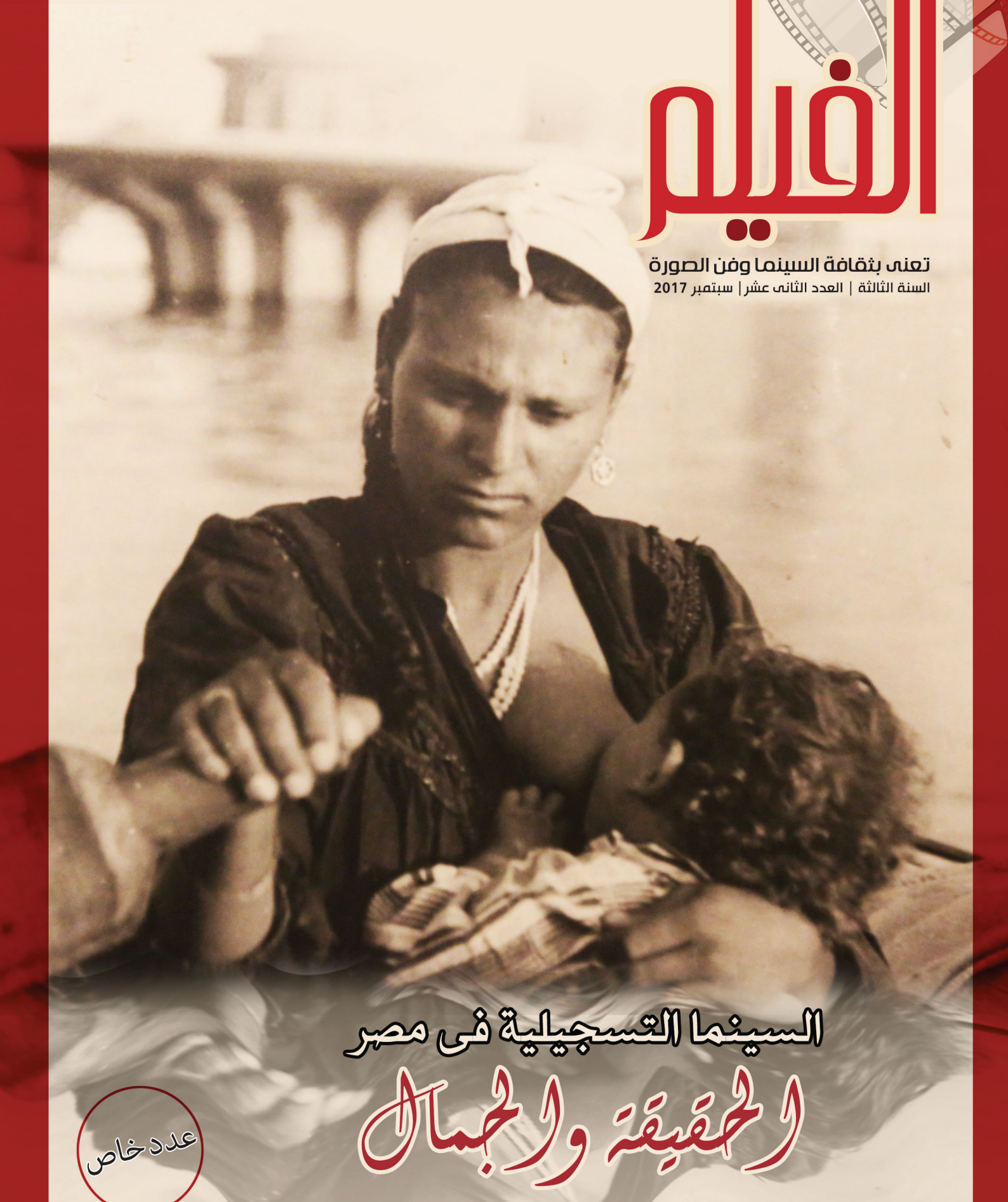
الفيلم

تعنى بثقافة السينما وفن الصورة
السنة الثالثة | العدد الثانى عشر | سبتمبر 2017



السينما التسجيلية فى مصر

الحقيقة والجمال

عدد خاص

من مشروع توثيق النوبة | تصوير عبد الفتاح عيد

الفيلم

مجلة غير دورية
تعنى بثقافة السينما وفن الصورة

العدد الثانى عشر - سبتمبر 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

المراجعة اللغوية:
محمد عودة

توزيع:
مدحت جاد

صورة الغلاف: من فيلم
«النيل أرزاق» إخراج هاشم النحاس

جمعية النهضة العلمية و الثقافية
جيزويت - 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

عن السينما التسجيلية في مصر .. **تهميش متعمد للجمال**

نادى سينما الجزويت 4

حول الفيلم التسجيلي "فعل القتل ـ The Act of Killing" سارة سيد

ملف العدد | السينما التسجيلية 6

ـ الفيلم الوثائقي الذاتي: نُثار سينمائي **في البدء كان التوثيق**	داليا السجيني	6
- **الجريدة السينمائية.. الذاكرة المرئية للماضى**	آية طنطاوى	12
- **مغامرة "ينابيع الشمس" تنتصر على الزمن وعلى الهزيمة**	مي التلمساني	16
- **متلازمة عدم الإتاحة و غياب ثقافة الفيلم التسجيلى**	أمانى صالح	19
- **رواد السينما التسجيلية** جوريس ايڤنز .. رائد السينما التسجيلية الهولندية	بدر الرفاعي	26
- **هاشم النحاس يبوح بذكرياته وأسراره الفنية لـ"الفيلم"**	حسن شعراوى وعزة ابراهيم	32
- **سيمفونيات المياه فى عالم هاشم النحاس**	سلمى مبارك	36
- **نازارينو تادى جيزويتى سابق لأوانه**	الأب أولفر برخ أوليفييه اليسوعى	40
- **إننا تسجيليين** .. مقاربة بين جيلي ٦٧ و٢٠١١	رامي عبد الرازق	43
- **ثلاث عشرة قاعدة يخبرك بها مايكل مور لصناعة فيلمك**	محمد طارق	48
- **حسام على .. المنتمى المتمرد**	أمنية عادل	52
- **مركزية "التدخل" الإبداعى والسياسى للفيلم الوثائقى**	مالك خورى	55
- **أفضل عشرة أفلام تسجيلية**	عزة خليل	60
- **قراءة فى كتاب "تاريخ السينما التسجيلية فى مصر" لضياء مرعى**	أمنية على	64
- **طلعت حرب باشا .. الاقتصادى والفنان**	هناء ثروت	68
- **محمود عبد السميع : عالم الفيلم التسجيلى هو الحقيقة**	أمنية عادل	70
- **تأملات في السينما التسجيلية**	عرب لطفي	76
- **سعد نديم .. الأب الروحى للسينما التسجيلية المصرية**	عزة إبراهيم	80
- **نبيهة لطفى.. ٥٠ عامًا من الفن والنضال**	أحمد أبو زيد	82
- **دزيجا فيرتوف (١٨٩٦ - ١٩٥٤)**	لطفي السيد منصور	86
- **جودار وجماعة دزيجا فيرتوف**	لطفي السيد منصور	90
- **عطيات الأبنودى .. موسيقى البسطاء**	صفاء الليثى	94
- **قراءة فى أنواع الموسيقى التصويرية فى السينما التسجيلية المصرية**	محمد عنتر	99
- **نادية كامل : السينما التسجيلية تحتاج إلى حد أدنى من الحرية**	وفاء السعيد	101
- **مينا يسري: تجربتي مع مدرسة الجزويت للسينما التسجيلية**		107
- **أحمد راشد .. للواقعية أجفان أيضا**	أمل ممدوح	108
- **روائى أم وثائقى؟**	عبد الحميد منصور	114
- **نساء عربيات فى سينما تهانى راشد**	وليد الخشاب	118
- **وصية رجل حكيم فى شئون القرية والتعليم**	كرم نوح	121
- **"سمير عوف" .. مرثية للزمن الماضى**	خالد عبد العزيز	124
- **«الفيلم» تحاور فؤاد التهامى مخرج أفلام خط النار**	حسن شعراوى وعزة إبراهيم	128
- **"قيصر يجب أن يموت"** "شكسبير بين الواقعية الجديدة والتسجيلية"	إيمان عز الدين	132
- **قراءة حرة فى أوراق مخطوطة لـ" صلاح التهامى"**	شعبان يوسف	138
- **حوار مع مدير مهرجان الجزويت السينمائي**	وفاء السعيد	140
- **السينما التسجيلية وآفاقها الرحبة**	تامر عزت	142
- **نكشف كنوز المركز القومي للسينما الوثائقية**	محمد حافظ	145
- **السينما التسجيلية ما بعد "الانشطار الرقمى".. ثورة أم فوضى؟!**	عصام زكريا	146
- **"الرحلتان" المسرح في ضيافة الفيلم التسجيلي**	الأب يوسف عبد النور اليسوعيّ	150
- **نادين صليب: السينما التسجيلية مساحة لاكتشاف الذات والعالم**	إسلام أنور	152
- **جان شمعون وتاريخ لبنان المعلق**	هادى زكاك	155
- **الزمن عبْر الزمن**	عاطف معتمد	160
- **عرض كتاب سياسة عادل إمام .. رسائل من الوالى**	محسن ويفى	164

فوتوغرافيا 168

- **المحاولات التسجيلية المرئية للنوبة بين الفوتوغرافيا والسينما فى الستينات**	علا سيف	
- **"فوتوخانة" .. فضاء جديد لمصورى الفوتوغرافى فى مصر**	إسلام أنور	171
- **جراجوس مشروع قرية نموذجية**	الأب وليم سيدهم اليسوعى	174

يصدرها نادى سينما الجيزويت
بجمعية النهضة العلمية والثقافية

رئيس مجلس الإدارة
الأب وليم سيدهم

المدير التنفيذى
يوسف رامز

المدير الإدارى
رومانى فرج

عن السينما التسجيلية في مصر
تهميش متعمد للجمال

سامح سامى

تثير السينما التسجيلية في مصر عدة أسئلة، منها ماهو مجاني، ومنها ما هو مدفوع وثمين. المجاني يأتي في شكل جدل بيزنطي حول التسمية "تجسيلي أم وثائقي؟"، تحدث مثلا عن "السينما التسجيلية" في أي مكان بين الأصدقاء، أوفي ندوة، أوفي حفلة، فبدلا من الحديث عن جمالياتها أو صناعتها أو معوقات وجودها أو البحث في تاريخها، تجد كلاما كله "جدل بيزنطي" يتوقف "فقط" عند فروق التسمية. لذلك دعونا من الجدل البيزنطي حول تسميات الفيلم التسجيلي، ولنناقش الأسئلة المطروحة (ما هوثمين) حول السينما التسجيلية في مصر، وما تطرحه من مناقشات حول إتاحة المساحة الملائمة لها وجمالياتها، فالأفلام التسجيلية، رغم أهميتها الضرورية، لانشاهدها في دور العرض أوعلى شاشات التليفزيون، وكأن هناك تهميشا مقصودا، وأمرا علويا بعدم المعرفة والحرية بحجة وهمية -على رأي صديقي حسن شعراوي- أن الجمهور "عاوز كده"، فهو يرى أنها مقولة كاذبة، يطلقها البعض كفخ أمام السينما التي نريدها.

والسينما التي نريدها، تحققت من قبل في مصر، إلا أن هناك قطيعة وقعت، وضمورا حدث. تلك السينما تحققت على يد مخرجين كبار، منهم المخرج محمد بيومي صاحب التجربة الملهمة في العشرينات من القرن الماضي(هناك عدة موضوعات في العدد توضح دوره)، عندما حول أفكاره السينمائية لأرض الواقع "كاميرا وفكرة"، وبعده- نحن نتحدث عن سينما تتجاوز الحدود الجغرافية الضيقة- يأتي اسم " دزيجا فيرتوف" صاحب فهم "السينما عين"، التي ألهمت تيارا سينمائيا بأكمله "السينما الفرنسية الجديدة"، والتي أعادت اكتشاف "فيرتوف" للجمهور العام، الأمر الذي جعل "جان لوك جودار" يؤسس لجماعة سينمائية نوعية، وهي جماعة " دزيجا فيرتوف السينمائية" التي دعت إليها الحاجة العام 68 وقت ثورة الشباب، وتحولات المجتمع الطامح للتغييروالحرية، والتجربة البديعة لما يسمى بـ"سينما الحقيقة"، التي يقدمها على صفحات هذا العدد المترجم المبدع لطفي السيد منصور تحت عنوان " مانفستو السينما عين"، مفاداها أن:"السينما الدرامية هى أفيون الشعوب، ولتسقط سيناريوهات قصص البورجوازية، ولتحيا الحياة فى ذاتها".

القصد هو البعد عن جدل التسميات، والتوقف قليلا عن الكلام المستهلك، لنتحرك نحو التجريب، نحو تشكيل وعي الناس. السينما فعل تنويري، ولا يجب خداعنا بأن الدور التنويري للسينما يبعدها عن الجمال، إذ أن الاهتمام بالتفاصيل التقنية عالية الجودة والانتاج الضخم هو فخ منصوب أمام الجميع حتى لا يشاركوا بأنفسهم في صناعة السينما، والاستمتاع بسحرها.

(2)

لكن لماذا يتم تهميش السينما التسجيلية؟

يبدو أن الفيلم التسجيلي (أصل السينما وجوهرها)، بشكل من الأشكال، يلعب – أكثر من غيره- دورا في التنوير، وفي المعرفة، والتعبير عن هموم الناس، وبيان همومهم المجتمعية، بل هو "ترمومتر" للحرية، وكل هذا لا تريده السلطة، بل هي تعمل ضده من الأساس، عبر سنوات متراكمة من الفساد التعليمي، وإفساد الذوق العام، وهبوط الذوق الفني، بالتوازي مع ذلك، هناك إهمال متعمد للتراث السينمائي لمصر، سيصيبك الذهول، ويقتلك عندما تقرأ موضوع الزميل محمد حافظ، وغيره حول ضياع ذلك التراث السينمائي، الذي لابد أن يقف في خلفية أي مشهد جديد لصناعة السينما الآن.

كما أن معظم صناع الأفلام للأسف يميلون إلى العمل وفق مبدأ "الشو الإعلامي"، فيتجهون إلى الأفلام الروائية التجارية، أو على الأقل يتركون الفيلم التسجيلي في أول نظرة تأتي لهم من السوق المتوحشة، التي لا ترى في السينما إلا وسيلة للتسلية، وبالتالي لا تدعم أي فيلم تسجيلي، الذي يبدو أنه الفيلم الأصلح لإطلاق صفة "المستقل" عليه.

يقف خلف كل هذا، المناخ العام في مصر الآن، الخانق لأية تجربة إبداعية، خاصة إذا كان الإبداع هنا يرتبط بعوامل أخرى، منها البحث والدراسة لموضوع الفيلم التسجيلي، وحرية الحركة في الشارع دون مضايقات. ورغم جماليات الفيلم التسجيلي إلا أنه يرتبط بشكل أساسي بالبحث والتنقيب لموضوع الفيلم، ما جعل البعض يظن أن السينما الروائية هي تحقيق الجمال، ثم تأتي في المرتبة الثانية السينما التسجيلية، وهو تصور قاتل.

المخرجة الكبيرة نادية كامل في حوارنا معها في هذا العدد، تقول:"السينما التسجيلية لا تعرض فى التليفزيون الرسمي، وهذا دليل على أن الأمر له علاقة بالسيطرة على الإعلام، ليس فقط بالتجارة والربح. هناك طبعا سبب تجاري أن الأفلام التجارية قوامها السينما الروائية، الصناعة تتجه للروائي عندما تهدف إلى الربح، فيصبح مفهوما إنفاق أموال طائلة، بغرض أن تأتى بالناس لتشاهد، إنفاق على النجوم والدعاية وخلافه. الجانب المادي التجاري هو ما يجعل السينما الروائية أكثر غزارة من التسجيلية أصلًا. ولكن الأفلام التسجيلية التى أثارت الانتباه لماذا لم تجد مساحة للعرض فى التليفزيون؟ .. ثمة حالة تعمية، نستطيع القول إن السينما التسجيلية تتعرض لمنع، ولو بقرار غير مكتوب، وما يعرض منها فى النهاية

ليس له علاقة بالإشتباك مع الواقع، ممكن تكون سينما وصفية من أجل الدعاية السياحية مثلا، أو مطلوبة بالطلب من شركات كبيرة. شكل من أشكال الإعلانات الطويلة".

يكمل المشهد المخرج الكبير هاشم النحاس، حيث يجيب في حواره مع مجلة الفيلم عن سؤال كيف ترى حاضر السينما التسجيلية فى مصر الآن؟، فيقول:"للأسف، لا أشعر بالاطمئنان إزاء الحاضر؛ لأنه لا توجد مؤسسة أو جهاز يتبنى السينما التسجيلية فى مصر. ولكن ما يطمئننى هو وجود المبدعين من الشباب فى هذا المجال، وهم يشكلون موجة غير مسبوقة في تاريخ السينما المصرية، وصنعوا أفلاما جيدة نالت جوائز وتقديرا بالداخل والخارج، ولكن الجمهور المصري لا يشاهد أفلامهم، وهذه مهمة ووظيفة المركز القومى للسينما الذي يفترض أن يقوم بدور مشابه لدور مركز السينما في فرنسا، لكن فى الحقيقة هو لا يشبهه إلا في الأسم فقط، ومن دون دعم الدولة الفيلم التسجيلى، من الصعب أن تنشأ حركة تسجيلية قوية. أنا مع دعم السينما وليس تمويلها، فالتمويل الكامل مفسدة للممول نفسه "الحكومة" ومفسدة للمخرج أيضا، أما الدعم فإنه يشعر المخرج بالمسئولية، فيهتم بفيلمه ويسعى لعرضه في المهرجانات، ولا يترك الأمر فى أيدي الموظفين الذين لا يستطيعون استثمار هذه الثروة، ويحولوها إلى علب يصيبها الصدأ في المخازن".

(3)

جمعية النهضة العلمية والثقافية "جزويت-القاهرة" لها فلسفة خاصة في دعم فن الصورة وثقافة السينما، وتدعيم العدالة الثقافية عبر إتاحة الفنون للكل(فالكل فنان، والكل يستطيع التعبير عن ذاته ومجتمعه عبر السينما، وأن صناعة الأفلام ليست بعيدة عن الناس العادية، ويمكن تحقيقها بأقل التكاليف والإمكانات، المهم الفكرة، والشغف)، لذلك قررت جمعية النهضة تأسيس مدرسة للسينما التسجيلية في أسيوط، تشرف عليها المخرجة نادية كامل:" أكره جدا الطريقة التى تعلمت بها في المدرسة الطريقة الإملائية، فوجدتها فرصة لتجريب أفكاري في التعليم، كما أني ناقمة على الورش التي حاولت حضورها في التسعينات – كانت ورش لإهانة وقمع طالب المعرفة. أتعامل مع مدرسة أسيوط كأنني أدير مشروع فيلم مدته 16 أسبوعا، به إنتاج وروح فريق، وتوزيع أدوار، فلم يكن لديّ أي إستعداد لرفض هذه التجربة".

قالت بوضوح:"أسسنا المدرسة؛ لأننا نريد طرح مساحات لا بناء هياكل، لا أؤسس لهيكل له مقروبه معدات وأدوات وله مقررات ثم نبدأ العملية التعليمية، بالعكس نعمل بما هو متاح، نجلس لنعمل سويا بما هو موجود لنخرج شيئا ما بداخلنا نبلوره، وما ينقصنا فى الطريق نسعى لجلبه، ومن ثم المدرسة تكبر على قدر احتياجاتها".

(4)

قلت سابقا إنه من العدد الأول للمجلة في 2014 يضع مسئولو المجلة تجربة مهمة في تاريخ السينما العالمية، وهي أن تكون المجلة منطلقا لصناعة سينما مختلفة، ليست إنعكاسا للسينما الموجودة التجارية، وإنما خالقة لتيار سينمائي جديد يعتمد على الفكرة، ويطمح للحرية. وأن تتحول مجلة الفيلم كما تحولت "مجلة السينما" لجان لوك جودار أو "كراسات السينما" لأندريه بازان، إلى بوصلة لسينما بديلة، همها التعبير عن هموم الناس، سينما فكرية تحتفل بالتغيير والثقافة، فلا تنتمى لتيار شديد القبح يريد لعقول الناس أن تظل خارج قاعات السينما بحجة "التسلية".

ولذلك تنشغل المجلة برفع الذوق الفني قدر المستطاع، وبتتبع تجارب الشعوب في إنتاج أفلام تعبر عن هموم الناس، وتهتم بالسينما التي تنشد التغيير والوعي والتنوير، خاصة بعد هيمنة متوحشة للسينما التجارية، فيما بقيت السينما الجادة (ذات الدور التنويري) تكافح لإيجاد موطئ قدم في سوق السينما المصرية، وصار أمامها أن تكتفي بالاعتبار والتقدير في المهرجانات والعروض الثقافية، الأمر الذي يعني الاتجاه نحو الضمور، مثل البخار الذي يظهر قليلا ثم يضمحل. وهذه إشكالية كبرى نحاول في مجلة الفيلم لفت نظر صناع الأفلام إليها، عبر الكتّاب المشاركين معنا في المجلة، خاصة أن المجلة الآن تستكتب بعض الأكاديميين المتخصصين في السينما، فيقدمون ما يعرف بـ"الصحافة البحثية" الجادة.

(5)

تحية واجبة

تشهد مجلة الفيلم عددا عن عدد نقلة في المحتوى والشكل؛ بفضل مشاركة نخبة جديدة تكتب للمرة الأولى معنا في المجلة: مي التلمساني، بدر الرفاعي، عصام زكريا، عاطف معتمد، محسن ويفي، رامي عبد الرازق، تامر عزت، الأب بورج أوليفيه اليسوعي، الأب يوسف عبد النور اليسوعي، وكذلك الأب وليم سيدهم اليسوعي (ثلاثة آباء يسوعيين يجمعهم حب الصورة، وعشق السينما)، فضلا عن استمرار المشاركات المهمة والملهمة لمستشاري التحرير وكتّاب المجلة الذين أصبحوا مع إدارة المجلة جسدا واحدا.

حول الفيلم التسجيلي "فعل القتل ـ The Act of Killing"

" في العام ١٩٦٥م أُسقطَت الحكومة الإندونيسية بفضل العسكر ، أي شخص يعارض الحكومة العسكرية الديكتاتورية قد يُتهم بالإنتماء للفكر الشيوعي أو الاشتراكي أو للفلاحين المعدمين أو للعقلانيين أو للعرق الصيني ، و في أقل من سنة و بدعم من الحكومات الغربية قُتل أكثر من مليون شيوعي.

سارة سيد

استخدم العسكر قوات شبه عسكرية وعصابات لينفذوا عمليات القتل، والمقصود بالقوات شبه العسكرية هنا هم " البلطجية " هؤلاء الرجال كانوا يتولون السلطة وكانوا يعذبون المعارضين منذ ذلك الحين.

" عندما قابلنا القتلة ، بكل فخر أخبرونا قصصا عن عملياتهم، و حتى نفهم ذلك طلبنا منهم أن يصوروا عمليات القتل بالطريقة التي يريدونها، هذا الفيلم يتتبع العملية و يوثق ما يتبع ذلك."

هكذا بدأ (جوشوا أوبنهايمر) المخرج الأمريكي فيلمه " فعل القتل " بعرض تاريخ إندونيسيا في الفترة ما بين عامي 1964 و 1966، وأوضح كيف أسقطت الحكومة الإندونيسية آنذاك إثر الانقلاب العسكري الذي قام به الشيوعيين عام 1965 مما أدى إلى حملة من جانب العسكر أجهضوا فيها هذا الإنقلاب وتتبّعهُ بإبادة تامة للشيوعيين بقيادة (سوهارتو) الرئيس الثاني لإندونيسيا والذي قاد بعدها حملة تطهيرواسعة ضد الشيوعيين .

خلفية الأحداث

تزايدت عضوية الحزب الشيوعي الإندونيسي والحزب الوطني الإندونيسي اليساري و الدعم العام لهما بشكل كبير بين عامي 1960 و 1965، ويرجع ذلك إلي عاملين رئيسيين؛ أولهما أن الرئيس " سوكارنو " وهو رئيس البلاد منذ عام 1945 حتى عام 1968 وكان رمز محوري للحركة الجماهيرية ضد الإستعمار قبل الإستقلال قد ازداد دعمه لفكرة (إشتراكية إندونيسيا)، والعامل الآخر هو أن اليسار الشيوعي الإندونيسي كان قد شنّ حملة ضد فساد الشركات المملوكة للدولة في ظل الإدارة العسكرية ، وللمطالبة بتمثيل العمال في إدارة تلك الشركات و إعادة توزيع الأراضي الكبيرة على المزارعين الفلاحين المعدمين .

سوهارتو و دوره

قام اللواء (سوهارتو) وهو رئيس القيادة الاستراتيجية العسكرية وقتها بحشد جنوده و ألقوا القبض على الشيوعيين، زاعمًا أن الحزب الشيوعي الإندونيسي قد حاول الانقلاب علي الحكومة وشنت جماعته علي الفور حملة دعائية و بدأت في عمليات القتل و الإرهاب ضد الحزب الشيوعي واليسار الإندونيسي. و على مدار السنوات الثلاث التالية كانت القيادة السياسية بجماعة (سوهارتو) مدعومة بحشود عسكرية في تنظيم عمليات القتل الجماعي وكان من يقوم بتنفيذ القتل إما الجيش أو القوات شبه عسكرية مسلحة، وقد احتفت حكومات الولايات المتحدة والمملكة المتحدة واليابان واستراليا وحكومات أخرى بعمليات القتل واعترف عملاء الاستخبارات المركزية السابقين فيما بعد بأن سفارة الولايات المتحدة الأمريكية قد منحت حكومة سوهارتو قوائم بأعضاء الحزب الشيوعي الإندونيسي، وفي عام

1966 أقنع سوهارتو الرئيس سوكارنو بأن يمنحه سلطة إعادة الأمن والاستقرار إلى البلاد، والتي كانت نقطة التحول في الدور السياسي لسوهارتو ؛ حيث عينه البرلمان رئيسًا بالوكالة عام 1967 ثم رئيسًا مُنتخبًا عام 1968 ليصبح الرئيس الثاني لإندونيسيا.

أكثر من ثلاثة ملايين شيوعي تمت إبادتهم سواء بالقتل أو بالاعتقال من قبل الجماعات المنظمة التي على رأسها تنظيم (شباب البانكسيلا) أكبر منظمة شبه عسكرية في إندونيسيا، ويُعد صاحب الدور الأكبر و الرئيسي في مذبحة(1965-1966).

الشخصيات

يعرض الفيلم جانبا هاما من جوانب الشخصيات الرئيسية التي شاركت في تلك المذابح وهو وضعهم أمام حقيقة بشاعة جرائمهم ، كيف تقبلوها ؟ وكيف يرونها الآن ؟ هل ينظرون إليها نظرة المُخَلِص العظيم الذي رأى ضرورة فعل ما فعله، أم سينظرون إليها بنظرة أكثر عدلاً وتصالحا مع النفس وأن يعترفوا بما بها من ظلم بيّن وجَلي.

أنور كونجو

الحقيقة أنه إذا تطرقنا إلي شخصيات الفيلم لابد أن نقف عند عدة شخصيات هامة حقًا، ومن أهمها بالطبع الشخصية الرئيسية به وهي (أنور كونجو) وهو الذي تمت ترقيته عام 1965 في أعقاب الانقلاب من مجرد بائع تذاكر الأفلام في السوق السوداء إلى قائد أعتى فرقة إعدام في شمال سومطرة حيث أصبح جزءًا هامًا من عمليات القتل وذلك استنادًا إلى تعريف (أوبنهايمر) له في الفيلم، واستنادًا إلى ما أقره (أنور) نفسه . لهذه الشخصية محوران مهمان أديا إلى تشكيل التحولات التي طرأت بأنور ولابد من استعراضهما، أولهما؛ نكهة الفخر الواضحة في طريقة عرض أنور لجرائمه و هو ما أقره أنور بنفسه بأنه قتل العشرات بل المئات من أرواح الشيوعيين بطريقة ابتكرها هو حينها بشنقهم بسلك معدني، لما وجد فيه من السهولة و السرعة وعدم تركه آثارا للدماء مثل طرق القتل التقليدية، ويروي أنه ابتكر طرق القتل التي استخدمها في عملياتهُ متأثرًا بالأفلام الأمريكية والأفلام السادية عن التعذيب و القتل، بل أنه أصبح أكثر سادية من هذه الأفلام كما يقول. و نراه في الحديث عن طرق قتله للشيوعيين رجلًا منتشيًا و سعيدًا بما يقول وبما فعل، وهذا سيقودنا إلي المحور الثاني لشخصيته حينما أتاح له المخرج (أوبنهايمر) تمثيل المشاهد الحقيقية التي تم بها تعذيب وقتل الشيوعيين بمساعدة صديقه (هيرمان كوتو) عضو (التنظيم المسلح) بالطريقة التي يرونها، وهنا استغل أوبنهايمر شغف أنور بالسينما الأمريكية، ووضعه أمام مرآة نفسه بجعله المخرج وعرض تلك المشاهد بعين أنور، فأتقن أنور الأداء حتى تقمص دور الشيوعي المُعذب فعلًا وهو على مشارف الموت، و إذ به يصيح بأن أوقفوا التصوير و يساعده (هيرمان) في فك السلك المعدني من حول رقبته و يقول أنور لاهثًا " شعرتُ بأنني مَيّت لثواني "، و نراه في مشهد لاحق يقول في لحظة صدق " هل الذين قمت بتعذيبهم يشعرون بنفس الذي شعرت به أنا ، أستطيع أن أشعر بشعور من عذبتهم لأن كرامتي هنا تحَطمت ثم شعرت بالخوف ذلك الحين فجأة، كل ذلك الرعب تملكني و أحاط بي " فيرُد المخرج جوشوا أوبنهايمر عليه قائلًا " في الحقيقة الذين عذبتهم كانوا يشعرون بأسوأ من ذلك بكثير لأنك تعلم بأن ما يحدث لك مجرد فيلم بينما هم كانوا يعلمون

بأنهم يُقتلون" فَيرد أنور قائلًا " ولكني أشعر بذلك يا جوش، حقًا أشعر بذلك، أولاً لأني ارتكبت ذنبًا؛ فعلت ذلك لأشخاص كثيرون جوش، هل كل ذلك يعاودني، أتمني ألا يفعل، لا أريده أن يعود يا جوش".

يقول كلامه الأخير باكيًا أمام الكاميرات معلنًا عن ندمه الحقيقي وهذا تحول كبير في رؤية أنور للموضوع برمته، حيث أقر ببشاعة الجرائم بالفعل، ولكنه أيضا يرى أنهم كانوا مُجبرين آنذاك على تشويه الشيوعيين وقتلهم من قِبل العسكر.

عَدي ذو القدري

شخصية أخري هامة تُدعي " عَدي ذو القدري " وهو مشارك بتنفيذ عمليات القتل عام 1965 ، صديق أنور الذي قام معه في بعض المشاهد بدور شيوعي يتعرض للاستجواب و التعذيب علي يد أنور وهيرمان، فنراه في مشهد يتحدث فيه إلى أنور بكل صراحة و شفافية قائلًا " أحيانًا أفكر لو كان أبي شيوعي و قُتل سأكون غاضبًا، هذا طبيعي، على سبيل المثال إذا قتلت والدي سأكون مستاءً منك، لماذا قتلت والدي ؟ ثم لا تدعني ألتحق بالمدرسة، ولا تدعني أعمل بل ولا تسمح لي بالزواج، هذا يجب أن يتغير، لم يكن هناك إعتذار رسمي، ما الصعب في الاعتذار إذاً ، سيكون كالعلاج و يخفف الألم ، المغفرة ، لم يكن الشيوعيين أكثر وحشية ؛ كُنا نحن الأكثر وحشية ".

- فَعَدي صريح منذ البداية؛ يقر بأن ما فعله جريمة ولكنه اختلق لها الأعذار وقتها حتى لا تطيح بنومة الكوابيس مثلما يحدث مع أنور، فهو لا يشعر بالذنب، يرى بأنها كانت حربا والتاريخ يكتبه المُنتصرون" أنا المنتصر، يمكنني أن أضع تعريفي الخاص" كما قال في حديثه مع أوبنهايمر، وهو من أجرأ من حاورهم المخرج في هذا الفيلم.

قدم الفيلم طرحًا مختلفًا لأبعاد الأزمة وبيان الحقائق التاريخية التي أخفاها أصحاب السلطة آنذاك عن حقيقة وحشية الشيوعيين، واستطاع بالفعل أن يضع يده على مواضع الفساد القائم في المجتمع الإندونيسي بين قياداتها ورجال الدولة والبرلمان، بالإضافة إلى عرض الفقر البيّن والجهل بين الشعب الإندونيسي بأكمله.

لا يسع المرء إلا أن يتساءل إذن، لماذا وافق أمثال أنور كونغو وعدي على التعاون مع أوبنهاير، وعن طريقة تعريض الذات لتلك الانتقادات - حتى لو كانت خفية في الصدور لم تُعلن على الملأ - وهذا التفاخر بمآثرهم؛ فإن تفاخرهم يساعد في الحفاظ على نظام الخوف طبقًا لسياسة الدولة المُتبعة، ولكنه ليس مظهرا من مظاهر الفخر الحقيقي، وهذا يدل على حالتهم النفسية المعقدة بالفعل.

إن أوبنهايمر في " فعل القتل " يكشف هروب وأوهام الجناة ، فضلاً عن الأكاذيب التي يقولونها حتي يتمكنوا من العيش مع أنفسهم، ولكن أيضًا كيف يواصلون فرض هذه الأوهام والكذب على كل من حولهم، وعلى أقارب القتلى؛ فالمخرج أظهر ببلاغة حقيقية الصمت المخيف للناجين بل في المجتمع ككل؛ إنه خوف لن يختفي أبدًا حتى يتم التصدي له.

هذا الفيلم عن الإفلات من العقاب وكشف الأكاذيب التي تقوم عليها السياسات الدولية الحالية، وليس فيلمًا يحاول صُناعه جعل الإبادة الجماعية المنسية مرئية، فقد كشف أوبنهايمر في الفيلم أن الغرب جزء أساسي من الرعب والظلم و الدمار والصمت، و يذكِّر بأن عمليات القتل الجماعي للشيوعيين في إندونيسيا عام 1965 في ذروة الحرب الباردة كانت المملكة المتحدة وأمريكا من أكبر موردي الأسلحة فيها.

إن آثار "فعل القتل" نفسية ومعنوية أكثر منها سياسية أو عسكرية، ففي هذا الفيلم نرى ما تخلفه الحروب في نفوس البشر من خوف وقلق نفسي عميق لا يمحوه الزمن.

الفيلم الوثائقي الذاتي: نُثار سينمائي

في البدء كان التوثيق

في البدء كان التوثيق... يأتينا هذا الانطباع حين نطالع برنامج العرض الجماهيري الأول الذي نظمه الأخوان لوميير Lumière بتذاكر مدفوعة الأجر، في 28 ديسمبر عام 1895 في الصالون الهندي في Grand Café بباريس، والذي تضمن عشرة أفلام سينمائية قصيرة صورها وأخرجها لوي لوميير Louis Lumière . بدت أغلب الأفلام المعروضة كتوثيق لما عُرف في فن التصوير منذ القرن الخامس عشر في أوروبا بـ "مشاهد من الحياة اليومية". تنقل هذه المشاهد "لحظات" أرادت الذات المصورة حفظها قبل انقضائها، أحداث جرت في ثلاثة عوالم مختلفة، تُشكل في مجملها مدارات حركة الذات المصورة-المخرجة اليومية: الأماكن العامة، محيط العمل ومحيط العائلة.

داليا السجيني

وأتوقف من بينها أمام فيلم "الطعام (طعام الطفل)" Le Repas (de bébé) حيث يظهر الأخ الأكبر أوجوست لوميير Auguste Lumière جالسا بصحبة زوجته وطفلتهما أندريه على مائدة، ويقوم بإطعام الأخيرة. إذن، يتناول هذا الفيلم مشهدا من الحياة اليومية في أسرة الأخ أوجوست، أي مشهدا من الحياة اليومية لعائلة مصورهما ومخرجهما لوي لوميير. لاحقا، سيقوم هواة بتصوير مشاهد شبيهة فيما سيُعرف بـ "الفيديوهات المنزلية" (home movies)، كما سيقوم مخرجون بصناعة أفلام مماثلة، بعضها أكثر تعقيدا، سيُطلق عليها منظرو السينما الوثائقية الذاتية في تسعينيات القرن الماضي "الفيلم العائلي" (Le film de famille)، الذي يُعتبر السلف الأكبر لما سيُعرف بعد عقود بالفيلم الوثائقي الذاتي، أي أن جذور الأخير ارتبطت حرفيا بلحظة نشأة السينما. لعلي لا بالغ إذا قلت: في البدء كان جزء من التوثيق ذاتيا.

في مقال سابق بعنوان "السيرة الذاتية: بين الأدب والسينما" ، كنت قد أشرت إلى بعض التحولات الهامة التي شهدها الأدب الذاتي في الغرب، وتحديدا الأدب الفرنسي الذاتي، منذ منتصف السبعينات في القرن العشرين، والتي تزامنت مع صعود "موجة" من الأفلام الوثائقية الذاتية في الغرب، في الثلث الأخير من القرن العشرين. وبدوا استلهام السينما الوثائقية الذاتية لأشكال سردية من بعض الأنواع الأدبية الذاتية غير التخيلية التي تنتمي إلى ما يعرف بـ "الأدب الذاتي" (سيرة ذاتية سينمائية بمفهومها التقليدي، يوميات سينمائية، أوتوبورتريه أو بورتريه ذاتي سينمائي، خطابات سينمائية، إلخ) كأحد تجليات أنماط العلاقة التاريخية بين وسيطي الأدب والسينما. إذا كان الفيلم الوثائقي الذاتي قد استغرق أعواما طويلة حتى بدأ يظهر بصورة متواترة في الغرب منذ سبعينيات القرن العشرين، فيبدو أنه استغرق زمنا أطول قبل أن يبدأ مخرجون من بلدان الشرق الأوسط في القيام بعمل أفلام مشابهة –خاصة وأن السينما بدأت في مصر أيضا وثائقية، حين أصدر المخرج محمد بيومي جريدة "آمون" السينمائية، وخصص العدد الأول منها لتصوير استقبال الزعيم المصري سعد زغلول في القاهرة بعد عودته من منفاه في جزيرة سيشيل في سبتمبر 1923. وإن كنت لا أستطيع بعد أن أحدد تاريخ ظهور أولى هذه التجارب لمخرجين عرب – نظرا لافتقاد الدول العربية المنتجة لصناعة السينما لوجود أرشيف وسينماتيك جامعَين وحافظَين لتراثها السينمائي –، إلا أنه من المؤكد أن عدد الأفلام الوثائقية الذاتية التي خرجت إلى النور منذ بداية الألفية الثالثة يتجاوز عدد أي أعمال مماثلة قد تكون أُنتجت خلال القرن العشرين.

ما يبدو لافتا هو تلك النقلة النوعية الذي طرأت على انتاج هذا النسق السينمائي

من فيلم النسور الصغيرة

كأحد روافد السينما الوثائقية في مصر منذ ثورة 25 يناير 2011. فخلال العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، من بين بضعة أفلام وثائقية ذاتية ظهرت تراتبيا لمخرجين من فلسطين، سوريا، مصر، ولبنان، نجد فيلما واحدا لمخرجة مصرية: "سلطة بلدي" لنادية كامل (2007). أما بعد ثورة يناير 2011، فمن بين ما يقرب من حوالي الخمسة عشر فيلما، كان نصيب مصر وحدها ما لا يقل عن سبعة أفلام – كما انضم إلى مضمار صناع الأفلام الوثائقية الذاتية مخرجون من سوريا ومن العراق. منذ ذلك التاريخ، لا يكاد يمر عام دون أن يخرج للنور فيلم وثائقي ذاتي لمخرجة أو لمخرج، أذكر على سبيل المثال لا الحصر: "مولود في ٢٥ يناير" لأحمد رشوان (2011)، "العذراء، والأقباط وأنا" لنمير عبد المسيح (2012)، "محمد ينجو من الماء" لصفاء فتحي (2013)، "جاي الزمان" لدينا محمد حمزة (2014)، "موج" لأحمد نور (2014)، "النسور الصغيرة" لمحمد رشاد (2016)، و"هدية من الماضي" لكوثر يونس (2016). أخذت هذه التجارب المتناثرة في التجمع شيئا فشيئا حتى شكل تراكم ذراتها ما يشبه "نثار" من سرديات سينمائية ذاتية غير تخيلية، بكل ما تحيل إليه هذه الاستعارة من معان: فنحن بإزاء "تشكيل ضبابي" من ممارسات سمعية-بصرية وثائقية لـ "حكاية الذات"، تكونت ذراته منذ عهد قريب – وحديثي هنا تحديدا عن المنتج الفيلمي المصري–، وترجع "ضبابيّته" إلى أن سماته الفنية لازالت موضع تحوّل وتجدد وتبدل دائمين –وهو من أحد مصادر خصوصيته

وجاذبيته–، ومن ثَمَّ فإن المرء أثناء تتبعه لحركته الهادئة وتشكيليّته المتغيرة، لا يمكن له أن يتوقع ما إذا كانت ذرات هذا الـ"نثار" ستظل على حالها، أم سيزداد تكاثفها على نحو يغير من المساحة التي تحتلها ومن ثم من موقعها في عالم السينما الوثائقية، أم ستزداد تناثرا.

يحمل هذا المنتج السينمائي عددا من الملامح لا يتسع المجال لمناقشتها مجتمعة، لذا أتوقف في الجزء الأول من هذا المقال عند أحد هذه الملامح، ألا وهو موضوع الفيلم، الذي يؤسس أنطولوجيا لنسقين رئيسين من الأفلام الوثائقية الذاتية: من جهة، الفيلم الذاتي الشخصي (الذي يضم اليوميات الفيلمية، السيرة الذاتية السينمائية، إلخ.)، ومن جهة أخرى "الفيلم العائلي" الأقدم تاريخيا، كما يترتب عليه التباين بين طبيعة المنطق السردي الخاص لكل من الأفلام داخل هذين النسقين. وفي الجزء الثاني من المقال، أنتقل إلى أمثلة من بعض الأفلام المصرية الثمانية –دون إغفال أهمية الإنتاج السينمائي الوثائقي الذاتي لمخرجين من دول عربية أخرى الذي يحتاج تناوله لمساحة أكبر. وربما ينبغي أن أوضح أن حديثي في السطور القادمة لا يندرج تحت تحليل الخطاب السينمائي في السينما الوثائقية الذاتية في مصر، وإنما تحت تحليل بعض النصوص الفيلمية في الأعمال التي ذكرتها، إذ أعتقد أنه قبل تناول السينما الوثائقية الذاتية المصرية كظاهرة أشمل، من المهم تعريف القارئ بصورة أفضل بتلك الصيغة الخاصة غير التخيلية من الأفلام الذاتية.

موضوع الفيلم: المخرج أم عائلته؟

لعل أبرز ما يُميز الفيلم الوثائقي الذاتي هو أن مرجعية الشخوص والأماكن والأزمنة التي تدور حولها و/أو فيها أحداثه ليست واقعية فحسب، كما هو الحال في جل الأفلام الوثائقية، بل إنها كذلك ذاتية، إذ أن مؤلفه ومخرجه – بل ومصوره أيضا في كثير من الأحيان – هو موضوعه في الوقت ذاته. وتجدر الإشارة إلى أن هذه الصيغة غير التخيلية من الفيلم الوثائقي الذاتي لا تعتمد على إعادة تمثيل مشاهد من أحداث حقيقية مر بها المخرج، سواء كان ذلك عبر استعانة الأخير بنفس "أبطالها" الحقيقيين أو بغيرهم، مثلما فعل ناني موريتّي Nanni Moretti في فيلم "يومياتي العزيزة" Caro Diario (1994)، الذي يتضمن أجزاء كاملة يعيد فيها موريتّي تمثيل دوره في الواقع أمام أصدقاء له يلعبون أدوار أشخاص حقيقيين. وكأي منتج ثقافي، يحمل الفيلم الوثائقي موقف مخرجه من موضوع القضية التي يشتبك معها فيه، موقفا يتشكل عبر اختياراته للعناصر المكونة للمادة السمعية-البصرية المصوَّرة من ناحية، وعبر التعليق (الصوتي) الذي يصاحب هذه المادة الفيلمية آتيا من خارج الحيز الفيلمي من ناحية أخرى. وهو ما ينسحب أيضا على الفيلم الوثائقي الذاتي الذي يحمل هو الآخر رؤية صانعه بشأن علاقته بذاته وبالعالم (موضوع فيلمه)، بَيْدَ أن منطق البناء السمعي-البصري المُشَكِّل لهذا التصور يختلف من حيث ارتكازه على ازدواجية ذات مخرجه الذي يلعب دورين في آن واحد: فمن ناحية هو صانع الفيلم (المؤلف-المخرج) (sujet)، ومن ناحية أخرى هو موضوع الفيلم (objet). لا يعني هذا أنه من السهل رسم خطوط فاصلة بين هذين الـ"كيانين" اللذين يشكلان معا، وبشكل متواز ومتقاطع، مكونات المنتج سمعي-بصري الوثائقي، ذلك المنتج الذي تتكون ذات المخرج نفسها أثناء صناعته، عبر مادية وسيطه (أو وسائطه) من جهة، وعبر مادية جسد المخرج الحاضر في فيلمه من جهة أخرى. وبذلك، فالفيلم الوثائقي الذاتي لا يُمثل قطيعة مع السينما الروائية الذاتية فحسب، وإنما كذلك يبدو كحالة استثنائية داخل عالم السينما الوثائقية.

محمد رشاد
مخرج فيلم النسور الصغيرة

أن يكون مؤلف ومخرج الفيلم الوثائقي هو موضوعه، ذلك يعني أن يقدم فيه معالجة سينمائية لعدد من التيمات الشهيرة المتعلقة بتكوينه النفسي والمعرفي وبممارسته الفنية والتي تعتبر من محاور أغلب المشاريع السينمائية – والأدبية – الذاتية (تاريخ العائلة، الميلاد، ذكريات الطفولة والمراهقة، العلاقة بالأسرة أصدقاء الطفولة، الدراسة، الشغف بالسينما، القصص العاطفية، بداية تشكُّل الوعي الذاتي، القناعات الدينية، الانحيازات السياسية، موضوعات لمشاريع أفلام، تحديات العمل الإبداعي، العلاقات بفنانين ومثقفين معاصرين، إلخ.). وقد يعني ذلك أيضا تناوله لتيمات متعلقة بجوانب حميمية من حياته (العلاقات الجنسية، الذكريات والخيالات الإيروسية، تأملات لشكل الجسد و/أو جسد الآخر، تتبع تحولات شكل الجسد بسبب التقدم في العمر أو المرض، إلخ.). إذن، لد "آخر"، وتحديدا لأفراد من العائلة، مكانة خاصة في الفيلم الوثائقي الذاتي، بوصف الأخيرة أحد مكونات علاقة المخرج بذاته وبالعالم. أما أن يتمحور فيلم وثائقي ذاتي المرجعية حول عائلة مخرجه فهذا يعني أن الأخيرة هي موضوع الفيلم وأننا بصدد "فيلم عن عائلي"، الذي ينتمي إلى عالم السينما الوثائقية الذاتية بمفهومها الواسع، ويتقاطع مع اليوميات السينمائية في بعض من جمالياتها، إلا أن علاقة ذات المؤلف-المخرج بموضوع كل من الفيلمين تتمايز.

ربما يتعين علينا مراجعة دلالات مفهوم "الحميمية" في المنتج الذاتي أيا كان وسيطه. قد يكون تذكُّر كيف اصطلح النقاد ومنظرو الأدب الفرنسيين على تسمية اليوميات الأدبية بـ« journal intime » مفيدا في توضيح الفروق الدقيقة بين دلالات "الحميمي"، "الشخصي"، "الخاص". في سبعينات وثمانينات القرن الماضي، تارجدل في فرنسا بين المتخصصين حول تسمية هذا النوع من الكتابات الذاتية حيث أن كلمة « journal » تعني بالفرنسية "جريدة". لذا كان يلزم إضافة صفة إلى هذا الاسم لبيان ماهية هذا الشكل الأدبي الذي يتناول كاتبه فيه جوانب من حياته اليومية الخاصة، ولتوضيح الفرق بينه وبين المطبوع الصحفي اليومي – وهو مُشْكِل لغوي لم تقابله اللغة الإنجليزية نظرا لاحتوائها على لفظين مختلفين دالين على هذين المنتجين: « diary » و « newspaper ». فاقترح البعض إضافة صفة "شخصي" « personnel »، واقترح البعض الآخر استخدام "حميمي" « intime »، وهي التسمية التي شاع استخدامها، على الأرجح لأن "الحميمي" يدل على درجة أعمق من التوغل في الجوانب شديدة الحسيّة والحساسية من حياة الفرد عن ما قد يتضمنه "الشخصي" – الذي بات يستخدم كـ"مرادف" لـ"حميمي" للإشارة إلى "الأدب الذاتي/الشخصي" « littérature intime/personnelle » أو "الكتابات الذاتية/الشخصية" « écrits intimes/personnels » بمفهومها الواسع. وحين ظهر "المعادل" السينمائي لليوميات الأدبية، اصطلح النقاد على تسميته « journal filmé »، وهو ما يعني حرفيا "يوميات مصوَّرة"، إلا أن من الأدق تسميته "يوميات سينمائية" لتفادي الخلط في ذهن القارئ بين وسيطي السينما والتصوير.

بوستر فيلم النسور الصغيرة

ولإيضاح الفروق بين "الخاص"، و"الشخصي"، و"الحميمي"، أستحضر على سبيل المثال إثنين من أفلام لوي لوميير الأولى: "خروج العاملات من مصنع لوميير بليون" Sortie des ouvrières de l'usine Lumière à Lyon و"طعام الطفل". يعتبر المخرج الفرنسي يان بوفيه Yann Beauvais أن الفيلم الأول يتناول أحد المشاهد العائلية واليومية، وأن الثاني يدور حول مشهد ذات طابع حميم . بينما أعتقد أن "خروج العاملات من مصنع لوميير" مشهد من الحياة اليومية وأن "طعام الطفل" مشهد من الحياة العائلية لمخرجه. ذلك لأنه على الرغم من أن الحدث في الفيلم الأول يدور في مكان مِلْك لعائلة مصوره ومخرجه (مصنع العائلة)، إلا أن هذا الحدث لا يتعلق بشخوص ينتمون من بعيد أو من قريب إلى دائرة عائلة المخرج، فعاملات المصنع لسن كمن يعملون على سبيل المثال في منزل العائلة أو في محيطه (مدبرة المنزل، الطاهي/ة، جليسة الأطفال، البستاني، السائق، إلخ.)، والذين يبدون كـ"جزء" منها بحكم تواجدهم شبه المستمر فيه/في محيطه. أما الفيلم الثاني، فهو يتناول نشاط يومي يقوم به أفراد عائلة المخرج، نشاط من الممكن ممارسته في مكان عام، كما أن هيئة "أبطاله" والمكان الذين يجلسون فيه لا يحويان أي قدر من الحميمية، فالكاميرا لا تظهرهم بملابس النوم أو في غرفة طفلتهما. بعبارة أخرى، مشهد "خروج العاملات من مصنع لوميير" هو مشهد قد يراه مؤلف ومخرج فيلم وثائقي ذاتي ما جدير بالتسجيل كنموذج من تفاصيل اليومي، في حين أن "طعام الطفل" هو نموذج لبعض المشاهد التي تشكل "الفيلم العائلي".

في دراسة حول العلاقة بين "الفيلم العائلي" و"اليوميات السينمائية"، يوضح روجيه أودان Roger Odin، أحد أهم منظري الفيلم العائلي في فرنسا، عدة أوجه شبه بين هذين النوعين، فمثلا من الناحية الشكلية يهتم مصوراهما بتسجيل لقطات من اليومي، متشظية، متقطعة، بلا رابط ظاهر بينها، دون أن تكون لديهما تصور نهائي

عن مصير المادة الفيلمية الغزيرة التي يقومان بتسجيلها. على الرغم من ذلك، يؤكد أودان على أنه « سيكون من الخطأ استخلاص أن الفيلم العائلي هو نوع من درجة صفر لليوميات السينمائية، وأن اليوميات السينمائية ليست سوى تطوير وتعميق لملامح كانت خفية في الفيلم العائلي. » (ص. 1950) لذلك، فبالرغم من أن جذورها التاريخية اليوميات السينمائية تمتد في الفيلم العائلي، إلا أنهما يتمايزان على مستوى الوظيفة الاجتماعية التي يؤديها كل من النوعين، وتحديدا من ناحية "المنطق التواصلي" لكل منهما:

« إن اليوميات [السينمائية] بالتعريف هي تعبير عن ذاتٍ ما. وبذلك يُمكن صياغة عقد قراءة [الفيلم] على النحو التالي: ينبغي قراءة جميع صور الفيلم باعتبارها تحدثكم عني.

وفي المقابل، تكمن مشكلة فيلم العائلة في كونه يتحاشى أن تتم قراءته كتَمَظْهُرٍ لذات ما.

[...]

إن المؤلف الحقيقي للفيلم العائلي هو المؤسسة العائلية. وعلى النقيض من ذلك، فاتخاذ المرء القرار بتصوير يومياته، يعني ترشحه للتعبير عن فرديته، ومن ثمَّ قيامه بعمل قطيعة جذرية مع المنطق التواصلي للفيلم العائلي. » (ص. 1949)

ويلفت أودان الانتباه إلى أنه نتيجة لهذه المفارقة الأونطولوجية، فالتشابه بين التيمات المتعلقة بـ "الخاص" التي يتناولها كلا النوعين المعنيين لا يعني تماثل الخاص فيهما. في الفيلم العائلي حيث لا مجال لـ "الشخصي"، يحيل الخاص إلى لحظات من تجمعات عائلية في مناسبات خاصة سعيدة (ميلاد، زواج، أعياد، رحلات...)، يُصور خلالها مخرج الفيلم صورا نمطية بعلم، بل وبموافقة أعضاء العائلة، لذلك يرى أودان أننا بصدد « خاص تمت مَأْسَسَتُه » من قبل العائلة. (ص. 1949) أما في اليوميات السينمائية، « باعتبارها انتاج لذات ما »، فتتمحور موضوعاتها حول « الخاص الأكثر تغلغلا في الجانب الشخصي » من وجود مؤلف ومخرج الفيلم (ص. 1949). وضمن هذا الإطار، فإن العلاقة بالجسد هي أحد مكونات اليوميات السينمائية التي قد يصل تجلياتها سينمائيا إلى اهتمام الذات المؤلفة-المخرجة بتفصيل أجزاء الجسد بصريا، لاسيما أجزاءه الحميمة، وأحيانا تضمين فيلمه مقاطع من ممارساته الجنسية. (ص. 1948) والأمر لا يتوقف عند البعد المادي لوجود المخرج، حيث تتجاوز تأملاته حدود التفاصيل الشكلية للجسد لتتضمن تأملات في شعوره بـ « ثقل الحياة »، « السأم »، « الوحدة »، « الشيخوخة »، « محاولات الانتحار »، « المرض »، بل وانتهاء حياة المخرج خلال تصويره يومياته. لذلك يخلص أودان إلى أن صور الذات في اليوميات السينمائية تتناقض مع « الصور المبهجة » في الفيلم العائلي. (ص. 1949)

نمير عبد المسيح
مخرج فيلم العذراء والأقباط وانا

إذن، فحضور فرد/أفراد من العائلة هو مكون أصيل للفيلم العائلي ولليوميات السينمائية على حد سواء –وربما غيرها من الأفلام الوثائقية الذاتية التي تتخذ من ذات مخرجها موضوعا لها مثل السيرة الذاتية السينمائية –، ولكن ما يؤسس لكل نوع هو المكانة التي تحتلها العائلة تراتبيا من بين تيمات الفيلم الذاتي. بعبارة أخرى، حين تمثل العائلة محور النص الفيلمي فنحن بصدد فيلم عائلي، أما حين تبدو كواحدة من بين تيمات أخرى يتناولها الفيلم وتدور في فلك يحتل مركزه المخرج، فنحن أمام فيلم شخصي، أي عن الذات المخرجة، بصرف النظر عن مدى حميمية التيمات التي يتناولها المخرج ومعالجته السينمائية لها.

في ضوء ما سبق، ماذا يخبرنا كمشاهدين "عقد الفيلم" في الأعمال السينمائية الوثائقية الذاتية المصرية عن العلاقة بين المخرج-المؤلف-الراوي وموضوع فيلمه، بحيث يتسنى لنا تحديد ما إذا كان الأخير يمثل شخصية الفيلم الرئيسية على مستوى المحكي أم فرد آخر من عائلته؟ وما هي دلالات هذه الخيارات؟

عقد الفيلم الذاتي: الشخصي والعائلي بين اليومي والتاريخي

ليس من اليسير عمل تصنيف دقيق للأفلام الوثائقية الذاتية، المصرية وغير المصرية على حد سواء، حيث يبدو العديد منهم عابر للأنواع، وأعتقد أنه قبل (بل وربما الأهم من) الانشغال بتصنيف هذه الأفلام، يتعين محاولة قراءة كل منها من خلال تتبع ديناميكيته الداخلية ولغته وأدواته الخاصة. وقبل أن أتوقف عند أول هذه الأفلام "سلطة بلدي" لنادية كامل، سأمر سريعا على بعض الأفلام الوثائقية الذاتية التي أُنتجت بعد ثورة يناير، لا سيما وأنني لن أتمكن من مناقشتها في السطور المتبقية. لذلك سأحاول تقديم صورة عامة عن تعدد أشكال العلاقة بين المخرج وموضوع فيلمه فيها.

إذا تأملنا عناوين هذه الأفلام، بوصف العنوان أحد عناصر "عقد الفيلم"، سنجد أن معظمها لا يحمل دلالات واضحة على مرجعيتها الذاتية، ربما سوى "العذراء، والأقباط وأنا" لنمير عبد المسيح، حيث يرشد ضمير المتكلم المشاهد إلى حضور ذات مخرج الفيلم فيه، ليس بوصفه مؤلفه ومخرجه فحسب، بل وكذلك لكونه جزءا من موضوعه. في حين تحمل عناوين بقية الأفلام إشارات إلى التيمات التي تتناولها –وهو ما يستخلصه المتلقي أثناء أو عقب مشاهدته الفيلم– وليس إلى ذاتية مرجعيتها. في المقابل، في الدقائق الأولى من أغلب هذه الأفلام، ينثر المخرجون إشارات تكشف للمتلقي أن الفيلم الذي بدأ للتو في مشاهدته فيلم وثائقي ذاتي، مثل تطابق هويات مؤلفه وراويه وفي أغلب الأحيان شخصيته المحورية، وهو أحد شروط "ميثاق السيرة الذاتية". يتم ذلك سمعيا عبر مادية صوت المخرج الراوي الذي يتحدث مستخدما ضمير المتكلِم، أو سمعيا-بصريا عبر ظهور المخرج في المجال البصري بما يُتيح للمشاهد الربط بين صوته ومحتوى حديثه وصورته.

بقي للمشاهد أن يتعرف على ما يهيئه على المستوى المعرفي للدخول إلى العالم الفيلمي: ألا وهو موضوعه، الذي يُعد من مكونات "عقد الفيلم" و"ميثاق السيرة الذاتية". ثمة تنوع لافت بين مخرجي الأفلام الثمانية، إذ ينتمون إلى ثلاثة أو أربعة أجيال، كما أن أفلامهم الوثائقية الذاتية تأتي في مواقع متباينة في الفيلموغرافيا الخاصة بكل منهم. على سبيل المثال، تسبق "مولود في 25 يناير" لأحمد رشوان (2011) قائمة من أفلام المخرج الوثائقية –والروائية– الطويلة –والقصيرة–، بينما تُعتبر أفلام "سلطة بلدي" (2007) لنادية كامل، "العذراء، الأقباط وأنا" (2014) لنمير عبد المسيح، "النسور الصغيرة" (2016) لمحمد رشاد، و"هدية من الماضي" لكوثر يونس (2016)، الأفلام الوثائقية الطويلة الأولى لمخرجيها. علي الرغم من ذلك، إذا نحينا جانبا النموذج السردي الخاص بكلٍ من هذه الأفلام –وهو النموذج الذي تشكل آلياته بالطبع العلاقة بين زمن الفيلم (زمن السرد وزمن الحكاية) والزمن الواقعي، ومن ثَم تصيغ العلاقة بين الذات المصورة والحدث المصوَر–، وأخذنا في الاعتبار موضوع كلٍ منها فحسب، فسنجد – وبكثير من الاختزال– أنها تتمحور حول ثلاثة موضوعات عامة: "سلطة بلدي" يتناول سيرة عائلة ؛ والسبعة أفلام الأخرى تندرج تحت موضوعي تقاطع الشخصي والعائلي مع التاريخي/الديني/الاجتماعي، والعلاقة بالأب مع/دون الاشتباك مع التاريخي. وحين أقول "التاريخي"، أقصد ثورة يناير 2011 التي تشكل كلحظة تاريخية مفصلية أحد ملامح الخلفية السياسية لبعض (أو لكل) أحداث خمسة من الأفلام الوثائقية الذاتية السبعة التي ظهرت بعدها، أي أن الثورة تشغل مساحات متفاوتة في هذه الأفلام تتراوح ما بين الإشارة السريعة لأثرها على وجود المخرج، واحتلالها خلفية المشهد السياسي بالكامل، بل وتَمَثُّلها كأحد تيمات الفيلم الأساسية.

نادية كامل

من ناحية، يشترك كل من "مولود في ٢٥ يناير" لأحمد رشوان (2011) و"موج" لأحمد نور (2014) في قيام مخرج كل منهما بتناول تعاطيه الذاتي مع لحظة تاريخية استثنائية بحجم ثورة يناير، ومعاصرة أحداثها، بل والمشاركة في فعاليتها. ويتشابهان أيضا في خلق محطات داخل النسيج السردي الاستيعادي الفيلمي، تعتمد على ربط أحداث عائلية (ميلاد الابن/ابن الأخت) بأحداث سياسية هامة متزامنة. ولكن في "موج"، تتقاطع سيرة مدينة السويس، بوصفها مكان منشأ وإقامة المخرج، مع مراحل من سيرة المخرج. ومن ناحية أخرى، بالرغم من اختلاف موضوعي "العذراء، والأقباط وأنا" لنمير عبد المسيح (2012) و"محمد ينجو من الماء" لصفاء فتحي (2013)، إلا أنهما يتشابهان في اشتباك مخرج كل منهما مع قضية عامة تمسه على المستوى الشخصي. فنمير عبد المسيح يتأمل من منظور علماني قضية ذات طابع ديني إذ يحاول فهم سر اعتقاد مواطنين مسيحيين في صحة الأخبار التي تتحدث عن معجزات مثل ظهور العذراء فوق أسطح الكنائس. كذلك، تتعرض صفاء فتحي لقضية ذات بعد اجتماعي حيث توثق للفترة الأخيرة التي قضاها أخوها المصاب بالفشل الكلوي في

معاناة بسبب تردي مستوى الخدمات الطبية التي تقدم لمن هم في مثل حالته، والتي أدت إلى وفاته لاسيما وأنه رفض استغلال احتياج "المتبرع" بكليته له في مقابل المال. في الفيلمين الأخيرين، يبدو تناول الهم الشخصي للفرد مدخلا لتعرضه لقضية تمس حياة الكثيرين ومن ثم تصبح هما جماعيا. في الأفلام الأربعة السابقة، يدرك المشاهد حضور الذات المخرجة كمؤلفة وراوية لفيلم يتمركز حول تقاطع الشأن الشخصي و/أو العائلي مع الشأن الجماعي سواء تماس ذلك مع لحظة تاريخية محددة أو مع سياق تاريخي ممتد، مع طقس أو معتقد ديني داخل جماعة دينية، أو مع واقع اجتماعي متعلق بسياسات نظام تحول الألم الفردي إلى ألم جماعي. ومن ثمَّ، يبدو منطقيا انسحاب الجانب الشخصي بدرجة ما لصالح القضية العامة.

أما في "جاي الزمان" لدينا محمد حمزة (2014)، "النسور الصغيرة" لمحمد رشاد (2016)، و"هدية من الماضي" لكوثر يونس (2016)، فنحن أمام أفلام وثائقية ذاتية تتمركز حول والد المخرج/ة و/أو علاقة الأخير/ة به. بيد أن مخرجي الأفلام الثلاثة يقدمون ثلاثة تجليات متباينة لهذا الموضوع تختلف جذريا من ناحية دافع تصوير الفيلم، مولدات الحكاية، والبنية السردية، واللغة السينمائية. في "جاي الزمان" لدينا محمد حمزة، تقرر المخرجة عمل فيلم عن والدها بعد وفاته في محاولة منها لتجاوز صدمة فقده، فتتبع آثار والدها في مكتبه، علاقتها به، وعلاقة أخيها به، في محطات من مسيرته الفنية، إلخ. وفي "النسور الصغيرة" لمحمد رشاد، يتناول المخرج علاقته المتأزمة بوالده العامل البسيط، عبر قيامه برحلة من الحاضر إلى الماضي، ليس عبر الإبحار في "عالم" والده المحدود فحسب، بل وكذلك عبر زيارة عالم اثنين من مناضلي السبعينات من اليسار. في نهاية الرحلة، يعيد المخرج تشكيل علاقته مه والده. وأخيرا في "هدية من الماضي" لكوثر يونس، تتبع المخرجة مواحل الرحلة التي تقوم بها مع والدها إلى إيطاليا لتبحث معه عمن كانت حبيبته قبل ثلاثة وثلاثين عاماً.

"سلطة بلدي": عائلة من الحكايات

كاميرا فيديو، مخرجة مصرية، طفل دون العاشرة (ابن الأخت)، أبوان ماركسيان (نائلة وسعد كامل) وتاريخ من النضال السياسي، أم متعددة الجذور العرقية والدينية، صور فوتوغرافية عائلية ومهنية بالأبيض والأسود، وثائق ميلاد باللغة العربية تحمل

أسماءً غربية، قصص حب عابرة للديانات، وثائق تغيير اسم وملة، أقارب في مدن متباعدة، أصدقاء ونسباء خلف جدار العزل، أقارب في مدينة الاحتلال، حدود جغرافية، جغرافيا سياسية، سياسة الحواجز، أسلاك شائكة، موضوعات شائكة... خمسة أعوام من التصوير، ومائة عام من الحكايات.

يندرج فيلم "سلطة بلدي" تحت فئة الفيلم العائلي، الذي هو قريب من الأفلام الوثائقية الذاتية، إذ يتناول سيرة عائلة مؤلفته ومخرجته، نادية كامل، كما يحمل إلى حدٍ ما بعض السمات الشكلية للأفلام العائلية (صور مهتزة، كادرات لصور غير مكتملة، زوايا تصوير غير معتادة، تكوينات غريبة، حركة متصلة للكاميرا دون قطع لإظهار أكثر من شخص داخل لقطة، تداخل أصوات تأتي من داخل ومن خارج المجال البصري...). لكنه مع ذلك لا يبدو كمنتج سينمائي « بلا ذيل ولا رأس، بلا بداية ولا نهاية » مثل فيلم عائلي يقوم بإخراجه هاوٍ عن أفراد من عائلته، أو عن أحداث مرتبطة بتاريخ هذه العائلة، حيث تتوجه فيه "أنا" (المخرج) إلى "مجموعة" (العائلة)، ولا تخرج مشاهدته عن دوائر العائلة. جوهر الاختلاف بين "سلطة بلدي" والفيلم العائلي التقليدي هو وجود بناء سردي له ينطلق من لحظة خلفت أثرها على مخرجته، فجاءت سديته كرد فعل لتلك اللحظة.

(1)

منذ دقائق الفيلم الأولى، تعبر المخرجة والراوية الرئيسية بصوتها آتيا من خارج الحيز الفيلمي عن همٍ شخصي، وسرعان ما يتكشف للمشاهد أن هذا الهم هو ما سيتحول إلى دافع ذاتي للمخرجة لتصوير الفيلم. ينطلق السرد من لحظة شعور الأخيرة بـ"خطورة" أن يتشكّل وعي ابن اختها الطفل "نبيل" تأثرا بالخطاب الديني السائد لدى العديد من أئمة المساجد، الذي سمعه الطفل من إمام المسجد الذي أدى فيه صلاة العيد للمرة الأولى، والذي ينتهي بالدعاء إلى الله لإنقاذ « الأمة الإسلامية » من « الأعداء الذين يتربصون بها » (من غير المسلمين)، خطاب اعتادت المخرجة على سماعه يتردد على لسان أناس آخرين « من كل دين ومن كل ملة »، خطاب يعتبر الآخر، المغاير، والغريب، عدوًا. يصاحب صوت المخرجة-الراوية لقطات متعاقبة تظهر رجالا مسلمين يؤدون صلاة العيد، ثم جموعا من النساء والرجال بعد أداء الصلاة وهم يملأون شوارع القاهرة، وبطبيعة الحال يبدو المشهد لأفراد ذوي هوية واحدة (كل النساء مرتديات الحجاب). يستدعي شعور المخرجة بالقلق من تداعيات هيمنة الفكر الذي يعتبر الآخر مصدر تهديد، نماذج أخرى لتقبل الآخر، بل ولإقامة علاقات إنسانية وثيقة وممتدة على مدى عقود من الزمن مع الآخر. من أين تأتيها هذه النماذج؟ من الحكايات، تلك التي دأبت جدة المخرجة على قصِّها عليها في طفولتها، حكايات نشأة عائلتها من تآلف أشخاص من أصول عرقية وديانات متباينة. يبدو الأمر وكأن المخرجة تجد في الحفاظ على تلك الحكايات واستمرارية تناقلها من جيل لآخر داخل عائلتها وخارجها ضربا من ضروب "مقاومة" الخطاب الداعي لانغلاق أفراد كل جماعة (دينية/عرقية/إلخ.) على ذاتهم.

بوستر فيلم مولود في 25 يناير

وتأتي كلمات بصوت مخرجته في بداية الفيلم ملخصة للنموذج السردي الذي ستتبعه: تعدد الحكايات داخل حكاية جامعة من جهة، وموضحة للدافع وراء قرارها ببدء العمل في الفيلم من جهة أخرى:

« قلبي انقبض.

افتكرت أن أنا لما كنت قد نبيل، جدتي كانت بتحكي لي الحواديت، حواديت الأغراب اللي اتقابلوا، وبعدين حبوا بعض، وبعدين بقوا جدودي وأمي وأبويا... لو الحواديت دي ما اتحكتش، هتفطس في القبور...

فأخدت الكاميرا وبدأت أستقبل فيلم. »

إذن، تستحضر الذات المخرجة بصوتها كراوية من ذاكرتها صورة غير مادية من تجربتها الذاتية كطفلة: جدتها وهي تقص عليها الحكايات. ثم تقوم في اللقطة التالية بإعادة انتاج هذا النموذج الحكائي التقليدي الذي يعتمد عليه السرد الفيلمي والذي يعيد الحكايات إلى الحياة، ولكن هذه المرة عبر مادية جسدي الجدة "نائلة كامل" والحفيد "نبيل" ومادية وسائط الصور الفوتوغرافية والوثائق الرسمية وكاميرا الفيديو التي تسجل الصور والأصوات. وتتوالى مشاهد الجدة الراوية الثانوية للحفيد كوحدة بصرية ستتكرر بأشكال متنوعة، حين يبدأ أفراد آخرون من العائلة (من مدن في مصر، إيطاليا، فلسطين، وتحت الاحتلال الإسرائيلي) بدورهم بإضافة أو إكمال أجزاء من الحكايات، بحيث يبدو مولد السرد الفيلمي هو إعادة الحكايات القديمة لحفظها من السقوط في النسيان برحيل أبطالها، أو قاصها.

ومن الناحية البصرية، قبل بدء أول مشهد من حكاية الحكايات (لقطة 3)، في لقطة قصيرة للغاية ولكنها مؤسسة لعلاقة المخرجة بالفيلم العائلي الذي يتتبع سيرة عائلتها، تسجل الذات المخرجة اللحظة التي أخذت فيها الكاميرا لتبدأ في صناعة فيلمها. يأتي صوتها كراوية رئيسية من خارج الحيز الفيلمي، ويصاحبه ظهور خاطف لصورتها المادية، إذ يظهر جزء من جذعها في مقدمة لقطة قريبة، بينما تنعكس في خلفيته صورة يدها الممسكة بالكاميرا الخاصة بها في مرايا خزانة ملابس (لقطة 1)، في حجرة ممتلئة بأوراق وصناديق صغيرة تبدو كمساحة مخصصة للعمل داخل المنزل، ونسمعها تقول: « وبدأت أستقبل فيلم. ». ثم يظهر "نبيل" في لقطة متوسطة نراها عبر كاميرا ذاتية تقف خلفها المخرجة، وقد بدأت بالفعل في « استقبال فيلم »، فيسمعها المشاهد تجيب بصوتها من خارج المجال البصري على سؤال الطفل، موجهةً إياه بحمل الصورتين الفوتوغرافيتين اللتين يمسكهما إلى الجدة لكي تختار واحدة منهما (لقطة 2). بعد ذلك، تظهر الجدة جالسة أمام طاولة على سطحها مجموعة من الصور الفوتوغرافية، وقد أمسكت بإحدى الصور (لقطة 3) لتبدأ الرحلة من الحاضر الحكائي السمعي-البصري، في غرفة المعيشة بالقاهرة في بداية القرن الواحد والعشرين، وبحضور الابنة المخرجة والزوج والحفيد، للإبحار في الماضي المحكيّ سمعيا على لسان من عاصروه وبصريا عبر

لقطة 1

الوسيط الفوتوغرافي، ليس كأثرباقٍ وشاهد على الحكايات بعد رحيل أبطالها فحسب، بل وكذلك كوسيط مادي مولد للفعل الحكائي. لذلك تعتبر اللقطتان السابقتان (1 2-) جزء من عقد الفيلم إذ تبدو الذات المخرجة وكأنها تقدم فيهما سمعيا وبصريا دورها في تأليف ووضع البناء السردي لفيلمها العائلي.

(2)

على مدى أكثر من ساعة ونصف وهي مدة الفيلم، لا تبدو الذات المؤلفة-المخرجة فردا من العائلة يقف خلف الكاميرا ليسجل حكايات سيرة عائلتها فحسب، بل وكذلك تبدو كذات مشاركة في مولدات الحكي (عبر الأسئلة التي تطرحها على والدتها، وعبر الوسيط الفوتوغرافي الذي تستدعيه في جلسات غزل الحكايات، ووسيط الڤيديو الذي تستخدمه في السرد البصري)، كما تبدو أيضا ذات فاعلة بشكل مؤثر في مجرى الأحداث على المستوى الحكائي وعلى مستوى المحكي في الفيلم.

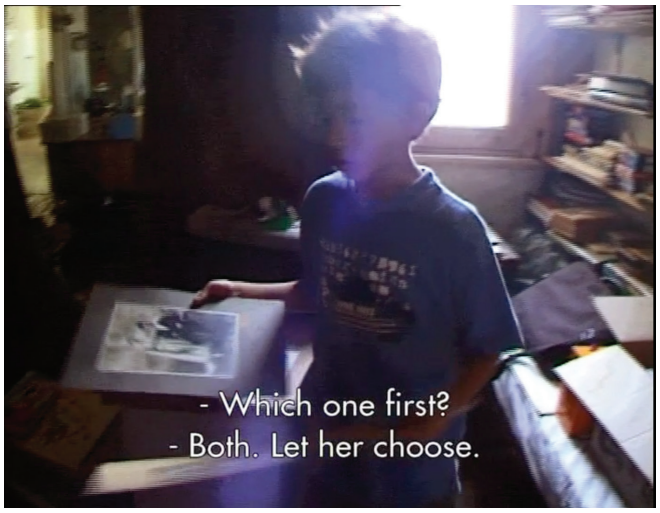
بعد جلسة الحكي الأولي، تظهر لقطة مقربة جدا لورقة من دفتر دونت عليها الجدة بخطها قائمة بأجزاء عائلتها وعائلة زوجها المختلفة والأماكن التي يقيمون بها (لقطة 4). تبدو الورقة كوسيط يجمع على سطحه شتات من تفرقوا من أفراد العائلة الكبيرة، ولم يعد يمكن أن يجمعهم في حيزواحد سوى عالم الذاكرة الافتراضي، والذي تُنتج في الذكريات قبل وأثناء الحكايات الشفاهية. فيما بعد، سيصبح الفيلم ذاته كوسيط امتدادا لهذه الورقة حيث استطاع أن يجمع في مادته السمعية-البصرية صور وأصوات من لازالوا على قيد الحياة وصور فوتوغرافية وڤيديو لمن غادرا عالمنا. ومن الجدير أن أشير أن في لقطة مقربة جدا لجزء من الورقة، يمكن قراءة السؤال الذي لم تطرحه ا"نائلة كامل" عبر مادية صوتها، واكتفت في بادئ الأمر بطرحه خطيا بتدوينه، فأضافت بعد أسماء أقاربها في تل أبيب سؤالا وجوابا: « ممكن؟ مش ممكن الآن. (لقطة 5).

ثمة تحول فيما بدا وكأنه هدف الفيلم: حكي الحكايات، وفيما بدا وكأنه النموذج الحكائي الذي سيتتبعه الفيلم: تجلس الجدة لتقص على حفيدها حكايات الآباء والأجداد. إذ يجد المشاهد أمامه "هدفا" جديدا: اصطحاب الجدة حفيدها وأفراد أسرتها للقاء بعض أقاربها في إيطاليا، فيبدو الأمر كما لو أن انغماس الجدة في الفعل الحكائي الاستيعادي منذ بداية الفيلم قد ولّد ليها هذه الرغبة، والتي يبدو تحقيقها في السياق الفيلمي سهلا لدرجة أن المشاهد لا يرى من الاستعداد لها سوى لقطات للأسرة وهي متجهة إلى المطار وبعض اللقطات لهم في صالة المغادرة وداخل الطائرة، بينما تعبر الجدة بصوتها عن تلك الرغبة:

« في حدود اللي أقدر عليه، مش عاوزة أسيب الوقت يفوت، ومش عاوزة أقول: بكرة. يعني دلوقتي دلوقتي، عايشة في ذهني إني أخد نبيل إيطاليا، مع كل الناس اللي بحبهم. »

ومن ثمَّ يجد المشاهد نموذجا حكائيا جديدا حيث يظهر في الفيلم رواه آخرون، من إيطاليا، من فلسطين، يجلس كل منهم ليروي جزء من الحكايات من زاوية جديدة، ولكنهم لا يحكونها لـ"نبيل"، إنما لنادية كامل ذاتها، وهم ينظرون إليها عبر الكاميرا الذاتية التي تقف خلفها، مستمعة في صمت في أغلب الأحيان، وطارحة بعض الأسئلة على محدثيها في بعض الأحيان.

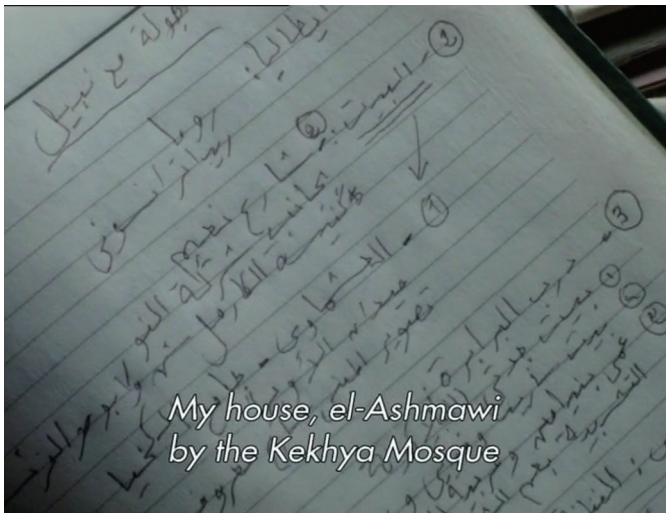
وعندما تمتد رغبة الجدة في لقاء أفراد عائلتها لتشمل أقارب لها هاجروا منذ نصف



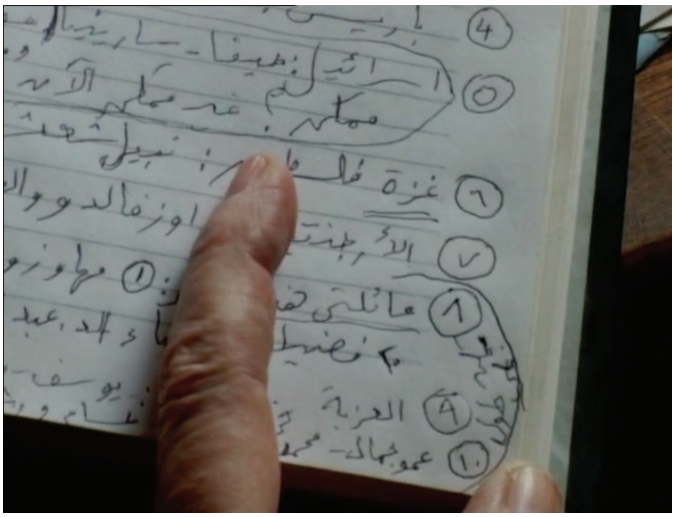
لقطة 2

لقطة 3

قرن إلى تل أبيب واستقروا بها، يبدأ السرد الفيلمي في تتبع تطلعها في حاضر السرد إلى لقاء أقاربها في مستقبل قريب، أقاربها الذين ظلوا لمدة خمسين عاما جزءا من الماضي المحكي، قبل أن يعيدهم لقاؤها بهم إلى عالم حكايات العائلة. في سياق سياسي شديد الحساسية لمجرد فكرة وجود أقارب للأم في إسرائيل، بل والإعلان عن رغبتها غي السفر للقائهم، لا تكتفي المخرجة بالوقوف خلف الكاميرا الذاتية لعرض المواقف المتباينة لبعض الأطراف، والتعبير سمعيا-بصريا عن موقفها، بل تتحرك في السياق الفيلمي بين موقعها: خلف الكاميرا (كذات مؤلفة-مخرجة تقوم بمعالجة سينمائية لأحداث تاريخ عائلتها الماضية)، وأمام الكاميرا (كذات الابنة المشاركة في أحداث قصة عائلتها في اللحظة الحاضرة، المتزامنة مع زمن السرد الحاضروزمن التصوير). يتجلى تفاعل الذات المخرجة مع إشكالية رغبة الأم في السفر إلى تل أبيب عبر أربعة طرائق سردية سمعية-بصرية. (1) فمن ناحية تتابع المخرجة بالكاميرا استعداد الأم وتخطيطها للرحلة (في سلسلة من اللقطات، تظهر الأخيرة وهي تراجع خرائط فلسطين بعد الاحتلال ؛ تفكر في الصعوبات المتوقعة ؛ تتخيل مشاعرها عند لقاء ابنة عمها ؛ تقترح على أشخاص مقربين من العائلة من أصول فلسطينية مرافقتها في الرحلة مثل المصورة الفوتوغرافية رندة شعث ؛ تستمع إلى رأي من صديقة فلسطينية تشجعها على القيام بالرحلة والسعي جديا لزيارة خان يونس، مجسدة بذلك رأي معارض للموقف الشعبي المصري الرافض للتطبيع، إلخ.). (2) كما تقدم المخرجة دعمها لوالدتها من خلف الكاميرا الذاتية عبر لقائها ببعض الأقارب الذين نراهم في لقطات متوسطة تسجل ردود أفعالهم وآرائهم بخصوص هذا الشأن، كما تشاركهم الحديث بصوتها من خارج المجال البصري مبديةً تفهمها لتحفظات كل طرف. (3) ومن ناحية أخرى، تغادر المخرجة مؤقتا موقعها خلف الكاميرا كمؤلفة وراوية رئيسية للفيلم لتظهر في سياق الفيلم العائلي كأحد أفراد الأسرة، وكمحركة للأحداث باتجاه تنفيذ رغبة الأم، فتبدو في أكثر من لقطة



لقطة 4



لقطة 5

لقطة 6

لقطة 7

لقطة 8

متوسطة جالسة تتشاور مع والديها بشأن صعوبة اتخاذ القرار، ووجوب البدء في اتخاذ الاجراءات اللازمة لتنفيذه. (لقطة 6) (4) وحين تعود إلى مكانها خلف الكاميرا، تقوم الذات المخرجة بدور الراوي العليم إذ تتطرق للمرة الأولى في الفيلم إلى مشاعر والدتها، فعبر سلسة من اللقطات المتوسطة، والمقربة، والمقربة جدا، تتابع المخرجة قيام والدتها بالأنشطة المنزلية اليومية، وفي ذات الوقت انشغالها بمراجعة مقالاتها التي عبرت فيها على مدى أعوام عن موقفها الداعم للقضية الفلسطينية، وتصاحب هذه اللقطات بصوتها شارحة ما تعتقد بأنه يؤرق والدتها ومستعرضة جانبا مما دفعته والدتها في الماضي كثمن لنضالها السياسي (لقطة 8-7):

« بيتهيألي كده أنا عارفة إيه اللي تاعبها.. صحيح فيه خوف اتراكم مع السنين، لكن فيه حاجة أصعب من الخوف ده. [...] ماما دي دخلت السجن تلات مرات، وقضت سبع سنين من عمرها فيه عشان شيوعية. فأظن كده أنها خايفة تكون بتتخلى عن الفلسطينيين.»

أما خلال زيارة أقارب الأم في تل أبيب، تظل المخرجة خلف الكاميرا الذاتية التي يرى المشاهد من خلالها اللقاءات الأسرية بعد أن صار الحدث المحوري المحكي هو اللقاء المتأخر. فيختفي حينئذ الفارق بين زمن السرد وزمن الحكاية. وحين يتخلل اللقاءات حكي شفاهي استيعادي لأحداث من الماضي على لسان الأشخاص الذين تجمعهم بالأم ذكريات مشتركة، يتم ذلك عبر مادية أجسادهم الحاضرة في لحظة السرد، وعبر مادية الوسيط الفوتوغرافي كأثر، فتصبح تلك اللحظة فصلا جديدا لم يكن في الحسبان، أُضيف إلى حكايات العائلة، وأضافته المخرجة إلى حكايات الفيلم، حكايات جديدة سرعان ما ستتحول إلى ذكريات حديثة.

على الرغم من اشتباكه مع قضية سياسية قد تثير مشاعر الألم أو الغضب لدى قطاع من المناهضين لقوات الاحتلال الإسرائيلي والمعارضين للتطبيع مع دولة إسرائيل، إلا أن هذا الاشتباك يبدو في السياق الفيلمي طبيعيا نظرا للتنوع الشديد لجذور هذه العائلة العرقية والدينية. وعلى الرغم من أن "راوية الحكايات" فيه هي الصحفية والمناضلة اليسارية والنسوية "نائلة كامل" (ماري روزنتال)، زوجة الصحفي والكاتب والمناضل اليساري "سعد كامل"، إلا أن "سلطة بلدي" يتميز كفيلم عائلي بأن مخرجته ومؤلفته ظلت متتبعة خيط حكايات اللقاء والحب والزواج التي جمعت بين أفراد من عدة أجيال عائلتها من جنسيات وديانات مختلفة، ولم تقحم في العالم الفيلمي قضايا وشخصيات من خارج دوائر العائلة، وخاصة من دوائر المشتغلين بالسياسة. فالمشاهد يستشعر أثر التاريخي على الشخصي والعائلي ولا يراه سوى في خلفية الأحداث. أما ما يحتل مقدمة المشهد هو حكايات العائلة وتفاصيل عابرة في الحياة اليومية للعائلة. إذ تملأ العالم الفيلمي بصريا تجلياتها لأجواء البيت الحميمية: ظهور الأبوين بملابس النوم، زجاجات الدواء والأكواب الفارغة الموضوعة على أسطح المناضد الصغيرة، أكوان من الأوراق والأغراض المتكدسة في أركان الحجرات، لقطات في المطبخ القديم بأوانيه التي تركت سنوات استخدامها أثرها عليها، ومشاهد اعداد الطعام وتناول الطعام، بكل ما يحمل مشاركة الطهي من ألفة وبهجة، وما تحمله مشاركة أحدهم الطعام من حميمية. لذلك أرى أن علاوة على كون عنوان الفيلم يحمل استعارة عن الخلط والمزج بين عناصر متباينة داخل منتج جامع لا يمحو مع ذلك الخصائص الشكلية لمكوناته، فهذا العنوان يحمل قدرا من الألفة التي تستحضر أجواء طعام البيت.

ثمة مفارقة لافتة في الانتاج الوثائقي الذاتي في السينما المصرية، فعلى الرغم من أن الفيلم العائلي هو الجد الأكبر للفيلم الوثائقي الذاتي، وعلى الرغم من هيمنة ثقافة الجماعة على حرية الفرد، إلا أن حجم إنتاج الأفلام الشخصية الوثائقية الذاتية في مصر يفوق عدد الأفلام العائلية. هل احتياج المخرج لعمل فيلم شخصي هو رغبة واعية منه كفرد في تشكيل ذاته بعيدا عن سطوة العائلة؟ هل إبحاره منفردا في عالمه الشخصي أقل وطأة من دخوله إلى عالم العائلة؟

نشرت لقطات من الفيلم بموافقة مخرجته ومنتجته نادية كامل.

هوامش

موضوع هذا المقال جزء من دراسة للكاتبة عن السينما الوثائقية الذاتية في مصر والبلدان العربية، مازالت قيد البحث.

يُمكن مشاهدة هذه الأفلام القصيرة العشرة على موقع معهد لوميير Institut Lumière من خلال الرابط التالي: www.institut-lumiere.org/musee/les-freres-lumiere-et-leurs-inventions/premiere-seance.html

مجلة "الفيلم"، "السينما والأدب"، العدد العاشر، مارس 2017، ص. 29-26.

من مقال لـ: Yann Beauvais et Michel Bouhours, « Le Je à la caméra »، المنشور في: Le je filmé, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1995، ص. 1991.

من مقال لـ: Roger Odin, « Du film de famille au journal filmé » ، المنشور في المرجع السابق؛ هذا المقطع والمقاطع التالية من ترجمة الكاتبة.

من مقال لـ: Annick Peigné-Guly, « Dans la famille Lumière, je de-mande film »، المنشور في: Images documentaires, n° 21, 2e trimestre, 1995، ص. 35.

الجريدة السينمائية.. الذاكرة المرئية للماضى

أجيال كاملة لا يغيب عن ذاكرتها حفلات السينما، الفيلم الروائى الذى يسبقه فيلم قصير لكارتون «ميكى ماوس» و «الجريدة السينمائية» التى لا تتجاوز مدتها العشر دقائق التى تعرض على الخلفية الموسيقية للمارش العسكري– أحدث أخبار وإنجازات الدولة خلال الأسبوع، هذه الجريدة التى بدأت رحلتها منذ بدايات القرن العشرين، وأصبحت الآن وثيقة تاريخية تحمل أشرطتها تراثا مصورا لتاريخ الشعب المصرى، وشعوب العالم، ونافذة مرئية لأجيال جديدة لم يتسن لها أن ترى صورة حية لماضيها.

آية طنطاوى

كان الظهور العالمى الأول للجريدة السينمائية (Newsreel) فى إنجلترا عام 1908م على يد الفرنسي»شارلز باتيه»، وعرفت باسم (1)pathé journal، وقبل هذا التاريخ – عام1897م تقريبًا- كانت هناك محاولات فردية وإرهاصات لمشروع الجريدة، لكنها لم تعرف بهذا الإسم، فكانت تُعرض بشكل دائم فى الفاصل بين العروض الترفيهية والحفلات الموسيقية فى المسارح، إلى أن تحولت إلى فقرة ثابتة تُعرض قبل الفيلم الروائى فى قاعات السينما. والجريدة السينمائية كما يُعرفها الناقد الراحل «سمير فريد» هى شكل من أشكال السينما التسجيلية، وهى أيضًا نوع من الصحافة ولكن بلغة سينمائية.

على الرغم من أن أغلب المصادر التى تؤرخ لتاريخ الجريدة السينمائية فى مصر تُشير إلى أن البدايات كانت على يد «محمد بيومى» صاحب «جريدة آمون» - التى سنتحدث عنها بالتفصيل لاحقًا - إلا أن عددا من التجارب الفردية سبقت تجربة بيومى وأخرى لحقت بها، وهذه التجارب لم تنل حظها من التوثيق الكافى كما لم تنل أيضًا نصيبا من النجاح والاستمرار.

أول تجربة كانت «فى شوارع الإسكندرية» وصدرت عام 1912م على يد الفرنسى «دى لاجاردن»(2) صاحب سينما (لاجاردن) بالإسكندرية الذى استقدم مصورا إيطالياً قام بتصوير فقرات ومشاهد مختلفة من الحياة فى مصر، وكانت النظرة السائدة - فى هذا التوقيت- للأفلام التسجيلية أنها مجرد لعبة للفت الأنظار لا أكثر(3) كما أن البعض كان يقيم أثناء حفلات الأفراح بعض العروض السينمائية للأفلام القصيرة والإخبارية، لذلك تعتبر هذه التجربة خطوة جريئة ومهمة من «دى لاجاردن» الذى استهلم الفكرة من تأثره بجريدة (باتيه السينمائية)، فكان «لاجاردن» صاحب الامتياز فى عرض أفلام شركة باثيه الفرنسية فى السينما الخاصة به. وزاد اهتمام دور العرض السينمائى بالجرائد السينمائية الأجنبية تحديدًا مع بدايات الحرب العالمية الأولى فى مقابل عدم ظهور محاولات لإنشاء جرائد سينمائية مصرية.

بدأ اسم الإيطالى «باسكال بروسبيرى» فى الظهور من جديد بشكل قوى فى بدايات العشرينات، خاصةً بعد أن تقدم عام 1917م للسلطان حسين كامل بمشروع مقترح للاستعانة بالسينما فى عملية التعليم، فأسس عام 1922م

باتيه جورنال

شركة «أورينتل فيلم» بمصر وبدأت الشركة فى عدد من المشروعات الفنية، التى تهدف بشكل عام إلى توظيف السينما فى المشروعات التنموية والتعليم، وكان من ضمن مشروعاتها إصدار «جريدة الشرق» عام 1925م وكانت جريدة سينمائية أسبوعية هدفها توثيق الأحداث الجارية فى مصر بانتظام(4) وللأسف صدر منها أربعة أعداد فقط ثم توقفت، وكانت الجريدة تعمل بأيادى الأجانب المقيمين فى مصر وأهم ما قدمته الجريدة هو تصوير احتفال الجماهير بعودة سعد زغلول من المنفى(5).

1 () Encyclopædia Britannica

2 () «اتجاهات السينما التسجيلية في مصر». هاشم النحاس، نشرة «أيام الإسماعيلية للسينما التسجيلية»، مديرية الثقافة، الاثنين 29 ديسمبر 1980م.

3 () المرجع السابق

4 () تاريخ السينما في مصر : الجزء الأول من بداية 1896 إلى آخره 1930. أحمد الحضري، القاهرة: مطبوعات نادي السينما، 1989م.

5 () صحافة السينما في مصر : النصف الأول من القرن العشرين. المحرر والمنسق العام فريدة

جريدة آمون .. البداية المصرية

19 شارع الخلفاء بحى شبرا بالقاهرة هو المكان الذى شهد الانطلاقة الأولى لـ«آمون فيلم» أول أستوديو سينمائى مصرى أسسه «محمد بيومى» فور عودته من ألمانيا والنمسا بعد دراسة السينما(6) بمجهوداته الفردية، وكان مشروع «جريدة آمون»السينمائية هو أول المشروعات السينمائية التى يُنفذها بيومى فى مصر عام 1923م، وسعى إلى أن تكون شهرة الجريدة عالمية، فحرص على توزيعها فى دول العالم، وظهرت بالفعل إعلاناتها فى الجرائد السينمائية الألمانية. أول أعداد الجريدة بدأت بـ «ترحيب الأمة المصرية بالرئيس سعد باشا زغلول.. أول شريط يقوم بإدارته وعمله مصرى وطنى» ثم تبدأ الجريدة التى كانت تقف وسط الجماهير مرحبة بالزعيم العائد من منفاه، فيخرج لنا الفيلم ملتحمًا مع صفوف الشعب معبرًا بالصورة عن الرسالة الوطنية، التى يسعى صانعها إلى تصويرها والتأكيد عليها. وبالطبع كان الفيلم صامتًا والتعليقات مكتوبة على شريط الفيلم. هذا وقد شهدت الصحافة السينمائية المتخصصة حراكا ونشاطا مزدهرا فى الفترة بين دستور 23 - الذى نص على أن الصحافة حرة والرقابة محظورة - وبدايات النشاط السينمائى المصري.

مر بيومى ببعض العثرات لظروف موت ابنه، التى أثرت عليه نفسيًا، لكنه سرعان ما استأنف عمله بعدها بشهور فصور العدد الثانى من الجريدة لسعد باشا زغلول وهو يطل من شرفة بيت الأمة. صدر من الجريدة أربعة أعداد فقط ثم انشغل بعدها بيومى فى صناعة الأفلام الروائية، لكن بالنظر إلى محتوى الجريدة - حيث يحتوى العدد الواحد على خبر واحد فقط - وعدم انتظامها فى الصدور نجد أن «جريدة آمون» كانت تفتقد السمات الرئيسة المميزة للجرائد السينمائية سواء فى انتظام الصدور أو فى تنوع الأخبار فى العدد الواحد من الجريدة، وذلك بعكس المحاولات اللاحقة لإنتاج جرائد سينمائية مصرية.

توقفت تجربة «جريدة آمون» لتنشأ تجربة جديدة فارقة فى تاريخ السينما المصرية طُرحت أثناء اللقاء الأول بين مؤسس بنك مصر «طلعت حرب» و«محمد بيومى» فى ديسمبر 1924م حيث عرض الأخير على طلعت حرب تصوير مراحل إنشاء المبنى الجديد لبنك مصر، وأقنعه أيضًا بتأسيس قسم للسينما يتبع شركة إعلانات مصر(7)، وبالفعل يتم فى 23 أبريل 1925م فى مجلة «الصور المتحركة» الإعلان عن هذا القسم الجديد، الذى يديره «محمد أفندى محمد بيومى»، وكان مقر هذا القسم فى مبنى مطبعة مصر بشارع نوبار، وفى فترة عمله هذه صور بيومى عددا من الأفلام التسجيلية، لكنه لم يُصدر أى جرائد سينمائية، ولم يستغل الفرصة ليستكمل أعداد «جريدة آمون». وفى 13 يونيو من نفس العام أسس بنك مصر (شركة مصر للتمثيل والسينما) وعُيّن محمد بيومى المدير الفنى لها، لكنه لم يستمر طويلاً فاستقال من منصبه فى فبراير 1926م وأنشأ أستوديو خاصا به، والغريب أن الاستقالة قد قُبلت على الفور، لكن فترة عمل بيومى بالشركة خلفت وراءه اسما لن ينساه تاريخ الجريدة السينمائية المصرية، وهو اسم «حسن مراد» مساعد بيومى فى التصوير.

حسن مراد.. جريدة مصر الناطقة .. البداية والاستمرار

كان من الممكن أن يتغير مسار «حسن مراد» كليًا بعد استقالة رئيسه «محمد بيومى»، لكن رغبته فى التطور والاستمرار وإثبات النفس ساعدته فى أن يصبح فيما بعد رجلاً ذا شأن مهم. استمر مراد فى عمله فى الشركة مع «محمد عبد العظيم» والمصور الفرنسى «جاستون مادري»(8) فغطوا عددا من الفعاليات الوطنية والمؤتمرات، لكن لم تنتج فى تلك الفترة أى إصدارات لـ«جريدة مصر» - كما تُشير بعض المصادر- فكانت مجرد أفلام تسجيلية قصيرة لا ترقى لتكون جريدة سينمائية.

سافر مراد فى بعثة إلى ألمانيا ليصقل مهاراته فى تصوير الأخبار السينمائية بالتحديد(9)، الأمر الذى أهله فور عودته إلى مصر عام 1935م ليؤسس «جريدة مصر الناطقة» ويصبح المشرف والمسئول الوحيد عن الجريدة، كما أنه رفض أن يكون له مساعد، ووفر له الأستوديو كل معدات التصوير المطلوبة، وتطورت على يده أدوات الجريدة فبدأت الجريدة صامتة نصف شهرية، وبعد أن دخل الصوت إلى الأفلام المصرية أصبحت الجريدة ناطقة عام 1937م ولها شريط موسيقى خاص، وانتظمت فى الصدور أسبوعيًا منذ 1940م، وتم التعاون مع الممثل الراحل «إبراهيم عمارة» وكانت مهمته صياغة الأخبار والتعليق الصوتى.

زادت شهرة الجريدة وعلا صيتها وأصبحت الجريدة طوال فترة العهد الملكى تُنسب لـ«إبراهيم عمارة» نظرًا لتأثر الجماهير بصوته الحازم الوقور المصاحب لفقرات الجريدة. واستمر العمل بالجريدة بدقة ونظام يعود الفضل فيه لحسن مراد، الذى لم يغفل مواضع الفقرات وتواريخ التصوير وطول الفقرات بالمتر ومدة عرضها على الشاشة، وهذا سبب رئيس من أسباب استمرار الجريدة. وكانت تتنوع مواد الجريدة المصورة بين إنجازات الملك ونشاطاته هو والأسرة الملكية، واحتفالات المحمل الشريف، وزيارات الملوك والرؤساء إلى مصر، ومباريات كرة القدم وبعض الأنشطة الاجتماعية، وبدأت الجريدة تعرض أخبارا عالمية ترفهية بالتعاون مع «مترو جولدن ماير». ونادرًا ما كانت تصور الجريدة أحوال الشعب والمواطنين وتلتحم معهم مثل جريدة آمون. لكن يحسب للجريدة ولحسن مراد براعته ومهارته حيث انتقل بكاميرته لتصوير حرب 48 فأصدر 7 أعداد خاصة من قلب ساحة الحرب عرضت فى يوليو 1948م.

كانت هناك أيضًا إصدارات لأعداد خاصة لما عرف بـ«الجريدة الحربية»، فيذكر الباحث ضياء مرعي(10) أن أستوديو مصر أصدر جريدة «الحرب فى الشرق» بالتعاون مع الجيش البريطانى الذى كان يوفر للأستوديو المواد الخام فى مقابل تغطية الحرب فى ميادين القتال بالشرق الأوسط وتقديم التسهيلات للتصوير والتوثيق، ويؤكد مرعى أن الجريدة كانت تحمض وتطبع بأستوديو مصر ويضاف إليها المؤثرات الصوتية والتعليق، وأن الجريدة كانت ناطقة بنحو 15 لغة لتعرض على مستوى العالم.

طوال الوقت كانت هناك محاولات فردية لظهور جرائد سينمائية مستقلة لكنها لم تنل حظها الوافر من النجاح والاستمرار، فيوم الخميس الموافق 19 يناير 1933م شهد صدور العدد الأول من «جريدة فاطمة رشدى» بسينما الكوزموجراف بالقاهرة - وقد صدرت مع العرض الأول لفيلم «الزواج» من بطولتها وإخراجها - وعرضت الجريدة المنشأة التى افتتحت فى عهد الملك فؤاد، والجامعة المصرية، وقصر أمير الشعراء أحمد شوقي(11)، لكن أغلب المصادر لم تؤرخ لهذه الجريدة بشكل كافٍ ولم يُذكر أسباب توقف الجريدة وعدم استمرارها(12). كما ظهرت

مرعي : تقديم مدكور ثابت، الجيزة: وزارة الثقافة، المركز القومي للسينما، 1996م.

6 () الفيلم التسجيلي «وقائع الزمن الضائع» لمحمد كامل القليوبي، 1989

7 () فيلم «وقائع الزمن الضائع»

8 () دليل جريدة مصر السينمائية (1938- 1954). ضياء مرعي، تقديم: إبراهيم الموجي، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1996.

9 () «الجريدة السينمائية.. ذاكرة الأمة». فريال كامل، القاهرة: مجلة إبداع، 1996، ع2، مج14.

10 () «الصوت.. بداية هوليود الشرق». ضياء حسني، موقع جريدة الأهرام للفنون والآداب والتراث، نوفمبر 2015م

11 () السينما المصرية في الثلاثينات 1930- 1939م. منير محمد إبراهيم، القاهرة: المهرجان القومي الثامن للسينما المصرية، 2002م.

12 () المرجع السابق

أيضًا عام 1935م «جريدة باراماونت» وهى تمثل فرعا لجريدة باراماونت الأمريكية فى مصر، وكانت تصور كل أحداث مصر المحلية لكن لم يُذكر إن كانت أعمالها قد عرضت فى السينمات المصرية أم لا، إلا أن الجريدة على الأغلب كانت تعمل تحت مظلة «اتحاد الجريدة السينمائية الإخبارية» الذى اشتركت فيه أغلب الجرائد السينمائية على مستوى العالم من أجل تبادل أنشطتها المصورة للاستفادة منها فى عروض الجرائد. وهناك أيضًا تجربة فردية ظهرت فى أواخر الثلاثينيات للمخرج والممثل والمنتج أحمد سالم وهى «جريدة أحمد سالم السينمائية» وقد عرض العدد الأول لها بسينما ديانا بالقاهرة فى ديسمبر 1938م مع عرض فيلم «أجنحة الصحراء» بطولة وإخراج وإنتاج أحمد سالم(13).

الميلاد الجديد

لم يكن يوم 23 يوليو 1952م يومًا عاديًا فى حياة المصريين، وفى حياة «حسن مراد» أيضًا الذى أصابه الارتباك بشأن عمله وموقفه، وبعد بيان الثورة الذى ألقاه أنور السادات فى صباح ذلك اليوم، أصبح موقف حسن مراد حساسًا، فلم يعرف هل سيتحرك للتصوير؟ أم سينتهى عمله فى هذه اللحظة للأبد؟ خاصة أنه كان يتلقى أوامر التصوير من القصر الملكى، وآخر عدد صوره (309) عرض قبل الثورة يوم الأحد 20 يوليو 1952م، وعدد أغسطس، كان معدا بالفعل لكن تم إلغاؤه. لكن ما حدث فيما بعد أن مراد تقدم لتصوير العدد (310) الذى كان عددًا خاصًا عرض فى السينمات يوم 4 أغسطس 1952م تحت اسم «عيد الحرية».

ثمة مفارقة طريفة يجب الإشارة إليها، وهى أنه منذ بداية الخمسينيات وبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، انضم التليفزيون لمنظومة الإعلام المرئى ذات التأثير الأخاذ على الشعوب، وأصبح المنصة الجديدة التى تبث الأخبار مباشرة، وبشكل سريع دون الحاجة إلى الانتظار للذهاب إلى السينما، فتراجع دور الجريدة السينمائية على مستوى العالم إلى أن اختفت تمامًا، وأصبحت شيئا من الماضى لا يواكب تطورات العصر، وعلى العكس تمامًا فى مصر، كانت الجريدة فى أوج ازدهارها خاصة بعد ثورة يوليو، التى اتخذت من الجريدة نافذة رئيسة وفعالة، تعرض إنجازات وأخبار قيادات الثورة على عموم الشعب، بل وانتظم إصدارها أكثر وتنوعت فقراتها وأصبحت موضوعات كل عدد تتدرج من الأحداث الأهم إلى الأقل أهمية وتنتهى بالأخبار الترفيهية وفقرة «حول العالم» التى تبادلتها مع الجريدة السينمائية للاتحاد السوفيتى، وكان حسن مراد -مستعينًا بعناوين وأخبار الجرائد المطبوعة - يصيغ بنفسه نصوص الجريدة التى يقرأها المُعلق.

يستنتج الكاتب والمخرج إبراهيم الموجى - فى مقدمة كتاب دليل الجريدة السينمائية - أن الجريدة تأثرت بالصراع والخلاف السياسى الناشب بين الرئيس «محمد نجيب» ورئيس الوزراء فى حينها «جمال عبدالناصر»، فشهدت انقطاعا لمدة أطول من شهر (5 أعداد) ويؤكد الموجى أن أعداد الجريدة قبل الانقطاع - أو المصادرة على حد استنتاجه - كانت مهتمة بأخبار الرئيس نجيب وأنشطته بصورة مبالغ فيها، وأنه كان مهتمًا فى تلك الفترة بالكاريزما الشخصية له وظهوره فى الصحافة والإذاعة ليستقطب حب الشعب، الأمر الذى أغضب عبدالناصر

13 () المرجع السابق

حسن مراد محتضنًا الكاميرا التى صور بها الجريدة الناطقة

لأنه لم يرِد صناعة صورة أخرى مشابهة للملك، الأمر الذى دفع قيادات الثورة إلى إنشاء جريدة سينمائية جديدة، تصدر عن أستوديو الأهرام باسم «جريدة الحرية» وكان الأخوان عبدالعزيز فهمى ومحمود فهمى المسئولان عنها، وصدر منها عددان، لكن سرعان ما عادت «مصر الناطقة» مرة أخرى بفضل حنكة حسن مراد، الذى لطالما كان مقربًا من السلطة ومنتميا لها، وبذلك انتهت تجربة «جريدة الحرية» للأبد، التى توطدت من بعدها علاقة عبد الناصر بمراد حتى آخر يوم فى حياة الأخير، وكرمه الرئيس الراحل بمنحه وسام العلوم والفنون فى احتفالات عيد العلم . والطريف أن الجريدة السينمائية كانت تنتهج طوال الوقت تصوير إنجازات الزعماء واهتماماتهم، وتصور محبة الشعب لهم منذ أول أعداد جريدة آمون، ونفس هذا النهج استخدمه مراد لاحقًا مع عبدالناصر، الذى كان واعيًا أن الجريدة السينمائية هدفها أن تكون نافذة إعلامية ودعائية للرئيس مع جماهير الشعب من مختلف طبقاته، الذين لا تنقطع زياراتهم للسينما ومشاهداتهم لأعداد الجرائد.

أصبح الإذاعى «جلال معوض» الملقب بصوت الثورة واحد من أبرز المعلقين فى الجريدة، ومن بعده «صلاح زكى» و «أحمد سمير» و«فاروق خورشيد» و «سليم رزق الله». وأهم ما كان يميز الجريدة هو موسيقى المارش العسكرى، التى

تعزف على خلفية الأحداث والأخبار السياسية، التى تعرضها الجريدة، والموسيقى الخفيفة التى تعرض على خلفية الأخبار الترفيهية، وعند مشاهدة العدد الصادر بعد وفاة جمال عبدالناصر وانتخاب السادات رئيسًا، نجد أن موسيقاه كانت حزينة وبها لمسة شجن واضحة، واختفى عن الخلفية صوت المارش العسكري. وكانت الجريدة تقدم بالأساس باللغة العربية وباللغة الإنجليزية أحيانًا. ولم تكتف الجريدة بنقل الأحداث داخل مصر، بل كان مراد ينتقل مع الوفد المصاحب للرئيس أثناء زياراته الخارجية لدول العالم لتصويره.

ومنذ منتصف الخمسينات وحتى الثمانينيات تعرضت الجريدة لانتقالات إدارية عديدة، ففى 1955م انتقلت تبعيتها إلى الهيئة العامة للاستعلامات - التى أُنشئت قبلها بعام - وسميت «الجريدة الناطقة» وتطورت هياكلها الإدارية وتم تدعيمها بمعدات حديثة، وفى عام 1960 وبعد الوحدة مع سوريا تغير اسمها إلى «الجريدة العربية»، ثم انتقلت تبعيتها للتليفزيون عام 1963م واستعادت اسمها «الجريدة الناطقة».

«فقدت السينما المصرية رائدًا من روادها كان علمًا فى فن تصوير السينما الإخبارى، المرحوم الفنان حسن مراد» ... كانت هذه الفقرة خبرا من أخبار العدد (1202) الصادر بتاريخ 22 يونيو 1970م، ولكن الخبر لم يذكر ملابسات وفاة مراد، الذى توفى قبل صدور العدد بأسبوع، حيث كان يصور زيارة الرئيس الراحل معمر القذافى للجبهة بقناة السويس مع الرئيس جمال عبدالناصر، وبعد انتهائه من التصوير طلب مراد من سائق سيارته أن يسرع ليلحق بطائرة الرئيس قبل إقلاعها ليصوره فانقلبت السيارة وتوفى حسن على الفور عن عمر 67 عامًا، ولم يرزق مراد بالذرية، لكنه خلف وراءه إرثًا فنيًا يُشهد له ويخلف اسمه الذى لا ينساه أحد. وتم تكريم مراد بأن أطلق اسمه على الشارع الذى كان يقطن به بحى جاردن سيتى بالقاهرة.

كان على الجريدة أن تستمر بعد وفاة صانعها الأوحد، فتولى «صلاح زكى» - معلق الجريدة - إدارتها فى أغسطس 1970م وفى العام التالى انتقلت تبعية الجريدة مرة أخرى إلى الهيئة العامة للاستعلامات، بعدها بعام عادت للتليفزيون مرة أخرى، ثم عادت إلى الهيئة مرة أخرى منذ عام 1980م وحتى الآن. ولم يُذكر أبدًا سبب التنقل المستمر لتبعية الجريدة بين الهيئة والتليفزيون، لكن على الأغلب إنها مجرد إجراءات إدارية لم تؤثر فى محتوى ورسالة الجريدة.

أخر أعداد جريدة مصر الناطقة (2401) صدر بالسينمات فى 23 سبتمبر 1995م، وفى العام التالى أصدر وزير الثقافة الأسبق «فاروق حسنى» قرارا وزاريا بتخلى وزارة الثقافة عن صناعة السينما وعن حصتها فى دور العرض السينمائي، ومع هذا القرار تجمدت الجريدة وتوقفت عن الصدور ، وركزت الهيئة العامة للاستعلامات جهودها فى إنتاج الأفلام التسجيلية وأصبحت الجريدة السينمائية جزءا من الماضى.

بتتبع تاريخ الجريدة السينمائية التى توقفت عالميًا منذ الخمسينيات واستمرت فى مصر حتى عام 1995 كان من المهم الوقوف عند نقطة مهمة وهى

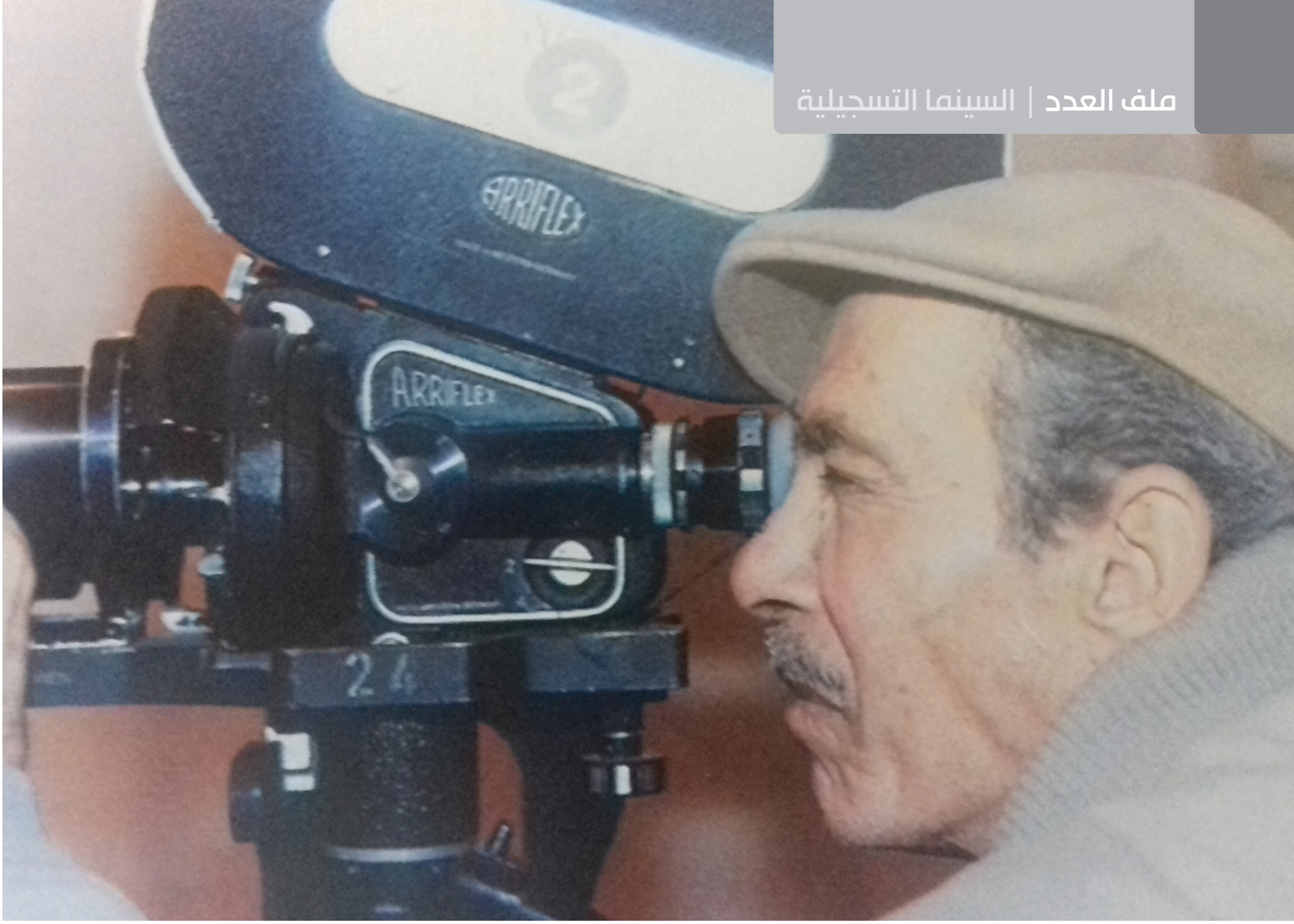
آخر صورة التقطت لحسن مراد يقف حاملاً الكاميرا ويحاور القذافى وبالجوار عبدالناصر والسادات ومحمد فوزى وحسين الشافعي

أسباب استمرار الجريدة فى الصدور على الرغم من ظهور التليفزيون فى مصر فى الستينيات، وتوسع تطورات التكنولوجيا بإنتشار الفضائيات وإستخدام شبكة الإنترنت فى نقل وتبادل الأخبار . فى حوار صحفى نُشر فى جريدة الأهرام هذا العام يقول د. عبدالناصر أبو بكر الجوهينى - مدير إدارة الجريدة السينمائية ورئيس تحريرها من عام 2010م حتى الآن - إن الجريدة هدفها هو مساندة النظام السياسى والاجتماعى للدولة وتوثيق إنجازاتها، وأن الأخبار وإن كانت تعرض على التليفزيون والفضائيات إلا أن رواد السينما طالما كانوا هم الهدف الذى تستقطبه الجريدة، فهم مُجبرون على مشاهدتها قبل عرض الفيلم فى السينما. إن تصريح الجوهينى صائب، لذلك كانت الجريدة السينمائية دائمًا هى المنبر الذى تهتم به الدولة لتدعيم نشر أخبارها وإنجازاتها، ولإدراك أن التأثير المرئى على المشاهد أقوى وأعمق من تأثير الأخبار المقروءة أو المسموعة، لكن مع التطورات التكنولوجية المستمرة الذى نشهدها الآن، واتساع منصات وقنوات الأخبار وتعدد سُبل التوثيق المرئى، أصبح وجود جريدة سينمائية يُفرض عرضها على جمهور السينما أمرا فى غير محله ولا يُواكب العصر، بل به نوع من تقييد حريات الجمهور فى ظل انفتاح قنوات الاتصال وعصر السوشيال ميديا.

النهاية.. الأرشيف

قد يكون هدف إدارة الجريدة الآن هو بحث سبل وآليات تطوير الجريدة، لكن ما أراه مناسبًا هو التفكير فى إطلاق مشروع جديد لرقمنة أعداد الجريدة وتحويل شرائطها إلى نسخ ديجيتال للحفاظ على النيجاتيف من التلف، وأرشفة وحصر أعدادها وإتاحتها وعرضها على الجمهور بالشكل الذى تراه الهيئة مناسبًا. فيصعب علينا أن نهدر هذا التراث القومى ونتجاهله وهو يمثل ذاكرة نادرة لتاريخ مصر الحديث.

وتجدر بنا فى هذا السياق الإشادة بمجهود المخرج الراحل محمد كامل القليوبى الذى أخرج سلسلة وثائقية بعنوان (الوقائع المصرية المصورة.. مصر فى عيون جريدتها السينمائية خلال خمسين عاما 2005-1955) من إنتاج الهيئة العامة للاستعلامات عام 2005م بمناسبة مرور خمسين عاما على صدورها عن الهيئة، جمع فيها مقاطع متفرقة من أعدد جريدة مصر الناطقة وتم تبويبها تحت عدد من الوقائع التاريخية وأصدرها فى سلسلة مدتها نحو 6 ساعات، وقد وثق القليوبى فى هذه السلسلة باختصار تاريخ نشأة الجريدة السينمائية فى مصر ومراحل تطورها.



مغامرة "ينابيع الشمس" تنتصر على الزمن وعلى الهزيمة

استعادة كلاسيكيات السينما التسجيلية المصرية في سياق تاريخ السينما الحالي، بكل ما يعانيه من نقص في التفاصيل والحقائق والأرقام ناهيك عن غياب المقاربات النقدية الأساسية والمؤسسة، مهمة شاقة وممتعة في آن واحد لمن يرغب في فهم وتحليل بعض الأفلام وتأصيل بعض التيارات في سياقها الاجتماعي والتاريخي والفني الخاص. فكرة الاستعادة في ذاتها واسترجاع ما نعرف لاكتشاف ما لا نعرف فكرة شديدة الجاذبية خاصة حين ترتبط بلحظات مضيئة من تاريخ السينما، كانت فيها الدولة على سبيل المثال فاعلا إيجابيا في عملية الانتاج السينمائي، وكان بوسعها استقدام مخرجين أجانب لعمل أفلام عن مصر كما هو الحال في فيلم "ينابيع الشمس" من إخراج المخرج النيوزيلندي الكندي المتمصر جون فيني ومن تصوير الفنان حسن التلمساني.

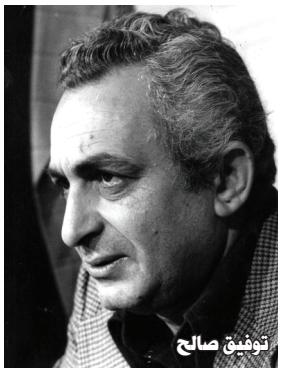
مي التلمساني *

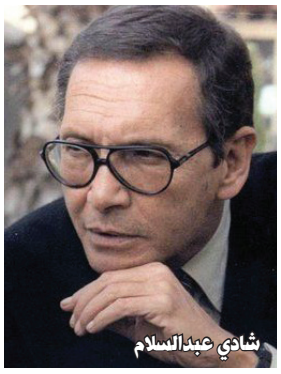
يعد الفيلم واحدا من تلك العلامات السينمائية التي نستعيدها اليوم بقدر من الحنين، مدفوعين بالرغبة في إعادة اكتشاف طموحات الفيلم والعاملين فيه الفنية والانسانية، وإعادة الاعتبارلنوع من السينما الوثائقية الكلاسيكية ظل حيا وملهما إلى اليوم رغم مرورما يقرب من خمسين عاما على صناعته.

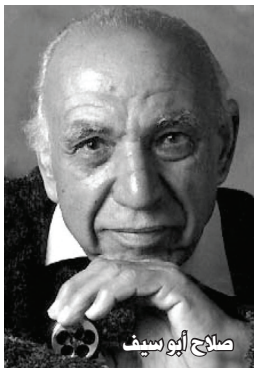
من هذا المنظور أيضا تسعى قراءة الفيلم لرد الاعتبارلفترة الستينيات التي شهدت أهم أشكال النهضة الثقافية في مصرفي القرن الماضي وسعت لتجاوز الحدود القومية والإقليمية والانفتاح على عالم أكثررحابة وثراء. وعلى الرغم من ارتفاع الحس الوطني وطغيانه على شتى مناحي الانتاج الثقافي والاجتماعي، فقد تم استقدام مخرج أجنبي لعمل أهم فيلم تسجيلي عن النيل بدعوة من الحكومة المصرية، وتجاوز الفيلم نفسه حدود مصرليتم تصويره في إثيوبيا وأوغندا والسودان فضلا عن مصر، وتم تبادل

الخبرات على مستوى فريق العمل من مصريين وأجانب وبدعم من مؤسسة أجنبية وطنية (المؤسسة القومية الكندية) لمؤسسة السينما المصرية. يتواكب صنع الفيلم مع انشاء السد العالي أحد صروح الفترة الناصرية كما يتقاطع مع هزيمة 1967 وإن لم يتم الإشارة إليها صراحة، لكن خروجه للنور في 1969 (أو 1968 وفقا لجون فيني)، يأتي بمثابة تحرير للخيال المصري من أسر الهزيمة، ومن منظورنا اليوم يحقق للفترة الناصرية رغم كل مساوئها انتصارا صغيرا وممتد الأثر شارك في صنعه الفيلم الوثائقي باعتباره وثيقة تعليمية وعلمية، استكشافية وأنثروبولوجية في الوقت ذاته.

في تلك الفترة التي واكبت سطوع نجم الفيلم الوثائقي في مصر عقب ثورة 1952 وبدعم منها، بدت أسئلة المخرجين الكلاسيكيين أسئلة فنية واجتماعية في آن واحد، تحمل رسالة تنويرية بكل ما تحمله الصفة من نخبوية، وتؤدي دورا عضويا يربطها بالهموم الفنية الكبرى وبقضايا التحرر الفكري والوطني معا. تتشابه وتلتقي في هذا المجال محاولات شادي عبد السلام وتوفيق صالح وصلاح أبو سيف لتقديم "سينما مصرية" ذات خصوصية قومية، وانشغال رواد الفيلم التسجيلي أمثال صلاح التهامي وسعد نديم وعبد القادر التلمساني بمشكلات اجتماعية وإصلاحية وبمحاولة توثيق اللحظة الراهنة وربط تاريخ مصر الحديث بمنابع الثقافة والحضارة المصرية القديمة. كان هدف هؤلاء المخرجين الرواد دعائيا وتربويا، وفي اعتقادي أن دعم الدولة المؤسسي متمثلا في المؤسسة المصرية العامة للسينما وفي المركز القومي للأفلام التسجيلية، على الرغم من الفشل الإداري الذي أصاب هذه المؤسسات في مقتل، كان له أكبر الأثر في ترسيخ قواعد الفيلم التسجيلي الكلاسيكي وفتح آفاقه على المغامرة والاكتشاف جنبا إلى جنب مع البحث العلمي الموثق ومد قنوات التواصل بين شتى أطراف المجتمع وربط المتفرج بقضايا الوحدة الوطنية وطموحات النهضة الشاملة. تلك الرؤية العامة للثقافة هي التي أنتجت فيلما حيا وملهما مثل "ينابيع الشمس" وهي التي تنقصنا منذ عقود وتلقي بكل العبء على المخرجين المعاصرين عوضا عن شركات الانتاج والتوزيع، للنهوض بصناعة الفيلم التسجيلي في مصر، هذا مع التحفظ الكامل على كلمة "صناعة".


توفيق صالح


شادي عبدالسلام


صلاح أبو سيف

مغامرو السينما الوثائقية

لماذا نشاهد السينما الكلاسيكية، وماذا يمثل الفيلم الوثائقي الكلاسيكي للمشاهد في القرن الواحد والعشرين؟ ما الذي تعنيه لنا اليوم (في قلب ثورة الديجيتال) سينما الرواد الأوائل التي تأسست منذ عشرات القرن العشرين واستمرت حتى بروز تيار سينما الحقيقة في ستينيات القرن الماضي؟ هل تعاني السينما الوثائقية الكلاسيكية تراجعا من حيث حجم المشاهدة أم أنها تعود إلينا من خلال استلهام المخرجين المعاصرين لتقاليد السينما القديمة وتجدد الحوار مع وضد تلك التقاليد؟ هل تتماهى السينما الكلاسيكية مع أصول وفروع وخطاب السينما القومية أم أنها تنفرد بملامح ثقافية وتجريبية عابرة للقوميات؟

يطرح سؤال السينما الوثائقية نفسه بقوة على مخرجي اليوم كما طرح نفسه في الماضي على كبار المخرجين التسجيليين في مغامرتهم مع الفن في علاقته الوثيقة والجدلية بواقع المكان والأشخاص منذ قدم المخرج الأمريكي الرائد روبرت فلاهيرتي فيلمه الطويل الأول "نانوك الشمال" (1922) الذي يعد بمثابة مغامرة بصرية نادرة يتتبع من خلالها أسرة نانوك وهو صياد رحال من سكان الشمال وصراعه مع الطبيعة من أجل البقاء. يذكر أيضا أن المخرج الروسي تزيجا فيرتوف قدم صورة مغايرة للعالم بواسطة آلة التصوير في فيلم يعد علامة من علامات السينما الوثائقية العالمية هو فيلم "رجل يحمل كاميرا" (1929) وهو أنشودة فريدة للحركة وللصورة بل وللكاميرا نفسها التي اعتبرها أقدر من العين على التقاط واقع الحياة والأشياء. أما المخرج الهولندي جوريس ايفنز فقد قدم في فيلمه التجريبي الرائع "مطر" (1929) جولة حرة تحت الأمطار نقل فيها بشاعرية فياضة ملامح من حياة الناس والمدن في هولندا وكرر الشيء نفسه في آخر أفلامه "حكاية الريح" (1988) حيث يتتبع رحلة الريح في ربوع الصين، هائما بين الواقع والخيال، مازجا بين التوثيق الطبيعي والأساطير القديمة. وفي فترة الثمانينيات، برز اسم المخرج الأمريكي جودفري ريجيو صاحب "ثلاثية كاتسي" (1983-2002) والمخرج والمصور رون فريكي صاحب فيلم "بركة" (1992) الذي رصد حياة البشر وعلاقتهم بالمكان وبالطبيعة والديانات المختلفة في العالم. نماذج المخرج التسجيلي المغامر أو المستكشف كثيرة وعديدة، سواء كان موضوع استكشافه مدينة بعينها أوقارات العالم أجمع، وسواء انطلق العمل من منظور فني تجريبي موجه لأقلية من المتفرجين أو من منظور تقليدي موجه للأغلبية.

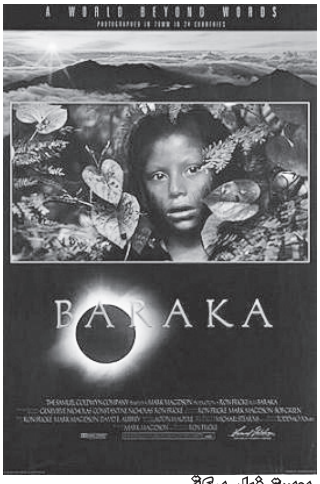
عبرهذا التاريخ الطويل من المغامرة والاستكشاف لم تكن إمكانات السينما على نفس القدر من التطور والتعقيد الذي نشهده اليوم، وبدا هذا التيار من السينما الوثائقية الأكثر إثارة بمثابة مغامرة تقنية أيضا يقوم بها مخرجون توطنوا على تحديات الطبيعة وحولوها لموضوع للتأمل والتصوير والتحليل رغم فقر الإمكانات وصعوبة الحركة والتنقل. تنضوي مغامرة جون فيني وحسن التلمساني في فيلم "ينابيع الشمس" تحت هذا اللواء، على الرغم من تكليفهما بالمهمة من قبل الحكومة المصرية، وعلى الرغم من استمرار الإعداد والتصوير والمونتاج قرابة الست سنوات، منذ جاء جون فيني إلى مصر في عام 1963 وحتى خروج الفيلم إلى النور في عام 1969.

أية مجازفة تلك التي قادت مخرجا نيوزيلانديا كنديا للمجيء إلى مصر في عصر كان الغرب ينظر فيه لمصر بارتياب وتوجس نتيجة لسياسات عبد الناصر القومية والإقليمية، وما الذي دفع فيني لاختيار العيش بين مصر وموطنه الأصلي نيوزيلاندا حتى وفاته عام 2006؟! يتساءل جون فيني في كتابه "تصوير مصر: أربعون عاما وراء الكاميرا" (2005): "ما الذي يدفع المرء للتوق لزيارة الأراضي البعيدة؟" ويجيب: "ربما لأننا في القلب، مازلنا كالبدو الرحل نشرع في رحلة لا نتخيل قط القيام بها قبل الشروع فيها." وربما يجيب الفيلم عن السؤال بصورة غير مباشرة، حيث يأتي باعتباره وثيقة حب غير مشروط للنيل وللمدن الواقعة على ضفافه وللميثولوجيا التي صاحبت تاريخه وتاريخ الشعوب التي نهلت من خيراته. وربما استطاعت أفلام جون فيني الكندية السابقة على مجيئه لمصر أن تضفي قدرا من الضوء يفسر قبوله لهذه المهمة من ناحية ويربط بين حياته السابقة وحياته التالية برباط الفن والالتزام الإنساني من ناحية أخرى. لقد شارك فيني في شبابه في الحرب العالمية الثانية، فر من سنغافورة في قلب المعارك وشارك في عملية الإنزال في نورماندي وهي المعركة الفاصلة التي انتصرت فيها قوات الحلفاء على الجيش النازي في يونيو 1944. ثم في فترة ما بعد الحرب، ما بين عامي 1947 و1954 أخرج فيني أفلاما تسجيلية في موطنه الأصلي نيوزيلاندا من بينها "أسطورة نهر وانجنوي" وفيلم "جوحار" قبل أن ينتقل للعيش في كندا، حيث أخرج بين عامي 1954 و1963 عددا من الأفلام القصيرة أهمها ما قدمه عن حياة الشعوب الشمالية (الانويت) وفنونهم، لعل أهمها فيلم "الحجر الحي" (1958) عن فن النحت وفيلم "كينوجواك: فنانة من الاسكيمو" (1963) وكلاهما تم ترشيحه لأوسكار أفضل فيلم وثائقي قصير.

يقول فيني في معرض ذكرياته عن "ينابيع الشمس" وخاصة عن آخر فيضان للنيل قام بتصويره: "قبل اثني وأربعين عاما، في يونيو 1964، غادرنا القاهرة أنا وطاقم الفيلم المصري المكون من أربعة رجال لتصوير آخر فيضان للنيل بالسينما سكوب. بدأنا الرحلة من إثيوبيا وتابعنا مسيرنا لنحو 3200 ميل. لم يحدث أن تم تصوير الفيضان من قبل ولذا يعتبر فيلم "ينابيع الشمس" بمثابة السجل الوحيد لهذا الحدث الهام. غادرنا مصر تحت قيظ الشمس ورأينا كيف انتظر الناس بفارغ الصبر في كل مدينة وبلدة وقرية آخر فيضانات النيل. في حر أسوان القائظ، كان آلاف العمال يعملون ليل نهار لاستكمال ستة أنفاق عملاقة في الوقت المناسب كانت ستحمل ماء الفيضان بأمان لما وراء سد أسوان العالي ولم يكن قد اكتمل بناؤه بعد. لقد بني السد ليخلق بحرا كبيرا خلفه من شأنه أن يحفظ فيضانات النيل في المستقبل وبدلا من ري الأرض مرة واحدة في السنة، سيتم الري من مياه النيل المخزنة وراء السد الجديد على مدار العام وانتاج الكهرباء أيضا كجزء من الصفقة. ولكن على الرغم من عجائب التكنولوجيا المتمثلة في بناء السد عام 1964، ظل السؤال القديم يلح علينا: هل سيكون هناك ماء كثير؟ أم قليل؟ هل ستكون كمية الماء كافية؟ كانت مصر كلها في الانتظار." (مجلة أرامكو، مايو - يونيو 2006) .

عين المغامر، عين الكاميرا

كان اختيار حسن التلمساني لتصوير الفيلم الأشهر في تاريخ السينما الوثائقية المصرية اختيارا مدروسا ومتوقعا، فقد شارك حسن التلمساني صديقه المخرج صلاح التهامي تصوير سلسلة أفلام "سباق مع الزمن" و"مذكرات مهندس" (1962-1970) عن مراحل بناء السد العالي، وكانت من انتاج الهيئة العامة للاستعلامات. كما أخرج فيلما قصيرا بعنوان "يا نيل" عام 1963 من انتاج المكتب العربي للسينما وفيه يصور فيضان النيل ومظاهر الحياة والاحتفال بالفيضان في صعيد مصر. كانت عين الكاميرا التي يقف وراءها حسن التلمساني عينا على الواقع وعينا على التشكيل والشعر والضوء والظلال، هي عين الفنان التشكيلي الذي بدأ حياته الفنية رساما سيرياليا ولكن سرعان ما اجتذبته كاميرا التصوير فعبر من خلالها، وفي صمت المتبتل الذي لا يعادله سوى صمت الرهبان، عن جماليات الطبيعة وحركة الإنسان فيها مستفيدا من حساسية كبيرة لتأثيرات الضوء الطبيعي على المشهد الوثائقي وضرورة امتزاج اللقطات العامة باللقطات القريبة أو المكبرة لخلق ذلك التناغم المقصود بين عين الإنسان التي ترى الكليات وبين عين الكاميرا اللاقطة للتفاصيل. أما في المشاهد القليلة التي تدخل فيها الكاميرا مكانا مغلقا، لتصوير جدارية في معبد أبي سمبل أوقناع توت عنخ آمون في متحف القاهرة، فقد عمد المصور لاستخدام قوة الإضاءة المركزة على موضوع التصوير فيما ترك كل ما حولها يسبح في الظلام.



بوستر فيلم باراكا

يقول حسن التلمساني عن "ينابيع الشمس" : "في فترة الستينيات ، حين كنت أصور الفيلم التسجيلي الطويل "ينابيع الشمس" من اخراج المخرج الكندي الكبير جون فيني كنت أعيش أسعد أيام حياتي، فقد صورنا حياة جميع الشعوب التي تعيش على ضفاف النيل، من منابعه في منطقة بحيرة فيكتوريا في قلب إفريقيا حتى مصباته في البحر المتوسط. وأثناء التصوير وجدت في شخصية هذا المخرج فنانا يحسن الرؤية ويهتم بالصورة. وكان يحدثني عن المنظر، وعن الإضاءة فيه وعن الأشكال التي تكونه. كان حديثه غاية في الحساسية والجمالية ذات المستوى الرفيع. ولقد أتاح لي أن أقوم بالتجارب العديدة أثناء التصوير، مثل التصوير في الفجر مثلا أو بعد الغروب، وإعادة اللقطات التي لا أرضي عنها مرات ومرات حتى اصل إلى المستوى الذي يرضيني كفنان يحرص على الدقة والإتقان" (عن كتاب "تجارب في السينما التسجيلية المصرية").

يتميز أسلوب التلمساني في تصوير هذا الفيلم بملمحين يكملان بعضهما البعض: الملمح الأول يحتفي بتصوير حركة الطبيعة السابحة في الأضواء، سواء في الصباح الباكر، تحت أتون الشمس، أوقبيل الغروب إذ لا تخلو لقطة واحدة من حركة، سواء كانت حركة تدفق المياه في النهر الهادئ أو انهمارها في شلالات هادرة، حركة السحب في السماء أو حركة الريح عبر الأشجار وأثناء الزوابع والأمطار الكثيفة، وحتى حركة الحيوانات على ضفاف النهر وفي قلبه أو حركة السواقي والمراكب ذات الأشرعة. فيما يحتفي الملمح الثاني بحركة الإنسان في الطبيعة، حركة الفلاح المصري وهو يرفع بالشادوف مياه النهر لري الأرض الزراعية، وحركة صانع الفخار الذي يصنع القدور للسواقي، والمراكبية وهم يصارعون الجنادل في أعالي نيل الصعيد، والفلاحين وهم يزرعون ويعزفون الموسيقى في جنة الحبشة البكر، وحركة الأم وهي تحمم طفلها على شاطئ بحيرة فيكتوريا، وأهالي قبائل الدنكا في السوق في أوغندا، وسكان الصحراء يأتون للتجارة في الخرطوم، وحتى حركة المطارات التي تعج بالبشر من إثيوبيا إلى القاهرة، والعمال والمهندسين الذين يعكفون على العمل في السد العالي، وعمليات تهجير النوبيين من قراهم مصحوبة بمشاهد صامتة أقرب للجنائزية للقرى بعد هجرها، وعمليات رفع معبد أبو سمبل لمنطقة أعلى من منسوب الماء لإنقاذه من الغرق، وانتظار الفلاح على أرض قاحلة لحظة فيضان النيل ومشاهد جمع القطن في دلتا مصر. الحركة هي قانون الحياة وقانون النهر الساري، وهي مصدر التشويق والتدفق والثراء الذي يميز الفيلم رغم طوله الذي يتجاوز 83 دقيقة.

كل هذا الثراء والتنوع في شريط الصورة يصاحبه شريط صوت معقد لا يقل عن شريط الصورة تنوعا. كتب التعليق عدد من الكتاب الأجانب حاولوا أن يمزجوا بين

جوريس ايفنز

حقائق التاريخ والجغرافيا وبين شعرية اللغة الأسطورية التي تشير لحضارات الشعوب المقيمة على ضفاف النيل. باللغة العربية، تمت قراءة التعليق بأصوات متعددة وشارك في قراءته الممثل مما أضفى على الفيلم حيوية خاصة عادة ما تغيب عن شريط الصوت في الفيلم الوثائقي التقليدي، واكتسبت مؤثرات الصوت أيضا بعدا خاصا لأهميتها في تصوير حالات النهر وتحولات الطبيعة. وأضيفت إلى هذا وذاك موسيقى الشعوب التي تحيا على ضفاف النهر، وغنائها بلغات متنوعة، مع إدخال موسيقى الجاز في مشهد الفيضان قبيل نهاية الفيلم وكان قد تم تصوير المشهد في ملهى ليلي في إثيوبيا للدلالة على عصرية اللحظة الراهنة وتشابك ينابيع الثقافة والحضارة عبر الأزمنة وعبر الحدود أيضا. شريط الصوت باللغة العربية لكن المؤثرات بلغة الكون والموسيقى بلغة العالم.

حاضر "ينابيع الشمس"

على الرغم من تكلفة الفيلم الباهظة (يشير المخرج هاشم النحاس في مقال له عن حسن التلمساني إلى أن الميزانية بلغت مئة الف جنيها مصريا وكانت تعادل في ذلك الحين ميزانية المركز القومي للأفلام التسجيلية والقصيرة بالكامل)، فقد عرض الفيلم في عدد محدود من قاعات العرض، وقيل أنه واجه مشكلات جمة بسبب الخلاف على التوزيع أدت لاندثاره، حتى أعيد اكتشافه من جديد عام 2001 عندما ضمته اليونيسكولسجلها المعنون "ذاكرة العالم" واعتبرته "واحدا من أهم الأفلام عن نهر النيل... قدم للشاشة ولأول مرة في التاريخ منابع النيل الأبيض والنيل الأزرق وعجائبهما." ثم عرض الفيلم مجددا في عام 2009 ضمن فاعليات مهرجان الاسماعيلية للأفلام التسجيلية في إطارتكريم المصور الفنان حسن التلمساني وبمناسبة مرور أربعين عاما على انتاج الفيلم، وتوالت العروض فيما بعد من تنظيم صندوق التنمية الثقافية ولاقت صدى في الإعلام المصري أعاد الاعتبارولومتأخرا لواحد من أهم كلاسيكيات السينما التسجيلية في مصر.

لقد اختار جون فيني الإقامة في مصر بعد عرض الفيلم، وراح حاملا كاميرا التصوير الفوتوغرافي ليواصل اكتشافاته وأسفاره ناقلا صورا من الحياة في مصر وفي العالم العربي بعد أن انضم في بداية السبعينيات لمحرري مجلة أرامكو السعودية حيث نشر العديد من التحقيقات المصورة قبل أن يضمنها كتابه الصادر عن الجامعة الأمريكية في القاهرة عام 2005. احترف فيني التصوير والكتابة على مدى أكثر من أربعين عاما قضاها بين مصر ونيوزيلندا والمعروف أنه أسلم يومياته عن فيلم "ينابيع الشمس" لأرشيف الفيلم والصوتيات بنيوزيلندا وهي اليوميات التي لو أتيح لنا قراءتها اليوم لاكتشفنا جانبا خفيا من جوانب السينما التسجيلية في مصر، في مرحلة انفتاحها على الآخر وانفتاح الآخر عليها، ولتعرفنا بشكل أفضل على طبيعة العلاقة بين جون فيني العاشق لمصر ولنيلها وبين فريق العمل في الفيلم وعلى رأسهم حسن التلمساني.

يقول صوت الحكواتي في بداية الفيلم : "شربنا من هذا النهر لستة آلاف عام ولازلنا نبحث عن منبعه الخفي. هل ينبع من الشرق كما يقول البعض أم من جبال القمر؟ يقول البعض إن النهر ينبع من الجنة والبعض الآخر يقول إنه يتدفق من سحابة فوق أرض الحبشة ويقول آخرون إنه يتدفق من ينابيع الشمس. ولكن من يصدق تلك الأقاويل؟" كانت تجربة جون فيني وحسن التلمساني الغنية محاولة للإجابة عن سؤال يبدو في جوهره بسيطا وسعيا علميا لدحض "الأقاويل" بالصوت والصورة، وكانت أيضا عنوانا لتوقهما للمغامرة والتجريب، ومحاولتهما الدؤوب على اختلاف الثقافات التي نشأ فيها كل منهما للاحتفاء بالطبيعة وبالإنسان وقهر مشاعر الهزيمة التي ولدتها الحروب الضارية في زمنهما باستخدام سلاحي المعرفة والأسطورة معا، الوثيقة المصورة والشعر الممزوج بالحكايات والموسيقى جنبا إلى جنب. ربما لهذه الأسباب مجتمعة يظل "ينابيع الشمس" حيا اليوم، ويشي حاضره بمستقبل ممتد كواحد من كلاسيكيات السينما الوثائقية في مصر والعالم.

* أستاذ الدراسات العربية السينمائية بجامعة «أوتاوا» - كندا

الجمهور..الحاضر الغائب ..

متلازمة عدم الإتاحة و غياب ثقافة الفيلم التسجيلى

استبيان على عينة من الجمهور والمخرجين

السـينما صناعــة جماهيرية لا يقف فيها الجمهور موقف المشـاهد السـلبى ..فهو فى أحيان كثيرة البطل الأول ..إليه تتوجه الأفلام..من حياته تُسـتلهم القصص، ولخياله تطلق العنان ..وبين الواقع والخيال تتحرك السينما ما بين روائية وتسجيلية .

أمانى صالح

الجمهور : توقعات الجدية والملل لن تنكسر إلا بالمشاهدة والقليل يختار مصداقية التسجيلى قبل جاذبية الفيلم الروائى

المخرجون : أبطال التسجيلى بلا ماكياج وموضوعاته بلا حدود.. نصنع الأفلام لمتعتنا الخاصة ونتمنى أن تصل للجمهور

بنك أفكار لتضييق الفجوة بين التسجيلى والجمهور

قناة مصرية للأفلام الوثائقية .. عروض فى المدارس والجامعات ومراكز الشباب .. وعودة التسجيلى للسينمات

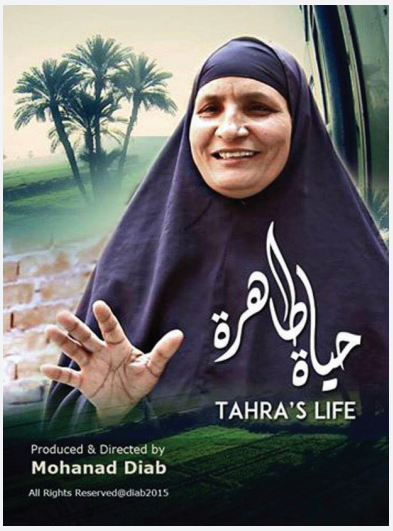
يظهر الجمهور بشدة فى الأفلام الروائية .. تدور موضوعات الأفلام حول اهتماماته وتفضيلاته، تجعل من ممثليها نجوما للشباك، أما فى حالة الأفلام التسجيلية فيكون الجمهور بمثابة الحاضر الغائب ..يكون حاضرًا فى التعريف الأهم للفيلم التسجيلى المرتبط بالحياة الواقعية

وكأنه عقد اتفاق ضمنى بين المبدع وجمهوره، أنه يصنع الأفلام التسجيلية من حياتهم، ليخبرهم عن رؤيته للعالم ويسهم فى تكوين رؤيتهم هم، ولكن الجمهور أيضا غائب فى حالة السينما التسجيلية المصرية بالذات ، عندما تبقى الأفلام حبيسة العلب لا تظهر إلا فى المهرجانات والندوات لجمهور خاص ومتخصص، وإذا أذيعت على شاشات التليفزيون تعرض فى أوقات ميتة لملء المساحات فى غياب الإعلانات

توقفت منذ زمن عن مصاحبة الأفلام الروائية فى قاعات السينما، ولم تظهر وحدها على الشاشات إلا فى عروض نادرة فى قاعات قليلة..

فجوة قائمة

يخاصم الجمهور الأفلام التسجيلية أم تنأى هى عنه ؟ .. هذا هو تساؤل المقال وموضوعه جمهور الأفلام التسجيلية أو الجمهور والأفلام التسجيلية.. نزعم أنه ليس خصاما من الجمهور بمعنى القطيعة، وليس نأيًا من صناع الأفلام التسجيلية بمعنى الترفع عن الجمهور العام أو الاكتفاء بالمهرجانات.. هى فجوة قائمة بين الجمهور والأفلام التسجيلية ..ولكنها لحسن الحظ ليست فجوة أبدية أو حتمية، فهناك جمهور يعشق القنوات التوثيقية ويتابع منها المترجمة والناطقة بالعربية بشغف، بما يؤكد أن الجمهور ليس كارها للتسجيلى و أيضا هناك من الأفلام من ينال "فرج" العرض الجماهيرى ويحقق نجاحا ..فالجمهور المصرى يعرف مايكل مور صاحب "فهرنهايت 11 /9" ويشاهد أفلامه فى السينما قبل الانترنت و مؤخرا حقق "هدية من الماضى" لكوثر يونس إقبالا طيبا أثناء عرضه فى زاوية وتكرر الاستقبال الجيد عند تكرار عرضه ..



