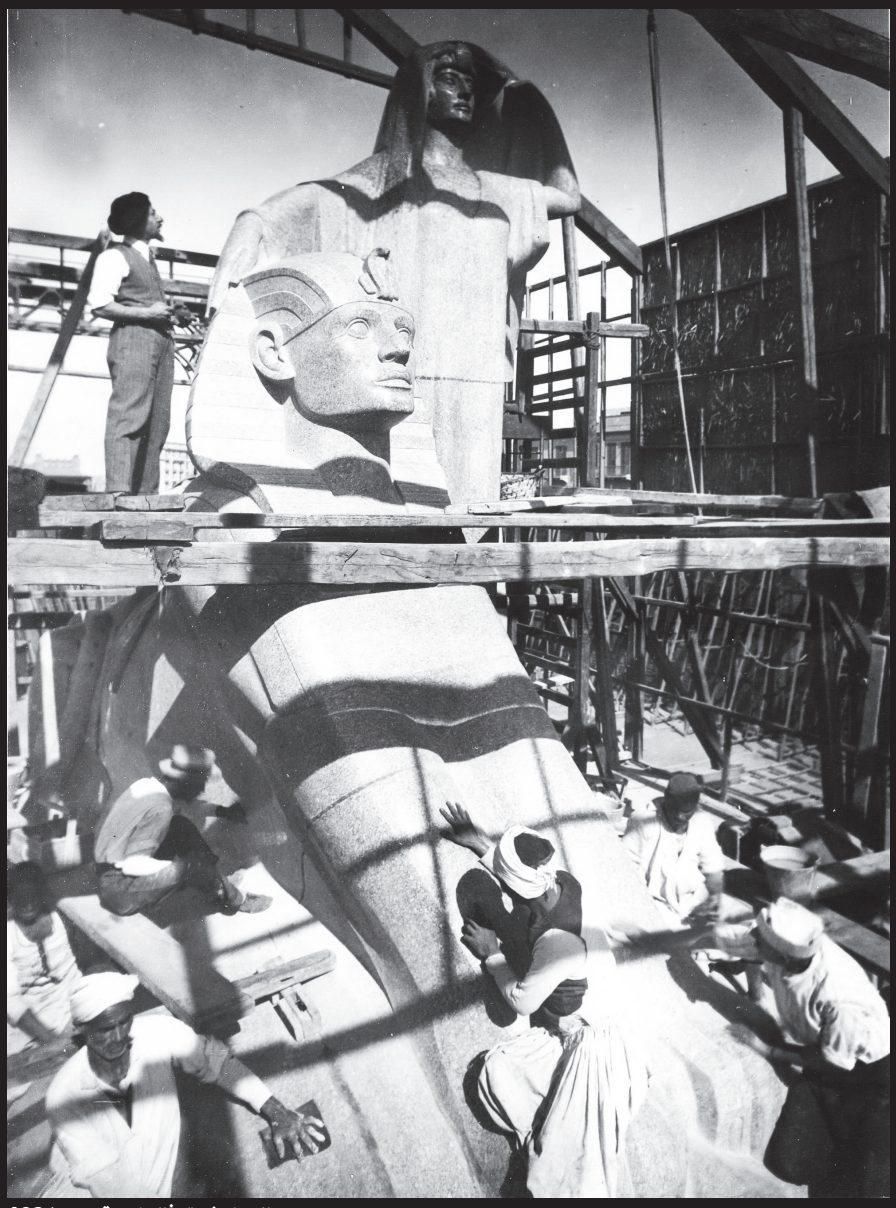
الفيلم

السنة الرابعة | العدد السادس عشر | أكتوبر 2018

تعنى بثقافة السينما وفن الصورة

الفوتوغرافيا .. كاميرا الحياة



العمل في تمثال نهضة مصر 1926

الفيلم

مجلة غير دورية
تعنى بثقافة السينما وفن الصورة

العدد السادس عشر - أكتوبر 2018

ـ الفوتوغرافيا .. ووهم الحياد	سامح سامى	2
ـ عادل واسيلي: ٢٥ يناير كانت عيد الفوتوغرافيا	حسن شعراوي وعزة إبراهيم	4
ـ مقاربات فلسفية للصورة الفوتوغرافية	بدر الدين مصطفى	10
ـ علاء الديب.. "لقطة" قبل المنحدر	إيمان على	14
ـ الصورة الفوتوغرافية .. وعلاقتها بنشأة السينما المصرية وتطورها	علا سيف	22
ـ حكايات محمد حسين بكر عن والده	حسن شعرواي وأمنيه عادل	26
ـ الصورة سفر دائم عبر الزمن	رامي عبد الرازق	30
ـ د. على الغزولي: حضرت دروسًا لفلينى وأنطونيونى ومارشيللو ماستريانى	صفاء الليثي و حسن شعراوي وعزة إبراهيم	36
ـ الحنين للماضي في عصر الصورة	ضحى الورداني	44
ـ رسائل "المدعو" محمد حامد حسن خان إلى صديقه سعيد شيمي	محسن ويفي	48
ـ "بلو أب".. فيلم أنطونيوني العابر إلى الفوتوغرافيا	علياء طلعت	56
ـ صور وحكايات من أرشيف عائلى	عماد أبوغازي	60
ـ التصوير بالعين الثالثة	أماني صالح	78
ـ "فوتوخانة".. فكرة تستحق الرصد	رنا ناصر	84
ـ هشام فاروق إبراهيم يروى تاريخ والده «ملك الكاميرا»	حسن شعراوى وعزة إبراهيم	88
ـ هل تستطيع الأفلام أن تخبرنا عمن نكون؟	محمد طارق	94
ـ اكتشاف معنى الصورة الفوتوغرافية	آلان سيكولا – ترجمة : عزة خليل	96
ـ "عيار ناري".. البحث عن الحقيقة أم اغتيالها؟!	أحمد سامى يوسف	106
ـ أندي وارهول.. المتمرد صانع الصورة	كريم عبد الخالق	110
ـ «الجونة السينمائي».. وحصاد دورته الثانية	صفاء الليثي	116
ـ النوبة في عين «آنا هوهينفارت»	عادل موسى	124
ـ كولاج الموت!	أمنية عادل حسن	132
ـ "الشيمي" يروي رحلة نصف قرن من الصداقة والسينما مع محمد خان	إسلام أنور	136
ـ فارس الظلام وأعداؤه	طه عبدالمنعم	138
ـ حكايات من مكتبة الكتب النادرة بالجامعة الأمريكية	بسمة خالد	144
ـ قراءة في كتاب "مطبعة بولاق"	أمنية علي	150
ـ السينما والأرشيف	د. أمنية عامر	154
ـ حكايات "تصوير الأفراح" مع جورج محسن	بيتر مجدي	160
ـ إدوارد مايبريدج ..الرجل الذي بث الحياة في الصورة	رحمة الحداد	164
ـ صورة الأرض في جراجوس	عاطف معتمد	170

رئيس التحرير
سامح سامى

رئيس التحرير التنفيذى
حسن شعراوى

مستشارو التحرير
صفاء الليثى
ضياء مرعى
عرب لطفى
وليد الخشاب
مصطفى بيومي

هيئة التحرير
عزة إبراهيم
عزة خليل
إسلام أنور

سكرتير التحرير
بسنت الخطيب

المدير الفنى
أحمد عبدالباقى

الديسك المركزى:
الحسينى عمران

الغلاف:
دعاء العدل

إدارة مالية:
رومانى سبس بهنا

توزيع:
مدحت جاد

hassansharawy79@gmail.com
http://www.facebook.com/elnahda.jesuitcairo
0225920909 - 01004262910

رقم الإيداع 18938 / 2014

يصدرها نادى سينما الجيزويت
جمعية النهضة العلمية و الثقافية
جيزويت - القاهرة
المسجلة بوزارة التضامن الاجتماعى برقم 4499 لسنة 1998
15 ش المهرانى - الفجالة - خلف مدرسة العائلة المقدسة

رئيس مجلس الإدارة
الأب وليم سيدهم

المدير التنفيذى
يوسف رامز

المدير الإدارى
رومانى فرج

الفوتوغرافيا .. ووهم الحياد

سامح سامي

الفوتوغرافيا هي السلاح المثالي للوعي، وفي طبعه المحب للتملك. عبر تحولات زمنية كثيرة أصبح التصوير الفوتوغرافي ممارسة ومتعة، مثل الجنس والرقص، الأمر الذي يعني، أن التصوير الفوتوغرافي- حسب سوزان سونتاج- مثل أي شكل للفن الجماعي، لم يمارس من قبل الناس كفن. فهو، بالدرجة الأولى، طقس اجتماعي، وحصانة ضد القلق، وأداة للقوة(*).

لذلك يثار سؤال يبدو محسوما من الوهلة الأولى هل الصورة توثيق وطقس اجتماعي أم فن؟

علماء الاجتماع يقولون إن على المرء الإدراك دائما أن الشيء لا يعد «فنا» إلا لأن مجموعة من الأشخاص أو الجماعات ذات النفوذ قد عرفته على أنه كذلك. إذا كان الفن صفة يسبغها أشخاص معينون على أشياء بعينها، فمن أين تتأتى هذه الصفة؟ يصر علماء الاجتماع على أن مصطلح «فن»، والألفاظ المرادفة له ليست سوى اختراعات تاريخية، ظهرت في الغرب أولا منذ بضع مئات السنين. وقبل ذلك الوقت، لم يوجد مصطلح «فن» بالمعنى المعاصر. عوضا عن ذلك، كان الناس في القرون الوسطى ينتجون أشياء ثقافية للاستخدام بطرق معينة مثل الإيقونات الدينية(**).

وما فعله الأب «استفان دي مونجلوفييه» الذي جاء إلى مصر خادما في كنيسة قرية «جراجوس» بقنا عام 1946، وتجربته التي وثقها الأب وليم سيدهم اليسوعي في كتابه « جراجوس – قصة 21 عاماً للآباء اليسوعيين»، من الممكن أن نفهم منها ما يقصده علماء الاجتماع عن «الفن»، وما قالته كثيرا سونتاج حول الفن والجمال، إذ ترى أن المصور هدفه إلتقاط الجمال، وهو يصور القبح، يقصد تصوير الجمال في ذلك القبح.

الراهب «مونجلوفييه» كان محبا وعاشقا لفن التصوير الضوئي، وتوثيق كل ما يراه في تلك الفترة منتصف الأربعينيات من القرن الماضي، ذلك التوثيق الذي أصبح ما نتج عنه فنا جميلا، نراه خلال كتاب الأب وليم سيدهم. في ذلك الكتاب نكتشف ثلاثة أمور: الوثائق الفوتوغرافية النادرة لصعيد مصر وأهلها، الأمر الثاني تأثير هذا الراهب الفرنسي على طفل صغير يصبح فيما الأب وليم سيدهم الراهب اليسوعي، ومن ثم هو الآخر راهب يهتم بالصورة، ويدعم كل الأنشطة الخاصة بالصورة وثقافتها، الثالث أن الراهب البلجيكي «دي مونجلوفييه»، وهو يمارس التصوير الفوتوغرافي لأهل القرية لم ينس حلمه بقرية نموذجية في أعماق صعيد مصر، لذلك أسس خزانا لمياه الشرب النقية ليستفيد منه أهالي القرية، وأشترى «وابور» لري الأراضي بشكل منتظم، وأسس ورشة لصنع الفخار والخزف أستفاد منه أهالي القرية حتى الآن.

والدكتور بدر الدين مصطفى يسأل أيضا في دراسة له تنشر في هذا العدد «هل يمكن النظر إلى الفوتوغرافيا بوصفها صورة محايدة عن الواقع؟ من المؤكد أن تأتي إجابة بودريار عن هذا السؤال بالنفي القاطع، فالصورة، أيا كانت إدعائها بالحياد، مزيفة في جوهرها ولا يمكن التأكد من صحتها؛ لأنها غدت منتمية إلى واقع آخر غير الذي حدثت فيه. إن وهم الحياد هو الوهم الذي تبناه المشروع الحداثي الغربي اعتمادا على رؤيته للعالم وفقا لفلسفة النيوتونية والتي جاءت الفوتوغرافيا تتويجا لها. بهذا المعنى يحاول آلان سيكولا Al-lan Sekula دحض الفكرة القائلة بموضوعية الصورة الفوتوغرافية وحيادها وهو التصور الحداثي الشائع عن الفوتوغرافيا. ومن منطلق مشابه لسيكولا ينتقد جويل سنايدر Joel Snyder المبادئ التي وضعتها الحداثة للتصوير الفوتوغرافي بوصفها شروطا ينبغي على المصور الالتزام بها بغية إنجاز فوتوغرافيا صادقة».

وردا على سؤال د. بدر الدين مصطفى يؤكد أندريه بازان أن جمال الصورة في تقديم الواقع وإظهاره، وليس بما تضيفه وإنما ما تكشفه.

(2)

كيف ترى الفوتوغرافيا.. هل هى توثيق للواقع أم أسر له؟ سؤال من حسن شعراوي وعزة إبراهيم ضمن حوار مع الفنان عادل وسيلي، يجيب بشكل عملي على أسئلة المقالات التنظيرية السابقة، قال:»لابد أن تحدد: هل هو توثيق للواقع كما هو أم من وجهة نظرك؟ هو صورة من صور التوثيق لشكل من أشكال الواقع، وليس شرطا أن يكون الواقع الحي، لكن أنا كمصور كيف أرى الواقع؟ فالكاميرا ما هي إلا أداة لكن الواقع أراه بوجهة نظري كمصور.

بعد الثورة أصبح التصوير عادي. لكنه الآن غير ذلك أصبح معناه أنت تصور إذن أنت جاسوس، وللأسف هذه النظرة مستمرة، الآن عندما أخرج بالكاميرا أجد المواطنين الشرفاء الذين لا أعرف عما يدافعون وأجد البوليس، لازالت الثقافة العامة لا تفهم أنك حر تصور من غير ما تمتهن مهنة معينة، بمعنى أنه من حقك تهوى التصوير وتمارسه.

(3)

مجلة الفيلم تنشغل بـ»فن الصورة» باعتبارها مظلة ومدخلا للسينما وتذوقها وصناعتها أيضا، لذلك منذ العدد الأول تهتم المجلة بشقي السينما والفوتوغرافيا. وهذا العدد السادس عشر هو الجزء الثاني والمكمل من العدد التاسع الذي تم تخصيصه بالكامل عن الفوتوغرافيا التي ربما تبقى في الذاكرة أكثر من الصور المتحركة؛ لأنها شريحة منتظمة من الزمن، وليست فيضا كما قالت سونتاج. يكتب معنا في هذا العدد، لأول مرة، الدكتور عماد أبو غازي الأكاديمي ووزير الثقافة الأسبق عن أرشيف صور عائلي، نكتشف فيه جزءا من تاريخ الثقافة المصرية، عبر صور مختار المثال الشهير، وكذلك موضوع الزميلة إيمان علي عن أرشيف الأدباء، والبداية مع صور الكاتب الكبير علاء الديب، ورحمة الحداد عن المصور "إدوارد مايبريدج»، الذي يعتبره البعض صاحب الفضل في وجود السينما، والطريف أنه حدث ذلك بعد إصابته في الدماغ، جعلته أجرأ وأسرع وأكثر هوسا بالكمال، وبيتر مجدي عن تصوير الأفراح، وكريم عبد الخالق وموضوعه عن آندي وارهول المتمرد صانع الصورة، ود.أمنية عامر الذي كتبت عن الأرشيف والسينما وعادل موسى وموضوعه النوبة في عين «آنا هوهينفارت»، ورنا ناصر عن الفوتوخانة، وبسمة خالد عن حكايات من مكتبة الكتب النادرة، وغيرهم، كما يضم العدد أيضا عدة موضوعات منها:»علاقة الفوتوغرافيا بنشأة السينما المصرية وتطورها» لعلا سيف، «حكايات مصور كفيف..الطريق إلى الكاميرا يبدأ بالرغبة في التعبير» لأماني صالح، فضلا عن عدة حوارات مهمة مع المصور الكبير محمد بكروحكايات عن والده المصور الشهير حسين بكر، ومع المخرج علي الغزولي، ومع هشام فاروق إبراهيم الذي يتذكر والده المصور الكبير «فاروق إبراهيم» ملك الكاميرا كما يقال عنه.

(4)

هناك فراغ في المكتبة العربية، وكذلك في الصحافة، من كتابة متخصصة في الفوتوغرافيا، وفي نقد الصورة، لذلك مجلة الفيلم، التي تقف، وإلى جوارها زخم ضخم من التجارب التعليمية البديلة في السينما، تطمح لتأسيس «مدرسة الفيلم»، كبرنامج تدريبي لنا وللآخرين من خارج هيئة تحرير المجلة، حتى تكون تلك المدرسة مُنطَلقًا لعودة التكوين الثقافي الذي يسبق الكتابة، ذلك التكوين الذي كانت تعرفه الصحافة المصرية قديما كأساس لتطوير الصحفي عبر التدريب المستمر، ويطمح مخططو المدرسة أن يشمل برنامجها صناعة أفلام بالتوازي مع حرفية الكتابة في السينما وفن الصورة. وأعرف أن المدرسة الجزويتية الجديدة تضع في طموحها أن تتحول هي ومعها مجلة الفيلم، إلى تجربة تحققت في تاريخ السينما العالمية، وأقصد هنا «مجلة السينما» لجان لوك جودار و"كراسات السينما" لأندريه بازان، لكي تكون محاولة أولى لخلق تيار سينمائي متخصص لا يقترب فيه من النقد السينمائي إلا الدارس لفن السينما، وعلى الأقل يمكن تطبيق ذلك في مجلة الفيلم، حتى نتجنب الخفة والاستسهال الذي صبغ حياتنا الصحفية الفنية، وأصبحت السينما الحائط المائل لكل من يريد الظهور. وأقول هذا ليّ ولكل هيئة تحرير مجلة الفيلم قبل أن أقوله للآخرين، نحن نريد التعلم والتدريب المستمر والتطوير الذي لا يتوقف.

ولم تقف مجلة الفيلم عند هذا الحد، إذ جاءت تعليقات كثيرة، أن المجلة مالت أكثر إلى الأشكال الصحفية تاركة الجانب الأكاديمي البحثي، ورغم أن المجلة هي مطبوعة صحفية إلا أنها تلعب دورا – أو تريد ذلك- في الثقافة السينمائية، التي تمهد لصناعة سينمائية مصرية، وفي ثقل البحث السينمائي، لذلك تستعين المجلة بنخبة من الأكاديميين والباحثين، الذين يكتبون بشكل غير ممل كعادة الأبحاث الأكاديمية المصرية. وتخطط المجلة منذ فترة إلى تأسيس وحدة بحثية، تضم عدة أكاديميين، تنشر تلك الوحدة أبحاثا محكمة عن موضوع كل عدد قادم، على أن تبدأ اللجنة عملها قبل العمل الصحفي الذي لا يحتاج إلى وقت طويل كالأبحاث، فضلا عن تأسيس وحدة أخرى «فيملوجرافيا السينما المصرية» تحت إشراف الدكتور ضياء مرعي صاحب الدراسة الأهم عن تاريخ السينما التسجيلية. تلك الدراسة التي ستنشر على 16 جزءا ضمن كتاب مجلة الفيلم.

