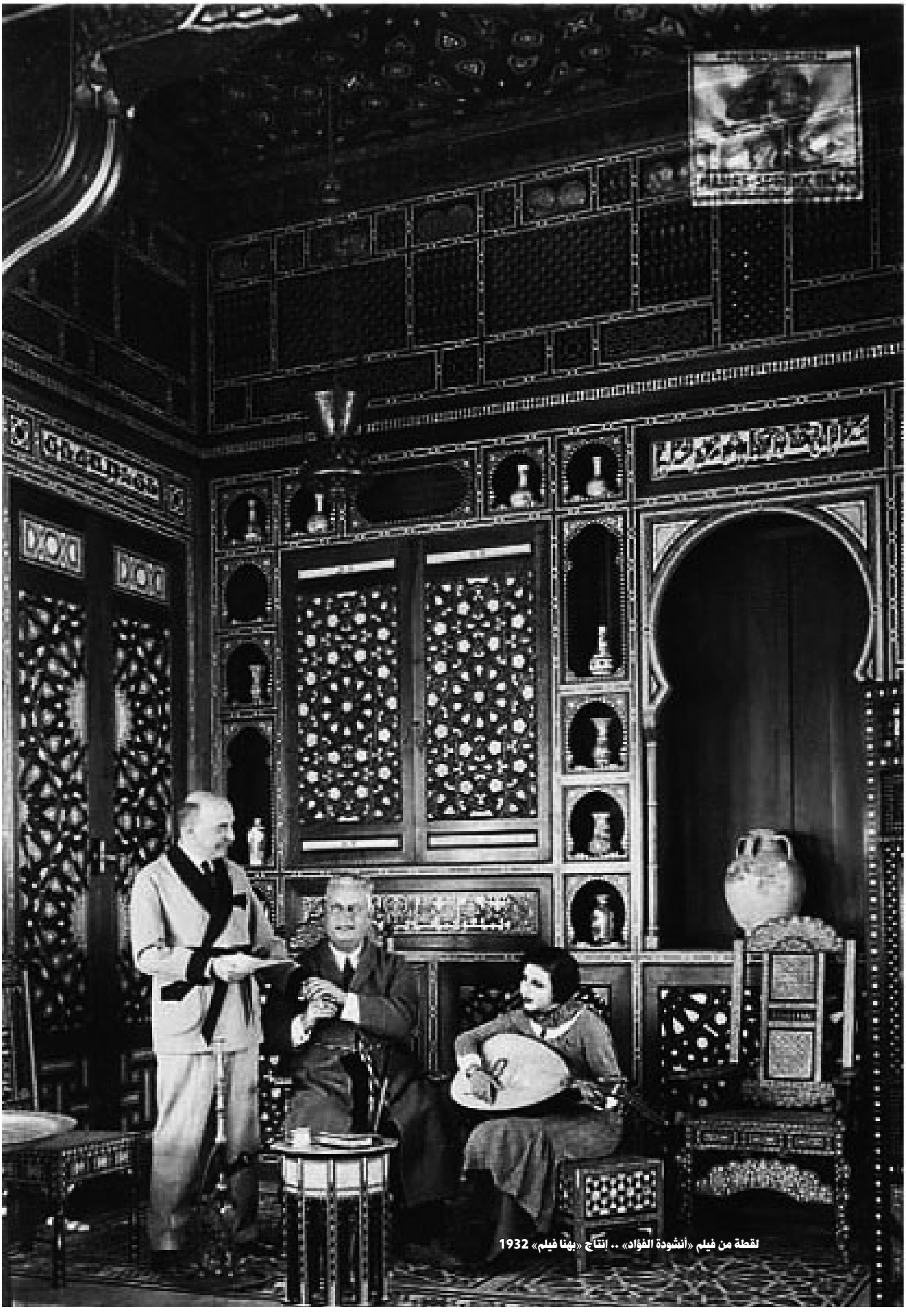
الفيلم

تعنى بثقافة السينما وفن الصورة
السنة الثانية | العدد الحادي عشر | يونيو 2017

السينما المصرية .. وقفة قبل المنحدر

عدد خاص



لقطة من فيلم «أنشودة الفؤاد» .. إنتاج «بهنا فيلم» 1932

الفيلم

مجلة غير دورية
تعنى بثقافة السينما وفن الصورة

العدد الحادي عشر - يونيو 2017

رئيس التحرير
سامح سامى

رئيس التحرير التنفيذى
حسن شعراوى

مستشارو التحرير
صفاء الليثى
عرب لطفى
وليد الخشاب
مصطفي بيومي

هيئة التحرير
عزة خليل
عزة إبراهيم
إسلام أنور

سكرتير التحرير
بسنت الخطيب

الإخراج الفنى والغلاف
أحمد عبدالباقى

الديسك المركزى:
محمد عودة

تصميم الغلاف:
هبة خليفة

إدارة التوزيع:
مدحت جاد

جمعية النهضة العلمية و الثقافية
جيزوية - القاهرة
المسجلة بوزارة التضامن الاجتماعى برقم 4499 لسنة 1998
15 ش المهرانى - الفجالة - خلف مدرسة العائلة المقدسة

www.jesuitcc.com
info@el-nahda.org
http://www.facebook.com/elnahda.jesuitcairo
0225920909 - 01065534017

رقم الإيداع 18938 / 2014

الافتتاحية 2

السينما المصرية.. وقفة قبل المنحدر — سامح سامي

نادى سينما الجزويت 4

فيلم فرانتز وتستمر الحياة رغم كل شئ — سارة محمد

ملف العدد - صناعة السينما 6

تقديم الملف — صفاء الليثي

- قراءة فى تاريخ السينما المصرية — اماني صالح 8
- السينما المصرية فى قفص الرقابة — بسنت الخطيب 16
- مشروع الفيلم المصرى.. — أمنية عادل 26
- غرفة صناعة السينما "كهف البيروقراطية" — إسلام انور 30
- مخرج ومونتير — صفاء الليثي 32
- «ناصيبيان» .. تاريخ من الفنون — محمد حافظ 36
- آسيا .. صانعة البهجة — مصطفى بيومي 38
- فين السيما إللى كانت هنا !؟ — مينا عادل 44
- المعهد العالى للسينما — نادر الرفاعي 48
- أسباب شحوب السينما المصرية — ترجمة: عزة خليل 50
- ستوديو مصر أول مصنع للأفلام — عزة ابراهيم 54
- بازيل بهنا .. صناعة السينما بدأت في الاسكندرية — حسن شعراوي 56
- حوار مع فيتوريو و وودى آلان — محمد طارق 60
- يوميات نائب فى الأرياف بين جرأة الرواية وحصار الفيلم — كرم نوح 68
- رحلة الفيلم الغنائى المصرى .. — حسام حافظ 74
- صناعة الفيلم بنظرة فيللينية — أمل ممدوح 76
- الناصر صلاح الدين الملحمة التاريخية الكلاسيكية — مالك خوري 82
- خالد عبدالجليل يكشف تفاصيل أضخم مشروع سينمائى — محمد حافظ 88
- المرأة فى مرآة السينما المصرية — أمنية عادل 92
- بابا عريس أول فيلم بالألوان في السينما المصرية — شعبان يوسف 96
- منير مراد وعالمه المسرحي — إيمان عز الدين وعبد الحميد منصور 98
- السينما المصرية أزمة صناعة أم أزمة مجتمع — ضياء حسنى 102

متابعات 110

فن الصورة 122

يصدرها نادى سينما الجيزويت
بجمعية النهضة العلمية والثقافية

رئيس مجلس الإدارة
الأب وليم سيدهم

المدير التنفيذى
يوسف رامز

المدير الإدارى
رومانى فرج

السينما المصرية.. وقفة قبل المنحدر

سامح سامي

«أنت الآن طائر حبيس في قفص المعرفة، والفكر. الفلسفة هي التي ستجعلك تحلق في سماء العالم. ليس مثل الفلسفة شيئا يجعل من هذا الواقع الضيق عالما بلا حدود. في مكان ما سوف يلتقي الفكر بالعمل. سيصبح الحلم نضالا، ورغبة في التحقيق، ستصبح وحدة الإنسان مع ضميره».

الكاتب الكبير الراحل علاء الديب (4 فبراير 1939 - 18 فبراير 2016)، له كتاب بعنوان «وقفة قبل المنحدر.. من أوراق مثقف مصري 1952-1982»، سيطر عليّ تماما، ونحن نحضّر عدد مجلة الفيلم الحالي عن صناعة السينما في مصر، ليس الكتاب في مجمله، بل عنوانه الصادم، فأردته أن يكون منطلقا للمقال الافتتاحي، وربما سيكون «مانشيت» للعدد، بعد التشاور مع هيئة التحرير.

هل السينما في مصر تحتاج إلى وقفة؟ وهل هذه الوقفة فاعلة لعدم الوقوع في المنحدر فعلا؟ وهل في هذا تجنٍ على السينما المصرية؟

ربما هذا الوصف (المنحدر) يصدم البعض، بما فيهم زملائي وأساتذتي هنا في مجلة الفيلم، أو من خارج المجلة.

لكن هل السينما المصرية في أزمة؟

نعم، الأزمة الأولى أنها لا تهتم بالفكرة، فلا تلتفت إلى الوعي ولا تهتم بالتعبير عن قضايا الناس في مصر. وحتى لا يصاب المقال بالتعميم، أؤكد أن هناك استثناءات سينمائية بديعة. لكن لا تشكل تيارا، ولا تخلق حالة سينمائية متفردة في مصر، بل هي جهد هنا، وجهد هناك. وتلك الاستثناءات هي التي يمتدحها نقاد السينما، ويركزون عليها دوما.

هنا لا أتحدث عن تلك الاستثناءات، التي يشكلها مخرجون كبار أمثال داود عبد السيد أو خيري بشارة أو محمد خان أو علي بدرخان أو يسري نصر الله وغيرهم، أو بعض المخرجين الشباب الآن، ولا التي كانت محور أعمال مخرج كبير مثل يوسف شاهين، أو صلاح أبو سيف أو عاطف الطيب وغيرهم.

أتحدث عن سينما في مصر حدثت لها قطيعة معرفية كبرى بالسينما المصرية التي كانت رائدة ومجددة. أتحدث عن واقع سينمائي حادث الآن يقف عند حافة المنحدر، وليس في المنحدر ذاته.

لكن أي واقع سينمائي أقصد؟.. قلت في عدد سابق إنه الواقع السينمائي الذي يهتم بتقنيات جمالية، ربما تكون مبهرة، دون الاهتمام بالفكرة، بعصب الفيلم، بالحبكة، الذي يهتم بـ"رص" النجوم في أفيش فيلم باهت، لا يقول شيئا، ولا يتذكره المشاهد فور خروجه من العرض. أقصد أيضا واقعا سينمائيا هو جزء من مجتمع أكله السوس، في كل جوانبه، عبر زمان ممتد من التجريف المعرفي. واقع سينمائي محكوم بفكر غير مستنير، بتعليم رجعي، بسلطة وقمع دينيين ودنيويين، برقابة ذاتية وإدارية، بفكر دولة لا تهتم بالثقافة والفن، باقتصاد تجاري نفعي لا يؤمن بمسئوليته الاجتماعية، بمثقفين لا يعرفون دورهم (غير مستقلين؛ يميلون دوما للسلطة)، بمناخ ومجال عام لا يشجع على الإبداع إلا فيما ندر.

(2)

في عام 2007 صدر كتالوج من مدرسة السينما بالجزويت، يركز في نقاط محددة عن أزمة السينما وصناعتها ورؤية الجزويت لهذه الصناعة ولسوق السينما المصرية، تحت عنوان «خطاب سينمائي مغاير»، كتبه المخرج كريم حنفي، وسبقه تقديم للباحث يوسف رامز في الإطار نفسه، يقول الكتالوج:«..الواقع الذي تنحصر فيه فرصة تعلم السينما والعمل بها على الفئات القوية فقط من المجتمع التي تملك الثروة- القدرة المالية- والنفوذ وشبكة العلاقات والمصالح، مما يسمح لأبناء هذه الفئات بدخول مجال صناعة السينما. في ظل هذا الوضع أصبح تعلم فن السينما والعمل بها أمرا مقصورا على من يمكنهم أن يدفعوا الثمن، بمعنى أنه في ظل هذا الوضع غير المنطقي تصبح الفئات التي تمثل أغلبية المجتمع (الفقراء ومتوسطو الحال) محرومة من فرصة تعلم فن السينما وصناعة الأفلام، وبالتالي تصبح هذه الفئات محرومة من الحق في التعبير عبر هذا الوسيط. هذا الاستبعاد لفئات المجتمع الأكثر احتياجاً من مجال صناعة الإفلام نتج عنه غياب صوت هذه الفئات في الخطاب السينمائي المصري، وبالتالي في أغلب الأفلام التي تنتجها السينما المصرية في السنوات الأخيرة، سواء عن عمد أو دون تعمد. وفي ظل سيطرة رءوس الأموال الهادفة فقط للربح على شئون صناعة السينما المصرية، وفي ظل سوق إنتاج يطرح الفيلم السينمائي باعتباره سلعة تجارية هادفة للربح ومتداولة فقط لمن يملكون الثمن، في وطن أغلبه من الفقراء يتم حرمان هذه الفئات العريضة من حق مشاهدة الأفلام في دور العرض السينمائي نظرا لارتفاع سعر

تذكرة السينما، وتركز دور العرض في المدن الكبرى فقط، وغيابها عن أغلب المدن والقرى المصرية. وبالتالي أصبحت هذه الفئات التي تشكل أغلبية المجتمع من الفقراء ومتوسطي الحال لا تستطيع إنتاج أفلام أو استهلاكها، ما أدى إلى تردى الذوق السينمائي العام، وغياب الثقافة السينمائية، نتيجة تصور الفيلم السينمائي ليس باعتباره عملاً فنياً، وإنما باعتباره سلعة تجارية ربحية، ونوع من التسلية والترفيه». ويختم كريم حنفي كتالوج مدرسة السينما بالجزويت قائلا:«فن السينما كان وسيبقى دوما فن صناعة الإفلام، ولهذا فأنا لا أعتقد أن صناع الأفلام بحاجة لمفكر كبير يفكر عنهم مسبقا ليعلمهم كيف يعبرون عن أنفسهم بطريقة أفضل. ولا أعتقد أنهم بحاجة إلى أستاذ أكاديمي لا يصنع أفلاماً ليخبرهم كيف يجب عليهم صناعة أفلامهم وفقا لقواعد صماء. هذه الخرافة الأكاديمية في رأيي تعطل صناع الأفلام».

فضلا عن الكتالوج، ورؤية الجزويت لتشكيل الوجدان الإنساني عبر ثقافة الصورة، صدرت مجلة الفيلم، عن نادي سينما الجزويت «جمعية النهضة العلمية والثقافية»، كمشروع حالم لتشكيل الوعي السينمائي؛ لأن نوادي السينما هي التي تخلق جماهير عريضة محبة للسينما، كأنها تمشي على الجمر، متحدية تجريف الواقع الثقافي والسينمائي، الذي تم ويتم لصالح الجهل والقمع والرقابة.

يغلف كل ذلك «الكتالوج والمجلة ونادي السينما» تواجد جمعية النهضة العلمية والثقافية «جزويت القاهرة» على أرض استوديو ناصيبيان الذي يعد من أبرز الأستوديوهات التى عملت فى ميدان صناعة السينما المصرية (صالة تسجيل ومعمل وطبع وتحميض بخلاف غرف الممثلين والماكياج والمونتاج)، والذي تأسس عام 1935 على يد المصور الفوتوغرافى الأرمني «هرانت ناصيبيان»، وتم تأسيسه – حسب موضوع الزميل محمد حافظ الذي ننشره ضمن ملف صناعة السينما- بعد أستوديو مصر بعام واحد، وبالتالى فهو من أقدم وأهم وأعرق الأستوديوهات السينمائية ليس فى مصر فقط، وإنما فى المنطقة العربية كلها؛ لأن أستوديو الأهرام تم تأسيسه بعد نصيبيان بنحو 9 سنوات، وكذلك استوديو جلال تم تأسيسه بعد ناصيبيان بأحد عشر عاما. من هذا الاستوديو خرجت أفلام علامة في تاريخ السينما المصرية إلا أنه توقف عن الإنتاج.

(3)

في هذا العدد عن صناعة السينما في مصر، ننشر لقارئ مجلة الفيلم موضوعات، بلغة الصحافة هي انفرادات، وبلغة البحث هي «تصحيح تاريخي»، منها أن أول فيلم عربي ناطق هو «أنشودة الفؤاد»، وليس فيلم «أولاد الذوات»، كما جاء في حوار صديقي الكاتب المتميز حسن شعراوي مع بازيل بهنا، حيث سبق فيلم «أنشودة الفؤاد» بأسبوع فيلم «أولاد الذوات»، الذي يعتبره البعض خطأ أنه أول فيلم ناطق في مصر. حوارنا مع بازيل بهنا، آخر أبناء مؤسسي شركة بهنا فيلم، يوضح كيف كانت صناعة السينما المصرية ناهضة، وإلى أين وصلت، وما سيناريوهات مستقبلها؟

في هذا الحوار المهم يؤكد بازيل أن شركة بهنا نفذت أول فيلم رسوم متحركة، قائلا: «حينما قابلت أختي فرنكل مخرج الفيلم في باريس من عدة سنوات، رحب بها وأخبرها بأن والدى ساعده كثيراً في تنفيذ فيلمه «مشمش أفندي» كأول فيلم مصري للرسوم المتحركة، الذي كان مكلفا في الوقت والجهد؛ لأنه كان مؤمنا بصناعة مصرية ردا على شخصية «ميكي ماوس»، ورسوم «والت ديزني» الأمريكية». وعرض الفيلم لأول مرة في 8فبراير 1936 في قاعة سينما كوزموجراف بالقاهرة، المعروفة حاليا بإسم سينما كوزموس بوسط البلد.

كما تستقبل المجلة مشاركة جديدة ومهمة للناقد وأستاذ السينما د. مالك خوري بعنوان: «الملحمة التاريخية الكلاسيكية كإطار معاد للاستعمار! التجربة الشاهينية في الاشتباك الحي مع هوليوود في الناصر صلاح الدين»، فضلا عن مقال الزميلة بسنت الخطيب سكرتيرة التحرير عن الرقابة والأفلام المصرية، وكيف لا تتنفس الحرية للانطلاق. موضوعات الملف «صناعة السينما في مصر» كثيرة ومتنوعة، تقدمها الكاتبة صفاء الليثي مستشارة التحرير.

(4)

صناعة السينما ليس فقط شركات الإنتاج الكبرى وموزعي الأفلام ودور العرض أو التقنيات عالية الجودة، وليس الرقابة والقوانين أو دعم الدولة، بل هي تعلم السينما (ليس عبر الثرثرة الأكاديمية) وإتاحتها للكل، وتشكيل وعي ورؤية القائمين عليها. الصناعة نتاج مجتمع ناهض حر فاعل ثقافيا وفكريا واقتصاديا، أو خامل يعيش طوال الوقت كمستهلك وتابع. الصناعة ليست فيلما ممتازا هنا أو فيلما مشوها هناك.

لا يهم (صناعة ومال) السينما في مصر، بقدر الاهتمام بالسينما ذاتها، كفن ووعي وثقافة للتعبير عن الذات وعن المجتمع، وللتغيير الذي سيطول.

المثلة الالمانية باولا بير في لقطة من فيلم فرانتز

تستمر الحياة رغم كل شئ

قراءة حول فيلم فرانتز

يطل علينا المخرج الفرنسى فرانسوا أوزون بفيلم آخر من أفلامه غير التقليدية والمميزة كما اعتدنا دومًا ، فنجد أنفسنا أمام فيلم كلاسيكى يسرد قصة شاب فرنسى يقوم بزيارة قبر صديقه الألمانى و إيداع الزهور على قبره ، فهكذا نفهم منذ بداية الفيلم أنها ألمانيا ما بعد الحرب العالمية الأولى بكل ما تحمله تلك الفترة من غضب و سخط ألمانى من الفرنسيين .

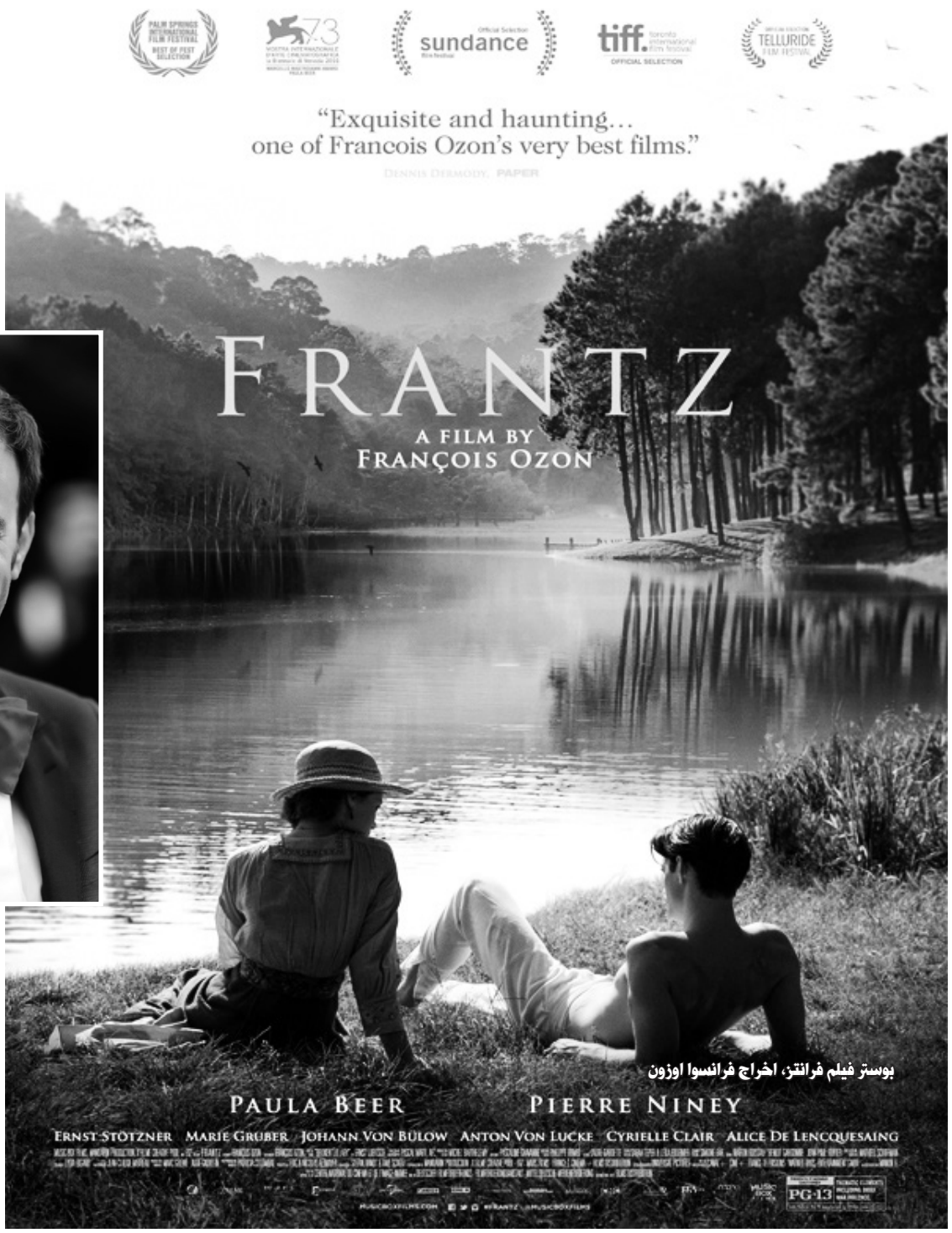
سارة محمد

تُسرد الأحداث بسلاسة و نعومة مرسومة بعناية تُحسب لمخرج وكاتب السيناريو» أوزون « فنرى بداية الفيلم فى بلدة صغيرة بألمانيا بُعيد الحرب العالمية الأولى و نرى فتاة تذهب لإيداع الزهور على قبر نعرف بعد ذلك أنه قبر»فرانتز» خطيبها الذى قُتل فى فرنسا أثناء الحرب ، فتجد زهورًا تبدو موضوعة لتوها فتتساءل عن واضعها ليخبرها أحدهم بأنه شخص غريب عن البلدة، فتذهب لتخبر والدى فرانتز عن الأمر و يظلان فى حيرة من أمرهما حتى يطرق أدريان الشاب الفرنسى واضع الزهور باب عيادة والد فرانتز الذى ما إن عَلم أنه فرنسى تغيرت ملامحه إلى الغضب و الحنق و رَفَض تشخيصَه صائحًا بأن كل فرنسى هو قاتل لابنه فرانتز ، و مع إلحاح من والدة فرانتز على زوجها بأن يستضيفا الفرنسى فى بيتهما لمعرفة صلته بابنهما مستندة إلى حُسن نيتهُ بتلك الزهور التى أودعها على قبر فرانتز .

و من هنا نرى المشاعر المختلطة من قِبَل الألمان ما بين الشعور بالحنق والغضب و الشعور بالإنسانية و الراحة لعدوٍ لا يبدو كالأعداء ، فنرى تتابع الأحداث بدخول أدريان منزل فرانتز و تقديم نفسه لوالديه بأنه صديق فرنسى لفرانتز و كيف أنهما قضيا أوقاتًا ممتعة معًا فى باريس و سرعان ما نجد أسرة فرانتز بمن فيهم خطيبتهُ تتعلق بالفرنسى فنجدهم مُتخذين منه عوضًا عن ابنهم.

ولكن الأحداث لا تلبث فى السير بسلاسة حتى تأتى نظرات أدريان الحائرة تُعكر هذا الصفو لما تحملهُ من قلق و حيرة دائمين توحى لنا بوجود سر ما يُخفيه ، ولذا نرى سرعان ما ينهار و يقرر الاعتراف لخطيبة فرانتز «آنا» التى بَرعت فى أداء دورها الفنانة " بولا بير " بسَره الذى فشل فى إخفائه أكثر من ذلك ألا و هو الإحساس بالإثم و الأسى إثر ما ارتكبهُ ، فنرى مشهد اعترافه بقتل فرانتز فى خندق فى فرنسا خوفًا منه و ما شاهده فى عينى فرانتز آنذاك من سلام و اكتشافه بأن ذخيرة فرانتز

فرانسوا اوزون، مخرج فيلم فرانتز



بوستر فيلم فرانتز، اخراج فرانسوا اوزون

لم تكن مُعمرة من الأساس مما أشعره بالندم و الخجل وجعله يأتى إلى بيته ليقدم اعتذاره ، فنرى المخرج يعرض كل تلك المشاعر المضطربة بشكل رائع و حركة كاميرا متميزة تُحسب للمصور الفرنسى " باسكال مارتى " تجعلنا نقع فى نفس حيرة «آنا» تمامًا، فهل تخبر والدى فرانتز بما عَلمَت أم تُخفى الأمر برُمته ونجدها تقرر الأخير رفقا بهم ولكن يتبيَّن لنا أن أدريان نقَلَ لها شعوره نحو الحياة بأنها لم تعد تُحتمل ،خاصة بعد ما صارت تحمله على عاتقها من سر كبير، و هنا قد نتساءل إن كان من الأفضل لنا أن نظل مخدوعين بدلًا من معرفة الحقيقة وما لها من ثِقَل يصل بنا إلى نقطة اللاعودة ؟

لكن دوستوفيسكى يخبرنا أن ما يحملهُ الإنسان بداخله من قلق و تساؤل و شعور بالإثم كافٍ بأن يتجاوز نقطة التساؤل بخصوص جدوى الاعتراف سَعيًا وراء خلاصٍ لا يأتى أبدًا على ما يبدو .

وعند هذه النقطة نجد الأمل ساطعًا من جديد مؤكدًا أن الحياة تستمر وأننا يجب أن نعطى الأمور فرصة أخرى ، فنجد «آنا» تسعى وراء ذلك الأمل ليصل بنا مجددًا أوزون إلى نقطة اللاعودة و يأخذنا إلى رحلة جديدة يعرض من خلالها الجانب الآخر من الحرب و هو الرغبة فى الحياة السالمة .

جاءت الصورة هادئة و ناعمة نعومة الأفلام الكلاسيكية ، خالية من أى تعقيدات، تتخللها بعض المشاهد الملونة، التى توحى لنا بما يشبه الحياة الحقيقية التى كانت قبل الحرب فى إشارة من المخرج - وهو كاتب السيناريو - إلى أنه من بعد انتهاء الحرب تلاشت ملامح الحياة الصاخبة المليئة بالألوان و البهجة ، فنَحسُب أننا فى عالم آخر موازٍ غير العالم الذى يعيش فيه أبطال الفيلم ، و هذه كانت طريقة أدريان فى الهروب من الذنب القابع على عاتقهُ بتخيُّل مشاهد ملونة بها يرى فرانتز يعزف الموسيقى سعيدًا و يراه معه متجولين فى متحف اللوفر ، و هذا ما نجد «آنا» تفعله لاحقًا بتخيُلها مشاهد ملونة أيضًا، وإذا أمعنا التركيز فى هذه المشاهد سنجد أنها نابعة من طريقة فرانسوا أوزون فى جعل الفن هو الملاذ الآمن لآدميتنا من كل تلك الحياة، التى تقتُل فينا البراءة تحت شعار البقاء للأقوى .

و فى النهاية فيلم فرانتز فيلم يلعن الحرب بخسائرها التى لا تتمثل فقط فى الخسائر المادية و فداحة دمويتها، بل أيضًا الخراب الكبير الذى يتغلغل فى نفوس الناجين منها عبر قصة بسيطة عن الغفران و الحب و محاولة الاستمرار فى الحياة .

السينما التي نريدها

تقديم الملف: صفاء الليثي | مستشار التحرير

ارتبطت السينما المصرية في الوعي الجمعي لشبابنا بوصف الأزمة، وعلى مدى سنوات طرحت ونوقشت وظهر الخلاف ليس حول وجود الأزمة بل عن أسبابها وصيرورتها، وهنا في ملف العدد الحادي عشر "صناعة السينما المصرية" ، يتساءل ضياء حسني " أزمة صناعة أم أزمة مجتمع؟" مستعرضا البدايات وصولا إلى ما انتهت إليه هنا والآن، بأسلوب آخر تقف أماني صالح عند محطات على طريق الريادة وترصد تعثرات مطبات الشيخوخة، قراءة أخرى للتاريخ ومن زاوية مختلفة يصحبنا فيها حسام حافظ مع الفيلم الغنائي ورحلته من أنشودة الفؤاد إلى مولد يا دنيا، بينما فضل مصطفى بيومي التركيز على رائدة من الرواد آسيا ووصفها بأنها صانعة البهجة، تعدد زوايا تناول الماضي لم ينسينا الحاضر عبر المؤسسات التي تشكل أعمدة السينما المصرية فيجري إسلام أنور حوارا مشاكسا مع مسئول بغرفة صناعة السينما، وتكتب أمنية عادل عن المركز القومي للسينما وأنه لم يعد كيانا يصنع السينما بل أصبح عمالة زائدة وإنتاج قليل . وماذا عن حال مصنع الأجيال القادمة المعهد العالي للسينما، في بحثه يستعرض د. نادر الرفاعي جانبا من أحواله بين البحث العلمي والدراسة الأكاديمية، فيما يمثل مقدمة فقط للدخول إلى حقل تعليم السينما في مصر والذي يستحق عددا خاصا للوقوف على ملامحه وبين إيجابياته وسلبياته. بالطبع لا يمكن أن ينتهي ملف صناعة السينما دون تناول الصرح الكبير ستديو مصر ليس كما أنشأه طلعت حرب ولكن بمعرفة جانبا مما عليه الآن وذلك من حوار عزة ابراهيم مع المنتجة منى أسعد عضو مجلس الإدارة وحديثها الصادق عن الوضع الحالي. ناصيبان الاستديو المنسي أيضا يشير محمد حافظ إلى أهميته التي سقطت من الذاكرة.

من التاريخ ننطلق فورا إلى تجربة شاب من أحدث أجيال صناع السينما المستقلة المخرج محمد رشاد الذي اختار أن يكون فيلمه صوتا للمهمشين تحاوره وفاء السعيد ونتعرف على أحلامه وطموحات جيله. في مصر حيث مازال حديث الوصاية ساريا لابد من التوقف عند الرقابة ترصد بسنت الخطيب مطاردتها للإبداع وكيف كانت أحد أسباب تدهور السينما المصرية، صرخة أخرى عن تناقص دور العرض فيتساءل مينا عادل" فين السيما اللي كانت هنا" وصرخة أخرى عن التراث وكونه في خطر كبير حيث يكتشف محمد

حافظ كثيرا من الحقائق عن كارثة ضياع تراث السينما المصرية الذي يتكالب عليه الطامعون. تتساءل عزة خليل عن أسباب شحوبها في دائرة السينما العالمية مقارنة ببلدان تشبهنا؟ ، وأسئلة تتعلق بالمرأة المصرية وكيف احتلت عجلة القيادة رغم صورة نمطية لها مع أمنية عادل ، فهل غطينا جوانب السينما المصرية عبر هذه المقالات؟ بالطبع ليس ما ستجدونه هنا إلا قطرة من بحر السينما المصرية، الصناعة الوحيدة في المنطقة العربية مهما حدث لها من تدهور وعثرات. السينما اللبنانية، كصناعة وليدة تتوقف عندها ناهد نصر فتكشف عن بقعة ضوء تنير لرودها، وتنقلنا أمل ممدوح مع فيلليني وكيف تصنع فيلما على طريقته في باب عرض الكتب الذي نسعى لتثبيته بالفيلم،إلى جانب باب نادي السينما والمهرجانات فيه تقدم سارة محمد قراءة في الدورة الأولى لأيام القاهرة السينمائية، ونقدا لفيلم فرانتز. كبير السينما المصرية يوسف شاهين يكتب عنه مالك خوري من زاوية التجربة الشاهينية فى الاشتباك الحي مع هوليوود فى الناصر صلاح الدين، كملحمة تاريخية معادية للاستعمار. وهكذا لم نتمكن من الاكتفاء بملفات السينما المصرية، تاريخها ومؤسساتها ومشاكلها بل توقفنا عند رموز ساهموا في بناء قواعدها، في شهادتها عن المونتاج ونجومه تكشف صفاء عن جانب من خصوصية صناعة السينما، ويتضح التطور مع دراسة هامة عن الانتقال من خام الفيلم إلى التصوير الرقمى وحوار بين مدير التصوير الكبير فيتوريو ستورارو والمخرج المؤلف وودى آلان، ترجمة محمد طارق. الفوتوغرافيا لها نصيب في العدد مع الرسام مان راي وفلسفته يقربها لنا أحمد السروجي، بينما يقربنا خالد عبد العزيز من جماليات الصورة في عدد من أفلامنا المصرية .

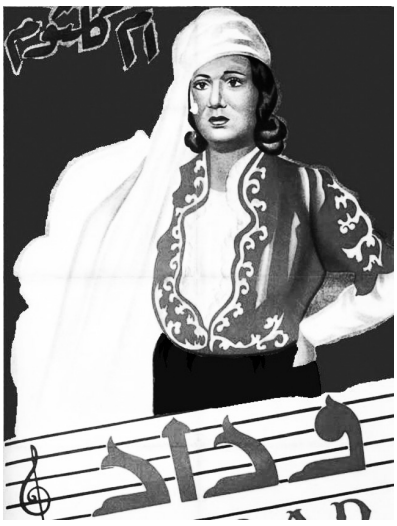
حسن شعراوي بلقائه مع بهنا يصحح تاريخ البدايات فيما يبدو أنه جهد لا ينتهي من اجتهادات كتابة تاريخ السينما المصرية متواصل دوما. صناعة السينما المصرية تستحق كشفا متواصلا وإضاءة مستمرة على رموزها، وعد نقطعه على أنفسنا لنواصل التنقيب عن ثروتنا دون الاكتفاء بالندب على ضياعها.

قراءة فى تاريخ السينما المصرية..

محطات على طريق الريادة ومطبات الشيخوخة

بضعة أيام فصلت بين بداية السينما فى ٢٨ ديسمبر ١٨٩٥ على يد الأخوين «لوميير» بالصالون الهندى فى «جراند كافيه» بباريس والعرض السينمائى الأول فى مصر فى أوائل يناير عام ١٨٩٦ بالاسكندرية فى مقهى زوانى ثم بالقاهرة فى سينما سانتى (١) ..

أماني صالح



على مدى أكثر من 120 سنة سينما ، عرفت مصر السينما كصناعة وتجارة وأيضا فن .. خاضت المغامرة من استكشاف الكاميرا وإمكاناتها عبر الأجانب، واستيراد أو استنساخ المحتوى الأجنبى لجذب الجمهور وحتى خطوات التمصير فى الأبطال والموضوعات وصناع الأفلام، لتصبح صناعة مصرية وضع قواعدها طلعت حرب باشا مؤسس الاقتصاد المصرى الحديث .. كانت السينما المصرية منتجا ثقافيا اختصر فيه العالم « الفيلم العربى « حتى ظهرت السينمات العربية الأخرى بإمكانيات أقل وخصوصية أكبر، ووضعت السينما المصرية أمام سؤال التاريخ الطويل و بالعربى : ريادة هى أم شيخوخة ؟ وفرضت السينما العالمية سؤالها :هل دور السينما المحلية مواكبة الاتجاهات والموضوعات الأجنبية أم الموازية بما تعنيه من خصائص ثقافية واجتماعية محلية، يصعب فصلها عن السينما تأثيرا وتأثرا ؟

تبدو القراءة فى تاريخ السينما المصرية - من هذا المنطلق - مهمة شاقة ..أمام قلة المراجع تزيد المواجع (٢) وتحتار كيف تتجاوز التواريخ والأرقام لتتجاور مع سياقها الاجتماعى والسياسى..

فى السطور القادمة ..محاولة للوقوف أمام أحداث وأشخاص وظروف .. محطات فى رحلة طويلة..تتعثروتنتظم..ولكن تأمل الطريق الطويل الذى خطته السينما يمنح الأمل بتصحيح المسارواستكمال الرحلة...

البداية.. بطولة مشتركة

ارتبطت نشأة السينما فى مصربعدة أبطال أوبطولة مشتركة على طريقة الفيلم السينمائى ، السينمائيون الأجانب الذين قاموا ب»تمصير « الفيلم من حيث أماكن التصوير والأبطال وكان الهدف ربحيا، شاركهم البطولة نجوم المسرح فى ذلك الوقت، الذين استعان بهم الأجانب سواء لبطولة الأعمال أولنقل القصص المسرحية، فظهرعلى الشاشة على الكساروفرقة فوزى الجزايرلى ونجيب الريحانى «كشكش بيه» وغيرهم..

ثم ظهر صناع السينما المصريون الذين أصبحوا روادها مثل محمد بيومى (١٨٩٤-١٩٦٣) الذى درس التصوير السينمائى فى ألمانيا وأنشأ أستديو لتصوير الأفلام وفى عام ١٩٢٣ ظهر فيلمه الأول «الباشكاتب» بطولة نجوم المسرح أمين عطاالله وبشارة واكيم

وكانت السينما العالمية حاضرة أمام أعين الصناع عبرأفلام الأجانب المتأثرة بها

فى تقاليدها العاطفية والكوميدية الصارخة ، وعلى غرار أفلام الصعلوك الصغير ل»شابلن» ، فكر بيومى فى عمل سلسلة من الأفلام بطلها مصرى «قبطى» المعلم برسوم فى «المعلم برسوم يبحث عن وظيفة»

وكان الفيلم يحتفى بثورة 1919 ويظهر مصر العشرينيات بتخطيطها الأوروبى وشعورها الوطنى لذا لم يكن من الغريب أن يجعل بيومى من استقبال الجماهير للزعيم سعد زغلول عقب عودته من منفاه موضوعا لتجربته الرائدة فى إصدار أول جريدة سينمائية مصرية «جريدة آمون» وظهر عددها الأول فى ١٨ سبتمبر ١٩٢٣ تعرض بيومى لموجات من سوء الحظ ومحاربة الأجانب حتى اضطر لاحقا إلى بيع أجهزته ومعامل الطبع والتحميض لشركة مصر للتمثيل والسينما التى انشأها بنك مصر..

محمد كريم

يتنافس حول وصف «أول فيلم مصرى طويل صامت « «قبلة فى الصحراء» للأخوين لاما (من فلسطين) وعرض فى سينما الكوزمو جراف الأمريكانى بالإسكندرية فى أول مايو ١٩٢٧ وفيلم «ليلى « بطولة عزيزة أمير وفكرة التركى (وداد عرفى) قبل أن يصلح قصته أحمد جلال ويخرجه إستفان روستى ..وتعد عزيزة أمير (1901-1952) صاحبة البطولة النسائية الأولى فى نشأة السينما المصرية بتأسيسها أول شركة سينمائية «إيزيس فيلم» وإنتاجها «ليلى» واستئجارها دور العرض السينمائى لمدة ٣ شهور لعرضه على نفقتها متخطية مشكلات التوزيع فى ذلك الوقت المبكر من عمر السينما ليعرض فى حفل كبير يوم ١٦ نوفمبر ١٩٢٧.

ونلاحظ اختيار الرواد للأسماء ذات الأصل الفرعونى للنهوض بالسينما وكأنهم يشعرون بأن مهمتهم بناء حضارة جديدة أساسها الفن كما فعل الأجداد الفراعنة مثل أستديو «رمسيس « ليوسف وهبى (-1898 1982) (وهو اسم فرقته المسرحية أيضا) وبذكر يوسف وهبى نذكر دوره فى إنتاج أهم فيلم مصرى صامت وهو «زينب» للمخرج محمد كريم . (1896-1972) وبطولة بهيجة حافظ وعرض فى ١٢ أبريل ١٩٣٠.

ولكريم دور ريادى فى السينما المصرية بدأ ممثلا ثم سافر إلى إيطاليا وألمانيا لدراسة السينما ليعود مخرجا وكان فيلمه الأول أول اقتباس عن الأدب المصرى لرواية محمد حسين هيكل المنشورة عام ١٩١٤ وتدور أحداثها فى الريف وكانت خطوة مهمة فى تمصير موضوعات السينما وثانى أفلامه «أولاد الذوات» بطولة يوسف وهبى هو أول فيلم مصرى ناطق وعرض فى ١٤ مارس ١٩٣٢ بعد سنوات قليلة من عرض «مغنى الجاز» أول فيلم ناطق فى العالم فى٦ أكتوبر ١٩٢٧.

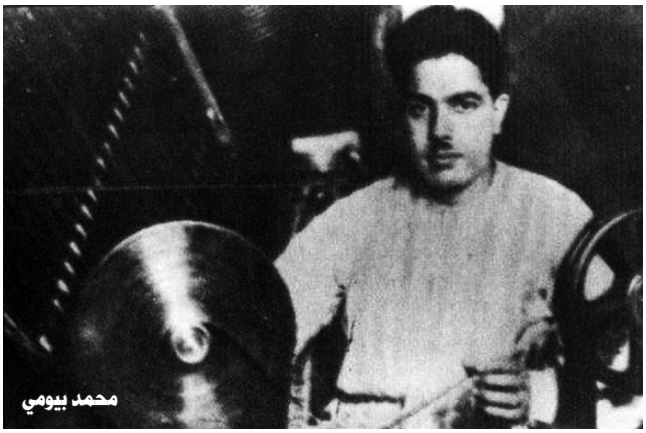
توجو مزراحي

كان الفيلم الناطق وثبة قربت السينما للجمهور غير المتعلم بمتابعة الحوار بدلا من قراءة اللوحات، ولكن على المستوى التقنى ظلت السينما المصرية تفتقد الحرفية، وينقصها الكوادر فى السيناريو والإخراج، وكان التمثيل يغلب عليه الأداء المسرحى وفى ١٤ أبريل عام ١٩٣٢ عُرض أول فيلم غنائى «أنشودة الفؤاد « للمطربة نادرة وجورج أبيض وزكريا أحمد، ورغم طول الأغانى وبطء حركة الكاميرا، كان النجاح حليفه لتعطش الجمهور للطرب وبدأ نوع صار تقليدا سينمائيا مصريا هو «الميلودراما الغنائية» ومن جديد ظهر دور محمد كريم فى تقديم الشكل الفنى للسينما الغنائية

فى الوردة البيضاء أول أفلام المطرب محمد عبد الوهاب عام١٩٣٣.. وإليها - أى السينما الغنائية - يرجع انتشار الفيلم المصرى فى هذه الفترة المبكرة (٣).

السينما الناطقة...غرس وحصاد

ارتبطت مرحلة السينما الناطقة إذن بالكثير من الغرس الذى قدمه الرواد من إنشاء الأستديوهات لتسجيل الصوت، وانتقل مركز صناعة السينما من الإسكندرية إلى القاهرة، كما ظهرت شركات توزيع الأفلام، وانفتحت السينما المصرية على جيرانها العرب بالتصوير واستضافة المواهب منهم مما ضمن سوقا خارجية للفيلم المصرى، وأدى إلى انتشار اللهجة المصرية و تأثر المسرح بهجرة فنانيه إلى الشاشة واضطلع الريجيسير بدوره فى جلب المجاميع واكتشاف الوجوه الجديدة وظهرت المجلات والأبواب الفنية التى تجمع بين أخبار النجوم فى العالم والقاهرة و ظهر الناقد السينمائى عبر جماعات وروابط النقد من هواة ومحبى السينما مثل رابطة النقاد السينمائيين المصريين التى أصدرت مجلة «فن السينما» عام ١٩٣٣.


محمد بيومي

وانتعشت الأفلام القصيرة لملء برنامج دار العرض السينمائى وكانت عبارة عن مشاهد من مصر أو اسكتشات غنائية.

ومع السينما الناطقة ازدهرت الخلطة الجماهيرية وكان «توجو مزراحى» (١٩٠١-١٩٨٦) الإيطالى الأصل من أوائل صانعيها عندما أخرج مجموعة أفلام لعلى الكسار كما قدم المطربة ليلى مراد للجمهور كبطلة شعبية فى بداية الأربعينيات بسلسلة الأفلام التى تحمل اسمها وقدم اليهودى شالوم كبطل سينمائى فعبر عن حالة التسامح فى المجتمع نقلتها السينما عن الواقع.

المخرج فطين عبدالوهاب

ويفسر عبد الحميد حواس - باحث التراث الشعبى الكبير - نجاح السينما فى مصر بوجود الصور المتحركة فى الثقافة الشعبية من خلال خيال الظل وصندوق الدنيا وكان الجمهور مهيأ للصور المتحركة التى تقص قصة عبر الستارة البيضاء(٤).

احمد كامل مرسي
مخرج فيلم العامل

ستديو مصر..تأسيس الصناعة

١٣ يونيو سنة ١٩٢٥ صدر المرسوم الملكى بترخيص»شركة مصر للتياترو والسينما «إحدى شركات بنك مصر لتركيز الصناعة فى أيدى المصريين والاستقلال بدور التمثيل والسينما وإنتاج الأفلام (٥).

علي الكسار

نجيب الريحاني

كان طلعت حرب ١٨٦٧-١٩٤١ ينظر لشركته باعتبارها مصنعا للأفلام ومدرسة لتدريب المصريين على السينما بالاستعانة بالأجانب، قبل إحلالهم بالمصريين أو إرسال بعثات للخارج، مثل إرسال أحمد بدرخان وموريس كساب لدراسة الإخراج فى فرنسا ، حسن مراد ومحمد عبد العظيم لدراسة التصوير فى ألمانيا ، بدأت الشركة بالأفلام الدعائية قبل إنشاء أستديو مصر فى منطقة الأهرامات بالجيزة على مساحة ١٧ فدانا وفى ١٥ أغسطس ١٩٣٥ بدأ العمل فى أول فيلم طويل من إنتاج شركة مصر للتمثيل والسينما «وداد» بطولة المطربة أم كلثوم ، الذى حقق نجاحا كبيرا وشارك فى مهرجان فينيسيا عام 1936 كأول مشاركة مصرية فى المهرجانات السينمائية الدولية وظلت شركة مصر للتمثيل والسينما تؤدى رسالتها التى رسمها طلعت حرب عبر أكثر من عشرين عاما لتقدم ٨٢ فيلما إنتاجا وتوزيعا حتى ظهور القطاع العام.

العزيمة.. فيلم وواقع

يمثل فيلم العزيمة عام ١٩٣٩ من إخراج كمال سليم (١٩١٢-١٩٤٦) محطة مهمة فى تاريخ السينما المصرية وبداية لتيار الواقعية على خلاف الميلودراما والكوميديا السائدتين فى ذلك الوقت، فالموضوع عن كفاح الشباب المتعلم لبناء حياتهم وأظهر الحارة المصرية لأول مرة.. بعاداتها «حب بيت الجيران «ومهنها (الجزار، الحلاق، بائع الفول .. إلخ) وطقوسها مثل الاحتفال بليلة المولد .. يقدم الحارة ليست كديكور بل كروح وشخصيات ونقد اجتماعى بناء (٦).

وامتدت موجة الواقعية إلى مخرجين آخرين مثل «العامل» ١٩٤١ أحمد كامل مرسى (١٩٠٩-١٩٨٧) والسوق السوداء عام ١٩٤٥ لكامل التلمسانى (١٩١٥-١٩٧٢)الذى تناول قضية احتكار قوت الشعب وظاهرة أغنياء الحرب ،عرفت السينما المصرية إذن الواقعية تزامنا مع فترة الحرب العالمية الثانية فى توقيت مقارب للواقعية الإيطالية وبخصائص تتركز فى الموضوع المغاير للأفلام السائدة.

بعد الحرب.. مخرجون صاعدون

بعد الحرب العالمية الثانية، تحولت السينما إلى وسيلة للثراء فازداد الإنتاج خصوصا الأفلام الهزلية، ولكن فى الوقت نفسه ظهر مخرجون أصبحوا علامات فى تاريخ السينما وقدموا أفلاما متميزة فى إطار النوع ليقودوا -فيما بعد - فترة ذهبية فى الخمسينيات والستينيات فمثلا أخرج صلاح أبو سيف تلميذ مدرسة أستوديو مصر(١٩١٥-١٩٩٦) أول أفلامه دايما فى قلبى عام ١٩٤٦ وله قدرة مميزة على تكوين الكادر وإدارة الممثلين واكتشف قدرات نجيب محفوظ كسيناريست و قدم رواياته على الشاشة وتميز بالأفلام الواقعية الاجتماعية والسياسية « ريا وسكينة» ١٩٥٣ ,و»الفتوة «١٩٥٧ «بين السماء والأرض» ١٩٥٩ والأفلام المأخوذة عن نصوص أدبية «أنا حرة» ١٩٥٩ «بداية ونهاية « ١٩٦٠ أما عزالدين ذو الفقار (١٩١٩-١٩٦٣) فلقد أضاف لمسة شاعرية للميلودراما منذ فيلمه الأول أسير الظلام ١٩٤٧ وتميز بالأفلام الرومانسية والأفلام الوطنية بور سعيد ١٩٥٧ ورد قلبى ١٩٥٨ وقدم ثنائيا مع فاتن حمامة أشهر نجمات السينما المصرية والبطلة المفضلة للميلودراما.

ومن باب الخبرة استطاع الممثل والمنتج والمخرج أنور وجدى (١٩٠٤-١٩٥٤) تقديم الفيلم الغنائى فى أحسن حالاته (غزل البنات ١٩٤٩ نموذجا) وكان يكتب

لقطة من فيلم القاهرة 30 ،
اخراج صلاح ابو سيف

لقطة من فيلم ريا وسكينة،
اخراج صلاح ابو سيف

الحدوتة الجاذبة ويجيد توظيف الأدوار الثانوية وأضاف إلى نجومية ليلى مراد كما اكتشف موهبة الطفلة المعجزة فيروزوأنتج لها أفلاما على غرار شيرلى تمبل..

وفى عام ١٩٥٠ قدم يوسف شاهين (١٩٢٦- ٢٠٠٨) فيلمه الأول (بابا أمين) وفى السنوات التالية سيثبت موهبة ومدرسة فنية خاصة.. درس السينما فى كاليفورنيا وهو الاسم السينمائى الأول لدى الأجانب مصريا وعربيا منذ مشاركة فيلمه «باب الحديد» فى مهرجان برلين ١٩٥٨ - أول فيلم عربى وإفريقى يطرح للمشاركة فى الأوسكارعام ١٩٥٩- وحتى منحه جائزة اليوبيل الذهبى لمهرجان كان عن مجمل أعماله عام ١٩٩٧

جمع شاهين بين الذاتية والحرفية وطرح القضايا الفكرية والاجتماعية والسياسية وهو من أوائل المخرجين المصريين، الذين قدموا سيرتهم الذاتية سينمائيا فى رباعية إسكندرية ليه ١٩٧٩، حدوتة مصرية ١٩٨٢ ، إسكندرية كمان وكمان ١٩٩٠ ، إسكندرية نيويورك ٢٠٠٤ وشاهين بحق صانع سينما ..ينتج ويمول الأفلام عبر شركته أفلام مصر العالمية ولعل اسم الشركة يختصر نوعية الأفلام التى برع فى تقديمها شاهين ومن بعده تلامذته..

الخمسينيات والستينيات ..أفلام من ذهب

وصفنا فترة الخمسينيات والستينيات بالذهبية فى تاريخ السينما المصرية فمن حيث الإنتاج شهدت فترة ١٩٥٢-١٩٦٢ (قبل ظهور القطاع العام) ٦٠٠ فيلم مصرى وظهرت الروايات المصرية لكبار الكتاب على الشاشة وتألق المخرجون الذين استوعبوا حدث ثورة يوليو .

وتستحق علاقة السينما والنظام وقفة ففى عام 1938 قدم أستديو مصر فيلم «لاشين» الذى تنبأ بالثورة يقودها قائد الجيش بسبب ظلم الحاكم، ووقع فى صدام مع السلطة الملكية لدرجة رفعه من دور العرض، وبعدها بعشر سنوات (عام 1947) صدر قانون الرقابة ومنع أى دعاية ضد الملكية، فاعتلت صورة الملك المحبوب الحوائط فى هذه الفترة ومع ثورة يوليو نادى قائدها محمد نجيب بسينما

جديدة فظهر الفيلم «الوطنى» سواء كان يتناول موضوعات وطنية محلية مثل «مصطفى كامل « لأحمد بدرخان (١٩٥٢) أو عربية مثل جميلة بوحريد ليوسف شاهين (١٩٥٨) أوأفلام مباشرة تمجد حركة الضباط الأحرار وتهاجم فساد الملكية وجاء الفيلم التاريخى بإسقاطات معاصرة مثل الناصر صلاح الدين (١٩٦٣) ولا يمنع ذلك من نقد للنظام نفسه فيما بعد وصدام مع الرقابة خاضته السينما خصوصا بعد النكسة..

وكعادة السينما المصرية فى مجاراة التطور بدأت تجارب الفيلم الملون والسينما سكوب محدودة ومكلفة، فكان الفيلم الأول (دليلة) لمحمد كريم عام ١٩٥٦ وسبقه فيلم (بابا عريس) لحسين فوزى عام ١٩٥٠ كأول فيلم كامل بالألوان الطبيعية..

وتجسدت ظاهرة نجم الشباك فى أفلام «إسماعيل يس»التى حملت اسمه فى الخمسينيات وأوائل الستينيات، التى تم استثمارها لتشجيع الانضمام للجيش وتميز إخراج فطين عبد الوهاب (١٩١٣- ١٩٧٢) صانع الكوميديا الأول دون ابتذال إلى جانب نيازى مصطفى (١٩١١-١٩٨٦) صانع أفلام الحركة والخدع البسيطة مثل سرطاقية الإخفاء (١٩٥٩) وكمال الشيخ (١٩١٩-٢٠٠٤) صانع أفلام التشويق بمسحة واقعية مثل فيلم «حياة أوموت» ١٩٥٤ أول فيلم مصرى يشارك فى مهرجان «كان» وكرس حسن الإمام (١٩١٩-١٩٨٨) الفيلم التجارى بينما تنوع هنرى بركات (١٩١٤-١٩٩٧) فى إنتاجه السينمائى وتميز فى الميلودراما الواقعية والاقتباسات الأدبية مثل دعاء الكروان ١٩٥٩ والباب المفتوح ١٩٦٣والحرام ١٩٦٥

ويقف توفيق صالح (١٩٢٦-٢٠١٣) كحالة متميزة وسط مخرجى تلك الفترة منذ أول أفلامه درب المهابيل عام ١٩٥٥ ...كان صالح فنانا حقيقيا يقدم رؤية بصرية وفكرية فى أعماله القليلة لذا اصطدم مع الرقابة والإنتاج ومن أهم أفلامه «يوميات نائب فى الأرياف» لتوفيق الحكيم ١٩٦٨ و»المخدعون» عن رجال فى الشمس لغسان كنفانى ١٩٧٢ (٧) .

لقطة من فيلم ليه يا بنفسج،
اخراج رضوان الكاشف

لقطة من فيلم الارض،
اخراج يوسف شاهين

القطاع العام بين التميز والتخبط

عكست مرحلة القطاع العام (1962-1972)اهتمام ثورة يوليو بالسينما والوعى بتأثيرها بدءا بالتوجيه والإرشاد ثم الدعم والتمويل وصولا للإنتاج فى القطاع العام وكان الهدف المعلن رفع مستوى السينما بعد موجات من الأفلام الهابطة ،بدأت بإعداد كوادر جديدة قبل الإنتاج عندما صدر قرار رئيس الجمهورية رقم 1439 لسنة 1959 بإنشاء المعاهد الفنية العليا التابعة لوزارة الثقافة متضمنا المعهد العالى للسينما بعمادة المخرج محمد كريم ثم معهد السيناريو ١٩٦٣ وأكاديمية الفنون التى ضمت هذه المعاهد وأضافت لها عام ١٩٦٩ثم خطا القطاع العام نحو السينما خطوات مرتبكة بين الضم والتأسيس فى مسميات وشركات مختلفة مثل مؤسسة دعم السينما عام ١٩٥٧ إلى المؤسسة المصرية العامة للسينما عام ١٩٦٢ وكان الهدف المنشود رفع المستويين المهنى والفنى للسينما، خصوصا فى عهد وزير الثقافة ثروت عكاشة (١٩٢١-٢٠١٢) (٨).

هنري بركات

شادي عبد السلام

كمال سليم
مخرج فيلم العزيمة

حفلت التجربة بالسلبيات والإيجابيات معا ففى أقل من ١٠ سنوات - عمر التجربة - أنتج القطاع العام ١٥٥ فيلما، بدءا بالأفلام فئة «ب» ذات الميزانية الضئيلة ودون دراسة كافية، لكنه أنتج فيما بعد عددا من علامات السينما المصرية مثل «القاهرة ٣٠» لصلاح أبو سيف (١٩٦٦) و«مراتى مدير عام» لفطين عبد الوهاب عام ١٩٦٦ و «غرام فى الكرنك» لعلى رضا (١٩٦٧) و«البوسطجى» لحسين كمال (١٩٦٨) و«الأرض» ليوسف شاهين (١٩٦٩) بمضامين تتفق مع المجتمع الاشتراكى المنشود وانتقدت انهيار المجتمع ذاته والقطاع العام نفسه بعد النكسة كما فى فيلم «ميرامار» لكمال الشيخ (1969) وحدثت مناوشات مع الرقابة كانت تنتهى بتدخل الرئيس عبد الناصر أحيانا مثل فيلم «شىء من الخوف» لحسين كمال (1969).

قدم القطاع العام٦٨ فيلما عن نصوص أدبية مقابل ٥٢ فيلما قبل ظهور القطاع العام وبفضل إنتاجه تواجدت السينما المصرية بانتظام واحترام فى المهرجانات الدولية، وكان فشله الأكبر فى الأفلام المشتركة التى بلغت ١٢ فيلما لم يعرض منها سوى أربعة ولم تغط تكاليف إنتاجها كما لم تحقق التعاون الأمثل بين السينما المصرية والعالمية وشهدت على التخبط والفساد الإدارى الذى عجل بنهاية التجربة.

السبعينيات...سينما التحولات والتحديات

شهدت السبعينات الكثير من التحولات سواء على المستوى السياسى أو الاجتماعى مع قدوم نظام سياسى جديد «السادات»١٩٧١ والضغوط على الطبقة الوسطى فى عصر الانفتاح ١٩٧٥ واتفاقية كامب ديفيد للسلام ١٩٧٩ ، لم تكن السينما المصرية بعيدة عن هذه الأحداث وخاضت تحديات تجسيدها على الشاشة و مع هبوب رياح التجديد فى السينما العالمية لم يكن من الغريب أن تهب علينا ممثلة فى جماعة «السينما الجديدة» التى ظهرت عام ١٩٦٨ وهدفها «سينما مصرية محلية الموضوعات عالمية التكنيك « (9) .. ورغم اجتهادات أبناء هذه المدرسة إلا أنهم خضعوا لاعتبارات السوق فيما بعد وإن ظلت أعمالهم المتمردة حجرا فى البحيرة الراكدة ،كما ظهرت فى هذه الفترة جمعية نقاد السينما المصريين واتحاد السينمائيين التسجيليين، وكلها رئات تجدد فيها هواء السينما، خصوصا التسجيلية التى تحولت إلى الواقعية بعد البداية الدعائية والسياحية.

كانت سينما السبعينيات الأكثر صداما مع الرقابة لتناولها المحاذير الثلاثة السياسة والجنس والدين، وشهدت هذه المرحلة ٤٥٨ فيلما (10).

تتركز فى أفلام ما بين الحربين (١٩٦٧-١٩٧٣) وأنضجها فيلما «الأرض» ليوسف شاهين و»المومياء» (١٩٦٩) لشادى عبد السلام، وهما من إنتاج القطاع العام قبل أفوله، ويشيران إلى تمسك المصريين بالأرض والجذور.

وأمام حالة اللاحرب ساد اتجاهان فى السينما، إما الدعوة للمقاومة كما ظهر فى أفلام العصفور ليوسف شاهين (يوسف شاهين) وأغنية على الممر على عبد الخالق ١٩٧٢ - أول افلام جماعة السينما الجديدة - وظلال على الجانب الآخر١٩٧٤ (غالب شعث) فى مقابل أفلام تكريس الوضع الراهن مثل ميلودراما نحن لا نزرع الشوك (١٩٧٠) لحسين كمال ومع انتصار أكتوبر ،احتفت به السينما فى أعمال جادة مأخوذة عن أعمال أدبية (أبناء الصمت لمجيد طوبيا وإخراج محمد راضى ١٩٧٤) أو حشرته حشرا فى أفلام ضعيفة استجابة للحس الشعبي.

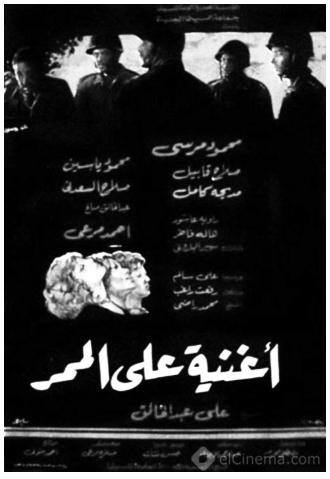
ثم جاءت فترة أفلام التعذيب السياسى مثل الكرنك ١٩٧٥ لعلى بدرخان ثم أفلام عصر الانفتاح نقدا مثل «المذنبون» لسعيد مرزوق ١٩٧٦.

لقطة من فيلم باب الحديد،
اخراج يوسف شاهين

وترويجا مثل الأفلام التى صنعت نجومية «عادل إمام» (رجب فوق صفيح ساخن) عام 1979.

وظهرت الأفلام الواقعية الاجتماعية مثل «أريد حلا» لسعيد مرزوق عام ١٩٧٥ عن قانون الأحوال الشخصية وأفلام الجاسوسية كنوع جديد مثل الصعود إلى الهاوية لكمال الشيخ ١٩٧٨.

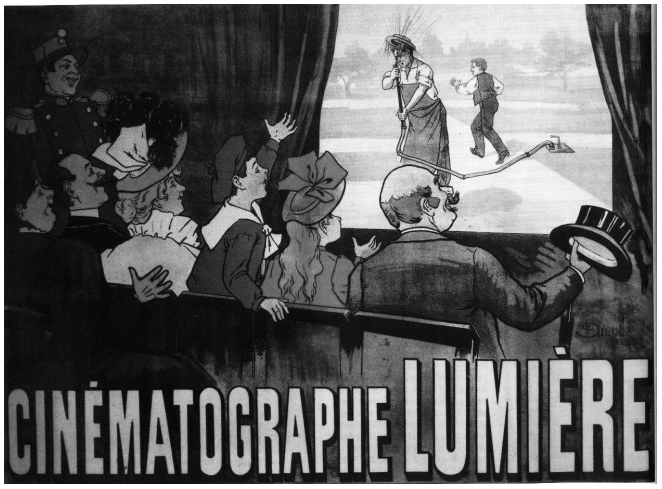
وشهدت السبعينيات اتجاه بعض المخرجين الكبار إلى الخارج لتقديم أعمالهم سواء بسبب المواقف السياسية أو الظروف السينمائية الجديدة مثل يوسف شاهين فى الجزائر «إسكندرية ليه» وتوفيق صالح « الأيام الطويلة» فى 1980 فى سوريا والعراق وصلاح أبو سيف فى العراق «القادسية» 1981.



الثمانينيات..أضواء الواقعية

ورثت الثمانينيات تركة السبعينيات من طغيان الانفتاح وظاهرة أفلام المقاولات بموضوعاتها التافهة وأرباحها الكثيرة، خصوصا مع ظهور أفلام الفيديو وكان أن انتعشت الواقعية الجديدة عكس التيار لتعيد أمجاد كمال سليم وصلاح أبو سيف، سينما تناقش الواقع الصادم بكاميرا مرنة وإيقاع سريع وأبطال جدد ليسوا خارقين ولا شديدى الوسامة كقوانين السينما السائدة.. حققت الواقعية الجديدة المستوى الفنى والنجاح الجماهيرى وظل فرسانها فى الميدان يتفاوت إنتاجهم فى السنوات التالية ما بين رؤيتهم وشروط السوق، فانتقدوا آثار الانفتاح والفساد الأخلاقى والاجتماعى بعد الاقتصادى فى فيلم أهل القمة ١٩٨١ لعلى بدرخان والحب وحده لا يكفى ١٩٨٠ لعلى عبد الخالق وأمهات فى المنفى لمحمد راضى ١٩٨١.

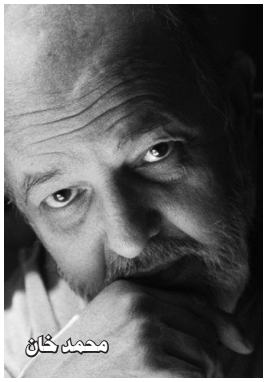
ويلاحظ من التواريخ بل وعناوين الأفلام هذا الاحتكاك المباشر بمشكلات المجتمع

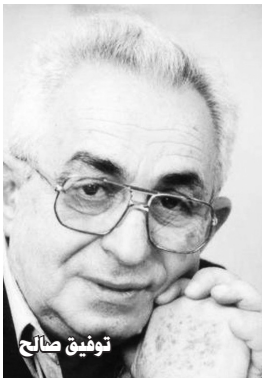


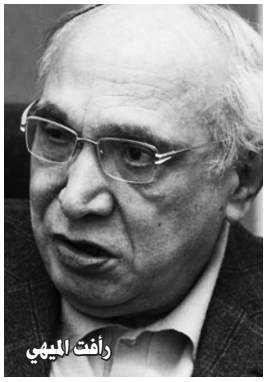
وشهدت فترة الثمانينيات ظهور مخرجين متميزين ضمن الواقعية الجديدة وتواصل نشاطهم خلال التسعينيات مثل خيرى بشارة فى العوامة ٧٠ عام 1982 و»يوم حلو ويوم مر» ١٩٨٨ و يظهر اسم عاطف الطيب ١٩٤٧- ١٩٩٥ كأحد أبرز نجوم الثمانينيات فى الإخراج عندما قدم سواق الأتوبيس عام ١٩٨٢ وأفلامه فى مجملها تعبر عن كتابة متماسكة ورؤية واقعية وأحيانا تنبؤية كما فى البرىء (1985).

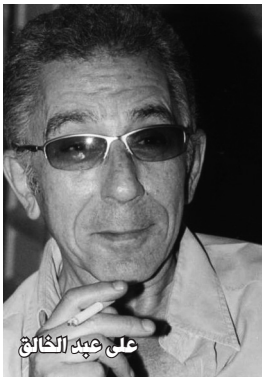
أما محمد خان ١٩٤٢-٢٠١٦ فهو عاشق المدينة رغم قبحها وصديق المطحونين وسند الحالمين، قدم عددا من الأفلام مثل الحريف ١٩٨٣ خرج ولم يعد ١٩٨٤ عودة مواطن ١٩٨٦ زوجة رجل مهم ١٩٨٧.

ورأفت الميهى ١٩٤٠-٢٠١٥ كاتب ومخرج، مثل حالة خاصة ووجها من الواقعية يلوذ بالخيال ليرمى به على الواقع ويخلق عالما سينمائيا حيويا حينا ومرتبكا حينا مثل السادة الرجال ١٩٨٧ وسيداتى آنساتى ١٩٨٩ وفى الثمانينيات بدأ داود عبد السيد (من مواليد 1946) رحلته بفيلم الصعاليك (1985) مقدما سينما المؤلف ولكن ببصمة رهيفة ورؤية إنسانية.


محمد خان


توفيق صالح


رأفت الميهي


على عبد الخالق

داود عبد السيد

مجدي أحمد علي

التسعينيات..دماء جديدة وظواهر لافتة

فى التسعينيات ظهرت أسماء جديدة ما بين الإخراج والسيناريو والمونتاج

فكان هناك 43 مخرجا جديدا قدموا ٧٣ فيلما و٦٢ كاتبا للسيناريو قدموا ٨٢ فيلما (11) .. من أهمهم محمد كامل القليوبى وأسامة فوزى ومجدى أحمد على بالإضافة للأسماء الجديدة فى مقعد المونتير ومدير التصوير وبزغ مخرجون بعيدون عن السينما السائدة، مثل رضوان الكاشف (١٩٥٢-٢٠٠٢) الذى اهتم بالصورة السينمائية فى أفلام «ليه يا بنفسج» ١٩٩٣ و»عرق البلح» ١٩٩٩ و»الساحر» ٢٠٠١ .. ويسرى نصر الله ١٩٥٢- من تلاميذ يوسف شاهين - بأفلامه ذات التعبيرات الثرية مثل مرسيدس ١٩٩٣ والمدينة ١٩٩٩ ووسمت ظاهرة فيلم إسماعيلية رايح جاى عام ١٩٩٧ الفترة إذ أعادت الجمهور إلى الميلودراما الغنائية ..أحد أقدم الأنواع السائدة، التى تقوم على مطرب وكوميديان وقدمت جيلا من الممثلين لصفوف البطولة بعد سنوات طويلة فى الدور الثانى مثل محمد هنيدى وعلاء ولى الدين وسميت بموجة «السينما الشبابية «

الألفينيات..امتداد التسعينيات

فى التسعينيات قدم خالد يوسف نفسه كسيناريست مع أستاذه يوسف شاهين فى فيلم المهاجر (١٩٩٤) وتضاعف دوره فى الألفينيات فى أفلامه الأخيرة سكوت حنصور (٢٠٠١) وهى فوضى (٢٠٠٧) قبل إخراج أفلامه مثل حين ميسرة (٢٠٠٧) ودكان شحاتة (٢٠٠٩) ومد خالد يوسف الواقعية إلى العشوائيات.

وفى عام ٢٠٠٠ قدم شريف عرفة فيلم «الناظر صلاح الدين» لعلاء ولى الدين ليثبت قدرته على التعاون مع «السينما الشبابية» وفى الفيلم قدم محمد سعد نموذج الشاب البلطجى المعتوه «اللمبي» الذى تحول لبطل فى سلسلة أفلام حملت اسم الشخصية أو قدمت شخصيات مشابهة ليكون ظاهرة تعبر عن ذوق جديد للجمهور تجاه البطل البلطجى.

وبعد ثورة يناير انصرف الجمهور عن سعد ليتجه إلى نفس الشخصية بطعم آخر وبطل آخر هو محمد رمضان ، وقد مثل البطل الشعبى الذى يأخذ حقه بيده..فتوة بمقاييس الألفينيات وبوستراته تعلق على حوائط المراهقين بل وعلى نوافذ التوك التوك فى الشوارع..كما ظهرت الأفلام «الشعبية» التى تعتمد فى بطولتها على مطرب شعبى وراقصة وحققت نجاحا تجاريا رغم ضعف مستواها..

وكان الغالب فى التسعينيات والألفينيات البطولة الرجالية بينما انحصرت البطولة النسائية فى قصة الحب وكافحت بطلات أواخر التسعينيات والألفينيات من أجل نجومية الشباك وظهرت سلسلة أفلام تعتمد على البطولة المشتركة وتدور أحداثها فى يوم واحد مثل واحد صفر لكاملة أبو ذكرى عام ٢٠٠٩ وكباريه والفرح لسامح عبد العزيز عام ٢٠٠٨ و٢٠٠٩ .

ظهرت السينما المستقلة كرد على السينما السائدة واحتجاج على شركات التوزيع الكبرى التى كانت تفرض قوانينها وتستغل الإعفاءات الضريبية بفرض نوع واحد على الجمهور وأصبح الوجود المصرى نادرا فى المهرجانات بل إن مهرجان القاهرة السينمائى الدولى الذى نشأ عام ١٩٧٦ عانى كثيرا للاستمرار ولعرض فيلم مصرى فى دوراته .

قدمت السينما المستقلة الواقع بشكل فنى وبأبسط الإمكانات وبعيدا عن سيطرة النجم أو الموزع، وخاض محمد خان التجربة بالكاميرا الديجيتال فى فيلم «كليفتى» ٢٠٠٤ وتميزت أفلام عين شمس ٢٠٠٨ لإبراهيم البطوط وفيلم ميكروفون لأحمد عبد الله ٢٠١٠ وعندما قامت ثورة يناير وجد الكثيرون فى السينما المستقلة صوت الشباب وضيقهم بسطوة الداخلية. وفى المهرجانات كانت السينما المستقلة خير سفير لمصر وآخرها فيلم «آخر أيام المدينة» لتامر السعيد عام ٢٠١٦ الذى حصل على عدة جوائز منها أحسن فيلم فى مهرجان سان فرانسيسكو للسينما العربية

وعلى الرغم من تميز السينما المستقلة، فإنها تعانى إما التعنت الرقابى أو عدم الحصول على فرصة عرض فى السينمات التى تتحكم فيها شركات التوزيع الكبرى، لذا تمثل سينما زاوية التى تمتلكها شركة يوسف شاهين «أفلام مصر العالمية» ولها عدة فروع متنفسا لسينما مختلفة .

أزمة السينما ..عرض مستمر

تكرر تعبير «أزمة السينما» وعلى مدى العصور ..وكأن الحالة مستعصية رغم وضوح التشخيص...من مشكلات الإنتاج والتوزيع... القرصنة على الأفلام..الفضائيات التى حققت الإشباع من الفيلم المصرى..الرقابة بين الإشراف والقمع..وصولا إلى التصنيف العمرى.

يرجع البعض الأزمة إلى الهوية والتاريخ...عدم الحفاظ على كنوز السينما وبيع النيجاتيف...ويلقى البعض الكرة فى ملعب وزارة الثقافة باحثين عما بعد الدعم.. وتقدم السينما نفسها الحلول، فسيطرة نجم الشباك تتغلب عليها بتجديد النجوم وثنائية أفلام الجمهور والمهرجانات تفشل أمام فيلم جيد يستقبله الجمهور..

الهوامش

١- سعد الدين توفيق- قصة السينما في مصر -دراسة نقدية -دار الهلال -القاهرة-١٩٦٩

٢- يقدر الكاتب و الناقد المغربي مصطفي المسناوي الكتب المنشورة حول السينما في العالم العربي في الفترة من ١٩٢٦-٢٠١١ إلي أكثر من ١٦٠٠ كتاب منها ١٩ مؤلفا عن تاريخ السينما العربية و٥ منهم عن السينما المصرية خاصة

٣- يؤكد الناقد الفرنسي جورج سادول في كتابه « تاريخ السينما في العالم « في صفحة ٥٢٤ «أضحت مساهمة المطربين العرب المعروفين سندا عظيما للسينما المصرية وخصوصا في السنوات الخمس عشرة الأولي من الناطق كذلك كان الحال في الغرب بالنسبة للأفلام الناطقة ١٠٠٪ فقد استخدم الموسيقي والاغاني استخداما كبيرا الا ان الموسيقي والاغاني في العالم العربي كانت واسعة الانتشار بعد عام ١٩٣٠ عن طريق الاذاعة التي بدأت نهضتها الكبري والاسطوانات التي لم تكن «البيك اب» المركونة في المقاهي العربية لتتوقف عن ترديدها وأصبحت القاهرة مركز هذه التسجيلات حتي اذا ما اصبحت الاغنيات عظيمة الشهرة رغب الجمهور في مشاهدة مغنيها إن لم يكن بلحمهم ودمهم أثناء جولاتهم القليلة الظافرة فعن طريق افلامهم علي الاقل»

٤- يقول عبد الحميد حواس في ورقة بحثية لفَهْم خصوصية السينما المصرية من مدخل الثقافة الشعبية أن وجود أشكال من العروض الفنية تعتمد على مبدأ «تحريك رسوم تصوِّر أشخاصاً» تقُصّ قصصاً بواسطة العرض المتتابع لهذه الرسوم في أواخر القرن التاسع عشروأوائل العشرين مثل «خيال الظِّل» و»صندوق الدنيا «إن وجود مبدأ الصور المتحركة في الثقافة الشعبية كان عاملا مؤثرا في التقبل السريع نسبيا في مصر لعروض الشرائط السينمائية وخاصة مع الشرائط الأولية التي صورت مشاهد ووقائع في مصر وأخذ تقبل عروض الشرائط السينمائية في الاتساع والانتشاروأصبحت تهيء أماكن مخصوصة يتكرر فيها عرض الشرائط مرارا كما امتد تهيئة عروض الشرائط السينمائية من الاسكندرية و القاهرة إلي المدن والحواضر الاقليمية وهذا الانتشار المتواصل لدور العرض اتاح لأعداد أكبر من الطبقة المتوسطة والصغيرة المدينية تكون عادة التردد الدوري علي دور العرض السينمائية بل والمفاضلة بينها وفقا لنوعية الأفلام التي تتضمنها برامج عروضهم «

٥-يسرد الهامي حسن» في كتابه « طلعت حرب رائد صناعة السينما المصرية» الكثير من التفاصيل عن قصة إنشاء شركة مصر للتياترو والسينما برأسمال ١٥ الف جنيه قسمت الي ٣٧٥٠ سهما قيمة كل سهم ٤ جنهات ونصيب البنك ٢٥٠٠ سهم ,بدأ الامر بتجهيز مكان عبارة عن شقة فوق عمارة مطبعة مصر رقم ٤٠ بشارع الدواوين معد بالات التصوير وماكينات لتحميض الافلام وطبعها وباقي الاجهزة التي يحتاجها العمل السينمائي.

٦- شاهد الناقد الفرنسي جورج سادول العزيمة وانبهر به وكتب عنه مرجعه السينمائي ص ٥٢٦»كان العزيمة حدثا خطيرا في السينما المصرية التي كانت تهيمن عليها الأفلام الغنائية والمسليات السمجة والمغامرات الغريبة الوهمية والميلودرامات المبكية لانه اظهر الواقع اليومي والحياة الشعبية بصدق وشاعرية وتذوق الجمهور هذا التجديد وقدره تقديرا كبيرا خلافا لكل ما كان متوقعا»

٧- يصف معجم المخرجين في كتاب «السينما العربية من المحيط للخليج «لموني براح واخرون أعمال توفيق صالح بأنها « أعمال كاتب حقيقي ترك عليها بصمته اليسارية الحساسة وتشهد كلها علي اهتمام قوي بالشكل وتدور سيناريوهاته المتميزة حول معني الوعي السياسي والاجتماعي» ص٢٠١

٨- نقلت أمل الجمل أهداف القطاع العام في السينما في مقالها «تجربة القطاع العام في السينما المصرية» عن مذكرات ثروت عكاشة «رفع المستويين المهني والفني للسينما والاشتراك في مؤتمرات ومهرجانات السينما الدولية وإقامة أسابيع الأفلام المصرية والأجنبية في الداخل والخارج وإيفاد مبعوثين لدراسة أسواق الفيلم العربي وإلي جانب ما سبق ومن أجمل حماية الفيلم المصري فقد فرض علي دور العرض المخصصة للأفلام الأجنبية الالتزام بعرض عدد مناسب من الأفلام المصرية الطويلة» ص ٧٧

-9 من بيان جماعة السينما الجديدة كما ذكره جان الكسان فى كتابه السينما فى الوطن العربى نقلا عن دراسة أمير العمرى

"ان الذي نريده سينما مصرية أى سينما تتعمق في حركة المجتمع المصري وتحلل علاقاته الجديدة وتكشف عن معني حياة الفرد وسط هذه العلاقات ولكي يكون لنا سينما معاصرة لابد ان نمتص خبرات السينما الجديدة علي مستوي العالم كله لتكون لنا سينما واقعية محلية الموضوع عالمية التكنيك " ص 65

-10 الإحصاء للناقد سمير فريد فى دراسته السبعينات :سينما زمن التحولات

-11 الاحصاء لناجى فوزى في دراسة "سينما التسعينات في مصر..اتجاهات وملامح"

المراجع

١- سعد الدين توفيق- قصة السينما في مصر -دراسة نقدية - دار الهلال -القاهرة-١٩٦٩

٢- جان الكسان-السينما في الوطن العربي-سلسلة عالم المعرفة- الكويت- مارس ١٩٨٢

٣- جورج سادول -تاريخ السينما في العالم -ترجمة ابراهيم الكيلاني وفايز كم نقش - دار منشورات عويدات- بيروت- الطبعة الأولي سنة ١٩٦٨- ص ٥٢٤

٤- موني براح واخرون-السينما العربية من الخليج إلي المحيط-ترجمة مي التلمساني- الألف كتاب الثاني - الكتاب السينمائي- الهيئة العامة للكتاب -القاهرة-١٩٩٤

٥- كمال رمزي- دراسات في السينما المصرية-سلسلة افاق السينما-الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة- مايو ٢٠٠٥

٦- الهامي حسن-طلعت حرب رائد السينما المصرية- الهيئة العامة للكتاب- القاهرة - ١٩٨٨

٧- مصطفي المسناوي - « تاريخ السينما العربية..مداخل للفهم والتفسير « - دراسة منشورة علي الانترنت قدمها في ندوة «السينما العربية تاريخها ومستقبلها ودورها النهضوي بتونس عام ٢٠١٣

٨- عبد الحميد حواس - ورقة بحثية «السينما المصرية والثقافية الشعبية قدمها في حلقة بحث نَظمتها لجنة السينما عن «الإنسان المصري على الشاشة».

في الفترة من 18 إلى 22 إبريل 1984

٩- أمل الجمل - مقال «تجربة القطاع العام في السينما المصرية» - مجلة السينما العربية- العدد الأول - شتاء ٢٠١٥

١٠- سمير فريد - دراسة السبعينات : سينما زمن التحولات

١١- ناجي فوزي- سينما التسعينات في مصر ..اتجاهات وملامح-عجالة استطلاعية

١٢- رءوف توفيق- الواقعية الجديدة وعقد الثمانينات - مقال

١٣- رامي عبد الرازق- السينما المستقلة في مصر- نهاية المصطلح وبداية التيار- مجلة عين علي السينما- بتاريخ ٣ فبراير ٢٠١٤

١٤- عبد الرحمن عثمان- السينما صناعة..فن..خيال - موقع آخبار مصر بتاريخ ٢٥ فبراير ٢٠١٧

لقطة من فيلم ابن النيل، اخراج يوسف شاهين

السينما المصرية فى قفص الرقابة

فى محاولة لمعرفة الدوافع الحقيقية وراء مطاردة الرقابة والإبداع وخاصة فى الدول التى تعانى من القمع ... فى مجتمعات ترسخ فيها أجهزة الدولة لثقافة ترفض الحوار أوالمعارضة ...فى مجتمعات تنظر إلى الفن بصفته (قاصرا) يحتاج إلى رقابة وتقويم .. فى مجتمعات أصبحت هى من تصنع وتُشكل التربية لا العكس .. تلك الفكرة التى أكد عليها (باولو فريرى) (ا) المفكر البرازيلى الذى رأى أن التربية لا تشكل المجتمع بل هومن يشكل التربية وفقا لأهواء من يمسكون بزمام السلطة.. هكذا وجد الإبداع نفسه فريسة بين براثن رجال السياسة ورجال الدين مطاردا من الرقابة والتى كانت أحد عوامل تدهور صناعة السينما فى مصر .

بسنت الخطيب

فمنذ بداية الكلمة المطبوعة فى القرن التاسع عشر، وفى عهد محمد على بدأت فكرة الرقابة ، عندما نشرت مطبعة بولاق فى عام 1822 أوائل إصداراتها ، ولم يكن هناك أى لوائح أو قوانين تنظم عملية الطباعة والنشر، ولكن بعد إصدارها كتابا تضمن قصيدة (ديانة الشرقيين) غضب محمد على غضبا شديداً ، وثار على (نيقولا مسابكى) مدير مطبعة بولاق وقام بإصدار أمر يُحرم على أى أحد من الأوروبيين طبع أى كتاب فى مطبعة بولاق، إلا إذا حصل على إذن من (الباشا) ، وفرضت عقوبة شديدة ضد كل من يُخالف ذلك ، كما وجه (كلوت بك) خطابا مكتوبا إلى قناصل الدول فى مصروإلى فرق التمثيل الأجنبية فى ذلك الوقت مؤكداً فيها مراعاة الآداب العامة والنظام العام حتى أنه تعرض أيضا لآداب الجمهور وسلوكهم أثناء مشاهدة المسرحيات .

وبعد الثورة العرابية وفى عهد وزارة (شريف باشا) بدأت الرقابة على المطبوعات فى سعيها لسن قوانين تنظم العلاقة بين الفن والجمهور، فأُصدر

لقطة من فيلم بحب السيما

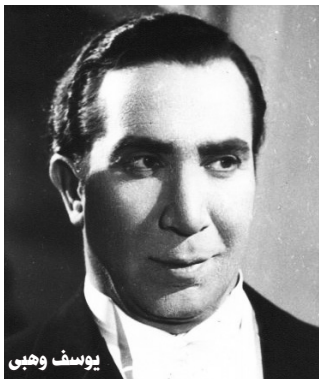
قانون المطبوعات 26 نوفمبر عام1881 ، ومع ظهور السينما فى مصر أوائل القرن العشرين وفى عام 1904 أضيفت الأفلام إلى المطبوعات ، وتلتها فى عام 1911 اللائحة الخاصة بالتياترات وكانت تنص على تخصيص مكان فى كل مسرح لمندوب وزارة الداخلية ، وظلت الرقابة تحت سيطرة وزارة الداخلية من خلال ما يسمى (بالمكتب الفنى) .

تندلع الحرب العالمية الأولى ويقوم القصر والسفارة البريطانية فى عام 1914 بإنشاء مايُعرف (بجهاز الرقابة) وتُسند إدارته إلى وزارة الداخلية ، واعتبرت الدولة (الرقابة) مصدرا لحماية الشئون الداخلية متعللة برغبة الحكم فى الحفاظ على مصالح الدولة العليا واستقرارها وأخلاق الشعب ، وقد سيطر الأجانب على هذا الجهاز وأُستغلالها لصالح الاستعمار وحلفائه .

بهيجة حافظ

يوسف وهبى .. وتهديد بإسقاط الجنسية

وفى عام 1926 تشتعل أولى المعارك بين الرقابة والسينما المصرية ، عندما وافق يوسف وهبى على تجسيد شخصية الرسول فى الفيلم الألمانى (رسول الإسلام) مقابل عشرة آلاف جنيه ،ويُنشر مقال للصحفى «عبدالباقى سرور»فى ٢١ مايو ١٩٢٦ عنوانه «كيف يصورون النبى محمدًا» والذى طالب فيه بمنع يوسف وهبى من السفر لأن هذا يُعد تشهيراً بالإسلام وإساءة لمعتنقى دعوته ، كما تنشر مجلة المسرح فى عددها الصادر ٢٦ مايو ١٩٢٦ مقالا تذكر فيه أن شركة سينماتوغرافية جاءت إلى مصر واتفقت مع يوسف وهبى على أن ينتقل مع بعض أفراد فرقته إلى باريس ليمثل للشركة رواية «النبى محمد» وأن يوسف وهبى أخذ يستعد لأداء دوره وصنع لنفسه صورًا فوتوغرافية للشكل الذى ابتدعه للنبى ، وهى صورة لا تختلف كثيراً عن صورة راسبوتين من وجهة نظر المحرر قائلا: «إذن ففى عرف يوسف وهبى، يكون نبينا محمد رسول الله، وحامل علم الدين الإسلامى وناشر كلمته، يشبه تماما راسبوتين، ثم ينهى مقاله بعبارة تحريضية متسائلا : فما رأى علماء الدين الأجلاء فى هذا العمل ؟! ، وبمجرد نشر هذا الموضوع تفتح أبواب جهنم على يوسف وهبى ، وفى اليوم التالى مباشرة يرسل شيخ الأزهر خطابًا إلى وزارة الداخلية يطالبها بالتحقيق مع يوسف وهبى ومنعه من السفر كما طالب أن تخاطب الحكومة المصرية الحكومات الأوروبية وتطلب منها منع تمثيل هذه الرواية ، وكان الملك فؤاد يبحث عن دور الخليفة الجديد .. مما جعله يبالغ فى هجومه على يوسف وهبى مهددًا بالاعتقال وإسقاط الجنسية المصرية عنه ، ويصدر أوامره للداخلية باستدعائه والتحقيق معه ، ويُسفر التحقيق عن تقدم يوسف وهبى باعتذار رسمى ينشره يوم 22مايو فى الصحف يحكى فيه قصته مع هذا الفيلم قائلا : «زارنى بمسرح رمسيس الأستاذ الأديب التركى وداد عرفى، وقدم لى سيدا يدعى الدكتور كروس، وأفهمنى أنه



يوسف وهبى

لقطة من فيلم المتمردون، اخراج توفيق صالح

لقطة من فيلم مصطفى كامل، اخراج احمد بدرخان

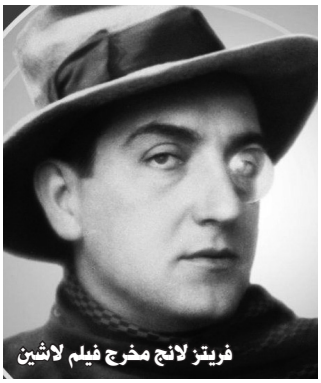
شخصية لها وزنها، وأنه رسول عاهل تركيا الرئيس أتاتورك ومستشاره الخاص وجنسيته ألمانية، وطلب منى أن أحدد موعدًا ، علمت فى اللقاء أن د. كروس يمثل مؤسسة سينمائية ألمانية مشهورة وقد نال موافقة رئيس الجمهورية التركية على إنتاج فيلم إسلامى ضخم كدعاية مشرفة للدين الإسلامى الحنيف وعظمته وسمو تعاليمه، تشارك فى نفقاته الحكومة التركية باسم «محمد رسول الله» وقد أعد السيناريو، وصرحت بتصويره لجنة من كبار علماء الإسلام فى إسطنبول ، وقد اطلعت فى عدد الأمس على مقال كتبه مسلم غيور وبه يشكو لولاة الأمور ما قرأه فى مجلة المسرح عن عزمى على تمثيل رواية النبى محمد بشكل وهيئة لا تليق بكرامة النبوة ولا تتفق مع عظمة الدين، وقد ذكر حضرته أننى صورت شخصية النبى كشخصية الراهب راسبوتين، وهذا الخبر كاذب، وحقيقة لا أصل لها إلا التشويه والطعن من مجلة أخذت على عاتقها تقبيح كل حسن والنيل من كرامة كل عامل على خدمة وطنه» ، ويمضى يوسف وهبى ليفسر سبب قبوله للقيام بهذا الدور بقوله: «إننى إذا كنت قد رضيت أن ألعب هذا الدور فليس إلا لرفعة شأن النبى محمد صلى الله عليه وسلم وتصويره أمام العالم الغربى بشكله اللائق به وحقيقته النبيلة، وليس الغرض من هذا الفيلم سوى الدعوة والإرشاد للدين الإسلامى، وليثق سيدى الغيور أننى أول من يعمل على رفعة شأن ديننا الحنيف، ولكن رجائى إليه ألا يصغى لأقوال الإفك وترهات قوم عُرفوا بالخديعة والملق» ، ثم توجه يوسف وهبى بكلامه إلى رجال الدين طالبا منهم الفتوى فى هذا الأمر ، ولم يمض سوى عدة أيام وتنشر الأهرام بيانًا فى 30 مايو 1926 على لسانه يصرح فيه بعدوله عن هذا الدور ، ومع ذلك تستمر مهاجمة الجرائد والرأى العام لوداد عرفى مطالبين بطرده والقبض عليه .

المخرج احمد بدرخان
مخرج فيلم الله معنا

مصاهرة العاهل تمنع فيلم «ليلى بنت صحراء» .

ففى عام 1937 تقوم الفنانة بهيجة حافظ بإخراج فيلم (ليلى بنت صحراء) من قصة محمود الأحمدى وسيناريو وحوار بهيجة حافظ والفيلم يناقش فساد(كسرى) ملك الفرس من خلال مؤامرة تتعرض لها الفتاة البدوية (ليلى) فيتم خطفها بمساعدة الملك كسرى ، وتعترض السرايا على قصة الفيلم بسبب زواج الأميرة فوزية شقيقة الملك فاروق من (رضا بهلوى) شاه إيران وتُصدر وزارة الخارجية قرارا بمصادرة الفيلم ومنع عرضه نهائياً .

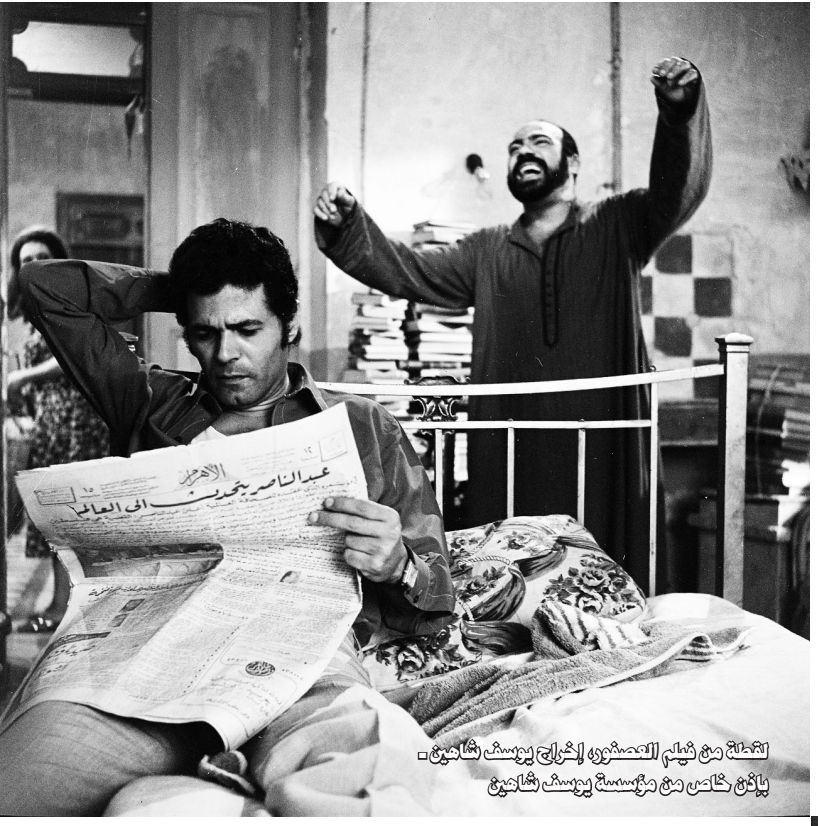
وعلى الرغم من أن الاستثمار الأجنبى ساعد كثيرا على الإنتاج الغزير الذى تمتعت به السينما المصرية فى ذلك الوقت ، فأصبح قطاع السينما فى مصر ثانى أكبر القطاعات ربحية بعد قطاع النسيج ، إلا أنه بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية سقطت السينما فى أيدى طبقة جديدة من رجال الأعمال الذين تبنوا الاتجاه التجارى باحثين عن الربح والإيرادات الضخمة غير عابئين بالقضايا الاجتماعية أو السياسية ، فأُنتج فى هذه الفترة الكثيرمن الأفلام ولكنها خضعت لمعايير الإبداع التى فرضتها الدولة فجاءت معظمها سطحية تسعى لجذب الجمهور والترفيه عن طريق تقديم الرقص والغناء ، ومع نهاية الثلاثينيات يدخل مجموعة من المثقفين إلى عالم السينما من خلال أستديو مصر، فيقلبون الأوضاع ويديرون ظهورهم لسينما الترفيه ويبدأون فى إخراج أفلام أقرب للواقعية ، ويأتى فى مقدمة هذه الأفلام (لاشين) الذى أُنتج عام 1938.. وفى هذه الفترة كانت إدارة الجهاز الرقابى قد انتقلت إلى وزارة الشئون الاجتماعية التى افتتحت عملها بمطاردة الفيلم بعنف لأنه يناقش العلاقة بين السلطة والشعب ، وبعد العرض الأول تُصدر السرايا أوامرها بسحب جميع النسخ وحبسها داخل أقفاص مختومة بالشمع الأحمر، ولم يُعرض إلا بعد أن تمت تغيير نهايته وفُرضت نهاية جديدة يهتف فيها الرعية بحياة السلطان العادل ... وهكذا ساعدت الرقابة بمطاردتها للأفلام الجادة على انتشار وتسيد سينما الاستهلاك، لأنها التزمت بالحدود التى وضعتها السلطة .


فريتز لانج مخرج فيلم لاشين

وفى عام 1942 تتعرض الرقابة لأول أفلام المخرج صلاح أبو سيف وهو فيلم قصير بعنوان (نمرة واحد) متعللة بأن الفيلم تناول موضوع (الموت) بأسلوب كوميدى وساخر لا يليق .

ويقوم استوديو مصر فى عام 1943 بإنتاج فيلم (السوق السوداء) سيناريو وإخراج كامل التلمسانى وتدور أحداثه خلال الحرب العالمية الثانية ، ويقدم الفيلم صورة لانتهازيى الحرب ودورهم فى ظهور السوق السوداء والإتجار فى قوت الطبقات الفقيرة ، ولم يسلم الفيلم من مقص الرقابة التى لم تفرج عنه إلا بعد أن نالت من بعض أحداثه ومشاهده فشوهته على حد تعبير مخرجه، الذى أرجع الفشل الجماهيرى للفيلم لعبث الرقابة به ، ومع هذا يعتبر فيلم السوق السوداء واحداً من أفضل 100 فيلم فى تاريخ السينما المصرية، كما يعتبر واحداً من أوائل الأفلام الواقعية فى فترة الأربعينيات.

