

## السينا الهندية

الوجه المعروف للسينا الهندية في بلادنا هو وجهها التجاري، فكثيرا ما تفرض قاعات السينما في المهرب أفلاما هندية، ويكون الاقبال عليها كبيرا نظرا لعدة اعتبارات، فهي تعتمد على «دغدغة» أحلام الجمهور — المراهق على الخصوص — ثم إنها تعتمد على المشاهد الغنائية. كما أن اختيارها للأحداث — إن وجدت أحداث — يعتمد على المواقف العاطفية : الحقد، الكراهية، الحب العشق، الانتحار... لتجلب مشاعر الجمهور — لا عقله — وتشدها إليها، وفي النهاية، دائما تقريبا، ينتصر «الخير» ويندحر «الشر» — بقدرة قادر — حتى يتمكن المخرج من الخروج مرتاح البال مطمئن خاطر.

والجمهور المغربي — عموما — لا يعرف شيئا عن نوع آخر من السينما الهندية : السينما الهادفة، وهذه تكون الموزعين هنا، ودور العرض لا يظنونها، أو لأن مداخلهم «ستقلص» إذا ما عرضوها... وقد تكون هناك أسباب سياسية «تتمهم» من ذلك...

وعلى كل حال، فإن السينما الهندية الهادفة قد شقت طريقها، وعلى الخصوص في المهرجانات العالية : كاللندن، برلين، نانط، البندقية... بالرغم من كونها تعاني من حصار شديد ماديا ! قلة الامكانيات، ومعنويا : محاربة السينما التجارية لها. كما أن هناك مشكل آخر تعاني منه هذه السينما داخل الهند، وهو تعدد اللغات الرسمية (أكثر من 18) داخل البلاد، فلكل ولاية لغتها الخاصة لا يتحدث بها في الولايات المجاورة، وهذا ما يجعل الجمهور محدودا. هذا بالإضافة إلى تركز الصناعة السينمائية في المدن الكبرى مثل بومباي، مدراس، كالكوتا... إلا أن السينمائيين الجدد (الشبان) الذين تأثروا بزعم «المدرسة» : راي (Ray) أمثال مينال سن وشيام بنغال وجيريش كرناد وأدور جوبالا كيشنان وغيرهم، تكتلوا ودافعوا عن تيارهم وأنشأوا الاندية السينمائية (وهي كثيرة جدا في الهند)، وساعدتهم شهرتهم خارج الهند (المهرجانات) على أخذ مساعدات و «قروض» من الدولة أو حكومات الولايات. ومن الجوانب الإيجابية التي أفادت السينما الهندية في الهند وجود معهد سينمائي كبير في مدينة بونا، يتخرج منه شباب له اطلاع واسع على السينما في العالم، بياراتها ومذاهبها، ويساهمون من جهتهم في تطوير السينما الهندية.

وبعينا للفائدة نشر هنا ترجمة خمسة لقاءات، أجرتها مجلة «دفاتر السينما» : الأول مع زعيم المدرسة السينمائية الجديدة : المخرج ساتياجيت راي، والثاني مع المخرج مينال سن (وكلاهما من شمال الهند : البنغال)، والثالث مع المخرج : أدور جوبا لاكيشنان (وهو من الجنوب، من كيرالا) والرابع مع الناقد السينمائي : إقبال مسعود، والخامس مع ممثلة تعدد نجمة السينما الجديدة : سميتا باتيل. ويبدو أن آراء هؤلاء جميعا متباينة في نظرتهم إلى السينما الهندية كما تباينت مصادر تكوينهم والمدارس السينمائية التي أثرت فيهم، لكن نقط الالتقاء كثيرة جدا أيضا. ومع ذلك يظل مهما التعرف على آرائهم، وطرق عملهم ونظرتهم إلى مستقبل السينما الهندية.

(المتجم)

إن السينما الهندية ليست الأكثر إنتاجية في العالم فقط (أكثر من 700 فيلم في السنة بعشر لغات)، بل إنها قد حافظت (في الهند أولاً ثم في العالم من مراكش إلى أديس أبابا، ومن لشبونة إلى كوالا لامبور) على علاقة قوية مع جمهورها، وفهنته من نوعها. فالتلفزة في الهند لا تقوم بعد بأي دور حتى تنافس السينما. ولم يزل هناك، في حياة الهند نفسها، ما يقضي التوافق الاجتماعي المتين : بالأغاني والرقصات والاحلام والميلودرامات.

وعندما تعرف أوروبا (أو أمريكا) على السينما الهندية، فإننا نقف منهشة أمام هذا «المعمل» الذي ينتج أحلاماً عجيبة بل فولكلورية. فهي صالحة دوماً للتناول كظاهرة اجتماعية، لكنها غير صالحة بتاتا من حيث منحها الجمالية. ويجب، في هذه الحالة، سحب أفلام ساتياجيت راي من هذه السينما، لأنها — أي أفلام راي — وحدها الجديرة بالتقدير. وهذا ما يجعل الاهتمام الحقيقي بالسينما الهندية منعزلاً.

إن س. راي. سينائي كبير، لا أحد يشك في هذا، وهو يمثل بالنسبة للهندودراما من «الوعي» — الذي لا يمكن تجاوزه — بمخاتهم السينائية. وبما أنه لا يسقط في لعبة «أفلام من أجل الهند كلها»، وبما أنه بنشبت عند تصوير أفلامه بلغته (البنغالية) فإن الاهتمام به داخل الهند لم يتزايد بتزايد شهرته في الخارج. لأن ظهور سينما أخرى بالهند سيظل مسلسلاً بطيئاً جداً. وهذه السينما الأخرى ستأتي من مؤلفين سينائيين متكاملين أمثال راي، وينفس القدر تأتي من تحمل السينما التجارية، ولكن هذا التحلل بطيء جداً فمن خلال المقابلة التي أجريناها معه — أي راي — كان حديثه أكثر جدلية من متعلقه المتأخرين

إن الذي يمثل السينما الهندية حالياً في الخارج هو، وبدون جدال، مينتال سن، فهو سينائي مهم، لم يوزع له بعد أي فيلم في فرنسا. إنه جد مختلف عن راي لكنه يتابع «موضوعياً» عمله، إنه يراهن عليه : بإظهار التناقضات الاجتماعية كما هي، في حين تعمل السينما التجارية على طمسها أو رفعها إلى مستوى المثال في الأغاني والرقصات.

وأخيراً، مرت خلال السبعينات، وبطريقة خفية، ظاهرة تتعلق بتفتح سينما مستقلة في الولايات الجنوبية من الهند (كارناتاطاكا، كيرالا، أندلوراديش، تاميل نادو) وفي لغات مثل كنادا، الملايالم والتيلغو. إنها سينما متواضعة، بالأبيض والأسود، تأخذ الوقت الكافي لتحكي قصصاً مرعبة يسحق الأفراد فيها بدون ملل، من طرف النظام الاجتماعي (الأدياب، الطبقات، العشائر). وقد يكون الجنوب الهندي المكان الذي يتم فيه حالياً تحول «قارة» من الصور (وقد كان ذلك قبل عشرين عاماً في البنغال). من أجل التأكد من ذلك أجرينا حواراً مع أدور جوبالا كيشنان المتحدث باسم سينما كيرالا.

### 1 — حوار مع ساتياجيت راي (SATYAJIT RAY)

— س : يعود آخر حوار معك، ظهر في «دفاتر السينما»، إلى 1969، هل يمكن أن نتحدثنا عما فعلت خلال 11 سنة : أفلام، سيناريوهات، موسيقى...؟

+ ج : خلال 25 سنة أخرجت فيلماً واحداً كل سنة، فإذا انطلقنا، إذن، من 69 ظهر لي فيلم سنة 70 و آخر سنة 71، الخ... فيعد (GOOPY) ظهر ما يقرب من عشرة أفلام، تسعة أفلام خيالية وفيلمان وثائقيان.

— س : أحدها حول طاغور ؟

+ ج : كان هذا سنة 1960. لقد أخرجت فيلماً حول رسام كان أستاذاً لي بجامعة طاغور. لم يكن له آنذاك سوى عين واحدة. وكان يرسم في تلك الوضعية، ثم فقد تلك العين لكنه استمر ينحت على الشمع ويخطط (من الخطط). فعلت على إخراج فيلم حوله وحول عمله بعد أن صار أعمى. وهذه الأفلام جميعها

إهداء شخصي إلى أناس أعجب بهم كثيرا كفنانيين. كما أتت قدمت فيلما حول راقصة كلاسيكية هندية، راقصة لم نر أكبر منها أبدا. كانت حينذاك في الثامنة والخمسين وكانت على وشك التقاعد عندما صورتها هي ورفصها، كنت أريد توثيق فيها والحفاظة عليه. كما أتت أخرجت أفلاما خيالية، وإن أحسن فيلم أخرجه بعد (GOOPY)، نعم، هو «أيام وليال في الغابة». ثم ثلاثة أفلام حول كالكونا الحالية. وموضوع (أيام وليال) يتعلق بشباب اليوم أيضا، أشخاص من المدينة، لكن المكان الذي تدور فيه الأحداث ليس كالكونا، وإنما هناك بعيدا في الغابة.

— س : كان فيلما، أيضا، حول المشاكل الاجتماعية ؟

+ ج : في (أيام وليال) يتعلق الأمر، بالأحرى، بالمشاكل النفسية. أكيد أننا لا نستطيع الفصل بين الاجتماعي والنفسي. لكن الأفلام الثلاثة التي تلت (أيام وليال) مثل (الحصم) و(الشركة المحدودة) يدور الحديث فيها حقا حول مشاكل المدينة الحالية، أحدها يتحدث عن شاب عاطل، آخر عن إنسان يعمل لكنه يريد الوصول إلى أعلى درجة في السلم الاجتماعي، إن هذا مشكل نفسي ! ثم أخرجت فيلمين «للأطفال»، حكايات المغامرة، ولا أسميا «أفلاما للأطفال» لأن لها مستويات عديدة وسوف يشاهدها كل الناس : ك (القلعة الذهبية) مثلا. إنني أقوم بأشياء مختلفة عن بعضها البعض، من جهة لاني لا أحب أن أكرر نفسي، ومن جهة أخرى لاني أحاول معرفة ردود فعل الجمهور التي لا يمكننا إدراكها، فالجمهور ما يزال متخلفا، وإذا أردنا الوصول، من حين لآخر، إلى جمهور واسع، كيف يمكننا ذلك دون تفاهم ؟ فنحن نخرج أشياء دقيقة، معقدة شيما، ذكية، من نوع شعبي مستعملين أيضا إمكانات اللون. هذا كل ما في الأمر ! ثم أخرجت فيلما هاما جدا حول مجاعة 1943 (الرعء البعيد). أظن أنني قد أخرجت بعيد الأفلام حول المدينة، في بداية السبعينات ثم أخرجت (الإنسان المتوسط)، ثم فيلمي الأول باللغة الهندية Hindi (لاعبو الشيس) — بالهندية والإنجليزية — وهو فيلم تاريخي حول المرحلة الإنجليزية (الاستعمارية). ثم (الفيل الإله) وهو أيضا فيلم مغامرات. والآخر (مملكة الماس) وهو بمثابة عودة إلى نوع (GOOPY)، وهو فيلم موسيقي يحمل إهداءات إلى الحالة الراهنة، فيلم سياسي بمعنى من المعاني، وإن كانت له مظاهر الفيلم الترفيهي. موضوعه يدور حول ملك طاغية، ويمكن رؤية خط مواز للحالة الراهنة.

— س : هل تعاملت في كل هذه الأفلام مع ممثلين مشهورين ؟ وهل تشاهد من طرف جمهور واسع ؟ يبدو لنا أن هناك علاقة عميقة بين أفلامك والسنيما الهندية بصفة عامة، تتجلى فيما نعتقد، في الموسيقى واتساق الأصوات، وفي الإيقاع الحركي «Tempo»..

+ ج : في الفينمين حول المدينة، لم يكن الممثلون الرئيسيون معروفين، لقد صار أحدهم الآن مثلا، الآخر الذي كان يعمل في الأشهار آنذاك، عاد إلى ميدانه، اخترتهم لأنهم كانوا يلائمون الأدوار جسديا وصوتيا، الخ... كانت للاول طموحات أن يصير مثلا، عكس الآخر. لقد مثل في فيلمي هذا فقط لاني كنت أحسن بملاءمته للثور، لعب دور المدير في (الشركة المحدودة). وفي (الرعء البعيد) اخترت فتاة أتت من البنغلاديش، فالفتاة التي كنت في حاجة إليها لم أجدها في منطقتنا. لقد كانت ممثلة سيبائية هناك، اكتشفتها ولعبت في فيلمي. إنني أخرج دائما بين المحترفين وغير المحترفين. وفي نفس الفيلم، اخترت، لأدوار هامة أيضا، مثلا محترفا وآخر جدينا في المهنة.