نظريات التلقي..محركًا

إذن..هناك فجوة تحتاج إلى تحليل يقودنا إلى اقتراحات تساعد على تضييقها ..من البداية كانت تحركنا نظريات التلقى التى تؤكد إيجابية الجمهور، وأن المعنى الذى يحمله العمل الفنى يتحقق عبر تفسير متلقيه من خلال التوقعات، التى يحملها الجمهور قبل مشاهدة العمل وهى توقعات للنوع بأكمله وللعمل فى إطار النوع، فهى ليست توقعا للفيلم التسجيلى الفلانى وحده، بل له ضمن نوعية الأفلام التسجيلية بما تتسم به من صفات وتحققه من إشباعات، ولا تنفصل عن الظروف التاريخية التى تصنع "أفقًا للتوقعات" حسب "هانز روبرت ياوس"

وتتحمس نظريات التلقى لقارئ ممتاز عرّفه "ميشيل ريفاتير" بأنه يتجاوز المعنى السطحى فى العمل الفنى إلى أعماقه، ويفرق بين المعنى العادى والضمنى، وتطرح كذلك نظريات التلقى عبر "جيرالد برينس" مفهوم القارئ الضمنى، الذى يوجد فى ذهن صانع العمل أثناء إعداد مراحله المختلفة، أما "نورمان هولاند" فيؤكد أن التلقى ينطلق من هوية المتلقى نفسه، التى تحدد استجابته للعمل الفنى، وكأن العمل إشباع للحاجات السيكولوجية أو تجسيد لها (١)

ما سبق مجرد لمحات سريعة عن بعض النظريات، التى وضعت الجمهور فى موضع الفاعل وليس فقط المفعول به، عندما يتعلق الأمر بالنص أو العمل الفنى بأنواعه.

المخرج على الغزولى

و تتحقق هذه الأطروحات بقوة فى موضوعنا -جمهور الأفلام التسجيلية - لأنها مفتاح حل لغز قلة جمهور وجماهيرية الفيلم التسجيلى مقارنة بالروائى ..عندما نتعرف على رؤية الجمهور للفيلم التسجيلى بخصائصه وملامحه التى تميزه عن الفيلم الروائى، ونقاط الجذب أو مناطق النفور عبر توقعاتهم المسبقة والإشباعات المتحققة..هنا ينفتح باب ويرتسم طريق ..لذا بدأنا رحلة البحث عن الإجابات من الجمهور من خلال استبيان فى محاولة للتعرف عليهم ومعرفة هل هناك جمهور معين للأفلام التسجيلية ؟ جمهور على درجة "القارئ الممتاز" الذى تبنته بعض نظريات التلقى، أم أن الأمر أبسط من ذلك وأن الفيلم التسجيلى لا يحتاج إلى جمهور "بِشَرطَة" للاستمتاع به ؟

ولاستكمال بُعد "الجمهور" فى الفيلم التسجيلى، تواصلنا مع بعض صناع الأفلام التسجيلية من أجيال الرواد والوسط والشباب للإجابة على استبيان آخر يقودنا إلى معرفة"الجمهور الضمنى" الذى يضعونه فى أذهانهم أثناء عملية الإبداع، وهم المخرج القدير على الغزولى والمخرج الكبير عواد شكرى و الشباب الموهوبون مهند دياب و كوثر يونس وآية العدل(٢) لنتوصل - بعد تفريغ الإجابات - إلى بنك أفكار لتوسيع جماهيرية الفيلم التسجيلى، وكان اللافت فيها التجانس بين الصانع والمتلقى مما يؤكد فرضيتنا الأساسية أن الفجوة قابلة للانكماش والتضاؤل بشيء من الجهود الصادقة والمزيد من الأعمال المبدعة..

> "المخرج على الغزولي: الأفلام التسجيلية لها دور ثقافي ضخم وتغير سلوك الناس وتقنعهم بأفكار جديدة عن التطور والتقدم.."

الجمهور أولا

عرض نادى السينما بجمعية النهضة العلمية والثقافية بجيزويت القاهرة فيلم "حريق فى البحر" Fire at Sea 2016 للإيطالى جيانفرانكو روزى يوم السبت الموافق 29 يوليو, امتلأت القاعة بالجمهور وافترش بعضهم الأرض..كان المشهد غريبا ..لماذا حضر كل هؤلاء لمشاهدة فيلم خالٍ من النجوم..تسجيلى بامتياز.. يعرض مأساة اللاجئين العابرين إلى سواحل إيطاليا هربا من جحيم الحروب الأهلية فى سوريا والعراق ونيجيريا وساحل العاج وغيرها..

ورغم تجاوز مدة الفيلم ساعة و48 دقيقة ..ظل المشاهدون يتابعون بانتباه ما يحدث على الشاشة..

كان هؤلاء الجمهور هم عينة الاستبيان وتوجهنا لهم بالأسئلة الآتية

1 -هل شاهدت أفلاما تسجيلية من قبل ؟ .. برجاء إعطاء أمثلة

2 -ما هى توقعاتك قبل مشاهدة الفيلم وما هو رأيك بعد المشاهدة ؟

3 -هل هناك فرق – بالنسبة لك كمشاهد - بين الفيلم الروائى والتسجيلى ؟.. وما هو؟

4 -هل للفيلم التسجيلى جمهور معين فى رأيك؟ .. وما هى صفاته؟

5 -ما هى أسباب عدم إقبال المشاهدين على الفيلم التسجيلى مقارنة بالروائي؟

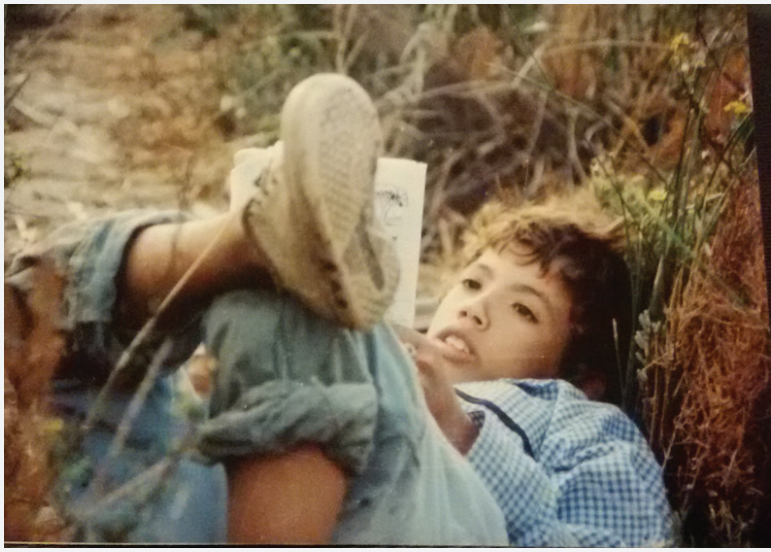
6 -ما هى اقتراحاتك لتوسيع جماهيرية الفيلم التسجيلى ؟

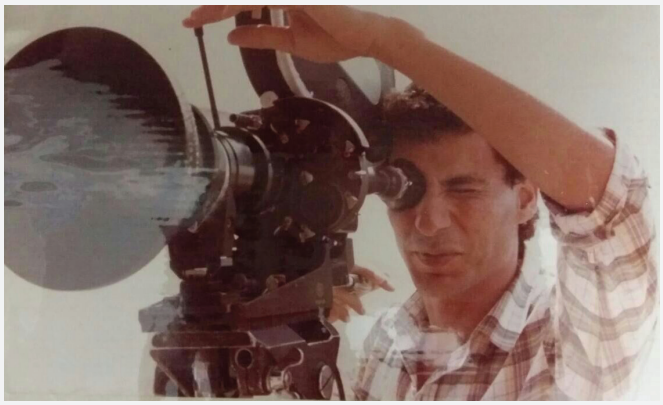
أجاب 16 من الحاضرين على الأسئلة وكان اللافت تنوع الأعمار من سن العشرين وحتى الستين، منهم من لم يشاهد فيلما تسجيليا من قبل، ومنهم من يشاهدها كثيرا ومن جنسيات مختلفة وباستمتاع، مما يطرح من البداية مسألة الإتاحة.. فعدم إتاحة الأفلام يؤدى إلى ابتعاد الجمهور.. لدرجة أن البعض يمضى سنوات كثيرة من عمره دون أن يشاهد فيلما تسجيليا إلا بالمصادفة مثلا..

"المخرج عواد شكرى : الجمهور عطشان للأفلام التسجيلية.. وإحنا اللى نروح للجمهور مش هو اللى هيجيلنا "

إجابات ودلالات

اتضح لنا من الاستبيان تفضيل الجمهور- فى العينة - للأفلام الإنسانية والسياسية والتى تتناول مشكلات حالية مثل العنصرية والقرصنة واللاجئين والهجرة غير الشرعية وضحايا الحروب وعالم الطفولة فضلا عن الأفلام العلمية وأفلام ناشيونال جيوجرافيك والجزيرة الوثائقية و دوتش فيلة الألمانية وكان"الراديو "للمخرج سمير عوف الفيلم المصرى الوحيد المذكور فى إجابات العينة.





التوقعات بين التحقق والخداع

ترتبط توقعات الجمهور بموضوع الفيلم نفسه، فهم يطلبون من الفيلم التسجيلى تقديم الحقيقة عن قضية ما، ويُفاجأون بأن الفيلم يقدم "بعض الحقيقة" أو "وجهة النظر" وهذا يحيلنا لمسألة ترتبط بطبيعة الفيلم التسجيلى، صحيح أن موضوعه الواقع، ولكن طرق تقديم الواقع ليست صماء بل تعبيرية بكل ما تعنيه من رؤية تتضح فى اختيار الموضوع وطريقة تقديمه " الفيلم الوثائقى يروى قصة عن الحياة الواقعية ،قصة تدعى المصداقية والنقاش بشأن كيفية تحقيق ذلك بصدق ونزاهة لا ينتهى أبدا فى ظل وجود إجابات متعددة .. لقد عُرِّف الفيلم الوثائقى أكثر من مرة على مدار الزمن، من صنّاعه ومشاهديه، ولا شك أن المشاهدين يصوغون معنى أى فيلم من خلال الجمع بين المعرفة و الاهتمام بالعالم وبين الشكل الذى يصور به المخرج هذا العالم ...تقوم كذلك توقعات الجمهور على التجارب السابقة ، فلا يتوقع المشاهدون التعرض للخداع والكذب ،نحن نتوقع أن تنقل إلينا أشياء صادقة عن العالم الواقعى " (٣) وعموما تفرز هذه التوقعات بين التحقق والخداع جدلا يميز الفيلم التسجيلى، كما أن البحث عن الحقيقة توقع موجود فى الأفلام الروائية المأخوذة عن قصص حقيقية أو موضوعات تاريخية مثلا لكن "دواعى الدراما" تشفع أو تكون سببا للوم صناع الفيلم عند جمهورهم حول التزامهم بالحقيقة ..

ومن توقعات الجمهور الشائعة، اتصاف الفيلم التسجيلى بالجدية الزائدة وأحيانا الممل كأحد أسباب النفور من المشاهدة، لكنها ليست توقعات نهائية فهى قابلة للتغيير عند المشاهدة، والإيقاع عموما من العناصر المهمة فى بنيان الفيلم أيا كان نوعه، لكن الملل يبدأ من عدم اهتمام الجمهور بالموضوع أو عدم قدرة الفيلم على جذب الجمهور لعالمه..

"المخرج مهند دياب : الفيلم التسجيلى يقدم متعة مختلفة...متعة اكتشاف الواقع وتصوير أبطاله الحقيقيين "

الروائى مقابل التسجيلي

ما الفرق بين الروائى والتسجيلى فى ميزان الجمهور ؟ .. رأى المبحوثون أن الفرق الأساسى يكمن فى المعالجة الدرامية للموضوع لأن الفيلم الروائى يقوم على تجسيد شخصيات، بينما التسجيلى يقدم أشخاصا من الواقع، واعتبروا أن تقديم المشكلة والحل من سمات الفيلم الروائى الذى يخاطب الخيال ويحرك العواطف ويتسم بالإثارة والتشويق، بينما الفيلم التسجيلى به عفوية وله طابع تقريرى .. يرتبط بالواقع ..ينقل الحقيقة ..يقوم على معلومات وحقائق وهكذا لمس الجمهور "الاقتراب من الحقيقة" كسمة فارقة فى الفيلم التسجيلى

وبقدر قدرتهم على التفرقة بين التسجيلى والروائى، كانوا واعين بتداخل الأنواع، كما يحدث فى الأفلام الروائية المأخوذة عن قصص حقيقية أو تقدم جزءا توثيقيا فى سياق الأحداث ..

ورأى بعض الجمهور أن الدعاية هى التى تصنع الفرق فالفيلم الجيد يتسم بترابط الأحداث وروعة التصوير - روائيا كان أم تسجيليا - يقدم المتعة ويدعو إلى اكتشاف الحياة .

يختلف الأسلوب ولكن عند المشاهدة ينسى المشاهد الدعاية ويكون الفيلم نفسه هو الفيصل ..

وكان من اللافت وجود جمهور بين الحضور، يفضل التسجيلى على الروائى، والسر فى "المصداقية" (هل نعود إلى خانة التوقعات؟)

"كوثر يونس: فيه فكرة غلط شائعة أن الأفلام التسجيلية مملة وكلها معلومات، ومحدش عندنا بيجرى ورا المعلومات أوى قد ما بيجروا ورا اللى بيسليهم، لأن الواحد فى الآخر لما بيخش سينما بيخش عشان رايح للترفيه، فمش عاوز يدخل معلومات فى مخه"

عرفنا توقعات الجمهور للفيلم التسجيلى ووعيهم للفارق بينه وبين الروائى، ما هى إذن أسباب عدم إقبالهم على الفيلم التسجيلى مقارنة بالروائي؟ .. ببساطة أحالونا إلى الصورة الذهنية الشائعة، أن الفيلم التسجيلى جاد وله قضية وبالتالى لن يشاهده سوى المهتم بالقضية فى حين أن الفيلم الروائى يقدم متعة عاطفية وبصرية "غير موجودة فى الفيلم التسجيلى " كما يتصور الجمهور العادى، تحدث المبحوثون عن غياب الوعى فلا الجمهور يعرف أهمية الفيلم التسجيلى ولا هو متاح فى دور العرض كما أن ابتعاد التسجيلى عن الاستعانة بنجوم الشباك يجعل الجمهور لا يذهب إليه، بعد أن اعتاد نوعا واحدا من الأفلام حتى فى الروائى، فغياب التذوق وعدم الانفتاح على أنواع الفنون المختلفة يبعد الناس عن الفرجة على التسجيلى، وهو نفسه لا ينال حقه من الاهتمام سواء فى الإنتاج أو العرض بعد تضاؤل دور وزارة الثقافة والتليفزيون، وهناك أسباب سيكولوجية مثل الكسل فى البحث عن المعلومة، مما يجعل الروائى أقرب وأسهل.

والشعور بالملل لاختلاف طريقة التسجيلى، أو بطء أو عدم وضوح أحداثه، والبحث عن المتعة الهروبية غير الموجودة فى التسجيلى الذى يحيل الناس إلى الواقع.

"آية العدل: الفيلم التسجيلى موضوعه إنسانى .. مش عايز جمهور خاص إلا فى المادة العلمية البحتة .. حتى الأفلام السياسية وصلت للناس .. المهم صانع الفيلم يعمله بشكل يخلى الناس تفهمه"

جمهور معين /غير منتشر

هل نصل من الكلام السابق إلى أن هناك جمهورا معينا للأفلام التسجيلية ؟ .. وأهم صفاته هى القدرة على استيعاب موضوعاتها و الاستمتاع بجمالياتها ؟ .. أغلب الإجابات قالت نعم وأشارت إلى أنه جمهور من "النخبة" متخصص محب للسينما ، عاشق للثقافة والاطلاع، مهتم بالتاريخ ، لديه قدرة على الفهم وتبَيُّن وجهات النظر المختلفة وهو جمهور القنوات الوثائقية فى الأساس، ومع ذلك هناك من قال إنه ليس هناك جمهور "معين" للفيلم التسجيلى ولكنه فقط جمهور "غير منتشر" .

ولعل الفكرة النمطية أن جمهور الأفلام التسجيلية "خاص جدا" قد ترسخت فى الأذهان، مما أدى إلى محدودية عرض الفيلم التسجيلى وبالتالى قلة جمهوره، والتحرك بتوسيع جماهيرية الفيلم التسجيلى يقودنا فى النهاية إلى انتشار الجمهور، وهذا ما تخبرنا به عينة الاستبيان - رغم قلة العدد – والتى تتفاوت فيها الأعمار وتختلف المهن لكن يجمعها الاهتمام بالسينما وهو أمر يمكن البناء عليه.

للصناع رأى

من استبيان الجمهور إلى استبيان مخرجى الأفلام التسجيلية , كنا نبحث فى إجاباتهم عن رؤيتهم لقوة التسجيلى و تصورهم لجمهوره .. وقادونا إلى ساحات أوسع من الأفكار.

سألنا خمسة من المخرجين، الذين يعتبرون من الرواد، وهم .. شاعر السينما التسجيلية د.على الغزولى صاحب الصورة المرهفة والتاريخ الطويل، ومن جيل الوسط المخرج المميز عواد شكرى عاشق البشر والأماكن، ومن جيل الشباب الواعد مهند دياب صاحب التجارب المحلية والدولية، و كوثر يونس التى أعاد فيلمها الفيلم التسجيلى لقاعات السينما، وآية العدل التى تجمع بين العمل فى القنوات الوثائقية والتجارب الحرة.

توجهنا إليهم بالأسئلة التالية:

١- ما هى السمات المميزة للفيلم التسجيلى مقارنة بالفيلم الروائى، التى تجذبك كمبدع وصانع للأفلام ؟

٢-هل تضع فى ذهنك جمهورا معينا عند صناعة الفيلم التسجيلى ؟

٣-هل تشعر بأن الفيلم التسجيلى أقل جماهيرية من الفيلم الروائى ؟ .. ولماذا؟

٤-هل مشاهدة الفيلم التسجيلى تحتاج إلى جمهور خاص؟ .. ماهى سماته؟

٥-هل هناك عصر ذهبى للفيلم التسجيلى من حيث الإنتاج والتلقى ؟ .. ومتى كان ذلك ؟

٦-ما هى أسباب الفجوة بين الفيلم التسجيلى والجمهور فى رأيك كصانع للأفلام التسجيلية ؟

٧-ما هى اقتراحاتك لتوسيع جماهيرية الفيلم التسجيلى ؟

"بالنسبة لى الأفلام التسجيلية هى أكثر الأفلام توغلا فى حياتنا الواقعية وتتسم بكثير من المصداقية عكس الأفلام الروائية حتى المقتبسة عن قصص حقيقية

حسام وليد جاد –٢٠ سنة–طالب جامعى"

من خلال إجابات صناع الأفلام التسجيلية لمسنا شغفا وعشقا يتجاوز الجماهيرية إلى الرسالة، فهم يدركون سحر الفيلم الروائى وجماهيريته ومنهم من عمل فى الأفلام الروائية قبل التفرغ للتسجيلى، الذى جذبهم بإمكاناته الواسعة فى اكتشاف واستكشاف الواقع .. يشدهم البشر بلا ماكياج ..وبلا تمثيل بحياتهم الطبيعية ..يسجلون بكاميراتهم الموقف وقت حدوثه وفى كل خطوة من صناعة الفيلم يواجهون التحدى .. كيف يبدأ وكيف يكون وكيف يؤثر على الناس.

يستخدمون نفس لغة السينما ويمرون بنفس مراحل صناعة الفيلم، ولكن موضوع الفيلم يختلف وكذلك طريقة الإنتاج..فى النهاية يقدمون ما يرونه هو الواقع ..وليس تقليدا له...(٤)

"أجد نفس المتعة كعاشق للسينما سواء فى الفيلم الروائى أو التسجيلي

د.جلال سعيد– ٥٢ عاما– طبيب بشرى

جمهور فى الأذهان

هل يضع مخرج الأفلام التسجيلية جمهورا بعينه فى ذهنه أثناء صناعة الفيلم ؟ .. تخبرنا نظريات التلقى عن "الجمهور الضمنى" مؤكدة حضوره طوال خطوات كتابة النص، وتفرقه عن الجمهور الفعلى، وحتى عن الجمهور "المروى له" أو الذى يتوجه له الكاتب بالحديث من خلال إشارات فى النص .. هل يختلف الأمر فى الأفلام التسجيلية عن النصوص الأدبية؟

نكتفى باستعراض إجابات عينة المخرجين، التى بدأت بالنفى وأكدت أن المحرك للإبداع ذاتى فى الأساس .

قال على الغزولى : لا أضع فى ذهنى جمهورا معينا إلا إذا كان الفيلم له طابع إعلامى أو إعلانى ..أعمل بما أحب وأشعر ..أضع شحنة عاطفية فى العمل والمهم تبسيط الفكرة .

عواد شكري : باعمل أفلام عن الناس اللى عشت معاها ..ركاب قطر الصعيد .. المحاجر فى المنيا .. البياعين المتجولين .. الفيلم القيم بيتشاف فى كل مكان ويعمل رد فعل عند أى جمهور حتى الأجنبي .

مهند دياب : لا .. مفيش جمهور معين .. لكن باعمل فيلم حقيقى مش ممل عشان أوصل لجمهور يحب يتفرج عليه .

كوثر يونس : لا.. لما باعمل فيلم .. بيبقى فى دماغى أنا شايفة إيه أكتر .. أنا شايفة الفيلم عامل إزاى .. مش عايزاه يروح لناس معينة ... مش باعمل تقسيم للجمهور .. بس أكيد باحط فى اعتبارى الجمهور من ناحية إيه العوامل اللى حتخليه يكون عايز يشوف الفيلم ده .

آية العدل : لا.. بافكر فى الموضوع وبعمل الفيلم عشانى أولا .. الموضوع لمسنى ببقى عايزة أدوس فيه .. وبعدها بيوصل حتى لناس مش متوقعاها.. والفيلم الإبداعى له قضية عايز يعبر عنها ومجتمع عايز يظهره .

"جمهور الفيلم التسجيلى قليل لأن إنتاجه قليل أما فى العالم فله جمهور واهتمام من الدول والحكومات"

هانى لويس زكى –٦٨ سنة – على المعاش"

سؤال الجماهيرية

نتحرك بين الجمهور والجماهيرية فى الأسئلة، والمخرجون يأخذوننا إلى أسباب قلة جماهيرية الفيلم التسجيلى مقارنة بالروائى، وأهمها ثقافة المجتمع وعدم تعودهم على الفيلم التسجيلى بعد توقف التليفزيون عن عرضه، أو عرضه فى أوقات ميتة مما يجعل الجمهور يتردد قبل الذهاب لمشاهدته فى دور العرض، التى توقفت للأسف عن عرضه قبل الفيلم الروائى، كما كان يحدث من زمن فى الدور التابعة لوزارة الثقافة، على الأقل أشار المخرجون إلى جاذبية الفيلم الروائى، سواء لجمهور الممثل أو الممثلة الفلانية، أو البحث عن قصة مسلية عاطفية أو كوميدية، بعكس الفيلم التسجيلى الذى يخاطب العقل والوجدان .

إذن فعدم الإتاحة وغياب الثقافة متلازمة تضر بالفيلم التسجيلى، وتضعه فى مرتبة أقل من الفيلم الروائى جماهيريا، وغنى عن القول إن هناك ارتباطا شرطيا بين الإتاحة والثقافة، فيزيد الوعى مع تعدد وسائل المشاهدة، ولم ينس مخرجونا التذكير بالدور الكبير الذى لعبته الإنترنت وتكنولوجيا الديجيتال فى تسهيل إنتاج الفيلم التسجيلى وعرضه، مما خلق جمهورا هو أيضا صانع للأفلام إن لزم الأمر .

"بالطبع للفيلم التسجيلى جمهور معين .. يفضل الحقائق والموضوع أكثر من مجرد المشاهدة التشويقية، وصفات هذا الجمهور حب الاطلاع والثقافة فى جميع المجالات

محمد فوزى السيد–٢٨ سنة– محامٍ"

جمهور عام أم خاص؟

تبدو إجابة سؤال الجمهور ليست محسومة فى رأى المخرجين .. فهناك اتجاه يتبناه بعضهم أن جمهور الفيلم التسجيلى عام، مادام الفيلم ليس مملا وما لم يكن الموضوع نفسه خاصا أو مصنوعا لفئات بعينها، والاتجاه الثانى أن هناك "درجة من الوعي" مطلوبة لدى هذا الجمهور، لذلك فالجمهور الفعلى هو جمهور الصدفة أو النقاد المتخصصون .

وحكى لنا المخرج الكبير على الغزولى أنه عندما ذهب لتصوير فيلمه "الريس جابر" عن صناع المراكب بدمياط, شاهده طفل صغير وصاح به "بتعملوا فيلم ؟" فين الممثلين ؟ .. رد عليه "من غير ممثلين" فأجاب الطفل بحماس "فيلم تسجيلي؟" زى الولد اللى بيروح المدرسة بالمركب "

مشيرا إلى فيلم "صيد العصاري" الذى صوره المخرج نفسه ببحيرة المنزلة فتأكد المخرج وقتها أن الفيلم وصل لجمهوره المطلوب من البسطاء.. أبطال الفيلم .

أما كوثر يونس صاحبة "هدية من الماضي" فقالت لنا : إن نوعية الأفلام التى تحب صناعتها هى "المعمولة لأى جمهور يتفرج عليها ويرتبط بها ويربطها بتفاصيل من حياته" ولعل هذا يفسر النجاح الجماهيرى لفيلمها عن رحلة تساعد فيها الابنة أباها على السفر لمقابلة حبه الأول، لتثبت أن ترميم الماضى وتحقيق الحلم المؤجل ليس مستحيلا مهما مضى العمر .

كان رهان كوثر على المصداقية تقول لنا "مكنتش عاوزة أصور والدى وهو واخد باله لأنه لو أخد باله حيكون أداؤه مش واقعي .. ده اختيارى كمخرجة .. لذلك صدق الجمهور الشخصيات وتعاطف معها وإن لم يتفاعل مع أبطال الفيلم أنفسهم فقد لمسته قصة الحب غير المكتملة التى توجد فى حياة كل منا " .

"هل شاهدت أفلاما تسجيلية من قبل .. برجاء إعطاء أمثلة

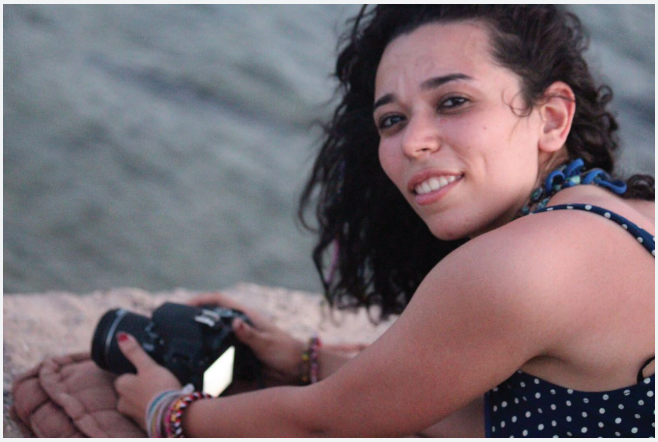
أفلام سمير عوف "الراديو"

محمد غريب عبد ربه – باحث إعلامى"

عصر ذهبى

استهدف سؤال العصر الذهبى الربط بين ماضى الفيلم التسجيلى وواقعه، بحثا عن مرحلة شهدت الازدهار فى الإنتاج وكذلك الكثافة فى المشاهدة، ووضح من إجابة المخرجين الشباب تقدير كبير لكفاح الرواد وقدرتهم على صنع أفلام "ذات قيمة" بإمكانيات قليلة وعمل "هيبة " للفيلم التسجيلى، وأكد لنا المخرج عواد شكرى أن فترة الثمانينات شهدت نهضة فى الإنتاج، فكان المركز القومى للسينما فى وجود المخرج صلاح التهامى ينتج نحو ٧٠ فيلما فى السنة .. انخفض الرقم إلى بضعة أفلام هذه الأيام .

مما يؤكد صحة رؤية مخرجنا الكبير على الغزولى أن خط الإنتاج طالع نازل .. حاليا الإنتاج يزيد بسبب تكنيك الفيديو والديجيتال، ولكن فى التلقى مازالت العروض محدودة، لأن حتى العرض السينمائى جمهوره بالآلاف، أما العرض التليفزيونى – الغائب - فجمهوره بالملايين .



"الجمهور لا يعرف أهمية الفيلم التسجيلى، ولا تصلهم دعايته، ولا يعرض فى قاعات العرض، ولا يخضع لأسلوب النجومية الجاذب للجمهور، ولا يوجد به موضوعات التسلية مثل الروائى"

(محمد يوسف –٤٢ سنة – بكالوريوس خدمة اجتماعية)

فجوة لها أسباب

من البداية ونحن نؤكد مفهوم الفجوة لا القطيعة ولا الاستغناء فى العلاقة بين الجمهور والأفلام التسجيلية، وهو نفس ما يراه المخرجون ويطرحون أسبابه ويفنّدونها بدءا من ارتباط الفيلم التسجيلى بالدعاية، وهى البداية التاريخية التى ارتبطت فى رأى "على الغزولى " بدور حقيقى للفيلم التسجيلى فى حشد الرأى العام، ولكنه ليس الدور الوحيد، فضلا عن مشكلة الميزانيات التى تواجه الصناع، مما يتطلب مبادرة الدولة فى الانتاج لأنه لا أحد غيرها لديه الرغبة أو القدرة على الانتاج، خصوصا أن عائد الفيلم التسجيلى ثقافى وحضارى وليس تجاريا، بينما يردنا عواد شكرى إلى الثقافة الغائبة مادام الناس لم يشاهدوا الفيلم التسجيلى فى المدرسة ولا يجدونه فى دور العرض، و يتهم مهند دياب الصورة النمطية أن الفيلم التسجيلى ممل مما أبعد الجمهور عن مشاهدته، وتلقى كوثر يونس بالكرة فى ملعب الصناع قائلة "معملناش أفلام تغرى الجمهور أنه يروح يتفرج " وترى آية العدل أن الفيلم التسجيلى يفتقر للدعاية مقارنة بالروائى، كما أن متعته خاصة.. فهل يختار الناس مشاهدة الناس الحقيقة بدلا من الأحلام ؟ .

بنك أفكار

عرضنا إجابات الجمهور والمخرجين عن جمهور وجماهيرية الفيلم التسجيلى، ويتبقى السؤال الأخير والمشترك بين الاستبيان الموجه للمشاهدين والصناع ..عن اقتراحاتهم من أمام الشاشة أو من خلف الكاميرا لزيادة جماهيرية الفيلم التسجيلى .. وهذه هى الإجابة مجمعة ومختصرة وخاتمة.

١- عرض الفيلم التسجيلى مع الروائى فى دور العرض بدلا من الإعلانات، والتوسع فى الندوات والعروض الفنية للأفلام التسجيلية فى المهرجانات ونوادى السينما .

مهند دياب

٢- تدشين قناة ثقافية برعاية وزارة الثقافة تعرض أوجه الثقافة الجادة أو قناة وثائقية مصرية تستثمر رصيدا ضخما من الأفلام التسجيلية التى أنتجها المركز القومى للسينما (تزيد على ٥٠٠ فيلم) كما تعرض أفلام الجهات الأخرى .

٣- اهتمام التليفزيون والفضائيات بعرض الأفلام التسجيلية وعدم قصرها على المناسبات ومنحها مساحات فى أوقات ذروة المشاهدة مثل فيلم السهرة، و رفع الوعى بالأفلام عبر البرامج المتخصصة (يذكرنا المخرج عواد شكرى ببرنامج شفيع شلبى على القناة الثانية "سينما فى علب") مع تأكيد عرض الفيلم كاملا حتى لا يتحول إلى مجرد مادة تسجيلية على الشاشة .

٤- تنويع موضوعات الأفلام التسجيلية لجذب فئات متنوعة من الجمهور .

٥- تنظيم ورش صناعة وكتابة الأفلام التسجيلية لتشجيع الهواة .

٦-عرض الأفلام التسجيلية فى المدارس والجامعات ومراكز الشباب لنشر الثقافة من المنبع والاستفادة من إمكاناتها فى تبسيط المادة العلمية .

٧- الدعاية وتسويق الأفلام التسجيلية .

٨- تقديم الدعم المادى لصناع الأفلام التسجيلية لإنتاج المزيد من الأفلام مع تأكيد دور التليفزيون والمركز القومى للسينما فى الإنتاج .

المراجع والهوامش

١-انظر الفصل الخامس - النظريات المتجهة إلى القارىء - نظريات القارئ

رامان سلدن , النظرية الأدبية المعاصرة, ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر .. القاهرة ١٩٩٨

٢- نبذة مختصرة عن السيرة الذاتية للمخرجين المشاركين فى الاستبيان

د.على الغزولى ..

مصور ومخرج مصرى من جيل الرواد فى السينما التسجيلية .. من مواليد عام ١٩٣٣.. خريج قسم التصوير بكلية الفنون التطبيقية بدرجة امتياز عام ١٩٥٦ ودكتوراه فى التصوير السينمائى من المركز التجريبى للسينما بروما C.S.C عام ١٩٦١ .. عُرف بصورته الشاعرية ولُقب بشاعر السينما التسجيلية .. قدم أكثر من ٣٠ فيلما تسجيليا منها صيد العصارى عن الصيادين فى بحيرة المنزلة وحديث الصمت عن الحياة فى الواحات وأرض الفيروز عن سيناء .. حصل على عدة تكريمات رفيعة مثل نوط الامتياز من الطبقة الأولى عام ١٩٨٨ ووسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى عام ١٩٩٤ وجائزة الدولة التشجيعية عن إخراج الفيلم التسجيلى "سيناء هبة الطبيعة"١٩٨٦ كما حصل على جوائز دولية فى الإخراج مثل جائزة أوسكار ترانستل مهرجان بريفوتورا بألمانيا عام ١٩٩٥ عن فيلم صيد العصارى والذى نال كذلك جائزة التانيت الذهبى بمهرجان قرطاج عام ١٩٩٠ وجائزة خاصة من مهرجان ميريديان بفرنسا عام ١٩٩٦ والجائزة البرونزية لمهرجان الإسماعيلية الدولى عام ١٩٩١ وجوائز أخرى مهمة عن أفلامه قوافل الحضارة والريس جابر ورشيد وحديث الصمت والمسجد ..أخرج ٢٧ فيلما أولها قايتباى عام ١٩٨١ وأحدثها الشهيد والميدان وله تحت التجهيز فيلما الجدار والمسيرة

عواد شكرى ..

من مواليد عام ١٩٥٤ خريج المعهد العالى للسينما قسم الإخراج دفعة ١٩٧٨ بدأ العمل فى السينما التسجيلية منذ عام ١٩٨٠ وأخرج عددا من الأفلام المهمة والحائزة على الجوائز العالمية مثل "المحجر" عن المحاجر فى المنيا، الذى حصل على جائزة لجنة التحكيم الخاصة بمهرجان ليبزج الدولى بألمانيا عام ١٩٨٥ وجائزة أحسن فيلم قصير فى مهرجان القاهرة وأخرج فيلم "قطار الصعيد "عام ١٩٨٧ الحاصل على جائزة أحسن فيلم قصير فى مهرجان سينما الحقيقة بباريس وأحسن فيلم قصير فى مهرجان القاهرة فى العام نفسه وبلغ رصيده السينمائى أكثر من ١٨ فيلما تسجيليا..

مهند دياب ..

مخرج للأفلام التسجيلية والمستقلة من مواليد عام ١٩٨٥ حاصل على ليسانس آداب إعلام قسم إذاعة وتليفزيون ٢٠٠٦واستكمل دراساته العليا فى الإخراج والمونتاج بالمدرسة العربية للسينما والتليفزيون ٢٠٠٩ وحاصل على الماجستير فى الإعلام وإنتاج الأفلام من جامعة بروكلين بأمريكا ٢٠١٣ .. حاصل على عدة جوائز مصرية كأفضل فيلم وثائقى من مهرجان القومى للسينما المصرية ومهرجان الإسكندرية السينمائى لدول البحر المتوسط عام ٢٠١٥ وجوائز من مهرجانات عربية مثل مهرجان مسقط السينمائى بسلطنة عمان والقمرة بالعراق وبن جرير بالمغرب وجوائز وتكريمات دولية من مهرجان كلكتا بالهند وغيرها من المهرجانات والملتقيات التى مثل فيها مصر .. من أفلامه حياة طاهرة وحياة كاملة و آه

كوثر يونس ..

مخرجة ومنتجة مهتمة بصنع الأفلام التى تعبر عن تجارب الناس المتفردة .. من مواليد ١٩٩٣ درست الإخراج بالمعهد العالى للسينما وأخرجت عدة أفلام قصيرة منها "قصة كل يوم" الذى فاز بالجائزة الأولى لمسابقة المشاركة المدنية للجامعة الأمريكية عام ٢٠١١ وحقق مشروع تخرجها من المعهد العالى للسينما وأول أفلامها الطويلة هدية من الماضى نجاحا لافتا بين أوساط الشباب عقب عرضه التجارى لمدة ٥ أسابيع وعرض فى العديد من المهرجانات وتعمل حاليا فى فيلمها "العالم الذى نعرفه"

آية العدل ..

مخرجة شابة من مواليد ١٩٩٢ تخرجت فى المعهد العالى للسينما قسم الإخراج عام ٢٠١٣ عملت كمساعد مخرج حركة وملابس فى عدد من الأفلام والمسلسلات , أخرجت عددا من الأفلام التسجيلية القصيرة مثل (تاكسي- فيلم زبالة - مدام بكيزة - كواليس) أفلام روائية قصيرة مثل (نقطتين اس- صوتك - حقيقة واحدة) وأخرجت فيلما للمركز القومى للسينما عن واحتى الداخلة والخارجة و فيلما لقناة الجزيرة الوثائقية بعنوان "المقاهى العتيقة بعرة وجلابو"

٣- الاقتباس من باتريشيا أوفدرهايدى - الفيلم الوثائقى مقدمة قصيرة جدا - ترجمة شيماء طه الريدى - مؤسسة هنداوى للتعليم والثقافة -القاهرة ٢٠١٣

٤-على سبيل المثال : مارس على الغزولى العمل كمدير تصوير لثلاثة أفلام روائية (الكدابين الثلاثة - الاعتراف الأخير- عودة مواطن) بالإضافة لأعمال تليفزيونية بينما عمل عواد شكرى مساعدا للإخراج فى فيلم المتوحشة إخراج سمير سيف عام ١٩٧٩وفى فيلم العوامة رقم ٧٠ إخراج خيرى بشارة عام ١٩٨٢

*** الاقتباسات المرفقة بالموضوع هى من أقوال المخرجين كما عبروا عنها فى الاستبيان ومن آراء جمهور نادى السينما بالجيزويت .. لهم جميعا الشكر على المشاركة .**

المخرج جوريس ايفنز

رواد السينما التسجيلية

جوريس ايڤنز .. رائد السينما التسجيلية الهولندية

بدأ هذا الفنان رحلته الفنية في عالم السينما التسجيلية أواخر عشرينات القرن العشرين، بمفرده وبكاميرا ٣٥ مللي محمولة. ويعود إليه الفضل في إعادة تحديد معنى الفيلم التسجيلي، من شريط للصورة إلى عمل متكامل تتابع فيه الصور المجردة لتعطي إيحاء دراميا. والآن، وبعد مرور ما يقرب من ثلاثين عاما على وفاته، نجد أنفسنا بحاجة إلى تسليط الضوء مرة أخرى على إنجازه الذي تجاوز الخمسين فيلما وعلى رحلاته التي امتدت من أوروبا إلى آسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية، غطى خلالها كفاح الإنسان ضد الطبيعة، ومعاناته وحربه ضد الاستغلال والفقر ومن أجل بناء المستقبل.

ترجمة بدر الرفاعي

ولد جورج انطون ايفنز (1898 . 1989) في بلدة نيجميجان الهولندية القريبة من الحدود الألمانية. كان والده يمتلك سلسلة من محلات التصوير الفوتوغرافي. وحتى يتمكن من الالتحاق بمشروعات أسرته، درس الاقتصاد في روتردام والكيمياء الضوئية في برلين والكاميرا في درسدن والعدسات في جينا. وعندما عاد إلى أمستردام لإدارة أحد محال والده، كانت المدينة تشهد حالة من الانتعاش الثقافي، لكن الأفلام التجريبية غابت عن المشهد هناك. لذلك، قام مع مجموعة من أصدقائه بتأسيس جمعية أطلقوا عليها Filmliga لعرض الأفلام التي لا تعرض في هولندا لأسباب فنية وسياسية. وكان من بين ما عرضته الجمعية فيلمي "استراحة" (1924) لوالتر روتمان وهانز ريشتر ورينيه كلير، و"المحارة ورجل الدين" (1928) لجرمين دولاك، إلى جانب أفلام لالكسندر دوفزينكو وسيرجي اينشتاين والبرتو كافالكانتي وغيرهم. والأهم، أن عمله بالجمعية أتاح له فرصة الالتقاء شخصيا بعدد من هؤلاء المخرجين.

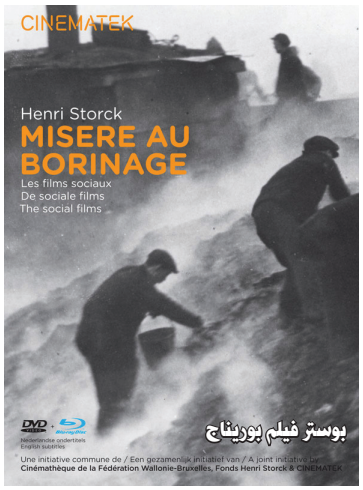
بفضل نشأته في أسرة من المصورين الفوتوغرافيين، جاءت المحاولات الأولى لإيفنز في وقت مبكر للغاية (1912)، لكن محاولاته الجدية جاءت بعد مشاهدته للأفلام الرائدة التي عرضتها الجمعية وخبرته في بيع كاميرات محلات والده. وخلال عامي 1927 و 1928، شرع في عدة تجارب لاستكشاف تقنيات التصوير، إلى جانب التفكير في أفلام روائية، لكن هذه المحاولات لم تتجاوز حيز التجريب.

كان فيلمه الأول الكامل محاولة للبحث عن لغة بصرية. ويقوم "الجسر" (1928) على التحليل المنهجي لحركات جسر للسكك الحديدية في روتردام، يتحرك إلى أعلى وأسفل ليسمح للسفن بالعبور. والفيلم يعلن عن نفسه منذ البداية، بتقديم ثلاث منظورات للمشهد ذاته، كما هو الحال في الرسم الفني. يبدأ الفيلم باستعراض الجسر من كل الزوايا، ومن أعلى وأسفل أبراجه، وكذلك القضبان وأجهزة الرفع. وإلى جانب هذا التجريد الميكانيكي نجد قصة: القطار يسرع نحو المدينة؛ عليه التوقف والانتظار حتى يُرفع الجسر؛ وعندما ينخفض الجسر، ينطلق مرة أخرى نحو هدفه. ويمكن قول الشيء نفسه على فيلمه "المطر" (1929). على المستوى البصري، نشهد استكشافا مجردا لسقوط الماء على الماء،

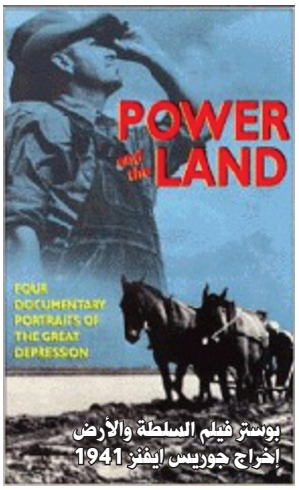
لقطة من فيلم اندونيسيا تناديكم

بوستر فيلم الأرض الجديدة

بوستر فيلم الأرض الإسبانية



بوستر فيلم بوريناج



بوستر فيلم السلطة والأرض
إخراج جوريس ايفنز 1941

حيث نشاهد هطول المطر على القنوات وأغطية السيارات في شوارع امستردام المبللة. وكما كان الحال بالنسبة لـ"الجسر"، استغرق التصوير عدة شهور. وبينما كان هدفه من "الجسر" التحليل المجرد، قدم في "المطر" تجربة معاشة لعاصفة ممطرة، وهذا ما يقربه عن سابقه إلى السينما التسجيلية.

كان لتجربة جمعية السينما Filmliga الفضل في إدراك ايفنز وزملائه للإمكانيات التي يمكن أن تتيحها السينما، دون الالتزام بالأعراف والتقسيمات الفنية. وأصبحوا يميزون جيدا بين الجيد والرديء من الإنتاج السينمائي. وفي عالم تقدم فيه الجريدة السينمائية مصورا يقف على مسافة بعيدة من الحدث، أدركوا أن من الأفضل أن يستخدم الفيلم التسجيلي اللقطات المقربة، مع التحرك مع الحركة، كما في الفيلم الروائي. ولم يشذ ايفنز عن هذه الرؤية، ويمكننا اعتبار أفلامه الأولى استجابات سينمائية كاملة لمواقف بعينها. يمكننا أن نرى هذا في فيلمه الروائي "تكسر الأمواج" (1929)، حيث تتحول زوايا الكاميرا المؤثرة إلى عاشقين يسيران وسط غرود الرمال، ويلتقط مشاهد لقرويين في طريقهم إلى الكنيسة يوم الأحد، ثم ينتقل بالكاميرا إلى البحر ليتابع صيادا يحاول الانتحار بعد أن سلبه مرابي القرية خطيبته. ويعتبر هذا الفيلم بداية توجه ايفنز نحو الموضوعات الاجتماعية، والذي سيتطور إلى شهادة على الفقر في فيلمه المفقود "درنث الفقيرة" (1929).

على أثر النجاح الذي حققه فيلماه "الجسر" و"المطر"، حصل ايفنز على تمويل من نقابة عمال البناء الهولنديين وشركات في هولاندا وخارجها لصنع أفلامه. وقد أتم عمله عبر تأسيس وحدة إنتاج داخل شركة أبيه، وتكوين فريق عمل من بين أصدقائه. وضم هذا الفريق هيلين فان دونجن وجون فرنهوت. صنع ايفنز لاتحاد العمال الهولندي سلسلة من الأفلام بعنوان "نحن نبني" (1930)، تهدف إلى الترويج لعمل النقابة، والاحتفاء بأعمال بناة هولاندا، وبث الشعور بالتضامن بين أعضائها. وتتناول بعض هذه الأفلام طرق البناء، مثل صب الخرسانة لإقامة أسطح المباني أو إزالة الأنقاض، بينما يصور بعضها الآخر الأنشطة التي تدور في مقر النقابة، أو استعراض العمارة الهولندية. كما أنها تضمنت مشاهد صادمة للعمال المعوزين وهم يقفون صفا لتلقي إعانات النقابة.

من بين هذه الأفلام يبرز فيلم "أعمال زويدرزي" الذي يشرح الطرق التي اتبعتها هولندا لاستصلاح أراضي بحيرة شاسعة في شمال البلاد، من بناء سدود وشفط المياه لخلق مساحات جديدة صالحة للزراعة. إنه توثيق تاريخي مهم للعمل اليدوي الشاق في ذلك الحين، خاصة مشهد العمال وهم يصنعون طوفا ضخما من الخشب ويغرقونه في عرض البحر المكشوف بمئات الصخور التي تحملها الصنادل. ومرة أخرى، ينهي ايفنز استعراضه التجريدي لهذه العمليات بقصة تصور السباق من أجل إغلاق أحد قطاعات السد ونضال الإنسان وآلاته في مواجهة البحر.

كان جل اهتمام ايفنز وهو يعمل في "نحن نبني" هو تسيد العامل وتعبير الكاميرا عن وجهة نظره. وقد اهتم بالتفاصيل اهتماما بالغا، حيث صور العمال وهم يعملون وهم يتناولون طعامهم، وهم ينامون، ثم وهم يتركون أدوات العمل ويرحلون. والصورة عنده تعكس تعاطفه الشديد مع موضوعه.

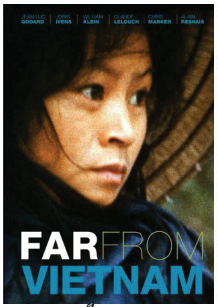
ويعتبر فيلم "راديو فيليبس" (1931) من أهم الأعمال التي أنجزها في تلك المرحلة. وهو يصور مراحل العمل في مصنع فيليبس، من نفخ الزجاج لعمل الصمامات إلى تجميع جهاز الراديو، وحتى معامل الأبحاث والطباعة. وعنوانه الفرنسي، "سيمفونية صناعية"، يعد أكثر تعبيرا عن محتواه. كما أن شريط صوت الفيلم يصنع سيمفونية تجمع بين ضوضاء العمل والموسيقى والبث الإذاعي والصور المجردة. وقد حظيت أفلامه الأولى هذه. خاصة "الجسر" و"المطر" و"راديو فيليبس". بسمعة نقدية طيبة بفضل لغتها السينمائية المتميزة وروح الابتكار، مما جعل مؤرخو السينما يضعونها في مصاف الأفلام التسجيلية الرائدة.

وسط هذه الفترة من الانهماك غير المعتاد في العمل السينمائي، ذهب ايفنز إلى الاتحاد السوفيتي بدعوة من المخرج بودوفكين. وعرض أفلامه بأكثر من مكان بالبلاد، وحظي باهتمام مشاهدي أعماله من العمال، واستمع إلى تعليقاتهم وانتقاداتهم. وأصبح على قناعة بأن فرصه في الاتحاد السوفيتي أكبر من تلك التي توفرها له أوروبا وشركة أبيه. وهكذا وعد بالعودة إلى هذا البلد مرة أخرى وعمل فيلم في أقرب فرصة. وقد أوفى بوعده بفيلمه "أغنية الأبطال" (1932)، الذي يعرض لقصة بناء فرن جديد للصهر في مدينة ماجنيتوجورسك الصناعية بمنطقة أورال. وكانت المرة الأولى التي يستعين فيها ايفنز بممثل. لكن الفيلم قوبل بعاصفة من النقد في موسكو لأنه لم يلتزم بالواقعية الاشتراكية، وتأخر عرضه.

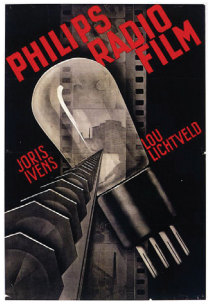
مع ذلك، كان على قناعة بأن الاتحاد السوفيتي هو المكان الأنسب لإنجاز أعماله. وعاد إلى أوروبا لإنتاج نسخة أكثر راديكالية حول استصلاح الأراضي في زويدرزي. وبدلا من الاحتفاء بالمشروع والجهود التي أنجزته، انتقد فيلم "الأرض الجديدة" (1933) فكرة استصلاح المزيد من الأراضي وإنتاج المزيد من المحاصيل في وقت يعاني فيه السوق العالمي التخمة.

بعد أن صار راديكاليا، اتجه ايفنز لتوثيق إضراب عمال المناجم في منطقة بوريناج البلجيكية. كان الإضراب قد انتهى، لكن ايفنز قام، بمشاركة المخرج

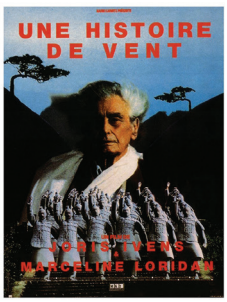
من فيلم فالپريزو



بوستر فيلم بعيداً عن فيتنام

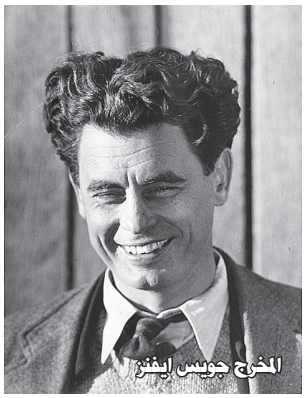


بوستر فيلم راديو فيليبس
اخراج جوريس ايفنز 1931



بوستر فيلم حكاية الريح

الزعيم الروسي جوزيف ستالين


المخرج جويس ايفنز

جوريس ايفنز أثناء تصوير فيلمه راديو فيليبس 1931

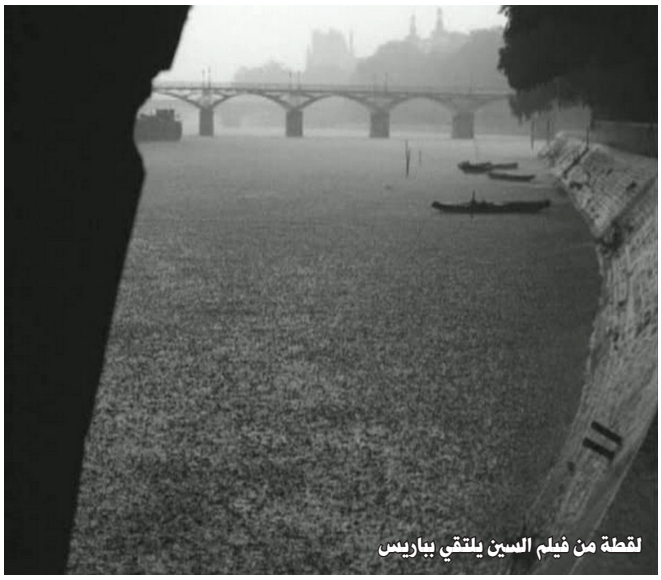
البلجيكي هنري ستورك، بتوثيق الظروف المعيشية للعمال والضغوط التي يتعرضون لها من جانب شركات التعدين. وقد قام المخرجان بإعادة تصوير بعض أحداث الإضراب، مثل تجمعات الشوارع وفضها. وقد دافع ايفنز عن تصرفه هذا بأنها كانت حقيقية وكان لابد من تصويرها. من أشهر هذه الوقائع التي أعيد تصويرها مسيرة يقودها رجل يحمل صورة مصنوعة منزليا لكارل ماركس. وعند بدء التصوير، أخذ المارة يتدفقون لتحية الصورة بقبضات مرفوعة، أو للانضمام للمسيرة، التي حضرت الشرطة لفضها في النهاية.

وفي فيلمه "بوريناج" (1934)، جاهد ايفنز ، على حد قوله، من أجل كبح جماليات أفلامه السابقة. فقد استبعد أي اقتران مبهج للضوء والظل، وبذل قصارى جهده لإظهار الواقع البائس لعمال المناجم كما رآه. لكن، ورغما عنه، نرى نوعا من الجمال السينمائي خاصة في مشاهد النهاية، حيث يظهر عمال المناجم، الذين يفتقرون إلى المال لتوفير فحم للتدفئة، وهم يبحثون عن الأخشاب وسط أكوام الخَبَث.

وفاءً بوعده، عاد ايفنز إلى الاتحاد السوفيتي، لكن الأمور لم تسر بالصورة المرجوة. وهناك، قام بعمل نسخة معدلة من "بوريناج"، وهي عبارة عن قصة يرويها عمال المناجم البلجيكيون الزائرون لعمال المناجم السوفيت. ويتضمن الفيلم لقطات تعكس الحياة الطيبة وظروف العمل الجيدة التي ينعم بها عمال المناجم السوفيت. لكن كل جهوده لإنجاز مشروعات جديدة باءت بالفشل بسبب البيروقراطية السوفيتية. وفي سعيه للبحث عن مخرج، أقنع ستوديو موسكو بإرساله إلى الولايات المتحدة. كانت خطته هي إعطاء المحاضرات وعمل اتصالات وتعلم تقنيات جديدة، وفي حال اتفق على مشروع لإنتاج فيلم يمكنه البقاء هناك.

وتمثل المشروع في فيلم "الأرض الإسبانية" (1937)، وكان القصد منه مساعدة منظمي حملات جمع التبرعات لإرسال سيارات إسعاف لمصابي الحرب الأهلية

من فيلم السين يلتقي باريس


لقطة من فيلم السين يلتقي باريس

هيمنجواي وإيفنز أثناء إخراج فيلم الأرض الإسبانية

الإسبانية. وسافر ايفنز وجون فرنهوت إلى إسبانيا، وقاما بتصوير الاشتباكات بين الجمهوريين والوطنيين حول مدريد وآثار القصف الجوي. واختار ايفنز أن يضمن فيلمه قصة إنسانية مشوقة، تدور حول جندي شاب من قرية قريبة من مدريد، وقت ري المحاصيل لتوفير الغذاء للمدينة المحاصرة. إلا أن هذا لم يكن ناجحا تماما، حيث وجد طاقم الفيلم صعوبة في العثور على الجندي مرة ثانية لاستكمال الفيلم بعد أن توجه إلى الجبهة، لكن قصة الري، والناس الذين يستصلحون الأرض، تلك المهمة التي كانت من مهام الأرستوقراطية فيما سبق، تعد نقيضا لمشاهد المدينة المتجهمة. ويربط بين مشاهد الفيلم تعليقات بصوت إرنست همنجواي، الذي رافق ايفنز أثناء تصوير الفيلم.

يهتم ايفنز في أعماله بعلاقة الإنسان بالأرض والماء والري، بل أن بعض النقاد يرون أنه الموضوع الرئيسي في أعماله. ويرونه أقرب إلى شاعر من شعراء الطبيعة منه إلى صانع فيلم سياسي. على أن الأرض والمياه كثيرا ما كانت موضوعا سياسيا عند ايفنز، كما رأينا في "الأرض الإسبانية"، حيث يراهما جزءا من الصراع. أما الموضوع الثاني الذي يظهر في "الأرض الإسبانية" للمرة الأولى فهو الحرب وتغطيتها وسط النيران، والموت القادم من السماء.

إن هذه الأفلام الثلاثة .الأرض الجديدة، وبوريناج، والأرض الإسبانية .تشكل أساس سمعة ايفنز كسينمائي مناضل. إنها تمثل استجابة سينمائية كاملة لمسألة سياسية، تجمع بين عناصر الجدال التسجيلي، والريبورتاج، ومونتاج للقطات، وقصة موجودة سلفا. هي تقارير من الجبهة، بالمعنى المادي والسياسي على حد سواء. وتعود سمعتها الراسخة إلى قدرتها على الوصول إلى الجمهور (من حيث اللغة والتوزيع).

ونظرا للنجاح الذي حققه "الأرض الإسبانية"، حاول ايفنز وفرنهوت تكرار التجربة بتصوير فيلم عن كفاح الصينيين ضد الغزو الياباني. لكن الجيش الوطني لم يسمح للغربيين من الاقتراب من خطوط جبهتهم، وعاد ايفنز إلى الولايات المتحدة خالي الوفاض. وأدرك في النهاية أن العمل في هوليوود أكثر صعوبة بكثير عن ستوديوهات موسكو. أما أهم نجاحاته في المرحلة الأمريكية فكان "السلطة والأرض" (1941)، وهو يدور حول كهربة الريف في الولايات المتحدة. وينجح ايفنز أخيرا في عمل فيلم يجسده أبطاله الحقيقيون في الواقع، أسرة باركنسون المجدة من اوهايو. وعند التصوير، كانت الكهرباء قد دخلت منازل أسرة باركنسون، لكن ايفنز جعلهم يعيدون تمثيل حياتهم القاسية قبل دخول الكهرباء في الجزء الأول من الفيلم. أما الجزء الثاني فيصور كيف دخلت عائلة باركنسون وجيرانها إلى شبكة الكهرباء.

ويعد الفيلم دعائيا إلى حد كبير. فهو يغوص في أعماق قيم العائلة الأمريكية حول العمل الجاد والاعتماد على النفس، ما جعله يحظى بسمعة نقدية قوية في الولايات المتحدة. وحظي خطه السياسي بالترحيب من جانب النقاد الأمريكيين. إنه تعبير واضح عن قدرة ايفنز على تصوير الثقافة السياسية في الواقع الذي يعمل فيه.

مع اقتراب الحرب العالمية الثانية من نهايتها، عينت الحكومة الهولندية ايفنز مفوضا بجزر الهند الشرقية الهولندية. وصار مسئولا عن تصوير عملية تحرير إندونيسيا من اليابانيين والقوى الاستعمارية، وتأسيس وحدة للإنتاج السينمائي. وقبل ايفنز بالمهمة وسافر إلى أستراليا انتظارا لتوقف القتال. وهناك علم أن الباب قد أغلق أمام عودته إلى الولايات المتحدة مرة أخرى بسبب عدم رضاء الحكومة الأمريكية عن صلاته بالشيوعيين. وبعد انتهائه من فيلم "إندونيسيا تناديكم" (1946)، أعلنت هولندا أنه شخص غير مرحب به. كانت أوقات صعبة، لكنه كان لا يزال يحتفظ بعلاقات قوية بالاتحاد السوفيتي. وبرغم تعاطفه العقائدي، أدرك أن العمل في موسكو مستحيل. وكان عليه البحث في عواصم الكتلة الشرقية الأخرى .براغ أولا، ثم وارسو ومن بعدها برلين الشرقية .عن حل وسط. وانصبت محاولاته على الحصول على منح من هيئات الأقمار الصناعية التابعة

للأممية الشيوعية. كان يريد بهذا أن ينأى بنفسه عن السياسة السوفيتية التي وجد صعوبة في العمل بمقتضاها.

كانت أولى محاولاته للعمل مباشرة مع حكومات أوروبا الشرقية محبطة. وفي "السنوات الأولى" (1949)، كان عليه أن يصور في أربع دول لإبراز كيف يقيمون مستقبلا اشتراكيا جديدا. لكن الحكومة البلغارية وجدت أن صورة مزارعي التبغ بدائية للغاية وتستدعي إدخال تغييرات ملموسة عليها، بينما جاء استبعاد يوغوسلافيا من الأسرة السوفيتية في 1948 ليستبعد مساهمتها في المشروع. وكان حظه أوفر مع هيئات الأقمار الصناعية، حيث قام بتغطية حركة السلام في فيلم "سينتصر السلام" (1951)؛ وحركة الشباب في "انتصار الصداقة" (1952)؛ والنقابات في "أغنية الأنهار" (1954) و"جولة السلام 1952" (1952). وكانت الأفلام المعدة للاستهلاك الخارجي تركز على التعاون وروح الرفاقية، بينما كانت المعدة للكتلة الشرقية أشد قوة في عدائها للأمركة وتمجيدها لستالين. وتمثل أفلام هذه الفترة، التي نادرا ما كانت تعرض في الغرب ومرفوضة سياسيا من قبل النقاد الغربيين، فجوة في أعمال ايفنز الاستقصائية. لكنها مع ذلك تتضمن تطوره اللاحق في معالجة الأشرطة الإخبارية والجوانب الروائية. والقسم المتعلق ببولندا في فيلم "السنوات الأولى"، على سبيل المثال، محاولة أكثر نجاحا لفيلم "أغنية الأبطال"، بينما كان القسم البلغاري إعادة صياغة لـ "السلطة والأرض" مع موضوع الري في "الأرض الإسبانية".

أما القلة من النقاد الغربيين الذين شاهدوا الأفلام الأخرى فقد رأوا فيها مزيجا من الخطب والمشاهد، الأمر الذي دعا البعض إلى مقارنة ايفنز بليني ريفنستال. وبهذا المعنى، تصبح أعماله شهادات واضحة على ثقافة سياسية محكومة بصرامة. فنحن لسنا بحاجة إلى فيلم تسجيلي مستقل ليبلغنا بما يحدث، إذ يكفي أن يعلن الصوت أن "ستالين هو أفضل صديق لألمانيا". وهنا، ينبغي القول إن ايفنز لم يكن مسرورا بمشروعاته التي أنجزها بمساعدة الكتلة الشرقية، أو بالمكانة التي صنعها لنفسه في ظل الاتحاد السوفيتي. وفي 1956، انتقل إلى باريس، بينما احتفظ بصلاته بالكيانات القوية في الكتلة الشرقية. وسيخبرنا فيما بعد أن سبب انتقاله هو استعادته جواز سفره الهولندي الذي كان قد سُحب منه بعد مشاكل تغطيته الوضع في إندونيسيا.

أتاح ظهور حركات سياسية جديدة حول العالم في الخمسينات والستينات لايفنز فرصا جديدة لعمل أفلامه بالطريقة التي تعجبه. وبالتصوير في أماكن جديدة مثل أفريقيا أو أمريكا اللاتينية، تحرر كثيرا من سيطرة كيانات السلطة في الكتلة السوفيتية، وإن كان لا زال بحاجة إلى دعمها. وقد تمكن من الحصول على تسهيلات من الدول التي كان يصور فيها، فاستعان بطلبة السينما، وتولت الحكومات المضيفة توفير الغذاء والإقامة والانتقالات. كما كان بإمكانه عادة الاعتماد على منتج فرنسي اجتذبه مزج ايفنز بين الفن والسياسة، إلى جانب الاستفادة من الدعم الذي تقدمه الحكومة للأفلام القصيرة عالية الجودة. وبفضل التوزيع الواسع الذي حظيت به أفلامه، أصبح ايفنز يُعرف بالمخرج "العالمي".

على أن أهم ما شهدته هذه الفترة هو ظهور ما يعتبر نموذج النضج الشخصي الذي يجسده ايفنز. فهو يتناول بشاعرية موضوعات سياسية، وعادة ما يمزج بين الوعي الاجتماعي واستكشاف العناصر أو موقع جغرافي بعينه. ويتتبع فيلم "السين يلتقي بباريس" (1957) رحلة النهر في المدينة. والفيلم، الذي صُور بالأبيض والأسود، وغالبا من فوق قارب، يعطيك الإحساس بالحركة الدائمة، حيث تسجل الكاميرا لقطات لأشخاص يعملون على القوارب أو على ضفاف النهر. وهو يذكّر، باهتمامه بالإيماءات والملامس، وقصه لرحلة القارب خلال المدينة، بأفلام ايفنز التسجيلية الصامتة المبكرة. وقد قام بالتعليق على أحداث الفيلم الشاعر جاك بريفير.

في 1963، قام ايفنز بعمل فيلمه "فالباريزو" الذي يستكشف أحد موانئ شيلي بمصاحبة تعليق لكريس ماركر. ومرة أخرى، تلعب الحركة الدور الرئيسي، حيث تتحرك الكاميرا صعودا وهبوطا مع السلالم والمصاعد التي تربط بين تلال البلدة المنفصلة. وهو يستعرض الوحدات الاجتماعية وصعوبة جلب الماء إلى أعلى البلدات وأكثرها فقرا، والرياح التي تضرب جوانب التل. ويركز التعليق السياسي على ماضي شيلي الاستعماري أكثر من تركيزه على الحاضر. وفي 1961، قدم ايفنز فيلما تقريرا عن جولة قام بها في أعقاب الثورة الكوبية. وفي نفس الرحلة، أخرج فيلما عن ميليشيا الشعب بعنوان "شعب مسلح".

في أفلام الستينات، يظهر مرة أخرى اهتمام ايفنز بالتجريب السينمائي. وبتمويل من شركة الغاز الوطنية الإيطالية، قدم "إيطاليا ليست بلدا فقيرا" (1961)، الذي يتضمن ملامح من الواقعية الجديدة. وفي "الميسترال" (1965)، يتتبع ايفنز هذه الرياح الأسطورية في جنوب فرنسا، في محاولة لتصوير غير المرئي. ومرة أخرى يقحم قصة، رحلة إلى الفصول، على ما يمكن اعتباره عملا تجريديا محضا، ولم يحقق الفيلم ذلك النجاح الذي رأيناه في أعماله الأولى. كما يمكننا اعتبار "يوروبورت روتردام" (1966) استكشافا لدور الفيلم التسجيلي في عصر التلفزيون.

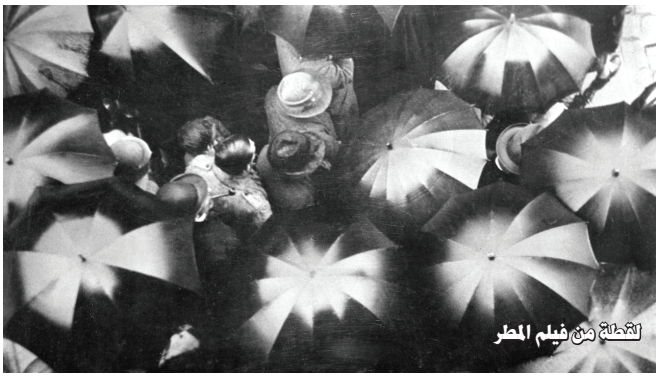
وهناك فيلمان غير عاديين من أفلام هذه الفترة يستحقان قدرا أكبر من الاهتمام. في 1957-1956، عاد ايفنز إلى الصين حيث قام بإخراج فيلمه "قبل الربيع" (1958). ويحتار المرء في تحديد من لعب الدور الأكبر في صنع هذا الفيلم: ايفنز أم طلاب السينما الذين عملوا معه؟ وفي نفس الرحلة، أخرج فيلمه "600 مليون معكم" (1958)، وهو فيلم قصير جدا لمظاهرة احتجاج في بكين على سياسة بريطانيا في الشرق الأوسط. طابور لا ينتهي من المتظاهرين يمر أمام السفارة البريطانية، يعبرون عن احتجاجهم، يلوحون بأوراق ويصرخون في الوجهين الحجريين لاثنين من المسئولين البريطانيين تصادف وجودهما أمام البوابة. وسرعان ما غطت الأوراق الجدران والرصيف، وسط تصاعد غضب الصينيين. وهي مظاهرة تشبه تلك المناوئة للعولمة التي شاهدناها لاحقا.

في 1960، قام بإخراج فيلم "نانجيلا غدا"، بتكليف من ما سيعرف بحكومة مالي وجرى تصويره هناك عشية الاستقلال. وهو يدور حول شاب يعيش في العاصمة باماكو يقع بالخطأ في يد الشرطة التي تقوم بإرساله إلى أحد معسكرات التدريب الزراعية. وكان المخرج الوحيد هو العودة إلى قريته حيث انشغل شيئا فشيئا في الاستقلال القادم والتحديث المنشود. والفيلم يعبر بشدة عن المزاج القومي بحيث لا يزال يعتبر الفيلم الأول للسينما المالية.

وسط هذا التنوع الكبير من المشروعات، انجذب ايفنز للحرب الفيتنامية. وقام بزيارة أولية إلى البلاد في 1964، ثم عاد إليها بعد عام ليصنع فيلما احتجاجيا قصيرا، هو "السماء المنذرة" (1966). وشارك في حملات في باريس ضد الحرب

لقطة من فيلم نحن نبني

لقطة من فيلم المطر 1929


لقطة من فيلم المطر

وحاول جمع هبات من المعدات لدعم صناعة السينما الفيتنامية الفقيرة. كما شارك في الفيلم الجماعي "بعيدا عن فيتنام (1967)، وكان المخرج الوحيد الذي عمل في فيتنام. ومن هناك، انتقل إلى الجبهة ليمارس عمله تحت القصف الأمريكي. وفي "المتوازي السابع عشر" (1968)، يستخدم ايفنز للمرة الأولى كاميرا 16 مللي خفيفة والصوت المتزامن، وإن ظل يقيم بناءه على شخصيات رئيسية، مخضعا الواقع للكاميرا. وجاءت النتيجة شهادة قوية، بالأبيض والأسود، على الحياة في قرى الجيش الفيتنامي تحت الأرض، والزراعة بين الفجوات التي صنعتها القذائف، ومراقبة القنابل القادمة. كما نشاهد في الفيلم الفيتناميين وهم يطوفون القرية يعرضون طيارا أمريكيا أسيرا أُسقطت طائرته، والأطفال وهم يهتفون بالإنجليزية "ارفعوا أيديكم".

كان فيلم "الشعب وبنادقه" (-1968 69) محاولة من ايفنز لمد جبهة التصوير إلى لاوس، لكن صحته كانت تتدهور فترك كثير من الأعمال لمساعديه. وعندما عاد إلى باريس، كانت الحركة السينمائية الراديكالية التي ظهرت بعد ثورة مايو 1968 قد اكتسحت مساعديه وقام بإنجاز العمليات النهائية للفيلم فريق من الماويين. وقد أسهمت الصورة النهائية الراديكالية للفيلم في دخول ايفنز عقد السبعينات بوصفه من أبطال ما بعد 1968، لا كسوفيتي عجوز. وكانت الصين وجهته التالية، حيث قام بتصوير سلسلة ضخمة من الأشرطة التسجيلية، اجتمع معظمها تحت عنوان "كيف حرك يوكونج الجبال" (1967). وقد لجأ إلى تقنيات "السينما المباشرة" لاستعراض الحياة بعد الثورة الثقافية، ويعد هذا الفيلم الأقرب من حيث الممارسة والمظهر إلى الرؤية الحديثة للفيلم التسجيلي. وربما لهذا السبب، تعرض الفيلم لانتقادات غير معتادة لبنيته وانحيازه للموقف الرسمي. وكما هو الحال بالنسبة لأفلام الكتلة الشرقية التي أخرجها ايفنز، نجد الموضوعات والعناصر الدائمة لأعماله وشعب يسعى إلى بناء طريقة حياة جديدة.

كذلك كانت الصين ساحة فيلمه الأخير، "حكاية الريح" (1988). وهو شهادة شخصية غير معتادة عن هواجسه الشاعرية لا السياسية، قامت بإنجاز معظمه مارسيلين لوريدان ايفنز، زوجته ومساعدته منذ الأفلام الفيتنامية. ويحكي الفيلم قصة مخرج كبير السن يتطلع إلى تصوير الرياح في الصحراء المنغولية، وأثناء انتظاره على حافة غُرد، يستعرض الحياة التي أتت به إلى هنا. وتختلط ذكريات الطفولة بفنتازيات الشخصيات الأسطورية الصينية، مع لقطات لايفنز المسن في لقاء مع أطفال وفنانين. وأكثر المشاهد جاذبية تلك التي تظهره في مفاوضات مطولة مع مدير متحف جيش تراكوتا. ولما أصبح عاجزا عن ممارسة العمل بطريقته، قام مساعدوه بشراء عدد كبير من مجسمات تماثيل الجنود، وصور المشهد وسط هذه المجسمات، مع إضافة فرقة من الراقصين ترتدي أزياء جيش تراكوتا.

في 1989، توفي جوريس ايفنز في باريس، بعد أيام من مشاركته في الاحتجاجات على مذبحة ميدان تيانانمن، مخلفا تراثا فنيا ذاخرا وحصيلة من الخبرات والتجارب الفنية والإنسانية للأجيال الجديدة من صانعي السينما التسجيلية.

هاشم النحاس صاحب فيلم " النيل أرزاق" يبوح بذكرياته وأسراره الفنية لمجلة "الفيلم"

نصيحتى للشباب الحرص على الإخلاص للذات ومع الغير وللعمل

من المستحيل أن يكون متذوق الفن إرهابيا

نحن فى حاجة إلى أكشاك للموسيقى وليس أكشاكا للفتاوى

أعجبتنى عقلية شادى عبد السلام التجريبية ولم تعجبنِ عقلية سعد نديم التقليدية

"النيل أرزاق" اُعتبر من أفضل مائة فيلم تسجيلى فى العالم

عند الحديث عن السينما التسجيلية فى مصر، يتبادر للذهن اسم "هاشم النحاس"، الذى خطفته السينما من الفلسفة التى درسها فى كلية الآداب،والتى يبدو أنها تركت تأثيرها عليه فيما بعد كمتأمل يرى الأشياء بعينالفيلسوف، ويختبر الأفكار بروح المغامر، فى رحلة امتدت لأكثر من نصف قرن من الثقافة السينمائية الرفيعة، وصناعة الأفلام التسجيلية.

حسن شعراوى وعزة ابراهيم | تصوير عبده حمدان

فى هذا اللقاء تفتح مجلة "الفيلم" صندوق ذكريات المخرج الكبير هاشم النحاس، ليحكى عن رحلته الطويلة مع السينما التسجيلية، التى يتشابك تاريخها بمساره فى الحياة، وأصبح علامة بارزة من علاماتها بفيلمه الأيقونة "النيل أرزاق"، الذى اختير كأحد أهم مائة فيلم قصير فى تاريخ السينما التسجيلية العالمية.

–المخرج المبدع هاشم النحاس، هل من الممكن أن تحكى لنا عن بداية عملك في السينما؟ ولماذا اخترت هذا المجال؟.

* لم أخترهذا المجال،وإنما هو الذى اختارنى، لم يكن فى ذهنى وأنا شاب أن أكون مخرجًا تسجيليًا، أو أن يكون عملى فى السينما، ولكن ما حدث أن دعانى صديقى أحمد راشد عام 1958 لحضور "ندوة الفيلم المختار"فى حديقة قصرعابدين،التى أنشأها الأديب الكبيريحيى حقى،عندما كان مديرًا لمصلحة الفنون، وأسند إدارة الندوة إلى فريد المزاوى، وكان حضورى هذه الندوة بداية تعلقى بفن السينما،ومن خلال مواظبتى على حضور الندوة والمشاركة فى مناقشاتها،بدأت أكتب فى النقد السينمائى فى نشرة الندوة، وحينما أغلقت الندوة أبوابها، بسبب تغيير الحكومة سياستها،اشتركت فى تأسيس "جمعية الفيلم" عام1960، برئاسة أحمد الحضرى،وكانت هذه الجمعية هى المدرسة الحقيقة التى من خلالها تعلمتفن السينماذاتيا، وقد نظمت فيها لقاءات أسبوعية لأفلام "صلاح أبو سيف" وكنت أناقشها فيلمًا بعد آخر مع الحاضرين، وفى نهاية العروض حضرصلاح أبو سيف ويبدو أنه قد استفزته بعض آرائى النقدية، مما أثارغضبه، وكانت هذه المناقشات بمثابة الأساس للدراسة، التى كتبتها عن "إخراج صلاح أبو سيف" ونشرت فى مجلة "المجلة" على عددين (يناير/ مارس 1963)، التى كان يرأسها الأديب يحيى حقى، وفى ظنى أن هذه الدراسة تعتبر أول دراسة منهجية موضوعية لمخرج مصرى فى النقد السينمائى العربى، وهنا نبتت فى ذهنى فكرة أن أعد نفسى لأكون ناقدًا سينمائيًا متميزًا. ورغم غضب صلاح أبو سيف عندما ناقشت أفلامه، إلا أنه حينما أصبح مديرا للشركة العامة للإنتاج السينمائى،استدعانى للعمل معه، فى لجنة قراءة النصوص المُرشحة لعمل أفلام، وكان من أعضاء هذه اللجنةأحمد راشد ورأفت الميهي ومصطفى محرم وبكر الشرقاوى، كما مربها محمد خان. حين كنت أعمل بالصحافة وقتها.

– ما الأثر الذى تركه فيك صلاح أبو سيف خلال عملك معه؟

* كان صلاح أبو سيف يجمع أعضاء لجنة القراءة أسبوعيًا ليناقشنا فيما قرأناه، وكان هذا أشبه بورشة تعليم، ولم يكتف صلاح أبوسيف بذلك فقد أنشأ فى نفس العام "معهد السيناريو" عام 1963، وأمرنى أن ألتحق به، ومن المعهد اختار بعض الشباب للعمل فى لجنة القراءة، هذا هو ما جعلنى أقول إننى لم أختر السينما إنما وجدت الحياة تتجه بى نحوها، ووجدت نفسى فى قلب العمل السينمائى دون أن أقصده مسبقًا.

– وكيف بدأ عملك فى المركز القومى للسينما التسجيلية؟

* فى عام 1963 كانت كتاباتى النقدية قد بدأت فى الظهور، وكنت أكتب أسبوعيا فى مجلة "الكواكب" نقدا لبعض الأفلام المصرية، ومن خلال الكتابة فى الصحافة تعرف على المخرج التسجيلى الكبيرصلاح التهامى وعرض علىَ العمل معه فى المركز القومى للأفلام التسجيلية والقصيرة، قبلت عرضه كى أتعلم تكنيك السينما حتى أكون ناقدًا أفضل.

– ومتى قررت ان تكون مخرجًا تسجيليًا؟

*عندما أخرجت فيلم "النيل أرزاق" وكان له هذا الأثر القوي، في الداخل والخارج، وحصل على عدة جوائز دولية، شعرت أن هذا هو المجال الذي يجب أن أتفرغ له.

– احكِ لنا عن بداية دخولك عالم الإخراج ؟

*عملت أولا كمساعد للمخرج الكبير صلاح التهامى فى فيلم "الجمهور يلعب" سنة 1967 وكان عبارة عن مباراة بين الأهلى والإسماعيلى، حدثت فيها مشادة بين الجانبين فتحولت من مباراة الى خناقة جماهيرية،فكانت الخناقة موضوع الفيلم، بعد ذلك بدأت أخرج فقرات فى مجلة سينمائية كان يصدرها المركز القومى اسمها "مجلة الثقافة والحياة"، ثم عملت فى مجلة "النيل" السينمائية، التى كانت موجهة للفلاحين وكنا نصور حياة الناس فى الأقاليم، فمثلا عملت فقرات صغيرة مدتها من ثلاث إلى خمس دقائق، كنت أعتبرها تدريبًا على الإخراج، منها فقرة عن السيد البدوى وأخرى عن الصرف الصحى، واستفدت منها كثيرا، فقد كان يدربنا خبير تشيكى اسمه "كوبيك" لم يكن يحضر معنا فى التصوير، لكنه كان قبل التصوير يناقشنا فى العمل وتركيبه وكانت له نصائح وإرشادات مميزة. وشعرت فى هذه المرحلة بضرورة دراستي للسينما أكاديميا، فالتحقت بالدراسات العليا بمعهد السينما.

– وما الذى أضافته إليك الدراسة فى المعهد؟

*فى المعهد درست السينما من الناحية النظرية والعملية، وركزت اهتمامى على التصوير والمونتاج خاصة، وقرأت كتبا مهمة منها "فن السينما" لمؤلفه "ردولف أرنهايم". درست المونتاج على يد مسيو "بوهارى" الذى أفادنى كثيرا، فقد كان يحضر لنا نسخ الأفلام المستهلكة التى كانوا يتخلصون منها فى السفارة الفرنسية، ويطلب منا أن نستخرج منها أفكارا نصنع منها أفلاما قصيرة، فكنت أعرضها على المافيولا وأستخرج الأجزاء السليمة التي توحى لى بفكرة، فأبدأ فى القص واللصق وكانت عملية مرهقة جدا، لكنى تعلمت منها المونتاج، وتعلمت أيضا من "بول وارين" وهو خبير كندى أفادني بتعميق فهم علاقة الفيلم بالمجتمع. كذلك درست مع محمود مرسى فلسفة الفيلم والإخراج وكان يتمتع بفهم عميق للسينما أفادنى كثيرا. والخلاصة أن دراستى فى المعهد أفهمتنى قواعد اللغة السينمائية،وأعتقد أن فيلمى "النيل أرزاق" هو ثمرة ما تعلمته فى معهد السينما .

–كيف ترى حاضر السينما التسجيلية فى مصرالآن؟

* للأسف، لا أشعر بالاطمئنان إزاء الحاضر لأنه لا توجد مؤسسة أو جهازيتبنى السينما التسجيلية فى مصر. ولكن ما يطمئننى هو وجود المبدعين من الشباب فى هذا المجال وهم يشكلون موجة غير مسبوقة فى تاريخ السينما المصرية، وصنعوا أفلاما جيدة نالت جوائز وتقديرا بالداخل والخارج،ولكن الجمهور المصرى لا يشاهد أفلامهم، وهذه مهمة ووظيفة المركز القومى للسينما الذى يفترض أن يقوم بدور مشابه لدور مركز السينما فى فرنسا، لكن فى الحقيقة هو لا يشبهه إلا فى الاسم فقط، ومن دون دعمالدولة الفيلم التسجيلى،من الصعب أن تنشأ حركة تسجيلية قوية. أنا مع دعم السينما وليس تمويلها، فالتمويل الكامل مفسدة للممول نفسه "الحكومة" ومفسدة للمخرج أيضا، أما الدعم فإنه يشعر المخرج بالمسئولية، فهتم بفيلمه ويسعى لعرضه فى المهرجانات، ولا يترك الأمر فى أيدى الموظفين الذين لا يستطيعون استثمارهذه الثروة ويحولوها إلى علب يصيبها الصدأ في المخازن.وأنا أفكرهذه الأيام فى أن أجمع أكبرعدد

من المخرجين الشبان من أصحاب المواهب، وهم كُثر، لتكوين مؤسسة أو جمعية أهلية لدعم السينما التسجيلية المصرية، ابتداءا من عمل ورش لتطوير الأفكار، ثم المساعدة على إنتاجها وتوزيعها، وتوفير العروض في الداخل والخارج، والاشتراك في المهرجانات، بالإضافة لعمل الندوات الثقافية للمناقشة، وكتابة البحوث والدراسات، وإصدار نشرة أو مجلة خاصة بالسينما التسجيلية.

– من أين يأتي الأمل في ظل هذه الصورة التي ترسمها؟

* الأمل في توفر وجود المبدعين الشباب في هذا المجال رغم كل الظروف المحيطة المعاكسة، وهم كثر منهم، نادين صليب، وإيمان كامل، وأمير رمسيس، وروماني سعد، ونيفين شلبي، وروجينا بسالي، وآيتن أمين، وأدهم الشريف، وعمرو سلامة، وتامر السعيد، وكوثر يونس، وتامر عزت، وشيرين طلعت، وغيرهم، كلهم أصحاب أفلام تسجيلية مبشرة، وطالما توفر هؤلاء المبدعين فلن يموت الفيلم التسجيلي، وهذا الكلام ينطبق أيضا على الفيلم الروائي الذي لديه نفس مشكلات الفيلم التسجيلي، فهو ليس أحسن حالا، حيث لا توجد مؤسسة كبيرة لرعايته ويعتمد على اجتهادات شخصية، أو مجموعات عائلية مثل أسرة "العدل جروب" لكن هذا لا يغطي احتياجات بلد كبير كمصر التي أراها أكبر من ذلك بكثير.

–في ظل هذا الوضع كيف ترى دور المركز القومي للسينما؟

* المركز القومي هو الجهة التي يمكن من خلالها أن نكتشف أصحاب المواهب. وعندما كنت رئيسًا للمركز أنشأت قسما للشباب، مهمته إنتاج أفلامهم الأولى التي لا تزيد مدتها عن عشر دقائق، ولو استمرت هذه التجربة لأمدت السوق السينمائية بطاقات فنية كبيرة، مما يسهم في إشباع حاجة الجمهور إلى المعرفة ويخلق وجدانا ورأيا عاما، يربط الناس ببعضهم البعض، وأعتقد أن هذا يصب في صميم العمل على مقاومة الإرهاب، فعمل الشباب في السينما التسجيلية وخلق جو مناسب للإنتاج التسجيلي، يمنح الشباب فرصة اكتساب ثقافة مدنية، ويحميهم ويحمينا من الإرهاب.

–بهذه المناسبة ما رأيك في مقاومة الإرهاب بأكشاك فتوى في محطات المترو؟

* إنه شيء مضحك، في الحقيقة هذا شكل من أشكال التطرف أيضا، والتعامل السطحي مع مشكلات الشباب. ربما كان من الأفضل إتاحة الفرصة للشباب للعمل وتوفير الثقافة المدنية وتذوق الأعمال الفنية، فمن المستحيل أن يكون متذوق الفنون إرهابيا. نحن في حاجة لأكشاك للموسيقى والغناء لا أكشاك للفتاوى، مع احترامي لتوفير الفتاوى الدينية من خلال منافذ أخرى وهي كثيرة.

–ما الأثر الذي تركته فيك مجلة "المجلة" تحت رئاسة الكاتب الكبير يحيى حقي؟

* كان يحيى حقي شجاعا، وقد شجعني بشكل غريب حينما كنت شابا صغيرا، ونشر لي مقالي عن صلاح أبو سيف. وحينما قدمت له اقتراحا بكتابة دراسة مقارنة ما بين قصة فتحي غانم "دنيا" والفيلم المأخوذ عنها الذي أخرجه "خليل شوقي"، وافق على الاقتراح، وتم نشرها فكانت أول دراسة مقارنة من نوعها في هذا المجال. واعتبرها فتحا لطريق جديد في النقد وفي فهم السينما، حيث أنها دراسة غير مسبوقة في مجال الدراسات المقارنة بين السينما والأدب، وحينما كتبت تلك الدراسة لم أكن أتخيل كل ذلك، وإنما كان هدفي فقط أن أتعلم، فإذا وجدت فيما تعلمته ما يفيد الآخرين سجلته في كتاب، لم أكتب شيئا بتكليف من أحد، وإلى الآن أعمل بنفس الروح، وغالبا ما تكون المبادرة من داخلي. ولا أفكر في النشر إلا بعد انتهاء العمل، فهذا آخر ما أفكر فيه حتى لو كنت سأوزع ما أكتبه مجانا.

– كانت لك صداقة خاصة مع الأديب الكبير "نجيب محفوظ"، توجتها بإصدار كتابك المهم " نجيب محفوظ على الشاشة"، حدثنا عن ذلك؟

-في الستينيات، واصلت اتباع منهج النقد المقارن بين قصص وروايات نجيب محفوظ والأفلام المأخوذة عنها، وحينما تجمعت لدى مادة كافية، قررت إصدار كتاب، لكني اكتشفت أن المادة المتوفرة لا تصلح لعمل كتاب متكامل، وإن استعنت بها في فصل من الكتاب "نجيب محفوظ على الشاشة"، وكنت أول من عرّف الناس بنجيب محفوظ في السينما ودوره فيها، وذكر ذلك نجيب محفوظ بنفسه في أكثر من لقاء، وهو ما يؤكده الأديب يوسف القعيد أيضًا في أكثر من مناسبة.

– هل كنت من رواد جلسة نجيب محفوظ الأسبوعية والتي استمرت لسنوات طويلة في أحد المراكب على نيل القاهرة؟

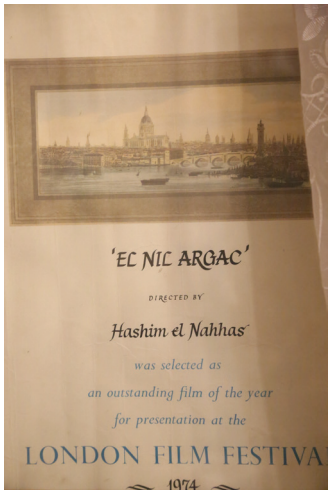
*لم أكن عضوا منتظما في هذه الجلسات مثل يوسف القعيد وجمال الغيطاني، ورغم ذلك كنت أشعر بمتعة كبيرة لمجرد الوجود مع نجيب محفوظ، فقد كنت كالمريد المتعلق بشيخه ففي شخصيته جاذبية روحية تجذبني إليه وأظن أنها تجذب الآخرين أيضًا.

–باعتبارك أحد المهتمين بنشر الثقافة السينمائية في مصر، ماذا تقول عن دورك في هذا المجال؟

*شاركت في تأسيس الجمعيات الثقافية السينمائية الأولى مثل "جمعية الفيلم" 1960، و"جمعية نقاد السينما المصريين"، "جماعة السينما الجديدة"، "جماعة التسجيليين المصريين"، و"جماعة التسجيليين العرب"، كما أسست "مهرجان الاسماعيلية الدولي للأفلام التسجيلية والقصيرة" 1990، وشاركت في تزويد المكتبة العربية بحوالي "20" كتابًا تأليفا وترجمة، وأشرفت على نشر ثلاثين كتابا لآخرين في سلسلة "الكتاب السينمائي" التي أصدرتها الهيئة العامة للكتاب ويرجع الفضل في هذا لجرأة "سمير سرحان" وحماسه الشديد لتقديم كتب في هذا المجال، وحتى الآن مازالت هذه السلسلة "سلسلة الكتاب السينمائي" مرجعا مهما ورئيسيا في المكتبة السينمائية، كما قمت بتنظيم حلقات بحثية عن السينما المصرية، جمعت بين دارسي العلوم الإنسانية والسينمائيين، وكانت الأولى من نوعها، وأولها "الإنسان المصري على الشاشة" 1985، ومنها الحلقات البحثية الأربع التي تغطي تاريخ السينما المصرية في القرن الماضي.

–حدثنا عن "النيل أرزاق" وموقعه في مشوارك الفني الطويل؟

*حينما بدأت العمل في "النيل أرزاق" كنت مشحونا بكل الأفكار التي تعلمتها، وبحماسي الكبير للسينما وضعت فيه كل معلوماتي. أخذ الفيلم



حقه فى الشهرة والجوائز داخل مصر وخارجها، وربطنى أكثر بالفيلم التسجيلى، ورغم ذلك أعتقد أنه لم ينل حقه من النقد والتحليل، فعكفت على إعادة اكتشافه من جديد مؤخراً،ووجدت أن جزءا كبيرا فى الفيلم أتى من منطقة اللاشعور، وأن المونتير "عادل منير" أضاف بصمة متميزة للعمل جعلته أيقونة سينمائية، وكذلك أضاف المصور رمسيس مرزوق الكثير من خلال الصورة،وكان التكريم الكبير للفيلم حينما تم اختياره ضمن أفضل مائة فيلم قصير فى العالم فى دورة مهرجان كليرمو فيران عام 1995 تحت عنوان"قرن من الأفلام القصيرة"، وذلك احتفالا بمئوية السينما العالمية،إنها شهادة كبيرة للفيلم بعد مرور23 عاما على ظهوره. لم أكن حاضرا فى هذه الاحتفالية، وكانت مفاجأة حينما أخبرنى الصديق أحمد عاطف بذلك، ومنحنى نسخة من كتالوج المهرجان،وهو الوثيقة التي تثبت اختيار الفيلم ضمن المائة فيلم المختارة.

–حدثنا عن تجربتك مع الجرائد السينمائية المصورة ؟

*حينما تولى ثروت عكاشة وزارة الثقافة عين حسن فؤاد رئيسا للمركز القومى للأفلام التسجيلية، وكان حسن فؤاد كان مفكرا يساريا كبيرا،وأصدر المركز مجلتين سينمائيتين، واحدة للثقافة العامة تنشر الأخبار والمعلومات الثقافية باسم "الثقافة والحياة"، ومجلة أخرى باسم "النيل" موجهة للفلاحين، تحتوي علي أفلام من دقيقتين إلى خمس دقائق. وأخرجت بعض فقراتهما تحت اشراف الخبير التشيكي "كوبيك"، وكعادة كل الاشياء الجيدة التى ما تلبث أن تنتهى سريعًا، لم تستمر تجربة مجلة "النيل" لأكثر من أربعة أعداد، أما مجلة "الثقافة والحياة" فقد أغلقت بعد العدد العاشر. طبعا لوأنها استمرت لكانت قد خلقت تراكما ومدرسة فى هذا الاتجاه، خاصة أن المركز كان يشتمل على كل الإمكانيات والتقنيات فى ذلك الوقت، لكن بعد أن ترك ثروت عكاشة منصبه وكذلك حسن فؤاد توقف المشروع.

–حدثنا عن تجربتك مع مركز الأفلام التجريبية لشادى عبدالسلام وطبيعة عمله؟

*عملت مع شادى عبد السلام سنة 1969 بعد أن رأى شغلى فى مجلة "الثقافة والحياة" عرض على أن أعمل معه فيلم "منمنمات تركية" عن معرض المنمنمات المقام فى فندق سميراميس، والذى شاركت به تركيا بمناسبة الاحتفال بألفية مدينة القاهرة ، ولم أمانع لأنها فرصة، وعملت معى مدير التصوير علىّ العزولى الذى أفادنى كثيرا لأنه كان يسبقنى فى العمل بخمس سنوات، بالإضافة الى أنه مصور بارع وشخصية إنسانية رائعة وأشعر بالامتنان له.

–لك وجهة نظر خاصة فى أفلام الرائد سعد نديم .. كيف تراها ؟

*كان سعد نديم تقليديا فى تفكيره لا يخرج عن النمط المعهود فى الفيلم التسجيلى، على عكس شادى عبد السلام الذى كانمبدعا فى تفكيرهأكثر، ويهتم بالدقة فى صنع الفيلم، وكنت أعى هذه الفروق فى الإخراج وأنا أعد فيلم "النيل أرزاق" الذى أخذ وقتا طويلا جدا فى المونتاج وأعدت بناءه أكثر من عشر مرات. وكنت أندهش من السرعة التى ينهى بها سعد نديم أفلامه، كنت أشعر أن سعد نديم يهمه الإنتاج أولا أكثر مما يهمه المستوى الفنى. وكان يمر علينا فى المونتاجيطالبنا بالسرعة فى الانتهاء من العمل، ولأنى كنت شابا ومتمردا لم أهتم بالسرعة التى كان يطالبنا بها واستغرقت وقتا طويلًا فى المونتاج، نحو شهر.

–فى "النيل أرزاق" جماليات خاصة ظهرت فى الإيقاع والصورة وفيه أيضا صنعة جيدة كيف وفقت فى ذلك؟

*أنا أهتم بالفن أكثر من الصنعة التى أرى إتقانها ضرورة، وأراها مرحلة من مراحل الفن، فكلما كانت دقيقة وماهرة، اقتربتأكثرمن الفن، لأنه لا يوجد فن بدون صنعة جيدة. وفى كل الأفلام التى قدمتها كان يهمنى أن يكون الفيلم بمبادرة مني،وبدون تكليف من أحد. وضعت خطة لنفسى لكى أتعرف على الإنسان المصرى فى بيئاته المختلفة، وكيف يخلق لها طعما إنسانيا، وهويحفر بأظافره لينحت حياته فيها، وكيف أصوغ ذلك فى عمل فنى مشوق .

– فى فيلمك "البئر" تظهر هذه الصياغة لإنسان الصحراء بلحمه ودمه وبيئته القاسية.. حدثنا عن ذكرياتك مع هذا الفيلم ؟

*لما عملت فيلم "البئر" كنت "زعلان" جدا من مستواه واعتبرته فيلما غير ناجح، ولذلك لم أرسله إلى المهرجانات، لكن عندما أراه الآن وأستمع إلى ما يقال عنه، وأنه ينافس "النيل أرزاق" أشعر أن تشددى مع نفسى جعلنى أنقده نقدا ذاتيا يقضى على العمل نفسه .

– أنت أسست مهرجان الإسماعيلية للأفلام التسجيلية والقصيرة.. كيف ترى هذه التجربة الآن ؟

* عندما توليت رئاسة المركز القومي للسينما أسست المهرجان الدولى للأفلام التسجيلية والقصيرة 1990، واخترت الإسماعيلية وقتها لأنها بعيدة عن القاهرة، التى تحتكر النشاط الثقافى والسينمائى وفى نفس الوقت قريبة منها، وكان هدفى أن يكون المكان معسكرا ثقافيا نقضى به الوقت كله فى مشاهدة ومناقشة الأفلام.

– ما هى أكثر الأفلام التسجيلية التى تركت أثرها فيك وكانت علامات بارزة؟

*كثيرة هى الأفلام التى أثرت فىَ، خاصة مونتاج مشهد سلالم الأوديسا فى فيلم "المدرعة بوتمكين" لإيزنشتاين وأنا أعمل فى فيلم " النيل أرزاق"، وتأثرت أيضا بفيلم "جيرنيكا" اخراج آلان رينيه، وكتبت عنه دراسة، وتأثرت أيضًا بفيلم هولندى اسمه "الزجاج" للمخرج "هانسترا" عن مصنع زجاج يدوي، والفيلم بدون تعليق صوتي معتمدًا على الموسيقى المصاحبة لحركة العمال.

– وأخيرا ما هى وصاياك لصناع الفيلم التسجيلى؟

*إننى لا أميل إلى الوصايا أو النصائح، التى تجعل من صاحبها النصيحة وليًا على الآخرين، ولكن بعد أن تجاوزت العام الثمانين من عمرى، من حق الشباب علىَ أن أقدم لهم بعض خبراتى الحياتية، أنصح الشباب بالإخلاص، الإخلاص للنفس، الإخلاص مع الغير، والإخلاص في العمل، الإخلاص للنفس بمواجهتها وعدم الكذب عليها، وذلك بتقوية القدرة على النقد الذاتى المستمر، فبدون هذه القدرة لا يحتمل التغيير للأفضل، والإخلاص مع الغير يكون باحترام العلاقة وشفافيتها بين الأنا والآخر، والإخلاص في العمل يتمثل فى الدقة والإتقان ، وأقصد الدقة الحرفية التى تحكمها مجموعة قواعد وتقاليد، لا يصح اختراقها، إلا فى حالة أن يكون هذا الاختراق لتغيير أفضل، ويكون له أيضا قواعده المنظمة.

سيمفونيات المياه في عالم هاشم النحاس

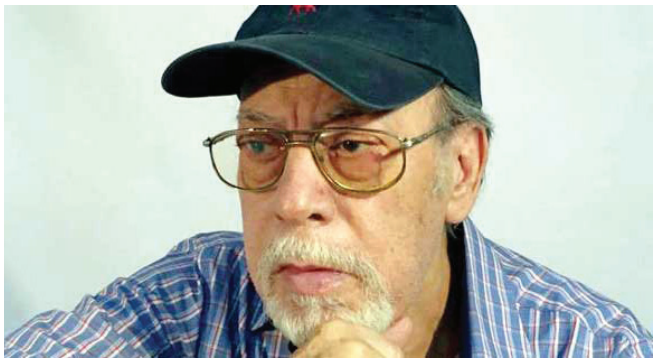
للماء وجود لافت في أفلام هاشم النحاس وهو ما يظهر منذ فيلمه الأول "النيل أرزاق"، ونجده في العديد من الأفلام التي تتوزع على مدار مساره الفني. يتخذ الماء أشكالا مختلفة في تلك الافلام، قد نجده في النهر أو البحر الواسع أو البئر العميق أو القناة الصغيرة أو في نقطة المياه أو لزوجة الطمي.

كيف يتشكل الماء سينمائيا؟ وما هي دلالات حضوره ووظيفته عند هاشم النحاس؟

سلمى مبارك

" يشكل سكان المدن ... الجمهور العريض الذي يحدد شروط الانتاج السينمائي بمقاديره الكبيرة، وينتج الفيلم مضامينه ... لإشباع حاجات الفئات الاجتماعية ذات الدخل المتوسط والمحدود ورغباتهم." على ضوء هذه المقولة يمكننا فهم العلاقة بين طبيعة الفيلم الروائي ومناخ المدينة. يختلف الفيلم التسجيلي من حيث هو فيلم الهامش ليس فقط في طبيعة الجمهور الذي يتوجه إليه و السوق السينمائي الذي يتلقاه، لكنه يتسرب بموضوعاته والقضايا التي يثيرها الى الأماكن البعيدة عن عين مشاهد السنيما العادي.

من ضفاف نيل القاهرة الى قرية صغيرة ببحيرة المنزلة الى بئر بصحراء الشمال أو عين بواحة سيوة أو أمواج البحر المتوسط، يتحرك هاشم النحاس بكاميرته. من خلال الماء - هذا العنصر الكوني - ترصد الكاميرا حياة البشر في تلك البقاع المتنوعة البعيدة والتي يجمعها فنيا وموضوعيا الموتيف المائي في أفلام يصح أن نطلق عليها "سيمفونيات مائية". وفي هذا المصطلح إشارة خفية لمصطلح أطلق على مجموعة من الأفلام التسجيلية التي ظهرت في عشرينيات القرن الماضي سميت ب " سيمفونيات المدن"، وضمت أفلاما مثل "الرجل والكاميرا" لدزيجا فيرتوف و "سيمفونية برلين" لوالتر روتمان وغيرها ... هذا التقارب/التعارض بين هاتين المجموعتين من الأفلام مبني من ناحية على فكرة مشتركة تقرب بينها، وهي



تسجيل روح المكان من خلال التنقل الحر بين أرجائه، وتأصيل مفهوم الإنساني في فهم المكان، بالإضافة الى شاعرية اللغة الفنية في تلك الأفلام التي تتقصى الواقع. ومن ناحية أخرى هو مبني على التعارض بين موتيف السائل وموتيف الصلب. ففي سمفونيات المدن، مادة المكان صلبة: شوارع المدينة، المصانع، العربات، القطارات، كتل الجماهير في الطرق ... أما في عالم الماء فالإيقاع مختلف

هو أكثر انسانية وانسيابية، ايقاع الجسد فى مقابل ايقاع الآلة، الصمت في مقابل صخب المدينة، يقطعه صوت ترقرق الماء و تلاطم أمواجه الصغيرة هنا و هناك. تشق القوارب الصفحة الملساء يضربها المجداف، تتلوى الأسماك فى الشباك، تغوص الأقدام فى الطمى ... صور الماء وحركته وهسيسه يمنحون هذا العالم صبغته ووحدته الموضوعية. يقول باشلار أن الماء أكثر من أي من عناصر الوجود الأخرى يمتلك وجودا شاعريا كاملا، وأن شاعرية الماء بالرغم من تنوع أشكاله تتحقق بوحدة هذا العنصر. فالماء شعر وهو سيد اللغات السائلة.

تلك الوحدة تظهر فى عناوين الأفلام وهي المؤشر الأول على الانتماء لهذا العالم المائي: "النيل أرزاق"، "الناس والبحيرة"، "البئر"، "عروس البحر". وفى أفلام أخرى يتواجد العنصر المائى بدرجات متفاوتة حتى لو غاب فى العنوان مثلما هو الحال فى "شوا ابو احمد" و "ألوان" و "واحة سيوة".. من صفحة ماء النهر الهادئ المحملة بالقهر في "النيل أرزاق" (1972) وصولا الى الماء كاستعارة للإبداع التشكيلى في "ألوان" (1995) مرورا بالماء الذى "خلقنا منه كل شئ حى" في "البئر" (1982)، يتخذ الماء في عالم هاشم النحاس مسارا شبيها بمسار النهر، قوى وثائر في البدايات، أكثر هدوء وسكينة مع مراحل النضج. في هذه المسيرة الخصبة سأتوقف عند فيلم "النيل أرزاق" على اعتبار أن هذا الفيلم الأول تجتمع فيه أهم وأقوى العلامات المميزة للعالم الفني والفكرى للمخرج مع بعض الاحالات لفيلم "البئر"، حيث يعتبر الماء هو البطل الرئيسى في هذين الفيلمين وان اختلفا في التعامل الفنى معه و ما يرتبط به من انتاج الدلالات. لذا ستكون الإشارات المتفرقة لفيلم "البئر" بمثابة مرآة عاكسة لما يميز فيلم "النيل أرزاق".

بالرغم من الوجود المائى الطاغى فى "النيل أرزاق" و "البئر" الا ان الجدل بين السائل والصلب يبدو هو الموضوع الرئيسي فى هذين العملين. الكادر الأول في فيلموجرافيا هاشم النحاس يختزل الكثير من المعانى التي يختص بها عالمه. هذا الكادر المدهش بسبب تحول معالم الماء به حيث نراه من أعلى، ومن زاوية مقلقة

لفرط الاقتراب من صفحته. وهي صفحة تبدو خشنة معتمة تتشابه كثيرا مع مادة أرض جرداء شق العطش أخاديده على وجهها، بينما هى فى الأصل لقطة مقربة لبقعة من النهر الخالد. يتحول السائل الى صلب والنهر الى أرض خشنة والرزق الى فقر والماء الى عطش. هذ المفارقات بين العناصر البصرية والدلالات هى عنوان هذا العالم.

التشكيل البصري بين السائل والصلب

بعيدا عن هذا التشكيل البصري الاستثنائى لصورة المياه التي تستحوذ على الكادر الافتتاحى من فيلم "النيل أرزاق"، نادرا ما يكون الماء ذو وجود مستقل فدائما ما يوجد البشر أولا. يتخذ الماء أشكالا متنوعة، فالماء سائل في طبيعته، رقراق شفاف لكنه في تحولاته يختلط بالتربة أحيانا فيصبح طينا. بصريا تتحول المادة من تلك الصفحة الملساء المترجرجة، مادة التطهر الى مادة لزجة، ثقيلة، خشنة، معتمة، حيث تغوص الأقدام والأيدي الكادحة.

في "النيل أرزاق" يملأ الماء الكادر أو يتم الزج به خارج المجال البصري لصالح اقتراب الكاميرا من تفاصيل الجسد الإنساني. في اللقطات البعيدة، يشكل الماء الفراغ الواسع بينما تحتل الكتل الصلبة سواء كانت للسفن أو المراكب الصغيرة التي يحملها النهر وسط الكادر. في "البئر" تغلب تشكيلات الأرض اليابسة في امتدادها على الصورة، بينما تتقلص مساحات الماء ويصبح محاصرا داخل أجسام صلبة أو محمولا بداخلها.

الماء هنا ليس مرآة نرجس التي تعكس صور الطبيعة برومانسية ولا هو يظهر صور البشر في تأملهم المعجب بذواتهم. في أغلب الأحوال تبدو صفحة الماء مصمتة، مخترقة، مساحة أو أداة لفعل الإنسان. في "النيل أرزاق" نرى الماء بصفحته المنبسطة كخلفية لمشاهد للعمل الشاق والعمال الكادحين، وفى البعيد تلوح المدينة ببناياتها العالية وكأنها تتجاهل هؤلاء البشر. يظهر التضاد بين صفحة الماء الهادئة الملساء والكتلة التي يمثلها الجسد المتحرك سواء كان لإنسان أم لآلة. وبقدر ما يشكل الماء امتدادا في "النيل أرزاق" نجده محاطا في "البئر" داخل جدران عالية أو هو يجرى في قناية صغيرة أو يحمل بحرص داخل دلو للسقاية أو في إبريق للوضوء، بينما تسيطر على الصورة اليابسة الصفراء المكشوفة تحت ضوء الشمس القاسي.

وإذا كان ماء النهر في "النيل أرزاق" هو تلك المادة المهيمنة بصريا وهي الأصل في توليد الرزق فان اليابسة في البئر هي المادة الغالبة وهي التي يخرج الماء من قلبها. والماء في كافة أشكاله سواء كان سائلا أم ممتزجا بالتراب طيني، يموج بالحركة. يمنح النهر نفسه للأيدي التي تخترقه بمركباتها الضخمة أو أدواتها الصلبة: حديد السلسة تشد المعدية، خشب المجداف الضخم، خيوط الشبكة الثقيلة .... تخترق المادة الصلبة سيولته المقاومة في عنف فيموج الكادر بالحركة، حركة المركبات الأفقية على صفحته، وحركة الشباك العامودية في أعماقه ... في "البئر" حيث يهيمن الفراغ الصحراوى تكثر الكادرات البعيدة لتصور امتداد المكان الجدب وخشونته وقسوة الحياة به. تشح حبات الماء وتقل حركته، حركة الماء دائما محسوبة بدقة فلا مجال للتفريط في قطراته. اليابسة هنا هي المادة التي تجوس بها معاول البشر لاستخراج الماء النفيس. هو في أغلب الأحوال محمول،

معزز، يتحرك أفقيا عندما يحمله البشر ويعبرون به مساحات شاسعة من الصحراء كي يسقوا أشجارا متناثرة وسط الرمال، أو يكون مساره مخططا بدقة فيتم توجيه حركته كي يروي أحواضا من النبات تحفها الرمال من جميع الجهات. أما الحركة العامودية فهي بطلة الفيلم حيث لحظة إنزال الدلو ورفعه ممتلئ بالماء التي تقوم به الحياة هو الغاية التي يسعى الفيلم لتسجيلها.

في هذا الجدل بين السائل والصلب الانسان هو الوسيط، الوسيط ما بين الماء والرزق: الأسماك المستخرجة من باطن النهر، قوالب الطوب المصنوعة من طميه، بالات التبن الضخمة وأطنان الأحجار البيضاء التى تبحر بها المعديات على صفحته، الزراعات القائمة على ماء البئر.. بين هذا وذاك يوجد البشر: صيادون، حمالون، مراكبية، صناع، مزارعون.. الماء مادة عملهم. تركز الكاميرا على الجسد الإنساني وهو في وضع العمل العضلي عندما تقترب في "النيل أرزاق" من تفاصيل الجسد فنرى أيادي خشنة تمسك بالمجداف والشباك، أقداما غليظة تتشبث بالساري، ظهور محنية تحت ثقل الأحجار...

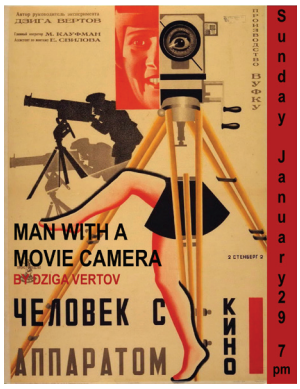
في "النيل أرزاق" يصب الطين في قوالب متشابهة يحملها بشر بائسون لتقام بها المدن البعيدة. أما الوجوه فكادحة والنظرات غاضبة. يبدو اقتراب الكاميرا من الجسد هو كشف لوجود هؤلاء المحجوبين. هنا يتم الزج بالماء خارج الكادر. يحيط النهر بالشخصيات من جميع الاتجاهات لكن الكاميرا القريبة من تفاصيل الجسم تدفع الماء بعيدا عن مجال الرؤية. حركة الاقتراب هذه تدخلنا فى تفاصيل الجسد من زوايا غير اعتيادية وكأنها تتلصص حيث تقتحم الكاميرا حميميته لتشى بحركته ومعاناته. الفيلم كما رأينا يحتوى على عدد من المفارقات التى تربط النهر بالفقر و البؤس الإنساني، يشيعه بصريا أسي ما نستشعره في الصورة الرمادية التي تستخدم تنويعات الأبيض و الأسود. أما شريط الصوت الثرى بالمؤثرات فيخلق حالة خفية من القلق والترقب بسبب العديد من الأصوات التي تأتى من خارج الكادر: سرينة الأتوبيس النهرى، صوت طائرة، أبواق المدينة البعيدة، احتكاك أجسام صلبة ببعضها البعض، همهمات العمال، بكاء طفل، مع تردد صوت المياه المتلاطمة من حين لآخر. أما الموسيقى فهى تثير قدر عالى من الشجن من خلال جملة لحنية بسيطة أقرب الى المحايدة منها الى الغنائية تتقارب فيها ايقاعات الجيتار مع ايقاعات المياه. تتضافر كافة هذه العناصر لتخلق شحنة عاطفية عالية تشكل خصوصية فيلم "النيل أرزاق" وترسم موقعه المتفرد في أفلام الماء عند هاشم النحاس.

جدل الدلالات

للماء كما للطين دلالات مزدوجة ومتعارضة. في سيولته يحيلنا الماء الى تعارض ذكره بشلاربين دلالات أنثوية وذكورية وبين دلالات أخرى ترتبط بالحياة ونقيضها الموت. كذلك بالنسبة للطين تلك المادة المتشكلة، المؤقتة، المادة الوسيطة التي

تنقل العناصر من حال الى حال. يستدعى الطين أيضا معاني متضاربة فهو مادة الخلق والفناء على حد سواء. في الأديان السماوية خلق الله الانسان من طين وفي استخداماته الدنيوية الطين خصوبة لكنه أيضا مادة الصنم.

في الأساطير القديمة كما فى الأدب ارتبط الماء غالبا بالأنوثة والحسية والأمومة والعطاء وهو يصبح ذكوريا في ثوراته وفيضاناته وتدميره. ماء النهر الخالد يبدو أقرب للمعنى الأول في "النيل أرزاق"، فاستكانته وترقرقه وخصوبته وعطائه أقرب للدلالات الأنثوية. يقاوم الماء حركة الانسان، لكنه يمنح نفسه في النهاية لمن يعملون به ويكدون، يؤمن من يسكنونه، يطعمهم ويبتلع مخلفاتهم، يمنحهم طميه الحي فيصبونه في قوالب تحرق روحه يقيمون بها المدن القاسية. أما في فيلم "البئر" فتستمر الدلالات الأنثوية وان اتخذت شكلا مغايرا. ندرة الماء تجعله عزيزا مكرما. يترقق البشر في التعامل معه، يحملونه برفق، يسكبون قطراته في تؤدة، يحيطونه بالأسوار العالية يحافظون عليه بداخلها، فنقطة الماء تساوى حياة. اختلاط الماء بأديم الأرض يعود للأرض كى يخصبها ويمنحها روحا متجددة.



فى الأساطير المتعلقة بنشأة الكون كما فى تراث الأديان السماوية تتكاثر الأمثلة الدالة على الماء كأصل تدفقت منه الحياة وكرمز للاستمرارية والخلود وكذلك للتطهر والحكمة . الى جانب تلك المعانى المولدة للحياة، يرتبط الماء بدلالات أخرى سلبية فى بعض الثقافات القديمة. كذلك نجد قتامة الماء مثلا عند باشلار الذى يبنى تصوراته السوداوية عنه على قراءته لأعمال القاص الامريكي ادجار الان بو حيث المياه العميقة النائمة هى مكان للموت و الفناء.

تسرى المعانى الأولى و تتشعب في الفيلمين كسريان النهر الحكيم في تاريخ هذا البلد القديم. فالنيل أرزاق كما يقول عنوان الفيلم ولقد رأينا كيف يتنقل الفيلم ما بين عمال المهن المختلفة الذين يقتاتون على ضفافه. وكذلك البئر في الصحراء الجرداء فانه حياة للبشر والدواب والشجر. لكن خير الماء يدخل في حالة من التقابل مع العناصر الصلبة سواء كانت تلك الرمال الجافة التي تشح فيها الحياة في فيلم "البئر" أو قوالب الطوب المصنوعة من طمى النهر و روحه في "النيل أرزاق". فى الجدل البصرى و الدلالى ما بين وعورة الأرض اليابسة و طراوة الماء النفيس تنتصر دلالات العيش في فيلم "البئر"، تخضر صفرة الرمال و تشرب الدواب و تزدهر الحرف و تنهض الحياة. بينما في فيلم "النيل أرزاق" نرى مفارقة ما بين هذا الماء الجالب للخير وأولئك الكادحين المحرومين الذين يفر الخير من بين أيديهم مع أرزاق النهر التى تحملها المياه بعيدا، مع حركة المركبات الضخمة والمعديات الكبيرة الى حيث تغيب عن النهر وعن أعين من يعملون به وحوله. قد نراها فى صورة وجبة فخمة تقدم فى مطعم يتناولها رواده بأدوات المائدة الفاخرة وفي الخلفية موسيقى لاهية، أو نراها في أسوار الطوب المرصوص استعدادا لنقله لاستخدامه في البناء. أما ما يتبقى لمن يستخرجون أرزاق النهر فهو تلك القروش المعدودات يضعها المراكبى بحرص جانبا مخبئا إياها تحت رداء قديم يغطى به مقعده، أو قد نراها في وجبة عشاء متواضعة يتناولها الصياد مع زوجته فى قاربهما الصغير بعد نهاية يوم عمل شاق. هذه المفارقة بين الرزق والفقر، العمل واللهو هي التي تغلف وجود الماء في فيلم "النيل أرزاق". فخلف الماء يوجد الجدب ويبدو الفيلم بقدر ما يشير الى الماء كمانح للحياة يشير بنفس المقدار للحياة التي تذهب بعيدا عن الماء. وكأن الفيلم استشراف لمستقبل أتى بالفعل فالنهر الذى منح بسخاء انتهك بضراوة و بات ماؤه ضحلا يبتلع الحياة و لا يمنحها. يقول إبراهيم أصلان في مالك الحزين: " لماذا لا تكتب وتقول؟ لأنك لم تعد أنت؟ ولأن النهر لم يعد هو النهر؟ وشعر بالحزن وهو يقول نعم. لأنك لم تعد أنت. وليس نهرك ما ترى. ذلك المطروح مثل ماء الغسيل. تعاف الآن أن تروى القلب وتبل منه الريق." ينتهي الفيلم بكادر يحتوى طفل يمسك بكفه الصغير مجدافا كبيرا يحرك الماء حول القارب الصغير بصعوبة، يضيق الكادر حتى يختفى الماء تماما بينما تتسع مساحات سوداء لتشكل كادرا داخل الكادر يسجن الطفل داخله.

الماء هذا الموضوع الذى رأينا أنه يهيمن على مجموعة كبيرة من أفلام هاشم النحاس هو عنصر يحمل تعدد دلالى يحتوى على العديد من الثنائيات. ثنائية السائل والصلب التي انطلقنا منها والتي تسكن هذا العالم الفني تتردد على عدة مستويات جمالية ودلالية لا تنفصل فيها المعانى الكونية عن المعانى الاجتماعية. رأينا أن الماء هو أقرب للأنثوية عند هاشم النحاس لكن تلك الأنثوية يتم التعامل معها إما بإعزاز أو قد تنتهك بغلظة واستغلال. يظل الماء بأنثويته عنصرا كونيا مولد للحياة والرزق لكن الدلالات الكونية الناعمة ليست وحدها التي تتحكم في هذه السيمفونيات المائية، فهى تدخل في حوار مع دلالات اجتماعية أكثر ثورية في "النيل أرزاق". الانسان كما رأينا هو الوسيط ما بين الماء والرزق وإذا كان المجتمع المدينى الذى يدور الفيلم على ضفاف نهره مجتمع مركب لا نرى منه سوى تلك الشريحة المغلوبة على أمرها اللهم الا بعض الإشارات المتفرقة هنا و هناك على هذا العالم الآخر البعيد اللاهى الذى ينتفع من عمل هؤلاء الكادحين، فان البيئة الصحراوية كما تظهر في "البئر" تخلق مجتمع أبسط و أكثر تماسكا. ومن ثم تظل الدلالات الكونية للماء وما يرتبط به من معانى الحياة و النماء هي الغالبة في هذا الفيلم، بينما يشتبك العنصر الكونى في "النيل أرزاق" مع القضية الاجتماعية فيتأرجح المعنى بين الرزق والفقر، بين الحياة والموت.

قد يرى البعض في الفيلم التسجيلى مجرد وسيلة لتسجيل الواقع وأن الكاميرا تقدم خطابا وصفيا فقط عندما توثق لبعض مظاهر الحياة في هذه البقعة أو تلك. لكن هذا الظن يتهاوى عندما نرصد بدقة اختيارات السينمائى الموضوعية والجمالية والتي يشكل كل منها جملة في خطاب حجاجى يحمل رؤية ووجهة نظر. أفلام هاشم النحاس التي توقفنا عندها قد توحى بأن همها وصفى بالأساس وأن عين الكاميرا ترصد فقط ما يزخر به الواقع من مظاهر للحياة. وقد يبدو هذا الظن أكثر احتمالية بسبب نعومة تلك الأفلام والدلالات الكونية التي ترتبط بموضوع الماء بطل هذه الأفلام. لكن من خلال الفيلمين اللذين توقفنا عندهما استطعنا تبين ملامح الخطاب الفيلمى في اختيارات المخرج والتي يشيركل منها الى موقفا من الفن ومن الحياة.

مراجع

- أمير العمرى، كلاسيكيات السينما التسجيلية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2002
- الفيلم الوثائقى قضايا وإشكاليات، مجموعة من الباحثين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2010
- خيرية البشلاوى، هاشم النحاس، صندوق التنمية الثقافية، القاهرة، 1995
- Aronsson, Mattias, La thématique de l'eau dans l'œuvre de Marguerite Duras, Göteborgs Universitet, Suède, 2008
- Bachelard, Gaston L'eau et les rêves — Essai sur l'imagination de la matière, éd. Le Livre de Poche, coll. Biblio Essais, Paris, 1942
- Chelebourg, Christian, « La boue dans l'imaginaire », Oracle. http://oracle-reunion.pagesperso-orange.fr/documents/137.html
- Thouvenel Eric, Les images de l'eau dans le cinéma. Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2010

نازارينو تادى
جيزويتى سابق لأوانه

فى كتابه "نازارينو تادي، جيزويتى سابق لأوانه" -حوار مطول مع نازارينو تادى - يكتب أندريا فاجيولى : " يبدو الأب نازارينو تادي، الجيزويتي، وكأنه من هؤلاء الأشخاص الذين يمتلكون رؤية مستقبلية.حيث بدأ تادى بصناعة برامج تليفزيونية دينية حتى قبل النشأة الرسمية للتليفزيون. كما قام بنشر تعاليمه عبر الإنترنت، من قبل انتشار التصفح المعلوماتي. اليوم،وهو فى سن الثمانين، يبدو أنه لا يزال يطمح للمزيد."

بقلم :الأب أولفر برج أوليفييه اليسوعى | ترجمة : محمد طارق

نازارينو تادي، مخرج الأفلام التسجيلية ،كان رجلاً سابقاً لعصره. ترك تادى علامة هائلة فى تاريخ السينما والتليفزيون. كما خصص مهرجان فينسيا جائزة خاصة باسمه فى عام 2007، فى الذكرى الأولى لوفاة الراهب الجيزويتى "الذى كرس حياته لدراسة اللغة السينمائية، والذى دعم مهرجان فينسيا فى أعوامه الأولى بشكل بدهى" .

الأصول

ولد نازارينو تادى عام 1920 فى باردى، بارما. درس والده الطب، وعمل كطبيب فى وحدة المقاطعة الطبية. فقد تادى أمه فى سن مبكرة إثر مرض ألم بها وقت ولادته، وتوفيت بعده بوقت قصير.

بعد وفاة والدته، كان على والده التأقلم وحيداً على تربية أربعة أطفال، فأرسله إلى عماته فى المنطقة الجنوبية من مقاطعة ترينتو،على الحدود مع النمسا. هناك قضى تادى طفولته، واستشف لمحاته الأولى عن هتلر والنازية، وتأثيرهما.

كان تادى مندهشاً من قمع كل معارضى النظام الفاشى سواء فى باردى أو ترينتو. وفى مراهقته التحق تادى بمعهد تعليم اللاهوت، وبحلول عام 1940،انضم إلى مجتمع المسيح، وأصبح جيزويتياً.

أعجب تادى - خلال سنوات دراسته الفلسفة - باستخدام هتلر وسائل الإعلام الجماهيرى، وخاصة الراديو والسينما. اكتشف تادى مدى تأثير هذه الوسائل، ودفعها الناس لتنفيذ إرادة الحاكم، وكان لهذا الاكتشاف عظيم الأثر عليه وعلى رسالته.

تأسيس "مجتمع الصبية"

بالرغم من أن تادى يُذكر لإسهاماته فى مجالى السينما والتليفزيون تدريسه النظرية واللغة السينمائية، إلا أنه قد وجد الوقت الكافى لتأسيس واحد من أول "مجتمعات الصبية" فى إيطاليا.

فبينما كان يقوم بدراسة الأدب فى جامعة بادوفا، والموسيقى فى مدرسة فينسيا للموسيقى، كان فى الوقت ذاته يقوم بتلقين تعاليم المسيحية شفهياً للأطفال فى أبرشية فقيرة تقع فى إحدى ضواحى المدينة.

ذهب تادي إلى رئيسه، ليستأذنه فى إقامة معسكر صيفى لأطفال تلك الأبرشية، وليطلب منه المعونة المادية اللازمة. وافق رئيسه على طلبه، بشرط واحد، وهو أن

نازارينو تادى

يوافق تادى على الذهاب إلى سان كارلو دى أركيلا (التى كانت ضاحية معروفة بانتشار العنف، لدرجة أن الشرطة لم تستطع دخولها) ويقوم بجمع أطفال الضاحية، ليكونوا معه فى هذا المعسكر.

فى هذه الضاحية، ارتكب الأطفال دون سن العاشرة جرائم القتل، لذا لم يجرؤ أحد على الذهاب إلى هناك. وعندما وصل تادي، ارتدى حلة راهب، واستقل دراجة، ولم يتعرض له أحد. فقط بنت صغيرة واحدة أتت إليه، وأعطاها بعض الحلوى، وأخذها معه فى جولة على الدراجة.

لقطة من فيلم لادولسي فيتا

صاحت الفتاة قائلة :"انظروا ماذا أعطانى!"،وبدأ الأطفال بالتجمع حوله، وببطء شديد أصبح صديقاً لأهالى المكان. اعتاد تادى بعدها إرسال الأطفال لجمع الورق من أجل إعادة تدويره لجمع المال اللازم من أجل المعسكر.

وفى يوم ما، ذهب الأطفال لزيارته فى بيت الجيزويتيين، ووجدوه فى المطبخ. تساءل الأطفال عما يفعله فأخبرهم بأنه يصنع الصابون. وبهذه الإجابة هرع الأطفال لإخبار أهاليهم أن تادى كان يجمع الأطفال حوله ليصنع من عظامهم الصابون (فى هذا الوقت، كانت هذه الفعلة من أفعال النازيين فى معسكرات الاعتقال).

اجتمع أهالى القرية، وقرروا قتل تادى فى زيارته القادمة، لكن ولحسن حظه، اتخذ تادى طريقاً مغايراً للقرية. وبعد مواجهته العديد من الصعاب، وببذله مجهودا ضخما، استطاع أن يؤسس "مجتمع الصبية" فى الجبال.

من الموسيقى إلى السينما

بعد كل الدراسات الفلسفية التى درسها - التى يدرسها كل الرهبان - تم إرسال تادى إلى بادوفا ليحصل على درجة علمية فى الأدب والفلسفة. وبإدراكه أهمية دخول الكنيسة إلى مجال وسائل الاتصال والإعلام لتعليم الناس، لكى لا يتركوا تحت تأثير الإعلام السيئ، ولنقل التعاليم الطيبة. قام تادى بسؤال معلميه لكى يدرس السينما. لم يسمح له الظرف وقتها بالذهاب إلى روما، وعندها أخبره معلمه :" لديك موهبة موسيقية،وهناك موسيقى فى الأفلام،ولذلك قم بدراسة الموسيقى" وقد كان، حيث درس تادى التلحين، وقيادة الأوركسترا فى الكونسرفتوار الموسيقى فى فينسيا.

فى الوقت نفسه، وفى بادوفا، قام تادى مع مجموعة من زملائه بتأسيس أول دائرة سينمائية ثقافية فى إيطاليا. قرأ تادى العديد من المقالات فى مجلة " بيانكو آى نيرو" وبعض المجلات المتخصصة الأخرى، والكتب، خاصة تلك التى تدور حول اللغة السينمائية، مثل أعمال إيزنشتين، أرنهايم، بازان، بدوفكين، وموران، كما تعاون تادى مع معهد تدريس السينما فى إيطاليا، وبعض مدارس السينما الأخرى فى لوفاين وباريس وموسكو وبراغ وستكهولم .

ويقول تادى(امتلكت بعض العلاقات الشخصية مع بارت وريناتومای(3) وبلاساتى(4) وبريسون وزافاتى ودرايرومیتز ، بعيدا عن تشاريانى(5) .. ولكن النقاشات الأكثر أهمية كانت مع ريناتو مای).

مركز سان فيديل الثقافى والتليفزيون

فى عام 1952،وبعد ترسيمه ككاهن، تم إرسال تادى إلى مركز سان فيديل الثقافى فى ميلانو، وتم ترشيحه أيضاً لمنصب سكرتارية التواصل الاجتماعى من أجل مجتمع المسيح فى إيطاليا. انصب اهتمام مركز سان فيديل الجيزويتى وقتها على الأدب والفن التشكيلي. ولكن تادى أضاف بعداً جديداً للمركز، والذى لا يزال حاضراً حتى اليوم.

أسس تادى فى عام 1953 نواة ما أطلق عليه بعد ذلك "المركز العالمى للترفيه ووسائل الاتصال الاجتماعية".كان هذا المركز لتعليم وسائل الإعلام الجماهيرية، واستخدام التقنيات الحديثة. . وفى نفس العام، قام بجمع مجموعة من الناس حوله، وبدأ بإعطائهم دروساً خاصة فى نظرية اللغة السينمائية، والتليفزيونية، والإخراج.

وسط هؤلاء، كان هناك مخرجون مثل (ايرمانو أولمي، ماندلي، فاجيوني) ونقاد مثل (برناردیني،أورتولاني،باروس (البرازيل) فلين (ايرلندا) وباسكيه (إسبانيا). ومن أجل توفير مادة منهجية من أجل هذه الدروس، طور تادى بطاقات سينمائية، وكان قد قام بصنعها أثناء دراسته الفلسفة فى جالاريته. تنامت هذه البطاقات لتصبح موسوعة فيلمية، حيث وصل عدد هذه البطاقات إلى 90 ألف بطاقة، وأكثر من 8 ملايين معلومة أساسية (ويمكن الاطلاع عليها فى اليوم بالمكتبة السينمائية فى بولونيا). فى 1972 بدأ تادى مجلته الشهرية "إيداف" التى تعنى تعليم الوسائط البصرية السمعية. والتى تم تحويلها إلى أرشيف إلكترونى فى عام 1978.

مرة أخرى، فى عام 1953، وفى بدايات التليفزيون فى إيطاليا، طلب كاردينال ميلانو من تادى أن يتولى مسئولية البرامج الدينية. ومن هنا بدأت أسفاره حول العالم، لصناعة أفلام وثائقية ، وقد نالت العديد من الجوائز فيما بعد.

كانت أول جائزة تمنح من التليفزيون الإيطالى لتادى عن فيلم تسجيلى أخرجه وكان عنوانه "وسط الغجر"، الذى تم بثه يوم 15 يناير 1957. كما حصل على جائزة أخرى فى عام 1959 عن فيلمه "قال : انهضوا وسيروا" والذى كان عن الأطفال ذوى الاحتياجات الخاصة، الذين ساعدهم "دون جنوشي". بعدها توالت الأفلام التسجيلية، وأخذت الجوائز فى التزايد.

تادى معلما لوسائل الإعلام الجماهيرى

فى عام 1963 ،نشر تادى كتابه "دراسات فى النظرية السينمائية" الذى أتبعه بكتابه الشهير "التحليل البنيوى للفيلم". كما درس النظرية السينمائية وتاريخ السينما فى جامعات إيطالية وغير إيطالية. ومثل معظم العباقرة، لم يكن مفهوماً

على الدوام، وكان له نقاده ومعارضوه . ولكن هذا لم يثنه عن العمل، أو كما كان يسميه "رسالته".

لعب تادى دور معلم "نظرية وسائل الإعلام" و"منهجية وأصول الوسائط البصرية السمعية". خلق تادى مناهجه فى روما، ساساري، وفى جامعات أجنبية أيضاً، وأسهم بشدة فى الإضافة لتدريس وفهم اللغات العديدة المستخدمة فى وسائل الإعلام، كما صاغ بأسس علمية "نظرية وسائل الإعلام الجماهيرية".

انتسب تادى لعضوية العديد من الهيئات الوزارية. عُين مستشاراً للثقافة فى مجلسين تشريعيين فى فترة الحكم الذاتى لمقاطعة ترينتو. وتمت دعوته إلى العديد من الدول، من البرازيل إلى كوريا، ليقوم بتدخلات معينة فى استخدام وسائل الإعلام، وليدرس التصوير السينمائى . كما كان واحداً من 14 عضواً تمت دعوتهم إلى اجتماع هيئة الأمم المتحدة الثانى والذى كان عنوانه "دور الإعلام فى المجتمع". امتلك تادى أفكاراً عدة بخصوص هذا الشأن، وقدمها فى الاجتماع، وتم الاحتفاظ بها فى الوثيقة النهائية للاجتماع.

طلبت وزارة التعليم فى عام 1965، منه أن يقوم بتدريس مناهج صيفية حول "مدخل إلى فهم الصورة السينمائية" للمدرسين، وبعدها تم إدراج مادة "السينما وتعليم الصورة" كمادة إلزامية فى المناهج المدرسية.

حياة فيلليني الحلوة ومنفى تادي

قابل تادى فيلليني لأول مرة بينما كان الأخير يصور فيلمه "الطريق" فى عام 1954 فى الريف الروماني. عرفهما ببعضهما صديق مشترك، هو جيان لويجى روندى. أعجب تادى بجدية المخرج واحترافيته، ونشأت علاقة صداقة قوية بينهما. كان فيلليني يستشير تادى دائماً، وغالباً ما أبدى إعجابه بقدرة تادى على التعبير عن عميق إحساسه، وعما رآه فى الفيلم بالكلمات.

عندما طُرح فيلم فيلليني "الحياة حلوة" فى السينما، كان هناك انطباع سلبى من الدوائر الكنسية بخصوص الفيلم،خاصة من بعض الكاردينالات، ووسطهم الأب المستقبلى باول السادس. كان للفيلم عرض خاص فى سان فيديل، وقدم تادى الفيلم بحضور المخرج. كان تادى عائداً آنذاك من تصوير فيلم وثائقى استغرق تصويره قرابة 70 يوما فى الهند. وريثما بدأ الجدال حول الفيلم، طلب معلمو تادى منه أن يكتب مقالاً فى العمق عن الفيلم لمجلة الجيزويت الثقافية "قراءات".

يقول تادى :" شاهدت الفيلم مرات عدة، ولقرابة العشر ليالٍ، درست وحققت قراءتى للفيلم. بل وحتى ناقشته مع فيللنى ذاته، والذى كان فى الأسبوع الأول، وبينما اندفع الجمهور لمشاهدة الفيلم، يأتى إلى كل ليلة متأذياً وشاعراً بالإهانة، لدرجة أنه كان ينتحب فى بعض الأوقات."

بالنسبة لتادي، وبمشاهدته فيلم "الحياة حلوة"،كان فيلليني شاعرا النعمة الالهية، وتمنى أن يتحدث عن روحانية المسيحية. دافع تادى فى مقالته عن فيلم فيلليني، وقال إنه فيلم عن النعمة، كما يمكنه أن يرى من بداية الفيلم، وحتى نهايته. كلفه هذا الدفاع الكثير،خسر منصبه فى التليفزيون الوطني، وخسر منصبه ككاتب لهيئة الحضارة الكاثوليكية. وفى الواقع تم نفيه إلى ألمانيا، بالرغم من أنه أمضى معظم أوقاته غير مهتم بلفت الأنظار فى مجتمع سان فيديل فى ميلانو.

بعد مرور 30 عاماً،احتفى كاردينال بجنازة فيلليني، وأشاد بدوره الإنساني، والروحاني. وعندما سُئل تادى فى محاورته مع أندريا فاجيولي،عن سبب قوله إن فيلم "الحياة حلوة" هو فيلم عن النعمة الإلهية،أجاب تادى :

"أكد الفيلم منذ بدايته (مع وصول تمثال المسيح بطائرة مروحية) ،وفى نهايته عندما يقوم البطل مارشيللو، الذى يعود ثملاً ومتعباً من ليلة مليئة بالحماقات، ليجد نفسه على أحد الشواطئ وسط مجموعة من الناس، وباولينا النادلة التى أبهرت مارشيللو بجمالها البرئ، تقف مبتسمة على الجانب الآخر من البحر تناديه. يراها مارشيللو،ولكنه لا يفهم، ويذهب بعيداً مسحوباً بواحدة من نساء المجموعة. تستمر باولينا فى الابتسام، وكأنها تقول "يمكن أن تذهب بعيداً،ولكنك ستجدنى فى الطريق، منتظرة إياك" هذه القراءة كانت إثباتا، ولكنه بدا من الصعب لى أن فيلليني أراد لفيلمه أن يعطى هذا المعنى الديني"

فى مناقشة لاحقة مع المخرج،اكتشف تادى أن فيلليني قصد بالفعل نداء باولينا لمارشيللو، فى هذا المشهد الأخير، كتعبير عن النعمة الإلهية.

فيلليني

بازوليني – تادى و"الإنجيل كما رواه متى"

يقول تادى إن بازوليني كان رجلاً نبيل الروح، وصادق الفكر. نشأت الصداقة بين تادي، وبازوليني،عندما انتقد تادى "الإنجيل وفقاً لمتى".تسلم تادى السيناريو فى البداية، وطُلب رأيه. رفض تادي، معللاً رفضه بأن السيناريو كان تجميعا لأجزاء وعبارات من الإنجيل، وأنه من الصعب أن يستشف كيف يمكن أن يتحول هذا النص إلى صورة سينمائية. وعندما انتهى بازوليني من الفيلم، دُعى تادى إلى عرض خاص فى أسيزي.لاحظ تادى خلال العرض العديد من الأخطاء، وبعد العرض رأى بازوليني ذاهباً إلى الباروحيداً. تتبعه تادي، وقام بسؤاله فوراً ..

تادي:"عفواً بازوليني، ولكن هل تؤمن بالمسيح؟"

فأجابه بازوليني:"ماذا تقصد؟".

تادى :"أقصد،هل تؤمن بالمسيح كحقيقة تاريخية فى المقام الأول، وكابن للإله فى المقام الثاني؟"

بازوليني :" لا..لا أؤمن بهذا"

تادى :"هذا واضح من الفيلم كما لاحظت".

بازوليني :"إنك الكاثوليكى الأول الذى يخبرنى بهذا."

تادي:"لقد شعرت بالجوانب الإنسانية للمسيح، منذ ولادته، وفى الجزء الأول فى العموم حتى .."

بازوليني :"وحتى نداء الحواريين".

تادي:"صحيح،وجزئية الممات. لكن ما دون ذلك، عندما يغادر المسيح من حدث إنسانى بحت، إلى مرحلة روحانية أخرى، فأنت تمتلك الاحترام له بشكل ما، لكنك تراه كحكاية رمزية أو كأسطورة."

استمرت المناقشة، حتى تدخل أستاذ جامعى مشهور فيوبخ تادى على جرأته فى نقد فنان وشاعر عظيم بقدر بازوليني. ولكن بازوليني انزعج، وتجاهل الأستاذ، وأكمل المناقشة مع تادي. ومنذ هذا اليوم نشأت صداقة قوية بين تادي وبازوليني، حيث دعا بازوليني تادى على الدوام لمشاهدة أفلامه فى عروضها الخاصة ليعرف رأيه. تقبل بازوليني آراء تادى على الدوام بصدر رحب، كما قام بمساعدة تادي - كلما سمح له وقته - فى تدريس محاضرات تحليل أفلامه.

خلاصة

ما هو الدافع وراء عمل تادى وإخلاصه؟ هو نفسه يقول إنها ليست مجرد مهنة، أو شغف من أجل السينما. لقد كانت نداء، نداء من أجل تعليم الناس للوسيط، ليقوموا بتطوير حس نقدى تجاه الإعلام،من دون التماهى معه. ونداء ثانٍ من أجل نشر التعاليم الطيبة، الإنجيل، من خلال السينما والتليفزيون، خاصة من خلال الأفلام التسجيلية. كانت كتاباته العديدة التى قدمت منهجه فى التحليل البنيوى للفيلم، وتدريسه للغة السينمائية، موجهة بهذا الهدف.

وحتى نهاية حياته الطويلة والثرية، ظل تادى مخلصاً لبحثه عن العدالة والحقيقة، وعن طاعته لروحه الجيزويتية، حتى وإن كلفته هذه الطاعة الآلام. وفى نفس الوقت، وحتى السلطات الكنسية التى قامت بنفيه، اعترفت بقيمته وبالظلم الذى وقع عليه،وطلبت منه أن يستأنف عمله مرة أخرى.

إننا تسجيليين
مقاربة بين جيلي 67 و2011

بعد عام ١٩٦٧ اتصل بي المخرج صلاح التهامي عندما اصبح الرجل الثاني في مركز الافلام التسجيلية وعرض علي الانضمام إلى المركز والعمل معه بشكل رسمي، وكان أول أحتكاك عملي لي كمساعد مخرج في فيلم بعنوان"الجمهور يلعب"عن مباراة بين فريقي الأهلي والاسماعيلي في مدينة الأسماعيلية.

رامي عبد الرازق

لكن ما حدث ان نشبت مشاجرة في الملعب، وتحولت تلك المشاجرة إلى موضوع للفيلم وليس المباراة، لا أتذكر الأن من كان صاحب هذا الأقتراح بتحويل موضوع الفيلم من المباراة للمشاجرة، ولكن كان رأي صلاح التهامي (إننا تسجيليين)، وسنصور ما يحدث أيا كان، وكان لهذه الواقعة وتلك الجملة أثرا في خبراتي التسجيلية لاحقا.

المخرج هاشم النحاس
(هاشم النحاس وأفلامه عن الأنسان)

انطلاقا من هذا الشعار الذي كان له اكبر الأثر في رحلة واحد من الأباء الروحيين الحقيقيين للسينما التسجيلية في مصر(هاشم النحاس) يمكن الوقوف على عدد من العناصر ذات الحضور المرتبط بالتسجيلية كموقف فني وشعوري وفكري وليس فقط كنوع سينمائي له لغته الخاصة وذلك في تجارب عدد من ممثلي جيل المخرجين الشباب في السينما التسجيلية المصرية.

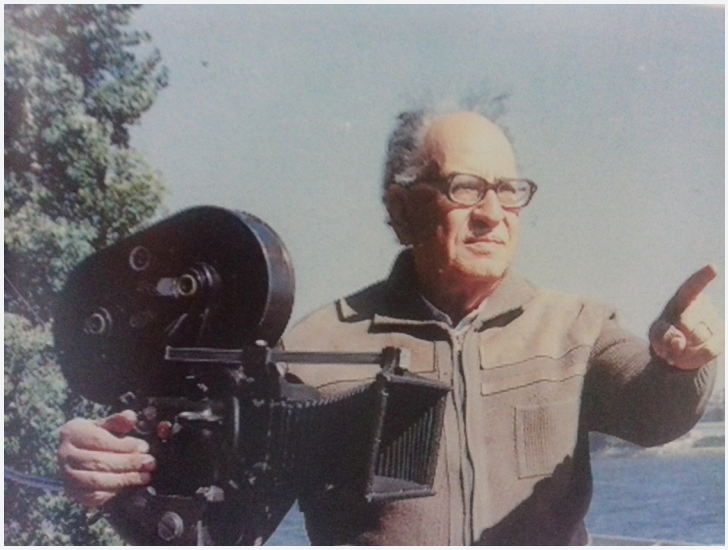
هذا الجيل الشاب الذي قياسا على الاجيال التي سبقته خاصة الأجيال المؤسسة لصناعة الفيلم التسجيلي في مصر - جيل سعد نديم وصلاح التهامي يليه جيل هاشم النحاس وأحمد راشد وعطيات الأبنودي وسميحة الغنيمي- هو الجيل الذي اجتاحته الثورة التكنولوجية ومنحته موجات التطور التقني السريعة والمتلاحقة دفعة قوية كان من الصعب على كثير منهم ان يحافظ على توازنه خلالها.

وبالعودة إلى التعريف الأصيل للسينما التسجيلية "بأن الفيلم التسجيلي هو العمل المنجز انطلاقا من مادة محددة تشتمل على لقطات مصورة قريبة من التجربة المعاشة" وبالتالي فإن الوسيط التقني –الذي شهد تلك الثورة- والمستخدم في التصوير ونعني به هنا "الديجيتال"الذي يتم ممارسة (التسجيلية) من خلاله اصبح مختلفا وخاطفا تماما أو كما يقول الناقد المصري امير العمري في درساته عن نقد الفيلم التسجيلي :

"أصبحت الكاميرات الرقمية"الديجيتال"التي تختزن الصور في ذاكرتها...الوسيلة السائدة اليوم أمام صناع الفيلم التسجيلي، ليس فقط بسبب رخص أسعارها، بل بسبب صغر حجمها وسهولة حملها وبالتالي القدرة على اقتحام العديد من الأماكن المزدحمة التي قد يشكل التصوير فيها مخاطرة ما، أو الأماكن الضيقة المرتفعة، أو غير ذلك من المواقف التي تشتعل فجأة بالأحداث المعقدة...لم يعد ينفع أن ينصب السينمائي كاميرا سينمائية واضحة كبيرة فوق حامل على الملأ ثم يقوم مساعدوه بضبط الإضاءة ووضع عداسات الضوء المناسبة، ثم استخدام العدسة المناسبة أكثر للحدث وضبط بؤرتها والتحكم في حجم اللقطة..إلخ فقد يكون الحدث قد بدأ وانتهى بينما المخرج ومساعدوه مازالوا يعدون العدة لتصويره!"

هذه هي اولى الملاحظات الأساسية في محاولة قراءة واستعياب انطلاقة هذا الجيل نحو ارض التسجيلية الرحبة، فالبعض تصور ان مجرد امتلاكه لاداة التصوير السهلة والمتاحة والرخيصة أن تصوير بعض اللقطات وانجاز مونتاج بدائي كفيل بأن يصنع فيلما تسجيليا منطلقا من حدث سياسي أو اجتماعي أو تجربة ذاتية دون مراعاة ان الحقيقة التسجيلية تتخذ شكلا مغايرا يتجاوز فكرة تسجيل الواقع ورصد الحقيقة إلى وجهة النظر في الواقع ذاته ومعنى الحقيقة وهو ما يلخصه الناقد الكبير سمير فريد في حديثه عن السينما التسجيلية:

"في السينما التسجيلية يجب أن نضع كلمة حقائق بين قوسين عن عمد لأن كون الصورة حقيقية أي تصور حدث حقيقي لا يعني أنها حقيقة، فالحدث الحقيقي يصور من



زاوية تصوير معينة في إضاءة معينة واستخدامه في فيلم يعني استخدامه للتعبير عن وجهة نظر محددة بل أن الحدث المصور في اطار الجريدة الأخبارية ايضا يعبر عن وجهة نظر لان صانع الجريدة يختار هذا الحدث من بين احداث متعددة وقعت في نفس الوقت وربما في نفس المكان وطالما هناك اختيار فليست هناك حقيقة مجردة"

ولكن ليس معنى هذا ان الجيل الجديد من التسجيلين اخفق في صياغة معادلاته وطرح حساسيته التسجيلية الخاصة، بل على العكس ثمة الكثير من الدماء الجديدة التي استطاعت ان تعثر على صوتها الخاص في صناعة الفيلم التسجيلي مستغلة موجة التقدم التقني التي اشرنا إليها، وفي مقابل عشرات الأخفاقات والتجارب المتواضعة ثمة علامات ساطعة شكلت ملامح الجيل الحالي من التسجيلين الشباب.

67 /2011

كان استغراق جيل هاشم النحاس في محاولة فهم ودراسة الشخصية المصرية هو جزء من احساسه بالرد على هزيمة 67 التي كانت ولا تزال اكبر صدمة اصابت هذا الجيل بأكلمه، حين بدأ مشروع افلامه عن الأنسان المصري (النيل ارزاق، البئر، الناس والبحيرة، شوا ابو أحمد، توشكى) كان ما يشغله في تلك الفترة هو تمجيد هذا الانسان الذي يستحق كل التقدير الحضاري، ولكنه لاحقا اكتشفت السر على حد تعبير الناقد سيد سعيد (تأليه البني ادم المصري) كرد متواضع على روح الهزيمة التي سكنت أفكار ومشاعر هذا الجيل.