(5)

قال برجسون إن «السينما وهم؛ لأنها تقدم لنا حركة كاذبة». لكنه لم يعش هذا الزمن القبيح ليعرف أن السينما، والصورة أيضا، هما الحركة الصادقة في عالمنا، رغم ما تمارسه السلطات من تعتيم للحقيقة، وشيوع وهم الحياد وفخ الموضوعية الملتف من جميع الجهات بعصر الصورة وطغيان التكنولوجيا.

(*)- حول الفوتوغراف، سوزان سونتاج، ترجمة عباس المفرجي، دار المدى، 2013

(**)- سوسيولوجيا الفن طرق الرؤية، تحرير ديفيد إنجليز وجون هغسون، ترجمة ليلى الموسوي، سلسلة عالم المعرفة الكويت، يوليو 2007

عادل واسيلي عن ثورة الفوتوغرافيا:

25 يناير كانت عيد الفوتوغرافيا .. واليوم «أنت تصور إذن أنت جاسوس»

تلتقط كاميرا "عادل واسيلى" الغلابة وحكاياتهم، فهى مدربة على رؤيتهم فى كل مكان فى صعيد مصر، وفى ميدان التحرير وفى الفجالة، فهم أبطاله الذين ينحاز إليهم وإلى حقهم فى البهجة والحياة، فى حواره مع "مجلة الفيلم" يتحدث عن ثورة الفوتوغرافيا وواقعها، ويقدم رؤيته كباحث جاد عن أوضاع المصورين وحقوقهم والدور الحتمي الذى ستلعبه الفوتوغرافيا فى صياغة المستقبل.

حوار ـ حسن شعراوي وعزة إبراهيم 📷 **سارة وديع**

فى البداية لماذا اخترت الفوتوغرافيا رغم أنك مهندس؟ وهل تركت الهندسة من أجل التصوير؟

ـ أحب أولا أن أتحدث عن الفوتوغرافيا بشكل عام وواقعها فى مصر فى السنوات الأخيرة التى أراها سنوات ثورة اجتماعية وسياسية واقتصادية، وأراها أيضا ثورة فى الفوتوغرافيا، وفى رأيي لو عملنا عيدا للفوتوغرافيا لابد وأن نختار له يوم 25 يناير، لأنه فجأة ومنذ ذلك اليوم بدأت كل الناس تصور سواء بكاميرا أو بموبايل، واكتشفوا أن هناك وسيلة سهلتها التكنولوجيا الحديثة لتسجيل اللحظات الهامة، وأصبح الذين يسجلون اللحظات الهامة بالفوتوغرافيا أكثر بكثير من الذين يسجلونها بالفيديو، ورأيت فى ذلك شيئًا إيجابيا وهو أن الصورة أصبحت بطلا فى الصحافة ولم تعد تخضع لتلك النظرة القديمة كونها مكملة للموضوع الصحفى.

وبالنسبة للهندسة لم أتركها ولكن قللت منها وأعتقد أن دراسة الهندسة أفادتنى فى التصوير؛ لأنها تعمق التفكير وتجعل المخ يرى المسافات والعلاقات بطريقة مختلفة، ولا أرى تناقضا فى أن الإنسان يكون لديه أكثر من هواية.

كانت لك تجربة مميزة فى الصحافة المصورة بجريدة "البديل" حدثنا عن هذه التجربة؟

ـ طلب منى الراحل "د. محمد السيد سعيد" وكان وقتها رئيس تحرير جريدة "البديل" التعاون مع الجريدة، ولم أكن وقتها مصورا صحفيا ولا أحب التصوير الصحفى فطرحت عليه فكرة جديدة وهى عمل موضوع صحفي بالصور فقط ، أي تغطية القضايا الاجتماعية بالصور وأعتقد نجحنا فى ذلك، رغم أنه فى البداية عندما طلب مني المشرف على الصفحة الأخيرة "أحمد عز العرب" كتابة كلمات مع الصور رفضت؛ لأن هذا سيفقد الفكرة معناها فلم يتحمسوا فى البداية لفكرتى لكن بعد التجربة وردود الفعل الإيجابية من القراء اقتنعوا بالفكرة، ولكي أرضيهم كنت أضع بيت شعر يناسب الموضوع، وكان ذلك وقتها جديدا تماما فى الصحافة المصرية.

وما أبرز ما قدمته هذه الصفحة وقتها؟

ـ كان فى انتخابات لنقابة الصحفيين وكان يبدو أن "مكرم محمد أحمد" سيفوز بها بوجهه الديكتاتوري، فنزلت قبل النتيجة صورة لباب مغلق تماما بالحديد وكتبت عليه "نقابة الصحفيين المصريين" كان سبقا فى الفكرة، والصورة وصلت المعنى ببساطة وبدون كلمات.

وفى مرة أخرى كان "حسنى مبارك" أصدر قرارات استثنائية، وكان هناك تعذيب في الأقسام مات على أثره أحد المحبوسين في القسم فنزلت صفحة كاملة عن "وثيقة حقوق الإنسان المصرية" وبالطبع كانت عكس ما يحدث فى الشارع تماما، ونزلت مجموعة صور واختلفنا عندما أرادوا أن تنزل هذه الصور مسلسلة كل مرة صورة واحدة، لكن كان رأيي أنه لو فعلنا ذلك فلن يكون لها نفس التأثير والحقيقة كانوا متفهمين.

وأذكر أن هذا تطلب أن تحتل الصور الصفحة الأخيرة كلها، وهى التى كان بها مقال رئيس التحرير "د. محمد السيد سعيد" الذى وافق برحابة صدر على أن تنشر الصور مكان عموده الأسبوعى.

بعد "البديل" ما الذى قدمته؟

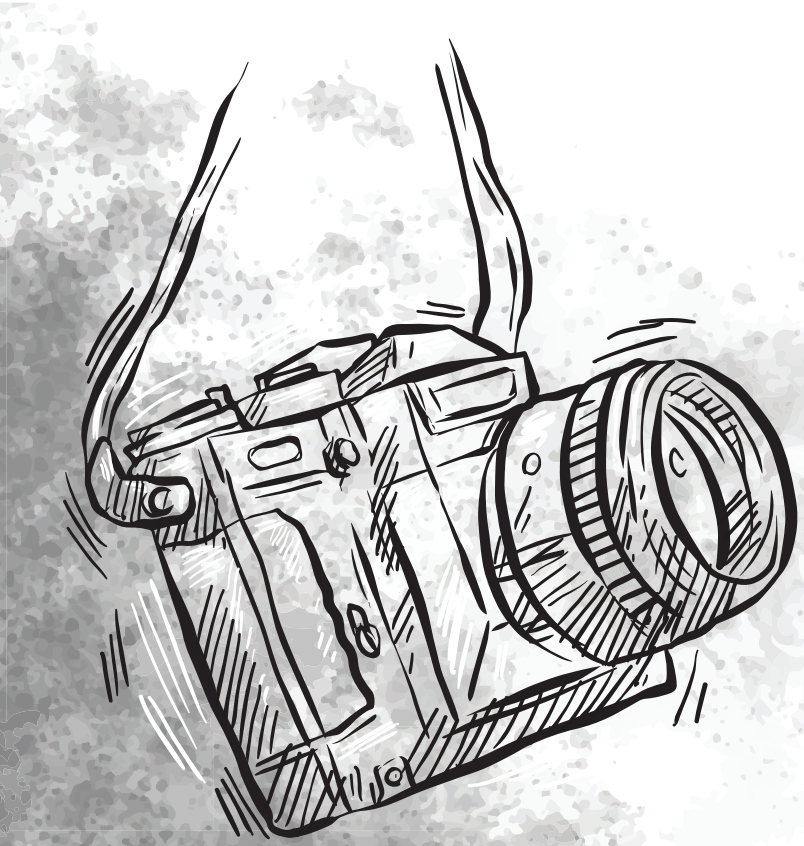
- بعدها عملت صورا "للأهرام إبدو" من الصعيد وأغلفة كتب لمكتبة الأسرة من بينها غلاف "دماء وطين" ليحيى حقى و"الست دي أمي" وغيرها.

الصورة أصبحت بطل الموضوع الصحفي بعد الثورة، كيف ترى التغيير الثوري الذى طرأ على النظرة إلى الصورة؟

ـ نحن فى عصر الصورة من زمان، والناس لم تعد تقرأ وحتى من يشتري الجريدة فإنه يرى الصور أولا، والصورة هى المدخل للموضوع وليس العكس، بعد 25 يناير تأكدت بطولة الصورة وحدثت نقلة فى تفكير الناس وتفكير المصورين، أصبحت أقول للمتدربين فى ورش التصوير أن التصوير شقين الأول: هو التكنيك، كيف ترى الكاميرا الضوء؟ وكيف تستطيع أن تصوغ فكرتك بالصورة؟ لكن الجزء الخاص بلماذا تصور هذه الصورة؟ فهو ينبع من ذاتك وانحيازاتك الشخصية وأيديولوجيتك وما تقرؤه وثقافتك وأهدافك فى الحياة، الانحياز يجعلنا نرى ما نريد عمله, معظم صوري مثلا يراها الناس صور فقر، هذا نابع من انحيازاتى وأفكارى وهذا ما لا يستطيع أحد تعليمه لأحد، أنا فقط أعلم التكنيك.

نرى فى صورك انحياز للناس البسيطة.. كيف يستقبل هؤلاء كاميرتك فى الشارع؟

ـ طبعا فأنا يسارى وأعبر عن انحيازاتى للغلابة والطبقات الكادحة بالصور قدر الإمكان، أراهم فى كل مكان لكن فى عيون غير متدربة على رؤيتهم.



البوليس و«المواطنون الشرفاء» يطاردون المصورين فى كل مكان

الدولة دعمت الثقافة التى ترى أن التصوير حرام والسينما عرى والنحت أصنام

تعلُّم تكنيك التصوير سهل لكن الانحيازات لا أحد يعلمها لأحد

واستقبال الناس لكاميرتى يختلف من فترة لأخرى، لكن عموما لا أصور شخصا أراه من أول مرة لابد أن أجلس معه مرة واثنين وثلاثة وأرى انفعالاته، ولو استطعت أن أخرج اهتماماته وانحيازاته فى الصورة، أكون بذلك صورت روحه لا شكله فقط.

قبل الثورة كنت أذهب لأماكن كثيرة وأصور أهلها، وأطبع الصور وأكبرها وأعطيها لهم فيفرحوا ويطمئنوا لي ويعلقوا هذه الصور عندهم، وبعد هذا التعارف والمعايشة يصبح وجود الكاميرا وسط الناس أسهل وأبدأ أصورهم كما أريد.

حكاوى الفجالة:

فى كتابك "حكاوى الفجالة" الصادر عن جمعية النهضة قدمت تجربة جديدة للفوتوغرافيا كلمنا عنها؟

ـــ الفجالة فى القرن الماضى كان فيها أرمن ويهود ومسيحيون ومسلمون واستوديو ناصبيان وسينمات مكان محلات السيراميك الحالية، حاولت من خلال أحاديثي مع الناس وجلساتى المطولة معهم قبل التصوير أن نقارن معا بين الفجالة زمان والنهاردة كيف كانت وكيف أصبحت؟ فكل ما اسأل واحد ...الفجالة زمان بالنسبة لك إيه؟ يقول لي جنازة عبد الناصر، أو يتكلم بشكل رسمي عن أحداث رسمية وغير شاعر بأهميته كمواطن، وكما هو متوقع يشكر الرئيس ومدير الأمن، فأضطر لتسجيل كل ذلك، ثم أقول له: أنا يهمنى أعرف أنت كنت بتلعب إيه فى الفجالة وأنت صغير؟ ومن أين كان يمر الترومواى؟ وماذا كنت تفعل فى العيد؟ هل كنت تذهب إلى السينما؟ كم سينما كانت فى الفجالة وقتها؟ كانت سينمات صيفى ولا شتوى؟ كنت بتخرج من الفجالة ولا فى اكتفاء بها؟

كنت أجمع إجاباتهم وصورهم القديمة وأضعها مع صورهم الجديدة التى ألتقطها لهم مع مقتطفات من الحوار مع كل شخصية، ومن الطرائف أن بعضهم أحضروا صورا لزوجاتهم بالمايوه زمان، وطبعا لو طلبت أصورهم الآن بالمايوه الموضوع سيكون مختلفا تماما.

كيف نمت الثقة بينك وبينهم؟

ـــ فى البداية لم تكن هناك ثقة، لكن بدأت تنمو بالتدريج، كان فى ناس ترفض أن تتصور فى الشارع وفيه ناس توافق، وفيه مشكلة فلسفية أخرى تشغل العالم كله وهى هل من حقك تصور شخصا دون أن تقول له؟ وفى وجهة نظر ترى أن الناس غير معتادة على التصوير، فلو أخذت رأيه قبل الصورة سيكون رد فعله أثناء التصوير مقصودا ويصبح شخصا آخر، والأفضل طبعا تصويره على طبيعته وتستخرج شخصيته وإحساسه فالصورة ليست copy / paste وإحساسه سيكون طبيعيا أكثر لو لم يعرف أنه يتم تصويره، وهذا هو الفرق بين الإنسان الطبيعى والممثل، لذلك لا أقول دائما للناس أنى أصورهم حتى يظلوا طبيعيين، وهذا الخلاف موجود على مستوى العالم والبعض يطلب موافقة الشخص الذى يتم تصويره، وفى وجهة نظر ترى أنه طالما لن أستخدم الصورة استخداما سيئا فأنا لا أحتاج إلى موافقة.

وأنت مع أي فريق؟

ـ أنا بتصرف بشكل محتلف، أقوم بتصويره وأذهب لأعطيه نسخة من الصورة وأستأذنه فى استخدامها، وفى الغالب الناس بتوافق، لكن طبعا أحيانا فى تصوير الشارع يكون من الصعب أن تجد الشخص الذى صورته مرة أخرى لتعطيه الصورة، فى الأسواق الموضوع يكون أسهل لأنه مكان ثابت، وعندما أعود بالصور لأصحابها يعجبهم ذلك.

تصوير الشارع:

وما المضايقات التى تتعرض لها أثناء التصوير فى الشارع؟

ـ طبعا فى مضايقات أمنية وتم القبض علي قبل الثورة وأنا أصور "أحد السعف"، الذى يعتبر حالة نادرة وغير موجودة فى مكان آخر بالعالم ـ فى حدود معلوماتي ـ أو على الأقل هنا يكون احتفال بارز جدا، ففى الخارج ربما يحتفلون وهم يمسكون بسعف النخيل لكن هنا يشغلونه ويغزلونه، وهو طقس مصرى وأنا أرى أن دورى هو تسجيل هذه الأشياء؛ لأنها ستندثر مع الوقت، وكل عام أصور وأجد أشياء جديدة ومختلفة.

هنا التوثيق مهم لكن أيضا تشغلنى أسئلة مثل: لماذا يأتى ناس من أسيوط تحديدا للكنائس القبطية فى القاهرة فى أحد السعف قبلها بيومين ليمارسوا هذه الفنون ثم يعودوا إلى أسيوط، أيضا أنا مهتم بوجود الرجال والنساء وأطفالهم فى هذا الطقس وقيامهم بهذا العمل بشكل جماعى، الرجال والنساء يغزلون والأطفال يلعبون.

بعد الثورة أصبح التصوير عادى لكنه الأن غير ذلك أصبح معناه أنت تصور إذن أنت جاسوس وللأسف هذه النظرة مستمرة، الآن عندما أخرج بالكاميرا أجد المواطنين الشرفاء الذين لا أعرف عما يدافعون وأجد البوليس، لازالت الثقافة العامة لا تفهم أنك حر تصور من غير ما تمتهن مهنة معينة، بمعنى أنه من حقك تهوى التصوير وتمارسه.

أحاول تصوير روح الناس لا شكلهم .. والفقراء أبطال صوري

سعدت بتصوير مولد جبل الطير وسميته مصيف الغلابة

إطلاق أسماء على المعارض تحد لحرية المتلقى وتحدد له الفكرة

أذكـر أن ضابطا أمسـك بى وأنا أصـور وطلب بطاقتـى فلما وجد المهنة مهندسـا، بدأ يقول: ما شـأنك بالتصوير؟ ولكى أقنعهم أن هذا من حقى أصبحت أحمل كتبى معى فى السـيارة باسـتمرار لكى أثبت له أنى مصور، وطبعا كتاب الثورة ممكن يعمل مشـكلة فأريهم الكتاب الثاني، وعموما الثقافة العامة متردية تجاه الفنون بشـكل عام بسبب المـد السـلفي والمحافظ وتأثيـره على كل أشـكال الفن فهـم يعتبرون التصوير حراما، والسـينما عرى، والمسرح والنحت أصنام، وللأسف الدولة أسـهمت فى دعم هذا عندما أغلقت قصور الثقافة والمسـارح وحولتها لمخازن واكتفت بالمهرجانات والشكليات.

كيف ترى الفوتوغرافيا.. هل هى توثيق للواقع أم أسر له؟

ـــ لابـد أن تحدد: هل هو توثيـق للواقع كما هو أم مـن وجهة نظرك ؟هو صورة من صور التوثيق لشكل من أشكال الواقع، وليس شرطا أن يكون الواقع الحي، لكن أنا كمصور كيف أرى الواقع؟ فالكاميرا ما هى إلا أداة لكن الواقع أراه بوجهة نظري كمصور.