— س : لهذا نتائج بالنسبة للجمهور ؟

+ ج : إن الجمهور قد قبل دائما المبتدئين الذين صار بعضهم محترفا، بعد تجربتهم الأولى معي. من الممكن ألا يكونوا قد نجحوا فيما بعد، فمني حالتي طبعاً يكون توزيع الأدوار مهيباً دائماً بعناية، في البداية أعرف الشخص، وعند كتابة الدور أفكر فيه — أي الشخص — وفي نوعية موقعه، في الحوار الذي يناسبه. فمن الممكن ألا يُعطى، في فيلم آخر مع مخرج آخر، دوراً جيداً، فلا يخلق أي انطباع. لكنهم قبلوا جميعاً في

أفلامي. ففي البداية يكون أفراد الجمهور حزينين، لأنهم يرون وجها جديدا، إنهم يتحفظون في حكمهم، لكنهم مع تقدم الفيلم يندأون في الانسجام معه، في حبه، في قبوله، وأخيرا يقبل نهائيا. ويقع هذا كل مرة.

- س : هل تصور في ديكورات طبيعية ؟

+ ج — أصور المشاهد الداخلية في الاستديو، لكنني معتن جدا جدا بالتوجيه الفني، بالانارة، وهذا لا يلاحظ، لا يمكن أن تعرف أهر الاستديو أم لا. وهذا أسهل. فالتصوير بالديكور الطبيعي في كالكوتا عملية في غاية الصعوبة، إذ يحيط بك جمهور كبير، ثم هناك الضجيج. في بعض الأحيان، طبعاً، يلزم التصوير خارج الاستديو، ففي (الرجل المتوسط) نجد لقطات كثيرة مصورة في شوارع كالكوتا، لكننا نعمل بسرعة حاملين الكاميرات، نصل فنصور ثم نرحل. فإذا كانت لدينا لقطات طويلة متسلسلة يجب تصويرها، يمكن أن تحدث بعض المشاكل، حتى إنه لا يمكننا الاستعانة برجال الشرطة، لأن لهم سمعة سيئة بالهند، فهم يجلبون الناس أكثر، إذ سيقبل الناس وهم يتساعلون : «ماذا يقع هنا ؟». إذن فنحن نقوم بطور الشرطة بأنفسنا، ونوجه الناس الذين يريدون أن يكونوا داخل اللقطة. فهم ليسوا هناك فقط من أجل المشاهدة لكن من أجل أن يصوروا في لقطة. أخرجت فيلما في 66 — 67، كنا نصور خارج كالكوتا بثمانين كيلومترا، في قلب البادية، وأقمنا ديكورا هناك : حديقة، فن دجاج الخ... خلال يوم أو اثنين لم يظهر أحد، كان ذلك شيئا بالاستديو، وكانت هنالك محطة قطار تبعد بخمسة كلم. وفي اليوم الثالث سمعنا قطارا يقف حوالي طلباعة الواحدة بعد الزوال، وبعد نصف ساعة سمعنا هديرًا هائلا، كان جمعا ضخما من الشباب القادم من كالكوتا وقد اقتلعوا قصب السكر وصاروا يلوحون به صائحين : «نريد أن نشاهد التصوير!». ... تسلقوا الأشجار المحيطة بنا، فكان ذلك بمثابة شرفة حقيقية. والمشكل هو أننا لم نعد نتمكن من إمالة الكاميرا، وصار يجب مراجعة كل تقطيع. وقد تكسر غصن يجلس فوقه ستة أشخاص، فسقطوا. ولحسن الحظ كان يوجد معنا ممثل طيب... ثم أتوا بالنساء، نساء في الأربعين والخمسين، وكن يردن أن يشاهدن، لأنني كنت أستخدم نجوما شعبيين جدا. كانت تجربة فريدة لا يمكنكم أن تصوروها هنا. أتذكر أنني كنت، قبل سنوات عدة، جالسا في مقهى «les deux magots» وكنت أحس بأن شيئا ما يقع، ولا أحد ينتبه إلى ذلك، لقد كان رومر ROHMER يصور (برج الاسد) ! وتروفر TRUFFAUT أيضا كان هناك، ولا أحد يهتم بذلك ! في نيويورك، سنة 58، كنت عائدا إلى الفندق لتناول وجبة الغداء، وكانت الشوارع خالية نسيبا، وأحسست بحدوث شيء ما، كان هناك أناس وعارضون ينتظرون، إن هتشوك يصور (الموت في إثره). وفي وسط نيويورك رأيت (كرامر ضد كرامر) في يوم آخر. إن التصوير بنيويورك شيء خارق للعادة ! لقد رأيت دوستان هوفمان عندما حمل الطفل، هنالك تحرك طويل للكاميرا، لا يمكن أن يحصل نفس الشيء بكالكوتا إطلاقا ! لقد فعلت ذلك في (الخصم)، كنت أحمل الكاميرا بنفسي، وعلى رأسي ثوب أسود، كان يجب أن أتبع البطل لفترة طويلة في الشوارع المزدحمة. ففي بعض أحياء كالكوتا، يكون الناس منشغلين بهمومهم الذاتية، إنهم يقصدون مكانا ما، يعمدون، إنهم مستعجلون، فلا يلاحظون ما يقع. لكنهم إذا عرفوني، وإذا كانت هناك كاميرات أخرى فإننا سوف لن نتمكن من التصوير، فالكل كان محتفيا.

- س : هل تحب أن تدخل كل شيء في الفيلم ؟

+ ج : نعم، كل شيء. مثلا، كان لي مصور جيد، لكن بعد لقطة قال لي : « يجب أن يكون هناك مصور آخر»، فسألته عن السبب فلم يكن واضحا، كان يقول «أوه...» هذا خطير عندما تصور بميزانية ضئيلة. لهذا قررت أن أجذب الكاميرا بنفسي. في بعض الأحيان تكون جركة الكاميرا حيث تكون الحركة قوية، فإذا كان هنالك اصطدام بسيط، فإنه لايتج عنه أي ضرر لأن الحركة كانت جيدة، لكنه كان يفكر في

الاصطدام لانه كان يريد الليونة بأي ثمن. وقد لا حظت أنني عندما أعمل مع ممثلين جدد، فإنهم يكونون وانقيين من أنفسهم أكثر عندما لا يروني. عادة يكون المخرج جالسا هكذا، وينظر إلى الممثلين، فإذا كان خلع الكاميرا فإنهم لا يرونه، فيكونون أقل توتراً. فأنا وراء الكاميرا أرى أفضل، أرى الاطار الصحيح. فإذا كنت جانبا، نصير خاضعين للمصور، فهو الذي يضع الاطار والمخار والناور البانورامية، ويقوم بالغطسات المضادة (contre-plongées)، وتحريك الكاميرا، فهو يفعل كل شيء... وعندما نرى اللقطات : صورة/صوت، عندها فقط نعرف بدقة ماذا فعلنا، لقد اعتدت على التأطير حتى إنني لا أستطيع فعل غير ذلك.

— س : والصوت ؟ هل يزامن بعد التصوير ؟

+ ج : نعم، لأن استديوهاتنا نفسها لا يخدم فيها الطين. فعندما نبيت الاستديوهات شمال كالكونا، كان هذا الجزء من كالكونا بادية، وهذا قبل خمسين سنة. كانت فترة السينما الصامتة على كل حال. فلم تكن توجد حركة سير ولا ضجيج. لكن المدينة الآن قد كبرت، وهذا المكان صار جزءا منها، إذن فنحن نسمع صوت السيارات والدراجات النارية... في يوم يمكن الحصول على صوت ممتاز، لكن في الغد نحصل الضجيج فلا يمكن إعادة الصوت، إذن نزامن الكل فيما بعد.

— س : هل تمارس السينما الهندية جميعها التزامن الهندي (المؤخر)؟

+ ج : نعم، إنها ممارسة عامة، في بومباي أيضا، إنهم يملكون أدوات تكلف الكثير : العقول الالكترونية، وهذا يسمى بنظام (Rock and Roll). وقد لاحظت، عمليا، بأننا بتأخير التزامن يمكننا تحسين أداء الممثل، وإن كان محترفا. شخصيا أحب كثيرا ألا يؤخر التزامن، كنت أتحدث إلى جيمس إيفوري IVORY. والذي كان يصور هنا، كان يقول بأنه يوجد مهندسون للصوت عجبون بمكثهم استعمال جميع الأصوات. فعلا يمكن أن نشاهد في كثير من الافلام الامريكية الميكروات وهي ظاهرة... قد تكون لهم حدود مختلفة للمعرض، لكن في كالكونا، على كل حال، يمكن أن نرى الميكروات. في الهند يملك المهندسون الشباب أجود الادوات ميكروات جيدة، وحيدة الاتجاه... لكنهم عندما يعرفون بأن التزامن سوف لا يؤخر، فإنهم لا ينتهون جيدا.

— س : نتحدث لنا الآن عن اللون.

+ ج : أول فيلم لي باللون يعود إلى سنة 1961، أخرجت بعده سبعة أو ثمانية أفلام بالأسود والأبيض، ثم (الرعذ البعيد) باللون. إن الأسود والأبيض، حاليا في الهند، رديء جدا، فلا يمكن الحصول على كوداك، إن الشريط الخام (Pellicule) الألماني ليس جيدا، والصورة الموجبة (Positif) الهندية رديئة جدا. وعملية التحميض تتم في مدراس في حين نقوم بالتصوير في كالكونا، والميكساج يتم في بومباي، إنه مثل حقيقي ! تظل الصور بمدراس ثلاثة أسابيع، فننتظر إذن ثلاثة أسابيع لمعرفة «النتيجة» ! (لأعو الشيس) كان معنا ريتشارد اطنبورغ R. ATTENBOROUGH جاء ليصور معنا لمدة أسبوع، وفي نهاية اليوم الرابع قال لي : «ألا تذهب لرؤية الصور؟»، أجبته إنها تخمض بمدراس»، «لكن، أتريد أن تقول بأنني لا يمكن أن أراها قبل سفري؟»، أجبته : «فعلا، هذا مستحيل». هذا هو الوضع في كالكونا. توجد في بومباي ومدراس مخابر ممتازة. وبسبب لغتي، وهي إحدى اللغات الثانية عشرة المتكلم بها في الهند، لي سوق صغيرة جدا فاللغة البنغالية لا يتكلم بها إلا في البنغال الغربية، وفي البنغالديش التي تعتبر حاليا بلدا أجنبيا. لقد قسم البنغال إلى قسمين مثل ألمانيا، فنحن نتكلم نفس اللغة، لكنني لا أستطيع بيع أفلامي لهم، ليس هناك استيراد و لاتصدير، فهم يريدون تطوير صناعتهم الخاصة. إذن لا يمكننا عرض أفلامنا بالبنغالديش ولا هم يستطيعون عرض أفلامهم هنا إنني استعمل الهامش (sous titre) بالانجليزية في بعض أفلامي من أجل عرضها في المدن الكبيرة الأخرى مثل بومباي، ولكن التوزيع بلغ إلى حد أنها — أي الافلام — لا تعرض إلا صباح أيام الأحد في بعض القاعات، إذن فأنا أخضع للسوق الخارجي ولسوقي الخاصة.

— س : هل يغير اللون شيئا بالنسبة لك ؟

+ ج : إن اللون، حاليا، أجدد مما كان عليه قبل عشرة أو خمسة عشر عاما، عندما لم نكن نعرف كيف نضبطه. كان اللون يميل إلى جعل كل شيء جميلا، مزيئا، لكن فضل اللون، حسب رأيي الخاص، هو أنه محا الإخبار من اللقطة، لذا يجب استعماله بزرارة تامة فلا أريد أن يغير المختبر أي شيء. فإذا كنت قد اخترت لباسا بسبب لونه فإني أريد أن يظهر الفيلم تلك الألوان نفسها. يمكن تغييرها : الزيادة في اللون الأزرق والأصفر... لكنني أكون مسرورا عندما يكون اللون أقرب ما أمكن إلى اللون الذي استعملت. لأن ذلك مهياً بجديّة ولأريد أي تصحيح من المختبر.

— س : نحس بأن أفلامك «مركبة» نوعا ما كما ركب (ليفّر من يستطيع) من طرف جان لوك كودارد  
JEAN LUC GODARD

+ ج : أحب أن أفكر في أفلامي مثل ذلك فعلا. إنها قد صممت بدقة تامة. أترك مكانا للارتجال عندما أصور، خصوصا في الديكورات الطبيعية، إذ غالبا ما أجد أفكاراً جديدة، زوايا جديدة... لكن كل هذا متوقع في رأسي، وعلى الأوراق أيضا. فعندما نعمل بهذه الطريقة فإننا نقتصد. نعمل على ألا تكون التكاليف باهضة.

