وجوه الحقيقة

اتجاهات وتجارب فى السينما التسجيلية المصرية

صفاء الليثى

مطبوعات
مهرجان الإسماعيلية السينمائى الدولى الثانى والعشرون
للأفلام التسجيلية والقصيرة

رئيس المهرجان

الناقد السينمائى. **عصام زكريا**

رئيس المركز القومى للسينما

أ. **محمد الباسوسي**

مدير المهرجان

د. سمير فرج

التصميم الداخلى والغلاف

أحمد بلال

وجوه الحقيقة

اتجاهات وتجارب فى السينما التسجيلية المصرية

صفاء الليثى

المحتويات

مقدمة..... ٥

الباب الأول جذور الإبداع

خيرى بشارة..... ٨
داوود عبد السيد..... ١٧
توفيق صالح..... ٢٥
محمد شعبان..... ٣٣

الباب الثانى مع سبق الإصرار

عطيات الأبنودى..... ٤٤
فؤاد التهامى..... ٦٠
هاشم النحاس..... ٦٨
على الغزولى..... ٧٦
نبيهة لطفى..... ٨٥

الباب الثالث أبحاث مصورة

تامر عزت..... ٩٦
فيولا شفيق..... ٩٩
محمد كامل القليوبى..... ١٠٢
محسن عبد الغني..... ١٠٥

الباب الرابع تجارب متنوعة

أحمد رشوان..... ١٠٨
وحيد مخيمر..... ١١١
عمر الشامى..... ١١٤
أحمد نور..... ١١٦
الأخوين محمد وسوني رمضان..... ١٢٠
خالد يوسف..... ١٢٢
بسام مرتضى..... ١٢٥
معتز راغب..... ١٢٧
خاتمة..... ١٣٠

مقدمة وجوه للحقيقة

كنا فى اجتماع الفن السابع، المجلة التى لا تعوض، اقترحت بابا للسينما التسجيلية، أسماه محمود الكردوسى " جماليات السينما التسجيلية " اتبعت نصيحة الفنان محي الدين اللباد والناقد فاروق عبد القادر بالكتابة عما أعرفه، فكتبت عن جذور المخرجين خيرى بشارة وداوود عبد السيد وكنت شرفت بالعمل فى أفلامهم القصيرة كمساعدة للمونتير أحمد متولى. وفى العمل لمست كم هى روح مختلفة تظلل العمل وتمنحه أسلوبا فريدا... ليست أفلاما تسجيلية يصدح فيها صوت معلق من خارج الصورة، وغير مهتمة بحصر إنجازات نظام ما، لكنها أفلام تعتنى بالبشر، بالناس الحقيقية، هادفة الكشف عن حقيقتهم وحقيقة أحلامهم... هى سينما الحقيقة حقا وهذا أفضل تعريف لها.

أذهب إلى المركز القومى للسينما، أبحث عن الأفلام، أنقلها على شرائط " VHS" وفى المنزل أعمل على تفريغها لقطة لقطة، ومشهدا مشهدا، لأكتشف الجمال مع البساطة، والعمق مع التلقائية الناجمة عن ترك الشخصيات على سجيتها تتحدث عن نفسها. يمر الأولاد على جلستى ويعلقون من وراء ظهرى بصوت حرصوا على أن أسمعه، (إيه الأفلام اللى ماما بتتفرج عليها دى يا ابنى، بيتهيألى ماحدش بيتفرج عليها غيرها،) أبتسم وأواصل، وعندما يكبرون يصبحون هم مرجعى عن " هذه الأفلام" وخاصة فى نسخها الأجنبية ويتحول العشق إلى رغبة فى الدراسة والتحليل، تمدهم شبكة المعلومات الدولية بنماذج هائلة ومتطورة ومتعة لهذه الأفلام . سينما الحقيقة، السينما التسجيلية.

سيجد القارئ هنا بابا عنوانه " الجذور" توضح بدايات مخرجى الأفلام الروائية وتجاربهم الأولى مع السينما الوثائقية، فى مصر نستخدم مصطلح التسجيلية وهو نفس معنى الوثائقية فلا فرق.

نجحت سلسلة الدراسات عن "جماليات السينما التسجيلية" فى لفت انتباه مخرجيها الكبار الذين سلكوا طريقها " مع سبق الإصرار والترصد" كما تقول المخرجة عطيات الأبنودى، فاكتمل العقد بدراسة عنها وعن الطفل الكبير على الغزولى و اليسارى المشارك هموم الوطن وقضاياه فؤاد التهامى، أما نبيهة لطفى فكانت لها مكانة خاصة فى القلب صديقة لدود فكان المقال " حديثا من القلب" يرسم صورتها وشخصيتها أكثر مما يركز على الأفلام التى قدمتها للسينما التسجيلية المصرية وقفز العنوان " فلاحة مصرية من جنوب لبنان" استعارته هى عنوانا لفيلم عنها بعد اختصاره إلى " مصرية من جنوب لبنان" . تزدهر السينما التسجيلية فى العالم ويصبح لها قنوات تلفزيونية خاصة ومتنوعة وتتراجع فى مصر وتتخلى الدولة عنها فيحمل لواءها شباب يرغبون هم أيضا أن يقدموا خدمة لمجتمعهم فينتجون ويخرجون ويتحمسون لإنجاز أفلامهم التسجيلية فتخرج على شكل أبحاث هامة ومطولة تحلل الواقع المعيش وتشتبك مع مشكلاته، وتحاول فهم تعقيدات التغيرات التى حدثت للمصريين ومنها عمل تامر عزت " مكان اسمه الوطن" الذى أنتجه بنفسه باحثا عن السؤال يعنى إيه كلمة وطن. وأعمال المخرجة الباحثة " فيولا شفيق" وخاصة عملها الأخير " أريج رائحة الثورة"

وعمل المخرج الكبير د. محمد كامل القليوبي عن إعدام العامل خميس فى بدايات ثورة يوليو وفيلمه " اسمي مصطفى خميس "، وعن التدين الشعبي للمخرج الشاب محسن عبد الغني فى " رب قلوب" . والباب الرابع يستعرض تجارب متنوعة لمخرجين لا يربطهم جيل واحد ولم يتبلور اتجاههم بعد ومنها تداخل بين السياسة والفن. اتجاهات وتجارب متنوعة في السينما التسجيلية المصرية حاولت عرضها قدر الإمكان ولا أزعم أنها فصل الخطاب فهذا الكتاب سبقه جهود من باحثين ومخرجين جمعوا بين الكتابة النقدية والإخراج وعلى رأسهم الناقد المخرج هاشم النحاس تناولت جانبا من إبداعه ليكون مع زملائه ممن اختاروا السينما التسجيلية مع سبق الإصرار والترصد.

صفاء الليثي

الباب الأول جذور الإبداع

خيرى بشارة

داوود عبد السيد

توفيق صالح

محمد شعبان

خيرى بشارة : تطهير الأفلام من آفة " البروباجندا "

- ولد خيرى بشارة عام ١٩٤٧. هل يمكن أن نقول أنه من جيل الثورة ؟ تربى فى أحضان التجربة الناصرية حيث الحلم بمجتمع جديد، تخرج مع النكسة فى ١٩٦٧ ، عمل مساعدا للإخراج مع المخرج عباس كامل عام ١٩٦٨ في فيلم " أنا الدكتور " و مع توفيق صالح فى "يوميات نائب فى الأرياف" عام ١٩٦٩ .

قضى عاما و نصف فى بولندا عام ١٩٦٨، وهناك عمل مخرجا مساعدا فى الجزء الأول من الفيلم البولندى الروائى " فى الصحراء و الأحراش " للمخرج شليشتكى.

الطريق إلى "سينما مختلفة"

بدأ بأفلام " صائد الدبابات " ١٧ ق ، و" طبيب فى الأرياف " ٢٣ ق ، و " طائر النورس" ١٧ ق ، و الفيلم التسجيلى الطويل " تنوير " ٦٥ ق من إنتاج التلفزيون ، ثم " حديث الحجر " ١٨ ق ، ثم آخر أفلامه التسجيلية " حديث القرية " ٣٠ ق عام ١٩٧٩، أحد أوائل أفلام التنمية السائدة الآن.

عام ١٩٨٢ يقدم أول أعماله الروائية "الأقدر الدامية" وفى عام ١٩٨٦ قدم رائعته "الطوق و الأسورة" .تتوالى أعمال خيرى بشارة الروائية ويحصل على العديد من الجوائز، ترفعه بعض الأقلام النقدية إلى مصاف النجوم، و تهاجمه بضراوة أقلام أخرى، هنا محاولة للبحث فى الجذور مع أفلامه التسجيلية الأولى ، البدايات .

صائد الدبابات

تظلم القاعة و تدور آلة العرض فنرى بلا مقدمات :

لقطة متوسطة لجنود يمرحون أحدهم يشير بيده ثم يخبط كفه بكف زميل له.

لقطه قريبة لجندى يقفل عينه بحاجز وينظر فى التلسكوب.

مياه ثم حركة لأعلى فنرى القناة و البر الآخر ، ثم بان من اليسار لليمين ونسمع أحدهم يحكى حتى نصل إلى مجموعة الجنود، وبينهم الجندى الذى يحكى : " كان يوم عيد ميلادى ، كنا قاعدين أنا وعبد العاطى والخولى، كنا قاعدين نتكلم ونقول ياريتنا نعبر النهارده، وبعد كده فوجئنا الساعة اتنين جانا أوامر بالعبور، عبد العاطى قاللى حنعمل لك عيد ميلادك فى البر الشرقى فى قناة السويس ، وإن شاء الله حنشعل لك عشرين دبابة بدل ٢٠ شمعة ، والحمد لله إنه أشعلي ٢٣ دبابة أكتر من سنى بثلاث سنوات ".

موسيقى مع صورة جدار بيت فى قرية ، وطفلة تجلس خلف حديد الشباك الذى يحتل يمين الكادر ويظهر التتر الأول مكتوبا بخط بدائى علي الحائط يسار الكادر : هيئة السينما والمسرح والموسيقى – المركز القومى للسينما التسجيلية يقدم .

لقطة لشعاع الشمس ثم الجندى بالتلسكوب ثم جسم دبابة وتتر اسم الفيلم : صائد الدبابات .

تتوالى التترات مكتوبة على لقطات متنوعة للقرية مثل باب خشبي لمنزل ريفى، وعلى المعدات من دبابات ومدرعات، والموسيقى مستمرة يقطعها صوت المخرج : " كاميرا " .
الجنود فى الموقع ، ويظهر بينهم مسجل الصوت وكاميرا محمود عبد السميع المتحركة يدويا تلتف حول الجنود ، وعبد العاطى يحكى : " يوم ٨ أكتوبر ، كان أول المعارك بالنسبة لى، كنا على بعد خمسة كيلو من القناة، تحركنا لعمل كمين صد هجمات العدو المدرعة المضادة، المكان ده كان أول مكان دمرت فيه أول دبابة من الثلاثة وعشرين اللي دمرتهم
(يشير بيده والكاميرا تتبع إشارته لإظهار موقع الحدث) - فى المكان ده ضرب بيومى اتنين ، وأنا ضربت اتنين، واستمرينا في الضرب، وكان معايا المقاتل الخولى كمساعد - يضع يده على كتف زميله الذى يلتقط منه خيط الحديث ويكمل قائلا : " بعد التسع دبابات اللى دمرهم عبد العاطى ظهر لنا فوج مشاة، أخذت الرشاش وتقدمت ناحيتهم وهاجمتهم، فى اليوم ده دمر المقاتل بيومى ٨ دبابات من اللى دمرهم على طول مدة القتال " .
وهكذا رغم التركيز على عبد العاطى بطل الفيلم إلا أنه يؤكد على بطولات زميليه بيومى والخولى، لا يوهم خيرى فى أسلوبه بالواقع، بل يؤكد أنهم يسجلون، ويؤكد ذلك بصوته الذى يعلن بدء التصوير : " كاميرا " ، وبوجود مسجل الصوت بمعدات التسجيل والميكروفون مع الجنود – مهندس الصوت مجدى كامل- ، وبهذا يجيب عن السؤال الذي يرد على ذهن متفرج نهاية القرن: كيف يتم تصوير هذه المشاهد ؟
الفيلم تقرير فنى عن عمل عسكرى ناجح قام به أفراد بعينهم، وها هم يقدمون أنفسهم مع التركيز على أحدهم كنموذج، فبعد الفاصل الموسيقي المتكرر، الدال و البسيط فى نفس الوقت، لقطة الشمس ووجه عبد العاطى القريب بالتلسكوب يقدم لنا نفسه بعد أن شاهدناه يحكى عن عمله :
" أنا اسمى بالكامل محمد عبد العاطي عطية شرف، اتعرفت فى حرب أكتوبر باسم عبد العاطى، اتولدت سنة خمسين فى شهر ١١ من قرية اسمها شيبة قش مركز مينا القمح محافظة الشرقية ... " .
يصطاد خيرى الجمال فى تلك القرية الصغيرة التي يقدمها بكل رهافة الفنان المحب لتفاصيل الحياة الصغيرة ، فمن بدلة عبد العاطى الرسمية والنيشان الذى حصل عليه مشبوكا فيها، إلى داير السرير من القماش الأبيض وعليه زخارف مطرزة لأوانى زهور وورود ، حتى جلسة الفلاحين – أهل عبد العاطى – يتناقشون فى السياسة، عبر إضاءة طبيعية هادئة من مصدر طبيعى: شباك صغير ينفذ منه ضوء شمس العصارى ، وهو أسلوب يميز المصور محمود عبد السميع الذى برع فى تصوير الأفلام التسجيلية بالإمكانات المتاحة.
تصطاد الكاميرا من القرية أجمل ما فيها، سيدات يفتلن الشعرية، طفل على أرجوحة بسيطة بالحبال، رسومات على الحوائط لكل من الكعبة والجمل، وكف اليد على واجهات المنازل ، قبل أن يعود للجبهة ولأبطاله، يقدم المخرج شخصياته بادئا بحركة طبيعية، يوجههم ويخرج أفضل ما عندهم، حتى تحتار وأنت تشاهد الفيلم وتندهش أنك أمام أشخاص حقيقيين، فهم يحكون ، بطلاقة وإيقاع متدفق دون أن تربكهم الكاميرا.
عبد العاطى فى المقهى بملابسه الميرى، وصوت أم كلثوم فى الخلفية، ثم يأتينا صوته : " يوم

تسعة أكتوبر ..” دون تزيد يقدم خيرى ثلاث لقطات فقط لخسائر العدو : أسرى، أسير يرفع يده فوق رأسه مستسلما، بقايا سجائرهم الأجنبية، وزجاجات المياه الغازية، دبابة مدمرة. سلم معوج أمام واجهة منزل فى لقطة تبدو مثل لوحة لفان جوخ ، ثم حركة مع فتاة تفتح شباك البيت، وصوت عبد العاطى يحكى عن خطيبته محاسن، وعند هذا المشهد يشرح المخرج علاقته بالمصور ، ويجمع الإثنان بين التلقائية والقدرة على التحكم وترجمة ما يدور فى ذهن خيرى بشارة عبر عدسة محمود عبد السميع و يشرح خيرى:

”محاسن - خطيبة عبد العاطى ، تبدأ بكادر مظلم ثم تفتح شباكا ، ثم آخر والكاميرا محمولة على اليد تتابعها وهى تخرج من الحجرة ، ثم تلف من وراء السلم وتصل الى شرفة السطح وتنظر الى حارة القرية ، الكاميرا ما زالت وراءها كل ذلك فى لقطة واحدة، بالاتفاق بالطبع مع محاسن علي الحركة التي اخترتها من واقعها اليومى ” .

هذا الشرح يوضح كيف يتعامل خيرى مع شخوصه الحقيقية إذ يجعلهم يعيدون تمثيل دورهم فى الحياة، ونخرج بنتيجة رائعه لا نشعر معها بأى افتعال لأنه ببساطة : عاين و درس وطلب منهم ما سبق أن رآه بالفعل، و تصبح كتابة كلمة سيناريو على عناوين الفيلم أمرا واجبا ليس فيه أية تجاوزات.

قدم خيرى موقعين فقط فى الفيلم : الجبهة بجوار القناة، والقرية، وعندما يقدم البطولة التى قام بها عبد العاطى وزملاؤه ، و قرية بمنازلها و شخوصها، وعندها نعرف كل ما يتعلق بعبد العاطى الإنسان، و يمزج خيرى طوال الفيلم بين الحكى عن موضوعه الأساسى - تدمير دبابات العدو، وبين الحياة البسيطة لعبد العاطى وسط أهل القرية . و ينهى فيلمه بالبطل فى شقته التى سيتزوج فيها ، و هو يركب لمبة الكهرباء ثم يتجه للبلكونه يتأمل حقول بلاده .

يتوحد خيرى مع أبطال أفلامه ، وعن هذا المشهد قال : كنت أعبر فى هذا المشهد و بطريقة غير مباشرة عن رغبتي فى أن يكون لدى شقة .. وداكان حلم جيلى ”.

إن المخرج الذى عرفناه فى السينما الروائية منحازا للمهمشين يركز فى اختياراته لأبطال أفلامه التسجيلية على شخصيات متفوقة مؤثرة فى مجالها، بسيطة نعم، لكنها تظهر كبطل خرافي متفرد:

الجندي ” محمد عبد العاطي ” يحقق أعلى رقم فى تدمير الدبابات (صائد الدبابات)، و«عبد البديع عبد الحى» المثال البسيط يحوله حادثة اعتبرها قهرا إلى فنان ينطق الحجر ” حديث الحجر ” ، و ”خليل فاضل” ، طبيب الوحدة الصحية بقرية فى صعيد مصر، يقدم كل ما يمكنه ليسعد أهل قرية نائية على تحسين صحتهم ” طبيب في الأرياف ”، أبطال أفلام خيرى التسجيلية غير عاديين وفاعلين ، يمتلكون عزيمة تقهر الظروف و قوة على التغيير و الفعل.

حديث الحجر

تترات مكتوبة بخط بدائى بالطباشير تتخلل عمل المثال فى الحجر، موسيقى منا غنيم / مونتاج أحمد متولى / تصوير سعيد شيمى / سيناريو وإخراج خيرى بشاره .

صوت الشخصية تحكى، والكاميرا تقدم حركة عرضية للحقول، يحكى المثال عن التحاقه بالجندية وعن رفض قبوله لأنه أحول . شعر برفض الضابط مثل الكرباج وتحول غضبه إلى طاقة فنية أخرجت أول عمل في حياته، عبد البديع يحكي فى الفيلم – إنتاج ٧٩ –، تمر السنوات وما زال يحكيها – عام ٩٩– كما وردت فى الفيلم بالحرف : " كانت مشكلتى إنى مش قادر أحدد ، نفسى أبقى عسكرى سوارى ولا عسكرى بياده ولا طبنجى و لا حرس ملكى، و مكدبتش خبر، و رحت للمركز و قابلت الضابط و قال لي ما تنفعش ، أنت أحول، اتضايقت و زعقت فيه، بقى أنا أحول أنا ؟ ضربنى بالكرباج ضربة لسه مأثرة فى دراعى ، روحت البيت و أنا متضايق، لقيت قرن مواشى قعدت أنحت فيه، وعملت منه تمثال للضابط وأنا باضربه بالسكينة ، حبيت أعبر عن رغبتى فى قتل الضابط بالتمثال. بعد كده قريت فى الجرنال إعلان عن مسابقة محمود مختار عملت تمثال لست الحسن: واحدة ست جميلة بتمشط شعرها، ووقعت على التمثال: " صانع طباخ " .

يستعرض خيرى منزل عبد البديع، ونرى الزوجة فى حركتها اليومية تمسك بفرخة، وصوت عبد البديع يحكى عن زوجته، ثم نرى الابن شريف خريج فنون جميلة يساعد أباه فى نقل ووضع قطعة الرخام على عربة بدائية إلى الورشة، يعلق عبد البديع بصوته عن مسابقة هدى شعراوى: " مسابقة ست الحسن، أجمل حاجة عند كل واحد، عملت التمثال بأدوات بدائية، ثم أصبحت طباخ هدى شعراوى " .

يقطع خيرى استرسال عبد البديع ويقدم مشهدا حياتيا مع ابنته، ينتقل بعدها للقرية والقمح يذروه فلاح بآلة بدائية بجوار تمثالى ممنون، ويعلق عبد البديع :" الأقصر أكاديمية بتاعة العالم ، الفرعونى ده الجامعة بتاعتى " . من حكى عبد البديع نعرف أنه حصل على عدة جوائز. تستعرض الكاميرا مجموعة تماثيل فى أتيليه منزله ، وجوه فلاحين ، طفل يعزف الناى ، ثم مشهد خارجى ، القلعة فى الخلفية ثم حركة عرضية بالكاميرا .

اسم الفيلم مكتوب بالطباشير على الحائط : حديث الحجر – إنتاج المركز القومى للأفلام التسجيلية – ١٩٧٩.

طبيب في الأرياف

قبلها- تحديدا عام ١٩٧٥ – قدم خيرى بشارة " طبيب فى الأرياف " عن الطبيب خليل فاضل فى الوحدة الريفية بقرية المعمارية الشرقية محافظة المنيا .

الطبيب المفكر يشرح رأية .. تظهر التترات ثم يثبت الكادر على منظر جانبى مكبر للطبيب خليل فاضل .خليل يناقش موظفة الوحدة، يطلب زيادة طلبية الدواء، و بعد مراجعته يعبئونه فى جوال من الخيش ، ثم ينقل الدواء على حنطور و نسمع: " كل شهرين أذهب لصرف طلبية الدواء مع فتحي و عاشور - عامل طبى بالوحدة - يصلون قرب شاطئ، يشربون

من الزير، يمرحون أثناء إنتظار المعدية، يمصون القصب ونسمع موالا عن المرض و الطبيب.
يوظف خيرى الموال على المشاهد التي تعبر عنه دون وجود مصدر الغناء الذى وضعه فى المونتاج، و هو هنا لا يسجل واقعا بكامل محتوياته من صوت و صورة ، بل ينتقى عناصره ويجمعها أثناء المونتاج .
الطبيب يصل، فتحي وعاشور يحملانه وفوقه الشمسية، حيث توجد منطقة لن يعبرها إلا إذا ابتلت ملابسه ، وهو ما يريانه غير مناسب للطبيب، يؤكد خيرى على هذه التفصيلة، ويعود إليها فى نهاية الفيلم .
شوارع القرية، مناد عجوزا بلا أسنان يعلن عن ضياع عنزة، الطبيب يسلم رجل من القرية ونسمع صوته شارحا : " تقع قرية المعمارية الشرقية بالقرب من آثار تل العمارنة ، محافظة المنيا ، وتخدم الوحدة قريتين أو ثلاث .." . التعليق يربط المشاهد المتنوعة للشوارع والسيدات منتظرات مع الأطفال فى الوحدة، بكاء طفل صغير ينقل الصوت من التعليق الى لغة الحياة، بينما الطبيب يفحص عيون عجوز، ثم كشف باطنى، فطبيب الوحدة يقوم بكل أنواع العلاج ولا مجال هنا للتخصص، ننتقل للتحاليل التى يقوم بها فنى يشرف عليه الدكتور خليل فاضل.
الطبيب يتناول غداءه فى الاستراحة مع مساعده، يشرب شايه متأملا الحقول ثم ساهرا ليلا يراجع الدفاتر، بعدها نرى مشاهد متتابعة لحياته، حيث يقوم بزيارة شخصية لبيت عامل الوحدة، فنستعرض وابور الجاز وأوانى المطبخ، ولمبة الجاز وقد علقت إلى جوارها أرفف مفروشة بأوراق الجرائد بعد قصها بشكل مزخرف، وتعريف بفتحى يقدمه الطبيب بصوته : " اشترك فى حرب أكتوبر ويتمنى لابنته أن تكون ممرضة " – لم يسرف فى حلمه فيتمناها طبيبة مثلا- . ينتهى المشهد بالزوجة والابنة معا فى تصوير رائع باستخدام إضاءة المكان مع موسيقى شجية للدكتور يوسف شوقى.
يستمر الدكتور خليل فى تعريفنا برجال القرية بصوته بينما يتحركون حركتهم العادية فى شوارع القرية ، حلاق الصحة – حيث لا توجد خصومة بينه وبين الطبيب كما عودتنا السينما الروائية، خطيب المسجد وخادمه، حفار القبور، شيخ الخفر. ثم يتمهل المخرج مع حمدى رضوان فلاح و صانع طوب. يعشق خيرى الصناع المهرة، يقرب الكاميرا منهم بحب يصل إلى حد العشق، ولا ينسى غفير الوحدة ومأذون القرية والبقال مسئول البريد، مشهد شامل لكل رجال القرية ورموز أنشطتها.
بعد ذلك فى الليل، نسمع حديثا دافئا عن قرصة الحنش، أثناء مراجعة الطبيب لدفاتره ليلا، يعمل على ضوء "الكلوب" ، وهو مصدر الإضاءة الطبيعى فى قرى مصر قبل أن تدخل الكهرباء كل قرية.
عن هذا المشهد قال خيرى: " مشهد يصور يوم عمل عادى مراجعة دفاتر الوحدة الصحية بين خليل وفتحى، شرحت الموقف لهما على أساس أن يكونا بعيدين عن أى تكلف ، وأن يراعيا الوقت، ثم وجهت حديثى لخليل بالذات ، أنت شخص ذكى ومثقف ومتذوق سينما جيد، يعنى مسائل الوقت على الشاشة مهمة جدا،

الحديث يتم بدون سرحان، فيه تلقائية، طبيعى ومركز قدر الإمكان، لم يكن لدينا " مايك " بل ميكروفون قديم وضعته أمام راديو فى مواجهة الدكتور خليل على مكتبه، وبدأت أسمع حوارهما واخترت الجزء المناسب فى حدود الواقع فعلا ، بخلاف ذلك اتفقت مع محمود عبد السميع على الإحساس المطلوب ، فأحضر مجموعة من الكلوبات علشان يادوب تنور شوية، وتظهر عامل الوحدة فتحى ، و اتفقنا على أن تكون حركة الكاميرا بسيطة وأعطى الكلوب واقعية الإضاءة فى قرية ليس فيها كهرباء، كانت بداية الحركة مع خليل ولا يظهر الكلوب، ثم " بان " بطئ للعامل، ثم حركة عودة بالكاميرا إلى خليل و يظهر الكلوب .. ".

إن حركة الكاميرا المدروسة و المتفق عليها بين كل من المخرج و المصور أخرجت مشهدا جماليا زاده إخفاء مصدر الإضاءه أولا ثم إظهاره بعد ذلك، و حافظ على إيقاع المشهد قيادة خيرى لبطل فيلمه، ومن ثم لم تكن هناك صعوبة فى ضبط الإيقاع بعد ذلك فى المونتاج، خاصة فى حالة اللقطة المشهدية، و هو الأسلوب الذى اختاره خيرى لتقطيع مشاهده، حيث لم يلجأ لاستخدام لقطات اعتراضية، ولقطات تغطية يلجأ إليها البعض لإنقاذ الإيقاع، و ساعده أداء الطبيب خليل فاضل الذى استفز فيه كل طاقته الإنسانية و المعرفية ليعيد أداء دوره فى الحياة. ويصل إلى هذا المستوى من الأداء الطبيعى غير المتكلف و المقنع والجمالى فى نفس الوقت.

هل كان خيري يجرب شكلا جديدا للفيلم يعتمد على قيام بطل فعلى بإعادة أداء دوره فى الحياة أمام الكاميرا، مازجا بين تلقائية الحدث الواقعى وبين الأداء الدرامى المعد سلفا من قبل السينارست المخرج ؟

يقول خيري: " قيام شخص ما بأداء مشاهد متفق عليها من حياته الخاصة ليس شكلا جديدا، و أنا أتعلم ممن سبقونى : فلاهرتى و جريرسون ".

يستمر خيرى فى نسج فيلمه " طبيب فى الأرياف " ، الفيلم التسجيلى فى أبلغ صورة مليئا بالمعلومة والدفء الإنسانى والكمال الفنى، صوتا و صورة، فشريط الصوت غني بتعليق الشخصية، و حوارات الناس، وأصوات الحياة اليومية، الموال الشعبى و الموسيقى المؤلفة، و تصل كل هذه العناصر إلى قمتها مع مشهد الصباح و المنادى العجوز يعلن عن التطعيم، هنا يصبح المنادى أداة فى يد المخرج يمهد بها لمشاهده التالية حيث نرى تلاميذ المدرسة فى الفناء والطبيب معهم ، و المنادى عجوز بلا أسنان يبدو كشخصية كرتونية فى واقع قرية فى صعيد مصر، ينهى إعلانه دائما بجملة خارج السياق كلزمة شخصية : " يا حلاوة عليك يادا الوقت "، تجلجل ضحكة خيرى كلما سمع المنادى يقولها أثناء المراحل الأولى من المونتاج، وعند اختيار الصوت ، و أثناء المونتاج ، و فى كل مرة يعرض فيها الفيلم لا تنقطع ضحكة خيرى، كما لا تتغير ابتسامة كل من يشاهد الفيلم مهما تعددت مرات المشاهدة .

نعود لمشهد المدرسة والطبيب يقدم إحصائيات عن أمراض التلاميذ : ٢٥ ٪ بلهارسيا ، ٢٠٪ أمراض متوطنة، و ١٢ ٪ دودة إكسيروس، و قراع ، و ٢٪ تلف في صمام القلب، و لا يوجد دواء.

يقطع المخرج مشهده قبل أن يوجع قلوبنا، و يقدم فرحا فى القرية، رجل و امرأة عجوزان يرقصان بالعصا على نغم شعبى ، الطبيب يشاهد الفرح – حفل الزواج – ثم طلق ناري ونرى زفة العروسين فى شوارع القرية. نعود إلى الوحدة الصحية واتصال عن حالة حرجة، لا توجد سيارة إسعاف رحلة ، رحلة وعرة من الشط الغربى إلى الشط الشرقي لضفتى النيل العريض فى صعيد مصر ، و تكون السيدة قد انتهت بعد هذه الرحلة و لم يتم إنقاذها. نعود لتعليق الطبيب : " توفيت سيدة بعد حمى نفاس نتيجة عدم لجوئهم للعلاج فى وقته "شوية هوا وبعد الولاده حتروق " – هكذا يبررون عدم اللجوء للطبيب. يأتى ذكر الداية و دورها من فض البكارة إلى التوليد. الطبيب يقدم تقريره الفني مع المرضى والأطفال، لا يدخر خيرى معلومة يمكن إعلانها، ليتم تغطية الواقع من كافة جوانبه، دون أن يصيبنا الملل. فالحياة جميلة ورغم مشاكلها، ونحن الآن مع شمس الغروب، وموال والطبيب يغادر مع حقيبة سفر يحملها مساعده بينما يحمل هو السامسونيت وشمسية، ونسمع صوته لنعرف أنه ذاهب لعقد قرانه على صفية ، ثم نرى مشهدا لاحتفال الفلاحين به. تسيطر على خيرى روح الدعابه فيختار موسيقى عسكرية لمشهد الطبيب محمولا ليعبر المركب حتي لا تبتل ملابسه. و تنزل تترات النهاية : المركز القومى للأفلام التسجيلية ، إشراف سعد نديم .

وعن " طبيب فى الأرياف" قال خيرى بشارة :".. كنت أرى فيه الجزء الذى أحب أن أكونه و يكونه الجيل الذى أنتمى إليه. مثل طيور النورس، كنت أشاهد نفسى وأيضا كل أبناء جيلى ، إنهم نوارس فى رحلة بحثهم القلق عن الأفضل ، كانت المشكلة المطروحة أمامى من أجل عمل فيلم تسجيلى – ومنذ صائد الدبابات – هى كيفية تخليص الفيلم من البروباجندا، وتطوير محاولات زملائى السابقة فى التعبير عن الواقع المصرى، ثم كيف أجعل الفيلم التسجيلى مثيرا للإهتمام".

أخيرا .. فإن أفلام خيرى و أرائه حولها تعكس درجة و عيه بما يقدمه، فهذا الشكل الذى يهتم أساسا بالإنسان و تفرده وسط أماكن طبيعة، والذى قدمة عبر أفلامه التي استعرضنا ثلاثة منها .. ليس وليد صدفة .

هوامش

أراء خيرى بشارة " المذكورة فى المقال .. مقتطفة من حديث أجراه إبراهيم الدسوقى في " سينما الفن السابع " – و هي كراسة تهتم بشؤن و قضايا الفيلم عدد يناير ٨١ – صادر من الإسكندرية

حكت لي الصديقة عرب لطفى كيف بكى خيرى بشارة أثناء عرض فيلم د. محمد كامل القليوبى " محمد بيومى " عندما ذكرت زوجة بيومى الأجنبية كيف أنه كان يصنع كل شئ بنفسه حتى حذاءه .

شكر خاص لعامل العرض محمد شعبان و الزميل رجب عبد الظاهر بالمركز القومى للسينما لما قدماه من عون لمشاهدة الأفلام التى تناولها الموضوع .

نشر فى باب جماليات السينما التسجيلية المصرية (١) الفن السابع العدد ٢٣ .

ممسكا بالميكروفون يحكى وسط زملائه

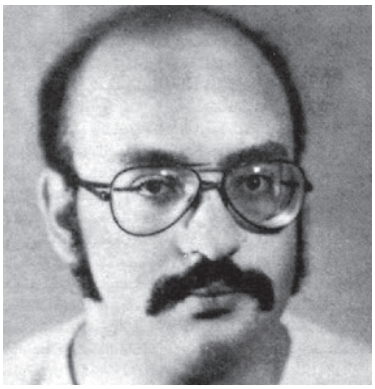
الطريق إلى «سينما مختلفة» بدأ بـ «صائد الدبابات» و«حديث الحجر» و«طبيب فى الأرياف»

خيرى بشارة: تطهير الأفلام من آفة «البروباجندا»

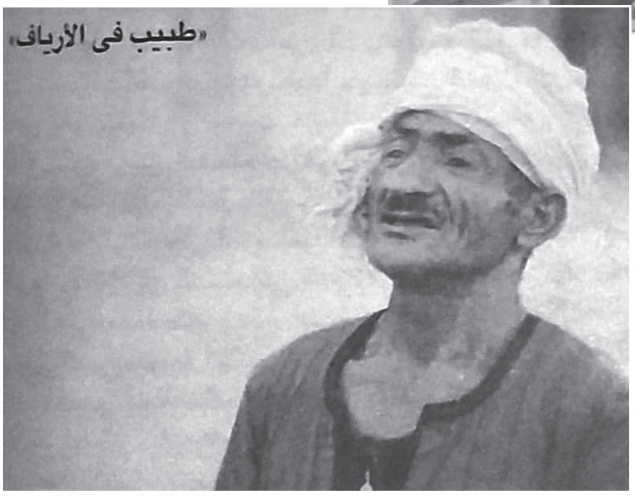
صفاء الليثى

د. خليل فاضل فى لقطة من «طبيب فى الأرياف»

خيرى بشارة والمصور محمود عبد السميع



«طبيب فى الأرياف»


«طبيب فى الأرياف»

داود عبد السيد : الصراع ، وليس مجرد "تراكم الصور"

تخرج داود عبد السلام فى معهد السينما عام ١٩٦٧، ولد عام ١٩٤٦، وقدم من إنتاج المركز القومى للسينما " وصية رجل حكيم فى شئون القرية و التعليم " عام ١٩٧٦، وفى عام ١٩٧٩ قدم " العمل فى الحقل " . يدور الحوار بين الصديقين ، الزميلين خيرى وداود ، العاشقين لفن السينما :

" انا حأعمل سينما جديدة ، أفلام تكسر الدنيا ".

"انت مش حتعمل حاجة أبداً. أنا حغير شكل الدنيا. من هنا حنبدأ موجة جديدة ".

المضمون هو الأهم، والمضامين تعكس القلق والرغبة فى التغيير، دون الالتجاء لتكوين جماعة، وبدون شعارات يمكننا أن نتحدث عن جيل يقدم سينما أخرى، تبدأ إرهاصاتها مع السينما التى لا تكذب، ومع ذلك تتجمل. من خلال الوظيفة فى المركز القومى للسينما التسجيلية تظهر البدايات.

بين مولد خير بشارة وداود عبد السيد عام واحد فقط ، ويبدو أن داوود يكن تقديراً للمثل الشعبى " أكبر منك بيوم يعرف عنك بسنة " فيتعامل من هذا المنطق ويتصرف كحكيم للدفعة المشاغبة التى تخرجت عام ١٩٦٧، ويسلك طريق الحكماء فيقدم فى فيلمه التسجيلى الثانى " وصية رجل حكيم فى شئون القرية و التعليم " الذى لم ينبذ فيه التعليق الذى تعامل معه المجددون كشر مطلق، بل استخدمه بشكل جديد يحقق جدلا بين فريق يعارض تعليم أبناء القرية ويعتقد أن تعليم الفلاحين يهدد سلامتهم، وفريق آخر منحاز إليه بقوة، ويدافع عن قضية تعليم الفلاحين وتطوير القرية إلى حد يعرضه للقتل.

وصية رجل حكيم

بعد أن يهدى المخرج فيلمه إلى الدكتور طه حسين و تلامذته ، يبدأ باستعراض لقرية مع موسيقى هادئه . ونشاهد لقطات ممتنوعة لممارسات الفلاحين اليومية ، ويأتينا صوت المعلق " الممثل جميل راتب " : " تبدو القرية المصرية بلا تغيير، الهدوء و السكينة .. منذ آلاف السنين.. الفلاح الفقير وخالى البال ، يملك مالا يمكن شراؤه بالمال ، السلام والهدوء و السكينة و المحبة " ثم يغير من طريقة أدائه ويقول بلهجة تمثيلية : " كل الحياة الآمنة مهددة بالانهيار، فتحت الجلد يجرى تغيير خطير فى حياة القرية "، يمضى التعليق على هذا النحو ليكتشف المشاهد أن التغيير الذى يخشاه المعلق ويتبناه فريق من القرية ، هو تعليم الصغار فى المدارس، وتعليم الكبار فى برامج محو الأمية، ويكشف داوود فى فيلمه عن القوى التى لا تريد أن يتعلم الفلاحون، ونراهم فى زاوية من أسفل امام منازلهم التى تعتبر قصورا مقارنة بمنازل الفلاحين الفقراء المحتاجين للتعليم لكى يحافظوا على حقوقهم ويعرفوا كيف يطالبون بها. ويقدم المخرج شخصية المعلم إبن القرية ودوره فى توعية الفلاحين الكبار وتبنيه لبرامج محو الأمية، وتواجده فى جلسات مناقشة مع الفلاحين فى قضايا عامة.

ونسمع المعلق يقول: مال الفلاح و السياسة ؟، ويستمر المخرج فى توضيح ربط التعليم بالتطور

من خلال المدرس ، بينما الرأى الاخر مستمر من خلال التعليق : " يريد تغييرما خلقه الله ، اعزلوه ، فهو مفسد شرير " . الصورة للمدرس فى لقطة عامة يسيرمع تلاميذه الصغار ممسكا بحنو يد أحدهم وحوله باقى التلاميذ والتلميذات.

المدرس مع فلاح يحكى كيف عرضوا عليه مبلغ " ٥٠٠ جنيه " لكى يقتل المدرس، لكن المدرس يعجب به ويصبح صديقا حميما له.

يستمر داوود فى عرض فوائد التعليم من وجهة نظر الفلاحين، ويقاطعه المعلق الذى يمثل القوى المعارضة، يقول عنهم فلاح: " الناس اللى مش من مصلحتها إن الفلاحين يتعلموا " .

يضرب بهم مثلا بلقطة مأخوذة بزاوية من أسفل لرجل من الاثرياء فى بيته الفخم وبعده موكب المدرس حاملا " الكلوب " – مصباح الاضاءة الذى يعمل بالكيروسين، كرمز لنور العلم الذى يحمله المدرس إبن القرية، فى عدة لقطات له سائرا فى ليل القرية مارا على منازلها حاملا الكلوب.

يستخدم داوود رسومات ثابتة تدعو لمقاومة التعليم وشنق الداعين له ، تذكرنا بشقاء الفلاحين وهم يحفرون القناة بالسخرة، بعده يقدم مشهدا لتعليم الكبار فى فصول محو الأمية، يقرأون سورة " إقرأ " من القرآن الكريم فى صمت نرى شفاه الفلاحين تردد الآية الكريمة، ثم عودة لمجموعة لقطات لتعليم الصغار، وينتهى الفيلم بمشهد يضم الفلاحين من الكبار و الصغار يشيرون لقافلة الفيلم مودعين.

يقول داود: لكل منا طريقته فى التفكير، كنت أكره التعليق الغالب على أفلام الفترة التى سبقت عملى فى الفيلم التسجيلى ، كان التعليق عادة رسمياً جدا ، أقول عنه " صوت ربنا "، صوت لا يأتيه الباطل أبداً، وهو يناسب المنهج الإعلامى و الأنظمة الشمولية، وحدث تغيير لجأ إليه عدد من المخرجين بأن يستنطقوا الناس العاديين، جعلوا الشخصيات العادية تتحدث، كانت هناك صعوبات تقنية كثيرة، وكان العمل يتم بوسائل بدائية ويخرج الصوت رديئا وغير متزامن مع الصورة، ثم ظهرت أفلام تستغنى تماما عن التعليق كرد فعل لمشاكله، وظهرت محاولات لعمل شكل جمال بعيدا عن التعليق، أما فى فيلم " وصية رجل حكيم " فإن طبيعة الموضوع فرضت وجهتى نظر، فكرت فى استخدام التعليق للتعبير عن وجهة النظر المسكوت عنها، لتظهر بشكل واضح وفج، وفى نفس الوقت أردت اللعب على تراث السينما التسجيلية الذى يظهر فيه التعليق معبراً عن وجهة نظر ربنا – الحقيقة المطلقة – وأترك المشاهد للحظات يصدق هذا المنطق، بعدها يرى وجهة النظر .. فما هو موقفك ؟ ".

يحصل الفيلم على جائزة التحكيم الخاصة من مهرجان الأفلام المصرية التسجيلية والقصيرة لعام ١٩٧٧، وجائزة اتحاد النقاد المصريين فى نفس العام مناصفة مع فيلم زميله خيرى بشارة " طائر النورس ".

يقول دواد : اخترت لعمل فيلم " وصية رجل حكيم فى شئون القرية والتعليم " محافظة كفر الشيخ وضعها متوسط ، ليست نائية تماما، ولا تكون المشكلة

فيها محلولة مثل محافظة المنوفية، بل محافظة تجميع عدة بيئات، صحراوية وساحلية وريفية، تجولت بها حتى وصلت الى هذه القرية حيث وجدت " الصراع " وهذا هو المنسى فى السينما التسجيلية. فى المهرجان الأخير شاهدت مجموعة أفلام تسجيلية عبارة عن تراكم بالصور، الفيلم التسجيلى يعنى القبض على صراع موجود فى الواقع، و السينما التسجيلية تبحث عن صراع موجود فى المجتمع، قد يكون صراعا مع الطبيعة ، بين الناس ... دراما، لابد من وجود صراع يجذب المتفرج لمتابعة الفيلم مهما بلغ طوله، الدراما هى البعد الغائب عن الافلام التسجيلية الحالية، وهى مشكلة تقنية وليست مشكلة أفكار " .

