الفيلم

04
مجلة غير دورية
تعنى بثقافة السينما وفن الصورة
العدد الرابع - أكتوبر 2015

السينما البديلة

صنّاع الجمال

رينيه بورى
.. الذاكرة والمكان

■ بعدسة رينيه بورى - القاهرة

مجلة «الفيلم»

غير دورية تعنى بثقافة السينما وفن الصورة

العدد الرابع - أكتوبر 2015

رئيس التحرير
فتحى إمبابى

رئيس التحرير التنفيذى
حسن شعراوى

مستشار التحرير
صلاح هاشم

أسرة التحرير
عزة خليل
عزة إبراهيم

الغلاف والإخراج الفنى
أحمد عبدالباقى

جمعية النهضة العلمية و الثقافية
جيزويت - القاهرة
المسجلة بوزارة التضامن الاجتماعى برقم ٤٤٩٩ لسنة ١٩٩٨
١٥ش المهراني - الفجالة - خلف مدرسة العائلة المقدسة

صورة غلاف العدد:
من بوستر فيلم «ميكروفون»
للمخرج أحمد عبدالله

صورة الغلاف الأخير:
بوستر فيلم «مدينة الرب»
للمخرج البرازيلى فرناندو ميريليز

الافتتاحية (2 - 3)

السينما البديلة.... صناع الجمال

نادي سينما الجزويت (4 - 5)

نادى سينما الجيزويت .. مساحة للتحرر (4)

ملف العدد – السينما البديلة (6 - 93)

السينما العالمية

- تيارات الواقعية الأوروبية الجديدة
- الأصول التاريخية للواقعية الجديدة في إيطاليا
- الواقعية الجديدة والسينما الخالصة .. «سارق الدراجة»
- 15 فيلمًا لا بد من مشاهدتها
من أفلام الواقعية الإيطالية الجديدة
- دليل المبتدئين إلى الموجة الجديدة فى فرنسا
- كيف مهدت أفلام السينما الفرنسية الصامتة الواقعية لظهور «سينما المؤلف» و«الموجة الجديدة» في فرنسا؟
- 9 أفلام من الموجة الجديدة و« الضفة اليسرى» بفرنسا
-أندريه فايدا: لماذا لا يكون لنا عالمنا الخاص..؟
- معهد السينما(وودج-LODZ) والإحساس بالمكان
- 10 أفلام من الموجة الجديدة فى التشيك

السينما المصرية

- سيد عيسى.. صاحب أول استوديو مفتوح في الريف المصري
- جفت الأمطار لكن أمطارا أخرى هطلت فى سماء السينما البديلة
- جماعة السينما الجديدة.
- أفلام الصحبة.. أسئلة وإجابات
- "الحريف" .. اقتحام الفناء الخلفى للحياة
- شلة المنيل

فوتوغرافيا (94 - 109)

- نعى رينيه بورى
- ماجي ستيبر: لماذا نصنع الصور في الحكي المرئي ؟
- حوار مع المصورة هبة خليفة
- صور ونصوص

مهرجانات (110 - 116)

- مهرجان الإسكندرية .. أفلام مميزة وتنظيم سيئ

يصدرها نادى سينما الجزويت
بجمعية النهضة العلمية والثقافية

رئيس مجلس الإدارة
الأب وليم سيدهم

المدير التنفيذى
يوسف رامز

المنسق الإدارى
رومانى فرج

السينما البديلة صناع الجمال

بقلم: رئيس التحرير

عندما يسود الظلام في صالات السينما، تؤخذ أنفاس المشاهد وهو يتتبع بشغف وانتباه شديدين شخصيات تطل عليه من الشاشة الفضية، وأحداثا تترى أمامه بين الواقع والمتخيل، وخلال المائة وخمسين دقيقة يشعر بحالة من الإشباع النفسي للفجوة التي تخلقها الأزمات الذاتية أو الاجتماعية، ولا يتوقف الأمر عند حدود الشخصي، فللفن دور هائل في إشباع المشاهد بقناعات تعطيه شعورا (وهميا) بامتلاك العالم، وبلوغ أطراف المجرات البعيدة، والولوج إلى عالم الذرات، وأسرارها.

وعبر جماليات الفن الراقي يُمكن فن السينما، الذي يضم في ثناياه منظومة من الفنون البصرية والإخراج، والموسيقي، والتمثيل والتأليف والديكور... إلخ...، المشاهد من الخروج من فرديته المنعزلة إلى كلية يطمح أن تكون أكثر اكتمالا، تمكنه من بلوغ عالم تخيلي يتحكم فيه منطق أكثر تعقلا، أكثر عدلا، تنخرط (الأنا) الفردية بـ(الأنا) الاجتماعية. وتصطفي في ذلك التركيبة المكونة بين الرضا العقلي والإشباعات الحسية والغرائزية.

فما هو الجمال:

الجمال هو الأشياء في كمالها، والقبح هو الأشياء في نقصانها.

وعندما يتعلق الأمر بالإنسان، تبرز التباينات الواسعة بين حضارات وثقافات الشعوب، وتعاقب العصور والأزمنة، وتنوع المرجعيات الثقافية والدينية والعقائدية، والتباين بين مادية الغرب ومثالية الشرق، فضلا عن تعدد المعايير بين الشكلانية والجوهر، وتتنوع منظومات القيم المتوجة بالحق والخير، وهو الأمر الذي ينعكس لدى الأفراد باختلاف معايير الجمال، ويحل الالتباس محل الوضوح، والتعقيد موضع البساطة، لتصل (أحيانا) إلى مراحل عليا من التناقض والتناحر.

في عصر الأسطورة تبرز البطولة، صراع الآلهة والحرب، والشرف والحب والموت، وبعد قرون من ميلاد السيد المسيح تصبح المحبة والتسامح عنوان الجمال الأسمى، ويستقر مفهوم الجمال المطلق في الثقافتين المسيحية والإسلامية في الله ذاته، فيقول القديس أوغسطينوس إن العالم جميل لأنه من إبداع الخالق، ويؤكد ابن سينا مقولات من سبقوه من الفلاسفة المسلمين: "إن الجمال انعكاس للعالم، وهو ينبعث من الحق، فالله هو الجمال ذاته"، ويتصور نيتشه الخالق كفنان، فيرى الإبداع الفني والتأمل الجمالي يسهمان لإدخال الغبطة الإلهية، حيث الحياة في كينونتها هي ابتكار.

في العصر الحديث عندما كرست الرأسمالية الفردية كمعيار أعلى، وجعلت من تشيء الأفراد وتشوه الروح والاغتراب قانونا لها، أصبح مفهوم الجمال يتعلق بالفردية الإنسانية، لتصبح القيم أكثر تعقيدا، حيث تختلف الرؤي وتتعدد المفاهيم، وتنزاح وتتداخل مفاهيم الأخلاق، ويبرز التناقض حول تفسير قيم الخير والشر.

(ضرورة) الفن:

ليس هناك على الأرض مدينة فاضلة، وعندما يعجز العقل والمنطق عن فهم الأزمات الذاتية والاجتماعية التي تحيط بالإنسان، تتباين معايير السلوك الأخلاقي، وقد ينجم عنها كبح وقهر، أو حريات مطلقة، ومن ثم قبح شديد وانحرافات كلية، والنتيجة تخبط العلوم الاجتماعية والسياسية في مواجهة التفكك والانهيار، هنا يبرز الفن كمعادل موضوعي للواقع، يرأب الخراب، ويصلح المعطوب، ويشبع احتياجات الفرد النفسية والروحية، ويحقق أحلامه التي يتطلع إليها لتحسين واقعه، حتى لو كان إشباعا وهميا، ليكون وسيلة للتوازن بين واقع الحياة المزرى، الفنيخلق واقعا بديلا، يحصل المرء منه على متعة مبهمة، ويصبح منارة تساعدنا على تخطي عالمنا الكئيب، عبر تقديم نماذج مضيئة تساعدنا على الفهم والتمثل، وأحداث تشحذ الأحاسيس والمشاعر والانفعالات، تمكن من الفرار من وجود لا يحقق رضاء أو إشباعا.

يصف سقراط العلاقة بين الفن والجمال بقوله: "إن الجمال هو الفن بمقدار ما يحقق هدف وغاية سامية"، ويشير إلى أهمية الدافع الجمالي في ترسيخ القيم الأخلاقية، حين يقول: "إن الجمال هو الكشف عن الخير والقيم العليا".

يقول أرسطو: "إن الفن محاكاة للطبيعة، وإنه أعظم من الحقيقة؛ لأنه يتمم ما تعجز الطبيعة عن اتمامه، وهو يحاكي الفضائل والوجدانيات، ويستهدف التربية الأخلاقية والشعور باللذة والمتعة الجمالية، والفنان هو الإنسان الذي يعي جوهر الأشياء".

في القرن الماضي ظهرت الأنظمة الشمولية المستبدة، والنظم النازية والفاشية والصهيونية، وتبنت قيما كلية مؤسسة على سلب الإنسان حريته، وسحق فرديته في خدمة الجماعة وكانت الأنظمة القومية العربية التي صعدت في منتصف القرن الماضي خليطا مشوها من تلك النظم، وعندما سقطت في مطلع القرن الواحد والعشرين في بيئة معرفية متقدمة تعتمد على بنية تحتية من شبكة اتصالات مَكنت الناس من التواصل والاطلاع، تركت وراءها فوضى غير مسبوقة، مع صعود قوي وجارف لتيارات التعصب الديني والطائفي والعرقي، مصحوبا بلغة الدم والكراهية، لتُمزق الشعوب وتدمر الجماعات.

تذوق الجمال الفني:

يتعلق التذوق الفني بقدرة الذات على الإحساس بالجمال، فهو يحتاج إلى الذوق المرهف القائم على عناصر الإدراك والإحساس بالفن، يقول أفلاطون: "إن الروح جميلة بقدر اكتشافها للجمال"، ويرفع هيجل مقياس التذوق من الروح إلى الوعي فيقول: "يصدر الجمال عن تجلي الفكرة بطريقة حسية، والإحساس بالجمال يختلف من إنسان إلى آخر بسبب اختلاف مستوي الوعي".

وعندما تعجز أجيال الشباب والمراهقين واليافعين في إسباغ الجمال الإنساني على مشاعرهم وانفعالاتهم وعواطفهم، فمن المتوقع ألا نحصد سوي مجتمعات عاجزة عن التواصل الإنساني، تفتقد فيه قيم الحب والوفاء والصدق والشرف، فتتراجع قيم التسامح والمحبة وقبول الآخر، أمام مشاعر الرفض والغضب واجتثاث الآخر.

تيار الواقعية الجديدة الإيطالية:

لا يتوقف الفن عند حدود أن يكون وسيلة لإشباع حرية أو سعادة تخيلية، تنسي المرء واقعه بالوهم، ولكن كما يقول أرنست فيشر في كتابه (ضرورة الفن): "لابد من عرض الحقيقة الاجتماعية بطريقة آسرة، وعلى العمل الفني ألا يكتفي بالمطابقة

السلبية بينه وبين موضوعه، بل ينبغي أن يعمل على مخاطبة العقل، ودفعه لاتخاذ مواقف وقرارات، تجعله قادرا على فهم القواعد السلوكية لحياته؛ بوصفها بعيدة عن الكمال، ومن ثم بعيدة عن الجمال في صورتيه النسبية أو المطلقة" .. وهذا ما قدمته بعد الحرب العالمية الثانية تيارات الواقعية الإيطالية الجديدة، وامتداداتها في السينما الفرنسية والعالم أجمع.

سارق الدراجة

سارق الدراجة: فيلم عن جماليات البؤس الإنساني، يأسرك من اللحظة الأولى، ويحبس أنفاسك بالأسي والحزن، فيلم عن تعاسة الطبقة العاملة الإيطالية التي خرجت لتوها من آتون الحرب العالمية الثانية وحكم الفاشية، الخيبة وانكسار الظهر أمام وطأة القهر، الأحلام السعيدة، أجمل ما في الفيلم بهجة الزوجة لاستلام زوجها العمل، وضرورة استرداده دراجته من محل الرهونات، رحلة من الشقاء للعامل وطفله في البحث عن الدراجة المفقودة، الأحياء الفقيرة وصنابر المياه العامة، خطوط الترومای، جلسات المنجمين، بنايات النقابة العمالية وقاعات الكنيسة، وملاعب الكرة ومشجعيها يهدرون بالهتاف، جميعها مؤسسات لا تقدم حلا يُمكنهما من استعادة الدراجة المسروقة.

وتكمن جماليات البؤس في الفيلم، في كيفية تحول رهن حاجيات المنزل الفقير، ورحلة الفقر والجوع، وطفل لم يتعد السادسة من عمره يسير بجوار أبيه طيلة يوم كامل، ولا يتمكن من الذهاب إلى دراسته، إلى تفجير مشاعر البهجة من قلب أحاسيس التعاطف لدى المشاهد.

هذه هي عبقرية الفن، وإبداع الفنان، حيث تبرز مشاعر الإحباط والكآبة جماليات العلاقات الإنسانية العميقة بين العامل وزوجته، والطفل وأبيه، وحتى في تعاطف الجماعة مع اللص الحقيقي واللص الضحية.

موجات السينما البديلة المصرية

وكما قال يونج: "إن جوهر الروائع الفنية الخالدة لا وطن لها؛ لأنها تنبع من اللاشعور الجمعي، فإذا غاص الفنان إلى أعماق اللاشعور فقد بلغ جوهر الإنسانية"، وفي هذا المضمار لم تتخلف مصر عن الركب، وهي عادة لا تتخلف عن اللحاق بأي ركب لكنها تعجز عن استثمار قدراتها في البقاء والتقدم، ومنذ نشأتها تجاوب فنانون مصريون عظام مع تيارات السينما العالمية، وأسس تيار الواقعية المصرية جذورا عميقة، بدأ من جيل الرواد ليستمر جيلا وراء جيل.

يا دنيا يا غرامي

"يا دنيا يا غرامي".. نموذج أخر للجمال الإنساني.. ثلاث فتيات عانسات، من بنات الأحياء الشعبية المدقعة بالفقر، تجمعهن صداقة الحي، البناية السكنية الواحدة، يصارعن البؤس بالبهجة... ليلي علوى، إلهام شاهين، هالة صدقي، يتفوقن باقتدار في أداء أدوارهن، ويسبغن علينا وعلى الجمهور فيضا من الجمال والكمال معا.

سارق الدراجة

في عالم الفقراء كاميرا محايدة، تقف على مسافة واحدة بين اللص والضحية، بين الظالم والمظلوم، تتابع تصرف الجماعات الهامشية وهي تقاتل بعضها البعض وتمزق بأنياب الحاجة ستر الحقيقة والعدالة، لتكشف عن عالم يسحق الكل تحت وطأة القهر.

ينبع الجمال الإنساني المعذب في عيون الطفل (برونو)، وهو يشاهد أبيه يقوم بسرقة دراجة أخرى يعوض بها دراجته المسروقة بعد يوم من العذاب، تكبله الحشود من كل جانب، وتدفعه باللكمات دفعا نحو قسم الشرطة الذي لم يهتم بكارثته في البداية، ولن يعفو عنه، ليصبح الضحية في النهاية.

دموع الطفل (برونو) وهو يشق جموع الحشود نحو أبيه المعذب، وقبضة يده الصغيرة تمسك بكف أبيه الغليظة ليكون طوق نجاة يجمع بينهما جمعا أبديا، ومنقذا من نهاية مأساوية.

جماليات السماحية

يا دنيا يا غرامي: فيلم عن الهوية المصرية الإنسانية العميقة، حيث تعبر الأم عن غضب محسوب بارد، تدعو ابن أختها أن يغادر الغرفة والمنزل، في مشهد يعبر عن موافقتها الضمنية على أن يكون حضن ابنتها مخبأ وملجأ لابن أختها والزوج المنتظر لابنتها، هربا من مطاردة الشرطة الليلة له، والمشهد الذي لا يخلو من الحب والجنس والشغف، مثلته الفنانة ليلى علوى بوهج واقتدار يصل بها إلى مراتب العالمية، ما يطرح تساؤلا عن السبب الذى يدفع الفنان المصري لتقديم تنازلات تبخس من قدراته الفنية العالية.

هذا المشهد يعبر عن السماحية الوظيفية المحددة داخل إطار التغاضي عن الفعل، في إطار ضرورته، مقترنا بعدم السماح بالإشهار اللغوي عنه، هذه السماحية تعد أساس التضامن المجدول بالحب والحميمية والترابط الذي تقاوم به الطبقات الفقيرة عنف الحياة ومطاردة الشرطة.

"يا دنيا يا غرامي" ليس فيلما عن النضال الثوري، ولا يترك لديك انطباعا بالرغبة في تغيير الواقع كما في (سارق الدراجة)، فهو يدور داخل دائرة الواقع، ولا يطرح فكرة تغييره، وإنما يرتقي لما هو أعلي من التناول الواقعي الكلاسيكي، حيث يكشف عن الطرائق الإنسانية التي يقاوم بها المصريون الفقراء فقرهم، وجماليات السماحية الوظيفية التي تعد من خصال الشعب المصري الأكثر عمقا.

"سارق الدراجة" **نموذجا مرجعيا لتيار الأفلام الواقعية الجديدة العالمية، والذي لا تعوض مشاهدته عشرات المقالات التي تتحدث عنه، إنه فيلم يقبض القلب، ويترك في الروح جزعا من المصير الذي ينتظر الطبقات الفقيرة، ويجعل المرء يشعر بالتقدير والاحترام لعشرات الآلاف من المناضلين اليساريين الذين خاضوا نضالات ثورية في جميع أنحاء العالم من أجل العدالة والحرية.**

سارق الدراجة: للمخرج الإيطالي العالمي (دي سيكا)، وهو تحفة فنية تضارع ملحمة هومورس (الأوديسة).

يا دنيا يا غرامي: للمخرج المصري القدير مجدي أحمد على، هو أيضا تحفة فنية، يقدم صورة جمالية عن الهوية الشعبية المصرية، وعن روح البهجة التي يخلقها المصريون من ثنايا المعاناة والحاجة الإنسانية المادية والروحية.

وهو امتداد لسلسلة طويلة من الأفلام لتيار الواقعية الجديدة، والذي يصدمنا بالواقع المرير المثير للحزن والألم، لكنه يترك فينا السعادة التي تُمكِن الفقراء من رفع الرأس عاليا، وهو فيلم يعبر في ثناياه أيضا عن التضامن بين الفنانين بعضهم بعضا عندما يجتمعون على إنتاج فيلم عظيم، كما يقول مجدي في الحوار الذى أجريناه معه في هذا العدد؛ الفنانة القديرة ليلى علوي التي استدعت صديقتيها إلهام شاهين وهالة صدقي ليشاركاها البطولة، المخرج العظيم رأفت الميهي الذى وقف خلف مجدي يحفزه ويشد من أزره، بالثقة والدعم الكافيين لإنتاج مثل هذه التحفة الفنية.

بانتظار موجة جديدة لتيار السينما البديلة المصرية

لو نظرنا بعمق إلى العددين الثالث، والرابع (الذى بين أيديكم)، سنشهد طاقة هائلة كامنة في تاريخ السينما المصرية، والموجات الأربع لتيارات السينما المصرية التي تنتمي لتيار الواقعية الجديدة تعلن بوضح أن لدى السينما المصرية إمكانيات فنية وتقنية عالية، وقدرات بشرية رفيعة، وحسا مرهفا بالجمال الإنساني، وتؤكد أن المسافة الواقعة بين حال السينما المصرية المتردي حاليا، وامكانية تطويرها لتبوؤ المكانة التي تستحقها، والارتقاء لمصاف السينما العالمية، يمكن كسره. وأن جدار القبح الصلد القوي الذي تقيمه السينما التجارية حولها، يمكن له أن يتهاوى بقدر من الإصرار والعزيمة.

لو تمسك الفنانون ومن ثم المثقفون المتيمون بفن السينما الساحر العظيم بدورهم في مواجهة الابتذال والانحطاط الذي يدمر الروح المصرية لتغيرت أشياء كثيرة، لكننا نفتقد الإرادة.

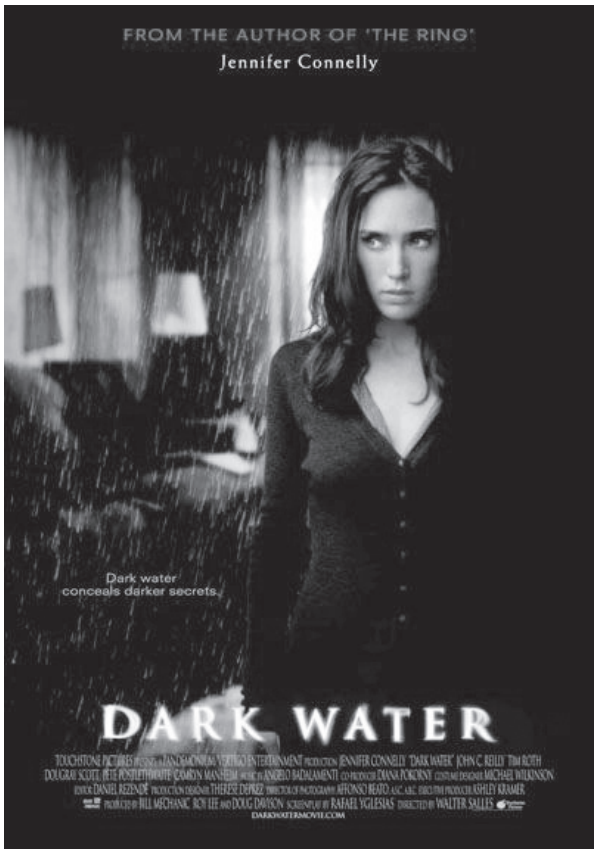
نادي سينما الجيزويت .. مساحة للتحرر (4)

حسن شعراوي

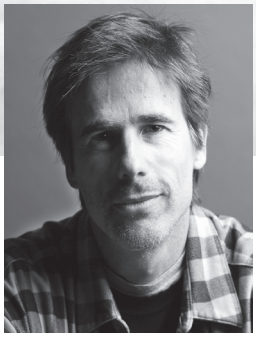
كان عام 2010، عامًا متميزًا بالنسبة لنادي السينما، وأدت الدعاية للنادي عن طريق الانترنت، ونشر فعاليات الأفلام في الصحف إلى تكوين كتلة من الجمهور المهتم بالسينما الجادة، وبدأ توافد أعداد من الشباب والجمهور العادي، لمقر النادي بالجمعية، وفي شهر أبريل من عام 2010، تم عرض برنامج خاص عن السينما البرازيلية امتد شهرا كاملا، وخصصناه للمخرج البرازيلي "فالتر سالاس. Walter Salles"، حيث عُرضت أفلام "المحطة المركزية. Central Station"، ويوميات "راكب دراجة. The Motorcycle Diaries"، و"المياه لا سوداء Dark Water"، واختتم البرنامج بفيلم "خلف الشمس. Behind the Sun"، وناقشنا الفيلم الذي أذهل الحاضرون لإخراجه المتميز، وتصويره البديع، وتمثيله الحي، كل ذلك جعل من تلك الندوة منذ ذلك التاريخ، ندوة استثنائية، الأمر الذي زاد من جمهور النادي ليشاهد ويناقش ويروج ما يعرضه النادي، أما المفاجأة الأخرى فبعد أن انتهينا من مناقشة الفيلم، تقدمت السيدة "جانينا" سكرتير أول سفارة البرازيل، وكانت من بين الحضور ولم تعلن عن نفسها، وأحبت أن تشارك الجمهور المشاهدة والمناقشة، وهنأتنا بما يعرضه النادي، من أفلام متميزة، والإصرار على مناقشتها مع جمهور مقبل على هذه السينما المختلفة، ثم دعتني لمقر سفارة البرازيل، لمزيد من التعاون والمشاركة في سبل عرض مزيد من الأفلام البرازيلية، وتقديمها ومناقشتها للجمهور المصري.

وفي الميعاد المقرر من شهر مايو 2010 ذهبت بصحبة "روث خيرادو" منسقة الورش، بجمعية النهضة، والزميل "صامويل خيري"، من إدارة الجمعية، وكان الاجتماع مثمرًا، على كافة المستويات.

في البداية رحبت بنا السيدة "جانينا"، وأبدت اندهاشها لأننا نعرض أفلامًا برازيلية في بلد يميل بطبعه للأفلام الأمريكية. وسألتني عن سبب اختياري للأفلام البرازيلية وسينما أمريكا



ملصق فيلم "Dark Water"



ملصق والتقطة
من فيلم "خلف الشمس"
للمخرج البرازيلي والتر سالاس

اللاتينية؟ قلت لها: إن شعار نادي سينما الجيزويت هو "مشاهدة سينما العالم"، بما فيه سينما أمريكا اللاتينية وعلى رأسها السينما البرازيلية، التي منحت العالم، تيارًا نقدياً سينمائيًا، وهو "السينما نوفو"، ومنظرًا لهذا التيار وهو المخرج البرازيلي "جلوبير روشا".

تحدثنا في كل شيء يتعلق بنادي السينما، والأوضاع الثقافية التي تربط بين مصر والبرازيل، ومنها بالطبع السينما.

وفي نهاية الاجتماع أهدت السيدة "جانينا" للنادي 30 فيلمًا برازيليًا، كذلك كتالوج عن صناعة السينما البرازيلية وإحصائية بعدد الأفلام الحاصلة على جوائز عالمية.

كان هذا الاجتماع بمثابة دفعة قوية للنادي، على تكملة طريقة المرسوم مسبقًا بعرض أفلام العالم المختلف، وبأن هناك جمهورًا نستطيع صنعه وتدريبه، على مشاهدة سينما مختلفة، ليستطيع أن يكون ذائقة مختلفة، ليناقش ويمارس نقدًا للموضوعات التي تطرحها الأفلام، وليكشف عناصر العمل السينمائي، وهو أحد مهام نادي السينما.

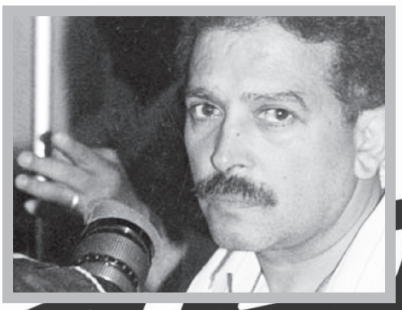
(معجم المصطلحات السينمائية)

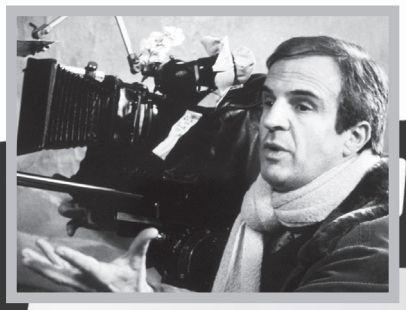
السيناريو

فن السينما هو هو سلسلة من الصور المتحركة في وسط مرئي، ينقل على نحو درامي، أو تسجيلي الأحداث الرئيسية لقصة ما.

فالسيناريو هو قصة تروي بالصور، وهو سلسة من المشاهد تروي على شكل حوار أو وصفوهو دليل الفيلم،

والسيناريو الكلاسيكي عادة ما يكون بناء خطي، تتكون أحداثه الرئيسية من بداية (التمهيد) ووسط (المجابهة) ونهاية (الحل) يجمع بين طياته الحبكة الرئيسية الأولي والثانية.

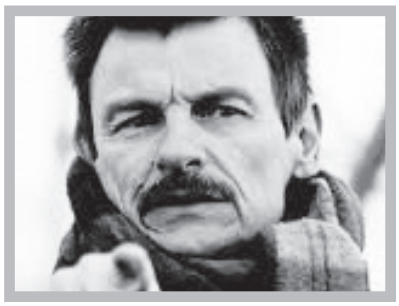


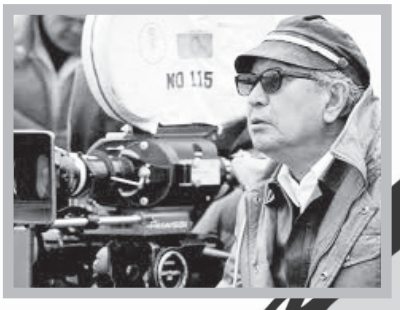


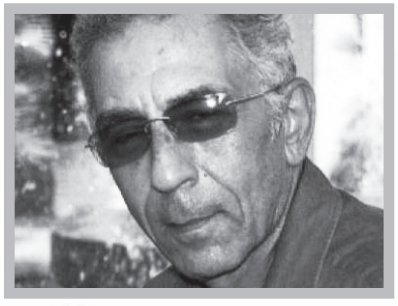
تيارات الواقعية الأوروبية الجديدة

هـذا الملف يضم بدايـات للحظات تاريخيـة جوهرية في السـينما العالمية والمصريـة لفنانين عظـام اجتمعوا على أن يأخـذوا علـى عاتقهم بداية تيـارات وموجات لصناعة السينما الجميلة.

وإذا كانـت هذه الاختيارات تعبر عـن انحيازات "مجلة الفيلـم" فإنـه من المؤكد أن هناك عشـرات مـن الفنانين العظام الذين لم يأت ذكرهم في هذا العدد نظرًا لطبيعة الملف في اختيار اللحظات الفارقة.







- الأصول التاريخية للواقعية الجديدة في إيطاليا
- الواقعية الجديدة والسينما الخالصة .. «سارق الدراجة»
- ١٥ فيلمًا لا بد من مشاهدتها
من أفلام الواقعية الإيطالية الجديدة
- دليل المبتدئين إلى الموجة الجديدة فى فرنسا
- كيف مهدت أفلام السينما الفرنسية الصامتة الواقعية لظهور «سينما المؤلف» و«الموجة الجديدة» في فرنسا؟
- ٩ أفلام من الموجة الجديدة و« الضفة اليسرى» بفرنسا
-أندريه فايدا: لماذا لا يكون لنا عالمنا الخاص..؟
- معهد السينما(وودج-LODZ) والإحساس بالمكان
- ١٠ أفلام من الموجة الجديدة فى التشيك
- سيد عيسى.. صاحب أول استوديو مفتوح في الريف المصري
- جفت الأمطار لكن أمطارا أخرى هطلت فى سماء السينما البديلة
- جماعة السينما الجديدة.
- أفلام الصحبة.. أسئلة وإجابات
- "الحريف" .. اقتحام الفناء الخلفى للحياة
- شلة المنيل

الواقعية الجديدة

الأصول التاريخية للواقعية الجديدة في إيطاليا

ترجمة: محمد عبد النبي

Neorealism

HISTORICAL ORIGINS OF ITALIAN NEOREALISM

مع سقوط فاشيّة موسوليني- Mussolini في عام 1943، وانتهاء الحرب العالمية الثانية، تعرّف الجمهور العالمي على الأفلام الإيطالية من خلال بضعة أعمال جديرة بالاهتمام لكل من روبيرتو روسيلني-– Roberto Rossellini (1906 1977)، وفيتوريو دي سيكا- – Vittorio De Sica (1902 1947)، ولوتشينو فيسكونتي-Luchino Visconti (1906 1976 –)، فقد صار بمقدور المخرجين الإيطاليين المتحررين حديثًا من الرقابة الفاشية أن يمزجوا تطلعهم إلى الواقعية السينمائية، وهو اتجاه كان موجودًا بالفعل خلال الحقبة الفاشية، بموضوعات اجتماعية وسياسية واقتصادية لم يكن بالإمكان قط أن تتسامح الفاشية مع طرحها.

رؤية نقدية حادة للمجتمع

غالبًا ما تبنت أفلام الواقعية الجديدة رؤية نقدية حادة للمجتمع الإيطالي، ووجهت الانتباه نحو مشكلات اجتماعية فاضحة، من قبيل الآثار الناجمة عن حركة المقاومة والحرب، فقر ما بعد الحرب، والبطالة المزمنة.. تلك الوجوه الجديدة من مخرجي ما بعد الحرب واصلت اتجاهًا نحو الواقعية، كان قد بدأ بالفعل خلال الحقبة الفاشية على يد مخرجي ما قبل الحرب أمثال آليساندرو بلاسيتي_AlessandroBlasetti (1900-1959))،وأوجوستوجينينا—AugustoGenina(1892 1957)،وفرانسيسكودي روبرتيس-FrancescoDeRobertis (1902-1959))، فلقّبهم النقاد بالواقعيين الجدد، وامتدحوا تلك الواقعية الجديدة التي آمنوا بأن هؤلاء المخرجين سعوا إلى خلقها، غير أن تلك الوجوه ذاتها قد رفضت، في بعض النماذج، **الصيغ الدرامية التقليدية والأعراف السينمائية المرتبطة بالسينما التجارية في كل من روما وهوليود، بل إن بعضهم، وإن كانوا حفنة معدودة، أرادوا أن يستغنوا تمامًا عن السيناريوهات الأدبية من أجل التركيز على الارتجال، في حين آثر أغلبهم تسجيل أحداث الحياة اليومية المعتادة والخالية من الدراما في حياة البسطاء والعاديين من الناس، بمساعدة سيناريو أدبي، غير أن جميع مخرجي الواقعية الجديدة قد اتفقوا على ضرورة تجنب النهاية السعيدة المرتبطة بأفلام هوليود بأي ثمن.**

سمات الواقعية الإيطالية

فضّل اتجاه الواقعية الجديدة التصوير في المواقع الطبيعية على العمل في الاستوديو، كما فضّلوا النوع ذا الحبيبات من الصورة الفوتوغرافية، والمرتبط بالشرائط الإخبارية الوثائقية، برغم أنه من الصحيح أن الاستوديوهات السينمائية لم تكن متاحة بعد الحرب لفترةٍ ما، فإن مخرجي الواقعية الجديدة نأوا بأنفسهم عنها لسببٍ مبدئي، وهو أنهم أرادوا عرض ما يجري في شوارع وميادين إيطاليا فورَ انتهاء الحرب،

وعلى خلاف الاعتقاد الشائع، والذي يفسر النزوع للتصوير في المواقع الطبيعية بتكلفته الأقل، فإن ذلك غالبًا ما يُكلّف أكثر من العمل في الاستوديوهات التي يُعد التحكم فيها أسهل بما لا يقاس؛ أمّا في الشوارع، فليس من الممكن أبدًا التنبؤ بالإضاءة، أو الطقس، أو أي مقاطعات مفاجئة مما يهدر المال، ومع ذلك فإن العوامل الاقتصادية تُفسّر سمة أخرى من سمات سينما الواقعية الجديدة، وهي ممارستها العالمية تقريبًا لتركيب شريط الصوت في مرحلة ما بعد الإنتاج، بدلًا من تسجيل الصوت في المواقع المفترض أنها «أصلية»، ولعلّ أكثر السمات أصالة في أفلام الواقعية الإيطالية الجديدة كانت الاستغلال الرائع لممثلين غير محترفين على أيدي مخرجين مثل روسيليني ودي سيكا وفيسكونتي-Rossellini- De Sica- Visconti، برغم كثرة الأفلام التي قُبلت بوصفها تنتمي لهذا التيار، وقد اعتمدت على أداء متفوق لممثلين محترفين محنكين.

حركة أصيلة

نزعَ بعض مؤرخي السينما إلى تصوير اتجاه الواقعية الجديدة باعتباره حركة أصيلة تمامًا، لها مبادئ متفق عليها عالميًا سواء من حيث الأسلوب أو الموضوعات، حقيقة الأمر أن سينما الواقعية الجديدة في إيطاليا كانت تمثل هجينًا من تقنياتٍ تقليدية وأخرى أكثر تجريبية، برغم ذلك فإن المقتضيات السياسية غالبًا ما شجّعت قراءات للواقعية الجديدة في حقبة ما بعد الحرب تغفل العناصر المهمة في التواصل ما بين الأفلام الواقعية المنتجة خلال الحقبة الفاشية وتلك التي أنتجها مخرجو الواقعية الجديدة، فبعد عام 1945، لم يرغب أيٌ من العاملين في صناعة السينما في أن يكون مرتبطًا باسم موسوليني- Mussolini وبدكتاتوريته المشينة، وقد كان أغلب نقاد السينما الإيطاليين ماركسيين؛ وبالتالي فقد تم تجاهل أسلاف الواقعية الجديدة بدرجةٍ كبيرة.

أمّا اليوم فإن أكثر المديح النقدي تأثيرًا للواقعية الإيطالية الجديدة هو ما يُركّز على حقيقة أنّ سينما هذا الاتجاه اعتمدت على الصنعة بقدر ما اتسمت بالواقعية، وأنها أسست في الحقيقة تقاليدها الواقعية الخاصة بها، وتكاد تكون جميع التقييمات المبكرة للواقعية الإيطالية الجديدة قد ركّزت في تكاسل على أن الإقرار بصيغة جاهزة مفاداه **أن الواقعية الإيطالية الجديدة تعني لا سيناريوهات، لا ممثلون، لا استوديوهات، ولا نهايات سعيدة.**

في طبعة عام 1964 من رواية المقاومة (الطريق إلى عش العناكب، 1947) لإيتالو كالفينو- Italo Calvino (1923 – 1985) حرصَ على تذكير قُرّائه بأن الواقعية الإيطالية

الجديدة لم تكن قط مدرسة ذات مبادئ نظرية واسعة الانتشار، بل إنها بزغت من عددٍ من الاكتشافات وثيقة الصلة الخاصة بثقافة شعبية إيطالية، طالما تجاهلتها الثقافة الإيطالية «الرفيعة» وفقًا لتقاليدها، لقد جاءت سينما وأدب الواقعية الجديدة وحلّت محل سينما وأدب رسميين اتصفا ببلاغة فخيمة وافتقرا إلى الاهتمام بكل ما هو يومي وعادي.

أفضل النماذج

أجمعَ النقّاد على مجموعة قليلة من الأفلام باعتبارها **أفضل النماذج أتي أنتجت في هذه اللحظة الوجيزة من تاريخ السينما الإيطالية: روسيليني Rossellini**؛ (**روما، مدينة مفتوحة** 1945)، و(**بيزا** 1946)، **وقد كتب كلاهما فيدريكو فيلليني**– 1920) **Federico Fellini** 1993)؛ **ودي سيكا De Sica** (**ماسح الأحذية** 1946)، و(**سارق الدراجة** 1948)؛ و(**معجزة في ميلانو**1951)، و(**أومبيرتو دي** 1952)، **وقد كتبها جميعًا سيزار زافاتيني Cesare** 1989 – 1902) **Zavattini**)؛ **ولوتشينو فيسكونتي Luchino Visconti** (**هَوس** 1943)، و(**الأرض ترتعش** 1948)، وهما مقتبسان بتصرّف كبير، على التوالي عن رواية جيمس كين- James Cain لعام 1934(ساعي البريد دائمًا يدق الجرس مرتين)، ورواية جيوفاني فيرجا-Giovanni Verga (المنزل المجاور لشجرة الزعرور1881-).

فيلم هَوس لفيسكونتي

عند تأمل المسار بأثر رجعي، يُعد ظهور فيلم هَوس لفيسكونتي إشارة واضحة على أن ثمة شيء أصيل يختمر بداخل السينما الإيطالية، بمساعدة عدد من الشباب المثقفين الإيطاليين المرتبطين برؤية جماعة (سينما).

أخذ فيسكونتي رواية كين "الجافة عاطفيًا"، ودون أن يدفع مقابل حقوق الملكية الفكرية، واستطاع أن يحوّل الصوت الهشّ للراوي بضمير المتكلّم في العمل الأمريكي إلى أسلوب كاميرا أكثر موضوعية وأقرب إلى الراوي العليم، إذ يظهر أبطال فيسكونتي في تكوينات رسمية للغاية، مهووسين بأهوائهم العنيفة، **لا يكشف فيسكونتي وحسب عن إيطاليا ذات الصورة البديعة الحيّة، ولكن أيضًا عن إيطاليا المبتذلة والعادية والتافهة، تتميز أشهر لقطات تتابع الفيلم ببساطة الإيماءات واللمحات، وغياب أي حركة درامية.**

جيوفانا الممثلة كلارا كلاماي- Clara Calamai، وهي في غاية من الضجر، تدخل مطبخها المُهمل، تتناول وعاء مكرونة، تبدأ في الأكل، تقرأ الجريدة، غير أن النوم يغلبها من الإرهاق، لقد امتدح نقاد ما بعد الحرب سينما الواقعية الجديدة لاحترامها استمرارية الوقت الحقيقي في مشاهد كتلك، بالقدر نفسه من الأصالة في هذا الفيلم، يعمد فيسكونتي إلى كشف زيف مقولة الإنسان "الجديد" الذي بشّرت الفاشية الإيطالية بخلقه، وبرغم أن دور البطل في الفيلم، جينو، لعبه معبود النساء في إيطاليا الفاشية، ماسيمو جيروتي_Massimo Girotti(1918–2003)، فإن دوره في الفيلم غير بطولي عن عمدٍ وقصد، وهو يوحي ضمنيًا بميول مثلية جنسية كذلك، حتى فيتوريو موسوليني-VittorioMussolini، صديق فيسكونتي ومناصره، احتج على تقديم الحياة الإيطالية بهذه الصورة، غير أن المثير للاهتمام أن والد فيتوريو، بينيتو موسوليني-Benito Mussolini، هو من قام بتصوير الفيلم ولم يجد فيه شيئًا يستحق الرفض أو الاحتجاج.

ثلاثية روسيليني
روما، مدينة مفتوحة

أعلن فيلم (هَوس) بداية عصر جديد في صناعة السينما الإيطالية، ففي وقت ظهوره لم يشاهده إلا حفنة قليلة من الناس، وأقل منهم مَن أدركوا أن المخرج الأرستقراطي الشاب سوف يكتب لنفسه مسيرةً فنية متألقة، فقد حقق فيلم روسيلليني (روما.. مدينة مفتوحة) نجاحا عالميا، فيما عكس بدقة الأجواء الأخلاقية والسيكولوجية لفترة ما بعد الحرب مباشرةً، وهو ما نبّه العالم كله لبزوغ الواقعية الإيطالية الجديدة، فمن خلال مزيج جريء من الأساليب والحالات المزاجية، استطاع روسيلليني أن يقبضَ على التوتر والمأساة للحياة الإيطالية تحت الاحتلال الألماني، وعلى الصراع الحزبي الذي ستتولّد عنه الجمهورية الإيطالية الجديدة لاحقًا، وبرغم ذلك، فقد كان فيلم (روما.. مدينة مفتوحة) أبعد ما يكون عن محاولة تتبع البرنامج حرفيًا نحو الواقعية السينمائية.

لقد اعتمدَ روسيلليني على ممثلين دراميين بدلًا من المحترفين، كما بنى عددًا من أماكن التصوير بداخل الاستوديو، وعلى الخصوص مقرات الجيستابو (جهاز المخابرات الألمانية)، حيث تم تصوير أشد المشاهد دراميا في الفيلم، وبالتالي فهو لم يكن تابعًا خانعًا تمامًا لاتجاه الواقعية الجديدة من حيث ضرورة تصوير الأفلام في شوارع روما، علاوةً على ذلك، فقد كانت حبكته ذات صبغة ميلودرامية، والتي يظهر فيها كلٌ من الخير والشر واضحين ومتمايزين تمامًا، بحيث إن قليلًا من المشاهدين في يومنا هذا يمكن أن يعتبروها تنتمي للمذهب الواقعي، حتى من ناحية إضاءة الفيلم في بعض اللقطات الأساسية، مثل مشهد التعذيب الشهير، يتبع قواعد التعبيرية أو مدرسة الفيلم "نُوار" الأمريكية.

يستهدف روسيلليني إثارة استجابة عاطفية لا فكرية، بسرد ميلودرامي للمقاومة الإيطالية للقمع النازي، وعلى الخصوص فإن حضور الأطفال في نهاية الفيلم شهودًا على إعدام دون بيترو (ألدو فابريزي- Aldo Fabrizi) القس ورجل الحزب يُومئ إلى أمل متجدد فيما أسماه بطل روسيلليني ربيعًا جديدًا للديمقراطية والحرية في إيطاليا.

بيزان

أمّا فيلم (بيـزان) فيعكس بدرجة أعظم كثـيرًا من التقاليد السـائدة في الشـرائط الإخباريـة والأفـلام الوثائقيـة، متتبعًا في سـت حلقات منفصلة غـزو قوات الحلفـاء لإيطاليا وتقدمها البطيء عبر شـبه الجزيـرة، يبدو أن فيلم (بيـزان)، بقدر أكبر كثـيرًا من (روما.. مدينة مفتوحة)، فهو مقاربة جديدة كليةً للواقعية السـينمائية؛ وحقيقة الأمر، فعندما يستشهد مخرجو المسـتقبل بعـد ذلك بروسـيلليني كمصـدر إلهام لهم، فسـوف يشـيرون على الدوام تقريبًا إلى فيلم (بيـزان)، غير أن كلًا من مادتـه الفيلميـة ذات الحُبيبـات (غـير الرائقـة)، والأداء المفتقد للبراعـة لأبطاله من غـير المحترفين، وصوت الـراوي الخارجي ذى الهيمنة، والمباشـرة في طرح موضوعه، كلها سمات مرتبطة بشـرائط الأخبـار، جميعها قاصـرة عن الوصف التـام للطبيعة الجماليـة للعمل، لم يكن هدف روسـيلليني وحسـب هو توثيق غزو الحلفاء ومعاناة إيطاليا، بل كان موضوعه فكرة فلسـفية أعمـق، موظفًـا من أجـل هذا الحـد الأدنى من المـوارد الجمالية ليتتبع الصدام بين ثقافتين، والتي نجم عنها سـوء تفاهم مبدئي ثم الأخوّة في نهاية الأمر.

ألمانيا عام صفر

الجزء الثالث من ثلاثية الحرب الخاصة بروسيلليني، (ألمانيا عام صفر)، وفيه يتحوّل انتباه المخرج من إيطاليا ما بعد الحرب إلى الآثار المأساوية للحرب على ألمانيا، وتم تصويره وسط خرائب أطلال برلين هتلر قبل عمليات إعادة الإعمار، إن تحليل المخرج لعواقب غـرس العقيدة الهتلرية في ذهن فتى ألماني يافع، والذي يقـدم علـى الانتحار في النهايـة، يعكس قدرة روسـيلليني على التعاطف مع المعاناة الإنسانية، حتى بين النازيين السابقين.

سيزار زافاتيني
CESARE ZAVATTINI

(وُلد في لوزارا، إيطاليا، 29 سبتمبر 1902، توفي 13 أكتوبر 1989)

سـيزار زافاتيـني-CESARE ZAVATTINI صحـافي إيطالـي وكاتـب سـيناريو ينتمـي لتيـار الواقعيـة الإيطالية الجديـدة، معـروف على وجـه الخصـوص بتعاونـه المتكرر مع المخرج فيتوريو دي سـيكا، بعد أن نـال درجة التخرج في القانون من جامعة بارما، كتب زافاتيـني روايتين ناجحتين (فلنتحدث كثـيرًا عني1931-)، و(الفقراء مجانين- 1973)، قبل أن يكتب سـيناريو الكوميديا الهجائية الاجتماعية الكلاسيكية للمخرج ماريو كاميريني- Mario Camerini، (سوف أعطي مليونًا- 1935)، والذي لعب بطولته فيتوريو دي سيكا.

المرجع الأساسي لاتجاه الواقعية الإيطالية

خـلال مشـوار حياتـه، كتـب زافاتيـني 126 سـيناريو، مـن بينهـا 26 كانـت إمـا مـن إخـراج دي سـيكا أو مـن تمثيلـه، كمـا أنه كتب سـيناريوهات لأسمـاء كثيرة مثل آليسـاندرو بلازيتي- Alessandro Blasetti، وجوسـيبي دي سانتيس- Giuseppe De Santis، ولوتشـينو فيسـكونتي، وألبرتـو لاتـوادا- Alberto Lattuada، غـير أن عملـه مـع دي سـيكا رسّـخ اسـم زافاتيني باعتباره المرجع الأساسـي لاتجـاه الواقعية الإيطاليـة الجديدة خلال العقد التالي مباشـرةً لنهاية الحرب العالميـة الثانيـة، غـير أن الصديقـين أنتجـا معًا أربعـة أعمال كلاسـيكية في اتجاه الواقعية الجديدة، تركـت بصمتها على

تاريخ السينما: (ماسح الأحذية- 1946)، وهو سرد لفترة الاحتلال الأمريكي استطاع أن يكسب جائزة أفضل فيلم أجنبي من الأكاديمية الأمريكية لعلوم وفنون السينما؛ (سارق الدراجة1948-)، حكاية عن البطالة في فترة ما بعد الحرب، وحصل على أوسكار أفضل فيلم أجنبي؛ (معجزة في ميلانو- 1951)، حكاية رمزية خيالية عن الصراع الطبقي في ميلانو كمدينة من مدن الحكايات الخرافية؛ (أومبرتو دي- 1952)، مأساة موجعة للقلوب عن رجل على المعاش وكلبه.

صار زافاتيني هو المتحدث الأبرز بلسان الواقعية الجديدة، والمدافع عن الاستعانة بممثلين غير محترفين، والأسلوب الوثائقي، والمواقع الأصلية مقابل التصوير في الاستوديوهات، ورفض تقاليد استوديوهات هوليود، بما في ذلك استخدام التحرير الدرامي أو المقحم، كتب قصصًا معاصرة وبسيطة عن الناس العاديين، وقد شعر على وجه الخصوص بأن الأحداث اليومية توفّر زادًا دراميًا بقدر ما يمكن لأي سيناريو هوليودي أن يقدمه بوسائله البلاغية أو أكثر مما يمكن أن تخلقه أي مؤثرات خاصة أو تحرير درامي

وبرغم ذلك فإنه بعد أن تطوّرت سينما الواقعية الجديدة في نهاية الخمسينيات، كتب زافاتيني سيناريوهات ناجحة إلى دي سيكا لاقت نجاحًا تجاريًا كبيرًا؛ (أمس، واليوم، وغدًا.1963)، وهو كوميديا هجائية اجتماعية حصدت جائزة الأوسكار لأفضل فيلم أجنبي، وصوّرت رقصة تعري تدريجية أسطورية، أدّتها صوفيا لورين- Sophia Loren من أجل مارشيلو ماستورياني- MarcelloMastroianni؛ وفيلم (امرأتان-1966)، وهو اقتباس لرواية ألبرتو مورافيا- AlbertoMoravia عن الآثار الفظيعة للحرب، وقد فازت عنه صوفيا لورين بجائزة الأوسكار لأفضل ممثلة؛ وفيلم (حديقة فينزي كونتينيس- 1970)، وهو سرد لتدمير المجتمع اليهودي في فيرارا ما قبل الحرب العالمية الثانية، وقد حصد عنه دي سيكا جائزة الأوسكار الرابعة كأفضل فيلم أجنبي[1].

فيتوريو دي سيكا (1902–1974)
Vittorio De Sica

مقارنة بالميل إلى التجريبية والاستعانة بغير المحترفين في فيلم (بيزان)، فإن أعمال دي سيكا المنتمية للواقعية الجديدة تبدو أكثر تقليدية وأقرب إلى القصص الهوليودية، ومع ذلك، فإن استعانة دي سيكا بالممثلين غير المحترفين، ومن الأطفال على وجه الخصوص، في كل من (ماسح الأحذية)، و(سارق الدراجة) كان أكثر روعةً من أعمال روسيليني، فعلى خلاف تقنيات روسيليني الدرامية في المونتاج، وهو ما يدين به له للدروس التي اكتسبها من عمله في إعداد الأفلام الوثائقية ودراسة كبار المخرجين الروسيين خلال الحقبة الفاشية، فإن أسلوب دي سيكا في التصوير كان يؤثر نوعية الصورة عميقة البؤرة، والتي ارتبطتْ عادة بأسلوب جان رينوا -Jean Renoir، وأروسون ويلز- Orson Welles، يقدم فيلم (ماسح الأحذية) تعليقًا ساخرًا على النهاية المفعمة بالأمل في فيلم (روما.. مدينة مفتوحة)، فالصغار فيه، وعلى نقيض صغار روسيليني، يجسّدون دراميًا مأساة براءة الأطفال التي أفسدها ولوّثها عالم الكبار، وهو استمرار لفكرة أساسية كان دي سيكا قد بدأها في واحد من أفضل أفلام فترة ما قبل نهاية الحرب (الأطفال يشاهدوننا- 1943).

الإخلاص للشخصية

إن الأداء المؤثر الذي استطاع دي سيكا أن يحصل عليه من الممثلين الصغار غير المحترفين في فيلم (ماسح الأحذية) ينبع مما أسماه المخرج "الإخلاص للشخصية": لقد آمن دي سيكا بأن الناس العاديين بوسعهم أن يجسّدوا شخصيات الناس العاديين أفضل بما لا يقاس مما بوسع الممثلين.

إن إيمان دي سيكا بالممثلين غير المحترفين وجدَ مسوّغًا عظيمًا في تحفته، (سارق الدرّاجة)، والذي استعمل كذلك المواقع الأصلية في التصوير والثيمات الاجتماعية للبطالة وآثار الحرب على الاقتصاد بعد انتهائها، إن أداء لامبرتو ماجيوراني- LambertoMaggiorani، لشخصية أنطونيوريكي-Antonio Ricci، الأب العاطل عن العمل والذي يحتاج إلى درّاجة هوائية من أجل أن يكسب عيشه بتعليق الملصقات على جدران المدينة، وأداء إنزو ستايولا- EnzoStaiola في شخصية برونو- Bruno، ابنه الوفي، **يعتمدان على حبكة ذات بنية ميثولوجية، وهي السعي لتحقيق هدف ما، إن رحلة بحثهما عن درّاجة مسروقة، وللسخرية فهي من مَاركة باسم "الإيمان"، تشي بأننا لسنا أمام مجرد فيلم سياسي يدين نظام اجتماعي واقتصادي محدّد،** قد يغيّر الإصلاح الاجتماعي من عالم تؤدي فيه خسارة درّاجة فقط إلى كارثة اقتصادية، غير أن لا يوجد أي مقدار من الهندسة الاجتماعية أو الثورة حتى أنه سوف يزيح العزلة والشعور بالوحدة والاغتراب الفردي.

استطاع دي سيكا أن يستخلص أداءً بليغًا بنفس القدر من ممثلين غير محترفين في فيلمه (أومبرتو دي)، وهو تحليل يفطر القلوب للآثار الرهيبة للفقر والشيخوخة في إيطاليا خلال الحقبة الديمقراطية المسيحية ما بعد الحرب، عندما قضى التضخّم المالي على رواتب التقاعد.

استقبال سلبي من التيار المحافظ

برغم أن دي سيكا لم يكن يساريًا قط، فإن انشغاله بالفقراء ورغبته في التغيير الاجتماعي كان حافزهما البر الإنساني أكثر من الحماسة الإيديولوجية، فإن تلك الأعمال مثل هاتين التحفتين المنتميتين لتيار الواقعية الجديد استقبلا بصورة سلبية للغاية من قِبل رجال السياسة المحافظين، من أمثال

(1) لمزيد من القراءات: زافاتيني، سيزار.. كتاب (زافاتيني.. مشاهد من حياة سينمائية)، ترجمه: وليام ويفر. صدر عن: Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall عام 1970.

جولينوآندريتو-GiulioAndreotti،الذي سوف يصبح رئيس وزراء فيما بعد، والذي علّق قائلًا: "إننا يجب ألّا ننظف غسيلنا القذر على الملأ".

كان ياما كان

تخلى فيلم دي سيكا (معجزة في ميلانو) عن الكثير من تقاليد الواقعيين الجدد، فهو لم يكتف بالاعتماد على ممثلين محنكين من عالم المسرح لفريق العمل في الفيلم، لكنه استخدم كذلك الكثير من المؤثرات الخاصة غير المرتبطة عمومًا بالأسلوب الوثائقي لسينما الواقعية الجديدة.. صور متداخلة لإحداث تأثيرات سحرية، لقطات مُعالجة بالخدع بعد التصوير، حركة عكسية، ومناظر سريالية، والتخلي عن الأفكار المألوفة للتتابع الزمني الخطّي، ورفض علاقات السبب والنتيجة المعتادة والمطابقة لقوانين العالم «الحقيقي"، برغم حقيقة أن زافاتايني، كاتب السيناريو الخاص بدي سيكا، قد أعلن ذات مرة تصريحًا مهمًا بأن "ليست الوظيفة الحقيقية للسينما أن تحكي الخرافات»، وهي الرؤية التي صارت ملتصقة بالواقعية الإيطالية الجديدة والتي مالت نحو تجاهل وإخفاء الخرافات الواقعية للغاية التي ابتكرتها هذه السينما.

فيلم (معجزة في ميلانو) في حقيقة الأمر ليس إلا خرافة تبدأ بتلك الجملة الافتتاحية التقليدية: «كان يا ما كان...»، وتدور حول حكاية وعظية كوميدية عن الرجل الغني والرجل الفقير، والنتيجة محاكاة ساخرة للمفاهيم الماركسية حول الصراع الطبقي، أظهر لنا كلٌ من دي سيكا وزافاتيني أشخاصًا فقراء يتصفون بالأنانية والغرور وعدم مراعاة الآخرين، بنفس قدر بعض أعضاء المجتمع من الأثرياء بمجرد أن يمتلك الفقير السلطة والمال والنفوذ، في ختام الفيلم، يمتطي الفقراء مقشّاتهم ويطيرون فوق كاتدرائية ميلانو بحثًا عن مكان يسوده العدل وتغلب عليه الإنسانية المشتركة، استطاع فيلم (معجزة في ميلانو) أن يوسّع من نطاق مفهوم فيلم الواقعية الجديدة إلى أقصى حدٍ ممكن.

لوتشينو فيسكونتي(1906 – 1976)
Luchino Visconti

يعكس فيلم فيسكونتي (الأرض ترتعش) كلًا من النظريات الأدبية للمذهب الطبيعي في روايات فيرجا، وكذلك الرؤى الماركسية لأنطونيو جرامشي-Antonio Gramsci.

وقد امتدح النقّاد الماركسيون في إيطاليا هذا الفيلم لموقفه التقدمي، وهو اقتباس فيسكونتي لرواية شهيرة لجيوفاني فيرجا، ويتحدّى الفيلم التعريف التقليدي للواقعية الإيطالية الجديدة أفضل من أعمال شهيرة بالقدر نفسه في تلك الفترة.

لم يتم استخدام مناظر في الاستوديو أو الأماكن المخصصة لتسجيل الصوت، وتم اختيار الممثلين من قرية صيادين في صقلية هي آي تيرازا، وهي مكان أحداث الرواية، آثر فيسكونتي التأثيرات الأكثر واقعية للهجة الصقلية والصوت المتزامن على الممارسة الإيطالية التقليدية المتمثلة في تعديل شريط الصوت بعد التصوير، **فيما تبرز ثيمة الفيلم الحاجة إلى ثورة في أوساط الفقراء الإيطاليين، فإن التأثيرات البصرية لهذه التحفة غير المسبوقة أكّدت على السمة الدورية والمتجاوزة للزمن لحياة قرية آسي تيرازا-** Aci Trezza، **في رؤية ملحمية للعالم بدلًا من الرؤية الماركسية.**

الشكلانية

ثمة طابع شكلاني في أسلوب تصوير فيسكونتي.. لقطات عَرضية بطيئة بكاميرا ثابتة، ولقطات طويلة ثابتة لحركة الأشياء والممثلين، ما يمنح نُبلًا وجمالًا للناس العاديين المتواضعين.