— س : كم يكلف الفيلم الهندي بصفة عامة ؟

+ ج : التكاليف تزداد لأن كل شيء يزداد، البترول... الفنادق كان ثمنها أقل بعشر مرات عندما بدأت بـ (Pather Panchali). كل شيء صار أغلى، المختبرات، الاستديوهات، الممثلون، وأنا نفسي أصبحت أغلى... إذن يجب الحذر، وأفلامي عامة تتركب بالكاميرا، إلا بعض المشاهد الحوارية بين شخصين أو ثلاثة، حيث توجد عدة طرق للتقطيع، وحيث يجب على المكلف بالمونطاج وعلى أنا، أن نحاول عدة تركيبات : من يتكلم، من يستمع... أنا لا أستعمل لقطة الأمان، وإن كان ذلك جيدا حقا، لا أستعمل لقطة ثانية. في بعض الأحيان نضطر إلى تصوير لقطتين أو ثلاثة على الأكثر من أجل التنسيق. كما وقع مثلا في (Panchali)، بنظر الطفلان إلى الشيخ الذي يبيع الحلويات، بقران أن يتبعاه، أن يجريا وراءه، هذا هو التصميم : الطفل، الفتاة، الفتاة تجري، الطفل يتبع، وهناك كلب في خلفية اللقطة يتبع أيضا. كان يجب أن يكون في نفس اللقطة، لكن الكلب لم يكن مدريا، قال شخص ما : « سأنادي به»، لكن الكلب لم يكلف نفسه عناء الوقوف، اضطرت إلى أخذ إحدى عشرة لقطة. لكن هذا مهم لأنه من المفروض أن يكون كليهما. فيجب أن يتبعهما. وفي النهاية كانت الفتاة تحمل قطعة من الطعام في يدها وأخذ الكلب يتبع الطعام... كان ذلك جيدا على الشاشة.

— س : هل تتمرّن كثيرا مع الممثلين ؟

+ ج : أظن أن هناك ما له علاقة بالحوار الذي أكتبه. كل الممثلين يقولون بأن «حواري» سهل جدا، وقريب جدا من الحياة. إني أنتبه إلى الكلمات جيدا، كيف ستخرج من أفواه الممثلين، كيف ستركب مع الحركة... هذا هو الشيء الأصعب : التنسيق بين الحوار والحركة، القيام بعملين في آن واحد : الكلام وشيء آخر. لكنهم يتمكنون في النهاية لأنهم يحسون بأن ذلك طبيعي، عادي، إنهم ينسون أنهم يمثلون، إننا نتدرب فقط يوم التصوير، لا قبله. يوجد نظام تدريبي لمدة شهر، لكنني لا أستطيع القيام بالتدريب إلا بعد أن يوضع كل أثاث، كل عدة، بعد أن أعرف بدقة حركات الكاميرا وأماكنها، فإذا كانت اللقطة طويلة مصحوبة بحوار، يجب عندئذ التأكد من أنهم ينفذون النص جيدا. أو إذا كان تحريك الكاميرا يستمر لألف ومئاة متر، وكان شخصان يسيران، يتكلمان فتجب الاعادة بدقة متناهية للحصول على التزامن. وإلا فإني لا أعيد كثيرا. لأن في ذلك طراوة وعفوية أكثر.

— س : هل لديك تكهن موسيقي ؟

+ ج : إن حبي الأول كان للموسيقى، منذ المدرسة. وكنت مهتماً بالموسيقى الغربية كثيراً. كنت أعرف الموسيقى الهندية لأن الكل في البيت كان يعني، أمي، الخ... واكتشفت الموسيقى الكلاسيكية الغربية عن طريق الاسطوانات التي كانت موجودة بالبيت، لا أعرف من اقتناها، لكنها كانت متوفرة في كالكوتا.... كان هناك مثلاً الكونسرتو بالكمان لبيتهوفن وكنت أعرفه منذ الطفولة. ثم قرأت كتابه عن بيتهوفن عندما كنت طفلاً، فأصبح بالنسبة لي، بطلاً، ثورياً. منذ ذلك الحين صرت أبحث عن الاسطوانات. لم يكن يوجد فهرس كبير (السمفونية الخامسة، تشايكوفسكي كونسرات على البيانو) لكنني لم أستطيع شراءها جميعاً، كنت أشتري كل شهر قطعة. ثم عندما كنت في الثانوية أخذت أشتري الملونات الموسيقية Partitions كنت أأثر كثيراً وكانت الملونات هي قراءتي عندما أكون على السرير، أسمع الموسيقى طوال النهار، وفي المساء أقرأ الملونات فتعود الموسيقى إلي. وهكذا تعلمت كيف تؤلف العلامات الموسيقية الغربية. لكنني لم أكن أعرف هل سأتمكن من التأليف. كنت فقط مستمعاً، كما كنت هاوايا للسينا، ولم أكن أندري أنني سأخرج يوماً أفلاماً، كنت فنانياً، إن هؤلاء المؤلفين الموسيقيين الذين تعاملت معهم لم يكونوا يرضونني، وبما أنهم قد أصبحوا من جهة أخرى، مشهورين، فإنهم كانوا دائمي التجول في أوروبا، في أميركا، وعندما كنت احتاج إليهم لم يكونوا موجودين. لذا قررت أن أضع الموسيقى بنفسني، كان ذلك شاقاً في البداية، لأنه يتطلب كثيراً.

— س : كتبت في كتابك بأنك ثمة الغرب والشرق. أما زلت تؤمن بذلك ؟

+ ج : نعم، أظن أنني لا شعورياً كنت مطبوعاً بالثقافة الغربية، منذ المدرسة أفننا الروايات الإنجليزية والشعر الإنجليزي. كنت أعرف الموسيقى الغربية والرسم الغربي. أظن أنني لا أستطيع أن أحيأ بالثقافة الواحدة دون الأخرى. يجب أن تتوفرا لي معا : الموسيقى الكلاسيكية الهندية وموزارت، باخ وبيتهوفن. أريد الرسم الشرقي الصيني وسيزان... والسينا وسيط يقترب من الموسيقى الغربية أكثر مما يقترب من الموسيقى الهندية إذ ليس هناك تقليد هندي لتصور النموذج داخل زمن جامد. إن موسيقانا مرهقة، فالقطعة الموسيقية يمكن أن تلموم ساعة، ساعتين أو ربع ساعة، شيء يشبه سوناتة Sonate أو سمفونية تبتدى وتنتهي دون اعتبار رئيس الحوقة. يمكن أن يوجد فارق زمني لا يتعدى الدقيقة لكنه نفس النموذج، ومن أجل تطبيق النموذج يجب تحديد الزمن. ليس لدينا في الهند قطعة من خمس وعشرين دقيقة مثلاً، ليس هناك «تأليف موسيقي»، والمدة مرنة، تخضع للمزاج. لكن السينا تأليف محدد في الزمان، لهذا أظن أن معرفتي بالأشكال الكلاسيكية الغربية فيها فائدة. فشكل السوناتة يُعتبر شكلاً درامياً : موضوع أول، موضوع ثان، بسيط، مراجعة، خاتمة... إذا كنت تعرف ذلك، تفهم الإيقاع والسرعة فيه... من الممكن أن تكون أفلامي بطيئة لكن هذه مسألة أخرى، نريد موسيقى بطيئة، إن بريد Bresson بطيء، وأوز OZU بطيء وأنطونيوني بطيء في بعض الأحيان، لكن هذه مسألة أخرى. يكون الفيلم أحياناً بطيئاً في حين يجب ألا يكون كذلك. أعطيتك مثلاً : في القسم الثاني من الثلاثية لم تكن لدينا موسيقى كافية، كان رافي شنكار هو المؤلف، لم أكن أحب جزءاً من موسيقاه، وجزء آخر لم يكن له أي إيقاع. كنا مستعجلين، كان تاريخ خروج الفيلم محدد، وكان المونطاج متسرعاً، والأعمال النهائية للمونطاج التي تعتبر أهم شيء — يجب الحذر جداً في الإيقاع الحركي — كانت متسرفة. كان ذلك سباقاً ضد الساعة، والفيلم يبدو بطيئاً لأن هناك مقاطع طويلة حيث كان من الضروري وجود موسيقى أو شريط صوتي أكثر أهمية، إذن في هذه الحالة يكفني الجمهور بالمشاهدة، صار الفيلم شبيهاً بفيلم صامت تقريباً، وهذا سيء، إنه خطأ. فبمجرد ما شاهدت الفيلم مع الجمهور عرفت ذلك، الناس يسهلون، يخرجون ليدخنوا، ففي الهند لا يمكننا التدخين داخل القاعات، وعندما يخرج الناس للتدخين فإن ذلك يعني أن الملل قد سيطر عليهم نهائياً. لأنهم لو لم يكونوا قد ملوا لما خرجوا، فالحظاً، كما تيقنت من ذلك بنفسني، كان للفيلم لا للجمهور. ونفس الشيء حصل في هذا القسم الثاني من الثلاثية في العالم أجمع. لم يكن ناجحاً كما حصل مع القسمين الأول والأخير. فالقسم الأول أحرز على الجائزة الأولى بالبنديقية. كان السيناريو جيداً، لكن الفيلم يمثل

فقط 40% من السيناريو. أريد استعادته وإعادة الموسيقى فيه وكذا المونتاج.. لم أقم بهذا قط في فيلم آخر، لكن يمكن أن أفضل ذلك يوماً. إلا أنني لست منتجة لأفلامي. إنه فيلم الغرر ويجب، بدون شك، أن أخرج المال من جيبي الخاص، ومع ذلك يجب فعل ذلك لأنه فيلم لم أنه منه أو لم ينته بالطريقة التي كنت أريد. أظن أنه يجب ألا نتجاهل رد فعل الجمهور، هذا مهم جداً، تعلم بالتأكيد، أن كوبريك CUBRICK قد حذف عشرين دقيقة من (2001)، هل تعرف ماذا حصل لسيمينو CIMINO ؟ سيحذف ساعة ونصفاً من الفيلم. إنما ليسا مخرجي رديئين، فكوبريك ليس مخرجاً رديئاً لكنه أخطأ في الحساب، يجب اتقان «التقدير». تعرف أن ذلك كان كترنيمه نهاية الفيلم، كان على الأرجح يعس بانعدام البنية الدرامية لكنه لم يكن يعرف المدة الزمانية التي يمكنه الاستمرار خلالها. فبعد نقطة معينة يفقد الجمهور الاهتمام، خصوصاً في الهند. بالنسبة لأوزو، قد يوجد في اليابان جمهور جد مثقف، لست أدري، في فرنسا على كل حال لديكم جمهور كبير، كاف، يقبل بريسون، يقبل هذا البطء، لكن الجمهور في الهند متخلف جداً.

— س : إن المشكل مطروح أيضاً، حالياً في فرنسا، فالأفلام الاخيرة لبريسون بالضبط لم تلق رواجاً كبيراً، ووجد صعوبات كثيرة لإخراج فيلم آخر.

+ ج : لهذا السبب يجب أن أحاول دائماً مع أنواع أخرى، مع المغامرات مثلاً، أجد ذلك مهما : نحاول مع ما هو ممكن في الأطار الهندي، دون اللجوء إلى الرقص والأغاني البليدة، ومع ذلك يمكن أن يكون ذلك بارعاً ورفيقاً. يجب الانصات إلى ردود فعل الجمهور، وإلا فإنه سيرتك. لا يمكنني أن أخضع للغرب : أمريكا أو إنجلترا. كيف سيتعاملون مع قصة هندية ؟ تارة بطريقة حسنة وأخرى سيئة، إذن لا يمكن أن أخضع لهم. إنني أخرج أفلامي من أجل جمهوري أولاً، وإذا لقي بعد ذلك رواجاً في الخارج فذلك أحسن.

— س : هل تشاهد أفلاماً كثيرة ؟

+ ج : في كالكووتا، لا. عندما أذهب إلى مهرجان، في دلهي الجديدة أشاهد أفلاماً كثيرة، ليست بالضرورة أفلاماً أجنبية : أشاهد أيضاً الأفلام الهندية الجديدة، لأنها تهمني وتضعني في موقع يمكنني من مناقشة مخرجيها. عندما يكون لدي الوقت لمشاهدة أفلام فإنني لا أتردد.