بعد هزيمة 67 اتجهت السينما التسجيلية في مصر إلى عدة اتجاهات، كلها كانت رد فعل على ما حدث في يونيو، ليس فقط على مستوى الجبهة ولكن في مصر كلها، اولى هذه الأتجاهات هو ان اكثر من مخرج قرر الأشتراك في حرب الأستنزاف وتصويرها كنوع من المقاومة المباشرة، أما الثاني فهو الأتجاه الذي رأى ان التطهر من الهزيمة يستدعي الرجوع إلى دراسة الماضي بكل نجاحاته وامجاده، فعاد البعض إلى الحقبة الفرعونية كسمير عوف في مجمل أعماله، وعاد أخرين إلى الحقبة الأسلامية كمرجعية للنهوض مثل المخرج حسين الطيب الذي انجز نحو 20 فيلما عن المساجد الشهيرة. أما بالنسبة للنحاس فقد كان الأمر مختلفا حيث أعتبر ان الأنسان نفسه هو السؤال!

هل هو قابل للهزيمة أم لا؟ وكانت إجابته الخاصة من خلال مجموعة أفلامه هو ان هذا الانسان غير قابل لأن يهزم لانه من المهارة والذكاء ما يجعله يستمر في حياته ويبني ما تهدم من جديد بغض النظر عن الهزيمة.

في مقابل هزيمة 67 نجد ان الجيل الشاب من التسجيليين المصريين قد انصهر على مستويات كثيرة من خلال تجربة الأحتكاك المباشر بحدث سياسي لا يقل ضخامة وزلزلة على مستويات كثيرة ونعني به ثورة 25 يناير 2011 مع الاخذ في الأعتبار الفروق الموضوعية بين الهزيمة العسكرية والثورة الشعبية، ولكن المقاربة هنا هي مقاربة تخص تعرض كلا الجيلين إلى هزة ضخمة على المستوى السياسي والأجتماعي بل والأنساني، ونضيف على ذلك أن جيل يناير 2011 يختلف عن جيل يونيو 67 في أن الحرب حدث نخبوي يتعرض له فئة معينة من الشعب خلال مساحة جغرافية محددة وهي ما يطلق عليها الجبهة اما الثورة فهي حراك شعبي يشمل كل الفئات تقريبا وليس له نطاق جغرافي معين فالدولة كلها هي نطاقه وإن تم اختصاره رمزيا في بقعة اساسية حملت دلالات الحدث بأكلمه وهي (ميدان التحرير).

وبالحديث عن ثورة يناير كحدث سياسي فارق بالنسبة لجيل التسجيليين الشباب نتوقف امام بعض التجارب التي يمكن أن نرصد من خلالها كيف استطاع الجيل الشاب استيعاب الحدث كجزء من تطور صناعة الفيلم التسجيلي في مصر.

تسجيلية الميدان

انتجت ثورة يناير ما يعرف بالوثيقة المصورة قبل أن تنتج افلامها الخاصة، او بمعنى اخر ان الوثيقة التسجيلية هي التي انتجت الفيلم وليس العكس، فالكثير من صناع السينما التسجيلية الشباب ذهبوا إلى الميدان للمشاركة في الحدث دون ان يكون ثمة نية محددة للتسجيل او صناعة الأفلام، فالتوثيق يحتاج إلى دراية وشئ من اليقين وكلاهما كان غائبا عن الكل تقريبا، لا احد كان يدرك حجم الحدث ولا ابعاده. الكل ذهب ليشارك/يصور كما اتفق، البعض انتج من وراء هذه المشاركة تجارب ذات قيمة والبعض الاخر كانت افرازاته التسجيلية اقرب للانفعال اللحظي الذي لم يلبث أن تجاوزته المادة الهائلة التي سجلتها كاميرات المحطات الفضائية.

ثمة ثلاثة انواع لطبيعة الصورو التسجيلية التي تم رصدها اثناء الثورة والتي تحولت فيما بعد إلى "المادة المحددة" التي شكلت المتن الرئيسي للأفلام التسجيلية التي انتجها هذا الجيل عن الحدث السياسي.

النوع الاول: الوثيقة التسجيلية التي التقطتها عبر المصادفة كاميرات التليفونات المحمولة والكاميرات الخاصة لأشخاص ليسوا من صناع الأفلام ولكنهم حاولوا تسجيل اللحظة للاحتفاظ بها في ارشيفهم الخاص او تحميلها على مواقع الانترنت كنوع من المقاومة وتعرية الواقع.

هذا النوع من الوثائق اصبح من الصعب التعرف على الشخص الذي قام بتسجيله او توثيقه بعد حجم التداول الهائل للوثيقة عبر شبكة الأنترنت بل واعتباره ارشيف عام تم استخدامه في عشرات الافلام الوثائقية والمواد التليفزيونية التي تحدثت عن الثورة.

ومن اشهر تلك اللقطات الوثائقية على سبيل المثال لا الحصر: لقطة الشاب الذي يتحدى خرطوم الماء المنطلق من سيارة فض الشغب، لقطة رش المتظاهرين بالماء فوق كوبري قصر النيل, لقطة مقتل احد المتظاهرين بالسويس، لقطة دهس سيارة السفارة الأمريكية المسرعة لعدد من المتظاهرين، لقطة دهس عربة مصفحة لاحد المتظاهرين اسفل كوبري الجلاء، وبالطبع اللقطة الشهيرة لعملية اقتحام الجمال للميدان ومواجهة المتظاهرين لأحد راكبي الأحصنة في "موقعة الجمل" وانزاله من فوق الحصان وضربه.

وللاسف فإن اعتبار هذه اللقطات جزء من الأرشيف العام المتاح للجميع او ما يعرف بفكرة "تحرير الوثيقة من سيطرة صانعها" جعلها تصبح تيمة كلاسيكية او نمطية في الكثير من الأفلام التسجيلية واستطاعت فقط افلام قليلة أن تنجو من فخ استخدامها المكرر والمفتعل.

النوع الثاني: الوثيقة المصورة التي سجلتها كاميرات صناع الافلام والسينمائيين الذين شاركوا او تواجدوا في الميدان اثناء وبعد الحدث.

هذا النوع هو الاكثر تمثيلا لفكرة إنتاج الوثيقة التسجيلية لفيلمها وليس انتاج الفيلم لوثيقته الخاصة، حيث ان اغلب صناع الأفلام الشباب الذين اهتموا بالمشاركة عبر تصوير الحدث وتوثيقه اعتمدوا فيما بعد على المواد التي قاموا بتصويرها كمتن اساسي لصناعة افلامهم الوثائقية عن الثورة كل من وجهة نظره.

النوع الثالث: هي الوثيقة التي سجلها شخص اخر معلوم غير المخرج اثناء الاحداث بحكم طبيعة عمله (مصور صحفي او تليفزيوني) او تواجده في الاماكن التي شهدت المواجهات والوقائع الساخنة وقام المخرجين بأستخدام تلك الوثيقة كمتن اساسي في افلامهم او كجزء من المتن وليس مجرد ارشيف او مادة مساعدة وهو ما نراه جليا في تجربة المخرج تامر عزت في الجزء الاول من فيلم "الطيب والشرس والسياسي" عندما قام بتوظيف الصور التي

التقطتها احد المصورين الصحفيين اثناء الصورة وصنع منها المتن الرئيسي لفيلمه "الطيب" عبر التركيز على الوثيقة المصورة وتكبيرها ودراستها وتحليل مشتملاتها.

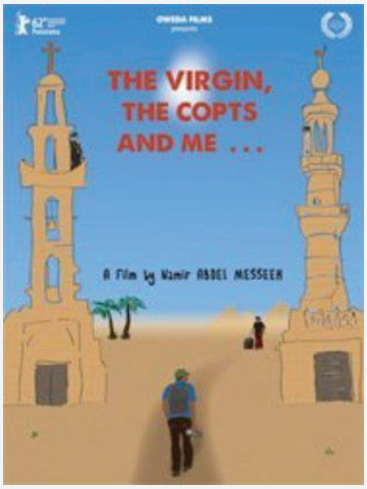
هنا نتوقف أمام رصد العناصر المشتركة بين اغلب أفلام جيل الشباب عن ثورة يناير وهي:

1 - ان قرائتها لم تتحدد سوى بعد انتهاء الحدث نفسه اي اكتمال الثمانية عشر يوما للثورة بتنحي الرئيس مبارك وهو ما نجده على سبيل المثال في افلام مثل "نصف ثورة" لكريم الحكيم وعمر الشرقاوي، ومولود في الخامس والعشرين من يناير لاحمد رشوان، وانا والاجندة لنيفين شلبي، فأغلب هذه المواد كانت مجرد ارشيف خاص بالمخرج لم يتم التعامل معه على اعتبار انه يمكن ان يشكل نواة او متن لفيلم تسجيلي إلا عندما اتخذ الحدث شكل الثورة وأتخذت الاحداث تطورها المذهل والمفاجئ.

2 - أنها تتنوع ما بين لقطات توثق وجهة نظر المخرج لما يحدث وقتما كان وأينما كان دون تخطيط منه اوتتبع لمعلومة اوشخص بعينه وانما مجرد جزء من حالة المشاركة/النضالية التي تحدثنا عنها اوهي لقطات تم التقاطها له في الميدان وسط الحدث من خلال وجهة نظر اشخاص اخرين لكن كان هو محورها وبالتالي سعى للحصول عليها لضمها إلى ارشيفه مثلما فعل المخرج أحمد رشوان في فيلمه مولود في الخامس والعشرين من يناير، او هي لقطات قام المخرج بتصويرها لنفسه بنفسه كجزء من عملية قراءة الحدث عبر الذات.

3 - عدد قليل جدا من الوثائق المصورة التي التقطت خلال احداث الثورة من قبل صناع الأفلام جاءت بشكل عالى الجودة تقنيا أومحدد الزوايا والاحجام بصريا بل أن اغلب المادة المصورة والتي كانت نواة الافلام جاءت حركة الكاميرا خلالها اقرب لحركة الكاميرا التي تصور الاخبار أو "الهارد نيوز/ HARD NEWS" بالتعبير الانجليزي، حيث الكاميرا غير مستقرة والكادرات مهتزة والأضاءة شحيحة والقطعات المونتاجية حادة وغير منقمة ولا يوجد اهتمام بالتكوين أو الخط الوهمي او النور والظل، بل أنه في بعض الأحيان قامت الكاميرا بالتصوير دون دراية من المخرج او انتباه لما تقوم بتصويره!

وسوف نجد ان المخرجة نيفين شلبي على سبيل المثال قد قامت ببناء جزء كبير من فيلمها"انا والأجندة"على لقطات التقطتها الكاميرا بنفسها وليس بتوجيه من المخرجة ولم تتبين نيفين نفسها طبيعة المادة المصورة ومساحتها وحجمها إلا بعد ان قامت بتفريغ الذاكرة ومن هنا تولد لديها الشعور بوجود نواة تصلح لصناعة فيلم وثائقي عن احداث الثورة واتخذت من فكرة "الاجندة الخارجية" التي انتشرت كمصطلح في الأعلام الرسمي يشير إلى العمالة والخيانة اللذان كانا يوصف بهم ثوار الميدان اتخذت منها زاوية لتحليل الوضع السياسي بالميدان وقت الاحداث.

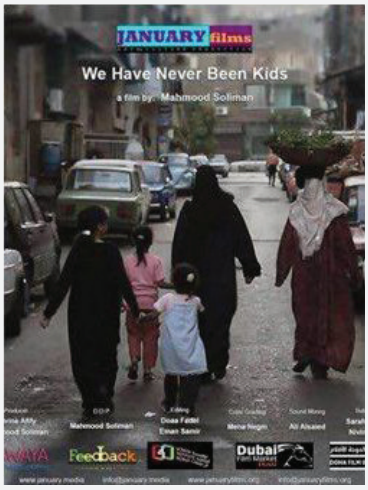


لقد استطاعت بعض تجارب جيل الشباب عن الحدث السياسي ان يقوموا بعملية التحول الفنية التي استخدمت معادلة تحول الصورة عبر الاتصال بصورة اخرى حيث ان وجود الوثيقة التسجيلية محررة في الفراغ الذهني للمبدع جعل ثمة شعور بأنها يمكن أن تجد طريقها لتصبح في اضافتها لصورة/ وثيقة أخرى متنا هاما يشكل في النهاية فيلما يعكس رؤية المخرج للاحداث.

دعونا ننظر على سبيل المثال إلى لقطة/وثيقة رش المتظاهرين بالماء فوق كوبري قصر النيل في فيلم "الطيب والشرس والسياسي" وتحديدا في الجزء الخاص "بالشرس" إخراج آيتين أمين، حيث قامت المخرجة بعمل لقاء مطول مع احد ضباط الامن المركزي الذين كانوا مكلفين بمنع اقتحام المتظاهرين للميدان في الايام الاولى للحدث أي من الخامس والعشرين حتى الثامن والعشرين المعروف بجمعة الغضب، هذه الوثيقة المسجلة عادة ما تستخدم للتدليل على مدى عنف الشرطة في مواجهة المتظاهرين ولكن المخرجة هنا استخدمتها كمادة مصورة مصاحبة لرأي الضابط الذي صرح بأن الخطأ لم يكن خطأ الشرطة ولكن المتظاهرين الذين اصطفوا فوق الكوبري لاداء الصلاة أمام خراطيم المياه بينما ميدان التحرير ليس هو اتجاه القبلة!

لقد استطاعت المخرجة هنا بأضفتها هذه الوثيقة النمطية والشهيرة جدا إلى حديث الضابط أن تستخرج منه وجهة نظره المخفية داخل عقله الباطن وهو أنه يرى ان الشرطة كانت على حق فيما فعلته مع المتظاهرين فوق الكوبري في ذلك اليوم.

هذه فيما يخص استخدام النوع الاول من الوثائق الشهيرة مجهولة المصدربشكل يبتعد قليلا عن استخداماتها النمطية اعتمادا على مبدأ تحررها المطلق، أما استخدام النوع الثاني وهو المادة التي صورها المخرج بنفسه فنستطيع أن نرصد حضوره من خلال واحدة من ابرز تجارب هذا الجيل وهو فيلم"نصف ثورة" لكريم الحكيم وعمر الشرقاوي، في هذا الفيلم اعتمد كلا المخرجين على المادة اللذان قاما بتصويرها منذ ليلة 23 يناير ولمدة احد عشر يوما حتى غادروا القاهرة يوم 6 فبراير أي قبل التنحي بخمسة أيام فقط، هذه المادة/ الوثيقة التي صورت ليس فقط بحكم ان شقة المخرجين تقع في منطقة وسط البلد بالقرب من التحرير ولكن بأرادة كاملة منهم في توثيق وتسجيل الحدث عبر المشاركة والنزول للشارع والميدان مع المتظاهرين، وقد استخدم المخرجين المادة التي قاموا بتصويرها حتى تلك التي لها مواد ارشيفية يمكن الحصول عليها من الانترنت مثل خطاب مبارك يوم 1 فبراير حيث قاموا بأدراج الخطاب المصور من شاشة كومبيوتر تنقل التليفزيون الأرضي، نصف ثورة هو مثال لتوظيف المخرجين الشباب للوثية التسجيلية التي افرزت فيلما كاملا بالأعتماد على ذاتها وليس على أي وثائق اخرى من الأرشيف العام للثورة أو من وثائق مصورة من قبل مخرجين اخرين.



فالرؤية الذاتية الممتزوجة بوجهة النظر السياسية لشخصيات الفيلم التي هي اسرة المخرجين واصدقائهم جعلت التحول الفني يتحقق بشكل متكامل من خلال اتصال الوثائق المتعددة التي صورها المخرجين في الشارع والبيت والميدان-رغم تنافرهم الظاهري- مع بعضهم ليخرجوا لنا في النهاية احد انضج التجارب التي قدمت عن الثورة من خلال عملية توثيق عشوائية فرضتها ظروف الحدث الطارئة والغير ممنطقة. وهو التحول القائم على نظرية المخرج الفرنسي روبير بريسون "على الصورة أن تتحول عبر الاتصال بصور أخرى، كما لون يتصل بلون/ بألوان اخرى، ليس الازرق بالازرق نفسه في جانب الاخضر، الاصفر، الأحمر...فما من فن دون تُحول"

وقد بلورت رؤية المخرجين الذاتية اسباب عدم استعانتهم بأي مادة خارج المواد الخاصة بهم حتى من تلك اللقطات الشهيرة والوثائق العامة لارشيف الثورة، فالرؤية هنا هي رؤية من الداخل، لا من داخل الحدث فقط، ولكن من داخل الذات ايضا.

أما المخرج المصري تامر عزت وهو احد المخرجين التسجيليين اصحاب التجارب المميزة(كل شئ حيبقى تمام ومكان اسمه الوطن) اختار أن يصنع فيلما عن شخصية تقوم بالمشاركة عبر توثيق وتصوير الحدث وهي شخصية المصور الصحفي الشاب الذي عاد من الخارج للمشاركة في الثورة فوجد نفسه في خضم عملية توثيق هائلة لم يكن مخطط لها.

في فيلمه "الطيب" احد اجزاء ثلاثية"الطيب والشرس والسياسي" يعكس اختيار تامر عزت ايمانه بفكرة الصورة/الوثيقة كمخرج يعمل في مجال السينما التسجيلية واعتبر المصور الصحفي الذي يشارك من خلال عملية التوثيق بالصورة هو أحد"الطيبين" الذي يشير إليهم العنوان.

هنا اعتمد تامر على النوع الثالث من الوثيقة الذي ذكرناه من قبل وهو الوثيقة المصورة التي سجلها شخص معلوم غير المخرج فالهمت المخرج أن ينطلق منها في تجربته الفيلمية.

وربما يعتبر البعض ان ما فعله"تامر عزت"هو ذاته الذي يفعله اي مخرج يقوم بالأستعانة بلقطات أوصور ارشيفية من الأرشيف العام للحدث او الخاص بشخص ولكن الامر هنا يختلف فتامر انطلق من مجموعة الصور التي صورها هذا المصور الشاب ليصنع عملية توثيق لفكرة التوثيق في حد ذاتها، فلم يقم تامر بمجرد عرض الصور التي التقطاها المصور الشاب على الشاشة وإنما قام بعرضها على شاشة عرض سينمائية كبيرة من خلال"بروجيكتور" قام بتكبير الصورة عشرات المرات بينما قام المصور الشاب صاحب الصور بالوقوف امام الشاشة وشرع في تذكر الحدث ثم عملية تسجيله وتصويره ثم تحليل مشتملات كل صورة/وثيقة.

بل ان تامر حصل على صور يظهر فيها المصور الشاب وهو يقوم بعملية التصوير اثناء معركة الجمل على سبيل المثال فأصبح لدينا فكرة الدوائر الانهائية المتداخلة حيث ان افق

الحدث/الثورة فتح الباب امام فكرة لانهائية الوثيقة اي ان الموثق او الشخص الذي يقوم بالتسجيل ثمة من يقوم بتوثيقه في نفس الوقت!

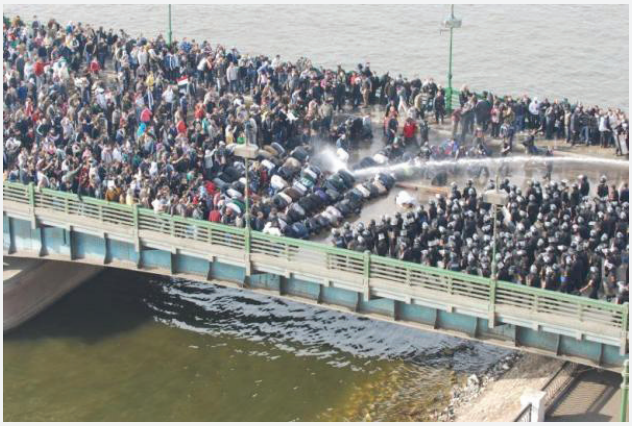
وتأتي اهمية النظر إلى فيلم "الطيب" باعتباره نموذجا معبرا عن واحدة من ملامح السينما التسجيلية الشابة وهي فكرة اطلاق التجربة للوثيقة التسجيلية واطلاق الوثيقة التسجيلية للفيلم، وقد اعتبر المخرج أن احد زاويا النظر إلى الحدث/الثورة هي زاوية افراز الثورة لعملية توثيقها، وهو افراز فريد من نوعه يمكن ان يضع ثورة يناير كنقطة تطور حقيقية في تاريخ السينما التسجيلية للأسباب الأتية:

أولا: الثورة بدأت من خلال دعاوى على الواقع الأفتراضي للانترنت والتي لعب فيها الديجيتال دور اساسي ورئيسي سواء لحشد المتظاهرين او رصد الاحداث المتلاحقة للايام الدامية الاولى لتحفيز الناس على النزول والتصدى للقمع الأمني.

ثانيا: استخدام فكرة التوثيق البصري كشكل اساسي من اشكال المشاركة حتى بالنسبة لغير السينمائيين حيث افرزت الثورة آلاف المقاطع واللقطات والمشاهد شديدة القوة والتأثير والفنية تم التقطاها بالصدفة او من خلال فطرية التعامل مع الحدث والكاميرا سواء كانت كاميرا هاتف محمول او كاميرا ديجيتال من كاميرات الهواة.

ثالثا: استطاعت الثورة ان تحرر الوثيقة المصورة من خلال اعادة الأستخدام او التوظيف للوثيقة دون أن يكون حتى للشخص الذي قام بتسجيلها او توثيقها اي سيطرة عليها شكلا ومضمونا.

رابعا: اصبحت الوثائق المصور للثورة بشكلها المميز كحركة الكاميرا العنيفة والكادرات المهتزة والاصوات المتداخلة او التصوير العشوائي الغير مفهوم جزء من الثقافة البصرية المصرية سواء على مستوى الأفلام التسجيلية او الروائية حيث ظهرت العديد من التجارب الروائية التي لجأت لاستخدام اسلوبية الوثيقة الثورية المصورة كنوع من الأيهام بواقعية الحدث الدرامي بالاضافة إلى الدلالات الكثيرة التي يطرحها هذا الاسلوب والتي كانت بعيدة كل البعد عن السينما المصرية الروائية التي عادة ما كانت تميل إلى الشكل التقليدي في التصوير النابع من الجماليات الكلاسيكية لحركة وأسلوبية كاميرا ال35 مم وليست القادم من عصر الديجيتال.



تسجيلية المعايشة

يقول المخرج هاشم لنحاس في معرض حديثه عن تجربته مع السينما التسجيلية :

يمكن أن نتوقف أمام ثلاثة خلاصات أساسية فيما يتعلق بالمنهج الذي يشكل جانبا من ملامح تجربتي

أولا: تصوير الناس على الصورة التي يحبوا ان يظهروا بها دون مساس بعنصر المصداقية او الجنوح ناحية التصنع والأدعاء. والحصول منهم على قدر من الرضا امام الكاميرا حتى بدون لقاء مباشر.

ثانيا: محاولة القفز فوق فخاخ الأيهام السياحي لان كل البيئات التي تعاملت معها لها هذا البريق السياحي الجذاب والممتع والسهل في تتبعه وتصويره.

ثالثا: الفصل بين عنصري التسجيلي فيما يخص الرؤيا والأنثربولوجي فيما يخص التوثيق والتورط في التراث بمفهومه التاريخي وليس الانساني الحي.

هذه الخلاصات الثلاث هي ثلاث درجات من الحساسية التي ترسخت بشكل واعي أو لا واعي في ذهني ومشاعري ، وهي بالنسبة لي الأن بعد هذه الرحلة الطويلة، وعقب التأمل الهادئ فيها يمكن اعتبارها ثلاثة نصائح اسوقها لأجيال التسجيليين الشباب الذين يرغبون في دراسة تجارب الأجيال التي سبقوهم مع الأخذ في الاعتبار عنصر الميول الذاتية والمرجعية الخاصة بكل مخرج وأسلوب إدارته او تعامله ونظرته إلى أفلامه.

هذه الخلاصات الثلاث يمكن ان نلمحها متجسدة على مستويات كثيرة ضمن واحدة من تجارب السينمائيين الشباب فيما بعد 2011 ونعنى بها تجربة المخرج الشاب محمود سليمان "أبدا لم نكن اطفالا" 2015.

يبدو عنوان التجربة "أبدا لم نكن اطفالا" يحمل قدرا من الملحمية المكتسبة من صيغة (تسجيلية المعايشة) التي اتخذها المخرج كموقف فني واخراجي في تعرضه للقراءة الأجتماعية والسياسية الهامة التي يقدمها عبر فيلمه، فعقب فيلمه الاول "يعيشون بيننا" الذي انجزه عام 2003 عن حياة المرأة المعيلة التي تتكسب من مهنة مشتقة من الحدادة (جلي السكاكين والسواطير والمقصات) وصراعها ضد زوج قاسي يمثل مؤامرة اجتماعية وسياسية مكتملة الأركان على انوثتها وانسانيتها وروحها، يعود سليمان ليتتبع الجيل الثاني الذي كان هدف المرأة في اللقاء التسجيلي الاول معها قبل 12 عاما- الفارق الزمني بين الفيلمين- ان تنجو به من فخ التردي الأجتماعي والأنساني التقليدي الذي ينتظرهم.

ثلاثة ابناء ذكور انضمت إليهم انثى وحيدة جاءت نتيجة اغتصاب ابيها لأمها خلال فترة انفصالهم غير الرسمي- حيث يرفض الزوج أن يطلق الزوجة كي يظل مهيمنا بشكل ما على حياتها وحياة اطفالها الذين كبروا وصاروا مراهقين عزل من التعليم والمهنة والرعاية الأسرية والروحية المفترضة لنموهم الصحي والنفسي والذهني الطبيعي كأفراد صالحين في مجتمع حديث.

يبدأ سليمان فيلمه بمشاهد من تجربته الأولى عن نادية بطلة "يعيشون بيننا" واطفالها الثلاث وكأنه جسر زمني اقرب للفلاش باك لكي يتهيأ المتلقي الذي شاهد الفيلم السابق أولم يشاهده لأستكمال رحلة هذه المرأة مع ابنائها، وعند نقطة مكانية معينة – هي المكان الذي اعتادت نادية أن تستريح فيه مع ابنائها عبر رحلتها المكوكية اليومية ما بين المدارس والعمل- يحدث الأنتقال الزمني مونتاجيا لنجد انفسنا عقب ثمانية سنوات وبالتحديد 2011 ، هذا العام الفارق بالنسبة للمجتمع المصري بمختلف شرائحه الأجتماعية التي تمثل نادية واولادها الشريحة الأكبر فيه والتي تعاني من كل فاقات العوز الاجتماعي والنفسي والسياسي والانساني التي تعاني منها الطبقات الدنيا في مصر قبل وبعد يناير 2011.

في التجربة الاولى كانت نادية ام الأطفال تتحدث في مونولوج داخلي يتعارض او يتسق مع اللقطات التي نشاهدها لها وهي تسعى على رزقها المادي والمعنوي، اما هنا فالأصوات الداخلية تصمت تماما ويصبح البوح امام الكاميرا بشكل كامل هو قالب الحكي الأساسي وقد اعتمد سليمان في سرده لحكاية الجيل الثاني على ثلاثة عناصر مهمة ضمن سياق المعايشة التسجيلية :

أولا المونتاج : فمع كل هذا البوح لا يتوقف السرد عند حدود ما يقال أمام الكاميرا بل يبدو المونتاج هو جوهر عملية السرد ونقصد به أن تتابع المشاهد واللقطات وعلاقتها ببعض- تقديمها وتأخيرا وسببا ونتيجة- هو عنصر أساسي وليس فقط حكي الشخصيات عن واقعها - والموجود بكثافة بصريا- وكذلك ليس التعليق الخارجي- المستبعد تماما- او حتى الكتابة على الشاشة وهو من العناصر الموجودة في شكل لوحات ما بين فصول الفيلم المختلفة.

ثانيا تصاعد الحكايات زمنيا : حيث يتحرك سليمان في خطوط تتقاطع بين الأبناء الأربعة بدءا من الفرد الجديد الذي لم يكن قد انضم للعائلة في الفيلم الأول وهي الفتاة الصغيرة التي يبدأ الفيلم وعمرها لا يتعد العشر سنوات ثم يرصدها إلى ان يصبح عمرها 15 عاما ويتم خطبتها لابن عمها وهو نفس العمر الذي باحت الأم انها تزوجت فيه من زوجها الذي كان كارثة عمرها بأكلمه، لتصبح الفتاة صورة جديدة من امها بينما تحاول الام ان تنفي ذلك عن ابنتها لكن نظرة الفتاة إلى الكاميرا يوم خطبتها ونظرتها إلى طابور المدرسة الصباحي الذي حرمت منه بينما تعمل مع امها في تنظيف مراحيض المدرسة هاتين النظرتي كفيلتين بفضح التكرار المأساوي لحكاية الأم في صورة البنت رغم نفي الام العاجز والزائف.

ثالثا حضور ذات المخرج كمحفز للحكي : حيث في مقابل التواري الكامل في التجربة السابقة خلف الكاميرا يبدو حضور سليمان صوتيا بشكل واضح خلال الكثير من فصول الفيلم خاصة في لحظات البوح سواء كمتلقي ظاهر له او كمحفز بالأسئلة التي نسمعها من خارج الكادر، صحيح ان هذا الحضور قد يحسب من البعض على انه اقرب للحوار التليفزيوني ولكن مع كثافة لحظات الشكوى والفضفضة يبدو اداة اساسية في تحريك سياق البوح خاصة ان الشخصيات تصمت احيانا كثيرة أو تجيب بجمل قصيرة غير مشبعة أو غامضة او مناورة مما كان سيستدعي قفزات مونتاجية كثيرة في محاولة حجب تحفيزات المخرج بالأسئلة والأستفسارات ولكن سليمان يتخلى عن سحر (المخرج الشبح) ويكسر (الايهام التسجيلي) الذي غالبا ما يحجب المخرج عن حواس المتلقي ويتجرأ على سؤال شخصياته دون (تكلف مونتاجي) لكي يحفز طاقات المشاعر والكلام لديهم.

لا تغيب وجوه الأبناء الأربعة عن عين المتلقي في اغلب المشاهد في لقطات باحجام مختلفة لكن يغلب الحجم المتوسط والكبير على الكثير من مشاهدهم وكأن المخرج يضمن

لنا – ولهم- ان تكون خلفيتهم دوما واضحة المعالم ونقصد بالخلفيات الشوارع والاماكن التي يعملون بها والمنازل التي يقيمون فيها حتى في مشاهد البوح الطويلة التي نرى فيها الأبن الاكبر والاوسط يظل ثمة حضور للبيئة المكانية حولهم سواء كانت تلك البيئة هي مكان العمل أو الأقامة المؤقتة.

هذا القصد من ابراز الخلفية هو جزء من عملية تشريحية لتلك الطبقات التي تمثل اسرة نادية وابنائها نموذجا لها، انهم ليسوا حالات خاصة أو نادرة معزلة داخل لقطات قريبة وكادرات تحاصر وجوههم التي بدت من كثرة الهوم والمتاعب وكأنهم (ابدا لم يكونوا اطفالا) ولكنهم جزء من النسيج الاجتماعي المصري بقاعدته الهرمية الاكبر عددا والأكثر معاناة رغم تغير الاوضاع السياسية منذ يناير 2011 حتى الان بل ان التغير الابرز سياسيا بالنسبة للعائلة هو تبلور عملية اخصاء الحلم والمشاركة اللذان تشكلا خلال فعاليات الثمانية عشر يوما الشهيرة هذا الاخصاء

السياسي بدا واضحا في عزوف نادية وابنائها عن المشاركة في أي حدث عقب ذلك وخلال سنوات الحراك بكل تداعيتها بل ان ذروته تتكثف في المكالمة الصوتية الاخيرة التي نسمع فيها الأبن الأكبر ولا نراه بينما يحادث المخرج ويبوح له بأن اختناقه الروحي والمعنوي والمادي قد بلغ مداه حتى انه يفكر بالسفر للانضمام إلى داعش كي يوظف طاقة الهدم والقتل التي يشعر بها تجاه المجتمع في سياق ربما يصل به إلى هدف أو غاية ما بدلا من الحياة المعدمة والعدمية التي يعيشها الأن.

العفوية التسجيلية

مع اختلاف الأجيال وبدون اي مقارنات جانبية تظل قضية علاقة المصريين بالدين أحد اخطر وأهم القضايا التي شغلت السينمائيين طويلا خاصة مع تحول الدين لاحد التابوهات الثلاثة الرئيسية إلى جانب الجنس والسياسة.

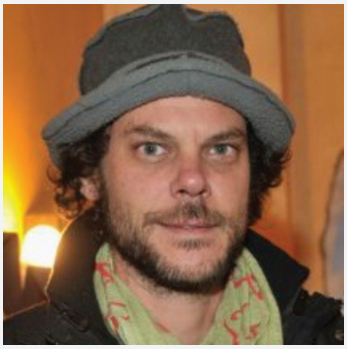
من ابرز تجارب السينما التسجيلية الشابة في مصر فيلم "العذراء والأقباط وأنا" 2012 للمخرج نمير عبد المسيح، فهو ليس فيلما عن الدين ولا يبحث وراء قضية دينية ولكنه فيلم سياسي ذو ملامح انثربولوجية هامة تجسد قضية سياسية ومجتمعية خطيرة تخص المجتمع المصري وهي انه كيف من السهل استغلال الوازع الديني لدى الشعوب من اجل اغراض سياسية ايا كان هدفها.

وهو ما تزامن وقت تصوير وإنتاج الفيلم مع صعود جماعة الأخوان المسلمين إلى الحكم عقب يناير 2011 بكل مشتملات هذا الصعود وعلاقته باستغلال الدين لصالح المكاسب السياسية.

يمكن ان نعتبر أن هذا الفيلم ينطلق من مبدأ العفوية التسجيلية او التصاعد العفوي للفيلم، فبعد أن يفشل نمير في القاهرة في العثور على اي دليل "مادي" ملموس لتجلي العذراء منطلقا من الحادثة الشهيرة عام 68 يقرر السفر إلى الصعيد لتعميق البحث والعودة للجذور ومن المعروف أن نسبة الأقباط في الصعيد أكبر منها في الوجه البحري كما يعتبر المصريين الأقباط هم امتداد العرق القبطي/الفرعوني/المصري الذي امتد بعد الفتح الأسلامي لمصر.

ولكن لماذا اختار المخرج تحديدا عام 68 لينطلق منه في بحثه عن ظاهره تجلي العذراء وما الذي ذكره بهذه الحادثة الأن ؟ التصور السابق لفكرة التصاعد العفوي للفيلم تدعمه النقطة التي انطلق منها نمير وهي الظهور الأشهر للعذراء عام 68 بالقاهرة وذلك بعد نكسة يونيو 67 حيث كانت الدولة الناصرية تبحث عن عناصر يمكن أن تلبي الناس وتوحدهم في نفس الوقت، وتعيد لهم الأيمان بأنفسهم ووطنهم المهزوم ايمانا منها بأن الدين افيون الشعوب وان المصريين شعب عاطفي دينيا وان شعر بأن "السماء" تدعمه وتتجلى له يمكن أن يقاوم حالة الأنكسار والكفر بكل شئ التي حدثت عقب نكسة يونيو وقد حدث بالتوازي مع مسألة الظهور الشهيرة أن اشاع البعض أن شعرات من ذقن الرسول قد ظهرت لبعض الأشخاص الذين ختموا القرآن مرات عديدة.

إذن يمكن أن نفترض بالنظر إلى واقع الحال بالنسبة للمجتمع المصري فيما بعد



2011 والذي يتجاوز في هزته السياسية والمعنوية والشعبية ما حدث عام 67 بأن إنطلاق نمير من ظهور عام 68 ليس فقط واقعه ظهور العذراء انذاك ولكنه تلك المقاربة غير المباشرة بين حال الشعب والدولة عقب 67 وعقب 2011 على حد سواء – وصولا إلى 2012 تحديدا عام صعود الأخوان-

وقد فضل المخرج الذهاب إلى الصعيد حيث التأثر الديني اكبر لأن عناصر كثيرة ممن تسيطر على الشعب المصري عامة وتجعله اسير الأفكار الدينية تتجلى بشكل كبير في الصعيد حيث الأمية والفقر وتواضع المستويات التعليمية وغياب عناصر المدينة الحديثة فالصعيد في النهاية ليس القاهرة.

ويبدأ "نمير" زيارته للصعيد بلقاء مع شاب يقوم بدق وشم العذراء على ذراعه وتسجل الكاميرا عملية دق الوشم قبل اللقاء وهي تفصيلة اخراجية وبصرية جيدة واثبات ضمني لما سوف يتم تفصيله بعد ذلك في لقاء الشاب حيث نراه يتحدث بوجد شديد عن ان اراد دق وشم العذراء على جسده لتصبح جزء منه فهو يشعر بها قريبة من روحه وأنها ترعاه وتقوده, ثم يكشف لنا الشاب عن ذراعه الأخر لنراه قد دق عليه وشم للشهيد ماري جرجس وعندما يسأله نمير عن سر هذا الوشم يقول له انه يشعر برغبة في ان يصبح شهيدا ذات يوم مثل الشهيد ماري جرجس الذي عذب وقتل سبع مرات ثم بعث من جديد, هنا تتقاطع بشدة ودون تدخل من المخرج علاقة العاطفة الدينية بالاسطور الشعبية والتي تصب في الوجدان الجمعي للمصريين وبنظرة أوسع فأننا نجد أن التوحد الشعوري مع ماري جرجس لا فرق بينه وبين التوسل إلى الله بسيد شباب أهل الجنة "الشهيد الحسين" عند المسلمين المصريين رغم أن أكثرهم من السنة فالفيلم يتحدث في النهاية عن "عموم المصريين" وليس فقط عن الأقباط منهم.

ثلاث عشرة قاعدة يخبرك بها مايكل مور لصناعة فيلمك

(إعلان موت الفيلم التسجيلي)

بقلم : مايكل مور | ترجمة : محمد طارق

القاعدة الأولى لصناعة فيلم تسجيلى هى

1 قاعدة "نادى القتال"

ماهى القاعدة الأولى لـ"نادى القتال"؟ ألا تتحدث عنه، وكذلك القاعدة الأولى لصناعة فيلم تسجيلى هى ألا تصنع تسجيلياً، اصنع فيلماً. توقف عن صناعة التسجيليات، وابدأ بصناعة الأفلام، لقد اخترت هذا النوع من الفنون، السينما، والتى هى نوع جميل ومدهش لحكى حكايتك، لم يتوجب عليك هذا الاختيار.

إذا أردت أن تلقى خطاباً سياسياً، يمكنك الانضمام إلى حزب ما، أوتنظيم مظاهرة. وإذا أردت أن تمنح الناس موعظة فاذهب إلى الكنيسة، يمكنك حتى أن تكون مبشراً، وإن كان هدفك إعطاء محاضرة، فيمكنك أن تكون معلماً. لكنك لم تخترك هذه المهن، واخترت أن تكون صانعاً للأفلام، وأن تستخدم وسيط السينما، لذا اصنع فيلماً.

أنا أكتب هذا لأعلن موت كلمة "تسجيلى"، هذه الكلمة لن تستخدم مجدداً، فنحن لسنا تسجيليين، نحن صانعو أفلام، سكورسيزى لا يطلق على نفسه "روائيا" فلم نصنع كلمة لأنفسنا؟ لا نحتاج لخلق طائفة للتسجيليين. نحن بالفعل ضمن طائفة، ولا نحتاج لخلق أخرى، أنتم صناع أفلام. اصنعو أفلاماً، فالناس تحب الذهاب لمشاهدة الأفلام، إنه تراث كندى أمريكى عظيم، فلم لا تصنع فيلماً؟ لأنك إذا صنعت واحداً، يحتمل أن يذهب الناس فى الواقع لمشاهدة فيلمك "التسجيلى".

بجدية تامة، إذا كنت تمتلك مشكلة فى إطلاق لقب صانع أفلام على نفسك، فما سبب وجودك فى هذه الصناعة؟ العديد منكم سيقول: "حسناً أنا أصنع الأفلام التسجيلية، لاعتقادى بأن البشر فى حاجة لمعرفة حروب عام 1812! على البشر أن يستخدموا الشوك بدلاً من السكاكين. هذا هو سبب صناعتى الأفلام التسجيلية، هل تستطيعون حتى سماع أنفسكم وأنتم تتفوهون بتلك الجمل؟! يبدو لى الأمر وكأننى أستمع إلى مربية سليطة تحمل مسطرة خشبية فى يدها. " أنا الشخص الذى يعرف كل شئ، ويجب أن أنقل خبرتى إلى الحشود، أو على الأقل لهؤلاء الذين يشاهدون البرامج التليفزونية." حقاً؟! الآن أدرك أن هذا هو سبب ذهاب عشرات الملايين من البشر فى عطلات نهاية الأسبوع لمشاهدة الأفلام التسجيلية، السبب هو تعطشهم ليخبرهم أحدهم كيف يتصرفون وماذا يفعلون! عند هذه النقطة، أنت لا تكون حتى تسجيلياً، فى هذه الحالة أنت واعظ دينى.

ماذا عن الجمهور؟! الجمهور الذى عمل بجد طوال الأسبوع، وحانت عطلته الآن، ويريد أن يذهب لمشاهدة الأفلام، يريد أن تُطفأ الأنوار، وأن يؤخذ إلى مكان ما،لا يهتم الناس إذا ما جعلتهم يبكون أو يضحكون، أوحتى إذا وضعتهم فى تحدٍ يدفعهم للتفكير، ولكنهم لا يريدون المزيد من المحاضرات، ولا أن يروا أصبعنا المازح الخفى يظهر على الشاشة، إنهم يريدون التسلية والمتعة. وهنا أكون قد صرحت بهذه الكلمة القذرة الكبيرة لصناعة الأفلام التسجيلية. "التسلية". يا إلهي، ماذا فعلت؟! لقد صنعت فيلماً تسجيلياً مسلياً! اغفرلى أرجوك تقليلى من قصتى بإلصاقها بالمتعة! تبا للمتعة!.

عندما صنع كيفين رافاتي، وأخوه فيلم "المقهى النووى" فى عام 1982، جاءتنى هذه الفكرة لأول مرة. لقد جمعا كل هذه المقطوعات من أفلام الرعب المنتجة فى فترة الحرب الباردة، أفلام "حماية نفسك من القنبلة النووية". كان " المقهى النووى" فيلماً مضحكاً (بالرغم من كونه يتحدث عن نهاية العالم، وتفجير أنفسنا) وضحكت الجماهير بشكل هيستيرى أثناء العرض.

ولكن الضحك قدم هدفاً أسمى بكثير، الضحك هو طريقة لتخفيف آلام الحقيقة فى المقام الأول. وإذا كنا نحاول أن نكون كصناع أفلام رواة حقيقة ، فما الخطأ فى منح الجمهور ملعقة من السكر لمساعدتهم على تناول الدواء المر؟! إنه من الصعب بشكل كافٍ على الناس أن يفكروا بشأن هذه القضايا، وأن يشتبكوا معها، ولا يوجد أى شئ خاطئ فى جعلهم يضحكون، فالضحك هو الدواء المُسهل.

أيضاً، لا أريد أن يغادر الناس القاعة مكتئبين بعد مشاهدة أفلامي، أريدهم غاضبين، الاكتئاب هو شعور سلبى، بينما الغضب شعور فعال. الغضب يعنى أن نسبة 5 أو 10 فى المائة من الجمهور، سينهض ويقول:"على فعل شيء سأخبر الآخرين بشأن هذا الأمر، سأبحث أكثر فى الموضوع على الإنترنت، وسأنضم لمجموعة لمحاربة هذا!"

أو فى حالة كوينتن تارنتينو- الذى كان رئيساً للجنة التى منحتنى السعفة الذهبية عن فيلم "11-9 فهرنهايت"- الذى أتى إلىَ فيما بعد وقال :" علىَ أن أخبرك بما فعله فيلمك بي. لم أصوت مطلقاً فى حياتي، حتى أننى لست مسجلاً فى نظام التصويت، ولكن الشيء الأول الذى سأفعله عند عودتى إلى لوس أنجلوس هو أن أسجل وأصوت." فكان ردى عليه :"هذا مدهش، ما قلته لى الآن أهم بكثير من تلك السعفة الذهبية. لأن ما ستفعله سيُضاعف بملايين من المشاهدين الآخرين للفيلم، أشعر بامتنان شديد أننى عشت حتى هذه اللحظة التى أصنع فيها هذا الفيلم، وأشاهد هذا يحدث."

أعتقد أن حس الدعابة هو ما يجذب الناس، لقد كانت السخرية طريقة هائلة لصنع البيانات السياسية

فيما مضى، ولكن بينما خسر اليسار حس دعابته، وأصبح الأمر بعدها أنه لا يمكنك أن تكون مضحكاً فيما سيأتي. عندما امتلكت برنامجى التليفزيوني، وفى يومى الأول فى غرفة الكاتب، قلت له:" دعنا نكتب قائمة بكل تلك الأمور التى لا ينبغى المزاح بشأنها، وبعدها سنصنع قصصاً تستخدم الدعابة لقول الأشياء، التى نريد قولها بشأن هذه القضايا."

لذا اشتملت القائمة على : الهولوكوست، الإيدز، انتهاك حقوق الطفل. أعلم ما تفكربه، تقول فى ذاتك هل تود صناعة فيلم مضحك عن انتهاك حقوق الأطفال؟ هل أنت جاد؟ عماذا تتحدث؟! بالطبع لن نصنع فيلماً "مضحكاً" عن هذا. ولكن إذا أمكننا استخدام الدعابة بشكل مخرب، لتحريك الناس من مقاعدهم، فالأمر يستحق هذا. يمكن للدعابة أن تكون مخربة، فالدعابة والسخرية هما أسلحة ذات حدين حادين للغاية، لملاحقة هؤلاء الذين يمتلكون السلطة، أو هؤلاء الذين يقومون بإيذاء الآخرين.

لا أفهم حقاً لم لا يقوم الناس بهذا. ولا أتفهم أيضاً صناع الأفلام التسجيلية الذين يعتقدون أن السياسة أهم من السينما، ومن صناعة فيلم جيد، فن الأفلام، أهم بالنسبة لى من السياسة. نعم لقد قلت هذا! السياسة ثانوية، والفن يأتى أولاً، لماذا؟ لأننى إذا صنعت فيلماً سيئاً، لن تصل السياسة إلى أى أحد. إذا تجاهلت الفن، ولم أحترم مبدأ السينما، ولم أفهم لماذا يذهب الناس لمشاهدة الأفلام، فلن يسمع أحد كلمة واحدة عن السياسة، ولن يتغير شيء. لذا فالفن يأتى فى المقام الأول. عليه أن يكون فيلماً وليس "تسجيلياً".

2 لا تخبرنى هراءً أعرفه بالفعل!

أنا لا أذهب لمشاهدة تلك الأفلام التسجيلية، التى تتعامل معى باعتبارى جاهلاً. لا تخبرنى أن القنبلة النووية سيئة، فأنا أعلم هذا بالفعل. لن أتخلى عن ساعتين من حياتى لتخبرنى بتلك المعلومة. اتفقنا؟ لا أود سماع أى شيء أعرفه بالفعل. لا أحب مشاهدة فيلم يعتقد صانعوه أنهم الأوائل فى اكتشاف خلل ما فى الأطعمة المعدلة وراثياً. هل تعتقد أنك الوحيد الذى تعلم هذا؟ ، فشلك فى الثقة بوجود العديد من الأذكياء الحاضرين هو سبب عدم مشاهدة الناس فيلمك. دعنى أرى، أوه، لقد صنعت فيلمك لأجل هؤلاء الذين لا يعرفون شيئاً عن الأطعمة المعدلة وراثياً؟ أنت على حق، وهؤلاء الناس لا يستطيعون الانتظار لتضييع عطلتهم ليعرفوا عن هذا الأمر.

أنظر، أدرك أنه فى أمريكا (والتى يبلغ إجمالى سكانها 310 ملايين مواطن) العديد من الأغبياء المتبلدين، والعديد من الأغبياء بوجه عام. أضمن لك أيضاً أنه يوجد قرابة المائة مليون أمريكى أحمق، غبي، وجاهل، نعم نحن محاطون بالغباء. ولكن هذا أيضاً يعنى أن هناك 210 ملايين أمريكى يمتلكون عقلاً أو نصف عقل على أقل تقدير. لا تنشغل بهؤلاء الآخرين. وبدلاً من هذا ركز على الأغلبية التى ستجعل من التغيير ممكناً بأى حال.ولكن لا تخبرهم بأشياء يعرفونها مسبقاً. خذهم إلى مكان لم يذهبوا إليه، وأرهم شيئاً لم يعرفوا به من قبل.

عندما كنا نصنع فيلم "روجر وأنا" سألت ضابط الشرطة الذى كان يقوم بالحجز على شجرة الكريسماس فى ليلة عيد الميلاد. أخذ الضابط الشجرة، وهدايا الأطفال التى كانت عليها. فسألته :"هل تقوم بهذا كل عيد ميلاد؟" فقال:" أقوم بهذا أربع أو خمس مرات كل عيد ميلاد." قلت: "ولكننى لم أرَ مثل هذا الأمر من قبل!" فقال:" لا أعلم، أقوم بهذا دائماً فى وضح النهار." هناك أربع محطات تليفزيونية فى فلينت، وكلها تمتلك أقساماً خبرية. لماذا لم أرَ مثل هذا الأمر من قبل فى يوم عيد الميلاد؟!

بدلاً من هذا، أحصل على نفس الأخبار الثلاثة كل عيد ميلاد، يجتمع البابا بالحشود، ويخبرنا رجل الأرصاد الجوية أن بابا نويل قد شوهد عابراً حدود كندا، وهو دائماً ما يكون على هذه الحدود، وخبر ثالث سياسى عن اتحاد الحريات المدنية الأمريكى، وهو يطالب بإبعاد تماثيل السيد المسيح عن أعشاب بلدية المدينة. أليست هذه هى الأخبار الثلاثة التى نسمعها على القنوات المحلية عاماً بعد عام؟، لم أرَ فى حياتى فى فلينت شجرة عيد ميلاد تحتجز أمام الأطفال، لأن أهلهم متأخرين عن دفع مائة وخمسين دولاراً. وأعتقد أن هذه جريمة، ووظيفتنا أن نظهر للناس الأشياء التى لا تعرض على شاشة التلفاز.

وبينما كنا نصنع نفس الفيلم، أخبرت طاقم الفيلم أننا نصنع فيلماً عن عاصمة البطالة فى الولايات المتحدة الأمريكية، وأنه لن تكون هناك لقطة واحدة عن طوابير العاطلين فى الفيلم. لن أستخدم نفس الصور القديمة التى تستخدم دائماً. يشعر الناس بتبلد تجاه هذه الصور، لأنها تظهر مراراً وتكراراً، علينا أن نريهم شيئاً يجعلهم ينتفضون من مقاعدهم قائلين : "يا إلهي، هذه ليست أمريكا التى نريد العيش فيها!"

3 الأفلام التسجيلية الحديثة تحولت بشكل محزن إلى مايشبه محاضرة كولاجية مستخدمة طرق المحاضرات فى الحكي

على هذا أن يتوقف. علينا أن نخترع طريقة أخرى، ونوعاً آخر من النموذج. لا أعلم كيف أقول هذا، لأنه كما قلت من قبل، لقد ذهبت إلى ثلاثة فصول دراسية فى الجامعة. وشيء واحد ممتن له هو أننى لم أتعلم كيف أكتب مقالاً أكاديمياً. لقد كرهت المدارس، دائماً. إنها ليست سوى استعادة مدرس لما قاله مدرس آخر، وعليك أن تتذكره وتكتبه على ورقة. مسألة الرياضيات لم تكن أبداً مسألة، ولكن أحدهم قد حلها بالفعل، ثم قام بوضعها فى كتب الرياضيات. تجربة الكيمياء لم تكن تجربة، أحد آخر قام بها، وفى المدرسة يجعلونك تقوم بها مرة أخرى، ثم يطلقون عليها لفظ "تجربة"! لا يوجد شيء لتجربه هنا! لقد كرهت المدرسة، وشعرت الراهبات بشعور سيئ تجاهي. كنت أجلس فى ملل وجنون، ولم تسدنى المدرسة العديد من الأشياء الجيدة، إلا انتهائى بصناعة الأفلام.

4 لا أحب مذاق زيت الخروع، العديد من الأفلام التسجيلية طعمها كالدواء

الناس لا يريدون الأدوية. إذا أرادوها سيذهبون إلى الطبيب. إنهم لا يريدونها فى قاعات السينما. يريدون الفستق، الفيشار، وأن يشاهدوا فيلماً عظيماً. لقد أنفقوا الكثير من المال للوصول إلى هناك. نفقة مربية الأطفال، وتذكرة السينما المبالغ فى سعرها، وعلبة الفيشار بقيمة تسعة دولارات. لقد أنفقوا كل هذا، والآن يريدون أن يذهبوا إلى البيت بعدها، إنها عطلة نهاية الأسبوع. لدى علامتان على سبورة الملصقات فى غرفة المونتاج ، واحدة تقول "عندما تكون متشككاً احذفنى" والثانية تقول:"تذكر، الناس يريدون أن يذهبوا إلى بيوتهم ليمارسوا الحب بعد مشاهدتهم الفيلم."

لذا لا تريهم فيلماً يقتل ليلتهم! لقد انتظروا طوال الأسبوع ليمارسوا الحب. إنها عطلة نهاية الأسبوع، وإذا ذهبوا للمنزل وشعروا بإحساس "يا إلهي، لقد كان هذا مريعاً" فوداعا للعطلة، وهذا ليس عادلاً. لا تفعل هذا بجمهورك.أنا لا أقول ألا تقدم لهم موضوعاً مهماً.أنا فقط أطلب منك أن تقدمه بطريقة تجعلهم مليئين بالطاقة والشغف، والاستثارة السياسية بالطبع.

5 اليسار ممل

ولهذا السبب أمضينا الكثير من الأوقات محاولين إقناع الناس بالتفكير فى أشياء ربما يكونون مهتمين بشأنها. كما قلت من قبل، لقد فقدنا حس الدعابة، وعلينا أن نكون مملين بشكل أقل. اعتدنا أن نكون ساخرين فى الماضي، لقد كان اليسار مرحاً فى الستينيات، وبعدها أصبحنا جادين للغاية، ولا أعتقد أن هذا يجدى نفعاً.

6 لماذا لا تطارد أفلامك الأشرار الحقيقيين؟، الحقيقيون فعلا!

لماذا لا تسمى الأشياء بمسمياتها؟ لماذا لا نمتلك أفلاماً تسجيلية أكثر تلاحق المؤسسات بأسمائها؟ لماذا لا يوجد فيلم يلاحق الأخوة كوخ ويسمهم باسمهم؟ فى السنوات القليلة الماضية، وبنظرة إلى القائمة القصيرة للأفلام التسجيلية المرشحة للجوائز، أزعجنى شىء ما. هذا الشىء هو أنه هناك ثلاثة أو أربعة مواضيع عن أشياء تحدث فى الحاضر، شىء فى الولايات المتحدة الأمريكية (شىء نفعله ونتحدث عنه كأمريكيين فى الوقت الحالي) شىء سياسى بشكل جاد، وخطير. عد بذاكرتك إلى الوراء، وانظر إلى إنتاجات السنين الماضية. هناك العديد من الأفلام التسجيلية العظيمة، التى تدور حول أشياء حدثت فى الماضي. هناك أفلام تسجيلية أيضا حول ما يحدث فى إندونيسيا أو فلسطين – خمس كاميرات مكسورة مثال ممتاز-. ولكن عدد الأفلام التى تتناول مواضيع سياسية مهمة فى الولايات المتحدة قليل للغاية. سيكون هناك الكثير من الأشياء ذات المعنى التى تتناول الاحتباس الحراري، ولكنها ستحتوى على كل طرق الالتواء حول القضية حتى لا يقع المخرج أو الشركة المنتجة فى ورطة ما.

أتى أحدهم إلى سائلاً :" هل يمكننى أن أقول هذا فى فيلمي؟ هل ستتم مقاضاتي؟" نعم ستتم مقاضاتك ! لقد تمت مقاضاتى عشرين مرة عن فيلم "روجروأنا" فقط. ستُقاضى، وربما تكون الفتى أو الفتاة اللذان يظهران على قناة فوكس نيوز، وماذا إذن؟ لماذا تصنع فيلمك فى المقام الأول؟ لا توجد حياة مريحة فى هذا المجال. نحن كمواطنين، قمنا باتخاذ قرار أن نصبح صانعى أفلام، علينا أن نقوم بعملنا. علينا أن نخاطر. أخبرفريق دائماً :"علينا أن نصنع هذا الفيلم كما لو أنه آخر فيلم سنقوم بصناعته. علينا أن نصنع فيلماً، حيث لن يحاول أى أحد فى موقع سلطة أن يقترب منا!" وفقط وبـ"أمنية الموت" هذه، ستضمن النجاح الحقيقى فيما تصبو إليه.

7 أعتقد أنه من المهم أن تجعل أفلامك ذاتية

لا أعنى هنا أن تضع نفسك بالضرورة فى الفيلم، أو فى مواجهة الكاميرا. البعض منا، لا تحبه الكاميرا. لا تقف أمام الكاميرا، وأرجو أن أسدى هذه النصيحة لنفسى أيضاً. لقد كانت حادثة عارضة التى أدت بى لصناعة "روجروأنا" ولن أزعجكم بالقصة، ولكن الناس تحب سماع صوتك. الأغلبية الساحقة من الأفلام التسجيلية التى لاقت نجاحاً واسعاً كانت هذه الأفلام ذات الأصوات الشخصية. مورجان سبيرلوك، ال جور، بيل ماهر، "جازلاند"،"شواه"،وغيرها. أعلم أن معظم الأفلام التسجيلية تبتعد عن هذا الخيار الفني. معظمها لا يوجد به سرد روائى، وبدلاً من هذا يقوم صانعوها بوضع بطاقات لتقوم بشرح ما يحدث. ولكن الجمهور يتساءل: من هو قائل العبارة؟

عندما تشاهد فيلماً لسكورسيزي، فأنت تعلم من يخبرك بهذه الأحداث. علمت عند ذهابى لمشاهدة "جرافيتي" – وبسبب أنه من إخراج الفونسو كوارون - أننى لن أشاهد فيلماً هوليوودياً، بالرغم من أن شركته الموزعة هى وارنربروس. لم يكن فيلماً أمريكياً، كنت ذاهباً لمشاهدة فيلم مكسيكي، لأن الفونسو مخرج مكسيكى - وإذا شاهدت أفلامه، بما فيها ذلك الجزء الذى صنعه من سلسلة هارى بوتر، والذى كان سوداويا للغاية – علمت أننى ذهبت لفيلم لن أعرف ماذا سيحدث فيه.

ولن نعرف أبداً. إذا لم يفسد أحد الفيلم له، كان من المحتمل أن يقتل كلا من ساندرا بولوك، وجورج كلوني، وأى أحد آخر فى الفضاء. إنه مخرج مكسيكي! وهذا ما جعل من "جرافيتي" فيلماً مثيراً بالنسبة لى لأننى لم أتمكن من معرفة ما سيحدث فى العشر دقائق القادمة، على عكس ما يحدث فى أفلام هوليوود. لن تريد لجمهورك أيضاً أن يعرف. فى "جازلاند" عندما أطلقوا المياه على النيران، فإننى لم أرَ هذا مطلقاً! لم أتوقع حدوث هذا. هنا يبدأ الناس فى إخبار أصدقائهم حول الأمر. سيخبرون أصدقاءهم "عليكم أن تشاهدوا هذا الفيلم!".

8 وجه كاميراتك إلى الكاميرات

أظهر للناس لماذا لا يخبرهم الإعلام عما يحدث. لقد رأيتَ هذا فى أفلامي، فعندما أتوقف عن تصوير ما يجري، أقوم بتوجيه الكاميرا ناحية كاميرات الصحافة والاعلام. أوه، منظرهم مثيرللشفقة، أليس كذلك؟ إنهم مصطفون بميكروفوناتهم مثل الرجل فى فيلم "بولينج من أجل كولومبين" وهو يقف فى جنازة طفل عمره ست سنوات، ويحاول إصلاح تسريحة شعره فى مقدمة مكان الجنازة، ويصرخ فى وجه المنتج من خلال سماعاته. فى لحظة معينة يدرك هذا الرجل أنه على الهواء، وهنا يبدأ العرض. هذا المشهد يُظهر اهتمامهم القليل بما يحدث، ويُظهر أيضا كم المعلومات الضئيل الذى يقدمونه بشأن القضية.

9 الكتب والتليفزيون يمتلكان السيطرة على المحتوى غير الروائي

إنهم يعلمون أن الجمهور الأمريكى يحب الحكى غير الروائي. ولكنك لن تعرف هذا بالنظر إلى قائمة الأفلام التى تُعرض هذا المساء. ستكتشف هذا بالنظر إلى قسم مراجعات الكتب فى النيويورك تايمز، عندما تجد أن عدد الكتب غير الروائية المُراجعة يبلغ عددها ثلاثة أضعاف الكتب الروائية.الكتب غير الروائية تحقق مبيعات ضخمة، وكذلك البرامج التليفزيونية! انظر إلى التقييمات. قائمة البرامج التليفزيونية لأفضل 25 عملا كل أسبوع، تتضمن عددا كبيراً من البرامج غير الروائية، من البرامج الجيدة مثل "60 دقيقة"، إلى برامج مثل "الرقص مع النجوم".ولكن يجب أن نضع فى الاعتبار أن هناك أيضاً ستيفن كولبيرت، جون ستيوارت، بيل ماهر، وجون أوليفر.

هذه هى البرامج غير الروائية، وهى تمتلك جمهوراً ضخماً. تستخدم تلك البرامج حس الدعابة، ولكنها تقوم بهذا من أجل حكى الحقيقة ليلة تلو الأخرى، وهذا ما يجعلها بالنسبة لى تنتمى إلى نمط التسجيلي، يحب الناس مشاهدة ستيوارت وكولبرت، فلم لا تجعل أفلامك بنفس الروح؟ لماذا لا تريد كسب جمهور ضخم مثلهم؟ لماذا يقول الجمهور الأمريكي: نحن نحب الكتب والبرامج غير الروائية، ولكنه من المستحيل أن تجرنى لمشاهدة فيلم غيرروائي. الجمهور يريد الحقيقة ويريد المتعة أيضاً. كرر ورائي: الجمهور يريد المتعة! وإذا لم تتقبل أنك صانع للمتعة بحقيقتك، فأرجوك اخرج من الصناعة، كن مدرساً، واعظاً، أو أسس مؤسسة صديقة للبيئة.

10 بقدر الإمكان صور هؤلاء الذين تختلف معهم فقط

هذا ما يهم فعلا. نحن نتعرف على الكثير من الأمور بينما تقوم بتصوير هذا الرجل من أكسون، أو جينرال موتورز وهو يتحدث. تحدث إلى الشخص الذى تختلف معه. لقد وجدت أن التحدث إلى أشخاص فى موضع سلطة، هو أمر مثير للاهتمام. الآن أصبح الوضع أصعب أن أجعلهم يتحدثون معي، ولذا فإننى أستخدم طرقاً لا تتوافق مع معايير معظم الشبكات التليفزيونية. ولكنها تتوافق مع معيارى الأخلاقى الوحيد، الذى يخبرنى بأن هذا العالم، وهذه البلدة هما ملك للناس، وليس لتلك القلة الثرية التى تديره. وتلك القلة التى تمتلك السلطة، لديهم ما يحرجهم بالفعل.

11 عندما تصور مشهداً من أجل فيلمك هل تغضب مما تراه؟

هل تبكي؟ هل تصطك أسنانك لدرجة أنك تخشى أن الميكروفون سيلتقط صوتها؟ إذا كان هذا يحدث لك فى التصوير، فهناك فرصة جيدة للغاية، أن الجمهور سيستجيب لفيلمك. ثق فى هذا، فأنت جزء من الجمهور، دائما ما أخبر طاقمى أن الجمهور يوجد بداخل الطاقم، الجمهور جزء من الفيلم،ماذا سيعتقد الجمهور بشأن هذا الفيلم؟

وفى أحيان كثيرة، وبينما أصور، أجد نفسى أفكر قائلاً :"أعلم ماذا سيحدث عندما يرى الجمهور هذا، يمكننى رؤية هذا!". أنا أخرج أفلامى من أجل هذا الجمهور، وهذا ما تحتاجه أنت أيضاً.

12 الأقل هو الأكثر وأنت تعلم هذا بالفعل

اقطع، قم بالمونتاج، واجعل الفيلم أقصر. قل ما تريده بكلمات أقل، مشاهد أقل. لا تعتقد أن ما تفعله تبدو رائحته كالعطر. لأنه ليس كذلك.أنت لم تخترع العجلة. يحب الناس أن تثق فيهم، فى امتلاكهم عقولاً يفكرون بها. حتى الناس غير الأذكياء، والذين لا يعلمون شيئاً عن العالم الكبير، يمكنهم أن يعرفوا متى تعاملهم كأذكياء، ومتى تتعالى عليهم. وهم ليسوا بأغبياء. ليس الـ220 مليونا، إنهم فقط جهلة بعض الشيء.

نحن نعيش فى بلد، لا تمتلك نسبة 80 بالمائة من مواطنيه جوازات سفر، وهم لا يتركون بلدهم ليذهبوا لمشاهدة بقية العالم. إنهم لا يعرفون ما يجرى هناك. يجب أن نشعر بالتعاطف من أجلهم. إنهم يريدون المجئ معنا، وسيأتون بالفعل إذا أحسوا أننا نحترم امتلاكهم لعقل مثلنا.

13 فى النهاية، الصوت أهم من الصورة

ادفع لمهندس صوت الفيلم مثلما تدفع لمدير التصوير، خاصة فى الأفلام التسجيلية. الصوت يحمل قصتك، وهذا الأمر صحيح فيما يتعلق بالأفلام الروائية أيضاً. لقد شاهدت هذا فى قاعة العرض، بينما تكون الصورة غير واضحة أو مهتزة قليلاً،لا يغادر الجمهور الصالة، ولا يتفوه أحد بكلمة، أو يذهب إلى المسئول عن العرض ليخبره بهذا. لكن إذا اختفى الصوت، فستقوم مظاهرة فى الصالة، أليس هذا صحيحاً؟ ، وإذا كانت الصورة سيئة، أو اضطررت للجرى بسبب البوليس، وأصبحت الكاميرا تتحرك فى جميع الاتجاهات، فلن يقول الجمهور:"لماذا تهتز الكاميرا؟" أو "أوقفوا اهتزاز الكاميرا!".

دعنا نفترض أنك لم تضبط بؤرة الكاميرا فى أى مشهد، لأنه توجب عليك التصوير بسرعة، الجمهور لا يهتم بهذا، إذا كانت قصتك قوية، ويمكنهم سماعها. هذا ما يستحوذ على اهتمام الجمهور بالفعل، اهتم بالصوت، ولا تقم باستخدام طرق رخيصة لصنعه. لأن الصوت عنصر مهم للغاية بينما تصنع فيلمك التسجيلي.

هذه هى قواعدى الثلاث عشرة، وأنا آسف على الإطالة، ولكننى شغوف جدا بشأن هذا الأمر. لأننى أريد للأفلام غير الروائية أن تُشاهد من الملايين من البشر. عدم حدوث هذا هو جريمة. ولوقت طويل كنت ألوم الموزعين، والمنتجين، وبصدق تام علينا أن نستغرق من وقفتنا لحظات لنلوم أنفسنا، نحن صانعى الأفلام. هل نصنع هذه الأفلام ليتم عرضها فى قاعات العرض؟ أنا أريد مشاهدة الأفلام فى قاعة سينما وليس على شاشة الموبايل. أتفهم أن هذا بحكم سني، وأن الأجيال الأصغر تفعل هذا بالفعل، ولكنى أخبرهم أنهم عند مشاهدتهم "لورانس العرب" على شاشة الموبايل، فإنهم لا يشاهدون الفيلم حقاً. لا أعلم كيف أسمى هذا الأمر، لكنهم لا يشاهدون فيلماً.

صنعت هيئة البريد الأمريكية طابعاً بريدياً يحمل صورة الموناليزا، ثمنه 32 سنتا،ولكن هذا الطابع ليس الموناليزا، إنه طابع يشبهها فقط، لذا، فأنا آسف، أنت لم ترَ الموناليزا من قبل، إذا أردت النظر إلى الموناليزا فقم باستخرج جواز سفر واعثر على طريقك لباريس. والأمر فى حالة الأفلام مشابه لهذا أيضاً.

حسام على .. المنتمى المتمرد

حسام على اسم حفر على جبين السينما التسجيلية بأعمال أقل ما يقال عنها أنها رائعة وصادقة، يصعب حفظ أسماء أو أعمال السينمائيين التسجيليين بالنسبة للقطاع العريض من الجمهور، إلا أن هناك أسماء تقدم نفسها بصورة خاصة، يدرك معها المشاهد أنه أمام تجارب استثنائية خاصة فيما تقدمه وما تقوله وتعبر عنه، وهذا باختصار ما يمكن أن نقوله عن "المخرج التسجيلى حسام على" وأعماله.

أمنية عادل

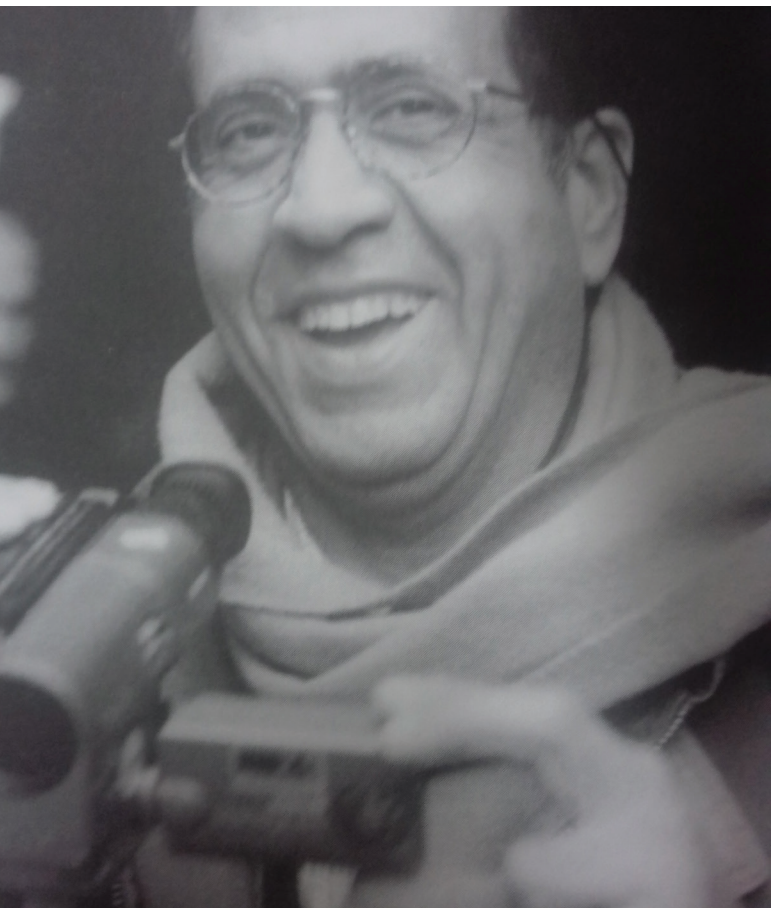
كان يستعد لتقديم فيلم عن مرضى الكلى

شب على السينما مع الوطن ونضج مع المواطن

الحرب والسلام شغلتاه .. وسيطرت عليه حرب الحياة وظروفها

سيناء والقاهرة عوالم وجدت طريقها لعدسة حسام على

أدرك شاعرية الصورة فقدم أعمالا وصلت للمشاهد



بدأ حياته بدراسة ما هوى، حيث السينما، بالمعهد العالى للسينما وتخرج فى عام قلب مصير الأمة العربية والقطر المصرى بصفة خاصة وهو عام 1967، هذا التاريخ الذى غيروجه حياة حسام على، إذ التحق بسلك الجندية بالقوات المسلحة المصرية منذ تخرجه بالعام المذكور وحتى مارس 1974.

هذه الفترة ألقت بظلالها على روحه وأعماله، حيث يحضر المرء بجوانبه الإنسانية متلاحمة مع انتماءاته المصرية، وأفكاره المرتبطة بالمواطن والمعبر عن جوارحه، حتى وإن كان بلقطة صامتة اكتفى بها "على" للتعبير عن رؤيته للإنسان بالدرجة الأولى، والمواطن المصرى بالدرجة الثانية ورؤية عامة عن الدولة بدرجة ثالثة.

سنتعمق أكثر بقراءة ما قدم "على" من أعمال تسجيلية، فرغم قلتها- حيث قدم 18 فيلما تسجيليا فقط - إلا أنها تركت أثرا بمسيرة السينما التسجيلية فى مصر.

السلاح السينمائى

مر "على" فور تخرجه بتجربة خاصة منحته روحا مميزة بأعمال جعلته أكثر صدقا وتعبيرا، حيث التحاقه بالجيش منذ تخرجه فى عام 1967 وحتى 1974، منحه هذا عينا خاصة ترى كواليس الحرب والمناورات الحربية، وتلصص الجنود الذى وجد لعينه – كمخرج - طريقا، كما أنه لم يكن مجرد جندى، بل عمل كمراسل حربى خلال حرب التحرير، أكتوبر 1973، بقطاع السويس، داخل صفوف الجيش الثالث الميدانى، حيث قام بتصوير العديد من الجوانب الحربية والمعارك، وتواجد

فى أكثر المواقف صعوبة وحساسية، حيث سجل موقعة تسليم لسان بور توفيق فى 13 أكتوبر 1973 للقوات المسلحة المصرية وهو ما يعد انتصارا كبيرا.

خلفية "على" وارتباطه بالجيش كل هذه الفترة الطويلة نسبيا، تُرجما فى أعمال حملت بصمة الجندى المحارب ذى العين الإخراجية عالية الجودة، فإذا استهللنا بفيلم "ثلاثية رفح" سنجده فى قرابة 15 دقيقة يقدم ثلاث حكايات، وعوالم ثلاثة لرفح التى كانت ورفح الحاضر، وما ينتظرها فى المستقبل.

فى الجزء الأول من الثلاثية ويقدم به "قرية أبو شنار" والتى كانت تحمل اسم ياميت سابقا، وهى قرية على حدود رفح فى شمال سيناء، كانت مستوطنة إسرائيلية تم الاستيلاء عليها من قبل الإسرائيليين عام 73، وتتبلور رؤية "على" فى سرد الجزء الأول، بطرح مفارقة الهدم والسعادة، بحسب الراوى الوحيد الذى يسرد قصة "أقرية أبو شنار، أو كما أطلق عليها الإسرائيليون ياميت" فقد تم بناء مستوطنة كاملة وشاملة المرافق وفى يوم وليلة تم هدم كل شىء، وهو ما أشعر هذا الراوى ومن على شاكلته بالفرحة الغامرة.

بينما يستقرئ بالجزء الثانى حال الفلسطينيين فتحضر مفارقة العنوان والمضمون كبطل للقصة، حيث يحمل هذا الجزء عنوان "قرية فلسطينية"، فيما تكشف الصورة عن تشرد أهل هذا القرية وحياتهم بالخيم المتهالكة، ويكشف هذا نجاح "على" فى التعامل مع الثنائيات بصورة تمنح الفيلم التسجيلي روحا خاصة، ذات رؤية تقدم شاعرية الصورة السينمائية وجمالياتها إلى جوار المضمون الذى يحضر بسلاسة الحرير.

"أشواق الأهالى" ، عنوان الجزء الثالث من الثلاثية العميقة التى لا تتجاوز ربع الساعة، لكنها تفجر العديد من الأسئلة إلى جوار تفجير المشاعر الإنسانية والغضب المصحوب بالألم والعجز فى الوقت ذاته، على أشخاص جل جريمتهم أنهم يعيشون فى منطقة تحت خط النار.

نار الرصاص لا تقل قسوة وألما عن نار الأشواق والأحبة الغائبين، فهؤلاء المرحلون والممزقة عوائلهم ما بين شرق وغرب لرفح، بقيت حياتهم معلقة بالسؤال عمن هجرهم غصبا، ليبقى فى النهاية صوت الحقيقة يجلجل مكررا "مظلومين .. مظلومين".

فيلم "ثلاثية رفح" صاحب الظروف الخاصة، حيث لم يكن طاقم العمل قد حصل على إذن بالتصوير رغم سفرهم، إلا أن الفيلم بقوته ولغته السينمائية المميزة فرض نفسه، ومن ضمن مفارقات الفيلم - وأغلب أفلام حسام على - أنها كانت من إنتاج المركز القومى للسينما أو هيئات تابعة للدولة، لكنها كانت تقف عند صف يصعب تصنيفه، فالإدانة والثناء يتلاحمان دائما ويسيران جنبا إلى جنب.

كسر الصمت

لم يكن شريط الصوت مجرد مكمل للقطات المتتابعة بأفلام حسام على، بل كان عنصرا مهما موازيا بالقيمة ذاتها للصورة، فكل من أفلامه هو "ثلاثية رفح" يكمل ما يراه المشاهد وما يكونه من رؤية نهائية عن المضمون المطروح، كما هو الحال فى "ثلاثية رفح"

حصاد
الحديث فى مقابل الفعل

كتب المسرحى الإغريقى القديم "أيسخيلوس" مسرحية تحت عنوان "الفرس"، حيث يقدم بها البطل "كسركسيس" هذا البطل ذو السمات البطولية، الذى يحكى عنه الآخرون حتى يراه الجمهور قرب نهاية المسرحية ذليلا ومنكسرا، واستفادة من المفارقة بين القول والفعل يأتى فيلم "حصاد"، حيث يفتتحه بتعليق صوتى لملخص خطبة ألقاها "موشى ديان"، فور تخرج دفعة جديدة فى الكلية الحربية الإسرائيلية، ويستعرض بها مدى قوتهم وصلابتهم فى مقابل ضعف العرب، وتأكيده لبلوغهم منالهم فى الوقت الذى لن يفيق فيه العرب من غيبوبتهم عقب حرب 67.

هذا الاستعراض للقوى، تليه الضربات المتتالية ويعلو صوت المعركة فوق كل صوت، لتنتهى بمشاهد انكسار الجنود الإسرائيليين، ففى أقل من 10 دقائق يقدم "على" زهو الانتصار ومرارة الانكسار، التى يشهدها جيش العدو.

رغم أن فيلم "حصاد" يعد من أول أفلام "على"، إلا أنه ينم عن وعى ملحوظ باللغة السينمائية وتراتبية المشاهد، والعلاقة بين الصوت والكلمة، والتوازن فيما بينها، حيث يبدأ الفيلم وحتى الدقيقة الثالثة يزخر بصوت الفنانة "أنعام الجريتلي" التى تنقل خطبة "ديان"، أما باقى الفيلم فهو رصد لمشاهد متعاقبة من نجاح القوات المصرية فى تحقيق نصر محقق غفل الإسرائيليون عن حقيقته.

خطاب متوار

فى فيلم "المعرض" إنتاج عام 1985، يوضح "على" فى المشهد الأخير من المشاهد الأربعة المكونة للفيلم - ويحمل عنوان "الجناح الدائم" - ومن خلال المعرض الصناعى الذى شهدته ثمانينيات القرن الماضي، أنه كانت هناك مطالبة لإسرائيل بالمشاركة بـ"جناح دائم" كل عام، وهو ما وافقت عليه السلطات، فى حين تحركت مشاعر الغضب الشعبى رغم إخماد السنوات والمعاهدات لها.

فى الفيلم ذاته تأخذ أعمال "حسام على" منحى آخر، حيث التقرب إلى المواطن وقراءة مشاكله بعمق أكثر، وقراءة أحلامه وواقعه بصورة فاحصة بعدسة الميكروسكوب، ففى فيلم "المعرض" الذى نحن بصدده، يكشف "على" من خلال المشاهد الثلاثة الأولى، تحول المجتمع من حلم الثورة والحرب والعزيمة إلى الانصياع للمشكلات الحياتية، التى ابتلعته بداخلها ولم يعد قادرا على التقاط أنفاسه، حيث ينتقل من صعب إلى أصعب.

فضلا عن التعرض للرغبة فى التطلع لتحقيق الحلم الأمريكي، إذ يظهر من خلال مشاهد الفيلم كيفية التحول من مواطن يحلم بالغد ويعمل لهذا، إلى مواطن جل ما يهمه هو الحصول على المنتجات وتجميعها، وكشف الوجه الاستهلاكى الذى بات عليه الشعب المصرى، فى لقطات تنتمى إلى عالم الكوميديا السوداء تتلاحم بها مشاهد الشراء والنهم وأغنية "مصريتنا وطنيتنا" وأمانة مصريتنا ودورنا فى حمايتها، ويختتم الفيلم برؤيته أن المواطن ليس فقط من علينا تحميله المسئولية، وإنما الدولة هى التى ساهمت فى دعم خمول هذا الشعب، من خلال محاولات "التطبيع" أو التقارب مع العدو كما حدث فى "الجناح الدائم".

سوق الرجالة

تتجلى إبداعات حسام على فى فيلم "سوق الرجالة"، وهو اسم يحمل العديد من الدلالات ويذهب بالعقل إلى كثير من التأويلات والتفسيرات لهذا العنوان الصريح لدرجة يصعب معها التفكير.

نبتت حكاية فيلم "سوق الرجالة" من رغبة "حسام على" فى صناعة فيلم يتناول أزمة الرجال العائدين من العراق والكويت، فور اندلاع حرب الخليج الثانية، والصعوبات التى واجهها هؤلاء، لاسيما أن السواد الأعظم من هؤلاء الرجال عمال ولا يحملون الشهادات، وبالتالى سيتجهون إلى سوق العمالة اليدوية أى "البناء والمعمار".

انطلاقا من تلك الفكرة التى استحوذت على جزء من الفيلم، ووضحت بها أزمة العائدين، ظهرت قصة أكثر دراميةً وحضورا وهم "عمال البناء"، يبدأ الفيلم بعرض لهؤلاء الرجال وكأنه سوق لشراء العبيد، مع حفظ الفارق، والعلاقة المتوترة بين هؤلاء العمال وسوق العمل هى التى تخلق الأزمة، فهناك العديد من العاملين بهذا المجال وينتظرون فى حين لا يكفى سوق العمل حاجة هؤلاء جميعا، فضلا عن عودة العائدين، فيا له من سوق بحق.

فيلم "سوق الرجالة" لا يوفر فهما لعالم هؤلاء الرجال، وإنما تلقائية وبساطة الصورة تدمج المشاهد مع عالمهم البسيط، فالوجوه المصرية التى حفرت الحرارة والشمس والحاجة والعوز ملامحها نجدها لا تيأس أو تنكر حالها، رغم الفقر والصعوبات.

عين "على" توضح تلاحمها مع عالم هؤلاء، فلا يشعر المشاهد بفوقية الصورة، كما هو الملاحظ فى بعض الأفلام الأخرى، حينما ينظرون إلى أصحاب الظروف الصعبة، وهو ما يضيف جمالا على هذا الفيلم الذى تصل دقائقه إلى 25 دقيقة فقط.

نضج فيلم "سوق الرجالة" ينبع أيضا من التكثيف والتنقل التدريجى بين القصص المطروحة، فرغم تنوعها وتنوع الوجوه، إلا أن هناك توازنا فى الطرح، لاسيما للقصص الثلاث الأكثر بروزا فى الفيلم، كما يشير إلى تعدد الطبقات العاملة بهذا الحقل الطوبى، حيث هناك من يسعى لتوفير لقمة العيش لأسرته، ومن

يمتهنها لتكوين نفسه مثل "طالب المعهد العالى للتكنولوجيا"، ويصور عالمه ونجاحه الدراسى إلى جانب عمله فى البناء.

وهو ما يكشف النماذج الإيجابية والبناءة، التى تظهر فى أعمال "حسام على" كما هو الحال فى فيلم "همس الأنامل" الذى يصور عالم المكفوفين، ويكشف عن روحٍ طموحٍ تفوق الإعاقة وتنقل صاحبها إلى عالم النور بطريقته الخاصة.

لم يكن "على" معاديا للدولة، وإنما متمرد على الأوضاع، ومنادٍ بتغييرها بفن راقٍ بسيط يصل إلى الجميع، فأحب وطنه وعبر عن المواطن بطريقته، وخاض الكثير من المعارك مع "الرقابة" لتُجيز أفلامه، ومنها على سبيل المثال فيلم "سوق الرجالة" الذى رفض أكثر من مرة من الرقابة حتى وافقت عليه فى النهاية.

المتأمل فى أفلام "حسام على" يجد غلبة طابع "الوحدات" والتقسيم، سواء كان مستوحيا ذلك من الشخصيات أو من الأحداث، فمثلا فيلم "همس الأنامل" يستعرض نموذجين بصورة موسعة لسيدة كفيفة وكذلك طالبة كفيفة، وكل منهما تملك طموحا خاص وأحلاما لا تنتهى، وذلك فى ضوء اللوحة الأكبر وهى "أوركسترا جمعية النور والأمل" التى تعزف بها الفتيات والسيدات بأصابع من نور، ويهمسن بها على آلات موسيقية تعكس رقتهن وعذوبتهن.

كذلك نجد الأمر ذاته محققا فى فيلم "سوق الرجالة" حيث استعرض نماذج من العمال بظروف متابينة، وأيضا فيلم "المعرض"، والوحدات هنا مختلفة، حيث يقسم الفيلم إلى أربعة "مشاهد" أو قصص، كذلك "ثلاثية رفح" فى النهاية فإن الوحدات والتقسيم والاقتصاد لدمج المشاهد أكثر بالعمل، هو أحد أساليب "حسام على" كما هو واضح.

تلقائية الصورة

على مدى مسيرة "حسام على" وبالنظر إلى أفلامه بعين فاحصة، يجد المشاهد والناقد على حد سواء تلقائية الصورة ودقتها فى الوقت نفسه، فالفيلم التسجيلى يصعب به ضبط العناصر للتصوير، كما هو الحال مع الفيلم الروائى، وإنما يستغل المخرج والمصور معا، العالم الذى تمنحه الصورة وتكفله طبيعة الشخوص، بالنظر إلى أفلام "على" تتوافر سلاسة الحركة والصورة المتجانسة فلا نجد فجاجة أو تعاليا، وإنما تلقائية تتواكب مع الموضوعات التى يطرحها بأفلامه، وهو ما خلق منه اسما خاصا فى عالم السينما التسجيلية المصرية.

حسام على والسيناريو

اهتم "على" بالصورة الحية لهذا ترك عدسته لالتقاطها، فلم يكن السيناريو هو أول ما يهمه رغم اهتمامه به، فالأفكار كانت تجد طريقها له، ويذكر أن فيلم "ثلاثية رفح" لم يكن مخططا له أن يتم تصوير مشاهده بهذه الطريقة، وإنما تم التقاط المشاهد، وكان "على" يملك مخيلة وعقلا خاصا، حيث لا يتصور أحد شكل الفيلم فى النهاية إلا هو.

البطولة

تنوعت عوالم أفلام "حسام على" رغم احتكاكها بصورة أكبر بعالمين فقط، وهو عالم "الإنسان" وعالم "الوطن"، فكان فلك الوطن هو المسيطر على مسار أعماله فى البداية، وذلك يعود بعض الشىء إلى التحاقه بالجيش، وروحه المنتمية للوطن بصورة واضحة، حتى وجدت ضالتها فيما بعد بالإنسان، الذى يعد الترجمة الحقيقية لنجاح الوطن وتقدمه، فأصبح شغله الشاغل هو هذا المواطن الساعى طوال الوقت، فى تلك الرحلة قدم "على" نماذج عدة، وضحت رغم صعوبة الحياة معدن هذا المواطن، الذى تفتخر به أعماله حتى ولو بطريقة غير مباشرة.

لتنتقل عوالمه ونضجه الفنى من الكل إلى الجزء، هذا الجزء الذى يخدم الكل، فالتروس لا تعمل بصورة منفصلة، وهو ما يعكس وعى "حسام على" بالقضايا الداخلية والخارجية وقراءة وضع "المواطن المصرى" فيما بينها، ليكشف أين نقف وإلى أين نتجه؟؟.

الموسيقى فى الأعمال

شاعرية الصورة لا تكتمل إلا بموسيقى تتحالف معها للتعبير عن فحواها، وهو ما يجده المشاهد بأفلام "حسام على" حيث تحالف مع موسيقيين وعوا ما يريد وأدركوا قيمة الموضوعات وتعاملها معها فى سياقها، فظهرت النغمات متجانسة مع الصورة واللقطة والكلمة، كما تلاحمت النغمات والحديث أو الشهادات التى يسردها الأشخاص بالأفلام، فكانت المشاهد تتلاءم مع النغم الموسيقى، بما يتناسب مع الحالة العامة ويخدمها.

فضلا عن شريط الصوت والمؤثرات الصوتية، التى كان يستعين بها، فمثلا بفيلم "حصاد" الذى أظهر به تقدم ونجاح القوات المصرية والعربية على العدو الإسرائيلي، وكيف استخدم الأغنية العربية فى النهاية، تلك الأغنية الحزينة، التى ترثى حال ما آلت له إسرائيل، كذلك توظيف الأغانى بفيلم "المعرض".

الفريق

من يراقب "تيترات" نهاية أفلام "حسام على" يجد فريق عمل خاصا، تعاون معهم وتعاونوا معه لإنتاج أغلب أعماله، ومنهم المونتير "عادل منير" وكذلك المصور السينمائى "محمود عبد السميع"، وبحسب عبد السميع فإن لغة التفاهم مع المخرج التسجيلى الراحل "حسام على" كانت من أمتع ما يمكن، فهناك كيمياء وتلاقٍ كبير يجمع بينهم، لهذا خرجت أغلب الأفلام - إن لم يكن جميعها - بسلاسة ورشاقة سينمائية وعمق فى معالجتها أيضا.

ويسرد عبد السميع ذكريات فيلم "ثلاثية رفح" قائلا:

أثناء تصوير فيلم "ثلاثية رفح" كنا نصور أى لقطة تحضر أمامنا دون تردد أو ترتيب مسبق، حيث إنها مشاهد لحظية لا يمكن أن نلتقطها مرة أخرى، فمثلا لقطات العديد والنحيب الخاصة بالسيدات فى الجزء الثالث كلها كانت لقطات حقيقية، حدثت أمامنا، وكنا مباشرة نثبت الكاميرا ونلتقط ما نستطيع.

وأذكر أن أول لقطة تم تصويرها فى فيلم "ثلاثية رفح" كانت هى آخر لقطة تمت إضافتها فى الفيلم، وهى لقطة الشمس التى تغرب، حيث كنا نستعد للراحة بعد رحلة العمل الطويلة، ولكن اللقطة فرضت نفسها".

ويسرد عبد السميع سيناريو تلك اللقطة قائلا: سيناريو تلك اللقطة كان عجيبا، حيث كنا قد وصلنا للتو إلى رفح، ولم نأكل شيئا أو نسترح، وكنا نستعد لإعداد الطعام، أنا و"حسام على" وعاملون آخرون، ولم نكن ننوى التصوير هذا اليوم، حيث إن الشمس كانت تغيب واليوم فى نهايته، وإذا بى وقد نظرت إلى حسام وفهمنى على الفور وطلبت منه ضرورة التقاط تلك اللقطة، وبالفعل هممنا وأحضرنا الكاميرا وتركنا الطعام لتصوير تلك اللقطة، التى تم ختام الفيلم بها، حيث كانت بمثابة تعبير موازٍ لكلمة "مظلومين" التى ترددت على لسان الرجل فى النهاية.

ويتابع :"وحتى نعرف أكثر عن قوة رؤية ووعى "حسام على" فإن براعته تتبلور فى فهمه للصورة وشاعريتها ودمج الحوار والشخصيات معها، فكيف امتزجت قوة تعبير اللقطة بقوة تعبير الكلمة التى ترددت كصدى وأصبح لها تأثيرها الملحوظ كلقطة نهائية للفيلم نظرا لاستخدامها الدرامى.

غادر "حسام على" الحياة باكرا رغم أحلامه الكثيرة، وفى نهاية أيامه كان يعد لتنفيذ فيلم عن "مرضى الكلى" وقام بالفعل بالعديد من الرحلات والأبحاث الميدانية لرصد حالة هؤلاء، وقد وصل فعلا إلى العديد من الحالات، إنسانية حسام على سهلت عليه مهمة قراءة الوجوه والتعاطى معها، حيث كون ألفة وعلاقات ترجمت على الشاشة السينمائية، ووجدت طريقها إلى المشاهد بسهولة وسلاسة.

الأفلام المستعان بها فى القراءة

"حصاد" 1974: سيناريو : حسام على
تصوير : حسن عبد الفتاح، مونتاج : عادل منير
إنتاج : الهيئة المصرية العامة للسنيما والمسرح والموسيقى (المركز القومى للسينما التسجيلية)

"ثلاثية رفح" 1982:سيناريو : حسام على
تصوير : محمود عبد السميع وعماد فريد، مونتاج : عادل منير ويوسف الملاخ
موسيقى : مصطفى ناجي، إنتاج : المركز القومى للسينما

"المعرض" 1985: سيناريو : حسام على
تصوير : سمير بهزان مونتاج : عادل منير
إنتاج : المركز القومى للسينما

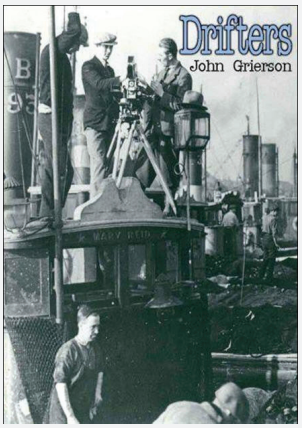
"سوق الرجالة" 1990 : سيناريو : حسام على
تصوير : محمود عبد السميع، مونتاج : عادل منير
موسيقى : انتصار عبد الفتاح، إنتاج : المركز القومى للسينما

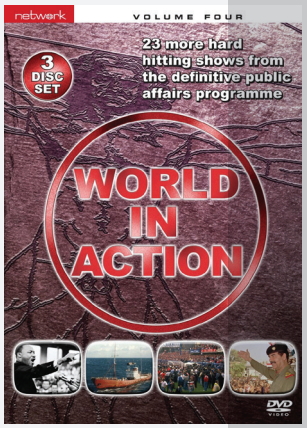
"همس الأنامل" 1996: سيناريو : حسام على
تصوير : سمير بهزان، مونتاج : عادل منير
إنتاج : المركز القومى للسينما

مركزية "التدخل" الإبداعى والسياسى فى رسم المعالم النظرية التكوينية للفيلم الوثائقى

تناقش هذه الدراسة المراحل التكوينية للسينما الوثائقية، والأسس النظرية والفنية التى رفدت تكريسها كإطار مميز فى العمل السينمائي. وسيتم التركيز فى هذا السياق على أهمية استيعاب توجهات هذه المرحلة، ليس كمكونات ثابتة خاصة بلحظة تاريخية معينة، بل على أساس كونها ما زالت تمثل اليوم أساسا مفصليا فى النقاش حول فهم و تطوير آفاق الفيلم الوثائقى بمراحله المختلفة، وضمن كل تنويعاته وأشكاله. وضمن رصد بعض معالم الطروحات المكونة للفيلم الوثائقى واتجاهاتها العامة و تطورها فى إطاريها التاريخى والنظرى، نرى كيف أرست هذه الطروحات لبروز الفيلم الوثائقى، إلى جانب الفيلم الروائى، كشق مكون وأساسي، للممارسة السينمائية كما نعرفها اليوم.

مالك خورى





لقد تأثرت بدايات ظهور الفيلم الوثائقى بشكل واضح بالحالة التى كانت تشهدها روسيا وأمريكا وأوروبا فى العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين، وبشكل خاص بالإرهاصات النظرية والسياسية، التى رافقت الثورة البلشفية فى روسيا، وفيما بعد التطورات التى رافقت الصراع ضد الفاشية والحرب العالمية الثانية. وكانت التوجهات النظرية التى رافقت التغيرات الثورية فى روسيا قد أرست لتبنى توجه جدلى فى التعاطى مع فكرة البناء الفكرى والفنى للفن السينمائي.

وساهمت التطويرات الفنية المرتبطة بالتوجهات الملتزمة اجتماعيا وسياسيا، فى الفترة الأولى لصعود الفيلم الوثائقى، فى تثبيت فكرة "التدخل" الإبداعى والفكرى فيما "يسجل" سينمائيا، كأساس نظرى للعمل فى هذا النوع الصاعد للسينما فى حينه. وجرى هذا عكس التيارات التى كانت تنظر إلى الفيلم الوثائقى كتسجيل محايد للواقع (وهو ما بقى بعض العاملين فى هذا النوع فيما بعد وحتى يومنا هذا يصرون عليه). وبالتالى فإن المساهمات الطليعية لرواد السينما فى تطوير هذا النوع السينمائى كتوجه مميز فى أوائل القرن العشرين، تمخضت بالنهاية عن تحول نوعى فى مسار التنظير السينمائى بشكل عام، وفِى تحديد المعالم الرئيسة للسينما الوثائقية كما نعرفها اليوم.

السينما السوفياتية وعوامل تأثيرها فى تكوين السينما الوثائقية

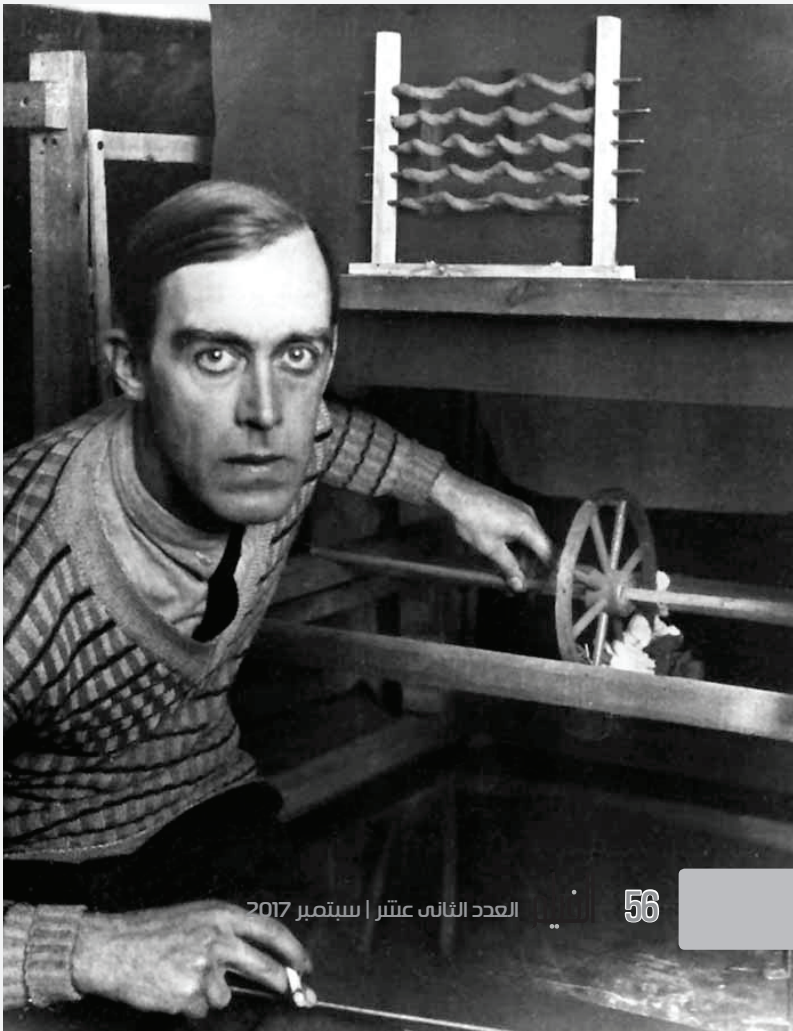
وَمِمَّا لا شك فيه اليوم أن إسهام "جون غريرسون" شكل حجر الأساس فى رسم المعالم المكونة للفيلم الوثائقى كما نعرفه اليوم. وقد تم هذا ليس فقط من خلال فيلمه Drifters لعام ١٩٢٩ الذى يعتبر اليوم أول فيلم تسجيلى بالأطر المتعارف عليها اليوم، وليس فقط عبر تأسيسه فى بريطانيا وكندا اثنتين من أهم وأولى المؤسسات التى ركزت على صناعة الفيلم الوثائقى واكثرها إنتاجا لهذا النوع من الأفلام فى

العالم. بل إن غريرسون استطاع أيضا أن يضع حجر أساس فى التنظير لهذا النوع من السينما وبشكل خاص من خلال دمجه معالم التطوير الفنى والنظرى للسينما السوفياتية مع المستلزمات العملية لتطوير هذا النوع باتجاه التفاعل الأقوى مع والتأثير على الواقع الاجتماعى والسياسى.

فمنذ أواسط العقد الثانى للقرن العشرين، بدأ غريرسون يطرح آراءه عبر مقالات عن موضوع العلاقة بين الفن الحديث وموضوع إعادة إنتاج الواقع. فكان يجادل بأن اللوحات لا تعيد إنتاج الواقع، بل تعمل على إبداعه، وذلك عبر استغلال الوسائل الخاصة بالفن وباتجاه نقل انطباع وهمى "بالتقليد".. فالدراما بالنسبة لغريرسون هى صفة أساسية من صفات الواقع، الذى هو نفسه فى حالة تطور وتحول مستمرة ضمن "عالم متحرك يذهب باستمرار الى أمكنة جديدة، ضمن سياق لا يتوقف من النمو والموت، وهذا ما يكشف الطبيعة الدرامية للواقع." ١٧ لذلك فانه من خلال السرد الدرامى يتمكن الفيلم الوثائقى من إعادة توصيف السياق الأكثر قربا للحقيقة فى إعادة تكوين حيثيات الواقع الاجتماعى والسياسى للعالم الذى نعيش فيه.

وهنا يبرز التمايز الواضح بين هذا الطرح وطروحات الحركات الوثائقية المرتبطة بالسينما المباشرة او Direct Cinema، والتى بدأت بالظهور فى خمسينيات وستينيات القرن الماضي، والتى جادلت لجعل هذه السينما وسيطا صامتا مع الواقع. وبغض النظر عن عدم اتفاقنا مع هذا الطرح، فما يهمنا أن نشير إليه فى سياق هذا المقال هو أنه بالنهاية فإن الطرح الأول استطاع الحفاظ إلى حد كبير على ملاءمته ونفوذه الأقوى داخل حركة الفيلم الوثائقى بشكل عام، وذلك بعكس التيار الآخر الذى على الرغم من تبنى مجموعات واسعة له داخل تيارات الفيلم الوثائقي، فإنه بقى على هامشها، إلى أن أصبح اليوم أقرب فى مساره العام إلى بعض تيارات حركات الفيلم التجريبى.

وما من شك أن التوجه الذى ترسخ من خلال تجربة الفيلم الوثائقى الناشئة مع "غريرسون" قد ألقى بظلاله وطبع تطور هذا النوع لمدة طويلة، وبقى يمثل جزءا أساسيا من التركيبة التى تميز هذا النوع من السينما حتى يومنا هذا. بيد أن التوجهات الفنية هذه كانت بدورها تستلهم وبقوة تجارب مهمة لسينمائيين مثل روبرت فلاهرتى فى Nanook of the North (١٩٢٢)، ألبيرتو كافالكانتى فى Rien que les heirs (١٩٢٦)، والتر روثمان فى Berlin: Symphony of a great City (١٩٢٦)، ولكن بشكل خاص التجارب الرائدة لأفلام السينما السوفياتية المبكرة مثل Battle-



ship Potemkin لسيرجى أيزنستاين (١٩٢٥)، The End of St. Petersburg لف. ا. بودوفكين (١٩٢٧) وأيضا فيلمه Storm over Asia (١٩٢٨)، وTurksib لفيكتور تورين (١٩٢٩)، وكذلك فيلم Earth لألكسندر دوفشنكو (١٩٣٠).

ورؤية غريرسون فى أسلوب السرد السينمائى، التى دعمت اهتمامه بالفيلم الوثائقي، كانت منبثقة إلى حد ما أيضا من مضامين أخرى للفكر الثقافى الاشتراكى للمرحلة، بما فى ذلك الحركة المسرحية، التى كانت بدورها تطبع التغييرات النظرية الفنية فى تلك الفترة. وهذه الحركة استلهمت أسسا لما أطلقت عليه اسم المسرح الوثائقى، الذى بدأ بالظهور فى ألمانيا منذ عشرينيات القرن السالف، خصوصا ضمن أعمال أروين بيكاستور. إذ أنه ضمن الإشارة إلى بيكاستور ومسرحه "الملحمي"، قام المسرحى الكبير برتولد بريخت فيما بعد بإطلاق تعبير "الوثائقي" فى المسرح عام ١٩٢٦- وهى نفس السنة التى قام فيها جون غريرسون باستعمال كلمة وثائقى "Documentary" لوصف أفلام روبرت فلاهرتى -٤٣ إلا أن فلسفة الأسلوب لدى غريرسون من ناحية التركيز على فكرة "التدخل" فى إعادة تقديم "الواقع"، كانت على الأرجح أكثر وأعمق تأثرا بالسينما السّوفياتية فى الحقبة الثانية للقرن العشرين.

ففى تقييمه للمساهمات النظرية للسينما السّوفياتية، لاحظ جون غريرسون - وهو المتفق على كونه الأب الحقيقى لتطوير الفيلم الوثائقى باتجاه التميز كنوع خاص ومستقل من أنواع السينما - أن هذه السينما كانت تنطوى على "قوة خاصة تمكنها من الولوج إلى جميع حقول التحقيق والخيال". كما أنه قدر إلى حد كبير السيولة الدرامية لهذه الحركة السينمائية، وقوة توجهاتها، والتركيز الاجتماعى لموضوعاتها. فاهتمام غريرسون بعمل السينمائيين السوفييت الأوائل، كان من العوامل المكونة لتطور اهتمامه فى السينما. وفيلمه المنتج عام ١٩٢٩ Drifters وهو الفيلم الأكثر التصاقا باسم غريرسون ،الذى قام هو شخصيا بإنتاجه وإخراجه، عكس إلى حد كبير التجارب الشكلية الأولى للسينمائيين السوفييت. والفيلم نفسه تم اختياره فى عرضه الأول فى بريطانيا ليكون شريكا فى العرض مع فيلم المخرج والمنظر السوفياتى سيرغى أيزنستاين الشهير battleship Potemkin. فيما بعد فى الولايات المتحدة فى أواسط الثلاثينيات، أخذ غريرسون على عاتقه إعداد الترجمة للفيلم بوتمكين، مما ساعده على التعرف على الفيلم "مقطعا مقطعا وقدما قدما". وفى إطار إنجاز هذه المهمة خلص غريرسون إلى الاستنتاج أن استعمال الفيلم لتقنيات سينمائية "نقية" ساعد على تثبيت قواعد "المعرفة عن موضوعات الإيقاع، والتوليف، والتكوين فى

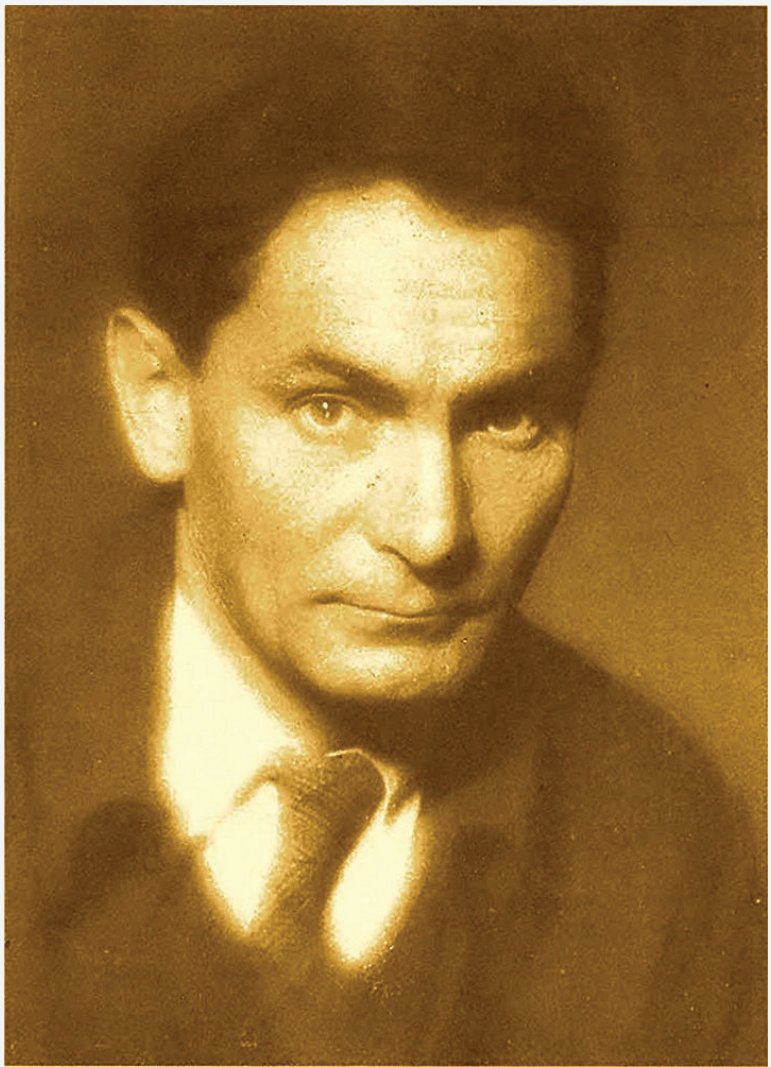
اللغة السينمائية". وأضاف أن بوتمكين أثر به كثيرا أيضا نتيجة قدرته على الاستفادة الخلاقة من حجم "إعادة التقديم" الصادق للأحداث، الذى تضمن البحث فى مدونات صحفية وتسجيلية، وتصوير الفيلم فى مكان حدوثه الحقيقى، والاستعانة بممثلين غير محترفين. ٢٨ كل هذه العوامل ستشكل فيما بعد، وكما سنرى لاحقا فى سياق هذا المقال، روافد مهمة للاتجاه الأسلوبى لغريرسون ولإسهاماته فى رسم معالم السينما الوثائقية بشكل عام.

هناك شخصية رئيسية أخرى قامت بدور مهم وأساسى فى المراحل الأولى لتكوين الفيلم الوثائقى هو المخرج الهولندى الأصل جوريس إيفينز. فعندما تمت استضافته فى كندا للإسهام مع جون غريرسون فى إنشاء المجلس الوطنى للأفلام، كان إيفينز قد رسخ سابقا وبقوة رصيده وصيته العالمى كواحد من أهم الطلائع المكونة للفيلم الوثائقي. ويركز إيفينز نفسه وفى إطار تقييمه لتطور مساهمته السينمائية إلى مركزية دمجه للعمل السينمائى مع النشاط السياسي. وهذا برأيه لم يكن من الممكن تحقيقه إلا فى إطار تثوير وسائل الممارسة السينمائية، فيقول: "لقد بدأت من الجمالى ومن النظرة والتوجه الفنيين.. لقد كنت جزءا من الحركة الطليعية فى أوروبا، فى باريس، وفى برلين، وضمن هذه الحركة الفنية وصلت إلى نوع مختلف من الواقعية. وهذا كان بشكل أساسى نتيجة تأثير السينمائيين الروس مثل أيزنستاين، بودوفكين، و دوفشنكو..." 1

السينمائى السوفياتى الوحيد الذى لا يبدو أنه أثر، على الأقل من ناحية الأسلوب، على الحركة الوثائقية فى مرحلتها الناشئة فى العالم (و بشكل خاص من خلال تطور الحركة فى بريطانيا) كان دزيغا فيرتوف. فعلى الرغم من التأثر الواضح لكثير من الفنانين فى الغرب فى ذلك الوقت بالتوجهات النظرية الفنية الناشئة فى الاتحاد السوفياتي، فإن فيرتوف بقى مهمشا إلى حد كبير من قبل حركات الفيلم الوثائقى فى الغرب. ٣٠ .. ويقول بول روثا، وهو أحد أكثر المقربين إلى غريرسون فى الحركة الوثائقية البريطانية: "لقد كنّا ننظر الى فيرتوف كنكتة. فكل هذا القطع، واستعمال كاميرا لتصوير كاميرا أخرى، ومن ثم لكاميرا ثالثة- بكل أمانة، كل هذا كان أقرب الى التحايل العبثى، ونحن لم يكن باستطاعتنا أخذه على محمل الجد".2 فى مقالة له عن فيلم فيرتوف الأشهر A Man With A Movie Camera كتب غريرسون معلقا: "لقد دفع فيرتوف النقاش إلى مستوى من السخافة والعبثية". وفى مقالة أخرى عن فيلم فيرتوف Enthusiasm (١٩٣٠) جادل غريرسون بأن الفيلم "فشل"، برأيه، لأنه كان متشابها مع أى "إنتاج برجوازى يلبس رداء التكلف والثقافة الفارغة من أى محتوى ذى معنى". 3

من المؤكد أن الانعكاسية الشخصية فى الأسلوب السردى الذى ركز عليه فيرتوف فى عمله، جرى النظر إليه فى حينه على أنه "إلهاء" عبثى لا يتلاءم مع الأهداف الأولية التى ركزت عليها "الغريرسونية" الوثائقية، والتى استلهمت فى عملها اولوية الوضوح فى نقل المعلومة ووجهة النظر الى المشاهد، وان الابداع الفنى والجمالى يجب ان يساهم فى تحقيق هذا الهدف وليس عرقلته. ومن ناحية الأسلوب، فإن توجه فيرتوف بدا، على الأقل بشكل عام، متناقضا مع الوثائقى الغريرسونى الموجه سرديا إلى الأمام، والمبنى ضمن خط واضح ومتكامل. فيما بعد، وبشكل خاص ابتداء من منتصف الأربعينيات، بدأت الحركة الوثائقية بما فيها الغريرسونية فى بريطانيا وكندا، بتبنى بعض التوجهات التى استعملها فيرتوف، والتى رأى فيها ضرورة توسيع دور الكاميرا فى محاولة الغور فى كشف معالم الحقيقة غير المرئية والكامنة وراء الحقيقة المرئية بشكل مباشر. فغريرسون سيقترح، كما سنرى لاحقا، أن "التدخل" فى إعادة إنتاج الواقع عبر "التعامل الإبداعي" مع هذا الواقع يسهم إلى حد كبير فى تلافى الطرح الدعائى الفج للقضايا ذات الأولوية السياسية والاجتماعية." 4

بالرغم من أن حركة الفيلم الوثائقى الأولى لم تشارك اهتمام فيرتوف بسبر غور الإمكانات الأوسع لشكل استعمال الكاميرا وتوليف منتوجها المسجل، إلا أن هذه الحركة بدت إلى حد كبير فى تناغم (على الأقل فلسفيا) مع شغف فيرتوف الواضح بالقدرات الحسية المميزة لهذه الآلة، بالمقارنة مع قدرات العين البشرية. وفى هذا السياق فإن الأفلام الوثائقية التى تم إنتاجها فى بريطانيا وكندا والولايات المتحدة تحت التوجيه الواضح أو غير المباشر لغريرسون، والتى استطاعت أن تغزو أنحاء العالم منذ الثلاثينيات وحتى أوائل الخمسينيات، ساهمت باستكمال الهدف البرنامجى لفيرتوف من ناحية استعمال العين السينمائية (أو عين الكينو كما كان يسميها) لمساعدة المشاهد على رؤية العالم بطريقة جديدة ومختلفة عن تلك التى تعود عليها، ضمن محدودية ما هو متوافر، ضمن واقع الهيمنة البرجوازية على وسائل التواصل الأيديولوجى (بما فيها وسائل التواصل البصرى). فبينما بدأت هذه الأفلام تركز مثلا على الدور الطليعى والأساسى، الذى اضطلع به العمال فى حينه ضمن الصراع الشرس لمكافحة ومجابهة الخطر الفاشى وطموحهم إلى بناء عالم أكثر عدلا فى مرحلة ما بعد الحرب، بدأت أيضا تدمج فى طيات أسلوبها تقنيات فنية كانت قد برزت فى السينما السّوفياتية، بما فيها استعمال بعض من الأطر التجريبية التى اضطلع بها دزيغا فيرتوف.



حركة الفيلم الوثائقى فى بريطانيا وكندا

فالأفلام التى كان يشاهدها مئات الملايين فى جميع أنحاء العالم، وبشكل خاص تلك التى هيمنت على عالم الفيلم الوثائقى خلال الفترة من أواخر الثلاثينيات وحتى انتهاء الحرب العالمية الثانية فى منتصف الأربعينيات، والتى جرى إنتاجها بشكل خاص فى بريطانيا وكندا والولايات المتحدة، قامت بالتقاط وتجسيد صور لا تحصى عن دوران الآلات الصناعية والإنتاجية التى يقوم بإدارتها وتشغيلها نساء ورجال من العمال والمزارعين.. وهذه صور لا يمكن وصفها "بالموضوعية" الواقعية، ولا هى حاولت ادعاء كونها كذلك. فبعض الأفلام التى اكتسبت شهرة عالمية مثل Salt from the Earth (1944)

قامت باستعمال التقنيات البصرية التقليدية، التى كانت تستعمل فى بريطانيا فى الثلاثينيات، إلا أنها اعتمدت فى بنائها العام على إعادة تدوير المقاطع واللقطات متنوعة المصادر، ضمن تركيز خاص على التوليف الدينامى والجدلي. ففى هذه الأفلام نرى لقطات سريعة تجسد بحرفية غير مسبوقة آلاف التوليفات لمقاطع تمثل عمالا فى مصانعهم، وأحواضا ضخمة لبناء السفن، مناجم، ومزارع واسعة، كلها بغرض الربط الفكرى والأيديولوجى لدينامية دور العمل والعامل على الجبهة الداخلية، وكيف أن هذا الدور لا يقل أهمية ووقعا، حتى فى دينامية شكله وإيقاعه، عن جوهر شكل وإيقاع القتال المباشر ضد الفاشية على الجبهات الحربية فى أوروبا والاتحاد السوفياتي.

إذن فان ديناميات المونتاج السوفياتى نجحت في فرض نفسها وبقوة على الشكل السينمائى بما فيه داخل الفيلم الوثائقي، فى مختلف أنحاء العالم. فالأفلام الوثائقية التى أسست لانبثاق هذا النوع السينمائى وتثبيت استقلاليته، استلهمت فى مراحلها التكوينية وإلى حد كبير ليس فقط عناصر أُسلوب القطع والتوليف السوفياتي، بل إنها التزمت أيضا بمعاييره الأيديولوجية العامة، خاصة فيما يتعلق بتركيزها على الفئات العاملة وتجسيدها ملحمة الصراع الاجتماعى والطبقى فى الصراع ضد

الفاشية. بين عامى ١٩٣٩و ١٩٤٦، جرى إنتاج اثنين من أهم البرامج او السلاسل الوثائقية فى تاريخ العالم وهما The World in Action فى بريطانيا، و Canada Car-ries On فى كندا، وهذان الإنتاجان ركزا على أحداث الحرب ضد الفاشية. وجرى عرض هاتين السلسلتين وبنجاح باهر إلى جانب مثيلتهما الأميركية The March of Times فى أنحاء واسعة من العالم بما فيها مصر وبعض الدول العربية الأخرى كجزء من الوجبة السينمائية، التى تضمنت أيضا الفيلم الروائى الرئيس.

وبرز ضمن هذه السلاسل أو البرامج الإخبارية الوثائقية - وبشكل خاص تلك التى أنتجت فى بريطانيا وكندا - نفوذ غريرسون الذى ركز على مزاوجة التوجه السياسى والتوجه الفنى فى عملية البناء السينمائي. فغريرسون كان يشير دوما إلى "أن هذه ليست حربا وثائقية، بل إنها حرب إخبارية". 5 فاللحاق بسرعة الأحداث اليومية الجارية على جبهات القتال، وكذلك توثيق المتغيرات التى كانت تطبع دور العمال والنقابات العمالية، كانت تفرض نوعا جديدا من الممارسة على السينمائيين فى تلك الفترة. فواقع التعامل مع الأحداث، مثلا، فرض استعمال الكثير من لقطات الأفلام لمصورين مجهولين من مختلف أنحاء العالم. وبالتالى فإن المخرج، أو المخرج المصور - الذى يكون عادة فى موقع المهيمن والمحرك فى إطار الفيلم الوثائقي - تراجع دوره بطبيعة الحال للدور المناط بالمونتير والكاتب. فبالإضافة إلى الاعتماد على ما يرسله المراسل الحربى المعتمد رسميا، أضحت مكونات هذه الأفلام تعتمد أيضا - إلى حد كبير- على اللقطات الآتية من أماكن عديدة من العالم، التى لم تكن تحمل عليها فى كثيرٍ من الأحيان أى اسم لشخص محدد. كان أُسلوب بناء هذه الأفلام قوى الإيقاع، وكان يجرى قطع صور الأحداث وتركيبها لتتناغم مع التعليق المرافق، وتلك كانت مهمة فنية بحد ذاتها. وكما سنرى لاحقا، فإن هذا التوجه فى الأسلوب أعطى مزيدا من الشرعية لواحد من أشكال الفيلم الوثائقى، التى يطلق عليها اسم الوثائقى التجميعى أو "compilation documentary" الذى تضمن استعمال مواد قديمة مع تلك الحديثة، مما أتاح المجال أمام إنتاج عدد أكبر من الأفلام بسرعة أكثر وبتكلفة أقل. وكان موضوع اختيار اللقطات واستراتيجيات القطع، يؤثر على التوجه الحوارى للفيلم، سواء فى التناغم او التناقض مع التعليق الصوتى المرافق.

الحركة التوثيقية فى الولايات المتحدة

بيد أن توجهات غريرسون العامة فيما يتعلق بتثبيت ديناميات النظريات المتأثرة بتراث الثورة البلشفية لم تكن وحدها وراء توسيع نطاق اقتباس هذه التوجهات. فالعمل المقترن بما كان يجرى إنتاجه فى الولايات المتحدة ضمن برنامج The March of Times ، الذى قاده العديد من السينمائيين المتأثرين بدورهم بالأطر العامة للتوجهات السياسية اليسارية فى محاربة الفاشية والمعروفين بتأييدهم العام لفكرة تفعيل دور جديد للطبقة العاملة فى قيادة المجتمع، ساهم بشكل كبير فيما بعد فى تثبيت تلك التوجهات كأطر أساسية للبنية الفنية العامة للفيلم الوثائقي. فالعديد من السينمائيين الأمريكيين خلال تلك الفترة، بمن فيهم أولئك العاملون فى إنتاج وتحضير هذا البرنامج، كانوا أيضا متأثرين بشكل متباين بالتوجهات السياسية العامة "للجبهة الشعبية"، وهى الجبهة التى كان يقود عملها الحزب الشيوعى فى الولايات المتحدة فى فترة ما قبل الحرب و خلالها، والتى عملت فى إطار تجميع وتفعيل نشاطات القوى المعادية للفاشية.

بالأساس، فان العديد من الفنانين الأمريكيين من أنصار الجبهة الشعبية قدموا أساسا لانصهار بين التوجهات الحداثية مع "الواقع الجدلى للواقع السياسى والاجتماعي" فى الولايات المتحدة، كما يقترح مايكل دينينغ. ويتابع أنه بإمكاننا الزعم أن "عمل الجبهة الشعبية الثقافى مثل نوعا من الحداثة الاجتماعية، و موجة ثالثة من الحركة الحداثية الفنية".6

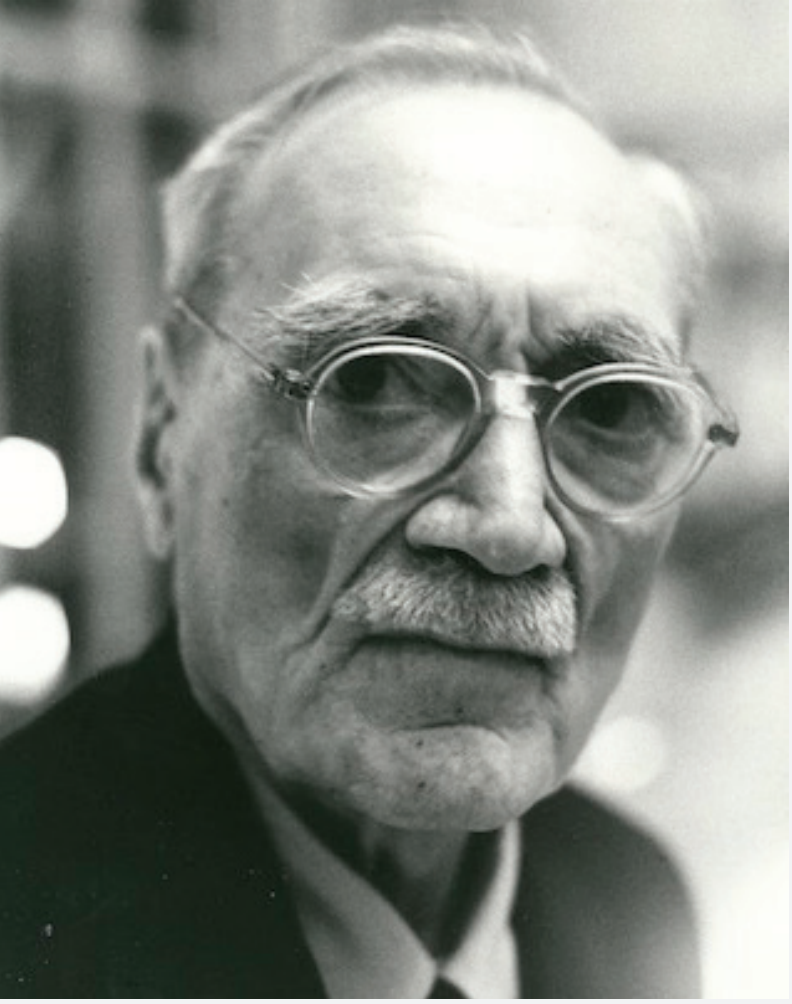
ففى الولايات المتحدة ومنذ منتصف الثلاثينيات، كانت قوى اليسار القريبة من الحزب الشيوعى هناك، والعاملة فى المجالات الثقافية والفنية، تؤكد من خلال بياناتها الرسمية وإعلاناتها عن اهتمامها بتطوير حركة فنية تسهم بتطوير توجه كانوا يطلقون عليه لقب "الرمزية الثورية". وكان يتضمن هذا اهتماما بالترويج لفكرة "الإعلام والصحافة الوثائقية" وكذلك التركيز على ما كان يطلق عليه اسم "الكتاب الوثائقي"، و هو مزيج من الصور والنصوص المكتوبة. مثل مهم فى هذا المجال هو كتاب You Have Seen Their Faces الذى ركز على تجميع مظاهر تصاعد الاهتمام بحس وأهمية فكرة التوثيق نفسها وذلك ضمن العمل الإذاعي، و الإخبارى البصرى الفيلمي، القصص الروائية، علم الاجتماع، التقارير الإخبارية، وغيرها من أطر التواصل المعلوماتي. إذن فإن هذا الشكل من الإعلام التوثيقى كان أيضا واعيا لأهمية الاستفادة من "الوثيقة" بحد ذاتها فى عملية التحول باتجاه مشروع أوسع ورافض لأى نوع من "تقديس" لأوهام حول الموضوعية، الحيادية، والأصالة. فى هذا السياق لم يكن السينمائيون الأمريكيون المتناغمون مع التوجه العام لتيار الجبهة الشعبية اليسارى يبدون أى خجل من تركيزهم على مفهوم استعمال الوثيقة، وفى حالتنا هذه استعمال لقطات الأفلام والأفلام، والتعليق الصوتي، كجزء من مشروع سياسى واضح وأكثر تكاملا. فكما كان يردد فى حينه المخرج الأمريكى التوثيقى التاريخى ليو هورويتس، فإن القطع المتناثرة من الوثائق الصغيرة التى تأتى بشكل لقطات وأصوات "تحمل فى طياتها نفس العلاقة مع الفيلم كما القطع الصغيرة من الأحجار الملونة أوالزجاج بالنسبة لحائطية من الموزاييك، أو شطحات الفرشاة الصغيرة على لوحة، أو الجمل الصغيرة بالنسبة لرواية طويلة. فالمكون هو وثيقة، أما البناء ككل فهو إبداع وكلية زمنية."7

وبالتالى فإن توجهات هذه الجبهة منذ أواخر الثلاثينيات وحتى أواسط الأربعينيات كان لها نفوذ كبير فى تطوير وتثبيت المعالم السياسية والفنية العامة لحركة الفيلم الوثائقى فى الولايات المتحدة، ومن خلالها فى معظم أنحاء العالم. وكان يسرى هذا على العديد من الأفلام التى كان يجرى إنتاجها كمكمل لما كان ينتجه برنامج The March of Times. ومن أشهر الأمثلة فى هذا المجال فيلم Heart of Spain الذى تم إنتاجه عام ١٩٣٧ والذى جرى من خلاله توثيق عمل الطبيب الشيوعى الكندى الشهير نورمان بثيون، الذى كان قد ذهب فى حينه إلى إسبانيا لبناء مستشفيات نقالة، دعما للحكومة اليسارية هناك فى صراعها ضد الفاشيين. مثل آخر هو فيلم Our Russian Front الذى أخرجه عام ١٩٤٢ فى الولايات المتحدة جوريز إيفينز، الذى ركز على الدور الأساسى الذى يضطلع به وبنجاح النظام الشيوعى فى الاتحاد السوفياتي. وقام الكنديون فى نفس الفترة بإنتاج فيلم Inside Fighting Russia معتمدين - بشكل كامل تقريبا - على لقطات مصورة من جبهة القتال بين ألمانيا والاتحاد السوفياتي.

حركة الفيلم التوثيقى فى فرنسا وأوروبا

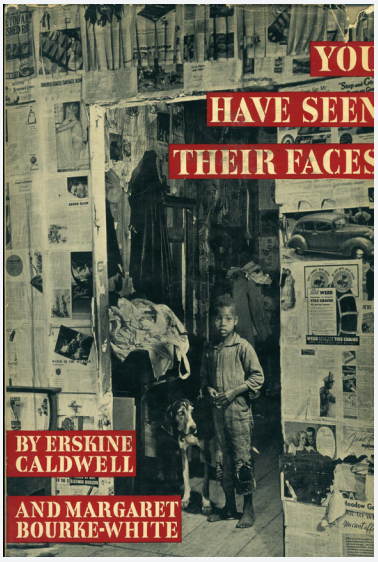
لا شك أن أفلام وبرامج مثل تلك التى تم إنتاجها وتوزيعها عالميا، عبر بريطانيا وكندا والولايات المتحدة فى الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضى، بما جسدته من تطويع واستعمال آلاف من اللقطات السينمائية المسجلة عن الحرب وعن قضايا ودور العمال، كانت نتاجا جماعيا لتضافر عمل حركة سياسية واسعة عالمية الطابع ويسارية الهدف والرؤية.

إذ أن نفس هذا المكون النظرى والسياسى العام، الذى كان يطبع صيرورة حركة



الفيلم الوثائقى فى هذه الدول الثلاث فى تلك الفترة، كان أيضا مكونا لانطلاق حركة السينما الوثائقية بمفهومها الواسع والمتنوع، الذى كان يحدث فى أوروبا أيضا منذ الثلاثينيات، خاصة فى فرنسا. ونشير هنا بشكل خاص للأهمية التى اتسمت بها فترة "الجبهة الشعبية" فى هذا البلد، التى مثلت إطارا لتحالف بين الاشتراكيين والشيوعيين ويسار الوسط، وفازت فى انتخابات ١٩٣٦ وقامت بتشكيل حكومة، وإن كان لمدة قصيرة، برئاسة ليون بلوم. من أهم الأمثلة التى تمخضت عنها تلك الفترة، الفيلم الوثائقى (الدرامى جزئيا) La Vie et a nous للمخرج الكبير جان رينوار فى عام ١٩٣٦، الذى تم إنجازه لصالح الوحدة السينمائية التابعة للحزب الشيوعى الفرنسي، Cine-Liberte. أفلام عديدة أخرى جرى أيضا إعدادها من قبل مجموعة فرنسية كانت تدعو نفسها L'Ecuipe. هذه المجموعة كانت تابعة للحزب الاشتراكي، وقامت بإعداد مجموعة من الأفلام التى كانت تحمل توجهات مماثلة. إن هذه الحركة الوثائقية، - التى سرعان ما أصيبت بنكسة نتيجة الاحتلال النازى لفرنسا- ساهمت إلى حد ما بدمج مفاعيل درامية واضحة مع الأفلام الوثائقية وشكلت بدورها جاذبا لبعض وثائقي بريطانيا وكندا، خاصة من جهة اهتمامها بكسر المعادلة الوثائقية التى كانت تجنح من وقت لآخر نحو العودة للحديث عن فكرتى "الحيادية" و "الموضوعية". تعليقا على كيفية استفادته شخصيا مع العديد من اقرانه السينمائيين من عمل رينيه كلير فى عام ١٩٣١، يقول ستانلى هاوز الرجل المسئول عن برنامج Canada Carries On الشهير، إنه "لا يمكنك معرفة أهمية صهر بعض الدراما داخل الفيلم الوثائقى لإعادة تأكيد كوّن السينما، كما غيرها من كل الفنون، هى جزء من عملية بناء وتركيب لا يمكن لها أن تكون محايدة، حتى لو أرادت."8

فى الوقت الذى ركزت فيه الأفلام الوثائقية فى بريطانيا وكندا والولايات المتحدة على الأطر العامة للصراع ودور العمال فى قيادة النضال ضد الفاشية، كانت الأفلام الفرنسية من جهتها تبدى اهتماما أكثر بالصراعات السياسية المباشرة الجارية فى فرنسا وأوروبا فى تلك الفترات. إذ كانت هذه الأفلام تركز أكثر - على سبيل المثال - على الإضرابات والتظاهرات السياسية والعمالية، وكذلك على أحداث الحرب ضد الفاشية فى إسبانيا. لكن فى كلتا الحالتين، فإن فلسفة استعمال السينما، بما فى ذلك السينما الوثائقية، كمعلق سياسى واجتماعى على الأحداث، كانت متشابهة إلى حد كبير. حيث إن الفيلم الوثائقى بتنويعاته الصاعدة والمستجدة فى حينه كان يرى فى نفسه وسطا فاعلا فى عملية إعادة إنتاج الواقع بأسلوب جدلي. وذلك سواء بشكل سياسى مباشر واضح كما مع السينمائيين الفرنسيين، أو كتوجه "غريرسوني" أقل مباشرة فى الأفلام البريطانية والكندية والأمريكية. فكلا التوجهين كان يسعى بأسلوبه إلى تفعيل الدراما السياسية والاجتماعية للحقبة التاريخية ككل داخل إطار النوع الصاعد "لفيلم الوثيقة".



وبالتالى فإن سينمائيى هذه الحقبة من بدايات تكون الفيلم الوثائقى كانوا واضحى التأثر بنظريات الواقعية الاجتماعية، كما بالنقد الحاد الذى وجهه الماركسيون فى حينه ضد التيارات الشكلية "formalistic" التى كانت تميل إلى تغليب اهتمامها بقضايا الشكل عوضا عن القضايا المتعلقة بالمضمون. لقد ركز هؤلاء السينمائيون على أنه إلى جانب الحقيقة المقترنة بالكشف عن تفاصيلها، فإنه من الضرورى إعادة إنتاج الإطار الظاهرى للحياة العادية، وذلك باتجاه الكشف والتوصيف السينمائى للعلاقة الجدلية بين الفرد والمجتمع والبيئة التى يعيش فيها. وهذا مثل بدوره إعادة إنتاج لنموذج غريرسون عن "السينما الملحمية الطبيعية" والتى هدف من خلالها إلى استكشاف جدلية العلاقة بين الفرد والجماعة. فبعكس فيلم لينى ريفينشتيل المؤيد للفاشية عام ١٩٣٥ "انتصار الإرادة" الذى احتفى بتطوير استعمال تقنيات حركة الكاميرا، والتصوير الجوى، وlong focus lens, والتركيز على الكمال والتناغم الكلى فى تجسيد ما رآه فيه مظاهر للإنسان والعرق والفن المثالى (وهو توجه يستمد أساسه من فلسفة أفلاطون)، فإن حركة الفيلم الوثائقى التى كانت ترسى معالمها فى بريطانيا وكندا ومنهما نحو أنحاء عديدة فى العالم كانت تستلهم إلى حد كبير جدلية النظرة والتفكير والممارسة الأقرب فى أطرها العامة لفكر أرسطو سواء فى أسلوب رصد الواقع أو فى محاولة سبر غور التناقضات التى يعج بها وتفرض نفسها عليه .

هذه الأفلام الوثائقية التى هيمنت فى معظم أنحاء العالم خلال تلك الفترة (والمفارقة الساخرة أن هذا جرى من خلال النفوذ الاستعمارى لبريطانيا وإلى درجة أقل النفوذ المماثل لفرنسا والولايات المتحدة)، كانت تطمح إلى تفكيك ما كان يطلق عليه مع بدايات السينما مفهوم "الواقع". فكان الهدف محاولة اكتشاف الجدليات الكامنة وراء الواقع كما يبدو ظاهريا . فى هذا السياق رددت هذه الأفلام صدى تركيز غريرسون على سبر غور الدراما والحركة من قلب قدرة الكاميرا على مراقبة ما حولها. وبالتالى فإنها ركزت على أن ما يجعل الفيلم الوثائقى متميزا، هو قدرته على تخطى ادعاءات الحيادية والمراقبة الصامتة تجاه ما يحيط به. فإعادة تنظيم المواد التى يجرى تجميعها ضمن ما أطلق عليه غريرسون وصف "معالجة"، أو Treat-ment سينمائي، وهو فى الواقع الرديف للإضافة و "التدخل" اللذين يعكسان الرغبة والاستعداد لدى السينمائى الوثائقى لاستعمال المواد المسجلة لخلق سرد درامى لا بد من توافره لاستكمال عملية التوثيق.

الهوامش

1) James Beveridge. John Grierson: Film Master. New York: Macmillan, 1978, p.43

2) Paul Rotha in Brian Winston. Claiming The Real: The Griersonian Documentary and its Legitimations. London: British Film Institute, 1995, p.166

3) Grierson in Brian Winston. Claiming The Real: The Griersonian Documentary and its Legitimations. London: British Film Institute, 1995, p. 166

4) Forsyth Hardy. Grierson on Documentary. London: Faber and Faber, 1946, pp. 237-238

5) Jack Ellis. John Grierson, Life, Contributions, Influence. Carbondale and Edwards-ville: Southern Illinois University Press, 2000, p. 153

6) Michael Denning. The Cultural Front: The laboring of American Culture in the Twentieth Century. New York: Verson, 1996, pp.118-119

7) Michael Denning. The Cultural Front: The laboring of American Culture in the Twentieth Century. New York: Verson, 1996, p. 120

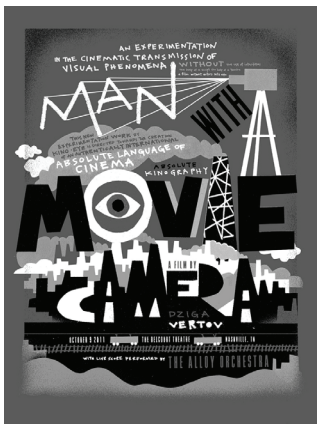
8) Hawes in "Grierson in Canada: The Peak of his creative career?", in Matthew Hibbard, From Grierson to the Docu-Soap: Breaking the Bounderies, ed. John Izod, Richard Kilborn and Matthew Hibbard, Luton: University of Luton Press, 2000, p. 26

أفضل عشرة أفلام تسجيلية

عزة خليل

10 رجل يحمل كاميرا سينمائية (Man with a movie camera)

ديمون ويز Damon Wise



حتى نفهم هذا الفيلم التسجيلى الصامت المنتج 1929، علينا التعرف على المخرج. ولد عام 1896 واسمه الحقيقى دافيد أبيفليفتش كوفمان. ولكن سمى دزيجا فيرتوف "Dzi-ga Vertov". يقولون إن الاسم يرجع إلى كلمة روسية تعنى أعلى المغزل، ولكن الأرجح أن فى الاسم تشبها له بالصوت الصادر عن احتكاك بكرتى الفيلم، إذا جعلها المخرج تجرى إلى الأمام والخلف من خلال آلة المونتاج. وبالنسبة لفيرتوف، الفيلم شىء مادى، يتلاعب به الإنسان، ورغم هذا يراه، على النقيض، وسيطًا يعمل على كشف حقائق الحياة.

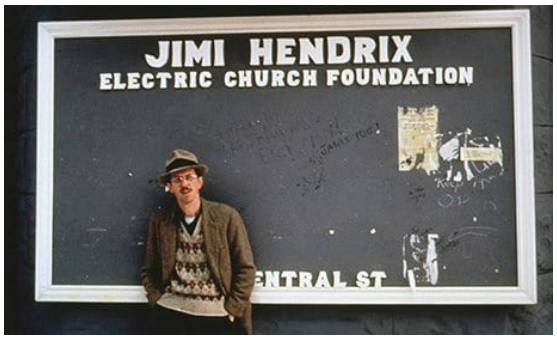
تأثر فيرتوف بالاتجاهات المستقبلية والبنياوية بشدة، وكلتاهما من الاهتمامات المحورية للطليعية السوفيتية، فأعد خطة بسيطة، ومن هنا جاءت الرغبة فى تسجيل يوم من حياة الحضر فى روسيا. ولم يكن هناك أى قدر من المحاكاة فى هذا التسجيل، كانت خطة فيرتوف أن يجعل الكاميرا والشريط السينمائى بنفس قدر أهمية المشاهد المتصورة. وهكذا، كانت النتيجة عملا سينمائيا مندفعا ومسببا للدوار، مستخدمًا تأثيرات بصرية، وشاشات مقسمة، وظهورا مزدوجا، كما لو كان القطع يتم فى قفزات، بالترابط من مدينة إلى أخرى، ولحظة إلى أخرى. كان الرجل الحامل للكاميرا السينمائية ساحرًا - بل كان مركبًا من آلة ورجل - أكثر منه مؤرخا اجتماعيا، وأبعد ما يكون عن متفرج سلبي.

وإذا ما شاهدنا الفيلم الآن، سنجد أصداء احتفائه بعصر الآلة سريعة التطور مازالت باقية، وإن لم يخل الأمر من فكاهة، حتى لو كانت طبيعته المتسمة دائمًا بانعكاس ذاتى، شديدة الإرهاق .

وقد أثار الفيلم السريع للغاية لمدة 65 دقيقة، خلافًا حول ما إذا كانت قوته من الناحية الفنية والموسيقى أشد من السينما نفسها.. وفى الحقيقة، يمكنك رسم خط مباشر ينحدر من فيلم فيرتوف حتى الخبطات الإلكترونية الخالية من التعبير لفرقة كرافتويرك "Kraftwerk" (فرقة ألمانية بدأت موسيقى التكنو)، وقد كان من شأن ألبوهم " Man Machine " أو الآلة الرجل (1978)، أن يروق بالتأكيد للمخرج البولندى المولد

9 كرامب (Crumb)

ديمون ويز Damon Wise



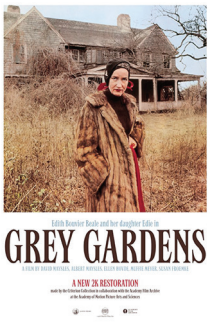
رسام الكاريكاتير روبرت كرامب" Robert Crumb "، رجل صنع اسمه من خلال رسم صور مبهجة ومزعجة فى آن واحد، حول مواطن خلل الأداء بالولايات المتحدة. ورغم غرابة أطوار الفنان، إلا أن فيلم المخرجة تيرى زويجوف التسجيلى عام 1994، يكشف عنه باعتباره الأخ الأعقل فى قسم أشد غرابة من عائلة آدمز. كان حظ كرامب جيدًا لأنه وجد مخرجًا لشياطينه. بينما لم ينعم أقرباؤه بهذا الحظ.

يرسم الفيلم "كرامب" صورة لفنان يبتسم بفتور، مهووس كاره لنفسه، يتجاوز حد اللياقة بانبعاثاته الهيجة السوداء، وبرؤيته لأمريكا المعاصرة كنوع من السيرك الشيطانى. تحولت زويجوف، صديقة كرامب السابقة، إلى آله تعذيب – تطارده وتطلق النار عليه من بعد. أكد الفيلم أن كرامب فنان ناجح وجاد، ثم عاد بالوقت إلى تنشئته المليئة بالكوابيس فى بيت كالدفيئة، حيث يختبئ وأخوته من العالم ويرسمون فى جنون رسومهم الهزلية. سيكبر ماكسون كرامب ويصبح مهووسًا جنسيًا فيما بعد، يفقد السيطرة على نفسه بينما يتذكر اعتداءه على امرأة فى متجره الصغير. ورغم هذا، يطغى تشارلز المأساوى على محور الفيلم المعتم، إذ تمادى مع المغامرة بينما يخربش نسخته الخاصة من حكاية جزيرة الكنز، ويعيش الآن فى بيت مع أمه، مدمنًا مضادات الاكتئاب وتخيل قتل أخيه الصغير بشكل دورى.

فيلم زويجوف أسود كالقار، وملتوٍ مثل البسكويت المملح الملفوف. والعجيب بدرجة ما، أن كرامب ارتعب، عندما جلس أخيرًا ليرى عرضا يشبهه على الشاشة.

شان بروكس (Xan Brooks)

8 جراى جاردنز (Grey Gardens)



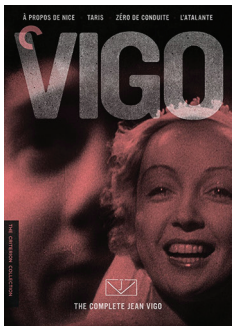
يعتبر فيلم جراى جاردنز، إخراج ديفيد وألبرت ميسليس"David and Albert Maysles"، أول دراسة معروفة حول السلوك الإنساني لبعض الوقت، كان تجميع مرآته المحطمة أمرًا محبطًا تمامًا بالفعل، بعرضه شرائح وشظايا لأشخاص فيلمه، حتى يلتئم فجأة من الفوضى فى نظام، وإن كان من النوع الأكثر موضوعية. أنتج فى 1975، يصور عالم قديمًا الآن، ولكن على غير المعتاد فى الأفلام التسجيلية لهذه الفترة، يقدم وضعًا لا يمكن تصوره حتى حينها.. اثنتان من سيدات المجتمع أصبحتا ثريتين دفعة واحدة، وتعيشان وسط حالة بائسة كئيبة مزرية، فى منطقة شرق هامبتون الأنيقة فى نيويورك.

كل من المرأتين تدعى إيدث بيل – إيدى الكبيرة وإيدى الصغيرة- ويبدأ الفيلم مع المرأتين فى منزلهما الأشعث، تبرز قصاصة من صحيفة بوضوح "أم وابنتها تلقيتا أمرًا بتنظيف المنزل أو الخروج منه،" وتخبرنا قصاصة ثانية أن المرأتين عمة جاكى كندى وابنة عمتها. ورغم أننا عرفنا أكثر مما ينبغى عن طريق الطرف الثالث، إلا أن منهج ميسليس أدخلنا فى عالم المرأتين بيل، وتعريفنا بما تريانه هناك. يتحول الأمر لأن يصير رؤية استثنائية للحياة عبر مرآة. أعمال فنية مهملة، الراكونات تركض فى قصر فسيح يضم 28 غرفة، بينما تخلط إيدى الصغيرة كوكتيلًا فى برطمانات المايونيز الفارغة. ثم تفجر إيدى الكبيرة قنبلة بقولها لابنتها إن بول جيتى يعرض عليها الزواج.. وتقول بينما تتحول إلى إيدى الصغيرة، أتتذكرين بول؟ أغنى رجل فى العالم؟

ما فعله جراى جاردنز على نحو ممتاز هو تقديم هاتين المرأتين الوحشيتين إذا تعلق الأمر بالقيمة الظاهرية، ثم يكشفهما كما هما.. غريبتا الأطوار بامتياز، مجنونتان فى كل الأحوال كما تبدوان. ومع ذلك أصبحتا بمثابة ثنائى (إيدى الكبيرة تطلق على ابنتها لسانها الحاد)، وإيدى الصغيرة فتاة إعلان الفيلم. أصبحت إيدى الصغيرة منذ ذلك الوقت، بذوقها الغريب فى الملبس، إذ ترتدى دائمًا سترات على رأسها الذى يبدو أصلع (ولم يتضح السبب فى هذا أبدًا)، رمزًا لثقافة المثليين وعالم الموضة على حد السواء.

دى دبليو

7 عرض نيس A Propos de Nice



زعم فيرتوف وقت إصداره فيلم "رجل يحمل كاميرا سينمائية" فى أواخر1929، أنه عثر على "لغة مجردة أصيلة للسينما على مستوى العالم،" خالية من "العناصر الدخيلة" من المسرح أو الأدب. وفى السنة نفسها، تعاون بوريس كوفمان "Boris Kaufman"، أخوه الأصغر والمصور المقيم فى باريس، مع جان فيجو "Jean Vigo" صانع الأفلام المبتدئ فى عمل بنفس الأسلوب.. لا سيناريو، ولا جمل تظهر على الشاشة، ولا أداء تمثيليا، ولا مجاميع.

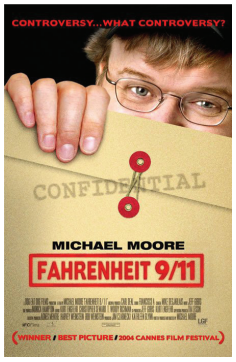
حينما كان عمر جان فيجو 12 عامًا، شنق أبوه اليسارى الفوضوى فى السجن، وحبس جان فى إحدى المدارس الداخلية الكئيبة، حيث اكتسب سمعة صاحب الصفر. ونشأ مقته للعسكرية والأرياء الرسمية ورجال الدين والسلطة مع عظامه، إلى جانب ميل فطرى للتدمير وجمالية شعرية عميقة. ومن هنا جاء فيلم "عرض نيس" لاذعًا وفاتنًا. يستقر جيو فى البداية على زخارف نيس المذهبة، يظهر الفيلم باستعراض ظاهرى، الأثرياء الخاملون تحت قبلة المتعة فى البحر الأبيض المتوسط، نيس.. البرجوازيون ناعمون بنزهتهم المسائية، ولكن عندما تقترب الكاميرا يبدو لنا النفور: فهم متحفظون، معزولون ، قبحاء، غاضبون.