ومع بداية عام 1945 تتقاسم الشئون الاجتماعية ووزارة الداخلية (الرقابة) وتحاول أن تقف أمام تيار السينما الجديدة ، فتشدد السلطات اختصاصات وصلاحيات الرقابة فى عام 1947 وتمنع كل الأفلام التى تدور حول الفقر والدعوات إلى الثورة أو التمرد ، وتُصدر بيانا ينص صراحة على مقاومة أى حركات وطنية جاء فيه : (نظرا للظروف التى تجتازها البلاد تراعى الدقة والحذر



لقطة من فيلم العصفور، إخراج يوسف شاهين - بإذن خاص من مؤسسة يوسف شاهين

لقطة من فيلم بابا أمين ، إخراج يوسف شاهين

لقطة من فيلم باب الحديد، اخراج يوسف شاهين - بإذن خاص من مؤسسة يوسف شاهين

فى ذكر الموضوعات التاريخية ، ومشاهير الرجال والعظماء مثال البطولة الوطنية خصوصا الموضوعات حديثة العهد مما يخشى معه إحداث الشغب وإثارة الخواطر، وكذلك تُمنع الأحاديث والخطب السياسية المثيرة ومناظر الجرائم التى ترتكب بدافع مع اختلاف الرأى فيما يتصل بالنظام الاجتماعى أوالسياسى كما نصت التعليمات على عدم التعرض للألقاب أوالرتب أوالنياشين وعدم التعرض للوزراء والباشاوات ومن فى حكمهم ورجال القانون والدين والأطباء ، ورجال الجيش والسراى « .. ويمارس القانون 47 سلطاته فيبدأ بفيلم (مصطفى كامل) ويمنع عرضه مستندا إلى المادة التى تقضى بمراعاة الحذر فى ذكر الرموز الوطنية والموضوعات التاريخية .. وتصمم الرقابة على حذف مشاهد حادثة دنشواى من الفيلم ولم يُسمح بعرضه إلا بعد ثورة 1952 ، وفى ذات العام تطارد السرايا فيلم (يسقط الاستعمار) ليحبس هو ومخرجه (حسين صدقى)، ويبقى شريط الفيلم سجينا لمدة خمسة أعوام إلى أن تفرج عنه ثورة يوليو...هكذا وضُع تيار السينما الجديدة تحت سيف الرقابة فتعرض للمنع والمصادرة ولم يُقدر له الصمود أمام السينما الاستهلاكية السائدة فى ذلك الوقت.

يوسف شاهين وأولى بداياته... ممنوع من العرض

يدخل يوسف شاهين عالم الإخراج عام 1950 من خلال فيلم (بابا أمين) الذى تدورأحداثه حول (أمين) رب الأسرة البسيط الذى يدخل فى شراكة مع أحد أصدقائه .. يموت (أمين) فجأة ويشاهد العالم مرة أخرى ليرى ما يفعله الصديق بأسرته وتستمر الأحداث حتى تغادر روح أمين الأرض إلى السماء .. وتعترض الرقابة بسبب أن تناول الحياة بعد الموت من الأشياء الممنوعة فى الثقافة الإسلامية ، وتطلب من شاهين تغيير النهاية وجعلها استيقاظ البطل من النوم وإدراكه أن كل ماحدث له ولأسرته مجرد حلم ويوافق شاهين على تغيير النهاية حتى يخرج فيلمه إلى النور ، وفى مصادمة جديدة مع (شاهين) تُقدم الرقيبة (أمينة راضى) فى عام 1951 تقريرها عن فيلم (ابن النيل) ليوسف شاهين، الذى تعترض فيه على بعض الجمل الحوارية فى الفيلم ومنها (ماله الحشيش .. ملأ جيبك فلوس) ، كما تعترض أيضاً على مشاهد من الفيلم ومنها مشهد يظهر فيه أطفال بملابس رثة ممزقة يغنون لظهور القمر، وبعد صراع مع مخرج الفيلم تنتهى الأزمة مع الرقابة ويسمح بعرضه فى مصر ، ويطير فيلم شاهين إلى المجر ليسوق فى عام 1959، ولكن القائم بأعمال السفير المصرى يشن حملة على الفيلم ويرسل لوزارة الثقافة والإرشاد فى مصر يطالبها بوقفه ومنع تسويقه لأنه (يسىء إلى سمعة مصر) وعلى الرغم من أن الفيلم مثل مصر فى مهرجان كان 1951 ومؤتمر السينما فى الهند 1952 ولكن السفارة المصرية فى المجر رأت منعه بحجة أنه فيلم قديم وإخراجه ردىء ويرسم صورة سيئة لمصر وبالفعل يتم منع عرض فيلم (ابن النيل) فى المجر تلبية لرغبة القائم بأعمال السفير وموظفى السفارة !!! وفى ذات العام وقبل قيام ثورة يوليو بشهر واحد يُمنع فيلم (مسمار جحا) من العرض لأنه تعرض لفساد السلطة فى العهد الملكى ولا يفرج عنه إلا بعد قيام الثورة .

حسين صدقى

فيلم الشيخ حسن أو ليلة القدر .. وثلاث مواجهات مع الرقابة

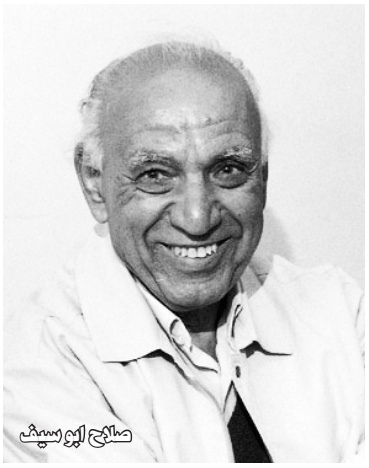
فى مارس 1952 يعرض فيلم (ليلة القدر) بطولة حسين صدقى وليلى فوزى ويدور حول الشيخ حسن المسلم، الذى يقع فى غرام (لويزا) الفتاة المسيحية التى تهرب من أهلها لتتزوجه وتعلن إسلامها قبل وفاتها فى نهاية الفيلم ، اعترضت الرقابة على الفيلم ووجهت له تهمة التحريض والدعوة لإشعال الفتنة الطائفية ، والتأثير على الوحدة الوطنية ، ويعرض الفيلم لمدة أسبوع فتعترض عليه المؤسسات الدينية المسيحية والكنيسة بشكل رسمى ، وبعد ثورة 1952

يطالب (صدقى) بإعادة عرضه وبالفعل يتم عرضه فيهاجمه قطاع كبير من النخبة المثقفة ويأمر رئيس الجمهورية (محمد نجيب) برفع الفيلم من جميع دور العرض ، ويعقد المؤتمر الإسلامى عام 1954 فيقوم (صدقى) بتغيير اسم الفيلم إلى (الشيخ حسن) مضيفاً مشاهد مدتها 7دقائق للنسخة الأصلية ويطالب مرة أخرى بعرض الفيلم ويتوسط (السادات) فى تحقيق هذا الطلب وتتم الموافقة على الفيلم باسمه الجديد ويُعرض فى 1954 ، ليواجه الاعتراض الشديد والرفض من المثقفين ومعهم المركز الكاثوليكى المصرى للسينما ؛ فيأمر (ناصر) برفعه نهائيا من دور العرض ، ويُعرض الفيلم حاليا فى بعض القنوات الفضائية ..

بعض الرقباء قاموابإصدار كتب بعد خروجهم من هذا الجهاز ، وأبدى معظمهم تعاطفا مع الفن متبنين وجهة نظر المبدعين ، فتكلمواعن كواليس جهاز الرقابة والمبالغات القانونية والضغوط التى يتعرض لها الرقباء أنفسهم ، وكيف أصبحت السلطة رقيباً على الرقباء حتى أنها لم تتورع عن تهديدهم إذا أبدوا رأياً مغايراً لمصالحها ، وتروى الرقيبة (اعتدال ممتاز) عن رقابة ما قبل ثورة يوليو فتقول» إنها كانت تقف بالمرصاد حتى للأفلام العالمية فتحذف أى مشهد يشير إلى أى تمرد ..» متحدثة عن واقعة فيلم (مارى أنطوانيت) الذى دارت أحداثه أثناء الثورة الفرنسية حين ثار العامة على الملكة وقتلوها ، وفى الصباح الباكر يدق جرس التليفون فى منزل (إعتدال ممتاز) ليسأل أحد كبار المسئولين بالسرايا الملكية عن اسم الرقيب الذى سمح بعرض الفيلم قائلا إنه (يجب أن يشنق) ويمنع الفيلم نهائيا من العرض .

الرقابة ... والضباط الأحرار

لم تغير الثورة فى الحياة الفنية المصرية تغيرا جذرياً ولكنها مهدت الطريق لظهور اتجاه جديد فى السينما ومكنت مصر من الابتعاد إلى حد ما عن السينما التجارية البحتة وتقدمت إلى الجمهور بأفلام ناقش بعضها القضايا الاجتماعية والبعض الآخر ساند الأيديولوجيات المناهضة للاستعمار .


صلاح ابو سيف

وكان فيلم (الله معنا) هو أول صدام لرقابة يوليو مع السينما ، الفيلم إنتاج 1955وإخراج أحمد بدرخان ، ويدور حول تورط بعض من كبار رجال الجيش فى ذلك الوقت مع القصر فى صفقة الأسلحة الفاسدة عام 1948، وعلى الرغم من أن الفيلم بدأ بتنويه يقول فيه أن (شخصيات الفيلم خيالية وأى تشابه بين إحداها وأى شخصية يعتبر مصادفة بحتة) إلا أنه مُنِع من العرض (ثلاث سنوات) بحجة أنه يؤدى إلى تعاطف الجمهور مع الملك المعزول ويشوه قادة الجيش، وفى 14 مارس يحضر «ناصر « بنفسه ليشاهد العرض بسينما ريفولى ليسمح بعرضه ولكن بعد حذف شخصية محمد نجيب من الفيلم .

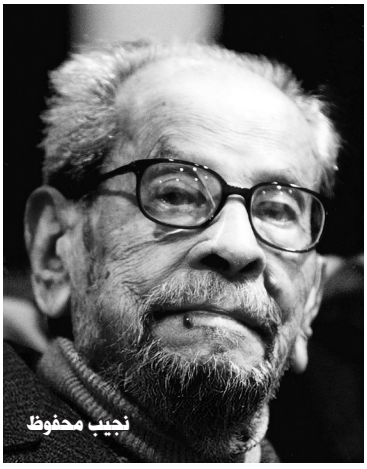
لقد أدرك الرقباء الجدد الأثر الاجتماعى للفن، خاصة السينما فوجدوا أنه من الضرورى تغيير لائحة 1914 التى أصدرها القصر والاحتلال بعد أن أصبحت لا تتوافق مع التطور الاجتماعى والسياسى فخرج القانون رقم 430 لسنة 1955 والذى بمقتضاه أُلزمت جميع الشركات أن تتقدم للرقابة بأفلامها حتى التى حصلت على ترخيص من قبل ، وتقوم الثورة بتأميم صناعة الأفلام فى عام 1960 ، وتسيطر سيطرة مطلقة على جميع فروعها، التى كانت خاضعة للأجانب، وبذلك سمحت للعديد من المنتجين والمخرجين بالتحرر من التيار التجارى ، واعتقدت السينما المصرية أن رياح التغيير قد هبت لتمنحها حريتها إلا أنها تبينت أن النظام الجديد اكتفى بأن يحل محل القصر والاستعمار ، فقد دعم نظام يوليو تصوير الأفلام التاريخية والسياسية إلا أنه باشر ضغطا على المخرجين من أجل تجنب إنتاج أى أفلام من شأنها أن تنتقد النظام الجديد فانصبت الانتقادات

كلها على عصر ما قبل الثورة .

وفى عام 1957 ينتج فيلم (باب الحديد) وتوافق الرقابة على القصة وتسمح بتصوير الفيلم إلا أن الداخلية تُرسل خطابًا إلى الرقيب (نعمان عاشور) تطالبه فيه بعدم منح الفيلم تصريحا بالعرض لأنه يناقش القضايا العمالية ، وتخشى الداخلية من ثورة جديدة للحركات العمالية لأن الفيلم جاء بعد أحداث عمال (كفر الدوار) حيث تم إعدام اثنين من العمال أثناء الوقفة الاحتجاجية للاعتراض على الأوضاع ، ليدخل شاهين فى معركة جديدة مع الرقابة .

نجيب محفوظ «رقيبا» .. يرفض قصته (القاهرة الجديدة)

رفضت الرقابة القصة والفيلم « سبع مرات «، ولم تسمح به إلا فى منتصف الستينيات مشترطة تغيير اسمه من «القاهرة الجديدة». وهو اسم رواية نجيب محفوظ المأخوذ عنها - إلى «القاهرة 30» ، ويصور الفيلم الفساد السياسى فى أجهزة السلطة وتأثيره على الحياة الاقتصادية وقد أصرت الرقابة على تغيير اسم الفيلم حتى لا يُعطى إيحاءً بأن المقصود بالقاهرة الجديدة هو حكم ما بعد ثورة 1952 ، وكان الأديب نجيب محفوظ قد تولى رئاسة هيئة الرقابة الفنية عام 1959 وبقى يشغلها حتى نهاية الستينيات ، ويرى النقاد أنه كان رقيباً ملتزماً للغاية بالقوانين، وتذكر بعض المصادر أنه قام برفض روايته «القاهرة الجديدة» جرياً على عادة الرقباء السابقين.


نجيب محفوظ

من فيلم السوق السوداء، إخراج كامل التلمساني

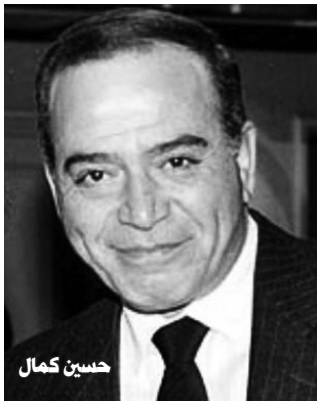
لقطة من فيلم شيء من الخوف، إخراج حسين كمال

توفيق صالح ... ومسيرة حافلة بالصراع مع الرقابة

قبل نكسة يونيو بعام يُنتج فيلم (المتمردون) بطولة شكرى سرحان وحمدى أحمد، توفيق الدقن وعلى الرغم من أن أحداث الفيلم تدور قبل الثورة ، قدم الفيلم نقدا حادا للواقع المصرى فى المرحلة الناصرية ، مصورا إياه من خلال إحدى المصحات الواقعة فى الصحراء وتُقسم مرضاها إلى نوعين نخبة تنعم بالعلاج والترفيه وأغلبية بسيطة محرومة من الضروريات والعلاج وينتهى الفيلم بثورة الأغلبية ، وعلى الرغم من أن أحداث الفيلم تدور قبل الثورة إلا أنه اصطدم بشدة مع الرقابة ، لترفض الشركة المنتجة توزيع الفيلم بحجة أنه يسىء إلى سمعة مصر ، وتتدخل الرقابة فى السيناريو وتُجبر صناع الفيلم على إضافة نهاية جديدة ، ولم يعرض إلا فى 19 يونيو عام 1968 ، ويصنف الفيلم رقم 78 من ضمن قائمة أفضل 100 فيلم مصرى .

المشاهدون يهتفون داخل دور العرض ضد فيلم (القضية ٦٨) ..

وتدور أحداث الفيلم حول حارة يُكون سكانها لجنة من بينهم لخدمة أهالى الحى الذى يعيشون فيه يرأسها السيد (منجد عبدالسلام) صاحب منزل فى الحارة، يرى منجد أن حل المشكلات يجب أن يكون بالمصالحة بينما يرى (حنفى) المحامى وأحد أعضاء اللجنة أن القانون هو المرجع الوحيد لحل الخلافات ويجب احترامه بينما يرى (عادل) طالب الطب أن القانون نفسه به خلل ويحتاج إلى تغيير جذرى وتتفق معه (نبيلة) زميلته .. تنشأ بينها قصة حب .. تُطارد هذه القصة من (سنية) الخاطبة والواسطة فى زيجات الفتيات الصغيرات من شيوخ أثرياء، يتصدع المنزل فى الحارة .. يحاول الانتهازيون داخل اللجنة أن يصلحوه بينما يزداد الشرخ فى جدار المنزل ويسقط فعلاً ..ويموت الانتهازيون أسفل أنقاضه ، عرض الفيلم فى 30 سبتمبر عام 1968 عقب النكسة ، ويحكى صلاح أبو سيف مخرج الفيلم عن المعاناة التى تعرض لها هو وفيلمه ، فيقول : (تعرض الفيلم للمصادرة السياسية قبل عرضه ، وأنقذه تدخل صاحب القصة وهو الكاتب (لطفى الخولى)، وعندما عُرض الفيلم فوجئت فى الحفلة الصباحية بمجموعة من المشاهدين يهتفون ضد الفيلم ...) ، وفى ليلة الافتتاح حاصر البوليس السينما وكانت الشرطة السرية وسط صفوف المشاهدين على حد تعبير صلاح أبو سيف وبعد انتهاء العرض تعرض المخرج لمحاولات اعتداء . ، ولم يستمر عرض الفيلم إلا لمدة أسبوع واحد ، وبعدها رفع من نهائيا من دور العرض، ولم يعرض إلا فى لبنان عام 70 ، ثم فى باريس وعندما رغب أحد الفرنسيين فى شراء حق العرض من مصر رفضت الشركة المنتجة وهى (المؤسسة المصرية العامة للسينما والتليفزيون والمسرح والموسيقى) بحجة الخوف من سوء استغلاله « لتشوية سمعة مصر " !


حسين كمال

ثم يأتى الدور على (ميرامار) وهو أحد أفلام (المؤسسة المصرية العامة للسينما) فتمنعه عبارة (يسقط الاتحاد الاشتراكى) من العرض ، ولم يمنح الفيلم تصريحاً بالعرض إلا بعد موافقة من رئيس مجلس الشعب (السادات) فى ذلك الوقت ليكون أول عرض له فى 13 أكتوبر 1969.

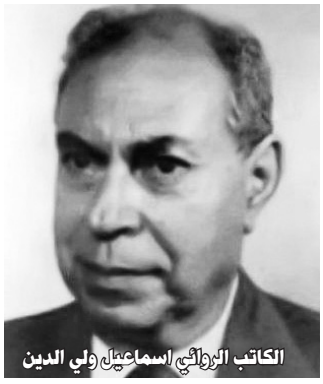
عتريس وفؤادة وناصر .. (شئ من الخوف)

أُنتج الفيلم عام 1969، من إخراج حسين كمال وقصة ثروت أباظة، سيناريو عبد الرحمن الأبنودى، واعترضت علية الرقابة بحجة أنه يحمل إسقاطات سياسية ، وقد ربطت الرقابة بين شخصية عتريس (محمود مرسى) وجمال عبد الناصر الذى شاهد الفيلم وسمح بعرضة قائلا : «لا يمكن أن يكون الفيلم يقصدنى فلو كنت بهذه البشاعة حق للناس أن يقتلونى". ، وتُصاب الرقابة بعد نكسة يوليو بحالة من الهستيريا فتطارد حتى الأفلام الكوميدية ومنها فيلم (جناب السفير) ، ويتدخل الموسيقار (محمد عبد الوهاب) صاحب الشركة المنتجة مستنجدا بجمال عبد الناصر الذى كان أكثر مرونة وسلاسة من الرقباء فوافق على عرض الفيلم ، ومع نهاية الستينيات تعترض الرقابة على فيلم «أبى فوق الشجرة» الذى أنتج عام 1969 عن قصة إحسان عبد القدوس ثم تكتفى بعرضه فى السينما دون التليفزيون مشترطة أن تضاف عبارة (للكبار فقط) .

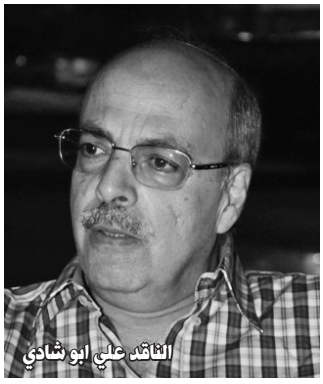
تنتهى حقبة الستينيات ، ويصل (السادات) إلى الحكم عام 1970 ويُقرر

فور وصوله وضع حدود للقطاع العام ، ويشرع فى اتخاذ إجراءات خصخصة القطاع العام ليبدأ عصر « سياسة الانفتاح الاقتصادى » ويقوم بتصفية المؤسسة العامة للسينما ، وكان لذلك تأثير سلبى على قطاع كبير من الفنانين الذين استطاعوا أن يقدموا أعمالاً متميزة بعيدا عن هيمنة رأس المال المنتج سواء الأجنبى أو المصرى ، ومع سياسة الانفتاح دخل إلى السينما فئة جديدة من المقاولين ساهموا فى تدهورها ، و يصل الصدام بين السلطات والسينما إلى ذروته فى فترة السبعينيات .. فتُمنع العشرات من الأفلام بعد تصويرها إما بسبب الإسقاطات السياسية أو لأسباب دينية وتجاوزات أخلاقية ، وتكون البداية مع فيلم (سيدة الأقمار السوداء) وهو فيلم مصرى. لبنانى من إنتاج عام 1971 ولم يعرض فى دور العرض السينمائى فى مصر لاعتراض الجهاز الرقابى عليه لما يحتويه من مشاهد خارجة ، فتم تهريبه عام 1972 فى شرائط فيديو كاسيت، ولم يؤثر قرار الرقابة على معدل توزيعه ، ويقول الناقد طارق الشناوى : ((إن الفيلم أثار ضجة عند دخوله مصر مع ظهور الفيديو كاسيت، ما دفع الرئيس الأسبق أنور السادات، إلى تشكيل لجنة من نقابة الاتحادات الفنية ضمت كمال الشيخ، وعبدالعزيز فهمى، وتحية كاريوكا للتأكد من إبراء ساحة الفنانين المصريين من هذه المشاهد، وانتهت اللجنة بعد مشاهدتها الفيلمين إلى أن هناك «تروكاج» أى حيل فى التصوير ... .))

كما شهدت بداية السبعينيات تصاعداً فى الصراع بين التيارات الإسلامية من جهة وبين التيارات الليبرالية واليسارية من جهة أخرى ، مما زاد من حساسية الرقابة حول الأعمال التى تناقش قضايا أو أفكارا دينية ، لتكون البداية مع فيلم « غرباء» عام 1972 للمخرج سعد عرفة ، والذى منع لأسباب دينية ، و قامت السلطة بشكل مباشر بمطارة الفيلم بحجة أنه يدورفى نطاق فلسفى قد يؤدى إلى إلحاد ضعاف الإيمان ، وأن الأوضاع الاجتماعية التى يمر بها البلد لا تسمح بعرضه ، وفى نفس العام يتعرض المخرج (يوسف شاهين) للتهديد بسحب الجنسية بعدما كتب وأنتج وأخرج فيلم (العصفور) الذى تدور أحداثه أثناء هزيمة يونيو 1967، ليدخل شاهين فى صراع عنيف مع الرقابة التى ترى أن الفيلم يرمز لشخصيات مازالت فى السلطة ويتم رفض الفيلم لعدة مرات ، ثم يأخذ تصريحا بالموافقة ، يتم الانتهاء من التصوير ويُصبح الفيلم جاهزاً للعرض عام 1972 ولكن يتفاجأ شاهين بأن الرقابة أصدرت قرارا بمنع العرض بعد أن قررت أن الفيلم ضد ثورة يوليو ونظامها ولا يصلح للعرض فى ظل الظروف التى تمر بها البلاد ، ليدخل شاهين فى مناوشات مرة أخرى مع الرقابة التى تسمح أخيراً بعرضه فى ٢٦ أغسطس 1974 ، ثم يأتى (زائر الفجر) الذى أنتج فى ذات العام ليعرض لمدة أسبوع واحد فقط ، ولم يستكمل عرضه لما يحمله من إسقاطات سياسية فيمنع بحجة حساسية تلك الفترة وعدم استقرار الوضع السياسى ؛ فيصاب فريق العمل بالإحباط وتحاول المنتجة « ماجدة الخطيب « مقابلة الرئيس السادات لتقنعه بإجازة الفيلم ولكنه يرفض ، ويصدم مخرجه (ممدوح شكرى) ويدخل فى نوبة اكتئاب شديدة تتسبب فى وفاته .


الكاتب الروائي اسماعيل ولي الدين

يوسف السباعى


الناقد علي ابو شادي

رفعت المحجوب

ناهد الشريف تتسبب فى منع فيلم .. (ذئاب لا تأكل اللحم)

الفيلم إنتاج 1973 ويتحدث عن أحد الصحفيين اليساريين الذى يقوم بتغطية أخبار الحروب خاصة مذبحة (ديرياسين) وحرب فيتنام وكوريا ثم يتحول من شخص صاحب قضية إلى شخصية مدمرة ، ورغم جدية الفكرة إلا أن مشاهد العرى الصارخة لناهد الشريف ؛ جعلته يصنف ضمن الأفلام الإباحية ويمنع من العرض ، وفى ذات العام يُقدم صلاح أبو سيف عملاً مأخوذ عن رواية ممنوعة من الطبع والنشر (لإسماعيل ولى الدين) ؛ ليأتى فيلمه (حمام الملاطيلى) أكثر جرأة فى طرح الموضوع من الرواية ، واضعاً يده على المشكلات الاجتماعية بعد نكسة يونيو .. مقدمًا صورة قاتمة لمجتمع ما بعد الهزيمة ، أثار الفيلم ضجة شديدة فقامت الرقابة بحذف بعض المشاهد وتكونت لجنة من مجلس الشعب لمشاهدة الفيلم وصرحت بعرضه ، إلا أن الصحفيين هاجموا اللجنة والفيلم مما أثار حفيظة الرقابة وأخذت كل أسبوع تقطع مشاهد من الفيلم و الذى أحدث انقساماً شديداً فالبعض وجد أنه جرىء ، والبعض الآخر هاجمه بشدة ورأى أنه خادش للحياء ويحتوى على مشاهد فجة ، واتهم مخرج العمل النقاد بأنهم أكثر قسوة من الرقابة على الفيلم ، وفى النهاية يأتى قرار الرقابة بمنع الفيلم نهائياً من العرض ، ثم سُمح بعرضه فى بداية التسعينيات ولكن بعد حذف عدد كبير من المشاهد .

تقوم المؤسسة المصرية العامة للسينما فى عام 1974 بانتاج فيلم (التلاقى) ..سيناريو وإخراج (صبحى شفيق) الناقد السينمائى بجريدة الأخبار، استغرق تصوير الفيلم عاما كاملا وظل بعدها حبيساً لسبع سنوات قبل أن يُعرض حيث واجه تيارا شديدا من الرفض بعلة (الجرأة فى العرض والإباحية) ، وقامت الرقابة بحذف الكثير من المشاهد فأفقدت الفيلم كثيرا من تفاصيله وأثرت على البناء الدرامى له ، ومع ذلك نال

الفيلم استحسان النقاد وحصل صبحى شفيق على جائزة عن الفيلم فى مهرجان دولى بفرنسا، وفى مفارقة عجيبة .. تقرر وزارة الثقافة فى عام 1976 منح جائزة أفضل عرض سينمائى لفيلم (المذنبون) إخراج سعيد مرزوق والذى أُنتج عام 1972 ، هذا الفيلم الذى تعرض أثناء عرضه لهجوم شديد وحذف لكثير من المشاهد لأكثر من مرة ، حتى أن رئيس الجمهورية (السادات فى ذلك الوقت) تقدم بنفسه بشكوى رسمية ضد مدير الرقابة وموظفيه، لتُحبس الرقابة بدورها فى قفص اتهامات السلطة فيتم إحالة خمسة عشر شخصًا من العاملين والعاملات فى الرقابة إلى النيابة الإدارية بسبب موافقتهم على عرض الفيلم وتوجه لهم من ضمن الاتهامات تهمة الخيانة العظمى، وتُكيل الاتهامات للفيلم .. من انتهاكات للأخلاق وتشوية سمعة القطاع العام والقيم الدينية للمجتمع والتشجيع على الحرام والدعوة للانحرافات .

وفى عام 1974 يُفرج السادات عن (صلاح نصر) رئيس جهازالمخابرات فى حقبة ناصر

وفى عرض خاص لفيلم (الكرنك) غاب عنه الصحفيون والجمهور.. واقتصر على أبطال الفيلم والمخرج ومسئولين من الرقابة ووزير الثقافة ؛ يعترض مسئولو الرقابة على نهاية الفيلم ويصرون على تغييرها وجعلها تنتهى بقرارات 15 مايو وثورة التصحيح على خلاف الرواية التى تنتهى بنكسة 1967 وإلا منع الفيلم من العرض ، وقد أحدث الفيلم ضجة وقت عرضه، ليس فقط بسبب مشهد الاغتصاب الذى قُدم بجرأة، ولكن أيضاً بسبب الدعوى القضائية التى رفعها صلاح نصر، رئيس جهاز المخابرات فى عهد عبد الناصر والذى ركز الفيلم على تجاوزاته ، والذى يتقدم فور خروجه عام 1974 بدعوى إلى النيابة العامة ضد فيلم الكرنك ليطالب فيها بمنع عرضه باعتباره يتعرض له ويقدمه فى صورة « خالد صفوان» وينتقل رئيس المحكمة انتقل رئيس المحكمة (منير الصايغ) إلى سينما ريفولى لمشاهدة الفيلم فى وجود (صلاح نصر)،لترفض المحكمة دعواه وتحكم بمواصلة عرض الفيلم، وعندما سمح الرئيس السادات بعرضه شن الناصريون حملة ضد نور الشريف وجميع أبطال الفيلم واعتبروه يهدف إلى تشويه صورة عبد الناصر، أما وزير الثقافة وقتها (يوسف السباعى) فكان معترضًا على وجود شخصية «حلمى « المثقف اليسارى التى أداها (محمد صبحى) ، وطلب من صناع الفيلم توضيح أن نظام السادات ليس له يد فى مسألة التعذيب الذى كان يحدث بالسجون فى الستينيات ، ويُصبح للفيلم نهايتان ويرضخ صناع الفيلم فى النهاية لقرار الرقابة، ويتم العرض عام 1975 ، ويقوم المنتج ممدوح الليثى بمنح جزء من الإيرادات للقوات المسلحة .

صلاح نصر

فيلم الرسالة .. حصار .. واحتجاز رهائن

وفى عام 1977 تمنع الرقابة فيلم الرسالة من دور العرض ، على الرغم من مراجعة سيناريو الفيلم من قبل علماء الأزهر فى القاهرة والذين وافقوا عليه بشرط تغيير الاسم من (محمد رسول الله) إلى (الرسالة) ، ليبدأ المخرج مصطفى العقاد تصوير الفيلم فى المغرب ولكنه تعرض لضغوط سياسية سعودية اضطرته للانتقال إلى التصوير فى أماكن أخرى ، تزايد الجدل حول الفيلم حتى علماء الأزهر الذين وافقوا من قبل على النص تراجعوا عن موافقتهم واعتبروا الفيلم إهانة للإسلام ، ليتعرض الفيلم لحملة شرسة تمنعه من العرض فى العديد من الدول العربية على رأسها مصر والسعودية ، لكن الوضع فى الولايات المتحدة كان أكثر سوءاً حيث قامت حركة (الحنفى) (2) عام 1977 باقتحام عدة أبنية فى واشنطن وفرض حصار دام ثلاثة أيام قاموا فيها باحتجاز مجموعة من الرهائن وقتل اثنين منهم وكان من ضمن مطالبهم منع عرض فيلم (الرسالة) .

وراء الشمس .. فيلم آخر ينتقد التجاوزات البوليسية والسياسة القمعية لحقبة ناصر فى الفترة الأخيرة وبعد النكسة.. الفيلم إنتاج عام 1978 وإخراج محمد راضى، وتحجج المسئولون بأن الفيلم قد يساء فهمه ويفسر على أن هذه التجاوزات مازالت تحدث حتى الآن ، ولذلك منع من العرض .

إحنا بتوع الأتوبيس ... قصة واقعية

الفيلم من إنتاج 1979 وهو مأخوذ عن قصه قصيرة لجلال الحمامصى من كتاب له بعنوان (حوار خلف الأسوار) القصة لا تتعدى سوى أسطر قليلة .. وهى واقعة حقيقية حيث ينشب خلاف بين أبطال القصة داخل الأتوبيس فيصر السائق على تسليمهم للشرطة ، ويختلط الأمر على المسئولين فيظنون أنهم من المعارضين السياسيين ، لتبدأ رحلة ركاب الأتوبيس مع التعذيب داخل المعتقل ، وقد احتوى الفيلم على عشرين مشهد تعذيب طالبت الرقابة بحذفها وتدخل رئيس الجمهورية (السادات) وقتها وسمح بعرض الفيلم .

ومع بداية الثمانينيات شهدت مصر تغيرات اجتماعية كبيرة بظهور نفوذ التطرف الدينى على السطح ، وقد منح نظام (مبارك) مساحة كبيرة للمؤسسات الدينية والمعارضة الإسلامية لتؤدى دوراً إلى جانب جهاز الرقابة ، على الرغم من أن الدولة كانت تعتبر المعارضة الإسلامية عدوا متطرفا يهدد الدولة بالإرهاب !! .. ولكن النظام حاول بقدر الإمكان استخدام ذريعة الأخلاق والدين لمنع الكثير من الأفلام التى فى واقع الأمر لم تكن خاضعة لمعايير السلطة ، ليعود نظام مبارك بالدولة إلى الخلف (العصور الوسطى) مشجعاً نظام « الحسبة «ويسمح لأى شخص برفع دعوى قضائية ضد أى عمل فنى يرى أنه «جرح إيمانه « ، ولم يستطيع الفنانون الإفلات من رقابة الجمهور والرأى العام ، وعلى سبيل المثال فى عام 1984 رفعت دعوى قضائية من بعض المحامين ضد فيلم (المحامى) بذريعة أنه أضر بسمعة مهنة المحاماة مطالبين بمنعه من العرض وكاد صناعه يتعرضون للحبس لمدة عام واضطروا لتقديم اعتذارات رسمية، ويقوم أحد ضباط الشرطة بعد ذلك بعامين برفع قضية لمنع فيلم (للحب قصة أخيرة) بسبب أنه لا يتناسب أخلاقيا مع المجتمع المصرى .. هكذا زادت ضغوط الرقابة والرأى العام على كاهل الفنانين فزادت الدعاوى وتنوعت الاتهامات بين الإضرار بسمعة المهنة والإضرار بسمعة مصر أو الخروج على القيم والدين وأخذت هذه الدعاوى تطارد الأفلام الجديدة والقديمة أيضا ، وتطالب بمنعها وكأنها تحمل بداخلها رفضًا لفكرة الإبداع نفسها .

ويبدأ عام 1983 بمنع فيلم (الغول) من العرض داخل وخارج مصر ، الفيلم للمخرج سمير سيف ويصور سيطرة رجال الأعمال على المجتمع، ولأن حادثة مقتل (فريد شوقى) الغول تشبه حادثة المنصة وقتل الرئيس السادات قررت الرقابة منعه ، وفى ذات العام تصب الرقابة والنقاد سخطهما على فيلم (إنقاذ ما يمكن إنقاذه) لسعيد مرزوق متهمين الفيلم بأنه يسىء إلى سمعه مصر ، وهاجم النقاد الفيلم على صفحات الجرائد وطالبوا بمنعه ومحاكمة صناعه ، وتتدخل اللجنة العليا للرقابة لإعادة النظر فى عرضه على الرغم من أن صُناع الفيلم قد حصلوا مسبقا

على الموافقات القانونية على السيناريو !! وتستمر معاناة الفيلم وصناعه لمدة ثلاث سنوات ويلجأ المخرج ل(رفعت المحجوب) رئيس مجلس الشعب فى ذلك الوقت ، الذى شاهد الفيلم مع مجموعة من النقاد والصحفيين وانتهى إلى الموافقة على عرضه بعد حذف مجموعة من المشاهد ، ومن المشاهد التى اعترضت عليها الرقابة نهاية الفيلم حيث تتعرض البطلة للاغتصاب فيخرج لنجدتها مجموعة من المصلين يرتدون الجلابيب البيضاء ويطلقون لحاهم ويحملون الشوم والعصى، ويقتحمون القصر وينقذون الفتاة ، وقد كتبت الرقابة فى تقريرها : أن الفيلم فيه دعوة لثورة إسلامية، وأنه يروج لفكرة أن الأمل فى إنقاذ البلاد من الفساد يقع على عاتق التيارات الدينية واضطر المخرج للتخفيف من مشاهد النهاية حتى يسمح للفيلم بالعرض، ومن جهة أخرى وفى نفس العام يدور صراع طويل بين الرقابة و(محمد مختار) منتج فيلم (درب الهوى) .. الفيلم مأخوذ عن قصة (إيرما الغانية) لإميل زولا وتدور أحداثه فى أحد شوارع حى الأزبكية والتى كان القانون فى فترة الأربعينيات يسمح فيها بممارسة البغاء ، وينتقل الصراع بين صناع الفيلم والرقابة إلى ساحة المحاكم المصرية بدرجاتها المختلفة ويستمر لمدة خمسة عشر عاما فتؤيد المحكمة الإدارية العليا قرار وزير الثقافة بسحب ترخيص الفيلم وكان الفيلم قد عُرض للمرة الأولى فى أغسطس 1983 ولم يمر على عرضه سوى أسابيع قليلة إلا ويتعرض لحمله نقدية شديدة الشراسة ويُصدر وزير الثقافة قرارا بسحب الترخيص ولم يستسلم المنتج لهذا القرار، خصوصا لأن القرار شمل أيضا منع التداول فى سوق الفيديو، وفى ذات الوقت تقريبا يعرض فيلم (خمسة باب) وبعد ما يقرب من شهر ونصف من عرضه فى السينما يصدر قرار بمنعه من العرض ليواجه نفس المصير أمام المحاكم وتظل القضيتان مرفوعتين ، ثم تصدر المحكمة حكما بالموافقة على عرض فيلم (درب الهوى) بعد الرأى الفنى للرقابة التى توافق على عرضه بعد حذف بعض المشاهد وإضافة عبارة (للكبار فقط) ، فيتقدم منتج فيلم (خمسة باب) بدوره بالتماس لوزير الثقافة الذى يوافق على إعطاء الفيلم الترخيص بالعرض وبالفعل يتم عرض الفيلم ، ولكن بعد سنوات يصدر رئيس مجلس الدولة حكما مفاجئا بإلغاء الترخيص ، وتبدأ الجهات المختصة بسحب نسخ الفيلم حتى من سوق الفيديو (على أبو شادى رئيس الرقابة على المصنفات الفنية) فى حين استمر عرض فيلم (درب الهوى) والذى يتفق مع فيلم خمسة باب فى المضمون .. وقد كانت الحجة فى ذلك أن التغير الذى طرأ على الظروف الاجتماعية لم يعد يتقبل فيلما تدور أحداثه فى حى للبغاء!

فيلم البرئ ... متهم بإفشاء أسرار عسكرية

وفى عام 1986 يُنتج فيلم «البرىء» الذى يتناول قضية السجن السياسى خلال فترة انتفاضة 17 / 18 يناير 1977 ويُناقش مفهوم الطاعة العسكرية من خلال المجند (أحمد سبع الليل) ، وكيف يثور الجلاد على السلطة التى حولته إلى آلة للتعذيب ، ترفض وزارة الدفاع الفيلم وتوجه لصناعه تهمة (إفشاء سرعسكرى) لتصويره داخل أحد المعتقلات الحقيقية ، وتعترض وزارة الداخلية بسبب تشابه الزى الذى يرتديه الممثلون مع زى الأمن المركزى ، وتقوم الرقابة بحذف بعض المشاهد وتُصر على تغيير النهاية فتصور نهايتان للفيلم، ولم تعرض النهاية الأصلية إلا فى بعض القنوات الفضائية بعد مرور تسعة عشر عامًا على إنتاجه.

الملائكة لا تسكن الأرض ... وتهديدات بحرق دور العرض

الفيلم من إنتاج 1987 تأليف وإخراج سعد عرفة، سيناريو وحوار عاطف

بشاى، و يناقش قضية دينية من خلال الشيخ (عمران) المتشدد الذى يعامل ابنه بشدة وقسوة .. فيبدو الابن وحيدا منطويا حائرا بين الحياة الدينية والأمور الدنيوية .. أثار الفيلم جدلا كبيرا وتم الاعتراض عليه وعلى بعض الجمل الحوارية التى جاءت على لسان البطل ، ووصلت تهديدات للأمن بحرق أى دور عرض ستقوم بعرض هذا الفيلم .

يستخدم المخرج شريف عرفة عالم الكرة ليقدم نقداً سياسياً لاذعاً يشمل الأنظمة الحاكمة منذ ثورة 52 وحتى وقت العرض من خلال فيلمه (الدرجة الثالثة) أنتج الفيلم عام 1989 و لم تمنع الرقابة الفيلم بشكل مباشر ولكنها قامت بتضييق الخناق عليه فتم رفعه من دور العرض بحجة أنه لم يحقق إيرادات وفشل الفيلم تجاريا وأصيب صناع الفيلم و سعاد حسنى بطلته بالاكتئاب الشديد ، كما تمت التوصية أيضاً بعدم عرضه تليفزيونيا، ثم بعد ذلك اشترته شبكة قنوات راديو وتليفزيون العرب وقامت بعرضه.

شهدت بداية التسعينيات تزايداً ملحوظاً فى مطاردة الصحفيين والمثقفين والمؤسسات الدينية للأعمال السينمائية حتى أنها أصبحت أشد ضراوة من الرقابة نفسها .. فنرى بعض المثقفين والسينمائيين يطالبون بمنع فيلم (القاهرة منورة بأهلها) ليوسف شاهين عام 1991، بحجة الإساءة لسمعة مصر، وفى ذات العام يخوض فيلم (ناجى العلى) معركة شرسة .. وهو يصور حياة رسام الكاريكاتور الفلسطينى الذى تعرض للاغتيال فى لندن عام 1987 .. فتحت الصحافة النار على الفيلم وصُناعه بسبب مواقف الرسام ناجى العلى من مصر سنة 1977 بعد زيارة السادات للقدس المحتلة واتفاقية كامب ديفيد ، ليتعرض الفيلم وصناعة لموجة من الاتهامات بالخيانة والعمالة والتواطؤ ضد مصر ، وخرجت بعض الصحف تهاجم بطل الفيلم (نور الشريف) والشريك فى شركة الإنتاج بحجة أنه قدم فيلما عن (الرجل الذى شتم مصر) تأثر الشارع المصرى بالهجمة الصحفية وعزف الجمهور عن حضور الفيلم ولم يعرض سوى أسبوعين فقط فى دور العرض ، كما أثار الفيلم حفيظة الأنظمة العربية التى هاجمها الرسام (ناجى العلى) فى رسوماته ليُمنع أيضا من العرض فى معظم البلاد العربية ، حتى أن (ياسر عرفات) كان واحدا من أشد المعترضين على

الفيلم بسبب مواقف ناجى العلى المناهضة له ولجماعته ، خاصة بعد أن نشر ناجى العلى لوحته الشهيرة «رشيدة مهران» !!.. حُجب الفيلم ما يقرب من اثنين وعشرين عاما ، ولم يعرض على شاشة التليفزيون المصرى إلا فى عام 2014 .

وفى عام 1994 يقع فيلم (المهاجر) بين رحى الرقابة والرأى العام ... ويثير التشابه بين قصته وبين قصة النبى يوسف تحفظا لدى الرقابة واستهجانا من الرأى العام فتقوم السلطات بمنعه، وكان يوسف شاهين مخرج العمل قد صرح فى حوارلجريدة أجنبية أنه قام بإخراج فيلم عن حياة النبى (يوسف) فهاج الرأى العام ورُفعت الدعاوى القضائية ضد (شاهين) تتهمه بتشوية صورة سيدنا يوسف ولم يعرض الفيلم إلا بعد ما حصل على حكم بالبراءة .

ومع بداية الألفية الثانية يفجر فيلم (سوق المتعة) تأليف وحيد حامد وإخراج سمير سيف خلافاً برلمانيا بعدما عرض فى عام 2001 حيث وجه أعضاء مجلس الشعب نقدا شديدا لهذا الفيلم لتضمنه مشاهد اعتبروها مخلة بالآداب العامة، واتهم النواب الفيلم أنه «خادش للحياء» ولا يليق بإنتاج التليفزيون ، ويدور الفيلم حول (حبيب) الذى يسجن ظلما لمدة 20 عاما ويخرج ليشعر أنه غريب فقد القدرة على الحياة خارج أسوار السجن ؛ فأصبحت حريته خوفاً وغربة ... لقد أحب سجنه وسجانيه وأصبح يستلذ العذاب والإذلال .. فيقرر الرجوع إلى عالمه الذى أحبه ويشترى مكانا منعزلا ليجعله كالسجن وطلب من زملائه ومأمور السجن الذى أحيل للمعاش إدارة المكان ، وفى ذات العام يطالب بعض الصحفيين بمنع فيلم «الأبواب المغلقة» لعاطف حتاتة ، بحجة أن الفيلم (يكشف عورات المجتمع) ويخدم أفكاراً تمول من الخارج !!

لقطة من فيلم «الدكتاتور»

النعامة والطاووس .. سيناريو رفض لثلاثة عقود

كتب المخرج الراحل صلاح أبو سيف بالتعاون مع السيناريست لينين الرملى فى عام 1971 سيناريو وكان عنوانه (مدرسة الجنس) فرفضته الرقابة واعتبرته عملا غير لائق، وضد عادات وتقاليد المجتمع ، وظل صلاح أبو سيف يتقدم بالسيناريو كلما تغير رئيس الرقابة وكان يقابل بالرفض ، ثم قام بتغيير الاسم ليصبح (تزوج وعش سعيدا) وفى تلك المرة أرسلت الرقابة السيناريو إلى الأزهر الشريف الذى أوصى بعدم تنفيذه .. يرحل صلاح أبو سيف وبعد 30 عاما من كتابة السيناريو يستطيع لينين الرملى والمخرج محمد أبوسيف من إخراج الفيلم للنور تحت عنوان «النعامة والطاووس» ليعرض فى عام 2002.

الكنيسة الأرثوذكسية تطارد فيلم .. (بحب السيما)

الفيلم من إنتاج عام 2004 ويتناول حياة أسرة مسيحية .. من خلال مواجهة بين رؤية الزوج الأرثوذكسى المتعصب دينيا وبين الزوجة البروتستانتية والأبناء، أثار الفيلم جدلا كبيرا واعترضت الرقابة عليه متعللة بأنه يمس المقدسات الدينية ، وأصدرت الكنيسة الأرثوذكسية المصرية بيانا تعترض فيه على الفيلم جاء فيه : ((إن ظاهرة الأفلام التى تثير النقاش والحساسيات تتعدى فى خطورتها الاعتداء على حقوق فئة أو طائفة معينة فى أى مجتمع لتصل إلى النسيج الفكرى للأمة بكل طوائفها وفئاتها ، و من المخجل أن يضع صانعو الفيلم بموافقة الرقابة شكرا فى مقدمته لعدد كبير من رجال الدين المسيحى، إيهاما بموافقة الجهات الدينية على الفيلم، وفى الواقع كانت تلك هى أسماء من سمحوا بحسن نية باستخدام قاعات الوعظ والكنائس القديمة فى تصوير بعض المشاهد، التى تحولت بعد ذلك إلى مسارح لمهازل مهينة من خلال مشاهد الفيلم.) ، و فى مطاردة شبيهة يُرسل مجموعة من المحامين الأقباط إنذاراً إلى كل من رئيس الوزراء ، وأحمد الفيشاوى والهام شاهين والمخرجة كاملة أبو ذكرى، ووزير الثقافة وشيخ الأزهر بصفته رئيس مجمع البحوث الإسلامية ، وإلى الرقابة على المصنفات الفنية لمنع فيلم (واحد صفر) لأن الفيلم تحريض من القائمين عليه بازدراء ومخالفة قوانين المجتمع المسيحى المقدس، ومحاولة المساس بلائحة سنة 1938 الخاصة بالأحوال الشخصية حيث يعرض الفيلم نموذجا لمشكلة سيدة مسيحية حصلت على الطلاق ورفضت الكنيسة التصريح لها بالزواج ،فتدخل فى علاقة غير شرعية .. تم عرض الفيلم فى 4 مارس 2009.

فيلم (الديكتاتور) ... والمساس بشخصية الرئيس

عرض الفيلم فى 20 سبتمبر 2009 و تناول فى إطاركوميدى النظام الديكتاتورى فى العالم الثالث والمشكلات التى يعانى منها هذا النظام كما تخلل الفيلم عرض مباشر للأحوال المعيشية الصعبة التى يعيشها المجتمع المصرى وعلى الرغم من أن سيناريو الفيلم قد أخذ موافقة الرقابة، إلا أن الفيلم واجه أزمة لأن يتعرض لشخص الرئيس مما يتطلب معه دخول جهات أخرى غير الرقابة للموافقة على العرض والتى رأت أن العمل يحمل تلميحات سياسية ويتجاوز الخطوط الحمراء ، ويتناول شخصية الرئيس وفى هذه الحالة يجب أن يلتزم صناع الفيلم بالتنويه على أن الأحداث تدور فى دولة خيالية لا وجود لها !! ولم يُعرض الفيلم إلا بعد حذف بعض المشاهد والجمل الحوارية .

وفى 19 يناير 2014 يتم عرض فيلم (لامؤاخذة) بعد رفضه أربع مرات حتى أن مؤلف العمل والمخرج قاما بإعادة كتابة النص حتى يحصلا على موافقة (أحمدعواض) رئيس الرقابة فى ذلك الوقت ، وقد صرح المخرج عمرو سلامة بأنه من المفارقة أن تمول وزارة الثقافة العمل ماديا ثم ترفضه وتقف له بالمرصاد !! .. وفى 3 أبريل من العام نفسه يُعرض فيلم (حلاوة روح) .. فيعترض المجلس القومى للأمومة والطفولة على الفيلم ويُصدر بيانا يطالب فيه بوقف العرض لاستغلاله طفلا بشكل مثير، ويعترض الأزهر على الفيلم لاحتوائه على مشاهد ساخنة وألفاظ جريئة ويصدر قرار من إبراهيم محلب رئيس مجلس الوزراء بمنع عرضه .... ثم يعرض بعدها تحت لافتة «للكبار فقط» .

هكذا كان تاريخ الرقابة على الأعمال السينمائية .. يعكس صوة واضحة لتاريخ السلطة بأشكالها وسياساتها المختلفة ومحاولاتها الدائمة لترويض الفن الذى كان وسيظل إبداعاً ينطوى على تمرد ... له قوانين خاصة لا تخضع للأحكام المطلقة ؛ يجادل الواقع .. يخلق أحلاما جديدة .. يقود المبدع للثورة على كل ماهو جامد .. فللأفكار أجنحة تطير لأصحابها حتى وإن كانت داخل قفص الرقيب .

هوامش

(1) باولو فريرى : مفكر برازيلى (صوت العالم الثالث) 1921 .1997

(2) Hanafi Siege ولد حماس عبد الخاليص أو (أرنست خاليس) فى ولاية إنديانا في عام 1921، وكان يعمل لاعب موسيقى جازفي مدينة نيويورك قبل التحول إلى الإسلام وفى 9 مارس سنة 1977 قاد مجموعة من المسلحين من الجالية المسلمة التى اطلقت على نفسها (مجموعة الحنفى)، ليقتحم اثنا عشر مسلحا منهم ثلاثة مبان مختلفة في العاصمة الأمريكية ويحتجزوا ما يقرب من 150 رهينة ، ويقوموا بقتل مراسل وريس مورس ويليامز ويطلقون النيران على ثلاثة اخرين من بينهم عضو مجلس المدينة ، ووعد المعتدون بمزيد من العنف اذا لم يتم الوفاء برغباتهم وكان على رأسها الغاءالعرض الأول لفيلم محمد رسول الله أو (الرسالة) من نيويورك ولوس أنجلوس ، معترضين على تمثيلة كما قال عبد الخالص للصحافة.. لقد ابلغنا الحكومة رفضنا بتمثيل النبى او حتى تصويرة كضوء او ظلال من خلال عمل الكاميرا ... مع العلم من أن الفيلم لم يصور النبى فى الواقع !!

مراجـــــع

سمير فريد .. تاريخ الرقابة على السينما

مذكرات رقيبة .. إعتدال ممتاز

مشروع الفيلم المصرى .. قراءة وتحليل

لم تكن مصر بمعزل عن التغيرات العالمية، التى طرأت مع نهاية القرن التاسع عشر، وأبرزها صناعة السينما التى لاقت قبولا وترحيبا واسعا، لاسيما مع اعتمادها على تقنيات صناعية ارتبطت بالعوالم السحرية الخاصة بالخيال وتنميته، فمن خلال صور متعاقبة تتحرك أمامنا الأحداث والشخوص، لنجد أنفسنا فى النهاية أمام قصة مشوقة تخطف الأنفاس، حيث تعاقب العرض السينمائى الأول فى مصر مع مثيله فى العالم على يدى الإخوة «لوميير» فى ديسمبر عام 1895، وشهدت مدينة الإسكندرية أول عرض سينمائى فى مصر فى يناير 1896.

أمنية عادل

من خلال السرد السابق يتضح لنا حضور مصر، واهتمام صناع السينما القادمين من الغرب بكونها نافذة على الشرق بطريقة أو بأخرى، ومنذ تلك اللحظة بات للسينما محبون وصناع أيضا، يحملون الراية المصرية ويطبعون بصماتهم على تلك الصناعة الغنية، وسنحاول من خلال هذا المقال رصد حال الصناعة المصرية فى وقتنا الحاضر.

أبرز ما يتضح من المشهد السينمائى المصرى الحالى هو التشتت البين، حيث تفتقر السينما المصرية الحالية إلى سمات خاصة، كما كانت تمتاز من قبل منذ بدايات القرن العشرين، واتساقها مع الرؤية السينمائية العالمية، وتزامنها مع الحدود العالمية، لاسيما سينما هوليوود الأمريكية، حيث حضر الفيلم الغنائى، أو بمعنى أدق الفيلم المعتمد فى تكوينه وبنائه على الأغانى وتبادلها أمثال «الوردة البيضاء» 1933، «رصاصة فى القلب» 1944، «وداد» 1932، «دنانير» 1940،

صعوبات وعراقيل داخلية تهدد مسار الصناعة

رحلة مع الإنتاج والكتابة والفكر السينمائى

السينما المصرية .. قشور الأزمات تفسد متعة الصناعة

المخرج السينمائي عز الدين ذو الفقار

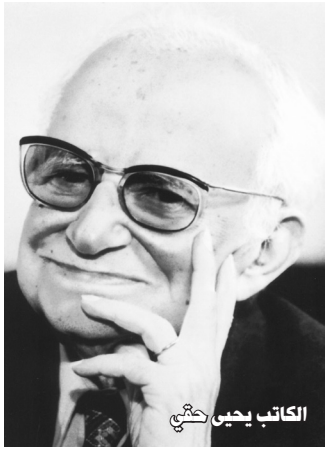
يوسف وهبي

«غزل البنات» 1949، «دليلة» 1956، وغيرها من الأفلام التى تعتمد على الأغنية فى بنائها.

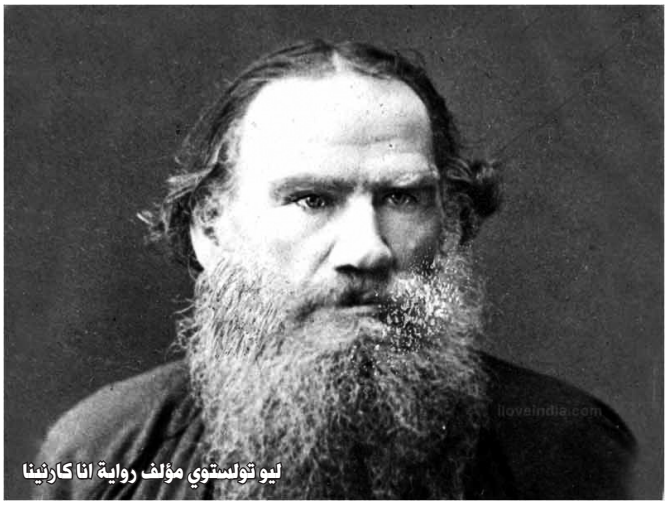
الاقتباس والأدب

ظهر الاهتمام بالأدب بصورة كبيرة، وحضر الأدب المصرى فى السينما، بعد أن كان له ظهور على مضض من خلال قصة زينب للأديب المصرى (محمد حسين هيكل) فى فيلم يحمل الاسم ذاته، حيث سيطر الاقتباس على روح الأفلام المقدمة فى العهدين الثانى والثالث من القرن المنصرم، لاسيما بعض أفلام (يوسف وهبى) التى مصر أفكارها وقدمها، كما تأثر المبدعون المصريون بالأدب العالمى كما حدث فى فيلم «نهر الحب» لـ (عز الدين ذو الفقار)، المأخوذ عن رواية الأديب الروسى «ليو تولستوى» الشهيرة «آنا كارنينا»، كذلك أفلام مثل «الغريب» (1956) مقتبس عن رواية الأديبة البريطانية إيميلى برونتى (مرتفعات ويزرينج)، كذلك فيلم «هذا الرجل أحبه» (1962) مأخوذ عن الرواية الإنجليزية «جين أير» للكاتبة شارلوت برونتى، ورغم حضور التأثر بالأدب الغرب لاسيما الكلاسيكى منه فى الأفلام المصرية، إلا أن صناع السينما توجهت عيونهم إلى الأدب المصرى، حيث أدب أديب نوبل «نجيب محفوظ» فى ثلاثيته الشهيرة وكذلك روايات أخرى مثل «الطريق»، بداية ونهاية، ثرثرة فوق النيل وزقاق المدق وغيرها» كما حظى الأدب المصرى بحضور مميز فى السينما من خلال أدب «ثروت أباظة، عبد الرحمن الشرقاوى، إحسان عبد القدوس، يوسف السباعى، يوسف إدريس، يحيى حقى وتوفيق الحكيم وغيرهم".

الكاتب عبد الرحمن الشرقاوي


الكاتب يحيى حقي

هذه الحالة من الانتعاشة الأدبية ألقت بظلالها على الإنتاج السينمائى الغزير للسينما فى الفترات ما بين العقد الرابع والخامس والسادس فى السينما المصرية، وبالنظر إلى الوضع الحالى سنجد أن التوجه إلى النصوص الأدبية، لم يعد بالقدر ذاته من الحماسة كما كان الحال سلفا، رغم بعض المحاولات التى طرأت أخيرا، وأغلبها يصب فى مصلحة أدب الشباب على حساب أدب الكبار -إن جاز التعبير-.


ليو تولستوي مؤلف رواية انا كارنينا

ورغم الثراء الكبير الذى تشهده الساحة الأدبية فى مصر من إنتاجات قصصية وروائية فإن السينما تتعطش لقصص من خارج السياق الأدبى، لاسيما التعامل مع موضوعات الواقع الملموس والمعيش، وهو ما دعم الواقعية الجديدة وسينما الشارع، كما قام بها (محمد خان) و(عاطف الطيب) و(على عبد الخالق).

وعلى الصعيد المعاصر نجد عودة للاهتمام بالأدب وعودته الناعمة إلى السينما، حتى وإن اختلف البعض حول القيمة الأدبية لتلك

المخرج تامر السعيد

المخرج ابراهيم بطوط

المخرج احمد عبد الله السيد

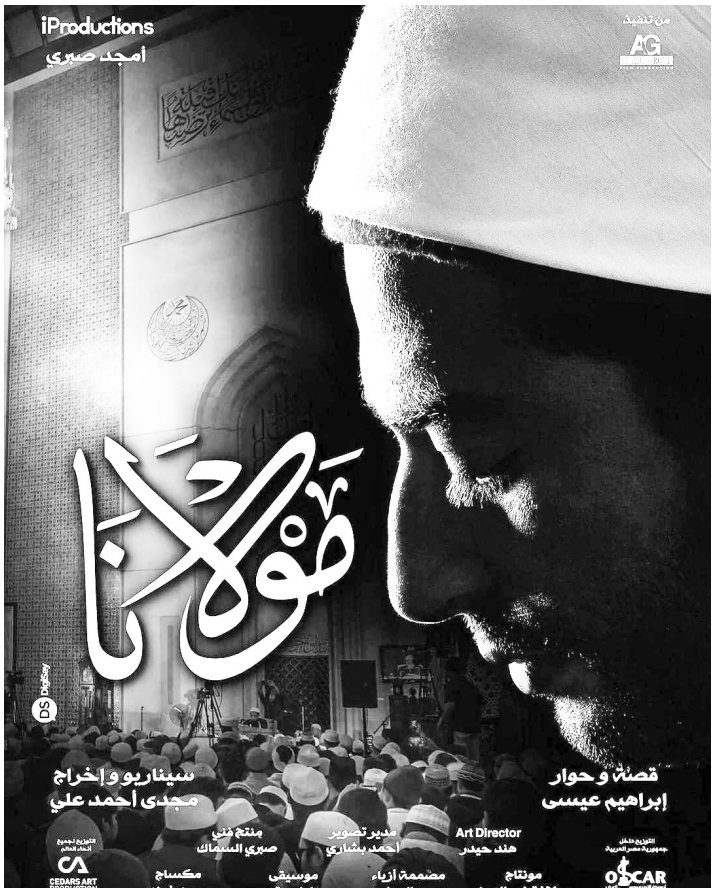
الروايات أو القصص الأدبية المتسعان بها، مثل هيبتا «2016»، الفيل الأزرق «2014»، عصافير النيل «2010» ومؤخرا "مولانا" "2016".

ويرى الكثيرون أن الأعمال الأدبية سواء كانت روائية أو قصصية، قادرة على بث الروح من جديد فى السينما، بعد حالة التراخى التى دخلت بها أخيرا، حيث إنها «حكايات جاهزة» لا تحتاج الجهد الكثير، كما هو حال السيناريو الذى تتم كتابته من الألف إلى الياء.

أزمة الاستثمار

أما بالنظر إلى الإنتاج، فهناك صعوبات حقيقية يواجهها مشروع الفيلم المصرى، وتتمثل بالدرجة الأولى فى الإنتاج ، الإنتاج السينمائى يواجه أزمة حقيقية فى الفترة الحالية منذ ثورة 25 يناير 2011، وكذلك ما سبقها بقرابة عقد كامل، لاسيما مع تخلى الدولة - ممثلة فى جهاز السينما - عن دعم الأفلام وإنتاجها، وفتح المجال «للاستثمار» فى الحقل السينمائى من باب الربح المادى، وهو ما شكل التفاوت الكبير فى الطرح السينمائى خلال العقد الأول من الألفية الجديدة.

ورغم الصعوبات إلا أن صناع السينما لم يقفوا مكتوفى الأيدى، لاسيما الشباب منهم، وظهرت صناعة السينما المستقلة، هذا المصطلح الذى اختلف حوله العديد من السينمائيين والمحتكين بالحقل السينمائى، وبرز بصورة كبيرة مع تجارب «إبراهيم بطبوط، أحمد عبدالله السيد، هالة لطفى» فى محاولة للخروج من أزمة عنق الزجاجة التى تواجهها صناعة السينما فى مصر، كما تم طرح موضوعات مغايرة ولاقت نجاحا لدى قطاع من الجمهور، ولكن التساؤل أين هو نشاط هؤلاء المخرجين ومن يخرجون من عباءة السينما المستقلة أو الإنتاج السينمائى المستقل .



السينما القصيرة .. ماهية وحضور

تعتبر سينما الأفلام القصيرة عالما غنيا بالأفكار والإنتاج، ورغم هذا الغنى إلا أنه يعانى الحجب عن الجمهور، ولا يحظى بالتوزيع والانتشار، كما هو الحال مع السينما الطويلة، ومن جانبه يشير المنتج «محمد حفظى» إلى أن عالم السينما القصير يسير بخطى متأرجحة ومنعزلة عن عالم الصناعة السينمائية، ولا يتلقى الدعم المطلوب ، حيث يفتقر إلى الاستراتيجية الواضحة كمشروع سينمائى قائم بذاته، قادر على دعم صناع السينما وتأهيل كوادر جديدة كصناع للسينما.

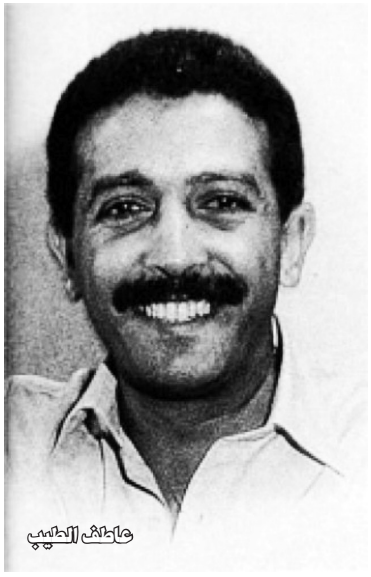
ويضيف أيضا، أن الأمر لا يقف على حد الإنتاج فحسب بل يصل إلى التوزيع والانتشار، إذ يفتقر الفيلم القصير وصناعته فى مصر إلى السوق التى تسمح بانتشاره وفتح المجال أمامه، ولا يبقى إلا المهرجانات الإقليمية والدولية، كمنفذ وحيد للتعرف على هذه الإنجازات السينمائية، التى يتسم أغلبها بالتميز والتفرد.

وهناك العديد من التجارب المنتشرة فى السينما المصرية القصيرة

التى نقلت لسينما الفيلم الطويل مبدعين مثل «شريف البندارى، عمرو سلامة، تامر السعيد وغيرهم»، حيث تقدم سينما الفيلم القصير حقل التجربة الإيجابية لصناع السينما على مستوى العالم لصناعة أفلام طويلة فيما بعد، أو زيادة مهاراتهم فى عالم السينما القصيرة، إلا أن المهمة لا تمتاز بالسهولة على الإطلاق لعدة أسباب.

من جانبها تعتبر الناقدة الفنية «ماجدة موريس» أن عالم السينما القصيرة حاله من حال صناعة السينما المصرية فى الوقت الحالي، رغم هذا فهى تنتج أفلاما أكثر من إنتاج الأفلام الطويلة، وترى أن فرصتها فى الحضور أكبر نظرا لكونها قصيرة المدة وبالتالى فتنفيذها يكون أسهل وأسرع، ولكن ما تفتقر له بحق هو الساحة والسبيل إلى الجمهور.

المخرج علي عبد الخالق


عاطف الطيب

سينما الفيلم القصير وحق العرض

رغم وجود قانون صادر فى ستينيات القرن المنصرم، ينص على عرض الأفلام القصيرة فى دور العرض قبل عرض الأفلام الطوية، إلا أن دور العرض لا تلتزم بهذا الأمر، وهو ما يضيع الفرصة فى التعرف على صناع السينما الشباب والصغار، كما لا تعير القنوات التليفزيونية - سواء كانت القومية أو الخاصة - عرض الأفلام المنتمية إلى السينما القصيرة أى انتباه أو اهتمام، وتظل تلك الإبداعات حبيسة بعض البرامج القليلة والتغطيات المتواضعة بعيدا عن الجمهور.

المنتج محمد حفظي

ماجدة موريس

السينما البديلة

فى سبيل تحقيق مبدأ «السينما للجميع» ظهرت مشروعات تلبى هذا المبدأ، مثل سينما زاوية وسينما دال ومركز الجيزويت وغيرها من المشروعات القائمة على العروض السينمائية، فى الوقت الذى تتقاعس فيه قصور الثقافة المعنية بتبنى عروض السينما للشباب، سواء فى العاصمة أو المحافظات، تلك المحافظات التى لا تلقى اهتماما سواء فى دور العرض التجارية أو قصور الثقافة القومية.

تجارب دور العرض الصغيرة تشابه مشروع سينما 100 كرسى المعروف فى أوروبا، التى تقدم عروضا سينمائية ذات سمات فنية خاصة.

ثقافة الجمهور

تلك التجارب حققت نجاحا ملموسا لدى الجمهور، وكونت لها قطاعا جديدا، وهو ما يغير الشائع بأن الثقافة الجماهيرية العامة تسعى وراء ما هو تجارى بحت، بغض النظر عن المستوى الفنى والرؤية العميقة، كما انعكس الأمر أيضا على استقبال الجمهور المصرى الأعمال المصرية، التى تقدم تجارب فنية رصينة، تعتمد على تقنيات عالية الجودة، كما تقترب أيضا من كل ما هو واقعى ومحلى.

وهو ما ينقلنا بطبيعة الحال للحديث عن الكتابة والواقع، حيث حظيت سينما العقدين الخامس والسادس فى القرن الماضى بقبول جماهيرى وإقليمى وعالمى أيضا بالمهرجانات، نظرا لاعتمادها على الواقع المحلى، الذى يعتبر السبيل للتعبير عن هوية السينما المصرية، ودعم ركائزها فى الداخل والخارج أيضا.

فى محاولة لرصد المشهد السينمائى الحالى، والمتغيرات التى طرأت على الساحة السينمائية المصرية، ولفهم ما آلت إليه الصناعة، وتحديد ما يجب فعله مستقبلا لإنقاذ ما يمكن إنقاذه، والوقوف على ما تحتاجه السينما المصرية، فى النهاية خلصنا إلى معرفة المشهد ومهدداته التى تواجهها السينما المصرية وسبل النجاة.

غرفة صناعة السينما "كهف" البيروقراطية المصرية

مبنى رخامى ضخم مُطل على كورنيش النيل بمنطقة رملة بولاق، يحتوى على العديد من مقار الغُرف الصناعية فى مجالات مختلفة من الهندسة والبترول والأدوية، مرورًا بالطباعة والتغليف والحرف اليدوية والعقارات وصولًا إلى غرفة صناعة السينما، التى تقع فى الدور الأخير من المبنى. على عكس الصورة البراقة للمبنى من الخارج، تبدو غرفة صناعة السينما كمكان عتيق، فالديكور وتوزيع المكاتب وإضاءة المكان تشبه كثيرًا المبانى الحكومية، التى اعتدنا رؤيتها فى أفلام السينما المصرية، سألت أحد الموظفين عن مدير الغرفة "سيد فتحى"، فطلب منى الانتظار للحظات.

إسلام أنور

قبل الذهاب إلى "غرفة صناعة السينما"، حاولت البحث والقراءة حول تاريخها ودورها، وعندما وجدت أن للغرفة موقعا إلكترونيا، توقعت وجود بيانات وإحصاءات وأرشيف كبير، لكننى بمجرد دخولى الموقع وجدته يكاد يكون فارغًا وبلا أدنى معلومات، فالموقع مقسم لعدة أقسام .. أولها بعنوان "تاريخ الغرفة" ولم أجد فيه معلومات، والثانى بعنوان "الرؤية والرسالة" ولم أجد فيه معلومات أيضًا، ثم "الأهداف" و"الخدمات"، و"قطاعات الغرفة" وهذه تحتوى على بعض المعلومات.

فى محاولة للتواصل مع إدارة الغرفة وتحديد موعد للقاء صحفى، اتصلت بالأرقام الموضوعة على الموقع، وعندما أخبرتهم برغبتنا نحن مجلة "الفيلم" فى عمل تقرير عن الغرفة، تم تحويلى لمكتب مدير الغرفة، وطلبت أن ألتقى برئيس مجلس الإدارة أو شخص مسئول أتحاور معه من أجل كتابة تقرير حول تاريخ الغرفة، فإذا بالشخص الذى على الهاتف يخبرنى بأنه "سيد فتحي" مدير الغرفة وهو مستعد للمساعدة وطلب منى القدوم فى أى يوم فى حدود الساعة العاشرة.

بمجرد دخولى المكتب عرفته بنفسى وأهديته نسخة من المجلة، نظر إليها باندهاش وسألنى إذا كانت هذه النسخة هدية له أم لمجرد الإطلاع، فأخبرته أنها هدية، فألقاها على المكتب بجواره، شرحت له أننى بحثت على الموقع الإلكترونى للغرفة عن معلومات وتفاصيل وصور حول تاريخ الغرفة وأنشطتها فلم أجد، فأخبرنى أنهم لا يهتمون بالموقع، وأى معلومات أريدها يمكننى سؤاله.

تحدثت معه حول طبيعة التقرير الذى نريده وأننا نسعى لمعرفة إحصاءات بحجم الأفلام التى أنتجت فى تاريخ السينما فى مصر، وعدد المنتجين والموزعين، ومراحل تطور الصناعة ودور غرفة صناعة السينما .. إلخ تركنى أسترسل فى الحديث، بينما كان عامل البوفيه قد أحضر له بعض السندويتشات، ثم قاطعنى قائلًا: "بيانات وإحصائيات إيه ؟، الحاجات دى محتاجة ورق رسمى تقدموه لينا وبعدين نرد عليكم "، واستطرد : "أنا كنت فاهم أنك جاى تعمل حوار معايا .. مش تدور على بيانات وإحصائيات".

بدأت بالفعل فى طرح بعض الأسئلة، لكننى فوجئت بأننى أمام صورة طبق الأصل من الموظفين، الذين قدمتهم السينما المصرية، كدليل على ترهل الدولة ومدى عبثية منظومة الجهاز الحكومى، الشىء الوحيد المختلف هو نبرة صوته الحادة وإحساسه بأنه يملك سلطة ما، تحاملت على أعصابى وحاولت أن أطرح عليه مزيدا من الأسئلة، لعل الأمور تتغير لكن ظللنا على نفس السياق، إجابات متناقضة، وإحساس بأننى أتربص به وأريد توريطه فى شىء ما أو أقوم بعمل مؤامرة عليه.

فمثلًا عند الحديث عن تعاون غرفة صناعة السينما مع أى جهة حكومية أخرى، يتهم فتحى هذه الجهات بالبيروقراطية، فى حين أنه لدى السؤال عن ضرورة تطوير الغرفة لدورها، يُشير إلى أن هناك لوائح وقوانين وهو يُنفذها فقط، وعندما نتحدث معه عن ضرورة تطبيق اللوائح والقوانين على بعض شركات الإنتاج والتوزيع التى تمارس نشاطا احتكاريا، ينفعل للغاية ويقول إن الصحافة تُروج أكاذيب، ويجب علينا أن نُشجع المنتجين والمستثمرين، وليس تهديدهم بالقوانين والكلام "الكبير" عن الاحتكار.

وفيما يلى نص الحوار الذى دار بيننا ..—

فى البداية نريد التعرف على تاريخ غرفة صناعة السينما ومراحل تطورها، خاصة أنه لا يُوجد على الموقع الإلكترونى الخاص بالغرفة أى معلومات ؟

* غرفة صناعة السينما منشأة وفقًا للقانون رقم 21 لسنة 1958، الذى ينص على إنشاء اتحاد الصناعات والغرف الصناعية، وهى هيئات عامة مستقلة، هدفها رعاية المصالح المشتركة لأعضائها وتنمية الصناعة وتخفيض تكاليف إنتاجها، وحماية الأفلام المصرية فى الداخل والخارج، ووضع نظام لتوزيع الفيلم بما يضمن عدم تغليب استغلال نوع على آخر، وتحقيق عائد قوى للمنتج يكفل استمراريته، وفى هذا السياق تسعى الغرفة لدعم العملية الإنتاجية والفنية السينمائية فى مصر، من خلال فتح أسواق خارجية، والتصدى للتشريعات القانونية، التى تُنظم صناعة

السينما، والغرفة تحتوى على أربع شعب وهى : شعبة منتجى أفلام السينما، وشعبة إستوديوهات ومعامل طبع وتحميض الأفلام السينمائية، وشعبة موزعى الأفلام السينمائية، وشعبة دور عرض الأفلام السينمائية.

– فى هذا السياق ما هى أبرز التحديات التى تُواجه صناعة السينما فى مصر، وكيف تتعامل معها الغرفة؟

* القرصنة أكبر تحدٍ يواجه الصناعة، فصناعة السينما مختلفة عن أى صناعة أخرى، فمثلًا لو بتشتغل فى البطاطس، وبتصدرها، بمجرد ما بتخلص الكمية، بتصدر كمية أخرى، لكن فى السينما إذا سرقت نسخة واحدة من الفيلم، فالعالم كله سوف يشاهدها، وللأسف حتى الآن لا يوجد حل لأزمة القرصنة، برغم وجود قوانين تجرمها، لكن لا يتم تفعيلها.

– نحاول خلال هذا الملف بمجلة «الفيلم» أن نُقدم نوعًا من التوثيق والتحليل لعملية الإنتاج السينمائى، ولذلك نُريد معرفة حجم وإحصاءات الأفلام التى أنتجت على مدى تاريخ السينما المصرية، وعدد شركات الإنتاج وكيف تطورت العملية الإنتاجية وحجم الإيرادات أيضًا ؟

* لا يوجد لدى بيانات وإحصاءات للأفلام، أنا ممكن أقولك عدد الأفلام التى تُنتج فى السنة الحالية، أما الإيرادات فليس لنا علاقة بها، أرقام الإيرادات تعرفها من خلال ضريبة الملاهى، وموضوع الإيرادات بيحصل فيه مضاربات بين المنتجين وصعب تقدر تلاقى رقما حقيقيا.

– لو تحدثنا عن عدد المنتجين، هل يوجد حصر عددى لهم؟

* إحنا عندنا فى الغرفة ألفين عضو من مختلف الشعب مثل الإنتاج والتوزيع ودور العرض والإستديوهات، وعدد المنتجين كبير جدًا لكن معظمهم توقف بسبب أزمات السوق، والمنتجون الفاعلون فى السوق الآن حوالى عشرين منتجا.

– فى هذا السياق ما دور غرفة صناعة السينما ؟

* هنعمل إيه، السينما صناعة مكلفة أقل فيلم بيتكلف 20 مليونا، والمنتج هو مستثمر هدفه الربح، لما الأفلام بتخسر، بيوقف الإنتاج، أنا كغرفة صناعة السينما أقدر أعمل له إيه، هروح أقوله تعالى والنبى إنتج، وللا هنزل أجمع الجمهور وأدخلهم قاعات العرض، ولا هوقف الحرب فى العراق وسوريا وليبيا، وغيرها من الدول اللى كانت سوق للسينما المصرية، وللأسف العالم كله بيحارب الدول العربية وموقعنا فى بعض، والسوق الوحيد الباقى خارجيًا هو الخليج، بالإضافة إلى إن فيه أفلام سيئة جدًا، ضرورى المنتجين يكونوا أكتر حرصًا على جودة أفلامهم علشان يسعى الجمهور لمشاهدتها، ويتم تسويقها خارجيًا.

– فى الأشهر الماضية كان هناك بعض المطالبات بزيادة عدد نسخ الأفلام الأجنبية فى دور العرض لكن المنتجين المصريين اعترضوا على هذا المقترح، كيف تتعاملون مع هذه الأزمة؟

* الموضوع تحت البحث، وهى معادلة صعبة جدًا، الأمر أشبه بإنك جعان ومضطر تأكل عشان تعيش، بس المتاح ممكن يتسبب فى وفاتك، هو ده بالظبط أزمة الأفلام المصرية ودور العرض، فالسينما شيء مهم ، ودور العرض مهمة أيضًا، والحاصل أنه يوجد دور عرض وشاشات كثيرة لكن مفيش غير خمسة أو عشرة أفلام بتُنتج، وللأسف مفيش جمهور كبير لها، فتضطر دور العرض أنها تعرض أفلاما أجنبية عشان ما تخسرش، فالفيلم الأجنبى يسحب الجمهور من الفيلم المصرى، فتبقى كغرفة سينما فى حيرة ما بين إن صناعة الأفلام المصرية تخسر وتتوقف، أو دور العرض تخسر، فتشغيل أى قاعة له تكاليف، فإنت بتشغل كهرباء ومكن وعمال، وفرد زى مية ، تكلفة التشغيل واحدة يبقى بخسارة عليا وفى نفس الوقت الفيلم لو نزل قدامه فيلم أجنبى هياكله وما بيصبرش إلا الفيلم الجامد . فى بعض الدول العربية هناك مؤسسات تسعى لتطوير الصناعة ودعم العملية الإنتاجية مثل مؤسسة «سينما لبنان» وهى مؤسسة مستقلة توفر قاعدة بيانات لصناع السينما وتنظم ورش عمل وتسعى لفتح أسواق جديدة فى الخارج إلى أى مدى تقوم غرفة صناعة السينما بهذا الدور؟

* مصر دولة رائدة بعد فرنسا على طول فى صناعة السينما، لكن عندنا معوقات بيروقراطية وذهنية مدمرة للصناعة، فى دولة المغرب مثلا بيقدموا تسهيلات لا حصر لها للمنتجين، من أجل جذب صناع السينما للتصوير فى المغرب، لو طلبت هرم هيصمموا هرم، صحراء عندهم ،بحر عندهم، كل حاجة عندهم، وإحنا فى مصر عندنا كل الإمكانيات وأكتر من المغرب، بس بسبب الإجراءات والتعقيدات مستحيل إن منتج أجنبى يخاطر وينزل يصور فى مصر.

من فترة كان رئيس الاتحاد الدولى للمنتجين بيزور مصر، واتقبض عليه فى المطار، وكان هيتسجن لأنه أحضر معاه معدات تصوير، الرجل كان جاى يعمل فيلم عن السياحة فى مصر، لكن البيروقراطية طلعت روحه، وكره السينما والحياة وأخذ صورة صادمة عن مصر.

– فى هذا السياق ما دور غرفة صناعة السينما فى حل هذه التعقيدات والأزمات التى تواجه صناع السينما؟

* للأسف قرارك مش مُلزم للجميع، هناك دولة وقرارات سيادية بتتنفذ على الجميع، القيادات العليا عندها تقديرات مختلفة للموقف، وعملنا لقاءات عديدة مع رئيس الوزراء ومسئولين آخرين لكن طوال الوقت فيه مشاكل وتداخل فى المهام والمسئوليات، ومصر دولة كبيرة ومستهدفة فالحقيقة ربنا ينجى بلدنا.

سيد فتحي

– ماذا عن أبرز الملفات التى تعملون عليها فى الفترة القادمة؟

* أولًا.. نحاول أن نجد حلا لقانون ضريبة القيمة المضافة، لأن هيكون له تأثير سلبى على الإنتاج، وأيضًا هيحمل دور العرض تكلفة زيادة، كل هذه التفاصيل نتناقش فيها مع وزارة المالية ومصلحة الضرائب فى محاولة لإيجاد حل.

ثانياً: القرصنة وخصوصًا القنوات التى تبث بتصريح على النايل سات وتعرض أفلاما مسروقة من السينما.

ثالثًا: موضوع «الهولد أوفر» وهو الحد الأدنى لاستمرار عرض الفيلم فى السينمات ودور العرض.

– هناك بعض شركات الإنتاج والتوزيع تستحوذ على معظم دور العرض كيف تتعاملون مع هذا الأمر فى ظل قانون منع الممارسات الاحتكارية ؟

«استحواذ» و» احتكار» التعبيرات دى مبحبهاش، ومش عارف إنتم فى الصحافة بتقولوا كلام غريب، وعاوزين تدمروا البلد وخلاص، إيه الحقد ده، يعنى ناس معاها فلوس بتفتح سينما أو تنتج فيلم، إيه الأزمة؟.

– لكن هناك قانون يُنظم عملية الإنتاج ويمنع الاحتكار لأنه يضر بالصناعة وأنت تحدثت عن كون الحفاظ على الصناعة دور رئيسى للغرفة؟

* بص إنت بتلف وتدور، فين الاحتكار؟، شخص فتح سينما يبقى محتكر، مثلًا إنسان قرر يفتح مصنع فى كل منطقة، بدل ما ندعمه، نقول عليه محتكر، السؤال هنا هو حد منع ناس تانية تفتح سينمات، هنا يبقى فى احتكار لو أنت عاوز تفتح سينما ومنعتك وسمحت للشخص الآخر.

.لكن الشركات المهيمنة على التوزيع تفرض نمط أفلام محددة وتتحكم فى السوق وبتنجح أفلام بعينها؟ * كل الأفلام المصرية بتنزل فى السينما ، بتشال إمتى؟ لما تقع والفيلم ميجبش فلوس، فى حفلات لم يحضر أحد، فى قوة إنتاجية قادرة تعمل أفلام كبيرة وتجذب الجمهور، ومنتجين تانيين أفلامهم ملهاش جمهور، أعمل إيه أنا كغرفة صناعة السينما، أنزل أجيب الجمهور من على القهوة وأدخله الفيلم.

مخرج ومونتير

هل نقول مخرج ومؤلف؟

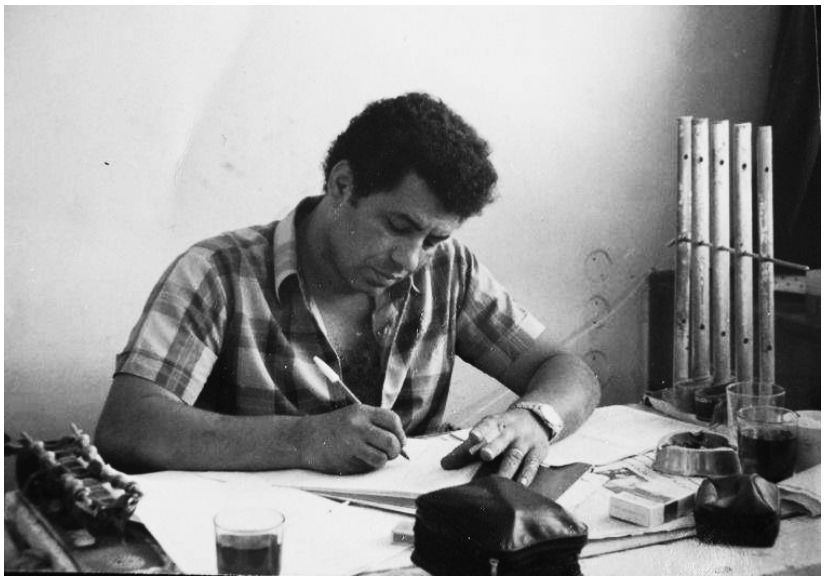
منذ تأسست السينما فى مصر ومنذ إرسال البعثات لتعلم صناعة السينما، خاصة فنون المونتاج السينمائى ارتبط كل مخرج بمونتير عمل معه كل أفلامه، مونتير يرتاح معه ويتفاهمان ويتحمل جنونه ، توأما روحيا يمتص غضبه وينفذ بلمساته مشاهد الفيلم فى إيقاعها النهائى، مصححا أخطاء العمل ومبرزا أجمل ما يمكن الوصول إليه من المادة المصورة. يوسف شاهين معه شوشو(رشيدة عبدالسلام) ، شادى عبد السلام وتلاميذه مع كمال أبو العلا ورحمة منتصر،عاطف الطيب ومحمد خان معهما نادية شكري، محمد راضى معه أحمد متولي، مخرجون ثابتون مع عادل منير أهمهم سعد عرفة ومن بعده شريف عرفة، سمير سيف مع سلوى بكير، ومعها إيناس الدغيدى أيضا ، وأصحاب مدرسة حسن الإمام الفنية بتنويعاتها مثل سمير سيف وإيناس الدغيدى قد فضلوا المونتيرة سلوى بكير خريجة دفعة ١٩٧٠ تلميذة ومساعدة سعيد الشيخ .

صفاء الليثى | من واقع خبرة العمل فى المونتاج

فى الأغلب الأعم يكون المخرج مع المونتير ثنائيا فنيا، ويشبه البعض العلاقة بعلاقة رفق، ويشبهها آخرون بأنها علاقة بين مريض مهووس بمادته المصورة وبين الطبيب النفسى الذى يعالج علاقة الهوس هذه فيتبقى ما يكون فى صالح العمل ويحذف كل ما يعوق سرده أو يشوش على رسالته.

أستديو الأهرام من الأستديوهات المتكاملة لصناعة السينما المصرية حيث يضم بلاتوه التصوير، وورش نجارة ومخازن ديكورات وبوفيها يخدم على العاملين، معمل تحميض، قسم مونتاج بوزيتيف ونيجاتيف، مركزا للصوت ومعملا للتحميض والطبع.وتوجد إدارة تنظم العمل فى كل هذه الأقسام ، كما ضم أيضا مركز الأفلام التسجيلية الذى تغير إلى المركز القومى للسينما، ومازالت الإدارة العامة للإنتاج تشغل هذا المكان حتى الآن.

قبل تخرجى فى المعهد العالى للسينما وبمجرد علم أصدقاء أخى – من الفنانين والمثقفين – أننى أدرس المونتاج كانوا ينصحونى بالتدرب مع المونتير أحمد متولى. . وهو مثقف ثورى يتمتع بسمعة طيبة بالتميز فى مجاله. حجرات المونتاج بأستديو الأهرام كانت تشغل صفا بين حجرة للمعدات فى مواجهة مركز الصوت. لكل مونتير حجرة للتقطيع بها منضدة التزامن ودواليب وأرفف لحفظ الأفلام، فهذه حجرة أحمد متولى ومساعدته نفيسة نصر، تجاور حجرة رشيدة عبد السلام – شوشو- ومساعدها محمد الزرقا، ثم المونتير عبد العزيز فخرى ومساعده محمد الطباخ، ثم فكرى رستم ومساعده طلعت فيظي. حجرة رشيدة تفتح على حجرة أصغر موضوع بها الموفيولا، جهاز المونتاج التقليدى للفيلم 35 ملى، وحجرات أخرى منفصلة موضوع بها موفيولات يعمل عليها الآخرون. هناك قسم لمونتاج النيجاتيف به ثلاث حجرات كبيرات لمونتيرة النيجاتيف القديرة – والأشهر فى الستينيات والسبعينيات – مارسيل صالح، وحجرة أخرى لمونتيرة النيجاتيف ليلى فهمى وزوجها عادل شكرى ، والثالثة كانت للسيدة زوجة حسين عفيفى مونتير البوزيتيف الذى كان يعمل فى أستديو نحاس.



أستديو متكامل حيث يتم التصوير وتحمض العلب فورا فى المعمل ليتسلمها مساعد المونتير فيعمل على ترتيبها طبقا لتقرير التصوير وجمعها فى لفات وإجراء عملية التزامن مع شريط الصوت الذى تم نقله من شريط التصوير ربع بوصة إلى شريط مغناطيسى 35 ملى، فى فصول ليعمل عليها المونتير على موفيولا منفردا أو بوجود المخرج حسب أسلوب العمل الذى يفضله المخرج. مخرجو الثمانينيات لا يغادرون المقعد بجوار المونتير، يكاد الواحد منهم يتمنى لو استطاع أن يمسك بذراع التشغيل مع المونتير ويحدد معه لحظة القطع المناسبة. أما جيل الكبار كمال الشيخ، حسن الإمام، صلاح أبوسيف، وتوفيق صالح، فكانوا يتركون الفيلم مع المونتير ويحضرون فقط للمشاهدة بعد إنجاز العمل قبل إجراء المونتاج النهائى وقبل المكساج.

محمد راضى مع نفيسة نصر أولا ثم مع أحمد متولي، متفرغ تماما للمونتاج، يكاد فيلمه يعاد إخراجه ثانية على الموفيولا، حسين كمال مع شوشو يلازمها أيضا خلافا لعملها مع الإمام أو كمال الشيخ، تحضر شوشو الى الأستديو فى الصباح الباكر، تمر عليها مارسيل صالح تتجاذبان أطراف الحديث على الرصيف المواجه للحجرات قبل أن تعمل الورشة التى لا تتوقف، يجهز المساعد الفصل الذى سيمنتج، بالقلم الشمع تضع علاماتها، يقوم بتنفيذ العلامات والقطع بآلته، سريعا يلف "الديشيه"، ويضعه فى علب خاصة بذلك. كما الفرن البلدى يمكن لأرغفة الفيلم أن تصور يحمض النيجاتيف، تطبع نسخة بوزيتيف، ثم تجرى عملية تزامن مع الصوت، يتم المونتاج وتمنتج ثم يحفظ حتى العلبة الأخرى، الفيلم يقسم إلى لفات تصل حوالى عشر دقائق قبل أن يتطمئن المونتير ومخرجه على الإيقاع النهائى بعد قياس الموسيقى وتركيبها وتركيب الأصوات الأخرى من مؤثرات حية فتبدأ مونتير النيجاتيف عملها بعد أن تتم عملية مزج شرائط الصوت فى قسم الصوت.

(عندما تذكر كلمة مونتير لاتعنى فقط الشخص الذى يعمل فى حجرة المونتاج، فقد يكون المؤلف أو المخرج أو المونتير هو صاحب القرار النهائى للقطع والتوليف) كارل رايس كتاب فن المونتاج السينمائى.

يتم تصوير الفيلم فى نحو أربعة أسابيع، ولكن المونتاج وعمليات ما بعد التصوير الأخرى حتى طبع النسخة النهائية الصالحة للعرض يستغرق فى المتوسط أربعة أشهر، البعض يكتفى بشهرين وأعمال أخرى تصل إلى ستة أشهر. حسب تردد المخرج، وحسب توفير الإنتاج لما يحتاجه الفيلم ليكتمل، البعض يعمل بأسلوب الطابونة (يلا الفيلم نازل على العيد ولازم نخلص) والبعض الآخر يأخذ وقته فيدقق ويراجع ويعرض نسخة عمل على مهتمين، ويراجع مرات ومرات، لا يدفع بالفيلم إلى الطبع إلا بعد الاطمئنان الكامل والرضا على المستوى العام للفيلم، المخرج محمد راضى له كلمة شهيرة (الفيلم بيفلت من إيدى) يقولها وهو فى حالة من الخوف أن يتعجل فيندم على أمر كان يمكنه تداركه.

أستديو نحاس كان أصغر والمعمل بجواره وليس جزءا منه، فى مبناه القديم على طراز الفيلات القديمة كانت حجرات المونتاج فى الدور الأول للمونتير الكبير سعيد الشيخ، بجواره المونتير صلاح عبد الرازق، سلوى بكير مساعدة للشيخ وعنايات السايس مساعدة لعبد الرازق. كل له منتجون يرتاحون إليه، ومخرجون لا يعملون إلا معهم. اتجاهان كبيران فى السينما يحددهما أسلوب الإنتاج والإخراج وسطوة النجمات اللاتى تحضر بعضهن عملية المونتاج ويكون لهن رأى فى عمل المونتير. سعيد الشيخ الأخ الأصغر للمخرج كمال الشيخ الذى كان مونتيرا، لا يقبل الشيخ تدخل النجوم فى عمله، وهو وإن كان من أصحاب الخبرة إلا أن أستاذيته خرجت ودرست لأجيال من مونتيرى مصر الأكاديميين

وأولهم أحمد متولى وعادل منير الذى كانت حجرته فى الطابق الثانى من أستديو نحاس وبجواره المونتيرة نادية شكري. تدربت فى حجرة سعيد الشيخ أستاذى بالمعهد العالى للسينما فى فترة شهدت إنتاجا كبيرا، كان سعيد الشيخ يعمل فى ستة أفلام فى وقت واحد، دواليب الأفلام كانت تشغل ممرا طويلا يربط حجرات المونتاج معا، فيلم لأشرف فهمي، وآخر لسعيد مرزوق، وثالث لعلى بدرخان، كانت النجمة سعاد حسنى تثق بلمسته وحين أصرت على أن يقوم بمونتاج فيلمها "أميرة حبى أنا" رغم أن الإمام لم يكن يعمل مع الشيخ، عملا معا واكتشف سعيد الشيخ خللا فى تسجيل الأغانى فرفض أن يقوم بمونتاجها فقام به صلاح عبد الرازق ومساعدته عنايات، شهدت هذه التجربة الفريدة أثناء تدربى قبل التخرج. وكنت أحضر – كما من تربوا بالريف – باكرا عن موعدى فالتقيت بمحمد راضى وتعارفنا لأنه كان يحضر باكرا أيضا. حين مرض عادل منير وكان يقوم بعمل مونتاج أبناء الصمت حضر أحمد متولى لاستكمال الفيلم، نادانى محمد راضى (اطلعى يا صفاء) وانضممت لفريق مونتاج الفصل الأخير من أبناء الصمت مع نفيسة مصر مركبة الفيلم القديرة وواصلنا الليل بالنهار، كان العمل يجرى على قدم وساق لأن موعد العرض محجوز فى عيد تزامن مع السادس من أكتوبر ذكرى الانتصار. الفصل الأخير من الفيلم كان فيلما تسجيليا يكاد يكون متكاملا ومنفصلا عن الفصول الدرامية للفيلم كله الذى قام عادل منير بعمل المونتاج لها دون أن يتمكن من تركيب الموسيقى، حضر بليغ حمدى، قصيرا بالبالطو وضع يده على كتف أحمد متولى مطمئنا لوجوده لإنهاء العمل. البحث فى الديشيهات كان مهمتى وكنت أقوم بها بشغف شديد، طالبة تدرس المونتاج شهدت كيف يتم بناء فيلم فى المونتاج بروح ثورية وبفريق عمل يستميت ليخرج العمل فى موعده بأرفع مستوى ممكن.

محمد راضى خريج الدفعة الثانية من معهد السينما، قدم أول أفلامه الحاجز 1964، وآخرها حائط البطولات 2005 مع المونتير طلعت فيظى، جل أفلامه مع المونتير أحمد متولى خريج دفعته، وحين اختلفا وأسند فيلمه « أبناء الصمت « لعادل منير- زميل الدفعة أيضا- شاءت الظروف أن يكمله أحمد متولي. شرفت بمونتاج فيلم واحد معه « الحجر الداير « حين انشغل أحمد متولى مع عاطف الطيب الذى أسند إليه « ناجى العلى" واستمر معه حتى آخر أفلامه. الخلاصة أنه مع استثناءات قليلة يكون المخرج مع المونتير توءما فنيا يبدعان معا فيلما متكاملا.

لم أعمل مع نادية شكري، فقط تدربت مع الثلاثة الشيخ ومتولى ومنير، ولكن شكرى كانت تشدنى بشخصيتها المرحة، كنت أسمع دعابات متبادلة

بينها وبين حسن الإمام، تكون خارجة أحيانا فأخجل منهما. شاءت الظروف أن أقترب منها حين تم التفكير فى تجميع المونتاج فى بداية الثمانينيات فيما سمى مجمع المونتاج الذى أسس على طابقين، كل مونتير له حجرة تقطيع مفتوحة على حجرة موفيولا. بمجمع المونتاج كانت حجرات حسين عفيفى، أحمد متولى، صلاح عبد الرازق، صلاح خليل فى الطابق الأرضى بجوار حجرة مخصصة لجريدة مصر السينمائية، وفى الأعلى عادل منير، نادية شكرى، سعيد الشيخ، سلوى بكير. شهد المجمع صحوة أفلام الثمانينيات كل مخرج مع مونتيره المفضل وظل الحال منتعشا حتى منتصف التسعينيات مع وصول السينما المصرية لما سمى " أزمة السينما المصرية" بتراجع الإنتاج كما وكيفا وانتشار أفلام المقاولات، كان العالم يتغير والموفيولا أصبحت معدة قديمة وفكرت شركة الأستديوهات فى التحول إلى مونتاج الأفيد ومن بعده الديجيتال، رفض قدامى المونتيرين ومعهم مهندسو الصوت ، هاجوا وماجوا، فانفردت بالتحديث شركة خاصة سميت «الإكسير"، بدأ الخريجون الجدد والخريجات فى العمل على أجهزة المونتاج الحديثة، وكان من أوائل الأفلام فيلم هيستريا للمخرج عادل أديب مع المونتيرة منى ربيع، وحين لم ينجح الفيلم تجاريا انتشرت آراء أن المونتاج الحديث هو السبب، كتبت مقالا عن هذا الأمر، مقالا دفاعيا عن فن المونتاج وعن أساليبه الجديدة، عنونته « المونتير ليس حاويا والمونتاج يبدأ من السيناريو» وهى القاعدة الأولى التى نتعلمها فى معهد السينما، على يد سعيد الشيخ وكمال أبو العلا، وأيدها من بعدهما عادل منير وأحمد متولى. (يقول نجيب محفوظ عندما أكتب الروايات فإننى أؤلف، وعندما أكتب السيناريو فإننى أؤلف) مؤكدا القاعدة بأن المونتاج يبدأ من السيناريو.