— س : ألا تظن أنك سينائي هامشي بالهند ؟

+ ج : إن أفلامي غير معروفة خارج البنغال الغربية، لكن توجد أندية سينائية تعرض فيها مع هامش باللغة الأصلية، أظن أن هناك سينا هندية شابة حالياً، ويقولون بأنهم قد تأثروا بعملي، وبأنهم قد تعلموا السينما عن طريق مشاهدة أفلامي....

— س : هل لك علاقات مع السينائيين الأجانب ؟

+ ج : نعم، إن زانوسي ZANUSSI صديق حميم لي، وأعرف لويس مال L. MALLE جيداً منذ سنوات طويلة، والتقي بمخرجين كثيرين عندما تشارك في مهرجان ما : إيليا كازان E. KAZAN، فرانك كابرا F. CAPRA، نيكولاس راي N. RAY، روبرت ألدريش R. ALDRICH فهناك تتمكن من التعرف إلى بعضنا جيداً، إذ نشاهد نفس الأفلام ثم نناقش. إن للسينائيين في العالم كله نفس المشاكل، فهم يستعملون نفس المواد ويتكلمون نفس اللغة.

— س : ومع المخرجين الهنود الجدد ؟

+ ج : نعم، قدر الإمكان، لكنهم يسكنون بعيداً، سألتقي بهم جميعاً في دلهي الجديدة خلال المهرجان، وهناك سنتحدث إلى بعضهم لقد كتبت حول اثنين منهم، فإذا وجدت فيلماً هاماً جداً أكتب عنه وأنشر ذلك في الصحف السينائية. هذا شيء حسن.

س : ما هو تحليلك للسبب الهندية ؟

+ ج : يجب أن أقول بأن مخرجي السينما التجارية في بومباي ومدارس حاذقون جدا، إنهم يعرفون مهنتهم جيدا، إنهم تقنيون جيّدون، لكن المشكل أن للسينمائيين في بومباي مثلا جمهورا عريضا جدا : الهند، إفريقيا الشرقية، الشرق الأوسط، جنوب شرق آسيا، بل حتى لندن ونيويورك وهوليوود حاليا.

س : ومايس في أحياء المهاجرين ؟

+ ج : نعم، إن ذلك متشابه في كل مكان. إذن، فإن لهم سوقا ضخما، وسلمهم ليس متشابها، وميزانيتهم تساوي عشر أو عشرين مرة ميزانيتي، بل ثلاثين مرة بالنسبة للأفلام الكبيرة. فباجور «النجوم» وحدها أستطيع إخراج فيلمين خياليين، الأمر هكذا، فهدفهم يختلف عن هدفي، يصعب شرح هذا. إن المخرجين في بومباي كلهم مهاجرون من مناطق أخرى : من الشمال من البنجاب، الخ... إنهم يأتون لينبأ «مستقبلهم» دون أن يحسوا بأي تجلر هناك كما هو الأمر بالنسبة لنا نحن في النيجال، فنحن نحس بأننا جزء من النيجال. فهم لا جنود لهم، إذن، يمكنهم أن يخرجوا أفلاما ليست هندية. إنها، بمعنى، أفلام هند اصطناعية، فهم يستطيعون إدخال عناصر تعجب جميع الولايات الهندية، كأن يخرج فرنسي أفلاما من أجل ألمانيا، بلجيكا، أوروبا الشرقية... إنهم لا ينظرون إلى المشاكل الاجتماعية، وإنما إلى المغامرات، والعاطفة، الأشرار والأخيار، الأغاني والرقصات. وهذا ما اصطلاح على تسميته بـ «الأفلام للهند كلها». إن فيلما للهند كلها بطبيعة الحال لا توجد له أية جذور في أية منطقة. لكن العمل الأساسي الذي ظهر في الهند، وهو السينما الجديدة، يأتي من المناطق الأخرى، مثل الجنوب. ففي الجنوب أربع ولايات مختلفة مثل كراالا... إنهم يخرجون أفلاما بلغتهم الخاصة، كما أفعل أنا مع اللغة البنغالية. إن أفلامهم تتحدث عن مشاكلهم الاجتماعية المباشرة، القوية، التي يمكن ألا تكون هي نفس المشاكل التي تعاني منها نحن في النيجال، لأن المشكل العشائري مثلا يوجد بحدة في الجنوب أكثر مما يوجد عندنا. فهم، إذن، يخرجون أفلاما حول مشاكل العشائر والبراهمة التي مازالت موجودة عندهم، بينما نجدها قد حلت في منطقتنا. عندما أشاهد أفلامهم أحدها شبيهة بالأفلام البنغالية قبل خمس وعشرين سنة. المشاكل يجب أن تحل. فالعمل الهام هو ثرة مخرجين يحسون بتجدرهم، لهم جذورهم هناك، يتحدثون عن ثقافتهم الخاصة. أما بالنسبة للمشاكل العاطفية فإنها غالبة في الغالب، كما تعرف : العائلة، الحيوان، الأب والابناء، الذين في الأعلى والذين في الأسفل، الأعيان والفقراء... هذا عالمي، إنهم إذن، محليون وعالميون.

س : هل يمكنك العودة إلى النموذج والبنية ؟ كنت تتحدث مثلا قبل قليل عن مشكل السونانة.

+ ج : طبعاً. إنه من المهم تسجيل أن رواد السينما أمثال جريفيف GRIFFITH وكذا إيرنشتين وكانس GANCE يعرفون الموسيقى جيدا، كنت في أحد الأيام بلندن، وقد عرض فيلم كانس (نابليون)، وبما أنني كنت مرتبطا بمواعيد فلم أتمكن من مشاهدة سوى ساعة واحدة من الساعات الخمس التي يستغرقها الفيلم، لكنه كان عرضا مؤثرا وبغض النظر عن قيمة الفيلم، أريد الحديث عن وجود جوقة سمفونية كاملة تعرف موسيقى ألقت خصيصا للفيلم. هذا ما كان يقع في الماضي. أما الآن فلم يعد يُحتاج إلى معرفة الموسيقى للمخرج من الأشكال الغربية لأن السينما الأمريكية في الثلاثينيات والأربعينيات قد حددت بنية السيناريو، السيناريو المثالي : الارتفاع، الانحدار والاحتفاء، نجد هذا دائما في أحسن الأفلام الأمريكية. إن دراماتورجيا السينما قد أقيمت في تلك الفترة، لا يهم هل جاءت من الموسيقى أم لا. ما تعلمه الآخرون، فيما بعد، تعلموه من الأفلام، ولم يكن عليهم أن يتعلموه من الموسيقى، لأن الأفلام كانت موجودة. أما الآن فيمكن قراءة وشراء سيناريوهات. إن أول سيناريو قرأته كان (أشباح للبيع) وهو فيلم لروني كلير R. CLAIR مع روبرت دونا R. DONAT، قرأته فتعلمت أشياء عديدة، يمكن أن نقرأ سيناريوهات، ويمكن أن نشاهد أفلاما. كانت الأفلام الأمريكية تعرض دائما في الهند. منذ طفولتنا ونحن «نعوم» في السينما الأمريكية، لا في السينما الفرنسية

التي شاهدناها فيما بعد. إن أول فيلم فرنسي شاهدته كان من بطولة ريمون برنادر R. BERNARD وهاري بور H. BAUR، ثم شاهدت (حب بيتهوفن الكبير) لكانس، بطولة هاري بور. لقد تعلم السينائيون الهنود دائما من هوليوود ومن هناك تأتي بنية سيناريوهاتنا. ثم هناك تقاليدنا في ميدان الأغنية التي توجد في كل مكان، في المسرح، الخ... كان الناس يحبون الأغنية، فنجد، إذن، كل خمس دقائق أغنية تسير الحركة الدرامية. هناك من يعني، والأغنية هذه تفسر الحركة، فقد أدمجت في بنية السيناريو. وهكذا يمكن أن نشاهد في الأفلام التجارية الحاذقة من بومباي : هوليوود والتقاليد الهندية معا، إنهم يدعون كثيرا فيما يخص الأغاني. إن المشاجرات والمطاردات والأغاني والرقصات تركب بدقة متناهية. وهذا أحسن ما يوجد في الفيلم، وإن كان لا علاقة له بالحكاية. لكنها، منعزلة، تعتبر من الأشياء المهمة، لقد صورت أول فيلم لي : الألوان بمكان يدعي دار جيلين DARJEELING بمرتفعات الهيمالايا. لقد صورت الفيلم في ستة وعشرين يوما، وخلال هذه الأيام كانت فرقة من بومباي تصور أغنية، وكان لكل جملة من الأغنية ديكور مختلف. إن هذا جد مهم. إنهم يدعون كثيرا ما عدا في القصة. إن الأشخاص كانوا من الورق المقوى ذوي بعدين، لكن المخرجين مختصون في الأغنية والمشاجرة فقط. فالخرج ينسحب ويأتي بالاختصاصي في الأغنية الذي يوضع الكاميرا، ويطلب كاميرا ثانية أو ثالثة... إن نصف أفلام بومباي تعتمد على الرقصات والمشاجرات، الخ... إنها ليست من من خلق السينائي لكن خلق محترفين يأخذون أجورا مرتفعة جدا. إن طريقتهم في المونتاج رائعة، كاملة. تحدثت إليهم، إنهم يتقنون المونتاج، إنهم يجلسون إلى الموفيولا MOVIOLA ويقطعون بدقة. كثيرا ما أذهب لمشاهدة هذه الأفلام، خصوصا الأكثر شعبية. أما الأفلام الأخرى فهي في غالب الأحيان رديئة، لكن في الأفلام الشعبية توجد أشياء مفيدة جدا.

— س : ماذا تعني بعنوان كتابك : «أفلامنا وأفلامهم» ؟

+ ج : كان علي أن أجد عنوانا لكتابي ! «أفلامنا» تعني أفلامي والأفلام الهندية أما «أفلامهم» فتعني على الخصوص تجربي في هوليوود. كانت إقامتي في هوليوود جد مفيدة. أدخل في «أفلامنا» الأفلام اليابانية أيضا، أعني بذلك عمليا أفلام الشرق وأفلام الغرب. لقد نشرت مقالا مطولا عن السينما اليابانية في المجلة الأمريكية «SHOW»، وهذا أحسن عمل قمت به. إلي من المعجبين الكبار بالسينما اليابانية، إنهم حقا معلمون كبار، إلي لا أعرف أوزو في بداياته، لكنه في نهاية حياته السينائية ياباني صرف، لم يعد متأثرا بهوليوود. ففي المكان الذي يمكن أن يغش فيه أو أن يبدل أماكن الممثلين، بلصق أوزو مواقف الممثلين بالواقع، إنه لا يغير الجغرافيا أبدا، بالنسبة لنا نصدم عادة بهذا، إنه بحير. لقد شاهدت بعض أفلامه في كثير من الأحيان، وكنت أقول في نفسي : «يا إلهي ! إنه لا يتبع النماذج الهوليوودية، ولا القواعد، إنه يتبع حقيقة أخرى، حقيقة الممثلين داخل الديكور».

— س : ما هي مشاريعك ؟

+ ج : لقد طلب مني أن أقدم حكايات قصيرة للتلفرة، من نصف ساعة إلى خمس وأربعين دقيقة. إن لنا تقليدا غنيا جدا في الأفلام القصيرة في البنغال. كنت دائما أريد القيام بهذا، لكن ما هي فرض إذاعته ؟ إذ لا يمكن عرض فيلم من أربعين دقيقة في قاعة. لكنني رغم كل شيء قبلت، هناك دخل قليل ومع ذلك قبلت، سأقوم بذلك في بنابر. ستعطاني حقوق بالنسبة للخارج، وقد أضع هذه الأفلام في علبة لأعرضها في قاعة، سأفعل ما أريد. سأصورها بالألوان وإن كنا لا نتوفر على تليفزيون ملون !