مصيف الغلابة:

ذهبـت للمنيا مرة كمهندس ومرة كمصور ما خلاصة هذه التجربة بالنسبة لك؟

ـ أنا عشت فى المنيا ثلاث سنوات كنت المهندس الذى صمم محطة قطارات المنيا وتعرفت هناك على "عماد ثروت" أحد أهم العاملين فى مجـال التنمية بمصر الذى فتح لى أفقا جديدا فى المكان فرأيت المنيا بطريقة مختلفة، فعدت إليها مرة أخرى ليس كمهندس ولكن كمصور فرأيت زوايـا مختلفة للواقع، ودخلت قرى ونجوعـا تحت خط الفقر، ذهبت لجبـل الطير لتصوير المولد الذى يحضـره يوميا 2 مليون زائر منهم من يقضى أسـبوعا كاملا هنـاك، وهؤلاء هـم الذين اهتممت بهـم، فى البداية كنت قلقا لأنهم من أرياف المنيا فقلت التعامل معهم سـيكون صعبا، لكن حينما بدأت فى تصوير الرجال بالمولد وجدت كل واحـد منهم يقول لـي: انتظر إلى أن أنادى زوجتـى والأولاد يتصورون معى، كان هدفى تصوير فكرة "الرحيل" رحيل الضوء والبشر، وكانت تراودنـى منذ فترة، وحينمـا جاء موعد رحيل النـاس من المولد كنت عملت شـيئا آخـر، صورتهم وهم زعلانين من انتهـاء المولد وأحدهم قال: خسارة المصيف خلص، فهؤلاء لا يستطيعون الذهاب للمصايف، والمولد بالنسـبة لهم هو المصيف؛ لأنه بجوار النيل والطقوس الدينية فى المولد قليلـة وحينما عملت معرضا بهذه الصور أسـميته "مصيف الغلابـة" وهو المعـرض الوحيد الذى سـميته لأنى أعتبر أن التسـمية تحديد للفكرة والمتفرج من حقه ألا تضع فى رأسه فكرة محددة.

صـورت المراجيح والبمب والألعاب التى تندثر صورتهم مع البشـر، وصورت عواجيـز بيتمرجحـوا، وتعلمت أن أتعرف على الشـخصيات من طريقة تفصيـل الجلبية فمن طريقها أسـتطيع تحديد من أين هو بالضبط؟ وفى هذا المولد لا تسـتطيع تحديد من المسيحى ومن المسلم فالجميع يحضر وعادى جدا وأنت ماشى فى المولد تسمع صوت القرآن.

هـل تـرى أن لجنـة "الفنـون التشـكيلية" بالمجلس الأعلـى للثقافـة التى كنت عضوا فيهـا بعد الثورة فعلت شـيئا ذا أهمية لتغيير الوضع الثقافى؟

ـ الحقيقة أنا كنت مندهشـا من اختيارهم لي، وكانت تجربة سيئة للغاية، فهذه اللجنة يفترض أن مهمتها هى وضع السياسـات الثقافية للفتـرة القادمة، لكن اللجنة معظمها وجـوه قديمة، طالبت أن نطرح كتشكيلين دستورا ثقافيا قبل أن يطرح الإخوان دستورهم حتى لا نكون

رد فعل على الإخوان، واقترحت تنشيط قصور الثقافة فى الأقاليم ونجمع متطوعين من كل محافظة للإسهام فى ذلك، لكن للأسف وزارة الثقافة جزر منفصلة وكذلك عرضت أن نطالب وزارة التعليم بإعادة حصة الرسم التى تم إلغاؤها ودخلنا فى متاهات بيروقراطية.

كانت التجربة سيئة للغاية خاصة بعد أن اقترحت ألا يسافر أحد من أعضاء اللجنة للخارج طالما هو عضو فى اللجنة، وأن تتاح الفرصة لغير الأعضاء فقوبل الاقتراح بالرفض، وأيضا رفضوا اقتراحى بأن تستبعد أعمال أعضاء لجنة اختيار مقتنيات المتاحف طالما هم أعضاء فى اللجنة ورفضوا أيضا.

هل أدى ارتفاع تكاليف الكاميرات والعدسات إلى تراجع الفوتوغرافيا؟

ـ الفوتوغرافيا مكلفة سواء أيام التصوير بالأفلام أو بالديجيتال والإمكانيات تفرق فى الصورة، والتكلفة الآن أصبحت مشكلة كبيرة فالكاميرا قد يتخطى سعرها الخمسين ألف جنية غير العدسات وهذا خلق سؤالا: هل الفن للأغنياء فقط ؟ ولا لكل الناس؟ للأسف كل ما التكنولوجيا تحل مشكلة تعقدها فى ناحية أخرى، وعن نفسى قبل الثورة كنت أعيش من فلوس التصوير لكن ليس معقولا أن أخذ فلوس من الثورة، لكن فى الخارج اشتروا منى بعض الصور، فى مصر لازال يتم التعامل مع التصوير كمهنة أكل عيش وطبعا فى فرق بين الأسطى الشاطر وبين الفنان الذى لا ينظر للدخل.

أيضا بعد الديجيتال كثيرون اعتقدوا أنهم مصورون، وهذا غير صحيح فالفيصل هل تستطيع إعادة اللقطة مرة أخرى؟ وإذا لم تعرف فالمسألة جاءت معك بالصدفة. والديجيتال يصنع صدفا كثيرة جعلت البعض يستسهل ولا يبذل جهدا.

وإلى أى مدى أثرت هذه الأوضاع على التصوير؟

ـ جعلت كثيرا من المصورين يتجهون إما إلى التصوير الصحفى أو تصوير الأفراح، وبالنسبة للتصوير الصحفى زاد أيضا بسبب الثورة لكن الآن يتم القبض على المصورين الصحفيين، وكل الذين شاركوا فى تصوير الثورة تم الاستغناء عنهم فى كافة الصحف، ومن لم يجد منهم صيغة أخرى للتفاعل أصبحت لديه أزمة، وفقدنا ما حدث بعد الثورة من طفرة للصورة، كذلك اتجه البعض لتصوير المنتجات لكن هذا يحتاج لعلاقات والوصول إليه صعب، وأصبح المصورون الصحفيون ينظرون للأخرين على أنهم لا يفهمون فى التصوير، ومن يصورون الأفراح ينظرون للآخرين نظرة غريبة.

بالنسبة لك إلى أى نوع من التصوير تنتمى؟

ـ أنا أنتمى إلى تصوير الشوارع، لا أحب اللاند سكيب لكن أعمله من فترة لأخرى لاختبار نفسى، وبالعب وأجرب والتجريب مهم، وفى كل معرض لى أجرب خامة جديدة فى طباعة الصورة، مرة أطبع على دمور وأشده على شاسيه ومرة على ورق عادى من السقف للأرض.

وماذ عن بيع الصور فى المعرض، هل هناك جمهور يشترى الآن؟

ـ فى مشكلة أخرى وهى أن أماكن العرض أصبحت قليلة جدا ومكلفة جدا، بالنسبة لى أبيع فى المعرض، يشترى الأصدقاء وغيرهم صورى لكن المقياس ليس بالأصدقاء، المقياس بالناس الذين لا تعرفهم، فى مصر فى أزمة اقتصادية كبيرة فمن معه المال له اهتمات أخرى غير اقتناء الصور واللوحات، لكن من يشترى الفن الآن إما بعض أجانب كانوا عايشين فى مصر وهؤلاء لم يعودوا موجودين، يا إما ناس معها فلوس ولها اهتمام بالفن وهم قلة نادرة فأولويات الناس الآن مختلفة، وبشكل عام فى تراجع كبير، والمعارض لا تدر دخلا غير تكلفتها العالية من طبع الصور وتكبيرها وتعليقها وفى الآخر البيع مغامرة، والتسعير أيضا أزمة، لأن كلنا نفسنا الناس تقتنى أعمالنا لكن السعر القليل يجعل البعض لا يقيم الصورة بما تستحقه، أنا لا يهمنى وأضع نسبة معقولة للتسهيل على راغبى الشراء, وكثير من الفنانين لو شعروا إن فى حد نفسه فى صورة والظروف المادية لا تسمح يعطوها له هدية وهذا يحدث كثيرا.

كما أن المعارض أصبحت قليلة لأن الاتفاق مع المعرض يكون على أساس إما أنك تاجر والبيع كله لك أو تعطيه نسبة من البيع فإذا كان البيع قليل يعود مرة أخرى للأسماء القديمة كمحمود سعيد وبيكار وجميل شفيق وغيرهم.

لماذا لم تفكروا فى عمل نقابة لمصورى الفوتوغرافيا؟

ـ طبعا فكرنا لأن نقابة الفنون التشكيلية ليس بها قسم للفوتوغرافيا، ولابد أن المصورين يتعاملون على أن الدنيا أوسع من الصحافة ومشاكل الأمن وتصوير الأفراح.

فى بعض أماكن تطلب مبالغ هائلة من المصور نظير التصوير فيها، بعض الفنادق يطلب 15 ألف جنيه وحتى حديقة الأزهر العامة تطلب منا نقود لو صورنا فرح.

ولو صورنا فى الشارع يطلبوا منا تصريح الأمن ولا أحد يمنح التصاريح، وبعد الثورة وظهور المواطنين الشرفاء أصبح المصورون مصنفين كجواسيس يصورون زبالة البلد ليقبضوا مليون دولار من الخارج، وفى كل مكان لافتة "ممنوع التصوير" وهى لافتة غريبة لأن "جوجل ماب" مصورنا قلبا وقالبا.

فى ظل كل هذه الأوضاع حاولنا نجمع عددا من المصورين والمدونين لعمل النقابة لكن العمل الجماعى فى مصر لا ينجح للأسف، طرحنا أسئلة عن من هو المصور؟ وإذا كانت نقابة الفنون التشكيلية لا تعترف بصلاحية المصور لعضويتها فعلينا أن نضع أفكارا ومقياسا لمن هو المصور؟ لكن المدونين معظمهم مهتمون بالسياسة بصورة أو بأخرى،

وهذا خط أحمر بالنسبة للدولة، حقيقة الأمر أننا لم نحاول محاولة جادة لأن الناس ليس لديها استعداد أو وقت لتكوين رابطة أو نقابة غير رسمية لفترة، وذلك بسبب مشاكل العمل الجماعى فى مصر.

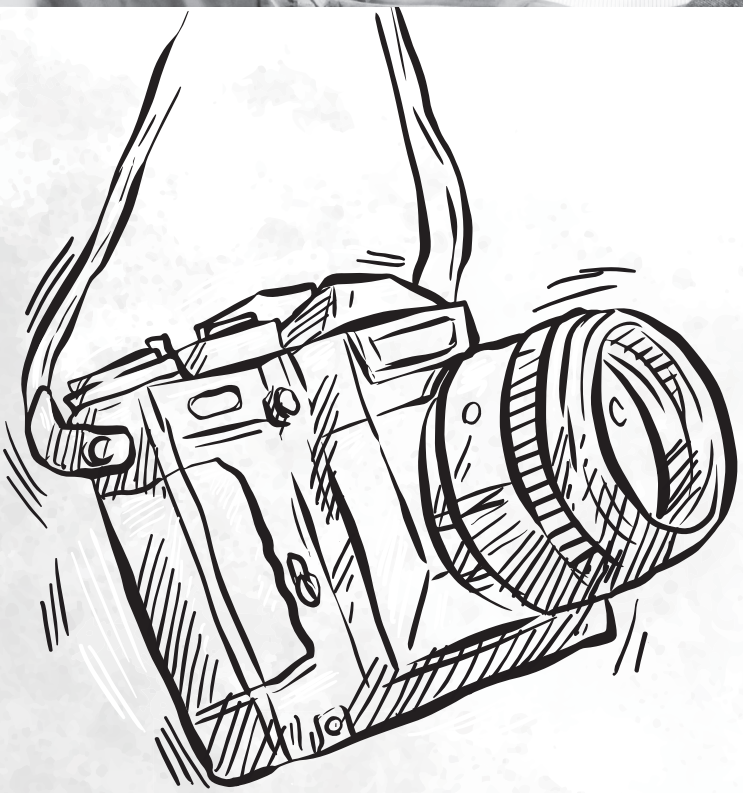
بينالى للفوتوغرافيا:

لماذا لا يوجد فى مصر بينالى أو مهرجان للفوتوغرافيا رغم أنها عرفت التصوير منذ عصر محمد على بعد فرنسا؟

ـ بدأت بعض الجماعات تعمل احتفاليات فى أماكن غير معروفة ،وبالنسبة لعمل بينالى ،جميعنا نرى أنهم يلغون مهرجانات عريقة أو يحولونها لحفلات مغلقة على مجموعة من الأشخاص وهذه إحدى طرق القتل.

لو مجلة "الفيلم" أخذت المبادرة لعمل بينالى دولى للفوتوغرافيا فماذا تقترح؟

ـ أنا معكم قلبا وقالبا فى موضوع النقابة لكن ستقابلنا مشكلة من يحدد المستوى الفنى للمشاركة، ولو جمعية أهلية سيكون الموضوع صعبا، أتمنى يكون فى احتفاليات محلية ودولية للفوتوغرافيا ومستعد لبذل الجهد، شاركت مرة فى معرض فى باريس بلد الفن بلا منازع ووجدت عددا مهولا من الجاليرهات المتلاصقة لبيع الفوتوغرافيا لها جمهورها الكبير، أتمنى يكون عندنا فى يوم من الأيام حالة كالتى وصلت إليها باريس وألا تكون أماكن العرض محصورة فى وسط البلد وأن تسافر إلى الأقاليم، أنا عرضت فى محافظات كثيرة واكتشفت أن اهتمام الناس بالفن موجود وتعليقاتهم كانت لها قيمة كبيرة خاصة لو العمل الفنى حول شيء يخصهم.



مقاربات فلسفية للصورة الفوتوغرافية

على النقيض من فنون عديدة كانت موضعا للتحليل الفلسفي المستفيض، لم تنل الفوتوغرافيا حظا كبيرا من التأمل الفلسفي، ويمكن بسهولة حصر الدراسات الفلسفية التي عالجتها، خاصة أنها ظهرت في وقت متقارب من بعضها البعض، تحديدا في عقدي الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين، باستثناء الإسهامات التي قدمها فيلسوف مدرسة فرانكفورت "فالتر بنيامين" تحت عنوان "العمل الفني في عصر إعادة إنتاجه آليا" Das Kunstwerk im Zeitalter Seiner Technischen Reproduzierbarkeit العام **1936**، وهو العمل الفلسفي الأول من الناحية الزمنية الذي جاء موضوعه عن الفوتوغرافيا.

بدر الدين مصطفى*

وقد عالج بنيامين الصورة الفوتوغرافية من حيث تأثيرها على طبيعة الفن ومسار تطوره، يتأمل بنجامين- على حد تعبيره- "تقلص" و"ذبول" و"تدمير" ما يسميه بـ "هالة الفن" Glanz der Kunst أو "الإحساس بخصوصية وتفرد العمل الفني"، مفترضًا أن هذه الهالة لا يمكن فصلها إطلاقًا عن كونها جزءًا لا يتجزأ من نسيج التقاليد الفنية والحضارية، غير أن معنى العمل الفني راح يتغير في عصر إعادة الإنتاج الآلي الحديث، فتقنيات وآليات إعادة الإنتاج تعمل على فصل "المنتج المعاد إنتاجه" وانتزاعه من أبعاده التاريخية، ومن ثم يتهاوى هذا الشذى أو تلك "الهالة"، ويتلاشى التفرد والخصوصية المميزتان للأعمال الفنية، هذا بالإضافة إلى أن الظروف والأوضاع التي أصبح يتلقى فيها العمل الفني قد تغيرت "فالمعرض الفني وقاعة الموسيقا يفقدان صفتهما "المقدسة" حيث يمكن إعادة إنتاج العمل الفني واختباره أو عيش تجربته في عدد كبير من الظروف أو الأوضاع"، ويمكن ملاحظة ذلك بالتأكيد في المقارنة المباشرة، التي يمكن أن يلمس المرء نتائجها سريعا، بين الذهاب إلى المتحف لمشاهدة مجموعة من الرسومات الخاصة بفنان ما أو فترة زمنية معينة وبين مشاهدة ذلك في هيئة نسخ مصورة بصرف النظر عن مادة هذه الصور وأساليب مشاهدتها، كما يمكن ملاحظة ذلك أيضا في تجربة المشاهدة الخاصة بالعمل الفني، على سبيل المثال تجربة المشاهدة لعرض سينمائي أو مسرحي داخل القاعات المخصصة لها، وتجربة مشاهدة ذلك خارج تلك القاعات، هنا يمكن للمرء أن يدرك معنى الهالة Aura التي يتحدث عنها بنيامين.

فيلسوف مدرسة فرانكفورت
فالتر بنيامين

حتى لو بلغت عملية إعادة الإنتاج- وفقا لبنيامين- أوج اكتمالها فسيظل

هناك شيء ينقصها- مكانية العمل الفني وزمانيته- وجوده الأول في المكان الذي حدث فيه، ففي ذلك الوجود الأول لا سواه بدأ التاريخ الذي سيظل ملاصقا له، إن مكان العمل الأصلي وزمانه هما اللذان يُبقيان على مفهوم أصالة ذلك العمل، فحيز الأصالة مغيب تماما عن مجال عملية إعادة الإنتاج التقنية بل وغير التقنية، وهذا الأمر ليس ساريا فقط على العمل الفني وحده، بقدر ما هو سارٍ أيضا حتى على مشهد طبيعي يظهر- مثلاً- أمام المشاهد في فيلم سينمائي؛ حيث يفقد بريقه الطبيعي ويتم تأطيره زمنيا مكانيا، وتلك هي أصالته "إن أصالة شيء ما إنما هي محتوى كل شيء فيه، من نشأته إلى أن يصبح موروثا، من ديمومته المادية حتى حضوره التاريخي.... إن ما اندثر في عصر إعادة إنتاج العمل الفني تقنيا هو عبق ذلك العمل (هالته)، إن هذا الحدث علامة فارقة تتعدى أهميتها نطاق الفن".

وعلى الرغم من الروح النقدية التي يتحدث بها بنيامين، فإنه قد رأى في ضياع "هالة" الفن إمكانية لتعزيز التفكير النقدي للجمهور حيال ما يعرض عليهم من أعمال فنية، فهالة الفن قديمًا كانت تشكل عائقًا أمام التلقي الموضوعي للعمل الفني، وكانت تخلق نوعًا من القداسة للفن، يطلق عليه بنيامين الربقة اللاعقلانية.

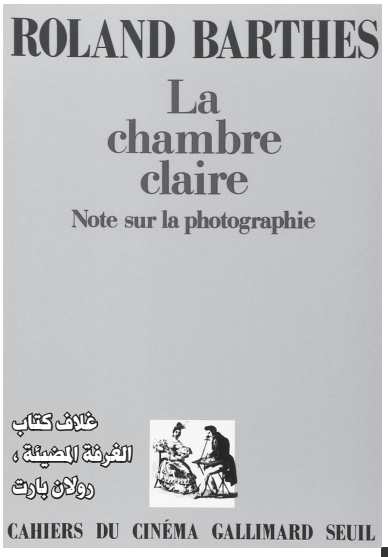
بعد دراسة بنيامين بعدة عقود عاد الاهتمام الفلسفي مرة أخرى بالصورة الفوتوغرافية على يد الفيلسوف والناقد الأدبي الفرنسي رولان بارت الذي خصص كتابا بعنوان: الغرفة المضيئة La chambre claire 1980 قدم فيه تحليلا لبعض الصور الخاصة به، بما تستدعيه لديه من تأملات وفق منهجية تبدو متوافقة مع توجهه السيميوطيقي، فتحت عنوان "الصورة خارج التصنيف" يذهب بارت إلى أن الصورة كانت دائما عصية على التصنيف، فمعظم التصنيفات التي خضعت لها الصورة منذ ظهورها إما أن ترتبط "بمن قام بتصويرها (محترفون أو هواة)، وإما بموضوعها (مناظر طبيعية، أشياء، بورتريهات، عري) وهي- أي التصنيفات- جميعا خارج الموضوع دون علاقة بماهيته، وحين يخلص بارت إلى تلك النظرة يجد نفسه أمام تساؤل عما تستند إليه هذه الفوضى، ليذهب إلى تتبع مجموعة السمات التي تختص بها الفوتوغرافيا دون غيرها، يقول بارت "أول شيء وجدته هو أن ما تنسخه الصورة الفوتوغرافية إلى ما لا نهاية لم يحدث سوى مرة واحدة: إنها تكرر ميكانيكيا ما لا يمكن أن يتكرر وجوديا".