العمل فى الحقل

ورغبة فى الابتعاد عن قضايا إجتماعية قد تثير المشاكل فى مجتمع يتغير، فكر المخرجون فى تقديم أفلام عن الفنانين التشكيليين، اختار داود المصور حسن سليمان فكان فيلم "العمل فى الحقل " الذى يبدأ بصوت المعلق على شاشة سوداء : " أمس قال لى حسن أنه سيحدثنى عن نفسه و وسيشرح لى ما كان غامضا على ، وتركنى فى الحجرة وحدى ، وفجأة .... " – عند كلمة " فجأة "نرى لوحة فى العمق وتتحرك الكاميرا عبر الشاريوه مقتربة من لوحة " الحساب الأخير" حتى تصبح اللقطة متوسطة بعدها – وفى حركة " بان " – تستعرض الكاميرا اللوحة، و التعليق يقول " كان كل التلاميذ مقنعين إلا المسيح، حسن يقول إن كل البشر مقنعين إلا الأنبياء و الفنانين، إن القناع إذا تمزق أسفر عن وجه واضح، أما خلف وجه الفنان فأعماق ليس من السهل الغوص فيها – التعليق يمثل رأى ذاتى للمخرج، وبصورة مركبة تتداخل آراء حسن سليمان التى قالها للمخرج مع ما كتبه فى مقالاته، فالفنان حسن سليمان لا يرسم لوحات رائعة فقط بل هو فنان مفكر، حفر اسمه فى ذاكرة داود بعد أن شاهد لوحته " العمل فى الحقل " التى يقدمها لنا المخرج فى لقطة عامة ثابتة : النورج تسحبه بقرتان، والفلاح فى خلفية الصورة أعلى منتصف اللوحة.

الموسيقى السيمفونية تربط المشاهد معا، الكاميرا تستعرض الحوائط، رفوف عليها تماثيل، ثم فى العمق يتم القطع على لقطة أخرى للوحة، أنابيب الألوان و الفرش (أدوات الرسم). تثبت الكاميرا متأملة هذه التفاصيل ثم تتحرك فى بان حتى تصل إلى الفنان متأرجحا على كرسيه فى وضع متأمل تنقلنا نظرته المتأملة للوحة – عارى – وحركة رأسية من أعلى إلى أسفل " تلت دوان Tilt Down " ثم تفاصيل اللوحة، ثم لوحة أخرى، وعند هذا الحد يتدخل صوت المخرج – يقوم بدورة المعلق عبد الرحمن على : " كنت قد شاهدت بعض لوحاته الحديثة وذهبت ليوسف صبيح أحد مقتنيى أعمال حسن " ، هنا يتم القطع على الرجل الذى يحكى لنا عن حسن شارحا أسلوبه الفنى .

فى الشرح الذى قدمه المقتنى لأعمال حسن سليمان يذكر بداياته الأكاديمية واستعماله للألوان الذى تطور بعد ذلك وتسيدت الرماديات لوحاته، ينقل لنا داود عبر كاميرا علي الغزولي هذا الجو الرمادي أثناء تقديمهم لمنزل الفنان في بدايات الفيلم، وعندما نصل

للنهاية وتزامنا مع التعليق : " حسن هو الذي يقول أن الفنان يمتلك الشرط الإنسانى يأبى الهزيمة والحزن، لذلك فإن حسن في لوحاته دائما يحفر مساحة صغيرة من الضوء "" عندها نرى نفس الشخص وقد طغي ضوء برتقالى علي المشهد الذى كان رماديا".

الصورة التي صورها الفنان علي الغزولي في فيلم داود عبد السيد في الحقل لا تقل جمالا عن أعمال الفنان نفسه، حركة الكاميرا باستخدام الشاريوه تنقل المنزل بتفاصيله، أحجام اللقطات تعطي تنوعا للمشهد وتشكل إيقاعا موسيقيا بين اللقطات الاستعراضية واللقطات الثابتة ، الموسيقي المستخدمة ليست دخيلة على المشهد ففي مشهد لاحق نري الفنان يضع أسطوانة، ثم نراه في شرفة مرسمه سارحا، في حالة من السكون التى تسبق عاصفة الإبداع، الموسيقي تسلم للتعليق والتعليق ينتهي ليبدأ حوار الشخصية ، لا توجد في الفيلم لحظة واحدة أو خلجة يمكن الاستغناء عنها، داود يحقق في فيلمه التسجيلي (٢٣ ق) شرط نجاح القصة القصيرة : لا ثرثرة ولا تزيد من أى نوع وعلى المشاهد أن يكون يقظا حابسا أنفاسه لتصل إليه رسالة الفيلم كاملة.

يقول داود : تعليق فيلم " العمل في الحقل " ذاتى وليس موضوعيا، ذاتى بمعني أنه يمثل وجهة نظر مخرج يحاول عمل فيلم تسجيلي عن المصور الرسام، ووصف معاناته الشخصية لعمل الفيلم ، الحوار الدائر بين تعليق المخرج وكلمات حسن سليمان أسلوب يحقق الجدل بين ما يفكر فيه المخرج وبين الواقع والهواجس والأسئلة الشخصية لدي الفنان، عملت بهذا الأسلوب لأنني أحب التكثيف في الفن، لا أحب السينما المسطحة - بعيدا عن الأيديولوجيات - فليس الفيلم الذي يقدم وجهة نظر تقدمية هو هدفى، ولكنني أقصد بالتكثيف عمل فيلم له عدة مستويات ويحتاج لتفكير وانتباه المشاهد.

نعود للفيلم لنري كيف يضفر المخرج مشاهده : الفنان في لقطة عامة يدير أسطوانة ، نسمع موسيقى كلاسيكية، لقطة قريبة للأسطوانة وهي دائرة - كوسيلة إنتقال - ثم حسن سليمان جالسا في شرفة مرسم تتمهل الكاميرا عنده قليلا ثم تتسحب لتنقل أجواء المنزل، ويؤكد التعليق على عزلة الفنان وينقل لنا أسئلته وإجاباته من مقاطع من كتاباته التى درسها داود بعناية : " يدرك الفنان أن الفن صعب والعمر قصير " يأخذنا التعليق إلى عالم الفنان الداخلي أثناء التجول مع محتويات المرسم، الكاميرا تدور في إحساس دائرى، ونفاجأ بالفنان يعمل في لوحة.

المشهد السابق تجمعه وحدة الفكرة، فكرة عزلة الفنان التي يناقشها المخرج دون ثرثرة سينمائية وعبر تكثيف للقطات في إيقاع مشدود للغاية مع غنى تفاصيل الصورة وشريط الصوت، وأهمية كل كلمة.

تسود الموسيقى مع نهاية المشهد، وتستمر على المشهد اللاحق حيث يسير حسن وحيدا في شوارع القاهرة ، يتناول الأيس كريم، ثم يتوقف ليشتري لعبة ، وينتهي المشهد بلقطة قريبة له ممسكا باللعبة سعيدا مثل طفل، ونري بعدها بداية وحدة مشهدية جديدة، تبدأ بصورة لحسن وهو طفل رضيع ثم صورة له وهو أكبر وصورة ثالثة مع والديه، ويأتينا صوت

الشخصية تتحدث لأول مرة : " الواحد عاوز يفتكر طفولته .... " .
وهكذا لا يتم القطع بشكل متعسف، فكل شي خاضع للمنطق، والشخصية لا تقول أى كلام ، كلمات مختارة متفق عليها في جلسات سابقة، حكي حسن يصل بنا إلى سر شخصيته المتمردة : كل ده إدى الطفل الصغير التمرد والعناد على المقاييس اللي كانوا عاوزين يحطوها، وإللى فضل بس هو حب الواحد لمصر " .
قطع علي مشهد في حواري القاهرة، وحسن سائرا وخلفه بائع العرقسوس ثم صانعوا النحاس، جو كامل تتحرك فيه الشخصية وينقلها لنا المخرج لنقترب من عالم الفنان حسن سليمان.
مشهد يناقش معنى إلتزام الفنان الذى لا يرسم سوي الورود والكمثرى، وشرح من الفنان عن درس أعطاه له أستاذه عن الاقتراب من أبناء بلده ، لا ليرسمهم بالضرورة ، ولكن لتكون هناك مساحة للتعبير بتلقائية عن معان كالحب والحرية والعدل والكرامة ، أثناء حديثة يقدم لنا داود مشهدا بديعا للعجوز يعمل علي نول يدوى في الهواء الطلق، ويبدو كحكيم يغزل في الأساطير، وقبل أن تندهش من سحر اللقطات لا تنس أن علي الغزولى المصور والمخرج التسجيلى فنان تشكيلى في الأساس نجح مع المخرج وعبر لغة السينما أن يقدما تنويعات من اللقطة العامة والقريبة والمتوسطة لشخصية حقيقية وجدت بالصدفة في طريق العاشقين فنقلاها لنا بكل الحب، وكانت خير تعبير عن آراء حسن سليمان النظرية. كل هذا الثراء ولم يمض من الفيلم سوى بضع دقائق، وما زال لدينا المشهد الذى يرسم فيه أمامنا إحدى لوحاته بعد أن شحنته مشاهد الحياة التي رأينا بعضا منها، يسكت التعليق والحوار وتصاحبنا الموسيقى فقط لنحبس أنفاسنا ونحن نشاهد عملية الخلق الفني البديع للوحة من الطبيعة الصامتة لثمار الكمثرى الخضراء على نسيج حريري بنفسجي، إيقاع المونتاج الرائع للمونتير أحمد متولى لتنويعات اللقطات التي قدمها له كل من المصور والمخرج بسخاء، يتصاعد مع لقطات حسن القريبة مندمجا في عمله بكل تركيز.
أجهدنا المشهد ولا توجد مساحة لالتقاط الأنفاس، خاصة أن الفيلم ينقل لنا الحاضر عبر تحركات الفنان وممارسته لعمله وحياته والزمن الماضي بالاستعانة بالصور وحكي حسن، نشعر بأن حسن لا يكف أبدا عن العمل حيث نراه يخطط بقلمه أثناء تناول إفطاره ، ونقترب من النهاية وداود يتساءل : " جهد ما زال علي أن أبذله ، وتذكرت قول حسن إن خلق عمل فني في حد ذاته رحلة مميتة " .
ينتهي الفيلم بمشهد لاستحمام الخيول في نيل القاهرة، الحصان الجامح يصهل سعيدا بعد الحمام ويسوقه صاحبه المستحم أيضا، ونسمع التعليق في لغة شعرية : الحياة دائما كدورة النورج في الحقل – كذلك هو دائم العمل لا يكل – الحصان يصهل – لا يتوقف لأن بقاءه في العمل .. في الحقل " .
ومن بحر النيل إلى بحر حسن المرسوم في لوحات خضراء رمادية ، عدة لوحات للبحر يتساءل معها المخرج : لماذا يرسم حسن البحر ؟.
السؤال أجاب عنه الفيلم كله الذى لم يتوار فيه المخرج، بل قدم حوارا أشبه بجدل مع فنان يعمل في حقل فني آخر، فنان مصور رسام رأى فيه السينمائي نفسه.

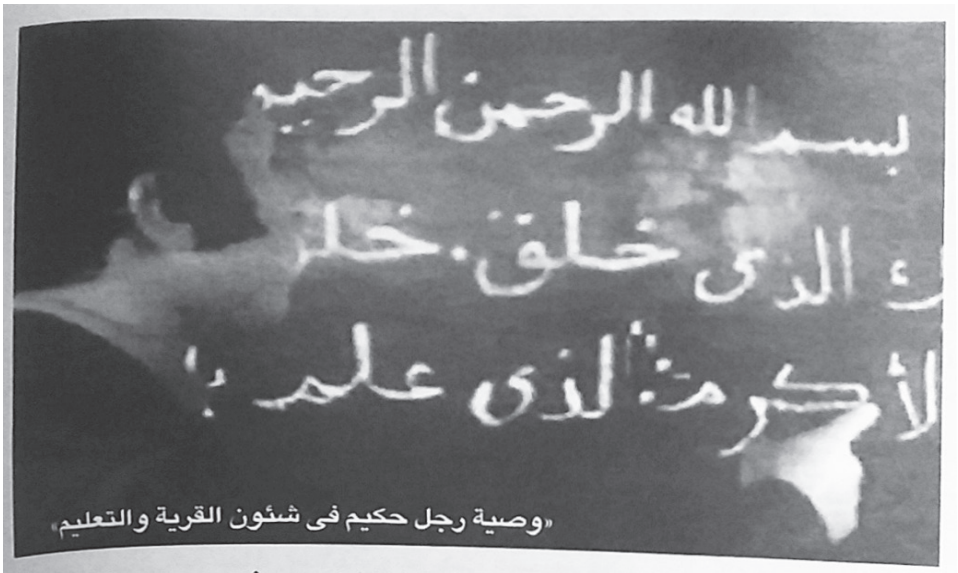
يقول داود : " نتيجة عدة جلسات مع حسن سليمان والتحضير للفيلم، قرأت ما كتبه من مقالات وتناقشا واتفقنا على الحديث عن أجزاء معينة، وما حكاه لي سابقا أعيد تصويره، وحتى التعليق كان جاهزا، بالطبع تكون هناك مقترحات أثناء التصوير وفي المونتاج ، والوعي في الفيلم التسجيلي يكون بعدم تزييف الواقع، بإحضار شخصية تمثل مثلا أو بجعل الشخصية تقوم بأداء ما لا تقوم به في حياتها الحقيقية، ومن الطبيعي أن يعمل المخرج تحت أي ظروف، لكن لابد من المعاينة والتحضير ".

يكتب داود السيناريو لفيلمه التسجيلي علي الورق بعد المعاينة ، فلا تكون هناك مشاكل فى التصوير ولا فى المونتاج إلا فيما يتعلق بتقنيات جودة الصوت المسجل وتزامنه مع الصورة – وقتها كانت توجد مشكلة فى المعدات – وهناك جهود مع المعمل لتحقيق أعلى جودة للصورة بالإضافة لوجود بعض المشاكل الإنتاجية.

فريق عمل فيلمه "وصية .." ٢١٠٠٠ ق – إنتاج ١٩٧٦، المكون من سعيد شيمي للتصوير، عادل منير للمونتاج، وجهاد داود للموسيقى، سيتغير بالكامل مع فيلم " العمل في الحقل " ٢٣ق، إنتاج ١٩٧٩ ، فيعمل معه علي الغزولى في التصوير وأحمد متولى فى المونتاج ويوسف عزيز في الموسيقى، ومع تغير فريق العمل لا يتغير المنهج الذى اختاره الفنان السينمائى أسلوبا لعمله، المنهج الجدلى المكثف الذى يعمل على إثارة العقل ودفع المشاهد للتفكير فى القضايا المعروضة.

يقول داود : " عمل الأفلام التسجيلية كان سلاحي ووسيلتي لأعرف بلدى وناسى، وأنا مخرج صغير لا يعقل أن أقعد مع حسن سليمان على قهوة مثلا، وكان عمل فيلم عنه هو وسيلة لمعرفته . العمل في حقل الفيلم التسجيلي يمثل طرقا مختلفة للدخول في عوالم أخرى، عالم الفلاحين فى " وصية رجل حكيم " وعالم كبار الفنانين فى " العمل في الحقل "، لم تكن رغبتى فقط أن أكون مخرجا، بل إن الذهاب لرؤية أماكن وشخوص كانت متعتي ".

نشر فى باب جماليات السينما التسجيلية المصرية (٢) الفن السابع العدد ٢٣



التكشيف فى (وصية رجل حكيم) و(العمل فى الحقل)

داود عبد السيد: الصراع، وليس مجرد «تراكم الصور»

صفاء الليثى

المنهج العلمى فى أفلام توفيق صالح التسجيلية

إلى أى مدى يمكن الربط بين خيرى بشارة ودوود عبد السيد وتوفيق صالح، أشعر بحجم الدهشة إزاء أعمالهم التسجيلية على وجه الخصوص. ثلاثة مناهج مختلفة لعمل سينما تسجيلية، ومع ذلك يجمعها عنصر هام جدا ، هو الإعداد الكامل والسيناريو المكتوب على الورق، فبعد أن قدم توفيق صالح فيلمه الأول " درب المهابيل" الذى كتبه له نجيب محفوظ عام ١٩٥٥ ، قدم فيلمين تسجيليين هما " كورنيش النيل" و" فن العرائس" من إنتاج صندوق دعم السينما الذى اقترح انشاءه على يوسف السباعى بعد أن اختاره ليكون سكرتيرا للجنة السينما بالمجلس الأعلى للفنون والآداب.

" فن العرائس"

بعد التترات نرى منظرا طبيعيا جميلا لبحيرة بها ورد النيل، فراشة تطير وتقف على وردة من الديكور. وفنان يرسم الوردة، ثم قطع عليها وقد أصبحت عروسا على مسرح فى لقطة عامة، تدخل الوردة العروس وتنضم إلى مجموعة عرائس مثلها على شكل الوردة، لقطة أوسع للعرائس على المسرح وستائره ظاهرة ، لقطة قريبة للعروس البطلة تنهى رقصتها، تتراجع الكاميرا فنرى اللاعب الرسام العاشق يمد يده برقة ويرفع العرائس الصغيرة، وهنا يدخل التعليق : فن العرائس بدأ فى الشرق فى مصر الفرعونية وامتد للصين ثم انتقل إلى أوربا.

كما نرى ، يبدأ الفيلم بمقدمة متخيلة كفيلم روائى ، ثم سمعنا معلومات تاريخية وشرحا علميا وافيا عن طريقة صنع العروس بلقطات واضحة يتزامن معها التعليق الذى يشرحها ، يد الرسام ترسم الشخصية ثم تحولها إلى أجزاء على الورق ، ثم يبدأ الإعداد والصنع من الخشب .

المشاهد يسيطر عليها إحساس كرتونى ، وموسيقى على اسماعيل تتطابق مع الحركة مثل تكنيك الكارتون ، موسيقى على اسماعيل المميزة لفترة الستينيات تستمد جذورها من التيمات الشعبيةمع توزيعها بشكل العصرى. التعليق يقول : " يتطلب فن العرائس صناعة دقيقة ، ويتميز بعدم التقيد بالواقع" ، التعليق علمى يقرأ بطريقة جادة، الصورة تنتقل إلى المسرح حيث فرقة شعبية راقصة وعازف قانون وطبال وعازف ناى، توزيع موسيقى للنغمة الشعبية "عطشان يا صبايا" ومشهد لطيف لموضوع يتم شرحه بالتعليق: " هذه العروس صنعت لها كل الأجزاء التى يحتاجها التحريك ثم حركة بالكاميرا " تلت أب" لإظهار الصليب الذى يربط الخيوط التى يحركها اللعب. وهكذا لا ينسى توفيق صالح إظهار لاعبى العرائس وبراعتهم فى التحريك . وتتغير الموسيقى مع مشهد عرائسى آخر، ويستمر التعليق : " فن العرائس يستمد أصوله الشعبية من خلال عرق الفنانين الذين يبذلون الجهد، وكل عروس تختلف عن الأخرى، " .قدم توفيق صالح " فن العرائس ببناء تقليدى يتضمن معلومات وافرة بشكل بسيط تسلم فيه الموسيقى للتعليق، والموسيقى تعكس جو الستينيات حيث الطموحات الفنية

المعتمدة على الحس الوطنى والشعبى وصولا للعالمية.
الفيلم لا تزيد مدة عرضه عن سبع دقائق، وفريق عمله يضم كبار الفنانين الذين سيصنعون أفلاما تكتب بحروف من نور فى تاريخ السينما المصرية، الإخراج توفيق صالح، التصوير عبد العزيز فهمى، المونتاج إميل بحرى، الموسيقى على اسماعيل ، التعليق قراءة سامية صادق.
يقدم توفيق صالح فيلمه هذا بطريقة علمية بسيطة وبلا أبعاد مركبة وبعيدا عن القضايا الاجتماعية ويقول عنه : " كنت أنوى الربط بين العروسة الحديثة وبين التراث القبطى والإسلامى، لا يوجد سوى مصر التى بها عروسة المولد الحلاوة، كنت أفكر فى الربط بين عروسة المولد وبين مريم العذراء، هالة النور فى الأيقونة تقابل تاج العروس، والحصان هو حصان القديس كما فى الأيقونات القبطية. كنت سأقدم هذا وأبدأ من الفراعنة لكن أحمد بدرخان- أحد الرؤساء وقتها اعترض قائلا :" عاوز تعمل فيلم علمى!.. احنا عاوزين حاجة خفيفة كده، دعاية عن مسرح العرائس ".

" نهضتنا الصناعية وسؤال من نحن "

يكمل توفيق صالح : استفدت للغاية من إخراج هذا الفيلم، وعرفت بالخبرة والمعايشة ماذا يحدث بالضبط داخل المجتمع عندما يتطور ويتغير. وأفلامى التسجيلية الأولى ارتبطت موضوعاتها بمظاهر حضارية محلية. كما ظهر فى فيلم " نهضتنا الصناعية" وسط التغييرات الجتماعية لتجربة الثورة، وبوما ما كنت أفكر فى عمل فيلم روائى عن مصنع نسيج أنشأ فى قنا، ولم أجد منتجا. العاملات فيه تحضرن من مجموعة قرى حول قنا، فى البداية كانت الفتاة تسير على قدميها من قريتها حتى تصل إلى المصنع، تسير ساعة أو ساعتين لتصل فى موعدها، وآخر النهار تعود نفس المشوار، فكرت فيما لو أن مدير المصنع أحضر دراجة لكل فتاة ليوفر الوقت. وبعد ركوب الدراجات تغير منطقهن وتغيرت نظرتهم لأنفسهن وللرجال. وتغيرت أيضا نظرة الرجال لهن. فكرت فيما لو استطعت أن أخرج هذا الفيلم عام ١٩٦٢ بعد فيلم " صراع الأبطال" ولم أجد منتجا من منتجى السينما الروائية يتحمس لفيلم يناقش كيفية تغير السلوك الاجتماعى عبر تغير علاقات العمل. تعلمت هذا أثناء العمل فى الفيلم التسجيلى " نهضتنا الصناعية" .
مالم يقله توفيق صالح أن مسيرة الفتيات بالدراجات تحولت فى السينما الروائية لشكل من التغير فى الطبقة الوسطى عبر فيلم " حواء على الطريق" المستمد من فكرته الأصيلة عن التغير الاجتماعى الناتج عن تغير علاقات العمل.
يقدم توفيق صالح بعد نهضتنا الصناعية فيلم " من نحن " باللغة الإنجليزية عن اللاجئين الفلسطينيين وعن هذا الفيلم يقول: " هذا أهم فيلم تسجيلى قدمته فى حياتى ولا توجد

نسخة منه، جزء من الفيلم متضمن بمونتاج مختلف فى فيلم " المخدوعون" . من نحن كان وثيقة استعان بها الجميع – خاصة الأجانب- عند عمل أى فيلم عن فلسطين، والفيلم لا توجد به عناوين (تترات) فقط كتبت عليه هئية الاستعلامات، إنتاج منظمة طلبة فلسطين ، الفيلم موجه للأجانب بلغة إنجليزية، موجه إلى أمريكا بصفة خاصة، ويبدأ بتعليق : " نحن الناس Out Of Focus نحن ناس كصورة خارج البؤرة " ، ثم تتضح الصورة ، والمقصود أنهم غير واضحين للعالم. وهى رسالة الفيلم. بعد " من نحن" قدمت فيلم صراع الأبطال ثم " القلة " وبعده مجموعة الأفلام الروائية الطويلة.

" القلة " أم " القلل القناوى" ؟

فيلم " القلة " الذى دعى للاشتراك فى مهرجان السيراميك بفرنسا فى أبريل القادم،(أبريل ٢٠٠٠) له نسختان، نسخة صنعها المخرج برؤيته وعلى مسئوليته الكاملة، باسم " القلة" ونسخة أخرى تدخل فيها آخرون ممن يملكون حق التدخل – كما يرى توفيق صالح- رغم كل ما حدث معه، وكانت باسم " القلل القناوى" الفيلم الذى يبدأ بمشربية موضوع عليها القلل وصوت تعليق : " بلغت الجمهورية العربية المتحدة شأنا كبيرا فى التصنيع .... الثلاجات والآلات الحديثة ، ومع ذلك يفضل بعض الناس الشرب من القلة، والقلة هى المبرد الطبيعى ، وهى تبرد المياه بناء على نظرية علمية ..." ويمضى بنا الفيلم والتعليق شارحا بمنهج علمى كيفية صنع القلة بتفاصيل دقيقة وإيقاع متدفق. وتظهر اللقطات فى زمنها الحقيقى، وعندما يتم القطع على دولاب الفخار نسمع لحن سيد درويش " القلل القناوى" وبعد الشرح الوافى لمراحل التصنيع يتم استعراض نماذج مختلفة من القلل، ونستريح من التعليق قليلا، وتنفرد الموسيقى بشريط الصوت ، ثم يعود التعليق لاستعراض تاريخى، ونرى صبيا صغيرا يثقب شباك القلة لسهولة عملية الشرب. مع موسيقى مستوحاة من اللحن الشعبى لصبر أيوب. ونعود لمشاهد من الحياة ، القلة على سور شرفة منزل ونسمع تعليق: " كلما أحس الإنسان بالعطش عاد للقلة" وتنزل تترات الفيلم، القلل القناوى ١٢ ق، سيناريو وإخراج توفيق صالح، تصوير على حسن، مونتاج جميل عبد العزيز، تعليق أنور المشرى، معامل استديو مصر، إنتاج مؤسسة دعم السينما .

أما فيلم " القلة " ١٩ ق الإبداع الأصلى للفنان توفيق صالح فإنه بالإضافة لمشاهد " القلل القناوى " يتضمن مشهدا يبدو كمشهد من فيلم روائى لراقصة ترقص بشمعدان من قلل الفخار ، ثم تتجه إلى مجموعة من الرجال يناولونها قلة تشرب منها ثم تضعها على رأسها وترقص بها. ثم تضعها على الأرض وتدور راقصة حولها، وتلقى بجلبابها الطويل فوقها ، ثم تهبط وتأخذ القلة وتخفيها بين ساقيها، وتواصل الرقص وقد اختفت القلة . يحبس المشهد أنفاس المشاهدين. وينتقل المخرج بعدها لشرح الأفكار الشعبية المرتبطة بالقلة، القلة التى يوضع بها البخور، ثم قلة المولود الأنثى والمولود الذكر، والقلة المزينة التى يهديها العريس لعروسه ، والقلة التى نكسرها وراء ضيف غير مرغوب فيه. تنهى النكتة هذا المشهد ، ويعود الفيلم ليؤكد قدم صناعة القلة، ولا يوجد بالطبع التعليق الذى سمعناه فى بداية فيلم "

القلل القناوى" عن : " الجمهورية العربية المتحدة التى بلغت شأنا كبيرا فى التصنيع.
يمتلك توفيق صالح ذاكرة قوية لا تنسى التفاصيل غالبا، وقليلا ما يقول – عندما لا يكون متأكدا- مش فاكر، ومعى يتذكر تفاصيل عمل فيلم " القلة" قائلا: " القلة لها جذور تاريخية فى حياة مصر، فى الحقيقة لم أتربى على الشرب من القلة لأن والدى طبيب وعشت فى العاصمة، لكننى عرفت أناسا كثير فى مجمل أعماله، يفضلون الشرب من القلة ، بيقولوا طعمها بيبقى أحلى، (كان يتحدث إلى وكأنه يعتذر عن وضعه الطبقى مقارنة بالآخرين الذين يعبر عنهم ببراعة فى مجمل أعماله). أولا ليه فيلم " القلة" اتعمل، (يواصل المخرج الكبير حديثه بسؤال ثم يجيب)، السينما فى مصر كانت فى إحدى أزماتها ، وكان الناس يشتكون من قلة الشغل- الشكوى المستمرة للسينمائيين- وكان هناك اجتماع شهير مع وزير الثقافة لمناقشة مشكلة السينما ، قال أحد المخرجين للوزير أنه رهن ساعته لكى يستطيع أن يدفع ثمن المواصلات ليحضر الاجتماع. طبعا هذا الرجل كان قد دفع خلو رجل فى شقة لزوجته الثانية قبلها بيوم - أكاذيب شهيرة لبعض السينمائيين- فقرر وزير الثقافة أن تنتج أفلام قصيرة بين ١٠ و٢٠ ق كنوع من المساعدة للسينمائيين. وتولى ستديو مصر مقاولة ١٥ فيلما وتم التعاقد مع ١٥ مخرجا ، وكان نصيبى فيلم " القلة" دون أن أختار الموضوع. عملت دراسة للفيلم فى أربعة أيام، وأربعة أيام أخرى للتصوير ويومان أو ثلاثة للمونتاج. حضرت اللجنة الوزارية لمشاهدة الفيلم ، كنت قد قرأت فى إحدى قصص يحى حقي من مجموعة " دماء وطين" التى تضم " البوسطجى" وصفا لراقصة فى السوق ترقص بقلة على الأرض كما ظهر فى الفيلم، ولم أجد أحدا شاهد هذا الطقس الشعبى كما صوره الأديب يحى حقى، وأثناء بحثى التقيت مع راقصة فى ملهى صحارى سيتى بجوار الأهرام تقدم رقصات بالزى الفلاحى، سألتها عن هذه الرقصة فقالت لم أسمع بها ولكن أجرب. وبالفعل اتفقنا على عمل المشهد ، جاءت اللجنة للمشاهدة فى استديو مصر، كنت بالخارج أنتظر،وسمعت قهقهة وهياجا ولخبطة فى القاعة وبعد الخروج، سألنى رئيس اللجنة، صديقي نجيب محفوظ،: القلة راحت فين؟ " .
عند مشاهدتى للفيلم، اعتقدت لوهلة أن هذا المشهد مستنسخ من فيلم روائى، ولكن مع استمرار اللقطة تأكد لى أنه مشهد مؤسس للفيلم خصيصا، تساءلت : كيف يبدأ فيلم بمنهج علمى دقيق ثم يتحول عند نقطة معينة إلى نسيج روائى؟ أجاب المخرج الكبير: " هذا تسجيل لعادات، واللقطة تبدأ بالراقصة تشرب من القلة، والمفروض حسب التقاليد أن يشرب العريس من القلة ثم تؤدى الراقصة رقصتها، وهو نوع من تمجيد الخصوبة والفرح بها، ولذلك جعلتها تشرب ثم تذهب للعريس وتضحك معه قليلا، ثم تؤدى الطقس الذى يوحى بالخصوبة. هذه اللقطة كانت الاعتراض

الأساسى على الفيلم من قبل اللجنة، ثم تفرعت الاعتراضات. كيف نقدم فيلما عن القلة ونحن نصنع ثلاجات، والاعتراض الأهم : كيف يفكر أحد فى عمل فيلم عن القلة لا يتضمن موسيقى سيد درويش " القلل القناوى"؟ لم أعترض وادعيت أن نسخة العمل مستهلكة ولا أقدر على عمل التصليحات بها، والحقيقة أننى أخذت الاستاندرد ، سرقتها وأحضرتها هنا فى البيت ، ولم تكن نسخة العمل تالفة كما ادعيت، فالمونتاج لم يستغرق سوى ثلاثة أيام، وعملنا الفيلم الجديد على نفس نسخة العمل للفيلم الأساسى، فيلمى " القلة" ١٩ ق كاملا بكل رؤيتى.

أسأله، من كان يملك حق التدخل فى عمل المخرج وتغيير ما يلزم؟ هل هى الدولة بوصفها جهة الإنتاج؟ يجيب: " لا .. وحتى لو كان الفيلم لشركة إنتاج خاصة، فإننى أعتقد أن سبب ضياع السينما هو دلع المخرجين، وعلو كلمتهم على الإنتاج. سبب الأزمة الحالية هو العمل من خلال عقلية واحدة، وجود عقليتين أفضل، وفى صالح الفيلم بطبيعة الحال، واللجنة كان يرأسها واحد من أكبر كتاب مصر- يقصد نجيب محفوظ- . ومع تقديرنا الشديد لرأى الأستاذ توفيق صالح فإن نسخة فيلمه " القلة " بدون تدخل الجهة المنتجة أفضل كثيرا من فيلم " القلل القناوى" الذى بدا عاديا وخاليا من أى ملمح خاص يشير إلى صانعه، صاحب الأفلام الروائية الرائعة.

" فجر الحضارة السومرية القديمة" بالعراق

بعد " القلة " ١٩٦١ يعود توفيق صالح إلى أفلامه الروائية،فيقدم " المتمردون" و" زقاق السيد البلطى" و" يوميات نائب فى الأرياف" فى مصر، ويقدم " المخدوعون " فى سوريا ، ثم يسافر إلى العراق ويعمل بالتدريس ، وهناك يطلب منه عمل فيلم عن الحضارة فيقدم " فجر الحضارة السومرية القديمة" وعن هذه التجربة يقول. : " هذا الفيلم أتعبنى كثيرا فى المونتاج، عندما أقدم فيلما عن الصناعة أو الزراعة يكون لدى فكرة عما أنوى عمله، فى أول يومين، وأثناء المشاهدة والتصوير - وليس لدى سيناريو- تتخلق فى رأسى فكرة أخرى، وأقوم بقلب الفيلم كله فى دماغى، بعدها أعرف تقريبا الشكل النهائى للفيلم. فى " فجر الحضارة" لم تكن لدى فرصة للمعاينة نتيجة لصعوبات إدارية وأمنية. فقررت أن أصور المتاح / ما يعجبنى من المتحف الوطنى، واحترت فى البداية كيف أبنى الفيلم، بينما كان هذا أكتر فيلم قرأت له كتبا قبل التصوير الذى استغرق عشرة أيام بمعدل ساعتين فى اليوم. إلى أن وصلت لفكرة، وبنيت الفيلم بعد حيرة أربعة أيام، لأن الأمور أثناء التصوير لم تكن واضحة فى ذهنى. "

أسأله هل أربعة أيام وقت كاف ؟ هناك أفلام تستغرق شهورا فى عملها. قال: " أنا أسمع عن هذا وأندهش جدا، وأرى أن الفيلم التسجيلى فى مصر بشكل عام ضعيف

جدا، باستثناء قلة. من الممكن تصوير مائة لقطة لموضوع معين، انما بشيء من المنطق يتم ترتيبها باقتراحات من المونتير ، وبعد التركيب والترتيب يتم إحضار من يؤلف تعليق لربط كل هذا. وأظن أن قسما كبيرا من الأفلام التسجيلية ، على الأقل فى بدايات معظم المخرجين أصحاب الأسماء الكبيرة الآن يتم تنفيذها بهذا الأسلوب. لذا أعتبر كثيرا من المخرجين التسجيليين فى مصر غير سينمائيين، لقد أصبحوا سينمائيين فى ظروف خاصة ، البعض لديه وجهة نظر سياسية تضيف قطعا للفيلم، والبعض الآخر لديه وجهة نظر جمالية وفهم لتشكيل الصورة، ومع عملية بناء الفيلم يصبح شكله معقولا. إلا أن كل ها ليس سينمائيا ، السينما صحيح فن وفكر، ولكنها أيضا حرفة، صنعة أولا، وعلى المخرج أن يعرف عمل التصوير والمونتاج والصوت ، وكل من المونتير والمصور والمخرج يجب أن يكونوا متمكنين من حرفتهم، وإلا صنعوا فيلما ناقصا.

نشر فى باب جماليات السينما التسجيلية المصرية ٣ مجلة الفن السابع العدد ٢٦

الصور الأربع اليمنى من فيلم «القلة» والصورتان السفليتان من فيلم «فن العرائس»

من «القلل القناوى» إلى «حضارة السومريين» مروراً بـ «فن العرائس» و«كورنيش النيل» و«نهضتنا الصناعية»

المنهج العلمى فى أفلام توفيق صالح التسجيلية

صفاء الليثى

■ أى مدى يمكن الربط بين خيرى بشارة، وداود عبد السيد وتوفيق صالح؟ أشعر بحجم الدهشة حالهم التسجيلية على وجه الخصوص. ثلاثة مناهج مختلفة لعمل سينما تسجيلية، ومع ذلك معها عنصر هام جدا، هو الإعداد الكامل والسيناريو المكتوب على الورق، فبعد أن قدم توفيق ح فيلمه الأول «درب المهابيل» الذى كتبه له «نجيب محفوظ» عام ١٩٥٥، قدم فيلمين تسجيليين «كورنيش النيل» و«فن العرائس» من إنتاج صندوق دعم السينما الذى اقترح إنشاءه على يوسف السباعى بعد أن اختاره ليكون سكرتيرا للجنة السينما بالمجلس الأعلى للفنون والآداب.

«فن العرائس».

بعد الثنرات نرى منظراً طبيعياً جميلاً ؛ النيل، فراشة تطير وتقف على وردة من برسم الوردة، ثم قطع عليها وقد اصبح مسرح. لقطة عامة، تدخل الوردة العرو مجموعة عرائس مثلها على شكل الور للعرائس على المسرح وستائره ظاهر للعروس البطلة تنهى رقصتها. تتراجع اللاعب الرسام العاشق يعد يده برقة و الصغيرة، وهنا يدخل التعليق: «فن ال الشرق فى مصر الفرعونية وامتد للعص اوربا».

كما نرى.. بدا الفيلم بمقدمة متخيلة ك سمعنا معلومات تاريخية وشرحا ع طريقة صنع العروس بلقطات واضح التعليق الذى يشرحها، يد الرسام ترس تحولها إلى أجزاء على الورق، ثم يبدأ من الخشب.

المشاهد يسيطر عليها إحساس كرتو على إسماعيل تتطابق مع الحركة مثل موسيقى على إسماعيل المميزة له تستمد جذورها من التيمات الشعبي بشكل عصرى. التعليق يقول: «بتطل صناعة دقيقة.. ويتميز بعدم التقيد با علمى يقرأ بصورة جادة. الصورة تنتا فرقة شعبية راقصة من العرائس راقص وطبال وعازف ناى. توزيع موسيقى «عطشان يا صبايا» ومشهد لطيف لمو بالتعليق: «هذه العروس صنعت لها يحتاجها التحريك»، ثم Tilt-up لإظه يربط الخيوط التى يحركها اللاعب. توفيق صالح إظهار لاعبى العرائس التحريك، وتتغير الموسيقى مع مش ويستمر التعليق: «فن العرائس الشعبية من خلال عرق الفنانين الذي كل عروس تختلف عن الأخرى...» العرائس» ببناء تقليدى يتضمن معل بسيط تسلم فيه الموسيقى للتعليق جو الستينيات، حيث الطموحات الق الحس الوطنى والشعبى وصولا للع الفيلم لا تزيد مدته عن سبع دقائق، كبار الفنانين الذين سيصنعون أفلا نور فى تاريخ السينما المصرية: الإ التصوير عبد العزيز فهمى، الموس الموسيقى على إسماعيل. التعليق يقدم توفيق صالح فيلمه هذا بظ وبلا أبعاد مركبة وبعيدا عن الـ ويقول: «كنت أنوى الربط بين العر

la conscience sociale, et les
croyances qui s'y rattachaient

محمد شعبان : الناس في قفص والحيوانات تتفرج !

التحق محمد شعبان بالمعهد العالي للسينما عام ١٩٧١، وقت غليان شباب مصر ممثلا في طلاب جامعاتها ، غضبا من حالة اللاحرب واللاسلم التي عاشتها مصر بعد هزيمة ١٩٦٧، تخرج في معهد السينما قسم الإخراج عام ١٩٧٥، ثم تتلمذ على يد الأستاذ شادى عبد السلام يتعلم ويدرس حتي قدم أول أفلامه " سلام مربع " عام ١٩٨١ عن فرقة موسيقية تعزف على الآلات النحاسية في الأفراح الشعبية – فرقة حسب الله .

تلميذ شادي عبد السلام ، ويسمونه أيضاً «مخرج إنجى افلاطون»

ونستعرض أول فيلم " سلام مربع " الذى يبدأ بلقطة قريبة لوجه العازف على الفلوت ثم العناوين مكتوبة بخط يدوي وموسيقى العزف مستمرة على التترات، لقطة متوسطة للعازف، ثم بان لليسار لصبى يستمع لشرح العازف الذي يحكى عن بداية الفرقة وتعلمهم العزف فى الجيش الانجليزى ومعرفتهم للمقطوعات العالمية وتفضيلهم للموسيقى الشعبية، أثناء حكية يفتح باب خشبي معلق عليه صورة للفرقة، ويقدم المخرج عدة لقطات للصورة بتقطيعات متنوعة موضحا الآلات المختلفة وأفراد الفرقة بزيهم المعروف بلونه الكاكي وأزراره الصفراء، علي الصورة مكتوب محمد ابن حسب الله ، نعود للعازف الكبير بينما يتمرن الصغير والرجل يحكي عن اهتمامهم بتدريب الأولاد منذ الصغر، لقطة أوسع تظهر أحد أفراد الفرقة وهو يشد الطبلة الكبيرة .

كلام الرجل بفخر عن الباشوات الذين عزفت لهم فرقته، وأم كلثوم التي عبرت عن إعجابها بهم، يتناقض مع ما ينقله لنا المخرج من بؤسهم، وتواضع مسكنهم .

ثم يقطع علي لقطة للسوق والكاميرا تركز على رجل يتجه نحوها، ثم يصل للمجموعة التي بدأ معها الفيلم ويطلب منهم حضور فرح ، الصبي يجرى ويجمع أفراد آخرين من على المقهى، يجرى فى حارة أخرى، الكاميرا تصعد ماسحة منزلا لتصل إلى حلية عربية على سطح المنزل، عودة لرئيس الفرقة يخيط زرارا في سترة الزي، وآخر يلبس البنطلون، وأحدهم يجرب الترومبيت في بروفة مختبرا صوته.

مجموعة اللقطات في إيقاع متصاعد يوضح كيف دبت فيهم الحياة عندما أتاهم عرض العمل. يسيرون في الشارع، يظهر للمشاهد بوضوح اسم المكان : " عطفة عوف " السوق وأعضاء الفريق سائرون في المنطقة، حاملين آلاتهم الموسيقية النحاسية كبيرة الحجم، والطبلة الكبيرة، السوق ملئ بالبرتقال، الكاميرا تتحرك الكاميرا في Tilt – up حتى تنتهى اللقطة بقبة على سطح عمارة، وقطع أقرب للقبة.

يربط المخرج بين عمارة المكان وأصالة المبانى وبين الفرق التى تعيش في هذا الحى الشعبى " عطفة عوف"، ونعرف أكثر مما يقوله كبير الفرقة من الصورة التى تشرح الكثير، قبل أن ندخل في عالم الصور القديمة وعليها اسم مؤسس الجمعية – الفرقة – نوتة موسيقية مكتوب

عليها المزوركة التركى، يتحرك المخرج بكاميراه على الصور، باعثا فيها الحياة وفينا الحنين، ويدفعنا لمشاركته التقدير للفرقة وكبيرها الذى يظهر في صورة من فيلم " الفتوة " وزكي رستم يرقص بعصاه وبجواره فريد شوقي، صورة رجل الفرقة الذي يعزف خلف النجمين الكبيرين في فيلم صلاح أبو سيف، يتعامل معها محمد شعبان كمشهد كامل، فيقدم أكثر من قطع، وتبدأ موسيقى الزفة التى تنقلنا إلى مشهد حى فى القرية والأولاد يجرون فى حقل واسع ، ثم نشاهد زفة العفش – أثاث بيت الزوجية - عربات الكارو وعليها لحاف ساتان بمبى، وكارو آخر عليه لحاف أحمر ثم أصفر، سيدات تشهدن الزفة من فوق سطح منزل، الأطفال فوق عربات الكارو، وابور الجاز مع فتاة على عربة أخرى، الفرقة سائرة تعزف خلف العفش فى الطريق، لقطة عامة لحقل به أغنام، لقطة قريبة لأنية النحاس على عربة أخرى، ثم تختفى الموسيقى وتسود المؤثرات مع دخول الكاميرا الحارات الضيقة تستعرضها مركزة على رسومات فطرية، فتاتان خلف قضبان شباك، حتى تصل بيت العروسين حيث حفل الزفاف الذى تحييه فرقة حسب الله القادمة من المدينة ، فلاح يرقص بالعصا.