2 : حوار مع مرنال سن MRINAL SEN

— س : السيد سن، إن أفلامك لم تعرض في فرنسا، على الأقل تجاريا، ومع ذلك فإن شهرتك تزداد. سي طرح عليك الصحفيون أسئلة عامة حول السينما الهندية بدل الأسئلة الخاصة حول أفلامك. أليس هذا ما يميز وضعية السينائي الهندي اليوم ؟

يتبع: نعم، أسأل دائما عن السينما الهندية، هذا أكيد. ولكنني أيضا إنسان يستمع، وأسمع جوانب، وأتضيق  
 بلهجاتنا لأنني أكرر نفسي. لكن الوضع هكذا... إن السينما الهندية، كما تعرف، قديمة جدا، وأظن أن الهند هو  
 البلد الذي ينتج أكبر عدد من الأفلام في العالم. ولكن يجب أن أقول إن هذه الأفلام من حيث الكيف لا  
 تتلام مع هذا الكم. لأن أغلب الأفلام الهندية قدرة، فهي لا تنتمي إلى الهند ولا إلى السينما. فقبل دخول  
 السيد راي RAY ميدان السينما سنة 1955 بفيلمه (PANTER PANCHALI) كانت هناك إشعاعات متفرقة  
 هنا وهناك، كان هناك سينائيون جيّدون : لكن لم يكن هناك موقف جديد من السينما بتاتا. فلم يتبلور وعي  
 سينائي معين في الهند إلا بعد راي مع تطور «شركة الأفلام» التي تتخذ كالكوتا مركزا لها. لقد أسست سنة  
 1947 «شركة أفلام كالكوتا» وانتشرت في الهند بسرعة. فلم يأت رونوار RENOIR إلى الهند لتصوير الفيلم  
 الأمريكي (النهر) إلا بعد ذلك، ولقد أثر هو أيضا فينا تأثيرا كبيرا، وقد كنا «مهمشين» نحاول الدخول إلى  
 ميدان السينما، ولقد أثر على الخصوص في السيد راي. وبعد هذا، في سنة 1952، أقيم أول مهرجان سينائي في  
 الهند، مهرجان بنون منافسات. وكان مناسبة لمشاهدة أفلام جيدة كثيرة من العالم بأسره خصوصا الواقعية  
 الجديدة الإيطالية، وفيما بعد السينما المحورة الإنجليزية والموجة الجديدة الفرنسية. ومن خلال السفارات  
 ومنظمات مثل «أصدقاء الاتحاد السوفياتي» تمكنا من مشاهدة الأفلام الكلاسيكية الروسية، الخ... وهكذا  
 ولد وتطور الوعي السينائي في الهند، لدى عدد قليل من الناس في كالكوتا. لقد كان هذا المهرجان جُزئيا بارزا،  
 أتذكر أنني رأيت في يوم واحد ثلاثة أفلام مهمة بالتتابع : في الثالثة شاهدت (روما : المدينة المفتوحة) ثم  
 هرولت نحو قاعة أخرى لمشاهدة (معجزة ميلاتو) في السادسة، وأخيرا استقلت الحافلة إلى قاعة أخرى كانت  
 تعرض (يوم عيد) لثاني TATI أحد السينائيين المفضلين لدي. ففي هذا الجو أخرج ساتياجيت راي فيلمه  
 الأول سنة 1955. كان هذا يشبه غزوا خارجيا. لم تكن هناك قاعدة إيديولوجية تربطنا، لكن كانت هناك  
 رغبة حادة لمحاربة «المؤسسة» (المؤسسات السينمائية التجارية القائمة بالهند). كانت مجموعة جريئة من  
 الشباب تريد إخراج فيلم. لم يتحدثوا عن ذلك إلى أي كان، لسبب بسيط هو أنهم لم يكونوا يملكون المال  
 الكافي لإنتاجه. وخلال ثلاث سنوات أخرجوا ذاك الفيلم، فقط عندما وفروا المال، في ذلك الحين كان  
 ساتياجيت راي يعمل في الديكور، وكان يصور كل سبت وأحد. بالطبع كانت السينما التجارية في ذلك الحين  
 تنفر من هذا النوع من الأشياء : هل سيغطي هذا فيلما ؟ هل سيصورون تحت المطر ؟ وعندما عرض الفيلم  
 سنة 1955 كان رأي الجمهور الواقع تحت تأثير «المؤسسة» ضد الفيلم. لكنه — أي الفيلم — كسب في  
 أماكن عدة وبصفة تدريجية، جمهورا يستطيع التقوم. إنني أتحدث عن هذا الفيلم، لأنه انطلاقا منه بدأ كل  
 شيء، ومنه بدأت جمالية السينما المتخلفة تحارب على الشاشة. وبعد ذلك بقليل عرض الفيلم بكان CANNES  
 حيث توج. فأنت ترى بأننا، رغم استقلال الهند منذ 1947، مازلنا نعاني من آثار الميراث الاستعماري،  
 فكل مرة يأتينا شيء من الغرب نأخذ به مجدية. فمنذ أن حصل (Pather Panchali) على جائزة كان، أفتع  
 الناس واقتنعوا بأنه فيلم عظيم. وهكذا بدأ كل شيء. فبعد راي أخذ كل منا يخرج فيلمه، ظانين أن كل واحد  
 منا يعتبر راي صغيرا. وبالطبع لم يكن الأمر كذلك، فقد أحرزنا نجاحات كما نلنا حظنا من الإخفاق. لكن  
 بلحد الآن مازالت أغلبية الأفلام الهندية رديئة جدا. فكل ما وقع هو أن الهند بلد له خمس عشرة لغة رسمية،  
 وتقريبا نفس العدد من أنواع الخط، وأيضا عدد أكبر من اللهجات، فالأفلام، إذن، تخرج في هذا المحيط الثقافي  
 — اللغوي أو ذلك، وتميز بميزاتها الخاصة. لكن هذه الخصوصيات في رأيي، مصطنعة لأنها لا تؤثر إلا في  
 المظهر والكلام وعدادات اللباس والاكل، يعني كل ما هو «مادي». وإلا فإن الواقع الداخلي هو نفسه. حاليا  
 تخرج الأفلام الجديدة في جهات مختلفة من البلاد حيث يوجد ما يشبه «جيوب المقاومة» لكل منها سينائيوها  
 الذين لا يكونون إلا الاحتراف للسينما التجارية. إنه لمن المفيد أن نسجل بأن «المؤسسة» وهي في الهند أكثر  
 صلابة ووقاحة من غيرها — نحاول أن توهم الجمهور وتوهمنا نحن وتوهم نفسها بأن السينما عملية تكلف  
 الكثير من المال وبالتالي فإنها من احتكارها.

ولكننا موجودون لنبرهن لها بأن صنع الأفلام لا يكلف كل ذلك، وبأن السينما ليست وقفا على أحد، وأنها قضية الناس جميعا. فمن هذا المنطلق تخرج الأفلام الجيدة، الأفلام الجادة، وهذا يمثل حركة حقيقية، وإن كان هذا يعني بأننا ما زلنا في ميدان المعركة، وأنه يجب علينا أن نحارب ماديا تقريبا، لأنه لا يكفي أن تخرج أفلاما إذ يجب إيجاد قنوات للتوزيع، وهذه نقطة ضعفتنا.

— س : كيف ترى الوضعية حاليا، بعد خمس وعشرين سنة من بدايات س. واي ؟

+ ج : أفضل بكثير. لكن ما يجري — ليس في الهند فقط ولكن في مجموع بلدان العالم الثالث — هو هذا : نحن نبحث بأفلامنا إلى المهرجانات بالخارج ونصبح مشهورين في هذه المهرجانات لكن المخرجين المتورين في الهند، (ولو بعد Panther Panchell بـ 25 سنة) ليسوا كثيرين بعد. فإذا أخرجت فيلما ييم النقد العالمي، سأخرج بعد ذلك مباشرة فيلما يراعي الجمهور الغربي، وسأخذ بعين الاعتبار هذا الجمهور، فسأهم أكثر بالعناصر اللدخيلة في موضوعي وسأهم أقل بما يجب على فعله، وسأقصد نفسي في نهاية المطاف. لا أظن أن الهند وحدها المهتدة يمثل هذا الخطر. انظر إلى السينائيين الأفارقة : إنهم يخرجون أفلاما حول وضعية الأفريقي في فرنسا لكن ما يهمني هو وضعية الأفريقي في أفريقيا. لأن سينائي العالم الثالث تفهمهم «الإباحية» الموجودة في المجتمعات الغربية، وهذا يمثل خطرا كبيرا.

أخرجت لحد الآن ثمانية عشر فيلما، وفي كل مرة كنت أظن أن هذا هو فيلمي الأخير، لأن حظوظ إخراج فيلم آخر تتناقص باستمرار. إذن، ماذا أفعل ؟ من جهة أحاول أن أحافظ على منظور اجتماعي اقتصادي سياسي في رسم المجتمع. ومن جهة أخرى، أرى أنني قد بدأت أشتهر في الخارج إلى درجة أنني قد أصبحت، منذ ثلاث أو أربع سنوات «أكثر مصداقية» من الوجهة التجارية. إذن، يمكنني أن أخرج أفلاما دون أن أقصد نفسي أو أسقط في الشيبات. يمكنني، في هذه الآونة، بالنسبة لفيلمي المقبل، الاختيار بين ثلاثة منتجين. إنني لا أستطيع تصديق هذا الم يحصل لي هنا قط من قبل، فقد كان الأمر يصل إلى حد أنني كنت أنتج أفلامي بنفسي. إن الميزة الرئيسية، ليس فقط للسينائي الهندي بل لأي سينائي، هي الصرامة. لأن الصرامة، في نظري، جزء من المسلسل الجمالي. إن إعجابي بالموجة الجديدة لا يأتي من وجود أفلام جيدة أو رديئة، لكن لكونها «اقتصادية» جدا، ولكون السينائيين يعيشون تقريبا جماعيا، وهذا هام جدا لا يتفصل عن المفاهيم الجمالية. وهذا ما يحصل للسينائيين الجادين في الهند. وبدون أن أكون عاطفيا، أظن أنني مقاتل عنيد لكنني أعرف أنها لعبة غير آمنة بالنسبة لنا إذا استمر إخراجنا لثل هذه الأفلام.

— س : لماذا تعتبر هذه السينما الهندية رديئة في نظرك ؟ أظن أنه يستحيل تحسينها ؟

+ ج : لا، أبدا. الشيء الوحيد الذي يمكننا الاستفادة منها هو «الكمال» التقني، فن تدوير الروايات، وهذا يتطلب مهارة كبيرة. إن ما يقع الآن للسينا الهندية هو أن معظم الأفلام أخرجت بطريقة ذكية، باستثناء بعضها التي أخرجت ببلادة، وهي مفيدة لنا مادما نتعلم منها. فكما قال ماو في بنان عندما كان يتحدث إلى المثقفين : «إنها المهمة الثورية للثوريين أن يستولوا على أسلحة الخصم لاستعمالها ضده». وبنفس الطريقة، نحب معرفة ثقافة البورجوازية لاستعمالها في الواقعية الاجتماعية. وهذا ما يجب علينا فعله مع هذه الأفلام الهندية الرديئة، على الأقل تلك التي أخرجت بذكاء. يجب استعمال التكنولوجيا والتقنية قدر الامكان. زيادة على هذا، أظن أنه أساسي، بالنسبة لبلد يتشبه بالتقاليد كالهند، الاتقاء من السقوط في الجنون. ربما كنت ليئا مع أدواتي. لكنني أعترف بهذا الحق للناس جميعا، لأن الهند، كما تعلم، دولة متشعبة بالتقاليد في كل جوانب الحياة. نجد ذلك حتى عند بعض أحسن سينائيينا : حتى عند الشباب، هناك خوف من تجاوز ما فعله السابقون. إنني لا أتحدث عن الشجاعة التقنية، كحركات الكاميرا، لأنني عندما أشاهد بعض أفلام بريسون أرى الكاميرا ثابتة لكنني أحس بالحركة، بالدينامية داخل اللقطة. لا شيء يتحرك غالبا، لسوء الحظ، حتى لدى السينائيين «الجادين». وكنت أقول لهم : «لمماذا أصبحتم شيوخا وأنتم ما زلت شبابا ؟». أظن أنهم، من هنا،

يجب أن يأخذوا دروسا عن السينما التجارية، على الأقل من أحسن ما يوجد فيها. بعد هذا، نحدد أن السينما التجارية يسيطر عليها أناس عاجزون نهائيا عن الاقتراب من الأشياء اجتماعيا. فإني لا أظن، إذن، أن هناك أملا بالنسبة لهم. ربما يكون هذا قد وقع في الولايات المتحدة، لكنه لن يقع في الهند، لأن هذه السينما يسيطر عليها اناس لا تربية لهم ولا ثقافة. لدينا وجد الطلاب المتخرجون من المعهد السينمائي الوحيد الموجود بالهند في بونا PAONA، وجدوا أنفسهم ينفرون نهائيا من كل اتصال مع متحجي هذه السينما التجارية. لا تجمعهم بهم أية أرضية مشتركة، فهم من جهتهم يقاومون وسيقاومون كثيرا. كثير من هؤلاء الطلبة السينمائيين يدفعون للعمل في السينما التجارية ككتفين، الخ... لكن هذا التعلل مفيد.