المفكر الفرنسي رولان بارت

لماذا نصور هذا الموضوع في تلك اللحظة، دون غيرها؟ يخلص بارت إلى أن الفوتوغرافيا لا تخضع للتصنيف، لأنه ليس هناك أي سبب لوسم هذا الحدث أو ذاك، لكن يمكن تأمل الموضوع من جهة علاقته بالزمان والمكان فمن ناحية تبدو الصورة قادرة على تسجيل لحظات فريدة في حياتنا، لحظات غير قابلة للتكرار، وبالتالي تغدو الصورة أداة سحرية لإيقاف الزمن وتثبيت اللحظة، هذه الخاصية الفريدة للصورة تكشف في الوقت نفسه عن خاصية أخرى تتمثل في كونها- أي الصورة- في جوهرها كاذبة، لأن ما تقوم به من تثبيت للزمن كاذب بالضرورة، ويترتب على ذلك أن القول بأن الصورة الفوتوغرافية تحاكي تماما الواقعة المصورة هو قول يفتقد الدقة لأنه يتنافى مع كذبها.

من ناحية أخرى تبدو الصورة عند بارت وكأنها دليل وجودنا في العالم، توثيق لهذا الوجود، فلسان حال الصورة التي نلتقطها لأنفسنا أو للآخرين "انظروا لقد كنت موجودا هناك" إذن فالصورة في جوهرها توثيق للوجود والموجود "لا تتمثل أهمية الصورة في كونها تذكرنا بالماضي، فالتأثير الذي تحدثه ليس هو إمكانية إرجاع ما تم محوه، ولكن إثبات أن ما أراه قد وجد بالفعل وبالمثل لا تقول الصورة حتما ما لم يعد كائنا، ولكن فقط بالتأكيد ما كان"، ونحن في الغالب نلتقط الصور للأشياء التي تبدو في الواقع مهمة بالنسبة لنا ونتغاضى عن الأشياء محدودة القيمة، ويبدو مفهوم القيمة هنا مرتبطا أكثر بالزمان لا المكان، بمعنى أننا نلتقط صورا لأحداث تبدو لنا غير قابلة للتكرار زمنيا، أما المكان فيصبح تابعا للزمان، فنحن في الغالب يتملكنا الشغف إزاء تصوير الأماكن التي نشعر بالوجود فيها بصورة مؤقتة.

يتناول بارت في كتابه عددا من التصنيفات الفوتوغرافية، ومن بينها الصورة الإعلامية، ويصل إلى استنتاج مؤداه أن الحركة الأساسية للمصور هنا هي مفاجأة شيء ما أو شخص ما، وأن هذه الحركة تكون بالتالي متقنة عندما تحدث دون علم الموضوع المصور، ومعظم الصور الفوتوغرافية الجيدة التي يتم تداولها إعلاميا تنشأ عادة من هذه الحركة المباغتة، وهو في هذا السياق يُنحي جانبا تلك الصور التي تم التدخل في تفاصيلها عن طريق التحريفات التقنية، كما يُنحي الصور العاطفية والمبهرة بصريا، وكذلك الصور التي تميل إلى السخرية، يقول بارت "يمكن للمصور أن ينسق المشهد الذي يرغب في التقاطه، إنما في عالم الإعلام المرئي يعد المشهد طبيعيا حين يمتلك الصحافي فرصة المباغتة.



غلاف كتاب الغرفة المضيئة، رولان بارت

التصوير الفوتوغرافي فن رثائي في جوهره، وأغلب الموضوعات الفوتوغرافية على صلة بالرثاء، والصورة الفوتوغرافية لها حضور زائف، وهي رمز للغياب في الوقت ذاته، خاصة تلك التي تمثل أشخاصا لا يمكن رؤيتهم بصورة مباشرة، أو منظرا طبيعيا بعيد المنال، أو ذكريات مرتبطة بمكان لم يعد يحتوينا، أو ماضيا مندثرا، إنها تنفض التراب الذي تراكم على الذاكرة، وتوقظ أيضا أحلام اليقظة من مرقدها، الإحساس بالشيء بعيد المنال، الذي يمكن أن يستحضر في الصورة الفوتوغرافيا، يتغذى على نحو مباشر بمشاعر الرغبة لأولئك الذين تتعزز رغبتهم بالبعد.

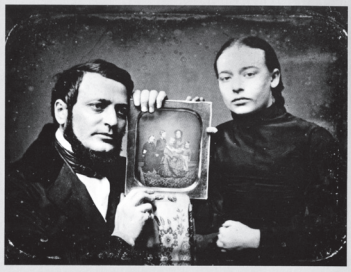
كانت محاولة بارت في تأملاته حول الفوتوغرافيا ثرية بالدلالات الإنسانية، تفيض بالمشاعر المختلفة، وربما يعود السبب في ذلك لارتباط الصور التي انصب عليها تحليله بخبراته الشخصية المباشرة (صور وجدها في صندوقه الخاص) في سياق مشابه لمحاولة بارت قدمت المفكرة الأمريكية سوزان سونتاج Susan Sontag تحليلا موسعا للصورة الفوتوغرافية في كتابها حول الفوتوغراف On Photography كوسيط يمتلك تأثيرا هائلا على طبيعة المجتمعات الراهنة، فالصورة نوع من السلطة بالتأكيد وطريقة من طرق سيطرة الإنسان على عالمه، وعندما نصور شيئا ما فإننا نستولي عليه، هذا يعني أننا نضع أنفسنا في علاقة معينة مع العالم تشبه المعرفة- وبالتالي السلطة، وهي سلطة توثيق أيضا للواقعة أو الحدث فهي تمدنا بالأدلة، نسمع عن شيء ما لكننا في شك منه، سيبدو مبررا عليه حين نرى صورة له، تعتبر الصورة برهانا على أن شيئا معينا قد حدث، قد تحرف الصورة، لكن هناك دائما تسليم بأن شيئا ما موجود، أو كان موجودا، وهو يشبه ما في الصورة.

وفقا لسونتاج امتلكت آلة التصوير دوما سطوة هائلة، وقد ظلت تلك السطوة تتنامى حتى تفوقت في عصرنا الحالي على الواقع الفعلي المعاش، ويكفي لإدراك ذلك ملاحظة الفئات العريضة من البشر الذين ارتبطت حياتهم بتلك الآلة الرهيبة (الفنانين، السياسين، الإعلاميين.....) أولئك

الذين يكتسبون على الدوام كينونتهم ـ مهما أظهروا تأففهم ـ عبر ذلك الوميض.. وميض الكاميرا، ولنتخيل معا هذه الحالة "يذهب فنان أو سياسي ما إلى مكان ما دون أن يسطع وميض كاميرا هنا أو هناك ليلتقط صورة له! يظهر فنان أو شخصية عامة في مكان ما دون أن يطارده المعجبون لالتقاط الصور معه! هنا يمكن القول أن الكاميرا الآن جزء من عملية الخلق وجانب من جوانب تحقق المرء في عالمه".

كما يبدو حضور الكاميرا له انعكاساته الكبيرة على الشخصية المصورة، فشعور الفرد بأنه مصور يدفعه في الغالب إلى إظهار أكبر قدرات تمثيلية له "تقدم الصورة اللحظة شديدة الغموض، حيث لا أكون ذاتا ولا موضوعا، لكن بالأحرى ذاتا تشعر أنها تصير موضوعا" لذا فالكاميرا تسهم بصورة أو بأخرى في اغتراب الإنسان عن ذاته كلما وقع في محيط تأثيرها "إن فعل أن أرى نفسي (غير النظر في المرآة) فعلا حديثا بالمقياس التاريخي، ذلك لأن الصورة الفوتوغرافية هي حضوري أنا نفسي بوصفي آخر؛ هي انفصال مراوغ للوعي بالهوية، إن الصورة التي تجسدني تتقاطع فيها أربعة تصورات وتتجابه، فأنا أكون أما العدسة في الوقت نفسه: الشخص الذي أعتقد أنه أنا، الشخص الذي أريد للآخرين أن يعتقدوا فيه أنه أنا، الشخص الذي يعتقد المصور أنه أنا، الشخص الذي استخدمه المصور لكي يعرض براعته وأسلوبه في التصوير، ولهذا في كل مرة آخذ صورة لنفسي ينتابني شعور بانعدام الصدق وأحيانا بالخداع".

بالإضافة إلى هذا فإن الكاميرا تفضح وتعري الذات، فلحظات ومواقف عديدة في حياتنا لا يمكن أن نقبل بتصويرها، واحتمالية أن تجسد الصور مواقف أو أوضاع غير طبيعية تكون مصدرا من مصادر القلق المستمر لدى المرء حتى لو ظلت هذه الصور في نطاق السرية، (جسد لنا المخرج مارك رومانيك Mark Romanek في فيلمه صورة الساعة الواحدة one hour photo هذا المعنى حينما قام المصور (يقوم بالدور روبن ويليامز) الذي خلق عالمه من الصور التي التقطها عبر حياته، بالتقاط صورة لرجل مع عشيقته، وهم عرايا، تاركا لهم الصور بعد تصويرهما في هذا الوضع، أي أنه فقط قام بتصويرهما وترك لهما ما صورة دون نشره أو محاولة ابتزازهما، لكن كم الهلع والندم اللذان ظهرا على وجهيهما يكشفان عن أن توثيق الحدث بالصورة قد يكون فرصة لتأمل الفعل بعين أخرى غير عين الفاعل أو المشارك في الحدث).



غلاف كتاب حول الفوتوغراف، سوزان سونتاج

SUSAN SONTAG
On Photography

أن تخلق عالمك عبر تصويرك لحياة الآخرين

للصورة الفوتوغرافية إذن قوة لا يمكن تجاهلها، بل هي في الواقع ربما تغدو أقوى من الحدث نفسه، عندما يتأملها الفرد مستعيدا دلالات الأحداث بطريقة أكثر تمعنا، هذه القوة التي امتلكتها الصورة في الثقافة الراهنة التي تفوقت بها على الواقع الفعلي أطلق عليها الفيلسوف الفرنسي جان بودريار Jean Baudrillard (1929-2007) الواقعية المفرطة أو الواقع الفائق Hyper Reality للصور، وقد خصص بودريار لمعالجته هذه أكثر من مؤلف، حيث يذهب إلى أن هناك صورة جديدة فاتنة سادت في الثقافة المعاصرة، فإذا كانت الحضارة الغربية في النصف الثاني من القرن العشرين قد أعلت من شأن المشهد والصورة وجعلت منهما وسيطا هاما من وسائط المعرفة؛ فإن ما حدث الآن ونتيجة لهذه المكانة التي احتلتها الصورة،

سوزان سونتاج

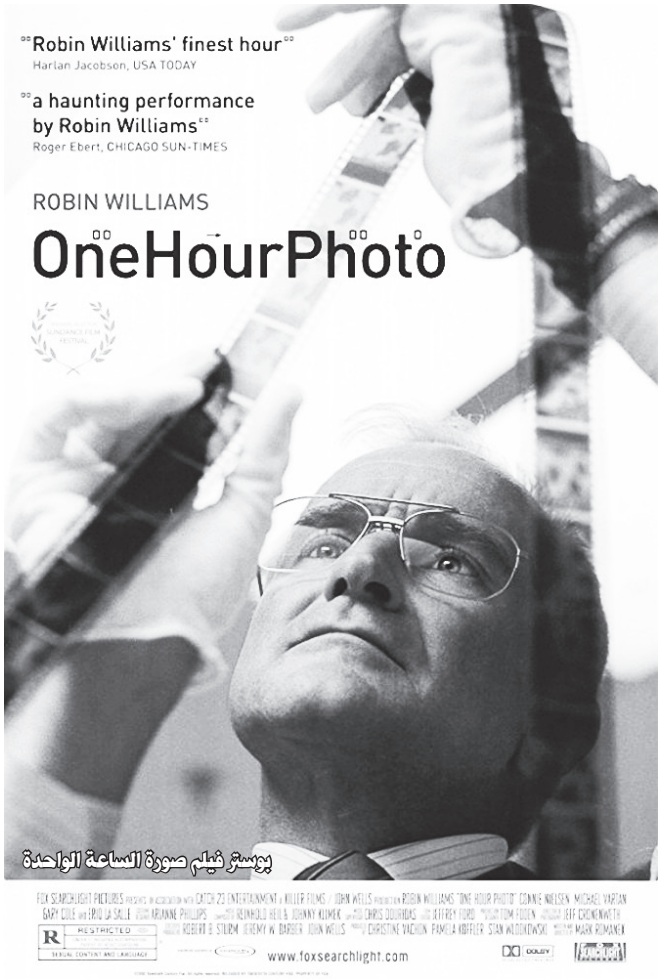
هو غياب الواقع وتواريه خلف عالم من الصور، انكمش الواقع وتضاءل حجمه حتى بات صورة شاحبة، وما لبثت هذه الصورة أن انمحت بالكامل حتى أصبحت غير ذات وجود، وفي المقابل زادت سطوة الصورة وهيمنتها التي كان ينظر إليها على أنها محاكاة لعالم الواقع، فأصبحنا نعيش في عالم مليء بالصور غير ذات الأصل، صور معلقة في فضاء خاص بها، هذا الفضاء يتمدد باستمرار وتزداد رقعته، إلى أن أصبح يحتل نفس الفضاء الذي كان يحتله الواقع، نوع من الإزاحة والاحلال إن جاز التعبير، على أن الفرق بين الواقع الجديد والواقع القديم، ليس فرقا في النوع، إنما فرق في الدرجة، بمعنى أن الواقع الجديد يمتلك من عوامل الجذب والإبهار ما لم يكن يمتلكه الواقع القديم، لذا فهو لا يقدم نفسه كواقع بديل فقط، بل أشد واقعية من الواقع القديم نفسه، وهذا المعنى هو الذي أسس عليه بودريار نظريته التي أطلق عليها الواقع الفائق Hyper Reality.

هل يمكن النظر إلى الفوتوغرافيا بوصفها صورة محايدة عن الواقع؟ من المؤكد أن تأتي إجابة بودريار عن هذا السؤال بالنفي القاطع فالصورة، أيا كانت ادعائها بالحياد، مزيفة في جوهرها ولا يمكن التأكد من صحتها لأنها غدت منتمية إلى واقع آخر غير الذي حدثت فيه.

إن وهم الحياد هو الوهم الذي تبناه المشروع الحداثي الغربي اعتمادا على رؤيته للعالم وفق الفلسفة النيوتونية والتي جاءت الفوتوغرافيا تتويجا لها، بهذا المعنى يحاول آلان سيكولا Allan Sekula دحض الفكرة القائلة بموضوعية الصورة الفوتوغرافية وحيادها وهو التصور الحداثي الشائع عن الفوتوغرافيا. ومن منطلق مشابه لسيكولا ينتقد جويل سنايدر Joel Snyder المبادئ التي وضعتها الحداثة للتصوير الفوتوغرافي بوصفها شروطا ينبغي على المصور الالتزام بها بغية إنجاز فوتوغرافيا صادقة.

المصور (روبن ويليامز) في لقطة من فيلم تصوير لساعة واحدة
One Hour Photo (2002)

المخرج مارك رومانيك



بوستر فيلم صورة الساعة الواحدة

من ناحية أخرى نجد صدى لهذه الفكرة (وهم الحياد) على مستوى فن التصوير الفوتوغرافي نفسه، فها هي المصورة الفوتوغرافية شيري ليفن تدور معظم أعمالها حول إعادة تجميع أو إنتاج أو دمج لصور سابقة بحيث تكون النتيجة في النهاية صورة غير ذات أصل محدد، وهذه سيندي شيرمان، تتخذ من جسدها مادة للتصوير الفوتوغرافي (عدد كبير من أعمالها يدور حول هذا الموضوع) بحيث يظهر جسدها في كل صورة بشكل مختلف تماما لدرجة لا يتخيل معها المشاهد أبدا أن تكون الصور لذات الشخص "لن تكتشف إلا من خلال الكتيب المرفق في المعرض أنها مشاهد لامرأة واحدة، هي الفنانة نفسها". وفي سياق مشابه تندرج أعمال كروجر التي جعلت من الدعاية والإعلانات مادة لأعمالها، لكن بطريقة تعتمد على الدمج والإيحاء بالمعنى لا على التصوير المباشر لحدث أو موضوع ما.

أخيرا، ثمة إحساس متزايد الآن ـ كما يقول كيفين روبنز ـ بأننا نشهد ميلاد حقبة جديدة، حقبة ما بعد التصوير الفوتوغرافي، وتمثل هذه الحقبة نوعا من التطور في التكنولوجيا الرقمية الجديدة الخاصة بتسجيل ومعالجة وتبادل وتخزين الصور، وهكذا شهدنا خلال السنوات الأخيرة من القرن العشرين نوعا من التقارب المتزايد بين تكنولوجيا التصوير الفوتوغرافي وتكنولوجيا الفيديو والكمبيوتر، وقد أدى هذا التقارب إلى تمهيد الأرض لظهور سياق جديد تكون فيه الصور الفوتوغرافية الثابتة مجرد عنصر صغير في ذلك العالم الكبير، الذي أطلق عليه اسم الميديا الفائقة أو العليا hypermedia.

* أستاذ الفلسفة المساعد - جامعة القاهرة

الأرشيف الفوتوغرافي للأدباء: (١) علاء الديب

"لقطة" قبل المنحدر

أفكّر.. لَم يبدُ أن الأستاذ كان يكره الصور أو التصوير! أقول هذا للسيّدة عصمت قنديل فتخبرني ــ ضاحكة ـ عن صورة وحيدة أخفاها علاء الديب تماما، ولم يكن يرغب أبدا في تذكّر الظروف التي التُقطت فيها.. هي الصورة التي سجّلت اللحظة وهو يتسلّم من حسني مبارك ما سيُسمّيها بعد ذلك وتُصبح "طُرفة" بين الأصدقاء: "جائزة مُصافحة الرئيس".