تم تكهين الموفيولا ومعها كل المعدات المصاحبة والتى تعمل على نسخة عمل 35 مللى على شرائط مثقوبة وتغيرت مهمات كان يقوم بها المونتير ومساعده ، بعضها تم ترحيله إلى مهندس الصوت ، والبعض الآخر إلى مخرج دعاية، وظل فن المونتاج على أسسه الفنية، إعادة إخراج للفيلم كما قال سعيد الشيخ» المونتير مخرج ثانٍ للفيلم، المخرج يعمل على ممثلين وديكورات وسلاحه الكاميرا، والمونتير يعمل على مادة مصورة وسلاحه آلة المونتاج» انتقلت مسئولية عمل المقدمات الدعائية « التريلر « من مساعد المونتير إلى مخرج دعاية ، وأسندت الشرائط المساعدة من مؤثرات إلى ما سموه مصمم الصوت، وهما مهمتان « المقدمة والمؤثرات " كانتا تمثلان تدريبا عمليا يمارس فيه المساعد خبرته قبل أن تسند إليه مسئولية مونتاج فيلم كامل مع مخرج يجد فيه صدرا حانيا متفهما لشطحاته وجنونه الفنى.

«ناصيبيان» .. تاريخ من الفنون

فى قلب أحياء القاهرة التاريخية، يقع حى الفجالة الذى يحمل عبقا تاريخيا يرتبط فى أذهان المصريين بالتنوير والثقافة والفنون، وفى حضن حى الفجالة يوجد الكثير من المبانى ذات الطراز المعمارى الفريد، التى لها تاريخ طويل من الفنون والثقافة، وعلى رأس تلك المبانى يأتى أستوديو «ناصيبيان» الذى شهد الكثير من الأعمال السينمائية التاريخية، التى لا تنساها ذاكرة الإبداع المصرى على مدى تاريخها.

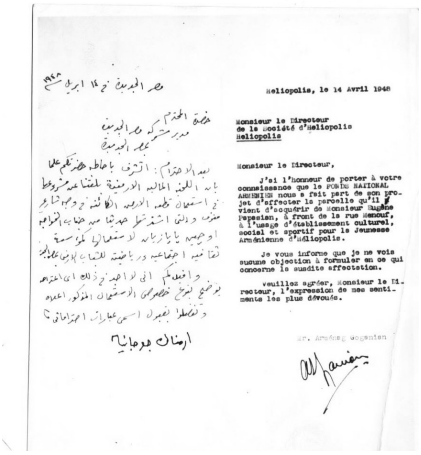
محمد حافظ

ومن المفارقات الغريبة أنه بالرغم من أهمية الأستوديو تاريخيا وسينمائيا، فإنه سقط من ذاكرة السينمائيين والجماهير العاشقة للفن السابع ولم يعد أحد يذكره، رغم أنه ليس جزءا من تاريخ السينما فى مصر وإنما جزء من تاريخ مصر نفسها.

ولم يتبق الآن من الأستوديو إلا مقر جمعية النهضة العلمية والثقافية «جزويت القاهرة» التى تعمل على انعاش ذاكرة المصريين بالإهتمام بتاريخ وتأثير ستوديو ناصيبيان في الحركة الثقافية المصرية، حيث حولت الاستوديو إلى مسرح يقبل عليه الكثيرون، محاولة توثيق وتدعيم وجود ستوديو ناصيبيان كمنطلق لكل أنشطتها الثقافية والفنية المتمثلة في تعليم وإنتاج الأفلام.

الدكتور محمد رفعت عميد كلية الآداب بجامعة دمنهور، أحد أهم المتخصصين فى تاريخ الأرمن فى مصر، أكد فى تصريحات خاصة أن أستوديو ناصيبيان يعد من أبرز الأستوديوهات التى عملت فى ميدان صناعة السينما المصرية، وقد بلغت مساحته نصف فدان، وكان يضم بلاتوها واحدا عبارة عن (17,37) وصالة تسجيل ومعمل طبع وتحميض بخلاف غرف الممثلين والماكياج والمونتاج.

وأضاف رفعت: لقد تأسس الأستوديو عام 1935 على يد المصور الفوتوغرافى



Heliopolis, le 14 Avril 1948

Monsieur le Directeur
de la société d'Heliopolis
Heliopolis

Monsieur le Directeur,

J'ai l'honneur de porter à votre connaissance que le PUBLIC NATIONAL ARMENIEN nous a fait part de son projet d'effectuer la parcelle qu'il vient d'acquérir de monsieur Hagop Papasian, à front de la rue Demour, à l'usage d'établissement culturel, social et sportif pour la Jeunesse Arménienne d'Héliopolis.

Je vous informe que je ne vois aucune objection à formuler en ce qui concerne la susdite affectation.

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, l'expression de mes sentiments les plus dévoués.

هرانت ناصيبيان (1888. 1980) وهو الأستوديو الذى يحمل اسمه فى منطقة الفجالة، وتم تأسيسه بعد أستوديو مصر بعام واحد، وبالتالى فهو من أقدم وأهم وأعرق الأستوديوهات السينمائية ليس فى مصر فقط وإنما فى المنطقة العربية كلها، لأن أستوديو الأهرام تم تأسيسه بعد ناصيبيان بنحو 9 سنوات وكذلك استوديو جلال تم تأسيسه بعد ناصيبيان بأحد عشر عاما.

وتابع رفعت: توالت بعد ذلك الأفلام التى خرجت من الأستوديو لشركات الإنتاج المختلفة حتى بلغ عددها 30 فيلما، حيث توقف الأستوديو ومعمله عن الإنتاج خلال ستينيات القرن العشرين.

ومن أهم الأفلام التى تم إنتاجها بالأستوديو: «30 يوم فى السجن»، بطولة فريد شوقي، أبو بكر عزت، نوال أبو الفتوح، محمد رضا، ميمى شكيب، حسن حامد، و«عشاق الحياة» من بطولة فريد شوقي، أبو بكر عزت، نوال أبو الفتوح، محمد رضا، ميمى شكيب، حسن حامد، و«أبو حلموس» من بطولة نجيب الريحاني، زوزو شكيب، عباس فارس، مارى منيب، محمد كمال المصرى (شرفنطح) فردوس محمد، و«المصرى أفندى» من بطولة حسين صدقى، مديحة يسرى، إسماعيل يس، لولا صدقى، فؤاد الرشيدى، توفيق إسماعيل، وغير ذلك من الأفلام الكثيرة.

كان باكورة إنتاج الأستوديو فيلم «الحب المورستاني» من إنتاج ناصيبيان نفسه والذى عرض بالقاهرة يوم 18 فبراير عام 1937، والفيلم من بطولة أمينة محمد، محمود المليجي، مارى منيب، بشارة واكيم، السيد حسن جمعة، عبدالسلام الشريف، ومن قصة وحوار بشارة واكيم، وسيناريو وإخراج ماريو فولبي، مونتاج فاهى بويا جيان، وتدور قصة الفيلم حول قصة حب بين أحمد (عبدالعزيز أحمد) الفتاة إحسان (أمينة محمد) ابنة الرسام الشهير، ويلجأ أحمد إلى صديقه قنديل شمعة (بشاره واكيم) السمسار بحثاً عن حيلة لينفرد بحبيبته إحسان، ويأتى الحل فى أن يدعى أن خاله توفى وأنه يريد من الرسام أن يرسم خاله، حتى يتمكن من دخول شقة الرسام واللقاء بإحسان، ويقوم قنديل بدور الخال الميت، ويتمكن أحمد من الاختلاء بإحسان ويدور بينهما غزل مورستانى. ويتحرك الجسد حركات مضحكة. ويتضح أن قنديل مازال حياً ، فيهرب مع أحمد إلى البلكون. وينتهى الأمر بالجميع فى قسم البوليس، ويغادر قنديل القسم مع عائشة (مارى منيب) زوجته، ويغادر أحمد مع حبيبته إحسان أما الرسام (عبد اللطيف جمجوم) فيودع فى مستشفى المجانين.

جدير بالذكر أن «هرانت ناصيبيان» ولد فى 29 نوفمبر عام 1988 بالأستانة، عاصمة الدولة العثمانية، وهاجر إلى مصر فى عام 1905، واشتغل فى شركة كوداك حتى أصبح مديرا لفرعها بالإسكندرية ما بين عامى (1911. 1918) ومنذ عام 1919، صار رئيسا لقسم آلات التصوير بشركة كوداك.

وعلى الجانب السياسى كان «ناصيبيان» رئيس الطائفة الأرمنية فى مصر، ورئيس المجلس الملى الأرمني، ومن أبرز النشطاء فى العمل الاجتماعى الأرمني.

آسيا .. صانعة البهجة

قد يصل الكتاب المطبوع والمقال المنشور فى صحيفة أو مجلة إلى عدة آلاف من النخبة القارئة، أما الرسالة التى يعبر عنها الفيلم السينمائى فإنها تصل إلى الملايين، تتغلغل فى شتى الطوائف والطبقات الاجتماعية، دون تمييز بين غنى وفقير، مثقف وجاهل ، كبير وصغير، أو رجل وامرأة.

مصطفى بيومى

من هنا تنبع أهمية السينما فى عملية الحراك الاجتماعي، فهى الأداة الأعظم انتشاراً والأكبر تأثيراً . لاشك أنها فن رفيع، لكنها . فى الوقت نفسه . صناعة وتجارة وتسويق وخضوع لحسابات المكسب والخسارة وفق معايير السوق. الإيمان بالفن ورسالته لا يصنع وحده إنتاجا سينمائياً ناجحا متوازنا، والسعى إلى الربح بلا رؤية وموقف لن يصنع فنا على الإطلاق، والمعادلة المثالية غير اليسيرة هى الجمع بين الرسالة والصناعة .. روعة الفن ومراعاة قوانين السوق.

فى هذا السياق، يمكن القول إن الإنتاج السينمائى هو عصب العملية الإبداعية، ليس من حيث الهدف والمحتوى بطبيعة الحال، بل من حيث مبدأ ظهور العمل إلى النور ، والذين يدرسون تاريخ السينما المصرية، باختلاف الأجيال والأفكار والانتماءات السياسية والأيديولوجية، يجمعون على الدور البارز الذى قامت به السيدة «آسيا داغر»، الرائدة صاحبة البصمة والتأثير فى تاريخ السينما المصرية، فقد اقتحمت مجالا جديدا فى مرحلة مبكرة، وتفرغت لهذا النشاط الاقتصادى الفنى معظم سنوات عمرها ، وكانت حصيلة عملها الذى امتد نحو نصف قرن، تراثا هائلا يمثل صفحة مهمة فى كتاب السينما.

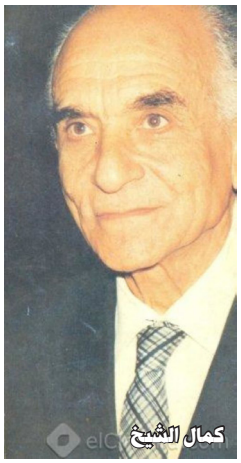
عاصمة العرب

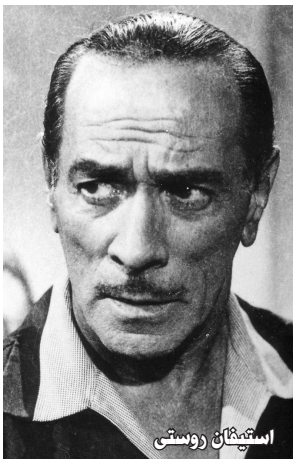
مثلما هو الحال فى المسرح والغناء، والصحافة والأدب والثقافة، لم تميز مصر يوما بين أبنائها والوافدين من الأقطار العربية الشقيقة ، ذلك أن الجميع ينتمون إلى منظومة ثقافية واحدة، تزول فيها أوجه التباين والاختلاف. كل إضافة عربية بمثابة اللبنة التى تعلى من صرح الثقافة المصرية، وكل ارتقاء بهذه الثقافة يمثل دعما لبنيان الثقافة العربية.

مطالعة أى كتاب فى تاريخ السينما المصرية، وما أكثر هذه الكتب ، يبرهن على أن العرب قد شاركوا بفاعلية فى نشأة وتطور السينما المصرية، تأليفا وإخراجا وتمثيلا وإنتاجا، وأن عددا غير قليل من أفذاذ الممثلين أصحاب الشعبية الجارفة، مثل نجيب الريحانى وعبد السلام النابلسي، ليسوا مصريين، بل إن ممثلا ومخرجا فذا مثل إستيفان روستى، لم يكن مصريا أو عربيا!.

النسيج المصرى القوى المتسامح، قادر على استيعاب وإذابة الجميع، فإذا بهم مصريون شعبيون حتى النخاع، يعبرون عن معطيات وهموم الواقع الذى ينتمون إليه بالقامة والحب والإحساس والثقافة والمشاركة العاطفية.

يوسف معلوف


كمال الشيخ


استيفان روستى

نجيب الريحانى

حسن الإمام

أحمد كامل مرسى

أحمد جلال

إبراهيم لاما

مصر الكبيرة المتسامحة تتسع للجميع، وهى عاصمة العرب وبيتهم الرحيب، دون نظر إلى الخلافات السياسية العابرة التى لا تؤثر على مكانتها الراسخة، ولا تغير من ثوابتها.

لا يملك مؤرخ للسينما المصرية أن يتجاهل السيدة «آسيا داغر» ، ذلك أنها تحتل مكان الصدارة ممثلة ومنتجة، وإن كان الغالب على رحلتها والأكثر شهرة هو الإنتاج، بعد أن توقفت عن التمثيل فى مرحلة مبكرة نسبيا.

لا يمثل حصول آسيا على الجنسية المصرية حدثا مهما عند الحديث عن دورها الرائد، فهى مصرية قبل أن تستكمل الإجراءات الورقية الرسمية، مصرية بعشرات الأفلام التى أنتجتها، وبعشرات النجوم الذين اكتشفتهم.

رحلة المنتجة الرائدة مع الفن السينمائى المصرى، دليل عملى على أن مصر عاصمة العرب وهوليوود الشرق. وإذا كان الفن فى عمومه عابرا للجنسيات، فالأولى أن يتراجع نمط التصنيف إلى «عربى" و " مصرى"، فلا مجال . أصلا . لمثل هذا التمييز.

فى مواجهة المنتجين الفاسدين الذين لا ينشغلون إلا بالربح، تظهر نماذج إيجابية مضيئة مثل السيدة «آسيا داغر»، التى تجمع بين الفكر والفن والاقتصاد، وتنفق الأغلب الأعم من سنوات عمرها فى صناعة البهجة .

هذه «الصناعة « فى جوهرها عملية اقتصادية، تخضع فى آلياتها لكل القواعد والأعراف التى تحكم العمل الاستثمارى فى شتى المجالات الأخرى.. الفيلم هنا، من منظور اقتصادى، ليس إلا مشروعا يهدف إلى تحقيق الربح وتجنب الخسارة، ولهذا المشروع سوق تروج أو لا تروج، وله جمهور من المستهلكين لابد من مراعاة متطلباتهم وأذواقهم، لكن الفارق الجوهرى بين «سلعة» الفن والسلع الأخرى، يتمثل فى حقيقة أن الاستثمار الفنى يستهدف الربح ولا يجعل منه مطلبا وحيدا، فثمة اعتبارات أخرى جديرة بالاهتمام والمراعاة.

تقدم سيرة حياة «آسيا» نموذجا مضيئا للالتزام برسالة الفن، والوعى بطبيعة

الاستثمار الناجح. وعندما تعرضت لأزمة مادية تفضى بها إلى ما يشبه الإفلاس ، لم تبد الندم على ما قدمته فى أفلام محترمة جادة لم تستوعبها السوق ، ذلك أنها رأت فى نجاح أعمالها ، فكريا وجماليا، ما يعوض خسارة المال.

كانت مصر، منذ منتصف القرن التاسع عشر ، عاصمة ثقافية وحضارية للعرب والشرق، والساحة الكبرى التى يجتمع فيها الفنانون والمبدعون والمثقفون. قدر مصر أن تقوم دائما بهذا الدور الإيجابى البناء، دون نظر إلى أصوات نشاز، لا ترى فى اللوحة إلا سلبيات لا يخلو منها مجال.

موجز حياة

ولدت السيدة «آسيا داغر» فى قرية «تنورين» اللبنانية، ويختلف الباحثون فى سيرتها حول تاريخ ميلادها . يذهب بعضهم إلى أنها من مواليد نهاية القرن التاسع عشر، وتحديدا فى عام 1899، ويرى آخرون أنها ولدت فى سنة 1912، لكن الأرجح والأقرب إلى الدقة ، بالنظر إلى بداية عملها الفنى، أنها ولدت عام 1904.

منذ ميلادها حتى وصولها إلى مصر، تبدو المعلومات المتاحة ضئيلة للغاية، فلا تفاصيل مشبعة عن ظروف الحياة الأسرية ومستوى التعليم ودوافع الهجرة، لكن المشترك بين كل من كتبوا عنها أنها كانت تتقن القراءة والكتابة باللغتين العربية والفرنسية، وأن الأدب هو الموضوع الأثير لها.

بدأت «آسيا» حياتها الفنية ممثلة فى فيلم «ليلى»، وكان دورها صغيرا محدودا، وسرعان ما ارتقت إلى أدوار البطولة المطلقة، متكئة فى ذلك الصعود على كونها منتجة أفلامها. خلال سبعة عشر عاما، بين 1929 و 1946، قامت ببطولة خمسة عشر فيلما، ثم اعتزلت متفرغة للعمل الذى أحبته وأخلصت له وهو الإنتاج.

قد يكون صحيحا أن آسيا لم تقدم أدوارا فذة خارقة كممثلة ، لكنها لا تختلف عن مثيلاتها من كواكب ونجوم الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات، ولعلها تتميز عنهم بالتوفيق فى اختيار الوقت المناسب لاعتزال التمثيل قبل أن يعتزلها الجمهور.

لم تتزوج السيدة آسيا داغر إلا مرة واحدة، وكانت ابنتها الوحيدة «منى» ثمرة لهذا الزواج. وقد عملت منى فى مجال التمثيل، وانتشرت فى الخمسينيات عبر عشرات الأدوار ثم تزوجت منى المحامى على منصور، وآثرت . مثل أمها . أن تبتعد عن التمثيل وتتفرغ لحياتها الزوجية. مما يذكر للسيدة آسيا حرصها الواضح على الفصل بين حياتها الشخصية وعملها الفنى، ويشير المعاصرون لها والمتعاملون معها إلى امتيازها بالأدب واللباقة وخفة الظل والذكاء والتواضع، من ناحية أخرى أنها كانت تميل إلى العزلة، وفى حوارها مع مجلة «الكواكب»، نوفمبر 1957 تقول ما نصه: « أنا أعشق العزلة ويطيب لى أن أنفرد بنفسى عن كل المجتمعات. وليس معنى هذا أننى أكره الناس ومشاركتهم الحياة، ولكننى ألفت أن أكره الصخب والضجيج الذى يحيط بجوانب الحياة أحيانا، وقد ألفت ألا أستخدم طباخا فى بيتى لأننى أجد متعة فى أن أطهو وجباتى بنفسى.

لا شك أن السيدة عزيزة أمير التى عاشت بين عامى 1901 و 1952 هى الرائدة الأولى فى مجال الإنتاج السينمائى فهى صاحبة أول فيلم مصرى صامت «ليلى»، الذى عرضته سينما «مترو بول « فى السادس عشر من نوفمبر 1927 ثم قدمت فيلمها الثانى "بنت النيل" فى الثانى من ديسمبر سنة 1928 ، أما الفيلم الثالث : «كفرى عن خطيئتك» ، فقد عرضته سينما "جوزى بلاس» فى الثالث والعشرين من مارس سنة 1933، بعد توقف دام ست سنوات، أنتجت عزيزة فيلما ناطقا يحمل عنوان «بياع التفاح»، عرضته سينما «الكوزموس" فى التاسع عشر من أكتوبر سنة 1939.

لا يمكن التشكيك فى ريادة عزيزة أمير ، لكن ما تتميز به آسيا وتنفرد به هو كم إنتاجها الذى يبلغ ضعف ما أنتجته عزيزة، وجمعها بين التمثيل والإنتاج فى عدد غير قليل من هذه الأفلام، والأهم فى ذلك أنها قدمت ، فى ساحة الإنتاج، عددا لا يستهان به من روائع السينما المصرية.

إذا كانت السيدة عزيزة أمير هى الرائدة التاريخية المؤسسة، فإن آسيا هى الرائدة الناضجة المستقرة التى نجحت فى الارتقاء بالبدايات الأولى خطوات واسعة إلى الأمام.

رحلة كفاح

عبر رحلتها الإنتاجية الطويلة ، التى تمتد أربعين عاما ويزيد، منذ نهاية العشرينيات إلى مطلع السبعينيات فى القرن العشرين، قدمت آسيا تسعة وأربعين فيلما ، تعاونت فيها مع مخرجين ومؤلفين ينتمون إلى مدارس فنية واتجاهات فكرية متباينة.

بعد البدايات الأولى مع وداد عرفى وابراهيم لاما، تنتقل إلى أحمد جلال وهنرى بركات، ثم تظهر أسماء عديدة من المخرجين: حسن الإمام، يوسف معلوف، إبراهيم عمارة، أحمد كامل مرسي، حلمى رفلة، كمال الشيخ، حسن الصيفى، عز الدين ذو الفقار، يوسف شاهين، توفيق صالح، ممدوح شكرى، أنور الشناوى.

لا تتسع المساحة هنا لدراسة مستفيضة عن طبيعة الإبداع الفنى الذى يقدمه هؤلاء المخرجون فى الأفلام التى أنتجتها آسيا، وقد يكون الأجدى هو تقديم قائمة بالأفلام التى قدمتها المنتجة الرائدة، مرتبة تاريخية، ثم التوقف أمام بعض الملامح العامة الجوهرية التى تميز سياستها وفلسفتها الإنتاجية. تعتمد القائمة التالية للأفلام التى أنتجتها السيدة آسيا على ذكر البيانات الخاصة بـ: اسم الفيلم ، تاريخ إنتاجه، اسم المخرج.

م	اسم الفيلم	تاريخ الإنتاج	المخرج
1	غادة الصحراء	1929	وداد عرفي
2	وخز الضمير	1931	ابراهيم لاما
3	عندما تحب المرأة	1933	أحمد جلال
4	عيون ساحرة	1934	أحمد جلال
5	شجرة الدر	1935	أحمد جلال
6	بنكنوت	1936	أحمد جلال
7	زوج بالنيابة	1936	أحمد جلال
8	بنت الباشا المدير	1938	أحمد جلال
9	فتش عن المرأة	1939	أحمد جلال
10	زليخة تحب عاشور	1939	أحمد جلال
11	فتاة متمردة	1940	أحمد جلال
12	امرأة خطرة	1941	أحمد جلال
13	العريس الخامس	1941	أحمد جلال
14	الشرير	1942	هنرى بركات
15	لو كنت غني	1942	هنرى بركات

16	المتهمة	1942	هنرى بركات
17	اما جنان	1944	هنرى بركات
18	القلب له واحد	1945	هنرى بركات
19	هذا جناه أبي	1945	هنرى بركات
20	الهانم	1946	هنرى بركات
21	العقاب	1948	هنرى بركات
22	ليت الشباب	1948	حسن عبد الوهاب
23	الواجب	1948	هنرى بركات
24	اليتيمتين	1948	حسن الإمام
25	ست البيت	1949	أحمد كامل مرسي
26	حلم ليلة	1949	صلاح بدرخان

م	اسم الفيلم	تاريخ الإنتاج	المخرج
27	ساعة لقلبك	1950	حسن الإمام
28	معلش يا زهر	1950	هنرى بركات
29	أمير الانتقام	1950	هنرى بركات
30	فى الهوا سوا	1951	يوسف معلوف
31	آمال	1952	هنرى بركات
32	من القلب للقلب	1952	هنرى بركات
33	قدم الخير	1952	حلمى رفلة
34	حياتى إنت	1952	يوسف معلوف
35	ظلمت روحي	1952	إبراهيم عمارة
36	أنا وحدى	1952	هنرى بركات
37	قلبى على ولدى	1952	هنرى بركات
38	الحموات الفاتنات	1953	حلمى رفلة
39	المال والبنون	1954	إبراهيم عمارة
40	يا ظالمنى	1954	إبراهيم عمارة
41	لمين هواك	1954	إبراهيم عمارة
42	حياة أو موت	1954	إبراهيم عمارة
43	ثورة المدينة	1955	حلمى رفلة
44	من القاتل	1956	حسن الصيفي
45	رد قلبي	1957	عز الدين ذوالفقار
46	الناصر صلاح الدين	1963	يوسف شاهين
47	اللقاء الثانى	1967	حسن الصيفي
48	الشيطان والخريف	1969	أنور الشناوى
49	يوميات نائب فى الأرياف	1969	توفيق صالح
50	أوهام الحب	1970	ممدوح شكري

ما الملامح العامة، الأكثر أهمية، التى تميز سياسة وفلسفة آسيا الإنتاجية؟!. بصياغة أخرى: ما المؤشرات والدلالات التى يمكن استنباطها فى القراءة التحليلية للجدول السابق؟!.

تنوع الموضوعات وتعدد المخرجين يمثل الملمح الأول فى شخصية آسيا الإنتاجية، وقد بدأت معتمدة على مخرج بعينه ، أحمد جلال، تمثل معه ثنائيا متفاهما، ثم انتقلت إلى هنرى بركات، وصولا إلى الانفتاح على الجميع بلا تمييز.

حسن الإمام يتوسط أحمد كامل مرسى وبركات، وثمة تجاورية لافتة بين كمال الشيخ ويوسف شاهين، والذروة فى التعامل مع شباب المخرجين، الذين ولدوا بعد سنوات غير قليلة فى بداية رحلة آسيا مع السينما، مثل ممدوح شكرى.

يتمثل الملمح الثانى فى نوعية وموضوعات الأفلام ، فى أن السيدة آسيا قد قدمت الأفلام العصرية الشائعة، لكنها تميزت بالمغامرة المبكرة عندما قدمت أعمالا تقترب من دائرة الخيال العلمى :"عيون ساحرة"، وكانت شجاعة جسورة

عندما قدمت تجربة كمال الشيخ الرائدة غير المسبوقة :" حياة أو موت"، وهو فيلم متمرد يخالف الأعراف التقليدية السائدة، أما انفرادها بإنتاج الأفلام الضخمة باهظة التكاليف، فنجد نماذج لها فى فيلمي»رد قلبى" و "الناصر صلاح الدين"، وكلاهما من علامات السينما المصرية.

الابتعاد عن الإثارة الجنسية الرخيصة ومغازلة الغرائز، هو الملمح الثالث فى فلسفة آسيا الإنتاجية. لأنها لا تستهدف الربح وحده، آثرت دائما أن تلتزم بالمعايير الأخلاقية والمستوى الرفيع المحترم، دون أن تسقط فى هاوية الإسفاف والابتذال.

فلسفة ومرتكزات

يذكر لآسيا حرصها على الإنتاج رفيع المستوى، وتقول فى حديث مع مجلة «الكواكب»، نشر فى الثالث والعشرين من يوليو سنة 1974 ، ما يكشف عن فلسفتها المتميزة التى تعلى من شأن الفن قبل مقاييس الربح والخسارة:» لا يمكن أن أقدم على إنتاج فيلم إلا إذا أحسست بالقصة أولا وتحمست لها وتمنيت أن أراها مجسدة أمامى، وعندما أجد هذه القصة أتحمس لإنتاجها ولا تهرنى إلا الكتابة التى تنبض بالأحاسيس ولابد أن تحتوى على مشاعر إنسانية فياضة.

إننى كمنتجة لا أنظر للمكسب المادى كهدف، وهذا فى رأيى سر نجاح أى منتج يضع فى اعتباره الإجادة والامتياز فى كل شىء: فى مستوى القصة والسيناريو، وفى اختيار الفنانين والفنيين .. وعندما أنتج فيلما ، فإننى أعيش عملية خلقه، أعيش مع الديكور ومع الموسيقى ومع أحاسيس الممثلين ومع رؤية المخرج، وقبل هذا مع القصة وكيف يحولها السيناريست إلى فيلم على الورق. وأذهب إلى الأستديو أثناء العمل، فهذه مسئوليتى ومتعتى أيضا»

فى حديث سابق مع المجلة نفسها، نشر فى السادس والعشرين من نوفمبر 1963 ، تقول السيدة آسيا:» القصة الممتازة هى التى تجعل الفيلم يعيش، أما اسم الممثل فيجعل الفيلم ينجح فى الأيام الأولى فقط، فالقصة الممتازة إذا لم تأخذ كل الإمكانيات لتبرز كل خطوطها وتصبح متقنة ، لا ينجح الفيلم».

من الحديثين السابقين يمكن استنباط فلسفة تعتنقها «آسيا داغر» فى الإنتاج، وتتمثل ملامح هذه الفلسفة فى المرتكزات التالية:

أولا: النص الجيد هو أساس نجاح الفيلم، فهو الذى يقدم الرسالة والرؤية والهدف، وهو الذى يضفى قيمة فكرية تضفى للفيلم امتلاك القدرة على التأثير فى نفوس المشاهدين.

ثانيا: العمل الجماعى ضرورة لتحقيق النجاح، ذلك أن النص يتطلب مخرجا واعيا، وممثلين متميزين ، وفنيين بارعين ، ومنتجا لا يبخل أو يقتر، واجتماع هذه العناصر بمثابة الضمان لاكتمال العمل الفنى.

ثالثا: المنتج الناجح لا يبحث عن المكاسب المادية وحدها، فالمال ليس هدفا فى ذاته، والاتقان الفنى هو الذى يمهد السبيل للإقبال الجماهيرى الذى يعنى الكسب الأكيد. الأمر ليس زهدا فى الربح أو انصرافا عنه بطبيعة الحال، لكنه وعى بكيفية الوصول إليه.

رابعا: لابد للمنتج أن يسعى للتواصل مع الجمهور، وأن يتفاعل مع متطلباته واحتياجاته، فالعملية السينمائية لا تولد من فراغ، لكنها تعبير عن واقع معقد لا يتوقف عن التغيير والتبدل.

خامسا: تنم كلمات «آسيا داغر» عن إدراكها العميق لمعنى الإنتاج السينمائى باعتباره عملية إبداعية، وبذلك تحطم الصورة النمطية السلبية التى تقدم المنتج فى صورة أقرب إلى التاجر الجاهل الذى لا يستهدف إلا المكاسب دون النظر إلى اعتبارات أخرى.

سادسا: يمكن إيجاد رؤية «آسيا داغر» لفن الإنتاج فى كلمتين تقولهما فى بساطة ووضوح : المسئولية والمتعة، فلابد للمنتج أن يحس بمسئولية العمل الذى يخاطب الوجدان والعقول، ولابد له أيضا أن يستمتع بعمله لكى يمتع من يستقبلونه.

كانت السينما ولا تزال، وسوف تبقى دائما، مسئولية عند صانعيها، لكنها مسئولية ممتعة، وليس أخطر على وجدان الأمة من هيمنة التائهين والسطحيين على الإنتاج، عصب العملية السينمائية، فأمثال هؤلاء يدمرون وينسفون ويشوهون الوجدان والعاطفة ، ويزرعون الوعى الزائف.

الاحتياج عظيم إلى منتجين على شاكلة السيدة آسيا داغر «1904 . 1986»، صانعة البهجة، ورافعة راية التميز والاحتراف، والواعية بوطنية وإنسانية العمل الذى وهبت له عمرها وأنفقت فيه معظم سنين حياتها .

فين السيما إللى كانت هنا !؟

قصة نصف قرن من الاندثار المستمر لدور العرض السينمائية فى مصر

تضافرت ذكرياتهم بمقاعدها ومواعيد حفلاتها، وليس هناك ما يُثبت وجودها سوى الحواديت عنها، هدمت وأغلقت ولم يتبق لنا سوى ذكريات وقصص عن السينمات القديمة فى مصر يرويها لنا مَن عاصروها من آبائنا وأجدادنا ..

مينا عادل جيد

فى زمن الأبيض والأسود كانت السينما بحالة مفرحة ومريحة للصناع والجمهور معا، وكانت تعتبر صناعة السينما بمثابة أمن قومى، لأنها تصنع التنوير والتثقيف والوعى للشعوب وكنا نعرف قيمة ذلك جيدا فكان يتواجد فى كل منطقة دار عرض تقريبا.

مصر تعرف العرض السينمائى بعد باريس بأسبوع

منذ أن فتحت السينما عينها على العالم كفن جديد استقبلتها مصر استقبالا حسنا وسريعا، وأعدت لها جمهورا عريضا ومهدت لها الطريق والأدوات، وعلى حسب ما رواه المؤرخ والناقد الفنى «سعد الدين توفيق» عن أول عرض سينمائى فى مصر فى دراسته النقدية المهمة « قصة السينما فى مصر» أن مصر كانت من أول بلاد العالم اللى عرفت فن السينما، وذلك لأن أول عرض سينمائى تجارى فى العالم كان يوم 28 ديسمبر 1895 فى الصالون الهندى بالمقهى «جران كافيه» شارع كابوسين فى باريس. وبعد ذلك بأسبوع واحد فقط أى فى أوائل يناير 1896 كان أول عرض سينما فى مصر فى مقهى «زواني» بالإسكندرية، وبعد عدة أيام من عرض الإسكندرية وفى يوم 28 من نفس الشهر كان أول عرض سينما فى القاهره فى سينما «سانتي"

أما الباحث والمؤرخ سامى حلمى فيرى فى كتابه « بدايات السينما المصرية» أن العروض الأولى التى صنعها الأخوة لوميير قد بدأت فى الإسكندرية عن طريق بعض الأجانب الذين استقدموا بعضا من هذه الشرائط التى تم عرضها فى بورصة طوسن – محطة الرمل – وهذا الموقع الآن يوجد مكانه مركز الإسكندرية للإبداع، ففى إحدى قاعات بورصة طوسن تم تركيب آلة عرض للسينماتوغراف وبحضور المتابعين فى يوم الخميس 5 نوفمبر 1896 شاهد مجموعة (1) من الشرائط السينمائية وجدوا فيها ولأول مرة الصورة المتحركة وقد أحدث هذا أثرا عظيما واستقبالا مدهشا من

الحضور لهذا الاختراع العجيب.

وبما أن مصر من أول البلاد التى عرفت العرض السينمائى فى العالم، فيجب أن تكون الآن من أكثر دول العالم انتشارا لصالات دور العرض، ولكن ما حدث كان عكس ذلك تماما، الآن وبعد هدم وبيع أغلب دور العرض وإغلاق أكثر من 230 سينما على حسب تقدير الباحثين فى هذا الشأن، تقع صناعة السينما فى خطر عظيم، وفى الحديث عن أزمة السينما يتم دائما تناول الموضوع من مدخل أزمة النص والتمويل والإنتاج، ونادرا ما يفكر أحد فى أزمة قلة دور العرض السينمائى فى مصر، التى تعد الأزمة الرئيسية ، وحتى من يهتم بمناقشة هذه الأزمة يناقش أزمة دور العرض فى القاهرة لأنها العاصمة ناسين تماما تفاقم الأزمة فى الأقاليم.

شاهد على العصر

وفى سياق متصل يقول الأديب النوبى السكندرى «حجاج أدور» ، فى مقال له بعنوان الخمسينات والستينات وحكاية السينمات «فى هوجة التأميمات الاشتراكية، حدث ما يُسمى بمذبحة السينما. ففى الإسكندرية – مدينتى - على وجه المثال، انهارت أغلبية دور السينما، سينما بارك وسينما الدورادو وماجستيك كونكورد ذهبت مع الريح، وتفسّخت سينما كوزمو فتحولت إلى مول، وسينما التتويج انخسفت لمخزن أخشاب، وسينما محرم بك طورها الموظفون لفئة خرابة وأطلقوا عليها سينما أوبرا! هذا بخلاف السينمات التى كانت متناثرة فى أحياء الإسكندرية الشعبية، مثل دارى السينما المتجاورتين قيس وليلى .

وكانت العائلات تدخل هذه السينمات وتستمتع بالأفلام العربية والأجنبية. وأشهر سينمايين للشباب، خلال نهايات الخمسينات وبدايات الستينات كانتا الهمبرا وبلازا، وهما فى ميدان محطة الرمل ولأن الطلبة فى المرحلة الثانوية كانوا يزوغون من مدارسهم ليدخلوهما فى الحفلات الصباحية، صار اسم السينمايين.. كلية الهمبرا وكلية بلازا «المهم، السينمات انهارت بعدما تم تأميم السينمات ليديرها الفاشلون، وتسقط صناعة السينما التى كانت تجنى لمصر دخلاً عظيما، يقارب دخل تصدير القطن»

فلنتابع سويا بالأرقام والإحصائيات الحكومية رحلة اندثار دور العرض السينمائى خلال النصف قرن الأخير فى مصر ، البلد الذى عرف العرض السينمائى بعد أول أسبوع من ظهور السينما فى العالم، والدراسة تشمل عدد ومعدلات الزيادة والنقص السنوى لدور العرض خلال السنوات الماضية وعدد المقاعد وعدد التذاكر والإيرادات والحفلات السينيمائية وغير السينمائية لأفلام بلغات مختلفة مثل عربى وإنجليزي، وفرنسى وإيطالى، وروسى ، وهندى وأخرى، ومواسم العمل طوال العام / شتوى/ صيفى.

دور العرض السينمائى فى الستينيات

عندما نفكر فى أكثر الأفلام السينيمائية المصرية جودةً وتأثيرا سنتذكر سويا مرحلة الستينيات التى تركت لنا ميراثا سينمائيا مشرفا، ومن أفلام الستينات المهمة " أم العروسة، وإسلاماه، الخطايا، الزوجة رقم 13، فى بيتنا رجل، القاهرة 30،الأيدى الناعمة،الناصر صلاح الدين، الزوجة التانية، اللص والكلاب، الحرام ، ،المومياء..."، وكان أول حصر حقيقى لعدد دور العرض السينمائى فى مصر من خلال الجهاز القومى للتعبة والإحصاء فى نشرة الإحصاءات الثقافية للسينما والمسرح لعامى 1967 و1968، قدرت عدد دور العرض السينمائى فى مصر بـ260 دارا بإجمالى عدد مقاعد 230633 مقعدا ، منها 80 سينما فى القاهرة، و37 فى الإسكندرية ، و17 سينما فى الغربية، و13 سينما فى محافظة قنا فى الصعيد ، و12 سينما فى الدقهلية ، ولكل من بورسعيد والشرقية والقليوبية والجيزة والمنيا 9 سينمات ، وللبحيرة وبنى سويف 7 سينمات لكل منها، والسويس والإسماعيلية وأسيوط مثل بعضهما 6 سينمات لكل منها، و5 سينمات لكل من المنوفية ودمياط وسوهاج وأسوان، وفى الفيوم سينماءان وفى كفر الشيخ مثلهما.

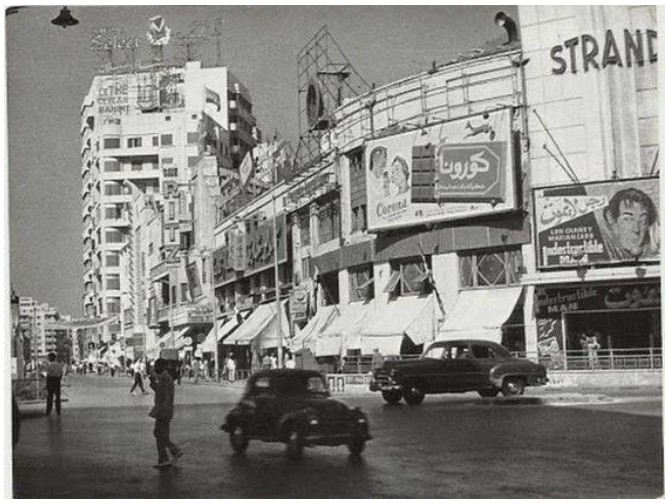
دور العرض السينمائى فى السبعينيات

كمقدمة لسينما السبعينات يجب أن نتذكر هزيمة 67 وما تركته من أثر سيئ كبير على المزاج الشعبى المصرى ،الذى كان قبل الحرب رائدا فى كثير من المجالات والفنون ، فإن الأعوام الثلاثة الأخيرة التى أعقبت هزيمة يونيو 1967. كانت فيها السينما المصرية - سينما ما بعد الهزيمة - تبتعد عن الواقع وتنصرف عن هموم الشعب المصرى بمزيد من العزلة ، ولم تجد صدمة الهزيمة شاشة السينما تعبر عنها .ومن أمثلة أفلام السنوات الثلاث الأخيرة التى أعقبت النكسة فيلم (قنديل أم هاشم، الرجل الذى فقد ظله ،أبى فوق الشجرة ،بئر الحرمان ،شيء من الخوف ، ميرامار ، نادية ، يوميات نائب فى الأرياف ، غروب وشروق ،زوجتى والكلب ، نحن لا نزرع الشوك ،البحث عن فضيحة ، ثرثرة فوق النيل، إمبراطورية ميم، الأرض ، خللى بالك من زوزو، امرأة سيئة السمعة ، السكرية ، الشياطين والكورة ، حمام الملاطيلي، عودة أخطر رجل فى العالم، مدرسة المراهقين)

إنخفض عدد دور عرض السينما فى عام 1973 إلى 239 دارا للعرض وعدد المقاعد 211015 مقعدا وبعد خمسة أعوام وفى إحصائية عام 1978 تقلص عدد دور العرض لـ 229 دارا للعرض و199196 مقعدا بعد أن كان عدد دور العرض 260 دارا للعرض فى مصر لعامى 1967 و1968 تشمل القطاع الحكومى والخاص.

دور العرض السينمائى فى الثمانينيات

تدخل السينما المصرية الثمانينيات، وتظهر أول موجة حقيقية لمدرسة الواقعية الجديدة على يد جيل جديد من المخرجين مثقل بأحلام وأعباء وانكسارات وانتصارات السنوات السابقة على المستويين الاجتماعى والسينمائي، وتعد الثمانينيات أزهى عصور السينما المصرية التى شهدت تحولًا فى شكل ومضمون الصناعة ومن أمثلة أفلام هذه المرحلة (ليلة بكى فيها القمر، المشبوه، موعد على العشاء، عصابة حمادة وزوزو، الحريف، عودة مواطن، البرىء، الكيف، سواق الأوتوبيس، الأفوكاتو، حدوتة مصرية، أحلام هند وكاملیا، زوجة رجل مهم)



وللأسف خسرنا 13 دار عرض قبل بداية الثمانينيات لأن فى إحصائية الجهاز القومى للتعبئة والإحصاء لعام 1980 بلغ عدد دور العرض فى مصر 216 دارا بإجمالى عدد مقاعد 193883 مقعدا أى خسرنا 5313 مقعد سينما فى مصر.

وبعدها بعامين وفى عام 1982 وصل عدد دور السينما فى مصر لـ 206 دور ، بإجمالى عدد مقاعد186150 مقعدا بينما عدد التذاكر التى تم حجزها فى 1982 كانت 43803 بإجمالى إيرادات العام السينمائى 15681 جنيها تشمل القطاعين العام والخاص .

وفى عام 1988 وصل عدد دور العرض السينمائى 164 دارا بإجمالى عدد مقاعد 147770 مقعدا ، بـ 24988 تذكرة فى هذا العام .

دور العرض السينمائى فى التسعينيات

من أمثلة وأهم أفلام التسعينيات (البيضة والحجر، الإمبراطور،امرأة واحدة لا تكفي، حنفى الأبهة ،جزيرة الشيطان، الراعى والنساء ، الكيت كات ، المواطن مصرى، الهروب ، شمس الزناتى، ضد الحكومة، أمريكا شيكا بيكا، المنسى ، سواق الهانم، البحر بيضحك ليه، طيور الظلام، الإرهابى، ناصر 56 ، النوم فى العسل ،المهاجر، المصير، الإرهاب والكباب، مبروك وبلبل، إسماعيلية رايح جاى، اضحك الصورة تطلع حلوة، صعيدى فى الجامعة الأمريكية)

أهم ما يميز سينما التسعينيات هو ظهور جيل جديد من الممثلين يردد مصطلح السينما النظيفة وانتشاره على نطاق واسع فى الصحافة والإعلام والحوارات الفنية وكالعادة تخرج السينما خاسرة من كل عقد عشرات السينمات ، تدخل السينما المصرية حقبة التسعينيات وهى فاقدة 63 دار عرض فى عشر سنوات ما بين عامى 1980 و1990 لأن فى عام 1990 وصل عدد دور العرض السينمائى 153 دارا للعرض وعدد مقاعد 134847مقعدا بإجمالى عدد تذاكر 21765، كما تراجع إنتاج الأفلام فى التسعينيات، ليصل عدد الأفلام المُنتجة سنويًا إلى عشرين فيلمًا، بعد أن كان الإنتاج يتراوح بين 60 و 70 فيلمًا فى العقد السابق .

وفى عام عام 1994 بلغ عدد دور عرض الأفلام السينمائية 138 دارا ، منها 43 للقطاع العام بنسبة 31.2 % و95 للقطاع الخاص بنسبة 68.8 ويتركز معظم دور العرض بمحافظة القاهرة 45 دارا بنسبة 32.6 تليها محافظة الإسكندرية 15 دارا بنسبة 10.9 %. وبلغ عدد مقاعد دور العرض 105960 مقعدا بمتوسط 768 للدار الواحدة وبلغ عدد العاملين فى دور العرض 1663 عاملا ، كما بلغ عدد المترددين على السينيمات فى مصر 12.9 مليون متردد .

ويعتبر عام 1997، مرحلة أساسية فى تحول صناعة السينما المصرية ، حيث أدى نجاح فيلم «إسماعيلية رايح جاي» بطولة محمد هنيدى ومحمد فؤاد، إلى إفساح الطريق أمام موجة جديدة من أفلام الكوميديا، الفيلم حقق 15 مليون جنيه مصرى وهو رقم فلكى قياساً بما كانت تحققه أفلام عادل امام فى تلك الفترة والتى لم تكن تتعدى فى أحسن حالاتها السبعة ملايين جنيه.

بلغ عدد دور عرض الأفلام السينمائية 117 دارا للعرض فى عام 1999 بينما كان 112 عام 1998 بزيادة قدرها 4.5 %، وبلغ عدد مقاعد دور العرض 88.1 مقعدا بينما كان 871.6مقعدا عام 1998 بزيادة قدرها 1.1% وبلغ عدد المترددين9970 ألف متردد بعد أن كان 11648 ألف متردد عام 1998 بمعدل نقص 14.4%

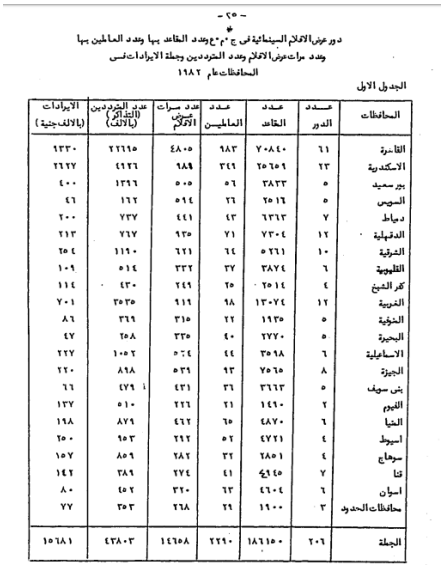
وبلغ جملة إيرادات هذه الدور 61049 ألف جنيه بينما كانت 56800 ألف جنيه عام 1998 بزيادة قدرها 7.5 %

مطلع الألفية الثالثة

تغيرت الصورة والأسماء ونوعيات الأفلام قبل ثلاث سنوات تقريبًا من عام 2000 وحدثت ثورة السينما أو انقلابها الذى أيّده الجمهور وظهور العديد من الأفلام الذى بعضها جيد والآخر رديء ومن نماذج الأفلام الجيدة لهذه الحقبة (أرض الخوف، سهر الليالى، بحب السيما، فى شقة مصر الجديدة، حين ميسرة، الجزيرة، عمارة يعقوبيان، جواز بقرار جمهورى، وحسن ومرقص وعريس من جهة أمنية والسفارة فى العمارة وكده رضا وملاكى إسكندرية).

فى عام 2001 نلاحظ زيادة ايرادات السينما بمقدار 4.2% عن العام السابق وينخفض عدد دور العرض بمقدار 2.4% عن العام السابق حيث بلغ عدد دور العرض 124 دوا للعرض فى عام 2001 بينما كان 127 فى عام 2000 بنقص قدره 2.4 % وبلغ عدد مقاعد دور العرض 74453 مقعدا بينما كان 82149 فى العام السابق بنقص قدرة 9.4% ، وبلغ عدد المترددين 12043 بينما كان عددهم10907 بزيادة قدرها 10.4% عن العام السابق ، وبلغت جملة إيرادات هذه الدور 81863 ألف جنيه عام 2001 بينما كانت 78531 ألف جنيه عام 2000

وفى عام 2003 بلغ عدد دور عرض الأفلام السينمائية 146 ، بينما كان 125 دارا للعرض عام 2002 بمعدل زيادة 16.8% ، وبلغ عدد دور العرض السينمائى 154 دارا للعرض عام 2004 بينما كان 146 فى العام السابق بمعدل زيادة 5.5 % ثم وصل عام 2006 إلى 218 دارا للعرض ،وفى 2007 وصل عدد دور العرض 232 دار عرض وعدد المقاعد 83891 مقعدا، وبلغ عدد دور العرض 273 دارا عام 2009 مقابل 250 دارا فى 2007 بمعدل انخفاض قدره 5.3 % وبلغ عدد المقاعد 83683 مقابل 86659 بنسبة انخفاض قدرها 3.4%.

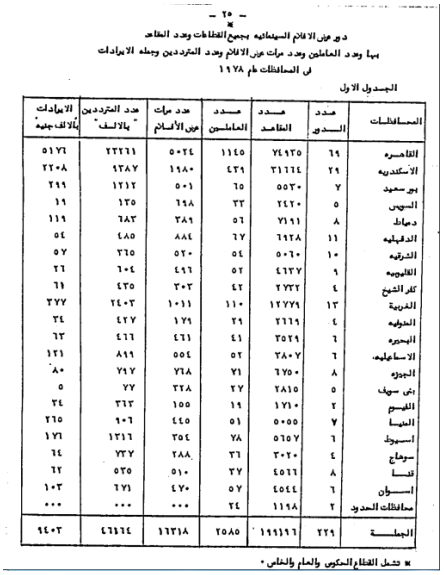


- ٢٥ -

دور عرض الافلام السينمائية فى ج.م.ع وعدد القاعد بها وعدد العاملين بها وعدد مرات عرض الافلام وعدد المترددين وجملة الايرادات فى المحافظات عام ١٩٨٢

الجدول الاول

المحافظات	عدد الدور	عدد القاعد	عدد العاملين	عدد مرات عرض الافلام	عدد المترددين (التذاكر بالالف)	الايرادات (بالالف جنيه)
القاهرة	٦١	٧٠٨٤٠	٩٨٣	٤٨٠٥	٢٦١٦٥	١٣٣٠
الاسكندرية	٢٣	٢٥٦٥٩	٣٤٩	٩٨٩	٤١٢٦	٢٦٢٧
بور سعيد	٥	٣٨٢٣	٥٦	٥٠٥	١٢٦٦	٤٠٠
السويس	٥	٢٥١٦	٢٦	٥٠٤	١٦٢	٤٦
دمياط	٧	٦٣٦٣	٤٣	٤٤١	٧٣٧	٢٠٠
الدقهلية	١٢	٧٣٠٤	٧١	٩٣٥	٧٦٧	٢١٣
الشرقية	١٠	٥٢٦١	٦٤	١١٦٠	٦٢١	٢٥٤
القليوبية	٦	٣٨٧٤	٣٧	٣٣٢	٥١٤	١٠٩
كفر الشيخ	٤	٢٥١٤	٢٥	٤٣٠	٢٤٩	١١٤
الغربية	١٢	١٣٠٧٤	٩٨	٩١١	٢٥٣٥	٧٠١
المنوفية	٥	١٩٢٥	٢٢	٣١٥	٣٦٩	٨٦
البحيرة	٥	٢٧٧٠	٤٠	٣٣٥	٢٥٨	٤٧
الاسماعيلية	٦	٣٥١٨	٤٤	٥٠٤	١٠٥٢	٢٢٧
الجيزة	٨	٧٥٢٥	٩٣	٥٣٩	٨٩٨	٢٢٠
بنى سويف	٥	٣٦٦٣	٣٦	٤٣١	٤٧٩	٦٦
الفيوم	٢	١٤٦٠	٢١	٢٢٦	٥١٠	١٣٧
المنيا	٦	٤٨٧٠	٦٥	٤٦٢	٨٧٩	١٩٨
اسيوط	٤	٤٧٢١	٥٢	٢٢٢	٩٠٣	٢٥٠
سوهاج	٤	٢٨٥١	٣٢	٢٨٢	٨٠٩	١٥٧
قنا	٧	٤٦٤٥	٤١	٢٧٤	٢٨٩	١٤٢
اسوان	٦	٤٦٠٤	٢٣	٣٢٠	٤٥٢	٨٠
محافظات الحدود	٣	١٩٠٠	٢٩	٢٤٨	٣٥٣	٧٧
الجملة	٢٠٦	١٨٦١٥٠	٢٢٩٠	١٤٦٥٨	٤٣٨٠٣	١٥٦٨١



- ٢٥ -

دور عرض الافلام السينمائيه بجميع الفئات وعدد الطاقد بها وعدد العاملين وعدد مرات عرض الافلام وعدد المترددين وجمله الايرادات فى المحافظات عام ١٩٧٨

الجدول الاول

المحافظات	عدد الدور	عدد المقاعد	عدد العاملين	عدد مرات عرض الأفلام	عدد المترددين "بالالف"	الايرادات "بالالف جنيه"
القاهره	٦٩	٧٤٩٢٥	١١٤٥	٥٠٢٤	٢٢٦٦١	٥١٧١
الاسكندريه	٢٩	٣١٦٦٤	٤٣٩	١٤٨٠	٩٣٨٧	٢٢٠٨
بور سعيد	٧	٥٥٣٠	٦٥	٥٠١	١٢١٢	٢٩٩
السويس	٥	٢٤٢٠	٣٣	٦٩٨	١٢٥	١٩
دمياط	٨	٧١٩١	٥٦	٣٨٩	٦٨٣	١١٩
الدقهليه	١١	٦٩٢٨	٦٧	٨٨٤	٤٨٥	٥٤
الشرقيه	١٠	٥٠٦٠	٥٤	٥٢٠	٢٦٥	٥٧
القليوبيه	٩	٤٦٣٧	٥٢	٤٩٦	١٠٤	٢٦
كفر الشيخ	٤	٢٧٣٢	٤٢	٣٠٣	٤٣٥	٦١
الغربيه	١٣	١٢٧٧٩	١١٠	١٠١١	٢٤٠٣	٢٧٧
المنوفيه	٤	٢٦٦٩	٢٩	١٧٩	٤٢٧	٣٤
البحيره	٦	٣٥٢٩	٤١	٤٦١	٤٦٦	٦٣
الاسماعيليه	٦	٣٨٠٧	٥٢	٥٥٤	٨٩٩	١٢١
الجيزه	٨	٦٧٥٠	٧١	٧١٨	٧١٧	٨٠
بنى سويف	٥	٣٨١٥	٤٧	٣٢٨	٧٧	٥
الفيوم	٢	١٧١٠	١٩	١٥٥	٣١٣	٣٤
المنيا	٧	٥٠٥٥	٥١	٤٤٥	٩٠٦	٢٦٥
اسيوط	٦	٥٦٥٧	٧٨	٣٥٤	١٣١٦	١٧١
سوهاج	٤	٣٠٢٠	٣٦	٢٨٨	٣٣٧	٦٤
قنا	٨	٤٥٦٦	٣٧	٥١٠	٥٣٥	٦٢
اسوان	٦	٤٥٤٤	٥٧	٤٧٠	٦٧١	١٠٣
محافظات الحدود	٢	١١٩٨	٢٤	٠٠٠	٠٠٠	٠٠٠
الجملة	٢٢٩	١٩٩١٦٦	٢٥٨٥	١٦٣١٨	٤٦٦٤٦	٩٤٠٣

* تشمل القطاعين الحكومى والعام والخاص .

دور عرض الافلام السينمائية وعدد القاعد بها حسب نوع الدار فى المحافظات عام ١٩٦٧ / ١٩٦٨

الجدول الاول

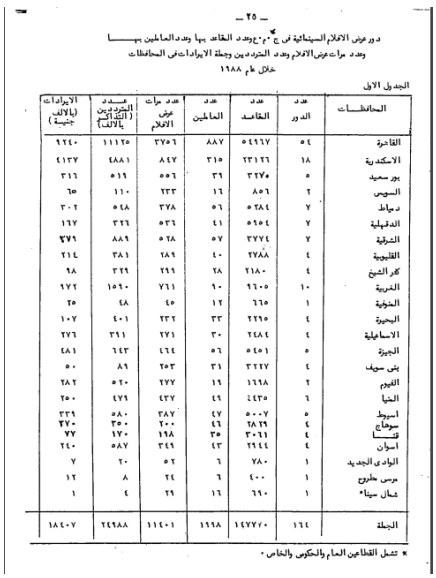
المحافظات / نوع الدار	طول العام		صيفى		شتوى		الجملة	
	عدد الدور	عدد المقاعد	عدد الدور	عدد المقاعد	عدد الدور	عدد المقاعد	عدد الدور	عدد المقاعد
القاهرة	٤٤	٤٨٤٩٠	٣٣	٣٤٩٩٤	٣	٣١٥٢	٨٠	٨٧٤٣٦
الاسكندرية	٣٣	٣٢٦٦٦	٤	٣٢٦٤	—	—	٣٧	٣٩٤٩٠
بور سعيد	٧	٥٥٨٠	٢	١٨٦٦	—	—	٩	٧٤٤٦
السويس (١)	٦	٢٧١٠	—	—	—	—	٦	٢٧١٠
دمياط	٣	٢٦٥٢	٢	١٣٩٥	—	—	٥	٤٠٤٧
الدقهلية	٨	٦٧٠٢	٣	٢٠٩٥	١	٦٦٥	١٢	٩٤٦٢
الشرقية	٦	٤١٧٧	٣	٢٦٥	—	—	٩	٥١٠٢
القليوبية	٤	٢٤٣٠	٥	٢٥٨٦	—	—	٩	٥٠١٦
كفر الشيخ	٢	١٦٢٨	—	—	—	—	٢	١٦٢٨
الغربية	١١	١١٣٠٠	٥	٤٨٢١	١	٥٦١	١٧	١٦٦٨٢
المنوفية	١	٨١٨	٣	١٤٦٠	١	٦١٧	٥	٢٤٣٥
البحيرة	٥	٢٧٠٦	٢	٢١٠٠	—	—	٧	٤٨٠٦
الاسماعيلية	٤	١٩٧١	١	٦٩٨	١	٦٠٠	٦	٢٧٧٤
الجيزة (١)	٣	٢٤٦٦	٦	٥٨٣٥	—	—	٩	٨٣٠١
بنى سويف	٣	١٨٣٧	٣	٢٠٤١	١	٧٢٩	٧	٤٦١٧
الفيوم	١	٥٠٠	١	٧٨٠	—	—	٢	١٢٨٠
المنيا	٧	٤٧٤٠	٢	١٠٣٠	١	٨٩٠	٩	٦٦٦٠
اسيوط	٣	٢٠٢٩	٢	٢٥٧٢	١	١٤٤٩	٦	٦٠٥٥
سوهاج	٤	٢٩٨٧	١	٤٧٥	—	—	٥	٣٤٦٢
قنا	٧	٤٥٧٥	٥	١٥٤٩	١	٤٩٠	١٣	٦٦١٤
اسوان	٥	٣٦٢٠	—	—	—	—	٥	٣٦٢٠
الجملة	١٦٧	١٥٠٢١٩	٨٢	٧٠٤٥١	١١	٩٩٦٣	٢٦٠	٢٣٠٦٣٣

(١) لم تتوفر بيانات احدى دور العرض الصيفى

عدد دور عرض الأفلام السينمائية فى ج.م.ع وعدد المقاعد والعاملين بها وعدد مرات عرض الأفلام والمترددين عليها وجملة الإيرادات فى المحافظات خلال عام ٢٠٠٩

جدول رقم ١٥

المحافظات	عدد السدور	عدد المقاعد	عدد العاملين	عدد مرات عرض الأفلام	عدد المترددين (التذاكر بالألف)	الإيرادات بالألف جنيه
القاهرة	٩١	٣٤٦٠٩	١٠٧٠	١٦٦٧	٧٥٢٩	١٤٨٨٧٨
الاسكندرية	٢٣	١٦٦٤٤	٤٦١	٩٩٠	٢٢٨١	٣٤٢٢٩
بور سعيد	٣	١٣٣٤	٢٤	٣٩	٨٢	٨٢٥
السويس	٣	٨١٠	١٨	٥٩	٩١	١٠٩٧
دمياط	١٤	٣٣١٨	٦٠	٢١٤	٦٠١	١٣٦٨٤
الدقهلية	٨	١٤٤٨	٨٥	١٠٩	٣٦٣	٦٤٦٩
الشرقية	٦	٣٠٠٨	٤٧	٤٥	١٣٤	١٨١٨
القليوبية	٤	١٩٨٨	٢٥	٥٥	٨٢	٩٠٩
كفر الشيخ	٥	٥٨٢	٢٣	٤٥	١٨٩	٢٢٣٩
الغربية	٢	١٢٧٥	١٦	٣٩	٢٣	١٩٤
المنوفية	٥	٣٦٨٠	٥٧	٦٧	٢٤٤	١٩٢٦
البحيرة	١	٥٣٠	٩	١٩	٤	١١
الاسماعيلية	٥	٢٠٩٦	٨١	٨٤	٢٦١	٢٩٢٥
الجيزة	٩	٥٠٤٥	١٤٦	١٩٦	٧٨٠	١٢٩٩٠
بنى سويف	١	٨١٥	٢	٣	١	٥
الفيوم	١	٢٥٠	٥	١٥	١١	٨٩
المنيا	١	٢١٥	٩	١٣	٦	٤٨
اسيوط	١	٧٨٠	٢٩	٢٩	٩٠	٧٨٨
سوهاج	١	١٠٢٠	١٢	١٩	٥٣	٢٥٨
قنا	١	٦٠٠	٩	١٤	٢٥	٧١
اسوان	١	٥٥٠	٧	٣١	٣٠	٢١٢
البحر الأحمر	٢	٢٢٠	١٦	٤٠	١٠٥	١٥١٩
مطروح	٣	١٣٧٠	٢١	١٤	٣٢	١٢٠٦
شمال سيناء	١	٣٥٠	٧	٦	١٢	١٨٦
جنوب سيناء	١	٥٥٠	١٢	٣٠	٥٢	١٢١٧
الإجمالى	٢٣٧	٨٣٦٨٣	٢١٩٤	٣٨١٤	١٣٠٧٠	٢٣٣٤٠٣



- ٢٥ -

دور عرض الافلام السينمائية فى ج.م.ع وعدد القاعد بها وعدد العاملين بهـــا وعدد مرات عرض الافلام وعدد المترددين وجملة الايرادات فى المحافظات خلال عام ١٩٨٨

الجدول الاول

المحافظـــات	عدد الدور	عدد المقاعد	عدد العاملين	عدد مرات عرض الأفلام	عدد المترددين (التذاكر بالألف)	الايرادات (بالالف جنيه)
القاهرة	٥٤	٥٤٩١٦	٨٨٧	٣٧٥٦	١١١٢٥	٩٢٤٠
الاسكندرية	١٨	٢٣١٢٦	٣١٥	٨٤٧	٤٨٨١	٤١٣٧
بور سعيد	٥	٣٢٧٠	٣٩	٥٥٦	٥٦١	٣١٦
السويس	٢	٨٥٦	١٦	١٣٣	١١٠	٦٥
دمياط	٧	٥٢٨٤	٥٦	٣٧٨	٥٤٨	٣٠٢
الدقهلية	٧	٥٦٥٤	٤١	٥٣٤	٦٢٤	١٦٧
الشرقية	٧	٣٧٧٤	٥٧	٥٠٨	٨٨٩	٢٧٩
القليوبية	٤	٢٧٨٨	٤٠	٢٨٩	٣٨١	٢١٤
كفر الشيخ	٤	٢١٨٠	٢٨	٢٢٩	٢٢٩	٩٨
الغربية	١٠	٩٦٠٥	٩٠	٧٦١	١٥٩٠	٧٧٢
المنوفية	١	٦٦٥	١٢	٤٥	٤٨	٢٥
البحيرة	٤	٢٢٩٥	٣٣	٢٣٤	٤٠١	١٠٧
الاسماعيلية	٤	٢٤٨٤	٣٠	٢٧١	٣٩١	٢٧٦
الجيزة	٥	٥٤٥١	٥٦	٤٦٤	٦٤٣	٤٨١
بنى سويف	٤	٢٢٢٧	٣١	٢٥٣	٨٩	٥٠
الفيوم	٢	١٦١٨	١٩	١٧٧	٥٢٠	٢٨٢
المنيا	٦	٤٤٣٥	٤٩	٤٣٧	٤٧٩	٢٥٠
اسيوط	٥	٥٠٠٧	٤٧	٣٨٧	٥٨٠	٣٣٩
سوهاج	٤	٢٨٢٩	٤٦	٢٠٠	٣٥٠	٢٧٠
قنا	٤	٣٠٦١	٣٥	١٩٨	١٧٠	٧٧
اسوان	٤	٢٦٤٤	٤٣	٢٤٩	٥٨٧	٢٤٠
الواحدى الجديد	١	٧٨٠	٦	٥٢	٢٠	٧
برنس طريون	١	٤٠٠	٦	٢٤	٨	١٢
شمال سيناء	١	٦٩٠	١٦	٢٩	٤	١
الجملة	١٦٤	١٤٧٧٢٠	١٦٩٨	١١٤٠١	٢٤٩٨٨	١٨٤٠٧

* تشمل القطاعين العام والحكومى والخاص .

ومحافظة «قنا» كانت تحتوى على سينما «فريال» وسينما «فاروق» منذ الثلاثينيات وفى الستينات كانت تضم 13 دور عرض، بالأن لا يوجد بها أى سينما .

وفى «بنى سويف» فى الستينيات كان يوجد سبعة دور عرض ثم تقلصت لداري عرض وحيدتين فى التسعينيات، تهدمت إحداهما، وظلت الأخرى مغلقة .

والفيوم المدينة الفقيرة فى السينمات، منذ الستينات وهى تحتوى على دارى عرض وحيدتين فقط، أما الآن فقد تحولت سينما «عبد الحميد» فى ميدان السواق إلى مول شعبى، أما سينما كليوباترا فقد أُغلقت منذ سنوات.

المنيا ،التى كان بها فى الستينيات تسع سينمات انتهى بها الحال إلى أربع من دور العرض الكبرى ،التى تمت إزالتها أو غلقها كلها، وتحولت إلى خرابات أو معارض سلع ومنتجات غذائية منذ سنوات، ولم تعد المنيا تحتوى إلا على دارى عرض وحيدتين واحدة فى مول سيتى إسكيب بالمنيا الجديدة، والأخرى دار عرض القوات المسلحة، فضلا عن «جيزويت المنيا»، الذى يقيم عروضا سينمائية لأفلام عالمية بنادى السينما .

وحتى المدن الساحلية التى تعتبر محافظات ترفيهية، يذهب إليها البعض كل عام للمصيف والفسح والترفيه، فالآن خلت من دور العرض، وأصيبت بما أصاب غيرها من ركود فى النشاط السينمائى، فلا توجد أى سينما فى بورسعيد أو الإسماعيلية أو السويس أو دمياط ، لقد اقتصر عرض الأفلام على ما يسمح به فى قصور الثقافة، وفق خطة نوادى السينما .

نظرة على وضع السينمات الآن

الوضع فى المحافظات مخيف، حيث انخفض عدد القاعات بدور عرض الأفلام السينمائية بنسبة 4.6٪، لتسجل 269 قاعة عام 2013، مقابل 282 قاعة عام 2012 وانخفض عدد قاعات دور العرض السينمائى فى 2015 عن 2014، إذ اختفت 18 دار عرض من المؤكد أن المصريين بحاجة إليها، فالرقم كان 239 قاعة وأصبح 221.

فمثلا محافظة «الأقصر» التى يقام بها مهرجانان مهمان، مهرجان السينما الإفريقية، والسينما المصرية والأوروبية، لا تحتوى على سينما واحدة، وتقام العروض فى قصور الثقافة، فى قاعات بسيطة وغير مهيأة للعروض.

محافظة أسوان التى يقام بها المهرجان الدولى لسينما المرأة فيها الآن سينما واحدة فقط بعد أن كانت تشمل خمس سينمات فى عام 1967 ومحافظة المنيا فيها دارى عرض منهما دار عرض تابعة للقوات المسلحة بعد أن كانت المنيا تضم سبع سينمات عام 1967 .

أما محافظ «أسيوط» عاصمة الصعيد التى كانت تضم أولى السينمات فى مصر، والتى كان بها 6 سينمات عام 1976، فهى الآن تعتبر مدينة بلا سينمات، وكان يوجد بأسيوط سينما أثرية فى معهد فؤاد الأزهرى، وسينما رينيسانس، وخشبة، والسينما الصيفى والشتوى، وتم غلق بعضها وهدم البعض الآخر لبناء أبراج سكنية محلها .

وسوهاج التى كانت تضم 5 سينمات فى الستينيات وأخيرا كان بها سينما واحدة وهى سينما «أوبرا»، ولكن تم هدمها لإقامة مول تجارى .

المعهد العالى للسينما بين الدراسة الأكاديمية والبحث العلمى

فى عام 1957 بدأت أولى خطوات الدولة لتنظيم صناعة السينما فى مصر وتوجيهها فى إطار السياسة العامة لها ، وكانت أولى هذه الخطوات إصدار القرار الجمهورى رقم 945 لسنة 1957 بإنشاء مؤسسة دعم السينما الملحقة بوزارة الإرشاد القومى ، ومن هنا فإن إنشاء المعهد العالى للسينما عام 1959 الذى بدأت الدراسة به فى 24 أكتوبر من نفس العام قد ارتبط بتنفيذ سياسة الدولة فى مجال السينما (1) ، وصاحب ذلك تعيين المخرج " محمد كريم " فى منصب عميد المعهد العالى للسينما.

د. نادر رفاعى

ويتكون المعهد العالى للسينما من ثمانية أقسام رئيسية (الإخراج ، السيناريو ، الإنتاج ، المونتاج ، هندسة الصوت ، هندسة المناظر ، الرسوم المتحركة) . ويشير الدكتور " يحيى عزمى " إلى أن المعهد كان يتضمن فى بداية تأسيسه أقساما مخصصة لدراسة كل من (التمثيل . الماكياج) وقد تم إلغاؤها عام 1969 (2) ، بينما يذكر " مجدى عبد الرحمن " أن الدراسة التحليلية للأساليب الفنية فى الأفلام السينمائية فى مختلف أنحاء العالم واكتشاف تأثيرها فى مضمون الأفلام المصرية ، تُعد أحد الأسباب الأساسية لدراسة فن السينما داخل مصر (3) .

وقد تولى منصب " عميد المعهد العالى للسينما " عدد من الأكاديميين المصريين المتميزين مثل : (أ. د / شوقى على ، أ . د / نجوى محروس ، أ . د / عادل يحيى ، أ . د / غادة جبارة ، أ . د / محسن التونى) ، كما شاركت مشروعات التخرج الخاصة بطلاب المعهد فى عدد كبير من المهرجانات العربية والدولية ، فقد شارك فيلم " النشوة فى نوفمبر " إخراج / عايدة الكاشف (تمثيل / محمود عبد العزيز) بمهرجان دبى السينمائى الدولى عام 2009 ، كما شارك فيلم " ساعة عصارى " إخراج " شريف البندارى " بمهرجان (تطوان السينمائى) بالمغرب .

ومن الثابت أن المعهد العالى للسينما قد ساهم فى النهوض بصناعة السينما المصرية من خلال تقديمه عدد من المبدعين المصريين فى المجالات المختلفة ، مثل المخرجين (عاطف الطيب . خيرى بشارة . داود عبد السيد . مروان حامد محمد على . تامر محسن) وكتاب السيناريو مثل (عبد الرحيم كمال . زينب عزيز . أحمد عبد الفتاح . وسام سليمان . مريم نعوم) ، بالإضافة إلى نخبة من المصورين المتميزين مثل (سامح سليم . أيمن أبو المكارم . محمد شفيق . إيهاب محمد على . أحمد عبد العزيز) ومن الجيل الجديد (حسين عسر . على عادل . ثابت مدكور . أحمد زيتون) .

وإذا كان " موقع الأكاديمية العربية البريطانية للتعليم العالى « يشير إلى أن « الرسالة العلمية الأكاديمية « هى « وثيقة علمية مكتوبة، تتضمن بحثا مبتكرا يقدمه الطالب الجامعى لنيل شهادة عالية من قبل الجامعة أو الهيئة العلمية التى ينتمى لها الباحث، حيث يعرض فى هذه الوثيقة وجهة نظره والنمط الفكرى الذى ينتمى إليه، وتشتمل الوثيقة العلمية على عدد من المسائل المرتبطة بالموضوع الرئيسى للبحث ، وتقدم هذه الوثيقة إلى هيئة من العلماء المتبحرين فى نفس المجال، ثم تقوم هذه الهيئة بتناول موضوع الوثيقة بالتقييم للوصول إلى مرحلة الإجازة العلمية « (4) .

فإن الرصد الدقيق للرسائل العلمية بالمعهد العالى للسينما يكشف عن اهتمام الباحثين بالموضوعات الآتية (البحوث البينية . الأنواع الفيلمية . السينما التسجيلية . أفلام التحريك . الشخصيات . السرد السينمائى . المرئيات السينمائية . شريط الصوت . الإنتاج السينمائى) ، حيث يهتم عدد من الباحثين بموضوع العلاقة بين الأدب والسينما داخل وخارج مصر ، وإن كانت الدراسات التى تتناول علاقة السينما العالمية بالأدب تقتصر على رسالتين هما : (محمد عبد الخالق محمود فتحى الحلوانى : البطل المتمرد فى السينما / دراسة فى مفهوم البطل عند ألبير كامى (رسالة ماجستير ، قسم السيناريو ، المعهد العالى للسينما ، قسم السيناريو ، 1988) ، (دينا فؤاد كامل : الإعداد السينمائى المعاصر للدراما الشكسبيرية / دراسة تحليلية تطبيقية على بعض نصوص شكسبير فى السينما المعاصرة (رسالة دكتوراة ، المعهد العالى للسينما، قسم السيناريو ، 2016) .

وتتعدد الرسائل العلمية التى تتناول علاقة الأنواع الفيلمية بعناصر فن الفيلم المختلفة ، وتنتسب هذه الرسائل إلى أغلب أقسام المعهد العالى للسينما ، ويظهر ذلك من خلال الرسائل العلمية الآتية : (عادل إسماعيل رأفت: الديكور عنصر أساسى فى تكوين الشكل الفنى للفيلم التاريخى (رسالة ماجستير، المعهد العالى للسينما ، قسم هندسة المناظر ، 1982)، سمير فخرى سيف الدين : أفلام الحركة فى السينما المصرية (1975-1952) دراسة تحليلية (رسالة ماجستير ، المعهد العالى للسينما ، قسم الإخراج ، 1990) ، خالد صلاح محمد عبد الجليل : الفانتازيا فى سيناريو الفيلم الروائى بالتطبيق على السينما المصرية(رسالة

ماجستير ، المعهد العالى للسينما ، قسم السيناريو ، 1996)) .

ومن جهة أخرى ، ينتمى أغلب الرسائل العلمية المرتبطة بموضوع «أفلام التحريك» إلى قسم « الرسوم المتحركة « بالمعهد العالى للسينما ، ويظهر ذلك فى عدد من الرسائل مثل : }حنان سمير عبد العظيم : توظيف السرد الشعبى فى أفلام الرسوم المتحركة (رسالة ماجستير ، المعهد العالى للسينما ، قسم الرسوم المتحركة ، 2002) ، سماح جابر نصار :أفلام التحريك التجريبية فى ألمانيا -1945 1995(رسالة ماجستير ، المعهد العالى للسينما ، قسم الرسوم المتحركة ، 2004) ، نبيل محمود المتنى : القيم الرمزية فى أفلام الرسوم المتحركة بأوروبا الشرقية / دراسة تحليلية فى الفترة من 1950/1970(رسالة دكتوراه ، المعهد العالى للسينما ، قسم الرسوم المتحركة ، 2009) ، هبة أحمد عباس : أثر استخدام الوسيط الرقمى فى أفلام الرسوم المتحركة (رسالة دكتوراه ، المعهد العالى للسينما ، قسم الرسوم المتحركة ، 2014) { ، غير أن الباحثة « داليا عبد الرحمن الناصر « (قسم المونتاج) تختار أحد الموضوعات المرتبطة بأفلام التحريك عند إعدادها رسالة الماجستير عام 1996 وهو (الدور الخلاق لتوليف شريط الصوت فى أفلام الرسوم المتحركة عند والت ديزنى) .

ويميل عدد من الباحثين بالمعهد العالى للسينما لدراسة موضوع « السرد السينمائى» ، سواء فى الأفلام المصرية أو الأجنبية ، ويتضح ذلك من خلال الرسائل التالية :

غادة محمد سعيد حسين جبارة : المونتاج والسرد الحداثى / دراسة من أورسون ويلز وحتى جان لوك جودار (رسالة ماجستير ، المعهد العالى للسينما ، قسم المونتاج ، 1995) ، فدوى ياقوت: تعدد أصوات الراوى فى سيناريو الفيلم السينمائى (رسالة ماجستير ، المعهد العالى للسينما ، قسم السيناريو، 2006) ، سعاد شوقى : مشكلة البناء الزمنى فى السرد السينمائى المعاصر/ دراسة تحليلية (رسالة دكتوراة ، المعهد العالى للسينما، قسم الإخراج ، 2010) ، محمد أحمد عبد الرحيم: تقنيات السرد فى الفيلم الوثائقى (رسالة ماجستير ، المعهد العالى للسينما ، قسم السيناريو ، 2016) .

ومن الثابت أن أول محاولة للتنظير الأكاديمى داخل قسم الإخراج بالمعهد العالى للسينما ، قد قام بها الباحث السينمائى المصرى مدكور ثابت أحمد، وذلك من خلال رسالة الماجستير المعنونة بـ (إشكالية البحث الفيلمى فى تجريبية الكسر النسبى للإيهام السينمائى ، قسم الإخراج ، 1985) ، وكذلك من خلال أطروحة الدكتوراة المعنونة بـ (إشكالية سبق النظرية على الإبداع فى إخراج الفيلم السينمائى ، قسم الإخراج ، 1989) .

وإذا كان " تبويب الرسالة العلمية " يقصد به " الطريقة التى يتم بها تقديم المضمون فى إطار مكون من أبواب أو أقسام أو فصول ، أما "عناصر الرسالة" فتشمل :. مكونات المحتوى أو المضمون الذى سينظمه هذا التبويب أو سيتضمنه فيما يسمى بالخطة أو الفهرس " (5) ، فإننا نلاحظ اتجاه بعض الباحثين إلى تقسيم الرسالة العلمية إلى عدة فصول ، وهو ما يظهر بوضوح فى مجموعة من الأبحاث مثل : رسالة الماجستير الخاصة بالباحث/ أحمد جميل أحمد حسين، قسم هندسة الصوت ،1998 ، وعنوانها (أورسون ويلز والاستخدام الإبداعى للصوت فى الأفلام السينمائية / دراسة تطبيقية عن استخدام الصوت فنياً فى السينما العالمية) وتنقسم هذه الرسالة إلى ثلاثة فصول ، يحمل الفصل الأول اسم (البدايات والنشأة) أما الفصل الثانى فعنوانه (تحليل الأفلام) بينما يحمل الفصل الثالث عنوان (الاستخدام والتعميم) ، ومن اللافت للانتباه أن عنوان الفصل الثالث يخلو من الإشارة المباشرة أو غير المباشرة إلى الأفكار التى يناقشها الباحث داخل هذا الجزء من البحث .

ومن جهة أخرى ، يتجه عدد من الباحثين إلى تقسيم الرسالة العلمية لمجموعة أبواب وهو ما يظهر بوضوح فى عدد من الأبحاث مثل : رسالة الماجستير الخاصة بالباحث/ محمد عبد الخالق محمود فتحى الحلوانى، قسم السيناريو ، وعنوانها (البطل المتمرد فى السينما / دراسة فى مفهوم البطل عند ألبير كامي) حيث تنقسم الرسالة إلى ثلاثة أبواب هى (مدخل إلى فلسفة ألبير كامى فى الفن . مفهوم البطل فلسفيا ودراميا . البطل المتمرد فى السينما).

وعلى جانب آخر ، تحتوى قوائم المراجع والمصادر الموجودة داخل بعض الرسائل العلمية على عدد من البيانات المغلوطة ، وهو ما يظهر بوضوح فى رسالة الدكتوراة الخاصة بالباحثة " آمال طاهر حسن" والمعنونة بـ" البنية الزمنية للدراما فى السينما والتليفزيون / دراسة مقارنة ، قسم السيناريو ، 2016" ، حيث تؤكد الباحثة اشتراك الفنان « كمال الشناوى « فى بطولة فيلم « الباطنية « (إخراج : حسام الدين مصطفى ، 1980) على الرغم من عدم ظهوره فى أى لقطة داخل الفيلم ، كما تشير الباحثة « مايا السيد أحمد سعيد « إلى بيانات الكتاب المنشور بداخله بحث الناقد السينمائى المصرى « سيد سعيد « ، ضمن رسالة الدكتوراة الخاصة بها والمعنونة بـ« الواقع الآخر فى السينما المصرية 1970 . 2000 « (قسم السيناريو ، 2012) ، على النحو التالى :. سيد سعيد : الأصل والفصل فى حكاية الصورة والأصل ، فصل فى كتاب إعادة اكتشاف فيلم مصرى مختلف لمدكور ثابت . مكتبة الأسرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة . 2000 ، وذلك على الرغم من صدور الكتاب عام (2005) ، كما أن البحث المذكور يحمل اسم « مدكور ثابت فى الوصل والفصل فى حكاية الصورة والأصل «.

ومن اللافت للانتباه أن مكتبة المعهد العالى للسينما تخلو من نسخ رسالتى الماجستير والدكتوراة الخاصة ببعض أعضاء هيئة التدريس مثل الدكتور «هيمن سند التهامى» ، أستاذ السيناريو المساعد بالمعهد العالى للسينما ، وبيان الرسائل العلمية الخاصة بالباحث المذكور، على النحو التالى : (الدراما والميلودرامى / دراسة فى سيناريو النوع الفيلمى ، رسالة ماجستير ، قسم السيناريو ، 2006) ، (بلاغة الخطاب السينمائى المصرى المعاصر / دراسة فى بنية النص الفيلمى ، رسالة دكتوراة ، قسم السيناريو ، 2011) .

الهوامش

1 . محمد كامل القليوبى ، د. : تعليم السينما فى مصر ، حلقة بحث بعنوان :. الثقافة السينمائية فى مصر (القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، مارس 2000) .

2 . يحيى عزمى ، د. : تعليم السينما الحكومى فى مصر ، حلقة بحث بعنوان :. واقع السينما فى مصر .. الألفية الثالثة وآليات الإصلاح .. المشاكل والحلول (القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، لجنة السينما ، 29 مايو 2007) ص6 .

3. مجدى عبد الرحمن : البحوث الأكاديمية عن السينما فى مصر ، حلقة بحث بعنوان :. واقع السينما فى مصر .. الألفية الثالثة وآليات الإصلاح .. المشاكل والحلول (القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، لجنة السينما ، 29 مايو 2007) ص ص 3.2 بتصرف.

4. نقلاً عن :. موقع الأكاديمية العربية البريطانية للتعليم العالى . بتصرف

- http://www.abahe.co.uk/master-dissertation-definition.html

5. منير محمد حجاب ، د. : الأسس العلمية لكتابة الرسائل الجامعية (القاهرة ، دار الفجر للنشر والتوزيع ، 2007) ص63 .

لماذا تتمتع بلدان تشبهنا بمواقع أكثر بروزًا؟

أسباب شحوب السينما المصرية فى دائرة السينما العالمية

هل الاستقبال العالمى الجيد للفيلم يعنى جودته بالضرورة؟ .. وهل امتياز موقع بلد ما فى دوائر السينما العالمية معيار مطلق لتطور صناعة السينما به؟ .. وما العوامل المؤدية إلى وصول أفلامنا إلى مشاهدة ونقد واهتمام أكبر على مستوى العالم؟ .. وأى هذه العوامل مرتبط بالفيلم نفسه.. وأيها متعلق بثقافة مجتمعه، أو بالقواعد المنظمة فى دولته، أوموقعها فى علاقات القوة بين الدول على مستوى العالم؟ .. نعرض فى السطور التالية دراسة عمر خليف، الباحث البريطانى مصرى الأصل، حول تعديل موقع مصر فى السينما العالمية، التى تهتم بالإجابة على هذه التساؤلات.

ترجمة : عزة خليل

وتتميز دراسة عمر خليف بالجمع بين أدوات ونتاج البحوث الغربية، وعين وإحساس القريب من الثقافة المحلية. وقد لفت انتباه الباحث قلة اهتمام دوائر «السينما العالمية» عمومًا - وهو مصطلح مثير للجدل فى حد ذاته كما سنرى– بالسينما المصرية. ويعنى هنا بالسينما العالمية عمومًا، مجموعة الأفلام غير الناطقة بالإنجليزية، المعروضة فى دوائر مهرجانات السينما الدولية، التى تتناولها فى الصحافة العالمية أو الأكاديمية.

ورغم أن السينما المصرية من أقدم السينمات فى العالم، وقد بلغ إنتاجها أكثر من 3000 فيلم منذ 1924، وتلعب دورًا تأسيسيًا فى ثقافة الإعلام العربية، إلا إنها خارج النطاق الجامع للأفلام العالمية، ليس فقط فيما يتعلق بالمشاهدة والتوزيع العالميين، ولكن أيضًا بالنسبة للدراسات الأكاديمية. وفى الوقت نفسه، هناك سينما وطنية فى بلدان مشابهة، مثل إيران، أكثر توزيعًا وإثارة للنقاش على المستوى العالمي. ماهى الحواجز التى تحول بين السينما المصرية ونطاق الأفلام العالمى؟ .. سؤال سنقترح محاور إجابته ونناقشها فيما يلى.

حواجز متعلقة بسمات السرد فى الفيلم المصرى

يحدد الباحث فى البداية توقعات المشاهدين والنقاد من السينما العالمية. وأوضح أنهم يبحثون عن جماليات جذابة، تتماشى مع اتجاهات الأسلوب السينمائى الحالية، وتصوير وقطع احترافى وخبرة إخراج واضحة. كما يتوقعون التركيز على موضوعات إنسانية عالمية، مثل العلاقات العائلية والفقدان والاستكشاف ومحاولة البقاء على الحياة، ويبحثون عن بعض الصور»التوثيقية» عن البلد الذى يشاهدون فيلمه. ويرغبون فى رؤية أى صور مخالفة للصور النمطية المعتادة فى الإعلام حول شعب وثقافة محددين.

ويرى الباحث انغلاق طابع السرد فى الأفلام المصرية منذ بدايتها على الثقافة المحلية. ويفسر ذلك بأن بداية السينما المصرية كانت فى ظل انبعاث رغبة الاستقلال عن

المستعمر الغربى، من خلال النهوض بالصناعة المصرية، ومنها صناعة السينما. وسادت حينها رغبة فى نفى تهمة التأثر بالغرب، ونقل الافتخار الوطنى للمشاهد المصرى، وتعزيز خصوصية الثقافة المصرية. وربما شكل هذا حاجزًا أمام الرواج العالمي، نظرًا لأن داعمى قاعدة التوزيع فى السينما العالمية، والمؤثرين فى الخطاب حولها من الغربيين.

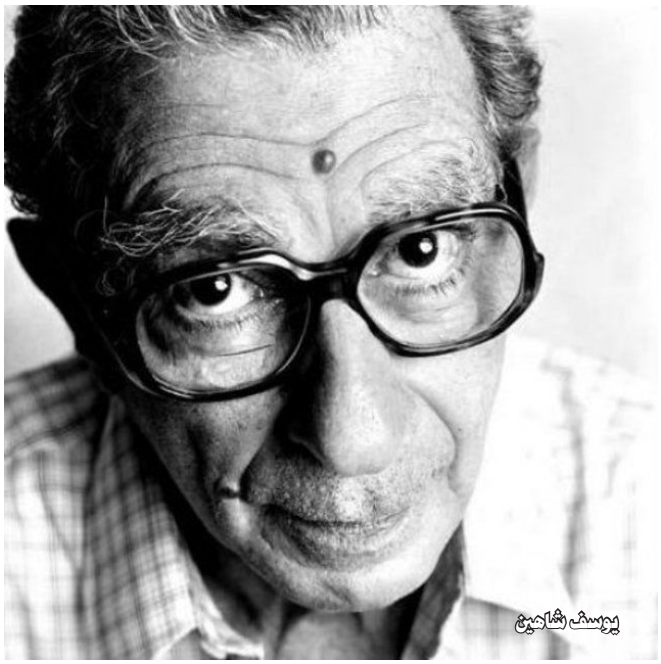
ويشير الباحث أيضًا إلى انحصار الفيلم المصرى فى الثقافة العربية والسوق العربية. وربما رجع هذا من البداية إلى أن السينما المصرية كانت أول سينما عربية تسود فى السوق المحلية، وقد وصلت هيمنتها إلى استخدام أفلام فى بلدان عربية أخرى للهجة العامية المصرية، كما يشير مسح أجرى على الأفلام اللبنانية بين 1963 إلى 1970، ووجد أن 54% منها تستخدم اللهجة المصرية فى الحوار.

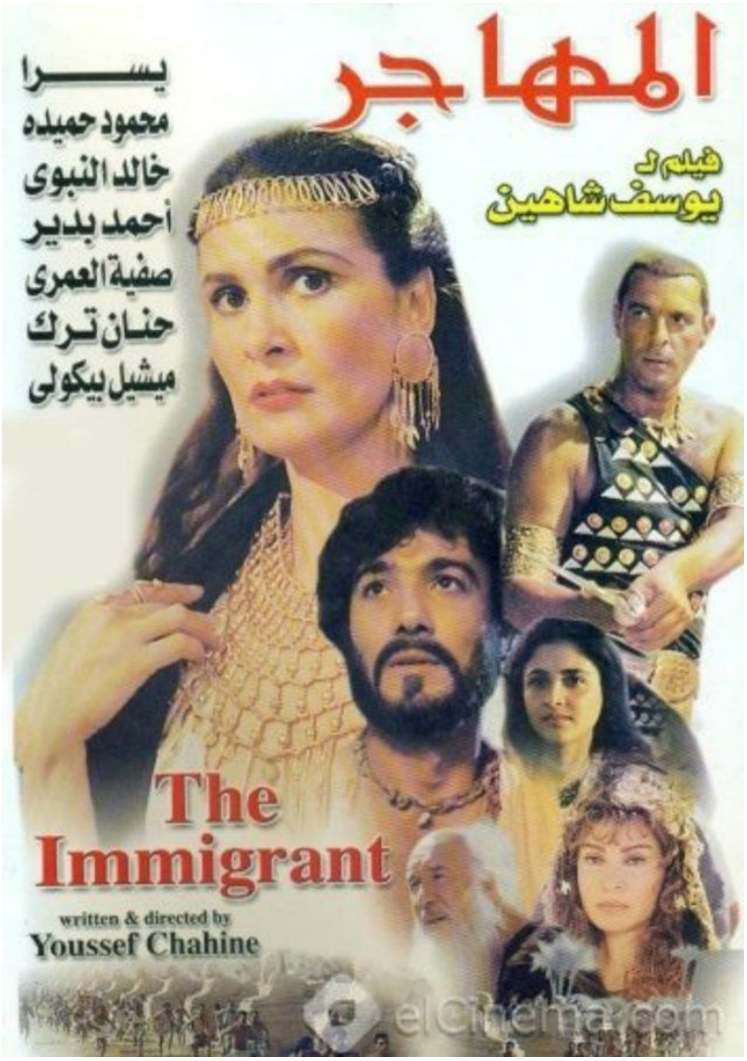
واكتسبت السينما المصرية من هنا سمات مثل الاعتماد بشدة على استخدام الحوار والتعبير اللفظى، الذى يستمتع به المنتجون والجمهور العربى. وهذا على عكس أكثر الأفلام الأجنبية التى تركز على مكونات إخراج المشهد، التى تتضح أكثر فى الأشكال الرمزية. وربما حدت هذه السمة من التفاعل العالمى، خاصة مع تعذر ترجمة بعض المواقف لا سيما العاطفية، وعدم ظهور ترجمة على الشريط فى أكثر الأفلام. وتفاقمت المشكلة مع سمة الاعتماد الكبير على شخصية محورية فى الفيلم، واستخدام سرديات قصيرة ومطها فى أفلام طويلة. ويمكن إضافة اهتمام أفلام كثيرة بالسوق المحلية حصرًا، بأساليب لاسترضاء الجمهور، مع ترديد عبارة «الجمهور عاوز كده»، ويميل هذا النوع إلى التسلية وتقديم حلول وسط، وتملق الثقافة الشعبية السائدة، التى قد لا تكون مفهومة لمن لا يعيشون داخلها.

حواجز مؤسسية .. الرقابة

تحد قوانين الرقابة المصرية إمكانات التنوع فيما يظهر بالأفلام. وينتج عن هذا نصوص لها رسالة محدودة ثقافيًا بالجمهور المحلى، ويبعدها عن التواؤم مع «السينما العالمية»، التى تتطلب وجود ما يجذب. وقد صدر قانون الرقابة الشهير فى 1947، وتعزز بآخر فى 1976. وتفصل القوانين خمس مناطق كبرى للحظر (غياب الأخلاقيات، السياسة، الدين، أيديولوجيات تحريضية والعنف). وفقًا لها يوجد 71 سببًا للحظر. ثم أضيف أيضًا تمكين رجال الدين من الرقابة، وهكذا سنحت للأصوليين فرصة القول الفصل فى محتوى الفيلم. وبنود الرقابة فضفاضة للغاية، حتى أنها تسمح بمنع تصوير أى تعبير كان. وهكذا يزداد التعصب وتتقلص فرص الأفلام الطامحة إلى قالب واقعى «يركز على الرصد»، الشىء المتوقع فى «الأفلام العالمية».

ويضرب الباحث مثلًا بفيلم هانى فوزى «فيلم هندى» الذى بدأ رحلته فى منتصف التسعينيات، ووجد مشكلات متعددة مع رقباء الدولة. وأخيرا أجيز الفيلم، بعد استئناف المخرج أمام لجنة خاصة مستقلة. ولكن كانت هناك صعوبة فى ظهوره مع تردد المنتجين





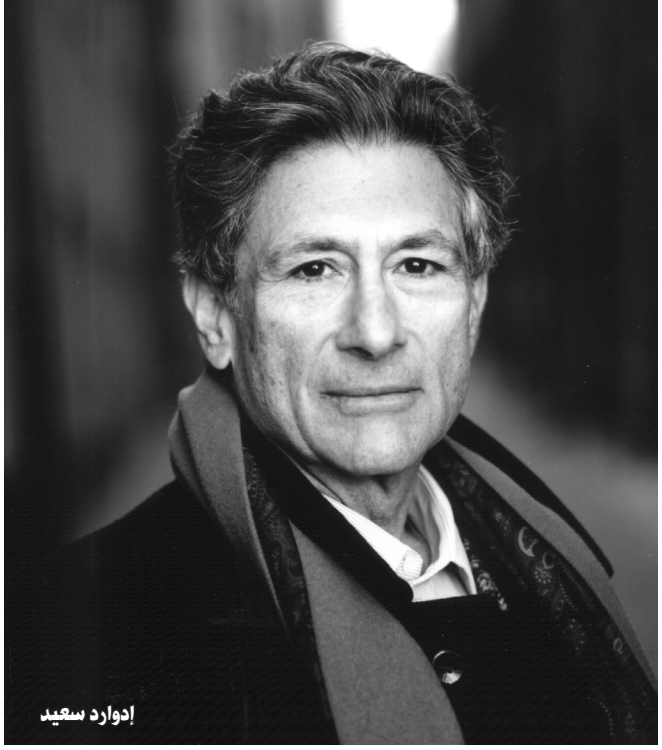
فى قبول فيلم يتناول قضية حساسة، خوفًا من عدم قبول جمهور الأسواق المتدينة فى دول الخليج، خاصة السعودية (التى تمول كثيرا من الأفلام المصرية). ولم يجد الفيلم شركة إنتاج تدعمه إلا فى 2003 على أساس إجراء تعديلات منها تعديل اسم البطل من صامويل إلى عاطف.

رغم تمكن بعض صناع الأفلام من توفير تمويل أجنبى يسمح لهم بتلافى تلك القيود المؤسسية، إلا أن هذا قد يضع نزاهة أعمالهم محل تساؤل. وظهر هذا فى الدعوى القضائية التى أقامتها بعض الدوائر الإسلامية ضد يوسف شاهين، تتهم فيلمه المهاجر (1994) بالاستهانة بالموروث الإسلامي. وهذا للتشابه الكبير بين قصة الشاب رام فى الفيلم، مع قصة سيدنا يوسف. وبوحى من تلك القواعد الصارمة، لجأت النصوص المصرية إلى استخدام حيل ميلودرامية، كمجاز، للفرار من الرقابة. ربما يعود هذا إلى أن الحيل الميلودرامية تبدو سيريالية فى عين الرقباء، فلا تشكل تهديدًا على بناء الأمة.

وسائل الإعلام الحديثة فى مواجهة صناعة الأفلام

وهدد تنامى الاعتماد على الإلكترونيات الحديثة صناعة السينما المصرية فى الفترة الأخيرة أيضًا. ففى 1994 فقط، نافست خمسة عروض من الإنتاج التليفزيونى الأفلام الروائية فى قاعات السينما. كما انسحبت المنافسة أيضًا على الأستديوهات والمعدات والفنيين، وكل هذا غير متوافر بكثرة أصلًا. وفى 1995 أجر التليفزيون ومنتجو الإعلانات 80% من أستديوهات السينما. ومنذ بداية التسعينيات ظهر ما يزيد على عشرين قناة فضائية تليفزيونية. ولم تستفد صناعة السينما من هذا التطور نظرًا لغياب الضوابط التجارية، إذ تباع الأفلام المصرية مقابل لاشىء غالبًا لجهات البث التليفزيونى، وأحيانًا بمبالغ لا تزيد على مئات الدولارات، الأمر الضار باحتمالات الإنتاج فى المستقبل. ونتيجة لزيادة وزن التليفزيون فى عادات المشاهدة لدى الجمهور، بدأ عدد قاعات السينما فى التقلص أيضًا.

المخرج خالد الحجر


إدوارد سعيد

صعود الأسلمة والمحافظة الأخلاقية والاستثمار الخليجى

وبدأ هذا مع اعتزال عدد من ممثلات بارزات، على أساس أن ممارسة العمل السينمائى متعارضة مع متطلبات الإسلام من وجهة نظرهن. فمنذ منتصف الثمانينيات حتى 1994، قررت 21 ممثلة، وممثلان اثنان، على الأقل، اعتزال العمل بالمجال لأسباب دينية. وحتى بعد ارتداء الحجاب عام 1987، رفضت شادية الظهور العام، ورفضت حضور تكريمها فى مهرجان القاهرة الدولى السينمائى عام 1995. وزعمت الصحافة العلمانية رشوة بعض قادة دينيين للممثلات بمبالغ مالية كبيرة.