المصدر: موقع Film Reference

الواقعية الجديدة والسينما الخالصة

«سارق الدراجة»

بقلم: أندريه بازين AndréBazin - « 1918 – 1958» ترجمة :عزة إبراهيم

أكثر ما يدهشني في السينما الإيطالية هو هروبها من مأزق الجمالية إلى الواقعية، فقد تلاشت التأثيرات المبهرة لعامي 1946 و1947،وولّدهذا تخوفا معقولا كرد فعل كان مفيدا وذكيا ضد الجمالية الإيطالية اللافتة للنظر، وبشكل أكثرعمومية ضد التقنيات الجمالية التي تؤرق السينما في جميع أنحاء العالم في حدود الاهتمام بالرومانسية أو بنوع ما من التسجيلية.

بدأ المرء يدرك أن نجاح أفلام مثل "RomaCittaAperta- روما مدينة مفتوحة" ، و"Paisa- بايزا" ،أو "Sciuscia-ماسح الأحذية" ،ينبع من ترابط معين للظروف التاريخية التي استمدت مغزاها من الحرية ومن اتساع التقنيات السينمائية، ومن القيمة الثورية للموضوع،وقد وجدتْ بعض كتب "مارلو-Marlo" ،أو "هيمنجواى-Hemingway" ،السرد النابض للأحداث الجارية والمأساوية في تبلور الأسلوب الصحفي، ولهذا فإن عظمة أفلام روسليني، ودي سيكا، وكونها تحفة أصيلة، يعود إلى بساطة التكوين والموضوع.

لكن ما الذي تبقى من الواقعية الإيطالية عندما استنفدت البدع والمحسنات التقنية تأثيرها ومفاجآتها، وأجبرتها الظروف على العودة إلى الموضوعات التقليدية مثل الجريمة والدراما النفسية والتقاليد الاجتماعية،نحن لا نزال نتقبلالكاميرا في الشارع، لكن أليس إعجابنا بتمثيل غير المحترفين يبقى مدانا بأنه عبارة عن اكتشافات تضخم صفوف النجوم العالميين؟ وبتعميم هذا التشاؤم الجمالي فإن الواقعية تستطيع أن تشغل في الفن مكانا جدليا كرد فعل أكثر منها حقيقة،ويبقى حينئذ أن تكون هذه الواقعية جزءا من جمالية تبرز في الوجود لتوضح بكل الطرق أن الإيطاليين ليسوا آخر من يبخس "واقعيتهم الجديدة" ،وأعتقد أنه ما من مخرج إيطالي واحد بما في ذلك "الواقعيين الجدد" إلا وهو متمسك بضرورة تجاوز ذلك.

جماليات الواقعية

تمكن دي سيكابفيلم "سارق الدراجة" من الإفلات من هذا المأزق

ليعيد التأكيد مجددا على جماليات الواقعية، ذلك أن سارق الدراجة بدون شك هو فيلم واقعي، ويمكن القول بكل المعايير إنه من أفضل الأفلام الإيطالية منذ عام 1946. القصة تأتى من عالم الطبقات التحتية الأكثر شعبية تقريبا، وتتعرض لحادث يقع لأحد العمال في حياته اليومية،هنا ما من أحداث خارقة تصيب العمال كتلك التي تقع في أفلام "جان جابان-Gabin" وتصيبهم إصابات قدرية، ولا جرائم بدافع العاطفة، ولا تلك المصادفات المهولة الشائعة في القصص البوليسية التي تنقلنا ببساطة إلي عالم غرائبي، لبروليتاريا ذات مآس كبيرة ومناقشات كانت قاصرة على سكان الأوليمب،في الواقع نحن نواجه حدثا ضئيلا أو واقعة صغيرة؛ إذ يقضى أحد العمال طوال يومه عبثا باحثا في شوارع روما عن دراجة سرقها منه أحدهم، دراجة هي رأس ماله، وإذا لم يجدها يصبح عاطلا من جديد..وفي نهاية اليوم وبعد ساعات طويلة من تجوال وبحث بلا جدوى، يحاول بدوره أن يسرق دراجة، فيتم القبض عليه ثم يطلق سراحه ليخرج فقيرا كما كان، لكن مع عار أنه أصبح لصا!

A CORINTH FILMS PRESENTATION
60th ANNIVERSARY EVENT | NEW 35mm PRINT
THE BICYCLE THIEF
A VITTORIO DE SICA FILM
"This film seems more relevant, more powerful, maybe more real than ever"
A.O. Scott, The New York Times
One of the greatest films of all time"
Pauline Kael, The New Yorker
"A masterpiece. The most universally praised film on earth since WWII"
J. Hoberman, Village Voice
1949 ACADEMY AWARD
OUTSTANDING
FOREIGN LANGUAGE FILM
Corinth FILMS
corinthfilms.com
Written by CESARE ZAVATTINI & VITTORIO DE SICA Music by ALESSANDRO CICOGNINI
Cinematography by CARLO MONTUORI Produced and Directed by VITTORIO DE SICA
A CORINTH FILMS, INC. RELEASE
CELEBRATING THE 60th ANNIVERSARY OF THE 1949 AMERICAN RELEASE
©Corinth Films, Inc. 2009
STARTS FRIDAY
AN EXCLUSIVE ENGAGEMENT AT
LINCOLN PLAZA CINEMAS
BROADWAY BETWEEN 62ND and 63RD STREET
FOR INFO AND ADVANCE TICKETS CALL 212-757-2280
or VISIT WWW.LINCOLNPLAZACINEMA.COM

بصراحة لا تتوفر هنا مادة كافية لأن تشكل موضوعا، ولا حتى خبرا صغيرا، فالقصة كلها قد لا تشغل أكثر من سطرين في عمود صحفي، ويجب أن يحذر المرء من الخلط بينها وبين المأساة الواقعية في أسلوب JacquesPrevert أو جيمس كين James Cain حيث إن العناصر الأولية للأخبار هي مجرد فخ شيطاني تنصبه الآلهة وسط أحجار الشوارع المرصوفة، حيث إن الحدث بحد ذاته لا ينطوي على قيمة درامية مناسبة، لكن يكتسب معناه بفضل معادلته للدراما الاجتماعية المحددة، وبفضل الموقف الاجتماعي من الضحية وليس بسبب الموقف النفسي أو الجمالي، وبدون مطاردة شبح البطالة التي تضع الحدث في قلب المجتمع الإيطالي لعام 1948، سيكون ذلك مبتذلا تماما واعتياديا، وبالمثل فإن اختيار الدراجة كمفتاح رئيسي للدراما كان سمة تتسم بها الحياة الإيطالية في فترة التنقل بالوسائل الميكانيكية حين كانت نادرة ومرتفعة الثمن، وليس هناك حاجة إلى التأكيد على أن هناك مئات التفاصيل ذات المعنى التي تجدد الروابط الحيوية بين السيناريو والواقع وتضع الحدث في سياقه السياسي والاجتماعي والتاريخي في مكان وزمان محددين، ويتلاقى توظيف تقنيات الإخراج المسرحي بالخواص البارعة للواقعية الجديدة في السينما، فما من تصوير بطريقة المشهد الواحد في الاستوديو، إذ تتم "أفلمة" كل شيء في الشوارع، كما أن الممثلين لا يتمتعون بخبرة سابقة في المسرح أو السينما: فقد جاء العامل من مصنع "بريدا"، ووجدوا الطفل في أحد الشوارع، أما الزوجة فصحفية.

هذه هي الحقائق المتعلقة بالموضوع، من الواضح أنها لم تظهر لاستدعاء أي شعور في الواقعية الجديدة لفيلم "أربع خطوات إلي السحاب-Quattropassifralenuvole"، وفيلم "أن تحيا في سلام-Viverein Pace"، أو فيلم "ماسح الأحذية-Sciuscià"، وظاهريا يجب أن تكون للمرء أسباب خاصة للحذر، حيث إن الجانب البائس من الحكاية يميل إلى الناحية الأكثر قابلية للنقاش في القصص الإيطالية، أي التساهل مع الرداءة والبحث عن التفاصيل التعسة،وإذا كان "سارق الدراجة" تحفة فنية حقيقية مقارنة بـ "بايزا-Paisa"، فإن هناك أسبابا محددة لذلك ليس من بينها الخروج من الإطار البسيط للسيناريو أو من الإطار السطحي لتكنيك الإخراج المسرحي.

طريقة شيطانية ماهرة

يبدو السيناريو مبنيا بطريقة شيطانية ماهرة، بداية من دواعي الحدث الراهن، والاستخدام الجيد لأكثر من نسق درامي مشع في كل الاتجاهات.. "سارق الدراجة" هو من دون شك الفيلم الشيوعي الوحيد الذي يمتد تأثيره من العقد الماضي، تحديدا لأنه يحتفظ بمعناه حتى عندما يتم تجريده من دلالته الاجتماعية،إن تلك الرسالة تبقى لصيقة بالفيلم بحيث لا يمكن لأحد أن يتجاهلها، مع وجود استثناءات قليلة عندما لا تكون الرسالة واضحة،إن الفرضيات الضمنية للفيلم مدهشة وبسيطة إلى أبعد حد؛ ففي ذلك العالم الذي يعيش فيه العامل الفقير يضطر الفقراء لسرقة بعضهم البعض لكي يظلوا على قيد الحياة،لكن هذه الفرضية أو الأطروحة لا يمكن أن تصمد طويلا؛ فقط لأن الأحداث مترابطة بحيث تظهر لنا الحقيقة الشكلية، مع الاحتفاظ بنوعية ما يقال،من حيث الأساس كان يمكن للعامل أن يعثر على دراجته في منتصف الفيلم، لكن حينها لن يكون هناك فيلم، ويمكن للمخرج أن يقول: "أعتذر عن إزعاجكم، فقد كنا نظن حقا إنه لن يعثر على دراجته، لكن مادام قد وجدها فكل شيء على ما يرام، على ما يرام بالنسبة للعامل، وهكذا ينتهي العرض ويمكن الآن إطفاء الأضواء"،وبعبارة أخرى فإن الفيلم الدعائي سيحاول أن يثبت أن العامل لم يستطع العثور على دراجته، وأنه سيظل حتما محاصرا داخل دائرة الفقر الشريرة، وهنا سيكون دي سيكا قد حدد نفسه في إطار أن العامل الذي لا يستطيع العثور على دراجته سيصبح على الأرجح عرضة للبطالة من جديد.

عدم تزوير الواقع

لا يمكن لأحد ألا يرى طبيعة التحول في السيناريو التي تكسب الأطروحة طابع الضرورة،وينصب الشك بدرجاته الدنيا على ضرورة الحدث في سيناريو الفيلم الدعائي الذي يقدم لنا براهين مفترضة،ومع أن الأساس هو سوء حظ العامل، إلا أننا لا نجد بديلا عن إدانة طبيعة العلاقة الحتمية بين العامل وعمله، فالفيلم لم يجعل أبدا من الأحداث أو الناس جزءا من الوقائع السياسية والاقتصادية من نوع ما جرى في "مانشليم-Manichelem"، **بل إنه يحرص على عدم تزوير الواقع بمنح الأحداث ـ ظاهريا ـ طابعا عرضيا**، بل كأنما تلك الأحداث تمضى في تتابع زمني وفق ظاهرة متكاملة.

في منتصف المطاردة يحتاج الصبي الصغير فجأة إلى التبول، ويفعل ذلك، ويجد الأب نفسه مرغما مع الصبي خلال سيرهما على اللجوء إلى مأوى، وهكذا نجد أنفسنا مثلهما خارج المطاردة وفي انتظار أن تنتهي العاصفة>

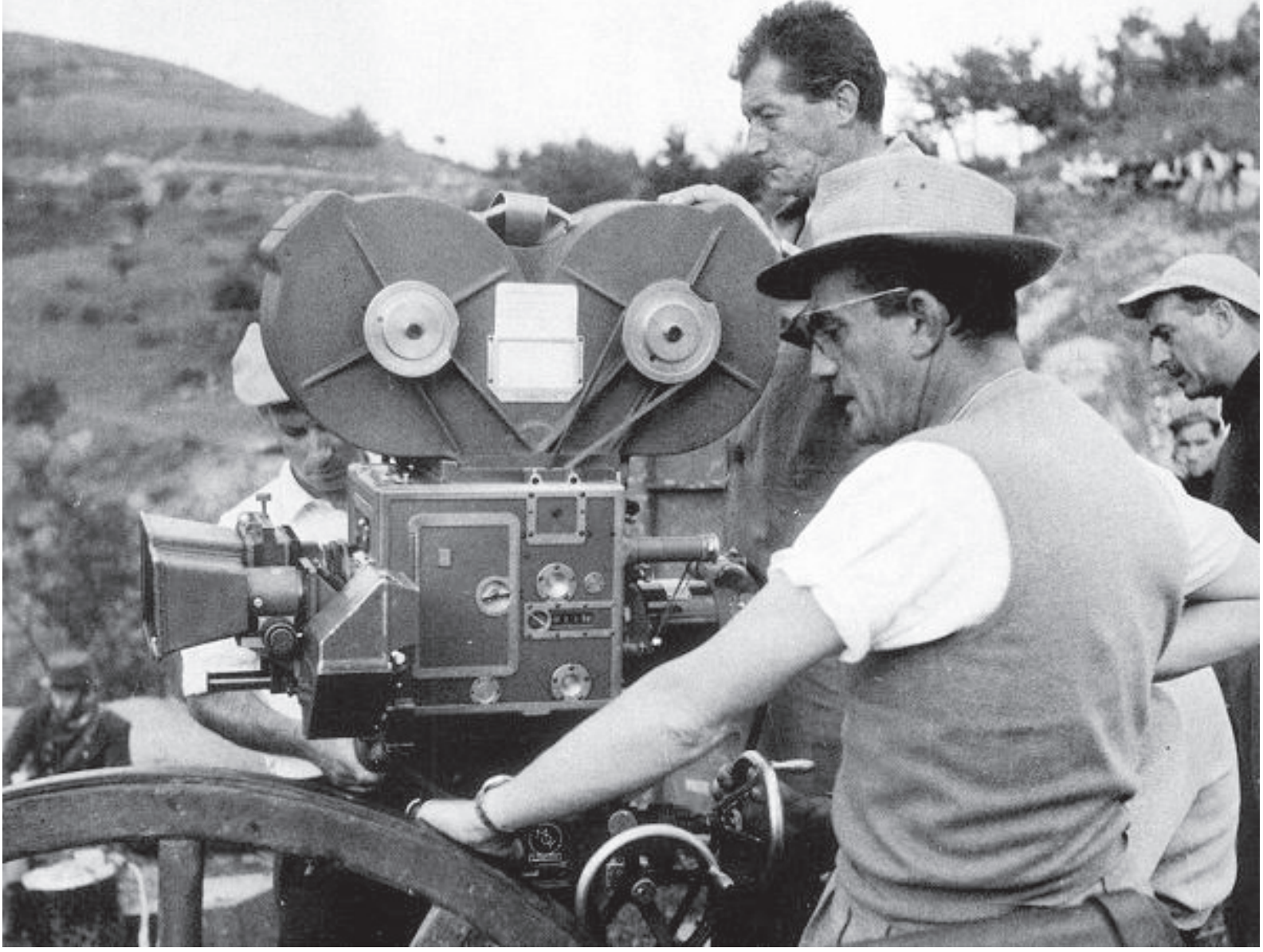
وقد لا تكون الأحداث بالضرورة علامات على شيء ما، فالحقيقة التي يجب أن نقتنع بها تحمل وزنها الخاص، وتفردها الكامل، وهذا الالتباس هو ما يميز الوقائع، لذلك إن لم يكن لك عينان لترى، فإنك حر تماما في أن تنسب ما يجري إلى المصادفة وسوء الحظ.

والأمر ذاته ينطبق على شخصيات الفيلم، فالعامل إنسان معزول ومنبوذ بين أعضاء النقابات، يهيم على وجهه في الشارع، أو يضل ويشرد قليلا في ذلك المشهد الذي يفوق الوصف بين الكاثوليك الصحابيين(كويكرز)، حيث إن النقابة لا تتدخل للعثور على دراجته المفقودة، ولكن لتجعل العالم الذي فقد فيه دراجته يدين الإنسان على فقره.

لم يأت الرجل إلى المكتب ليتقدم بشكواه إلى النقابة، ولكن ليعثر على رفاق قادرين على مساعدته في العثور على الدراجة،وهنا ترى مجموعة من العمال أعضاء النقابة الذين يتصرفون تجاه العامل سيء الحظ كجماعة أبوية برجوازية،ولحظه العثر فإنه يجد في النقابة الملصق ذاته المعلق في الكنيسة: "الرفاق الوحيدون هم همك الشخصي".

ولعل هذا التوازي مفيد للغاية في الإشارة إلى صلة بين طرفين متضادين،إن عدم اكتراث النقابة يبدو طبيعيا ومبررا لأن النقابة تسعى من أجل الإنصاف وليس من أجل البر والإحسان،لكن أبوية الكاثوليك "الكويكرز" الثقيلة الوطأة لا تحتمل، إذ أنهم وأعينهم مغمضة عن مأساته الخاصة لا يفعلون شيئا لتغيير العالم الذي تسبب في المأساة.

وفي أحد المشاهد الأكثر توفيقا يقف العامل وابنه تحت مظلة



ويحتشد حولهما جمع متدافع من الإكليريكيين النمساويين، ولا تظهر لدينا هنا أسباب وجيهة لكي نلوم ذلك الحشد على الثرثرة الفارغة التي لا يكفيها الإلمام بالألمانية، لكن من الصعوبة بمكان أن تبتدع مشهدا كهذا يعادي الإكليريكية بتلك الموضوعية،وبوسعي أن أستشهد بعشرين مثالا آخر على أن الأحداث والبشر لا تمثل دعما للأطروحات الاجتماعية، لكن هذه الأطروحات تبزغ كاملة وغير قابلة للجدل لتتقدم إلينا، ليميزها ويشكلها إدراكنا، وليس الفيلم.

من المقاومة والحرب إلى الثورة

يفوز دي سيكا كل مرة من دون أن يكون مضطرا إلى المقامرة،وهذا التكنيك ليس جديدا تماما في الأفلام الإيطالية التي أكدنا من قبل على قيمتها، كما هي الحال في فيلمي "بايزا" و"ألمانيا عام صفر"، إلا أن هذين الفيلمين ارتكزا على مادة من الحرب أو المقاومة،أما سارق الدراجة فكان أول نموذج حاسم في تحويل مثل تلك المواد إلى مجرى آخر مشابه،لقد نقل "دي سيكا"، ومعه تشيزار زافاتيني Zavattini الواقعية الجديدة من المقاومة والحرب إلى الثورة.

السياسي يتوارى خلف الإنساني

وهكذا توارت أطروحات الفيلم خلف حقيقة اجتماعية موضوعية تتحول بدورها إلى الحركة على خلفية أخلاقية ونفسية للدراما تمنح الفيلم شرعيته،ولا شك أن فكرة الصبي في الفيلم ضربة عبقرية لا يدري المرء إن كانت قد ظهرت من النص ذاته أم من خلال عملية الإخراج، إلا أن هذا التساؤل الفارق لم تعد له أهمية كبيرة الآن.

ترى ألم يكن الصبي هو الذي أفسح المجال لتجربة العامل بشكلها ذاك وبعدها المعنوي انطلاقا من رؤية فردية أخلاقية في دراما تمت صياغتها جيدا في الاتجاه الاجتماعي أساسا،ولو أننا حذفنا الصبي من القصة فسوف تبقى كما هي بشكل عام، والدليل أننا لو قمنا بتلخيصها فإنها لن تختلف كثيرا،وفي الواقع فإن مساهمة الصبي تقتصر على المشي طويلا بجوار والده، لكنه يبقى الشاهد الحميم على المأساة وعلى طابعها الخاص،ويبدو كبطانة "جوقه"،فهو ماهر تماما بحيث ألغى عمليا دور الزوجة ليمنح دما ولحما لشخصية الطفل المتميزة فى مأساة الفيلم.

التواطؤ بين الأب وابنه كان بالغ الحساسية، فوصل إلى ما تحت أسس الحياة الأخلاقية، ووضع حدا لإنهائها، إنه الإعجاب الذي يشعر به الطفل تجاه والده، ووعى الأب بذلك مما يعطى المأساة بنائها النهائي، حين ينكشف عار العامل فى شارع مفتوح واقتران ذلك بحقيقة أن ابنه كان شاهدا عليه حينما شعر بميله لسرقة الدراجة، فقد كان الطفل حاضرا فى صمت يُخمِن ما الذي يفكر فيه والده،وقد كان هذا شديد القسوة على الأب، الذي حاول التخلص منه بإرساله لركوب الترام، ويشبه هذا أن تخبر طفلا في شقة ضيقة أن يذهب للانتظار في المطار بالخارج لمدة ساعة – أو وفق ثقافتنا أن يذهب ليلعب مع الأسد،فقط في أفضل أفلام شابلن توجد مواقف للسيطرة التامة على الوعي.

وفي هذا الصدد فإن الإشارة النهائية إلى الطفل الصغير في إعطائه يده إلى والده، يساء تفسيرها، فهي غير ذات قيمة في الفيلم ورؤيتها هنا تقلل من مشاعر الجمهور،لو أن دي سيكا أعطاهم الشعور بالرضا

فهذا سببه أنه جزء منطقي من الدراما،تدخل الدراما من الآن فصاعدا مرحلة خاصة في العلاقة بين الأب والابن، حيث تنضج علاقتهما ويصبح الأب كإله بالنسبة لابنه وتندرج علاقتهما تحت بند الإعجاب.

رمزية إنسانية

الدموع التي ذرفاها بينما هما يسيران جنبا إلي جنب متشابكين الذراعين تدل على يأسهما من فقد الجنة المفقودة أصلا،لكن الابن يعود إلي الأب الذي يسقط من النعيم، ويحبه من الآن فصاعدا ككائن إنساني بعاره وكل شيء فيه،واليدان اللتان انزلقتا على الأب لم تكونا إشارة رمزية للتسامح، ولا تصرفاطفوليا لمواساة الأب،لكنها إشارةإلي بدء تميز العلاقة بين الأب وابنه مما يجعلهما متساويين.

يستغرق الأمر وقتا لتحديد المهام الثانوية المتعددة للولد في الفيلم، سواء في بناء القصة أو في الإخراج المسرحي نفسه، ومهما انتبه المرء على الأقل إلى تغيير النغمة – ومعظمها في المعنى الموسيقى للمصطلح – الذي يكون حضوره مدخلا إلى بؤرة الفيلم،ونحن نهيم على وجوهنا ببطء ذهابا وإيابا بين الطفل الصغير والعامل، فإننا نخرج بعيدا عن التحليق الاجتماعي والاقتصادي ونذهب إلى حياتهما الخاصة، وإدراك الأب فجأة للأهمية النسبية لحظهالعثر، ويخلق هذا واحة درامية كما في مشهد المطعم تكون في صميم القصة،ومع ذلك يكون مخادعا لأن حقيقة هذه السعادة الحميمية على المدى الطويل تعتمد على الدراجة الثمينة، هكذا يعطيها الطفل استحقاقاتها الدرامية بمناسبة ظهورها الذي يخدم لب الموضوع فهي شريكة ومرافقة، وتتحرك في البلد في صدارة المشهد، وواضحة تماما في تزامن خطوات الطفل ونضجه، وقبل اختيار هذا الطفل تحديدا لم يطلب منه دي سيكا أي اختبارات أداء، طلب منه فقط أن يمشي، فقد أراد أن تكون هناك مقابلة بين مشية الرجل والهرولة الصغيرة للطفل، وأن يكون هناك تناغم فى هذا الاختلاف بينهما،وكان هذا مهما لفهم الفيلم ككل.

ظواهر النص

وليس من المبالغة أن نقول إن فيلم «سارق الدراجة» هو قصة الأب وابنه خلال سيرهما في شوارع روما، سواء سير الطفل إلي الأمام والخلف وجنبا إلي جنب أو حتى عندما يعبث بوجهه، أو يتباطأ خلف والده، يصبح ذلك إشارة إلي أن ما يقوم به ليس بلا معنى، ولكن على العكس هذه هي ظواهر النص.

غياب الممثلين المحترفين

من الصعب بعد نجاح هذا الثنائي، العامل وابنه، أن تتخيل دي سيكا مضطرا إلي اللجوء إلي الجهات المنوط بها إعداد الممثلين، فغياب الممثلين المحترفين ليس شيئا جديدا عليه، لكن هنا في سارق الدراجة يذهب لأبعد من أفلامه السابقة، **ومن الآن فصاعدا ً بد أن التألق السينمائي للممثلين لا ينبع من المهارة أو الحظ أو من المزيج السعيد للموضوع والتوقيت والناس**،من المحتمل أن يكون من الأهمية أن يتعلق الموضوع بالعنصر العرقي، فمن المعروف أن الإيطاليين مثلهم مثل الروس شعب مسرحية بطبيعتها، ففي إيطاليا تجد أن أي طفل صغير يكون على قدم المساواة مع جاكي كوجانJackieCoogan الممثل الأمريكى الذى جعل الولايات المتحدة تصدر قانونا لحماية أموال الممثلين الأطفال من الأوصياء عليهم عرف باسم «قانون كوجان»،فالحياة فى إيطاليا كوميديا مستمرة،ومع ذلك يبدو لي أنه من غير المرجح لهذه المواهب التمثيلية أن تشارك على قدم المساواة في (ميلانو) أو (نيوبوليتان) أو(فلاحي بو- po) أو الصيادين في صقلية.

هناك اختلاف جذري بين التناقضات في لغتهم التاريخية وظروفهم الاقتصادية والاجتماعية، وهذا سيكون كافيا للتشكيك

في موضوعات بعضهم البعض التي تتعلق بالقدرات التمثيلية الطبيعية للإيطاليين، لمجرد إثبات التساوي العرقي،ومن غير المقنع أن أفلام مختلفة مثل « بايزا»،و« سارق الدراجة»، وحتى «أربع خطوات إلى السحاب» يمكن أن تشارك الأعمال العادية، تلك التي تعتمد على مستوى تمثيلي عال،ويمكن للمرء أن يتصور أن أهل المدن الإيطالية لديهم ملكة خاصة في عفوية التمثيل المسرحي، لكن الفلاحين في CielosullaFalude من المؤكد أنهم من أهل الكهف بجانب الفلاحين في أفلام Farrebique وفقط باستدعاء أفلام 1989 : 1909) GeorgesRouquier) فى صلتها بأفلام اجوستو جينيهAugustoGenina أحد المخرجين الرواد فى السينما الإيطالية (1892 : 1957) يكون ذلك كافيا على الاقل فى هذا الصدد لإحالة تجربة المخرج الفرنسى إلى مستوى الجهد الملموس،فنصف الحوار فى فيلم Farrebique يقال فى الكواليس لأن المخرج لن يستطيع أن يجعل الفلاحين لا يضحكون فى الحوار مهما كان طويلا.

سينما بلا ممثلين محترفين

فكل من المخرجين اجوستو جينيه،ولوتشينوفيسكونتي مخرج فيلم « الهزات الأرضية» مدا الفلاحين والصيادين بجرعات تعطيهم أدوارا معقدة، وتجعلهم يلقون خطابات مطولة في المشاهد التي تركز فيها الكاميرا على وجوههم، كما في الاستديوهات الأمريكية،وليس من المفهوم القول إن هؤلاء الممثلينالمؤقتينجيدين أو حتى متقنين لأدوارهم، ففي هذه الأفلام نجد أن مفهوم الممثل والأداء والشخصية ليس لها أي معنى،**فبلا شك هي سينما بلا ممثلين، لكن المعنى الأصلي لهذه الصيغة أصبح الآن عتيقا، يجب أن نتحدث اليوم عن سينما بلا تمثيل، عن السينما التي لا نسأل فيها طويلا هل أعطى الممثل أداء جيدا أم لا، فمنذ الآن سيصبح الممثل والشخصية التي يجسدها شخصا واحدا تماما.**

ممثلون فوق العادة

لم نشرد بعيدا عما بدا في فيلم «سارق الدراجة» فقد اقتنصدي سيكا فريقه في مدى زمني طويل، اختاره بعناية وبمواصفات محددة؛ نُبل طبيعي، وطلة صافية، وقدرة على تحمل عامة الناس، وتردد لشهور في المفاضلة بين شخص وآخر، وقام بمئات الاختبارات ليقرر في النهاية بوميض حدسه وبلا أي معجزات الاستقرار على هذين البطلين لفيلمه،ليس تفوق هذا العامل وابنه هو ضمانة جودة أدائهما، لكن كل المخطط الجمالي الذي يتم تركيبهما داخله، وعندما كان دي سيكا يبحث عن منتج ليمول فيلمه وجد أخيرا واحدا، لكنه اشترط أن يلعب « كاري جرانت» دور العامل، ومشكلة هذه الشروط أنها سخيفة بالفعل، فكاري جرانت يلعب هذه النوعيات من الأدوار جيدا، لكن من الواضح أن المسألة هنا ليست أن يلعب ممثلا دورا يجيد أداؤه، لكن في الابتعاد عن السائد في فعل أي شيء، فالعامل يجب أن يكون متقنا لدوره ومجهولا وموضوعيا مثل دراجته.

هذا المفهوم للممثل لا تقل قدرته التمثيلية عن الآخرين،لكن الأداء الطبيعي لهذا العامل سينطوي على العديد من العوامل المرتبطة بجسده وعقله وقدرته على اختيار الاتجاه مثل أي ممثل محترف،وحتى الآن نجد الأفلام التي صنعت كليا أو جزئيا من دون ممثلين مثل فيلم «عواصف ثلجية على المكسيك- Thunder OverMexico» للمخرج «Sergei M. Eisenstein» وفيلم «الأم Mother»، التي يبدو أنها تنجح برغم كونها خارج المألوف، أو تقتصر على نوع محدد، حيث لا يوجد شيء في الجهة الأخرى إلا صوت العقل والحكمة لمنع دي سيكا من صنع خمسين فيلما مثل « سارق الدراجة» .

من الآن نحن نعلم أن غياب الممثلين المحترفين لن يحدد اختيار الموضوع، فالفيلم بلا أسماء في النهاية ويؤسس جمالياته الخاصة بل ويوجدها، وهذا يعني أن سينما المستقبل لن تستخدم الممثلين طويلا، دي سيكا الذي يعد واحدا من أفضل الممثلين في العالم، سيكون هو أول الذين يستنكرون ذلك،ما يعني أن بعض المواد المندرجة في نمط معين لن يكون من الممكن تقديمها لفترة طويلة بواسطة الممثلين المحترفين، وهذا هو ما تفترضه السينما الإيطالية وظروف العمل بها مثلما تفترض الأوضاع الحقيقية،وهذا هو التحول الذي ميز المرحلة

الدقيقة في نمو الواقعية الإيطالية.

إعداد وتخطيط يتيح ارتجاليات اللحظة الأخيرة

ومع اختفاء مفهوم الممثل والانتقال إلى عمل أفلام تبدو طبيعية، وتشبه الحياة نفسها اختفت القاعدة، وأصبح الأمر يتعلق بمحاولة أن نفهم بعضنا البعض، واستغرق دي سيكا وقتا طويلا في الإعداد والتخطيط؛ لأن يصبح كل شيء وكأنه في استوديو إنتاج ضخم، وهو ما أتاح في واقع الأمر ارتجاليات اللحظة الأخيرة، لكني لا أستطيع تذكر لقطة منفردة يتولد تأثيرها الدرامي منطلقا من النص الذي يبدو محايدا كما في أفلام شابلن،نجد نفس الشيء في ترقيم وعنونة المشاهد لا يكون ملحوظا مما يفرق «سارق الدراجة» عن أي فيلم عادي، لكن اختيارهم صنع برؤية تزيد من طرافة الحدث إلى أقصى حد مع الاحتفاظ بمؤشر كسر الأسلوب إلي أدنى حد.

هذه الموضوعية تختلف عن فيلم « بايزا» لروسلليني، لكنها تنتمي لنفس المدرسة الجمالية، ويستطيع المرء أن ينقدها على نفس الأرضية التي ينتقد بها رومانسية أعمال الكاتبالفرنسي»مارتن دى جارد Martin du Grad»، التي تميل مباشرة في اتجاه أكثر الأنواع حيادية وشفافية.

إتقان مبهر

يعد اختفاء الممثل نتيجة لأسلوب تجاوز الأداء، ويشبه ذلك اختفاء المشهد المسرحي كنتيجة لثمرة تطور النقاش في أسلوب السرد، فإذا كان الحدث كافيا بحد ذاته، مع عدم الاتجاه إلي إضفاء أضواء زائدة عليه من خلال زوايا التصوير وتعمد اختيار أوضاع معينة للكاميرا، فإن هذا يصل بالعمل إلي مرحلة الاتقان المبهر الذي يجعل الأمر يبدو وكأن الفن يمكن أن يزيل القناع عن الطبيعة (العالم الواقعي) التي يشبهها في النهاية، وهذا هو السبب في أن الانطباع الذي يقدمه لنا «سارق الدراجة» لا يغفل هذه الحقيقة.

اختفاء القصة

لو أن هذه الطبيعة الفائقة والإحساس بأحداث الفيلم ترتبط عشوائيا بمرور الزمن، فان هذا يحدث برغم النظام غير المرئي

للجماليات، وبالتأكيد فإن التصور المسبق للسيناريو يتيح حدوث ذلك الاختفاء للممثل والاختفاء للإخراج المسرحي بلا جدال، لكن الأساس المبدئي لسارق الدراجة هو اختفاء القصة.

هذا المصطلح يبدو غامضا، فأنا أعرف بالطبع أن هناك قصة، لكن من منظور مختلف عن التي نراها عادة على الشاشة، وهذا كان السبب في أن دي سيكا لا يستطيع العثور على منتج يدعمه،وحينما سأل «روجر لينهاردت» في بيانه النقدي الأشبه بالنبوءة منذ سنوات عما إن كانت السينما عرضا مسرحيا، والتي عارض من خلالها السينما الدرامية التي تقدم القصة المبنية بطريقة تشبه هيكلا من السرد السينمائي.

تأتي الاستعارات السابقة من المسرح كينابيع خفية لتخيل الحبكة على أنها أعدت خصيصا للشاشة، ويتطابق هذا في جوهره مع الحدث أو المسرح الكلاسيكي،ولذلك يمكنك أن تشاهد الفيلم كلعبة، لكن من ناحية أخرى فإنه بسبب هذه الواقعية، والمعالجة المتكافئة لكل من الإنسان وطبيعة السينما المتعلقة به مما يجعل جماليات القصة تنطق وتتجلى.

وبدون التوغل في نظرية القصة فإن الموضوع القابل للنقاش هو القول إن الشكل السردي للقصة، أو الذي تستمد منه، يختلف إلي حد كبير عن المسرح في إعطاء الأولوية للأحدث أكثر من الأداء، وللتتابع أكثر من البحث في الأسباب، وللعقل أكثر من الإرادة،وحينئذ يكون التزامن الذي يخص المسرح منتميا جزئيا إلى القصة.

السينما إبداع هجين

وهذا التعريف الخام، الواضح، صحيح إلي حد أنه يميز الخطوتين المختلفتين للعقل والتفكير، وتحديدا للقارئ والمشاهد، فإن المؤلف الفرنسي»مارسيل بروست»([1]) من الممكن أن يفقدنا كما في روايته «الزمن المفقود»،لكن الكاتب المسرحي يفشل في مهمته إذا لم يلفت كل رد فعل انتباهنا إلي الرد الذي يعقبه، وهذا هو السبب في أن القصة قد تسقط ثم تنهض مرة أخرى، أما المسرحية فلا يمكن تقطيعها إلي أجزاء، فالوحدة الكلية للعرض هي أساسه الذى يقوم عليه،وذلك إلي الحد الذي تستطيع معه إدراك المتطلبات النفسية للعرض المسرحي،لكن السينما لا تستطيع الهروب بوضوح من القوانين النفسية للعرض المسرحي،لكن أيضا لديها في بنائها كل منابع القصة ولهذا السبب فإن السينما بلا شك هي إبداع هجين بطبيعته يضم عدة فنون، فهى تزيل التناقضات والحدود وتتقدم باتجاه الاهتمام بالقصة كلما أمكن.

السينما بين المسرح والرواية

ولأننا لسنا ضد «أفلمة» المسرح، فإننا مع تطوير الشاشة ببعض الإمكانيات المسرحية لإعطائها البعد الآني للمسرح، فهذا يرفع من قيمة العمل على الشاشة، ويعطى للحضور المادي للممثل بعدا واقعيا،وبالعكس فإن الرواية تحتاج على الأقل من الناحية المثالية إلي عدم الاستسلام للسينما،ربما يظن أحدهم أن الفيلم المأخوذ عن القصة الجيدة من حيث شكلها المكتوبة به يكون ضعيفا، ومؤقت الطابع، لكن بإيجاز يمكن أن نقول: كم مرة يمكن أن نجد فيها الظرف الآنى في المشهد السينمائي؟ من المستحيل التغاضي عن أن متطلبات المشاهدة المسرحية مطلوبة على الشاشة، ويبقى أن نقرر كيفية التوفيق بين المتناقضات.

السينما الإيطالية اليوم هي الأولى في كل مكان في العالم، التي لديها ما يكفى من الشجاعة لتطرح جانبا حتميات المشاهدة، فأفلام مثل CielosullaFalude و TerraTremLa هى أفلام بلا أداء، ويتكشف هذا إلي حد ما فى أسلوب الرواية الملحمية التي لا تتنازل عن صنع التوتر الدرامي،حيث تحدث الأشياء في ساعة محددة وواحدة تلو الأخرى، ويحمل كل منها نفس الوزن المتساوي،وإذا فشل بعضها في تلبية المعنى فإن هذا يكون فقط في التذكير بالأحداث الماضية.

قوة الوحدة الدرامية

نحن أحرار في استخدام لى من : «لذلك» و» ثم» أى استنتاجاتنا لما سيسفر عنه الحدث وما سيليه من احداث،وخاصة كما فى فيلم (الأرض تهتز - TerraTremLa) الذى فشل تجاريا بشكل منقطع النظير جعله غير معروف . وهذه هي ميزة دي سيكا DeSica وزفاتينى Zavattini فى بنائهما المحكم لفيلم سارق الدراجة داخل قالب مأساوي، فلا يوجد إطار واحد لا يهتم بقوة الوحدة الدرامية، ولا يوجد مشهد غير مستغرق في التشويق الذي أصبح كمهمة درامية مستمرة طوال الفيلم.

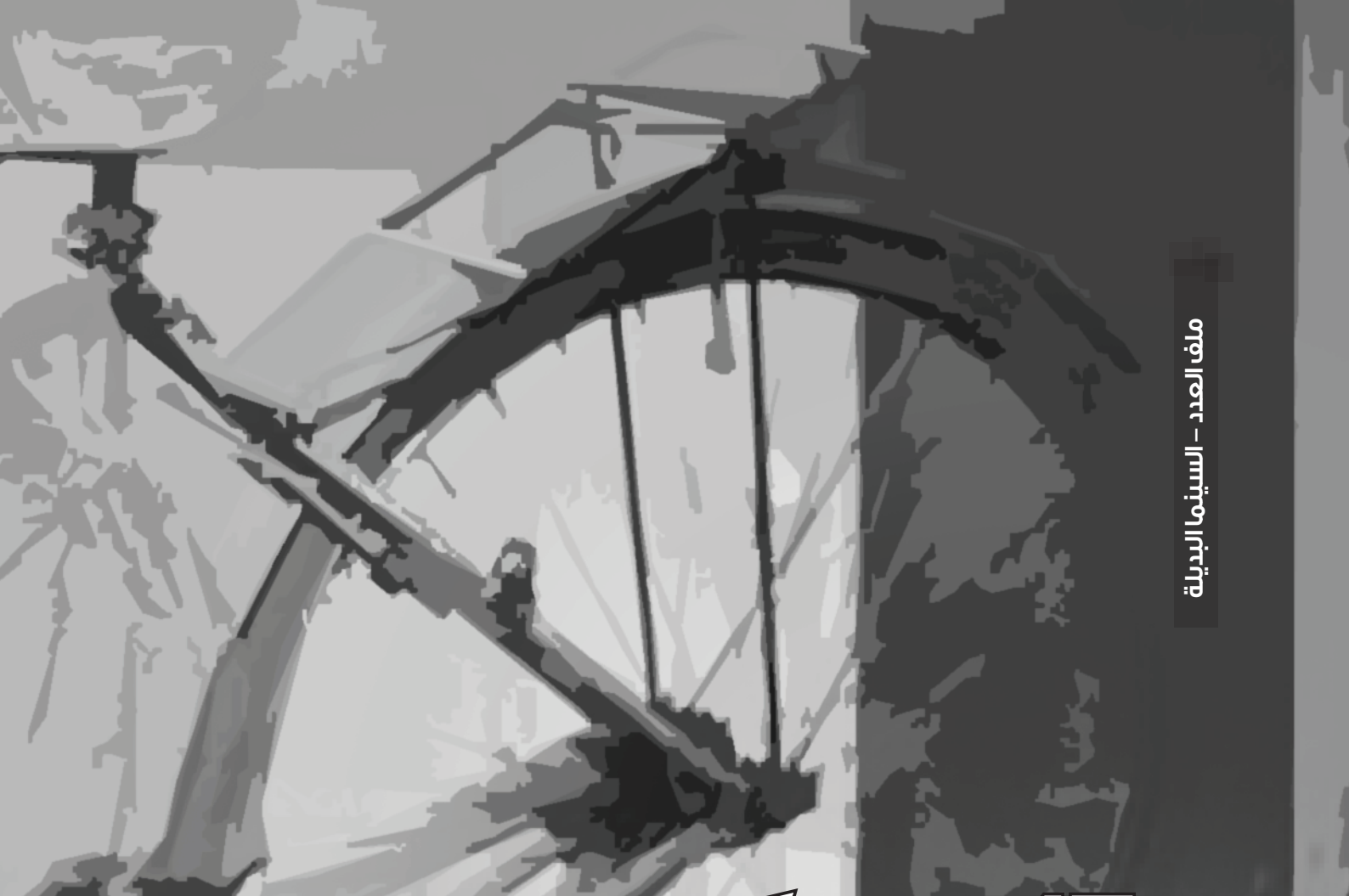
يتكشف الفيلم على مستوى الحدث: الأمطار، الاكليركيين، والكاثوليك الكويكرز، والمطعم، فكل هذه الأشياء تبدو قابلة للتبديل،ولا يبدو أن أحدا يرتبها في مشاهد مثيرة ودرامية، فالمشهد في الجزء الذي به اللصوص كان متميزا، ونحن لسنا متأكدين أن الرجل الذي يطارده العامل هو فعلا سارق الدراجة، ولن نعرف أبدا إذا ما كان المصاب بالصرع يتظاهر بذلك أم أنه حقيقي،وعلى مستوي الأداء فإن هذه الحادثة ستكون بلا مغزى ما لم تكن القصة التي تأتي في سياقها لها نفس الأهمية، فهي تُقيَم على أنها حقيقية تعطي المعنى الدرامي للموضوع.

وتسهم الحقيقة في جوانبها المشار إليها وبالتوازي الذي يشبه الأداء قليلا في التوتر أكثر من تجميع الأحداث..نعم هو مشهد من سارق الدراجة، لكن لا يعتمد على عمليات حسابية للدراما، فالحدث غير موجود من قبل كشيء جوهري، فهو لا يأتى من الوجود المسبق للسرد، لكنه هنا جزء لا يتجزأ من الواقع.

إن إنجاز دي سيكا الأكبر الذي يبتعد عنه الآخرون هو اقترابه من درجات متنوعة من النجاح والفشل، ونجاحه في اكتشاف أن الجدل السينمائي قادرعلى تجاوز التناقض بين الأداء في المشهد وبين الحدث، ولهذا السبب فإن «سارق الدراجة» يعدواحدا من الأمثلة الأولى للسينما النقية (الخالصة)، فلا مزيد من الممثلين ولا قصة ولا مجموعات عمل، مما يجعلنا نقول إن الوهم الجمالي المثالي للواقع يعني أنه لا يوجد المزيد من السينما.

أندريه بازان - (باريس1958)

١) مارسيل بروست: روائي فرنسي) ١٨٧١- ١٩٢٢)، عاش في أواخر القرن ١٩ وأوائل القرن ٢٠ في باريس، من أبرز أعماله رواية البحث عن الزمن المفقود.



15 فيلمًا لا بد من مشاهدتها من أفلام الواقعية الإيطالية الجديدة

إعداد: إكينجوكسوي Ekin Can Göksoy
ترجمة: محمد عبد النبي

"كل شخص يستطيع أن يؤدي دورًا واحدًا أداءً مثاليًا: شخصيته هو" –فيتوريو دي سيكا

في إيطاليا، لطالما جمعت علاقةٌ غريبة بين الفاشية والسينما. بعد ملايين من الضحايا، وسنوات الحرب والعنف؛ لم تخلّف الفاشية وراءها إلّا شيئين إيجابيين فقط: مهرجان فينسيا السينمائي، ومدينة السينما Cinecitta)). تركت الفاشية، كنتيجة للحرب العالمية الثانية، آلاف المشردين في إيطاليا؛ وبالطبع كان صنّاع الأفلام بلا استوديوهات. أما (مدينة السينما) الاستوديو الإيطالي العظيم، التي أسسها بينيتوموسوليني Benito Mussolini في عام 1937، فقد تعرّضت لأضرار كبيرة في أثناء المعارك والقصف. دفع هذا المخرجين إلى التوجّه إلى الشوارع، لاستكشاف حركة الحياة.

برغم أن مصطلح الواقعية الجديدة قد سكّه رسّامون بريطانيون، فقد اشتهر المفهوم على أيدي المخرجين وكتاب السيناريو الإيطاليين، ممن رسموا وجهًا جديدًا تمامًا لصناعة السينما ليس فقط للسينما الإيطالية وحدها بل أيضًا في تاريخ السينما بكامله. إن الواقعية الإيطالية الجديدة، أو النيوريالزمو Neorealismo باللغة الإيطالية، صارت حقيقة ملموسة على أيد جيل شاب لامع من الفنانين ممن لم يكن بوسعهم إدراك أحلامهم تحت حكم موسوليني Mussolini وفي زمن الحرب.

من المذاهب الإنسانية إلى الشيوعية، ومن الليبرالية إلى الاشتراكية، راح هذا الجيل الجديد ينقّب باحثًا عن طرق جديدة ليحكي حكاية

على غرار الموجة الجديدة في فرنسا والتي تأثرت بدرجةٍ كبيرة بالواقعية الجديدة، تجمعتْ حركة الواقعية الجديدة حول حلقة من نقّاد مجلة باسم سينما. حتى في ظل سيطرة النظام الفاشي، بدأ النقاد ذوو الميول اليسارية في هجاء الأفلام الشهيرة لتلك الحقبة والتي عرفت أيضًا باسم أفلام التليفونات البيضاء – فالهواتف البيضاء كانت تستخدم كإشارة على أبناء طبقة البرجوازية – وهي الأفلام الوحيدة التي كان مسموحًا بها آنذاك في إيطاليا.

بعد أن وضعت الحرب أوزارها، نهض هؤلاء المنظرون والنقاد والكتاب وشمّروا عن سواعدهم لكي يخلقوا مقاربةً جديدة لسينما تعرضُ ما يجري في الشوراع، وتكشف المخفي والمسكوت عنه. استخدموا ممثلين غير محترفين، ورأوا أن أفضل أداء تمثيلي ممكن يُعطى حين يقوم المرء بأداء شخصيته الحقيقية. استخدموا الأطلال والمدن المهدمة كاستوديوهات لهم. أرادوا إظهار أوروبا مُحطمة الأخلاق من خلال صورة المباني والشوارع التي نال منها الدمار.

ما كان مخفيًا في الحياة الحقيقية لحقبة نظام موسوليني أميط عنه اللثام في أفلام الواقعية الجديدة. أنشطة الحياة اليومية، الألم، العناء، الكفاح، الفقر، وبهجة الحياة، والطبقات الأدنى، كلها انعكست على الشاشة الفضية وحاول مشاهدو الأفلام أن يلتقطوا لحظاتٍ من الحياة التي كانوا يعيشونها.

كانت الواقعية الإيطالية الجديدة جذوة نار قصيرة الأمد ولكنّها خلّاقة. بعد أن تم تجاوز الدمار الاجتماعي الذي حلّ بالبلد بسبب الفاشية، تحوّلت السينما الإيطالية من الموضوعات الاجتماعية للواقعية الجديدة إلى موضوعات ذات طبيعية وجودية وتركّز على الإنسان كفرد. أخذ هذا التحوّل يمضي قدمًا نحو الصدارة وفي الحين ذاته يواجه مقاومة من أعضاء مختلفين في حركة الواقعية الجديدة.

كبرَ أغلب المخرجين المهمين لتلك الحقبة ونضجوا بداخل الحركة ومن خلالها؛ غير أنهم أبحروا مبتعدين عنها لاستكشاف دروبهم الخاصة وليصبحوا أهم المخرجين في تاريخ السينما. مخرجون مثل فيلليني Fellini وأنطونيوني Antonioni قد صاروا رائدين لاتجاهٍ فريد وشخصي بدرجةٍ أعلى؛ ومع ذلك فقد واصل كلٌّ من فيسكونتي Visconti وبازوليني Pasolini بحثهما للكشف عن المنظومات الاجتماعية من وجهة نظر تتسم بالأصالة والخصوصية.

إيطاليا ما بعد الحرب (بل وأوروبا حتى)، لكي يصوغ قصة من خلال ميزانية منخفضة، ولكي يقبضوا على روح العصر بين أيديهم.

تألّف جيل الواقعيين الجدد من كتّاب ومخرجين ومنتجين بمن فيهم روبرتو روسيليني Roberto Rosselini، ولوتشينو فيسكونتي Luchino Visconti، وفيتوريو دي سيكا Vittorio DeSica، ومايكل آنجلو أنطونيوني Michelangelo Antonioni، وبيير باولو بازوليني Pier Paolo Pasolini، وجوسيبي دي سانتيس Giuseppe de Santis، وفيدريكو فيلليني Federico Fellini The، وسيزار زافاتيني CesareZavattini، وسوسو شيشي داميكو SusoCecchi d'Amico، إلخ ...

15. أهالي وادي بو
People of the Po Valley
(1947 – 1943)

يُعدُ هذا العمل القصير المبكّر للمخرج الإيطالي العظيم مايكل آنجلو أنطونيوني Michelangelo Antonioni عملاً وثائقيًا في حقيقة الأمر؛ يرسم صورة لحياة عائلة من صيادي السمك تعيش في وادي بو. ونظرًا لمشابهته لتيار سينما الواقع cinema vérité ولاختياره موضوعه لأناس بسطاء يؤدون أعمالهم اليومية وهو ما لم يكن مألوفًا أن يوليه روّاد السينما العاديون أية أهمية – وفي هذا الوقت المبكر – يعد مثالاً على الواقعية الجديدة. تم تصوير هذا الفيلم في 1943، غير أنه لم يظهر للجمهور إلا بعد انتهاء الحرب، في عام 1947.

14. معجزة في ميلانو
Miracle in Milan (1951)

تروي هذه الحكاية بأسلوب الواقعية الجديدة قصة صبي وجدته العجوز في غيط كرنب، وبعد أن تموت العجوز يصير الولد رجلاً، ويوهب يمامة سحرية من أجل تحقيق أمنيات الفقراء الذين يعيش معهم. يصبح توتو، الشخصية الرئيسية، نموذجًا أشبه بالمسيح لأحياء الفقراء الرثة في ميلانو. وبرغم من أن الملائكة سلبت توتو قدراته الخارقة، فإن اليمامة ترفض أن تتركه وقد رأت قدر ما على الأرض من جورٍ وكيف يسعى توتو مخلصًا لتحقيق العدل.

نال معجزة في ميلانو تقديرًا عالميًا وفاز بالجائزة الكبرى لمهرجان كان السينمائي في عام 1951. وفيه يسعى المخرج والكاتب دي سيكا De Sica بالتعاون مع المؤلف المشارك زافاتيني Zavattini للتوليف ما بين حكايات الأطفال وحقائق الواقع في إيطاليا مطلع الخمسينيات. حقق الفيلم نجاحًا هائلاً حتى أنه عُرض في كل من الولايات المتحدة الأمريكية والمملكة المتحدة ونال عدة جوائز من بينها جائزة البافتا BAFTAs.

13. سترومبولي.. Stromboli (1950)

هذه الدراما هي التعاون الأول بين المخرج روبرتو روسيلليني Roberto Rosselini وبين الممثلة التي ستكون زوجته فيما بعد إنجريد برجمان Ingrid Bergman. وفي الفيلم، يحاول روسيلليني أن يروي قصة رجل وامرأة يواجهان المجتمع في أجواء جزيرة سترومبولي البركانية حيث يعيش الناس على صيد السمك. الشخصية التي تؤديها إنجريد برجمان هي مهاجرة ليتوانية تجد نفسها أسيرة في معسكر اعتقال؛ وتختار السبيل الوحيد للخلاص: وهو الزواج من رجلٍ تجهله تمامًا.

في فيلمه هذا، يختار روسيلليني أن يُظهر حياة سكان الجزيرة بالرغم من أن الأداء الهوليودي الكلاسيكي لبرجمان يحاول أن يختلس الانتباه. بينما يتابع مأساة امرأة وحيدة ونزاعاتها مع أهل الجزيرة؛ يجعلنا روسيلليني نتأمل كيف يكون العيش مهددًا في جزيرة ذات بركان وكيف يؤثر العيش من صيد السمك على مجموعة الناس وعلاقاتهم بالغرباء. يستعين روسيلليني بسكّان الجزيرة الحقيقيين كطاقم تمثيل في الفيلم ويجعله أقرب ما يكون إلى دراما وثائقية، ويرسم صورة حياة الصيد وإخلاء الجزيرة بعد أن يثور بركانها حقيقةً.

12. الأرز المر Bitter Rice (1949)

لعب رائع بمعاني المفردات في اللغة الإيطالية، في عنوان فيلم عظيم لأحد مخرجي الواقعية الجديدة الذي لم ينل التقدير الذي يستحقه... وهو جوسيبي دي سانتيتس Giuseppe de Santis. عنوان فيلمه الأرز المر، وبالإيطالية RisoAmaro، يقوم على تورية، حيث تعني كلمة riso كلًا من الأرز والضحك أيضًا... [فيجوز أن يكون عنوان الفيلم أيضًا الضحك المر]. ففي خلفية الفيلم، يحكي عن زارعي الأرز في الجزء الجنوبي من إيطاليا، ويتتبع حكاية لصين يحاولان الفرار من الشرطة، أحدهما هو الممثل الشاب والأروع فيتوريوجاسمان Vittorio Gassman.

محيط الفيلم هو إيطاليا ما بعد الحرب، وتتبع كاميرا دي سانتيس في براعة ووضوح الحياة الريفية بعد تحويلها لمجتمعات صناعية حديثًا في الجنوب الإيطالي. في هذا الفيلم بديع التصوير، يصوّر دي سانتيس لصّين، رجلًا وامرأة، وحياتهما "المهنية" المهلهلة والخيارات التي عليهما أن يقوما بها عند لقائهما بسيدة فقيرة من زارعي الأرز، مثل غالبيتهم. إن فيلم دي سانتيس أقرب إلى مرثية لنساء إيطاليا في زمن ما بعد الحرب.

11. ماسح الأحذية
Shoeshine (1946)

برغم أن دي سيكا DeSica كان اشتراكيًا راسخًا، فلم يختر قط أن يستعرض الصراع الطبقي، أو عمّال المصانع ومزارعي الحقول. بدلًا من ذلك وجّه كاميرته نحو أحياء المعدمين المكدسة وأولئك الذين يحيون خارج الطبقات كليةً، ممن لا شيء لديهم ليكسبوه أو يخسروه. في هذا الفيلم أيضًا يُرينا دي سيكا صبيين من ماسحي الأحذية كل حلمهما أن يمتلكا حصانًا. وبما أنهما جزء من المجتمع الإيطالي في فترة ما بعد الحرب، حيث الهيمنة للاحتيال والخداع والسرقة، فإن هذين الصبيين من الجيل الضائع، وفي حالة من البطالة والفقر، يقعان في مشكلات عديدة بعد تورطهما في أعمال غير قانونية من أجل حلمهما باقتناء حصان.

ينبئنا الإخراج الهادئ لدي سيكا عن سقوط الطفولة في إيطاليا، مجسدة في الحكاية المريرة لولدين من ماسحي الأحذية. الطفلان اللذان يمتلكان أحلامًا أكبر من الحياة، ويسقطان في الشبكة الإجرامية المهيمنة على روما الحافلة بالفوضى عام 1945. إلى جانب شبكات الجريمة ومَن يُرغمون على الانضمام إليها، يظهر لنا دي سيكا أيضًا نظام السجون وظروف الاحتجاز في إيطاليا. يضعُ دي سيكا مسافةً بين المُشاهد والصبيين؛ ورغم ذلك يبقى عدم التعاطف معهما ضربًا من المستحيل. في النهاية، يكون مفهوم أن دي سيكا ينذرنا بالمصير المشئوم الذي ينتظر الصبيين، وربما مستقبل أوروبا كلها.

10. بيزان
Paisan (1946)

روبرتو روسيليني، Roberto Rosselini، هو الشخصية البارزة في حركة الواقعية الجديدة، وأشهر أعماله هي ثلاثية ما بعد الحرب، وتُعرف أيضًا بثلاثية الواقعية الجديدة. بيزان هو الحلقة الثانية لهذه الثلاثية، ويتكوّن في الحقيقة من ست قصص قصيرة مختلفة تدور في الحملة الإيطالية من جنود الحلفاء خلال الحرب. تحكي قصة الإيطاليين العاديين تحت الحرب، وكذلك الثوّار الإيطاليون، والجنود الألمان والبريطانيون والأمريكيون. يتمثل الصدام الثقافي في الفيلم بين العالم الأنجلو ساكسوني وأوروبا في صورة الحواجز اللغوية

رغم أنها حكاية خيالية، فإن بيزان يعرضُ حقيقة وواقع نهاية الحرب، بعد انتهائها بعام واحد فقط، حينما كانت ذكرى الحرب ما زالت تتلكأ عبر شوارع إيطاليًا. لذلك، فإن كاميرا روسيلليني تعمل كأنها عين أحد السكّان على نحو ما، وقد وجهها نحو واقع الحرب في إيطاليا، إنها تفتش عمّا وراء المرئي للعين بالمشاهدة المباشرة. إنها "توليفة" صادمة وربما أحد أصدق الأعمال الدرامية عن الحرب على الإطلاق.

9. فيتيلوني .. I Vitelloni (1953)

على وجه العموم، لا يُعد فيلليني Fellini جزءًا من حركة الواقعية الجديدة، ربما ليس كمخرج، ولكنه عمل ككاتب سيناريو في ثلاثة أفلام فقط من هذه القائمة، بما في ذلك فيلمه هذا. لقد نشأ فيلليني وتغذى كمخرج في كواليس الواقعية الجديدة، وهناك صار مخرجًا، وصانع أفلام. ويعتبر فيلمه الطريق La Strada علامة انسلاخه عن الحركة/النوع الفني؛ ومع ذلك فإنه في فيلم فيتيلوني يقترب كثيرًا من أسلوب الواقعية الجديدة، ليس تمامًا ولكن بمعنى ما على الأقل.