شخص يدفع نقوطا ثم يرقص رقصة خاصة رافعا لاسته – قماش أبيض يضعه الفلاح على كتفه – يرفع ساقه في رقصة تشبه رقص الحصان، الفرقة تصاحبه بعزف يناسب رقصته، وهكذا دون تدخل من تعليق خارجى نعرف تنويعات النغمات الشعبية التي تؤديها الفرقة، قطع على شواشى النخل، لقطة أخرى للطريق وأفراد الفرقة فوق الكارو، يبدو عليهم التعب ساهمين، موسيقى مصاحبة بآلات غليظة– من موسيقاهم أيضا وقطع على لقطة من خلف العربة والصبي يجلس وساقاه متدليتان وخلفه الطبلة الكبيرة كحارس للتراث، ثم لقطة عامة يظهر فيها أعضاء الفرقة سائرين في الأفق في طابور كل يحمل آلة ، ويتخلف الطفل وقد ثقلت عليه الطبلة، يعدلها ثم يحملها وهو يسرع الخطى ليلحق بالركب، تنزل تترات النهاية مكتوبة بخط بدائى : مونتاج محمد هاشم تصوير عماد فريد، سيناريو وإخراج محمد شعبان.

أول فيلم للمخرج بعد تجربة جماعية مع زملاء له بإشراف شادي عبد السلام ، يقدم فيه عالم الشخصية بتغطية كاملة وخلال ١٢ دقيقة فقط ولا ينسى إظهار معمار المكان ، والجو العام ، وينجح فى ربط الفرقة بجذورها الشعبية فى الريف المصرى، فيغطى جزءاً من عالم الاحتفالات الشعبية، مسجلا طقوس الزفة ورقص الرجال.

حصل فيلم "سلام مربع" على جائزة أفلام الشخصيات في المهرجان الأول للسينما التسجيلية عام ١٩٨٥.

يقول شعبان : "لم أكن أحب الفيلم التسجيلى منذ دخولى المعهد وأنا أرى أن السينما هى الفيلم الروائى ، ولم أحلم يوما بعمل فيلم تسجيلى، لكنى لجأت للتسجيلية نتيجة ظروف وليس نتيجة اندفاع شخصى، بعد التخرج كان لدى مشروع روائى وأجهض، فحدث لى إحباط ، ثم ذهبت للخدمة العسكرية، وعندما أنهيتها تم تعيينى في المركز القومي للأفلام التسجيلية في وظيفة مخرج، ووجدت نفسى فى حيرة : أعمل فى التسجيلية أم التجريبية ؟ كنا ، تلاميذ

شادى والفيلم التجريبى - نعامل كأعداء ، فقد سبق أن اشتركت في فيلم واحد بإشراف الأستاذ شادي مع عاطف الطيب وإبراهيم الموجى وعاطف البكرى، فيلم " أطفال إدفو " كل منا أخرج جزءا ، أخذت المسألة تحديا وفضلت البقاء مع مجموعة ترفضني وسأعمل، تقدمت بفكرة فيلم " سلام مربع " للمشرف الأستاذ صلاح التهامى، وكان وقتها قد تم إنشاء وحدة للشباب بميزانية مقفولة ٢٥٠٠ جنيه ، تشمل الخامات والأجور وكل شئ، كان تحديا لنا جميعا - أنا وزملاء معي "مدحت قاسم ومختار أحمد " - أن نقدم فيلما بسبع علب خام - ٢٨ دقيقة تصوير. كنت أحب هذا النوع من الموسيقى، رأيت هذه الفرق فى شوارع وحوارى الإسكندرية التي تربيت ونشأت فيها حتى الثانوية العامة ، ثم أقمت في القاهرة للدراسة فى معهد السينما، موسيقاهم كانت في أذنى من الصغر ويرتبطان عندي بذكريات الطفولة : فرقة حسب الله ، والمزمار البلدى . جذوري من الصعيد ، وفى الإسكندرية عدد كبير من أهل الصعيد، تقدمت بأكتر من فكرة واختار المشرف الأستاذ صلاح التهامى " سلام مربع " ، وعملت الفيلم بعيدا عن أستاذى شادى، أعجب صلاح التهامي بالفيلم، لكننا اختلفنا على الفيلم الثاني .

" سلام مربع " حصل على جائزة مهرجان بلباو بأسبانيا واخترت عضوا فى لجنة التحكيم فى العام التالى مع مخرج كنت أحبه جدا هو سانتياجو الفاريز، كان المخرج الخاص لكاسترو، واهتم بي كمخرج من مصر وكانوا يحبون عبد الناصر جدا، وأصبحنا أصدقاء، رغم أنه كان مخرجا كبيرا، وفوق الستين" .

الفيلم الثانى هو " حديقة الحيوان " مدة عرضه ١٤ دقيقة إنتاج المركز القومى للسينما عام ١٩٨٤ .

يبدا الفيلم بإستعراض هادئ فى لقطة واسعة جدا لأشجار فى Pan من اليمين الى اليسار .

الشجر والسماء ثم حركة نصف دائرية مع Tilt-down حتى الأرض .

Pan يسار / يمين للحديقة ، الأقفاص والممرات ، نسمع صوت مقشة.

Pan يسار/ يمين لحديقة بها قطيع من الحمير الوحشية المخططة.

Pan يمين / يسار ، بحيرات وحدائق حتى قفص به دببة.

ثم مجموعة لقطات متوسطة : الطيور خارج الأقفاص على سور ، عامل يرش الفيل بالماء من خرطوم ، رأس سيد قشطة كسولا فى الماء .

لقطة عامة : الأوز والبط سابح فى البحيرة .

الفيل سائرا فى ممرات الحديقة وخلفه الحارس يقول لزميل :صباح الخيريا خلف .

قفص نسانيس تعلو عنده المؤثرات الصوتية وتكون الموسيقى التى بدأت منذ أول لقطة قد تلاشت تدريجيا .

تسود المؤثرات مع بائع يعد فرشة لبضاعته من لعب الأطفال، ثم حديد شباك يفتح ويخرج منه أسد يزأر .

إيقاع هادئ لمشهد الاستعداد لاستقبال زوار الحديقة تغلب عليه اللقطات العامة، ثم مجموعة لقطات متوسطة، ثم لقطات عامة مرة أخرى، فى إيقاع يحقق إحساس الإستعداد وجو الصباح الباكر، فيما يمكن اعتباره افتتاحية من السيمفونية الفيلمية التى تتكون من ثلاث حركات، تبدأ الحركة الأولى مع لقطة لسيدات فى جلابيبهن السوداء تحملن سلالا لأطعمة، ثم لقطة أوسع وقد ازداد عدد الناس، نسناسان في قفص، سيدة تفرش ملاءة على الأرض، قفص به نمر مرقط ، أسرة تجلس على مقعد الحديقة الخشبي الذى يتسع لثلاثة او أربعة اشخاص على الأكثر ، تعود الموسيقى بهدوء مع مشهد الأسرة - وهى أسرة المخرج . أم وطفل يرسم ، وطفلة تحتضن دمية تمثل دبة ، الطفل وقد أنهى رسما لحيوانات بينها زرافة ، تقترب الكاميرا فى حركة Zoom من الرسم ، قطع على مركب به مجموعة أطفال يسبح فى البحيرة، ثم عودة للطفل – الرسام الصغير– يطعم زرافة ، تتراجع الكاميرا لتظهر بحيرة وقد سقطت فى داخلها كرة لأطفال يخرجها أحدهم، تهدأ الموسيقى مرة ثانية وتعلو برويهات متنوعة، صوت القرود فى قفص، قطة كبيرة – نمر مرقط – تنظر فى توجس، صغار سائرون في الممر والكاميرا فى مستواهم ، تنتهى الموسيقى تماما ليعلوا الضجيج مع لقطة لمجموعة بالونات وأطفال يلعبون، بعدها تبدأ الحركة الثانية من السيمفونية ، مع -Tilt up على شجرة محفور عليها أسماء أشخاص ورسم لقلب كبير داخله كتابة، فتاة تداعب رأس فتى وصديقتها إلى جوارها، تمويه على الطريقة المصرية. رجل على مقعد ينحنى هامسا لامرأة تلتصق به، لقطة أوسع لاثنين سائرين يدًا فى يد، ومع بداية المشهد نسمع أغنية لوردة الجزائرية تقول كلماتها :" أنا عايشة فى ظل حبك .. وبترفعنى السعادة من الأرض للسما .." تختفى الأغنية مع لقطة من الظهر لسيدتين سمينتين متجاورتين في دعابة من المخرج ينهي بها مشهد ثنائيات الحبيبة، ثم يعود ليقدم مجموعة أولاد فى زى رياضى موحد – رحلة مدرسية. ضجيج عال حول أقفاص القرود ، طفل يحنى رأسه لقرد يداعب شعره، الناس يراقبون وقد صورتهم كاميرا سمير بهزان من خلف السلك ليحقق فكرة المخرج : الناس فى الأقفاص والحيوانات تتفرج ، بالونة فى يد طفل ثم قطع من داخل جبلاية القرود وقد أصبحت البالونة مع قرد يلعب بها وتفرقع الفيل فى الحديقة، نسمع صرخة الفيل المعروفة، ثم لقطة أقرب لحارس يضربه بالسوط والناس يتفرجون، شاب يضرب أسدا من الخلف، رجل بجلباب يصرخ فى أسد ، اللبؤة ساهمة، عودة للرجل يضحك فرحا بنفسه- لقد زعق فى الأسد داخل القفص- سيدتان تعدان الطعام ثم حركة عرضية للكاميرا: حلة على وابور جاز ورجل يدخن الشيشة، ثم نساء يأكلن وهن يفترشن الأرض، رجل يستريح وإلى جواره إناء للمياه، أطفال ببالونات يعلو معهم الضجيج ، ولقطة تبدأ مع مجموعة تسير، تتحرك الكاميرا لتكشف عن أفراد يقرأون الصحف على مقعد الحديقة الخشبى.

وهكذا يظهر المخرج تنوع ممارسات الناس، الذين يحبون والذين يستريحون ، الذين يتعاملون مع الحديقة ناسين من حولهموكأنهم فى حديقة خاصة، يطبخون ويدخنون الشيشة.

يقطع المخرج على لافتتين : ممنوع لعب الكرة، ممنوع الجلوس على الخضرة. وتبدأ الحركة الثالثة من سيمفونية المصريين فى حديقة الحيوان، وفيها يكثف لقطاته ليعكس تكسيرا لكل

هذه التعليمات، لقطة قريبة لراديو متوسط الحجم فى يد شاب، الحيوانات فى الأقفاص، مجموعة شباب ترقص وتعزف على الطبلة والرق، الإيقاع يتسارع بين لقطات البشر مصدر الإزعاج، والحيوانات فى حالة توتر، حتى نصل إلى لقطة عامة لزحام شديد،وتعلو موسيقى تشبه صفارة خطر، وتستمر الموسيقى – التصويرية بحق- على التترات: موسيقى جورج كازازيان،ميكساج مجدى كامل، مونتاج رحمة منتصر ، تصوير سمير بهزان، سيناريو وإخراج محمد شعبان ، المنتج الفنى شادى عبد السلام.

يقول محمد شعبان: " فى فيلم حديقة الحيوان، حاولت أن أنبه الناس الذين أحبهم، وهم مساكين ليس لديهم للنزهة سوى هذا المكان، لا أستطيع أن أعمل فيلما أبيض تماما، لابد من وجود جوانب أخرى، وإلا كان الفيلم ثقيل الظل، خاليا من الإيقاع ، حاولت خلق حالة خاصة، من وجهة نظرى كيف يرى الإنسان الحيوان ؟ وكيف يرى الحيوان الإنسان؟ الضجيج يسبب حالة عصبية شديدة للحيوان، توجد أخطاء رهيبة وسلوك خاطيء ، من يلوثون البيئة بإحضار الشيشة،ضوضاء أجهزة التسجيل، رؤيتى هذه حولها البعض إلى قضية، وأننى ضد الشعب وهذه جنينة جدى، ففى ندوة عقب عرض الفيلم وقف الأستاذ صلاح التهامى وقال : " هذا الفيلم لابد أن يرد عليه بفيلم آخر" ،لكنه بعد ذلك غير رأيه تماما ، فالأستاذ صلاح التهامى كان يمتلك وجهة نظر أحادية للفيلم التسجيلى، وللدور الذى يجب أن يلعبه، وهذا ما خلق نوع الأفلام التى لا أحبها.

× × ×

ثم يقدم أشهر أعماله التسجيلية " إنجى أفلاطون" ٣٠ق إنتاج ١٩٨٨ . الذي يبدأ بإهداء إلى مبدع السينما المصرية، أستاذى شادى عبد السلام، المركز القومى للسينما يقدم " إنجى" نرى لمبة فى أباجورة تضيء ، ثم تظهر السيدة وهى تتحرك، تشرب القهوة، ثم تفتح أحد الأدراج، الكاميرا تتركها وتتأمل تفاصيل المنزل فى حركة استعراضية يمين ، ثم تنتقل لتتابع حركة إنجى يسار، تفتح النافذة ، نسمع عصافير الصباح، تقف بجوار لوحة غير كاملة ، تدخل حجرة بها سرير ، الكاميرا تتركها وتتحرك فى المنزل. وتستقبلها وقد عادت بغطاء للرأس، وتعود إلى الساحة لتخرج من ممر. تأخذ شيئا من دولاب ، الكاميرا تستعرض حوائط المنزل كاشفة عن لوحات معلقة، إنجى تحمل إطارا وتعد حقيبة الرسم، تظهر لنا لوحة ويأتينا صوتها: " دى من أول الصور اللى رسمتها فى حياتى، وقتها سنى كان ١٦ سنة، كان فى شحنة عبرت عنها اسمها سيريالية" . الكاميرا بعد أن أظهرت اللوحة كاملة، تقدم تفصيلات من لوحة العمل الأول للفنانة، صورة للأم التى ساعدتها لتتعلم الرسم، ثم تفتح درجا تخرج منه صورا تعلق عليها : " كانت مصر سنة ٤٥،٤٦ فى حالة مد ثورى عظيم، ومن خلال جماعات المثقفين والتقدميين بدأت أنشغل بالحركة الوطنية والاجتماعية، والحركة النسائية، وكونا جماعة فتيات الجامعة والمعاهد، واتعرفت على السيدة الفاضلة سيزا نبراوى، واتوقفت تماما عن الرسم لأنى حسيت إن السيريالية لم تعد تعبر عن شعورى، واندمجت تماما فى العمل السياسى"، أثناء شرحها يقطع المخرج على الصوور، بعدها تكون

قد عادت وهى تحمل معدات الرسم وعلى رأسها القبعة، تلاحظ اعوجاجا فى لوحة معلقة لا نراها فتعدلها بالعكازوهى تقول: " دايما تتعوج الصورة دى "، تخرج وينتقل المخرج إلى عدة لوحات تظهر فيها قضبان السجن ، وبورتريهات لسيدات وراء الأسوار. يسود صمت تام مع استعراض اللوحات، أسوار شائكة تتسرب عندها موسيقى من آلة بيانو معبرة عن الموضوع، بورتريه لوجه سيدة مصرية بالوشم الأخضر على الذقن، ثم نسمع حكى انجى : " فى يناير ٥٩ صدر أمر اعتقال عدد كبير من الستات المصريات والوطنيات.. " وهكذا بتكثيف من معلومات عن حياتها تحكيها بنفسها مع نماذج من أعمالها الفنية فى عدة مراحل ، نتعرف على الشخصية التى اختارها الفنان – تلميذ شادى عبد السلام- موضوعا لفيلمه، ونجح فى أن يقدم واحدا من أهم أفلام الشخصيات فى تاريخ السينما التسجيلية المصرية. يحكى شعبان:

" شادى طبعا يعرفه الجميع، ولكنه كان بالنسبة لى أستاذا بالمعنى الحقيقى لكلمة أستاذ، من خلال تدريسه لنا بمعهد السينما ومن خلال مشاهدتى لأفلامه ، حسيت إنه فى اتجاه تانى لسينما مختلفة ، ووجدت عندى ميلا لهذه الطريقة. أستاذيته لا تعنى أن يقول مثلا ،انتبه عندما تصور شوطا، لقطة، تفعل كذا وكذا، لم يتكلم أبدا عن التكنيك، ولا عن الإخراج، لكنه كان يتكلم عن كل شيء فى الدنيا، عن التاريخ والملابس والمجوهرات والأحصنة وأنواعها والطيور. يشرح كيف نشاهد الحياة ونشعر بها. أكيد ستخرج يشكل آسر، لأنها نابعة من شخص رآها جيدا، ثم طرحها فى عمله. إهداء الفيلم لشادى عبد السلام لأن رحيله ترك فراغا كبيرا ، لأنه أستاذ حقيقى وأنا بأعمل فيلم عن فنانة ، كانت إنجى تعرف شادى جيدا ، وشادى كان يحب عملها، وعن طريقه تعرفت على شخصيتها جيدا، شاهدت لها أكتر من معرض ودرست أعمالها، وكانت تقول لشادى: تلميذك عاوز يعمل عنى فيلم، قله يعمله " فأخبرها أن عمل فيلم يشبه رسم لوحة تحتاج إلى تجهيز من الفنان. إنجى إنسانة منطلقة وحيوية جدا، ومشكلتى كانت كيف سأعبر عنها بكل الديناميكية التى تميزها، والتشتت الذى تصنعه فى اللحظة. (أتذكر أنا كيف عبر عن هذا بلمسة فى المشهد الافتتاحى وهى تعدل لوحة معوجة أثناء خروجها للرسم) وفى نفس الوقت كيف أنقل الإحساس الرقيق داخلها وحبها لبدها ، كنت أرغب فى عجن كل شيء معا. بالإضافة إلى أننى أتعامل مع فنانة كبيرة ولا أريد أن يكون الفيلم أقل منها " .

نعود لنتابع فيلم " انجى" بعد استعراض لوحات فترة الاعتقال حيث تسود الموسيقى ويتداخل معها حكى إنجى، الذى نفهم منه أن إدارة السجن وافقت على قيامها بالرسم، فكانت تلك اللوحات عن سجينات عاديات رسمتهن الفنانة، وينتهى استعراض اللوحات بلوحة تنقلنا للطبيعة الحية حيث حديقة غناء. الفنانة وقد وصلت إليها تتأمل الأشجار ، تمسك بيدها ورقة تختبر ملمسها، ترفع رأسها إلى غصن يغرد فوقه عصفور، ثم تبدأ الرسم ويعود حكيها ، شارحة عملها والظروف الاجتماعية والسياسية المحيطة به.

لم يلجأ المخرج إلى ناقد فنى أو صديق يشرح لوحاتها مثلا، بل اعتمد فقط على صوتها الذى

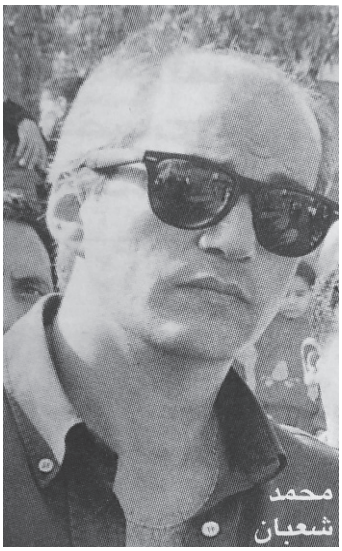
يغيب لحظات قليلة تسود فيها المؤثرات أو الموسيقى فى تناغم صوتى لا يقل جمالا لا عن لوحات إنجى ولا عن صورة الفيلم. تحكى عن مشكلة فلسطين ونشاهد رسومات لسيدات باليشمك لم يمنعهن من التعبير السياسى والمشاركة فى أحداث الوطن. الموسيقى تربو- مقطوعة ثلاثية- من الكمان والتشللو والبيانو فى حوار يصاحب اللوحات معبرا عن روح الوطن والشعب، ألحانه مستمدة من تيمات شعبية . ونعود إلى الطبيعة فنشاهد لقطات واسعة لحقل شديد الخضرار ، انجى تسير مع أدواتها ونسمعها تقول إنها اتجهت للريف البسيط، ونشاهد حركة الأولاد فى قرية يلتفون حولها، ترسمهم وهم حولها فى ألفة، فتاتان بضفائر فى حالة جدية وتركيز تعكس فهما واحتراما لما تفعله الفنانة ، عدة لوحات ألوانها زاهية بالبرتقالى والأصفر، نسمع أصوات العصافير مع اللوحات، ثم نشاهد وجه الفتاة ذات الضفائر مرسوما فى لوحة بديعة. الفنانة تعود- يحافظ المخرج الفنان على اتجاهات الحركة- راكبة حمارا ، مما يوضح أنها قطعت مسافة كبيرة سيرا على الأقدام فى البداية. آلة البيانو تتسيد الموسيقى وتنزل التترات: موسيقى أحمد الصعيدى،مونتاج رحمة منتصر، تصوير طارق التلمسانى، سيناريو وإخراج محمد شعبان. الذى يقول: " الخلاف بين المدرسة التقليدية وبين المدرسة التى أحب الانتماء إليها أنها تتعامل مع الفيلم التسجيلى وكأنه روائى.، دراما. قبل التصوير أتفق مع الشخصية على أداء الحركة كما درستها، توجيه الشخصية أمر هام مع الكاميرا، يوجد ميزانسين – بناء للحركة- بالاتفاق مع المصور، كانت إنجى مندهشة لاختلاف طريقتى عن الطريقة التى صورها بها آخرون، أجريت لها بروفات حركة وكان معى المصور طارق التلمسانى، كنت أعرفه كزميل بالمركز القومى للسينما، ورحب جدا بعمله فى فيلم إنجى، لأنه يعرفها عائليا، وعمه هو الذى علم أنجى الرسم، فى أول يوم تصوير كان يتصرف كصديق للعائلة واضعا ساقا على ساق وينادى باسمها .. يا انجى.. وتركنى أنا وباقى فريق التصوير وتعامل بألاطة من قدموا أفلاما روائية ويعاملون الفيلم التسجيلى كفيلم صغير لا قيمة له. فى البداية قرر طارق أن يصور بطريقة معينة ، وأعلنها فى الموقع بصوت عال ، تركته بعض الوقت يصور، ثم طلبت منه أن يرفع الكاميرا من فوق الحامل ويضعها على كتفه، مثلت له الحركة، وعندما ناقشنى فى خطأ تنفيذ حركة بشكل معين أقنعته، وتم تصوير المشهد بالحركة التى ظهرت فى الفيلم، ثم بدأ يدخل معى فى إيقاع العمل وفهم طريقتى وكان رائعا، أعطى كل خبرته وحساسيته للعمل" .

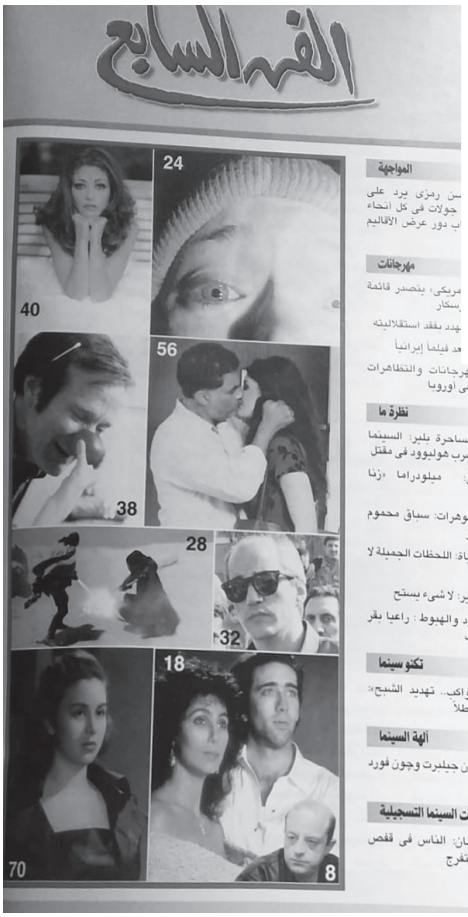
حصل الفيلم على جائزة لجنة التحكيم الخاصة من المهرجان القومى للأفلام التسجيلية والقصيرة عام ١٩٨٩ . حينما يذكر اسم محمد شعبان يقال " مخرج إنجى أفلاطون" أقولها له، يضحك شعبان ضحكته المبتورة ويقول: " المشكلة أن وجود فيلم كهذا يؤرخ لشخص، وفى ذلك شيء من الظلم لباقى الأفلام التى أخرجتها، الأفلام الأخرى لها جوانبها الجميلة ولمساتها الخاصة ومناسبتها أيضا، وفى رأى أنه

رغم أهمية إنجى إلا أننى أراها مساوية لفرقة حسب الله، الفرقة البسيطة التى تلعب موسيقى فطرية من الفولكور. لم يتعلموا ، لكنهم يعرفون النوتة والموسيقى العالمية ، وهما يتساويان بالنسبة لى ونفس الشيء آلات السينما المصرية القديمة التى دخلت مع نهاية القرن. لها نفس المعزة ونفس الأهمية، فى فيلم " أشواق وذكريات". وهذا لا يمنع أنه يسعدنى الربط بينى وبين " إنجى أفلاطون" لأنها فنانة كبيرة أعتز بها كإنسان وكامرأة مصرية لها دور فى الحياة بكل جوانبها، وأكبر تحد واجهنى كان رغبتى فى تقديم فيلم لايكون أقل منها بل يتعادل مع الفنانة ويليق بمكانتها" .

بعد " إنجى " قدم فيلم " جيدووه .. سوق الجمال" ١٨ ق إنتاج ١٩٨٨ ، وفيه نفس الخصائص التى وضحت فى " سلام مربع" وفى " حديقة الحيوان" و" إنجى" عمق الفكرة وتركيزها، الاهتمام بالتفاصيل، إبراز عمارة المكان، الاهتمام بتنوع وتناغم شريط الصوت ، فهم كبير للشخصية التى يسجلها الفيلم وعلاقتها بباقى رموز الحياة ، الحيوانات فى حديقة الحيوان، والجمال فى جيدووه والإرتباط بالوطن والتراث فى إنجى وسلام مربع . تعكس أفلام محمد شعبان اعتزازا بالماضى وحنينا لجماليات نكتشفها معه.

نشر فى باب "جماليات السينما التسجيلية المصرية (٤) الفن السابع العدد٢٨ .





جماليات السينما التسجيلية المصرية ٤٠

تليمذ شادى عبدالسلام، ويسمونه أيضاً «مخرج إنجي أفلاطون»

محمد شعبان: النـاس فى قفص.. والحيوانات تتفرج!

صفاء الليثى

■ التحق محمد شعبان بالمعهد العالى للسينما عام ١٩٧١، وقت غليان شباب مصر ممثلاً فى طلا
جامعاتها، غضباً من حالة اللا حرب واللا سلم التى عاشتها مصر بعد هزيمة ١٩٦٧، تخرج فى معهد السينما
قسم الإخراج عام ١٩٧٥، ثم تتلمذ على يد الأستاذ شادى عبدالسلام، يتعلم ويدرس حتى قدم أول أفلامه «سلا
مربع» عام ١٩٨١ عن فرقة موسيقية تعزف على الآلات النحاسية فى الأفراح الشعبية – فرقة حسب الل

بدأ فيلم «سلام مربع» بلقطة قريبة لوجه العازف على الفلوت ثم العناوين مكتوبة بخط يدوى وموسيقى العزف مستمرة على النترات، لقطة متوسطة للعازف، ثم بان لليسار لصبى يستمع لشرح العازف الذى يحكى عن بداية الفرقة وتعلمهم العزف فى الجيش الإنجليزى ومعرفتهم للمقطوعات العالمية وتفضيلهم للموسيقى الشعبية، أثناء حكيه يفتح باب خشبى معلق عليه صورة للفرقة، ويقدم المخرج عدة لقطات للصورة بتقطيعات متنوعة موضحاً الآلات المختلفة وأفراد الفرقة بزيهم المعروف بلونه الكاكى وأزراره الصفراء، على الصورة مكتوب محمد ابن حسب الله، نعود للعازف الكبير بينما يتدمر الصغير والرجل يحكى عن اهتمامهم بتدريب الأولاد منذ الصغر، لقطة أوسع تظهر أحد أفراد الفرقة وهو يشد الطبلة الكبيرة.

كلام الرجل يفخر عن الباشوات الذين عزفوا لهم، وأم كلثوم التى عبرت عن إعجابها بهم، يتناقض مع ما يقوله لنا المخرج من مؤسهم، وتواضع مسكنهم.

ثم يقطع على لقطة للسوق والكاميرا تركز على رجل يتجه نحوها، ثم يصل للمجموعة التى بدأ معها الفيلم ويطلب منهم حضور فرح، الصبى يجرى ويجمع أفراداً آخرين من على القهوة، يجرى فى حارة أخرى، الكاميرا تصعد ماسكة منزلاً لتصل إلى حلية عربية على سطح المنزل، عودة لرئيس الفرقة يخيط زراراً فى سترة الزى، وآخر يلبس البنطلون، وآخرهم يجرب الترومبيت فى بروفة مختبراً صوته.

مجموعة اللقطات فى إيقاع متصاعد يوضح كيف دبت فيهم الحياة عندما أتاهم عرض العمل.

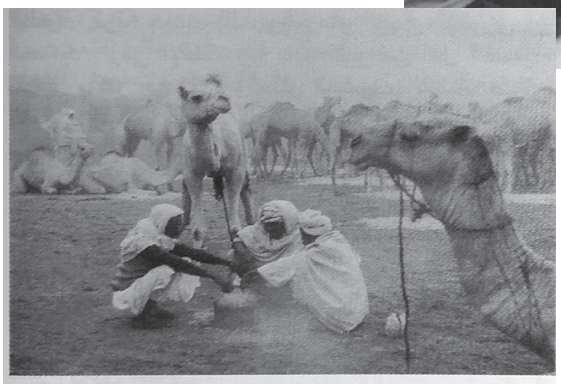
يسيرون فى الشارع، يظهر للمشاهد بوضوح اسم المكان: «عطفة عوف»، السوق وأعضاء الفريق سائرون فى المنطقة، حاملين آلاتهم الموسيقية النحاسية كبيرة الحجم، والطبلة الكبيرة، السوق ملىء بالبرتقال، الكاميرا تتحرك فى Tilt-Up حتى تنتهى اللقطة بقبة على سطح عمارة، وقطع أقرب للقبة.

ربط المخرج بين عمارة المكان وإصالة المبانى وبين الفرق التى تعيش فى هذا الحى الشعبى «عطفة

انچى ترسم بنات القرية

إنچى تشرب قهوة الصباح فى بيتها، أول مشهد

السودانيون - تجار الجمال - إبتسامة بشوش على وجه صاحب لغة الحديث مع الجمال؛ جيدووه


فوج الجمال فى الفجر

الباب الثانى مع سبق الإصرار

عطيات الأبنودى

فؤاد التهامى

هاشم النحاس

على الغزولى

نبيهة لطفى

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".
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 لعناصر 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 السينمائي الأول الذى شق طريقا قوية ومسيرة طويلة من الإخلاص للفيلم التسجيلى مستمرة 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 وعنية " - كما في أفلامنا الروائية الرايقة - بل لقطة لقدمى الرجل مغروزتين 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 النشط 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 ١٨ كادراً فى الثانية بدلا من ٢٤ 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 يملأه بالطين. الخيول تعجن، لقطة عامة لتشكيلات فنية من الطوب وقد جف. عمال يقلبونه والفتاة مازالت تحكى: " عملت ٧٥٠٠ 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 البالية تذكرنا بالنقوش المصرية القديمة، و يدخل صوت رجل يحكى: " البنات يمكن يشيلوا ٢٠ أو ٢٥ طوبة فى النقلة، و الطوبة وزنها ٢,٥ 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 ٢٥ قرشاً " ثم مشهد لنهاية العمل حيث الرجال يجمعون الخيول، الفتيات يغتسلن ويتزين، تقترب الكاميرا من وجهوهن. إحداهن تعدل طرحتها، الكل يتزين بحلي وغوايش. ترفع الغمامة من على عين الحصان، أسرة كاملة من أب وأم وأولاد يتناولون الطعام و الرجل يحكى: "انا باشقى عشان يا يدوب أأكل عيالى ما أقدرش أودى واحد منهم مدرسة ، بالعافية بناكل " ثم لقطات لتناول الجميع للطعام، 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 النسجيلية، ولم تتخطاه " عطيات الأبنودى " فى أفلامها التالية، حيث ثراء الموضوع، أحجام لقطات وزوايا تصوير رائعة، إيقاع متدفق وسينما جميلة فيما لايزيد على ١٢ دقيقة. صور على شريط سينما ١٦ مللى.

بعد " حصان الطين " وفى عام ١٩٧١ التحقت عطيات بمعهد السينما، وقدمت مشروع التخرج " أغنية توحة الحزينة " (١٢ق) عام ١٩٧٢، ثم الفيلم الذى يكمل الاهتمام بعمق مصر" التقدم الى العمق " عام ١٩٧٩، ثم تبحر شمالا لتقدم " بحارالعطش " الذى صدرته

بإهداء إلى أهالى بحيرة البرلس، وتتجه شرقا لتقدم: " اللى باع واللى اشترى " (٣٢ق) من إنتاج المركز القومى للسينما عام ١٩٩٢. 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 الخيز، 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 في حالة مرح، فتاة تستريح الي جانب شجرة، صبية يلعبون علي إيقاع يترنمون به ، صبي منفردا برغيفه يحاول وينجح في تقسيمه إلي نصفين، يضع أحدهما في جيب جلبابه والآخر يفرغه من اللباب الذي يطعمه للماعز، بينما يحلب لبنها داخل شقة الرغيف قطع متبادل بين الماعز تسحب نصف الرغيف من جلباب الصبي بينما يغطي 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 علي 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 الأبنودي الذي حملت مخرجتنا اسمه وأبقته رمزا ومعني.

بحار العطش

لقطة عامة بعيدة للبحيرة والشمس في 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 علي البرين " .

امرأتان بين المنازل تحملان آنية طعام ووابور جاز تعطيهما للرجال فوق مراكب تتحرك مبتعدة عن الشاطئ، ثم نسمع صوت رجل يحكي عن " فلوكة أبيه ". لا نرى المتحدث بل اللقطات تصور رحلة الصيد، الأولاد يحركون المجاديف بصوت لإستثارة الأسماك، الشباك تطرح صيدا يسيرا، نوع آخر من الصيد بين الأحراش. قبل أن يسرح المشاهدون في جمال

الطبيعة يأتينا صوت يشكو غلاء المعيشة بينما تتابع الكاميرا عجلا صغيرا يمرح في الأحراش، الرجال يطهون طعاما على المركب وبينهم فتاة قبل البلوغ بقليل تعد الأطباق وتغسلها، يعد الشاي في مركب ويناولونه إلى مركب آخر، راحة غداء مع الشاي والتدخين، الشمس وقد امتد شعاعها في العصاري، والصورة أصبحت أقرب إلى السيلويت في لقطات جميلة حاولت المخرجة تفاديها كثيرا، ولكن جمال المكان وكاميرا ماهر راضي تفرض نفسها، نداءات عمل ثم صيحة : هم " رتيبة " مع إيقاع المياه، أخيرا نقترب من وجه الصياد الذي كان يروي، القافلة تعود إلى المنازل ويدخل بنا الفيلم منحى جديد تماما على القرية التي تنتظر المياه الحلوة. نعود الي الموال : " يا خسارة الورد لما القصب يرموه / الغصن نادي وكل الشجر حواليه ".

نحن الآن في حواري القرية والناس خارج البيوت – صياح الديكة- رمز البيوت والنساء – يقطع الموال المسترسل الذي 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 روائي أو حركة مسرحية، لقطات متنوعة وكل السيدات تعملن في صنع شبك الصيد ، جماعات وأفراد من مختلف الأعمار، الكاميرا تتحرك بين الجميع ودلالة اللقطات عن شعب يعمل ولا يستحق كل هذا الاهمال، العمل في الشباك يجاوره عمل في أقفاص البوص، ثم لقطة خارج البلدة ونقرأ لافتة " برج البرلس " على مقهى في طريق صحراوي ونسمع: " إحنا في آخر بلاد الجمهورية، أولا إحنا شبه جزيرة ، عايزين نرسل شكوى للمسؤلين، المياه نعجن بها الدقيق ونقضي بيها علي المرض ". يتأكد المنحى الذي لم يعد عابرا بل فيلما آخر وسندخل الآن فى فقرة جديدة عن " عمالة الأطفال" أطفال يفردون خيوط الشباك وطفل يحكي عن عمله، وفي الخلفية ماكينات بدائية للف الخيوط علي بكرات، البلدة وقد تحولت إلي موقع تصوير لفريق عمل الفيلم، والعمل دائر بهمة في شارع واحد من شوارع القرية. الجميع يعملون والكاميرا حرة تتجول بينهم.

عربة " آيس كريم " شعبية يلتف حولها الأطفال، قطع علي امرأة جميلة تبتسم للأطفال في سعادة، الأولاد يتزاحمون ثم – وكأنهم يؤدون لعبة – يصيحون معا: " عايزين ماية .. عايزين ماية " لقطة متوسطة لسيدة تحمل على رأسها صينية عليها أكواب تنقلنا إلي السوق حيث يباع السمك، وكل الأشياء، والمرأة تشكو :حنبيع السمك واللا حنشتري الماية واللا الأكل"، الحكي مختلط بنداءات الباعة، الكاميرا فى حركة دائمة والحكى لا يرتبط تماما بالصورة ، بمعنى أنه لا يشرحها بل يضفي بعدا آخر عليها: لقطات القرية تعكس زخما ويأتي ذكر المعونة الأمريكية : "حيعملوا بحث ويشوفوا مين اللي يستحق ! ". بالفيلم أكثر من موضوع وأكثر من وحدة مشهدية، أجهدتنا عطيات الأبنودي ولا يزال في الفيلم بقية، سيدة تشكو زوجها الذي لا يعمل مع مشهد للخبيز، السيدات يغزلن الخيوط والأولاد كذلك، مشهد في 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 أولادي " الصنبور ليس فيه ماء، سيارة تأتي وتحمل السيدات بما تحملن من أوعية لجلب المياه. نلمح في الطريق خزانا مهملا، ثم " بلطيم " حيث يمكن الحصول علي ماء، عملية شاقة لنقل المياه من الأعماق وصوت لرجل: " المياه هي الحياة ، والمشكلة الوحيدة المياه، من غيرها نبقي إحنا ميتين".

امتد " بحار العطش " إلي حوالي الساعة، بدأت بالصيد علي بحيرة البرلس في ٢٥ دقيقة حاولت خلالها المخرجة أن تقدم رؤيتها التي تختلف عن أفلام الآخرين، لكنها (وقد صادفتها مشكلة لا يمكن توقعها في هذا المكان تحديدا) أخذ فيلمها مسارا جديدا. وعلي 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 فهي لن تكف عن الإنحياز للشعب.

لا شك أن هناك فرقا بين مستوي عناصر الفيلم السينمائي من تصوير ومونتاج وبين الأفلام المصورة بالفيديو، وفي إطلاق كلمة " فيلم " علي المادة المصورة بالفيديو بعض التجاوز فهي أبحاث مصورة بالكاميرا لا ترقى إلي مصاف أفلام مثل "حصان الطين" او "الساندوتش" أو " بحار العطش " حيث مستوى جودة الصورة، الدرجات اللونية والألوان والظل والنور، التكوين والحركة داخل الكادر، كل هذه الجماليات تختفي في 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 يعلن أسرهن، يحتاج الأمر إلى مادة كبيرة جداً، خاصة أنه مجال جديد على السينما التسجيلية ، بمعنى أنها سينما تثير أفكاراً أكتر 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 تفنية كثيرا ما كانت تعوق الفيلم التسجيلى المصور سينمائيا ، وتصيبنا بالإحباط ، مثل عدم تزامن الصوت مع الصورة حيث كنا نتجنب حوارات الشخصيات فنلجأ الى 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 ١٥ 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 سمى الفيلم " نساء مسئولات " وفى جو التنمية الإجتماعية برزت أسماء " أحلام البنات " الأحلام الممكنة " . وإذا كان فيلم عطيات التسجيلى انعكاسا لحالة عامة عن تنمية المرأة المصرية ، فان 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 نظيرعملها 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 " " احلام البنات " و"أيام الديمقراطية " .. كل هذه الافلام 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 ٩٠ف 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 إلية .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 اللمسه تعكس وضعاً خطيرا لنسيانهن الكتابة التى تعلمنها 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 غيرمخدوم 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 " و 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 المراة مروراً بالظروف غير الآدمية التى يعيش فيها البشر.

تناضل عطيات بالكاميرا فتكون الانتقالات حادة "Rough Cuts" 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 مايه" – الصوت موجود فى الفيلم كما هو دون مزيج فنى للأصوات، وهى مهمة المخرج بمساعدة المونتاج والصوت و 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:

"أؤمن بأن للفنان لوظيفة 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 تنميتة، منذ البداية أخذت على عاتقى هذا الدور، وهو أن أقدم سينما تسجيلية لها وظيفة : إما أن تكشف عن واقع لا نعرفة، أو تنبه أو حتى تمجد عملاً كبيراً أو شخصية مهمة. السينما – خاصة التسجيلية – لها مهام وطنية، وهذا ما أستطيع أن أشارك به فى الحركة الإجتماعية. على الفنان التسجيلى أن يكون مثقفا ويعرف مشكلات مجتمعه وتفاصيل حياة الناس الذين يصورهم فى أعماله ".

أيام الديمقراطية

صور من مظاهرات ١٩١٩ مع أغنية سيد درويش : "هز الهلال با سيد يا ما شفنا إن الستات طلعوا عملوا مظاهرات " – بأداء ابراهيم رجب، ثم عرض تاريخى بصوت عطيات الأبنودى -لاننسى أن عطيات بدأت كمذيعة فى الإذاعة المصرية – على لقطات ثابتة، بداية من ملك حفنى ناصف مرورا بأيام المصريين صفية زغلول وهدى شعراوى وتأسيس الاتحاد النسائى المصرى وإنجى أفلاطون واتحاد النساء الوطنى وفاطمة نعمت راشد والمطالبة بالحقوق السياسية للمراة عام ١٩٤٤ ودرية شفيق بالحقوق السياسية اتحاد " بنت النيل " عام ١٩٤٦. اعتصام وإضراب عن الطعام للمطالبة بحق المرأة فى الانتخابات والترشيح للمجالس النيابية عام ١٩٥٧، والآن موعد انتخابات جديدة : نوفمبر ١٩٩٥ ، ٨٩ سيدة مرشحة . مضت حوالى خمس دقائق وتعليق المخرجة مستمر: " فى القاهرة الكبرى ٢٢ 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 الى 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 الابنودى " فى شوارع القرية لتشرح لها المشاكل على الطبيعة وتحكى كيف تدرجت فى مجلس محلى المحافظة، وتشكو من أن عملها لم يقدر، وكيف أنها بلغت ٦٥ 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 كثيرون ، 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 الدكتورة 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 الى 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 وقور 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 ١٠ مرشحات مستقلات تحديا لتقاليد البيئة البدوي 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 المراة 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 الذين يطالبون بوجود المرأة ، وحديث من ناخب متحمس : " خاضت المعركة زى الراجل بالضبط . تليفونها معروف للكل – ٣٣٣٤٤٤ " . 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 شئ ". 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 ملئ بالطبل و الزمر وكأنه مولد شعبى ، و الناس يلتفون حول كاميرا عطيات معتقدين أنها كاميرات التليفزيون ، وعن هذا تقول عطيات :

فى أيام الديقراطية 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 وحملة المرشحة أخبروا 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 رجاله .. 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 نتحول 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 ٥٠ ٪ منعملش عنهن فيلم " . معدات التصوير وعطيات فى جلبات 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 ١٩٩٥ ، 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 المراة 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 ١٩٩٦ .