تبدو الحدود الأخرى لنيس فى بطء: داعرة فاحشة بين الأثرياء، طفل مريض بالجدرى، قطة فى القمامة. ثم موكب من البشر فى أقنعة ضخمة من الورق المقوى، يجعل الشاشة للقطة معادة لفتيات الطبقة العاملة الجميلات يرقصن، وتلوح سراويلهن فى ومضات أمام الكاميرا أسفلهن، صورة للمتعة الطليقة والمرح الخالى من الأنانية، تتقاطع مع صور تسخر من المقابر المعتمة للجنرالات ورجال الملكية، وتحاكى موكب الجنازة الكاثوليكية، فى تجرؤ على المقدسات.

قد يكون التعارض بسيطًا، وربما يكون واضحًا، وفى الحقيقة هناك ضغينة، ولكن الغنائية التى تبقى، والتى ستجد أنقى إتقان لها فى فيلم فيجو الثالث والأخير، المستنير "لا أتلانتا".

جون باترسون John Patterson

6 فهرنهيت 9/11 (Fahrenheit 9/11)



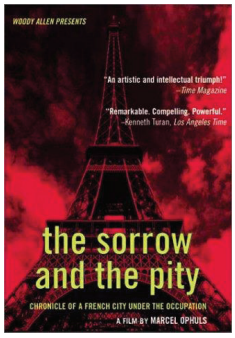
التقط ميشيل مور (Michael Moore's) رد فعل إدارة بوش على الهجمات الإرهابية التى استهدفت مركزالتجارة العالمى فى نيويورك. وأنتج من خلال ذلك، أنجح فيلم غير روائى عرض فى أمريكا تقريبًا ، حتى أنه فاق بكثير فيلم مارس البطاريق وأغنية جستين بيبر.. ولا عجب.. وبعد فوزه بجائزة السعفة الذهبية من لجنة تحكيم كانتين تارانتينو فى 2004، حقق قفزة غير متوقعة من دور العرض المتخصصة الصغيرة إلى القاعات العامة، حاصلًا على إعجاب المواطنين العاديين، على نحو غير متوقع، حيث كان أزواج وزوجات هؤلاء وأبناؤهم وبناتهم وأخوتهم وأخواتهم جنودًا فى الميدان.

والأعجب، أن فيلم فهرنهيت 9/11 هو بدرجة كبيرة لعبة من نصفين. الأول، يتخذ خارطة طريق من كتاب كريج أنجر "آل بوش، آل سعود،" مثيرًا أسئلة عديدة، لا يجيب عنها دائما، لافتًا النظر إلى خفايا حكومة جورج دبليو بوش، فى محاولة لفضح مصالحهم الثابتة المتعلقة فى الأغلب بتحقيق أرباح من الحرب. ومع ذلك يغير الفيلم نقطة تركيزه فى المنتصف، ومن خلال التقاط صحفيين لقطات بوسائل رقمية، يستطيع مور كشف المآسى الحقيقية للوضع فى العراق، كما خبرها طرفا الحرب على السواء.

وعندما نشاهد فيلم فهرنهيت 9/11 الآن، يتضح لنا أنه بكل الأشكال، إرهاص بموقع ويكيليكس، والإشارة الأولى إلى أن التكنولوجيا الرقمية ستصبح أداة مهمة فى النضال من أجل الديمقراطية. وبصرف النظر عن توسعه وبنائه الاستطرادى، إلا أن فيه إيمانا أصيلا وغاضبا بأن الحقيقة والعدالة مازالت موضع عناية حتى اليوم. وعندما سألوا تارانتينو عام 2009، هل مازال يعتقد فى استحقاق الفيلم الفوز فى كان، أجاب إنه وحيث مر زمن على ذلك، يمكن النظر فى القرار بدقة، وهو مازال معتقدًا أنه كان على صواب. وقد كان الفيلم مناسبًا للحظته، ربما لا يصنع فهرنهيت 9/11 الآن بالطريقة نفسها التى صنع بها فى حينه، ولكن بالعودة إلى ذلك الوقت، فهو يستحق كل ما حصل عليه.

دى دبليو

5 الأسى والشفقة (The Sorrow and the Pity)



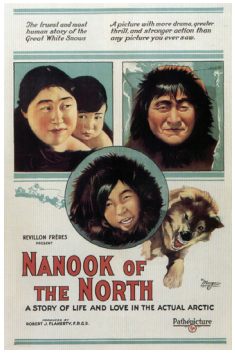
كلفت قناة التليفزيون الفرنسية المخرج مارسيل أوفولس "Marcel Ophüls" فى الستينيات بتصوير فيلم تسجيلى حول الاحتلال النازى فى الفترة 1940-1944. فكشف الخطايا القديمة، وأزال النقاب عن الشهود القدامى، وعاد بحصيلة 265 دقيقة من الكشف المدمر، صحيفة اتهام طويلة، وفيلم كشف أسطورة فرنسا فيشى بوصفها حاضنة الحماس الوطني. كانت نتائج الصور شديدة الصعوبة، لدرجة أنها لم تعرض فى التليفزيون الفرنسى حتى 1981.

جعل فيلم الأسى والشفقة، من خلال نسجه اللقطات الإخبارية الحقيقية النابضة بالحياة مع مقابلات معاصرة، مدينة كليرمون فيران كعالم مصغر لبلد مزعن جبان برئاسة العسكرى المتغطرس مارشال بيتن "Marshal Pétain"، بصحبة نغمات موريس شفالييه المعسولة "Maurice Chevalier". التعاون هو القاعدة. مصفقة شعر تقدم معلومات للجستابو، بينما ينشر صاحب متجر يدعى كلين إعلانًا فى صحيفة محلية ليطمئن عملاءه إلى أنه ليس يهوديًا. وتبدو فرنسا وكأنها أخذت على حين غرة، ثم بيعت على يد طبقتها الوسطى أسفل النهر.. ويوضح رجل عجوز: "أبدى العمال دائمًا مقاومة أكثر، ولكن البرجوازية كانت خائفة."

وفى النصف الثانى من الفيلم، يظهر الأبطال متأخرين من الأنقاض. فنعرف جاسبر، الرئيس ذا الرقبة الغليظة لماكيس المحلية، السياسى اليهودى المتقلب، الذى اندفع من زنزانة سجنه، وهناك الطلاب مجهولو الهوية من مدرسة كليرمونت فيراند الثانوية العليا، الذين التحقوا بالمقاومة، ولم يصبحوا على قيد الحياة ليقصوا الحكاية. ويتباهى مدرسهم العجوز الفخور، الذى وقف دون أن يفعل شيئًا، " كثيرون منهم سميت شوارع على أسمائهم."

أكس بى

4 نانوك الشمال (Nanook of the North)



بصرف النظر عن جودة فيلم نانوك الشمال من عدمها، إلا إنه كان ميلادًا لأمة من الأفلام التسجيلية. ألقى بظلاله الوارفة على ما أعقبه من أفلام، وأسس قواعد النحو وتركيب الجملة للأفلام التسجيلية الكلاسيكية فى جولة واحدة، وأعطى مثالًا لكل العيوب والتناقضات والخلافات المستترة الملاحظة مقابل التدخل، الموضوعية أو الحجب، بين أشياء كثيرة أخرى، سوف ينشغل بها الممارسون لعقود فى المستقبل .

عاش روبرت فلاهيرتى "Robert Flaherty" وسط شعب الإنويت على خليج هدسن لسنوت عديدة قبل 1913، وصنع أفلامًا فى العقد الثانى من القرن الماضي. فقد الصور التى التقطها فى البداية بسبب حريق، وأعاد صياغة طريقة تناوله، وحدد نفسه فى قصة صياد أعزب. مازالت طريقته فى التصوير تبهر المشاهد بعد قرن .. يظهر خمسة أفراد من عائلة وجروا من زورق صغيرواحد، يصطاد نانوك السمك بالرمح ويطعن عجول البحر بالحربة فى بحور جليدية قاسية، إنقاذ جرو ثعلب الجليد، بناء كوخ جليدى مع نوافذ من كتل جليدية فى أقل من ساعة.

لقد أنتج هنا وثيقة إثنوجغرافية بشكل ما. لم يكن فلاهيرتى يراقب فقط، كان يعيد خلق طريقة حياة، كانت داخل الذاكرة الحية لأشخاص الفيلم، ولكنها آخذة فى الاضمحلال. يصطاد كثير من شعب الإنويت الآن بالبنادق، وليس بالرماح، ويرتدون مطاطًا حديثًا ضد الماء ، وليس جلد عجل البحر. ولم يكن رجال قبائل الإنويت يتزوجون فى مرحلة الصيد- الجمع البدائية من حياتهم، وفى الحقيقة كان نصفهم من فريق فلاهيرتي، بمن فيهم المصور، وكان لدى فلاهيرتى زوجتان بموجب القانون العرفى فى فترات إقامته هناك، الأمر الذى قد تجده يقلل من نقاء المسعى.

تجادلت كل مدارس الأفلام التسجيلية النظرية حول تلك القضايا الثرية والمربكة، من بريطانيا فى ثلاثينيات القرن العشرين، حتى أنصار الحقائق البحتة فى السينتيات منه، من خلال جان روش والأخوان مايسليس وإرول موريس. ولكنهم جميعًا نشأوا من هنا.

جى بى

3 رجل أشهب (Grizzly Man)

لم تبد بالفعل رنة الصدق الكامل فى إصرار فرنر هيرزوج "Werner Herzog"، على أن أفلامه التسجيلية ليست سوى أفلام خيالية "متخفية"، إلا عام 2005، عندما أذنت هذه الدراسة المدهشة حول تيموثى تريدويل "Timothy Treadwell "، المغامر عاثر الحظ، بخروج المخرج من ظلال التجاهل الشديد. ورغم أن الأفلام التسجيلية كانت دائمًا مكونًا متكاملًا فى سجل هيرزوج السينمائى – وإن حدث أن حكى قصة مرتين، مرة تسجيليًا فى فيلم " Little Dieter Wants to Fly " (أو ديتر الصغير يريد الطيران)، ومرة أخرى فى فيلم روائى " Rescue Dawn – Grizzly Man" أو (فجر الإنقاذ)، وهى ميزة نادرة، إلا أن فيلم "الرجل الأشهب" قد يكون العمل الأكثر اكتمالًا وتمثيلًا للمخرج .. قصة حياة حقيقية يصعب تصديقها، يتم استكشافها على طريقة المخرج، نظرة بافارية خالية من التعبيروأزيز.

ويعد فيلم هيرزوج تسجيليًا إلى حد كبير فى وقته، حيث لم يعد التحقيق الصحفى المباشر كافيًا. وقد اعتمد فيلمان مثل "Capturing the Friedmans " أو (القبض على آل فريدمان) عام 2003، و"DiG! " عام 2004، على الهيكل المكون من ثلاثة فصول لتكوين السرد الذى يضع التقلبات والتحولات العاطفية مقابل اكتشافات حقيقية مباشرة. ورغم أن وفاة تريدويل وقعت بعد شروع هيرزوج فى فيلمه بفترة وجيزة، إلا أنه كان قد وضع نفسه داخل أسوار القصة، وكانت براعة المخرج فى أنه عندما بدا الرجل الأشهب وكأنه سيتلاشى فى منتصف الطريق، عاد إلى البداية فورًا ،كاشفًا الحقيقة الصادمة عن تريدويل، الذى قدم نفسه باعتباره خبيرًا فى الحياة البرية، بينما كان فى الحقيقة أبعد ما يكون عن ذلك.

هيرزوج هنا فى مجاله الملائم، متعقبًا خطوات تريدويل، ومتسمعًا لتسجيل وفاته، هجوم دب جائع عليه، صفع صديقته للدب بالمقلاة وهى تصرخ، ينبه على الصديقة التى وفرت له الشريط بجدية "لا ينبغى لك أن تسمعيه أبدًا" كما لو أنها كانت ستقدم على ذلك أصلًا! . ونتج عن هذا فيلم يقدم وجهة نظر هيرزوج عن الحياة على أفضل وجه، سواء كان عملًا خياليًا أو غير ذلك. يقول فى لحظة ما "أعتقد أن الانسجام لا يمثل السمة المشتركة فى الكون"، "بل الفوضى والعداء والقتل." وبدلًا من محمية أتينبورا الطبيعية، لا تمارس الطبيعة علاقاتها أبدًا، وهى شديدة العرى."

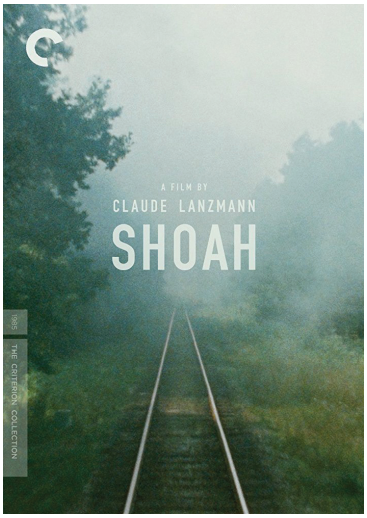
2 الخيط الأزرق الرفيع " The Thin Blue Line "

فكرة أن الشرطة خيط أزرق رفيع، يحول بحمايته التى لا تعرف الكلل بين المجتمع السليم والفوضى .. إحدى الأفكار المريحة والزائفة تمامًا كما يصور الفيلم. فضح إيرول موريس " Errol Morris" تمامًا تلك القناعة الشائكة مرارًا وتكرارًا، بينما يفكك محور فيلمه التسجيلى المهم. كان راندال آدمز "Randall Adams"، المتهم عام 1976 بقتل ضابط شرطة فى دالاس، تكساس، عاملًا متجولًا، ليست لديه أى دوافع للقتل. فى حين كان المراهق ديفيد هاريس "David Harris"، الذى كشف موريس من المحتمل أن يكون هو الجانى، يتباهى بالجريمة، ويتمادى إلى أنه أدين بارتكاب جريمة أخرى. كيف دفع بآدمز إلى طابور الموت، وأخلى سبيل هاريس. إنها قصة الدوافع والذكريات المتنازعة، لتحيزات مدينة صغيرة وأخطائها الأساسية ، تشير تحديدًا، على نحو محبط، إلى ظروف آدم العاثرة ، وتحكى عن نظام عدالة كامل.

وأضافت نهاية الخيط الأزرق الرفيع أخيرًا ببراءة آدمز، نهاية سعيدة للفيلم، ولكنه بقى مع ذلك كئيبًا ومثيرًا للغضب فى الوقت نفسه. يسرد موريس القصة بشكل خطى، وبتفصيل رائع، مستخدمًا القطع البسيط، وطريقته المميزة فى إعادة تمثيل الأحداث، وحتى ما حققه فيليب جلاس "Philip Glass" لاستخلاص أن ثروة مدينة بأكملها من المدعين والشرطة، لا تجدى نفعًا أبدًا. وكان الأشخاص الذين أجريت معهم مقابلات - نادرًا ما أشير إليهم بأسمائهم - طيفًا متعدد الألوان من تكساس السبعينيات: جوقة من اليونانيين أثبتت كيف يمكن بسهولة إجهاض العدالة، دون أن يكون على موريس أن يقول ذلك. يبرهن العمل الفذ فيما يتعلق بإصدار التقارير- أى فيلم الخيط الأزرق الرفيع - على أن الحقائق التى يفترض أن تقوم عليها الأفلام التسجيلية بالكامل مراوغة وخاضعة للتلاعب، مثل أى سرد روائي. جمع موريس، من خلال كاميرته السينمائية المحققة، الواقع والخيال ليتعرف على الحقيقة على نحو لم يستطع شخص آخر القيام به.

كاتى ريتش Katey Rich

1 المحرقة " Shoah"



يقول جان لوك جودار "Jean-Luc Godard" دائما إن أعظم جريمة أو فشل، أو ربما أعظم "غياب" فى تاريخ السينما، كان عدم قدرة الأداة الإعلامية على أن تكون شاهدًا مباشرًا على جرائم القرن العشرين .. لا توجد صور لغرف الغاز والأفران وأماكن حرق الجثث ليل نهار لمدة أعوام. ويناقش كلاود لانزمان "Claude Lanzmann" مخرج فيلم "المحرقة" هذا، إذ يرى أن فى ذلك الغياب، ينبغى أن يغيب تخيلها، أو إعادة خلقها، وكان خلال سنوات يزدرى هؤلاء الذين يقتفون ذلك الطريق، وضمنهم ستيفن سبيلبرج " Steven Spielber".

وعندما أقدم بنفسه على تناول الحرب ضد اليهود فى فيلم "المحرقة"، ابتعد عن جميع الصور الأرشيفية، معتمدًا فقط على تخيله الوجوه والأماكن، والناجين المطاردين، ومعسكرات المضطهدين، بيروقراطيى الإبادة الجماعية، والفلاحين البولنديين الذين حرضوا عليهم أو تجاهلوا ما يحدث تمامًا، واليهود المتعاونين الجهلاء المجبورين على تجريد الموتى والحلاقة لهم وحرقهم.

والنتيجة، لم يكن هناك، فى تسع ساعات ونصف، أى شيء ليس تذكاريًا حرفيًا. كان العمل بمثابة نصب تذكارى للفقدان. ويمكن لهذا الطول العقابى للفيلم أن ينجر على سرعة السرد .. دارت كل المحادثات – الألمانية والبولندية واليديشية – من خلال مترجمين على الشاشة، وترجمت إلى الفرنسية على الشريط، حتى وكأن قضية الطول اللامتناهى، جزء لا يتجزأ من الفظائع العنيدة التى يعاد جمعها.

ظل الفيلم يختمر داخل لانزمان طيلة حياته. فعندما انضم إلى المقاومة، كان مراهقًا يهوديًا يعيش بأوراق مزورة (مثل كل الناجين من أفراد أسرته). وتم تصوير الفيلم فى منتصف السبعينيات خلال 6 سنوات، وفى 14 دولة، ثم جرت عملية المونتاج خلال 4 سنوات أخرى، وصدر وسط آيات الترحيب عام 1985، بعد تسليم بوليفيا مجرم الحرب النازى كلاوس باربى "Klaus Barbie" إلى فرنسا بوقت قصير (كان فى بوليفيا تحت حماية الديكتاتور جارسيا ميزا تخادا)، ويرجع الفضل فى الفيلم إلى إحياء الوعى الذاتى والثقة بالنفس لدى اليهود وإسرائيل، عقب حرب الأيام الستة (التى احتفى بها لانزمان فى أفلام تسجيلية أخرى له)، والمحاكمات المتأخرة لضباط القوات الخاصة النازية والشرطة النظامية فى غرب ألمانيا فى بداية الستينيات. انتهت سنوات قمع التفكير فى محن الأربعينيات، وتجرى الآن حرب التذكر فى مواجهة النسيان على طريقة كونديرا.

رحب بالفيلم باعتباره عملًا مميزا عند صدوره، وأثار أيضًا كثيرًا من الخلاف فى وجهات النظر والمقالات النقدية اللاذعة، خاصة فى بولندا. انتقد كثيرون لانزمان بشدة بسبب رغبته الواضحة فى إدانة الشعب البولندى بالكامل (ولم ينكر ذلك لانزمان المتعالى دائمًا) دون اعتراف بمعاناتهم الشديدة فى ظل هيمنة النازى. ولكن يبقى فيلم المحرقة، المحاولة العملاقة فى تنشيط الذاكرة التاريخية، متفردًا فى تاريخ السينما التسجيلية.

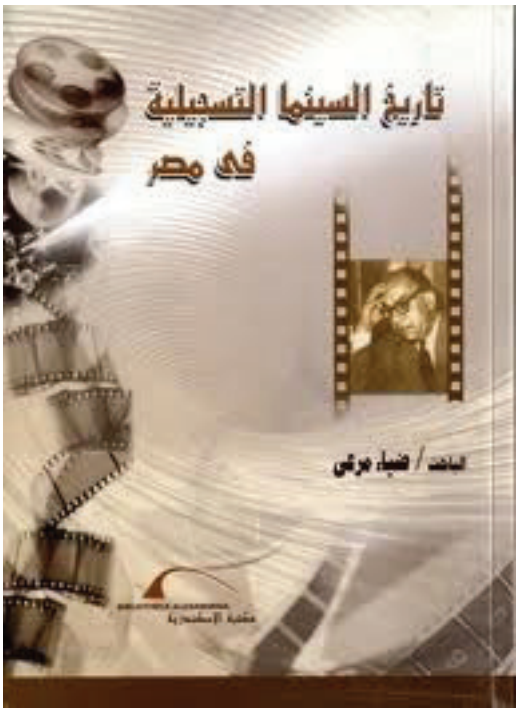
جون باترسون

https://www.theguardian.com/film/filmblog/2013/nov/12/top-10-documentaries The Guardian

قراءة فى كتاب "تاريخ السينما التسجيلية فى مصر" لضياء مرعى

بجانب معاناة صناع السينما التسجيلية فى مصر من تهميش أفلامهم، وعدم عرضها فى السينمات أو القنوات التليفزيونية، يعانون أيضًا من ندرة الكتابات التى تهتم بالنقد والتأريخ للسينما التسجيلية، فى هذا السياق تأتى أهمية كتاب " تاريخ السينما التسجيلية فى مصر" للباحث ضياء مرعى، الصادر عن سلسلة "دراسات سينمائية" التابعة لمركز الفنون بمكتبة الإسكندرية، بما يحتويه من معلومات وإحصاءات تؤرخ لتطور صناعة السينما التسجيلية فى الفترة بين عامى ١٨٩٦ و ١٩٧٧.

أمنية على



ورغم كون الكتاب جزء من رسالة ماجستير قدمها الباحث ضياء مرعي وبذل فيها مجهود كبير، إلا أنه يحتوي على العديد من الأخطاء التحريرية والتاريخية وفي هذا السياق يقول الناقد على أبو شادي في مقدمته للكتاب : "إذا كان لنا أن نحي جهد الباحث ومغامرته في ارتياد المجهول من أجل تحقيق تأريخي علمي، إلا أنه رغم هذا الجهد الممتاز والمتميز فإن الرسالة بشكلها الوثائقي تطرح عدة تساؤلات من أهمها أنها لا تقدم تعريفًا محدد لمفهوم السينما التسجيلية وقد اكتفى الباحث بعرض عدة تعريفات متناقضة ومتضادة، وقد لوحظ أيضًا أن المدخل الذي قدمه الباحث يبدو منفصلًا انفصالًا كاملًا عن بقية الرسالة فهو مجرد تقديم عام وغير مكتمل للسينما التسجيلية وكان ينقصه حتى في حدوده تلك دراسة لعناصر اللغة السينمائية واستعمالها الفني في السينما التسجيلية المصرية".

ويضيف أبو شادي :"كذلك الفيلموجرافيا العامة أو فيلموجرافيا المخرجين غير دقيقة، وبالنسبة لأول فيلم تسجيلي مصري، فإن اعتماد الباحث لعام 1919 بداية لتأريخ الانتاج التسجيلي (فيلم سعد زغلول اثناء زيارته لفرنسا) وقد بدأ متردد في اعتبار الجريدة السينمائية فيلمًا تسجيليًا أم لا؟ فمن الواضح انه بعد أن اعتمدها كأحد أنواع الفيلم التسجيلي وخصص لها ملحقين، عاد وتراجع عن ذلك واعتبر فيلم سعد زغلول هو البداية، دون توضيح على أي أساس يعتبر هذا الفيلم هو أول فيلم مصري، فهل لأنه فيلم مصري الموضوع، أو مصري الإنتاج أو تم تصويره في مصر بأيد أجنبية أو مصرية أو تم تصويره في الخارج بأيد مصرية، ولهذا فأن المسألة غير واضحة على الإطلاق، وقد درج معظم المؤرخين في العالم

على اعتماد مكان إنتاج الشريط كجهة ينسب إليها الفيلم. وعلى هذا يجب أن يكون أول شريط سينمائي أنتج في مصر سواء بأيد مصرية أو بأيد أجنبية هو بداية لتاريخ السينما المصرية. على هذا تظل جريدة دي لاجارن (في شوارع الإسكندرية) هى أول فيلم عن الحياة المصرية صور في مصر وعرض بها أيضًا".

بالإضافة لمقدمة الناقد على أبو شادي، يتضمن الكتاب ثمانية فصول تتتبع تاريخ السينما التسجيلية فى مصر ومراحل تطورها، وتأثرها بالمتغيرات السياسية والاجتماعية فى الفترة من نهاية القرن التاسع عشر حتى منتصف سبعينيات القرن العشرين، يوضح مرعى فى مقدمته للكتاب مدى الصعوبة التى واجهها فى عمله على هذا البحث، بسبب صعوبة الحصول على الوثائق والمعلومات المرتبطة بتاريخ صناعة السينما، فضلًا عن كون المعلومات المتوافرة متناقضة

وغير موثقة، مما اضطره للبحث فى أرشيف عشرات المؤسسات والمئات من الصحف، بالإضافة للعديد من اللقاءات والحوارات مع الشخصيات، التى عاصرت مراحل مختلفة من تاريخ السينما التسجيلية مثل "أحمد كامل مرسى، وحسن التلمسانى، وصلاح التهامى، وسعد نديم، وصلاح أبو سيف، ومحمد صالح الكيالى، ونيازى مصطفى".

يفتتح مرعى كتابه بجملة المخرج الروسى سيرجى آيزنشتاين: "السينما مرآة تعكس عصرنا بكل أفكاره وكل طاقته" مشيرًا إلى أن أحد أسباب تخلف السينما المصرية مرتبط بغياب عملية التأريخ، التى تتتبع وتحلل المراحل المختلفة التى مرت بها صناعة السينما وكيفية تفاعلها مع المجتمع، وفى هذا السياق يقول "جميع معاهد العالم تدرس تاريخ أى فن قبل أن تدرس الفن نفسه، ولا يكتفون بتدريس التاريخ فقط وإنما يدرسون نصوصه أيضًا، كى يتمكن الدارس من التعرف على حركة التطور التى طرأت على هذا الفن وإلى أين انتهت".

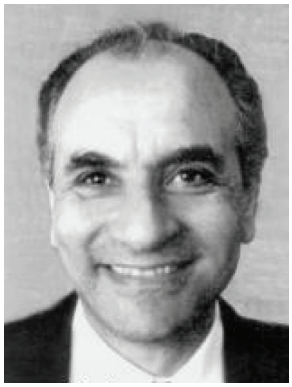
ماهية الفيلم التسجيلى

فى الفصل الأول من الكتاب يطرح مرعى سؤالا حول ماهية الفيلم التسجيلى، عارضًا العديد من التعريفات مثل تعريف المخرج جون جريرسون أحد رواد السينما التسجيلية ويقول جريرسون :" الفيلم التسجيلي هو المعالجة الخلاقة للحدث الواقعى"، بينما يرى المخرج فيليب دين أن للفيلم التسجيلى خاصية مميزة وهى إمكانية التجريب والابتكار فى مجاله، وعلى عكس الشائع فإنه يمكن استخدام ممثلين فى الفيلم التسجيلى، وبإمكانه أن يتعامل مع الواقع أو الخيال وقد يحتوى بناؤه على حبكة فى بعض الأحيان.

هذه التعريفات المتقاربة والمتباينة للفيلم التسجيلى دفعت الاتحاد الدولى للسينما التسجيلية عام 1947 لوضع تعريف للفيلم التسجيلى بأنه: "أى طريق فى استخدام شريط السليولويد لتسجيل أى عنصر من عناصر الواقع، سواء أكان بطريقة التصوير المباشر للحقائق الواقعية أو بواسطة المحاكاة الدقيقة لهذا الواقع، بهدف مخاطبة العقل أو الوجدان، وبغرض إثارة الرغبة فى المعرفة والفهم الإنسانيين، ومحاولة مواجهة المشكلات بصدق، والبحث عن حلول لها فى كل مجالات العلاقات الإنسانية والاقتصادية والثقافية".

يوضح مرعى أن فترة النصف الأول من القرن العشرين شهدت ظهور العديد من الأساليب والاتجاهات السينمائية التسجيلية من أبرزها: الاتجاه "الواقعى": وتستمد مادته من الواقع المباشر للمدن والأزقة والأسواق، فى محاولة لإبراز ما يكمن تحت السطح، وإلقاء الضوء على الأسباب والمسببات، ويعطى مثالاً على هذا النوع الفيلم الفرنسى (لاشيء غير الزمان) 1926 للمخرج لكانتي، وهو أول فيلم عن حياة مدينة باريس يكشف من خلاله إمكانية التعبير عن واقع المدينة بكل تناقضاته، والإتجاه "الرومانسى" : ويتميز بالاهتمام بحياة الإنسان، ويعتمد على معايشة الموضوع المصور والالتحام به، على نحو يحقق المعرفة العميقة والإلمام الشامل. ويعتبر (روبرت فلاهرتي) رائدًا لهذا الاتجاه الذى بدأه بفيلم (نانوك ابن الشمال) 1922 وفيه يتناول صراع الإنسان فى القطب الشمالى ضد الطبيعة من أجل كسب قوته.

أما الاتجاه "السيمفونى": فيقوم على النظر إلى السينما كفن يشبه الموسيقى، من حيث اعتماد كل منهما على عنصر الحركة. فالحركة بالموسيقى يعبّر عنها بأنها حركة الصوت فى الزمن، لأن الحركة فى السينما هى حركة الضوء فى الزمان والمكان، بينما الاتجاه الرابع، هو سينما "الحقيقة" : وقد ظهر عام 1922 على يد المخرج الروسى دزيجا فيرتوف، فى شكل جريدة سينمائية بعنوان (كينو برافدا) وكانت تتناول ما يجرى من تغيير فى المجتمع السوفييتي فى تلك الفترة من 1922 إلى 1924 فكانت المعادل السينمائى لجريدة (برافدا) الإخبارية.



البدايات الأولى

فى الفصل الثانى يتناول الكاتب نشأة السينما التسجيلية فى مصر وكيفية ظهورها والمحاولات الأولى لعمل أفلام تسجيلية، مشيرًا إلى أن الفيلم التسجيلى فى بدايته مر بمراحل وأشكال متنوعة منها "الجريدة السينمائية": وهى مجموعة من المشاهد أو اللقطات عن الأحداث المهمة محليًا وعالميًا، أو عن الاحتفالات والمناسبات ذات الأهمية أو زيارات ورحلات رؤساء الدول، ومن سماتها صدورها بشكل دورى لتغطى أحداث فترة زمنية معينة، ولا تتطلب مهارة وحرفية عالية أو إعدادا مسبقا، وغاية ما تطلبه ضرورة تسجيل الأحداث وقت حدوثها، وعلى مصور الجريدة أن يلتزم الحياد التام بقدر الإمكان فى تسجيل ما ينقله، ظهر بعد ذلك شكل آخر من الأفلام التسجيلية وهو "المجلات السينمائية": وهى عبارة عن فيلم يسجل مجموعة مختلفة من الموضوعات، التى تشغل أذهان الناس فى وقت معين، والمجلة السينمائية تمثل شكلا أكثر عمقًا من الجريدة السينمائية، وتتميز بصفة الدورية أيضًا، ومن ضمن الأشكال الأولى للفيلم التسجيلى "أفلام الرحلات" و"الفيلم التعليمى" و"أفلام الدعاية".

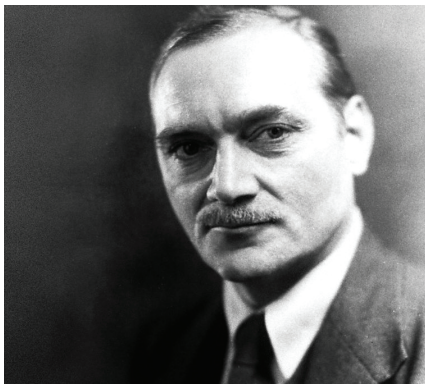
يذكر مرعى أن أول فيلم تسجيلى عرض فى مصر كان فى الخامس من نوفمبر 1896، فى بورصة طوسون باشا بالإسكندرية. حين تم عرض فيلم فرنسى يأخذ شكل الجريدة السينمائية، وبعد ذلك انتشرت العروض السينمائية فى القاهرة وبورسعيد والمنصورة على أيدى عدد من الأجانب الذين سيطروا على هذا النشاط، وفى عام 1912 قام مسيو (دى لا جاردن) صاحب سينما (لاجاردن) بالإسكندرية بشراء آلة تصوير سينمائي، ثم استقدم مصورًا إيطاليًا لتصوير بعض المعالم والمناسبات فى مصر، مثل تصوير بورصة القطن بالإسكندرية، وتصوير عودة الخديو من الإسكندرية، وبعض شوارع الإسكندرية، وتصوير كنيسة سانت كاترين، ويشير مرعى إلى أن هذه المشاهد عرضت تحت مسمى "فى شوارع الإسكندرية"، وتعد هذه أول جريدة سينمائية فى مصر، وفى ظل إقبال الجمهور الكبير على هذه العروض، طلب (دى لاجاردن) من مصوريه التقاط بعض المشاهد للأعيان وأولاد الذوات فى الأماكن العامة والمقاهى، مقابل مبلغ من المال يدفعونه لقاء تصويرهم وظهورهم على الشاشة.

هذه المحاولة شجعت أحد أغنياء القاهرة وهو (عبد الرحمن صالحين) صاحب لوكاندة ومطعم وسينما "الكلوب المصرى" فى حى الحسين، على استقدام مصور أجنبى عام 1915، ليصوّره فى عدة مشاهد وهو يستقبل الجمهور، وقام بعرضها داخل السينما، وهو ما شجع الجمهور على الذهاب للسينما لمشاهدة صورهم على الشاشة، ورغم بدائية هذه الأفلام إلا أن قيمتها الكبيرة تكمن فى كونها أرشيفا وسجلا تاريخيا، يؤرخ لهذه المرحلة ولتطور صناعة السينما، وفى هذا السياق يشير مرعى إلى أنه فى عام 1919 قام المصور الإيطالى المصرى "الفيزى أورفانيللي" بتصوير بعض المدن المصرية وكذلك مشاهد من ثورة 1919، وهذه الأشرطة تعد التسجيل الوثائقى الوحيد لأحداث الثورة.

محمد بيومى

فى الفصل الثالث يُشير مرعى إلى أن الفترة من عام 1923 حتى عام 1935 من المراحل المهمة فى تاريخ السينما التسجيلية المصرية، ففى ظل دعوات التحرر الوطنى والاستقلال وتمصير الاقتصاد، دخل المصريون كفاعلين فى صناعة السينما سواء كانوا مصورين أو منتجين أو ملاكًا لدور العرض، وزاد الاهتمام بالفيلم التسجيلى خاصة من قبل السياسيين ورجال الاقتصاد، وخرج للنور مجموعة من الأفلام التسجيلية المتنوعة على يد "محمد بيومي" الذى عاد من النمسا عام 1923، بعد أن درس التصوير السينمائى، وأحضر معه بعض الآلات والمعدات الخاصة بالتصوير، وافتتح أستديو للإنتاج السينمائى فى حى شبرا بالقاهرة. بدأ بيومى إنتاج وتصوير جريدة سينمائية باسم (أمون) ظهر منها ثلاثة أعداد ضمت مشاهد عودة سعد باشا زغلول من منفاه، والاستقبال الشعبى له، وافتتاح أول دورة للبرلمان المصرى، والاحتفال بعيد جلوس الملك فؤاد بسراى رأس التين، ومشاهد إعمار مسجد (أبى العباس المرسي) بالإسكندرية.

خلال هذه الفترة تأسست شركة "مصر للتياترو والسينما" فى عام 1925 بغرض إنشاء المسارح ودور العرض السينمائى وإنتاج الأفلام التسجيلية، وأصدرت الشركة جريدة مصر السينمائية، وأنتجت عدة أفلام مهمة على مدار السنوات التالية من أبرزها فيلم "حدائق الحيوان" للمخرج محمد كريم، وفيلما "عودة الملك فؤاد من أوربا"، و"شركة المحلة للغزل والنسيج" وهما إخراج مشترك لكل من محمد كريم وحسن مراد. وفيلم "بنك مصر وشركاته" للمخرج نيازى مصطفى وبلغت مدته ساعتين كاملتين، ويعتبر هذا أول فيلم تسجيلى تصاحبه موسيقى تصويرية قام بتأليفها محمد حسن الشجاعي، كما تم تصوير أول فيلم تسجيلى يُوثق لعملية جراحية فى العين بمستشفى الرمد بالجيزة.



أستديو مصر

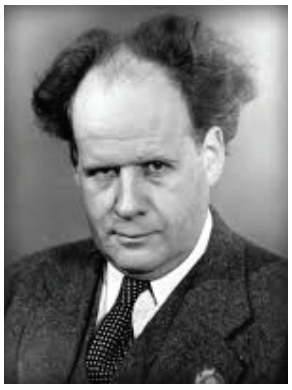
فى عام 1935 تم إنشاء ستوديو مصر، وساهم بصورة كبيرة فى تطور صناعة السينما بشكل عام، ولعب دورا رئيسيا فى تدريب وتأهيل الفنيين نظرًا لما توفر فيه من معدات وخبرات فنية، بجانب قيامه بإنتاج العديد من الأفلام، وفى هذا السياق يُشير مرعى إلى أن المرحلة من عام 1935 إلى عام 1950 شهدت ازدهارا فى السينما التسجيلية، وأصبحت جريدة مصر السينمائية تصدر بصورة منتظمة، وأضيف الصوت إليها وأصبح اسمها "جريدة مصر الناطقة"، وشهدت هذه الفترة إنتاج العديد من الأفلام المهمة التى عرض بعضها فى مهرجانات عالمية، ومن أبرزها فيلم "مصر" من تصوير حسن حداد وإخراج جمال مدكور، ويصور الفيلم الآثار المصرية والمزارات السياحية، وفيلم "فريضة الحج" ويتضمن الفيلم مشاهد تأدية مناسك الحج وعرض الفيلم فى مهرجان فينيسا عام 1937، وخلال هذه الفترة أنتج "ستوديو مصر" عددا كبيرا من الأفلام لصالح جهات ومؤسسات حكومية مثل وزارة الصحة ووزارة الشئون الاجتماعية وكان يغلب على هذه الأفلام الطابع الدعائي.

فى عام 1946 شهدت السينما التسجيلية المصرية مرحلة جديدة عندما فكر سعد نديم - وكان حينها يعمل مونتيرا بقسم المونتاج الذى يرأسه صلاح أبو سيف - فى تصوير فيلم تسجيلى عن قرى الصيد الواقعة على بحيرة المنزلة، لكنه كان يخشى عدم ترحيب إدارة الأستديو بالفيلم، فاقترح الفكرة على زميله المخرج الفلسطينى محمد صالح الكيالى الذى كان يملك كاميرا ماركة "كيمنو"، وتحمس الكيال للفكرة، وبالفعل سافرا إلى قرية "المطرية" على بحيرة المنزلة وقاما بتصوير عدة مشاهد وبعد عودتهما تم تحميض الصور، وعرضت الفكرة على مدير عام الإنتاج بالاستوديو وهو الفرنسى "أندريه فينيو" الذى تحمس لها ووافق على

إنتاج الأستديو للفيلم، ونتيجة هذا النجاح قدم سعد نديم فكرة إنشاء قسم للأفلام القصيرة وتمت الموافقة عليها أيضًا، وعن هذه التجربة يقول مرعي:"كان إنشاء هذا القسم بستوديو مصر بمثابة أول كيان متخصص فى مجال الحركة التسجيلية فى مصر، وكانت خطته تنحصر فى إنتاج أفلام تؤكد مظاهر النهضة المصرية، خاصة فى تلك الفترة التى تواكب حركة بناء اقتصاد وطنى مصرى فى مواجهة الاحتلال الأجنبي".

ثورة يوليو والسينما التسجيلية

فى الفصل السادس من الكتاب يُشير مرعى إلى أن ثورة 23 يوليو 1952 لعبت دورًا مهمًا فى تاريخ السينما التسجيلية المصرية، فقد تعاملت قيادة الثورة مع السينما التسجيلية باعتبارها واحدة من الأدوات المهمة فى مخاطبة الشعب المصري، إلا أن هذه الفترة شهدت تراجعا حادا فى إنتاج القطاع الخاص، وتركز إنتاج الأفلام التسجيلية فى المؤسسات الحكومية، وفى هذا السياق تم تأسيس وحدة إنتاج سينمائى بالقوات المسلحة عام 1953، وركزت الأفلام التى أنتجتها على توضيح دور القوات المسلحة فى حياة المجتمع المصري، واعتمدت فى السنوات الأولى على التعاون مع مخرجين كبار مثل كمال الشيخ الذى أخرج فيلم "المعركة" عام 1953، وعز الدين ذو الفقار وفيلمه "محاربة الإشاعات" عام 1953، بينما فى عام 1954 أخرج محمد كريم فيلم "كلية البوليس"، وأخرج عاطف سالم فيلم "جنود المظلات"، وأخرج سعد نديم فيلم "البوليس الحربى"، ويوضح مرعى أنه مع عام 1956 اعتمدت وحدة الشئون العامة بالقوات المسلحة بشكل أساسى على أفراد من القوات المسلحة فى إنتاج أفلامها.



شهدت هذه الفترة أيضًا تأسيس إدارة السينما بمصلحة الاستعلامات عام 1954 بهدف إنتاج أفلام الدعاية القصيرة وتوزيعها على السفارات والمكاتب الصحفية، وتسجيل أهم المحاضرات والندوات لقيادات الثورة، وإقامة عروض فى الجمعيات والأندية، ومن أبرز الأفلام التى أنتجتها "توقيع اتفاقية الجلاء" إخراج جمال مدكور، و"النهضة الصناعية"، إخراج أحمد كامل مرسي، و"معاهدة الجلاء" إخراج كمال الشيخ، "البترول فى مصر" إخراج صلاح أبو سيف، و"قضية العرب" إخراج جمال مدكور .. ومع بداية النهضة الاقتصادية من خلال مشروعى "الحديد والصلب"، و"السد العالى"، عمل المخرج محمد صالح الكيالى على سلسة أفلام تسجيلية تؤرخ لمشروع "الحديد والصلب" وبلغت عشرة أفلام ومدة كل منها 10 دقائق، وأنتج العديد من الأفلام عن مشروع "السد

العالي" منها " قصة السد العالي" إخراج أحمد عزت، و"السد العالي" إخراج حسن التلمساني، و"اليوم العظيم" إخراج عبد القادر التلمساني، و"بناء السد" إخراج محمد صالح الكيالي.

يُشير مرعى إلى أن هناك العديد من الوزارت والمؤسسات الحكومية الأخرى قامت بإنتاج أفلام تسجيلية، مما صنع حالة من الرواج الكمى للأفلام التسجيلية والدعائية :" رغم إنشاء حكومة ثورة يوليو العديد من وحدات الإنتاج التسجيلى الحكومية مثل إدارة السينما بمصلحة الاستعلامات ووحدة السينما بإدرة الشئون العامة للقوات المسلحة ومراقبة الأفلام والسينما بوزارة الإرشاد ووحدة السينما التابعة للمؤتمر الإسلامي، إلا أن المتأمل لخريطة الإنتاج السينمائى منذ بداية الثورة وحتى عام 1957 يجد أن العديد من الوزرات والهيئات الحكومية أنتجت أفلاما تسجيلية وفق أهدافها مثل أفلام مصلحة السياحة، وأفلام وزارة الشئون الاجتماعية، وأفلام وزارة الزراعة، وأفلام المجلس الأعلى لرعاية الشباب" .. وفى محاولة لترشيد هذا الكم الضخم من الإنتاج، تم إنشاء إدارة للسينما عام 1957 تابعة لمصلحة الفنون لتولى إنتاج الأفلام التسجيلية بمصر، وتم قصر الإنتاج عليها وعلى مصلحة الاستعلامات بموجب القرار الجمهورى رقم 149 لسنة 1957.

فى يوليو عام 1960 ومع بدء الإرسال "التليفزيوني" فى مصر، أصبحت الشاشة المنزلية الصغيرة مساحة جديدة لإنتاج وعرض الأفلام التسجيلية، وأنتج التليفزيون خلال سنواته الأولى العديد من الأفلام المهمة، وانتشرت فكرة "سلاسل" الأفلام التسجيلية، وهى عبارة عن مجموعة أفلام تتناول موضوعا محددا، مثل سلسة "فن بلدنا" وتتضمن عشرة أفلام تستعرض مختلف الفنون اليدوية المصرية من صناعة الجلود، والفخار، والزجاج، والنجارة، والنحاس، والسجاد، وبجانب هذه السلاسل أنتج التليفزيون مجموعة متنوعة من الأفلام مثل "ديرسانت كاترين"، و"رحلة صيد"، و"المولد"، و"مكان تحت الشمس" للمخرجة سعدية غنيم، و"السكر" للمخرج محمود سامى إبراهيم، و"العالم الصغير .. أرض السلام" للمخرج يوسف مرزوق .

المركز القومى للفيلم التسجيلى

فى عام 1963 قدم الخبير السينمائى الكندى "جون فيني" تقريرا ومقترحا بإنشاء مركز قومى للفيلم التسجيلى، لكن لم يتم الأخذ بالمقترح فى حينها، وفى نهاية عام 1966 أعاد كلٌ من حسن التلسماني، وسعد نديم، وفؤاد التهامى تقديم طلب للاتحاد الاشتراكى، وتصور مفصل عن ضرورة وجود مركز قومى للسينما التسجيلية، وبالفعل فى أبريل عام 1967 صدر قرار جمهورى بإنشاء المركز، مع تحديد اختصاصاته بإنتاج وتوزيع وعرض الأفلام التسجيلية وأفلام الكرتون والعرائس، على أن يقوم المركز بهذه الأعمال باعتبارها خدمة عامة لا تستهدف الربح المادي، وخُصص للمركز "أستديو نحاس"، والتحق به عدد من الشباب المتخرج حديثًا فى معهد السينما، وبجانب إنتاج الأفلام أطلق المركز مجلتين سينمائيتين هما "الثقافة والحياة"، و"مجلة النيل"، فى هذا السياق يقول مرعى : " شهدت الفترة من عام 1967 حتى 1977 تطورًا مهما نحو الاهتمام بالفيلم التسجيلى تمثل فى اتجاهين .. الأول اتجاه رسمى عبر مزيد من رعاية الدولة لصناعة الفيلم التسجيلي .. والاتجاه الثانى كان يعتمد على ثلاثة أنشطة .. أولها ظهور عدد من الفنيين التسجيليين - لسبب أو لآخر - قاموا بإنشاء عدد من الشركات الإنتاجية تباشر لأول مرة فى مصر إنتاج الأفلام التسجيلية فقط .. والنشاط الثانى كان تكوين جمعية "جماعة السينمائيين التسجيليين المصريين".. أما النشاط الثالث فظهر فى أفلام جيل السينمائيين الشباب وشكل ما عرف بـ"التيار الاجتماعى فى السينما التسجيلية المصرية".

فى عام 1969 تم وقف نشاط المركز القومى، وأُسِس بدلًا منه كل من "الوكالة العربية للسينما" و"المركز التجريبى"، وتم توزيع العاملين بالمركز على هاتين المؤسستين، ويشير مرعى إلى أن "الوكالة العربية للسينما" كانت مهامها هى إنتاج وتوزيع الأفلام التسجيلية والقصيرة بشكل يحقق عائدًا اقتصاديًا، بينما "المركز التجريبي" الذى أسندت إدارته للمخرج شادى عبد السلام، كانت مهامه فتح الباب للمخرجين الشباب ودعم إنتاج أفلامهم وأفكارهم التجريبية فى حينها، ومن أبرز الأفلام التى أنتجها المركز، فيلم "القاهرة 1830" للمخرج سمير عوف ويتناول صورة الحياة فى مدينة القاهرة عام 1830 من خلال لوحات رسمها الفنان الإنجليزى ديفيد روبنس، وفيلم "صلاة من وحى مصر القديمة" للمخرجة نبيهة لطفى، ويستعرض الفيلم بعض الكنائس الأثرية بحى مصر القديمة، وفيلم "آفاق" لشادى عبد السلام، يتناول الفيلم النشاط الثقافى فى القاهرة خلال عامى 1971 و1972، راصدًا فرقة الموسيقى السيمفونية، ومدرسة الفنان رمسيس ويصا للسجاد بالحرانية، وأعمال الفنان حسن سليمان، وفرقة باليه فى أحد عروضها بدار الأوبرا، وأعمال فنان النحت آدم حنين.

فى مارس عام 1970 أقيم المهرجان القومى الأول للفيلم التسجيلى تحت مسمى "مسابقة الأفلام التسجيلية المصرية"، وفى أغسطس عام 1971 عاد المركز القومى للأفلام التسجيلية، وانتقلت تبعيته من مؤسسة السينما إلى وزارة الثقافة، وشهدت السنوات التالية إنتاج كم كبير من الأفلام تنوعت ما بين الاجتماعى والسياسى، خاصة عقب حرب أكتوبر 1973، حين أنتجت عشرات الأفلام التى تؤرخ للحرب مثل أفلام : "صائد الدبابات" إخراج خيرى بشارة، و"مبكى بلا حائط" إخراج هاشم النحاس، و"مسافر إلى الشمال .. مسافر إلى الجنوب" إخراج سمير عوف، و"موكب الأبطال" إخراج خليل شوقي، ومن أبرز الأفلام الاجتماعية التى أنتجت خلال هذه الفترة "حصان الطين" إخراج عطيات الأبنودى، و"أمل زينب" إخراج منى مجاهد، و"القاهرة كما لم يرها أحد" إخراج إبراهيم الموجي.

يتوقف الباحث ضياء مرعى فى كتابه ورصده لتاريخ السينما التسجيلية المصرية عام 1977، ويقول فى خاتمة الكتاب:"يبدو للوهلة الأولى أنه نظرًا لهذا التاريخ الممتد للسينما التسجيلية المصرية، أن هذه السينما قد حققت من الإنجازات ما يجعلها تشكل فى النهاية حركة أو تيارًا سينمائيًا متميزًا، ولكن استعراضنا هذا التاريخ يؤكد غير هذه النتيجة، فالمتأمل للإنتاج التسجيلى يتبين أن معظمه قد تم توظيفه لخدمة أغراض دعائية أو توجيهية. الأمر الذى يبتعد بهذا الإنتاج عن الغرض الحقيقى للسينما التسجيلية". ويضيف " المتأمل لموجات المد والجزر التى صاحبت حركة السينما التسجيلية، يلاحظ أن هذه الحركة كانت تنشط وتزدهر دائمًا فى ظل رعاية الدولة لها، وتنحسر حتى تكاد تلفظ أنفاسها بعيدًا عن تلك الرعاية. وهذا يؤكد أهمية دور الدولة، وفى الوقت نفسه يدعونا للبحث عن تفاصيل أزمة السينما التسجيلية المصرية وبقائها".

طلعت حرب باشا الاقتصادى والفنان

فى تاريخ الشعوب دائما ما نجد ثورات ونهضة، غيرت فى تاريخ ومستقبل هذه الشعوب، سواء كانت هذه النهضة أو الثورات اقتصادية أو سياسية أو تعليمية، ووراء هذه النهضة أشخاص حملوا مشاعل التنوير على أكتفاهم، وجعلوا رسالتهم محاربة الظلم أو الديكتاتورية أو الاحتلال، فنجد أن منهم من قاد ثورات ليحرر وطنه، أو من استخدم العلم والثقافة لينير مجتمعه، ويزيد من وعيه وإدراكه، وتاريخ مصر القديم والحديث ملىء بمن ثاروا لأجل حريتها واستقلالها، أو النهوض بها إلى مصاف أعلى الدول، وهؤلاء الثوار صنعوا التغيير وكُتبت أسماؤهم بحروف من نور. ثائرنا اليوم هو من قام بمزج الاقتصاد بالفن، واستطاع أن يجعل الاقتصاد فى خدمة الفن، والفن فى خدمة الاقتصاد، فقد كان صاحب رؤية وأهداف، وكان يعرف ماهية شعب مصر وكيف يصل إليه، هذا الثائر هو محمد طلعت حرب باشا.

هناء ثروت

وربما كان لطفولة وشباب طلعت حرب الأثر الأعظم فى التفكير فى ثورته الاقتصادية، فقد ولد فى رحاب الحسين بمنطقة قصر الشوق فى 25 نوفمبر 1867 وترجع جذور عائلته إلى منيا القمح بالشرقية، درس طلعت حرب فى مدرسة الحقوق، و تخرج فيها عام 1889 ليستقبل الثورة العرابية، و شاهد أحمد عرابى وهو يقف غير مبالٍ للنتائج أمام الخديوى والإنجليز، ليعيد ويحفظ للمصرى كرامته ووضعه وحقه. ومن هنا بدأت مشاعر طلعت حرب الوطنية فى التأجج كباقى الشباب فى هذه المرحلة.

وقد عمل مترجماً فى القسم القضائى بدائرة السنية، التى كانت تدير أملاك الخديوى الخاصة ثم تدرج فأصبح رئيساً لإدارة الحسابات، ثم مديرا لمكتب المنازعات، خلفا للزعيم محمد فريد فى عام 1891 ثم بعد ذلك أصبح مديراً لقلم القضايا.

وتزوج طلعت حرب فى بداية شبابه، وأنجب خمسة من الأبناء ولداً و أربع بنات، إلا أن القدر قد فرق بينه وبين زوجته، وماتت فى سن مبكرة، وحزن عليها جداً ورفض فكرة الزواج من بعدها .

كان طلعت حرب يمتلك الموهبة والأسلوب الشيق والجميل، لذلك عمل بالصحافة، وكان له اجتهادات و انتقادات لبعض المفكرين فى ذلك الوقت، ومنها انتقاده قاسم أمين فى قضية تحرير المرأة لأنه كان يعتبر أن هذا الرأى سوف يدعو إلى الانحراف عن التقاليد وعادات المجتمع، الذى كان محافظاً عليها، ولكنه كان يميل إلى التجديد والاقتباس فى كل ما يفيد من مخترعات الأوروبيين.

كان طلعت حرب يؤمن بأنه لا استقلال دون أن يكون هناك تقدم فى كل المجالات، فلابد أن يواجه تعليمنا التعليم الأوربى، ويواجه طبيبنا طبيبهم، ومهندسنا مهندسهم، وصانعنا صانعهم، فكيف لنا أن نتقدم وليس بإمكاننا تصنيع أصغر المنتجات، وأدرك أيضاً أن تجديد الاقتصاد فى مصر لن يتم إلا إذا ازدهرت الثقافة، واستنارت العقول بالأفكار الجديدة والثقافة الرفيعة، وكان يؤمن أيضا بأن الثقافة استثمار كبير.

كانت الثورة الاقتصادية تشغل بال طلعت حرب إلى حد كبير، لإيمانه بأنها هى المخرج الوحيد والثورة الحقيقية، التى ستستمر وتنتج نهضة وعلما وتنويرا، فقام فى عام 1911 بتقديم رؤيته هذه فى كتاب "علاج مصر الاقتصادى وإنشاء بنك للمصريين" طرح فيه كل أفكاره الاقتصادية، ثم بعد ذلك وعندما أظهرت إنجلترا و فرنسا نيتهما فى

تمديد عقد احتكار قناة السويس لمدة أربعين عاماً أخرى بعد التسعة وتسعين عاما، قدم فى عام 1912 كتابه "قناة السويس" الذى فند فيه كل الدعاوى المقدمة منهما، وقام بحملة كبيرة، ووقف لهما حتى نجح فى القضاء على هذا المخطط الاحتكارى.

وبعد كتابه الذى قدمه عام 1911 عن "علاج مصر الاقتصادى" انعقد المؤتمر الوطنى بحضور الأعيان وكبار الدولة، الذين أيدوا بشدة فكرة طلعت حرب فى إنشاء بنك للمصريين، ورأوا أن يسافر "طلعت" إلى الخارج، حتى يقوم بدراسة وافية عن إنشاء المصارف، وبالفعل سافر إلى أوروبا وقدم دراسة كافية عنها، ثم عرض الفكرة على عدد كبير من الأعيان للإسهام فى إنشاء البنك، وبالفعل اقتنع عدد كبير، واستطاع أن يجمع ثمانين ألف جنيه، وكان أكبر المساهمين هو عبد العظيم المصرى بك من أعيان مغاغة، ولكن إنشاء البنك توقف بسبب الحرب العالمية الأولى وثورة 1919 .

وفى 13 أبريل 1920 نشرت الوقائع المصرية - وهى الجريدة الرسمية - تأسيس شركة مساهمة مصرية تسمى "بنك مصر" ونجح طلعت حرب فى تحقيق حلمه، الذى طالما كان يدور بخلده، كلما رأى معاناة الفلاحين، خاصة عندما كان يعمل فى "الدائرة السنية" ورأى شقاءهم وتعبهم . واحتفل بتأسيس البنك مع كل المصريين فى دار الأوبرا المصرية فى 7 مايو 1920.

"بنك مصر" هو كلمة السر، و نقطة البداية ومركز مهم لكل المشروعات المهمة، التى أحدثت انقلاباً فى تاريخ الاقتصاد المصرى، فهو الخطوة الأولى على طريق الحرية والاستقلال، كما كان يراه "حرب" كان يعتقد أن رءوس الأموال المصرية والأيدى العاملة المدربة تدريباً كافياً وصحيحاً، هما الأسلحة القوية والفتاكة، التى تصيب الهدف فى معركتنا ضد الاحتلال .

ثم توالت المشروعات التى كانت تخرج من رؤية "طلعت" فى اتجاه نهضة مصر، فأنشأ أول مطبعة عام 1922 برأس مال قدره خمسة آلاف جنيه ،ثم أنشأ شركة مصر للنقل البرى، و شركة مصر للغزل والنسيج فى المحلة الكبرى، ثم مصنعاً لحلج الأقطان فى بنى سويف وأنشأ مخازن و "شونا" لتشوين وتخزين وجمع القطن فى كل محافظات مصر.

كان طلعت حرب يعلم جيداً أن مصر ليست بلداً متقدماً، ويعتمد أغلب سكانها على الزراعة، لذلك كان يدرك أنه لن تزدهر البلاد دون أن تزدهر الثقافة وتستنير العقول وتتجدد الأفكار والمعتقدات، وإيماناً منه بضرورة تدعيم الثقافة والفنون ونشر الوعى، قام بتأسيس شركة مصر للتمثيل والسينما "أستوديو مصر" لإنتاج أفلام مصرية لفنانين مصريين مثل أم كلثوم، محمد عبد الوهاب وغيرهما.

يعتبر أستوديو مصر صرحاً عملاقا للفن فى مصر بما يشكله من ثقل فنى وعراقة تاريخية وغزارة فى الإمكانيات البشرية والتقنية. فهو أول "مصنع أفلام متكامل" فى مصر والمنطقة العربية، وقال طلعت حرب "إننا نعمل بقوة اعتقادية وهى أن السينما صرح عصرى للتعليم لا غنى لمصر عن استخدامه فى إرشاد سواد الناس.

وكان افتتاحه فى 1935 هو بداية العصر الذهبى للسينما المصرية، وظل أستديو مصر محور الحركة السينمائية حتى نشوب الحرب العالمية الثانية.

أستوديو مصر هو اختصار لـ"شركة مصر للتمثيل والسينما" ضمن شركات بنك مصر الوطنية، وكان مقرها الأول بجوار سينما أوبرا بالقرب من ميدان الأوبرا، والتى أشرف طلعت حرب على إنشائها .

أقيم أستديو مصر على مساحة كبيرة من الأرض، تضم أكثر من بلاتوه للتصوير، ويضم ورشاً للديكور وغرفاً للممثلين ومخازن للملابس ومعدات التصوير السينمائى. وقد أهدى رائد السينما الكبير الفنان محمد بيومى أستديو مصر عدداً من آلات التصوير السينمائى، يضم أستديو مصر أشهر ديكور للحارة المصرية التى تتضمنها مشاهد كثيرة للأفلام السينمائية ،

وقد بدأ إنتاج "أستوديو مصر" بفيلم قصير مدته عشر دقائق للإعلان عن المنتجات المصرية، ثم نشرة أخبار أسبوعية عن الأحداث و القضايا المهمة، التى تحدث فى مصر يتم عرضها فى دور العرض السينمائية قبل بداية أى فيلم، واستكمالا للخط الذى بدأه حرب وإيماناً منه أننا لابد أن نستفيد من الخبرات الأوروبية والتعليم، قرر إرسال بعثات إلى الخارج لتعلم الفنون السينمائية، كالتصوير والمونتاج و الإخراج و الديكور والمكياج، فسافر عدد كبير من المشتغلين بالسينما، منهم أحمد بدرخان و موريس كساب (الإخراج) ، حسن مراد و محمد عبد العظيم (تصوير)، مصطفى والى (صوت) ولى الدين سامح (ديكور) نيازى مصطفى(مونتاج) ، وكان أول مدير لأستوديو مصر هو الفنان أحمد سالم.

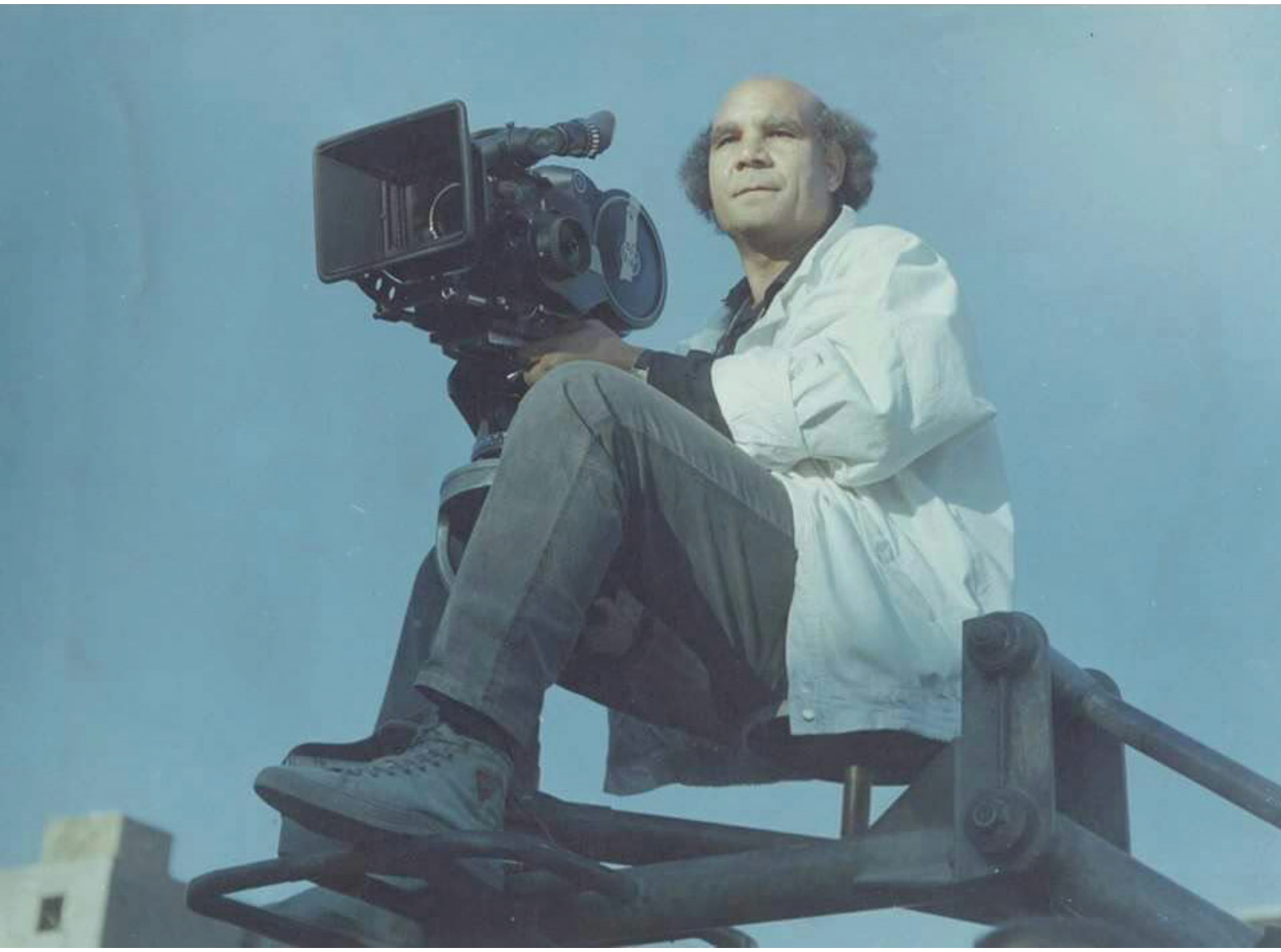
فى عام 1935م أنتج أستوديو مصر أول أفلامه الطويلة وهو فيلم "وداد" وهو أول ظهور لأم كلثوم فى السينما، وقد ساهم صوتها فى نجاح الفيلم، فى عام 1938م قدم أستوديو مصر على سينما تريومف مناظر الزفاف الملكى بمناسبة زواج الملك فاروق من الملكة فريدة .

وفى عام 1950 أنتج أستوديو مصر فيلم «بابا عريس» وهو أول فيلم مصرى كامل بالألوان الطبيعية بطولة نعيمة عاكف وفؤاد شفيق وكاماليا وشكرى سرحان.

أنتجت شركة مصر للتمثيل و السينما فى أستديو مصر 57 فيلما تمثيليا طويلا فى عشرين سنة من 1936 إلى 1956. كما تم فى الأستديو تصوير 125 فيلما من 1936 إلى 1960، أى أن مجموع الأفلام التى صورت فى الأستديو منذ افتتاحه إلى تأميمه عام 1960 بلغ 182 فيلما، إلى جانب الأفلام الأجنبية التى صورت كليا أو جزئيا فى مصر، والأفلام القصيرة و أعداد جريدة مصر الناطقة التسجيلية التى أخرجها حسن مراد منذ عام 1935.

وإلى الآن يقف "أستوديو مصر" شاهداً على مرحلة مهمة، ونقلة تاريخية وثقافية وفنية مهمة جداً فى تاريخ مصر، فقد أثبت كبير الاقتصاديين أن الفنون لديها القدرة على تغيير الثقافات والمعتقدات، لم يبحث طلعت حرب - وهو الاقتصادى العظيم - عن المكاسب المادية فقط، وكان من الممكن أن يجنى ثروات كبيرة من المشروعات التى قام بإنشائها، ولكنه كان يبحث عن حل للخروج إلى العالم، حل لمحاربة الاحتلال و الاستعمار، أدرك أن الوعى المستنير والأفكار المختلفة والخلاقة هى المنفذ الوحيد للصعود إلى مصاف الدول الأولى.

طلعت حرب ما أحوجنا إليك فى هذه الأيام . ما أحوجنا إلى رؤيتك وأفكارك، التى نعيش على آثارها ونتائجها إلى اليوم . فنحن فى حاجة إلى من ينظر إلى الإمكانيات المصرية وإلى الأيدى المصرية بنفس نظرتك و رؤيتك.



محمود عبد السميع : عالم الفيلم التسجيلى هو الحقيقة

كان من المنطقى التوجه إلى واحد من أهم صانعي "السينما التسجيلية" فى ضوء تركيز العدد الجديد من مجلة الفيلم حولها والنظر إلى موقعها الآن فى خريطة السينما بصورة عامة فكان الحوار مع المصور محمود عبد السميع.

حوار: أمنية عادل

محمود عبد السميع لا يعتبر مجرد مصور سينمائي، استهوته السينما التسجيلية فلبى نداءها، بل محب للسينما ترجم حبه فى إبداعه بحقل السينما التسجيلية الواسع، وقدم قرابة 350 عملا تسجيليا، كما ارتبط اسم "عبد السميع" بأسماء كبار صناع السينما سواء الروائية أوالتسجيلية، حيث استهل مشواره بفيلم مع سعد نديم وهو فى كلية الفنون التطبيقية، أما عن أول فيلم تم عرضه فهو فيلم "حياة جديدة" من إخراج "أشرف فهمى" وسيناريو "رأفت الميهي" وانتمى الفيلم إلى حقل الفيلم الروائى القصير، فضلا عن عمله مع كبار مخرجى السينما أمثال داوود عبد السيد، خيرى بشارة وعلى بدرخان، كما التصق اسمه بالراحل التسجيلى "حسام على".

فى حديث مطول اقترب من تحليل المشهد الحالى واستعادة الذكريات، حاورت مجلة (الفيلم) المصور السينمائى محمود عبد السميع، حول الماضى والحاضر والتسجيلى والروائى، فإلى نص الحوار ..

نستهل حديثنا بسؤالك عما هو تعريفك للسينما التسجيلية؟

إذا نظرنا إلى الاسم نفسه وهو "التسجيل" نجد أنه يهدف إلى تسجيل واقعة أو حدث معين، ولا يمكن اعتباركل ما يتم تصويره عن الواقع منتميا إلى السينما التسجيلية، حيث إن الشريط الإخبارى المصور لا يمكن اعتباره فيلما تسجيليا، إلا إذا توفرت أحداث وخط درامى وبداية ووسط ونهاية يعتمد عليها الشريط السينمائى، حتى يكون "فيلما تسجيليا".

حاليا تواجه السينما التسجيلية مغالطات كثيرة، حيث هناك أفلام دعائية وأفلام تعليمية وأفلام سياحية يتم التعامل معها عن أنها أفلام تسجيلية. فمثلا على سبيل المثال، أفلام تتناول موضوعا معينا مثل "معبد الكرنك" فنحصل على مادة علمية عن طريق شخصية علمية مسئولة، وتختلف حوله الآراء إن كان "جماليا" أوينتمى للسينما التسجيلية أم لا.

وفى رأيى السينما التسجيلية تقوم على أساسين، حيث تعتمد على عنصرين هما الصورة التى توضح ما هو الأمر للمشاهد، والصوت الذى يعتمد على الحوار الدائر، ويكون المكمل الطبيعى للحدث، ولكن الصورة ومضمونها هو ما يقول المضمون بصورة أكبر، لاسيما فى الأفلام التى تتناول أحداثا تدور فى أوقات زمنية متفاوتة، حيث شهور وسنين متعاقبة، فالصورة هى الأجدر على توضيحها.

بدأت مع سعد نديم وتعاونت مع داوود عبد السيد وأشرف فهمى وعلى بدرخان

"سوق الرجالة" حمل ذكريات لا تنسى مع حسام على

الدولة تتجاهل الثقافة .. والسينما نافذة للوعى

التجارب التسجيلية فى مصر مرهونة بوعى الأفراد

أفلام الجبهة محطة مهمة .. وتنازلت عن أفلام روائية لإنجاز أفلام تسجيلية

قدمت خلال مسيرتك السينمائية أعمالا عديدة، ورغم كثرتها إلا أنها تمتاز بالقوة والدقة، فأطلعنا على ملمح من حياتك المهنية وكذلك كيف اكتسبت تلك الخبرة؟

عملت خلال مسيرتى تقريبا مع جميع مخرجى السينما التسجيلية المصريين، وكذلك مع مخرجين عرب وأجانب، ألمان وإنجليز وأمريكيين، ولى تجارب مميزة من ناحية اللغة البصرية مع المخرج الأجنبي، إن المصور مجرد منفذ للرؤية الإخراجية، وحسب قدرة المصور على نقل الرؤية الإخراجية ومضمون العمل أكثر، يصبح تعامله مع المخرج أكثر، وتأتى آراء المصور التى تخدم الموضوع بحسه ووعيه الثقافى والفكرى والفني، ويرى من خلالها الصورة الأفضل والزاوية الأجدر على التعبير عن الموضوع.

خبرتى بدأت مع الشغف بالصورة والتكوين وقوة تعبيرها، وذلك الشغف هو ما دفعنى دفعا لاكتساب الخبرات، كما أنى بشخصيتى مبادر فى إبداء الرأى، مع احترامى الكامل لرأى المخرج بالتأكيد، هنا أذكر عملى مع مخرج أمريكى شهير، وكنا نصور معبد أبو سمبل، وقال عما يريده فى الصورة وبدأ فى ضبط تكوين الصورة، وتركته يعمل بطريقته واقترحت عليه تعديلا فى التكوين، وقال لى أنه أفضل، واقترحت عليه تكوينا آخر تماما وقمنا بتصويره حسب رؤيتى، وانبهر المخرج بما قمت به من لقطة طويلة تستعرض المعبد وتمثاليه الأماميين، بلغة سينمائية عالية الجودة والدقة، وذلك كان فى سبعينيات القرن المنصرم.

وهنا إحساس المصور لا ينحصر فى التصوير ووضع الكاميرا وحسب، بل قراءته وشعوره بشاعرية الصورة وحسه بالمشهد، فمثلا فيلم مثل "سوق الرجالة" هناك مشاعر متباينة وحالات إنسانية قاسية، وطرح لاجتماعيات خاصة، وطبيعة الناس والوقت الذى نصور به، ولقطات لا يمكن إعادتها مرة أخرى، وكنا نصور أحيانا فى ظروف لا تسمح بالتصوير، إنما قيمة اللقطة أنها تصور فى لحظتها، وهو ما تم أيضا فى أفلام الجبهة، وكنت أول مصور يقوم بالتوجه إلى الجبهة والتصوير بها.

إذن فأنت تعتبر أول من توجه إلى الجبهة وقام بوضع كاميرته والتصوير هناك، حدثنا عن تلك المرحلة وما أبرز الصعوبات التى كنت تواجهها فى هذا الوقت؟

الحديث عن تلك المرحلة يحتاج إلى الكثير والكثير، كما أعتبر الأفلام التى أنجزناها بالجبهة من أجمل الأفلام وأكثرها ثباتا بالذاكرة، حينما بدأنا تجربة التصوير بالجبهة، كانت الظروف قاسية للغاية، حيث إن الحروب كانت خاطفة، خاصة فى السبعينيات والستينيات، ولم يكن هناك تلاحم أو تقارب بين جيشنا والعدو، وعليه فكنا نحتاج إلى تجهيز مسبق للمعدات، وأذكر أنه قرابة نهاية ستينيات القرن المنصرم، تم تجهيزى لمرافقة مجموعة من الصاعقة، وسنعبر الشرق لدى العدو وتصوير مهمة سيقوم بها بعض جنودنا، وحضرت كل شيء، وطلبت منهم إتمام العملية فى بصيص الضوء

حتى يظهر ما نقوم بتصويره، على آخر لحظة تم إخبارى بإلغاء المهمة، وهو ما حدث أكثر من مرة للحفاظ على سلامة الإنسان ونجاح العمليات، رغم رغبتنا بخوض التجربة .

كما أذكر أنه فى إحدى المرات، كنت أحتاج لقطة واسعة Long Shot. على القنال وكذلك العدو بجوارها، ولم يكن مسموحا بالأمر بهذه السهولة فرافقنى مجندان، ومكثنا خلف تبة يغلفها الخيش والشكائر الرملية، ومن أمامنا السويس، والإسرائيليون من الناحية الأخرى، وشعرت أن اللقطة لا تصلح أبدا، حيث لا تعبر عن جغرافيا الصورة، وكان ممنوعا أن أرفع رأسى، فهناك قناصون يصطادون أى أحد، وللحظة دون حديث رفعت كاميرا السينما بحاملها وكانت ثقيلة الوزن، واستدرت يمينا ويسارا ورصدت الجبهة بطولها وقناة السويس، وأردت الدخول والتعمق أكثر ولكن الجنديين جذبانى إلى الأسفل، وظن العدو أننا نقوم بمناورة وانهال الرصاص، فى الأغلب كنا نواجه صعوبات لتحديد مواعيد التصوير قبل نهاية الشمس، وفى مرة أخرى تشاجرت مع أحد الضباط بسبب تعطيله لنا، وعرفنا فيما بعد أن الموقع الذى كنا نسعى له تم استهدافه بالكامل، لهذا ذكريات الجبهة لا تنسى.

على المستوى المهنى، هل التعامل مع الأفلام التسجيلية الحربية يختلف عن التعامل مع الأفلام التسجيلية بصورة عامة؟

بالفعل ، فالأفلام الحربية لحظية وتعتبر أفلاما ارتجالية فى أغلب الأحيان، حيث إن أغلب اللقطات يمكن أن تتغير وفقا للواقع واللحظة، ففى إحدى المرات كنا نقوم بالتصوير وسقطت قنبلة ألف رطل وتم تصوير تلك اللقطة ولا أظن أنها ستتكرر إذا ما كررنا المشهد.

هذا الأمر يحيلنا إلى الحديث عن السيناريو، فكيف تتعامل الأفلام التسجيلية مع السيناريو وكيف يتم التحضير له؟

من خلال مهنتى كمصور، المادة التى نريد تناولها تحولت إلى سيناريو وفى أغلب الأعمال التسجيلية تتم كتابة السيناريو من خلال المخرج، والمخرجون الحقيقيون بعالم السينما التسجيلية قلة قليلة منهم من لديهم الوعى والرؤية لتحقيق هذا الأمر، والبناء الدرامى لا يتوافر إلا مع قلة قليلة من المخرجين القادرين على تقديم بناء وتصور.

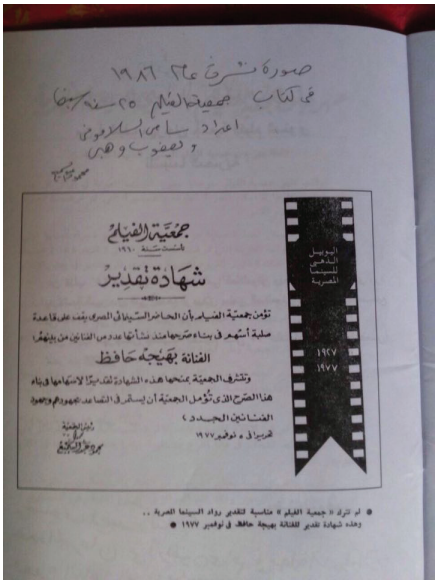
وهناك اختلاف فى المشاهد التى يتم تصويرها، فهناك صور تعتمد على إظهار الجماليات والنعومة وأخرى تعتمد على النظر للواقع وتصويره بعمق وقوة، فتتحول اللقطات فى هذه الصورة إلى مشاهد تحمل جماليات

خاصة، تأتى من الموضوع ويفرضها الموضوع، ويمكن أن تكون الصور الجميلة فى هذه اللقطة سببا فى إفساد المعنى الشامل للمشهد.

وفى إحدى المرات، قمت بتصوير ثلاثة أفلام بالمكان ذاته بموضوعات مختلفة، وهو مكان صناعة الفخار بمصر القديمة فى الفسطاط، حيث قمت بتصوير هذا المكان كصناعة الفخار، ومرة أخرى عن شخصية محمد مندور الفنان التشكيلى العالمى ابن تلك المنطقة، الذى كان والده من صانعى القلل، وفيلم آخر عن حياة الناس فى هذه المنطقة وتأثير الفخار عليهم.

فى هذا الوقت الصناعة واحدة والمكان واحد، ولكن التناول مختلف فى كل فيلم عن الآخر، ليوضح أن المعنى والمضمون المطلوب مختلف، فى الفيلم الثالث "لازال الدخان يتصاعد" كانت الكاميرا تدخل إلى داخل المدخنة وكنت أكتم أنفاسى وأدخل إلى المدخنة حتى أستطيع توضيح صعوبة ما يواجهه هؤلاء الناس، وما يشعرون به من اختناق.

هناك موضوعات لها سيناريو وأخرى لا يوجد لها سيناريو، مثل أفلام الجبهة فهى أفلام ليس لها سيناريو، كما أن هناك أحيانا ما يستدعى تغيير السيناريو بحسب الأحداث القائمة، وهنا تكمن مرونة الفيلم التسجيلى واختلافه عن الفيلم الروائى، فى فيلم "حياة جديدة" الذى كان أول إخراج لأشرف فهمى وأول كتابة سيناريو لرأفت الميهي، ويعتبر بالنسبة لى أول فيلم أصوره ويعرض على الشاشة، كان السيناريو مكتوبا ومرسوما وخرجنا لتنفيذ الأمر برمته بحسب ما هو مكتوب، وهناك مخرجون آخرون يكتبون الخطة فقط، وينفذون أغلبها، وذلك يكون حسب الموضوع والفكرة ومكان التصوير والحدث.



تجربتي على خط النار

من يوليو 1969 إلى ما بعد إنتصارات أكتوبر1973

محمود عبدالسميع

تخرجت عام 1966 من قسم التصوير بكلية الفنون التطبيقية عينت بعدها بمكان يتبع وزارة البحث العلمي، متحف العلوم (جراج البستان بباب اللوق حاليا) وكانت هذا صدمة فى حيث كنت مرشح لهيئة السينما قبل تعيينى.

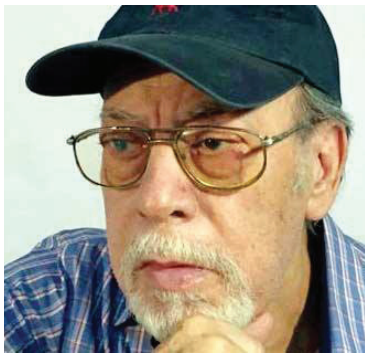
تخرجت عام 1966. وكنت قد بدأت العمل فى بالمركز القومي للأفلام التسجيلية عن طريق كتابة السيناريو وليس التصوير (لكن هذا ليس موضوعنا الآن)، وكان هذه خلال فترة رئاسة **سعد الدين وهبه** لشركة فلمنتاج (التابعة لهيئة السينما). وبدأت التصوير من خلال عدة أفلام مع المخرج **صبحي شفيق**، الذي أدين له بالفضل فى وجودي بعالم السينما، ولكن الفضل الأكبر لسعدالدين وهبه، الذى كان يعرفنى من قبل من خلال المسرح القومي، حيث كنت أصور مسرحياته فوتوغرافيا، قمت تلك الفترة بتصوير **فيلم الإيقاع**، **وفيلم صناع النغم**، ثم صورت مع **أشرف فهمى** أول أفلامه (حياة جديدة 1968)، وذلك بجانب عملى بمتحف العلوم.

تم أعفاء مواليد 1939 من التجنيد، وأنا من مواليد هذا العام، لكن تم إلغاء هذا القرار بعد ذلك. فى يوليو 1969 أتانى مندوب التجنيد ليسلمنى طلب الاستدعاء للتجنيد، وأتذكر عنوان الطلب فى ذلك الوقت: الجندية شرف وواجب.

ولكن بصورة أساسية لعمل فيلم تسجيلى لابد من كتابة سيناريو ويعتبر سيناريو مبدئيا، ولا يمكن أن يكون كسيناريو الفيلم الروائى، حتى يكون هناك وضوح للفكرة، أما أفلام الحروب فيكون هنالك تصوير للمادة ومن خلالها تخرج الأفكار، ففى فيلم "لن نموت مرتين" أظهرنا الدمار الذى حل على مدينة السويس فى أواخر الستينيات، وتم البناء الدرامى له وصرخة فى النهاية تعبر عن حجم الدمار والخراب وخرج من هذا الفيلم مئات النسخ للعالم.

هل هناك جماليات للفيلم التسجيلى تختلف عن جماليات الفيلم الروائى؟

بالفعل، وحسب الموضوع أيضا، وأذكر عملنا على فيلم عن فنان تشكيلى، وكان فاروق حسنى يحمل اسم "ألوان فاروق حسنى" إخراج هاشم النحاس، استقينا الأمر من أعمال الفنان نفسه، حيث التجريد فى اللوحات، الذى حاولنا تقديمه فى الصورة السينمائية.



الفيلم التسجيلى لابد أن يتمتع بسحر للصورة، كما قلت لقطة معبد أبو سمبل، التى بها إبداع ولغة بصرية لا تراها إلا عين فنية، ومعها عدسات ومعدات جاهزة ومتمكنة، كما أن إظهار جماليات الفيلم التسجيلى تعتمد على عين المصور وحسه، وكذلك وعى المخرج ونسبة التعاون بين الاثنين، وهذا أمر لا يجتمع كثيرا.

كثرت المسميات للأفلام التسجيلية والاصطلاح ما بين التسجيلى والوثائقى، هل هناك مرجعية لهذه المسميات أم أنها لا تعنى شيئا؟

لا يوجد اختلاف، فالفيلم التسجيلى يقوم على التسجيل كما هو واضح من الاسم، فهو وقائع أمام الكاميرا، وكل المسميات تندرج تحت مسمى الفيلم التسجيلى فى النهاية.

رغم ما ذكرناه وتبحرنا بعالم السينما التسجيلية وما تحققه من اتساق مع الواقع وتعبير عنه، إلا أنها لا تحصل على نصيب كافٍ من الحضور والشهرة، فإلى ماذا تُرجع الأمر؟

السينما التسجيلية تعتبر أقوى من الفيلم الروائى فى توصيل المضمون والمعنى، لاسيما فى الأفلام الاجتماعية، بدليل أفلام المخرج حسام على وبالتحديد فيلمه "سوق الرجالة"، وفيلم "فيديو كليب"، وفيلم "ثلاثية رفح"، وكذلك المخرجة "عطيات الأبنودى وغيرهما، حينما يطرحون الموضوعات الاجتماعية يتفاعل معهم المشاهد أكثر.

فى الفيلم الروائى المشاهد يذهب إلى السينما ليشاهد الممثل الفلانى، والمشاهد العاطفية، التى تجذب جمهورا معينا وتخاطب وعيه بطريقة معينة، أما سينما الحقيقة، كما يطلق عليها البعض، فتحاول شق طريقها، وهناك جهات وقنوات استوعبت أهمية المادة التسجيلية وتقديمها، ويقبل عليها المشاهد. فى مصر، ليس لدينا الوعى الفكرى والثقافى الكافى الذى يجعلنا نعى أهمية السينما التسجيلية ونهتم بها.

هذا يستدعى سؤالا مهما، وهو هل تحتاج السينما التسجيلية إلى مشاهد معين أكثر وعيا وثقافة من مشاهد السينما الروائية؟

فى فترة من 68 و69، كانت هناك عقلية اعتنت بالسينما التسجيلية مثل "حسن فؤاد" الذى ترأس تحرير جريدة "صباح الخير" وترأس المركز القومى للسينما فى وقت كان يحمل اسم "الوكالة العربية للسينما" وحملت مسميات عدة، وكان يعنى بالسينما التسجيلية، وتم الاتفاق مع دور العرض لعرض الفيلم التسجيلى قبل الفيلم الروائى الطويل، وكانت تجربة ناجحة، نمت لدى المشاهد وعيه وكذلك حسه وذوقه السينمائى.

ولا أنسى ولع الفنيين بالسينما وما يقومون به، فكان استوديو "نحاس" يشهد مبيتا لهؤلاء، حتى ينجزوا مهامهم، كذلك التليفزيون، فى ذلك الوقت، حفز على حب الأفلام التسجيلية مثل برامج شفيع شلبى، وأعتبره واحدا من رواد الموثقين للسينما التسجيلية كفرد، حيث أنه يعد الرجل الكامل، يكتب ويخرج ويصور، وقدم برنامجا يحمل اسم "سينما فى علب".

تلك الاهتمامات السابق ذكرها مرتبطة بأشخاص وليست ثقافة الدولة أو المواطن، لهذا تنتهى الفكرة بمجرد مغادرة الشخص منصبه، ولا تنتهجها الجهات كسياسة عامة لزيادة الوعى بالسينما، وكما هو ملحوظ فالمناخ العام للدولة لا يقدم سينما قوية، وبالتالى انعكس هذا على السينما التسجيلية.

كما أن الدولة لا تعنى بنهضة الفيلم الروائى، حتى تقدم الدعم للفيلم التسجيلى!، تجربة التلمسانية، إذن ما قدمناها كنموذج لم يكن حكوميا، بل مجموعة أشقاء قاموا بتأسيس شركة لصناعة الأفلام التسجيلية، وهذا لا يتم الآن.

هل السوق والإنتاج لا يهتمان بالفيلم التسجيلى كما هو الحال مع الروائى؟

كما ذكرتِ كلمة السوق بالفعل هو ما نحن به ويحكمه قانون العرض والطلب، وبقياس جميع المعطيات، دولة لا تعنى بالثقافة ودعمها، وإنتاج يوجه نحو الإسفاف أغلب الوقت، وجمهور لا يجد أمامه إلا ما هو ضئيل ومتواضع فنيا، من الطبيعى أن يتراجع مستوى الفيلم التسجيلى أكثر، نحتاج تيارا فكريا يوجه الجمهور إلى نوع جديد وتفكير أكثر رقياً وجدية وليس الانصياع وراء ما هو السائد.

عملت لفترة طويلة ضمن صناع الأفلام التسجيلية بالتعاون مع "المركز القومى للسينما" وهناك مشروع يرجى تنفيذه وهو أرشيف السينما المصرية، كيف ترى المضى فى هذا المشروع وما ينقصه؟

نحن فى دولة لا تحترم قيمة التراث، رغم وجود الكثير من الكنوز التراثية تحت يديها، ومن جانبى أحاول أن أقدم توعية، سواء بالحديث مع المسئولين أو الصحافة كما نفعل الآن، وها أنا أناشد من خلال مجلة "الفيلم" وأقول إن الفيلم السلوليد قد انتهى، ولابد من تحويل كنز الأفلام السلوليد من وسيط الشرائط 35 ملى إلى وسائط جديدة، يستطيع كل

متابع ومحب للسينما والتاريخ أن يطلع عليها، وأن يرى الكنوز التى تحويها تلك الشرائط، التى صورت تحت خط النار وفى ظروف تكاد تكون انتحارية فى بعض الأوقات لتوثيق اللحظة التى لن تتكرر.

صورت العديد من الأفلام على جبهة القتال فى سيناء البعض منها تحول إلى أسطونات "دى فى دي" ونطلق عليه تسمية "مكتبة الوثائق المصورة"، والبعض الآخر مازال على شرائط 35 ملى، لا تزال محفوظة بالمخازن وقاربت على التلف ويمكن أن يكون بعضها قد تلف بالفعل، وهذا تاريخ لا يمكن أن نتركه بهذه الطريقة المزرية، فهذه كنوز لا يمكن أن نتركها بهذا الشكل.

فضلا عن متحف السينما، الذى أنادى به منذ عقدين من يومنا هذا، حيث إنه من سنة 1990 وأنا أنادى وأناشد بضرورة تدشين متحف السينما، وقطعنا به شوطا كبيرا، ولكن مجرد إعلام، وتحرك إعلامى لكسب الشهرة أو تحريك بعض الأوراق لكسب المناصب لا غير.

كما نفتقر إلى وسائط التخزين، رغم أن الفيلم السينمائى لاسيما التسجيلى وثيقة للجميع لمعرفة مظاهر السينما وتطورها وكذلك مظاهر تطور المجتمع وجوانبه.

هل صعوبة مجريات تنفيذ الفيلم التسجيلى وترويجه هو ما يدفع المخرجين الجدد إلى التوجه للسينما الروائية عقب بعض الأفلام القليلة التى يقدمونها فى حقل السينما التسجيلية ؟

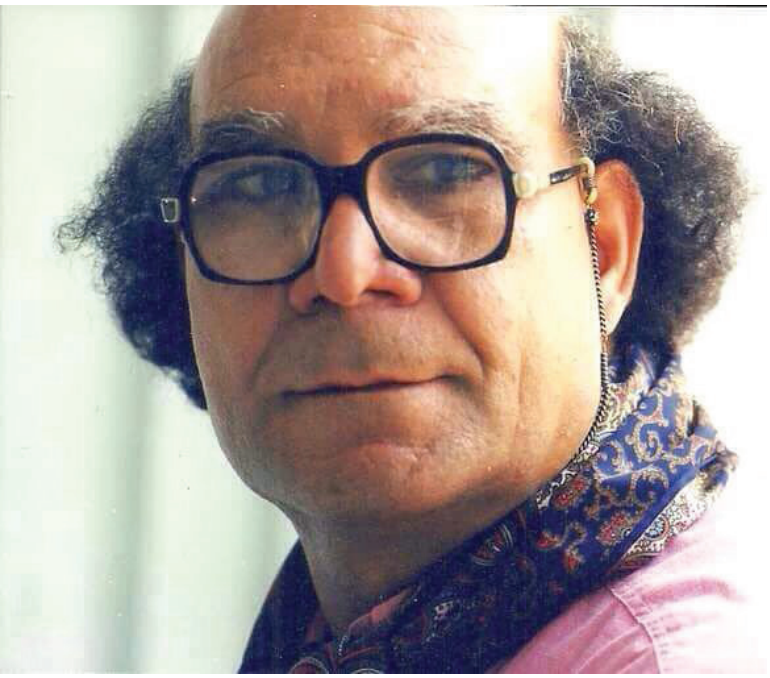
اليوم وسائل تنفيذ الصورة، أصبحت سهلة ميسرة للجميع بدءا من الطفل إلى الكبير، لكن فى السابق كان هذا أمرا يواجهنا وكانت الكاميرا لها مشاكل وكذلك حجمها وصوتها وصعوبة الفيلم 35 ملى إلى جوار مشكلات المعمل، ويمكن أن تفسد المواد المصورة، اليوم أصبح كل هذا ميسرا، وزاد عدد الناس الذين يستخدمون هذه الأدوات حتى دون دراسة.

الجميع الآن يتطلع إلى السينما الروائية ويقول: ابدأ بالروائى، وبهذا فأغلبهم لا يضع فى ذهنه قيمة السينما التسجيلية إلا باعتبار أنها باب فقط يفتح أمامه الطريق للسينما الروائية، أنا وجيلى قدمنا أفلاما تسجيلية ولم يكن بذهننا أى توجه للفيلم الروائى، لما يقدمه الفيلم التسجيلى من إشباع فنى لنا، وبعد الخبرات التى حصلنا عليها، تم استدعاؤنا للفيلم الروائى لما نحمل من خبرات، مثل خيرى بشارة الذى قدم عددا من الأفلام التسجيلية وتوجه بعد ذلك للروائى، وكذلك وداوود عبد السيد وغيرهما. فى رأيى أن من يتعامل مع الفيلم التسجيلى بصورة مرحلية ويستغله للوصول إلى الروائى اعتبره غير صادق سواء مع ذاته أو مع موهبته أو مع استعداده للعمل .

ذكرت صعوبات التقنيات التى كنتم بصدد العمل من خلالها، فى رأيك كيف اختلفت تلك التقنيات، وكيف أسهم اختلافها فى دعم تطور السينما بصورة عامة والتسجيلية بصورة خاصة؟

فى الماضى كاميرا السينما لم تكن تعين طاقم التصوير والمخرج كثيرا، حيث إنه لا يمكن مشاهدة المشهد الذى يتم تصويره إلا بعين المصور فقط، وعلى الطاقم كاملا أن ينتظر نهاية التصوير ليشاهد ما تم تصويره، وهو ما يزيد المهمة صعوبة، مهمة المصور والمخرج والطاقم كاملا، أما فى الوقت الحالى فهناك تطور ملحوظ فى التقنيات السينمائية المستخدمة، فالكاميرات لم تعد كما فى الماضى، حيث هناك إمكانية فى مشاهدة ما يتم تصويره وتعديله وكذلك التصوير بكاميرات متقدمة وعالية الجودة وبأحجام صغيرة تمنح المصور والمخرج مرونة أكثر فى الحركة.

وفى هذا السياق أذكر حينما كنت مع "حسام على" على الجبهة لتصوير فيلم من الجبهة وأردت التصوير عن قرب لجبهة العدو الإسرائيلي، وحملت الكاميرا بوزنها الثقيل وأتوسط جنديين لحمايتي، وفى لحظة حملت الكاميرا على كتفى لتصوير لقطة مقربة للعدو، وهو ما سبب أزمة فى الجبهتين، حيث إن تلك النقطة كانت مراقبة من العدو، وأى ظهور بها يهدد بالرد النارى مباشرة وهو ما حدث، ما أريد قوله إن المصور وأفراد طاقم العمل فى



الماضى كانوا يواجهون صعوبات كثيرة، سواء فى أوزان الكاميرات والحاملات التى ترفع عليها، أو صعوبة مشاهدة اللقطات المصورة، أما فى الوقت الحالى فهناك تسهيلات يشهدها تصوير الفيلم بصورة عامة، والتسجيلى بصورة خاصة، حيث أصبحت هنالك أفلام تنفذ باستخدام الهواتف المحولة والكاميرات المحمولة، كما أصبح لهذه الأفلام مهرجانات ومتابعون.

هناك مبالغات يقوم بها بعض المصورين دون هدف ملحوظ، حيث استخدام أدوات مثل الشاريو وغيرها، ويزيد التكلفة، والمخرج والإنتاج هما من يحاول أن يظهر المبالغ المالية التى تم صرفها، ولكن السؤال هنا، ما هى المشاهد وأين هى اللقطات التى تم تصويرها بهذه الأدوات المُبَالغ فيها، والتى لا يحتاجها تصوير الفيلم التسجيلى فى أغلب الأحيان، وفى أحيان أخرى يحتاج المصور والمخرج كاميرات وعدسات خاصة، ومثال على ذلك العدسة الانقضاضية "الزوم" ، حيث لم تكن متاحة من قبل ولكن أصبحت ذات أهمية للقطة والبناء الدرامى والإحساس الذى يقوم به المصور والمخرج.

كيف ترى أعمال هيئة الشئون المعنوية فى التوثيق هل تنتمى إلى السينما التسجيلية بحق؟

في الشئون المعنوية كانوا يصورون كتوثيق أكثر من صورة تقول موضوعات أو تحمل رؤية سينمائية، وهذا دورهم حيث إن عليهم التوثيق، وقد شاركت معهم فى صناعة بعض الأفلام، كذلك المركز القومى للسينما، وكنت من أول الشخصيات التى سافرت أوقات حرب الاستنزاف، والوقت

المعاصر مختلف عن أوقات الحرب، حيث إن الوقت الحالى، اختلفت تقنيات التصوير فيمكن التصوير من خلال كاميرا محمولة أو يتم تدويرها وفقا لـ"الريموت كنترول".

الفيلم التسجيلى على مدار تاريخ مر بمراحل كثيرة، من خلال خبرتك وكذلك قربك من عالم الفيلم التسجيلى كيف هو الحال مع الرقابة وعالم السينما التسجيلية؟

نحن مررنا بعصور تاريخية مختلفة، بدأت من 1966 حتى عام 2008، الظروف التى كنا نمر بها كانت هناك فى تلك الأوقات أفلام تمنعها الرقابة تماما، بعد تصويرها رغم الموافقة على السيناريو، إلا أن الصورة تكشف الكثير، مثل فيلم "طبيب فى الأرياف" لخيرى بشارة و"سوق الرجالة" لحسام على، هذه أعمال تم رفضها وحاولنا كثيرا اخذ التصريح بالعمل، حاليا أى رأى يرفض ولا رجعة به.

فى فيلم مثل"سوق الرجالة" مع حسام على كان هناك الكثير من الحديث خلف الصورة، فهل كنتم تسعون إلى سينما مشاكسة، وهل المشاكسات كانت مقصودة؟

سوق الرجالة فيلم نبت من قلب أزمة عودة العاملين من العراق والخليج بعد حرب الخليج الثانية، وأغلب العائدين كانوا "عمالا" فى الأصل، فتم التطرق إلى "سوق الرجالة" وهو سوق يوجد به العمال والبناءون، فمن هنا دخل الأمر من العمال العائدين إلى عمال البناء، واستعراض حياتهم الصعبة وغير المؤمنة.

لفظ "سوق الرجالة" تم أخذه من أماكن تجمع العمال، وشاهدنا قوة تعبيرية مستمدة من قوة الموقف والحياة وطبيعتها، وتنقلنا من شخصية إلى أخرى، ونهاية الفيلم تكشف المعاناة التى يعانيها هؤلاء العمال الكادحون، فى بلاغة بصرية قوية.

حسام على كان لديه حس عال للغاية بالصورة وأبعادها، والتصوير الفوتوغرافى الذى كان يعشقه منحه وعيا زائدا بالصورة وما تحمله من تعبير بلاغى، وهو ما يسهل التفاهم، والكاميرا تدور فى وقتها، وهو ما يميزه عن غيره من المخرجين.

هل تختلف علاقة المخرج والمصور فى الفيلم التسجيلى عن الروائي؟

بالفعل هناك اختلاف فى العلاقة بين المصور والمخرج، حيث تصبح العلاقة نسبية، حيث يصبح المصور فى السينما التسجيلية أكثر تأثيرا وتدخلا فى اللقطة، التى يتم تصويرها والمشهد ومنها إلى ما هو أكبر وهو التكوين العام للصورة والفيلم كاملا، حيث إن الفيلم الروائى كل شىء مصنوع، أما الفيلم التسجيلى فهو أكثر حركة وارتجالا ومرونة، وما تستدعيه الكاميرا من موقف يمكن أن يكون متغيرا، فالذى يتم تصويره لا يمثل وإنما يستدعى ما حدث.

كما أن الفيلم التسجيلى يلعب المصور به دورا مهما مع الجمهور الذى

يتم تصويره، فالانتباه يكون لمن يحمل الكاميرا، وأغلب الناس لا تعرف من هو المخرج أو ما هى مهمته، لهذا فالعلاقة بين المخرج والمصور تكون مختلفة بصورة كبيرة فى الفيلم التسجيلى عن الروائى.

كما أن مستوى التفاهم بين المصور والمخرج يحكمه مدى علم المخرج بفن الصورة والتصوير، فمخرج مثل "محمد كامل القليوبي" كان صاحب رؤية خاصة وكذلك المخرجة "عطيات الأبنودى" وأيضا المخرج التسجيلى "حسام على"، ما ميز "حسام على" هو أنه على دراية كبيرة بفن الصورة والتصوير، وهناك تقارب فكرى رهيب بيننا، وتتفاوت نسبة الوعى بالنسبة لى، خاصة مع المخرجين الذين لا يملكون الرؤية البصرية، أكون وقتها "المخرج الميدانى" وقت تصوير العمل.

للسينما التسجيلية سحر خاص، وأذكر أننى أكثر من مرة قمت بترك أفلام روائية لتصوير أفلام تسجيلية وتنازلت عن أجور الأفلام الروائية الكبيرة فى مقابل تقديم سينما أحبها وموضوعات تهمنى، وأذكر على سبيل المثال فيلم "محمد بيومى" الذى قدمته مع المخرج "محمد كامل القليوبي".

فى بعض الأعمال التى تتناول قضايا إنسانية واجتماعية نشعر بفوقية من قبل منفذى العمل تجاه الشخصيات التى تجسد صلب الموضوع، فى أفلام "حسام على" لا نشعر بهذه الفوقية بل نجد تلاحما وتعبيرا عن المواطن بجوانبه وجوارحه الإنسانية، فكيف تكون المعادلة؟

فى مشاهد فيلم سوق الرجالة، نجد صدقا واضحا وكأن الكاميرا مخفية، وهنا دور المخرج والمصور فى جعل الفرد يتعايش مع حياته، ونحن لا نكون من عالم آخر، كما توضحين بمصطلح "الفوقية".

ما الذى يميز حسام على عن المخرجين الآخرين فى السينما التسجيلية ويستحق هذه المكانة؟

لم أجد أكثر صدقا وحبا لبلاده من حسام على، فهو مخلص لها بقوة، رغم أنه لا يحتاج إلى الأموال البسيطة التى تخرج من الأفلام التسجيلية، حيث إن عمله كمدير إنتاج كان يكفل له كل شىء، وحب بلاده هو محركه الأول لتقديم تلك الأفلام القيمة، وشرفت بأنى كنت بنفس الوعى واجتمعنا معا فى صناعة أفلام قوية عبرت عن حبنا لمصر.

هل هناك ذكريات مع حسام على كشخص وكمخرج؟

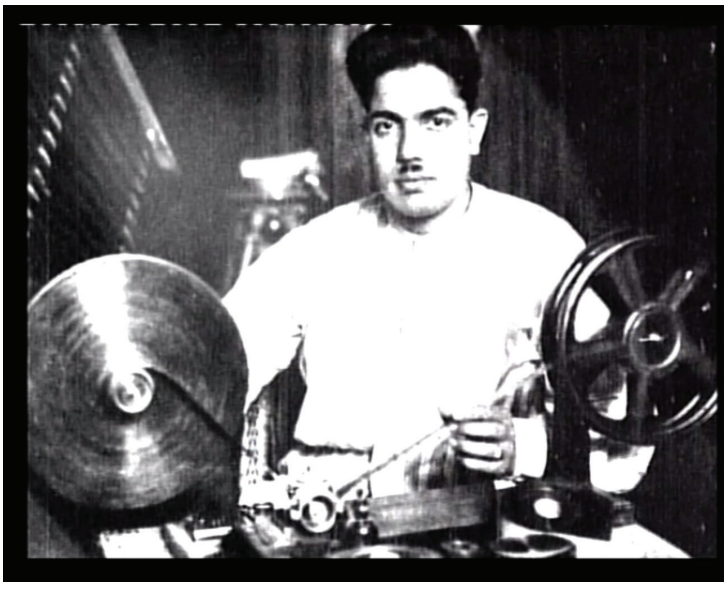
حسام على كان صديقا لى بكل ما تحمله الكلمة من معنى، المهنة عبرت بنا إلى الصداقة، والقرب الوعى والإخلاص والأحاسيس الإنسانية بيننا، ويكاد يكون الوحيد فى كل هذه المجموعة الذى لم يتطلع إلى أى شىء سوى صناعة أفلام صادقة وذات قيمة، فحسام على ذو قيمة كبيرة، وكان سيحقق أمورا عديدة.

وكان دائما يفكر بوعى حول قضايا المجتمع، وأظن أنى لا أظلم أحدا إذ قلت إنه "الوحيد، الوحيد الذى عمل فى السينما التسجيلية من أجل المضمون ومن أجل خدمة الوطن".

تأملات في السينما التسجيلية

السينما التسجيلية لها مدارسها المختلفة واتجاهاتها وتجاربها المنطلقة من خلفيات فكرية وسياسية وأيديولوجية وإبداعية جمالية متناحرة ومتآلفة، ولها طرق انحياز في الشكل والموضوع. سأحاول هنا أن أقدم على عجالة، ومن وجهة نظري الخاصة – التي قد يتفق أو يختلف معها آخرون– اتجاهات حركة عامة لمدارس متواجدة تقدم أفلامها ولها جمهورها ونقادها بين المُعارض والمتعاطف.

عرب لطفي



هناك تقسيمان أساسيان سأعتمدهما وسأضع لهما تعريفي الخاص:

- سينما توجيهية، دعائية

وهي في اعتقادي تحمل ميل الى تطويع، وأحيانا تزييف الواقع لصالح انحياز محدد

- سينما عين الحقيقة

وهي سينما تسعى لرصد الحقيقة وبناء دراما إنسانية من خلال الوثيقة المصورة وبالنسبة لي فأنا منحازة لها بتنوع أساليبها.

وسأحدد تصوري لكل من الاتجاهين (مع ملاحظة أنني هنا سأتناول السينما الاجتماعية، السياسية، والإنسانية، وسأتجنب الدخول في السينما الخاصة بالعلوم والطبيعة التي تحتاج إلى تناول خاص لتجنب تسطيح فهمها)

سأبدأ بالسينما التوجيهية الدعائية وهي تعتمد على فكرة فرض التصور أو الرؤية. وهذا النوع من السينما قد يستخدم الوثيقة ولكنه قد يوظفها ضمن منهج انتقائي يعتمد الحذف أو صرف النظر أو الربط المضلل ما بين التفاصيل أو إضافة المؤثرات الانفعالية، المهم هنا بالنسبة للفيلم هو دفع المتفرج لمناطق تعاطف أو عداء موجهة. قد يكون الفيلم منحازا للحق أو للباطل، ليس هذا هو المهم، ولكن المهم أنه يعمل بطريقته هذه على إلغاء العقل النقدي ويفرض الاستلاب كمنهج.

في هذا النوع من الأفلام اللعب بالمادة المصورة وارد، حتى لو أدى للتزييف عبر فرض ترابطات غير حقيقية أو إخراج أحداث من سياقها. المهم بالنسبة لهذا النوع من السينما هو فرض الرؤية التي يجب التعاطف معها، ويكون هذا معياراً للنجاح أو الفشل، وهذا يعنى تكريس منطق يقوم على احتقار الجمهور. ويتم التعامل معه كقطيع تسوقه بلعب ديماغوجية كما أنه على المدى الطويل يصبح وثيقة لا يمكن الاعتداد بها أو الاعتماد عليها في رصد الحياة التي يتناولها المخرج.

هذا النوع من السينما باعتقادي يفرض علينا كسينمائيين لا أن نرفض التعامل معه وحسب، بل يضع على عاتقنا أن يكون وجودنا كسينمائيين نفي له وفي مواجهته.

نحن كسينمائيين علينا أن نتكلم عن الحقيقة ولكي نستطيع الكلام عنها يجب أن ننطلق من البحث عنها وليس افتراض وجودها، حتى لو كان الأساس اليقيني للانتماء قائم، فهو هنا غير متعارض مع البحث بل هو مرشد للحركة في عملية الاستكشاف. والبحث عن الحقيقة هو بالتحديد العملية الإبداعية التي علينا أن نسعى لها. التنقيب بالتحديد هذا ما يجب أن يقع على عاتقنا.

كما يجب علينا توخى الأمانة في البحث وهذا يفترض الحرص الشديد في عملية التجميع والتوليف والإلغاء والإسهاب. ما يسمى بالبناء الفيلمي. لا يمكن هنا فصل الشكل عن المضمون فالكاميرا في هذه الحالة هي العين والعقل والقلب يعملون معاً، والمونتاج تكثيف أعلى للعين والعقل والقلب وهم يلاحظون ويحاسبون ويتفاعلون مع ما رأوه أو سمعوه.

كيف نختار وكيف نولف بدون أن نسقط أو نلغي؟

كيف نسمح للحقيقة أن تصل بكثافة وبإيقاع مربح؟

لذلك من وجهة نظري أن السينما التوجيهية الدعائية سينما معادية بكل المقاييس لسينما الحقيقة. وهي أداة العجز عن قول الحقيقة والدفاع عن النفس، أداة تجهيل، هي بكل المقاييس أداة غير خيرة (حتى لو استخدمت في موضوع إنساني) ولذلك فجزء من دورنا أن نعمل على محاربة وجودها التخريبي عبر خلق تقاليد لسينما تستدعى الإنساني والعاقل والنقدي والمتحرك وتستبعد الديماغوجية والنزق العاطفي والجامد والنمطي.

أما فيما يتعلق بسينما الحقيقة فأستطيع الكلام هنا عن ثلاثة اتجاهات أساسية يتخذها هذا التيار من الأفلام التسجيلية، وقد تمتزج هذه الاتجاهات أحياناً وقد تظهر بشكلها النقي وأحب أن أؤكد هنا على وجود أنواع من الامتزاج لأن السينما نفسها تحمل تنوعات تعبيرية لا يمكن فرض خطوط قسرية لحركتها، إلا أن تحديد الميل والاتجاه هنا يساعد على تحديد المسار النهائي الذي يتخذه الفيلم وعلى تحديد الانتماء الأعمق للمخرج.

أحياناً قد تتوازن العناصر وأحياناً قد تتعارض أو تفرض تقليص عنصر لصالح عنصر وهذا يعود للميل والرؤية والتطور الفكري أو الانتماء الأعمق للمخرج. وسأتحدث عن ذلك عبر تقديم الاتجاهات نفسها.

ويمكن حصرها بشكل أولى في ثلاثة اتجاهات:

أولا الاتجاه الأكاديمي التاريخي: وهذا الاتجاه يحاول أن يقدم توثيق تاريخي بطريقة شبه رسمية. بمعنى أنه يحاول أن ينقل بالأمانة (الأمانة الأكاديمية) حقائق لأحداث أو تواريخ أو قضايا كبرى.. إلخ.. ويحاول أن يوثق لها عبر مسار محدد معتمداً على الوثائق المتاحة بالصورة السينمائية أو الفوتوغرافية مع آراء ومعلومات لمؤرخين أو سياسيين أو مفكرين أو مبدعين متابعين أو معاصرين لهذه الأحداث.

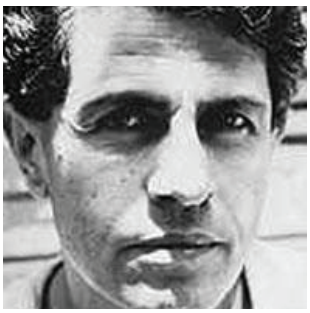
ولقد كانت هناك بعض التجارب الهامة التي تقدمت بها السينما العربية منها على سبيل المثال فيلم "الفلسطينيون سجل شعب" للمخرج العراقي قيس الزبيدي. وقد حاول قيس في هذا الفيلم أن يجمع عبر الوثائق المصورة والقراءة التاريخية الأكاديمية مع إميل توما ومحمد عزت دروزه وآخرين قراءة لتاريخ فلسطين منذ بداية القرن وتاريخ الهجرات الصهيونية والاحتلال الاستيطاني، يشكل الفيلم حالة متابعة تبدأ من أوائل القرن العشرين وتنتهى عند نهاية سبعينات هذا القرن (هذا مع ملاحظة وقوع الفيلم في بعض "المطبات" عند تأريخه للأجزاء المعاصرة أي ما بعد الستينات، وهذا ناتج باعتقادي عن انحيازات سياسية مرتبطة بحدة الصراعات التي عاصرها المخرج مما أضعفت من "أكاديميته" المستخدمة في نقل الحقبات الأبعد).

أو كما الفيلم الهام للمخرج المصري محمد القليوبي وهو "محمد بيومي وثائق الزمن الضائع" وهذا الفيلم يعتبر بكل المقاييس إعادة اكتشاف لبدايات السينما المصرية ويوثق بعمق لهذه الحقبة من تاريخ السينما من خلال الدور الخاص لمحمد بيومي، كما يقوم باكتشاف وثائق نادرة تعيد الاعتبار لدور الإبداع المصري في تأسيس السينما العربية، كما يعرفنا بالوثائق النادرة عن حقبة هامة من التاريخ المصري المعاصر.

إذن يمكننا اعتبار هذا النوع من الأفلام كنماذج لأعمال توثيقية جادة وعميقة تعتمد على الوثيقة والبحث الأكاديمي، وهذا النوع من التسجيل يساعد في نشر المعلومات الدقيقة ومعرفة الأحداث مع قوة البعد الإنساني والعاطفي الذي يعبر عن انحياز المخرج بأمانة للحقيقة والحياة.

ثانياً اتجاه الرصد الحدثي: إذ أن هناك سينما تسجيلية ترصد الأحداث وتحاول أن تقدم اشتباكا مع أحداث لحظية بمنطق التعامل اللحظي معها. ولقد اعتمد هذا النوع من الافلام على تصوير الحدث بشكله الخارجي واستدعاء المعنى اللحظي للحدث.

ولقد شاهدنا نماذج كثيرة لأفلام تكلمت عن حرب أكتوبر أو العدوان الثلاثي أو صبرا وشاتيلا أو تل الزعتر أو قانا أو الاجتياح الإسرائيلي للبنان أو احتلال العراق الخ.. شكلت هذه الأفلام محاولات بعضها هام وبعضها ركيك. بعضها له عمق إنساني وبعضها يعتمد على العاطفية الميلودرامية، اهتمت هذه الأفلام بجمع الوثائق الخاصة بالحدث اللحظي وبتقديم وثيقة شبه صحفية، وهناك بعض الأفلام الهامة التي قامت على هذا الأسلوب لأنها ستظل كوثيقة صحفية تاريخية تشكل بصمة هامة في الذاكرة كما أنها وثيقة لاستثارة الوجدان والعقل الإنساني معاً مثل فيلم "عطر الجنة" للمخرج السوري عمر الأميرالاي. صور هذا الفيلم أثناء الحصار الإسرائيلي لبيروت ورصد، عن معايشة، حالة المقاتلين والشعب في مواجهة الحصار. وهناك أيضا فيلم "جيوش الشمس" للمخرج المصري شادي عبد السلام الذي وثق به، عن معايشة، عملية العبور الرائع الذي حققته بطولة الجندي المصري، أو كما ثلاثية رفح للمخرج المصري حسام علي أو فيلم " مسافر الى الشمال، مسافر الى الجنوب" للمخرج المصري سمير عوف وهناك أعمال كثيرة وهامة لا مجال هنا لذكرها وتحتاج لبحث مستقل. غير أن هناك أفلاماً أخرى كثيرة صنعت بشكل ضعيف لأنها بنت رصدها على المناطق الحادة في الحدث كالمذابح والقتال وذلك في محاولة لكسب التعاطف الانفعالي اللحظي، ولم تركز على المناطق الأعمق في الحدث.



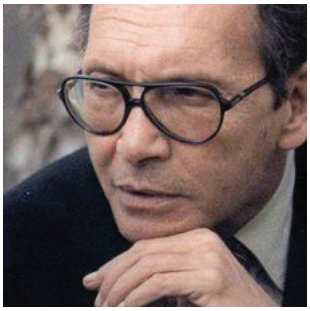
طبعاً ليس في مجال حديثنا تقييم الأفلام، ولكن إثارة الموضوع هنا فقط للفت النظر للطريقة التي يمكن أن يتم التعامل بها مع فكرة الحدث اللحظي الحقيقية، لكن يبقى هناك حتى لبعض الأفلام الضعيفة الفضل بالرغم من ركاكتها في حفظ أجزاء ما من الذاكرة.

ثالثا اتجاه الرصد البنيوي: وهناك ميلين للتعامل مع البنيوية في الأعمال السينمائية: البنيوية كعنصر أساسي وهذا نوع من الأفلام، أو البنيوية كعنصر مساعد يعتمد على الرصد البنيوي بتفاعل الفردي مع التاريخي والحدثي وهذا نوع آخر. وأعتقد أن كل اقتراب من هذا الاتجاه يساعد على خلق تكامل أعلى لعناصر البناء، وعمق أبعد في نتائج التنقيب. وفى الواقع يمكننا أن نجد لهذا الاتجاه مرادفات في السينما العربية مع الميل العام لامتزاجه مع العناصر التاريخية أو الحدثية.

هناك نوع من السينما التسجيلية، أنا هنا بصفتي كمخرجة، أميل للانتماء لها تتراوح بين البنيوية والبنيوية الممتزجة بالتاريخي والحدثي والفردي، وهناك عدد معقول من السينمائيين العرب الذين قدموا لها، ومن الأعمال الهامة التي قدمت لهذا الاتجاه عربياً في السبعينات فيلم المخرج السوري عمر الأميرالاي " الحياة اليومية في القرية السورية " بالتعاون في العمل البحثي مع الكاتب المسرحي السوري سعد الله ونوس. ولقد حقق الاثنان في هذا العمل رصداً رائعاً للعلاقات داخل الريف السوري ما بين الفلاح والسلطة والإقطاع والمستغلين الجدد عبر رصد استمر لمدة سنة وجمعت المادة عبر عملية متابعة طويلة ودؤوبة والفيلم يحتوي على كم من الحقائق والتفاصيل التي تستدعي أعلى يقظة للمتفرج.

في مصر كان هناك العديدون على سبيل المثال لا الحصر أذكر سعد نديم الرائد الأول في هذا الاتجاه ثم هاشم النحاس، نبيه لطفي، عطيات الأبنودي، صلاح التهامي والناقد السينمائي سامي السلاموني الذي قدم مجموعة من الأفلام الرائعة التي للأسف أصبحت شبه مختفية. فلسطينياً تميز المخرج ميشيل خليفه في بداية التأسيس لهذا الاتجاه الذي تبعه أعداد كبيرة من المبدعين الفلسطينيين.

طبعاً هناك آخرون ربما لم يسعفني الوقت لرصدهم أو لمعرفة إنتاجهم كما لم أتطرق للتجارب التي تلتهم، وما ذكرته ليس سوى نماذج وليس رصدا لأعمال هذا الاتجاه في السينما التسجيلية.



تحاول هذه السينما أن تدخل للتسجيل من خلال فهم الناس لعلاقتها بالحدث أي أننا لسنا فقط معنيين بتصوير الحدث اللحظي بل معنيين أساساً بفهم أبعاد الحدث داخل ذاكرة الناس، وأبعاد الحدث وعلاقته بالناس الذين عاشوه كتجربة أو تأثروا به أو تفاعلوا معه أي شيء شبيه بالتأريخ الداخلي للحدث نفسه، فهذه السينما لا تعتمد على الإعلامي ولا تعتمد على التوثيق الرسمي (ولو أنها يمكن أن توظف جزء من المادة الموجودة في الصورة عند الاحتياج) الأساسي و الجوهري في هذه السينما يقوم على الاعتماد على فكرة الاستكشاف الداخلي للحدث نفسه ومعايشته من داخله ومحاولة رصد تناقضاته.

ولكننا أيضا سنواجه هنا بعض المطبات، بمعنى أنه من الممكن أن يكون بعض من يدعون تجميع الذاكرة هم من الناحية العملية مستخدمون للذاكرة لتدعيم توجه ما. فكيف يمكن تمييز هذا الأسلوب في الرصد عن أسلوب آخر ينطلق من منطق آخر يحاول فعلاً أن تكون فيه عملية رصد الذاكرة مساهمة في الاستكشاف الداخلي التاريخي النقدي الحقيقي لفهم النفس وفهم الآخر.

الهم الأول الذي يشغل هذا النوع من العمل التسجيلي من وجهة نظري لكوني أميل للانتماء له هو، كيف يمكننا أن نتمكن من الاستخدام الدقيق لأساليب وأدوات الرصد في منهج البحث عن الحكاية عبر السرد الشفاهي، إلا أنه هناك منطقة أخرى يهمنا أن نعمل على استدعائها وتوظيفها بقوة هنا، وهي الصورة كأداة رصد وكشف هامة لمعرفة الحقيقة.

كيف يمكن توظيف الصورة هنا وبأي معنى؟

هناك شقين. الأول يتعلق بالصورة بمعنى الوثيقة التاريخية، والثاني يتعلق بالصورة بمعنى التفاصيل اللحظية.

الوثيقة التاريخية تساعد على استدعاء العلاقة ما بين اللحظي والتاريخي، ما بين الماضي والحاضر، ما بين الجمعي والفردي. أما التفاصيل اللحظية فتساعد على الكشف، وهنا سيكون المخرج أمام احتياج فعلي لرصد التفاصيل الصغيرة لحياة الناس وانفعالاتهم وتفاعلاتهم مع بعضهم البعض ومع الآخر أيضاً. المناخ العام المحيط شديد الأهمية سواء أكان اجتماعياً أم سياسياً أم جغرافياً..... الخ، لأنه سيساعد على التقاط عناصر للفهم، كذلك هناك سمات معينة للشخصية تساعد على الكشف، أي أن الصورة مثلاً تستطيع أن تعكس الطبقة الاجتماعية، مهما كان نوع تفكير الشخص، يمكن أيضاً للصورة أن تعكس مدى الاشتباك، ويمكن لها أن تعكس الانفعالات الفعلية للشخص. هذا يعنى أن الصورة تصبح هنا عنصراً إضافياً في منطقة التعبير الفردي Individualist.

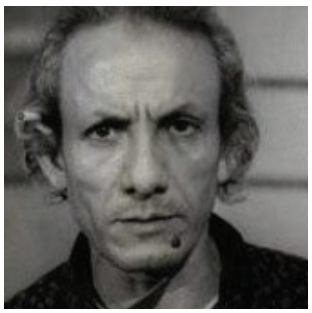
المنطوق وغير المنطوق هنا يلعبان دوراً هاماً في الرصد، مثلاً في فيلمي (احكي يا عصفورة) وهو عن نساء لعبن دورا أساسيا في العمليات الفدائية منذ السبعينات، أحياناً هناك تركيز على انفعالات الوجه وأحياناً اليدين. كشف المكان الذي تتحرك فيه الشخصية، مثلاً في هذا الفيلم سنلاحظ أن الشخصيات تتحرك في مدينة غريبة عن مجتمعهم العادي، لا نراهم في المخيمات، لا نراهم في مجتمعهم العادي، هم فعلاً خارج المجتمع، سنلاحظ علاقاتهم ببعضهم البعض سنلاحظ تأملاتهم وهم يشاهدون الوثائق القديمة سنلاحظ انفعالاتهم تجاه المتغيرات.

الصورة كثيراً ما تكون كاشفة بطريقة مختلفة عن الكلمة أو تعطي بعداً آخر للكلمة، وهذه المنطقة الكاشفة قد يفتقدها الكتاب، فالكتاب يحاول أن يصف ولكن مهما وصف بدقة سيظل هناك نوع من الانفعالات أو "التكات" الصغيرة التي قد لا يستطيع التقاطها.

لن أستطرد هنا كثيراً ولكني أود أن أشير إلى اتجاه حاول أن يطرح معضلة فعلية لعملية الذاكرة والحقيقة في السينما وسأقدم كنموذج ساطع لها فيلم للمخرج الفرنسي جان لو جودار، إسم الفيلم "أن تكون هناك".

سنة 70 توجه جودار لمخيمات الأردن لتنفيذ فيلم تضامني مع الثورة الفلسطينية في سياق عمل لجان التضامن مع الشعب الفلسطيني، وهذا الفيلم رصد مشكلة هامة لنا كتسجيليين، المشكلة تتعلق بطريقة الرؤية عند الكلام عن ثورة لها مصداقية تاريخية، كيف يمكن للصورة التي يعمل لتوصيلها أن تسطح القضية، وكيف يمكن ان تعكس الحقيقة العميقة للمشكلة وهذا يعتمد على نوع اختياراتنا عند التوجه للرصد.

حكاية الفيلم: يبتدئ الفيلم باستعراض معسكرات الأشبال وحركاتهم العسكرية واستعراض للنساء اللواتي يتكلمن بحماس عن الثورة وانتماءهن لها ثم يقارن هذا الكلام بخطاب مكرر يمكن أن يقال في أي جهة أخرى، بعد ذلك ذهب لقاعدة ثوار، وهناك كان يوجد مقاتلون لا يناقشون خطاب دعاية، بل كانوا مهمومين بكيفية عبور نهر الأردن من غير خسائر والمشاكل الصغيرة التي يعيشوها وقلقهم على ناسهم الذين سيتركونهم... إلخ من قضايا لم يسعى المخرج لتسجيلها معهم.



في قلقاتهم الصغيرة ما بين عملهم النوعي كفدائيين وبين ترددهم الصغيرة تجاه مشاكل حياتهم الشخصية، تكلم المخرج ناقدا نفسه (كل هذا يدور داخل الفيلم) كيف أنه لم يوثق لهذه التفاصيل الداخلية، كل ما قام به كان فقط أن أخذ صورة لهم وهم مجتمعين، ثم يتحدث عن كيف أنه عاد لفرنسا وأثناء وجوده في فرنسا وهو مناصر للشعب الفلسطيني، وهو يعمل مع اليسار الفرنسي كان في نفس الوقت يعيش أزماته الاقتصادية ومشاكل الاختناق الحياتي الذى يفرضه عليه المجتمع الرأسمالي ويضعف من قدراته أحياناً على أن يعمل ما يريد ....ويستمر المخرج مؤكداً أنه ولأول مرة (كل هذا في الفيلم) تنبه إلى أنه قد صور المادة بطريقة غلط. لأنه عندما ذهب ليتضامن مع الشعب الفلسطيني فلقد صور دعاية ثورة ولكنه لم يصور التناقضات الحقيقية للثوار ولما يعيشه الناس وهم يصنعون الثورة، ويتابع وهو يعيد عرض مشهد الشباب الفدائيين الذين صورهم (ونحن لا نعرف ماذا يقولون) أنه طوال وقت التصوير كان يتعامل معهم من الخارج. ولم يعرف فعلاً ما بداخلهم، كيف يفكرون، وما هي مشاكلهم المشاكل التي تعيشها الناس أثناء المشاركة في الثورة، لذلك فهو لم يرصد بدقة ولذلك لم يكن واضحاً له الآن رغم تعاطفه الشديد كيف يمكن أن يتضامن بالمعنى العميق والحقيقي للتضامن.

هذه هي فكرة فيلم. لماذا استدعيت هذا الفيلم لأنه يستحضر معنا هنا

المنهجية التي يجب أن نسعى بها للمعرفة، مهما كانت النية حسنة، المنهجية حاسمة في الكشف.

الفيلم أثار قضية مهمة حول مفهوم التوثيق وهو نقد حاد للتوثيق الإعلامي والدعائي حتى ولو دعاية لثورة انسانية، لأن التوثيق الفعلي هنا يجب أن يقوم على رصد جدل الصراع وذلك لتعميق الفهم وخلق العقول القادرة على النقد والتجاوز. وليس لاستدعاء الغوغائية العاطفية. نحن دورنا أن نكشف احتياجات مجتمعنا للتطور ونستدعيها داخلنا وداخل ناسنا، دورنا ليس في الدعاية وإنما في اكتشاف الحقيقة وفى رصد التناقضات وفى التقاط الأبعاد الداخلية لأي صراع.

في الأفلام الدعائية عن القضية الفلسطينية على سبيل المثال نتكلم عن مذابح المخيمات الفلسطينية وتدمير القرى واليهود يتكلمون عن مذابح الأفران النازية فيصبح الصراع وكأنه مزايدة مذابح. إن هذا الأسلوب في الرصد يضيع المعنى الأساسي، فالمعنى الأساسي هنا هو الحق التاريخي والإنساني ورصد الأبعاد الكاملة لحل المعضلات وليس عدد الضحايا فقط.

عين الحقيقة يجب أن ترصد وتشرح وتحلل وتدرس من داخل المشكلة، قدر الإمكان من الداخل.

أتوقع أن تكون هذه هي المهمة الأساسية بالنسبة لرصد الذاكرة، لأن رصد الذاكرة نفسه يمكن أن يوظف بمنطق إعلامي، وبهذا المعنى يكون هذا المنهج كأسلوب علمي قد فقد وظيفته الفعلية وأعيد إنتاجه بشكل مشوه. قد نجد أن البعض يتعامل مع هذا التكنيك وكأنه موضة، وكأنه يكفي أن أجمع شهادات شفوية "ويبقى صح"، مع أنه من الممكن أن تكون هناك ذاكرة شفوية مزيفة.

رصد الذاكرة الشفوية ليس مهمة تجميع كلام، بل هي عملية مسئولة من المهم لإنجازها بعمق فهم الذاكرة بعلاقتها بالبعد التاريخي وبفهم التناقضات المحيطة بها وبفهم طرق الاشتباك وبفتح المجال للتعبير لمن لا يسمح لهم بالتعبير ولمن عتم على وجودهم بهذا المعنى. أنا هنا أمارس انتصاراً للذاكرة التاريخية المنحازة للمضطهدين.

دائماً كان هناك تعتيماً على الذاكرة الشعبية للمضطهدين، لم يكن مسموحاً لهم بالتوثيق وكانوا معظم الأحيان محرومين من التسجيل المكتوب والمرئي لحياتهم، والأمية أو نقص عنصر التعليم إضافي لحرمانهم من أدوات التعبير والقمع السياسي عنصر آخر أساسي في المنع.

ولذلك فالانحياز هنا لرصد الذاكرة ليس انحيازاً تكنيكياً، وإنما هو نوع من الانتماء الإنساني والانحياز الاجتماعي، إنني فعلاً أريد أن أصور الناس المحرومة حتى من حق التواجد في الصورة السينمائية وأريد أن أجمع أفكار الناس التي لا يحق لها ان تعبر عن أفكارها. أريد أن أسجل تاريخ الناس التي لا تستطيع أن تسجل تاريخها رغم أنها هي التي تصنع هذا التاريخ بصمودها وتفاصيل حياتها الصغيرة والكبيرة. ونحن في السينما التسجيلية علينا مهمة استدعاء الذاكرة، عبر الكلمة والصورة، كإحدى أهم الأدوات في كشف الذاكرة الشعبية.

المهم هو فهم طبيعة الانحياز وعن ماذا أريد أن أدافع وبعد ذلك سأستعمل كل أدواتي ويجب أن أعرف لماذا أستعملها إذ أن الأداة بحد ذاتها ليست هي المشروع.

هناك ملاحظة أخيرة أحب أن أشير إليها سريعاً مع تأجيل المناقشة بها لاحتياجها لمناقشة خاصة، ألا وهي أهمية التجميع للوثائق، والمراكمة المعلوماتية وهذه مشكلة تواجهنا في السينما، كيف يمكن ألا تضيع الجهود المبذولة في التوثيق، وهذا يطرح أهمية وجود مراكز لتجميع الأفلام والمواد الموثقة.

هذه مشكلة أساسية بالنسبة لنا في السينما التسجيلية، أرشفة الأفلام وأرشفة الوثائق غير المستخدمة في الأفلام لتكون مواد متوفرة لأي سينمائي في المستقبل.

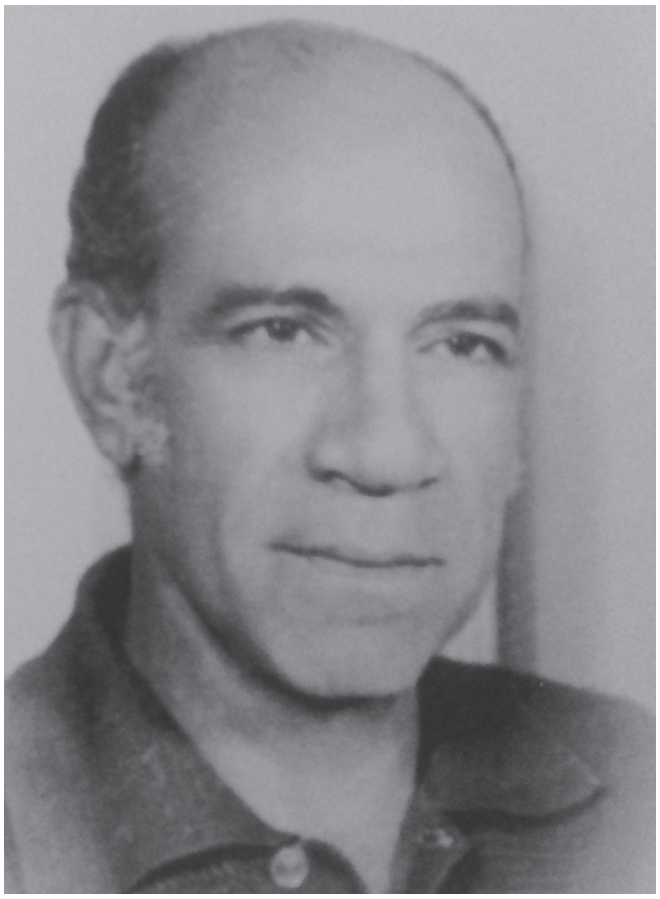
أبدع 79 فيلما تسجيليا صورت الحياة والحرب والسلام

سعد نديم .. الأب الروحى للسينما التسجيلية المصرية

عشق الفيلم التسجيلى وأخلص له وترك دراسة الحقوق من أجله

أجمع النقاد والمؤرخون للسينما التسجيلية على أن الرائد الأول لها فى مصر هو المخرج سعد نديم (1920 - 1980 م) الذى قضى حياته كلها فى العمل بها ولم يتحول إلى غيرها. وقدم 79 فيلماً آخرها «من فيلة إلى إيجيليكا» عام 1979.

عزة إبراهيم



فى كتابه "العالم من عين الكاميرا" (1) يقول الناقد سمير فريد :" عندما نتحدث عن سعد نديم فإننا نتحدث عن أحد رواد السينما التسجيلية المصرية لقد كان فى الرابعة والعشرين عندما التحق باستوديو مصر عام 1944 ليقدم بعد عامين فيلمه الأول "الجياد العربية" ثم عام 1947 فيلمه الثانى "مصر الحديثة" ثم تتوالى أفلامه بين الإخراج والإنتاج حتى تصل لنحو تسعة وسبعين فيلما".

النشأة

فى كتابه «سيرة حياة رائد السينما التسجيلية سعد نديم» (2) يقول محمود سامى عطاالله : " ولد سعد نديم يوم 17 فبراير عام 1920 فى حى بولاق وهو حى شعبى عريق يقع على الضفة الشرقية لنهر النيل فى مواجهة حى الزمالك المعروف بحى الأثرياء - وسُمّى على اسم زعيم الأمة سعد زغلول. عاش نديم طفولته فى هذا الحى، ثم انتقلت الأسرة التى تتكون من عشرة أفراد (الأم والأب وثمانية من الأولاد والبنات) فى عام 1927 إلى حى حدائق القبة حيث تلقى سعد تعليمه بمراحله المختلفة. لم يستمر بدراسة القانون فى كلية الحقوق، فقد كانت مناقشاته المستمرة مع ابن خالته صلاح أبو سيف عن السينما التسجيلية قد سيطرت على كل حواسه فترك الحقوق فى السنة الثانية والتحق بالعمل فى قسم المونتاج فى استوديو مصر حيث كان أبو سيف رئيساً لهذا القسم وقتها .

بدأ سعد نديم العمل فى قسم المونتاج مساعداً لصلاح أبو سيف، إلا أنه اكتسب حرفية عالية جداً لدرجة أنه قام بمفرده بعمل مونتاج فيلم «دنيا» للمخرج محمد كريم. وعندما تمكنت فكرة العمل فى السينما التسجيلية من نديم وفكره، قام عام 1946 بإخراج فيلم تسجيلى بعنوان «هل تعلم» عن انتشار الهواتف فى مصر، وقد كان فقرة ضمن جريدة مصر السينمائية".

ويقول الناقد كمال رمزى فى دراسة له صدرت عن المركز القومى للسينما عام ١٩٨٨، وتضمنت قراءة تحليلية متعمقة لعالم سعد نديم: " إن المخرج الكبير صلاح أبوسيف ترك أثرا واضحا فى تشكيل فكر ووجدان سعد نديم، فهو ابن خالته، ورئيسه فى قسم المونتاج باستوديو مصر وأسسا مع عدد من المثقفين من بينهم محمد عودة وكامل التلمسانى وأسعد حليم وغيرهم، جمعية «الثقافة والفراغ» ذات التوجه اليسارى الذى بدا تأثيره ملحوظاً فى مسيرة سعد نديم الفكرية، خاصة حين توقف عن الإخراج فى نهاية ١٩٥٦ وبدأ الكتابة النقدية فى جريدة المساء فى الفترة من ١٩٥٧ حتى ١٩٥٩ وفيها تبلورت رؤية سعد نديم التقدمية المنحازة للفقراء والعمال والكادحين وبحثه عن سينما مختلفة عن السينما التجارية الاستهلاكية السائدة، سينما تعبر عن الواقع المصرى فى تلك الفترة من الازدهار الثورى".

التكوين والدراسة

سافر سعد نديم ليدرس الأفلام التسجيلية فى بريطانيا فى الفترة ما بين عامى 1950 - 1954 حين أرسل استوديو مصر أربعة من الشباب لدراسة تقنيات الفن السابع فى بريطانيا، وهم سعد نديم ووديد سرى وجلال مصطفى ومحمد منير حسن، ولم يكن فى لندن فى ذلك الوقت معهد متخصص للسينما حيث كان لا يزال يُنظر إلى السينما على أنها خبرة عملية لا دراسة نظرية، إلا أن الجامعات الإنجليزية كانت تنظم دورات عملية وتدريبية لهواة السينما، والتحق نديم بإحداها وكان المحاضر بول روثا الذى كان نديم يعرف الكثير عن فكره من قبل.

ثم التقى نديم بالأب الروحى للسينما التسجيلية العالمية "جون جريرسون" الذى نظم له برنامجاً تدريبياً لمدة عام ونصف قام خلالها بالتعرف على كل ما يخص السينما التسجيلية. ثم عاد إلى مصر عام 1954 بعد قيام ثورة 23 يوليو بعامين .وكانت قد أُنشئت وحدة للسينما فى وزارة الإرشاد القومى فالتحق بها وكان هذا أول عمل له بعد عودته من البعثة الدراسية التى قضاها فى لندن حيث قدم فيلم «كشوفات أثرية» الذى عرض ضمن الاحتفالات بعيد الثورة فى ذلك العام، كما قامت مصلحة الاستعلامات فى العام نفسه بإنشاء إدارة للسينما التسجيلية، قامت من خلالها بإنتاج عدد كبير من الأفلام التسجيلية، بعضها عن محادثات توقيع اتفاقية الجلاء وبعضها عن إنجازات الثورة وفيلم عن "الشرطة العسكرية ".

وبعد عودته من البعثة بعام واحد نال نديم وسام الاستحقاق عن فيلمه "الجلاء" عام 1955 ونال أول جائزة من الدولة للنقد السينمائى عام 1959 واختير حكما فى مهرجان ليبزج (3) حيث صفوة السينمائيين التسجيليين.

مسيرة أفلامه

يعتبر فيلم "الخيول العربية" ومدته عشر دقائق عام 1947 هو أول أفلامه وتناول فيه تربية الخيول العربية والعناية بها وفى عام 1948 أخرج فيلمين، الأول «صناعة السكر فى مصر» والثانى «مصانع كفر الزيات». وفى عام 1949 أخرج فيلم «مستشفى المواساة» وفيلم «يوم فى الريف» عن المزرعة النموذجية وفيلم «الأجنحة الملونة» عن عالم الألوان، وفى عام 1950 فيلم «الإسكندرية» الذى يحكى فيه تاريخ المدينة والميناء وأهميتها من الناحية السياحية.

ثم تأتى سلسلة أفلامه عن " الصناعة المصرية" عام 1950 وسلسلة أفلام عن العدوان الثلاثى عام 1956 وبينها فيلمه المهم "موكب النصر" وفيلم "فليشهد العالم" الذى سجل العدوان الثلاثى الغاشم على مصر فى بورسعيد والذى طبعت منه 500 نسخة بثمانى لغات وزعت فى جميع أنحاء العالم والذى استخدمه عبدالناصر للتأثير فى الرأى العام البريطانى، ثم ثلاثيته عن هزيمة ١٩٦٧ «العار لأمريكا» و«لسنا وحدنا» و«عدوان على الوطن العربى». ثم فيلمه "حكاية من النوبة" عام 1962 الذى عالج موضوعه باختيار عدد من اللوحات التشكيلية التى تناولها وبعثها بالكاميرا على الشاشة لتنطق بما أراد أن يقوله.

وحينما بدأ التليفزيون المصرى إرساله (عام 1960 م) أخرج سعد نديم للشاشة الفضية عدة أفلام مهمة منها : "متحف السكة الحديد"، "أسوان مدينة سياحية"،"مدينة كوم أمبو"،"جزيرة فيلة"، "البترول"، "الحديد والصلب" ،"التجارة العربية"، "الزجاج"، "الفخار"، "الكليم والسجاد"، "الخيام"، "الحصر"، " تطعيم الخشب"، "الجلود"، "الذهب"، كما أخرج العديد من أفلام الآثار الفرعونية منها: " تراث الإنسانية"، "أبو سمبل"، "من فيلة إلى إيجيليكا" الذى حفظ لنا عملية نقل معبد "فيلة" الأصلى إلى جزيرة "إيجيليكا" فى أسوان قبل أن تغمره مياه النيل جراء بناء السد العالى. وصور لنا جهود منظمة اليونسكو لإنقاذ آثار النوبة من الغرق ونقلها إلى أماكن جديدة وتعتبر هذه الأفلام وغيرها من الوثائق التاريخية التى تناولت مسيرة الحضارة المصرية على مر العصور.

من حكايات أفلامه

فى فيلمه "طريق السلام" أبيض وأسود 35 مم ويستغرق عرضه نحو 15 دقيقة يأخذ "نديم" مادته من الصور الفوتوغرافية التى نشرت فى الصحف والتى انتقاها من المجلات والكتب والنشرات وليست هذه هى المرة الأولى التى يحرك فيها فنان السينما صورا ثابتة - كما يقول الناقد سمير فريد - لكن المنهج الذى اتبعه نديم كان مميزا وقد كانت عناصر هذا المنهج هى حركة الكاميرا والمؤثرات الصوتية والموسيقى والمونتاج ثم التعليق، الذى كتبه كما كتب السيناريو وتحكم كل هذا وجهة نظر الفنان التقدمية . أما عن حركة الكاميرا فكانت بسيطة وناجحة فى خلق الحياة من الجماد. وكذلك كانت مؤثرات الحرب المصاحبة لصور المعارك ,وموسيقى الحرب المصاحبة لصور الجيوش، وموسيقى الاحتجاج المصاحبة لصورة برتراند راسل وموسيقى السلام المصاحبة لصورة الأمم المتحدة وصورة زعماء السلام، أما عن المونتاج الذى قام به حسين عفيفى فيقول سمير فريد: " لقد كان موفقا فى القطع، خاصة بين صور الحرب والسلام وإن لم يحقق بالمونتاج وحدة موسيقية تربط الفيلم بأكمله مما يؤخذ على المخرج أيضا، لقد كان الفيلم بحاجة إلى هذه الوحدة الداخلية ولا يكفى التعليق للقيام بهذا الدور، وإن قام بدوره على خير وجه، فطالما ضج الجمهور من التعليق فى أفلامنا التسجيلية حتى صارت هذه الأفلام خطبا زاعقة محلاة ببعض الصور، ولكن التعليق فى "طريق السلام" نموذجى فى جمله العلمية وألفاظه الهادئة وتوقيته ونبرة مذيعه أحمد خميس وقد اعتمد على الأرقام 9 ملايين قتيل فى الحرب العالمية الاولى و 15 مليونا فى الحرب الثانية و 66 مليون دولار يدفعها الشعب الأمريكى يوميا لقتل ثوار فيتنام، وبهذه الأرقام وباستغلال طبيعة الرقم الخاصة إلى جانب الصورة المعبرة ينفذ الفيلم إلى وجدان المشاهد وعقله".

ويضيف سمير فريد :" أراد سعد نديم أن يعبر عن وجهة نظر شعب نام فى عالم تزلزله أزمة الإمبريالية العالمية وأن السلام مطلبه لأنه وسيلته إلى النماء، وبلقطات سريعة عن البناء الذى يتم فى بلادنا وبمصاحبة أغنية سياسية لسيد درويش ينهى مخرجنا فيلمه، وقد كانت هذه اللقطات بمثابة الحياة أمام الموت، الخاتمة المتفائلة المتحركة بنبض الحياة أمام الواقع بصوره الصادمة التى شاهدناها طوال الفيلم، ولو كان نديم قد تمكن من أن يجعل جميع لقطات السلام والبناء لقطات حية فى الفيلم كله لأضاف إليه عمقا آخر فوق ما له من عمق".

هوامش :

1 - "العالم من عين الكاميرا" كتاب للناقد سمير فريد صدر عن دار الكاتب العربى للطباعة والنشر

2 - «سيرة حياة رائد السينما التسجيلية سعد نديم» للمؤلف محمود سامى عطاالله صدر ضمن السلسلة الثقافية لكتاب اليوم .

3 – مهرجان ليبزج هو مهرجان للأفلام التسجيلية والقصيرة كان يعقد فى ألمانيا الشرقية ويرفع شعار "أفلام العالم من أجل سلام العالم".

نبيهة لطفى..
50 عامًا من الفن والنضال

عندما حضرت نبيهة لطفى من لبنان إلى القاهرة عام ١٩٥٥ لاستكمال دراستها الجامعية بقسم اللغة العربية فى كلية الآداب بجامعة القاهرة، لم تعتقد للحظة أنها ستعمل مستقبلا بالمجال السينمائى، فكل العلاقة التى كانت تربطها بالسينما هى (الفرجة) فقط على الأفلام كأى مشاهد عادى، وأكثر ما كان يسترعى انتباهها هو ما إذا كان الفيلم مأخوذا عن نص أدبى أم لا.

أحمد أبو زيد

ولكن يبدو أن الأعوام التى قضتها فى دراسة علوم السياسة والاقتصاد بالجامعة الأمريكية ببيروت فى فترة مزدهرة وساخنة من تاريخ الأمة العربية، والتى انتهت بفصلها من الجامعة مع مجموعة كبيرة من الطلبة الذين اشتركوا فى مظاهرات التنديد بحلف بغداد آنذاك. إلى أن أعلن الرئيس المصرى جمال عبد الناصر عن استعداد مصر لاستقبال جميع الطلاب، الذين تم فصلهم لاستكمال دراستهم فى مصر. يبدو أن تلك الفترة شكلت لديها وعيا سياسيا وثقافيا منفتحا ومتمردا، شديد الإيمان بأفكار الحرية الإنسانية والعدالة والمساواة، حتى أن زميلها وصديقها الناقد الأدبى سامى خشبة لم يجد أى صعوبة فى إقناعها بالالتحاق للدراسة فى المعهد العالى للسينما.

فى عام ١٩٦٩ انضمت المخرجة الشابة آنذاك نبيهة لطفى مع زملاء آخرين، منهم المخرج التسجيلى على الغازولى والمونتير أحمد متولى إلى فريق من السينمائيين لإنجاز مشروع تسجيلى ضخم باسم "ألفية القاهرة" من إنتاج المركز التجريبى للسينما، تحت إدارة وإشراف شادى عبد السلام، لتوثيق مظاهر الاحتفالية التى أقيمت فى هذا العام، بمناسبة مرور ألف عام على إنشاء القاهرة الفاطمية. وكانت هذه هى المرة الأولى التى تقف فيها خلف الكاميرا السينمائية كمخرجة، بعد أن عملت عدة أعوام كمساعد تحت إدارة مخرجين آخرين فى العديد من الأفلام الروائية. ورغم أن "ألفية القاهرة" عبارة مشروع توثيقى قام بتنفيذه عدة مخرجين، أكثر منه فيلما تسجيليا خاصا بصاحب العمل فقط، إلا أنه كان تجربة مفيدة جدا بالنسبة للمخرجة الشابة، وجوازا حقيقيا للمرور إلى عالم السينما التسجيلية، بعد أن اطمأنت إلى قدراتها الإبداعية من خلال الكاميرا، وصقلت لديها حساسية خاصة بالتقاط روح المكان والموضوع وليس ظاهرهما فقط .