— س : هل تظن أن موقف الجمهور ستغيره التلفزة آجلا أو عاجلا ؟

+ ج : لا، ففي بلد كاهند حيث يكثر الفقر، ليس للتلفزة أي أثر. إنه لمن الصعب على التلفزة أن تخلق عقلية، أو مناخا كما فعلت في اليابان مثلا، حيث أصبحت الوجود الكلي للناس لأن من الصعب، إلا إذا قامت ثورة اجتماعية، تغيير الاقتصاد الهندي، إنه لمن حظ السينما أن يكون للتلفزة تأثير ضئيل. لنا مشاكل ضخمة لكن هنالك طلب، حتى من طرف الدولة، لبناء دور السينما الفنية في البلاد كلها ولتجهيزها ب 16 مم، الخ... يوجد حظ للسينما الأخرى في الهند أكثر من البلاد المصنعة كبلدكم. هذه وضعية فريدة. لانا، كما قلت أنت، لنا جمهور، علينا أن نكسبه ونضمه إلينا، ولكنه موجود. فحتى عندما يعرض أحد أفلامي، سواء كان صعبا أو غير خاضع للتقاليد كما يمكن أن يبدو، كنت دائما أحس بأنه سيحظى بشعبية كبيرة. لأنني أرى الناس يتحدثون عنه، يرفعون شعارات، ويهتفونني، الخ... وهذا لا يحصل إلا في الهند. أتذكر فيلما أخرجه، وفي يكن روائي بل كان نوعا من «الإلصاق» وظهر أخيرا أنه فشل شامل، ولكنني واجهت من أجله على الأقل، ردود فعل قوية. وعندما رأى سائق عربة ردود الفعل تلك حولي، قال لي : «أعرف، يا سيدي، بأنك أخرجت فيلما من أجلنا، ألا تريد أن تصعد إلى عربتي لتتحدث ؟»، وكنت متأكدا لو أنه ذهب لمشاهدة الفيلم لكرمه، لعدم وجود رقص وموسيقى وحكاية. وعلى كل حال فإن هذا يظهر إلى أي درجة يوجد انتظار تجاه السينما، وهذا يشجعك على الاستمرار.

— س : قلت فيلما بدون موسيقى ولا أغاني، هل النضال ضد السينما التجارية يعني حذف الموسيقى والاغاني ؟

+ ج : لا، بل إني أحس بأن في نوع الأفلام التي أخرجها لا يوجد مكان لهذا النوع من الموسيقى والاغاني. سيكون هذا لا واقعا في الأوضاع التي أصف. فإذا كان من الضروري إدخال الموسيقى في الفيلم. فإن ذلك سيتم لأنها جزء من الواقع الذي أصف، ونفس الشيء بالنسبة للرقص. لأنني ضد العرف، ضد «النوع».

— س : من أي عون، من الدولة أو الولايات، تستفيدون ؟

+ ج : لقد نظمت الولايات الهندية منظماتها الخاصة لمساعدة السينما، دون أن تدري كيف تُخرج هذه السينما إلى الوجود. إنها لم تتمكن جيدا من التمييز بين سينماتا والسينما التجارية، لأن السينما التجارية نفسها مليئة بنوايا حسنة، أخلاقية على الخصوص : الأشرار يذهبون إلى السجن : والأخبار يكافأون، الخ... إنها تحاول أن تحافظ على التوازن بين الاثنين. لكنها لا تتمكن دائما من ذلك. ووسط هذا كله، توجد منظمة جديدة تسمى «تعاونية تطوير السينما الوطنية» التي سوف تلبس «قبعة» للجميع. بالنسبة لنا، هناك فوائد. لانا إذا حصلنا على عون مالي من الدولة لانعير على تسديده، وإذا اختير فيلمي لمهرجان كان، فإن الحكومة الهندية هي التي تتحمل مصاريف إقامتي هناك، الخ... هذا حسن، وهذا ما لا يعجب أصحاب السينما التجارية. لكننا نعرف أيضا أن الحكومة، إذا ساعدت سينماتا، فلأنها تحس جيدا بأنها من هذه الجهة سوف تخلق صورة فائتة، نوعا ما، للهند، لا عن إيمان بطبيعة الحال. إن لي، مثلا، اختيارات سياسية تعرفها الحكومة جيدا تجعلني في المعارضة بوضوح، لكنها، بصفتي سينماتيا، لا تستطيع فعل أي شيء ضدي.

— س : دهشت لوجود اختلاف محسوس بين أفلام الشمال وأفلام الجنوب، هذه الأخيرة تبدو جد متواضعة، أقل موسيقية، أقل فرجة، أكثر ميوعة في روايتها. هل يوجد فعلا خلاف كبير ؟

+ ج : لكن عليك ألا تنسى أن أفلام جنوب الهند تأتي على الخصوص من كراالا. في حين تصور في مدراس أفلام كثيرة، لكنها رديئة. لهذا حدثت عن «الجيوب» بدل الجهات. ففلمي (الهامشيون) مثلا صورته بلغة تليغو TELEGU (التي هي لغة هامة في جنوب الهند)، وقد صور شيام بنغال (KODURA) بلغة تليغو أيضا في حين أنه من بومباي... يوجد، عمليا، سيناثيون يسافرون، يستغلون فرص التصوير حيثما وجدت من أكهد أنه خلال سنتي 77 و 78 لوحظت انطلاقة سينائية حقيقية في جنوب الهند، بفضل أناس أمثال جيميش كرناد في ولاية كارناتاكا وف. س. كارانت... إن كارانت هو الذي وضع موسيقى فيلمي (الرجل ذو الفأس) وهذا الفيلم أيضا، إنها ميزة هامة في سينانا، فكارانت مثلا يعيش في كارناتاكا وطلبت منه أن يعمل في فيلم تجري أحداثه في كالكونا، لكن لا يوجد في فيلمي شيء خاص بالبنغال. إنها وضعية بشرية لا غير. وهذه هي الوضعية ؛ السينما التجارية تنتج الأفلام أكثر مما تفعل، وبالنسبة لنا يجب أن نتنقل من مكان لآخر بدون انقطاع. فجوبا لاكريشانان مثلا الذي أخرج (KODYETOM) في كراالا يقول بأنه يجب عليه أن يظل في كراالا لإخراج أفلامه. أنا لا أتفق مع هذا، قد تجد بيننا اتجاهات كثيرة، لكن الاساسي أن عدونا المشترك هو السينما التجارية

### 3 : حوار مع أدور جوبا لاكريشانان ADOR GOPALAKRISHANAN

كان أدور جوبا لاكريشانان، في نانط NANTES يمثل السينما التي تتكلم بلغة المالايالام (إقليم كراالا). ولقد شوهه فيلمه الأول — وقد صار قديما — (SWAYAM VARAM)، ولم يلق نجاحا، مثل الذي لقيه فيلمه التالي (KODYETOM) الذي يعتبر تحفة فنية. وجوبا لاكريشانان يعتبر أحسن محام عن السينما الهندية الشابة في الجنوب :

+ ج : تعرف بأنه يوجد في الهند نوعان من السينما، الأول هدفه الوحيد جمع المال : السينما التجارية والسينما الأخرى التي يقوم فيها السيناثيون بعملية الأنداع كغيرهم من الفنانين. إذن فهما نوعان. مختلفان كثيرا. إن تمويل الأفلام التجارية يأتي في غالب الأحيان من أناس لا علاقة لهم بالسينا. أما نحن فنخرج أفلامنا بطريقة مختلفة بحيث يكون المخرج هو أصل أي مشروع. فانا أخط مخطوطة ثم بعد ذلك فقط، أقوم بالبحث عن التمويل. إنه لمن الصعب، إذن، فيما يخص الأفلام التي نخرجها، إيجاد تمويل أو موزع لأن الممولين يظنون دائما بأنه يمكن ألا نكسب جمهورا لأفلامنا.

— س : عندما نتحدث عن السينما الهندية في فرنسا، نفكر بالطبع في ساتياجيت راي، وفي الأفلام التي قام بتصويرها رونوار ررو — سيليني ROSSELLINI، الخ... لكن الأمر يتعلق دائما بأفلام تنتمي إلى لغات (البنغالية في غالب الأحيان) وإلى ثقافات شمال الهند. ما رأيك ؟

+ ج : هناك بعض الحقيقة فيما قلت. لقد بدأت السينما الجديدة في الهند مع ساتياجيت راي وإن وجد سيناثيون جيبون في الهند قبله كشتنارام مثلا. لكن الذي ظهر مع أفلام راي، هو الفنان الذي يضبط فيلمه. ونحن «نتحدر» جميعا منه. لقد وجد في بداية الأمر ريتويك غاتاك RITWIK GHATAK الذي أخرج أفلاما جيدة جدا، أفلاما مختلفة عن أفلام راي. ثم جاء بعد ذلك مرنال سن. فالتي حدود أواسط الستينات كانت السينما البنغالية، هي الوحيدة الجيدة التي تنتج في الهند. ثم بعد ذلك تخرج أناس من المعهد السينائي بيونا الذي أسس سنة 1961 من طرف الحكومة على أنقاض إستوديو قديم اسمه PRABHAT (وكان لشركة مهمة جدا، عمل معها شانترامز وقد حُلَّت في الخمسينات) اشترته الحكومة. ولقد انتقد هذا المعهد لبعده عن المراكز السينائية الكبيرة كبومباي ومدارس، الخ... لكن هذا البعد قد أفاد السينما الهندية، لأن تأثير وضغط السينما التجارية كانا قليلين في بيونا. وهناك، وبفضل «أرشيف الأفلام الوطني» الذي أسس سنة 1964، بدأ

الطلبة يألفون سينا العالم أجمع. فلاول مرة وُجد الطلبة أمام إمكانات سينائية، وهذا لم يكن موجودا في السابق. بالنسبة للسينا في الجنوب كان (سامكارا) أول فيلم جيد، ويجدر القول بأن الذين أخرجوه لم يكونوا من قداماء طلبة يونا.

— س : بعض النظر عن هذا، ألا يوجد تقليد سينائي وثائقي في جنوب الهند ؟

+ ج : بالنسبة لكراالا حيث أعمل، لا توجد أسواق للفيلم الوثائقي تقريبا. لأنه يكاد يكون من احتكار الحكومة، عن طريق «قسم الأفلام» التابع للحكومة الهندية والذي ينتج الأفلام الوثائقية والأفلام القصيرة والأشرطة الإخبارية لقاعات العرض، وهو مؤسسة قديمة تعود إلى عهد الانجليز، وهي توصي بإخراج الأفلام (و قد قمت بذلك). لكن إذا أخرجت أفلاما ما خارج إطارها يستحيل عليك عرضها، إذن لا يوجد استقلال في إنتاج الأفلام الوثائقية.

— س : والتلفرة ؟

+ ج : لا وجود لها في أغلب المدن، لأنها توجد فقط في المدن الضخمة، إن السينما تعتبر أهم وسيط. مادامت التلفرة لا وزن لها، فهي لا تهتم إلا من يستطيع اقتناءها، بالأسود والأبيض، وهي خاضعة للسينا التي تقدمها بالأفلام لتعرضها. لكن مدة العرض، كما نعرف، لا تتدوم أكثر من ساعتين في اليوم، وهذا لا يعتبر كثيرا.

— س : لنعد إلى معهد يونا، لقد سبق لي أن قرأت بأن هذا المعهد يُعد حاليا للسينا التجارية. هل هذا صحيح ؟

+ ج : لا، إن المثلين فقط يمكن أن يظهروا، دون تمييز، في نوعي الأفلام معا، لأن ما يهمهم هو أن يجدوا عملا وأن يربحوا مالا. فإذا أخذت فيلما أخرجته سنة 1972 تجد أن الذين عملوا فيه قد تكونوا كلهم في يونا. فلاول مرة في كراالا يخرج فيلم صمم وصنع بكامله خارج النظام التجاري. لقد استطعنا أن نعطي الدليل بهذا على أن فيلما كهذا يمكن أن يجد جمهورا، وأن يلقي نجاحا لحودته، وهذا يدل، إذن، على أن معهد يونا كان مفيدا.

— س : ما مصر «تعاونية تمويل الأفلام» كجهاز حكومي كان عليه أن يساعد السينما ؟

+ ج : لقد انتجت «التعاونية» خلال عشر سنوات خمسين فيلما، وهذا ليس بالكثير. إنها لا تمول إلا «أفلاما ذات جودة». لقد مَوَّلَ مهتال — وأنا أيضا في فيلمي الأول — من طرف التعاونية. لكنه ليس تمويلًا حقيقيًا، إنه قرض، ويجب القول بأنه لا يسدد أبدا. لكن التعاونية تغيرت إسمًا وطبيعة، فهي حاليا تسمى «تعاونية تطوير الأفلام الوطنية» ويوجد ضمن أعضائها بعض السينائيين أمثال مهتال سن وشيام بنغال وآخرون وأنا أيضا. إننا لسنا موظفين لديهم، لكننا ندلي بآرائنا. لم يمر على وجودنا بها سوى أشهر قليلة، ونحن نتساهل كثيرا في القروض، إننا نحاول أن نساعد السينائيين لأننا نتفهم مشاكلهم. إننا نطمح إلى بناء سلسلة من القاعات الصغيرة للعرض في البلاد كلها لتعرض هذه الأفلام، ونطمح إلى تحويل هذه التعاونية إلى منتج فعلي. ونحن نحاول، على الخصوص، مساعدة الأفلام الأولى على أساس ثقافة وتكوين المؤلف المتقدمين.