إيمان على

للفوتوغرافيا في حياة الأديب والكاتب الراحل علاء الديب حيّزٌ غيرُ ضئيل..لا يمكن أن تجد صورا كثيرة مُعلّقة على الحائط، إلا بورتريه للمصوّر فاروق إبراهيم، سيعتمده الأستاذ في كل الصور الرسمية لاستخراج جواز السفر وخلافه، كما لا نجد صورا من تلك المعتادة أن تكون مُستقرّة داخل برواز على رفّ مكتبة أو إلى جوار مرآة البوفيه، عدا صورة عتيقة للأبّ والأمّ، ومع ذلك فالصور كثيرة ومبعثرة هنا وهناك: بورتريه لعلاء، أو التي يظهر فيها علاء مع ابنته، ابنه، زوجته، أصدقائه، حتى كلبه سيزار الذي رحل مؤخّرا، وأغلبها مُلتقطة في بلكون بيت المعادي الواسعة، صورٌ متعدّدة وغنيّة بالذكريات والمحطّات، وعبر مراحل مختلفة مُتتابعة من عمره، تحتفظ بها السيّدة عصمت- مُتناثرة- في صندوق كرتونيّ صغير، لا تتركني طويلا لتصفّحها، بينما تُسرع في جذبها لالتقاطها رقميّا بواسطة كاميرا الحاسوب المحمول الذكيّ الصغير، وترفعها في دقائق على رابط الأرشيف المصوّر داخل مدوّنة علاء الديب التي أنشأتها الأسرة في الفضاء العنكبوتيّ.

كان نهارٌ نصف مُشمس من العام 1990، والقاعة الكُبرى داخل ساحة أرض المعارض تستعدّ لاستقبال السيّد الرئيس وحاشيته في معرض القاهرة للكتاب لتوزيع جوائز كِتاب العام، يومها تحكي السيّدة عصمت: أقنعته الأسرة بصعوبة شديدة للخروج وحضور الحفل وتسلّم الجائزة، التي كانت رمزية بصورة تدعو للسخرية والخجل في آن، صعد الديب مُتثاقلا، بعد إعلان حصول روايته "أيّام ورديّة" على الجائزة التي تُسلّمها إدارة معرض الكتاب، ومدّ يده لمصافحة الرئيس، في ذلك الوقت كان الرئيس لا يزال حريصا على الحضور رسميّا إلى هذا النوع من الحفلات ولا يغيب عن افتتاح المعرض بنفسه كل عام، تلامست كفّاهما مُكتفيان بتحيّة مُقتضبة: شكرا، الشكر لك.. بعد أيّام؛ ستصل إلى عنوان المنزل، صورة مصافحة الرئيس تلك، فيُخفيها علاء ولا تعود في متناول الأيدي الآن لكي تُطلعني عليها أرملته وتُسكّن فضولي، تقول: "لا، لا.. لم يرغب أبدا أن يجعلها في متناول الصحافة فيكثر تداولها، من يومها قال لنا: مش هظهر في حفلات رسمية تاني ومش هسمع كلامكم تاني".

***

العُزلة التي اختارها ومارسها صاحب "عصير الكتب"؛ كانت قرارا احتمائيّا ضدّ التردّي والزيف والسقوط، لكنها لم تطل الفوتوغرافيا.. ثمّة رغبة في حفظ الذاكرة والذكرى والاحتفاء مع العائلة والأخوات والأصدقاء باللحظات الحلوة قبل المنحدر.. إحساس الديب الدائم بأن الانحدار هو طبيعة الأشياء، الزمن، العمر، المواقف، والذكريات، لم يمنعه من ترك أثر في كل من عرفه أو اقترب منه، حتى بالحضور الطاغي في الصور.

يحتفظ الكاتب الكبير في أغلب صوره بملامح صامتة.. نظرات متأنّية، متأمّلة، من خلف عدسات النظّارة التي يرتديها منذ وقت مبكّر في حياته، "الحاد الجاد" كما يوصف دائما، قلّما تفلت منه بسمة أو ضحكة في الصور،

لكن- رغم ذلك- يَظهر من الأرشيف الغنيّ لفوتوغرافيا علاء الديب في جميع مراحل ومناسبات عمره تقريبا، ومع العائلة والأصدقاء اعتناءً شديد بالذكرى والذاكرة، زاد الديب وغنائم الرحلة، ثمّة حرص على تثبيت اللحظة واللقطة.. هُنا كانت حياة تُعاش كما هي حتى آخر رمق، وبعيدا عن الصخب.. وقفات قبل المنحدر، ذكريات لا رغبة في نسيانها ولا انشغال بالاحتفاء بها في نفس الوقت، حياة انطلقت من بيت المعادي واكتفت به، وخرجت منه لتعود إليه دائما، ليكون ملتقى الزوّار والأصدقاء والتلاميذ والمُحبّين.. كل هؤلاء يظهرون في صور علاء الديب. ثم يبدو أنه لا يكترث كثيرا بحفظ الصور.. تتناثر الصور التي تُطلعني عليها الأرملة والكاتبة الحافظة للعهد والوعد السيّدة عصمت قنديل بلا ألبومات مُزركشة أو ضخمة.. فقط صندوق صغير، تقبع بداخله الصور المطبوعة.

هل يُمكن قراءة السيرة الفوتوغرافية لعلاء الديب من واقع دفتر "وقفة قبل المنحدر"؟ جرّبتُ أن أصنّف الصور التي أطلعتني عليها عصمت قنديل وما وجدته منها مُناسبا للعرض وفق هذه اللعبة. تماما.. كتب ذلك "المسافر الأبدي" سيرة ضد النسيان، سيرة البكاء على المنحدر، أسئلته القاسية عن تجارب "نزعت الأمان من روحه"، مثلما ثبّت في لقطات الفوتوغرافيا ملامح جادّة ونظرة عين ثابتة، مُحتفظا بجلسة معتدلة في شبابه، أو مُهادنة لترهّلات الجسد في أواخر عمره، وفي محاولة لمقاومة النسيان ورغبة في الإمساك باللحظة وعدم إنكارها، ستظهر ملامح علاء الديب الساكنة المستكينة دوما في الصور- ملامح حانية أيضا- بالأخص مع سارة ابنته أو أخته الكبرى أبلة عفاف زوجة آدم حنين، ابتسامته غير مكترثة أو مكترثة لكن لا ترغب في الإدّعاء أو الصراخ.

«عفاف.. الأخت الكبيرة والصديقة الحبيبة» هكذا تُعلّق قنديل على الصورة الوحيدة التي تحتفظ بها لعلاء مع شقيقته. وتردف: «لكنه وآدم حنين أصدقاء قبل أن يتعرّف آدم على عفاف ويتزوّجا». في صالة الاستقبال، تقابلك لوحة صممها آدم حنين، بورتريهًا لعلاء الديب، يُكثّف الأيقونات والرموز الحية التي ارتبطت بصاحب «زهر الليمون».. «كنكة» القهوة والفناجين الصغيرة التي لم تفارقه، مع القبّعة التي أهداها له وعدسات نظّارته.

في كتاب "وقفة قبل المنحدر"؛ تعرّفنا على إحساس مثقّف نبيل في زمن الرداءة، وشعوره بالخجل والضآلة، كان يرى في وجوده في هذا الزمن وهذا الظرف "عقبة" وشخصا "لا دور له"، لكنه اعتبر ذلك تُهمة لا ينكرها وشرفا يدّعيه، تحكي عصمت قنديل عن ظروف طبع مقالات "وقفة قبل المنحدر"، وكيف لم يرغب علاء في إعادة نشر مقالاته في كتاب وقال لها "هذا الكتاب أنا مش مسئول عنه" فقالت له موافقة، وساعدت محمد بغدادي على أن يصدر عن مكتبة الأسرة، على مقعده الأثير داخل غرفة المكتب- الذي لا يزال قابعا مكانه إلى اليوم- تُزيّنه مفارش الكروشيه البيضاء، احتفظت أغلب الصور بذكريات "صومعة الديب"، وسجّلت أكثر لحظاته صدقا وارتياحا وهدوءًا واكتفاء.

لم يستطع علاء الديب حتى آخر حياته، الخروج من شرنقة "المثقّف البرجوازي الصغير" قرّر أن يُغامر كـ" صغير يُعاني لذّة الاكتشاف وعذاب النمو والنضوج"، من أجل التحايل على هذا القدر: "معنى الانتماء إلى الطبقة المتوسّطة والتحايل على مكتسبات العيش داخلها برذيلة الوصول". صور العائلة أقوى تعبيرا عن هذه الثنائية القدرية، أو "الازدواجية المؤلمة" كما أسماها.. محاولة الترقّي، وفي نفس الوقت "كسب النفس" والاعتزاز بالذّات، صور تُشبه كثيرا كل فوتوغرافيا العائلات المُحافظة المتوسّطة التي انتمى الديب إلى واحدة منها الحميمية، الاحتماء والاعتزاز بالبيت الكبير، بالخُضرة والزرع والأمل، بالعائلة وأطفال العائلة، بالأبناء وأبناء الأصدقاء. وبالأصدقاء ورفقاء الرحلة، وأولا وأخيرا التفاصيل الصغيرة، في البيت والحديقة ومصائف العائلة المتواضعة. "عشتُ أغلب التجارب التقليدية للمثقف البرجوازي الصغير إلا السجن، فكان عليّ أن أعيش السجن في بيتي، وشارعي وعملي"، هل هذا يُفسّر نظرة الصمت والسكون والحزن والوقار في صوره! اليوم تستعيد أرملة علاء الديب ذكريات رحلاتهما، تخبرني أن الأستاذ لم يكن يستعيد عافيته الجسدية والنفسية إلا خارج البيت، في مطروح أو الإسكندرية أو أسوان، هناك تقوى قدماه على المشي والحركة لساعات طويلة، بينما يظل في البيت جالسا أغلب الوقت.

ثلاث مدن تحظى أجواؤها بحيّز ملحوظ في خلفيات الصور، اعتاد الزوجان الذهاب إليها طوال العام، وينتظران نوفمبر حتى يأتنسا بجنينة فريال في أسوان، ويظهر فيها علاء في الفوتوغرافيا مستلقيا على العشب، وباقي الوقت يقضيانه في منزل الصديق يوسف فاخوري، تقول عصمت "دول أقاربي القبط دول"، أو في ديسمبر وتحديدا يوم عيد ميلاد عصمت ليقضياه في الإسكندرية، أما مطروح فغالبا يخصصان لها رحلتين في العام: واحدة في أوله- في إبريل- والثانية بين نوفمبر وديسمبر.

"إنني قاتل أو مقتول.. متّ عشرين موتة وأهلكتُ عشرين عمرا".. يكتب في سيرة المنحدر المؤثّرة، يُخيّل للمرء أن علاء الديب كان يُمارس على نفسه- وبالتأكيد أو بالضرورة على من حوله وينتمي إليه- قسوة ما، جعلته يُحمّل نفسه كل هذا العبء. اليوم أُطالع صور الأستاذ الذي سبق لي لقاؤه مرّة واحدة في جلسة خاطفة في صومعته، بنفس الانطباع الذي يتركه كِتاب

سـيرته.. ثمّة حزن شـفيف في اللقطة، سُـكون يُغلّف فورانـا داخليا، اكتفاء يضجّ بالحياة، واستسـلام لا تُغادره السعادة، تقول عصمت قنديل: "عرفتُ عـلاء وأنا ابتديت أكتـب القصّة، وكنت أحبّ عملـي بالصحافة، لكن البيت كبيـر ولم يكن يخلو أبدا من الأصدقاء والزملاء والزائرين.. وجدتُ نفسـي

إلى جوار علاء مسئولة عن كل هذا، أحببتُ دوري الجديد.. أتفنّن في إعداد السفرة لضيافة واسـتقبال كل هؤلاء، الغريب قبل القريب، وأنجبنا سريعا، سارة وأحمد، فتضاعفت المسئوليات.. تركتُ العمل الصحفي، وكانت ظروف الموظّفة في قطاع النشـر بقصور الثقافة، أقـرب إلى روحي وميولي الأدبية، ومناسبة لحياتي الجديدة زوجة وأم إلى جوار علاء".

تتفنّـن السـيّدة عصمت إلى اليوم، بنفـس الروح المثابـرة، في حفظ أثر الزوج والحبيب والكاتب، وتقوم بإعداد وجمع أرشـيف ما يُكتب عن الأستاذ فـي الصحافة والكتب، وتُجهّزه للنشـر فـي المدوّنـة الإلكترونية، تقضي كل وقتهـا في غرفـة مكتبته ومكتبـه، وعن ذاكـرة الفوتوغرافيا، فلا تنسـاها عصمت بالتأكيد، سـيحمل كل صباح- صباح الورد- ذكرى عن الأسـتاذ في منشور على صفحتها على فيسبوك، صورة "صباح كل جمعة".

على ذكر الصحافة.. كتب الأسـتاذ الكبير عن الكتابـة للصحافة: "كثيرا ما رأيتُ كلماتي تتحوّل إلى مخلوقات مشـوّهة وأجنحة ناقصة النموّ"، لهذا لا يمكـن- مثلا- أن تجد بين الصـور المتناثرة لعلاء الديـب صورا في مكتب "صبـاح الخيـر" أو أية صور في مـكان عمل، لـن يكون هناك بين أرشـيف عـلاء الديـب الفوتوغرافـي مـكانٌ في الذاكـرة البصريـة للّقطـة المعتادة للأديب والروائي في برجه العاجي.. على مكتب أثير، يُمسـك بقلم ويتظاهر بالانشـغال في الكتابة أمام ورقة بيضاء، سيسـتعيض علاء الديب عن ذلك بلقطات أكثر حميمية، وأقوى صدقا، وألصق لطبيعته الشـفافة، أغلب تلك اللقطات- إن لـم يكن جميعها- في بيت المعادي، الـذي بناه الأب "حب الله" يوم مولد علاء، بيت العائلة الكبير، عمره اليوم من عمر علاء، في الحديقة حاملا ابنته سـارة في لفتة لا تنسى الوقار مع الحنان، أو ممدّد الأرجُل على كرسي البامبو وسـط حديقة المنزل، يُداعب الطفلة على عجلتها الصغيرة، بينما شـجرة المانجـو تُزيّن وتغمر إطـار الصورة العلوي، صـورة أخرى مع سـلوى ابنة المصوّر أحمد نور الدين الذي طالمـا كان يحلو له التقاط الصور لصديق عمره.

أغلب الصور تلتقطها عصمت- الأبناء عادة، الأصدقاء دائما وأبدا.

***

في قرية صغيرة على شاطئ الدانوب، خَبَرَ علاء حياة الريف الاشتراكي في المجر، التي سافر إليها مطلع السبعينيات في منحة لنيل دبلومة الترجمة، تتذكّر قنديل اليوم أنه سافر ضمن أعضاء المؤتمر الآسيوي الأفريقي أو شيئًا من هذا القبيل، في صورة تُظهر الديب مع رفاق أمام مطبعة داخل مُنشأة صحفية هناك، يُمكن أن ترتبط تفاصيل الصورة، ذات الملامح الصامتة الجادة أيضا في أذهاننا بما كتبه صاحبها عن تلك الفترة من حياته.. يوم كان الأمل مغموسا بالكسرة والحسرة، حمل الديب مصر معه إلى المجر، واستقبل هناك خبر وفاة عبد الناصر في جريدة أجنبية وبلغة غريبة داخل برواز صغير في ذيل الصفحة الأولى، التقط الديب الشاب الجريدة المجرية من العجوز، مدير بيت الإقامة، وشرد في الأفق لوهلة حين "شعرتُ بأن حبالا قويّة كانت تربطني بالشاطئ قد انقطعت".

عاش الديب النكسة جرحا غائرا ترك تقرّحاته في حياته وبيته وعمله، وموت ناصر كما قال "يضرب في قلب الجرح"، وتَرَكه الخبر الفاجع في قريته البعيدة: "كائنا غريبا مُفتّت الأحلام"، كان يعيش علاء الديب في حياته بالمبدأ الإنجيلي "كن وفيّا حتى الموت"، مع الانكسار وتفتّت الأحلام، عاش الديب وفيّا لقلمه وعائلته ورفاق العمر، تُجبر فوتوغرافيا علاء بالأبيض والأسود مُتصفّحها أو مُشاهدُها اليوم على السؤال: لماذا لم يترك الرجل كل هذا، ويستفيد بجمع المال ونفوذ السُمعة ليترك المعادي- وربما مصر- ويحمل ما يحمله كلّ منفيّ من رثاء لبلده أو نسيانها؟! لكن ذاكرة الكتابة وذاكرة الصورة لدى الديب، ليست تتنكّر للماضي ولا تودّ الفكاك منه.

في 1974 محطّة أخرى في الذاكرة، يُغامر بمحاولة ثانية في رحلة التحايل على القدر والواقع، والخروج من الشرنقة، كأي ابن بار وأمين للطبقة المتوسّطة، يُسافر علاء الديب إلى السعودية بعقد عمل في جريدة

عكاظ، لن تدوم التجربة شهرا واحدا، أعرف من قنديل، التي تُراجع معي هذه المحطّة من سيرة الأستاذ: كانت بإيعاز من حسن فؤاد وتشجيع منه، في تلك الفترة كانت كل العائلات تتوق للخليج الذي فتح ذراعيه لأبناء البلد ليتلقّف وربما يتلف خيرة وزهرة الشباب، وتضيف: لم يقو علاء على التحمّل، واختلق مشكلة وعاد فورا.

في المجر حاول علاء الديب أن يُداعب غربته المؤلمة في وقت عصيب من تاريخ البلد، يسمع موسيقى بارتوك ويقرأ روايات شاركادي، وينتقل إلى العاصمة بودابست لرؤية حبيبته هناك، يُحاول تضميد جراحه، ونسيان أشياء كانت بالنسبة إليه "شيئًا في نسيج الحياة"، هناك إن لم تحمل تلك المحطّة في الأرشيف الفوتوغرافي سوى صورة أو صورتين، لكنها حملت صورا ذهنية غنيّة كثيرة، عن الحب والشغف والمغامرة والتعلّم والطبيعة والترجمة، كتبها الديب في سيرته.. سيرة معاندة الانحدار.

أما في الخليج.. طبيعي أن تسقط تلك التجربة المخزية في نظر الأستاذ من ذاكرة الصورة، ليس فقط لمدّتها القصيرة، إنما لأنه كان هناك ما لم يسمح أو يدع مجالا للمسالمة والسكينة والسماحة التي تغمر الفوتوغرافيا بها الأجواء.. "في الخليج المهم أن تكون موجودا وظريفا.. كمية قليلة من العمل عليها ضوضاء كثيرة".. "الودّ المتباعد والتجنّب المُريح".. هكذا كتب الديب عن العمل في الخليج.