يحكي الفيلم قصة خمسة شباب إيطاليين، تركت الحرب وصمتها على طفولتهم. ويدور في إيطاليا حيث استقرت من جديد الطبقة الوسطى وبدأ الناس ينشغلون بالهموم العادية للحياة، ويتتبع العلاقات والمغامرات العادية لرجال من أبناء طبقة محددة؛ ومع ذلك فإن فيلم فيلليني يقف في مواجهة أفلام التليفونات البيضاء، لأن هؤلاء الرجال ينتمون إلى الطبقة الوسطى التي استعادت رسوخها بعد الحرب، لكنه يسرد حقائق غفل عنها معظم الناس حول الماضي، لنقل منذ 25 عامًا حينذاك. بشكل أساسي، يمد فيلليني الواقعية الجديدة بحيث تنسجم مع التغير الاجتماعي في أرضه الخاصة، وعلى هذا فإن هذا الفيلم يربط بين تدريبه في حركة الواقعية الجديدة وبين ما سنتعرّف عليه فيما بعد بوصفه أسلوبه المتفرد.

8. هَوَس Obsession (1943)

هو اقتباس مبكر لفيسكونتي Visconti لرواية جريمة تُعد تحفة أصلية، بعنوان "ساعي البريد دائمًا ما يدق الجرس مرتين"، لجيمس إم. كين، واعتبر هذا الفيلم عند كثير من نقاد ومؤرخي السينما أول فيلم ينتمي لتيار الواقعية الجديدة. على الرغم من الخلاف حول هذه النقطة، فإن أول فيلم ينتمي للواقعية الجديدة وصُنع في ظل الفاشية، هو مثل ما تلاه من أفلام، يمكنه أن يكون تعريفًا لهذا التيار وهذا النوع (مثل فيلم تايجارنيت Tay Garnett المأخوذ عن الرواية وبعنوانها نفسه عام 1946).

يروي فيلم هَوَس حبكة جريمة قتل لزوج على يد العشيق والزوجة التي يتبين أنها أنثى مُهلكة، ورغم ذلك فإنه يضم مجموعة من اللحظات التي أضافها فيسكونتي، كانت كافية لتصنيف فيلم باعتباره ينتمي إلى الواقعية الجديدة. إن رؤيته الواقعية لأحداث الفيلم تحتوي جميع الشخصيات في تدفقها الطبيعي وتضم كلًا منها لتقدمهم إلى الجمهور كأشخاص حقيقيين.

7. الصرخة
The Cry (1957)

اشتهر المخرج الإيطالي العظيم والرائي الكبير، مايكل آنجلو أنطونيوني، بأفلامه عن الحياة المعاصرة في المدن، والوحدة، وأزمة الهوية، والعلاقات. ومع ذلك، فقد كان أنطونيوني، شأن جميع فناني جيله، شيوعيًا راسخًا في شبابه؛ وهذا الفيلم بالذات فتح الباب أمام طرده من الحزب.

يحكي الصرخة قصة رجل وحيد من الطبقة العاملة تتحطم حياته حينما تقرر حبيبته أن تهجره. في صراعه مع هذه الحقيقة، يهيم ألدو من هنا إلى هناك، لا لشيءٍ إلّا ليواجه الألم المتناثر في كل موضع. بائعة هوى، حبيبة سابقة، عجائز محبطون، أثرياء قساة القلوب، والحياة التي تنتظر ابنته الصغيرة، كل ذلك يصيبه بالإحباط ويقوده إلى الاضطراب والارتباك.

حينما يعود إلى بلدته التي نشأ فيها، يراها وهي على وشك أن تهدم تمامًا من أجل بناء مصنع للطائرات. إن حياته، شأنها شأن الحياة الريفية الإيطالية، تتجه نحو نهايتها. ومع نهاية الفيلم المثيرة للجدل، يعد هذا العمل مثالًا مهمًا على الاتجاه المتأخر في الواقعية الجديدة وإشارة إلى التغير الذي سيطرأ على أعمال أنطونيوني فيما بعد.

6. روما الساعة 11 .. Rome 11:00 (1952)

يُعد الفيلم الثاني لدي سانتيس De Santis في هذه القائمة، عن حق، ابن عم بعيد للفيلم الأمريكي "إنهم يقتلون الجياد، أليس كذلك؟". الفيلم الذي تم تصويره في الخمسينيات مقتبس عن قصة حقيقية، يروي أحداثا مأساوية جرت قبل وأثناء وبعد حادثة على سلّم. مئات السيدات من مختلف الطبقات والأحياء السكنية وأنماط المعيشة والخبرات، يتجمعن في أحد المكاتب للتقدّم لشغل وظيفة سكرتيرة. تتجاذب النساء أطراف الحديث المعتاد حول هذا وذاك حتى ينهضن جميعهن للشجار بسبب مشكلة الطابور، ثم يتبدل كل شيء بعد أن تتحطم السلالم التي كن ينتظرن عليها وتنهار أرضًا.

فيلم روما الساعة 11، مثل فيلمه الآخر في هذه القائمة، وهو من إخراج جوسيبي دي سانتيس، يركّز أساسًا على النساء. تصوّر القصة الأوقات العصيبة إذ تحاول إيطاليا النهوض على قدميها اقتصاديًا وكيف يتفاعل الناس مع بعضهم البعض في وجه الفقر. يأخذ الفيلم طابعًا شرسًا أكثر فأكثر حين تبدأ النساء في الشجار وفيما بعد، حينما ترى أن الحادثة ليست أسوأ ما يمكن أن يحدث: إنه استقصاء حول الإنسان ككائن اجتماعي.

5. ألمانيا سنة الصفر
Germany Year Zero (1948)

هـذا هـو الجـزء الأخـير ممـا يسـمى ثلاثية روسيلليني والفيلم الوحيد في هذه القائمة الذي لم تجرِ أحداثه في إيطاليا. يحكي فيلم ألمانيا سنة الصفر قصة صبي ألماني، هو إدموند، له أب طريح الفراش، وشـقيق نازي سابق، وشـقيقة غامضة ومنطويـة، ومعلـم نـازي له ميول جنسـية نحو الأطفـال. إن إدموند وأسـرته محطمـون تمامًا، لكنه يحـاول أن يجعل الأمور أفضل بالنسـبة له ولأسرته؛ ومع ذلك، وعلى غرار الصبيين ماسحي الأحذيـة في فيلم دي سـيكا، فـإن النهاية المريرة بانتظاره، وانتظار المستقبل.

ينطـوي فيلـم ألمانيا سـنة الصفـر على قصة ضمنية، إذ تكمن بداخله القوى الحيوية للشـعب الألماني في أثناء النظام النازي. باعتبار روسيلليني إيطالـي عانـى مـن الحكـم النـازي، فقـد حاول أن يتأمـل الشـعب الألمانـي، وحياته غـير المبالية والمفككة. ومع ذلك فلم يكن من العسـير عليه أن يفعل هذا، بما أنهم حينما كانوا يصوّرون الفيلم لم يكـن النـاس من حولهـم يكترثـون للتصوير، فقد كانوا يتلمسـون حاجاتهم الملحة إلى المأوى والطعام والماء النظيف.

4. أومبرتو دي
Umberto D (1952)

يرسـم فيلم أومبرتـو دي. صورة بروفيسـور اللغويات، الرائـع كارلـو باتيسـتيCarlo Battisti، الـذي تهدده صاحبـة العقـار بالطرد من منزلـه. أومبرتـو، يعيش مع كلبه الذكي والمحب فلايك، ويحاول أن يستجمع شتات نفسه ويجمع المال اللازم للبقاء في منزله.

تـدور القصـة في روما، وقد صوّرت ببسـاطة على نحو مؤثر – دونما أي استدرار للعواطف، وقد استعان دي سيكا من جديد بممثلين وممثلات من الهواة، سـواء كبار السن أو الشـباب، ليظهر معنى بالحياة. يحـاول أومبرتو دي. أن يجد سبلًا لجمع المال لكنه يعلم أن ذلك سيكون بلا طائل، فإذا ما اسـتطاع أن يجده الآن فلـن تكون هناك أي فرصة لذلك في الشـهر التالـي. ومع ذلك فإنه يبقـى قابضًا على حياتـه ومنصتًـا إلى مشـكلات خادمته. إنه يعانـق الحياة بشـكل جميـل للغاية، ويعاني أيضًا بشـكلٍ جميـل للغاية بحيث إنه حتى في ظرف كهذا تبدو الحياة كأنها أفضل ما اختبرناه على الإطلاق.

غـير أن هذا ليـس من الأفـلام التي تنقل شـعورًا طيبًا للمشـاهدين، فالفيلم يفتتح بمشهد هجوم الشرطة على مجموعة من العجائـز المتقاعدين الذيـن يتظاهرون من أجل حقوقهم. مقدما يعرض دي سيكا أن ما يوشك أومبرتو دي على أن يخوضه ليس مغامرة حول مدى روعة وجمال الحياة. بل يخبرنا إن الحيـاة جميلة و "جديرة بالقتال في سـبيلها" ، هذه الحكاية المثيرة للعاطفة والموجعة للقلوب عـن موظف حكومي متقاعد، هـو أومبرتو دي، تعد إحدى التحف الأصلية من تحف الواقعية الجديدة.

3. روما، مدينة مفتوحة
Rome, Open City (1945)

حين تلتقي إحدى أجمل مدن العالم، روما، بوجه من أجمل الوجوه على الشاشة والذي صار الآن من أيقونات السينما العالمية، وهي الممثلة آنا مانياني Anna Magnani .. في الحلقة الأولى من ثلاثية روسيلليني المحددة لهذا النوع من السينما، فيلمه روما مدينة مفتوحة، يستعرض روما تحت الاحتلال النازي، ويروي قصة مجموعة شجاعة من أهالي روما المتعاونين مع المقاومة. ومع ذلك، فهو أبعد ما يكون عن نوعية أفلام الدعاية السياسية المبسطة.

في فيلم روسيللين، تبدو المدينة، روما، وقد أخذت دورًا مهمًا. فقبل جميع شخصيات الفيلم روما نفسها تقاوم. بكل قداستها، تبدو روما مصوّرة مثل الشخصية العظيمة التي جسدها ألدو رفابريزي، (Aldo Fabrizi) دون بيترو. لن يضع أحد نهاية للعنف والتعذيب والظلم إلّا الناس، واحدًا بعد واحد، لا بدّ من إيقاف هذا. تقف روما صامدة، إنها موصومة ومعذبة ومهانة، لكنها تقف صامدة.

إن روسيلليني أحد أعظم المخرجين ممن استطاعوا ذات مرة على الأقل أن يقبضوا على الحقيقة في السينما. إن قصته قوية التأثير، والتي كتبها بالتعاون مع فيلليني، الممتزجة بأسلوب روسيلليني الذي يكاد يكون وثائقيًا، قد خلقت بعض أكثر الصور إثارة للعواطف في تاريخ السينما. هذا الفيلم الفائز بالسعفة الذهبية لا غنى عن مشاهدته ليس كجزء من الواقعية الجديدة ولكن كجزء من تاريخ السينما في العالم عمومًا.

2. سارق الدرّاجة
Bicycle Thieves (1948)

منذ فيلم الصبي لتشارلي شابلن Chaplin إلى النجاح المدوي للفيلم الهوليودي البطل The Champ، ربما يكون فيلم سارق الدراجة أقوى دراما تدور حول صبي ورجل بالغ في تاريخ السينما. يكسب أنطونيو رزقه ويعول أسرته اعتمادًا على درّاجته، إنه رب أسرة من الطبقات البسيطة. حتى تُسرق دراجته ذات يوم في عمله بعد أن يتلهى عنها لبرهة قصيرة. بعد ذلك يهيم على وجهه في شوارع روما مع ابنه برونو.

الأب والابن، رفيقان معًا، على غرار الكلب والعجوز في فيلم دي سيكا أيضًا "أومبرتو دي." ، يحيط بهم من كل جانب أشخاص يفتقدون للنزاهة والأمانة. شرطة مثل عدمها، ومصير متكرر، والناس من سكان الحي يحمون اللصوص ويصنعون مجرمين من الناس العاديين. ينتهي مسعى الأب وابنه نهاية متشائمة، يفقدون إيمانهم في العثور على الدراجة؛ ولكن هل فقدوا إيمانهم بالحياة وبالإنسانية؟ هل فقدناه نحن؟

1. الأرض ترتعش
The Earth Trembles (1948)

يُعد فيلم الأرض ترتعش فيلمًا ملحميًا من أفلام الواقعية الجديدة وأحد التحف النادرة للمخرج لوتشينو فيسكونتي LuchinoVisconti أو ربما تحفته الأولى. على غرار فيلم أهالي وادي بو لأنطونيونيتحكي هذه القصة حكاية قرية صغيرة في صقلية حيث يعيش أهلها من صيد الأسماك. رغم أن فيلم فيسكونتي ليس وثائقيًا، ومع ذلك فقد ذهب إلى أبعد من الوثائقية. إن فيسكونتي يعطي كل شخص دوره الحقيقي في الحياة ليقوم به أمام الشاشة أو دور شخصية أخرى متخيلة في نفس مكانها. في هذا الفيلم، يتوصل أكبر الصبية في أسرة صيادين، نتوني، إلى فكرة تتيح لهم التخلّص من باعة الجملة. ومع ذلك فلا شيء يمضي على ما يرام، الطبيعة والحياة تخبئ مفاجآتها الوشيكة؛ في النهاية، يضطرون مرة أخرى إلى العمل لحساب شخص ما، لحساب هؤلاء الذين يمسكون المال بين أيديهم.

دراما الفيلم الذي يناهز الثلاث ساعات تتبع في مرونة هذه القصة بينما تصوّر بإخلاص حياة قرية الصيادين. في عملية مونتاج الفيلم لم يتخلص فيسكونتي من أي شيء تم تصويره، بما أن كل جانب من صراع الحياة اليومية، وكل عنصر في حياة الصيادين كان له أهميته الخاصة.

على كل حال، التفاصيل هي ما تجعل من الحياة حياةً وليس فيلمًا. وبرغم ذلك، فإن هذا يجلب إحساس الدراما الوثائقية، مع الاختيار الواعي من جانب فيسكونتي بالحفاظ على مسافة ما بين الشخصيات وبين المشاهد (الحقيقة أنهم ليسوا شخصيات، فهم أشخاص حقيقيون على كل حال). وهو اختيار أخلاقي أيضًا، لقد أراد منا أن نكوّن على الأقل فهمًا لما تكون عليه حياة الصياد أو لشعور مَن يعيشون في قريةٍ كهذه، ويضطرون لفعل شيءٍ ما، لأن يكونوا عبيدًا على نحوٍ ما، وعلى الرغم من ذلك كان يدرك أنه من الممكن أن نفهم هذا الشعور ربما ولكن لا يمكن بالمرة أن نشعر به شعورًا تامًا شاملًا.

قدّم الحزب الشيوعي الإيطالي والذي كان فيسكونتي عضوًا مخلصًا فيه المال اللازم له ليصنع فيلمًا عن الصيادين من أجل حملتهم الانتخابية. غير أن ما صنعه فيسكونتي تجاوز المقصود منه تمامًا، فبدلًا من ذلك صنع فيلمًا صادمًا يكشف حقيقة الحياة، لا يضع المشاهد في موضع شخصياته (ما يجعل القيام بهذا يبدو سطحيًا للغاية) ولكن جنبًا إلى جنب، كتفا بكتف.

كاتب المقال: إيكين ان جوكسوي (Ekin Can Göksoy)

هو كاتب/وعالم اشتراكي حاصل على درجة الماجستير في الدراسات الثقافية من جامعة اسطانبولبيلجي، تركيا. يعمل في حقل الثقافات الفرعية، وعلم اجتماع الانترنت والحرية. يكتب عن السينما بين الحين والآخر وما زال يسعى وراء حلمه بصنع الأفلام منذ أن كان في الصف السابع حين رأى فيلم الرجل الذي عرف أكثر من اللازم The Man Who KnewTooMuchofAlfred للمخرج ألفريد هيتشكوك AlfredHitchcock الذي صادف أن يكون هو مخرجه المفضل لكل العصور.

المصدر: موقع www.tasteofcinema.com

دليل المبتدئين إلى الموجة الجديدة في فرنسا

ترجمة: أحمد شافعي

1 ـ الموجة الجديدة الفرنسية.. ما هي؟

من بين المخرجين الذين ارتبطوا بحركة الموجة الجديدة [New Wave بالإنجليزية وNouvelle Vague بالفرنسية] في فرنسا فرانسوا تروفوFrancois Truffaut، وجان لوك جودارJean-Luc Godard، وكلود شابرولClaude Chabrol، وإريك رومرEric Rohmer، وجاك ريفيتJacques Rivette، ولوي مالLouis Malle، وآلن رونيهAlain Resnais، وآنييس فارداAgnes Varda ، وجاك ديميJacques Demy . هؤلاء المخرجون قدَّموا أفلاما تصل إلى المئات. (ويمكنكم الرجوع إلى موسوعة الموجة الجديدة للتعرف على الأفلام التي نعدها جزءا من الموجة الجديدة الفرنسية). ولو أنكم أضفتم إلى هذه القائمة أعمال العديد من صناع السينما الذين حملوا في تلك الفترة لافتة الموجة الجديدة في وقت أو آخر، أو الذين تأثروا بهذه الحركة، سواء في فرنسا أو خارجها، فسوف يرتفع عدد الأفلام المحتملة إلى الآلاف لا المئات.

قد يبدو منطقيا أن يكون فهم الموجة الجديدة أمرا مضنيا لمن يريد استكشاف الحركة للمرة الأولى، ومن هنا فإن هذه المقدمة سوف تطرح ما يشبه السياق العام والنظرة العامة الوجيزة لبعض السمات المرتبطة بالموجة الجديدة الفرنسية. كما سوف تقدم بعض الاقتراحات لبداية رحلة الاستكشاف، ونظرة عامة على ما لابد من مشاهدته من أفلام هي خير تعريف بالحركة، ولو كنتم شاهدتم بالفعل كثيرا من أفضل أفلام الموجة الجديدة الشهيرة وتنشدون ما هو أكثر تخصصا، فقد ينفعكم النظر في قائمتنا بـ "أفضل عشرة قوائم بأفلام الموجة الجديدة" المصنفة بحسب المخرج، والنوع الفرعي، والإنتاج، وغيرها من التصنيفات.

بعد خمسين عاما: لماذا لم تزل الموجة الجديدة مهمة

انقضى الآن أكثر من نصف قرن منذ أن أشعل مخرجو الموجة الجديدة المشهد السينمائي العالمي بطريقتهم الجديدة الثورية في حكي قصصهم سينمائيا. ربما لا تكون الموجة الجديدة نفسها "جديدة" الآن، ولكن المخرجين وأفلامهم لا يزالون مهمين. فهم مؤسسو ما بتنا نعرفه اليوم بالسينما البديلة، وهم الذين كان لهم، ولا يزال لهم، تأثير عميق على السينما والثقافة الجماهيرية في العالم كله. وبغير الموجة الجديدة ربما ما كان هناك سكورسيزيScorsese، أو سودربرجSoderbergh،أوتارانتينوTarantino(أوفندرزWenders، أو أوشيماOshima، أو برتولتشيBertolucci)، ولكانت الموسيقى والموضة والإعلان فقدت مرجعية أساسية.

أسلوب سينمائي جديد

لقد ابتدع مخرجو الموجة الجديدة ومعاصروهم في بلاد أخرى ممن كانت لهم نفس العقلية أسلوبا سينمائيا جديدا، مستخدمين تقنيات جديدة ونهجا طازجا في الحكي قادرا على التعبير عن الأفكار المعقدة مع احتفاظه في الوقت نفسه بمباشرته وقدرتها على الاشتباك العاطفي. والمهم أن هؤلاء المخرجين أثبتوا أيضا أنهم في غنى عن الاستديوهات الأساسية لإنتاج أفلام ناجحة وفقا لشروطهم الخاصة. كما أن الموجة الجديدة بإعلائها رؤية الفيلم الفنية والشخصية على المنتَج التجاري قد ضربت مثالا ملهما لغيرها في شتى أرجاء العالم. لقد كان هؤلاء المخرجون مؤسسين حقيقيين. بكل ما للكلمة من معنى. لسينما مستقلة حديثة، ومشاهدة أفلامهم للمرة الأولى هي تعرُّف جديد على فن السينما.

نمط جديد راديكالي في صناعة الفيلم

لتكوين فكرة عامة عما كان يعنيه ذلك المنهج السينمائي الجديد، قد يفيدنا أن نفهم أن لاعبي الموجة الجديدة الأساسيين كانوا. قبل كونهم مخرجين. مولعين أصلاء بالسينما. فقد كانت السينما شديدة الأهمية في فرنسا ما بعد الحرب [العالمية الثانية] المتضورة

■ المخرج الفرنسى "فرانسوا ترو فو"

جوعا إلى الثقافة، وأغلب مخرجي الموجة الجديدة قضوا قدرا كبيرا من بواكير أعمارهم في الكتابة عنها أو التفكير فيها. فمنهم من كانوا نقاد سينما، أو مجرد محبين لها، كما أنهم جميعا تقريبا قد أرهفوا حساسيتهم السينمائية عبر ساعات طويلة قضوها في أندية السينما الباريسية. فاتسع نطاق المؤثرات التي تعرضوا لها ليشمل مخرجي الواقعية الإيطاليين مثل روبرتو روسيليني Roberto Rosselini، وأفلام الجريمة والمقاولات الأمريكية، وكذلك كلاسيكيات السينما الصامتة، بل وأحدث أفلام هوليود الاستعراضية الملونة. وانطلاقا من هذا الشغف بالسينما تكوّن لديهم اعتقاد بنظرية المؤلف the auteur: أي القناعة بأن خير الأفلام هي التي تكون نتاج تعبير فني شخصي والتي تحمل بصمة المؤلف الشخصية، تماما كما تكون أعمال الأدب العظمى حاملة لبصمة كاتب واحد.

وبرغم أنهم كانوا يكنون الإعجاب لكثير من الأفلام التي كانت تنتجها الاستديوهات في ذلك الوقت، فإنهم كانوا يشعرون أيضا بأن أغلب السينما السائدة لا سيما في فرنسا لا تعبر عن الحياة والفكر الإنسانيين تعبيرا أصيلا. وكانوا يذهبون إلى أن كثيرا من الأفلام الجماهيرية في تلك الفترة جافة مكررة غير معبرة ولا تتماس مع الحياة اليومية لشباب فرنسا فيما بعد الحرب.

وفي حين أن حركة الموجة الجديدة ربما لم تكن قط حركة ذات تنظيم واضح، فقد كان سينمائيوها مترابطين من خلال وعيهم الذاتي برفض السينما المعيارية اللصيقة بالاستديوهات والتي تدور في فلك السيناريو، والسينما المسيطرة على الفضاء السينمائي الفرنسي في ذلك الوقت. فعلاوة على إنتاجها بغرض التسلية لا التعبير، لم تكن تلك الأفلام تتيح بصفة عامة لمخرجيها غير قدر ضئيل من الحرية أو السيطرة الإبداعية، بل تراعي أهواء المنتجين التجارية وتأثير كتّاب السيناريو. ولقد دأب مخرجو الموجة الجديدة . الذين بدأوا نقادا . يكتبون بالدرجة الأساسية لمجلة "كراسات سينمائية Cahiers du Cinema" الفرنسية على امتداح الأفلام التي يحبونها وتقطيع أوصال الأفلام التي يكرهونها. ومن خلال عملية محاكمة فن السينما، بدأوا يفكرون في ذلك الذي قد يجعل من هذا الوسيط شيئا خاصا. والأهم من ذلك أنهم بدأوا تدريجيا ينفذون أفلامهم الخاصة. وفي حين كانت لكل مخرج أجندته المختلفة قليلا، يمكن القول إن تروفو أوجز مهمة المجموعة كلها حينما قال إن "فيلم الغد لن يخرجه موظفون لدى الكاميرا، بل فنانون يمثل لهم تصوير الفيلم مغامرة رائعة مثيرة".

موقف من القصة التقلدية

رفضت الموجة الجديدة، بصفة عامة، فكرة القصة التقليدية بالمعنى "الهوليودي القديم"، أي القصة القائمة على أساليب وبناءات السرد المستعارة من وسائط أقدم، كالكتب والمسرحيات على وجه التعيين. لم يشأ مخرجو الموجة الجديدة أن يمسكوا بيدك عبر كل مشهد، فيوجهوا مشاعرك، عبر سردية ثابتة. كان هناك إحساس بأن هذا النوع من الحكي يتعارض مع قدرة المشاهد على التلقي والتفاعل مع الفيلم تلقيه للحياة وتفاعله معها. أراد هؤلاء المخرجون أن يكسروا التجربة الفيلمية، ليجعلوها طازجة ومثيرة، وأن ينتزعوا

مرتادي السينما من حالة المشاهدة المطمئنة إرغاما لهم على التفكير والإحساس لا بما يشاهدونه وحسب، بل وبحياتهم التي يعيشونها، وأفكارهم ومشاعرهم كذلك. فكان على الحوار أن يكون واقعيا وعفويا قدر المستطاع، أو فلسفيا فيجعل المشاهد يفكر في ما وراء الفيلم. وكان صدق التعبير مهما أشد الأهمية. فالأمر لم يكن يستهدف التسلية، بل التواصل الأمين.

سيناريوهات ثورية- ميزانيات متواضعة- إبداع تقني

غالبا ما كانت سيناريوهات هؤلاء المخرجين الجدد (إن وجدت) سيناريوهات ثورية، لكن ميزانيات الأفلام المتواضعة كانت كثيرا ما ترغمهم على الإبداع التقني أيضا. ونتيجة لذلك صارت أفلام الموجة الجديدة تعرف بابتكارات أسلوبية معينة، مثل:

- القَطَعَات القافزة (المونتاج غير الطبيعي).
- المونتاج المتسارع
- التصوير الخارجي وفي مواقع التصوير
- الإضاءة الطبيعية
- الحوار والحبكة المرتجلان
- التسجيل الصوتي المباشر

(خلافا للدوبلاج الذي كان شائعا في ذلك الوقت).

- الكاميرات المحمولة.
- المشاهد الطويلة.

علاوة على أن أفلامهم كانت تشتبك غالبا، وإن بشكل غير مباشر في بعض الأحيان، مع الاضطرابات السياسية والاجتماعية في زمانهم.

الموجة الجديدة تلهم أجزاء واسعة من العالم

برغم أن الموجة الجديدة الفرنسية هي الأشهر، لكن حركات سينمائية مماثلة كانت قائمة في أماكن أخرى، وكان دافعها أيضا هو التغير الثقافي والاجتماعي في غداة الحرب العالمية الثانية. ففي بريطانيا، توازى ظهور حركة "السينما الحرة" في خمسينيات القرن العشرين مع مسار الموجة الجديدة الفرنسية. وكان أول نتاج هؤلاء السينمائيين، ومن بينهم لندساي آندرسن LindsayAnderson، وتوني رتشاردسن TonyRichardson، وكاريل ريسز KarelReisz، أفلاما وثائقية تسجل حياة الطبقة العاملة وتتسم بالطزاجة والطاقة والحدة التهكمية الحديثة. وتلك سمات كانت حاضرة في أفلامهم الروائية بعد ذلك، والتي كان كثير منها استلهاما لمسرحيات وروايات من عرفوا بكتّاب "الشباب الغاضب".

في تلك الأثناء، وفي أماكن أخرى من أوروبا، كانت الموجتان الجديدتان الفرنسية والبريطانية تلهمان جماعة من شباب المخرجين المشابهين في التفكير في تشيكوسلوفاكيا الشيوعية (ميلوشفورمان MilosForman، وفيرا تشايتيلوفا VeraChytilova، وإيفان باسر Ivan Passer) وفي بولندا (رومان بولانسكي Roman Polanski، وجيرزيسكوليموفسكي JerzySkolimowski). بالاعتماد على التصوير الخارجي، والميل في الغالب إلى الاستعانة بممثلين غير محترفين، سعى هؤلاء المخرجون إلى قنص الحياة كما كانت تعاش حقا في مجتمعاتهم. وفي إيطاليا كذلك، كان المخرجون الجدد من أمثال برناردو برتولوتشي BernardoBertolucci وماركو بيلوتشيو Marco Bellocchio متأثرين مباشرة بالموجة الجديدة. ويصدق ذلك أيضا في حق جيل المخرجين الألمان الجديد ومنهم راينر فيرنر فاسبيندر RainerWernerFassbinder، وفيم فندري WimWenders وفرنر هيرتسوج WernerHerzog الذين ظهروا في أواخر الستينيات وباتوا مشهورين في السينما الألمانية الجديدة.

حركات السينما الثورية ظهرت كذلك في اليابان والبرازيل حيث أخرج أمثال ناجيسا أوشيما NagisaOshima وجلاوبر روتشا Glauber Rocha أفلاما جديدة معنية بمساءلة الأعراف الاجتماعية وتحليلها ونقدها وقلقلتها. والحق أن شباب صناع السينما في شتى أرجاء العالم كانوا مسلحين بالكاميرات المحمولة والأفكار المستلهمة من الموجة الجديدة وهم يصنعون سينما موافقة لشروطهم الخاصة. كانت لكل منهم نكهة خاصة، لكنهم في جميع الحالات كانوا يتحركون انطلاقا من شعور بأن ذلك الانفصال عن التراث ضرورة لتطوير السينما تطويرا إيجابيا في بلادهم.

حتى الولايات المتحدة، وهي قلب السينما التجارية النابض، كانت

■ المخرج الفرنسي جان لوك جودار

■ لقطة من فيلم "على آخر نفس" للمخرج جان لوك جودار

لها موجتها الجديدة، بقيادة الممثل ثم المخرج جون كازافيتس John Cassavetes الذي أشعل جذوة السينما الأمريكية المستقلة بأفلام مثل "ظلال1959) " Shadows) و"وجوه 1968) " Faces) التي كانت مشابهة بصورة لافتة لأفلام الموجة الجديدة الفرنسية. ويتساوى في التأثير الصادم عمل حركة "السينما المباشرة Direct Cinema" الوثائقية بقيادة رتشارد ليكوك RichardLeacock، ودي آيهبينيبيكر D.A.Pennebaker والأخوين مايزليز Maysles اللذين استخدما ما يماثل تقنيات الموجة الجديدة والسينما الفرنسية في محاولتهما القبض على الواقع وتمثيله تمثيلا أمينا.

كما يعترف بالموجة الجديدة مؤثرا أساسيا في جيل مخرجين هوليود الجدد مثل أرثر بين Arthur Penn ، وفرانسيس فورد كوبولا FrancisFordCoppola، وروبرت ألتمان RobertAltman ، ومارتن سكورسيزي Martin Scorsese ، ولا تزال هذه التأثيرات مستمرة إلى اليوم في كثير من الأفلام الكبرى في السينما الأمريكية المستقلة المعاصرة لدى أمثال ستيفن سودربرج StevenSoderbergh ، وكونتن تارانتينو Quentin Tarantino وويس آندرسن Wes Anderson الذين يعربون جميعا عن إعجابهم بالحركة ويوظفون كثيرا من تقنياتها. وسكورسيزي نفسه يقولها: "لقد أثرت الموجة الجديدة الفرنسية على جميع صناع السينما بعدها، سواء شاهدوها أم لم يشاهدوها. فقد استشرت في السينما مثل موجة هائلة".

2 ـ أفضل الأفلام للمبتدئين

الأفلام التالية تمثل دليلا للمبتدئين إلى بعض أشهر أعمال الموجة الجديدة الفرنسية لمخرجين من مجموعة كراسات Cahiers group ومن مجموعة الضفة اليسرى Left Bank group، وغيرهم ممن ارتبطوا بالحركة في فرنسا. وهذه الأفلام من إنتاج الفترة المتراوحة بين أوائل الستينيات وأوائل السبعينيات( ).

مخرجو كراسات سينمائية

برغم اختلاف الآراء في أي من المخرجين هم المنتمون إلى الموجة الجديدة وأيهم لا ينتمون إليها، فإن هناك اتفاقا جماعيا على أن المخرجين الخمسة (كلود شابرول، وفراسوا تروفو، وجان لوك جودار، وإريك رومر، وجاك رفيت) الذين كانوا يكتبون لمجلة كراسات سينمائية يمثلون قلب الحركة. فيما يلي مختارات من أفلامهم الأساسية التي كان لها دور في تحديد ماهية الموجة الجديدة في ذروة أيامها.

Les Quatre Cents Coups

(400 ضربة. 1959)

فرانسوا تروفو

ربما لا يكون هذا الفيلم ذو النجاح الساحق في مهرجان كان سنة 1959 هو الفيلم الأول في سينما الموجة الجديدة، لكنه كان أول ما يلفت الأنظار على نطاق واسع وغالبا ما يعد البداية الحقيقية للموجة الجديدة. استلهم تروفو من طفولته المأزومة هذه القصة الكلاسيكية لتمرد الشباب.

(حبس الأنفاس، 1960) À Bout De Souffle جان لوك جودار

في واحدة من البدايات الإخراجية الأكثر جرأة في تاريخ السينما، يعيد جودار تعريف قواعد الحكي السينمائي في هذا المديح المثير لأفلام العصابات الأمريكية الذي كان سببا في نجومية جان بول بلموندو Jean-Paul Belmondo والذي لا يزال له تأثير على السينما والموضة.

(أطلقوا الرصاص على عازف البيانو، 1960) Tirez Sur Le Pianiste فرانسوا تروفو

الكوميديا والتراجيديا يسيران يدا بيد في هذا المديح من تروفو لأفلام الجريمة. في دور البطولة، يبرع شارل أزنافزر CharlesAznavour في أداء دور شارلي Charlie عازف البيانو المضطر إلى التركيز على ماض يحاول أن ينساه، إلى أن يأتي شقيقه المجرم ذات ليلة إلى الحانة التي يلعب فيها.

(البنات المهذبات، 1960) Les BonnesFemmes كلود شابرول

تلتقي واقعية الموجة الجديدة بإثارة هتشكوك في هذه الدراما الأسرة التي تؤرخ لحياة البنات العاملات في محلات باريس وقصص غرامهن على مدار عدة أيام. التصوير غير العاطفي للشابات المعاصرات بدا محزنا للبعض فأثار الفيلم اعتراضات سلبية جعلت شابرول ينسحب إلى مادة أميل إلى الهروبية حتى أواخر الستينيات.

(جول وجيم، 1962) Jules et Jim فرانسوا تروفو

رائعة تروفو الباقية. تحكي قصة أسرة للحب والصداقة بين ثلاثة أشخاص على مدار خمسة وعشرين عاما. عمل سينمائي مبهر أسلوبيا، يفيض سحرا، ويمتلئ بتقنيات الحكي المبدعة، والعواطف المتصاعدة حتى ذروة المأساة.

(حياتي لأعيشها، 1962) Vivre Sa Vie جان لوك جودار

اثنتا عشرة لوحة برختية تؤرخ لحياة شابة ووفاتها، تبدأ كعمل سينمائي توثيقي وتنتهي بأسلوب المونوجران في أفلام المقاولات. انتقاد حاد للاستهلاكية التي تجعل من الناس مجرد سلعة تباع وتشترى.

(احتقار، 1963) Le Mépris جان لوك جودار

تقدم بريجيت باردو أحد أفضل أداءاتها في سرد جودار العاطفي لانفصال بين زوجين تجري أحداثه مغايرة لكل أعراف صناعة السينما العالمية. والفيلم بشريط الصوت الجميل لجورج ديلارو Georges Delarue وألوان البحر المتوسط الثرية يكتسب ثقلا وإحساسا تراجيديا وكلاسيكية.

(عصبة الخارجين على القانون، 1964) Bande à Part جان

لوك جودار

تكوّن آنا كارينا فريقا مع اثنين من النصابين الصغار لعب دوريهما سامي فري Sami Frey وكلود براسور Claude Brasseur في فيلم جريمة إثاري حر تجري أحداثه في شوارع باريس. هو واحد من أكثر أفلام جودار لعبا، مليء بالإبداع والمشاهد العصية على النسيان.

(مدينة ألفا أو ألفافيل، 1965) Alphaville جان لوك جودار

يتصادم الخيال العلمي والفيلم نوار في مدينة ألفافيل الغريبة حيث أبيد الفكر الحر والمفاهيم الفردية للحب والشعر والعواطف. هل يستطيع العميل السري ليمي كوشنLemmy Caution أن يتم مهمته ويقتل البروفيسير فون براون Von Braun ويحطم كمبيوتر الشر ألفا 60؟

(Pierrot le Fou ، 1965) Pierrot le Fou ، جان لوك جودار

أحد أعظم منجزات جودار، وصف هذا الفيلم المناهض للأفلام الإثارية بأنه عمل تكعيبي سينمائي منفّذ بالألوان الأساسية محمّل بالإشارات إلى الأدب والرسم والأفلام وثقافة البوب، والفيلم يتناول . بين ما يتناول من مواضوعات . نضال الفنان في فييتنام، وموت الرومنسية.

(ليلتي مع مود، 1969) Ma Nuit Chez Maud إريك رومر

تأمل عميق وجليل وذكي لحماقات الكبار. جان لوي ترينتيان Jean-LouisTrintignant يلعب دور مهندس بلا تجارب طاهر يعتقد أنه عثر على المرأة المثالية، ثم يتعرض يقينه هذا لتحدٍّ حينما يقضي بالمصادفة ليلة مع مود الذكية اللعوب.

(الجزّار، 1970) Le Boucher كلود شابرول

مدرس قروي ينتابه الشك أن أعز أصدقائه، جزار القرية، ربما يستمتع بتقطيع ما هو أكثر من لحم البقر. هناك اعتقاد شائع بأنه أعظم أعمال شابرول، هذا الفيلم الإثاري الهتشكوكي في جو أصيل وإثارة قصوى.

مجموعة الضفة اليسرى

برغم أن أعضاء مجموعة كراسات سينمائية أصبحوا الأعضاء الأكثر احتفاء في الموجة الجديدة، فإن مجموعة واسعة من صناع السينما الأصلاء العباقرة كانت ترتبط بالحركة، وهي مجموعة الضفة اليسرى أو Rive Gauche التي احتوت المجموعة الجوهرية منها كريس ماركر Chris Markerوآلن رونيه، وآنييس فاردا. كانت لصناع السينما أولئك خلفيات في السينما الوثائقية والأدب، واهتمام بالتجريب في الحكي، وتماهٍ مع اليسار السياسي. (وبرغم ذلك يجدر بنا أن نقول إن لافتة "الضفة اليسرى" قد صيغت على أيدي الصحفيين بعد سنين من ذلك. أما المخرجون أنفسهم فقد كانوا يعتبرون أنفسهم أصدقاء لا أعضاء في جماعة من أي نوع) ومن بين رفاق الحركة أيضا آلن روب جرييه Alain Robbe-Grillet، ومارجريت دوراMarguerite Duras، وهنري كولبيHenri Colpi، وجاك ديمي Jacques Demy بفضل زواجه من آنييس فاردا. ما يلي مختارات من أفلام المجموعة التي أخرجتها خلال سنوات الموجة الجديدة( ).

(هيروشيما حبيبتي، 1959) Hiroshima Mon Amour آلن روب جرييه

قصة حب متوترة بين ممثلة فرنسية ومعماري ياباني في هيروشيما ما بعد الحرب تؤدي إلى كشوفات مؤلمة عن حب سابق ومعاناة في زمن الحرب. رائعة أصيلة مذهلة بصريا.

(لولا، 1961) Lola جاك ديمي

كانت بداية جاك ديمي المبشرة فيلما "غنائيا بغير غناء" تجري أحداثه في ميناء نانت Nantes وتلعب آنوك آيمي Anouk Aimee دور لولا، وهي مغنية في كاباريه تنتظر رجوع حبيبها الغائب منذ فترة طويلة. في الوقت الذي يتقرب إليها فيه صديق من زمن الطفولة وبحار أمريكي. فهل تبقى في انتظار حبها الحقيقي أم تبدأ حياة جديدة؟

(عام أخير في مارينباد، 1961) L'AnnéeDerniere à Marienbad آلن رونيه

قصة غامضة معقدة تكسر جميع قواعد السرد في صناعة الفيلم. يلتقي رجل بامرأة ربما أقام أو لم يقم علاقة معها قبل سنين عديدة. شاهدوا بحرص واحكموا بأنفسكم.

(كليو من 5 إلى 7، 1962) Cléo de 5 à 7 آنييس فاردا

كليو، مغنية جميلة، تنتظر في قلق نتائج تحاليل طبية، وعلى

□ ملصق فيلم "400 ضربة"

مدار تسعين دقيقة من الزمن الحقيقي وفي الجغرافيا الحقيقية، يتتبعها الفيلم وهي تمشي عبر باريس، فتقابل أصدقاء، وترجع إلى البيت للتدرب على بعض الألحان، وتبدأ في الإحساس بأن أفكارها ومخاوفها تستولي عليها. وتلتقي أخيرا بجندي في إجازة من حرب الجزائر يشاركها الخوف من الموت الوشيك.

(الجسر، 1962) La Jetée كريس ماركر

في عالم ما بعد أبوكالبتي يقع الاختيار على رجل للقيام بتجربة السفر عبر الزمن، وذلك بفضل ذكرى واحدة باقية من طفولته: وجه امرأة عند نهاية الجسر في مطار أورلي. فيلم فريد مشاهدته لا تنسى. هو الذي استلهم منه تيري جيليام "اثنا عشر قردا".

(مظلات شيربورج، 1964) Les Parapluies de Cherbourg جاك ديمي

قصة حزينة محزنة كل سطر من حوارها غناء. هذا الفيلم الغنائي الرومنتيكي إنتاج مثالي لعالم جاك ديمي الساحر. إذا أعجبكم، جرِّبوا مشاهدة "بنات روشفور" Les Demoiselles de Rochefort.

مبدعون، ومارقون، وورثة

قبل سكِّ مصطلح "الموجة الجديدة"، كانت هناك بالفعل موجة جديدة من المخرجين في فرنسا تنفصل عن أنماط الإنتاج التقليدية وتضرب مثالا ليتبعه الآخرون بعد ذلك. وبرغم البون الشاسع في المحتوى والأسلوب، كانت أفلام مخرجين من قبيل جان بيير ملفيل Jean-PierreMelville، وجين روش JeanRouch، ولوي مال Louis Malle، وألكسندر أستروك AlexandreAstruc، تشترك في كونها أفلاما رؤيوية مبدعة. فيما بعد ارتبط هؤلاء المخرجون بحركة الموجة الجديدة، برغم أن بعضا منهم، مثل جان بيير ملفيل، رفضوا ذلك التصنيف.

وبعدما حققت الموجة الجديدة النجاح، استلهمها جيل جديد كامل من صناع السينما في فرنسا واحتذوا بها. أكثر من عشرين مخرجا أخرجوا أفلامهم الأولى سنة 1959، وتضاعف الرقم في السنة التالية. في سنة 1962، ظهر عدد خاص من "كراسات سينمائية" Cahiers du Cinema وفيه قائمة بـ 162 مخرجا، ولا شك أن كثيرين منهم لم يصمدوا أمام اختبار الزمن، غير أن أفضلهم مضوا حتى صارت لهم مسيرات مهنية مستقرة.

فيما يلي بعض أهم أفلام هؤلاء المخرجين الممهدة لفترة الموجة الجديدة، أو المواكبة لها، أو المحتذية بها.

(بوب المقامر، 1955) Bob le Flambeur جان بيير ملفيل

يحتشد الفيلم بكوميديا حادة، وتجري أحداثه في عالم غامض أخلاقيا، في حانات مليئة بالدخان وأندية ليلية، تمتزج فيه خشونة أفلام العصابات الأمريكية بالثقافة الغالية، ممهدا الطريق أمام الموجة الجديدة الفرنسية.

(وخلق الله المرأة، 1956) EtDieu...CréalaFemme روجيه فاديم Roger Vadim

حطمت بداية فاديم الإخراجية أرقام شبابيك التذاكر القياسية والتابوهات الرقابية بعرضها المستفز للجنس والإيروتيكية في سان تروبيه Saint-Tropez. وكان نجاح تلك البداية هو نقطة انطلاق بريجيت باردو Brigitte Bardot، وهذا النجاح أيضا هو الذي منح المنتجين المستقلين الثقة لدعم أفلام الموجة الجديدة القادمة.

(مصعد إلى المشنقة، 1958) Ascenseur Pour l'Échafaud لوي مال

في فيلمه الروائي الطويل الأول، يقتنص لوي مال جمال جين مورو Jeanne Moreau، وبراعة كاميرا هنري ديكاي Henri Decae، وعبقرية ميل ديفيز Miles Davis الموسيقية، في فيلم جريمة محكم البناء.

(عيون بلا وجه، 1960) Les Yeux sans Visage جورج فرانجو

في عزلة في الريف الفرنسي، يحاول طبيب عبقري مهووس أن يجري جراحة تجميل راديكالية لاسترداد جمال وجه ابنته المشوه، ولكن الثمن مروع. صارت أفلام الرعب التي أخرجها فرانجو من كلاسيكيات هذا النوع السينمائي.

(إلى اللقاء يا فلبين، 1962) Adieu Philippine جاك روزييه Jacques Rozier

في الوقت الذي ينتظر فيه شاب استدعاءه للتجنيد تبدأ قصة رومانسية بينه وبين صديقتين حميمتين. هذا العمل بارع التصوير أنشودة للبراءة المفقودة وهو من الأعمال الجوهرية في الموجة الجديدة.

(النار الكامنة، 1963) Le Feu Follet لوي مال

دراسة ميلانكولية لكاتب يحطم نفسه. يقرر الانتحار ويقضي الساعات الأربع والعشرين الأخيرة محاولا التواصل مع أصدقاء انقطعت الصلة بهم. يؤدي موريس رونيه Maurice Ronet أداء لافتا في دور آلن الذي يقضي حياته "في انتظار أن يحدث شيء" رافضا القبول بما يفضي إليه النضج من تنازلات.

(رجل وامرأة، 1966) Un Homme et uneFemme
كلودليلوش Claude Lelouch

حقق كلود ليلوش نجاحا دوليا وأحرز جوائز عديدة بقصة حب اشتهرت بثرائها البصري، وبالأداء المميز لكل من آنوك آيميه Anouk Aimee وجان لوي ترينتيجنان Jean-Louis Trintignant، والثيمة الموسيقية العصية على النسيان.

(الساموراي، 1967) Le Samourai
جان بيير ملفيل

آلن ديلون Alain Delon هو الشخص الوجودي المتطرف الوحيد في العمل الكلاسيكي المصنف ضمن أفلام الجريمة. مزيج من أفلام العصابات الأمريكية في الأربعينيات، وأفلام ثقافة البوب الفرنسية في الستينيات وفلسفة الحرب اليابانية، يأتي هذا العمل الإثاري البارع الذي كم حُكي فلم تتفوق عليه أي محاكاة.

الواقعية في السينما الفرنسية

كيف مهدت أفلام السينما الفرنسية الصامتة الواقعية لظهور «سينما المؤلف» و«الموجة الجديدة» في فرنسا؟

صلاح هاشم

بـدأت السـينما الواقعيـة منذ أكثر مـن 120 سـنة، عندما اخترع الشـقيقان لوميـير لوي، وأوجسـت لوميير عـام 1859 تلـك الكاميرا العجيبـة، الـتي تصور حركة الحيـاة والتاريخ والنـاس، وتعرض في الوقت نفسه الأفلام التي تصورها، كجهاز عرض.

وشـرع الشـقيقان لوميير عنـد اخـتراع الجهـاز العجيـب "السـينماتوغراف" كما أطلقوا عليه، ولم يكن لديهما أي تصور عما يصنعان به، في تصوير أول فيلم حقق للسينما تجذرها في وعلى أرض الواقـع، ونعني به فيلم "الخروج مـن مصنع لوميير- LA SORTIE DE L USINE LUMIERE"، الذي عرض في اجتماع لـ"جمعية تشـجيع الصناعات الوطنية" في باريس في الثاني من شهر مارس عام 1895.

ويمكن اعتبار هذا التاريخ من وجهة نظرنا بمثابة أول تشكل لمذهب الواقعية؛ لأنه في شهر ديسمبر من العام نفسه صار بإمكان الباريسيين مشـاهدة الفيلـم المذكور في صحبـة مجموعة من الأفـلام الأخري التي صورها الشـقيقان نظـير مبلغ زهيد – أي بتذكـرة دخول – في قاعـة "الصالـون الهندي"، التابـع لمقهى "لوجراند كافيه" في شـارع كابوسين بالقرب من دار الأوبرا الباريسية العريقة.

لوي لوميير: السينما اختراع بلا مستقبل

وكانت هـذه هي المرة الأولي التي تحضر فيها السـينما والسـينما الواقعيـة في حياتنا، ومنذ تلك اللحظة وحتـى نهاية الزمن، برغم أن لـوي لوميير كان يعتقـد أن الإقبال على مشـاهدة الاختراع العجيب وأفلامـه سـوف يخفـت ويتضـاءل بمرور الوقـت كما هـو الحال مع كل صرعة جديدة، وكان لوي لوميير يردد.. أن السـينما اختراع بلا مستقبل!

غـير أن الأفلام الأولـي القصيرة التي سـجلها الشـقيقان للحظات قصـيرة من الواقع وحيـاة كل يوم، مثل "دخـول القطار إلى محطة لاسـيوتا"، في الجنوب الفرنسـي، أوحـت لرجل فرنسـي عبقري آخر يدعـي جورج ميلييس بالامكانيات المتوافـرة في ذلك الاختراع العجيب ليكـون أكثر من اخـتراع، ويكون فنا قـادرا ليس فقط على تسـجيل وتصوير مشـاهد واقعية فقط في حياتنا، بل تصوير وتجسـيد أعمال "الخيال الإنساني" أيضا.

ففتـح للاختراع الجديد، الذي كان لوي لوميير يظن أنه لن يفضي إلى شـيء وأنه من دون مستقبل، سكة جديدة لتصوير وتجسيد أعمال الفانتازيا والخيال الجامح وشطحاته في الرواية والقصة والمسرح، وفتح سكة لـ"السينما الروائية" بأول أفلامه، ونعني به فيلم "من الأرض إلى القمـر"، من إنتاج 1902، المأخـوذ عن رواية الكاتب الروائي الفرنسـي جول فيرن بنفس الاسم، وتنتمي إلى نوع أدب الخيال العلمي.

□ المخرج الفرنسي الكبير مارسيل بانيول
مخرج فيلم "زوجة الخباز"

□ المخرج الفرنسي الواقعي الكبير أبل جانس
مخرج فيلم نابليون

■ لقطة من فيلم "أطفال الجنة" لمارسيل كارنيه

ثم ظهر الاتجاه في السينما الروائية فيما بعد ذلك مباشرة إلى تصوير الواقع أيضا في السينما الروائية من خلال اقتباس "الروايات الواقعية"، التي كان يكتبها آنذاك أشهر أدباء فرنسا من أمثال ألكسندر دوماس، وإيميل زولا، وفيكتور هوجو في فترة العشرينيات، وتحديدا في الفترة من 1920 إلى 1929 وكانت هذه الأعمال السينمائية الجديدة الصامتة للمخرجين الفرنسيين مارسيل ليربرييه، ووجان إبستين، وجيرمان دولوك، ورينيه كلير، وأبل جانس، المتأثرة بالأدب تضرب عصفورين بحجر في الواقع، فقد حرصت من جانب على تقديم أعمال "واقعية" أو تناقش قضايا الواقع والتاريخ، كما في فيلم "نابليون" لآبل جانس من إنتاج 1927 لكنها كانت تؤسس في ذات الوقت من خلال التجريب "الحر" في تقنيات الفن الجديد، واختراع "النظرة" لما سوف يعرف لاحقا باسم "سينما المؤلف- CINEMA D AUTEUR"، وكانت ومن دون وعي منها تضع من خلال أعمالها الفنية المستقلة لبناته الأولى، التي تأسست عليها فيما بعد حركة "الموجة الجديدة" في فرنسا في فترة الخمسينيات، ومن ضمنها كنماذج في فترة السينما الفرنسية الصامتة وقبل أن تحدث زلزلة كبرى بدخول شريط الصوت أفلام ألا إنساني لمارسي هربييه 1924 و"سقوط منزل أشر"، المأخوذ عن قصة قصيرة للأديب الأمريكي الشاعر الكبير إدجار آلان بو 1928، وفيلم "الشارع" لآبل جانس 1924، وفيلم "باريس النائمة- PARIS QUI DORT"، لرينيه كلير 1925.

فيلم "نابليون" لآبل جانس .. وسينما المؤلف

وكانت هذه الأفلام قد حققت بالفعل، من خلال عنصر التجريب، نوعا من إسقاط الحدود بين "الواقع"، و"الخيال"، بين ما هو روائي بحت، وما هو واقعي بحت، ومزجت بين النوعين في أفلامها الصامتة.

ويعتبر فيلم "نابليون" لآبل جانس كنموذج لأفلام تلك الفترة أكثرها طموحا وجرأة، فقد امتد زمن عرض الفيلم إلى أكثر من ست ساعات، وتم تقسيم الشاشة إلى عدة أقسام، يظهر في كل قسم منها مشهد مختلف، وكانت هناك آنذاك، على ما يبدو، حاجة ضرورية إلى منافسة الأفلام الأمريكية في سوق العرض، كما برزت أيضا مجموعة أخرى من الأفلام ذات الإنتاج الضخم مثل فيلم "البؤساء" 1925 لهنري فيسكور، المأخوذ عن رواية فيكتور هوجو، التي طبقت شهرتها الآفاق، وفيلم "مونت كريستو" لنفس المخرج المأخوذ عن رواية الكونت دي مونت كريستو لأديب فرنسا العظيم الكسندر دوماس.

وترك مجموعة من المخرجين من أمثال البرتو كافالكانتي، وجاك فيدير، وريمون برنار، ولوي دولوك بصمتهم "المميزة" على أفلام تلك الفترة، وينضم إليهم المخرج الدنماركي كارل درايز بفيلمه "آلام جان دارك"، إنتاج فرنسي، والمخرج الأسباني العظيم لوي بونويل صاحب "الكلب الأندلسي"، الذي يعتبر من أكثر الأفلام السريالية واقعية، وأشدها ضراوة في نقد البرجوازية الفرنسية ونفاقها الاجتماعي، وكان لبصماتهم تأثيراتها بالطبع على أجيال من المخرجين أتوا من بعدهم على سكة التجديد والتحديث، في إطار الواقعية في السينما الفرنسية تحديدا.

عصر العمالقة (1930 إلى 1939)

بدخول شريط الصوت إلى الفيلم الصامت وقع "انقلاب سينمائي" حقيقي في إطار السينما الروائية التي تسير على نهج الواقعية، جعل بعض المخرجين مثل آبل جانس، ومارسيل ليربييه يتوقفون تماما عن الإخراج، بينما مهد الانقلاب لظهور مجموعة كبيرة من المخرجين الفرنسيين الكبار العمالقة في الفترة من 1930 إلى 1939 من أمثال مارسيل بانيول، كما في فيلمه "الواقعي" الرائع "زوجة الخباز- LA FEMME DU BOULANGER"، من إنتاج عام 1938، ومارسيل كارنيه صاحب "أطفال الجنة"، أحد أعظم أهم 10 أفلام في تاريخ السينما، وجان رينوار صاحب "قواعد اللعبة"، الذي يعتبره المخرج الفرنسي الكبير فرانسوا تروفو صاحب "أربعمائة ضربة"، بمثابة "الأب الروحي" للسينما الفرنسية، مما جعل المؤرخين للسينما الفرنسية يطلقون على تلك الفترة اسم "عصر العمالقة- L AGE DES GIANTS"، والأفلام المذكورة هنا شاهدتها بنفسي مرات

عديدة، وأشاهدها في كل مرة فلا أشبع منها ومن جمالها، إنها علامات بارزة لامعة ومتوهجة بسحر الواقع والخيال والفن، وقد رسخت بالفعل لكل تقاليد الواقعية أو الفيلم الواقعي أو الفيلم الذي يعالج قضايا التاريخ والواقع، ويميل أكثر إلى الاقتراب من تصوير الواقع الحقيقي الذي يعيشه الناس في السينما.

وأعتبر فيلم "قواعد اللعبة"، لجان رينوار، تحفة السينما الواقعية ليس فقط في فترة الثلاثينيات التي صنع فيها الفيلم، بل تحفة سينما الواقعية لكل العصور، والمعطف الذي خرجت منه فيما بعد بعض أفلام "الموجة الجديدة" في فترة الخمسينيات في فرنسا، كما في فيلم "على آخر نفس" لجان لوك جودار، و"سيرج الجميل" لكلود شابرول، و"400 ضربة" لفرانسوا تروفو، وحتى فيلم "نبي" لجاك أوديار، الذي عرضه نادي سينما الجيزويت، من إنتاج 2012 والحاصل على جائزة الإخراج في دورة سابقة من دورات مهرجان "كان" السينمائي العالمي.

والجميل أيضا في زمن العمالقة أنه أتاح بأفلامه فرصة لظهور جيل من الممثلين والممثلات العمالقة أيضا، من أمثال جان جابان، ولوي جوفيه، وميشيل مورجان، وآرلتي، ودانيال داريو، وريمو، وميشيل سيمون، وجول بيري، وغيرهم الذين تسامقوا في تلك الأفلام وشمخوا بتمثيلهم وحققوا للسينما الفرنسية شهرتها في العالم، وفتحوا لأنفسهم "سكة" للعمل في هوليود، وتؤكد الاحصائيات التي أجريت في تلك الفترة أو ذلك العصر الذهبي للسينما الواقعية في فرنسا، وبعد دخول شريط الصوت أن مبيعات التذاكر في الفترة من 1920 إلى 1939 في فرنسا ارتفع من 150 مليونا إلى 450 مليون تذكرة.

الفرق بين الواقعية والطبيعية

وقبل أن نتوقف هنا عند تقديم بعض نماذج الفيلم الواقعي في السينما الفرنسية دعونا نلقي نظرة على تعريف ونشأة الواقعية Le Realisme في كتاب "المدارس والأنواع والحركات في السينما"، من تأليف الناقد والمؤرخ السينمائي الفرنسي الكبير فانسان بينيل، الصادر عن دار نشر لاروس عام 2000.. يقول:

".. إن الواقعية تعني – في إطار التعبير الفني فقط- نوعا من التوتر الذي يستشعره الفنان حيال تمثيل أكثر التصاقا بتجليات العالم الخارجية، وتعني تشييد هياكل وبنى فنية جمالية أصيلة في ذات الوقت، للتعبيرعن طبيعة متعددة الأشكال ومتغيرة، نطلق عليها (الواقع)، إننا نطلق على العمل صفة الواقعية ،عندما نجد أن التجليات التي يكشف عنها لعالمنا، هي قريبة الشبه بالتجليات والمظاهر التي يطرحها علينا الواقع أو العالم المحسوس، وكما يقول الناقد السينمائي الفرنسي الكبير جان ميتري إنه إذا كان الفيلم الأكثر واقعية ليس، ولن يكون أبدا صورة العالم، فيجب أو لزاما عليه ومن الضروري للعمل الواقعي أن يكون مؤسسا على صورة العالم، وهذا هو بالضبط ما يفرق بين الواقعية والطبيعية، حيث إن الأخيرة؛ أي الطبيعية، تكشف عن "عقيدة" قائمة على الحتمية السيكولوجية والاجتماعية، وتخضع فيها الشخصيات لتلك الحتمية فتصبح مثل

■ لقطة من فيلم قواعد اللعبة لجان رينوار

■ لقطة من فيلم أطفال الجنة
تظهر فيها الممثلة الفرنسية الكبيرة آرلتي

■ لقطة من فيلم زوجة الخبّاز
للمخرج الفرنسي الكبير مارسيل بانيول

"حيوانات بشرية من لحم ودم" تخضع لعوامل "الطبيعة"، وقوانين "الوراثة"، و"الوسط"، الذي تعيش فيه، و"الظروف" التي تصنعها.