تواصل عطيات : لا أخون فنى، فأنا لا أقدم أفلاما دعائية أو لترويج جماعة ما . فيلم " نساء مسئولات " يطرح مشكلة لم يلق عليها الضوء . ٢٥ 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 حواة فى الشارع . قرر مدير الانتاج 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 ١٠٠٠ القاهرة ٢٠٠٠ " الذى أخرجته لحساب القنوات المتخصصة لم يعرض حتى الآن ، ولا أعرف السبب ؟!! سؤال عميق للتلفزيون.

عملت فقط بإخلاص، أخترت مهنة أعطتنى المكانة واحترام الناس . أحلم لمخرج السينما التسجيلية بأن يكون معروفاً بشكل إنسانى.

أتعامل مع الناس باعتبارى امراة 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 مشاكلنا.

لا يعنينى التكريم خارج بلدى : " ليس كجائزة الوطن " يعنينى أن أعرف فى بلدى . أرغب فى تليفزيون يلدى ولا أحب السفر الى 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 .

نشر بمجلة الفن السابع العدد (٣٧) ديسمبر ٢٠٠٠

أثناء تصوير «الأحلام الممكنة»

حصان الطين

بطلات مصريات

احلام البنات

الساندويتش

بحار العطش

تسجيلية «مع سبق الإصرار»

عطيات الأبنودى.. موسيقى البسطاء

◆ صفاء الليثى

ان تحكيم فى مهرجانات عالمية، ومارست
رجة تسجيلية فقط مشكلة اللغة العربية
ل «مخرجة» فبعيدا عن تاء التانيث تقف
ودى، فى مصاف الرواد: سعد نديم وصلاح
ادى عبد السلام وغيرهم، ومع علامات فى
متوقف محللين لعناصر تميز أسلوبها

حصان الطين

قطة متوسطة لرجل ينقل المياه من النيل إلى
، بعدها نرى عملية تمهيد الأرض لعجن الطين.
حول المباشر فى الموضوع دون لقطة
، مثلا لشاطىء النيل أو للشجر والسماء،
الجماليات السياحية بنت عطيات أسلوبها
جمالياته من حنيا للبسطاء وحتى الحيوان،
سان الطين» فيلمها السينما الأول الذى شق
مسيرة طويلة من الإخلاص للفيلم التسجيلى
ى الآن.

لن الرمال فى «الغلق» ثم لقطة تجمع كل من
لعمل قطع على رجل يقود أكثر من حصان،
الحصان (شىء أشبه بالنظارة يصنع يدويا).
يل قالب الطوب ثم لقطة متوسطة لأقدام
لة تعجن الطين، الخيول هنا لا ترقص على
ن الذى يصاحب المحبين عادة فى نزهة،
فى لحد الصحبة، على راسى يا شاهو وعنية»،
ى الرجل مغروزتين فى الطين وسط الخيول.

ثم لقطة اوسع وهو يضرب الخيول بالكرباج، ثم لقطة اوسع للخيول فى حركة سريعة جدا تعجن الطين، الإيقاع متسارع يحققه القطع بين الأحجام الوفيرة للمخرجة فى خطواتها الأولى.

وحدة مشهدية أخرى لحمل الطين الذى عجنته الخيول جيدا بقيادة الرجال، المشهد حافل بعمال رجال وسيدات، لا فرق بينهم، يؤدون نفس العمل، ونسمع صوت حث الحصان على العمل: «شى» متزامنا مع لقطات العمال والعاملات. تأثير الصوت بحمل دلالته بشكل طبيعى دون إقحام. وليست هناك ثانية توقف فى إيقاع العمل النشط لعملية صنع الطين من طمى النيل.

حتى الآن لا تعليق ولا موسيقى مؤلفة، وشريط الصوت لتنويعات من أغنيات العاملات الفلاحات بلا تزامن، مستخدمة تخلفية البشر يعملون بالية مثل الماكينات – أشك فى سرعة تصوير اللقطة، وأتصورها ١٨ كادراً فى الثانية بدلا من ٢٤ لإعطاء إحساس السرعة – هنا فقط يدخل صوت حكى سيدة: «أبويا ما خلانيش أكمل تعليمى. كان نفسى أتعلم أو أشتغل فى مصنع. أنا هنا بقالى ستتين، لازم أوطى (انحنى) طول الوقت، ماكنتش عايزة أتعب، حلمت إنى أشتغل شغلانة مريحة». الحكى مستمر على لقطات العمل والفتاة تنحنى لجلب القالب الخشبى وعامل آخر بملأه بالطين. الخيول تعجن. لقطة عامة لتشكيلات فنية من الطوب وقد جف. عمال يقلبونه والفتاة مازالت تحكى: «عملت ٧٥٠٠ طوبة.. ده مش كتير. ياروح السما. شفت فريد شوقى فى دور «عنترة بن شداد»

جوائز

جوائز (حصان الطين):

- الجائزة الكبرى وجائزة اتحاد النقاد الدولى فى مهرجان جريتوبل – فرنسا
- الميدالية الذهبية لإحسن فيلم تسجيلى – مهرجان مانهايم – المانيا
- الجائزة الأولى فى دمشق لأفلام الشباب – سوريا
- الجائزة الكبرى لمهرجان قليبية – تونس

أغنية توحة الحزينة: جائزة اتحاد النقاد الفرنسيين – مهرجان جريتوبل – فرنسا

بحار العطش: الجائزة الكبرى لوكالة التعاون الثقافى والتقنى الفرنسية

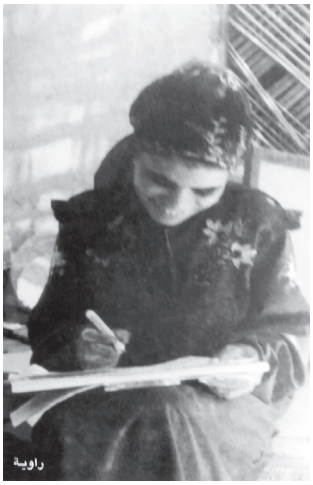
الأحلام الممكنة: جائزة أحسن فيلم تعليمى – مهرجان مانهايم – المانيا

إيقاع الحياة: الجائزة الكبرى للمهرجان القومى رقم ١٢ للأفلام التسجيلية – مصر

جائزة أحسن إنتاج مشترك – فالينسيا – إسبانيا

اللى باع واللى اشترى: جائزة جمعية النقاد السينمائيين المصريين

تكريم المهرجان القومى للسينما عام ١٩٩٨



راوية

أيام الديمقراطية

فؤاد التهامي : من المشاركة الي المشاهدة

عام ١٩٧٠، بعد ثلاثة سنوات على هزيمة ٦٧ ،كان" فواد التهامى " ومعه زملاء من جبهة الصمود الداخلى يشاركون أبطال حرب الإستنزاف معاركهم لمحو الهزيمة، فكانت البداية مع تتر ((المؤسسة المصرية العامة للسينما)) ثم جرس إشارة لاسلكى / اسم الفيلم مع مؤثر موسيقى ((تمبانى)) ، سواد يملأ الشاشة ونسمع أصوات أحياء ، بكاء طفل مع دقات التمبانى ، وفجأة بيوت مهدمة ونسمع موسقى بيانو ثم نشاهد بقايا بيانو وسط الهدد – بيوت مدن القناة المهدمة – وصراخ طفل ، عجوز يمشي وسط المنازل ، واستعراض لتفاصيل الزخارف ، ونسمع أصوات طائرات ممتزجة مع موسيقى، ثم جرس المدرسة والكاميرا تستعرض بقايا كراسات التلاميذ مع أصوات حية لهم .

بالتضاد بين صور لبقايا حياة دمرت، مع أصوات تفرضها الذاكرة كى ندرك حجم مأساة الحرب لشعب صامد من خلال هذا النسيج الدرامى لفيلم تسجيلي طوله " ١٠ق" يعلن فريق الفيلم (فؤاد التهامى / محمود عبد السميع / أحمد متولى / محمد قابيل) ، الذى يشارك الشعب صموده ، يعلن بقوة " لن نموت مرتين " .

عام ١٩٧١ ، من إنتاج الهيئة العامة للإستعلامات، يقدم " فؤاد التهامى " فيلم " مدفع ٨ " ، الذي يبدأ بماسورة مدفع يتحرك خلفها الجنود ثم بروفيل لجندي بتصوير " سيلويت " ليظهر المشهد كلوحة من التضاد بين النور والظل ، وتؤكد اللوحة حركة الكاميرا " زووم إن" مع ظهور عنوان وفى خلفيته الشمس الغاربة.

فريق عمل أغلب الأفلام التسجيلية يتكون من ثلاثة عناصر أساسية : مخرج ومصور ومونتير، وقد يضاف إليهم مؤلف موسيقى، هنا في فيلم " مدفع ٨" لا توجد موسيقى، فقط أصوات المؤثرات الحية وكلام أحد أفراد طاقم المدفع وهو يقدم نفسه بصوته " حامد على فرحات " وحركة كاميرا هادئة تستعرض المدفع وصوت الجندى يواصل تقديم زملائه أفراد الطاقم فنعرف أنهم مجموعة مختلفة : موظف ، عامل ، صياد ، طالب وعامل نسيج ، تحالف لقوى الشعب العامل بتعبيرات الفترة، يحكى العامل بدفء : " يوم ماتولدت ليلى كنت موجود بالجبهة، وبسم الله ما شاء الله دلوقت عندها سنتين وشوية، جانى جواب الست بتاعتى، وضعت وجابت بنت نفس يوم الولادة كنا مشتبكين مع الطيران – يقصد طيران العدو – حتي الساعة السادسة مساء " .

بدون تدخل المخرج بشكل خطابي تصلنا الرسالة، فبينما كانت طفلة جميلة تصل للحياة حاملة الأمل بحياة آتية، كان الوالد المقاتل فى إشتباك مع العدو، ويستمر الفيلم ببساطة وإيقاع سلس للمونتير عادل منير الذى انضم الآن لكتيبة الفنانين، وسيستمر هو والمصور محمود عبد السميع مع التهامى فى أغلب أفلامه.

نعود للفيلم فنرى مشاهد إعداد الطعام فى الجبهة، وقبل الشروع في تناول الطعام يصلهم لاسلكى، فيأخذون مواقعهم على المدفع، نسمع حوارات المقاتلين متزامنة مع لقطات الرادار، حركة ماسورة المدفع وتحركات الجنود، مشهد لا تشعر فيه بتدخل المخرج والمصور، فتشعر

وأنت تشاهد الفيلم بأنك مع هؤلاء المقاتلين وهم مندمجون فى عملهم ، نصل إلى مشهد النهاية : الجنود ليلا يشربون الشاى ويدخنون ويستمر الحكى لجندى آخر : "خلفت بنت ، وأنا نفسى أشوفها لما تروح المدرسة ولغاية الجامعة كمان ". يعود صوت اللاسلكى وتتحرك الكاميرا مع ماسورة المدفع وتنزل التترات : سيناريو وإخراج فؤاد التهامى / تصوير محمود عبد السميع / مونتاج عادل منير. مع فريق عمل الفيلم ندرك الحقيقة بهدوء أفضل .

حينما نقرأ ضمن تترات فيلم تسجيلى كلمة سيناريو، نتساءل : هل يكتب للفيلم التسجيلى سيناريو على الورق ؟

يقول فؤاد التهامى : " أنا أكتب بالكاميرا، وأبنى فى المونتاج ، فيلم " لن نموت مرتين " أعدت بناءه سبع مرات حتي وصل لشكله النهائى ".

المخرج التسجيلى يبدأ بفكرة لا تتعدى بضعة سطور، أثناء التصوير تفرض المادة التسجيلية نفسها بقوة : المكان، الشخوص، أصوات الحياة المصاحبة، أصوات العمل. يلتقط المخرج كل ما يمكنه إقتطافه من ثمار، ويأخذ حصاده معه على الموفيولا ويبدأ البناء، يستريح التهامي أولا فى تحضير الفيلم مع مساعد المونتير، ويظل يركب ، يبنى ويهد حتى يستقر على ترتيب مبدئى للفيلم ، مع المونتير يأخذ الفيلم شكله النهائى بعد الاتفاق على إيقاع الصورة، مكونا شريط الصوت الذى قد يضم الموسيقي مؤلفة أو يعتمد أكثر على المؤثرات الحية.

" الرجال والخنادق "

لا يكف "فؤاد التهامى " عن التجريب فتارة لا يستخدم موسيقى، ومرة أخرى يستخدمها، مثلما سنرى في فيلم " الرجال والخنادق " مع موسيقى " محمد قابيل " ، الفيلم يقدم تداخلا بين لقطات الجنود فى الجبهة مع لقطات الناس فى حياتهم اليومية : فتاة تخبز، فلاح يزرع ، صوت المزمار وفرح عريس وعروسة ، المقاتل بسلاحه فى الخندق تتداعى له الذكريات، بعضها يحمل الفرح والآخر يحمل الحزن، تتداخل فرحة العروس مع لقطات الرحيل من البيوت المهشمة، موسيقى شجية مع المشهد يقطعها صوت السيارة المحملة ببقايا الأثاث، ثم نعود للمقاتلين فى لقطات عمل مع خرائط اللاسلكى والرادار والتلسكوب، صوت الغارة واستعداد المدفع، الخروج من الخنادق، إيقاع المشهد يجسد الحالة : إنها الحرب الإستنزاف ، أبطالها رجال صمموا على استعادة الأرض ومعهم مقاتلون بالكاميرا والفيلم الخام ، كل يساهم بسلاحه فى معارك الكرامة. ونعود للفيلم : معركة مع الطيران ثم توقف، مدفع رابض في حالة إستعداد، عملية تسلل بالقوارب، موج البحر ومؤثر الموسيقى يقطع الصمت الذى يعبر عن حالة الترقب، ثم إسم الفيلم : " الرجال والخنادق " سيناريو وإخراج " فؤاد التهامى " المركز القومى للسينما – ١٩٧٢ .

عندما تكون الحياة على هذا المستوى من الجدية، تكون السينما أيضا جادة جدا، فى هذه النماذج الثلاثة لسينما تحمل عنوان سينما تسجيلية ولكنها لا تخلو من بناء درامى حتى يمكن القول بحق أنها دراما تسجيلية. بعدها سيحمل الفنان التسجيلى شجونه وسيواصل القتال بأفلامه فى لبنان والعراق فيقدم عددا من الأفلام التسجيلية بنفس المنهج، دراما

تسجيلية لأهم أحداث الوطن، كما يقدم تجربة روائية تحمل اسم " التجربة " ليواصل " فؤاد التهامى " طموحاته الفنية التى لا تتوقف.
بعد العودة إلى الوطن يقدم تجربة مشتركة " فانتازيا " مع زملاء له : ناجي فوزي ، محمد خيرى ، وناهد غالى ، إنتاج المركز القومى للسينما عام ١٩٩١ . يليه فيلم " عن القرية .. والمدينة .. والزلزال " عام ١٩٩٢ .
يواكب المخرج التسجيلى الأحداث المؤثرة فى حياة شعبه، حتى عندما يقدم فيلم شارع " قصر النيل " بمقدمة بصوته عن حنينه لذكريات مكان وأحباب .. يكون الشعب حاضرا بقوة في فيلم طويل نسبيا " ٣٠ق" يحصل على ذهبية مهرجان الإسماعيلية الدولى الثالث للأفلام التسجيلية – ١٩٩٣ . أفلام بالألوان طويلة نسبيا فى مقابل أفلام الحرب – بالأبيض والأسود – شديدة التركيز لا تزيد عن " ١٠ق" كما رأينا في " مدفع ٨" و" لن نموت مرتين " و" الرجال والخنادق ". الفنان لا يخترع مناخا إجتماعيا، بل يعبر الفن عن روح العصر ويعكس مناخه السائد، فمع انتهاء عصر الأحلام ووأد المشاريع التحريرية وهزيمة الاشتراكية وبدء عصر الإنفتاح، كان التمويل لمساندة خطط التنمية البديلة عن إشتراكية الدولة، وظهرت أفلام التنمية، فانساق مخرجنا المناضل ووجد نفسه وسط هذه الموجة الجديدة، فأدلى بشهادته – كما كتب على العناوين – التى عكست انحيازه للبسطاء . وقدم عام ١٩٩٥ فيلمه عن المرأة المصرية فى قرية الإخصاص " وطوله ٤٠ق تسجيلى ملون، عبر إستعراض لأحوال الفتيات والنساء فى مصر ودروس محو الأمية، وبعض الجهود – الفردية غالبا – لكسر حاجز الفقر والجهل . يقدم " فؤاد التهامي " نموذجا إيجابيا لابنة قرية الإخصاص التى أكملت تعليمها وعلقت لافتة المحامية، وانتظرت القضايا مثل جدتيها " الافوكاتو مديحة " – مديحة يسري في الفيلم الروائى عام ١٩٥٠ ، و" الأستاذة فاطمة " – فاتن حمامة فى الفيلم الروائى لفطين عبد الوهاب عام ١٩٥٢ .

شهادات الفلاحة والفلاح الفصيح / مايو ١٩٩٨

قدم شادى عبد السلام ، صاحب " المومياء " فيلما روائيا قصيرا عن قصة فرعونية لفلاح مصرى تعرض للظلم فوقف على باب الفرعون يشكو ببلاغة فى القصة المعروفة " شكاوى الفلاح الفصيح " منذ عدة آلاف من السنين ، ويبدو أنه قدر الفلا ح أن يظل يشكو حتى على مشارف القرن الواحد والعشرين ، ويشهد على شكواه هذه المرة مخرج إختار وتحمل نتائج إختياره بشجاعة الفنان الذي إختار الحقيقة وسينما الواقع منهجا فنيا فى " شهادات الفلاحة والفلاح الفصيح / مايو ١٩٩٨ "، بعد مقدمة لمشاهد النيل ومساحات خضراء مزروعة في تناسق جميل ثم أبو الهول، موسيقى قانون، تعليق : " عرف المصرى القديم الزراعة فاستقرت وازدهرت الحضارة المصرية القديمة ". لن يستمر أسلوب التعليق من خارج الصورة الذى يرفضه " فؤاد التهامى " بل سيقدم المخرج عبر فيلمه الطويل الممتد لساعة وخمس دقائق أكثر من عشرين فلاحة ومثلهن من الفلاحين، فضل أن يعرضوا شكواهم بأنفسهم تاركا لهم مساحة الكلام دون تدخل بالقطع إلا نادرا . يصعب أن تذهب

لصاحب الشكوى فى موقعه وتطلب منه أن يتحدث بتلقائية وأنت تصوره بكاميرا الفيديو التى تضئ لمبتها الحمراء مع بدء التسجيل، والصعوبة الأكبر أن تطلب من الناس أن يقولوا أمام الكاميرا ما سبق أن حكوه بدونها، فى أحيان كثيرة يتسرب الشك إلى نفوسهم أو يملأهم الخجل وتوجعهم كرامتهم وهم يشكون لأفندية آتين من العاصمة، مصدر القوانين التى تظلمهم، عندها لا يفرقون ويتصورون أن فريق الفيلم يمتلك الحل أو على الأقل يمكنه رفع شكواهم للمسئولين، والمخرج ومعه فريق العمل كله يعانى مثلهم وقد يصيبه اليأس فيعلن أنه يكتفى بتقديم شهادته التي لا يملك غيرها إزاء واقع يرفض معطياته وإن لم يملك تغييرها، فى الفيلم يتحدث الفلاحون ببلاغة صاحب الحق الذى يعرف قضيته جيدا ويفلسفها : " اللحمة قدامى عند الجزار بس أبص عليها مامعييش ثمنها، لكن ما قدرش أسيب الأرض من غير كيماوى، أروح أجيب شوال كيماوى للزراعة وأحرم نفسى " يرد فلاح كبير فى الحقل : " أصل زى ما بتقول دى عادة، دى طبيعة ، الفلاح خلقه ربنا يزرع ويرفع، مهما كان كسبان أو خسران، شغلته، شغلته وما يقدرش يبطلها، يعمل إيه طيب، إفرض القيمة الإيجارية غالية ، مش حيزرع ؟ يعمل إيه الفلاح، ما يقدرش يقعد أبدا".

الشهادة مستمرة لفلاح آخر : " ما هو إحنا مش مقيدين دلوقت إحنا ناس زى ما تقول غرباء وساكنين فى بلد تطلع عليه الشمس يمشي "،" لا زراعة عادت بتدى، ولا جمعية بتساعدنا ، ولا عادت نافعة شمال ولا يمين ".

فى بناء الفيلم يفضل فؤاد التهامى أن يقيم الحوار بين شخوصه ولا يهمه الاحتفاظ بالوحدة المكانية، بل يختار فى المونتاج جملة من فلاح آخر فى موقع مختلف وهكذا، البناء يعتمد على تأسيس الأفكار والإلحاح عليها باتفاق وجهات النظر مع اختلاف الحالات، يمكننا القول أن ما مضى هو ملخص البند الأول " item" فى الفيلم التسجيلى الطويل المصور بالفيديو، مما سمح بغزارة المادة المسجلة وترك حرية الإختيار مفتوحة فى المونتاج، أهم مراحل هذه النوعية من الأفلام.

البند الثانى مجموعة من السيدات فى شكواهن التى لا تنتهى : " لا لنا ماهية ولا لنا وظيفة ، حنعيش منين "، تقاطعها فلاحة أشد : " إحنا نوعى من يوم جدودنا فى قلب الأرض، حنموت ونحيا وإحنا فى قلب الأرض "، ثم توجه كلامها للأفندى صاحب الكاميرا : " عايزين تشوف لنا حل لأن الملاك شادين علينا قوى والزراعة لا تسد ". ماذا يملك صانعو الفيلم غير هذه الوثيقة التي تسجل شكاوى الفلاحين كما تسجل أيضا بعض الحلول ، فها هى فلاحة تقدم حلا عادلا من وجهة نظرها " دلوقتى القانون يا بيه بيجيب ٣ آلاف جنيه، المالك ياخد ألف، وإحنا ناخد ألف، والفدان يتكلف ألف " انتهت المشكلة ... أليس كذلك ؟.

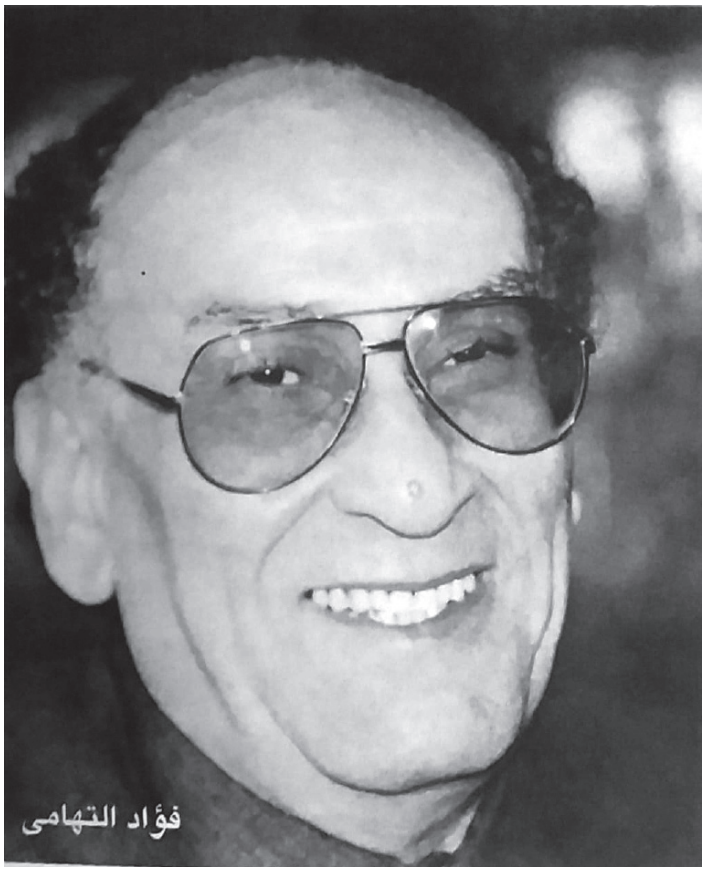
مؤتمر نسائى عقده المخرج والكاميرا تتحرك حركة عرضية تقترب من فلاحات مواطنات يشقين حتي أرزل العمر فى غياب الرجال لأسباب مختلفة، قد تكون السفر سعيا وراء لقمة العيش فى العاصمة وقد تكون الوفاة، والحوار بين العجائز على الراحة ، وجدة ما زالت تستخدم كلمات مثل " الخراج " وهي تتحدث عن الإيجار، وتختم كلامها بأدب مكررة كلمة " وسلامتك "، وأخرى لا تعرف المالك فتقاطعها ثالثة : "يكونش الخواجة "فترد بعصبية : "ما عرفاش ... بندخل المندرة نديهم الفلوس وناخد الوصل ".

فى الفيلم التسجيلى يختار المخرج نماذجه الإنسانية – هنا بمساعدة جهة بحثية – فنراهم يبدأون الحديث بإجابة لسؤال محذوف سألهم إياه المخرج / المعد قبل التصوير .
وأحيانا يترك السؤال فيظهر المخرج كمحقق يستجوبهم غالبا للكشف عن صراع أو لإجلاء حقيقة عن قضية ما، فمن غير المعقول أن يكون الجميع مرتبى الذهن ولا يتحدثون إلا عن قضية بعينها ، وإن كان هذا واردا في حالة انتقال المخرج والمصور لتصوير حدث ما فور وقوعه : إنهيار منزل ، نقل سوق قديم إلى مكان آخر، فى مثل هذه الحالات يكون الناس مهمومين بالحدث ويكون حديثهم تلقائيا، ولصعوبة إستخراج تصاريح التصوير وموافقة الجهات الأمنية وتوافر الخامات اللازمة للتصوير، فعادة ما تصور الأحداث بعد وقوعها بفترة، فيكون الفيلم أقرب لإعادة حدث أو لتحقيق، ونكتفى بوثيقة تسجل ما يحكيه الناس، أحيانا يفاجأ فريق العمل بتجمع لا يتوقعونه ولا يدرك المهمومون أنهم أمام فريق عمل فيلم بل يتعاملون معهم كجهة مختصة، وهذا ما حدث في فيلم " شهادات الفلاحة والفلاح الفصيح "، فنرى تجمعا كبيرا للفلاحين رافعى القضايا يشرحون موقفهم تتجمع فى يد المثقف المتعاطف مع الفلاحين الشهادات وتقترب الكاميرا منها لنقرأ بخط واضح :" شهادة الهيئة العامة للإصلاح الزراعى ، وختم النسر ". لندرك فداحة المأساة وهم يسلمون الأرض لملاك جدد مشكوك أصلا فى علاقتهم بالأرض، الشهادات تتجمع ثم تتراجع الكاميرا الى لقطة عامة والمخرج وسط الفلاحين الملتفين حوله في دائرة ملتحمة يشيرون له على التواريخ و البيانات، ثم فقرة وثائقية لبيانات مكتوبة و جرائد ، وجهة تقاضى بطلان إجراءات نقل الحيازة الزراعية.

على الأقل هناك من يتحرك لرفع الظلم فى قضية مازالت مطروحة ، و قد يساعد هذا الفيلم الوثيقة من يريد أن يرى الحقيقة ، فقط يعرض ويراه الناس ، علهم يعرفون جزءا من حقائق غائبة عن أذهان البعض. و ينتهي الفيلم بمشهد جامع لأسرة محام أهل القرية صدق نفسه و مهنته فقبل أن يترافع عن فلاحى بلدته ، إيمانا منه بشرف مهنة المحاماه التي سعى أهله ليتعلمها . يتعرض هو و عائلته لنوع من البلطجة في محاولة لتنفيذ القانون قبل الموعد المحدد بعدة شهور، فقوى الهدم فى عجلة من أمرها، و يحكى المحامى الشاب ، الذي لا يملك أى قوى سوى قوة إيمانية بشرف مهنته ، عن اقتحام القوات للقرية فى تصرف غير قانونى يستهدف إرهاب أصحاب القضايا للتخلى عن قضاياهم، ينسى البعض أن المصرى مزروع بأرضه سواء تعلم أم فاته القطار، ينسون سلاح الصبر و قوة الاحتمال لشعب لا يترك أرضه.
يختم المحامي سليل الفلاحين مرافعته الهادئة : " كان يوم ٩٧/٣/١٢ ، و بنحب بس نوصل صوتنا يا ريت حد يسمعنا ". و يثبت الكادر على صورة فتاة تنظر للمجهول و تنزل العناوين :" شهادات الفلاحة و الفلاح الفصيح – مايو ١٩٩٨ ، سيناريو و إخراج فؤاد التهامى، تصوير سامح سليم و شريف شيمى ، مونتاج أحمد داوود ".
منذ عام ١٩٦٨ ، و مع أول أفلام فؤاد التهامى" ثلاثة أسابيع نشطة " لحساب الاتحاد العام لعمال البترول ، وحتى ١٩٩٨ ، مضت ثلاثون عاما فى الطريق الذى اختاره " فؤاد التهامى " أسلوبا فنيا طريق الفيلم التسجيلى المرتبط بقضايا يؤمن بها فنان اختار الكاميرا قلما، و

شريط الفيلم لوحا يسجل عليه مشاركته و شهادته، ومساندته لفنانين زملاء دون أن يقلقه صراع الأجيال، وهو من موقعه الآن كرئيس لجمعية السينمائيين التسجيليين، يقدم الدعم للفيلم التسجيلى و صناعه و مريديه من مختلف الأجيال .

نشر بجريدة الفن السابع باب (أطياف) العدد (١٩) يونيو ١٩٩٩


فؤاد التهامى

فؤاد التهامي

■ عام ١٩٧٠، بعد ثلاث سنوات على هزيمة ٦٧، كان «فؤاد التهامي» – ومعه زملاء من جبهة الصمود الداخلي – يشاركون ابطال حرب الاستنزاف معاركهم لمحو الهزيمة. فكانت البداية مع نشر «المؤسسة المصرية العامة للسينما»، ثم جرس إشارة لاسلكي/ إسم الفيلم مع مؤثر موسيقي «تمباني». سواد يملأ الشاشة ونسمع اصوات احياء، بكاء طفل مع دقات التمباني، وفجأة بيوت مهدمة ونسمع موسيقى ميانو ثم نشاهد بقايا ميانو وسط الهدد – بيوت مدن القناة المهدمة – وصراخ طفل. عجوز يمشي وسط المنازل، واستعراض لتفاصيل الخراب، نسمع أصوات طائرات ممتزجة مع موسيقى ثم جرس المدرسة والكاميرا تستعرض بقايا كراسات التلاميذ مع أصوات حية لهم.

.. وظهرت أفلام التنمية، فإنساق مخرجنا المناضل ووجد نفسه وسط هذه الموجة الجديدة

فؤاد التهامي: من المشاركة إلى المشاهدة

صفاء الليثي

بالانتصار بين صور لبقايا حياة دمرت، مع أصوات تفرضها الذاكرة كي تدرك حجم مأساة الحرب لشعب صامد من خلال هذا النسيج الدرامي لفيلم تسجيلي طوله ١٠٠ق، يعلن فريق الفيلم (فؤاد التهامي/ محمود عبد السميع/ أحمد متولي/ محمد قابيل)، الذي يشارك الشعب صموده، يعلن بقوة «أن نموت مرتين».

عام ١٩٧١، من إنتاج الهيئة العامة للإستعلامات، يقدم «فؤاد التهامي» فيلم «مدفع ٨»، الذي يبدأ بماسورة مدفع يتحرك خلفها الجنود، ثم بروفيل لمحدثي يتصوير «سيلويت» ليظهر المشهد كلوحة من التضاد بين النور والظل، وتؤكد اللوحة حركة الكاميرا «زووم إن» مع ظهور عنوان وفي خلفيته الشمس الغاربة.

فريق عمل أغلب الأفلام التسجيلية يتكون من ثلاثة عناصر أساسية مخرج ومصور ومونتير. وقد يضاف مؤلف موسيقي. هنا في فيلم «مدفع ٨» لاتوجد موسيقى، فقط أصوات المؤثرات الحية وكلام احد افراد طاقم المدفع وهو يقدم نفسه بصوته «حامد علي فرحات»، كاميرا هادئة تستعرض المدفع وصوت الجندي يواصل تقديم زملائه افراد الطاقم فنعرف أنهم مجموعة مختلفة موظف، عامل، صياد، طالب وعامل نسيج، تحالف لقوى الشعب العامل بتعبيرات الفترة، يحكي العامل بدء «يوم ماتولدت ليلى كنت موجود بالجبهة، وبسم الله ماشاء الله دلوقت عندها سنتين وشوية، جاني جواب الست بتاعتي، وصعت وحسابت بنت، نفس يوم الولادة كنا مشتبكين مع الطيران – يقصد طيران العدو – حتى الساعة السادسة مساء».

بدون تدخل المخرج بشكل خطابي تصلنا الرسالة، فبينما كانت طفلة جميلة تصل للحياة حاملة الأمل بحياة اتية، كان الوالد المقاتل في إشتباك مع العدو، ويستمر الفيلم ببساطة وإبطاء سلس للمونتير عادل منير الذي انضم الآن لكتيبة مشهد لاتشعر فيه بتدخل المخرج والمصور، فتشعر وانت تشاهد الفيلم بأنك مع هؤلاء المقاتلين وهم مندمجون في عملهم، نصل إلى مشهد النهاية: الجنود ليلاً يشربون الشاي ويدخنون ويستمر الحكي لجندي اخر «خلفت بنت.. وانا نفسي أشوفها لما تروح المدرسة ولغاية الجامعة كمان». يعود صوت اللاسلكي وتتحرك الكاميرا مع ماسورة المدفع وتنزل التترات: سيناريو وإخراج فؤاد التهامي/ تصوير محمود عبد السميع/ مونتاج عادل منير، مع فريق عمل الفيلم ندرك الحقيقة بهدوء أفضل.

حينما نقرأ ضمن تترات فيلم تسجيلي كلمة سيناريو، نتساءل: هل يكتب للفيلم التسجيلي سيناريو على الورق؟ يقول فؤاد التهامي «أنا أكتب بالكاميرا، وأبني في المونتاج، فيلم (ان نموت مرتين) أعدت بناءه سبع مرات حتى وصل لشكله النهائي».

فؤاد التهامي أثناء تصوير أحد أفلام الجبهة

المخرج التسجيلي يبدأ بفكرة لاتتعدى بضعة سطور، وأثناء التصوير تفرض المادة التسجيلية نفسها بقوة المكان، الشخوص، أصوات الحياة المصاحبة، أصوات العمل، يلتقط المخرج كل ما يمكنه إلتقاطه من ثمار، ويأخذ حصاده معه على الموفيولا ويبدأ البناء. يستريح التهامي أولا في تحضير الفيلم مع مساعد المونتير ويظل يركب بيني وبيد حتى يستقر على ترتيب مبدئي للفيلم، مع المونتير يأخذ الفيلم شكله النهائي بعد الإتفاق على إيقاع الصورة ومكونات شريط الصوت التي قد تضم موسيقى مؤلفة أو تعتمد أكثر على المؤثرات الحية. لايكف «فؤاد التهامي» عن التجريب، فتارة لايستخدم موسيقى ومرة أخرى يستخدمها مثلما ستري في فيلم «الرجال والخنادق» مع موسيقى «محمد قابيل». الفيلم يقدم تداخلاً بين لقطات الجنود في الجبهة مع لقطات الناس في حياتهم اليومية، فتاة تخبر

التهامى مع الجنود فى حياتهم اليومية

لقطة من
«الرجال والخنادق»

فؤاد التهامى أثناء تصوير أحد أفلام الجبهة

هاشم النحاس وأفلام تثير الجدل حول إشكالية تناول الفن التشكيلى فى فن السينما

يداعب الذاكرة لقطة لعدد من كراسى المقاهى على شاطيء بحر تداعبها الأمواج ، الكراسى لا يجلس عليها أحد وكأن جالسيها قد رحلوا عنها وتركوها وحيدة فى الغروب. هذه الصورة من فيلم " ألوان " التسجيلى لهاشم النحاس عن عدد من لوحات الفنان فاروق حسنى، الذى شغل منصب وزير الثقافة لما يزيد عن ٢٢ عاما، يشهد حتى أعتى معارضيه أنه فنان تميز بلوحاته التجريدية ، وعلى الأرجح فإن هاشم النحاس الفنان الملتزم المنتمى لمجموعة مثقفى الستينيات ممن يميلون إلى اليسار يرى إبداع فاروق حسنى ويقدم رؤيته عن ذلك فى عمله القصير١٢ق. نسمع أصوات موج البحر مع عناوين البداية ، يأخذنا إلى لوحة تجريدية للبحر ومنها إلى لوحات أخرى، ثم لقطة حية لأمواج البحر ونسمع معها أصوات طيور النورس ثم عودة إلى اللوحات، اللون الأحمر فى اللوحات تعبيرفنى عن حيوية الموج ودفئه. ويستمر التوازى بين الأمواج التى تضرب الصخور وبين اللوحات، نقرأ تاريخ ١٩٩٤ على أكثر من لوحة، ولقطة النهاية مع كراسى المقهى دون بشر ساعة الغروب . عناوين النهاية مكتوب بها رؤية هاشم النحاس، أسأله لماذا لم يكتب سيناريو وإخراج مثل غيرها من الأفلام يقول: " لا أتحدث عن الفنان ولكن عن رؤيتى عنه، وكيف أراه، مع الأفلام عن الفن التشكيلى والفنانين التشكيليين ليس هناك سيناريو معد قبل التصوير، ولا تهمنى كثيرا المعلومات عن الفنان، أقدم رؤية للفنان ولبعض أعماله وليس رؤية كليه شاملة عنه، وخاصة فى زمن الفيلم الذى يقل عن ربع الساعة. لا أستطيع خلالها تقديم فيلم عن فلان لضيق الوقت ولاحتياجه لوسائل تعبير وشرح ، ولكنى أفضل اختيار زاوية ما للفنان من وجهة نظرى كمخرج وهذه الرؤية تتفق مع فيلم يخلو من التعليق أو من صوت للفنان أو لناقد يشرح أعماله، فكلها وسائل تحدد المعنى ولكنى قصدت أن أقدم معانى مفتوحة ورسالة مفتوحة للتذوق الفنى ، من أجمل الآراء التى سمعتها من مشاهد لفيلم " ألوان: ما ذكره المشاهد أنه لم يفهم لوحات فاروق حسنى إلا بعد مشاهدته للفيلم. وهذا الرأى أسعدنى جدا، حيث أضع مكانى أقرب للمتذوق السينمائى منه إلى الناقد السينمائى، المتذوق يوصل رؤية إلى المتلقين ، أنا أيضا أعتبر نفسى متذوق سينمائى ولست ناقدا سينمائيا حيث لا أكتب إلا عن الأعمال التى تعجبنى، الأفلام التى أريد أن يشاركنى القارىء إعجابى بها.

عمل آخر عن الفنانة أزميرالدا حداد باسم عروس البحر حيث حركة الكاميرا مسيطرة منذ اللحظة الأولى واختيار للوحة تشبه الفنانة ترسخ حقيقة أن الفنان لا يرسم سوى نفسه أو انعكاس الأشياء على وجدانه، أثناء المشاهدة أجد نفسى أدير تعليقا فى رأسى وكأننى أكمل نقص التعليق المعتاد مع الأفلام الوثائقية والذى ينبذه المخرج هاشم النحاس ولسان

حاله يقول سأتركك أيها المشاهد دون أن أفرض عليك شرحا ، ها هى الصورة أمامك فاستمتع وأبدع قراءتك. نشاهد الفنانة تعمل على لوحة تركيب باستخدام بعض المواد ، قطع من شبك صيد، نماذج صغيرة لأعلام دول، نماذج مجسمة لأشكال مختلفة من الأسماك، المزج فى اللون بين التصوير والنحت على سطح اللوحة،تحرك مصفاة تنثر بودرة اللون على اللوحة ، ثم تنفخها كمن ينفخ فيها من روحه. ثم استعراض للبيت الذى يشكل لوحة كبيرة الفنانة بشخصها جزء منها. ثم منضدة الرسم تعمل عليها الفنانة بتركيز شديد دون أن يبدو أن الكاميرا تشوش عليها ، أسأل المخرج هاشم النحاس كيف يعمل التشكيلى بكل هذا التركيز وحوله محمود عبد السميع بكاميرته ومعدات الإضاءة ، كيف تندمج فى لوحتها وحولها فريق عمل الفيلم، يقول النحاس : " هنا يأتى دور المونتاج الذى يوهم بالتلقائية ، أستبعد غالبا بدايات اللقطات ونأخذ اللقطة من لحظة اندماج الفنان عندما ينسى الكاميرا ويركز كلية فى لوحته، أحيانا عندما تكون هناك نظرة أو ابتسامة للكاميرا أستخدمها وأجدها مناسبة ومفيدة للفيلم." ونعود لفيلم "عروس البحر " حيث لا يتركنا المخرج تماما بدون معلومات، إذ ينتهى بلوحة مكتوبة عن الفنانة أزميرالدا حداد متى تخرجت والمعارض التى شاركت بها والمقتنيات. يأخذ المخرج اسم الفيلم من أحد عناوين لوحة للفنانة وجده موحيا وينصرف إلى أكثر من معنى، ويشبه أغلب أعمالها ويتشكل منه عالمها الفنى متنوع الأساليب. سيمضى الفنان على طريقه محققا لنا في جهة الإنتاج بالتلفزيون المصرى عملا عن النحات أحمد شيحا يبدأه بنحت على حجر يحيلنا إلى الفن الفرعونى. أسأل المخرج عن كيف يتعامل مع إطار اللوحة التى ينقلها داخل إطار الصورة يقول بحماس : " أقوم بإلغاء الإطار، وأعمل إطارى الخاص، أتعامل مع اللوحة وكأنى أصور واقعا يحدث أمامى، إطار السينما مختلف عن إطار لوحة الفنان، أنقل ما أشعر به تجاه اللوحة، وأؤسس للوحتى أنا ، وهو نفس المنهج الذى أتبعه مع الأشخاص والأماكن الحية، أختار من اللوحة الأجزاء التى أشعر بها فقط من لوحة الفنان ، ولهذا أحرص على نقل إحساسى وليس إخبار المشاهد بمعلومات، قد تأتى مؤخرا أو فى وسط الفيلم، أو لا تأتى المهم كيف أرى اللوحة وأتذوقها وأنقل رؤيتى للمشاهد. المونتاج له دور كبير بدون لمسات المونتير كمال أبو العلا لم يكن فيلم " ألوان" ليخرج هكذا، اللوحة ساكنة وأنا أحرك الكاميرا على أجزاء بعينها داخل الإطار، متى يتم القطع على اللوحة ومنه إلى لوحة أخرى، فى كادر معين جزء من الثانية يحدده بإبداع المونتير الخلاق الذى هو صانع إيقاع الفيلم ،إيقاع يتحقق بدون موسيقى تصويرة التى استعضت عنها بالمؤثرات الحية التى خلقت شريط صوت الفيلم من صوت البحر والرياح وهى التى ضبطت إيقاع الفيلم وشكلت إحساسى باللوحات حاولت إيصاله للمشاهد.

فى أعماله عن فنانين تشكيليين وأعمالهم قدم المخرج هاشم النحاس رؤية خاصة تحيى إبداع الفنان وتسهم فى تذوق إبداعاته. اتبعت نفس منهج المخرج والمفكر السينمائى هاشم النحاس فى كتابة هذه الزاوية عن جانب من أعماله المتعددة التى تحتفى بالإنسان البسيط كما فى النيل أرزاق أو تسلط الضوء علي عملاق الأدب العربى نجيب محفوظ فى " نجيب محفوظ ضميرعصره" أو على مجموعة من رموز الفن التشكيلى المعاصر المهدد الآن من طيور الظلام الساعين إلى السلطة الآن فى مصر.