— س : تقول بأن (SAMSKARA) كان فيلما مفيدا بالنسبة لجنوب الهند. كيف أثر فيكم هذا الفيلم في كراالا ؟

+ ج : لقد ظهر الفيلم سنة 1970 لكنني لم أشاهده إلا فيما بعد، بعد أن أخرجت فيلمي الأول. لأن أي فيلم ظهر في كارناتاكا، من حيث المبدأ، لا يعرض إلا هناك. إنه مشكل كبير على «الاندية السينائية» أن

تساعد من جهتها على إيجاد حل له. إن الحواجز اللغوية حقيقية، تقريبا مثل أوروبا. ولكن لهذا جانب مهم : لأن الأفلام الجيدة الأفلام «الشريفة» مثل (سامسكارا) وفيه اللواقح الذي تتبع منه، في حين نجد الأفلام الناطقة باللغة الهندية HINDI تحاول أن تخاطب جمهور الهند كلها، فهي إذن لا تستطيع أن تعالج المشاكل الخاصة بهذا الجزء أو ذلك من الهند، فتضطر إلى معالجة المواضيع العامة، فهي من أجل هذا أفلام «هروبية» : إذ أنها لا تنتمي إلى أحد ولا إلى أي مكان، كما هو الشأن بالنسبة لأفلام هوليوود التي توجه للعالم أجمع لا لأمريكا فقط. فإذا كانت عندك رقصات وموسيقى وبطل وبطلة يتحابان لا تحتاج إلى فهم اللغة التي يتحدثان بها، لأنك تعرف القصة مسبقا، لأنه قد سبق لك أن رأيتها... لكن السينما الهندية جهوية. وسينما : سينما كراالا جهوية. فالوسيلة الوحيدة لترويج الأفلام الجيدة، بغض النظر عن أصلها، هي شبكة الأندية السينمائية. فعندما تخرجت من معهد يونا سنة 1965، كان أول شيء قمت به هو إنشاء نادي سينمائي بمدينة تريفاندرورم في ولاية كراالا، وتشجيع أصدقائي للقيام بنفس العمل. خلال سنوات لم أقم سوى بترويج الأفلام. ولنا حاليا في كراالا وحدها أكثر من مائة ناد سينمائي، وهذا يخلق قاعدة حقيقية لتطوير السينما، وحتى إذا لم يلق فيلم رواجاً تجارياً فإنه سيعرض في هذه الأندية السينمائية. ثم أنشأنا سنة 1965 تعاونيتنا، إذ كنا نعرف بأننا سوف لن نجد المال لدى المصادر المألوفة للتمويل. لقد كنا نحس في البداية، ونحن نملك حاليا استوديوهاتنا ومختبراتنا الخاصة ويمكننا إخراج أفلام بشكل مستقل.

— س : كيف تفسر أهمية السينما في ولاية كراالا التي هي ولاية صغيرة، وقد انتجت، سنة 1979 وحدها، مائة وخمسين فيلماً ؟

+ ج : إن حالة كراالا جد هامة. إنها الولاية التي توجد بها أعلى نسبة نحو الأمية (85%) وهناك تقرأ الصحف بكثرة، والهوة بين الأغنياء والفقراء أقل عمقاً كذلك من غيرها، إنها منطقة مدارية حيث يملك الناس قطعة أرضية، ويستطيعون الحياة حتى في حالة وجود مجاعة في باقي البلاد. وكراالا أخيراً كانت دائما على اتصال مع ثقافات أخرى : القوافل العربية، اليونان، الرومان، ثم بعد ذلك الفرنسيون. بل ويوجد تأثير للدين المسيحي كذلك، إذ يقال بأن أحد المبشرين، القديس توما، قد جاء إلى كراالا. فكان هناك إذن لقاء وهضم لعدد كبير من الثقافات، وهذا ما جعل سكان كراالا متفتحين جدا لكل ما استجد، فالصحافيون مثلاً، قد تبعوا السينما الجديدة وعلقوا على ظهورها في مدينة تريفاندرورم.

ستبني الحكومة استديو كبيرا. لحد الآن كان يجب أن نذهب إلى مدارس التي هي، إلى جانب بومباي، المركز الكبير للسينما الهندية، بل هي أكبر من بومباي (حيث تصور الأفلام الناطقة باللغة الهندية HINDI و الماهاراتية) لأن في مدارس تصور الأفلام بخمس أوست لغات مختلفة. إنها هوليوود حقيقية، ومدارس ليست بعيدة عن كراالا، ومع ذلك ثقافتها مختلفة عن ثقافتنا اختلافا كبيرا، ولهذا نريد لإخراج أفلامنا استديوهاتنا الخاصة، وسيتم هذا بعد سنتين أو ثلاث سنوات.

— س : لكن كيف ستعايش تعاونيتكم مع هذه الاستديوهات ؟

+ ج : علينا، للتعاشيق حقيقة، أن نطور مشروعنا الخاص وطريقتنا في إخراج الأفلام. سينخفض الانتاج، حاليا، في كراالا، لقد حصل منذ بضع سنوات أن الأفلام بالابيض والاسود في الهند لم تعد تخرج، وهذا عائق أمام الأفلام ذات الميزانية الزهيدة، لأن الألوان تكلف كثيرا جدا. وهذا مشكل حقيقي.

— س : كيف تصف هذا الانتاج المتوسط في كراالا ؟

+ ج : إنه متجانس جدا : إنها أفلام يتواجد فيها بالضرورة عنصر رومانسي وعنصر التوتر. ولكي لا تقع في الخطأ بين الاثنين، كما يفعل في المطبخ : إنها القاعدة. إننا لا نخاطر. ثم إن هناك أشكالا تقليدية كثيرة خاصة بكراالا، وهي أكثر شعبية وعفوية، فقدت مع عصرنة الحياة، والسينما هي الوحيدة التي تستطيع إبقاؤها حية.

أصبح إقبال مسعود، مؤخرا، ناقدا في «الانديان إكسپرس» إحدى الصحفيتين الوطنيتين الكبيرتين باللغة الإنجليزية، وككثير غيره، كان لفترة طويلة ناقداً أدبيا. فالنقد في الهند، تاريخيا، شاب، قليل وضعيف بالنسبة لجوقة الحملات العديدة التي أجمعت على التعبير عن «إعجابها» بالنجوم فالبعض يقوم بمهمته جدبا (في الظروف التي يصفها إقبال مسعود)، وأخذ تيار يظهر إلى الوجود ويتبلور. وفيما يلي بعض آرائه حول دور النقد في الهند :

أعمل بـ «الانديان إكسپرس»، وهي مع التندر هندية، إحدى الصحفيتين الوطنيتين الذاتعتي الصيت في الهند، منذ السنة الماضية. وبها عمود يختص للسبيا بالصفحة الثالثة التي تكون مهمة أكثر في نهاية الاسبوع. فالجريدة تطبع في بومباي وهي مدينة يمكن أن نشاهد بها 90% من الإنتاج الهندي، وهناك طبعات خاصة بلهي وكالكوتا ومدراس. فإذا وجد فيلم مهم أكثر، كأفلام ساتياجيت راي مثلا، فإن الخبر يحتفظ به للطبعات الأخرى. إن «الانديان إكسپرس»، تخرج باللغة الإنجليزية. والصحافة الإنجليزية تحتل مكانا مركزيا في الإعلام والإذاعة والنقد السينمائي. كما أن الإنجليزية في بومباي ومدراس وكالكوتا تعتبر لغة المثقفين. بها يكون، إذن، للنقد وزن أكبر وتأثير أوسع، وهذا يتعلق بالهبة الثقافية أيضا.

... لا يمكن التعرض لكل الأفلام، فهذا ليس ضروريا دائما، لأن أغلبية الإنتاج تخضع لنظام «النجومية». وهذا لا يمنع أن تكون كل هذه الأفلام، رغم كل شيء، جزءا من تاريخ السينما الهندية، وقليلون جدا هم الذين يكتبون عنها. إننا نلاحظ نقصا في الأعمال الجادة، من حيث العمق، وهذا مؤسف بالنسبة للتوزيع الجغرافي، إذا كان هنالك تركز للنقد في بومباي فإن لهذا ما يبرره. إنه أفضل مكان، بالإضافة إلى مدراس، لأن كثيرا من الأفلام تخرج وتُشاهد به. فكالكوتا، من هذه الناحية، تبدو هزيلة : لأن ذلك قليل الوجود بها وفي تناقص مستمر. إن المشكل بالنسبة إلى في بومباي، هو تعريف الجمهور بأسماء مثل ساتياجيت راي ومرينال سن. كثيرا جدا ما أتحدث عنهما دون أن يرى الجمهور أفلامهما. فيجب أن يعرف — أي الجمهور — بأن أفلامهما، على الأقل موجودة. وبمبادرة خاصة مني أسافر من حين لآخر إلى كالكوتا، على نفقتي الخاصة، لاشاهد أفلامهما، ثم أكتب عنها.

ولأعطيك فكرة عن هذه الوضعية سأورد مثلا : شاهدت في كان (EKDIN PRATIDIN) لمينال سن. وهذا الفيلم ظهر في كالكوتا لكنه لم يوزع بعد خارج البنغال. لقد شاهدته لأنني ذهبت إلى كالكوتا. فأني سينائي، يمكن أن يكون معروفا جدا في لغته وبالخارج (وهذه حالة راي وسن)، لكن المشكل هو أن يعرف فقط في الهند بل أن يشاهده، ويوزع. فمن هذا المنطلق يكون للنقد دور عليه القيام به.

بالنسبة للأفلام التجارية فهي لا تحتاج إلى نقد جيد لتكثر مداخيلها. فالجمهور الذي يشاهدها لا يقرأ ما نكتبه — إنه يتجاوز كل نقد، ومع ذلك لاحظت أن الأوساط الاحترافية تقرأ هذا النقد وأخذت تعترف. بأن لنا كلمتنا في هذا الميدان، وبدأت تأخذه بعين الاعتبار بصفة متزايدة.

... إن الرغبة الأدبية، والمراجع والاعتقاد على نوايا المؤلف والتعليق عليها، يعتبر كل فذلك عيبا على المدى البعيد، إنني أعترف بذلك، لكن، حاليا في الهند، هذه هي الطريقة الوحيدة لتثبيت، وفرض تيار نقدي حقيقي. فقيما يخصصني شخصيا كان اختصاصي في البداية هو الميدان القصصي. لقد كنت، لمدة طويلة، ناقدا أدبيا. ثم بدأت أكتب عن الأفلام منذ عشر سنوات تقريبا. وفيما يخص النقد بصفة عامة فإن عمره لا يتجاوز عشر أو خمس عشرة سنة فقط. قبل ذلك، قبل 25 سنة، في الفترة التي أخذ فيها راي يخرج أفلامه كان هناك ناقدان أو ثلاثة. أشهرهم الناقد الرائد سيدي غوطا SIDI GUTTA وهو صديق شخصي لراي. توجد في الهند مجلات سينائية عديدة. مجلات مصورة بتدقيق أكثر. وهذا سوق هام. وهي تتم فقط بحكاية الفيلم مع كثير من الصور، صور النجوم، لكن لا وجود للنقد فيها بتاتا.

... لقد تحدث عن رأي، في تلك المرحلة، نافدان أو ثلاثة، فأهمية رأي كمؤلف لافلامه، وتأثيره المتصاعد في السينما الهندية كلها، وفي السينائيين الشباب، يعود الفضل فيه للخارج. هناك أيضا كون رأي، مثل سن، سينائي بنغالي. إنه معروف جدا هناك. فكالكوستا، بدون أدنى شك، تعتبر مركزا ثقافيا كبيرا بجمهورها الأكثر ثقافة في الهند قاطبة. ومع ذلك فإن توزيع الأفلام خارج البنغال بعد مشكلا ما يزال قائما، حتى بالنسبة لسينائي كراي. وإعطائك مثلا فإن فيلم (لاعبو الشطرنج) الذي عرض في كان سنة 1978 قد عرض في كراي لمدة يوم واحد فقط. إن المشكل الضخم هو اللغة. كما أن الجمهور الهندي لم يعود على الهامش Sous-titre ولا يجب ذلك.