السينما تتخلص من سيطرة المسرح

تعكس الواقعية تطور الواقع الاجتماعي، وهي تأخذ أشكالا متعددة ومتباينة حسب البلد وحسب فترة تاريخية محددة، وبعد لوي لوميير رائد "سينما الواقع"، وبعد ميلييس مستكشف سينما الفانتازيا والخيال، يمكن اعتبار المخرج الفرنسي فرديناند زيكا- FERDINARD ZECCA أول مخرج سينمائي واقعي- REALISTE في تاريخ السينما بفيلمه "قصة جريمة"، الذي أخرجه عام 1901 برغم أن واقعيته تأثرت بالتقاليد التي أرستها أعمال المسرح الفرنسي "الطبيعية"، التي نهلت من أعمال إيميل زولا الروائية، وقدمت بميلودرامياتها الفاقعة على المسرح.

غير أن المذهب الواقعي في فرنسا على مستوى السينما يدين بالفضل العميق للمخرج المسرحي الكبير أندريه انطوان- ANDRE ANTOINE ومسرحه الحر "تياتر ليبر"، الذي أنشأه عام 1887 واعتمد في مسرحياته على اقتباس أعمال فيكتور هوجو وإيميل زولا الواقعية، وقد أكد أندريه انطوان على أهمية "دور المخرج" في العمل المسرحي، كما عرض ولأول مرة مسرحيات واقعية، ولذا يمكن القول إن الجيل الأول من السينمائيين الفرنسيين من أمثال ألبرت كابيلاني، وجورج دينولا، وهنري دي فونتين، وجوليان دوفيفييه، وغيرهم، قد خرجوا من معطفه، وتأثروا به، بل لقد كبروا جميعا وترعرعوا على خشبة مسرحه.

الواقعية في المسرح الفرنسي تقود إلى الواقعية الجديدة في السينما الإيطالية

كان أنطوان دخل مجال الإخراج السينمائي في سن متأخرة وعمره 57 سنة، وحقق تسعة أفلام مهمة – لم تتكشف أهميتها إلا فيما بعد- في الفترة من 1915 وحتى 1922 فقد أدرك رجل المسرح هذا أن على السينما أن تتخلص وإلى الأبد من "سيطرة المسرح" عليها، وقد نجح في أن يمنح أفلامه نظرة جديدة، وأن يجعل الممثلين من الهواة يشاركون في التمثيل جنبا إلى جنب مع الممثلين المحترفين، غير أن أهم إنجازاته التي حققها تكمن في تصوير مشاهد أحداث أفلامه في الأماكن الحقيقية التي وقعت فيها تلك الأحداث، وبرغم أن هذا الأمر لم يعتد به أحد من المخرجين الفرنسيين في زمنه، فيما عدا المخرج جان إبستين، إلا أنه أوحى إلى العديد من المخرجين الواقعيين الكبار من أمثال جان رينوار، وجان فيجو، ووصولا إلى المخرج الإيطالي الكبير روبرتو روسوليني ومذهب "الواقعية الجديدة" النيو ريالزم بأهمية تصوير أحداث أفلامهم في أماكنها الحقيقية، أما الواقعية في ألمانيا وروسيا وأمريكا فقد نشأت في كل بلد من هذه البلدان على حدة، في ظروف تاريخية مختلفة عن ظروف نشأتها وتطورها في فرنسا كما بينا، كما أخذت الواقعية فيما بعد عدة أشكال، مثل الواقعية الاشتراكية، والواقعية الشاعرية في السينما.. وغيرها، ونشير هنا إلى مجموعة من أبرز أفلام الواقعية، والواقعية الشاعرية في السينما الفرنسية من بدايات السينما الصامتة الأولى وحتى ظهور الموجة الجديدة في فترة الخمسينيات.

نماذج من أفلام الواقعية الفرنسية

عصر السينما الصامتة (من 1895 إلى 1930)

• فيلم "L HISTOIRE D UN CRIME- قصة جريمة"، إخراج فرديناند زيكا.. أبيض واسود، إنتاج شركة باتيه 1901.

• فيلم "نابليون- napoleon"، إخراج آبل جانس، إنتاج 1927.

• فيلم "المال- L argent"، إخراج مارسيل ليربييه، إنتاج 1929

العصر الذهبي للسينما الناطقة (1927 إلى 1945)

• ماريوس.. إخراج مارسيل بانيول، إنتاج 1931.

• المليون.. إخراج رينيه كلير، إنتاج 1931.

• أطلانطا- L ATLANTE، إخراج جان فيجو، إنتاج 1934.

• زوجة الخباز- LA FEMME DU BOULANGER، إخراج مارسيل بانيول، إنتاج 1938.

• قواعد اللعبة- LA REGLE DU JEU، إخراج جان رينوار، إنتاج 1939.

• طلوع النهار- LE JOUR SE LEVE، إخراج مارسيل كارنيه، إنتاج 1939.

• أطفال الجنة- LES ENFANTD DU PARADIS، إخراج مارسيل كارنية، إنتاج 1945.

بعد الحرب العالمية الثانية

-1 رفاربيك- FARREBIQUE، إخراج جورج روكييه، إنتاج 1946.

-2 عبور باريس- LA TRAVERSE DU PARIS، إخراج كلود أوتانلارا، إنتاج 1955.

الموجة الجديدة

• على آخر نفس- A BOUT DE SOUFFLE، إخراج جان لوك جودار، إنتاج 1959.

• النشال- PICKPOCKET، إخراج روبير بريسون، إنتاج 1959.

• ليلتي عند مود- MA NUIT CHEZ MAUD، إخراج إيريك رومر، إنتاج 1969.

□ جان رينوار ممثلا على اليمين في لقطة من فيلم قواعد اللعبة من اخراجه ايضا

□ الخروج من مصنع لوميير

9 أفلام من الموجة الجديدة و«الضفة اليسرى» بفرنسا

ترجمة عماد منصور

400 ضربة المخرج: فرانسوا تروفو
Les 400 coups (Dir. François Truffaut, 1959)

فيلم 400 ضربة Les 400 coups (The 400 Blows) لـ(فرانسوا تروفو- François Truffaut)، فيلم يشبه السيرة الذاتية، هو من أكثر الأفلام المعبرة عن الموجة الجديدة؛ لأنه كان المدخل للعديد من أفلام تلك الموجة، يستخدم هذا الفيلم العديد من التقنيات، بما في ذلك الإخراج المشهدي (الميزانسين mise-en-scène)، والتعليق الصوتي (voice-over narration) والإشارات السينمائية(filmic references).

في هذا الفيلم يبدع تروفو شخصية (أنطوان دوانيل- Antoine Doinel)، واحد من أبرز أيقونات الموجة الجديدة والتاريخ الفرنسي، وهو صبي صغير يواجه آثار إنجابه بشكل غير شرعي ويتعرض للقهر في مؤسسة للأحداث.

ينتهي الفيلم بمشهد شهير يحتوي على إشارة غامضة، حيث نرى إطارا ثابتا يجري فيه دوانيل نحو مستقبل غير معروف ويحدّق في الكاميرا بشكل مباشر.

"سيرج الوسيم" و "أبناء العم"، المخرج: كلود شابرول
Le beau Serge & Les cousins (Dir. Claude Chabrol, 1958 and 1959)

سببي لتضمين فيلمين لـ(شابرول- Claude Chabrol) في فقرة واحدة هو لأنهما يكملان بعضهما البعض، فكل فيلم له حبكته الخاصة التي تتناول رجلا مريضا يعود إلى مسقط رأسه للتعافي (سيرج الوسيم- Le beau Serge)، وطالب حقوق يزور ابن عمه المشاكس والصاخب "أبناء العم".

فكل فيلم يمثل صورة معكوسة للفيلم الآخر، باستخدام نفس الممثلين (جان كلود بريالي -Jean Claude Brialy)، و(جيرارد بلان- Jean-Claude Brialy)، حيث يتبادلان دوريهما في الفيلمين، يمثل هذان الفيلمان، "سيرج الوسيم" و "أبناء العم"، مرحلة أساسية في تكوين مفردة "الموجة الجديدة"، حيث يقدمان دراما مكثفة ذات جو مميز، مغلفة بتعلّق شابرول بثيمات وأسلوب التشويق لمدرسة (هيتشكوك- Hitchcockian).

هيروشيما.. حبي أنا، المخرج: آلان رينيه
(Hiroshima, mon amour Dir. Alain Resnais, 1959)

يمثل هذا الفيلم، الذي كتبته (مارجريت دوراس- Marguerite Duras)، التي رشحت لجائزة أوسكار، وأخرجه العظيم (آلان رينيه- Alain Resnais)، نقطة انطلاق مهنية لمخرج مهم كان منشغلا باكتشاف تأثيرات الذاكرة، حيث يقدم الفيلم شخصيتين بلا أسماء، ممثلة فرنسية (إيمانويل ريفا- Emmanuelle Riva)، وطبيب ياباني (إيجا أوكادا- Eiji Okada)، يقعان في قصة حب قصيرة تثير فيهما ذكريات عن الماضي، الذي يتماس مع تأثيرات قنبلة هيروشيما.

في هذا الفيلم التجريبي والمشوق، الشعري والتجريدي في نفس الوقت، نجح رينيه في إبداع أول تحفه السينمائية حول مأساة ربط الماضي بحالة المرء الراهنة.

باريس لنا، المخرج: جاك ريفيت
(Paris nous appartient Dir. Jacques Rivette 1960)

يستكشف (باريس لنا- Paris Belongs to Us) السرد العشوائي حول جريمة قتل غامضة، تنخرط الشخصيات الباريسية في الحكاية التي يعيشها الجميع مع الأزمات الوجودية ومحاولات الانتحار والقلق وجنون العظمة، مما يخلق مناخا خاليا من الأوهام عن باريس المعاصرة.

أول أفلام ريفيت الطويلة، وهو نظرة مثيرة للفضول، وليس قاسية، على هواجس ومخاوف العالم الذي سيستكشفه ريفيت في أفلامه اللاحقة، بما في ذلك هاجس يفضله ريفيت: ممثلون يؤدون بروفات لفيلم قادم، لم ينل الفيلم نجاحا لدى الجمهور الفرنسي، ولكنه منح نظرة تحفيزية، وإن لم تكن تشاؤمية تماما، لباريس البوهيمية.

رصيف الميناء، المخرج: كريس ماركر
(La jetée Dir. Chris Marker 1962)

فيلم "رصيف الميناء" هو تجربة سينمائية معقدة مضغوطة في زمن قصير، مدة الفيلم 28 دقيقة ويتكون من صور ثابتة وصورة واحدة متحركة (still images and one moving image) حول (ديسيوتوبيا- dystopia) ما بعد حرب عالمية ثالثة.

يتتبع الفيلم رجلا واحدا (دافوس هانيش- Davos Hanich)، الذي يتمتع بقدرات للسفر عبر الزمن، لكنها لم تنفع في إنقاذ الماضي من حرب مرتقبة.

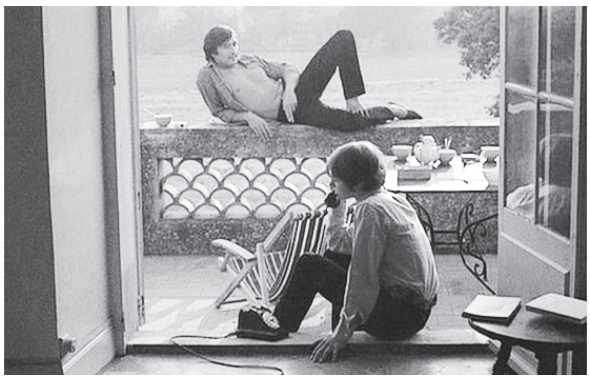
من أهم الأفلام القصيرة ويتميز بإثارة واضحة للقيود السينمائية، حيث يستفيد ماركر من ابتكاراته وتجريبه في تلاعباته اللاحقة باستخدام الوسائط الرقمية والوثائقيات والمسارات المنحنية السردية.

السعادة.. المخرج آجنيس فاردا
(Le bonheur Dir. Agnès Varda 1965)

فرانسوا وتيريز.. زوجان في الحقيقة (جان كلود- Jean-Claude وكلير درو- Claire Drouot) يتمتعان بالسعادة بأسلوب حياتهما الريفي، حتى يبدأ فرانسوا في علاقة سرية مع عاملة بريد (مير-فرانس بويه- Mare-France Boyer)، عندما يعترف فرانسوا في النهاية لزوجته أنه يرغب في الاحتفاظ بعائلته والاستمرار في علاقته الغرامية، توافق كلير، ولكنها لاحقا تتعرض للغرق في بحيرة (حادثة أم انتحار، لا نعرف أبدا).

حجزت (آجنيس فاردا- Agnès Varda) لنفسها مكانا كمخرجة نسوية عن طريق إبداع (بورتريهات- portraits) دقيقة الملامح لأبطال إناث، لكن فيلمها الطويل الثالث، (السعادة- Happiness)، كان مخيبا لآمال عشاقها من النسويين، فقد وسمَ "السعادة" بأنه فانتازيا شوفينية(chauvinist fantasy)، وقد تكون هذه طريقة ساذجة لتحليل هذا الفيلم المعقد، يستكشف فيلم "السعادة" خبايا التصوير والصور الثابتة، لتقييم ما إذا كانت الابتسامة السينمائية تعبر عن سعادة حقيقية، أم أنها تخفي وراءها مشاعر أكثر ظلاما.

La collectionneus، المخرج: إيريك رومر
(La collectionneuse Dir. Eric Rohmer 1967)



الفيلم الرابع في (سداسية رومر- ست حكايات أخلاقية- Six Contes Moraux Six Moral Tales)، يتتبع فيه حياة ثلاثة أفراد يسكنون سويا في فيلا في سان تروبيه، الفتاة التي يحمل الفيلم اسمها "جامعة الرجال" هي هايدي (هايدي بوليتوف- Haydée Politoff)، امرأة شابة تتعرض لأحكام الراوي، وآدريان (باتريك بوشو- Patrick Bauchau)، وهي جامعة للرجال.

الفيلم الثاني الطويل لرومر، يتألف من شذرات من أسلوب رومر: صور لأشخاص مسافرين، غياب للموسيقي غير الحواري، المحادثات الطويلة والذكية، ثيمات الرغبات غير المحققة، يمهد الفيلم لتوقعات مستقبلية، معظمها تحقق بحماس في فيلمه الطويل التالي.

زازي في المترو، المخرج: لويه مالّ
Zazie dans le métro (Dir. Louis Malle, 1960)

مستوحى من الرواية التي "لا يمكن تحويلها إلى فيلم" ("unfilmable") لريمون كينوه، يحكي فيلم (زازي- Zazie dans le métro) قصة الفتاة التي يحمل الفيلم اسمها "زازي" (كاثرين ديمونجيه- Catherine Demongeot)، التي تحلم أثناء إقامتها مع عمها المتحول جنسيا، بركوب المترو، يصيب إضراب لعمال المترو زازي بالحيرة، ولكن الفتاة الناضجة تجد مغامرات كارثية أخرى لإبقاء فكرها مشغولا.

ينتمي "لويه مالّ"، كما ذكرنا سابقا، إلى مجموعة مختلفة من المخرجين لا تنتمي للموجة الجديدة أو الضفة اليسرى، ومع ذلك فإن الفيلم الطويل الثالث لمالّ (زازي في المتر) يقدم صورة جمالية لنعيم الجنون لا يمكن وصفها إلا بأنها من "الموجة الجديدة" (وهذا سبب قيامي بتضمين هذا الفيلم في القائمة)، خدع بصرية، وانفجارات، ودوبليرات، ومطاردات سيارات، وعصابات متمردة، وشخصيات ثرية، كل هذا يسيطر على الشاشة، ويخلق عالما بلا قواعد، تبقى معالجة مال مخلصة للنص بشكل يثير الدهشة، ما يخلق فيلما مناسبا تماما لهواة الجنون المطبق.

بييرو المجنون، المخرج: جان لوك جودار
(Pierrot le fou Dir. Jean-Luc Godard, 1965)

(بيي رو المجنون- Crazy Pete) هو واحد من أكثر فانتازيات جودار العدمية سخريةً، فهو يخلق عالما مشوشا وعبثيا لعاشقين يتعاركان أثناء هروبهما، حيث يشعر فرديناند (جان بول بيلموندو- Jean-Paul Belmondo) بالملل من حياته البرجوازية ويهرب مع ماريان (آنا كارينا- Anna Karina)، عشيقته السابقة وجليسة أطفاله، يبدأ الاثنان في رحلة غريبة تنطوي على مخططات إرهابية، وأمريكيين، وصامويل فولر، ومجموعة من الحيوانات العشوائية.

يمثل "بييرو المجنون" قفزة كبيرة لجودار، الذي نجح في إيجاد موازنة بين موضوعاته السياسية وميوله التجريبية. حيث يبدع فيلما ممتعا يسمح للجمهور بالمتعة حتى في أكثر اللحظات ضجيجا.

لقاء مع أندريه فايدا

لماذا لا يكون لنا عالمنا الخاص..؟

(Senses of cinema- july 2005)رينـاتا موراوسكا

سـيتقدم العمـر بعالمنـا الأوروبـي، لكنه سـيكون شـابًا، وسـيتعلم البرابرة الأشـداء لغتنا، ويغرمون بماضينا وثقافتنا، وبسببهم يستحق عملنا العناء. [1]

يقترن اسم أندريه فايدا في ذهن أي مهتم بتاريخ السينما الأوروبية بالجلد والقدرة على تحديد أهم الأسـئلة التي طرحها في فترة زمنية محـددة أقرانـه البولنديـون والأوربيـون الآخـرون، ووقدرتـه أيضـاً علـى تقديـم إجابات عنهـا، في 1999، قـدم إحدى هـذه الإجابات إلى البولنديين من خلال إخرج فيلم (عموم تاديوس – Pan Tadeusz)، وهو إعداد رائع لملحمة رومانسـية، في وقت أصبحت بولندا فيه عضواً بحلـف الناتـو، وتـدور المناقشـات على قدم وسـاق حـول عضويتها في الاتحاد الأوروبي.

علـى عكس أفلام فايدا الأولى، التي اجتذب عرضها ثناء أرقى بيوت الفن وولع نخبة المخرجين والمشـاهدين في أنحاء العالم وبولندا، حقق فيلم "Pan Tadeusz" نجاحاً تجارياً ساحقاً، وإن اقتصر النجاح على سـوقه المحلي فقط، حيث باعت قاعات العرض في بولندا أكثر من 6 ملايين تذكرة [2]، ميز الفيلم إنه جعل الإنتاج المحلي يفوز في شـباك التذاكر البولندي بصورة لم يسـبق لها مثيل، الشـيء الاسـتثنائي في تاريخ السينما البولندية والأوروبية أيضاً أواخر القرن العشرين.

لم يحقـق فيلـم "Pan Tadeusz" مـا نجحـت الأفـلام الأخرى لفايـدا فيـه سـابقاً؛ لم يجعل صـوت بولندا ينفـذ للعالم، لقـد تعامل العـالم مع ثلاثية فايـد الواقعيـة الجديـدة؛ "Pokolenie" (جيل) (1954)،و"Kanal" (القناة)(1957)،و"Popiolidiament" (الرماد والماس) (1958)، باعتبارها إلهاماً يقتبس منه، على سبيل المثال مارتن سكورسيزي.وعمل فيلمافايداالشقيقان "Czlowiekzmarmuru" (رجل من رخام) (1976) و"Czlowiekzzelaza" (رجل من حديد) (1981)، كرسـول حميـد مـن خلـف السـور الحديدي، أمـا "Pan Tadeusz"، فقد لبى قدرا مختلفا من الحاجات والمشكلات التي تواجه بولنـدا في فترة ما بعـد التحول، سمع الفيلم بوضوح في موطنه أكثر، حيث الحاجة له أشد.

في بولندا، انتقد بعض النقاد فيلم "Pan Tadeusz" لافتقاره إلى الجماليـات والابتـكار من حيث الشـكل، واتباعه طريقاً سـهلاً للنجاح التجـاري، ومع ذلـك كان نجاح فيلم فايدا في اتباعـه خطاً رفيعاً بين مناقشـة مشـكلات التحمس الوطني وتأسـيس ثقافة، ونجاحه في أن يصبـح مرتكزاً أدبياً وتاريخياً لزملائـه البولنديين، لقد عملت عوامل كثيرة على زعزعة شـعور الانتماء الوطني لـدى البولنديين في فترة ما بعـد التحول ومطلـع القرن الحادي والعشـرين، منها التشـكك في تحـولات فترة مـا بعد الشـيوعية، والقلـق المصاحب لالتحـاق بولندا بالاتحـاد الأوروبي والأمم المتحـدة، وانتهاء النمـاذج القديمة للهوية الوطنية البولندية التي تحددت في سياق عقود القهر الأجنبي، وملذات الانصهار عابر القوميات الدانية.

الاختلافات مصدر لقوة إيجابية خلاقة:

ويسـتمر فيلم فايدا وأعماله الأخرى أيضـاً، في المطالبة بإيجاد- أو علـى الأقل تصوير – الفضاء التي يمكن أن يسـمى وطنـاً، وفي المراحل الأخيرة مـن هذه المطالبة، أصبح أكثر تأييداً لتغذية مسـتوى معين مـن الانتمـاء الفـردي والجماعي، يشـار إليه عـادة باعتبـاره "الهوية الوطنية"، أصر بينما يفعل ذلك، على أن تأخذ السـينمات الوطنية في الاعتبار نوعا إيجابيا من "النظر إلى الاختلافات"، تصقل الاختلافات فيه، بدلاً من طمسها، إذ تمثل مصدراً للقوة الإيجابية الخلاقة.

انتقـد أندريـه فايدا مراراً أيضـاً عدم تميز الإنتاج الدولي المشـترك بمذاق خاص، وفي الوقت نفسه، لم يتوان في التعبير عن إطراء السينما الشـعبية، سواء كانت سـينما هوليود أو أي شـكل غيرها من السينما، لأنها قادرة على التحدث إلى مشـاهديها بلغة يفهمها كثيرون، ويدل إعجابه بجملة ريزارد كابوسينسـكي- Ryszard Kapuscinski،

١) يقتبس اندريه فايدا هنا عبارة الصحفي البولندي الكبير الواردة في John Orr and Elzbieta Ostrowska (Eds), The Cinema of Andrzej Wajda: The Art of Irony and Defiance (London and New York: Wallflower Press, ٢٠٠٣), p. xvii. .

٢) قارن هذا الرقم مع ٣,٥ مليون دولار عائد التذاكر التي بيعت في فيلم تيتنك لجيمس كاميرون (١٩٩٧)، الذي وصل إلى بولندا بعدها بعام في ١٩٩٨.

الصحفي والرحالة البولندي الشهير، المذكورة في الاقتباس السابق، على إيمانه بإعادة الشباب للقديم، الذي يجب أن يكتسي لغة جديدة شابة، قبل ان يكون قبول المتذوقين المعاصرين له ممكناً.

بعد انتهاء فايدا من فيلمه الأخير (الانتقام- Zemsta) عام 2002 (بعد Pan Tadeusz)، وهو أيضاً إعداد من عمل أدبي بوندي كلاسيكي، عاد إلى "الجنس الثالث من صناعة الأفلام" – كما أطلق عليه بنفسه: وهو مسرح التليفزيون، واتجه إلى معهد الدراسات العليا في الإخراج السينمائي، التي أنشأه مع فويتشك مارسزيوسكي- Wojciech Marcszewski. وكما حصل في الفترة بين "Pan Tadeusz" و "Zemsta"، على جائزة الأوسكار عام 2000على مجمل أعماله، وقد عبر أيضاً بشكل دوري عن مشاركته السياسية حتى أصبح عضواً في مجلس الشيوخ.

ويعد مسار اندريه فايدا أيضاً، مثالاً مهما على قدرته في جعل أفلامه متناغمة مع النطاق المتغير للترددات المقبولة والمتوقعة من مشاهديه. يصعب الحديث عنه باعتباره مؤلف، بل قادراً على تغيير شكل الأعمال الأدبية، بارعاً في تعديل وقيادة أقوى اتجاهات لحظة معينة في وقت واحد.

وفايدا كريماً وكيساً عند إجراء مقابلة معه، حيث يبدو اهتمامه بتبادل الأفكار واضحاً بشكل دائم.

السينما البولندية في عالم ما بعد الشيوعية

ريناتا موراوسكا: منذ ما يزيد على عقد، تركت بولندا خمسين عاماً من النظام الاشتراكي، وشرعت في مسار الإصلاح السياسي والاقتصادي، الأمر الذي غير النسيج السياسي والثقافي للمجتمع البولندي، كيف أثرت هذه التغيرات على صناعة السينما في بولندا؟

التمويل

أندريه فايدا: قد يظن المرء أن أهم تغيير في صناعة السينما نتيجة للتحول من الاقتصادي الشيوعي إلى الرأسمالية، كان متعلقاً بمصادر التمويل بشكل أساسي، لكن سوقنا صغيرة نسبيا، مثل بلدان أوروبية كثيرة تصنع الأفلام فيها لأشخاص يتحدثون لغة واحدة، تخاطب أفلامنا 40 مليون بولندي فقط في بولندا، وملايين قليلة أخرى بالخارج.

في السنوات الأولى بعد 1989، كانت الأفلام تمول جزئيا من ميزانية الدولة، ومن التليفزيون الحكومي أيضاً، ومازالت معظم الأفلام تصنع على النحو نفسه، فيما عدا قليل من الحالات الخاصة، وتكمن صعوبة الوضع الحالي في عدم وجود قانون خاص بموارد تمويل صناعة السينما البولندية، كما لا يوجد قانون بشأن صناعة السينما، ولا يوجد قانون بخصوص التليفزيون الذي سيستفيد من صناعة الفيلم، لم يفصل في شأن هذين النوعين من الدعم بعد، مع أنهما يحسمان وجود السينما الوطنية.

في أوروبا، لا يوجد قانون لصناعة الأفلام التليفزيونية قد يساعد إنتاج الأفلام، لأن الإذاعات الخاصة غير مهتمة بتمويل الفيلم

البولنـدي، لا يوجـد قانون لصناعـة الأفلام؛ لأن الموزعـين لا يريدون اقتسـام أموالهـم مع صناعة السـينما، من خلال – على سـبيل المثال – إعادة نسـبة من مبيعـات التذاكر إلى صناع الأفـلام، ولذلك، ونظراً لهذا الوضع، لم يكن هيكل التمويل الأمر الحاسـم في تشـكيل السـينما البولنديـة في فترة ما بعد الشـيوعية، بل تأثرت في أغلب الأحول بسبب مشاهدي الأفلام.

هيمنة أفلام المتعة الهوليودية على السوق المحلية

في السنوات الأولى بعد تحول النظام، عرضت شاشات السينما لدينا افـلام المتعة الأمريكية التي لم تكـن متاحة من قبل، أو كانت متاحة بشكل متقطع فقط، وغلبت فجأة أفلام المتعة الأمريكية على شاشات العرض، إلى حد يصل شغلها حوالي 95% منها، ونتيجة لذلك تحول المشـاهدون عن أنواع الأفلام التي اعتدنا صناعتها، وأيضاً اختفت فجأة المشـكلات التي جسـدتها الأفلام المصنوعة في الواقع الشيوعي القديم، مثـل فيلمـي "Man of Iron"، أو فيلـم فويتشـك مارسزيوسـكي "Dreszcze" (ارتجافـات، 1981)، أو فيلـم ريـزارد بوجاجسـكي "Ryszard Bugajski Przesluchanie" (الاستجواب، 1981)، أو فيلـم انيسـكا أولنـد Agnieszka Holland "Kobieta samotna" (إمرأة وحيدة، 1981)، أو فيلم فيلكس فالك Feliks Wodzirej "Falk" (كلـب القمة، 1987)، وبدأ مشـاهدون جدد شـباب التردد على السـينما لمشـاهدة الأفـلام الأمريكيـة التي كانت تسـتهدفهم في السابق، كان المشـاهدون البولنديون أنفسهم مجبرين على مشاهدة سينما صنعت للكبار، أفلام صنعناها حول ميادين الحياة التي كانت مهمة بالنسبة لنا، والتي يجب أن تكون مهمة لمجتمعنا.

السينما البولندية تلعب دورا أساسيا في ظهور حركة "تضامن"[3]

بفضـل هـذا الاهتمـام، ولأن المجتمـع كان راغبـا في بحـث واقعه الخاص، أمكن ظهـور حركة تضامن إلى الوجود، وتمكنت "تضامن" من المطالبة بحقوق العمال، وأمكن للمثقفين الارتباط بها، واستطاعت السـينما لعب دور أساسـي في ذلك، أو على الأقل، أحب الاعتزاز لحظة موتي بالاعتقاد في أن هذا كان الحل، برغم اختفاء النمط القديم من صناعة الأفلام البولندية عملياً.

واسـتمرت الأفـلام الـتي صنعـت بـروح الماضـي في الظهـور، على سبيل المثال، أخرجت "Wielki tydzien" (الأسبوع المقدس، 1995) المعتمـد على رواية جـيرزي اندريوسـكي Jerzy Andrzejewski، و"Pierscionekzorlemwkoronie" (الخاتم مع النسر المتوج)()، ولكن اتضح أن تلك الأفلام لا تخاطب أي مشـاهد، فيما سـبق كانت تلـك الأفلام خاضعـة للرقابة، ولم يكن أحد قـادراً على صناعة فيلم بهذه الطريقة.

---

٣) حركـة تضامن حركة نقابية عمالية نشأت في بوبندا عام (....) ضد هيمنة الحزب الشيوعي البولندى على الحياة السياسية ....إلخ... ألخ,,,.

نتائج تلاشي الرقابة الرسمية

ريناتا موراوسكا: يتمثل دائماً أحد معايير نجاح فيلم ما، في مدى اسـتطاعة المخرج الماهر تهريب رسائل سياسية داخل الفيلم حتى يمكـن تمريرها من الرقباء، كيـف تغير هذا مع نهاية الرقابة الرسمية في بولندا؟

أندريـه فايـدا: وماذا يعـني إلغاء الرقابـة السياسـية في وقت هجر فيه المشاهدون السياسـيون كبار السن قاعات السينما، وظهر مكانهم شـاغراً، هاجر ذلك المشـاهد السياسـي السـابق إلى مقاعد أمام أجهزة التليفزيون، واكتسـبت قاعات السـينما مشـاهدين من الشباب الجدد الراغبـين في أفلام مصنوعة لهم، **تمثل النجاح الحقيقي الأول للسينما البولنديـة في أفـلام المتعة، التي صنعت بشـكل يتميز بالاسـتعراض، اتباعاً للنماذج الأمريكية، بأبطال يقتفون ظل الأبطال الأمريكيين، يوجد بها إطلاق نار، وكل ما تتألف منه السينما الأمريكية الشعبية، اسـتوعبت هذه الأفلام السـينما البولندية، وأصبحت الأفلام البولندية الناجحـة من هذا النوع فقط، وسـرعان ما تبعتهـا أفلام بولندية أ ُج منها، وكانت الأفلام التاريخية المعتمدة على الأدب البولندي.**

سينما جديدة هوية الطابع تكتسح الفيلم الأمريكي

حضر السـينما سـبعة ملايين شـخص لمشـاهدة أول تلك الأفلام، "Ogniem i mieczem" (مع النار والسـيف، 1999)، المعتمد على روايـة هنريـك سـينكفيتش Henryk Sienkiewicz الصادرة في عـام 1884. لم يكـن ممكنـا تصديـق أن في بولندا مشـاهدي سـينما بهـذا الحجـم، وفي الحقيقـة، مثل هـذا الجمهور غير موجـود، كانوا يجلسـون أمـام التليفزيـون لمشـاهدة مـا يجدونـه معروضـا، وخرج الجمهـور مـن قاعـات التليفزيون لمشـاهدة فيلـم تمـت صناعته من أجلهـم. وبعد ذلك، جاء نجاح فيلم "Pan Tadeusz"، الذي شـاهده سـتة ملايين مشـاهد، ثـم جـاء "Zemsta"، الذي شـاهده 2 مليون مشـاهد، بينما شاهد مليونان ونصف المليون فيلم (هاري بوتر، وحجر الفلاسـفة) "كريس كولومبـس- Chris Columbus، 2001"، ويوضح كل ذلك، أن المشاهدين يتوقعون، قبل أي شيء، فيلماً من هذا النوع من السينما البولندية.

أزمة بحث عن الذات

ماذا حدث هناك؟ على ما أظن، أثناء مراقبة المشـاهدين البولنديين كبار السـن لمـا يحدث في بولندا، بدأوا الاستسـلام لقلـق معين. "ماذا سـيحدث لنا؟" "علينا الاشـتراك في الاتحـاد الأوروبـي، ولكن كيف سـيبدو الحال عندما نصبح جـزءاً منه؟"، "من سـنكون داخله؟" "حتى نكون صرحاء، أخذنا على الشاشـة كل الأشياء التي حركت مؤلفينا التاريخيـين، سـواء كان آدم ميكيويتـش Adam Mickiewicz عندمـا كتـب Tadeusz، أم هينـرك سـينكيفيتش- Henryk Sienkiewicz في مؤلفـه "النـار والسـيف"، وبشـكل من الأشـكال أيضاً ألكسـندر فريدو عندما انجز عملـه "الانتقام"، وبدأت كل تلك الانشغالات في تحريك البولنديين مرة أخرى، واكتسب هذا النوع من الأفلام مشـاهدين، لأن تلـك الأزمنة التي تعرضهـا الأفلام، كان بها

مشكلات مشابهة ومشتركة مع الوضع السياسي الجديد، الذي تجد بولندا نفسها فيه.

إعادة تعريف الهوية البولندية الجماعية

ريناتا موراوسكا: مع هذا النمط من إعادة تعريف الهوية البولندية الجماعية، ومع أخذ انجاز السينما البولندية قبل 1989 في اعتبارنا، هل يتم شيء ما الآن قد يذكرنا بالسينما الوطنية؟

أندريه فايدا: يتمثل التعبير الواضح لذلك النوع من السينما في الأفلام التاريخية الضخمة، يأتي بعض المشاهدين إلى تلك الأفلام لأنهم اعتادوا على المشهد السينمائي في الافلام الأمريكية، وتتماشى فخامة تلك الأفلام التاريخية مع ذلك، تعاملوا مع كل محاولات صناعة أنواع أخرى من الأفلام البولندية المعاصرة، على أنها أفلام مصنوعة للتليفزيون وليست سينما، "إذا أردت منا مشاهدة ذلك الفيلم، أعرضه في التليفزيون، وإذا أردت منا ارتياد السينما، أرنا مشهداً كبيراً، كما يصنع الأمريكيون بالضبط، ولكن مع تيمات وطنية بولندية".

ملامح التجديد

أولا: التمويل

حدث التجديد في صناعة الأفلام البولندية عندما أمكن العثور على تمويل للإنتاج الكبير، وفي الوقت نفسه، التزمت ميزانية الدولة بمبلغ أقل فأقل لصناعة الأفلام، وفي النهاية **لم يعد تمويل الدولة يغطي سوى المراحل التي تؤدي إلى تقديم مشروع الفيلم إلى هيئات تمويل محتمل، كان يغطي كتابة سيناريو، مع ذكر الممثلين المرشحين، وإعداد ميزانية لتقديم كل هذه الأشياء، ولكن لا يوجد ما هو أبعد من ذلك، كان هذا كل ما يمكن تقديمه من ميزانية الدولة، واحتاجت تلك المشاريع إلى البحث عن تمويل ملائم في مكان آخر، وقد أعان التليفزيون الحكومي نحو 50% من تلك الأفلام التي تم صنعها.**

ثانيا: المخرجين الشباب

تأسست لجنتين منفصلتين من أجل تقرير تمويل أفلام الدولة أولا، كان هناك (Komisja Pakietowa)، الذي أسسته لجنة السينما (Komitet Kinematografii)، ثم التليفزيون ونتج عن هذا حالة مختلفة، لم يكن التليفزيون مستعداً فيها للإقدام على مخاطرة كبيرة، وابتعد عن المخرجين الشباب، الذين كانوا أيضاً في مركز صعب، ضائعين في الواقع الجديد، ضاعوا فيه، لأنهم لم يكن لديهم حلفاء بين الكتاب الجيدين.

ثالثا: تطور الأدب

وفي الفترة نفسها، خضع الأدب البولندي إلي تغيرات مهمة أيضاً، انتقل من كونه أدباً اجتماعياً سياسياً، لديه تقليد شامخ ودوافع قوية ليصبح على هذا النحو، إذ تغير الأدب البولندي ليركز على القضايا النفسية بدلاً من القضايا الاجتماعية، وظهرت على السطح كاتبات شابات عديدات، كتبن عن أنفسهن، وهذا النوع من المادة غير مفيد بالنسبة للأفلام، ولم يكن أمام المخرجين الشباب مخرجاً سوى إلقاء أنفسهم في كتابة السيناريوهات، الشيء الذي لم ينعكس بصورة إيجابية على جودة السينما البولندية.

كان لدينا مشاهد سينمائية تجتذب جمهوراً ضخماً، من الكبار وطلاب المدارس الابتدائية والثانية على السواء من ناحية، ومن ناحية أخرى، هناك محاولات لخلق فيلم بولندي معاصر، كان هناك من عشرة إلى اثنا عشر فيلماً من تلك الأفلام في السنوات العشر الأوائل بعد التحول، ومع هذا لم تخلق تلك الأفلام، بصرف النظر عن جودتها، جيلاً موحداً بشكل قاطع، مثلما كان الوضع في السينما وقت "تضامن" في الثمانينيات.

مسرح التليفزيون

وفي الوقت نفسه، أصبح مسرح التليفزيون أنشط بوضوح. ومن الاسم، كان يجب على مسرح التليفزيون الاعتماد على إعداد سيناريوهات كتبت للمسرح. ولكن في بولندا، أصبح بصورة ما جنس ثالث مستقل، لنقل بين السينما والمسرح. من ناحية، أقدم مخرجون مسرحيون شباب على مسرح التليفزيون لأنهم يريدون أن يصبحوا أقرب إلى السينما، بصرف النظر عن كونهم درسوا أو عملوا للمسرح. فضلاً عن أن العثور على عمل في المسرح أصبح أصعب تدريجياً. ويجب قول أن عديد من أعمال مسرح التليفزيون تلك لم يكن ممكنا تقديمها كأفلام أو كعروض غير تليفزيونية. وكانت الكتابة المسرحية الجيدة القائمة على الواقع الجديد أكثر من صعبة، نظراً لأن الفيلم يتيح مستوى من التشابه مع الحياة لا يتوفر على خشبة المسرح.

وهكذا لعب مسرح التليفزيون دوراً مهماً بعد التحول. دفع مخرجين شباب كثيرين إلى محاولة إظهار واقعنا الجديد عبر ذلك الوسيط. ومع هذا، سواء في المسرح أو السينما، لم يقدم الواقع المعاصر لبولندا إلا بدرجة محدودة خلال الإثني عشر عاماً الماضية.

وكما قلت سابقاً، لم يكن هناك كتاب استطاعوا خلق رؤية أدبية للواقع الجديد، يوجد بعض المخرجين الشباب الموهوبين، برغم أن موهبتهم لا تترجم بالضرورة إلى موهبة أدبية.

توقعات ما بعد انهيار الاتحاد السوفيتي

باعتراف الجميع، يصعب التقاط هذا الواقع الجديد، بدا بالنسبة لنا، مؤيدي "تضامن"، أن كل الناس تفكر مثلما فكرنا، توقعنا أن الشعب كان ينتظر فقط انهيار الاتحاد السوفيتي، أو على الأقل تراجعه، **أنهم سيكونون أغنياء بالمبادرات في كافة مجالات الحياة. في الثقافة، وفي الاقتصاد، وفي السياسية، سيبدأون جميعاً العمل بفاعلية، سيبدأون التفكير بعقلانية باختصار، ينبغي أن تحول بولندا إلى بلد أوروبي غربي في يوم واحد، واتضح أن هذا غير صحيح.**

خلال أربعين عاماً من الجمهورية الشعبية، تم الاحتفاظ ببعض أسوأ الآثار التاريخية في شعبنا تضمنت حتى الخصائص المشتركة التي تطورت في الواقع الاقتصادي لزمن الانقسام في القرنين السابع عشر والثامن عشر.

وتبين أن البلاد كانت بلا معين في مواجهة الواقع الجديد، واتضح أيضاً أن قدرا كبيرا من الصناعة البولندية وجدت فقط لدعم الصناعة العسكرية السوفيتية، وأصبحت غير مجدية وغير قادرة على التحول إلى أي شيء آخر، لم نكن نتوقع ذلك، ولا الحجم الهائل لتلك الظواهر.

ما يجب أن تكون عليه السينما الوطنية

البولندية

ريناتا موراوسكا: عودة إلى السؤال الأكثر محلية، حول ما يجب أن تكون عليه السينما الوطنية البولندية، أو يمكن أن تكونه، ماذا تتوقع منها لتلبية المتطلبات الأساسية لوجودها؟

لو تحدث الممثلون في أفلام فلليني الإنجليزية لتغير العالم

أندريه فايدا: **يجب أن تحدد السينما البولندية أكثر من أي شيء بلغتها، إنها منطوقة باللغة التي يستخدمها المشاهدون أو يفهمونها، إنها السينما التي تخاطب بطبيعة الحال المشاهدين الذين يتحدثون لغة معينة، لماذا توجد صناعة سينما أمريكية للتسلية على مستوى العالم، ولكن لا يوجد ما يعادلها من فرنسا أو إيطاليا؟ الأمر ببساطة، لأن اللغة الا ˙ بليزية تفتح العالم كله على السينما الأمريكية، ونحن موجودون في ذلك العالم أيضاً، وبالنسبة لنا، يكمن الشرط الضروري للسينما في صناعة أفلام بلغتنا، هل يمكن أن يتحدث الممثلون في أفلام فيليني باللغة الإ ˙ بليزية؟ لو تحدثوا الإ ˙ بليزية، لأصبح كل التاريخ مختلفا.**

عندما يصنع فيلم، يصنع بلغة ما، الأمر الذي لا يعني فقط مجرد كلمات، ولكنه أيضاً الطريقة التي تشفر بها لغة محدد منظورنا للعالم، وفهمنا له، إنها طريقة الوصول إلى اللغة، وهذا هو سبب الصعوبة الشديدة في العثور على قاسم مشترك لكل أوروبا، هناك عشرات المترجمين في بروكسل، ولكن اعتقد إنه يمكن بثقة كبيرة افتراض أنهم في الليل عندما يتوجه كل شخص إلى أحد البارات، فإنهم يتواصلون باللغة الانجليزية في تقرير ما يحدث، ولذلك يعرفون في اليوم التالي فكرهم حول مسألة معينة.

أريد أن أصنع أفلاماً لمن يفهمون

تشفر اللغة أيضاً ماضينا، نتجه إلى معرفة من نكون، لمعرفة من نكون، علينا معرفة ما اعتدنا أن نكونه، وبناء على ذلك يعمل أدبنا، المكتوب في الماضي، بمثابة مرساة لنا في ذلك الماضي، هناك حيث وصفت تجاربنا، تجاربنا التي لا نفتأ أن نعود إليها، إنها ليست خبرات شعوب أخرى، وبتالي فالسؤال الذي يتردد دائما، حول استطاعة أي شخص من الخارج فهم ذلك. بالنسبة لمعظم حياتي، كنت أقول "نعم هذا جميل، ولكن هل سيفهم أي شخص ذلك؟"

ولكني أريد أن أصنع أفلاماً لمن يفهمون، أكثر مما أريد ذلك لمن لا يفهمون، وكذلك صنع أنجمار بيرجمان وفيليني أفلاماً لهؤلاء الذين فهموا.

بالطبع، كانت أفلام بيرجمان نفسية أكثر منها سياسية، لأن مشكلاته الاجتماعية لم تكن بمثل هذه الأهمية.

وضعنا أصعب.. وهذا لأن تاريخنا يعد، للأسف، ملكية حصرية صاغتنا الرحلة التاريخية لضياع استقلالنا، واستعادته، ثم السقوط مرة أخرى في التبعية، على النحو الذي لا نستطيع معه رفض ما نحن فيه ببساطة، ونقول إننا سنبدأ كل شيء من جديد يوم الاثنين القادم، حيث سيترتب أن نكون يوم الاثنين بلدا حرا، إننا نحمل ذلك الماضي معنا، سواء شئنا ذلك أم لم نشأ.

وفجأة، يوم الاثنين، تمكنت أحزاب سياسية كثيرة من تشكيل

نفسها، وقدمت عدداً وافراً من الرؤى حول مستقبل بلادنا، انعكست فيها ذاتيتهم في أكثر الأحيان، الشيء الذي لم يكن قائماً في تضامن، وفي الوقت نفسه لم يختف اليسار، اثبتوا أنهم أصبحوا مدافعين عن القديم بصورة فعالة، دافعوا عن مصانع الدولة الضخمة، والعجيب أن "تضامن" دافعت عن المصانع الكبيرة نفسها أيضاً، دافعوا عن المزارع التي كانت لا تتمتع بكفاءة وغير منتجة، ولكن "تضامن" دافعت عنها أيضاً، فجأة أصبح هناك صدام، لم يكن لنا توقعه، صدام حول ماذا يشير في الحياة السياسية إلى اليمن، وماذا يشير إلى اليسار.

انحسار السياسية على أسوأ أقليات المجتمع

ريناتا موراوسكا: أليس ذلك الصدام قد يصبح السينما البولندية الوطنية المعاصرة؟

أندريه فايدا: نعم، ولكن كل محاولات صناعة مثل تلك الأفلام فشلت، لأن المشاهدين لا يرغبون في الحضور لمشاهدتها في السينما، فهناك يود الناس لو يرون أشياء لا يشاهدونها في التليفزيون. في الجمهورية البولندية الشعبية، كان هناك رقابة وإجبار، واستحالت علينا مشاهدة تصوير للحياة السياسة الحقيقة. وكانت الأكاذيب تطبع في الصحف وتخرج علينا من التليفزيون، ونتج عن كل هذا وضع، نجحنا من خلاله في عرض الحقيقة بطريقة ما في السينما، وكان المشاهدون يفكون شفرة كل التلميحات، وكان هذا سبب حضورهم إلى السينما، وعندما أصبح ممكنا أن يرى المشاهدون ذاتهم، كل الأشياء نفسها تحديداً في التليفزيون الذي يبدأ إرساله في السابعة صباحاً، وقبل ذلك، كان كل شيء مكتوباً في الصحف، فقدوا اهتمامهم به، والأعجب أنهم حتى توقفوا عن الاهتمام بالسياسة ككل، أصبحت السياسة مجالا لأقلية في المجتمع، ربما واحدة من أسوأ أقلياته، وأصبح الأشخاص الأفضل مهتمين بالتجارة وبالحرية الاقتصادية الجديدة.

ريناتا موراوسكا: وكيف كان تأثير هذا على تشكيل السينما في بولندا، مقارنة بالفترة السابقة على 1989؟

أندريه فايدا: كثير من نجاح السينما البولندية في زمن الشيوعية اعتمد على حقيقة أننا كنا أكثر حرية من أي بلد آخر خلف جدار برلين، ولذلك استطعنا التعبير بسهولة أكثر عما كان يحدث خلف ذلك الجدار، الشيء الذي أراده الناس وكانوا يتوجهون إليه، بسبب تغلغل الحرب الباردة في مناخ تلك الأيام، اهتم العالم بقاطني تلك الأراضي، وكيف سيبدو الوضع إذا وقعت الحرب بالفعل، ولذلك شاهدوا أفلاماً غريبة، أفلامنا، لأنهم أرادوا رؤية الجانب الآخر من العالم، ولحظة سقوط جدار برلين، أصبحنا تلقائياً جزءاً من أوروبا، والآن تعاني السينما البولندية تلك المشكلات نفسها التي عانت منها السينما الفرنسية أو الإيطالية أو الألمانية.

انحسار السينما الأوروبية أمام هوليود

في شبابي، عرضت أفلامي "رماد وماس"، و"القناة" في قاعات السينما الأمريكية، وكان المرء يستطيع رؤيتها في نيويورك بقاعة السينما.. **واليوم يستحيل تقريباً "باح فيلم أوروبي في الوصول إلى سلسلة من سلاسل السينما التجارية، ربما يعرض في قاعات السينما بالجامعة**، ولا أقل من قيمة المشاهدين في الجامعة.. قبل كل شيء، فهولاء يستطيعون صياغة الرؤى والأذواق الأمريكية، ولهذا فاستطاعة الطلاب مشاهدة المسرح والسينما الأوروبية يعد شيئاً إيجابياً.. ومع هذا نتج عن محدودية إمكانية استقبال الأفلام الأوروبية، أن تلك الأفلام أصبحت تخاطب مشاهدي بلدانها أكثر فأكثر، ومن ثم يبعدون أنفسهم عن السؤال الذي كان يتردد دائما في خلفية ذهني: "هل سيفهم أحد هذا الفيلم أو ذاك؟"

هناك مزحة قد نضحك منها، لكنها لا تضحك شخصا آخر.. وهناك فكاهة إنجليزية لا تضحكنا.. لماذا لا يكون لنا عالمنا الخاص إذن؟ ولماذا لا تنتمي السينما إلى هذا العالم؟ بإمكانك الإجابة عن هذا السؤال بقول من الرائع أن تطلع السينما البولندية العالم على ما يتم هنا، وتعرفهم أي نوع من الأماكن ينتمي إليها هذا المكان.. نعم هذا رائع، ونحن فخورون بما أطلق عليه المدرسة البولندية في السينما، بدأت المدرسة البولندية بطريقة غريبة، وكانت تلك البداية لها تأثير حاسم على حرية السينما، في ذلك كان بالإمكان أن تصنع فيلما مثل "Zezowate szczescie- الحظ الأخرق، 1960)، وفيلم أندريه مونك Andrzej- Munk، فيما بعد فيلم "ارتجافات" أو "الاستجواب" أو "رجل من رخام" أو "رجل من حديد"، أو عديد من الأفلام الأخرى، وفي كل الأحوال كان طموحنا في التواصل مع العالم الآن، تضاءل هذا الطموح تدريجياً بسبب من بين أسباب أخرى، أن العالم لم يعد ينتظر منا هذا التواصل، العالم ليس مهتما بنا، تحول هذا الاهتمام بعيداً عنا.

النجاح في المهرجانات لا يؤدى إلى نجاح شباك التذاكر

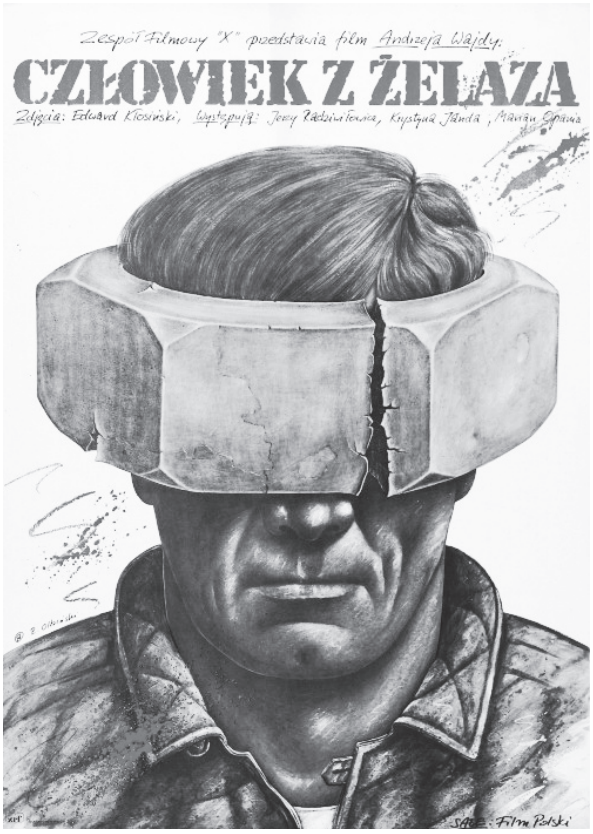
في فروتسواف، تحدثت مؤخراً إلى الأستاذ بريجنسكي، البولندي الذي نصح أقوى لاعبي الساحة السياسية الأمريكية، وهو قادراً على اطلاعك على الطريقة التي ستدير بها أوروبا علاقاتها مع بولندا وأمريكا، وبرغم ذلك أستطيع أن أقول لك أن هناك بالتحديد تبعية جديدة مدهشة تتطور، هنا أيضاً يجب ألا يعني التحاقنا بأوروبا أننا سنبدأ في صناعة الأفلام نفسها التي يصنعها كل صناع الأفلام الآخرين، بل ربما يعني أننا سنصنع أفلاماً لن يستطيع آخر صناعتها، لأننا سنكون الوحيدين المحتاجين إليها.

بشكل قد يبدو أنه يحمل مفارقة، أن تكون صناعة السينما في ألمانيا مشابهة تماماً لصناعة السينما في بولندا، وأن تشبه تماماً صناعة فيلم في روسيا، لن يكون هذا قادراً على فتح هذا العالم، لن يغير شيئاً، ولا يترجم النجاح في المهرجانات والجوائز إلى نجاح في شباك التذاكر.

ريناتا موراوسكا: بصرف النظر عن الإعداد من الأدب التاريخي، هل هناك أفلام أخرى تعتبر إنها تعني السينما البولندية الوطنية؟

أندريه فايدا: نعم، لفت نظري فيلم "Glosniej od bomb" (أعلى من القنابل، برزميسلاف فويتشيك Przemyslaw Wojcieszek، 2001)، صنعه مخرج هاو.. أعجبني هذا الفيلم.. سينما شابة مصنوعة من خلال شخص قادر على صناعة الأفلام وإخراجها، إذا طلب مني ذكر أفضل وأحدث فيلم، فسيكون هو بالقطع.

أعتقد أنه يمكن إضافة أفلام قليلة أخرى، إذ استقبل فيلم بيوتر ترزكالسكي (Piotr Trzaskalski "Edi" 2002) بشكل جيد، وبرغم ذلك استقبل بشكل جيد لأنه قصة بطل من نوع القصص المقبولة، نادراً ما يظهر في السينما، خاصة السينما البولندية، هذا النوع من الرجال، البسيط برغم استنارته، المأخوذ غالباً من القصص الخيالية، ومن هنا أتى نجاح ذلك الفيلم.



وعرض فيلمان آخران في الفترة الأخيرة يستحقان الذكر أيضاً.. أجد "Zmruz oczy" (حول عينيك، أندري ياكيموسي Andrzej Jakimowski، 2003) فقد كان فيلماً جميلاً وأصيلاً بشكل استثنائي، ولكن يخاطبني فيلم "Warszawa" (وارسو، داريوس جايسكي Dariusz Gajewski، 2003) بمعرض من الشخصيات الواقعية.

خمول داخل دوائر السينما

برغم ذلك، لا أستطيع أن أرى وحدة في تلك الأفلام، ولا يبدوا إنها تبحث عن لاصق من نوع ما ليوحدها، لا يستطيع صناع الأفلام الشباب القتال من أجل أفلامهم، غير مهتمين بقانون خاص بصناعة السينما، برغم معرفتهم أن بدونه لا يمكن فعل شيء، لن يرفعوا إصبعاً فيما يتعلق بهذا الأمر، ويعد هذا أيضا، من وجهة نظري، ظاهرة خمول جديدة في دوائر السينما، التي كان من المعتاد اعتبارها الأكثر نشاطاً من الناحية السياسية.

سينما القضايا الاجتماعية

كانت قوة السينما البولندية الأولى في وحدة مجموعة صناع الأفلام الذين عملوا معاً على هدفهم المشترك، ربما يخلق هذا النوع من الوحدة مرة أخرى، أسعى مع فويتشك مارسزيوسكي بجدية كبيرة من أجل ذلك في معهدنا (معهد الدراسات العليا في الإخراج السينمائي)، حيث نظن أنه سيدفع بأشخاص جدد في اتجاه سينما القضايا الاجتماعية، التقليد الوحيد القوي في السينما البولندية، لا يوجد تقليد فني في السينما البولندية بمنأى عن ذلك الفنان الذي كان لديه مسئولية اجتماعية للمشاركة في كل مشكلات المجتمع، في القرن التاسع عشر، باختصار إنه تقليدنا الفني، ينبغي أن ينقب الفنانون فيما يحدث اجتماعياً، سيكونوا مستائين من الوضع الحالي، باتجاه ما يجب أن يكون، إذا عاد هذا الاتجاه، إذا فهم الشباب أن تلك ليست مسئوليتهم فحسب، بل أيضاً موضوع سينمائي، ستستعيد السينما البولندية حينها شكلها المحدد، لن تقلد النماذج الأخرى، تماماً كما كانت أفلامنا القديمة.

أمريكا استنفدت استغلالها للسينما لأوروبية

اعتقد أن ما يحدث هنا الآن، شيء لم نعيه تماماً، استنفدت أمريكا استغلالها للسينما الأوروبية، أخذت السينما الأمريكية ما في وسعها أخذه مما كان يحدث في أوروبا، ومع ذلك لا نستطيع قلب تلك العملية لنفيد أنفسنا والسينما الأوروبية.

أوروبا الموحدة عاجزة عن إقامة صناعة للسينما

في هذا الوضع، هل يمكن أن تكون لدينا سينما أوروبية مشتركة؟ يقول البعض إننا نستطيع إلى حد كبير، أعتقد أن كافة المحاولات التي كان على الإيطالي فيها الاتجاه إلى فرنسا، ويذهب جنباً إلى جنب مع الفرنسي إلى انجلترا، متوقفين في طريقهما في السويد، قد أسفرت عن صحن بودنج أوروبي، يستمر كل شخص في طهو مثل ذلك الصحن، ولكن ليس هناك من يحب تناوله.

والآن، لا توجد حدود، وبالتالي لابد أن ينعكس هذا الانفتاح بصورة ما في السينما، ربما سيكون هناك سينما يتعاون فيها البولنديون والإيطاليون والفرنسيون والألمان والسويديون معا، مثلما نفعل داخل بلداننا الخاصة، من سيكون قادراً على الكتابة لسينما مثل تلك؟ من سيكون قادراً على إخراجها؟ من سيكون قادراً على صناعة فيلم حول مثل هذا الواقع المتسع بمشكلاته؟ لا أعلم.. لم أر فيلماً مثل هذا حتى الآن.

تأسيس معهد للسينما

ريناتا موراوسكا: هل كان هذا دافعاً أيضاً لتأسيسك معهدك للسينما مع فويتشك مارسزيوسكي؟

أندريه فايدا: هناك العديد من الأسباب لتأسيس ذلك المعهد.

الأول: الافتقار إلى الوحدة التي تحدثت عنها.. جذبت مجموعة المخرجين التي بدأت في ذلك المعهد، مجموعة مصورين مختصين معها، ثم تبعهم كتاب السيناريو والممثلون، ولذلك من عدد 12 أو 13 منتسباً جديداً في البداية، لدينا الآن بضعة عشرات من المتعاونين مع المعهد.

الثاني: يجب أن يتعلم الناس صناعة الأفلام بطريقة عملية، في ورشات عمل سينمائية، ينبغي أن يقدم المخرجون عددا أقل من المحاضرات حول الطريقة التي صنعوا بها أفلامهم، ويقدم مزيداً من الخبرة العملية التطبيقية إلى الطلاب.. كيف صنعت أفلامي شيئا غير مهم بالنسبة لصناع الأفلام الشباب، غير منطقي بالنسبة لطلابي أني في زمن مضى قمت بصناعة "رماد وماس".

الثالث: ويأتي الدافع الثالث من انحلال الوحدات السينمائية القديمة (zespoly filmowe)، التي جمعت صناع الأفلام في اتحادات فنية، ومع اختفائها تنشأ حاجة إلى مكان يمكن أن يستفيد فيه الشباب من خبرة زملائهم الأقدم، ومن هنا جاءت فكرة المعهد التي ستوفر نوعا من الوحدة – إذا نجحت في البقاء على قيد الحياة ودمج خبرات بضعة أجيال.