المونتاج فى أفلام هاشم النحاس
صياغة جمالية لفنون الناس الفطرية

هاشم النحاس فنان متجدد ، يختار موضوعه ابتداء ليحتفى بالإنسان العامل ،صانعا أو زارعا أو صيادا، حرفيا ماهرا أو مفكر وأديب. دائما يضع تمجيد الإنسان فى المقام الأول سواء كان هذا الإنسان صيادا في بحيرة أو حارسا لآثار بلده أو كاتبا كبيرا كنجيب محفوظ. ومع اختيار الموضوع يختار النحاس المونتير الذى يجده مناسبا لطريقة عمله فى الفيلم فيختار أحمد متولى أستاذ الإيقاع الذى يحول لقطات الفيلم إلى نوت موسيقية لفيلم الناس والبحيرة الذى خلا تماما من أى جمل حوارية أو تعليق صوتى، فقط مؤثرات المكان وغناء الصيادين غير المصاحب للموسيقى حيث يشكل الموال مع مشاهد الصيد وصنع الشباك موسيقى الفيلم الرئيس ويحدد إيقاعه المعبر عن شخصية هذا الإنسان الصبور المجد الراضي بحاله.

فى "واحة سيوة" اختار معه عادل منير المتمهل ليتأمل شخوصه ويستمع إليهم فى الفيلم الغنى بالمعلومات عن الواحة الزاخرة بكنوز من آثار القدماء تحكي تاريخا طويلا مع الفراعنة والرومان وحتى دخول الإسلام مصر. ليس هناك اصرار من جانب النحاس على نبذ الحوار مثلا أو التعليق بل يأخذه الموضوع والمكان بما يحتويه من عناصر بشرية وعمرانية إلى الأسلوب الذى سيتبعه فى بناء فيلمه وتكوين شريط الصوت فيه.

وهذا ما حدث أيضا فى فيلم " خيامية " مع المونتير الكبير كمال أبو العلا الذى يكتفى بعرض ما نراه تفصيلا دونما الحاجة إلى شرح بكلمات الصناع أو إلى تعليق من خارج الصورة، فغناها يكفى لنتعرف على العمال وهم ينشئون السرادقات كمعارض متحركة يعزلها قماش الخيامية المعلق على ألواح من الخشب عن الشارع ليكون للعزاء أو لحفل زفاف أو لافتتاح معرض لبيع حلوى المولد وغيرها من المناسبات .

مع عناوين فيلم " الناس والبحيرة" ١٢ ق إنتاج عام ١٩٨١ نقرأ لوحة مكتوب بها : من أهالى المطرية – دقهلية، ساعد فى التنفيذ شيخ الصيادين عبده السمرى، غناء الصياد محمود العاصى، موسيقى الصياد محمد العربي، هذا الغناء وموسيقى السمسية اعتمد عليها المونتير أحمد متولى ليصيغ العمل صياغة فنية خالصة من عناصر الصورة التى أبدع تصويرها الفنان محمود عبد السميع ومن الغناء المصاحب للعمل للصياد محمود العاصى ومقاطع من عزف السمسية تلك الآلة الشعبية المرتبطة بالمدن الساحلية المصرية.

نبدأ في سماع غناء " يا رزاق يا كريم يا فتاح ياعليم " على لقطة عامة لمراكب شراعية بالبحيرة بإضاءة الفجر، تزداد الإضاءة تدريجيا مع لقطات لتحضير شباك الصيد ثم إعداد الفطور على المركب ومعها يتلاشى صوت الغناء وترتفع أصوات الطبيعة من خرير المياة وصيحات الطيور. يقوم الصيادون بتغيير ملابس النوم وارتداء أقنعة على الوجه لتبدأ عملية صيد السمك مع عزف منفرد للسمسية ، ومعها لقطات تلقيم الشباك للطعم لجذب الأسماك، الصيد الوفير يلقى فى السلال مع مجروش الثلج لحفظه ثم التعبئة ، الخامات كلها من الطبيعة ولقطة واحدة لعملية وزن السمك. اللقطات بها اقتصاد وتكثيف يلخص

مراحل الصيد دون اللجوء إلى شرح بالكلمات بل يتم تقديم صيغة جمالية قبل رحلة صيد أخرى مع مؤثر لعملية إحماء يقوم بها الجميع بمشاركة أطفال لدفع الأسماك إلى الشباك، موسيقى العمل مع صوت المياه ولحظات الصمت تخلق قطعة صوتية بإيقاع متنوع يدخل بها إيقاع شواكيش عمل النجارين، وشيء لزوم الشيء، سمفونية عمل بالحركات وأصواتها الطبيعية ، لقطات لعمل الحداد أيضا مع دقاته لتليين الحديد،يضيف تنويعا بالصورة والصوت، ثم لقطة متسعة بانورامية نسمع معها نغمات سمسية الصياد محمد العربي، ثم غناء منفرد تصحبه مجموعة ويختفى الغناء تدريجيا لندخل فى دورة لعمل الحصر والحبال، وعمليات بيع وشراء لمواد لوازم الصيد. ننتقل مع قطع صوتى عال مع هدير المياه لحظة خروج الشباك من البحيرة ، نغمات السمسية مع إعداد الطعام على المركب ، صياد يصلى، صبيان وبنات يسبحون ، اللقطات فى تنوعها ترصد حركة نشطة لمظاهر حياة يومية ، وصيد منفرد فى الأحراش بشبكة صغيرة ومركب بمجداف، خلافا لصيد المراكب بالأشرعة فى عرض البحيرة. مرة أخرى مع النجارين وصنع المراكب ، ومنه مع غناء محمود العاصى" البحر قاسى" المجموعة تصاحبه ، كورس من المغنين بالفطرة وكأنهم مدربون فى أعلى المعاهد الموسيقية، تنقلنا الصورة مع فتيات تعملن فى الخوص، الإضاءة قاربت على الغروب واللقطات تتسع فى بانوراما تظهر المنظر العام للبحيرة بكل تفاصيلها ، لقطة بانورامية متمهلة هى خير ختام لفيلم جمالى عن البحيرة وناسها ولسان حال المخرج هاشم النحاس وفريق عمله المصور محمد عبد السميع والمونتير أحمد متولى (محلاها عيشة الصياد) رغم أن النهاية مع " لم المراسى يا ريس ، لم المراسى، ده البحر قاسى يا ريس، البحر قاسى"، كلمات حزينة ولكن بها شجن يمس الوجدان مع غروب الشمس قبل أن يحل الليل. وينتهى العمل فى ١٢ دقيقة لم نشعر بها مع بناء صاغه المونتير الخلاق أحمد متولى الذى نجح فى تحقيق رؤية المخرج هاشم النحاس، ولولا هذا النجاح لبقيت المادة المصورة مادة خام تفتقد الصياغة الجمالية المتحققة عبر فيلم " الناس والبحيرة" المتميز ببناء موسيقى مستمد من ناس البحيرة ومواهبهم الفطرية فى العزف والغناء.

يمثل " الناس والبحيرة" توجها قدمه المخرج هاشم النحاس ظهر مع " النيل أرزاق " فى تفضيل التعبير بالصورة والاستغناء تماما عن الشرح بالتعليق بكل أشكاله سواء كان من داخل الصورة أو من خارجها، والاستعانة فقط بأصوات الواقع ومفرداته دون إقحام عناصر من خارجه مما يمنح فرصة للمشاهد للتأمل والاستمتاع بجمال الواقع وعظمة البسطاء من الناس.

نشر بجريدة القاهرة ٢٠١٢

لمحة شخصية عن هاشم النحاس الإنسان والفنان

هاشم النحاس وشباب العقل الدائم

كنا في ندوة بحثية أقيمت بالتعاون بين مهرجان الإسماعيلية ٢١ وبين جمعية نقاد السينما المصريين نسقها الناقد محسن ويفي رئيس الجمعية، الأبحاث " عن النقد السينمائي في السبعينيات" مقدمة من عدد من الباحثين وتعقيب لكل من هاشم النحاس وكمال رمزي. انطلق النحاس رغم اليد المرتعشة من جراء مرض يصيب كبار السن في تعقيبات دقيقة لا تصدر إلا عمن قرأ الأبحاث بتركيز وتذكر كل تفاصيلها فجاءت تعليقاته تحليلا علميا لها وإضافة عليها. وقتها شعرت بالتقدير لهذه المقدرة العقلية الفذة التي يتمتع بها ونقاء الذهن لشخص لم يتكاسل يوما عن القراءة والبحث والاطلاع ، لشخص لم يتوقف يوما عن الإبداع كتابة وترجمة وإخراجا للأفلام التسجيلية التي تؤرخ للوطن والإنسان . مر شريط مسيرته أمامي بداية من التحاقه شابا بندوة الفيلم المختار ، مرورا بإدارته لندوات أفلام صلاح أبو سيف الذي انتقده فيها بشدة وبصراحة تصل أحيانا إلى حد الفظاظة، صراحة يحترمها ويقدرها كل من يتعامل مع هاشم النحاس. الذي امتلك جين النقد المرتبط بالقدرة على التحليل ولمس جماليات العمل السينمائي.

عبر أعماله التي يقول عنها " أريد أن أطلع الناس على أجمل ما فيهم.. أن أؤكد أن الإنسان العادي والمغمور والمنسي هو بطل يستحق أن تخرج عنه الأفلام" وقد كان، حيث تعامل في أفلامه مع كل ما هو إيجابي في الشخصية الإنسانية التي يقدمها. سواء كان المراكبي البسيط في "النيل أرزاق"، أو كان عملاق الأدب العربي "نجيب محفوظ ضمير عصره" تتراكم أعماله كما يصفه سميرفريد حين يكتب عنها، ويرصد كونها تقدم بحثا مطولا عن مصر وعن الإنسان المصري وإبداع الحياة كما يرى رامي عبد الرازق. النحاس الذي امتلك عمق الرؤيا وسحرها كما يصفه سيد سعيد ، النحاس وعطاء متجدد كما وصف أعماله علي أبو شادي.

وهن الجسد ولكن العقل والقلب ما زالا في عنفوانهما ، يتابع كل جديد، وحين ضعف البصر يستعين بمساعد يقرأ له يوميا ويملي عليه مقالات وخواطر، عمل يومي في ساعات محددة مثل النموذج الذي وضعه نصب عينيه، نجيب محفوظ وصلاح أبو سيف، اللذان أخذ عنهما الجدية والالتزام مع النفس ومع الغير.

يندر أن أعود إلى كتاب عن السينما التسجيلية ولا أجده جزءا منها، في كراس معنون " وثائق المؤتمر الأول لاتحاد السينمائيين التسجيليين العرب" أجده واحد من المؤسسين وعنوانه المذكور" هاشم أحمد النحاس، مخرج سينمائي، وحدة الإنتاج العالمي باستديو النيل شارع الهرم، منزل ٢٥ شارع أبو المحاسن الشاذلي ، الجيزة مصر" العنوان الذي مازال يعيش فيه مع زوجته ورفيقة المشوار المخرجة فريال كامل، حيث عملوا وربوا أبنائهما ، لم يتبدل المسكن في أحد أحياء الطبقة الوسطى المصرية، رغم العمل المتواصل فكل مسعاه هو العطاء الثقافي في كتب مؤلفة، كتب مترجمة وأفلام توثق للإنسان والحياة. هل كان يأنس بجاره نجيب محفوظ الذي عاش نفس الحي، العجوزة بالجيزة القاهرة مصر؟ حاليا يتابع النحاس الأفلام وخاصة الناطق بالعربية منها، معتمدا على السمع وعلى الإحساس بالإيقاع، قادرا

على قنص جمال الفن ، بادرني عندما شاهد ترتيبا أوليا من فيلم صديقه على الغزولي " الشهيد والميدان" وكنت أقوم على مونتاجه، قال" انت كويسة ولكن تقديرك لنفسك أعلى" كانت لديه ملاحظات أبداها بما يمتلك من قدرة على التحليل والتفكيك، أحيانا يقسو في أحكامه، ولكن مع كل الصدق والعطاء يترك أثرا قويا على كل من يقابله.

نشر بمجلة إليكترونية للفيلم القصير شورت - العدد الثانى (تحرير)- صلاح سرميني وإبراهيم عمر

ألوان

الناس والبحيرة

الفنانة فى فيلم عروس البحر

طفولة وإبداع على الغزولى

يذكر اسم المخرج التسجيلي " علي الغزولي " دائما مصحوبا بلقب الشاعر ، ويكثر الحديث عن شاعرية الصورة في أفلامه، والأهم من وجهة نظري أنه صاحب فيلم الشباك في السينما التسجيلية إذا جاز التعبير، الغزولي صاحب فيلم " صيد العصاري " الذي كان رسول الفيلم التسجيلي للمشاهدين وغير من نظرتهم الكارهة للفيلم التسجيلي المزدحم بالمعلومات الجافة حيث لا يتوقف التعليق للحظة واحدة ، فجاء " صيد العصاري " ليصالح الناس على الفيلم التسجيلي ، فما إن تظهر لقطة شبكة الصيد التي تدور في الهواء كالمروحة عدة مرات حتى يتعرف الناس على فيلم " صيد العصاري " قبل أن تسقط الشبكة في مياه بحيرة المنزلة، الموقع الذي دارت فيه أحداث الفيلم التسجيلي البديع " صيد العصاري " نعم أحداث الفيلم التسجيلي ، يوضح لنا الغزولي : " الطفل في الفيلم له مواصفات البطل الدرامي المنتصر، كل عقبة من عقبات الحياة التي صادفها انتصر فيها، يقوم بتوصيل أخته الأكبر إلى المدرسة بالقارب، يتأخر عن طابور المدرسة ولكنه يصل ويكون في الصف مؤديا نشيد الصباح، يذاكر، يعمل، يرسم، ويصطاد ويعود في النهاية منتصرا بغنيمة كبيرة ، طائر نادر يفرد جناحيه على مقدمة القارب وكأنه يلعب مع الطفل ابن السنوات الست " سيد " ابن بحيرة المنزلة ونموذج إيجابي للطفل في بيئته الجذابة للكبار والصغار.

الفرنسيون يسمون السينما " السينما توجراف " والأمريكيون يسمون الأفلام "Movies " اختصارا للمصطلح الذي يعني الصور المتحركة " Movie Pictures " ويمكن اعتبار المخرج " علي الغزولي " الممثل المصري لهذا الاتجاه الذي يمجد الصورة ويعتبر أن السينما هي فن الصور المتحركة، يعزز موقفه كونه مصورا بالكاميرا ومصورا بالفرشاة حيث بدأ حياته الفنية بفن التصوير- Painting - .

في آخر أفلامه " طفولة وإبداع " يتناول تصوير الأطفال عبر العالم كله، جمعت رسوماتهم في معرض أقيم في متحف الفنون بدار الأوبرا بالقاهرة.

عن " طفولة وإبداع " يقول الغزولي : " شاهدت بعيني اللوحات ، وأبرزت ما يمكن ألا يلفت انتباه المشاهد العادي ، مثلا قضية العنف ضد المرأة ، الأطفال عبروا عنها بشكل قوي ومعبر . وكانت مفاجأة شخصية لي أن الطفل نقد مجتمع الكبار ، رصدت وقوف الطفل أمام ظاهرة الموت ، وجدت الأطفال يفكرون في أشياء بعيدة جداً عن صورة الطفل في أذهان الكبار من أنه يرسم الوردة والعروسة ومظاهر الفرح والألعاب ، وجدت رسومات الأطفال تعبر عن الأب الشرس العنيف تجاه زوجته وأولاده .. الطفل عبر عن هذا ، طفل اليوم اختلف عنا تماما ، فهو يلعب بالأجهزة الإلكترونية ، ، كلها أشياء في متناول يده ، تأكدت عبر تصاويرهم أن تركيبتهم الذهنية مختلفة عنا تماما ، كما لاحظت أن طفل في أمريكا رسم

لوحة تشبه أخرى رسمها طفل في أمريكا اللاتينية ونفس الشيء عند الياباني .

بدأ الغزولي فيلمه بمشهد افتتاحي لأولاد يلهون بالألوان، يلونون فائلة الرسام الكبير الذي يوجههم ، ونسمع تعليق : " الحرية والانطلاق هو المناخ الذي يدفع الصغار لعالم الإبداع ، إبداع الأعمال الفنية هو وسيلتهم للتواصل مع الآخرين " الصورة معبرة عن هذه المعاني فالأطفال يلعبون بالبالونات ويرسمون وهم في حالة من المرح ثم تنقلنا أغنية إلى حديقة دار الأوبرا مع فريق غنائي من الأطفال يغنون : " توتة كف عروسة " بالتوازي مع أطفال على مراجيح، وعودة لمشهد الأولاد يلهون بالألوان، والتعليق يقول: "في بهجة الحرية تتفجر ينابيع الإبداع " وفتاة تلون بأصبعها قبل الانتقال إلى لقطة عامة لدار الأوبرا ونعرف من التعليق معلومة عن المعرض " دعوة مفتوحة لأكثر من مائة دولة تعرض رسومات الأطفال في قصر الفنون بالأوبرا " ثم داخل القصر لقطة عامة ونرى الأطفال مع مشرفة ثم اقتراب من اللوحات والتعليق يكمل " من جنسيات متعددة ، وقارات مختلفة ، ١٦٠٠ لوحة " ثم نقترب من اللوحات المتنوعة / لوحة تصور الربيع ، فسيفساء ، حصاد فلاحين ، أفارقة ثم صيادين ، يكمل الغزولي حديثه عن فيلمه : " كان أمامي أكثر من ١٥٠٠ صورة ، درستها صورة صورة ، هذا الرصد أخذ مني وقتا كبيرا جدا ، اخترت فقط مائة لوحة ، اخترت بعض الموضوعات وركزت على بعض الجوانب ، قمت بتصوير حوائط المتحف فوتوغرافيا ، لأنتقي منها ما قدمته في الفيلم ولو كان هدفي التوثيق فقط لاخترت طريقا آخر غير ذلك .

في فيلم " طفولة وإبداع " استخدم الغزولي التعليق بخلاف أفلامه السابقة كلها، كما أنه صوره بالفيديو وكان يشعر تجاهه بنفور ويفضل شريط السينما ولا يقتنع بقدرة الفيديو على إعطائه مستوى جودة الصورة التي يطمح إليها، ولكنه أدرك فارقا هاما للفيديو عن السينما عندما تعامل مع أطفال وعدد كبير من اللوحات وقدم له الفيديو كمية وافرة من المادة المصورة يصعب أن يحققها في الشرائط السينمائية غالية الثمن وباهظة التكاليف، ولجأ إلى التعليق لأن الفيلم كلف بعمله من جهاز تنموي يطلب شروطا في الفيلم أهمها توافر المعلومات ويقيد الفنان ويضطر للاستجابة لبعض ما يطلبونه وإن استطاع أن يتحرر من قيود مماثلة مع فيلم " جرانيت " الذي قدمه بمناسبة سمبوزيوم " ملتقى " النحت في أسوان وقدم فيه رؤية خاصة عن الموضوع نمت داخله بعد المعاينة وعنها يحكي الغزولي : " أحببت أن أغزل الموضوع بين النحاتين وناس أسوان في بيئتهم المحلية ، أردت عمل فيلم عن النحاتين في بيئة أنا درستها ولهذا فكرت في زفة عرس بالمراكب وهو طقس يقوم به أهل أسوان وصورت انجذاب مجموعة النحاتين القادمين من بلدان مختلفة للزفة وقدمت مزجا بين النحاتين وواقع المكان والعرس ، السمبوزيوم في ذاته حالة فرح ، أنا فنان تشكيلي شعرت إن عمل النحات على الجرانيت الصعب في هذه البيئة العريقة يمثل للفنانين فرحا كبيرا، وهكذا مزجت بين الفرح الشعبي وعمل النحاتين على الجرانيت .

يواصل الفنان " علي الغزولي " حديثه الذي انطلق وهو المستمع الصموت قليل الحديث

شارحا أسرار فنه الذي تملكه " فن السينما التسجيلية " عبر ما يقرب من عشرين فيلما تتنافس فيما بينها على لقب الأفضل ، يقول الغزولي : " إذا جاز الحديث عن التأليف في الفيلم التسجيلي ، فهناك دائما هامشا للتحرك والتلقائية في موضوع " العمارة الإسلامية " وهو فيلم يعتمد أساسا على المعلومة لم أقتنع بالموجود في المادة العلمية التي وضعها أستاذ كبير متخصص في العمارة وانجذبت لتصوير شيء آخر غير ما نصح به ، هناك أشياء لا ترد على البال تظهر في الموقع وتفرض نفسها وأنا أحب الانسياق إليها ، التلقائية والمرونة هي التي تعطي الحيوية للفيلم التسجيلي. أثناء تصوير فيلم "صيد العصاري" اقترب منا طفل – صبي نجار - وطلب دورا يمثله فقلت له هذا فيلم بغير ممثلين فقال لي : "فيلم تسجيلي ؟ " وهو يعطش الجيم كما في بعض مناطق مصر، هذا الطفل أعجبني ذكاؤه وأعطيته دورا في فيلم " الريس جابر " نعم في الفيلم التسجيلي من الممكن أن نجعل شخصا يؤدي دورا يقترب من دوره في الواقع .

المخرج "علي الغزولي " درس فنون تطبيقية قسم تصوير عام ١٩٥٦ بالإضافة للدراسة في القسم الحر بالفنون الجميلة، بدأ عمله الحقيقي في السينما التسجيلية في الستينيات كمصور مع المخرج " ولاء صلاح الدين " في فيلم من إنتاج " فيلمنتاج " التي رأسها " صلاح أبو سيف " وكان ذلك عام ١٩٦٣، وهو المخرج الذى كان قد درس السينما في إيطاليا وقدم في فيلمه شكل غير تقليدي للفيلم التسجيلي لا شك استفاد منه الغزولي .

ثم قدم فيلماً من إخراجه عام ١٩٨٠، واستمرت مسيرته في الفيلم التسجيلي مخرجا، كما صور بعض الأفلام الروائية الطويلة منها فيلم محمد خان " عودة مواطن ". عن عمله كمصور يقول الغزولي : " تصويري لأفلام الغير أعتبره شيئا عارضا، بين قوسين وحريتي تكون أكبر ومتعتي تتحقق في تصوير أفلامي .

من كلمات الغزولي نلمح عنادا ورغبة في التعبير الحرعن الذات وهي صفات موجودة في الأطفال ، الصبية على الأرجح وسنلاحظ اهتمامه بأن تضم أفلامه طفلا يبدو متأملا ومنبهرا بالبيئة التي يقدمها الغزولي عبر أفلامه، فحتى " جرانيت " الذي قدم فيه وجهة نظر خاصة جدا عن حدث كان يمكن تناوله من زاوية إعلامية ، قدم طفلا يتابع النحاتين ويتحرك متلصصا متأملا أعمالهم وينهي الغزولي فيلمه بالطفل يقترب ليلا من الأعمال الفنية وقد اكتملت وشكلت مع البيئة لوحة ضخمة توحي بأنها كانت موجودة هكذا منذ الأزل .

وفي فيلمه " حديث حول الصمت " الذي قدمه بلوحة " دراما تسجيلية " والذي يوثق فيه لحمية طبيعية فيعيد إليها الحياة عبر عائلات من منطقة مجاورة ، يقدم مظاهرة للأطفال لاستقبال رجل عائد من رحلة الحج ، وأيضا يتوقف عند طفل يشبه كل أطفال أفلامه – غالبا يشبهه في طفولته – ويقدم لنا مشاغباته مع جنية العين التي تستحم في المياه الساخنة وتظهر وتختفي للصبي الذي يتأملها بعد أن أفلت من أصحابه ، وينجح في ذلك ، كما نجح " المخرج " علي الغزولي " في الإفلات من القالب التقليدي للفيلم التسجيلي

ويقدم أفلاما تستحق أن تحمل توقيعه بجدارة وأن تنافس على الجوائز وتحصل عليها في مهرجانات الداخل والخارج .

في المهرجان القومي للسينما المصرية عام ٢٠٠٠ حصل الغزولي على جائزة لجنة التحكيم عن فيلمه " حديث حول الصمت " وعام ٢٠٠١ لم تتقدم الجهات المنتجة لفيلم " طفولة وإبداع " بالفيلم ليشارك في المسابقة الرسمية ، فكسبنا علي الغزولي رئيسا للجنة تحكيم قسم الأفلام التسجيلية والقصيرة في المهرجان وجاءت نتائج اللجنة مرضية للمشاركين والمهتمين وعن تجربة المشاركة في التحكيم يقول الغزولي : " مهمة التحكيم صعبة جدا ، لابد أن تكون الذاكرة قوية ، عادتي أثناء المشاهدة أن أسجل بعض النقاط لأستعين بها في قراري ، كل مهرجان تكون له لائحة ، بعضها تفصل أفلام السينما عن الفيديو ، بعضها يتخصص في التسجيلي فقط أو الروائي فقط ، المهرجان القومي لا يأخذ بهذه التقسيمات نظرا لقلة الإنتاج ، الحكم على الفيلم يكون حكما مجردا ، لا ينظر للمخرج من خلال تاريخه أو أعماله السابقة ، يشترك في المسابقة مخرجون كبار مع براعم صغيرة قد يكون عملها الأول أو الثاني على أقصى تقدير ، أيضا المسابقة لم تفصل السينمائي عن شرائط الفيديو رغم الاختلافات الواضحة بينهما .

نشر بجريدة البيان الإماراتية ٢٠٠١

تجربة علي الغزولي في ثورة يناير

تختلف تجارب السينمائيين كل حسب موقعه، وحسب حماسته سواء كان من جيل الرواد أو كان من جيل الشباب، ولكن الغالبية استعانت بالديجيتال لتوثيق الثورة ، تجربة هامة قام بها المخرج التسجيلى الكبير على الغزولى. قبل التنحى بيوم واحد التقيت الفنان على الغزولى وهو فنان نشط لم يعرف فى حياته سوى عمل الأفلام وأحيانا رسم اللوحات. المخرج الكبير على الغزولى الذى يلقب بشاعر السينما التسجيلية يسكن فى بناية تطل على ميدان عبد المنعم رياض، ومن شرفة منزله شاهد كل وقائع يوم الأربعاء الدامى ٢ فبراير ٢٠١١ وقام بتصويرها من موقعه. وبسعادته كطفل نجح فى اقتناص لحظات تاريخية وفى توثيق الحدث الفارق فى مسيرة ثورة ٢٥ يناير، يوم ما سمى بسخرية موقعة الجمل التى أظهرت للعالم الفارق بين الثوار من جيل الفيس بوك وثورة المعلومات وبين تفكير عصابة الخيل والحمير والجمال. كنت قد تابعت مسيرة على الغزولى مع الفيلم التسجيلى بمقال عنوانه "طفولة وإبداع على الغزولى"، فهو صاحب فيلم "صيد العصارى" القصيدة السينمائية الجميلة، وفيلم بعنوان "طفولة وإبداع"، اجتمعت طفولته مع إبداعه ليتصرف بروح طفل مغامر فيتخفى فوق سطح بيته ليصور القناصة المترصدين فى سطح البناية المجاورة، يكتم أنفاسه ليتمكن من تصويرهم، هل كان خائفا؟ بالتأكيد ولكن رغبته فى المشاركة غلبت خوفه وتمكن من تصوير وثائق نادرة من موقعه الذى وجد فيه بالصدفة. قابلته فى منزله المطل على ميدان عبد المنعم رياض وعاينت معه موقع التصوير وحكى لى تفصيلا:

"اعتدت المشاركة فى وقفات احتجاجية بميدان طلعت حرب، وعلى سلالم النقابة، يوم ٢٥ يناير وكنت مستعدا للنزول، سمعت صوتا هادرا لمظاهرة، كنت أراقب من سطح منزلى المطل على ميدان عبد المنعم رياض، وظهرت مجموعة متظاهرين يحمل بعضهم سلة ورود وعلم مصر لتحية رجال الشرطة، ثم تزايدت أعداد قادمة من اتجاه رمسيس، قلت "مابدهاش- لم يعد هناك بد- وقررت النزول، لمحت الزميل فاروق عبد الخالق المتقاعد بعد عمل طويل فى الإنتاج، تعلقت بذراعه وكان يهتف بحماس "يسقط يسقط حسنى مبارك"، وشاهدت لأول مرة الرجال والنساء من كل الأعمار يسيرون وهم يهتفون،لا توجد طبقة دنيا بينهم، طبقة وسطى وعليا، لمحت على مراد الأرستقراطى مدير استوديو مصر يقبل سيدتين -تحية برجوازية فى الشارع- أنا فقط أحمل كاميرا فوتوغرافية وصوتى ما بيطلعش، ثم جاءت مظاهرة تقودها ناشطة سياسية معروفة من ناحية كوبرى قصر النيل، تلاقت المجموعات بفرح وتسارعت الخطوات وهم يوشكون على الاحتضان، التحمت مظاهرة أخرى قادمة من باب اللوق وعندها تدخل البوليس خفيفا لمحاولة التفريق، ثم ظهرت عربة رش المياه، لا أعرف كيف صعد شاب على سطح العربة واشتبك مع الجندى

الذى يوجه مدفع المياه وأخرجه من موقعه وسقطا معا على الأرض، لحظتها أدركت أن هذه ليست مظاهرة، هذه ثورة، فعل المقاومة هذا وهذه الجسارة فعل ثورى. وأمضيت أياما عدة أراقب من السطح، ثم أنزل عندما يتزايد أعداد المتظاهرين. ولاحظت ظهور اللجان التنظيمية التى تنظم الدخول إلى الميدان، وصيحة إسلامى: طابور للحريم وطابور للرجال، عندما وجهت الكاميرا للتصوير منعونى، فجادلتهم "أمال عاوزين تغيروا إيه؟" وصورت، كنت منفعلا، تدور فى رأسى أغنية للشيخ إمام: "لكل فعل رد، ولكل رد صد، دى المعمة يا واد، باين هتبقى جد، فى ناس كثير كثير، ما يحصيهمش عد، وفجر بكرة زاد، من خطوته ومد". الحكاية بقت جد فعلا. صورت من سطح العمارة أيضا حريق مقر الحزب، كان قلبى يرتجف خوفا على المتحف المصرى القريب جدا من مبنى الحزب. كانت الصورة مفزعة. قيامى بالتصوير كانت طريقتى فى المشاركة، كونى جزء من الناس وهذا ما أجيد عمله، كنت صورت بالمحمول عملية جراحية لخياطة جرح فى الجبهة، الطبيب الذى يعمل على الرصيف، نسى أين هو وسأل "سيسور؟"،يطلب مقص، ناوله أحدهم مقص، وعندما عدت للبيت شاهدت لواء متقاعد يحى المظاهرات عبر برنامج فى قناة خاصة ويطلب من الرئيس التنحى، يناشد الشرطة التعامل بهدوء مع المحتجين، بمجرد انتهاء البرنامج بدأ الضرب عنيفا، كنت أراقب من خلف زجاج النافذة المقفل تفاديا لدخان القنابل المسيلة للدموع. يوم ٢ فبراير بعد خطاب الرئيس سمعت عن مظاهرة تأييد له بميدان مصطفى محمود، وأخرى أمام التلفزيون، وصلت مظاهرة تحت البيت، بعض السيدات لا يوحى مظهرهن بأنهن موظفات، مأجورات على الأرجح، واحد منهم قال: نطلع التحرير، وآخر رد: بل نرجع التلفزيون. ثم ظهرت مجموعات بالسيارات يصدرون غاغة- ضجيجا- أكبر من حجمهم، مراسل عربى كان يجرى حوارا مع شخص مظهره بلطجى، يقول: "أيوه حسنى مبارك لازم يبقى رئيس، لازم يبقى ملك، حسنى مبارك ملك مصر" ، ثم ظهرت تحت منزلى سيارات نقل كبيرة محملة بحجارة، وبدأت أعداد غفيرة تلقى الحجارة من مواقعها هذه على المتظاهرين خلف دبابات الجيش، صورت كل هذا من سطح العمارة، وصورت عمارة عن يسارى صعد على سطحها رجال مدربون، أحدهم يحرك علما وكأنها إشارة ما، وآخر يكسر حجارة ضخمة ويلقيها على المتظاهرين، من مكمنى بسطوح البيت لم يلاحظنى أحدهم. نقلت هذه الوثائق وقدمتها للجنة تقصى الحقائق التى تحقق فيما حدث يوم الأربعاء ٢ فبراير٢٠١١". **انتهى حديث على الغزولى وشهادته حول ما حدث يوم الأربعاء الدامى الذى سقط فيه العديد من الشهداء، وهو اليوم الذى وضع حدا لنهاية النظام ، يومها كانت حجارة من الجرانيت حاد الزوايا أحضرت من محاجر بمنطقة فى مصر القديمة تسمى شق التعبان. صباح الخميس شكل من**

بالتحرير لوحات من الحجارة التى ألقيت عليهم، علم مصر، أو كاركاتير يسخر من النظام، أو يكتبون بها كلمة الثورة إرحل. أخيرا عرف شباب مصر معنى لكلمة الجبهة، التى أطلقوها على منطقة الاشتباك بين مؤيدى مبارك من العصابات المنظمة وبينهم هم الثوار المؤمنين بقضيتهم التى بدأت بالاحتجاج على وزير الداخلية وتصاعدت مطالبة بسقوط النظام ورحيل الطاغية. ثورة شارك بها شباب دون العشرين ورجال تجاوزوا السبعين كل حسب طاقته لتحرير مصر. صور الغزولى ساعات وساعات يعكف عليها ليصيغ منها فيلم «الشهيد والميدان» عن ثورة ٢٥ يناير بمادته التى التقطها بكاميرا ديجتال متواضعة الإمكانيات وهو المعروف عنه الاهتمام بجماليات الصورة، ومعروف عنه أيضا أنه كان من المتشككين فى البداية فى إمكانيات الديجيتال وقد اقتنع تدريجيا بها وخاصة مع إمكانية إجراء درجات من تصحيح الصورة والصوت عبر تقنيات تتطور بإطراد عبر أجهزة المونتاج وبعضها متاح للجميع بأجهزة منخفضة الأسعار. لم تتوقف عملية توثيق الثورة عند الغزولى على الفترة الأولى فقط، بل وثق المليونيات المختلفة بكاميرا أكثر احترافية وفى ذهنه أن يكتمل مشروعه بالمساهمة فى الثورة بما يعرفه ، بفن صنع الأفلام.

حديث الصمت إخراج علي الغزولي

حكيم سانت كاترين إخراج علي الغزولي

حريق الحزب الوطنى
من فيلم «الشهيد والميدان»

نبيهة لطفى
مصرية من جنوب لبنان

رغبت فى كتابة موضوع عن المخرجة " نبيهة لطفى" وكما اعتدت بعد مشاهدة أفلام كل مخرج أحببت أن أسجل معها حديثا مفتوحا حول ظروف عمل الأفلام وخلفياتها. لم نتواعد فى مكان عام ، فهذا غير وارد مع نبيهة لطفى المضيافة التى تمارس أمورها فى جو حميم تحتل فيه مهمة العمل جانبا فقط من حجم الممارسات الحياتية الحميمة كتناولنا للطعام والبحث فى الصور التى تتدفق معها الحكايات . تحدثنا فى كل أمور الدنيا – بعيدا عن العولمة- والحياة والأصدقاء ، ثم جد الجد بالحديث عن مشوارها مع السينما فنا وثقافة وهما و.... شجون.

حديث من القلب تكتبه: صفاء الليثى

كنا فى عربة داخلية لنقل الركاب، ذلك النوع من العربات المستخدم فى قرى مصر حيث يجلس الركاب فى صندوق العربة الخالى من المقاعد إلا دكة على كل جانب. محشورتين مع فلاحين وفلاحات، لا ينتبه إلينا أحد فمرافقتى ترتدى جلبابا فلاحيا لا تنقصه الأناقة، شعرها قصير ووجهها لا يشى بكونها غريبة عن البلاد إلا عندما تحدثت إلى بصوت سمعته الفلاحات فانتبهن وابتسمن لنا : أنتم شوام؟ هنا ابتسمت نبيهة لطفى قائلة : من لبنان، ليرد عليها فلاح ، أجدع ناس فتجادله دول الصعايدة أجدع ناس. وتكمل، على العموم أنا من صيدا بالجنوب- وهى تعطش الجيم- صعايدة لبنان أيضا.

كانت العربة فى الطريق إلى مركز مدينة الفيوم حيث تقوم نبيهة بعمل المعاينة لفيلمها " حوار من الشباب إلى الشباب" ، لم أكن أعرف ذلك وقتها فقد تعودت أن أستمع إلى نبيهة ولا أقف طويلا لمحاولة فهم التفاصيل. قبلها كنا معا على التليفون نتحدث كصديقتين وقلت لها إننى لم أسافر منذ زمن ، وكيف أحب فى الأسفار طريق الرحلة نفسه أيا كانت الجهة أو الغرض . بعدها اتصلت وقالت : " مش كنت عاوزه تسافرى ؟ حعدى عليك بالبيت ونروح الفيوم" . الفيوم جميل ، الجو شتاء ودفء الفيوم رحلة مناسبة. ولم تكن رحلة ترفيهية ، بل كانت عملية معاينة للفيلم الذى قمت فيه بدور مساعد مخرج لأول مرة . وبعد ذلك عملت معها مونتاج الفيلم فى التعاون الأول بيننا ولم يكن الأخير. وأهم ما قالته نبيهة : " رغم أخلاقك الفظيعة، انما كويس إنه الواحد يشتغل معاك" . إذا لم تكن تعرف نبيهة لطفى فربما اعتقدت أنهما كلمة قاسية، ولكن درجة الظرف التلقائى والصدق والحميمية الواضحة فى كلمات نبيهة بلكنتها الشامية المحببة، جعلتنى أعتبر هذه الجملة من أجمل عبارات الاستحسان التى سمعتها فى حياتى.

كنت ما أزال طالبة بالمعهد العالى للسينما عندما رأيت نبيهة لطفى للمرة الأولى فى مركز الفيلم التجريبى وكان يشغل الطابق الثانى من استديو النيل – نحاس سابقا- ويديره فنان السينما الراحل العظيم شادى عبد السلام الذى كنا نحج إليه طلابا ومريدين من دارسى

السينما وصناعها ، نسمع منه تعليقاته الساخرة عن كل ما هو سائد وتقليدى. وفى وجود نبيهة لطفى ارتفعت روح شادى المرحة، ولم يكف عن الدخول فيما يشبه القافية مع نبيهة التى كانت مارة فى الطريق عائدة من مهمة، ومتعجلة للحاق بمهمة أخرى، ورغم الدقائق القليلة التى بقيت فيها مع شادى عبد السلام ومريديه فقد أشعلت حماس الأستاذ الذى أكد لها أنها لا تعطله عن أى عمل وقال وقد اختفى المرح وأطلت موجه من الهم فى صوته : " هوه فيه حد فى البلد دى بيشتغل!" لم تلحظ نبيهة ما اعترى صوت شادى من حزن شجى وقالت وقد تحركت للمغادرة، أنا بأشتغل واختفت .

بعدها شاهدت فيلمها الجميل " صلاة من وحى مصر العتيقة" ولم يفارقنى لوقت طويل وجه الفتاة التى عرفت بعدها أنها ابنة شهيد الحركة الوطنية المصرية " شهدى عطية الشافعى" وبقى معى جو الفيلم وإضاءة الشموع وتراتيل الصلاة ، تتقاطع مع المظهر المرح لنبيهة التى وجدتها بعد ذلك صديقة مقربة للرجل الذي تزوجته ، المونتير أحمد متولى- ويصل معها إلى أعلى درجات المرح مثلما حدث مع شادى عبد السلام ومع آخرين من مختلف البلاد والأعمار، فنبيهة لطفى صديق للجميع ، هل أقول الصديقة التى لا يمكن أن يغضب منها أحد .

مخرجة لبنانية لأفلام وثائقية مصرية ، كيف؟

قد لا يكون غريبا مع السينما الروائية أن يكون هناك المخرج الإيطالى أو اللبنانى أو السورى لفيلم مصرى، أما مع السينما التسجيلية التى تقدم الوجه الحقيقى للبشر فى مواقعهم الطبيعية ، فإن عمل نبيهة لطفى اللبنانية لأفلام مصرية تسجيلية لا يعكس غرابة قدر ما يؤكد هويتها السياسية القومية العربية المؤمنة بالإنسان العربى وتقدمه أيا كان بلده.

أهم ما يميز نبيهة لطفى فى أفلامها هو إحساسها الجميل بالبشر بداية من الوجه النادر لبطلة صلاة، مرورا بالفنانة " بدر حمادة" فنانة العرائس وصديقة نبيهة الشخصية والتى قدمتها فى فيلم " عروستى" مع عرائسها والأطفال الذين قدمتهم نبيهة بعد ذلك فى فيلم " حسن والعصفور" بأداء الطفل حسن خان ابن المخرج محمد خان. ولن يختلف تناولها للطفل ابن الطبقة المستريحة عن تناولها لشخصية " نورا" الطفلة الفلاحة في فيلمها التنموى " إلى أين؟" وهى نفس الفتاة الصغيرة التى سنشاهدها على سجيتها تلعب بعرائس من صنعها فى أهم أفلام نبيهة لطفى من وجهة نظرى وأحبها إلى قلبى" لعب عيال" المحمل برسالة هامة عن قدرة الفقراء من أطفال الفلاحين فى ريف مصر على الاستمتاع بالحياة والقيام بوظيفتهم الطبيعية وهى اللعب من وجهة نظر قوانين حقوق الإنسان التى يؤكد الغرب عليها ، مع قيامهم بالعمل المبكر فيما يشكل جريمة من نفس وجهة نظر تقارير حقوق الإنسان الغربية.

لم يكن التقرير البحثى الذى أعدته الباحثة الشابة هالة واعتمدت عليه نبيهة لطفى فى فيلمها هو السبب الوحيد لتميز فيلم " لعب عيال" بل كان تشابه الألعاب التى يمارسها فقراء الأطفال فى ريف مصر، شماله وجنوبه مع ألعاب مارستها " نبيهة لطفى" فى ضيعة

" البابا " بجنوب لبنان. فروح الطفلة التى لم تغادر نبيهة جعلتها تشعر بالأطفال وتنجح فى توجيههم ليمثلوا أمامها كيف يلعبون صبيانا وبنات ألعاب: عريس وعروسة ، النحلة والدبور، والفسيخة الميتة. لست متأكدة إن كانت أسماء الألعاب قد وردت هكذا فى الفيلم أم لا، ولكننى أعرفها جيدا ومارستها صغيرة فى قريتى بالمنوفية. ولن يكون هذا فقط سبب حبى لفيلم " لعب عيال " بل لأنه لا يقدم نظرة فوقية للأطفال، ولا يقدم نظرة من خارجهم ، فالفنان الحقيقى لا يتفرج على الناس ولكنه يراهم، يعايشهم ويجعلنا نرى ونحس ونلمس ما وجده عندهم من روح المقاومة والرغبة فى الاستمتاع بالحياة. أظهرت لنا المخرجة " نبيهة لطفى" فرحتهم وهم يجرون لجمع البرتقال، ودعمت مشهدها بموسيقى هانى شنودة المرحة. التناول المأساوى لعمالة الأطفال لا محل له فى الفيلم الذى أنهته مخرجته بمظاهرة ألعاب جمعت فيها الصبيان والبنات بجوار ترعة قرية مصرية قدمتها نبيهة لطفى بكل الحب.