***

الأبّ.. والابن قرينان في الصورة الفوتوغرافية التي تجمعهما، من بين صور قليلة تجمعهما، في مشهد مألوف لطيف للغاية، نلمح مسحة من خفّة ظلّ، والوالد في الصورة بالجلباب الأبيض الفضفاض يضع ساقا على ساق وهو جالس في التراس يواجه الشمس والحديقه، وممسكا بمهشّة ذباب صغيرة، بينما علاء الابن واقف خلف الديب الكبير يحلق له شعره، لم تكن سيرة حياة علاء الديب تسجيلا لرحلة الخروج من الشرنقة، ونفسا تأبى

المعـارك التافهة الصغيرة وتترك التكالب فحسـب، لكنهـا في أحد أوجهها كذلك كانت درسـا في معنى التفكير المسـتقلّ، والبحـث عن الفهم الخاص للأفكار والأشـياء والبشر والبلد، استخدم علاء الديب هذا المنهج لفهم من حولـه، كيف نقرأ صورة الأب في فوتوغرافيا عـلاء الديب كما فكّر فيها في "سيرة المنحدر" إذن؟

يكتب الديب عن الأبّ: "لم يكن أبي متعصّبا أو متطرّفا في تديّنه"، "صوته وهو يقرأ القرآن والنور الذي يشعّ من جبهته العريضة بعد الصلاة"، "مرّت على أبي سـنوات قارب فيها التصوّف والزهد" سيحتفظ علاء الديب بهيئة الجلبـاب الفضفاض تلك في أغلب صوره، رمزٌ يُحيل إلى التماثل مع صورة الأبّ، الـذي لعب دورا في نموّ ذلك "الرقيـب البرجوازي المُحافظ الصغير" في قلب علاء الديب. هي علاقة وصورة تقليدية أخرى من صور أسر الطبقة المتوسّـطة، لكن الصـورة الوحيدة التـي نحملها الآن مـن ذكريات صاحب "زهر الليمون" تنقل تناغما كبيرا بين الأب والابن، الأب مُسـالم والابن كما كتب عن نفسه "طائر حبيس في قفص المعرفة والفكر".

نعلّق أنا والسـيّدة عصمت بلا تفسير: لماذا تتكرّر نسخ من صورة البلكون بـ"عِـدّة الحلاقـة" التي تجمع الأب والابن في مشـهد أسـريّ يومـيّ كهذا؟ ونسـتكمل التقليب في صنـدوق الصور، لن أجد صورا كثيـرا في الجامعة، تلك الفترة التي يقول عنها الكاتب "شـهد فيها تغيّرا تاريخيّا"، وتكوّنت عبر مكتبتها ذخيرته المعرفية، ونمت شهيّته المفتوحة على طرح الأسئلة.

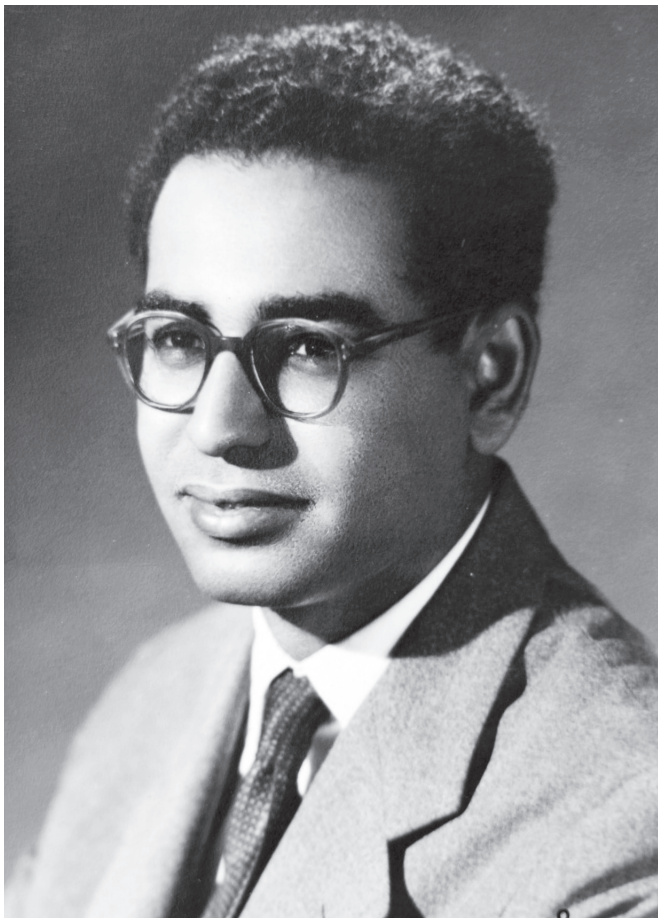
في كليـة الحقوق درس على يدّ كبار أسـاتذة القانون، ولكنه أيضا شـهد "مولد المدرسـين الصغـار الذين تسـابقوا لبيـع العلم في مـلازم" وفقدت الكليـة مجدهـا في تخريـج الوزاريـن والسياسـيين، وتحوّلت إلـى "معمل تفريخ للمحامين الصغار وكتبة المحاكم" تحوّل القانون إلى "تحايل".. أشياء لا تشـهدها السـيّدة عصمت، ولا تُسـجّلها الفوتوغرافيا كثيـرا، بدا الديب مشغولا وقتها بأهمّ من التذكارات الفوتوغرافية.

نتجـاوز سـريعا هذه المحطّـة، ويسـتمرّ التقليـب.. آمن عـلاء الديب في الصحافة وفي الكتابة الإبداعية بأن "الكلمات أقنعة لحالات إنسانية"، لهذا كان القسـط الأكبر من الصور يملـؤه ظهور الأصدقـاء والضيوف وصُحبة رحـلات الصيد والبحـر المصائف، لقطات إنسـانية ومرهفـة، في إحداها يسـتلقي علاء على العشـب في بيت صديـق، والصورة لم تنتبـه أو انتبهت وتعمّـدت إظهار فردة حذائه إلى جوار رأسـه، لقطة لا يكتـرث فيها الديب مثل بقية لقطاته، بالتأنّق أو التمادي في المداعبة، شعره أشعث يتركه كيفما اتفق، ومرّة أخرى سـاكن بملامحه اليقظة، لكن هذه المرّة مغمض العينين، وفوقهما عدسات نظارته الكبيرة "عريضة" الإطار.

***

"لا أعرف كلمة أكثر قدرة على إيقاظ نفس البشر من كلمة ثورة".. كتب في تعريـف الثورة، وإذا كان علاء الديب في الماضي قد رثا ثورة يوليو واعتبرها "تأمّمت سـريعا" وتحوّلت إلى أنظمة وأجهـزة ومصالح؛ فهو عن ثورة يناير يحمـل صورة أكثر إشـراقا من هذا، وإن غلّفها الحـزن والحداد، في غرفة المكتب ما زالت صور شـهداء يناير مُعلّقـة في واجهة المكتبة، تحتفظ بالأمل الذي ظلّ الراحل متشبّثا به رغم الإعياء من الجهل والتردّي.

"فـي الفكر والأحلام كنت أشـعر أنني أمتلك تلك الثـورة وأنني صاحبها ولكـن الواقع والممارسـة يقولان أن للثورة أصحابا آخريـن".. هكذا قرأ ثورة يوليو، لكنه سـريعا ما أيقن أن السياسـة والنضال ليسـا مضماره: "حاولتُ أن أدفـع عن نفسـي رذيلة التقوقع والانعـزال والانغلاق" لكـن كل الأوضاع كانـت تقول له أن الحقيقة فـي الفن والأدب، كان اختيـارا.. بحثا عن توافق شـخصي، والصور الفوتوغرافية الكثيرة يُمكن النظر إليها بوصفها تطبيقا لهـذا الانعـزال وتناغما معه، كان يشـعر أنه لا ينتمي إلى عصـره.. "لم أكن مُشاركا ولم أكن مطلوبا".. يمرّ سريعا على الأحداث.. وينتهي من كل مرحلة دون أن يقول شيئا عن نهايتها.. كأنه يُريد أن يقول أن مراحل العمر المختلفة



تتابعت على نهايات مفتوحة، لم يستطع إغلاقها أو نسيانها أو الفكاك منها أو إنهاءها وإيقافها، أمّا الصور فيقف فيها علاء الديب في أواخر عمره صامتا، متحجّر الوجه، قلّما يضحك أو يبتسم، حتى في صور أعياد الميلاد ولمّة الأسرة، وهو الذي كتب: "لا تكتمل الأعمال ولا تتحقق الأحلام".

"الذاكرة هي حياتي وهي دافعي للوجود" لهذا ربما على عزلته وزهده، لم يكره علاء الديب الصور الفوتوغرافية وأن تُلتقط له، كان يتحدّى "هروب الواقع" و"حصار التخلّف"، والتخلّف ليس المعرفي فقط، ولكنه العجز عن اللحاق والتورّط في المشهد.. "جعلني تخلّفي وجعلني انتمائي إلى الطبقة المتوسطة عاجزا عن أداء واجبي أداء كاملا".

تتذكّر عصمت أيامه الأخيرة: "إلى المستشفى ذهبنا مُعتادين وننتظر بينما يُجري فحوصاته الدورية وتسير الإجراءات المعتادة تمهيدا للرجوع إلى البيت، هذه المرّة.. ذهبنا سويّا ورجعت أنا وحدي" يوم أن عرف الأستاذ أنه مضطّر إلى احتجازه في غرفة بالمستشفى، طلب كتبه وأوراقه التي يعمل عليها لإنجاز المقال الأخير، وقد كان الأخير فعلا، أما آخر ما كان يقرؤه من كتب فكتاب عن سيرة نجاة الصغيرة، ومجموعة الطاهر شرقاوي "عن الذي يربّي حجرا في بيته" وكان ينتوي كتابة مقالا عنها تقلّب السيدة عصمت الكتاب فتقع أوراق سجّل عليها الراحل ملاحظات سريعة، وعناوين للقصص وأرقام صفحات يبدو أنه سيحتاج الرجوع إليها، بينما بدا أنه استقرّ على العنوان "سيرة الحجر".

تتزوي صور الأبيض والأسود قليلا في هذه المحطّة من التقليب في الأرشيف، وتظهر صور الألوان و"فوتوسيشن" رندا شعث للأستاذ في صومعته، وإن اختارت لها "البلاك آند وايت"، وهي الصور التي سيعتمدها في الصحافة في سنواته الأخيرة.. بورتريه للوجه الغني بالتجاعيد والتعرّجات، تنقل ملامح طيّبة لشيخ زاهد.. ومرّة أخرى الجلابية البيضاء الفضفاضة.. العكّاز الزان، والكتب المرصوصة بعناية، هناك صورٌ أخرى

إلى جواره الكلب سيزار.. سارة تغمره بشقاوتها ومداعباتها وقد أضحت سيّدة يافعة، تضيء الشموع في قلب قالب التورتة التي صنعتها عصمت بيديها، تنتصف طاولة السفرة وهو مستسلم لعدسة الكاميرا، حاملا عكّازه الذي لم يفارقه حتى أيّامه الأخيرة.

سيُظهر الأستاذ في تلك الصور امتنانا أكبر للرحلة، ويبدأ طيف ابتسامة يعلو شفتيه، سيكون العمّ علاء مُلهما لجيلي مثلما كان للأجيال السابقة، في صورة المثقّف الذي حمل تصوّرا بريئا عن الحياة والكتابة والدور الاجتماعي، منزّها عن الاستغلال والتلاعب والمساومة، ستكون ذاكرة علاء الديب في كتبه والفوتوغرافيا، مُحاولة للبقاء بعيدا عن حافة المنحدر، ليس لأن ما ينتظره هناك هو السقوط، ولكن لأنه أدرك مُبكّرا أنها ليست سوى نقطة أخرى في ما أسماه "الدائرة الجهنّمية".

الصورة الفوتوغرافية
.. وعلاقتها بنشأة السينما المصرية وتطورها

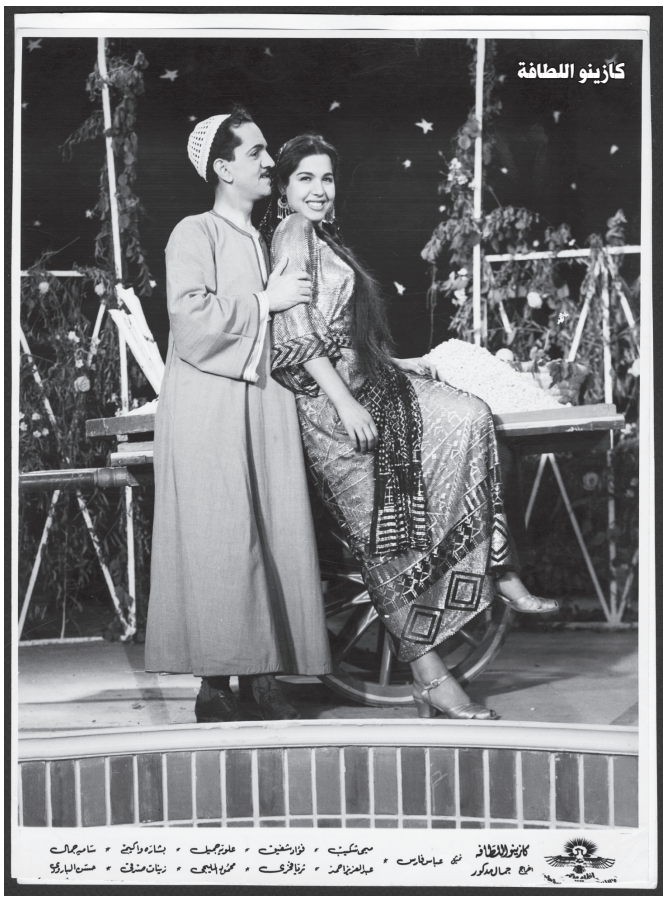
مع أن تاريخ الفوتوغرافيا في مصر لم يكتب بعد، وهو يستحق موسوعة شاملة بعدة أجـزاء، الا انه توجد محاولات جادة من الأوسـاط المهتمة بالتاريخ والتراث الفوتوغرافي المصري لتوثيقه. ولكن رغم كل المجهودات الحديثة التي يتم نشرها سواء في كتب او مجلات او دوريات علمية فإنه مازالت توجد فجوة تتمثل في موضوع التصوير المخصص لخدمـة صناعة السـينما المصرية الذي لم يتطرق إليه أي مـن الباحثين عن قرب او بعد. لذا يهدف هذا المقال لتسليط الضوء علي دور التصوير الفوتوغرافي وتطوره في تاريخ السـينما المصريـة في عصرها الذهبي من العشـرينيات حتي السـتينيات و البحث عن أشـهر هؤلاء المصورين الذين شـاركوا في صناعة السـينما كجنود مجهولين كادت الذاكرة السينمائية تغفلهم.

علا سيف

وربمـا أول ما يخطـر للذهن بعد سـماع تعبيـر "التصويـر الفوتوغرافي للسـينما" هو التفكير في السبب الذي يلجأ السـينمائيون للصور واللقطات الفوتوغرافيـة ولا يكتفون بالتصوير السـينمائي البحـت؟. وهنا يوجد علي الأقل تفسيران معقولان.

السـبب الأول تقني بحت. ففي أثناء تصوير المشاهد يطلب كل من مخرج الفيلم و المصور السـينمائي وجود مصور فوتوغرافي في الاستوديو لتصوير المشـهد ويتطلب منه سـرعة تحميض وطبع هذه الصور وتسـليمها لمسـاعد المخرج أولا بأول لاسـتخدامها كوثيقة او مادة تسجيلية يتلق عليها مصطلح راكـور او راكـورات s(raccor) وهـو مصطلـح فرنسـي دارج في السـينما والدراما وفنون العرض. وتعريف الراكور هو توثيق حالة معينة والعودة إليها في زمن لاحق.. خاصة فيما يتعلق بالملابس والاكسسوارات والأثاث والديكور والسيارات واي شيء يخضع لعامل وصل الزمن ببعضه. كما انه لا غني عن الصور الفوتوغرافية في الانتقال مـن زاوية كاميرا الى زاوية اخرى خاصة عندمـا يتم انتقال تركيز الكاميـرا من ممثل الى آخر او مـن وجه الى وجه في المشهد نفسه، حتي يستطيع الممثل الاحتفاظ بحركات يده ووجهه وحسه النفسـي في المشـاهد المتتالية .فيمكن هكـذا اعتبار صـور الراكور المرجع التوثيقـي الذي يلجـأ اليه في حالة إعـادة تصوير أحد المشـاهد لاحقا لأي سبب كان او تصوير المشهد التالي الذي يستلزم الالتزام الأوضاع نفسها.

أما السـبب الثاني الذي كان بسـببه لا يستغني السـينمائيون عن الصور الفوتوغرافيـة التـي يتم التقاطها أثناء تصوير المشـاهد فهو لاسـتخدامها لدواعـي تسـويق الفيلم والدعايـة له عبـر المطبوعات المتنوعـة التي تعتمد أساسـا علي الصور الفوتوغرافية في تصميمها وهي تتنوع بين "اللوبي كارد" وهـو كارتونة ربع فرخ من الـورق المقوي يتم لصق عدد مـن الصور الأبيض والأسـود عليها ويتم تعليقها في مداخـل دور العرض، او "البرس بوك"، وهو الكتيب المطبوع الذي يلخص موضوع الفيلم ويوثق أسـماء الفنانين والأدوار



التي قاموا بها و أسماء الفنيين من وراء الكواليس، و يتم توزيعه للصحفيين في أول يوم للعرض الفيلم او يتم بيعه بعد ذلك لجمهور المعجبين بالممثلين لكي يحتفظوا بها كتذكار، او الإعلانات في الصحف المتنوعة.