في سبتمبر هذا العام، بدأت العمل مع طلاب لم يحصلوا بعد على الشهادة الثانوية، ربما نتمكن من المساعدة في تكوين وحدة مع مستقبل ما، لن يصبحوا جميعاً مخرجين سينمائيين، ولكنهم سيعرفون أن السينما شيء رائع، وأن تلك السينما شيء مهم، أيضاً هناك بالفعل بناء لتحقيق ذلك، لكن إذا نجحنا في خلق مثل تلك المجموعة، سيتعرفون بعضهم البعض.. أنا أعول على مثل هؤلاء الشباب، وهذا هو التراث الذي أود لو أخلفه ورائي.

يوليو 2005، حوارات مع صناع الأفلام، العدد 36

http://sensesofcinema.com/2005/conversations-with-filmmakers-36/andrzej_wajda/

معهد السينما(وودج-LODZ) والإحساس بالمكان

بقلم: جيناني برونيل- ترجمة عزة خليل

في معهد وودج تجلس انداك كارابي أغلو-AndacKarabeyoglu، الطالبة في السنة الثالثة بمعهد سينما وودج، بمقهى في مجمع مباني المعهد، وتشرح السبب في أنها قطعت كل هذه المسافة من منزلها بأنقرة لتدرس في معهد السينما في بولندا.

قالت إن جاذبية وودج ترجع جزئياً إلى إنه أحد المعاهد القليلة الباقية التي مازالت تعلم الطلاب على الأفلام 35 ملليمترا و16 ملليمترا، ولكنها ترجع أيضاً إلى أسلوبه الفريد في التدريس.

وقالت الآنسة كارابي أغلو البالغة من العمر 27 عاماً: "قدومك إلى هنا يكسبك أسلوباً مختلفاً في النظر إلى الأشياء.. علينا كتابة السيناريوهات الخاصة بنا، وعلينا تحريرها، وعلينا تنفيذ الصوت الخاص بعملنا، ولهذا فأمامنا عملية ضخمة علينا تعلمها، لا تمثل الصناعة الهدف الأساسي لها، ولكنه اكتشاف نفسك، ونقاط قوتك."

في 11 أكتوبر، احتفل المعهد الوطني العالي ليون شيللر للسينما والتليفزيون والمسرح، وهذا اسمه بالكامل، في مراسم ضخمة واحتفالية هائلة، بمرور خمسة وستين عاماً على تأسيسه، ومنحت الدكتوراه الفخرية للمخرج النمساوي مايكل هانيكي Michael Haneke، الحاصل على الأوسكار- ومن الحاصلين على ذلك التشريف رومان بولانسكي Roman Polanski ومارتن سكورسيزي Martin Scorsese، وعدد قليل من المخرجين الآخرين، كما تمت دعوة الخريجين وصانعي الأفلام من أنحاء العالم للاحتفال في مقر المدرسة.

ويعتد المعهد بأن من بين خريجيه، مخرجين حاصلين على جوائز مثل بولانسكي واندريه فايدا Andrzej Wajda وكريستوف كيشلوفيسكي Krzysztof Kiezlowski، إلى جانب مشاهير السينمائيين مثل باول اديلمان Pawel Edelman وداريوس فلوسكي Dariusz Wolski واندريه بارتكوواك Andrzej Bartkowiak..

وقال السيد بولانسكي في حديث تليفوني: "ظننا عندما كنا في المعهد، مثل سائر الطلاب الآخرين، أننا نضيع وقتنا، لكن في غضون سنوات قليلة، أدركت حجم ما حصلت عليه من هذا المعهد."

وقال عميد المعهد ماريوس جرزيجورز Mariusz Grzegorzek،

خريج وودج الذي درس به الإخراج السينمائي لعقدين "ينطوي تدريس صناعة الأفلام على مفارقة، إذ لو امتلكت الذكاء الكافي، ستتعلم أساسيات صناعة الأفلام في غضون شهرين، ولا أتفق مع إعلان معاهد السينما أنها سوف تعلمك كل المعرفة وكل القواعد وتدربك عليها، ولذلك أهم شيء في معهدنا هو التوازن الجيد بين التعليم والحرفة، التعليم والنظرية، وتعلم كيف توصل رسالتك عبر فنك.

شهدت بولندا الحرب العالمية الثانية، وقد دمرها الغزو الألماني والروسي، وعندما انتهت الحرب، وخضعت البلاد للهيمنة السوفيتية، أصبح كثير من صناع الأفلام والممثلين الذين كانوا هناك قبل الحرب، إما في عداد الأموات أو بالمنافي.

وكما يذكر مايكل بروك Michael Brooke، المؤرخ السينمائي والكاتب الانجليزي "كان عام 1945 إلى حد بعيد عام بداية صناعة السينما البولندية، وقد توجبت البداية من الصفر، وكان وودج جزءا من هذا"، وأضاف: "لم يكن متاحاً لصناعة الأفلام سوى قليل من المال، ولذلك اتجه عديد من الموهوبين إلى التدريس – وهكذا وجد ذلك التقليد من البداية تماماً، وحافظوا عليه."

وقد أصبح المخرجون أندريه مونك Andrzej Munk، وفيتولد سوبكينسكي Witold Sobocinski والسيد فايدا، وهم من بين طلاب وودج الأوائل، رواداً للموجة الجديدة البولندية في الخمسينيات - بدأ عرض فيلمهم "Walesa, Man of Hope" (فاليسا، رجل الأمل) هذا الشهر في بولندا وبريطانيا.

قيمة معهد وودج

ويقول جوزيف روباكوفسكي Jozef Robakowsk، الذي درس وسائط الإعلام المتعددة في المعهد وأحد أهم فناني الفيديو في بولندا: "الفرق بين وودج ومعاهد السينما الأخرى أن الطلاب يتعلمون كيف يكونوا تحليليين جداً، ومحددين جداً، وأن يركزوا على هدفهم جداً، ويرجع ذلك جزئيا إلى تأثير الفن السوفيتي، وجزئياً بسبب العلاقة القوية بين المعهد ومتحف وودج للفن، الذي تأسس على يد فنانين طليعيين في الثلاثينيات، وهكذا انعكست تلك الأشياء على صناعة الأفلام هنا."

لغة الرمزية

وتعلم الطلاب أيضاً – من بعضهم في أغلب الأحيان طريقة استخدام الرموز لتمرير وجهات النظر السياسية عندما عاشوا في ظل الدولة الشمولية، وتقول كاترين ويندفيلد Kathrine Windfeld المخرجة الدانماركية المرشحة لجائزة إيمي التي درست في وودج بداية التسعينيات: "تعد الرمزية شيئاً مهما في اللغة السينمائية في بولندا".

وتقول "يعلم الجميع، على سبيل المثال، أن مرور حصان أبيض في الإطار، يعني إننا نريد بولندا الحرة، تعلمت لغة الرمزية هناك، كل شيء في صناعة الأفلام لابد أن يكون له مستويات للفهم.

في الثمانينيات، أثناء فترة الأحكام العرفية في بولندا، تمت تنحية المدرسين المبدعين من مناصبهم، مثل السيد روباكوفسكي-الذي ضغط على رؤساء المعهد لخلق منبراً من أجل مزيد من الوسائط المتعددة، أو تركوها احتجاجاً، لكن مع انهيار الشيوعية في 1989، ظهرت البدايات الجديدة لتكنولوجيات ووسائط الإعلام الحديثة.

التقنيات الحديثة

وفي 2011، افتتح مركزاً لوسائط الإعلام بتكلفة تقدر بثلاثين مليون زلوتي أو 10 ملايين دولار أمريكي، بمشاركة في التمويل من الاتحاد الأوروبي، ويحتوي المركز على الإمكانات اللازمة لأفلام التحريك والمؤثرات الخاصة والتصوير الفوتوغرافي والتحرير، ويقول ريزارد لينسيويسكي Ryszard Lenczewski "نعمل على تغيير بعض التقاليد".

ويتيح السيد لينسيويسكي على سبيل المثال لطلابه إحضار واستخدام تطبيقات التصوير السينمائي المتخصصة على أجهزة سمارت فون والتابلت، ولكن الطلاب مازالوا مطالبين بتعلم الكورسات التقليدية، بما فيها تاريخ الفن والموسيقى والأدب.

ويقول فوتشيك بوس Wojciech Pus: "فنان الفيديو والتركيب الذي يدرس ورشة عمل حول استخدام الضوء كوسيط إعلامي يتعلم كيف لعب فنانون مثل ريمبرانت بالضوء، ولا يتعلم الطلاب رؤية الفيلم بصورة تقنية أو مهنية فقط، ولكن تتوفر أيضاً جوانب أكاديمية قوية جداً في صناعة الفيلم".

أفلام 16 ملليمترا و35 ملليمترا

وبرغم أن صناعة الفيلم أصبحت في العقود الأخيرة رقمية بصورة شبه تماماً، إلا أن الطلاب يقولون إن ما جذبهم إلى وودج كان الفرصة النادرة للعمل مع الأفلام 16 ملليمترا و35 ملليمترا، إذ يطلب منهم في أول سنتين لهم في المعهد تصوير أفلام قصيرة من خلال هذين النوعين من الأفلام.

ويقول باول ماج Pawel Maj، طالب السنة الخامسة في قسم الإخراج إن معظم الطلاب الذين التقى بهم في مهرجانات السينما قالوا إن التصوير على فيلم (إذا وفر لهم معهدهم ذلك)، يكون آخر الأشياء التي عليهم القيام بها، "نصور في قسم الإخراج أفلاماً وثائقية على فيلم 35 ملليمترا، الشيء الذي لا يسمع عنه عملياً في العالم هذه الأيام".

وأضاف: "قليل من الناس يصور الوثائقيات على الأفلام، ولكن هنا تكمن النقطة المهمة، إذ ليس بإمكانك إدارة كاميرتك فقط وتصوير أي شيء، يجب أن تكون لديك خطة، رسوم توضيحية لتتابع التصوير، وأن تقوم بقليل من البحث."

والجانب الآخر الجاذب للطلاب – في الماضي والحاضر- أن الغالبية العظمى من المدرسين يمتهنون صناعة الأفلام أيضاً، ويقول داريوس فولسكي Dariusz Wolski المصور السينمائي الذي عمل في أفلام تضمنت "Pirates of the Caribbean" (قراصنة الكاريبي) و "Prometheus" (بروميثيوس) "أتذكر ورشتي عمل مع فويتشك سوبوسنسكي Wojciech Sobocinski، الذي عمل في أفلام مع فايدا وبولانسكي.

"تحدث معنا حول إعادة التصوير والمشكلات الحقيقية للبدء في العمل، وبقيت تلك الأشياء معي حتى يومنا هذا."

الدراسة في المعهد تخلق علاقات مهمة

قاعات الدراسة صغيرة، ويمضي الطلاب نحو 14 ساعة يومياً في مبنى المعهد، وتنشط روابط كثيفة ليس فقط بين زملاء الفصل، ولكن أيضاً مع المدرسين والأساتذة، ويقول السيد بولانسكي "نتعلم الكثير من بعضنا البعض.. فهناك درج خشبي مازال الطلاب يجلسون عليه– حتى آخر زيارة لي للمكان- كما كنا نجلس ونتحدث، قد ندخل في مناقشات، نتشاجر قليلاً، وربما يكون الشجار بدنياً بصورة حرفية في بعض الأحيان، ونتذكر جميعاً، جميع الطلاب، ذلك الدرج الخشبي."

وقال السيد ماج الحاصل على شهادة الدراسات السينمائية من جامعة بريتش كلومبيا، إن علاقة مهمة تتطور من خلال الالتقاء مع الاساتذة سواء داخل أو خارج قاعات الدرس "أن تجد شركاء لك في الفعل خير من أن تجد من يقودك.. أدخل في حوارات مع مدرسي في الواحدة صباحاً عبر سكايب، لأني أحتاج التحدث إليه، ولا يمكن تخيل أن يحدث هذا مع المؤسسات المعتادة في أمريكا الشمالية."

جيل جديد من صناع السينما

تخرج في الخمسة عشر عاماً الماضية جيل جديد من صناع الأفلام الموهوبين من المعهد- منهم المخرجات مالجورزاتا زيوموسكا Malgorzata Szumowska، وإميلي يونج Emily Young الحاصلة على السعفة الذهبية، وسلافومير فابيكي Slawomir Fabicki المرشحة للأوسكار.

وحتى يلتحق الطالب، بالمعهد فأمامه منافسة شرسة- على سبيل المثال يتنافس في السنوات الأخيرة 150 متقدما سنوياً من كافة أنحاء العالم للحصول على سبعة أماكن في كورس ماجستير الإخراج الذي تمتد الدراسة فيه إلى خمس سنوات.

وتقول الآنسة ويندفيلد التي أخرجت عروضا مثل "The Killing" (القتل) و "The Bridge" (الجسر) "تمتع وودج بسمعة جيدة لوقت طويل، يشبه الأمر الذهاب إلى إيتون "في إشارة إلى المعهد الإنجليزي المتفرد بالقرب من لندن.. ترى الانتباه في أعين الناس عندما تخبرهم إنك ذاهب للدراسة هناك.. دائماً يتأثرون بشدة لذلك."

THE NEW YORK TIMEE - EUROPE | EDUCATION
A Film School With a Sense of Place
By GINANNE BROWNELLOCT. 27, 2013

10 أفلام من الموجة الجديدة في التشيك

بقلم: ماريانا سابينو - ترجمة: عماد منصور

تعتبر جمهورية تشيكوسلوفاكيا السابقة واحدة من أعظم الفصول في تاريخ السينما وسط الحصيلة العالمية لأفلام الموجة الجديدة.

لفترة قصيرة في بداية الستينيات في القرن الماضي، قادت تشيكوسلوفاكيا موجة تقدمية، حيث سعت إلى تقديم إصلاحات تحررية تحت ظل النظام الشيوعي، وبرغم قصر تلك الفترة، مع قدوم الدبابات والسيطرة السوفيتية لإيقاف هذا الاندفاع، فإن الأفلام المنتجة في هذه الفترة هي أيقونات حية لذلك الاندفاع التقدمي، في هذه الأفلام نجح المخرجون في التمرد الصريح على النوع الاشتراكي الواقعي المفروض عليهم مع العمل في نفس الوقت تحت رعاية الدولة، وكما هو متوقع، تم حظر العديد من هذه الأفلام بعد الانتهاء منها، ولم تصدر إلا محليًا بعد الثورة المخملية (Velvet Revolution).

كما هو الحال في الموجة الجديدة (Novelle Vague) في فرنسا وغيرها، جاءت الستينيات بفترة نشطة في تجريب الوسائط وكذلك الوسائل السردية؛ حيث اصطدمت هذه الحركة مع التقاليد القائمة بسبب تقديمها مفاهيم جديدة وجريئة.

استلهم الإصدار التشيكوسلوفاكي، من جانبه، مصادره من الأدب، واعتمد على تمويل الدولة، مما نتج عنه قيمة إنتاجية أعلى مقارنة بالإصدارات الأخرى من الموجة الجديدة، كان لها كذلك نكهة خاصة، بغوصها في اللاواقعي والعبثي، وعرضها جرعات قوية من السخرية السوداء مع التعامل مع قضايا جادة في نفس الوقت.

بعد استحقاقها لموضع إعجاب مذهل، نجد هنا عينة من 10 جواهر من الموجة الجديدة في تشيكوسلوفاكيا.

الشمس في شبكة (The Sun in a Net) (1962)

يقدم(الشمس في شبكة-The Sun in a Net)، للمخرج (ستيفان أوهير-Štefan Uher)، خليطا بصريا في رسمه لليقظة الشابة والحسيّة من ناحية، وإيهام القيود من ناحية أخرى.

نجد في الفيلم صورة لعاشقين شابين على سطح منزل؛ وضوء الشمس يمر عبر شبكة الصيادين؛ والأطفال يرفعون رءوسهم بتردد لمشاهدة كسوف الشمس؛ لحظات تنعكس كلها على سطح الماء، والنوافذ، والزجاج؛ أيادي مرتفعة في اجتماع للحزب الشيوعي.. كل صورة تحكي القصة.

تبدأ القصة نفسها بكسوف للشمس من panelak (منزل يخضع للإشراف الحكومي)، ويركز المشهد على عشيقين سيفترقان قريبا، حيث يضطر كل منهما للانتقال إلى معسكر عمل مختلف تفرضه الدولة، ثم يستمر الفيلم في تتبع مغامراتهما المنفصلة على مدار الصيف، حيث يجد كل منهما علاقات وآراء جديدة.

وهناك قصة موازية عن أم عمياء تستكشف المزيد من موضوع الرؤية والطريقة التي تتمكن بها من رؤية العالم ووصفه، أو بشكل بديل، جعل الآخرين يصفونه لنا.

عشّاق امرأة شقراء (Loves of a Blond) (1965)

يقدّم فيلم (عشّاق امرأة شقراء- Loves of a Blond)وهو أول فيلم لـ(ميلوس فورمان-Milos Forman) يرشّح للأوسكار، رسما دقيقا للشغف البسيط وسط القيود الاجتماعية والقرارات السياسية الاعتباطية، وتظهر نتيجة ذلك كوميدية ورقيقة في نفس الوقت.

تدور القصة حول عامل شاب يتحول سعيه للحب إلى مطاردة يائسة مثيرة للشفقة، ووسط رجال فاشلين في زيجاتهم إلى مسجلين على احتياطي الجيش، صُلعاء وذوي كروش، تفتقر المدينة بشدة إلى أزواج مؤهلين، عندها يقرر مسئولو الحزب المحلي لعب دور الخاطب لرفع الروح المعنوية لجميع عاملاتهم من الإناث، تقابل الشقراء، التي يحمل الفيلم اسمها، أخيرا وتقضي ليلة مع عازف بيانو جذاب من براغ، سميتين، حيث تقرر الظهور على عتبة بابه، وتتابع عملية إماتة الجسد.

بقصته التي تتميز بتقليديّة أكثر فإن فيلم (عشاق امرأة شقراء- Loves of a Blond) هو فيلم كلاسيكي يعرض مدخلا أكثر سلاسة إلى الموجة الجديدة التشيكوسلوفاكية.

ضوء حميمي (Intimate Lighting) (1965)

إحدى العلامات في مسيرة الموجة الجديدة التشيكوسلوفاكي (Czechoslovak New Wave)، حيث يعرض(ضوء حميم- (Intimate Lighting، للمخرج إيفان باسير- (Ivan Passerشرائح من الحياة اليومية تنغمس فيها الحبكة الروائية في تفاصيل تعكس باتحادها رفاهة وجمالا كامنا.

الحبكة الأساسية نفسها غير مهمة بشكل ما، فهي عن عازف تشيللو من براغ ينتقل، بمصاحبة عشيقته، إلى قرية للعزف في الأوركسترا المحلية، يقيم العشيقان لدى زميل دراسة قديم لعازف التشيللو، وهو موسيقي محلي يقيم مع والديه، وزوجته وأطفاله، وخليط متنوع من الدجاج.

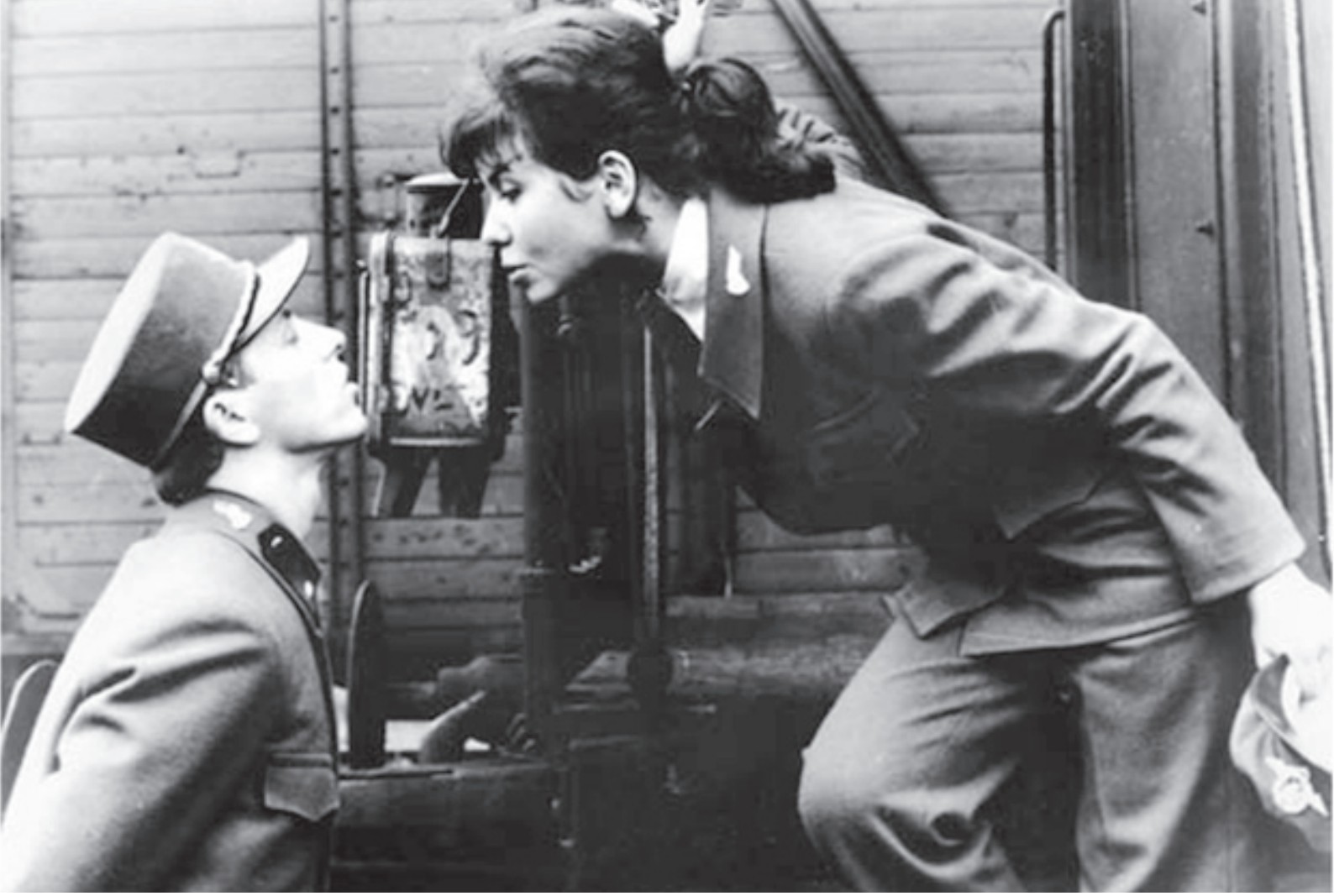
تتوالى بعد ذلك سلسلة من الحوادث المحرجة التراجي-كوميدية بعض الشيء بين الشخصيات، وهي حوادث تظهر على الشاشة أغلب الوقت بمنظور "الذبابة على الحائط" (fly-on-the-wall)، حيث لا يتعدى دورها مراقبة الشخصيات، وفي أوقات أخرى، تتخذ شكل عين متعاطفة، كصديق غير مرئي يوائم بينهم.

أزهار البابونج (Daisies) (1966)

لو كان هناك فيلم يتعذر الإمساك به، فإنه هذا الفيلم..(أزهار البابونج- (Daisies لـ(فيرا شيتلوفا- (Věra Chytilová، فيلم مفعم بخليط من المفاهيم، عبر فيضان من الحوار الوجودي، والمقاربات الطريفة، والمونتاج، وتأثيرات الصوت، مما أبرز هذا الفيلم كتحفة طليعية (Avant-garde).

تتكشّف الحبكة على حوادث بلا رابط حقيقي..فظاهريًا يدور الفيلم حول فتاتين تعيشان في عالم عبثي وتتبنيان مبدأ التدمير كنظرة وحيدة تجاه الحياة، تمضيان في هذا الاتجاه بحماس مجنون، بحيث لا تبقيان على شيء دون المرور عليه – سواء كانت الحرب، أو الحب، أو التقاليد، أو الموضة، أو الطعام – ويستمران في السخرية من كل ما تريانه "مفاجآت في الحياة".

ولن نندهش كثيرًا عندما نعرف أن الفيلم قد أثار سخط الرقيب المحلي وإعجاب الغرب، لما احتوى عليه من إشارات أنثوية وسياسية خفية بين السطور، وبغض النظر عن أي أيديولوجية، فإن فيلم "أزهار البابونج" يبقى فيلما لابد لكل عشاق السينما من مشاهدته بسبب التجريب الجريء في وسيط السينما.



قطارات مراقبة عن قرب (Closely Watched Trains) (1966)

فيلم قطارات مراقبة عن قرب (Closely Watched Trains) مقتبس عن رواية لبوهوميل هرابيل (Bohumil Hrabil)، وفاز بجائزة أوسكار لأحسن فيلم أجنبي في عام 1967.

يمكن تلخيص موضوع الفيلم بأنه براءة مترددة ينتج عنها بطولة غير متوقعة، وتدور القصة حول متدرب سكة حديد كثير النسيان، يعمل في محطة قرية في تشيكوسلوفاكيا تحت الاحتلال النازي، ونجده في بداية الفيلم يسعى لتحقيق أحلام بسيطة تدور أغلبها حول فقد عذريته، ثم يتتبع الفيلم مسيرته ليحتل دورا في المقاومة عن طريق تفجير شاحنة ذخائر نازية، فهي لحظة البطولة للجميع.

برغم ذلك، فإن الحبكة الرئيسية لا تبدو بأهمية التفاصيل الكامنة في لحظة بعينها من الزمان والمكان والشخصيات الأصيلة التي تعيش في تلك اللحظة، نغمة الفيلم متجهمة وخفيفة معا، مع تشعبها خلال الشقوق، بالإضافة إلى إنسانيّته الرقيقة التي تكسبه جاذبية عالمية.

لآلئ الأعماق (Pearls of the Deep) (1966)

في لآلئ الأعماق (Pearls of the Deep) تنصهر خمسة أفلام قصيرة مقتبسة من قصص قصيرة لـ(بوهوميل هرابيل- (Bohumil Hrabel، أحد كبار الكتاب التشيكيين، يّنظر إلى هذه الفيلم على أنه إعلان (مانيفستو-Manifesto) للموجة الجديدة التشيكوسلوفاكية، فكل قصة يخرجها لاعب رئيسي في الحركة: (فيرا شيتيلوفا- (Věra Chytilová، (يان نيميك- (Jan Němec، (ياروميل يِريس- (Jaromil Jireš، يِري (مينزل- (Jiří Menzel و(إيفالد شورم_ Evald Schorm)، وكلهم زملاء دراسة في (FAMU)، معهد السينما القومي التشيكي.

يتمرد فيلم لآلئ الأعماق (Pearls of the Deep)، الغارق في المظاهر السريالية والعبثية والحقوق الأساسية في الحياة التشيكوسلوفاكية بشكل واضح على الكود الواقعي-الاجتماعي بتركيزه على الفرد وليس المجموع، وهو تركيز يفضله (هرابال-Hrabal) الذي يظهر في هذا الفيلم.

ماركيتا لازاروفا (Marketa Lazarova) (1967)

يصفه البعض أحيانا بأنه "فيلم أكشن تجريبي"، حيث يخلط فيلم (ماركيتا لازاروفا-Marketa Lazarova) للمخرج (فرانتيزيك فلاسيل- Frantisek Vlacil) بين الجماليات القوطية الفجة مع إيقاع غرائبي ممتلئ بالمقاربات والرمزيّة الشعرية، تدور القصة ظاهريا حول ابنة سيد إقطاعي تتعرض للاختطاف من قبل الجيران من الفرسان وتصبح عشيقة لأحدهم.

في تصويره للصدامات بين الوثنية والمسيحية، وهي صدامات متأصلة في التاريخ والثقافة السلافية، يقدم الفيلم تفسيرًا للخطيئة والجنس، والبراءة، والحب، والطبيعة، والعنف.

فيلم (ماركيتا لازاروفا- Marketa Lazarova)، هو ملحمة من مشاهد مربكة على خلفيات متسعة تثير جو الأحلام، يتعاظم تأثير التنويم في الفيلم نتيجة تبنيه موسيقى الغرفة (Chamber Music).

محرق جثث الموتى (The Cremator) (1969)

يقدم لنا فيلم(محرق جثث الموتى- The Cremator) للمخرج (يوراج هيرتس- Juraj Herz) وجبة دسمة من الرعب التعبيري والكوميديا السوداء، السوداء بحق، نرى في الفيلم راوي (Narrator) يثير الرعب بشكل لا يصدق، وبطل تلف عقله بحيث يقدم الفيلم دراسة مدهشة حول الجنون المسموح به من قبل الدولة (state-sanctioned madness) الفيلم مستوحى من رواية للكاتب التشيكي لاديسلاف فوكس (Ladislav Fuks)، ويدور حول مالك لمحرقة جثث يشعر بالصدمة عند اكتشاف دوره في دعم القضية الآرية.

بالنظر إلى أن زوجته نصف يهودية، يصبح البطل في موقف يفرض عليه تحديد مصيرها بالتضحية بها من أجل المصلحة العليا، أو هكذا كان منطقه، يؤمن البطل أيضًا بأنه يحرر الأرواح من أجل تناسخ وحلول مستقبلية، فيرى نفسه فاعل خير يعمل على نشر تلك الحرية.

يتسم الفيلم كذلك بأهمية لأسلوبه المميز، الذي استخدم بمهارة لتصوير العقل المتداعي للبطل.

فاليري وأسبوع العجائب (Valerie and Her Week of Wonders) (1970)

يتناول هذا الفيلم مع الرعب السيكولوجي في تقديمه لنضوج فتاة، حيث يظهر فيلم فاليري (Valerie) للمخرج ياروميل بِريس (Jaromil Jires) كحكاية جنيات قوطية وسريالي.

من الناحية الجمالية، فهو عرض رعب مروع بشكل جذاب. يبدأ الفيلم بفم "بريء" يرشف الماء من نافورة، وفاليري، التي يحمل الفيلم اسمها، مستلقية على العشب، وشعرها متناثر، وعينيها مغلق في تعبير عن الشعور بالسعادة المطلقة، ثم ينتقل الفيلم بسرعة إلى قطرات دماء تسقط على أزهار بابونج شديدة البياض في الحقول، في إشارة قوية إلى طقس التحول القبيح الذي تمر به البطلة.

وحينها تنغمس فاليري في أرض الفانتازيا، الغاصّة بأشكال بشرية شاحبة شحوب الموتى، وجنسانية مضطربة، ومصاصي دماء عطاشى، وجدّات مصاصات دماء متهتكات، وأيقونات دينية، والعديد من مظاهر الرعب التي يبدو أنها تنبع من أكثر أحلام المرء حيوية وامتلاء بالرمزية الشعرية.

الأذن (The Ear) (1970)

مواضيع أورويلية (George Orwell) – مراقبة وسيطرة من الدولة مع بارانويا مصاحبة، على سبيل المثال – تزيد من جمال هذه الدراما السوداء (Noir-Drama) السياسية، وكما لنا أن نتوقع، فلم يكتمل هذا الفيلم حتى تعرض لمنع الرقيب.

تدور القصة حول زوجين في أواسط عمريهما يظهران في شقة في إحدى الليالي، ويتعاركان بطريقة تذكرنا بفيلم من يخاف من فرجينيا وولف؟ (Who's Afraid of Virginia Woolf?) الاستثناء هنا هو أن الزوجين يتعاركان وراء الستارة الحديدية (The Iron Curtain) في ذروة الحكم الشمولي.

يستمر الزوجان – مسئول في الحزب وزوجته الساخطة مدمنة الكحول – في تذكر حكايات اجتماعات الحزب التي حضروها لتوهم، وهي حكايات تظهر في ومضات بين محادثاتهم الكاشفة، في النهاية يدرك الزوجان أنهما خاضعان للمراقبة، ويعمل هذا الضعف المتبادل على تقوية الرابطة بينهما.

يعتبر فيلم الأذن (The Ear) أحد أفلام الموجة الجديدة القوية، الممتعة من الناحية الفكرية، والتي تذكرنا بمسرحيات فاكلاف هافيل (Vaclav Havel) الرئيسي التشيكي السابق في سنوات انشقاقه.

تضم الموجة الجديدة التشيكوسلوفاكية (Czechoslovak New Wave) أفلاما أخرى شهيرة مثل متجر على الشارع الرئيسي (The Shop on Main Street)، وكرة رجل الإطفاء (The Firman's Ball)، والمزحة (The Joke)، وكان من الممكن ضمها لهذه القائمة؛ لكن عينة الأفلام التي أوردناها تلتقط حساسية تلك الفترة الزمنية في العديد من درجاتها، لتمهد الطريق إلى مزيد من الاستكشافات.

تُبرز هذه الأفلام في مجملها أن الأنظمة الحاكمة، مهما كانت درجة قمعها، لا يمكنها إيقاف الاندفاع الإبداعي، في الحقيقة العكس هو ما يحدث، فالتعبير الإبداعي ينتعش مع محاولات تقييده.

المصدر:

http://www.tasteofcinema.com/2014/10-essential-films-from-the-czech-new-wave

من رواد السينما البديلة

سيد عيسى.. صاحب أول استوديو مفتوح في الريف المصري

مطصفى ماهر

مخرجون كُثر أسهموا في تأسيس صناعة السينما في مصر، بعض هؤلاء المخرجين معروفين لدى فئة كبيرة من المشاهدين والمنتمين للسينما، لكن هناك مخرجين لم يتمتعوا بنصيب وافر من الشهرة التي تجعل أعمالهم تنافس الأعمال الأخرى على الظهور.

سيد عيسى.. هو من أولئك المخرجين المصريين، ولد عام 1935 وأسهم خلال حياته التي انتهت في الثالث من فبراير عام 1990، في تأليف وإخراج 5 أفلام سينمائية، حسب موقع السينما، الأول "زيزيت" عام 1961، كتبه إبراهيم حسين العقاد، بطولة برلنتي عبد الحميد ويحيى شاهين، والثاني "المارد" عام 1964 للسيناريست كامل عبد السلام، والمؤلف عدلي المولد، وبطولة فريد شوقي وشويكار.

أما الفيلم الثالث فهو "جفت الأمطار"، الذي تم إنتاجه عام 1967 ويمثل نقلة مهمة في حياة عيسى؛ لأنه أول فيلم – حسب المصدر– يتولى فيه عيسى مسئولية الكتابة بجانب الإخراج، قام بالبطولة شكري سرحان وسميحة أيوب، وكانت آخر أفلام سيد عيسى هي "المغنواتي"، الذي أخرجه عام 1979، وكتبه يسري الجندي، بطولة شكري سرحان، وعلي الحجار، وسهير المرشدي.

وقبل دخول عيسى عالم الإخراج السينمائي سافر وعاش في الاتحاد السوفيتي "روسيا" حاليًا، ليحصل هناك على دبلوم الدراسات العلمية النظرية العليا من معهد موسكو عام 1958، ويقرر بعد إنهاء دراساته أن يستغلها لصالح الثقافة المصرية، ويقدم للمشاهد العربي مجموعة من الأفلام السوفيتية آنذاك بعد دبلجتها إلى اللغة العربية عام 1970 وهو العام ذاته الذي حصل فيه على الدكتوراه من أكاديمية الفنون بموسكو بعد أن انقطع لفترة بسببها عن الإخراج، لكن لسوء الحظ لم يتم العثور على أي فيلم من هذه الأفلام من خلال البحث على الانترنت، وبعض الجهات القانونية كانت لا تعترف بالدكتوراه التي حصل عليها، وبعد سنوات تم تعيينه أستاذًا بكلية الفنون التطبيقية التابعة لجامعة حلوان.

أزمة سعاد حسني وسيد عيسى

قبل إخراج عيسى لـ "المغنواتي" بنحو 3 سنوات كانت هناك أزمة اسمها "شفيقة ومتولي" وهو الفيلم الذي قرر عيسى إنتاجه وإخراجه، وكتبه الباحث في التراث الشعبي شوقي عبد الحكيم( ).

وكان سبب أزمة "شفيقة ومتولي" وجود خلاف حاد في وجهات النظر نشب بين الفنانة سعاد حسني وسيد عيسى وأخيه المشارك في الإنتاج، وفي العدد رقم 713 لمجلة الموعد، والذي حمل غلافه صورة لسعاد حسني، قال إن هناك ثلاث مشكلات تؤرقها، أهمها مشكلتها مع عيسى، وأوضحت أنها لم تكن موافقة على بطولة "شفيقة ومتولي"، وطلبت من عيسى إجراء بعض التعديلات على السيناريو، لكنه رفض، وحسب النص الذي جاء بالمجلة، قال لها: "**أنا المخرج.. أنا سيد العمل.. أنا صاحب الكلمة الأولى والأخيرة في الفيلم الذي يحمل اسمي كمخرج**"، **وردت سعاد عليه قائلة: "وأنا بطلة الفيلم ومن حقي أن أقول وجهة نظري"**.

تفاقمت الأزمة ووصلت للمحاكم، رفع عيسى وأخوه دعوى قضائية ضد الفنانة طالبها بدفع نصف مليون جنيه كتعويض عن الأضرار التي لحقت به، وفي الوقت نفسه، مد جسورًا مع الفنانة سهير المرشدي لتلعب دور "شفيقة" بدلًا من سعاد.

لكن بعض الأصدقاء المشتركين بين سيد عيسى وسعاد حسني تدخلوا أكثر من مرة لحل المشكلة وديًا، واقترح المنتج جان خوري أن يحل محل عيسى في الفيلم فتردد الأخير كثيرًا، وقال يوسف

شاهين الذي كان أحد المشاركين في الصلح: "نستطيع أن نعهد بالفيلم إلى واحد من المخرجين الكبار أمثال صلاح أبوسيف"، فرد عيسى "بل أنت الذي تكمل إخراج الفيلم، فأنت الوحيد الذي أضع فيه ثقتي كاملة"، وهو ما قبله شاهين بالترحيب، واشترط أن يتنازل عن الدعاوى ضد سعاد أولًا، وعرض خوري على عيسى مبلغ 70 ألف جنيه مقابل تخليه عن الفيلم، واستعد شاهين لاستكمال التصوير، لكن سرعان ما انسحب شاهين من الإخراج لانشغاله بفيلم آخر.

والغريب في الأمر أن أزمة الفيلم انتهت في النهاية بأن يكون علي بدرخان "زوج سعاد حسني في ذلك الوقت" هو مخرج الفيلم بعد اعتذار صديقه المقرب يوسف شاهين، لتنتهي المشكلات والقضايا، واستعان بدرخان ببعض المشاهد التي أخرجها عيسى.

استوديو مفتوح في الريف المصري

فيلم "شفيقة ومتولي" لم يكن مجرد فيلم بالنسبة لسيد عيسى، بل كان بداية جديدة في حياة مخرج توقف عن الإخراج مدة 16 عامًا ليعود من جديد بسيناريو تراثي قوي وبطل جديد اسمه أحمد زكي كان اختاره من بين جيل بأكمله، وأنشأ في قريته "بشلا" بمحافظة الدقهلية استوديو تصوير سينمائي كبير كأول استوديو في الريف المصري بعيدًا عن القاهرة، محاولًا دخول مجال الإنتاج الشامل، لكنه سرعان ما خسر أمواله في هذا المشروع.

الرحيل إلى عالم أخر

لم يكن إفلاس عيسى سببًا في توقفه عن الإنتاج فقط، وإنما توقف عن مد السينما بأعمال أخرى تجدد دماءها، وقرر أن يستبدل الاستوديو بـ "مصنع أثاث"، والذي باعه بعد فترة لإحدى شركات توظيف الأموال التي فرضت عليها الحراسة فيما بعد.

وفي عام 1989 اشترى عيسى شقة بوسط القاهرة لمعاودة نشاطه السينمائي من جديد بعدما كان اشترى شركة "أفلام حسين صدقي"، وحاول بناء سينما "لوكس" لحساب الاتحاد السوفيتي آنذاك، لكنه توفى أثناء هذه الفترة عن عمر يناهز 55 عاما.

جفت الأمطار لكن أمطارا أخرى هطلت في سماء السينما البديلة

محمد رفيع

تأمل التجارب الأولى ووضعها في سياقها التاريخي والجمالي والسيسيولجي يتيح فهما أعمق لهويتنا الثقافية، والوقوف على التجارب الأولى، وإعادة التأمل تُمكننا من التَعرف علي حلول إبداعية جديدة تساعد على فهم هذا الفن وتحديد اتجاهاته وخطواته القادمة، وبرغم انفتاح صُناع السينما المصرية على تجارب مهمة والاستفادة منها مثل السينما السوفيتية فإنها ظلت تستخدم وتستلهم التجارب والنظريات من السينما الأوروبية كمدرسة والأمريكية من بعدها، خصوصا في آليات العمل وطرق إدارة الاستديوهات وبلاتوهات التصوير، أما على المستوى الإبداعي فظل ذلك التأثر على الممارسة الإجرائية، فعلى مستوى السيناريو مثلا، وهو المخطط الأول للفيلم، كان هناك دائما من يفضل الكتابة بالطريقة الأوروبية ويجيد قراءتها ومن يكتب بالطريقة الأمريكية ويفضلها، والمشتغلون بصناعة السينما، وهواة هذا الفن وعشاقه يعرفون أن المقصود ليس طريقة الكتابة بقدر آليات العمل طبقا لمخطط مكتوب على الورق بطريقة تحدد كثيرا من تلك الآليات.

مصطلح السينما البديلة

من هذين المصدرين ظهرت المصطلحات التي تُوصف المفاهيم السينمائية المختلفة، ولعل ذلك يصل إلى غايتي في وصف مصطلح السينما البديلة، فهو مصطلح أوروبي في الأساس يشير إلى ما نسميه اليوم في مصر بالسينما المستقلة، لكن المتابع الجيد يعي أن من وضع هذا المصطلح في البداية كانوا معنيين في الأساس بوصف تلك السينما الجديدة، التي قدمت:

- **طرح فني بديل.**
- **موضوعات خارج منظومة الفكر المسيطر.**
- **استخدام تقنيات وطرق إخراجية غير مألوفة.**
- **الابتعاد عن الجهات الإنتاجية الكبيرة وشركات الإنتاج المعروفة**
- **استخدام التقنيات الحديث، خاصة بعد اختراع الكاميرات الديجيتال.**

وقد وجد هؤلاء ضالتهم في تقديم أفلام منخفضة التكاليف، حيث إن كاميرات السينما باهظة الإيجارات، والخام الفيلمي مكلف في تصويره وحفظه وتحميضه وإعادة نسخه بعدد نسخ تضمن العرض العام في أكثر من مكان في نفس الوقت، ومع تطور الكاميرات الديجيتال وصغر حجمها وتطور إمكاناتها، بالإضافة إلى هبوط أسعارها بشكل طردي مع التطور التكنولوجي؛ قام هؤلاء المخرجين بتمويل تلك الأفلام بأنفسهم، وصوروا في بيوتهم الشخصية، وجلبوا أصدقاءهم لكي يحدوا من تكاليف الإنتاج الضخمة. وقد أتيحت فرصة كبيرة لهذه الأفلام أن ترى النور حتى وصلنا إلى مهرجانات تخصصت في الأفلام القصيرة التي تم تصويرها بالموبيل تحت مسمى سينما الموبيل.

سيد عيسى
من أوائل تجارب السينما البديلة

وبالارتحال في التجارب الأولى للسينما البديلة سنجد بزوغ هذه الموجة مع فيلم جفت الأمطار للمخرج سيد عيسى، والتي عبر فيها عن أول تجارب السينما البديلة في مصر، والذي أنتج هذا الفيلم وأخرجه بنفسه وصور مشاهده في قريته بشلا، واستخدم أهل القرية الحقيقيين في المجاميع، و بعض مشاهد الفيلم وذلك سنة 1967، لم يكن جفت الأمطار هو التجربة الأولى لسيد عيسى، حيث سبقها "زيزيت" عام 1961، بطولة يحيى شاهين وبرلنتي عبد الحميد، والفيلم الروائي الثاني "المارد" عام 1964، والذي كان يروج بشكل فني للحكم الجديد بعد ثورة 52 بوصفه معادلا موضوعيا للمارد كما أسماه عيسى في فيلمه، لكن عيسي طرح في فيلمه "جفت الأمطار طرحا

مختلفا، لعله لم يرض السلطة في ذلك الوقت، وبذلك خرج عن المألوف وغرد خارج السرب، فقد سكب النار على الجرح، عندما تناول قصة معادلة للتهجير الذي حدث في منطقة القناة بسبب الحرب، وبرغم أن التهجير عند عيسى لم يكن بسبب الحرب بل بسبب بناء جامعة في هذه المنطقة فإن الاسقاطات المقصودة أو غير المقصودة سهلة الاستنباط، بالطبع لم يكن هذا الفيلم سياسيا، أو بدا كذلك في مستواه الأول، لكن عيسى لابد أنه وجد ضالته في قصة بنفس العنوان لعبد الله الطوخي يصور فيها حياة الفلاحين وآلامهم وصراعهم مع الطبيعة من أجل البقاء.

وقد شاركه في السيناريو والحوار المخرج الراحل رأفت الميهي، وليس أدل على أهمية هذا الفيلم من أنه يعد التجربة الأولى في مصر التي حاولت أن تطرح طرحا بديلا، وتبحث عن جهات إنتاجية بديلة ذاتية في معظمها وليس أدل من بقائه في ذاكرة الناس من أن الجملة الشهيرة "**عواد باع أرضه شوفوا طوله وعرضه**" التي صارت مثلا و مقولة متداولة بين الناس في جلساتهم العادية حتى اليوم.

في هذا الفيلم نضجت الرغبة داخل سيد عيسى في إنتاج فيلم مصري أصيل يصور حياة الفلاحين الحقيقية، ويقدم معاناتهم بواقعية ويتعرض لتفاصيل حياتهم وطرق ممارسة حياتهم وزراعتهم للأرض والصراع مع الطبيعة ومحاولة تطويعها واستزراع الأراضي الجديدة التي تأبى أن تعطي أكلها بسهولة، ولعل المتأمل في جفت الأمطار يلاحظ أمرين أساسيين:

الأمر الأول: مدى تأثر عيسى بالسينما السوفيتية في الإخراج وتنفيذ المشاهد

وظهر ذلك في كيفية استفادة سيد عيسى واطلاعه على السينما السوفيتية، ولا سيما في المرحلة الصامتة؛ أى قبل ظهور شريط الصوت، وربما عيسى الذي أكمل دراسته في الاتحاد السوفيتي في 1958 قد نهل هناك من منهل السينما السوفيتية آنذاك وتعرف على تجارب الكبار أمثلة ايزينشتاين ودوفيجنيكو وفيرتوف، لكن الثابت والأكيد أنه عمل فور رجوعه في أدلجة بعض الأفلام السوفيتية للعامية المصرية، ففي جفت الأمطار نجد عيسى يركز على الوجوه المنحوتة والصور المتعاقبة لها مختلفة الزوايا سريعة العرض للتدليل على الدهشة أو الغضب المتنامي في أسلوب يشبة الأساليب المتبعة في هذه الأفلام، لكن عيسى كان يضيف طرائق من عندياته في اتخاذ مواقع الكاميرا والزوايا التي يصور منها، فهو يركز على ملامح وجه الفلاح أثناء عزقه للأرض في لقطة من أسفل تبين ملامح وجهه المنحوتة وإصراره على أن يجعل الأرض تلين له، ولعلك تتساءل عن مكان الكاميرا والفأس اللتين يكاد يكون قريبا جدا منهما في أكثر من موضع فى الفيلم، ولعل ذلك ما جعل الفنانة سعاد حسني تعلن اندهاشها في واقعة أخرى بعد هذا الفيلم بسنوات عندما قررا أن يتعاملا معا في ملحمة شفيقة ومتولي، وقد وقع خلاف بينهما حول الرؤى الفنية حين قالت سعاد عن طريقة تناول عيسى للقطة السينمائية إنها مثلت عددا كبيرا من الأفلام ولم تر

مخرجا يصورها من ظهرها وجنبها ومن قدميها، وهذا دليل على أن النجوم أنفسهم وجدوا تلك الطرائق جديدة وغير مألوفة، لكنها لم تكن مرهقة للعين وإنما كانت محفزة وطازجة، وفعلا تجد عيسى فى أكثر من موضع يركز الكاميرا على العيون والأفواه والأيادي والأرجل كأنه يرصد الانفعالات من خلال لغة هذه الأعضاء بشكل منفرد.

الأمر الثاني أن هذا الفيلم صار مصدر الهام لكثير من صناع السينما بعد ذلك

جفت الأمطار ما قبل التترات

يبدأ عيسى فيلمه بالجاموسة تدور في الساقية مغماة العينين ليدل على رتابة الحياة هناك، لكن الموسيقى المصاحبة تقول غير ذلك فهي موسيقى شعبية على الربابة والمزمار الشعبي، مصاحبة لشاعر الربابة وهو يقص على الناس إحدى السير الشعبية، كما لو كان عيسى يعلن منذ المشهد الأول أنه سيقص علينا سيرة شعبية عن حياة تبدو رتيبة، لكن بها حكايات تخلب العقول والقلوب، ونجده يمزج الأصوات في تلك اللقطات الأولى لتلتحم الأصوات الطبيعية بالموسيقى الملحمية التي يستخدمها، فنسمع صوت كركرة الماء في القلة وكأنها آلة موسيقية ترد على اللحن الأساسي، وتظهر الوجوه المصرية التي نحتها الزمن وشكلتها المعاناة في صور قريبة من زوايا مختلفة، تترى على إيقاع سريع متناغمة مع اللحن المصاحب، حتى تدخل الشاحنة من ماركة نصر والجاموسة المغماة ما زالت تدور في غفلة، ليبدأ في مشاهد ما قبل التترات في تقديم قضية الفيلم وأسباب الصراع فيه دون الخوض في تفاصيل يتم تأجيلها لما بعد التيترات، لكن رد فعل الفلاحين كان سريعا وحاسما وخرجوا عن بكرة أبيهم للتصدي لنزع الأرض منهم، جاء ذلك على عكس ما طرح في فيلم الأرض الذي أتى بعده بسنوات، حيث إن ردود الأفعال كانت تستبطئ المواجهة إلى أبعد ما يمكن، لكن ردود الأفعال الغاضبة كانت فورية في جفت الأمطار، لكن السلاح الذي مع الأمن يحسم القضية كما في الفيلمين.

التترات

تبدأ التترات في النزول على هذه المواجهة بين الفلاحين والأمن، ومن الطريف أن عيسى يقدم الممثلين الرجال في تلك المواجهة شكري سرحان، شفيق نور الدين، محمد الدفراوي ثم يقدم الممثلات في قسم آخر يفصل بينهما بمشهد يهدئ من العنف والتوتر، فنرى فيه جريان الماء بنعومة على الأرض، وذلك قبل تقديم سميحة أيوب وسهير المرشدي، ونعيمة وصفي، والمتأمل للأسلوب الإخراجي لعيسى في هذا الفيلم يجده يعتمد علي تكنيك فني يميزه، مثل:

- **الموسيقى التصويرية.**
- **اللقطات القريبة التي تصور الوجوه وأحيانا العيون فقط أو الأفواه والأيادي في لقطات كبيرة جدا.**
- **استخدام إيقاع فلمي سريع.**

هذا الإيقاع يصبح هادرا في بعض مشاهد الفيلم، فعلى سبيل المثال في مشاهد متعاقبة فحواها رفض نساء الكفر الانتقال مع أزواجهن للأرض الغريبة، نجد لقطات سريعة تدور داخل البيوت لتصور لنا في سرعة نساء ترفض الذهاب فتتعرض للضرب، ومن تطلب الطلاق ومن تمنعها والدتها قصرا من السفر، كما في حالة حسين الذي يقوم به شكري سرحان وزوجته أمينة – سميحة أيوب، ويتجلى ذلك أيضا في اختصار الزمن؛ فعندما اتفق أهل القرية على أن يسافر عواد ليستطلع الأمر في الأرض الجديدة ويحدد ما إذا كانت ملائمة للعيش والزراعة لم يذهب المشاهد معه ولم نستغرق فترة حتى عاد ووجدنا الأطفال يعايرونه بالأغنية الشهيرة "عواد باع أرضه" لنفهم على الفور أنه ذهب وعاد ليبيع أرضه ويذهب لتلك الأرض الجديدة.

المونتاج وتقطيع المشاهد

والمشاهد يستطيع أن يرصد سرعة الإيقاع طوال أحداث الفيلم كسمة من سماته التى يستخدمه عيسى في الإخراج، ويأتي المونتاج وتقطيع المشاهد ليكمل هذا النهج المتلاحق.

حركة الكاميرا

على صعيد آخر يستخدم عيسى :

اللقطات طويلة الزمن حين يركز على تفاصيل حياة الفلاحين من تقليم أظافر الأرنب للعزق في الأرض وبدر الحبوب للخبيز، وبناء البيوت والتعاون في أوقات الشدة ودفن الموتى، وغيرها من تفاصيل الحياة اليومية.

اللقطات من أسفل إلى أعلى، وتأتي بعض اللقطات من أسفل إلى أعلى كتعبير مجازي عن عظمة هذه التفاصيل الصغيرة من وجهة نظره.

زوم إن وزوم أوت.. كما يعتمد على حركة الكاميرا زوم إن وزوم أوت في الدخول لبعض المشاهد، وكثيرا في حركتين متتابعتين دخولا وخروجا **ليخالف بذلك فكرة تأسيس المشهد ويستبدلها بالتركيز المباشر على العنصر الدرامي المحرك الأساسي لدراما المشهد.**

وضع الكاميرا في زاوية جديدة.. ويعتمد أيضا كما أسلفنا على وضع الكاميرا في زاوية جديدة كأن يضعها في الأسفل ليأخذ لقطة للفأس وهو يعزق الأرض، أو يصور سائق السيارة من أسفل فيظهر وجهه من خلال عجلة القيادة، وهكذا تأتي اللقطات من أسفل إلى أعلى كأسلوب مميز للقطات هذا الفيلم، وهي التي

نجدها قليلة ونادرة في الأفلام الأخرى تستخدم فقط للتعظيم كتصوير المدير مثلا من أسفل إلى أعلى للتدليل على عظمته أو زعيم العصابة أو إحدى البنايات الشاهقة أو التماثيل التاريخية العظيمة، **لكن عيسى هنا يستخدم هذه اللقطات كأسلوب مميز له، يدل على أنه يقدم ملحمة من ملاحم السير الشعبية.**

تكوينات بصرية.. ولسيد عيسى أيضا تكوينات بصرية في تصوير المشهد كتصوير الولد مصطفي داخل سبحة جده وتصوير الشاحنات من أسفل العجلات وكتصويره للأشجار على جانبي طريق الهجرة كأشباح تريد أن تنقض على الناس ولا يعبأ عيسى بتكرار التكوينات في نفس المشهد، فلكي يعبر عن الخوف الذي اعترى المهاجرين نجده يحرك الكاميرا "بان" على العيون والوجوه ثم يكرر نفس "البان" على الأصابع المتشابكة، ولكى يصعد بالإيقاع يعيد مشاهد العيون بالتقاطع مع الأشجار اليابسة التي تدل على الأرض القاحلة ويتوازى مع ذلك شريط صوت ملىء بالإثارة والموسيقى الصاخبة التي تجسد الرعب باستخدام نفس الآلات المستخدمة منذ بداية الفيلم، وهي المزمار والربابة والناي فضلا عن الطبلة والرق، ويتواشج مع ذلك صوت عواء الذئب ليتلاحم مع نسيج صوتي يجسد الحالة النفسية للأبطال، وتصوير الأقدام المتسارعة يمينا وشمالا هربا من النار في مشهد هبوب الرياح واحتراق العشش.

وقد تعرض عيسى إلى الكثير من الخسارات بعد ذلك من خلال إصراره على إنتاج أفلامه وإخراجها بنفسه ومر بمراحل تعثر توقف فيها عن الإخراج وذهب لدراسة الدكتوراه مرة أخرى في روسيا، غير أن سيد عيسى ظل على نهجه الفني هذا حتي رحل سنة 1990.

جماعة السينما الجديدة

فتحي إمبابي

عقب هزيمة يونيو 1967 حدث تغير حاد في المزاج الشعبي تجاه النظام السياسي، خاصة بسبب الأساليب غير الديمقراطية التي قادت البلاد إلى كارثة أحدثت شرخا عميقا في الشخصية المصرية، وبدأت تظهر في أوساط العمال والطلاب والمثقفين والفنانين تحركات واسعة، انعكست في مظاهرات الطلاب والعمال في فبراير ونوفمبر 1968، وطوال عقد السبعينيات من القرن الماضي، عبرت عن السخط تجاه الهزيمة، والاحتجاج على الأوضاع غير الديمقراطية، انعكست في معارضة السلطة، والرغبة في تحرير سيناء وضرورة المشاركة في صنع مصير البلاد التي دمرها الاستبداد.

وفي ظل هذه الظروف تكونت جماعة تحت اسم "جماعة السينما الجديدة" ضمت عددا من خريجي المعهد العالي للسينما[1]، من أولئك الذين كانوا يعتقدون أنهم مؤهلون ولديهم القدرة (بحكم دراستهم واطلاعهم على التيارات الجديدة في السينما العالمية)، على تقديم سينما غير تلك التي تسيطر على السوق، كانوا غاضبين على تردي الأوضاع، ويبحثون عن فرص لصنع أفلام تعبر عن آمالهم وطموحاتهم، لا يمنحهم إياها منتجو القطاع الخاص، أو المسئولون في مؤسسة السينما الحكومية، وقد انضم لهم بعض العاملين في التليفزيون، وعدد من نقاد مثقفين شباب، يمثلون تيارات نقدية متباينة، يجمعهم إيمانهم بأن النقد السينمائي يجب أن يكون فنا مؤسسا على أصول وجماليات الفن السابع، بعيدا عن الانطباعية والثرثرة.

التأثر بتجارب السينمائية العالمية الجديدة

كان الجميع متأثرا بالتجارب السينمائية العالمية الجديدة، خاصة الموجة الجديدة في فرنسا، والسينما الحرة في بريطانيا، وسينما ألأندرجروند في نيويورك الولايات المتحدة، والتجارب السينمائية التي ظهرت في أوروبا الشرقية في ظل القبضة الحديدية للنظام الشمولي، والجميع تحدوه الرغبة في صناعة سينما جديدة وأفلام جادة تعبر عن هموم المجتمع المصري، وتسهم فى الكشف عن أزماته التي وصلت به إلى واقع الهزيمة المرير.

وقد ضمت الجماعة فى عضويتها المخرجين الراحل رأفت الميهي، ومحمد راضي، وعلي عبد الخالق، وداود عبد السيد، وأشرف فهمي، والمصورين محمود عبد السميع، وسعيد شيمي، وسمير فرج، والمونتيرين أحمد متولي، ورحمة منتصر، وعادل منير، والنقاد سامي السلامونى، وسمير فريد، ويوسف شريف رزق الله، وخيرية البشلاوي، والفريد ميخائيل، وسامي المعداوي، وعلي أبو شادي، وفتحي فرج، وصبحي شفيق، ومخرجي الأفلام التسجيلية ابراهيم الموجي، وأحمد راشد، وهاشم النحاس، ونبيهة لطفي، وفؤاد التهامي، وفؤاد فيظ الله، وكتاب السيناريو مصطفى محرم، وفايز غالي، وصلاح مرعى، وعادل منير – نهاد بهجت، ومصطفى محرم، ومجيد طوبيا.