حكت لى نبيهة بعد أن شحذت الذاكرة بالصور الفوتوغرافية عن مشوارها مع السينما بادئة بصوت هاديء : " فكرة السينما ، أعتقد من اليوم الأول لظهور فن السينما ، والناس بتحب السينما وتستمع بها. هى للناس عالم كامل وبالنسبة لى فكرة العمل بها لم تكن واردة، كنت أدرس فى بيروت علوم سياسية بالجامعة الأمريكية، وفى مصر حولت دراستى إلى اللغة العربية ، حيث فكرت أنها فرصة لتعلم لغتنا. كان زميلى" سامى خشبة" الناقد المسرحى الآن، وكنا نحضر معا عروضا فنية، نقرأ ونتناقش فيما قرأناه، وأثناء المناقشة تطرقنا إلى أهمية السينما ، وكونها تعبير عن الأشياء بشكل آخر. كنت أنظر للسينما كنافذة للأدب الذى أحبه.تزوجت وبعد شهر من الزواج تقدمت لمعهد السينما ، كان اختبار القبول يتضمن نقد فيلم، وكان الفيلم " أبناء وعشاق" عن قصة د. ه. لورنس، وكانت معروفة لدينا وكنت قرأت أعماله كلها ، كتبت النقد وحصلت على المركز الأول فى الاختبار.

من ذكريات المعهد ما أذكره عن " محمد كريم" أول مرة أشاهده أحسست بشعور غريب أن أقابل مخرج أفلام " عبد الوهاب" لا يبهرنى أن أقابل المثلين مثلما أنبهر بلقاء العمالقة مثل " زكى رستم" و " محمد كريم" الذى وجدته طيبا وعصبيا ، كان فرحا بنجاحى وبحصولى على المركز الأول ، وكانت معنا " ريمون بطرس" فى قسم الصوت، وزميلة ثالثة من الأردن. تعاملت أيضا مع " أحمد بدرخان" أهم ما حدث لى فى المعهد اكتشافى أن السينما فن كبير وموضوع ضخم، اكتشفت أنها عالم وشقاء، وأنها شيء شديد الجدية بعيد عن إحساسنا بأنها للترفيه والتسلية . والشيء الهام أننى تقابلت مع مجموعة ممن أرسوا قواعد فن السينما فى مصر. أيامى فى المعهد كانت أجمل كثيرا من سنوات الجامعة، زملاء معهد السينما كانوا: المخرج محمد راضى وحسين فهمى، نادر جلال ومحمد عبد العزيز وهشام أبو النصر. عملوا جميعا مخرجين فى السينما

الروائية واتجه حسين فهمى للتمثيل.
بدأت العمل كمساعد مخرج فى السينما الروائية، ثم تركتها واتجهت إلى السينما التسجيلية لأن جو السينما فى نطاق البلاتوه والاستديوهات كان صعبا على، لم أندمج معه ولم أقدر على التكيف إلا مع خليل شوقى" وأيضا " سعد عرفة" كنت أشعر معهم بالألفة . ساعدت خليل شوقى فى فيلم " الجبل" وفيلم آخر أسماه " حكاية كل يوم" بطلته تحية كاريوكا مع محمد رضا. أحتفظ لخليل شوقى بذكريات طيبة، كنا نسميه " الكومندان" .
أثناء عملى فى الأفلام الروائية كانت الاستديوهات متصلة، كلها كانت مبانى خاضعة لمؤسسة السينما وكنا نمر أحيانا على " شادى عبد السلام" فى بدايات " المركز التجريبى" وكان مقره استديو نحاس، أذكر أثناء عملى فى فيلم "اعترافت امرأة" إخراج سعد عرفة، اختلفت معهم بخصوص العقد وقررت أن أترك العمل وكان هذا عام ١٩٦٩، تلقفنى شادى عبد السلام ، بادرنى بقوله: " كنا فى انتظارك We Were Waiting For You " يومها كتبت معه عقدا لتصوير القاهرة مع " على الغزولى" وقد صورنا بالفعل ولكنها بقيت مادة مصورة لم تكتمل أبدا كفيلم. أول أفلامى التسجيلية كان عام ١٩٧٠ " صلاة من وحى مصر العتيقة" رفضت مبدأ الإشراف حيث كان علينا مشرف فنى وقتها . وكان الكندى " بول وارن" ولم أكن معجبة به.
شادى عبد السلام كان أستاذا كبيرا، لم يكن يضن بعلمه وكان يفرح بالنتائج الجيدة ، وأذكر أننى كدت أبكى عندما سمعت الموسيقى التى ألفها " سليمان جميل " للفيلم، صلاح مرعى أبلغ شادى بذلك ، فأيد إعادة تأليفها مع موسيقي آخر، شادى كان معجبا بالجمال، سمعته مرة يقول أنه من الممكن أن أقع فى غرام كرسى- مقعد- كان يعشق الجمال والإتقان فى العمل، لم نفهم قيمته وحجمه الحقيقى..... (وهنا تصمت حابسة عبراتها، وأتذكر كيف حكى الأصدقاء عن نبيهة مع شادى فى مرضه أواخر حياته، كيف كانت تخدمه كما لو كانت حبيبته أو واحدة من أهله، تأتى حفيدتها " ندى " الصغيرة صامتة، تشعر بعذوبتها فتبادرها كما لو كانت نجدة من السماء لتخرج من حزنها ، تقول للحفيدة: " تعال أبوسك، ويلا سلام" حزن نبيهة على الراحلين من الأصدقاء حالة دائمة مستعدة للانفجار فى أى لحظة.
تمضى نبيهة فى حكيها الدافىء حتى نصل لسؤال فرضته مكالمة تليفونية أجابت عليها برطانة لبنانية مغرقة فى محليتها، طالت المكالمة وبعدما انتهت ابتسمت فى تأثر: " دا قصى.. قصى درويش" ، وسرحت قليلا فى ابتسامة طويلة أتركها لتستجمع مشاعرها وتعود لحكيها.
ولأن تسجيل الحديث معها جرى وقت تحرير الجنوب حيث منزل عائلتها فى صيدا أسألها عن

لبنان وعما إذا كانت فكرت فى عمل فيلم يشبه السيرة الذاتية ويتعرض للمشكلة اللبنانية ، تقول: " عملت فيلما واحدا بلبنان ولم يكن فيلما لبنانيا هو " تل الزعتر" ، وأنا عندما كبرت- وأنا أعنى معنى الكبر- أصبحت أسترجع الماضى والذكريات الجميلة، عندما قالوا تحرر الجنوب تظهر فى الأحاديث النظرة الوطنية، وفكرة التحرر الوطنى، أما بالنسبة لى أخذت أتذكر القرى والجبال، هذه عندما ذهبنا مع فلان، وهذا عندما كنا ... كمية من الذكريات الشخصية التى أتتنى والتى تعود إلى أوائل الخمسينيات وتمتد إلى نهاية الأربعينيات وقت كنا صغار، كلها ذكريات تمتزج بحب الوطن، ما هو الوطن، الوطن هو ذكرياتك وحياتك والناس اللى عرفتيهن. 'إحساسى كان أقوى من مجرد الإحساس بالوطن ، أفكر فى عمل فيلم عن هذا ولكن المشكلة فى السينما أنه ليس دائما ما يريد المرء عمله يمكنه أن يتحقق. تحدث ظروف تضع الإنسان فى وسطها فينسى كثيرا مما حلم به.

فى المهرجان القومى للسينما المصرية عام ٢٠٠١، تكرم نبيهة لطفى مع زميلين من جيلها ومشوارها مع السينما، مع صلاح مرعى وصبحى شفيق، وترتفع بعض الآراء تستنكر تكريم المخرجة والناقدة اللبنانية " نبيهة لطفى" فى مهرجان مصر القومى، ولكن أصواتا أكثر وأهم تؤيد التكريم وتضعه ضمن دور مصر ومكانتها كعاصمة حضارية لكل العرب، نعم " تكريم نبيهة لطفى" تأكيد لدور مصر الفنى الثقافى القومى الحضارى لكل العرب.

نشر بجريدة البيان الإماراتية ٢٠٠١

فى العمل الأخير للمخرجة نبيهة لطفى
شادى عبد السلام حيا وميتا

حين كنت طالبة مازلت بالمعهد العالى للسينما ، كنا نحج إلى مركز الفيلم التجريبى حيث السيد المهيب شادى عبد السلام. يطلق قفشاته سخرية من السينما المصرية السائدة ومنا نحن تلاميذ السينما المحبين له ولفلاحه الفصيح ولعمله الطويل الأوحد " يوم أن تحصى السنين" المومياء . ذات مرة كانت نبيهة لطفى حاضرة وظل يتبادل معها القفشات وكانت قد ساعدت فى إخراج فيلم فى السينما المصرية وشاركت رفيق الصبان فى كتابته. نبيهة وشادى بمحبة وصداقة اندمجا فى الدعابة غير شاعرين بنا. صورة نبيهة لطفى مع شادى ظلت فى ذاكرتى ترسم ملمحا أساسيا لها ، نبيهة لطفى التى لا تعمل إلا فى جو من الحميمية والمحبة ، حين اشتد التعب بشادى ودخل مراحل مرضه الأخير كانت تلازمه كفرد من العائلة ، تصحبها نادية لطفى التى قدمها شادى فى دور قصير مؤثر فى المومياء. حلمت نبيهة دوما بتقديم فيلم عن شادى وظل حلمها يراودها وننتظره نحن أن يتحقق . ولسنوات ثلاث خططت وصورت وجمعت مواد وتحدثت عن الفيلم أكثر مما عملت عليه. عالم شادى غير المكتمل

يتعاقب على المركز القومى للسينما الرؤساء وتتبدل الظروف، تسافر نبيهة وتنشغل بأمور أخرى، والأهم أن صلاح مرعى رفيق المشوار قد رحل أيضا، وكان وجوده فى فيلم نبيهة وبجوارها عاملا هاما لإتمام الفيلم، تتعاون نبيهة لطفى مع رحمة منتصر واحدة من فريق شادى فى مونتاج الفيلم وتصور مع أنسي أبو سيف توأم صلاح مرعى وزميله فى تنفيذ العمل الكبير " أخناتون " ذلك العمل المجهض والذى لم يكتمل لشادى عبد السلام. كتب السيناريو تفصيلا ورسم الاسكتشات التحضيرية بكل تفاصيلها .

فى فيلم نبيهة لطفى يحكى لنا أنسي أبو سيف تفصيلا عن الفيلم وقصة إنتاجه بادئا باستعراض أوراق تآكلت وهى تنتظر فرصة التنفيذ، يحفظ أنسي السيناريو عن ظهر قلب ، يشرح ونشاهد خلفه حوائط رسمت وتيجان نحتت وتفاصيل للفيلم الذى يكمل فيه شادى عبد السلام رؤيته عن مصر القديمة وعظمتها. يحكى فنان المناظر أنسي أبو سيف بأسى وينتهي إلى هزيمة أخناتون وديانته الجديدة وتولى القائد الحربي حور محب حكم البلاد بدعم من كهنة آمون. ولا ينهى شادى فيلمه قبل أن يركز على فلاح يزرع أرضه وتتحرك الكاميرا ليملأ قرص الشمس، آتون رب اخناتون شاشة النهاية. يفتح باب وتظهر وراءه نماذج منفذة لتخطيطات شادى عبد السلام لفيلم اخناتون يشرح مهندس الديكور محمود مبروك عن الإجادة التامة لشادى وعن رؤيته التى لا يملك أحد تغييرها، تصوير محسن أحمد للمشهد وسيطرة اللون الذهبى على الصورة والكاميرا تستعرض ما تم تنفيذه، صورة

مبهرة تنقل إلينا الأسى لعدم تنفيذ عمل شادى الكبير " اخناتون" وينتهى كلام مبروك أنه يجب أن تعرض هذه النماذج فى معرض دائم، وأنه لا أحد يمكنه أن ينفذ رؤية شادى مهما كان السيناريو الذى تركه مفصلا ومهما كانت درجة اقتراب أى فرد منه، إنه عالم شادى عبد السلام غير المكتمل والذى ينبغى أن يبقى هكذا بغير اكتمال لنظل نبحث عن أسباب عدم إنتاج الفيلم فى عصر الرئيس المؤمن أنور السادات ومن تلاه الرئيس المخلوع حسنى مبارك، ونتذكر فقط أنه فى عهد جمال عبد الناصر وثروت عكاشة أمكن لشادى أن يحقق فيلمه " يوم أن تحصى السنين" الذى ينتقد فيه عيشنا على نهب تراث الأجداد عبر السؤال " هل هذا عيشنا!" الذى يستنكر فيه الوريث طريقة عيش أبيه وأعمامه.

تنتصر نبيهة لرأى محمود مبروك وتصلنا رسالتها واضحة بلا لبس، كفاكم عبثا بتراث شادى واتركوه هكذا بغير اكتمال، علنا نسعى لتغيير المناخ الذى يحيط بالمبدعين الحقيقين ويصيبهم بحسرة تسلمهم للاكتئاب والمرض ثم الموت قبل أن يحققوا أحلامهم. بمجرد ظهور أنسي أبو سيف ومن بعده محمود مبروك أشعر أن هذا هو شادى عبد السلام حيا خالدا مازال يعيش بيننا بعمله وإبداعه.

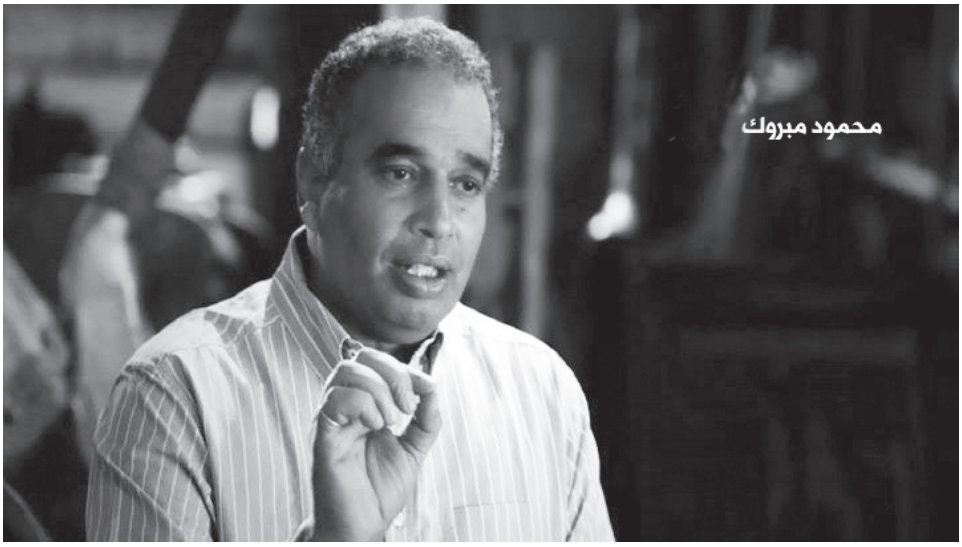
بينما مضى الجزء الأول من الفيلم معبرا عن شادى عبد السلام الذى مات، من خلال ما ترويه أخته مهيبة التى لم تأخذ من الأخ سوى إيقاعه الهادىء، تحكى وهى جالسة على كرسي ذكرياتها مع الأخ وعلاقة والده ووالدته به، تحكى عن الراحل شادى عبد السلام الذى مات . عالم شادى عبد السلام العمل الأخير لنبيهة لطفى يعكس انقساما حادا بين شادى عبد السلام الميت وعلينا أن نأسى له. وشادى عبد السلام الحي الخالد كما عكسه لنا حديث أنسي أبو سيف ، ومحمود مبروك اللذان نفذا تصميمات شادى باحترام تام وبإدراك أنها رؤيته المتفردة التى لا يضاهيه فيها أحد.
عرض الفيلم الثلاثاء ٣١ مارس ٢٠١٥ عرضا أول بقاعة ثروت عكاشة فى حضور مخرجته وصاحبة الرؤية له نبيهة لطفى، وفريق عمل الفيلم مدير التصوير محسن أحمد، المونتيرة رحمة منتصر، ومؤلف الموسيقى خالد شكرى، ومهندس الصوت جميل عزيز، وبالطبع رئيس المركز القومى للسينما د. وليد سيف وعدد كبير من أصدقاء زملاء المخرجة الكبيرة صاحبة الرؤية والمقلة فى عملها، حضر على الغزولى وهاشم النحاس ، فريال كامل ، وجمال قاسم، وأحمد فؤاد درويش الذى قدم رؤيته النقدية عن الفيلم وذكر بأنه وجده فيلمان وليس فيلما واحدا واتفق معه عدد من الحضور من النقاد ، واتفق الجميع على أهمية الفيلم والاستفادة منه وعلى سعادتنا بإنجاز نبيهة لطفى لفيلمها الحلم عن شادى عبد السلام.
× نشر المقال بجريدة البوابة مع صور أخرى أكثر شيوعا واختصار لبضع سطور من آخر المقال، وهنا على مدونتى الخاصة بصوره الأصلية ونهايته كما كتبتها ...صفاء الليثي

الطفلة نورا من فيلم «إلى أين؟»

صلاة من وحي مصر القديمة

شادي حبأومينا

شادي ومساعده


محمود مبروك

أنسي يشرح

الباب الثالث : أبحاث مصورة

تامر عزت " مكان اسمه الوطن"

فيولا شفيق " أريج رائحة الثورة "

محمد كامل القليوبي " اسمى مصطفى خميس"

محسن عبد الغني " رب قلوب "

مكان اسمه الوطن
الوطن الذى يمكن للمرء العيش فيه

" مكان اسمه الوطن" جديد تامر عزت من إنتاج الأسطورة للإنتاج والتوزيع بالتعاون مع منظمة اليونسكو، يصحبنا تعليق تامر منذ البداية، وألعابه مع الصورة في تقسيم الكادر في محاولة لجذب الشباب لمشاهدة الفيلم التسجيلي- الممل عادة كما قال - ، لا يبالغ في ألعابه حتى لا يفقد جمهوره الأوسع من كبار السن والناضجين الذين تجذبهم دراما الحياة، وينحازون لسينما الحقيقة. يدخل في الموضوع مباشرة بتعلقه الموفق
«مكان اسمه الوطن » . عشاق تامر عزت وسينماه من جيل الستينيات،وأجيال لاحقة ومن جيل الرواد أيضا، معجبوه كثيرون لأنه يعيد للفيلم التسجيلي دوره في الكشف عن الحقيقة بصبر وبحث دءوب . ولأنه يختار موضوعات تؤرقه، يمضي باحثا عن إجابات، طارحا تساؤلات تقض مضجعه. يضع نفسه في قلب الأماكن وسط أقران له ليس لديهم يقين تام ، بل تأتي إجاباتهم التي وضعها في نهاية فيلمه وكأن شخصا يقول" أعتقد " دون أن يذكرها (حلم حياتي،مكان بيحسسني إني عايشة وليه فيه ذكريات، مكان أمشي فيه براحتى، دولة حد بيحترمني فيها ") يصور خمسين ساعة، بعد بحث على شبكة المعلومات،يصور نفسه وهو يعمل على الكومبيوتر ويشرح لنا ما يفعله، يبحث عن نماذجه ويُجري معهم ما يشبه البحث النفسي، يختار من بينهم أربعة نماذج بالاتفاق مع السيناريست "نادين شمس"، كل نموذج يختاراه يعبر عن عشرات بل مئات غيره، باستثناء" ماريا" التي لم يصادفا نموذجا يشبهها ، مسيحية أحبت مسلما والأهل من الطرفين يرفضون هذه الزيجة، وهي تستسلم ، تفكر في الهجرة من وطن لا تسمح علاقاته الاجتماعية لها بحرية الاختيار، بينما تجد " همس" التي تهوى الترحال، في مصر وطنا تحب العيش فيه، وإن كانت ستتركه مؤقتا لترحال جديد. تتنوع النماذج وتختلف استجابات المتلقين، محمد سباعي –الأكثر جاذبية- سلم نفسه لتامر عزت وكاميراتيه- صور تامر مشاهده بكاميرتين- وكأنه يؤدي دورا على مسرح الحياة، تدفعه إحباطاته للبحث عن وطن آخر يحقق فيه أحلامه، تبدو طلباته مستفزة لبعض المشاهدين، لديه شقة باتساع سبع حجرات، ويناقش مع والدته أمورا حياتية- رفاهية بالنسبة للكثيرين- ولكن ما يتضح من المشاهد أنها كلها أعذار لمداراة المشكلة الحقيقية عن عدم الثقة في تحقيق الأحلام. سبعاوي مضطر للبقاء في مصر بعد تمثيلية مثلها عليه والديه- فيلم ميلودرامي منا يقول- يعود ولكنه يفكر في الهجرة ثانية، معنى الوطن بالنسبة له المكان الذي يمكنه من تحقيق أحلامه. يكشف الفيلم عن حقيقة تثبت الأيام صحتها، " السعادة في الرضا" فالنموذج الرابع معتز عبد الوهاب لديه طموحات بسيطة، ويعمل على تحقيقها في بلده، متأسيا بدفء العلاقات الاجتماعية التي يؤكد على وجودها بنفسه حين يصطحبه تامر لسكنه القديم فُيقبل عليه –أهل الحتة- ويحيونه ويذكرون والده رحمة اللّٰه عليه. أثناء البحث عن معنى الوطن ، يكشف تامر عن إحباطات الشباب وتنوع مشاكلهم ، واختلاف درجات رضاهم.
الطريقة التي يعمل بها تامر لم تكن ممكنة قبل ظهور الديجيتال، فهو واحد ممن أجاب على

سؤال د. صبحي شفيق في مقاله " السينما الآن " في عالم السينما العدد الأول حين تساءل: " من يقدر على تحقيق سينما الغد الرقمية؟ " مستوعبا خصائصها في التصوير والمونتاج ومحققا صورة جيدة، تختلف عن الصورة السينمائية ولا يشغله التشبه بها، كان السينمائي القديم يصور في الغالب نسبة ٣-١ ليحصل على شريط فيلمه التسجيلي المصور سينمائيا، ولهذا كانت مراحل التحضير والمعاينة أهم من التصوير نفسه، لم يكن لديه ترف اختيار ساعة من خمسين ساعة، ولم تكن لديه أيضا نفس الصعوبة، فتصفية ساعات بهذا الطول للوصول لفيلم تجمعه وحدة مضمون أمر في غاية الصعوبة، وغالبا يمكن أن يبنى الفيلم بتوافيق وتباديل لا حصر لها قبل اتخاذ القرار النهائي والثبات على البناء الأخير للفيلم . تامر عزت كون خبرته في المونتاج بعمله مع عطيات الأبنودي في القاهرة ١٠٠٠ القاهرة ٢٠٠٠، ومع يسري نصر الله في الروائى «المدينة» و التسجيلى "صبيان وبنات". في فيلمية "كل شيء هيبقى تمام " و" مكان اسمه الوطن " شكل تامر السيناريو في مرحلة المونتاج بمفرده أو مع زميل. ورغم تمكنه التقني من التصوير والمونتاج إلا أنه استعان بزملاء وشكل معهم فريقا يكونون جيلا جديدا بما يمكن تسميته " الموجة الجديدة الثانية في السينما المصرية " وإن كانت قوتها ظهرت في السينما التسجيلية بشكل أقوى، إلا أنها تشمل أعمالا روائية قصيرة تتنوع في أساليبها ولكنها كلها تتعامل مع وسيط الديجتال بحب وتفهم وليس باضطرار كالذى لجأت إليه أجيال سابقة حاولت أن تصل منه لمستوى السينما ولم تنجح .

جمهور أفلام الديجتال مختلف أيضا كصناعه، تجده في ساقية الصاوي، أو قاعات التاون هاوس جاليري. يتجمعون أحيانا في منزل أحدهم ويشاهدون العمل في مراحله المختلفة، قبل الانتهاء من نسخة العرض النهائية، جمهور لديه حد معقول من المستوى المعيشي، قليل منهم يشبهون معتز عبد الوهاب مدير الإنتاج أحد نماذج فيلم " مكان اسمه الوطن " الذي يسكن حيا متوسطا في منطقة الهرم، حيث يظهر في الصورة كحارات شعبية، منازلها غير مكتملة الطلاء بالطوب الأحمر- .وكثيرون من هذا الجمهور يعيشون في مناطق راقية أو متوسطة – وليست شعبية- سؤال الطبقة مستفز للطرفين، صناع الفيلم ومتلقيه، لا يشعر تامر عزت وفريقه بأن هذه النماذج من المترفين، ويؤكدون أنهم كأي بشر آخرين لهم معاناتهم أيضا. بعض المشاهدين لا يتعاطفون مع شخص يحتار في فرش أرض شقته المتسعة بالسيراميك أم باركيه، أو هل ينجح في إنتاج شريطه الغنائي أم يعمل في مهنة والده. ولأن تامر لا تشغله الحسابات ولا ردود الأفعال فإنه لا يراعي الطبقات المختلفة وهو يتناول موضوعاته، ولا يختصر فيلمه ليناسب شروط العرض في المحطات التلفزيونية، وإن كان يعد نسخة للعرض التلفزيوني أقصر عادة من أفلامه التي تتخطى الساعة متناولا فيها ما يعرفه بكل الإخلاص الممكن . برغم حصيلة جوائزه فإنه يشعر بالخجل الشديد، ويبتسم في تواضع ويحني قامته المديدة، عندما يذكر ناقد أنه صاحب أسلوب خاص ، أو أن تسمي أفلامه " سينما تامر عزت". ويطلب بدماثة أن نوجه التحية لغيره من المبدعين حوله : " في إسلام ونادين و..... " نعم هناك الكثيرون ولكننا اخترنا أن تكون إضاءة العدد على " تامر عزت "أحد صناع سينما الغد الرقمية.

صفاء الليثي

نشر بالعدد الثانى من مطبوعة النقاد "عالم السينما " والتى صدر منها خمسة أعداد حتى الآن.
تحت عنوان " سينما الحقيقة على مسرح الحياة" .

أريج: رائحة الثورة
شوارع فيولا شفيق الخلفية لثورة ٢٥ يناير

منذ اللحظة الأولى تشركنا الباحثة فيولا شفيق فى حيرتها لعمل الفيلم الذى بدأ معها بتتبع مجهود لرجلين من الأقصر أحدهما جامع للمقتنيات والصور القديمة، والثانى جامع لوثائق دفاعا عن حقوق الإنسان، تدرك فيولا أنه لا توجد علاقة مباشرة بين ما تصوره وما ذهبت لتتبعه وبين ثورة ٢٥ يناير، قادتها حيرتها لمقابلة الأديب علاء الديب صاحب رواية زهر الليمون التى تقرأ فيها تفاصيل تحدث الآن فى مصر، فرانسيس راهب محارب، وصفوت سمعان مسيحيان مصريان من الصعيد ومثقف ثورى قاهرى، ينقصها شخص صاحب ثقافة إسلامية ليكتمل نسيج الفيلم، وجدت فيولا ضالتها مع عواطف محمد مصممة برامج كومبيوتر، التى صممت برنامج "حياة تانية" فى العالم الافتراضى على شبكة تواصل اجتماعى من خلال عملها فى مؤسسة مدى. تبدو النماذج الأربعة بلا رابط مباشر يربطها إلا فى ذهن المخرجة التى ترى أن إهمال التاريخ، وغباء التعامل مع التراث، أسباب هامة للثورة على الانحدار الذى تشهده مصر من هدم للفيلات، وتناقص المساحات الخضراء وانعدام العدالة، يتساءل الأديب علاء الديب، كيف تبنى مجتمعا اشتراكيا بعد القضاء على اليسار، وكيف تحبس الإخوان فتزيدهم شراسة، العصف بالمعارضين من اليمين واليسار، مثل غباء لا يقل عن غباء اللواء سمير فرج الذى حول الأقصر لساحة حرب لكى يكشف طريق الكباش فى شهور بدلا من السنوات العشرين التى حددتها اليونسكو. تطرح فيولا وجهة النظر الرافضة لما قام به محافظ الأقصر فى عهد مبارك اللواء سمير فرج للقضاء على القرنة القديمة ومهزلة بناء مساكن بديلة آلية للسقوط يخشى ساكنيها أن تنهار عليهم فى أى وقت. الانهيار المحسوس للمبانى، انعدام العدالة فى دفع التعويضات، إفراغ المدينة من سكانها عبر قرارات غبية لتحقيق المشروع على جثث البشر ، يقول محارب أن اللواء حول المنطقة إلى ساحة حرب مثل غزة، شهادة على واقع مرير يقاومه صفوت سمعان بتوثيقه لجرائم تتم باسم التحديث، ونجد نوع آخر من المقاومة يقوم به محارب باقتناء بقايا الهدم والبيع من نوافذ وبلاطات القصور والمبانى القديمة الرائعة المهدمة، وتكون المقاومة عبر الكتابة فى روايات علاء الديب القصيرة والمقاومة بالهرب إلى الواقع الافتراضى الذى تقوم به عواطف وصديقتها فاطمة ٢٥ يناير. يحتل محارب وسمعان بداية الفيلم حتى ٢٠ دقيقة وبعد فاصل جمالى لمعمار بالمعادى نتعرف على علاء الديب الذى حملت له فيولا نسخة من رواية زهر الليمون ليتذكر. وحتى الدقيقة الخمسين نبقى مع الديب ومع عواطف وننسى تماما الأقصر ونخبتها المثقفة، يستهوينى اللقاء مع علاء الديب مما جعلنى أتساءل ولماذا لم تقدم فيولا عنه فيلما منفصلا، وعندما يصل بحديثه عن الخضرة التى نعم بها صغيرا واختفت الآن ننتقل مع عواطف وحلمها بالعيش فى جزيرة خضراء محاطة بالمياه، والربط مع رأى علاء الديب فى تغير منطقة المعادى وهدم فيلات بها ينقلنا إلى محارب الذى تمكن من إنقاذ مجموعة نيجاتيف لصور ألقيت فى منور فيلا تم بيعها وهدمت، فى الصور جانب

هام من تاريخ مصر مع يسى باشا ونصل إلى سعد زغلول. علاء الديب يحكى تجربته مع ثورة ١٩٥٢ ، حتى نصل إلى هزيمة ١٩٦٧ التى تورد فيولا وثيقة لها ويعلق الديب، الانفتاح كان أكثر غلظة من الهزيمة، فتدمير قيمة العمل والكفاءة واتباع سياسة الانفتاح كانت موازية للنكسة فى ثقلها على النفس. تقطع فيولا على مشهد لزوجة الديب تعد قهوة ونلمح بصعوبة أنها للضيف أنسى أبو سيف شريك حياة المخرجة وشريكها فى اختيار مواقع تصوير الفيلم، فيولا ليست متعجلة لا تلقى فى المونتاج بلحظات قد يراها غيرها معطلة للسرد. يغلق أنسى نافذة يأتى منها برد، ونشاهد علاء وقد بدل ملابسه، نشعر أن وقتا مر واللقاء مستمر ليتفرغ لحكى مأساة شخصية حول مرضه وعجزه عن سداد نفقات المستشفى لدرجة الحكم عليه بالسجن. ومن الشخصى إلى العام مع لقطات نادرة للثورة التى تحدث بينما فيولا تصور فيلمها ومشغولة بهمها.

أن يحتوى فيلم تسجيلى على فقرات متعددة ليس اختراعا ولا غريبا، المهم هل نجح المخرج فى الربط بينها وإيصال فكرة واحدة متسقة تجمعها معا. أتصور أن فيولا نجحت فى جمعها لأمثلة عن الانهيار الذى سببته أنظمة غبية يرصدها الفيلم بداية من الانفتاح الذى أتى به السادات وتعاظم ضرره مع مبارك المنحاز للرأسمالية الغبية الفاقدة لأى حس وطنى أو حضارى. وهى لا تفترض علمنا بما تسوقه من أحداث، بل تضيفها إلى الفيلم مصحوبة بكتابة توضح المكان والزمان، تؤجل هذا التلخيص بعدما تكون قد تركت العنان لشخصياتها للتعبيرعن شجونها، بادئة بإدخالنا معهم لنتشمم الأريج العطر لمظاهر الثورة ثم نتعرف على الثائر الذى يقاوم العفن، ثم تعرض العفن أو التجاوز أو الممارسة المرفوضة، سواء كانت قطع أشجار، العبث بالآثار، العصف بالثوار وقتل المعارضين فى حوادث معروفة لنا تورد مقاطع منها بمستوى ممتاز من جودة الصورة.

حين تعود إلى الأقصر مع صفوت سمعان تفصح عن توجهه المسيحى للمرة الأولى عبر حركة كاميرا من أيقونة للمسيح حتى مجلسه على جهازه الشخصى وصور ما يوثقه من أحداث ضد أقباط مصر، سمعان يرفض تسميته بناشط قبطى، فالحقوق لا تتجزأ كما يقول، ويعرض علينا أكثر من مشهد نراه معه ثم ينتهى الفيلم برحلة معه إلى أسرة مسيحية تحتفل بشهيدها، يقول طفل " بتوع النصارى قتلوا خالى، ذبحوه بالسكين" أفهم أنه يقصد السلفيين الذين يصرون على تسمية مسيحى مصر بلفظ النصارى الذى لا يحبونه. ولكن طفل أكبر منه يقول له المسلمون هم من قتلوه. قبل المشهد تعود فيولا للتعليق بعد اختفائه لفترة وتذكر أنها تخشى العودة إلى هناك. فيولا أيضا مسيحية لأب مصرى وأم ألمانية وفى دفاعها عن الحقوق لا تفرق بين حق المسيحى والمسلم فى العيش فى حرية وفى نظام تسوده العدالة والمحبة.

الفيلم فى ٩٠ ق مصور بكاميرا ديجيتال عالية الجودة، المصور طلال التقط لمحات جمالية متميزة ، نوعت المخرجة فى أحجام لقطاتها بعناية مخرج روائى تشغله جماليات الصورة، بين اللقطة الواسعة للمنظر كاشفة جمالا يجمع النهر والأثر والبشر، متدرجة فى أحجام اللقطات حتى اللقطة القريبة جدا التى تنقل لنا وجع الشخصيات وأسفها على ما حدث ويحدث مع الشخصيات الثلاثة الديب ومحارب وسمعان، ومعبرة عن فرحة عواطف العائشة

فى عام افتراضى تحلم بمشاركة فى الثورة وفى العيش فى مكان جميل. المونتيرة نقلت إيقاع المخرجة الباحثة التى تتمهل مع تفاصيل تعرضها شخصياتها فلا تستعجلهم للدخول مثلا فى الموضوع، وكيف وهى نفسها تبحث معهم عن حقيقة الأمر.

فيولا شفيق تتبع المنهج البحثى فى أغلب أفلامها، لا تبدأ باستناتج مسبق، بل بفرضية تسعى لسبر غورها والإفصاح عن حقيقتها، هل مظاهر الإهمال والظلم الممتد لسنوات مابعد ناصر – وفى عصره بدرجة ما - هى السبب فى قيام ثورة ٢٥ يناير غير القابلة لإجهاض كما يقول علاء الديب الذى يربط الفيلم بتعليقه كمثقف ثورى يمكنه شرح ما يحدث فارضا رؤيته التى تبنتها المخرجة.

فيولا شفيق مخرجة مستقلة، تشغل حاليا منصب رئيس قسم الدراسات في برنامج وثائقي بالحرم الجامعي عن الشرق الأوسط، لها عدة مؤلفات سينمائية منها، السينما العربية: التاريخ والهوية الثقافية، ١٩٩٨ وشعبية السينما المصرية: الجنس والطبقة والأمة، كما تقوم بتدريس دراسات سينمائية في الجامعة الأميركية في القاهرة، وقد عملت كمستشار عن المهرجانات السينمائية الدولية ومبادرات التدريب، وعلى الأخص فى بينالى فينيسيا، وملتقى دبي السينمائي، وهى عضو في لجنة اختيار صندوق السينما العالمية ببرلين، أخرجت العديد من الأفلام الوثائقية، منها "شجرة الليمون (١٩٩٣)، رحلة الملكة تى (٢٠٠٣)، و"اسم ليس على" (٢٠١١ وأريج / رائحة الثورة (٢٠١٤)..

خميس والبقرى لمحمد كامل القليوبى
بين إخوان يوليو وشيوعييها

يواصل المخرج محمد كامل القليوبى بحثه الدؤوب في ماض ليس ببعيد ليكشف ويضئ حاضرنا ومستقبلنا فى عمله الأخير " اسمى مصطفى خميس " .
قلب الفيلم هو الفصل المعنون : " خميس والبقرى، بين إخوان يوليو وشيوعييها" وفيه تعميق لتناول حادثة إعدام اثنين من العمال فى بداية ثورة يوليو وبعد قيامها بأسابيع. سبق هذا الفصل ما لا يقل عن نصف الساعة فيها " هذا ماكان" حتى يعرف الجميع حقيقة ما حدث سواء من لديه معرفة مسبقة بالأمر أو من يجهله تماما. مثل وجود رفعت السعيد بانتمائه إلى تنظيم حديتو والحركة الشيوعية المصرية ميلا إلى النقد الذاتى للحركة وعلاقتها بتنظيم الضباط الأحرار. واتجاه لإدانة جماعة الإخوان المسلمين باعتبارها المحرض على قرار الإعدام مستندا إلى وثيقة مقال لسيد قطب ، بالإضافة إلى دفعهم لإصدار قانون الغدر الذى أعدم بسببه خميس والبقرى. وهو القانون الذى أصدره سليمان حافظ الإخوانى وهو ذات القانون الذى حوكم به الإخوان بعد ذلك.

بنى القليوبى فيلمه فى فصول يحمل كل منها عنوان يجمع شهادات المؤرخين صلاح عيسى ورفعت السعيد، وعدد من مناضلى ونقابى الحركة العمالية المصرية ممن عاصروا الحدث، بالإضافة إلى فقرات من مذكرات وكتب شهود غابوا بالموت أو المرض عن الظهور أمام الكاميرا منهم الرئيس محمد نجيب وخالد محى الدين، يوسف صديق، ونجيب محفوظ، وعبد المنعم عبد الرؤوف العضو الإخوانى بمجلس قيادة الثورة فى أجزاء معنونة " استدعاء شهود غائبين". بكتابة تظهر صامتة على الشاشة. كعادته فى كل أفلامه لايترك القليوبى ثغرة فى بحثه بل يتتبع كل الخيوط والتفاصيل لتكتمل صورة معبرة عن العديد من وجهات النظر دون أن يغفل انحيازه لأحدها فى النهاية. والفيلم يجيب من داخله لماذا " خميس والبقرى الآن " عبر تحليل موقف كل من اليسار واليمين من ضباط يوليو يضيء الفكرة مقولات عدة لرفعت السعيد ومنها قوله : " عندما وصل الجيش إلى السلطة، لم يتخيل إمكانية معارضته، فهم ليسوا مدربين على التعامل مع الجماهير، يروقهم فقط أن تؤيدهم من غير ما تقول لهم لأ ".
سمعنا كثيرا عن " خميس والبقرى" وعن إعدامهما، لماذا احتفظ القليوبى باسم الأول فقط؟ أثناء المعاينة والتصوير تكشف للمخرج أن البطل الحقيقى منهما هو خميس، إضافة لوجود شهود من عائلة خميس يمكن الاعتماد على شهادتهم وأهمهم أخاه الأصغر محمد خميس الذى مثلت شهادته جانبا مهما من سرد الحدث. يدخل القليوبى مباشرة فى الموضوع مع صلاح عيسى الذى يذكر أنه فى ١٢ و١٣أغسطس ١٩٥٢ تمت محاكمة عسكرية فى أقل من أسبوع فى حادث غامض يشبه فى غموضه حريق القاهرة. ثم فى لوحة مكتوبة يكشف المخرج عن جانب من أسباب إقدامه على عمل الفيلم " لفتح ملف غامض والغوص فيه لمعرفة هل

كان حدثا عابرا بغير قيمة، أم أخذ حجما أكبر من حجمه، ويخلص أنهما شهيدا الحركة الوطنية العمالية أطلق اسماهما على كثير من المواليد فى منطقة كفر الدوار وما حولها. يمثل حضور " سيد ندا، شحاته عبد الحليم، عبد المنعم ابراهيم وفتح الله محروس " دفئا خاصا فهم شاركوا فى النضال الإعلامى وأفلتوا من العقاب الذى ناله " خميس والبقرى" .

وننتقل من شهادة حميمة للأخ إلى شهادة حماسية للمناضل فتح الله محروس يروى أن التظاهرة التى اتهم خميس بقيادتها كانت للمطالبة بالحقوق المشروعة، ولكن بسبب عفريت الشيوعية المسيطر على مجلس قيادة الثورة تم ضرب احتجاجات العمال " كله يكش لأن العسكر قادمون"، ويؤكد هذه الرؤية الفنان أحمد متولى بشهادته أن الحكم بالإعدام على أى اثنين كان مطلوبا لتحذير الجميع من الاعتراض، فكان قرار الإعدام الذى جاء جماعيا فى أغلب الروايات، وبالأغلبية فى روايات أخرى تذكر أن يوسف صديق وخالد محى الدين وعبد الناصر عارضوا قرار الإعدام. وتأتى شهادة مكتوبة لخالد محى الدين تسجل اعترافا بجهل الجميع سواء من أيدوا الإعدام أو من عارضوه بحقوق العمال وحقهم فى الإضراب والاعتصام، بينما كان السنهورى وسليمان حافظ والبراوى يتسمون بروح برجوازية محافظة معادية لحقوق العمال، أما جماعة الإخوان فبدأت فى شن حملة عاتية ضد عمال كفر الدوار المضربين واتهمتهم بالخيانة. ثم جاء قانون الإصلاح الزراعى لاسترضاء القوى اليسارية والجماهير الشعبية بعد يومين فقط من تنفيذ حكم الإعدام.

الختام مع أحمد متولى الذى ظل لسنوات يحلم بإخراج فيلم عن خميس والبقرى، وقصتهما الموازية لساكو وفانزتى الإيطاليين، يقول متولى : " كنت أود أن أنجز فيلما دراميا عن خميس والبقرى، وكيف تم التضحية باثنين أبرياء ليكونوا عينة تهدد الجميع بأن من يفعل هكذا سيكون مصيره الإعدام" . وتكتمل خاتمة الفيلم بالفنان التشكيلى عادل السيوى وكيف دخل العاملين الفتيان ذاكرته مع حكايات والده عنهما، ويشرح بينما نشاهد اسكتشات كيف جاءته فكرة إدخال خميس والبقرى فى عمل تشكيلى ليعوضهما عن حياة لم يعشها كل منهما. ويقول أنه لابد من إعادة الاعتبار لهما لأنهما حرما من الحياة رغم أنهما كان لديهما شيء إيجابى جدا لإنجاح الحياة. شحاتة عبد الحليم يؤكد براءتهما ويطالب بإعادة محاكمتهما، فتح الله محروس يطالب بأسلوبه الحماسى برد الاعتبار لمصطفى خميس ومحمد حسن البقرى، محمد خميس الأخ الطيب يطالب بإعادة التحقيق لإثبات براءة أخيه.