وفي الحالتين تعتبر هذه النوعية من الصور الفوتوغرافية جزءا من تراثنا القومي الذي لم ينل قدرا كافيا من العناية من جهة المؤسسات الثقافية بالدولة التي كان عليها ان تقوم بتكوين أرشيف قومي في معهد السينما لتجميع والاحتفاظ بالمواد الورقية التي كانت تصدر عقب إنتاج كل فيلم او اقتنائها عندما كانت شركات الإنتاج تقوم بتصفية أوراقها وإغلاق الشركات او حتي بعد التأميمات التي أعقبت ثورة 1952 ولكن أغلبها للأسف تم إهداره لولا دور النقاد والباحثين المستقلين الذي يرجع إليهم الفضل في إعادة تجميع الكثير من الصور الفوتوغرافية و جزء كبير من كتيبات وبوسترات السينما المصرية منذ فجرها تارة من الهواة و تارة من تجار ورق الدشت و تجار الكتب بسور الأزبكية. ويمكن اعتبار ان أكبر مجموعتين للصور الفوتوغرافية والمواد المرئية المطبوعة المتعلقة بالسينما المصرية موجودتان لدي بازيل بهنا بالإسكندرية وهو ابن مؤسس وكالة بهنا التي كان لها نصيب الأسد في توزيع الأفلام المصرية. اما المجموعة الثانية للصور الفوتوغرافية فقد قامت مكتبة الكتب النادرة بالجامعة الأمريكية بالقاهرة بشرائها من الناقد السينمائي محمود قاسم في التسعينيات لأهميتها كجزء من التراث الثقافي المصري يستعين به الطلبة والباحثون في توسيع دوائر المعرفة في مجالات تاريخية وسينمائية مختلفة، ولكن لم تطرق أي دراسة سابقة لتاريخ المصورين الفوتوغرافيين اعتمادا علي أي من هذين الأرشيفين الذي يتطلب التصفح فيهما قدر عال من الذاكرة المرئية لكي يستطيع الباحث تتبع ورود أسماء المصورين الفوتوغرافيين المختلفين عبر الأفلام المتعاقبة ومنهجهم في العمل لخدمة متطلبات العملية السينمائية.

بداية ظهور اسمه المصور الفوتوغرافي ضمن فريق عمل الفيلم السينمائي:

تواكب بداية عصر إنتاج و ظهور أول فيلم روائي مصري سنة 1927 وهو قبلة في الصحراء" ويعرف أيضا بـ"ليلي" مع ازدهار عصر التصوير الفوتوغرافي وانتشار الاستوديوهات الخاصة في القاهرة والإسكندرية في آواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات ولكنه لم يمكن بعد التعرف علي المصور الفوتوغرافي الذي قام بتصوير فيلم "ليلي" لقلة المواد المطبوعة المتداولة بشأن هذا الفيلم ويرجح ألا يكون أحد المصورين المشهورين وقتذاك إذ إن وجد علي إحدى الصور الختم الخاص، بوكالة أرامبر لتوريد الصور الفوتوغرافية للصحافة، وكان معروفا أن المصور المشهورين أصحاب الاستوديوهات يتمسكون بظهور أسمائهم وليس اسم الوكالة التي اشترت حقوق الصور منهم. وربما كان التقليص من تكاليف الإنتاج هو الدافع لهذا القرار.

ولكن سرعان ما تغيرت الأحوال في خلال ثلاث أو أربع سنوات عندما بدأ المخرجون و المنتجون اللجوء الي أسماء معروفة بشهرتهم وجودة وإتقان صورهم الفوتوغرافية حينذاك. فمثلا فيلم "كفري عن خطيئتك" الذي ظهر سنة 1933 تكشف لنا القصاصات الصحفية ان المصور الصحفي "مصرف" كان موجودا أثناء تصوير بعض المشاهد التي ظهرت في الصحافة وقتذاك ولذا يوجد احتمال ان يكون وجوده مرتبطا بدوره كصحفي أكثر من كونه أحد أفراد فريق العمل بالذات انه تم العثور في أرشيف الجامعة الأمريكية علي صورة لفيلم "كفري عن خطيئتك" عليها إمضاء المصور الشهير "أرمان". وعلي هذا المنوال ظهرت أسماء مصورين فوتوغرافيين مشاهير لهم استوديوهات مزدهرة مثل المصور الملكى المشهور في الإسكندرية أمبترو دوريس الذي قام بالتقاط الصور الفوتوغرافية لفيلم "أنشودة الفؤاد" الذي ظهر في 1934 وأيضا المصورون زولا ووانبرج

ومن بعدهم ألبان ظهرت إمضاءاتهم وأسماؤهم علي صور حافة مشاهد سينمائية منشورة في برس بوك فترة الثلاثينيات.

ولأن الثلاثينيات كان عقد تميز بانتقال الاهتمام من المسرح الي السينما الناشئة كان الممثلون الناشئون منهم والمشاهير في المسرح يلجئون لاستوديوهات التصوير الفوتوغرافي لتكوين بورتفوليو لأنفسهم ليستطيعوا إقناع المخرجين باستطاعتهم اقتحام مجال السينما. فمثلا صورة بهيجة حافظ في فيلم "ليلي بنت الصحراء" الذي ظهر سنة 1937 لم يتم التعرف علي الاستوديو الذي قام بتصويرها الا انه من الملاحظ انها صورة استاتيكية تنظر فيها للكاميرا كما لو كانت صورة جواز سفر وانها نفس الصورة التي تم الاستعانة بها للأعمال الجرافيكية للإعلان عن الفيلم في الصحافة ووسائل الإعلام.

ونظرا لنجاح ورواج صناعة الفيلم المصري في الثلاثينيات و الأربعينيات ظهرت علي الساحة استوديوهات سينمائية جديدة وظهرت معها ظاهرة مصورين فوتوغرافيين تخصصوا في تصوير المشاهد السينمائية أثناء تصويرها سواء في البلاتوه او في المشاهد الخارجية. ويأتي في صدارة هؤلاء المصورين حسين بكر الذي كان بدأ ظهور اسمه في فيلم "يوم سعيد" سنة 1940 وهو اول فيلم ظهرت فيه فاتن حمامة كطفلة صغيرة، وقد قام بتصوير عدد كبير من الصور لها بالطبع دون أن يتوقع أن تكون هذه الطفلة في السابعة من عمرها سيدة الشاشة العربية بعد حوالي نصف قرن ومن المفارقات ان حسين بكر أيضا ظل علي قمة هذه المهنة، وهذا التخصص ورثه فيما بعد لابنه المصور محمد بكر، وهما الاسمان اللذان مازالا علي الساحة حتي كتابة هذه السطور. ويلاحظ ان اسم المصور حسين بكر عندما ظهر في كان تحت لواء استوديو يوسف حنين الذي كان موقعه بشارع عبد العزيز ولكن في منتصف الأربعينيات بدأ يلتحق اسمه بـ "شركة مصر الفوتوغرافية" مثلما في فيلم "قلوب دامية" سنة 1945.

ومن أغرب صور الراكورات التي ظهرت في أرشيف السينما المصرية

كفري عن خطيئتك (تصوير أرمان)

بهيجة حافظ (ليلى البدوية)

مجموعة الصور الفوتوغرافية للفيلم الفكاهي "كازينو اللطافة" الذي ظهر سنة 1945 وهي من تصوير حسين بكر. وقد طبعت جميعها بالمقاس الكبير25X35 وطبع في الجزء السفلي من الصورة اكليشيه بلوجو شركة مدكور التي قامت بإنتاج الفيلم وأسماء الممثلين الذين أدوا بطولة الفيلم وأشهرهم عباس فارس، فؤاد شفيق، وتظهر فيه سامية جمال و محمد عبد المطلب وهما في بداية مشوارهما الفني. فليس من الغريب ان يكون لكل فنان نصيب كاف من عدسة حسين بكر.

مسألة الاحتكار الفوتوغرافي في الاستوديوهات السينمائية:

ومثلما كان التصوير والعمل السينمائي عامة مهنة حرة ليس فيها احتكار من قبل استوديو معين او مخرج معين او شركة إنتاج معينة ظل المصور الفوتوغرافي منذ بداية صناعة السينما المصرية يعمل مع فريق فيلم ثم ينتقل لآخر ويتناول أجره تارة بحسب عقد ومرات أخري بحسب عدد الصور التي يطبعها و يقدمها سواء لمساعد المخرج او للمنتج او مساعد المنتج الذي يتولى مواضيع الدعاية. فمثلا حسين بكر يحسب له أنه قام بالتصوير الفوتوغرافي لأفلام صورت في استوديو مصر و واستطاع ان

كازينو اللطافة

كازينو اللطافة

يصور بعض الأفلام في استوديو ناصيبيان رغم ان استوديو ناصيبيان بحكم ان صاحبه هاجوب كان أرمني الأصل كان يفضل إسناد أكبر عدد من الوظائف لأرمن مثله، فكان كثيرا ما يقوم يرفنت كازاز (يان) بأعمال التصوير الفوتوغرافي للأفلام التي يتم تصويرها في استوديو ناصيبيان. ولكن الحالة الوحيدة التي لوحظ انها استثناء هي المصور علي جمال الدين الذي لم يعرف له أعمال خارج نطاق نشاطه مع نحاس فيلم في فترة أواخر الأربعينيات وبداية الخمسينيات ولم يرد ذكر اسم مصور فوتوغرافي آخر قام بتصوير الأفلام التي أنتجتها نحاس فيلم.

ومع تغير الأجواء الثقافية في الخمسينيات والستينيات نتيجة لعوامل كثيرة لوحظ ان شركات الإنتاج مثل دولار وسامي و كامل التلمساني وافلام النصر، وغيرهما توقفوا تدريجيا عن ذكر أسماء الفنيين المشتركين في صناعة الفيلم والاستوديوهات التي تم فيها الإنتاج فأصبح من الصعب التوصل لأسماء المصورين الفوتوغرافيين الذين قاموا بتصوير أفلام هذه الفترة.

الخلاصة:

ويظل السؤال الذي يصعب الإجابة عنه هو من الذي كان يرشح ومن الذي كان يختار ويوجه المصور الفوتوغرافي قبل البدء في عمل أي فيلم؟ هل هو المخرج ام رئيس المصورين (السينمائي)؟ ام المنتج ام شركة الدعاية الموكلة لتسويق الفيلم؟ لا توجد إجابة واضحة قاطعة مثل كلمة "النهاية" التي بها تغلق الستارة عن الفيلم المصري. او ربما يظهر في خبايا إحدى دور العرض او مخازن شركات الإنتاج او شركات الدعاية أرشيف ما او زكيبة من الصور فوتوغرافية فتلقي الضوء علي ما نتساءله الآن حول أجواء المصورين الفوتوغرافيين الذين عملوا في السينما المصرية.

© الصور من الأرشيف الفوتوغرافي ـ بمكتبة الكتب النادرة بالجامعة الأمريكية بالقاهرة

حكايات محمد بكر عن والده:
«حسين بكر» كان صديقًا لمحمد نجيب والمصور الخاص لعبد الناصر

تعلم التصوير لدى يوسف حنين.. وأصبح رئيس قسم التصوير الفوتوغرافي بـ"استوديو مصر"

سرد لنا المصور الكبير (محمد بكر) ونجل مصور الفوتوغرافيا الشهير (حسين بكر) تفاصيل بداية رحلة أبيه، وكيف انطلق في عالم التصوير الفوتوغرافي واستطاع أن يوثق الماضي، ويقدم للحاضر كنزا كبيرا من الصور التي جمعت بين السينما والسياسة والمجتمع والحياة.

حوار ـ حسن شعرواي وأمنيه عادل

استهل محمد بكر الحديث عن والده، بأنه ولد عام 1912 في القاهرة، من أصول صعيدية تعود إلى مركز إدفو بمحافظة أسوان صعيد مصر، وهو الأخ الأصغر لأخوين أكبر منه، حيث عبده بكر، كان رئيس قسم التصوير بدار الهلال، وأخوهم الأكبر محمد بكر رئيس قسم الطباعة بدار الهلال.

كان والدي يعمل بمحل لبيع معدات التصوير بشارع عبد العزيز أمام سينما ريالتو قبل عام 1937، وكان والدي ببداية العشرينيات من عمره، والمحل مملوك لـ "يوسف حنين"، وكان حنين رجلا يهوديا، أحب والدي كثيرا وشعر بنبوغه فأحضر له شيخا ليتعلم الدين الإسلامي والصلاة وغيرها، وكذلك معلما للغة الفرنسية، الوالد كان متقنا للفرنسية، أما عن تصوير السينما فبدأ مع الموسيقار محمد عبد الوهاب الذي كان يصور له فوتوغرافيا الأفلام الخاصة به، وكانوا يرسلون له في محل "يوسف حنين" ليذهب إلى موقع التصوير، صور فيلمين وطلبت منه شركة عبد الوهاب "بيضا فون" أن يعمل معهم في تصوير السينما ومن هنا كانت البداية.

من المواقف الطريفة مع عبد الوهاب أثناء رحلة التصوير، أننا كنا سنصوره وهو يغني أغنية "من غير ليه" التي كان من المفترض أن يغنيها "عبد الحليم حافظ" قبل وفاته، وذهبت لتصوير الأغنية في استوديو التلفيزيون، وأخبرت عبد الوهاب أني محمد بكر ابن حسين بكر، حيث قال: "ابوك إزيه ده ولا بيسأل ولا بتاع".. المهم أخبرته أنني سأصور الأغنية، فقال جملة بديعة للغاية: "أنا مبسوط جدا أني موسيقار جيلين الاب يصور الجيل والابن يصور الجيل التاني"، وابتسمت وقولت: "الشرف لي".

ولا أنسى فطنة عبد الوهاب الفنية وحسه القوى لتذوق الموسيقى، فوسط التصوير وكان قائد الفرقة الموسيقية الموسيقار "أحمد فؤاد حسن" وفرقته الماسية، ومع بداية التسجيل سكت عبد الوهاب وطلب من الجميع وقف العزف، وبحكمته وصوته الهادئ قال: "فيه كمان من الكمانات دي مش مظبوط" .. وطلب من كل واحد أن يعزف وحده حتى تم ضبط الكمان غير المضبوط.

في عام 1950 تم تعينه رئيس قسم التصوير الفوتوغرافي بـ "استوديو مصر"، والتقط صورا عديدة لمؤسس بنك مصر واستوديو مصر "طلعت حرب"، ومنها الصورة الرسمية التي تتواجد بمقار "بنك مصر" لطلعت حرب حتى اليوم، وعليها إمضاء "حسين بكر".

حضر حسين بكر مصر الملكية، كما وثق أحداثها في هذه الفترة، فحينما كان يذهب الملك إلى كلية الشرطة في حفلات تخرج الدفعات الجديدة كان أبي حاضرا لتصوير هذا الحدث، وكانت الجهات المعنية تجعله يرتدي ملابس طلاب الشرطة حتى يكون وسط الحضور ويصور بأريحية، ويقوم بتحميض وتجهيز الصور بمعمل كلية الشرطة، ويتم تسليم الألبوم في اليوم نفسه إلى الملك فور انتهائه من استراحة الغداء.

وثّق مراحل بناء السد العالي بتكليف من عبدالناصر

يروي محمد بكر على مسامعنا، أن حسين بكر حضر منذ اليوم الأول في ثورة يوليو 1952، كمصور للضباط الأحرار، فالتقط صورا عديدة للرئيس الأسبق محمد نجيب، وكذلك صورا للأحد عشر ضابطا، وهو العدد الذي تكون منه الضباط الأحرار، بعد ذلك في عام 1956 أصبح المصور الخاص لجمال عبد الناصر للصور الرسمية في المصالح الحكومية، ووقع على عقد بوزارة المالية أن الصورة الرسمية التي يصورها "حسين بكر" تأخذها المصالح الحكومية مباشرة، ويتم وضعها بكافة المكاتب، في هذا الوقت لم تكن مصلحة الأحوال المدنية قد أسست بعد، فضلا عن الصور الرسمية للضباط الأحرار ومنهم المشير "عبد الحكيم عامر".

عام 1956 تم تصوير كل من الرئيس عبد الناصر والمشير عبد الحكيم عامر وأرسلناها إلى فرنسا لطباعتها مثل كروت المعايدة، وتم طباعة 50 ألف صورة، 25 ألف صورة لعبد الناصر والـ25 الأخرى لعامر، وتسلمناها من المركب قبل العدوان الثلاثي بثلاثة أيام فقط، ووالدي كبر أحد صور "عامر" ولونها يدويا وما زالت موجودة حتى الآن بجودتها الكاملة.

المصور حسين بكر مع الرئيس محمد نجيب

زيارة محمد نجيب:

استمرت مسيرة "حسين بكر" كمصور خاص حتى وفاة الرئيس الأسبق جمال عبد الناصر، وأذكر من أحد المواقف التي جمعته بالرئيس عبد الناصر أنه عقب تقنين وضع الرئيس الأسبق محمد نجيب، ووضعه تحت الإقامة الجبرية في منزله أني كنت مع الوالد في إحدى المرات بمجلس قيادة الثورة بالجزيرة، في خمسينيات القرن المنصرم، وكان الغرض من اللقاء هو تصوير الرئيس عبد الناصر وفور انتهاء والدي من تصويره، نظر له عبد الناصر وقال: "يا حسين انت عاوز حاجة.. عاوز تقول حاجة؟".. بفطرة قال والدي: "يا ريس.. أنا عاوز أزور محمد نجيب".. نظر له عبد الناصر بتعجب، واستطرد والدي: "يا ريس أنا راجل مليش في السياسة وصديق الكل ونجيب صحبي، لو سمحتلي أكون شاكر جدا"..

وعليه استدعى عبد الناصر السكرتير الأول لمكتبه آنذاك "محمد أحمد" وقال له: "حسين يروح يزور الرئيس محمد نجيب"..وفعلا كان يفطر معه ويتحدثا يوميا..

من المواقف أيضا التي لا تنسى، عام 1964 كان الرئيس جمال عبد الناصر يحضر المعرض الصناعي في الأوبرا برفقة أعضاء مجلس قيادة الثورة، وفي الخارج كان هناك كبير الياوران اللواء "رشاد حسن"، الذي يعمل على تنظيم دخول المصورين، وكان المصورين آنذاك معروفين، مبعوث جريدة الأهرام ومبعوث جريدة الأخبار، محمد يوسف، رشاد الأوسي، أحمد يوسف، حسن مراد وهكذا، في هذا اليوم لم يسمح إلا بدخول اثنين فقط من المصورين الموجودين، اعترض والدي وطلب الدخول ولكن كبير الياوران لم يسمح له، وكان والدي يحمل كارنيها من رئاسة الجمهورية آنذاك يسمح له بالوجود في أي مكان يحضر به رئيس الجمهورية، ولهذا حزن وقرر عدم الذهاب في المناسبات الرسمية كعادته، وهو ما دفع عبد الناصر للسؤال عنه وعن سبب غيابه المفاجئ، كان والدي دائم الحضور في كافة احتفالات 23 يوليو، وكل عيد ثورة كان يلتقط له صورة جديدة وتكون غلاف مجلة المصور.

في أحد الأيام وجد عبد الناصر صورته على غلاف مجلة المصور فتذكر واستدعى أحد من السكرتارية قائلا: "حسين بكر مبيجيش ليه؟!..والصورة دي حلوة وأول ما أرجع من السفر يجيلي".. تلقيت اتصالا من سامي شرف، سكرتير الرئيس الشخصي، على هاتف منزلنا وقال: "فين أبوك؟؟".. الرئيس عاوزه بكرة الساعة سابعة".. ذهبت مع والدي إلى منزل الرئيس عبد الناصر في موعدنا الساعة السابعة مساء، وكان والدي قلق من الاستدعاء، دخلنا على عبد الناصر وكان جالسا في انتظارنا، ووجه السؤال لوالدي: "ابنك ده يا حسين"..فأجابه أبي: "ده الي بعدى علشان يكون خليفتي وبيساعدني"..وسأله: "مبشوفكش ليه يا حسين؟!"..عبر والدي عن زعله من كبير الياوران اللواء "رشاد حسن"..وحكى له ما حدث أثناء المعرض الصناعي..