ويبدو أن خصوصية منطقة الآثار المسيحية والإسلامية فى مصر القديمة، قد لفتت انتباهها بما تحويه من مبان قديمة ذات طابع معمارى متميز وشوارع ضيقة

تغلفها مسحة من الهدوء والسكينة، فيشعر من يدخلها وكأنه فى عالم آخر خارج حدود الزمن. وهو نفس الشعور الذى ينتاب المشاهد أثناء فيلمها التسجيلى الأول "صلاة من وحى مصر العتيقة" الذى ينقلنا بقوة إلى عالم خاص من الصفاء النفسى والسكينة ، والصلاة هنا ليست مقصودا بها تلك الطقوس والممارسات المحددة وفقا للتعاليم الدينية، ولكنها حالة أكثر تجردا وعمقا لفكرة الصلاة الروحانية، التى يسمو من خلالها الشعور والوجدان، بعيدا عن الجوانب المادية ليتواصل مع الجوانب غير المادية، سواء بداخله كإنسان أو خارجه فى الكون والحياة، ليستشعر ولو للحظات حقيقة وجوده فى هذا الكون وفى تلك الحياة.

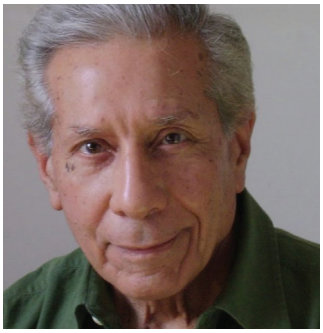
التأثير التشكيلى لشادى عبد السلام يبدو واضحا وقويا فى الفيلم الأول لنبيهة لطفى، الذى يدور فى منطقة الكنائس القبطية القديمة. وبالرغم من أن الفيلم يحتوى بعض الفقرات والنصوص من الكتاب المقدس إلا أنه ليس فيلما تسجيليا عن المزارات الدينية أو المناطق الأثرية والتاريخية، لكنه عن الحالة الوجدانية التى تضفيها تلك الأماكن من خلال رحلة روحانية تقوم بها فتاة وحدها فى أرجاء المنطقة. فالفيلم لا يتتبع الفتاة من خلال خط سير واضح وكأنها تزور المكان فى جولة سياحية أو طقس دينى تعبدى، لكنها تظهر فى سياق مختلف يؤكد الجانب الروحى والصفاء النفسى اللذين يستشعرهما الزائر من خلال حركة الكاميرا البطيئة المستوحاة من الجو العام للمكان، واللقطات ذات الإيقاع الهادئ المتناغم مع موسيقى الترانيم القبطية، ولحظات السكون المتأمل لأرجاء المكان وتفاصيله، بدون التركيز على أى طقوس أو دلالات دينية.

بالرغم من اشتراك الفيلم فى العديد من المهرجانات والفعاليات السينمائية، إلا أن نبيهة لطفى ظلت فى حالة بحث عن موضوع يصلح ليكون فيلمها الجديد، أثناء ذلك قامت بتقديم عدة كتابات نقدية من خلال جماعة السينما الجديدة، التى كانت تنشر فى مجلة الكواكب. ثم اشتركت مع رفيق الصبان ومحمود دياب فى كتابة سيناريو فيلم "الأخوة الأعداء" من إخراج حسام الدين مصطفى، وهو رؤية مصرية لرواية "الأخوة كرامازوف" للأديب الروسى فيودور دوستويفسكى. فوجدت فى الكتابة متنفسا إبداعيا حقيقيا، مما شجعها على تكرار التجربة مرة أخرى، لتشترك مع رفيق الصبان أيضا فى كتابة سيناريو آخر عن رواية "الجريمة والعقاب" لدوستويفسكى أيضا. وكان من المقرر أن يقوم أشرف فهمى بإخراج الفيلم، غير أن حسام الدين مصطفى كان قد سبقهم وشرع بالفعل فى تصوير فيلمه "سونيا والمجنون" المأخوذ عن نفس الرواية، فتوقف المشروع.

فى تلك الأثناء كانت حرب اكتوبر قد اندلعت، وتطوعت نبيهة لطفى للخدمة فى المستشفيات لرعاية المصابين من الجنود. ويبدو أن الجو العام بعد النصر العسكرى، كان له تأثير ما فى اختيارها موضوع فيلمها التالى، الذى تمنت أن يدور عن المرأة الفلسطينية، وتفاصيل حياتها وكفاحها اليومى فى عالم المخيمات بجنوب لبنان. وكان من المقرر أن تقوم بتصوير فيلمها الجديد فى مخيم عين الحلوة بصيدا. غير أنها فضلت التصوير فى مخيم تل الزعتر بالقرب من بيروت، حيث كان يعد أكبر مخيم مركزى فى لبنان، وكان يضم أعدادا كبيرة من اللاجئين الفلسطينيين وعائلاتهم وأطفالهم.

وبالفعل بدأت التصوير فى صيف عام ١٩٧٥، وتشاء الظروف أن تبدأ المواجهات المسلحة فى مخيم تل الزعتر فى نفس الوقت، وهى المعارك التى تصاعدت حدتها بشكل سريع وكانت سببا أساسيا لاندلاع الحرب الأهلية فى لبنان، وفى منتصف عام ١٩٧٦ - أى بعد مرور عام واحد - كان مخيم تل الزعتر قد تم تدميره بالكامل. فجاء فيلمها الثانى " تل الزعتر .. لأن الجذور لا تموت" كشهادة مصورة وقصيدة سينمائية حزينة تحكى مأساة ما حدث فى تل الزعتر، وتنعى الأوضاع المتردية التى وصلت لها شعوب المنطقة العربية.

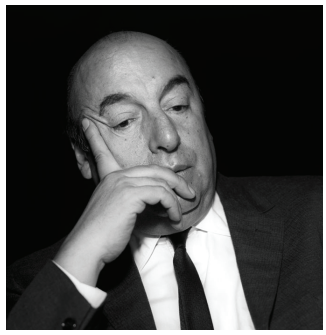
للوهلة الأولى قد يبدو أن نبيهة لطفى تخلت فى فيلمها الثانى عن جماليات الصورة والحس التشكيلى المتميز الذى كان مسيطرا على فيلمها الأول "صلاة من وحى مصر العتيقة" . لكن الحقيقة أن صورة الفيلم الخشنة والحركة المهتزة للكاميرا المحمولة على الكتف والقطعات المونتاجية الحادة، هى الأقرب لطبيعة الأحداث القاسية التى يعرضها الفيلم، والأماكن والظروف الصعبة التى كانت تعمل بها وسط معارك مسلحة وصراعات دموية بين فصائل وأطراف عديدة. وهى كذلك الأقوى تأثيرا فى نقل حقيقة الأوضاع للمتفرج بدون أى اصطناع أو بحث جمالى خاص بصانع الفيلم. حتى أنها لم تهتم بإدخال أى محسنات على تلك الصورة الخشنة، بل وصل الأمر إلى استخدام شهادات صوتية فقط وصور ثابتة، ونجحت من خلال مونتاج شديد الحساسية، وأبعد ما يكون عن الصراخ أو النبرة الخطابية العالية، فى ربط كل تلك المادة المتناثرة فى سياق سردى ملائم ومتسق مع الموضوع، امتزجت فيه اللقطات التسجيلية الحية بالصور الثابتة والعناوين الفاصلة المأخوذة عن أعمال نيرودا وبريخت ومحمد عبد الله وحمزة عبود ومظفر نواب، مع أخبار القتال والمعارك فى عناوين الجرائد التى تتداخل معا على خلفية أشعار أحمد فؤاد نجم وموسيقى أغنيات الشيخ إمام، ليخرج فى النهاية فيلما شديد الجرأة والصدق الفنى، وفى الوقت نفسه جاء شاعريا متأملا لعبثية الأوضاع التى وصلت لها المنطقة.

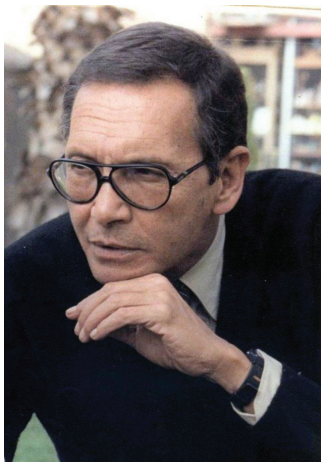


حقق فيلم "تل الزعتر" نجاحا كبيرا وقوبل باهتمام شديد فى المرات الكثيرة، التى عرض بها فى مصر وخارجها. ورغم ذلك ظلت نبيهة لطفى تبحث طويلا عن الموضوع، الذى تشعر بأهميته على المستوى الإنسانى، لتتناوله فى عملها التسجيلى التالى. وفى أواخر عام ١٩٧٩ وجدت ما كانت تنشده فى منطقة عشش الترجمان العشوائية، التى قررت الحكومة إخلاءها فجأة وطرد الأهالى والسكان من بيوتهم، تمهيدا لهدم المكان. ويبدو أن اهتمام نبيهة لطفى بالإنسان العادى البسيط، وإحساسها بمشاكله فى مواجهة مصاعب الحياة، قد دفعها للتعاطف مع الأهالى الذين سكنوا المنطقة لسنين طويلة، إلى أن أصبحت جزءا من حياتهم وتاريخهم. وفى يوم التهجير، الذى تغير ميعاده عما كان مقررا، اتصلت بمدير التصوير د.ماهر راضى لتخبره بضرورة ذهابهما فى نفس الليلة لتصوير عمليات الإخلاء أثناء حدوثها. فقاما بشراء أفلام خام وتأجير كاميرا على نفقتهما الخاصة، ونجحا معا فى توثيق تلك اللحظات النادرة القاسية، التى تشبه إلى حد كبير اللحظات الأولى لعمليات الهجوم المسلح على مخيم تل الزعتر. ولسبب ما توقف المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية، وهو الجهة المنتجة، عن تمويل واستكمال الفيلم بعد يوم واحد من التصوير. غير أن نبيهة لطفى عادت بعد سنوات طويلة، لاستكمال الفيلم من خلال المركز القومى للسينما، وقامت بتصوير الأهالى بعد استقرارهم فى المناطق التى تم تهجيرهم إليها فى عين شمس والزاوية الحمراء، لمعرفة ما وصلوا إليه من حال وكيف تأثروا اجتماعيا وإنسانيا من جراء ذلك التهجير.

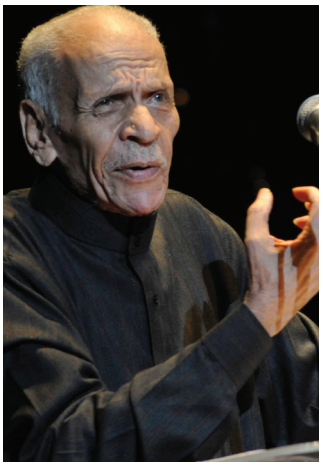
فى الفترة نفسها أثناء التحضير وتصوير فيلم "عشش الترجمان" عرضت عليها الممثلة نادية لطفى فكرة عمل فيلم عن دير سانت كاترين. وكان من أوائل الأفلام التى صورت فى سيناء بعد خروج آخر فوج إسرائيلى عام ١٩٨٠، حتى أن الطائرة التى كانت تقلهم لعمل المعاينات، كانت أول طائرة مصرية تدخل سيناء بعد معاهدة السلام.

تعود نبيهة لطفى مرة أخرى إلى أجواء قريبة من فيلمها الأول "صلاة من وحى مصر العتيقة"، غير أن السياق والتناول هنا يختلفان، فالمكان هو المسيطر على الفيلم بكل أبعاده الدينية والتاريخية. فيحكى الفيلم قصة دورثيا أى (هدية الرب) التى ولدت فى أوائل القرن الرابع الميلادى وآمنت بالديانة المسيحية، التى كانت آخذة فى الانتشار، فتم تعميدها باسم كاترين أى (كثيرة الأكاليل)، وكيف قام الحاكم الرومانى بتعذيبها هى وبعض أتباعها حتى ماتوا جميعا، واختفى جسمانها لفترة طويلة، ونسجت حولها الأساطير والحكايات ومنها أن الملائكة حملتها إلى أعلى قمة جبل سيناء، وهو الذى سمى باسمها فيما بعد، وعند انتقال الفيلم لدير سانت كاترين، تلجأ نبيهة لطفى إلى استخدام عدسة الزووم وتحريك الكاميرا بشكل دائرى يمينا ويسارا وهى ثابتة فى مكانها، وكأن هناك من يقف متأملا للمكان فى صمت ورهبة، يفرضهما جو الخشوع المسيطر على أجواء المكان. وهذا الأسلوب يختلف عن الحركة المستمرة للكاميرا نفسها، التى كانت موجودة فى فيلم "صلاة من وحى مصر العتيقة". ومن خلال هذا التأمل الخاشع للمكان نبدأ فى التعرف على نشاطات الحياة اليومية لرهبان الدير، وتنفتح الأبواب واحدا تلو الآخر، لنتجول بين الأيقونات القديمة للسيد المسيح والسيدة العذراء والقديسة كاترين، وكأن هناك مناجاة خفية مازالت تدور بينهم منذ مئات السنين.





لم يكن غريبا أن يحقق فيلم "دير القديسة كاترين" نجاحا كبيرا عند عرضه داخل مصر وخارجها، من خلال المهرجانات والعروض المحلية والدولية. فأقبلت نبيهة لطفى على العمل بحماس، وبدأت فى التجهيز لفيلمها الذى كانت تنوى تصويره عن المخرج يوسف شاهين، إلا أن صلاح التهامى، وكان وقتها رئيس المركز القومى للأفلام التسجيلية والقصيرة، كان أكثر ميلا لمشروع آخر كانت تعده فى نفس الوقت عن مصممة ومنفذة عرائس الأطفال بدر حمادة، ولكى تتغلب على مأزق ميزانية الفيلم المحدودة، التى خصصها المركز لتنفيذ فيلم "عروستى"، استعانت بأبناء أصدقائها من السينمائيين فظهرت ميراندا ابنة المخرج خيرى بشارة وحسن خان ابن المخرج محمد خان وحسن ابن الناقد سمير فريد وهانى ابن الناقدة ماجدة موريس والسيناريست فايز غالى، مما أضفى جوا خاصا من المرح والألفة أثناء التصوير، وشجعها على خوض التجربة مرة أخرى من خلال فيلمى "حسن والعصفور"، والفيلم التسجيلى "لعب عيال". وعلى الرغم من أن فيلم "حسن والعصفور" يعد فيلما روائيا قصيرا للأطفال غير أن بعض التأثيرات من أسلوب عملها فى السينما التسجيلية تظهر بشكل واضح فى الفيلم، عندما تترك مساحة لخيال الأطفال أنفسهم يتحركون داخلها بنوع من العفوية والتلقائية، بينما تقوم هى بمتابعتهم بالكاميرا بأسلوب أقرب إلى الطبيعية فى السينما، التى تكون التفاصيل فيها جزءا من طبيعة الأحداث وليست مقحمة أو محددة بخيال مسبق لصانع الفيلم. ثم كان تعاونها مع الباحثة الاجتماعية "هانيا الشلقامى" التى كانت تعمل وقتها بدراسة مطولة عن الأطفال فى أسيوط، وبعد عدة لقاءات ومناقشات بينهما،



استقرت نبيهة لطفى على أن يكون فيلمها "لعب عيال" عن ألعاب الأطفال فى الريف المصرى. وفى روح شديدة البهجة والانطلاق، ساعدها فى تحقيقها مدير التصوير سمير بهزان والمونتير يوسف الملاخ وموسيقى هانى شنودة، نشاهد على مدى ٢٠ دقيقة - هى مدة عرض الفيلم- أنماطا مختلفة ومثيرة للدهشة من الألعاب الفردية والجماعية، التى يقوم الأطفال أنفسهم بابتكارها وعملها من عناصر البيئة المتاحة. ومرة أخرى تتأكد مهارة نبيهة لطفى الفنية فى الإمساك بكل عناصر الفيلم من خلال هذا الخيط الخفى، الذى يربط بين مختلف الألعاب وتتصاعد الأحداث من خلاله، من دون أى تصريح عالى النبرة قد يفسد حالة البهجة والفرحة، التى ظهر بها الأطفال مع لعباتهم إلى أن ينتهى الفيلم بلعبة الفرح والزفة التى يظهر فيها الأطفال كلهم وهم يتجولون فى كل شوارع القرية.

انتهت نبيهة لطفى من عمل فيلمها الرائع "لعب عيال" فى عام ١٩٩٠ ، وفى نفس العام بدأت أولى تجاربها فى التعامل مع وسيط الفيديو لعمل أفلامها التسجيلية، من خلال فيلمها التالى "إلى أين؟" الذى يتناول قضية تسرب الفتيات والبنات من المدارس فى المجتمعات الريفية، وارتفاع نسبة الأمية بين النساء نتيجة للأعراف والتقاليد الاجتماعية، التى تفرق فى التعليم بين المرأة والرجل بشكل كبير. فاكتشفت من خلال الفيلم الذى أنتجته منظمة الأمم المتحدة للأمومة والطفولة (اليونيسيف) ميزات عديدة للفيديو، تجعله مناسبا وعمليا أكثر فى تصوير الأفلام التسجيلية، نظرا لتوافر الشرائط الخام وسهولة عمليات المونتاج والصوت مع تطور تكنولوجيا الأجيال الجديدة من المعدات والماكينات، وكذلك تعدد منافذ وطرق عرض الأفلام. وهى كلها أشياء مهمة جدا بالنسبة للسينما التسجيلية، التى عانت لفترات طويلة من ضعف الاهتمام بها، وفقر الإمكانات والميزانيات المتاحة، وتناقص حاد فى منافذ عروض الأفلام. فكان لهذا أكبر الأثر فى تحولها وتفضيلها لاستخدام الفيديو فى جميع أفلامها التالية، خاصة بعد أن قامت مع مجموعة من السينمائيات والكاتبات وسيدات المجتمع المهتمات بقضايا المرأة

بتأسيس "جمعية السينمائيات" التى كان من أهم أهدافها دعم السينمائيات فى مصر والعالم العربى، وتحسين أوضاع وظروف العمل، وكذلك العمل على تحسين صورة المرأة بشكل عام فى السينما العربية. واستغرقها العمل التطوعى فترة طويلة، انقطعت خلالها عن عمل أى أفلام وتفرغت للإشراف ومتابعة مختلف نشاطات الجمعية. ونجحت بالفعل فى تنظيم العديد من الفصول الدراسية وورش العمل للتدريب على أعمال الفيديو، كما قامت بتنفيذ مجموعة من الأفلام التسجيلية التى قام بإنجازها مخرجون محترفون من العاملين فى المجال السينمائى، حول مشكلات وقضايا اجتماعية وبيئية مهمة.

وفى عام ١٩٩٤ تعود نبيهة لطفى مرة أخرى إلى الفيلم التسجيلى من خلال مجموعة من الأفلام التى تناولت المرأة المصرية، مثل "رسالة من حجازة" و"سامية" و"عطيات" و"نساء على مفترق الطريق" و"إنها تزرع الأرض وتسقيها" وكأنها تلفت الانتباه إلى أن المرأة قد تسهم فى ترسيخ بعض تلك الأوضاع السيئة التى تعانيها، نتيجة لسكوتها وقبولها تلك الأوضاع، فلم ترفضها أو تعمل على تغييرها، وهو الشىء الممكن بدليل نجاح تلك النماذج الإيجابية، التى تعرضها من خلال هذه الأفلام. وهو موقف على درجة كبيرة من النضج والوعى الفكرى والثقافى من مخرجة سيدة تتناول قضايا المرأة بنوع من الحيادية، فلا تعتبرها مغلوبة على أمرها دائما، ولكن تحملها جزءا من المسئولية لتدفعها وتشجعها على العمل والمواجهة. ويبدو أن موضوعات المرأة قد استغرقت المخرجة نبيهة لطفى، فاشتركت مع الكاتبة الصحفية كريمة كمال فى عمل مجموعة أفلام تسجيلية تتعرض فى كل منها لشخصية نسائية من النماذج الناجحة، فتكون بمثابة بانوراما حقيقية لدور المرأة الفعال بدون أى "طنطنة" أو لغو. فلم تنجرف إلى الأسماء المعروفة اللامعة - إلا فيما ندر - وإنما أرادت أن تسلط الضوء على بعض العوالم التى قد تكون خافية عنا بعض الشىء، فتناولت فى أفلامها الكثير من السيدات اللاتى يعملن بشكل فعال ويقمن بتحقيق إنجازات مهمة فى مختلف مجالات العمل.

ومن المفارقات، أن السيدة نبيهة لطفى تعد هى نفسها من السينمائيات الرائدات فى مصر والعالم العربى، ومن أولى المخرجات اللاتى درسن السينما دراسة أكاديمية متخصصة. ولو أن شخصا آخر هو الذى يقوم بعمل سلسلة أفلام "نساء" لاستحقت أن يكون لها بورتريه خاص عن حياتها ونشاطاتها الفنية والمجتمعية والتطوعية.. وإذا كان "وسام الأرز الوطنى من رتبة فارس" الذى منحه لها الرئيس اللبنانى إميل لحود من خلال الحفل، الذى أقامته لها بلدية مدينة صيدا مسقط رأسها تكريما مستحقا من وطنها الأصلى لبنان لإبداعاتها فى مجال السينما التسجيلية. إلا أن التقدير الحقيقى لمكانة نبيهة لطفى نجده دائما فى أفلامها ومواقفها وحيويتها ونضالها فى الحياة وفى السينما، تلك الأشياء التى تجعلها حاضرة دائما وبقوة حتى بعد رحيلها عنا فى يونيو ٢٠١٥ .

دزيجا فيرتوف (1896 - 1954)

من الثورة البلشفية إلى الثورة على السينما القديمة

السينما الدرامية هى أفيون الشعوب

فليسقط ملوك وملكات الستار الخالدين

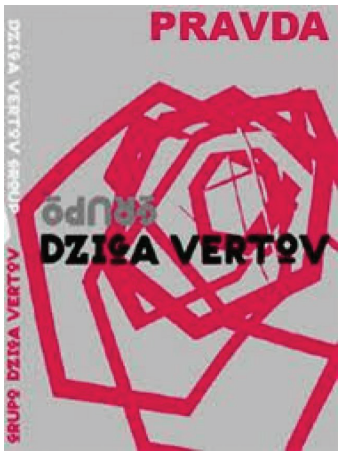
فليحيا تسجيل الطليعيين أثناء حياتهم كل يوم وأثناء عملهم

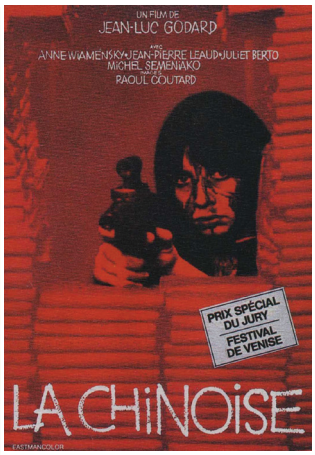
فلتسقط سيناريوهات قصص البورجوازية

فلتحيا الحياة فى ذاتها

ولد دزيجا فيرتوف، واسمه الحقيقى دينيس أركاديفيتش كوفمان، فى بياليستوك (الجزء البولندى من روسيا القيصرية) 2 يناير،عام 1896. عمل والداه كأمين مكتبات، له أخوان أصغر منه هما ميخائيل وبوريس.

بحث وترجمة : لطفي السيد منصور





عام 1915، وأمام تقدم الجيش الألمانى، استقرت الأسرة فى موسكو، بين عامى 1914 و1916 يكتب الكثير، قصائد (ماشا)، أشعار ساخرة (بوريشكيفيتش، الفتاة ذات النمش)، ومقالات (صيد الحيتان، الصيد بالسنارة)، وروايات خيال علمى (اليد الحديدية، والانتفاضة المكسيكية).

بدأ الدراسات الطبية فى معهد علم النفس العصبى بموسكو، وأسس مختبره فى السمع مع فونوغراف قديم، قام بتسجيل وبعمل مونتاج للضوضاء (المناشير الآلية، الفيضانات، الآلات فى حالة الحركة، الكلام، وما إلى ذلك) ويقوم بعمل مونتاج للكلمات فى قصائده، أرى، أبدأ.

كان متأثرًا للغاية بنزعة مایاكوفسكى المستقبلية، اتخذ دينيس كوفمان الاسم المستعار" دزيجا فيرتوف"،" دزيجا"(" لعبة النحلة" فى اللغة الأوكرانية)، "فيرتوف"(مشتق من الروسية، يلف، يدور حول المحور"). وكان شغوفًا بالموسيقى، مزج مختلف الأصوات والضوضاء المأخوذة من الواقع وأسس عام 1917 مختبر السمع. ولكن الصورة والسينما توجهان مسيرته فيما بعد.

التحق متحمسًا بالثورة البلشفية، بدأ عام 1918، أنشأ لجنة موسكو السينمائية، وأصبح رئيس تحرير ومحررا (Kino-Nédélia) " أسبوع الفيلم" وحتى يونيو 1919 سوف يخرج أربعين فيلمًا عن شئون الساعة، ونهاية عام 1919 يصبح مراسلًا حربيًا ويبعث صورا لمعركة" تساريتسين". وابتداء من عام 1920 يغادر مع قطار ثورة أكتوبر إلى الجهة الجنوبية الغربية، وفى كل محطة

يعرض فيلمه "ذكرى الثورة" وهو (تجميع من أفلامه عن شئون الساعة) وفى الوقت نفسه يصور الرحلة، ويقوم بإخراج أفلام وثائقية حول موضوعات مختلفة (المحاكمات، الحرب الأهلية، والأسفار).

عام 1922 يصدر أعدادا مختلفة من" سينما الحقيقة"(Kino-Pravda) مجلة سينمائية تتألف من ريبورتجات مختلفة، مع زوجته (إليزابيث سفيلوفا) وشقيقه (ميخائيل كوفمان) يشكلون مجلس الثلاثة، الذى انطلق موجها لمخرجى السينما السوفياتية" دعوة للبداية"، وسوف ينشر فى (جبهة اليسار للفنون) "LEF"، مجلة مایاكوفسكى، ويكتب فيرتوف بيانه النظرى الكنوكي.

تكوينه الفنى والعلمى معًا جعل منه مجربا لا يكل، يعرض فى بيانه "كينو-جلاز / سينما العين" سلسلة من الأفكار النظرية على طريقة المستقبليين، التى تمثلت فى الكلمات الرئيسة:"كينو- برافدا / سينما الحقيقة"، "الحياة بشكل مرتجل". من هذا المنطلق، لن يكون من السهل الإحاطة بفكره النظرى، لا سيما أنه قد تغير على مر السنين، كما أن ممارسة المخرج غالبًا ما تكون بعيدة عن مطابقة هذا الفكر.

النقطة المركزية والثابتة فى هذا الفكر هى رفض "سينما الدراما الفنية"(مع السيناريو، الأستوديو، الديكور، الممثلين)، والقصة" أفيون الشعوب"، التى يتهمها بـ"الخبل والإيعاز " للمشاهد.

بدأت أفلام ونظريات" فيرتوف" عن سينما العين فى أن يكون لها تأثير على مخرجى الأفلام من الطليعيين الأوروبيين (ريختر، جان لودس، وجان فيجو الذى أخرج فيلم "عن نيس" بالاشتراك مع الشقيق الآخر" فيرتوف": بوريس كوفمان، إلخ).

فى عام 1929، أخرج فيلم "الرجل مع الكاميرا" ، فيلم صامت دون عناوين داخلية، كعمل تركيبى من الصور، وحركى وإيقاعي، حيث تظهر مختلف التأثيرات (البطىء، التسارع، الخدع السينمائية، وديكوباج الشاشة...). يستعيد الفيلم مبدأً، من خلال دمجه بهدف أوسع (سينمائية العين ضد سينمائية الدراما)، تصوير مدينة كبيرة من الصباح إلى المساء، سوف يكون الفيلم الأخير، الذى يشاركه فيه العمل شقيقه (ميخائيل) بسبب خلافات بشأن العمل على الفيلم، وتم عرض الفيلم فى باريس بأستوديو 28 فى يوليو 1929.

عام 1930 ظهر فيلم الحماسة أو "سيمفونية دوباس" ، فيلم وثائقى ناطق، إخراج ومونتاج وسيناريو، فيرتوف، أحد الأفلام الروائية السوفيتية الأولى التى تستخدم الصوت.

عام 1931 يسافر" دزيجا فيرتوف" وزوجته تقريبًا إلى جميع أنحاء أوروبا ويعرضان " الرجل مع الكاميرا" و" الحماسة". كان الاستقبال حارا (لقد أُعجب شابلن للغاية بعملية الصوت، التى تم تنفيذها فى فيلم" الحماسة").

ثم واصل" فيرتوف" التصوير، خاصة شئون الساعة، التى تخدم النظام، وتوفى 12 فبراير 1954، فى موسكو، بسبب مرض السرطان.

فيلموجرافيا

1919 ذكرى الثورة

1920 معركة تسارتسين- قضية مورينوف- فتح صندوق ذخائر سيرج رادونيج المقدسة.

1921 فيلم السفر

1922 تاريخ الحرب الأهلية

1922-25 وضع جدول زمنى سينمائى للدولة لسينما الحقيقة

1924 سينما العين

1925 السوفييت فى المقدمة- الجزء السادس من العالم

1929 الرجل مع الكاميرا

1930 الحماسة أو سيمفونية دوباس

1934 ثلاث أغانٍ عن لينين

1937 هدهدة

1938 ثلاث بطلات

1941 الدم بالدم والموت بالموت

1944 قَسَم الشباب

1944-45 أخبار اليوم

(ديزيجا فيرتوف) مانيفستو ديزيجا فيرتوف.. سينما العين 1923

أنا عين

عين ميكانيكية

أنا، أى الآلة، الآلة التى تظهر لك العالم كما يمكنها فقط أن تراه.

الآن سوف أتحرر من الجمود البشرى، سوف أكون فى حالة حركة دائمة.

أقترب من الأشياء، أبتعد عنها، أنزلق تحتها، أدخل فيها.

أتحرك نحو خطم حصان السباق.

أعبر الحشود بأقصى سرعة، أسبق الجنود فى الهجوم، أقلع مع الطائرات، أنقلب على ظهرى، أسقط وأظهر فى نفس الوقت، حيث الأجسام تسقط وتظهر...

هذا ما أكونه، آلة تدور مع مناورات فوضوية، تسجل الحركات الواحدة تلو الأخرى، تجمعها مشوشة.

متحررة من حدود الزمان والمكان، أرتب كما أتمنى كل نقطة فى الكون.

طريقى هو طريق مفهوم جديد عن العالم، سوف أكشف لكم العالم الذى لا تعرفونه.

ومن أقوله أيضا:

- السينما الدرامية هى سلاح فتاك فى أيدى الرأسماليين .. مع الممارسة الثورية اليومية سنستعيد هذا السلاح من أيدى العدو.

- الدراما الفنية المعاصرة هى ما تبقى من العالم القديم.. إنها محاولة لوضع وجهات نظرنا الثورية فى مرق البرجوازية.

- ينتهى الأمر بوضع حياتنا اليومية فى مشهد، نصور أنفسنا على الفور كما نحن.

- السيناريو هو قصة اختلقت بشأننا، كتبه كاتب.. نواصل حياتنا دون الحاجة إلى ضبطها بكلام ثرثار.

- يواصل كل منا عمله من دون إزعاج الآخرين، والغرض من" الكينوكس" هو تصويرك من دون إزعاجك.

- عاشت سينما العين للثورة.

- نحن

ونحن، من أجل تمييز أنفسنا عن حزمة السينمائيين جامعى قذارة القمامة كليًا، نسمى أنفسنا" كينوكس".

- لا يوجد أى تشابه بين" سينما الكينوكس الواقعية وسينما صغار باعة الحلى المزيفة.

- بالنسبة لنا، السينما الدرامية النفسية الروسية الألمانية المثقلة بذكرى طفولية لا تمثل شيئا آخر سوى الخرف.

- ننادى بأفلام ممسرحة، على الطريقة الرومانية القديمة أو خلاف ذلك، مسحورة.

- لا تقتربوا منها !

- لا تلمسوها بأعينكم!

- هناك خطر الموت!

- إنها مُعدية!

- ونحن نعتقد بأن فن سينما الغد يجب أن يكون انعكاسًا لسينما اليوم.

- كى يبقى فن السينما على قيد الحياة، يجب أن تختفى "السينماتوجرافي(*)". نحن نريد تسريع هذه النهاية.

- نحن نعارض أولئك الذين ينادون كثيرًا بسينما" التوليف"، الممزوجة بمختلف الفنون.

- حتى لو تم اختيار الألوان بعناية، فمزيج الألوان البشعة يعطى لونًا بشعًا، لا يمكن الحصول على اللون الأبيض.

- لا يمكن تحقيق الاتحاد الحقيقى للفنون المختلفة إلا عندما تكون قد وصلت هذه الفنون إلى ذروتها.

- نقوم بتنظيف السينما من كل ما تسلل إليها، الأدب والمسرح، ونحن نسعى إلى إيقاع خاص بها، إيقاع لم يكن قد أُختلس فى أماكن أخرى، والذى نجده فى حركة الأشياء.

- نحن بحاجة إلى :

- طرد

- معانقات قصص الرومانس الرائعة.

- سم الرواية النفسية.

- مخالب المسرح الغرامي.

- إلى أبعد حد ممكن الموسيقى

مع إيقاع، وقيمة معتبرة، وأدوات بحثية تخصنا نحن، نكسب مساحات واسعة، ونكسب فضاء رباعى الأبعاد (3 + الزمن).

إن فن الحركة الذى هو السينما لا يمنعنا، بأى حال، عن الاهتمام بإنسان اليوم.

اضطراب وخلل البشروكذلك اضطراب الآلات يصيبنا بالخجل.

نحن نخطط لتصوير الإنسان غير القادر على السيطرة على التطورات.

وسوف نمر من غنائية الآلة إلى الإنسان الكهربائى، الذى لا يرقى إلى الشك.

فى الكشف عن روح الآلة، سوف نحظى بحب مكان عمل العامل، وجرار المزارع، قاطرة مشغل الآلات...

وسوف نوفق بين الإنسان والآلة.

سوف نصيغ بشرًا جددًا.

هذا الإنسان الجديد، المصفى من أخطائه الفادحة، والمحنك إزاء التغييرات العميقة والسطحية للآلة سوف يكون موضوع أفلامنا الرئيسى.

إنه يحتفل بسير الآلة الحسن، شغوف بالميكانيكا، ويذهب مباشرة نحو عجائب العمليات الكيميائية، يكتب قصائد وسيناريوهات بوسائل كهربائية ومتألقة.

ويتبع حركة النجوم الشهب، الأحداث السماوية، وعمل كشافات النور التى تبهر أعيننا.

(بحث مترجم عن الروسية من مصادر مختلفة)

جودار وجماعة دزيجا فيرتوف

التناقض والثورة والنقض الذاتى

بلا أدنى شك" جان لوك جودار" هو الاسم الأول، الذى يتبادر إلى ذهننا عندما نفكر فى العلاقة بين السينما وأحداث مايو ١٩٦٨، إنه المخرج، الذى دار حوله نقاش كبير فى تاريخ السينما.

لطفي السيد منصور

عاش قطيعة جذرية مع عالم السينما، الذى كان يعيش فيه، ورفض أى علاقة تجارية لمدة أربع سنوات، وأنشأ مع" جان بيير جوران" وغيره من الناشطين الماويين جماعة" دزيجا فيرتوف"، لصناعة أفلام مقاس 16 مم.

إن العلاقة بين" جودار" ومايو 1968 لم تتوقف عند موضوعات أفلامه، بل تشمل أيضا المشاركة فى مشروع تحول المجتمع وفقًا لإرادة تحول السينما، وحقق قطيعة مع السينما التجارية ومضمون السينما فى عصره. ولكن دعونا نرى ما قاد جودار إلى هذه القطيعة.

جودار فى الستينيات

" جودار"، مثل كل مخرجى الموجة الجديدة، بدأ السينما بالكتابة فى كراسات سينمائية، التى أنشأها" بازان"، وقضى معظم وقته فى مشاهدة الأفلام بالمكتبة السينمائية فى باريس، التى أنشأها" هنرى لانجلوا". وبالتالي، قبل أن يبدأ فى صناعة أفلام، كان لديه بالفعل ثقافة سينمائية رفيعة. كذلك مثل معظم مخرجى الموجة الجديدة، وضع السينما موضع تساؤل، لكنه فعل ذلك على طريقته الخاصة، وكسر الأعراف والقواعد المرساة، سواء على مستوى السيناريو أو الممثلين والممثلات،

واستخدام الضوء، الديكور، والتعامل مع الكاميرا والصوت... إلخ.

لم يتم هذا التساؤل على المستوى الفنى فقط، بل كذلك على المستوى السياسي، فثانى أفلامه الروائية الطويلة" الجندى الصغير" 1963، الذى تحدث عن حرب الجزائر، تم منعه من قبل الرقابة لمدة ثلاث سنوات. ذلك، الذى برز مشوشًا مثل فكر جودار حول حرب الجزائر. بالتأكيد سيقول إنه أراد أن يظهر عقلا مشوشا فى موقف مشوش. و80% من الفرنسيين فى تلك الفترة لم يكن لديهم تصور عن هذه الحرب.

ولقد جعله ذلك فيلمًا معقدًا، حيث يعرض للاضطرابات والحالات النفسية لرجل فى جانب اليمين المتطرف فريسة الملل، وموقف الاستقلاليين من جهة التحرير الوطنية إزاء هذا الرجل. أحد الموضوعات الرئيسية هو على هذا النحو التعذيب، تعذيب المخيم، تعذيب المخيم الآخر. ولقد ظهر بشكل غير مباشر ولكن واضح بما فيه الكفاية حتى إنه يحثنا على التفكير فيه. سوف تذهب سينما الحقيقة إلى ذلك الحد. حتى عام 1967، لن تكون أفلام" جودار" سياسية بشكل مباشر، ولكنها تعيد النظر فى المجتمع بطرح موضوعات مثل الدعارة والعنف، وسوف يقول" جودار " عن ذلك فى عام 1966:" لقد صنعت ثلاثة عشر فيلمًا، لكننى أشعر كما لو أننى أفتح للتو عينى على العالم. وأعتقد أن هذا لأننى أعيش فى فرنسا. قمت بالكثير من الأسفار فى الآونة الأخيرة، أخطط لمغادرة فرنسا لأقوم بالتصوير فى الخارج. حول تعليم الأميين فى كوبا، على سبيل المثال، أو سأذهب إلى شمال فيتنام للتعرف على الأفكار الجديدة حول الحرب. أعتقد الآن بأننى قادر على أن أفعل الشيء نفسه عن طريق التحدث فى الأفلام عن كوبا أو عن فيتنام."

لن يذهب" جودار" إلى فيتنام أو كوبا، ولكن مع أحداث عام 1968، سوف يصنع سوف يصنع جودار مع جماعة "دزيجا فيرتوف" معظم أفلامه (ستة من ثمانية) فى الخارج، (الولايات المتحدة وإنجلترا، تشيكوسلوفاكيا وإيطاليا وفلسطين).

"الصينية أو بالأحرى على الطريقة الصينية"

مع فيلم" الصينية أو بالأحرى على الطريقة الصينية"، فيلم فى طور الإنتاج، سوف يظهر فى عام 1967، يتنبأ جودار بأحداث العام 68، أى قبل حدوثها بعام.

أفلام جودار ليست" منتجات منتهية"، ونهاية الفيلم" نهاية لبداية" تشير لذلك نفسها.

يتضمن هذا الفيلم الملمحين الرئيسيين المميزين لسينما" جودار"، وهما النقد الذاتى، ومبدأ التناقض، ويضع فى المقدمة مفهوم" النضال على جبهتين فى وقت واحد" الجبهة الاجتماعية والجبهة الفنية، الذى يميز سينما" جودار" من 1967 إلى 1972. كان" جودار" يريد ثورة اجتماعية وثورة فنية، وأراد أن يشارك بطريقته فى العملية الثورية.

سوف يبين فيلم" الصينية" ما كان من المقرر أن يحدث فى العام 1968 وسبب" فشل" حركة 1968. سوف تُرى هذه الثورة من خلال خمس شخصيات.

هناك أولًا، وقبل الكل" فيرونيكا"، وهى طالبة في" نانتير" وترغب فى أن تصبح معلمة، وهى زعيمة جماعة" عدن العربية ". إنها ممثلة لنموذج" اليسار الجديد"، الذى سيشارك فى أحداث مايو 1968، وترضى عن دور العنف فى العملية الثورية. حججها سطحية أكثر منها نظرية. إنها تريد إعادة تشكيل النظام التعليمى بأكمله، ولذلك تعتقد بأنه من الضرورى إغلاق الجامعة ليبدأ كل شيء من جديد. من نقطة الصفر. ولكى نعود إلى نقطة الصفر فى الفن، فإنها تدعو إلى تفجير متحف اللوفر والكوميدى الفرنسيز لإعادة النظر فى الرسم والدراما.

هذه العودة إلى نقطة الصفر من أجل إعادة بناء المجتمع هى موضوع أثير لدى" جودار"، لأنه وفقا له كى ندمر السينما البرجوازية، يجب أن نعود إلى نقطة الصفر فى السينما أيضًا.

يذكرنا" جودار" طوال الفيلم بأننا نشاهد فيلما، ويعيدنا إلى موضع المشاهد. يشعرنا الممثلون بوضوح أنهم يمثلون. فى لحظة ما نرى المصور فى نهاية مشهد،" جودار"

نفسه، يقول "كَنت. عظيم جدًا". فى الواقع، يرفض " جودار" أعراف وقواعد السينما" البرجوازية" لأن" جودار" يريدنا أن نشارك مشاركة كاملة فى الفيلم بجعلنا نفكر فى المشاهد المعروضة. وأن ننتقل من موقف المتفرجين السلبيين إلى موقف المتفرجين الإيجابيين.

ميزة أخرى لهذا الفيلم، فإنه لا يقدم لنا رؤية واحدة "محتملة"، ويرجع ذلك إلى حقيقة أن" جودار" قد استند فى فيلمه إلى التناقض. يظهر هذا التناقض بين شخصين من مجموعة" عدن العربية". أولًا هناك" كيريلوف"، الذى كتب على جدران الشقة المستخدمة كقاعدة" توفى الفن الاشتراكى فى بريست ليتوفسك"، " لا يملك الخط الثورى الصحيح أقلية".

وقال: إن" ثورة بدون القنبلة ليست ثورة"، وإن" الفن لا يرى المرئي، بل يرى غير المرئي".

لدى" كيريلوف" نزعة الانتحار، وتنتهى بقوله:" لو أن الماركسية اللينينية موجودة فكل شيء ممكن، إذن أستطيع أن أقتل نفسي". سوف ينتحر. يمثل هنرى نقيض كيريلوف.

درس فى معهد الدراسات الاقتصادية، وحلم بالعمل فى ألمانيا الديمقراطية. إنه ضد العنف ومع إحلال السلام مع العدو(البرجوازية). يدافع" هنري" عن الخط السياسي، الذى طوره الاتحاد السوفيتى فى الستينيات، ومع" اشتراكية إنسانية" نابذة العنف.

بالنسبة له العنف لا يظهر الطريق إلى الصراع الطبقي. فى النهاية، سوف يطرد" هنري" من المجموعة بعد نقاش مع" فيرونيك" حول هجوم خططوا له. (اغتيال الملحق الثقافى السوفيتي).

إقالة" هنري" وموقفه يتوافق مع موقف الخط، الذى سيطلق عليه" المؤيدين للصين" الحزب " الشيوعي" الفرنسى خلال أحداث 1968.

نقطة أخرى من الفيلم، التضامن فى الإطار الجماعي. ومما يؤسف له أن هذا التضامن لن يحدث، واستبعاد هنرى يوضح فقدان هذا الدعم داخل المجموعة. هذا الافتقاد للتضامن وللدعم ستشعر به فى حركة 68، وهو ما سيقود الحركة إلى الفشل.

جماعة دزيجا فيرتوف

فى عام 68 ينشئ" جودار" مع مجموعة من النشطاء الماويين جماعة "دزيجا فيرتوف"، وسوف تتألف هذه الجماعة من شاب ناشط من مرسيليا،" جان هنرى روجر"، الذى سوف يخرج معه فيلم" الأصوات البريطانية"، و" برافدا"، كما سيُخرج" ريح الشرق"،" كفاح فى إيطاليا"، و" حتى النصر"، و" فلاديمير وروزا"، و" كل شيء على ما يرام"، و" رسالة إلى جين" مع جان" بيير جورين"، الصحفى والناشط السابق.

ولقد تواجدت هذه الجماعة فى الفترة ما بين 1972-1968، وصورت جميع أفلامها بنسخة 16 م و(باستثناء" كل شيء على ما يرام")؛ كانت تريد الخروج من السينما التجارية والتوزيع التجاري. وسوف يعرض" جودار"، على سبيل المثال، أفلامه فى الجامعات الأمريكية، لكن المسألة التى كانت تستحوذ على أكبر قدر من الاهتمام لهذه الجماعة هى عملية المونتاج.

بما أن السينما هى نتاج صور وأصوات، إذن كيف نستخدمها فى الممارسة الثورية؟ كيف ننظمها ونوازن بينها حتى تستطيع مناوءة أساليب السينما البرجوازية المهيمنة؟ كيف نعزز السينما السياسية والمناضلة، حتى تخدم البروليتاريا ؟

يجيب جودار: " أنا أومن بالترويج الجماهيرى عندما يوجد حزب الجماهير. السينما أداة الحزب. فنحن فى اللحظة الراهنة، نقول إن السينما لها دور ثانوى فى الثورة، لكن الآن هذا الدور الثانوى مهم، ولذلك ينبغى أن نجعل منه نشاطًا رئيسيًا."

من أين جاء اسم هذه الجماعة؟ ولقد أجاب" جودار " على هذا السؤال فى مقابلة أجريت معه فى عام 1970 من قبل كينت إ. كارول:

س: لماذا اتخذتم اسم دزيجا فيرتوف للجماعة ؟

جودار: هناك سببان: الأول اختيار دزيجا فيرتوف، الثانى اختيار اسم جماعة دزيجا فيرتوف. لم يتم اتخاذ اسم الجماعة للإعلاء من شخص، ولكن من أجل التلويح بعلم، من الإشارة إلى برنامج.

لماذا دزيجا فيرتوف؟

لأنه فى بداية القرن كان مخرجًا ماركسيًا حقيقيًا. من خلال صناعة الأفلام، ساهم فى الثورة الروسية. ولم يكن مجرد ثوري. إنه الفنان التقدمي، الذى شارك فى الثورة، والذى أصبح فنانًا ثوريًا داخل الصراع. وقال:" إن واجب المخرج الكينوكي (مجموعة سينما العيون) ليس صناعة الأفلام- فى الحقيقة" كينوكي" لا تعنى مخرجًا ولكن تعنى عاملًا فى السينما- بل صناعة أفلام باسم الثورة البروليتارية العالمية". إذن سوف تسعى جماعة دزيجا فيرتوف لاستعادة الأسلوب والمواضيع الأثيرة لدى" دزيجا فيرتوف".

أولًا سوف تستعيد فكرة أساسية فى سينما" فيرتوف":

يصور "فيرتوف" المادة الخام، يراكم الصور والأصوات من دون أى اهتمام بالقصة. ومن أجل وضعها فى مكانها يرفض تفسيرها وفقًا للطريقة التقليدية، وهذا المونتاج الذى ينظم ويفرض ترتيبًا مريحا للمادة. لقد كان " دزيجا فيرتوف" يقصد فضح هذا النظام المهيمن دون اللجوء إلى حيل" اللغة السينمائية".

يتضح هذا النهج الخاص بـ" فيرتوف" فى فيلم" قبيل السوفييت "، فمن خلال بناء سد فى الاتحاد السوفيتي، ينتج ترنيمة لعالم العمل والآلة ضد تعسف الطبيعة.

يبدأ بتقديم صور لعناصر الطبيعية والمياه والجبال ...

ثم يعود إلى تقدم سير العمل: الآلات، التى تترجرج، والبشر الذين يتجمعون أو يتدافعون.

يتسارع الإيقاع، وينتهى الفيلم على صورة التحولات الكبرى.

هذه هى السينما، التى نريدها تمامًا فى خدمة الثورة.

تسعى جماعة" دزيجا فيرتوف" إلى هذا النهج الوثائقى والدعائى فى فيلم" الأصوات البريطانية"، الذى يعرض لفترة من الواقع الإنجليزى فى عام 1968. ويبدأ الفيلم على خط تجميع فى مصنع للسيارات، ثم يعرض الفيلم عدة مناقشات: عمال إنجليز ماركسيون، طلاب ناشطون يتحدثون عن الحياة الجنسية والقمع.

تصبح الصورة شعارا: إذا كنا نتحدث عن المعدة، نظهر لكم بطن. هذا الفيلم هو تحويل لمجرى الإنتاج، وكان بتكليف من قبل هيئة الإذاعة البريطانية، لقد تم استخدامه لمنح صوت لأولئك الذين لا يُدعون للكلام، العامل المسيس أو الطالب المتمرد.

ونحن لن نستعرض جميع أفلام" جماعة دزيجا فيرتوف"، وندعوكم لمشاهدتها أو العودة لمشاهدتها. سوف نهتم هنا بفيلم" كل شيء على ما يرام".

"كل شيء على ما يرام"

فى عام 1972، سوف يخرج"جودار" فيلم" كل شيء على ما يرام" مع" جان بيير جوران". هذا الفيلم هو أشهر أفلام" جماعة دزيجا فيرتوف".

على خلاف الأفلام الأخرى للجماعة، تم تصوير هذا الفيلم على خام 35ملي، وبدلًا من الممثلين الهواة، ستقوم" جين فوندا" و" إيف مونتان" بتأدية الأدوار الرئيسية.

بعد أربع سنوات من العمل، شعرت الجماعة بضرورة التوجه إلى عدد أكبر من الناس، وهذا هو السبب فى أنها اختارت هذين الممثلين، بل أيضًا لأنهما كانا قد عُرفا بوصفهما يساريين.

تم تمويل الفيلم بالاتفاق مع شركة" باراماونت".

بمجرد عرض الفيلم قدم" جودار" نقده الذاتى حول هذه النقطة، من أجل نقض النظرة التجارية للفيلم.

حرب على السينما البرجوازية

كان" جودار" و" جورين" يعلمان جيدًا أن فيلمًا تجاريًا عن الطبقة العاملة لم يكن ليجد زبائنه، بما فى ذلك الطبقة العاملة، لذلك قالوا ما كانا يودان قوله عن الطبقة العاملة فى فرنسا فى عام 1972 من خلال محبة اثنين من البرجوازية.

سوزان (فوندا) وجاك (مونتان) تربطهما علاقة معقدة. بدأ جاك عمله فى السينما بكتابة سيناريوهات الأفلام، وتجذر بعد مايو 1968، ولكن مع انهيار الموجة الثورية، فقد كل آماله وذهب إلى النظام، والآن يعمل كمخرج إعلانات تجارية.

نراه فى أحد المشاهد، أثناء تصوير فيلم، يوجد بالقرب من المصور وصوته مكتوم من هرج ومرج التصوير.

يريدنا" جودار" أن نفكر فى دور الإعلان فى المجتمع الاستهلاكي، ويبين لنا أننا أمطرنا بوابل من الإعلان، وهذا الإمطار الذى يلعب دوره فى نهاية المطاف، لن يترك لنا الوقت للتفكير.

تعمل سوزان زوجة جاك لصالح راديو(l'American Broadcasting System)، أرسلت إلى فرنسا لتحلل الأحداث السياسية والثقافية.

تمامًا مثل" جاك" ،" سوزان" غير سعيدة فى عملها:" أنا أعمل، ولكن لا يمكننى الحصول على أى مكان ... كلما أتقدم أفهم قليلًا ".

تستعيد شخصيتا" سوزان" و" جاك" التناقض الأثير جدًا لدى" جودار". فى الواقع، أحدهما يعمل فى الصورة، والآخر يعمل فى الصوت. كل منهما يعمل فى قطاع الاتصالات، ولكن لا يستخدمان وسائل العرض نفسها. وعلاوة على ذلك، ليس لدورهما أى أهمية سوى فى وسط الفيلم، وأثناء كل ما تبقى من الفيلم يكون وضعهما ثانويًا.

يدور الفيلم فى ثلاثة أجزاء. يحدث الجزء الأول فى مصنع" سالمي"، الذى ينتج السجق، والسلامى ...

" سوزان"، جنبا إلى جنب مع" جاك"، تذهب إلى هذا المصنع، لتجرى مقابلة مع المدير حول مشاكل العمال، ولكن عند وصولهما، سيكون قد بدأ اعتصام العمال فى المصنع.

لإعطاء صورة أكثر واقعية عن هذا المقطع، يصور" جودار" اعتصام المصنع فى أستوديو.

يبدأ بخلفية عامة، نرى فى الطابق العلوى مكتب مدير المصنع، فى الأسفل ثمانية مكاتب، تمت إزالة الجدار الرابع حتى يتاح للكاميرا أن تنسل من اليمين إلى اليسار، ونحن نرى عرض الاعتصام. يقدم لنا" جودار" القوى الثلاث فى المصنع، بإطلاق صوت كل منها.

بداية يلقى المدير خطبة، يذكرنا بـ" يحيا المجتمع الاستهلاكى "لـ" سان جور" مؤكدًا أن التحليلات الماركسية تم تجاوزها لأن هذه الأيام لم يعد الصراع الطبقى موجودًا، وحل محله التضامن بين الطبقات . تفيد هذه الكلمات أكثر فى نسيان المشاكل بدلًا من حلها.

العمال النقابيون فى (cgt) اتحاد العمل العام (تحت سيطرة الحزب الشيوعى الفرنسي(p.c.f)، بعد أن شعروا بأن السيطرة على الوضع هربت منهم لأنهم ليس من قرر الاعتصام، أدانواه.

كانت قد أُخذت تعليقاتهم من مجلة" الحياة العاملة"، ويقولون إن الاعتصام هو شكل من أشكال النضال العنيف للغاية، وأنه يجلب قضايا صعبة الحل، لذلك يجب السماح لهم بالسيطرة على الوضع . عندما يطرح أحد العمال سؤالا، يرد ممثل اتحاد العمل بالإحصاءات ويراوغ، وبالتالى لا يقدم أى حلول، ثم تتحدث عاملة شابة، اتخذت خطابها من صحيفة" قضية الشعب"(La Cause du Peuple).

تتحدث عن رائحة المصنع النتنة، والتى كى تتخلص منها ينبغى عليها شراء العطور حتى لا يتم رفضها من قبل المحيطين بها، لذلك تشعر بالغربة فى المجتمع الاستهلاكي.

طوال الفيلم يرسل" جودار" و" جورين" عدة رسائل حول المجتمع الأبوي.

خلال فترة الاعتصام، على سبيل المثال، تتصل عاملة بزوجها لتخبره بأنها قد تعود فى وقت متأخر:" لا ينبغى أن تغضب، أنتم أيضًا قمتم بإضراب....".

هناك الشيء نفسه. " زوج العاملة، على الرغم من كونه عاملا أيضًا، لديه مشكلة فى فهم زوجته ولديه صعوبة فى قبول أن تشارك فى الحركة، وهذا يفيد فى فهم مستوى وعى العامل.

فى مشهد آخر، يريد المدير أن يذهب إلى المرحاض. يمنحه العمال ثلاث دقائق كما كان يمنحهم ثلاث دقائق فقط، إلا أن المدير لن يتمكن من تلبية كامل احتياجاته، وسوف يقوده العاملون إلى داخل مكتبه، ويكسرون النافذة حتى يتمكن من تلبية احتياجاته.

يدور الجزء الثالث من الفيلم فى هايبر ماركت.

تم تصوير هذا الجزء فى مشهد طويل، ولمدة عشر دقائق، نشاهد خلالها الكاميرا تتحرك من اليسار إلى اليمين، لتصوير 25 حالة متجهة من اليسار، ثم تعود نحو اليمين.

أثناء حركة الكاميرا، نرى فى منتصف المتجر ستاند يبيع فيه شباب الحزب الشيوعى الفرنسى الكتب بأسعار مخفضة. السؤال الذى يطرح نفسه إذن: هل يستخدم الحزب الشيوعى الفرنسى النظام، أم أن النظام هو من يستخدم الحزب؟

فى الواقع تبين الأحداث الجارية فى فرنسا أن الحزب الشيوعى هو جزء من النظام، ثم نرى مجموعة من اليساريين يدخلون إلى المتجر ويهتفون:" كل شيء مجانى"، وهذا يعنى أن هايبر ماركت يخضع لعملية سلب. بعد ذلك يشتبكون مع الشرطة.

وينتهى الفيلم فى مقهى، رجل يجلس وامرأة تمرر يدها على الزجاج، حيث يجلس الرجل، ثم تجلس إلى طاولة المقهى، وهذا هو الرجل، الذى يأتى ليمرر يده على الزجاج.

نسمع فى النهاية:

" كيف سننهى هذا الفيلم؟ هم فى أزمة عميقة، دعونا نقول إنهم يواجهون تحديًا، فلنترك لهم ذلك، ينبغى أن يكون لدينا جميعًا قصة. قصتك، قصتي، وقصتنا".

عطيات الأبنودى ... موسيقى البسطاء

يؤرخ فيلمها (حصان الطين) لبداية جديدة للسينما التسجلية المصرية، بعد هذا الفيلم، التحقت بمعهد السينما وقدمت مشروع التخرج "أغنية توحة الحزينة ".

صفاء الليثى

ذهبت إلى لندن حيث درست فى معهد الفيلم البريطانى ، وتعلمت كيف تصبح صانعة أفلام لتعود وتقدم فيلمها " الساندوتش " الذى صورته فى قرية أبنود فى صعيد مصر، ثم تبحر شمالاً وتقدم "اللى باع و اللى اشترى " ثم " بحار العطش "، لتستقر على شاطئ التنمية والأفلام البحثية، فتقدم " أيام الديمقراطية " عن المرشحات فى انتخابات مجلس الشعب ليكون تجربة رائدة ليس على مستوى مصر فقط بل على مستوى العالم.

حصلت على العديد من الجوائز وكرمت خارج وطنها ، ويقتلها الحنين لتكرم فى بلدها ، وعندما حصلت على هذا التكريم أعلنت بفرح : " ليس كجائزة الوطن ".

تسجيلية " مع سبق الإصرار"

ترأست لجان تحكيم فى مهرجانات عالمية، ومارست عملها كمخرجة تسجيلية. فقط مشكلة اللغة العربية تجعلنا نقول: "مخرجة " فبعيدا عن تاء التأنيث تقف "عطيات الأبنودى " فى مصاف الرواد (سعد نديم وصلاح التهامى وشادى عبد السلام) وغيرهم، ومع علامات فى مسيرتها نتوقف محللين عناصر تميز أسلوبها التسجيلى.

حصان الطين

البداية مع لقطة متوسطة، لرجل ينقل المياه من النيل إلى مجرى مائى، بعدها نرى عملية تمهيد الأرض لعجن الطين. وهكذا بالدخول المباشر فى الموضوع، دون لقطة استعراضية مثلا لشاطئ النيل أو للشجر و السماء ، فبعيداً عن الجماليات السياحية بنت عطيات أسلوبها الذى يستمد جمالياته من حبها للبسطاء من بشر وحتى الحيوانات، كما فى " حصان الطين " فيلمها السينمائى الأول الذى شق طريقا قويا ومسيرة طويلة من الإخلاص للفيلم التسجيلى مستمرين حتى الآن.

الفتيات يحملن الرمال فى " الغلق "، ثم لقطة تجمع كل من اشترك فى العمل .قطع على رجل يقود أكثر من حصان. عملية تغمية الحصان (شئ أشبه بالنظارة يصنع يدويا). وتفصيلة لغسيل قالب الطوب ثم لقطة متوسطة لأقدام الخيول الثلاثة تعجن الطين، الخيول هنا لا ترقص على غناء الحوذى الذى يصاحب المحبين عادة فى نزهة : " سوق يا أسطى لحد الصبحية ، على راسى يا هانم وعنيه "- كما فى أفلامنا الروائية الرايقة - بل لقطة لقدمى الرجل مغروستين فى الطين وسط الخيول، ثم لقطة أوسع وهو يضرب الخيول بالكرباج، ثم لقطة أوسع للخيول فى حركة سريعة جدا تعجن الطين، الإيقاع متسارع يحققة القطع بين الأحجام الوفيرة للمخرجة فى خطواتها الأولى.

وحدة مشهدية أخرى لحمل الطين، الذى عجنته الخيول جيداً بقيادة الرجال، المشهد حافل بعمال، رجال وسيدات، لا فرق بينهم، يؤدون نفس العمل، ونسمع صوت حث الحصان على العمل: "شى " متزامنا مع لقطات العمال و العاملات. تأثير الصوت يحمل دلالته بشكل طبيعى دون إقحام، وليست هناك ثانية توقف فى إيقاع العمل النشيط لعملية صنع الطين من طمى النيل.

حتى الآن لا تعليق و لا موسيقى مؤلفة، وشريط الصوت لتنويعات من أغنيات العاملات الفلاحات بلا تزامن، مستخدمة كخلفية، البشر يعملون بآلية مثل الماكينات – أشك فى سرعة تصوير اللقطة وأتصورها 18 كادراً فى الثانية بدلا من 24 لإعطاء إحساس السرعة – هنا فقط يدخل صوت حكى سيدة : " أبويا ما خلانيش أكمل تعليمى، كان نفسى أتعلم أو أشتغل فى مصنع. أنا هنا بقالى سنتين، لازم أوطى(أنحنى) طول الوقت، ماكنتش عايزة أتعب، حلمت إنى أشتغل شغلانة مريحة " . الحكى مستمر على لقطات العمل والفتاة تنحنى لجلب القالب الخشبى وعامل آخر يملؤه بالطين. الخيول تعجن، لقطة عامة لتشكيلات فنية من الطوب وقد جف. عمال يقلبونه والفتاة مازالت تحكى: " عملت 7500 طوبة ، ده مش كتير. باروح السيما. شفت فريد شوقى فى دور" عنترة بن شداد " ، تفصيلة للف الحواية – أى لوضعها بين الرأس ورصة الطوب- الغناء يتصاعد والفقرة الآن لحمل الطوب فى حركات مثل الباليه تذكرنا بالنقوش المصرية القديمة، و يدخل صوت رجل يحكى: " البنات يمكن يشيلوا 20 أو 25 طوبة فى النقلة، و الطوبة وزنها 2.5 كيلو. أحيانا الواحدة تعمل ميت نقلة، شوفوا بقى بتشيل قد إيه فى اليوم ! ". سيارة واقفة لنقل الطوب، وحركة الفتيات فى تزايد مع إيقاع من غناء الأفراح، ثم فقرة عن الحصان و الرجل الذى يسوقه : " ثلاث ساعات أسوق الحصان .. " .

برج حريق قمائن الطوب، ثم قطع على الحصان يتعثر فى حركة بطيئة وقد ظهر عليه التعب . يد تعد النقود وصوت سيدة تحكى: " أجرتى زادت من عشرة قروش إلى 25 قرشاً " ثم مشهد لنهاية العمل، حيث الرجال يجمعون الخيول، الفتيات يغتسلن ويتزين، تقترب الكاميرا من وجوههن. إحداهن تعدل طرحتها، الكل يتزين بحلى وغوايش. ترفع الغمامة من على عين الحصان، أسرة كاملة من أب وأم وأولاد يتناولون الطعام و الرجل يحكى: "أنا باشقى عشان يا يدوب أأكل عيالى ما أقدرش أودى واحد منهم مدرسة ، بالعافية بناكل " ثم لقطات لتناول الجميع الطعام، وأخيرا لقطة عامة للمكان وللنيل يحتوى الرجال الذين يستحمون مع خيولهم ، و- الطوب – نتاج العمل فى رصات جميلة، وينتهى الفيلم بحصان يجمح – جاريا – ورجل لا يستطيع السيطرة عليه.

" حصان الطين " فيلم لم يتكرر فى تاريخ السينما المصرية التسجيلية، ولم تتخطه " عطيات الأبنودى " فى أفلامها التالية، حيث ثراء الموضوع، أحجام لقطات وزوايا تصوير رائعة، إيقاع متدفق وسينما جميلة فيما لايزيد على 12 دقيقة. صور على شريط سينما 16 مللى.

بعد " حصان الطين " وفى عام 1971 التحقت عطيات بمعهد السينما، وقدمت مشروع التخرج

" أغنية توحة الحزينة " (12ق) عام 1972، ثم الفيلم الذى يكمل الاهتمام بعمق مصر" التقدم إلى العمق " عام 1979، ثم تبحر شمالا لتقدم " بحارالعطش " الذى صدرته بإهداء إلى أهالى بحيرة البرلس، وتتجه شرقا لتقدم: " اللى باع واللى اشترى " (32ق) من إنتاج المركز القومى للسينما عام 1992. بعده يقل الإنتاج السينمائى، خاصة التسجيلى فتصور بالفيديو أفلامها البحثية منها "راوية " و " أحلام البنات " و التجربة الرائدة " أيام الديمقراطية " وآخرها " بطلات مصريات".

الساندوتش

يبدأ الفيلم بموال صعيدى يقطعه صوت الرحاية. بعد العناوين لقطة لسيدة تطحن الحبوب ثم تنخل الدقيق، تعجنه بالماء وتستمر طقوس صنع رغيف الخبز، يقرص العجين ويوضع مباشرة على سطح الفرن، مؤثرات المكان مسموعة بشكل جيد وتخلق إيقاعا خاصا. صورة يعلوها التراب.. الماعز مع صبى راع يضربها بعصاه بخفة، أصوات ثغاء الغنم وقرقعة العصا، القافلة تدخل حوارى القرية الضيقة جدا ثم تدخل مكانا أرحب ، قافلة من الأولاد.

لقطة لحمار شارد يبحث عن طعام، لقطة عامة تظهر فيها أعمدة التلغراف وقافلة من الحمير تحمل رجالا يخفون مسرعين. الإضاءة عصرا قبل الغروب بقليل ولقطة لأشعة الشمس تتقاطع بين الشجر، الأولاد فى حالة مرح، فتاة تستريح إلى جانب شجرة، صبية يلعبون على إيقاع يترنمون به ، صبى منفرد برغيفه يحاول وينجح فى تقسيمه إلى نصفين، يضع أحدهما فى جيب جلبابه والآخر يفرغه من اللباب الذى يطعمه للماعز، بينما يحلب لبنها داخل شقة الرغيف، قطع متبادل بين الماعز تسحب نصف الرغيف من جلباب الصبى بينما يغطى هو اللبن باللباب ويأكل " الساندوتش " المبتكر .

أولاد آخرون يمرحون فوق شجرة، ثم يسمعون صوت قطار قادم من بعيد، ينزلون جميعا، لقطة دخيلة لعامل سيمافور المحطة، القطار آتيا بصفارته. الأولاد يتأرجحون على حاجز المزلقان، والقطار يعبر ثم نقرأ لافتة " أبنود " اللقطة دالة ومختصرة.. قرية صغيرة يعبرها القطار مسرعا دون أن يتوقف عندها ، حيث بسطاء الفلاحين يعملون، يمرحون ويستمتعون بالمتاح مع " ساندوتش " من اللبن الممزوج بلباب الخبز، الفكرة لشاعر العامية الكبير عبد الرحمن الأبنودى الذى حملت مخرجتنا اسمه وأبقته رمزا ومعنى.

بحار العطش

لقطة عامة بعيدة للبحيرة والشمس فى الشروق، الصيادون مع أولادهم يفردون القلوع ويبدأون العمل. شريط الصوت موال بصوت دافئ " ياريس البحر خد بالك من البرين / سمكة سليمة من الدنيا بين البرين / احسب حساب دخلتك للبر بين البرين / حاسب من البحر ليجيلك على البرين " .

امرأتان بين المنازل تحملان آنية طعام ووابور جاز تعطيانهما للرجال فوق مراكب تتحرك مبتعدة عن الشاطئ، ثم نسمع صوت رجل يحكى عن " فلوكة أبيه ". لا نرى المتحدث بل اللقطات تصور رحلة الصيد، الأولاد يحركون المجاديف بصوت لاستثارة الأسماك، الشباك تطرح صيد ا يسيرا، نوع آخر من الصيد بين الأحراش. قبل أن يسرح المشاهدون فى جمال الطبيعة، يأتينا صوت يشكو غلاء المعيشة، بينما تتابع الكاميرا عجلا صغيرا يمرح فى الأحراش، الرجال يطهون طعاما على المركب وبينهم فتاة قبل البلوغ بقليل تعد الأطباق وتغسلها، يعد الشاى فى مركب ويناولونه إلى مركب آخر، راحة غداء مع الشاى والتدخين، الشمس وقد امتد شعاعها فى العصارى، والصورة أصبحت أقرب إلى السيلويت فى لقطات جميلة حاولت المخرجة تفاديها كثيرا، ولكن جمال المكان وكاميرا ماهر راضى يفرضان نفسيهما، نداءات عمل ثم صيحة هم " رتيبة " مع إيقاع المياه، أخيرا نقترب من وجه الصياد الذى كان يروى، القافلة تعود إلى المنازل ويدخل بنا الفيلم منحى جديدا تماما على القرية التى تنتظر المياه الحلوة.. نعود إلى الموال : " يا خسارة الورد لما القصب يرموه / الغصن نادى وكل الشجر حواليه ".

نحن الآن فى حوارى القرية، والناس خارج البيوت ، صياح الديكة - رمز البيوت والنساء - يقطع الموال المسترسل الذى يحمل حكمة شعبية، ثم رجل يقول – للمخرجة غالبا – : "عايزين سيادتك مياه ، الجرب انتشر، وزارة الصحة وزعت "مرهما " .. الكاميرا يدوية والنسوة يبتسمن لها، وتنهض سيدة كانت تعطينا ظهرها تحمل طبق الخيوط، وتواجه الكاميرا كما لو كانت تؤدى ميزانسين فيلم روائى أو حركة مسرحية، لقطات متنوعة وكل السيدات تعملن فى صنع شبك الصيد ، جماعات وأفراد من مختلف الأعمار، الكاميرا تتحرك بين الجميع، ودلالة اللقطات عن شعب يعمل ولا يستحق كل هذا الاهمال، العمل فى الشباك يجاوره عمل فى أقفاص البوص، ثم لقطة خارج البلدة ونقرأ لافتة " برج البرلس " على مقهى فى طريق صحراوى ونسمع: " إحنا فى آخر بلاد الجمهورية، أولا إحنا شبه جزيرة ، عايزين نرسل شكوى للمسئولين، المياه نعجن بها الدقيق ونقضى بها على المرض ". يتأكد المنحى الذى لم يعد عابرا بل فيلم آخر، وسندخل الآن فى فقرة جديدة عن " عمالة الأطفال" أطفال يفردون خيوط الشباك، وطفل يحكى عن عمله، وفى الخلفية ماكينات بدائية للف الخيوط على بكرات، البلدة وقد تحولت إلى موقع تصوير لفريق عمل الفيلم، والعمل دائر بهمة فى شارع واحد من شوارع القرية. الجميع يعملون والكاميرا حرة تتجول بينهم.

عربة " آيس كريم " شعبية يلتف حولها الأطفال، قطع على امرأة جميلة تبتسم للأطفال فى سعادة، الأولاد يتزاحمون ثم – وكأنهم يؤدون لعبة – يصيحون معا: " عايزين مية .. عايزين مية " لقطة متوسطة لسيدة تحمل على رأسها صينية عليها أكواب، تنقلنا إلى السوق حيث يباع السمك، وكل الأشياء، والمرأة تشكو :حنبيع السمك واللا حنشترى المية وللا الأكل"، الحكى مختلط بنداءات الباعة، الكاميرا فى حركة دائمة والحكى لا يرتبط تماما بالصورة ، بمعنى أنه لا يشرحها بل يضفى بعدا آخر عليها: لقطات القرية تعكس زخما ويأتى ذكر المعونة الأمريكية : "حيعملوا بحث ويشوفوا مين اللى يستحق ! ". بالفيلم أكثر من موضوع وأكثر من وحدة مشهدية، أجهدتنا عطيات الأبنودى ولا يزال فى الفيلم بقية، سيدة تشكو زوجها الذى لا يعمل

مع مشهد للخبيز، السيدات يغزلن الخيوط والأولاد كذلك، مشهد فى المقهى حيث الرجال، ثم السوق، الخبيز، طهو الطعام، والحياة اليومية، ثم عودة للمياه حيث غسيل الآنية، ثم زائرة صحية تتحدث عما تقوله لأهل البلد " تقول لهم النظافة ". حشد من النساء تتزاحمن عند صنبور المياه العذبة وأحاديث لنا: عايزين مياه، مشكلة البلد"، عودة للشكوى: " أنا لا أستحم ولا أولادى " الصنبور ليس فيه ماء، سيارة تأتى وتحمل السيدات بما تحملن من أوعية لجلب المياه. نلمح فى الطريق خزانا مهملا، ثم " بلطيم " حيث يمكن الحصول على ماء، عملية شاقة لنقل المياه من الأعماق وصوت لرجل: " المياه هى الحياة ، والمشكلة الوحيدة المياه، من غيرها نبقى إحنا ميتين".

امتد " بحار العطش " إلى نحو الساعة، بدأت بالصيد على بحيرة البرلس فى 25 دقيقة حاولت خلالها المخرجة أن تقدم رؤيتها التى تختلف عن أفلام الآخرين، لكنها (وقد صادفتها مشكلة لا يمكن توقعها فى هذا المكان تحديدا) أخذ فيلمها مسارا جديدا. وعلى مدى نصف ساعة عادت إلى موضوعاتها الأثيرة، وتبنت قضيتها المنحازة لفقراء الشعب، لتصور ما رأته لعل أحدا ينتبه ويصحح وضعا خاطئا، فهل سمعنا أن عملا فنيا قام بدور الأحزاب أو أصحاب المسئولية ؟.. لا تسأل عطيات فهى لن تكف عن الانحياز للشعب.

لا شك أن هناك فرقا بين مستوى عناصر الفيلم السينمائى من تصوير ومونتاج، وبين الأفلام المصورة بالفيديو، وفى إطلاق كلمة " فيلم " على المادة المصورة بالفيديو بعض التجاوز فهى أبحاث مصورة بالكاميرا لا ترقى إلى مصاف أفلام مثل "حصان الطين" أو "الساندوتش" أو " بحار العطش " حيث مستوى جودة الصورة، الدرجات اللونية والألوان والظل والنور، التكوين والحركة داخل الكادر، كل هذه الجماليات تختفى فى الفيديو غالبا، ليسطع نور واحد وحجم ثابت غالبا.

تدافع عطيات عن أفلامها المصورة بالفيديو دون أن تنكر كونها أبحاثا مصورة وتقول:

"عندما طرح على عمل فيلم عن أبحاث، تزامن ذلك مع التصوير بالفيديو ، بدأت عمل الأفلام بالفيديو مع " نساء مسئولات " الذى لم يكن ممكنا أن أصوره سينمائيا، ففى حالة ترجمة بحث عن نساء تعلن أسرهن، يحتاج الأمر إلى مادة كبيرة جداً، خاصة أنه مجال جديد على السينما التسجيلية ، بمعنى أنها سينما تثير أفكاراً أكثر منها سينما وصفية أو تقريرية.

فعند الرغبة فى عمل شديد الإنسانية احتجت إلى أن أصور مادة غزيرة .. ولم تكن الميزانية المحددة تكفى لعمل ذلك بخامات السينما. اكتشافى لاستخدام الكاميرا "البيتاكام" بالإضافة إلى مونتاج الكمبيوتر فتح آفاقا كبيرة، فكلما كانت الأدوات أخف و التسجيلات الصوتية أسهل، كان ذلك مفيداً للفيلم التسجيلى المصور بكاميرا الفيديو.

وقد تم تخطى عقبات تقنية كثيرا ما كانت تعوق الفيلم التسجيلى المصور سينمائيا ، وتصيبنا بالإحباط ، مثل عدم تزامن الصوت مع الصورة، حيث كنا نتجنب حوارات الشخصيات فنلجأ إلى التعليق، ومع الفيديو نحصل على الصوت مسجلاً على نفس شريط الصورة بتزامن تام. لم أعد مقيدة فى الحلول الفنية للعمل. لولا كاميرا الفيديو ما كنت أستطيع أن أقدم فيلما فيه 15 مقابلة مع أشخاص، نحب أن نسمعهم وهم يتحدثون.

حتى الأسماء التى اكتسبت طابعاً فنيا فريدا مع الشريط السينمائى (حصان الطين ، الساندوتش ، بحار العطش) أصبحت مع الفيديو أقرب إلى اسم بحث اجتماعى ، فعن النساء المعيلات سعى الفيلم " نساء مسئولات " وفى جو التنمية الاجتماعية برزت أسماء " أحلام البنات " الأحلام الممكنة " . وإذا كان فيلم عطيات التسجيلى انعكاسا لحالة عامة عن تنمية المرأة المصرية ، فإن ذلك لم يمنع خروج فيلم " راوية " كبورتريه عن بنت جميلة متمردة ومختلفة ،لاتريد أن تكون مثل الأخريات ، لا تهتم بالعمل التقليدى من تربية المواشى وخلافه ، لا تفرح بالغوايش ومغريات الزواج المعروفة ، لاتريد الزواج بل تريد السفر وهى حرة. بنت لا يتحكم فيها رجل، فما رأته عن علاقة الرجل بالمرأة لايشجع على التجربة، ويبدو أنها زاهدة فى المال ، إذ لا يهمها أن تكافأ نظير عملها للفنانة السويسرية " إفلين " التى تعيش فى مصر ولا تعطى الفتاة أجرا كما ظهر من تعليق "راوية " التى نراها تبدع فى عملها الخزفى، وتصر على كتابة اسمها عليه . تتأنى عند التاء المربوطة " راوية " على كل طبق فخار وفوق كل قطعة تصممها بالفطرة. تقول عطيات :

" كل موضوع يطرح حله الفنى :"نساء مسئولات " " أحلام البنات " و"أيام الديمقراطية " .. كل هذه الأفلام صورتها بالفيديو ولولا التسهيلات التى أتاحها الفيديو لما كان ممكنا أن أقدم هذه النوعية التى تعتمد على حديث الشخصية عن نفسها .

لا أستطيع أن أقدم فيلماً عن شخص لا أعرفه ، بالنسبة لبطلات أفلامى ، فإن 90% منهن أعرفهن قبل التصوير، أعتقد أن المعرفة المسبقة تجعل قرار اختيار الشخصية أوفق ، فأعرف كيف أدير حوارا معها . النموذج المختار فى الفيلم التسجيلى يكون له حضور، ويحمل من الصفات ما يمثله آخرون " راوية "مثلا " بنت فلاحة ، أمية .. وما فعلته حتى أصبحت فنانة يمكن لأخريات أن يصلن إليه .راوية مثال لما يمكن أن تحققة فتاة لها نفس ظروفها عندما تأخذ قسطا من التدريب .فى فيلم " أحلام البنات " فتاة تتحدث عن الكتابة : "بعرف أقرأ كويس ، لكن نفسى أكتب " هذه اللمسة تعكس وضعاً خطيرا لنسيانهن الكتابة، التى تعلمناها نتيجة عدم الممارسة . كل بطلات أفلامى هن أنا . لكننى فقط حصلت على فرص أفضل فى التعليم و الحياة.

الراوى فى " بحار العطش " رجل وهو استثناء عند عطيات لأنها تختار بطلتها أنثى – سيدة أو فتاة – وشريط الصوت عندها غير مخدوم جيداً، أحيانا تلجأ إلى استخدام أغنيات شائعة، مما يقلل من الإحساس بتفرد إبداع الفيلم . الموسيقى المؤلفة نادرة ، لكنها تجيد استعمال الأصوات البشرية بشكل موسيقى، مثل أغانى الصيادين فى "بحار العطش " التى أضفت سحراً على اللقطات المتقنة لمدير التصوير "ماهر راضى " إلى جانب لقطات حوارى قرية " برج البرلس " المحرومة من المياة الحلوة، رغم كثرة المياه المالحة، فيما فرض الاسم الفنى " بحار العطش " الذى حفل بكل الموضوعات المطروحة على ساحة التنمية ، من عمالة الأطفال إلى قهر المرأة مروراً بالظروف غير الآدمية التى يعيش فيها البشر.

تناضل عطيات بالكاميرا فتكون الانتقالات حادة " Cuts Rough" لا توجد روابط ناعمة بين مشهد ومشهد، بل انتقالات واضحة وصريحة، وقدر كبير من مشاركة الناس فى الأداء فها هم الأطفال فى شبه مظاهرة نظمتها المخرجة، يطالبون بالمياه " عايزين ميه" .. الصوت موجود فى الفيلم كما هو دون مزيج فنى للأصوات، وهى مهمة المخرج بمساعدة المونتاج والصوت، التى قامت بها جميعا عطيات الأبنودى فى فيلمها البحثى المصور بكاميرا السينما، والذى طال لتأخذ كل نقاط البحث حقها. عندما نتأمل " برلس " عطيات الأبنودى فى " بحار العطش " ، ونقارنها ببرلس الغزولى فى " صيد العصارى " نلمس التنوع و الغنى والاختلاف بين اتجاهات السينما المصرية التسجيلية، التى يحتل فيها الغزولى وعطيات مكانين بارزين، على الرغم من الاختلاف الكبير بينهما .. تقول عطيات،حسب مقال سابق نشرته بجريدة الفن السابع العدد (37) ديسمبر 2000:

"أؤمن بأن للفنان وظيفة اجتماعية، ودور كل عضو فى المجتمع العامل مفهوم، الفلاح، المهندس ،الطبيب ، ونأتى للفنان .. ما مفهوم عمله ؟ إيه شغلته بالضبط ؟. بعض الفنانين يمتلك أدواته الفنية ويضعها فى خدمة المجتمع بالمشاركة فى تنميته، منذ البداية أخذت على عاتقى هذا الدور، وهو أن أقدم سينما تسجيلية لها وظيفة .. إما أن تكشف عن واقع لا نعرفه، أو تنبه أو حتى تمجد عملاً كبيراً أو شخصية مهمة.. السينما – خاصة التسجيلية – لها مهام وطنية، وهذا ما أستطيع أن أشارك به فى الحركة الاجتماعية، وعلى الفنان التسجيلى أن يكون مثقفا، ويعرف مشكلات مجتمعه، وتفاصيل حياة الناس الذين يصورهم فى أعماله ".

أيام الديمقراطية

صور من مظاهرات 1919 مع أغنية سيد درويش : "هز الهلال يا سيد يا ما شفنا إن الستات طلعوا عملوا مظاهرات " بأداء إبراهيم رجب، ثم عرض تاريخى بصوت عطيات الأبنودى - لاننسى أن عطيات بدأت كمذيعة فى الإذاعة المصرية – على لقطات ثابتة، بداية من ملك حفنى ناصف مرورا بأم المصريين صفية زغلول وهدى شعراوى، وتأسيس الاتحاد النسائى المصرى، وإنجى أفلاطون واتحاد النساء الوطنى وفاطمة نعمت راشد، والمطالبة بالحقوق السياسية للمرأة عام 1944 ودرية شفيق بالحقوق السياسية اتحاد " بنت النيل " عام 1946. اعتصام وإضراب عن الطعام للمطالبة بحق المرأة فى الانتخابات، والترشيح للمجالس النيابية عام 1957، والآن موعد انتخابات جديدة : نوفمبر 1995 ، 89 سيدة مرشحة . مضت نحو خمس دقائق وتعليق المخرجة مستمر: " فى القاهرة الكبرى 22 مرشحة ، ثريا لبنة أمين عام الحزب الوطنى ".

كتابة على الشاشة :"مدينة نصر- القاهرة " : لقطة قريبة لثريا لبنة تتحدث عن عملها فى غرفة العمليات وبين الجماهير، وهى سيدة أنيقة غير محجبة يستمر شرحها

على لقطات لسيدات يعملن مع المرشحة ، المعلومات تتوافر عن المندوب والإجراءات الانتخابية عودة إلى اللقطة الثابتة للمرشحة تتحدث عن دائرتها التى تضم شركات ومواقع كبيرة وعمالاً.مشهد لها وسط الناخبين وناخب يشكو لها الأحوال ، امرأة تزغرد لها ، المرشحة فى لقطات دافئة وحولها لافتات الدعاية، ثم مشهد آخر وكتابة : " شبرا – القاهرة " الدكتورة نجلاء القليوبى – مرشحة حزب العمل (صوت عطيات يقدمها لنا) من رموز الحركة الطلابية فى السبعينيات .. لقاء فى مقهى شعبى .. اللقطات قريبة، ثم ندوة تشرح فيها المرشحة متوسطة العمر برنامجها " الإسلام هو الحل " . الكاميرا تستعرض الناخبين : أغلبهم رجال، وخلف الدكتورة نجلاء مناصرات كلهن محجبات، الآن نجلاء تهاجم حكومة عاطف صدقى وتعلن: "التغيير هو هدفنا".

حى شعبى، وكتابة على اللقطة : " إمبابة – القاهرة – " فتحية العسال (زوجة وأم) مرشحة حزب التجمع، لقطة قريبة لفتحية سافرة تقول: " للأسف الشديد أن تخوض الانتخابات امرأة واحدة عن حزب التجمع " دائرة إمبابة وحجم التخلف ومنبع الإرهاب، ثم لقطة لها جالسة على الأرض وسط الناخبات تقوم بالتوعية وتخبرهن أنها تواجه الحكومة من أجلهن، حولها ضجيج أطفال تصفق لهم ليسمعوا "بس" تنتقل الكاميرا إلى رجل يشكو عدم وجود مصدر رزق، ثم استعراض بالكاميرا حتى نصل إلى فتحية فى جلستها ترتدى جلبابا فلاحيا أنيقا، ثم عودة إلى اللقطة القريبة حيث تكمل العسال حديثها.

حياد المخرجة واضح ، فحتى الآن هناك مرشحة لحزب الحكومة، ثم مرشحتان لاتجاهات المعارضة (العمل والتجمع). بناء المشاهد واضح، لقطة تعريف بالمكان فوقه لوحة مكتوبة، ثم قطع متبادل بين تسجيل – غالبا فى بيت المرشحة – ولقطات حية فى الأماكن وسط الشعب.

لقطة عامة لشارع رئيسى فى قرية " البراجيل – الجيزة " موسيقى شعبية تصاحب الصورة . الفلاحة " عين حياة صالح " تسير معها " عطيات الأبنودى " فى شوارع القرية، لتشرح لها المشكلات على الطبيعة وتحكى كيف تدرجت فى مجلس محلى المحافظة، وتشكو من أن عملها لم يقدر، وكيف أنها بلغت 65 عاما ولم يضموها إلى قوائم الحزب الوطنى الحاكم، فخاضت الانتخابات مستقلة . فتاة فلاحة تهتف : " يارب ياربنا عين الحياة تنجح لنا " ويردد وراءها الأولاد ، ثم صوت رجل : " إدى صوتك يا ولد عين الحياة تنجح لنا " أغنية شعبية مرتجلة فى احتفال شعبى، ويبدو أن لها أنصارا كثيرين ، عودة إلى اللقطة المنفردة وهى تقول : " أسمع فى التليفزيون عن نزاهة الانتخابات – ترفع يدها إلى أعلى وتدعو – يارب تكون الانتخابات نزيهة وتكون دى هى الصحوة الكبرى ".

يعود صوت عطيات معلقا مع مشاهد لمدينة الإسكندرية، التى خرجت منها أمينة شكرى، والدكتورة رجاء عبده مرشحة حزب الوفد، والدكتورة بثينة الطويل مرشحة حزب معارض آخر، ووداد شلبى مرشحة الحزب الوطنى، التى ترتدى ملابس حمراء وشعرها مصبوغ بالأصفر الذهبى، تتحدث عن رفضها تخصيص مقاعدا للمرأة، تتمسك بحق المرأة الدستورى فى الترشيح مثل الرجل، وهى الآن فى جولة انتخابية ورجل بميكرفون :" أهلا بك يا وداد ... مرشحة الحزب الوطنى الديمقراطى رمز الجمل ... المرأة الحرة " .. المظاهرة قوية وتعكس غنى المرشحة، ثم ننتقل إلى ندوة مع بثينة الطويل تقول للناخبين إنها داخل المجلس منذ ثلاثين عاما، وأن مكتبها مفتوح ثم مظاهرة تأييد : " إن جيت للحق بثينة أحق "- هتاف من رجل متحمس !!.

فى الشارع مع الدكتورة رجاء عبده مرشحة حزب الوفد، ترتدى ملابس بنية وقورة، وغطاء للرأس ليس حجاباً تقليدياً، وتصفيق من مشجعين ورجاء تحتضن رجلا بشكل أخوى. موسيقى " هز الهلال " نسمعها على الطريق، ولافتة محافظة شمال سيناء ويدخل التعليق : "قسم أول العريش تقدمت 10 مرشحات مستقلات تحديا لتقاليد البيئة البدوية المحافظة، لكن أحد المرشحين المجربين توقع ألا تجد المرأة مندوبات يثقن فى المرشحات فقدم عشراً من بنات قبيلته لهن حرية الحركة ". وهذا لا يعبر عن تمثيل حقيقى، بل محاولة لاستغلال مقاعد المرأة، التى رفضت فكرتها أخريات ليضمن لنفسه عشر مرشحات.

جليلة عواد – ابنة شيخ القبيلة – كانت مرشحة الحزب الوطنى، وهذا خامس ترشيح لها فى دائرة " رأس سدر " . تتحدث عن المجتمع القبلى وهى فى غطاء رأس أبيض وملابس رمادية، تقول إن الحزب لا يقدم دعما للناس.. مشهد لها بين رجال فى " قعدة عربى" يشربون الشاى ويعرضون مطالبهم، ثم مشهد مماثل وسط النساء فى ملابس بدوية سوداء يشربن الشاى أيضا.

محافظة السويس، حليمة عبد الراضى ممثلة القطاع الريفى . تدريب فى إعداد القادة وتتقدم كمرشحة مستقلة. ندوة وسؤال عن برنامجها من رجل ما . تتحدث عن الفلاحة المنتجة وتتمنى أن تتمكن من المطالبة بنقابة للفلاحات، المرشحة فلاحة عاملة فى جلباب فلاحى حقيقى أزرق وطرحة سوداء.. مئات الرجال يهتفون مصفقين :" حليمة .. حليمة ".

تنقلنا المخرجة إلى بورسعيد و المرشحة " بشرى عصفور " – وكيل مجلس نقابة المحامين ومقررة لجنة الحريات - تطمح فى بعض الحيدة - وهى مرشحة حزب الوفد وتتحدث عن شراء البلطجية، وتقول إن ما خفف من حدة الأمر ما قاله رئيس الجمهورية عن الانتخابات وضرورة أن تعبر عن إرادة الجماهير، مؤتمر انتخابى وخطاب قوى توجه فيه حديثها للناخبين " أنتم تملكون أن تعطوهم الحصانة أو تحجبوها عنهم، وعدتكم ألا يستعملوا التزوير وأنا أحذرهم".

المنافسة كوثر الكيلانى (أم الغلابة) مرشحة الحزب الوطنى . سيدة بنظارة أنيقة ، شعرها قصير. تقف وسط الناخبين الذى يطالبون بوجود المرأة ، وحديث من ناخب متحمس : " خاضت المعركة زى الراجل بالضبط . تليفونها معروف للكل – 333444 " . انتقال إلى فرح و المرشحة تحادث العروس ، كاميرا عطيات يدوية تتجول بحرية مع الناس .

قطار وعليه صوت مكالمة تليفونية من مرشحة الشرقية " أميرات عبد العزيز " ، ثم نرى وجهها وهى شابة نوعاً ما تقول : " نازلة مرأة – عمال ، ضدى سبع عمال ، مركز هيا والأميرية، البرنامج بتاعى قضية مرأة، قضية رجل ... أى شىء ". تسير وسط الشوارع بدون ميكرفون. تتحدث عن تمزيق اللافتات ومحاربتها وتطلب الحماية من السيدة سوزان مبارك :" عمرنا ما شفنا مهازل زى الدورة دى " . مرشحة أخرى فى عاصمة الشرقية – الزقازيق - رجال حول المرشحة يقرأون الفاتحة .. المرشحة تضع يدها على أيديهم يعاهدونها على الانتخاب وهى فى ملابس سوداء مع بعض الخرز الملون. الحاجة سامية شلبى رمز الميزان ، تمضى عطيات فى مسحها الجغرافى العلمى، فتقدم مرشحات دمنهور وطنطا وبنها ودمياط – حيث المرشحة عزة الكاشف – عضو أساسى – تشكر رئيس الجمهورية ووزير الإعلام فى مشهد ملىء بالطبل و الزمر وكأنه

مولد شعبى ، والناس يلتفون حول كاميرا عطيات، معتقدين أنها كاميرات التليفزيون ، وعن هذا تقول عطيات :

فى أيام الديمقراطية تقابلت مع مرشحة مدينة الزرقا / دمياط قبل التصوير ، هيأوا الدائرة كلها وكذبوا على الناس " بكرة التليفزيون جاى يصوركم " قررت الاحتفاظ بهذه الحالة كما هى . فى الفيلم تقول المرشحة " أشكر السيد رئيس الجمهورية و السيد صفوت الشريف وزير الإعلام للمجهود الذى يقدمانه للمرأة فى الانتخابات ".

تركت هذا التصريح فى الفيلم للتدليل على كذب المرشح .. مدير حملة المرشحة أخبر الناس أن التليفزيون قادم لتصويرها معهم فأخرج الناس الشعارات التى لها صلة بالحكومة " يا مبارك يا سياسى / عزة الكاشف عضو أساسى "، تصوروا أن هذا سيذاع ليلاً فى التليفزيون .

فى دائرة المنزلة تقدم عطيات أصغر المرشحات سنا . تخبرنا عن حجم الاستمتاع السياسى الذى تشعر به، تتحدث عن الضغوط " يقولون : يعنى البلد ماعدش فيها رجالة .. حاولوا رشوتى وعرضوا على ربع مليون جنية ، علشان إيه ؟" نترك لقطتها القريبة التى تظهر فيها كشابة جميلة ممتلئة مثل ست البيت ، حيث نراها وسط أنصارها وحديثها مستمر :" الرجالة خايفين، كانوا ينتظرون ببلطجية وحاولوا تهديدى كى أتنازل عن الترشيح " ، تتساءل : "نمارس البلطجة للتحكم فى مصير البلد ؟" .

مركب فى النيل ينقلنا إلى صعيد مصر ، حيث مرشحة تعمل صحفية ، وطلبت سلفة من أخبار اليوم لمصاريف الدعاية الانتخابية ، فسخروا منها قائلين :" بعد الانتخابات نعطيك السلفة " . الآن هى وسط الشارع و الناس يشكون لها مشكلة نقص مياه الشرب .

ينقلنا تعليق عطيات " من قلب صعيد مصر .. " إلى المنيا حيث توجد مرشحتان شقيقتان ، إحداهما عن حزب الوفد والأخرى عن حزب يسمى " حزب الوحدة الوطنية " ، وهى سيدة جميلة بلا حجاب تتحدث بلهجة صعيدية عن تخوفها من أن تتحول مصر إلى لبنان آخر، وتطلب حسن معاملة الأخوة المسيحيين .

لافتة محافظة أسوان ، وكتابة : "البحث عن نفيسة " عطيات تسأل صاحب " حنطور " عن المرشحة، لا يعرف .. تسأل مجموعة أخرى من الرجال – حيث لا توجد نساء فى الشوارع – لا يعرفون هم أيضا، أخيرا يدلونها على بيت المرشحة فى شمال إدفو ، ويصفون الطريق لعطيات بعد أن أخبرتهم : بنعمل فيلم عن المرشحات لمجلس الشعب . . رجل يسأل مستنكرا : " المرشحات بس ؟" فترد عطيات : " لما الستات تبقى 50 % منعملش عنهن فيلم ". معدات التصوير وعطيات فى جلباب برتقالى فلاحى أنيق، تحكى عن بحثها عن نفيسة ، لقطة استعراضية لرجال يحكون عن نفيسة ، ثم قطع على السيدة بملابس سوداء ، تقول إنها كانت فى إدفو لتصوير كشوف الناخبين :" أخذت خبر إن التليفزيون بيلوش على " . تقول إنها عضو المجالس المحلية لسبعة عشر عاماً ، من " أيام الديمقراطية " تحكى عن نيتها فى خدمة أبناء بلدتها وتوظيف العاطلين .. تقول عطيات :

" أيام الديمقراطية " عن المرشحات لمجلس الشعب لسنة 1995 ، لكنه أصبح يعرض فى كل ندوة عن الانتخابات . لا يوجد فى مصر أحد رصد التجربة ، ولا أريد أن أبالغ فأقول : ولا فى العالم . لا يوجد فيلم مماثل ، وفى كل الدنيا يتحدثون عن مشاركة المرأة فى الحياة السياسية وضرورة الترشيح فى الانتخابات، لكننا لا نراها .حتى الصحف لا تهتم بها . فى "أيام الديمقراطية " قابلت مرشحات من الإسكندرية حتى أسوان .

يذكر أن " أيام الديمقراطية " أول فيلم مصرى يعرض فى مهرجان لندن فى البرنامج الرسمى عام 1996 .

تواصل عطيات : لا أخون فنى، فأنا لا أقدم أفلاما دعائية أو لترويج جماعة ما .. فيلم " نساء مسئولات " يطرح مشكلة لم يلق عليها الضوء .. 25% من السيدات المصريات يعلن أسرهن ، من المهم الكشف عن المجتمع كيف سينمو المجتمع إذا لم يوجد فنانون يتبنون قضاياهم ويساندون باقى فئات الشعب ؟ .

أصبح عندى خبرة لاكتشاف من يكذب ومن يصدق، الناس عندما تدور الكاميرا يتصورون أنهم أمام التليفزيون ، فيقولون " كلاما كبيرا " فأعلن لهم الحقيقة : " يا جماعة ما نصوره لن يعرض فى التليفزيون " .

أستفزهم ليكونوا بسطاء وأيضاً أصارحهم بأن ما أصوره فى ساعة ، قد يكون فى الفيلم دقيقة أو دقيقتين أبحث عن الجزء الحقيقى وأضعه فى الفيلم .. أنا مش

التليفزيون ، ما حدش يقرع على .. هناك لغة بين الناس .. أحيانا أشخط فيهم وأحيانا أسامح ، الناس يفهمون طبيعة عمل الفيلم التسجيلى.

فى تجربتى الثانية " أغنية توحة الحزينة " – مشروع تخرجى فى معهد السينما – كنت أصور حرة فى الشارع ، فقرر مدير الإنتاج أن يحضر اثنين من العساكر لحمايتى فى الشارع، رفضت بشدة . أنا سأحمى شغلى، الناس يستفزهم وجود عسكرى، رفضت أن أحتمى من الناس بسلطة، أريد أن أصور رد فعل الناس، وفى إمكانى شرح طبيعة عملى وهم سيفهمون.

التليفزيون و الحكومة هما الخاسران عندما لا تعرض الأفلام التسجيلية ، سئمت المطالبة بحقوقى . تعرض الأفلام بعد أن تعلن المذيعة " والآن مع هذه الفقرة " فيلم " أمل دنقل " عرضوا جزءا منه دون أى إشارة إلى اسم المخرج . ما يحدث إهانة .. يهمنى عرض أفلامى، ولكن بطريقة مشرفة . الفيلم يجب أن يعرض كاملا مع عناوينه التى توضح فريق العمل. حتى فيلم " القاهرة 1000 القاهرة 2000 " الذى أخرجته لحساب القنوات المتخصصة لم يعرض حتى الآن ، ولا أعرف السبب !! سؤال عميق للتليفزيون.

عملت فقط بإخلاص، اخترت مهنة أعطتنى المكانة واحترام الناس . أحلم لمخرج السينما التسجيلية أن يكون معروفاً بشكل إنسانى.

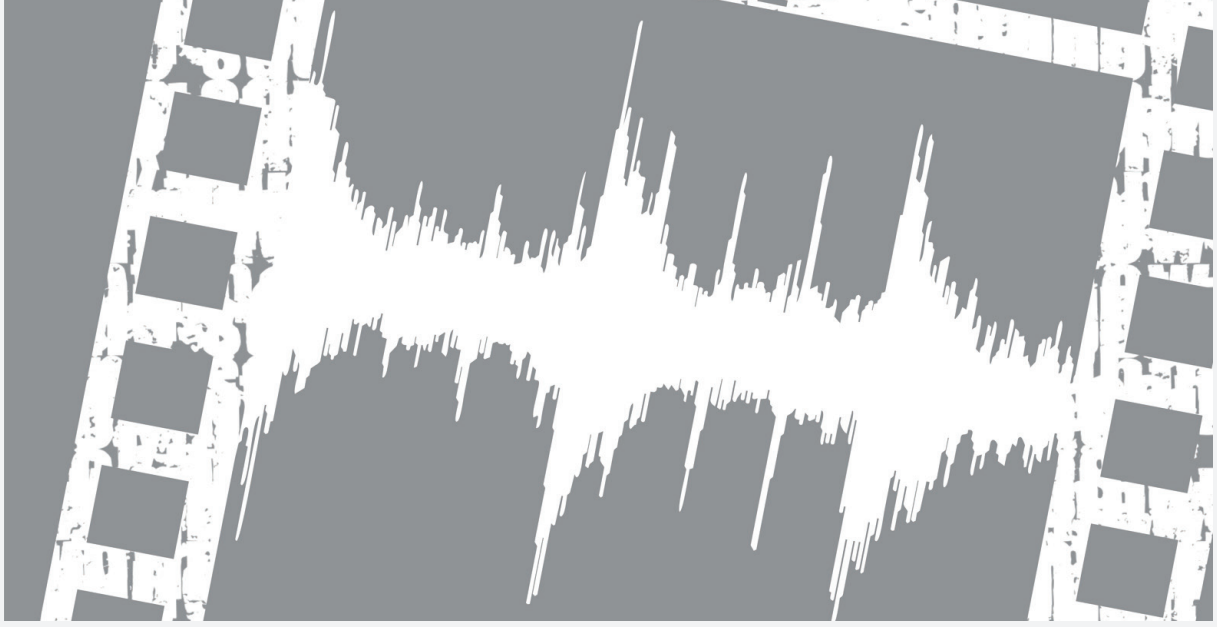
أتعامل مع الناس باعتبارى امرأة من العالم الأول لا من العالم الثالث .. مصر فيها تراث أعرق الحضارات على مستوى الثقافة والحضارة، نحن دولة متحضرة . قد تكون فقيرة أو تعانى أزمة اقتصادية لكنها حضاريا دولة من العالم الأول.. كيف توضع مصر فى العالم الثالث ؟ .. تمر المجتمعات بظروف ضيق أو ازدهار أحيانا ، لكن الأساس الحضارى قوى.

لم أنسحق أبدا أمام الثقافة الغربية ولم أشعر بالدونية، وهذا ما يجعلنى لا أخجل من إظهار مشكلاتنا.

لا يعنينى التكريم خارج بلدى : " ليس كجائزة الوطن " يعنينى أن أعرف فى بلدى .. أرغب فى تليفزيون بلدى ولا أحب السفر إلى الخارج إلا إذا كانت مهمة للبلد .

اختيارى فى لجان التحكيم نوع من العقاب ، لأننى اضطر عادة إلى مشاهدة كل الأفلام .

لم ألعب على الحبل الروائى و التسجيلى . و التعبير بالسينما التسجيلية قضية اجتماعية ، اخترتها مع سبق الإصرار و الترصد. أنا ابنة تجربة السينما التسجيلية، وأعتقد أننى أنجزت فيها مثل جريرسون وفلاهرتى وبوريس إيفانز .



قراءة فى أنواع الموسيقى التصويرية
فى السينما التسجيلية المصرية بين 1970 و 1990

يعـرف المهتمون بتفاصيل الأعمال السـينمائية الأهمية الدرامية التى تضيفها الموسـيقى التصويرية إلى العمل، بيد أن الكثيرين لا يفهمون أهمية تلك الموسيقى التصويرية فى الأعمال التسجيلية وذلك بسبب التصور الشائع عن الأعمال التسجيلية بأنها مجرد أعمال تثقيفية تخلو من النزعة الفنية، وهنا تكمن المشكلة، فالأعمال التسجيلية – شأنها شأن الأعمال الروائية – لها أدواتها وجمالياتها التى تساعد المؤلف والمخرج على إيصال الفكرة للمشاهد.

محمد عنتر *

ومن ضمن تلك الأدوات نجد الموسيقى تحتل دورا لا بأس به فى إيصال تلك الأفكار حسبما تتطلبه طبيعة العمل التسجيلي، وهنا لا بد أن نعترف بأن الدور الموسيقى فى الأعمال التسجيلية لا يحتل بالضرورة ذات الأهمية التى يحتلها فى الأعمال الدرامية، اللهم إلا إذا كانت طبيعة العمل فى حد ذاتها درامية وتحتاج إلى الموسيقى فى التأكيد على الفكرة.

ومن خلال متابعة العديد من الأفلام التسجيلية بوجه عام، يمكن ملاحظة أشكال كثيرة لاستخدام الموسيقى خلال العمل، هذا بخلاف الأعمال التى لا تستعمل بها الموسيقى فى الأساس، والتى يمكننا أن نذكر منها على سبيل المثال فيلمى "هاشم النحاس" البئر و نجيب محفوظ وفيلم "عطيات الأبنودي" قطار النوبة الذى يكتفى بمقدمة موسيقية معزوفة على العود بالأسلوب النوبى الأصيل دون استعمال الموسيقى فى أى موضع آخر.

ويمكننا التعامل مع بعض أشكال استخدام الموسيقى فى الأفلام التسجيلية على النحو التالي:

موسيقى من داخل العمل:-

مثل هذه الأعمال التسجيلية لا تحتاج إلى موسيقى خاصة بها، فهى فى الغالب عن موسيقى يمكن استعمال موسيقاه مصاحبة للعمل أو كأمثلة على أعماله أو غير ذلك، كما يمكن أن يكون العمل التسجيلى عن فرقة ما تستعمل معزوفاتها بذات الطريقة.

ولدينا فيلم تسجيلى رائع من تأليف وإخراج عطيات الأبنودي تحت عنوان "أغنية توحة الحزينة" والذى نتابع من خلاله كواليس العروض الشعبية فى مصر من خلال تصوير حياة هؤلاء الذين يقومون بذلك العرض، هنا لم تحتج المخرجة إلى الاستعانة بموسيقى خارجية، فما تعزفه الفرقة الشعبية خير معبر عن محتوى الفيلم.

يبدأ الفيلم بعرض فى سيرك أو مولد لتلك المجموعة وإظهار مدى تفاعل الناس معه، ثم تتوقف الموسيقى تاركة المجال الصوتى لقصيدة تلخص فكرة الفيلم، يبدأ الفيلم بعد ذلك فى عرض تدريبات واستعدادات هذه المجموعة لتقديم عروضها، وهنا نسمع الأصوات الناتجة عن تلك التدريبات، والتى تعطينا فكرة جيدة عن كيفيتها، بعد تصوير تلك الإعدادات نعود للعروض بعد التجهيزات لنراها من وجهة نظر أخرى بعد أن عرفنا دواخلها، وبالطبع تحتل موسيقى تلك العروض المجال الصوتى كاملا مرة أخرى مع خلفية تشجيعية من المتفرجين، كانت موسيقى العرض الأول التى أخذتنا إلى القصيدة بمثابة المقدمة الموسيقية للفيلم ومشاهده الأولى، لكن المخرجة فضلت - وقد وفقت فى ذلك - أن تكون الخاتمة هى تشجيع الناس واهتمامهم بعروض تلك المجموعة.

موسيقى من الموروث الشعبى المعروف

وهذا النوع من الأفلام التسجيلية يتناول عادة الحرف المختلفة الخاصة بشعب ما أو حتى بعرق ما، وربما يتناول معلومات عامة عن مدينة ما أيضا أو ما شابه ذلك، فهذا النوع من الأفلام التسجيلية يدخل فى خصائص ما يعرضه ومدى تفاعلها مع المجتمع المحيط به، لذا قد لا يتطلب من المخرج الاستعانة بموسيقى خاصة للعمل والاكتفاء بما اعتادت الأذن الاستماع إليه للتعبير عن الفكرة.

ويعتبر فيلم "خيامية" من تأليف وإخراج هاشم النحاس أحد النماذج الواضحة على استخدام الموروث السمعى للمصريين فى إبراز مختلف الأفكار التى يدور حولها العمل الذى يصور المراحل المختلفة لتصنيع جميع أشكال الخيام ومختلف الاستخدامات التى تستخدم فيها، يبدأ الفيلم بمشهد لنصب خيمة عزاء نسمع معها خلفية قرآنية بصوت الشيخ "عبد الباسط عبد الصمد" نغوص بعدها فى عالم الخيامية العجيب، وهنا تجدر الإشارة إلى أننا لا نسمع موسيقى فى غالبية مشاهد العمل، فالخلفية الطبيعية التى يصحبها كلام عابر من أصحاب المهنة، قد تكون كافية فى نظر المخرج للتعبير عن حياتهم، لكننا نفاجأ فى عدد من المشاهد بدخول صوت القانون الخاص بالمرحوم "محمد عبده صالح" فى إحدى تقاسيمه المشهورة التى لا تخطئها الأذن المصرية، فهى ذات التقسيمة التى تذاع غالبا فى رمضان، هذه التقاسيم تصاحب مشاهد يظهر فيها الصناع بالتعامل مع أشياء فى غاية الدقة فى صنعتهم، ثم يأتينا صوت الشيخ النقشبندي فى رائعته يا رب أمتى بينما يشكل أحد العمال كلمة (يارب) بالقماش ويعدها كى توضع على بعض

الخيام، بعد ذلك نعود إلى النوع الأول من الموسيقات التصويرية، الموسيقى من داخل العمل، فعندما يبدأ المخرج فى استعراض الاستخدامات المختلفة للخيام لا يحتاج إلى الإتيان بما يعبر عنها، فأناشيد الصوفية والأفراح الشعبية والأفراح الراقية كل لها من موروثاتها السمعية ما يكفى للتعبير عنها، وقد تركنا المخرج فى صحبة تلك الأصوات الطبيعية، التى تجمع بين كونها من الموروث الأصيل للأذن المصرية، وكونها جزءا من الاحتفالات المراد تصويرها.

موسيقى الفواصل البسيطة ذات الجملة الواحدة

هذا النوع من الموسيقى غالبا ما يستعمل مع تلك الأفلام، التى تعرض لأنشطة مختلفة تدور حول شىء واحد دون مناقشة تذكر للتفاصيل الاجتماعية، التى قد تعطى للعمل بعض الخصائص الدرامية، فطبيعتها العرضية البحتة لا تعطى مجالا مهما للموسيقى سوى الفصل بين مختلف أجزاء العمل، أى الأنشطة المختلفة التى يدور الفيلم حولها، فى مثل هذه الأفلام عادة ما يلجأ المخرج لجملة واحدة أو جملتين على الأكثر تكتبان خصيصا للتعبير عن الشىء، الذى تدور حوله الأنشطة المسرودة فى العمل.

يعتبر فيلم "النيل أرزاق" من تأليف وإخراج هاشم النحاس أحد الأمثلة على استخدام الموسيقى بهذا الشكل، فمن حين لآخر نسمع جملة بسيطة معزوفة على الجيتار الكلاسيكى من تأليف منير مقا" وهى جملة حالمة ومتدفقة كمياه الأنهار، حتى وإن اختلف البعض على دقتها التصويرية لخصوصيات نهر النيل، تظهر لنا الجملة فى المقدمة، ثم تفصل بين مختلف الأنشطة الاقتصادية، التى تدور حول نهر النيل، والتى يسردها المخرج بعدسته دون الدخول فى تفاصيل اجتماعية، اللهم إلا فى ختام الفيلم، ولا نسمع سوى تلك الجملة البسيطة طوال العمل إلا عندما ندخل إلى المطعم الفخم، الذى يباع فيه السمك الذى قام الفقراء من الصيادين باصطياده، وهنا نسمع نوعا من الموسيقى الصاخبة التى تتلاءم مع أجواء مثل تلك المطاعم، بعدها نعود إلى تفاصيل حياة أسرة تعمل على مركب للصيد وتتخذ منه حياة كاملة لها دون الدخول فى تفاصيل نفسية أو اجتماعية لتلك الأسرة، فحتى سرد حياتهم هنا حيادى جدا لا يحتاج إلى موسيقى خاصة به، وتعود جملتنا البسيطة مع ختام العمل.

موسيقى الفواصل الدرامية

يستعمل هذا النوع من الموسيقى فى الأعمال ذات الطابع الرصدى، الذى تتخلله بعض اللمحات المستوحاة من التفاصيل الاجتماعية والنفسية لما يتم رصده، قد تكون تلك الفواصل الموسيقية خلفيات لأشياء تم تصويرها خارج إطار الظاهرة المرصودة وذلك لإلقاء الضوء على أشياء متعلقة بتلك الظاهرة، وهذا النوع من الفواصل عادة ما يتكون من واحدة أو أكثر من الجمل البسيطة، يتم التنويع عليها لإظهار مختلف العلاقات المراد تصويرها.

من الأمثلة على هذا النوع من الأفلام سنجد فيلم "سوق الرجالة" كتابة وإخراج حسام على الذى يرصد لنا فيه الحياة المهنية للعمال، بيد أن الرصد هنا يلجأ أحيانا للدخول فى تفاصيل اجتماعية وشخصية للمرصودين لإبراز مدى معاناة هؤلاء العمال فى أشغالهم، ويعتمد الفيلم على مجموعة من الجمل البسيطة جدا من مؤلفات انتصار عبد الفتاح الذى يستعمل فيها آلات الكولة والربابة والتشيلو إلى جانب إيقاع يصدر عما يشبه صوت دقات الساعة.

يبدأ الفيلم بمقدمة تشبه الألحان الشعبية المصرية الأصيلة، تعزفها الكولة على إيقاع منتظم جدا يشبه ثوانى المنبه، لنخرج معه إلى مشاهد مصورة فى الصباح الباكر لعمال يتجمعون للإفطار فى انتظار من يطلب منهم العمل معه، فى لحظة انتظارهم نستمع للجملة الرئيسية من التشيلو مع مصاحبة إيقاعية توحى بالانتظار مع نغمات متقطعة من الربابة، هذه الجملة ستتكرر بأشكال مختلفة مرة من الربابة ومرة أخرى بتصرف من الكولة حتى نسمعها فى نهاية الفيلم، وقد صارت ارتجالا بين الكولة والربابة على خلفية الجملة الرئيسية المنتظمة من التشيلو فى صورة بطيئة جدا، فى كل مرة من مرات التكرار نرى على الشاشة بعض دواخل الشخصيات التى نتعامل معها، فى العموم، يترك المخرج العمال ومحركهم يحكون ما فى أنفسهم دون أية مصاحبة موسيقية، لكننا نسمع الموسيقى عندما يقدم لنا المخرج نموذجا لمعاناة ما، بعد هذا النموذج قد ننتقل من حرفة إلى أخرى، فتقوم الموسيقى المصاحبة أيضا بدور الفاصل بين مختلف أجزاء الفيلم، مع اقترابنا من ختام الفيلم، يقدم لنا المخرج التفاصيل المهنية والعائلية لحالة بعينها لرجل كبير السن لا يعمل إلا ثلاثة أو أربعة أيام فى الشهر كله، وهنا تتباطأ الموسيقى على صوت التشيلو بالجملة الرئيسية، مع ارتجالات حول تلك الجملة ذات طابع نغمى حزين، تمثله النغمات الطويلة للتعبير عن الحالة الإنسانية لهذا الرجل، الذى لا يمكنه التوقف عن العمل المجهد حتى فى سنه الكبيرة، تعود الجملة إلى حالتها المتوسطة السرعة كخاتمة للعمل وقد عزفت على الآلات المشاركة جميعا.

موسيقى تصويرية كاملة المعالم

غالبا ما يُقدم المخرج على الاستعانة بموسيقى تصويرية كاملة لعمل تسجيلى، عندما يحتوى العمل التسجيلى هذا على جزء درامى خالص، يكون الجزء التسجيلى فيه مؤكدا الفكرة أو العكس، وهنا يتم التعامل مع الكتابة الموسيقية، كما يتم التعامل معها فى الأفلام الروائية بمختلف أشكالها.

ومن الأمثلة على هذا النوع من الأفلام فيلم "وصية حكيم فى شئون القرية والتعليم" سيناريو وإخراج داود عبد السيد الذى وضع موسيقاه التصويرية الموسيقى جهاد داود واستعمل فيها نسخة مصغرة من الأوركسترا الذى كان يستخدم عادة فى موسيقى تلك الفترة.

يبدأ الفيلم بمقدمة ذات طابع لحنى شعبى مصرى، تم تعديله ليلائم الآلات الغربية المستخدمة فى الأوركسترا، فاللحن على شعبيته الواضحة معزوف على الفلوت مع مصاحبة ذات طابع هرمونى من الوتريات، ويستمر هذا اللحن معنا لفترة مع دخول صوت جميل راتب كراوٍ لفكرة العمل، تمشى الموسيقى طوال هذا الفيلم فى ذات الخط السردى، فنجدها تتخذ طابعا تحذيريا عندما يكون الراوى فى هذه الحالة، ونجدها فى حالة ترو عندما يهدأ الراوى، بيد أننا لا نكاد نسمعها إلا فى حالات بسيطة عند الانتقال إلى المشاهد التسجيلية الخالصة كمشهد المدرسة، لكن على الرغم من غياب الموسيقى فى تلك المواضع التسجيلية، نجدها دائما تعلق على المشهد المعروض، غير أن هناك بعض الحالات البسيطة التى تعتمد على الصورة دون كلام من الراوى أو من الشخصيات الواقعية، تشاركنا الموسيقى فيها التعبير عن الحركة كمشهد ذهاب الأولاد إلى المدرسة، سنلاحظ أن الزخم الموسيقى سيزداد فى المشهد الأخير الذى يظهر فيه تضاعف عدد المتعلمين عما كان عليه، رغم أننا نسمع نفس اللحن تقريبا، وهنا سنلاحظ الدور الدرامى والتصويرى الذى تلعبه الموسيقى فى هذا الإطار، ولا يستعين الموسيقى فى هذا الفيلم بمعزوفة خاصة كخاتمة، بل هى فقط تلك المعزوفة التى تعبر عن حركة التلاميذ فى شكل منتظم إلى المدرسة.

وبعد دراسة تلك الحالات الخمس كنماذج لكيفية استخدام الموسيقى فى الأفلام التسجيلية، يمكننا تكوين صورة عامة لما قد يدور فى أذهان المخرجين عند التعامل مع أفكارهم، وهنا تجدر الإشارة إلى أن هناك طرقا عديدة أخرى لاستخدام الموسيقى فى الأفلام التسجيلية تتيح للمخرج دعم فكرته، فالموسيقى مع الصورة قد تعبر أكثر بكثير من الكلام المباشر.

*** باحث وموسيقى**

مدير مدرسة الجيزويت للسينما التسجيلية بأسيوط

نادية كامل : السينما التسجيلية تحتاج إلى حد أدنى من الحرية وفى غيابه يتحول الفيلم التسجيلى إلى مغامرة خطيرة

صنعت أفلامى فى ظرف تاريخى مصرى انعدمت فيه مساحة التعبير عن نفسى وظرف تاريخى عالمى الأفراد فيه كانوا جوعى لحكى حواديتهم الشخصية

حوار - وفاء السعيد

- برأيك لماذا لا تحظى الأفلام التسجيلية فى مصر باهتمام كبير أو أن تكون لها مكانتها رغم التطور الحادث مع موجة من المخرجين الشباب، وهل أصلًا هذه المقولة صحيحة أم تنفيها؟

أعتقد أن ثمة تفسيرا يتعلق بحرية التعبير. الفيلم التسجيلى ينزل إلى الواقع ويتساءل عن كيف يعيش الناس، عن طريق عدد لانهائى من الموضوعات والتناولات والآراء. فمن الممكن أن ينزل اثنان من المخرجين لعمل فيلم عن نفس الموضوع ولكن من وجهى نظر مختلفتين ويمكن الخلاف بشأن وجهى النظر. فى النهاية السينما التسجيلية هى إعادة اكتشاف للواقع وبالتالى تتخطى إرادة السيطرة على ما يصل أو ما لا يصل للناس، مثلما فى المهمة الإعلامية لوزارة تتولى الإرشاد وتفرض الرقابة على الناس، وليس كل شيء مسموحا له أن يُقال، وليس كل شيء مسموحا بفحصه. الروائى أيضًا قد يقترب من الواقع لكنها ليست وظيفته.

– لديه مساحة للرمز؟

نعم، بطبيعته – الروائى – له وجهة نظر مبتعدة عن الواقع بخطوة إن لم يكن بثلاثين خطوة ، ليس بالضرورة فى اتجاه التسطيح أو التسلية، لكن بطبيعته غير مواجه للواقع مباشرةً، أعتقد أن السينما التسجيلية تزدهر كلما ازداد هامش الحرية، أو تتحول لمغامرة كبيرة للمخرج، فيجد نفسه مضطرًا أن يحفر مساحته لتناول الواقع، مثلًا نحن فى مصر لا تُعرض الأفلام التسجيلية فى التليفزيون.

– هذا تمامًا سبب السؤال أنه لا يوجد اهتمام رسمي واضح بالسينما التسجيلية كما هو موجود وراسخ عالميًا، فهل هذا صحيح؟

السينما التسجيلية لا تعرض فى التليفزيون الرسمي، وهذا دليل على أن الأمر له علاقة بالسيطرة على الإعلام، ليس فقط بالتجارة والربح. هناك طبعًا سبب تجارى أن الأفلام التجارية قوامها السينما الروائية، الصناعة تتجه للروائى عندما تهدف إلى الربح، فيصبح مفهومًا إنفاق أموالًا طائلة بغرض أن تأتى الناس لتشاهد، إنفاق على النجوم والدعاية وخلافه. الجانب المادى التجارى هو ما يجعل السينما الروائية أكثر غزارة من التسجيلية أصلًا. ولكن الأفلام التسجيلية التى أثارت الانتباه لماذا لم تجد مساحة للعرض فى التليفزيون؟ ثمة حالة تعمية، نستطيع القول إن السينما التسجيلية تتعرض لمنع ولو بقرار غير مكتوب وما يعرض منها فى النهاية ليس له علاقة بالاشتباك مع الواقع، ممكن تكون سينما وصفية من أجل الدعاية السياحية مثلًا أو مطلوبة بالطلب من شركات كبيرة، شكل من أشكال الإعلانات الطويلة.

– هذا يحيلنا لسؤال آخر، هل فى رأيك ثمة فروق تحت مظلة مسمى "السينما التسجيلية"، أى أن الفيلم التسجيلى ليس واحدًا وأن هناك فروقا بين التسجيلى والوثائقى والدعائى؟

ليس هناك فرق فى رأيى أو على حد علمى بين الاثنين – الوثائقى والتسجيلى - هما تسميتان، يسجِّل أى يوثِّق، يحضر وثيقة فهو وثائقى، لكننا من الممكن أن نستخدم التسميتين بطرق مختلفة، مثلا أن نسمى الفيلم الذى يوثق للماضى وثائقيا والفيلم الذى يتابع الحاضر تسجيليا ممكن.

– هل نستطيع نفى وجهة النظر عن مخرج الفيلم التسجيلي وهو يرصد الأشياء ويجمعها معًا بطريقته حيث كان واقعًا تحت أثر اختيار واعٍ يحمل رأيا ووجهة نظر ؟

بالتأكيد هناك دائما وجهة نظر حتى فى أتفه الأفلام، لكن تختلف وجهات النظر فى طريقة عرضها، يأخذ أحدهم قرارًا أن يصنع فيلمًا لإقناع الناس برأى محدد، ففيه استقراء، ينزل إلى الواقع ليجمع دلائل على وجهة نظره المسبقة. مخرج آخر يستنبط، لديه تصور أن شيئا ما يحدث ويبدو أنه ميّال لهذا الاتجاه لكن عندما ينزل ليصور فيلمه يستكشف الواقع ويختبر تصوراته، يقارن ما يجد بوجهة نظره المسبقة، ليس عليه أن ينفى وجهة نظره لنأخذ مثلا (الظلم الاجتماعى الواقع على الشحاذين) لا داعى أن ينطلق من رأى ليجد عكسه، بل يكفى أن يلغى التعميم الذى كان بادئًا به عمله. هذا النوع من المخرجين يعمل وهو على علم بأن وجهة نظره المبدئية يصيبها شيء من التعميم، وأنه جاهز أن يدخل فى التناقضات التى تميز الواقع، فالواقع لم يكن أبدًا أبيض وأسود. عندما ننزل إلى الواقع لا نجد سوى التناقضات. تناقضات ليس معناها الشئ وضده فقط، وإنما تركيبات لا تسترح سويًا بسهولة فى الخطاب السائد، نجد أنفسنا كمخرجين أمام أوضاع مركبة والمجتمع المركب نفسه ليس جاهزًا لمواجهتها، أو لم يتعود أن يضعها سويًا، وعلى المخرج أن يجد طريقة لتقديم التركيب وشرح تجربته بقدر ما يستطيع، هذا النوع يكون فيه الكثير من الموضوعية، ليس لأنه يتخذ موقفًا دون أن يفرض وصاية على المتلقى، لأنه يفرق بين الجزء الذى وجده وتفسيره له، المتفرج يظل لديه إحساس بالخط أو المنطقة الرمادية، مثل الصحافة، الجزء المعلوماتى الذى تقل فيه وجهة النظر والحقائق أو ما يأتيك فى شكل حقيقة تستطيعين تمييزه عن تحليل الكاتب. هذا ما يجعل القارىء/ المتفرج طرفًا نشطًا مشاركًا، لديه معطيات ولديه تفسير المخرج، وهو يملك مساحة للمراجعة والتفكير الموازى، فيلم لا يشبه مرافعة محامٍ هدفها أن يقنع مَن أمامه بحيث لا يترك للمتلقى مخرجًا، يجد نفسه أمام الحجة والحجة المضادة لدرجة الإفحام، تجعل الإنسان يشك فيها، المتفرج لا يجد فيها أى مساحة لرأيه الملتبس، ينتهى الأمر إلى مناظرة داخل المتفرج يفرضها عليه الفيلم ويشعره إما بالهزيمة أو بالانتصار، لا يعترف بالتعقيد.

– فى رأيك ما الذى يفرق الفيلم الروائى عن الفيلم التسجيلي؟

بالأساس الفارق ليس خطا فاصلا كما تم تصنيف الأفلام على أرفف المتاجر أو فى تصنيفات المنتجين والموزعين، ربما نقول إن قيام الأفراد بأدوارهم فى الفيلم جزء مهم من التسجيلي، أى ألا نأتى بشخص يقوم بدور شخص آخر، وأن تكون جمل الحوار والمشاهد آتية من الشخص نفسه، كما لو أن تطلب من إحدى شخصيات الفيلم أن تقول كلاما لم يأت منها. درجة التحضير وصناعة المشهد تتفاوت فى الأفلام التسجيلية، ولكن فى اعتقادى الشخصى أنه لا يجوز أن أطلب من الذى أقوم بالتسجيل معه أن يقول كلاما أمليه عليه، أو أطلب منه أن يقوم بعمل لم يقم به من قبل. ولكن حتى هذه القواعد رمادية، فنحن نطلب أحيانا – وإن كنت لا أفضل ذلك – من الشخص أن يعيد لى جملة قالها من قبل ، أو أن يمشى فى شارع معين فى الطريق للعمل لأصوره هناك، مثلا أفكر الآن أن أقوم بعمل فيلم تسجيلى عن الشاعرات والكاتبات المصريات، وأتخيل أنى سأقوم بتصويره بالكامل فى مقهى الحرية بغض النظر عن علاقتهم بالمقهى.

ولكن ما يفرق التسجيلى عن الروائى فى لحظتنا الراهنة كصناعة هو أن الأول مستقل بالكامل تقريبا. يوجد روائى مستقل بالطبع وهناك حركة سينمائية عظيمة تختمر ولكن الجزء الأكبر من السينما التسجيلية غير تجارى وجزء عظيم منه مستقل إنتاجيا، أى لا تتبناه مؤسسات كبرى سواء تجارية أو تابعة للدولة. يتم السماح فى الروائي، حتى تجاريًا، أن يقدم الطرح الجديد لكن فى الأغلب لا يسمح له بأن يتجاوز الخطاب السائد فى النهاية. أعطى كثيرا المثل بفيلم "سهر الليالي"، هانى خليفة كان مخرجًا شابًا لديه قصته وقصة أصدقائه، محاولة جديرة بالاهتمام والاحترام لأنه قرر ألا يعيد اجترار قصص قديمة أو يطرح مشكلات لم تعد مشكلاته، كافح هانى حتى يقدم طرحا معاصرا وبالتالى قدم منظومة أخلاقية حديثة، يطرح ويصف بصدق، مما تسبب فى نجاح الفيلم لكن فى الثلث الأخير والذى أسميه بالثلث القاتل فى الدراما المصرية، ينتهى "سهر الليالى" بالرجوع إلى الخطاب السائد القديم. المنتج يتمنى طرحا جديدا أملاً وطمعًا فى جمهور أكبر، أغلب المنتجين يدركون وجود نوع من التشبع فى السوق، الجمهور مل من القصص المعادة. لكن المنتج أيضا يعتقد أنه لابد فى النهاية أن يراضى الخطاب السائد فى النهاية، فينتهى الفيلم بأن النساء علهن تفهم الاحتياجات الظالمة للرجل، يستحسن ألا تعملن، وأن الرجل من حقه أن يقيم علاقات خارج الزوجية وأن يؤكد أن الفارق المادى لابد أن يكون فى صالح الرجل، وإن لم يكن فعلى المرأة أن تسلمه زمام مالها. "سهر الليالى" بدأ بمشاكل مركبة فتهافت الجمهور عليه، بدأ بأنسنة شديدة للمشاكل، لكنه انتهى نهاية مستوحاة من الخطاب السائد. أغلب الأفلام لو تلاحظين فيها هذا العطل فى ثلثها الأخير. فالرقابة لا تحدث فقط على مستوى سياسى ولكن بشكل أخلاقى من المجتمع أيضًا، مما ينعكس على تصورات المنتج عما هو (مضمون)، فالمنتج من الممكن أن تكون أفكاره السياسية والاجتماعية ليست بالضرورة محافظة لكنه لا يريد الخسارة، فينتج وفقًا للمتعارف عليه أنه (حرش) ولكن بلا مبالغة، فيقيم الرقابة على المغامرة الفنية والفكرية، لا ينتج "مضمونًا" يؤدى إلى امتناع أو سخط الجمهور، أو رقابة رسمية تمنع الفيلم إلخ. وقد قام يسرى نصر الله بتجربة جيدة من هذه الزاوية فى فيلم "إحكى يا شهرزاد" حيث لم يتبن الخطاب السائد فى الثلث الأخير من الفيلم ونجح الفيلم فى خدش وخلخلة هذه الأسطورة الإنتاجية.

– هل نستطيع القول إن مقولة "الجمهور عاوز كده" هى ما تحكم عدم الإقبال على الفيلم التسجيلى فى مقابل الروائى وأيضا أنواع معينة من الروائى دون أخرى؟

مسألة أن الجمهور عاوز كده علها نقاش قديم. الجمهور عندما تعرضين عليه أنواعا كثيرة يبدأ فى تكوين رأى وتنمية ذوقه الشخصى وقدرة على الانتقاء، لكن عندما لا يعرض عليه إلا نوع واحد فلن تكون لديه مساحة للنمو وللانتقاء. ليس صحيحًا نظرية الأفلام التى ترضى الجمهور وأخرى ترضى المثقفين، المثقف ما هو إلا إنسان تعرض لأنواع كثيرة من الأفلام فأصبح عنده إمكانية فهم واستمتاع بأنواع كثيرة. ثمة أفلام ترضى حرية التعبير وأخرى لا. حرية التعبير هى التى تنمى ذوق المتفرج العادى – أى غير المتخصص- كلنا متفرجون عاديون بعضنا شاهد أفلاما متنوعة وبعضنا لم يشاهد إلا نوعا واحدا بفعل فاعل. الجمهور (العادي) تتكون لديه أذواق كثيرة إذا أتيحت له فرصة لمدة كافية، ويصبح متاحا للمنتج أن يتربح من وراء أنواع كثيرة من الأذواق، لكن عندما يُحصر الجمهور فى نوع، فمن أين يأتى الجمهور بأذواق، سوى اجترار لمشاعر ضحك أو إثارة أو أكشن أو انهار؟، ما يحدث أن القائمين على الثقافة والإعلام يحددون ثقافة الجمهور ويختزلونها، ثم يقولون هذا ما يريده الجمهور، لابد أن تعطى فرصة لأنواع أخرى أن تنمو قبل أن نطلق هذا الحكم.

– أى شخص الآن يملك كاميرا بهاتفه المحمول قادر على صنع فيلمه الخاص به ولكن هل ثمة مقومات ترقى به كفن، أم أن المخرج بمجرد أن يضع الكاميرا ويديرها لتسجل أشياء فى الشارع مثلًا يكون فيلما، فى رأيك ما المقومات الفنية التى تمنح الفيلم التسجيلى جودته، وهل هى معايير قابلة للتغيير مع الزمن؟

موضوع أن الإنسان يستطيع أن يصنع فيلما بالمحمول تحدٍ كبير، ورقى للفن السينمائي، فالإمكانيات لم تعد هى التى تحدد من هو الفنان السينمائى، والكثير من عباقرة المجال يحتفون بهذه الديمقراطية التكنولوجية، المقومات الفنية أعتقد أنها نفسها فى الروائى والتسجيلي. وهى أن يكون ثمة تركيب فى اللغة السينمائية التى يستخدمها المخرج للتعبير عما يثير الاهتمام، فعندما يكون الموضوع سطحيا، تخرج السينما سطحية تمامًا مثل الرواية، سواء بالموبايل أم بالكاميرا باهظة الثمن، إذن تطرحين سؤالًا مخنوقًا يحمل الإجابة بنفسه ولا يتفق مع ما نقابله فى حياتنا اليومية من أوضاع مركبة يأتى الفيلم مصطنعا المتفرج (العادى). نحن لا نعيش بأبيض وأسود، الأمر فى الواقع مختلف تمامًا، المتفرج جاهز دائما لفهم التعقيد الذى يعيشه، هذه نقطة، النقطة الثانية تتعلق باللغة السينمائية التى يعبر بها المخرج، والفنانون التشكيليون مثلًا، التشكيل أو التكوين للكادر أو اللوحة يَجُبّ كل المسائل الأخرى، مع ذلك اللوحة إن لم تكن بكل تجريديتها تلعب على إحساس ملتبس عند متأملها، أى عندما ينظر إليها يشعر أنه يحتاج أن يتوقف للإمعان فيها، إذا لم يرَ فيها أبعادًا مختلفة لا يتوقف أصلا، فاللغة مثل المضمون عندما تعتمد المعانى الإنسانية المركبة وملتبسة بطبيعتها، تجدى أمامك عملًا يستحق المشاهدة والنقد والمناقشة والجدل شكلا ومضمونا. لكن عندما تكون الأفلام قد حلت كل مشكلاتها مسبقًا سواء على المستوى الفنى أو المضمون، لا يتبقى للمشاهد أى فضول وينحسر اهتمامه باجترار فكاهة أو تشويق محفوظ. وهكذا أعتقد أن هذا هو التقييم الذى أقوم به، أشعر بأن الفيلم يجب أن تكون به درجة من المغامرة، من التشكك فى المشاعر المطلقة أو التناولات السائدة، أن يكون لديك سؤال سواء عن المضمون أو اللغة السينمائية أو الاثنين معًا.

– وأظن أنه لابد أيضًا أن يكون التساؤل أصيلًا ونابعًا من الفنان من شيء حقيقى غير مقحم على الفيلم أو مصطنعًا، أليس كذلك؟

فى بعض الأحيان أشعر أن اللغة السينمائية غير متناسبة مع ما يحاول الفيلم تقديمه، مثلا الكادرات المضبوطة هذه المنفذة بالمقاس، معايير سينما هوليوود وضعت مقاييس جمالية اعتبرناها مقياسا مطلقًا، رغم أن هوليوود سينما كبيرة لها جمالياتها لا غبار على ذلك، ولكنها خط من خطوط السينما، انتهى الأمر أن أصبح فنيًا مقياسا، والسينما الأوروبية البديلة هى أيضا ليست مقياسا للبديل، الفن ممارسة عضوية متجددة دائما.

– أريد أن تحدثينا أكثر عما هى فنيات الفيلم التسجيلى والتكنيكات التى تميزه ؟

مرة أخرى أجد أن هذه التفرقة الجامدة بين التسجيلى والروائى أمر صعب. التسجيلى له هدف محاولة المخرج أن يحضر دلائل من الواقع ولكن الواقع قد يكون جزءا خياليا. مثلًا جرى العرف الكلاسيكى ألا نستخدم موسيقى تصويرية فى التسجيلي، أن نحاول استخدام موسيقى من أصل المكان أو المجتمع الذى نحاول تصويره أو موسيقى حدثت فعلًا فى الأماكن التى نصور فيها، فمثلًا إذا أردنا أن نصور فى الصعيد، فممكن أن ندخل مواويل أو الراديو الذى تستمع إليه الشخصية التى نصورها، فى نفس الوقت هذا الكلام غير صحيح بشكل حاد، لأن فى السينما التسجيلية المعاصرة لم يعد المخرج يتلاشى وراء الكاميرا مثل الماضى، هناك فكر حديث يجد أنه ليس من الموضوعية نكران اشتراك المخرج فى الديناميكيات، مما يطرح تساؤلا حول موضوعية مصطنعة فى الأفلام الكلاسيكية، المخرج فى عصرنا الحالى يعتبر نفسه جزءا من مجريات الفيلم التسجيلي، وبالتالى صوته والموسيقى التصويرية أو الشوتات الإيحائية بالإضافة إلى الكاميرا المحمولة على اليد تعتبر مفردات حضور المخرج، كما نرى مثلا فى فيلم البنات دول لتهانى راشد. كل هذه الاتجاهات تزيل الحاجز القاطع الذى يضعه الوعى بين التسجيلى والروائي. كلما اعترفنا بدور المخرج وتورطه فى الفيلم زادت موضوعية الفيلم، لكن أيضًا تزيد من بلورة دور ومسئولية المخرج أمام المشاهد، الجماليات فى السينما التسجيلية أيضًا إدارة الممثل وهناك اعتقاد سائد أنها خاصة بالفيلم الروائي، فى التسجيلى أيضًا إدارة الشخصيات التى تظهر فى الفيلم مهمة جدا، إدارة لا تعنى سيطرة أو إملاءً ولكن تعنى فى السينما التسجيلية حسن استماع ورهافة حس تشعرها الشخصية فتثق فى المخرج وتكلمه بوجدانها. من الممكن أن يذهب اثنان من المخرجين ليقابلا نفس الشخص أحدهما يخرج بتحقيق سريع عن موضوع حاضر على الساحة الآنية ويصور بعض اللقطات تظهر أنه بذل جهدًا، ويسمى ذلك قصة إخبارية جيدة. بينما مخرج آخر يعكف على عمل فيلم عن نفس الشخصية يدخل فيها ويربطها بشكل ما بقضايا أكبر دون خطابة فيخرج بمقابلة مغايرة تماما من نفس الشخص مثلما نرى فى فيل "داخل/ خارج الغرفة" لدينا حمزة، عن عشماوى الذى ينفذ أحكام الإعدام وقد ظهر فى عدد من التحقيقات والبرامج التليفزيونية ولكن يتحقق فى فيلم دينا ما لا يحققه كل البرامج مجتمعة. الجماليات تظهر فى أن المخرج التسجيلى يجلس مع شخص ليصوره ويأخذ منه حديثا، طريقة إدارته للزوايا والأحجام والحركة والخلفية، اللقطات وترتيبها تنبع من الحالة النفسية، وهى تعبير عن الأفكار والمشاعر، منظومة كاملة من البصريات والسمعيات ستخرج من هذا الشخص، يخرج منه مشاعر وأفكار وانفعالات ليس فقط ما يقول من كلمات، المخرج يستطيع أن يرى ويعرى، يستطيع أن يرى الصدق أو الكذب فى عيون المتحدث أو لغة جسده - مثلا حسن الاستماع والفهم – الإدارة – يسبران غور المتحدث. الأحجام والزوايا التى هى من أساسيات فن الإخراج ، لأن المخرج يعبر بلغة سينمائية فيختار أن يقترب من الشخص المصوَر بكلوز أو كلوز ملتوٍ من فوق أو من أسفل، وتقطيع اللقطات أكثر من مرة، يراه من بعيد أو من قريب وهو يضحك وهو جالس، هذا ما يسمى (الدوكوباج) ويحدد بشكل كبير مسبقا فى الروائى سواء على الورق أو على موقع التصوير ولكنه محدد مسبقا، التسجيليون أيضًا، يعبرون بالديكوباج ولكن بشكل حدسى وبدون إملاء كثير على المتحدث، وقد سهلت الكاميرات الحديثة المهمة على التسجيليين حيث الكاميرات أصغر وأرخص، والمادة المصورة لا تكلف بالمتر، فيستطيعون بدون أن إملاء أو صناعة مشهد staging فى المقابلات أن يغيروا بدون تحضير كثير من الكادر حجم زاوية وإيقاع. من هنا نرى أن اتخاذ القرارات يكون فى لحظات مختلفة من صناعة الفيلم فى التسجيلى عن الروائي، لكن المخرج يعبر بأحجام وزوايا وإيقاع عن شيء لابد أن يكون لديه رؤية له، إذا افتقد الرؤية سيظهر ذلك مهما صنع تقطيعات وتفنن باللغة السينمائية، ستظهر المادة المصورة غير مرتبطة بفكرة أو شعور وغير مقترنة بإيقاع ومشاعر حديث الأشخاص المتحدثين داخل الفيلم. كلما استطاع المخرج - سواء فى الروائى أو التسجيلى - أن يقترب من الحالة أثناء التصوير، استطاع أن يجد فى المونتاج مادة تحكى بعمق أو بقوة انفعال.

– تجربتك الذاتية بدأت كمساعد مخرج لأسماء كبيرة مثل يوسف شاهين ويسرى نصر الله وعطيات الأبنودى، وعملت فى كل من التسجيلى والروائى لكن عندما صنعت أفلامك الخاصة اخترت أن تخرجى أفلامًا تسجيلية، فما السبب؟

لست بالأصل أصنف نفسى أننى مخرجة تسجيلية، أنا مجرد إنسانة تحب السينما، بل أوسع من ذلك أنا أحب الشعر والدراما، بدأت مشاهدة الأفلام وأنا فى سن 12 عامًا مع الناقد مصطفى درويش، حضرت افتتاح نادى السينما الخاص به، الذى كان يسمى سينما الغد، ووقعت فى غرام السينما، وحدث لى نوع من الوسواس، أصبحت لدى رغبة قهرية فى أن أعمل فى هذا المجال الذى يخرج منه كل هذا الشعور ويثير فى داخلى هذا التفاعل، شاهدت أفلاما كثيرة جدًا 90% منها كان روائيًا. فأنا تكوينى درامى وحدث ذلك بدون قصد من خلال السينما الروائية. بعد ذلك كنت أشاهد أفلامًا تسجيلية، وعملت فى فيلم تسجيلى كندى كباحثة أجمع لهم معلومات ونماذج لنساء وفتيات مميزات إذ كان الفيلم عن المرأة، وجاءت فرصة العمل مع عطيات الأبنودى فى فيلم "اللى باع واللى اشترى" ثم عملت مع رضوان الكاشف ثم نصر الله ثم شاهين فى أعمال روائية وكان هناك

فيلم تسجيلى مع نصرالله هو "صبيان وبنات" وحاليا لدى مشروع فيلم روائى أعمل عليه. لكن لماذا صنعت أفلامًا تسجيلية؟ لم أخترهذا، المشروع فرض اللغة الخاصة به. لم تكن لدى فرصة أن أُخرج فى المجال السائد إلا بشروط فشلت فى التجاوب معها أو فشل الوسط فى التجاوب معي، وكان ظرفًا تاريخيًا فى مصر، لقد عشت شبابى فى فترة الثمانينيات والتسعينيات حيث قمة الجمود. قررت أن أتحدى كل ذلك وأصنع فيلمى الذى أحبه وأريده بالوسائل الموجودة، فوجدت أننى أصنع فيلمًا عن عائلتى "سَلَطَة بلدي"، كان الفيلم دائمًا موجودًا فى رأسي، لكن لأن ساعتها فى ذلك الظرف شعرت أننى كمشروع سينمائية معرضة للإلغاء وأن هذه العائلة ككصة حقيقية أيضا معرضة للمحو، فالشكل التسجيلى كان مواكبا للوضع وفرض نفسه. لم أشعرساعتها بحاجة البحث عن رسومات ملابس قديمة لإعادة تمثيل الماضي، لم أجد داخلى ساعتها حتى النهم لذلك، الماضى قصة أخرى، ومستوى آخر، قد أقوم به قبل أن أموت وقد لا أرغب فى ذلك أبدا. كان لدى نهم لقص حاضرى وحاضرعائلتى ونحن نحاول مقاومة العدم. نعم كان الحلم التقليدى أن أصنع فيلمى كعمل روائى تاريخى خاصةً أننى كنت أعمل كمساعدة لشاهين فى فيلميه المهاجروالمصيروغارقة فى عمليات إعادة تمثيل الماضي. عائلتى كانت لديها دائما فكرة السفروالتنقل والترحال لأسباب مختلفة عبرالأجيال، فتخيلت وأنا طفلة أننى سأعيد قص وتجسيد هذه القصص التى رويت لى وأعرفها جيدًا وأشعربها، وأنها ممكن أن تكون مبهرة جدًا وملهمة إذا ما صنعت كروائي. لكننى ساعة صناعة الفيلم والظرف التاريخى والشخصى الموجودة فيه، ما يعتمل داخلى لا يقال بهذه الطريقة. أقصد أن اختيارالتسجيلى لم يكن لأسباب إنتاجية. وجدت نفسى أسجل لأمى مقابلات لا نهائية، وأسجل الرحلات التى نقوم بها، فهذا ما كان ممكن لى أن أفعله. مع ذلك لم أصنع فيلمًا بمقاييس سينما تسجيلية مصنفة ولا بمقاييس سينما روائية مصنفة. الفيلم خرج دراميًا كأننى أحكى حدوتة بها حكي story telling ، أمى تحكى، والفيلم أيضًا يحكي. وكان أجمل مديح أعطاه لى مصطفى درويش عندما شاهد الفيلم قبل الانتهاء من صناعته أنه (غيرقابل للتصنيف، لا يشبه نمطا معروفا -sui gen eris).

– أعتقد أن هذا الفيلم كان إحدى إرهاصات الأفلام التسجيلية التى تقص موضوعات ذاتية خاصة بمخرجيها ونقلت الفيلم التسجيلى من حكى قضايا عامة واقعية غير ذاتية أغلبها مجتمعية يتبناها المخرج وأقول إرهاصة بسبب سنة إنتاجه لأنه ظهر فى وقت مبكر جدًا، وأظنه كان ملهمًا للجيل التالى لك، فما قولك فى هذا ؟

بدأت العمل 2002، وعرض 2007. وأظن أنه من الأفلام القليلة أيضًا إن لم يكن الوحيد فى تلك الحقبة الذى صنع دون أى استئذان، لا تصاريح ولا إذن، لم أذهب إلى النقابة لإعطائى موافقات، أوحتى محاولة أخذ ضوء أخضربموافقة ضمنية غيررسمية. ولا شيء. فكان هذا الفيلم يعتبراندرجراوند. ولم أكن أفعل ذلك بقرار، لفت نظرى لذلك الناقد سميرفريد الذى احتفى وتبنى التجربة. أحيانًا كثيرة يهيأ للمرء أنه واعٍ بقراراته فى حين أن القرارات المصيرية تأتى هكذا بدون قرار بشكل عضوي، أنا لم أكن أستطيع العمل فى السوق، لم أكن أستطيع التعبيرعن نفسى وقتها من خلال السينما لأسباب لا تعد ولا تحصى، بسبب الظرف التاريخى الذى كنت أحيا فيه، فوجدت نفسى أقوم بصنع الفيلم بتلك الطريقة فى البيت عن البيت حتى لا يتدخل أحد.

– ماذا كان نوع الكاميرا التى استخدمتها لو تتذكرين، إنها أمور لابد من الحديث عنها خصوصًا للسينمائيين الشباب الذى يفكرون كثيرًا فى المعوقات؟

كانت لدى كاميرا (هاى 8 فيديو) قديمة مملوكة لشركة أفلام مصرالعالمية، صورت بها قليلًا مع أمي، وكان وقتها الديجيتال قد بدأ فى الظهور، فاستعرت كاميرا من يسرى نصرالله صورت بها لمدة ثم استعدادها، وكنت أبحث عن شخص يصور لى لأننى لم أكن دربت على مهارة التصويرالسينمائي، كنت أتعلم وقتها استعمال الكاميرا على أمي. فى الحقيقة لدى خبرة سينمائية غيرمتناسقة. لدى خبرات عملاقة فى أشياء، وخبرات معدومة فى أخرى. فاستعنت بإبراهيم البطوط ليصور لى، كانت لديه كاميرا نصف احترافية (سيمى بروفيشنال) عظيمة اسمها (Sony Vx 1000) أحببت ما يصوره فتعلمت طريقته ودربت نفسى عليها وأكملت التصويربنفسى. النتائج التى خرجت منها كانت لطيفة. فى تلك الحقبة عالميا ناس كثيرون صنعوا أفلامهم الذاتية. يبدوأن العالم فى هذا الوقت كان جائعا لحكى قصته، أعنى أننى كنت جزءًا من ظاهرة عالمية نتاج قمع الذاتية، ناس كثيرة لديها قصص لا تجد تعبيرا عنها فى الأنماط الموجودة فى التليفزيون وعولمة السينما. تراكمت قصص لم تُحكَ لدى ناس كثيرة مثلى بعد عشرات السنوات من احتكار التليفزيون والفضائيات والشركات الكبرى للحواديت، وتزامن ظهور تكنولوجيا جديدة سمحت بالاختراق، سمحت لى أن آخذ الكاميرا وأصنع القصة التى تخصنى مثلما أريد. وجدت بينما كنت أعمل وانتهيت من فيلمى أن أعمالا كثيرة تشبه طريقتى ظهرت بلا تنسيق، كلما ذهبت لمكان وجدت أفلاما أنتجت فى أواخر الألفينات فيها تناول مباشرومتابعة لقصص شخصية، هى قصص شخصية لكنها تهم المجتمع ككل وليس فى مصرفقط، أعنى أنها أصبحت ظاهرة عالمية.