وتوازى هذا، كما يرى الباحث، مع صعود دعاة لهم رواج شعبى مثل الشيخ متولى الشعراوى، الذى منح قناة تليفزيونية فضائية تبث إذاعتها فى ملايين المنازل العربية. ويقتبس عن إحدى الباحثات أن للشيخ الشعراوى فتوى بعدم وجوب ظهور المرأة على الشاشة لأنها تثير الغرائز الجنسية. بينما قال داعية آخر له شعبية كبيرة أيضًا، الشيخ محمد الغزالى، إن الفن مساوٍ للإلحاد أو البغاء. وفقا لباحثين، يعود هذا التزمت إلى الاعتماد على دول الخليج، التى توفر أسباب الرزق لكثير من العاملين المصرين (أكثر من 4.5 مليون)، ومسئوليتها عن تمويل كثير من الإنتاج السينمائى. وفوق هذا، تعتمد المحطات الفضائية العربية (التى تمول الإنتاج السينمائى فى مصر) على التمويل الخليجى مثل روتانا وإيه آرتي، وبشكل أساسى من أفراد من عائلات كبرى سعودية، مثل الأمير وليد بن طلال.

ربما لم يفطن ممارسو الصناعة فى البداية إلى أن هؤلاء المستثمرين ستكون لديهم القدرة على التحكم فيما يعرض وما لا يعرض على الشاشة. فقد أصبح لهم نفوذ كبير، إذ يعتقد أنهم يحذفون بسهولة ويمنعون أى فيلم لا يتماشى مع ما يعتقدون. ونجد مثالًا على ذلك فى الفيلم الموسيقى «مفيش غير كده» لصانع الأفلام البريطانى المصرى خالد الحجر. فبعد تصويره واكتماله، أجيز عرضه بلا مشكلات فى مهرجان القاهرة السينمائى عام 2006. ولكن عند عرضه فى قاعات السينما المصرية عام 2007 (بعد إجازة الرقابة المصرية له بلا أى حذف)، وجد ملاك قناة إيه آرتى السعودية أن مشاهد العرى فيه صريحة أكثر من اللازم، وأن مشاهد الرقص مفسدة. ورغم الموافقة على عرض الفيلم فى مهرجان «كان» 2006، رفضت شركة الإنتاج إصدار طبعة بالترجمة الإنجليزية أو الفرنسية لعرضه فى مهرجانات أخرى. وهكذا يتعاضد صعود المحافظة الأخلاقية مع الرقابة المصرية فى كبت حرية التعبير وإفقار التنوع الثقافى فى الأفلام المصرية، ويؤثر فى منع السينما المصرية من تأسيس حضور ووجهة نظر دولية حولها.

هانى فوزى

المؤرخ الفرنسى جورج سادول

السينما المصرية والسينما الإيرانية

ظهر عدد كبير من الدراسات حول السينما فى بلدان مشابهة لمصر ثقافيًا، وقريبة منها جغرافيا، وأهمها إيران. وقد يبدو فى نجاح السينما الإيرانية تناقض مع منظور الغرب إلى الإسلام الشيعى الممارس فى إيران اليوم، باعتباره معاديا للحداثة ومتخلفا. فضلًا عما يتردد حول الحد هناك من فنون الأداء على النمط الغربى كالسينما. ورغم هذا لفت انتباه دارسى السينما نهوض نوع من الأفلام السياسية الإيرانية التى تستخدم

الشيخ الشعراوى

شادية

المجاز. ونشرت كتب كثيرة حول السينما الإيرانية، وبقدر تواضع تطور السينما الوطنية، إلا أن الأفلام الإيرانية وجدت موقعًا جيدا جدًا فى دوائر مهرجانات السينما الدولية. ولكن هنا يمكن ملاحظة غلبة الإيرانيين بالخارج على الباحثين الغربيين فى إنتاج الدراسات الإيرانية فى الغرب. وبلا شك يمتلك هؤلاء الأكاديميون قدرة كبيرة على فهم الأفلام الإيرانية فى سياقها، مراعين الاختلافات الثقافية على نحو متميز مقارنة بالدارسين الغربيين.

وتصل الدلالات المسيسة فى السينما الإيرانية بأشكال مختلفة لمشاهديها. ويقول أحد الباحثين إن «السينما الإيرانية الجديدة توفر فرصة مصالحة بين الإيرانيين داخل البلاد وخارجها، ويوفر هذا بدوره معنى متجددا للهوية الثقافية. ويهمنا إيضاح الفضل المنسوب إلى السينمائيين الفرنسيين فى تمويل الأفلام الإيرانية الجديدة فى الفترة الأخيرة. وبلا شك، يجلب المستثمر الأجنبى اهتمامًا أكبر من الصحافة الأجنبية. كما يزداد احتمال تأييد هذه الأفلام فى المهرجانات الأوروبية الكبيرة، مثل كان وفينسيا وغيرهما، طالما لها مستثمرون أجانب.

وفوق هذا، لا تؤثر السينما الإيرانية مباشرة على المواقف والسلوك الاجتماعى داخل البلاد، إلا قليلًا. ويعكس هذا حصيلة شباك التذاكر المنخفضة لأفلامها فى إيران. وبالتالى لابد أن تجد هذه الأفلام جمهورًا لها بالخارج لتعويض إنتاجها ماليًا. وهذه ليست حالة مصر، حيث يأمل منتجو معظم الأفلام فى نجاحها محليًا لتغطية الإنتاج. وهكذا ما لم يكن للفيلم مستثمر أجنبى (غربي) مثل أفلام شاهين، وما لم يكن متماشيًا مع معايير الفن الرفيع، فلا يحتمل مثوله أمام واضعى برامج المهرجانات المهمين.

ويشير الباحث فى النهاية إلى حالة إسرائيل، حيث تنتج بضعة أفلام، تعرض فى مهرجانات عالمية كثيرة، ويكتب حولها كثيرًا فى المجال الأكاديمي. ورغم قلة عدد الأفلام إلا إنها متناولة بكثرة فى خطاب السينما العالمية. ويفسر ذلك بأن إسرائيل بوصفها دولة، تقوم بتحديد التوجه الأيديولوجى الجيوسياسى ناحية الغرب حصريًا، تقريبًا. وفوق هذا، ونظرًا لأن غالبية الإسرائيليين مهاجرون من أوروبا، فهناك ميل لغلبة الإبداعية الأوروبية فى حيل السرد والجماليات. وتندر إشارة صناع الأفلام الإسرائيليين إلى عملهم فى سياق سينما الشرق الأوسط، مثلًا. بل يشيرون فى الحوارات غالبًا إلى انتماء أفلامهم إلى حركات مثل؛ الحركة الجديدة الفرنسية، أو السينما البريطانية الحرة، أو الواقعية الإيطالية الجديدة، أو حتى سينما شرق أوروبا.

مشكلة صياغة نطاق السينما العالمية ونصيب الدولة فى علاقات القوى

فى الغالب، لا تقترب خريطة الإنتاج السينمائى العالمى فى ذهن الدارسين والنقاد، من أن تكون عالمية. فحتى باحثو التاريخ المجتهدون يقعون بوضوح فى بعض أشكال الاستبعاد. فعلى سبيل المثال، كرس المؤرخ سادول (Georges Sadoul) صفحات لمدرسة برايتون فى السينما تزيد على ما خص به أمريكا اللاتينية مجتمعة فى الفترة بين 1900 و1962. ويمكن استنتاج أن ما يعرفه سادول، المطلع على الاستعمار الفرنسي، حول السينما الإفريقية يفوق ما يعرفه عن سينما أمريكا اللاتنية. كما يعرف الدارسون الأمريكيون، المطلعون على النشاط الإمبريالى الأمريكى والهجرات الهسبانية الأساسية، كثيرًا عن أمريكا اللاتنينة مقارنة بإفريقيا. وقد لا يرى الدارسون البريطانيون المطلعون على التأثيرات الأوروبية والثقافية سوى المحاور عبر الأطلسية.

ومع ذلك، تتعرض الثقافات الأخرى، فى الشرق الأدنى وإفريقيا مثلًا، لنطاق أكبر من الأفلام التى تتم مشاهدتها، حتى لو لم تشملها دراسات سينمائية. المشاهد العادى فى تايلاند أو سنغافورة يتعرض لنطاق أكبر وأكثر تنوعا من المواد البصرية، فيما يتعلق بالأسلوب والنوع والرموز الثقافية مقارنة بحالة أى مشاهد غربى عادى.

إذن، سوف تؤثر الرؤية العالمية غير المتكافئة، فى صياغة نطاق الأفلام العالمية المعروفة. ويثير هذا مشكلة استبعاد سينمات العالم النامى فى المحل الأول عند صياغة هذا النطاق، وبناء على ذلك لا تسجل أفلامها فى محاور دارسى السينما الغربيين.

ويقول إدوارد سعيد، يتحقق الثراء فى ثقافات السينما الوطنية بدرجة كبيرة، من خلال علاقات الدولة النسبية (عسكرية أو اقتصادية أو دبلوماسية أو ثقافية أو إثنية). كما أن معرفة الناس بأحد المنتجين متعلقة إلى حد كبير بمدى قوة ونفوذ دولته، فكاتب متوسط فى أمريكا سيكون مقروءا على مستوى العالم، مقارنة بحالة لو كان مولودا فى بارجواى أو تركيا.

ويخلص الباحث إلى أننا حتى نفهم العلاقة بين السينمات الوطنية فى العالم الثالث وصياغة نطاق الأفلام العالمية، لا ينبغى علينا فقط التوصل إلى فهم تاريخى للسينمات الوطنية وإعادة تقييمها، ولكن أيضًا فهم العلاقات الدولية والدبلوماسية والثقافية، وتحليل الوظائف غير المستقيمة دائمًا لوسطاء الذوق أيضًا.

ولا نظن أننا نصل من قراءة الدراسة إلى أن على منتجى الأفلام وصانعيها التخلى عن التعبير الصادق عن ثقافتنا الخاصة حتى ينتشر إنتاجهم عالميًا، ولكننا نستنتج منها أهمية المشاهدة الواسعة والدءوبة، ودراسة الإنتاج السينمائى العالمى بانفتاح على كل التجارب، وفتح آفاق عقولنا على ثقافة إنسانية أوسع وأكثر تنوعا، والإخلاص لإنتاج فن رفيع، والدفاع عن التعبير الفنى الحر، بصرف النظر عن الثمن المدفوع فى ذلك سواء من الناحية المالية أو الأدبية أو الإعلامية.

أستوديو مصر أول مصنع أفلام فى الشرق

السينما والمطبعة أولويات طلعت حرب بعد القطن

رحلة الأستوديو من «وداد» إلى « إحنا اتقابلنا قبل كده»

تدهور تقنيات الصوت والصورة حرم أفلاما كثيرة من المشاركة فى المهرجانات

العام القادم الأستوديو ينتج فيلما تسجيليا عن تاريخه

فى أكتوبر 2017 يتم أستوديو مصرعامه الثانى والثمانين فقد أنشىء عام 1935 ليكون أول مصنع إنتاج سينما فى مصر والعالم العربى. وهو المشروع الكبير لبنك مصر الوطنى الذى أنشأه طلعت حرب بغرض تمويل قطاعات صناعية مصرية تمويلا محليا، وبالنظر للترتيب الزمنى لمشروعات «حرب» نجد أن المطبعة كانت مشروعه الأول والسينما مشروعه الثالث لاقتناعه بهذه الصناعة الوليدة وقتها وبدورها المهم. وفى حديقة الأستوديو تمثال لطلعت حرب مازال موجودا حتى الآن اعترافا بدوره.

عزة إبراهيم

وقد سبق إنشاء أستوديو مصر جهود كبيرة لطلعت حرب فى هذا المجال ففى عام1920 أنشأ شركة (مصر فيلم) من قبل بنك مصر وفى عام 1923 عمل على إصدار مجلة (الصور المتحركة) كأول مجلة متخصصة فى السينما المصرية والأجنبية وفى عام 1925 تم عرض فيلم « فى بلاد توت عنخ آمون « كأول وثائقى مصرى يصور بالكامل فى مصر وأنشأ شركة مصر للمسرح والسينما من قبل بنك مصر .

فى كتابه « طلعت حرب رائد صناعة السينما المصرية» (1) يقول المؤلف إلهامى حسن : كان أول ما وجه إليه طلعت حرب (1867 : 1941) عنايته بعد إنشاء بنك مصر هو القطن باعتباره المحصول الرئيسى للبلاد ثم أنشأ مطبعة مصر وجاءت «شركة مصر للتمثيل والسينما» كثالث مشروعات طلعت حرب التى تعددت آنذاك كاستثماروطنى فى ظل احتلال الإنجليز للبلاد.

ويضيف إلهامى حسن أن طلعت حرب هو الأب الروحى لصناعة السينما المصرية، فهو الذى كفل لها ميلادها وأخذ بيدها إلى أعتاب التقدم، ووفر لها صلاحية البقاء، فبقيت وازدهرت وأعطت ثمارها التى مازالت متفتحة حتى اليوم.

وصرحت منى أسعد - عضو مجلس إدارة الأستوديو الآن - لمجلة « الفيلم " بأن أستوديو مصر هو أول أستوديو فى العالم العربى والشرق الأوسط يجمع كل أقسام صناعة الفيلم. فى البداية عمل الأستوديو على إنتاج الأفلام القصيرة عن إنجازات بنك مصر وكان مكانه فى وسط البلد عند إنشائه وقدم إلى جانب الأفلام القصيرة الجريدة السينمائية الناطقة. وفى نهاية الثلاثينيات بدأت صناعة السينما تصبح مربحة فى أنحاء العالم، وكانت مصر قد عرفت السينما قبل إنشاء الأستوديو بوقت طويل، فقد قدم أول عرض سينمائى فى مصر فى مقهى (زوانى) بمدينة الإسكندرية يناير 1896.

تؤكد منى أسعد أن طلعت حرب انتبه إلى إمكانات الاستثمار فى ذلك المجال فكان إنشاؤه أستوديو مصر الخطوة الأولى على هذا الطريق .وكان فيلم "وداد" باكورة إنتاج الأستوديو، أخرجه المخرج الألمانى فريتز كرامب (2) قصة وسيناريو أحمد رامى وأحمد بدرخان وبطولة أم كلثوم وأحمد علام. وقد شارك الفيلم فى مهرجان فينيسيا وبدأت مصر تظهر بالساحة العالمية وتمت الاستعانة بخبرات أجنبية للعمل فى الأستوديو وحاول الرواد الأوائل أن يكون الأستوديو على غرار استوديوهات هوليوود، فحرصوا على أن يكون متكاملا بكل مفاهيم الأستوديوهات وقتها.

وجدير بالذكر أن أستوديو مصر، كان مشروعا خاصا تابعا لبنك مصر تم تأميمه فى الستينيات، وانتقل جزء كبير من الإنتاج السينمائى إلى قطاع الدولة مع استمرار القطاع الخاص فى الإنتاج. ومضى الأستوديو فى عمله وقدم عددا لا بأس به من الأفلام لكنه لم يحتكر الإنتاج السينمائى فقد بدأت استوديوهات خاصة أخرى فى الظهور فيما بعد. وظل أستوديو مصر ينتج الأفلام ويقدم البنية التحتية للصناعة ككل، ويقدم خدماته للشركات الأخرى ويشارك معها فى الإنتاج والتوزيع . فقد دخل الأستوديو مجال التوزيع فى العالم العربى فى الأربعينيات بعد أن رسخ موقعه فى الإنتاج وكان واضحا انتباهه من البداية لمسألة التوزيع.

لم يكتف الأستوديو بذلك فانشأ سينما مصر وكانت قاعة عرض واحدة فى وسط القاهرة وفى أحد أعداد الجريدة السينمائية يظهر الملك فاروق وهو يفتتح عرض أحد الأفلام فى سينما مصر.

تأميم أستوديو مصر

مع بداية التأميمات تم تأميم أستوديو مصر عام 1960 وحدث ذلك باعتباره أحد المشروعات التابعة لبنك مصر، وكانت الدولة تهتم بالسينما فى حينه من منطلق أنها أداة فى خدمة المشروع الثقافى للثورة، ووضعت الدولة يدها على الأستوديوهات الأخرى أيضا لكن ليس عن طريق التأميم فقد خاف ملاك الأستوديوهات الأخرى وقتها من التأميم فباعوها واشترتها الدولة منهم. وبذلك يكون أستوديو مصر هو الأستديو الوحيد الذى تم تأميمه بشكل مباشر، أما معظم الأستوديوهات الأخرى فقد دخلت تحت جناح القطاع العام وإدارة الدولة بطرق أخرى. وبدأت الدولة تتعامل مع الأستوديوهات على أنها مواقع وشركات قطاع عام.

طبعا فى جانب الإنتاج قدمت مؤسسة السينما التى بدأت عام 1963 عددا كبيرا من الأفلام ودخلت فى الإنتاج واستمر ذلك الوضع حتى منتصف عام 1971 حين تمت تصفية المؤسسة وإنشاء الهيئة العامة للسينما والمسرح والموسيقى، وعادت الشركات الخاصة للإنتاج مرة أخرى وكان حال الأاستوديوهات وقتها قد تدهور تماما.

وبالنسبة لأستوديو مصر توقف المعمل تماما عن العمل منذ عام 1989 وحتى عام 1996 وظل مغلقا ومتربا وبلا عاملين، حيث تم سحبهم للعمل فى مدينة السينما لدرجة أنهم سموا معمل مدينة السينما باسم « معمل أستوديو مصر «وهذا خلق لبسا وبلبلة عند الكثير من الناس.

أثر وضع السينما فى قبضة الدولة

تقول منى أسعد إن الصناعة عاشت مدة طويلة بمعمل واحد تديره الدولة، التى احتكرت أدوات الصناعة، ومع عدم جودة المعمل الوحيد الخاص بالدولة هرب الناس للتحميض والطبع فى الخارج . ولم تذهب أفلام كثيرة للمهرجانات لرداءة الجانب التقنى فى الصورة والصوت وتدهور الصناعة وسوء إدارة الدولة، وفى أواخر التسعينيات بدأت الدولة تتكلم عن خصخصة السينما، وبالتالى بدأوا يصلحون هذه المواقع ومنها أستوديو مصر وقاعات العرض المملوكة للدولة .بدأوا يصلحونها من أجل أن يأتى المستثمرون، ووقتها أكدوا أنهم لن يبيعوا الأصول للمستثمرين، حتى لا يحولوها إلى فنادق، لكن فقط سيتم تأجيرها بنظام الإيجار التشغيلى لمدة محددة، أى تدفع الشركة المستأجرة إيجارا للشركة القابضة، وهذا هو الوضع الحالى بالنسبة للأستوديو .

وتوضح منى أسعد أنه الآن ومنذ عام 2000 يستأجر الأستوديو بنظام الإيجار التشغيلى شركة الإكسير للخدمات الفنية، وهى أول شركة تدخل المونتاج بالكمبيوتر فى السينما بمصر، وقامت بخطوة تكنولوجية كبيرة فى مجال صناعة السينما حيث حسنت الصوت وحولته إلى رقمى ورفعت من مستواه المتدنى فى السينما طوال الثمانينيات، مما تسبب فى عدم تمكن أفلام مصرية كثيرة لمخرجين مهمين كداود عبد السيد وغيره من المشاركة فى المهرجانات الدولية بسبب رداءة المستوى التقنى.

وتضيف أسعد : تولينا إدارة الأستوديو بغرض تطويره وإنشاء معمل متطور تقنيا، وكانت فكرة تحديث الأستوديو فكرة ملهمة جدا لرئيس شركة الإكسير "كريم جمال الدين" وبدأ يستثمر فى تطوير الأستوديو وتوالت مفاجآت غير متوقعة .. فمثلا كان الهدف من تأجير الأستوديو التوفير فى الإنتاج، لكن فوجئنا مثلا بأنه لا توجد شبكة مجارٍ فى الأستوديو، فبدأنا توصيل المجارى، ثم اكتشفنا أن المياه الجوفية عالية وكابلات الكهرباء غارقة فيها وحالتها سيئة والأستوديو كله بحالة أسوأ مما كنا نعتقد. ودخلنا فى ترميم المبانى الآيلة للسقوط وترميم البنية التحتية ومبنى المعمل، أعدنا تشكيله من أول وجديد وإعادة توزيع الحجرات، وعملنا محطة تحلية للمياه الخاصة بالمعمل ونظام تهوية خاص، لأننا وجدنا أن المعمل تتم تهويته ب «شفاط مطبخ» والخلاصة أن الإصلاحات كانت كثيرة جدا، واستغرقت وقتا طويلا .

وتضيف «أسعد» ينص عقد الخصخصة على خطة تطوير مقدارها 70 مليون جنيه تنفق على 20 سنة مدة الإيجار الذى سينتهى فى 2020 ونأمل تجديد وجودنا هنا لأن التغيرات التى طرأت على الصناعة تحتاج لاستثمارات ضخمة لا نستطيع الخوض فيها إلا بعقد طويل الأمد. وتؤكد أن آخر فيلم خرج من معمل أستوديو مصر كان عام 2015 بسبب التغيرات التكنولوجية الكبيرة التى جعلت المعمل الحالى جزءا من التاريخ، وتضيف أن دخول عصر التكنولوجيا الرقمية فى العرض، يحتاج لطمأنة رءوس المال الكبيرة، التى سيتم ضخها فى هذا الصدد، لنواكب التطور الذى طرأ على معامل العالم كله .

وعن الوضع الحالى للأستوديو تقول : حاليا يتم استخدام البلاتوهات لتصوير الأفلام والمسلسلات وبناء بلاتوهات جديدة، وعملنا إنتاجا لأفلام تسجيلية، لكن رغم أهمية الأفلام التسجيلية فإنها لا تعرض فى دور السينما بصفه تجارية . وأول فيلم أنتجته شركة الإكسير هو» البنات دول» وذهب لمهرجان كان وعملنا فيلم « إحنا اتقابلنا قبل كده" وحاليا نعد فيلما عن أستوديو مصر.

هوامش :

1 - كتاب « طلعت حرب رائد صناعة السينما المصرية» للمؤلف إلهامى حسن صدر عام 1985 والمؤلف هو ابن أخت طلعت حرب .

2– فريتز كرامب مخرج ألمانى ولد فى عام 1903، عمل فى أستوديو مصر كخبير فنى، وأسند إليه فيما بعد إخراج أول فيلم يقدمه الأستوديو، وهو فيلم وداد

بطولة أم كلثوم وأحمد علام، فى عام 1936. ثم قدم ثانى أفلامه فى مصر، وهو فيلمه الأخير أيضا «لاشين» فى عام 1938. وهو الفيلم الذى يعتبره البعض «نبوءة سينمائية» لثورة يوليو 52 ما دفع الرقابة لمنع عرضه بحجة إساءته لأسرة محمد على الألبانية التى كانت تحكم مصر وقتها، وتحريضه على التمرد والثورة..

مجلة الفيلم تحاور «بازيل بهنا» آخر ورثة شركة «منتخبات بهنا فيلم" للإنتاج السينمائى والتوزيع

المُشاهد للأفلام المصرية القديمة، خاصة تترات البداية تطالعه فى الكثير منها، لوحة مكتوب عليها «توزيع منتخبات بهنا فيلم « ، ومنها أفلام « دنانير» و «المتهمة» و « سلفنى ٣ جنيه « و» إنى راحلة» و»فتاة متمردة» و» لو كنت غنى» و» شاطئ الغرام» .. إلخ والقائمة تطول للعديد من الأفلام كانت شركة «بهنا « هى المنتج المنفذ والموزع للعديد منها بما فيها أول فيلم رسوم متحركة فى مصر وهو «مشمش أفندى». إخراج الإخوة «فرانكل» الذى عرض فى عام ١٩٣٧ بقاعة سينما كوزموجراف بالقاهرة «كوزموس» حاليا.

حسن شعراوى | تصوير : محمد النجار

لم تكن «بهنا» مجرد شركة عادية كأى شركة تتصدر لإنتاج وتوزيع الأفلام، فى تلك الفترة المبكرة من صناعة السينما المصرية. فمهنة الإنتاج والتوزيع السينمائى العصب الأساسى، الذى يقوم عليه صنع أى فيلم سينمائى فهى بمثابة «القاطرة» المحركة لكل المهن السينمائية المتخصصة القائمة على تنفيذ الفيلم، حتى يصبح قابلاً للعرض السينمائى.

فالحكاية خلفها تاريخ طويل، والتاريخ شاهد على ما صنعه الرواد الأوائل من تأسيس صناعة السينما المصرية، لتوازى ما يتم صنعه فى العالم فى أواخر عشرينيات القرن الماضى.

لقطة من فيلم «أنشودة الفؤاد» .. إنتاج «بهنا فيلم» 1932

بازيل بهنا وشقيقته

هكذا تحركنا أنا وزميلى المصور « محمد النجار « لمقر السيد «بازيل إدوار بهنا» أحد أبناء شركة بهنا ، ليفتح لنا قلبه وأرشيفه الممتلئ ويحكى لنا قصة الحكاية.

- «شركة بهنا» .. من أين أتى هذا الاسم؟

"بهنا" هو اسم العائلة، ونحن "سريان" وتحديدا من الموصل ، وعندما بدأ "الأكراد" وقواتهم النظامية، مذابحهم ضد الأقليات الدينية المسيحية والعرقية، التى كانت موجودة فى الدول العربية تحت الاحتلال العثمانى بدايات القرن الماضى، بدأوا بقتل «الأرمن» ثم تحولوا إلى السريان والكلدان ووقع ضحايا ما يزيد على الـ 500 ألف قتيل من السريان فقط، الأمر الذى جعل أسرة «بهنا» تهاجر إلى «حلب» حيث ولد أبى هناك إلا أن المذابح استمرت أيضا فى حلب فهرب جدى إلى مصر بكامل أسرته واستقر فى الإسكندرية. التى كانت ملاذاً آمنا لجميع الأقليات التى هربت إليها.

- وكيف دخلت أسرة «بهنا» للإنتاج السينمائى؟

أفراد أسرة بهنا عصاميون، يعشقون العمل أياً كان و«البيزنس» بكل أشكاله، والجميع يعمل ويعطى للأخ الأكبر "رشيد"، ففى البداية عمل أفراد أسرة «بهنا» فى مهن مختلفة لا علاقة لها بالسينما، فوالدى مثلا عمل «جرسوناً» فى صالون حلاقة لفترة ليست قصيرة، وبعدها انتقل إلى العمل فى "جمرك" الإسكندرية فى مهنة "تموين" السفن، وتزويدها بما تحتاجه .. وبعدها انتقلوا إلى مصنع «كوتاريللى" للسجائر حيث تعهدوا بتنظيف المتبقى من المصنع ليعيدوا فرزه مرة ثانية فى شكل جديد على شكل معسل ماركة «الجمل». ومن مصنع "كوتاريللى" حققوا أرباحا فتوسعوا أكثر وأرسلوا أحد إخوتهم إلى اليابان ليفتح هناك مقراً لاستيراد الحرير والتبغ، والخزف وأخيراً

لقطة من فيلم «أنشودة الفؤاد» .. إنتاج «بهنا فيلم» 1932

السيارات.

كل ذلك ترك لديهم خبرة فى إدارة الأعمال، والدخول فى الاستثمار المتوافر فى ذلك الوقت أوائل القرن العشرين وهيأهم للدخول بقوة فى الاستثمار بالسينما فى الإسكندرية تلك الفترة أوائل العشرينيات.

- معنى ذلك أن الإسكندرية كانت نقطة انطلاق لصناعة السينما و«بهنا» فيما بعد؟

نعم .. بالتأكيد .. صناعة السينما المصرية بدأت فى الإسكندرية ثم انتقلت للقاهرة.

- ولماذا الإسكندرية تحديداً؟

فى رأيى أن الإسكندرية برزت مكانتها كميناء ومرفأ عالمى جاذب، ونقطة تجمع للهواة والمصورين والمغامرين والأجانب، إضافة لدور العرض المنتشرة فى مناطقها المختلفة، ولا تنسى أن ثانى عرض سينمائى فى العالم، وأول عرض فى مصر كان هنا فى الإسكندرية فى مقهى «زوانى".

- وكيف كانت بداية «بهنا» للدخول فى الإنتاج والتوزيع السينمائى؟

كما قلت سابقاً .. إنهم بالأساس تجار ومستثمرون، ولديهم خبرة فى الاستثمار الناجح، وبدأوا كموزعين لأفلام الويتسرن «الكاوبوى» وهى أفلام قصيرة، كانت تعرض شخصيات حقيقية من الغرب الأمريكى، وكانت محببة للناس بشكل كبير ورأوا أن موضوع السينما "بيكسب" فلوس، وفيه قبول اجتماعى، لدرجة أننى كنت أشاهد والدى وأتذكر أنه كان يحمل "تذاكر" لأفلامه ليوزعها على الناس والعاملين معه بديلا «للبقشيش. ثم لاحقاً أرادوا أن يستثمروا فى بناء دور العرض وصالات السينما إلا أنهم استقروا على الإنتاج والتوزيع.

وفى رحلة لفرنسا قابل والدى وعمى المخرج الإيطالى "ماريو فولبى"، واتفقا معه على أن يخرج فيلما من إنتاج «بهنا» ووافق فولبى، وجاء لمصر وبدأ الإعداد لأول فيلم من إنتاج الشركة وهو « أنشودة الفؤاد» وهو أول فيلم

منتخبات بهنا فيلم

بهنا إخوان

إخراج ... توزيع ... استغلال

فرع السودان | المركز الرئيسى | فرع القاهرة

وكلاء

سوريا . لبنان . المملكة الأردنية الهاشمية . العراق
إيران . قبرص . افريقيا الشمالية

منتخبات بهنا فيلم - بهنا إخوان - أكبر مؤسسة لتوزيع الأفلام السينمائية المصرية فى العالم بأسره وذلك منذ إنتاج أول فيلم مصرى ناطق هو: أنشودة الفؤاد سنة ١٩٣٢

وقد أشرفت على توزيع:

السنة	الإنتاج	السنة	الإنتاج
١٩٣٢ / ٣٥	١٩ فيلما	١٩٤٢ / ٤٣	٩ أفلام
١٩٣٦ / ٣٧	١٤ "	١٩٤٣ / ٤٤	٦ "
١٩٣٧ / ٣٨	٩ "	١٩٤٤ / ٤٥	١١ "
١٩٣٨ / ٣٩	٧ "	١٩٤٥ / ٤٦	١٤ "
١٩٣٩ / ٤٠	١٠ "	١٩٤٦ / ٤٧	٨ "
١٩٤٠ / ٤١	٨ "	١٩٤٧ / ٤٨	٩ "
١٩٤١ / ٤٢	٦ "	١٩٤٨ / ٤٩	١١ "

وقد أعدت لموسم ١٩٤٩ / ١٩٥٠ عشرة أفلام كبرى غنائية يقوم بأدوار البطولة فيها أمين مشاهير الرقص والسينما ..
فإذا رغبتم فى صدق النتائج فبادروا بشأنها
منتخبات بهنا فيلم - أكبر مؤسسة لتوزيع الأفلام المصرية

ناطق فى السينما المصرية وليس فيلم «أولاد الذوات» كما يشاع.

ـ من المعروف أن فيلم أولاد الذوات هو أول فيلم مصرى ناطق؟

لا .. ليس صحيحاً «أنشودة الفؤاد» هو أول فيلم ناطق فى السينما المصرية وليس «أولاد الذوات»، وكلا الفيلمين كانا يسجلان الصوت فى باريس، إلا أن والدى انتهى من تسجيل الصوت قبل فيلم "أولاد الذوات" بأسبوع، وذهب للقنصلية المصرية فى فرنسا على اعتبار أنها أرض مصرية، وأرسل تلغرافا يثبت فيه أسبقية «أنشودة الفؤاد" قبل "أولاد الذوات". ولدى التلغراف الذى أرسله ومسجل فيه تاريخ الإرسال.

ـ هذا اكتشاف سيغير بعض المعلومات الخاصة بتلك الفترة فى تاريخ السينما المصرية؟

نعم .. أتمنى ذلك لكل من يكتب فى تاريخ السينما أن ينتبه لتلك المعلومة المهمة التى لم تعرف من قبل وسأعطيك صورة التلغراف / الوثيقة لنشرها.

.كم فيلماً أنتجتها شركة «بهنا»؟

.فيلمان فقط « أنشودة الفؤاد» و «أنشودة الراديو» ثم تفرغت بعد ذلك كمنتجين منفذين وموزعين فى البلاد العربية ودول العالم .

ـ لكنهم ساعدوا فى إنتاج فيلم الرسوم المتحركة « مشمش أفندى"؟

نعم حينما قابل "فرنكل" مخرج الفيلم فى باريس منذ عدة سنوات شقيقتي، رحب بها وأخبرها بأن والدى ساعده كثيراً فى تنفيذ فيلمه «مشمش أفندى" كأول فيلم مصرى للرسوم المتحركة، وكان مكلفا فى الوقت والجهد، وذلك لأنه كان مؤمنا بصناعة مصرية رداً على شخصية «ميكى ماوس» ورسوم والت ديزنى الأمريكية.

ـ حدثنا عن أرشيف شركة بهنا خاصة الصور الفوتوغرافية النادرة؟

الأرشيف بأكمله موجود لدى وفى حالة جيدة ، ومفهرس بالأفلام وتاريخ إنتاجها، إضافة لصور الدعاية والأفيشات والعقود .. كذلك يوجد أكثر من خمسمائة ألف وثيقة لعقود بين شركة بهنا وبين الممثلين والمخرجين والفنيين.. إلخ وأجرينا عملية تحويل إلى «الديجيتال» لمعظمه وجارٍ تحويل الباقى خوفاً من تلفه ومن ثم فقدانه ، كذلك لدينا اتفاقات مع الأرشيف الفرنسى للبحث عن الأفلام المفقودة كـ «أنشودة الراديو» فهذا الأرشيف تاريخ موازٍ لتاريخ السينما المصرية، وهو وثيقة نادرة تمثل الذاكرة الحية للأجيال القادمة على ما تم إنجازه مبكراً فى صناعة السينما فى مصر .

تلغراف توثيق فيلم «أنشودة الفؤاد» كأول فيلم مصرى ناطق

القيامة الآن - فرانسيس فورد كوبولا

حوار مع فيتوريو ستورارو و وودى آلان

الانتقال من خام الفيلم إلى التصوير الرقمى ..

يُعرض فيلم «كافيه سوسيتي» فى مهرجان كان السينمائى فى الحادى عشر من مايو. إنه الفيلم الأول المصور رقمياً ل"وودى آلان وفيتوريو ستورارو" سوياً. أخرج وودى آلان **47** فيلماً باستخدام خام الفيلم، وصور ستورارو **58** فيلماً باستخدام نفس الخام.

تحرير : جون فوير لمجلة «الفيلم والأزمنة الرقمية» العدد رقم 75 ، أبريل 2016
| ترجمة : محمد طارق

قابلت فيتوريو ستورارو عدة مرات بينما كان يضبط تدريج ألوان «كافيه سوسيتي» فى معامل تكنيكلور.فيتوريو مشهور بنقاشاته السينمائية حول الفن،الشكل،والرمزية. نعلم أنه على قمة العملية - الإبداعية، الرقمية، والتقنية- وأنه مطلع أكثر على تفاصيل جودة الصورة، النطاق الديناميكي، وعمق المجال، وبدافنشى، الفنان، والبرنامج.

جون فوير : كيف بدأ انتقالك من التصوير باستخدام خام الفيلم إلى التصوير الرقمى مع وودى آلان؟

فيتوريو ستورارو:

قابلت وودى آلان لأول مرة بينما كنا نصور «حكايات نيويورك». قمت أنا بتصوير الجزء الخاص بفرانسيس فورد كوبولا، وأخرج وودى آلان ومارتين سكورسيزى الجزءين الآخرين مع المصورين نيستور الميندروس، وسفين نيكفيست. طلب منى ألفونسو آراو، بعدها بعدة سنوات، أن أكون مصور فيلم «التقاط القطع»، والذى كان بطله الرئيسى هو وودى آلان ذاته.

فى عام 2015، تلقيت مكالمة من وكيلى فى لوس أنجلوس بول هوك. قال لى بول :»وودى آلان يحضر لفيلم جديد، وداريوس خوندجى – مصور أفلامه الأربعة الأخيرة ليس متاحاً، و وودى يتساءل إذا أمكنك تصوير الفيلم.»

أرسلت رسالة إلكترونية إلى داريوس لأتأكد أنه عرف منى مباشرة بالأمر. سألت بول إذا ما أمكننى الاطلاع على المعالجة أو السيناريو. أجد الأمر عسيراً أن أناقش مشروعاً من دون معرفة أى شىء عنه.أحتاج أن أكون قادراً على إضافة شىء من وجهة النظر المرئية من أجل أن أبرر مشاركتى فى الفيلم. قال بول :» أنت تعلم يا فيتوريو، إنه من الصعب على وودى إرسال السيناريو، إنه يحتفظ به بشكل سرى." . قلت له :" أنا آسف،أنا أحترم وودى جداً، ولكننى أحتاج لمعرفة ما يدور حوله السيناريو. أود أن أقدم له عند لقائنا بعض الأفكار عن تصورى البصرى للقصة.» لذا قاموا بإرسال السيناريو، الذى أحببته منذ أول وهلة.

لقد كانت حقا قصة لوودى آلان. لم يكن هذا هو السبب الوحيد، ولكن كان هناك موقعان رئيسيان للتصوير بحاجة إلى أساليب بصرية مميزة، البرونكس،وهوليوود. كان هناك موضوعان بصريان محددان لتقديمهما، لذا كنت متحمساً للغاية.

لقد صورت 58 فيلماً باستخدام خام الفيلم. آخر هذه الأفلام كان «محمد» ،وخلال الثلاث سنوات التى قضيتها خلال صناعة هذا الفيلم، رأيت كيفية تغير صناعة الأفلام بشكل جذرى. لقد كان الأمر أشبه بتحول كامل من استخدام خام الفيلم إلى التصوير الرقمى.

سافرت إلى نيويورك لألتقى بوودى آلان، وأمضينا أكثر من ساعتين نتحدث عن المشروع، بعدها قلت :» وودى، لقد استخدمت الفيلم طوال عمرك، وأنا أيضاً حتى الآن، ولكننى أعتقد أنه حان الوقت لننتقل من استخدام خام الفيلم إلى التصوير الرقمى، لأن التطور هو شئ لا يمكننا إيقافه، يمكننا أن نزيد أو نقلل من سرعته، ولكننا لا نستطيع إيقافه نحن نطارد شيئا ما ،ألا وهو خام الفيلم، وعملية التحميض الخاصة به، ونحن نعلم أنه سيختفى. يمكننا أن نقفز إلى هذا العالم الجديد سوياً، ونجعل منه عالمنا. يمكننا أن نطور منه فقط إذا كنا بداخله، وليس من خلال انتقاده من بعيد. أعتقد أنه حان الوقت لنتقبل التصوير الرقمى."

بدأنا بعدها بالحديث عن نوع الكاميرا الرقمية التى يمكن أن نستخدمها. لقد حلمت دائماً بالعمل بكاميرا تمنحنى منذ البداية نسبة أبعاد 2:1 ،التى

استوحيتها من لوحة ليوناردو دافينشى "العشاء الأخير". فى السينما أسمى هذه الأبعاد باسم «اليونفيشيوم»(تعنى باللاتينية وحدة الصور، وهى صيغة لعرض الأفلام قدمها فيتوريو ستورارو.)

كانت تجربتى مع عالم التصوير الرقمى محبطة خلال السنين الفائتة. كنت أفكر دائماً حول كاميرا أحلامى. كان هناك العديد من العناصر التى تحتاج إلى إضافات لترضينى. إذا كان خام الفيلم قادرا على التقاط -16بت من عمق اللون، يستلزم الكاميرا الرقمية أن تقوم بالمثل، إن لم يكن أكثر. وإذا كنا نعرض الفيلم بجودة 4 كيه ،6 كيه، 8 كيه فإنه من اللازم أيضاً أن نمتلك كاميرا رقمية بجودة صورة 4 كيه.

بعدها اكتشفت أن شركة سونى قد صنعت كاميرا تُدعى إف 65 ،والتى كانت الأقرب لأحلامى، كانت شبه مناسبة تماماً، حيث امتلكت أبعاداً قريبة لأبعاد 2:1 وكانت تصور بجودة 8 كيه و 4 كيه ، 16 بت من عمق اللون ،وبأقل قدر ممكن من الضغط. كانت هذه هى الكاميرا التى أحببت أن أعمل بها.

تحدثت إلى شركة سوني، وأرسلونى إلى شركة بانالايت لإيجار الكاميرات فى روما، واستطعت أنا ومساعدى أن نجربها، لذا عندما سألنى وودى عن الكاميرا التى أفضل أن نستخدمها قلت له :» وودى ،أود أن أصور بكاميرا سونى اف 65 ، فهل أنت مستعد للقفز إلى عالم الديجيتال معى؟ « فقال «فلنقم بالأمر».

لم تضطر إلى الضغط عليه إذن؟

لا ، لقد تفهم التكنولوجيا، ولكنى متأكد أننى إذا كنت قد اقترحت أن نصور بخام الفيلم، فإنه كان سيصبح سعيداً جداً. لكننى كنت مستعداً ،فكرت أنه قد حان الوقت للانتقال إلى هذا العالم باستخدام السونى اف 65. أعتقد أن كلانا أدرك أن هذا سيحدث عاجلاً أم آجلاً. ووقتما رآنى مصمماً على هذا الانتقال، وافق على أن نقوم بهذا الأمر معاً. قلت له بعد ذلك :» وودى ، أود أن أطلب لك شاشة عرض متصلة بالكاميرا، وواحدة لى أيضاً، ليتسنى لنا رؤية الصورة بينما نصور. سنتمكن من الحصول على جودة قريبة تماماً من جودة الصورة النهائية المعروضة على شاشة كبيرة. انتهى وقت الصورة المهزوزة الوامضة والتى كانت تصاحب التصوير بخام الفيلم، والتى هى بالكاد تُظهر الصورة بألوانها،وغريبة تماماً عن الصورة النهائية، بدلاً من ذلك ، سنرى بالضبط ما نفعله، سترى منذ البداية إلى النهاية، ما نحققه وما ستبدو عليه النتيجة النهائية.»

وما هى العدسات التى استخدمتها؟

استخدمت نفس العدسات التى لطالما أحببتها ال"كوكس"، رتبنا العدسات والكاميرات، واختبرناها فى معامل بانافيشين فى نيويورك، استخدمنا الكوك اس 4 لأنها مصممة بالكامل للسينما،أحتاج للعدسة الأفضل لتصوير حركة الضوء التشكيلية فى كل أنواع الصور، من الصور ذات سطوع التباين العالى، إلى الصور الأكثر إظلاماً، بالتحديد داخل

فيتوريو ستورارو ووودي آلان أثناء تصوير كافيه سوسيتي

الصور شبه الظلية(صورة لضوء جزئى يحيط بأطراف جسم معتم) كما يسميها ليوناردو دافينشى.أردت هذا الأسلوب الفيلمى الذى يؤطر لأجزاء مختلفة من القصة،كل جزء بطريقة محددة للغاية، وللحصول على أسلوب تصوير سينمائى كلى خاص بى.

أتذكر اليوم الأول للتحضير وأول بروفة للممثلين. حضرت تجهيزين بسيطين للغاية للضوء فى الأستوديو، وشرحت لوودى أنه بإمكانه رؤية اللون الحقيقى، المظهر، وإحساس المشهد على شاشته المتصلة بالكاميرا.. لكن الجميع أخبرونى أنه لن ينظر إلى هذه الشاشة أبداً ، خاصة المنتج التنفيذى للفيلم، الذى قال لى :" فيتوريو، لا تتفاجأ، ولا تشعر بالإهانة، لأن وودى لا ينظر أبداً للشاشة. فى الحقيقة، هل أنت متأكد أننا نحتاج لهاتين الشاشتين الكبيرتين فى التصوير؟»

أجبت قائلاً: «بالنسبة لى ، فالأمر حتمى. أنا أشاهد الصورة بحرص بينما أقوم بتغيير الإضاءة،وأتحكم فى فتحة العدسة بشكل لاسلكى، لذا أحتاج إلى تلك الشاشة المتصلة بشكل دقيق بالكاميرا، أما عن وودى فإنه حر فى تقرير إذا ما كان فى احتياج لها أولا.»

ولكن بعد أن أنهيت ضبط الإضاءة، لاحظت بالفعل أن وودى لا ينظر إلى الشاشة، إنه هناك مشغول مع الممثلين. لاحظت بعدها شيئاً حول لون أحد الأزياء والذى كنت غير راضٍ عن علاقته بألوان الخلفية. طلبت من وودى أن أريه شيئاً على الشاشة. عرضنا المشهد مجدداً، وفهم ما قلته وما عنيته :» هل تدرك يا وودى أن جودة الصورة هى ذاتها التى سنراها لاحقاً فى نسخة الفيلم النهائية؟ نحن ننظر فعلياً إلى المادة المصورة اليومية بينما نسجلها.»

ومن هذا اليوم، وفى أى وقت وصل فيه وودى إلى موقع التصوير، كان يسأل :» أين شاشتى؟»، لم يتوقف أبداً عن النظر فى شاشته، لأنه كان قادراً على رؤية منظر الفيلم بالتحديد – منظر قادر على تحقيق 80 إلى 90 بالمائة من الصورة النهائية أثناء التصوير، حتى قبل ضبط الألوان النهائى.

هل غير هذا من طريقة وودى آلان فى الإخراج؟

لا، لقد تحدث دائماً مع الممثلين فى بداية ونهاية كل مشهد. كان التصوير حميمياً ، إنه يحب ألا يقوم بإعادة اللقطات كثيراً. عندما سألت وودى عن مدى حبه للشاشة، قال لى :" فيتوريو، الآن أعلم ما تفعله بالضبط، وما نفعله نحن أيضاً. بالنسبة لى فلم أغير شيئاً فى طريقة إخراجى وتوجيهى للممثلين. لذا شعرت بارتياح كبير.»

وماذا عنك ؟ هل غير الأمر من طريقتك، كونك تشاهد المواد الفيلمية اليومية كما هى بدلاً من انتظارك لليوم التالى لتعرف كيف كانت؟

لقد غيرت الطريقة التى أعمل بها، لأننى أردت أن أرى ما يحدث بشكل دقيق. فهمت هذا بالفعل فى عام 1983 بينما كنت أصور «ارليتشينو فى فينسيا» ، الذى أخرجه جوليانو مونتالدو ، بأول نظام فيديو عالى الجودة لشركة سونى.

منحتنى هذه التجربة مؤشراً لنهاية الكابوس المزعج الخاص ب «كيف ستبدو الصورة على الشاشة؟ «. مع وجود المادة المصورة على الخام، كنا ننتظر لليوم التالى، وأحيانا للأسبوع التالى على حسب مكان المعمل. مع وجود التصوير الرقمى، أنت ترى ما ستحققه فى نفس اللحظة التى تفكر فيها بشأن ما تصوره. إنه أمر مذهل، يمكنك القيام بتغييرات فى نفس الوقت. الأمر يتطلب عمراً جديداً، ربما نفقد براءتنا، بالانتقال من خام الفيلم إلى التصوير الرقمى، ونكتسب الوعى.. نحن واعون بنوع اللقطات أمامنا. إنه من الصحيح أنه فى وقت من الأوقات كان المصور هو الشخص الوحيد الذى لديه معرفة متقدمة بما سيبدو عليه المشهد. لنكن صادقين: كان المصور هو الشخص الوحيد القادر على توقع ما ستظهر عليه الصورة عند قدومها من معمل التحميض فى اليوم التالى.

هناك العديد من الأشياء التى كان من الممكن تغييرها. ولا يختلف الأمر، مهما تكن خبرتك، معرفتك، وتحضيراتك التقنية. كان هناك ذلك التحدى الخاص باختلاف الأمر عن توقعاتنا، خلال تحميض أو طباعة الفيلم أو ضبط الألوان فى المعمل. مهما تكن معرفتك وخبرتك ، كان هناك شك دائم ، متبوع بإحساس الارتياح الناتج عن رؤية الصورة على الشاشة.

ماذا عن القلق والكوابيس؟

يمكن للقلق أن يختفى الآن، ولكن هذا لا يعنى أن رحلة التصوير السينمائى تنتهى مع مرحلة التصوير, إليك مثال لكابوس، وكيف كان التصوير الرقمى سيساعد.

أثناء تصوير «القيامة الآن»، وجدت نفسى على النهر، ليلاً، تحت جسر الدولونج. أدركت فجأة أننى لم أمتلك إضاءة أو مولدات كافية. امتلكنا فقط أربعة كشافات صغيرة ومولدا واحدا فقط.. لقد كان الأمر مذهلاً: فى هذا الوقت كانت حساسية الفيلم تصل ل 100 وفقاً لمؤسسة المعايير الأمريكية (إيه إس إيه) . ثم جاءتنا تلك الفكرة، بالتعاون مع مصمم الإنتاج دين تيفولاريس ، بأن نضع لمبات بطول الجسر. طلبت من أى دى فلاورز وجو لومباردى (مسئولى المؤثرات الخاصة) أن نحصل على بعض التفجيرات فى الجانب الآخر من الجسر لنحصل على لقطة سيللويت (صورة ظلية)، كما طلبت من التقنيين أن نقوم بتحريك الكشافات ذهاباً وإياباً.

لذا كان الأمر كالآتي: الضوء يتحرك، الكاميرا تتحرك، لم يكن هناك شئ ثابت! ولكن السؤال الحقيقى كان :» كيف ستبدو اللقطات بعد عودتها من المعمل؟» ، كانت المشاهد القادمة من معمل تكنيكلور فى روما تصلنا بعد أسبوعين، لم نمتلك حتى شريط فيديو للأمر. كان هناك العديد من التساؤلات حول تلك المشاهد فى ذهنى، والتى لم تكن تتعلق بالتصور الأصلى. من المحتمل أننى إذا كنت أصور رقمياً، فإن هذه التساؤلات كانت ستختفى.

ولا مكالمات مرعبة فى الثالثة صباحاً؟

لم يكن هناك حتى تليفون واحد فى القرية القريبة من باجنسيجان. كان إيرنستو نوفيللي(مسئول التلوين فى تكنيكلور) هو الوحيد الذى يرسل لى تلغرافات من روما يخبرنى عن حالة النيجاتيف. كنا نقوم بشىء خطير فى ذلك الوقت، كنا نقوم بتعريض النيجاتيف لضوء فلاش للتقليل من حدة التباين الخاصة بنيجاتيف كوداك الجديد.

هل ترى نفسك أكثر جرأة – فى وجود التصوير الرقمى – للقيام بأشياء لم تكن لتقوم بها مع خام الفيلم؟

طرقت جميع المخاطر من قبل، فى كل الأوقات ، منذ أن كنت صغيراً. كنت متعجرفاً بشكل ما، لكنى كنت أسعى إلى أقصى ما يمكن. لم أتوقف أبداً، لأننى لم أكن واثقاً أبداً. أردت أن أكتشف المجهول، بغض النظر بالنسبة لى، عن استخدامى خام الفيلم، أو التصوير الرقمي.

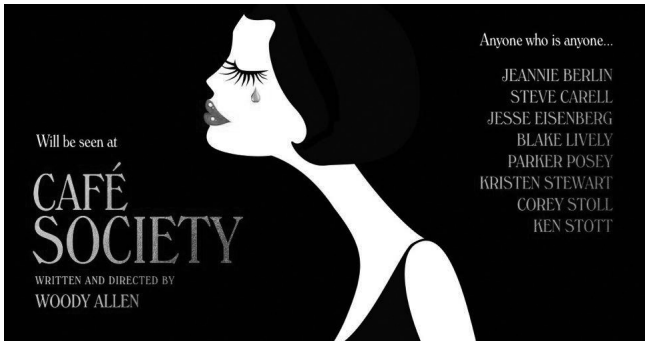
لا أود أن أتطرق للمقارنة، لكن لماذا اخترت كاميرا سونى إف ٦٥ بينما ٩٠ بالمائة من أغلبية الأفلام مصورة بكاميرات أخرى؟

أردت أن أخرج من مستنقع الجودة القليلة.. إنه من العبث أن نعمل بكاميرات رقمية جودتها أقل من جودة خام الفيلم. عرفنى روب هوميل إلى كاميرا دالسا الرقمية، التى كانت تمتلك المواصفات التى أردتها: 4 كيه، 16 بت، غير مضغوطة، وأبعاد 2:1 ولكنها لم تكن سوى نموذج بدائى.

سونى إف 65 هى أول كاميرا رقمية تتناسب مع توقعاتى، ولكن شركة سونى تحتاج إلى أن تؤمن أكثر فى الجودة التى يمتلكونها، وعليهم أن يستمعوا إلى مديرى التصوير بخصوص استعمالهم الكاميرات الرقمية. لا وجود لكاميرا كاملة. سونى إف 65 ، فى رأيى هى الكاميرا الرقمية الأفضل حتى الآن، لكنه ليس من الضرورى أن تبقى على إمكاناتها كما هي. هناك العديد من الأشياء التى يمكن تعديلها، وتطويرها. لقد أرسلت خطاباً إلى شركة سونى حول هذا الأمر.

أتمنى أن تقوم كل الشركات المُصنِعة بنفس الخطوات لكى تحصل على جودة أعلى. خاصة فيما يخص شيئين أو ثلاثة. نحن آتون من عالم خام الفيلم، لقد كانت رحلة مقدارها قرن من الزمان، مائة عام من التاريخ. فى فيلمى الأخير «محمد» (المصور بخام الفيلم) استخدمت أربعة أنواع مختلفة من خام الفيلم كوداك : نوعان للمشاهد النهارية، ونوعان لضوء التنجستين.. لقد أتاحت لى هذه الأنواع أن أحصل على حساسية مقدارها 50 لتصوير مشاهد الصحراء الخارجية ، التى كانت تصور بعدسات واسعة للغاية. إذا انتقلت إلى تصوير داخلى أثناء ضوء النهار كنت قادراً على أن أحصل على حساسية قدرها 250 لتساعدنى فى إضاءة هذه المشاهد. أما إذا كنت أصور باستخدام ضوء صناعى فى الأستوديو، فيمكننى الحصول على أفضل نطاق ونسق لونى باستخدام حساسية قدرها 200، وفى النهاية، إذا كنت أصور فى الليل، فيمكننى الحصول على خام مقدار حساسيته 500.

كيف يمكن فى يومنا الحالى أن تمتلك أفضل الكاميرات الرقمية فى السوق، حساسية واحدة فقط قدرها 800 أو 1250؟ إنها حساسة للغاية، لكنها تجبرنا على استخدام مرشحات "إن دي" أمام أو خلف العدسة عندما يزداد مقدار الضوء. يمكن لهذه المرشحات، من دون أى شك، أن تؤثر على نطاق الصورة الديناميكى، اللون، والتباين. لا نمتلك حتى الفرصة لتزيد



كريستين ستيوارت وجيسي ايزنبرج

أو نقلل من حساسية الكاميرا إلكترونياً من دون تغيير مستوى التشويش أو التباين. لقد كانت لدينا تلك القدرة عندما كنا نستخدم خام الفيلم.

لذا، فإنه فى رأيى، يجب على شركات سونى، أو أى شركة أخرى أن توفر لنا كاميرا تمتلك على الأقل ثلاث حساسيات مختلفة يمكن لمساعد التصوير أن ينتقل بينها بسهولة. لابد أن نمتلك حساسية منخفضة، متوسطة، وعالية للضوء.

أنا عضو فى أكاديمية الفيلم الإيطالي، أكاديمية الفيلم الأوروبي، وأكاديمية الفيلم الأمريكى. يصلنى العديد من الدعوات للعروض، وفى معظم الأوقات أشاهد صورة سخيفة، لا علاقة لها بالقصة، ولا بالفترة التاريخية، ولا بالعالم السحرى للفن البصرى. بالحساسية العالية التى تمتلكها الكاميرات اليوم، يمكنك التصوير فى أى مكان، بأى نوع من الضوء، لكن السينما الفنية لا تدور حول تسجيل الصورة كما الواقع. السينما هى التأويل. يمكن لتلك الحساسية العالية أن تكون مفيدة فى بعض الأحوال، لكن يمكنها أيضاً أن تقضى على أغلب الأفلام، فى يومنا الحالى يصل معظم مديرو التصوير إلى موقع التصوير، يشغلون الأضواء، أو يستخدمون الضوء القادم من النوافذ، وهذا كل ما يفعلونه. لذا تظهر كل الأفلام بمظهر متشابه، وهو مظهر عادى (ميديوكر) للغاية.

يشكو أغلب زملائنا، كما وضحت، من أن كثيرا من الأفلام تشبه بعضها. يضعون اللوم على الكاميرات الرقمية، أو العدسات ولكنى أستطيع أن أخمن أنك ستقول إن الأمر لا يتعلق بالكاميرا، وإنما يدور الأمر برمته حول الضوء ؟!

هذا صحيح، كما كان الأمر دائماً، الضوء هو العنصر البصرى الأهم، خاصة عندما يكون فى علاقة مع الظلال.

فى فيلم وودى آلان،أخبرنا أكثر عن عملك مع تقنى التصوير الرقمي..

أحضرت سيمونى دى آركانجيلو، تقنى التصوير الرقمى الخاص بنا، من إيطاليا لأننى أعتقد فى أهمية وجوده وأهمية مهنته، التى لا يلقى لها الكثيرون بالاً، بينما يمكنه أن يساعدنا فى التعبير عما نريد بشكل أفضل. سيمونى هنا أيضاً بعد مرحلة التصوير. لقد كان تلميذاً لى فى لاكيلا،وكان مساعد الكاميرا الخاص بى أيضاً أثناء تصويرى أفلاما مثل «أنا،دون جيوفاني»،«كارفاجيو»،«محمد» وأفلام عدة أخرى.

الآن سيمونى هو تقنى التصوير الرقمي، وهو شخصية مهمة جدا فى العالم الرقمى الجديد، لكن فى نفس الوقت، لابد أن نكون حذرين حيال نصائحهم.. لو تذكرت،عندما زادت شعبية تكنيكلور فى سوق الأفلام الملونة، أرسلوا وقتها مشرف تكنيكلور الخاص،خاصة ناتلى كالمس، التى ستجد اسمها على تترات أفلام تكنيكلور فى الفترة بين 1934 إلى 1949. ما حدث أن الأمر لم يكن مفيداً طوال الوقت. كان من المفترض أن يكونوا خبراء فيما يخص اللون، ولكنهم فى بعض الأوقات كانوا متحكمين أكثر مما ينبغي، خائفين من الظلال، خاصة إن كان مدير التصوير يحاول أن يجرب شيئاً مختلفاً. تذكر تلك القصص التى كانت تدور حول أوزفالد موريس فى أفلام «موبى ديك»،و»مولان روج»،عندما كانوا يحاولون طرده لأنه كان يقوم بأشياء مختلفة عن توقعاتهم. امتلكت الصناعة عملياً هذه الروح حتى بداية السبعينيات.. كانوا يقولون: « اللون جيد للغاية لأفلام الويسترن،الكوميديا،والأفلام الموسيقية، ولكن ليس للدراما لأن اللون لا يمكن رؤيته جيداً فى وجود الظلال» ولكن هذا لم يكن بالضرورة صحيحاً. أنظر إلى عمل إيرنست هالر فى فيلم «ذهب مع الريح» فى عام 1939 ، أو تصوير جى آر ألدو لفيلم «إحساس» لفيسكونتى فى عام 1954.

اليوم يمكن لتقنى التصوير الرقمى أن يصبح شخصية مشابهة، يمكنهم أن يمنحوك الاقتراحات، الاعتبارات، أو النصائح، أو يمكنهم أيضاً أن يحاولوا أن يبقوا كل شئ فى إطار آمن محدد.

إذن كيف تحمى نفسك من هذا الأمر؟

كنت أستمع، فى البداية، إلى سيموني،عندما كان يوجهنى إلى ضوء ساطع أكثر من اللازم،أو منطقة مظلمة بشكل يجعل الصورة غيرواضحة، ثم عند وقت محدد قلت له «انتظر،سيموني، ما تقوله مهم للغاية، ومن الضرورى أن أستمع إليك، لكنه أيضاً من الضرورى أنه حالما أعرف نطاق وإمكانيات النظام، أن أخرق هذه الحدود، لأنه إذا لم أفعل ذلك، فإننى سأكون سجيناً، فاقداً الإحساس، سأكون مسطحاً.. على أن أستخدم إحساسي، وإبداعى، بينما أتتبع القصة.القصة مثل الموسيقى،تتحرك إلى أعلى وأسفل فى حركات، وعلى أن أتتبع مشاعر القصة.»

إنه من المهم أن تعمل فى الأستوديو مع تقنى تصوير رقمى ذكى، ولابد أن تكون قوياً كفاية لتعرف متى يتوجب عليك أن تقول «لا». أعتقد أن وجود سيمونى هنا فى مرحلة ما بعد التصوير مهم، ليرى كل اللمسات النهائية لنسق الضوء، اللون، وتكوين الصورة، هذا الوجود الذى يكمل تجربته فى هذا الفيلم.

الشئ الأهم هو أن تستمع، أن تسمع، وأن تولى اهتمامك، لتكون واعياً بالنظام، لا أن تكون حبيساً له، وألا تكون حبيس تصوير كل ما يلزم فقط من خلال هذه الأداة.. هناك لحظة، عليك فيها، كمصور سينمائي، أن تتبع

إحساس القصة، وأن تذهب أبعد من النظام.. بالمعرفة.

هل هذا هو السبب الذى يجعل عدداً من زملائنا يقول أنك مازلت تفضل خام الفيلم؟

ليس بالضرورة. على سبيل المثال،فى نقاش جماعى فى ال»كامبريماج» (المهرجان السينمائى الدولى لفن التصوير السينمائى) ذكرت أن خام الفيلم، فى رأيي، هو شئ نحن فى طريقنا لفقدانه. قال إيد لاشمان إنه مازال يفضل الفيلم، بسبب الحبيبات، اللون، والمظهر. قلت له:»إيدي،أنت مفرط فى الرومانسية، أنت تربيت مثلى على استخدام خام الفيلم، نحن نأتى من نفس الفترة التاريخية، لكن لا تنسى تاريخ الصورة.. فقد بدأ البشريون منذ زمن طويل، محاولاتهم للتعبير عن أنفسهم فرسموا على جدران الكهوف، وبعدها استخدموا أحجاراً صغيرة لعمل الموزايك، وقاموا بالرسم على الأخشاب، ثم الرسم بالألوان المائية على الحوائط، والكانفاس من بعدها، عندما ظهر التصوير الفوتوغرافي، اضطروا للتعامل مع طبقات حساسة من الأبيض والأسود، وبعدها ذهبوا إلى السينما، تحركت الصورة، ووصل الصوت، واللون، ثم الصوت المجسم، والصورة ثلاثية الأبعاد، والآن لدينا التصوير الرقمي، إنه جزء من تطور الكاميرات، والوسائط.»

فى البداية،يكون الانتقال من وسيط إلى آخر جديد صعباً ومختلفاً عن السابق له. لابد أن نتسخدم إبداعيتنا، لنصنع الصور الأفضل، بقدر الإمكان، وبغض النظرعن الوسيط المستخدم.. لقد تغيرت الصناعة كثيراً، فى إيطاليا أغلقت تكنيكلور معاملها، وأغلقت كوداك مكاتبها، لا نمتلك خام الفيلم الآن، ولا يوجد أحد لتحميضه.

إذن الأمر لم يعد خياراً فنياً، إنه أمر منطقى.. لكن البعض لا يزالون يستخدمون خام الفيلم مثل : تارنتينو، ج ج إبرامز،إيد لاشمان..

نعم،ولكنهم حالمون للغاية.. نعم ،البعض يستخدم خام الفيلم، معتقدين أن الأمر أكثر فنية.. صورت فيلمى الأول بالأبيض والأسود «شباب،شباب» الذى أخرجه فرانكو روسى عام 1968.

إذا عُرض على اليوم أن أصنع فيلماً بالأبيض والأسود، سأقول :»لا،شكراً لك، سأفتقد الألوان.»، ولكن بالطبع، يمكن للجميع أن يفعلوا ما يحبونه.

إنه انتقال صعب، لكنه التطور. حتى شارلى شابلن قام بصناعة أفلام صامتة بعد دخول الصوت إلى عالم الفيلم، لكن عند ظهور الصوت، كان من غير الممكن تحريك الكاميرا بنفس القدر من السهولة، نظراً للضوضاء التى كانت تنتج عن حركتها، لذا توجب عليهم وضع الكاميرا فى صندوق كبير عازل للصوت، فى حجم كابينة تليفون.أحد أعظم الشعراء،أتيلليو بيرتولوتشي- والد برناندو بيرتولوتشي- قال «عندما تعلمت السينما الكلام، خسرت شعريتها.. السينما بالأساس هى التعبير بالصور.»

فى بداية أى تكنولوجيا جديدة، لا يكون الأمر أفضل من السابق، التطور يمكن إبطاؤه، أو دفعه للأمام، ولكن لا يمكن إيقافه.

عندما قرأت بشكل مبدئى سيناريو وودى آلان، هل كان هناك قدر كاف من «الشعر» لجعلك متحمساً؟

بالطبع. أولاً،السيناريو مكتوب بحرفية شديدة، ثانياً إنها قصة شخصية تماماً، قصة عائلة يهودية، يمكنك الإحساس بأنه فعلاً فيلم لوودى آلان.. ثالثاً إنه فيلم متعلق بفترة تاريخية معينة،1935 1940-، ورابعاً هناك العديد من العناصر الجغرافية مثل البرونكس وهوليوود، والتى تتطلب مناظر مختلفة. لذا كان هناك العديد من العناصر الكافية بالنسبة لى للعمل فى هذا الفيلم بحماس.

فى ال»كامبريماج»، لابد أنك قد خضت نقاشات مع زملائك،الذين كانوا يقولون أن الكاميرات الرقمية حادة،وخشنة للغاية.

نعم،هذا ما قالوه. كان ردى عليهم أنه عندما تغير الوسيط، فعليك أن تتعلم التقنية الجديدة. ليس من الضرورى أن يتوافق الأمر مع توقعاتك، وعلى ما اعتدت عليه.. عليك أن تحترم الأمر، وأن تحاول أن تفهم الاختلاف. ربما يكون الأمر أفضل أو أسوأ.ولكنه فى أغلب الأحوال أفضل. الأمر فقط مختلف،وعليك أن تعرف كيف تستخدمه.

سمعت تعليقات مثل:» عمق المجال كبير للغاية، والصورة حادة جدا، نفتقد للصور الحبيبية، والصور الضبابية.» فقلت :»فى هذه الحالة،يمكنكم أن تستخدموا مرشحات ضبابية، أو أن تضيفوا شبكة.. إلخ ، ولكن لا تتوقعوا أن توقفوا النظام بأكمله. لدينا أدوات، تمكننا من خلق الأشكال التى نحتاجها وفقاً للقصة المحددة.»

أعتقد أن العنصر الرئيسى للغة الضوء، هو استخدام علاقات مناسبة بين الضوء والظل لتعبر عن نفسك بشكل كامل، وباستخدام أى نوع من المواد المستخدمة فى التصوير السينمائي.

أنظر إلى الأساليب المختلفة التى امتلكها وودى آلان، مع سفين نيكيفست، جوردون ويليس، كارلو دى بالما، داريوس خوندجي، وأنا، فى وجود نفس موقع التصوير، نفس القصة، ونفس المخرج، يمتلك كل منا حساسيته الخاصة، ويتطرق إلى شكل الفيلم، بشكل مختلف. الأمر مشابه لنفس المخرج الذى يعمل مع ممثلين مختلفين.. فى رأيي،علينا أن نتتبع إبداعيتنا للبحث عن أسلوب محدد لكل قصة من خلال وجهة نظرنا الذاتية.

فى فيلم وودى آلان،هل قمت أنت وتقنى التصوير الرقمى بتدريج الألوان أثناء التصوير لتعطى الصورة المنظر الذى تريده؟

لا.. لقد كان هذا فى مخيلتى فى عام 1983، خلال أول تجربة لنظام سونى عالى الجودة للفيديو، عندها كنت أفكر فى إحضار أرنيستو نوفيللي(ملون الفيلم) أثناء التصوير،بدلاً من التواجد فى تكنيكلور. اليوم أدرك أننى أحتاج أن أركز على امتلاكى أكبر قدر من الأفكار. يمكن أداء اللمسات الأخيرة فى المعمل. الشىء الوحيد الذى فعلناه فى "كافيه سوسيتي"،هو أن نؤسس ،منذ البداية،أربعة أنواع من المناظر، مع الإبقاءعلى شكل عام. مثل سيمفونية بأربع حركات :

1.برونكس القمرية، مع حياة عائلة يهودية فقيرة.

2.هوليوود المشمسة،عندما تنتقل الشخصية الأساسية إلى لوس أنجلوس.

3.عندما تعود الشخصية الأساسية إلى نيويورك،ويصبح مديراً لملهى ليلي،نرى نيويورك الأثرياء الذين يذهبون لتناول الغداء بالتوكسيدو.

4. آخر جزء من القصة، فى نيويورك، ولوس أنجلوس، عندما تتداخل الأضواء الطبيعية والصناعية.

دعنا نتحدث عن التكوين والشكل الخاص بهذا الفيلم..

ناقشت أنا وودى طرق حركة الكاميرا. لم يشعر أن حركة الستيدى كام الحديثة مناسبة لفيلم تدور أحداثه بين 1935 إلى 1940. قررنا أن ننتهج نهجاً كلاسيكياً. كان أسلوب التصوير السينمائى مصمماً بين منظرين مكملين، واحد لنيويورك، وواحد للوس أنجلوس. اقترحت نماذج لمصورين فوتوغرافيين عظماء مثل ستيشن، وشتيجلز، ولرسامين مثل جيورجيا او كيفى، اوتو ديكس، تامارا دى لامبريكا، وإدوارد هيوبر.

ولكن، وعلى قمة الموقعين المختلفين، كانت القصة تروى بصوت الراوى، صوت وودى آلان.. لذا شعرت أن سرد وودى آلان الصوتى للقصة انتمى لفترات مختلفة من الزمان، ولأماكن مختلفة، وتطلب أساليب مختلفة للكاميرا. الراوى فعلياً هو الشخصية الرئيسية للقصة.

احتجت أن أستخدم وصف الشخصية ومشاعرها. اقترحت أن نستخدم الستيدى كام فى المشاهد المروية من قِبل الراوى، وجد وودى الأمر مثيراً.. قلت :»عادة لا أحب استخدام الستيدى كام، إلا فى حالة وجود

وودي آلان ، كريستين ستيوارت، وجيسي إيزنبرج أثناء تصوير فيلم كافيه سوسيتي

شخص يجرى، أو يصعد السلالم، عندما يصف الراوى شيئاً عن شخصية مختلفة أو موقف مختلف، نحتاج إلى حركة كاميرا مختلفة أيضاً، بشعور عاطفي، متناغم أكثر.»

تماماً كما قمت باستخدام الستيدى كام فى "لا ترافياتا " مع جاريت براون (مخترع الستيدى كام الفائز بالأوسكار) وفالنتين مونجيه، محركى الستيدى كام اللذين نجحا فى تحريك الكاميرا، فى إيقاع موجه بالموسيقى. فى فيلمنا هذا، لابد أن تمتلك كلمات الراوى فى "كافيه سوسيتي"،نفس المستوى العاطفى لموسيقى جوزيبى فيردى "لا ترافياتا".

هل يمكنك أن تسمى هذا وجهة نظر؟

لا. إنها (يقصد حركة الستيدى كام) تغطى المشهد بتتبع وصف الراوى.. أحب وودى الفكرة، وكان ويل آرنوت هو مشغل الكاميرا ومحرك الستيدى كام. لقد كان يمتلك براعة كبيرة ليقدر على القيام بالأمرين معاً. ما يلمسنى بشأن شخصية ويل أرنوت، هو إخلاصه فى أن يكون محدداً فى اختياراته، و»إرادتـه» للوصول للكمال فى كل لقطة. اعتدت أن أخبره :»أنت تكتب بالكاميرا.»

كيف تطرقت إلى فيلم وودى آلان تقنياً؟

فيلم وودى آلان مبنى على كونه مصورا بكاميرا رقمية. كان طموحى ألا تبدو الصورة كما الفيديو.. كان تقييمى للأيزو المستخدم للكاميرا هو 640 أيزو للمشاهد الخارجية، و500 للمشاهد الداخلية. أعتقد أننى كنت سأستخدم تقريباً نفس هذه التقييمات مع نيجاتيف فيلم عالى الحساسية.

فعلت كل ما بوسعى لأستخدم لغة الضوء بالطريقة التى أستخدمها مع خام الفيلم، من دون وجود رهبة من حدود الكاميرا الرقمية.. كل مشهد لديه أسلوب إضاءته الخاصة، وفقاً للأسلوب العام للقصة بأسرها.. بالرغم من ذلك، كانت الكاميرا ذات حساس عالى الحساسية مكننى أن أرى الصورة فى أى موقع تصوير. لم أستخدم فقط ضوء الموقع المتوافر لدى، لكننى قمت بإضاءة المشهد أيضاً لأكتب بالضوء باستخدام أسلوبى الخاص، مستخدما الصور التى تعبر عما هو مكتوب بالكلمات.

أحببت حقيقة أن ال "سينى ليز" فى نيويورك ولوس أنجلوس امتلكوا نفس عدة الإضاءة المتوافرة فى "إيريد" فى روما، والتى اعتدت على استخدامها فى أوروبا.شعرت بالارتياح لاستخدام نفس سبورة الضوء وكل الأضواء المتاحة على جهاز تغيير الإضاءة.حاولت أن أقوم بتأسيس مظهر البرونكس فى عام 1935 لأظهر أسرة صغيرة فى شقة صغيرة. كان اللون غير مشبع بشكل كبير، ثم انتقلنا إلى هوليوود - أرض الشمس- حيث الدفء.

عندما تشاهد الفيلم، أود أن أطلب منك أن تنسى أنه مصور بكاميرا رقمية. فقط شاهد الفيلم، ليس عليك أن تعرف، وأتمنى ألا تهتم بأى نظام تم تصويره.

أين تقوم بضبط تدريج الألوان؟

فى معامل تكنيكلور فى نيويورك، مع ملون رائع يدعى أنطونى رافاييل. لقد كان معنا فى نيويورك، ولوس أنجلوس، من البداية، وحتى النهاية. هذا شىء أحبه للغاية، كما اعتدت على فعله فى إيطاليا، أن أحظى بنفس الشخص الذى يقوم بعملية التلوين أثناء التصوير وأثناء عملية الرقمنة المتوسطة (عملية تحدث بعد انتهاء المونتاج وقبل إطلاق النسخة النهائية للفيلم، وتعمل على ضبط الألوان وجودة الصورة)،والذى يكون متتبعاً للفيلم فى رحلته ككل.

هل تستخدم نفس الأشكال المُحضرة فى وقت ما قبل التصوير لعملية الرقمنة المتوسطة؟

نعم.البنية الأساسية تتبع فكرتى الأصلية بالضبط. على القول أننى قمت بأقصى ما يمكننى فعله أثناء التصوير. الآن أقوم بتحسين، وتطوير الأمر أكثر. أنا لا أؤمن بفكرة أن تقوم بفعل أى شىء أثناء التصوير، ثم تقوم بإصلاح الأمر فى عملية ما بعد التصوير. أحب أن أضع أسلوبى منذ البداية وأن أبقى مع هذا المظهر المحدد. بالطبع، يمكننى التأقلم والتغيير أثناء التحضير، أو التصوير، أو حتى فى عملية ما بعد التصوير.

كم تنفق من الوقت فى عملية الرقمنة المتوسطة؟

كنا نقوم بإنجاز جزء واحد فى اليوم. وبعد اليوم السادس، عندما أنهينا النسخة الأولى، طلبت من وودى أن يأتى ليشاهد الفيلم بأكمله، لأخذ انطباعاته،وصنع بعض الإضافات إلى النسخة الثانية من أجل ضبط كل شىء. كانت المفاجأة أنه طلب – وكما اعتاد فى كل أفلامه – مشاهدة النسخة المضبوطة من دون أى صوت. ذكرت له أننى قمت بعملية الرقمنة المتوسطة – حتى ولو بشكل مؤقت – فى وجود الصوت،لأن هناك أجزاء،فى الحوار، الموسيقى، وخاصة فى سرد الراوي، لها مراجع بصرية، ومشاعر لها علاقة بمزاج الفيلم العام، والتى كانت مهمة للغاية فى الانتهاء من ضبط الصورة والصوت.

شعر بإحباطي، وقال لى :"حسناً، إذا أردت أن ترينى الفيلم فى وجود الصوت، يمكننا أن نشاهده كذلك.»

ولكننى تفهمت السبب وراء طلبه وقلت :»لا.. لابد أن تكون مرتاحاً لتقوم بالأمر كما اعتدت عليه.لا تقلق بشأنى، أنا أعلم ما قمت بفعله.»

لم ننطق بكلمة أثناء مشاهدة الفيلم، وعندما أضيئت الأنوار فى القاعة، قال لى :"أحب أجزاء عديدة من الفيلم، ولكن بعض التتابعات بدت لى أفضل من ذلك أثناء التصوير.»

لقد حدث هذا الأمر لى عدة مرات، أن يأتى مخرج بعد مشاهدته للفيلم، ولديه ذكريات معينة عن تصوير بعض المشاهد، والتى يصعب استرجاعها بنفس المشاعر أثناء المشاهدة. يلعب الزمن دوراً مثيراً داخل الذاكرة، بمعرفتى لهذا، ذهبت أنا وأنطونى لنرى المادة المصورة،لنتأكد من قيامنا بدفع الأمر خطوة إلى الأمام أم لا. قلت لوودى إنه لا توجد مشكلة أن نريه أى مشهد كان يفضله أثناء التصوير.

وبعد أن رأى هذه المشاهد،واحداً تلو الآخر،قال:»الآن أدرك الفارق بين المادة المصورة، وبين النسخة المتوسطة، كل شئ يبدولى بخير، أكمل عملك من فضلك يا فيتوريو»

بعد ذلك، أمضينا يوماً أو يومين نقوم بضبط بعض الأشياء.أعتقد أنه نفس قدر الوقت المستهلك كما لوكنا نقوم بضبط ألوان نيجاتيف فيلم.

إذن.. لا توجد رجعة من هذا الانتقال من خام الفيلم إلى العصر الرقمي؟ إنها تذكرة ذهاب فقط .. أليس كذلك؟

هذا صحيح،الأمر يتعلق بالتطور، ولا يمكننا أن نوقف التطور.بالرغم من ذلك، أود أن أمتلك انتقال الصبغة الخاص بتكنيكلور من جديد. رأيت فارقاً ضخماً عندما عملت فى النسخة المرممة من «القيامة الآن»،فى إعادة طباعة المادة الفيلمية القديمة. كانت الألوان باهتة، وتحول الأسود إلى رمادي.. أجريت اختباراً لأكتشف إذا ما يمكننا أن نعيد طباعة الفيلم بأكلمه باستخدام قوالب التكنيكلور.لقد كان الأمر مذهلاً، مقارنة بنسخة الطباعة الأصلية، ولكنى لا أعلم إذا ما يمكننا الوصول لذلك المستوى مجدداً.

قلقى هو حول كم من الوقت ستعيش الصورة الرقمية. لا يوجد نظام رقمى محصن من أجل المستقبل.يدير روب هاميل نظاماً فى لوس أنجلوس، يدعى ال"دوتس" (نظام الشريط البصرى الرقمي).إنه من الممكن التقاط صورة فى مستوى عالٍ من الدقة، وإبقاؤها للأبد تقريباً.لقد تم اختبارها تحت ظروف معملية فى روشيستر،معادلة زمنيا لمدة 500 عام.هذا ما نفتقده الآن.نحتاج إلى أن يتحول العالم الرقمي،إلى رقمنة للمرئيات. هذا اتجاه أود أن أسلكه.ولكن لا يتوجب على الرجوع إلى أصل الفيلم، الذى هو جزء من الماضي.

استخدمت كاميرا سونى اف ٦٥،وكاميرا سونى اف ٥٥ فى فيلم وودى آلان؟ تتشاركان نفس نظام التشغيل،ولكن حساسيتهما تختلف. ال اف ٦٥ تمتلك جودة ٨ كيه،بينما تمتلك ال اف ٥٥ جودة ٤ كيه. هل توافقتا سوياً؟

عندما قررنا استخدام الستيدى كام للأجزاء التى يسردها الراوى بصوته فى فيلم وودى آلان،أدركت أن ال اف 65 أثقل من اللازم.تحدثت مع فابيان بيسانو فى شركة سونى فى فرنسا حول هذا الأمر.أخبرنى قائلاً:»فيتوريو،إذا كنت حذراً حول استخدام الإضاءة، يمكنك أن تمزج بين الكاميرتين.» بالطبع ال اف 55 أخف ،وهى أفضل من أجل مشغل الستيدى كام. استخدمنا ال اف 65 لتصوير كل شىء آخر، وخلال التصوير لم ألحظ أى فرق، ولكن الآن بينما أنا هنا فى معامل تكنيكلور، أقوم بتدريج الألوان على شاشة كبيرة بجودة 4 كيه ،16 بت يمكننى أن ألاحظ الفارق. فى بعض الأوقات،يكون الفارق غير ملحوظ. الأمر يعتمد على المشهد. ألاحظ أن ال اف 55 تمتلك تبايناً أكثر ولا تمتلك نطاق الألوان الكامل الموجود فى ال اف 65.

فى المستقبل،أفضل أن أستخدم ال اف 65 وألا أمزج بين استخدامها وال اف 55. سأفعل ما بوسعى مع مساعدى لجعل ال اف 65 أخف ما يمكن. لقد طلبت من سونى ثلاثة أشياء، الشئ الأول هو أننى أحتاج إلى أكثر من حساس فى الكاميرا الواحدة.الشىء الثانى هو أن يعطونى كاميرا بجودة 4 كيه، 16 بت من عمق اللون،وغير مضغوطة، هناك القليل من الضغط فى ال اف 65. أما عن الشىء الثالث، فهو أن يعطونى فتحة معادلة لأبعاد 2:1. فتحات ال اف 55 وال اف 65 ليسوا بالمثل، هناك اختلاف فى نسب الأبعاد.

هل تغير دور المصور السينمائى فى العصر الرقمى؟

لقد تحدثنا بالفعل عن حقيقة أنه كان هناك عصر امتلاك المصور السينمائى وحده معرفة كيف ستبدو الصورة قبل التحميض، بشكل ما ، كان المصور السينمائي كساحر، يخرج صورة من قلب شئ ميكانيكي. فى عهد الأنالوج،تطلب الأمر لتصير مصوراً سينمائياً أن تمضى أعواماً كثيرة من التدريب والتعليم من أستاذ. أتى جيلى من مدارس لتعليم الفوتوغرافيا، والتصوير السينمائي فى هذا الوقت، وبسبب سنواتى الكثيرة من الدراسة، والعمل فى معمل تحميض، كنت واحداً من أكثر المصورين السينمائيين معرفة حول التكنولوجيا، ولكن هذا لم يكن كافياً بالنسبة لي.

أدركت أننى كنت أفتقر إلى عهد معين بشكل كامل.شعرت بالحاجة للتعبير عن نفسى بشكل مختلف، ولكننى لم أعرف كيف ولماذا. عرفت التقنية، وكيفية استخدامها، ولكننى بقيت منتظراً ليملى على شخص ما يتوجب على فعله. عندها اكتشفت أننى حاولت أن أملأ هذه الفجوة بالدراسة، البحث، الاستماع إلى الموسيقى، قراءة الشعر، قراءة النثر، وبالنظر إلى اللوحات أردت أن أفهم لماذا اختار هؤلاء الفنانون العظماء هذا اللون بالتحديد، ولماذا اختاروا هذا التكوين، لماذا اختار كارفجيو أن يخترق الظلمة بشعاع قوى من الضوء، ولماذا كانت منحوتات بيرنينى مختلفة عن كانوفا أو مايكل أنجلو؟

اليوم،لم تعد الصورة لغزاً.. فأمامنا شاشة جميلة بجودة عالية، وألـوان شبه مطابقة لتلك التى ستظهر على الشاشة الكبيرة. وحيث أن الكل قادر على رؤية الصورة، فلا وجود للغز اليوم.. يعتقد العديد من الناس فى يومنا هذا أن الكاميرا أداة أوتوماتيكية لتسجيل الأحداث. ما هى قوة التصوير السينمائى إذن؟

يعنى التصوير السينمائى "الكتابة بالضوء أثناء الحركة"، إنه أن تعى معنى ما تفعله وأن تتعلم قواعد النحو الخاصة بالرؤية، وأن تعلم ما مدى علاقة هذا اللون بلون آخر، وما نوع رد الفعل العاطفى الذى يمكنك الحصول عليه باستخدام هذه الألوان لتفهم التأثير النفسي، يمكنك أن

لقطة من فيلم أنا دون جيوفاني

توحد أو تفرق الضوء والظلمة. وبهذا النوع من المعرفة يمكنك أن تقدم الصورة إلى المخرج، مصمم الإنتاج،أو مصمم الملابس، وتشرح لهم كيف يجب أن تتحرك الكاميرا، كيف يجب أن يكون تكوين اللقطة، ما مقدار سطوع الضوء اللازم، وما هو نسق اللون الذى يجب استخدامه.

فى انتقال فيتوريو من خام الفيلم إلى العصر الرقمى تمتلك الأدوات احتمالية أن تكون مثيرة،قوية،وفنية أكثر مما كانت عليه من قبل..

لقد عبرت هذا الجسر بالفعل بين خام الفيلم،والعالم الرقمى للتصوير. الأدوات ليست فقط مثيرة أو قوية،ولكنها أيضاً حاضرة هنا فى التو واللحظة، يساعدنى العالم الرقمى على التعبير عن نفسي.

فى عهد الأنالوج، عندما كنت أتحدث إلى بيرتولوتشي، كوبولا، بياتي،أو ساورا، كنت أستطيع أن أشرح نظرياتى وآرائى بالكلمات فقط. كان الأمر عائداً إلى أن أقنع المخرج بشئ بصرى باستخدام الكلمات.. الآن، فى العالم الرقمي، لدينا نحن المصورين السينمائيين، فرصة أفضل لنعبر عن أنفسنا. بامتلاكنا جودة أعلى، ولون الصورة على الشاشة المتصلة بالكاميرا، يمكننا أن نخبر الجميع لماذا تعد هذه الصورة جيدة أو لا.

اليوم يستطيع المخرج أن يقول :»اوه، فيتوريو الضوء ساطع للغاية.. هذا الضوء ليس جيداً.» أو أياً كان.. أحيانا يكون محقاً ويمكننى أن أضع هذا فى محله فى نفس الوقت. ولكن، وخصوصا الآن، لدى فرصة إضافية للنظر إلى الصورة، بجانب معرفتى بالفلسفة، الفن، الموسيقى، الشعر، وأستطيع أن أشرح لماذا وضعت هذا الضوء فى اتجاه معين، أو فى مستوى معين، ولماذا يعد هذا الاختيار صحيحاً فى هذا المشهد.

ولذلك، يمكننا أن نستخدم الصور لنعبر عن أنفسنا بشكل أفضل. الصور جيدة للغاية فى توصيل المعرفة بشكل سريع. يتوجب على المصورين السينمائيين اليوم أن يمتلكوا معرفة أكثر من أى وقت سابق. ليس فقط معرفة بوحدات الضوء، المرشحات، والأمور التقنية.لا تسئ فهمي، الأمور التقنية مهمة للغاية، وإلا لن تستطيع تحقيق فكرتك.ولكن الشئ الأهم هو الفكرة ذاتها،الفكرة هى الشئ الأهم فى كل فن.

- أرسل وودى آلان تعليقاته على الانتقال من خام الفيلم إلى العالم الرقمى فى رسالة إلكترونية.

جون فوير: فيتوريو يسمى الأمر انتقالاً إلى العالم الرقمى.. كمخرج،كيف كانت رحلتك؟ كيف تجد العالم الرقمى مقارنة بخام الفيلم؟

وودى آلان: بالنسبة لي، لم يختلف الأمر، فيما عدا بعض الامتيازات الصغيرة، لكنها لم تصنع لى فارقاً كبيراً، وأى فارق كان على الجانب الإيجابي.

هل أثرت المواد المصورة اليومية التى تراها فى نفس وقت التصوير على طريقة عملك، وكيف أثرت؟

لا، لم تؤثر على طريقة عملى، ولكنها جعلتنى أشعر بارتياح كبير.

هل أنت راض عن النتائج؟ هل ستعود لاستخدام خام الفيلم،أم ستستخدم التصوير الرقمى مجدداً؟

أنا سعيد ببقائى فى العالم الرقمي، لأن النتيجة النهائية جيدة. ربما أستمتع بالراحة التى تجلبها الأشياء الرقمية. إنه أيضاً من الواضح،أن هذا هو الاتجاه الذى تتجه ناحيته السينما والمستقبل، ولست من الأشخاص المهووسين بالسليلويد.

تعليقاتك على رحلتك مع فيتوريو؟

لقد كانت متعة كبيرة للعمل مع فنان كبير مثله، وأعتبر عملى معه كامتياز حصلت عليه.

يوميات نائب فى الأرياف

بين جرأة الرواية وحصار الفيلم

اثنان وثلاثون عاما تفصل بين رواية توفيق الحكيم (يوميات نائب فى الأرياف) التى صدرت عام ١٩٣٧ والفيلم المأخوذ عنها للمخرج توفيق صالح ١٩٦٩ . ورغم التباعد النسبى بين الزمنين ظلت الهواجس التى طرحها العمل الأدبى فاعلة وبقوة فى الواقع المصرى، ذلك العدل الغائب وتلك المساحة الشاسعة بين منظومة الحكم المتعالية والمستبدة وواقع جماهيرى يسكنه البؤس والتخلف.

كرم نوح

ربما ما يفصل بين الزمنين هو تلك المساحة من الحرية الفكرية التى أتاحت لتوفيق الحكيم أن يستعرض فى روايته تلك الشهادة الحرة والجريئة، التى جاءت تسجيلا لتجربته العملية (وكيلا للنائب العام) فى أرياف الدلتا مستفيدا من المناخ الليبرالى الذى ساد الواقع السياسى والاجتماعى فى مصر عقب ثورة ١٩١٩ وما أفرزته من نخبة تحمل هموم المصريين وتعبر عنها فى جميع المجالات السياسية والفكرية والفنية ، وبين الواقع السياسى المستبد الذى ساد عقب يوليو ١٩٥٢ بعد سيطرة المؤسسة العسكرية على الحكم، وهو الأمر الذى حاصر صناعة الفيلم الذى لاقى هجوما شديدا من الهيئة السياسية للاتحاد الاشتراكى، التى اتهمته بمعارضة النظام وهددت بمنعه من العرض وطالبت المخرج بحذف ١٦ مشهدا لولا تدخل الرئيس عبد الناصر بنفسه الذى أجاز عرض الفيلم كاملا، وهى فى الحقيقة مفارقة مدهشة تعرضت لها أفلام عديدة تتناول موضوعات ذات طابع سياسى كانت دوما تدعو لتدخل الرئيس عبد الناصر بنفسه لإجازة عرضها، وهو ما يعتبره البعض فى صالح الزعيم ناصر، بينما هو فى الحقيقة تعبير عن مناخ سلطوى متعسف ومستبد عانت منه صناعة السينما وبشكل خاص سينما توفيق صالح .

توفيق الحكيم .. المفكر الحر

يعتبر توفيق الحكيم (١٨٩٨ : ١٩٨٧) أحد الرواد البارزين فى الكتابة الروائية والمسرحية . وتتسم أعماله بقدرتها الفائقة على إعمال الذهن فى سياق يربط بمقدرة عالية بين الواقع والرمز وبروح تتسم كثيرا بالسخرية . وقد ظهر هذا جليا فى مسرحيته (أهل الكهف ١٩٣٣) التى كانت حدثا مهما فى الدراما العربية بوصفها تأسيسا لما عرف بالمسرح الذهنى .

وربما ساهمت طفولة (توفيق الحكيم) المولود من أب من الأعيان يعمل بسلك القضاء وأم أرستقراطية ذات أصول تركية فى اكتسابه هذه الخصائص الذهنية الخاصة ، حيث كانت أمه تمنعه من مخالطة الأطفال من أبناء الفلاحين فى قريته الدلنجات بمحافظة البحيرة، وقد أكسبته تلك التجربة الخاصة الكثير من سماته الشخصية التى تميل إلى العزلة وإمعان الفكر. ولم تمنع تلك النشأة الأرستقراطية لتوفيق الحكيم من أن يكون فيما بعد منحازا وبقوة لطموحات شعبه شأن الكثير من النخبة المصرية لهذا العصر .

شارك توفيق الحكيم فى مظاهرات ثورة ١٩١٩ وهو طالب فى المرحلة الثانوية بالقاهرة وتعرض للاعتقال بسجن القلعة، ليتمكن أبوه بما له من نفوذ ومعارف

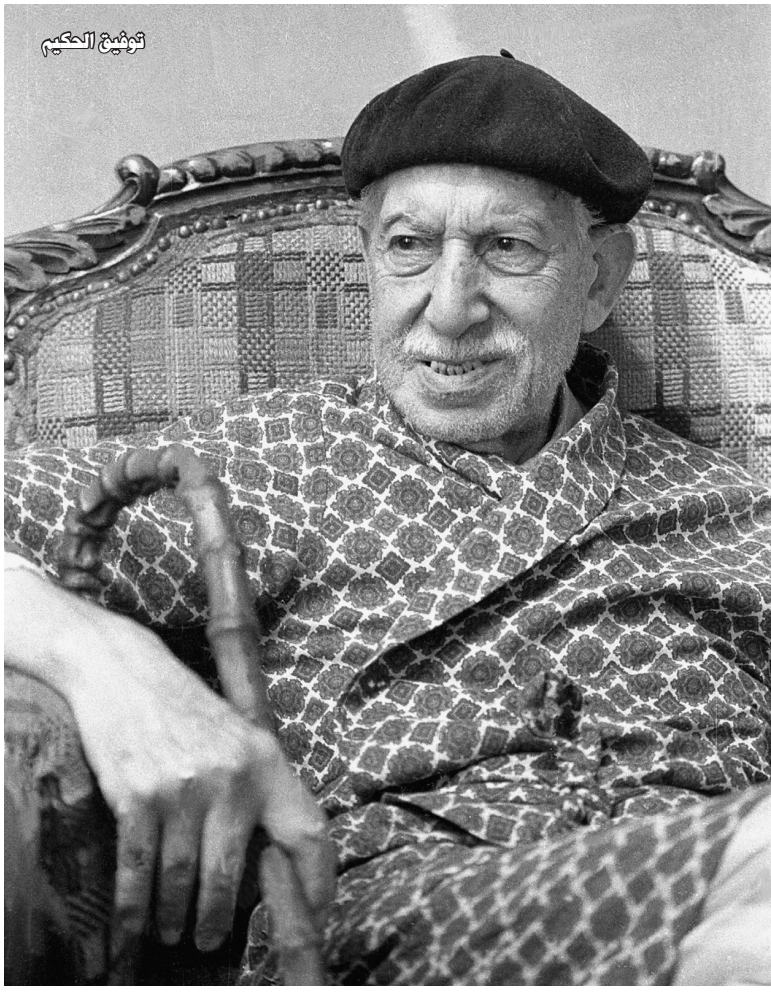
من الإفراج عنه ، ولعل هذه التجربة هى ما شكلت ميوله الليبرالية الوطنية التى حملتها رياح تلك الثورة التى كانت تسعى إلى استقلال مصر ونهضتها الاقتصادية والاجتماعية فى إطار من الحريات السياسية التى دشنها فيما بعد دستور ١٩٢٣ .

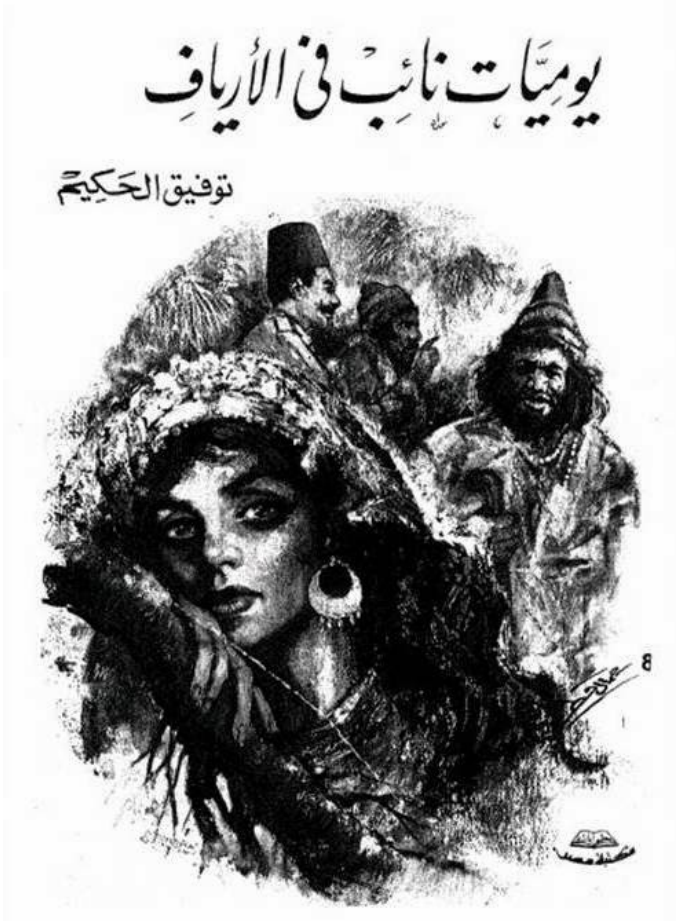
جاءت أعماله الروائية والمسرحية تعبيرا عن هذه الروح المتطلعة الى تبوؤ مصر مكانتها اللائقة بتاريخها القديم وهو ما جسدته بشكل واضح روايته (عودة الروح ١٩٣٣) تلك الرواية التى أثرت بشكل كبير فى وجدان الرئيس عبد الناصر ومنحت توفيق الحكيم تلك المكانة الخاصة لديه .وهو الأمر الذى لم يمنع الحكيم من النقد الشديد لنظام عبد الناصر فى مسرحيته (السلطان الحائر ١٩٥٩) وأيضا (بنك القلق ١٩٦٦)، التى انتقد فيها استبداد النظام الناصرى ودافع فيه عن الديمقراطية ، وربما جاءت روايته (عودة الوعى ١٩٧٢) لتحمل هذا الموقف الواضح الذى على حد وصفه عاش فيه الشعب المصرى مسلوبة حريته وفاقدا وعيه .

كتب الحكيم بنفسه البيان الشهير للمثقفين المصريين (فبراير ١٩٧٢) المؤيد لحركة الطلاب المعارضين لسياسات السادات، وهو ما تعرض بسببه لهجوم الرئيس السادات، الذى اتهمه بالخرف . ليظل توفيق الحكيم هذا المفكر الحر المدافع عن حق الشعب المصرى فى الحياة الحرة الكريمة والعادلة .

شاهد من أهلها ..

فى روايته (يوميات نائب فى الأرياف) التى كانت تسجيلا ليومياته فى أرياف الدلتا خلال فترة عمله بالمحاكم الأهلية (وكيلا للنائب العام) بعد عودته من باريس التى سافر إليها عقب تخرجه فى كلية الحقوق (١٩٢٥) تبعا لرغبة أبيه للدراسات العليا فى الحقوق ليقضى بها ثلاث سنوات (١٩٢٥ :١٩٢٨ (انصرف فيها عن دراسة الحقوق متجها لمشاهدة المسرح وزيارة المتاحف ودار الأوبرا ودراسة الآداب اليونانية والفرنسية . تدور أحداث الرواية تسجيلا ليوميات خلال شهر أكتوبر ١٩٣٥ ، وهى على حد وصفه لتلك اليوميات (ما أنت إلا نافذة مفتوحة أطلق منها حريتى فى ساعات الضيق). وربما لا يوجد عمل أدبى بنفس قوة (يوميات نائب فى الأرياف) كانت لديه القدرة على وصف حالة (الدولة العميقة) هذا المصطلح الذى بات ماثلا وبقوة فى الأذهان بعد ثورة يناير ٢٠١١ تجسيدا للأزمة السياسية فى مصر ، والذى تعبر عنه مجموعة المؤسسات المهيمنة على دوائر الحكم (مؤسسة العدل





والشرطة وتلك الدوائر المسماة بالأمنية والاستخباراتية وأجهزة الإعلام الموجه) والتى تعمل وفق مصالح مشتركة لا تحول تناقضاتها أحيانا دون قوة تماسكها والدفاع عن مكانتها المتميزة ونفوذها الطاغى، الذى يشكل فى جوهره إطارا لطبقة عليا تعمل بعيدا عن أحوال الشعب الذى يسكنه الفقر والتخلف والقهر . والحقيقة أنه لم يفت فى عضد تلك الطبقة تلك التحولات السياسية الكبيرة فى يوليو ١٩٥٢ ويناير ٢٠١١ لتظل على هذا النحو من التماسك المعوق، الذى تروج له الدوائر الإعلامية الخاضعة له باعتباره تعبيرا عن تماسك وقوة الدولة، بينما هو فى الحقيقة يعد السبب المباشر فى جمود الحالة السياسية والاقتصادية المتردية، التى تعانى منها الدولة المصرية .