---

1) المعهد العالي للسينما: تأسس بالقاهرة عام (١٩٥٩)

1 البيان التأسيسي لجماعة السينما الجديدة

في مايو 1968 أُعلِن تكوين "جماعة السينما الجديدة" عن السينما الجديدة، وأصدر أعضاؤها بيانا يحدد مفهوم الجماعة للسينما، عبروا فيه عن أفكارهم التي عجزوا عن تحقيقها[1].

السينما فن يقوم على أسس علمية

أشار البيان (في نوع من التنبيه إلى انتمائهم إلي معهد السينما)، إلى أن "السينما فن يقوم على أسس علمية ومعرفة بخصائص الضوء وكيمياء الفيلم وحساسيته، وعلى الموقف الذي يتخذه السينمائي من التيارات الفنية المعاصرة، فالسينما فن يجمع الفنون في عضوية يتم تحقيقها على أسس علمية".

الإمكانيات التقنية والخروج من الاستوديو

وأشار البيان إلى أن حجة السينمائيين بضعف الإمكانيات وتخلف معدات التصوير هي حجة زائفة، وأن المشكلة الحقيقية هي في الإنسان الذي يستخدم الآلة. وعن تبنيهم المفاهيم الجديدة للسينما العالمية، دعا البيان إلى ضرورة الخروج للتصوير خارج الاستديو.

المفهوم التقليدي المتخلف للإنتاج السينمائي

عارض البيان طرق الإنتاج المتخلفة التي تتبعها المؤسسات الحكومية، وعلى المستوى الإنتاجي والاقتصادي، وأرجع البيان تخلف نظام الإنتاج المصري السائد إلى سيادة نظام النجوم، وما يتبعه من بناء سيناريوهات لا تقوم على تحليل الواقع الإنساني، وإنما تكتب لخلق جو يحيط بالنجم، وأن الميزانيات توضع على أساس مجموع النجوم لا على أساس دورة الفيلم الحقيقية في السوق.

البحث عن رواد

أوضح البيان أن تاريخ السينما (المصرية) يفتقد لسينمائيين يهتمون بالتعبير عن أفكار وأشكال فنية جديدة، في قامة السينمائيين العالميين أصحاب تيارات جديدة، أمثال؛ ايزنشتاين[2] Sergej Mihajlovi Ejzenštejn وروسليني[3] Roberto Rossellini، وجان لوك غودار[4] Jean-Luc Godard، وانجمار برغمان[5] Ingmar Bergman".

طموحات وأهداف نبيلة

حدد البيان هدف الجماعة، وهو استعادة جمهور السينما المحلي وتحقيق انتشار عالمي، وللتمكن من تحقيق ذلك ينبغي بناء سينما جديدة، من أهم مواصفاتها:

- التعمق في حركة المجتمع المصري وتحليل علاقاته.
- الكشف عن معني حياة الفرد وسط العلاقات الاجتماعية.
- سينما معاصرة تكتسب خبرات السينما الجديدة على مستوى العالم.

وذكر غالب شعث في مذكراته [6]، "كان غالبيتنا من خريجي معاهد السينما الباحثين عن ذواتهم، المُجمعين على أن السينما التي نريدها لا يمكن تحقيقها إلا من خلال أساليب جديدة في الإنتاج والتوزيع، تتمتع بحرية في اختيار الموضوع المعاصر، واختيار الممثلين المناسبين، بدون الوقوع في شباك "الشبّاك"، هذا بالإضافة الى اللغة السينمائية السليمة، وحرية التعبير".

وفي المقابل أعلنوا أنهم امتداد أصيل للتيارات الجادة في السينما المصرية، ولسينما كمال سليم، وكامل التلمساني، ويوسف شاهين، وتوفيق صالح، وصلاح أبو سيف.

يروي غالب شعث (في مذكراته المشار إليها سابقا)، تفاصيل قيامه بترجمة ونشر بيان حركة السينما الألمانية الجديدة، التي قادها ألكسندر كلوج وادجار رايتز في أوائل الستينيات، والذى عرف باسم "بيان أوبرهاوزن"()، ومما جاء فيه: "نحن هنا نجاهر بالتمسك بحقنا ودورنا في خلق سينما جديدة.. هذه السينما الجديدة تحتاج

---

١) الكسان جان- كتاب السينما في الوطن العربي = سلسلة عالم المعرفة- العدد (٥١) – يناير ١٩٧٨ . صفحات(٦٢- ٦٩)

٢)) سيرجي أيزنشتاين) ١٨٩٨- ١٩٤٨(: أعظم وأهم السينمائيين في تاريخ السينما ويعتبر فيلمه «المدرعة بوتمكين» (١٩٢٥) نموذجا للكمال الفني النادر، وهو لايزال يلهم آلاف السينمائيين في العالم بأسلوبه الخاص المميز في التصوير والمونتاج، وقدرته على تكثيف الجماليات الجديدة التي ولدت مع التغييرات السياسية والاجتماعية التي شهدتها روسيا في مطلع القرن العشرين

٣) روبرتو روسّليني R.Rossellini (١٩٠٦-١٩٧٧): مخرج إيطالي ولد وتوفي في روما، وهو أحد أهم مؤسسي الواقعية الجديدة في السينما الإيطالية. اضطر للانقطاع عن الدراسة بعد المرحلة الثانوية للعمل في هندسة الديكور والمونتاج السينمائي. ثم تابع نشاطه الفني في كتابة السيناريو وإخراج الأفلام التسجيلية. وحقق عام ١٩٤١ أول فيلم روائي طويل «السفينة البيضاء» امتازت واقعية روسليني بجرأتها وأمانتها في محاكاة الواقع بعيداً عن أحلام الفاشية وأوهامها. وقد تجلت بداية هذا الاتجاه الواقعي الجديد في فيلمه الشهير «روما مدينة مفتوحة» (١٩٤٥) الذي عدّه النقاد مع ثاني أفلامه «بايزا» (١٩٤٦) «Paisa» من أشهر أفلام روثلين وأهمها، لعفويته الروائية التي استطاع أن يعبر فيها عن واقع المقاومة السرية المناهضة للفاشية والنازية .

٤) جان-لوك غودا Jean-Luc Godard (١٩٣٠) : مخرج أفلام فرنسي وأحد أبرز أعضاء حركة الموجة الجديدة السينمائية. ولد غودار في باريس، درس في جامعة السوربون. انضم إلى مجموعة من هواة سينما ضمت فرنسوا تريفو، جاك ريفيت وإريك رومير . كان من كتاب الأوائل لمجلة السينمائية«Cahiers du cinema» (كراسات السينما) التي أسسها أندريه بازين . تخالف أفلام غودار الأعراف السينمائية المتبعة في هوليوود أو في السينما الفرنسية التقليدية، وفي المقابل تقدم أفلامه سحر الواقع والحياة المعاصرة. من خلال عالم غامض وجديد إلى حد أن وسائل إدراكه التقليدية تصبح عاجزة عن تفسيره. ولهذا يعتبره البعض أشد صانعي أفلام الموجة الجديدة تطرفا. تعبر أفلامه عن آرائه السياسية ومعرفته بتاريخ السينما وكثيرا ما يستعين بأفلامه بالفلسفتين الوجودية والماركسية.

٥) انجمار برغمان(١٩١٨-٢٠٠٧) Ingmar Bergman: يعتبر من أعظم المخرجين والمصورين، وأهم رموز السينما الحديثة والأقدر على الغوص في أعماق النفس البشرية. حكاء ونحات، ينحت المشاعر ويجسدها على شاشة السينما. امتدت حياته المهنية الحافلة على مدى ٦٠ عاما لتضم أفلاماً مثل "الختم السابع The Seventh Seal، والفراولة البرية Wild Strawberries، و "كرايز أند ويسبرز" Cries and Whisper.. تكمن القيمة الحقيقية في أفلام بيرجمان في موضوعاتها ولغتها السينمائية، وقد برز ذلك من خلال أفلامه "انتظار السيدات" ١٩٥٤ و "الفراولة البرية" تناول مواضيع الله والدين في أفلام مثل "من خلال المرآة" و"المعمودية" و "الصمت" و "برسونا"، وكان مشهد المومياء التي تتنفس في القبو في فيلمه "فاني والكسندر" من أشهر المشاهد الرمزية لتجسيد الأفكار الدينية.

٦) غالب شعث: (سيرة ذاتية: من أوراق مهاجر) مأخوذ عن (Blooger) خاص بالمخرج الفلسطيني على الشبكة العنكبوتية- الأحد، ١٦ مايو، ٢٠١٢

إلى حريات جديدة، حرية[7] من عبودية السينما التقليدية.. حرية من سيطرة "الشبّاك" والربح.. حرية من كل وصاية".

ويستطرد غالب في مذكراته: "أما البيان الآخر الذي ظهرت ترجمته في عدد لاحق في (مجلة الغاضبين) ([8]) عام 1968 و1969، التي أتاحها لهم الناقد المعروف الراحل رجاء النقاش، فكان هو بيان حركة السينما الجديدة في أمريكا، الشاطئ الشرقي، الذي أعلنوا فيه ثورتهم على سينما الشاطئ الغربي (هوليوود) التي اتسمت، في نظر القائمين بحركة السينما الجديدة، بتزييف الواقع، وقد جاء في البيان نداؤهم الشهير: نحن لا نريدها أفلاما وردية.. بل نريدها حمراء مثل الدم، يقول شعث، إنه نتيجة لذلك أتهمنا نحن (جماعة السينما الجديدة)، بأننا شوية عيال شيوعيين".

النشاط

وفي سبتمبر 1969 نظمت جماعة السنيما الجديدة حلقات عن السينما التشيكوسلوفاكية الجديدة، لكونها أهم حركات التجديد السينمائية في العالم في الستينيات، وقامت بالاشتراك مع جمعية الفيلم ونادى سينما القاهرة وجمعية النقاد بتنظيم عروض سينمائية في أواخر ديسمبر عام 1972 لدعم كفاح الشعب الفيتنامي في مقاومته للعدوان الذي تشنه الولايات المتحدة الأمريكية.

الإنتاج المشترك

في ظل وجود دكتور ثروت عكاشة، وزيرا للثقافة، تم الاتفاق على قيام "مؤسسة السينما المصرية التابعة للقطاع العام . السينمائي" مع مجموعة شباب السينمائيين في "جماعة السينما الجديدة" بإنتاج مشترك، يتبني صيغة المشاركة، حيث تسهم الجماعة بأجور العاملين في الفيلم، من الكاتب إلى المخرج إلى المصور إلى الممثلين، وغيرهم من أعضاء الجماعة أو أنصارهم، بأجورهم، أي بنسبة ما يوازي 30 في المائة من ميزانية الفيلم، على أن تسهم مؤسسة السينما بنسبة 70 في المائة الباقية، وتوفر بالتالي السيولة اللازمة للإنتاج نفسه، على أساس أن يحصل العاملون بالفيلم على أجورهم ومستحقاتهم كاملة من إيرادات التوزيع والعرض.

وقد تمكنت الجماعة من إنتاج فيلمين؛ الأول فيلم (أغنية على الممر)، إنتاج مشترك بالتعاون مع المؤسسة المصرية العامة للسينما، وإخراج على عبد الخالق، والثاني فيلم (الظلال على الجانب الآخر)، إنتاج جماعة السينما الجديدة، وإخراج غالب هلسا.

[7] بيان أوبرهاوزن: وقع عليه ٢٦ سينمائيا من الشباب، وعرف باسم المدينة الشهيرة ومما جاء فيه:

[8] مجلة الغاضبين: لسان حال «جماعة السينما الجديدة» تتكون من صفحتين داخل مجلة «الكواكب» أتاحها رجاء النقاش، رئيس تحرير الكواكب في تلك الفترة. وكان التنقد فتحي فرج رئيس تحرير «مجلة الغاضبين»

2 الإنتاج السينمائي لجماعة السينما الجديدة .. ليس كله جديدا

فيلم أغنية على الممر – على عبد الخالق

عرض في نهاية عام 1972 فيلم "أغنية على الممر" وهو إنتاج مشترك بين المؤسسة المصرية العامة للسينما وجماعة السينما الجديدة، الفيلم سيناريو وحوار مصطفى محرم، وإخراج علي عبد الخالق، عن مسرحية "أغنية على الممر" للكاتب علي سالم، بطولة محمود مرسي، محمود ياسين، صلاح السعدني، صلاح قابيل، أحمد مرعي، والفيلم يبدأ بتاريخ 7 يونيو 1967، وتدور أحداثه حول خمسة جنود مشاة يتم حصارهم وهم يدافعون عن ممر (عرب لوز)، الواقع فى صحراء سيناء.

يصور الفيلم دفاع الجنود الخمسة عن الممر، ويروي أثناء الحصار (مستخدما تقنية "الفلاش باك")، ذكرياتهم ومشاعرهم، ويتذكر كل جندي فصولا من حياته ومعاناته الإنسانية وعثراته وفشله قبل الحرب، وأمانيه إذا ما عاد من الحصار، يطالبهم العدو بالتسليم، لكن أغلبهم يرفض، بينما يقتل الجندي الذي أمن بوعود العدو.

تكنيك بدائي

لم يتجاوز الفيلم السينمائي التشكيل والتكوين المسرحي للمسرحية المأخوذ عنها، فالكادرات الداخلية لا تتجاوز ما يمكن لديكور مسرحي فقير بدائي أن يبلغه، وربما هذا هو المقصود لدي المخرج بالواقعية، والمشاهد الداخلية تكاد تدور في موقع تصوير واحد وحيد داخل كهف،

لم يُهتم بإثرائه، أو مده إلى مواقع النقاط الأمامية، أو المراقبة، لتقليل الملل والرتابة، أما الإضاءة فثابتة لا تتغير، لا نهارا ولا ليلا، والكادرات أغلبها كلوز صامتة.

الحرب في السينما المصرية

صيغت المشاهد الحربية ببدائية مفرطة، وقد انصبت المشاهد المأخوذة خارج الكهف على معركة الحصار، بين المُحاصِرين والمُحاصَرين، وهي قليلة نادرة، ساذجة فقيرة، تعبر عن عدم القدرة على الخروج من صيغة المسرح، فلا يبدو من العدو سوى صوت المذيع الذي يدعو المحاصرين للاستسلام، وأصوات تعبر عن طائرات العدو الإسرائيلي أثناء هجومه على الموقع وتدميره، حتى ارتجاج الموقع جراء القصف الجوي لم يبدو له وجود، بالإضافة إلى ثلاث دبابات ظهرت واختفت تم تدمير اثنين بواسطة مدفع كاتيوشا من على بعد.

في المشهد الذي أعقب نداء العدو لهم بالاستسلام يقف الشاويش محمد وخلفه جنوده، وكأنه يقف على باب دارهم، ينظر إلى أعلي في منظاره العسكري، من موقعه على مدخل الكهف، متجاهلا أن مدخل الموقع هو في قاع الموقع، وهو لن يرى سوي السماء، وربما كان يبحث عن الطيور.

خطاب العدو إلى الفصيلة المحاصرة يجافي أساليب العدو الإسرائيلي المبنية على التدمير المطلق للخصم، وبرغم ذلك فهو يتحدث من عقلية عربية تتقوقع داخل شرنقة الأوهام التي غزلتها حول نفسها، لذلك نستمع إلى العدو يتحدث عن بطولة لم تتم، ولم نراها، وكأن اللغة الحوارية بديلا عن المشهد السينمائي.

لا يبدو أن للسينما المصرية القدرة على صناعة فيلم حربي يبلغ من الاتقان والدقة الحدود المقبولة، ولذلك أسباب كثيرة، منها عجز الخبرات الفنية على المستوي البشري عن امتلاك ناصية الفيلم الحربي، وضعف التقنيات المتوافرة، وارتفاع تكلفة المشاهد الحربية.

الواقعية المباشرة

يتبني الفيلم مفاهيم الواقعية الاشتراكية، المواطن فلاح أو صنايعي، أو طيب صاحب أحلام بسيطة في الحياة، وزواج مستقر، أو هو شرير انتهازي أناني، أما الفنان والمثقف فهو ملتزم بالمسئولية والفن الهادف تجاه المجتمع.

الشاويش محمد. أكبرهم سنًا. فلاح يترك أرضه لتزرعها زوجته وأولاده، كي ينضم متطوعا في الجيش المصري عقب تأميم القناة، خوفا من عودة الإنجليز واحتلالهم القناة.

حمدي الفنان الموسيقي، غير قادر على التعامل مع الواقع الفني المنحط، الذى يسيطر فيه النجم على موهبة الإبداع ويسخرها لصالحه (راجع البيان)، يحلم بالارتقاء بالأغنية بعيدًا عن الابتذال، يشعر بالتوافق والتحقق مع إيقاع وأغاني العمال والشغيلة الذين يستعينون بإيقاعها على العمل الشاق، في إشارة إلى أن الفن وظيفة وليس مجرد متعة هابطة، حمدي يموت بسبب عدم حرصه.

شوقي العاقل والوطني المستعد للتضحية من أجل الوطن والآخرين، الفاشل في حياته اليومية، ينشد سلوك المثقف المثالي، والذى يتصرف دائما كما ينبغي على المثقف الملتزم أن يفعل، لكنه يرسب في دراسته بسبب موقفه الرافض لنظرية الفن للفن، ويصبح غير قادر على التفاهم والتواءم مع طبيعة المجتمع الفاسدة، ويُطرد من عمله، فيتهمه أبيه بأنه فاشل، ويطرده من المنزل، ويسخر منه أستاذه الجامعي، وتتركه خطيبته، فكأن العالم يحاسبه على استقامته والتزامه الاجتماعى، وبرغم فشله في الحياة المدنية فقد تمكن من إصابة دبابتين من دبابات العدو، وهو ما يجعل اقرانه يحيطون به ويحيونه بحرارة، ويرون فيه منقذهم البطل المعترف به.

الشخصية الرابعة هي مسعد، العامل البسيط الذي يحلم بامتلاك ورشة نجارة، والاستقرار في بيت يضمه مع جارته التي يحبها، والتي عقد قرانه عليها بعد أن انتهي من تجهيز أثاث عُرسه بيده، ليذهب إلى الجبهة ولم يبق إلا الزواج، لكنه يموت وهو يحاول التخلص من المذيع الذي يدعوهم إلى الاستسلام.

الجندي الخامس هو منير، شاب انتهازي فاشل يخشى على عكس الجميع الموت، ويرغب في الاستسلام، يقدم نفسه لرفاقه على كونه نموذج الشاب الناجح، ويروي عن نفسه سلسلة من الأكاذيب عن ثراء أسرته وتفوقه، وهو في الحقيقة مجرد فقير فاشل محتال ونصاب تم فصله من الكلية، يعمل جرسونا ويجمع البقشيش، ويعمل مدرس رقص، ويعمل في القمار الاحتيال والنصب على السيدات العجائز، ويتاجر في النساء.

مع نفاد الطعام والمياه، يدور الصراع بين أفراد الوحدة وتدور أحداث الفيلم، بين التضحية من أجل الجماعة والأنانية والرغبة في الاستئثار بالمياه، ويظهر السؤال المتواصل الذى يعبر عن الحصار، وهو متي يصل التعيين والذخيرة مع إجابة الشاويش محمد الوحيدة: "ستصل اليوم".

الرمزية

في النهاية وبانتظار الموت، ينهي حمدي اللحن الذي استوحى الجزء الأهم منه من بطولة شوقي المثقف الذى يتبني الفن الهادف والمسئولية الاجتماعية، ويخشي حمدي الموت قبل أن يصل لحنه إلى الإذاعة، التي سبق وتجاهلته، فيوصي شوقي أن يتحمل مسئولية وأمانة إيصال لحنه إلى الإذاعة إذا مات كي لا يموت اللحن، وتضيع على الشعب الفرصة الذهبية في المعرفة!

في أجمل مشاهد الفيلم رمزية وتقليدية معا، وربما المشهد الوحيد السينمائي، يختفى شوقي على حافة الأفق حاملا معه لحن الشهيد حمدي، في مهمة أسندت إليه وهي أمانة توصيل الأغنية إلى الإذاعة، بينما يقف الفلاح (الشاويش محمد) وحيدا بعد موت الجميع على مدفعه الرشاش بانتظار هجوم العدو والموت.

والمعني واضحا جليا، يكشف عن الجهل بالوقائع والسلوك الإنساني تحت الخطر، أو يعرف بالسلوك اللا أخلاقي في هروب شوقي البطل عن ساحة المعركة، وكأن هذا اختيار ممكن أو متاح، لكن للفن هامشا واسعا من الحرية تبيح قلب الأشياء، وهو يختلق الرسالة التي يحملها إلى الجمهور.

سوء صناعة الدلالات

رمزية الفيلم، يموت الجبان المستسلم، ويموت الفنان الموسيقي،

بسبب إهماله، ويموت الصنايعي وهو يحاول الهجوم على العدو، ويموت الفلاح الذى يتمسك بموقعه تمسكه بأرضه وطينه، لينجو في النهاية المثقف حامل النظرية الثورية ليعطي دلالاة، بقصد أو دون قصد، عن كونه الأكثر أنانية وانتهازية واستعلاء، وأنه الوحيد الذى لا يستحق البقاء والحياة تحت أي حجة، خاصة إذا كانت (أغنية).

كاميلوت.. المشهد الأخير [1]

في المشهد الأخير يقف الملك آرثر حزينا، وهو يستعد لمعركة فاصلة دُفع إليها دفعا، بينه وبين صديقه سير لانسلوت Lancelot في حضور فرسان (المائدة)، وبينما تبدو أحلامه حول المستقبل الذى يتمناه لإنجلترا توشك على التلاشي والضياع، وأن إنجلترا تقف على حافة إلى عصر جديد من عصور الظلام، يتعثر الملك آرثر في الصبي (توم)، الذى يتمني أن يكون من فرسان المائدة، والذى يؤكد له أن (القوة لا تصنع حقا، بل إنه يجب أن تكون من أجل الحق).

مشهد الملك آرثر يمنح الصبي لقب فارس، ثم يشهر سيفه إلى الصبي (توم)، ويأمره بأن يغادر أرض المعركة إلى الخطوط الخلفية حاملا معه رسالة (كاميلوت) بالديمقراطية والوحدة، ومبشرا بها إلى ربوع إنجلترا، يتابع الملك آرثر الصبي توم وهو يعدو مسرعا إلى ما وراء خطوط الجبهة، ولديه شعور جارف بالمهمة التي ألقيت على عاتقه، ليستعيد آرثر أمله، بأن كاميلوت لن تموت، وإنما تعيش في الصبي (توم).

١) فيلم كاميلوت (Camelot) :١٩٦٧بطولة ريتشار هاريس Richard Harris وفينسيا ردجريف، Vanessa Redgrave ، وإخراج Joshua Logan،، والذى يطرح فيه الملك أرثر King Arthuأفكاره حول المائدة المستديرة «Round Table» التي ستضم الفرسان من جميع انحاء إنجلترا، تعبيرا عن الديمقراطية والوحدة بين فرسان مملكته التي تتنازعها الحروب.

3 الجدار الصلد يحاصر غالب شعث

"الظلال في الجانب الأخر"( ) -

على عكس فيلم أغنية على الممر، كان فيلم غالب شعث[1] "الظلال في الجانب الأخر" أكثر أمانة وإخلاصا للمانستفو الذى أقرت به "جماعة السينما الجديدة، ربما تكون حياته في ألمانيا، ودراسته السينمائية في النمسا مكنته من أن يكون قريبا من تنفيذ أفكاره حول السينما الجديدة في فليمه الذى ضم مزيج من الشاعرية والحزن، وأنماط متعددة من الشخصيات، وجاء معبرا عن موهبة فنية، ورؤية ثاقبة للدور الذى سيلعبه عدد واسع من المثقفين؛ مصريون وعرب في المرحلة التي تلت عصر ما بعد هزيمة 67، والانفتاح الاقتصادي الذي تلي حرب 73.

١) غالب شعث (مواليد ١٩٣٢): أحد الأعضاء المؤسسين في «جماعة السينما الجديدة» كانت لديه أمال وطموحات مع أقرانه في تأسيس تيار سينمائي، يعتمد من الأساليب الحديثة في السينما. والتخلص من الطابع التقليدي السائد في السينما المصرية. وهو فلسطيني، أنهى دراسته للسينما في فيينا، كشف مشروع تخرجه عن حس سينمائي مرهف. وجاء إلى مصر ١٩٦٧ وعمل مخرجا للتليفزيون أخرج عددا من أفلام السهرة التليفزيونية، التي ما لبثت أن انقرضت لحساب المسلسلات الطويلة التي ستغرق ثلاثين حلقة، يتسم أغلبها بالإطالة والمبالغات الميلودرامية، والثرثرة، والتكرار، والبطء الشديد في الإيقاع، واعتماد الحوار وسيلة للشرح والتفسير، والتخلي عن جماليات السينما.

رواية على سور الأزبكية

الفيلم مأخوذ عن رواية تحمل الاسم، نشرت في عام 1963 للكاتب المسرحي محمود دياب[2] وتدور أحداثها في أجواء الفنانين التشكيليين

٢) محمود دياب: كاتب مصرى من رواد المسرح والادب، مواليد ١٩٣٢، عمل في سلك القضاء. أهتم بالأدب والفكر و كانت بدايته مع المسرح فقدم مسرحية البيت القديم عام ١٩٦٣ و التي حازت على جائزة المصري. ومسرحية (الزوبعة) عام ١٩٦٦ وحاز عنها على جائزة منظمة اليونيسكو لأحسن كاتب مسرحى عربى. و ترجمت إلى الإنجليزية و الفرنسية و الألمانية، قدم في بداية اعماله الادبية قصة (الظلال في الجانب الآخر) التي انتجت فيلما سينمائيا وحازت على جائزة فيلم في دول العالم النامى

(طلبة كلية الفنون الجميلة)، (على حد قول غالب شعث نفسه عن الرواية)، والشباب الباحث عن مصابيحه في عتمة الضياع، بين افتقاد للإحساس بالاستقرار والأمان.. وأمل في مستقبل أفضل يلوح بريقه ثم يخبو، حسب اتجاه رياح الصراعات الدولية التي تؤثر في أوضاع المنطقة بكاملها.

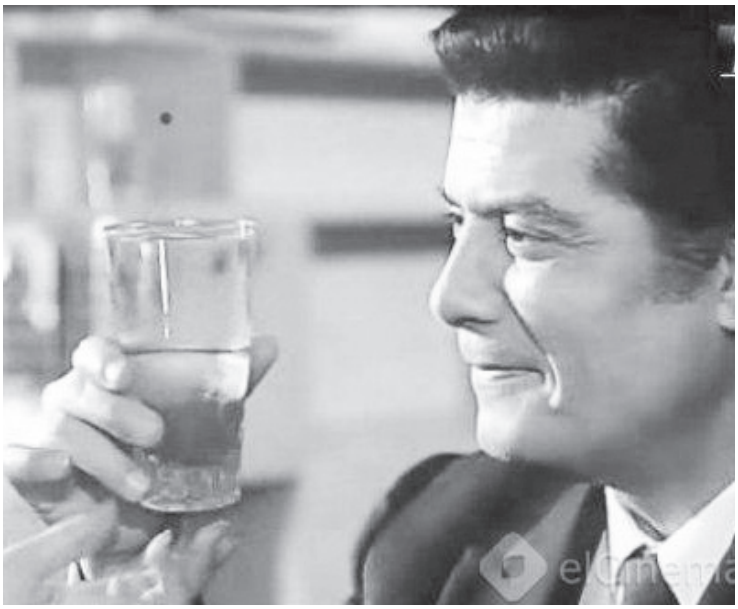
حسنا يبدو أن الحظ صادف "شعث" في العثور على مبتغاه أثناء تجواله على سور الأزبكية (على حد ما جاء في مذكراته)، حيث وجد في رواية محمد دياب نصا روائيا يزيح عنه عبء ومسؤولية التفكير في بناء درامي، وتتيح له التفرغ لتطبيق أفكاره عن السينما الجديدة التي يحلمون بها جميعا.

مرة ثانية؛ فنانون في مهب الريح

وعلى عكس فيلم "أغنية على الممر" الذي مثل أبطاله (مكوتات الشعب)، أكتفي غالب بشريحة اجتماعية تمثل المثقفين والفنانين وجميعهم يقيم في عوامة على النيل؛ ترمز للواقع المصري بعد الهزيمة، (تهتز دوما، ومقيدة إلى أرض الواقع بحبال قديمة واهية. وجسر خشبي لا يكف عن الأنين تحت وطأة أقدام العابرين).

وسط هذا العالم المتضارب بين الألوان والتكوينات الفنية والمذاهب العقائدية، ومشاعر الحب والغيرة. يبدو البطل "محمود" ذلك المثقف والذي يمكن اعتباره بصيغة ما الوجه الحقيقي لشخصية شوقي في فيلم "أغنية على الممر"، الذى يضاجع الفتاة "روز"، ويخدعها بعد أن يوهمها بالحب والاطمئنان، وتحمل منه وتنجب طفلة، وبعد أن ينال ما يريده يتجاهلها.

"عمر" شخصية أضافها المخرج إلى الرواية، وهو طالب فلسطيني في كلية الفنون الجميلة، واقع تحت تأثير هزيمة أتاحت لإسرائيل تثبيت الواقع المفروض، وأطاحت بالكثير من حقوق الشعب الفلسطيني ومنها حق العودة. ليطرح أفكار جديدة حول البحث عن مخرج للقضية الفلسطينية في دولة ديمقراطية تضم الجميع مسلمون ومسيحيون ويهود.



تتفاقم المشاكل اليومية، ومرض أبنة "روز" ولفظ "محمود" للفتاة التي أحبته، يتخلى عن مسئولياته تجاه ابنته منها بوقاحة وأنانية وعدم تحمل تبعة أفعاله، ويلقي بهما في عرض الشارع. ويحاول عمر إصلاح ما أفسده صديقه. ويعلن رفضه سلوكيات أصدقاءه، وللشعارات التي تستخدم لتبرير العجر، ويتخلى عن أحلامه المؤجلة ليتبني الفعل المباشر، فيلتحق بالمقاومة الفلسطينية التي قدمت مئات وآلاف الشهداء قي ذلك الوقت.

الجدار الصلب

سوف تقطر مذكرات غالب هلسا بالحزن والمرارة، وهو يروى عن الجدار الصلب، والحجج والأساليب الذي حاصرته وحاصرت فيلمه، ولم تجعله يري النور، وجميعها قصص وحكايات ستمثل الخصائص والسمات التي ستطبع الحياة الثقافية المصرية طوال خمسة عقود مضت، والتي حُورب الابداع وتم تدجينه، أو إسدال حجب الظلام عليه.

اضمحلال جماعة لسينما الجديدة

بعد حرب أكتوبر 1973 شهدت مصر تغيرات واسعة على الصعيد السياسي والاقتصادي والاجتماعي، وتم التخلي عن مؤسسات القطاع العام، وتصفيتها في ظل سياسات تجاوز حدود الرشد الكلي أثناء إجراء عمليات التحول من نظام سياسي موجه إلى نظام ليبرالي، لولم تهتم بالحفاظ على الأصول المجتمعية، ومنها أصول السينما المصرية ورأسمالها التاريخي والثقافي.

وقد شهدت هذه الفترة عمليات منع ومصادرة لعدد من الأفلام، منها "العصفور" و"زائر الفجر"، انتاج شركة أفلام 656 (الخطيب- الصبان)، اخراج ممدوح شكري أحد مؤسسيين جماعة السينما الجديدة والذى توفي في مستشفيي الحميات عن عمر 34 عاما. وذلك في نفس اليوم الذى عرض فيلمه فى مسرح السامر ليلة السبت 29 ديسمبر عام 1973 لكي يقوم مقص الرقيب بدوره، بالحذف قبل العرض، وقد قررت جماعة السينما الجديدة تنظيم جنازة رمزية للفقيد فى 1 يناير 1974 اشتركت فيها الجمعيات السينمائية، وبادرت جمعية الفيلم بعمل بيان وقعت عليه الجمعيات والجماعات السينمائية و عشرات السينمائيين والمثقفين من أجل موافقة الرقابة على عرض فيلم "زائر الفجر".

وفي ظل هذه الظروف فقدت "جماعة السينما الجديدة" معينها الرئيسي ومدعمها وهو "المؤسسة المصرية العامة للسينما" التي قامت بهدف تطويرها، وكأي موجة فنية تلاشت جماعة السينما الجديدة في بحر الرمال، والتحق عدد كبير من مؤسسيها بهياكل الإنتاج السينمائي التجاري والتقليدي، لتظهر بعد سنوات، وتتوالي موجات سينمائية جديدة، تحاول هز جدران التخلف، وتقاوم ضعف الإرادة المجتمعية لبناء صناعة سينما مصرية، تستجيب لاحتياجات السوق المحلي والإقليمي، وتقف جنبا إلى جنب مع مراكز صناعة السينما العالمية. هذه التجارب تمكنت رغم الظروف المعاكسة من حفر جماليات سينمائية رائعة، ولاقت استجابة واسعة من جمهور السينما المتعطش للفن الجميل والرفيع.

أفلام الصحبة.. أسئلة وإجابات

أجري الحوار : اسرة التحرير
مع المخرج السينمائي محمد خان

النشأة

فتحي امبابي: هل يمكن أن تسرد علينا أهم الرموز السينمائية التى شاركت فى جماعة ؟

المونتيرة نادية شكرى، والسينارست بشير الديك، والمخرجان عاطف الطيب، ومحمد خان.

فتحي إمبابي: ما هى الظروف والوقائع والحكايات التى جمعتكم معا.. ومن أين جاءت التسمية ؟

البداية الحقيقية بدأت مع نادية شكرى، وتعارفنا فى أثناء وجودى فى لندن، وتشجيعها لى بالعودة، والنتيجة كانت فيل.

فتحي إمبابي: ماهى علاقة جماعة الصحبة بتيار الواقعية الجديدة فى السينما المصرية.. وهل كان هناك وعى ورغبة فى تجسيد هذا التيار من خلال تكوين هذه الجماعة ؟

أستطيع أن أتكلم عن تجربتى الشخصية، وهى وجودى بلندن فى الستينيات، واكتشافى الموجة الجديدة الفرنسية والإنجليزية والأوروبية شرقًا وغربًا، وحتى السينما الأمريكية، بظهور مخرجين عملوا بالتليفزيون واتجهوا إلى السينما، وربما ميزة هذه الجماعة، ولابد من توسيع الدائرة؛ لأن الصحبة مشروع لا يمثل وحده تيارا سينمائيا مصريا، فحين نقول جماعة فلابد أن تشمل خيرى بشارة، ورأفت الميهى، وداوود عبد السيد أيضاً، ولم يكن لديك أى تخطيط مستقبلى لنوعية الأفلام، بل أعتقد أن خلفيتنا جميعًا وتجاربنا الحياتية والثقافة متقاربة إلى حد كبير، إلى جانب تأثير التطورات السياسية التى مرت بها مصر منذ ثورة ١٩٥٢ التى عشناها جميعًا.

المكونات الثقافية و الاجتماعية

فتحي إمبابي: ما أهم الملامح الثقافية أدبيًا وفلسفيًا، واجتماعية- سياسية التي أثر فى تكوينكم ووعيكم الثقافى والاجتماعى والفنى؟

أعتقد أن الأفلام نفسها ترد على هذا السؤال، سواء

السينما المصرية

فتحي إمبابي: ما الذي كنتم تحبونه أو ترفضونه أو تودون تجاوزه في الأجيال السابقة عليكم، ومن أحب الشخصيات السينمائية والفنية التى كانت دافعًا إلى دخولكم مضمار هذا الفن العظيم؟

بالنسبة لى مدرستى السينمائية كانت وجودى بلندن فى الستينيات، وتذوقى لسينما جديدة شكلاً وموضوعًا، ووجدت فى

■ المخرج محمد خان

□ المخرج محمد خان وعادل إمام
أثناء تصوير فيلم "الحريف"

عالم المخـرج الإيطالى مايكل أنجلو أنطونيونى ما دفعنى للرغبة نحو الإخراج.

فتحي إمبابي: لجماعة السـينما الجديدة التي تشكلت بعد هزيمة يونيو 1967 تجربة إنتاجية أسـفرت عن فيلمين هما (أغنية على الممر) لـ(على عبـد الخالق)، و(الظلال في الجانب الآخر) لـ(غالب شعث).. هل يمكن القول إن تجربة إنتاج أفلام (الصحبة) لفيلـم (الحريف) امتـداد لتجربة جماعة السـينما الجديدة، خاصة أن بعضا منكم كان مشاركا في تلك الجماعة.. وما هي أوجه الاختلاف؟

هو ليس امتدادا فكريا قدر ما هو إنتاجى، بالتوجه الاسـتقلالى، ولو أن كل هـذه التجارب لم تكن مسـتقلة كاملاً باستسـلامها للتوزيع التقليدى.

فتحي إمبابـي: أدان البيان الصادر عـام1968 عن)جماعة السينما الجديدة(بالقول إن تاريخ السينما المصرية لا يضم روادا سـينمائيين لعبوا الدور الذي لعبـه مخرجون عالميون عظام، أمثال فليني، دي سـيكا -إنجمار برجمـان- جودار إلى أخر تلك القائمة، والتي شـكلت جزءا مهما ورئيسيا في تاريخ السينما العالمية وتطورها.. ما رأيك ؟

ربما يوسف شاهين هو أكثرهم.

السينما العالمية

فتحي امبابـي: أي المدارس والاتجاهـات الفنية العالمية الأوروبيـة والأمريكية التي أثرت فيكـم، وتلك التي تعتبرون أعمالكم امتدادا لها ؟

أعتقد أن الرد على هذا السؤال تجده فيما سبق ؟

الحريف

فتحي امبابي: هل يمكن أن تروى لنا عن ميلاد فيلم الحريف ودور الصحبة؟

الفكـرة فـى العموم بـدأت معى والكرة الشـراب، ومع بشـير الديك بـدأت تتبلور، ومع التوغل فى هذا العـالم والدورى الرمضانى ومقهى العباسية واللعيب القديم.

حسـن شـعراوي: يعتبر فيلم)الحريف(من أكثـر التجارب تحـررًا من قيود الحدوتة، والتي هي إحدى الدعائم التقليدية في السينما المصرية، ما هي دوافع كتابة الفيلم؟

غالباً نماذج الشـخصيات وحواديتهم هى التـى تحدد منهج كتابة الفيلـم، بل هـى التى ألهمتنى باختيار شـعر أمينة جاهـين ليظهر في مقدمة الفيلم وبصوت أحمد زكى الذى تطوع بإلقائه.

حســن شعراوي: في فيلم (الحريف) كان أداء عادل إمام في شخصية (فارس)، أداء مختلفا نراه لأول مرة بعيدًا عن اللازمة التقليدية التي اســتخدمها لعقود من الزمــن.. لماذا اخترت عادل إمام لتجسيد شخصية فارس؟

اختيــار عادل إمام بدلا من أحمد زكى كما ذكرت، كان بســبب تعنــت أحمــد بالنســبة لمظهــر الشــخصية، وإصــرارى على تخشــين ملامــح أحمد بشــعر رأس كثيف وشــنب دوجلاس، بينمــا صدمنى حين حلق شــعره نمــرة واحد، أمــا إلى جانب نجومية عادل لتســهيل ميزانيــة التمويل فهو يحمل ملامح خشــنة بالطبيعة، وأعتقد فهمه للشخصية واستيعابه لطريقة بنائى وإخراجى للمشاهد فرضت على أدائه التخلص من أى لازمة من لزماته التقليدية.

حسن شعراوي: في فيلم (الحريف) صورة المدينة (القاهرة) مدهشة، تشبه الصفعة وكأنها تخبرنا بأن هناك عوالم وأماكن أســوأ مما نراها، كيف اخترت مواقع وأماكن التصوير للفيلم.. ومــا مدى الارتباط والفهم بينك وبين مدير التصوير ســعيد شيمي، وانعكاس هذا التفاهم على العمل السينمائي؟

كمــا ذكرت أننى ابن وســط البلد، فقد ولدت فى غمرة ومن ســن الثامنة عشــت فى أرض شريف المتفرعة من شارع عبد العزيز بالعتبة، وكانــت ســينمات وســط البلــد ملجــأى وتجولى ســيراً أمــرا طبيعيا، وذاكرتى للأماكــن والحوارى والأذقة قوية، وبالمثل صديق الطفولة ســعيد شــيمى ابن عابديــن، فطفولتنا بوســط البلد غنيــة بالتفاصيل والذكريات، وعشــقنا للســينما كان من البديهى أن تجمعنا الســينما يوم ما.

حسن شــعراوي: لديك اهتمام بشريط الصوت، ومكوناته، كيف كان تصورك لشريط الصوت في فيلم (الحريف)؟

مــرة أخرى ضوضــاء المدينة كان جــزءا لا يتجزء مــن عالمى، وجو (الحريف) سمح بمســاحة صوتية تجســد عالم (فارس)، وهذا تطلب دائمــا خلفيــات صوتيــة متنوعــة أجــدت اســتعمالها، وربمــا ذروتهــا ستجدها.

حســن شــعراوي: فكرة فيلم (الحريف) بها جرأة تكمن في طرح قضية جديدة وغير مستهلكة على أدمغة منتجي سينما الثمانينيات، هل واجهتكم صعوبات إنتاجية كانت دافعا ؟

لا أتذكــر.. محاولات جادة فى البحث عن إنتاج قبل قرارنا بإنتاجه وإنشاء.

"الحريف"..
اقتحام الفناء الخلفي للحياة

كتبت- عزة إبراهيم:

يعد فيلم "الحريف" أحد أبرز أفلام المخرج الكبير محمد خان، وهو الفيلم رقم 91 فى قائمة أفضل 100 فيلم فى تاريخ السينما العربية، حصل خان عنه على جائزة أفضل إخراج من جمعية الفيلم عام 1985، وهو أيضا الفيلم الوحيد الذى أنتجته "جماعة افلام الصحبة"، التى كانت تعد بتقديم سينما مختلفة لولا أن السبل تفرقت بالصحبة، فى "الحريف" تظهر ملامح سينما خان وأسلوبه المتفرد فى اختيار الأبطال والموضوع وأماكن التصوير والموسيقى التصويرية وزوايا النظر للحياة، وللعالم المهمش الذى لا يلفت عادة نظر الكثيرين، فيكتشف المشاهد هذا العالم بعين المخرج المغرمة بالتفاصيل الصغيرة للبشر وأيامهم الاعتيادية.

الكاميرا تقتحم الملاعب الخلفية

يبدو فيلم "الحريف" برغم واقعيته الشديدة كمعزوفة موسيقية على خلفية لوحة تشكيلية ترسمها كاميرا سعيد الشيمى التى تلتقط صور الواقع من زوايا خاصة وتعيد تشكيله وتجعل الصورة السينمائية فى النهاية أقرب إلي لوحة تعتنى بالتفاصيل المهملة وتضعها فى الصدارة، وتدفع بالواقع الاجتماعى والسياسى لخلفية المشهد، فيستوعب المتفرج من دون ثرثرة أو فذلكة ملامح مسرح الأحداث وأزمنتها ومواقعها بل وموقف المخرج والكاميرا من كل ذلك.

يحتفى خان بالمكان فى أفلامه عامة، ويتعامل مع الشوارع بعين ابن البلد المتصعلك العارف بخباياها وأسرارها لا بعين المكتشف الغريب، فى "الحريف" سنرى أن أغلب المشاهد تم تصويرها فى الشارع وفى الملاعب الخلفية التى يتخذها الفقراء بديلا شعبيا لساحات الأندية الكبرى، وهى أيضا المكان الحقيقى لبزوغ المواهب الكروية، يظهر لنا محمد خان كعادته عشقه لفناء المدينة الخلفى، وسكان السطوح الذين يعيشون في الظل بعيدين عن الأضواء، ويتمعن فى تفاصيل الحياة العادية التى تتشكل منها المآسي، والأحلام الكبيرة والصغيرة أحيانا والعجز والاحباط الذي يحاصرها.

وصف البعض فيلم "الحريف" بأنه اللحن الشجى للمواطن الذى لا يملك إلا الرغبة فى الحياة، وبأنه سيمفونية معزوفة فى الهامش، وهذا صحيح إلى حد بعيد، إذ يجد المشاهد فى شخصيات الفيلم أصدقاءه وجيرانه، بل ويجد نفسه أيضا، ذلك أن محمد خان يقدم لنا البشر كما هم في الواقع،عاديين، لا يمتازون بأي شيء خارق، ليس من بينهم أى "سوبر مان"، ولا أولئك القادمين من عالم المعجزات والأساطير، فجميع شخصيات محمد خان من كوكبنا الأرضي، ومن واقعنا، ومن تراب وألماس حياتنا اليومية، وتبدو أفلام خان كأنها سجل وتدوين لوقائع الحياة ودفتر يوميات المواطن العادى الذى تلتقطه عين المخرج محمد خان من ركام الهوامش وتضعه فى صدارة المتن، وتركز عليه الأضواء لنكتشف معه كل الثراء والغنى الذى تحفل به الحياة العادية وأبطال الظل المنسيين.

التصوير السينمائي وجهة نظر

يكتمل اختيار المخرج لعالمه باختياره لأماكن التصوير وزواياه التي تنقل إحساسه بهؤلاء الأبطال، فهو يصعد بالكاميرا إلى حجرات السطوح التى يسكنونها، وإلى حجرات الخادمات، كما فى فيلمه المعروف "أحلام هند وكاميليا"، وهو يتابعهم وهم يحملون مناشفهم على أياديهم متجهين بها إلى الحمام المشترك، وهم يلقون فى طريقهم بالتحية على زملائهم فى حياة البؤس، وهم يتناولون طعام الإفطار

على طبلية ممدودة تحت سماء السطوح تلتف حولها أسرة الممثل نجاح الموجى الذى أعاد خان اكتشافه فى هذا الفيلم، ثم تتجه الكاميرا لتستكمل رصد بقية التفاصيل فتهبط مباشرة إلى بئر السلم لترصد حركة نزول الأبطال من غرف السطوح إلى الشارع، وقد ظهرت هذه الخبرة بالأماكن والتعمق فى روحها فى كل أفلام خان، لهذا عقدت الدهشة الألسن حينما فوجئ الجميع بأن محمد خان يخوض معركة للحصول على الجنسية المصرية! وجرى السؤال: إذا لم يكن هذا العارف بمصر المحب لتفاصيلها الدقيقة الحافظ لكل شبر منها مصريا فمن يكون المصرى إذن؟!

بطولة المكان والحكاية العادية

الاحتفاء بالمكان وإعادة تقديمه سمه من سمات سينما المخرج محمد خان، وفى فيلمه "الحريف" يقودنا المخرج بدءا من المشهد الأول إلى أغرب مكان يمكن أن تمارس فيه رياضة الجرى، حيث يظهر "الحريف" (عادل إمام) وهو يجرى بين قضيبى محطة سكة حديد، ولا نسمع سوى صوت تردد أنفاسه اللاهثة فى البداية إلي أن يظهر في الكادر.

يقدم خان حكايات عادية فى أفلامه، ومن خلال ذلك يصب كل جهده وفنه في ابتكار تقديم تلك الحكايات، فأبطاله الذين تحفل بأمثالهم الحياة اليومية أصحاب حكايات متكررة، غالبا ما نسمع بها أو نحياها، لكن خان يحيل تلك الحكايات إلي عالم آخر من خلال غرامه برصد الواقع ورؤيته لحكاياته اليومية المتكررة.

وقد شارك المخرج الكبير محمد خان فى كتابة الكثير من قصص أفلامه، شارك في كتابة 12 قصة من بين 21 فيلماً قام بإخراجها، تميز معظمها الى جانب الواقعية بالصدق، فهو يحكى حكايات أبطاله كأنها حكايته الشخصية فجروحهم وإحباطاتهم وأحلامهم تبدو كأنها أله الشخصى كفنان، وهمه الذاتي كمخرج.

يصنف فيلم "الحريف"، ومعظم أفلام محمد خان في إطار موجة "الواقعية الجديدة" التى بدأ خان رحلته فيها بفيلمه "ضربة شمس" عام 1978، وهى موجة قريبة إلى حد كبير من الواقعية الإيطالية، حيث يتجول محمد خان بالكاميرا فى الشارع، ويرصد حيوية التفاعلات والأزمات الإنسانية لبشر من لحم ودم في خضم تجارب الواقع، أيضا فإن محمد خان لم يلجأ كثيرا للديكورات المصنعة خصيصا، لكنه اعتمد على الديكورات التي يهبها الواقع والطبيعة وعلى أبطال يشبهون الناس العاديين، وحتى مهنة البطل فى فيلم "الحريف" هى عمله فى ورشة أحذية تقربه أكثر إلي عالم لا تراه الكاميرات عادة، بالإضافة لعالم الملاعب الخلفية الذى برع فى تقديمه لنا النجم عادل إمام بالمشاركة مع متعهد مبارياته المعلم رزق (عبد الله فرغلي)، الذى أدى دوره بحيوية، وبرغم أن شخصية المتعهد هي شخصية الإنسان المستغل، فإن المتفرج لا يستطيع أن يشعر نحوه بالكراهية أو الحقد، بالعكس ربما شعرنا نحوه بالأسى والرثاء له أكثر من النفور منه.

إعادة اكتشاف الأبطال

في أفلام محمد خان، يبدو لنا كأن الممثلين، النجوم، الذين اعتدنا عليهم في أفلام أخرى، يكتسبون وجوها جديدة مختلفة، وعلى سبيل المثال فإن "فردوس عبد الحميد"، بطلة "الحريف"، تكتسب طلة أخرى مختلفة عن طلتها في أعمالها السابقة مع المخرج محمد فاضل وغيره، وهي تظهر فى فيلميها مع محمد خان بشكل مختلف سواء فى فيلم "طائر على الطريق" أو فى فيلم "الحريف"، حيث تبدو فتاة عادية مثل كثيرات، وربما لا يكون لفردوس عبدالحميد الحساسية النادرة لسعاد حسنى نجمة خان المفضلة، لكن فردوس تبقى عند خان النموذج الأقرب للتكرار فى الواقع، استطاع خان أن ينزع عنها ميلها كممثلة للظهور كصاحبة رسالة كبرى، وأن يحررها من نبرتها الزاعقة الخطابية ويحيلها إلى إنسانة بسيطة تحب وتكره وتميل وتتعلق وجدانيا بالسائق الذى يعمل لدى زوجها فى فيلم "طائر على الطريق"، وفى "الحريف"، هى البنت العادية العنيدة التى تعلى كرامتها على حبها الشديد لفارس، وتحاول أن تجبره على تبنى

تصورها المثالى عن الحياة.

وعادة ما يأخذ محمد خان أبطاله إلى عالمه فيكتشفون أنفسهم من خلال هذا العالم، ومعهم يعيد محمد خان اكتشافهم، هكذا فعل مع سعاد حسنى فى فيلمه الجميل "موعد على العشاء"، ومع نجلاء فتحى وعايدة رياض فى فيلم "أحلام هند وكاميليا"، ومع ميرفت أمين فى أحد أهم أفلامه "زوجة رجل مهم"، وكذلك مع فردوس عبد الحميد فى فيلميه "طائر على الطريق" و"الحريف".

سحر الموسيقى والأغانى

فى كل أفلام المخرج الكبير محمد خان، ومن بينها فيلم "الحريف"، تقوم الخلفية الغنائية والموسيقى التصويرية بدور كبير ورئيسي، وبينما يعيد المخرج بناء العالم بطريقته، وعلى النسق الذي يريده، فإن ذائقته الموسيقية الرفيعة تسهم في عملية الخلق الفني بتعميق الإحساس بالمشاهد السينمائية عبر اختياراته للموسيقى والأغانى، وكان اختياره لأغنية "فى الشارع"، من كلمات "أمينة جاهين" ابنة الشاعر العظيم صلاح جاهين موفقا، وبرغم أن الكلمات عادية وبسيطة ولا تعدو كونها أكثر من صور متفرقة من الشوارع ، لكن هذه التفاصيل العادية هى لب الحياة والأفلام أيضا، فالشارع وفقا للقصيدة مكان نلعب فيه الكرة، نمشى فيه، نغنى ونتصور، نشتم ونضرب، نقتل بعضنا البعض أو ننام فيه على أرضه، أو نبيع فيه العرض! الكلمات ترصد كل ما يمكن أن يحدث في الشارع لتنتهي بما هو محرم حدوثه في الشارع، أي الحب:

فى الشارع
أخطاء كتير صبحت صحيحة
لكن صحيح هتكون فضيحة
لو يوم نسينا وبوسنا بعض في الشارع!

جدير بالذكر أن "جماعة أفلام الصحبة" التى أنتجت "الحريف" ضمت كلا من السيناريست المخرج بشير الديك، والمصور المعروف سعيد شيمي، والمونتير نادية شكري، والمخرج عاطف الطيب، والمخرج خيري بشارة، وأيضا المخرج المعروف داوود عبد السيد، وهى جماعة سينمائية وحدتها رابطة الصداقة والهم العام المشترك والقضايا الفنية والثقافية ذاتها، وقد تشكلت بدافع الرغبة في إنتاج أفلام ذات مستوى جيد تقدم الجديد، لكنها للأسف لم تنتج سوى فيلم "الحريف".

ارتبط محمد خان في أفلامه بفريق عمل محدد تتضح معالم الانسجام الفني بين أفراده في أفلام خان، وقد ضم ذلك الفريق المونتير نادية شكري (التي قامت بمونتاج جميع أفلامه)، ومدير التصوير سعيد شيمي (ثمانية أفلام)، والموسيقار كمال بكير (سبعة أفلام)، والسيناريست بشير الديك (ستة أفلام)، ومدير التصوير طارق التلمساني (ثلاثة أفلام)، والسيناريست عاصم توفيق (أربعة أفلام)، ثم السيناريست رؤوف توفيق (فيلمان)، ولعل استعانة المخرج الكبير محمد خان بفريق عمل واحد يواصل معه رحلته، يكشف لنا أيضا، وإن من زاوية أخرى، عن تشبث ذلك المخرج الكبير برؤيته الخاصة، سواء على مستوى اختيار موضوع الفيلم بالمشاركة في كتابة قصته، أو على مستوى إخراج الفيلم وانتقاء أماكن أحداثه، أو أخيرا على مستوى الفريق الذي يشعر خان معه بأنه يستطيع أن يقدم للمشاهد أفضل ما لديه.

ببلوجرافيا أفلام محمد خان:
ضربة شمس.. أول أفلامه
- الرغبة (1978).
- الثأر (1980).
- طائر على الطريق (1982).
- موعد على العشاء (1982).
- نصف أرنب (1982).
- الحريف (1983).
- مشوار عمر (1985).
- خرج و لم يعد (1984).
- عودة مواطن (1986).
- زوجة رجل مهم (1988).
- أحلام هند وكاميليا (1988).
- سوبرماركت (1990).
- فارس المدينة (1991).
- مستر كاراتيه (1992).
- الغرقانة (1993).
- يوم حار جداً (1995).
- أيام السادات (2001).
- بنات وسط البلد (2005).
- فى شقة مصر الجديدة (2007).
- فتاة المصنع (2014).

شلة المنيل

أجري الحوار الروائي فتحي إمبابي
مع المخرج السينمائي مجدي أحمد على

النشأة والهوية الاجتماعية والثقافية والسياسية

أولا: النشأة وتأثير المكان

فتحي إمبابي: أغلبكم ينتمي للريف المصري خاصة الدلتا، ورضوان ينتمي إلى الصعيد.. أغلبكم مر بحي السيدة زينب، ثم استقر بكم الحال لتمضوا الطفولة والصبا في عائلات مزدحمة في حي المنيل؛ شوارع ونيل وكباري وحدائق وكورنيش خال.. هذا الحي الذي لخص أمير سالم طاقته السينمائية الكامنة في قوله: (في ذهني الروضة زى الجنة؛ نيل وشجر وفاكهة وبنات ورومانسية وحب)، يبدو جليا في إحدى سمات سينما شلة المنيل وهى الرومانسية.

وأنا ولدت في القاهرة ثم انتقلت إلى الريف ثم عدت في الرابعة عشرة من عمري، ولم يعد تغيب عن عيني الحقول المترامية تحت أفق ذهبي مكلل بالسماء، وخط الحقول والدور الطينية الواطئة (ألهمني كتابة روايتي نهر السماء ومراعي القتل وشرف اللّه).. ما أثر هذه التغيرات عند النزول من عالم القرية الفسيح إلى عالم المدينة على سعة عين الفنان السينمائي؟ وقدراته التخيلية والبصرية؟

مجدي أحمد على: ارتباط المأساة الشخصية بفقد الأب ونزوح الأم مع أبنائها إلى القاهرة أوجد مشاعر شديدة الالتباس ... الطفل بداخلى كان مندهشا، يكاد يكون سعيدا بهذا العالم الجديد كلية.. وبرغم أن الأسرة بحكم عمل الوالد، كصراف فى بنك التسليف الزراعى، كانت تنتقل بين أشباه المدن فى الدلتا، فإن ذلك عبأ عالم طفولتى بمناظر ساحرة، بدءا من (ميت دمسيس)، حيث كورنيش يشبه كثيرا كورنيش النيل، ومولد للسيدة مارى جرجس، والذهاب إلى حضانة تابعة للكنيسة ورائحة مسك (القسيس) فى يدى كل يوم، وانتهاء بـ (إخطاب)، حيث توفى الوالد، وحيث حفظت القرآن فى كتاب (الشيخ حسن)، أخطاب التى علمت فيما بعد أنها بلد (نجيب سرور)، والتى رمزت إليها بـ (ببهوت) فى مسرحيته الشهيرة، ومن تصاريف الزمان أننى صادقت نجيب ثم ذهبت مع (ساشا كورسكونا) زوجته لزيارة قبره بعد سنوات من موته المأساوى.

لم يكن بقريتنا كهرباء وكان من المستحيل أن ترى أصبع يدك ليلا فى غياب القمر.

وكانت مغامرات الشباب لا تتعدى سرقة أكواز من الذرة وشيها فى (الجرن) أو مطاردة بعض فتيات العرب فى شوارع القرية.. وكانت النزهة الخلوية وسط الحقول فى طريق (الزراعية) مع الراديو الترانزستور وسماع الأغانى والمسلسلات وصعود أشجار التوت والجميز هى أقصى المتع المتاحة، كان الإقطاعيون فى (أخطاب) التى تبعد 3 كم عن قريتنا (ميت أبو الحسين) يمثلهم عائلة الأتربى.. وكانت تبهرنى أضواء السرايات البعيدة فى أجواء ظلام القرية الدامس.. وأذكر بشكل غائم علاقة طفولية فى مدرسة أخطاب بإحدى بنات هذه العائلة التى ظلت تمثل لى حكما طبقيا حتى تخلصت منها تماما فى القاهرة، ومع التحاقى بكلية الصيدلة وتعرفى – مرة أخرى – على زميلة فى نفس العائلة هى إيلاف الأتربى.

المهم أذكر انبهاري بشوارع المنيل الواسعة برغم أن انتقالنا إلى بيت جدى كان إلى (حارة محمد على)، والتى غادرناها إلى شارع (عبد الله الشرقاوى) بعدة سنوات.. الشوارع النظيفة الصالحة للعب الكرة دون أن (نتمرغ) فى التراب كانت أول ما بهرنى ومباشرة السينما.. 400 دور عرض سينمائي في حى واحد، لا تتجاوز تكلفة مشاهدة ثلاثة أفلام قرشا ونصف القرش فى عرض مستمر.