الفيلم إنتاج خاص لشركة نون وبدعم من إنجاز بمهرجان دبى زمن عرضه ١١٠ ق ومن إنتاج العام ٢٠١٣ الذى شهد مجموعة هامة وجديدة من السينما المصرية بنوعيها الروائى والتسجيلى. أضاء الفيلم أمامى حقيقة تكاد تكون ثابتة لم تتغير منذ ثورة يوليو ١٩٥٢ حتى الآن عن الاتجاهات السياسية فى مصر حتى الآن، عن شرائح اليسار، والإخوان المسلمين، والبرجوازية الوطنية . فى فصل معنون " خميس لم يمت " يروى رفعت السعيد كيف أن أغسطس ١٩٥٣ كان ضربة قاصمة لتنظيم حديتو الشيوعى " الحركة الديمقراطية للتحرر الوطنى" الذى تحالف مع الضباط الأحرار وكان يراهم قوى ثورية ولكنها غير متمرسة، وكان يتزعم هذا الاتجاه المناضل كمال عبد الحليم، بينما كان هناك الراية والحزب الشيوعى المصرى ينظران للتنظيم باعتباره فاشية عسكرية. وكيف غدر ناصر بحلفائه من اليسار

وأبادهم بإجراءات نفذها زكريا محى الدين. أما عن الإخوان المسلمون فهم من تحالفوا مع الضباط الأحرار وكانوا دائما معارضين لحقوق العمال والفلاحين عبر اعتراضهم على قانون الإصلاح الزراعى وعنفهم مع احتجاجات العمال ومعهم عدد من مجلس قيادة الثورة أنور السادات الذى صرح بأنه سيضع مشنقة على بوابة كل مصنع.

محمد كامل القليوبى مخرج وباحث فى السينما المصرية وتاريخها، أعاد فيلمه " محمد بيومى وقائع الزمن الضائع" تأريخ السينما المصرية باثبات أن محمد بيومى هو الرائد لها وليس محمد كريم، وهنا فى عمله "اسمى مصطفى خميس" يعيد تحليل العلاقة بين ضباط يوليو والمعارضة السياسية، بينهم وبين اليسار المصرى وقوى الإسلام السياسى ويوجه نقدا قويا لشرائح اليسار التى تم خداعها واستخدمت اقصاء على الديمقراطية وحق العمال فى التظاهر والاعتصام.

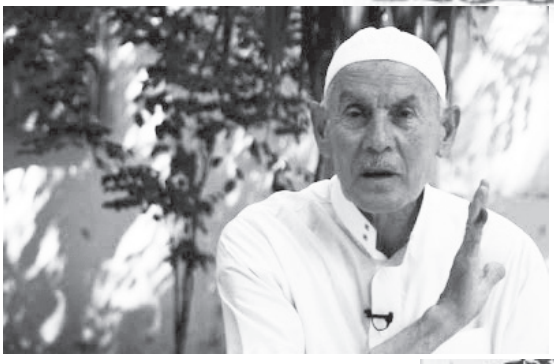
× نشر المقال بموقع جريدة البديل رئيس التحرير على رزق الاحد ٢٩ ديسمبر ٢٠١٣.

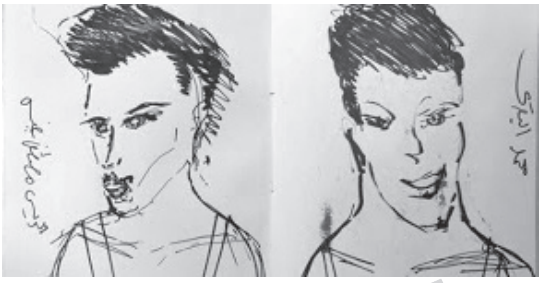
الأهرام

النيابة تطلب إعدام المتهم الأول فى حوادث كفر الدوار

تقديم ٢٩ عاملاً للمحاكمة غداً والافراج عن ٥٣٨ من المعتقلين

الحكم فى قضية المظاهرات يذاع مع الحكم فى قضية التخريب





ومازال الفيلم التسجيلى واجدا من يحميه

محسن عبد الغنى الباحث بالصورة

وجد المخرج فى الفيلم الوثائقى مجالا لاكتشاف جوانب من حياة البشر وإسهاماتهم الحضارية القديمة والحديثة فمع "فن الضاد" يقدم لنا نموذجا إيجابيا لفنانة تشكيلية شابة استفادت من جماليات الخط العربى ووظفته فى تصميم الأزياء مع استخدام القطع الشعبية التراثية ودمجها مع الخامات الحديثة. تشرح الفنانة لنا بنفسها طريقة عملها والمخرج يصحبها فى الأماكن التى تعرض فيها المنتجات المحلية المعبرة عن ذوق مصرى وعربى خاص. الفيلم على بساطته يقدم نوعا من التوثيق الهام لإسهامات الأفراد فى إنتاج له خصوصية عربية وبها جهد ذاتى يحترم يحاول استنباط فنون من التراث الشعبى . " فن الضاد" إنتاج عام ٢٠١١ ينتمى بدرجة ما لنوع أفلام الشخصيات سيطوره فى عملين لاحقين عن العقاد عام ٢٠١٥ فى عبقرية العقاد وعن مى زيادة ، لا شك أن تناول شخصيات مرموقة لها إسهاماتها ينتج أعمالا لها جاذبية عند محبى هذا النوع من فنون المعرفة التى تضيف لمن يشاهدها ثقافة وخاصة حين يستعين المخرج بمادة بحثية لمتخصص فى مجال نوع الفيلم . فى فيلم "رب قلوب " المنتج من مركز أبحاث دال لا يكتفى محسن عبد الغنى بالاستعانة بالمادة البحثية لتكون قاعدة يبنى عليها عمله بل يصور الباحث وهو يقوم بالتحليل والشرح مفضلا ذلك على التعليق من خارج الصورة المعد من مادة علمية سابقة التجهيز. فيلم " رب قلوب" يقوم بالبحث عن حالة التدين الشعبى ويرصد مظاهرها وأشكالها فى المجتمع المصرى المعاصر. من خلال تتبع مظاهره على تنوعها من زيارة الأضرحة، وطقس التبرك بالرموز الدينية، احتفالات الموالد وطقوس الزار، فى حلقات الذكر الدينية التاريخية والاجتماعية المتضمنة فى ثقافة المجتمع والتى تتخلل كل بنيانه. يقابل المخرج شيخا أزهريا يشرح وجهة نظر الدين الوسطى من هذه الظواهر، وشيخا آخر يهاجم بعضها ويرتقى فقط بفتوى من يسميهم رجال الدين العارفين، ويقدم مقاطع للباحث الذى يحلل ويشرح كيف يتحول التراث ويمتزج بنصوص دينية تخلق تصورات لدى العامة بإمكانية حل المشاكل أو الشفاء من المرض، يشرح أحد المتبركين بضريح شيخ أنه لا يملك ثمن استشارة طبيب ولا ثمن الدواء الذى سيصفه، فيأتى للدعاء عل الله يفك كربه ويشفيه من مرضه بتوسط من أولياء الله الصالحين. حالة تدين تصدر عن احتياجات حياتية وإنسانية لا يملكون لها حلا سوى باللجوء إلى هذه المظاهر وقد يتأثرون نفسيا ويشعرون بالراحة فيصدقون البركة ويستمرون. قدم محسن عبد الغنى مادة غنية بتصوير وإضاءة تعكس جمالا يجعل من متابعة الفيلم متعة بصرية تبعد الملل الذى قد يحدث مع كثرة المعلومات المطروحة بالفيلم. المخرج لا يبقى محايدا بل يقدم ما يظهر جهل الشيخ الأشبه بسلفى جاهل يصادر على حق الناس فى الإيمان على طريقتهم

وحسب فهمهم. "رب قلوب" إنتاج مركز "دال" للأبحاث والإنتاج الإعلامى، يحاول المركز فى عصر تقدمت فيه الميديا وتطورت، أن يحول البحث والمعرفة الى مادة إعلامية مصورة، ولهذا دخل حقل إنتاج الأفلام التسجيلية حيث يجسد الحروف فى صور يسهل وصولها الى الجمهور فى كافة أنحاء الدنيا، وهى صورة مؤصلة ومؤسسة على بحث مكثف ورؤية فنية عميقة. مشيرا الى مكمن المعرفة والحقيقة، و همه الرئيسى هو أن يدل على الطريق الى المعرفة الموضوعية دون أن يقصرها على حزب أو تيار أو مذهب بعينه دون غيره. يتمتع المركز باستقلالية كاملة فى إدارة نشاطه البحثى، ويحرص فى بحوثه على تبنى منهج نقدى، متيحا لباحثيه وخبرائه حرية كبيرة فى التعبير عن آرائهم واجتهاداتهم في حدود قواعد الموضوعية وتقاليد البحث العلمى. وهذا ما شرحه لنا المخرج ردا على سؤال عن مركز دال وعن مدى ما منحه له من حرية فى العمل. ويعد ما ينتجه المركز منفذا للمبدعين وخاصة للشباب منهم فى ظل تراجع حجم الإنتاج بالمركز القومى للسينما أو قنوات النيل المتخصصة، وهو مركز مصرى يقدم لفنانى الصورة من مخرجين ومصورين مادة بحثية يبنون عليها أفلامهم . كما يقوم بكافة أعمال الإنتاج بداية من البحث مرورا بالتصوير ثم المونتاج، كما يسعى لتوزيع الأفلام وتبادلها مع المراكز البحثية، ويقيم لها عروضا يحضرها الباحثون فى موضوع الفيلم يدير النقاش متخصص فى مجاله. محسن عبدالغني، مخرج ذو خبرات متنوعة في مجال كتابة السيناريو والإنتاج الفنى. أخرج وكتب ما يقارب ٢٠ فيلما تسجيليا وأفلام دراما تسجيلية كان آخرها "عبقرية العقاد" ، و" فراشة الأدب مى زيادة" بالإضافة إلى بعض الفيديوهات الدعائية، كانت البداية فى السنوات الأولى ككاتب سيناريو وأغانى، إلى أن بدء دراسة كيفية صناعة الأفلام المستقلة لمدة عامين، ثم تخرج عام ٢٠٠٩ . شارك بأفلامه المهرجان القومي للسينما أعوام ٢٠١٠ و ٢٠١٦م ، كما شارك المهرجانات الدولية المختلفة كمهرجان سينما البحر المتوسط ٢٠١١، ومهرجان دمشق السينمائي الدولى٢٠١٠، ومهرجان روتردام العربي ٢٠١٠. حصل على جائزة لجنة التحكيم في مهرجان الإسكندرية السينمائى الدولى ٢٠١٠ عن فيلم "اسمى جورج" تسجيلي قصير. كما حصل على جائزة أحسن إخراج فى مهرجان الصورة الحرة ٢٠١٠ عن فيلمى "قرار إزالة" و "اسمى جورج". يواصل محسن عبد الغنى مشوار السينما التسجيلية فى مصر، الذى أخلص له فنانين كبار يحاول أن يحذو حذوهم، كون فريق " رب قلوب " من محمود بشير و فوزي درويش فى التصوير. ألف الموسيقى التصويرية إبراهيم شامل، هندسة الصوت شارك فيها محمد إبراهيم و مهاب عز ومحمود جلال، المونتاج لأحمد علاء، قامت بالبحث المبدئى إنجى يحيى حافظ، إشراف عام على الإنتاج،: حسين منباوي، إشراف عام على الأبحاث، عصام فوزى. والفيلم إنتاج دال للأبحاث و الميديا ٢٠١٦ .

الباب الرابع

تجارب متنوعة واعدة

أحمد رشوان

وحيد مخيمر

عمر الشامى

أحمد نور

الأخوين محمد وسوني رمضان

خالد يوسف

بسام مرتضى

معتز راغب

" مولود فى ٢٥ يناير " أحمد رشوان

التوريث جائز.. فى الفن فقط

المتتبع لأعمال المخرج أحمد رشوان يمكنه أن يتوقع شكل فيلمه عن الثورة المصرية التى بدأت فى الخامس والعشرين من يناير ٢٠١١ ومستمرة فى تحقيق أهدافها بعد ٦٠ عاما من الحكم العسكرى لمصر. كما فى «بصرة» فيلمه الروائى الطويل الأول حيث نجد المخرج حاضرا ومن خلال المخرج المصور بطل فيلم بصرة. يقدم رؤيته الذاتية للأحداث الكبرى وخاصة اجتياح العراق عام ١٩٩١ ومدى تأثره بها هووأصدقائه والمجتمع الذى يتحرك فى فضائه،كما يحكى حكاية قريبة جدا من أزمته الحقيقية مع النساء، مع طليقته المرأة الوحيدة التى أحبها، وفى فيلمه الأخير " مولود فى ٢٥ يناير " يستكمل ما بدأه ونشاهده يحكى عن مشواره مع الأولاد " عديت عليهم فى البيت .. " إلى التحرير وحضورهم معه ثورة التحرير.

فى الفيلم أكثر من مشهد له مع صديق عمره وزميل الدراسة المخرج سعد هنداوى وتجربتهما مع اللجان الشعبية التى كانت تمارس الحماية بمراهقة المبتدئين فى الغالب الأعم. يجعلنا رشوان نشهد حضوره وسط عالمه الخاص الحميم جدا مع الأصدقاء، زملاء العمل وكذا ولديه بهاء وفارس، وفسحته معهما فى التحرير، والساعات التى يقضيها معهما فى المنزل أمام التلفزيون يتابعون معا أخبار الثورة ويهللون معا عند سماع خبر التخلى. الصديق المهاجر يحى ابراهيم معه على التليفون ينتظر حضوره ويصحبه إلى التحرير. بناء الفيلم الوثائقى عن الثورة. البناء فى الفيلم روائى يمتزج فيه الخاص بالعام ليحدد رؤيته ليس بالبقاء خلف الكاميرا ولكن بالتحرك بها وأمامها مستعينا بأصدقاء هم أيضا جزء من ثوار التحرير وشباب مصر الحالم بالتغيير، الذى تابعه المخرج منذ حركة كفاية، وحتى جمعة الدستور فى ٢٧ مايو التى ينهى بها فيلمه فنصل معه للعقدة الكبرى فى الثورة المصرية ، وهى الخلاف حول الدستور أولا أم الانتخابات والبرلمان ، الخلاف الرئيس بين القوى الليبرالية التى ينتمى لها أحمد رشوان وبين قوى الإسلام السياسى من إخوان وسلفيين وجماعات جهادية. نهاية "مولود فى ٢٥ يناير" مع جمعة ٢٧ مايو حيث اختفى الإخوان من الميدان وركزوا فى إعداد أنفسهم لتسلم الحكم. فى مشهد فى بدايات الفيلم عبر رشوان عن عدم تخوفه من الإخوان ورفضه أن يظلوا فزاعة لمن يخالفهم الرأى.هذه الروح المحبة المستعدة للوفاق هى السمة الرئيس لشخصية المخرج غزير العمل، الذى لم توقفه ما سمى بأزمة السينما المصرية، ولجا إلى الطريق البديل لينجز فيلمه "بصرة" مستخدما تقنيات الديجتال، وعندما تحمس المخرج والمنتج السورى هيثم حقى للفيلم أمكن تحويله إلى شريط سينمائى لكى يصبح جاهزا للعروض العامة.

وبعد عمل قصير بالمركز القومى للسينما " جوه البشر" الذى شرفت بعمل المونتاج له، لم يوقفه عدم الحصول على دعم وزارة الثقافة لفيلمه وجاهد للحصول على بدائل متتبعا خطى أستاذه محمد خان وصديقه الذى يظهر معه فى " مولود فى ٢٥ يناير ".

لا يحلم رشوان فقط بتغيير الأوضاع الضاغطة عليه بل يجاهد ليحفرطريق التغيير محاطا

بأساتذة وأصدقاء، لا يضع يده على خده منتظرا الفرج بل يتحرك بمشاريعه السينمائية باحثا عن دعم هنا أو هناك، وقد نجح فى الحصول على جائزة إنجازمن مهرجان دبى التى تُمنح للأعمال غير المكتملة للمساعدة فى استكمالها وخروجها إلى النور. قبل ذلك كان اكتسب خبرة فى حقل الفيلم الوثائقى بعمله مع "الجزيرة الوثائقية" وتحقيقه عددا من الأفلام لحسابها.

عرض "مولود فى ٢٥ يناير" ليلة ١٧ يناير فى مركزالإبداع بالقاهرة فى افتتاح عروض لأفلام عن ثورة ٢٥ يناير، ورغم طول مدة عرض الفيلم الذى تجاوز ٨٠ ق إلا ان الحضور المصرى – الذى لم يعتاد الأفلام التسجيلية الطويلة- لم يشعر بأى زهق وتجاوبوا مع الفيلم وظهر التفاعل فى تعليقاتهم وأسئلتهم فى الندوة التى حضرها المخرج وأدارها الناقد عصام زكريا. ظهر كثيرمن الحضور فى الفيلم كمتظاهرين فى التحرير ومعتصمين على مدى الأيام الأولى التى انتهت بتحقيق المطلب الرئيس من مطالب الثوار ألا وهو رحيل رأس النظام . عدد قليل من الحضور كانوا من كبار السن، وكان الشباب هم الغالبية سواء داخل الفيلم أو عند مشاهدته، حوى الفيلم مشهدا لسيدة متوسطة العمر تعبر عن سعادتها بالثورة ثم تغنى مع رفيقات لها أغنية معروفة "مصر هى أمى، نيلها هوه دمى" فقد كسرت الثورة حاجز الخوف والخجل من الظهور أمام الكاميرات، وكما أدى المخرج وعائلته وأصدقائه أدوارا فى الفيلم المصور لحظة بلحظة مع أحداث التحرير، كان العاديون من الناس يؤدون أيضا فى مواجهة الكاميرا بتلقائية وبراعة يفتقدها أحيانا أكثر المؤدين خبرة. قابل رشوان عددا ممن يسمون النخبة فى فيلمه لا بصفتهم النخبوية ولكن بصفتهم أصدقائه، فعلى سبيل المثال التقى الممثل خالد الصاوى الذى حدثه بانفعال "فاكر يا رشوان كنا بنقول إيه، أخيرا حصل، الثورة أهه، والثوار أهم من كل طواف الشعب". مشهد يظهرجسارة المخرج الشاب فى تواجده وسط لحظات ضرب المتظاهرين بالأعيرة النارية، إنقاذهم من قبل المشاركين فى التظاهرات.

قامت بمونتاج الفيلم المونتيرة نادية حسن التى عملت مع أحمد رشوان فى أغلب أفلامه، ونجحت فى خلق توازى بين مشاهد الحياة اليومية للمخرج وبين وثائق الصورة الحديثة والقديمة لتصيغ رؤية شاملة للفيلم عن ثورة متوقع حدوثها، وتحديات تواجهها، وحلم للمصريين جميعا بالتركيز على شريحة منهم تعمل فى حقل السينما والأدب، هى بينهم، مشاركة فعل الثورة وفعل الفن، مشاركة فى استمرار الثورة حتى تحقق أهدافها. وضع موسيقى الفيلم ابراهيم شامل وهو بحق طفل معجزة فهو بالكاد أكمل عامه الواحد والعشرين ، يقوم بتأليف الموسيقى الكلاسيكية، ووضع الموسيقى التصويرية للأفلام. وهو يعمل على حداثة سنة فى سلك التدريس بمعهد الكونسيرفتوار ضمن أكاديمية الفنون بالقاهرة التى يتخرج منها كل عام مواهب مصرية وعربية تغذى الحقل الفنى بالمواهب الدارسة للفنون بشكل أكاديمى. تم تركيب الموسيقى بحيث لاتكون زاعقة فى بداية الفيلم ثم يتزايد الإحساس بها مع الاقتراب من النهاية.

قام بتصوير الفيلم المصور زكى عارف الذى صور لرشوان عددا من أفلامه الوثائقية للجزيرة ، وقدم له شريف المغازى وثائق مصورة وخاصة من الصور الثابتة، أكملت نسيج الفيلم الوثائقى المقدم بمسحة روائية تناسب أسلوبا ينمو مع الفيلم التسجيلى بدأه فى مصر

المبدع سمير عوف، وهو ما يمكن تسميته أفلام السيرة الذاتية الوثائقية كما فى عمله " أيام الراديو"، ورثه عنه رشوان ويتضح تأثيره على مريده أحمد رشوان فى "مولود فى ٢٥ يناير" وجدير بالذكر أن رشوان هو صاحب كتاب تكريم سمير عوف ضمن المكرمين بالمهرجان القومى للسينما المصرية . وبقى أن يرث بهاء وفارس توجه والدهما فى النضال بالكاميرا والعمل على تحقيق الحلم المستمر بالتغيير إلى الأفضل.

عبده داغر للمخرج وحيد مخيمر
دعوة لتأسيس بيت الكمان المصرى

فى قصر السينما بالقاهرة أمضيت وقتا فى رحاب الموسيقى المصرية الأصيلة مع نغمات قوس الكمان للفنان عبده داغر وهو مؤلف موسيقي نادر اكتشفه الأجانب وعرفناه عن طريقهم، سمعت عنه للمرة الأولى فى فيلم " القاهرة الأم والابن" للمخرج المغربى التونسى المقيم فى باريس مصحفى الحسناوى ، الفيلم عرض منذ عدة سنوات فى إطار مهرجان الإسماعيلية للسينما التسجيلية والقصيرة، «القاهرة الأم والابن» يتناول شخصية عمر الذى أممت ثورة عبد الناصر أملاك والده، وردها إليهم أنور السادات، الابن صوفى منحاز للفقراء يرفض الثراء المورث له، أما الأم فسعيدة باسترداد ما خسرته، فى المنزل الذى كان يوما ما كقصر صغير جلب الحسناوى عبده داغر وجعله يعزف وسط أطلال البيت المتهاوى، استخدم موسيقى داغر العميقة كموسيقى الغرب، الشجية كموسيقى الشرق ليعبر عن هذه العراقة التى كانت ولكي يبكينا عليها.

فى الفيلم المعنون فقط باسمه " عبده داغر" يجمع المخرج وحيد مخيمر موادا لحفلات شارك بها داغر، ويمزجها مع جلسات حرة فى منزله مع تلاميذه ومريديه ومنهم الفنان محمود حميده، يجرى مخيمر لقاء معه ومع الموسيقار أمير عبد المجيد الذى يتحدث عن تلمذته على يد داغر، وكيف أنه ينقل ما تعلمه منه إلى تلاميذ آخرين. فى فيلم قليل التكاليف من إنتاج المركز القومى للسينما أثناء رئاسة المخرج مجدى أحمد على له، أدخلنا مخيمر فى رحاب صوفية مع موسيقى داغر متنقلا بنا بين الأحاديث عن الفنان وبين أجزاء من حفلات عامة وخاصة، نستمتع فيها إلى عزفه الفريد وتناغم تلاميذه معه ومنهم ابنه خريج الكونسيرفتوار. لم يركز المخرج على ذكر مشوار حياة داغر ولم يقف طويلا عند شرح تميز موسيقاه إلا فى مشهد وحيد مع نصير شمة يشرح بإيجاز خصوصية وتميز موسيقى عبده داغر. فى نصف ساعة عشنا لحظات ننهل من بحر موسيقاه العظيمة وصفقنا نحن الحضور المتعطش لهذا النوع من الفن الذى يميز مصر ولا يتم التركيز عليه فى وسائل إعلامنا ولا يعرف أكثرنا عنه الكثير. ترتفع آهات البعض وكأننا فى حفل حى لأم كلثوم، وترتفع الآهات مع جزء من حفل على مسرح كبيرو داغر يعزف مصاحبا إنشاد المنشد محمد عمران بزيه التقليدى بالجبة والقفطان ومايسترو أجنبى يقود الأوركسترا البديع، يا الله أليس هذا فى جمال أوبرا عايدة إن لم يكن أفضل. هذا التوظيف الفنى البديع والنادر لعزف على الكمان لنغمات شرقية فى تناغم مع أسلوب التوزيع الموسيقى الغربى يحتفى به فى الغرب فى حفلات بألمانيا وإيطاليا، هل قدم على أوبرا القاهرة، هل تم الاحتفاء به هنا فى مصر كما حدث بالخارج؟ للأسف لم يحدث فلا كرامة لنبى فى وطنه.

ترتفع أسئلتنا وتوجه إلى الفنان: ألم تتقدم لإنشاء مدرسة للموسيقى إلى وزارة الثقافة؟ لماذا لم يؤسس " بيت الكمان المصرى" كما فعلوا مع تكوين " بيت العود العربى" وجعلوا الموسيقى العراقى نصير شمة يعلم الطلاب فيه، إنجاز هام ولكننا فى حاجة إلى المزيد،

يهمس أحد الحضور داغر لا يكتب نوتة، ومن قال إن الأستذة شرطها تعلم النوتة؟ ألا يتعلم الدارسون والعارفون للنوتة فى حضرة عبده داغر أفضل مما تعلموه على يد الأساتذة الدارسين؟ وهذا ما ذكره أحد الخريجين النابهين من الكونسيرفتوار فى لقاء معه بالفيلم. هل كان عبد الوهاب يكتب النوتة؟ أم كان يلحن ويؤلف ليكتب النوتة خلفه شخص متخصص يمتلك العلم ولكنه لا يقاربه فى الموهبة والإبداع.

اتفق الحضور على أن نرفع مطالبنا إلى وزير الثقافة ولرئيس وزراء مصر، لزعيم البلاد وللرئيس نفسه طلبا بأن يفتح متاحف أغلقت لتكوين مدرسة بإحداها يتعلم فيها النابهون على يد فنان مصرى اسمه عبده داغر. لا أتصور أن الأوان قد فات لتأسيس " بيت الكمان المصرى" ليُعلم فيه عبده داغر للراغبين فن الموسيقى بنكهة مصرية أصيلة، وفيها نعود إلى حلقة الدرس والمريدين التى تميز طريقة التعلم فى حضارتنا الشرقية، وهى ما زالت موجوده فى بلاد كثيرة منها الصين واليابان، وتشبه الأسلوب الذى لايختلف كثيرا عن نيل الدكتوراه لدارس بإشراف أستاذ قدير فى مادته.

ترتقى الشعوب بالجمع بين تراثها الأصيل والتطورات العلمية فى مجالات الحياة المختلفة، ولو نجحنا فى هذا سيكون لدينا أوبرا محمدية تجمع بين أصالة العزف والتأليف لعبده داغر مع إبداع منشد متصوف موزعا بتوزيع هارمونى كما الموسيقى الكلاسيكية الغربية. عندما سئل داغر فى الدوائر الغربية عن أستاذه الذى تعلم على يديه قال لهم إنه القرآن، وهو نفس الأستاذ الذى تعلمت منه أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب. ما أحوجنا إلى تطوير فنوننا بأسلوب يعتمد على الجمع بين تراثنا وبين العلوم الحديثة. ما أحوجنا إلى أن ننوع بين الغناء وبين الموسيقى المتفردة الخالصة. يتركنا الفيلم فى حالة من النشوة دون إشباع، أبحث فى الشبكة العنكوبيته فأجد مقاطع منفردة لعزف داغر وأخرى مع محمد عمران، كما أجد معلومات وفيرة عنه وهو المولود في مدينة طنطا سنة ١٩٣٦ عازف الكمان المصري العملاق في عزفه ، قل أن يجود الزمان بمثله إلا كل مئات من السنين ، فهو متمكن في عزفه للموسيقى العربية هكذا بدأت صحيفة هولندية مقالها عن عبده داغر والتي تمت ترجمتها بالسفارة الهولندية . وتتابع الصحيفة الحديث عن عبده داغرفتكتب:

ولقد صنع (عبده داغر) للموسيقى المصرية طابعاً فريداً لم يصنعه كل من سبقه ، فهو يعزف الموسيقى بفطرته ، دون دراسة أكاديمية كباقي العازفين ، ولكنه فاق الجميع في عزفه ، وأسلوبه في العزف أسلوب المتمكن العبقري للجمل الموسيقية الصعبة ، وتكرارها على كل السلالم الحديث منها والقديم ، كما في السيمفونيات ويمكنه التنقل من مقام إلى آخر فهو السهل الممتنع الذي جذب أنظار بل وقلوب كل المستمعين، فكان داغر الساحر الذي خلب العقول والقلوب بعزفه، فهو جامعة أو أكاديمية للموسيقى العربية التي لم نكن نعرفها من قبل أو نتذوق حلاوتها إلا بعد سماع العازف المصري عبده داغر كان لوالده محل لبيع وتصنيع الآلات الموسيقية لهذه المدينة ، ولم يجذب انتباه الصبي الصغير من الآلات الموسيقية الموجودة بمحل والده سوى آلة الكمان ، فضمها إليه بكل حب وأعطاها كل اهتمامه ، فكانت تلازمه في كل أوقاته ولم تكن تفارقه إلا عند النوم ، لساعات قليلة ، وكان في بعض الأحيان يستيقظ في غسق الليل متلهفاً على الكمان ليعزف عليها نغمات سمعها في حلمه ، فهو

إنسان عبقري علّم نفسه بنفسه ، فموسيقاه نابعة من القلب والوجدان.
ولقد سألت كثيرا من المستمعين له والذين استمتعوا بعزفه والذين كلّت أيديهم من كثرة التصفيق له فترات زمنية طويلة وهم مبهورون بهذا الإعجاز الخارق في عطاء الكمان، لهذا العازف الفريد من نوعه فقالوا : إن أرواح العمالقة العظام أمثال باخ، هاندل، موتسارت، وفردي تجسدت في هذا العازف المصري، فإن أصابعه حساسة تعرف مكانها على الأوتار، وقوسه السحري حين يتحرك على أوتار الكمان يجذب القلوب نحوه جيئة وروحاً ، ذلك أن موسيقاه تسري في القلوب كسريان الدم في العروق، وأجمع كل من سألتهم على ضرورة استدعائه مرّات ومرات للاستماع إلى موسيقى عبده داغر، فهو كباقي أجداده الفراعنة العظام الذين بنوا الأهرام والآثار العظيمة، فداغر قد تمكن من إثراء الحفل الموسيقي بأفكاره الجديدة ووضع للموسيقى المصرية قالباً فريداً، والجميع يقولون أن عبده داغر عند عزفه لا يشعر بكل من حوله بل يكون سابحاً في بحر من الألحان سامعاً لألحان ملائكية ترتل الطقوس الدينية أو في محراب للصلاة يرتل فيه القرآن، وكم نحن في اشتياق لدعوته مرة أخرى لإمتاعنا بعزفه السحري.

. نشر بموقع جريدة البديل مساء ٧ فبراير ٢٠١٤

فيلم " كريم " لعمر الشامى
عندما يغنى أطفال الشوارع

عندما تم اختيار كمال الجنزورى ليكون رئيسا للوزراء فى مصر خلفا لعصام شرف عارض القرار ثوار التحرير بشدة، واعتصم عدد من النشطاء لمنعه من القيام بعمله فى مقر الوزارة الذى يجاور مقر مجلس الشعب المصرى فى شوارع ممتدة من ميدان التحرير بالقاهرة. رفض الثوار أن يكون أحد رموز النظام السابق على رأس وزارة بعد ثورتهم. وفى تعليقه على أحداث مجلس الوزراء وشارع محمد محمود وبينما كانت بعض الصور تُبث فى مؤتمر صحفى له قال الجنزورى كيف يكون هناك أطفال فى الاعتصام، ولماذا لايبقون فى منازلهم!. سخر ناشط سياسى من تعليق الجنزورى قائلا ألا يعلم رئيس وزراء مصر أن القاهرة وحدها بها نصف مليون طفل شوارع؟ وأردف أن هؤلاء الأطفال شاركوا الثورة منذ أيامها الأولى بحكم تواجدهم فى الشارع، فى البداية كانوا مشاغبين يضايقون الثوار، ثم عندما وجدوا معاملة إنسانية من الثوار انضموا إليهم وشاركوهم اعتصاماتهم واحتجاجاتهم.

طبقا لميثاق الأمم المتحدة فالطفل يحسب حتى سن الثامنة عشر ولكن من نسميهم نحن بأطفال الشوارع يرفضون أن يحسبوا "عيالا" ويغضبون من هذه التسمية فمنهم من يعول أمه وأخواته الأصغر، وهم يعتركون الحياة ويتنقلون فى أعمال مختلفة حيث ترتبط ظاهرة عمالة الأطفال غالبا بهؤلاء الأطفال من اليتامى، ومصر بها أكثر من ٢ مليون طفل شوارع –ذكورا وأناثا- ترعى بعضهم جمعيات أهلية ومنظمات حقوقية تقوم بتسكينهم ليلا وأحيانا طوال اليوم فى بيوت مخصصة لذلك. كما تدربهم على بعض الحرف ليتمكنوا من ممارسة عمل شريف.الجنزورى الذى عمل بحكومات ورأس أخرى فى عهد الرئيس السابق لم يدرى بوجودهم، ولم يدرك أن سياسات النظام الذى شارك فيه هو السبب فى مأساة وجود هذا العدد منهم .

المخرج عمر الشامى اختار طفل الشارع المراهق "كريم" الذى يبدو أنه على أعتاب الرجولة، أسنانه متكسرة، والحزن بادى على وجهه رغم محاولته التفكه وممازحة المخرج مع صديقه نادر، اختاره ليقدم عنه فيلما ضمن مجموعة أفلام عن تأثير الثورة على أفراد من المجتمع ، يصوره فى مكانه بالشارع بجوار مطعم شهير للأغذية السريعة، بكاميرا حرة تركه ينطلق بعد أن سأله عن مشاركته بالثورة فيجيب كريم : " لا ما نزلتش، كنت أموت حرامى مش شهيد " لم أتعلم من الشارع إلا هذا. حاوره ما بين لحظات قليلة للعمل الذى هو نوع من البلطجة بفرض نفسه فى الإشارة والسماح للسيارات بالمرور بعد التسول منهم، زميله نادر يأخذ النقود ويعطيها له لأن كريم مشغول مع المخرج الذى يدير لقاء معه . لم يخض المخرج فى أسباب شكل الحياة التى يعيشها كريم ولم يشغل باله بذكر إحصائيات أو استضافة محللين يشرحون لنا عن طفل الشارع، بل قدمه كصديق وحرص على أن يسمى الفيلم باسمه، وأن يستمع إليه تاركا له حرية التصرف بعفوية أمام الكاميرا دون أن يوجهه أو يقاطعه بموسيقى تثير التعاطف أو بتعليق يرثى له.

لا رثاء ولكن تعاطف وتفهم. فى ١٢دقيقة فقط تجاوز فيلم "كريم" تجارب قدمت سابقا مثل فيلم " الطفل الشقيان" للمخرجة ناديا سالم عام ١٩٨٢ الذى حاز جائزة لجنة التحكيم بمهرجان لايبزج أعرق مهرجانات السينما التسجيلية عام ١٩٨٣، وحصل على جائزة "دون كيشوت" لاتحاد الجمعيات السينمائية العالمية FICC ، كان الطفل الشقيان أحد الأفلام الأولى التى تناولت طفل الشوارع. وبعدها بربع قرن قدمت تهانى راشد فيلمها " البنات دول "عن بنات الشوارع ، هوجمت فى مصر بسبب ما رآه البعض تزييفا لواقع هاته الفتيات حيث ظهرن قويات وكأنهن لا تعانين أى مشاكل، كما يقال " عايشة حياتها" هكذا رأتهن المخرجة المصرية المهاجرة لكندا والبعيدة عن الاحتكاك المباشر بالشعب . عُرض "البنات دول" فى مهرجان كان وحصل على عدد من الجوائز منها جائزة مهرجان الإسماعيلية للسينما التسجيلية والقصيرة عام ٢٠٠٧.

نعود إلى " كريم " الذى يغنى أغنية شعبية اشتهرت عن " الخاطية التى تخطت الخمسين، وتُغرى الشباب لتحصل على متعتها منهم مستغلة حاجتهم". والأغنية نوع يعرف بمصر بأغانى الميكروباس لصاحبها المطرب الشعبى محمد رجب غير المعتمد من الإذاعة المصرية وانتشرت على مواقع الشبكات الاجتماعية وحظيت باهتمام طبقات متنوعة من شباب مصر. فى فيلم " كريم" وبدون ثرثرة يُظهر المخرج أن الثورة لم تحل مشاكل كريم ورفاقه بعد. فهم تربوا ليكونوا سارقين ونصابين صغار، يحتاجون جهدا أكبر من مجرد منحهم قميصا أبيض عليه شعار " إيد فى إيد / نبنى مصر من جديد" على ظهره، وشعار اليونيسف على صدره. القميص كان متسخا على صديق لكريم لم يتوقف عنده المخرج، وناصع البياض على كريم الذى ردد بصعوبة اسم " اليونيسيف" منظمة الأطفال التى تتبع الأمم المتحدة ومن المفترض أن تقوم بدور ما ليعيش "كريم " طفولته " كأى طفل آخر . يردد كريم أغنيته الوحيدة بحرقة مجرب : " اوعى تكون فاكر انك قادر على كيد النساء ، ولا شقاوتك تقدر على كيد النساء " فالابن الذى غالبا بدون أب شرعى يضع جُل غضبه على النساء ويكمل غنائه " كيدهن عظيم ومذكورة فى القرآن ". يبتسم كريم للمخرج ابتسامة حزينة وكأنه يريد أن يشاركه حلمه ويقول: بطلت السجاير علشان أعرف أغنى.

الفيلم من إخراج ومونتاج عمر الشامى، إشراف منى ربيع جون نويل كريستيانى ، ديفيد ترتياكوف ومن إنتاج سمات ضمن تسعة أفلام تتحدث عن تأثير الثورة المصرية ٢٥ يناير ٢٠١١ على أفراد من شرائح عدة بالمجتمع المصرى.

موج لأحمد نور
من زاوية عين الطائر

بمشاهدتى له فى العرض الأول بمصر بمركز الإبداع الخميس ٩ يناير ٢٠١٤، خرجت بانطباع جيد عن فيلم " موج" للمخرج أحمد نور وكنت تابعت عملا سابقا له بعنوان " جلابية وجزمة"، كان فيلما تسجيليا جيدا، وقبله محاولة أولى فى فيلم روائى عن زنا المحارم. الانطباع الجيد كاد يمسحه ما ذهبت إليه الباحثة نهال الجمل وهى تصف الفيلم بأنه أول فيلم سويسى... وأول فيلم عربى..وأول فيلم تسجيلى.. وهى معلومات مغلوطة تماما .. ومحاولة ادعاء السبق تطرح من رصيد الفيلم ولا تضيف إليه. كما أن هناك خلطا بين معلومات يحتاجها الصحفى والناقد وبين ما ذكر أنه ملخص للفيلم حافل بالمديح وكأنه مقال يشيد بالفيلم وصاحبه.

الصورة المفقودة

التعبير بفن التحريك كان أحد ابداعات المخرج الكمبودى "ريثى بانه" صاحب العديد من الأفلام ذات التوجه السياسى فى فيلم "الصورة المفقودة" وهو من نوع الأفلام العابرة للنوعية يجمع ما بين الوثائقى والتحريك، حاول فيه المخرج أن يبحث عن الصورة المفقودة للقتلى من الجوع والمذلة ما بين الأعوام ١٩٧٥ و١٩٧٩، قتلى الشعب الكمبودى تحت حكم الخمير الحمر، والصورة التى ما زالت مفقودة استعاض عنها بالعرائس محاولا تعويض النقص فى عرض الصورة الحقيقية عن الأوضاع فى كمبوديا. نشاهده وهو يصنع عرائسه دقيقة الحجم التى تبدو بين أصابعه مثيرة للرأفة. الفيلم نافس على جوائز قسم نظرة خاصة بمهرجان كان ٢٠١٣ وكاد يحصل على جائزة نقاد الفيبريسى. وقد أكمل المخرج عمله تماما باستخدام عرائس من الطين والتعليق فقط، يستخدم ريثى بانه تعليقا مستمرا على وثائق لأحداث كمبوديا مع نماذج لعرائس ساردا تجربة حكم شيوعى منتقدا ثورة الخمير الحمر ويصف إنجازاتها وما تغنت به بأنها كانت فقط فى الأفلام السينمائية، ولكن الحقيقة كانت مرة جدا، يرويها لنا بطريقته المبتكرة بفن التحريك. الفيلم يمكن أن يكون درسا فى التاريخ لرصد ما حدث وتضمنه على وثائق هامة جدا، يحقق الغرض الرئيس من الفيلم الوثائقى وهو نقل المعرفة بالإضافة إلى تعبيره القوى عن وجهة نظر مخالفة للوثائق التى صورت فى عصر حكم الخمير الحمر. وأزعم أننى رغم تتبعى لكثير من الأعمال الوثائقية العربية لم أشاهد عملا نجح فى استخدام شرائط مصورة بوجهة نظر ما وتطويعها لوجهة نظر مخالفة كما ظهر فى "الصورة المفقودة" . ريثى بان هو صانع أفلام شامل، مخرج، ممثل ، مونتير، مدير تصوير، ومنتج مشارك. له ١١ فيلما عشرة طويلة وفيلم واحد قصير . وهو أحد ضيوف مهرجان كان العريق الدائمين نظرا لاقتحامه أساليب غير تقليدية ولقوة الموضوعات التى يتناولها فى أفلامه بشكل أبسط مما أقدم عليه المخرج أحمد نور فى الجزء الأول من فيلمه معتمدا على فن التحريك وهو يحكى عن كراسة الرسم التى عبر فيها عن طفولته فى مدينة

السويس. لم تقنعنى الرسوم بفيلم موج بأنها رسوم طفل بل بدت رسوم لشخص ناضج حاول محاكاة رسم الأطفال.
الدمج بين الأنواع الفيلمية – الروائية والتسجيلية والتحريك- يتزايد يوما بعد يوم، مما يعطى الحرية لفنان السينما ليعبر عما يريده بكل الوسائل الممكنة دون التقيد بقوالب جامدة أو ثابتة.

بولنج من كولمباين

الفيلم الكمبودى ليس الوحيد الذى استخدم فن التحريك للتعبير عن التاريخ لا فى العالم ولا فى مصر حيث استخدم المخرج عبد الله الغالى التحريك فى فيلمه القصير " مذكرات حياة دنيوية" إنتاج المركز القومى للسينما عام ٢٠١٠ . كما أن الاستخدام الأقرب لفن التحريك داخل عمل تسجيلى قدمه مايكل مور بشكل ساخر فى عمله " بولنج من كولمباين" الذى عرض أيضا بمركز الإبداع بالقاهرة منذ عدة سنوات على هامش مهرجان القاهرة السينمائى الدولى. وقد أراد مور أن يستخدم الامكانات الخيالية الهائلة لفن التحريك ليسخر من سهولة بيع السلاح وتداوله فى أكبردولة فى العالم، مما أدى لصبى مراهق أن يقدم على مذبحة دون سبب سوى توفر السلاح.

السويس بلد الغربان والمقاومة

وإذا طرحنا جانبا هذا الادعاء بالسبق يبقى "موج" عملا متميزا يمثل محاولة هامة على طريق التعبير بكل الأدوات التى أتاحها فن السينما المركب، وخلطا مقصودا لأساليب عدة من السينما المباشرة وسينما الحقيقة والسينما التعبيرية، وجد المخرج أنه يحتاج لمزجها جميعا للتعبير عن جيله الذى ولد منذ ما يقارب ٣٠ سنة مع بداية حكم الطاغية الفاسد مبارك، وللتعبير عن مدينته – التى تعرف إعلاميا وشعبيا بالباسلة- وعن الثورة المصرية التى بدأت بحى الأربعين بالسويس وشهدت سقوط أول شهيد لثورة ٢٥ يناير ٢٠١١ . تختلط الأساليب كما أسلفت بين استخدام التحريك للتعبير عن رؤية المخرج طفلا، ثم شهادات أهل السويس الفقراء ومعاناتهم فى البحث عن عمل وهى رؤية المخرج الوثائقى، ثم مشاهد تعبيرية للبحر للفنان الحالم الباحث عن إجابات، ورؤية أحد الحرامية كما يطلق عليهم كابتن غزال بطل المقاومة وصاحب المكتبة فى الموجة الخاتمة التى عنونها بالموجة اللا أخيرة. الفيلم حافل بتعدد أساليب فنية لتعدد رؤى للمخرج فى مراحل طفولته وصباه وشبابه ومشاركته الثورة بتأمل ما يحدث فى مدينته.
طوال مشاهدتى للفيلم كانت الحجج النقدية لمخرج "القبطان" سيد سعيد والناقد المؤلف الموهوب وأسئلته تقف موازية لاستقبالى للفيلم،لماذا أخرجت هذا الفيلم؟،ولمن توجهه؟، واستخدامه للتعبير النقدى "التشظى" المقصود بإهمال تكوين روابط بين أجزاء الفيلم التى تبدو متباعدة، كما سيطرت على تلقى الفيلم ثنائية التشاؤم والتفاؤل،الفرحة انقباضية التى وسمت فناننا العظيم صلاح جاهين والتى يذكرنا بها دائما الناقد أحمد يوسف. الغربان

علامة من طفولة أحمد نور كئيبة وموحشة لنا ولكنه صوت جميل له، تماما كرؤية بعض الفنانين لطائر البوم وعشقهم له. جميلة كما كابتن غزال الشخصية الظريفة وكتبه المسروقة وروح المقاومة التى تعود بنا إلى مدينة السويس،

يسير المخرج فى الغروب متجها إلى العمق مع الرجل الذى نسمع صوته داعيا إلى التمسك بحب الحياة التى تنهى الفيلم نهاية سعيدة كفيلم مصرى قديم يؤجل الفرحة حتى كلمة النهاية.