تبدأ أحداث الرواية بإشارة تليفونية يتلقاها (وكيل النائب العام) تتعلق بحادثة إطلاق نار على المدعو) قمر الدولة عمران) لتستمر بعدها الأحداث فى محاولتها لاستجلاء أبعاد هذه القضية وهى فى سعيها نحو هذا الهدف يتكشف لنا الكثير من الخيوط المتشابكة على نحو نتعرف فيه على الكثير من الحقائق الكاشفة من ناحية لواقع بائس لفلاحى إحدى قرى الدلتا يرزحون تحت نير الفقر والتخلف ومن ناحية أخرى لمنظومة الحكم المتعالية، التى يمثلها رجال القانون والشرطة والمستندة إلى نصوص قانونية جائرة لا تعبر عن هذا الواقع بقدر تعبيرها عن ولائها للنظام السياسى الحاكم بغرض تدشين حالة أمن زائف تكتوى الناس بنيرانه .

ولا تخلو اليوميات من الكثير من العبارات على لسان الراوى الذى هو نفسه (وكيل النائب العام) الدالة على وصف تلك العلاقة البائسة بين السلطة والشعب ومنها على سبيل المثال (كأس الإذلال تنتقل من يد الرئيس إلى المرءوس فى هذا البلد حتى تصل فى نهاية الأمر إلى جوف الشعب المسكين)، وفى مشاهد ترصد طبيعة المحاكمات التى تجرى يوميا بين جنبات المحاكم بغرض تحصيل غرامات من أفراد مساكين يذكر الراوى (لطالما سألت نفسى عن معنى هذه المحاكمة ، أنستطيع أن نسمى هذا القضاء رادعا والمذنب لا يدرك مطلقا أنه مذنب .آه من هذا القانون الذى لا يمكن أن يفهم كنه هؤلاء المساكين) وبصدد استخراج تصاريح الدفن الروتينية والتى قد تتجاوز شبهات جنائية لأسباب الوفاة يقول : أرواح الناس فى مصر لا قيمة لها) . الكثير من التعليقات يرصد فيها الراوى تلك العلاقة بين القوانين والشعب بجرأة

ووعى ربما يكونان غير مسبوقين، وبما يعكس ذلك المناخ الذى كان سائدا قبل ١٩٥٢، الذى أعتقد أنه قد تضاءل بشدة إن لم يكن قد انعدم بعدها .

توفيق صالح : سينما تعرى الواقع..

يمثل المخرج توفيق صالح (١٩٢٦ :٢٠١٣) ظاهرة فريدة فى تاريخ السينما المصرية لقلة عدد أفلامه التى لم تتجاوز سبعة أفلام روائية وسبعة أفلام قصيرة . وهى فى مجملها لم تخرج عن حالة الاشتباك مع الواقع السياسى والاجتماعى المصرى والقضايا القومية العربية . هذا الاشتباك الخاص الذى لم يقف عند حد طرح القضايا المستمدة من الواقع أو ما يعرف بالسينما الواقعية ، بل تجاوزها الى النفاذ إلى جوهر هذا الواقع و كشف القوانين المحركة له بمكوناتها السياسية والاجتماعية والثقافية بغرض تعريتها وكشف الخلل الكامن فيها .

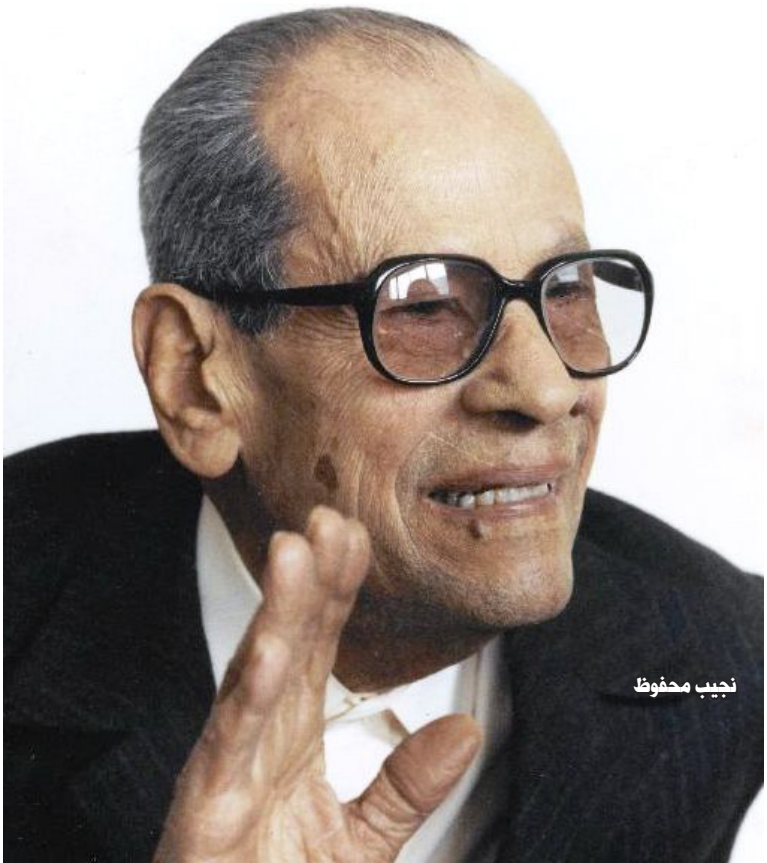
لقطة من فيلم المتمردون، اخراج توفيق صالح

وربما تعكس شخصيات أفلام توفيق صالح نماذج واقعية إلا أنها دوما تمتلك مواقفها الخاصة، التى تسعى من خلالها إلى الإفلات من أسر هذا الواقع بفقره وبتخلفه وقهره .يبدو هذا واضحا منذ فيلمه الأول (درب المهابيل ١٩٥٥) الذى شارك فى معالجته القصصية (نجيب محفوظ) وتبدو أهمية هذا الفيلم فى كونه يعكس خصائص سينما توفيق صالح، التى ستظهر جليا فى أفلامه التالية .. تلك النماذج البشرية القلقة التى يحاصرها واقعها البائس ويدفعها دفعا الى البحث عن سبل الخلاص من أسر هذا الواقع وهى فى سعيها هذا فى (درب المهابيل) يصبح الانفلات من الفقر مبررا لانهيار العلاقات الإنسانية ودهس المكون الدينى الزائف، الذى يبدو عاجزا بمحدداته النصية عن انتشالهم من براثن الفقر والتخلف وليصبح كل فرد من سكان درب المهابيل هدفا لفرد آخر فى سبيل الفوز بورقة يانصيب رابحة التهمتها فى نهاية الأمر (معزة) يمتلكها (الشيخ قفة) مجذوب الدرب .

وفى فيلميه التاليين (صراع الأبطال ١٩٦٢) عن قصة (محمد أبو يوسف) و (المتمردون ١٩٦٦) عن قصة (صلاح حافظ ١٩٢٥:١٩٩٢) الكاتب الصحفى اليسارى المعروف بمواقفه المنحازة لقضايا العدل الاجتماعى، التى تعرض بسببها للسجن فى معتقلات النظام الناصرى لمدة ثمانى سنوات من ١٩٥٤ وحتى١٩٦٢ وليعزله فيما بعد الرئيس السادات من رئاسة تحرير مجلة (روز اليوسف) أيضا لمواقفه الداعمة للمظاهرات الشعبية فى ١٩٧٧ وفى الفيلمين نحن إزاء بطل شاب يقف وحده فى مواجهة واقع معقد يحكمه الفساد السياسى والاقتصادى والدينى لينتج لنا مجتمعا بائسا محاصرا بنفس مشكلات الفقر والتخلف والقهر . يبدو البطل فى كلا الفيلمين يحمل هذا القدر من الوعى والرغبة فى تغيير هذا الواقع مما يضعه فى مواجهة قوى عاتية من أصحاب المصلحة السياسية والاقتصادية ومن بينهم أيضا المقهورون أنفسهم بما يتمثلونه من وعى دينى وموروثات ثقافية زائفة تعمل القوى صاحبة المصلحة فى تدشينها لإحكام سيطرتها عليهم، وبتفجر الأحداث الدرامية فى الفيلمين مع تباين موضوعاتها يتبين لنا أسباب الخلل، التى تشير إلى هذه القوى المتحكمة، وهو الأمر الذى جعل النظام السياسى فى مصر الناصرية يتحسس رأسه دوما حيال افلام توفيق صالح، ليصنع بدوره العراقيل الرقابية الدائمة ، ولم يشفع له تلك الإحالة لمعظم أفلامه القليلة أصلا إلى زمن ما قبل ١٩٥٢ ولا أيضا تلك النهايات السعيدة الملفقة التى تبدو بعيدة عن السياق الطبيعى للدراما استجابة للمتطلبات الرقابية لإجازة عرض الأفلام كتلك النهاية المبتسرة والمتعجلة لفيلم "درب المهابيل" وأيضا فيلما "صراع الأبطال" و"المتمردون" .

استطاع أيضا توفيق صالح وبنفس تلك المقدرة والوعى الخاص أن يقدم وثيقة سينمائية خاصة عن المأساة الفلسطينية فى فيلمه (المخدوعون ١٩٧٢) عن قصة (رجال فى الشمس) للروائى الفلسطينى (غسان كنفانى ١٩٣٦ :١٩٧٢) الذى اغتالته المخابرات الإسرائيلية . هذا الفيلم الذى حاول مرارا أن يقدمه فى مصر ولم يفلح، فسافر إلى سوريا لتنتجه المؤسسة العامة للسينما السورية، والفيلم يعد من أهم مائة فيلم للسينما العربية وحصد العديد من الجوائز منها جائزة مهرجان قرطاج ١٩٧٢ .وتبدو أهمية الفيلم فى كونه وثيقة مهمة لمأساة الشعب الفلسطينى عقب نكبة ١٩٤٨ وبنفس مقدرة توفيق صالح فى النفاذ إلى جوهر هذه المأساة، التى شارك فيها أطراف عديدة وعلى رأسها الأنظمة العربية ذاتها .

الحقيقة أنها ليست المرة الأولى التى يتصدى فيها توفيق صالح لعمل من أعمال توفيق الحكيم ، فقد أخرج له مسرحية (رصاصة فى القلب) وهو لا يزل طالبا بالسنة النهائية بكلية الآداب بجامعة الإسكندرية، والتى حصل منها على البكالوريوس فى الأدب الإنجليزى، وعرضت المسرحية بجمعية الصداقة الفرنسية وكانت السبب فى حصوله على منحة دراسية لدراسة المسرح فى فرنسا على يد رئيس القسم الفرنسى بالكلية، ولكن طلب توفيق صالح تحويلها لدراسة السينما فكان له ما أراد. والحقيقة أيضا أن رواية (يوميات نائب فى الأرياف) بما تحتويه من مقدرة هائلة على النفاذ إلى جوهر العلاقة المختلة بين النظام السياسى والشعب، ربما تلتقى وهوى توفيق صالح هذا المخرج المنحاز لقضايا العدل الاجتماعى، وأيضا بقدرته على النفاذ إلى ما وراء حركة الأشياء الخارجية لتصل ليد اللاعبين بخيوط حركة البشر المسكونة بعذابات الفقر والتخلف فى مسرح الواقع المصرى، وهم يعتلون تلك المكانة المرتفعة قابضين بأيديهم الغليظة على تلك الخيوط .


نجيب محفوظ

عبد الناصر

فسان كنفاني

توفيق صالح

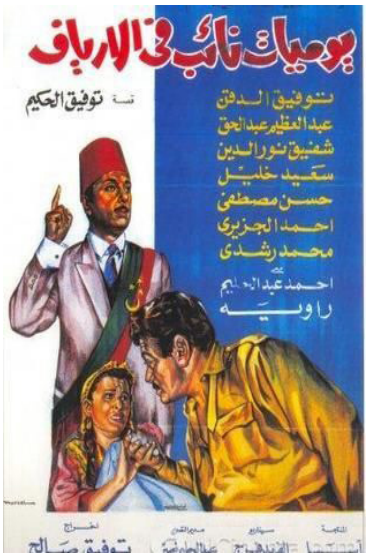
الرواية بعيون سينما توفيق صالح ..

شارك فى كتابة السيناريو لفيلم يوميات نائب فى الأرياف(ألفريد فرج وتوفيق صالح) والموسيقى (فؤاد الظاهرى) والديكور (أنسى أبو سيف) ومدير التصوير (محسن نصر) وساعد فى الإخراج (خيرى بشارة ونادر جلال) تدور أحداث الفيلم فى أحد المراكز المنتشرة بأرجاء الوطن المصرى، التى تشكل فى مجموعها معظم سكان مصر من الفلاحين أربيعنيات القرن الماضى . فى سكون الليل المعتاد بتلك البقاع، حيث تخمد حركة البشر إلا من المجرمين وأولئك الباحثين عن المتاعب، وبعض كبار الموظفين وعلى رأسهم مأمور المركز (توفيق الدقن) يمارسون لعبة الورق (القمار) ربما هربا من قسوة هذا الواقع البليد الخالى من مباهج المدن، يتضرع وكيل النيابة (أحمد عبد الحليم) إلى ربه بأن تخمد غرائز البشر فى المركز لبضع ساعات ينال فيها قسطا من الراحة ولكن هيهات ، تصله إشارة يسلمه إياها الخفير بالعثور على المدعو (قمر الدولة عمران) مصابا بطلق نارى جاءه من الزراعات ، ليستيقظ النائب من إغفاءته، وقد خابت ظنونه ويرسل الخفير فى طلب المأمور وكاتب التحقيق، ولا ينسى مساعد النيابة الشاب الذى يوليه بالرعاية والتدريب ليتوجهوا وبرفقتهم عمدة القرية (أحمد الجزيرى) إلى موقع الحادثة للمعاينة والتحقيق. إلا أن حالة المصاب لم تكن تسمح بذلك، وهنا يروى النائب لمساعده عن أهمية وصف مكان الحادثة، وأوصاف المصاب بدقة وإسهاب، فأوراق التحقيق هى كل شىء بالنسبة للقضية فى إشارة واضحة لهذا الداء المعروف عن بيروقراطية الجهاز الإدارى للدولة المصرية، حيث تصبح الأوراق هى كل شىء فى نظر التحقيق أكثر من الوصول إلى الحقيقة نفسها ، وهو الأمر الذى عايشناه فى المحاكمات التالية لثورة يناير لرءوس النظام والفساد، بناء على نفس الأوراق بعينها لتتم تبرئتهم جميعا، قافزين على جرائم شاهدناها وعايشناها كلنا .. ولا ينسى أن يذكره بكم الأوراق، الذى هو دليل الإتقان فى نظر رؤسائه .

بينما يبدو المأمور منشغلا بتنبيه العمدة بضرورة إعداد العشاء اللازم لهذه الليلة، التى قد تطول حتى الصباح فى التحقيقات، مذكرا إياه بكل ما لذ وطاب، يتهادى صوت الشيخ عصفور مجذوب القرية بهيئته البالية (عبد العظيم عبد الحق) من قلب الزراعات المجاورة وهو ينشد مواله الأثير (ورمش الحبيبة يفرش على فدان) فيطلب المأمور إحضاره، وهو الذى يستعين به دوما فى الجنايات المشابهة لاعتبارات تتعلق بكونه رجلا مبروكا .

وفى هذا المشهد الذى يتوسطه رجل مصاب بطلق نارى ولا يقدر حتى على التحدث، بينما ينشغل رجال التحقيق باستيفاء أوراقهم، ويبدو المأمور مهموما بأمور الطعام، ولا يزال العمدة يكرر قسمه بأن الجانى ولا بد من خارج زمام دائرة مركزه الآمن ، تبدو واضحة الصورة المترهلة للدولة المصرية، التى لا يعنيها مصير هذا الرجل المصاب بقدر اعتنائها بالإجراءات الشكلية البيروقراطية، التى تحافظ بها على وجودها وسطوتها . قافزة على استجلاء حقائق تخص أرواح البشر من المواطنين البؤساء .

ينتقل الجميع إلى دوار العمدة، بعد أن أوصى وكيل النيابة بضرورة إرسال المصاب لتلقى العلاج بعد أن فشل فى استجوابه، وليستكمل تحقيقاته مع العمدة والشهود والمقربين للمجنى عليه، ليظل الأمر غامضا لرجل يعيش وحيدا مع أمه العجوز وأخت لزوجته المتوفاة وليس له أعداء ، وعندما يطلب المأمور أخذ رأى الشيخ عصفور، يستنكف وكيل النيابة الاستعانة برجل مخبول ليبادرهم الشيخ عصفور بأحد مواويله (إبحث عن النسوان) وهو ما يلفت نظر وكيل النيابة لاستدعاء أخت زوجة المصاب، التى تحضر على الفور لتحبس أنفاس الجميع بجمالها الخلاب الذى أعادهم من صحراء واقعهم البائس .. وتتكرر خلال أحداث الفيلم الإشارات التى يرسلها الشيخ عصفور عبر مواويله وهو الرجل المجذوب والمحب الذى أعطى روحه للمكان، فصار يدرك من الحقائق ما لم تستطع أجهزة الدولة بسطوتها وتعالها إدراكه ،وربما تعكس تلك المفارقة العجيبة عجز القوانين المتعالية عن إدراك كنه ذلك الواقع، الذى لم تنشغل بدراسته وتأمل أحواله .



كان لظهور الفتاة الجميلة ريم (راوية عاشور) على مسرح الأحداث فعل السحر فى النفوس المجهدة لجميع الحضور، لتزيح عنهم ذلك الإجهاد ولتستيقظ العيون والأفئدة والغرائز . لعله ذلك الأثر الذى يحدثه الجمال غير المتوقع على نفوس تنظر إلى هذا الواقع البائس بتعال، ليفاجئهم ذلك الواقع بقدرته على العبث بعقولهم وأفئدتهم، فترتفع عيونهم عن صنم أوراقهم المقدسة وتسمو فوق نهم البطون، وليمنحهم ذلك الحضور الإنسانى الصادم لذواتهم العمياء .

ها هو المأمور بكل صلفه وعنجهيته تلمع عيناه كما تلمع عين ذئب أمام ظبى جميل ،وها هو وكيل النيابة يحاول أن يستجمع ذاته التائهة ليستجوب ريم بأسئلته المتلاحقة، التى تعكس حيرة روحه ، حتى ذلك الشاب الرقيق مساعد النيابة الوافد من القاهرة إلى جفاف ذلك المكان يدب قلبه بعنف ليزيل ذلك الصدأ الذى يسكنه .

يزداد الأمر غموضا بعد استجواب ريم ،إلا من ذلك الخيط الرفيع الذى يشير إلى رفض زوج أختها قمر الدولة عمران لكل من تقدم لخطبتها، وآخرهم شخص

يدعى حسين من إحدى القرى المجاورة، كان يلح فى طلب يدها ربما فى إشارة مبطنة الى تعلق قلبه هو بريم ، ليظل التحقيق عاجزا عن استجلاء الحقيقة واستيفاء الأوراق التى تحوى اعترافات محددة باسم فاعل الجرم لإشباع نهم القانون، الذى لا تدرك نصوصه تلك الخبايا للنفس الإنسانية .

ومع استمرار ظلال تلك القضية بامتداد زمن الفيلم، باعتبارها ذلك الخيط الممتد، الذى تتفرع منه الأحداث المتلاحقة والعديدة الكاشفة للجوانب المختلفة السياسية والاجتماعية، التى تحدد ملامح الحياة فى هذا الواقع البائس، الذى يتمدد بين طرفى السلطة بسطوتها وقوانينها المجحفة من ناحية وبين أحوال الناس التى يسكنها الفقر والتخلف من ناحية أخرى .

قوانين تحاسب رجلا جائعا (عبد السلام محمد) لسرقته (كوز درة) وتفرض عليه الحبس وغرامة مالية، وتحاسب الفلاحين عن سرقة هدوم وجدوها فى الترعة لبالة ملابس سقطت من عربة مسرعة، لتتخاطفها الأيادى لتكسى بها أجسادهم شبه العارية، ولتعاقبهم أيضا بغرامات مالية، لتظل تلك الغرامات المالية الهائلة وغيرها الكثير من هذه المخالفات، التى لا تزال تعيش بيننا فى القرى والمدن، والتى ربما تحرص دوائر صانعى القوانين على بقائها لتظل تشكل تلك الموارد المالية الهائلة التى تستحوذ عليها دوائر الشرطة والعدل لتنتفخ بها جيوبهم متجاوزين عن عجز الدولة عن حل مشكلات الفقر والتخلف الذى يسكن هذا الواقع .

وعلى الطرف الآخر يعرض الفيلم لتلك الشجارات الدائمة بين زوجة المأمور (نبيلة السيد) وزوجة القاضى المقيم بالمركز (عايدة عبد العزيز) والتى تحوى الشتائم وعبارات الزهو بمكانة زوج كل منهما فى المركز، كتعبير عن مكانة وتفاهة تلك الطبقة التى لا ينغص حياتها سوى تلك الغيرة قتلا للوقت وللتسلية .

وفى مشاهد تستعرض طبيعة الانتخابات النيابية، التى ينشغل فيها المأمور ليعقد اجتماعاته مع عمد القرى التابعة لزمام مركزه، منها ومهددا إياهم بضرورة العمل على فوز ممثل الحكومة فى الانتخابات، وإلا كان العزل من نصيبهم ،كما يلجأ أيضا إلى القبض العشوائى على الفلاحين بتهمة مقننة وهى (التشرد) ليعبئ بهم عربات النقل ليهتفوا باسم مرشح الحكومة بين جنبات القرية مقابل الإفراج عنهم ، وفى حوار يبدو هزليا جمعه ووكيل النيابة يتباهى المأمور بعدم إجبار الفلاحين على اختيار مرشح بعينه، لتأتيه الصناديق الصحيحة لتذهب إلى جوف الترعة وتحل محلها صناديقه هو المعبرة عن رغبة الحكومة .

بالكاد يستطيع وكيل النيابة أن يستنطق المجنى عليه (قمر الدولة عمران) فى المستشفى عمن أطلق عليه الرصاص فيذكر بصعوبة اسم ريم .

والحقيقة أنه ربما ذكر اسمها ليست باعتبارها فاعلة الجرم وإنما باعتبارها السبب فيما حدث له وفى حوار بين وكيل النيابة ومساعده، يؤكد وكيل النيابة أن ريم تلك الفتاة الرقيقة صاحبة الوجه الجميل لا يمكن أن تقتل أحدا ولكنه يطلب فى استدعائها بناء على هذا الاعتراف ، ليكتشف هروبها من بيت المأمور الذى احتجزها ببيته طمعا فى الفوز بجمالها لتقسو عليها زوجته، التى ربما استشعرت ما يجول بخاطر زوجها .

أيضا تصل وكيل النيابة إشارة من النائب العام يطلب فيها التحقيق فى بلاغ من مجهول بشأن زوجة قمر الدولة عمران تشكك فى وفاتها الطبيعية، وتشير إلى أسباب جنائية لهذه الوفاة على يد زوجها ليبدأ وكيل النيابة على الفور فى التحقيق واستخراج الجثة لتشريحها، ليتبين بالفعل أنها ماتت خنقا وعند استجواب الموظف المسئول عن استخراج تصاريح الدفن والذى يجب أن يتم بمعرفة الطبيب الشرعى المختص يذكر الموظف أنه فى الغالب يلجأ إلى مخاطبة الدكتور تليفونيا بدون الكشف على المتوفى وهو ما يعد مخالفة قانونية .. فكم من الجرائم ترتكب على هذا النحو الذى يستهين بأرواح البشر ولا يعلم أحد عنها شيئا .

عبثا تذهب محاولات العثور على ريم رغم المشاهد القاسية التى قام فيها المأمور وجمع كبير من عساكر الشرطة باقتحام منازل الفلاحين المجاورين لبيتها والاعتداء عليهم بشكل عشوائى يشبه فى الحقيقة هجوم عصابة من الهمج على مواطنين أبرياء لا حيلة لهم .

يموت قمر الدولة عمران وتموت معه الكثير من الحقائق التى لم تستطع التحقيقات التوصل إليها بشأن مقتل زوجته ومقتله هو شخصيا، وأيضا بشأن علاقته بريم .. وإن كانت هذه الحقائق تبدو جلية فى سياق الأحداث لكل من له عين ترى ووجدان يشعر .

تأتى المشاهد الأخيرة للفيلم قاسية ومؤلمة لتعكس النتاج الطبيعى لذلك الواقع المركب، الذى تتوارى فيه الحقائق هربا من قسوة قوانينه الحاكمة، التى يحددها ذلك الاعتقاد الزائف عن فكرة (الأمن) الذى تعتنقه الدولة المصرية، وتراه فى ضرورة الالتزام بقواعد تلك القوانين المجحفة والمتعالية بينما هى فى الحقيقة عاجزة عن تحقيق النهضة الاقتصادية والاجتماعية التى يتحقق بها العدل الحقيقى المنشود الذى ينادى به الشعب المصرى عبر نضالاته وثوراته المتتالية . وهو نفس المفهوم عن (الأمن) الذى بموجبه تم قمع الاحتجاجات

لقطة من فيلم يوميات نائب في الأرياف، إخراج توفيق صالح

لقطة من فيلم المخدوعون، اخراج توفيق صالح

الشعبية بعد ثورة يناير ٢٠١١ وبشر به الإعلام التابع للنظام باعتباره مخرجا للأزمة السياسية، وعودة لما يسمى بهيبة الدولة ليظل ذلك التدهور فى الأحوال المعيشية للمواطنين، وذلك الغياب للحريات السياسية هو العنوان الرسمى للدولة المصرية .

تموت ريم غارقة فى ترعة المركز ويهرع النائب ومعه مساعده والمأمور نحو الترعة لانتشال جثتها والتعرف عليها ، وأثناء انتشال جثتها يتم العثور على صندوق انتخابات مغلق ومختوم بالشمع، الأمر الذى يستنكره النائب فيترجاه المأمور بغض الطرف عن هذا الأمر لاعتبارات أمنية تمر بها البلاد .

يسجى جسد ريم الجميلة على جسم صندوق الانتخابات فى إشارة واضحة لنفس المصير التعس الذى وئدت فيه تلك الفتاة الجميلة والبريئة والنبتة المباغتة، التى تشى بقدرة هذا الواقع على منح الجمال رغم قسوته وبؤسه .وأيضا لتوئد أحلام الناس فى التغيير عبر أصواتها الانتخابية الغارقة. .

وفى مشهد ختامى مؤثر تدعمه موسيقى (فؤاد الظاهرى) بقدرتها التعبيرية الهائلة يتهادى صوت الشيخ عصفور ممزوجا بذلك الألم الدفين، الذى يسكن روح ذلك المجذوب الذى تدرك روحه ما لم تدركه أفئدة الدولة بكل كياناتها المترهلة .

رمش عيونها ياناس يفرش على المية واحدة بياض شفتشى والتانى بلطية والتالتة من بدعها غرقها فى المية

بينما يترجى مساعد النيابة الشاب وكيل النيابة بأن يعفيه من حضور تشريح جسد (ريم) وهو يقول بتأثر بالغ (أنا مستعد أحضر تشريح نصف البلد ، لكن بلاش ريم حرام) .

وبصوت الراوى الذى استعان به توفيق صالح بامتداد الفيلم، معلقا وكاشفا به عن الضمير الإنسانى لوكيل النيابة الحائر بين نصوص القانون ومقتضيات الوظيفة، وبين التعاطف مع الفلاحين البؤساء الذى يسكن جنبات روحه، ينتهى الفيلم بتلك العبارات البليغة التى انتقاها توفيق صالح من بين سطور الرواية (ذهب دم كثير أرخص من المداد الذى حبرت به أوراق القضية ،نحن هنا لا نأخذ أرواح الناس على سبيل الجد ، إن الأموال تنفق بسخاء على التوافه من الأمور ،أما إذا طلبت لإقامة العدل أو تحسين حالة الشعب فإنها تصبح عزيزة وشحيحة ،ذلك أن العدل والشعب كلمات لم يزل معناها غامضا عن العقول فى هذا البلد).

ملحمة حقيقية يجسدها فيلم توفيق صالح الرائع بما يحتويه من إشارات ربما يكون المقال عاجزا عن استعراض جميعها ليظل هذا الفيلم وثيقة نادرة شارك فى صناعتها الأديب الكبير والمفكر) توفيق الحكيم) الذى لم تمنعه أصوله الأرستقراطية من الانحياز لأبناء شعبه من الفقراء الذين حرم فى طفولته من مخالطتهم ليصنع ذلك التعبير القوى عن حقهم فى الحياة الكريمة العادلة . وأيضا بقدرة المخرج الكبير (توفيق صالح) على النفاذ لجوهر العمل الأدبى متنقلا بين جنباته ليغزل لنا ذلك النسيج الذى أضاف إليه من ألوان رؤيته السينمائية الرائعة الكثير وأيضا بوعيه المنحاز لأبناء شعبه، الذى أخلص فى الدفاع عنه عبر كل أعماله السينمائية ودفع الثمن الكبير الذى دفعه إلى الهجرة لسنوات طويلة خارج مصر هربا من حصار القيود الرقابية .

ولعلى أجدنى مدفوعا كل فترة لمشاهدة هذه التحفة السينمائية، وفى كل مشاهدة يتأكد لدى الإحساس بأن هذا الفيلم اقترب كثيرا من وصف حالة الدولة المصرية ، هذا الحضور القوى لصورتها (ممثل النيابة والقاضى والمأمور) هذا الكيان المترهل الذى تفصله مكانته الاجتماعية والسلطوية التى انتزعها منذ أن قرر صاحب الدار فى مصر أن يرى نفسه إلها وهذه الأنهار تجرى من تحته، بينما يرزح عباده هناك فى قبضة هؤلاء المتخمين ليقيموا عدلا مترهلا مثلهم تضيع فيه الحقائق ويوأد فيه الجمال .

رحلة الفيلم الغنائى المصرى ..

من «أنشودة الفؤاد إلى «مولد يادنيا"

ارتبط الفيلم الغنائى بصناعة السينما فى مصر بمجرد أن أصبحت ناطقة عام ١٩٣٣ ، وكأن السينما المصرية نطقت من أجل أن تغنى ، ويستحق فيلم «أنشودة الفؤاد» أن يحمل لقب الريادة لذلك النوع من الأفلام ، وهو من إخراج الإيطالى "ماريو فولبى" وبطولة المطربة نادرة وجورج أبيض ، وهو ناطق فى المشاهد التى تغنى فيها نادرة وصامت فى بقية المشاهد ، وجيع أغانى الفيلم من تأليف الشاعر خليل مطران وألحان الشيخ زكريا أحمد .

حسام حافظ

لكن لماذا ارتبطت بداية صناعة السينما فى مصر بالأفلام الغنائية ؟ .. الأسباب عديدة منها أن دور السينما فى القاهرة ، كانت توجد إلى جوار الملاهى والمسارح التى تقدم الرقص والغناء فى شارع عماد الدين ، فكان من الطبيعى إذا أراد الفيلم النجاح الجماهيرى أن يقدم ما تقدمه هذه الملاهى حتى يستطيع المنافسة ، لأن السينما فى بداياتها سواء فى مصر أو العالم هى أهم وسائل الترفيه الجماهيرى ، وينظر إليها الناس كأداة للتسلية وتمضية الوقت ، وعندما حققت النجاح والمكاسب المادية أصبحت مثل الدجاجة التى تبيض ذهبا لشركات الإنتاج ، لذلك كان لهذا النوع من الأفلام الفضل الأول فى بقاء واستمرار صناعة السينما حتى يومنا هذا .

ونستطيع القول إن البداية الحقيقية للأفلام الغنائية كانت بفيلم «الوردة البيضاء» إخراج محمد كريم وبطولة محمد عبد الوهاب وسميرة خلوصى ، وتم عرضه فى ديسمبر عام 1933 وهى نفس سنة عرض «أنشودة الفؤاد» ، لكنه كان ناطقا بالكامل وتم تصويره فى استوديوهات "توبيس" بباريس وكتب كلمات أغانيه الشاعر أحمد رامى وكلها ألحان وغناء محمد عبد الوهاب .

وفى دراسة قيمة للباحث الدكتور محمود على فهمى بعنوان «مسيرة الأفلام الغنائية المصرية» ، نستطيع تقسيم تاريخ هذا النوع من الأفلام إلى مرحلتين ، الأولى من 1933 وحتى 1955 .. والمرحلة الثانية من 1955 وحتى عرض فيلم «مولد يا دنيا» إخراج حسين كمال عام 1975 ، والذى يمكن اعتباره نهاية مرحلة ازدهار الفيلم الغنائى المصرى.

قدم محمد عبد الوهاب 7 أفلام فى الفترة من 1933 وحتى 1946 وجميعها من إخراج محمد كريم : الوردة البيضاء 1933 – دموع الحب 1935 – يحيا الحب 1938 – يوم سعيد 1940 – ممنوع الحب 1942 – رصاصة فى القلب 1944 وأخيرا لست ملاكا 1946 ، وكان عبد الوهاب يقدم شخصية الشاب الأفندى ابن المدينة الذى ينتمى للطبقة الوسطى ، ويعيش قصة حب تواجه فى البداية الكثير من الصعوبات ثم ينتهى الفيلم نهاية سعيدة ، كان الجمهور يتزاحم على دور العرض للاستماع إلى أغانى عبد الوهاب والتى وصلت إلى 10 أغنيات فى الفيلم الواحد ، الأمر الذى دفع طلعت حرب مؤسس أستوديو مصر إلى تشجيع أم كلثوم على خوض تجربة تقديم أفلام من بطولتها، بل إنه فكر فى البداية أن يجمع أم كثوم وعبد الوهاب فى فيلم واحد ، ولكن يبدو أن هذا الطموح كان أكبر من قدرات السينمائيين فى تلك الفترة .

قدمت أم كلثوم أول أفلامها «وداد» عام 1936 إخراج فيرتزكرامب ، وقد اختارلها الشاعر أحمد رامى قصة الجارية وداد التى تعشق سيدها التاجرباهر – قام بالدور أحمد علام – وحقق أستوديو مصر مكاسب كبيرة من عرض الفيلم وشارك به كأول فيلم مصرى يتم عرضه فى مهرجان فينسيا عام 1936 .

ثم أخرج أحمد بدرخان لأم كلثوم 5 أفلام هى : نشيد الأمل 1937 – دنانير 1940 – عايدة 1942 – فاطمة 1947 – بينما أخرج لها توجو مزراحى فيلما وحيدا هو "سلامة" عام 1945 ، وكانت تقدم شخصية الجارية فى عصور العرب القديمة ، وكأنها تقدم تراث الغناء الذى يعبر عن الماضى البعيد، بينما كان عبد الوهاب عصريا فى أفلامه كما ذكرنا .. كانت أم كلثوم تهتم بنوع الغناء وقوة الأداء والطرب ، وعبد الوهاب يهتم بتقديم الحياة الاجتماعية المعاصرة للشباب من جيله ويعبر عنهم فى أفلامه .

فى تلك المرحلة ظهرت المطربة ليلى مراد لأول مرة أمام عبد الوهاب فى فيلم «يحيا الحب» لتصبح

بعد ذلك أعظم مطربة سينمائية على الشاشة المصرية خلال الفترة من 1938 وحتى اعتزالها عام 1955 وهى فى قمة نجاحها ، قدمت 26 فيلما حققت نجاحا هائلا، وكانت تحمل الأفلام اسمها مثل : ليلى بنت الريف – ليلى بنت مدارس – ليلى فى الظلام مع المخرج توجو مزراحى ثم عملت مع المخرجين : كمال سليم وأحمد سالم وأنور وجدى ويوسف وهبى ونيازى مصطفى وحلمى رفلة وحسين صدقى وبركات ويوسف شاهين وسيف الدين شوكت وحسن الصيفى . ومازالت أغانيها قادرة على جذب الجمهور حتى الآن ، ويؤكد المؤرخ د.محمود على فهمى أن أغنية «مين يشترى الورد

منى» التى غنتها ليلى مراد فى فيلم «ليلى» عام 1942 حققت تفوقا جماهيريا على أغانى عبد الوهاب فى فيلم «ممنوع الحب» «وأم كلثوم فى فيلم «عايدة» وقد عرضت هذه الأفلام جميعا فى نفس العام.

ويأتى ظهور فريد الأطرش وشقيقته أسمهان ليحققا نقلة هائلة للفيلم الغنائى المصرى فى فيلمهما الوحيد الذى جمعهما «انتصار الشباب» 1941 ، والذى يؤرخ له بأنه أول فيلم استعراضى غنائى فى تاريخ السينما المصرية ، يتضمن الأوبريت الشهير « ليلة من الأندلس « أشعار أحمد رامى وأداء فريد الأطرش وأسمهان ، وكان صوت أسمهان قد ظهر لأول مرة فى فيلم «يوم سعيد» مع عبد الوهاب فى أغنية «محلاها عيشة الفلاح» ، ماتت أسمهان فى حادث شهير عام 1944 ، وانطلق فريد الأطرش ليقدم 31 فيلما غنائيا حققت له نجومية كبيرة ، ونجاحا جماهيريا لم يهتز حتى بعد ظهور عبد الحليم حافظ عام 1955 ، وكان آخر أفلام فريد «نغم فى حياتى" إخراج بركات عام 1974 تم عرضه فى بيروت قبل 3 أيام من وفاته.

ذكرت المؤرخة الفنية فرجينيا دانيلسون فى كتابها «صوت مصر .. أم كلثوم « أن فريد الأطرش كان له الفضل فى تشكيل هوية الفيلم الغنائى المصرى .. وعلى حد قولها: «صناعة السينما المصرية ما كان يمكن أن تصبح كما هى الآن لولا مساهمة فريد الأطرش فى بنائها « وهذا دليل آخر على الدور الذى قامت به الأفلام الغنائية فى بقاء وتطور صناعة السينما فى مصر . وكان فيلمه «جمال ودلال» إخراج ستيفان روستى ، هو أول فيلم مصرى يتم عرضه فى نسختين يوم 12 نوفمبر عام 1945 فى دارى عرض كايرو بالاس وأوبرا بالقاهرة ، مما يؤكد الإقبال الجماهيرى وهو الفيلم الرابع له وأغانى فريد الأطرش فى أفلامه هى كل إبداعه الفنى تقريبا ، لأنه كان قليلا ما يغنى فى حفلات عامة ومرحلة أغانى حفل شم النسيم جاءت فى السنوات الأخيرة من حياته.

ويستمر نجاح الفيلم الغنائى خلال الأربعينيات ، وفى 3 سنوات متتالية يظهر 3 من نجوم الغناء السينمائى : محمد فوزى وصباح وشادية ، وأصبح لكل منهم أفلامه وعشاق أغانيه .. قدم فوزى أول أفلامه عام 1944 بعنوان «سيف الجلاد» إخراج يوسف وهبى وبطولة عقيلة راتب التى غنت مع فوزى فى ذلك الفيلم ، ويساهم المخرج الكبير محمد كريم فى تكوين الشخصية الفنية لمحمد فوزى بإخراجه فيلم «أصحاب السعادة» عام 1946 بطولة فوزى مع رجاء عبده وسليمان نجيب ، ويغنى على نمط عبد الوهاب وإن كان بأسلوب أكثر مرحا وخفة وأقرب إلى عامة الشعب ، ويستمر تألقه ويقدم 36 فيلما منها : العقل فى أجازة – صاحبة الملاليم – فاطمة وماريكا وراشيل – الآنسة ماما – الحب فى خطر – حتى آخر أفلامه عام 1959 بعنوان « كل دقة فى قلبى» مع المطربة نازك إخراج أحمد ضياء الدين.

سميرة خلوصي بطلة فيلم الوردة البيضاء

أما صباح فقد جاءت إلى القاهرة بدعوة من المنتجة آسيا ، بعد أن اشتهرت فى وادى شحرور كأحد الاصوات الجميلة من جبل لبنان ، وقدمت فى مصر 74 فيلما غنت فيها مئات الأغانى وعملت مع الغالبية العظمى من مخرجى السينما مثل : بركات وحسين فوزى ونيازى مصطفى ويوسف وهبى وحسن الإمام وحلمى رفلة وعز الدين ذوالفقار وصلاح أبو سيف وحلمى حليم ، وتعتبر الأربعينيات والخمسينيات قمة عطاء صباح ، بينما اختارت فى الستينيات العيش ما بين القاهرة وبيروت ، وقدمت هناك مجموعة من الأفلام ذات المستوى الفنى المتواضع وعادت إلى مصر فى السبعينيات وقدمت «نار الشوق» للمخرج محمد سالم عام 1970 و»جيتار الحب» مع عاطف سالم عام 1973 وأخيرا فيلم « ليلة بكى فيها القمر» عام 1980 مع المخرج أحمد يحيى وهو آخر أفلامها.

ورغم ازدحام الأفلام الغنائية فى الأربعينيات بالعديد من المطربين ، إلا أن الإقبال الجماهيرى ساهم فى ظهور نجمة جديدة خفيفة الظل وشقية مثل شادية ، التى اكتشفها حلمى رفلة وأحمد بدرخان وقدمت أول أفلامها بعنوان «أزهار وأشواك» مع المخرج محمد عبد الجواد .. وقدمت 110 أفلام فى رحلة طويلة تفوقت فى الغناء والتمثيل أيضا ، حتى أنها عملت فى بعض الأفلام كممثلة فقط مثل : «زقاق المدق» 1963 للمخرج حسن الإمام و»مراتى مدير عام» 1966 إخراج فطين عبد الوهاب و»ميرامار» 1969 إخراج كمال الشيخ وغير ذلك من الأفلام.

وإذا كنا قد تحدثنا عن نجوم الصف الأول فى الأفلام الغنائية ، فإن هناك بعض المطربين كانوا نجوما للصف الثانى قدموا العديد من الأفلام مثل : عبد العزيز محمود وعبد الغنى السيد وعبده السروجى وكارم محمود وسعد عبد الوهاب ومحمد عبد المطلب ومحمد الكحلاوى ونور الهدى ونعيمة عاكف وهدى سلطان وسعاد مكاوى ، معنى ذلك أن هذه المرحلة الذهبية للأفلام الغنائية لم تكن حكرا على أحد ، وأعطت الفرصة لظهور العديد من المواهب ، التى تمثل ألوانا مختلفة ، من الأداء الصوتى والاستعراضى الذى يحبه الجمهور.

بعد ثورة يوليو 1952 استمر تيار الأفلام الغنائية وقدم عبد الحليم حافظ أول أفلامه بعنوان «لحن الوفاء» إخراج إبراهيم عمارة ، وفى نفس العام قدم «أيام وليالى» إخراج بركات و»أيامنا الحلوة» إخراج حلمى حليم ، هذه الأفلام الثلاثة وضعت عبد الحليم على قمة الغناء السينمائى فى مصر ، لقد حظى حليم بشعبية فائقة وبرز كأحد الأصوات الجديدة المختلفة فى اللحن والأداء البسيط غير المتكلف وتخلى عن الطرب فى الكثير من أغانى أفلامه ، قدم للسينما 16 فيلما منها 3 أفلام مع حلمى رفلة وفيلمان مع حلمى حليم ، وهناك بعض المخرجين أخرجوا له فيلما واحدا أصبح من علامات السينما مثل عز الدين ذو الفقار مخرج فيلم «شارع الحب» 1958 وصلاح أبو سيف مخرج فيلم «الوسادة الخالية» 1957 وعاطف سالم مخرج فيلم «يوم من عمرى» 1961 وحسن الإمام مخرج فيلم «الخطايا» 1963 وحسين كمال مخرج فيلم «أبى فوق الشجرة» 1969.

أما نجمة الستينيات بلا منازع فهى سعاد حسنى ، وهى حالة فريدة قادرة على التمثيل والغناء والرقص الشرقى والاستعراضى ، قدمت كل أنواع الأفلام العاطفية والكوميدية والسياسية ، بالإضافة إلى الأفلام الغنائية مثل «خلى بالك من زوزو» عام 1972 للمخرج حسن الإمام ، أو الاستعراضية مثل «صغيرة على الحب» عام 1966 إخراج نيازى مصطفى ، قدمت 80 فيلما بداية من «حسن ونعيمة» مع المطرب محرم فؤاد وإخراج بركات ، وحتى «الراعى والنساء» إخراج على بدرخان.

كان المؤرخ الدكتور محمود على فهى قد أطلق على مرحلة «1955 – 1975 " من تاريخ السينما المصرية مرحلة أفول الفيلم الغنائى المصرى ، وهى بالفعل لاتقارن بمرحلة الازدهار 1933 – 1955 ، ولكن من الإنصاف القول إنها الفترة التى قدم فيها عبد الحليم حافظ كل أفلامه ، وكذلك قدمت نجاة الصغيرة خلالها 11 فيلما أشهرها «غريبة» 1958 إخراج أحمد بدرخان و «الشموع السوداء» 1962 إخراج عز الدين ذو الفقار و «7 أيام فى الجنة» 1969 إخراج فطين عبد الوهاب ، كذلك ظهرت فايزة أحمد وقدمت 9 أفلام أشهرها «تمر حنة» إخراج حسين فوزى و «أنا وبناتى « إخراج حسين حلمى المهندس ، وفى نفس المرحلة قدمت فرقة رضا فيلمين من الاستعراض الغنائى «إجازة نصف السنة» 1962 و»غرام فى الكرنك» 1967 وكلاهما إخراج على رضا وبطولة فريدة فهمى ومحمود رضا.

كما ظهرت وردة الجزائرية وقدمت 5 أفلام أولها «ألمظ وعبده الحامولى» عام 1962 إخراج حلمى رفلة ، وأشهرها «حكايتى مع الزمان» 1973 إخراج حسن الإمام .. ويأتى فيلم «مولد يادنيا» 1975 إخراج حسين كمال وهو الفيلم الوحيد للمطربة عفاف راضى وقد حقق نجاحا جماهيريا كبيرا ولكن للأسف كان آخر فيلم غنائى فى تلك المرحلة ، صحيح توجد بعض التجارب الفاشلة للمطرب هانى شاكر ، ولكن نمط الفيلم الغنائى الكلاسيكى مثل أفلام الأربعينيات انتهى بلا عودة.

جورج أبيض

وأخيرا نستطيع الخروج من استعراض تاريخ الفيلم الغنائى المصرى ببعض الحقائق نوجزها فى الآتى :

وجود وازدهار صناعة السينما فى مصر جاء بسبب مناخ الحرية أولا ، وبسبب تعدد أنواع الأفلام مثل الغنائية والكوميدية وأفلام الحركة والجريمة والتشويق ، وكذلك أفلام الميلودراما التى جذبت الجمهور إلى شاشة السينما ، ولولا هذا التنوع ما ظهر مخرجون مثل : محمد كريم وأحمد بدرخان وصلاح أبو سيف وعز الدين ذو الفقار وفطين عبد الوهاب ويوسف شاهين وكمال الشيخ وحسن الإمام وبركات ونيازى مصطفى وقد قامت على أكتافهم صناعة السينما فى مصر.

النجاح الجماهيرى هو الذى يصنع النجوم وليست النجوم هى التى تصنع النجاح الجماهيرى ، بمعنى أن النجم لابد أن يقدم المستوى الجيد حتى يستمر فى السوق ، ويحافظ على جماهيريته فى ظل المنافسة القوية ، فإذا قدم المستوى الضعيف خرج من المنافسة وفقد جمهوره.

إذا كانت القاهرة قد سميت بهوليوود الشرق ، فالسبب الأساسى لذلك هو وجود نظام الأستوديوهات مثل أستوديو مصر ونحاس وجلال ، وكل أستوديو منها مثل المصنع الذى يملك «خط إنتاج» للأفلام الجماهيرية مثل الغنائية والميلودرامية ، التى كانت تنفق على إنتاج النوعيات الأخرى من الأفلام مثل السينما الأمريكية ، لأن الأفلام التى تحصل على جوائز الأوسكار هناك غالبا لاتحقق النجاح الجماهيرى ، بينما سوبرمان وحرب الكواكب وباتمان أفلام تحقق أعلى الإيرادات.

التوزيع الخارجى من أهم أسباب استمرار صناعة السينما المحلية ، لذلك قبل ثورة يوليو كان الفيلم المصرى منتشرا فى طول البلاد العربية وعرضها ، ولكن بعد الثورة تم منع الفيلم المصرى لأسباب سياسية فى العديد من البلاد العربية ، ثم بعد تأميم السينما عام 1963 لم تعد تعرض الأفلام المصرية إلا محليا فقط ، فاختفت المنافسة وتراجع المستوى الفنى.

من المفارقات واضحة الدلالة أن يكون تاريخ إنتاج فيلم «مولد يادنيا» 1975 - آخر الأفلام الغنائية التقليدية - هو نفس تاريخ انتشار فكر التطرف الدينى مع بداية حقبة البترودولار ، التى كان من الممكن أن تساهم فى تطور السينما المصرية مثل باقى سينمات العالم ، ولكن للأسف جاءت الدولارات مع الإسلام الوهابى المتشدد وأفكار التخلف وكراهية الآخر ، وبعد أن كان الشعب المصرى بكل طبقاته يغنى فى أفلامه للحب والحياة ، انتشرت الأفكار الصحراوية التى تحرم السينما والغناء ، وهى أفكار غريبة على المجتمع المصرى المتحضر عبر تاريخه العريق. ومنذ تلك اللحظة من تاريخ مصر بدأ انهيار السينما الغنائية حتى وصلنا الى أداء البلطجية أغانى المهرجانات فى الأحياء العشوائية ، وأصبحنا نشاهد أنفسنا على شاشة السينما بهذه الصورة القبيحة.

المخرج الإيطالي فدريكو فيليني

صناعة الفيلم بنظرة فيللينية .. جريان برىء كالحلم

كيف تصنع فيلما بنظرة فيللينية

«الواقعى الحقيقى هو الحالم خصب الخيال»..هذا رأى فيلليني؛ المخرج الإيطالى فيديريكو فيللينى (١٩٢٠ – ١٩٩٣) أبو السينما الإيطالية، الذى قوض دعائم الواقعية الجديدة ساعيا لحقيقة الواقع لا شكله بنظرة لصورته الأنقى اللاواعية الأكثر صدقا «يتحلى كل شىء بالبراءة ما أن تتركه وشأنه»، فكل شىء له قصته الباطنية المجردة المفسرة وكل شىء حوله يحمل جزءا منه بما يمكن أن يشكل سيرة ذاتية، وكل شىء لديه قابل لسرد كالأحلام كمحض واقع.

أمل ممدوح

وفى كتابه «كيف تصنع فيلما» الذى كتبه بطريقة المذكرات والسيرة الذاتية، فرفيه كعادته من التقليدية والجمود فصاغه بأسلوب الحلم والتداعيات الحرة الواعية واللاواعية، قد لا تجد تسلسلا تقليديا واضح المنطق أو معلومة مرتبة منهجية لكنك ستعرف كيف يعمل هذا العقل الفيللينى ومن ثم ستعرف كيف يصيغ أفلامه دون أن يشعرك بتلقين، سيصحبك للامتزاج بعقله لدخول عالمه ومشاركته ما يراه فتفهمه، ستلاحظ تعبيرات مبتكرة غير معتادة ومعانى فلسفية عميقة مكثفة ببساطة بلا ادعاء أو اصطناع، ستجد حكاء ماهرا يجعل أبسط الحكايات عالما فريدا، يتتبع أفكاره المتوالدة بصور متدفقة مدهشة كعالم سحرى ..

يخلط الحاضر بالماضى والملموس بالذكرى والواقع بالحلم كما كياناتنا بحس ساخر من كل شيء حتى نفسه، وتشريح للإنسان الفرد وللمجتمع خاصا وعاما بروح فنان فيلسوف، فى هذا الكتاب الصادر عام 2010 عن هيئة أبو ظبى للثقافة والتراث بترجمة ناجى رزق وسهيلة طيبى عن الأصل الإيطالى»Fare Un Film « الصادر عام 1974، فى 334 صفحة من القطع المتوسط متضمنا تمهيدا وأربعة فصول هى شهادة ذاتية لمشاهد و صناعة السينما و كتاب شيق و قائمة الأفلام؛ نتوقف مع الفصل الثانى» صناعة السينما» الذى أهداه فيلليني لزوجته الممثلة «جولييتا» وآخرين بعدها ممن حثوه على الحديث عن تجربته، وهو فصل يمثل ثلثى الكتاب وأكثر (260 صفحة) قسمه إلى 14جزءا مسلسلا، كل جزء يخص فكرة عن العمل السينمائى بشكل أوبآخر..يسرده بضمير المتكلم وبأسلوب سرده السينمائى لأفلامه، التى يستدعى الكثير منها..مستدعيا نشأة فكرتها وروحها وما سيطر عليه فيها، متنقلا بانسيابية من فكرة لغيرها، متطرقا تراكميا لكل عناصر الفيلم السينمائى وفلسفته لديه وتجربته معه.. فالمعنى فى التجربة ذاتها وعمقها وهو ما يدعوك إليها معاملا قارئه كمشاهده، معتبرا حديثه عن تجربة الصناعة حديثا عن الصناعة، يلقى لك خيوط عالمه وشفرة عقله لتلتقطها وتسير معه إن أردت، فإن كنت مغرما بالأعماق متحررا من الخطوط سيفيدك ويمتعك كثيرا هذا الكتاب بأسلوبه الفريد وصوره البصرية الساحرة وبوحه شديد الاختلاف.

تأملات فى المستشفى
كان الهاتف عنكبوتا ضخما فصار مجرد هاتف فى المستشفى
يتحلى كل شىء بالبراءة ما إن تتركه وشأنه

1

يبدأ فيلليني سرده فى هذا الجزء بصيغة المتكلم، دون مقدمة أو توضيح من وسط مشهد يعيشه، واصفا إحساسه حين اصطحابه لغرفة الأشعة التى يشبهها بأحد المعسكرات النازية أو قاعة مزج الصوت السينمائية، وبسرد يشبه أفلامه يتأمل من مكانه الأطباء والمحيطين به وحديثهم عنه عبر الزجاج..كعادة هذه المسافة الساخرة لديه بين واقعه وواقع الآخرين مشبها نفسه بشيء شبه عار مجردا حتى ذاته لرؤية أوسع ،يصف نظرات وسلوك وثرثرة من حوله، بينما هو مسربل فى أجهزة طبية بسرد سينمائى بصرى دقيق، يرسم كل شيء بكادرات وزوايا وإضاءة تعكس الفكرة، يستدرجك من تأملاته الباطنية كهلوسة الحلم لتبدو مقدمة لفكرة فيلم يدخلك فيه ثم يعيدك لواقعه مذيبا الخطوط الفاصلة، يسترسل فى نقطة ليعود منها لخيالاته المنسابة، دائم السخرية من حجمه الكونى ..حجمه بين الأحداث والأشياء، مضخما أحيانا لضئيل ومضئلا مما يبدو كبيرا أو مبالغا فى حجمه «أما أنا فكنت مجرد نملة»، يعلن عن عزمه تنفيذ الفيلم كرغبة «دونكيشوتية»فى

الممثل والمخرج الإيطالي
اوسفالدو فالينتي

وقت ظن نفسه يحتضر، يصف فيه الأشياء بأنها لم تعد قابلة للتعريف البشرى كالهاتف الذى كان «عنكبوتا ضخما غريب الشكل أو قفاز ملاكمة فصار مجرد هاتف»، يصف إحدى حالات تعاطيه عقارا طبيا للتجربة «بينما تتوقف أنت عن تلويث كل شيء بشخصيتك وكأنك أميبا يتحلى كل شيء بالبراءة ما إن تتركه وشأنه» مشيدا بهذه الحالة التى تفقد رمزية المعانى والمنطق، فتشعرك بالراحة لكونها غير مبررة ليسقطك البعد عن ذكرى التفكير بالمفاهيم فى هوة من القلق، ويعود لوصف مشاهداته فى المستشفى من باطن عقله، ممرضات..راهبات..أطباء..قس.. زوار..مرضى، بسرد متدفق منساب متشعب بتركيزيبدوفيه شغف بالفن التشكيلى والأدب ويشى بذاكرة بصرية تشكيلية قوية كتشبيهه لتوافد زواره من الكومبارس بلوحة للرسام «هنرى روسو» وتشبيهات أخرى..مستغرقا فى تأمل ما يراه عينا أو ذكرى مستعرضا الشخصيات بزخم كبير بين حاضر وماض كأنماط كاريكاتيرية «كاسترجاع سلمى وفارغ للأفكار».

2

هنا يعود فيلليني إلى مرحلة دراسته الثانوية، حيث لم يكن قد فكر فى العمل الذى قد يمارسه أوفى مستقبله فالعمل يراه لا يمكن تفاديه ولا يتخيل أنه سيكبر، ثم يعترف بأن ما أخرجه من أفلام الذكريات تروى ذكريات مختلقة، ليضيف ما يشبه خريطة لتنفيذ أفلامه، كيف كان يصنع الدمى طفلا برسمها على الكارتون ثم قصها حتى يضع فى النهاية الرأس بالصلصال أو الصمغ» مضيفا «لم يثر اهتمامى أى من الألعاب سوى الدمى والألوان والتركيبات الكارتونية وتنفيذ رسوم لقصها ثم شدها بعضها ببعض، لم أركل بقدم كرة فى حياتي»،» كان يعجبنى أيضا البقاء فى الحمام لساعات وساعات فأضع المساحيق على وجهى وأتنكر بشوارب وذقن من نسالة الكتان ورموش مصطنعة طويلة». ويشير لعلاقته القديمة بالسينما حيث كان مفتقرا للأموال من والديه فلم يتردد عليها فى طفولته كثيرا بل كان يتعرض للضرب فى القسم الشعبى لسينما «فولغور»حيث كانت تثير فيه مشاهد المغامرات والحروب الرغبة فى تقليدها بشكل أكثروحشية، أما أولى ذكرياته عن الأفلام فتعود لفيلم «ماشيست فى الجحيم»على ساق والده واصفا بخيالاته الطفولية أجواءه المحيطة بالأفيونية متوقفا بالإشارة لسحره الخاص بملصقات الأفلام، لكنه عند انتقاله لروما صار يتردد على السينما بشكل أسبوعى تقريبا.. تثيره الأفلام الكوميدية السابقة للأفلام كالسيرك، كما شاهد صغيرا الكثير من الأفلام الأمريكية يتمتع فيها الصحفيون بسحر خاص فانبهر بأسلوب عيشهم فقرر أن يصبح صحفيا مثلهم ليقفز هنا إلى عامى عمله بالصحافة 1938 و 1939 ليصف لقاءه مع المخرج الإيطالى «أوسفالدو فالينتي» حين تصويره مشهدا فى موقع التصوير «فوضى مخيفة وخانقة، صوتا قويا معدنيا..أوامر كالأحكام القضائية».يقول عن نفسه وقتها إنه غير مؤهل لممارسة الإخراج لافتقاده صفات الحزم والجلد والدقة الشديدة والاستعداد لإرهاق نفسه وغير ذلك أوله السلطة فقد كان طفلا منغلقا ولا يزال» يعشق العزلة ويسهل الاعتداء عليه ومعرض للهجوم»، يرى أن إخراج فيلم لا يختلف فى السيطرة على عمال الأستوديو عن سيطرة كريستوفر كولومبس على بحارته الراغبين فى العودة، وينساب حديث

فيلليني حتى المخرج الإيطالى «روسيليني» الذى يعتبره معلمه الحقيقى ويعجبه أسلوبه وسعد بتجربة العمل معه..فمن مراقبته له فى فيلم «بايسا» اكتشف إمكانية عمل الأفلام برشاقة وحرية الرسم أو الكتابة.. أن تستمتع وتعانى معا دون الخوف من النتيجة النهائية كما «العلاقة السرية التى تمزج بين اللذة والقلق التى تربطنا بعصابنا» فهو يتكلم عن العصاب كأمر بديهى للجميع «..تعلم من روسيليني درسا مهما هو الحفاظ على التوازن وسط أكثر الظروف سوءا وتعقيدا ثم استغلال هذه المشكلات وتحويلها إلى شعور وقيم عاطفية ووجهة نظر، فروسيليني يعيش أجواء الفيلم كمغامرة رائعة يخوضها ويسردها، مختارا مكانا واضحا بين لامبالاة الانفصال وحمق الارتباط، وهو ما يجتمع فى الواقعية الجديدة التى يرى روسيليني مرجعها الوحيد دون غيره ممن قدمها كمعادلة أو وصفة..يتلمس الواقع المعلق فى حتمية صارمة ومأساوية دفينة مقدسة متخفية فى الاعتيادية المؤلمة لما يبدو بسيطا معتادا كأن الألم يتغذى من «اللاوعى الشفاف لنظرة من يراقبه»، باختصار وكما رأى فيلليني فروسيليني كان له بمثابة رجل مرور ساعده على عبور الشارع.

المنتج المستبد واستعادة السيطرة
السينما تلوث الدم كالكوكايين

3

يبدأ فيلليني بالحديث عن فلسفته فى صنع الأفلام، فيرى أنه يخرج الأفلام لعجزه عن القيام بشيء آخر فهو يتطلع لطاعة هذا التوجه الطبيعى، سرد القصص من خلال السينما ..قصص تناسب شخصيته فى مزيج متداخل من الصراحة والابتكار والرغبة فى إثارة الدهشة والاعتراف وتبرئة الذات والفوز بإعجاب الآخرين وإثارة الانتباه وتقديم العظات والقيام بدور الشاهد، المهرج مع الإضحاك وإثارة المشاعر، مسترسلا فى الحديث عن ذكريات بعض تجاربه السينمائية ومواقف مع صناعها، متطرقا لعشقه لقصص المغامرات المصورة وكتابته السابقة لسيناريو «غوردون فلاش»، يروى كيف استرد دفة السيطرة من مدير إنتاج مستبد ليصرخ فيه أمام الجميع كثورة لكرامته مستعيدا السيطرة

من اليمين فليني طفلا بجوار أخيه الأصغر ريكاردو على أحد شواطيء رميني بإيطاليا ١٩٢٥

على فيلمه ليصبح منذ هذه اللحظة التى لم يكن يعرف فيها شيئا عن العدسات أو غيرها، مخرجا مستبدا يتمتع بكل رذائل وفضائل المخرجين الحقيقيين، التى كان يكرهها ويحسدهم عليها.. فإحكام السيطرة درس مهم يلقنه فيلليني فى سرده، يصف علاقة المخرج والمنتج بالدرامية دائما بتعاون ضئيل كمبارزة فى حب الظهور العدوانى ..فيراها علاقة كوميدية وخطيرة ومرضية بين مخرج مؤمن بأفكاره ومنتج وسيط بين المؤلف والجمهور، يؤمن بذلك»بصرامة كهنة المعابد اليونانية الذين لا يسمحون بأية رقابة على حوارهم العنيف مع الآلهة» مستندين لفكرة مجردة عن مشاعر واحتياجات الجمهور منطلقين من واقع زائف ابتدعوه لا وجود له مع هوس ونزعة تآمرية وعناد مضحك ساذج. فيرى ساخرا أن السينما صارت طقسا يستسلم له الجماهير، مما يجعل صانع السينما الاستهلاكية قادرا على تحديد الأجواء النفسية وأسلوب التفكير والطباع لشعوب بأكملها، معرضة يوميا لفيضان من الصور يلقى على الشاشات، فالسينما تلوث الدم كما العمل فى المناجم، وكتجارة الكوكايين، بل أخطر فهى مستترة وغير ملاحظة، كما يرى أن الدفاع عن الفيلم من المكائد الخفية التى يمثلها المنتج أمر مفيد للفيلم لكنه أيضا يجعل المخرج يرى فيلمه من وجهات نظر مختلفة غريبة تنظر إليه بشك وكراهية لذا فالمنتج لدى فيلليني حاجة تكميلية للفيلم غير حقيقية.

امرأة فى الشارع ترتدى فستانا..

4

هنا يتساءل كيف تكون نشأة فكرة فيلم ؟ وأى المسارات التى يجب المرور بها؟ بادئا بفيلمه « الطريق» وقد مر عليه 25 عاما ثم متذكرا نشأة فكرة فيلمه «الحياة الحلوة» لدى رؤيته امرأة تسير صباحا فى الشارع مرتدية فستانا يجعلها أشبه بنبتة، بينما لا يعرف حقيقة العلاقة بين الأمرين، فهو لا يعرف سببا لإخراج فيلم دون غيره فأسبابه غامضة مشوشة، أوضحها عدم الرغبة فى رد المقدم المالى عند التوقيع، ليتوقف مع فيلمه «الطريق» ونشأته من فكرة ألحت عليه وشعور غامض، فنشأت القصة بسهولة، ثم الشخصيات تلقائيا وكأن الفيلم كان معدا لا ينقصه سوى العثور عليه، هنا يتطرق لذكر «جوليتا ماسينا» التى رغب منذ زمن فى كتابة فيلم لها فهو يراها ممثلة قديرة وفريدة فى التعبير الفورى

عن الدهشة والفزع والسعادة والحزن الكومشيدى للمهرجين فهى ممثلة مهرجة وهو تعبير نبيل ليس كما يظن به.

5

يحاول هنا أن يجيب عن سبب رسمه شخصيات أفلامه وتسجيل ملاحظات تصويرية للوجوه وكل شيء، ليجيب بأنه يفعل ذلك للتدقيق واكتشاف أى نوع من الأفلام وكوسيلة للارتباط بالفيلم، فكل فيلم له طابعه ومزاجه وطريقته فى تكوين علاقة معك، بعض الأفلام خجولة وأخرى تفاجئك فتتصرف بمرح أصدقاء متنكرين، ولأخرى نزعات غير لائقة بحيوية عنيفة معدية، وأخرى تتخذ معك شكل الصراع الخطير المرهق وتلك التى تتملكك.

6

هنا يصحبنا فى صياغته الفكرية لأحد أفلامه؛ أفكاره وشخصياته..يصف تولدها معنا على الهواء فيراها تركيبة لا يعرف سببها، لكنه يصر على أن تسود الفيلم أجواء المرح والبهجة والفكاهة وأن يكون تشكيليا براقا مضيئا..كان يتحدث عن فيلمه المقترح آنذاك «8 ونصف».

فيلليني الطفل وفراشه المتفجر بالأحلام

7

يتحدث هنا عن علاقة الطفل بالواقع، وعن دهشته النابعة من المجهول، عائدا لذكريات طفولته وإطلاقه أسماء سينمات على زوايا فراشه، فالتوجه لفراشه كان عيدا شغوفا بعرضه والمنظر المتفجر بالأحلام البراقة، ثم يأخذنا لتطور خياله الواعى فى كبره متجها نحو المحظورات والخوارق ولقاء النساك والسحرة والمشعوذين، متطرقا لدراسات العالم النفسى كارل يونج معجبا به ويرى أنه «لا يمكن تصوير فيلم عن الأحلام بشكل مجرد بعيدا عن شخصية الحالم» وصولا لفيلمه «جولييتا والأشباح» أول أفلامه الملونة مشيرا لقدرة اللون السردية فى التعبير منسابا للحديث عن علاقته بجولييتا وقضية المرأة.

السينما والأدب ..المجد للفيلم الصامت

8

هنا ينطلق من فكرة « السينما والأدب « كتزاوج يقوم عادة على جدل، مؤمنا بأن كل عمل فنى يعيش فى بعده الذى نشأ فيه، وبالتالى فإن إبعاده عن لغته

المخرج الايطالي
روبرتو روسيليني

فليني وزوجته الممثلة الإيطالية جوليتا ماسينا

الأصلية ونقله هو نفيه ومحوه، أما لجوء السينما لنص أدبى فيرى نتيجته فى أفضل حالاتها ليست سوى مجرد نقل تصويرى، يشترك مع الأصل فى الجوانب المعلوماتية فقط، فتعبير السينما تشكيلى بالصور كما الأحلام، ويرى أن الكلمة فى الفيلم تتمثل فى الحوار كوظيفة إعلامية تمكن من متابعة الأحداث بشكل عقلانى بمقاييس الواقع المعتاد، فيحمل الصور بمراجع هذا الواقع، منتزعا عنها ولو جزئيا الطابع غير الواقعى لصور الأحلام ولغتها التعبيرية، مما يرى بسببه تميز الأفلام الصامتة بجمال غامض وجاذبية إيحائية شديدة القوة تفوق الفيلم الناطق لكونها «أكثر تشابها مع صور الأحلام الأكثر واقعية من كل ما نرى ونلمس»، متسائلا عن إمكانية محو ألفى عام من التاريخ الإنسانى من الوعى والعودة لتصرفات الأسلاف دون أحكام أو تقييم أخلاقي.

تجربته مع التليفزيون

9

هنا يتحدث عن عالم السيرك فى أفلامه كثيمة متكررة، توجب تخصيص عمل له فى حين العيش مع فريق تنفيذ فيلم كحياة السيرك، ليتنبه إثر مقابلة تليفزيونية للتليفزيون وعالمه الأكثر حميمية مع الجمهور، مفكرا فى تقديم عمل غير مصبوغ بأحاسيسه والنظر للأشياء كما هى متفاديا جعل غير المرئى مرئيا، إلا أن هذه النوايا فشلت، فمحاولة الفنان لبرمجة نفسه من الخارج خطأ جسيم «التوثيق الوحيد الذى يمكن تقديمه هو التوثيق عن الذات، الشخص الواقعى الحقيقى هو الحالم خصب الخيال».

10

يتحدث عن تجربته التليفزيونية التى يراها خطأ ومخيبة للآمال ورديئة، فالتليفزيون يحد من إمكانيات العمل السينمائى مع كونه غائم الأهداف والدلالات، يعوزه التجريب والبحث، إضافة لكون التليفزيون يفتقد الطابع المقدس فى عروض المسرح والسينما.

فدريكو فليني خلف الكاميرا

روما .. مدينته وفيلمه

11

هنا يتحدث عن روما فيصفها بطريقته المعتادة، شخصياتها وأرضها الأرستقراطية الريفية وسحرها القديم كأم مثالية غير مبالية لكثرة عدد أبنائها، ترحب بك متى أتيت وتودعك متى أردت، مشبها الارتباط العائلى فيها بالحياة فى عش مع تميز أهلها بالاهتمام بالغذاء والجنس..يقول عن ساكنها «جاهل لا يريد أن يزعجه أحد وهو ما يراه النتاج الأدق للكنيسة».. «طفل ضخم يمنحه الكثير من الرضا أن يستمر البابا فى ضربه على مؤخرته»..وهكذا فحتى روما التى أحبها وقدم عنها فيلما لم تفلت من سخريته.

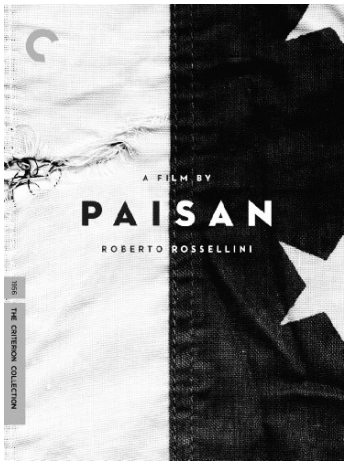
12

يتحدث عن فيلمه «روما» باسم مدينته كرغبة فى إفراغ شيء ما .. كمحاولة لإنهاء علاقته بالمدينة والتخلص من ابتزاز الذكريات، كرغبة تصفية دائمة تطرق منها للحديث عن السياسة.

الفيلم .. مراحله وعناصره

13

يتعجب ممن يريد معرفة الفيلم الذى ينوى تنفيذه، ويرى وجوب تفادى الحديث عن الأفلام تماما حيث الفيلم بطبيعته لا يشرح بالكلمات، كما أن الحديث عنه يزج بنا فى سلسلة من الفرضيات المقيدة، التى تحبس الفيلم فى صور وتركيبات وصفات ضيقة محدود،ة حتى يوصلك لخطرعدم التعرف على فيلمك وصولا لخطرنسيانه. ثم يستدعى جزءا من دراسة أعجبته لنيومان عن المبدع، وأنه من يختار موقعا ما بين القواعد المريحة للثقافة الواعية واللاوعى للقيام بعملية تحويل كرمز للحياة، مراهنا بحياته وبسلامة قواه العقلية. يعترف بحبه للمبالغة وأنه قد ينقل أفكاره بشكل يجعلها درامية بشكل مبالغ فيه ، برومانسية تبعدها عن التحليل الواعي،



بوستر فيلم الحياة الحلوة، اخراج فليني

غلاف كتاب كيف تصنع فيلماً

مضيفا أنه غير قادر كغيره على الانفصال الناقد بتصوير فيلم ثم فك شفرته على الفور فيحسدهم على ذلك، مضيفا أنه تربطه بالسينما علاقة غير شرعية نفسيا قائمة على عدم ثقة متبادلة فهو يصنع أفلامه، وهو فى حالة هروب كمرض عليه تحمله حتى نهايته، ليسعى بعده لمرض جديد يدفعه للرغبة فى التحرر والشفاء من جديد، كما الأحلام تعبير عن مرض لصحة أفضل. أما عن ماهية الفيلم فيراه شكا وسردا محتملا وظلال فكرة ومشاعر شاحبة، لكنه يبدو متكاملا حيويا نقيا، ثم تبدأ الرقصة فى عالم السينما.. الميزانية، الإيجار، أماكن التصوير.. لتبدأ مرحلة السيناريو فيخبرنا كمخبر سرى أن السيناريو «نص يجب كتابته يتميز بإيقاع أدبى يختلف تماما عن الإيقاع السينمائى ولا يمكن أن يقارن به»، له جاذبيته لكنه يحيط الفيلم بالضباب ويحاول كبح جماحه لكنه يرفض، ثم تأتى مرحلة اختيار الوجوه وهى الأمتع لفيلليني وهى ما تمنح الحياة للفيلم ومعها يتحول لشيء مختلف، وهو هنا لا يبحث عن خبرات أو مهارات بل عن وجوه معبرة مميزة تكشف عن نفسها بالكامل بمجرد ظهورها على الشاشة، أما الماكياج والملابس فيوضحان نفسية

بوستر فيلم الحياة الحلوة، اخراج فليني

الشخصية، إذا تخيل فى وجه معانى لا يملكها الممثل غير الشخصية، فيجب أن يكون نفسه فكل الوجوه صحيحة حيث الحياة لا تخطىء فلا جدوى للصرامة، بل من بين الكومبارس قد يظهر بطل الفيلم ،ويتحدث عن متابعة الديكور وعماله، حيث يفقد كل شيء قوته الإيحائية وعن اصطدامه مع الإنتاج لما يتعلق به هو لا الفيلم، ويأتى يوم التصوير كيوم مخيف ومحرر كثمالة الانتحار، ليصبح الفيلم صديقا تدريجيا يخرجك لا تخرجه، أما المونتاج فغرفة جراحية لها خصوصيتها فلا يقبل فيها بأحد، هنا يبدأ الابتعاد عن الفيلم وفقد متعة النظر فى وجهه ليصبح الفيلم بانتهائه شيئا لا يرتبط به، وتأتى مرحلة تأليف وتسجيل الموسيقى ،التى يراها عيدا له ولشغفه، وفى صالة العرض يرى فيلمه كصديق لا يود رؤيته وهو يقوم بما لا يوافقه عليه، مضيفا أن اعتبار أفلامه سيرة ذاتية هو حكم لا مبالى وتصنيف متسرع، فكل شيء مبتكر حتى الواقع.. فقط هناك متعة السرد..مؤكدا أنه لا ظروف مثالية لصناعة الفيلم، بل هى دائما مثالية فغير المتوقع ليس فقط جزءا من الرحلة بل هو الرحلة ذاتها، فصنع الفيلم لا يعنى التشبث بتكييف الواقع على الأفكار المسبقة بل استغلال ما يطرأ عليها من تغيرات.

جنون الإعلام وتدخل النقد

14

يتحدث عن النظام الإعلامى الذى صار ذروة فى الجنون بإجراء الحوار مع الجميع على أى شيء فى كل وقت كطقس غير جدير بالثقة بإغراق إخبارى ومعلوماتى يصعب استيعابه؛ تدفق وضجيج غبى مستمر كمزيج مصطنع يخفى الواقع الذى ينقله فيبعدنا عنه مما يقضى تماما على محاولة تغييره كطمس معتم مما يوجب البعد عن كل ذلك للاهتمام بنفسك وجمعها، هذا ما قاله فى حوار ما ليسأل بعدها عن النقاد ورأيه فى علاقة الفنان السينمائى بعالم النقد، فيرى أن علاقته بالنقد دائما متناقضة من قرب وابتعاد، وأن أفلامه شهادة على شخصه لذا فهو يرى عمل الناقد غير لائق كاعتقاد بالحق فى الحكم عليه كإنسان وتصنيفه وتقييمه، لذا فالنقد تدخل سافر وفضول محرج ومزعج، وإن كان مرضيا للزهو والقلق مبدئيا، لكنه فى المقابل يشعر بلطف الناقد الذى يتحدث عن فيلم بلا مبالغة كأنه كائن حى، تاركا مجالا للمشاعر الشخصية لا ببرودة التحليل وعجرفته ولامبالاة المهندسين الجافة أو بتهديد وابتزاز رجل شرطة، ويرى مورافيا نقيض نموذجه المفضل فالفيلم لديه ذريعة تحليل أيديولوجى واجتماعى متعجل، مشيرا إلى أن الكم الكبير جدا التراكمى لمشاهدات الناقد الفيلمية، تدعو لتحليل الناقد باعتباره كائنا جديدا ويتساءل كيف يحافظ الناقد على متعة الذهاب إلى السينما ؟ لينتقل بعد ذلك للحديث عن فيلمه «كازانوفا».

الملحمة التاريخية الكلاسيكية كإطار معاد للاستعمار!

التجربة الشاهينية فى الاشتباك الحبى مع هوليوود فى الناصر صلاح الدين

تركز هذه الدراسة على فيلم الناصر صلاح الدين ليوسف شاهين (١٩٦٣) آخذة فى الاعتبار أهمية هذا الفيلم فى تطور نوع (**Genre**) الفيلم التاريخى فى السينما المصرية والعربية، و كونه المعلم الأكثر أهمية فى هذا المجال. ومما لا شك فيه أن الفيلم يمثل رمزا أساسيا فى تاريخ تعاطى السينما المصرية مع النوع التاريخى بشكله الملحمى الكلاسيكي.

مالك خورى

وهذا النوع يعتبر من أقل الأنواع السينمائية التى تم إنتاجها على طوال عمر هذه السينما العريقة. والفيلم ما زال يعتبر من قبل الكثيرين أنه أعلى الأفلام المصرية تكلفة (بالطبع فى إطار نسبي) سواء من الناحية المالية أو من ناحية الموارد البشرية التى جرى تأمينها لدعمه. والأهم برأيى أن هذا الفيلم اتسم منذ إطلاقه وبعده، بقدرة لم تصل اليها أى أفلام مصرية أو عربية أخرى، من داخل هذا النوع أو من خارجه، لجذب النفوذ والاهتمام الشعبى والسياسى والنقدى إليه، ليس مصريا فحسب بل على صعيد العالم العربى ككل، وذلك حتى بعد مرور ما يزيد على الخمسين سنة على إنتاجه.

إذ عندما تقرر إنتاج هذا الفيلم فى أوائل الستينيات، كانت هناك رغبة واعية من قبل كاتبى الفيلم ومنتجته ومخرجه، وبشكل واضح من قبل الحكومة (ساهمت بتوفير آلاف من الجنود للمشاركة فى مشاهد المعارك الكبيرة)، بأن يمثل تحولا نوعيا أساسيا فى الإنتاج المصرى لهذا النوع من الأفلام، وذلك فى خضم حقبة مفصلية من تاريخ مصر وحركة التحرر الوطنى العربية المعادية للاستعمار. وفى نفس السياق يبدو أن الفيلم أريد له أيضا أن يعكس الأهداف الحداثية والتحديثية، التى طبعت الخطاب العام فى فترة ما بعد ثورة ١٩٥٢. وهو ربما يكون من أكثر الأفلام المصرية رسوخا من الناحية السياسية فى الذاكرة الجمعية العربية، لناحية مخاطبته ، وغنى خطابه من المجاميع الفكرية والسياسية للحركة الوطنية العربية، التى هيمنت على العالم العربى فى الخمسينيات والستينيات من القرن الماضى.

و قد يكون أحد مظاهرأهمية هذا الفيلم أنه كان من الأفلام المصرية أو العربية من النوع الملحمى التاريخى القليلة، التى تلاقت مع وتفاعلت بشكل متميز ضمن ما يمكن وصفه بالتحالف التاريخى (Historical Bloc) بالمفهوم «الغرامشي»، خلال مرحلة التحولات الجذرية فى العالم العربى إبان ما يوصف اليوم بالمرحلة الناصرية. وما عودة الحديث الحاد عن الفيلم وموضوعاته أخيرا إلا دليل على استمرار مركزيته فى النقاش، حول طبيعة المهام والطروحات المطلوبة فى واقعنا الراهن لاستنهاض دور السينما فى تفعيل الخطاب النهضوى الثقافى والسياسى العام فى مصر وفى العالم العربي. ولم يكن الناصر صلاح الدين الفيلم الوحيد الذى تمخضت عنه الحقبة التاريخية الناصرية. ومن الأفلام المهمة التى أنتجت خلال هذه الفترة: خالد ابن الوليد (حسين صدقي، ١٩٥٨)، وإسلاماه (أندرو مارتن و إنريكو بومبا، ١٩٦٢)، وفارس بنى حمدان (نيازى مصطفى، ١٩٦٦)، إلى جانب أفلام أخرى. إلا أن الوقع الذى أحدثه صلاح الدين، اتسم بلا شك بفعالية وملاءمة عميقة وغير مسبوقة للحقبة التى أنتج خلالها، وحتى فيما بعدها.

الفيلم هوعن قصة ليوسف السباعي، وسيناريو لمحمد عبد الجواد، نجيب محفوظ، وعبد الرحمن الشرقاوي. وقامت الشركتان اللتان تملكهما المنتجة آسيا داغر (شركة الفيلم العربي، وشركة لوتس) بإنتاج الفيلم وتوزيعه. وجرى ترشيح الفيلم لمهرجان موسكو السينمائى الدولى لعام ١٩٦٣. وجدير بالذكر أن آسيا داغر هى أيضا من قامت عام ١٩٣٥ بإنتاج فيلم شجرة الدر، من إخراج أحمد جلال وعن

قصة للكاتب جورجى زيدان، والذى يعتبر أول فيلم مصرى ينتج فى النوع التاريخى الملحمى الكلاسيكي.

وضمن التشديد على أهميته التاريخية و تجربته المميزة، لا بد من الإشارة إلى أنه لا يمكن التعاطى مع الفيلم إلا فى إطار التركيز على تناوله الشأن التاريخى والقصة التاريخية كصيرورة جدلية غير ثابتة، وكجزء من حالة مخاض ثقافى وسياسى بدايتها تكمن فى المرحلة التى تمت خلالها صناعة الفيلم وعرضه، و آخرها ما زالت مفاعيله تفرض نفسها على واقعنا العربى فى الحاضر. فنقاش حول فيلم كهذا يعنى تخطى النظر إليه كنص ثابت، ليس إالا (وهذا ما يطبع تقريبا معظم القراءات العربية للفيلم على اختلاف توجهاتها السياسية أو مدارسها النقدية)، والولوج إليه بالمقابل من خلال كونه نصا دائم التحول وغير ثابت. وهذا بدوره يفتح المجال لاستدلال الواقع الكبير الذى نجح الفيلم فى إثارته لدى الأوساط الشعبية عربيا و مصريا إلى درجة تحوله الى أيقونة للعمل الفنى السينمائى المسيس، والثقافى العضوى المعادى للاستعمار فى حينه.

إن النوع التاريخى الملحمى بشكله الأكثر شعبية، ومثاله الأهم بالطبع هو الفيلم التاريخى الأمريكى الكلاسيكي، ركز على الدراما كأساس لرسم مصائر أبطاله و بطلاته وشخصياته الشريرة وهم فى وسط أحداث تاريخية فاصلة: رجال و نساء، و قصص تضعهم فى خضم رسم الأحداث و مساراتها العامة. والنوع التاريخى الملحمى فى صورته الأكثرشعبية، والتى بنى شاهين أساس تجربته مع هذا النوع من خلالها فى الناصر صلاح الدين، كما فى فيلميه التاريخيين فيما بعد، وداعا بونابرت (1985) والمصير(1997) تمحورت حول المعادلة التى أثبتت نجاحها فى جذب اهتمام ومحبة الجمهور بشكل عام، وحتى يومنا هذا.. المعادلة الشعبية لهذا النوع وتتلخص فى التالى :

أولا: تقديم قصة بسيطة تعتمد على السرد الفيكتورى المعروف بتقليد تشارلز ديكنز وعوالمه .. بداية (حالة طبيعية) ووسط (تصدع الحالة الطبيعية)، وأخيرا النهاية (استعادة الحالة الطبيعية بشكل أو بآخر).

ثانيا: التركيز على التاريخ كسياق لقصص أفراد.. رجال ونساء معروفون فى التاريخ الشعبى أو التقليدى، أو من الذين يكتسبون أهميتهم من خلال التركيز عليهم فى سياق السرد الروائى للفيلم أو فى تجسيدهم على الشاشة.

ثالثا: تقديم التاريخ كجزء من قصص متكاملة لماض موحد وثابت و متكامل ذاتيا.

رابعا: يشخصن الفيلم القضايا والأحداث و يحولها لأدوات رئيسة فى الشحن العاطفى لنظرة المشاهد تجاه الماضى التاريخى كدراما (عوضا عن النظر للتاريخ كسياق مادى وجدلى). وهذا النوع من الأفلام فى النهاية يميل إلى تقديم التاريخ كقصص انتصارات، إرباكات، فشل، معاناة، وبطولات ... إلخ.

خامسا: يبهرنا هذا النوع من الأفلام ويشوقنا بشغف لاستعادة التمثيل الحسى للماضى، فيرسم لنا تخيلا بصريا لأبنية، ومواقع، ومناظر طبيعية، وأزياء، وعادات، وفنون، فيشعرنا ببعض القرب لهذا الماضي، فيما يشبه زيارة إلى متحف يعرض لهذا الزمان والمكان، ويساعدنا فى رسم صورة فى مخيلتنا لما كانت عليه الأشياء فى حقبة تاريخية محددة.

سادسا: يقدم هذا النوع من الأفلام التاريخية الملحمية نفسه كموقع لفهم التاريخ، والاقتصاد، والسياسة، والإثنيات، والطبقات، والجنس خلال فترة محددة، وذلك من خلال رسم رمزى عام وجامع (وبطبيعة الحال) مصطنع لشخصيات الفيلم الأساسية والثانوية.

باعتباره فيلما تاريخيا ملحميا يستلهم القواعد الكلاسيكية الأكثر شعبية ورواجا لهذا النوع الفيلمي، طبق الناصر صلاح الدين وبإتقان رفيع فى جميع العناصر الأساسية التى ذكرناها آنفا، مشددا على سياق درامى سردى فيكتورى خالص، بالإضافة إلى تضمينه بطلا رئيسيا وشريك بطولة (Sidekick) ثانويا والمتمثل فى ريتشارد قلب الأسد، بالإضافة إلى حبيب و حبيبة، ومجموعة واسعة من الأفراد والمجموعات شبه الرئيسة أو الثانوية.. وكل هؤلاء، بشكل أو بآخر، يشاركون فى صناعة أحداث و فواصل تاريخية معروفة فى التاريخ الشعبى العربى الجمعى.

الفيلم قدم رؤية قصصية خاصة للصراع بين صلاح الدين الأيوبى، حاكم المناطق المحيطة بالمملكة اللاتينية بالقدس، والفرنجة الذين كانوا يتحكمون بالمدينة. يبدأ الفيلم برسمه مثالا عن همجية الفرنجة، عبر تقديم صورة لهجومهم على مجموعة من الحجاج المسلمين فى طريقهم إلى مكة ومن ضمنهم شقيقة صلاح الدين نفسه. و رغم العديد من العوائق يشن صلاح الدين حملة ناجحة للاستيلاء على القدس والمناطق المحيطة بها، والتى كان يسيطر عليها الفرنجة. وبالمقابل يلحق الفرنسيون والإنجليز قوات لشن الحملة الصليبية الثالثة بقيادة الإنجليزى ريتشارد قلب الأسد. وبينما تتم استعادة مدينة عكا على أيدى الفرنجة ينجح صلاح الدين فى الحيلولة دون استردادهم القدس. وفى النهاية تفضى المفاوضات بين الأيوبى وقلب الأسد) المعجب بصلاح الدين باعتباره قائدا شجاعا ويتميز بخصائص الفروسية الأصيلة(إلى عودة المدينة للسلطة العربية.

على الرغم من وجود العديد من الأفلام التاريخية فى دول العالم الثالث وفى العالم العربى أيضا، التى قامت بتناول أحداث تاريخية ضمن معايير واختيارات سينمائية تجريبية وغير تقليدية مغايرة جزئيا أو كليا لهذا التوجه، وبغض النظر عن رأينا فى هذا التوجه الفنى او ذاك، فالثابت هو أن الناصر صلاح الدين اختار منذ البدء تبنى الرؤية الكلاسيكية للنوع التاريخى، باعتباره الوسيلة الأكثر تجريبا وربما فعالية فى التعاطى مع القضايا السياسية والتاريخية المطروحة، وباعتباره الأقدر على اجتذاب الاهتمام الجماهيرى الأوسع.

وبهذا يكون الفيلم قد اختار بوعى تام وإرادة مسبقة تأكيد نفسه، كمحاولة سينمائية تسهم على طريقتها بالتفاعل مع التاريخ فى إطار مبسط، يسقط نفسه بوضوح على الواقع المعاصر الذى كانت تعيشه حركة التحرر الوطنى فى تلك المرحلة. وهنا يجدر التذكير بأن أولوية التعاطى مع الواقع الراهن فى إطار سرد التاريخ، يمثل سمة رئيسة و ثابتة فى عمل شاهين ضمن هذا النوع السينمائى. فكيف ننسى إسقاطات شاهين على موضوع الحداثة والمزاعم حول صراع الحضارات فى العلاقات الأوروبية المصرية المعاصرة بدءا من الثمانينيات من القرن الماضى فى فيلمه وداعا بونابرت، أو على موضوع تصاعد نفوذ الأفكار والقوى الدينية السلفية فى التسعينيات من ذاك القرن فى فيلم المصير.

وفى السياق الدرامى للفيلم، نجد واحدا من أشد المقربين من صلاح الدين هو عيسى العوام، وهو عربى مسيحي، يقع فى هوى لويزا، وهى واحدة من مجموعة «حراس المعبد» الصليبية المعروفة. ويتزوج الاثنان فى نهاية الفيلم فى خضم الاحتفال بانتصار صلاح الدين على ريتشارد قلب الأسد.. نهاية درامية مشابهة نوعا ما ولكن تأتى بحبكة أقل راديكالية نراها فى فيلم (مملكة الجنة (-Kingdom of Heav en, 2005) (لريدلى سكوت، حيث يجمع الحب فى النهاية ما بين الأميرة المخلوعة لمملكة القدس الصليبية و القائد الفرنجى التابع لحراس المعبد. بالمقارنة، وأكثر من أربعين سنة قبل مملكة الجنة ، فإن تخيل شاهين قصة حب فى وسط الحرب بالتأكيد يتسم بجرأة واضحة لفكرة قبول الآخر، حيث إن لويزا و عيسى العوام هما بالنهاية من معسكرى أعداء، وإن كانا يأتيان من خلفية دينية متماثلة.

بيد أن سير غور الذاكرة الجمعية الشعبية للتاريخ فى الفيلم يجنح بقياسات النوع التاريخى الكلاسيكى نفسه إلى إستراتيجيات سردية ومرئية أقرب فى طبيعتها إلى الجينية التاريخية (بمفهوم ميشيل فوكو). وذلك بمعنى أن الغور بالتاريخ ودراسته لا يهدف بالأساس إلى جمع المعلومات التاريخية و»أرشفتها»، بل إلى التعرف والتعاطى مع الواقع الحاضر...أى بمعنى التركيز على التعرف على علامات الماضى داخل الحاضر. ففى الوقت الذى تحتفى فيه الدراسات التاريخية التقليدية، وكذلك النوع التاريخى الملحمى بشكله الهوليوودي، بإنتاج تواصلات توحد ما بين أحداث الماضى فى إطار قصص متكاملة ذاتيا وتزعم «الموضوعية» وبالتالى تضفى على خطابها هالة من

القداسة المعرفية، فإن كتابة التاريخ جينيولوجيا، كما فى استعادة شاهين للتاريخ، تدفع باتجاه الاعتراف الضمنى بقصورها المعرفى، وبانتقائيتها وإدارتها الذاتية للقراءة التاريخية.

وبالتالي، فإن السينما التاريخية كما يجرى تقديمها هنا، تتضمن مجموعة من الإشارات والمعانى غير الثابتة فى دلالاتها إلا بقدر الإطار التاريخى، الذى يجرى تلقيها فيه (بما فى هذا جدلية التنوع داخل ديمغرافية التلقى نفسها(. هذا يؤدى بالفيلم إلى أن يسهم بشكل مستمر فى تكوين، وإعادة تكوين مستمر للعبة التعاطى بين الحاضر والماضى، ليس فقط فى موضوع الفيلم نفسه، بل أيضا فى إطار التغيرات والمتغيرات التى تطرأ ضمن اللحظة التاريخية، التى يجرى فيها تلقى الفيلم منذ لحظة عرضه وقدما إلى الحاضر ومن ثم المستقبل.

وكوحدة بصرية معدة للعرض على الشاشة الكبيرة ، فإن الناصر صلاح الدين يقدم رؤى وعلامات رمزية، وتشابهية فى آن، أثرية. إذ كأى عمل عن التاريخ فى الشكل الهوليوودى التقليدى، فإن الفيلم يستعمل آثار (traces)بمفهوم جاك داريدا، من بقايا عالم بائد لا يمكن إعادة بنائه على ما كان عليه بالأصل. وبالنهاية فهو يقدم لنا ما باستطاعته من قصة، وسرد لحكاية قائد، وشعب، وأحداث، وحركات من الماضى فى محاولة لخلق معانٍ خاصة ممكن استيعابها و التعاطى معها فى الحاضر.

فالتجاور (Juxtaposition) السينمائى الجينيولوجى لعلامات ومرجعيات تعود للتاريخ يحفل بطبيعة الحال بمظاهر التبادل المستمر بين الماضى والحاضر، ويخلق مسارا متحركا عابرا للتاريخ يسمح في النهاية للمشاهد بأن يتأمل فى آثار وبقايا التاريخ العميق، وفى نفس الوقت يسمح له بتخيل وتصور تحديات واحتمالات الحاضر والمستقبل أيضا ضمن هذه المعالجة processيصبح المشاهد/القارىء امام تحدى «إعادة تذكر» لماض يختلف ويتشابه فى آن مع الواقع الذى يعيشه الآن. وبالتالى يستعيد هذا المشاهد قدرته على رؤية نفسه كموقع دائم التمايز والحركة، وبالتالى كموقع قابل للتحول والمساهمة فى عملية التحويل فى التاريخ. لهذا فإن الفيلم يفسح المجال واسعا أمام المشاهد عموما كى يعيد النظر أحيانا بما تنضح به ذاكرته الخاصة عن تاريخ المرحلة، وبالتالى يستغنى واعيا عن دور العامل للتثبيت المعرفى عن الماضى، باتجاه اعتبار نفسه أداة إبداع دائمة الحركة تعمل على سبر غور الماضى بما يخدم مهام الحاضر وبلائمه .

على الرغم من أن الناصر صلاح الدين يستلهم بشكل عريض أحداث يفترض أنها جرت ضمن مفرق تاريخى معين، فهو يختلق روايات ويتلاعب بمنطقية تلك أحداثها وتفاصيلها. كل هذا فى إطار إعادة كتابة للتاريخ تجعل منه ملعبا رحبا لسبر غور ماض وحاضر هما فى سياق تطور تفاعلى مستمر. ويضحى الفرق الرئيسى فيما يفعله شاهين مع النوع التاريخى السينمائى الأصلي، الذى يتضح عشقه له، أنه يبدأ فيه رحلته من الحاضر لولوج الماضي. وليس العكس، كما فى النوع التاريخى الهوليوودي، حيث يطمس و يغيب الحاضر الأيديولوجى للعمل لمصلحة ترسيخ لكتابة تاريخية تزعم لنفسها الموضوعية، لكنها واقعيا تبقى محكومة بالانتقائية والتحيز. وفى هذا

المجال تكمن قوة الفيلم وتفرده، وفى الواقع قوة وتفرد كل أفلام شاهين التاريخية، فى لعبه مع هذه الدينامية والاعتراف بها كجزء أساسى فى تعاطيه مع كتابة التاريخ فى السينما.

فالفيلم يتلاعب بوعى مع المشاهد من ناحية تأكيد الطبيعة الانتقائية التى يجرى من خلالها تجسيد الأحداث التاريخية...وليست هنا أطرف من تلاعب الفيلم مع المصادر المعرفية للجمهور لتأكيد رمزية تعاطيه مع التاريخ، حين يجعل المؤذن المسلم يدعو إلى الصلاة فى منتصف الليل، ليزاوج قسرا هذا الأذان مع بدء قداس الميلاد المسيحي، تأكيدا من الفيلم على تيمة الوحدة الوطنية والإنسانية.

مما لا شك فيه أن شاهين قد قام ببناء الناصر صلاح الدين على مبدأ المراجعة الواعية للتاريخ الشعبى باتجاه ما أشرنا إليه سابقا لناحية التفعيل الجينيولوجي، حيث تبقى عينه على الحاضر، وعلى الوقت والمكان الذى سيجرى فيه عرض الفيلم وتلقيه. وبطبيعة الحال فعندما يجرى تطبيق هذا التفعيل بالذات فى إطار فيلم تاريخي، فإن وقع مثل هذا التوجه يكتسب بعدا أعمق لناحية التسييس الواعى لعملية المشاهدة. و لا شك أن الهواجس والتحديات ذات الأولوية للموضوعات المطروحة على أجندة حركة التحرر الوطنى العربى ضد الاستعمار القديم والجديد آنذاك، كونت الأساس الأهم فى اختيار شاهين للمكونات المحركة للبناء الدرامى للفيلم. وتشمل هذه الموضوعات: الوحدة العربية وفشل تجربة الجمهورية العربية المتحدة مع سوريا، وموضوع فلسطين ورمزية القدس فى عملية الصراع مع الاستيطان الصهيونى «الفرنجي» فيها، وأخيرا موضوع الوحدة الوطنية والتنوع الدينى والطائفى والإثنى والعنصرى للهوية العربية، الذى كان يتوسم فيه شاهين، وكذا حركة التحرر القومى العربى آنذاك، عامل غنى وقوة يرفدان صيرورة النضال ضد أشكال الهيمنة الاستعمارية فى المنطقة باتجاه التجديد والحداثة.