– أشعر أن هذه التجربة ملهمة خصوصًا لشباب مدرسة السينما التسجيلية، حدثينا كيف وصل لك المشروع، ولماذا تحمست أن تتولى إدارة مدرسة خاصة بالسينما التسجيلية؟

لا أعرف عن موضوع الإلهام شيئا فالفيلم لم يُشاهد بشكل واسع، ولكن تجربة التدريس بدأت من ياسرنعيم منذ عامين وكان يتولى إدارة مدرسة السينما فى الجزويت، وطلب منى تقديم سياق خاص بالسينما التسجيلية، لأنه كان يرى أن تدريس السينما لا يعنى بالضرورة الروائى فقط. فوافقت ودرست للطلاب 25 ساعة على 5 لقاءات بوجهة نظرى الخاصة فى التدريس. جربت معهم طريقتى فى التعلم وهى طريقة تشاركية وتجريبية، بها نوع من الشمول، لا أتعلم كل شيء بمفرده، الدراما ، المونتاج، التكوين. بل بشكل دائري، نريد التصويرفنتعلمه من جميع الجوانب فى شكل دوامة دائمة من المعرفة والتدريب. وجدت أنها طريقة ظريفة فى التعلم وأنا أقترح تدريبات كثيرة ولكن مسئولية ممارستها وعرضها على وعلى المجموعة تقع تقريبا بالكامل على عاتق الطالب، والاستزادة أيضا، فلا مساحة عندى لكلمة (أخدناها فى الفصل ولا لسه ح ناخدها بعدين) النت موجود والتجربة متاحة والمساعدة بناءً على التجربة والبحث متاحة. مؤخرا بينما كنت منشغلة بإعداد كتاب عن مذكرات عائلتى طلب منى منسق من الجيزيوت أن أشرف على مدرسة خاصة بالسينما التسجيلية فقط، فوافقت فورا.

– لماذا أسيوط تحديدًا ؟

حلم من أحلامى أن أعمل فى الصعيد، أريد الخروج من القاهرة، رغم أننى قاهرية المولد والنشأة وبينى وبينها علاقة لدودة، لكن لدى مشكلة مع أن القاهرة كمركزتأخذ كل شيء ومستمرة فى التضخم حتى أوشكت على الانفجار، بينما باقى البلد الذى يحدث فيها - أشياء مهمة جدًا - بشريعيشون ولديهم مشكلاتهم، لكن ثمة انفصاما كبيرا وبزيد. إدارة مدرسة السينما بمؤسسة النهضة هى التى حددت أسيوط، فقلت (بركة يا جامع) وافق رغبتى فى الخروج من مركزليس لديه إدراك لأى شيء يحدث داخله أوحوله. تحمست أيضًا للإشراف لأننى أحب التدريس وتناقل المعرفة واشتباكها بطريقة ديناميكية، أكره جدًا الطريقة التى تعلمت بها فى المدرسة الطريقة الإملائية، فوجدتها فرصة لتجريب أفكارى فى التعليم، كما أنى ناقمة على الورش التى حاولت حضورها فى التسعينات – كانت ورش لإهانة وقمع طالب المعرفة. أتعامل مع مدرسة أسيوط كأننى أديرمشروع فيلم مدته 16 أسبوعًا، به إنتاج وروح فريق، وتوزيع أدوار، فلم يكن لدى أى استعداد لرفض هذه التجربة، وقررت أن أذهب لأقيم بأسيوط، حتى تتحقق لدى فكرة التعايش مع البيئة كما كنت أريد ولكن أيضا لأن النزول لأسيوط مرة فى الأسبوع من القاهرة يحمل بداخله الارتباط المرضى بالمركزية لأن الرحلة طويلة ومتعبة فلماذا نتحمل كل هذه المشقة لنقضى أقل وقت ممكن بعيدا عن القاهرة؟ ماذا بها القاهرة حتى أرهق نفسى بهذه الدرجة للعودة إليها فور انتهاء دوام المدرسة؟.

– هل شعرت بأن الاستفادة متبادلة، وأنك أيضًا تعلمت أو أضيف لك شيئًا؟

نعم، بالتأكيد. كل شيء يحدث فى المدرسة هو مكسب لى قبل أن يكون مكسبا للطلبة، أنا أتعلم كل يوم من الصعوبات ومن الإنجازات، من تحضيرى للورش ومن تفاعل الطلبة مع اقتراحاتي. الاشتباك مع البشرخصوصا ونحن فى حالة تعلم، بغض النظرعن فرق الخبرة والمعلومات، هذا الاشتباك أثناء محاولة تقديم المعرفة ومحاولة تقبل المعرفة والاشتباك معها، ممارسة وتجريب الطلبة كلنا نعمل فى المدرسة ونستعد للبناء على التجربة، مسألة ديناميكية جدًا.

– ما رأيك فى مستوى المشتركين فى المدرسة، كمبتدئين ليست لهم خبرات سينمائية سابقة، هل لديهم طاقات وأفكار جيدة سينتج عنها شىء مهم إذا ما تحولت إلى أفلام؟

أولًا أهم شيء فى الدارسين وهو ما يجعلنى أشعر أن هذه المدرسة ستكون فى سبيلها إلى النجاح، هو "النهم" بالفعل الغالبية لديهم نهم أن يعيشوا تجربة مختلفة من التعلم، لم يأتوا لتلقى معلومتين واستلام شهادة، 11 مشتركًا لم يأتوا كذلك لاكتساب حرفة للاسترزاق فى الإعلانات، شعرت من الكثيرين أن لديهم مشروعا سينمائيا داخلهم، وهم متفاوتو المستوى، ألاحظ أن أغلب الأولاد لديهم علاقة أقدم مع الأجهزة والكاميرات، لديهم ألفة مع الجانب التقنى مما يجعلهم أسرع فى استيعاب التقنيات التى تجد عليهم، البنات لديهن مشاكل أقل فى تقبل العلم، أى لديهن تقبل لجهلهن بهذا الشيء أو ذاك ومنفتحات على تعلم شيء لم يسمعن به من قبل، لا أريد التعميم لكن عددنا صغير – 11 طالبا وطالبة – إذن الملاحظة فرضت نفسها علي. البنات لا يشعرن بنفس حرج الأولاد الذين لديهم صعوبة نسبية فى الاعتراف بالجهل أو بالأحرى الاعتراف بالاستفادة، وجميعنا يعانى من حالة التلقى وخجل المبادرة، والخجل جزء منه شخصية الطالب أو الطالبة ولكنه أيضا موروث سنين من الجلوس فى الفصل بدون أى مساحة للمشاركة. ولكن النهم والمثابرة فى النهاية يطغيان على كل شيء أمام هذه الطريقة غير المألوفة فى التعلم التى أؤمن بها.

– هل الأفكار المطروحة خلال الورشة يظهر فيها شىء واعد؟

بالتأكيد لديهم أفكار جيدة، لكن المدرسة مازالت فى منتصفها، البعض ممن يملك فكرة جيدة لا يعرف أن يكتبها وليس لديه تصور عما سيصوره بالتحديد، ومن يعرف كيف يصور ليس لديه موضوع، فالموضوعات جنينية مازالت فى طور التكوين ونحن نساعدهم بالنقاش واستمرار التعرض للأعمال الجيدة والوسائل لتحقيقها. يوجد لدى بعض المشتركين ميل طبيعى للسينما، لذلك كل ما يتعلمونه ينعكس فى شغلهم بشكل تلقائي، عموما لديهم أفكار جيدة، لكنهم يبحثون عن موضوع أو فيلم معين يعملون عليه. نحن الآن فى منطقة التجول والاستكشاف وهى منطقة مهمة لأن الطالب الجديد فى السينما غالبًا لا يكون مدركا لفترة البحث والانغماس. الاستقرار على موضوع فى حد ذاته يأخذ وقتا وهو عملية ديناميكية تستهلك وقتا ولكن ليس لها شكل، يعنى "أنا هعمل فيلم عن كذا" لاتخاذ هذا القرار لابد أن يظل الإنسان فترة يحوم فيها حول ما له علاقة بالموضوع الشاغل له، وهذا أسميه "واجب **homework**" الإخراج يحدث بشكل غير مرئى لا للعاملين على الفيلم ولا للمتفرجين، ما هو يرونه الفيلم ، والجزء الذى يستطيع أكثر من شخص أن يرويه بمن فيهم المخرج. هذا الجزء الأول من مراحل الفيلم بالنسبة للمخرج مجهد جدًا ومحطم للأعصاب، بالذات المخرج المبتدئ من لا يملك الثقة فى أن شيئا ما يحدث فى النهاية ويهيأ له أنه مشتت ويضيع وقته وجهده. لذلك أنا أحاول أن أنقل للمشتركين فى المدرسة شيئا من الطمأنينة لهذه الخطوة فى حياة كل مخرج مرحلة يشعر فيها بشيء من الوحدة وقد تطول أو تقصر حسب ظروف كل فيلم وشخصية كل مخرج. كل مخرج وله إيقاعه بدون الحكم على النتيجة لا نستطيع أن نضع لها قاعدة، لكن بغض النظر عن الوقت الذى أخذه الفيلم ثمة جزء خاص بالكُمُون، فقرة الاستماع والهضم، البحث الأرشيفي، التلقى، التأمل، دراسة العلاقة بين الأفكار التى لدى المخرج والأشياء التى يقابلها فى الواقع. قدر كبير من عدم اليقين بحاجة إلى الصبر والانتظار. أقول للطلاب فى المدرسة فترة البحث عن موضوع فيلم ومعالجة كأنك فى نفق معتم، النور لن تراه إلا من داخل النفق، خارج النفق كله نور، لن تجد خيط الفكرة إلا من داخل عتمة الموضوع المبدئية، ثم تجد نفسك مستدرجًا، أو تستدرج أنت شيئا ما، مسألة ديناميكية جدًا. طالما أننا نقول سينما، هذا لا يعنى أن حديثى ينسحب على كل السمعبصريات، لكن إذا كنا نتحدث عن الإخراج السينمائى المستقل التسجيلي، لا أتحدث عن تحقيق أو استقصاء صحفى أو موضوع إخباري، كذلك ليس موضوعًا علميًا وصفيًا لشيء مطلوب عمله لحساب جهة ما من وجهة نظر تلك الجهة، الفيلم التسجيلى يقترب من المجتمع ويفحصه ويتعرض لتفاصيله ويستغرق فيه فلابد من وجود هذا النفق المعتم فى البداية. عندما يختبره المخرج مرة، يستطيع أن يعى بعد ذلك أن هذه طبيعة العمل، عندما تحدث مرة تعرف أنها ليست عتمة، بل مسافة نفسية بينك وبين موضوع فيلم، يستطيع الإنسان أن يعبرها فى الأعمال الأخرى لأنه اكتسب الثقة.

– ما مصير مشروعات الشباب المشاركين، هل ثمة جهة ستنتج نتاج المدرسة من الأفلام ؟

التجربة مازالت فى طور البداية، نحن بصدد بداية تأسيس مدرسة، بالطبع هذه أسئلة جيدة، التى تعنى بسؤال المستقبل، وماذا بعد المدرسة، ماذا سنفعل بمشاريع الطلاب. الأفلام هى من إنتاج الجزويت بالفعل، الوضع الحالى أن الجزويت ستنتج حوالى 10 أفلام فى النهاية من واقع المدرسة، ممكن أن تتغير الفكرة، إننا نملك ثلاثة أفكار جيدة الكل سيساهم فى إخراجها مثلًا، لم يحدد بعد، غير أن الواقع أن الجزويت الآن تعطى فرصة لهؤلاء الشباب وتوفر المعدات، وتنفق ميزانية محددة كى يستطيع الطلاب أن ينتجوا ويصوروا ويتعلموا، وهذا هو دور المنتج، هناك من يتابع مشاريع الشباب، ما تفعله الجزويت به كل مقومات الإنتاج المدعوم – إذا شئنا القول – لإنتاج فيلم أول يستطيع الطالب أن يضيفه إلى السيرة الذاتية الخاصة به.

– هل هناك أفكار بشأن الأفلام المنتجة، ستعرض فى أماكن، هل سيروج لها كى يكون هذا حافزا للمشتركين ولا يكون الأمر مجرد أنه أنتج فيلمًا لم يره أحد غيره؟

أكيد، لكن هذا حسب النتيجة 10 أفلام غير 3، سيتم الاحتفال بانتهاء تجربة المدرسة وعرض ما ينتج عنها، ومؤكد سيتم البحث عن طريقة لإرسال ما يستطيع المنافسة منها فى مهرجان الإسماعيلية مثلا، وهذا أيضًا دور المنتج، وبالفعل الطلاب يعيشون تجربة إنتاج حاليًا. لهذا أسميها ورشة لأنها ممارسة. وفى النهاية المنتج يرى ما أنتج ويرى أفضل طريقة للترويج له، وما إمكانية ترويجه أصلًا. فالتجربة مازالت جنينية وهذه أسئلة سابقة لأوانها، لا نملك منتجا الآن لنفكر فى مصيره. دعينا نعمل على أن نصنع فيلما أولا وهو الإنجاز الرئيسي. أسسنا المدرسة لأننا نريد طرح مساحات لا بناء هياكل، لا أؤسس لهيكل له مقر وبه معدات وأدوات وله مقررات ثم نبدأ العملية التعليمية، بالعكس نعمل بما هو متاح، نجلس لنعمل سويًا بما هو موجود لنخرج شيئًا ما بداخلنا نبلوره، وما ينقصنا فى الطريق نسعى لجلبه، ومن ثم المدرسة تكبر على قدر احتياجاتها، نعم هناك شيء من خططنا أن تكون هناك وحدة مونتاج وكاميرات وقاعة للدراسة أشياء بدهية لكنها بحجم المشروع والمتاح لا أقل ولا أكبر منه، أمر يتعلق بخلق المساحات كما قلت لا بناء هياكل.

– مَنْ المساعدون لك فى المدرسة سواء فى التدريس داخل ورش عمل متخصصة أو فى الإدارة؟

أنا المديرة الفنية، من يملك التصور والقرار، وأقوم بجزء كبير من التدريس لأنه محتوى عن الإخراج بالأساس فى معظمه، أشرف على المدرسة وفى نفس الوقت أعطى محاضرات، ولدى مساعد اقترحته على الجيزويت وهو بيتر عادل هو شخص مجتهد وممتاز على المستوى التقنى ومنفتح على طريقتى فى التدريس مما يجعل الفريق متجانسا بالإضافة الى يوسف رامز مدير مدارس السينما فى الجزويت، انفتاحه على تصورى يشكل دعما كبيرا لا غنى عنه. أقوم بتدريس مفاهيم أكثر وأعطى خبراتى الفنية وبيتر يساعدنى فيها مثل المعيد فى سكاشن الكلية. ثمة ورش أخرى يأتى فيها مدربون متخصصون لمدة يوم واحد أو يوم ونصف يغرقوننا فى موضوع ما مثل التصوير مع تامر عيسى ثم ساره يحيي، أحمد رشدان فى الصوت، هبة خليفة مصورة وفنانة تشكيلية فى التكوينات والكادراج مع ربطه بالتأثير الدرامي، والمصورة رندا شعث علمتنا كيف نقتحم الشارع وأعطتنا نوعا من الجرأة، لأننا نخاف من التصوير فى الشارع والعلاقة مع الناس والأمن فى الشارع فى وجود كاميرا. الطلاب يجربون كل بحسب إيقاعه، ثم يأتون بتجاربهم لتعم الفائدة على الجميع.

– ما رأيك فى أفلام الجيل الحالى من الشباب التى هى

مغايرة لجيل سابق مختلف تمامًا يعتمدون أكثر على "طزاجة" التجربة الأولى وإعادة اختبار لهواجس ذاتية وشخصية كالعلاقة مع الأب أو الوطن، جيل ينطلق من هواجس شخصية؟

حدثت بلا شك انفراجة فى المشهد السينمائي، أدعى أننى جزء منها، أوكنت إرهاصة، أحس بانتماء شديد للأفلام التى خرجت مباشرة قبل الثورة وأثناءها وبعدها. خرجت أفلام تتميز بالشجاعة منقطعة النظير فى التناول العضوى للمسائل. ليست المسألة أنهم درسوا سينما أم لا، من الممكن أن البعض منهم لم يدرس سينما، لكن زاوية التناول أصلًا، أننا سنزل بالكاميرا وسنحاول التعبير عن شيء ما بداخلنا، سأقوم بذلك بمعلوماتى إن كنت قد درست فى معهد السينما أو بالفطرة أو بالممارسة، أنا شخص يحب السينما، لم أدرس فى المعهد وسأحاول أن أجد لغة. ما يجمع بين كل هؤلاء هوأن سينماهم لا تستأذن، تعتبر رغبتها فى التعبير السينمائى أمرا يجب أن يتحقق بشكل أوبآخر. بالنسبة للمدرسة كونها (مدرسة) يجعلنا جميعًا فى حالة صراع بين التصورات القديمة للإنتاج وبين الفطرة ابنة أوانها ابنة عصرها، الطلاب يشاهدون أفلامًا تمت صناعتها بعد أوأثناء الثورة، ليست بالضرورة عن الثورة، لكن فى ظل تحرير العلاقة بين المبدع وموضوعاته، وطريقة الإبداع.

– ما أكثر أفلام هذا الجيل التى لفتت نظرك ؟

هناك أفلام كثيرة ولا أريد أن أنتقى أو أنسى، لكن مثلًا "اللى يحب ربنا يرفع إيده لفوق" لسلمى الطرزي، سلمى ابنة الجيل الذى يعبر عن نفسه ويبحث عن طريقة يتحرك بها، يعمل مع آخرين ويعمل بمفرده، فقد يعمل المخرج بمفرده، يريد أقصى درجة من الحرية فى عملية الاستكشاف والتصويروالغوص فى الشيء الذى وضع يديه عليه، ينتهى الأمر (لفريق الفرد الواحد)، هذا ليس أسلوبًا نقرره ونصرّ عليه، وإنما قد يجد المخرج نفسه يعمل فعليًا بمفرده فى فيلم من الأفلام يفرض الفيلم عليه هذا الأسلوب، أبسط مثال أن ما تصوره لا يستطيع انتظار الترتيب مع فريق، بل يجب أن تكون الكاميرا معايشة وجاهزة للالتقاط عند اختمار المشاهد والمواقف، هذه طبيعة فيلم بعينه وليست قاعدة تطبق. فيلم مثل "هدية من الماضي" لكوثر يونس، صورته بكاميرا الهاتف المحمول وبأشياء أخرى لكن كان بالأساس كاميرا المحمول، هذا يؤكد نظرية أن من يملك فكرة ليقولها لن تعطله المعدات. فيلم "أم غايب" لنادين صليب، فيلم "أنا الشعب" لأنا روسيون، فيلم "الميدان" الممنوع من العرض وكان من أفلام الثورة، أذكر أن الناقد الراحل سمير فريد كان قد كتب أول مقالٍ عن فيلمى "سلطة بلدي" وقال فيه (هذا النوع من سينما مصرية ينتزع فيها الفنان حريته، لا أحد يعطى الحرية لأحد فردًا كان أوشعبًا). قال هذا قبل الثورة أشعرأننى بسبب هذه الجملة انتميت مقدما لكل الأفلام التالية التى أعجبت بها وانبهرت، أعجبنى فيلم "الميدان" لأن المخرجة عرضت معايشتها للثورة، حتى لولم يوافق كثيرون معها، أعتقد أننا لابد أن نقبل أن نصنع أفلامًا بقدروجهات النظر، أن نصنع أكثرمن فيلم عن نفس الموضوع. أيضًا فيلم "محاكمات الربيع"، فيلم آخر شاهدته قريبًا إخراج مشترك لتامرعزت وأيتن أمين وعمرو سلامة "الطيب والشرس والسياسي". بالطبع الثورة تجربة كبيرة الناس عايشتها بطرق مختلفة جدًا، ولا يصح أن نشكك فى تفاصيل رؤية حتى لولم تكن مريحة، أو اعتقد البعض أنها خاصة جدًا ولا تمثل المجموع، فى النهاية هى تمثل تجربة هذا الشخص والمجموع مكون من ملايين الأفراد. هل الغاضبون من بعض الأفلام التى لا تتفق مع رؤيتهم يريدون توحيد الذاكرة؟! توحيد الذاكرة عمل غيرثورى فى حد ذاته! جيل أفلام حقبة التحرر يميزه أيضًا أنه يستغل لأقصى درجة التكنولوجيا الحديثة، لأن السينمائى ليس لديه حرية ورفاهية الكاتب، يستطيع الأخيرأن يقضى فى منزله عشرسنوات يؤلف كتابًا بلا رقيب وقد يمكث فى منزله ثلاثين عامًا حتى يجد طريقه للنشر. لسنا كسينمائيين نملك هذه الرفاهية لأنه حتى لوفكرنا بدون نقود لابد فى النهاية أن نشترى كاميرا، لابد أن يكون هناك تمويل ما، بالطبع الميزانيات انخفضت عما كان فى أيام فيلم الـ35مم والـ16مم، تكلفة الفيلم كانت تفرض علينا اللجوء إما للدولة أو السوق التجاري، فكان لابد للمبدع أن يتفاوض مع شروط إحدى المؤسستين، لكن التكنولوجيا الحديثة حررت السينما المستقلة سواء روائية أوتسجيلية من المؤسستين الدولة والسوق – ولكن لا تزال مكلفة بالنسبة للفرد.

– ختامًا، بدأنا الحديث بأن السينما التسجيلية عانت التهميش على كل المستويات، فهل تتوقعين مستقبلا يعيد لها أهميتها ومكانتها فى ظل إبداعات الشباب التى تحدث وتتراكم؟

أعتقد أنه حدثت طفرة بالفعل، وأن مدرسة السينما التسجيلية هى أحد أعراض هذه الطفرة، فبدون هذه الطفرة لم تكن هنالك فكرة تأسيس مدرسة كاملة خاصة بالسينما التسجيلية وفى الصعيد. هذا يعنى أن ثمة ثقة، أن شيئا موجودا وبحاجة إلى أن يتم تعليمه. هذا أيضًا نابع من جهد جيل تنتمى إليه المخرجة المصرية الكندية تهانى راشد مثلًا - جيل تالٍ لجيل عطيات الأبنودي - صنعت أفلامًا كسرت بها العديد من الحواجز، وأخرجتها على السطح ، يحدث عليها جدل، وتخرج للمنافسة فى مهرجانات، تحصد جوائز، اسم مصريتردد فى المحافل، ويشاهدها المصريون فينبهرون بما فيه من نافذة حقيقية تعرى جهلنا بأنفسنا وبشعبنا فكريا ودراميا. السينما التسجيلية المصرية لم تتوقف يوما، وشاركت فى مرحلة تمهيد للثورة، هذه الأفلام كانت جزءا من الفترة السابقة على الثورة، فترة بدأ فيها الناس يهتمون بحرية التعبيروالاحتياج والإرادة فى تخطى الخطوط الحمراء، قبل التنويج الضخم بتخطى الخط الأحمر الكبيربأن ينزل الناس بالملايين ليغيروا النظام، قبل لحظة الثورة الشعبية، الثورة تبدأ على المستوى الفردي. الأفراد كانوا يقومون بأفعال ثورية فى نطاق حياتهم الخاصة كتمرد على سلطة الأهل مثلًا فى أمور شخصية وخلافه، يبدو أن الناس بدأت تتجرأ على ممنوعاتها بشكل فردى وعلى نطاق كبيرومتفرق، ولا علاقة له بثورة سياسية، الثورة بالنسبة لى ثورة اجتماعية.

السينما التسجيلية جزء من الظاهرة، بالإضافة لكونها نوعا من السينما التى ترصد شيئا لا يريد أحدا الحديث عنه، الواقع معاصر آنٍ ولحظى، ليست كل السينما التسجيلية على هذه الشاكلة، لكن بعض منها يحدث من خلاله اشتباك مع الواقع وقضاياه المعاصرة. يحدث الآن أن بعض الأفلام التسجيلية تعرض تجاريًا، سينما "زاوية" قاعة السينما كان هناك رفض لوجودها لأنه كان لدى يوسف شاهين انطباع أنها لا يمكن أن تنجح تجاريا، والمشروع لم ينفذ إلا عندما حدثت الطفرة، ليس مصادفة أنه تحقق فى جيل يوسف شاذلي، الآن سينما زاوية تعرض أفلامًا تسجيلية ومستقلة والنمط غيرالتجاري، فظهربالتالى أميررمسيس يصنع فيلمين عن يهود مصرويعرض لعدد من الأسابيع، وأفلام أخرى عن الأرمن، وتُعرض الأفلام ولها جمهورها، وكذلك فيلما أم غايب وهدية من الماضي. أعتقد نعم، دخلت السينما التسجيلية والمستقلة فى مرحلة جديدة بعد التغيرات الاجتماعية الكبيرة الحاصلة ، وأظن أن الروائى المستقل أيضًا فيه تجارب كثيرة. لكننا الآن نعيش لحظة صعبة لأنه اجتماعيًا الناس مؤهلة أن تمارس حريتها وتعبرعن نفسها بشكل فردى – بالذات الشباب - لكن من الناحية السياسية تتم مقاومة هذه الاستقلالية بكل الطرق، مقاومة حالة (العقوق) الشعبى هذه، السينما التسجيلية مكان تحتدم فيه هذه المشكلة، الناس يريدون التعبيرعن أنفسهم لكن طرق التعبير مغلقة، المشهد الاجتماعى درامى جدًا من هذه الناحية. مع ذلك حالة القمع السياسى لن تفلح مع رأى مُصرأن يتكوّن، الناس الآن لها وجهة نظرلم يعد أحد على الهامش، أو أصبحنا كلنا على الهامش وندرك ذللك، حتى من لديه رأى محافظ أومعادٍ للثورة ومتفاهم مع النظام القائم لديه وجهة نظرويدافع عنها، فالناس أصبحت مسيسة. كيف ستتصرف السينما التسجيلية فى هذه الظروف هذا سؤال. ما نفعله أن نتعلم من بعضنا ونشاهد أفلامًا. سينما مثل السينما الإيرانية حققت معادلة خلاقة ليس بالضرروة أن نقلدها، لكن فى مصرفى ظل جو الرغبة فى التعبيروالمنع، سيضطر المبدع أن يجد معادلات تكتمل وفى النفس الوقت لا تتصالح، وهذا أهم درس حققته السينما الإيرانية، أنها أصرت على التعبيرفى حدود الالتفاف على الرقابة والقوانين فخلقت جماليات خاصة بهذا الوضع تحديدا. لدينا فى مصرنفس الموقف، نفس مشاكل إيران بعباءات مختلفة، لدينا هيئة رقابية، وتحكمات فعلية عن طريق المال أوعقلية الفاشية الاجتماعية أو الدينية أو السياسية، فالحقيقة أن حيز التعبير الطبيعى بدون تمرد أوثورة ضيق جدًا. عشت من قبل التضييق على السينما، وأظن أنه جارٍ العودة للرقابة التامة أخلاقية وسياسية.

مينا يسري ، كلية الحقوق، عضو مؤسس بمؤسسة مجراية

تجربتي مع مدرسة الجزويت للسينما التسجيلية

كان لابـد أن يتم الاهتمام –من وجهة نظري– بالسـينما فـي الجنوب، كون أننا هنا نملك تراثاً عظيماً يجب أن يظهر على الشاشة مثله مثل حياة المدن الكبرى في الشمال، فظهور الجلباب في عمل فني قوي مثلما يقول رضوان الكاشف "هو شيء غير مستحب بالنسبة لأبناء المدينة، ونحن في النهاية سينما العاصمة ليس أكثر".

لذلك لا يجب أن يتوقف المد الفني عن أهالي الجنوب أو أن تتم معاملتهم على أنهم لا يستحقون مركزاً لصناعة السينما أو دور عرض سينمائية و فرص مُجزية لتعلم صناعة الفيلم، سكان الجنوب في مصر إما أن يتم إلقاء النكات عليهم أو اتهامهم بالعنف والرجعية، لا سبيل للتفاهم معهم لذلك نحن في المنيا لا نملك سوى سينما الدولة، سينما القوات المسلحة، التي تكتفي بعرض أكثر الأفلام انحطاطاً ولا ترقى حتى للأفلام التجارية المُسلية

أنا أسكن في مدينة ملوي في محافظة المنيا حيث اعمل وأعيش هناك، أدير مؤسسة مجراية للثقافة والفنون برفقة شركائي وأصدقائي والأصحاب الأصليين لذلك الحلم، أقوم من خلال هذا المكان بتقديم نادي سينما لمشاهدة الأفلام السينمائية ومناقشتها وإحياء ذكرى صُناع السينما الكبار الذين أمنوا لنا تراثاً غنياً من الأفلام، ولدي اهتمام كبير بتعلم صناعة الأفلام بعيداً عن هوايتي في الكتابة عن الأفلام وتحليلها، وسعياً وراء طموحي في اكتساب خبرة الإخراج كنت أسعى نحو كل فرصة أستطيع من خلالها دراسة تلك الصناعة، فانضممت إلى مدرسة الجزويت للسينما التسجيلية التي تُقام في أسيوط

مثل تلك الأمور لا تحدث أسبوعياً أو حتى شهرياً، ربما مرة كل عدة أعوام، فمن خلال توافق غير مُعتاد للظروف وللرغبة الحرة في إعطاء فرصة لسكان محافظات كالمنيا ،أسيوط ، سوهاج أو قنا ، في دراسة صناعة السينما بشكل متخصص تأتي لنا تلك الفرص سانحة لنا أن نتعلم ونجرب ونبدع ونعبر عن أنفسنا وهويتنا

شخصياً حصلت على قدر جيد من الاستفادة الفنية بدءً من الصورة ومروراً بالصوت والمونتاج والتخطيط للفيلم، أحاول بقدر الإمكان الاستفادة طوال الوقت خاصة مع وجود أشخاص متمرسين في مثل هذا المجال، هذا عادة لا يكون متاحاً لذا تعتبر مدرسة السينما التسجيلية فرصة ذهبية ليس على مستوى الإفادة الفنية فقط إنما على مستوى تكوين علاقات وتشبيكات بين مُحبي السينما والمهتمين بها ودارسيها على مستوى الصعيد، كون أنه لا يوجد ما يجمع تلك الفئة في مكان أو نشاط واحد مختص بالسينما

أنا أفضل الأفلام الروائية كثيراً ولها نصيب الأسد فيما أكتبه حول الأفلام، ولكن لا يمكن اختصار السينما على مفهوم الأفلام الروائية وعلى صانع السينما أن يحصل على دراية كبيرة بالسينما عموماً وكيفية صناعة كل شكل منها ليدرك جيداً أي لغة تخاطب يود أن ينتخب لتكون لغته، بطبيعة الحال كنت أملك فكرة عن فيلم أود صناعته، وبمساعدة مدرسة السينما التسجيلية وجدت طريقاً لإظهار ملامح تلك الفكرة، في البداية تعلمت كيف أقوم بالتفرقة بين طرف الخيط ولُب الفكرة ذاتها، عرفت أيضاً كيف يمكن عمل ملف للفيلم الذي يعتبر مشروعاً سيتم العمل عليه، أعتقد أن مدرسة السينما التسجيلية لا تكفي، كيف لنا نحن الجنوبيين أن نتعلم السينما التسجيلية ولا نتعلم السينما الروائية، لعله من الأفضل أن يكون لنا مقعداً في السينما الروائية، نحن هنا نهتم بالسينما حتى وإن لم نملك دور عرض سينما، حتى إذا تطلب الأمر السفر للعاصمة وتحمل عناء تلك المسافة من أجل مشاهدة الأفلام، ربما جهود الجزويت وحدها لا تكفي من أجل الجنوبيين، أحب أن لا يتوقف الاهتمام بل يتطور ويتشابك مع الكيانات الكائنة في الجنوب والمرحبة بتقديم

أي شيء من أجل تطوير وتمكين وخلق فرص أكبر للسينما في الجنوب وتهيئة مناخ مناسب لتوفير تعليم صناعة السينما ومشاهدة الأفلام وتقديم الدعم لصناع الأفلام الجنوبيين

لطالما عانى الجنوب من الفقر في كل شيء خاص بالفنون، فكان فقر مُعدات الجزويت بالنسبة لنا غنى، ربما كان هذا عقبة المدرسة الوحيدة، أتمنى من أن أستطيع إكمال مشروعي كما رسمته في مخيلتي بمساعدة مدرسة الجزويت، أحب أن يكون كل ما يتم عمله من أجل الجنوب شيء هادف للإنتاج والتطوير مثل مدرسة السينما، وليس مجرد شيء يتم فعله كتأدية واجب أو من اجل التصوير والحصول على بعض الضجة ومن ثم يختفي هؤلاء مع الآخرين ويتركون أهل الجنوب، أحبذ أن يكون هناك خطة طويلة الأمد ومتعددة الأوجه لضخ السينما للصعيد وهذا شيء لا يتعذر على الجزويت بنشاطها الكبير في مجال السينما

خطوة تعليم وتدريس صناعة السينما بطرق منهجية هي خطوة عظيمة جداً من وجهة نظري، هي ضرورية لخلق جيل من صناع السينما، كون أن تعليم صناعة السينما يقتصر على المعهد العالي للسينما والذي لا يحلم حتى أمثالنا بدخوله –إلا إن كنت أبن فلان أو قريب علان- مدرسة السينما هي تمرد على أسلوب الجماعة الواحدة التي من حقها أن تتعلم أي شيء تريده، وعلى انحطاط وانحدار السينما والفنون عموماً.

أحمد راشد .. للواقعية أجفان أيضًا

ربما لن تملك أن تمنع تدفق صوته نبيل الطابع، خجول الملمح صادق الخلجات، وما يحمله من روح رقيقة مرهفة إن كنت تعرفه؛ إلى ذهنك ملتحما بنسيجه السينمائي وأنت تشاهده، أو ربما تستنتج ملامح شخصيته وهذه الروح من بصمة عالمه الفني إن لم تكن تعرفه حيث يتناغم هنا النبع مع مائه فيدل كلاهما على الآخر كعادة الصدق الفني إذا ما حضر، فمعه تشعر بأن الواقع الذي عشق تسجيله له أجفان أيضا تستطيع أن تحلم قليلا لتفرز خياله الكامن والموازي، وربما كان لكاتبة هذه السطور أن تعرفه طفولتها بشكل روحي لتعيد معرفته كبيرةً ذهنيا ومنهجيا من أفلامه فإذا بالجانبين ينسجمان بلا تضاد.

أمل ممدوح

هو المخرج التسجيلي أحمد راشد (1938 - 2006) أحد أهم المخرجين الرواد للسينما التسجيلية المصرية ، حاملو شعلات الشغف الأولى، والشغف النقي ملمح يفرض نفسه عند التعرض لأفلام أحمد راشد؛ شغف الإبحار في الحالة وتتبعها حتى عمقها الصادق بلا ادعاء أو افتعال أو تعمد لاختلاف، وذلك برغم حالة الوضوح التسجيلي في أفلامه بسماتها التقليدية وربما في الكثير من أفلام هذه الفترة، لكن التناول والخيارات يظهران ذلك، تستطيع من مشاهدة عدد من أفلامه والتي تزيد عن الثلاثين فيلما أن تعرف ملامح همه وتوقه ومزاجه الفني بل تركيبته النفسية والشخصية، هذا الدارس للفلسفة الذي فُتن شغفا في صباه بالسينما التي نشأ تحيطه الكثير من دورها في حي عابدين، واعتاد ارتيادها حتى صار حريصا على حضور ندوات الأديب يحي حقي السينمائية في دار الكتب منذ عام 1957 ففاز في مسابقة النقد التي نظمتها عن فيلم " المثال مختار" بلجنة استشارية كان عضواها الأديبين نجيب محفوظ وعلي أحمد باكثير، ليؤسس بعد خطوات أخرى في عالم العمل السينمائي وبعد توقف هذه الندوة مع رفقائه هاشم النحاس وأحمد الحضري ويعقوب وهبي وعبد الحميد سعيد وغيرهم جمعية الفيلم المستمرة للآن والتي أغرم من خلال عروضها التسجيلية الكثيرة بهذا العالم، فكان " شهر الصيام" فيلمه الأول كمخرج هاوٍ يتدرب بعده على يد مخرج تشيكي للأفلام التسجيلية تمت الاستعانة به لتدريب السينمائين بعد إنشاء المركز القومي للسينما التسجيلية عام 1967 ليكون فيلم "العار الأمريكي" بنفس العام بالاشتراك مع المخرج سعد نديم أول أفلامه كمخرج محترف، وقد عُرض كثيرا في التليفزيون في ذلك الوقت بسبب إغلاق دور السينما وقتها بسبب أجواء الحرب. يؤسس مع رفاقه مجلة "الثقافة والحياة " مع مشاركته في تأسيس جماعة السينما الجديدة وجمعية النقاد السينمائيين المصريين وجماعة السينمائيين التسجيليين المصريين، وقد كتب وأخرج على مدار مشواره العديد من الأفلام التسجيلية التي نال عنها الكثير من الجوائز وشهادات التقدير خارج وداخل مصر، كما ترك عددا من المقالات النقدية و الكتب السينمائية المؤلفة والمترجمة.

الشغف والتدفق .. وأسلوبه

الميل للسير الذاتية سيكون أول الملاحظات عند استعراض أفلامه : "أم كلثوم واللحن الأخير، توفيق الحكيم (عصفور من الشرق)، يحيى حقى عطر الأحباب و"فنان الباتيك علي دسوقي"..، لتكون ثاني ملاحظة ميل آخر للأفلام الوطنية أو السياسية القومية التي شكلت عددا كبيرا من أفلامه مثل "العار الأمريكي، لماذا، بورسعيد 71، من أجل مصر، أبطال من مصر، إحنا شباب النصر،.."، أفلام على مباشرة موضوعاتها ووضوحها التقليدي تحوي صدقا حيا جاذبا متدفق الإيقاع بمحتوى متنوع مع وحدة عضوية لا تنفلت رغم الحراك الغني وذهاب ومجيء وثراء الصورة، أستطيع القول أن أكثر سمة تميز بها راشد كان انضباط وحيوية الإيقاع وتنويعه بين بصري وسمعي بما يجعل حتى السيناريو العام التقليدي غير تقليدي في تنفيذه، والمتوقع من السياق البسيط عميقا ثريا غير متوقع، مع إطلالة شغف واضح بالتعليق الصوتي وتنويعاته الصوتية، ومن ذلك الاستعانة أحيانا بصوتين معلقين بمستويين مختلفين من السرد، أو استخدام صوت أحد الفنانين بما يعطي إيقاعا ودفئا للفيلم في تكسير دائم لجمود التلقي والرتابة، وهو ما قد يصاحبه أيضا تنويعات سردية وأدائية للتعليق متنوع الصوت في الفيلم الواحد أحيانا؛ بين تعليق تقريري أو تعليق روائي لمن هو أقرب لراو أدبي، قد يستعير لسان أعماق الشخصية كما مثله صوت الفنان محمود مرسي في تعليقه بضمير المتكلم في فيلم عن يحي حقي "عطر الأحباب "، مما يخلق للفيلم روحا حية وإن بدا تقليديا، لدينا أيضا في أفلامه حركة كاميرا مركزة تعلم تماما ما تفعل وأين تذهب بحيوية دون ثرثرة أو تشتت ودون أيضا رتابة بتنوع في الزوايا الدرامية والنفسية، بحركة كاميرا متجددة دون فقدان هويتها ورؤيتها أو خطها الدرامي، قد يبدأ بك من بيئة الحدث لينضم لها موضوع الصورة أو يبدأ به في لقطة طويلة في خلفية الكادر (باك جراوند) ليصبح رغم الموقع الخلفي الأكثر جذبا بحركة يمثلها وحده ليسير للكاميرا أو تسير إليه بسلاسة حتى يصبح موضوع الصورة مركزيا أو في المقدمة (فور جراوند)، وعادة قبل أن تسنفذ الصورة محتواها وطاقتها الدرامية والجمالية يبدأ التقديم للمشهد التالي بصوت

أحمد راشد وأبطال من بلدنا

ينتمي لعالمه كربط دائم مستمر لا يفلتك، ويسلمك للجديد قبل أن تنفصل عنه أو تشعر بالاكتفاء والتشبع من المشهد القائم الذي قد تتنقل الكاميرا في أجوائه الجانبية مع استمرار محورية بطله وحدثه، مع وجود متكرر للقطات تشكيلية درامية من بيئة الصورة لا تفسد الحالة التوثيقية بل تضيف إليها عمقا من خامتها، فكل شيء يحكي قصته بما يشير لملامح روائية بشكل أو بآخر في سينما أحمد راشد.

ولعرض أكثر تفصيلا لأسلوبه السينمائي سنتوقف مع فيلم أراه من أهم وأبدع أفلامه وقد نال عنه أكثر وأهم جوائزه سواء من مصر أو من خارجها، كجائزة لجنة التحكيم الخاصة من مهرجان لايبزج بألمانيا، إنه نموذج لصناعة فيلم تقليدي الفكرة بشكل إبداعي فني في كل تفاصيله يفيض بالعذوبة والصدق الفني؛ فيلم " أبطال من مصر" إنتاج 1974 التسجيلي القصير، حيث لا تتجاوز مدته الربع ساعة وقد أنتجه المركز القومي للسينما بتكليف من الشؤون المعنوية للقوات المسلحة في أعقاب حرب أكتوبر حيث عرض على راشد عدد من البطولات فانتقى منها قصتي بطلي فيلمه؛ "مكارم" ضابط السلاح الجوي والشهيد المجند "فتحي عبادة" .

"أبطال من مصر" .. يروي عنه

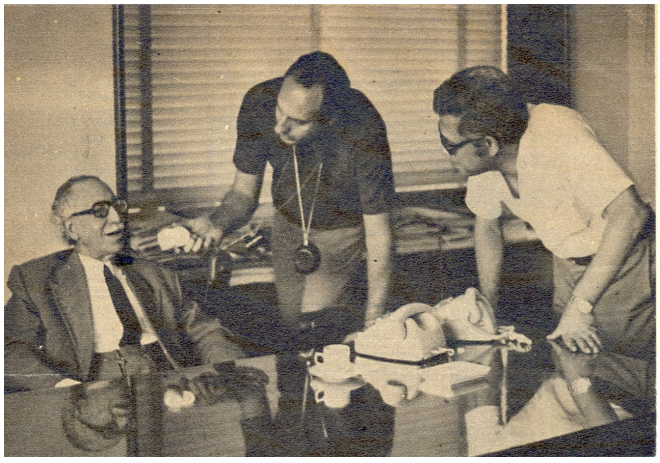
طفل عارٍ في صورة رمادية مزرقة، شاحبة بغموض بلا كآبة، بإضاءة طبيعية وقت الغروب بعدما أسلمت الشمس وهجها الدافيء، فلا أثر لضوئها المباشر في لمسة سحر أسطورية شعرية، يتقدم نحو النهر منسابا فيه ملتحما بالطبيعة الأصل كجزء منها، متدفقا بمهارة وطاقة تألف فعلا جينيا نحو متدفق أكبر، فيفيض بجسده الحر الصادح في البرية في ماء النيل كما طقس تعميدي تبدأ به الحياة والهوية، وذلك في مشهد افتتاحي (أفان تتر) يربط الكيانين البشري والبيئي (الإنسان المصري والنيل) ممهدا لموضوع الفيلم بشكل شعري روائي بخامات الفيلم الأولية لا دخيلة عليه.

حكايتان ورحلة ..

ينقسم الفيلم إلى قصتين الأولى قصة الضابط "مكارم" قائد إحدى كتائب سلاح الطيران في حرب أكتوبر والتي أسقطت 7 طائرات وقد عاد سليما منتصرا، والأخرى للشهيد فتحي عبادة، لم تسد الفيلم حالة تقريرية أو دعائية مستدرة لتعاطف أو معظمة لحالة الفقد، وإن ساد شجن هادىء يسعى لابتهاج أو ابتهاج يكسوه لمحة شجن كما الثيمة الرئيسية للحن الموسيقي المميز الذي وضعه الموسيقار جمال سلامة المتشرب لمذاق البيئة المصرية، آلة الفلوت بتأثير صوت الناي مع آلة القانون بزخرفة حيوية هادئة تنسجم مع الحالة الدرامية ومع حضور النيل وسيادة روحه معا، يبدأ الفيلم بعد التتر بطريق سفر لا يخل من المفردات الحميمة للبيئة المصرية كجزء من النيل على الضفة الأقرب للشاشة والشجر والنخيل على الضفة الأخرى خاصة مع حضور الشمس أيضا والتي تعددت حالاتها الضوئية في الفيلم الذي لم يتخطاها لليل أو الظلام، وإن كانت أبرز حالاتها وقت الغروب بدرجات أيضا متفاوتة لا تحمل كلها كآبة رغم ذلك، هنا في هذا المشهد لبدء الرحلة تبدو الشمس مبكرة قليلا عن وقت الغروب، نرقب سيارات الطريق السريع حتى تمر سيارة التصوير التي تتبعها الكاميرا وتصحبها باتجاه حركتها حين تأتي بحركة كاميرا "tracking" ، فالحالة التسجيلية ليست مستترة تماما في الفيلم، بل إن المشهد يصاحبه تعليق صوتي لمخرج الفيلم وهو يعبر عن حيرة صنع فيلم عن أبطال مصر، مقررا ضمنيا أن البطولة تتضمن الشعب نفسه وأهله البسطاء، كما يظهر في مشهد آخر وهو يُجري الحوار مع أهل البطل الثاني أو أحد أفراد طاقم العمل وهو يسجل صوتيا، وهو ما لم يكن سائدا في الأفلام التسجيلية وقتها، لكن هذا الظهور وكسر الإيهام من الواضح تعمده كحالة تقترب من الفيلم داخل فيلم، ربما لتأكيد واقعية فيلم بدت عناصره وعالمه الغني روائيا، أي ككسر متخوف من طغيان هذا البناء الروائي الدرامي للفيلم السابق أسلوبيا لعصره باقترابه لشكل "الدوكيودراما" كأحدث أنواع الفيلم التسجيلي الآن، فالدمج التسجيلي الروائي أكثر ما ميز هذا الفيلم على وضوحه التسجيلي وفكرته المقررة مسبقا، فبدا فيلما دراميا صادقا تلقائيا معا نابعا من حكايات الناس والمكان.

الشكل الروائي التسجيلي .. الواقع راويا صوفيا

اعتمد الفيلم - وهو سيناريو أحمد راشد أيضا - ؛ الشكل القصصي كشكل سردي من خلال تقسيمه لقصتين تم دمجهما لتنبع إحداهما من الأخرى بسلاسة دون فصل حاد، وبتجانس محكم طال كل الفيلم مما يعد أقوى ما يحسب له، فاشتقت الحكاية الثانية من رحم الأولى بشكل سلس، حيث يتجه بنا ضابط الحكاية الأولى في نهاية حكايته إلى المقابر ببدلته العسكرية، زائرا قبر زميله الشهيد فتحي عبادة في لمسة وفاء خاشعة، في وقفة مستقيمة باتجاه القبر تعلو معها الكاميرا وتبتعد بهدوء موحية بتحية روحية كقراءة الفاتحة أو تشريفية باسم الوطن يؤكدها ارتداء البدلة العسكرية، لتبدأ بذكر اسم الشهيد فتحي عبادة في نهاية المشهد السابق حكايته في المشهد اللاحق، والانتقال لتعليق بصوت أبيه مع مشهد لجريان النيل، ثم طريق السفر بلائحة تشير إلى بني سويف بما يقدم حالة الارتحال في أرجاء مصر لأبطالها الملتقين في نفس المعركة، وتتبع سيارة التصوير في الطريق من جديد وتكرار تقديم الطريق كبداية لكل حكاية مما يزيد ترابط الفيلم وتأسيس وحدة عضوية بصرية تربط أجزاء الفيلم، وتدعم الحالة الروائية بماء متجانس بين القصتين، كماء النيل الحاضر دوما كضلع درامي بصري له دلالته، مع سيادة لحن موسيقي واحد في تجدد، يتسارع إيقاعه أو يتباطأ ويطول أو يقصر، يعلو ويخفت باعثا حالات متنوعة بحسب السياق من بهجة وتأمل



وشجن، وإن كان دائما شجنا مبتسما حانيا، فوحدة البناء الكلي حاضرة دوما بلا افتعال، كلا القصتين تبدآن بصوت كل أب ساردا عن ابنه، وهذا الخيار بحد ذاته معبر بشكل مؤثر عن مدى بطولة المحيطين وأكثر المعنيين: الأول عاد إليه ابنه والآخر فقده، لكن كلاهما فخور قوي راض بلا ندم، وهذا التنوع في مصير البطلين أضاف للحالة العامة ودعمها، خاصة حين نعلم أن الأب الأول غامر طوعا بابنه الوحيد الذي كان يسهل إعفاءه من التجنيد تقديسا للنداء الوطني، وباختيار الفيلم ترتيبه بتقديم قصة البطل الحي عن البطل الشهيد يخدم المقارنة التلقائية اللاحقة حين تضيق الهوة، ولا تتسع في ردة فعل الأسرة الثانية بالنسبة للأولى رغم فارق الحالتين، فبعكس المتوقع نفاجأ بفخر وتماسك صلب يخشع من يتأمله وإن أفلت الحزن من جنباته كزخات هادئة راضية لا جزعة، تفرض تلقائيا لا إملائيا اتساع كادر البطولة لخارج الميدان وتسليط الضوء على خام البشر الصانع لها.

بالطبع كان المشهد الافتتاحي بسباحة الطفل في النيل أهم مظاهر الشكل الروائي في الفيلم برؤية شاعرية ميثولوجية تعمق حالة الانتماء البيئي الروحية، ليجيء صوت المخرج في تعليقه البادئ للسرد بعد التترات بما لذلك أو عليه: كراو مجازي يقدم للحكاية بما يشبه البورولوج المختصر، وهو أحد أضلع المسرحية الإغريقية كان يلقيه ممثل أو مدير المسرح بالتوجه المباشر للجمهور لتهيئة ذهنه وتوضيح فكرة العمل وخطوطه الأولية ممهدا للأحداث قبل بدء العرض، بما يعكس ميلا للحالة الروائية الدرامية متأثرا بأصولها المسرحية دمجها بالحالة التسجيلية بالتوازي، حتى أن معدات التصوير ظهرت في أحد المشاهد مع تعليق خاطف أبقى عمدا من الأهالي الظانين أنها لتركيب الكهرباء، مع ظهور سيارة التصوير في الطريق عند بدء القصتين، فالدمج المتعمد واضح، وهو ما يعيدنا لما سبق وطرحناه حول رؤية المخرج الذي في الأغلب رأى كلا الحالتين تضيفان للآخر حيث الواقع حكاية، فلم يستطع التخلي عن أحدهما بل خشي أن يفقد غياب أحدهما ثراء الحالة الغنية بالروائية والواقعية معا وإن كان اجتماع الخيارين أيضا موضع التباس.

إذن فحالة الحكاية حاضرة، هناك سرد متكامل مشبع بالشخصيات والتفاصيل والأحداث سواء السابقة أو اللاحقة للحدث الذروة (المعركة)، يتكشف عالم الشخصية القريب والأبعد ونتعرف على ملامحها سواء كانت حاضرة كالبطل الأول، أو غائبة كالشهيد الثاني بما يفسح الطريق لسريان العاطفة الخاصة بكل حكاية عبر السرد والشخصيات، بسرد مكتمل التتابع لكن ليس متسلسلا بالضرورة، فالسرد متنوع أسلوبا وترتيبا، في الحكاية الأولى تبدأ ببطلها حيا سليما يلعب مع ابنه ضاحكا في حديقة ثم يبدأ الأب في سرد ما قبل المعركة ثم نصل للمعركة بمشاهد ممثلة لها، مع مونتاج متوازي لأسرة البطل الصغيرة وقتها بدمج بين المشهدين والحالتين من خلال خطاب تتلقاه الزوجة من زوجها المقاتل يروي لها عن المعركة ويطمئن على أسرته، ليذهب بنا للحظة الحاضرة لنفس الموقع حيث الأب العائد مع ابنه فوق إحدى الدبابات المتبقيات من المعركة يتفقدانها بحالة من اللهو تغذي حالة ومذاق النصر ليذهب بنا في مشهد انتقالي بعده ليزور قبور رفاقه، وخاصة بطل الحكاية القادمة بما لتلك النقلة من حي لميت من شجنها خاصة مع ابتعاد الكاميرا في اللقطة الطويلة واتساع مشهد القبور المتراصة كحالة منح جامدة مستمرة، لنترك القصة الأولى وما تمثله من حالة عصرية تبدو في المدينة وهو تنوع جيد، لنبدأ القصة التالية وهي في الصعيد بسرد جديد لأب جديد عن ابنه دون ظهوره مع تأمل جريان النيل

ومشهد للطريق إلى بني سويف يلعب على ضفاف نيله البط ثم وصول لمقر الأسرة ؛الأم والأب والإخوة والتعرف على شخصية الشهيد وعالمه النفسي من خلال كتبه وخطه وخطاباته وحكايات الجميع الخالية من المبالغات والافتعال، مع التعرف على عالم وعمل الأب مفتش ري الطرق والأم الفراشة في وحدة صحية، اللذان ينفيان بصمودهما حالة الرثاء لتتحول لإعجاب وتقدير بما لا ينفي حزنهما الذي يظهر بشكل أو بآخر، سواء بفخر الأب بحزن دفين يحس وهو يقرأ جملا من خطاب ابنه أو بالتركيز على خط العلاقة بين الأم وابنها، وما يضمه من عاطفة لا يغفلها أحد رغم عدم بكائها، ومنها حديثها عن زيارة ابنها لها في أحلامها قبل موته بلمحة ميتافيزيقية جاذبة، أو الحشرجة الصادقة لصوتها وهي تنفي اعتراضها على موته بكونها مؤمنة بجملة صارت شهيرة في الفيلم" لكن الفراق صعيب"، وباكتمال الحالة التي لم يتطرق فيها السرد لواقع المعركة مكتفيا بتصورها حيث تم استشهاده، وهو خيار شديد البلاغة والاتزان خاصة مع تطرق الحكاية الأولى لذلك ومع وصولنا لشجن لا بد منه؛ يأتي الخيار الأقوى باختتام الحكاية بمنح ابن جديد "عبادة" الأخ الأصغر لفتحي ليقدم بصلابة ورضا للوطن في مشهد كموكب الوداع صيغا تشكيلية وضوئيا بكاميرا سعيد شيمي مدير التصوير بحساسية وثبات كما مشاهد كثيرة بعمق بارع وجمالي كان منها المشهد الافتتاحي، ومشاهد الأم التي التقطت شاردة في وضع جانبي كلوحة مكتملة التكوين، وهذا المشهد الوداعي الأخير الذي قدم بحالة تسليمية يتسع معها الكادر؛ لنرى بيوت القرية وبضع شجيرات نخيل بعيدة، ونرى الأهل مجتمعين ككتلة واحدة، هم في الظل وهو في نطاق ضوء الشمس الهادىء، يبتعد مع علو وتدفق إيقاع الموسيقى بحالة بهجة ممزوجة بشجنية الموقف ومبشرة معا بالأمل دون بكاء أو صراخ، بل بثبات

له جلال، تتابعه الكاميرا ليتغير وضعه في الكادر مع حالات الإضاءة من جانبي جزئي معتم "سلويت" ليصبح في مركز الصورة واضحا مبتعدا بخطى قوية باتجاه الشمس التي تلوح في منتصف الأفق هادئة حنونة، كمشهد للنهاية موح بالأمل يتصل مكانيا وزمانيا بلحظة ولقطة البداية في المشهد الافتتاحي، كالتسليم والتسلم لحالة تتابعية حيث نفس المكان والتوقيت ودرجة إضاءة الشمس ونفس اللحن الموسيقي بدرجته، نفس المكان لكنه يظهر مكتملا بالارتفاع قليلا بالكاميرا

والرجوع للخلف في مشهد البداية ليبدو فرع النيل الذي يؤدي فيه الطفل طقس هويته وتعميده النيلي المجازي .

أمومة بيئية وظلال أسطورية ..

بدت ملامح البيئة صوتا وصورة جلية حاضرة طوال الفيلم ، سواء في الأصوات الحية أو أصوات الطيور كالديك أو صوت المياه بشكل هادىء أو واضح بصبه في البلاص مع صورت الحركة الطبيعية للحياة وحضور النخيل والأشجار والنيل والمياه والطيور كالبط في مياه النيل وحيوانات البيئة، فتعميق حضور البيئة جزء أساسي من نسيج الحالة المصرية الجذرية للفيلم ، حتى الموسيقى اصطبغت بنفس الحالة ، بينما كانت الحالة الإضائية دائما طبيعية منحصرة في النهار لم تتعد غروب الشمس، كجزء من حالة احتفائية بلا بكائية مكتفية بشجنها الداخلي الشفيف، الإيحاء الأسطوري أيضا جاء متلائما مع الحالة الروائية الشاعرية، مضيفا امتدادا روحيا جذابا سواء في لقطات الطفل العاري عند النيل، أو لقطاته حُرا في البراري إثر حديث عن نبوءة من الطفل أخو الشهيد بأن أخيه في الجنة مع حديث الأم عن زيارات الابن في المنام.

أداجيو.. التعليق الصوتي والإيقاع

جاء التعليق الصوتي كجزء أساسي في الفيلم وأسلوبه، لكنه لم يكن تعليقا من خارج الفيلم بصوت دخيل، حتى تعليق المخرج في البداية تعليق بنائي لصانع الفيلم لم يتكرر، فالتعليق الصوتي كان طوال الفيلم بلسان شخصياته الأساسية سواء ظهرت شخصيا أو كانت غائبة، كالحالة الوحيدة لصوت الشهيد فتجي عبادة في قراءة خطاباته، هذه التعليقات جاءت في سياق سردي طبيعي لكنها أحيانا ما كانت تسمع دون ظهور الشخصية إما في حالة حكي في الزمن الحالي باللهجة العامية كالأب في كل قصة والأم والإخوة والأصدقاء في القصة الثانية، أو كاسترجاع للذكرى وانتقال زمني يصبح باللغة الفصحى كتمييز لمستوى السرد، كالتعليق بصوت الشهيد، أو تعليق الضابط العائد الذي نسمعه من خلال خطاب مسترجع أثناء المعركة لزوجته، وإن كان يقطع للحظة آنية بالعامية عن أحداث المعركة ليعود للحالة السابقة ثانية بعد ذلك، ويجيء الصوت عادة سابق لبداية المشهد بما يلفت الانتباه وقد يصاحب لقطة أساسية أو معبرة ثم ينتقل لصاحبه، فتنوع حالات وشخوص التعليق الصوتي وتعدد مستوياتها السردية جاء مضفيا المزيد من الثراء والتدفق الإيقاعي المميز للفيلم مشكلان معا أداجيو، تلك الرقصة الثنائية في الباليه، فهناك انسيابية في تكشف المعلومات وتدفق الإضافات الدرامية بحالة تكثيفية دون تكدس، فبعد الدقيقة الأولى من الفيلم على سبيل المثال كنا قد انتقلنا لمشاهد في المعركة بعد تسلسل سابق، وهو ما يحسب أيضا لمونتاج كمال أبو العلا، واستكمالا للحديث عن الإيقاع فهناك تنويع في التنقل بين الصورة الحية والفوتوغرافية، واستعراض الصور الفوتوغرافية الثابتة باعتبارها مشهدا مستقلا بتقريب الكاميرا والتحرك بها (pan) لاستعراضها أفقيا أو بالتقريب والبعد التدريجي "زوم إن ، زوم آوت"، مع الاهتمام عموما بالحركة وخلقها بشكل طبيعي، ولو كانت بقفزات بط في الماء، وإيفاء للحالة الإيقاعية فيكفي أن نتذكر أن كل هذه الرحلة والتجوال البشري والمكاني العميق الثري والتنقل ذهابا ومجيئا عبر الزمن والمكان لم يستغرق سوى خمس عشرة دقيقة..في أوردة مصرية.

روائى أم وثائقى؟

يقوم الفن بشكل عام على مبدأ الانتقاء، أو الاختيار. بدءا من اختيار الموضوع (أيا كانت الدوافع وراءه .. عاطفية، أو أيديولوجية، أو تجارية، أو أخلاقية، أو خلاف ذلك)، يليه أو يرافقه اختيار وجهة النظر تجاه الموضوع (معارض، داعم، متعاطف،..)، ثم اختيار الوسائل الفنية والأسلوبية فى معالجة الموضوع والتى تعمل على نقل وجهة النظر، وتختلف من فن إلى آخر، ومن وسيط إلى غيره، وتختلف كذلك باختلاف المبدع، وتفضيلاته، ودرجة وعيه بالموضوع، ونضجه الإبداعي، وتمكنه من أدوات الوسيط، والإمكانات المتاحة له، وغيرها من العوامل التى يمكن لها أن تؤثر فى الصورة النهائية التى يخرج بها العمل الفنى إلى المُتلقي. وكل ذلك يتم بصورة واعية، أو غير واعية، أو بمزيج بين الاثنتين، على اختلاف النِسَب بينهما. وهى فى الأساس جميعا تنبثق من مبدأ واحد، أو تخضع له، هو الانتقاء.

عبد الحميد منصور

الانتقاء.. هذا المبدأ الرئيس فى الفن، يعنى النسبية فى واحد من وجوهه المتعددة، نسبية تطبع دائما وجهة النظر، فينتفى معها الشمولية، والكلية، والإحاطة، والإطلاقية.

تبدو هذه الملاحظة بدهية عقلا، لكنها خلال بعض الممارسات العملية والنقدية ليست كذلك تماما، إذ تتعامل بعض الكتابات النقدية مع الأفلام بطريقة إطلاقية، تقوم على أساس من فكرة التصنيف، بدءا من التقسيم التقليدى إلى روائى ووثائقى، وتعتبره طبيعيا، وحاسما، وفاصلا، ونهائيا لا رجعة فيه. ثم يفترق الطريق بهذين النوعين الكبيرين، ويتفرع كل منهما بعد ذلك إلى عدة أنواع فرعية أخرى.

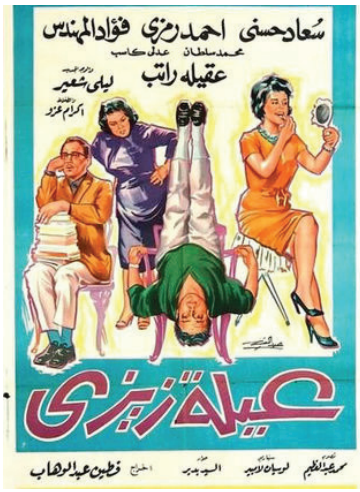
وهنا يأتى افتراض أو سؤال.. ماذا يحدث مثلا عندما تظهر سمات نوعين، خاصة من الأنواع الفرعية، داخل فيلم واحد؟.

كيف يتصرف الناقد إزاء هذا الموقف؟ هل يضيف بدوره نوعا جديدا؟. يحدث هذا أحيانا ويتم ابتكار اسم نوع جديد، وغالبا ما ينم عن التهجين (أو كما تفضل بعض الترجمات النقدية تسميته: الهُجْنَة) Hybridity، فيأتى نصفه الأول من اسم أحد النوعين ويكون نصفه الثانى من اسم النوع الآخر، مثل Docudrama. (تُرى هل صادفكم من قبل مصطلح سينيمسرح؟ أو مصطلح مَسرواية؟). ويحدث أحيانا أخرى أن يلجأ الناقد إلى عملية عقلية يمارس فيها كبحا ذاتيا، يشبه فى نتيجته حالة من حالات استخدام قاطع الطريق الإغريقى بروكوست Procrustes لسريره، فيمدد فيه عابر السبيل عاثر الحظ، ويبتر ما هو زائد منه عن مساحة السرير، وفى وضعية الناقد، يبتر أو يتجاهل عن عمد، ما يراه خارجا عن حدود المعايير المستقرة، ويواصل عمله جارحا نزاهته بداية، ثم مُضحيا بالحيوية التى يمكن أن تكون كامنة فيما هو خارج عن المقاييس.

لقد جرت العادة على تقسيم الأفلام إلى وثائقية Documentary وروائية Fiction، وذلك استنادا إلى علاقة كل منهما بالواقع، فالفيلم الوثائقى هو ما يسجل أحداثا من واقع الحياة، أما الروائى فيعالج قصة خيالية حتى وإن استند إلى قصة واقعية. وبناء على هذا يعتبر البعض أن الفيلم الوثائقى أكثر واقعية من نظيره الروائي. لكن هل وجهة النظر هذه صحيحة تماما؟.

إن الواقع فى حد ذاته فكرة معقدة، ولقد سعى المفكرون والفلاسفة، الماديون منهم والمثاليون، فى تعريفه، وأن يجيبوا على سؤال.. ما هو الواقع؟. وجاءتنا من عند البعض منهم إجابة بسيطة، بأن الواقع هو عالم الأشياء الخارجة عن الذات.

ولما كانت الفلسفة هى فن الأسئلة، فحينئذ تتولد أسئلة عن الإجابات وأسئلة أخرى عن الأسئلة.. هل الأشياء خارج الذات توجد بشكل مستقل عنها، أم أن وجودها مرهون بإدراك الذات لها؟ .. أى هل يكون ما أدركه موجودا وما لا أدركه يكون غير موجود؟ وماذا يحدث حين تدرك الذات نفسها، أى أن تتحول إلى موضوع، أو أن تدركَ ما لا ينتمى إلى العالم الخارجى بل إلى عالمها الداخلي، فهل تلك المُدرَكات تنتمى بدورها أيضا إلى الواقع أو تؤثر فيه؟ وفى حال ما إذا كانت الذات المُدرِكة تعانى نقصا أو عيبا ما (مؤقتا أو مستديما كحالة المرض مثلا)،



فهل ينسحب ذلك على صحة إدراكها؟..

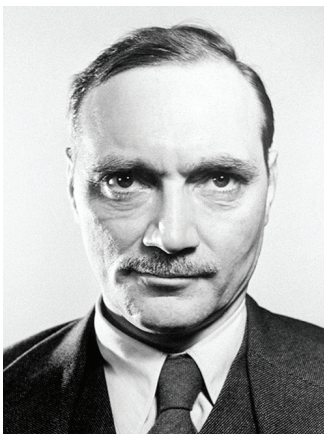
تقود إجابة كل منا على هذه الأسئلة، وعلى أسئلة أخرى محتملة حول الموضوع نفسه، إلى إمكانية وجود أكثر من فكرة حول مفهوم "الواقع"، فما قد أعتبره واقعا، قد لا تعتبره أنت كذلك، وتعده في إطار الوهم والخيال.. يسري ذلك على أنه أيضا حتى وإن اشتركنا في بعض، أو كل، الخطوط العامة حول هذا الموضوع المُحَدد (أو غيره من الموضوعات)، فما يقوله مذهب معين عن موضوع ما، هو طريقته في معرفته أو الحكم عليه.

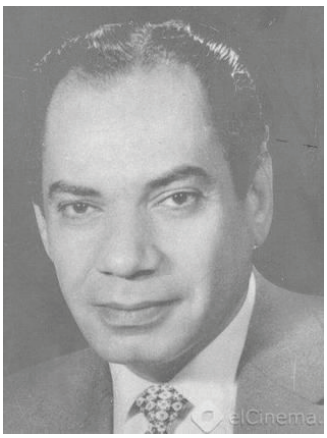
لذا فإن مفهوم الواقع، مع قابلية تأثره بشتى المؤثرات الثقافية والنفسية والأيديولوجية والشعورية، يكتسب مرونة ومطاطية بالغة، فيكون بسيطا أحيانا، ومراوغا أحيانا أخرى، وملتبسا أحيانا كثيرة.. وإذا كان الواقع يقابل الوهم أو الخيال، ففي السينما أين هو الواقع وأين الخيال؟..

تحفل السينما بنماذج من الأعمال التي تعرض في سياقها السردي لآلية عمل السينما نفسها، للطريقة التي يتم بها صُنع الأفلام، وكيف يتم تصويرها، ومراحل إنتاجها، ومعاناة مبدعيها، خاصة المخرجين منهم، وغيرها من الموضوعات التي تكشف للمتفرج عن التفاصيل الخاصة بهذا الوسيط الفني، وهذه حالة من حالات الميتاسينما Metacinema، وأحيانا تُكتَب هكذا ميتا- سينما Meta- cin- ema، أي عندما تتحدث السينما عن ذاتها.

وأحد هذه النماذج في السينما المصرية فيلم "إسماعيل يس في الطيران" (1959) للمخرج فطين عبد الوهاب. وهو فيلم من مجموعة أفلام، وحلقة في سلسلة متعددة الحلقات، تناول فيها فطين عبد الوهاب عالم السينما وإشكالياته، منها إلى جوار الفيلم المذكور، على سبيل المثال، لا الحصر، "عائلة زيزي" (1963)، و" ساعة جواز" (1969)، و"أضواء المدينة" (1972). و يُجيز لنا تكرار فطين عبد الوهاب لتوظيف تقنية الميتا- سينما في هذا العدد من أفلامه، أن نعتبر ذلك ملمحا أسلوبيا مميزا في أسلوبه لإخراج الفيلم الكوميدي.

في كل فيلم من تلك الأفلام، وأخرى غيرها، يضع فطين عبد الوهاب، عبر استخدامه لتقنية الميتا- سينما، ملاحظات ثرية منها ما يتعلق بالفن بشكل عام،





ومنها ما يتعلق بالوضعية التي عليها السينما في الحقبة التي أُنتِج فيها الفيلم، مثل تصوير رقصة سهير زكي في "عائلة زيزي" داخل "ستوديو مصر"، وتعليق المخرج يوسف حسين (محمد سلطان) حول أهميتها للفيلم بأنه لا لزوم لها على الإطلاق وأن من الأفضل حذفها ولكن "المفروض تتحط كده زي ما هيّ" وهي إشارة مهمة إلى تقليد إنتاجي مُتَّبع آنذاك بضرورة احتواء الفيلم على رقصة بغض النظر عن ضرورتها (يُشبه ذلك تقنين وجود الفرح الشعبي في الفيلم المصري منذ نجاح "اللمبي" (2002).

تبدأ تقنية الميتا- سينما في "إسماعيل يس في الطيران" عملها بداية من العنوان الذي يضم الاسم الفعلي للممثل بطل الفيلم، فيمتزج إسماعيل يس الواقعي بإسماعيل يس الخيالي، والشخص بالشخصية، والممثل بالدور. ويتيح السيناريو الدخول إلى مجال الأفلام والكشف عن بعض تفاصيله من خلال إحدى المهن السينمائية، مهنة الدوبلير، التي تعملها الشخصية الرئيسية (إسماعيل الغندور)، ومن خلاله يمكن الاطلاع على عالم الأستوديو السينمائي.

يصور الدوبلير مشهدا داخليا في "أستوديو مصر"، يتلقى فيه الضرب بديلا عن الممثل الأصلي. يستدعيه المخرج الذي يتأكد أولا من مساعده من مطابقة ملابس الدوبلير لملابس الممثل الأصلي، ثم يعطيه تعليمات المشهد، إذ عليه أن يصعد إلى نهاية دَرَج حيث يقوم بصفع أحد الممثلين الذي يرد عليه بلكمة قوية في وجهه ينزل على إثرها متدحرجا على الدرج، ويؤكد عليه المخرج محذرا أن عليه خلال ذلك ألا يُظهر وجهه للكاميرا وألا يُصدر صوتا. يتم عمل بروفة على المشهد، ثم يتم التصوير، الذي يُعاد ثلاث مرات حتى يحصل المخرج على الأداء الذي يريده.

يوجد في المشهد عنصران بارزان يتعارضان، الأول قسوة المخرج التي تتبدى في مزاجه صعب الإرضاء، وحرصه على الإتقان، ولامبالاته بمعاناة الدوبلير، الذي تلقى اللكمات وسقط عن الدَرَج الطويل أربع مرات. والثاني التعاطف مع الدوبلير والإشفاق عليه عن طريق إظهار تأثره بالضرب وبالسقوط المتكرّرَين عقب كل لقطة، وتصاعد هذا التأثر تدريجيا بالغا الذروة في الإعادة الثالثة، التي يدخل أثناء تصويرها، في هدوء يدخن سيجارته، الممثل الأصلي، ويختصه فطين عبد الوهاب بلقطتين متوسطتين مُدْرَجَتين، يظهر فيهما على ملامح وجهه رد فعله على ما يراه من عنف كان من الممكن .لولا حرفة الدوبلير .أن يتلقاه هو.

إنه وجه من وجوه عالم السينما. البروفات، والتصوير، وإعادة التصوير، والحرص أمام الكاميرا، وسُلطة المخرج، والولع بالدقة، والقسوة، والمعاناة، والتراتبية التي لا مفر من القبول بها رضا أو استسلاما.

كما أنه تعليق تهكمي Parody من فطين عبد الوهاب على البعض من زملائه مخرجي السينما وأساليبهم المُهلِكة للحصول على المستوى الذي يريدونه من "طبيعية الأداء". الطريف أن من أدى دور المخرج في هذا المشهد هو يوسف شاهين، الذي ظهَر باسمه (مكتوب على ظهْر كرسيه الخاص: المخرج يوسف شاهين). شاهين، ذلك المخرج الشاب العصبي صعب المزاج كالأطفال المتشكك المهووس بالإجادة. وربما يكون هو المقصود مباشرة بهذا، وكانت هذه بعض ملامحه التي أكدها شاهين بنفسه، بصورة مضاعفة، بعد ما يقرب من ربع القرن في فيلمه "حدوتة مصرية" (1982).

كأن فطين عبد الوهاب يريد التحذير من المغالاة في مسألة المحاكاة، محاكاة الفعل في العمل الفني لنظيره في الحياة اليومية، ففي النهاية هو يصنع صورة

ليس من وظيفتها أن تكون نسخة مطابقة لأصل لا يلعب دورا إلا كونه مصدرا، أما العمل الفنى فهو شىء مستقل وله خصوصيته. هذا المشهد نفسه لا يلتزم الدقة المتناهية فى تفاصيله، فالدوبلير فى الإعادة الثالثة، وبعد الكلاكيت، يكسر النظام، فيرفع إصبعيه السبابة تاليا الشهادة بصوت باك مرتعش، وبعد جملة الممثل فى أعلى الدرج، التى من المفترض أن يصعد بعدها، يرتجل ردا دون اعتبار للتحذير الذى تلقاه قبل بداية التصوير ويقول: آدينى طالع لك يا أخويا". لا يوجد رد فعل من المخرج على الكسر الصريح للنظام، مما يُخل بمصداقية هذا المخرج، ويَسم جديته الحريصة على الدقة بالسذاجة، ويخدش فعليا سطح المشهد المُهدد دائما بالخدش، لأنه يؤدَى بواسطة دوبلير يشعر بالألم.

يظهر فى الفيلم أيضا، إلى جوار يوسف شاهين، كل من محمود المليجي، والسيد بدير، وأحمد رمزى - كل منهم باسمه - ويعطى فطين عبد الوهاب ملمحا مشهورا عن شخصية كل منهم، على اختلاف مدى الشهرة، جماهيريا أو فى حدود الوسط السينمائى. وهو بذلك يُغذى صورة هؤلاء لدى الجماهير. ما الذى يمنع الجمهور حينئذ من الاعتقاد فى أن أحمد رمزى هو ذلك الذئب صائد النساء المرح والمهذب كما ظهر بنفسه على الشاشة؟.

تماما إذا قلنا ما الذى يمنع الجمهور من الاعتقاد فى أن مارشيلو ماسترويانى Marcello Mastroianni وأنيتا إكبرج Anita Ekberg هما نفساهما فى Intervista 1987)) فيلليني. كذلك ما الذى يمنع الجمهور من أن يعتقد فى أن القطار الذى يتحرك على الشاشة هو قطار فعلى، وأنه مقبل حقا، فيقفز من كراسيه ويهرب صارخا، كما حدث لطليعة الجمهور فى العرض العام الأول لفيلم "وصول القطار إلى محطة لاسيوتا" L'arrivée d'un train à La Ciotat (1895) ؟.

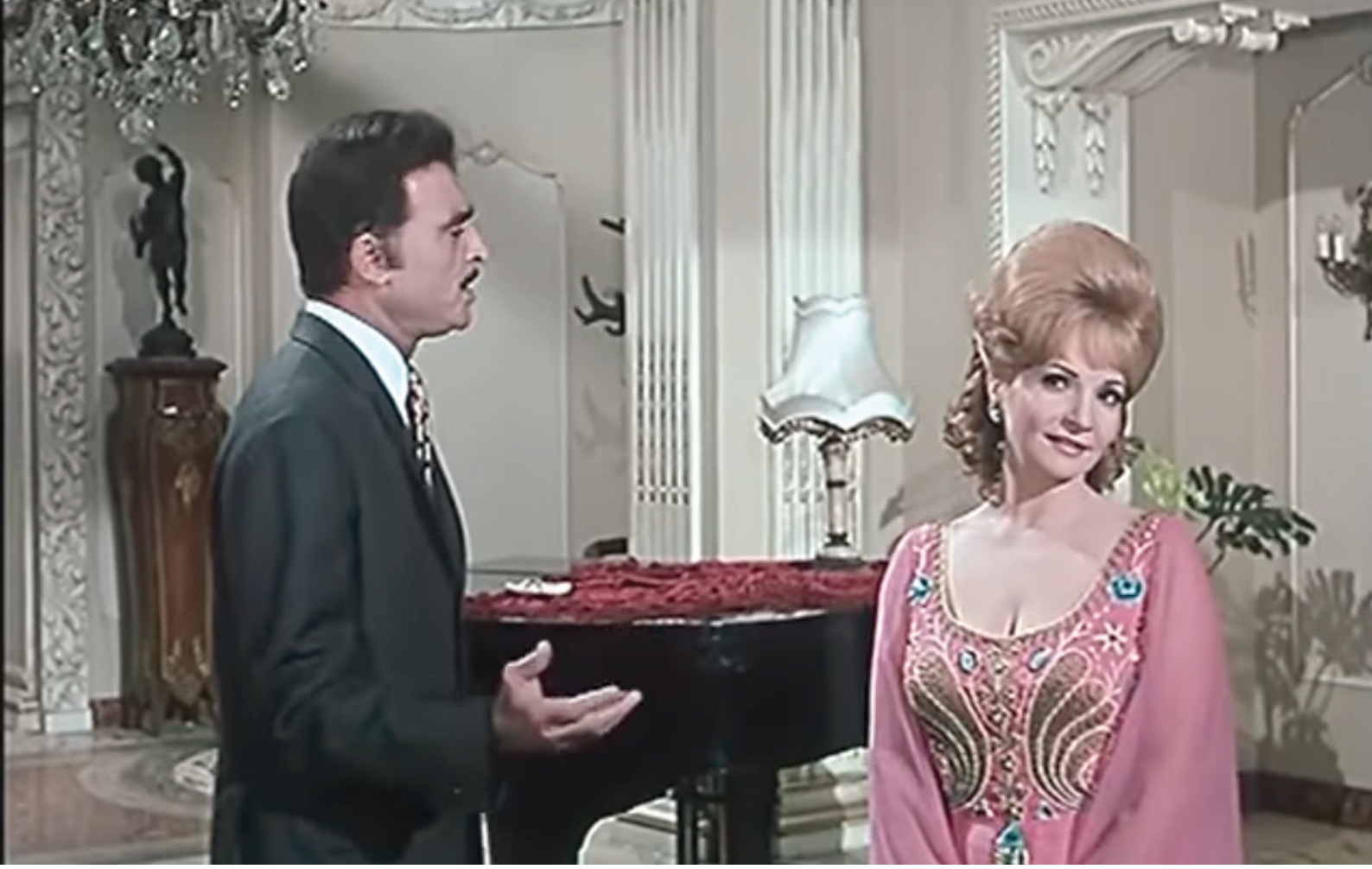
إن شيئا عظيما ورائعا حدث فى العرض الأول لاختراع السينماتوجراف Cinéma-tographe للأخوين أوجست ولويس لوميير Auguste and Luis Lumièr، كانت لحظة بِكْرا من لحظات الشعر، خارج العقل وقيود العقلانية. لحظة سحرية سقطت فيها الحواجز و فنيت معها الحدود. لم يعد ثمة انفصال بين واقعى وافتراضى، أو بين حقيقى وخيالى. اتحد فيها الشىء مع صورته، وصارت الأشياء فيها واحدا.

تعلق بعض الكتابات النقدية على تلك التجربة، وتفسر سلوك الجمهور عند مشاهدته لفيلم "وصول القطار.." وتعزوه إلى عدة أسباب، منها حداثة الاختراع الذى يعطى الإيهام بالحركة وعدم استيعاب الجمهور له، منها أيضا زاوية تصوير القطار، التى كانت زاوية أمامية، مما أعطى انطباعا لدى المشاهدين بأن القطار قادم نحوهم، لذا أصابهم الفزع.

لكن ثمة كتابات أخرى أكثر تشككا تقول إن هذه الحكاية هى محض خرافة تم اختلاقها، ولا يوجد سند يثبت وقوعها.

وأقول ما المانع؟! هذا شأن المؤرخين. هى فى كل الأحوال، سواء أحدثت أم لم تحدث، تبقى حكاية جميلة. إن ما يهم فيها هو أنها تشير إلى، أو تؤكد الدور الخلاق الذى يلعبه ذهن المتلقى فى الفن، فالمتلقى مبدع مشارك بتوحده واندماجه مع العمل الفنى، ومهما تكن الأساليب أو الحيل التى يلجأ إليها الفنان، إذا لم تحرك استجابة لدى المتلقين، فهى فى حكم اللاشىء.

و حينئذ، لا يُعد من قبيل التزيد والمبالغة أن نؤكد حقيقة مفادها أن عملية عرض الفيلم وتجربة مشاهدته بواسطة الجمهور هى ما يصنع من الفيلم فيلما،



وما يمنحه شهادة الميلاد والوجود. فالفيلم الجاهز للعرض ولكنه لم يُعرض بعد مثل جنين مكتمل لم يولد بعد، يبقى فيلما مُحتمَلا. وأثناء لحظة العرض وبعدها ينفصل الفيلم عن مبدعه، ويصير جزءا من تجربة متلقيه. الجمهور بالنسبة للفن ضرورة مطلقة لا غنى عنها. يستوى فى هذا أن يكون الفيلم روائيا أو وثائقيا، أو تحت أى تصنيف نوعى وضعه المُصنِّفون.

التصنيف ليس أكثر من أداة لها وظيفة، أحيانا ما تحقق فائدة بالنسبة لمنتجى الأفلام، خاصة فى توجيه شرائح الجمهور وإرشادهم إلى نوعهم المفضل. أما بالنسبة للناقد، فهو وسيلة مساعدة لتسهيل القراءة والتواصل مع الفيلم ، وإذا تجاوزت دورها هذا، فإنها تصبح خطرا حقيقيا وعائقا أمام فعل القراءة فى حد ذاته، الذى سيتحول تكرارا وترديدا لا أكثر حول النوع وسماته وتحققها فى هذا الفيلم أو ذاك. إنه بوصلة، أو دليل إرشادي، قد يصلح أو لا يصلح، وقد يكون مُضللا بدلا من أن يكون دليلا هاديا. المطلوب من الناقد الانتباه له، ووضعه فى دوره ومكانته وحجمه، وألا يبالغ فى الإيمان به.

إن أول من أطلق وصف "تسجيلى" على فيلم ما كان البريطانى جون جريرسون John Grierson وعرَّفه فقال إنه: "التجسيد الفنى للواقع"، وفى ترجمة أخرى أنه: "تناول فنى للواقع فى معالجة إبداعية. ومن هنا فإنه لا يعتمد على السينما كأداة فحسب بل كفن أيضا".. ألا يصلح هذا أيضا لتعريف الفيلم الروائي؟.

لقد طرح المؤرخ والناقد الفرنسى برنارد شاردير Bernare Chardère الشك حول وجود أكثر من نسخة من الفيلم الأول "الخروج من مصانع لوميير" (1895)، ولقد عُثِر بالفعل عام 1993 فى السينماتيك الفرنسى على نسخة أخرى منه، تحوى بعض التفاصيل المختلفة عن تلك النسخة المشهورة، التى شاهدها العالم أجمع، فهل كان الأخوان لوميير يسلكان مسلك ما عُرِف فيما بعد بالأفلام الروائية بإعادة تصوير اللقطة للوصول لأفضل جودة ممكنة؟ هل لهذا يمكن أن نعتبر فيلم "الخروج.." فيلما تمثيليا لا تسجيليا؟.

مراجع المقال:

إنجا كاربتنيكوفا: كيف تتم كتابة السيناريو، ترجمة: أحمد الحضري، المجلس الأعلى للثقافة.

باتريشيا أوفدرهايدي: الفيلم الوثائقي- مقدمة قصيرة جدا، ترجمة: شيماء طه الريدي، مؤسسة هنداوى للتعليم والثقافة.

برنار شاردير: سينماتوجراف لوميير، ترجمة: أحمد عاطف، صندوق التنمية الثقافية.

ألبرت فولتون: السينما آلة وفن، ترجمة: صلاح عز الدين وفؤاد كامل، مكتبة مصر.

نساء عربيات فى سينما تهانى راشد
فضاءات النساء فى المحنة

تهانى راشد من أهم المخرجين والمخرجات التسجيليين فى كندا وعملت معظم حياتها الوظيفية كمخرجة بالمركز القومى للسينما بكندا. هذا المركز (والترجمة الحرفية لاسمه هى: "الإدارة القومية للفيلم")، هو الهيئة التاريخية التى كانت فى يوم من الأيام أقوى قطاع عام سينمائى فى العالم أجمع، من حيث ميزانية إنتاج الأفلام التسجيلية وعدد الأفلام المنتجة، إلى أن طالتها يد الخصخصة وقزمتها سياسات تحرير السوق فى القرن الحادى والعشرين. ومن بين مخرجى هذه الهيئة جاء المخرج الكندى النيوزيلاندى عاشق مصر(جون فيني) الذى استقدمه الدكتور ثروت عكاشة ليخرج فيلم "ينابيع الشمس" عن تاريخ النيل، فأمضى البقية الباقية من حياته فى مصر مصوراً فوتوغرافياً ومخرجاً.

وليد الخشاب *

يعرف المشاهد المصرى بعض أفلام تهانى راشد الأخيرة التى أنتجت فى مصر، مثل "جيران" عن التنوع الثقافى والطبقى والسياسى فى حى جاردن سيتى، وتحولات الحى التاريخية، أو تحفتها عن بنات الشوارع "البنات دول" الذى تعرض فيه لحياة هؤلاء البنات دون تعالٍ ودون تجميل، معطيةً إياهن صوتاً يظهر صلابتهن وكفاحهن اليومى للبقاء على قيد الحياة فى ظروف اجتماعية طاحنة وفى عالم المدينة المتوحش. كما شاهد الكثيرون فيلم تهانى راشد "أربع نساء من مصر"، لأن الفيلم تم تصويره فى مصر ويدور حول أربعة رموز سياسية وثقافية بين نساء مصر الفاعلات فى العقود التى تلت الحرب العالمية الثانية وثورة يوليو 1952.

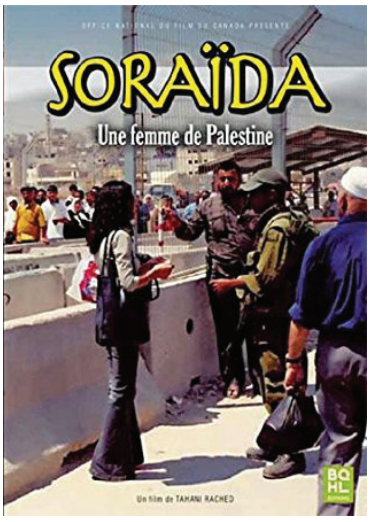
لكن هذا المقال يركز على فيلمين "عربيين" لـتهانى راشد من إنتاج المركز القومى للسينما بكندا، ولم يتسن للمشاهد العربى رؤيتهما على نطاق واسع، لأسباب تاريخية وسياسية، أو لأسباب تتعلق بالتوزيع الذى لم يكن يفسح مجالاً كبيراً للأفلام التسجيلية السينمائية فى العالم العربى فى الثمانينيات والتسعينيات، فما بالك بأفلام من إنتاج كندا؟، يجمع بين أفلام تهانى راشد العربية الكندية - خلافاً لكونها ناطقة بالعربية ومن إخراج مخرجة عربية كندية - أن النساء، والسياسة بوصفها نضالاً ضد الهيمنة، هما محور الأعمال، أناقش هنا فيلمى "بيروت: عايشين من قلة الموت" (كندا 1983) عن أحوال النساء اللبنانيات اللاتى تعرضت حياتهن وعائلاتهن للتدمير بسبب العدوان الإسرائيلى على لبنان

فى 1982، و"سريدة: امرأة من فلسطين" (كندا، 2004) عن سريدة المناضلة الفلسطينية والناشطة الاجتماعية وحياتها تحت الحصار الإسرائيلى، وحظر التجوال، الذى فرضته سلطات الاحتلال، أما "أربع نساء من مصر" (كندا 1997) عن المسيرة النضالية لكل من شاهندة مقلد وأمينة رشيد ووداد متري وصافيناز كاظم، فقد عرض على نطاق أوسع من "بيروت" و"سريدة"، وأكتفى بالإحالة لمقالى عنه فى "الفن السابع" الذى نشر مواكباً لعرض الفيلم.

فضاء الحداد والأمل

يمكن تسمية أفلام تهانى راشد بـ"الأفلام المكانية"، بمعنى أن الفضاء الفيلمى يلعب دوراً محورياً فى الدلالة والتركيب الجمالى للأفلام، وليس مجرد خلفية تتكلم أمامها الشخصيات. محور معظم أفلام تهانى راشد هو المرأة بحضورها وصوتها وهمومها، وذلك فى علاقتها بفضاء معين يكشفها للعراء أو يضيق خناقه عليها أو يتعايش معها، وهو الحال بوضوح فى أفلامها العربية، لا سيما العربية الكندية منه، تتراوح فضاءات الأفلام العربية/الكندية لتهانى راشد بين قطبين هما، الانفتاح الموحش فى خلاء أو شبه خراب تحت السماء، والانغلاق الخانق فى مكان/محبس لا يكاد يصله ضوء الشمس، وبين القطبين مقامات مختلفة.

فى "بيروت: عايشين من قلة الموت" تتبع الكاميرا حياة مجموعة من السيدات فى منطقة على الساحل خارج بيروت. تفسح المجال لحكاياتهن وشهاداتهن دون تدخل من المخرجة، التى لا نكاد نسمع أسئلتها فى شريط الصوت. يعطى ذلك المحو لصوت المخرجة وصورتها حضوراً قوياً يبدو "موضوعياً" لصوت السيدات اللبنانيات، كأنهن يحكين حكاية متصلة متسقة تلخص شهادات عن أثر الحرب الأهلية على حيواتهن. بعد بداية الحرب الأهلية عام 1975، لجأت مجموعات من العائلات الفقيرة التى تهدمت بيوتها إلى ساحل بيروت و"احتلت" الاستراحات الصيفية لأهل بيروت واتخذتها سكناً مؤقتاً. أى أن أفراد تلك العائلات المنكوبة تحولوا إلى لاجئين فى وطنهم لبنان، وحولوا عشش المصيف إلى معسكر للاجئين.



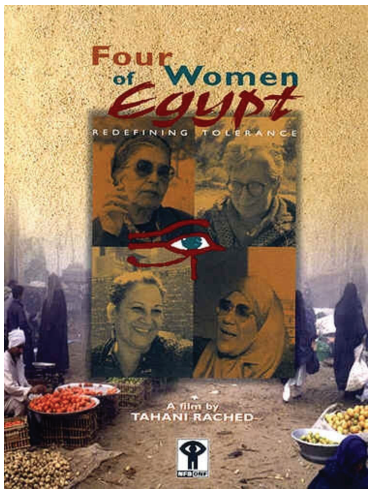
ثم تعرض هذا المعسكر إلى قصف مكثف على يد سلاح الطيران الإسرائيلى، فى إطار الغزو الإسرائيلى للبنان عام 1982، أدى إلى خراب المنطقة خراباً شبه تام.

بعد أسابيع قليلة من الغزو، وصلت تهانى راشد لتوثق الدمار الذى حل بهذه المنطقة، التى عانى أهلها من تدمير بيوتهم مرتين فى خلال أقل من عشرة أعوام، ولتنقل للعالم أصوات النساء رافعات الرأس وسط هذه المأساة، فمثلاً تتبع الكاميرا سيدة مسنة تعيش وحيدة، تكسب قوتها من جمع الخردة وما يصلح للبيع من مقالب القمامة القريبة.

وتتبع كذلك سيدة أخرى انفصلت عن زوجها منذ زمن، وتفرغت لتربية أولادها وبناتها، معتمدة على العمل فى البيوت وبيع الطعام. تمثل هاتان المرأتان وجهين لعملة الصبر الواحدة. يفتتح الفيلم على هزيج السيدة العجوز تتحسر على الحال وتنعى زمنا ولّى كانت فيه مستورة الحال. يقوى من التأثير المؤلم للصوت الحزين وللعبارات المتألمة أن ملامح السيدة العجوز متغضنة وتجاعيد جبهتها غائرة، وأن الكادرات التى تصورها لقطات جامعة متوسطة تظهر بوضوح أكوام الحطام، التى تتحرك العجوز بينها، وكأننا إزاء تصوير حديث لمشهد تراثى لبكاء شاعر على الأطلال. ثم تتضاعف جرعة التأثير المؤلم، عندما يدرك المشاهد أن مصدر رزق العجوز هو جمع الخردة، وفرز ما يصلح للبيع فى تلال القمامة.

أما السيدة التى فى منتصف العمر، فتشد انتباهنا بفصاحتها وقوة شخصيتها. هى لا تأسى على ما فات، لكنها تطالب بالحق فى حياة كريمة. فهى لا تكتفى بإدانة العدوان الإسرائيلى الذى دمر بيتها، لكنها تنتقد غياب مؤسسات الدولة التى جعلت مواطنين لبنانيين مثلها لاجئين فى وطنهم، متروكين لعناية هيئات الأمم المتحدة. ونتابعها وهى تقف مع آخرين فى طوابير تسليم التموين بمعرفة وكالة غوث اللاجئين التابعة للأمم المتحدة. فى تلك اللحظات تجسد الصورة ما يحمله شريط الصوت، لسنا هنا بإزاء أزمة وطنية فقط، ناجمة عن اعتداء قوة استعمارية على بلد مجاور، بل نحن كذلك بصدد مشكلة طبقية، فتخلى الدولة عن مواطنيها البسطاء هو نتيجة لسيطرة طبقات حاكمة على مؤسسات الدولة لا تلتفت إلا لمصالحها.

ثم ندخل مع السيدة إلى بيتها المتواضع الذى تم بناؤه بأبسط الإمكانيات بعد القصف الإسرائيلي، وهى تعد الطعام بينما تدردش مع المخرجة الباقية خارج الكادر، كأننا ندخل ضيوفاً على النساء فى لحظة حميمية من نشاطاتهن اليومية. يظهر تناقض ثانوى بين الفضاءين ، الخارجى المفتوح، والداخلى المقفول، بين الخلاء، فضاء الخراب الذى خلّفه القصف، وبين الفضاء الحميم المغلق، فضاء البيت من الداخل. فإن كان الأول يدل على وحشية العدوان وبقاء النساء وأسرهن فى العراء، حرفياً ومجازياً، فإن الثانى يدل على استمرار الرعب وأثر الصدمة، رغم أن فكرة البيت مرتبطة مبدئياً بالإحساس بالأمان. يتجلى هذا الرعب فى استخدام السيدة سيخا طويلا من الحديد تحكم به إغلاق الباب خلف أطفالها حين يخرجون من البيت. ويزيدُ التأثيرَ قوةً أن الباب بل والبيت كله يبدوان من الهشاشة بمكان، بحيث تظهر عبثية التراس المهول الذى لن يحمى البيت إذا ما تعرض لهجوم، لكنه يبقى علامة على الرعب الذى يفسر وجوده العبثى.



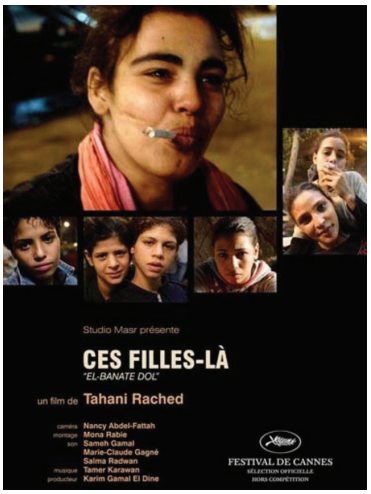
فضاء التوتر الحاضر

هذا التناقض بين الفضاء المفتوح والفضاء المقفول يعود بقوة فى فيلم تهانى راشد: "سريدة، امرأة من فلسطين". معظم الفيلم تم تصويره فى منزل سريدة، بطلة الفيلم، برام الله، فلسطين، خلال فترة كانت قوات الاحتلال الإسرائيلى تفرض فيها حظر التجوال على الضفة الغربية المحتلة أثناء الانتفاضة الثانية فى 2003. لذلك فمعظم المشاهد فى الفيلم داخلية، نستمع فيها إلى قصة حياة سريدة وتاريخ عائلتها واختلاطه بالتاريخ العام للفلسطينيين ولتجربة نزع الأرض منهم، وكفاح سريدة الناشطة والمناضلة لبناء مؤسسات اجتماعية وتعليمية تبنى عقول ونفوس الشباب الفلسطيني. لكن حميمية منزل سريدة تصطبغ بإحساس السجن، لأن الفيلم مفروض عليه أن يتم التصوير داخل المنزل، فى ظل حظر التجوال، فى المقابل، تظهر اللقطات الخارجية القليلة بوصفها إما سرداً بصرياً للخطر المحدق فى الخارج ، دوريات الاحتلال التى تمثل تهديداً مستمراً، أو لحظات نادرة من الحرية النسبية المغتنمة – حرية الخروج خارج المنزل.

كما فى معظم أفلام تهانى راشد، تتراوح اللقطات الداخلية بين المتوسطة القريبة والمتوسطة الجامعة، مركزة على جسد المرأة وصوتها، لكن حجم اللقطات فى "سريدة" يكتسب معنى سياسياً لأنه محكوم بحظر التجوال . فى لحظة محكوم فيها على الفلسطينيين بالسجن داخل بيوتهم، أكبر لقطة متاحة (فى فضاء مقفول، داخل البيت) هى اللقطة المتوسطة الجامعة. مثلما فى "بيروت"، يمثل الفضاء الخارجى مساحةً مهددةً مرتبطةً بعنف العدوان، ويمثل الفضاء الداخلى مكاناً يحمل قدراً من الحماية لكنه بالأساس مكان/ سجن. فى "سريدة" يزيد التوتر والإحساس بالوجود فى زنزانة بسبب لحظة التصوير، أى لحظة عنف حظر التجوال نفسه، بعكس "بيروت" الذى تم تصويره بعد انتهاء عنف القصف الإسرائيلى.

درجات التوتر والقلق تتفاوت بين الفيلمين بسبب علاقة الفضاء بشريط

الصوت. "بيروت" فيلم عن الحداد والأمل بعد العاصفة، يتعانق فيه فضاء الخراب المتخلف عن القصف الإسرائيلى مع غناء العجوز المنتحبة على ابنها الراحل، وصوت مثقف المنطقة يحكى بشكل منظم عن تاريخ سكان المكان، وصوت السيدة التى تطالب بحقها فى السكن والعمل والحماية الاجتماعية بقوة لكن دون هيستيريا. أى أن الانفعال السائد أشبه بجرح (الخراب المكاني) يندمل بفعل الغناء والشكوى والمطالبة بأحوال أفضل (شريط الصوت). فى المقابل، "سريدة" فيلم يتفاعل فيه شريط الصوت مع المكان المقفول بحيث يضاعف أحدهما إحساس الاختناق والحبس والقلق الذى يثيره الآخر. بالإضافة إلى اضطرار سريدة وعائلتها إلى البقاء حبيسى فضاء المنزل المغلق عليهم بفعل حظر التجوال، وإلى إحاطة الظلام بهذا الفضاء المحبوس فى أحيان كثيرة، يحمل شريط الصوت من العالم الخارجى الممنوع على الفلسطينيين - الذى تحكمه القوات الإسرائيلية - أصوات الاحتلال، صياح الجنود، أصوات المركبات العسكرية، طلقات الرصاص والانفجارات. هذا التوتر أكثر حدة وحضوراً من نظيره فى "بيروت" لأنه ناتج عن أذى راهن معاصر للحظة التصوير، لا عن استرجاع أذى مضت عليه بضعة أسابيع.



تركيب المونتاج للمكان يلعب دوراً مهماً فى التأثير الانفعالى للفيلمين. فى "بيروت"، يتناقض الفضاءان الخارجى والداخلى لأن المونتاج يوالى لقطات تبنى مساحة الفضاء المحيطة ببيوت اللاجئين، بحيث تتكون لعين المشاهد صورة واقعية إجمالية متصلة للموقع ككل، من لقطات عامة تصور الموقع كاملاً عن بعد، إلى لقطات متوسطة جامعة تكشفه عن قرب أكبر، ثم لقطات متوسطة قريبة نتابع فيها مثلاً موظف الأمم المتحدة، الذى يمر بالبيوت المتهدمة ليرصد أسماء وأعداد ساكنيها، وبالبيوت المبنية ليرصد احتياجات سكانها التموينية. وفى المقابل، لا تهتم الكاميرا بتفصيل بيت المرأة التى نتابعها، فقط تكتفى بعرض صور المطبخ ومكان الجلوس. هكذا ينشأ توتر بين دمار الفضاء الخارجى ومحاولة الكاميرا والمونتاج إعادة بنائه مكتملاً ، وبين سلامة الفضاء الداخلى للمطبخ الذى يبدو "مبتوراً" عن بقية البيت وعن بقية الحي. كأن الحى سليم رغم القصف، بفضل عمل السينما، بينما البيت، تجسيد الجانب النفسى للمرأة، مجزأ، يحمل بتأثيرالمونتاج آثار تمزق المرأة نفسياً ومعاناتها بسبب التهجير والعدوان.

على النقيض من ذلك، فالمونتاج فى "سريدة" "يقطع" بقدر ما "يصل" بين أجزاء الفضاءين الداخلى والخارجي. من ناحية لا تظهر تواصلات فى الفضاء خارج المنزل، بل انقطاعات متراكمة، مساحات حركة الفلسطينيين تقطعها مساحات سيطرة قوات الاحتلال، وحدة الفضاء الفلسطينى لا تتجسد بصرياً لأن الفضاء فى الفيلم مشطور بين الخارجى والداخلي، ولأن الخارجى مفتت بين "مزق" يتحرك بينها الفلسطينيون ويفصل بينها الإسرائيليون. هناك فقط وحدة نسبية فى لقطات متوسطة وجامعة للبيوت الفلسطينية تتحرك سريدة بينها دون خروج إلى الشارع الكبير، أثناء حظر التجوال. لكن يقابل هذا الاتصال المكانى الفلسطينى إحساس التكدس غير المريح للبيوت، ويزيد منه إحساس الحصار داخل بيت سريدة. وبشكل عام، يلفت النظر فى الفيلم أن بناء المونتاج للمكان، وحجم اللقطات، يخرج عن المألوف فى السينما الفلسطينية - أو فى السينما المتعاطفة مع القضية الفلسطينية - التى عادة ما تخصص مكاناً بارزاً للقطات عامة وللقطات طويلة تظهر فيها الأرض متصلة، موضوعاً للتحية والحنين والتمجيد.

لعل اللحظة الوحيدة التى تظهر فيها أرض فلسطين متكاملة، متصلة، فى فيلم "سريدة" هى المشهد المبنى على لقطات طويلة قليلة، تظهر فيه سريدة وقد ارتدت ثوب جدتها التقليدى وتحكى ذكرياتها عنها، وتشرح معنى الثوب كأيقونة للهوية ودليل على عمق الوجود الفلسطينى فى التاريخ. يمثل المشهد تجسيداً لفكرة

الإحياء، لمفهوم استعادة التاريخ ونفخ الروح فى الماضى المنقضي، لكنه أيضاً - بشكل مجازي - يمنح فكرة فلسطين كأرض ووطن جسداً هو الثوب الكامل المتكامل (فلسطين كمساحة منبسطة، حية، لها ألوان الثوب المنبسط، الذى يلبسه جسد حي، والذى يحمل ألوان فلسطين) . المفارقة هى أن الثوب يمثل الفقد والحضور معاً، لأنه يستحضر فلسطين كأرض متكاملة. لكنه يؤكد كذلك غياب فلسطين، إذ إنه مجرد استعارة، كما أنه تذكرة برحيل الجدة عن عالمنا. أضف إلى ذلك المفارقة الأكبروهى أن المجازوحده يظهر فلسطين متكاملة كمكان، فى شكل استعارة الثوب، بينما صور المكان الفلسطينى لا تظهره إلا مُجَزءًا مُقَطَعاً.

الصوت يفتح المكان ويضيقه

تختتم تهانى راشد أفلامها العربية بغناء أو حكايات تجعل الصوت البشرى مركز النهايات، وحامل الخلاصة. ينتهى فيلم "بيروت" بطفل صياد يغنى فى قاربه دون مصاحبة موسيقى، أغنية مليئة بالشجن والأمل معاً يردد فيها: "أنا لبناني". يفتح الصوت بذلك خاتمة الفيلم على الأمل فى إعادة بناء لبنان موحد فخور بهويته القومية، الأمل الذى يمثله شباب واعد عامل. ويضاعف تأثير الانفتاح وجود الطفل فى الهواء الطلق، فى براح البحر، لأن الكاميرا تخرج من فضاء الدمار وفضاء البيت الضيق إلى آفاق البحر الأرحب.

لكن بعد عشرين عاماً على تصوير فيلم "بيروت"، تبدو الآمال والأحلام التحررية العربية أكثر بعداً عن التحقق. ويتجسد هذا الوعى القاسى فى نهاية فيلم "سريدة". لا ينتهى الفيلم بأغنية، بل بلقطة قريبة لجارة سريدة فى رام الله تحت الحصار بعد قمع الانتفاضة، تحكى حلماً حلمت به: أنها رأت أفراداً فلسطينيين معلقين فى أحبال الغسيل، كأنهم قطع ملابس منشورة. ولما سألت عن السبب قيل لها إن الإسرائيليين فعلوا هذا بالفلسطينيين ليظلوا معلقين هكذا بين السماء والأرض، لا يطالون سماءً ولا أرضاً. رغم الأمل الذى تبثه السخرية والطرافة، فالحكاية قاسية فى تعبيرها عن علاقات القوة بين الفلسطينيين وقوات الاحتلال الإسرائيلية. وتركز فى اللقطة قبل الأخيرة فكرة الحصار، التى تخيم على الفيلم، اللقطة قريبة، يشغلها وجه الجارة، داخلية، لا مكان فيها لبراح ولا لسماء. وصوت المرأة فيها يصف وضعاً يشبه السجن، كأن حبل الغسيل قيد على الأجساد الفلسطينية. هكذا، تضاعف المفارقة إحساس الاختناق الذى ينتجه الفيلم، بدلاً من أن يؤدى الصوت إلى حمل المشاهد خارج الكادر السينمائي، معطياً رحابة أكبر للعالم المصور، يتحول الصوت لعنصر يسهم فى مضاعفة تأثير القيود والحبس.

*** أستاذ الدراسات العربية بجامعة يورك**

وصية رجل حكيم فى شئون القرية والتعليم

فيلم تسجيلى لداوُد عبد السيد

ارتبطت بداية السينما التسجيلية فى العالم بنشأة فن السينما على يد الأخوين (لوميير) اللذين قدما عرضا لمدة دقيقتين بعنوان (الخروج من مصانع لوميير) عام ١٨٩٥ لتنتشر بعد ذلك ويصبح لها روادها العالميون الكبار أمثال (الأمريكى روبيرت فلا هيرتى ١٨٨٤ : ١٩٥١) والسوفييتى (دريجا فيرتوف ١٨٩٥ :١٩٥٤) وغيرهما ،وهو يعد نفس الأمر بالنسبة لنشأة السينما التسجيلية فى مصر الذى ارتبط أيضا بنشأة فن السينما المصرية .

كرم نوح

ولعل المخرج محمد بيومى (١٨٩٤ :١٩٦٣) هو الرائد الحقيقى لهذا الفن منذ تأسيسه لمجلة آمون السينمائية المصورة (١٩٢٣) وصدور عددها الأول (ترحيب الأمة المصرية بعودة الزعيم سعد زغلول من منفاه) ،ثم تتابعت تلك المجلات المصورة مثل (صور من الحياة) التى أنشأتها شركة شل المصرية لترصد من خلالها المشروعات المهمة فى مصر (١٩٥٤ :١٩٥٥) ومجلة (مصر اليوم ١٩٧٢) للوكالة العربية للسينما التابعة لوزارة الثقافة المصرية ثم جاءت جريدة مصر السينمائية التى أسسها المصور السينمائى حسن مراد وظلت تابعة لأستوديو مصر حتى وفاته عام ١٩٧٠ لتنتقل تبعيتها بعد ذلك للهيئة العامة للاستعلامات وقدمت طوال تاريخها أكثر من ٢٥٠٠ عدد يمكن اعتبارها تسجيلا تاريخيا مهما لواقع المصريين فى تلك الحقبة.

وقد حفل تاريخ السينما التسجيلية فى مصر بالعديد من الرواد، فقد كانت هى المدخل الرئيسى لكبار مخرجى السينما الروائية أمثال محمد كريم ونيازى مصطفى وصلاح أبو سيف، ممن كانت لهم إسهاماتهم فى مجال الفيلم التسجيلى ليصبح هذا الفن هو البوابة الرئيسية للولوج إلى عالم السينما الروائية، وهو التقليد الذى ظل ساريا حتى بالنسبة لجيل السينما المصرية الجديدة ورواداها المخرجين أمثال عاطف الطيب وخيرى بشارة وداود عبد السيد وإسهاماتهم المتميزة أيضا فى هذا المجال .

ولا ينفى هذا بالضرورة أن السينما التسجيلية ظل لها هذا الكيان المستقل والرواد الذين أخلصوا لها طوال عمرهم ويعد المخرج سعد نديم (١٩٢٠:١٩٨٠) الذى أخرج ثمانين فيلما تسجيليا خير مثال لذلك، وأيضا صلاح التهامى(١٩٢٢:١٩٩٧) الذى سافر إلى لندن لدراسة السينما التسجيلية، ومخرج السينما التسجيلية الكبير عبد القادر التلمسانى لتستمر تلك المسيرة الحافلة بأسماء كبار المخرجين المبدعين، رغم ذلك التداعى الذى أصاب هذا الفن بوجه خاص لتبقى آثاره المهمة دليلا على قدرة هذا الفن على التعبير والتوثيق لحياة المصريين، شأن آثارهم الدالة على ذلك المجد الذى كان .

داوُد عبد السيد مخرج مختلف لسينما تبدو مختلفة

المتتبع للسيرة الذاتية للمخرج داوُد عبد السيد (٢٣ نوفمبر ١٩٤٦) ربما تتبين له تلك الملامح الخاصة لذلك المخرج الذى استطاع أن يحتل مكانة كبيرة فى تاريخ السينما المصرية، ليس فقط بوصفه صاحب ثلاثة أفلام ضمن أهم مائة فيلم فى تاريخ السينما المصرية وهى (الكيت كات ١٩٩١) و (أرض الخوف ٢٠٠٠) و (رسائل البحر ٢٠١٠) أو تلك الجوائز العديدة التى حققتها كل أفلامه، ولكن لكون مسيرته فى الإبداع السينمائى بإيقاعها غير المنتظم ربما يكشف عن ذلك الجانب المهم لمخرج لا يصنع سوى الفيلم الذى يتطابق مع رؤاه الفكرية والفنية، وهو ما يبرره ميله إلى صياغة السيناريو أو التأليف لمعظم أفلامه، التى لم تتجاوز تسعة أفلام روائية جاءت جميعها معبرة عن شخصيته الذاتية أو ما يسمى بسينما المؤلف وهو ما يعبر عنه داوُد عبد السيد بقوله إن السيناريو الجيد هو ما يصنع فيلما جيدا وأنه الأجدر بكتابة ما يراه متطابقا مع هواجسه ورؤاه، وهى السمة التى ربما اشترك فيها مع بعض رموز جيله من صناع السينما المصرية الجديدة، التى خرجت من رحم جيل رواد السينما الأوائل التى لا ينكر داود عبد السيد أنه امتداد لها، ربما من زاوية انحيازاتها لقضايا الواقع المصرى بمعاناته الخاصة عند صلاح أبو سيف ويوسف شاهين وحسين كمال وغيرهم الذين ربما شغلتهم انحيازاتهم الأيديولوجية التى ميزت واقعهم السياسى،الذى ساد طوال خمسينيات وستينيات وسبعينيات القرن الماضى، والتى كان يسعى فيها هؤلاء للانتصار لمبادئ فكرية وسياسية تتجاوز الاستبداد السياسوالقهر الاجتماعى، وفق تصوراتهم تلك التى تنظر إلى الواقع فى عمومه .

ربما ما صنع تلك الإضافة فى السينما الجديدة عند داود عبد السيد وعاطف الطيب وخيرى بشارة ومحمد خان هو ميلهم إلى جعل الإنسان الفرد بمعاناته الخاصة هو محور فهم السينمائى فى واقع مختلف، تبدلت فيه القيم السياسية مدشنة لواقع جديد، تهاوت فيه كيانات سياسية وقيم أيديولوجية كانت راسخة وهو ما يتبدى بشكل خاص فى سينما داود عبد السيد، الذى يقترب فيها إلى العالم الخاص لأبطاله بكل هواجسه وقلقه ومعاناته الشخصية، التى تماثل قلقنا ومعاناتنا نحن، والذى يقودنا فى النهاية إلى اكتشاف القوانين أو العلاقات المحركة

لواقع أبطاله، الذى يعكس واقعنا أيضا بظلاله السياسية والفكرية المكونة له .

أيضا لعل ما يميز سينما داود عبد السيد هو اعتناؤه بجاذبية فيلمه لدى جمهور السينما المتنوع، وهى المهمة الصعبة أو المستحيلة على حد زعم جورج سادول الناقد السينمائى الفرنسى، حيث استطاع بموهبته الفذة وذكائه الخاص أن يصنع تلك المساحة من التلاقى مع جمهور واسع، كان دوما ينتظر إبداعاته بشوق جارف، محققا تلك المعادلة الصعبةوربما كان لسنة تخرج داوود عبد السيد (1967) فى معهد السينما فى تلك الدفعة التى تخرج فيها أيضا عاطف الطيب وعلى بدرخان وخيرى بشارة تلك الدلالة المهمة لذلك الجيل، الذى خرج من رحم هزيمة ثقيلة ليبحث عن ذاته التائهة بعيدا عن صخب الشعارات وزيف المقولات الأيديولوجية الجامدة، ومتلمسا أيضا لذلك الألم الخاص بعذابات الإنسان الفرد المنفلت من أسر واقع لا يعترف بوجوده الخاص .

داوُد عبد السيد .. سنوات البحث والتكوين

عمل داود عبد السيد بعد تخرجه كمساعد مخرج ومخرج مساعد فى عدد قليل من الأفلام وهى (الرجل الذى فقد ظله ١٩٦٨ من إخراج كمال الشيخ) وفيلم (الأرض) من إخراج يوسف شاهين ١٩٧٠ وفيلم (أوهام الحب) من إخراج ممدوح شكرى ١٩٧٠ثم توقف بعد ذلك لعدة سنوات لعدم شغفه بتلك المهمة التى لا تعبر بالضرورة عن رؤيته وهواجسه الخاصة . حمل بعدها كاميرته ليخوض تلك المغامرة كمخرج لبعض الأفلام التسجيلية، التى أهمها (وصية رجل حكيم ١٩٧٦) الذى نعرض له فى هذا المقال وفيلم (العمل فى الحقل ١٩٧٩) وفيلم (عن الناس والأنبياء والفنانين) ١٩٨٠.

أتاحت تلك الأفلام التسجيلية للمخرج داود عبد السيد القدرة على التعبير عن رؤيته للواقع والإبداع والإنسان وربما لتكشف أيضا عن تلك الهواجس والهموم،التى ستظهر جليا فيما بعد فى أفلامه الروائية .

أوضاع التعليم فى مصر

احتلت مصر فى تقرير المنتدى الاقتصادىالعالمىالسنوى (٢٠١٣:٢٠١٤) حول أهمية الابتكاروقوة البيئات المؤسسية الترتيب الأخير ضمن ١٤٨ دولة فى التعليم الأساسى ،كما احتلت أيضا المرتبة قبل الأخيرة فى تقرير التنافسية العالمى (global) بجنيف (٢٠١٠:٢٠١٧) تلك النتائج التاكتفى المسئولون فى الدولة المصرية برفضها واتهام تلك المؤسسات الدولية بالتعنت وفق نظريات المؤامرة السائدة لتبرير هذا التراجع المخزى الذى يعكس فشل السياسات التعليمية .

ولعل الأمر المحزن هو أن الدولة المصرية كانت أول دولة عرفت طريقها إلى التعليم منذ اختراع اللغة الهيروغليفية وإنشاء (برعنخ)أو بيت الحياة كأول مدرسة ومكتبة فى التاريخ الإنسانىواستمر الأمر مع دخول المسيحية سنة ٦٠ ميلادية لتلتحق تلك المدارس بالكنائس بدلا من المعابد وأنشئت المدرسة اللاهوتية بالإسكندرية ومع دخول الإسلام أُلحقت المدارس أيضا بالمساجد وكان جامع عمرو بن العاص أول مركز تعقد فيه حلقات الدرس ثم جاء الأزهر كأول مدرسة نظامية بتكليف من الدولة ليستمر طوال العهدين الأيوبىوالمملوكى حتى تولى محمد على حكم مصروالذى قام بتحديث التعليم على النمط الأوروبىفأنشأ

المدارس العسكرية والمدارس الابتدائيه والتجهيزية،وبعد ذلك افتتحت أول جامعة مصرية (جامعة القاهرة) ١٩٠٨ .

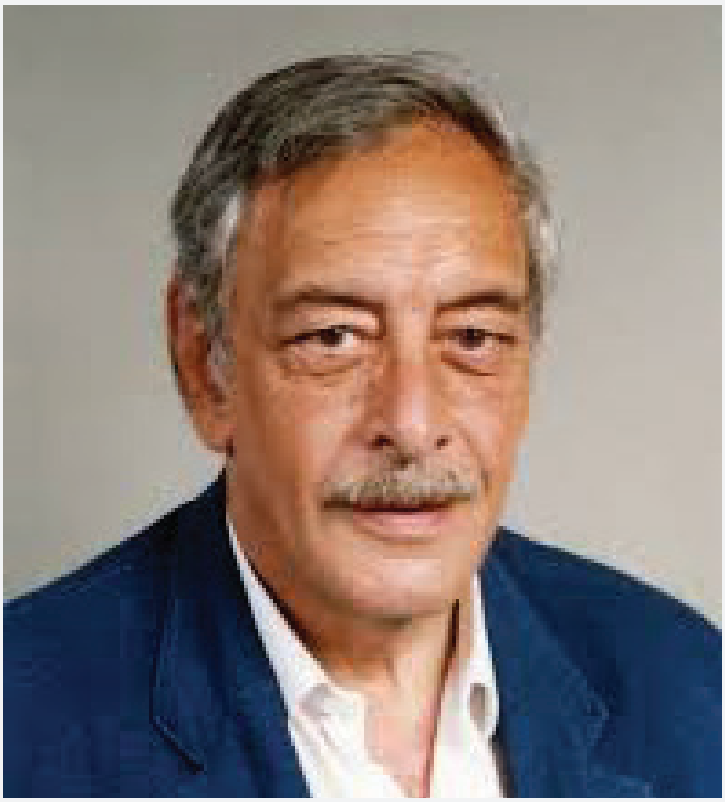
ولعله ليس أمرا غريبا أن يلتفت المخرج داود عبد السيد فى أول أفلامه التسجيلية لهذه القضية المهمة التى تشكل محور تقدم الأمم الحديثة ،وهو الأمر الذى يؤكد بوضوح طبيعة انحيازاته الفكرية، التى يسعى من خلالها إلى تحرير الإنسان من كل ما يعوق تحقق إنسانيته الواعية الحرة .

ربما يستدعى زمن إنتاج الفيلم (١٩٧٦) تلك الحالة التى كانت عليها الحياة السياسية والفكرية للنصف الثانى من منتصف سبعينيات القرن الماضى إبان حكم الرئيس السادات ،ذلك الواقع الذى كانت تشغله قضايا الانفتاح الاقتصادى وما ترتب عليها من آثار قاسية كانت تفت فى عضد الطبقة الوسطى الناصرية وتنزع من تحت أقدامها تلك المكتسبات التى تحققت طوال العهد الناصرى الخاصة بالعدالة الاجتماعية على نحو خاص ..فقد ظهرت على السطح فئات اجتماعية من السماسرة والمستوردين، كانت هى النواة التى ستشكل فيما بعد تلك الطبقة من الأثرياء الكبار التى ستفسد الحياة السياسية والاقتصادية للواقع المصرى حتى الآن .

ولعل ثورة المصريين فى يناير ١٩٧٧ وهو العام التالى لإنتاج الفيلم كانت تعكس بوضوح ذلك السخط الشعبى الواسع الذى يبكى لبن عبد الناصر المسكوب ،بينما كانت معظم أشكال المعارضة حينها ذات طابع يسارى وناصرى فى معظمها ،الأمر الذى وضعها فى حالة من الخصومة والعداء لنظام السادات الذى لجأ إلى الاستعانة بقوى الإسلام السياسى للنيل من خصومه فى صفقة تشابه صفقة فاوست مع الشيطان،تلك الخطيئة الكبرى التى ما زلنا ندفع ثمنها حتى الآن .

وربما هذا ما يفسر طبيعة سيناريو فيلم (وصية رجل حكيم) الذى كتبه داود عبد السيد والذى جاء مشحونا برؤى القوى المعبرة عن التغيير فى تلك الفترة والمشغولة بدورها بمفاهيم العهد الناصرى عن الاشتراكية والعداء للرأسمالية والقوى الرجعية المحافظة والاستعمار،ذلك النهج الذى ربما نعيد قراءته الآن فنكتشف بعض خلله .

تدور أحداث الفيلم داخل قرية مصرية تستعرضها كاميرا المصور (سعيد الشيمى) التى تقترب من بيوت وشخصيات فلاحى القرية برجالها ونسائها وأطفالها، وحتى طيورها وحيواناتها بروح حميمية، تعكس السمة التى تميز سينما داود عبد السيد بتماسك مشاهدها وجاذبيتها لعين المشاهد .

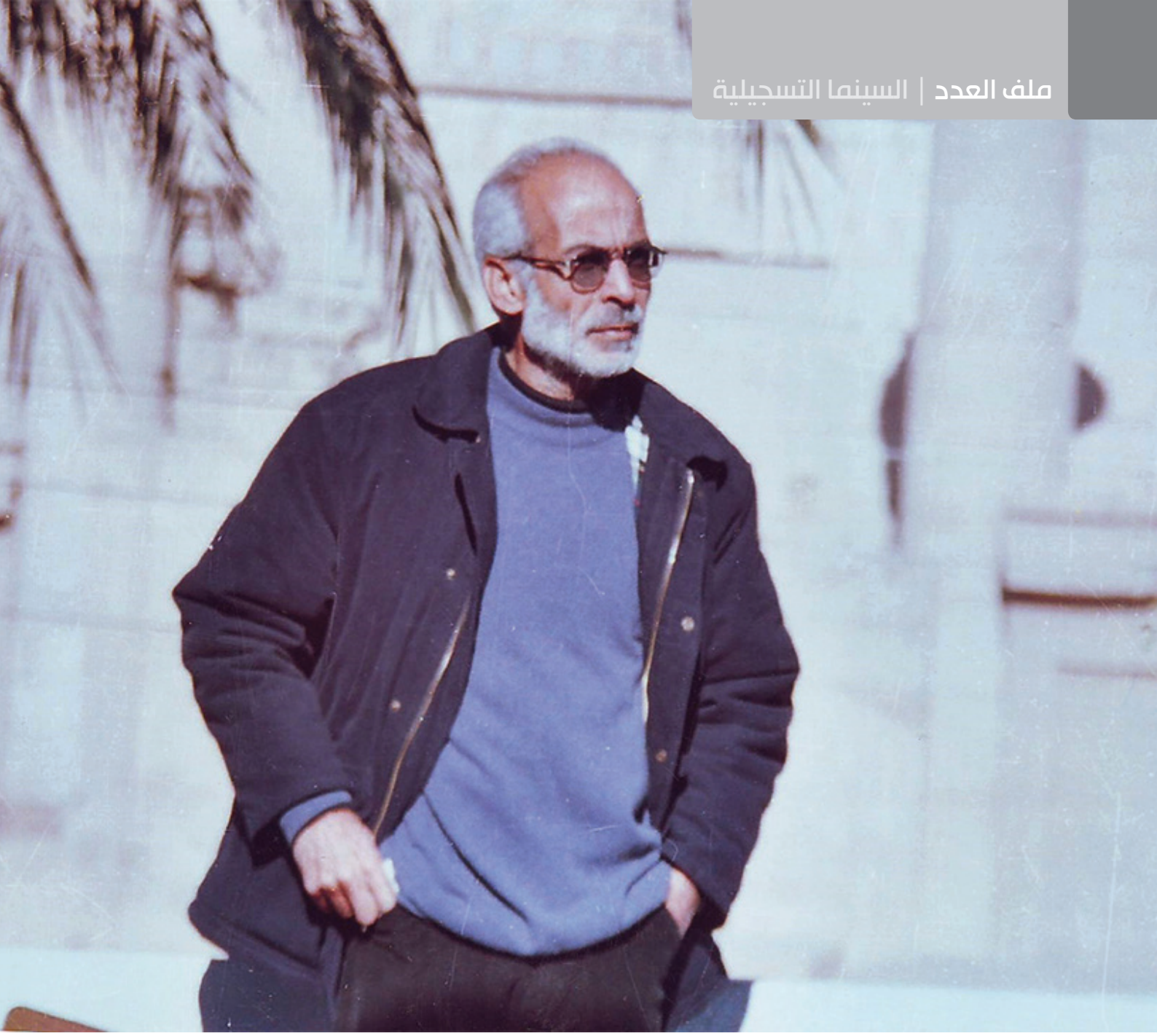


يستعرض الفيلم أحوال الفلاحين البسطاء من خلال تتبعه رحلة التعليم داخل هذه القرية،التى بدأت كما ذكر أحد شخوص الفيلم من الفلاحين منذ ٤٥ عاما بإنشاء أول مدرسة ابتدائية وهو ما يشير إلى عام١٩٣١ تلك السنوات التالية لثورة ١٩١٩ التى دشنت لمشروع النهضة المصرية الحديثة واهتمامها بالتعليم .ويأخذنا الفيلم فى رحلته لتتكشف لنا عوالم تلك القرية فى نهارها المبكر المشحون بسعى الفلاحات نحو الرزق، والرجال نحو الحقول والأطفال أيضا بملابسهم الفقيرة نحو فصول مدارسهم، مغادرين بيوتهم الطينية العتيقة، وأمسياتهم التتخللها فصول أهلية لتعليم الكبار على يد بعض الشباب المؤمن بحق هؤلاء فى التعلم والمعرفة، وتبصيرهم بما لهم من حقوق، متحدين فى سبيل ذلك سلطة عمدة القرية وبعض أثريائها، الذين يخشون عواقب ذلك فيما يخص مصالحهم واستمرار سيطرتهم، فيسعون بدورهم إلى إجهاض تلك المحاولات بغلق فصول التعليم، بل يمتد الأمر إلى محاولة بعض الأثرياء رشوة أحد الفلاحين بالمال ليقتل ذلك الشاب المتحمس، الذى يرونه محرضاً ضد مصالحهم .

يلجأ داود عبد السيد إلى استخدام صوت خارجى قام بأدائه الفنان (جميل راتب) فى خط درامى يتوازى مع أحداث الفيلم، يضمنه تلك النظرة المحافظة والرجعية، التى ترى فى التعليم خطرا يتهدد حياة الفلاحين الهادئة الوادعة، لنجد أنفسنا حيال نوع من الجدل الفكرى، أو الصراع بين فكرة التعليم فى ذاتها باعتبارها حقا إنسانيا للفلاحين تسهم فى تعرفهم بواقعهم وتواصلهم مع ما يجرى من حولهم من أحداث سياسية وغيرها وبين ذلك الصوت المعلق الخادع الذى يدعى الحفاظ على التقاليد الراسخة، وذلك السمت الذى يميز أبناء الفلاحين الذين يجب ألا يتعلموا سوى دورهم القدرى المرسوم فى زراعة الأرض وتربية المواشى .ذلك الصوت الذى ربما يحمل بين طياته كل أشكال الرجعية المستندة تارة إلى مفاهيم دينية منغلقة، وتارة أخرى ربما تستند إلى رفض التغيير باعتباره تهديدا لمصالحهم المتماشية من بقاء الأوضاع على حالها .

ربما لجأ داود عبد السيد إلى تلك الحيلة أو ذلك الجدل، ليعمق فكرته عن أهمية التعليم وجدواه، عبر لغة سينمائية متميزة تحترم عقل المشاهد وقدرته على استخلاص النتائج بشكل يبتعد عن اللغة المباشرة التى تشبه الوعظ .

الفيلم من إنتاج المركز القومى للأفلام التسجيلية ١٩٧٦ والتصوير لسعيد الشيمى والموسيقى لجهاد داود والسيناريو والإخراج لداود عبد السيد .حصل الفيلم على جائزة لجنة التحكيم الخاصة من مهرجان الأفلام التسجيلية والقصيرة عام ١٩٧٧ وجائزة اتحاد النقاد المصريين مناصفةمع فيلم طائر النورس لخيرى بشارة .



"سمير عوف" .. مرثية للزمن الماضى

" سمير عوف " أحد أبرز فنانى السينما التسجيلية ليس فى جيل الوسط فقط بل فى تاريخ الفيلم التسجيلى المصرى بصفة عامة، إذ تميزت أفلامه بحساسية وتفرد وشاعرية بالغة.وهو مخرج بالغ الرهافة والعذوبة صاغ أفكاره ورؤاه وعبر عنها بلغة سينمائية شديدة الحساسية، مخرج مهموم ليس بفنه ورؤيته فقط، لكن بين طيات ذلك الهم الخاص ينبض وبقوة الهم العام، ذلك الهم الذى يحوى رسالة ما تبعث على رثاء الماضى والمقارنة الدائمة بين الحال الآن والحال فيما مضى.

خالد عبد العزيز

نظرة تاريخية

السينما ذلك السحر اللا نهائي، صندوق الدنيا الذى يحوى عوالم مغايرة ويجذب المتفرج ليقع فى شراكه بنفس رحبة. بدأ ذلك السحر السينمائى بداية توثيقية تمثلت فى الفيلم التسجيلى قبل اكتشاف الفيلم الروائى، ففى العام 1895 صنع الأخوان " لوميير " فيلمهما " الخروج من مصانع لوميير " وكانت تبلغ مدته دقيقتين، ثم صنعا فيلماً آخر وهو " وصول القطار إلى محطة لاسبوتات ". ويقع مكمن الاختلاف بين الفيلم التسجيلى والروائى فى أن الفيلم الروائى يملك تلك الروح الدرامية ويحوى سردا قصصياً مُطعم بالخيال، على عكس الفيلم الوثائقى أو التسجيلى Documentary الذى يملك روحاً مختلفة تتمثل فى تلك الرسالة التى يُريد أن يُرسلها، والأهم العين اللاقطة التى يملكها المخرج المبدع صانع العمل، يُعبر من خلالها عن رؤيته للعالم أو برصده إحدى المشكلات المجتمعية، أو يُبرز ويعبر عن همه الخاص الذى يؤرقه، وذلك أعظم وأرقى لأنه فى النهاية يلتقط روح الفنان.

ولعل من أبرز صناع الأفلام التسجيلية العالميين " روبرت فلاهيرتى " و دزيجا فيرتوف " و " جون جريرسون " ومؤخراً " مايكل مور ". وفى مصر أخرج " محمد بيومى " (1894 – 1963) أول فيلم تسجيلى مصرى عن " توت عنخ آمون " مدته ثمانى دقائق، ثم أخرج " محمد كريم " (1896 – 1972) فيلماً بعنوان " حديقة الحيوان " عام 1927. ثم أخرج " نيازى مصطفى " فى عام 1936 عدداً من الأفلام الدعائية لصالح شركات بنك مصر، ليستكمل المخرج " صلاح أبو سيف " مسيرة الجيل الأول للسينما التسجيلية المصرية بإخراج فيلم عن " وسائل النقل فى مدينة الإسكندرية " عام 1940. كما يُعد سعد نديم (1920 – 1980) هو الرائد والمؤسس لفن السينما التسجيلية، فقد أخرج قرابة الثمانين فيلماً تسجيلياً. بالإضافة إلى " عبد القادر التلمسانى " و" صلاح التهامى " وغيرهم من المبدعين.

ومن أبرز صناع الأفلام التسجيلية من جيل الوسط، " سعدية غنيم " ومن أهم أفلامها " نفرتيتى " 1970، و" سميحة الغنيمى " التى قدمت فيلم " حارة نجيب محفوظ " عام 1989 بعد حصول " محفوظ " على جائزة نوبل فى الآداب. و" هاشم النحاس " وفيلمه الأشهر " النيل أرزاق " عام 1972.

المتصوف سمير عوف

ولد سمير عوف عام 1942 وتخرج فى المعهد العالى للسينما قسم إخراج عام 1965، ليعمل مساعداً لأهم مخرجى الستينات والسبعينيات مثل " كمال الشيخ " و" توفيق صالح " و" شادى عبد السلام " حيث أعدا سوياً فيلم " المومياء " والفيلم التسجيلى " الفلاح الفصيح ". كما حصد صاحب " القاهرة 1830 " العديد من الجوائز المحلية والعالمية، مما يدل على تكريم مستحق له لم ينله الكثير من المخرجين، مثل ميدالية " سان مارك " من مهرجان فينيسيا عام 1972 عن فيلمه " لؤلؤة النيل " وفى العام 1973 حصل على جائزة الطاووس الفضى من مهرجان نيودلهي، وفيلمه " مسافر إلى الشمال مسافر إلى الجنوب " حصد جائزة مهرجان جرينوبل فى فرنسا، هذا عن التكريم الدولى أما التقدير المحلى فقد حصل فيلمه " أغنية طيبة " على جائزة التصوير من الأفلام التسجيلية والقصيرة عام 1974، وأيضاً فيلم " مسافر إلى الشمال مسافر إلى الجنوب " حاز عنه جائزة الإخراج من مهرجان الأفلام التسجيلية والقصيرة 1975. وسنحاول فى هذا المقال أن نُلقى نظرة ولو يسيرة على بعض من أهم أفلامه.

القاهرة 1830 1969

الفنان التشكيلى الأسكتلندى " ديفيد روبرتس " اشتهر بلوحاته عن مصر خلال فترة ثلاثينات القرن التاسع عشر، وتُعد هذه اللوحات كنزاً توثيقياً هائلاً يرصد ملامح الحياة خلال تلك الفترة، ويرصد أيضاً آثار ذلك الزمن وما بقى منه. من هذا المنطلق أبدع " سمير عوف " هذا الفيلم عام 1969 وتبلغ مدته تسع دقائق. عن العودة بالزمن للوراء واستكشاف زمن مُغاير عن زمننا، أعتقد أن فترة صنع الفيلم كان لها الأثر الأكبر فى هذا التوجه، خلال حرب الاستنزاف (1969- 1970)، فترة صعبة مُحملة بالأسى، لا يوجد غير التاريخ يلجأ إليه الفنان يستلهم بواعث فنه، مُبتعداً عن الواقع. كما أنه فى هذه الفترة اشترك مع المخرج الراحل " شادى عبد السلام " فى إبداع فيلمه الأشهر " المومياء " وأيضاً الفيلم يعود إلى الماضي.

يبدأ الفيلم بمشهد نرى فيه الكاميرا ترصد المئذنة من أعلى ثم تنزل تدريجياً إلى أسفل وببطء مُتمهل مقصود، نلمح من خلاله عظمة البناء، حتى تصل لباقى اللوحة التى تحوى تجمعات من البشر داخل أحد الأسواق المزدحمة، كل ذلك بمصاحبة آلة العود بألحانها الشجية. تلتقط الكاميرا أحد الأفراد وهو يدخن النرجيلة، وعينه مُسلطة نحو أرجاء السوق. تُقطع الكاميرا اللوحة إلى أجزاء مُتعددة، يُمثل كل جزء منها مشهداً سينمائياً قائماً بذاته، يحوى من الحركة قدر ما يحوى من الثبات.

تبدو اللمحة الاستشراقية جلية فى هذه الصور، وبالتالى لم تبخل الكاميرا فى التقاطها وإبرازها، ولعل من أبرز المشاهد التى تُعبر عن تلك اللمحة، حينما نجد الكاميرا تقترب ببطء من إحدى لوحات المشربيات، التى تُخبئ وراءها الحرملك، الذى دوما ما أثار وألهب المخيلة الغربية، وأجج رغبتهم فى التلصص. تقترب الكاميرا ببطء شديد مع تداخل صوت موسيقى راقصة، لتقطع الكاميرا قطعاً حاداً على إحدى لوحات نرى فيها راقصتين ترقصان بمصاحبة عازف الربابة، ترصد الكاميرا من أسفل لأعلى بدءاً من حركات القدم مروراً بالخصر حتى الصدر ليونة أجساد الراقصتين، لتتقاطع معهما الموسيقى، وكأن ما نراه على الشاشة ليست لوحة جامدة بل حركة وبشراً يملكون من الحياة قدراً مماثلاً مثل البشر تماماً.

اعتنى الفيلم أيضاً باقتناص مظاهر من الحياة ووظائف اندثرت مع الوقت، فأبرزت إحدى اللوحات عرضحالجى يكتب شكوى إحدى النساء، نراه يجلس على الأرض بجواره امرأة تُملى عليه مضمون شكواها، تقترب الكاميرا من يد العرضحالجى وهى مُمسكة بالقلم ثم تقطع على وجه المرأة وعيناها مصوبتان نحو الرجل من أسفل إلى أعلى وكأنه فى موضع أعلى وأقوى بمصاحبة موسيقى الناى الحزينة، وهى ترثى تلك الفترة وهذه المهنة المُندثرة.

تمتد ألحان الناى برفقة التواشيح على متتاليات من صور المشربيات الباهتة اللون، ثم تنتقل الكاميرا إلى بعض المآذن والجوامع القديمة، التى تظهر من أعلى كالأطلال المهدمة الموشكة على الرحيل والفناء. وينتهى الفيلم بالانتقال السلس بين عدة لوحات تصور لمحات من حياة بعض الصيادين على المراكب فى نهر النيل فى أحد الموانى التى كانت منتشرة فى القاهرة فى ذلك الوقت لعله ميناء بولاق، ليكون آخر ما تلتقطه عدسة الكاميرا هى لوحة المركب الوحيد فى النيل، وكأنه يُخبرنا بأن ذلك النهر هو الباقى من ذلك الزمن، هو الوحيد العصى على الاندثار.

مسافر إلى الشمال مسافر إلى الجنوب 1974

الإنسان المصرى، يُمثل هماً إبداعياً لدى صاحب " القاهرة 1830 "، ذلك الإنسان الذى يواجه الصعوبات بهمة وحماس ليس لهما مثيل، قد لا يظهر معدن هذا الإنسان إلا فى وقت الأزمة، تبرز قوته وتظهر فطرته الحقيقية، التى قد تبدو مُخبأة أسفل كومة من التراب، لا ينفضها إلا وقت الشدة. يحاول الفيلم أن يسلط الضوء على هذا الإنسان وكفاحه، ليظهر فى مظهر البطولة. يبدأ الفيلم بمشهد نرى فيه " فاروق " أحد الضباط المهندسين فى القوات المسلحة وقت حرب أكتوبر 1973 فى سلاح المهندسين العسكريين، أهم سلاح وقت الحرب، الموكل إليه مهمة تدمير خط بارليف والمهمة الأكبر وهى عبور قناة السويس، ثم يتتابع عدد من الشاحنات المحملة بالكبارى المفترض تركيبها للعبور إلى الضفة المقابلة لقناة السويس، تلتقطها الكاميرا ببطء يحمل من المهابة والإجلال قدراً يبعث على التحدي، لنصل لمشهد آخر ولعله الأهم فى هذا الجزء من الفيلم، وهو محاولة إسقاط الكبارى فى المياه وتركيبها ومحاولة اصطفافها فى مصفوفة واحدة متناسقة ومتحدة لتتمكن الدبابات من العبور، ليبدو الجنود وكأنهم يصارعون المياه فى مواجهة شرسة معها، ولعل هذه المشاهد تُذكرنا بمجموعة الأفلام التسجيلية التى صنعها عدد من المخرجين عن حرب أكتوبر مثل " شادى عبد السلام " فى فيلمه " جيوش الشمس " والمخرج " خيرى بشارة " فى فيلم " صائد الدبابات " هذا فى الشمال فى سيناء.

أما على الجانب الآخر – الجنوب - النوبة وآثارها الغارقة، من جراء محاولات بناء السد العالي، اندفعت المياه نحو الآثار والمعابد لتغرقها، وتصبح مهمة إنقاذها ليست مهمة إنسانية فقط بل محاولة بعث ذلك التاريخ للحياة

مرة أخرى، ليبرز أيضاً دور الإنسان المصري، هذه المرة فى مكان آخر وبطل آخر، وهو المهندس " أحمد عفيفى " أحد المهندسين القائمين على أعمال الإنقاذ. نراه فى أحد المشاهد وهو يعمل على وضع أحد الجسور التى تمنع مرور المياه نحو المعبد، لتتقاطع المشاهد تلقائياً بعد ذلك بين المهندس " فاروق " الضابط والمهندس " أحمد عفيفى " كلاهما يؤدى دوره فى خدمة الوطن. لتبرز قيمة الوطن التى يحتفى بها سمير عوف فى أغلب أفلامه. كما يبدو وكأنه يحتفى بمهنة المهندس التى أقامت حضارة المصريين القدماء وشيدت العديد من المعابد الصامدة فى وجه الزمن. هنا المهندسون هم من يُساهمون بقوة فى تحرير الأرض، وأيضاً هم من يُنقذون تراثاً يواجه الاندثار والنسيان.

من أجمل مشاهد الفيلم، تلك المصورة فى النوبة، تلتقط الكاميرا الآثار الغارقة برهافة وبحنو يبعثان على الأسى والشجن، لا أحد كان يتخيل أن تصاب هذه المعابد الشامخة بهذا الإهمال، وكأن الكاميرا تقارن بين الحال فى ذلك الوقت والماضي، لتكون هذه المقارنة ملمحاً أساسياً فى مشروع " سمير عوف " السينمائي.

أما مشاهد النهاية المستخدم فيها تقنية المونتاج المتوازي، فتتقاطع خلالها مشاهد من الشمال مع الجنوب، وإن كان التسلسل قد بدأ على العكس من بداية الفيلم، البداية التى بدأت من سيناء، هنا يبدأ التسلسل من الجنوب، لنرى القارب الذى حوى بعض المهندسين وهو يُغادر المعبد وتبتعد الكاميرا حتى يظهر المعبد المغمور بالكامل بالمياه فى لقطة كاملة، ثم يتقاطع هذا المشهد مع المهندسين فى سيناء بعد أن قاموا بتركيب الجسر، وتعبر الدبابة عليه بسهولة ويسر. كل هذه المشاهد تجعلنا نلتقط أن هناك بطلاً آخر للفيلم، وهو المياه، أبرزتها الكاميرا كقوة جبارة يسعى الفرد للتغلب عليها وتحقيق هدفه.

معابد فيلة 1972

فى هذا الفيلم الذى حصل على جائزة مهرجان فينيسيا السينمائى عام 1972، ترصد كاميرا سمير عوف الحالة المتردية التى أصابت الآثار الغارقة فى النوبة، وتحديداً معابد فيلة، المياه التى أغرقت المعبد، وجعلت التحرك داخله لا يتم سوى بقارب، ليبدو وكأنه أشبه بالمدينة الغارقة. يبدأ الفيلم بمقدمة تاريخية عن المعبد ومعنى الأسم " فيلة " الذى ترجع أصوله إلى قدماء المصريين، حيث أن الكلمة مشتقة من كلمة " بيلاك " يعنى النهاية وكان يُعتقد أنها منابع النيل. كما ذكرنا سابقاً أن أهم ملمح من ملامح سينما سمير عوف هى المقارنة بين الوضع الحالى الذى وصلنا إليه ووضعنا السابق، مما يجعل الذهن فى حالة متقدة تبحث عن أسباب ذلك التدهور. هنا فى هذا الفيلم الذى تبدأ مشاهده من كتاب "وصف مصر" الذى وضعه علماء الحملة الفرنسية، نستكشف بعين الكاميرا المرهفة فى البداية رسما تخطيطيا للمعبد، ثم لوحات تصويرية فى لقطة واسعة، لتنتقل الكاميرا لترصد الأعمدة المرصعة بالزخارف والنقوش، وللحق برعت الكاميرا فى التقاط جماليات النقوش المدونة فى اللوحات بدرجة تجعلنا نشعر بالحيرة إزاءها هل هى حقيقية أم مجرد لوحة اهتم رسامها بالتفاصيل والتقطت عيناه إشارات جمالها ؟ يستمر الفيلم على هذا المنوال بسرده مجموعة مختارة من الصور التى رسمها المستشرقون أو رسامو وعلماء الحملة الفرنسية، وبذلك نكون عدنا بالزمن ما يقرب مائتى عام، وكأن كل هذه المشاهد تُمهد لما هو قادم.

من أجمل مشاهد الفيلم، حينما ترصد الكاميرا إحدى اللوحات التى تحوى الأعمدة المهيبة بنقوشها من علو شاهق، تنزل متمهلة ببطء وروية، نتأمل الزخارف معها، حتى تصل للأرض، ثم قطع حاد على الحاضر من الأرض أيضاً، لكنه هذه المرة مغمور بالمياه، يعكس سطح الماء الأعمدة من أسفل لأعلى لتبين قوتها وشموخها، فى إشارة للوضع الحالى – وقت تصوير الفيلم - مقارنة بالوضع السابق. واستكمالاً لحالة المقارنة نرى مشهداً فيه إحدى اللوحات المنحوتة فى الحجر موضح بها رأس أحد الملوك ورأسه مغمور بالكامل فى المياه، لا يبين منه سوى قمة التاج، وكأنه يدفن رأسه فى الرمل بعد الهزيمة، فلا هزيمة أقوى من هزيمة يونيو ولا كارثة أفدح من غرق معبد، لتخبرنا الكاميرا بالحال الذى وصلنا إليه، بشكل يبعث على الأسى، وفى مشهد آخر نرى المياه تغمر رأس أحد التماثيل حتى عينيه، وكأنه يخشى أن يرى الوضع الذى آل إليه، فاختار أن يُغمض عينيه خجلاً. ثم ينتهى الفيلم نهاية موحية، نجد الكاميرا ترجع بالخلف شيئاً فشيئاً وببطء حتى تتمكن من التقاط المعابد فى لقطات كاملة، تُبرز مساحتها الضخمة، لتصل للخارج تماماً، ليظهر المعبد كله مغمورا بالمياه، وأحد الرسومات يُظهر أحد الملوك وهو يلوح بيده، وكأنه يطلب النجاة من حاله قبل أن يودعنا.

وجهان فى الفضاء 2000

النبش فى التاريخ والبحث عن الغريب واستكشاف المجهول أبرز ما يسعى إلى تقديمه سمير عوف فى هذا الفيلم، لمن هذان التمثالان ؟ أعتقد أن أى متفرج سيبحث فوراً عن تاريخ وأصل هذين التمثالين اللذين يدور حولهما الفيلم حينما ينتهى من المشاهدة، ولعل ذلك ميزة كبرى أن تدفع الأفلام المتفرج نحو قراءة التاريخ أو القراءة عموماً. يحاول صاحب " أيام الراديو " أن يرصد تمثالي " ممنون " اللذان يقعان فى الطريق المؤدى إلى وادى الملوك والملكات بمدينة الأقصر، فهذان التمثالان بمثابة حارسين لآخر ما تبقى من معبد الملك أمنحتب الثالث.

يبدأ الفيلم بمشهد نرى فيه التمثالين راقدين فى مكانهما المعتاد وقت الغروب، وخلفهما قرص الشمس والسماء ملونة بالشفق الأحمر، ثم تقطع الكاميرا على إحدى لوحات " ديفيد روبرتس " نرى فيها أحد المراكب، لنجد بعد ذلك عوف بشخصه وهو يسير داخل أحد الموانى فى الأقصر ويستقل أحد تلك المراكب مثل الصورة لتتقاطع الصورة الحية مع اللوحات، وكأنها تنبعث تلقائياً من مخيلته ونراها أمامنا على الشاشة، فى مزج ذكى للغاية بين الواقعى والمتخيل. تلتقط الكاميرا كالعين المرهفة شديدة الحساسية للجمال، الآثار فى الأقصر بطريقة تجعلنا نقع فى حبها من أول نظرة، مما يجعلنا نُدرك أن صاحب " أرض السماء " عاشق مُتيم للحضارة المصرية القديمة. ثم تتقاطع هذه المشاهد مع لوحات " ديفيد روبرتس " ومن ورائهما الخلفية الصوتية الشجية لـ " حسن أبو الليل " وكأنه يرثى الماضى مقارنة بين الماضى والحاضر. مرة أخرى فى هذا الفيلم نلتقى مع " ديفيد روبرتس " الذى التقيناه فى مرة سابقة من خلال فيلم " القاهرة 1830 " ليظهر التأثر الكبير لعوف بلوحات ذلك الفنان الأسكتلندى الذى جاء إلى مصر فى القرن التاسع عشر عام 1831 ليدون بريشته وألوانه معابد قدماء المصريين فى الجنوب مثلما رسم الجوامع والمساجد الأثرية فى القاهرة. واستقبله " محمد على باشا " عام 1839 فى قصره بالإسكندرية. يُمكننا القول إن هذا الفيلم هو معزوفة عاشقة فى الحضارة المصرية القديمة من فنان عاشق وغارق فى المحبة حتى الثمالة.