وكان (خالى) الذى يكبرنى فقط بـ 3 سنوات محبا لأفلام (ستيف ريفرز)، فعشقت أفلام هرقل، وأبطال الإلياذة ثم تطور الأمر إلى محرر العبيد (سبارتاكوس).. ثم كان الانعطاف الحاسم نحو الوقوع

فى غرام السينما عبر مدرس التاريخ بالإبراهيمية الثانوية الأستاذ فوزي سليمان، الناقد السينمائي الرائع الذى فتح ذهنى مع كثير من الأصدقاء، خاصة من شلة المنيل، منهم محسن ويفي، وعادل السيوي على اتصال التاريخ بالثقافة والسينما، حيث كان يقدم لنا دعوات لحضور عروض سينمائية بالمركز الثقافى الألمانى الديمقراطى (كان مستشارهم)، فأتيح لنا مشاهدة أفلام غير هوليودية وأفلام تسجيلية مصرية وأوروبية، وكان يدفعنا إلى اقتحام المناقشات التى تعقب الأفلام، فخلق لدينا الإحساس بارتباط السينما بكل قضايا الوطن والمنطقة، فانفتحت بالتالى آفاق القراءة فى كل المجالات، بل والانغماس فى السياسة بعد ذلك تطور الأمر باكتشافنا (لعالم) المراكز الثقافية التابعة للدول الأجنبية مثل إيطاليا وفرنسا والاتحاد السوفيتي وكوبا وأمريكا وقصور الثقافة التابعة للدولة، فامتلأت بالكامل حياتنا بالسينما، حيث كان من الممكن أن ترى فى الأسبوع الواحد عشرة أفلام دون أن تدفع مليما واحدا، وعندما وصلت للثانوية العامة كنت قد قررت بشكل ما أننى أريد أن أصبح سينمائيا، ولم تعد تجابهنى سوى مشكلة واحدة هى رغبة أمي فى رؤية ابنها البكر المجتهد فى كلية من كليات القمة، وقد حققت لها ذلك بالتحاقى بكلية الهندسة ثم كلية الصيدلة، ولم أعانى فى تحقيق حلمى باحتراف السينما إلا بعد ذلك بـ 6 سنوات حين تخرجت من كلية الصيدلة وقدمت أوراقى دون علم الأسرة إلى معهد السينما، وتجاوزت بسهولة كل الاختبارات برغم غياب (أى واسطة) أو قرابة لأى من العاملين بالمجال السينمائي.

المكونات الثقافية والدوافع الاجتماعية والسياسية

فتحي إمبابي: عالم الستينيات حيث الثقافة ملقاة بقروش قليلة على نواصي الشوارع وسور الأزبكية، قراءة الأدب العالمي والمحلي، خمس سينمات تعرض أفلام الستينيات والسبعينيات الإنسانية العظيمة الراقية، في جزيرة ونهر يحيط بها، هذا عالم أسطوري يجمع بين حرية الثقافة والأدب والسينما، وجماليات المكان، يخلق شعراء وفنانين، ولدتم أو ولدنا في الحلم الناصري، وأمضينا مراهقتنا في نهم بقراءة الأدب العالمي، هيمنجواي وجوركي وشتايبك، وسارتر ونيرودا وحكمت، وتقلبنا بين الفكر القومي ثم الوجودي لسارتر وكامي، وترعرعنا في منظمات الشباب، ورضعنا الفكر اليساري، وفطمنا على هزيمة 67، وتصوير فيلم (في بيتنا رجل)، ومظاهرات 1972 على كوبري عباس عباسي تدفع أمير سالم لدخول عالم السياسية، وتنتهي بمحمد حلمي هلال في سجن القلعة[1]، جميكم تنتمون لجيل السبعينيات الذى حمل اليسار معتقدا سياسيا، حدثنا عن هذا العالم؟ وما الذي تعتقد أنه أثر على تكوينكم الثقافي في الزمن الناصري.. ما تأثير المكان على تكوينكم السياسي؟ ما تأثير أيدولوجيات اليسار على أعمالكم؟

مجدي أحمد على: بدأت شلة المنيل فى التكون أولا فى المدرسة (الروضة الإعدادية)، حيث كان من زملائي محسن ويفى، وعادل السيوي، ورضوان الكاشف، وكان معنا فى نفس الفصل عبد المنعم أبو الفتوح، لكنه كان يسكن فى حي الملك الصالح مما أبعده عن شلتنا.. واستكملت القصة فى الإبراهيمية الثانوية فى منطقة جاردن سيتي.. أذكر أننا عرفنا (التزويغ) من المدرسة للمرة الأولى عندما أخرجتنا مظاهرات الطلبة سنة 1968 احتجاجا على أحكام الطيران.. لم نتحمس كثيرا، فقد كنا نحب عبد الناصر، ولم نتصور أن نخرج للهتاف ضد نظامه.. تسكعنا فى المدينة قليلا ثم ذهبنا إلى منازلنا، فى هذه المرحلة المبكرة كان منزل عادل السيوي هو البؤرة الأكثر

١) من حوار لأمير سالم جاء في مجلة أمكنة العدد الكتاب الثامن- يونيو ٢٠٠٧

أهمية فيما حدث للشلة كلها من تغيرات، كانت عائلة فريدة فى تكوينها.. محمد عضو التنظيم الطليعي الذى قبض عليه شعراوى جمعة رئيس التنظيم نفسه.. روح ناصرية مشبعة برائحة يسارية متمردة.. وحسين الأخ الأكبر الصيدلي الذى يرتبط بصداقة وطيدة بالفنان الشهير وقتها محمد نوح.. صداقة تمتد إلى أصول عائلية والأب نفسه (عم أمين)، الذى كان معاديا بالكامل لنظام عبدالناصر، وكان أول من أنبأنا عن (هزيمة 67) التي كنا نرفض تصديقها.. ثم بعد ذلك امتلأ المنزل بأدباء وفنانين، مثل يحيي الطاهر عبد الله، ومجدي نجيب، وآخرين كنا فى حضرة هؤلاء نرى ونسمع ونجادل، حيث كانوا يسمحون لنا بذلك، الأمر الذي فتح أمامنا طريق الارتباط بقضايا الوطن، فانخرط بعضنا فى أحزاب سرية منظمة، مثل أمير سالم، وجلال الجميعي، ورضوان الكاشف، واستمر البعض، (ربما لظروف الأسرة القاهرة) خارج التنظيمات.

اعتقدت أن السينما والفن هما من أنقذانا جميعا فى هوة السياسة وإحباطاتها.. أذكر أن رضوان الكاشف تغير تماما بعد التحاقه بمعهد السينما، بعد أن كان شخصا عقائديا متصلبا.. وجد نفسه فى عالم الخيال، وارتد إلى أصوله الصعيدية الثرية مستفيدا من خبرة العمل السياسي كحالنا جميعا، أما محمد حلمى هلال فقد تعرفت عليه فى مرحلة الجامعة، فلم يكن فى طلبة الروضة الإعدادية أو الإبراهيمية الثانوية، وكان بالقسم الأدبي بالفسطاط الثانوية، وكان الوحيد فى أسرته الذى تفوق فى التعليم فى كلية الحقوق جامعة عين شمس.. كانت لديه جملة أدبية محكمة، وكان خطه رائعا (برز فى مجلات الحائط صرعة هذا الزمن)، وميزته أسرته بإعطائه غرفة متسعة بباب منفصل عن الشقة، وكان والده سائق النقل العام شديد الاعتزاز به، وكانت أمه شخصية رائعة بالغة الطيبة والحنان ماهرة فى إعداد كل أنواع الطعام بكرم شديد، فشكلت غرفة محمد بؤرة أخرى للشلة تستطيع اقتحامها فى أي وقت والسهر لأى زمن، وبالطبع كان دخول محمد السجن لفترة وزواجه وهو طالب من سحر عبد المنعم الصاوي غريبة ومدهشة لطلبة فى أصول ريفية أو صعيدية... فى الحقيقة إنه كان يسبقنا دائما... حتى فى اقتحام عالم السينما إذ كتب عدة سهرات وأفلام تليفزيونية قبل أن نتعاون معا فى (يا دنيا يا غرامى)، الذى أعقبه للأسف مرحلة التباعد من جانبه عنى فى البداية ثم عن الشلة كلها.

عندما أزور المنيل الآن لابد أن تهاجمني المشاعر والرؤى عن كل ركن وزاوية وأن يداهمني الحزن.. سينما الروضة أصبحت محل (خير زمان) سينما جرين بالاس أصبحت مكانا مهجورا يربى فيها الإوز والدجاج، سينما الجزيرة ألقت بالكازينو الذى شهد مغامراتنا العاطفية الأولى ولقاءاتنا الضارية والسياسية.. وسينما ميراندا أصبحت الآن فاتن حمامة، وأغلق سقفها المتحرك بالخرسانة المسلحة (لا أعلم لماذا ؟).

كنا نذهب إلى سينما الجزيرة، وكان العرض يبدأ أثناء النهار قبل الغروب، وكانت المراكب الشراعية تمر وراء الشاشة الجيرية، وتدريجيا تبدأ المناظر السينمائية فى الوضوح مختلطة بالقوارب فى خلفها، وقد ملأت النيل فاختلط الخيال بواقع ما زلت أجده رائعا وغير قابل للتعويض.

الاتجاهات الفنية

فتحي إمبابي: تمثلون مع رفاقكم من السينمائيين إحدي الموجات الهامة التي شكلت جماليات السينما المصرية، والتي تنتمي تاريخيا إلى الحركة الطلابية، والتي يطلق عليها (جيل السبعينيات)، ما الذي كنتم تودون تجاوزه في الأجيال السابقة عليكم، ومن أحب الشخصيات السينمائية المصرية والعالمية التي كانت دافعا لدخولكم مضمار هذا الفن العظيم؟

مجدى أحمد على: أحب الأفلام الواقعية، وافتتنت بصلاح أبو سيف، ويوسف شاهين، وبركات، وكمال الشيخ، وأبهرني حسين كمال، لكن (دمعتي القريبة) كانت دائما تقربني من المسحة الرومانسية والإنسانية، حتى فى أفلام هؤلاء لم أحب هندسة (توفيق صالح) وانطلاقه الصارم من أيدلوجيا جامدة، كذلك لم أحب التحلل الكامل من الارتباط بفكرة مجملها الحرية للمبدع، وعدم التعالي على المشاهد واحترامه وتكريس الفن والإبداع من أجل النهوض بالوطن وبغالبيته من الفقراء والمهمشين.. أحببت السينما التسجيلية لصلاح التهامي، وسعد لبيب، وعبد المنعم عثمان، وخيري بشارة، وعاطف الطيب، وحسام على، وعلى الغزولى، وشادي عبد السلام.

بالطبع الذى كانت شجاعة شادي عبد السلام (وليس فقط تفرده) مثالا مبهرا لجيلنا كله، كان هو الفنان الذى مارس كل الأعمال فى مجال السينما، فأصبح سينمائيا خالصا ومثقفا كبيرا يؤمن بمصر إيمانا مطلقا يعتز بكرامته لدرجة الإشفاق، أذكر أننى – بعد أن أصبحت أحد أصدقائه أو مريديه – تناقشت معه فى ضرورة قبول

المنح الأجنبية وإخراج (اخناتون) الوجود، لكن كان صارما فى رفضه؛ لأن يقترن إنتاج هذا العمل بمؤسسه غير مصرية.. كان شادي رئيسا للجنة التحكيم التي منحت مشروع تخرجي درجات عظمى، ومن يومها بدأت علاقتنا، وكانت صدمتي برحيله مروعة.

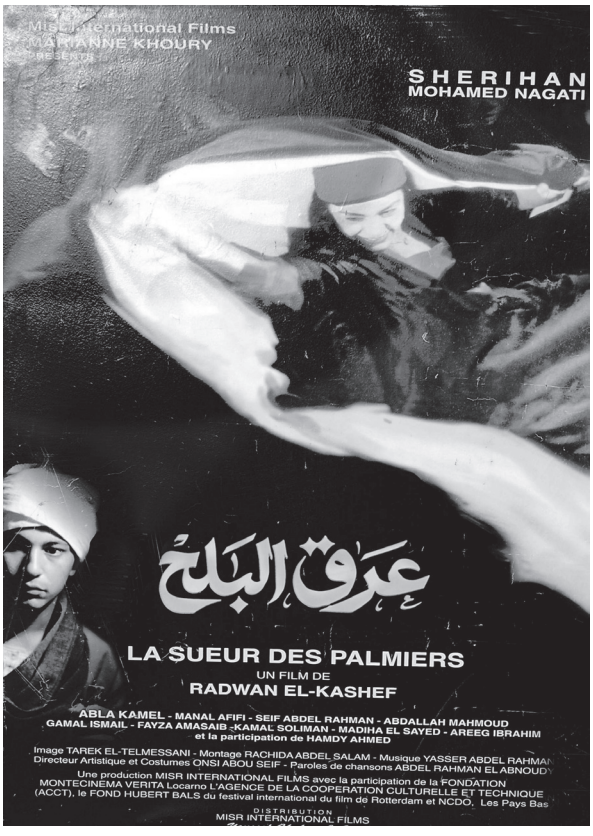
وعلى المستوى العالمي سردت كثيرا كيف كانت المثل العليا مختلفة، فالفيلم الذى حسم مسألة عملي فى السينما كان فيلما فرنسيا من إخراج كلود ستونى بعنوان (أشياء الحياة des choses de la vieu)، رأيته بقصر السينما بجاردن سيتي وأبهرني توظيف التكنيك فى إضفاء طابع رومانسي على قصة حب رائعة بين رجل متزوج ومطلقة.. كان أداء ميشيل بيكولى، ورومى شنايدر رائعا، من الصعب تجاوزه، وأذكر أننى لم أتمكن من الوقوف بعد مشاهدة الفيلم، وقررت بعدها ضرورة دراسة هذا الفن الساحر، قبلها كنت مغرما بكلود ليلوش فى نفس المدرسة، وفى عالم المراكز الثقافية تعرفت على انطونيونى، وفيللينى، وزفاريللى، وعلى فناني روسيا العظام بارادجانوف، و.....، ومن المدرسة الألمانية على فيم فيندر، وفسبندر.. وأذكر فيلما كوبيا (لا أتذكر اسم مخرجه) بعنوان (أيام المياه المقدسة)، وفيلما تشكيليا بعنوان (طائر أبيض ذو علامة زرقاء)، كان العالم يبدع ولم يكن الاستقطاب السياسي منعكسا على عالم السينما الذي يزهو بالحرية والخيال.

ثم بدأ تأثرنا بجيل السبعينيات فى مصر فأعجبتني تجربة محمد خان، وخيري، وداوود، وعلى بدرخان، ثم يسري نصر الله الذى سبقنا بفضل علاقته بيوسف شاهين.. وبحكم صداقة نشأت بيني وبين محمد خان أعطاني محمد بكرم شديد فرصة العمل معه كمساعد أول للإخراج في فيلم (خرج ولم يعد)، فكان بداية حقيقية لعالم الاحتراف... تعلمت كثيرا من خان ومن التزامه المهنى ومهارته التكنيكية وروحه الطفولية المندهشة وإحساسه بالإيقاع وجديته فى العمل.. عملت مع خان سبعة أفلام كمساعد مخرج، كما عملت مع خيري بشارة فيلمين، وبالتالي اقتربت تماما من هذا الجيل، لكن لم أرغب فى أي مرحلة فى تقليدهم على المستوى التقني، ولا المستوى الفكري وكيفية تناول القضايا، كنت أدرب نفسي على العمل ضمن رؤية الآخر الصديق، كما تمليه عليه مهنتي، وأن أكتب أي رؤى أخرى لنفس.

الأمر الذي جعلني بعد 10 سنوات أحس بإرهاق يقترب من الاكتئاب، عندها قررت التوقف عن العمل كمساعد مخرج؛ لأنى خشيت أن تتحول مسألة كبت الخيال الذاتي والشخصي إلى عارض مرضى يصعب التخلص منه.. وكان هذا التوقف لحسن الحظ ضروريا، فقد كتبت أول سيناريو احترافي هو (ضحك ولعب وجد وحب)، قبل أن يتحمس المخرج والصديق والفنان رأفت الميهي لإدخالي مجال الإخراج، فأنتج بكرم شديد وأريحية لا أنساها (يا دنيا يا غرامى)، وكأنه يفعل ذلك لنفسه فى أول أفلامه.

لا أسف ولا عزاء أو تعويض فى سينما الجيل التالي

المرء عندما ينظر إلى جيل السبعينيات الآن، بل وإلى جيل الوسط الذى أعقبه (رضوان، وأسامة فوزى، وأنا)، لابد أن يغمره الحزن،



فهزائم الوطن يبدو أنها أصابتنا فى مقتل.. "خان" الوحيد الذى يستميت للوجود فى عالم اليوم، لكن دون جديد يتفوق على عصره الذهبي، "خيري" يختفى بشكل شبه تام عن الواقع حضورا وإنتاجا وتأثيرا، يسري فى تجارب مبتسرة مع وحيد حامد، وحتى السبكى وفيلم كارثي مثل (بعد الواقعة)، رضوان غيبه الموت المفاجئ، وأسامة وأنا غيبنا ابتعاد المنتجين المؤمنين بضرورة وجود المختلف، بعد توقف إسعاد يونس وساويرس وغيرهم.

لا أجد للأسف عزاء أو تعويضا فى سينما الجيل التالى، وهذا موضوع يطول، لكن مازلت أشعر أننا لم نؤد رسالتنا بعد، وعلينا أن ننفض كسلنا، أو نقاوم موجات السفه والابتذال التي تحيط بفن السينما مهنة وصناعة وثقافة ووجودا.

سينما المؤلف

فتحي إمبابي: بين السينما المأخوذة عن نص روائي وسينما المؤلف، أين يقف مجدي أحمد على. لماذا تميل في أفلامك إلى الرواية أكثر؟

مجدي أحمد على: أحب الموضوعات المكتوبة خصيصا للسينما، والعمل الوحيد الذى نفذته عن رواية هو (عصافير النيل) لإبراهيم أصلان، ولكن المشكلة أن كتاب السينما الجدد (غير القادمين من عالم الرواية) يفتقرون إلى الحد الأدنى من الوعى بأهمية البناء الدرامي، الذى هو أساس ضرورى لتماسك أى عمل، فإذا أضفنا إلى ذلك ضرورة المزج بين القدرة على البناء وبين القدرة فى ذات الوقت على التفكيك فى صورة مشاهد ولقطات ورؤى وأحلام وصور وإيقاعات فى إطار حداثي يخاطب عقلا وقلب متلق جديد تماما يمتلئ بالصور عبر وسائل اتصال حديثة ومتداخلة ومركبة إلى درجة تقترب من التشوه.. عندها تصبح الكتابة مباشرة إلى السينما عملية صعبه تحتاج إلى تدريب وإخلاص ولعب على الموهبة.. أنا أفضل بناء متماسكا، يتماشى مع طريقة اقتراب مشاهد طبيعي وأسلوب ؟؟؟؟ 50 % من الرواية، أفضل البناء عليها حتى يظهر الكاتب السينمائي الذى نحلم به جميعا.

فتحي إمبابي: فيلم (يا دنيا يا غرامي) تحفة فنية في التمثيل والإخراج، والسيناريو، هل يمكن أن تروى لنا عن ميلاد فيلم يا دنيا يا غرامي، وهل تأثرت بتجربة فيلم (ليه يا بنفسج)، وما هو دور الشلة، من حيث الفكرة، والمساهمات الفنية، وتوفير التمويل والإنتاج، واستجابة المؤسسة الثقافية النقدية ؟

مجدي أحمد على: كنت أقرب أصدقاء الشلة إلى محمد حلمى هلال، باعتبارنا نعمل مباشرة فى نفس المجال (سيناريو/ إخراج)، وكان قد كتب سهرة تليفزيونية وفيلمين أخرجتهما أنعام محمد على، وعملت مساعدا مع أنعام فيهما، وهما (صائد الأحلام)، و(حكايات الغريب)، وعندما قررت أنعام دخول فيلم (إيلات) رفضت العمل مرة أخرى كمساعد برغم أنها أغرتني بإقناع ممدوح الليثي بأن يسمح لى بالإخراج، عندها اقترح علىّ حلمى عدة موضوعات كان يُحضر لكتابتها، أعجبني منها (بطة وأخواتها)، الذى أصبح (يا دنيا يا غرامي)، وربما كان اسم الفيلم هو فقط مجال التأثر بفيلم (ليه يا

بنفسج)، باعتباره عنوانا لأغنية شهيرة، لكن التوجه الفني والاقتراب من الشخصيات وأسلوب الإخراج وطبيعة الموضوع وانحيازاته ليس به أدنى تأثر بتجربة رضوان التي أعجبتني، لكن كما كانت تعجبني أفلام خان وخيري دون أن أرى نفسي فيها على الإطلاق.

كان رضوان – رحمه الله – نشيطا داخل حركة الواقع الثقافي فاستطاع تدبير تمويل فيلمه واشترك معه الصديق العبقري سامي السيوي فى كتابة سيناريو، استوحيا فيه عديدا من قصص كتاب الستينيات (كما واضح فى إهداء الفيلم)، وجاء (ليه يا بنفسج) جديدا على واقع السينما والحكي بلغة طازجة مميزة وبإدارة واعية لممثلين يبدو وكأنهم يمثلون لأول مرة فى حياتهم.

كان هذا بالطبع دافعا لى – مع حلمى – إلى الحركة لمحاولة تحقيق أحلامي الخاصة من فيلمي.

فتحي إمبابي: في فيلم (يا دنيا يا غرامي) صورة الأحياء الشعبية مبهجة، والألوان ممتعة.. ما الدور الذي لعبه ؟

مجدي أحمد على: عادل السيوي أحد أقطاب شلة المنيل المثقف الموسوعي الذى ترك الطب وأصبح من أهم الفنانين التشكيليين فى مصر والعالم العربي، هو من كان المدير الفني لـ (يا دنيا يا غرامى- art director)، هو من بنى الديكور وهندس الكادر ونسق الألوان والمناظر والملابس، كما أن صديقا لا ينتمى لشلة المنيل (ولكن يسكن فى المنيل وقتها) هو ياسر عبدالرحمن، هو واضع الموسيقى الرائعة للفيلم.. ومع رأفت الميهي الصديق العظيم، وحتى محمد ياسين مساعد المخرج، اعتبر نفسي محظوظا فى هذا الفيلم.

الممثل المصرى
موهوب لكنه غير محترف

فتحي إمبابي: التمثيل عنصر أساسي وجوهري في السينما، في فيلم يا دنيا يا غرامي كان أداء الممثلين مميزا، ومقنعاللغاية، هؤلاء الممثلون أنفسهم الآن يؤدون أدوارا ضعيفة في أفلام ضعيفة، ماهي العوامل التي تجعل الممثل يؤدى أداء حقيقيا ورفيعا وممتعا بقدر كبير جدا،

ثم يؤدى أداء بهذه الفجاجة والسطحية؟ في الخمس عشرة سنة الأخيرة انخفض مستوى أداء الممثلين انخفاضا رهيبا، كيف تكون قدرات التمثيلعاليةجدالدى ممثل في بعض الأفلام ومنخفضة في أفلام أخرى، وتكون غالبية أدواره أقل كفاءة من قدراته الحقيقية؟ ما الأسباب التي تؤدى إلى ضعف وانحدار المشهد السينمائي في الأفلام الحالية؟ كيف يتمكن المخرج من تمكين الممثل من أداء أدواره بحرفية عالية واتقان ممتع.

مجدي أحمد علي: أولا: السبب الرئيسي أن الممثلين المصريين مشبعون بروح الهواية، نادرا ما يكون بينهم ممثل محترف، والهواية تتطلب من يفهمها.. نعم الموهبة أكيدة لكنها تظل في مسار الهواية، الممثل المصري هاو وموهوب، وهذا يحتاج (مود) وحالة مزاجية خاصة، ثانيا: يحتاج تفهما خاصا من المخرج، على المخرج أن يتحمل كل شيء، أن يقترب من الممثل جيدا، أن يساعده على فهم الشخصية التي يجسدها؛ لأن غالبية الممثلين المصريين لا يوجد لديهم استعداد لدراسة الشخصية ولا التحضير لها، أو فهمها أو التعمق فيها، كأن يتعرف على ماضيها أو مستقبلها، وعلى المخرج أن يقول للممثل كل شيء،ثالثا: على المخرج أن يأخذ الأداء الأول أو الثاني للممثل؛ لأنهم بعد أداء المرة الثانية أو الثالثة يضيعون ويفقدون تركيزهم، ولو أعدت له ثلاث مرات، يصبح سيئا في المرة الرابعة، وفي كل إعادة يختلف الأداء عن سابقه، لهذا على المخرج أن يقتنص ويأسر هذه اللحظة من الموهبة الشاردة وسط ركام من التوترات.

فتحي إمبابي:ألا يقوم المخرج بتجهيز الممثل في مستوى النص؟

مجدي أحمد علي: قلت لك عن التحضير والتجهيز.

فتحي إمبابي: ماذا تعني بالتجهيز؟

مجدي أحمد علي: أن يعرف الشخصية جيدا، كيف تأكل؟ كيف تشرب؟ ماضيها قبل الفيلم كان (إيه ورايحة فين وشبه مين)،كي يجد مرجعية درامية يعمل عليها وينطلق منها.

فتحي إمبابي: الممثل أم المخرج؟

مجدي أحمد علي: أعني الممثل، فالمخرج يجب أن يساعد الممثل على فهم ما قلته عن الشخصية، الممثل المصري ذكي جدا، عندما لا يجد المخرج الذي يتفهم هذه العناصر، فإن الممثل يؤدى من واقع خبرته، التي هي عادة ما تكون هاوية، فلا يعطي الأداء المفترض والذى يماثل قدراته الحقيقية.

فتحي إمبابي: لماذا ليلى علوي كانت رائعة في (يا دنيا يا غرامي)؟

مجـدي أحمـد علـي: أولا لأنهـا أحبـت الـدور، ثانيـا لأن بطـلات الفيلمومنهن(إلهام شاهين وهالة صدقي) كانتا صديقاتها الحميمتين في الحيـاة، كانت تبدو وكأنها زعيمة المجموعـة، ثالثالأنها تعرفني معرفة شـخصية منذ زمـن طول، منذ كُنت مسـاعد مخرج، فكانت واثقة بشـكل ما في امكانياتي كمخرج، الناس في المكان (حي شـعبي)، الذى اخترناه للتصوير أحبوها جدا، وتعاملوا معها كواحدة منهم ومن المكان.. وهي سيدة مثقفة، وليلى أحد القلائل في السينما المصرية التي لم تعتمد على شـكلها..أعني في اللحظة التي اسـقطت ليلى علوي أنها جميلة أصبحت ممثلة جيدة..وأرىأنها من أفضل الممثلات المصريات.

فتحي إمبابي: لماذا لا يحافـظ الممثل المصري على هذه المكانة في كل أفلامه؟

مجـدي أحمد علي: من غير ذكر أسماء، عملت مع إحدى الممثلات المحترفات، وشـعرت بالانزعاج من طريقة تمثيلها، سـألتها "إيه اللي حصـل"؟ أجابتـني بأنها تعمل منذ عشـر سـنوات، ولم يقل لى مخرج ملاحظـة واحدة على أدائـي! فقط يقولون: "انت تمام يا أسـتاذة، أنت حلوة يا أستاذة..." .

هنا تحِل سـطوة النجم أمام المخرج، فهناك مخرجون ليسوا لديهم ما يقولونه، وهي لأن مفهومها مفهوم الهواة تحتاج لمن يوجهها، فمهما كان مسـتوى نجوميتها لابد من عين أخـرى توجهها وتراقب أداءها.. مثـلا لو عملت مع "ميشـيل بيكولي"، فهو كممثل يقـوم بأداء عمله بصـرف النظـر عن المخرج، يدرس شـغله، يتعب عليـه، يعرف كيف يجود أداءه وتمثيله بنفسه، لذلك تجد لديه مستوى شبه ثابت بصرف النظـر عـن المخـرج، والممثل يختلـف أداؤه بـين مخرج وآخـر، هناك (مارلـون براندو) مختلف مع (سكورسـيزي)، مع (كوبـولا)، وبرغم ذلـك فهناك الوجه الآخر للمشـكلة،فممثلونا مختلفـون عن الممثلين العالميـين، لا يوجد لديهـم رفاهية اختيار المخرج، وهم لا يسـتطيعون رفض مخرج أو سيناريو يُعرض عليهم، لهذا يضطرون أن يعملوا بما تيسـر لهم مـن موهبة، ومن خبرة حياة، كذلـك لا يوجد لدى الكثير منهـم عين شمولية ترى الفيلـم على بعضه، ومن يتم تنسـيق الأداء بـين بعضها البعـض (إيه اللي يعلي وإيه اللي يوطـي)، حجم اللقطة، فالحقيقة الوحيدة أنه يجب على الممثل أن يثق في المخرج.

الممثـل الهـاوى يـرى أن التعبـير عن المشـاعر يجب أن يأخذ شـكلا انفعاليا، وانفعالي (شـبه) منطقة البحر المتوسـط (عالي شوية)، وهو من الأصـل صاحب أداء انفعالـي، وأنا عندما خبرت الحيـاة لم أر هذه الانفعالية، بمجرد أن تهدئه يكتشـف مناطق وقدرات فنية عالية هو نفسه لا يعرفها.

هناك مشهد لإلهام شاهين في المترو، تقول لصديقاتها: "أنا حاسة إن أنا بنت كويسة"، طلبت منها أن تقول الجملة وسط الناس بدون أي انفعال، وكأنها تتكلم بشكل عادي، عكس أي مخرج آخر ممكن يطلب منها أن تنفعل بشـدة وتقولها وسـط البـكاء أو (النهنهة)، ولهذا أصبح تأثيرها أفضل،فالمشـاعر البسـيطة تكون أكثر صدقـا، والتعبير عنها في منطقة العواطف الجوانيـة، وليس الانفعالية تكون أعمق، وهناك شـيء آخر وهو أني أترك مسـاحةللممثل (يعني عمري ما أديت كي يؤدى مثلي)،ولم أقل له(شـبه فلان)، على العكس أعطيه مسـاحة من الإبداع الحر.. يعني (شوية شوية.. مع شوية توجيه) يتبع طريقتك.

فتحي إمبابي: ألا تعتبر عنصر التمثيل أساسيا في الفيلم.

مجدي أحمد علي: طبعا.. طبعا.. طبعا..

فتحـي إمبابـي: أي أنـه عندما نقـدم فيلما يسـتند على مجموعة مـن مكونات جمالية وفنية ذات مسـتويات عالية؛ سـيناريو وتصويـر ومونتاج وموسـيقي تصويريـة وتحت قبضـة إخراج عالي الكفاءة، ألا يدفـع ذلك بالضرورة الممثل كي يعطـي أداء متفوقا، ألا يدعو ضعف عناصر الفيلم إجمالا الممثـل كي يؤدي أداء شـديد الركاكة والسـوء، وهل يدرك الممثلون المصريون ذلك؟

مجـدي أحمد علـي: الممثـل المصري الموهـوب والهاوي هـو غاية في الـذكاء، عندمـا يلاحـظ أن المخرج يُعد جيـدا لمشـاهد الفيلم، ويرى اختياره للشـخصيات الرئيسـية والثانوية بعناية، وديكوباج يعبر عن حركته الذاتية، على سـبيل المثال يوجد مخرجون يضعون (ديكوباج) مركبـا، لديك شـقة ضيقة، وعليـك أن تعطي الأولويـة للحركة الطبيعيـة، وليس لجمـال الـكادر، تجعلهم يتحركـون في علاقتهم بالمـكان وعلاقتهـم بالآخريـن حركة طبيعيـة، هذا يفيـد التمثيل، ينعكس هذا على الممثل، هذا يدفعه للاجتهاد لإعطاء أفضل ما لديه.

فتحي إمبابي: مشهد هالة صدقى وهي نائمة في غرفتها الفقيرة الضيقة، لتسـتيقظ على الكاسيت معلقا على نافذة غرفتهـا وصوت عبد الوهاب يغني "يـا دنيا يا غرامي"،حجرة صغيرة فقيرة مرتبة نظيفة، وجميلة أيضا.. مشـهد بسيط واضح وجميل..كيف تم تصويره؟

مجـدي أحمد على: في الحقيقة هذا المشـهد يعود لحلمي هلال، هو احـترام لطبيعـة المكان..هو مشـهد يعبر عن مشـاعر معقدة من الحب

وعدم اليقين في تكوين يتسم بالبساطة.

فتحي إمبابي: مشهد ليلي علوي مع هشام سليم أثناء مطاردة الشرطة له اتسم بالحيوية الفياضة، وحديث الأم مع ابن اختها بضرورة الزواج..كانت سعيدة ومتوهجة مع قليل من الخجل والكسوف، أداء ليلي علوى كان أكثر من رائع.. ما رأيك؟

مجدي أحمد علي: أه.. أه.. ليلي ممثلة كبيرة.. لأنك وضعتها في الحالة المناسبة، وفهمتها اللي قبله، أيوه ممثلة ممتازة..

فتحي إمبابي: ننتقل لموضع آخر.. كانت الألوان في فيلم (يا دنيا يا غرامي) شديدة البهجة، ما هو دور عادل السيوي، وكيف أعطي للبيوت والمساكن في هذه الأحياء ذات الفقر المدقع هذا المزيج المبهج من الألوان، احكي لنا عن دور (عادل السيوي)كمصمم مناظر في الفيلم؟

مجدي أحمد علي: عمل شغل كويس جدا، بنى حجرة في الديكور، وهي حجرة الفرح، وتدخل في الديكور وأضاف بعض الألوان، وعلق بعض الستائر، كذلك مشهد الدعاية فهو الذي صمم الملصقات.. إلخ، هو عمل شغل كويس..بما اتفقنا عليه مجموعة البنات محبة ومبتهجة بالحياة برغم قسوة واقعهن.

فتحي إمبابي: رأفت الميهي كان متحمسا لك ولفيلمك، وهو كمنتج، ما رأيك في ظاهرة المنتج الفنان الذي يحب السينما؟

مجدي أحمد علي: أعتبر نفسي محظوظا برأفت الميهي، كان يثق فيَّ ثقة عمياء، وجاء في أول يوم تصوير للاطمئنان، فقابل محسن نصر، مدير التصوير،وقال له: "دا بيخرج من ورانا بقاله عشر سنين" ، فاطمأن، ولم يأت مرة أخرى،وأحيانا كنا نتبادل الأدوار، فيتصرف هو كمخرج فلا يتنازل عن طلباتي أمام شكوى الإنتاج، في الوقت الذي حاولت أنا أيضا أن أتصرف كمنتج، وذلك بالتقليل من عبء تكاليف الإنتاج، وبما لا يؤثر على احتياجات الفيلم.

وأذكر كيف وقف معي عندما تمسكت بتصوير الفرح في الحي، الممثلات رفضن، وطبعا وجود ليلي علوي كنجمة في المكان قد يسبب عدم سيطرة على أبناء الحي، خصوصا أن المكان يعج بالسلفيين، وقرروا أن يتم عمل الفرح في الاستوديو، قالوا إن أي فرح عبارة عن صوان، وأنا أصررت على أن يكون الحي هو موقع التصوير، وتوقف العمل لمدة شهر، حاولوا إقناعي بموضوع الاستديو دون جدوى، وأنا لما صممت رأفت قال: "خلاص، ماليش دعوه، المخرج قال (ده) يبقي يتنفذ" ، لما انتهيت من التصوير قالوا عندك حق، جبت متعهد الأفراح قلت له الفرح يتكلف كام بفرقة ومشاريب وخلافه، قال: "ألف وخمسمئة" ، قلت له "خد ألفين، واعمل فرح حقيقي" ، من جهة طبعا كان أقل تكلفة؛ لأن تكلفة إحضار كومبارس معازيم في الاستديو كان حيكلفني أضعاف المشهد الحقيقي، في الوقت اللي كان الجمهور الحقيقي في المشهد كان بيحبك ومبسوط وينفذ كل اللي بتطلبه منه، ومن جهة تانية كان أكثر واقعية من التصوير في الاستديو بما لا يقارن.

كاميرا الشارع
تعلمت من محمد خان

فتحي إمبابي: هل هذا كان اتباعا منك فنيا لسينما الواقعية؟

مجدي أحمد على: لا.. لا.. مش ده الموضوع، في الحقيقة هذه بعض التكتيكيات.. أنا تعلمت أجزاء كثيرة منها من محمد خان، لأنه كان ملك التصوير في الشارع.. حتي في (خلطة فوزية)، عملت فرحا في الشارع تبادل (الضرب) فيه كان حقيقيا.

جوهر الفكرة إزاي تعمل تكنيكا يؤدي إلى المنطقة الطبيعية، تجعل جمهور المكان يساعدك في التصوير..كل ما تقرب من طبيعة الأداء ومن طبيعة الأهالي تحصل على نتائج مبهرة، في (خلطة فوزية) أنا وقعت غرام مع المكان، كان قريب من شبرا الخيمة ويسمي (باسوس)، وعلى النيل مباشرة، صورت في منطقة عشوائية، ورفضت الجهات الرسمية بناء مكان للتصوير، بحجة أن هذا يشجع المواطنين على البناء بالمخالفة للقانون، أقنعت الناس بأنهم يتنازلوا لي عن عشتين، وأدخل جوه البيوت وأصور، لكن احتجت بناء دورتين مياه رجال وسيدات، لدى طاقم عمل كبير، وكان لازم من بناء بئرين صغيرتين لصرف دورتي المياه، بعد ثلاثة أيام وجدت الأهالي حفروا الشارع كله، يعني قالوا نستغل وجوده ونعمل بيارة كبيرة جدا للحي كله، الإنتاج انزعج جدا، أنا انبسطت، قلت نأجل التصوير يومين، قلت (ومالـه) أنا عملت خدمة للأهالي، وهم ساعدوني لأنهم طول الوقت حملوا لي جميل أني عملت لهم مجاري، ولم يكن لديهم.

فتحي إمبابي: طريقة للحياة.. طريقة للتضامن.

فتحي إمبابي: ما الدور الذي لعبه مدير التصوير سعيد شيمي، وانعكاس هذا التفاهم على العمل السينمائي؟

مجدي أحمد على: مدير التصوير فى (يا دنيا يا غرامى) هو المبدع محسن نصر، وهو من المدرسة الكلاسيكية، عمل مع يوسف شاهين، ومع جميع السينيمائيين المصريين، وكنت خائفا من التعاون معه، وكان هو كذلك حتى انتهى اليوم الأول ونحن أصدقاء.. ولم تنته المناوشات، لكنها كانت مناوشات احترام متبادل، أذكر أن التصوير فى الشوارع كان يزعجه كثيرا، وكان ينفعل لأنه كان غير قادر على ضبط كل عناصر الصورة كما اعتاد، وكان ونحن مختبئين داخل سيارة نصف نقل مغطاة بالستائر السوداء إلا من فتحة لعدسة الكاميرا يكاد يقفز من السيارة موقفا التصوير، لكن بمجرد انتهاء لقطة تصوير البنات الثلاث (ليلى – إلهام – هالة) وهن يسرن فى شارع قصر النيل تهلل وجهه وعانقنى فرحا بجمال وتلقائية وبساطة المشهد، وأذكر أيضا مشهد الفرح فى حى الدراسة الشعبى، حيث عارض التصوير هناك، ومعه كل نجمات الفيلم خوفا من الإرهابيين الذين كانوا يحيطون بنا من كل جانب، وعندما أصررت وساندني رأفت الميهي وأقنعته بأن الناس الطيبين أكثر، وأني طلبت من كبير المنطقة أن يصنع فرحا كما لو كان لابنته ففعل الرجل، وبالتالي كنا محميين تماما، والناس كلها كانت طبيعية وليسوا كومبارسا، بل إن البيرة والحشيش كان طبيعيا.. وعندما انتهى التصوير صافحني قائلاً: إن الأستاذ ممكن يتعلم من تلميذه.

في الحقيقة التجربة كلها كانت رائعة، والصداقة بيننا وبين أهل المنطقة وتصديقهم لنا هي ما أخرجت هذه الروح على الشاشة؛ لذلك جاء 100 مواطن من أهل الدراسة إلى العرض الخاص بمهرجان القاهرة بناء على دعوتي وكانوا أكثر من سعداء.

مستقبل السينما المصرية

لا فن عظيم دون حرية.. ولا سينما عظيمة دون كفاح عظيم من أجل الحرية.

فتحي إمبابي: تؤكد أفلامكم وأفلام الجيل الذى سبقكم أن كافة العناصر الفنية البشرية والتقنية متوافرة لصناعة أفلام مصرية إنسانية متميزة ورائعة، فما هي الشروط التي تمكن السينما المصرية من أن تستعيد مكانتها الرفيعة على المستوي المحلي والإقليمي، وما هي الشروط التي تمكنها من بلوغ العالمية.. أنت المخرج والفنان القدير مجدي أحمد على ما هي الشروط والإمكانيات التي تمكنك من:

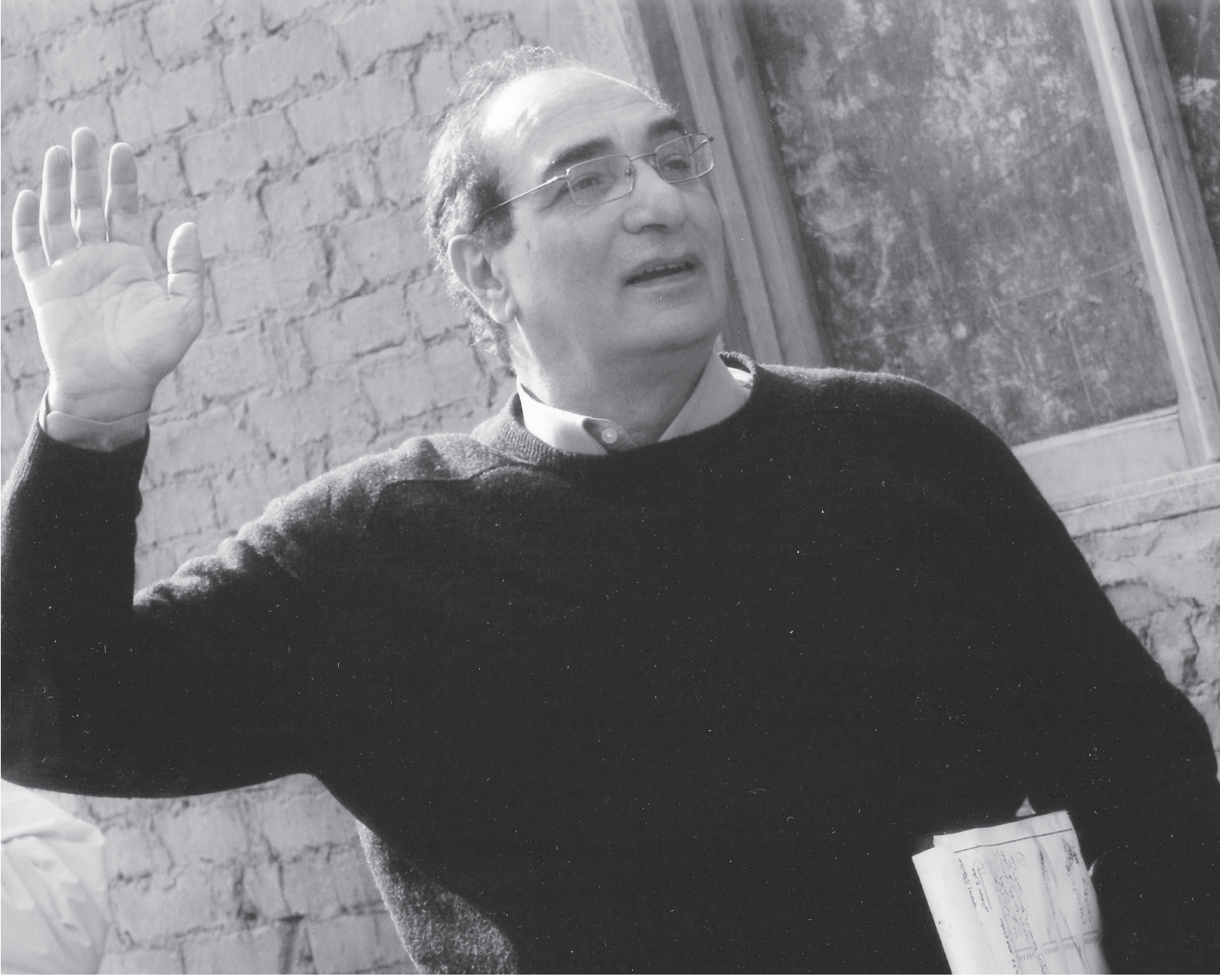
- **إخراج فيلم عالمي؟**
- **إخراج فيلم ذى طابع تاريخي أو ملحمي؟ أم أنك لا ترغب في مثل هذا النوع من الأفلام؟**

مجدي أحمد على: شروط إنتاج فيلم عالمى أو ؟؟؟؟ حقيقى وصادق شبه منعدمه فى مصر

الفن عموما والسينما بصفه خاصة؛ لأنها فن لا يتحقق لمجرد تلاقى خيال المبدع مع صفحة اللوحة لتشكيلها أو الطين لتجسيده أو الورق لصياغته أو حتى الموسيقى.. فكلها وسائل بسيطة يمكن توفيرها، لكن السينما صناعة قبل أن تكون فنا وعلاقة بجماهير واسعة تكسبها مصداقيتها، وسبب وجودها وعلاقة أكثر تعقيدا بميديا لها آليتها وسوق تنظم وجودها (حتى لو كان عشوائيا).. ومن هنا – وهذا هو الخطير – ينشأ عند فتات السينما نوع من الرقابة الذاتية المسبقة على كل إبداعها، إذ أننى كنت أصنع فيلما لكى أراه مع عدد من أصدقائي فى قاعة مغلقة، وحتى مع تبسيط وسائل التصوير والإضاءة والمونتاج.. إلخ، واتساع دوائر العرض عبر وسائط الاتصال الحديثة تظل السينما صناعة معقدة ليس المبدع هو عنصرها الحاسم.

هذه الرقابة المسبقة الصارمة متضافرة مع رقابة مجتمعية متغولة ورقابة رسمية محافظة وجبانة وافتقار شبه كامل لثقافة الحرية والديمقراطية واستيعاب الآخر المختلف، هى ما يمنع ظهور أفلام عظيمة فى مصر.

هل نستطيع أن نتحدث عن تاريخنا الفرعوني دون تجاهل الموقف المعادي الذي يتخذه التاريخ الديني من تاريخنا القديم وحضارتنا العظيمة؟



وهل نستطيع أن نصنع هنا فيلما مثل (أجورا)، ولو حتى باقتباس، قصة يوسف زيدان عن هيباتيا الرائعة.. هل تستطيع أن تنتج فيلما عن الفتنة الكبرى في التارخ الإسلامى (الممتدة حتى اليوم)، دون أن تتعرض للتكفير، وربما للقتل؟

هل نستطيع أن نحكى عن دور الصحابة والمسلمين الأوائل وعن غزواتهم وخلافاتهم كبشر وعلاقتهم بباقي شعوب الأرض، متخلصين من أى انحياز عرقى أو قومى أو سياسي؟

دعك من كل هذا.. هل نستطيع أن نصنع عملا عن أكتوبر 73 هل نحكى عن ثغرة شارون؟ عن الشاذلى؟ عن دور هنرى كسنجر؟ عن محمد كامل وزير الخارجية المنسحب؟ عن بكاء الجمسي عندما علم بتفاصيل (فض الاشتباك)؟

مجدي أحمد على: الموضوعات ذات الطابع التاريخي والملحمي تلقى عليها وحولها أستار غليظة، من الرؤى المسبقة التى تحولت بفعل البلادة المتوارثة إلى حقائق تاريخية يصعب تحديدها ليس فقط على مستوى المبدع، لكن الأهم مستوى المنتج المتحمس والقادر على تمويل هذه الأعمال المضخمة، بالإضافة إلى غياب الكامل لإرادة دولة فى الوقوف بجانب هذه الأعمال وعدم اشتراط أن يكون العمل دعائيا وفجا ويحمل وجهة نظر الدولة بالكامل دون أى هامش لإبداع أو خيال أو رؤية أو لشخصيات من لحم ودم.

هل يمكن الحديث عن ثورتى 25 يناير و30 يونيو بصدق وبالتفصيل عن دور رجال الدولة والجيش والشرطة والشباب ورجال الأعمال، وأسرار كل هؤلاء أجل من أن يتم تجاهلها.

لا فن عظيم دون حرية.. ولا سينما عظيمة دون كفاح عظيم من أجل الحرية.

فتحي إمبابي: أحيانا، وفي الفترة الأخيرة على الأخص، يبدو المخرج الفنان مجدي أحمد على مهتما وربما منغمس في عالم السياسية، وتظهر مقابلاتك التليفزيونية أثناء الثورة وما بعد الثورة أن لديك موقفا من رجال الدين وخاصة إزاء موقفهم المحافظ من فن السينما.

مجدي أحمد على: أنا ابن الحركة الطلابية في السبعينيات، همنا الرئيسي كان الوطن، لا أتحدث في السياسة كمحترف، لكن كمهموم بقضايا الوطن، وشاركت في الثورتين منطلقا من هذه الروح.. وأعرف الفاشية الدينية ولا أخشى سواها على مستقبل مصر.. عندما تنعزل عن صنع الأفلام لفترة، ويمكنك بالقليل من المصداقية التي اكتسبتها عن الناس، أن تؤثر فيهم وأن تنير أمامهم دربا أو تحذرهم من الوقوع في خية فلابد أن تفعل، الناس تعتبر الفنان قدوة، أحببنا ذلك أو كرهناه، وأنا أحاول أن ألعب دورا بسيطا دون أن يأخذني ذلك في مجال تأثري الأكبر وهو الفن.

نعى رينيه بوري

نقلا عن صحيفة الغارديان - ترجمة: سماح جعفر

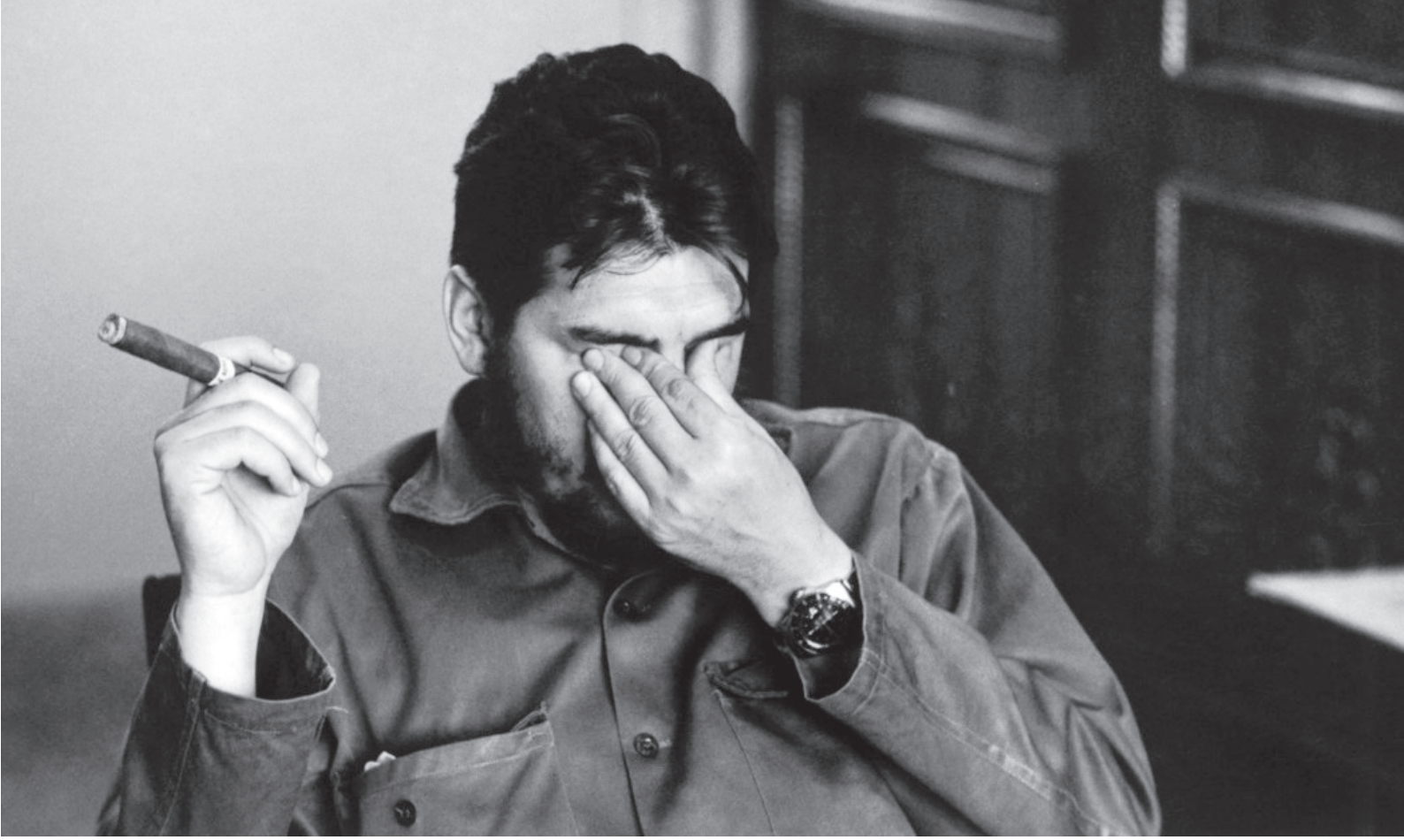
المصور رينيه بوري[1]، توفي عن عمر يناهز 81 عامًا، كان معروفًا ببورتريهاته لتشي غيفارا وبابلو بيكاسو، وتقاريره الصحفية الثاقبة من مناطق نائية في العالم، كان من أوائل أعضاء وكالة ماغنوم الشهيرة للتصوير، وأسلوبه التحريري والواقعي في التصوير الفوتوغرافي ناسب الشركة بشكل جيد، كان صديقًا حميمًا ليرنر بيشوف، المصور الصحفي السويسري، الذين انضم لماغنوم في عام 1949، بعد عام من إنشائها، وعندما قتل بيشوف في حادث سير في بيرو في عام 1954، تولي بوري دور الرجل الكبير باعتباره المصور المغامر والعالمي الذي غطى المناظر الطبيعية الأكثر تطرفًا وبعدًا في العالم.

ظهرت أعمال بوري بانتظام في أوج فترة المجلات المصورة، وذلك في منشورات مثل لايف، لووك، باريس ماتش، شتيرن، صحيفة صنداي تايمز، صحيفة صنداي تلغراف، وفي أغلب الأحيان، في صحيفة (دو) السويسرية الأسبوعية واسعة الانتشار. وقد قامت (دو) بتكليفه بقصص من جميع أنحاء البحر الأبيض المتوسط، واختار بوري أيضًا مهامًا صناعية وتجارية في إيطاليا وأسبانيا واليونان وتركيا منذ أواخر عام 1950م صعودًا، في نفس الوقت، قصصا أكثر هدوءًا وقربًا إلى الوطن - الشوارع المظلمة المرصوفة بالحصى في براغ الضبابية؛ قصة مصورة مطولة عن ألمانيا في 1960م، والتي أصبحت معرضًا متجولًا كبيرًا - عرضت أوروبا التي دمرتها الحرب، ولكنها عادت إلى العمل، وعادت حتى إلى الكرنفال.

"الألمان" أكثر الكتب شهرة

أكثر كتب بوري شهرة هو "الألمان" (1962)، الذي أنتج كاستجابة لكتاب روبرت فرانك "الأمريكيين،" وكان هدفه

1) رينيه بوري.. مصور ولد في 9 أبريل 1933م؛ وتوفي في 20 أكتوبر 2014م.



في جزء منها إلقاء نظرة ساخرة وجادة في الجزء الآخر على أمة كان لبوري أشياء كثيرة مشتركة معها، ليس أقلها اللغة، ولكن ما تمكن بوري من رؤيته من مسافة بعيدة، جذب اهتمامًا نقديًا كبيرًا، وتم بيع الكتاب بسرعة، (تمت مراجعته وأعيد طبعه في عام 1986)، صورة واحدة من المجموعة، لدرج حديدي متعرج، التقطت في برلين في عام 1957، خلال كتلة من الظلال المخططة، حيث صورة ظلية لشخص يسير في اتجاه؛ وصورة ظلية لشخص يسير في اتجاه آخر، كانت الصورة تلتقط الشعور العالم للزمان والمكان ببلاغة.

رحلات حول العالم

جمع بوري قدرته على التقرب من الناس مع موهبة هنري كارتييه بريسون في التخفي بين حشد من الناس، رحلاته في الشرق الأوسط ركزت على العراق وإيران؛ ثم في بواكير عام 1960م، قضى بوري فترات طويلة في كوريا واليابان، كانت مهمة ربما وفرت له الوسائل لزيارة مناطق جديدة، ولكن بعدها مدد إقامته ليصل إلى ما هو أعمق من الظاهر.

من الممكن للمرء تقريبًا أن يتعرف على المدة التي قضاها بوري في مكان معين من خلال مدى قربه من مواضيعه: راهبان ينحنيان لبعضهما البعض أمام معبد في كيوتو، هي لقطة أخذت من مسافة بعيدة؛ في وقت لاحق أخذت اللقطة عن قرب، داخل الدير.

حرب فيتنام

كانت تغطية بوري الممتدة لحرب فيتنام تدور حول الفيتناميين، كما كانت تدر حول الأمريكيين، وقد قام بتصوير حروب أخرى، في كمبوديا ولبنان، ودائمًا ما كان يتبع المدنيين بقدر ما يتبع الجيش.

شهامة.. حميمية.. وحشية وغموض

شارك بوري أيضًا في استكشاف طويل، خلال فترات متقطعة، حول الأمريكتين، أمضى ستة أشهر في الأرجنتين في عام 1968 ونشر كتاب "غاوتشو"، مع مقدمة كتبها الكاتب خورخي لويس بورخيس.. حكى بوري حول كيفية إرساله إلى السهول الأرجنتينية، نحو ما بدا في البداية مطاردة أوز بري للحاق بسلالة رعاة البقر الخارجين على القانون، وماشيتهم التي بدا أنها لاقت حتفها منذ أجيال سابقة، وبينما كان يوشك على مغادرة البلاد، دُعي إلى حفل شواء، حيث سأله المضيف عن لونه المفضل، فأجاب بوري "الأزرق"، وفي صباح اليوم التالي كانت بانتظاره سيارة ستيشن واغن زرقاء لنقله إلى ما تحول إلى رحلة استمرت شهورًا مع "غاوتشو"، كان الكتاب عبارة عن قطعة جميلة، تعكس شهامة، حميمية، وحشية وغموض، ذلك الطريق البعيد والمفقود للحياة في الأراضي العشبية.

تشي غيفارا

في كوبا، خلال مهمة لمجلة لوك في عام 1963، أخذ بوري صورة متميزة للثائر الأرجنتيني تشي غيفارا وهو يرتدي زيه العسكري، الخلفية كانت نافذة، بينما ينظر غيفارا خلف رأس المصور، بعد ذلك، وصف بوري كيف كان تشي الغاضب يخطو داخل مكتبه الصغير مثل "نمر في قفص" خلال المقابلة، بينما "يتغطرس" على المراسلة ويقضم سيجاره بصوت عال، بعدها نظر غيفارا بشكل مفاجئ نحو بوري مباشرة، وقال له "لو قبضت على صديقك اندي، سوف أقطع رقبته"، بينما يحرك

ببـطء إصبعه خلال عنقه، كان انـدي مصورًا زميلًا في وكالة ماغنـوم، أندرو سـانت جـورج، قدم تقاريـر لوكالـة المخابرات المركزية من سييرا مايسترا.