ولا يضير شاهين فى السياق العام لتناول هواجس حركة التحرر الوطنى العربية تذكير عرب الستينيات بمركزية البحوث العلمية والطبية منها بشكل خاص (واستطرادا فى الفلسفة والأدب) لدى عرب ومسلمى القرون الوسطى. فيضمن الفيلم «حدوتة» عن إنقاذ صلاح الدين حياة ريتشارد قلب الأسد عبر استخدامه تطبيقات طبية جرى تطويرها آنذاك من قبل العلماء والفلاسفة العرب والمسلمين. كل هذا فى السياق العام لتشديد الفيلم على التحرر الوطنى كإطار مكمل و متفاعل مع عملية التحديث المعرفى والنهضة الحداثية فى الواقع العربى المعاصر.

والفيلم مثل محاولة جدية وأولى من نوعها على صعيد الإنتاج السينمائى فى دول العالم النامية آنذاك لمجابهة التمثيل الكوليونيالى للتاريخ العربى والإسلامي. والحروب الصليبية بطبيعة الحال هى من أكثر الموضوعات التى رفدت وترفد التفكير الجمعى السلبى والنمطى فى الغرب فيما يتعلق بالحضارة العربية وتاريخها. ومحاولة الفيلم استعمال واحد من أكثر الأنواع السينمائية شعبية لسرد حكاية تاريخية بلسان مغاير لذلك الذى اعتاد العالم الاستماع إليه، هو إنجاز كبير بحد ذاته. وفِى هذا السياق يشير المخرج الراحل محمد خان فى أحد تعليقاته عن الفيلم، فيشدد على أن الناصر صلاح الدين كان بالفعل مثلا أكثر تاريخية وموضوعية من أهم فيلم هوليوودى تناول الموضوع نفسه إلى ذلك الحين. ويقول خان إنه بالمقارنة مع فيلم شاهين، فإن فيلم دايفيد بتلر «الملك ريتشارد والحملات الصليبية» (King Richard and the Crusades) الذى أنتج عام ١٩٥٤، قدم صلاح الدين والعرب بشكل نمطى أشبه بالطريقة التى دأبت هوليوود وحتى وقت قريب على استعمالها لتصوير قيادات وشعوب أمريكا الأصلية.

وضمن هذا الإطار يصبح الفيلم، كعنصر مشاكس فى التقليد الكلاسيكى لهذا النوع السينمائى المهم، أكثر انسجاما مع نفسه كممارسة ثقافية سياسية متحيزة، وذلك بمعنى اعترافه الطوعى والمعلن بتحيزه وعمله ومن دون موارية ضمن دينامية التركيبة السياسية المهيمنة آنذاك داخل الحركة الوطنية العربية، أى ضمن روابط «التحالف التاريخي» (historical bloc) السائد فى ذلك الوقت فى المنطقة (التحالف الوطنى المعادى للاستعمار) كتحالف فريد من نوعه فى التاريخ العربى المعاصر من جهة معاداته للهيمنة الكولونيالية فى العالم. وبالتالى فإن الناصر صلاح الدين كفيلم تاريخى ذى شكل هوليوودى كلاسيكى عام، عبر بالفعل عن تحيزه لدينامية «معادية للهيمنة» (counter-hegemonic) السائدة فى إطار النظام العالمى المهيمن عليه من الاستعمار القديم والجديد.

من ناحية الشكل والأسلوب فإن الفيلم تمايز عن الإطار الأمريكى الكلاسيكى للنوع السينمائي. فالفيلم انتقى اختيارات شكلية لم تكن جزءا من السينما الملحمية السائدة، على الأقل حتى ذلك الحين. فعلى الرغم من شغف يوسف شاهين المعروف بسينما هوليوود، فإن الفيلم مطعم بأمثلة غير تقليدية فى الأسلوب، والتى كانت تعتبر

جزءا من التراث الحداثى فى السينما. وأذكر هنا مثلين مهمين معروفين من الفيلم، أولهما مشهد المجزرة ضد الحجاج المسلمين فى خضم هجوم الفرنجة عليهم. شاهين هنا يبنى المشهد المأساوى والوحشى من خلال قطع (مونتاج) سريع لأجزاء من ملابس الضحايا وهى تتلطخ بتواتر متسارع بدم الضحايا . وتتقاطع هذه المشاهد مع لقطات دائرية منحرفة لسيف على خلفية بيضاء، حيث تحجب حركة الكاميرا فى البداية ثم يظهر ثوب أبيض يتحول لونه تدريجيا إلى الأحمر. هنا يستعمل الفيلم تطبيقا واضحا لنظرية مونتاج إيزنستاين السّوفياتية المعروفة، الذى لم يكن بالتأكيد جزءا من المدرسة التقليدية للفيلم الكلاسيكى التاريخى لهوليوود فى تلك المرحلة.

وفِى سياق مماثل للأسلوب التجريبى والتحديثى فى الشكل، يستخدم شاهين خلفيته وتدريبه فى المسرح خلال سنوات دراسته فى الولايات المتحدة، ليستنبط سردا بصريا سينمائيا فريدا من نوعه بالفعل. فكى يلقى الضوء سينمائيا على التعارض الذى يطبع المنظور الأخلاقى لكل من صلاح الدين والفرنجة، يقابل شاهين فيما بين تجربة لويزا فى محاكمتها أمام ريتشارد قلب الأسد، وتجربة محاكمة والى عكا أمام صلاح الدين عبر تصميم ديكورى و ترتيبات إضاءة غير تقليدية. فعوضا عن القطع بين الموقعين او استخدام تقنية الشاشة المجزأة، يستخدم شاهين بفعالية تقنية السينما سكوب ليستفيد من أبعاد الشاشة العريضة بهدف غير تقليدى، وهو إعادة تجسيد موقعى المحاكمة على الشاشة جنبا إلى جنب وفى آن واحد. ويقوم من ثم بالتبديل بين الموقعين عبر الإضاءة بين الجانبين كلٍ على حدة.

عبر استعمال هذه الاستراتجيات فى مضمون واختيارات الفيلم القصصية، التيمية، والشكلية البصرية، وأسلوب تفعيلها فى إطار التطبيق المتقن والحميم لأسس ومبادئ النوع التاريخى بأجلى مظاهره الهوليوودية، يرسم الناصر صلاح الدين فى الواقع تطبيقا ما بعد بنيوى (post-structuralist) لاستعمال العلامة (sign) مستفيدا من الميل الطبيعى للجمهور لقراءتها بجاهزية الزمان والمكان الخاصين بتوقيت عرض وتلقى الفيلم. ومن الواضح من خلال رصد بعض مظاهر استقبال

المشاهدين لهذا الفيلم فى حينه (وإلى حد ما حتى اليوم) فإن الميل العام لدى الجمهور العربى هو لتلقى إشارات الفيلم وعلاماته بتفعيل سياسى محدد، كفيلم معاد للاستعمار، وللصهيونية ولكل أشكال تجزئة الهوية العربية. والواقع اليوم، هو أن طبيعة التحديات المطروحة أمام الواقع العربى اليوم تختلف فقط شكلا وليس مضمونا عن تلك التى طبعت الحقبة التى أنتج خلالها الفيلم. وهذا ما يفسر إلى حد كبير استمرار الاهتمام بالفيلم، وحتى دأب بعض الكتاب ذوى الاتجاه السياسى والأيديولوجى المغاير من وقت لآخر على إعادة التعاطى معه كمثال على ما يعتبرونه الكتابة «المغلوطة» أو «المزيفة» للتاريخ. فهذه العداوة المزمنة تجاه الفيلم لا يمكن عزوها إلا إلى صموده الطبيعى فى وجه المتغيرات السياسية فى المنطقة وذلك بسبب طبيعة قدرة علاماته الداخلية على التفاعل، أو الاستفزاز المستمر للمتلقى (العربى على وجه الخصوص) على مستوى طرح موضوع ما هو غير منجز فى مهام مشروع التحرر الوطنى والحداثى فى العالم العربي.

وهنا من الضرورى أن نتحدث عن بعض من الأطر الإنتاجية والتسويقية للفيلم، التى ساهمت بدورها ليس فقط فى تفعيل جماهيرية الفيلم، بل أيضا فى سياق تحديد أهميته كواحد من أهم الأمثلة للتوجه العام الحداثى والمعادى للاستعمار، الذى كان فى حينه يمثل جزءا مكونا «للخطاب المتفاعل» (discourse) الذى كان يرفد الثقافة السينمائية فى مصر. فالجو العام الذى أنتج الفيلم فى خضمه، وجرى تسويقه، وتمت مشاهدته، ساهم إلى حد كبير فى رسم معالمه كفيلم سياسى معاد للاستعمار وفائق فى شعبيته فى آن واحد . فعلى الرغم من وجود العديد من التجارب، قبل وبعد ثورة ١٩٥٢، لإنتاج الفيلم التاريخى فى مصر، فإن الناصر صلاح الدين كان بكل المقاييس الأول الذى يتعمد لفت النظر و بإصرار على كونه فيلما مصريا وعربيا بامتياز، ويقدم نفسه كريديف حداثى منافس لما جرت العادة عليه من أن يكون محصورا تقديمه بهوليوود.

فإذا نظرنا مثلا إلى الإعلانات والأفيشات التسويقية للفيلم فى الصحف ووسائل الإعلام، نراها تركز بشكل واضح على استعماله تقنية السينما سكوب ولأول مرة فى العالم العربي. وبالرغم من لجوء هذه الإعلانات للتركيز، وعلى الطراز الهوليوودي، على مشاركة مجموعة مهمة من كبار نجوم السينما المصرية فى الفيلم، وكذلك مشاركة عدد ضخم من الكومبارس فى مشاهد المعارك الكبيرة، فإن الناصر صلاح الدين كان يسوق لنفسه بشكل رئيس على كونه الإصدار والطبعة عربية الهوى والخصوصية للنوع التاريخى الكلاسيكي. وفى هذا الإطار لم يجد الفيلم ضيرا فى الترويج لنفسه كملحمة تاريخية تستلهم براعة هوليوود، ولكن بهدف نقل خطاب سياسى عربى بامتياز وباتجاه يناقض التوجهات الأيديولوجية السائدة فى الأفلام الأمريكية. حتى إن شاهين نفسه ظل يفاخر دوما بأنه كان واعيا، لكونه يقدم بديلا ومساهمة خاصة فى مشروع خلق سينما «عالم - ثالثية» وذات هواجس وأجندة خاصة بها، وإن كان من خلال الأدوات السينمائية التى أثبتت نجاعتها فى هوليوود. حتى أن شاهين فى هذا المجال عمد إلى لفت النظر إلى أنه جهد من خلال عمله فى الناصر صلاح الدين على إثبات كيف أن دولة مثل مصر قادرة بإمكانياتها الخاصة، إذا ما تم استعمالها وترشيدها بشكل جيد، أن تنتج نوعية أفلام توازى - إذا لم تتفوق - على هوليوود و بإمكانيات أقل.

ويقول شاهين، إن التحدى أمامه كان فى أن يبرع فى صناعة ما قد أصبح علامة فارقة لقوة الصناعة السينمائية الأمريكية، لكن بقدرات مادية أقل بعشرات المرات. ويضيف، أنه على سبيل المثال فقد نص السيناريو بالأصل عَلى وجود ثمانية مشاهد للمعارك، وهذا كان تحديا كبيرا بحد ذاته. لكنه أصر على فعل المستحيل لتنفيذ هذه المشاهد شعورا منه بضرورة إثبات قدرة السينما المصرية على تحقيق ما تقوم به السينما الأمريكية. وإذا أخذنا فى الاعتبار الموارد التقنية والمالية لدولة مثل مصر فى حينه فإن براعة شاهين الفنية ساعدته كى يحقق بامتياز وبتقاليد هوليوودية، ملحمة تاريخية سينمائية من الطراز العالمي.

وبالنهاية، فإن النتيجة على أرض الواقع لم تكن أقل من انتصار حقيقى بل كاسح للفيلم ليس فى مصر بل فى جميع أنحاء العالم العربي. فى تقرير معاصر عن نجاح الفيلم قالت إحدى الصحف المصرية « إن الناصر صلاح الدين لعب بصالات تغص بالمشاهدين تقريبا فى كل قاعة عرض رئيسية فى القاهرة والإسكندرية ولأسابيع طويلة ومتتالية للسماح للناس بمشاهدته مع عائلاتهم بأكملها. وهذا ما حدث أيضا فى معظم أنحاء العالم العربى من دمشق، لبيروت، للجزائر، والدول التى سمح فيها بعرض الفيلم.» والفيلم لا يزال يتمتع بنسبة مشاهدة عالية نسبيا حتى اليوم بدليل النسبة العالية للبرمجة التى يتمتع بها على التليفزيونات المصرية والعربية، و ذلك بعد ما يزيد على خمسين سنة عن عرضه لأول مرة فى صالات السينما.

ونشير هنا الى أسبقية مهمة حققها الفيلم من الناحية التاريخية ليس عربيا فحسب، بل على صعيد السينما العالمية. فالناصر صلاح الدين هو أول فيلم فى النوع التاريخى الملحمى وبهذا الحجم الذى يتم إنتاجه على يد امرأة. فهذا الفيلم الذى أنتج بإمكانيات مادية وبشرية ضخمة وغير مسبوقة فى قياس السينما المصرية، قامت بإنتاجه أيقونة مهمة فى تاريخ هذه السينما. إن آسيا داغر، التى كانت قد قامت عام 1935 بإنتاج فيلم شجرة الدر، وهو فيلم تاريخى آخر، لكن بحجم و إمكانات أقل، حققت ما لم تحلم بتحقيقه فى ذلك الوقت أى امرأة تعمل فى هوليوود. وفى هذا السياق لا بد من الإشارة إلى أن السينما المصرية فى أوائل الستينيات كانت تدخل فى فترة انحدار فى شركات القطاع الخاص للإنتاج والتوزيع. و قد يكون هذا من أسباب الأزمة المالية التى تسبب فيها إنتاج الفيلم لمنتجته، وذلك على الرغم من النجاح الجماهيرى للفيلم كما سنرى لاحقا.

لكن بغض النظر عن تفصيلات هذا الموضوع وتزامنه مع فترة التأميمات التى طالت شركات الإنتاج السينمائى إبان هذه الفترة وأثرت سلبا على شركتى الفيلم العربية واللوتس المملوكتين لآسيا داغر، فإن الذى لا يجوز طمسه أو إنكاره هو أنه بالرغم من أن مصر، الدولة الخارجة حديثا من الهيمنة الاستعمارية، وامتدادا، الخارجة من قرون من التسلط المباشر وغير المباشر للسلطنة العثمانية بكل ما يمثله نظام هذه السلطنة من هيمنة للتأويل الرجعى للخطاب الدينى بشأن المرأة، فقد قامت بإنتاج أضخم أعمالها السينمائية فى النوع التاريخى الملحمى على يد امرأة. هذا فى الوقت الذى كانت فيه هوليوود ما زالت تتلمس بحذر شديد المراحل الأولى فى السماح للمرأة بلعب أى دور خلف الكاميرا.

ومن الواضح أن الناصر صلاح الدين، كإنتاج سينمائى ارتكز بشكل كبير من ناحية على دينامية الموضوع السياسى التحررى المعادى للاستعمار والبناء الوطنى على أسس الحداثة، كما ارتكز من ناحية أخرى على فكرة تثوير الثقافة السينمائية العربية لجهة تطويرها وتفعيلها كأداة تواصل تنطلق مضمونا وشكلا من المحلية والإقليمية إلى رحاب العالمية. ومثل هذا الفيلم نقطة تاريخية مفصلية فى المحاولات المستمرة لبناء مشروع سينمائى مصرى و عربى بديل وذلك بغض النظر عن فشل ذلك المشروع فيما بعد، ولأسباب عديدة جديرة بدراستها الخاصة.

كوليد لحقبة تاريخية تميزت خلالها الثقافة السينمائية العربية بوجه عام بخطاب يركز على أهمية الإدراك الجمعى لقوتها وإمكاناتها فى ممارسة دور طليعى وحداثى فى الوعى الشعبى فى بلادها، وبشكل خاص فى مواجهة التدمير والتغريب الممنهجين للذاكرة الجمعية لشعوب الدول الخارجة حديثا من الاستعمار المباشر، وجد الناصر صلاح الدين فى التاريخ صيرورة ماض وحاضر. ووجد فى السرد التاريخى والنوع التاريخى الكلاسيكى إمكانية للتعبير الحى عن إرادة التغيير والمقاومة. وفى نفس الإطار رأى الفيلم فى الذاكرة الجماعية للتاريخ منجما غنيا للتعرف الجينيولوجى على الهوية العربية، كمرجع دائم الحركة والتغير ومرتبط وضعيا بإرهاصات الواقع الراهن ومفاعيله. وكما قال والتر بينيامين، فإن «كل صورة عن الماضى لا يتمكن الحاضر من التعرف عليها - كأحد اهتماماته الأصيلة - تصبح عرضة للأفول والاضمحلال إلى غير رجعة...» ربما هذا هو سر استمرار الاهتمام الإيجابى والسلبى حتى يومنا هذا بفيلم الناصر صلاح الدين !

مراجع

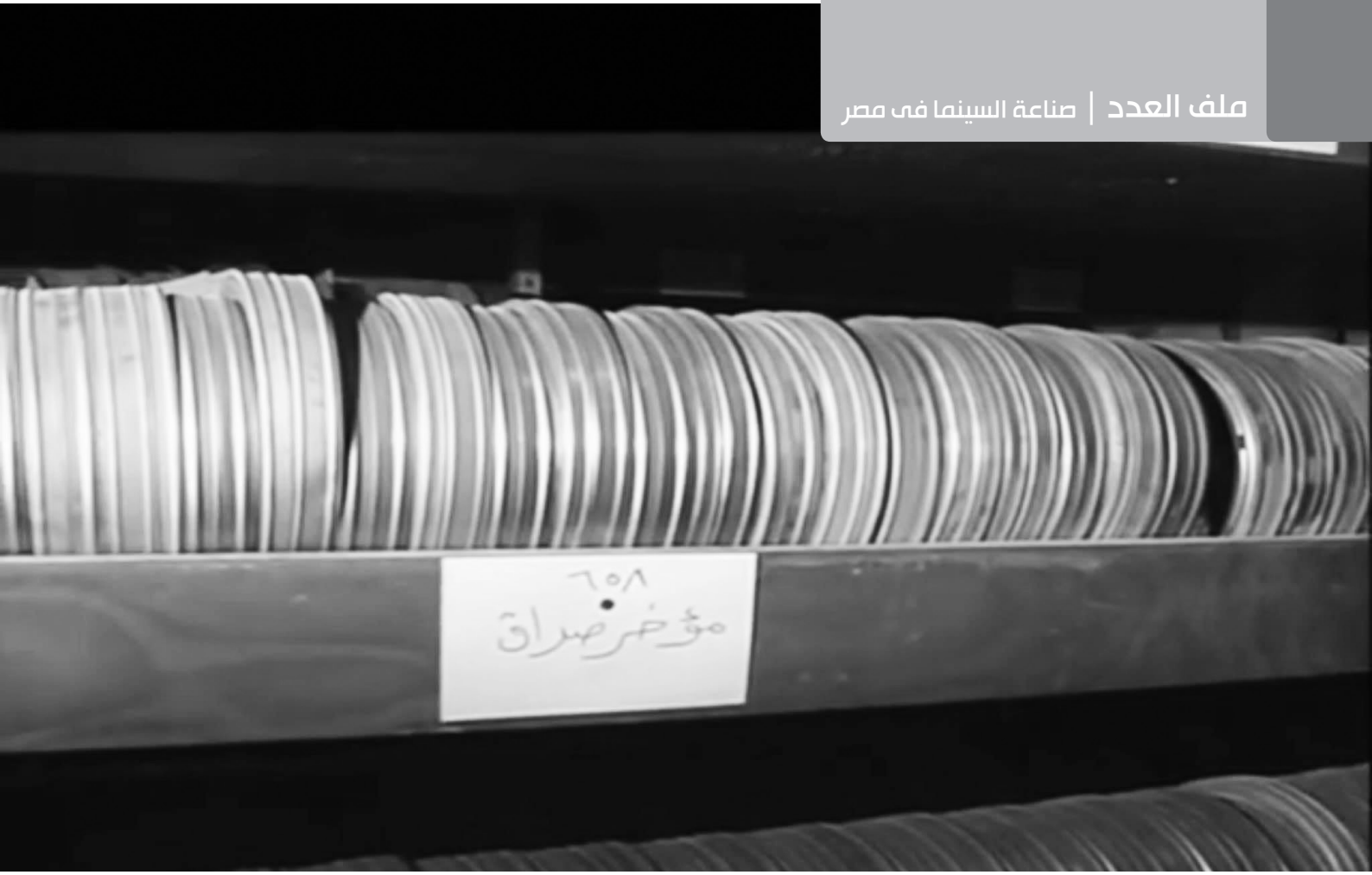
1 - أمل ممدوح ..»الأفلام التاريخية فى السينما المصرية...ذهبت مع الريح». فى البديل: ١٩ سبتمبر ٢٠١٤.

2 - Mohamad Khan, An Introduction to Egyptian Cinema, London: Informatics, 1969

3 - سمير فريد .. أضواء على سينما يوسف شاهين. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص. ١٢٦. و سعاد شوقي، سينما يوسف شاهين: تطور الرؤية والأسلوب. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٤، ص. ٧٣

4 - كمال إبراهيم، «عندما التقى صلاح الدين مع ريتشارد قلب الأسد»، مجلة الكواكب، ١١ مارس ١٩٦٣، ص. ٩.

الصور بإذن خاص من مؤسسة يوسف شاهين



خالد عبدالجليل يكشف تفاصيل أضخم مشروع سينمائى يضم الأرشيف القومى للفيلم ووحدة لترميم الأفلام

رئيس المركز القومى للسينما: مدينة السينما ستضم مجمع أستوديوهات وبلاتوهات لدعم السينما المستقلة

انطلق منذ أيام ماراثون مسلسلات شهر رمضان التى تستعد لخوض سباق الماراثون الرمضانى، وقد لاحظ الكثير من المتابعين أنها تزخر بالعديد من المشاهد المثيرة للجدل والتى تتجدد عاما بعد عام، ومن هنا جاء اهتمامنا بإجراء حوار مع الدكتور خالد عبدالجليل رئيس المركز القومى للسينما ورئيس الرقابة على المصنفات الفنية نناقش خلاله هذه القضية الشائكة وعددا من القضايا الأخرى التى على رأسها مشروع مدينة السينما الذى يضم متحفا للسينما ومجمع دور عرض سينمائى وأرشيفا سينمائيا وبلاتوهات تصوير سينمائية وغير ذلك من المشروعات المهمة.. والى نص الحوار..

محمد حافظ

على مستوى الدراما.. كيف تعاملت الرقابة مع مسلسلات شهر رمضان؟

صناعة الدراما بها أزمة خطيرة، وتحتاج إلى تكاتف الكثير من الجهات حتى يتم حلها، فمن حق الجهاز الرقابة على جميع المواد التى تذاع على الفضائيات ولها حق إبداء رأيها قبل العرض، إلا أن الواقع يشير إلى وجود الكثير من الفوضى الإعلامية، نظرا لأن شركات الإنتاج تتعاقد مع النجم وتسوق المسلسل حتى دون أن ينتهى المؤلف من كتابته ثم تشتريه الفضائيات دون أن تشاهده أو حتى ينتهى تصويره، وحتى تحصل الشركات على تصاريح بالتصوير فإنهم يرسلون سيناريوهات ل١٥ حلقة يأخذون بها التصاريح وخلال التصوير تتغير كل الخطوط

الدرامية وتختلف السيناريوهات نفسها طبقا لمتغيرات التصوير ووجهات نظر الممثلين وغيرذلك من الأمور.

هل معنى ذلك أنكم لا تشاهدون المسلسلات قبل العرض؟

لا.. ولكن المشكلة أن الشركات تنتهى بالكاد من تصوير نصف المسلسل قبيل رمضان بأيام وهو ما يضع علينا مزيدا من العبء ومن الصعب جدا أن يسمح عدد الرقباء فى الجهاز بمشاهدة كل ذلك الكم من الدراما فلدى 20 رقيبا فقط والرقابة لا تستطيع السيطرة على كل هذا الأمر فى هذا الوقت القصير فكيف يشاهدون 40 مسلسلا يتم تصويرها الآن كل عمل 30 حلقة وكل ذلك خلال شهر واحد وكلها مشكلات نحاول التغلب عليها مع الوقت .

فى مثل هذا الوقت من كل عام تتجدد المطالبات بضرورة السيطرة على الإسفاف والابتذال فى أعمال شهر رمضان؟

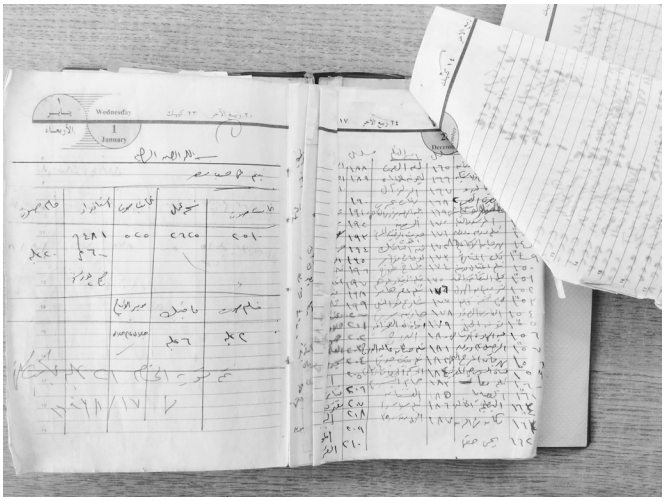
بالفعل يصلنى الكثير من هذه الدعوات وكما قلت فإنها أزمة يشترك فيها العديد من الأطراف أولها من يمنح القنوات الفضائية شارة البث دون الحصول على تصاريح الرقابة، وهو النايل سات وإننا نخاطب الفضائيات من منبركم ألا يبثوا مسلسلات دون الحصول على تصاريح، لأننا يجب أن نتكاتف فى مواجهة أى شىء خارج، كما أخاطب المجلس القومى للإعلام بأن يضرب بيد من حديد على كل من يعرض اى أعمال دون الحصول على تصاريح، لأن الرقابة بمفردها لن تستطيع السيطرة على هذا السوق الهائل وهذه الصناعة الكبيرة التى من المفترض أن تكون إضافة حقيقية إلى قوة مصر الناعمة، بدلا من أن تخصم منها.

وماذا عن آخر التفاصيل؟

بدأنا مرحلة المشاهدة قبل شهر رمضان بأسبوعين فقط، وهناك مسلسلات تم تصويرها دون أن نراها، ونعلم جيداً أن هناك فروقاً واضحة بين النصوص المكتوبة والمادة المصورة، وبالتالى تغيرت فيها الخطوط الدرامية كما قلت، ونحن نراها على الهواء قبيل إذاعتها بأيام، لذا تعتبر رقابتنا لتلك الأعمال مجرد تحصيل حاصل ومراقبة شكلية وليست حقيقية، وبالتالى فإن تدخلنا فيها محدود للغاية، ونفاجأ بألفاظ البروموهات مثل المشاهدين، فالرقباء يضطرون لمشاهدة 20 و30 حلقة يومياً، للانتهاء منها قبل حلول رمضان، لأنهم تسلموا الحلقات متأخرة، وبالتالى من المفترض أن نشاهد 42 مسلسلاً فى أسبوع، ويظل الفيصل هنا هو المنطقة الحرة والقنوات التى سمحت بإذاعة المسلسلات دون رقابة.

هل الأمر مختلف فى السينما عن الشاشة الصغيرة؟

بالطبع فالتليفزيون موجود فى كل بيت وهناك قنوات متعددة وقد نجحنا فى التصنيف العمرى فى السينما، وتطبيق هذا النظام وجد استحسانا من الجمهور ومن صناع السينما أما عندما يتم عرض هذه



الأفلام فى الفضائيات فإننى أعتبر التصنيف مؤشرا للأسرة على ما يجب أن يشاهده الأبناء من عدمه كما أن هناك برامج للكبار فقط، وبالتالى فهذا دورى ولن أتعداه إلى أن أقوم بدور الأسرة، لأن هناك قضايا يجب أن تطرح، والقضية أن «من يشاهد ماذا» هو أمر مرتبط بوعى الأسرة وثقافة المجتمع .. وكثير من المشاهدين صدموا من دخول أفلام مكتوب (عليها للكبار) فقط بأنها لا تحتوى على الجنس، والقبلات فلافتة للكبار فقط لا تعنى فقط الجنس ولكن تعنى أن أقل من 18 سنة يجب ألا يشاهدها. والرقابة لا تلعب دور الأسرة .. ولكن الأسرة يجب أن تقوم بحماية النشء وأطفالها.. وتكون بدرجة وعى كافية وثقافة لا تعنى التعليم ولكن أن يكون المجتمع ذا وعى ودراية بمدى خطورة بعض الأعمال على النشء.

وما هو سر انحيازك للتصنيف العمرى؟

التصنيف العمرى يتيح لى تمرير الأفلام ويمنح الفرصة الكاملة للمخرج للإبداع وتقديم المشهد كما يراه، وكل عمل له قراءته من الداخل، فقراءة الفيلم هى التى تحدد الموضوع فى سياقة اولا وتتناسب مع فئة عمرية، وبالتالى فلكل حدث حديث.

وما هى المحظورات السياسية التى لا تسمح بها؟

الفن هو مساحة للحرية، العمل الفنى يقدم لطرح الرؤى الفكرية والأفلام تصنع لطرح الأسئلة وهذا ينطبق على كل عمل فنى جيد، بأن يقوم العمل بطرح القضية فى سياق فكرى يطرح الفكرة الإبداعية وفكرة الفيلم هى التى تجبرنى على الحضور لأن الأفلام كما هى ليست مرجعية للتربية القومية، ولا للشعارات السياسية ولكنها رؤية فنية للواقع. والرقابة تمنع فقط عندما يصطدم المحتوى بالسياسة العليا.

وهل يتم الالتزام بتطبيق ذلك فى دور العرض؟

تغير ثقافة المجتمع أمر يستغرق وقتا، ورحلة التصنيف العمرى هناك من يرى أن السينمات لا تطبقه، لكننا نهئ المجتمع لمثل هذا الأمر، من جمهور ومبدعين وهناك استراتيجيات منها قصيرة المدى، وهى التى تظهر فى إقناع المنتجين والمبدعين بأن هناك ما يسمى بالتصنيف العمرى وأنهم يحتاجون إلى مراعاته .. وهناك تطبيق التصنيف على أرض الواقع فى السينمات والمرحلة الثالثة وهى إذاعته على التليفزيون.

ولماذا لم تطبق مثل تلك الأفكار فيما سبق؟

كل منا يؤدى عمله برؤيته وأنا أحترم رؤية كل من سبقنى ولكن التصنيف العمرى فى رأيى الحل الأمثل للوقوف ما بين حرية الإبداع وما بين الحفاظ على المجتمع من ناحية الحفاظ على النشء والذوق العام والأمن القومي، المسألة ليست كيف تصنع الأفلام ولكن من يشاهدها وأنا لا أقبل أن يشاهد الأطفال عنفا ودماءً وأسلحة فى هذه الأعمال

التراث السينمائى مهدد والحفاظ عليه لن يكون بالأساليب البالية ومنع خروجه وإنما بالتعاون مع المنتجين وأخذ نسخ من الأفلام

الرقابة على الدراما التليفزيونية «تحصيل حاصل»

ولا يجب منعها ..ولكن منع الأطفال من مشاهدة هذه الأفعال ولكن لا أمنعها نهائيا .. ولكن جملة للكبار فقط، لا ترتبط بموضوع الجنس فقط، فهناك 8 أسباب أخرى منها التيمة والموضوع وكيفية التناول، والموضوعات التى تطرحها.

وبم تفسر عدم وجود أفلام يعرضها التليفزيون المصرى خلال ذكرى عبدالحليم حافظ؟

لأن التليفزيون المصرى لابد أن يجدد حقوق عرض هذه الأفلام وهذه الأفلام مملوكة لشركات اخرى وعلى ما يبدو أن السيولة فى التليفزيون المصرى لا تكفى لشراء الأفلام ولا تكفى لاستغلال ما يوجد من الأفلام وعرضه.

تصدرت أزمة فيلم «جواب اعتقال» لمحمد رمضان اهتمام الرأى العام مؤخرا.. فما هى تفاصيلها؟

كان يمكن أن يمر فيلم «جواب اعتقال» دون أى أزمات إذا قام صناعه بأخذ الإجراءات الطبيعية لإنتاج الأفلام، ولكننى فوجئت بأنباء مكثفة فى الصحف والمواقع بانتهاء تصوير الفيلم تقريبا وطرحه فى العيد الماضي، وعندما عدت للرقابة وجدت المنتج قدم سيناريو 60 مشهداً فى شهر ديسمبر، وأعاده الرقباء لأنه سيناريو غير مكتمل، وطلبنا استكماله، وبعد فترة تردد حديث حول أنه بدأ تصويره من خلال وسائل الإعلام ومواقع التواصل الاجتماعى، وبعض الصحفيين فسروا ذلك بأننى متواطئ مع السبكى، ودخل الفيلم فى شهر يوليو للرقابة مرة أخرى، وبدأت فى قراءة الفيلم، وتم رفض الفيلم من قبل الرقباء.

ولماذا رفض الفيلم مرة أخرى؟

أنا ضد رفض أى عمل أياً كان، ولكن عندما يكون بطل الفيلم فنانا جماهيريا له شعبية طاغية مثل محمد رمضان لابد أن تكون قراءة الرقابة للفيلم مختلفة، ولذا فقد تورطت فى شىء صناع الفيلم هم المتسببون فيه وهو أنى أقرأ الفيلم وأنا أعلم جيداً بطله، وهو محمد رمضان لأنهم قد صوره دون تصريح رقابى، وأرتكب خطأ قانونياً، والفيلم بعيداً عن محمد رمضان يحكى عن إرهابى يعمل قائداً للجناح العسكرى للإخوة وفى صراع مع الشرطة، ولكن خلال أحداث الفيلم نفسها لا بد أن يخرج محمد رمضان بطلاً وهو إرهابى وله تأثير جماهيرى قوى، إذن نحن أمام كارثة حقيقية، لأنه هنا وارد أن يقلده الشباب كما حدث فى الأسطورة، وتمت إجازته تحت تصنيف 16+، وإذا تمت إجازته بالشكل القديم فمن الممكن أن يقلد الشباب هذا البطل ويقومون بمحاكاته عن طريق التعاطف مع الإرهابيين وهو أمر خطير وله تداعيات لا يمكن أن نتحملها إذا سمحنا بعرض الفيلم، ولذا طلبنا من المخرج والمنتج أن يتم تغيير السيناريو وبعد فترة تفهما الموقف وتمت التغييرات فحصل الفيلم على التصاريح وانتهت الأزمة.

ما هى آخر تفاصيل جرد أصول السينما التى تتم إعادتها من وزارة الاستثمار إلى الثقافة مرة أخرى؟

انتهينا منها كما انتهينا من وضع النظام الأساسى للشركة القابضة للصناعات الثقافية التى صدر بإنشائها قرار رئيس مجلس الوزراء وستتبعها شركتان واحدة للسينما وأخرى للتراث.

أكد وزير الثقافة أن بعض الأصول تم الاستيلاء عليها من قبل بعض الأشخاص؟

كانت هناك مشكلة فى إدارة أصول السينما لأنها - دور العرض السينمائى - كانت مؤجرة للمستثمرين وكان يحتاج تطويرها وتقسيمها إذنا من المجلس الأعلى للثقافة لأن من يدير الأصول وهى وزارة الاستثمار لا يملك القرار فكان المستثمرون مطلوبا منهم التطوير ولأنهم لا يستطيعون أخذ تصريح من وزارة الثقافة، تدهورت حالة بعض الأصول، وأعتقد أن المثقفين بكامل نقاباتهم وفئاتهم وقفوا فى وجه مخطط الاستيلاء على أصول السينما بكل قوة وأتذكر الوقفة التاريخية التى نظمت أمام المجلس الأعلى للثقافة وشارك بها جميع السينمائيين على بكرة أبيهم مثل توفيق صالح وكامل القليوبى ويسرى نصر الله وخالد يوسف وعلى بدرخان ومجدى أحمد على ومحمد العدل وكنا نقف بالمرصاد لهذه الفكرة وعندما بدأت هذه الرحلة وحيدا فى 2008 وأنا رئيس المركز القومى للسينما، أستطيع أن أقول إننى وجدت بعدها بأشهر قليلة جميع الكيانات السينمائية بلا استثناء بجانبى ضد هذا الأمر وكان هذا هو رأى السينمائيين.

التراث السينمائى المصرى يواجه مشكلات كثيرة.. كيف ترى الأمر؟

الحقيقة أن هناك 1700 فيلم من التراث مملوكة لشركة روتانا و1500 فيلم مملوكة لشركة "ART" ونحو 700 فيلم مملوكة للشركة

العربية ولا تملك الدولة سوى 365 فيلما روائيا طويلا منها درر السينما بالإضافة إلى نحو 1500 فيلم تسجيلى وقصيروكلها موجودة فى المعمل بمدينة الفنون، وما يحكمنى فى تصورى للحفاظ على هذا التراث هو معلومة أساسية يجب أن يأخذها الجميع فى الحسبان وهى أن التراث فى العالم كله ليس مملوكا للدولة وإنما لأشخاص وللقطاع الخاص، وأن الفيلم سلعة من حقه أن يبيعها أو يستفيد منها كما يرى هؤلاء الأشخاص.

وكيف يتم تلافى هذه الأزمة ؟

لقد أدلى الكثير من النقاد بدلوهم فى هذه الأزمة وأرى أن وضع قيود حول بيعها يمكن أن يصنع أزمات عديدة تجاوزها الزمن، ولذا أرى أنه من الممكن أن نطور ما تحت يدنا من أصول سينمائية على المستوى التقنى والمعمارى للحفاظ على التراث، عن طريق إضافة وحدة ترميم له بالإضافة إلى وجود وحدة طبع وتحميض 35 مل فى المعمل، لعمل أرشيف قومى للسينما من خلال تصور مفاده عقد بروتوكول تعاون ما بين ملاك الأفلام الذين وضعوا أفلامهم لدى، وإعفاؤهم من قيمة إيجار تخزين الأفلام فى مقابل حفظ نيجاتيف الأفلام فى ثلاجات وطبع نسخ ديجيتال منها مقابل الحصول على نسخة للسينما تلك ونسخة للاستخدام التجارى مع الاتفاق على عدم خروج أى نسخة نيجاتيف منها من مصر حتى فى حالة بيعه وهذه مسألة سهلة مع حفظ كل حقوق البيع والشراء والاستغلال والتداول لصاحب الفيلم الأصلى ويستتبع ذلك إنشاء أرشيف ومتحف سينما بعدما عادت أصول السينما إذ أصبح لدى متحف كامل من الملابس والإكسسوارات والكاميرات وغيرها، ولدينا مجهود آخر نقوم به لأن التراث ليس فقط أفلاما وإنما أيضا الصور والسيناريوهات والأفيشات .

ولماذا لا تتبنى الوزارة هذا المشروع؟

بالفعل بدأنا فى إنشاء مشروع مقترح أطلقنا عليه «مدينة السينما» وسوف يكون على أرض مدينة الفنون فى الهرم لتحقيق هدفين الأول وهو استثمار اقتصادى تجارى والثانى استثمار فنى ثقافى، وأن تكون هذه الأصول هى الوسيلة الأساسية للاستثمار فى المجال الثقافى عبر ترميم التراث والاستثمار فى وعاء هذه المهنة التى بدأت منذ أكثر من قرن، لتحقيق الأهداف الاستراتيجية منها، مثل ازدهار صناعة السينما ودعم الأفلام الشابة والمتميزة والمساهمة بما نملكه من أصول وبلاتوهات ودور عرض فى عرض الأفلام التى لا تنال حظها فى دور العرض التجارية والشراكة فى دعم لوجيستى فى الأفلام التى لا تجد إنتاجا.

وما تفاصيل المشروع؟

ستحتوى المدينة على الأرشيف القومى للفيلم وإنشاء وحدة لترميم الأفلام والسينما تلك بالإضافة إلى مجمع استوديوهات وبلاتوهات

لدعم السينما الشابة والمستقلة والمنتج الصغير ومجمع سينمات ومتحف للسينما وقد استضفنا ثلاثة خبراء عالميين هم جان روكر فنيليني رئيس سينماتك وأرشيف بولونيا وهو من أهم الشخصيات التى تعمل فى مجال التراث بالعالم، وإيريك لولوا رئيس اتحاد الأرشيفات، وفرانسوا أرنو مسئول الجمعية السمعية البصرية التى تعمل تحت مظلة منظمة اليونسكو بالإضافة إلى إيمانويل مادونا رئيسة أرشيف «باتي» لأن هذه المؤسسة لها علاقة بما يسمى اقتصادات التراث، وقد حضرت الشخصيات الثلاث الرئيسية لمصر ورأوا التصور الذى شرفت بوضعه للشكل الأمثل للحفاظ على التراث من خلال إنشاء ؟؟؟؟؟؟؟؟ وتحمس الوزير حلمى النمنم لوجودهم فى القاهرة للنظر فى مدى الجدوى الاقتصادية والثقافية لهذا المقترح وهم أيدوا المشروع وبشدة.

ومن أين سيتم تمويل ذلك المشروع الضخم؟

إننا نحاول عن طريق اللجنة الوزارية العليا ووزير التخطيط ووزير التعاون الدولى مع الخبراء الأوربيين إيجاد وسائل جديدة واستغلال الإمكانات المتاحة فى التعاون الدولى وعن طريق وزراة التخطيط والصندوق المزمع انشاؤه لدعم الصناعات الثقافية والخبرات الأوربية التى ستأخذ دعما أكبر فى حاله تأكيد المشروع.

متى تكون القاهرة هوليوود الشرق ويتحقق مطلب السينمائيين فى إنشاء الشباك الواحد لتسهيل التصوير الأجنبى فى مصر؟

مشروع الشباك الواحد موجود الآن فى وزارة الاستثمار وننتظر تنفيذه، وقد أنهت وزراة الثقافة كل ما يتعلق بدورها وفى الفترة الماضية كانت تلعب الدور الرئيسى باللجنة الوزارية العليا فى لجنة السينما أو غرفة صناعة السينما ونقابة السينمائيين والسينمائيين المستقلين ووضعت كل المشكلات وتمت تصفيتها فى مجموعة من المطالب وأعتقد أنه تم العمل عليها كلها، ومنها موضوع المعدات الأجنبية وأن تدخل بنظام الموقوفات.

هل ترى أن دور مصر تراجع على المستوى الدولى؟

بالعكس هناك أفلام سينمائية عرضت فى مهرجانات عالمية وأخذت جوائز دولية فنحن لدينا منتجون وتصوير وفنانون ومخرجون على أحسن مستوى فى العالم ولكنهم يحتاجون دعما ومجموعة قرارات تسهيلية، فالدولة يمكن أن تسهم بدعم لوجيستى وتخفيض الضرائب، يمكن أن تقدم تسهيلات كثيرة للارتقاء بمستوى الصناعة السينمائية، والرقابة ليست طرفا فى أى من التعاقدات التجارية ولكنها فقط رقابة على المحتوى.

كيف تؤدى الرقابة عملها وليس لديها دار عرض تشاهد الفيلم فيها؟

بالفعل الرقابة لا تمتلك أى أجهزة مشاهدة ولكننا نحاول أن نحل هذه الأمور، وقد طلب منى الوزير تقديم مذكرة بما نحتاجه لكى تستطيع المؤسسة أن تقوم بدورها بالشكل المطلوب.

فاتن حمامة وصالح سليم في الباب المفتوح اخراج بركات 1963

طرح وجسد وقضايا

المرأة فى مرآة السينما المصرية

اعتبر البعض أن خروج المرأة للمشاركة فى تظاهرات أوائل القرن العشرين هى الباكورة الأولى لحضور المرأة فى حقول الحياة المختلفة والمتنوعة، فعلى المستوى السياسى تواجدت المرأة وحققت حضورا كبيرا حتى حصلت على حقها فى التصويت بالانتخابات، ولا ننسى أن السينما واحدة من واجهات المجتمع وأحد سبل التعبير عنه سواء بشكل مباشر أو غير مباشر، وبالتأكيد حضرت المرأة بسبل مختلفة منذ بدايات الشريط السينمائى مع نهايات القرن التاسع عشر.

أمنية عادل

نرصد فى البداية صورة المرأة وكيف حضرت فى أوائل الأعمال السينمائية وصولا إلى ما قدمت المرأة فى عالم السينما حتى يومنا الحالى، فبالعودة إلى الماضى القريب سنجد أن المرأة صورت بنماذج مختلفة غلب عليها الطابع النمطى، مثل المحبة الساذجة أو السيدة الخليعة اللعوب وكذلك الشريرة على مدار الأحداث، وتلك النماذج النمطية لم تتح للمرأة الحلول فى صورتها الحقيقية، كما أن أعمال السينما الأولى لم تتح للمرأة أن تحمل على عاتقها قصة الفيلم أو الرواية، فكانت مساعدا للدور الأول المنسوب للرجل.

ومع تغير الأحداث السياسية أصبح للمرأة وضع مختلف، لاسيما مع الحركات التى عرفت بتحرير المرأة وخروجها للعمل والتعلم وغيرها من المهام التى كانت مقصورة على الرجال، وبالتالى أصبح لها حضور أكبر فى الساحة العملية والسينما

بالتبعية، لتمثيلها المجتمع فى تلك المرحلة، فظهرت معها صورة المرأة العامة الساعية للتحرر والتغير، مثل فيلم "الأستاذة فاطمة" 1952 للمخرج فطين عبد الوهاب، ورغم أن الفيلم يقدم قضية المرأة بصورة كوميدية وغير منصفة فى النهاية إلا أنه يعتبر من أقدم الأفلام التى تناولت قضية عمل المرأة، وكذلك فيلم "أنا حرة 1959" لمخرجه صلاح أبو سيف وقصة الكاتب إحسان عبد القدوس.

الستينيات ودور المرأة

وشهدت فترة الستينيات من القرن الماضى نهضة فى حضور المرأة وتمكينها من الدور الأول، مثل فيلم "دعاء الكروان" عن رائعة عميد الأدب العربى "طه حسين" إخراج هنرى بركات 1959، ويقدم الفيلم المرأة كمحددة لمصيرها، كما قدم بركات أيضا رائعة يوسف إدريس "الحرام" عام 1965، وتناول الفيلم معاناة المرأة العاملة المعاونة لزوجها، وفى عام 1966 قدمت السينما المرأة العاملة بصورة كوميدية فى فيلم "مراتى مدير عام" للمخرج فطين عبد الوهاب فى عام 1966، ومع عام 1969 قدمت السينما رائعة ثروت أباظة "شئ من الخوف" ويعبر عن المرأة المقاومة الثائرة المتحدية لظلم السلطة وقسوتها، والتى تستطيع تحريك القرية لوقف الظلم المستشرى فى القرية، وتعتبر فؤادة - تلك الفتاة الرافضة للظلم - صورة مصغرة من مصر الرافضة للظلم، وهو ما حملته شخصية "بهية" فى فيلم "العصفور" ليوسف شاهين الذى قدم عام 1972، قدمت مشاكل المرأة أيضا فى فيلم "أريد حلا" لمخرجه سعيد مرزق عام 1975 الذى صور المشكلات التى تواجهها المرأة نظرا لسوء قانون الأحوال الشخصية.

وتلاءم هذا التغير مع التحول العام لوضع المرأة، فى العالم ومصر بالطبع، مجتمعيا وسياسيا واقتصاديا ونهضتها علميا أيضا.

بالنظر إلى الأعمال الماضية يستشف القارئ أنه رغم طرح المرأة كموضوع رئيسى، إلا أنها قدمت بعيون الرجل، سواء كان الكاتب أو المخرج، ورغم سيطرة الخطاب السياسى والتوجه الخطابى الناصرى فى فيلم "الباب المفتوح" عام 1963 إلا أنه قدم بعين امرأة وهى الكاتبة لطيفة الزيات، وهو ما أضاف لمساهمة المرأة على المستوى السينمائى، حتى وإن خفت نجم مساهمتها أدبيا فى السينما فيما بعد.

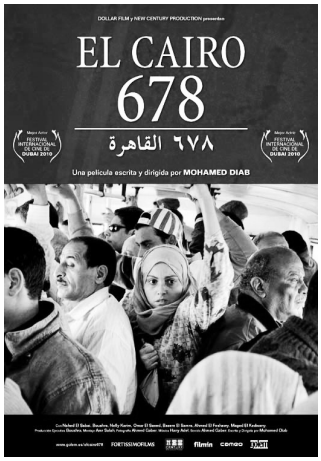
أما فترة السبعينيات والثمانينيات فظهرت ممثلات عبرن عن أنفسهن بدور البطولة مثل "نجلاء فتحى، مديحة كامل، ميرفت أمين، نبيلة عبيد ونادية الجندى"، إلى جوار استمرار ممثلات مخضرمات مثل "فاتن حمامة وسناء جميل وغيرهما".

المرأة وراء الكاميرا

لم تكن المرأة فقط ممثلة أمام الكاميرا وإنما وجدت لنفسها مكانا ما وراء الكاميرا، ومن أبرزهن المونتيرة رشيدة عبد السلام، التى كانت لها لمسة سحرية فى العديد من الأعمال بداية من عملها مع المخرج أحمد بدرخان وحتى عملها مع المخرج العالمى يوسف شاهين، وامتازت يدها بلمسة خاصة منحتها شخصية خاصة فى عالم المونتاج، ظهرت فى أفلامها مثل "صراع فى الوادى"، "صراع فى الميناء"، "شىء من الخوف»، « الناصر صلاح الدين»، «الأرض»، وجميعها أعمال تمتاز بالحرفية الفنية العالية.

كذلك اسم «نادية شكرى» التى أبدعت هى الأخرى فى غرفة المونتاج، من خلال أعمال قيمة امتازت بإيقاع مدروس، مثل «البرئ»، «زوجة رجل مهم»، «مستر كاراتيه»، «سوبر ماركت»، «الحب فوق هضبة الهرم»، «سواق الأتوبيس».

أما عالم الإخراج فلم يكن مرحبا بالمرأة كثيرا والدليل عدم ظهور العديد من الأسماء فى هذا المجال، فرغم عمل «عزيزة أمير» فى بداية القرن كمخرجة إلى جوار بطولتها لأفلامها إلا أن إخراجها اعتمد على أساسيات الإخراج واهتمت بالإنتاج أكثر، أما فاطمة رشدى فقد قدمت عام 1933 فيلما من إخراجها وإنتاجها وتأليفها وهو فيلم «الزواج»، ولا ننسى آسيا داغر المنتجة التى قدمت روائع للسينما المصرية ومنها فيلم «الناصر صلاح الدين» الذى وضعت به ميزانية شركتها كاملة سنة إنتاجه 1963.



كرسى القيادة

مع مرور السنوات دخلت المرأة حقل الإخراج مثل المخرجة إيناس الدغيدى التى قدمت المرأة ومشكلاتها بوجهة نظر مغايرة، مثل «عفوا أيها القانون» و«لحم رخيص» و«امرأة واحدة لا تكفى»، ولا ننسى تجربة المخرجة ساندرا نشأت فى أفلام لم تكن المرأة هى المحور الأساسى بها بل الحدث، مثل أفلام «الرهينة»، «ملاكى إسكندرية»، أما أولى تجاربها الإخراجية وهو فيلم «مبروك وبلبل» فحمل

بعضا من معاناة المرأة ونظرة خاصة لها من خلال شخصية بلبل.

وتعتبر تجربة المخرجة كاملة أبو ذكرى والكاتبة مريم ناعوم واحدة من المشاركات والثنائيات النسائية التى تعبر عن مشكلات المرأة ومعاناتها فى المجتمع بطريقة خاصة، كما قدمن فى فيلم «واحد صفر» وكذلك فيلم أبو ذكرى الصادر مؤخرا «يوم للستات».

كما حظيت مشكلات المرأة باهتمام خاص مؤخرا فى السينما وكشف الستار عن بعض من معاناتها مثل أزمة التحرش كما أوضحه فيلم «678" للمخرج محمد دياب، كذلك فيلم "أسماء" للمخرج عمرو سلامة الذى أوضح أزمة مرضى الإيدز من خلال أسماء التى تواجه صعوبة مع نظرة المجتمع وحقها فى الحياة.

وبالنظر إلى تجربة هالة خليل كمخرجة وكاتبة نجد بها نضجا وإيقاعا خاصا، حيث لا تلهث لإنتاج أكبر عدد من الأعمال بل نجد هناك حالة من حالات التأنى الفنى لتقديم أعمال مميزة، وهى سمة واضحة فى عمل المخرجات السيدات بشكل عام.

وبنظرة أعمق إلى الأسباب التى تزوى المرأة عن ساحة الإخراج فنجد أن الإنتاج يشعر بالمغامرة فى إخراج المرأة، كما أن التوجه العام للمجتمع، لاسيما مؤخرا، لا يرحب بالمرأة ضمن نطاق العمل العام، خاصة مع المتغيرات السياسية والاجتماعية التى تشير إلى محافظة المجتمع الظاهرية.

المرأة والمعالجة

بينما يكشف الناقد الفنى رامى عبد الرازق عن خشيته من أن تكون الأعمال التى تعتمد فى طاقمها على المرأة تفتقر إلى الموضوعية واتسامها بالانحياز بعض الشىء، وذلك بشكل استثنائى وليس عاما.

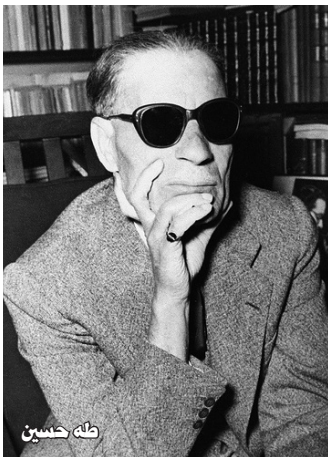
لا يزال الحديث مستمرا حول الطرح السينمائى لدور المرأة والمتأثر بنظرة

شادية في لقطة من فيلم مراتي مدير عام
اخراج فطين عبد الوهاب 1966

هالة خليل

إيناس الدغيدي

يوسف شاهين


طه حسين

المخرجة كاملة ابو ذكري

المخرجة ساندرا نشأت

الناقد رامي عبد الرازق

الكاتب ثروت اباظة

المجتمع لها وطرحها فى سياق خاص، ففيلم فتاة المصنع 2013، من تأليف وسام سليمان، يقدم الفتاة والمرأة بعيون قرينتها، فى المقابل فيلم "بنتين من مصر" 2010 من تأليف مخرجه محمد أمين الذى كشف النقاب عن أحاسيس المرأة بشكل خاص، كذلك فيلم "أسماء" 2011، يخضع لنفس مقياس سابقه، حيث أنه من تأليف مخرجه عمرو سلامة، ونجاح فيلم أسماء فى تعامله الإنسانى وطرحه الإنسانى لشخصية سيدة تعانى من الإيدز ونظرة المجتمع لها، فالطرح الإنسانى والتعامل بحياد مع الشخصية يترك المجال لتعبير الفيلم عن بطله سواء كان رجلا أو امرأة.

ومن هنا ليس بالضرورة أن تقدم المرأة موضوعاتها كلها لأن المعالجة نسبية وتضخع للعديد من المعايير، ولكن الطرح يستدعى الموضوعية وإبراز تأثير السينما على المجتمع ونظرته للمرأة.

فى السياق، نجد أن هناك إنصافا من قبل البعض تجاه المرأة وتوسيع المجال سينمائيا لها، من خلال مهرجانات دولية لأفلامها التى تعكس قضاياها وموضوعاتها، مثل مهرجان سلا الدولى لسينما المرأة الذى يتيح الفرصة أمام تجارب سينمائية ذات سمات فنية مميزة، تحكى عن المرأة وعالمها، كذلك مهرجان القاهرة لسينما المرأة الذى يعتبر منبع مبادرة نسائية لتقديم أفلام مستقلة تطرح قضايا المرأة وتناقشها، ولاقى المهرجان نجاحا ملحوظا، لاسيما فى دورته العاشرة التى انتهت أخيرا.

بينما تمثل المرأة العربية محور اهتمام دولى يتضح مع مهرجان سينما المرأة العربية فى مالمو، الذى يحتفى بأعمال المخرجات والموضوعات المتنوعة المتناولة لوضع المرأة العربية فى ظل الظروف التى تعيشها.

فى النهاية تستمر المرأة كضلع مؤسس وشريك فى السينما والمجتمع، لا تزال تنتظر التعبير عنها بسبل مختلفة تتلاءم مع حياتها ودورها.

المونتيرة نادية شكري بين سعيد شيمي والمخرج محمد خان

المونتيرة رشيدة عبد السلام

"بابا عريس" .. أول فيلم مصرى كامل بالألوان الطبيعية

منذ بدايات السينما المصرية، وصنّاع الفيلم يسعون دائما نحو اللحاق بالسينما العالمية، وكان الرواد الأوائل يذهبون إلى أوروبا للتعرف على أحوال السينما، وأشكال تقدمها وتطورها، ومختلف الآليات الصالحة لصناعة سينما متقدمة، وعلى الرغم من التطور الذى لحق بتلك الصناعة على مدى عقدى الثلاثينيات والأربعينيات على أيدى روادها الكبار من طراز (محمد كريم ويوسف وهبى وأحمد بدرخان وحسين فوزى) وغيرهم، فإن الطموح لا يتوقف، والأحلام تتواتر، ومحاولة التفكير فى الوصول إلى العالم كانت تؤرق صنّاع السينما بقوة.

شعبان يوسف

واستطاع صناع السينما أن ينجزوا كثيرا من شروط إنتاج فيلم له مواصفات جيدة، وذلك عبر تجارب كثيرة خاضها السينمائيون فى عقدين من الزمان، وكان الحلم الباقى فى ذلك الوقت - أى زمن الأربعينات - هو إنجاز فيلم مصرى بالألوان الطبيعية، وقد تحقق جزء من ذلك عام 1946، عندما نجح السينمائيون فى تلوين أغنيتين فى فيلم «لست ملاكا»، وكانت إحدى الأغنيتين هى «عمرى ما هانسى يوم الاتنين"، وقد قام بالتمثيل فى ذلك الفيلم الفنان محمد عبد الوهاب، وكان هو آخر الأفلام التى مثلها، رغم أنه قد ظهر فى فيلمين آخرين فيما بعد، ولكن كمطرب فقط لا غير.

ورغم أن صنّاع السينما وصلوا إلى نجاح تلوين بعض مشاهد فى السينما، إلا أن حلم إنتاج فيلم كامل بالألوان الطبيعية، ظل حلما يراود السينمائيين بعد فيلم «لست ملاكا» بقوة، حتى جاء عام 1949، وبدأ العد التنازلى لإنتاج الفيلم الذى سيحدث تأثيرا بالغا فى السينما المصرية، ويسجل علامة «أول فيلم مصرى كامل بالألوان الطبيعية»، ولم يكن يحدث ذلك إلا عبر تمهيدات خاصة، ففى نوفمبر 1949 نشرت مجلة الكواكب خبرا مطولا كتبه جبريل نحاس ، وهو المنتج وصاحب ومدير شركة نحاس للإنتاج السينمائى، ونحن هنا ننقل الخبر كاملا لأهميته، وهو يحمل عنوانا دالا «السبق والابتكار..شعارنا" وفيه يقول : (إن صناعة السينما التى خدمناها قرابة عشرين عاما حتى أصبحت من أهم صناعات الدولة وأكثر مرافقها الأدبية نشاطا، مازالت تطلب منا الكثير..ونحن نعرف أن طريق النجاح ليس له نهاية، فخير ما نفعل هو مواصلة الطريق... لقد كان لشركة نحاس فيلم الفضل فى إخراج أول فيلم مصرى ناطق، وهو فيلم «أنشودة الفؤاد»، بالاشتراك مع بهنا فيلم عام 1932، وكان لها فضل عرض أول فيلم مصرى فى باريس حيث عرضت «جوهرة» عام 1945، وفى أثينا عام 1946 عندما عرضت فيلم «بنت ذوات»...وكعهدنا دائما فى السبق إلى كل جديد، فإننا نعد العدة الآن لإنتاج أول فيلم مصرى «كامل» بالألوان الطبيعية، مما سيحدث ضجة فى الأوساط السينمائية العالمية، وسوف نوافيكم بتفاصيل هذا المشروع الضخم فى العدد القادم).

كان هذا هو الخبر الأول الذى نشر فى الصحف والمجلات ، إعلانا عن أول فيلم بالألوان، وأثر صانع الخبر ألا يضمنه تفاصيل أخرى، حتى يتتبع مسيرة الفيلم إعلاميا، وكانت الشركة (نحاس فيلم) على صعيد آخر تعمل على قدم وساق لتوفير جميع الإمكانات التى سيقوم عليها ذلك الفيلم ، ولكن المجلة آثرت أن تنشر خبرا عن المخرج الذى وقع عليه الاختيار لإخراج الفيلم الملون، وهو الفنان "حسين فوزى"، وكان أحد أهم مخرجى الأفلام الكوميدية والاستعراضية فى الوقت ذاته، وكان قد اكتشف عددا من نجوم السينما، وعلى رأس هؤلاء النجوم كانت فنانة الاستعراض الأولى فى ذلك الزمان ،الفنانة "نعيمة عاكف" التى تم اختيارها أيضا للقيام ببطولة الفيلم القادم، بعد نجاحها فى عدد من الأفلام مثل «العيش والملح» و«بلدى وخفة».

كان الخبر السابق مجرد تشويق للقارئ حتى يتحفز للإنجاز السينمائى المدهش ، وفى ديسمبر عام 1949 نشرت مجلة الكواكب خبرا تاليا ، واستخدم الأستاذ "جبريل نحاس" لغة تسويقية وإعلامية شيقة ، ليتحدث عن الحلم الذى كان يراود السينمائيين المصريين فى القفز فوق سدود المستحيل، ذلك القفز الذى سيجعل السينما المصرية قادرة على المنافسة خارج الحدود المصرية، وعلى مستوى السينما العالمية كذلك، ولن يتحقق ذلك التنافس إلا إذا استطاعت السينما المصرية إنتاج فيلم كامل بالألوان الطبيعية، إذ كان ذلك مجرد خيال لا يرقى إلى مراتب الحقيقة ، حتى إن اعتزمت شركة نحاس فيلم إنتاج أول فيلم مصرى بالألوان، وهنا يقول الخبر : (قد تم الاتفاق بين شركة نحاس فيلم وبين شركة «روكلور" على استغلال هذه الطريقة فى فيلم سنبدأ فى تصويره فى يناير القادم ، وتتولى بطولته النجمة اللامعة نعيمة عاكف التى أصبحت الآن معبودة الملايين فى الشرق بفضل مواهبها الجمة وحرصها على واجباتها كنجمة سينمائية تحترم عقودها رغم مظاهر الإغراء الكثيرة التى تحيطها، وقد وقع اختيار الشركة على الأستاذ حسين فوزى للسفر إلى باريس ومعه نماذج من المناظر والملابس التى ستظهر فى الفيلم لعرضها على الفنيين فى شركة «روكولور"، وإجراء الاختبارات الخاصة بآلات الالتقاط الملون، وقد اخترنا الأستاذ حسين فوزى بالذات لما يمتازبه من جدارة فى الإخراج ومؤهلات عظيمة فى الفنون الجميلة تعينه على استيعاب أسرار فن الفيلم الملون).

بعد هذا الخبر تواترت الأخبار فى الصحف والمجلات حول مخرج الفيلم "حسين فوزى"، وبطلته "نعيمة عاكف"، وكان فوزى وعاكف قد حققا نوعا كبيرا من النجاح عبر عدد من الأفلام الجماهيرية التى لاقت رواجا جماهيريا واسعا، وكان رصيد المخرج حسين فوزى فى الأفلام الجماهيرية الناجحة كبيرا، ومن تلك الأفلام «بياعة التفاح» الذى قامت ببطولته "عزيزة أمير"، وكان عرضه الأول فى 19 أكتوبر عام 1939، وبعده جاء فيلم إليلة الفرح» بطولة "عزيزة أمير" كذلك و"حسين ذو الفقار" عام 1942، ثم أفلام (أحب البلدى ، وصباح الخير، والعيش والملح، ولهاليبو، ونص الليل) وغيرها من الأفلام الكوميدية الناجحة.

وكانت شركة «نحاس فيلم» كذلك لها باع طويل مع السينما الناجحة ، كما كتب جبرائيل نحاس فى الخبر الأول ،وما إن هلّ عام 1950، حتى كانت المساعى التى بذلت الشركة مجهودات من أجلها تتحقق، وكانت الأخبار التى نشرت فى الكواكب وفى مجلات وصحف أخرى مثيرة لجمهور السينما، الذى راح يرسل خطابات للشركة لكى يستزيد معلومات عن ذلك الفيلم الملون، وكانت الرسائل تعبر عن سعادة ذلك الجمهور بأن الفيلم الجديد سوف تقوم به عمالة فنية مصرية، رغم الاستعانة بباريس، وهنا كان جبرائيل نحاس الذى كان ينشر أخبار الفيلم، وكأنه يقود معركة إعلامية لحدث خرافى ، قد قال فى يناير 1950 (..وكنت ألمس بين ثنايا هذه الرسائل ما يدور فى نفوس راسلها من رغبة صادقة فى أن يروا بأعينهم فيلما ملونا كاملا قد تم إعداده وإنتاجه بأيدٍ مصرية كأنهم لم يتوقعوا هذه الطفرة فى عالم السينما المصرية)، وبعد هذه المقدمة التشويقية ، يعلن نحاس عن بعض أخبار الفيلم ، ويدعو جمهور الفيلم الجديد

إلى الترحيب ببعثة الفنيين الفرنسيين التى وصلت بالفعل منذ أيام ، وكانت مكونة من فنانين ممتازين، وهم :»أرمان رو، ويلى فكتوفتش، ورينو جينو، وجريشا فكتورفتش"، وأعلن نحاس أن الطاقم سوف يبدأ فى تصوير المناظر الخارجية للفيلم أولا، حيث إن الأستديو كان مشغولا بتصوير فيلم آخر وهو «أفراح» للمخرج نيازى مصطفى، وأعلنت الشركة فور انتهاء تصوير فيلم "أفراح" سيقوم الطاقم الفنى لفيلم «بابا عريس» بتصوير المناظر الداخلية.

حتى بداية شهر مارس 1950، لم تكن الشركة قد أعلنت عن بقية المشاركين فى الفيلم، ولكن جبريل نحاس قرر أن يعلن عن بضعة أسماء من نجوم الفيلم، فبالإضافة إلى نعيمة عاكف ، تم الإعلان عن "ليلى فوزى وعزيز عثمان وشكرى سرحان" وكذلك أعلن عن اسم الفيلم ، وهو «بابا عريس»، وفى الوقت الذى كانت الشركة تعلن فيه عن نجوم الفيلم، كانت تعمل على قدم وساق فى التصوير بعد أن دارت الكاميرا بالفعل دون أن تتلكأ .

وفى عدد أبريل نشرت مجلة الكواكب تحت عنوان «الفيلم المصرى الملون يحرر نصرا عظيما» خبرا مطولا ، وأول صورة فى الصحف ، وهى تجمع بين "حسن فايق" أحد أبطال الفيلم و"نعيمة عاكف"، وكتب جبرائيل نحاس يقول : (.. لعل مما يبهجنى ويشرح صدرى أننا استطعنا أن نحدث جديدا فى صناعة الأفلام المصرية الملونة، إذ أمكننا تذليل جميع الصعاب التى كانت تقف فى وجه كل منتج مصرى حاول الوصول إلى تحقيق هذا الأمل السعيد ، بل إنه لما أحمد الله عليه أننا قطعنا بالفعل شوطا بعيدا فى تصوير مناظر فيلم «بابا عريس» بماكينات الالتقاط الملونة «روكلر" التى استوردناها لأستديو نحاس خصيصا من فرنسا مع الفنيين المختصين، وقد أظهرت نتيجة ما صور من الفيلم حتى الآن نجاحا باهرا سوف يسطر أول كلمة فى تاريخ النهضة السينمائية ،ورغم الشائعات التى تواترها بعض المغرضين عن هذا الفيلم الملون ، فإننا سائرون به فى طريق النجاح ، ولن يفت فى عضدنا شىء من هذا القبيل، وإننى كمنتج لهذا الفيلم أبدى استعدادى التام لكل من أراد من الفنانين أن يقف على مجهودنا فى إنتاج هذا الفيلم بزيارة أستديو نحاس ومشاهدة سير العمل فى أول فيلم مصرى بالألوان).

ويبدو من خلال الأخبار التى كان يكتبها ويصوغها وينشرها المنتج نفسه، وكأنها يوميات يطلع من خلالها قارئه والمتابعين للتجربة على كل الخطوات التى يقطعها الفيلم والشركة معا، وكذلك يحاول نحاس أن يكسب جمهوره ويحشده لذلك الفيلم الذى يعتبره حدثا استثنائيا فى تطور السينما المصرية، وهو كان كذلك بالفعل، إذ أنه فتح طريقا جديدا سارت على خطاه شركات أخرى كثيرة، وكانت الأخبار التى ينشرها نحاس أو اليوميات بشكل أدق، تشعرنا وكأنه يخوض معركة فعلية ضد أعداء غير مرئيين.

وأنا هنا أتتبع خطوات الفيلم الحدث، من خلال يوميات المنتج ،الذى كان ينقل أحداث العمل فى الفيلم بدقة وربما بحذر، والفيلم بالفعل كان يحتاج إلى تلك اليوميات التى أقتبس هنا منها ما يعطى الإيحاء بالروح التى كانت ترافق المنتج، وبالتالى بقية الفريق العامل فى الفيلم، حتى الطرائف التى كانت تتناثر يمينا ويسارا، كانت تعنى الشىء الكثير بالنسبة لرواج الفيلم، فنعيمة عاكف مثلا، أطلقوا عليها آنذاك «نعيمة ألوان»، وكانت الأخبار الغريبة والحقيقية حول نجوم ونجمات الفيلم تنشر فى الوقت نفسه الذى كان المنتج يكتب ويسجل فيه يومياته، حيث إن أمر الفيلم لم يكن فى التلوين فقط، بل كانت هناك تقنيات أخرى تصاحب التصوير، وهى كثيرة، ومنشورة فى صحف ومجلات ذلك الزمان، ولو أتيح لى جمع اليوميات والأخبار لهذا الفيلم، ربما سندرك الأهمية التى كان ينطوى عليها آنذاك وفيما بعد أيضا.

وكلما كان الفيلم يسير قدما ، وينجز بعضا من صناعته، تزداد وتيرة يوميات المنتج ، ففى يونيو 1950 كتب تحت عنوان «الفيلم الملون ... مفخرة لكل مصرى" : (الحمد لله ..فقد انتهت جهودنا على خير ما كنا نرجو ،بل فاقت النتائج ما كنا نتوقع، وأثبت «بابا عريس» أن مصر قادرة على إنتاج الأفلام الملونة الممتازة التى لا تقل عظمة وروعة وإتقانا عن أعظم الأفلام الأجنبية»، ويستطرد نحاس فى إعلان بهجته بالإنجاز العظيم، ولكنه يستدرك فيبدى أنه لا يعلى من شأن الفيلم، لأنه منتجه ، بل يخبر جمهوره بأن هذا ليس رأيه هو، بل هو رأى الذين ذهبوا وشاهدوا بعضا من الفيلم فى الأستديو أثناء تصويره، وكتبوا فى الصحف آراءهم الإيجابية ، وبالطبع لا ينقل لنا المنتج تفاصيل الفيلم ، ولكنه يعد قارئه بأن ذلك سيحدث قريبا، وأن الفيلم سيعرض فى أفخم دور العرض بالقطر المصرى والأقطار العربية.

وجدير بالذكر أن أخبار الفيلم بدأت تتناثر فى الصحف، فنشرت أخبار تقول إن الفيلم الملون «بابا عريس» استغرق تصويره ثلاثة أشهر كاملة، وبلغت نفقاته ثلاثة أضعاف الفيلم العادى، وأن الفنان "عبد السلام النابلسى" طلب من شركة نحاس فيلم الظهور بدون مقابل فى الفيلم بعد مشاهدة التجارب الأولى للألوان، وقد حققت له الشركة هذه الرغبة، وأسندت إليه دورا لطيفا فى الفيلم، ولا أستطيع نشر كمية الأخبار المتواترة، التى تناثرت حول الفيلم، وكمية الخطابات المتبادلة لتقريظ أو إبداء ملاحظات حول الفيلم، لأن كل تلك الأخبار تحتاج إلى أرشيف كامل لتسجيل وقائع أول فيلم مصرى بالألوان الطبيعية. وفى يوليو 1950 كانت الشركة قد انتهت من تصوير الفيلم، وبدأت تعلن عنه فى غالبية الصحف، وتعلن عن ميعاد عرضه بعيد الفطر المبارك، وعيد السينما المصرية، وكتب على أفيش الفيلم «حيث يعرض أول فيلم مصرى بالألوان الطبيعية»، وبالطبع كان اسم نعيمة عاكف - بطلة الفيلم - يتصدر الأفيش، ثم بالاشتراك مع حسن فايق وكاميليا ومارى منيب وفؤاد شفيق وشكرى سرحان ونوال بغدادى وحسن كامل ومختار حسين، مع صورة كبيرة لنعيمة عاكف ، مع بضع لقطات من الفيلم.

وفى العدد نفسه كتب المنتج يومياته تحت عنوان مبهج «هدية العيد...!!»، نقتبس منه :(بعد أيام معدودة تبدأ سينما راديو فى عرض أول فيلم مصرى كامل بالألوان الطبيعية، «بابا عريس»، وقراء هذه الجريدة قد تابعوا كلماتى التى كنت أطلعهم فيها أولا بأول على كل كبيرة وصغيرة تتعلق بهذا الإنتاج الفريد، فهم إذن يحسون نفس الإحساس الذى يختلج فى صدورنا ، وقد أسرعت الأيام متكرمة وأذنت بموعد العرض».

ويتخلى هنا المنتج عن تقريريته التى كان يصوغ بها الأخبار المشوقة، ومع تسارع إيقاع أحداث عرض الفيلم، راح يتحدث عن مشاعره تجاه «بابا عريس»، ولا يعرف هل يصف نفسه - كما يقول - بالوالد وهو يخرج على أصدقائه وأهله ومعارفه بمولوده الجديد ؟ ويسترسل جبريل نحاس فى سرد مشاعره المتدفقة والمبتهجة تجاه ذلك الفيلم الذى أصبح آنذاك وفيما بعد حدثا مركزيا فى السينما المصرية، وذلك بعيدا عن قصة الفيلم الطريفة، التى لم تعتبر نقلة فى أفكار القصص السينمائية، وقد قامت مجلة «الفن» فى سبتمبر 1950، بنشر ملخص وافٍ للفيلم، مع الإعلان عن الفيلم ، والأفيش الذى انتشر فى الصحافة المصرية آنذاك.

والقصة يعرفها المتابعون للأفلام المصرية القديمة، تتلخص فى أن (هادية ونادية شقيقتان تقطنان مع والدتهما فى الإسكندرية، وكان والدهما قد ترك المنزل منذ اثنى عشرة عاما، والشقيقتان لم تتعرفا على الوالد قبل ذلك، ووصل خبر إلى الأم والبنتين بأن الوالد قد تزوج، أو أنه على وشك الزواج، وهنا قررت الشقيقتان المغامرة بالسفر إلى القاهرة دون أى خبرة أو أموال ، وتعيش البنتان سلسلة مغامرات طريفة، حتى تعودا بالوالد إلى الإسكندرية، بعدما أفسدتا الزيجة التى كانت ستخطف منهن الأب ورب الأسرة) .

إنها قصة طريفة جدا، ولكن الأهم أن الفيلم سجل بأنه الفيلم المصرى الأول الذى يظهر على شاشة السينما بالألوان الطبيعية.

عالم المسرح في فيلم "أنا وحبيبي" بين روض الفرج والواقعية الاشتراكية

قام الفنان متعدد المواهب، منير مراد، ببطولة فيلمين من إنتاج السينما المصرية : "أنا وحبيبي" **(1953)**، و"نهارك سعيد" **(1955)**. نجح الأول، وفقا لإيرادات شباك التذاكر في حينه، بينما فشل الثاني مسببا لشركة الإنتاج (شركة أفلام الكواكب) خسائر فادحة، وهي بالمناسبة كانت مملوكة لمنير، وشقيقه إبراهيم مراد.

إيمان عز الدين * | عبد الحميد منصور**

يثير الفيلمان أفكارا حول موضوعات عدة، منها: مكانة العملين في تاريخ الفيلم الغنائي والاستعراضي المصري (مع الوضع في الاعتبار الخلط أو التداخل بين مفهومي «الغنائي» و«الاستعراضي» دعائيا ونقديا بشكل عام)، وتعبير الفيلمين عن الحراك الاجتماعي والسياسي في زمانهما (واقع ما بعد 23 يوليو 1952)، وعلاقة الفيلمين بفن المسرح.. إلى غير ذلك من الموضوعات.

يجري جانب كبير من أحداث الفيلمين في أجواء عالم المسرح، وهو ما سيتم الاقتراب منه في فيلم «أنا وحبيبي» بالذات، لاعتبارين، الأول يعود إلى أسبقيته في التعرض لهذه الأجواء، قبل أن يعيد التعامل معها بتنويع آخر في فيلمه الثاني «نهارك سعيد». والثاني درامي، بوصف هذا العالم بؤرة تجتمع فيها (أو تنطلق منها) خيوط الحدث.

ففي «أنا وحبيبي» يوجد ثلاثة فنانين، الشاب منير (منير مراد)، ورفيقاه عم زهران (محمد التابعي، الذي يقدم تنويعا على نمط الصعيدي الذي اشتهر بتقديمه في عدة أفلام سابقة (كَبير الرحيمية قِبلي))، والحصان الأصيل جِل جِل. يقيم الثلاثة معا في أحد الأحياء الشعبية، ويعملون معا في مكان واحد أيضا، تياترو «المنظر الجميل»،

أحد تياتروات حي روض الفرج.

وروض الفرج معروف منذ أوائل القرن العشرين بمسارح المنوعات التي تُقدم أنواعا مختلفة من فنون الترفيه والتسلية الشعبية. يحكي عنها نجيب محفوظ، فيقول: «.. كنت أشعر بمتعة بالغة عندما يصطحبني والدي إلى مسارح روض الفرج، وكانت «روض الفرج» هي مصيف أهل القاهرة في شهور الصيف آنذاك. كانت الفرق المسرحية في «روض الفرج» تقلد فرق شارع عماد الدين الشهيرة، فتجد من يقلد «علي الكسار» أو «نجيب الريحاني» أو يعرض «أوبريت» لسيد درويش. ومن خلال مسارح روض الفرج شاهدت كثيرا من العروض المسرحية الشهيرة التي لم تتح لي الفرصة لمشاهدتها عند أصحابها الأصليين في مسارح عماد الدين».

يبدو منير في الأحداث أنه العائل الأساسي للمجموعة، كما أنه العمود الفقري للتياترو، حيث يشغل به عدة وظائف: «منادي" يقدم أغنية ترويجية على باب التياترو بمصاحبة فرقة موسيقى نحاسية، يحاول من خلالها أن يجذب الجمهور إلى الدخول، و«قاطع تذاكر»، و«بلاسير» يقود أولئك الذين قطعوا التذاكر إلى كراسيهم المحددة في صالة التياترو، ثم فنان على خشبة المسرح يقدم فنه صحبة رفيقيه المذكورين، زهران وجِل جِل (استعراض «احنا تلاتة»).

يصل ثلاثة آخرون في سيارتهم الفارهة المكشوفة إلى حي روض الفرج، عدالات (زينات صدقي)، الفنانة السابقة ذات الأصول الشعبية، والآن مديرة أحد التياتروات الفخمة، وسلوع (عبد السلام النابلسي) شريك عدلات في التياترو ذاته وممولة، الذي يبدو أرستقراطيا، وشادية (شادية) ابنة أخت عدالات ونجمة التياترو الأولى. جاء الثلاثة لاكتشاف وجه جديد يمثل أمام شادية لأن البطل الحالي لا يحرك مشاعرها. يرى الثلاثة منير وهو يقدم أغنيته أمام باب تياترو «المنظر الجميل» (اسكتش قرَّب قرَّب)، تستحسن كل من عدالات وشادية أداء منير، بينما يعلو الاشمئزاز وجه سلوع.

ترغب عدالات في الدخول. توافقها شادية، ويرفض سلوع، تهدد عدالات بسحب شادية والانصراف فيرضخ سلوع ويستجيب، وهي اللازمة المتكررة طوال الأحداث، وإحدى الحيل الفنية التي يعرض الفيلم من خلالها للطبيعة المركبة للعلاقة بين هذا الثلاثي من حيث التناقض بين الرأسين الكُبرَيين (عدالات وسلوع)، وتبعية شادية لإرادة خالتها، وقدرة عدالات على فرض إرادتها وحسم أي خلاف أو تفاوض عن طريق استخدام ورقة مضمونة التأثير، وضعف سلوع إزاء التلويح الدائم باستخدامها لأنها من يضمن تدفق الأموال عبر شباك التذاكر، ولهيامه الشديد بشادية، ورفضها لهذا الحب. إنها علاقة قائمة على أساس من المصلحة والمال والعاطفة.

يستجيب سلوع ويتجه لشباك التذاكر فيجد منير ويدور بينهما حوارهام:

منير: أهلا أهلا بالأستاذ العظيم!

سلوع: (يتجاهل الترحيب) هات لوج.

منير: الألواح لغيناها.

سلوع: ليه؟

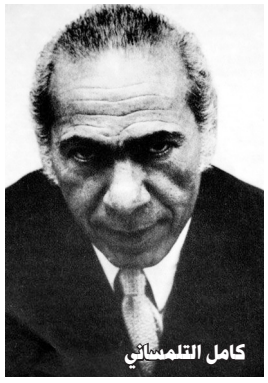
منير: حصل تطهير. هنا حاجة شعبية. كله زي بعضه.

سلوع: (رطانة بالفرنسية)!

منير: (رد بالفرنسية)!

يمهد الحوار لأجواء التوتر التي ستطبع العلاقة بين الطرفين، والنظرة الاستعلائية من جهة سلوع، ويؤسس للشعور بقدر من التساوي أو التكافؤ الثقافي بين منير وسلوع حين يرطن الأخير متعجبا ومنفعلا بالفرنسية فيجيب عليه الأول في بساطة بالفرنسية أيضا. كما يشير أيضا إلى طبيعة المكان البعيدة عن فكرة التقسيم الداخلي الفئوي (لوج وصالة)، عكس ما نراه فعليا في تياترو سلوع وعدالات، الذي تغافل الفيلم عن ذكر موقعه مثل تياترو «المنظر الجميل» بـ «روض الفرج»(هل هو عماد الدين؟)، غير أننا نفهم من الفيلم أنه أحد تياتروات الدرجة الأولى.

شادية


كامل التلمساني

عبد السلام النابلسي

ويستخدم منير في شرح وضع التياترو اللافئوي تعبير (التطهير)، وهو تعبير شائع وقتها، والمقصود به الإشارة إلى سلسلة الإجراءات التي اتخذتها سلطات يوليو لتطهير المؤسسات من الفساد، ولكنه يُستخدم هنا في غير محله؛ إذ يحاول أن يقارب بين ما أنجزته ثورة يوليو وما هي عليه طبيعة المكان الشعبي بالأساس، حيث أن أغلب مسارح روض الفرج كانت في الأصل عبارة عن مقاهي وتم إضافة خشبة مسرح إليها. إنها استعارة أيديولوجية، تساوي بين الطبقية والفساد، فبدت وكأنها حماسية أكثر من اللازم.

في المشهد التالي، داخل صالة المسرح ومنير يستعد ليرشد الثلاثي إلى مقاعدهم (في الصف الأول- هل هناك من مساواة مطلقة؟) يدور حوار جديد ويتم حدث جديد، تنمو من خلالهما بعض العناصر السابقة في العلاقة بين منير وسلوع، وتضاف عناصر أخرى كاشفة. يمد منير يده فتناوله شادية يدها ليقودها، وما ان تتماس كفاهما حتى يهوي سلوع بصفعة على وجه منير، فماذا كانت ردة فعله؟

منير: معلهش. سماح علشان خاطر عيون اللي معاك.

عدالات: (تخبط سلوع في ظهره بكفها) ما تآخذوش ده أفندي ورق، عيان بالوجاهة. وحياتك، بعد إذنك كده يعني.. باردون!

سلوع: باردون! هو ده صنف ما يهموش الاعتذار بقدر ما يهمه البقشيش. خُد يا.. (يمد يده بريال فضة).

منير: (رافضا) ميرسي.

يُفاجأ سلوع برد فعل منير. يسحب يده.

عدالات: خده منه أحسن من نِن عينيه!

منير: كتّر خيرك.

شادية: (تتناول الريال من سلوع وتحاول أن تعطيه لمنير) متكسفنيش. ما كانش يقصد يزعلك. أرجوك.

منير: عافيني.

شادية: وحياتي!

منير: حياتك غالية. غالية قوي.

ينظر في ارتباك إلى يديها، يدها اليمنى تمسك بالريال، واليسرى بوردة. يمد يده ويأخذ الوردة. يضئ وجه شادية بالابتسام. في الخلفية أصوات شدوطيور بواسطة أوركسترا.

شادية: متشكرة.

تتأكد الصفات الطيبة لدى منير.. التسامح، عزة النفس، التجرد، الرقة. في المقابل تتضاعف الصفات السيئة في كفة سلوع.

ويبدو فارق جوهري في الكيفية التي ينظر بها كل من منير وعدالات (ذات النشأة الشعبية) تجاه الشئ الواحد. ففي حين يرفض منير أن يأخذ الورقة المالية، بدلا عن إهانته، تقول له عدالات: خده منه أحسن من نِن عينيه!. نظرة عدالات نظرة مادية نفعية بحتة، بينما موقف منير إنساني، يعكس حساسيته، وللتأكيد على ذلك الموقف المبدأي من قِبل السيناريو، تتكرر محاولة إقناع منير بقبول المال عن طريق شادية، القريبة إلى قلبه، بل حبيبته، التي فضّل شراء المجلة التي تضع صورتها على الغلاف عن شراء طعام للإفطار لنفسه بآخر قرشين معه (حرفيا)، وها هو يلتقيها لحما ودما في الليل، وإذا بها تطلب منه شيئا ما، لكن تنفيذ هذا الطلب يبدو شاقا على نفسه، حتى وإن صدر الأمر به من بين شفتي حبيبته. ثم يأتي منير بفعل ذي صبغة قوية عاطفيا؛ فبين اليد التي تحمل المال والأخرى التي تحمل الوردة، اختار الوردة، وإن لم تُعرَض عليه، ولكن الوردة تحمل أبعادا معنوية، جمالية ورومانسية، لا يحملها المال، كما أن الوردة تنتمي إلى شادية بينما المال ينتمي إلى سلوع. لهذا قالت له شادية: شكرا. تَشي إجابتها بأنها فهمت المغزى وراء سلوكه وأنها تقدّر ذلك الشيء المميز الذي اختصها به.

الطريقة التي يعالج بها السيناريو الأحداث بعد ذلك لا تجعل ما تبقى من الفيلم مواجهة بين منير وسلوع أو منافسة ثنائية بينهما على قلب شادية؛ فمشاعر شادية تجاه سلوع محسومة منذ البداية، كما أنها بدأت تنجذب نحو منير منذ ليلة روض الفرج.

يتجه السيناريو لجذب المزيد من التعاطف نحو شخص منير، بإبراز الجوانب الإنسانية النقية والمحببة فيه، أو بإظهار معاناته ولحظات الضعف التي تنتابه وتهدد استمرارية عمله في الحقل الفني؛ خاصة بعد طرده من العمل في التياترو بإيعاز من سلوع وطرد بقية المجموعة (زهران وجِل جِل) تباعا تلك الليلة، وصار الشارع ملاذا لهم، وتتفتت المجموعة بعد رَهْن جِل جِل لدى يوناني صديق لزهران نظير خمسة جنيهات تذهب لسداد الإيجار المتأخر، ثم اختيار زهران العودة إلى بلدته في الصعيد حتى لا يكون عبئا على منير في المحنة، فيبقى منير وحيدا.

إلى جانب المعاكسات المادية، يظهر سلوع باعتباره مصدرا آخر لمتاعب منير، فمن جهة يعارض، ويعمل على إعاقة رغبة عدالات وشادية في التعاقد معه لصالح

لقطة من فيلم أنا وحبيبي، إخراج كامل التلمساني

التياترو الخاص بهم. ولكن للمفارقة الساخرة يكون هو أيضا السبب العكسي في كيد نفسه بنفسه؛ بتسببه في ظهور منير على خشبة التياترو ذاته فيجتمع شمل منير وشادية وتتعاقد معه عدلات لقاء مبلغ ضخم، مع الوضع في الاعتبار أن منير استغل مهاراته الأدائية لدخول المسرح وقدرته على الارتجال حين فوجئ بنفسه على الخشبة في مواجهة شادية والجمهور.

ومن جهة أخرى، بعد التقارب بين منير وشادية، واقترابهما من خطوة إعلان خِطبتهما، لا ييأس سلوع ولا يتوقف عن مسلكه فيدبر بمعاونة أحد مساعديه المكائد للتفريق بينهما، بإظهار منير في صورة الخائن أمام شادية، حتى ينجح مسعاه، ويكون الطريق أمامه ممهدا نحو شادية جريحة القلب ويفوز بيدها.

وفي ذلك كله، لا يتغير طبع منير، فلا يسعى لمواجهة الشر، أو حتى تبرئة نفسه، إنه فقط يعاني ويتألم ويتساءل، مما يضعه في خانة الأبطال المثاليين. وهو ما يتكرر بقدر ما في «نهارك سعيد»، بسيناريو وإخراج فطين عبد الوهاب، مما يشي بأن هذه هي الصورة Image التي يرغب منير مراد في الحفاظ عليها لدى الجمهور.

يقترب أسلوب بناء الفيلم بذلك من السرد أكثر من الدراما؛ حيث تتطلب الدراما وجود طرفين متصارعين حول أمر ما، يسعى كل منهما نحو تحقيق الهدف وكسر إرادة الأخر، بينما لا يتطلب السرد أكثر من تتبع شخصية (أو اكثر) في مواقف متفرقة، دون التزام بفكرة واحدة أو خط واحد.

يتمثل أحد المفاتيح الهامة لقراءة فيلم «انا وحبيبي» على هذا النحو في وجود اسم كامل التلمساني كاتبا للسيناريو ومخرجا له، على الرغم من وجود أسماء أخرى إلى جواره، منير مراد للقصة، والسيد بدير للحوار، ووحيد فريد للتصوير، وسعيد الشيخ للمونتاج. فكامل التلمساني الفنان التشكيلي، والكاتب، والمثقف اليساري الثوري أضاف السينما إلى مجالات إبداعه بعد التحاقه بـ «استوديو مصر» عام 1943.

زينات صدقي

قدم كامل التلمساني في مسيرته السينمائية واحدا من الأفلام المميزة في تاريخ السينما المصرية، فيلم «السوق السوداء» (1945)، الذي كان فارقا في واقعيته، ووعيه الاجتماعي، والحل الذي يطرحه في النهاية بثورة الفقراء ضد مستغليهم، وهي ذاتها الأسباب التي كانت سببا في اضطهاد الفيلم ومبدعه على السواء.

وضع التلمساني لمسته اليسارية على «أنا وحبيبي»، في تعاطفه مع الفئات المستضعفة طبقيا، وطريقة تصويره لطبقة أصحاب رؤوس الأموال (البقال (شفيق نور الدين)، صاحب المنزل (رياض القصبجي)، صاحب ومدير تياترو «المنظر الجميل» (عبد الحميد زكي)، سلوع، وعدلات (أقلهم سوءً))؛ فالاستحواذ على المال هو محركهم الأساسي والدافع وراء سلوكياتهم الاستغلالية المنافية للرحمة والأخلاق الإنسانية السوية.

كما يعرض تشريحا مهما لهذه الطبقة بتقسيمها داخليا إلى فئتين مترابتين، فئة أعلى وفئة أدنى، يتضح هذا في المشهد الذي يجمع بين سلوع وصاحب تياترو «المنظر الجميل»، في تضاؤل الأخير أمام سلوع ورضوخه لطلب رَفْت منير على أمل الحصول على ملابس تياترو سلوع القديمة، فهذه الطبقة وإن بدت مسيطرة ظاهريا، إلا أنها تعيش توترات داخلية، يدعم هذا الخلاف الدائم بين سلوع وعدلات التي لولا وجود ورقة شادية في يدها لكانت عُرضة هي الأخرى للانسحاق أمامه. الطبقة غير منسجمة، ولا أخلاقية، يمارس أفرادها القهر فيما بينهم، وبصورة أقوى في مواجهة الطبقة الأدنى.

يبدو مجتمع المسرح وفقا لهذا الطرح نموذجا مصغرا للمجتمع الأكبر، يستخدمه السيناريو لعرض أشكال من علاقات الإنتاج القائمة على الاستغلال الطبقي، ولا يبدو أن ثمة أفقا لحل هذه الإشكالية، وهنا يأتي الدور الدرامي لأوبريت النهاية، وهو أحد التقاليد التي أرستها أفلام فريد الأطرش الغنائية بالذات، الذي يتضمن حلا للأزمة على طريقة يوربيديس القديمة "الإله من الآلة" Deus ex Machina بتدخل عنصر أو قوة خارجة عن الحدث لإنهاء الصراع.

يعرض الأوبريت (كلمات: كمال منصور) لشكاوى الفلاحين والعمال، الطبقة الكادحة، أو البروليتاريا بالتعبير الماركسي، إنهم يأنّون تحت وطأة الإحساس بالقهر، وفي جانب آخر يوجد عسكري في زيه الرسمي (منير) في نوبة حراسة ليلية، تخرج عليه ثلاثة عفاريت (أو شياطين) مكتوب بالحروف على صدر كل منهم ما يمثله: الغدر، والظلم، والفساد. يواجههم العسكري فيردهم جميعا أرضا ويقضي عليهم وحده. وهنا تنطلق الزغاريد لتملأ المسرح ويصدح الغناء، ثم ينكشف ستار داخلي أعلى عمق المسرح عن جدارية تمثل نسرا (أو صقرا) ضخما ينقض تعلوه عبارة «23 يوليو 1952» محاطة بغصني زيتون، وأسفله شعارات الثورة"الاتحاد- النظام- العمل" أسفلها العلم المصري بشعاره وقتها الهلال ذي النجوم الثلاثة.

شادية وزينات صدقي وعبد السلام النابلسي في فيلم انا وحبيبي

تتمثل تلك القوة التي تتدخل لحل الأزمة من وجهة نظر الفيلم في ثورة يوليو (لاحظ أكبر عدد من المجاميع كان لعساكر الجيش)، فتنحل على مستوى المجتمع الأكبر، خارج نطاق الفيلم، ويمتد أثرها إلى مستوى المجتمع الأصغر، عالم الفيلم، عن طريق لحظة الانتباه، أو استيقاظ الوعي، التي تنتاب سلوع (مصدر المتاعب الأساسي لمنير بعد انتهاء المعاناة المالية) أثناء متابعته الأوبريت من كواليس خشبة المسرح. وهو حل ضعيف دراميا، وفقا لما يراه أرسطو، ولكن اجتهد الفيلم ليضفي عليه صيغة مقبولة، بأن جعل الأوبريت يجري أمام الشخصيات سلوع وعدالات وشادية (!!) ويبدو وكأنهم يرونه لأول مرة، مثلهم في ذلك مثل الجمهور تماما (جمهور المسرح داخل الفيلم، والجمهور الذي يشاهد الفيلم نفسه)، وذلك وفقا لما تظهره لقطات رد الفعل المدرجة insert سرديا بين اللقطات التي تعرض أحداث الأوبريت، وتتصاعد من المتابعة المحايدة، إلى إرهاف السمع وإمعان البصر، فالتورط في المتابعة تعاطفا مع منير في صراعه مع العفاريت الثلاثة، ثم الفرحة الحماسية لانتصار منير.

الفنان محمد التابعي

يعود سلوع إلى الطريق القويم، فيعتذر إلى منير ويعترف أمام شادية ببراءة الأخير، ويبارك زواجهما، يعود الوئام، ويخرج منير وشادية لتحية جمهور المسرح، وبعد لحظة ينضم إليهما سلوع الجديد، الذي تطهر وصار أهلا للانضمام للجمع. ومن الجدير بالذكر أن الكاميرا في هذا المشهد، كانت تتخذ وجهة نظر الجمهور، جمهور المسرح، وجمهور السينما، فيتوحدان معا، وعلى شريط الصوت يعلو التصفيق والصياح. تظهر كلمة النهاية، نهاية الفيلم، وبداية العهد الجديد.

مراجع المقال:

"التياترجي" وسام الدويك.

"كلاسيكيات السينما المصرية» علي أبو شادي.

"فن الشعر" أرسطو.

"معجم المصطلحات الدرامية" إبراهيم حمادة.

"صفحات من مذكرات نجيب محفوظ" رجاء النقاش.

"عصر الحب" (رواية) نجيب محفوظ.

* أستاذ الدراما بآداب عين شمس

** معيد بقسم الدراما آداب عين شمس

بداية فنية وتحول رأسمالى

السينما المصرية أزمة صناعة أم أزمة مجتمع؟

على سبيل التقديم.. هل كانت البدايات سعيا وراء الربح ؟ أم تحقيقا للذات الوطنية؟

يؤرخ بفيلم (زيارة الخديوى عباس حلمى الثانى لمسجد المرسى أبو العباس) **1907** باعتباره أول فيلم مصرى أنتج على أرض مصر، ولذا احتفلت مصر بمئوية صناعة السينما بها عام **2007**. وكان هذا الفيلم قد قامت محلات عزيز ودوريس للتصوير بالإسكندرية، بتصويره وتحميضه ليعرض فى الإسكندرية.

ضياء حسنى

كانت مصر من أوائل بلاد العالم التى عرفت الفن السينمائى عام 1896، مع تقديم عرض سينمائى بالإسكندرية، كما تم لاحقا تقديم عرض سينمائى آخر فى نفس العام فى القاهرة بحديقة الأزبكية. وقد قام الأخوان" لوميير" الفرنسيان مخترعا السينما فى عام 1895، بإرسال بعثة تصوير إلى مصر عام 1897، للقيام بتصوير عدة شرائط سينمائية فى القاهرة والإسكندرية وجنوب مصر، وصلت إلى 35 شريطا سينمائيا. بدأت فكرة عرض السينما تداعب مخيلة الأجانب المقيمين فى مصر، فتم إنشاء ثلاث دور عرض سينمائى فى القاهرة، ليبدأ عصر المتعة رخيصة الثمن للطبقة المتوسطة الدنيا فى عواصم المدن، ولتمتنع الطبقات العليا فى ذلك الوقت، تحت دعاوى عدم أخلاقية هذا الاختراع الجديد، وانحطاط مستواه، بسبب إقدام العامة عليه.

أصبحت السينما مجالا جديدا، عام 1917الشركة السينمائية المصرية بالإسكندرية، وأنتجت فيلمين، أحدهما (شرف البدوى) وكان الظهور الأول للمخرج المصرى الكبير فيما بعد، محمد كريم، ولكن كممثل ليكون أول ممثل مصرى فى تاريخ السينما المصرية. منيت الشركة التى كانت تنتج أفلاما قصيرة صامتة، بخسارة أسفرت عن إعلان إفلاسها.