حتى نعطى نهال الجمل باحثة الفيلم حقها أتوقف عند قلب الفيلم مع الموجة التى وثقت لقسم شرطة الأربعين بداية من كونه ملجأ للأطفال ثم مقرا استماتت عنده المقاومة الشعبية حتى لا يقع فى أيدى الإسرائيليين ثم مقرا للشرطة التى مارست الظلم طوال عهد مبارك وكان حرقه تنفيسا عن غضب شعب السويس وخاصة فقراءهم سكان حى الأربعين الأفقر فى مدينة السويس قاطبة. ومع المعلومات التى يرويها لنا المخرج بصوته نشاهد لقطات أبدع المصور أحمد فتحى تصويرها وحرك الكاميرا حول بنائها لنحصل على مشهد تعبيرى يفوق مشاهد الحروب الكبرى فى روائع السينما العالمية.

الموجة الرابعة قدم فيها نور نماذج من أهل الشهداء، هاجس التجديد أشعر به يسيطر على المخرج فيصورهم فى لقطات ثابته كالكارت بوستال، كبطاقة بريدية سبقه إليها محمد ملص فى فيلم "الليل" ويجد نفسه مدفوعا بتتبع الحقيقة من أصحابها فنسمعهم يروون شهاداتهم متراوحين بين تمثل اللحظة بتفاصيلها الحميمة والمفرحة أحيانا وبين تذكر الحزن على فقد الشهيد. لا يفلت المخرج من قدر من الميلودراما فى هذه المشاهد رغم كل محاولاته بالابتعاد عنها وتجنبها.

احتشد زملاء المخرج وجيله شباب وفتيات عاشوا جل حياتهم بفترة حكم مبارك، مدفوعين بالرغبة بالاحتفال مع زميلهم بتمكنه من إنجاز فيلمه- فى هذه الظروف العصيبة التى تمر بها البلاد- وعدد آخر من أجيال تضع ثقتها فى هذا الجيل الغاضب الذى يذكرها بشبابها ومنهم د.شريف حتاتة الروائى اليسارى الذى لم تمنعه سنواته التسعون من حضور العرض رغم مشقة الانتظار وبعض المضايقات فيما يخص جلوسه فى مكان يمكنه من الاستماع والمشاهدة الجيدة.

كما حضر العرض أهل المخرج من السوايسة، وكانوا صامتين تماما مثلنا جميعا وقد أخذهم الفيلم فى دروبه، مبتعدا عن كليشيهات ارتبطت فى ذاكرتنا بالسويس، مثل أغانى السمسمية والتفاخر بشعبها. ستظهر فقط فى حفل زفاف أحد الحرامية – الشباب الذى يستعير الكتب ولا يعيدها – ويغنون فى الفرح أغنيتهم الوطنية الشهيرة "غنى يا سمسية لتراب البندقية" لنتذكر أن الفيلم يتناول سوايسة فقراء يعيشون فى أغنى منطقة بمصر بها بترول وصناعات وقناة السويس.

موج يبدأ بطفلة تأخذ حمامها الأول بينما مبارك يعلن تخليه عن حكم البلاد وينتهى بتوضيح اسم الفيلم المستمد من الاسم المستعار لوالدة المخرج فى الخطابات الغرامية التى كان يرسلها والده إليها وقد تلاعب المخرج باللفظ ليعبر عن أقسام الفيلم المختلفة مشبها

إياها بموجات الحياة والبحر. ومع تترات النهاية تكون الطفلة قد كبرت وأصبحت تردد كلمات خلف خالها المخرج أحمد نور.

موج موجه بالأساس لجيل المخرج وقد تفهموه واستقبلوه كطفل لعائلتهم التى لا تكافح من أجل إنجاز فيلم فقط بل تعمل على ترويجه بالدعاية له، كما تعمل جاهدة على توزيعه وعرضه بدور العرض العامة. جيل يفكر فى المهرجانات والجوائز أثناء انشغاله بعمل الفيلم، تختلط داخله الرغبة فى التعبير عن الذات، عن الجيل، عن الأهل، وعن المكان، بالرغبة فى النجاح السريع والحصول على الجوائز، جيل جعلته شروط الإنتاج المعاصر التى تربط بين دعم الفيلم وبين اشتراط عرضه الأول فى المهرجان الداعم، جعلته يسعى للتميز وينتحر فنيا فى سبيل ذلك. إنه ليس جيل عطيات الأبنودى التى ولدت فنيا فى مناخ يحاول الفنانون فيه أن يسهموا فى خدمة مجتمعهم، وليس أيضا جيل داوود وخيرى الذى يجد أن نقده لمجتمعه واجب يحتمه التزامه تجاه قضايا شعبه، جيل أحمد نور يركز على ذاته، راثيا لمناخ نشأ فيه، مناخ يسوده الفساد، جيل يرى الكون والمدينة وأهلها من منظور عين الطائر المحلق عاليا وكأنه يودعهم قبل هجرته إلى بلاد الشمال.

نشر بموقع البديل الأحد ١٦ فبراير ٢٠١٤

http://elbadil.com/?p=685533

عيون الحرية للأخوين سونى ورمضان صلاح
نداهة الثوار التى يتجدد ظهورها كل خريف

نصف ساعة أو أقل قليلا كانت قد مضت من الفيلم ، أدركت عندها أن هناك نداهة جديدة معاصرة، تغوى الشباب الثائر على اقتحام شارع ملبد بدخان القنابل التى كنت أعرفها فى شبابى مسيلة للدموع، الآن هى قنابل حارقة تسبب ضيقا للتنفس واختناقا، أى مجرم هذا وأية غواية، أن تصر على اقتحام شارع وضعوا أمامه جيشا من جنود الأمن، يكاد الشباب يجن، لماذا هذا الشارع تحديدا، ولماذا هذه الشراسة فى إبعادنا. كان هذا يدور فى رأسى وكأننى أكتب تعليقا خاصا بى للفيلم الثانى للأخوين صالح ،أحمد ورمضان صالح، فيلمهما الساخن بمشاهد معركة قنص العيون، وهل يمكن أن تسميها بغير ذلك، كر وفر وكأن جيش احتلال فى مواجهة الأنديجين ، سكان البلاد الأصليين، فى فيلمهما برع الشابين فى نقل وقائع حرب شارع محمد محمود التى اندلعت طلبا للقصاص العادل من قتلة شهداء الثورة المصرية، هذه المرة الهتافات تركز على العسكر، وقد أدرك العشاق أنهم خدعوا وأن من ادعى حماية الثورة هو الآن من يسحل ويخنق ويصطاد العيون ويتبول بتبجح على الثوار، يجعلنا المخرج نلتقط الأنفاس مع شهادات أصدقائه ومحبيه على ما جرى ويجرى فى الشارع المتفرع من ميدان التحرير، ويعود لعرض مشاهده الحية، لا يلجأ لوثائق غيره إلا نادرا، يعرض صفحة الشبكة الدولية عليها مشهد الضابط الذى اشتهر بعد ذلك بقناص العيون، ها هو عام كامل مضى على أحداث ولم يحكم علي هذا الكائن بعد، الضابط السيد – البيه- وجندي غلبان- أشد غلبا من شباب الثوار- يحييه برافوا يا باشا جبت عين الواد، ألغت ثورة ١٩٥٢ ألقاب الأثرياء من المصريين والأتراك-الباشا والبيه- لكنها التصقت بكبار رجالات الدولة – خاصة من الفاسدين- ضباط الشرطة بشكل خاص، هم باشوات العصر وبهواته، هل هذه التعليقات فى الفيلم، كلا يشحننى الفيلم ويحرضنى لأستحضر كل غضبى وأجعله خطا موازيا مع تلقى الفيلم . يطول قليلا وأتسائل كم زمن الفيلم؟ تقترب النهاية وأدرك اننى سألت عندما أنهى المخرجان الشقيقان إيصال رسالتهما. فى الوقت المناسب تماما لكى تصل شحنتهما إلى الفئة المستهدفة، من لم يعايشوا الأحداث على الطبيعة ، وأصبحوا الآن مدركين تماما ما حدث من خلال توسع الفيلم فى عرض زوايا موضوعه. ٥٢ ق مدة عرض " عيون الحرية شارع الموت" لماذا هذا الاسم الطويل، عيون الحرية كانت تكفى، الشارع الذى أصبح حائطه مرسما للجرافيتى يعبرون به عن مشاعرهم وآرائهم مواكبين الأحداث، رسوم الجرافيتى أمر آخر شاهدناه عرضا فى الفيلم ولكنه ظهر لنا وجها جانبيا لأحمد حرارة الذى فقد عينه اليمنى فى يوم الغضب فى ٢٨ يناير، كانت ضمادة عليها التاريخ تغطى عينه، ولم تكن عينه الأخرى قد أصيبت بعد، هى النداهة، ليست نداهة يوسف إدريس، المدينة القاهرة التى سحرت القروية الاتية من عمق الريف فجعلتها تسقط فى احضان البيه ابن المدينة ، وليست نداهة سليمان فياض تلك الجنية التى تظهر للشاب ليلا من البحر فتسحبه وتغرقه فى مياهها،، ليست النداهة الأسطورة التى تطارد الشباب، بل هى نداهة ترتدى ثوب الكرامة، نداهة

بحجم مصر تنادى الشباب لكى يندفعوا رافضين أن يهزأ من كرامتهم أحد .
عيون الحرية فى شارع كان اسمه محمد محمود وأسماه الشعب الثائر بشارع عيون الحرية، مسرحا لأحداث جرت بداية من ١٩ نوفمبر ٢٠١١ وتتجدد أثناء كتابتى لهذه السطور فى نفس المكان مع شباب مات له صديق أو أخ أو حتى شاب لا يعرفه ، مات فى سبيل حرية وطنه وتحقيق حلم شعبه فى العيش بكرامة .
الفيلم من إخراج أحمد صلاح- الشهير بسونى- وأخيه رمضان صلاح، كتبا له سيناريو مع أحمد شاكر ونادر رفاعى، قام بتصويره أحمد صلاح سونى والبراء عبده ورمضان صلاح، ومعهم كريم المغاورى وأحمد نجيب، الموسيقى البديعة التى أدخلت فيها آهات بصوت بشرى موجع وضعها د. طارق مهران وبرع فى جعلها محسوسة فقط فى مشاهد كان سماعنا لتعليق الشهود أهم، ولصوت الرصاصات أوقع . قام المخرجان بمونتاج فيلمهما أيضا، وظهرا كشاهدين مع غيرهما. الفيلم به قدر كاف من المعلومات تدعمها صورة قوية لسخونة المصادمات فى الشارع، تتوقف الكاميرا لتستعرض مجموعات تقف بعيدا نسبيا تهتف وكأنها تحمس من يتقدمون الصفوف الأولى، مجموعة نساء تهتف مؤازرة الرجال، بعض الفتيات تصر على الاقتحام مع الشباب، طفل أتى لأن أخاه استشهد فى الفترة الأولى للثورة ولم يقتص لموته بعد، لا ينس صناع الفيلم أن يقدموا شهادات أطباء المستشفى الميدانى، ولا يفوتهما محاولات التهدئة التى حاول أزهريون التفاوض من أجلها، لا يفوتهما بناء الجدار الذى أتى بعد هتاف مزلزل " الشعب يريد إسقاط المشير" وقيام الجدار ثم عودة الهتاف نفسه بشكل أقوى. الشعبر يريد... وعندما يريد الشعب، يتحقق له ما أراد ولو بعد حين. شارك " عيون الحرية شارع الموت " في ٤ مهرجانات دوليه " مهرجان بغداد السينمائي الدولي بالعراق - مهرجان بيروت السينمائي الدولي بلبنان - مهرجان الأيام السينمائيه بالجزائر - ومهرجان رويش السينمائي الدولي بايران حيث حصل على الجائزة الذهبية الاولي من المهرجان الإيرانى، كما حصل الفيلم علي جائزة لجنه التحكيم بمهرجان بيروت السينمائي الدولي. كما سيشارك الفيلم في مهرجان روتردام بهولندا ومهرجان القاهرة السينمائي الدولي ومهرجان وان وورلد بالتشيك في الشهر القادم .
حضرت عرض الفيلم يوم ١٨ نوفمبر قبل الذكرى الأولى لشهداء محمد محمود ، وأتصور أن الأخوين صلاح يصوران الآن جزءا آخر لفيلم مستمر وكأنه قدر لشباب مصر ألا يستريح ، وأن يختبر صموده فى حرب تجرى للأسف ليس مع عدو خارجى، ولكن مع عدو من الداخل لا يريد لبلده الصلاح، عدو لنظام قديم متغلغل فى جذور الدولة بعمق، وأعداء آخرون انكشف زيف ثوريتهم بمجرد تسلمهم للسلطة.
قدر المصرى أن يظل يضحى وهو مستمر فى هتافه "لنجيب حقهم، لنموت زيهم " .

١٩٩٥، للمخرج خالد يوسف
بين قسوة النظام وعاطفية الثوار

"١٩٩٥" دراما تسجيلية عن التعذيب فى السجون المصرية فى ظل أنظمة مختلفة، وعن النضال ومقاومة السلطات من خلال ما يرويه باسل رمسيس المخرج والكاتب المصرى من مدريد بأسبانيا ومن حجرة مكتبه يروى لمخرج الفيلم خالد أ. يوسف عن تعذيبه وزميلين له أعوام ١٩٩١،١٩٩٠، و١٩٩٥ . كما يعود بذاكرته إلى الستينيات ويروى عن تعذيب صديق والده " نجاتى عبد الحميد" فى سجون عبد الناصر. استخدم خالد أ. يوسف عائلة رمسيس بمواد وثائقية من صور فوتوغرافية، ولقطة وحيدة متحركة للأب الشيوعى رمسيس لبيب عاد إليها أكثر من مرة فى توظيف درامى لعلاقة الأب بالابن وبفكرة الاستمرار فى النضال. يقدم المخرج- وهو نفسه مدير التصوير ومونتير الفيلم- جانبا مما يحكيه باسل بإعادة أداء تمثيلى لما يحدث ، مستخدما شريط صوت مركب من مؤثرات صوتية وموسيقى مؤلفة للتعبير عن الحالة الشعورية للتجربة الخاصة جدا والمريرة عن التعذيب. نجح المخرج عبر توظيفه للإضاءة وإظلام الشاشة فى التعبير عن قسوة التعذيب ومدى تأثيره على شاب رضع النضال وتربى على حكايات كانت تروى بطرافه حببته فى الكفاح والتضحية من أجل الدفاع عن أفكاره وعن الناس. على مدى ٢٢ ق هى زمن عرض الفيلم يحكى باسل رمسيس، ويقوم المونتاج بالربط والانتقال من مادة وثائقية محدودة لعدة صور لعائلة رمسيس - أبطال الفيلم- ومع مشاهد لإعادة الأداء لتجربة يشرحها باسل بصوته نخلص من الفيلم أن الأنظمة التى تعاقبت على حكم مصر اتفقت جميعها فى أساس واحد، كونها سلطة تدافع عن وجودها بكلمات جوفاء، استخدم المخرج للتعبير عنها كلمات من خطاب لوزير الداخلية اللواء زكى بدر فى مجلس الشعب " قوتنا حق، وسلطتنا عدل" تقف فى مواجهتها طليعة ثورية مستمرة فى نضالها ضد الأنظمة التى تبين عدم اختلافها فى أولوية الحفاظ على وجودها حتى لو كان من يهددها شابان فى العشرينيات بنقاء ثورى وحلم رومانسى عن تغيير النظام للأفضل لصالح جموع الناس.

ظهرت براعة خالد أ. يوسف فى المونتاج عبر الفيلم، وخاصة فى الوحدة المشهدية التى يحكى فيها عن تفاصيل تعذيبه، وتتقاطع مع حكيه لقطات من خطاب زكى بدر بصوته النحاسى الذى يذكرنى بصوت قاضى الإعدام فى فيلم " صراع فى الوادى". يصرخ الجلاد بتفاخر أمام نواب الشعب – من المفترض أنهم نواب الشعب : " فلن ترتعش أيدينا، ولن تتخاذل قراراتنا، طالما نلتزم بالقانون"، بينما الشاب فى العشرين يعذب بالكهرباء ويذوق رعشة الموت، مستحضرا صورة أبيه فيزداد قوة ويأبى الاعتراف، صوت باسل بعد صوت كهرباء " لسعة كهرباء لا تعطيك جرعة للموت" ويكمل الجلاد خطابه : "إن كل المحاولات التى تتجه إلى الشرطة"، باسل يكمل " جسمك يتوتر"، وزكى بدر يكمل "عقيمة وفاشلة". الحوار مستمر بين باسل بصوت هادئ عن تعذيبه وبين الصوت النحاسى لوزير داخلية النظام، ريقك يبقى ناشف ومعدتك بتشتغل، " ولن ترتعش أيدينا للحفاظ على جبهتنا الداخلية ،

ووحدتنا الوطنية وسلامنا الاجتماعى" ، يفاجئنا باسل بأنه كان "مبسوط"... غالبا بعد أن استعان بخيالات جنسية مختلطة مع صورة الأب المستلقى فى راحة على كنبة بغرفة المعيشة فى البيت ووجه لفتاة تغنى فى رحلة، صور وخيالات يستحضرها المناضل ليتحمل التعذيب فلا ينهار.

لا يكتفى الفيلم بذكر وقائع التعذيب بل يعرج إلى حكايات إنسانية عن الأب والأم المتسمين بالعواطف والمحبة لكل الناس، عن مثالية الأب وحزنه الشديد بعد اعتراف الابن له بأنه كان يسرق من كانتين الكنيسة الذى تطوع للعمل به ليدعو أصحابه على ساندوتش هامبورجر لم يقاوم إغراءه. تنزل دمعة من عين الأب ويعلق على اعتراف باسل: لم أكن أتصور أن ابن رمسيس لبيب الشيوعى يطلع بيسرق وحرامى. رد الفعل الهادئ منع باسل من تكرار أى خطأ يسبب حزنا للأب الحنون.

ما يرويه باسل عن تعذيبه وعن تعذيب الزميل الناصرى الذى اضطر للاعتراف عليه بعد التعذيب، وبعد تهديده باغتصاب والدته المسنة الفقيرة، لابد أن يسجل كشهادة وبلاغ عما حدث. يقوم الفيلم بهذا الأمر على نحو يستوجب معه التحقيق فى أحداث فى سنوات مختلفة من التسعينيات، فى نوع من الجرائم لا تسقط بالتقادم كما هو مذكور فى الدستور الذى صوتنا عليه بنعم بعد عصر الكثير من الليمون.

صنع خالد أ. يوسف فيلمه بالكامل باستثناء الموسيقى الى ألفها" توماس كونر"، دون إنكار لدور باسل رمسيس فى الأداء ونجاحه فى استحضار لحظة مر عليها ما يقارب العشرين عاما، بوجه حزين يبدو هادئا على السطح ، محاولا حبس دمعة ملوحا بيد ممسكة بسيجارة. ولم تبد ملامح العصبية إلا قبل النهاية بدقيقتين وهو يحكى عن نص كان يكتبه من مقبرة الوالد، وعن جلوسه فى مقهى الشاطبى حيث ذكرياته مع والده. تختلط مع الذكريات الأسف لأنه مات قبل أن يشهد ثورة يناير وقبل أن يشهد جزءا من أحلامه يتحقق. الفيلم إنتاج ٢٠١٣ وجه فيه المخرج الشكر لعائلة رمسيس لبيب التى تصادف أننى أعرف أفرادها ما عدا الأب الذى نجح الفيلم فى رسم صورة كامله عنه كإنسان مسيحى شيوعى مصرى نقى، ربى أبناءه على حب السياسة والنضال والكفاح.

باسل رمسيس صانع أفلام مصري يعيش بين مدريد والقاهرة، على حافة عامه الأربعين يتذكر المرات الأربع التي تم فيها حبسه على خلفية سياسية خلال تسعينيات مبارك، أخرها عام ١٩٩٥، تلك المرة الأخيرة التي أعتقد فيها أنها أيامه "الأخيرة". بالنسبة لى هو مفكر وناشط سياسى ألتقيه دوما فى ميادين الثورة، فى معركة الاتحادية أصيب بكسر فى قدمه، والتقيته وساقه بالجبس، ووالدته تحاول ألا يغيب عن نظرها فى الزحام. أما خالد أحمد يوسف فهو صانع أفلام مقيم ودراس في مدريد بإسبانيا، من مواليد القاهرة ١٩٧٨، يعمل بالكتابة الرياضية والسينمائية منذ عام ١٩٩٧ وهو كاتب سيناريو ومونتير وممثل. إلى جانب دراسته التصوير الفوتوغرافي وفن الدراما المسرحية، قام بكتابة وإخراج أربعة أفلام قصيرة وفيلمين تسجيليين قصيرين في الفترة بين ٢٠٠٧ و٢٠١٤.

شارك فيلمه "١٩٩٥" فى عدة مهرجانات دولية، منها المسابقة الرسمية مهرجان في إيسلندا

و،فى المسابقة الرسمية لمهرجان اوكرانيا عام ٢٠١٣، كما شارك عام ٢٠١٤ المسابقة الرسمية مهرجان جوتنجن في ألمانيا.

نشر بجريدة البديل الأربعاء ١٩ فبراير ٢٠١٤ صفحة فنون.

بسام مرتضى ومحمود لطفي "في انتظار العائد من الجبل"
الفيلم الوثائقى القصير «في انتظار العائد من الجبل»

في صياغة درامية يصنع المخرج بسام مرتضى فيلمه الوثائقى القصير «في انتظار العائد من الجبل» عن عمال المحاجر بإحدى قرى محافظة المنيا بصعيد مصر.
من خلال المعاينة والبحث التقط بسام الفكرة التي يبحث عنها الفيلم عن مخاطر العمل في المحاجر، حيث تأكل ماكينة تقطيع الحجر أذرع وأقدام العمال الذين يعملون في ظروف غير مسموح بها عالميا، يتحركون وسط غبار الأحجار الذي يتصاعد ليحجب الرؤية عن مشغل الماكينة وعن زملائه من العمال أثناء عملهم. يركز بسام على أسرة بعينها.
يلتقى مع الأم التي تنتظر يوميا عودة أبنائها بعد أن أكلت الماكينة قدم وذراع ابنها الأوسط. تحكى كيف أن الابن رغب أن يكون معه مصروف وأن يجد نقودا في جيبه مثل أقرانه ممن يعملون في المحجر ويكسبون رزقهم. وعندما يعود من الحادث يكتب بسام على الشاشة عامل سابق، حيث يصعب على من فقد جزءا من جسده العمل مرة أخرى وخاصة في المحاجر.
لم يغال بسام مرتضى ومعه مدير التصوير محمود لطفى في جماليات الصورة التي لو حدثت لأفقدت المعنى من وراء الفكرة عن صعوبة المناخ الذي يعمل فيه أهل القرية. الجمال يظهر في الحميمية التي صور بها العمال وفى إظهار وجوههم في إضاءة المكان كلوحة شخصية لصبية ورجال يرغبون في تحسين معيشتهم وأسرهم مهما كانت المخاطر المتوقعة. بسام مرتضى لا يقدم الأفلام التسجيلية من أجل كسب العيش بل تشعر أنه يناضل من خلال عرضه لمشاكل الناس، فيهتم بالبحث ويضمن أفلامه وثائق ومعلومات لا يصيغها بشكل مباشر حتى لا يصادر على حرية المتلقى، بل يعرضها بأسلوب فنى يسمح للمتلقى بالمشاركة عبر أسئلة يثيرها شخوص الفيلم وحوادثه.
لا يذكر مثلا أن هذه قرية كذا وتعداد سكانها كذا بالتعليق، بل يترك لنا مساحة للتفاعل واستنتاج بعض المعلومات عن سكان هذه القرية من مسيحيى مصر، وعما يمكن أن يحدث من اتفاق أو خلاف مع السكان الآخرين من المسلمين. يركز بسام على فكرته الأولى «العائدون من الجبل وانتظارهم» ويترك باقى الأفكار مفتوحة لفهم كل مشاهد طبقا لمرجعيته.
الفن وظيفة مجتمعية كما يؤمن بسام مرتضى ومحمود لطفى، يخدمان المجتمع ويحققان أيضا طموحهما الفنى من خلال صورة جمالية مؤثرة وصياغة درامية مستمدة من الواقع، ليحققا نموذجا جيدا من نماذج سينما الحقيقة. لماذا بسام ومحمود معا؟ لأن تعاونهما معا، كمخرج صاحب رؤية فنية وسياسية، ومدير تصوير صاحب رؤية جمالية وإنسانية، أثمر عملا أشد تشويقا من كثير من الأعمال الروائية المعتمدة على التأليف والخيال.
يدفع الفيلم بالمتلقى إلى محاولة التزود بالمعرفة حول عمال مصر وعلاقتهم بأصحاب رأس المال، عن القوانين المنظمة للعمل وحقوق العمال، عن حجم الظلم الذي يعانيه فقراء مصر، كما يدفعنا إلى التفكير في الأساليب الفنية الأمثل للتعبير عن كل هذا، وكلها أفكار وضحت في النقاش الذي دار مع المخرج عقب عرض فيلمه ببرنامج «رؤى» بالجامعة الأمريكية.

فقد جعل الخط الدرامى البعض يتعامل مع الفيلم كعمل روائى، ولم يتدخل المخرج لتصحيح الأمر، بل تجاوب مع السائل وكأنه أيضا يعتمد تصنيف عمله كدراما مؤلفة، والأقرب أنها دراما تسجيلية تعتمد بالكامل على أشخاص طبيعيين يؤدون دورهم في الفيلم كما في الحياة. يلجأ المخرج أحيانا إلى توجيه شخصياته لتصوير لقطة وجدها مناسبة، أو ليربط بين ما صوره بنفسه ومواد وثائقية وجدها عند أهل البلد الذين صورا ثورتهم قبل ثورة ٢٥ يناير للمطالبة بضم نسبة من الأرباح لصالح نقابتهم المستقلة.

من النسخة الورقية للبوابة نيوز ٢٩ ابريل ٢٠١٥

لقطة من الفيلم

معتز راغب والأرمينى الذى أسس فن الكاريكاتير العربى
ألكسندر صاروخان حياة صعبة وخمسين سنة من الإبداع

صاروخان فيلم عن الفنان ألكسندر صاروخان رائد فن الكاريكاتير فى مصر، يتضمن نبذة عن حياته وفنه ورسوماته فى ٢٤ ق . هكذا يقدم المخرج الشاب معتز راغب فيلمه . إذن هناك إدراك لديه أن ما قدمه هو فقط نبذة عن حياة الفنان الذى يمثل مشوار حياته دراما تكاد تكون كونية عن واحد من مبدعى الأرمن، هذا الشعب الذى عانى كثيرا وشتته الحربين العالمية الأولى والثانية بدرجة لا تقل مأساوية عن شتات اليهود، ومع ذلك لا نجدهم يتاجرون بمآسيهم ولا يتغولون على حقوق شعب آخر تعويضا عما ذاقوه. بل نجد الواحد منهم يندمج فى حياة البلد الذى استقر به ، يساهم بفنه فى خدمته ، يتعلم منه أبناء هذا البلد، وفى النهاية تبقى غصة فى حلق من تبقى من أهله لأنه لم يكرم التكريم الذى استحقه . وهذا ما ينتهى إليه فيلم معتز راغب بلقاء مع زوج ابنته – سيتا صاروخان- يقدم فيه عرضا لوزارة الثقافة المصرية لكى تقيم معرضا لرسوماته التى تصل إلى ٤٠ ألف لوحة متنوعة عن السياسة والحياة فى مصر والعالم.

يبدأ المخرج وهو نفسه مؤلف الفيلم بمولد صاروخان فى بلدة أرمينية تسمى قرية أردانوش في القوقاز وتلقى تعليمه في مدينة باطوم ثم انتقل إلى اسطنبول وانتسب إلى معهد المختارين الليليين عام ١٩١٥ ، نسمع فقط دقتان للموسيقى على سواد ثم يدخل التعليق على صور ثابتة يحرك المخرج الكاميرا عليها فيخلق حركة هادئة من ثبات الصور والرسومات وقليل من الوثائق المتحركة. الصور تقطع فى المونتاج على مقاس جمل التعليق المكتوب برصانة قلما تجدها فى الأفلام التى يقدمها مبدعون شباب. الفيلم كله أقرب لأسلوب كبار السينمائيين الراسخين والذين أسسوا لمدرسة الفيلم الوثائقى التقليدية عبد القادر التلمسانى، وصلاح التهامى فى الخمسينيات والستينيات. والتى تتميز بوفرة المعلومات وتلاحق الصور مع التعليق وبقدر قليل مع الموسيقى التى تكاد تترجم محتوى الصورة.

ما الذى يدفع فنانا شابا لتجاهل ما وصل إليه الفيلم التسجيلى منذ السبعينيات وحتى الآن، هذا التطور الذى بعد به عن التعليق من خارج الصورة واعتمد على لقاء الشخصيات وحديثها بلغتها الدارجة، أو لنقل بعامية المثقفين. قد يكون أحد الأسباب الهامة أن الشخصية التى يتناولها الفيلم قد رحلت عن عالمنا منذ حوالى ربع قرن، وبقيت فقط الأعمال الرائعة التى يمكن عن طريقها تتبع تاريخ مصر والعالم عبر الشخصيات التى كان يرسمها بتميز الفنان الراحل ألكسندر صاروخان.

تقليدية أسلوب الفيلم لاتمنع المتعة بمشاهدة نماذج متنوعة من رسومات صاروخان البديعة، خاصة رسمه للوجوه وإظهاره الصفات الداخلية بها. نتعرف على شخصية المصرى أفندى التى أبدعها وغالبا يربطها بشخصية سياسية مثل تشرشل أو يربطها برسم شخصى له، يشرح لنا الفيلم لوحة لصاروخان والمصرى أفندى فى المنتصف وعلى يمينهما ويسارهما زعماء العالم فى فترة الخمسينيات. طفلة بضفائر تؤدى على المسرح وامامها جمع غفير من

المشاهدين، ساحة مزدحمة تبدو كساحة حرب بها الرموز السياسية فى حالة صراع ، يسمى اللوحة السيرك السياسى، تتنوع الرسومات بين الخط باللون الأسود على بياض اللوحة، أو تكون تكوينا بالألوان تزدحم به الشخصيات والحكايات ، كل لوحة لها اسم كالوليمة والسيرك السياسى، تستعرض اللوحات الأحداث وتعلق عليها من خلال الرسم فى مجلات أصبح الكاريكاتير فيها عنصر رئيس ومكون أساس مع غيره من الأعمدة والمقالات. مجلة آخر ساعة وأخبار اليوم ومطبوعات أخرى لا يغفلها الفيلم عن كتبه التى قام بتأليفها بالرسوم ومنها كتاب هام عن الحرب باللغة الفرنسية.

بالفيلم عدد من الإسقاطات السياسية والمقارنات بين عصر ما قبل ثورة ٢٣ يوليو والفترة الناصرية وبين عصر السادات وما يحدث الآن من حكم الإخوان. وهى مقارنات سريعة لم تأخذ وقتها من التحليل ، حيث يركز المخرج على الفنان وقضيته، منذ ارتبط بالمشروع الناصرى وعبر عن إنجازاته بكاركاتيرات غنية وحصل على الجنسية المصرية عام ١٩٥٥ ، ليصبح جامعا بين أصوله الأرمينية وبين انتمائه للوطن الذى احتضنه وشارك فى نهضته الثقافية.
الفيلم يمتعك باستعراض كاريكاتير يختلط فيه الهزل بالجد، السياسة بالقضايا الاجتماعية، يشوقك لتبحث فى الشبكة العنكبوتية، لتجد كثيرا من التغطية الصحفية والمقالات عن صاروخان مما يجعلنا نتأكد أن صانع الفيلم وجد مادته البحثية والمعلومات التى صاغ منها التعليق بغير مشقة، تبقى المشقة فى تجميع الرسوم والتى اعتمد فيها على الأرشيف لكل من آخر ساعة وأخبار اليوم ومقتنيات الأسرة التى بقي منها ابنة صاروخان وزوجها اللذان يحفظان تراثه ويرغبان أن تقتنيه الدولة وإلا إضطرا لبيعه لمن يحفظه خارج الوطن.

صاروخان كان مبدعا لم يسبقه أحد فى بلداننا العربية، سارعلى خطاه عدد من أهم فنانى الكاركاتير ويحضرنى الفنان صلاح عنانى الذى يقدم لوحات مزدحمة بالشخصيات تشبه فى فكرتها لوحات صاروخان مع الاختلاف الكبير فى أسلوب الرسم، فكل له لمحته الخاصة وكلاهما يقدم مسحا للثقافة والحياة السياسية المعبرة عن زمنه. هذه المقارنة لا يتضمنها الفيلم ولم يشأ المخرج الانحراف بفيلمه ليتوه فى عالم فن الكاريكاتير الزاخر بمبدعيه، بل قدم عملا شديد التركيز حول فنان أتى من بلد صغير واستقر فى مصر وأخلص لها كواحد من أهلها الأصليين.

درس معتز راغب بمعهد كولومبيا لتكنولوجيا علوم السينما بالولايات المتحدة الأمريكية ، وكون خبرته لإنتاج وإخراج الفيلم التسجيلى بالعمل مع المخرج التسجيلى المصرى أحمد فؤاد درويش. عمله الأول بعنوان " ماذا حدث فى مصر" فى ٣٠ ق يروى فيه عددا من الشهادات حول ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١. كون شركته الخاصة ومنها وزع فيلمه الأول وأنتج فيلمه الثانى " صاروخان " بدعم من المركز القومى للسينما التابع لوزارة الثقافة المصرية

وأشرف على إنتاجه المخرج مجدى أحمد على . تمثل الشركات الإنتاجية الصغيرة التى توزع وتنفذ إنتاج الأفلام الوثائقية إضافة لهذا الفن الذى يعانى من التهميش ولا يجد منفذا للعرض للجماهير ويبقى مرهونا بالمهرجانات والعروض الخاصة لجمهور مثقف لايمل من المعرفة التى يقدمها له فيلم وثائقى كفيلم صاروخان.

تشرشل ـ تصور كان حصل لكم ايه لو دخـل مصر هتلر وموسوليني ؟ ..

المصرى افندى ـ تصور انت كان حصلكم انتم ايه لو دخل مصر هتلر وموسوليني !

خاتمة : الحالة العامة للفيلم التسجيلى 2016

وبعد فإننا نشهد حاليا تجارب متنوعة تناسب جمهورا متنوعا ومختلفا أيضا ، يتواصل معها دور الفيلم التسجيلى فى نقل المعارف وخدمة قضايا المجتمعات والناس. سواء بالمهرجان القومى للسينما المصرية أو بمهرجان القاهرة السينمائى الدولى ، تجارب يتعرف منها المهتم بالسينما التسجيلية على نوعيات مختلفة تعبر كل منها عن توجه فنى وسياسى، ليس جديدا أو مختلفا أن تفرض كل جهة إنتاج شروطها. ولكن الجديد الآن أن كل التجارب أصبحت متاحة للعرض ويشاهدها الجميع دون الحاجة للانتقال من المنزل وأصبحنا نتعرف على أعمال العديد من جهات الإنتاج التي لم تعد قاصرة على الجهتين الرسميتين الكبيرتين المركز القومى للسينما ، والتلفزيون المصرى، فبينما كان الكبار ما زالوا يصرخون بضرورة عودة الدولة- الحكومة- للإنتاج السينمائى- التسجيلى- وضرورة عرض فيلم تسجيلى قبل الفيلم الروائى فى دور العرض العامة تطبيقا للقانون، كانت كيانات شابة، مجموعات وأفراد تفكر بطريقة أخرى سواء لإنتاج أفلامها أو للبحث عن وسائل غير تقليدية لعرضها. مما أسهم فى انتعاش إنتاج الأفلام التسجيلية وتعدد أساليبها، وظهرت منافذ جديدة للعرض يرتادها الشباب دون أن يتباكوا على نادى السينما الذى أغلق، أو على مركز الصور المرئية الذى خبا نشاطه. تعددت جهات الإنتاج للفيلم التسجيلى وتعددت المهرجانات التى تهتم بالسينما التسجيلية، ولم يعد الأمر مقتصرا على مهرجان الإسماعيلية أو المهرجان القومى . ولم يعزل الفيلم التسجيلى جانبا فى عدد آخر من المهرجانات بل دخل ضمن برامجها كنوع فيلمى لا يقل أهمية عن الفيلم الروائى الطويل، حيث كان الفيلم التسجيلى جنبا إلى جنب الفيلم الروائى. وبعض نماذجه لاقى الإقبال والاهتمام أكثر من الاهتمام الذى لاقاه بعض نماذج من الفيلم الطويل. فى كل عام يظهر فيلم تسجيلى واحد على الأقل أو أكثر، يحقق نجاحا ويشد الانتباه ويؤكد أن الفيلم التسجيلى لم يعد محطة يلجأ إليها السينمائى قبل أن يخوض تجاربه الروائية، بل أصبح هدفا يسعى إليه المبدع راغبا فى نقد مجتمعه، أو حكومته أو حتى حكومات العالم . رغم استمرار بعض الأعمال التى تبدو إجبارية يضطر إليها طالب أو دارس ليحصل على درجات مادة الفيلم التسجيلى ليتخرج. وعدد آخر من الأفلام تنتج لجهات تنموية بغرض خدمة أهداف مؤسسات أو جمعيات تعمل فى مجالات بعينها. ومن هذه الأعمال تخرج أحيانا نماذج جيدة نجح صناعها فى الجمع بين الغرض الموجه من الفيلم وبين مستوى فنى وتقنى جيد. بعض أعمال أخرى تظهر كاختيار لصناعها مكنهم الديجيتال بتقنياته من تصوير ومونتاج من تحقيقها غالبا على نفقتهم أو بدعم من جهة ما . لم تعد هناك مؤسسة لدعم السينما تفكر فى طرق لكى لا يبقى شباب مصر بلا عمل، ولم يعد هناك هدف قومى لتوثيق الألف مئذنة أمام التلفزيون (العربى) بقنواته الرئيسة والمتخصصة. لم يعد الشباب ينتظر، بل أخذ يبحث عن حلول لينتج وينفذ أفلامه، ثم يؤسس مهرجاناته، ويخاطب قنوات تلفزيونية محلية وعالمية ليعرض ويوزع أعماله.

نحن ما زلنا نتباكى (أين الفيلم التسجيلى) والشباب يعملون، وينتجون، ويعرضون . يكتبون

عنها وينظمون مهرجاناتهم التى لا تفصل بين التسجيلى والروائى، ولا بين الطويل والقصير. نستطيع أن نرصد مرور عشرين عاما على الأقل بادر فيها الأفراد بإنتاج أفلامهم التسجيلية بشكل ذاتى أو عن طريق الحصول على دعم من جهة ما تنموية أو خدمية، ومع مرور هذه السنوات لم يتحدد اتجاهاتها التى تحددت قبلا مع تجارب رائدة لم يتم تجاوزها لبدايات مخرجين اتجهوا إلى السينما الروائية بعد ذلك أو لمن استمروا مركزين فقط على الفيلم التسجيلى وهو ما اخترت عرضه في أبواب الكتاب لمخرجين تنوعت أعمالهم ومازلنا نستمتع بها حين تعرض علينا .

صفاء الليثى

الكاتبة فى سطور : صفاء الليثى حجاج

مونتيروناقدة سينمائية - اسم الشهرة : صفاء الليثى
١٩٧٥ : تخرجت من المعهد العالى للسينما قسم مونتاج، القاهرة مصر.
١٩٩٣ : حصلت على جائزة أفضل مونتاج من مهرجان دمشق الدولى عن فيلمها الروائى الثانى" ثلاثة على الطريق" للمخرج محمد كامل القليوبى.
١٩٩٨ : بدأت في كتابة المقالات والأبحاث عن السينما والأفلام وخاصة التسجيلية والقصيرة.
٢٠٠٣ : عضو لجنة تحكيم الفيبريسى في مهرجان تسالونيكي السينمائي الدولي
٢٠٠٥ : عضو لجنة تحكيم FIPRESCI في مهرجان مومباي السينمائي
٢٠٠٦عضو لجنة تحكيم FIPRESCI في مهرجان القاهرة السينمائى
٢٠١٣ عضو لجنة تحكيم نقاد الفيبريسى FIPRESCI بمهرجان كان .
عضوجمعية نقاد السينما المصريين منذ ١٩٩٩ وحتى الآن.
عضو مجلس الإدارة منذ عام ٢٠٠٤ أمين الصندوق
عضو مجلس الإدارة منذ عام ٢٠٠٩ السكرتير العام
عملت بوزارة الثقافة من قبل المجلس الأعلى للثقافة وتدرجت فى عدة وظائف.
٢٠٠٣المشرف على قسم المونتاج في بالمركز القومى للسينما.
٢٠٠٨مدير مركز الثقافة السينمائية بالمركز القومى للسينما.
٢٠٠٩ مدير عام الإنتاج بالمركز القومى للسينما.
صدر لها ٤ كتب فى السينما باللغة العربية :
٢٠٠١ حسام علي ...الباحث عن الحقيقة (إصدار مهرجان الشاشة العربية المستقلة).
٢٠٠٣ (نادية شكري -- سيدة الصحبة) بمناسبة تكريمها بالمهرجان القومى للسينما.
٢٠٠٤ (نجيب محفوظ في الأفلام القصيرة والوثائقية) إصدار مكتبة الإسكندرية
٢٠١٣ (المبدع والملهم فى السينما الأخرى) إصدار مهرجان الشاشة العربية المستقلة.
٢٠٠٦-٢٠٠٧ شاركت فى تحرير مطبوعة النقاد " عالم السينما " وصدر منها ٥ أعداد .
كتبت المقالات والدراسات فى مجلة الفن السابع المصرية وسطور وجريدة البيان والعربى الناصرى وموقع عين على السينما ، وموقع الجزيرة الوثائقية. مستشار تحرير مجلة الفيلم فصلية مستقلة.
٢٠١٤ رأست الدورة الأولى لمهرجان الجيزة للأفلام القصيرة تنظيم الهيئة العامة لقصور الثقافة.
٢٠١٥ أنهت رسالة تفرغ عن الفيلم القصيرفى مصر.
٢٠١٦ أنهت رسالة تفرغ عن اتجاهات السينما التسجيلية .
٢٠١٧ أنهت رسالة تفرغ عن مهرجانات السينما في مصر .
٢٠١٨ أنهت رسالة تفرغ عن رواد السينما المصرية