... إن الكوميديا الموسيقية تعد تعبيرا وطنيا. إنها تنظي البلاد كلها بدون صعوبة. إنها تلتخص في لغة واحدة : اللغة الهندية. وبالضبط فقد قامت السينما بما لم تنجح حكومة الهند في الوصول اليه. إني أشارك في مجلة تدعى : «مشاهدة السينما» وهي الوحيدة التي تنجز عملا عميقا حول هذا النوع من الأفلام. لقد أنشئت هذه المجلة من طرف جماعة من «المثاليين» في يناير 1980 بمناسبة انعقاد مهرجان بنغالور، في الهند. ويساهم فيها أيضا أناس : مثال سن. رأي وجيوش كارناد وشيام بنغال. ليست هناك أية مصالح يمكن أن تعرض للخطر، بمعنى الدفاع عن هذا الفيلم أو ذاك، فهناك فقط رغبة في الحديث عن الصناعة السينائية، وتوثيق أكبر عدد ممكن من الأفلام الهندية من البداية الى يومنا هذا. إن المهمة من الضخامة بمكان. فإذا كان المشروع يهدف الى التأريخ للسينما الهندية قبل كل شيء، فإني من جهتي أهم بما ينتج حاليا. فالعدد الأول قد خصص للسينما الصامتة، والثاني يضم بداية السينما المتكلمة من سنة 1930 إلى 1935، والعدد الثالث يؤرخ للمرحلة اللاحقة حتى حدود 1940. وتوجد تحت الدراسة أعداد خاصة عن الفيلم الموسيقي والرقص وعن التأثيرات الخاصة في السينما. وما ينقصها — أي المجلة — هو الدراسة الاقتصادية للسينما، لسبب بسيط هو أن السينما التجارية واقتصادها لم يندرس بعد. إذ يمكن الحديث عن «عملة سوداء» فقط. حاليا لا يملك أحد المعلومات المطلوبة لدراسة العمليات المالية التي تستثمر في الصناعات السينائية.

### 5 — لقاء مع سميتا باتيل SMITA PATIL هجمة السينما الهندية الحديثة

لقد أفرزت «الموجة الجديدة» سينائيين، أسماء، ولكنها أعطت أيضا وجوها أمثال : جان سرغ J. SBERG وأنا كارينا A. KARINA، الخ... أما سميتا باتيل، بالإضافة الى شابانا عزمي CHABANA AZMI فتعتبر من الوجوه الشهيرة في السينما الهندية الجديدة. إنها مدينة لشيام بنغال في فيلمه (NISHANT) سنة 1974 بأول دور كبير. ثم إنها ستمثل، ومعه دائما، في (BHUMIKA) سنة 1976 وفي (ANUGRAHAM) سنة 1977. إن سميتا باتيل تعيش في بومباي. وإذا كانت دائما مستعدة، حسب الاسبقية، للتعامل مع السينما الشابة (لقد مثلت في الفيلم الأخير لمينال سن الذي سيرعرض قريبا في مهرجان برلين) فإنها مثلت حديثا في فيلم (JAITRE JAIT) وهو فيلم موسيقي تجاري. كيف تمارس مهنة التمثيل في السينما الهندية ؟ السينما التجارية أم سينما المؤلف ؟ إن الأمر المعقد أكثر يتجلى في : كيف تكون نجمة في السينما الناطقة بالهندية أو في السينما الوطنية أو السينما الجهوية المحصورة داخل إطارها اللغوي ؟ أتفضل الغناء أو الرقص — أي بدون غناء — أم التمثيل والكلام ؟ من هنا تظهر بالنسبة للمثلة (إن اللغة الأصلية لباتيل هي الماراتية) ضرورة معرفة لغات أخرى لكي تتفادى أن تتجاوز. وهل يعني الانطلاق من الكوميديا الموسيقية إلى السينما الشابة نفس الشيء، بالنسبة للمثلة ؟ هذه أسئلة من بين أخرى كثيرة، وهذه صعوبات تطرح اليوم أمام ممثلة شابة مثل سميتا باتيل. وفيما يلي بعض إجاباتها :

في نهاية مرحلة السينما الصامتة، في فترة الاستديوهات الكبيرة، لم يكن للنساء حق التمثيل في الأفلام. وكما هو الشأن بالنسبة للمسرح الشعبي، وهذا مازال قائما حاليا، كان الرجال يقومون بأدوار النساء. إن الصعود الى الخشبة للتمثيل لم يكن معمولا به إلا إذا كانت المرأة راقصة في القصور، فالنساء من هذا النوع كن

محرقات : مغنيات، راقصات، وفي غالب الأحيان عاهرات. هن وحدهن كان لهن الحق في الظهور أمام الجمهور. ولم تكن نظرة السكان البين حسنة. ففي مدينة قديمة شمال الهند، ترسخت عادة في عائلة تتكون من راقصي البلاط. إنهم أول من مارس هذه المهنة التي توارثوها أبا عن جد، لكسب المال. كانوا يعتبرون أنفسهم فنانين. كان الرقص وظيفة معترفا بها، ومدخولها وافر، ولم يعد من عمل الموسسات فقط. وابتداء من ذلك الوقت، في الثلاثينيات، أخذت النساء يدخلن ميدان السينما، وعلى الخصوص نساء العائلات الغنية اللاتي يتكلمن بالانجليزية، وكن «طاهرات» جدا. ووجودهن هناك كان لإعطاء هذه الصورة. وحتى اليوم لم تتغير الأمور. إن الحياة الخاصة لنجمة، في الهند، تبقى دائما سرية، مصانة بعناية.

ففي فيلم (BHUMIKA) لشيام بنغال ألعب دور ممثلة في الأربعينات. إنها قصة واقعية، فالممثلة نفسها قد ساهمت في السيناريو. لقد كانت زوجة رجل أرغمها على الدخول إلى ميدان السينما لأنها كانت مغنية جيدة. في ذلك العهد كانت العادة تقضي بأن تعمل كل مغنية أوراقتة جيدة يوما ما في السينما. وكانت هذه هي الامكانية الوحيدة لأي امرأة أرادت ولوج باب السينما. وهذا مفهوم أيضا، نظرا لأنهن كن يغنين فعلا آنذاك، لأنه لم يكن هناك تسجيل. فكل ممثلة عليها أن تغني على الأقل مرة واحدة في الفيلم، بطريقة مباشرة. وهذا لا يقع اليوم لأن هناك آلة التسجيل. فحتى إذا استدعيت مغنية معروفة، فإنها تغني في الفيلم بواسطة التسجيل. فعندما لا يوجد في الفيلم مغن بارز إذ أن الممثل يبدل صوتيا، بمغن. ولا يوجد في الهند إلا أربع مغنيتين (مغنيان ومغنيات) يقومون بكل عملية تسجيل. لذلك نسمع، إذن، دائما نفس الأصوات.

وفيما يخصني فقد عملت مع فرقة مسرحية من بونا، لكن دون أن أصعد إلى الحشبة. دخلت التلفرة سنة 1972 كمدعية بعد أن اجتزت اختبارا صوتيا ثم اخترت. وهناك رأي شيام بنغال وطلب مني أن أمثل في (NISHANT)، واستمر تعاوننا منذ ذلك الحين.

....توجد في الهند خمس مدارس للرقص التقليدي (الكلاسيكي)، ومدارس للموسيقى. من الأحسن، بالنسبة لأي ممثلة، أن تتردد على هذه المدارس عوض مدارس السينما. ففي بومباي توجد مدرسة للممثلين لكنها لا تسلم إلا دبلومات خاصة. إن أهم مدرستين توجدان في بونا ودلهي الجديدة. فالأولى تتدخل في إطار المدرسة السنائية «للمعهد الهندي للسينما والتلفرة»، وهي تعطي دروسا في التمثيل منفصلة عن التكوين التقني وعن شعبة الإخراج. ومنذ زمن قريب صارت شعبة التمثيل التي كانت مستقلة، مرتبطة بباقي الشعب. أما مدرسة دلهي «المعهد الوطني للدراما» فهي كبيرة وهامة جدا. ومنها تخرج جيتيش كارناد.

...لقد مثلت كثيرا في أفلام السنائين الشباب في جنوب الهند. إنها سينما ذات إمكانات ضئيلة : 16 مم، بالأسود والاييض. قبل العمل في السينما التجارية يصير المرء ذا شعبية مع بقائه رهن إشارة الآخرين. فبالنسبة لهم يمكن أن تساعدهم أعمامنا على إنجاز مشروع وعلى مضاعفة عدد مشاهدي الفيلم. إن الأمر بهذه الساطة. وهذا يشبه تقريبا حالة إزابيل هوبر huppert.اه عندما مثلت مع كودار. ومن أجل هذا أيضا التجأت مؤخرا إلى السينما التجارية.

لم يتغير أي شيء في السينما التجارية. يطلب منك مشهد راقص، مشهد حب، مشهد داعم، أغنية. لا مجال للتعجب ! هناك من يغني مكانك، عليك فقط أن تظلي في المكان الذي وضعت فيه دون أن تتحرك ! إذا أردت البكاء فلا حاجة لك بذلك، لأنهم يضعون مادة في عييتك وهذا يكفي ! وهذا حرمان كبير بالنسبة للممثلة. فليس هناك غير السينما الشابة، حيث يمكنك أن تجدي ذاتك وأن تعطي كل طاقاتك. في السينما التجارية يأخذ الممثلون أجورهم في نفس اليوم نقداً. إن للنجوم السلطة التامة. إنهم ليسوا ماجورين. فمن أجل تصوير فيلم على المنتج أن يأخذ موافقة نجمة ما بقبضل اسمها يحصل على المال الذي يريد، حتى من الموزع. ثم يكتب السيناريو ويبحث عن مخرج. لكن الأهم هو أن المنتج يختار بنفسه اختصاصيا في توقيع الرقص (من الإقاع)، واختصاصيا في مشاهد المشاجرة. فهؤلاء الناس لهم من السلطة ما لا يملكها المخرج. فهم يسرون

بأنفسهم مشاهدتهم الخاصة كاملة، ويضعون الكاميرا، الخ... ففي غالب الأحيان تكون أغاني الفيلم معروفة مسبقاً، إنها أغان شائعة. والسيناريوهات تتشابه جميعاً : قصة أخوين، يلتصق كل منهما بزوجه، أحدهم شرطي وآخر مجرم أو سارق، يتعاركان... ثم هناك الأم والأخت...

إن هذا يبدو سهلاً، لكن الأصعب هو العثور على نجمة، إنه مشكل التواريخ. فالنجمة تلعب بمعدل أربعين فيلماً في العام الواحد، إنها تلعب أحياناً في فيلمين وفي الآن نفسه. لأن التصوير لا يدوم أكثر من خمسة أيام. بل إن الممثل لا يعرف حتى السيناريو، فعندما يصعد إلى الحلبة Plateau يرتدي بذلته، بعد ذلك يطلب من المخرج اسم الشخصية التي سيتمصها في الفيلم، ثم يعرض عليه النص الذي عليه أن يردده، ثم تعطاه بعض التوضيحات، فيبدأ التصوير مباشرة، وهذا يكفي، بدون انفعال ! يجب الاعتراف بأن الأفلام في الأربعينات، كانت أفضل بكثير من هذا، يجب زيارة مكتبة الأفلام في بونا لمشاهدتها الآن.

إن الأدوار في السينما الشابة أكثر ثباتاً. ومع ذلك فإن عدم التحرك، بالنسبة لشخصية ما، لا يعني أن الممثل لا يفعل شيئاً. إن ميزة السينما الشابة تكمن في أن المخرج يطلب منك على الأقل بعض الأشياء. فالأسوأ في السينما التجارية أنه لا يطلب منك أي شيء. فالسينائي يعطيك دورك الذي خصصه لك : ويتعلق الأمر دائماً بالنساء المطيعات الوديعات. إنني أحاول أن أحارب هذا، لكنني لا أستطيع، إذن فأني أقوم بعملي ثم انصرف. لا أعطي ذاتي فعلاً إلا في الأفلام المستقلة (أي الجادة)، لأنني أولاً أقوم بكل شيء بنفسني : اللباس، الحلاقة، الماكياج... إن العمل في هذه الظروف تجربة أخرى مختلفة تماماً. المشكل هو أنه، مع العروض العديدة التي تقدم لي من طرف السينما التجارية، يلزم إشعاري بشهرين مسبقاً حتى أتمكن من التحرر لمدة أسبوعين.

ترجمة : محمد بولعيش

عن : CAHIERS du CINEMA n°320 FEVRIER 1981