بدأت الفرق المسرحية المصرية فى تحويل أعمالها المسرحية إلى أفلام سينمائية للاستفادة من النجاحات التى كانت تحققها على خشبة المسرح، ومن شهرة بعض نجومها، فكان فيلم "لوريتا" من تمثيل فرقة فؤاد الجزيرلى فى عام 1918، وفيلم "الخاتم المسحور" لفرقة فوزى منيب فى عام 1922، وفى العام نفسه صورت فرقة على الكسار فيلم » العمة الأمريكانية « . الغريب أن السينما كانت صامتة، وإقدام الفرق المسرحية على تحويل أعمالها المسرحية إلى أفلام، يفقدها السلاح المميز لتلك الأعمال، ألا وهو الحوار، إلا أنه من الواضح أن توقعات المكسب المادى المنتظر من هذا الاختراع الجديد، المعروف باسم السينماتوجراف، كانت كبيرة مما جعل منتجى أعمال تلك الفرق سينمائيا يتناسون، أو لا ينتبهون لهذا العامل. لذا فقد فشلت كل الأعمال التى بنيت على تصوير الفرق المسرحية بالسينما فى فترة صمتها ، ولم يكتب النجاح لنجوم المسرح، كالريحانى والكسار، إلا بعد أن نطق هذا الفن الجديد ودخول شريط الصوت

للسينما، ومن ثم بدأ تحويل الأعمال المسرحية لأفلام سينمائية، وهو ما حقق نجاحات مبهرة مع يوسف وهبى وفرقة رمسيس، وليس من المصادفة أن يكون أول فيلم ناطق فى السينما، من إنتاج وتمثيل يوسف وهبى وهو فيلم (أولاد الذوات 1932).

ورغم أن تلك البدايات "الرأسمالية"، لم تحقق النجاحات المرجوة منها بشكل كبير، فقد استمرت السينما مع ذلك فى العمل، لكن بدافع آخر. فقد جاءت المحاولات الأولى للمصريين للعمل فى مجال السينما، انطلاقا من الروح الوطنية المحبة للتقدم المتحقق فى بلدان أوروبا، من أجل إثبات أن المصريين يقفون على قدم المساواة مع الأجنبى، من حيث قدراتهم على مسايرة الحضارة والتقدم فى كل المجالات، وأنهم ليسوا كما يشيع عنهم الأجانب والمستعمرون. ولعل نموذج محمد بيومى (1896 – 1963) هو خير مثال يجسد هذا المفهوم، حيث سافر لدراسة السينما على حسابه الخاص فى ألمانيا، وعاد لينشئ شركة خاصة تقوم بإنتاج الأفلام، بل ومدرسة مجانية لتعليم من يرغب تعلم

أسس هذا الفن الجديد.

تبع ذلك رغبات الكثيرين من المصريين من أبناء الطبقات الراقية، فى تقديم أفلام مصرية صرفة، سعيا وراء الشهرة، ، والغريب أن رواد الانطلاق المصرى فى هذا المجال كانوا من السيدات، اللاتى كان لهن دور كبير فى ذلك الوقت فى الحركة الوطنية، والبحث الدءوب عن تجسيد الشخصية الوطنية المصرية، التى لم تتبلور بشكلها الكامل إلا من خلال ثورة 1919. سنجد فى بدايات نهضة السينما المصرية أسماء مثل بهيجة حافظ (1908 1983-) وعزيزة أمير (1901–1952) وأمينة محمد (1908–1985)، وغيرهن ممن ساهمن فى إرساء اللبنة الأولى لهذا الفن فى الواقع المصرى.

الصوت و البداية الفعلية لهوليوود الشرق

مع بدايات ظهور الصوت فى السينما، بدأت السينما تأخذ منحى جديدا يتخطى مجال تجارب محبى السينما حيث يشير الكثير من مؤرخى السينما المصرية إلى الدور الذى لعبته شركات تسجيل الأسطوانات - التى كانت كلها أجنبية - فى دعم ظهور أفلام لمطربيها، وبالذات أفلام الموسيقار "محمد عبد الوهاب"، التى كانت تطبع وتحمض، وتسجل أغانيها فى فرنسا، هذا بالإضافة لمعدات الصوت، التى كانت تفتخر شركات الأسطوانات بكونها من أجود الأنواع، لضمان نوعيات صوت نقية. اتسمت السينما الناطقة منذ البداية بكونها غنائية، لاتسام الفن فى مصر فى ذلك الوقت بالصبغة الغنائية (دار الجدل حول ما إذا كان الفيلم الغنائى أنشودة الفؤاد من إخراج ماريو فولبى، هو أول فيلم مصرى ناطق أو فيلم أولاد الشوارع – 1932 (كانت الإذاعة المصرية فى بداياتها، ولم يكن فى مقدور الجميع الحصول على جهاز راديو أو جرامافون لتشغيل الأسطوانات)، وذلك قبل أن تصنع السينما شهرة مطربيها بنفسها، وتجعل منهم نجوما، ولعل أشهرهم على الإطلاق فى تلك الفترة المطربة "ليلى مراد" التى تدين بشهرتها الواسعة للسينما.

بل إن البعض يرى أن المسرح الغنائى قد انهار مع بداية السينما المصرية. لتظهر الأفلام الغنائية فى بداية الثلاثينيات. وانصرف جمهور المستمعين عن المسرح الى

السينما، بولائه للأغنية الفردية وملحقاتها من ليالٍ ومواويل. وانتقلت بلابل مصر المغردة من خشبة المسرح الى شاشة السينما. بل وطورت السينما فى تركيب الأغنية نفسها: فقد "جاءت الأغنية السينمائية قصيرة، حتى لا تعوق التدفق الدرامى لأحداث الفيلم. وهكذا خدمت السينما الموسيقى والغناء، وكذلك فقد أفادت الموسيقى والغناء فن السينما، عندما حققت أفلام محمد عبد الوهاب نجاحا تجاريا ساحقا، كان له أكبر الأثر فى تشجيع المنتجين السينمائيين على إنتاج أفلام غنائية لكبار المطربين والمطربات، فقدمت كوكب الشرق أم كلثوم فيلمها الأول (وداد) عام 1937 من إنتاج استوديو مصر، ثم توالت أفلامها (نشيد الأمل) عام 1937 – (دنانير) عام 1940 – (عايدة) عام -1942 (سلامة) عام 1945 – (فاطمة) عام 1947 . "

كما لم يقتصر وجود النجم فى السينما فى ذلك الوقت على نجوم الطرب والغناء، بل امتد ليشمل نجوم المسرح المشهورين أمثال يوسف وهبى ونجيب الريحانى وعلى الكسار، الذين كانت السينما أكبر فرصة لهم لتحقيق انتشار أوسع وتحقيقهم أرباحا أكثر. وليس من الغريب أن يكون يوسف وهبى مشاركا فى بطولة الفيلم الذى يعد بداية السينما الناطقة فى مصر (أولاد الذوات– محمد كريم 1932). كان الازدهار الاقتصادى لتلك الصناعة الجديدة هو الدافع لظهور كيانات اقتصادية فى مجال صناعة السينما، وتمثلت فى نظام الاستوديو مع قيام استوديو مصر عام 1935، " كانت استوديوهات الإسكندرية بها معامل للتحميض والطبع أما فى القاهرة فكان التحميض والطبع فى شركة مصر للتمثيل والسينما وشركة كوداك وبعض الشركات الأجنبية، وأقبل عام ١٩٣٢ الذى يمثل طفرة فى السينما، إذ إنه فى نهايته انتقلت السينما المصرية من مرحلة الأفلام الصامتة إلى الأفلام الناطقة بعد أن استطاع المهندس المصرى محسن سابو «المجرى الأصل» أن يصنع آلة تسجيل الصوت محلياً فى مصر، وأنشأ استوديو مصر فى منطقة الأهرامات بالجيزة على مساحة قدرها ١٧ فداناً، ووضع حجر الأساس فى ٧ مارس ١٩٣٤ أما البناء فبدأ فى أغسطس ١٩٣٤ واستلزم ذلك زيادة رأس المال من ١٥ إلى ٤٠ ألف جنيه ثم إلى ٧٥ ألف جنيه، وفى ١٥ أغسطس ١٩٣٥، بدأ الإنتاج وبدأ العمل لتصوير أول فيلم سينمائى فى استوديو مصر ومن إنتاج شركة مصر للتمثيل والسينما، وهو فيلم « وداد »، وكان أحمد سالم مدير الاستوديو آنذاك، مع الاستعانة

ببعض الخبراء الأجانب لتدريب المصريين لتكوين كوادر فنية بجانب المصريين الدارسين بالخارج، وكان عدد من العاملين فى الاستوديو على اختلاف مهنهم ٩٩ شخصاً يتقاضون مبلغ ٩٤٧ جنهاً و ٦٢٠ مليماً شهرياً، ويعتبر أستوديو مصر فتحاً جديداً لصناعة السينما المصرية، وبشرى بثورة سينمائية. واستمر استوديو مصر يقود صناعة السينما حتى أصبح رائداً لصناعة السينما وصانعاً للسينمائيين، وكان يعتبر الاستوديو الوحيد الكامل بجميع الإمكانيات الفنية، ومجهزاً بأحدث الأجهزة من صوت وتصوير وإضاءة ومعامل للطبع والتحميض وأماكن للتصوير وغرف للممثلين والماكياج، وغير ذلك من اللوازم الفنية، ويتكون الاستوديو من عدة مبان تستوفى الشروط الفنية ، بحيث لا يحتاج المخرج إلى الخروج من الاستوديو للبحث عما يلزمه لصنع الفيلم السينمائى .

لعب استوديو مصر دورا حضاريا مهما عبر فن السينما، التى كان طلعت حرب - مؤسس بنك مصر واستوديو مصر - يرى أنها وسيلة لنشر العلم والمعرفة، ومحاربة الجهل. أرسل الاستوديو العديد من المصريين لتعلم فنون السينما خارج مصر، فى مجالات السينما المختلفة. كما كان لاستوديو مصر دور رائد فى تدعيم السينما التسجيلية فى مصر، التى لم تكن تلقى الدعم (بالرغم من أن أول فيلم مصرى كان تسجيليا)، ولكن مع إنشاء الجريدة السينمائية، أمكن تسجيل الأحداث السياسية والاقتصادية فى بر مصر. و قد تم فى عام 1946، إنشاء أول قسم للأفلام القصيرة باستوديو مصر، وهو قسم خصص لإنتاج الأفلام القصيرة، وكان معظم إنتاج هذا القسم من الأفلام يسعى إلى إبراز أوجه التقدم الموجودة بمصر. لقد شهدت السينما ازدهارا نسبيا فى تلك الفترة، حيث كان عدد الأفلام التى عرضت فى عام 1933 أربعة أفلام فقط، وارتفعت لتصبح فى عام 1934 سبعة أفلام، وفى عام 1935 أحد عشر فيلما، أما فى عام 1938 فبلغت ثمانية عشر فيلما.

وتعتبر مرحلة الأربعينيات مرحلة انتعاش الفيلم المصرى، حيث ارتفع معدل الإنتاج السينمائى حتى وصل إلى 24 فيلماً فى الموسم 44/1945، ويرجع ذلك لدخول رءوس أموال أغنياء الحرب العالمية الثانية إلى ميدان صناعة السينما، إضافة إلى زيادة القوة الشرائية فى نفس الوقت لدى المواطنين والمترددين على دور العرض السينمائى. وارتفع متوسط إنتاج الأفلام فى الفترة من عام 1945 إلى عام 1951 من 20 - 50 فيلماً سنوياً، وبلغ عدد الأفلام المنتجة فى نفس الفترة 241 فيلماً، أى نحو ثلاثة أضعاف الأفلام المصرية المنتجة منذ عام 1927 وحتى منتصف الأربعينيات. ووصل عدد دور العرض السينمائى إلى 244 داراً للعرض عام 1949، كما وصل عدد الاستوديوهات إلى 5 استوديوهات بها 11 ساحة للتصوير.

بعد نشوب الحرب العالمية الثانية، تكالب الكثير من المودعين على سحب ودائعهم من بنك مصر، تحت وطأة الذعر من احتلال مصر، ورغم الضغوط التي مورست على طلعت حرب، منشئ تجربة بنك مصر، وتركه مجلس إدارة البنك إلا أن نشاط شركات البنك، ومنها شركة مصر للتمثيل والسينما المديرة لأستوديو مصر، لم يتأثر . فقد استمرت الشركة فى إنتاج وتوزيع الأفلام، واستمر الأستوديو فى العمل، إما لصالح الشركة أو لصالح شركات الإنتاج الأخرى. فى بداية الخمسينيات وبالتحديد فى عام 1953، أنشئت شركة النيل للسينما، وتقرر أن تحل الشركة محل استوديو مصر فى توزيع الأفلام التى ينتجها الأستوديو. فى عام 1954 أنتج الأستوديو فيلم (الله معنا)، والذى يعد من بدايات الأفلام التى تؤيد الثورة المصرية وتهاجم العهد الملكى، ولكن الفيلم الذى تكلف مبالغ كبيرة حقق خسارة كبيرة لشركة أستوديو مصر، كما أن شركة أستوديو مصر كانت تتحمل مبالغ كبيرة فى سبيل إصدار جريدة مصر الناطقة. ترتب على هذه المشكلات المالية، أن توقف إنتاج الأفلام بمعرفة استوديو مصر، واكتفى الأستوديو بتقديم خدماته للأفلام المصرية، مع الاستمرار فى إصدار الجريدة العربية، واستمرت خسائر الاستوديو. وتقرر فى نوفمبر 1960 تشكيل لجنة لإدارة الأستوديو من عبد الفتاح الفقى وموسى حقى ومنير عبد الوهاب، ثم وضعت الشركة تحت التصفية،

و عين المحاسب محمد حسن الجزيرلى مصفيا قضائيا، وفى يناير 1963 تم إنشاء الشركة العامة لاستوديوهات السينما، التى ضمت إليها ستوديو مصر، وأثناء التغييرات والتعديلات والفصل والضم، الذى تعرض له القطاع العام فى السينما، انتقلت تبعية الأستوديو لأكثر من جهة .

كانت تجربة استوديو مصر تجربة فريدة من نوعها، أرى أنها التجسيد الحى للرؤية الوطنية المصرية لدولة الحداثة، التى كانت تسعى إليها النخبة المصرية منذ عصر محمد على، مع اختلاف الأساليب والرؤى. تلك الرؤية التى كانت ترى أن الأمل فى النهضة هو الخروج من براثن الدولة الثيوقراطية التى تحكم بالحق الإلهى، والولوج إلى النهضة الصناعية والمؤسسية الغربية. كانت كل محاولات النخب الفكرية بتياراتها المختلفة والمناهضة لاستمرار التبعية، والحكم الاستبدادى، والساعية لبناء الهوية المصرية، فى مقابل أطروحات التبعية لدولة الخلافة، إلى أن ظهرت تيارات التنوير الفكرى، من أجل بناء الجديد والحداثى عبر نقد القديم المكبل بالكثير من الأفكار السياسية والدينية، هو ما مهد لتجربة بنك مصر واستوديو مصر. كانت تجربة استوديو مصر منذ بدايتها، متطابقة مع نداء الحركة الوطنية المصرية للتعلم وحيازة العلم والمعرفة، وذلك بإرسال بعثات للخارج لتعلم مجالات فن السينما المختلفة، من تصوير وإخراج وصوت وديكور. كما توافقت التجربة كذلك مع ميول الحداثة الصناعية والاقتصادية فى ذلك الوقت، والمبنية على إنشاء كيان اقتصادى كبير للاستفادة من وفورات الحجم، وذلك لتعاملها مع السينما كصناعة، حيث تم إنشاء استوديو تصوير ومعامل تحميض، وصوت، وتوفير المعدات. هذا بالإضافة إلى عملية التوزيع على دور العرض، بل وامتلاك الاستديو بعض دور العرض، وهو نموذج مشابه للنموذج الغربى فى صناعة السينما فى ذلك الوقت (هوليوود فى الولايات المتحدة وشركتا جومون وباتيه فى فرنسا). من ناحية محتوى الأفلام المنتجة، فيكفى استوديو مصر أنه لا تخلو قائمة من قوائم أهم مائة فيلم مصرى من أفلام من إنتاجه، بالرغم من ظهور العديد من المدارس الفنية والتيارات الحديثة فى السينما المصرية، وإنتاج العديد من الأفلام بعد توقف الأستوديو عن إنتاج الأفلام. كما أن فترة ما قبل ثورة يوليو 52، لم تشهد منع أى أفلام رقابيًا سوى بعض الأفلام التى أنتجها استوديو مصر (لاشين 1939 – السوق السوداء 1945)، وذلك لمهاجمتها الاستبداد السياسى، والاستغلال الطبقى.

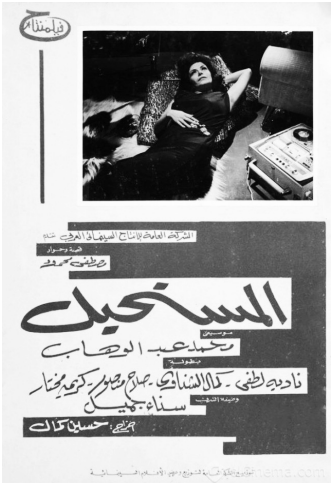
بخلاف تجربة استوديو مصر، كانت السينما مجالا للنشاط الفردى سواء فى مجال الإنتاج، أو ملكية الاستوديوهات والمعامل والتوزيع ودور العرض، مع بعض

الاستثناءات التى تمثلت فى شخصيات مثل يوسف وهبى، الذى ساعده نجاحه على إنشاء استوديو رمسيس (لتصوير الأفلام فقط)، وشركة إنتاج بنفس الاسم. ولكن كل هذا كان موجها لأعماله الخاصة - التى كان يكتب معظمها ويخرجه ويمثل فيه - وليس الغرض منه قيام صناعة سينمائية بالمفهوم الرأسمالى لنظام الأستوديو المتعارف عليه، وبالتالى عندما خفتت نجومية يوسف وهبى انتهت إمبراطوريته السينمائية، إذ تعرض الأستوديو لأزمة وضائقة مالية، مما أدى لإغلاقه.

فى عام 1939 " أنشأ يوسف وهبى (أستوديو وهبى) بالجيزة، بعد إغلاق أستوديو رمسيس، الذى بناه فى إمبابة، بعد عامين استأجر هذا الاستديو المخرج المصرى من أصل إيطالى – توجو مزراحى – الذى انتقل من الإسكندرية للعمل فى القاهرة، وتحول اسم الاستوديو إلى استوديو (توجو مزراحى). لكن الاستوديو تغير اسمه للمرة الثالثة، وأصبح (استوديو الجيزة)، بعد ذلك التاريخ (المقصود 1952)، حين تركه توجو مزراحى، الذى هاجر من مصر إلى إيطاليا"

السينما المصرية منذ الأربعينيات وبالتحديد فى الخمسينيات والستينيات من هذا القرن كانت هى السينما العربية الوحيدة، التى تصنع للتوزيع فى السوق على نطاق واسع و كبير، وبالتالى كانت هى سينما العرب حيث لعبت دورا كبيرا فى إيقاظ الهوية العربية عند الكثير من الشعوب العربية الواقعة تحت الاستعمار، وبالذات شعوب المغرب العربى، التى كانت تتوق للاستماع إلى حوار باللغة العربية، والغناء العربى من خلال السينما المصرية. لذا فإنه ومنذ اللحظة الأولى، لعب السوق الخارجى دورا مهما فى تشكيل اقتصادات السينما المصرية وطبيعة أفلامها، ونوعية الموضوعات التى طرحتها مع بعض الاستثناءات النادرة، التى كانت فى معظمها يفرضها وجود نجم كبير ذى جماهيرية تزيد من التوقعات بتحقيق أرباح مرتفعة، وقد غلب على أفلام فترة الأربعينيات والخمسينيات، بل وحتى بعض أفلام الستينيات وجود راقصات شرقيات ومطربين، وأحداث تدور فى الملاهى الليلية من أجل تلبية رغبات الموزع الخارجى، الذى كان يشترط ذلك فى الكثير من الأفلام لتوزيعها خارجيا. ولعبت السينما المصرية مع انتشارها وبزوغ نجمها فى الكثير من الدول العربية دورا كبيرا فى بث الروح الوطنية لدى الكثير من مواطنى الدول العربية المستعمرة، وظلت فى معزل عن العديد من التيارات السينمائية فى العالم، سواء كانت تيارات تقنية فنية أو فكرية، فلم نروجودا لتأثير الواقعية الشعرية الفرنسية فى فترة ما قبل الحرب، ولا حتى الواقعية الجديدة الإيطالية بشكلها الفعلى، ولكن نرى مسوخا منها مع فيلم "العزيمة" لكمال سليم والسوق السوداء للتلمسانى، إلى أن أتى أبو سيف مع فيلم الوحش المبنى على قصة خط الصعيد، ومحاولته الأولى صبغ الموروث الشعبى فى القرية أو المدينة بالأسلوب الواقعي. عاشت السينما المصرية فى شبه عزلة، وهى عزلة فرضتها السينما المصرية على نفسها، وتعود فى الأساس لاختيارها أن تكون الصورة المنعكسة للفن الشعبى، المتمثل فى مسرح الميلودراما، وكباريهات روض الفرج، وكوميديات عماد الدين الهزلية، حتى فى تطورها الموضوعى المتمثل فى الاقتباس من الأدب الأجنبى (حيث لم يكن هناك أدب مصرى بالمعنى المعروف آنذاك). كانت الروايات القريبة من الميلودراما و الفواجع هى الأكثر رواجا فى السينما المصرية، بعد حذف ما هو درامى و تعميق الميلودرامى منها.

فكانت فاجعة روميو وجوليت لشكسبير، وغادة الكاميليا لألكسندر دوما الابن، إضافة لبؤساء فيكتور هوجو وبائعة الخبز لدومونتبان من أكثر الروايات التى تم نقلها للسينما. واجترت السينما المصرية الموروثات الشعبية التى سادت عبر القرون، والتى تتلخص فى تمحورها حول الحكم التالية "ليس فى الإمكان أبدع مما كان"، و"لو علمنا الغيب لرضينا بالحاضر" و"القناعة كنزلا يفنى" و"يرزق الدودة فى بطن الحجر"، لتكثر الأفلام التى يحب فيها فقير غنية، وغنية تحب فقيرا، ونرى فى أفلام أخرى ثروات تنزل علينا من السماء لكنها لا تسبب سوى التعاسة لأصحابها، ولم يتحدث أحد عن مصدر تلك الثروات، فهى فى الأفلام المصرية قدر يوزع من السماء لا نتيجة لعمل ولعلاقات إنتاج. كثرت الأفلام التى تحمل عناوين مثل "لو كنت غنى"، "المليونير"، "صاحبة العمارة"، "العزبهدلة " وغيرها من الأفلام التى تقدم لنا الحياة فى صورة مزيفة ممسوخة، ولكنها تداعب مخيلة الفقراء الذين يرون فيها تأكيدا لما حملوه من ثقافة جيل بعد جيل. لذا فقد كانت الميلودراما هى الوسيط الأقرب لقلوب هذا الجمهور الذى يرى أن الواقع الذى يحياه ليس نتيجة لفعله، بل هو نتيجة للقدر والمقسوم الذى ضرب بمعوله فشكل له مكانته فى الحياة، وهو نفسه الذى سيضرب مرة أخرى بنفس المعول ليشق له طريق السعادة، أما هو فليس مطلوبا منه فعل أى شىء، فالقدر والصدفة والحظ السعيد هى أصحاب القرار الأخير. وقد تم كل هذا فى قالب غنائى كوميدى هزلى أو تراجيدى مبكٍ، فالكوميديا الغنائية المصرية فى قالب من " الفارس" هى الوجه الآخر من الميلودراما، حيث يجمعهم خيط واحد ممتد، أصله اللاعقلانية واللاوعى، فمن يتطرف فى البكاء ويتطرف فى الضحك المبتذل تتحكم فيه مشاعره لا عقله، ولا يبحث عن مبرر درامى، أو منطق للأحداث أو إمكانية للحدوث من عدمه. قد يرى البعض أن تلك الخلاصة عن سينما ما قبل الثورة، هى بمثابة حكم إدانة، ولكنها فى حقيقتها ليست سوى مجرد وصف تقديرى لوضع كانت عليه السينما فى ذلك الوقت. ولكى نكون منصفين، فإن السينما المصرية لم تكن شديدة التخلف عن مجتمع ذلك الوقت، الذى عرف هويته الوطنية فى العقل الجمعى، بعد ثورة 1919، وبالتالى فإن منتجات ما يعرف بالثقافة الوطنية كان فى بداياته، وبالتحديد الأدب والمسرح، وكان الولوج لتلك الفنون الأوروبية، ومنها السينما، مقصورا على الغالبية المتعلمة الثرية فى المجتمع الذى كان يرزح غالبية سكانه تحت براثن فقر، وجهل، تكبل آفاق مخيلته. وكان ضيق السوق الداخلى وانحصار غالبية جمهور السينما فى تلك الفئات الغنية (مع ارتفاع مكون الأجانب فى الفئات الوسطى من المجتمع)، قد حتم على صناع السينما التوجه بموضوعاتهم لتلك الفئات، التى كانت ترى أن السينما هى النافذة على عالم الحلم، وعالم الحلول السهلة. فلم تسهم السينما المصرية فى خلق وعى جمهورها، بل عملت على ترسيخ المفاهيم القدرية والأخلاقية السائدة لدى هذا الجمهور ذاته، وكانت تتيح له فرصة مشاهدة شخصيات ونماذج (من راقصات ومغنيات)، لم يعتد عليها فى أوساط الطبقات المتوسطة المصرية، بل وكان حتى يدينها، مع صبغها بصبغة الشر، واقتصاص القدر منها، أو بصبغها بصبغة ملائكية متطهرة، لدحض المفهوم السائد عن مهنة الفن. بل وكثرت فى تلك الفترة الأفلام التى يغنى أبطالها من مطربين ومطربات، دون أن يلعبوا أدوار مطربين فعليين فى أفلامهم، وكأن السينما كانت تحاول تجنب وقوع



أى تناقض بين البناء الأخلاقى والفلسفى لجمهورها من الطبقات المتوسطة فى ذلك الوقت، ونماذج وشخصيات أعمالها. كما أننا يجب أن نشير لقانون الرقابة المطبق فى ذلك الوقت الذى كان يمنع ظهور الكثير من الشخصيات والنماذج فى السينما المصرية، تحت دعاوى أخلاقية وسياسية، بل ومهنية فى بعض الحالات. وسط تلك القيود، لم تجد السينما مجالا حيويا تتحرك فيه سوى صالات الرقص ومسارح الهزل، ومع ذلك كانت هناك كوميديا اجتماعية راقية مع نجيب الريحانى وبعض أفلام على الكسار، مع استعراضات وألحان وأصوات غنائية صنعت مجدها. كما أننا لا يمكن أن نتكلم عن تلك المرحلة من تاريخ السينما المصرية دون الإشارة إلى الأعمال السينمائية التى شهدت مشكلات رقابية : منها فيلم لاشين 1938، الذى رأت الرقابة أنه يتعرض لنظام الحكم الملكى ويظهر ثورة الشعب، ولم يعرض إلا بعد تغيير النهاية، وفيلم السوق السوداء 1945 من إخراج كامل التلمسانى ، والذى لم يعرض إلا بعد إنتاجه بعدة سنوات، تحت دعوى أنه يدعو للمبادئ الشيوعية. وكذلك فيلم (مسمار جحا - 1952)، الذى منع عرضه لعدة أشهر ليتم عرضه بعد ثورة يوليو فى دور سينما الدرجة الثانية فقط، وكذلك فيلم (مصطفى كامل 1952)، من إخراج أحمد بدرخان الذى لم يعرض إلا بعد ثورة يوليو. كذلك يجب أن نشير إلى أن تلك الفترة، شهدت محاولات لمناقشة الصراع الطبقى مع فيلم مثل (الأسطى حسن 1952) من إخراج صلاح أبو سيف، والتهام المدينة للريف فى فيلم يوسف شاهين (ابن النيل 1951).

على الكسار

الثورة وتغير المجتمع

اختلف الأمر بعض الشىء مع قيام ثورة يوليو، ودخول فصيل اجتماعى كبير لسوق مستهلكى السينما ، لتظهر معه دور العرض الخاصة به فى الأقاليم والريف، والأحياء الشعبية داخل المدن، وهى تلك الدور التى عرفت (بسينما الدرجة الثالثة)، وهنا أخذت السينما المصرية فى تناول شخصيات و موضوعات لم تكن تتناولها، مثل موضوعات المخدرات وتهريبها، و أفلام الحارات الشعبية (بشكل أوسع عما سبق)، وفتح الباب أمام شخصيات جديدة لتأخذ دور البطولة، مثل الجنود الصغار، وأولاد البلد، ليكونوا هم محور العمل السينمائى، دون أن ينتقلوا من واقعهم الاجتماعى لواقع الطبقات العليا، كما كان يحدث فى معظم أفلام ما قبل الثورة، من خلال الثروة الهابطة عليهم أو نتيجة لموهبتهم فى الغناء أو الرقص، أو حتى ظهورهم كشخصيات فقيرة فى وسط الأغنياء، مثل السفرجى، و الخادمة، وبعض الفلاحين العاملين فى أبعاديات الأغنياء، وهم فى الأغلب الأعم كانوا مجرد شخصيات كاريكاتورية. هذا التحول دعم من إيرادات السينما المصرية فى السوق المصرى.

بالطبع لا يمكن لنا أن نستبعد، حالات الرياء التى مارستها السينما مع السلطة الحاكمة الجديدة، وهى الظاهرة التى استمرت مع السينما المصرية، حتى يومنا هذا. قد يعد البعض، تحليلى هذا مجحفا فى حق السينما المصرية ، لكن كيف نفسر ، تقريبا اختفاء أى ذكر لأسرة محمد على وملوكها المتعاقبين فى السينما، باستثناء بعض الأغنيات لمحمد عبد الوهاب (أغنية النجوم طالعة) ، واستعراض أسمهان المعروف باسم (أسرة محمد على) ؟ هل لأن الأسرة الملكية الحاكمة، لم تكن تحتاج أى دعم لشرعيتها (من رعاياها)، فلم يكن هناك من ينازعها على الحكم، الذى تتولاه بشكل شبه إلهى ؟ (بعد نيل رضا المندوب السامى البريطانى بالطبع). ومن هنا كانت فى غنى عن رياء الفنانين ؟ أم لأن العاملين فى السينما كان ينظر إليهم، نظرة دونية من قبل الطبقات الحاكمة فى ذلك الوقت،ويوصفون بأنهم (مشخصاتية) ؟

هناك من يرى أن ثورة يوليو، كانت انقلابا ثقافيا واجتماعيا فى الحياة المصرية، " ثورة 23 يوليو كانت تعبيرا عن طموحات وآمال الطبقة المتوسطة، التى تشكل القاعدة الأعرض من المجتمع ، وكانت الطبقة الوسطى هى المكون الأساسى لجمهور فن السينما، بل إن صانعى الأفلام، و المشاركين فيها، فى معظمهم، من أفراد تلك الطبقات الوسطى، حتى لو ارتفعت مكانة بعضهم فيها، مع ثرائهم، لتضعهم فى مصاف ثراء بعض كبار الملاك الزراعيين، و هى الطبقة السائدة فى ذلك الوقت. ولكنهم، مع ذلك، ظلوا يتكسبون عيشهم وحياتهم من عمليات الإنتاج والمشاركة فى العمل فى حقل السينما، عبر كيانات متوسطة وصغيرة، وفردية (الغالبية الأعم)، لم ترتفع لمستوى الكيانات الرأسمالية الكبرى المتطورة، التى بدأت مصر تشهدها، مع تجربة بنك مصر، و قيام الحرب العالمية الثانية. وجد هؤلاء العاملون فى حقل السينما شخصيات مثلهم على رأس الحكم، من أبناء طبقاتهم، جاءوا لينهوا الحكم الملكى المتوارث، و يرسخوا حكما جديدا لا يعتمد على نسب ولا أصل عريق، بل يعتمد على إرضاء الجمهور، و الوصول لتحقيق الطموحات الوطنية، التى كان ينادى بها الشعب والحركة الوطنية منذ عقود، أو هكذا بدا لهم. لذا كانت الفرصة السانحة لهم لجذب اهتمام الحكام الجدد، نحو هذا الفن، وإدراكهم أهمية دوره فى التأثير على الجمهور العريض، الذى أصبح هدفا لمن يسيطر على السلطة فى مصر منذ ذلك الوقت، هذا الجمهور الذى كان يستعين به رموز حزب الوفد منذ سعد زغلول، لمغالبة " أصحاب المصلحة الحقيقية، (أو هكذا أطلقوا على أنفسهم سياسيين فترة ما بعد تصريح 28 فبراير)، بشرط ألا يتخطوا حدودهم، ويتصوروا أنهم من الممكن أن يكونوا مشاركين فى الحكم، أو أن يثوروا لقلب نظام وبناء نظام جديد، يسمح بمشاركة أوسع لكل طبقات المجتمع فى العملية السياسية، أو يكونوا أكثر عنفا فى صدامهم مع المستعمر. هذا الجمهور الذى أصبح اللاعب الجديد، من بعد حركة 23 يوليو، أصبح الكل يسعى لخداعه، و العمل على تزويده بأحلام فى مستقبله، بعضها حقيقى وبعضها مزيف.

محمود المليجي

وبغض النظر عن توجيه أحمد بدرخان نقيب السينمائيين، خطابا مباشرا لمجلس قيادة الثورة لإعلامهم بأهمية دور هذا الفن فى نهضة الأمة، فقد أدرك النظام سريعا هذا الدور، فقام بإنشاء مصلحة الإرشاد القومى، ثم وزارة الثقافة، ثم صندوق دعم

محمد عبد الوهاب

محمد بيومي

السينما، الذى تحول إلى مؤسسة السينما بعد التأميم للمؤسسات الاقتصادية.

"يمكن القول إن اهتمام الدولة/الثورة بالسينما بدأ يأخذ شكلا جديا وملموسا بعد إنشاء «مصلحة الفنون» عام ١٩٥٥، وإسناد رئاستها إلى الكاتب الكبير "يحيى حقى" الذى أنشأ فى ١٩٥٦ (ندوة الفيلم المختار). وافق رئيس الجمهورية فى ٣١ يناير ١٩٥٧ على توصية المجلس الأعلى للفنون والآداب، حيث أخذت مصلحة الفنون على عاتقها إنتاج الأفلام القصيرة، سواء كانت ثقافية أو تعليمية أو دعائية، وهى المهمة التى كانت تضطلع بها إدارة السينما التسجيلية والقصيرة.

لقد بدأت الدولة تستشعر خطورة السينما كأداة توجيه للرأى العام بعد نجاح السينما التسجيلية فى تغطية أحداث العدوان الثلاثى ١٩٥٦،وتأكيد تكاتف الجيش والشعب فى الصمود والمقاومة، وأوضحت للرأى العام العالمى وحشية المعتدين .

بعد ذلك مباشرة بدأت مرحلة جديدة فى علاقة الثورة بالسينما، حيث صدر قرار إنشاء أول مؤسسة عامة للسينما فى مصر والوطن العربى عام ١٩٥٧، باسم (مؤسسة دعم السينما)، التى تحولت عام ١٩٥٨ إلى (المؤسسة المصرية العامة للسينما). وتحددت أهدافها فيما يلى:

١- رفع المستوى الفنى والمهنى للسينما.
٢- تشجيع عرض الأفلام العربية داخل وخارج البلاد.
٣- إقراض المشتغلين بالإنتاج السينمائى الهادف.
٤- الاهتمام بشئون المشتغلين بصناعة السينما.
٥- منح جوائز للإنتاج السينمائى والمشتغلين به.
٦- إيفاد بعثات طويلة وقصيرة الأجل لدراسة فنون السينما.
٧- الاشتراك فى مؤتمرات ومهرجانات السينما العالمية
٨- إيفاد مبعوثين رسميين لدراسة أسواق الفيلم العربى
٩- إقامة أسابيع للأفلام المصرية فى الخارج
١٠- إقامة أسابيع للأفلام الأجنبية فى مصر

عزيزة امير

وقد بدأت المؤسسة عملها بإقراض شركة «لوتس فيلم» التى تملكها المنتجة "آسيا" مبلغ ٧٢ ألف جنيه مساهمة فى إنتاج فيلم (الناصر صلاح الدين)، الذى أخرجه يوسف شاهين. كما أقامت المؤسسة ثلاث مسابقات ذات جوائز مالية للأفلام المصرية، عام ١٩٥٨ (٥٠ ألف جنيه) وعام ١٩٦١ (٢٥ ألف جنيه) وعام ١٩٦٢ (٢٥ ألف جنيه).

و ارتفع متوسط عدد الأفلام الروائية الطويلة ، خلال السنوات العشر الأولى من عمر الثورة ١٩٥٢- ١٩٦٢، إلى ٦٠ فيلما فى السنة، (بإجمالى ٥٨٨ فيلما، أى نحو ضعف عدد الأفلام التى أنتجت منذ عام ١٩٢٧) وزيادة عدد دور العرض إلى ٣٥٤ دارا عام ١٩٥٤.

بدأت السينما المصرية فى صياغة الرؤى الجديدة وفقا لمفاهيمها، التى ترتبط بالمفاهيم المسيطرة على المجتمع و قيمه السائدة ، من خلال نموذج البطل الفرد الذي يداعب مخيلة الشعب هو الفرد الفذ الذى سيأتى ليزيح الغمة. قدمت سينما ما بعد الثورة هذا البطل الفرد فى فترة ما بعد الثورة مع أفلام مثل (ربا و سكينة 1953)، ثم (الوحش 1954) من إخراج صلاح أبو سيف ، وكان الفيلمان من بطولة أنور وجدى والذى لعب دور رجل بوليس، أى أن المخلص فرد من الحكومة نفسها. و كان فيلم الوحش بداية لتحليل أولى، لارتباط الجريمة بعالم السلطة و النفوذ، و بيان أن العلاقات الاجتماعية المختلة، وغير العادلة، هى ما تؤدى لمجتمع الغاب والعنف. أما فيلم الفتوة 1957 فقد كان البداية الفعلية، للخروج من مأزق البطل المخلص، و هو ما لن نقابله كثيرا بعد ذلك، و بالتحديد من بعد صعود نجم الصاغ جمال عبد الناصر فى حكم الدولة المصرية، فشخصية "على" فى (رد قلبى)، و ضابط الجيش فى

فوزي منيب

توجو مزراحي

"الله معنا" بل وصلاح الدين فى (الناصر صلاح الدين)، و على طه (فى القاهرة 30)، هى تنوعيات للبطل المخلص، و التى كانت فى الكثير من الأحيان ترمز للزعيم القائد جمال عبد الناصر. لكن قيمة فتوة صلاح أبو سيف، أنه تقريبا من أوائل الأفلام فى مصر، التى تتكلم عن علاقة السلطات الحاكمة بالفساد الاقتصادى (على أساس أن فيلم صراع فى الوادى 1954 – من إخراج يوسف شاهين ، ليس إلا مجرد فضح لنماذج بشاوات ما قبل الثورة ، و بيان استبدادهم و استغلالهم، فى قالب عاطفى، مع خلفية لجريمة قتل)، أى تزاوج السلطة بالثروة. كما أنها تفضح علاقات الاحتكار فى المجتمع المصرى، متخذا من سوق خضار الجملة فى روض الفرج نموذجا، كما أنه أول فيلم يقدم شخصية البطل كنموذج سيىء، و أن يكون المقابل الموضوعى له شخصية امرأة (زوجته تحية كاريوكا)، و ينتهى الفيلم بسقوط نموذج البطل، الذى قدم بشكل سلبى، فى صراعه مع منافسه (وبالتالى هو أو شخصية ما يعرف فى الدراما بالبطل الضد – anti hero). و قد تكون تلك هى النهاية المنطقية التى كانت تختتم بها معظم أفلام السينما المصرية، (هزيمة الشر – الجريمة لا تفيد ... إلخ) ، ولكنها لأول مرة لا يقابلها (انتصار الخير – من يصبر ينول – نصرة المظلوم – ظهور الحق دائما فى النهاية)، الأوقع كان مع نهاية الفيلم و دخول فرد مجهول فى السوق (الفنان محمود المليجى)، و إشارة الفيلم عبر الإيحاء ، بأن تلك الشخصية المجهولة ستسلك نفس مسار بطل الفيلم، و ستعيد نفس القصة التى شهدناها على الشاشة طوال الفيلم. تأتى القوة من نهاية الفيلم تلك، فى محاولة تقديمها معنى جديدا، ومفهوما مختلفا للصراع الدرامى فى السينما المصرية، من حيث إن المسألة ليست فقط أن سلوك وردود أفعال البطل (طمع، جشع ، أنانية)، هو ما يحدد مساره الدرامى، بل العلاقات الاقتصادية الاجتماعية، فى مجتمع معين فى فترة زمنية

يوسف وهبي

محددة، هى التى تفرض قانونها المسيطر، والمؤهل لظهور شخصية مماثلة لبطل الفيلم (فريد شوقى)، والتى سيستمر ظهور الكثير والكثير منها، طالما ظلت تلك العلاقة تفرض قانونها على المجتمع. كان هذا الفيلم من ضمن سلسلة أفلام، تحاول أن ترجع ظواهر الإجرام و الخلل إلى المجتمع نفسه، من خلال خلل فى علاقاته (الأسرية – الطبقية ... الخ) ، مع أفلام مثل (جعلونى مجرما –1954) و (إحنا التلامذة – 1959) من إخراج عاطف سالم.

هذه الفترة لمع فيها صلاح أبو سيف، المتحدث الرسمى باسم الطبقات الوسطى الصاعدة (أنا حرة 1959 – هذا هو الحب 1958 – الوسادة الخالية 1957)، ثم (بداية و نهاية 1960 – لا تطفئ الشمس 1961). ولكنه كان فى نفس الوقت من أفضل المخرجين، ممن عبروا عن الطبقات الشعبية فى المدن و فقرائها، عبر استلهام روحها الشعبية (حكم مغنى الربابة – الأراجوز)، بل وحتى مداعبة المخيلة الشعبية، حول الجنس و النساء، و القوة الجنسية، و التى تقترب من رؤى ألف ليلة و ليلة، مع أفلام مثل (شباب امرأة 1956 – لوعة الحب 1960). انتصرت واقعية أبو سيف الذهنية فى السينما المصرية، التى أظهرت الطبقات الشعبية بصورة إيجابية، ودون عيوب ، فى شكل طبقات تعانى من ظلم واستبداد وقهر طبقى، وأحوال اجتماعية متخلفة، ودون أن توجه أى نقد لسلوك تلك الطبقات، ومسلكها فى الحياة، و لا تأثير عوامل الفقر، و القهر، والظلم على سلوكها الشخصى تجاه بعضها البعض، و كثيرا ما كان يحملها بطولات ووعيا طبقيا تفتقده. وجاء أول فيلم يحاول تقديم الواقع بشكله الحقيقى، مع (درب المهابيل 1955)، ليلاقى فشلا كبيرا، و ذلك لجرأته فى إظهار الطبقات الفقيرة، فى صورة وحوش تلتهم بعضها البعض، بعد أن حولها الفقر إلى كواسر فى غابة، تسعى للبقاء، والخروج من دائرة الفقر الجهنمية، ولو على حساب جثث أقرانها.

احمد بدرخان

كانت فترة ما قبل الثورة ،التى سبقت ظهور القطاع العام فى السينما ثرية فى معظم موضوعاتها، حيث سمح لها بدخول مجالات جديدة، مع بداية سيطرة طبقة جديدة على الحكم، و توسع نطاق الطبقات المتوسطة، و بداية إطلاق عنان فقراء الريف، مع بدء آليات الصعود الطبقى مع التعليم، وإعادة توزيع الثروة فى الريف المصرى.

سينما القطاع العام

أتت بعد ذلك تجربة سينما القطاع العام، لتقدم سينما جديدة من حيث النوعية، مع دخول الريف المصرى ضمن الموضوعات التى تتناولها السينما المصرية، مع أفلام مثل (الحرام ، الأرض، جفت الأمطار، يوميات نائب فى الأرياف..) وغيرها. وهى أعمال اعتمدت فى معظمها على الأصل الأدبى، وجاء ذلك نتيجة لأن المنتج ،وهو الدولة، لم يكن له نفس مقاييس الربح والخسارة التى كانت عند المنتج الخاص، الذى كان يفكر أولا فى الجمهور من دافعى أموال شباك التذاكر، وهو بالطبع لم يضع سكان الريف فى حسبانه كثيرا، فقد كانت الطبقة المتوسطة، فى الأغلب والأعم، هى القوة الدافعة لأرباح شباك التذاكر إلى الأمام.

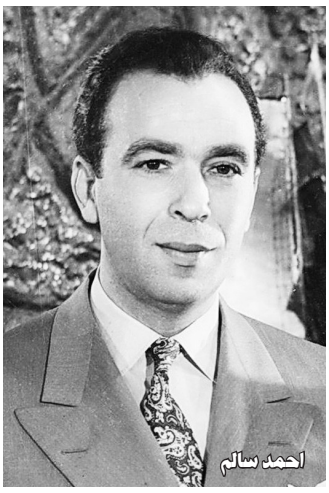
بدأت مرحلة القطاع العام فى النصف الثانى من عام ١٩٦٣، وانتهت رسمياً فى منتصف عام ١٩٧١، عندما تقرر تصفية «المؤسسة العامة للسينما» وإنشاء «الهيئة العامة للسينما والمسرح والموسيقى» بدلاً منها، " كما أن ذيول هذه المرحلة امتدت إلى عام ١٩٧٢، حيث تعرض عادة أفلام العام السابق، وزاد الناقد "على أبوشادى" قائلاً إنها امتدت إلى ١٩٨٠، حيث عرض آخر فيلم من إنتاج القطاع العام. وقد بدأ القطاع العام إنتاج أفلام روائية طويلة عقب دمج «المؤسسة المصرية العامة للسينما» فى «مؤسسة الإذاعة والتليفزيون» عام ١٩٦٣، وإنشاء أربع شركات تابعة لهذه المؤسسة الجديدة .. تتنوع اختصاصاتها بين الإنتاج والتوزيع والاستوديوهات ودور العرض" آلت ملكية استوديوهات «مصر» و«الأهرام» و«نحاس» و«جلال»، إلى شركة الاستوديوهات عن طريق الشراء من الحراسة العامة، أما بالنسبة لشركة دور العرض فقد تم نزع ملكية ١١ داراً لصالحها قدرت قيمتها بمبلغ ٨٢١ ألف جنيه، فيما أسندت إليها إدارة سينما «ريفولى»، التى كانت قد وضعت تحت الحراسة، وقدرثمنها بمبلغ ١٦١ ألف جنيه، لكن الغريب أن الاستوديوهات والمعامل ودور العرض لم تؤمم، ولم تعد فى الوقت نفسه إلى أصحابها، وكذلك الإنتاج والاستيراد والتوزيع، وتعددت أشكال ملكية المؤسسة للاستوديوهات ودور العرض، كما تعددت أشكال الهياكل الإدارية وأشكال الإنتاج، حتى أنها لم تستقر عامين متتاليين، وبذلك اضطربت صناعة السينما خلال هذه المرحلة، نتيجة عدم وضوح موقف الدولة من السينما بشكل عام.

امينة محمد

أثارت تلك الخطوة رعب القطاع الخاص، و نقل نشاطه لبيروت ، وعانى العاملون بالسينما من البطالة " كان صلاح أبوسيف، الذى تولى قطاع الإنتاج فى تلك الفترة ، يضع فى تقديره ستة أشهر كحد أدنى لبدء العمل فى أفلام القطاع الجديدة، لكن الرئيس عبدالناصر أمر بسرعة تحريك العجلة بعد أن تلقى برقيات كثيرة من سينمائيين عانوا من البطالة، بسبب نقل القطاع الخاص نشاطه إلى بيروت وأمام طوابير العاطلين أمر الدكتور عبد القادر حاتم، الذى تولى وزارة الثقافة والإعلام عام ١٩٦٢ خلفاً للدكتور ثروت عكاشة بأن يتم التعاقد وبسرعة مع هؤلاء السينمائيين ، للعمل فى أفلام سميت «حرف ب» لا تزيد تكلفة الواحد منها على العشرة آلاف جنيه.

وقد كان مقدراً لتلك الأفلام ألا تعرض فى السوق، لكن الدكتور حاتم استجاب لاقتراح من المنتج والمخرج حلمى رفلة، «أحد أساطين القطاع الخاص الذين اعتمد عليهم القطاع العام وكانوا سبباً فى تدميره من داخله!» ، بعرضها فى دور العرض التجارية ، لتصبح أوضح تعبير عن خلل واضطراب العلاقة بين الدولة والسينما.

لم تكن تجربة القطاع العام كارثية تماما وفق بعض المحللين، فقد مولت المؤسسة عددا من الأفلام التى ينظر إليها الآن بوصفها من كلاسيكيات السينما المصرية، حيث وصلت الواقعية فى الفيلم المصرى إلى ذروة نضجها، والأمثلة على ذلك كثيرة. هناك (القاهرة ٣٠) لصلاح أبو سيف ١٩٦٦ عن رواية لنجيب محفوظ تعبر عن مأساة الصعود فى المجتمع الطبقى، وهناك (القضية ٦٨) لأبو سيف أيضا عام ١٩٦٨، عن مسرحية للطفى الخولى ،تدعو إلى إعادة بناء الدولة والمجتمع بعد هزيمة ٦٧، وهناك (الأرض) ليوسف شاهين ١٩٧٠، عن رواية لعبد الرحمن الشرقاوى، تتناول الصراع الاجتماعى والسياسى فى مصر فى الثلاثينيات ، وهناك (الحرام) لهنرى بركات ١٩٦٥، عن رواية ليوسف إدريس تعبر عن حياة عمال التراحيل فى الريف، وهناك (سيد درويش) لأحمد بدرخان ١٩٦٦ و(ثورة اليمن) لعاطف سالم ١٩٦٦ والجزءان الأول والثانى من ثلاثية نجيب محفوظ : (بين القصرين) ١٩٦٤ و(قصر الشوق) ١٩٦٧ لحسن الإمام. وقد أتاح القطاع العام لكمال الشيخ أن يبدأ مرحلة جديدة فى حياته الفنية بإخراج (الرجل الذى فقد ظله) ١٩٦٨، عن رواية فتحى غانم التى ترصد الصعود الانتهازى لصحفى، فى عالم الصحافة فى فترة ما قبل الثورة .


احمد سالم

كما أنتج القطاع العام أحد أفضل أفلام المخرج حلمى حليم (حكاية من بلدنا) ١٩٦٩، ومجموعة الأفلام التى تجاوز بها فطين عبد الوهاب كوميديات إسماعيل

ياسين، وهى (الزوجة ١٣) ١٩٦٣، و(مراتى مدير عام ١٩٦٦)، و(أرض النفاق) ١٩٦٨. وأنتج القطاع العام أيضا أهم ثلاثة أفلام لتوفيق صالح ، (المتمردون) ١٩٦٧، عن رواية للكاتب الصحفى صلاح حافظ، و(يوميات نائب فى الأرياف) ١٩٦٨، عن رواية لتوفيق الحكيم و(السيد البلطى) ١٩٦٩ عن رواية لصالح مرسى، وفى هذه الأفلام عبر توفيق صالح عن قضايا التمرد والثورة ، والقانون والعدل، وصراع القديم والجديد.

كما أنتج القطاع العام (جفت الأمطار) لسيد عيسى ١٩٦٦ عن رواية لعبد الله الطوخى، وهى تجربة فنية جديدة تتناول ارتباط الفلاح المصرى بأرضه. وشهدت هذه الفترة لأول مرة أفلاما يصل انتقادها لثورة يوليو إلى حد الهجوم أحيانا مثل (ميرامار) لكمال الشيخ و(شىء من الخوف) لحسين كمال، ومع ذلك لم تصادر هذه الأفلام ولم تمنع من العرض.

وفضلا عن ذلك فتحت المؤسسة المجال أمام عدد من المخرجين الجدد المثقفين ليقدموا من خلالها تجاربهم الأولى مثل حسين كمال (المستحيل) - ١٩٦٥ عن رواية لمصطفى محمود، و«البوسطجى» - ١٩٦٨ عن قصة ليحيى حقى، و(شىء من الخوف) - ١٩٦٩ عن رواية لثروت أباظة، وخليل شوقى (الجبل) عن رواية لفتحى غانم، مستوحاة من تجربة المهندس حسن فتحى فى قرية (القرنة) فى صعيد مصر ، وفاروق عجرمة (العنب المر) ونور الدمرداش (ثمن الحرية) ، وجلال الشرقاوى (أرملة وثلاث بنات) وعبد الرحمن الخميسى (الجزاء) .

كما أن هناك أفلاما فنية أخرى لا تنتمى إلى الواقعية مثل «مومياء» شادى عبد السلام (١٩٦٩) الذى يعبر عن بحث الإنسان المصرى عن هويته فى القرن التاسع عشر، والذى حقق نجاحا عالميا لم يسبق له مثيل بالنسبة لأى فيلم مصرى حتى الآن.

بعد النكسة تقلص إنتاج الدولة إلى أن مات مع إلغاء القطاع العام ، و انحسر الإنتاج الخاص لتقلص السوق مع زيادة الإنفاق على المجهود الحربى، ولم تشهد تلك الفترة نجاحات مدوية إلا مع فيلمين (أبى فوق الشجرة 1969) و (خلى بالك من زوزو 1972)،الأول بسبب وجود نجم الجماهير، و مطربها المفضل عبد الحليم حافظ ،و الثانى بسبب ظروف المجتمع نفسه. فقد تحول المجتمع فى تلك الفترة إلى مجتمع، تحتل فيه النساء مكانة مميزة من بعد تجنيد معظم الشباب، واحتلال النساء مكانة مهمة فى عجلة تسيير المجتمع سواء اقتصاديا أو أسريا، بعد خروج المرأة للعمل، وحصولها على دخل مقارب لدخل الرجل، فى ظل عدم وجود التضخم الذى عايشنه من بعد سياسة الانفتاح. و بالتالى حصولها على بعض الاستقلال الفعلى فى وقت تغيرت فيه الظروف، وأصبح الارتباط والزواج بشكله التقليدى غير ممكن، فقد كانت المرأة تشارك مشاركة فعلية فى اختيار شريك حياتها ،وبناء الحياة المشتركة معه، سواء فى فترة تأسيس عش الزوجية أو بعد ذلك. وجد التغير الحادث فى المجتمع تطابقا له مع شخصية "زوزو" الفتاة الجامعية، و الراقصة بعد الظهر، التى تصر على الوصول لقلب حبيبها بالرغم من شخصيته الصلبة، والفوارق الاجتماعية بينهما، حيث لم يكن المجتمع يشهد فوارق اجتماعية ساحقة بين أفراده، فجاء ذلك مخالفا لشخصيات المرأة الضحية التى اعتادت السينما تقديمها مع شخصيات نجحت ماجدة وفاتن حمامة فى تجسيدها من خلال العديد من الأعمال التى اشتهرت فى السينما المصرية، و التى اعتادت على تقديم المرأة فى نموذج " مانوى " شديد الحدة، فهى إما عاهرة أو شريرة أو ملاك طاهر، ولذا فإن هذا التغير فى تناول شخصية زوزو النسائية لقى صدى لدى جمهور تلك الفترة، الذى تغير بسرعة لم يواكبها أولم يدركها صانعو الفيلم أنفسهم، وكل ما فعلوه بعد ذلك هو محاولة صناعة فيلم غنائى مشابه (أميرة حبى أنا 1974) بنفس الأبطال ،و نفس الكتاب و الملحنين، ولكنه لم يقابل بنفس نجاح فيلم زوزو.

السبعينيات والسينما

أدت المواقف الأيديولوجية إلى رفع سينما الستينيات إلى عنان السماء، وخسف سينما السبعينيات إلى سابع أرض على حد التعبير المصرى الشعبى المعروف. وجاءت سينما الواقعية الجديدة فى الثمانينيات بكل تألقها ومحاولاتها العودة بالسينما المصرية إلى ملاحقة تيارات التجديد فى العالم، لتزيد من ضياع سينما السبعينيات بين سينما العقدين السابق واللاحق. وعندما ننظر إلى هذه السينما اليوم بعد ثلاثين سنة نجد أنها كانت محاولة لاستعادة أمجاد "مدرسة السينما المصرية"، وأنها مهدت فى نفس الوقت لحركة الواقعية الجديدة. وفى السبعينيات وقعت معارك كبرى بين الرقابة والسينما، وهى لا تدل فقط على مدى قهر حرية التعبير، وإنما أيضاً على عدم استسلام الفنان لذلك القهر. وقد شهدت تلك الفترة منع عرض أفلام مثل، العصفور، زائر الفجر، وضجة رقابية على فيلم المذنبون.

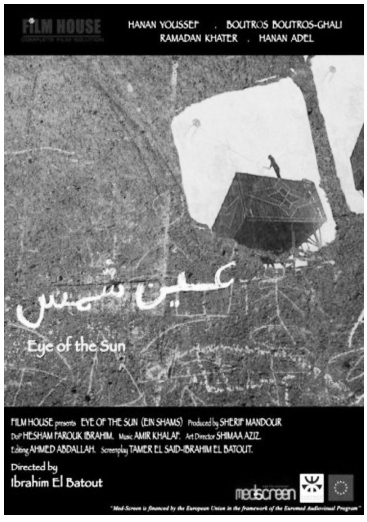
وقد قسم الناقد سمير فريد السبعينيات إلى فترة ما قبل حرب أكتوبر، ثم الفترة من 1974 وحتى 1979، حيث يقول " إذا كانت الأفلام التى تتناول هزيمة يونيو وحرب أكتوبر تشكل أهم ملامح السينما المصرية فى النصف الأول من السبعينيات، فإن الأفلام التى تتناول تعذيب المعتقلين فى الستينيات والانحرافات فى عصر الانفتاح، تشكل أهم ملامح هذه السينما فى النصف الثانى من السبعينيات.

أما الأفلام التى تناولت تعذيب المعتقلين فى الستينيات فهى "الكرنك" إخراج على بدرخان عام 1975 و"امرأة من زجاج" إخراج نادر جلال و"طائر الليل الحزين" إخراج يحيى العلمى و"آه يا ليل يا زمن" إخراج على رضا عام 1977، و"أسياد وعبيد" إخراج على رضا و"وراء الشمس" إخراج محمد راضى عام 1978، ثم "إحنا بتوع الأوتوبيس" إخراج حسين كمال عام 1979.

هذه الأفلام فى مجملها امتداد لفيلم "الرصاصة لا تزال فى جيبى" من حيث إدانة النظام الاشتراكى الذى كان يقوده عبد الناصر. أما الأفلام التى تناولت انحرافات عصر الانفتاح بعد حرب أكتوبر، والذى أطلق عليه أحمد بهاء الدين عن حق "انفتاح السداح مداح"، فأهمها "الكداب" إخراج صلاح أبوسيف، و"على من نطلق الرصاص" إخراج كمال الشيخ عام 1975، و"المذنبون" إخراج سعيد مرزوق 1976، و"المحفظة معايا" إخراج محمد عبدالعزيز 1977، و"مع سبق الإصرار" و"لا يزال التحقيق مستمراً" إخراج أشرف فهمى (1936-2001) عام 1978 " . قبل الدخول إلى مرحلة سينما الثمانينيات مع " الواقعية المصرية الجديدة، ونجومها الذين كتبت عنهم دراسات كثيرة وانحاز إليهم النقاد ومازالوا .حيث عملوا في إطار شكل الإنتاج التقليدي والسائد مع فرض رؤاهم وأفلامهم الجديدة.

السينما المصرية تحاول منذ فترة قبل ثورة 25 يناير كسر النظام الإنتاجى الذى يسود صناعة السينما فى مصر، من أجل تقديم تجارب جديدة شابة مختلفة فى الشكل و المضمون. فكانت أعمال المخرج إبراهيم البطوط (عين شمس – حاوى – الشتا إللى فات) و المخرج أحمد عبد الله (هليوبوليس – ميكروفون)، وهى الأفلام التى أعادت مصر لمنصة الجوائز فى المهرجانات من جديد، لكن كل تلك المحاولات ليست سوى بداية لسينما مختلفة تحاول فرض نفسها وسط عالم الاحتكار، وسينما التسلية والأكشن والكوميديات اللفظية، التى تقدمها السينما المصرية.

فهل ستخفت وتزول تلك المحاولات، أم أننا سنشاهد فجرا جديدا لهوليوود الشرق يتناسب مع ما فعله الشعب فى 25 يناير ؟!.. إن ما نستطيع أن نجزم به ، أنه فى ظل هذا الوضع المسيطر فى سوق الإنتاج والتوزيع والسائد فى السينما المصرية اليوم انتهى عصر النجم المنتج أو المخرج المنتج حتى إشعار آخر .



مهرجان أيام القاهرة السينمائية

قدمت سينما زاوية مهرجان (أيام القاهرة السينمائية) للأفلام العربية من 9 إلى 16 مايو ، وبمشاركة العديد من الدول العربية، حيث تم عرض مجموعة متنوعة من الأفلام الروائية، والتسجيلية، والقصيرة التى تم إنتاجها فى الفترة ما بين 2016-2017،ونالت استحسان النقاد والجمهور فى العديد من المهرجانات العربية والدولية، كما ضم المهرجان عروضاً لأعمال شكلت ذاكرة السينما العربية.يذكر أن مبادرة سينما زاوية أطلقتها شركة (أفلام مصر العالمية يوسف شاهين) مارس 2014، بسينما أوديون فى وسط القاهرة، بدعم من البنك التجارى الدولى .

نرمين يسر

يعتبر مهرجان «أيام القاهرة السينمائية» الأول من نوعه، الذى تنظمه سينما زاوية بالقاهرة، بهدف تسليط الضوء على الأعمال السينمائية العربية المستقلة، كما يفتح المهرجان نافذةً جديدة أمام مختلف الجماهير فى العديد من المدن المصرية ويمنحهم فرصةً لمعرفة ما يدور بالساحات السينمائية المعاصرة فى كلٍ من: لبنان وسوريا وفلسطين وتونس والمغرب والجزائر والأردن، بالإضافة إلى ما أنتجته السينما المحلية. ومحاولة النقد والنقاش لتطوير مهارات القائمين على صناعة الأفلام داخل هذه البلاد حيث ينظم القائمون على المهرجان مجموعة من الفعاليات السينمائية التى تخدم صانعى الأفلام سواء المخرجون أو المنتجون أو الكتاب والنقاد المحترفون والجدد على حدٍ سواء، كما يستهدف جمهور القاهرة من محبّى وهواة السينما والراغبين فى معرفة المزيد عن كواليس صناعته. وتدور هذه الفعاليات حول 4 محاور وهي: تطوير الفكرة واللغة السينمائية، الإنتاج والتمويل، التوزيع والعرض، والنقد السينمائى.

أيام القاهرة السينمائية
CAIRO CINEMA DAYS

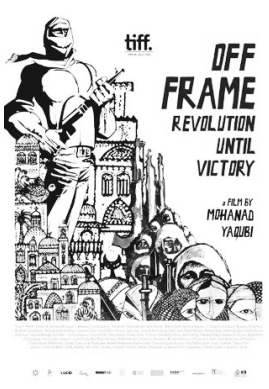
أهم الأفلام فى مهرجان أيام القاهرة السينمائية

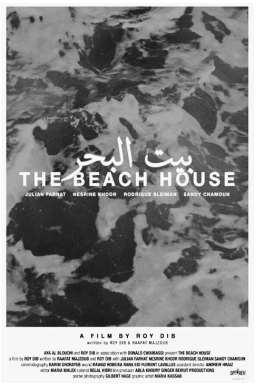
فيلم الافتتاح التونسى وهو فيلم «نحبك هادى» الذى يحكى عن شاب هادئ، قليل الكلام وردّ الفعل، لا ينتظر من الحياة شيئًا يُذكر، وغير مبالٍ بما يحيط به. يترك لأمّه المتسلطة شئون تنظيم زواجه من خديجة. قبل الزواج بيومين، يتعرّف هادى فى مدينة المهدية على بنت تدعى «ريم» وهى شابة نشيطة، تحب الحياة. تشدّه حريتها ولامبالاتها التى يفتقدها فى نفسه، ليجد نفسه تحت تأثير هذا الحب واستعداده للسفر برفقتها إلى نهاية العالم.

يمتلك «نحبك هادى» جولة مهرجانات دولية حافلة بالجوائز، حيث فاز الفيلم فى مهرجان برلين السينمائى الدولى بجائزة أفضل أول فيلم طويل للمخرج محمد بن عطية وجائزة الدب الفضى للممثل مجد مستورة إلى جانب فوزه بجائزة الإسهام الفنى المتميز فى مهرجان الأقصر للسينما الإفريقية، وهو من تأليف وإخراج محمد بن عطية، ومن إنتاج درة بوشوشة، نديم شيخ روحه.

كما يشارك فى المهرجان فيلمان يمثلان السينما الفلسطينية «خارج الإطار أو ثورة حتى النصر» الفيلم الذى يقدم تأملا فى نضال الشعب الفلسطينى لإنتاج صورة وتمثيل ذاتى وفقًا لشروطه الخاصة، وذلك فى ستينيات وسبعينيات القرن الماضى، مع تأسيس وحدة أفلام فلسطين كجزء من منظمة التحرير الفلسطينية، حيث يكشف الفيلم عن إرث سينمائى مُخزن فى أرشيفات بجميع أنحاء العالم بعد بحث وتحرٍ

يسري نصر الله





لم يسبق لهما مثيل. يبدأ الفيلم بتمثيلات شعبية لفلسطين الحديثة ويتتبع أعمال صانعى الأفلام المناضلين فى محاولة لاستعادة الصورة والرواية من خلال السينما الثورية والنضالية. فى إعادة إحياء الذاكرة المنسية للنضال، يعيد فيلم خارج الإطار إلى الحياة ما هو ضمن الإطار، ولكنه فى الوقت ذاته ينسج تفكيرا نقديا من خلال البحث عما هو خارجه أو ما هو خارج الإطار. وفيلم «مادة سحرية تتدفق بداخلي» يرسم هذا الفيلم صورة للموسيقى الفلسطينية واليهودية الشرقية فى فلسطين/إسرائيل اليوم، فى حوار مع العمل الموسيقى للباحث الألمانى (روبرت لاخمان) والمُذاع عام ١٩٣٦ فى راديو فلسطين.. تعود (جمانة مناع) إلى نفس الجماعات التى زارها ودرسها (لاخمان)، لمقابلتهم ودعوتهم إلى عزف موسيقاهم اللذين اهتما بتوثيق تاريخ الصراع العربى الفلسطيني، والمزج بين الحاضر والماضى ولكن كل فيلم منهما يقدم هذا من منظور مُختلف.

كما شارك الفيلم اللبنانى «بيت البحر» الذى تم منع عرضه فى أيام بيروت السينمائية حيث يعود سبب المنع، إلى أن الفيلم «يروّج للمثلية الجنسية ويسىء للبنان ويصوّر جميع اللبنانيين مثليى الجنس أو أنهم يوافقون عليها، وهذا خلاف للواقع وإساءة للبنان»، وفق مصدر فى لجنة الرقابة، الذى اعتبر أنّ «الفيلم «يروّج للمثلية الجنسية الذكورية ويسيء لصورة المرأة التى يظهرها تستجدى الجنس من رجل يرفضها.

والفيلم يحكى قصة 4 شخصيات من جيل عربى يطوفون فوق أنقاض عقائد وقضايا وقيم أسلافهم. ويظهر الفيلم مدى عدم اهتمامهم الفكرى والعاطفى تجاه الأحداث المهمة سواء من حولهم أو فى حياتهم اليوميّة، وفى علاقاتهم. حيث يجلس الأربعة فى منزل، تمتزج فيه العمارة الحداثيّة بالإسلاميّة، وضمن مكعّب إسمنتى معلقّ على شاطئ صخرى تضرب به أمواج البحر المتوسط، لنرى ونسمع محادثاتهم وأفعالهم المتتابعة التى تعكس الفراغ والفوضى اللذين يعيشون فيهما.

فيلم آخر يجب ألا يمر مرورا سريعا على عشاق السينما ودارسها أو حتى صناعها.. وهو الفيلم اللبنانى «ربيع» ويدور حول ربيع ذلك الشاب الضرير، الذى يعيش بقرية صغيرة فى لبنان، يغنى فى جوقة، ويحرر وثائق بلغة «برايل»، للمكفوفين، كوسيلة للعيش، وتنهار حياته عندما يقدم طلبًا للحصول على جواز سفر، ويكتشف أن هويته التى يحملها طول حياته مزيفة، فيسافر إلى مختلف أرجاء الريف فى لبنان للبحث عن سجلات ميلاده ويقع فى الفراغ، حيث يعيش فى وطن عاجز عن إخبار قصته، والفيلم من إخراج فاتشى بولجور جيان وقد سبق للفيلم المشاركة فى «أسبوع النقاد» بمهرجان «كان السينمائى» بدورته الـ69 (مايو) الماضى.

من المشاركات المصرية فى مهرجان أيام القاهرة السينمائية فيلم «لحظات انتحارية» الذى تدور أحداثه خلال ثلاثة أيام قبل رحيل مروة عن مصر، وهجرتها إلى أستراليا، حيث ينتظرها زوجها تتوفى والدتها، مروة تصر على السفر فى موعدها والانتهاء من كل شيء قبل موعد الطائرة، لكن بعد دفن أمها تكتشف أنها قد تركت وصية بأنها تريد أن تدفن فى مكان آخر، فتصر الخالة على تنفيذ وصية الأخت ولكنها تجد نفسها فى مأزق غير متوقع وتضطر لوضع الجثة فى منزل الأم، لتجد مروة نفسها فى المنزل مع جثة الأم، وفى أثناء كل ذلك تبدأ الثورة على بعد أمتار منها.

يعرض خلال مهرجان أيام القاهرة الفيلم التونسى «بيزنس كالعادة» الذى حصل على العديد من الجوائز. يحكى الفيلم قصة المخرج السينمائى الهولندى «أليكس بيتسترا» فى الخامسة والعشرين من عمره عندما تلقى رسالة من والده التونسى الذى

يرغب فى لقائه، بالرغم من أنه لم يره منذ أن كان طفلًا صغيرًا. وفى الأعوام العشرة التالية، يحاول البطل بناء علاقة مع عائلته، التى وجدها حديثًا فى تونس، فيحاول أن يقنع أخته ياسمين «نصف السويسرية» بأن تشاركه رؤيته أيضًا. ويضطر فى سبيل كل ذلك إلى التعامل مع الخلافات الثقافية، التى تؤدى إلى سوء تفاهم، بل إلى توقعات خائبة بينه وبين والده، ولكن يجب عليه أيضًا أن يتناول العلاقة مع والدته الهولندية. بالتالى يحكى الفيلم عن قصة «الهوية» التى تعتبر ذات أهمية كبيرة فى المجتمع.

من اللقاءات الجديرة بالاحترام ، لقاء مع المخرج "يسرى نصر الله" الذى أقيم فى مسرح روابط بوسط القاهرة حيث فتح «نصر الله" أبواب النقاش مع الحضور حرصا منه على إجابة أسئلة الصحفيين، الذين يغطون الحدث، مقابلة أخرى مع الناقد السينمائى التونسى "طاهر الشيخاوى" الذى أقام ورشة للنقد السينمائى على هامش المهرجان.

ويختتم مهرجان أيام القاهرة السينمائية بفيلم «النسور الصغيرة» الذى يعيش فيه البطل، ابن العامل البسيط، فى مدينة الإسكندرية، يحلم بأن ينتقل إلى مدينة القاهرة، ليصبح صانع أفلام. هناك، يتعرّف على سلمى وبسام، اللذين يجد فيهما ما يفتقده من الثقة بالنفس، وذلك بعد معرفته أن والديهما ينتسبان لليساريين من سبعينيات القرن الماضي، بالتالى وقفوا ضد نظام ظالم، فيبدأ بالبحث فى حياة والده، لعله يجد فى تاريخه شيئًا غريبًا يمكن له أن يحكى عنه فى أفلامه، ليقارن بين حياة والده التى قضاها فى العمل وكسب قوته بيده لتربية أبنائه، فى مقابل حياة والدى صديقيه. وينتهى به الأمر إلى أن يكتشف أشياء مهمة لم يكن يبحث عنها فى البداية.

تعتبر أغلبية أفلام مهرجان أيام القاهرة السينمائية أفلامًا دولية وعالمية، نظرًا لترشيحها أو حصولها على جوائز قبل عرضها فى هذا المهرجان، بالتالى يعتبر المهرجان ملتقى مهمًا للمهتمين بصناعة السينما ومشاهدتها من مختلف البلدان العربية.

أبرزهم مارون بغدادى

حكاية بقعة ضوء فى شارع الحمرا تنير لرواد السينما اللبنانية

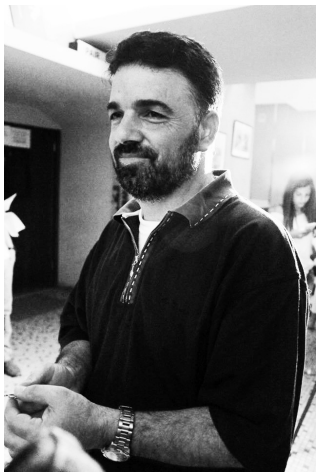
من غرفتين مستأجرتين فى أحد المراكز الثقافية بشارع الحمرا فى قلب بيروت يستعيد ما تأسس بنية نادى أفلام وأنشطة طلابية أواخر التسعينيات التراث السينمائى اللبنانى لجيل من المخرجين الرواد، الذين أسسوا وجهًا جديدًا للسينما اللبنانية، والذين آمنوا بأن الفنان موقف، وأن السينما هى الوسيلة الأقدر على ترسيخ هذا الموقف.

ناهد نصر

مكتبة صغيرة وغرفة مكتب هى كل ممتلكات "نادى لكل الناس" الذى تأسس عام 1998 على يد مجموعة من طلاب وخريجى الجامعات الذين رأوا أن الفن هو الطريق الوحيد نحو حوار إيجابى يجمع "كل الناس" وأن رواد السينما اللبنانية من المخرجين أمثال مارون بغدادى وبرهان علوية ومى مصرى وجان شمعون وغيرهم وغيرهم، اختصروا ما يسعون لقوله فى أفلامهم التى ضيعتها الحرب، فعكفوا على البحث عن تلك الأفلام داخل وخارج لبنان، وترميمها وترجمتها وإعادة تقديمها للجمهور، لتأكيد أن كلمة الفن باقية حتى لو غادر قائلوها، وحتى لو لم يسمعها أحد فى حينه. نجا الأشقر رئيس وأحد مؤسسى "نادى لكل الناس" يتحدث لمجلة "الفيلم" خلال زيارته للقاهرة ضمن برنامج احتفائى بسينما مارون بغدادى على هامش مهرجان "أيام القاهرة السينمائية" الذى نظمته سينما زاوية عن كيف لنادٍ فيلم صغير أسسه طلاب جامعة أن يتحول خلال عدة أعوام إلى مؤسسة لحفظ التراث السينمائى من الضياع.

بداية حدثنا عن برنامج سينما مارون بغدادى فى "أيام القاهرة" وأهمية عرض بغدادى فى مصر للمرة الأولى؟

مارون كان مغرما بمصر رغم علمه أن أفلامه لم تعرض فيها وأن هناك من دعا لذلك لكنه كان يعلم أيضًا أن مصر هى المفتاح لأى سينمائى وأنها أم السينما بالعالم العربي، وكان من بين أصدقائه المقربين إلى قلبه صناع أفلام مهمون فى مصر مثل يوسف شاهين ويسرى نصر الله وداود عبد السيد



وخيرى بشارة وسمير نصرى. عندما قرر مارون مغادرة لبنان كانت مصر بدورها تشهد تحولات سياسية فانتقل هو إلى فرنسا مباشرة، لكن برهان علوية 1941 مثلًا وهو رفيق نفس الدرب أخرج فيلمه التسجيلى "لا يكفى أن يكون الله مع الفقراء» 1978عن المعمارى المصرى الكبير حسن فتحى، أيضًا كان عزت العلايلى أحد أبطال فيلم مارون الأول «بيروت يا بيروت» فمصر كانت موجودة دائمًا فى مسيرة هؤلاء الرواد الذين ساهموا فى خلق الشخصية الجديدة للسينما اللبنانية. جزء آخر من أهمية عرض أفلام مارون فى مصر يرجع إلى أن عددا كبيرا من المخرجين اللبنانيين الجدد صاروا يلقون كثيرا من الحفاوة لدى الجمهور المصرى، خاصة بين الشباب ومن واجبنا - وهو ما نقوم به أيضًا فى لبنان - أن نتيح لهذا الجمهور التعرف على واحد من أهم مؤسسى السينما اللبنانية الجديدة، فرغم سنوات عمره القصيرة «1993-1950» أخرج مارون أكثر من 22 فيلمًا ما بين روائى وتسجيلى، ووصل إلى مهرجان كان مرتين حصل فى إحداها على جائزة. هناك ضرورة لأن تعرف الأجيال الجديدة أن هناك مؤسسين للسينما اللبنانية أمثال بغدادى وبرهان علوية وجان شمعون وأنه لولا هؤلاء المخرجين الجادين أصحاب الموقف الفنى والسياسى والاجتماعى أيضًا ما وصلت السينما بلبنان إلى ما وصلت إليه الآن. وأخيرًا هناك ضرورة لأن تتعرف الأجيال الحالية فى مصر ولبنان والعالم العربى على لبنان التى لا يعرفونها فى فترة مفصلية من التاريخ اللبنانى ظهرت على حقيقتها وبكل تفاصيلها فى أفلام هؤلاء.

من بين ٢٢ فيلمًا من أفلام مارون كيف كان اختيار المجموعة التى عرضت من خلال «سينما مارون بغدادى» فى أيام القاهرة؟

المخرج اللبناني مارون بغدادي

البرنامج تضمن مجموعة من أهم أفلام مارون الروائية والتسجيلية التى صنعت عن أو فى لبنان، فيلمه الروائى الأول «بيروت يا بيروت»1975 وهو مشروع تخرجه، وكان بمثابة نبوءة بالحرب الأهلية فى لبنان، ثم فيلماه الروائيان الأشهر «حروب صغيرة» الذى شارك بمهرجان كان عام 1981ويدور خلال فترة الحرب الأهلية، و «خارج الحياة» الذى حصل على جائزة النقاد فى مهرجان كان عام 1991 قبيل وفاة مارون بعامين فى بيروت. ومن بين هذه الأفلام الروائية قدمنا أيضًا مجموعة من أعماله التسجيلية المهمة عن الجنوب اللبنانى عشية الاجتياح الاسرائيلى، التى صور فيها المقاومة اللبنانية آنذاك، والتى لم تكن طائفية بقدر ما كانت وطنية من خلال أفلام «حكاية قرية وحرب» 1978، و»أجمل الأمهات» 1978، و «كلنا الوطن» 1979، بالإضافة إلى فيلمه التسجيلى «حرب على الحرب» 1984.

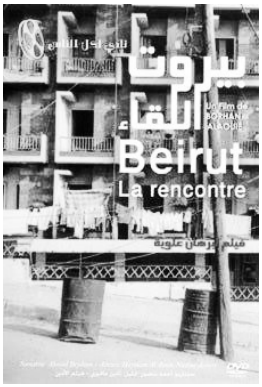
«نادى لكل الناس» يرجع له الفضل فى إعادة الحياة لأعمال عدد من المخرجين اللبنانيين الذين أخفى الظرف السياسى بلبنان عن عمد أو عن غير عمد أعمالهم ومن بينهم مارون بغدادى، فما حكاية النادى؟

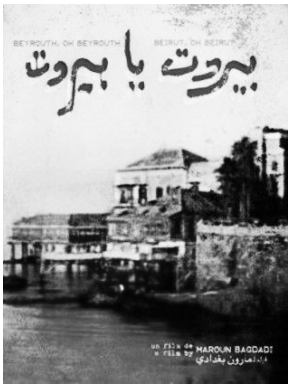
كصبى نشأ على أعمال زياد رحبانى وجان شمعون ومارسيل خليفة وأحمد قعبور وجوزيف حرب، الذين التقيت بعضهم وجهًا لوجه فى إذاعة لبنان بعد تخرجى فى كلية الإعلام وعملى هناك، هؤلاء كانوا ضد الحرب التى عشتها فى حكايات الأهل والأقارب كجرح لم يندمل فى نفوسهم على المستوى المعنوى والمادى أيضًا. هناك فئة من اللبنانيين الذين رفضوا الحرب حتى من قبل أن تنشأ، ورفضوا الطائفية من قبل أن تكون لها الكلمة العليا بلبنان، ومن بينهم مارون بغدادى الذى شاهدت فيلمه «حروب صغيرة» فى مسرح بيروت بشارع الحمرا، فأغرمت به وبعالمه وبعالم رفاقه من الكتاب والسينمائيين والمسرحيين والموسيقيين الذين شاركوه الحلم ووجهة النظر حتى ولو من دون لقاء.. هؤلاء الذين قدموا لغة مختلفة علمونى بدون ترتيب مسبق أن الفن يمكنه أن يكون اللغة الحقيقية للحوار بين اللبنانيين. ففى أواخر التسعينيات كان لبنان يشهد حراكًا شبابيًا بالجامعات يحاول أن يتجاوز الخطاب الطائفى ويبحث عن قضايا جامعة وكانت القضية الفلسطينية ومواجهة الاحتلال الإسرائيلى للجنوب والوجود العسكرى السورى فى بيروت أبرز تلك القضايا. قررنا أنا ومجموعة من خريجى وطلاب الجامعات الذين تعارفنا خلال التظاهرات والاعتصامات والفعاليات السياسية أن نؤسس مساحة للحوار أطلقنا عليها «نادى لكل الناس» كدلالة على ما نسعى لتأسيسه فنحن لا ننتمى لأى أجندات طائفية أو أيديولوجية أو سياسية وهدفنا أن يكون الفن وفى القلب منه السينما بوابتنا لخلق حالة الحوار. كنا نعرض أفلام برهان علوية ومارون بغدادى ومى مصرى وجان شمعون فى الجامعات والمراكز الثقافية، وننظم الفعاليات الثقافية، التى ندعو إليها فنانين وأدباء على وزن أحمد فؤاد نجم وأحمد قعبور ومارسيل خليفة وبحلول عام 2000 صار

«نادى لكل الناس» يتمتع بسمعة إعلامية طيبة وبين جمهوره من الشباب وطلاب الجامعات لأننا كنا من بين الكيانات القليلة - إن لم تكن النادرة - التى لا تعتمد على الاستقطاب السياسى رغم ميول أغلبنا اليسارية، كما كنا نقدم محتوى فنيا وثقافيا غنيا.. مع الوقت صرنا لا نكتفى فقط بعرض الأفلام القديمة وإنما عرضنا العديد من الأفلام التى لم تنل حظًا فى دور العرض السينمائى فى مختلف أنحاء لبنان. وتعرفنا على لبنان من خلال أنشطة عروض الأفلام فى بيروت وفى الجنوب والجبل والمخيمات الفلسطينية، وكنا نصطحب فى معظم هذه الجولات بعضًا من فريق عمل الفيلم كالمخرجين والممثلين ليتعرف الجمهور عليهم عن قرب، خلق النادى مع الوقت حالة من الزخم الفنى والإعلامى والجماهيرى حتى طلب منا فى إحدى المرات عرض فيلمين لطلاب الجامعات وقد كانت تلك الفعالية انطلاقة لمهرجان سنوى ينظمه النادى لأفلام الطلاب منذ عام 2003 تحول لاحقًا إلى مهرجان الفيلم العربى القصير الذى يشهد دورته الرابعة عشرة هذا العام.

لكن يظل مع ذلك الدور الأبرز للنادى هو أرشفة وإعادة تقديم أفلام الرواد.. كيف تحول «نادى لكل الناس» من ساحة لعرض الأفلام إلى كيان لتوثيق وترميم الأفلام اللبنانية ثم العربية لاحقا؟

«الظروف بتخلقك» لم نكن مخططين لشىء لكننا كنا مستعدين لكل الفرص .. فى عام 2003 نظمنا فعالية لعرض ثلاثة أفلام لمارون بغدادى للمرة الأولى فى بيروت حصلنا على تصريح بعرضها من وزير الثقافة وكان الاهتمام بالحدث كبيرًا، فجزء من غياب أفلام مارون يرجع إلى أنه يمثل إشكالية واجهتنا لاحقًا خلال مشروع جمع وأرشفة أعماله. بعد نجاح هذا الفعالية اتفقنا مع المخرج برهان علوية الذى كان غائبًا عن الساحة لعشر سنوات على تنظيم مهرجان لعرض أفلامه بالتعاون مع شركة صباح السينمائية والمنتج طونى سفير. لكن حادث مقتل رفيق الحريرى عام 2005 عطل المشروع لأن الشركاء انسحبوا من تنفيذه ولم يعد هناك سوى النادى وعلوية فاتفقنا على مواصلة المشروع ولو بتكلفة أقل ونظمنا مهرجان برهان علوية لمدة 5 أيام بمسرح المدينة، المدهش أن الجمهور صار يسأل عن كيفية الحصول على أفلام علوية وكانت تلك بداية تفكيرنا فى أرشفة وجمع وترميم الأفلام بإيعاز من علوية الذى أوكل لنا مهمة جمع كل أفلامه وترميم ما يحتاج إلى ترميم وترجمتها إلى اللغتين الفرنسية والإنجليزية ومنحنا حق توزيعها فى نسخ دى فى دى مع مشاركة حقوق التوزيع.. خرج المشروع للنور عام 2006 وكانت كل الأموال التى نفذنا بها المشروع حصيلة تبرعات الأصدقاء ومرتادى النادى والفنانين، وفوجئنا بإقبال كبير على شراء نسخ من الأفلام حيث اكتشف الجيل الجديد لغة مختلفة من خلال هذه الأفلام بعيدة عن الجدل السياسى، وهو ما أغراهم لإعادة اكتشافه وجذبنا نحو النظر فى تكرار التجربة، وكانت فكرة جمع أفلام مارون بغدادى حلمًا يراودنى منذ أول فيلم شاهدته له.





ثريا بغدادى زوجة المخرج الراحل مارون بغدادى تحدثت مـرارًا عن أنها فضلت «نـادى لكل الناس» على غيره من الجهات لتحقيق وأرشفة وتوزيع أفلام مارون.. حدثنا عن هذه التجربة؟

مارون بغدادى بعكس علوية الذى كانت بعض أفلامه متاحة على أشرطة فيديو لم يكن أى من أفلامه متاحًا للجمهور كما أنه لم يكن موجودًا بيننا بعد وفاته العبثية والمأسوية أيضًا أوائل التسعينيات. ولم تكن أفلامه التى تزيد على 22 فيلمًا محفوظة فى مكان واحد حيث اختفى الكثير منها خلال الحرب وبسبب تنقل مارون ما بين بيروت وباريس وأمريكا.. فى عام 2006 كانت ثريا بغدادى فى زيارة لبيروت خلال جولة لأحد عروضها المسرحية فقابلتها بمقهى كوستا بشارع الحمرا وطرحت عليها الموضوع فأبدت فى البداية تحفظها على أن كثيرين حاولوا القيام بالمهمة ولم يواصلوها وكنت أعرف أن المسألة تحتاج إلى نفس طويل لأن السيدة ثريا لم يكن لديها سوى عدد قليل من صوره وأعماله على بكرات لم تستطع هى نفسها الاطلاع عليها. لكنها قبلت توكيلنا للقيام بالمهمة وكانت فكرتى أن أبدأ رحلة البحث عن الأفلام من خلال أصدقاء مارون ومن بينهم جوزيف بو نصار الممثل والصحفى بجريدة النهار الذى شارك فى بطولة أول أفلام مارون «بيروت يا بيروت» والذى نشر حديثًا معى حول المشروع فى جريدة النهار لتنهال بعدها الاتصالات من أشخاص يخبرونه أنهم يمتلكون نسخة من فيلم لمارون وبعضهم أعضاء فى طواقم الأفلام، كان مارون يترك لديهم نسخًا من الأفلام خشية أن تتعرض للضياع بفعل الحرب إذا تركت فى مكان واحد، أو لأنه نفذ الفيلم لصالح جهة ما مثل فيلمه عن كمال جنبلاط الذى حصلنا على نسخة منه من شخص مقرب من وليد جنبلاط فضلًا عن أفلامه التى نفذها لمنظمة العمل الشيوعى وكنا نفاجأ باتصالات من أشخاص يعرضون إعطاءنا صورًا فوتوغرافية لمارون. كانت هناك حالة احتفاء جماعى بالمشروع والفضل فى ذلك يرجع لمارون نفسه فقد كان - رغم كونه ملتزما سياسيًا متجاوزًا للطائفية وقيود الأيديولوجيا فى علاقاته بالآخرين - يحبه أشخاص من كل الفئات والتوجهات.

كيف تمكنتم من الحصول على الدعم المالى لإنجاز مشروع مارون فضلًا عن الخبرة التقنية؟

بالتأكيد استفدنا من خبرتنا مع أفلام برهان علوية وكان هناك قرار من البداية أننا لن نستخدم اسم مارون لتوجيه أفلامه فى وجهة لم يكن ليرغبها ومن ثم رفضنا أى عروض انطوت على أى شروط بتعديلات على أفلامه. كنا نريد أن نقدم الفيلم بتوقيعه كما أراده هو عندما أنجزه، فلم نغير أى عنصر من عناصر أفلامه بما فيها الألوان، أجرينا فقط ترميمات، وأضفنا ترجمات باللغتين الفرنسية والإنجليزية وطبعنا الأفلام على وسائط دى فى

دى لتكون متاحة للجمهور. أول مبلغ مالى جاءنا كدعم لمشروع أفلام مارون كان من صديق لمارون يعمل فى بنك وكان شرطه الوحيد أن نواصل العمل فى المشروع بالفعل ثم حصلنا على مبلغ آخر من صديقة له فى الولايات المتحدة وتبرعات أخرى فضلًا عن الحصول على قرض من البنك، لكن الجهة الأهم فى دعم هذا المشروع كانت الجمهور نفسه فقد طلبنا من الجمهور شراء أفلام مارون التى طبعناها وعدم اللجوء لنسخها وكانوا يقومون بذلك دعمًا للنادى وللمشروع وكانت سمعة النادى الطويلة منذ أواخر التسعينيات خير معين لنا على استكمال المشروع من البداية.

إلى أى مرحلة وصل مشروع مارون بغدادى حاليًا؟

جميع أفلامه التى أنجزها فى أو عن لبنان طبعت على دى فى دى (7 أفلام تسجيلية و5 أفلام روائية) بالإضافة إلى كل أحاديثه المسجلة بالفيديو. وهناك أيضًا مجموعة من الأفلام التسجيلية التى أنتجها النادى تضم كواليس أفلام مارون وتم تسجيلها مع أصدقائه ومن شاركوا فى أفلامه ومن بينهم السيدة ثريا بغدادى بطلة أهم أفلامه «حروب صغيرة» فقد رأينا أنه من المهم أن يكون هناك رابط بين اللحظة التى عاشها مارون وصنع فى ظلها أفلامه واللحظة الحالية من خلال هذه المقاربة التسجيلية. تبقى هناك مجموعة من أفلام مارون التى أنتجها فى فرنسا عن موضوعات لا تتعلق بلبنان وهى تحتاج للحصول على حقوقها من الشركات المنتجة لها من بينها «رجل محجب» وفيلمه عن الثورة الفرنسية وفيلمه الأخير «فتاة الهروب». ولدينا فيلمان لمارون غير مكتملين أحدهما فيلم «تسعون» الذى لا نملك سوى 17 دقيقة منه كانت موجودة لدى السيدة ثريا فى باريس ولا نعرف أين باقى الفيلم، وفيلم «الأغلبية الصامتة» وهو فيلم عن الجنوب لكن ينقصه شريط الصوت وما زال البحث جاريًا عنهما. أما فيلمه «نتابع المسيرة» وهو تسجيلى أنجزه مارون بعد «حروب صغيرة» مباشرة ويتناول وجهة نظره فى فكرة الدولة والانتقام فيحتاج إلى ترميم وجارٍ العمل عليه. وما أنجز من المشروع بالفعل - وهو الجزء الأكبر - يتيح لنا عرض الأفلام فى أنحاء لبنان وتوزيع نسخ منها وكذلك التحرك بالأفلام حول العالم حيث عرضت أفلامه فى برلين وجينيف أما عرضه العربى الأول فهو الذى جرى فى القاهرة.

بعيدًا عن الصعوبات المادية هل واجهتكم صعوبات أخرى فى إنجاز مشروع مارون كونه - كما ذكرت سابقًا - إشكاليًا فى ذاته؟

صعوبات متوقعة مثل توقيف نسخ أفلامه القادمة من باريس فى مطار بيروت ثلاثة أشهر بسبب الرقابة والجمارك قبل السماح لنا بتسلمها أو أن تعرض إحدى الجهات دعمًا مشروطًا بكتابة عبارات معينة أو التخلى عن عناصر معينة بالأفلام، لكننا كما ذكرت كنا مصرين على تقديم مارون كما أراد هو ولم نساوم إطلاقًا على هذا الأمر. لأننا ندرك قيمة مارون كما يدركها من عرفوه أو عرفوا أفلامه فانطباعات هؤلاء تشعرنا بالفخر. مثلًا عندما تسمع أما تقول لأبنائها الصغار بينما تشترى أفلامه «عندما تشاهدون أفلام هذا الرجل ستحبون لبنان أكثر» ستفهم مدى الثقة التى وضعتها هذه الأم فى مارون وهذه الثقة مؤكد لها ثمن وثمنها هو ألا نخونها نحن.

بعيدًا عن دوره فى التأسيس لشخصية جديدة للسينما اللبنانية لماذا سعيت شخصيًا وراء مارون؟

كل شىء يقربنى من مارون بغدادي، موته المفجع ولقائى بثريا بغدادى زوجته التى أنجبت ابنه بعد أيام من وفاته.. على الجانب الآخر أنا مجروح من الحرب وأفلامه تمثل هذا الجرح وتمرده على بيئته البرجوازية وارتباطه بالقضية الفلسطينية التى كانت وراء تعلقى بالعمل السياسى فى الصبا، مارون بالنسبة لى كان يجيب على أسئلة كنت أاطرحها. وكلما تعمقت أكثر فى معرفته من خلال أصدقائه ومعارفه أدرك اهمية الرجل على المستوى الإنسانى بنفس قدر أهميته على المستوى الفنى، فقد استطاع تكوين علاقات طيبة بالجميع دون حزازات طائفية، لكنه حافظ فى الوقت نفسه على موقفه الذى ظهر من خلال السينما التى قدمها. لم يكن منظرًا بل يتمتع برؤية ثاقبة تلخص جوهر الأمور ببساطة .. لماذا نختلف وإلى أين نقود لبنان؟ .. وكيف نصنع سينما مبنية على كوادر لبنانية تعبر عنا؟ .. ورغم كل ذلك لم يتمتع مارون ولا أبطال أفلامه مثل هؤلاء الذين ظهروا على الجبهة فى الجنوب فى «أجمل الأمهات» أو«كلنا الوطن» بأى نصيب من الوجود فى المشهد اللبنانى الذى سطا عليه آخرون بدماء وجهد وعرق وتضحيات هؤلاء. فمن خلال سينما مارون نلقى الضوء على هؤلاء الناس الذين يشهون أهلى وأصدقائى والمحيطين بى وزملائى فى الجامعة وأصوات الموسيقيين والشعراء والسينمائيين بإذاعة بيروت الذين أيدوا كل ما هو إنسانى ومن أجل ذلك تم تهميش أصواتهم فى ظل ما يجرى الآن فى لبنان علمًا بأنهم لم يسعوا إلى نصيب من الكعكة بل إلى تحقيق حلمهم ببلادهم ومجتمعهم. أفلام مارون تعبر عن هذا المشروع الإنسانى وحياته هى ترجمة لهذا المشروع. عندما أعدنا عرض أفلام مارون تجرأ أشخاص على القول بأعلى صوتهم «كنا مخطئين مارون لأننا لم نفهمك جيدًا» وبعضهم من بين من عملوا فى أفلامه ثم تبرأوا منها فى وقت سابق. مارون عبر عن جيل عايشه وعن جيل لم يعرفه كجيلنا فى أفلامه التى كان الكثير منها يحكى عن مارون نفسه. وكانت لديه قدرة ثاقبة على التنبؤ بما سيجرى بداية من»بيروت يا بيروت» الذى تنبأ فيه بالحرب الأهلية وليس انتهاء بفيلمه «تحية لكمال جنبلاط» 1977 الذى رصد فيه بحركة كاميرا واحدة نبوءته بالفراغ الذى سيأكل المشهد السياسى فى لبنان بعد رحيل جنبلاط.

ماذا بعد مارون بغدادى؟

أولًا نطمح فى أن يتواصل ويتوسع مهرجان الفيلم العربى القصير الذى صار يجمع إنتاج الشباب من مختلف الدول العربية فضلًا عن لبنان. وعلى مستوى مشروع أرشفة الأفلام لدينا قائمة من الأسماء من بينها المخرج السورى محمد ملص (1945) الذى كان جزءا مهمًا من الحركة الطلابية فى سوريا فى الستينيات وقد أنجزنا ثلاثة من أفلامه ضمن مشروع لأرشفة أعماله ويتبقى فيلمان .. وشاركنا أيضًا فى إنتاج فيلم عن مسيرة المخرج اللبنانى جورج نصر 1929 أول مخرج لبنانى يشارك فيلمه «إلى أين» 1957 فى المسابقة الرسمية لمهرجان «كان» والذى تعرض نسخة منه ضمن كلاسيكيات «كان» فى دورته الحالية بمناسبة مرور 60 عامًا على عرضه الأول وقد شاركنا أيضًا ضمن جهات أخرى لبنانية وعالمية فى ترميم نسخة الفيلم. ونأمل فى المستقبل القريب أن نتمكن من أرشفة أعمال المخرج المصرى داود عبد السيد وهناك مفاوضات قائمة مع جهات الإنتاج حول هذا الأمر بترحيب من عبد السيد الذى تنتمى أفلامه للسينما التى يسعى «نادى لكل الناس» لإعادة تقديمها كونه من مؤسسى سينما المؤلف فى مصر ولأنه لم ينل ما يستحقه من تقدير مثله مثل نجوم «نادى لكل الناس» هؤلاء الذين يلعبون أدوارا شديدة الأهمية لكنهم بلا محل، وأيضًا لأن أفلامه تحكى عن مصر التى نحبها.

هذا على مستوى الأفلام، ونطمح فى الفترة القادمة من أن نتمكن من أن نؤسس «بيت السينما العربية» بمناسبة مرور 20 عامًا على تأسيس النادى عام 2018 وهو مشروع عبارة عن مكان حتى ولو غرفة صغيرة تحتوى على شاشة عرض ومكتبة لحفظ الأفلام ومساحة لورش التدريب ملحق بها كافيتيريا صغيرة ليقضى الناس وقتًا قيمًا بين الأفلام وثقافة السينما. فمنذ تأسيس «نادى لكل الناس» كان هناك إصرار على عدم إنفاق الأموال فى استئجار مقر وتوجهها فى مشروعاتنا الثقافية وقد عملنا لمدة 15 عامًا فى بيوت بعضنا وعلى المقاهى حتى قبل ثلاث سنوات عندما استأجرنا غرفتين فى مركز ثقافى بمنطقة الصنايع بشارع الحمرا هو المقر الحالى للنادى المكون من مكتبة وغرفة مكتب صغيرة. أما بيت السينما فهو حلمنا الكبير الذى نأمل فى تحقيقه. ونحن فخورون بأن مجموعة من الشباب بدأوا بنادٍ صغير لعرض الأفلام تمكنوا خلال عشرين عامًا من أن يتركوا لجيل وأجيال مقبلة مؤسسة وإرثا ثقافيا فى خدمتهم ليس فقط فى لبنان ولكن فى العالم العربى أيضًا.