أرض السماء 2003

بدءاً من هذا الفيلم والفيلم التالى "أيام الراديو 2009 " مرورا ببقية الأفلام يُمكننا القول أنها تُمثل تأريخاً شخصياً أو أفلام سيرة ذاتية لسمير عوف، ففى هذا الفيلم تحديداً نلمح ذلك النهج وبقوة، وكأنه يُعبر عن بدايات حياته بالكاميرا، يسردها سرداً بالغ الذاتية وفى نفس الوقت مُعبر لأقصى درجة. يبدأ الفيلم بمشهد نرى فيه المخرج وهو يتجول ويسير مُتمهلاً فى أرجاء حى القلعة الأثرى – الذى ولد فيه صاحب معابد فيلة - وهو مُمسك بالكاميرا يصور أرجاء الميدان الشهير الذى يُحيطه جامع السلطان حسن ويجواره الرفاعي، لنجد أن الكاميرا تُصور المساجد فى عدة زوايا تحديداً الزاوية السفلية التى تُبرز مهابة التكوين وعظمة البنيان المعماري.

الانتقال الزمنى فى هذا الفيلم بالغ السلاسة والعذوبة، تبدأ الرحلة عبر الزمن بالعودة إلى عام 1950 طفولة عوف تلتقط الكاميرا صورته وهو طفل، ثُم تُقطع على مشاهد مُتقاطعة من المساجد التى تربى بجانبها سمير عوف مع خلفية صوتية للتراتيل والابتهالات الصادرة من المساجد وقت الفجر، ليضفى ذلك على المشاهد رهافة وعذوبة نادرة. ثم نتنقل إلى قبس آخر من الزمن، لكنه هذه المرة أحدث، العام 1970 من خلال عدة صور فوتوغرافية تُبين المخرج أثناء صنعه الأفلام، برفقة شريط الصوت الذى يبث مقاطع من موسيقى "نينوى" الشهيرة أقدم مقطوعة موسيقية عرفها العالم وأكثرها شجناً، لتبدو هذه المقاطع كالرثاء للزمن الفائت.

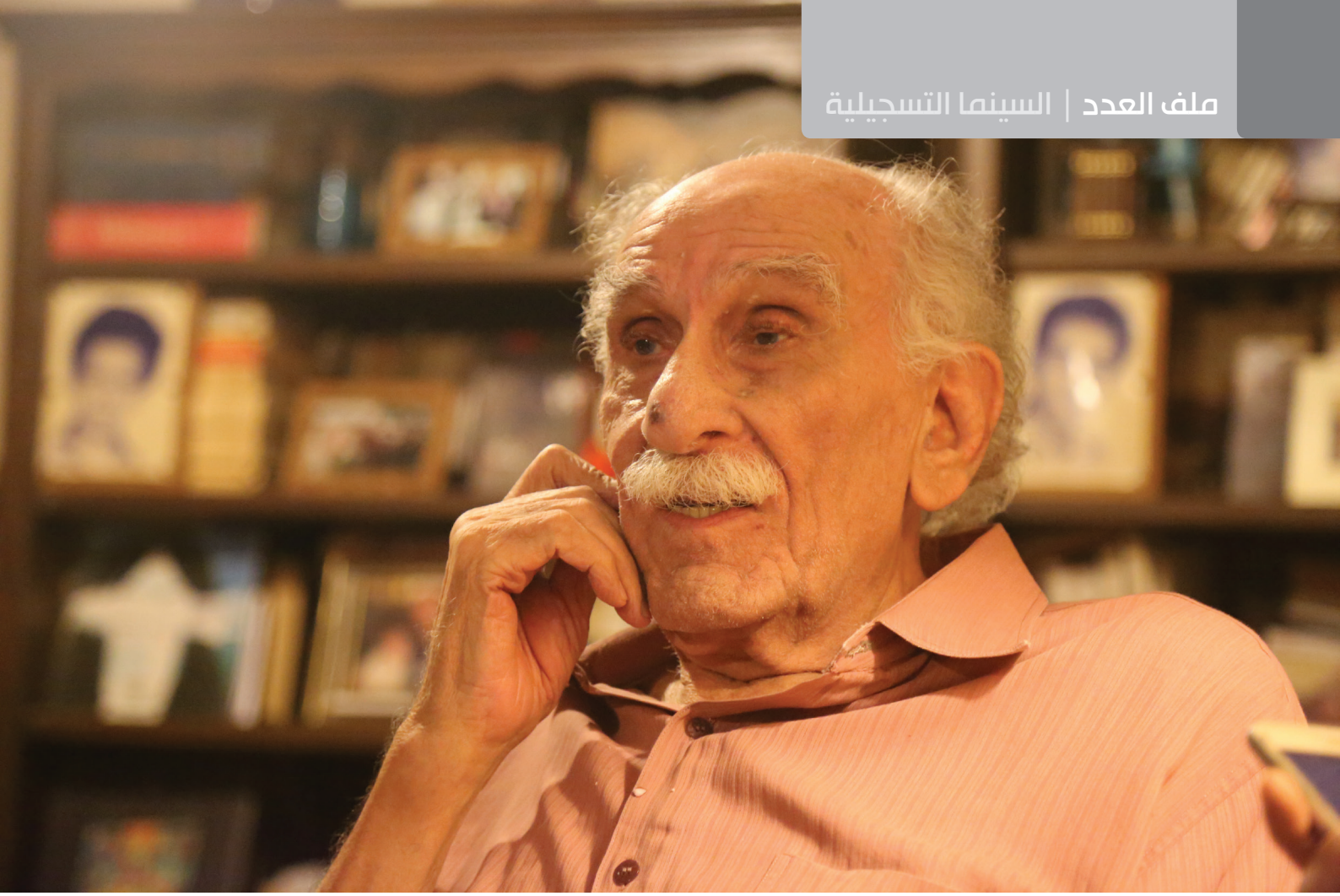
تُمثل اللوحات والفن التشكيلى رافداً رئيسياً لهذا الفيلم وغيره من أفلام سمير عوف ، ظهور اللوحات المُعبرة عن الأحياء القديمة والجوامع الأثرية والحياة والأسواق الشعبية فى فترة القرن التاسع عشر لتُكمل هذه اللوحات الفكرة الأساسية وهى الرثاء والعودة بالزمن إلى الوراء، ليس لبدايات العصر

الحديث فقط، لكن إلى قدماء المصريين أيضاً، حيث نرى لوحة لأحد المصريين القدماء وهو يسجد لله وشريط الصوت يحوى صوت الابتهالات.
زمن آخر يسحبنا إليه الفيلم وهو عام 2000 وقت صناعة فيلم " وجهان فى الفضاء " لتظهر إحدى الصور الفوتوغرافية التى تجمع بين سمير عوف ومدير التصوير سعيد شيمى ، ثم قطع على مشاهد مُتعددة للمعابد المصرية القديمة من زاوية علوية، لنرى أعمال الهدم التى أصابت الآثار بفعل الزمن والإهمال على نغمات موسيقى " نينوى " التى تتقاطع مع صوت عديد مؤثر، ليبدو المشهد كله رثاءً على الوضع الذى وصلت إليه تلك المدينة القديمة. ثم نصل لنهاية الفيلم والعودة إلى حى القلعة والبدايات مرة أخرى التى تظل دوماً حاضرة فى مخيلة عوف ، الذى حاول التعبير من خلال العناصر السينمائية عن أرض السماء التى ينتمى إليها .. مصر.

أيام الراديو 2009

يستكمل عوف فى فيلمه الأخير "أيام الراديو" ما بدأه فى فيلمه السابق "أرض السماء" 2003، بما سميناه التأريخ الشخصى أو سيرته الذاتية. لنرى هنا اكتمال المشروع الفنى لصاحب "مسافر من الشمال" وهو الغوص فى الزمن ورثاء الماضي. ليأتى الفيلم مرثية لزمن الراديو وزمن الطفولة.
يبدأ الفيلم بالصوت الإذاعى الشهير (هنا القاهرة)، ثم صورة بالأبيض والأسود، تُدعم رؤية المخرج والرغبة الجامحة بالعودة إلى الماضي، نرى فيها طفلاً نائما على أحد المقاعد وهو مُنصت لأحد الأوبريتات أو الحكايات الأسطورية القديمة التى كانت تذاع على الراديو. لنرى ذلك الطفل وهو يستمع للراديو ثم يُمسك بإحدى اللوحات القديمة التى تحوى رسماً استشراقياً لأحد الأحياء القديمة، ثم يُمسك لوحة أخرى تحوى رسماً يُعبر عن الحضارة المصرية القديمة، التى استلهم عوف مثلهما فى العديد من أفلامه، ليتضح لنا أن هذا الطفل ما هو إلا رمز بالغ الوضوح لعوف الطفل ونستكشف رافداً من روافده الإبداعية وملمحاً أساسياً له. ففى أحد المشاهد نرى الطفل يُشاهد إحدى اللوحات، ليقطع المخرج على عدة مشاهد تحوى صوراً بالأبيض والأسود وبعض اللوحات تُعبر عن مصر خلال القرن التاسع عشر، وكأن ذلك الطفل عاد بمخيلته للوراء، ليرى بعينى رأسه زمناً مغايراً عن المألوف. وهذا ما حاول أن يفعله ويصوره فى أفلامه، التنقل عبر الزمن برحابة ويسر واستكشاف تفاصيل كل فترة.
يستمر الفيلم فى سرد تاريخ وذكريات صانعه، التى لم تتوقف عند حى القلعة، بل امتدت إلى حى الجمالية وباب زويلة ثم تنتقل إلى وسط المدينة، حيث ترصد الكاميرا بنايات شوارع طلعت حرب وعبد الخالق ثروت من أسفل لتُعبر عن المهابة، كما تلتقط أيضاً تمثالى طلعت حرب ومصطفى كامل. كما يبدو التاريخ المصرى القديم ظاهراً وبقوة، ونصل لمشاهد النهاية التى تُبرز جوهر آخر للفيلم، وهو المقارنة بين الحاضر والماضي، ففى أحد هذه المشاهد نرى عوف وهو يقف على أحد أسطح المنازل يتأمل النفايات الملقاة، ثم يتجه صوب أحد الأطباق اللاقطة للقنوات الفضائية، ويقف فى مواجهته صامتاً والطبق مُشرع سهمه اللاقط للمواجهة وكأنه سيف يستعد صاحبه للنزال به فى إحدى المعارك، ليواجهه مواجهة صوتية من خلال شريط الصوت الذى يُذيع إحدى الحكايات القديمة التى كانت تذاع على الراديو.
ولعل من أجمل مشاهد الفيلم، حينما نرى تتابع اللقطات على أحد المعابد، ثم تنتقل للحاضر على الطفل وهو يقف مُتقاطع الأيدى ورأسه مصوب نحو السماء مثل التماثيل وصوت الراديو يُذيع إحدى التراتيل القديمة عن ابن الشمس. ليبدو هذا المشهد وكأنه جرعة تفسيرية مكثفة عن سر إعجاب سمير عوف بالتاريخ المصري، ليتضح أن نبتة وجذور هذه المحبة منذ الطفولة.
يبقى أن نُعيد اكتشاف ورؤية ذلك التراث النادر من أفلام المخرج سمير عوف ويُعاد ترميمها حتى يتسنى رؤيته والتقاط مواطن جماله.

المصادر :
(1) سمير عوف: متصوف السينما الوثائقية – موقع الجزيرة وثائقية.
(2) الوثائقى العربى وغياب الدراما – أمير العمرى – موقع الجزيرة وثائقية.
(3) سمير عوف حلاج السينما المصرية التسجيلية – حمدى السعيد سالم – موقع الحوار المتمدن.
(4) رواد السينما التسجيلية فى مصر – موقع أكاديمية الفنون – نقلاً عن كتاب السينما التسجيلية المصرية فى 75 عاما – عبد القادر التلمسانى – وزارة الثقافة المصرية 1999.



"مجلة الفيلم" تحاور فؤاد التهامى مخرج أفلام خط النار

جون جريسون هو سبب اختيارى لطريق السينما التسجيلية

كانت السينما التسجيلية سلاح فؤاد التهامى الذى ناضل به من أجل الانسان والحرية وكانت مدفعه الذى حارب به على جبهة القتال ضد العدو الصهيونى. وهى أداته فى التغيير الإجتماعى وفيها نجد الموقف السياسى الناضج الذى يقف فيه الفلاح والعامل والمثقف جنبا إلى جنب يصنعون مصيرهم المشترك. وفى حواره مع "مجلة الفيلم" يفتح خزينة ذكرياته لنطل على تاريخه الإستثنائى وعمله الدؤوب فى إتجاه تسجيل كفاح الشعب المصرى على كل جبهات القتال والتغيير.

حوار حسن شعراوى وعزة إبراهيم

كيف ومتى بدأت علاقتك بالسينما التسجيلية ؟

بدأت هذة العلاقة وأنا فى المعتقل فبعد توقف عمليات الضرب والتعذيب التى تعرضنا لها أرسل لى أخى صلاح كتاب من ترجمته عن السينما التسجيلية للمخرج الكبير "جون جريسون" وهو مجموعة من المقالات عن السينما التسجيلية ودورها الهائل فى التغيير الإجتماعى والثورى وقد راق لى هذا الاتجاة تماما وقررت أنها ستكون طريقى ومستقبلى بعد قرائتى لهذا الكتاب الهام .كان هذا هو الدافع لى ولم أخبر أخى بذلك لأنى كنت لا أعرف الكثير عن طريقة صنع الأفلام ،وبعد خروجى من المعتقل بدأت الدراسة فى المعهد العالى للفنون المسرحية وفى نفس الوقت عملت فى السينما التسجيلية كمساعد مخرج لأخى صلاح .حيث عملت فى كل أفلامه عن السد العالى أثناء دراستى للدراما والنقد فى المعهد.

ومتى قررت أن تكون لك أفلامك التى تخرجها بنفسك؟

فى عام 1968 عينت مخرجا بالمؤسسة المصرية العامة للسينما وفى نفس العام اشتركت مع أحمد راشد فى كتابة سيناريو فيلم "النصر للشعوب"

الذى أخرجه صلاح التهامى وفيه إدانة للعدوان الإسرائيلى على مصر ونماذج من كفاح شعوب الكونغو وفيتنام وكوريا ضد الاحتلال .وفى العام التالى شاركت فى كتابة سيناريو فيلم "مرحبا بالنيل" وهو فيلم مصرى – روسى مشترك من إخراج صلاح التهامى .أما أول فيلم قمت بإخراجه فهو "ثلاثة أسابيع نشطة" وتناولت فيه نشاط نقابة عمال البترول على المستوى العربى وأنتجه الإتحاد العام لعمال البترول العرب .ثم جاء فيلمى الثانى "مدرسة الشغب" عام 1970 عن سيناريو لسامى المعداوى صديقى الذى استمرت علاقتى به حتى وفاته عام 1982 .

كان لك أسلوبك الخاص الذى ميز أفلامك وجعلها رغم واقعيتها مفعمه بجماليات السينما حدثنا عن طريقتك وأسلوبك فى صنع أفلامك؟

أنا لا أكتب سيناريوهات ولا إنشاء لأفلامى أكتب فقط معالجة بسيطة ومفتوحة لأى إضافة تطرأ على ذهنى اثناء العمل فى الفيلم فالفكرة عندى تتبلور فى "اللوكيشن" فالمكان يلعب دورا مهما جدا فى أفلامى. بإختصار بمجرد أن "أقفش" الفكرة يتوارد على ذهنى بكل وضوح ما أريد تصويره.

كذلك لا أحب تقديم التعليقات الطويلة فى الأفلام وأعتبر ذلك ثرثرة وأستعيض عنها بالصور المعبرة. كما أعتمد فى أفلامى على الصوت الحى النابع من موقع الحدث . وأقضى الساعات الطويلة أمام المافيولا أتفرج على ما تم تصويره حتى ألتقط الفكرة التى تربط كل هذا الكم الهائل فأمام المافيولا يتخلق الفيلم وتتم كتابته وإخراجه الفعلى.

صدر بيان جماعة السينما الجديدة عام ١٩٦٨ كمحاولة من جيلكم لمواجهة إعصار الهزيمة الذى عصف بالبلاد ... كيف جعلتم من السينما التسجيلية سلاحا على الجبهة تواجهون به العدو؟

أثرت هزيمة يونيو 1967 فى جيلنا وكذلك كل الاحداث السياسية والحربية التى شهدتها تلك الفترة فبدأت لقاءات بين شباب السينمائيين وقتها للبحث عن طريقة لمواجهة هذا الإعصار ومحاولة تجاوزه وأصدرنا بيانا لم يكن مهنيا إنما اتسع ليشمل جميع القضايا التى واجهت جيلنا

أنذاك وكان من المحركين الرئيسيين لهذه الحركة والذين ارتبطت بهم ارتباطا وثيقا رأفت الميهى وسامى المعداوى وإجتمعنا نحن الثلاثة رغم اختلافاتنا السياسية حول قضية واحدة وهى صنع فن جديد يرتبط بحياة الناس وإستطعنا من خلال هذه الجماعة أن نشق الطريق لجيل بأكمله وإستطعنا أن نحافظ على إستقلالنا رغم الصيغة الإنتاجية التى ربطت بيننا وبين المؤسسة المصرية العامة للسينما.

نظرت "جمعية الفيلم" إلى "جماعة السينما الجديدة" بإعتبارها من المارقين الخارجين عليها كيف أثرت هذه النظرة على جماعتكم ؟

إعتبرت جمعية الفيلم أننا خارجين عليها بصفتها المنظمة الأم وكان رأيى أن هذا ليس خروجا وإنما ممارسة نوعية مختلفة من النشاط السينمائى لا تتعارض مع جمعية الفيلم ولا تتناقض معها ولا تحتل مكانها فقد كانت لجمعية الفيلم قيمتها ودورها ورسالتها. وكانت لنا رسالة محددة ولذلك انتهت جماعة السينما الجديدة بإنتهاء رسالتها ولأن دمائها لم تتجدد ولم تدخل فيها أجيال جديدة ترغب فى شق طريقها. لكن قبل أن نصل للنهاية كانت الجماعة قد قدمت فيليمين هما "أغنية على الممر" لعلى عبد الخالق و "الظلال فى الجانب الاخر" لغالب شعث وكان مقررا أن يكون الفيلم الثالث من إخراجى وإسمه "الحزن والقمر" لكن مذبحة الصحافة التى ورد فيها إسمى حالت دون ذلك .ومع ذلك إستطاعت جماعة السينما الجديدة أن تحرك الموات الثقافى والفنى الذى عم الساحة حينها وأن تعبر عن أفكار الجيل الجديد من شباب السينمائيين من خلال المجلة التى أصدرتها وهى "مجلة الغاضبين" والتى حررها وأشرف عليها الناقد الكبير فتحى فرج.

كيف أثرت فيكم التطورات التى شهدها فن السينما ومدارسه المختلفة فى العالم ؟

تأثر جيلنا بمحاولات التجديد العالمية فى السينما وخاصة بالمدارس الأوروبية ومن بينها "ربيع براغ" و"سينما الحقيقة" و"سينما أمريكا اللاتينية" و"سينما الاندرجراوند" الأمريكية وواكب ذلك إنطلاقة سينمائية وثقافية فى مصر وإستوعب جيلنا مختلف الأساليب والمدارس الفنية التى ظهرت فى تلك الفترة من خلال نشاط الجمعيات السينمائية وأسابيع الأفلام الأجنبية التى كانت تعرض من وقت لأخر فى مصر والخروج إلى المهرجانات الدولية وإستضافة الخبراء الأجانب فى مختلف المعاهد الفنية المصرية ومنها معهد السينما .

عقبات كثيرة وقفت فى طريق خروج بعض أفلامك للنور حدثنا عنها ؟

كانت الرقابة عقبة حالت دون إستكمال فيلم كنت قد كتبت له السيناريو بالمشاركة مع سامى المعداوى وكان عنوانه " الحزن والقمر" وأخذت موضوعه عن قصة لجمال الغيطانى اسمها "أرض أرض" فقد طالبت الرقابة بتعديل الأحداث التى تدور فى مراكز البوليس وتعديل مشاهد زيارة المسئول الكبير للقرية وحذف عبارات لها دلالات سياسية .

ما الأثر الذى تركه فيك أخيك الأكبر أحد رواد صناعة السينما التسجيلية فى مصر صلاح التهامى ؟

يمكننى القول أننى تخرجت من مدرسة صلاح التهامى وجيل الرواد التسجيلين الأوائل بكل مقاييسها الجمالية والتقنية والأسلوبية ,لكننى صنعت أسلوبا مختلفا تماما عن أخى .كنت أرافقه إلى معارض الفنون

التشكيلية وينبهنى أحيانا إلى جمال لوحة أو يشرح لى معنى أخرى وأستمع إلى مناقشاته مع أصدقائة المثقفين مما ساهم فى ايقاظ وعيى ووعى كثيرين وتنويرهم بل وتثويرهم.

وأثناء دراستى فى معهد الفنون المسرحية كنت أتغيب عن الدراسة أسبوعا من كل شهر أسافر فيه للعمل مع أخى صلاح فى سلسلة أفلامه عن السد العالى.

أفلام على خط النار

كنت أول من اقترح تصوير العمليات القتالية على الجبهة فى حرب الإستنزاف وأخرجت أربعة أفلام على الجبهة ما الذى أضافته إليك هذه المغامرة ؟

لم تكن فكرة إخراج فيلم عما يحدث فى الجبهة أثناء حرب الإستنزاف حاضرة فى أذهان المسئولين فى الدولة لكن حينما تقدمت بالإقتراح ساعدنى الدكتور ثروت عكاشة وعبد الحميد جودة السحار رئيس مؤسسة السينما وقتها على تحقيقه .ففى أواخر سنة 1970 تقدمت بالفكرة إلى المؤسسة العامة للسينما وكان محمد رجائى هو المسئول عن الإنتاج آنذاك فوافق على الميزانية المقترحة وعلى سفر فريق عمل صغير ضمنى أنا والمصور محمود عبد السميع ومهندس الصوت مجدى كامل والسائق محمد يوسف وذهبنا إلى منطقة القناة لمدة خمسة أيام فقط ووجدنا السويس مدينة مهجورة صامتة تهدمت بيوتها وكنائسها وجوامعها وبعث مشهد الدمار الانقباض والوحشة فى نفوسنا تجولنا فى المدينة يومين دون أن نصور شيئا وفى اليوم الثالث عدنا إلى القاهرة ومعنا خمس علب صورناها جميعها فى يوم واحد وتبلور فى رأسى أن يكون هدف الفيلم شحذ المتفرج للمقاومة والنضال فقد أصبح واضحا أن الحرب هى الطريق الوحيد وهكذا خرج إلى النور أول أفلامى على الجبهة "لن نموت مرتين" عام 1970 . وواصلت مع نفس فريق العمل إخراج أفلامى التالية على جبهة القتال وهى "مدفع 8" سنة 1971

ثم "شدوان" سنة 1972 وفى نفس العام أيضا أخرجت فيلمى "الرجال والخنادق" .

الوداع فى موسكو

سافرت إلى الاتحاد السوفيتى لتصوير حفلتى "أم كلثوم " فى موسكو وطشقند لكنك صورت فيلمك "الوداع فى موسكو" فور وصول نبأ رحيل جمال عبد الناصر كيف كانت أجواء هذا الفيلم ؟

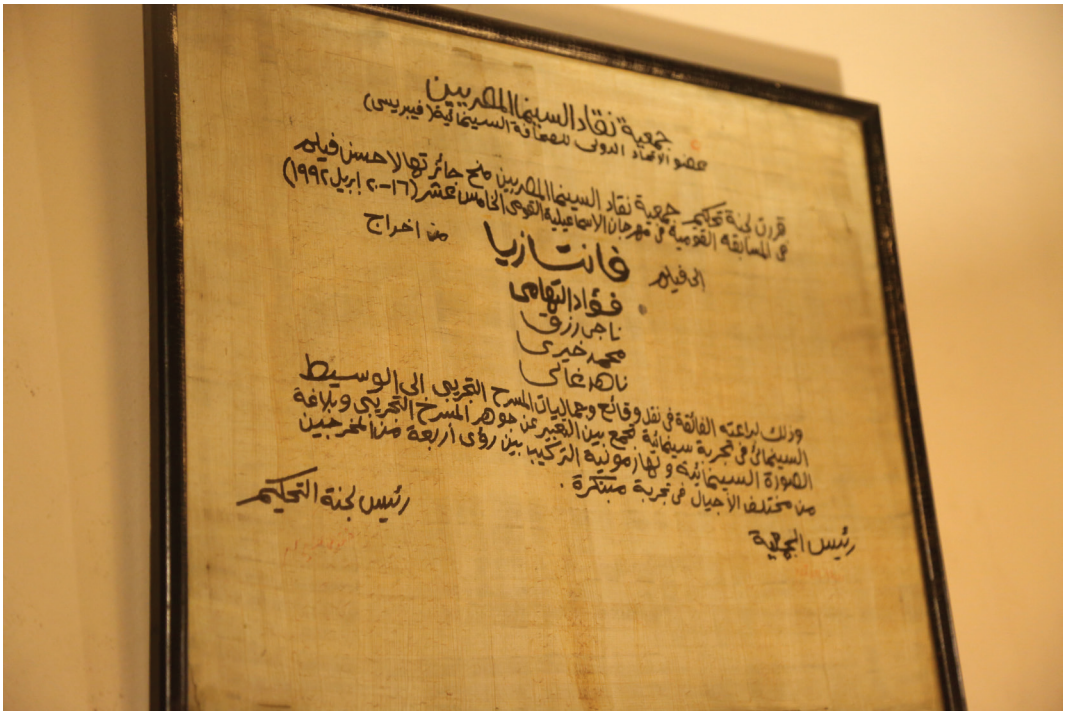
فى عام 1970 سافرت لتصوير حفلات ورحلة السيدة أم كلثوم إلى موسكو وطشقند وقبل التصوير حدثت الكارثة فقد كنت فى بهو الفندق حينما كان رجل يرتدى بيجامة يجرى نحوى بصورة هيستيرية ويقول :عبد الناصر مات ودون أن أدري صفعته على وجهه غير مصدق وجرينا أنا وهو إلى غرفة هاشم النحاس لنتصل بأصدقائه فى السفارة المصرية وتأكدنا من الخبر فذهبنا لجناح أم كلثوم ووجدنا الكل يبكى وصوت القرآن يتردد فى أنحاء الغرفة. فى اليوم التالى ذهبت مع فريق العمل وصورنا طقوس العزاء فى السفارة المصرية وصورة الزعيم المكللة بالسواد ينحنى أمامها الجميع ويوقعون فى دفتر التعازى ،كما صورنا صلاة الغائب فى جامع موسكو ومظاهر الحزن التى اجتاحت الطلاب المصريين فضلا عن الشعب الروسى الذى كان أفراده يقفون أمام أكشاك الجرائد ويبكون موت الزعيم .وهكذا أصبحت لدى المادة الفيلمية جاهزة لفيلمى "الوداع فى موسكو".

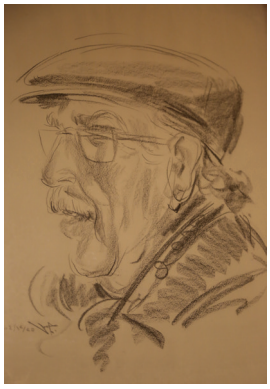
"التجربة" فيلمى الروائى الوحيد

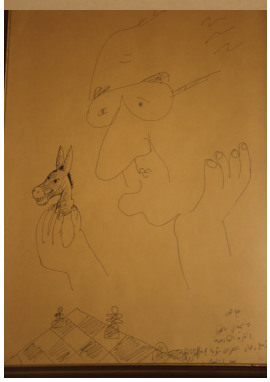
حدثنا عن فيلمك الروائى الوحيد "التجربة" ؟

هذا الفيلم أنتجته المؤسسة العراقية للسينما عام 1978 وقد حصل الفيلم على جائزة لجنة التحكيم الخاصة فى مهرجان كارلوفى فارى وأردت أن أقول من خلاله أن النصر سيكون للجموع ولحركة التقدم وللفلاح صانع التنمية.

فيلموجرافيا
ثلاثة أسابيع نشطة (1968)
مدرسة الشعب (1970)
لن نموت مرتين (1970)
الوداع فى موسكو (1970)
مدفع 8 (1971)
شدوان (1972)
الرجال والخنادق (1972)
مرحبا بالاصدقاء (1972)
إيقاع من البحر الأحمر (1972)
نفطنا لنا (1973)
الجولان (1973)
يسقط الصمت (1974)
فلسطين وطنى (1974)
مدينتى لا تحزنى (1975)
أغمية عمل عراقية (1977)
التجربة (1978)
قريتى (1978)
مواهب من السويس (1991(
فانتازيا (1991)
عن القرية والمدينة والزلزال (1992)
شارع قصر النيل (1993)
أحوال البنت المصرية فى قرية الإخصاص 1995







"قيصر يجب أن يموت"

"شكسبير بين الواقعية الجديدة والتسجيلية"

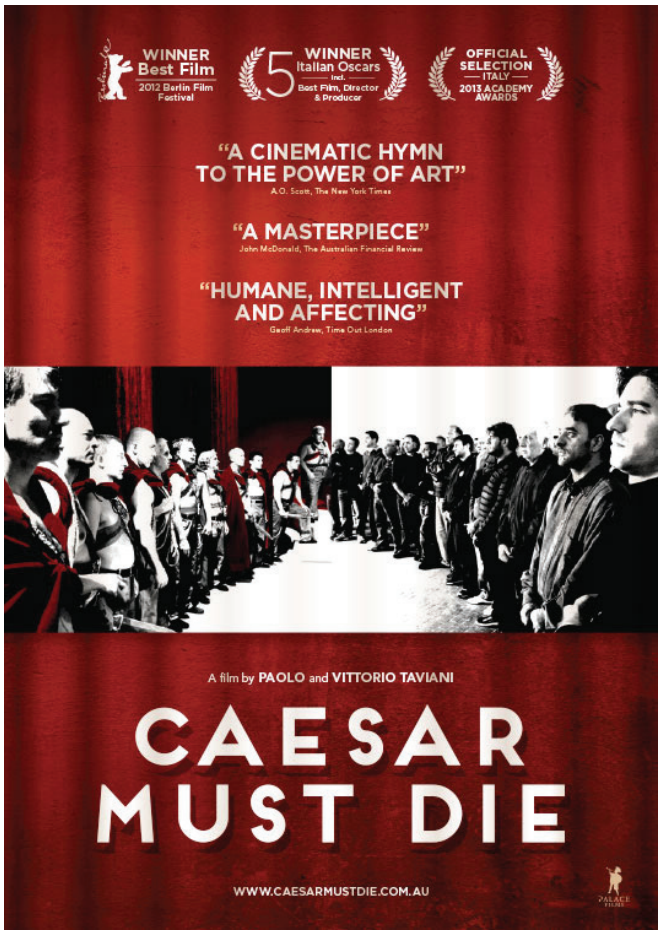
" أعذرونى ولكن يبدو أن شكسبير هذا قد عاش فى شوارع مدينتى، نابولى" . تأتى هذه العبارة على لسان كوزيمو ريجا Cosimo Rega أحد سجناء سجن ريبيبيا Rebibia، الواقع فى أطراف مدينة روما، وهو فى الوقت نفسه أحد أبطال فريق السجن الذى سيقوم بتمثيل مسرحية يوليوس قيصر Julius Caesar لشكسبير Shakespeare فى فيلم " قيصر يجب أن يموت" Cesare deve morire/ Caesar Must Die للأخوين تافياني I Taviani .

إيمان عز الدين

نلاحظ مع نهاية الفيلم ومع قائمة أسماء العاملين به عبارة أنه "مستوحى بتصرف" من مسرحية يوليوس قيصر لشكسبير. إذن نحن أمام عمل يتصف بقدر كبير من التداخل بين الوسائط والأنواع والعصور، ويقوم على خبرة جديدة فى الاستعانة بفريق من نزلاء سجن شديد الحراسة يقطنه مجموعة من مرتكبى جرائم القتل، أو تهريب المخدرات، أو لكونهم أعضاء فى عصابات الجرائم المنظمة، مثل المافيا Mafia والكامورّا Camorra .

تدور أحداث فيلم " قيصر يجب أن يموت"، الذى أخرجه الأخوان تافيانى عام 2011 وفاز بجائزة الدب الذهبى من مهرجان برلين السينمائى الدولى عام 2012 ، داخل سجن ريبيبيا، الذى يبعد بضعة كيلومترات شمالى شرق الموقع الأصلى الذى اغتال فيه مجموعة المتآمرين قيصر. يبدأ الفيلم بالمشهد الأخير من مسرحية يوليوس قيصر لشكسبير. وهو المشهد الذى ينتحر فى نهايته بروتوس، أحد أبطال روما القديمة فى عصرها الجمهورى، الذى نال شهرته بعد ذلك بعبارة "حتى أنت يا بروتوس" التى كانت آخر ما لفظه يوليوس، قيصر البطل والقائد العسكرى الرومانى، بعد أن تلقى طعنة نافذة ممن كان يعتبره ابنا له بعد عدة طعنات من عصبة المتآمرين بقيادة كاسيوس. نسمع تصفيق الجمهور فى مسرح السجن (الذى يرتاده الجمهور العادى لا السجناء و أفراد عائلاتهم وحدهم). يغادر الممثلون المسرح لنراهم فى قطاع الحراسة المشددة بسجن ريبيبيا. نرى ثلاثة من الممثلين/ السجناء يدخل كل منهم زنزانته بطريقة طبيعية حتى يغلق باب الزنزانة الثالث. تتغير الألوان إلى الأبيض والأسود وتظهر عبارة "قبل ستة أشهر" على نافذة زجاجية كبيرة للسجن. (يستمر اللونان الأبيض والأسود معنا طوال الفيلم ليتغير الموقف قبل نهايته بعدة مشاهد قليلة). نشاهد اجتماعا مع عدد كبير من السجناء، يحضره المخرج المسرحى فابيو كافللى Fabio Cavalli، وهو المخرج المسئول عن فريق المسرح فى السجن، ليعلن المسئول عن مسرح سجن ريبيبيا عن المسرحية القادمة وهى يوليوس قيصر لشكسبير، ويلحقها بعنوان أصغر وهو "غواية الاستبداد". تبدأ اختبارات قبول الممثلين فى المسرحية، فنرى عددا منهم يقوم بأداء الاختبار فيطلعنا على بعض المعلومات، وفى الوقت نفسه يقيم علاقة بين المشاهد وبين هؤلاء السجناء، فهم من لحم ودم ولديهم مشاعر، وسنرى من الأخوين تافيانى تأكيدا مستمرا على البعد الإنسانى لشخصيات السجناء، رغم معرفتنا المسبقة بأنهم من عتاة الإجرام. يتم تسكين الأدوار، وبعدها نعرف على أنغام الهرمونيكا - عبر عبارات مكتوبة أسفل الشاشة - جريمة كل ممثل من ممثلى المسرحية. تتراوح الأحكام الحاصل عليها شخصيات الفيلم بين خمسة عشر عاما و السجن مدى الحياة عن جرائم تبدأ بتجارة المخدرات مرورا بالقتل والجريمة المنظمة.

يدور الفيلم بعد ذلك حول "البروفات" الخاصة بالمسرحية. ويمزج بطريقة ناعمة وسريعة بين أحداث المسرحية وشخصياتها، وشخصيات القائمين بأدوار البطولة فيها وأحداث مرت فى حياتهم. وفى نفس الوقت يتحرر الفيلم من ضيق ومحدودية خشبة المسرح، بذريعة أن مسرح السجن تجرى فيه بعض الإصلاحات. يتجول الفيلم بنا فى أماكن عدة داخل السجن، قاعة للتدريبات، الطرقات، زنازين السجناء، المكتبة، ساحات وأسطح وسلالم السجن، حتى نصل إلى اليوم السابق على عرض المسرحية ويوم العرض نفسه، ننتقل فيهما إلى خشبة المسرح مرة أخرى.



الأخوان تافياني

فيتوريو وباولو تافيانى Vittorio e Paolo Taviani المولودان فى 20 سبتمبر 1929 و 8 نوفمبر 1931 على التوالى، وهما مخرجان إيطاليان وكاتبا سيناريو مرموقان. يعملان معاً فى الكتابة والإخراج. فازا بالسعفة الذهبية فى مهرجان كان السينمائى الدولى عام 1977 عن فيلم الأب السيد Padre Padrone. وفى عام 1982 فازا بجائزة لجنة التحكيم فى المهرجان نفسه عن فيلم "ليلة (الاحتفال) بسان لورنزو" أو "ليلة الشهب" La note di San Lorenzo. وفى عام 2012 فازا بجائزة الدب الذهبى فى مهرجان برلين السينمائى عن فيلمهما "قيصر يجب أن يموت".

بدأ الأخوان تافيانى مسيرتهما السينمائية بالاشتراك مع المخرج الهولندى يوريس إيفنس Joris Ivens فى الفيلم التسجيلى "إيطاليا ليست بلدا فقيراً" 1960L'Italia non è un paese povero . ثم أخرجا فيلمين آخرين مع فالنتينو أورسينى Valan-tino Orsini "رجل يستحق الحرق" 1962 Un uomo da bruciare و"خارج حدود قانون الزواج" 1963 Fuori legge del Matrimonio . وكان أول فيلم خاص بهما هو "المخربون" I sovversivi وفيه تنبآ بأحداث 1968 فى أوروبا. ومع الممثل جان ماريا فولنتى Gian Maria Volontè التفتت إليهما الأنظار مع فيلم "تحت برج العقرب" Sotto il segno dello scorpio عام 1969 حيث يمكن أن نرى أصداء بريخت Bre-chet وبازوليني Pasolini وجودار Godard.

اقتبسا وتناولا العديد من الأعمال الأدبية فى أفلامهما ومنها "الأب السيد " عن إحدى روايات جافينو ليدّا Gavino Ledda1977 . و فى عام 1984 أخرجا فيلم "الفوضى" Kaos عن مجموعة قصص قصيرة لبيراندللو Pirandello. وفى 1990 تناولا رواية تولستوى Tolstoy "الأب سرجيوس" Father Sergius فى فيلم "الشمس أيضا فى المساء" Il sole anche di notte. وفى 2012 قدما فيلمنا الحالى عن "يوليوس قيصر" لشكسبير. وفى 2015 قدما فيلمهما بوكاتشو الرائع Maraviglioso Boccac-cio عن حياة أديب عصر النهضة جوفانّى بوكاتشو.

قبل البدء فى هذا الفيلم حضر المخرجان العديد من العروض فى رِيبيبا (ومسرح

ربيبيا هو أحد مسارح روما الذى يذهب إليه الجمهور العادى وليس فقط أقارب وأصدقاء السجناء، وله سجل من الرواد قارب ال 20,000 مشاهد حتى تاريخ إنتاج الفيلم.) ولاحظا الخبرات التطهيرية التى مثلتها هذه العروض للسجناء، فقد شاهدا على سبيل المثال مجموعة من ممثلى السجن يلقون بعض الأشعار من جحيم دانتى، ولكنهم كانوا يلقونها بتنويعات على لهجاتهم الأصلية ومن هنا سمحوا للسجناء بأن يقدموا أدوارهم فى المسرحية/الفيلم بلهجاتهم الأصلية، فلهجاتهم هى بمثابة لغة لهم. وربما يمثل تفضيل تافيانى استخدام اللهجات الإيطالية الجنوبية تصريحا سياسيا ولوكان عرضيا. فمعظم الإيطاليين يرون هذه اللهجات بوصفها لغات لطبقات أدنى، ومن المستحيل تجاهل انتشارها بل غلبتها فى السجن.

يمكن تناول الفيلم من وجهة نظر تناصية وبالأخص التفاعل النصى. فبنية النص الأصلى "يوليوس قيصر" تشير إلى مرحلة مهمة من التاريخ الروماني، وهى بدايات انهيار الجمهورية وإفساح الطريق للإمبراطورية، تلك الإمبراطورية التى ساهم يوليوس قيصر فى إنشائها وتوسعتها ثم ساهم بمواقفه الديكتاتورية فى أن يسقط نظام الحكم الجمهورى الذى صعد واشتهر بناء عليه. النص إذن جزء مهم من تاريخ روما من جهة ومن التاريخ المسرحى العالمى من جهة أخرى، أعاده الأخوان تافيانى إلى أرضه الأصلية بعد أن أسبغ عليه شكسبير روحه الدرامية وخرج بالشخصيات من عباءة التاريخ إلى عباءة الخلق والإبداع. عاد العمل مرة أخرى إلى الأخوين تافيانى والسجناء، ليعبروا من خلاله عن مجموعة الأفكار والأحاسيس مثل السلطة، والخيانة، والموت، والقتل، والحرية، والقائد وأتباعه، وجميع الموضوعات التى عايشها السجناء بأنفسهم دون أن يغادروا السجن.

يمثل عنصر التمثيل ركيزة أساسية. وعلى الرغم من أن معظم الممثلين لا يشهون شخصياتهم، وبالتأكيد لا يشهون "الرجال الشرفاء" الذين تكلم عنهم شكسبير على لسان أنطونيوس. إلا أن كلا يقوم بدوره متخيلا كيف يمكن أن يكون الشخصية فى العالم الذى يعرفه. تنطلق أحاسيسهم مثل موجات متلاحقة ونراهم منغمسون كلية فى واقعية أدوارهم. تستدعى المسرحية، أكثر من كونها نسخة من شكسبير، رؤية عالم السجناء بكل التعقيدات السيكولوجية الخاصة بهم وبعالمهم. "فالرجال الشرفاء" هم فى حقيقة الأمر من عتاة مجرمى العصابات المنظمة، مثل المافيا والكامورّا . يقضون أحكاما بالسجن مدى الحياة.

إن شكسبير بالنسبة للأخوين تافيانى قابل للاكتشاف والاستكشاف المستمر، وقد قاما بتفكيك النص وإعادة بنائه مرة أخرى، بما يوافق ويتوافق مع موضوعهم، وهو التقابل بين عالم الفن - المسرح على وجه الخصوص - وعالم السجن بقسوته وعزلته. لقد استغل الأخوان تافيانى الألم الحقيقى الذى يشعر به الممثلون السجناء، فينتج عن ذلك أداء رائع ولكن بطريقة مختلفة عن تلك الطريقة المتعارف عليها، فالألم هنا لا يملكه الممثلون الآخرون، وقوة وقدرة الفن تمثل هنا بالنسبة للسجناء اكتشافاً ملهماً، أو كما قال كوزيمو ريجا، الذى قام بدور كاسيوس، فى نهاية الفيلم "منذ أن خبرت الفن أصبحت هذه الزنزانة سجنا".

كتب شكسبير مسرحية " يوليوس قيصر" بعد عدد من المسرحيات التاريخية الخاصة بتاريخ إنجلترا مثل "الملك جون" "ريتشارد الثاني"، و"هنرى الرابع"، و"هنرى الخامس"، و" هنرى السادس"، و"ريتشارد الثالث". وقد اختار هذه المرة أن يكتب عن يوليوس قيصر، الذى شغف الناس فى العصر الإليزابيثى بدراسة سيرته، وكانوا يرونه أول رومانى يدرك ضرورات النظام الملكى ومزاياه، وأسهم إلى حد كبير فى تحويل الدولة الرومانية إليه.

اعتمد شكسبير بصفة رئيسية فى كتابته للمسرحية على ترجمة سير توماس نُورث الإنجليزية لكتاب "السّير" لبلوتارخوس وهذه الترجمة عن الفرنسية لا عن الأصل اليوناني.

ونجد أن مادة المسرحية مستقاة من ثلاث سير فى كتاب بلوتارخوس، هى تلك الخاصة بماركوس بروتوس ويوليوس قيصر وماركوس أنطونيوس. وقد أورد شكسبير العديد من الفقرات المقتبسة من ترجمة نورث، ومن أبرز الأمثلة خطبتا بروتوس وأنطونيو بعد مصرع قيصر. ولكن تتجلى عبقرية شكسبير فى انتقائه المادة المتوافرة، وتناول التفاصيل بطريقته الخاصة وإعادة رسم ملامح الشخصيات. ويقول (حسين أحمد أمين) فى مقدمة ترجمته للمسرحية "إن شكسبير قد أبرز بعض عيوب قيصر دون أن يخفى جوانب عظمته وأبرز حقد كاسيوس وافتقاره إلى الثبات ثم يتحين الفرص لإثارة تعاطفنا معه، ويوضح انهازية أنطونيوس مع الإشادة بحبه الصادق لقيصر، ويؤكد نبل شخصية بروتوس ومثاليته مع إظهار العيوب الخطيرة فيه". أما (محمد عنانى) فيلفت الانتباه، فى مقدمة ترجمته، إلى أن مسرحية يوليوس قيصر هى مسرحية مُشكل. فهى ليست تراجيديا بالمعنى الكلاسيكى، لها بطلان رئيسيان

هما قيصر وبروتوس، ويدور فى فلكهما عدد من الشخصيات، التى تثرى كلا منهما بخصائص نفسية ودرامية، تؤدى إلى نوع من الجدلية الدرامية يندر أن نجدها فى أى من مسرحيات شيكسبير الأخرى.

شخصيات المسرحية

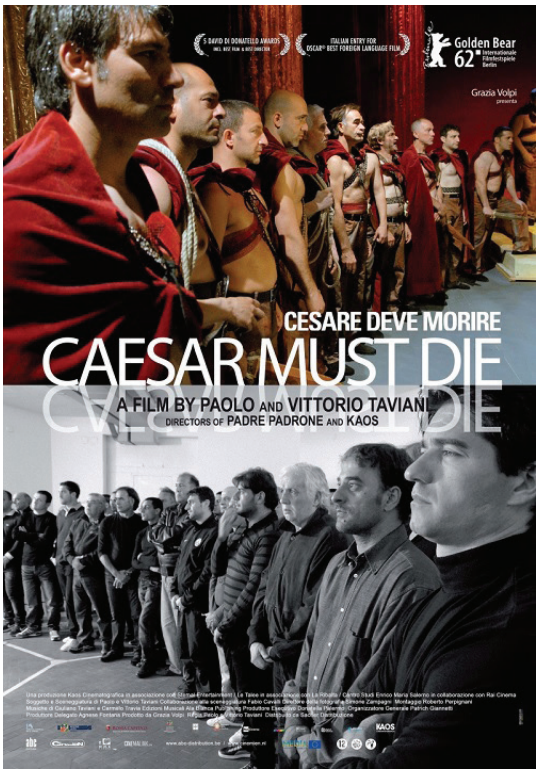
يوليوس قيصر .. دوره فى المسرحية قصير بالمقارنة بأدوار بروتوس وكاسيوس وأنطونيوس، وبالتالى لا يمكن أن نكتشف من خلال أقواله أو أفعاله كل نواحى شخصيته، ولكننا نكتشف هذا من خلال حديث الآخرين عنه، سواء كانوا محبين أو كارهين له. وعبر فحص هذه الآراء المتضاربة والمتعارضة، ربما نتمكن من الخروج بتأويل أو تفسير لشخصية قيصر. فالواضح أن شكسبير أراد أن تظل شخصية قيصر شخصية خلافية، تتأرجح بين حب وكره، صداقة وامتنان أو عداء وجحود.

لقد انقسم النقاد حول رسم شخصية قيصر الشكسبيرية، فمنهم من رأى أن شكسبير قد رسم صورة بغيضة لقيصر، فى حين يرى البعض الآخر أن صورة قيصر لدى شكسبير أفضل كثيرا من صورته لدى بلوتارخوس، وأن شكسبير لو أراد رسم صورة بغيضة لقيصر لاستخدم الكثير مما أورده بلوتارخوس فى كتابه.

إننا نرى قيصر بوصفه شخصية درامية تجمع بين الأضداد، وتوائم فى رسمها ما اعتاد عليه جمهور المسرح فى عصر شكسبير. فما يمكن أن نصفه اليوم بالغرور ربما رآه الجمهور بوصفه شجاعة. وعلى الرغم من ذلك علينا أن نضع فى اعتبارنا أن شكسبير انتبه إلى مقتضيات الدراما، حتى لا نرى فى اغتيال قيصر مجرد عمل وحشى، وحتى تتوازن مشاعرنا بين التعاطف معه أو التعاطف وإيجاد المبرر لبروتوس ومجموعة المتآمرين.

إن كلمات قيصر فى المشهد الأول من الفصل الثالث والسابقة مباشرة على اغتياله لا تدعو إلى الإعجاب به، بل على العكس تشير إلى رجل مغرور، شديد الاعتداد بنفسه.

يقول قيصر " لو أنّى مثلُكُم لتأثرتُ بكلامِكم ..
لو كنتُ أتوسلُ إلى الناسِ أن يُغَيّروا آراءَهم
لنَجَحَ توسُّلكم فى تغيير رأيى ..
ولكنى ثابتٌ كالنجم القُطْبىّ
لا يُضَارِعُه نجمٌ فى السماءِ
فى رُسوخِه وثباتِ مَوقِعِه.
إن السمواتِ مرصعةٌ بما لا يُحصى من النُجومِ المُتلألئة
كُلُها من النار، وكُلُها يسطعُ
ولكن نجماً واحداً بينها لا يُغير مكانَه ..
وهكذا شأنُ الأرض .. إنها حافلةٌ بالرجال،
والرجالُ من لحمٍ ودمْ، ولهم عقول!
لكنى لا أعرفُ منهم إلّا واحداً



لا يتزحزحُ عن موقِعِه ولا تَنْفُذُ إليه السهام
ولا يَهُزه ما يَهُز الناس _ وهو أنا.
(ترجمة محمد عنانى – الفصل الثالث – المشهد الأول – أبيات 58 – 70)

بروتوس .. هو بطل المسرحية، حتى وإن سُميت باسم "يوليوس قيصر" الذى يختفى فى بداية الفصل الثالث بمصرعه. فدور بروتوس هو أطول الأدوار وهو مركز الاهتمام طوال الوقت. ويبدو أن شكسبير كان شديد العناية بدراسة شخصية بروتوس وغير من ملامح الصورة التى أوردها بلوتارخوس فى كتابه، بأن نفى عنه أن اغتياله لقيصر كان مبعثه هو الطموح بأن يخلفه، مع التركيز على نقاء سريرته ونبل شخصيته مع إبراز افتقاره إلى الحكمة ووقوعه فى أخطاء جسيمة. فهو فى بعض الأحيان مغرور مثل قيصر، وينقاد لتحريض كاسيوس، وينخدع بحيل أنطونيوس ولا يستمع لمن هو أكثر منه حكمة أو أوسع خبرة، يبدو فى أحيان كثيرة شديد السذاجة مفرط المثالية فيؤدى ذلك لخسارته قضيته. إن بروتوس فى حالة صراع داخلى دائم، فهو يحب قيصر ويعجب بقدراته الفذة، إلا أن ولاءه للجمهورية وخوفه من عواقب طموح قيصر أكبر من ولائه للصديق.

كاسيوس .. دوره هو ثانى أطول الأدوار فى المسرحية بعد بروتوس. ويبدو أن شكسبير قد استند فى رسم شخصيته على الصورة المقدمة له فى كتاب بلوتارخوس وعلى الأخص عبارة " غير أن كاسيوس، وهو الرجل السريع الغضب الذى كان يكّن من العداء لقيصر أكثر مما يظهره من العداء للطغيان، شرع فى تحريض بروتوس عليه".

فهو فى المسرحية شخصية يملؤها الحقد والمرارة، لديه إحساس مفرط بالنقص أمام من يعلوه فى المرتبة أو يفوقه فى الإمكانيات أو الموهبة. وقد اعتبره قيصر رجلا خطيرا فيقول عنه محدثا أنطونيوس

قيصر : أريدُ فى حاشيتى رجالاً سماناً،
مُسبَلَةٌ شُعُورُهُمْ، ينَامون الليل!
أما كاشياس فهو نَحِيل يَنْطِقُ الجوعُ فى وَجْهه
ويُفَكّرُ أكثَر مما ينبغى _ وهؤلاء الرجالُ مَصدرُ خطر!
.....
وهو ينفرُ من اللهو واللعب – على عكسك يا أنطونيو-
وهو لا يَسْتَمِعُ إلى الموسيقى! وهو نادراً ما يبتسم
فإذا ابتسم بَدَت بسمتُه ساخرةً من ذاتِه
أو عاتبةً على نَفْسِهِ التى اهْتَزّت فابتسمت!
(ترجمة محمد عنانى – الفصل الأول - المشهد الثانى - أبيات 189 – 203)

إلا أن شكسبير يعدل من رسم شخصيته فى الفصلين الأخيرين بعد اغتيال قيصر وكأن الجوانب الطيبة فيه قد تحررت بمقتل قيصر. ويصفه بالقائد الشجاع فى الحرب، قائد محنك، يدين له أعوانه بالولاء، حتى إننا نقبل نعى بروتوس له عن طيب خاطر حين يقول:

بروتوس : وَدَاعاً لَك يا آخر أبناءِ روما!
محالٌ أنْ تُنْجِب روما أخاً لك!
أيها الأصدقاءُ إننى مدينٌ لهذا الرّاحلِ
بعبراتٍ أكثر مما تَذْرفُه عينى الآن
ولكننى سأجدُ الوقتَ الذى أبكيكَ فيه يا كاشياس
سأجدُ الوقت ..
(ترجمة محمد عنانى – الفصل الخامس – المشهد الثالث – أبيات 99 – 103)

أنطونيوس .. يبرز دور أنطونيوس فى الفصول الثلاثة الأخيرة من المسرحية، إذ لم يكن له دور يذكر فى الفصلين الأولين. وصفه كاسيوس فى الفصل الثانى بأنه "سيكون خصماً ماكراً واسع الحيلة .." ينهى أنطونيوس حديثه إلى المتآمرين بوعد غامض أن ينضم إليهم إن تمكنوا من إقناعه بعدالة قضيتهم. يستخدم وسائل أعدائه نفسها وهى التمويه والالتواء والكذب. وهو يرى أن وسائله مبررة فقد قتلوا أعز الناس لديه فأصبح الثأر واجباً مقدساً.

ومن أشهر المشاهد الشكسبيرية فى هذه المسرحية، مشهد خطبته فى الجماهير. أتى أنطونيوس ليخطب فى الجماهير بإذن من بروتوس، والجمهور المحتشد معاد لقيصر ويمكن أن يفتك بمن يمجد قيصر أو يسئ إلى قاتليه، ولذلك عليه أن يكون حذرا للغاية. وهكذا بدأ بمديح بروتوس

قال لكم بروتوس النَبيلُ إن قيصرَ كان طَمّاعاً
لو كانَ ذلك صحيحاً لكان ذنباً عظيماً
ولقد كَفّر عنه بموته تكفيراً غظيماً
ولقد أتيتُ هنا بإذنٍ من بروتوس وعُصبَته
إذ أنّ بروتوس رجلٌ شريف
.....
لكنّ بروتوس يقولُ إنه كان طَمّاعاً
وبروتوس رجلٌ شريف.
(ترجمة محمد عناني- الفصل الثالث – المشهد الثانى – أبيات 80 – 89)
يكرر أنطونيوس البيتين الأخيرين ثلاث مرات، وبعد أن تأكد أن كلماته بدأ مفعولها فى الظهور يقول ..
أرجوكم بعضَ الصّبْر . . إذ أنّ قلبى فى النّعْشِ مع
قيصر ولابد أن أصبِرَ حتى يعودَ إلى (108 – 109)

يتلاعب أنطونيوس بالجماهير وبعصبة المتآمرين وبالفعل أصبحت الجماهير تتعاطف معه ومع قيصر. ويزعم أنه لا يريد أن يحرضهم على الرجال الشرفاء الذين قتلوا قيصر، فى حين أن هذا كان هدفه الأوحد. يتلاعب مرة ثانية بالجماهير حين يصرح بأمر الوصية وإزاء إلحاحهم يتلوها عليهم وكأنما يفعل ذلك على مضض! " هل تجبرونى على قراءة الوصية؟" ثم يستخدم ورقته الأخيرة بأن يظهر للجماهير عباءة قيصر التى كان يرتديها يوم نصره العظيم والتى مزقتها خناجر المتآمرين ثم يُظهر لهم جثة قيصر نفسه التى مزقها المتآمرون. وبمجرد الانتهاء من خطبته يصبح الشعب طوع أمره، ويكون قدر المتآمرين قد حُسم. وهكذا يتأكد وصف كاسيوس له بأنه "خصم ماكر واسع الحيلة".

يمثل الحديث السابق عن المسرحية وموضوعها وشخصياتها مدخلا مهما لفهم الفيلم، فبدونه لن نتبين ماذا فعل الأخوان تافيانى بهذه المسرحية وكيف وظفاها، وكيف تفاعلا معها، وكيف تم المزج بين عالم الماضى وعالم الحاضر، بين أبطال روما القديمة وبين سجناء اليوم.. إن الحكاية ، أولا وأخيرا هى جزء من الوعى الجمعى للإيطاليين. وربما كان هذا سبباً كافياً لأن يعطى السجناء من أنفسهم لهذا العرض وللعرض داخل العرض.

يبدأ " قيصر يجب أن يموت"، من حيث انتهت المسرحية بمشهد محاولات بروتوس الانتحار وفشله فى البداية إلى أن يستعطف خادميه فيساعده أحدهما (ستراتون) لتنتهى حياته بغمدة سيف، كما فعل هو مع قيصر. نسمع رثاء له، فى البداية على لسان أنطونيوس ثم أوكتافيوس. تنتهى المسرحية وينهض بروتوس ويأتى كل من قيصر وكاسيوس من الكواليس لتحية الجمهور، الذى نراه بعد ذلك فى طريقه إلى الخروج من المسرح، فى حين أننا نعود إلى الداخل لنبدأ فى معرفة مجموعة من المعلومات مثل أننا فى سجن ريبيبيا وفى قطاع الحراسة المشددة، ونشاهد ثلاثة من الممثلين/ السجناء يدخلون كل إلى زنزانته ويغلق الحراس الأبواب خلفهم.

يقدم لنا الفيلم صدى مقتل قيصر على السجناء، خاصة فكرة القتل المبرر التى تأتى على لسان بروتوس "هذا ليس اغتيالا ولكنه افتداء"! مسألة الشرف وربما بشكل متعاظم مسألة الحرية، فالمسرحية كما يراها الأخوان تافيانى مسرحية طيعة للهموم الحديثة. غاب عن الفيلم مجلس الشيوخ والسوق العامة والمواقع الحربية، وكذلك العنصر النسائى الذى لم يكن فاعلا فى المسرحية الشكسبيرية ونتفهم غيابه فى الفيلم.

ينطلق الفيلم انطلاقة ثانية من مشهد يموج بالحيوية وهو مشهد اختبار الممثلين الذى نتعرف بعده على "أبطال" العرض وعلى جرائمهم، ثم على الأدوار التى سيقومون بتمثيلها. يصاحب عملية التعرف صوت آلة الهرمونيكا وهى الآلة الخاصة بالسجين فينشنتسو جاللو Vincenzo Gallo وعلى الرغم من وجهه الطفولى إلا إننا نعلم أنه مسجون مدى الحياة بسبب انضمامه لعصابات الجريمة المنظمة. ويربط صوت الهرمونيكا بيننا وبين شريط الصوت بوجه عام وبين الموسيقى التصويرية على وجه الخصوص وهى التى تصاحبنا من البداية، فتعكس الموسيقى حزن ورثائية السردية.

تمثل الموسيقى عنصرا رئيسا لدى الأخوين تافيانى فى أفلامهما. وفى إحدى المقابلات يقولان: "إذا كان الفن التشكيلى هو نقطة بازوليني المرجعية وكذلك الأدب لدى فيسكونتى، فإن الموسيقى لديهما هى نقطتهما المرجعية". تصاحبنا منذ بداية الفيلم مقطوعة لحنية غنية بالمشاعر والأحاسيس، تميل إلى الحزن والشجن، ويعبر عن ذلك اختيار الآلة المعزوف بها اللحن وهى آلة الفلوت. تجسد الجملة اللحنية الصراع الداخلى للإنسان ممثلا هنا فى مجموعة السجناء ثم فى "بروتوس" على وجه الخصوص، الذى تمثل شخصيته الدرامية وشخصيته الإنسانية هذا الصراع. تتكرر الجملة اللحنية عدة مرات، وفى كل مرة نرى فيها إضافة للمشهد السينمائي. ويظل شريط الصوت، والممزوج بدقة فى فيلمنا هذا، عنصرا لا يمكن الاستغناء عنه. فنشعر بالتعبير عن القدر فى كل الجمل اللحنية المعزوفة بالأوتار أو الآلات المتداخلة، التى تمهد الطريق لتحذير البوق. وفى المشاهد الختامية للفيلم، يأتى ابتهاج المشاهدين وتصفيقهم للعرض، فى تناقض قاس مع قرع الأبواب المعدنية الحتمى، حين يعود السجناء كل إلى زنزانته.

نشاهد فى البداية نوعين من "البروفات"، النوع السائد من البروفات الجماعية تحت قيادة المخرج فابيو كافالى، ونوعا آخر يقوم فيه الممثلون خاصة سالفاتورى ستريانو Salvatore Striano الذى يقوم بدور بروتوس وكوزيما ريجا الذى يقوم بدور كاسيوس، بأداء بروفات منفردة، كل فى زنزانته. ويستخدم المخرجان فى هذه المشاهد التقطيع الزمني، لنشعر أن كل ممثل يواجه الآخر. يبدأ الأخوان تافيانى بهذه المشاهد فى المزج تقنياً ونفسياً بين شخصيات الممثلين/ السجناء وخلفياتهم النفسية وبين شخصيات مسرحية شكسبير. ويقول فابيو كافللى فى هذا الصدد " كانت مواهبهم الغريزية فى التمثيل تتفجر من خلال رغبتهم الشديدة فى كشف الحقيقة".

يعود المخرجان إلى شخصية "بروتوس" وهو شخصية محورية سواء بالنسبة لشكسبير أو بالنسبة لتافياني، على المستويين التمثيلى والشخصي. فسالفاتورى (أو ساسا كما يسمونه) ممثل شخصية بروتوس يصيبه القلق من عدم حفظه بعض السطور، فيصحو من نومه ليراجع دوره ويناقش نفسه ويقول " أفهم ماذا يريد شكسبير أن يقول ولكن كيف أوصله للجماهير؟" وهكذا يظهر تافيانى الصراع الداخلى الذى تفجره الشخصية لدى ممثلها.

يعلن الأخوان تافيانى بطريقة لوحات الفيلم التسجيلى عن مشهد المؤامرة، وقد استخدما، فى مواقف سابقة، لوحات وبطاقات دون أن يشعرا بضرورة الابتعاد عنها أو التفكير فى إحلال شك روائى بديلا لها.

يزداد التدفق ويزداد المزج بين حياة أبطال روما القديمة وبين شخصيات السجناء، وهو ما يؤكد فكرتنا عن التفاعل النصى، فنجد التفاعل بين ما هو معلوم بالضرورة من النص العالمى المختار وبين شخصيات السجناء ومواقفهم الحياتية، التى يؤكد الأخوان "تافياني" إنسانيتها رغم علمنا بجرائمهم مسبقا. فممثل دور بروتوس (ساسا) يشعر أن العبارات التى يقولها سبق وأن مر بها فى حياته. وأمام زنزانته نرى المشهد الذى تتداخل فيه حياته مع المشاهد التى يمثلها. فالكلمات تقول " لو أستطيع قبض روحه دون تقطيع أوصاله؟" تلك الكلمات التى ينهار "ساسا" بعدها على الرغم من تركيزه السابق على عبارة أثناء حديثه داخل المسرحية مع كاسيوس بأن " هذا ليس اغتيالا ولكنه افتداء". رغم كل هذه الألعاب النفسية لتبرير كل ما فعله السجناء، إلا أن الأمر مازال صعبا وهو ما يقوله "جاللو" عازف الهرمونيكا، " إن الأمر صعب، فشخصية بروتوس متغلغلة بداخله". لقد أعادت إلهم روح قيصر "المستبدة" بحسب تعريفهم كل ما مروا به فى حياتهم من خيانة، جرائم قتل وهو لا يريد أن يتذكر.

يتكرر هذا الأمر فى المشهد الخاص بقيصر وديشيوس، فديشيوس منوط به إيقاع قيصر فى الشرك عن طريق التملق. وهنا تتفجر الكراهية الموجودة بالفعل بين الرجلين فى الحقيقة وليس فى دراما شكسبير، ليصل الأمر إلى مشاجرة لا نراها، فقد خرجا من فضاء التمثيل ليختفيا ويخلفا خلفهما قدرا من التوتر خوفا على ألا تكتمل المسرحية جراء هذا الشجار. يعود كوزيما (كاسيوس) وبإشارة من يده نفهم أن كل شيء على ما يرام ولكن يكون الأخوان تافيانى قد أضافا بهذا بعدا آخر للعلاقة بين النص وشخصياته وشخصيات الممثلين/ السجناء. ونظل على هذه الحالة من المزج أو الدخول والخروج، بما فيها دخول وخروج سريع من اللونين الأبيض والأسود إلى الألوان من وجهة نظر عازف الهرمونيكا الذى تتحول لوحة البحر والصخرة فى عينيه إلى الألوان لثوانٍ معدودة .. إنها الرغبة فى العودة إلى الواقع الخارجى "الملون" ولكنه يعود مرة أخرى إلى العالم اللاواقعي، عالم دراما شكسبير. وهكذا نرى حرية التنقل عند تافيانى ليست فقط بين الشخصيات ولكن أيضا فى الزمان والمكان، الدخول والخروج متاح، والمزج متاح.

يخرج الأخوان تافيانى من الغرف المغلقة ليحلقا ليلا بالكاميرا من أعلى بشكل يشبه وجهة نظر الطائر، ثم ندخل مرة أخرى لنرى ونسمع علاقة جديدة بالمكان، بالأسقف، بديلة السماء. فيقول أحد السجناء " يجدر بهم تسميتنا حراس الأسقف لا السجناء" ويشرح علاقتهم بالسقف خاصة من ينامون فى الأسرة العلوية. فمنهم من كان يحاول أن يرى وجه ابنه على السقف ولكنه يفشل. نسمع عن رغبة فى زنزانة انفرادية. ينتهى المشهد بمزج بطيء، بلقطة متوسطة قريبة على قيصر، لننتقل معه

إلى مجلس الشيوخ ثم حادثة اغتياله.

يستمر المشهد نهارا خارجيا فى طرقات السجن الجانبية والعلوية، وتحولت ساحة تدريبات السجن إلى الساحة العامة أو السوق العامة لروما. اختلط السجناء بالممثلين بالحراس، وأمام كل هؤلاء تم تنفيذ مشهد القتل لنسمع بعدها كلمات وعبارات مثل " الحرية – مات الطاغية – الاستقلال – بيد رجال مخلصين – رجال شرفاء" ويستمر المزج عبر هذه الكلمات بين العمل الدرامى الكلاسيكى وبين واقع السجناء يدعمها تافيانى بحالة من الهرج والمرج المصاحبة لعملية القتل وما بعدها مباشرة، إلى أن يعودا مجددا للنص الشكسبيرى ولكنها عودة تؤكد التفاعل النصي، نراه فيما يقوله كل من كاسيوس وبروتوس هنا

كاسيوس : انْحَنُوا إذنْ واغْتَسِلوا! تُرى كَمْ مِنَ الزّمنِ سيمضي
قَبْلَ أَنْ يُعَادَ تمثيلُ هذا المشْهدِ الجَليل
فى دُوَلٍ لم تُولَدْ بَعْد، وبِلُغَاتٍ لا نَعْرِفُها!
بروتوس : بل كَمْ مرة سيقدمُ فيها قيصرُ على المسرح
وهو يَنْزِفُ دَمَهُ ..... تمثيلاً لا وَاقِعاً . . .
(ترجمة محمد عنانى الفصل الثالث – المشهد الأول – أبيات 111 - 115)

يطلب أنطونيوس نقل جثمان قيصر فينتقل المشهد إلى ساحة أخرى تمثل الفضاء المسرحى للخطبتين، جسد قيصر مسجى فى المنتصف، ويحدد كل منهما موقفه وموقعه حسب وقفته من جثمان قيصر. يتقدم بروتوس على الجثمان فى حين يترك أنطونيوس للجثمان أن يتقدمه ويتكلم من خلفه. الشمس ساطعة والظلال حادة وقوية ويلعب الأبيض والأسود دوراً مهماً فى بيان حدة الظل، ولا مانع من نقل الكاميرا إلى الشعب/ السجناء وكذلك حراس السجن ليدلوا بدلوهم فى أداء الشخصيات ورأيهم فى شخصية أنطونيو فراسكا Antonio Frasca الذى يقوم بدور أنطونيوس فى مزج متعمد للعب على مسألة "الرجال الشرفاء".

يختصر الفيلم مشاهد من المسرحية عن طريق السرد فى مشهد قصير على لسان بروتوس وكان بصحبة بروتوس وآخرين نزيل جديد يعلق على الأحداث قائلا " مثلما يحدث فى بلدى نيجيريا"، لنفهم مرة أخرى أن حكاية قيصر سواء التاريخية أو الدرامية هى حكاية متكررة وصالحة فى أزمنة وأمكنة عدة، خاصة إذا كانت هذه الأماكن تعانى من الحكم الديكتاتوري.

نرى خشبة المسرح فى الليلة السابقة على ليلة العرض وبعض التدريبات ونرى معها الوافد الجديد أوكتافيوس، ففى المسرحية يكون خارج البلاد ويعود بمجرد معرفته بمقتل قيصر وفى الفيلم يسندون الدور إلى نزيل جديد لا يحتاج دوره إلى تدريبات كثيرة. يعود الأخوان تافيانى إلى نهاية المشهد الثالث من الفصل الرابع فى خيمة بروتوس حين أتاه شبح قيصر، ونتذكر المزج مرة أخرى بين بروتوس و"ساسا".

تأتى ليلة العرض ويدمج تافيانى دخول جمهور المسرح ونترك الأبيض والأسود ونعود إلى الألوان وإلى المعركة العسكرية، وحشد الجنود وطبول الحرب. ونعود إلى مزج من نوع آخر، وهو مزج الإخراج المسرحى بالإخراج التليفزيونى للمسرحيات مع الكاميرات الثابتة والنقل بين المواقع العسكرية وبين كلمات الممثلين، التى يلقونها من على منصات مرتفعة. ويظهر التعاون جليا بين فابيو كافللى المخرج المسرحى وبين الأخوان تافيانى فى شغل الفضاء المسرحى بمستويات متعددة، إلى أن نصل إلى المشهد الختامى وهو مشهد انتحار بروتوس الذى شاهدناه من قبل فى بداية الفيلم.

يعود كوزيمو ريجا (كاسيوس) بعد نجاح العرض إلى حياته السابقة فى زنزانته وحيدا ويبدأ فى صنع قهوته ويقول مقولته الشهيرة " منذ أن خبرت الفن، تحولت هذه الزنزانة إلى سجن".

• قام كوزيمو ريجا (كاسيوس) بتأليف كتاب بعنوان " مذكرات سجين مدى الحياة"

• أصبح سالفاتورى ستريانو (بروتوس) ممثلا بعد انقضاء مدة حبسه.

• قام جوفانّى أركورى (قيصر) بتأليف كتاب بعنوان " حر من الداخل".

مراجع المقال

1 - شكسبير، يوليوس قيصر، ترجمة وتقديم حسين أحمد أمين، دار الشروق، القاهرة 1994.

2 - شكسبير، يوليوس قيصر، ترجمة وتقديم محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1991.

3 - Frank Burk, A Companion to Italian Cinema, Wiley Blackwell 2017.

4 - https://www.cinefilos.it/tutto-film/interviste/cesare-deve-morire-intervista-ai-fratelli-taviani-18137

5 - http://www.dazebaonews.it/cultura/cinema-teatro/item/35716-l-intervista-viaggio-nella-vita-di-paolo-e-vittorio-taviani.html

قراءة حرة فى أوراق مخطوطة لـ" صلاح التهامى"

كم من المدهشات عندما تتوافر لديك أوراق مخطوطة لأحد أعلام الفن أو الثقافة أو الفكر أو الأدب، تلك الأوراق التى أعتبرها بمثابة الفناء الخلفى، الذى يمارس فيه الكاتب أو الفنان نفسه بحرية تامة، ومن خلال ذلك يستطيع المرء أن يفكّ بعض الطلاسم التى تحيط بذلك الكاتب أو الفنان، وتعتبر اليوميات والخواطر والرسائل الشخصية والرسمية وثائق تلقى بظلالها على لحظات تكاد تكون ألغازا بالنسبة للباحثين والمتابعين لمسيرة ذلك الكاتب أو الفنان.

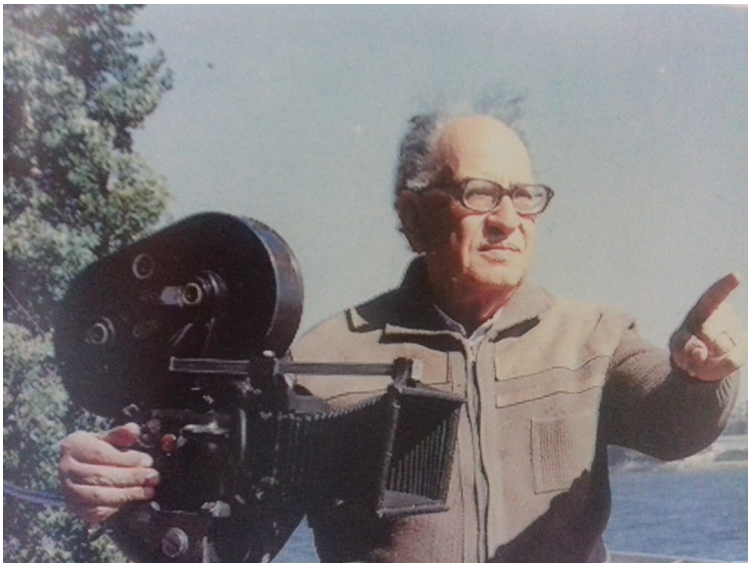
شعبان يوسف

وهذا ماحدث - على سبيل المثال - عندما نشرت كاتبة سورية رسائل الكاتب الفسطينى غسان كنفانى، وكذلك عندما نشر الدكتور على شلش يوميات الناقد أنور المعداوى، وكذلك عندما نشر الناقد نبيل فرج الرسائل المتبادلة بين طه حسين وعدد كبير من كتّاب عصره وتلاميذه مثل الدكتور محمد مندور والدكتورة سهير القلماوى وغيرهم.

ولا بد أن نفرّق بين تلك الأوراق التى كتبها أصحابها ولم تكن للنشر، وبالتالى فهى كانت معبرة بشكل عميق عن الأبعاد الحقيقية والصادقة لتوجهاتهم، وبين تلك الأوراق التى نشرها أصحابها فى حياتهم ، مثل الرسائل التى كان يكتبها وينشرها توفيق الحكيم، وهو يعى تماما أنها ستئول إلى قارئ أو باحث، بل أنه أصدر رسائله "زهرة العمر"، وهى رسائل حقيقية كتبت بينه وبين صديقه الفرنسى أنريا، بالإضافة إلى أنه أشرف على نشر رسائل شخصية بينه وبين والده ووالدته، ولكن بعد إشرافه الذى تدخل فى الاختيار والحذف والتوضيح، ومن هنا فتعتبر هذه الكتابات موجهة بشكل كبير ، ووقعت تحت رقابة صاحبها، أما الأوراق الأخرى التى كتبت فى ظروف وملابسات مختلفة، ولم يسع أو يتوجه كاتبها إلى نشرها، فهى الأصدق والأكثر إفادة وكشفا عن أبعاد تضيف لمسيرة الكاتب ومعرفة المحطات الرئيسية التى مرّ ومرّت به فى حياته.

من هنا تأخذ أوراق المخرج الكبير والرائد فى السينما التسجيلية الفنان الراحل صلاح التهامى أهميتها القصوى، حيث إنها تشغل المساحة الزمنية منذ دراسته الأولى قبل الجامعية، تلك الأوراق التى كان يسجّل فيها أحلامه وآماله وهواجسه ولحظات حبه، وهذه كانت فى مرحلة الأربعينيات، ثم المرحلة الجامعية، حتى تقدمه فى العمر وانخراطه الكامل فى صناعة السينما ومتاعبها ، وجدير بالذكر أن تلك الأوراق تعبّر بدقة عن كل لحظة كان يكتب فيها، وهى أوراق تكشف عن ميوله العميقة نحو الثقافة والقراءة منذ ذلك الوقت، وكان التهامى يكتب يومياته ومذكراته فى كشاكيل مدرسية ومفكرات على هيئة الأجندات التى تخرج من المطابع الكبيرة.

والأوراق تتضمن كثيرا من الهواجس والأحلام والريبات التى تمرّ بالانسان فى كل مراحله، وهاهى إحدى أوراقه التى يحفّز ويحرّض نفسه فيها على استذكار دروسه، وهذه الورقة تدلّ على قوة عزيمته ، وإصراره على أن يتصدى لأى مصاعب تواجهه ، ففى 9 أبريل عام 1943 يكتب دون عنوان :(أليس بين كل هذه العواطف الثائرة عاطفة واحدة تنادى أن أعمل؟ أليس يكمن خلال كل هذه الحيوية والنشاط والحماس جزء ولو يسير يتجه وجهة القراءة والاطلاع والمذاكرة



والاجتهاد؟ لقد آن الأوان وأزف الوقت ، وقرب الامتحان، وهذا فلان يسهر حتى الصباح، وتلك فلانة تعمل بجد للنجاح ، وأنت مابالك ؟، مازالت وراءك أعمال وأفكار ، مازلت تنام طول الليل وتسعى طول النهار، ألا كفى هزلا! ولتبدأ العمل ليتحقق الأمل وتتجنب الألم، اذكر الماضى وبه اعتبر واذكر الحاضر وفيه اعمل ، وتأمل المستقبل ففيه تنتصر، نعم! جمّع عواطفك نحو هذا الهدف، وجّه جهودك نحو هذه الغاية، واعمل لتجنى نتيجة العمل ، اذكر ولا تنسى أنك إن لم تعمل فستضحك وجوه وتقول فى ألم ظاهر وفرح مستتر :"كنا بنحسبك كبرت ياصلاح"، وسيلقاك البعض فيدير وجهه وجهة أخرى، ويلقاك البعض فيقترب منك ويقول فى صوت مكتوم :"معلش ياصلاح متزعلش"، اذكر ولا تنسى أنك إن عملت ونلت فالكل لك أصدقاء وأحباب والجميع لك مهنئون وأصحاب، وسيأتى ذكرك ويمر فلا تنالك كلمة لوم أو عتاب، أو ضحكة هزء، ولن يرمقك البعض بنظرة عطف متكلفة، أو كلمة مواساة تؤلمك، نعمّ اذكر كل هذا وقارن بين قلب مبتهج ورأس شامخ ووجه صبوح وبين عين دامعة ونظرة منكسرة وقلب يتألم ... قارن ثم اختر ماشئت).

صلاح التهامى 9 /4/ 1943

آثرت أن أدرج الورقة كلها، لأنها تؤكد مفاتيح الشخصية التى تعرفنا عليها فيما بعد، تلك العزيمة التى أنجزت وثابرت واكتشفت، وبحثت فى ظل تقلبات سياسية واجتماعية كثيرة، فذلك الشخص الذى تتأسس شخصيته بالإصرار على النجاح والإنجاز، لم يكن يستطيع أن يدخل الحياة العامة ، إلا مسلحا بالوعى والعزيمة، يقول فى حوار أجراه محمد عبدالله فى كتابه "السينما التسجيلية المصرية" :(كنت دائم الاهتمام بالحياة العامة وتطورها فى بلادنا منذ التحقت بالجامعة وعندما تخرجت كان أملى أن أعمل فى الصحافة، ولم يتحقق هذا الحلم هذا الأمل وبدأت السينما تجذبنى، وقررت أن أتخذ منها هواية، أمتع بها حياتى إلى جانب العمل الروتينى الذى اضطررت له، ولم أكن أحبه..).

فى رسالة تالية مباشرة لتلك الرسالة، ونكتشف أنه كان فى السنة الثالثة توجيهى، يهفو إلى السنة الرابعة، ويستعجل حلمه :(..أريد أن أتفرغ للأمل الجديد، والحياة البسّامة، والمستقبل السعيد، أريد أن أنتهى من السنة الثالثة، وأوجه جهدى للسنة الرابعة ، بهذا يهتف قلبى، ولهذا تهفو نفسى، وبهذا ينطق لسانى ، وهذا ما يخط قلمى ....أريد أن أصل إلى السنة الرابعة لأنى مشتاق لأن أعمل وأجدّ وأقرأ وأفهم وأتمتع وأتذوق، أتمتع بلذة المذاكرة بأمل، وأتذوق لذة النجاح فى العمل، نعم إنى أكره الكسل ، أكره الخمود والركون للراحة...)، ويجب التنويه إلى أن الطالب صلاح التهامى كان يكتب بعض يومياته باللغة الإنجليزية، وفى خط جميل وواضح ومرتب.

وهكذا نكتشف صفات أخرى عند صلاح التهامى فى مستهل حياته، إنه بالفعل أثبت فيما بعد أنه يكره الكسل، ويستمتع بالعمل، ومن يراجع أوراقه سيلاحظ أنه كان يحيط أى مشروع يدخله بمعرفة كل تفاصيله، كذلك كان يدوّن معظم الخطوات التى يخطوها نحو إنجاز فيلمه، وقبل أن ننتقل إلى تلك المرحلة العملية، أريد أن أنوّه إلى أن تلك المرحلة المدرسية فى حياته، كان يعبّر فيها عن عواطفه الجيّاشة فى حب كبير، كان يكتب الفقرات الملتهبة بعبارات تنم عن حب كبير، وعن قلب عامر بالعشق، وكان يهفو ليتوج ذلك الحب بزواج أكيد من محبوبته "نوال"، ويتحدث عن تفاصيل خاصة بالأسرتين، وعزم والدته على الذهاب لكى تعرض الخطبة على أهل "نوال"، وبالإضافة إلى ذلك نتعرف على بعض أصدقاء تلك المرحلة، هؤلاء الأصدقاء الذين كان يبث فيهم هواجسه، ويفضفض معهم فى بعض أخباره، ونكتشف أن على رأس هؤلاء الراحل أحمد حمروش، وهذا يدلّ على أن التهامى كان صديقا لمن كانوا مشغولين بالشأن العام، فأحمد حمروش هو أحد الضباط الأحرار، وكان له دور فائق الأهمية فى ثورة 23 يوليو، كما أنه أصبح مرتبطا بكل ماحدث فى إطارها، للدرجة التى أصبح مؤرخها، ورئيس تحرير أول مجلة كانت لسان حال ثورة يوليو، وهى مجلة "التحرير"، والتى صدر عددها الأول فى سبتمبر 1952، وكذلك ارتبط صلاح التهامى فيما بعد بأحمد حمروش الذى كلفه ووفر له فرصا للعمل السينمائى الجاد.

فى هذه الأوراق نعثر على كشاكيل محاضرات، كان يدوّن فيها بعض المحاضرات التى كان يتلقاها فى قاعات الدرس، وهى تسجيل مسهب ودقيق لما يقال فى المحاضرات، فنجد مثلا أحاديث مطولة عن الزمان والمكان فى السينما، وكيفية كتابة السيناريو، ونجد أنه كان يكتب أسماء بعض المحاضرين، فى بعض المحاضرات، وكان يغفل ذكر تلك الأسماء، وفى محاضرة للأستاذ صلاح أبو سيف، نلاحظ أن التهامى يدوّن المحاضرة بلغتها العامية ، فنجده يدون ما قاله الأستاذ أبوسيف هكذا :"المكان والزمان بيلعبوا دور كبير فى السيناريو، المكان حاجة ملموسة ، أما الزمان حاجة تجريدية ، الزمن شرحه أصعب من المكان لأن المكان ملموس والزمن بيلعب دور كبير فى نجاح القصة وتطورها ، فى كثير من الأحيان المكان ثابت ، أما الزمن بيتغير ، من الممكن تصور أماكن مختلفة مثل اسكندرية ومصر ... الزمن مش بس السنين والشهور والأيام يمكن احتساب 24 ساعة ، وممكن تجزيئها إلى جزء عمل وجزء للتسلية وجزء للنوم ... أوحوادث جرت فى دقيقة أو فى عشر دقائق يبقى حصلت فى هذا الزمن..)

ثم ينتقل بعد ذلك إلى الحدث ، ويستطرد طويلا فى شرح تفاصيل التعامل مع قيمة الحدث فى السينما بشكل عام ، "كل حدث له قصة"، هكذا يحسم صلاح أبو سيف، وهكذا يدوّن التلميذ، " إذا فصلت بين حدث وحدث، ورجعت للحدث الآخر يجب أن أحسب لمرور زمن الحادث الآخر"..."كل حدث بيحصل فى مكان معين وزمان معين ، الروائى يصف المكان بتاعه ، يجب أن يكون المكان واضح ، ولا يحتاج تفسير من جهة الجمهور ، من الصعب تحديد الزمان والمكان،... وبعد أن ينتهى أبوسيف من موضوعات الزمان والمكان والحدث ، يدخل إلى السيناريو ، فيقول ، "مهمة السيناريو إبراز عرض المكان "، ثم يعرّج على الإكسسوار ، وهكذا يقول المعلم، ونجد التلميذ يدوّن بدقة ووضوح، ولا يتضمن كشكول المحاضرات محاضرات صلاح أبو سيف فقط، لكننا نعثر على محاضرات للفنان حلمى حليم، وهو يتحدث عن المضمونات التى تتعامل معها السينما، ثم نجد محاضرا آخر هو صلاح عز الدين يتحدث عن "علاقة الأدب والسينما"، وموضوعات أخرى يضج بها الكشكول، وبذلك ينطوى كشكول المحاضرات على جلّ ما تلقاه وتعرّف عليه صلاح التهامى فى مرحلته السينمائية، التى تحدث فيها فيما بعد مع محمد عبدالله فى كتابه سالف الذكر.

وهنا أريد أن أنوّه إلى أن التهامى كان يدوّن وقائع أى فيلم يقوم بإخراجه وكتابته وتوفير كافة الطاقات لإنجازه بدقة مفرطة، للدرجة التى يذكر فيها مصروفات الشاى والسكر وأجرة المواصلات وغيره، ونحن نعرف أن صلاح التهامى كان قد أعطى جهدا بالغا فى إنجاز أفلام تتعلق بنهر النيل والسد العالى ، مما اضطره للذهاب إلى السودان، أى إلى محطات النيل الأساسية، وذهب إلى الخرطوم، ثم إلى سنّار، ونعثر فى الأوراق على تدوينة مطولة، سجّل فيها "عرض عام لأهم الوقائع منذ قيامنا من الخرطوم إلى سنّار"، ويستهلها بـ:"غادرنا الخرطوم مساء يوم الأحد 8 سبتمبر 1968 وتحرك القطار فى العاشرة مساءً ، ساعتين ووصل سنّار فى العاشرة والنصف صباح الاثنين 9 سبتمبر "كنا خمسة وتخلف حسين الشمسى"، نزلنا بالاستراحة المخصصة لطيارى شركة سترنر Sterner كضيوف عليها وشغلنا حجرتين بصفة مؤقتة واتضح أنه لم يتم عمل أى ترتيبات لإقامتنا أو إعداد الطعام لنا، وبدأت أشعر بأن الوضع مائع والاهتمام منعدم مما يتعلق بإقامتنا أو راحتنا".

يستطرد التهامى فى وصف الوضع المتردى نسبيا، ولكنه يحاول تعديل الموقف رويدا رويدا، ويبدأ فى الاجتماعات التى تزيل بعضا من القلق الذى انتاب المرافقين له، وعمل على إزالة اليأس الذى كان قد دب فى روح زملائه، ويبدو من كل أوراق صلاح التهامى، التى كان يشرح فيها أموره بدقة وإسهاب ووضوح، أنه كان يدرك أنه شخص قيادى، وعليه أن يزيل جميع أشكال القلق والريبة، فبعد الاجتماع الأول ، راح التهامى يقسّم المجتمعين إلى مجموعات ، بعد توفير كل عناصر الأمان التى تحمى أعضاء الوفد من المخاطر، التى من الممكن أن تنالهم فى مثل هذه الأماكن، وهذا يدل على أن التهامى كان يخاطر بنفسه، وهذا مابدا فى بعض أوراقه التى سرد فيها بعض معاناته مع أماكن عديدة، ورغم أن تسجيل رحلته إلى سنّار تعتبر كدرس فى الإدارة، إلا أن ذلك التسجيل يصلح كأحد أشكال أدب الرحلة فى أدبنا المعاصر، حيث أنه كتبه بأسلوب رفيع المستوى، وهذا الأمر تعرفنا عليه منذ كتاباته الأولى فى المرحلة الثانوية، وهو انعكاس لثقافة نوعية ومكثفة كان قد أسس نفسه بها وعلمها منذ شبابه الأول.

هناك فى الأوراق نعثر على أبحاث ورسائل ومقالات ، بالإضافة إلى أوراق أخرى ، ورسائل ومذكرات موجهة إلى صلاح التهامى، تلك المذكرات التى تتناول بعض المثالب والإيجابيات التى تعطّل تطور السينما التسجيلية فى مصر، كما أننا سنجد بعض السيناريوهات أو النبذات عن سيناريوهات كان قد أعدها صلاح التهامى، وبالطبع لا يصلح أن نستعرض تلك الأوراق فى تلك السطور السريعة، وربما أعود إليها فيما بعد لترتيبها وإعدادها للنشر، لأنها تعد ركنا ركينا من تاريخ واحد من السينمائيين المصريين، الذين أضافوا إلى الفن السينمائى أمجادا ثمينة، تحسب لفن السينما فى مصر والعالم العربى، خاصة السينما التسجيلية.

مدير مهرجان الجزويت لـ (الفيلم) :

"حكايا الجنوب" هدفها تمكين شباب الصعيد من إنتاج أفلام قليلة التكلفة تحديا للظروف الاقتصادية والاجتماعية

مهرجان الجزويت للفيلم هو حدث ثقافى سينمائى غير ربحى، بدأ إطلاقه عام ٢٠١٢م. تنظمه جمعية النهضة العلمية والثقافية – جزويت القاهرة – ويقام سنوياً فى القاهرة وعدة محافظات من الصعيد. هذا المهرجان الذى يسعى لأن يكون بمثابة السند والشرارة الأولى للسينمائيين المبتدئين فى محافظات الصعيد، حرصاً على حصول تلك المناطق على قدر عادل من ثقافة الصورة وإتاحتها بعيداً عن مركزية المعرفة.

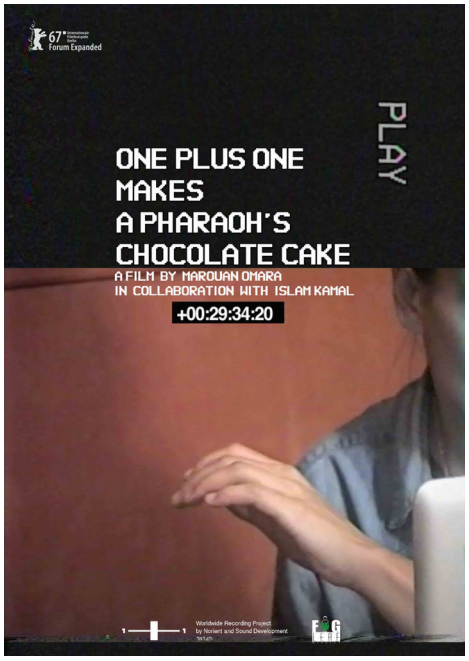
حوار: وفاء السعيد

وحرصًا من مجلة "الفيلم" على المتابعة المستمرة للمحاولات الشبابية غير النمطية لكسر الحلقة المركزية الخانقة لصناعة السينما، والانتقال لبيئات بِكر جديدة واكتشاف الفرص المتاحة فيها ، كان لنا هذا الحوار مع "ندى رزق" مديرة مهرجان الجزويت للفيلم، وهو مهرجان سنوى يحرص على أن تُقَام فاعلياته فى محافظات الصعيد المهملة تنمويًا وتثقيفيًا، وبهذا يكون إلقاء النظر على هذه التجربة مهمًا فى ظل عملية التجريف الثقافى الذى تعانى منه مصر أخيرًا.

* حدثينا باختصار وبشكل عام عن رؤية مهرجان الجزويت للفيلم والرسالة التى يهدف إليها.

- مهرجان الجزويت للفيلم يهدف - وبشكل عام - إلى كسر مركزية السينما سواء على مستوى الصناعة أوعلى مستوى ثقافة المشاهدة، فكما هو معروف أن القاهرة هى مركز لصناعة السينما وتعليمها، وكذلك تمتلك أكبرعدد من دور العرض، بينما الصعيد - وكذلك محافظات أخرى - تفتقر لوجود دور عرض سينمائى وتنعدم فى محافظات بعينها مثل سوهاج وأسيوط وبنى سويف، بينما ينعدم وجود معاهد أو مدارس سينما فى جميع أنحاء الجمهورية عدا القاهرة فيضطر الشاب الراغب فى تعلم السينما إلى النزوح للقاهرة، أو التخلى عن حلم دراسة السينما لظروفه المادية، وبالنسبة للإناث لعدم وجود حرية الحركة لعموم الإناث فى الصعيد، علاوة على ذلك ترسيخ صورة نمطية للمجال السينمائى بأنه مجال سيئ ومشين.

على جانب آخر، تعود الجمهور على شكل معين لصورة المنتج السينمائى، من خلال ما يعرض من أفلام ومسلسلات عبر التليفزيون، فهم بحاجة إلى التعرض لأنواع أخرى من الحكايات والأبطال والشخصيات، ونوعية صور جديدة تكسر ذلك التعود، وذلك الشكل النمطى عن السينما المتكون فى أذهانهم وذاكرتهم البصرية، كذلك أنماط ثقافة المشاهدة مقتصرة فقط على المشاهدة، من خلال التليفزيون بسبب افتقار المحافظات لوجود دور عرض سينمائى أو انعدامها فى بعضها، فتكون نوعا من أنواع ثقافة المشاهدة يعتمد على تدخل الإعلان بشكل مقحم على المنتج السينمائى سواء فيلم أو



مسلسل، فيمكن ذلك المشاهد من النهوض من أمام الشاشة، لفعل أى فعل آخر غير المشاهدة، فارتبطت المشاهدة بالانقطاع والاقتحام بشكل كبير، ولم تتمكن الأجيال الكبيرة من استعادة ذكراهم فى اصطحاب زوجاتهم وأولادهم إلى دور العرض، لمشاهدة فيلم حفلة الثالثة أو السادسة، إما لانعدام وجود دور عرض فى محافظاتهم، أو لارتفاع سعر التذكرة بالنسبة للطبقة الوسطى والفقيرة فى المحافظات مثل المنيا، بينما لم يتعرف الجيل الجديد بالمرة على ذلك النوع من الثقافة، والاحتكاك المباشر بدور العرض السينمائى.

فيحاول مهرجان الجزويت للفيلم من خلال سلسلة ورش لصناعة الفيلم التسجيلى القصير، توفير منصة تعليمية للمهتمين بدراسة السينما من الشباب من سن ١٨-٣٥ عاما، وكذلك عرض مجموعة أفلام تتقدم للمهرجان فى شكل مسابقة فى مساحات ثقافية أسسها مجموعات شبابية، وكل فاعليات وأنشطة المهرجان تقدم بدون الحاجة إلى دفع أى رسوم، فهدفنا الأساسى هو الإتاحة، وبالأخص الإتاحة للشباب غير المكمن مادياً.

نأمل أن يولد المهرجان الدافع لدى مشاركيه وجمهوره إلى أن يؤسسوا لمشهد سينمائى فى الصعيد، وأن يتوقفوا عن النزوح إلى المركز لتحقيق طموحهم السينمائى.

ما الطابع المميز لهذه الدورة من المهرجان تحت رئاستك.. وما الجديد الذى تضيفينه وتقدمه هذه الدورة ويختلف عن الدورات السابقة التى ترأسينها أيضا ؟

ربما كلمة طابع لم تكن موفقة، فإذا كان للمهرجان طابع معين أو تيمة فهذا معناه أن هناك تنوعا كبيرا فى الاختيارات، ونحن نتوجه بطاقتنا وجهدنا نحو منطقة انعدمت فيها الاختيارات (قطاع الصعيد)، فنحن مازلنا نكتشف ونبحث عن مؤشرات تجعلنا نفهم ما يحدث هناك... نحن نخلق الاختيارات وليس هناك فى هذا المهرجان رفاهية لتحديد اختياراتنا بثيمة معينة، بينما نستطيع أن نتحدث عن تصميم المشروع لهذا العام.

ما تصميم المشروع لهذا العام إذن؟

اتخذ المهرجان فى دورته الرابعة مستوى متطورا عن الدورات السابقة بالنسبة للشق التعليمى للمهرجان، وهو سلسلة ورش حكايا الجنوب، وكانت تلك الورش فيما سبق مقتصرة على تقضية ١٢ يوما فى ٤ محافظات من الصعيد لإنتاج فيلم تسجيلى قصير من كل محافظة لعدد من ١٥-١٠ طلبة مبتدئين فى صناعة الفيلم، اتضح لنا أن التوقف عند تلك المرحلة لم يوفِ آليات متابعة لتطور هؤلاء الطلبة، فقررنا من هنا تطوير تصميم المهرجان لتكون سلسلة ورش حكايا الجنوب مكونة من ثلاث مراحل متفرقة على ثلاثة فصول فى العام لتضمن تأثيرا تراكميا على الطلبة.

فتقسمت ورش حكايا الجنوب فى المحافظات (أسوان، سوهاج، المنيا) إلى مستوى مبتدئ (فصل الخريف) خلال شهرى سبتمبر وأكتوبر وفيه يتعرف الطلبة على مقدمة لصناعة فيلم تسجيلى قصير بشكل عام وبدون تخصص، وبعد تلك المرحلة يتم عرض أفلام الطلبة تباعا فى فاعليات المهرجان فى الإسكندرية والقاهرة بحضورهم، وخلق نقاشات بينهم وبين الجمهور، ثم ينتقل الطلبة إلى المستوى المتقدم (فصل الشتاء) خلال شهرى ديسمبر ويناير، ليتعرف الطلبة على تخصصات الإخراج، التصوير والمونتاج بشكل متطور، وفى النهاية ينتقلون إلى المستوى المتخصص فى صناعة الأفلام التسجيلية من خلال ثلاث ورش متخصصة ومكثفة فى الإخراج، التصوير والمونتاج على أيدى مدربين ومهنيين، التطور الذى طرأ على الورشة بدعم من جهات مانحة.

ما الرؤية الرئيسية لهذه الورش؟

الرؤية الأساسية لسلسلة ورش حكايا الجنوب هو تمكين شباب الصعيد المهتمين بصناعة الأفلام من أدوات إنتاج أفلام قليلة التكلفة، تجعلهم يتغلبون على ظروفهم الاقتصادية والاجتماعية.

على جانب آخر، فى شق المسابقة وعروض أفلام المهرجان قد قررنا منذ العام الماضى عرض الأفلام فى قرى ومراكز محافظات أسوان، وسوهاج والمنيا، لإتاحة مثل تلك الفاعليات التى تنعدم فى تلك المناطق، فمثلاً يتم عرض الأفلام فى قرى التهجير بالنوبة، وتم اختيار قرى جديدة فى سوهاج والمنيا، كل ذلك بالاضافة إلى العروض المقامة فى المحافظة نفسها.

ما رأيك فى مستوى الأفلام المعروضة فى المهرجان هذه الدورة .. وهل تعتقدين أن المهرجان يؤتى ثماره عامًا بعد عام باكتشاف مواهب سينمائية جديدة قادرة على المنافسة مستقبلًا فى مجال صناعة السينما؟

فى الدورات السابقة من المهرجان كانت المسابقة تنقسم للفيلم الطويل، الفيلم القصير، وأفلام الطلبة، وقررنا هذا العام إجراء تعديل على المسابقة على أن نحتفظ بقسم الفيلم القصير وأفلام الطلبة، لعدم وجود تنوع أو افتقار الإنتاج فى بعض الأعوام للأفلام الطويلة.

بالنسبة للمستوى الفنى للأفلام، فأعتقد أن الأفلام التى تم اختيارها من لجنة الاختيار هى أفلام ذات جودة وتنوع سواء فى قسم الفيلم القصير أو أفلام الطلبة، ورؤيتنا بالنسبة لاختيار الأفلام فى قسمى المهرجان، هى إتاحة الفرصة لعرض أفلام جديدة لشباب السينمائيين وإتاحة أماكن وفرص، وخلق فرص جديدة للاحتكاك مع الجمهور، فمثلاً سوف يتاح الفرصة للمخرجين المختارين لهذا العام للسفر إلى محافظات الصعيد لعقد مناقشات مع الجمهور... جمهور ليس له علاقة بصناعة الأفلام أو ينتمى للنخبة.

كذلك نحن لا نتطلع إلى أن تكون تلك الأسماء قادرة على التنافس، بقدر ما نتطلع إلى أن يكون أصحابها قادرين على خلق فرص جديدة وتوسيع رقعة اختياراتهم وكذلك التضامن فيما بينهم لصناعة أفلامهم التى يريدونها حقاً.

السينما التسجيلية وآفاقها الرحبة

إذا سألتَ شخصا عاديا لا يعمل فى مجال السينما أو الإعلام، لو كان يعرف ما هى الأفلام التسجيلية ترى ماذا ستكون الإجابة؟ على الأرجح سيقول: "تقصد الأفلام القصيرة؟" أو "هى التقارير التى نراها فى التليفزيون فى برامج التوك شو والأخبار" أو "هى أفلام مملة عن موضوعات جافة، لا أحبها" .. وهكذا.

تامر عزت

هذه عينة إجابات سمعتها على مدار عملى فى مجال صناعة الأفلام التسجيلية بأشكالها المختلفة من أقارب وأصدقاء على قدر عال من التعليم، تدور فى مجملها حول أن الفيلم التسجيلى يجب أن يكون قصيرا، وهذا غير صحيح ولكنه جائز، فبعض الأفلام التسجيلية تكون قصيرة، ولكن بعضها يمكن أن يكون طويلا أيضا. أو أن الأفلام التسجيلية هى التقارير التليفزيونية، وهذا أيضا غير صحيح على الإطلاق، فالتقارير نوع واحد فقط له وظيفة محددة. أو أنها أفلام مملة وجافة، وهذا تصور مغلوط تماما بل ومحدود الأفق أيضا.

هذه الإجابات وغيرها جعلتنى دائما أفكر بأن هذا النوع المهم والمؤثر من السينما قليل الحظ ، غير مفهوم على حقيقته، غير مستغل، ويمكن أيضا القول أنه من الفنون النخبوية أو المهمشة على عكس ما يجب أن يكون.

لم أكن دائما متذوقا لهذا النوع، بل كنت فى شبابى لا أعرف عنه شيئا، ثم ساقتنى الظروف للدخول بعمق فى مطبخ الأفلام التسجيلية مما كان له بالغ الأثر فى تغيير نظرتى الشخصية إلى الحياة بشكل عام وإلى فن السينما بشكل خاص. فعلى مستوى النظرة للحياة أعطتنى السينما التسجيلية هبة التعاطف الإنسانى مع المختلفين عنى عقديا وفكريا، الذين يقومون باختيارات فى حياتهم لا أتصور أن أقوم بها شخصيا. وعلى مستوى صناعة السينما تعلمت كيف يمكن أن تبدو الأشياء حقيقية، حتى مع وجود صانع، وتعلمت كيف يكون هناك أثر لوجود كاميرا على تصرفات البشر العاديين، ناهيك عن دروس مستفادة فى كيفية الحكى الدرامى وكتابة السيناريو الروائى وليس فقط التسجيلى، وهذه نقطة قد يستغربها البعض.. ولكل هذه النقاط قصة بدأت سنة 1994.

فقبل نحو ثلاث وعشرين سنة سنحت لى فرصة ذهبية – بمحض الصدفة - للعمل فى مجال المونتاج، وكان تلك الفرصة بمثابة النافذة على عالم السينما، الذى كنت أتوق للولوج إليه من أى باب. وجاء باب المونتاج الذى اختارنى ولم أختره، لأتعرف من خلاله على تفاصيل مطبخ الأعمال الفنية الروائية والتسجيلية.. ومن خلال عملى فى مونتاج أفلام المخرجة الكبيرة عطيات الأبنودى التسجيلية، ومشاهدة كل أعمالها السابقة، ثم العمل مع المخرج الكبير يسرى نصرالله فى مونتاج فيلمه التسجيلي/الدرامى "صبيان وبنات" بدأت قصة حبى مع السينما التسجيلية، التى لا تزال مستمرة حتى الآن. وقعت فى حب الشخصيات الحقيقية والمناظر غير المنمقة والمنازل البسيطة المكسوة بآثار الزمن وعبقرية القدرة على البقاء عند البسطاء والاستمتاع بالقليل. تعرفت على انتصارات صغيرة وبطولات ليست كبطولات الأفلام الروائية لأنها بسيطة ولكن أيضا مهمة ومؤثرة فى حياة أناس حقيقيين. كانت هذه البداية فقط لأننى بعد هذه الفترة كنت أشاهد كل ما يمكن أن تقع عينى عليه من أعمال تسجيلية، أو كما يحب أن يطلق عليها البعض "وثائقية". اكتشفت من خلال المشاهدة أنه مع بعض الاستثناءات مثل الفيلم الجميل "حصان الطين" لعطيات الأبنودى وفيلم "صبيان وبنات" ليسرى نصرالله وبعض الأعمال المبكرة لكبار المخرجين التسجيليين فى مصر، كانت الأفلام التسجيلية عندنا فى مصر فى مجملها ذات شكل متشابه وتقليدى، يعتمد فى أساسه على اللقاءات مع الشخصيات أو الخبراء أو ما يطلق عليه "الإنترفيو" ، وقراءة التعليق والمشاهد المصورة. وبدأت أفهم لماذا هنا النظرة محدودة للسينما التسجيلية عند عموم المشاهدين العاديين.

ثم سافرت لدراسة السينما فى أمريكا وهناك وجدت شيئا جديدا لم أكن معتادا عليه فى مصر. بدايةً وجدت أفلاما تسجيلية تعرض فى دور العرض، ولم يكن لدينا مثل ذلك فى مصر. كانت الأفلام التسجيلية عندنا تعرض فقط على التليفزيون وكانت إما عن مصر الإسلامية ومساجدها أو مصر القبطية مثلا أو عن إنجازات الرؤساء فى المناسبات الوطنية، وكانت الأفلام الأخرى الأكثر فنية تعرض فى حدود ضيقة فى المراكز الثقافية والندوات. ولكنى فى أمريكا شاهدت أفلاما تسجيلية تعرض فى السينما ويدفع المتفرجون فيها أموالا لشراء تذاكرها. شاهدت منها تجربة تركت فىَّ أثرا كبيرا كمشاهد وصانع للأفلام التسجيلية فيما بعد. فيلم بعنوان "ستارت أب دوت كوم" الذى كان يعرض فى دار عرض صغيرة فى مدينة نيويورك، كان يوثق حياة شخص قرر أن يبدأ العمل فى مجال الإنترنت فى التسعينيات، قبيل انفجار الفقاعة التى عرفت بفقاعة الدوت كوم، والتى انهارت على إثرها شركات كثيرة عملاقة كانت

قدر ازدهرت فى فترة قصيرة جدا وحققت أرباحا خيالية .. كان هذا الفيلم بالنسبة لى مدهشا على عدة أصعدة. فعلى صعيد العرض السينمائى - طبعا كما ذكرت - كان ذلك حدثا سعيدا ولكن أيضا على مستوى المنتج النهائى أو الفيلم كان هناك اكتشاف.. فهذا الفيلم هو فيلم تسجيلى ولكن أحداثه درامية جدا، وأشبه بالفيلم الروائى فى تركيبه وبه مناطق درامية، ومناطق انفعالية وموسيقى تصويرية درامية، وكانت الشخصيات تبدو كما لو كانوا ممثلين. كان ذلك مدهشا بالنسبة لى .. فما هى كيفية عمل هذا الفيلم؟

لم يتم صنع هذا الفيلم بالطريقة التقليدية التى اعتدنا عليها فى الأفلام التسجيلية، كانت فى هذا الفيلم معايشة كاملة من صانعيه للشخصيات لمدة عام كامل، منذ أن كانت فكرة إنشاء شركة صغيرة للإنترنت مجرد حلم لديهم، حتى أصبحت هذه الشركة حقيقة ويعمل بها أربعة شركاء، ثم فى خلال أقل من عام أصبح لديهم 200 موظف، وأصبحت قيمة الشركة تقدر بالملايين فى البورصة، ثم انفجرت فقاعة الدوت كوم فى الأسواق المالية، وانهارت هذه الشركة وغيرها وتفرق الشركاء. عام كامل تابعت المخرجة بكاميرتها شخصيات الفيلم فى حياتهم ومئات الساعات تم تصويرها، وعام آخر قضته فى المونتاج.. ما هذا الذى كنت أشاهده؟ .. سألت نفسى بعد أن شاهدت الفيلم.. هل هو فيلم تسجيلى أم روائى؟ .. إنها قصة صعود وهبوط لشخص عادى لا يحلم بها سيناريست روائى. كيف حدث هذا؟ .. كيف صنعت هذه المخرجة الشابة مصرية الأصل هذا الفيلم؟ .. كيف وجدت هذه الحكاية الغنية بالتفاصيل؟ .. وكيف استطاعت رصدها بطبيعية؟ .. والأهم من ذلك كله كان سؤال كيف يمكن أن أصنع مثله؟

كانت هذه مجرد البداية التى فتحت لى آفاقا جديدة فى تذوق السينما التسجيلية. فلم تعد الطريقة التقليدية لصناعة الفيلم التسجيلى السائدة فى مصر هى الطريقة الوحيدة أمامى، بل كانت هناك أساليب صناعة أكثر إثارة موجودة حولي.. اكتشفت بعدها أعمال مخرجين مهمين أمريكيين من جيل الرواد، كانت مصنوعة بهذه الطريقة أيضا مثل أعمال الأخوين ألبرت وديفيد ميزلز، التى كانت أيضا تعتمد على المعايشة الكاملة للشخصيات - أو هكذا تبدو. قرأت أن الأخوين ميزلز كانا يريدان صناعة فيلم عن الفقر فى الولايات المتحدة فقررا الذهاب للبحث عن شخصية تتوافر فيها مواصفات تصلح للتصوير. كأن تكون فقيرة جدا مبدئيا وتعيش فى ظروف اجتماعية واقتصادية صعبة، ولكى يجدا هذه الشخصية قاما بزيارة العديد من الأماكن التى يعيش فيها الناس داخل سيارات النوم.. استمر البحث شهورا طويلة، وعندما استقرا على الشخصية بدأ التصوير، واستمر لمدة سنة ونصف. كانا يزورانها بالكاميرا كل أسبوع لمدة سنة ونصف.. ما هذه الأرقام؟.. هذا الفيلم تم تصويره فى سنة؟.. وذاك تم تصويره فى سنة ونصف؟.. إن هذا مستوى آخر تماما من العمل يتطلب أن يسخر صانع الفيلم نفسه وحياته لهذا الفيلم لمدة لا تقل عن سنتين .. ويتطلب أيضا إمكانيات مادية هائلة لتسمح بكل هذا الزمن فى التصوير ثم المونتاج. كان عدد أيام تصوير الفيلم التسجيلى الطويل فى بلادنا – ولا يزال - يتراوح بين أسبوع وأسبوعين. وكان المونتاج يستغرق شهرا على الأكثر. وكان المنتج النهائى دائما متكرر الشكل من وجهة نظرى على الأقل.. لقاءات ومشاهد مصورة عليها موسيقى وصوت تعليق.

مضت خمس عشرة سنة حاولت خلالها أن أصنع أفلاما بطريقة تشبه ما شاهدته وتأثرت به فى خلال رحلتى الدراسية إلى أمريكا أعايش فيها الشخصيات وأتخلى فيها عن اللقاءات التقليدية. أستطيع أن أقول إننى نجحت جزئيا ولكن وقفت أمامى عقبات عديدة. أولاها التمويل، وهو عنصر مهم بطبيعة الحال ولكن التذمر أو الشكوى ليست هى الطريقة المجدية أمام انعدام التمويل، فعدم وجود التمويل لمثل هذه التجارب، التى يعايش فيها صانع الفيلم شخصياته على مدى مدد زمنية طويلة له أسباب، والأسباب أيضا لها أسباب.. سأحاول أن أجتهد وأذكر تحليلا شخصيا لبعضها.

أولا .. ما هو حال السينما التسجيلية فى مصر الآن؟

إذا ألقينا نظرة سريعة على الأفلام التسجيلية التى يتم إنتاجها فى مصر سنويا – وهذه ليست إحصائية علمية ولكن مجرد انطباعات – نجد أولا أن العدد ليس بالكثير مقارنة بعدد السكان وعدد القنوات الرسمية والخاصة، التى يمكن أن تعرضها .. وثانيا نجد أن الأفلام التسجيلية فى مصر يتم إنتاجها من قبل جهات رسمية، مثل المركز القومى للسينما والتليفزيون المصرى - للمثال وليس الحصر - من جهة، و يتم إنتاجها بتمويل ومجهود شخصى من جهة أخرى ، وتندرج تحتها الأفلام القليلة التى تستعين بتمويل من صناديق الدعم المنتشرة فى مهرجانات السينما فى العالم، وأفلام التخرج فى المعهد العالى للسينما والمدارس السينمائية الخاصة مثل مدرسة الجيزويت وغيرها (أى أنها أفلام طلبة). من ناحية أخرى معظم الأفلام التى يتم إنتاجها هى أفلام قصيرة مع استثناءات قليلة جدا، ويندرج تحت ذلك طبعا التقارير التليفزيونة الأكثر انتشارا.. وبالتالى فيما عدا التقارير تظل هذه الإنتاجات مندرجة تحت نوعية المنتج الثقافى وليس المنتج التجارى، بمعنى أن الجيد من هذه الأفلام لا يجد منفذا تجاريا لعرضه، مثل القنوات التليفزيونية أو دور العرض، ولكن ينحصر عرضه فى المهرجانات المخصصة للأفلام التسجيلية والقصيرة. وهنا يجدر القول إن الأفلام القصيرة فى العالم أجمع لا تعد سلعة لها سوق ومتابعون كثر، وبالتالى لا يكون لها ثمن قد يغرى جهات الإنتاج بتمويلها باعتبارها استثمارا مربحا، وليس فقط تمثيلا مشرفا أو دعما للمواهب الواعدة.. وهذا ينقلنا للسؤال التالى .

ثانيا .. لماذا لا توجد جهات خاصة تمول الأفلام التسجيلية الطويلة؟

لا توجد إجابة واضحة على هذا التساؤل، فالأفلام التسجيلية الطويلة، أو حتى السلاسل التسجيلية هى مادة ثرية تجد من يمولها خارج مصر بكثرة، بل توجد قنوات تليفزيونية شهيرة وعالمية متخصصة فقط فى هذا النوع مثل قناتى ديسكفرى و ناشيونال جيوجرافيك الأمريكيتين وقناة البى بى سى فى إنجلترا. ومن الجدير بالملاحظة أن هذه القنوات وجدت فى المادة الواقعية (التسجيلية) نوعا طيعا من المادة التليفزيونية فطورت المنتج التسجيلى الخاص بها على مدى العشرين سنة الفائتة، ليضم أشكالا أخرى هى ليست أفلاما بالمعنى الفنى، ولكن لديها الطابع التسجيلى مثل برامج تليفزيون الواقع الشهيرة عالميا بأنواعها وبرامج السفر والرحلات، وبرامج الأكلات الشعبية من مطابخ العالم المختلفة، و سلاسل الجرائم وسلاسل أفلام السير مثل السلسلة الأخيرة التى تعرض حاليا على قناة ناشيونال جيوجرافيك التى تعرض حياة "أينشتاين" و سلسلة "كوكب الأرض" التى أنتجتها البى

بى سى بالشراكة مع قناة ديسكفرى وغيرها، مما يجذب المتفرجين والمتابعين وتلقى أيضا الإشادة النقدية لمستواها الفنى الراقى، والمجهود البحثى والتنفيذى المبذول بها. وبالتالى فندرة جهات الإنتاج الخاصة المهتمة بالمنتج التسجيلى، ليست ظاهرة عالمية وإنما هى ظاهرة محلية.

قد يكون أحد الأسباب مثلا هى الآلية التى تعمل بها القنوات التليفزيونية فى تحديد خريطتها البرامجية. فنجد أنها تعتمد فى المقام الأول على الوكالات الإعلانية التى تبيع دقائق الإعلانات على الشاشات. قد ترى هذه الشركات أنها لا تستطيع بيع المنتج التسجيلى للمعلنين. من ناحية لأن المعلن قد يرى أنه قد لا يقبل عليها المتفرجون، أو لأن المعلن نفسه كمشاهد لا يتعاطى مع هذا النوع ويعتبره مملا. ولكن هل هناك محاولات باءت بالفشل أم أن هذه الفكرة لم ترد على بالهم من الأساس؟ .. غير معروف.

فى كل الأحوال من المؤكد القول إن هذا النوع من المنتج الإعلامى لا يزال لا يتمتع بالرواج الجماهيرى، ولكن لا نعرف إن كان لا يتمتع بالرواج لأن الجماهير لا تريده، أم لأنه لا يوجد منتج جيد جذاب، أم لأنه لا يوجد من يمول مثل هذه الأنواع. قد تكون كل هذه الأسباب معا وقد يكون أحدها هو السبب. ولكن المؤكد من وجهة نظرى أيضا أن المسئولية دائما تقع على عاتق الجهات الممولة لتكتشف إن كانت هذه الأنواع ستلقى رواجا أم لا. فى النهاية تظل الأفلام التسجيلية محصورة فى حدود الإنتاج قليل التكلفة، أو الاجتهادات الشخصية إضافة إلى مدتها القصيرة، وعزوف عموم الجماهير عنها أو عدم اكتراثه بها.

ثالثا .. هل من المهم وجود سينما تسجيلية؟

السينما التسجيلية هى ألبوم صور الشعوب وتوثيقٌ لحال المجتمعات فى الأزمنة المختلفة. لها دور مجتمعى مهم فى إلقاء الضوء على الظواهر المجتمعية، ومناقشة القضايا المهمة وتحريك المياه الراكدة للمهضومة حقوقهم والمستضعفين والمهمشين والمنسيين. هذا فقط أحد الأدوار التى يقوم بها هذا النوع من الفنون. السينما التسجيلية أيضا تبحث عن الحكايات من الحاضر والماضى التى لا تهتم بها الأفلام الروائية والمسلسلات وتحكيها. كما تقدم الأفلام التسجيلية بديلا بصريا فى التثقيف والتنوير لمن لا يطلبون الثقافة من الكتب وما أكثرهم هذه الأيام . هذا فقط بعض ما يمكن أن تقدمه الأفلام والسلاسل التسجيلية للمشاهدين، وأنا أعرف - بصفتى من صناع هذا النوع - أن جمهوره ومريديه موجودون ويجدون غايتهم من المنتج التسجيلى في مصادر غير مصرية، مثل قناة الجزيرة الوثائقية، التى تقدم إنتاجها الخاص بها، إضافة للمادة المترجمة والمدبلجة للعربية لمن لا يتقنون اللغات الأخرى. إذن يبدو أنه من المهم أن تنهض صناعة الأفلام التسجيلية وتزدهر وتجد منافذ جماهيرية لعرضها .. ولكن كيف؟

رابعا .. ما هى البدائل والحلول؟

من أين نبدأ ؟ .. هل نبدأ بتثقيف الجمهور وخلق حالة من الطلب على المنتج التسجيلى - بلغة العرض والطلب – مما يحفز جهات الإنتاج على وضعها على خريطتها الإنتاجية ؟ .. أم قد يحدث هذا بأن تبادر الدولة مثلا بتخصيص قناة للأفلام التسجيلية المترجم منها والعربى، فتخلق جيلا من المتابعين والمهتمين كخطوة أولى، ثم تكون الخطوة التالية هى التمويل والانتاج؟ .. قد يقول قائل إن الدولة كاهلها مثقل بالأعباء ويجب ألا نطالب الدولة بكل شىء.. وقد أتفق مع هذا الرأى .. ولكن يبقى السؤال : إذا لم تكن الدولة منوطا بها هذه المهمة بدافع الانتباه لأهمية هذه النوعية من الفنون فمن يمكن له أن يقوم بهذا الدور الذى سيكون مفيدا للجمهور ومربحا للممولين على المدى الأبعد ؟!

الملخص المفيد أننى على المستوى الفنى أرى أن السينما التسجيلية تطورت عالميا بمراحل بعيدة عما نعرفه نحن فى مصر، وأن سقف هذه الصناعة أعلى بكثير مما قد يتخيل البعض من ناحية الأفكار وكيفية تنفيذها.. وعلى المستوى التجارى أرى إمكانيات كبيرة غير مستغلة، وسوقا بكرا يمكن خلقها .. وعلى المستوى الثقافى أرى احتياجا كبيرا لمثل هذا النوع .. وكصانع أرى فرصا كثيرة غير مستغلة بسبب عدم الاكتراث أو الكسل من الجهات الممولة.

فلنفكر معا نحن معشر محبى هذا النوع من الفنون كيف يمكن أن يتبوأ مكانته التى يستحقها علنا يوما ما نجد بابا يدخل منه النور.

تامر عزت

سيرة ذاتية - مخرج

- تخرج عام 1994 من الجامعة الامريكية قسم فيزياء واليكترونيات إلا ان حبه للفن جعله يتجه للمونتاج الذي مارسه لمدة 8 سنوات قام خلالها بمونتاج العديد من الأعمال أهمها:
- فيلم «صبيان وبنات» إخراج يسري نصر الله
- فيلم «المدينة» إخراج يسري نصر الله
- فيلم «سكوت هنصور» إخراج يوسف شاهين
- ثم قام بعد ذلك بالسفر إلى أمريكا ليدرس الاخراج السينمائي بأكاديمية نيويورك للسينما والتي تخرج منها عام 2001 ، ثم درس المؤثرات البصرية الخاصة بجامعة نيويورك والتي تخرج منها عام 2002 .وبعد عودته إلى مصر التحق بالعمل كمخرج للأفلام الوثائقية بقناة أوربت حتى 2005 ثم قام بإنشاء شركة خاصة للإنتاج الفني قام من خلالها بإنتاج وإخراج العديد من الإعلانات والبرامج والأفلام الوثائقية أهمها:
- انتاج 250 تقرير لبرنامج «الناس وانا» تقديم النجم حسين فهمي
- تصميم وإخراج الحملات الترويجية لقناة دريم سنة 2005 ومرة أخرى سنة 2007
- إخراج فيلم «كل شيء هيبقى تمام» – تسجيلي طويل - الحائز على جائزة الدولة التشجيعية سنة 2003
- إخراج فيلم «مكان اسمه الوطن» – تسجيلي طويل – الحائز على العديد من الجوائز المحلية والدولية – تم عرضه على قناة OTV
- كما قام بإخراج العديد من الأعمال من إنتاج آخرين أهمها
- المسلسل الكوميدي «احمد اتجوز منى» الموسم الأول - بطولة احمد فلوكس، انجي المقدم - من انتاج شركة الكرمة
- تأليف وإخراج الفيلم الروائي الطويل «الطريق الدائري» بطولة نضال الشافعي، فيدرا، عبد العزيز مخيون
- إخراج الفيلم الوثائقي الطويل «التحرير 2011: الطيب والشرس والسياسي» من إنتاج شركة فيلم كلينيك (بالمشاركة مع المخرجين أيتن أمين وعمرو سلامة) والحائز على العديد من الجوائز الدولية، والذى حظي بفرصة العرض السينمائي لأول مرة في مصر لفيلم وثائقي في 2012 كما عرض على قناة النهار في نفس العام
- إخراج حلقات من برنامج «غني حرية» – وثائقي عن الموسيقيين الشباب من العالم العربي – من انتاج شركة زاد – تم عرضه على قناة OSN 2012
- إخراج الموسم الأول من برنامج الرياليتي «رايحين على فين» من انتاج فيلم كلينيك – 13 حلقة 52 X ق تم عرضها على قناة الحياة 2013
- الإشراف على إخراج الموسم الثاني من برنامج الرياليتي «رايحين على فين» 13- حلقة 52 X ق
- انتاج والإشراف على الإخراج للبرنامج الوثائقي «أول الخيط» 18- حلقة 26 X ق – تم عرضه على قناة OnTV سنة 2013-2014
- حاليا يعكف عزت على الانتهاء من:
- الإشراف على كتابة حلقات المسلسل الكوميدي «أوامر سيدتك» 60- حلقة -ليقوم بإخراجها في العام القادم من انتاج شركة فيلم كلينيك
- وضع اللمسات الأخيرة على السيناريو والتحضير للفيلم الروائي الطويل «لما بنتولد» للتصوير في العام القادم 2017

نكشف كنوز المركز القومي للسينما الوثائقية

الأرشيف يضم 3000 فيلم حول الآثار والمثقفين والأعلام بتوقيع كبار المخرجين

تزخر مخازن المركز القومي للسينما، بالكثير من الأعمال الوثائقية والتسجيلية بمختلف أنواعها، سواء قصيرة أو طويلة أو أفلام التحريك، والتي تمثل ذاكرة حية لمصر الجميلة، خاصة أن معظمها يدور حول المناطق الأثرية والكثير من الشخصيات التاريخية والعديد من كبار المثقفين والكثير من أعلام الفنون الأخرى مثل الفن التشكيلي وأصحاب الرأي والفكر.

محمد حافظ

وتتنوع القوائم التي يمتلكها المركز إلى العديد من المحاور، حسب الجهة المنتجة للأفلام وحسب طبيعة الوسيط السينمائي الذي تم به التصوير وهو ما يمنحه مزيدا من الثراء، حيث يمتلك المركز حوالي 3000 فيلم هم حصيلة الأفلام التسجيلية الرسمية في مصر، بخلاف إنتاج السينما المستقلة ومن المفترض أن تتزايد النسبة في هذه الحالة.

من أهم القوائم التي يحتفظ المركز بنسخ منها هي الأفلام التي آلت ملكيتها إلى المركز من إنتاج المؤسسة المصرية العامة، ومؤسسة السينما والوكالة العربية، والهيئة العامة للسينما، وعدد من الجهات التي تم حلها، ومن هنا آلت هذه الأفلام التي تم إنتاجها قبل إغلاق هذه الجهات إلى المركز القومي للسينما بديلا لها وقد وصل عدد هذه الأفلام إلى 69 فيلم من أهم الأفلام وأقدمها ومنها على سبيل المثال، "هروب العائلة المقدسة"، من سيناريو وإخراج ولي الدين سامح وتم إنتاجه عام 1061، ومدته 33 دقيقة؛ وكذلك فيلم "توت عنخ آمون" من سيناريو وإخراج فطين عبدالوهاب وإنتاج المؤسسة المصرية العامة للسينما عام 1963 ومدته 9 دقائق، وفيلم "حكاية من النوبة" إخراج سعد نديم وصلاح عز الدين عام 1963 ومدته 25 دقيقة، وفيلم "معابد فيلة" إخراج سعد نديم عام 1961 ومدته 10 دقائق، وفيلم "القلل القناوي" للمخرج توفيق صالح وتم إنتاجه عام 1958 ومدته 15 دقيقة، وفيلم "تاريخ السينما المصري للمخرج أحمد كامل موسى وتم إنتاجه عام 1967 ومدته 210 دقيقة.

كما نجد المركز يحتفظ بقائمة تضم الكثير من الأفلام التسجيلية 16 مم، وهي موجودة بمخازن الأرشيف القومي للفيلم، وعددها حوالي 250 فيلم، ومن أهم هذه الأفلام، "فن الكاريكاتير" للمخرج سعيد مرزوق ومدته 20 دقيقة، وفيلم "عن الناس والأنبياء والفنانين" للمخرج داوود عبدالسيد ومدته 20 دقيقة، وفيلم "المومياء" للمخرج شادي عبدالسلام ومدته 137 دقيقة، وفيلم "فيدرا المصري لمصطفى محرم ومدته 20 دقيقة، وفيلم "شيوخ الإسلام" للمخرج سعيد مرزوق ومدته 18 دقيقة، وفيلم "توفيق الحكيم.. عصفور الشرق" للمخرج أحمد راشد ومدته 35 دقيقة، وفيلم "تراث الإنسانية" للمخرج سعد نديم ومدته 11 دقيقة، وفيلم "نهاية خط بارليف" للمخرج عبدالقادر التلمساني ومدته 11 دقيقة، وفيلم "معرض الفن التشكيلي" للمخرج عواد شكري ومدته 10 دقائق، وفيلم "شكاوي الفلاح الفصيح" للمخرج الكبير شادي عبدالسلام ومدته 20 دقيقة، وفيلم الصباح للمخرج والناقد سامي السلاموني، وفيلم "صائد الدبابات" للمخرج خيري بشارة ومدته 17 دقيقة.

وفي القائمة التي تضم أفلام "v- h- s"، ضمت القائمة الكثير من الأفلام التي بلغت حوالي 300 فيلم، ومن أهمها فيلم "يوسف إدريس" للمخرج سامي المعداوي ومدته 28 دقيقة، وفيلم "شارع محمد علي" للمخرجة نبيهة لطفي ومدته 36 دقيقة، وفيلم "حابي" للمخرج زكريا عبدالعال وهو رسوم متحركة مدته 5 دقائق، وفيلم "حديث الحجر" للمخرج خيري بشارة ومدته 19 دقيقة، وفيلم "جمال عبدالرحيم" للمخرج محمد كامل القليوبي ومدته 52 دقيقة، وفيلم "عباس العقاد" للمخرج حسن الطيب ومدته 30 دقيقة، وفيلم "الأهرام وما قبلها" للمخرج الكبير شادي عبدالسلام ومدته 37 دقيقة، وفيلم "عالم الفنان سعيد الصدر" للمخرج صلاح الصدر ومدته 11 دقيقة، وفيلم "صيد العصاري" للمخرج علي الغزولي ومدته 30 دقيقة.

أما قائمة الأفلام التسجيلية 35 مم، والتي تضم أكثر من 500 فيلم، فتضم درر الأفلام وأكثرها جدة، ومنها، فيلم "أسطورة عبدالهادي الجزار" من سيناريو وإخراج أحمد فؤاد درويش، وفيلم "حافظ وشوقي" للمخرج أحمد راشد ومكدته 36 دقيقة، وفيلم" المهرجان والنجوم" للمخرج عادل عبدالرازق ومدته 20 دقيقة، وفيلم "قلعة قايتباي" للمخرج أسامة روحي ومدته 20 دقيقة.

السينما الوثائقية في إفريقيا

السينما التسجيلية ما بعد "الانشطار الرقمى".. ثورة أم فوضى؟!

زمان، عندما كنا نسمع تعبير (سينما تسجيلية)، كان يتبادر إلى أذهاننا أفكار وصور محددة تشكلت عبر مشاهدة أنواع ونماذج من هذه "السينما التسجيلية" العالمية والمحلية، ببساطة كنا نعتقد أننا نعرف غالبا ما نتحدث عنه.

عصام زكريا

اليوم لم أعد أعرف شخصيا ما الذي يقصده المتحدث بتعبير (السينما التسجيلية). مبدئيا تغير اسمها وأصبت يطلق عليها (السينما الوثائقية) غالبا ، كترجمة حرفية لمصطلح documentary الذي يستخدم في معظم اللغات، وتماشيا مع مصطلح (وثائقية) الذي استخدمه السينمائيون في لبنان والمغرب العربي والخليج.

على أية حال تغيير الاسم من (تسجيلية) إلى (وثائقية) ليس هو السبب بالطبع في إصابتي بعدم فهم المقصود بالمصطلح، ولكن أشياء أخرى عديدة منها (الانشطار الرقمي)، على طريقة (الانشطار النووي)، أي الثورة الرقمية التي سهلت إنتاج المواد المصورة حتى أصبح بمقدور كل حامل هاتف محمول مزود بكاميرا أن يصنع "فيلما" وثائقيا أو روائيا كل يوم، والبعض منها تداخلت فيه الأنواع وانصهرت في بعضها البعض حتى أصبح من الصعب على المتخصصين أنفسهم أن يحددوا هوية مثل هذه الأنواع، وكثيرا ما تدور المناقشات بين أعضاء لجان المشاهدة أو لجان التحكيم في المهرجانات والمسابقات المختلفة حول هوية بعض الأفلام، وهل هي روائية أم وثائقية، حتى باتت بعض المهرجانات تصنف برامجها وفقا لزمن عرض الأفلام فقط، وليس وفقا لجنسها الفني، وباتت بعض المهرجانات الدولية المتخصصة في السينما الروائية تضيف إلى مسابقتها أفلاما (وثائقية)، وقد سارت وراءها بعض- إن لم يكن كل- المهرجانات المصرية، بدون فهم للفروق الدقيقة في الأنواع، ودون منطق أو معايير في الاختيار سوى حشو

البرامج والكاتالوجات.

هذا (الانشطار الرقمي) أدى كذلك إلى ظهور أنواع هجينة من الأفلام، لم يكن لها وجود من قبل، أو كانت موجودة كاستثناءات (تجريبية)، مثل (الفيلم الوثائقي الذاتي)، وهو نوع يتصدر فيه صانع الفيلم المشهد، على عكس ما يفترض في السينما الوثائقية من موضوعية وإنكار للذاتية، أو (الدوكيوفيديوأرت) أي الوثائقي المخلوط بفنون الفيديو البصرية، ناهيك طبعا عن (الدوكيودراما)، أي الدراما الوثائقية، بأنواعها وأطيافها المختلفة التي تظهر كل يوم.

كل ما سبق من ملاحظات، وغيرها، لا يتعارض مع ضرورة الاعتراف بأن السينما الوثائقية تعيش أزهى عصورها منذ اختراع الصور المتحركة، لأن الثورة الرقمية مكنتنا ببساطة أن نشاهد كل، وأي، شيء في العالم، حتى الكائنات والأشياء التي لا نستطيع أن نراها بعيوننا المجردة في أعماق الأرض أو خلف النجوم. وهذه الملاحظات هي من قبيل الآثار الجانبية لأي ثورة تحمل داخلها بالضرورة بذور الفوضى. ومثل كل فوضى هناك ردود فعل متباينة ومتناقضة تجاهها بداية من الاستغلال الرخيص لهذه الفوضى من قبل دخلاء وغير موهوبين على مهنة صناعة الفيلم الوثائقي، وحتى إبداع أشكال وأعمال (كلاسيكية) جديدة على يد فنانين موهوبين يحاولون إعادة تنظيم وتعريف الوثائقي في مواجهة الفوضى العارمة.

وفي الوقت الذي نرى فيه أعمالا كثيرة بدون قالب أو أسلوب فني، وبدون بناء له منطق للمادة المصورة أو قواعد في التعامل مع هذه المادة، هناك على الجانب الآخر (أصوليون) متعصبون للسينما الوثائقية يسعون وراء تخليصها من شوائب الفوضى ودنس الدخلاء، حتى لو كانت النتيجة صنع أعمال (جافة)، متصلبة، لا يستسيغها سوى نفر قليل من المشاهدين.

الصراع مع التاريخ في وثائقيات "دربان"

خلال شهر يوليو الماضي سافرت للمشاركة في إحدى لجان تحكيم واحد من

أعرق المهرجانات السينمائية في قارة إفريقيا، وهو مهرجان "دربان" في جمهورية جنوب إفريقيا، في دورته الثامنة والثلاثين، التي أقيمت من 13 إلى 23 يوليو 2017.

وبما أنها كانت المرة الأولى التي أحضر فيها مهرجانا سينمائيا في بلد إفريقي، غير عربي، فقد كنت مشدودا بالطبع لمشاهدة الأعمال المحلية من جنوب إفريقيا وبقية دول القارة السوداء، وليس الأعمال (الدولية) القادمة من القارات الأخرى. كذلك كنت مشدودا إلى الأعمال الوثائقية أكثر من الأفلام الروائية حتى أعرف المزيد عن حاضر وماضي القارة التي نعيش فيها ونجهلها لأسباب لا مجال للخوض فيها هنا.

الفكرة الأولى التي تتصدر الأفلام الوثائقية المختارة في مهرجان "دربان" لم تكن مفاجأة، بل على العكس كانت تتفق مع ما أتوقعه وأبحث عنه بالضبط. هذه قارة تعرضت للاستعمار والقهر والاستبداد والحروب الأهلية وسوء الأحوال المعيشية، إضافة إلى التمييز العرقي - بسبب اللون- خارج وداخل القارة لعقود وقرون متتالية، وهي بالكاد تخرج الآن من ماض مظلم سحيق إلى فضاء أقل استبدادا وأكثر مدنية، وجمهورية جنوب إفريقيا تحديدا استطاعت بعد نضال دموي طويل أن تتحول إلى جمهورية ديموقراطية بحيث يمكن القول بثقة أنها البلد الإفريقي الوحيد الذي يتمتع بديموقراطية حقيقية.

وقد نشأت شخصيا على سماع أخبار نيلسون مانديلا المناضل الذي سجن لما يقرب من ثلاثين عاما، ثم غادر السجن في السبعين من عمره ليواصل نضاله، حتى أصبح رئيسا للبلاد، كما حصل على جائزة نوبل لتبنيه ودفاعه عن النضال السلمي، وهو رمز يعبده كثير من الناس في جنوب إفريقيا وخارجها، يشبه رمز غاندي الذي حرر الهند من الاستعمار بالنضال السلمي.

لكن الديموقراطية لا تعرف المقدسات، وهو الدرس الذي لم نتعلمه في بلادنا العربية أبدا. وهاهو نيلسون ما نديلا ونضاله يتعرضان للنقد الموضوعي وغير الموضوعي في مقالات وأبحاث وأفلام.

من أهم الأفلام الوثائقية التي عرضها مهرجان "دربان" في تصوري فيلم "ويني" للمخرجة باسكال لامش الذي يكشف الجانب الآخر من قصة نيلسون مانديلا وزوجته الأولى ويني، وهو زواج دام حوالي أربعين عاما، من 1958 حتى 1996، قضى نيلسون معظمها في السجن، ولكن ويني ظلت لسنوات وعقود صوت زوجها خارج السجن، وصوت حزب (المؤتمر الوطني الإفريقي) الذي قاد نضال التحرير، وزعيمة المناضلين والجماهير الملهمة، وملكة البلاد المتوجة عقب خروج نيلسون

من السجن، ولكن، تدريجيا، وبشكل منظم ومتصاعد، تعرضت ويني لسيل من الاشاعات والاتهامات، من القتل حتى الخيانة الزوجية، حتى انتهى الأمر بطلاقها من نيلسون مانديلا وتوليه رئاسة البلاد بصحبة زوجة أخرى!

يكشف فيلم "ويني"، بعد عشرين عاما، عن الدور الذي لعبته المخابرات والأجهزة الأمنية داخل وخارج جنوب إفريقيا، لتشويه و(شيطنة) ويني مانديلا، التي كانت أكبر عقبة تواجه عملية (التحول السلمي) من بلد رأسمالي استعماري إلى بلد رأسمالي ديموقراطي، تبقى فيه علاقات السلطة ومراكز النفوذ والفلوس كما هي تقريبا.

ظلت ويني مؤمنة بالاشتراكية التي نادى بها حزب المؤتمر الوطني وزعيمه نيلسون مانديلا، وظلت متمسكة بالمطالب الأساسية رافضة أي تنازلات أو مساومات، وهو ما شكل خطرا على عملية التحول السلمي التي خططت لها أجهزة المخابرات ومن يتحكمون فيها.

يعتمد الفيلم على لقاءات مع ويني نفسها، التي تجاوزت الثمانين الآن، وعلى المواد التاريخية الأرشيفية وشهادات المقربين، وأقوى ما في الفيلم هو أن المخرجة استطاعت أن تقنع عددا من هؤلاء الضباط القدامى بالاعتراف أمام الكاميرا بتفاصيل المؤامرات التي حيكت للتخلص من ويني.

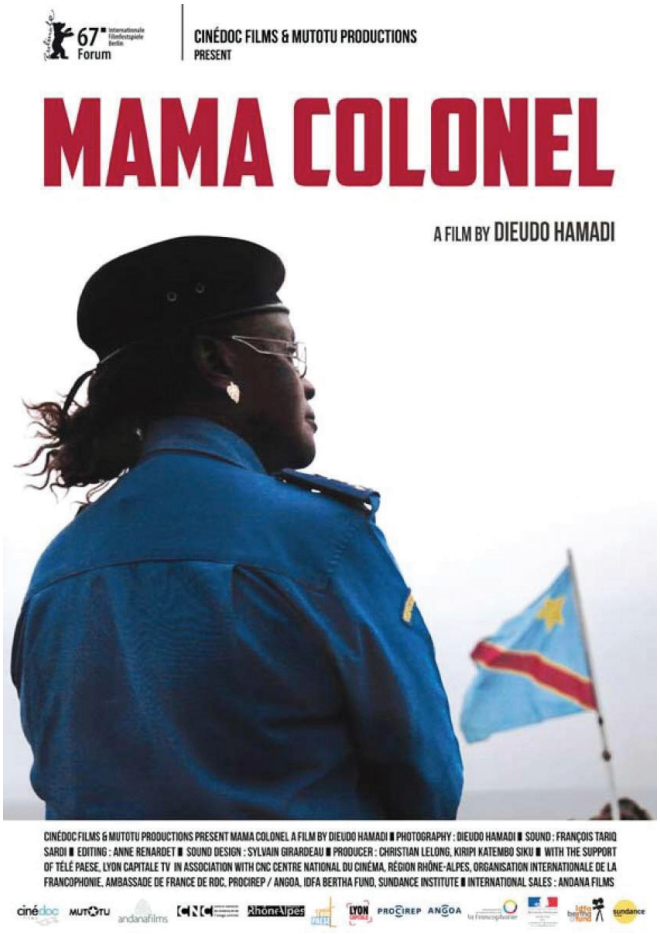
من الأفلام الأخرى المهمة في مهرجان "دربان" فيلم "مناطحة الصخر" Strike a Rock إخراج أليكي ساراجاس، الذي يتناول حادثا تاريخيا آخر في جنوب إفريقيا، وإن كان أحدث، عندما قامت قوات الشرطة بقمع عمال المناجم المعترضين على سوء أحوالهم المهنية والمعيشية في مدينة ماريكانا عام 2012 فقتلت منهم 37 عاملا وأصابت عشرات آخرين. والفيلم يرصد نضال سيدتين من المدينة تواصلان الكفاح ضد الأحوال السيئة وتسعيان وراء التعريف بالمذبحة ومعاقبة المسئولين عنها.

من دولة الكونغو المجاورة لجنوب إفريقيا يأتي فيلم وثائقي آخر يصور كفاح المرأة الإفريقية ضد الماضي البشع، وهو فيلم "العقيدة ماما" Mama Colonel، إخراج ديدو حمادي، لكن المرأة هنا تنتمي إلى الجانب الآخر، فهي ضابطة شرطة تترأس وحدة إدارية اسمها (وحدة حماية القاصرات)، تتركز جهودها على حماية الفتيات الصغيرات وعلاجهن من الاغتصاب وسائر أشكال الاعتداء الأخرى التي تعرضن لها خلال الحرب الأهلية التي ضربت البلاد لسنوات، والعنف الذي لا يزال يستشري في البلد إلى الآن.

جهد جبار واستثنائي تقوم به المرأة التي اشتهرت وسط مجموعات النساء المحليات باسم "العقيدة ماما"، وهي تضرب المثل على كفاح النساء الإفريقيات في مواجهة التاريخ.

فيلم وثائقي آخر يتعامل مع أحداث تاريخية دموية، وإن كان بشكل أكثر خفة وتصنعا، هو الفيلم النامبيي "جماجم شعبي" إخراج فنسنت مولوى. الحدث التاريخي هنا قديم، عمره 111 عاما وقت صنع الفيلم، حيث قامت قوات الجيش الألماني التي كانت تحتل ناميبيا بارتكاب مذبحة مروعة ضد المتمردين على الاحتلال عام 1904 والأكثر من ذلك أن الجنرال المسئول عن المذبحة قام بجمع جماجم الضحايا وأرسلها إلى ألمانيا حيث تم دفنها في مكان مجهول.

الفيلم يروي محاولات بعض السكان المحليين لإعادة جماجم أجدادهم وانتزاع اعتراف بالمذبحة من قبل الحكومة الألمانية وتعويض الأحفاد. مشكلة هذه الأحداث التاريخية أنها تتشابك مع صراعات وأطماع وعلاقات الحاضر: ألمانيا لم تعد استعمارية، وهي حاليا الحليف الأول لناميبيا، حيث تفوق المساعدات التي تقدمها لناميبيا ما تقدمه لأي بلد آخر، وهي بالطبع تستغل هذه المساعدات لمواصلة استغلال ثروات البلد الإفريقي الفقير بطرق أخرى غير الاستعمار المباشر، ومن ناحية ثانية فحكومة ناميبيا تستغل هذه المساعدات لتمكين وتقوية حكمها أكثر مما تستخدمها لإصلاح أحوال المواطنين، أما أحفاد الضحايا في القرية التي ارتكبت فيها المذبحة فيسعون من جهة أخرى إلى استغلال جماجم أجدادهم للحصول على تعويضات مالية مباشرة من الألمان. ومشكلة الفيلم الكبرى أنه يتورط في هذه الصراعات نتيجة عدم نضج المخرجة وتعاملها بسطحية مع موضوع "الصراع مع التاريخ"، وهو موضوع إشكالي تميز الفيلم بكشفه بوضوح، حتى وإن كان دون وعي.



"الرحلتان" المسرح في ضيافة الفيلم التسجيلي

ما بين الفرح والرهبة تتضارب المشاعر داخلي، وأنا أكتب إلى قرّاء مجلّة "الفيلم" للمرّة الأولى. أعترف أنّني لست متخصّصًا في مجال السينما، ولكنّني شغوف بهذا الفنّ الذي يعتبر من أهمّ الدلائل على جمال الحياة الإنسانيّة بالرغم من صعوباتها. لذلك أنا أشكر الأبّ وليم سيدهم اليسوعيّ الذي شجّعني على التعبير عن مدى ولعي بهذا الفنّ. ولقد تحمّست في الكتابة عندما طُلب منّي تقديم مقال عن العلاقة بين الفيلم التسجيلي والمسرح، هنا أضاءت عيناي لما في الموضوع من تحدّي ليس بالقليل. أوّلاً ما هي العلاقة بين الفيلم التسجيلي والمسرح. ثانيًا، وإن كنت دارسًا للمسرح ولكن يظل الفيلم التسجيلي مجالاً أتعرّف إليه للمرّة الأولى.

الأب يوسف عبد النور اليسوعيّ

لذلك صديقي القارئ أدعوك هنا أن تجاريني فيما أنا مقدم عليه بتقديم مادّة قد تكون جديدة تنقل إلى قارئ العربية مدرسة مسرحيّة ذائعة الصيت في أوربّا محاولاً بذلك تقديم فيلم تسجيليّ يحتوي مادة أعشقها ولا أملّ من الحديث عنها. لهذا قد اخترت لكَ عزيزي تقديم فيلم تسجيلي عن مسرح مدرسة "جاك لوكوك"، أمّا الفيلم الناطق بالفرنسيّة فعنوانه "les deux voyages" أو "الرحلتان".

"الجسد يتذكّر" Le corps se souvient بهذه الجملة العبقريّة يفتتح جاك لوكوك الفيلم مقدّمًا بذلك فلسفة مدرسته المسرحيّة. نعم، منذ البداية يكتب لنا الفيلم خصوصيّة هذه المدرسة المسرحيّة، إنّها مدرسة "الجسد ودراسة الحركة". الجسد يتذكّر ليست مجرّد جملة شعريّة، إنّها حقيقة تُعاش في اختبار المسرح. يريد جاك هنا أن يقول لنا إنّ الجسد هو كيان مستقلّ بحدّ ذاته، إذ يمتلك ذكاؤه الخاص. فالجسد ليس مجرّد حيوان مفترس بحاجة دائمًا إلى لجام العقل كي يستأنسه ويروّضه. الجسد في لعبة المسرح لديه ذاكرته وامكانيّاته ومواهبه، ورغبة لوكوك هو إطلاق تلك المواهب وتفجيرها على خشبة المسرح.

الرحلة الأولى: الجسد والحركة

ومع الجسد تبدأ الرحلة الأولى التي اسماها "الجسد والحركة". تظل حياة جاك لوكوك محجوبة عن المشاهد، إذ يطالعنا الفيلم بمقدّمة عن المدرسة القابعة في قلب باريس عاصمة النور. "Le Centrale" أو المركز حيث يلتفّ الطلاب حول معلّمهم، هو عبارة عن صالة كانت تمارس فيها مباريّات الملاكمة. ومنذ العام 1956 أصبحت المدرسة الدوليةّ للمسرح "جاك لوكوك". إنّها مدرسة تضمّ طلابًا وطالبات من مختلف الجنسيّات. وهنا نتبحّر معًا في فلسفة المدرسة وفنّها. بالنسبة لجاك لوكوك يولد المسرح من رحم الفعل L'acte وليس من النصّ. فالحركة هي أساس كلّ شيء والجسد هنا هو مجموعة من الأفعال والحركات التي تعكس المشاعر والمواقف. إنّ الجسد بالنسبة له هو كلّ شيء، فهو يصغي ويعاني ويلتزم للنهاية وهو شاهد للحركة وللمشهد المسرحيّ. بعد ذلك يصف أحد تلاميذه معلّمه أنّه مثل النبيّ، فهو لا يأتي بجديد ولكنّه يذكّرنا بقوانين المسرح التأسيسيّة. فالمسرح ليس مجرّد أدب منطوق مرتديًا الأزياء المزخرفة، إنّه فنّ مستقلّ يعتمد بالأساس على الجسد.