برازيليا بـوري: صور عـام 1993-1960، حينما كان يعمل بوري بشـكل وثيق مع المهندسـين المعماريين في المدينة، أوسـكار نيمايـر ولوسـيو كوسـتا، أعيـد إصدارهـا في عـام 2010، في الذكـرى الـ 50 للعاصمـة البرازيليـة، تتخللهـا ريبورتاجات بوري الطويلة، بورتريهات لفنانين مثل بيكاسـو (بصحبة ببغاء في قفـص)، وألبرتو جياكوميتي، المخرج جـان رينوار والمهندس المعمـاري لوكوربوزييه، نادرًا ما تهرب الشـخصيات التي أبحت مواضيع لبوري من أن يصبحوا أصدقائه.

الميلاد

ولـد بـوري في زيوريـخ، ودرس التصوير تحت إشـراف هانز فينسـلر (الذي درس بيشـوف أيضًـا) ثـم درس صناعة الأفلام في مدرسـة زيورخ للفنون والحـرف، وأدى الخدمة الوطنية في الجيش السويسري.

أبكر أعماله المدفوعة الأجر كان عمله كمسـاعد مصور في فيلم والت ديزني سويسـرا (1955)، والـذي كان بمثابة خبرة تقنيـة مفيدة في ذلك الوقت، ولكن أعقب ذلك نتيجة أسـلوبية في مكان ما بين التقويم وعلب الشـوكولاته، ولو أن بوري تمنى الحفاظ على السيطرة في عمله، لكان من الأسهل عليه التركيز على التصوير الفوتوغرافي.

في العام نفسـه، نشـرت (دو) فيلمه الروائي الأول، حول معهد زيوريخ للتعليم الموسيقي والإيقاعي، حيث الأطفال الذين يعانون من مشـكلات سمعيـة وكلامية يدرسـون من خـلال الصوت

وانعكاساته، صورا لصبي صغير بعيون مغلقة يعانق ويدق على دفه، وأربعة مدرسين ممسكين بأيدي بعضهم البعض مع صف طويل من الأطفال، كانت مؤثرة بشكل خاص.

أزمة السويس

بعد مرور عام، ذهب بوري إلى مصر عندما اندلعت أزمة السويس، وكانت لديه الاتصالات والحظ الجيد ليتمكن من لقاء الرئيس جمال عبد الناصر، وبعد أن وقع في حب تلك الأرض جزم أن "ركوب الصحراء مع البدو، ومشاهدة غروب الشمس وراء أهرام خوفو، وخفرع ومنكارع كانت بين أكثر تجارب حياته رومانسية"، عاد مرة أخرى في عام 1958، وهذه المرة رافق ناصر على طول الحدود الصحراوية مع سوريا، في احتفال بالجمهورية العربية المتحدة، وهو اندماج قصير الأجل بين البلدين.

وجهى الصين

في عام 1963، تزوج بوري روسلينا[2]، أرملة بيشوف، وانجبا ابن وابنة، وزعم بوري أنه تولى وظيفة مشغل كاميرا في الأفلام في المقام الأول ليكون قادرًا على تعليم أبنائه، ولكن الموضوعات التي اختارها كانت تميل إلى اتباع انشغالاته في التصوير الفوتوغرافي، وفي عام 1965 كان مشاركًا في إنشاء أفلام ماغنوم، وبدأ عمله بانتظام في مهرجان نيويورك للسينما والتليفزيون الدولي السنوي، في عام 1968 صنع "وجهي الصين" لهيئة الإذاعة البريطانية.

نصف قرن من فن التصوير

المطبوعات الجديدة والمعاد إصدارها تراكمت على مر السنين، مع معارض جوالة تجتاز أوروبا والأمريكتين، وفي عام 2004، وبعد أن تم إدراج صوره في العديد من المعارض الجماعية، عقد معرض استعادة سيرة ذاتية في البيت الأوروبي للتصوير الفوتوغرافي بباريس، يرافقه مجلد عملاق يغطي نصف قرن.

عمله الأخير، ذكريات مستحيلة (2013م)، كان خلاصة هائلة لصوره الملونة والقصص خلفها، ومن خلال نشره ظهر بوري في فيدورا سوداء ووشاح راقص تانغو أبيض، وقد ناقش عمله معي في معرض للمصورين في لندن، إجابات بوري عن أسئلتي كان لها حياتها الخاصة، راسمًا المشاهد وراء الصورة، في كل الحالات تقريبًا بحس فكاهي.

---

2) توفيت روسلينا في عام 1986م، ولكن بوري نجا بفضل زوجته الثانية، كلوتيلد، وابنهما؛ وبفضل ابنته وابنه من زواجه الأول.

ماجي ستيبر: لماذا نصنع الصور في الحكي المرئي ؟

ترجمة: سماح جعفر

ماجي ستيبر Maggie Steber.. ليست فقط مصورة وثائقية حائزة على جوائز، بل مصورة لديها شغف دائم بالتصوير الفوتوغرافي.. سافرت بشكل واسع لتغطية القصص الإنسانية، وعملت محررة صور فوتوغرافية، ولمدة أربع سنوات شغلت منصب مديرة التصوير لصحيفة ميامي هيرالد Miami Herald.

في الأسبوع الماضي، تحدثت كيلي وود Kyla Woods مع ماجي عن عملها، وتطور الحكي البصري، وما تبحث عنه في Getty/Instagram Grant submissions.. وكان هذا الحوار الممتع..

■ المصورة الفوتوغرافية ماجي ستيبر

كيلي وود: أنت مصورة، وأيضًا محررة صور فوتوغرافية.. كيف؟

ماجي ستيبر: نعم.. أنا مصورة وثائقية، عملت في خمسة وستين بلدًا، وقد كنت أقوم بذلك منذ فترة طويلة..

لقد أوجدت كثيرا من المشاريع طويلة الأمد؛ أحدها عن هوايتي، حيث مازلت أعمل منذ ثلاثين عامًا، وآخر كان عن والدتي، والتي عانت ثماني سنوات من فقدان الذاكرة.. في البداية تلك الصور صنعتها لنفسي، ومع ذلك انتهى بها المطاف لتصبح مشروعًا علنيًا بسبب ما تعلمته، ليس فقط حول كيفية ضمان رعاية أفضل للناس، ولكن أيضًا من ناحية أنك تشهد نهاية حياة شخص ما كان يعني شيئًا بالنسبة لك.

كنت محررة صور أيضًا ومديرة تصوير في صحيفة كبرى.. أحببت النظر إلى الصور التي

□ المصورة الفوتوغرافية ديانا ماركوسيان .. ومشروعها "اختراع أبي"

التقطت بواسطة أشخاص آخرين، كان بإمكاني فعل ذلك كل يوم، أنا مسرورة بفكرة أن الجميع يرى شيئًا مختلفًا.

كيلي وود: منذ متى وأنت تعملين في قطاع الإعلام؟

ماجي ستيبر: ربما أراوغ، ولكن دعينا نقول فقط منذ وقت طويل..

السبب في أنني أراوغ هو أنني أشعر بالقلق إزاء التمييز على أساس السن؛ بمعنى أنه عندما تكونين موجودة في هذا المجال منذ فترة طويلة فإن الناس يعرفون من أنت، لكنهم يفكرون أنها تفعل هذا لأجل الذات فيكون هناك إحساس أقل بالمغامرة تجاهك، وغموض أو مفاجأة أقل، لذا على المرء أن يعمل باستمرار لإعادة اكتشاف الذات.

كيلي وود: هل لي أن أسألك عن مبدأ برج الحمام؛ هل هذه العقلية سائدة في تلك الصناعة؟

ماجي ستيبر: هناك العديد من المصورين، والكثيرون منهم يتخصصون في نوع معين أو لغة بصرية أو موضوع، وبعد ذلك يصبحون معروفين من خلالها، ومع ذلك حتى لو تخصصوا، فربما يتغيرون أسلوبيًا في المستقبل.

في هذه الأثناء، هناك أشخاص مثلي يحبون القيام بالكثير من الأشياء المختلفة، وقد أتيحت لي أيضًا من حسن حظي فرصة أن انتسب لناشيونال جغرافيك National Geographic لسنوات عديدة، والآن الناس يعتقدون أن هذا هو كل ما أفعله.

هناك مجموعة كبيرة من المواهب الآن، لذلك على محرري الصورة تنظيم المصورين إلى فئات؛ لأنهم في كثير من الأحيان يحتاجون لإيجاد شخص للقيام بمهمة في خمس دقائق، لدى المحررين أيضًا ميل للنظر في مجموعة من الأعمال، خاصة في مراجعات المجلات الفنية، وهم غير قادرين على تخطى ما هو مقبول في مجلاتهم من خلال رؤية العمل على ما هو عليه، وهذا لا يخدم المصور في المراجعات الفنية؛ لأن النقد يأتي من جهة نظر ضيقة.

محررو الصورة هم الأبطال المجهولون في هذه الصناعة، ولديهم القدرة على جعل المصورين يبدون عظماء، في الوقت نفسه يمكنهم جعلنا نبدو مريعين.. إنهم يحاربون نيابة عنا وعن صورنا، وكثير من المصورين ليس لديهم فكرة إلى أي مدى يمكن أن تصبح هذه المعركة صعبة.

كيلي وود: كيف تطور الحكي البصري على مر السنين؟

ماجي ستيبر: عندما كنت أتعلم التصوير، وجدت الإلهام في روبرت فرانك Robert Frank و يوجين سيمث Eugene Smith. كان هناك بعض المصورين في مجلة لايف Life ممن خلقوا أعمالًا عظيمة،، ولكن أعتقد أنهم كانوا يميلون لاعتماد مظهر معين.

كان هناك أيضًا مظهر من مظاهر جامعة ميسوري، والتي كانت كلاسيكية جدًا وجميلة، لم أذهب إلى هذه المدرسة، ولكن العديد من المصورين فعلوا، وكان لديهم هذا النمط البصري الجميل والذي استمر فترة طويلة.. مثل التركيبة والبنية كانت متميزتين، ويمكن أن نرى ذلك في كل مكان.

مشكلة واحدة سائدة هي أن المصورين يعيدون التقاط الصور نفسها مرارًا وتكرارًا، القضايا لا تتغير أبدًا، فدائمًا هناك الفقر والحرب والمجاعة وسوء المعاملة.. قضايا يشعر المصورون بأنهم مجبرون على التقاطها، ومع ذلك إذا واصلنا في التقاط نفس النوع من الصور فسوف يشعر المشاهدون بتعب بصري بسبب التشابه في النهج الفوتوغرافي والتقارير المرئية، نحن

كمصورين علينا أن نفكر: "كيف يمكن أن نأخذ أنواعا جديدة من الصور تبدو مختلفة وتحكي القصة بطريقة حميمة؟".

الآن التصوير الفوتوغرافي يتجه نحو نظرة أكثر معاصرة، بعض الصور واضحة جدًا، وليس هناك مشكلة في ذلك لأنها حقيقية وصادقة، وإذا كنا قد رأيناهم قبلاً فسنعطيها اهتمامًا أقل.. هناك شيء معاصر جدًا؛ وهو عندما يطلعنا المصورون على قصص شخصية عن عائلاتهم، على سبيل المثال، مقال دينا ماركوسيان Diana Markosian المصور "اختراع أبي"، وعملت جين دايفز Jen Davis حول وزن جسمها.. وهناك آخرون أيضًا بطبيعة الحال.

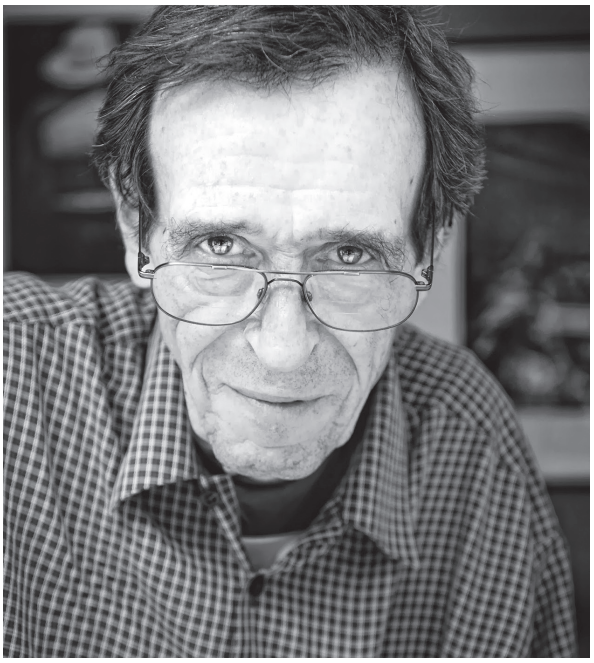
أحب فكرة تحويل الكاميرا نحو أنفسنا كمصورين، نحن دائمًا نسأل الناس أن يكشفوا الكثير عن أنفسهم، وأنه من الإنصاف أن يفعل المصورون ذلك، أيضًا الشيء الاستثنائي الذي تعلمته هو أن نتمكن من إنقاذ أنفسنا من خلال التصوير الفوتوغرافي.

كيلي وود: ما الدور الذي تلعبه التكنولوجيا هذه الأيام في الحكي البصري؟

ماجي ستيبر: بالتأكيد أثرت التكنولوجيا في التصوير الفوتوغرافي بطريقة كانت جيدة وصعبة..

وتوسع الجمهور بشكل كبير، فالاختراعات التكنولوجية الجديدة شهدت تحول وسائل الإعلام التفاعلية لأداة شائعة الاستخدام، والآن يمكنك المرور بمغامرة، وهذا يشجعك على معرفة مزيد من المعلومات حول موضوعات مختلفة، لكن بسبب سهولة حصول الناس على هواتف ذكية، أو كاميرات أرخص، أصبح الجميع مصورين، أحب ديمقراطية هذه الفكرة كثيرًا، لكن هناك أيضًا الجانب المهني المهم الذى لا يعلمه الكثير من المصورين القادمين أو الناشئين.

كانت هناك لـ Madje أيام جيدة وأخرى سيئة، فقد مرت خلال مراحل من الركل والخدش، والصراخ، والتخبط، والغضب، والخوف، وجنون العظمة والسلوك اللطيف.. المراحل التي يعاني خلالها جميع ضحايا الخرف.. © Maggie Steber.



□ المصور الفوتوغرافي بيل إيبردج وصورتين من أعماله

كيلي وود: هل تعتقد أن هناك درجة من التوعية في الحكي البصري الإجباري؟

ماجي ستيبر: نعم.. ومع ذلك فقد سمح لها الإنترنت من الوصول إلى جمهور أوسع، وهذا هو السبب في أنها تبدو غزيرة..

المشروع اليومي على Instagram هو مثال عظيم على ذلك- بيتر ديكامبو Peter DiCampo، المصور الصحفي والمؤسس المشارك لأفريقا كل يوم Everyday Africa، تعب من رؤية المأساة والمعاناة والحرب والمرض الذي أصاب أجزاء من أفريقيا، ونتيجة لذلك أنشأ حسابًا لعرض صور إيجابية عن أفريقيا، على منصة مع جمهور واسع، هذه الصور شكلت الطريقة التي نفكر بها حول الناس والأماكن، وإذا كنا نرى فقط الصور

المظلمة فإننا لا نرى الصورة كاملة.

كل يوم يتغير فيه المناخ هو أيضًا مثال عظيم آخر.. الإنسانية في نقطة، حيث تحتاج المناصرة إلى دمجها في الحكي.

كيلي وود: هل يمكنك أن تحدثينا عن المشكلات التي تواجه المهنيين الشباب؟

ماجي ستيبر: هناك العديد من المصورين الشباب الذين لا يفهمون أنه إذا كنت تعمل في هذه المهنة، فتلك رحلة طويلة؛ إنها صناعة تتطلب الأفكار والطاقة، والكثير من العمل الشاق للغاية، والإيمان بأفكارك؛ لأن في كثير من الأحيان لا أحد يفعل.

يحتاج المصورون الشباب أيضًا إلى امتلاك الانضباط للرصد، عندما يبدأون فى التقاط الصور، والتفكير في الأمور وكيف يمكن لموضوع كبير أن يتحول إلى شيء يمكن التحكم فيه، في بعض الأحيان يمكننا أن نحكي قصة الكثيرين من خلال لقطة واحدة، أو كيف يمكنك أن تصل بلقطة واحدة إلى قصص الكثيرين، البحث ضروري ويحتاج النظر إلى ما هو موجود حول هذا الموضوع، حتى يتسنى لك فهم ما عليك القيام به بشكل مختلف.. هذه الصناعة صعبة وتنافسية، لكنها تمكنك أيضًا من معايشة حياة رائعة.

هناك بعض المصورين الذين تم اكتشافهم، وأصبحوا نجومًا بين عشية وضحاها، ومع ذلك لا يتم إعدادهم لما سيأتى، فجأة أصبح الجميع يريدونك، ويمكنك أن تحترق بسرعة، لقد رأيت ذلك يحدث حتى في جيلي، حيث أصبح الناس مرهقين؛ لم يعرفوا كيف يقولون لا، ويحترقون.

كيلي وود: أنت حكم في Getty Grant -Instagram - هل لي أن أسأل ما الصفات التي ستبحثون عنها في الطلبات؟

ماجي ستيبر: تم تصميم الفكرة لتسليط الضوء على الطوائف الممثلة تمثيلًا ناقصًا.. وأعتقد أن جميع الحكام سوف يبحثون عن هذا..

في الوقت نفسه، أنا أبحث عن قصص.. نفس القصص التي شهدناها على مر السنين، لكنها تروى بطريقة جديدة، وربما بنهج جديد.. بصريًا وفلسفيًا، أو شيء له وجهة نظر مختلفة، آمل أن بعض الناس يفكرون في الحيوانات أيضًا؛ لأن هذه هي المجتمعات تكون ممثلة تمثيلًا ناقصًا.

العمل المقدم لا يحتاج حتى أن يكون ذى صلة بالقصة.. يمكن أن يكون مقالًا، أو عملا استثنائيا تمامًا، ولكن يجب أن يعطي صوتًا أو يسلط الضوء على الطوائف الممثلة تمثيلًا ناقصًا.

ماجي ستيبر
Maggie Steber

هي مصورة وثائقية عملت في 65 بلدًا.. تكريماتها تشمل he Leica Medal of Excellence, World Press Photo Foundation, the Overseas Press Club, Pictures of the Year, the Medal of Honor for Distinguished Service to Journalism from the University of Missouri, the Alicia Patterson Grant, the Ernst Haas Grant, and a Knight Foundation grant for the New American Newspaper project. وقد خدمت Steber كمصورة ومساعدة لمجلة Newsweek. وكمديرة تحرير للتصوير الفوتوغرافي في Miami Herald، وأشرفت على المشاريع التي حصلت على جائزة Pulitzer ولمرتين كانت مرشحة نهائية لنيل الجائزة، شغلت منصب محكم لعام 2014 في جائزة Pulitzer. قائمة عملائها تشمل مجلة National Geographic، مجلة New York Times، مجلة Smithsonian، AARP، Guardian، ومجلة Geo. Steber عملت في ورش عمل دولية كـ World Press Joop Swart Master Classes, the International Center for Photography, Foundry Workshops and the Obscura Photo Festival.

كيلي وود Kyla Woods: تعمل كاتبة مستقلة تعيش في نيويورك، ومتخصصة في الشئون الراهنة، والتصوير الفوتوغرافي، والتصميم.. في الأصل من ملبورن بأستراليا، أسهمت Kyla لمواد واردة في Long Cours, Le Figaro, Le Point, Gatopardo, This is the What, and Foam. وتميزت Kyla في مجلة فرنسية Jalouse. منذ عام 2013، وقد كتبت Kyla بانتظام لمجلة Musée، وهي مجلة رقمية مخصصة لعرض أعمال المصورين الناشئين، ومجلة Peril، وهي مجلة إلكترونية تركز على قضايا الفنون الأسترالية الآسيوية، كما عملت في Bronx Documentary Center، وشاركت في مهرجان PhotoBook Melbourne Festival. 2015.

حوار هبة خليفة

أجري الحوا: روجيه أنيس

من أين جاءت فكرة مشروع (من الداخل)؟

خطرت لي الفكرة بعد عام واحد من إنجاب طفلتي، وكوني سيدة اعتدت أن أقضي أكثر من نصف وقتي في الشارع، وبطبيعتي منطلقة في الحياة، وتقرر أن تبقي أما في هذا المجتمع، فهي مطالبة بالبقاء مع الطفل فقط طوال الوقت؛ لأن هذا المجتمع يُلقي على الأم حمل مسئولية التربية والرعاية، ويُفرض هذا وكأنه الواقع، برغم أن هذا غير حقيقي؛ لأن الأم وحدها التي تستطيع إرضاع الطفل، ولكن كل ما هو دون ذلك يستطيع أي إنسان القيام به، مثل شريك الحياة أو الأسرة، وليس الأم وحدها.

لا أريد أن أقول إن المجتمع فرض ذلك، ولكن فرضيات الحضارية التي نعيشها تنظر إلي أن مسئولية الطفل تتحملها الأم، برغم أن هذا الطفل هو بالأساس ابن لزوجين شركاء فيه، وهذا الوضع فجّر أسئلة كثيرة بداخلي، فأنا أحب ابنتي بشدة وعمق، ولكن أتساءل كم من السنوات سأظل هكذا في هذه الربطة.

كانت الثورة مازالت مشتعلة في عام 2012 مثل أحداث محمد محمود، ولم أكن جزءا منها لأني كنت ألد ابنتي في هذا التوقيت، فكان الشارع يتحرك، وأنا جالسة بجوار طفلتي، وهذا دفع بعض الأحاسيس لتهاجمني مثل الشعور بالذنب لعدم مشاركتي كفاية في التغيير ودعم الحراك في الشارع، بالإضافة إلي أنني كنت أمر بأزمة طاحنة في علاقتي الزوجية.

كيف تتبلور الفكرة لتتأكدي أنها صالحة للتنفيذ؟

كانت تجربتي في مشروع (من الداخل) ملهمة لأعرف أن الفكرة لابد وأن تأخذ الوقت الكافي لتنضج، مثل العجين، وكان هذا علي مدار عام بأكمله قضيته في التفكير في الصور

التي أحب أن أري النساء فيها، واكتشفت في نفسي مشاعر مثل الخوف والوحدة، والتهديد الذي تشعر به نساء كثيرات فقط لكونهن نساء، ولأنهن يمتلكن أجسادا عاشوا وتربوا علي أنهن حراس لهذا الجسد، وأنه يمثل لهن كل الإنجاز أو كل العار، وهو مصدر شرف أو مصدر خزي.

تظل النساء في صراع طويل لا ينتهي، لإثبات قدرتهن علي النجاح وأنهن قادرات علي أن تكن فنانات أو يستطيعن عمل أي شيء آخر وتحقيق إنجاز غير كونهن نساء، ولكنهن يصارعن لتحقيق ذواتهن وسط حصار التحرش والقهر في البيت والشارع.

حدثيني عن تأثير مشروع (من الداخل) علي مسيرتك القادمة؟

بعد أن نفذت مشروع (من الداخل)، من خلال معرض (شوف) اكتشفت جمال أن تقوم بتصميم مشروع يعكس ما يدور بداخلك، ولم تكتف بالتعبير عن نفسك فقط، بل أيضاً استطعت التعبير عن مشاعر آخرين.

وعندما أقمنا معرض ضمن مجموعة (فنون) مكونة من مجموعة مصورين، وهي التي أقمنا معها معرضا في أتيليه القاهرة، وكان الحضور من الشباب وغيرهم غير عادي، وكأن لا ناس كانت مشتاقة لمشاهدة القصص المصورة.

وعلي سبيل المثال من ردود الأفعال العظيمة، عندما تقف فتاة أمام واحدة من الصور الخاصة بمشروعي مثل الصورة التي تُظهر أم وابنتها مربوطتين بالشريط اللاصق علي الكرسي، فتقول لي نصاً: "لو كنت أعرف أني تسببت في هذا لأمي وأنا صغيرة، ربما تم حل كثير من الأشياء"، أو أن تقف سيدة أمام صورة أخري وتقول لي: "هذه أنا"، فهذا معناه أني نجحت، وتلقيت تعليقات كثيرة علي صورة أخري مثل صورة الأقدام الخاصة بالأم والابنة، وهي نهاية اليوم الطويل، ولكل صورة حكاية ورمز.

كيف كانت العلاقة بين عملك وحياتك وفنك فى أثناء تنفيذ مشروع (من الداخل)؟

عملي في الصحافة لم يعطيني الفرصة لتحقيق كل ما أرغب فيه، ولكن من خلال هذا المشروع استطعت الجمع بين العالمين، عالم الفن الملىء بالجمال بكل أحاسيسه، وعالم الواقع بكل ما فيه، ومن هنا ظهرت القصة، فيها صورة فنية جدا، وأيضاً صورة معبرة جدا عن تفاصيل تخصني وتخص ناس كثيرة، ولها علاقة بمشكلات حقيقية علي الأرض تمس النساء والأمهات، وسعدت عندما أخبرتني فتيات وسيدات بأنهن يحلمن بأن يتم تصويرهن هكذا.

بماذا تسمين نفسك، مصورة أم فنانة تشكيلية؟

سؤال يذكرني بالصراع الدائر داخلي، ولكن من خلال عملي كمصورة اكتشفت أن عالم الصورة يستطيع استيعاب الرسم والتعبير عن النفس، وشعرت بالرضي عندما أنجزت مشروعي (من الداخل)، وكانت الصحافة جزءا من هذا النجاح.

كيف أثرت الصحافة علي أدائك كفنانة تشكيلية؟

ربما لو اكتفيت بأن أكون فنانة تشكيلية ولم أكن صحفية، لما استطعت أن ألمس حياة الناس بهذا العمق، والوقوف علي هذه التفاصيل التي لن ألحظها إلا بالتورط فيها، وتحقق ذلك من خلال التصوير الصحفي، الإحساس بالمشكلات سواء الاقتصادية والسياسية والتعليمية بكل ما فيها من تشابكات، فكانت 8 سنوات عملي في التصوير الصحفي رحلة للبحث، ليس فقط فيما يخص حياة هبة الخاصة، وإنما بحث في رحلة الناس، ولكن هناك منطقة في الصحافة مازلت عاجزة عن التعبير فيها عن كل شيء.

استلهمت فكرة مشروع بعنوان (الغياب)، وذلك من خلال عملي في الصحافة، عندما لمست آلام الناس لمن فقدوهم، تأثير الغياب ووقعه علي الحياة اليومية، وكان هذا العمل هو الجسر الذي ربط بين الفن بسحره والواقع المعيش، وكنت أقرب من الأرض، وأي شخص مهتم بالكتابة والتصوير والفن بصورة عامة، فإن الصحافة سوف تساعده ليصبح فنه أكثر قربا للناس ويلمس حياتهم.

كيف مزجت بين الصور والفن التشكيلي في صور (الشعب خط أحمر)؟

في اليوم الذي قامت فيه الثورة لم أكن مستوعبة أو مصدقة، ولكن عندما رأيت الناس ارتعش جسدي، وأدركت أن هناك شيئا يحدث، كان لخيالي بعدا آخر يشوبه الأمل الذي يشبه الأساطير، ولذلك أردت أن أضيف شيئا يعبر عما تبادر إلي ذهني، ففي واحدة من الصور أرشفت صورة دخول العائلة المقدسة أرض مصر، ورغبتي في هذه الإضافة كانت لشعوري أن الصور لن تحكي كل المشاعر التي تعتمل داخلي بشكل شخصي، وهنا أضفت شغفي بنفسي علي كل الصور التي أسميتها (الشعب خط أحمر).

وبالنسبة لمشروع الميدان وتوثيق الثورة بالصور بالنسبة لي مستمر برغم كل الاحباطات؛ لأن كله مرتبط بالثورة والتغيير، علي مستوي تغييري الشخصي قبل أن يكون تغييرا للمجتمع والبلد، وهذا ما أحاول أن أعبر عنه بزوايا مختلفة.

هل تؤمنين أن الفن قادر علي إحداث تغيير؟

عندما دخلت الكلية قلت لفنان ليبي يعيش في مصر: "العالم ليس في حاجة لفن، بل يحتاج لمهندسين وأطباء لأن هناك فقرا منتشرا"، فقال لي: "الجمال لا ينقذ العالم، إلا أن الجمال الموجود في العالم بحاجة للإنقاذ".

إذن في النهاية عندما تقدم شيئا جميلا فأنت تساعد نفسك وكثيرين شبهك يتمنون التعبير عن أنفسهم ونقل مشاعرهم؛ لأن التعبير يحرر الإنسان، ونحن مشتاقين للحرية.

ما هو مشروعك الجديد وطموحك الفني؟

المشروع الجديد اسمه (صنع في المنزل)، أحيانا كثيرة يمتلك البعض أفكارا جميلة، ولكنهم عاجزون عن تنفيذها بصورة جيدة، ولكن في الفن والصحافة تم تنفيذ كل شيء، لذلك لم يعد مهما ماذا فعلوا هم، ولكن ما أستطيع أن أضيفه أنا، وأتمني أن مشروعي الجديد يُعرض في أي مكان ويحقق جدلا، وهذا هو دليل نجاحه.

كما أرغب في تنفيذ مشاريع طويلة الأمد بالطريقة ذاتها التي نفذت بها مشروعي الأول، ولكن عملي في الصحافة 6 أيام بالأسبوع، بالإضافة إلي كوني أما يجعلا هذا الطموح صعب التحقيق قليلاً، ولكن لولا المساعدات الكثيرة من المحيطين بي لم يكن أي مما أنجزته تحقق.

صور ونصوص

حسناء رجب

هناك، يلوح بستان بلونه الأبيض
تتشبث الطيور بأسرارها الصغيرة
كيف تمد الحروف ، تضبطها، مستكينة؟
كثيرا ما طفت فراشات بكثافة،
تتطاير فالتة..وفي إثرها ألوان
شغوفة!

كل شيئ هادئ..
فوق الامتداد المنعزل في البحيرة
حيث تظهر علي سطح الماء
أزهار اللوتس – في أيامها العصيبة!
ولكن كانت هناك واحدة أو أكثر-
ممتلئة بالحياة!

أكثر حرية من طائر محبوس، هو أنا..
ذلك الذي أسرته كوابيس الظلام
دون كلمة أو صوت
بخطوات بطيئة
يتسرب الحلم... متحجر القلب!
لماذا تسرع في الذهاب؟
إنني هنا ...

الذين عقدوا صداقات العمر،
بحفر وجههم قسمات جادة
يلوحون بشجارات فوق الطرق الترابية
سيحات وصرخات لا يستهان بها
تخترق السماء
صديقي أين أنت؟
يا أعز الأصدقاء ..

مهرجان الإسكندرية .. أفلام مميزة وتنظيم سيئ

الدورة 31 من المهرجان.. «السينما تواجه الإرهاب» دون جمهور

كتب-إسلام أنور:

برغم الفرص الكبيرة المتاحة لمهرجان الإسكندرية السينمائي لدول حوض البحر المتوسط ليكون احدا أبرز المهرجانات السينمائية عربيًا وإقليميًا، خاصة في ظل توافر ميزانية جيدة تتمثل في دعم وزارة الثقافة، إضافة إلى أموال الرعاة، فضلاً عن تاريخ الإسكندرية الكبير وشهرتها العالمية، التي تعد كنزا في حد ذاته، فإن إدارة المهرجان تتفنن كل عام في إهدار هذه الفرص والإمكانات الكبيرة، فيخرج المهرجان في صورة يرثى لها.

لم تختلف الدورة 31 للمهرجان عن دوراته السابقة، التنظيم كالعادة سيئ للغاية، ولا يوجد أدني دعاية للمهرجان في الإسكندرية، وهو ما تسبب في غياب الجمهور عن المهرجان، حتى أصبح ظاهرة متكررة منذ سنوات.

جاءت دورة هذا العام تحت عنوان (السينما في مواجهة الإرهاب)، شارك فيها 300 فيلم من 33 دولة، موزعين على المسابقات الست للمهرجان، حيث عُرض في مسابقة الأفلام الروائية الطويلة 16 فيلما من 15 دولة، وفي مسابقة الفيلم العربي، التي أطلق عليها اسم الفنان الراحل نور الشريف، ونظمتها جمعية كتاب ونقاد السينما بالتعاون مع نقابة المهن السينمائية، شارك فيها 15 فيلما من 10 دول، واحتفل المهرجان هذا العام بمرور 120 عاما على أول عرض سينمائي فى العالم، مستعرضًا مسيرة صناعة السينما وتطورها، بدءًا من السينما الصامتة، مرورًا بسينما الصور المتحركة، إلى سينما ثلاثية الأبعاد (3d).

جوائز المهرجان

أولا: مسابقة محمد بيومي لأفلام مبدعي الإسكندرية

الأفلام الروائية القصيرة

- الجائزة الأولى: فيلم (شكلها سما)، إخراج هالة صلاح.
- جائزة لجنة التحكيم: فيلم (شجرة الدراويش)، إخراج سارة خليل.

الأفلام التسجيلية القصيرة

- جائزة لجنة التحكيم: فيلم (عشرينياتهم)، إخراج منة عصام، وقدرها 5 آلاف جنيه.

جوائز نقابة المهن السينمائية

- جائزة أولى لفيلم (النوار)، إخراج مروة تمام.
- جائزة ثانية لفيلم (غمض عينيك)، إخراج أسماء الشيخ.
- جائزة ثالثة لفيلم (ثواني)، إخراج موني محمود.

ثانيًا: مسابقة الأفلام العربية الروائية الطويلة

- جائزة أحمد الحضري للعمل الأول تمنح مناصفة بين فيلمين:

1 - الفيلم العراقي (صمت الراعي)، إخراج رعد مشتت.
2 - الفيلم السوري (رسائل الكرز)، إخراج سلاف فواخرجي.

- جائزة أحسن إنجاز فني (المريخ عند شروق الشمس)، إخراج جيسكا هابي، وتسلمها المخرج رشيد مشهراوي.
- جائزة أحسن ممثلة لنادين قاسي عن الفيلم الجزائري (البئر)، وتسلمها المخرج لطفي بو شوشي.
- جائزة أحسن ممثل لعلى سليمان، عن الفيلم الفلسطيني (المريخ عند شروق الشمس)، وتسلمها عنه المخرج رشيد مشهراوي.
- جائزة أحسن سيناريو للفيلم الجزائري (البئر)، إخراج لطفي بو شوشي.
- جائزة أحسن مخرج للفيلم الجزائري (البئر)، إخراج لطفي بو شوشي.
- جائزة لجنة التحكيم الخاصة للفيلم المغربي (نصف سماء)، إخراج عبد القادر لقطع، وتتسلمها عنه المنتجة رشيدة سعدي.
- جائزة أحسن فيلم للفيلم الجزائري (البئر)، إخراج لطفي بو شوشي.

ثالثًا: مسابقة الأفلام الروائية الطويلة لدول البحر المتوسط

تعلنها الفنانة هالة صدقي:
- جائزة فاتن حمامة لأفضل ممثلة مناصفة بين Flonja Kodeli من ألبانيا، ونورا يوسف من سوريا.
- جائزة عمر الشريف لأفضل ممثل.
Marco Mandic
Inferno
Slovenia, Croatia
- جائزة لجنة التحكيم الخاصة.
الفيلم السوري (الرابعة بتوقيت الفردوس)، للمخرج محمد عبد العزيز.
- جائزة يوسف شاهين لأفضل إخراج.
Director : Kyros Papavassiliou
(Impressions of a drowned man)
Cyprus – Greece - Slovenia
- جائزة كمال الملاخ للعمل الأول للمخرج.
للفيلم الفلسطيني (سارة)، إخراج خليل المزين، وتسلمها المخرج رشيد مشهراوي.

رابعًا: مسابقة الأفلام الوثائقية العربية الطويلة:

1 - منح شهادة تقدير لفيلم (المجلس)، للمخرج يحيى العبد الله، من المملكة الأردنية الهاشمية.

2 - قررت اللجنة منح جائزة التحكيم الخاصة إلى فيلم (صوت البحر)، للمخرجة نجوم الغانم، من دولة الإمارات العربية المتحدة.

-3 قررت اللجنة منح جائزة النخلة الذهبية لأفضل فيلم وثائقي عربي طويل لفيلم (آخر الكلام)، للمخرج محمد زاوي، من الجمهورية الجزائرية.

مسابقة الأفلام العربية الروائية والوثائقية القصيرة:

- تنويه بالفيلم الكويتي (الإمام)، للمخرج عامر زهير.
- أفضل فيلم عربي روائي قصير (إرجع للسطر)، من تونس، للمخرج بلال بالي، ويتسلمها المخرج نوفل صاحب الطابع.
- أفضل فيلم عربي تسجيلي قصير (شوف)، من تونس، للمخرجة إيمان دليل، وتتسلمها الفنانة سارة الحناشي.
- جائزة لجنة التحكيم الخاصة.
(لا يوجد قتلى)، للمخرج محمود شاكر، من العراق.

خامسًا: مسابقة الأفلام الروائية والتسجيلية القصيرة لدول البحر المتوسط

أولًا: تنويه للفيلم الوثائقي القصير (الجمال)، للمخرج ستيفانو تاليافييرو، من إيطاليا.

تنويه للفيلم الروائي القصير (عشاء محدود)، للمخرج ناسوس فالكيس، من اليونان.

ثانيًا: جائزة لجنة التحكيم لأفضل فيلم روائي قصير (بانج بانج)، للمخرج سيريل باسيل، من لبنان .

ثالثًا: جائزة أفضل فيلم وثائقي قصير (حياة طاهرة)، للمخرج مهند دياب، من مصر.

رابعًا: جائزة أفضل فيلم روائي قصير (فتزوج روميو من جولييت)، للمخرجة هند بو جمعة، من تونس.

وأصدر المهرجان 10 كتب لأول مرة فى تاريخه، وهي: (ظواهر التمرد فى السينما المصرية)، تأليف د.أحمد شوقى عبد الفتاح، و(سحر الحوار مع الخمسة الكبار)، تأليف الناقد السينمائى الراحل إبراهيم الدسوقى، و(فاتن حمامة العصر الذهبى للسينما)، تأليف الناقد السينمائى الراحل عبد النور خليل، و(عمر الشريف إسكندرية هوليود)، تأليف الدكتور وليد سيف، و(كتاب ونقاد السينما 42 كما من الثقافة السينمائية)، تأليف د. صبحى شفيق، و(سحر الموسيقى فى أفلام صلاح أبو سيف)، تأليف د. رانيا يحيى، و(فارس الكوميديا – محمد عبد العزيز)، تأليف نادر عدلى، و(رحلة الشقاء والحب – محمود ياسين)، تأليف أشرف غريب، و(سوسن بدر ملكة من الجنوب)، تأليف طارق الشناوى، و(أحلى أيام العمر – فاروق صبرى)، تأليف سيد محمود سلام.

سينما سوريا وفلسطين والجزائر تتألق بمهرجان الإسكندرية

أفلام تَنشُد الحرية في زمن الحرب

كتب-إسلام أنور:

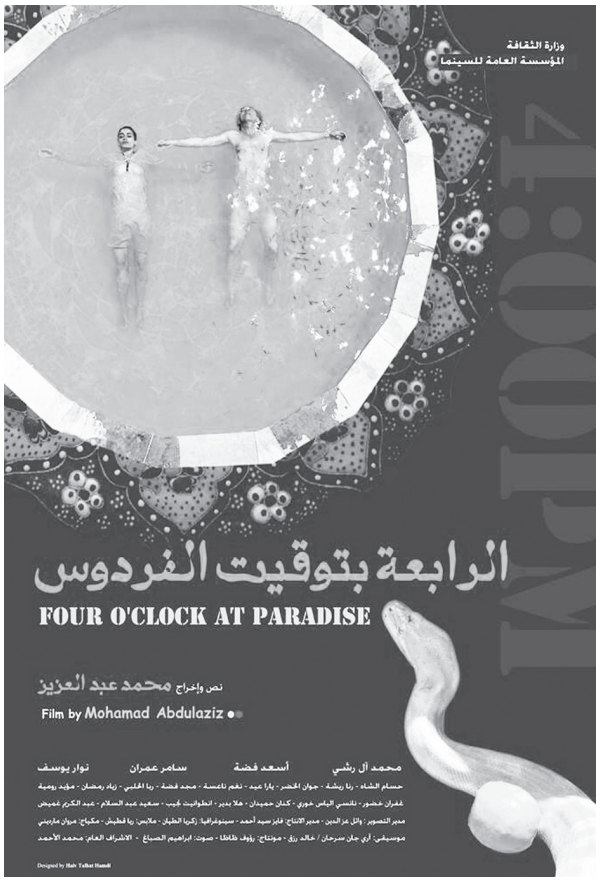
شهدت الدورة 31 من مهرجان الإسكندرية السينمائي، تألقًا كبيرًا للأفلام العربية المشاركة في المهرجان، وحصدت الأفلام السورية والفلسطينية والجزائرية معظم جوائز مسابقة الأفلام العربية.

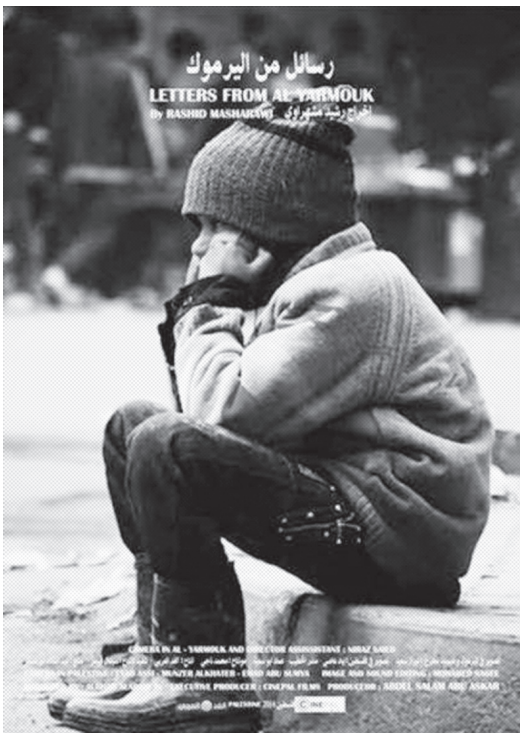
(الرابعة بتوقيت الفردوس)

يؤكد المخرج السوري محمد عبد العزيز، مع كل عمل جديد يدخله كونه مخرجًا كبيرًا يمتلك حسًا جماليًا بالغ الدقة، ومهارة فائقة في استخدام أدواته السينمائية، ويظهر هذا بوضوح في فيلمه الجديد (الرابعة بتوقيت الفرودس)، الذي شارك في مسابقة الأفلام الروائية لدول البحر المتوسط، وحصل على جائزة لجنة التحكيم.

في الفيلم يشتبك عبد العزيز مع سوريا (الحرب)، من خلال مجموعة من الشخصيات من خليفات اجتماعية مختلفة لكن القدر والمصير القاتم يضعهم جميعاً أمام سؤال الحياة والموت الذي تفرضه الحرب، معتمدًا فى بناء الفيلم على تقنية سينمائية أقرب ما تكون لتقنية عمل (بندول الساعة)، حيث تبدأ الأحداث من نقطة مركزية، وتروي لنا الكاميرا الأحداث من وجهة نظر أحد الشخصيات، وتتصاعد الأحداث لتصل ذروتها، وبعدها يحدث قطع وتنتقل الكاميرا لتروى مشهدا آخر بشخوص مختلفة، ثم تعود الكاميرا مرة آخرى ونشاهد المشهد الأول يتكرر لكن من وجهة نظر شخصية مغايرة مشاركة في ذات الحدث، ويظل الفيلم هكذا يتحرك ليروى لنا الوجه الآخر لكل حكاية، فنكون أمام عملة ذات وجهين إحداهما الموت والآخرى الحياة، يشكلان واقع السوريين المحاصر بالموت المجاني.

ويطرح عبد العزيز، من خلال الشخصيات وحكايتها البسيطة التي تتقاطع داخل أحد المستشفيات أسئلة عديدة عن الذاكرة والحب والقمع، وينحاز للحب بوصفه المساحة الوحيدة الآمنة الباقية، لكن هذه المساحة الآمنة محاصرة بشظايا الحرب وبذاكرة متخمة بالخيانة والجوع والرهانات الخاسرة، ما يجعل الوصول لمرفأ النجاة شبه مستحيل.





(البئر)

يعد فيلم (البئر)، للمخرج الجزائري لطفي بوشوش، الحصان الأسود للمهرجان، فالبناء المحكم للعمل والصورة المتميزة للغاية والأداء التمثيلي الرائع، خلقوا عالما من المتعة ومنحوا مساحة وعمق وبُعد إنساني متجاوز للحدث التاريخي الذي يرويه، فقد أُنتج الفيلم في إطار احتفالية السينما الجزائرية بخمسين عاما على ثورتهم ضد المحتل الفرنسي.

وتدور أحداث الفيلم داخل قرية صغيرة تأوي مجموعة من الثوار وتحاصرها فرقة من جيش الاحتلال الفرنسي، وتمنع أهالي القرية من الخروج والوصول للبئر والحصول على الماء، فكلما خرج أحد من أهالي القرية باتجاه البئر تطلق عليه القوات الفرنسية النار، الأمر الذي جعل أهل القرية في صراع شديد القسوة بين الحياة والثورة والموت، ثالوث ينطلق منه المخرج ليرصد تفاصيل صغيرة في حياة أهل القرية، لكنها تحمل معاني ودلالات مهمة، فنجد إحدى الأمهات التي تتشجع وتطلب من طفلها أن يكون بطلاً ويخرج من القرية ليأتي لهم بالماء، وبينما هو في منتصف الطريق تتراجع وتسيطر عليها مشاعر الأمومة، في الوقت الذي تنطلق فيه طلقات الرصاص من فرقة المحتل الفرنسي، فتدعوه للتراجع، ويضعنا المخرج طوال الفيلم في حالة مواجهة مباشرة لمشاعرنا وتصورتنا المسبقه عن قيم كالحرية والثورة والشجاعه في مقابلة الموت والخوف الإنساني والرغبة في البقاء على قيد الحياة، وقد حصد الفيلم أربع جوائز في مسابقة الفيلم العربي، شملت أحسن فيلم وأحسن مخرج وسيناريو وممثل.

(رسائل من اليرموك)

واحد من أبرز الأفلام التسجيلية التي عُرضت خلال الدورة الحالية، فيلم (رسائل من اليرموك)، للمخرج الفلسطيني رشيد مشهراوي، يتميز الفيلم ببناء جيد ومتماسك، وصورة معبرة وصادقة تبرز جماليات وخصوصية الفيلم التسجيلي، بالإضافة إلى مونتاج غاية في العزوبة، يأخذنا (مشهراوي) لنطل على الحرب السورية بعين فلسطينية، من خلال رصد معاناة سكان مخيم اليرموك أحد أكبر مخيمات اللاجئين الفلسطينيين في سوريا، المخيم المُحاصر من قوات النظام السورية من جهة ومن جهة آخرى من قوات المعارضة، فكل طرف يريد الاستحواذ على المخيم لصالحه، مأساة إنسانية شديدة القسوة، يستعيد من خلالها المخرج مأساة الفلسطينيين الممتدة منذ عقود، ويؤكد قيمة السينما والأدب بوصفهما الذاكرة الحية التي تدفعهم للمقاومة وبرغم كل القتل والدمار الذي يتعرض له مخيم اليرموك، يرصد (مشهراوي) شخصيات شبابية تمارس العزف والتصوير من أجل استعادة معنى الحياة.

وبالإضافة إلى الأفلام الثلاثة السابقة هناك العديد من الأفلام العربية التي حصلت على جوائز، ومنها المغربي (نصف سماء)، وحصل على جائزة لجنة التحكيم في مسابقة الأفلام العربية، والسوري (رسائل الكرز)، إخراج سلاف فواخرجي، وحصل على جائزة أحمد الحضري للعمل الأول مناصفة مع الفيلم العراقي الفيلم (صمت الراعي)، إخراج رعد مشتت، بينما حصل الفيلم المغربي (نصف سماء) إخراج عبد القادر، على جائزة لجنة التحكيم في مسابقة الفيلم العربي، وحصل الفيلم الفلسطيني (سارة)، إخراج خليل المزين، على جائزة كمال الملاخ للعمل الأول.

(الجحيم).. (ليبرالية شمولية) تعيد إنتاج عالم السادة والعبيد

كتب-إسلام أنور:

برغم ما تعانيه الطبقات العاملة في المجتمعات الرأسمالية من استغلال واضطهاد وتهميش، وهو الأمر الذي تفاقم في العشر سنوات الماضية بشكل كبير، خاصة في ظل الأزمات المالية الضخمة، وحالة الركود التي تعانيها معظم الاقتصاديات الغربية، والتي يُحمل تبعتها وتدفع فواتيرها الطبقات الفقيرة، ما يهدد المنظومة الليبرالية والرأسمالية الحاكمة للعالم بمواجهات حتمية مع قطاعات عريضة من الجماهير الغاضبة، وقد شاهدنا في السنوات الماضية المظاهرات في اليونان وأسبانيا وفرنسا وإيطاليا وغيرها من الدول.

تبدو التبعات الكارثية والكابوسية للمنظومة الرأسمالية أكثر ضراوة وحدة في دول أوروبا الشرقية، هذه البلدان التي تشهد معاناة كبيرة منذ انهيار الاتحاد السوفيتي وتراجع الأحزاب والقوي اليسارية لصالح القوي اليمينة والأحزاب الليبرالية، الساعية إلي مزيد من الأرباح من خلال استغلال الطبقات الفقيرة.

في فيلم (الجحيم) للمخرج والكاتب السلوفيني (فينكو مودرنورفر)، الذي عرض ضمن مسابقة الأفلام الروائية الطويلة لدول البحر المتوسط بمهرجان الإسكندرية السينمائي، يقدم المخرج مرآة للواقع الكابوثي الذي تعيشه المجتمعات في أوروبا الشرقية في ظل السياسيات النيوليبرالية التي تنحاز للأغنياء وتسحق الفقراء، من خلال سياسات خفض الإنفاق العام على قطاعات التعليم والصحة، بالإضافة إلى تحجيم الدعم المادي للعاطلين والمشردين، والاستغناء عن كثير من العمال وتراجع المعاشات والضمان الاجتماعي.

تدور أحداث الفيلم، حول عائلة تتكون من زوجين من الطبقة

العاملة ولديهم طفلان، كل أحلامهما في الحياة تتمثل في الحفاظ على وظيفة الزوج، لكن في ظل سطوة المنظومة الرأسمالية تحرم الأسرة من أبسط حقوقها في الحياة ويطردون من مسكنهم للشارع بعد إقالة الزوج من وظيفته وعجزه عن الحصول على أي دعم اجتماعي من الدولة أو من المؤسسات الأهلية.

يعتمد الفليم في بنائه على استخدام نمطين من التصوير، الأول من خلال كاميرا المخرج التي تروي الأحداث، والثاني من خلال كاميرات التسجيل والمراقبة المتنشرة في كل أرجاء المدينة، خاصة في المصنع الذي يعمل فيه (مير) بطل الفيلم، ويحاول مدير المصنع بيعه لأحد الشركات الكبرى بدعوى أنه يخسر ويحتاج آلات حديثة، ولإتمام عمليه البيع يجب الاستغناء عن معظم العمال، لكن مدير المصنع يخدع العمال ويخبرهم أن الاستغناء عنهم سيكون مؤقتاً وسوف يعودون للعمل من جديد، ومن هنا يبدأ الصراع بين مدير المصنع و(مير)، ويدافع الأخير عن حقوقه وحقوق العمال زملائه، ويمثل كل نمط من التصوير عالمين منفصلين، هما عالم السادة والعبيد، وظل المخرج طوال الفيلم يقدم صور كاميرات المراقبة دون أن يظهر من خلف الكاميرات، في أشارات واضحة لميلاد نموذج شمولى جديد يستخدم التكنولوجيا الحديثة في ترويض الإنسان والسيطرة عليه.

ويرصد المخرج هذه القضايا الكبري والصراعات الاجتماعية بصورة حالمة، مستخدمًا ثلاثة ألوان رئيسية، الأزرق والأبيض الثلجي والأسود والرمادي الشاحب، وشريط صوت يرصد أدق تفاصيل الحياة اليومية وإيقاعها المتسارع.

(الليبرالية الشمولية)

يتميز فيلم (الجحيم) بسيناريو غاية في التماسك وحوار شديد الحميمية والعذوبة، بالإضافة إلي اختيار رائع للممثلين، وقد ساعدت هذه التركيبة في خروج الفيلم بقيم جمالية ثرية للغاية وبعيدة تمامًا عن المباشرة والزعيق السياسي الغالب على هذه النوعية من الأفلام التي ترصد التحولات المجتمعية الكبرى، فالفيلم يعكس واقع مجتمعات أوروبا الشرقية التي عانت عقودًا طويلة من قمع الحرية في ظل أنظمة شمولية تضمن للشعب العدالة في توزيع الثروة، لكنها تنزع منه مساحات كبيرة من الحرية والممارسة الديمقراطية، ومع انهيارها كان هناك أمل كبير في الأحزاب الليبرالية في ترميم المجتمع، وفتح باب الحريات وتحقيق الرخاء الاقتصادي، ولكن ما حدث كان العكس، فُكك الاقتصاد القومي لهذه الدول وبيعت المصانع وشرد العمال، بالإضافة إلى قمع الحريات بشكل غير مسبوق من خلال مجموعات من الأمن والقوات الخاصة التي تستأجرها القوى الرأسمالية، فكانت النتيجة أن المجتمع فقد التوزيع العادل للثورة، فضلا عن تبخر أحلام الحرية وإعادة إنتاج أنظمة شمولية أكثر ضراوة، لكنها ترفع شعارات براقة عن الحريات والديمقراطية

«سعيكم مشكور» .. عادل أديب من التجريب إلى الركاكة

كتب-إسلام أنور:

يبدو أن مفهوم التجريب اختلط على العديد من صناع السينما المصريين، وأصبحوا يتعاملوا مع الركاكة بوصفها تجريبًا سينمائيًا، وفي الآونة الأخيرة ظهرت جرأة كبيرة على استخدام مصطلح التجريب رغم كون العمل التجريبي يعد واحدًا من أكثر الأعمال التي تحتاج لدقة وترو وخبرة كبيرة ووعي ومعرفة، وهذا للأسف ما لا يملكه العديد من صناع السينما الذين يصفون أعمالها بالتجريبة لتبرير ركاكة أعمالهم.

يعد فيلم (سعيكم مشكور يا برو)، للمخرج عادل أديب، الذي عرض في الدورة 31 من مهرجان الإسكندرية السينمائي، نموذجًا واضحًا للخلط بين التجريب والركاكة، فالمخرج والمنتج والكاتب عادل أديب ظل سنوات مدافعًا عن أفلامه بدعوى التجريب، وللأسف تورط بعض كتاب السينما في تأكيد هذا الادعاء حتى وصلنا لـ(سعيكم مشكور يا برو)، الذي وصفه عادل أديب بـ(الفيلم التجاري)، ومع ذلك مازال بعض كتاب السينما يدافعون عن ركاكة العمل بوصفها حالة تجريبية، في حين أن التجريب ذاته يتنافى مع أي بعد تجاري، فالسينما التجارية معتادة للجمهور ومحددة سلفا طبقا لرغبة المتلقي، وبالتالي لا مكان فيها لأي إبداع تجريبي أو حتى محاولة بسيطة للخروج عن النمط المعتاد.

حاول عادل أديب من خلال (سعيكم مشكور يا برو) تقديم صورة

ساخرة تكشف زيف الجماعات الدينية من خلال مجموعة من الشخصيات المتشددة دينيًا والفاسدة أخلاقيًا، تحدث لهم العديد من المواقف والمفارقات من خلال جنازة عائلية، تجمع كل تلك الشخصيات، وبرغم أن الفيلم مأخوذ عن قصة الفيلم البريطاني (موت في جنازة)، إلا أن (سعيكم مشكور) قدم نسخة شديدة الركاكة للفيلم البريطاني برغم اتساع قماشة العمل الأصلي، وقدرتها على إخراج فيلم يمزج بين التراجيدي والكوميدي، ولكن هذه القماشة الواسعة قرر المخرج عادل أديب التعادل معها بوصفها قطع قماش بالية فأنتج لنا مجموعة من الاسكتشات الباهتة، معتمدًا على مجموعة من الإفيهات والإيحاءات الجنسية المكررة، ويبدو أن الممثلين في العمل أدركوا منذ اللحظة الأولى أنهم أمام فيلم مقاولات، فخرج أداؤهم سيئًا للغاية، بداية من بيومي فؤاد ووصولا إلى دانا حمدان وداريـن حداد، اللتين حصلتا على فرصة ومساحة كبيرة للتقديم نفسيهما للجمهور، لكنهما أثبتتا أنهما لا يطمحان لأن يتجاوزا دور المرأة اللعوب في أفلام المقاولات.

وبرغم كل المشكلات الفنية التي يحتويها الفيلم، فقد قررت إدارة مهرجان الإسكندرية في مجاملة صارخة، أن تمنح تنويهًا خاصًا للفيلم وشكرا للمخرج عادل أديب.

لقد وضع فيلم (سعيكم مشكور يا برو) تجربة عادل أديب السينمائية أمام أسئلة مهمة يجب عليه أن يتوقف أمامها طويلاً، خاصة أنه الفيلم الخامس في مسيرته، وقد بدء (أديب) مشواره السينمائي بفيلم (هيستريا) مع الراحل أحمد زكي، وبرغم المستوى المتوسط للفيلم في حينها، فإنه كان يحمل مؤشرات مبشرة بمخرج لديه رؤية مختلفة ستتطور وتتشكل بصورة أفضل في أفلامه التالية، ولكن ما حدث كان العكس، فلم تتحرك أفلام عادل أديب التالية في مؤشر تصاعدي، وأيضاً لم ينجح في الحفاظ على المنطقة الوسطى التي يتحرك فيها، وأخذ منحنى الهبوط يتسراع من فيلم للآخر حتى وصل للانهيار الكامل في (سعيكم مشكور يا برو).

■ بعدسة رينيه بورى - القاهرة

"ONE OF THE GREATEST FILMS OF ALL TIME"
Pauline Kael, The New Yorker
RESTORED AND REMASTERED
THE BICYCLE THIEF
"A MASTERPIECE"
J. Hoberman, Village Voice
"A POWERFUL EXPERIENCE"
Kenneth Turan, The Los Angeles Times
"MORE RELEVANT, MORE POWERFUL, MAYBE MORE REAL THAN EVER"
A.O. Scott, The New York Times
"IT IS A LITTLE STARTLING TO VISIT IT AGAIN AND REALIZE IT IS STILL ALIVE AND HAS STRENGTH AND FRESHNESS"
Roger Ebert, Chicago Sun-Times
©A.M.P.A.S.®
1949 ACADEMY AWARD
OUTSTANDING FOREIGN LANGUAGE FILM
CORINTH FILMS
CORINTH FILMS PRESENTS A VITTORIO DE SICA FILM
STARRING LAMBERTO MAGGIORANI ENZO STAIOLA LIANELLA CARELLL MUSIC BY ALESSANDRO CICOGNINI CINEMATOGRAPHY BY CARLO MONTUORI PRODUCTION DESIGN BY ANTONIO TRAVERSO
EDITED BY ERALDO DA ROMA WRITTEN BY CESARE ZAVATTINI & VITTORIO DE SICA PRODUCED BY VITTORIO DE SICA AND GIUSEPPE AMATO DIRECTED BY VITTORIO DE SICA
©Corinth Films, Inc. 2013