من فيلم الفسور الصغيرة

مخرج فيلم النسور الصغيرة :

محمد رشاد : فيلمى حكى التاريخ من وجهة نظر مَنْ لم يفعلوا.. إنصاف لجيل البسطاء غير المسيسين .. وإعطاء صوت لمَنْ لا صوت لهم

شركة «حصّالة» للإنتاج الفنى هى شركة إنتاج مستقلة تأسست عام 2012م وقت تصوير المخرجة هالة لطفى فيلمها «الخروج للنهار» بشكل مستقل تمامًا بدون أى تمويل من جهة حكومية أو تجارية مصرية، بعد الانتهاء من هذه التجربة أرادت لطفى أن تمتد بها لتشمل شبابا مبدعين آخرين، فكانت شركة حصّالة التى بلغت ميزانيتها 110 آلاف دولار تم دعمها من آفاق، إدفا،سند، المورد الثقافي، 90% من هذا المبلغ مخصص لاستكمال 12 مشروع فيلم طويل أول لمخرجيه. تشق حصّالة طريقها بصعوبة كبيرة فى سوق إنتاجية احتكارية تسيطر عليها حفنة من الشركات الكبرى، التى تشكل تكتلًا فيما بينها على مستوى الإنتاج والتوزيع، وتصعب مهمة مبادرات إنتاجية شبابية كحصّالة وغيرها.

وفاء السعيد

تتمثل حصّالة ومشروعها فى «بيان تأسيسى» يضفى عليها طابع الحركة الفنية، عبّر فيه مؤسسوها عن أفكارهم التى يمكن تلخيصها فى رفض الاعتداء على موهبة الفنان الفطرية الطازجة بتجريفها بعد «توسيخ إيديه» - بحسب تعبيرهالة لطفى كاتبة مانيفستو الشركة - باشتغاله فى السوق التجارية لصناعة الأفلام، «وما يحدث أنه يفقد خلال هذه السنوات من العمل بالسوق طزاجة رؤيته للعالم ويتبنى - أو ربما تتسرب إليه دون وعى - رؤى مغلّبة ومسطحة من تلك التى يطرحها السينمائيون الذين يعمل معهم. ومن فرط تكرار زوايا التصوير وحيَل الإخراج التى يشرف صاحبنا على تنفيذها بصفته مساعدا.. يفقد أفكاره الخاصة عن عالمه أوربما يصوغها بطريقة من يعمل معهم وهكذا. ... وعليه إذا كان علينا أن نحمى إبداع الأجيال الجديدة، فعلينا أن نتأكد من أنها تبدع دون تمهيد أو تحضير ... تبدع دون ضمانات ودون شرط الخبرة الكئيب هذا.ولعلنا نعرف أنه ما من حركة تجديد سينمائى فى العالم كله إلا كان نموها مقرونا بخروجها عن القواعد.» (من البيان التأسيسى). وبالتالى أخذوا على عاتقهم مهمة تشجيع إنتاج الأفلام للشباب دونما التكريس للربح كعلامة على الكفاءة، إسهامًا فى الدفع بالمجتمع قُدمًا نحو الاهتمام بالفن ونبذ قيم المادة كحكَم على الإبداع. وتعمل حصّالة كتعاونية حيث يتكون فريقها الفنى من مختلف التخصصات ويتلقون أجورا زهيدة مقابل مشاركتهم.كما أن لحصّالة نشاطات أخرى موازية تسعى لتأسيس أماكن عرض غير ربحية تعرض أنواعا من الأفلام غير التجارية خارجة عن السياق، والانتقال للصعيد البعيد جغرافيًا والمحروم ثقافيًا من أى دعم لتأسيس مدرسة سينما هناك فى محافظة الوادى الجديد، كما أن حصّالة تسعى لتأسيس نقابة لحماية حقوق السينمائيين الشباب وغيرها من المشروعات الطموحة الأخرى.

يعد المخرج محمد رشاد الذى درس السينما فى مدرسة سينما الجزويت جمعية النهضة العلمية والثقافية من مؤسسى هذه المبادرة الإنتاجية المتميزة ، ويعد فيلمه التسجيلي الطويل الأول «النسور الصغيرة» نتاجًا لتجربة إنتاجية شهدت مراحل متعثرة ابتداء من انعدام التمويل، فعمل فى البداية دون أى دعم ثم بعد ساعات مونتاج معينة استطاع الحصول على منح صناديق كثيرة أسهمت وشاركت مع حصّالة فى هذا الإنتاج ، وهى تجربة تستحق أن نتوقف عندها. فكان لنا هذا الحوار مع محمد رشاد مخرج فيلم النسور الصغيرة .

النسور الصغيرة هو فيلمك الطويل الأول ، مزجت فيه بين الذاتى والتسجيلى ، فى أى خانة نستطيع أن تصنف فيلمك؟

لا أريد أن أقول «كلام الفنانين» المعتاد: أنا ضد التصنيف، ولكن ال format الثابتة لعمل الأشياء تم تكسيرها بشكل ما، حقيقةً أنا لا أستطيع تصنيف فيلمى. يُصنف عندما يقدم لمهرجانات على أنه وثائقى، لأن به شخصيات حقيقية تتحدث عن أحداث حقيقية حتى الجزء الخاص بى أتحدث فيه بشكل حقيقى عن نفسى. من الممكن أن ذلك بسبب أن خلفيتى روائية، طوال عمرى أشاهد الأفلام الروائية، السينما المصرية مبنية على الروائي، لدينا تاريخ كبير جدًا فى هذا النمط من الأفلام، بالرغم أن لدينا مخرجين مهمين جدًا فى التسجيلى ، لكن ليس بنفس شهرة مخرجى الروائى. أستطيع القول إننا تربينا فى عقلنا الجمعى على هذا النمط، ثم بعد ذلك أتى التصنيف تبعًا لأسماء المخرجين ، مخرجين تركوا علامات أمثال أفلام أنور وجدى، وبركات، وكمال الشيخ. كل شخص له لونه وطريقته، ويوسف شاهين كان مختلفًا مع التطور وصولًا لخان وعاطف الطيب وداود عبد السيد. أقصد أننا نتاج تربية على هذا النوع ، وبالتالى ذوق كمخرج أصبح أميل للروائى. كنت أحاول عمل فيلم يجعل المشاهد يشعر أنه مربوط به، لا يشاهد تقريرًا، أو شيئًا غليظًا جامدًا، كنت أحب أن يشاهد المتفرجون حدوتة، قصة بها توريط من أول لحظة، تتورط مع الشخص صاحب الحكاية سواء بشكل إيجابى أو سلبي. لا أقول أن التوريط لابد أن يكون إيجابيًا. ولكنه متورط مع حدوتة، مشكلة شخص، يتابعه يرى إلى أى مدى سيصل هذا الشخص. مكثت فترة طويلة جدًا لكى أنفذ هذا النمط ليس فقط لأن البحث أخذ فترة طويلة ولكن format الفيلم وكيف سأقدمه كانت تلك أكبر مشكلة واجهتنى. أتذكر أن أول ورشة تابعة للجهة الإنتاجية المانحة «آفاق» ، قلت لهم إننى لم أخرج هذا النوع من قبل ما يشغلنى هو كيفية تقديمى للفيلم وبأى طريقة؟، كان لدى فكرة واضحة أعرف أنها ستطور مع مرور الوقت ولكن ما كان يشغلنى هو كيفية تقديمها، وعندما توصلت لهذا النمط شعرت بالسعادة والارتياح ، ليست لدى فكرة التصنيف حاضرة بشكل قوى.

التصنيف دائمًا يأتى من الأكاديميين ، قد يصنفه البعض على أنه دوكيودراما أو دراما من وجهة نظر شخصية first person narrative..

لست واعيًا بالتصنيفات، لا أدري. هناك أفلام أشاهدها أنا أيضًا لا أعرف كيف أصنفها، مثل فيلم المخرج اللبنانى أكرم زعترى عن المصور فان ليو ، يصنف زعترى نفسه على أنه فنان ليس مخرجًا، فى فيلمه ثمة تكئة درامية يربط نفسه بالشخص الذى سيذهب ليخرج فيلمًا عنه ، التكئة أو الtrigger دافع لذهابه لإخراج فيلم عن هذا الشخص، فمثلًا فى بداية فيلمه يقول إنه وجد صورة عارية لأمه علها إمضاء من فان ليو فقرر أن يأتى لمصر ليبحث عنه. قد تكون هذه كذبة أو معلومة غير واقعية عن زعترى ووالدته، ربما لا توجد صورة أصلًا، فيلم مثل هذا أنا أتحير فى تصنيفه.

هناك نمط معروف فى الأدب يسمى بأدب الاعترافات، فهل هناك أفلام اعترافات، وهل تعتبر نفسك تعترف داخل فيلمك بقصد التطهر والاستشفاء من ثقل أفكارك وهواجسك؟

أكيد جزء من الفيلم أننى كنت أعترف وأننى أريد أن أخرج إحساسا ما بذنب، ليس ذنبًا، ولكن أننى أحمّل شخص أكبر مما يحتمل، هو والدى،

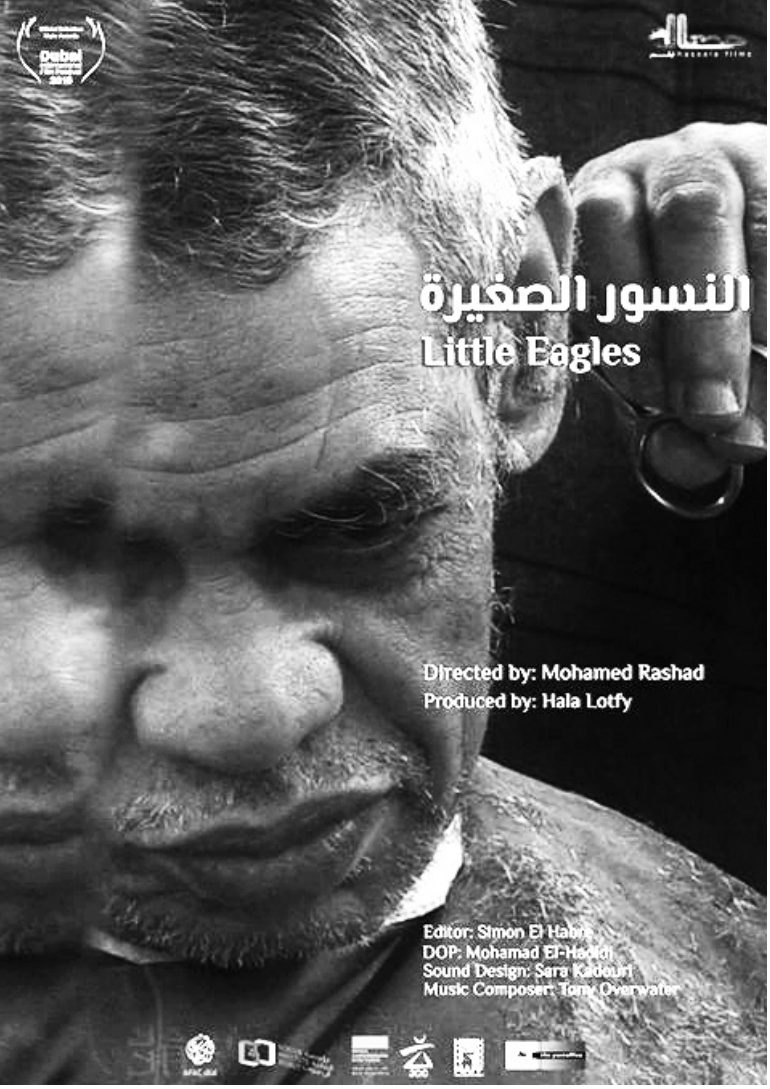
مؤكد جزء منه يحمل فكرة الاعتراف. لكن لم يكن فى ذهنى أن أضعه فى قالب الاعتراف ، فى النهاية كنت أريد أن آخذ من هذا الشيء ما يخدم الفكرة التى تتشعب بعد ذلك لأشياء كثيرة جدًا ، منها علاقة الأب بالابن، وأشياء أخرى أريد قولها، مثلًا أريد قول أن فى عام 2013 بعد يونيو 2013 تحديدًا وقت الانتخابات الرئاسية كان ثمة لوم منا نحن الشباب على الأهل أو فئة من الناس هذا الجيل، ونرى أنهم المتسببون فى ضياعنا لأن هذا الجيل أخذ ومازال يأخذ كل الاختيارت الخاطئة ونحن الذين ندفع الثمن ، كان لومًا بنبرة شديدة عالية بالذات على الناس البسيطة، الذين لم يكن لهم تاريخ سابق فى العمل النضالي، فى ذلك الوقت، فكرت فى أن فيلمى مهتم أيضًا بإنصاف كل هذه الطبقة ليس فقط أبي، بدلًا من أن نلومهم نحن بحاجة إلى فهمهم، والدى اختار السيسى، نحن نحتاج إلى أن نفهم هذا الشخص الذى نلومه طوال الوقت، ونقف ضد اختياراته ونسأل لماذا يأخذ هذه الاختيارات، وهو يرى أن هذه الاختيارات لصالحنا لنشعر نحن بالأمان ، أنا شخصيًا لست موافقًا على اختيار أبى،لكن لابد أن نفهمهم ، ونتقرب منهم بصورة أقرب، ليس إنصافًا لأبى فقط، ولكنه إنصاف شريحة أكبر من نطاق الاعتراف الذاتى بينى وبين أبي. هذا ما جعل شخص مثل محمود مرتضى - واحد من شخصيات الفيلم - بدأ بعد الفيلم لا يتحدث عن شخصيته ، ولكن عن الشخصية الثانية «والدي» ، بمجرد أن أمسك بالميكروفون فى إحدى المناقشات بعد عرض الفيلم أظن فى أسبوع جوته، أخذ يتكلم كثيرًا جدًا على شخصية أبي، وعن اختياراته، وأنها كانت أكثر ثباتًا وناتجة من ماذا.. استطاع مرتضى أن يصل للجزء الذى له علاقة بأننا نحاول فهمه.

شعرت فعلًا أن فيلمك يعطى صوتا للناس الذين لم يكن لهم صوت ؟

التاريخ طوال الوقت - مع احترامى لجميع الأفلام التى صنعت بهذا الشكل - دائمًا ما يحكونه من وجهات نظر الأشخاص الذين يرى فيهم صناع الأفلام أنهم هم الذين قاموا بعمل الأشياء وحركوا التاريخ سواء بشكل إيجابى أو سلبي. شخص يحكى التاريخ من وجهة نظر اليساريين باعتبارهم هم الذين قاموا بشيء فى وقتٍ ما. أو حكى التاريخ من وجهة نظر الإخوان بشكل سلبى لأنهم قاموا بشيء. لكن ليس دائمًا ما يُروى التاريخ من لدن الناس العاديين، لا نراه من زاويتهم ، الناس الذين كانوا يحيون هذه الفترة وكيف أثر فيهم التاريخ، وهم كيف أثروا فيه، وهذا ما كنت أريد عمله. نتكلم عن أم كلثوم من وجهة نظر الذين حضروا حفلاتها، أو كانوا قادرين على حضورها، لكن ماذا عن الذى لم يستطع أن يصل، ولم يحضر لها حفلة، أريد أن أحكى الحكاية من وجهة نظر الذى لم يفعل، الذين لم يحضروا جنازة عبد الناصر، الذين لم يشاركوا فى أحداث عام 77، لم يدخل حفلة لأم كلثوم – كأبى - ، أريد حكى التاريخ من وجهة النظر التى لا نراها أبدًا.

ما مفهومك عن السينما التسجيلية ، والسينما بشكل عام؟

الإخراج بالنسبة لى لم يكن اختيارًا، أنا شخص تربى أمام التليفزيون، أشاهد الأفلام، وأحبها، لا أعرف لماذا، بدون هدف، أجلس أشعر بسعادة وتسلية، لم تكن لدى رغبة فى قول شيء أو هدف ما، كنت أجمع أصدقائى بدلًا من لعب الكورة نمثل مسرحية، كانت هذه لعبتى عندما كنت طفلًا، كنت أريد أن أكون ممثلًا، كما قلت فى الفيلم، كنت أريد أن أحكى بالتمثيل، ليست الكتابة ولا الإخراج. هذه هى الطريقة التى أريد أن أحكى بها، عندما تكبر تعرف أنك مهموم ببعض الأشياء، فتدرك أن هذه هى الطريقة التى ستصل بك لقول ما تريد أن تقوله. كنت فى الفيلم أحب أن أقول قصة ممتعة إلى حد ما ، من يجلس لمشاهدتها يرى قصة، أشياء ما تحدث، ليس بطريقة أن الفيلم لا تفهم منه شيئًا أول ربع ساعة أو تفهم الفكرة فى أول ثلث ساعة، ثم الساعة المتبقية لا تصل لشيء، لا تستنتج شيئًا لا تتعاطف أزيد ، لا تضيف لنفسك شيئًا جديدًا ، ما كنت أريد عمله



هو أن أقدم شيئًا ممتعًا للناس لا تمل منه وتستنتج الأشياء فى آخره ليس فى أول ربع ساعة وباقى الفيلم تنويعات على نفس الأفكار. كنت أعرض مشكلتى مع أبى ، لدى معه أزمة ، ثم أذهب لشخصيات أخرى أراها وأرى ما حصل لها ، فأستنتج استنتاجا نهائيا عن أبى. أما أننى مهموم بقضية ما ، لها علاقة بهم اللحظة. هذه اللحظة أنا مهموم بشيء أحاول أن أخرجه هذا شيء له علاقة بالزمن ، والوقت ، أوقات تكون مهمومًا بالموت، بشخص ما لم يأخذ حقه، بالحب، بالخيانة، شيء ما يتنوع بحسب ما تعيشه وأين مكانك فى العالم وما تمر به ، بالنسبة لى هذه هى السينما ، أن يكون ثمة شيء ممتع لأنى تربيت على فكرة المتعة على أفلام شادية التى تعرض فى التليفزيون أحب الأفلام الممتعة، لم أكن أشاهد الأفلام الأوروبية هى نوع من المتعة تلقيته عندما كبرت، لست وأنا صغير، تربيت على فاتن حمامة وشادية والرقصات، عندما أشاهد أفلام يوسف شاهين مثلًا أشعر بأنه مبهور بجين كيلى وتأثيره عليه، هذه هى السينما الأمريكية التى تربى عليها وأنا صغير لا أتلقى سينما تاركوفسكي، بالنسبة لى نفس الشيء فى الأدب، لن تبدأ بنجيب محفوظ، لكن فى نفس الوقت بجانب فكرة المتعة عند العمل فى السينما تكون مهمومًا بشيء تنقل هذا الهم فى النهاية بطريقتك وأسلوبك فى الحكي. الآن أحاول أن أصنع شيئًا ممتعًا لكن بمفهومى أنا الخاص عن المتعة لأنها شيء نسبى يختلف تعريفها من متلقٍ لآخر، لذلك أقيسها على نفسى، ما يمتعنى أنا حسب ذوق الشخصي، ثم نقل همى، هم اللحظة، وما أنتبه له الآن أيضًا أن يصل لأكبر عدد من الناس ، لأنه يجب أن يكون هناك جمهور أوسع من الذين يأتون بالفعل لمشاهدة أعمالنا ، ويجب أن نقوم بجهد أكبر لتوسيع دائرة هذا الجمهور.

ما رأى والدك فى الفيلم وكيف استقبله؟ وما رأى باقى أفراد أسرتك فيه؟

أول مشاهدة للأسرة كانت فى عرض سينما زاوية، أنا كنت قلق من رد الفعل، الحقيقة أنا رأيت أن استقبالهم للفيلم كان جيدا، والدى

كان سعيدًا ، فهم الرسالة من الفيلم ، لم يحدث له لبس بأى شكل من الأشكال، من الجائز لأنه يعرف أن يقرأ الأفلام ، ويحب مشاهدتها كذلك أخوتى ، بعد ما انتهى الفيلم ودخلت القاعة للمناقشة رأيت أختى كانت تبكى جدًا، لم أكن أفهم سبب بكائها إلى أن أتت لتسلم على وهى مازالت تبكى وقالت لى : أنت خلتنى أشوف بابا بشكل مختلف. هذا ما يعنيه أنها استطاعت أن تفهم والدنا أكثر، هى تحبه طوال الوقت لكن أنا قدمته بزاوية لم تكن رأتها فيه من قبل ولم تكن على وعى بها، وكانت تقول كلماتها تلك لى بشكل إيجابى وليس سلبًا، تقولها بتقدير حقيقي. كانوا سعداء. اليوم التالى عندما التقينا كان ثمة شكل من الفرحة، كانوا فرحين بأن هذا الجمهور الكبير جاء ليحضر لي، سعادتهم بأنهم رأوا هذا العدد أتى ليحضر عملًا لابنهم، الجانب الآخر من الفرحة أننى كنت قادرًا على أن أرى والدى بهذا الشكل ، شكل فيه تقدير مستتر، ولكن وصل لهم ، وأنا أعتقد أنه وصل لناس كثيرين هذا الإحساس بالتقدير للأب وأننى لست ظالمًا.

ما ردود الفعل التى وصلتك عن تلقى الجمهور للفيلم، وما هى أهم التعليقات التى سمعتها عن الفيلم وتشعر أنها ستظل معك، وكيف تراها و هل أنت راض عنها؟

كثيرون تحدثوا لى من الأصدقاء مخرجين وغيرهم، ثمة ناس سعداء جدًا تحدثوا لى بعد العرض بيومين ليقولوا إن الفيلم مازال حاضرًا فى أذهانهم، أرى أن هذا ألطف شىء حدث، أنك لا تشاهد الفيلم وتتسلى به وتخرج حتى لو لديك مشاعر سلبية تجاهه ثم تنساه، شخص اتعرفت عليه من خلال العروض جعل خطيبته تشاهد الفيلم وكان لديها رأيى سلبى تجاهى وتجاه الفيلم ورأت أننى قاسٍ ، قال لى إنه لم يحاول أن يغير رأيها ولكن لمدة يومين بعد ما شاهدت الفيلم تتحدث معه عن أشياء تخص والدها، ويقول لى هذا الشخص أنه لم يسمعها من قبل تتحدث بهذه الصورة عن والدها، حتى لو متفرج شاهده بشكل سلبى لكن الفيلم ظل معه، وظل تأثير الفيلم عليها لأنها ظلت تتحدث عن أبيها. أيضًا كلمة أختى وتعليقها من أكثر التعليقات على الفيلم التى سأحتفظ بها. كذلك رد فعل محمود مرتضى وبسام تجاه الفيلم، بسام شاهده ثلاث مرات ، قال لى إن أكثر شخصية أحبها فى الفيلم هى أمى ، رغم أنها متوفاة ولا تظهر فى الفيلم إلا بالحديث عنها وصور لها ، ولكن قال لى واضح أنها كانت تفهم جيدًا ماذا كانت تفعله وهى تربيك وكيف تحميك من أثر الإخوان عليك وتحيطك بعالم داخلى من أجل حمايتك من العالم الخارجى ، هى كانت لا تعلم ماذا يفعل الإخوان لكن كان لديها حدس وخوف طبيعى ، تكذب عليك كذبة أن أباك كان يريد أن يتعلم لكن أهله هم الذين منعوه لتحفزك أنت أن تكمل تعليمك وتحببك فيه. هى كانت تريد تربيتنا أيضًا مثلما كان يريد أبى تربيتنا لكن كل شخص فيهما قام بذلك بطريقته ، كل منهما كان منشغلًا بدوره.

فى عرض اسكندرية صديقة أتت لى لتقول (أنت ظالم أباك)، وهى صديقتى ولم تكمل الندوة لكى لا تسبنى أمام الناس، واتصلت بى فى اليوم التالى قالت لى : عشان أشتمك براحتى، هى أخذت أول انطباع وظلت به لم تسمح لنفسها أن تسير مع الشخصية وأن تتغير مع التغير الذى يحدث لها فى الفيلم، أنت لابد أن تسمح لنفسك أن تذهب مع الشخص إذا أردت أن تتلقى الجزء الأول فقط ستأخذه وتعتبر أنه هذا هو الفيلم .

ثمة أصدقاء مخرجون لهم آراء لها علاقة بأشياء فنية طوال الوقت نتحدث بشأنها وهذا طبيعي، مثلًا هذا الجزء كان طويلًا كان لابد أن تقصره، أو هذا أقصر من اللازم كان لابد أن يطول، البناء ، لماذا بنيت بهذه الطريقة لماذا لم يكن البناء السردى فى الفيلم بهذه الطريقة ؟ .. وهكذا. وهذه مناقشة فنية دائمًا ما تحدث طوال الوقت. لكن أنا معجب بالبناء الذى قمت به .

هل تلقيت آراءَ مختلفة بشأن البناء السردى للفيلم، خصوصًا أن الموضوع الإنسانى لديك كما بدا كان طاغيًا على الجانب السياسى فى طريقة سرد الحكاية؟

كان لدى الآخرين آراء مختلفة بالذات المنتجة هالة لطفى. أنا أصررت عليه ، لأن هذا البناء هو الذى كنت أريده، وهى كمخرجة تفهم جيدًا أنه لا يصح أن تفرض رأيًا فنيًا على المخرج. ممكن أن تفرض رأيًا إنتاجيًا ، أما فنيًا كانت تناقشنى ، تقترح على ، مثلًا جرب هذا بدلًا من ذلك ، ولكنى كنت أعود مرة أخرى لقراراتى التى كانت لها علاقة بالبناء الذى اخترته من البداية. كان ثمة اقتراح أن أسير فى السرد بشكل متوازٍ بين الخطين. حدثت تجارب كثيرة فى ذلك، هم كانوا راضين عنها أما أنا فلا. وقت المونتاج طالبونى بأن أدخل سياسة أكثر، لكنى كنت أريد أن أظهر الجزء الإنسانى وتأثير السياسة على الناس، لا أريد أن أحلل وجهة نظرى، أو أكذب وأنا شخص لم يكن لى علاقة بالسياسة قبل 25 يناير، السياسة لم تكن همى الأول، هى همى بقدر ما ظهر فى الفيلم، تأثيرها على الناس. فكانت مناقشات كثيرة أننى لابد أن أزيد من جرعة الحديث فى السياسة خصوصًا أننى كنت أملك مادة كبيرة ، لكننى كنت أشعر أن هذا ليس المفروض أن يتم.

فيلمك مربك للدرجة التى التبس على البعض فهم فكرة فيلمك فوصلهم منه أنك لست على وفاق مع صورة أبيك الرجل العامل البسيط وأنك تستحق أبا أفضل منه وتنظر بإعجاب لآباء أصدقائك من زعماء الحركة اليسارية فى السبعينيات، رغم أنك نفسك المخرج الذى أظهرته من خلال الكاميرا فجعلت المتفرجين يقعون فى حبه ويتعاطفون معه ومع كفاحه.. فما تعليقك؟

فى آخر الأمر أشعر أن ذلك كان سببه التلقى، إنك إن لم تترك نفسك تسير مع الشخصية وتغيراتها. يقول لى أصدقاء (مالك متحامل على الأب بالطريقة الظالمة دى؟) .. لكن إن تركت نفسك للعلاقة تسير بك وراقبها إلى أى حد ستصل بك، سوف تستطيع الوصول إلى نتيجة أننى لست شخصًا متحاملًا ، بل العكس تمامًا أننى أقدر أبى وأنصفه، ودائمًا أقول إننى فى البداية أتحدث عن نفسى داخل الفيلم بشكل سلبي، إننى شخص لا أتحمل المسئولية ، لا أدرى هل أريد أن أكون فنانًا أم لا، وأننى لست واثقًا فى نفسي، لا أقول إننى شخص جيد وأرى الأمور بشكلها الصحيح ، لكنى أقول بكل بساطة إننى كنت فى ذلك الوقت أرى الأمور بشكل ما ثم نسير ونشاهد فى النهاية أننى سأستنتج أشياء أخرى مختلفة، جملة أبى فى الفيلم مثلًا: (أنا اخترت المكواة، عشان أنا بحبها وأنت لما بتحب حاجة بتسيب كل حاجة تانية عشانها.) أشعر بهذه الجملة لها مردود نفسى على ، أبى اختار المكواة وأنا اخترت الكاميرا، وأنى من الممكن أن أتنازل عن أى شيء فى سبيل الشىء الذى أحبه واخترته. أشعر فى هذه الجملة أننى أشبهه ، أننى خضت رحلة مع كل الناس الذين كنت مهوسًا بهم، وفى النهاية انتهى الانبهار بهم، هم أشخاص جاهدوا وتحملوا أعباءَ فى حياتهم، لكنهم فشلوا فى جزء آخر. الانبهار انتهى، بالنسبة لى أصبحوا بنى آدمين، وهو – أى أبى – أيضًا بنى آدم، فوضعتهم فى نفس الكفة، كل الناس تختار، وكل إنسان يتحمل نتيجة اختياره، لكن ليس منهم شخص خطأ، لم يقصر أى منهم ، كل شخص أعطى فى الدور الذى يستطيع أن يؤديه، يحدث هذا الاستنتاج ضمنيًا فى النهاية، ليس بشكل مباشر، فالناس يحدث لديها

هذا اللبس، لكن لم يكن يصح أن أقوله بشكل مباشر، مشهد الحلاق فى الجزء الأخير من الفيلم لم أضعه مصادفة، حينما كان يقول أبى (إحنا شقينا طول عمرنا) فأنا أراه هكذا، رجل تعب فى حياته. كنت أقول رأيى فيه على لسانه، لكنى أرى أن المشاهد بحاجة إلى أن يترك نفسه للأحداث ، ليس على أن أقول له بشكل مباشروفج، فى النهاية الإحساس يصلك ، وأن اختياراتى كمخرج يختار الأشياء بصورة معينة ليقول من خلالها ما يريد أن يقوله. مثلًا فيلم «محمد ينجو من الماء» للمخرجة صفاء فتحى، يصور علاقة المخرجة بالأخ، كنت خارجا من العرض مُستفَزا جدًا من الطريقة التى صورت بها الأخ ، هى تصوره ابتداءً من مراحل مرضه إلى أن يموت، كنت وقتها أراه استغلالًا ، كيف تصورين أخاكِ بهذه الطريقة؟ لكن بعدما فكرت رأيت أنها كانت تريد أن تأخذ هذه اللحظة وتستمر بها، وتأخذ أبناءه أيضًا فى الرحلة التى كان من المفترض أن يقوما بها معًا، اعتبرت الفيلم إهداءً، وحبا ، ليس استغلالًا كما تخيلته فى البداية، لكن كى أصل لهذه النتيجة أخذ منى أربعة أيام أفكر، ليست بهذه البساطة، بعد ما خرجت من الفيلم أخذت أفكر فى شكل العلاقة، والآن أصبحت قادرا على أن أفهم أن ناسا كثيرين يقرأون بشكل مختلف ومن الممكن أن يضايقهم الفيلم، من الممكن أن يصلوا إلى الاستنتاج الصحيح فى النهاية، أنها تحب أخاها بالقدر الذى أرادته أن يظل معها بل ويظل فى أذهان الناس وأن تخلده على الشاشة حتى بعد وفاته ، لأنه كان من الممكن أن يموت ولا يتذكره أحد وما كنت أنا سأستعيده الآن وجسمى يقشعروأنا أحكى لك عن الفيلم، إن لم تكن صورته فى الفيلم كان سيموت كما يموت أى شخص آخر.

أظهرت زعيمى الحركة الطلابية من اليسار محمود مرتضى وسعيد أبو طالب على أنهما لم يقدما شيئًا لا للحركة اليسارية ولا لأبنائهما ، فهل تعمدت إظهار ذلك؟

هما اللذان تعمدا، هما قالاه بشكل واضح، أنا لدى رأى أنه حقيقى أنهما قدّما تحديدًا للحركة كثيرًا، لكن هل كان ذلك مفيدا أم لا؟ هذا هو السؤال، هنا تكمن المناقشة. هما قاما بكل جهدهما، لكننا مازالنا نعيش فى نفس الدائرة من المحاولة فى السياسة والإحباط أو الشعور بالهزيمة، مثلما حدث لهما، هذا هو السؤال الذى لا أعرف كيف أجيب عليه، لا فى الحياة ولا فى الفيلم، ما جدوى العمل السياسي؟ أن أدفع جزءا من حياتى فى سبيل شيء لا أعرف أين سيصل بي، ولا ما فائدته بالنسبة للعمل العام؟ هذه إشكالية حتى فى الفيلم، لم يحاول أن يجيب عليها، مَنْ تحدثت معهم كان لديهم نفس الشعور بالهزيمة وأنهم لم يجنوا ثمرة التعب الذى قاموا به بشكل حقيقي، حتى مثلًا شخصية رفيق شعلان العامل، وكيف أن أباه المناضل اليسارى وابن أخت سعيد أبو طالب قال له قبل وفاته (أنا ضيعتكم لأنى معملتش ليكم حاجة). كذلك على الجانب الآخر فى السياسة عمل لكنه لم يجنِ شيئًا، وحتى سعيد أبو طالب نفسه كان شاعرًا بالذنب تجاهه لأنه شجعه على العمل السياسي، وكانت النتيجة أن قضى الرجل عمره فى السجون والاعتقالات. بعد 25 يناير ناس نزلوا وتظاهروا، دفعوا الثمن، ناس استشهدوا، ناس مازالوا فى السجون ... كلما نتساءل هل فعلًا كان هذا الفعل – النزول فى 25 يناير – يستحق؟ وما المفروض عمله من أجل جَعْله المرة القادمة يستحق ولا نقع فى نفس الأخطاء؟ ، هذا التساؤل بعد إحساسنا أننا لم نجنِ الثمرة التى كنا نطمح إليها . يهيأ لى أننا جميعًا سألنا ، والفيلم رد أن هذه الأشياء تحدث على المدى الطويل، هى دائرة من المحاولة والفشل. الناس المتفائلة أحيهم على تفائلهم دائمًا يقولون أنه مر 6 سنوات فقط والأشياء لها علاقة بالعمل المستمر، وما فعلناه سوف نجنى ثماره بعد 20 عامًا، حسنًا لكننا لم نلمس نتاجًا لا للشيء الذى حاولوا فيه زمان وهل بعد مرور هذا الزمن جنوا ثماره – جيل السبعينيات - ، لست متأكدًا، لا أضع إجابة على ذلك، لكن الفيلم يطرح السؤال بين قوسين ، يضع تحته خطًا. أنا كمخرج شخص ليس له تاريخ سياسى ، مجرد أنى نزلت فى 25 يناير وتبعاتها، مجرد شخص عادى يسأل السؤال: إمتى هنجنى الثمرة؟.

محمد رشاد مخرج فيلم النسور الصغيرة

سجلت مع محمود مرتضى ٢٢ ساعة يحكى لك فيها عن نضاله السياسي، فلماذا لم تظهر منها سوى لحظات بكائه واعترافه أنه لم يقدم لابنه شيئًا؟

أعتقد أكثر من 22 ساعة، كنت أسجل مع محمود منذ 2012، لم أختر أن أضع فى الفيلم سوى ما ظهر لأنه تأثير السياسة على الناس، لم أكن أريد أن أظهر السياسة، كنت أسجل معه ونتحدث فى كل شيء، الشيء الأهم عنده ما يتعلق بنضاله السياسي، وكان ذلك جزء من التقرب منه ومن الشخصيات، أن أقرأ كثيرًا عن هذه الفترة الزمنية ، وحركة السبعينيات، كيف نشأت ، ومتى بدأت ، وفى أى سياق ، وماذا كانت أهدافها ، ومن هم أبرز رموزها، أخذت منى فترة إعداد طويلة. كان لزامًا على أن أفهم من أجل الدخول للشخصيات، وأتقرب لهم، وأتعامل معهم، وأفهمهم، حتى لا يشعروا بأننى غبى لا يعرف شيئًا ويأتى ليتحدث لهم ويصور هذه الفترة وهو لا يفهم شيئًا عنها، فقراءاتى كانت مهمة ليتعاملوا معى على أننى شخص فاهم لحظات انتصاراتهم وانكساراتهم، ومن ثم أصبحنا أصدقاء، ونتقرب إلى بعضنا ، فالكلام عن السياسة كان الوسيلة، ولذلك كان كثيرًا، والحديث الشخصى أيضًا كان كثيرًا، فأخرت تأثير السياسة عليهم ، لا أريد سرد الأحداث السياسية فى حد ذاتها إنما أردت إظهار تأثيرها على مرتضى وعلى الشخصيات الأخرى.

ما رأيك فى صناعة السينما المستقلة فى مصر ومستواها الفني؟

السينما المستقلة تحديدًا فى مصر تاريخها ليس طويلًا ، بدأت من 12 15- سنة ، وبدأت على استحياء، مَنْ قام بالدَفعة الأولى كان المخرج إبراهيم البطوط، سواء نتفق أو نختلف على أفلامه فنيًا ، لكنه كان له الفضل الكبير لما نقوم به الآن. هى سينما مازالت فى طور الولادة وتتطور بشكل كبير، أصبحنا نتواجد بشكل أكبر، أصبح عددنا أكبر، وهذا جيد، هذا يخلق تنوعًا، وهذا هو الحاصل فى الحقيقة، أننا أصبحنا كثيرين ونصنع أفلامًا كثيرة خلال السنة، ونخلق منظومتنا كلها ، بعد سنوات قليلة من وجودنا أصبحت لنا شاشة عرض سينمائية «زاوية» ، وجمهور خاص بنا ، ومجلة مثل مجلتكم «الفيلم» تتحدث عنا ، وكراسات سيما تك ، ومن ثم خلقنا منظومة متكاملة فى عدد قليل من السنين، ما يجب أن يحدث ليس فقط أن نحافظ عليها ، ولكن أن نزيد منه ، لابد أن يكون ثمة طريقة للوصول إلى المتفرجين والناس بشكل أكبر، لا ننغلق على أنفسنا. الجمهور اتسع ولم يصبح فقط أصدقاءك هم من يأتون إليك لمشاهدتك، ومن ثم لابد أن نقوم بتوسيع هذه الدوائر، بإنتاج عدد أفلام أكبر، ومن ثم عدد جمهور أكبر، لا أعرف هل من المفترض أن يكون لدينا قاعات سينما أكثر أم لا، لكن السينما الموجودة فى رأيى تكفي. لكن المهم أن نعرف

كيف نصل لجمهور أكبر ، فبدلًا من أن يظل فيلمك فى السينما أسبوعا، يظل شهرًا، ثم شهرين، وهكذا. يكون لدينا نقاد أكثر ، كتابات بشكل ما. فالمنظومة تكونت بالفعل، تحتاج منا لدعم أكبر من أجل أن تتسع الدائرة فى كل أجزاء العملية، المشهد الآن يحتوى كل العناصر ، إذا ما وجد عنصر ضعيف يحتاج أن يتقوى، لكن كل عناصر المنظومة موجودة، بحاجة أن تتلاحم مع بعضها أكثر، وأن العناصر تفهم وتعى أننا من أجل بعضنا، هذا ليس معناه أننا لا نجرّح بعضنا البعض ، لكن بمعنى التلاحم الواعى ، تلاحم ليس معناه ألا يوجه عنصر النقد لى نقدًا، بل بالعكس هذا بالأصل الضرورى، إذا كان الفيلم سيئا تقول لى ، وأنا أيضًا كمخرج أفهم أنه من الضرورى أن تقول لى أنه سيء. لكن مثلًا من يكتب بتعالٍ جدًا على المخرج أشياء من قبيل : ده مين أصلًا عشان يخرج، وإنه معملش أى حاجة صح. فأقصد أننا كلنا فى حلقة ، جميعنا لابد أن نكون متفاهمين ومدركين أدوارنا، لا المخرج أصبح يوسف شاهين، ولا الناقد أصبح سمير فريد ، كلنا مازلنا فى عملية التعلم، لابد أن نقدر أدوار بعضنا البعض ونفهمها ونتعامل معها، ونوسع دائرتنا. الحقيقة أننى لدى ملحوظة مهمة لابد أن أقولها ، وهى إشادة بأيام القاهرة السينمائية ليس لأنهم عرضوا فيلمى ، ممكن أن أكون مختلفا أو معترضا مع بعض الأشياء التى حدثت فى أثنائها، ولكنى أرى أنها حركة قوية تفيد الصناعة، مهم أن نشاهد أفلامًا طوال الوقت ، أن الفيلم الفلانى يأتى إلى القاهرة وأشاهده هذا جيد، أن هناك وسيلة أن أشاهده وأجعل الناس مثلى يشاهدونه، أن تعرض تجارب الآخرين لديهم نفس اتجاهى من بلدان أخرى، ونخلق لها جمهورًا ، هذا جيد، مهم أن يشاهد الجمهور تجارب مختلفة مغايرة لى ، أنا كشخص أستطيع مشاهدة هذه التجارب لأنى أسافر بفيلمى مهرجانات، لكن مهم أن يكون هناك أيام القاهرة السينمائية، يعرض ما لا يعرض من أفلام عربية وإنتاجات العرب، فتستحق الإشادة.

بمناسبة الحديث عن السينما المستقلة وطرق الإنتاج المختلفة عن السوق التجارية ، ما دورك فى تجربة شركة حصالة للإنتاج الفني؟ ما الصعوبات الإنتاجية التى واجهت فيلمك، وكيف تغلبت عليها وحصلت على الدعم من كل تلك الجهات المانحة ؟

حصّالة مبنية كما اسمها ، عندما كنا نعمل على فيلم «الخروج للنهار» كنت مساعد مخرج ، وكانت دنيا ماهر البطلة، وعبد الله الغالى كان مساعدا معي، وشهيرة للديكور ، ونيرة للملابس ، ومحمود لطفى مدير تصوير ، مجموعة أفراد لدينا نفس الفكرة أننا نساعد بعضنا بإنتاج أفلام، نوعية أكثر من الأفلام عليها لغط بمعنى تجرب شيئًا مختلفًا ، لا تسير بجانب الحائط كما يقال، هذ كان الهدف أننا نقوم بذلك، وتكون أفلامًا طويلة، ركزنا وحددنا هدفنا أن تكون أفلامًا طويلة، ووجدنا أن لدينا وجهات نظر مشتركة، فلذلك قمنا بحصّالة بحيث فى النهاية نحن كمجموعة «ندخر» فيها، فبذلك لديك المكان الذى تدخر فيه بكل شيء متاح ، مجهود، أموال ، طاقة، معرفة، أنت لديك علم بشيء تشارك معرفته مع أشخاص آخرين، لا أستطيع أن أقول أن كل واحد منا مرسوم له دور، الحقيقة جربنا هذا الرسم الدقيق، لكن كمجموعة تعمل فى الفن لا نستطيع أن نضع الإطار لشغل إداري، أنت تجد نفسك أحيانًا مضطرًا لأن تنفصل عن العمل لانشغالك بفيلمك، تحضر ورشة ما ، تسافر لمهرجان ، لذلك هذا النوع الالتزامى لا يحدث معنا، ما يحدث أننا نساعد بعضنا، مثلًا هالة لطفى كانت منتجة فى فيلمي، ليس لأجل أنها تريد أن تكون منتجة ولكن لأنها تساعدني، لأنها رأت أن فيلمى ينطبق عليه مفهوم حصّالة فكرة المغامرة، أنه لا يسير بجانب الحائط، كانت مؤمنة بى وبالفيلم، وبفكرة حصّالة ، فلذلك كانت تساعدنى كان دورها أن تحمل عنى عبء ودور المنتج. شخص آخر اسمه رامز ليس عضوًا فى حصّالة لكنى أساعده فى فيلمه أعمل كمنتج له، تعلمت أثناء فيلمى بالتجربة والخبرة ومقابلة الناس وسافرت لحضور روش ، أتحدث مع الناس ، فتعلمت كيف أكون مسئولًا عن فيلم إنتاجيًا وهكذا.. جزء من التمويل لا يأخذه أى منا ، بل يذهب لحصالة، أى منحة إنتاجية أو أموال مخصصة للتوزيع ، كلنا اتفقنا وحددنا معًا أن هناك نسبة للمكان ومصروفاته النثرية الثابتة ، لشراء جهاز جديد، فكرة الادخار نحن ندخر فى حصالة بهذا المنطق، وهى نسبة طبيعية تدخل أى شركة إنتاج تقدم ميزة لا توجد أى شركة أخرى تقدمها، هى أنها تسمح للمخرج بأن يملك فيلمه، الشركة هى المنتجة لكنك أنت مالك فيلم، الشركة لها نسبة من الربح وهى أقل من نسبتى ، لأننا مقتنعون بأن هذه النسبة لمجرد فكرة استمرارها ليست لهدف آخر، كسب مثلًا ، فى نفس الوقت لدينا اقتناع بأن المخرج الذى قام بمجهود وسار المشوار الطويل كله من حقه أن يملك فيلمه ويشعر بملكيته له ، لأنه صاحبه الحقيقى، ومن حقه أن يضعه فى المكان الذى يريده هو. لم يكن لدى مال وقت صنع فيلمى ، كانت لدى فكرة، أخذت كاميرا صغيرة من هالة، لم يكن عندى حتى كاميرا، هى أعارتنى كاميرا كان تملكها بجودة ليست عالية، كنت أمسك بها وأجربها كأنى ألعب بها، كنت أسجل عليها الصوت والصورة، لذلك كانت هناك مرحلة من التصوير كانت الجودة فيها قليلة، والصوت ليس عظيمًا، وهنا جاء دور سارة قدورى مصممة شريط الصوت التى حاولت العمل على هذه المشاهد، كنت آخذ هذه الكاميرا أصور بها، صورت مع أمنية خليل، وسلام يسرى ، وقتها كنت أصور مع نسور صغيرة أخرى، كتبت مقترحا ساعدتنى فيه هالة ودنيا ماهر، وهى جزء من حصالة، وقدمناه وقتها لآفاق، وحصل أن «آفاق» تحمست، كان هذا أمرا جيدا، أن تتحمس زينة زهر الدين وجورى للمشروع وأخذت المنحة بعدها بوقت لم أحصل على أى شيء أو منح أخرى ،وهذا يحسب لآفاق لأن الموضوع كان على الورق غير واضح ماذا أريد عمله ، صورت وقضيت مرحلة الإنتاج بهذه المنحة ، بعد ما أصبح لدى نصف ساعة مونتاجا بدأت تأتينى منح أخرى، لأنهم شاهدوا، واستطاعوا أن يفهموا إلى أين أذهب بفيلمى، فى هذا الوقت جاءت المنح بمساعدة هالة ومعلوماتها، وقلت لنفسى إنه من الجيد وصول المنح فى هذا الوقت، لأن ما بعد الإنتاج هو المكلف حقيقى من المونتاج الذى تم جزء منه فى مصر ثم فى لبنان، مع المونتير سيمون الهبر، تحتاج إلى أموال أكثر ، هذه العملية تكلف أكثر من مرحلة صناعة الفيلم، إيجار الأجهزة وكل عملية تصحيح الألوان والمكساج وتصميم الصوت، والموسيقى، حتى لو فى مصر هذه العملية مكلفة، وفى لبنان أكثر تكلفة.

ما نوع الكاميرا التى صورت بها؟

استخدمت فى الفيلم ثلاث كاميرات، استخدمت كانون إكس إف 100، لفترة طويلة، مع تغير مدير التصوير استخدمنا ال سفن دى تلتقط أشياء أخرى مع السونى، لم يكن هذا اختيارا لكن لم يكن معى أموال لتأجير كاميرا فى البداية ، بدايات العمل استعرت كاميرا من المنتجة هالة لطفى ولا أتذكر نوعها للأسف كان ذلك فى البداية جدًا، كما قلت كان هذا هو المتاح. لكن بعدما جاءت المنح استطعت العمل بالثلاث كاميرات التى ذكرتها لكِ.

ما الفترة الزمنية التى استغرقها التصوير والمونتاج النهائى ليخرج الفيلم فى النهاية بهذه الصورة؟

استغرق منى الفيلم أربع سنوات ابتداءمن 2012 وانتهيت فى ديسمبر 2016، هذا من طبيعة الأفلام الوثائقية تأخذ وقتًا طويلًا، لم يكن من المفروض أن يأخذ منى هذا الوقت كله.

ما مشروعك التالى الذى تعمل عليه الآن؟

عملى التالى فيلم روائى، مازالت أعمل عليه ، ليس لدى سكريبت أو سيناريو هو شيء أقل من سيناريو ممكن تكون معالجة، فى البداية تمامًا ، اسمه المؤقت «كرسى متحرك» ، لكنى مازالت فى مرحلة الكتابة مع المنتج محمد سمير، منتج فيلم فتاة المصنع. كل ما حصلنا عليه إقامة فنية فى لبنان فى شهرى سبتمبر وأكتوبر ، مجرد إقامة لكتابة الفيلم.

الفوتوغرافيا والسينماتوغرافيا
.. قراءة فى جماليات السينما المصرية

" الفوتوغرافيا « كلمة يونانية الأصل تعنى كتابة النور(1)، فهل كان يعلم القدماء ما الذى سيئول إليه مرادفهم ذلك ؟

النبش فى تاريخ الفوتوغرافيا ومحاولة الوقوف على بدايتها يجعلنا نعود للوراء، فيظهر أمامنا اسم « الحسن بن الهيثم « العالم العربى الشهير، ودراسته للإبصار بواسطة العينين والعدسات تبعث حقاً على الإعجاب، فأبحاثه التى طورها الغرب، وتحديداً كتابه « المناظر «، حيث أجرى العديد من التجارب حول ما يُعرف باسم « الغرفة المظلمة « أو « الحجرة السوداء « وفيها تظهر صورة الشىء مقلوبة، وبذلك وضع « بن الهيثم « البذرة الأولى لفكرة التصوير الفوتوغرافى، ومنها انطلقت المحاولات التى أسفرت عن اختراع آلة التصوير الفوتوغرافى عام 1839.

خالد عبد العزيز

سر الفوتوغرافيا ينبع من الرغبة الدائمة فى تسجيل الواقع وقنص تلك اللحظة وأسرها، وبالتالى كانت تلك الرغبة دافعاً قوياً للتفكير فى اختراع الفوتوغرافيا، ليس الاحتفاظ باللحظة فقط، بل الأهم هو تلك المشاعر المُنبعثة منها، تكفى نظرة واحدة لأى صورة لبعث وإحياء ذلك الزمن بإحساسه الذى قد نظنه ولى وانتهى، لكن نظرة واحدة تكفى بالعودة إلى تلك الذكرى.

لولا اختراع الفوتوغرافيا ما وجدت السينما، فالسينماتوغرافيا التى يصفها الأخوان "لوميير" فى براءة اختراعهما لآلة السينما هى آلة لإعادة إنتاج الحياة الحقيقية(2)، امتداداً للفوتوغرافيا، الفرق بينهما ليس سوى فى الحركة، فالسينما مدينة للفوتوغرافيا بنشأتها. إذا كانت الفوتوغرافيا تُسجل لحظة، فالسينماتوغرافيا تُسجل حدثاً. وقد ساهمت الفوتوغرافيا فى نشأة السينما بشكل غير مباشر عبر ثلاثة عوامل هى .. أولاً : استنساخ الواقع الخارجى.. ثانياً : إعادة إنتاج الصور المستنسخة.. ثالثاً : تداول الصور الفوتوغرافية وانتشارها(3). وبالتالى يتضح أن علاقة السينما بالفوتوغرافيا قوية ووثيقة.

أما السينما فيكمن سر جمالها فى قدرتها على التوحد بالمتفرج والاستيلاء على مشاعره بسهولة ويسر، دون أدنى اعتراض منه، طوال مدة الفيلم ينتقل المشاهد بوعيه لزمن ومكان مختلفين عن واقعه، وكأنه يُبدل واقعه ويستقل آلة زمن تنتقل به، وتجعله يُعايش واقعاً مُغايراً عن واقعه المعلوم.

وبعيداً عن الحكايات التاريخية عن بدايات السينما - التى تستحق بالتأكيد أن تُروى - نجد أنه من المثير أن العديد من اللقطات السينمائية التى قد لا تثبت على الشاشة لأكثر من ثانية واحدة، تُبين مدى تأثر المخرجين ومديرى التصوير بالفوتوغرافيا ومن قبل بالفن التشكيلى، ومدى وعيهم بجماليات الصورة التى ترتبط ارتباطا وثيقا بالسياق الدرامى، وهذا يجعلنا نُدرك الإحساس الذى تشعر به الشخصيات، والذى أراد صناع الحدث أن يُشركوا المتلقى فى معايشته. والسينما المصرية زاخرة بالعديد من الكادرات المميزة، التى تصلح لأن تكون

الحسن بن الهيثم

لوحات فوتوغرافية قائمة بذاتها، عصية على النسيان، بأصالة تكوينها وتفرد وخصوصية معناها .. هنا بعض المحاولات لقراءة وتفسير كادرات سينمائية تشى بالكثير، لكن بلاغة الصورة تُعبر وتُغنى عن الكلمات.

لا أنام ١٩٥٧

عبد الحليم نصر من أشهر مديرى التصوير المصريين، عمل كمصور ومدير تصوير لأكثر من مائة فيلم، كادراته تكشف عن فنان له رؤية وحضور فنى طاغٍ، يتمثل حضوره هذا بتكوينات مُعبرة للغاية تُسهم فى التعبير بحساسية مُفرطة عن حال الشخصيات وتطور وضعها الدرامى، وفى فيلم "لا أنام" الذى أخرجه صلاح أبو سيف، تتشكل فكرته حول الشعور بالذنب الذى يمنع « نادية » فاتن حمامة من النوم إثر تلاعبها بحياة والدها « أحمد » يحيى شاهين، فى أحد المشاهد تحاول نادية النوم لكنه يُباغتها بالابتعاد عنها، فتذهب إلى الشرفة، لتكتشف أن أباها برفقة زوجته « صفية » مريم فخر الدين، ينقسم الكادر إلى نصفين، كل منهما بلون مختلف، النصف الأيمن « نادية » تتلون الصورة تدريجياً للأزرق الباهت، فى مقابل النصف الأيسر من الكادر مدخل شرفة حجرة والدها، الذى يتلون باللون الأحمر، بعد إنصاتها لصوت الضحكات المتبادلة بين « أحمد

« و « صفية »، هنا الصورة عبرت بحرفية عن حال الشخصيات بالتضاد، أولاً « نادية » تُعانى الوحدة والحزن فاللون الأزرق يُشير إلى الحزن، يتضاد مع اللون الأحمر الذى يشير إلى الليلة التى يقضيها والدها مع زوجته، الحزن فى مواجهة السعادة. من خلال اللعب بالإضاءة تم صنع كادر مُتفرد مُعبر عن الحالة العامة للشخصيات.

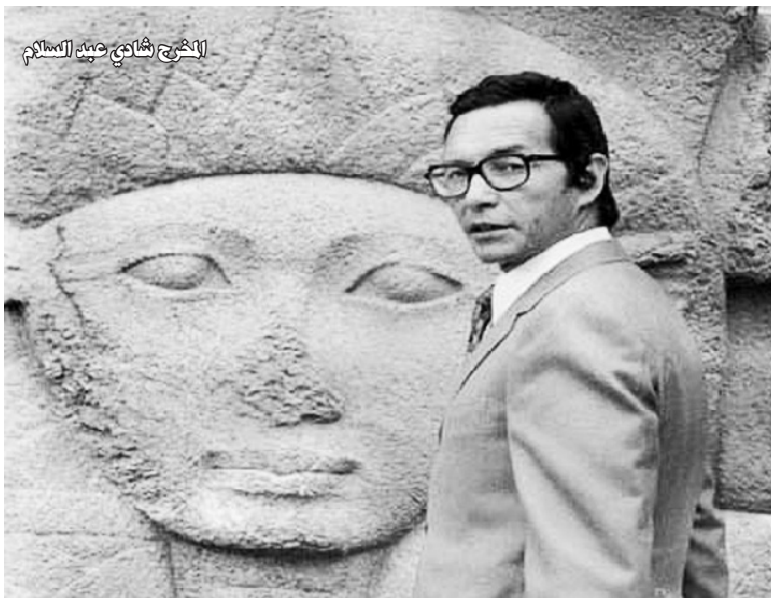
المومياء ١٩٧٠

يُعد فيلم المومياء الذى اخرجه « شادى عبد السلام » من أهم أفلام السينما العالمية وليست المصرية فقط، يحوى الفيلم العديد من الكادرات التى اعتنت بالظلال والإضاءة بشكل بالغ الدقة بلمسات مدير التصوير الفذ عبد العزيز فهمي. السيناريو الذى يتحدث عن تجارة الآثار قرب نهاية القرن التاسع عشر، وبعد اكتشاف « ونيس » أحمد مرعى حقيقة القبيلة التى ينتمى إليها، وكيف أنها تتاجر فى الآثار، وبالتالى يصطدم بقبيلته التى تُمثل هذه التجارة بالنسبة لها مورد رزقها الوحيد، وعلى الجانب الآخر يواجه ذاته المُعذبة بالإثم، ويُصبح مُشتتا بين مصالح عائلته وقبيلته وضميره الذى يُحتم عليه ألا ينساق وراءهم. تُعبر عن هذا المعنى، وتوضح مدى الثُقل والوزر الذى يحمله « ونيس ». فى أحد المشاهد يدخل « ونيس » المعبد والحزن رابض على وجهه، ترتفع الكاميرا تلقائياً لأعلى لنجد أن "ونيس" يبدو أصغر حجماً فى مواجهة حائط المعبد المنقوش بالتدوينات الفرعونية، وكأنه فى تلك اللحظة، تُخبرنا الكاميرا عن مدى ضآلة « ونيس » أمام ذلك التاريخ وكأنه لا يساوى شيئاً مقابل هذه الحضارة المهيبة.

المذنبون ١٩٧٥

المخرج الفنان سعيد مرزوق، ذو طبيعة خاصة، فالصورة لديه شديدة الجمال، وتحديداً فى هذا الفيلم يبدو الاعتناء بتفاصيل الصورة واضحا وجليا بشكل مُذهل. فى فترة السبعينيات العصيبة وفى أثر إنهيار السياسات الاشتراكية، وصعود طبقات إجتماعية على حساب هبوط طبقات أخرى، تدور الأحداث المشوقة حول " سناء كامل " سهير رمزى فنانة شابة يجد البوليس جثتها غارقة فى الدماء على فراشها، تبدأ التحقيقات مع جميع أصدقائها ومعارفها، وتحديداً مع رفاق الحفلة التى عُقدت ليلة مقتلها. البداية كانت مع ناظر المدرسة " أليف البحراوى " عماد حمدى، فبعد أن يتم استدعاؤه فى قسم الشرطة، للتحقيق معه فى الجريمة نجد أن النافذة تفصل الكادر إلى نصفين، " أليف البحراوى " يقف مُحاصراً فى نهاية الكادر تحديداً الجانب الأيسر منه فى مواجهة ضباط الشرطة العقيد حسين « عمر الحريرى "وكمال « سعيد عبد الغنى "، ليس ذلك فحسب لكن إذا تأملنا المسافة أو الحيز الذى يشغله « أليف « لن يتعدى الثلث الأخير، والباقى يحتله الضباط « حسين « و» كمال ". الجانب الأيسر هو الأضعف فى مواجهة الجانب الأيمن الأقوى، وذلك يُؤجج المعنى الآخر الذى تُحدده أغلب كادرات الفيلم وهو الحصار، الكل محاصر، ولا أحد خارج دائرة الشبهات. الجميع مذنبون بشكل أو بآخر حتى لو لم تتلوث أيديهم بجريمة القتل، هذا التكوين لم يستغرق على الشاشة أكثر من ثوان معدودة، وإذا تأملناه بمفرده دون حركة، ستصل إلينا الحالة العامة للشخصيات كما أوضحنا.

مشهد آخر تتجلى فيه جماليات الصورة، يحاول « حافظ » صلاح ذو الفقار تهدئة « منى « زبيدة ثروت زوجة الطبيب " تحسين " يوسف شعبان، بعد أن وشى به حافظ لدى زوجته وأخبرها بخيانته لها، ليتمكن من الانفراد بها، يدخل حافظ حجرة النوم وراء منى، ليكون الباب مواربا، فلا يكشف سوى جزء ضئيل من الصورة، التى تنعكس تلقائياً فى المرآة، ثم تتلون الشاشة باللون الأحمر، فى إشارة للسهرة المتوقع أن يقضيها حافظ برفقة منى. الكاميرا هنا فى موضع



مدير التصوير عبد العزيز فهمي

مدير التصوير عبد الحليم نصر

المُتلصص، وبالتالى تقف وراء الباب، تقتنص تلك اللحظة التى لا تدوم كثيراً، فى صورة بالغة الروعة.

نص أرنب ١٩٨٣

محمد خان وسعيد شيمى، إذا اقترن الاسمان معاً فالمتعة البصرية مُضاعفة، كلاهما مُدرك لأدواته السينمائية جيداً، وحسهما الفنى بالغ الرهافة ومُعبر لأقصى درجة، فصداقتهما فى الواقع صنعت مزيجاً مدهشاً وتفاهماً عميقاً بينهما على الشاشة. فيلم « نص أرنب « الذى يسرد قصة « يوسف « محمود عبد العزيز موظف البنك الذى يعثر على شنطة أحد العملاء « سراج منير « يحيى الفخراني، كان قد سلمه فيها نصف مليون جنيه، لتتصاعد الأحداث ويُطارد « رفاعى " سعيد صالح " يوسف " ليحصل على الشنطة، التى من المفترض أنه كان سيبادلها مع « سراج منير « لكنه يهرب بالأموال، فلا يبقى سوى موظف البنك ليطارده « رفاعى "، فى مشهد دال على معاناة « يوسف « الذى يبحث عن شقة الزوجية ولا يجد المال الكافى للزواج، يحاول الهرب من « رفاعى " الذى يركض وراءه، فيدخل فى أحد الأنابيب الحديدية، فينادى " رفاعى " عليه طالباً منه أن يقذف الشنطة حتى لا يقع فى ورطة، تقف الشاشة لأقل من ثانية، نرى خلالها « يوسف « المُعذب بين احتياجه المال لُيتمم إجراءات زواجه، وخوفه من المجرم الذى يُطارده، جسده محنى داخل الأنبوب، لكن ليس الأنبوب هو السبب وحده، فالواقع الذى يجعله فى حاجة للمال يضغط عليه ويكاد يخنقه هو الأقوى، هذه الصورة الشديدة التعبير عن حال الشخصية بتكوينها الذى تمت فيه مراعاة الإضاءة بحيث تخفى ملامحه وكأن الكاميرا تُخبرنا عن مدى انسحاق وضآلة « يوسف «.

قدرات غير عادية ٢٠١٥

فى هذا الفيلم تحديداً من أفلام المبدع « داود عبد السيد « نلحظ اهتماماً ملحوظاً بالصورة، والتأثر المفرط بالفن التشكيلى فى هذا الفيلم الذى تدور فكرته حول البحث عن الحالات الخارقة للمألوف، نرى يحيى الطبيب النفسى « خالد أبو النجا «، الذى يُعد بحثاً حول الحالات النادرة التى تمتلك قدرات غير عادية، وينتقل فى إجازة لإحدى القرى السياحية على أطراف الإسكندرية، ليُقيم فى البنسيون الذى تُملكه « حياة « نجلاء بدر، وتنشأ بينهما قصة حب وعلى أثرها

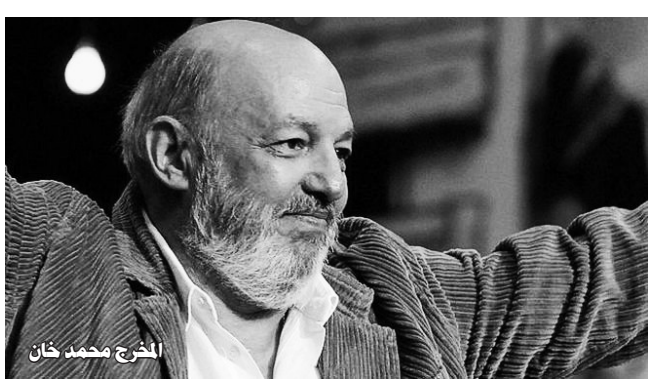
خالد ابو النجا

داود عبد السيد

يتقابلان بالمصادفة فى الترام، فيُمارسان الحب، ليعودا للبنسيون وكأن شيئاً لم يكن، حتى لا يعرف الآخرون، فيتناولون العشاء جميعاً وينقطع التيار الكهربائى فجأة، ولا يبقى سوى ضوء الشموع لينير المائدة ويكشف ملامح من عليها، ليُصبح المشهد بالكامل وكأنه لوحة من الفن التشكيلى، وفجأة تقترب الكاميرا من وجه « رامز شريف « حسن كامى ليُصرح بأن السيدة « حياة « وكأنها خُلقت من جديد أو على حد تعبيره « وردة بتفتح «، ثانية واحدة تلتقط الكاميرا تعبيروجه « رامز « المندهش الذى لا يُضيء ملامحه سوى شمعة، لُتصبح الصورة وكأنها تُخبرنا بأن هذا السيد يُدرك الكثيروبالتالى هتك سر « حياة «، ثم تقترب الكاميرا من وجه « حياة « وتبتسم ووراءها خلفية سوداء تماماً ولا ينيروجهها سوى ضوء الشموع، هذا التكوين الذى لايدوم سوى ثانية واحدة يتضح فيه التأثربلوحات « رامبرانت «، والأهم أنه كاشف عما بداخل الشخصية، فبتلك الابتسامة البسيطة، نكتشف أن وراء هذا الوجه الجامد أنثى تفرح أيضاً بإطراء الرجال لجمالها.

مدير التصوير سعيد شيمي

المخرج سعيد مرزوق


المخرج محمد خان

الخلاصة

إدراك الصورة والإحساس بها يجعل مذاق النظرة أشهى، نظرة قصيرة للصورة لا تكفى أبداً، التروى فى الرؤية يدفع مكونات الصورة للبوح بأسرارها، صور عديدة طالعناها وكان تأثيرها مُمتداً ولا يُنسى، أيضاً فى السينما أغلب ما يعلق بالذاكرة صورة من مشهد ما، إذا حاولت أن تستدعى المشهد بالكامل، ستجد أن الذاكرة تقف عند صورة واحدة هى التى ارتبطت بها. ولاشك أن صناع السينما حينما يصنعون مشاهدهم فهم مدركون تماماً تأثير الفن التشكيلى والفوتوغرافيا عليهم، وبالتالى نكتشف كادرات بالغة الجمال وشديدة التعبير عن المضمون، لذا نجد أن العلاقة بين الفوتوغرافيا والسينماتوغرافيا متقاربة للغاية، ولا عجب، فهما تينبضان سوياً بوهج الشغف وسحر اللحظة.

---

(1) فى الثقافة السينمائية – قيس الزبيدى – آفاق السينما – الهيئة العامة لقصور الثقافة 2013.

(2) و (3) السينما والسينما توغرافيا – قيس الزبيدى – بحث منشور على موقع الجزيرة وثائقية

doc.aljazeera.net/sites/default/files/DocGallery/Media/.../20081231124323971734.pdf

الفوتوجرافيا بريشة الرسّام

كانت هناك علاقة وثيقة بين الأعمال الفنية، التى أنتجها «مان راى» طوال مشوار حياته و علاقاته العاطفية والاجتماعية» حيث ظهر ذلك جليا فى استلهامه عشيقاته وأصدقائه فى أعمال فنية مختلفة، كان أشهرها الصور التى التقطها لعشيقتيه «كيكى دو مونبارناس» و «لى ميلر».

أحمد السروجى

أما «كيكى دومونبارناس» فقد ارتبط معها «مان راى» بعلاقة حب منذ قدومه إلى باريس عام 1922. كانت كيكى، وهو اسم الشهرة ل»أليس برينس» مغنية، رسّامة، عارضة أزياء باريسية شهيرة، وقد ساعدت فى إعادة تعريف الساحة التحررية آنذاك فى باريس. وقفت كعارضة أمام الكاميرا مرات عديدة، والتقط لها «مان راى» أثناء علاقتهما مئات الصور، وكانت موضوعا لواحد من أشهر أعماله الفنية «كمّان إنجر». ظهرت كيكى أيضا فى العديد من الأفلام التى أخرجها «مان راى» مثل «العودة إلى المنطق ونجمة البحر». (صورة 6) أما أهم أعماله الفنية التى تضمنت كيكى، فهى الصورة التى أطلق عليها «مان راى» عنوان «كمّان إنجر» حيث كان الأخير من المعجبين برسومات الفنان «جان أوجست» دومينيك إنجر وقد التقط سلسلة من الصور، مُستَلهمة برسومات إنجر العارية، للعارضة كيكي. رسم حرف f لآلة وترية فى الصورة الفوتوجرافية وأعاد تصوير الطبعة، حرف «مان راى» ما كان يعرف أساسا باعتباره عُريا كلاسيكيا. أضاف أيضا عنوان «كمّان إنجر»، وهو ما أصبح تعبيرا فرنسيا يعنى «هواية». فى السنوات اللاحقة، سيقلد العديد من الشخصيات فى المجال الفنى، ما فعله «مان راى» بكيكى، مُستَلهمين حرف ال f على أجسادهم باعتباره وشما. (صورة 3)

بعد «كيكى دومونبارس» اقتحمت «لى ميلر» حياة «مان راى» فى البدء كطالبة علم، تركت بلدها الأم بالولايات المتحدة و سافرت إلى باريس لتتلمذ على يديه، ثم لاحقا باعتبارها عشيقته منذ عام 1929 حتى 1932 وموضوع الكثير من أعماله الفنية. كانت لى ميلر مصورة أمريكية وعضوة نشطة فى الحركة السوريالية، وقد كان حضورها ومن ثم غيابها فى حياته جلّيا فى الأعمال الفنية التى أنتجها فى تلك الفترة (صورة 2). ابتكر مان راى مع ميلر أسلوب التشميس أو ما يُعرف باسم «الفوتوجرام» photogram وهو نوع آخر من التصوير لا يحتاج إلى كاميرا وهو ببساطة وضع الأشياء المختلفة على ورق الطبع، وتعريضها للضوء ثم إجراء عملية الإظهار بواسطة ضوء المصباح اليدوى. يستخدم الفنان هنا إذن نغمات ضوئية مختلفة لإنتاج صورته ويتماشى ذلك مع ما كان يقوله "مان راى» عن صوره «لقطاتى هى أعمال ضوئية بحتة». كما أنه أنتج نوعا من أنواع الفوتوجرام، الذى أطلق عليها اسم «الرايوجراف» تيّمنا باسمه وقد وصفها باعتبارها «دادائية صرفة». (صورة 1)

(مان راى) إذن القادم من عالم الرسم، الذى أصر على تمييز نفسه كرسّام قبل أى شىء آخر كان يلتقط صوره بريشة الرسّام، يُعيد صياغتها واضعا لمساته عليها، بتغييرات تتنوع بين الرتوش و إعادة الخلق، لينتج معنى أو قيمة فنية للصورة الأصلية. لقد فعلا حسنا "مان راى» عندما استمع إلى نصيحة صديقه "مارسيل دوشامب" بأن يتجه كليا إلى التصوير الفوتوغرافى، وقد كتب دو شامب عن مان راى فيما بعد قائلا «كان إنجازه الأهم أنه تعامل مع الكاميرا كما يتعامل مع فرشاة الرسم، كوسيلة خالصة لتحقيق رؤاه الجمالية». ولعل أفضل وأشهر الأمثلة على الرايوجراف هى «القُبلة» نقل خيال زوج من الأيدى على ورق التصوير ثم كرر العملية برأسين (رأسه ورأس عشيقته). (صورة 4)

مان راي

هجرت «لى ميلر» «مان راى» وذهبت إلى نيويورك لافتتاح أستوديو تصوير خاص بها. كان لهذا الانفصال تأثير كبير على راى، بدا ذلك واضحا فى سلسلة من الصور والأعمال الفنية التى حاول فيها راى «تدمير» ميلر، سواء أكان هذا التدمير رمزيا أو معنويا. (الصورة 5) «الشئ غير القابل للتدمير» كانت قطعة مُعّدة لكى تكون شاهدا صامتا فى أستوديو راى، تشاهده وهو يرسم. فى النسخة الثانية، التى نُشرت فى المجلة الطليعية «هذا الرُبع» فى 1932، وضع راى عينى ميلر، عشيقته السابقة، بعدما تركته وتزوجت من رجل الأعمال المصرى عزيز علوى بك، أُعيد خلق هذا العمل عدة مرات بعد إنتاج النسخة الأصلية. كان يريد مهاجمة «لى ميلر» عن طريق «تدميرها» من خلال أعماله. ولذلك، النسخة الثانية أتت بالتعليمات الآتية: اقطع صورة لعينين أحببتها ولم تعودا موجودتين. اربط العينين للبندول ووزع الوزن لتناسب الإيقاع المطلوب. بتصويب جيد للمطرقة، حاول تدميرها كلها بضربة واحدة». فى معرض سنة 1957، مجموعة من الطلبة اتبّعوا التعليمات ودمّروا بالفعل العمل. تمت إعادة بناء نسخ عديدة منه لاحقا بالمال الذى حصل عليه «مان راى» من التأمين. أعاد تسميته مرة أخرى «الشىء غير القابل للتدمير».

أليس بريدنس

يمكن تلخيص فلسفة «مان راى» فى الفوتوجرافيا وعلاقته الشائكة بها كرسّام بكلماته الآتية «أنا أرسم ما لا أستطيع تصويره، الرسم يأتى من المخيلة أو من الأحلام أو من اللاوعى، بينما تلتقط عدستى الأشياء التى لا أقدر على رسمها، الأشياء الموجودة أصلا».

رولان بارت
بقلم رولان بارت

ترجمة: لطفى السيد منصور

أشكرُ الأصدقاءَ الذين تفضلوا بمساعدتى فى إعدادِ هذا الكتاب:

چان- لوى بوت، رولان هاڤاس، فرانسوا ڤال، فيما يخصُ النص.

چاك أزنزا، يوسف باكوش، إيزابيل باورديه، آلان بينشايا، ماريام دو راڤينان، دونيس روش، فيما يخصُ الصور.

يجبُ النظرُ إلى كلِ هذا كأنه رُوِى مِنْ قِبلِ شخصيةٍ روائيةٍ.

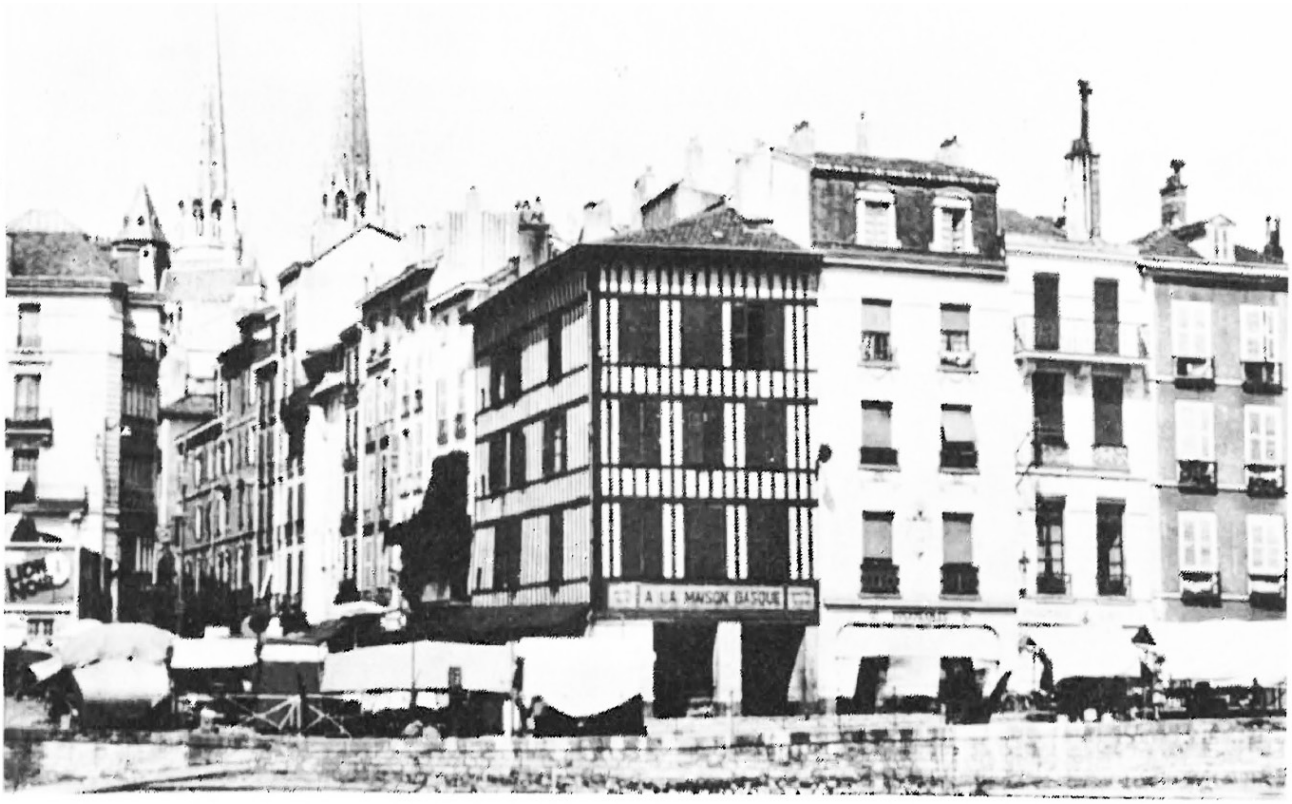
وها هي، حتى نبدأ، بعضُ الصور:

إنها تمثلُ جانبَ اللذة التى يقدمُها المؤلفُ لنفسه وهو يُنتهى من كتابَه، وهذه اللذةُ مبعثُها الافتتانُ (وكذلك إلى حدٍ ما الأنانية). أتذكرُ فحسب الصورَ التى أثارت استغرابي، دون أنْ أعرفَ لماذا؛ (هذا الجهلُ هو السمةُ المُمَيزةُ للافتتان، وما سأقوله عن كل صورةٍ لن يكونَ أبدًا إلا أمرًا تخيليًا).

وفى هذه الحال، لا بد من الاعترافِ بأن صورَ مرحلةِ الشباب فحسب هى التى فتنتني؛ فلم تكنْ مرحلةُ الشباب هذه تعسةً، بفضل ما كان يحوطنى من مودةٍ؛ لكنها كانت صعبةً إلى حدٍ ما، بسبب الوحدة والضيق المادي. إذن ليس الحنينُ إلى فترةٍ سعيدةٍ هو ما أبقانى مسحورًا أمام هذه الصور الفوتوغرافية، بل شيءٌ ما أكثر ضبابية.

عندما يشكلُ التأملُ (الاستغرابُ) الصورةَ منفصلًا عنها، ويجعلها مادةً لمتعةٍ مبَاشرةٍ، فلن يعودَ لها أى عَلاقة بالتفَكُر- مهما كان حالمًا- فى الهوية؛ إنه يُعذبُ ويُسَر من رؤيةٍ ليست مورفولوجيةً على الإطلاق (لا أشبهُ نفسى قط)، ولكنْ بالأحرى عضويةٌ محتضنةٌ كلَ النطاق الأبوى، تتحرك الصورُ المُلتَقَطةُ باعتبارها وسيطًا، وتضعنى فى عَلاقةٍ مع "الانفعال اللاواعي" لجسمي؛ إنها تثيرُ بداخلى نوعًا من الحُلم البليد، عناصره أسنانٌ، شعرٌ، أنفٌ، نحولٌ، سيقانٌ بجورب طويل، لا تخصني، ومع ذلك لا تنتمى إلى أى شخصٍ آخرَ غيري؛ وها أنا ذا، منذُ ذلك الحين، فى حالة من الأُلفة القلقة؛ أرى تَصدُعَ الذاتِ (حتى إنها لا تستطيعُ أن تقولَ أى شيء)؛ ويترتبُ على ذلك أنَّ الصورَ الفوتوغرافية لمرحلةِ الشباب تكون فى آنٍ واحدٍ غيرَ متحفظةٍ جدًا (إنه جسمى من أسفلَ الذى يمنحُ نفسَهُ للقراءةِ) وشديدةَ التحفظِ (ليست عن "إياي" تتحدث).

لن نجدَ هنا إذن- ممزوجًا بالرواية العائلية - إلا تشكيلاتِ مرحلةِ ما قَبل -



تاريخ الجسم- هذا الجسمِ الذى يتجهُ نحوَ العملِ ومتعةِ الكتابةِ، وهذا هو المعنى النظرى لهذا التحديد: إظهارُ أنّ وقتَ الحكايةِ (الصورِ الملتقطةِ المتجانسةِ) ينتهى مع مرحلةِ شباب الذات، فليس هناك بيوجرافى إلا من الحياة غير المنتجة، فبمجرد أنْ أُنتجَ، أكتبُ، إنه النصُ نفسُه الذى يستحوذُ عليّ(بسعادةٍ) فى حياتى السردية، النصُ لا يمكنُه حكى أى شيءٍ؛ يحمل جسمى إلى مكانٍ آخرَ، بعيدًا عن شخصى الخيالي، نحو لغةٍ بلا ذاكرة، التى هى بالفعل لغةُ العامة، الجماهيرِ اللاذاتية (أو الذات المعممة)، حتى لو كنتُ لا أزال منفصلًا عنها بطريقتى فى الكتابة.

المُتخَيَّلُ الصُورى سوفَ يقفُ إذن عندَ مدخلِ الحياة المُنتِجةِ (الذى سيكون بالنسبة لى الخروجَ من المصحةِ)، متخيلٌ آخرَ سيتقدم حينئذ: متخيلُ الكتابة، وحتى يستطيع هذا المُتخَيلُ أن ينتشرَ (لأن هذا هو الهدف من هذا الكتاب) دون أن يكون متحفظًا، جريئًا، مُبرَرًا بالتمثيل لشخصٍ متحضرٍ، حتى يكون حرًا من علاماته الخاصة، غير التشاكُلية أبدًا، فسوف يسيرُ النصُ دون صورٍ، إلا من صورِ اليد التى تخُطُ.

بايون، مدينة رائعة، نهرية، مشبعة بهواء ضواحٍ رنانة (موزير أول، ماراك، لاشبيبه، بيبريس)، لكنها مدينة منغلقة، مدينة روائية: بروست(*)، بلزاك(*)، بلاسان(*). المتخيلُ الأساسى لمرحلة الطفولة: المقاطعة بوصفها مسرحًا، التاريخ بوصفة رائحة، البورجوازية بوصفها خطابًا.

عبرطريقٍ مشابهٍ، منحدرٍ بشكل منتظم تجاه البوابة الخلفية (روائح) ووسط المدينة. نقابل هناك إحدى سيدات البورجوازية البايونية وهى تصعد مدرجات باتجاه قصرها الصغير، وفى يدها باقةُ صغيرة "رفيعة الذوق".

الحدائق الثلاث:

"كان هذا المنزلُ معجزةً بيئيةً بحق، كبيرًا إلى حدٍ ما، مستقرًا على جانبِ حديقةٍ واسعةٍ إلى حدٍ ما، نستطيعُ أن نقولَ: نموذج لعبة من الخشب (كم كان اللونُ الرمادى الباهت لمصاريعه لطيفًا)، ومع تواضع شكلِهِ كأحد الأكواخ الخشبية، كان مملوءًا بالأبواب، النوافذ المنخفضة، السلالم الجانبية، كقصرٍ روائي. وكقطعة واحدة، تحوى ثلاثة فضاءات مختلفةً بشكلٍ رمزى (وعبور تخم كل فضاء كان عملًا بارزًا). كنا نعبرُ الحديقةَ الأولى حتى نصلَ إلى المنزل؛ إنها الحديقةُ الاجتماعية، على امتدادها كنا نرافق, بخطواتٍ قصيرةٍ، واستراحاتٍ طويلةٍ، السيداتِ البايونيات. الحديقةُ الثانيةُ، أمام المنزل نفسهِ، تشكلت من ممراتٍ صغيرةٍ مستديرةٍ حول توءم من المروج الخُضرِ؛ ينمو فيها وردٌ، زهورُ الأرطنسية (زهرة كريهة من الجنوب الغربي)، زهر اللوزيانا، نباتُ الرواند، أعشابٌ منزلية فى صناديق قديمة، شجرةُ مانوليا كبيرة تصل زهورُها البيضاءُ إلى مستوى حجرات الدور الأول، وهناك، أثناء الصيف، تجلسُ جسوراتٍ تحت الناموس، سيداتٌ (B)على كراسٍ منخفضة لعمل أشغالِ التريكو المعقدة. فى العمق، الحديقةُ الثالثة، عدا بستانٍ من أشجار الخوخ والتوت، لم تكن محددةً، فتارةً بورًا، وتارةً مزروعةً بالخُضر الحرشية؛ قليلًا ما كنا نذهب إلى هناك، إلا فى الممشى الأوسط".

الاجتماعية، المنزلية، البرية: أليس هذا هو نفس التقسيم الثلاثى للرغبة الاجتماعية؟ مِن هذه الحديقة البايونية، أعبرُ دون اندهاشٍ للفضاءات الروائية واليوتوبية لـ جول فيرن(*) ولـ فوريبية(*).

(اليوم اختفى هذا المنزلُ، لقد انتُزِعَ بواسطة الملكية العقارية البايونية).

كانت الحديقةُ الكبيرةُ تُشكلُ منطقةً، إلى حد ما، أجنبيةً، يبدو أنها كانت تُستخدم لدفن النتاج الفائض من صغار القطط. فى الداخل، ممرٌ شديدُ الظُلمةِ وكرتان مجوفتان من شجر البقس. بعضُ حلقات الممارسة الجنسية الطفولية، حدثت هناك.

تفتنني، بصورة أساسية، الخادمةُ.
الجَدان

(فى شيخوخته، كان يشعرُ بالضجر. يجلس دائمًا قبل الميعاد إلى المائدة على الرغم من أن هذا الميعاد كان مبكرًا دائمًا)، كان يعيش أكثر فأكثر على نحو مبكر، لأنه كان يشعر بالضجر. لم يكن يدير أى حوارٍ.

كان يحبُ نسخَ برامج الاستماع الموسيقية بخطٍ جميلٍ، أو يُصلحُ المكاتب، الصناديق، وبعض الآلات الصغيرة المصنوعة من الخشب. هو أيضا لم يكن يدير أى حوار.

الجَدتان:

الأولى جميلةٌ، باريسيةٌ. والأخرى طيبةٌ، وريفيةٌ، متشربة بالطبقة البورجوازية- وليس طبقةَ النبلاء، مع أنها كانت سليلتَها، كانت لديها عاطفةٌ جياشةٌ للحكى الاجتماعى الذى كانت تديره بفرنسيةِ الديرِ الأنيقة؛ حيث كانت تتمادى فى استخدام صيغة الشرط الناقصة؛ النميمة الاجتماعية كانت تحرقُها كأنها عاطفةٌ غراميةٌ؛ المادة الرئيسة للرغبة كانت نحوَ مدامِ لوبوف، أرملةِ صيدلى (أُثرِى من جراء ابتكار أحد المستخلصات الطبية)- نوع من المواد الصمغية السوداء- يرتدى خَاتمًا وله شاربٌ، ولقد استدرجت لحفلة الشاى الشهرية (التالية فى أعمال بروست).

(فى هاتين العائلتين الكُبريين، كان الحوارُ للنساء. النظام الأمومي؟ فى الصين، منذ فترة طويلة جدًا، كانت تُدفن حول الجَدة كل الجماعة).

أختُ أبي:
كانت وحيدةً طوالَ حياتها.

الأبُ، ماتَ فى وقت مبكرٍ جدًا (فى الحرب)، لم يكن يُذكر فى أى حوار عن الذكرى أوعن التضحية. عبرالالتقاط الأمومي، ذاكرته، القمعية دائمًا، لم تكن تلمس إلا مرحلةَ الطفولةِ، بامتنانٍ صامتٍ تقريبًا.

البوزُ الأبيضُ لترام طفولتي.

غالبًا، فى المساء، وهو عائدٌ لمنزله، يتلوى عبر الممرات البحرية، على طول نهرالأدور(*) :

أشجارٌ كبيرةٌ، قواربُ مجهولةُ الهويةِ، متنزهون غيرُ معروفين، نتيجة الضجر؛ يطوف هناك خلسةً بممارسة جنسية من ممارسات الحدائق العامة.

ألمْ تكن الكتابةُ لعدةِ قرونٍ اعترافًا بالجَميل لواجبٍ ما، ضمانًا لتبادل ما، صمةً لتمثيل ما؟ لكن اليومَ، الكتابةُ ستتجهُ برقةٍ إلى التخلى عن الواجبات لبورجوازية، نحو الانحراف، التطرف فى المعنى، النص...

الروايةُ العائليةُ

مِنْ أين ينحدرون؟ مِن عائلةِ مُوَثْقِ عقودٍ؟ من الأوت غارون(*). ها أنا مزودٌ سلالةٍ، بطبقةٍ. الصورةُ الشُرطية، تثبت ذلك. هذا الفتى ذو العينين الزرقاوين، ذو المرفق المفكر، سوف يكون والدَ أبي. ركود الدم الأخير لهذا النسب: جسمي. خيطُ النسبِ يُنتج فى نهاية المطاف كائنًا مِن أجل لا شيء.

مِن جيلٍ لجيلٍ، الشاي: علامةٌ بورجوازية وسحرٌ أكيدٌ.

مرحلة المرآة:
"أنت هذا"

مِن الماضى "مرحلةُ طفولتى هى أكثرُ ما يفتننى؛ هى فقط، بالنظرِ لها، لا تثيرُ فى الندمَ على زمنٍ مُلغى. لأن ما اكتشفتُه فيها ليس عدمَ قابلية الانعكاس ولكنْ للاختزال؛ كل شىء لايزال بداخلي، فعبر الدخول فى مرحلة الطفولة، أقرأ فى لجسم المكتشف الجانبَ المظلمَ من نفسي، الضجرَ، قابليةَ الانجراح، قابليةَ ليأس (لحسن الحظ أمرٌ جمعي)، والاضطراباتِ الداخليةَ، المقطوعة لسوء حظه عن كل تعبير.

المعاصرون؟

بينما كنتُ أتعلمُ المشى، كان بروست لايزال على قيد الحياة، وكان يُنهى رواية لبحث(*).

طفلًا، كنتُ أشعرُ بالضجر فى أغلب الأحيان، وعلى نحوٍ كبير. لقد بدأ ذلك شكلٍ واضحٍ فى فترة مبكرة جدًا، ولقد استمرّ ذلك طُوالَ حياتي، عبر نفثاتِ لدخان (صارَ نادرًا على نحوٍ متزايدٍ، بالفعل، بفضل العمل والأصدقاء)، وذلك كان ملحوظًا دائمًا. إنه ضجرٌ مرعبٌ، يصل لدرجة الضيق: مثل ذلك الذى أشعرُ ه فى المؤتمرات، الندوات، التجمعات الترفيهية: فى كل مكان حيثُ يمكن مقابلةُ لضجر. سوف يكون الضجرُ إذن هيستيريتي؟

- الضيق: الندوة

-الضجر: المائدة المستديرة

"بهجةُ هذه الصباحات فى u(*): الشمس، المنزل، الزهور، الصمت، الموسيقى، القهوة، العمل، الهدوء اللاجنسي، الفراغ من الاعتداءات..."

العائلةُ دونَ العائلِ

"نحنُ، دائمًا، نحنُ"...

الأصدقاءُ المقربونَ

تَغيرٌ مفاجئٌ للجسم (بالخروج من المصحة): يعبرُ (أو يظنُ أنه يعبرُ) مِن النحافةِ إلى السمنة. منذُ ذلك، جدلٌ دائمٌ مع هذا الجسم حتى يستعيدَ نحافتَه الجوهرية (تخيل عقلي: النحافة هى الفعل الساذج لإرادة أن تكون ذكيًا).

فى ذلك الوقت، كان طلابُ المدارس الثانوية أساتذةً صغارًا.

كلُ قانونٍ يقمعُ الحوارَ؛ فهو مؤسسٌ على نحوٍ غيرِ كافٍ.

داريوس(*)، الذى كنتُ ألعبُ دوره دائمًا بوجلٍ شديدٍ، كان لديه خُطبتان طويلتان، أثناءهما كنتُ دائمَ الارتباك، كنت مفتونًا بتجربة أن أفكرَ فى شيءٍ آخرَ، عبرَ ثقوبِ القناعِ الصغيرة، لم أكن لأستطيع رؤيةَ أى شيء، إلا بعيدًا جدًا، عاليًا جدًا؛ بينما كنتُ أتلو نبوءاتِ الملكِ المتوفى، كان نظرى يستقرُ على أشياءَ جامدةٍ ومتحركةٍ، نافذة، قبة، جانب من السماء؛ فهذه الأشياء، على الأقل، لم يكن لينتابها الخوفُ. كنت أودُ الاستسلامَ للوقوع فى هذا الفخ غيرِ المريح- بينما كان صوتى يواصلُ خروجَه المنتظمَ، جُموحَه فى التعبيرات الذى كان لزامًا علىّ أن أمنحَهُ إياهُ.

مِن أينْ يأتى ذلك اللحنُ؟ الطبيعة ؟ الشفرة ؟

جهازُ عرضِ السُلِ:

(كلُ شهرٍ، تُلصقُ ورقةٌ جديدةٌ فى نهاية السابقة؛ كان يُوجد منها أمتارٌ: طريقةٌ مضحكةٌ لكتابةِ جسمهِ عبرَ الزمن).

مرضٌ غيرُ مؤلم، رخو، مرض خاص، بلا روائح، بلا "أنا انفعالية لاواعية"؛ لم يكن له أى سماتٍ أخرغيرمدته، غيرالمنتهية، والتابو الاجتماعى خشيةَ انتشار العدوى؛ بالنسبة للباقين، أن تكون مريضًا أو سليمًا، من الناحية النظرية، بمجرد مرسومٍ مِن الطبيب؛ فبينما الأمراضُ الأخرلا تُفقدكَ الصفةَ الاجتماعية، السلُ يُلقى بكَ فى مجتمع إثنوجرافى صغيرٍ يشبه مجتمعَ القبيلة، الديرومجتمع النقابات: طقسية، قهرية، وقائية.

لكننى لا أشبُهُ أبدًا هذا!

- كيفَ تعرفونَ ذلك؟ ماذا تعنى هذه الـ"أنتم"(*) التى تُشبهكم أو لا تشبهكم؟ أين ندرك ذلك؟ بأى معيارٍ مورفولوجى أو تعبيري؟ أين جسمُكم من الحقيقة؟ أنتم (الوحيد) الذى لا يستطيع رؤيتكم إلا فى صورة، لن ترون أعينَكم أبدًا، إلا خاملةً عبرَ النظرة التى تُلقونها على المرآة أو الهدف، (فقط سهمنى أن أرى عينى عندما تنظرانك): كذلك وبشكلٍ خاص لجسمكم، أنتم محكومونَ بالتخيل.

1942

1970

جسمى ليس حرًا من كل تخيلٍ إلا عندما يجد فضاءه العملي، هذا الفضاءَ فى كل مكانٍ الفضاء نفسَه، بأناة يتكيف ومتعة الرسم، الكتابة، والتصنيف.

نحوَ الكتابةِ:

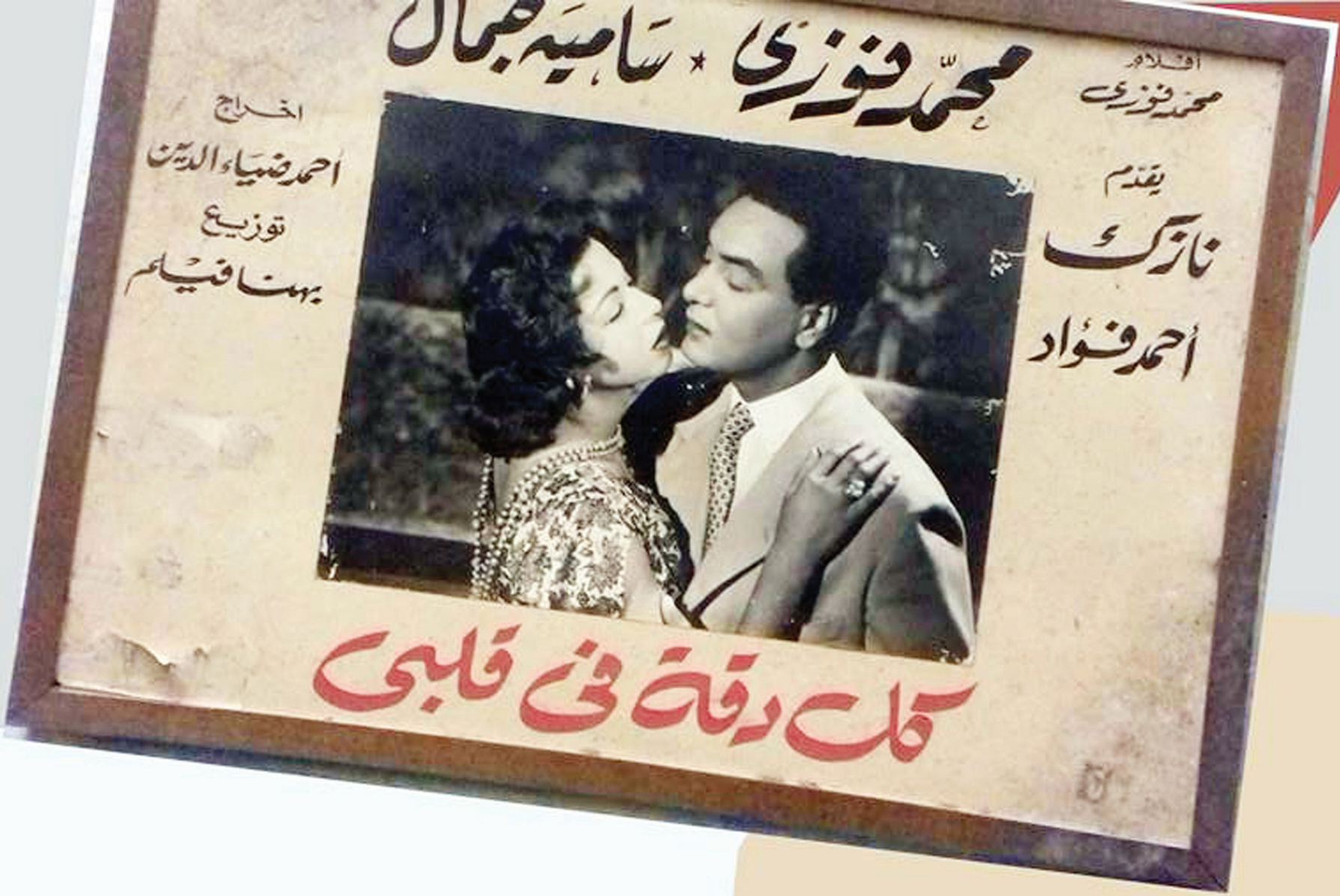
الأشجارُ حروفُ هجاءٍ، هكذا كان يقول الإغريقُ. من بين كل الأشجار- الحروف، النخيلُ الأكثرُ جمالًا. الكتابةُ، الجذلةُ والمتميزةُ كرشقِ أشجارِ النخيلِ، لها أثرٌ عظيمٌ : التداعي.

فى الشمال، شجرةُ صنوبرٍ وحيدةٌ
تنتصبُ فوقَ تلةٍ قاحلةٍ.
تنامُ؛ الثلجُ والجليدُ
يلفونَها بمعطفهما الأبيض.

تحلمُ بنخلةٍ جميلةٍ،
هناك فى بلدِ الشمس،
التى هى آسفةٌ، كدرةٍ، وحيدةٍ،
على جرفِ النار.

هنرى هايني(*)

من كواليس فيلم «أنشودة الفؤاد» .. إنتاج «بهنا فيلم» 1932


محمد فوزي * سامية جمال
أفلام
محمد فوزي
يقدم
نازك
أحمد فؤاد
إخراج
احمد ضياء الدين
توزيع
بهنا فيلم
كل دقة في قلبي