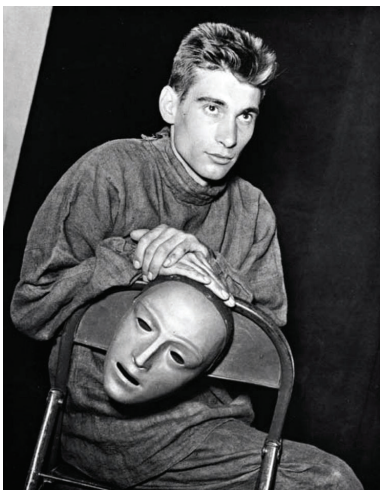
هنا يكمل جاك حديثه بشغف متزايد. يتحدّث أوّلاً عن المسرح بصورة عامّة مقدّمًا إيّاه امتدادًا للحياة نفسها بما فيها من حركات وانفعالات ومآسي وملاهي. وينتقل من المسرح إلى الحديث عن مدرسته الخاصّة. ويعترف أنّ المدرسة لا تحمل منهجيّة مُحكَمة، فالشخصيّات ليست مكتملة والأفكار كذلك، تمامًا مثل الحياة التي لا تحتوي في داخلها على خطّة سابقة التجهيز. على مسرحه كما في الحياة كلّ شيء يكتمل في وقته على الخشبة. ومن خلال ذلك يتعمّق أكثر في فلسفته. إذ يرى أنّه أيًّا كانت اختلافاتنا العمريّة وتعدد جنسياتنا، يبقى بين تلاميذ مدرسته شيء يجمعهم معًا، ألا وهو الفنّ. يقول لوكوك إنّ التعليم يعطينا القدرة على اكتشاف فردانيتنا ولكنّنا الآن بحاجة إلى اكتشاف ما هو مشترك في إنسانيّتنا. والفن يجمعنا لأنّه قودنا إلى ما هو غير مرئي.

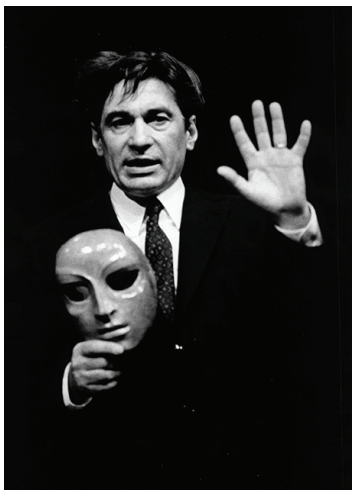
في نهاية الحديث عن الرحلة الأولى، نكتشف شيئًا فشيئًا حياة جاك لوكوك. لقد بدأ حياته متخصّصًا في التربية الرياضيّة، ولكنّ شغفه بالمسرح جعله يتفرّغ لدراسته ولكنّه أخذ معه دراسته للجسد الإنسانيّ وقام بتحويل اهتمامه الرياضيّ بالجسد إلى اهتمام فنّي. ونختتم الرحلة بالحديث عن نقطة محوريّة في رحلته ألا وهي اختبار القناع Le masque الذي اكتشفه أثناء مشاهدته لعرض مسرحيّ ياباني ومن بعده عمل على التعمُّق في مفهوم القناع على أرض الفنون والمسرح "إيطاليا" وتحديدًا في بادوا. هناك قام بتكوين فرقته المسرحيّة الأولى، ويقول عن نفسه إنّه لم يكن رجل تخطيط ولم يكن يعرف إلى أين تقوده تجاربه المسرحيّة. ولكن كانت لديه رغبة تجديديّة عارمة في المسرح.

الرحلة الثانية: خلق العرض المسرحيّ وتقديمه

بفضل التلاميذ لا تزال المدرسة حيّة وعلى إبداعهم وقدراتهم تبني عروضها. هكذا يبدأ لوكوك رحلته التي تقدِّم مسيرة الطلاب في السنة الثانية من مدرسته. إن المنحى التربوي للمدرسة لا يهدف إلى تقديم عرض مسرحيّ يبقى فيه المخرج المسيطر الأوحد على جميع جزئياته ومفاصله. إذ ينبغي أن يترك لتلاميذه حرّيّة خلق العرض وتقديم صورة أوّليّة منه، ومن ثمّ يسعى المعلّم إلى فهم العرض مرافقًا تلاميذه في تطوير أداءهم وعرضهم مفجّرًا داخلهم طاقات التمثيل والإبداع ليقدّموا ما يشعرون به بأفضل الوسائل. هنا لا يضع الممثل بضع بصمات من خبرته وفنّه، ولكنّه يضع ذاته في قلب عرضه الفنّي.

جزء أساسيّ ممّا تقدّمه المدرسة هو فنّ الكوميديا والهزل. إنّ السخرية لا تهدف فقط إلى إظهار الواقع، ولكنّها سخرية من تراجيديا الحياة ومحاولة لوضع الموروثات والقوالب التي يؤلهها الإنسان في إطار هزلي من أجل إزالة الخوف منها وتحرير الإنسان من سيطرتها. وتعلّق أحدى تلميذاته أنّ جاك لوكوك ساعدها على تحويل الشِعر إلى جسد، فالمسرح بالنسبة له هو كلمة متجسّدة، المسرح هو كلمة تظهر في الجسد، وفيه الكلمة صارت جسدًا. هكذا تصير الكتابة، التي تأتي في نهاية مسيرة المدرسة، هي حركات وتعبيرات متجسدّة في الفراغ الذي يملأ خشبة المسرح. إنّها ليست خطابات عصماء، بل هي كلمات في الفعل. ويختتم الفيلم حديثه عن قمّة العمل المسرحيّ في المدرسة، ألا وهو





"المهرج" Le Clown. هنا المهرج لا يصنع من ذاته مجرّد مادّة للسخريّة كما في السيرك، إنّه بطل دراميّ فريد. وعندما يضع الممثّل هنا الأنف الأحمر، تنتهي مسيرته في المدرسة ليبدأ مسيرة الاحتراف، ولكن لماذا؟ ذلك أنّ المهرّج الذي يسعى كلّ ممثّل في إخراجه من ذاته من خلال وضعيّة جسده وملابسه وحركاته هو التجسيد الأكمل في المسرح على فردانية الممثّل ووحدانيّته. نعم، في نهاية الرحلتان يصل الممثّل إلى برّ ذاته وينفتح على وجوده الأصيل، فليس الموضوع هنا مجرّد احتراف مهنة، ولكنّها عمليّة اكتشاف عميقة ومتطلّبة، فيها يتجوّل الإنسان في حنايا ذاته من أجل أن يولد من جديد من رحم كلّ شخصيّة يجسّدها على خشبة المسرح.

نظرة على الفيلم

من خلال خبرتي الشخصيّة ومشاهدتي للفيلم حاولت أن أقدّم ملخّص بسيط عن فلسفة المدرسة وديناميكيّتها. والآن سأوضح كيف ساعد الفيلم على تقديم ذلك. يسعى الفيلم الذي شارك في كتابته لوكوك نفسه على تقديم البطل الأوّل لمدرسته، ألا وهو الطالب أو الممثّل نفسه الذي يعمل على تكوينه. إنّ عبارة "الجسد يتذكّر" الافتتاحيّة قد جاءت على لسان جاك لوكوك ولكنّه ينبّه أنّها جملة أحد طلّابه. ومن ثمّ نرى أغلب أوقات الفيلم حوارات مع تلاميذه القدامى وتمارين مع المعاصرين منهم، حيث نلمح في وجوههم الجديّة والدهشة والثقة في معلمهم.

بيد أنّ صعوبة الربط بين المسرح والفيلم التسجيلي تظهر منذ البداية. فالمسرح مكان للأحلام، وقد بدأ بالأساطير والقصص الخياليّة. بينما الفيلم التسجيلي يعتمد أكثر على تناول الحقيقة بصورة واقعيّة ومباشرة، مع تصوير مشاهدة بصورة حيّة من دون الحاجة إلى خبرات تمثيليّة احترافيّة. حلقة الوصل هنا في الفيلم كانت تمارين المسرح التي يقودها جاك في مدرسته. فقد احتوى الفيلم على مشاهد حقيقيّة من تمارين للطلاب داخل المدرسة، ولكن تلك التمارين المصوّرة مباشرة كانت تحمل لنا سحر المسرح وتقودنا شيئًا فشيئًا نحو العرض المسرحيّ. تزداد التمارين تعقيدًا مع مرور الوقت، حتّى يأتي الفيلم على تقديم مقتطفات من عروض مسرحيّة مميّزة للطلاب. هكذا يقدّم الفيلم المسرح مع التزامه بالواقعيّة.

ولما كانت المدرسة تعتمد على الجسد ودراسة الحركة، فاللقطات أغلبها قريبة والكاميرا في أغلب الأحيان في قلب التمارين لتنقل لنا إبداع الأجساد وكيف تكوّن الحركة الطالب ليستطيع أن يخلق عرضه المسرحيّ. هكذا نجد أن الكاميرا قليلاً ما تكون ثابتة، فهي تتجوّل هنا وهناك من أجل أن ترافق حركة المسرح التي لا تتوقّف. أمّا المونتاج فهو يتناسب مع الحركة، والفيلم ينتقل من مرحلة لمرحلة داخل كلّ رحلة من خلال التمارين، فهو يعرض التمرين بالبداية ومن ثمّ يشرح لوكوك أو أحد تلاميذه فلسفة كلّ مرحلة وقيمتها داخل التكوين المسرحيّ. كما ينتقل برشاقة بين أماكن عدّة: المدرسة هي مكان رئيسي ومنها نتعرّف إلى العديد من مسارح أوروبّا وهناك الطبيعة حيث يسود اللون الأخضر على الفيلم خارج المسرح. وهناك مكان مهم يحكي فيه جاك لوكوك وطلابه عن المدرسة ألا وهو الورش التي تقبع خلف المسرح حيث لا يرى الناس كيف يخرج المنتج النهائي. في هذه الورش نجد هناك أقنعة وأزياء قيد التنفيذ، إنّها تعبّر عن المدرسة التي هي دائمًا قيد العمل وليست مجرّد أفكار جاهزة. ومن أهمّ مميّزات الكاميرا هو أنّها على مستوى الممثّل ولا تؤخذ مشاهد من الأعلى إلا من أجل تصوير جميع الطلاب في أحد التمارين، ولكنّ الكاميرا تظهر دائمًا ملتزمة بالحركة الديناميكيّة على مستواها نفسه.

تمّ انتاج الفيلم سنة 1998 عامٌ قبل وفاة جاك لوكوك الذي وافته المنيّة في 19 يناير سنة 1999. يتضّح في الفيلم قليلاً تأثير السنّ على المعلّم وقد أثّر ذلك قليلاً على ديناميكيّة الفيلم وحيويّته.

نادين صليب : السينما التسجيلية مساحة لاكتشاف الذات والعالم

في الفيلم التسجيلى "أم غايب" الحائز على العديد من الجوائز، منها جائزة أفضل فيلم تسجيلى فى مهرجان "أبو ظبى السينمائى" لعام ٢٠١٤، تصنع المخرجة المصرية الشابة نادين صليب حالة سينمائية مدهشة ومؤلمة. تدعو للتساؤل والتأمل فى مصائر الإنسان، ومشاعره ورغباته وتراثه ومعتقداته، ورحلته مع الحياة والموت والأمومة.

حاورها : إسلام أنور

يتناول الفيلم حكاية إحدى السيدات التى لا تنجب منذ 12 سنة، وهى حنان أو "أم غايب" كما يطلق على المرأة التى لا تنجب فى قرى الصعيد المصرى، عبر هذه الرحلة مع "حنان" التى تسعى للإنجاب بشتى الطرق، ندخل إلى عوالم متعددة ونخوض رحلة حميمية للغاية، تشبه عوالم "الواقعية السحرية" فى أدب أمريكا اللاتينية، حيث يمتزج الواقع بالأساطير، والخيال باليومى والمعيش.

أكثر ما يميز الفيلم أن هذه الحالة المدهشة والساحرة، تظهر على الشاشة بصورة عفوية وصادقة تتحرك فيها الكاميرا بحرية بين عالم "حنان" وعالم القرية المحاطة من جهة بنهر النيل بكل رمزيته، ومن جهة أخرى بالمقابر بكل ما

تحمله من دلالات وميراث كبير فى التراث الشعبى المصرى، هذه العوالم المتنوعة، تمنح الفيلم روحا خاصة تشبه "الميلاد" من جديد، حين يبدأ الإنسان فى اكتشاف ذاته والعالم المحيط به.

عن هذه الرحلة وتجربتها مع السينما التسجيلية، حاورنا المخرجة نادين صليب .. وإلى نص الحوار.

*عدم الإنجاب وحلم الأمومة ووضع المرأة فى مجتمع الصعيد عوالم كثيرة ومعقدة على المستوى الإنسانى والاجتماعى .. لماذا اخترتِ هذه الفكرة تحديدًا؟

فى البداية كان اهتمامى بالعادات المتعلقة بمحاولات الإنجاب فى الصعيد، وهذا لتشابهها بالأساطير وقصص الواقعية السحرية، لم يكن اهتمامى بقضايا المرأة والأمومة، ولكن بعد البحث أصبح لدى التخوف من أن يخرج الفيلم فى صورة بحث أنثربولوجى عن الصعيد والمرأة فى الصعيد، من هنا بدأ الفيلم يأخذ منحنى آخر فى رؤيتى له، ومراحل التصوير ثم فى المونتاج.

*شخصية "حنان" بطلة الفيلم لديها حضور خاص على الشاشة وقدرة على مواجهة الكاميرا بصورة تبدو فيها وكأنها ممثلة محترفة تتقن دورها للغاية .. كيف تعاملت مع حنان سينمائيًا وإنسانيًا وهل كان هناك أى حوار أو تدريب على وقوفها أمام الكاميرا قبل التصوير ؟

أبدا.. حنان عندها موهبة خاصة وقدرة فطرية للتعبير عن ذاتها.. قليلًا ما كنت أسأل "حنان" أى سؤال، معظم الوقت كانت حنان تبدأ فى الاسترسال أمام الكاميرا وكأنها تسرد مذكراتها الشخصية، ولذلك أعتبر نفسى محظوظة أن حنان قبلت أن تكون بطلة الفيلم، ففى البداية حنان كانت تساعدنا فى الفيلم، وبعد مرور الوقت أدركت أن حنان هى الفيلم.

*داخل الفيلم قصص عديدة وحكايات متنوعة ومثيرة لشخصيات أخرى غير حنان .. كيف تعاملتِ مع كل هذه الشخصيات والخيوط الدرامية؟

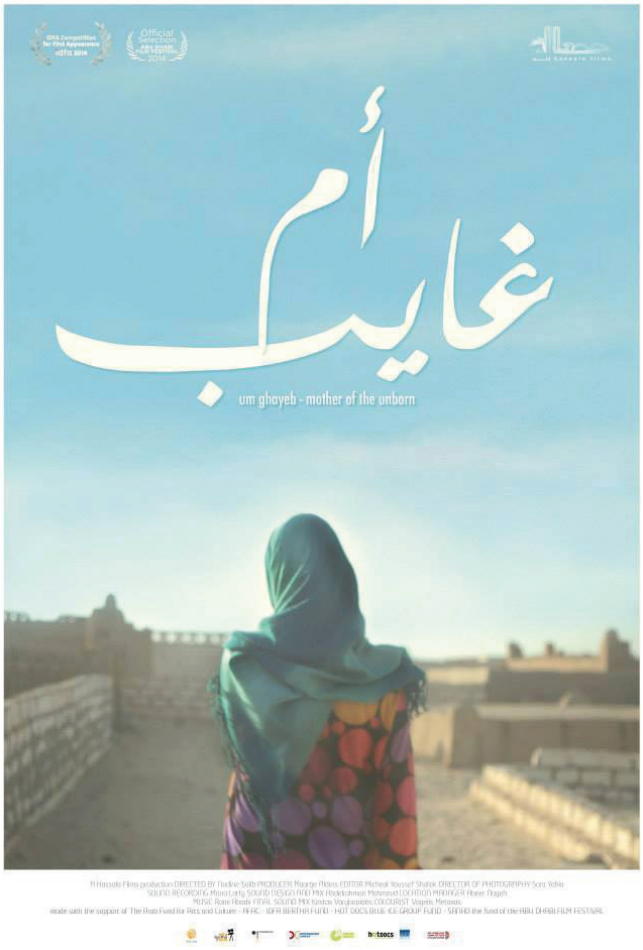
المونتاج كان أصعب مرحلة فى الفيلم، وكما يقولون إنه فى هذه المرحلة تقتل كثيرًا من أحبائك، وعلى هذا القول، فقد قتلنا كثيرًا من الخطوط و الشخصيات، كنا نعمل على الكتابة أنا والمونتير والمنتجة، كنا نقوم بجلسات

فى السينما التسجيلية الواقع يوجه المخرج بينما فى الروائى المخرج هو صانع الواقع

ثنائية الحياة والموت من أجمل الهدايا التى اكتشفتها خلال تصوير فيلم "أم غايب"

تعلمت الكثير على المستوى الشخصى والمهنى فى تجربتى مع هذا الفليم

الجمهور المصرى يعشق المسلسلات أكثر من أى فن آخر



كتابة مطولة نحكى فيها كثيرًا عن السؤال الأساسى الذى يطرحه الفيلم، الذى كان يقودنا فى اختيار من سنقتل و من سنبقيه فى حياة الفيلم.

*شخصيتا عم عبده وأم منصور حضورهما كان مميزا للغاية .. فهل هناك شخصيات أخرى كنتِ مهتمة أن تكون موجودة فى الفيلم لكن لم تستطيعى التصوير معها أو صورتِ معها .. وفى المونتاج كان القرار بحذفها ؟

قمت بتصوير دايتين واحدة اسمها "بريئة" وأمها "نعناعة" كانتا شخصيتين غنيتين بالقصص، وحضورهما كان جميلا على الشاشة، ولكن كان يجب حذفهما لأن حنان لم تذهب إليهما مطلقًا، وصورنا أيضا فرحا غجريا مع مطرب أفراح، وكان من أجمل ما قمنا بتصويره، لكن كان مختلفا تماما عن الفيلم.

* الموت والميلاد ثنائية حاضرة بقوة على مدار الفيلم كيف تعاملتِ معها ومع طقوسهما الخاصة فى الصعيد ؟

ثنائية الموت والحياة من أجمل الهدايا التى قُدمت إلينا فى الفيلم، وكان هذا ما أدركته بعد البحث المطول أن الفيلم ليس عن المرأة ولا الولادة أو حتى وسائل الإنجاب، الفيلم عما يربط الحياة بالموت، وهذه الدائرة التى لا تنتهى، هذا الإدراك بعد أن لاحظنا أن كل طرق وعادات الإنجاب فى هذه المنطقة مرتبطة بالموت.

إحساسى بأن حنان كانت تحاول مصارعة الطبيعة لتنال هذا الطفل، فالطبيعة حولها صاخبة ممتلئة بالحياة، وهى تشعر أنها ليست جزءا من هذا الصخب أو النظام الكوني.

*يبدو الفيلم فى كثير من الأحيان وكأنه فيلم روائى أو مزيج من الروائى والتسجيلى .. فإلى أى مدى منحك هذا التنوع فى البيئة مساحة للتعبير بصورة فنية وجمالية وشاعرية تجمع بين الواقع والخيال والمعيش والأسطورى؟

شكرًا أن هذا ما تراه .. لا أظن أن لدى ما أقوله، هذا ما أردت فعله، وسعيدة بحديثك عن هذه النقطة وملاحظاتك حول الفيلم.

*الفيلم صُور على مدى أربع سنوات..برأيك إلى أى مدى كانت هذه الفترة مفيدة للفيلم .. وما هى أبرز التجارب واللحظات والأفكار التى تغيرت فى حياتك عبر هذه التجربة ؟

أظن لو كان معنا مالا أكثر كنا صورنا مدة أطول، المدة الطويلة فى الفيلم التسجيلى دائمًا فى صالحه، لأنها تربط فريق العمل بالشخصيات، وتُعطى فرصة للمخرج أن يجمع الخيوط ويختار من كل هذه الخطوط قصة فيلمه، ومن الناحية الأخرى تختمر الأفكار وتنضج، تعلمت الكثير على المستوى الشخصى والمهنى .

*موضوع الفيلم عن المرأة وكذلك صُناعه جميعهن نساء.. كيف كانت هذه التجربة ؟

لم يكن مقصودا أن يكون كل الفريق مكونا من بنات، إلا أنه كون فريق العمل من النساء ساعدنا كثيرًا فى سهولة الحركة والتعايش والتصوير داخل القرية، فقد كانت تحركاتنا سهلة وخفيفة من غير مشكلات.

*بعض المخرجين يدخلون الفيلم ولديهم تصور كامل ومحدد مسبقا عن الفيلم والبعض الآخر يعتمد بشكل أكبر على "الصدفة" والحكايات التى تُولد أمام الكاميرا بتلقائية .. ما هو الأسلوب الذى اعتمدت عليه فى تصويرك الفيلم؟

فى رأيى الشخصى، من الأفضل ألا يكون لدى المخرج تصور واضح، لأن هذا يمنعه من فرصة الاكتشاف والتقاط اللحظات السحرية التى تحدث مصادفة معظم الوقت، وأظن أن أهم شىء فى الفيلم التسجيلى أن يكون المخرج على وعى كامل بهدفه من الفيلم، وما هو السؤال الذى يطرحه فى الفيلم، وطبعا يكون عظيما لو يكتب قصة مختصرة لنفسه قبل أن يبدأ رحلة الاستكشاف، حتى لا يجرى وراء كل ما يقابله فى طريقه لأنه سيجد الكثير والكثير من القصص .

*تتعامل قطاعات كبيرة من الجمهور المصرى مع الفيلم التسجيلى باعتباره تقريرا تليفزيونيا مطولا أو بحثا استقصائيا .. فهل تمثل هذه التصورات المسبقة هاجسا لديك؟ .. وإلى أى مدى ؟

كان ومازال هذا هو الشبح الذى أخافه، والحقيقة أن تصورات الناس المسبقة عن الفيلم التسجيلى مازالت قائمة، ومازال جمهور الفيلم التسجيلى قليلا، والواقع أن فى مصر الجمهور يحب المسلسلات أكثر من أى شىء.

*ماذا يعنى الفيلم التسجيلى بالنسبة لـ"نادين صليب".. وما الذى يجعله مختلفا عن كونه مجرد تقرير تليفزيونى أو عن الفيلم الروائى؟

الفيلم التسجيلى بالنسبة لى مثل الروائى من حيث المبدأ والمحتوى، المختلف بينهما هو طريقة الصناعة والتفاصيل، فى التسجيلى يجب أن يكون المخرج صبورا، ينتظر أن تحدث الأشياء، ويسمع أكثر، ولا يتحدث إلا قليلا ، إنما فى الفيلم الروائى المخرج هو الذى يقود كل شىء، وهو من يصنع التفاصيل ويخلق العالم.

*من أكثر المخرجين والمخرجات الذين تأثرت بهم وما هى أبرز الأفلام التى تفضلينها؟

عاطف الطيب، وداوُد عبد السيد، وفيلم خيرى بشارة "الطوق والأسورة" كان من أهم الأفلام التى ألهمتنى، وأيضًا فيلما "البوسطجى" و "المستحيل" لحسين كمال.

*الفيلم من إنتاج شركة "حصالة" وهى واحدة من المبادرات الإنتاجية "البديلة" التى تعتمد على حالة من الدعم المادى والفنى لمجموعة من صناع السينما لإنتاج أفلامهم .. كيف كانت هذه التجربة؟

تجربة ناجحة و متكاملة، هالة لطفى قررت مساعدتى رغم كونى مخرجة جديدة ولا يوجد لدى تجارب سابقة، وعامةً فكرة "حصالة" قائمة على المشاركة والتعاون، وهذه فكرة عظيمة.

*هناك من يرون أن جيلكم أكثر حظًا من الأجيال السابقة بسبب التطور التكنولوجى والإنترنت والقدرة على المشاركة فى المهرجانات الدولية .. أتتفقين مع هذا الرأى؟

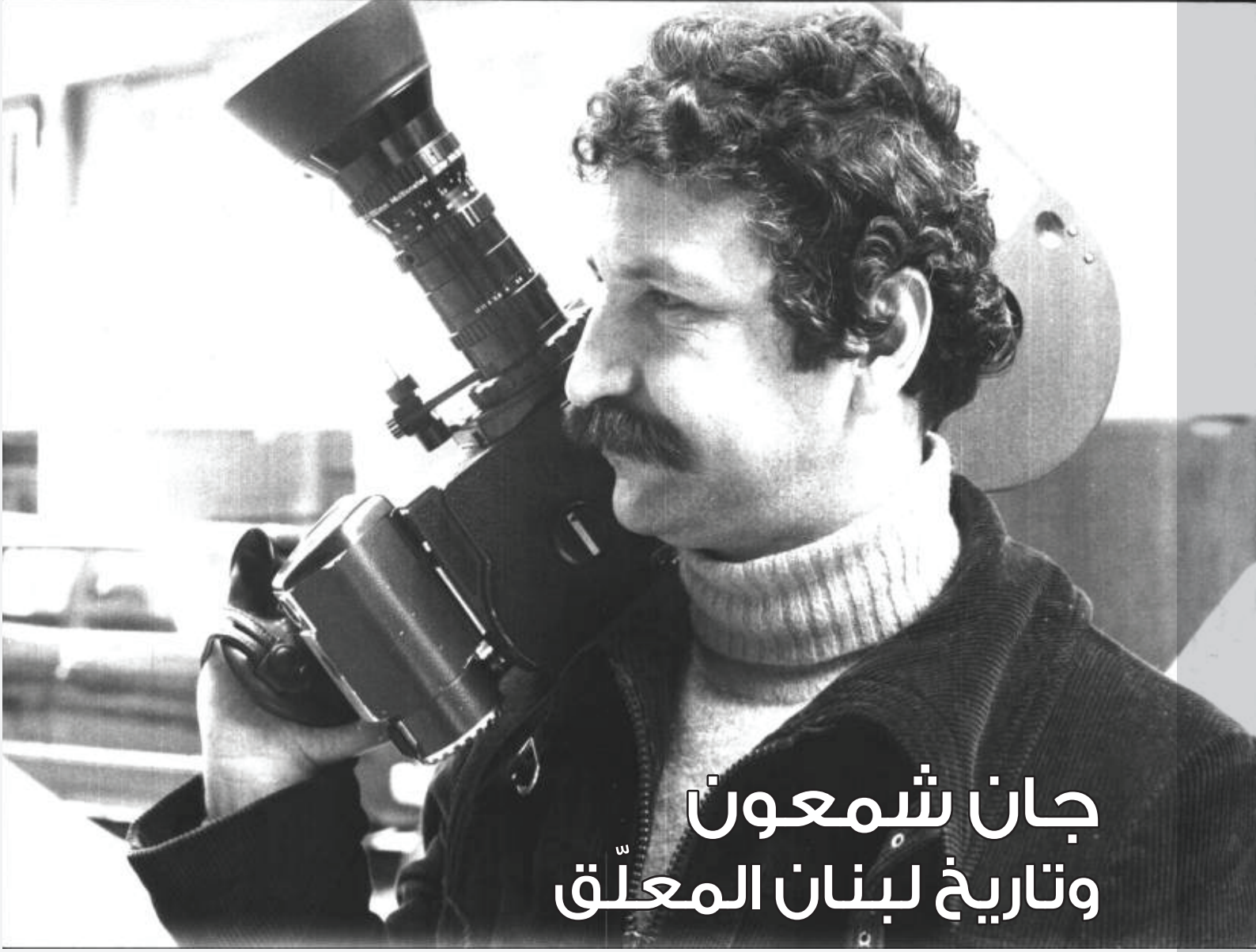
لا أتفق مع هذا الرأى، ولا أؤمن بالحظ أصلا، كل شخص يعمل ويجتهد من المؤكد سوف يصل للنقطة التى ترضيه.

*الفيلم حصل على العديد من الجوائز هل توقعت هذا النجاح؟ .. وبرأيك هل صارت الجوائز هى معيار النجاح للسينما المستقلة فى ظل صعوبة توزيع الأفلام التسجيلية والروائية المستقلة؟

الجوائز أصبحت مهمة بكل تأكيد، لكن يظل هناك تفاوت بين الجوائز وبين إحساس المخرج بقيمة كل جائزة من فيلم لآخر، وأحيانا ممكن تكون الجوائز بلا قيمة فعليًا للمخرج، وبالمناسبة فيلم "أم غايب" رُفض فى مهرجانات كثيرة رغم أنه أخذ جوائز فى مهرجانات كثيرة أيضًا، فالموضوع نسبى ومتغير.

*شاركت فى بداية عملك كمساعدة مخرج فى أفلام روائية تجارية وناجحة كالريس عمر حرب وحين ميسرة .. لماذا اخترت أن تنتقلى للسينما المستقلة ويكون أول أعمالك فيلما تسجيليا ؟

لا أعتبر فيلم "الريس عمر حرب" تجربة مهمة على الإطلاق، لكن العمل والتعامل فى السوق بصورة عامة علمنى الكثير خصوصًا المهارات الإنتاجية، وأعتبر فترة عملى كمساعد مخرج أهم فترة فى حياتى وتعلمت منها أشياء كثيرة إنسانية وتقنية.



جان شمعون وتاريخ لبنان المعلّق

فى ٩ آب/أغسطس ٢٠١٧، توفّى أحد أبرز السينمائيين اللبنانيين الملتزمين بالسينما الوثائقيّة وبقضيّة الإنسان .. وهو "جان شمعون".
ينتمى شمعون إلى جيل من السينمائيين والسينمائيّات، الذين أحدثوا تغييراً جذريّاً فى مسار السينما فى لبنان، وتزامن ظهورهم مع بدء الحرب الأهليّة اللبنانيّة سنة ١٩٧٥. يضمّ هذا الجيل أسماءً مؤسسة للسينما اللبنانيّة الجديدة من أبرزها برهان علويّة ومارون بغدادى وجوسلين صعب ورندة الشهال وغيرهم. قاموا فى معظم الأحيان بدراسة السينما فى فرنسا أو فى بلجيكا وعادوا إلى لبنان لإنجاز أفلامهم. عُرفوا بيساريّتهم من حيث التوجّه السياسى، والاهتمام بالقضيّة الفلسطينيّة والقرب من الحركة الوطنيّة اللبنانيّة،التى كانت تحلم بتغيير النظام اللبنانى والانتقال من النظام الطائفى إلى النظام العلمانى.

كتابة هادى زكاك | كاتب ومخرج سينمائى وأستاذ جامعى

بدأوا بإنجاز أفلامهم فى فترة التحوّلات على الساحة العربيّة، وبروز الحركات الثوريّة والتغييريّة، والحديث عن السينما العربيّة البديلة أو السينما الملتزمة بقضايا مجتمعها،التى تتمتّع بوعى سياسى واجتماعى.

مع اندلاع الحرب اللبنانيّة، أخذ الفيلم الوثائقى حيّزاً مهمًّا من عمل هذا الجيل الجديد، فلم يعد الفيلم الوثائقى مجرّد فيلم سياحى أو مؤسساتى، بل فيلم سينمائى يكشف عن مشكلات الواقع وتعقيداته (الطائفيّة، المخيّمات الفلسطينيّة، الاختلافيين الطبقات الاجتماعيّة، الوضع فى الجنوب اللبناني، تمزّق الكيان اللبنانى وتدمير بيروت، المعاناة اليوميّة للمواطنين...).

تغيّر كل التوجّه الذى كان طغى منذ الخمسينيّات وبالأخص الستينيّات على السينما فى لبنان، وكان ترفيهيّاً يفتقد غالباً إلى الهويّة ليصبح سينما مباشرة من أرض الواقع تتخطّى الناحية الإخباريّة والفولكلوريّة، لتقترب أكثر من الإنسان، ولتفهم أكثر أسباب الحرب.

فى هذا الإطار، عاد جان شمعون (مواليد البقاع سنة 1944) إلى لبنان سنة 1974 بعد إنهاء دراسته السينما فى باريس عشيّة اندلاع الحرب اللبنانيّة سنة

1975. أخرج سنة 1976 فيلماً وثائقياً بعنوان "تل الزعتر" بالتعاون مع مصطفى أبو على وبينو أدريانو عن مخيّم تل الزعتر الفلسطينى، الذى سقط فى 12 آب/أغسطس 1976 على يد الميليشيات اليمينيّة المسيحيّة بعد حصارٍ طويل.

تلّ الزعتر

يستند هذا الوثائقى الذى أنتجته مؤسسة السينما الفلسطينيّة و"يونيتل فيلم" إلى شهادات من المواطنين والمقاتلين والمسئولين السياسيين والعسكريين والأطباء، الذين كانوا داخل المخيّم منذ بدء المعارك الطاحنة فى 17 حزيران/يونيو حتى 12 آب/أغسطس 1976. تتقاطع مع الشهادات مشاهد من قلب المخيّم، الذى تأسس سنة 1950 وضمّ مجموعة كبيرة من اللاجئين الفلسطينيين، الذين تهجّروا من أراضيهم إثر نكبة 1948 كما قدم إلى المخيّم الكثير من الفقراء اللبنانيين من جنوب لبنان، الذين استقرّوا فيه ليعملوا فى المصانع القريبة منه. بدأ حصار المخيّم فى نيسان/أبريل 1975 بعد حادثة بوسطة عين الرمّانة التى قُتل فيها مجموعة من الفلسطينيين، وكلّهم من سكّان مخيّم تل الزعتر. وساهم دخول الجيش السورى العسكرى إلى لبنان سنة 1976 وإعطائه الضوء الأخضر لميليشيات اليمين، بتسريع حتميّة إنهاء وجود المخيّم فى منطقة مسيحيّة (المنطقة الشرقيّة) كان يتمّ "تنظيفها" (حسب اللغة المستعملة فى هذا الوقت) من جميع "البؤر المسلّحة العدوّة" فسقطت الكرنتينا والنبعة ومخيما ضبية وجسر الباشا، وكانت الخاتمة مع مخيّم تل الزعتر.

بالطبع الفيلم هو وليد هذه اللحظة ومشاعرها، ونظرات الناجين من المجازر الذين شاهدوا الفظاعات ..تصفية الرجال ، اغتصاب النساء والموت الجماعي.

نحن نعلم كيف أصبحت هذه المجازر عمليّات تتنقّل بين المناطق، وتجسّد الحقد المطلق والتفنن بالتعذيب وافتراس الآخر، وقد طبعت حرب السنتين (1975-1976) من السبت الأسود إلى الكرنتينا والنبعة وصولاً إلى الدامور، ولم تفرّق تدريجياً بين لبنانى وفلسطينى وبين مسيحى ومسلم. ولكن فى ظل اللحظة، لا يمكن رؤية الواقع بشكلٍ أوسع، فالحرب محتدمة وهذا ما تؤكّده أدبيّات المرحلة فى صوت المعلّق والمقابلات: حربٌتُواجه فيها المقاومة الفلسطينيّة والحركة الوطنيّة اللبنانيّة متّحدةً القوّات الانعزاليّة (كما كانت تسمّى ميليشيات اليمين المسيحي) مع تدخل عربى وسورى تحديداً وإسرائيلى وخلط فى التحالفات.

يحمل جان شمعون الميكروفون ويقوم ببعض المقابلات مع الناس، مظهراً تعاطفاً واضحاً سيكون تعبيراً صادقاً فى جميع أفلامه.

جثثٌ تملأ الأرض وتحضّرنا للمزيد منها مع "تحت الأنقاض" (1983)-امرأة جميلة تصل مع المسلّحين لتلقى نظرة على الجثث وكأنها تزور متحفاً للبطولات-أولادٌ يحملون السلاح وسنرى تحوّلاتهم منذ بدء الحرب وحتى أيامها الأخيرة فى "بيروت جيل الحرب" (1989)- أفلامٌ تشهد على اللحظة ووثائق للبحث فى تاريخنا الذى من الصعب - لا بل من المستحيل-كتابته رسميّاً وهذا ما يفسّر توقّف كتاب التاريخ الرسمى فى المناهج المدرسيّة عند استقلال لبنان سنة 1943 من الانتداب الفرنسى وجلاء القوّات الأجنبيّة سنة 1946. فى هذا الإطار، تشكّل الأفلام الوثائقيّة للجيل الذى ينتمى إليه جان شمعون والأجيال اللاحقة فصولاً من كتاب تاريخى يتخطّى مادّة الاستظهار، للوصول إلى مادّة أكثر حيويّة تستعمل الصورة والصوت وقد تؤدّى إلى جدليّة ضروريّة فى مقاربة كل الأحداث، مع الأخذ بالاعتبار طبعاً ظروف إنتاجها ومن أنتجها وموقف مخرجها ونظرتهم.

هذا الأمر فى غاية الأهميّة من حيث حفظ الذاكرة فى وطن النسيان ويأتى الاهتمام بأفلام شمعون من هذا المنظار التأريخي.

تابع شمعون مسيرته وهو من القلائل من جيله الذى بقى فى لبنان طوال الحرب وتمكّن هكذا من تغطية مراحل عديدة من تاريخنا الحديث تمتدّ من السبعينيّات حتى سنة 2009.

خصائص سينما جان شمعون ومى مصري

بعد "أنشودة الأحرار" (1978) ومع الاجتياح الإسرائيلى للبنان سنة 1982، بدأت مرحلة جديدة من الأفلام الوثائقيّة التى سيوقّعها جان شمعون مع السينمائيّة الفلسطينيّة مى مصرى التى تزوّجها سنة 1986. أصبح بمقدورنا أن نتكلّم عن خصائص مسيرة تمتدّ على مدى ثلاثة عقود وتشكّل توثيقاً تاريخيّاً عن مجموعة الحروب التى يعيشها الوطن .

-العمل المشترك بين جان شمعون وزوجته المخرجة الفلسطينيّة مى مصرى تعاون بنّاء وفريد يؤكد فى كل فيلم العلاقة اللبنانيّة الفلسطينيّة. يصبح ما رأيناه فى فيلم "تل الزعتر" مشروع حياة. إذا كانت هذه العلاقة معقّدة جدًّا بالأخص منذ ظهور المقاومة الفلسطينيّة المسلّحة بعد الهزيمة العربيّة سنة 1967 وبدء العمليّات العسكريّة الفلسطينيّة من جنوب لبنان واتفاق القاهرة سنة 1969 الذى كان عليه تنظيم هذا العمل العسكرى بالتعاون مع الدولة اللبنانيّة، وصولاً إلى اندلاع الحرب اللبنانيّة سنة 1975 حيث لعب الفلسطينى دوراً فعّالاً، تبدو مقاربة العلاقة اللبنانيّة الفلسطينيّة مختلفةً فى أفلام شمعون/مصرى، بحيث تتشارك شخصيّات الأفلام - مهما تكن جنسيّاتها - المعاناة نفسها من حرب واعتقال وتهجير.

-التعاون الوثيق بين شمعون ومصرى على تغطية المهام التقنيّة ضمن فريق العمل الصغير للفيلم الوثائقى، فبالإضافة إلى الإخراج المشترك، تقوم مى مصرى بتصوير "زهرة القندول" (1985)، "بيروت جيل الحرب" (1989)) ويجب هنا التنويه بدورها المميّز وإحساسها، الذى سنفتقده فى بعض الأفلام فيما بعد. كما تقوم مصرى بالمونتاج فى("تحت الأنقاض" (1983)، "زهرة القندول"، "بيروت جيل الحرب") وتتعاون مع شمعون فى تسجيل الصوت فى ("تحت الأنقاض") أو يقوم شمعون بالتسجيل وحيداً("زهرة القندول"). وعندما يكون شمعون هو الكاتب والمخرج المطلق للفيلم، تكون مى مصرى هى المنتجة المنفّذة.

-أهميّة التصوير السينمائى 16ملم فى الأفلام التى أخرجها الثنائى فى الثمانينيّات، بحيث تصبح صورة الواقع مختلفة عن الصورة الإخباريّة الباهتة، التى تحوّلت بمعظمها إلى الفيديو. وتبدو هذه الصورة السينمائيّة أكثر جودة من الأفلام التى أخرجها فيما بعد شمعون فى التسعينيّات، حيث طغت فى بعض الأحيان أساليب التحقيقات التليفزيونيّة من حيث استعمال "الزوم" وإضاءة الشخصيّات بشكل مباشر، واللجوء إلى مونتاج تعدّد المشاهد بدل تطوير المشهد الواحد وجعله وحدة زمانيّة ومكانيّة.

- ابتداءً من فيلم "زهرة القندول" تصبح الشخصيّات النسائيّة أساسيّة فى الأفلام، ندخل من خلالها إلى موضوع الفيلم، الذى يتناول غالباً محاور المقاومة بمختلف أنواعها من خلال العمل الإنسانى والاجتماعى والعسكرى والفنّي. فالمرأة تقاوم المحتلّ كما عليها مقاومة التمييز الجنسى ونظرة مجتمعها المحافظ.

-تلعب شخصيّات الأفلام دور الوسيط لولوج موضوع الفيلم، ومع تتالى الأفلام نقترب من الشخصيّات أكثر فأكثر، ولكن يبقى الموضوع هو الأهم، فتأتى مداخلات ومقابلات مع شخصيّات أخرى.

-يشكّل فيلم "بيروت جيل الحرب" (1989) فيلماً مهماً وكأنّه آخر الأفلام المصوّرة خلال الحرب فى حين "أحلام معلّقة" (1992) يفتتح مرحلة جديدة من فترة ما بعد الحرب والسلام غير المؤكّد.

- تبدو العلاقة مع الشخصيّات الأساسيّة فى الأفلام وطيدة وتعبّر عن الثقة

بالمخرج ويشكّل آخر فيلمين لشمعون لقاءً مع شخصيّات من أفلامه السابقة وكأن "حنين الغوردل" (2008) هو الجزء الثانى من "زهرة القندول" (1985) و"مصابيح الذاكرة" (2009) هو الجزء الثانى من "أحلام معلّقة" (1992).وكما تشير مى مصري : "جان شمعون لديه شخصيّة يحبّها الناس ووجودنا كثنائى ساعد فى بناء علاقة ثقة مع الناس".

-سنقسّم الأفلام إلى قسمين:

-1"بيروت بين الأنقاض والأحلام المعلّقة" وهى أفلام توثّق واقع المدينة بين فترة الحرب وفترة السلام، مؤكّدةً استمرار آثار الحرب.

-2"الجنوب الصامد والمقاوم" وهى أفلام نكتشف من خلالها وقع الاحتلال على المجتمع الجنوبى بالأخص، وقد تختلط هنا الشخصيّات (وجميعها نسائيّة) اللبنانيّة والفلسطينيّة فى مقاومتها - بشتّى الوسائل - الاحتلال ومؤرخة لمراحل أساسيّة من الصراع مع إسرائيل من اجتياح 1982 وانسحاب 1985 إلى عدوان 1993 فالتحرير سنة 2000 وحرب 2006.

"بيروت بين الأنقاض والأحلام المعلّقة"

تحت الأنقاض (1983)(إخراج مشترك مع مى مصري)

يشكّل هذا الفيلم وثيقة مهمّة عن الاجتياح الاسرائيلى للبنان وبالأخص بيروت سنة 1982.

نسمع منذ البداية صوت جان شمعون وقد أصبح معلّقاً لفيلم مدّته 40 دقيقة من إخراجه مع زوجته مى مصري.

كتب نص التعليق المؤلّف والمخرج المسرحى روجيه عسّاف.

يوثّق الفيلم معاناة الناس وموجات التهجير المستمرّة من تل الزعتر والنبعة والشيّاح وقرى الجنوب، وكأن كل فصل من الحرب فى لبنان يحمل الناس من منطقة إلى أخرى، ومن مخيّم إلى آخر. لكنّ سنة 1982 تبدو سنة مزلزلة مع كثافة الغارات الجويّة الإسرائيليّة والقذائف المحظور استعمالها دوليًّا والدمار الهائل الذى يحلّ ببيروت الغربيّة وبكل بقعة يمرّ بها الجيش الإسرائيلي.

عدد الضحايا مخيف.. 12 ألف طفل، 9 آلاف امرأة و8 آلاف رجل. فى بيروت الغربيّة، خليطٌ من اللبنانيين والفلسطينيين، من الفقراء والأغنياء يتابعون تدمير مدينتهم تحت الحصار، فيما يطغى التضامن بين سكّان المدينة على الحرب، والمقاومة كبيرة فتصبح "بيروت آخر معاقل الكرامة العربيّة."

كل شيء مهدد بالزوال وها هى بناية من 8 طوابق تختفى مع تعرّضها لقنبلة فراغيّة رمتها طائرة إسرائيليّة. فى البناية 137 شخصا. أخبرنى جان شمعون عن صعوبة تصوير هذه اللحظة، وكيف أُصيب بالشلل. يجب تصوير "الآثار" المباشرة للتاريخ ولكن ماذا يحلّ بالعين التى تشاهد الجثث المبعثرة تحت الأنقاض وكيف يمكن التعامل مع هذه المادّة؟

فإذا بجملة يقولها جان شمعون فى التعليق فيما بعد: "فى جنوب لبنان، تتراكم الصور وتبحث عن كتاب تاريخ يضمّها" وكأن الفيلم يصبح هذا الكتاب الذى ينقل صور الأحياء والأموات، وحتى من هم داخل المقابر عندما تصرخ فرنسيّة مقيمة فى بيروت: "إنها حربٌ ضدّ الأموات" وهى تجول داخل مقبرة دمّرتها الدبّابات. ما يجعل "تحت الأنقاض" فيلما مليئا بالجثث من الأبنية والأحياء والبشر،وصولاً إلى ضحايا مجزرة صبرا وشاتيلا التى يخيّم عليها الصمت.

لقد اعتدنا عبر السنوات على هذه الصور، التى تفتتح بها التليفزيونات نشرات الأخبار ومصدرها غالباً منطقتنا العربيّة، لكنّ أهميّة "تحت الأنقاض" هو نقل الواقع بلحظته مع إبراز وقع التدمير الذى يطال الإنسان بكل تكوينه، والذى سيؤدّى إلى تحوّلات جذريّة فى المجتمع سنتابعها من خلال الأفلام التالية.

بيروت-جيل الحرب (1989) (إخراج مشترك مع مى مصري)

من الأفلام البارزة فى فترة تقلّص فيها جدّاً عدد الأفلام المصوّرة فى لبنان، وهو وثيقة أخرى تاريخيّة مهمّة لفهم ما خلّفته الحرب فى الأجيال المتعاقبة ومدى عبثيّتها، وإفلاس العمل السياسى التدريجى،بحيث أصبحت الحرب لعبة يمارسها الكبار والصغار بوسائل متعدّدة.

يبدأ الفيلم بلقطات لمعبر المتحف الذى يربط بين بيروت الغربيّة والشرقيّة سنة 1988 ومن اللافت أن نشاهد فيما بعد أولادا يقومون بتقليد الميليشيات، من حيث إقامة الحواجز واستعراض السلاح. نتعرّف إلى مجموعة من الأولاد أجبروا على العمل باكراً (ميكانيك سيّارات، بائع متجوّل) ونتابع من خلالهم صعوبة الحياة فى مدينة يسيطر عليها من حمل السلاح للدفاع عن قضايا الشعب والفقراء فازدادت حالة البؤس.

ويعتبر المشهد داخل سينما سارولا فى شارع الحمرا من أجمل اللحظات فى الفيلم، عندما نتابع أحد الأولاد يشاهد فيلم حركة أمريكى،فتتفاعل الصالة لينتقل بعدها الأولاد إلى تنفيذ فيلمهم الحربى على أرض الواقع من خلال استعادة المشاهد السينمائيّة ومشاهد الواقع.

من الصغار نصل إلى المراهقين مع مقاتل مسيحى ينتمى لميليشيا القوّات اللبنانيّة يستعمل بندقيّته كلعبة وتبدو لائحة أعدائه طويلة بحيث تشمل الفلسطينى والشيعى والدرزى والاشتراكى والكردى،وهو مستعدّ لأكلهم فى حال

حاولوا الدخول إلى المنطقة الشرقيّة، لكنّه يؤكّد أنّه مؤمن بالله وبشفيعه مار إلياس، الذى تحوّل وشماً على صدره يُضاف إلى شعار السلام على يده.

تزداد الصورة عبثيّة وسوداويّة مع تبادل سيجارة الحشيش بين الشباب على خط التماس، والأولاد الذين يسبحون بين القاذورات فى منطقة النورماندى،ولا يختلف واقع الفقربين لبنانى وفلسطينى يقيم فى مخيّم شاتيلا أوفى مخيّم آخرعرف حرب المخيّمات والاشتباك مع ميليشيا حركة أمل الشيعيّة.

ثم نصل إلى الذين كبروا فى ظلّ الحرب وحملوا السلاح، بحثاً عن تحقيق الأحلام فى تغيير النظام وكردّة فعل على واقع اجتماعى واقتصادى فكانت فرحتهم كبيرة عند حرق فندق "السان جورج" و"الهوليداى إن" خلال معركة الفنادق (1975-1976) ولكن ماذا بقى من الأحلام وماذا تغيّرفى الواقع؟

بعد 13 سنة من بداية الحرب، يبدو الدمار شاملاً بالأخص داخل النفوس، ولا أحد يعرف متى وكيف ستنتهى الحرب.

وتأتى النهاية معبّرة مع مشهد على خطوط التماس بين شطرى العاصمة اللبنانيّة، نتابع فيه الحديث على الجبهة بين "الأعداء": من التخاطب السلمى نعود إلى تجدد الاشتباكات.

وقد أخبرنى جان شمعون أنهم أمضوا خلال التصوير 4 أيّام ينتظرون التقاط الحديث بين المتقاتلين على الجبهة ومع بدء الاشتباكات أصيب ميكروفون فريق التصويرفاقتصرت الأضرارعلى الماديّات!

هذا الفيلم يرينا مدينة تلفظ أنفاسها وهى مقبرة للأحلام، ويحضّرنا مباشرةً لأفلام أخرى عناوينها معبّرة مثل "أحلام معلّقة" و"طيف المدينة".

أحلام معلّقة (1992) (إخراج مشترك مع مى مصري)/ مصابيح الذاكرة (2009)

من المفيد مشاهدة فيلم "أحلام معلّقة" مباشرةً بعد "بيروت جيل الحرب". لقد رأينا كيف ينتهى "بيروت" مع مشهد الحديث السلمى والحربى على خطوط التماس و إن "أحلام معلّقة" يبدأ مع لقاء نبيل (المحارب المسلم) مع رامبو (المحارب المسيحي). فبعدما تحاربا، أصبحا اليوم أصدقاء يقومان بتصليح المنازل المدمّرة وكأنهما صورة مصغّرة عن البلد. لكن هذه الصورة ليست بهذه المثاليّة. وهذا ما نتابعه مع الشخصيّة النسائيّة وداد حلواني.اختُطف زوجها عدنان سنة 1982 ولم يعد فأصبحت مع الوقت رئيسة لجنة المخطوفين والمفقودين فى الحرب اللبنانيّة والذين يبلغ عددهم 17 ألفا.

تعود وداد إلى منزلها فى رأس النبع المُصاب من جرّاء الحرب ويقوم نبيل بعمليّة الترميم فيقول لها: "خربت بلدى وهلّق عم صلحها". لكن هل ترميم الحجر وإعادة البناء تكفى لإعادة ترميم البلد والمواطنين؟ كيف تُعالج قضيّة المخطوفين والمفقودين فى ظلّ قانون عفو عام أدّى إلى محوالمسئوليّة واستيلاء أمراء الحرب بشكلٍ كبيرعلى الحكم؟ كيف تجرى عمليّة المحاسبة؟

إن هذه الأسئلة الجوهريّة تترافق مع خوف مستمرّ من أن تكون فترة السلام هى مجرّد هدنة، بينما البلد ملوّث بتاريخه الدموى ووضع شاطئه الذى أصبح مكبّاً للنفايات التى تراكمت مع الحرب. وفيما الحرب مستمرّة فى الجنوب مع الجيش الإسرائيلى المحتلّ، ترتسم صور عن بيروت المستقبل أقرب إلى الصورة الإعلانيّة وتبدوبيروت وكأنها مدينة أخرى منفصلة عن الواقع.

فهذه الصورة مختلفة جدّاً عن صورة المسرح المدمّرالذى يمشى فى داخله الممثل "رفيق على أحمد" حيث تبدو المقاعد وكأنها جثث كل من سقط خلال الحرب على مسرح الحياة.

يؤسس هذا الفيلم لجميع التساؤلات والمخاوف التى عشناها وما زالت مستمرّة وهذا ما دفع ربما جان شمعون إلى تصوير شخصيّات "أحلام معلّقة" من جديد سنة 2008 فى فيلمهالأخير"مصابيح الذاكرة" (2009). يبدأ هذا الفيلم مع عودة سمير القنطار ورفاقه من السجون الإسرائيليّة بعد سنوات من الاعتقال. خلال الحفل الرسمى للاستقبال على مدرج مطار بيروت، تتوجّه وداد حلوانى إلى زعماء البلد - وأكثرهم من أمراء الحرب - سائلةً عن مصيرالمخطوفين والمفقودين فى الحرب اللبنانيّة ومن اللافت أن الوحيد الذى يقترب منها ويعانقها هووزيرالداخليّة حينها المحامى الشابوالناشط زياد بارود وهو من القلائل الذين يمثلون المجتمع المدنى بعيداً عن الطاقم السياسى التقليدي.

لكن هذه الانطلاقة القويّة للفيلم لا تُستكمل كما يجب، رغم اللجوء إلى

مشاهد من "أحلام معلّقة" على سبيل "الفلاش باك" أو العودة إلى الوراء ومقارنة الشخصيّات بين الماضى والحاضر. وتطغى اللغة التليفزيونيّة على الفيلم من حيث الإضاءة واستعمال الموسيقى بشكلٍ متواصل لإضفاء الدراما، وجعل الصورة فقط تفسيريّة فتفقد الشخصيّات اللافتة مثل وداد ونبيل ورامبووقعها مقارنةً بفيلم "أحلام معلّقة".

وإذا كان جان شمعون قدأتصويرالحرب منذ السبعينيّات، فإن فيلمه الأخير يُظهربوضوح استمرارآثارالحرب وكم تخفى هذه البلاد من مقابرجماعيّة.

"الجنوب الصامد والمقاوم"

زهرة القندول (1985) (إخراج مشترك مع مى مصري)/حنين الغوردل (2008)

ما زالت انعكاسات الاجتياح الإسرائيلى المزلزلة سنة 1982 مستمرّة. تمّ تصوير هذا الفيلم بعد الانسحاب الإسرائيلى من قسم من الجنوب سنة 1985.

مع هذا الفيلم، نبدأ ونتابع مع الثنائى شمعون/ مصرى شخصيّات (أبرزها شخصيّات نسائيّة) نكتشف من خلالها الواقع والموضوع المحورى وهو دور المرأة فى مقاومة الاحتلال.

هذا الفيلم وثيقة أخرى تاريخيّة مهمّة لنفهم من خلاله مدى تأثيرالاحتلال على المجتمع الجنوبى والشيعى تحديداً. نلاحظ كيف أصبحت معظم النساء محجّبات، وكأن البحث عن هويّة دينيّة هو بحدّ ذاته مقاومة للاحتلال وتثبيت للخصوصيّة، يترافق مع مشاركة نسائيّة فى العمل المقاوم المباشر عبر رمى الأحجار على الجنود الإسرائيليين أو الزيت الساخن وصولاً إلى نقل وحمل السلاح ووضع العبوّات. مظاهرعدّة من المقاومة الشعبيّة.

فى حين نشاهد صور النساء الشهيدات من طوائف وأحزاب مختلفة (شيوعيّة

وقوميّة) التى قامت بعمليّات ضدّ الاحتلال، نتابع مشاهد من القرى الجنوبيّة مثل معركة تذكّرنا بفيلم "معركة" تحديداً الذى أخرجه روجيه عسّاف سنة 1985.

"زهرة القندول" نافذة على مجتمع مقاوم تُسجن فيه المرأة مع زوجها من قبل المحتلّ، ويتوقّف الفيلم عند زهرة طريّة تخترق الأرض الحجريّة لتثبت إرادة الحياة وتختزل صورة المرأة المقاومة.

لكنّ الفيلم يعرف الاحتفاظ بمقاربة إنسانيّة بعيدة عن استغلال الأحزاب السياسيّة للصورة، بغية الترويج واحتكار العمل المقاوم.

وبما أننا نحكى عن الصورة، من اللافت أن نذكر سحر صورة ال 16ملم (من توقيع مى مصري) التى تجعل الشخصيّات وبالأخص فى البداية وكأنها شخصيّات فيلم روائى نتابعها فى يوميّاتها وتبدو هذه الصورة جليّة وسينمائيّة فى فترة بروز الفيديو كوسيلة تصوير التحقيقات التليفزيونيّة وحتّى العمليّات الاستشهاديّة، مثل عمليّة حسن قصير الذى فجّر نفسه فى سيّارته عند مرور قافلة إسرائيليّة. لكننا نفتقد الالتصاق بأى شخصيّة أساسيّة فسرعان ما يطغى الموضوع وكأن الشخصيّات فى خدمة الموضوع، ومن هنا تأتى مقابلات عدّة تجعلنا نبتعد عن الشخصيّة الأساسيّة.

هذه المقاربة ستتكرر فى أفلام تالية يتابع فيها شمعون شخصيّات نسائيّة أخرى على أرض الجنوب مع "رهينة الانتظار" (1994) و"أرض النساء" (2004) وصولاً إلى "حنين الغوردل" (2008).

فى "حنين الغوردل"، نلتقى من جديد بشخصيّة "زهرة القندول" خديجة بعد أكثر من عشرين عاماً وإثر حرب جديدة مع إسرائيل (2006) أدّت إلى استشهاد ابن خديجة "حسن" المنتمى إلى حزب الله، الذى يتابع الخط المقاوم الذى سلكه أهله. هذا الأمر نموذج آخر عن متابعة شمعون لشخصيّاته عبر السنوات فهو عرف خديجة فى الثمانينيّات منذ زواجها مع محمّد ومن ثمّ صوّرها فى "زهرة القندول" واستمرّت العلاقة.

نرى فى "حنين الغوردل" كيف أصبح المجتمع الشيعى أكثر تنظيماً ولديه مؤسساته وقد تمرّس بالحرب مع إسرائيل، كما نتابع شخصيّات نسائيّة أخرى فنيّة مثل الرسّامة سوزان غزّاوى، التى فقدت منزلها ولوحاتها مع الغارات الإسرائيليّة على ضاحية بيروت الجنوبيّة. ويعد مشهد انتزاع جثث اللوحات من تحت الأنقاض من أبرز اللحظات فى الفيلم، خاصة عندما ينتزع زوج سوزان لوحة رسمها تمثّل جدّته التى مزّقها الاجتياح الاسرائيلى سنة 1978 وقضى حتى على رسمها سنة 2006 فأصبحت ممزّقة، كما قضى على متحف ذاكرة الاحتلال والتعذيب، وهو معتقل الخيام فى الجنوب. آثارُ تزول وأفلام تشهد وتبقى وثيقة مهمّة للذاكرة.

وتأتى الرسامة الثانية خيرات الزين، التى تعرض لوحاتها الملوّنة فوق أنقاض الأبنية المدمّرة فى الضاحية الجنوبيّة تأكيداً على استمرار الحياة.

رغم أهميّة الشخصيّات، يفتقد الفيلم إلى صورة تنطق من دون الحاجة إلى الكلام وإلى صوت يتخطّى الكلمة والموسيقى.

"رهينة الانتظار" (١٩٩٤) .. (منتج منفّذ: مى مصرى)

بعد "زهرة القندول"، نعود إلى الجنوب اللبنانى الذى ما زال يواجه الاحتلال الإسرائيلى، ونتابع "ليلى" الطبيبة التى تحرص على صحّة الجنوبيّات. فسينما الحرب لم تنته بعد مع استمرار العمليّات الإسرائيليّة المدمّرة ضدّ الجنوب وآخرها عدوان سنة 1993 والفيلم شاهد على آثارها.

من خلال يوميّات الطبيبة، نشهد المعاناة ودور المقاومة والإسلام السياسى من خلال نموذج الثورة الإسلاميّة فى إيرانالمجسّد بحزب الله (شخصيّة شقيق ليلى الأصولي) وتظهر الطبيبة أنها المرأة العلمانيّة غير المحجّبة شبه الوحيدة فى مجتمع معظم النساء فيه أصبحن محجّبات. ومن المفيد هنا أن نرى كيف يصوّر لنا الفيلم المجتمع المقاوم بشتّى الوسائل من خلال العمل العسكرى والصمود والبقاء فى الأرض، وصولاً إلى دور الطبيبة فى التعليم وتثقيف الطالبات ومناقشة مواضيع الجنس.

وعما يتعلّق بالشكل، يغلب النمط التليفزيونى الذى يحرم الفيلم من لحظات أكثر تأمليّة يغيب فيها استعمال الموسيقى الميلودراميّة وتعطى للشخصيّة مساحةً أكبر، تجعلنا نراقب الواقع ونستنتج تفاصيله من دون الحاجة إلى صوت التعليق.

"أرض النساء" (٢٠٠٤) .. (منتج منفّذ: مى مصري)

نستكمل مع "أرض النساء" مسار نساء مقاومات من خلال متابعة كفاح عفيفى وهى مقاومة فلسطينيّة أمضت 6 سنوات فى معتقل الخيام وعبر كفاح نتعرفّ أيضاً إلى نماذج مختلفة من النساء الفلسطينيّات المقاومات قبل أن نلتقى بزميلات كفاح فى معتقل الخيام وسهى بشارة واحدة منهن، ما يعطينا أيضاً توثيقاً مهمّاً عن العمل المقاوم الفلسطينى اللبنانى ويسلّط الضوء على هذه العلاقة التى طبعت العديد من أفلام الثنائى شمعون/ مصري.

فى المشهد الأخير، نرى كفاح مع زوجها الذى كان أيضاً معتقلاً ويدور بينهما حوارٌ مفتعل وكأنه يجرى فقط للكاميرا ومن اللافت أنه ينتهى مع كفاح تنظر إلى الكاميرا سائلةً المخرج إذا كان قد انتهى التصوير. نظرة كفاح الأخيرة وضحكتها تخرج المشهد من قالبه المفتعل ونحن نعرف مدى أهمية تجنيب شخصيّات الوثائقى التحوّل إلى ممثلين ومدى الحاجة إلى وقت لجعل الكاميرا شبه مخفيّة تسجّل الواقع بعفويّته من دون افتعال .

وهنا يجب أن نذكر أن اختيار معظم الشخصيّات فى الأفلام يبدو متلائماً مع توجّه صانعيه الإنسانى، وهناك علاقة حب وصدق فى التعامل مع هذه الشخصيّات وتجنّب عنصر الاستغلال، الذى قد يقع فيه البعض لإبراز دور المخرج أو جعله شخصيّة تنافس شخصيّات الفيلم ومعها أفضليّة لأنها تمسك بزمام الأمور.

تظهر كفاح عفيفى من جديد فى "حنين الغوردل" لتزور، بعد حرب 2006 الإسرائيليّة المدمّرة، ما تبقى من معتقل الخيامحيث سُجنت وحيث صُوّر "أرض النساء" قبل عامين. قام الإسرائيليّون مرّة جديدة بمحوالمكان.. لكنّ روح النصر تسيطر على الشخصيّات وفعل المقاومة مستمرّ.

طيف جان شمعون

تؤكّد أفلام جان شمعون الالتزام بالإنسان، بيوميّاته ومشاكله وطموحاته ومقاومته وتحترم مفهوم السينما التى يعتبر شمعون أنها "يجب أن تسهم فى تطوير المجتمع. فنحن من واجبنا مساعدة الإنسان وإلا ما هى مسئوليّة الفنّان؟" وتغطّى أربعة عقود من تاريخ لبنان الحديث وحروبه المستمرّة جاعلةً من سينما الحرب سينما مستمرّة تتفاعل مع الحاضرومع رواسب الماضى الذى لم يمت.

تظهر بوضوح آثار الإرث الوثائقى على الفيلم الروائى الوحيد لجان شمعون: "طيف المدينة" (2000) الذى تغطّى أحداثه ثلاثة عقود من التاريخ اللبنانى من خلال متابعة عائلة جنوبيّة تلجأ إلى بيروت سنة 1974 فيشهد أفرادها على التحضيرات للحرب ومن ثم اندلاعها ومن ثم الاجتياح الاسرائيلى سنة 1982 لنصل أخيراً إلى فترة ما بعد الحرب، وتسلم زعماء الميليشيات مشروعات إعادة الإعمار والسيطرة على الاقتصاد. وكأن الفيلم خلاصة التجربة الوثائقيّة ومشاهدات شمعون للواقع.

بعد مارون بغدادى ورندة الشهال، يغادرنا فردٌ آخر من هذا الجيل الذى نزع عنّا حالة اليتم السينمائى بالأخص فى مجال الفيلم الوثائقى، فتتواصل التجربة وتبقى الأفلام حيّةً وشاهدةً على تاريخنا المعلّق.

الزمن عبْر الزمن

من يوميات أندريه تاركوفسكي (1970 - 1986)

عاطف معتمد

1970

30 أبريل ، موسكو

تحدثت مع ساشا مِشورين مجددا عن دوستوفيسكي. يجب بالطبع أن يكون لدينا قبل كل شيء نصا مكتوبا عن الموضوع، إذ لا زال مبكرا الشروع في التفكير حول كيفية إخراج فيلم عنه.

لا يمكن القول إن لدينا فكرة محددة حول تصوير رواياته، بل يستوجب علينا أن نعد فيلما عن الرجل نفسه، عن شخصيته، إلهه، شيطانه، وعن عمله.

يبدو لي أن بوسع تولیا سونیتسین أن يجسد ببراعة شخصية دوستوفيسكي. لكن لابد لي في هذه المرحلة أن أقرأ، وأن تشمل قراءتي كل شيء كتبه دوستوفيسكي، وكل ما كُتب عنه، ولابد أن أقرأ في الفلسفة الروسية، سيما أعمال سولوفيوف، ليونتوف، و برداييف وغيرهم.

يمكن لفيلم عن دوستوفيسكي أن يُعَبِّر عن كل ما أريد تقديمه للسينما.

ماذا عن فيلم سولاريس؟ حتى هذه اللحظة لم يتحقق سوى تقدم بطئ للغاية. وذلك لأن الأمور في "موسفيلم" وصلت لنقطة كارثية.

الآن الدور على "نهار ساطع".

10 مايو، موسكو

في الرابع والعشرين من أبريل 1970 اشترينا بيتا في بلدة مياسنوي، وهي تلك الدار التي كنا نتمناها . الآن لن أكترث بما يحدث. إذا لم أكلف بأي عمل سأظل هنا في الريف أعمل على تربية الأوز وصغار الخنازير، وأعتني بزراعة الخضروات في بقعة صغيرة من حديقة البيت. وليذهب جُلهم إلى الجحيم.

سنقوم على مهل بتنسيق البيت وحديقته وسيكون بيتا ريفيا رائعا، سيكون نواة لبيت عظيم.

يبدو الناس هنا لطفاء، أقمت هنا خلية للنحل، سيكون لدينا عسلا. لو صار لدينا سيارة نقل صغيرة لأصبح كل شيء على ما يرام. لابد لي الآن أن أستدين أكبر مبلغ ممكن حتى أنهي تجهيز البيت بحلول الخريف، حتى يكون جاهزا للسكن في الشتاء . الناس لا يأتون وسدى لمكان يبعد 300 كم عن موسكو.

ثمة شيئان في ذهني الآن:

- أن يخرج فيلم سولاريس في جزئين
- تحقيق أكبر قدر ممكن من التوزيع لفيلم أندريه روبليوف

وحين يتحقق ذلك سأتحرر من كل دين.

وعلاوة على ذلك لابد من إتمام الاتفاق في دوشانبي.
لدى مهام كثيرة لابد من إتمامها في هذا البيت الجديد، أهمها:
- إعادة بناء السقف
- تجهيز الطوابق
- إعداد إطار إضافي لواحدة من النوافذ
- استخدام جانب قرميدي من السقف لتظليل فناء البيت
- تجهيز موقد للتدفة البخارية
- إصلاح الشقوق في المعرض
- تسوير البيت من الخارج بأكمله
- درك أسفل البيت
- إزالة الرقاقات الخشبية الزائدة من السقف
- فتح أبواب بين غرف البيت
- وضع مدفئة في المعرض
- بناء حمَّام في فناء المطبخ
- تجهيز مرحاض
- تركيب مضخة (كهربائية) تأخذ من ماء النهر للبيت (إذا لم تتجمد مياه النهر شتاء)
- تركيب دش للاستحمام (بجوار الحمام)
- زراعة الحديقة
- دهان أرضية وجدران المعرض والعوارض الخشبية

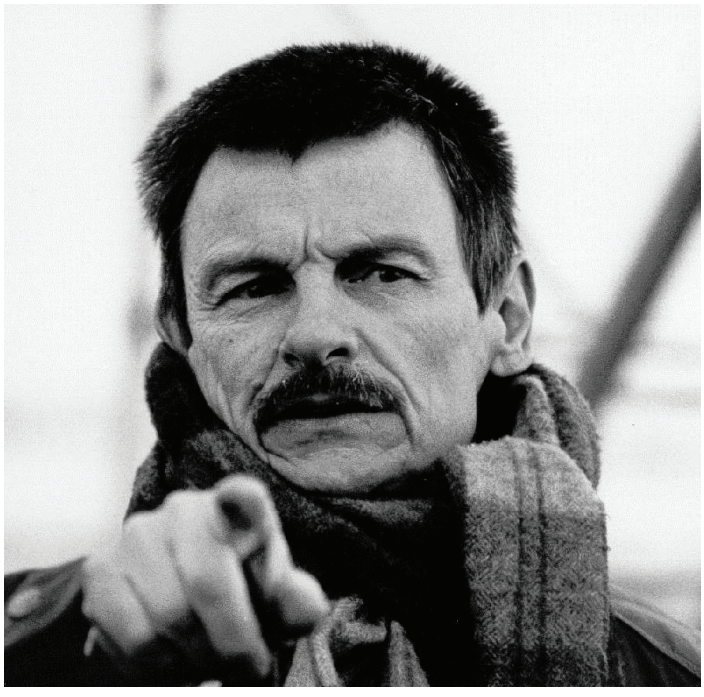
25 مايو، موسكو

ذهبت لزيارة باچانوف. لقد وعدني بأن يبلغ سورين هاتفيا حول تجهيز "سولاريس" في جزئين.. يجب أن يتم ذلك في أسرع وقت! يبدو العمل في ركود تام.

يجب علينا تجريب بعض المحاولات بأسرع وقت ممكن، تم اختيار كل الممثلين ...عدا دور خاري.

والممثلون هم:

كريس – ويقوم بدوره بانيونس
والد كريس – جرينكو
بيرتون – ماسيوليس
سنويت – يارفيت
سارتوريوس – سونيتسين
الأم – تاركوفسكايا (إذا لم يكن لديها مانع)
الرسول – ستيفينس
لا تشعر لاريسا بحالة صحية جيدة ، ستضع مولودها في أقرب وقت ...يا إلهي !



4 يونيه

الأمور لا تساق فرادى، فقد حددت اللجنة المركزية للحزب الشيوعي معايير فيلم سولاريس على النحو التالي : 4000 متر = 14 جزء = ساعتان و عشرون دقيقة.

ويبدو أن اللجنة المركزية ستستقصي عن سبب التصوير في اليابان.

ذهبت لاريسا إلى الطبيب، وأخبروها هناك أنها ربما تحمل طفلين توأم.

13 يونيه

تعرفت بالأمس على بيبي أندرسون. وأمضيت المساء كله أفكر فيما إذا كان مناسبا أن تقوم بدور خاري. صحيح أنها ممثلة مدهشة، لكنها ليست شابة بالقدر المناسب للدور، وإن كانت تبدو حسناء بلا شك. لم أتخذ بشأنها قرارا بعد. لديها استعداد لأن تحصل على أجرها بعملتنا المحلية. ستقوم بيبي بتصوير فيلم لصالح بيرجمان خلال الصيف وستفرغ من التزاماتها بحلول الخريف. سنرى، ولكن حتى اللحظة لم أتخذ أي قرار بشأنها، يجب أن أتحدث أولا إلى إيرا.

كنت قد أخذت سينكا في يوم 12 يونيه إلى المدرسة. كنت ظننت انه قد فشل في دراسته، لكن مدير المدرسة كان رجلا منفتح العقل ولم يقل لي أي شيء ، وبالتالي ما تزال الأمور تسير حتى اللحظة على ما يرام مع المدرسة.

15 يونيه

ذهب بالأمس لرؤية إيرا. أدهشها عرضي أن تلعب دور خاري، لكنها لم ترفض. هي أكثر نحافة من بيبي، ولديها شيء من الذكاء يحيط بها، ذلك اللمعان، وهذا هو ما يتطلبه بالضبط دور خاري، وسيكون مدهشا لو لعبته. لا يتبقى لنا سوى العثور على دور الأم، هل يمكن أن نختار ديميدوفا؟

سيصل اليوم كوليا شيشلين (هو رجل لطيف ومهذب للغاية). أود أن أقرأ عليه "نهار ناصع".

الطريقة الوحيدة هي أن تقترب للشيء "من أعلاه "، ربما أسدى كوليا إليَّ نصائح مفيدة في هذا الأمر.

11 يوليه

منذ عهد بعيد لم أكتب شيئا. كانت بيبي أندرسون وزوجها معي هنا. كان لطفا منها أن تقبل دورا في سولاريس، ولما لا وهي ممثلة بارعة!. سأقوم باختبار إضافي آخر مع إيرا باستخدام الماكياج الجديد، وإذا بقي لدىّ شك بشأن مناسبتها للدور سأشرع على الفور باختبار بيبي. لقد أبدت بوضوح استعدادها لتلقي أجرها بالعملة السوفيتية، وهو ما يعني من الناحية العملية ألا تتلقى أجرا !

بعد غد ستذهب لاريسا إلى المستشفى،

وجدنا مكانا لتصوير بيت كيلفين. يبدو لي أن الموقع مناسبا. هنا شجر صفصاف أبيض وبركة ماء، وفي مكان آخر من الموقع نهر يحف به الصفصاف الأبيض أيضا.

لابد أن نشرع في بناء الديكور. لا يجب أن أقلق بشان الممثلين. يارفيت وبانيونيس ممثلين بارعين. سونيتسين وجرينكو لا يحتاجان سوى قليل من العمل ليصبحوا جاهزين.

يمكن لبيبي أن تلعب بشكل مبهر دور الأم في "نهار ناصع".

رأيت بالأمس نسخة مدهشة مقتطعة من إعداد كارايسك أعدها لمسرحية تشيخوف "طائر النورس". اعتقدت في هذه المرة أنه سينفخ فيها الروح.

12 يوليه

بالأمس شربت حتى صرت ثملا ، فحلقت دون قصد شاربي. لم أدرك تلك الفعلة سوى في صباح اليوم. في كل صوري ووثائقي أبدو بشارب..لا مفر أمامي سوى الانتظار حتى ينمو مجددا وأعتني به ليعود إلى ما كان عليه.

أحب لاريسا جدا، إنها رائعة. لماذا حين أحبها أشرب حتى الثمالة ؟ هل لأن ما نفتقده حينئذٍ هو ذلك الشيء الشهير سيء السمعة: الحرية.

لو كان بوسع لاريسا أن تضع مولودها في أقرب وقت. إن ما يرعبني هو أن اضطر لأن آخذها بنفسي إلى المستشفى، إنها فكرة مرعبة.

15 أغسطس

في السابع من أغسطس وفي الساعة 6.25 مساء وضعت لاريسا ولدا سميناه أندورشكا. لقد جاء ذلك متأخرا بشهر. لكن وضع المولود تم بسرعة. وجئ بهما إلى البيت اليوم. أو بالاحرى أمس. من بين فريق العمل، تلقينا التهنئة بالمولود من روبينا وتامارا جيورجيفنا. تخلصت منهم جميعا. كانوا يريديون التجمع معا لشراء عربة أطفال. أظهرت لهم عدم ارتياحي لذلك. لسبب أو لآخر رغب يوسوف في أن يعرف "سبب شراء مثل هذه الهدية المكلفة؟"، الناس مجانين ، لقد فقدوا صوابهم الإنساني.

بلغ أندروشكا من العمر سبعة أيام، لكنه يبدو وقد بلغ شهرا. لا يبكي، أحيانا يتنفس بصوت مسموع، عبر أنفه ، وربما كان تنفسه تغريدا، وأحيانا زقزقة.

الأمور لا تسير على ما يرام لفريق العمل. لم يتسلم دفورجيتسكي إشارة من اللجنة الشيوعية الإقليمية في مدينة أومسك. يبدو الأمر غير مؤكد بشأن اليابان. إنهم لا ينتجون أفلاما كافية. أما تجهيزات منزل كيلفين فلا يبدو أنها ستنتهي في موعدها. لذا لن يكون هناك تصوير شتوي في هذا الموقع هذا العام.

أجريت اختبارا جديدا لإيرا. أبدت أداء طيبا. لكن في "مجمل الأمر" لم أتخذ قرارا بعد.

العمل على النص - الذي كنا نقوم به أنا ولينيا كوزلوف – توقف فعليا.

لم يعد لدينا وقت. فريدريتش وصل قادما من الجنوب، سيقوم بإجراء بعض التعديلات على السيناريو.

لم يأت خبر البتة من دوشانبي بشأن الطلب الذي أرسلناه حول توصيات بيلايف. نعتمد على نتائج ذلك من أجل الحصول على المال المطلوب . علينا ديون مروعة ستفضي إلى إفلاسنا. ماذا سيحدث؟ لا يمكن أن اتصور ذلك.

ما إن يأكل أندروشكا حتى يشبع إلا واستسلم للنوم بسرعة. ياله من ولد ذكي، لا يبكي، وهادئ للغاية.

يجب إنهاء تجهيزات السقف لبيتنا الريفي، وإصلاحه برمته.

أعيد قراءة توماس مان. إنه عبقري! فروايته القصيرة "موت في فينيسيا" عمل مبهر، رغم ضعف الحبكة الفنية.

كان لدى تينيشفيلي من "اتحاد السينما" اقتراحا بإخراج فيلم للسوق الأجنبي. سنرى. ربما كان فيلما عن دستيوفسكي؟ لكن ليس قبل إنهاء "نهار ناصع".

26 أغسطس

أندروشكا لطيف للغاية. حينما يأكل ويشبع تجده مبتسما. ويبدى لك انتباها كاملا حين تناديه باسمه. وفي المجمل هو طفل مبهج للغاية. ويبدو أنه قد أصيب ببعض الجرب.

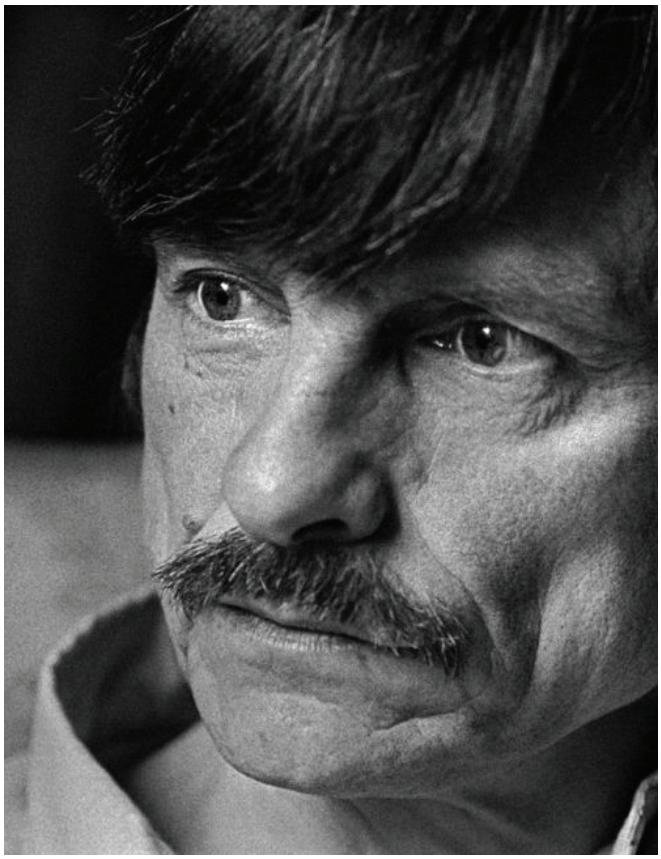
يبدو أن اليابانيين أصابهم التبلد. سيعطوننا 2000 دولار نحن الخمسة . إنها أضحوكة ! ستبقى التجهيزات في بلدة زفينيجورد شاخصة حتى نهاية مايو 1971.

لاريسا ليست على ما يرام، لديها آلام في القلب والصدر. شكرا للرب أن ذهب التهاب الثدي سريعا. لكن حرارتها ظلت مرتفعة يومين متصلين.

أمور الأستوديو تسير على غير ما يرام. لكن الأمر انعكاس للوضع العام السيء. إلى أين يأخذنا هذا كله؟ الرب وحده يعلم. زمام الأمور بيد الحمقى.

27 أغسطس

قرأت مقالة أوفتشينكوف الرائعة عن اليابان في جريدة "نوفي مير". مقالة مدهشة: فصيحة وعبقرية. كم كنت محظوظا أن اطلعت عليها قبل سفري إلى أوزاكا.



1 سبتمبر

بالامس أخذت سينكا وماما إلى محطة كورسك. لقد كبر سينكا. الحزن الذي يتحلى به سينكا يبدو وكأنه انتزع من بهجته ومرحه. في بعض الأحيان يبدو الأمر طيبا وفي أحيان أخرى سيئا.

يبدو سينكا مشتت الذهن بشكل مروع، لا يولي انتباها أو تركيزا. أمضيت ساعة كاملة أبين له كيف يستخدم ساعة اليد ليخبر الوقت. بدا عليه أنه قد فهم كل شيء، ولكن حين سألته بعد ساعة كم الوقت الآن؟ كان قد نسي كل شيء !!

ورغم ذلك، ربما يكون افتقاره للتركيز أمرا طبيعيا .

ففي واقع الأمر يبدو أنه مستغرق في التفكير في شيء ما

لا يجب أن ننتظر من الطفل أن يكون عبقريا....يجب أن يكون طفلا ....الأهم ألا يبقي "عالقا" في طفولته.

أقرأ رواية "كورت فونيجت" المعنونة "حملة الأطفال الصليبية" . نعم هو داعية سلام، ورجل جيد. يكتب بحيوية ملموسة.

لكن أين ذلك العمق الروسي العظيم عديم الفائدة وعديم الإحساس؟! ياللحسرة.

" لا أود أن يكون عندي دادي جديد. لما لا يبقى عندي السابق نفسه.

ماذا في هذا كله؟ لما يجب أن يكون عندي دادي جديد.

تقول أمي أنه لابد أن يكون عندي دادي جديد.

سنرى، سنتحدث عن ذلك في وقت لاحق.

(محادثة مع سينكا)

لماذا تطرح إيرا الأمر هكذا؟ لما تتحدث عن "دادي" جديد؟ لابد أن أتحدث إليها.

سيكون حسنا لو تم عرض الكتاب السينمائي "juxtaposition" مع بعض صور فوتوغرافية من العم ليوفا Uncle Lyova.

متصفحا الأوراق القديمة، استوقفني ما دونته عن نقاش دار في الجامعة حول فيلم أندريه روبليوف. رباه، ما هذا المستوى، من العمق والبؤس. لكن هناك على كل حال بعض إسهام ملموس أبداه أستاذ في علوم الرياضيات يدعى مانين – حائز على جائزة لينين – لم يكن عمره يزيد بكل حال عن الثلاثين. اتفقت معه في الرأي. لم يكن كلامه هو بالضبط الذي يعبر عن المرء نفسه. لكن بالضبط ما شعرت به حينما كنت أصور فيلم "روبليوف". وأنا ممتن جدا لما قاله مانين وجاء فيه:

" تقريبا سأل كل متحدث هنا نفس السؤال "لماذا علينا أن نعاني خلال هذه الساعات الثلاث من الفيلم؟" سأحاول أن أجيب على السؤال:

" السبب يكمن في أن القرن العشرين شهد نوعا من التضخم الشعوري. حين نقرأ في جريدة أنه تم ذبح مليوني إنسان في إندونيسيا يترك ذلك لدينا انطباع بنفس القدر الذي نتحصل عليه حين يفوز منتخبنا في الهوكي. نفس الدرجة من الانطباع ! لقد فشلنا في أن نلاحظ التناقض الشاذ بين الحدثين. إن قنوات الإدراك الشعوري لدينا تداخلت معا للدرجة التي لم نعد معها نكترث بشيء. على أية حال ، انا لا أود أن أبشر بذلك. ربما لو لم يحدث ذلك لكانت الحياة ضربا من المستحيل. والمسألة هنا هي أن هناك بعضا من الفنانين لديهم القدرة على أن يعطوننا الإحساس بالحجم الحقيقي للأشياء. إنه حمل ومسؤولية يحملونه على عاتقهم طيلة حياتهم، وعلينا أن نتقدم لهم بالشكر على ذلك.

لقد كان ذلك بمثابة أفضل تعويض بعد الجلوس ساعتين من الهراء من أجل تلك الجملة الأخيرة.

ليس هذا هو وقت الشكوى والتذمر في الأروقة. فات وقت ذلك، تبدو الشكوى بلا وقار وغير ذات هدف. علينا أن نفكر بجدية حول طريقة حياتنا فأي خطوة متسرعة يمكن أن تكون ذات عواقب كارثية. ليبس السؤال هنا حول حماية مكاسب بعينها، إن الهم الأكبر هنا حياة نخبتنا الثقافية ، أمتنا، فنوننا. وإذا كان تدهور الفن أمرا ملموسا – وهو أمر واقع حقا – وإذا كان الفن هو روح الأمة، فإن أمتنا ووطننا يعانيان من مرض نفسي مميت.

(أشعر بميل أكثر تجاه اختيار بيبي للدور)

لابد أن أعرض فيلم روبليوف على سولجينيستين. وألمحت به إلى شوستاكوفيتش.

3 سبتمبر

" يقولون إن النحات الحق يعمل بإزميل كليل نوعا ما"

كينكو خوسي ، ملاحظات للتخفف من الملل ، القرن 14

" قمر الخريف أخاذ في جماله. إن من يعتقد أن للقمر مشهد واحد دوما هو إنسان لا يعرف التمييز حقا، ويستحق الشفقة"

كينكو خوسي، المصدر السابق

"لا تتمكن الأفكار من أن تتزاحم وتخترق أرواحنا، إلا لأنه ليست هناك روح داخلنا. فلو أن لروحنا سيدها الحارس لها، لم يكن لكل أشكال القلق تلك من أن تخترق صدورنا"

كينكو خوسي، المصدر السابق

ذهبت بالأمس لأرى ن. ر أبراموف بشأن حوار مع مجلة "السينما" البولندية. ياله من رجل لطيف ووديع، لكنه محدود الأفق بشكل مروع. كان سعيدا للغاية بما قلته عن طبيعة السينما وعن الخيال العلمي. ألم يدر بخلده ذلك مطلقا من قبل؟ أعطاني كتبه المكتوبة بشكل أخرق وفارغة المضمون. ياله من ملل.

يا لبؤس وشقاء أولئك الرجال العجائز، أولئك أتباع جيراسيموف! يالبؤسهم مع الشهرة ، والهتاف، والجوائز. على ما يبدو أن الامور تسير بهم كي يصبحوا صانعي أفلام أفضل. لقد كانوا مثيرين للشفقة.

يكسب الهواة محدودي القدرات مالا من هنا وهناك، ولعلي أضيف انهم محترفين في ذلك جدا.

يقول هيسي على سبيل المصادفة شيئا قريبا من ذلك: "الهاوي شخص شغوف يستمد متعته من فعل أشياء غير مؤهل للقيام بها"

أشعر أيضا بالأسى لأولئك الذين يسمون فنانين، شعراء، أو كتاب، ممن يشعرون بأنهم في حالة لا تسمح لهم بالعمل، إن ما يتحدثون عنه ليس حقيقة عمل بل كسب المال .

ليس على المرء أن يمتلك الكثير ليبقى على قيد الحياة. أعظم شيء هو أن تمتلك حرية في عملك. صحيح أنه ضروري أن تطبع وتعرض أعمالك، ولكن إذ لم يكن ذلك ممكنا ما يزال يتبقى لديك الشيء الأهم ألا وهو قدرتك على العمل دون طلب إذن من أحد.

على أية حال، ليس هذا بالأمر الممكن في السينما. إذ ليس بوسعك أن تصور لقطة واحدة دون أن تكون أجهزة الدولة قد تعطفت وسمحت لك بذلك. في ظل ذلك هل بوسعك حتى أن تنفق من أموالك الخاصة؟. سيعتبرون ذلك سرقة أو عدوانا أيديولوجيا، أو تخريبا.

إن الكاتب الذي يتوقف ، رغم ما أوتي من مواهب، عن الكتابة لأن أحدا لا ينشر له ، ليس كاتبا. إن الفنان مميز عن غيره بشغفه نحو الخلق والإبداع، وهذا الشغف هو برهان موهبته.

5 سبتمبر

اليوم لابد أن أجيب على الأسئلة البلهاء التي طرحها عليَّ أبراموف.

أصيب أندروشكا اليوم بالتهاب في الغدة الثديية. أعطته المستشفى ضمادة من مرهم الإيشئيول، ياله من طفل مسكين. كان يبتسم طيلة الصباح.

ما زلت قلقا بشان تأشيرة اليابان. لا نعلم متى ستصلنا. الوضع كله يدفعك إلى الجنون. إذا لم نصل اليابان قبل نهاية المعرض لن نتمكن من تصوير أية مشاهد. سنضطر حينها للتصوير داخل المدينة. ياالهم من حمقى، فليسامحني الرب!

قد تظن أنني فرد يقوم بشكل خاص بصناعة الأفلام لمتعتي ومصلحتي الخاصة، أ أنني أقف ضد الاعتراض والمقاومة.

ماذا نحن فاعلون إذًا بشأن مدير الإنتاج ومصمم الملابس؟

تينشيفيلي أخبر مساعدي أنه دفع "بيبي" لقبول الدور صعب للغاية، وأن الفكرة ليست جيدة . سأعنفه على هذا الرأي حين أراه يوم الثلاثاء وسننظر في الأمر.

لقد ابتدع الموظفون الحكوميون منهجا جديدا: ينتقدون كل شيء وكل فرد ويجعلون من أنفسهم أناسا لطفاء..لا سواهم في النظام كله، ويفسرون خمولهم من خلال حقيقة أنه من المستحيل "القيام بعمل". لكن كونتسين رجل مختلف تماما عنهم. لكن الوقت لم يكن ملائما كي يتخذ قرارات جيدة.

ما هي الحقيقة. ما كنهها؟ لابد أن الحقيقة شيء إنساني محض لا نظير له في العالم المادي، شيء فائق الإنسانية ، لابد أنه مجموعة من المعاني المطلقة.

عرض كتاب

سياسة عادل إمام رسائل من الوالى

في البدء يكتب أحمد يوسف (ص10) " أن النجم لا يقتصر دوره فى الأفلام على تحقيق الأحلام العاطفية لمشاهديه، بل يمتد أيضا – وهذا هو الأهم – إلى تحقيق أحلامهم السياسية" التى تعنى عنده " نظرة إلى الحياة، ووسيلة لتحقيق النجاح داخل المجتمع" كما يؤكد ناقدنا أن النجم " ليس إلا المحصلة التى يجتمع فيها العديد من المؤثرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية فى سياق تاريخى معين" (ص 13) ويستطرد "وهذا ما يفسر لك السبب الحقيقى لنجاح نجم ما فى فترة بعينها.. لأن ظهوره جاء فى موعده وفى سياقه اللذين يمكن له أن ينمو فيهما ويزدهر.

محسن ويفى

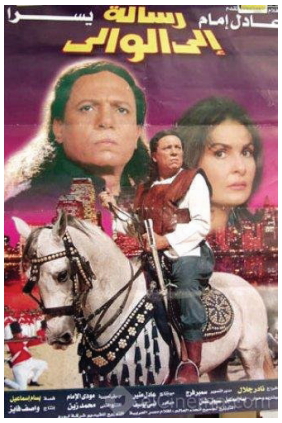
ولأنه قد يظهر فى فترة أخرى غير مواتية فلا يلقى نجاحا" و" بهذا الارتباط الوثيق بين النجم والعصر الذى يظهر فيه فإن النجم يتحول فى معظم الأحوال إلى " قناع فنى " يلخص الملامح الأساسية للبطل فى عصره. وهنا بهذا الاختلاف العميق بين " الممثل" والنجم ، فالممثل الموهوب الناجح هو الذى يستطيع أن يتقمص الشخصية التى يمثلها، حتى يكاد يصبح فى كل دور شخصا جديدا، لكن النجم يظل يرتدى قناعا واحدا لا يتغير فى كل أفلامه (ص 17) كما أنه " ليس من المستغرب أن الممثل الموهوب قد لا يستطيع أن يصبح نجما، لأنه لا يستطيع – ولا يريد- أن يحمل قناعا فنيا واحدا فى كل الأفلام، وإنك لن تجد فى تاريخ السينما إلا حالات نادرة من الممثلين – النجوم، الذين استطاعوا أن يجمعوا بين قناع النجومية وموهبة تقمص الشخصية الدرامية، ولعل أهم هؤلاء هو مارلون براندو (19) . و" يبقى السؤال هل يختار النجم قناعه الفنى، أم أن القناع الفنى هو الذى يختار صاحبه؟" ويجيب أحمد يوسف " فى الحقيقة أن النجم قد يعثر على هذا القناع بعد أن ينتقل بين عدة أقنعة مختلفة، كما أن صناعة السينما قد تقوم هى أحيانا باختيار هذا القناع وفى الحالتين فإنه من الضرورى أن يتلاءم قناع النجومية مع الظروف الاجتماعية التى يظهر فيها ، ونادرا ما يستطيع النجم أن يحقق الاختيار الإرادى الواعى لقناع فنى بعينه" (ص 22) ، وهو فى ذلك يرى عشوائية صناعة النجم فى السينما العربية كلها على عكس السينما الأمريكية والسينما الغربية، التى تخضع الأمر لدراسات متنوعة ومستفيضة فى صناعة هذا النجم أو ذاك، وأحمد يوسف فى سبيل تأكيد هذا المعنى يضرب المثل بعادل إمام – موضوع هذا الكتاب القيم- فيكتب (ص23) " كيف أصبح – على سبيل المثال الممثل الكوميدى عادل إمام بين عشية وضحاها ، بدءا من مسلسل " أحلام الفتى الطائر" وفيلم " المحفظة معايا " نجما لامعا لم تصنعه السينما بقدر ما صنعته الظروف التاريخية، التى استثمرها النجم لصالحه بذكائه الفنى الاجتماعى، فأدرك أخيرا أنه قد وقع على القناع الفنى

الخاص به، الذى اكتشف أن له تأثيرا ساحرا على الجماهير، كما فى" ذلك الصعلوك الظريف الذى تطحنه الأيام، فيحتال عليها بخفة ظله وربما بخفة يده أيضا".

رسائل من الوالى

فى العدد (792) مارس 2017 من كتاب الهلال العتيد يكتب ناقدنا الكبير أحمد يوسف ويضيف إلى المكتبة العربية السينمائية كتابا مهما ومثيرا للجدل، بآرائه المختلفة ورؤيته النقدية وبمنهجه النقدى الصارم عن "سياسة عادل إمام – رسائل من الوالى" ونحن لا نريد أن نستبق قبل العرض الوافى للكتاب ، ولكننا نؤكد أن ناقدنا ومترجمنا الكبير ، يسبح ضد التيار السائد فى ذلك المفهوم الشعبوى المتزلف والمخادع إلى حد التسطيح والسذاجة النقدية الفنية فى الصحف والمجلات السيارة، التى تعمد إلى تأليه النجم بزعامته مؤخرا بعد أن تجاهلته – قصدا أو عمدا – من قبل .

و" إذا كان نجاح عادل إمام يشير ضمن دلالات عديدة أخرى إلى أنه قد لمس وترا حساسا فى نفوس الجماهير، فإن ذلك لا يعنى أبدا أنه يلمس أكثر الملامح إيجابية فى الشخصية القومية (يقصد المصرية) بل لعله فى ظروف تحمل ظلالا من القهر والاستكانة والانسحاب ، يعبر عن أكثر جوانبها سلبية، فالشخصية القومية ليست كلا



مصمتا مغلقا، وليست خصلة سلالية موروثة " إنما تتراوح بين الإيجاب والسلب، مع حركة بندول التاريخ بين فترات الصعود والهبوط" (ص31). بهذه الكلمات يبدأ أحمد يوسف الكتابة عن عادل إمام وكيف صنع نجوميته بنفسه، فى البداية وجد قناعه الفنى فى شخصية الفهلوى، " التى امتدت عبر الثمانينيات إلى مختلف الطبقات، من خلال الحراك الاجتماعى، الذى انتاب المجتمع المصرى فى فترة (الانفتاح). وإذا كان مصطلح "الفهلوى" يلتصق فى العامية المصرية بمترادفات عديدة يحمل منها دلالاته الخاصة مثل (الفشار والمهياص والبكاش) فإنها تؤكد أن السمة الأساسية لشخصية "الفهلوى" هى أنها تلجأ للاختفاء والاختباء - ولو إلى حين - تحت مظهر مخادع .. يحجب جوهرها الحقيقى، يدفعها إلى ذلك ظروف غير مواتية للتعبير الصادق والمباشر عن النفس" (ص 32) و " الأكثر أهمية هو أن جوهر البناء الدرامى لشخصية البطل الفهلوى يكمن فى المكر الحقيقى تحت قناع البراءة، وانتظار المناسبة لكى تنصح عن مكنوناتها الحقيقية" (32) .

ومنذ " رجب فوق صفيح ساخن" (1979) لأحمد فؤاد تبدأ شخصية الفهلوى بالتبلور فى أفلام عادل إمام الذى يكتشف أن عليه أن يصبح فهلويا ، ويتخلق بأخلاق أهل المدينة، ليصبح نصابا يمارس النصب على الآخرين" و " إن تلك البراءة التى تختفى تحت قناع المكر، أو لعله المكر الذى يختفى تحت قناع البراءة، تصبح هى السمة الأساسية فى معظم أفلام عادل إمام، ففى " شعبان تحت الصفر" (1980) لبركات ، يجد البطل الساذج نفسه وسط مجموعة من النصابين، الذين يتحايلون للحصول على ميراث أغنى أفراد العائلة، وعندما يكتشف اللعبة، يمزج الطيبة ببعض الفهلوة، لكى يحصل على الميراث وحده(ص 34). وهو الأمر الذى يتكرر بطريقة أو بأخرى فى أفلام " المتسول" (1983) لأحمد السبعاوى والأفوكاتو (1984) لرأفت الميهى و"النمر والأنثى" (1978) لسمير سيف وفى "المولد "(1989) لنفس المخرج.

إنها - كما يرى كاتبنا- الفهلوة التى لا تعبر فى جوهرها عن سلوك إيجابي، وإنما تعبر عن قدرة على التكيف أو حتى ادعائه، والتى ليست فى مواجهة الظروف الساحقة إلا حيلة العاجز البائس" (ص36).

ويرى أحمد يوسف صفة التصلب تترافق مع التكيف، وهما معا قدر ما تعكسان وجهى الفهلوى يراهما أيضا من صفات الشخصية المصرية " عبر عصور الازدهار والانحدار التاريخيين على السواء، فنجد المصرى ينسحب إلى داخله ويظهر الامتثال تحت ظروف القهر، ويعود فى عصور الحرية إلى إظهار معدنه الحقيقى من جديد " (ص37) . وإظهار هذا التصلب واضح فى فيلم " عنتر شايل سيفه" (1983) لأحمد السبعاوى حيث يعلن بطله تذمره لأن (العمر بيجرى واللى أبات فيه أصبح فيه) و" ليدرك فى النهاية أن – رغم ذلك - من خرج من داره اتقل مقداره).. ..وليعود إلى "الشخصية الثابتة التى يطمئن إليها " (ص37).

هناك صفة ثالثة للفهلوى كما يظهرها عادل إمام فى أفلام هذه الفترة وهى " أنه الوحيد القادر على فهم كل شىء، وأن الآخرين جميعا دون استثناء لا يفهمون ما استطاع هو أن يفهمه (وهى طايرة) وهذه الصفة تعكس عند كاتبنا " المبالغة فى تقدير الذات، كما تعكس فى جوهرها- فى معظم الأحيان- إحساسا عميقا بالدونية.. بل ربما بالفخر أيضا بما هو كائن(وليس فى الإمكان أبدع مما كان)(ص39). وذلك كما هو واضح فى فيلمى " عنتر شايل سيفه" و" رجب فوق صفيح ساخن" ، ولذلك " ترى أبطال عادل إمام جميعا يميلون إلى العمل الفردى، الذى يمثله الأفوكاتو أو بطل المولد أصدق تمثيل" (ص41). كما يستطرد أحمد يوسف " وإذا كانت المهادنة هى أحد ملامح الفهلوى التى تدفعه إلى أن (يتمسكن) فإنه دائما ينتظر (لما يتمكن) " (ص 42) . وهو ينتقم لنفسه غالبا بطريقة عدوانية قد لا تتناسب مع الفعل الأصلى (واللى يرشك بالمية ترشه بالدم) كما يؤكد أحمد يوسف استرشادا بالمثل الشعبى المعروف (ص 42) . وذلك كما نرى فى فيلم " الغول " و" حب فى الزنزانة " (1983) لمخرجه محمد فاضل، أو حتى فى فيلم " حتى لا يطير الدخان (1984) لمخرجه أحمد يحيى، و"الهلفوت" أيضا و" سلام يا صاحبى" (1986) للمخرج نادر جلال.

وهكذا يرى أن " هذا الاقتراب – العفوى والمقصود معا- من الملامح الأساسية للشخصية المصرية وراء نجاح عادل إمام وانتشارها بين الجماهير " (ص45) كما " انعكس هذا التناقض والتلازم بين عناصر الإيجاب والسلب فى ملامح الشخصية المصرية الفهلوية على ملامح البطل فى أفلام عادل إمام ، الذكى المتغابى ، العصبى الواثق، المتشائم، المتفائل، الضعيف القوى، الوقح المهذب، الممتثل المتمرد، الضاحك الحزين" (ص47) وهو فى ذلك يثير ضحكات جمهوره، ولكنه يثير أيضا أشجانهم ، فيتوحد معه ويندمج داخله تعبيرا وانعاكسا لحالة المضحك الحزين!.

لماذا كل هذا الشغف والنجاح الشعبى ؟

وعند تحليله لفيلم " مسجل خطر " للسيناريست وحيد حامد والمخرج سمير سيف، يطرح ناقدنا سؤالا ربما أجاب عنه فى صفحات سابقة ولاحقة أيضا وهو .. لماذا كل هذا الشغف والولع والنجاح الشعبى والجماهيرى بأفلام عادل إمام ؟ .. وهو يجيب على سؤاله : " فى هذا الفيلم سوف تستطيع أن تلمس العناصر إياها التى صنعت صورته كنجم فى

عيون الجماهير.. الحبكة ، والبطل الشعبى، وبعض اللمسات التى تحقق للمتفرج حلم يقظة قصيرا، بالانتقام من الطبقات الظالمة ، وسخرية مريرة من السلطة العاجزة عن تحقيق العدالة " (ص 71). كما يستطرد فى تحليل هذا الفيلم إلى أن يكتب: " وما يبقى من أثر لمثل هذا النوع من الأفلام لدى جماهير البسطاء، لا يكمن فقط فى مدى قدرة البطل على أن يأتى بالمعجزات الخارقة، لكنه يكمن بالدرجة الأولى فى الشخصية، التى يشعر المتفرج بأنها تعبر فى جوهرها عنه، كما تعبر عن أحلامه بما يجب أن يكون " (81) ولكنه يؤكد رغم ذلك أن :" الطريق الحقيقى للبطل الشعبى فى (الحواديت) كما فى الأفلام ، يبدأ بالتخلى عن التمرد الكاذب وينتهى باستشراف المستقبل الجديد" (84).

موقف المثقفين والنقاد

ويصعد أحمد يوسف درجة عند تحليله لأفلام النجم عادل إمام، بالوقوف أمام موقف المثقفين والنقاد وذلك فى فيلم "الإرهاب والكباب" لوحيد حامد وشريف عرفة عندما يكتب:" وما كان يرفضه النقاد والمثقفون فى أشرطة عادل إمام الأولى، من اختيارها عالم الشطار واللصوص والصعاليك، وترديدها بعض المفاهيم البسيطة الشائعة، التى تترجم للامتثال والتكيف، فى الوقت نفسه الذى تحاول فيه أن تجد منفذا للهرب من الضغوط الاجتماعية الطاحنة حتى بالخروج على القانون، ما كان مرفوضا فى هذه الأشرطة الساذجة التى تعشقها الجماهير ، أصبح اليوم يحظى بالإعجاب والانبهار من جانب النقاد ، لأن الأشرطة الأخيرة اكتسبت بريقا فنيا مصقولا ، وقدرة بارعة على المحاورة والمناورة فى السلطة، وقدرا لا بأس به من النكات السياسية، وهو ما يثير فى العادة شهية بعض المثقفين فى البحث عن الأعماق والأبعاد، وإن كانت هذه الأشرطة لم تبتعد فى جوهرها كثيرا عن صعلوك عادل إمام التقليدى ولم تستطع أن تتجاوز سطح الواقع إلى أعماقه" (116). لكن الفيلم يكشف عن أمر جديد ينذر بالتحول فى مسيرة النجم الكبير حين لاحظ ناقدنا أنه " يوجه نقده الحاد اللاذع المرير على لسان الرجل العجوز (يقصد الممثل عبد العظيم عبد الحق) إلى المقهورين المظلومين "يا بتوع معلهش.. يا بتوع مسيرها تفرج..يالى صوتكم ما يعلاش إلا فى الفارغة.. جتكم ستين نيلة !!" (ص 132) .

أما " المنسى " لوحيد حامد وشريف عرفة، فقد ضاع المضمون لأن المنسى افتقد الوحدة والاتساق فى البناء الدرامى، وهو البناء الذى بدا كوحدتين منفصلتين تعتمد أولاهما على الرمز، تظهر فيها شخصيات لتختفى إلى الأبد، أما الأخرى فتعتمد على العلاقة الدرامية المكثفة بين شخصيات محددة، وكأنك أمام فيلمين مختلفين تماما لم يكتب لأى منهما النضج والاكتمال". (144) . كما يرى " أن الأمر عند شريف عرفة، ما زال يدور فى ذلك الإبهار ببعض الحيل الفنية ، التى تعتمد على استغلال لحظات بعينها فى الفيلم ، لخلق تناغم بين المونتاج الإيقاعى للقطات والموسيقى، التى تترجم الصورة على طريقة أفلام الرسوم المتحركة، ونادرا ما ينجح هذا الأسلوب فى الإيحاء بجوهر الواقع" (146).

ويكتب ناقدنا الكبير عن تحليله لفيلم "الإرهابى" من تأليف لينين الرملى وإخراج نادر جلال: " كان بطل عادل إمام إذن يقف فى صفوف الأهالى، فإذا به ينتقل إلى صف الحكومة" (158) كما أنه هل فيلم "الإرهابى" ليس إلا استغلالا من النجم لقضية سياسية ساخنة؟.. إن أردت إجابة عن هذا السؤال، فلتبحث عن الأفكار التى تركها الفيلم فى المساحة الهائلة الفارغة داخل وجدان القطاع الأكبر من الجماهير.. بدون أى مشروع قومى لإقامة مجتمع عادل يرفع عن كاهل الناس أثقال الظلم ، ووطن قوى ينفض عن نفسه التبعية والهوان" (ص 165) .

وعند تحليله لفيلم " طيور الظلام " لوحيد حامد كاتبا وشريف عرفة مخرجا يخلص أحمد يوسف إلى :" إنك إذا تأملت الفيلم، وما يتركه فى نفوس البسطاء من أثر هائل فى الجانب العميق من وجدانهم، لاكتشفت أن الفيلم يطرح عليك اختيارا بين بديلين لا ثالث لهما: الفساد ممثلا فى بطل عادل إمام الظريف ذى الملامح الإنسانية الرقيقة، والإرهاب مجسدا فى شخصية "على الزناتى" المتجهم الشرس الخائن لوطنه، أو إذا كان هذا هو الخيار الوحيد الممكن ، فإنه ليس أمامك إلا أن تختار جانب عادل إمام .. ويستطرد : إن صناع الفيلم لم يجرؤوا أبدا، ولعلهم لم يريدوا أن يكشفوا عن الكهف المظلم، الخانق والمعتم، الذى بدونه لن تستطيع أن تعيش طيور الظلام" .(ص184).

التحول ورصد التحول

يلاحظ أحمد يوسف أن أفلام عادل إمام السياسية تخوض فى قضايا مهمة مثل مواجهة التطرف والإرهاب، ومحاربة الفساد، وإعادة مناقشة القضية الديمقراطية وذلك منذ " اللعب مع الكبار " وحتى " النوم فى العسل" وهى تكشف فى تحليلها الأخير عن جعجعة بلا طحن وتزييف – بوعى أو بدونه- للجماهير، التى أملت منه الكثير، واندمجت معه كبطل شعبى فى أفلام الثمانينيات ، وهو الآن – كما يرى ناقدنا- وفى أفلامه تلك " تمتد سخريات صعلوك عادل إمام من الأغنياء والسلطة، لكى تشمل فى أفلامه الأخيرة

السخرية من الجماهير ذاتها .. ويمكنك أن تجد فى فيلم " بخيت وعديلة "سلسلة طويلة من السخرية من الفقراء لأنهم لا يعرفون أن معنى الحياة الحقيقية ليس هو المال!!". (ص 201). وفى " اللعب مع الكبار" يظل الحل مشروطا بتحالف الجماهير والشرطة لمحاربة الفساد ..... ولنتأمل أيضا فيلم " النوم فى العسل" الذى ألقى باللوم كله على الجماهير، لأنها لم تسلم قيادها بسهولة لضباط الشرطة، الزعيم الذى استطاع ببصيرته أن يرى سبب عجز هذه الجماهير، لكنها كانت هى التى تقاوم طويلا الاعتراف بهذا العجز!". (198) .

ويصل كاتبنا إلى " إن جوهر المفارقة فى مسيرة عادل إمام الفنية، وما وصلت إليه من أزمة فى المرحلة الأخيرة ، هى أن النجومية – مثل مقاعد السلطة والسلطان معا- تخدع الجالس عليها ، فيتصور النجم – أو الزعيم- أنه يملك الحقيقة المطلقة والحكمة الصائبة، التى ينبغى على الجميع تصديقها دون قيد أو شرط" ويستطرد " ومثل هذا الزعيم أو النجم ، الذى ينظر للواقع بكل الثقة والحكمة المزعومة، لابد أن ينظر للجماهير نظرة متعالية يملؤها الاحتقار، وإن بدت فى ظاهرها على عكس ذلك" (ص 247).

وهو إن كتب ذلك فى مفتتح تقييمه لفيلم" الجردل والكنكة " من تأليف لينين الرملى وإخراج نادر جلال، حيث كتب:" وهو ما يكشف عنه الفيلم فى تلك السخرية الجامحة بلا حدود من أى شىء وكل شىء، إنها ليست أسلوبا فنيا، بقدر ما هى رؤية سياسية يتبناها لينين الرملى فى كل أعماله الأخيرة" (ص247) ونحن نقول إن هذا الكلام عن المسيرة إنما نختص بها مسيرة عادل إمام حتى هذا الفيلم، بل إنها عندى يمكن أن تسرى على أفلامه الأخرى بعد هذا الفيلم " الجردل والكنكة" مرورا بفيلم " رسالة إلى الوالى" و" السفارة فى العمارة" و" حسن ومرقص" وحتى " بوبوس" و" زهايمر . والفيلمان الأخيران لا يتناولهما كتاب الصديق الناقد، الذى يتوقف عند " حسن ومرقص ".

تحليل الكتاب

يتكون كتاب الصديق الناقد والمترجم الكبير أحمد يوسف من تسعة عشر فصلا، يتناول فيها بالنقد والتحليل عددا من أفلام عادل إمام، انطلاقا من فهم خاص حاولنا توضيحه لمعنى (النجم) وبيناه، هو ابتداء من الفصل الأول للكتاب (صناعة النجوم: قليل من الواقع، كثير من الخيال) بطريقة مسهبة وعلى النحو الذى بيناه من خلال عرضنا السابق، إلا أن أحمد يوسف يعود فى الفصل الأخير المعنون بـ" سياسية عادل إمام" .." اللى تكسب به، العب به " ليلخص بتكثيف أكثر وبعبارة أكثر صراحة، مما أخذ يكرره بانتظام عبر فصول الكتاب كله.. فماذا فى هذا الفصل الأخير؟

1 - من الواجب على كل فنان أن يكون له موقف سياسى.

2 - " إذا كان الفنان عادل إمام فى ظل إعلام رسمى لا يتحدث فى السياسة (وفى كل شىء) بلغة الواثق العارف دون غيره من الناس ببواطن الأمور، فإنه فى واقع الأمر يؤدى دورا مرسوما له حتى لو بدا له أنه صاحب هذه الآراء بكامل إرادته ووعيه" (323).

3 - هل يستحق عادل إمام هذه المكانة بدعوى أنه ممثل خارق كما يعلن ويطنطن البعض؟.. يجيب أحمد يوسف على ذلك: " إن تأمل أداء عادل إمام فى العديد من أفلامه يكشف عن أنه يحمل قناعا واحدا لا يغيره، وحركات وإيماءات تنتقل معه من فيلم إلى آخر" (ص 324).

4 - فى أفلامه الشعبية خلال الثمانينيات كانت أفلامه (سياسية) بالمعنى الواسع للكلمة، " كما كانت تتخذ موقفا معارضا للسلطة الرسمية ،لأن هذه السلطة ظالمة أو لأنها عاجزة عن تحقيق العدل" (ص327) أفلام مثل " المتسول" و" مين فينا الحرامى"، و " رمضان فوق البركان" و " الهلفوت " على سبيل المثال. وقد اكتسبت أفلام النجم شعبية هائلة مع تجاهل من قبل النقد الحاد، باعتبارها أفلاما (سوقية) لا تليق بالمثقفين (!!) على حد تعبير ناقدنا.

5 - ابتداءً من " اللعب مع الكبار " اكتشف أصحاب السياسة الرسمية والمثقفين إنه " يمكن توظيف نجوميته لصالحهم ليجعلوه ينطق بأفكارهم ومفاهيمهم المغلوطة.. وذلك من أجل زيادة تشويه وعى البسطاء بهذه القضايا.. مثل الإرهاب أو الديمقراطية، أو علاقة الشعب بالسلطة" (329).

6 - وقد قرر عادل إمام " الفهلوى" أن يلعب هذا الدور ليس لصالح أصحاب السلطان فقط، ولكن أولا وقبل كل شىء من أجله هو ذاته" (ص 329).

7 - ومظاهر هذا التحول كما يرى أحمد يوسف هى فى تلك الرسائل المتضمنة فى أفلامه الرسمية الأخيرة: " لقد أصبحت الجماهير التى صنعت نجومية عادل إمام، هى ذاتها موضع سخريته فى كل أفلامه اللاحقة (ص 330) مثلا أفلام : " النوم فى العسل"، أو " الجردل والكنكة" أو " طيور الظلام" أو " أمير الظلام" أو " حسن ومرقص " أو " السفارة فى العمارة" البطل الذى لا يضيق بمصلحة الدولة العليا بشرط ألا تقف هى ضد مصلحته السفلى !!. فهو الفهلوى الذى لا يمانع أن يوافق على كل أفكار أو مصالح النظام، لكنه يريد مصلحته أيضا على طريقة " اللى تكسب به العب به " (ص 332) .

ولى بعض الملاحظات على هذا الكتاب القيم :

1 - إن الكتاب تجميع لمقالات عديدة كتبت فى الفترة بين فبراير 1998 وحتى ديسمبر 2008 فى مجلات وصحف عديدة، وهى بالضرورة تقتصر على التحليل المكثف بأفلام عادل إمام خلال هذه الفترة ذاتها فقط لا غير، ومن الطبيعى ألا تشتمل على الأفلام قبل أو بعد هذه التواريخ المحددة إلا بتلك الإشارات التى تومىء إلى المعانى والدلالات التى يراها الناقد.

2 - وربما يفسر هذا التكرار المتكرر لكثير من الأفكار الواردة فى الفصل الأول، التى يطنب فيها الناقد حتى الفصل الأخير من الكتاب.

3 - ورغم ذلك فإنه يبدو لى أن الفصل (18) المعنون (تأملات متشائمة فى مسألة السينما المصرية) بعيد كل البعد عن التكرار المنظم للأفكار الأساسية المتضمنة فى أغلب فصول الكتاب، بل أجده بعيدا عن المتن الأساسى للكتاب نفسه الذى يهتم بـ " سياسة عادل إمام" ، ورغم إننى أوافقه كثيرا على أغلب النقاط الواردة فيه، لكنه يبدو كالنتوء البارز، ولكن ماذا لو لم يتضمنه الكتاب، أعتقد أن الكتاب (المجمع) لمقالات أكثر منهجية وأكثر استقامة.

4 - لابد أن أختلف مع صديقنا الناقد أحمد يوسف فى القول – ضمنا أو صراحة – بمحدودية (موهبة) عادل إمام بحجة أن تاريخ السينما يمتلئ بهؤلاء النجوم- هنا وهناك - الذين يصنعهم سياق اجتماعى سينمائى، فتتغلب كفة النجومية عندهم على كفة مواهبهم الفنية المتنوعة، ورغم صحة هذه المقولة بشكل عام، إلا أنه إذا عاد ناقدنا إلى أفلام عادل إمام منذ عقود طويلة والتى تعرف بأفلام البدايات ، وقبل أن يصبح هو نفسه عادل إمام البطل الفهلوى وأشير بشكل خاص لأفلامه مع المخرج الكبير فطين عبد الوهاب، وكذلك فى مسرحياته الأولى مع النجم فؤاد المهندس، سوف تتلمس بسهولة علامات مؤكدة موهبته التمثيلية وقدرته الكبيرة على أداء شخصيات متنوعة واستمر الحال فى أفلام " الفهلوى" وفى كثير أيضا من أفلام مرحلة التحول عنده، هذا ممثل موهوب أصبح نجما، وفى المرحلة الأخيرة أوافق كاتبنا على أنه فى أغلب الأحوال يمثل كعادل إمام بلوازم ومشاعر وتعبيرات تكاد تكون ثابتة . لكن هذا لا ينفى إظهار موهبته أحيانا حتى فى هذا الحال، وأذكر على سبيل المثال مشهدا تمثيليا بديعا فى فيلم " زهامير " بعد أن زار صديقه المصاب بالزهايمر(سعيد صالح) ويتركه فيؤدى مشهدا ذا موهبة والكاميرا تتابعه من داخل سور المستشفى وهو خارجه ينظر لصديقه بمشاعر متناقضة يغلب عليها الشفقة والود والحزن والأسى.

5 - أخيرا .. رغم أن (منهج) الصديق فى هذه المقالات ينحو نحو التحليل الاجتماعى غالبا بحثا عن الدلالات السياسية المختلفة فى سياق ظروفها المختلفة، وأثر هذه الدلالات على جمهور أفلامه، ولا أشير هنا إلى التأثيرات المتنوعة على جمهور متنوع ومختلف ومتغير طوال أربعة عقود بالتأكيد، ولكنى أشير إلى أن هذا الميل الدائم للوقوف عند التحليل الاجتماعى، أو ما يسميه صديقنا (المضمون) ثم يعرج إلى بعض المسائل الخاصة بالدراما أحيانا، أو عمل المخرج أحيانا أخرى، يجعلنا نقول بأن ذلك ليس معناه " إعادة البحث عن أبجديات العمل السينمائى فى جمالياته ومضمونه على السواء" (ص 215). فإن هذا التحليل الاجتماعى يأتى غالبا على حساب البحث فى جماليات العمل السينمائى وخصوصيته من مخرج لآخر.. والذى كنت أرجوه من صديقنا أن يبدأ من هذه الجماليات المختلفة، التى ستؤدى إلى تحليله الاجتماعى وآثاره ودلالاته السياسية فى لحظة تاريخية معينة، يتنوع فيها أشكال ومستوى الصراع الاجتماعى السياسى المتغير، وهذه مسألة مهمة، حتى لا يحمل أى فيلم وأى نجم مسئولية صراع، فالفيلم والبطل هما جزء من تجسيد هذا الصراع نفسه.

شكرا على هذا الجهد الرائع رغم بعض الملاحظات، التى أبديتها على هذا الكتاب القيم ، لأنه ببساطة يسبح ضد التيار السائد.

المحاولات التسجيلية المرئية للنوبة بين الفوتوغرافيا والسينما فى الستينات

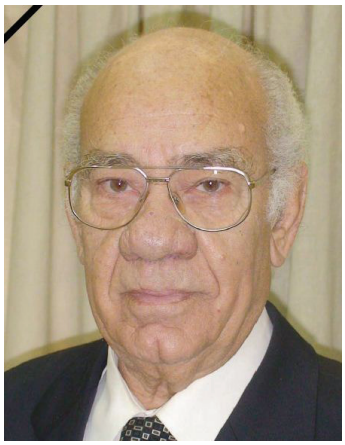
بسبب بناء السد العالي فى أوئل الستينات، اتجهت أنظار الجميع لآثار ومعابد النوبة التي كانت ستُغمر تحت مياة المتغيرات في مجري النيل. وكان وقتها الدكتور ثروت عكاشة وزيرا للإرشاد القومي (الثقافة الآن) مكلفا بالتعاون مع اليونسكو لإنقاذ معابد أبوسنبل و فيله، و قد أدرك بذكائه الثقافي والتنويري والعلمي أهمية توثيق كل ما يتعلق بثقافة وجغرافية وأنثروبولوجيا المكان قبل أن يختفي للأبد و تتغير ملامح حياة أهلها ولذلك قام بتدبير وإرسال قافلة من الفنانين والمثقفين و المبدعين والآثريين و الصحفيين وغيرهم ليسجلوا ويوثقوا انطباعاتهم عن النوبة كل فى تخصصه الإبداعي.

علا سيف

فظهرت علي الساحة، كنتيجة لهذه الجولة، العديد من الأعمال الفنية والأدبية، كما ظهر أيضا بالتوازي عدد من الأفلام التسجيلية بتكليف من الدولة جميعهم من إخراج سعد نديم وكان أحدهم فيلم "حكاية النوبة" و برغم المجهود المبذول فى هذا الفيلم فإن عنوانه الذي يوحي عن محتوي شامل عن تاريخ النوبة وأسلوب حياة أهلها لا يعبر عن المحتوي الفعلي للفيلم الذي يستعرض مجموعة من اللوحات الفنية المستوحاة بريشة الفنانيين الذين كانوا علي متن رحلة النوبة وبتعليق بصوت الفنان السينمائي والتلفزيوني عبدالوارث عسر. ولكونه العمل التسجيلي الوحيد الذ ي قدم شيئا يتعلق بالحياة النوبية فى هذة الفترة فى إطار مرئي فقد حصل الفيلم ومخرجه سعد نديم من الدولة على جائزة الإخراج والسيناريو لعام 1964 عن فيلمه «حكاية من النوبة» وعلى شهادة تقديرعن الفيلم نفسه من مهرجان ليبزغ بالمانيا.

ظهور فيلم تسجيلي آخر للنوبة

وبعد مرورنصف قرن من إنتاج فيلم "حكاية من النوبة" حدثت مفاجأة أخرى. فقد ظهر فيلم تسجيلي آخرعن النوبة اتضح انه تم تصويره أيضا قبل غمرها. ففي 2015 قامت الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية بعرض فيلم قصيرمدته أربعة عشردقيقة اسمه "النوبة"، ومن المفارقات أن يكون هذا الفيلم الذي تم تصويره فى نفس فترة الستينات من إخراج وتصوير أسعد نديم، وهو الأخ الأصغرلسعد نديم.



الوحيدة التي عاصرت صناعة هذا التوثيق الفيلمي لهذه الفترة ومازالت تتذكره هى الدكتورة نوال المسيري وهي حرم الدكتورأسعد نديم، وهي أيضا التي ساهمت فى الحفاظ علي الفيلم فى أرشيف العائلة و ترميمه ورقمنته ثم عرضه وإتاحته للجمهور. وما تقوله عن هذا الفيلم أن المقصود منه أولا وقبل كل شيء أن يكون فيلما أثنوجرافيا أكثر منه فيلما تسجيليا، وهي الخلفية العلمية لأسعد نديم.

فما قصة صناعة هذا الفيلم؟

أول ما يدركه المشاهد عند رؤية الفيلم- وهو موجود على يوتيوب- أنه ليس من إنتاج إحدى مؤسسات الدولة التي كانت رائدة وقتئذ فى مجال إنتاج الأفلام التسجيلية. وتأتي الدقيقة الأخيرة للفيلم بالإجابة على هذا التساؤل فى تترالنهاية الذي يسند أعمال التصوير والإخراج و جمع المادة العلمية لشخص واحد وهو أسعد نديم بدون ذكراسم لأي شركة إنتاج.

فما قصة هذا الفيلم؟

فى بداية الستينات قام معهد البحوث الأمريكية بإيفاد أحد موظفيه من الشباب المبتدئين - وهو أسعد نديم -لمرافقة الباحث فيرراي فى رحلة علمية أنثروبولوجية إلى النوبة. ولم تكن المهمة سهلة، فقد طلب منهم الإبحارعلي ضفاف النيل. وكانت المنطقة المختص بدراستها قرية المالكي، وهي الجزء من النوبة الذي يتحدث أهله بالعربية. ومن خلال عمله واختلاطه بأهل القرية استطاع نديم أن يوطد علاقته مع محمد إبراهيم الهلالي الذي ساعده فى فهم المجتمع النوبي وجمع ما يكفي من مادة علمية ومعلومات لينال بها رسالة الماجستيرمن معهد الدراسات الأفريقية بجامعة القاهرة سنة 1963، وفي أثناء مراحل الدراسة تعرف أسعد نديم على المصور عبدالفتاح عيد المصور الفوتوغرافي الذي بعثت به وزارة الإرشاد القومي لمرافقة مجموعة الرحلة الثقافية التوثيقية التي كونها ثروت عكاشة. ونتيجه لمعرفته ظروف المكان فقد اختاره الفريق البحثي أيضا لمركز البحوث الاجتماعي بالجامعة الأمريكية لتصوير الأماكن التي يجري توثيقها. ورغم تخصصه دون غيره فى تصوير النوبة قبل الترحيل، إلا أنه يتضح من تحليل صوره المحفوظة الآن بمكتبة الكتب النادرة والمجموعات الخاصة بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، ويلاحظ تطور أسلوبه من رؤية لها صبغة صحفية وفنية إلى صور لها طابع ومنظورأثنوغرافي وعلمي يجعلها مرجعا مازال ينبض بالمعلومات. ومن المرجح أن يكون هذا التحول ناتجا عن معرفته ولقائه بأسعد نديم الذي كان يوجهه للأماكن والمناظر الهامة توثيقها، خاصة فيما يتعلق بالفترة التي قضاها مع فريق مركز البحوث الاجتماعية بالجامعة الأمريكية.

ورغم العمل المتقارب بين عبدالفتاح عيد وأسعد نديم، وبرغم غني المادة الفوتوغرافية التي نتجت، إلا أن نديم كان ما زال يبحث عن عمق آخر للتوثيق الذي يتناسب مع تنوع مظاهر الحياة فى قرى النوبة. فكرنديم في سبيل تحقيق هذا الغرض فطلب من المركزالعلمي الذي يتبعه تزويده بكاميرا سينمائية، لكن طلبه قوبل بالرفض، لأنهم رأوا أنه ليس مصورا سينمائيا متخصصا، ولم يكن الرفض بسبب عدم وجود ميزانية كافية. ولكن لشدة اقتناع أسعد نديم بأهمية التوثيق السينماتوجرافي فى هذا التوقيت قام بتدبير المبلغ المطلوب لاقتناء كاميرا سينماتوجرافية على حسابه الخاص، وعكف علي تعلم إمكانياتها وتقنياتها رغم كونه غيرمتخصص.

الرؤية الفنية والبعد الإضافي

وهنا يجب أن ندرك أنه ما لم يظهرعلى الساحة مفاجئات لأعمال مخزونة فى خبيئة، فإن عدسة أسعد نديم قد تكون أول محاولة ومجهود فردي لصناعة فيلم تسجيلي/ توثيقي عن النوبة بيد ورؤية مصرية. وفي هذا لا يحسب له شرف المحاولة فقط ولكن أيضا الفضل فى إضافة رؤية مختلفة عن الأنشطة التوثيقية الأخرى السائدة والمعاصرة للفترة التي كان يعمل بها في أوائل الستينات. فرؤية أسعد نديم اختلفت تماما عن الأسلوب الذي وثق به جميع أفراد قافلة ثروت عكاشة فى هذة الفترة النوبة حيث رأوها من منطلق لوحات ملونة وتكوينات فنية ومساحات ضوئية وقصص أدبية، أو بيوت شعرية، أونماذج هندسية مثلما رآها المعماري حسن فتحي. ولكن الهدف الأوحد لأسعد نديم كان هو تسجيل مظاهرالحياة للرجال و السيدات وأطفال قرية المالكي وعاداتهم و تقاليدهم كما هي فى الواقع بدون أدنى تدخل أو إضافة أية نظرة فنية أو

شخصية. وربما يكون عامل أن عبد الفتاح عيد كان فى النوبة لفترة محدودة وكانت صوره- الي حد كبير- تعبير عما يراه الباحثون، لكن نديم استمرت إقامته فى النوبة لأكثر من عام للبحث الميداني، التحم خلالها مع أهلها فى علاقات شخصية نتج عنها صداقات، ففتحوا له ولزوجته بيوتهم وقلوبهم وأتاحوا له فهم أساليب ونمط حياتهم اليومية وعقائدهم وتقاليدهم، وسمحوا له بتصويرها.

التقنيات التي أنتج بها فيلم "النوبة"

فى ظل المحدودية التجارية التي عاشتها مصر بعد ان انحصرت الواردات من الغرب فى الستينات كنتيجة للعدوان الثلاثي، لم تكن الاختيارات المتاحة لشراء كاميرا سينما واسعة. ولكن نديم اقتنى كاميرا كوداك 8 مللي وكانت تمثل التقنيات السائدة وقتها. ولكن عندما أرادت عائلة نديم رقمنة الفيلم ومنتجة أجزاء منه قامت بتحويل الأفلام إلى16 مللي، ثم تحويلها لديجيتال لإماكنية المونتاج حيث أن ماكينة المونتاج اليدوي التي كان تُستعمل حتي مطلع القرن الواحد والعشرين أصبحت غير متاحة، وعدد قليل من يستطيع أو يعرف كيفية استخدامها. ولم يكن تحميض هذه الأفلام متاحا فى مصر وقتها، فكان يتم إرسالها إلى انجلترا عن طريق شركة كوداك ويستغرق تحميضها حوالي شهر. وكانت التكلفة عالية جدا لكنه تحملها من جيبه الخاص. والآن تعد هذه المادة العلمية ثروة نادرة لا تكرر. كما أنه يوجد تفوق وبعدا آخر لهذا الفيلم التوثيقي يميزه عن فوتوغرافيا عبدالفتاح عيد وهو أن الفيلم بالألوان فى حين الصور جميعها نيجاتيف أبيض و أسود.

أما عن محتوى الفيلم والمعالجة السينمائية فلم يتبع سيناريو موضوع مسبقا. والسبب فى ذلك أن نديم كان يقوم بتصوير أكبر قدر من اللقطات بحسب ما كان متاحا له، ولكن عند منتجة الفيلم مؤخرا قامت الأسرة بترتيب الشوطات بحسب ترتيب تصويرها. ثم قامت بدعوة رابيعة إحدي سيدات قرية الحمداب بالنوبة كما تقدم نفسها فى أول دقيقة من الفيلم لحضور جلسة لعرض الفيلم فى بيت نديم بالجيزة. وتم تسجيل تعليقات بصوتها على مشاهد أهل قريتها. فمن هي رابيعة؟ ولماذا كانت أفضل من يقوم بهذه المهمة؟ لأن من نصف قرن التقت الدكتورة نوال المسيري برابيعة فى قرية المالكي وكانت هي بعينها التي تشرح وتفسر للمسيري الحياة فى النوبة، وتمدهم بالمعلومات التي تناولها الفيلم، ومنها البوسطجي و الباخرة، والشتا والرصيف، وكلمات الأغاني، ويوم العيد، وأفراح النوبة، والمولد، ورقصة السيوف، وكسوة النسيبة، ونقوط الحنة والنقوطة الكبيرة، وزراعة الذرة، وصناعة العيش- الخبز- وغيرها مما تناوله الفيلم.

وقد ظلت العلاقات الصداقة و الود تجمع العائلتان عبر نصف القرن رغم الانتهاء من البحث الميداني عن النوبة الذي نال عنه أسعد نديم درجة الماجستير، وقد أصدر الدكتور نديم دراسة عن عمودية المالكي قبيلة العقيقات. واستعان بالفيلم كمادة تذكارية وليس للنشر كعمل فني. وهذا سر المصداقية

والتلقائية فى الصوت والتعليق المصاحب للفيلم حيث أنها تتكلم العربية بنكهة نوبية بحتة.

الخلاصة

ظلت تسجيلات النوبة مادة خام لم يتم عرضها في أي من المؤتمرات العلمية أو السينمائية حتى جاء عرضها الأول فى افتتاح الملتقى الدولي للمأثورات الشعبية 15 ديسمبر 2014. ويرجح أن يكون أحد أسباب حجب الفيلم طول حياة المخرج هو شعوره أنه قاصر على مادة توثيقية إسترجاعية هدفها تعزيز ما ورد فى نص رسالته العلمية، وأنه بعد افتتاح السد العالي انشغل الرأي العام بمواضيع أخري. كما أن عرض الفيلم كان يجلب الذكريات المؤلمة لأهل النوبة الذين هُجروا من موطنهم وأرضهم. وحيث أن الفيلم لم يتم عرضه أبدا، ظل كخام بدون تترات بداية ولا نهاية، ومع ذلك ظهر على نهايته تتر به اسم أسعد نديم لحفظ حقوقه وتكريمه لقيامه بثلاثة أدوار فى آن واحد، وهى تجميع المادة العلمية، والتصوير والإخراج.

ومن المناسب الآن طرح بعض الأسئلة التي يحمل الوقت والزمن الإجابة على أغلبها. الأول هو، هل للدكتور أسعد نديم أفلام تسجيلية آخرى سوف يتم الإعلان عنها؟ وكيف يتم تصنيف تلك الأفلام القائمة على المجهودات الذاتية؟ وهل تحمل لنا الأيام مفاجآت سارة من هذا النوع بظهور أفلام توثيقية أخرى فى أرشيف مغمور أو يتم العثور على جزء آخر من أرشيف ونيجاتيفات للمصور عبد الفتاح عيد؟.

"فوتوخانة" .. فضاء جديد لمصورى الفوتوغرافى فى مصر

فى السنوات الخمس الماضية، ظهر العديد من المراكز المتخصصة فى تقديم خدمات للمهتمين بمجال التصوير الفوتوغرافى فى مصر من كورسات تعليمية، وورش عمل، ومسابقات، بالإضافة إلى مساحة لبيع أدوات التصوير.

حاوره : إسلام أنور

"فوتوخانة" واحد من أحدث هذه المراكز المتخصصة فى مجال الفوتوغرافيا، تقدم "فوتوخانة" من خلال مقرها بحى الدقى العديد من الكورسات والخدمات حول أساسيات التصوير والإضاءة وجماليات الصورة بالإضافة لمكتبة صغيرة للاطلاع، ومساحة لبيع أدوات التصوير.

عن "فوتوخانة" وخططها ومشروعاتها والتحديات التى تواجهها، حاورنا المصور أحمد الشيخ مؤسس المشروع .

*كيف بدأت فكرة "فوتوخانة" ولماذا هذا المسمى تحديدًا؟

بدأت الفكرة عام 2009، وحينها كنت أسعى لتعلم التصوير الفوتوغرافى، وحضرت عدة تدريبات وورش عمل فى أكثر من مكان، لكن لم تعجبنى الطريقة التى يتم التدريب بها، وقررت أن أتعلم بشكل ذاتى وساعدتنى معرفتى الجيدة باللغة الإنجليزية والكمبيوتر والفضاء الإلكترونى، بحكم عملى لمدة عشر سنوات فى شركات المحمول، وبالبحث ومشاهدة العديد من الفيديوهات، وجدت مادة مميزة، وطريقة شرح رائعة، وتدريجيًا تطورت مهاراتى ومعرفتى بالكاميرا والتصوير بصورة كبيرة، من هنا أدركت ضرورة وجود مركز للتدريس والتدريب باللغة العربية، يعتمد على المنهجية وطرق التعلم التى تُقدم فى الفيديوهات الغربية.

وفى عام 2012 بدأت أعمل على مشروع "فوتوخانة" وهو مسمى اختاره صديقى رامى عبد الرءوف، ومعناه بيت أو مركز للصورة، وقدمنا العديد من ورش العمل المجانية على الإنترنت، وأيضًا ورش عمل عملية بالشراكة والتعاون مع بعض المؤسسات والمراكز الثقافية فى مصر وخارجها، وطوال هذه المدة لم يكن هناك مقر لـ"فوتوخانة"، وخلال هذا العام 2017 عملنا

على أن يكون لنا مقر خاص، وبالفعل فى شهر يوليو الماضى، تم افتتاح المقر فى الدقى.

* أشرت إلى أن المحتوى العربى المتوافر عن الفوتوغرافيا سواء دراسات أو كتب أو على مواقع الإنترنت ضعيف .. كيف تتعاملون مع هذا التحدى؟

بالفعل المحتوى المتوافر قليل، وحتى الكتب المتوجودة فى كليات الفنون أو من مصورى الفوتوغرافيا من الصعب الحصول عليها، لذلك حاولنا التغلب على هذا التحدى بتوفير محتوى كورسات عن التصوير على الإنترنت من خلال صفحتنا على الفيس بوك، وأيضًا هناك مكتبة إطلاع نجهزها حاليا فى المقر، وسوف تضم مجموعة متنوعة من المراجع والكتب المهتمة بالتصوير الفوتوغرافى وبالصورة بشكل عام باللغتين العربية والإنجليزية.

* ماذا عن الكورسات وورش العمل التى تنظمونها .. كيف بدأت وتطورت وما هى أبرز خططكم ومشروعاتكم فى المرحلة القادمة؟

فى البدايات قدمنا كورسات مجانية "أون لاين" لتعليم أساسيات التصوير الفوتوغرافى، وكنت أعتمد على لغة بسيطة ومنهج عمل أقرب للتعليم التفاعلى، بعد ذلك قدمنا مجموعة كورسات متنوعة حول جماليات الفوتوغرافيا، وتكوين الصورة، ومكونات الكاميرا ذاتها، والفترة الحالية نقدم كورسات عن الإضاءة، والإخراج الفنى للصورة، وفى الفترة القادمة سنحاول المزج بين الجزء الفنى والثقافى للفوتوغرافيا والجزء التجارى بحيث نساعد المصورين على أن تكون الكاميرا مصدر دخل بالإضافة لكونها تحقق لهم متعة .

* ماهى أبرز التحديات التى واجهتكم خلال عملكم على مدى السنوات الأربع الماضية ؟ .. وكيف تعاملتم مع هذه التحديات؟

التحديات تتلخص فى جملة واحدة " البلد مش عايزانا نصور"، هناك حالة عداء غير مفهومة تجاه المصورين، سواء من الشرطة أو من قطاع عريض من الناس العاديين، لو مثلًا نازل تصور أى حاجة فى الشارع تلاقى فجأة شخص يقول لك:"بتصور إيه؟ والتصوير ممنوع"، وكأنه مالك الشارع، الغريب أن الدولة نفسها بتروج خطاب عن أهمية السياحة والثقافة والفن .. إلخ، لكن الشرطة بتمارس دور عدائى للغاية تجاه المصورين، رغم أن الكاميرا والصورة أهم أداة للتسويق وجذب السياحة ونشر الثقافة فى العصر الحالى.

السؤال الأساسى المطروح الآن والتحدى الكبير بالنسبة لمجتمع الفوتوغرافيا هو: هل يمثل التصوير خطرا على مصر ؟ .. لو خطر، فيا ريت الحكومة تصدر قانون صريح يمنع التصوير ويلغى كاميرات التليفونات المحمولة، وتقبض على المصورين. المحزن فى هذا الأمر أن الشارع المصرى غنى جدا بالمناظر والتكوينات المبدعة، لكن لا توجد ثقافة احترام الصورة، وتقدير قيمتها، فى حين بلد مثل الهند يسافر لها أشخاص كثيرون لأجل التصوير فيه، وذلك لأنهم يحترمون الصورة ويقدرون المصورين.

* برأيك ما سر هذا العداء للمصورين وللكاميرا الفوتوغرافية رغم أن الأقمار الصناعية تصور كل بقعة فى العالم لحظة بلحظة؟

الإعلام يحرض بصورة كبيرة على المصورين، وهناك ترويج لفكرة أن الشخص الذى يحمل كاميرا هو جاسوس هدفه تشويه سمعة مصر، وهذه حالة فوبيا من التصوير مرتبطة بحالة الفزع العامة المنتشرة فى مصر، ومحاولة خلق أعداء وهميين، والناس فى ظل عجزها وعدم قدرتها على مواجهة السلطة، تنفجر وتمارس قهرها على أى طرف ضعيف، والمصور تلقائى الدولة تروج بأنه شخص غير مرغوب فيه.

* عقب ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١ زاد الاهتمام بالفوتوغرافيا بشكل كبير وظهر جيل جديد من المصورين .. برأيك ما الذى يميز هذا الجيل عن الأجيال السابقة ؟ .. وكيف ترى علاقة الثورة بالفوتوغرافيا؟

أرى أن الذى يميز جيل الثورة هو اختلافهم عن الأجيال السابقة فى تفاصيل عديدة .. منها التطور التكنولوجى وسهولة التصوير والتجديد والإبداع بصورة كبيرة، وصغر سن المصورين، الآن يوجد مصورون محترفون وسنهم 18 سنة، ومساحة الحرية والتمرد التى منحتها الثورة صنعت نمطا مختلفا من التصوير ووعيا مغايرا بالصور وجماليتها فى ظل الرغبة فى التعبير عن الذات والتفرد، وهذه نقطة مهمة أن المصورين من جيل الثورة رغم عددهم الكبير لكنك تشعر أن كل واحد منهم له بصمة خاصة، والثورة أيضًا دعمت وجود مصورات من الفتيات بصورة كبيرة، وهو أمر كان نادرا قبل ثورة 25 يناير 2011.

كما أن جيل مصورى الثورة منفتحون بصورة كبيرة على الخارج ومتابعون جيدون لحركة التصوير على مستوى العالم، ولم نعد فقط نتلقى القواعد والأفكار الأجنبية وننبهر بها كما كان فى الماضي، الآن لدينا جيل من المصورين يملك معرفة وموهبة وقدرة عالمية.

* فى الأعوام الثلاثة الماضية تضاعفت أسعار الكاميرات ومعدات التصوير فى ظل انهيار قيمة الجنيه كيف تتعاملون مع هذا التحدى ؟

بشكل شخصى أنا وضعت كل مدخراتى فى المشروع، والمعدات والأدوات التى كانت تتكلف ألف جنيه قبل التعويم صار ثمنها أكثر من ثلاثة آلاف جنيه الآن، وفى ظل هذه الأوضاع نحاول أن تكون أسعار الكورسات فى

PHOTOKHANA
DREAM GOES ON

متناول الجميع، وللأشخاص غير القادرين على الحصول على الكورسات، نقدم لهم أجزاء كبيرة من الكورسات "أون لاين" مجانًا، ونحاول فى الفترة القادمة أن يكون كل محتوى الكورسات كاملا متوافرا على الإنترنت، على الجانب الآخر هناك أعداد كبيرة من الشباب مهتمة بالتصوير وباقتناء الكاميرات، والحصول على كورسات وتطوير مهاراتهم ومعرفتهم بالصورة، خصوصًا فى ظل الحضور الكبير للصورة الفوتوغرافية فى المجالات الفنية والتجارية أيضًا.

*فى ظل حضور طاغ للصورة فى العقود الماضية وامتلاك معظم البشر كاميرا متطورة فى هواتفهم .. كيف انعكس ذلك على الفوتوغرافيا ؟

الناس فى حاجة إلى مساحة تعبر عن نفسها من خلالها، وكل شخص بداخله مبدع صغير، لكنه يحتاج متنفسا يكتشف من خلاله ذاته، فى الدول المتقدمة التى تهتم بالإنسان وتقدر قيمته، تهتم بصورة كبيرة بمساحة الإبداع فى الفن والرياضة والثقافة، ومن خلال الممارسة يكتشف كل شخص الشىء المتميز فيه، فى مصر التطور التكنولوجى منح الناس كاميرا متطورة فى هواتفهم، والبعض منهم اكتشف بالمصادفة محبته للتصوير وإبداعه فيه من خلال التصوير بالموبايل، بالإضافة إلى تصالح المجتمع إلى حد ما مع فكرة أن يقوم شخص باستخدام هاتفه المحمول فى التصوير على عكس لو الشخص يحمل كاميرا.

وبالنسبة لانعكاس تطور كاميرات المحمول على التصوير الفوتوغرافى، فله جانب إيجابى من حيث انتشار التصوير وتقدير قيمة وأهمية الصورة، واكتشاف مصورين جدد بأعداد كبيرة، لكن على الجانب الآخر أحيانا يعتقد الناس أن كونهم يصورون صورة جيدة بالتليفون المحمول أنهم أصبحوا مصورين محترفين، وبالتالى ليسوا بحاجه للعمل على تطوير مهاراتهم.

*هناك العديد من المؤسسات والمراكز المهتمة بالتصوير الفوتوغرافى فى مصر والوطن العربي .. هل فى خططكم التعاون معها ؟

"فوتوخانة" ترحب بالتعاون مع أى مؤسسة مهتمة بالفوتوغرافيا، ومنذ عامين قدمنا كورسات فى دولة الإمارات ، وخلال الفترة القادمة نجهز للتعاون مع الاتحاد الدولى للتصوير الفوتوغرافى، كما نحاول أن نتعاون مع بعض الجهات الحكومية فى مصر ونتمنى النجاح فى ذلك، خصوصا مع وزارتى السياحة والثقافة.

*أطلقتم مشروعا لتعلم التصوير "أون لاين" كيف كانت هذه التجربة؟ .. وما المختلف فيها عن التعليم فى ورش العمل ؟

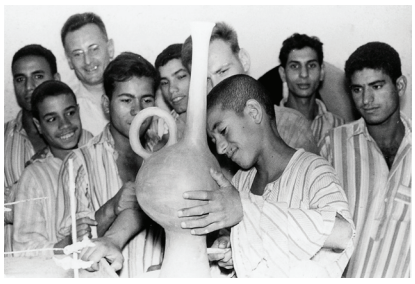
أنا شخصيا أفضل التعليم "أون لاين" لأنه يعطى لك ميزة غير موجودة فى التعليم العادى وهى أن الكورسات متاحة فى جميع الظروف والأوقات وفى أى مكان، ولو فاتتك معلومة هاترجعها تانى وتسمعها، لكن فى ذات الوقت فإنك تخسر جزءا التفاعل الإنسانى المباشر، وفى الفترة القادمة نعمل على الانتهاء من تدشين موقعنا الإلكترونى وسيكون متوافرا عليه معظم كورستنا وهو دلوقت فى بدايات التشغيل التجريبى باسم Pho-tokhana.net.

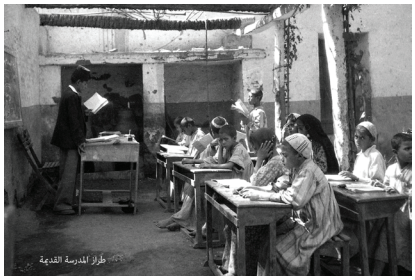
جراجوس
مشروع قرية نموذجية

مشروع قرية نموذجية "جراجوس" واليسوعيون لقد اقترب موعد طباعة كتاب "اليسوعيون ٧١ عاماً في قرية جراجوس من 1946 الى 2017. لقد كانت ملحمة عملية تحديث ثقافي –فنى ..بالمختصر حضارى تمت في هذه القرية ، فمنذ سبعين عاماً انشأ الراهب استفان دى مونجلو فيه ورشة الفخار (مصنع الفخار) فخرج فيها بين الموروث و الحديث .

الأب وليم سيدهم اليسوعى

فخار من البيئة وتقنيات حديثة و "مدرسة" ابتدائية حديثة و عملو محاضرات تنويرية لفهم الديانة المسيحية فهماً عصرياً منفتحاً متصالحاً مع البيئة و الناس مسلمون و مسيحيون. و الأهم أنه كان يتحدث اللغة العربية بطلاقة و يصلى القداس القبطى مرتلاً احتراماً للإنسان المصرى القبطى . إنهم أضاءوا شعلة من النور مازالت تشع على اهل القرية منذ 1946 حتى الآن ، ورغم رحيلهم منذ 1967 . إنها الريادة ، خبرة لا غنى عنها لإستلهام روح البناء و المقاومة الروحية رغم كل العبث الذى ينتشر حولنا .





من مشروع توثيق النوبة | تصوير عبد الفتاح عيد

مهرجان الجزويت الرابع للفيلم

للمشاركة
www.jesuitfilmfest.org

Sponsors

ARRI AUSTRALIA
Blackmagicdesign
Canon
DDP STUDIOS
SONY