تنبه والدي من رد فعل عبد الناصر حيث قال له: "لما تزعل يا حسين تزعل مني وأوعى تاني مرة اسمع أنك زعلان عيب، وأول لقاء جاي لازم أشوفك مع الصحفيين، ومحمد ابنك يكون موجود معاك"..ووجه لي السؤال: "معاك كارنيه الرياسة؟"..أجبت بالنفي، فأمر بإصدار كارنيه مشابه لما يملكه والدي في أسبوع واحد، رغم أن أي كارنيه مشابه لا يمكن أن يصدر إلا في حدود شهر أو شهر ونصف، حيث يخضع الفرد للتحريات من المخابرات الحربية، المخابرات العامة ومباحث عامة، حيث توجد في مكان وجود الرئيس وهو ما يستدعى التحريات، ومنذ يومها حضرت مع والدي المناسبات الوطنية.

تحويل مجرى النيل:

لم تقف حكايات الوالد عند هذا الحد، بل حضر وكنت معه في مراحل بناء السد العالي بالكامل، وكانت الخطة تقتضي أن يتم تصوير تطور المشروع كل 15 يوما، حيث نسافر بالطائرة ونلتقط الصور للمشروع وما وصل له، وذلك بتكليف من الرئيس عبد الناصر ورئيس وزراء مصر آنذاك المهندس صدقي سليمان، ويتم توريد النيجاتيف والصور إلى وزارة السد العالي، وكان ذلك على مدار عامين أو ثلاثة أعوام، استمر ذلك حتى تحويل مجرى المياه في مايو 1964 بحضور الرئيس عبد الناصر ورئيس وزراء الاتحاد السوفيتي نيكيتا خروتشوف.

حضرت مع والدي ذلك الافتتاح العظيم، وأذكر أن هناك بعض الأفراد قد لقوا حتفهم غرقا أثناء تحويل المجرى، حيث حدث شرخ في الجدار الذي سيتم تفجيره لتدخل المياه من خلاله مجراها الجديد، فانطلقت المياه بكامل سرعتها وقوتها.

أذكر أن والدي لم تقف علاقته بعبد الناصر داخل حدود الوطن المصري، بل كان يسافر معه أسفاره الرسمية، وصوره في كافة الدول التي ذهبوا إليها، مثل باكستان وروسيا وغيرها من الدول.

مع الانتقال إلى الرئيس الأسبق محمد أنور السادات توليت أنا مهام التصوير للرئاسة، حيث التقطت له العديد من الصور الشخصية والعامة وأبرزها صورته بالوشاح والتي كانت توضع في المصالح الحكومية وكانت الصورة الرسمية له، أما عن الرئيس الأسبق محمد حسني مبارك، التقط له والدي عدة صور وهو في منصب نائب الرئيس السادات، ولكن بعد توليه رئاسة الجمهورية، استحدثوا قسم تصوير برئاسة الجمهورية لتصوير الرئيس وكان المصور "فاروق إبراهيم" قد انتدب من جريدة أخبار اليوم، لا أنكر فقد عرضوا على الوالد أن يذهب أحدنا للتعيين بالرئاسة بقسم التصوير لكني رفضت، فنحن لا نحب الارتباط بوظيفة معينة تقيدنا وتحد من عملنا، كما أننا كنا نعمل بالسينما في هذا الوقت ولا يمكننا الانسحاب.

مؤخرا التقيت الرئيس عبد الفتاح السيسي وطلبت منه أن التقط له عدة صور للتاريخ وبالفعل قد التقطت له بعض الصور، كما طلبت منه أن ألتقط له صورة رسمية تكون بالمصالح الحكومية وكان رده: "أنا يشرفني أن محمد بكر يصورني، ولكني لا أفضل وجود صور لي بالمصالح الحكومية فقط يكتفي بلفظ الجلالة"، وطلبت أن أصوره صورة رسمية للتاريخ فأجاب قائلا: "إن شاء الله مسيرنا نعمل صور طبعا"، مع هذا فصورت حفلات الزفاف الخاصة بعائلته وأقاربه وهي حفلات بسيطة.

بريق السينما وعدسة "حسين بكر":

ارتبط والدي بالعمل مصورا للسينما منذ عام 1937، هو من صور أفلام الموسيقار "محمد عبد الوهاب"، (الوردة البيضاء، لست ملاكا)، وكذلك كل أفلام نجيب الريحاني وكوكب الشرق أم كلثوم، استمر هكذا حتى عام 1950

حينما تولى رئاسة قسم الفوتوغرافيا بـ "استوديو مصر"، فهو مؤسس القسم ورئيسه، وعليه تولى كل ما يتبع بنك مصر وشركاته، (شركات الطيران وحلج الأقطان وغيرها)، إلى جوار تصوير أفلام السينما، حيث يتولى أيضا تصوير جميع الأفلام المنتجة من قبل "استوديو مصر"، وأفلام إسماعيل ياسين وحسن الصيفي، وكذلك الناصر صلاح الدين وأفلام أجنبية أيضا مثل "ابن سبارتكوس" وكذلك "الوصايا العشر"، وغيرها من الأفلام.

لم يكن موظفا بما تحمله الكلمة من معنى بل يعمل بما يملكه، حيث كان يقدم تخفيضا 30 أو 40% من قيمة التعاقد، واستمر هذا الوضع حتى وفاته في عام 1992، وتوليت من بعده القسم حتى عام 2000، في هذا الوقت قد أسست معمل ألوان خارج الفيلا التي منحت لنا لتكون مقرا للقسم، وحدث خلاف كبير مع إدارة "استوديو مصر" في هذا الوقت، فحينما عدت من الحج في هذا العام ووجدت الفيلا مقتحمة وحدثت تلفيات لكثير من الأفلام المصورة منذ زمن طويل، وكانت قضية شهيرة في هذا الوقت.

أما عن مشواري بالسينما فقد دخلت عام 1956 معه، أول لقطة قمت بتصويرها كان فيلم "سمارة"، وكانت صورة "تحيه كاريوكا" بالملاية اللف وهي صورة شهيرة جدا لها، وكان عمري وقتها 19 عام، وهو ما تسبب في إزعاج مخرج الفيلم "حسن الصيفي"، قائلا: "طيب ما أنا كمان أجيب ابني يخرج بقى!! .. دعمتني "تحية كاريوكا" في هذا الموقف.

من أكثر الشخصيات التي تأثرت بها وبذكائها في السينما كان المبدع الراحل "أنور وجدي"، فكانت له سياسة خاصة في توزيع أفلامه، حيث كان يحضر الممثل ويتعاقد معه على تصوير ثلاثة أفلام، فمثلا لو الممثل سيتعاقد على الفيلم الواحد بقيمة 150 جنيه، يتعاقد معه على الأفلام الثلاثة بقيمة 400 جنيه، وهذا ذكاء حقيقي في إدارة الإنتاج.

ومن بعد التعاقد مع الممثلين يقوم ببناء ديكورات للأفلام الثلاثة وكذلك تحضير الملابس وكل ما يحتاجه التصوير، ويطلب من الممثلين الحضور في أحد الأيام وكذلك أبي، ليتم التقاط حوالي 20 صورة لكل فيلم بالملابس والديكورات الخاصة بكل واحد من الأفلام الثلاثة، ويطلب من أبي تحضير ثلاثة ألبومات، واحد لكل فيلم، ويسافر مباشرة ومعه الألبومات الثلاثة إلى بيروت أو سوريا، ليقابل الموزعين ويريهم أنه يعمل على ثلاثة أفلام، ويأخذ دفعات الأموال على الأفلام الثلاثة دفعة واحدة.

التصوير والإنتاج:

وتعود أهمية التصوير الفوتوغرافي للأفلام إلى استخدامها لمعرفة راكورات المشاهد، وكذلك إن المنتج يأخذ صور كل أسبوع، ويرسلها للموزع لمعرفة ما وصل له التصوير للحصول على دفعة جديدة من السلفة لتمويل فيلمه.

أشهر فيلم صورته كان بطولة "جيرالدين شابلن Geraldine Chaplin" ويحمل الفيلم اسم "Nefertiti y Aquenatos" إنتاج عام 1973، كانت تلعب به دور نفرتيتي، وكنت أنا في قسم التصوير بـ "استوديو مصر" وكان اتفاقهم معنا، أنهم يعطونا الأفلام ونقوم بالتصوير وهم يحمضوا ويطبعوا بالخارج، كان يوجد مدير إنتاج مصري وآخر أجنبي.

ووقتها صورنا وذهبنا إلى الأقصر وأتينا للقاهرة، وبقى لهم أسبوع بعد أن قضوا شهرا في التصوير بالأقصر، وفي يوم طلب مني مدير الانتاج المصري- وكان صديقي- أن أحمض الأفلام، وما أريده سأحصل عليه، وذلك للضرورة القصوى في 24 ساعة وهو ما يخالف اتفاقنا، ولكنني قمت بتحميض الأفلام فعلا.

كنا نعمل في فيلا استوديو مصر، وجهزت له الفيلم "أبيض وأسود"، وطلبت 1000 جنيه في الألبوم وأخبرني أن الأموال ستكون عندي، أخذ الألبوم في حدود الساعة السادسة مساء للمخرج.

اتضح فيما بعد أن الفيلم عبارة عن مجموعة أفلام قصيرة تم تصويرها في أكثر من بلد ولكن الصور لم تكن جيدة على الإطلاق، لهذا فهو بحاجة لصور جديدة للتوزيع، وكان المنتج غاضبا للغاية، لاسيما أنه توقع أن الصور في مصر ستكون سيئة أكثر من التي تم تصويرها في الغرب، ولكن بهر من مستوى الصور التي تم تحميضها بطلب من المدير، وفوجئت بـ "جيرالدين شابلن" تحضنني وكذلك المخرج ولم أفهم ما يحدث.

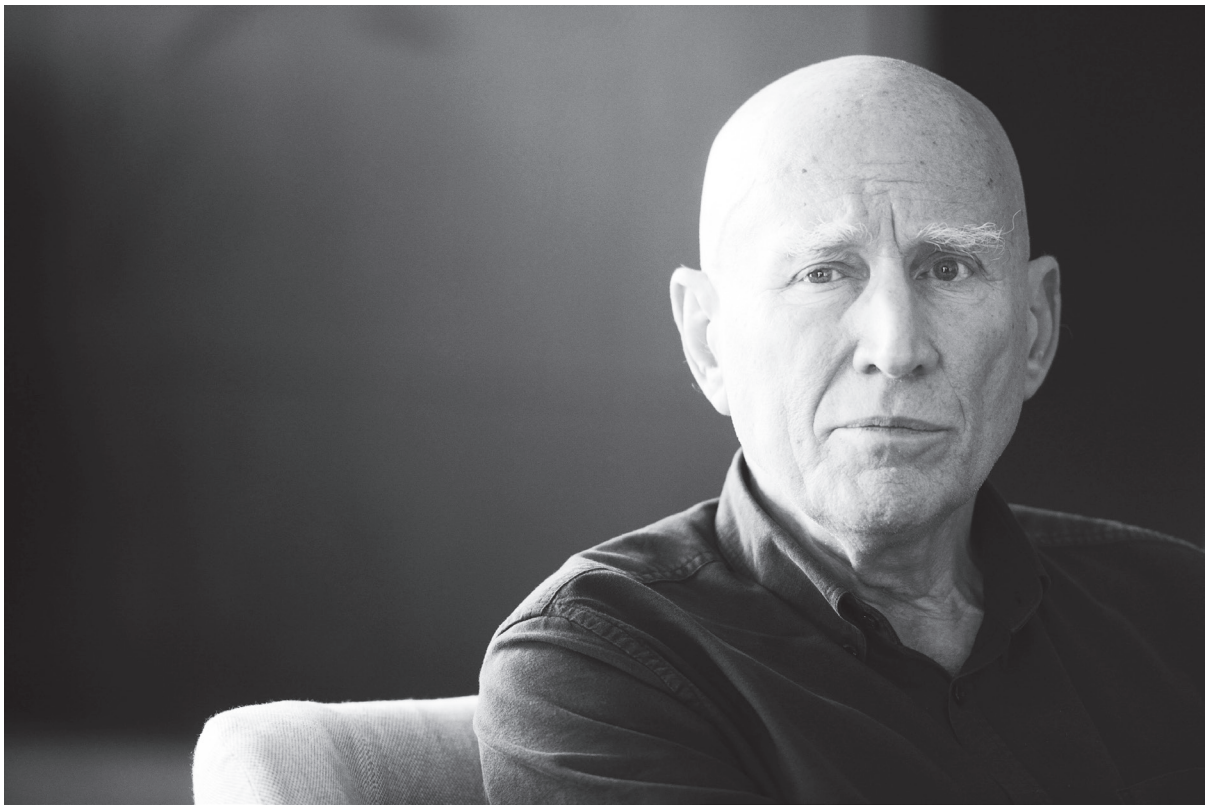
وطلب مني المخرج أن أرافقهم في رحلتهم في الدول المتبقية، لالتقاط الصور في البلاد المتبقية، وكانت واجهتهم القادمة الأردن وأكثر من دولة أخرى، ولكني اعتذرت فوقتها كنت مع الوالد وسنده في عمله، في الرئاسة والأحداث السياسية والسينما كذلك.

في هذا الوقت كنت في السينما وتوليت أغلب أعمال التصوير، وأذكر أن المخرج "حسن الصيفي" قد طلب مني أن أتولي تصوير كافة أفلامه بدلا من الوالد، نظرا لتنقلاته الكثيرة ما بين الأحداث السياسية والأفلام العديدة.

التصوير بين القديم والحديث:

في فترة أواخر الستينيات وبداية السبعينيات، تلك الفترة التي توليت بها العديد من المهام مع والدي أقدمت على بعض التغيرات في أسلوب التصوير والكاميرات المستخدمة، فالألبومات في الماضي الصور كانت صغيرة ومرقمة، واستحدثت الألبوم 30 × 40، في الماضي كانت الصور ثابتة والألبومات كبيرة 10 × 15 والأفلام كانت "أفلام إزاز" الصورة زجاجية، ولكني طورت كل هذا وأصبحت أصور بـ "الرولي فليكس\ Rolleiflex و"فيل اكشن\ Action Camera" وهي أسهل في الحركة وتداول الصور، وكل مدة أصبحت أغير الطرق.

لم تكن كافة الصور والأفلام داخل مصر بل كنت أسافر مع الافلام، وكنت مع "رمسيس نجيب"، و"حلمي رفله"، وصورت أكثر من 1000 فيلم، وأذكر أنه أثناء تصوير فيلم "العذاب فوق شفاه تبتسم" في تونس إنتاج عام 1974، كان يتحدث رمسيس نجيب إلى محمود ياسين أثناء دخولي للمكتب، قائلا: "بس بس ده جه وميقناش نعرف نكلمه" .. سألت محمود ياسين مداعبا: "في إيه يا حودة؟" .. رد قائلا: "بيقول يا سيدي الواد محمد بكر ده بيدينا اللي المفروض يوصلنا بعد 10 سنين، متقدم على نفسه عشر سنين" .. رديت قائلا: "دي شهادة اعتز بيها دائما" .. قال نجيب: "لا احنا عارفين انت لا بتتكبر على حد ولا بتاع" .. وحمدت ربنا.



الصورة سفر دائم عبر الزمن.. قراءة في الفيلم الألماني «ملح الأرض»

"المصور هو شخص يرسم العالم بالضوء والظل.."

سباستياو سالجادو

يبدأ "ملح الأرض" بصورة لمنجم عميق، صورة أخذها المصور من فوق الحافة، تبدو هذه الصورة للوهلة الأولى صورة لجحر نمل مكشوف، لكن بالتدقيق في مقدمة الصورة أو في المناطق العالية من ذلك الجحر نكتشف أن من يسعى في الأسفل ليس النمل وإنما البشر.

رامي عبد الرازق

لماذا اختار صناع الفيلم أن تكون تلك الصورة من بين الأرشيف الضخم للمصور البرازيلي الشهير سيباستياو سالجادو افتتاحية الفيلم؟ صورة بالأبيض والأسود لقعر أرضي مليء بالبشر شبه العراة، كأنهم قبضة من الملح ذراها أحدهم في تلك الحفرة، إنها الصورة الأولى واللقطة الأولى التأسيسية لولوج عالم هذا الراسم بالضوء والظلال، إنها صورة للبشر في هيئة ملح الأرض قادمين من باطنها وليسوا هابطين من السماء عليها، ليسوا فوق سطحها وإنما صاعدون من جوفها.

وعلى الصورة نفسها، الأولى يظهر وجه المصور العجوز في مزج واضح كأن الصورة لا تزال تنطبع على عينيه وملامحه وعقله، تخرج منه وتعود إليه، تعكس رؤيته لهذا العالم – وليس فقط المنجم- بينما يستمر وصفه لها

كأنه يلخص علاقته بفن التصوير، أن الصورة بالنسبة له هي انتقال عبر الزمن ـ وبين العوالم ـ أو بتعبير أكثر صوفية " الصورة هي سفر دائم .

يتحرك السرد في الفيلم عبر صوتين، الأول: هو سالجادو نفسه الذي نراه ونسمعه يحكي عن ذاتين في البداية.. ذاته الخاصة وذاته التي تحمل الكاميرا أو التي هي الكاميرا، بينما الصوت الثاني: هو صوت المخرج الذي يحكي عن علاقته بسالجادو، وكيف ذهب إليه كي يصنع (منه) فيلما؟

يهمين صوت سالجادو على شريط الصوت كأنه الراوي العليم، وهو بالفعل كذلك فيما يخص عوالمه وصوره، وفي نفس الوقت تتوازى تلك الهيمنة مع اختيار اللونين الأبيض والأسود كسارد لوني أساسي في افتتاحية الفيلم، فصور سالجادو التي يغلب عليها الأبيض والأسود هي عوالم تجريدية تنفي الألوان الأخرى لصالح التجريد والتعميم، وكشط سطح الرؤيا ليبدو باطنها أكثر نصاعة واتساعا، وبالتالي يتحول السرد اللوني في مقدمة الفيلم جينيا إلى سرد بالأبيض والأسود؛ لكي يتسق أكثر مع جوهر الصور، وكما نعلم جميعا فإن لون الملح أبيض وبالتالي لا حاجة لمزيد من الألوان لكي نراه ونرصد وجوده.

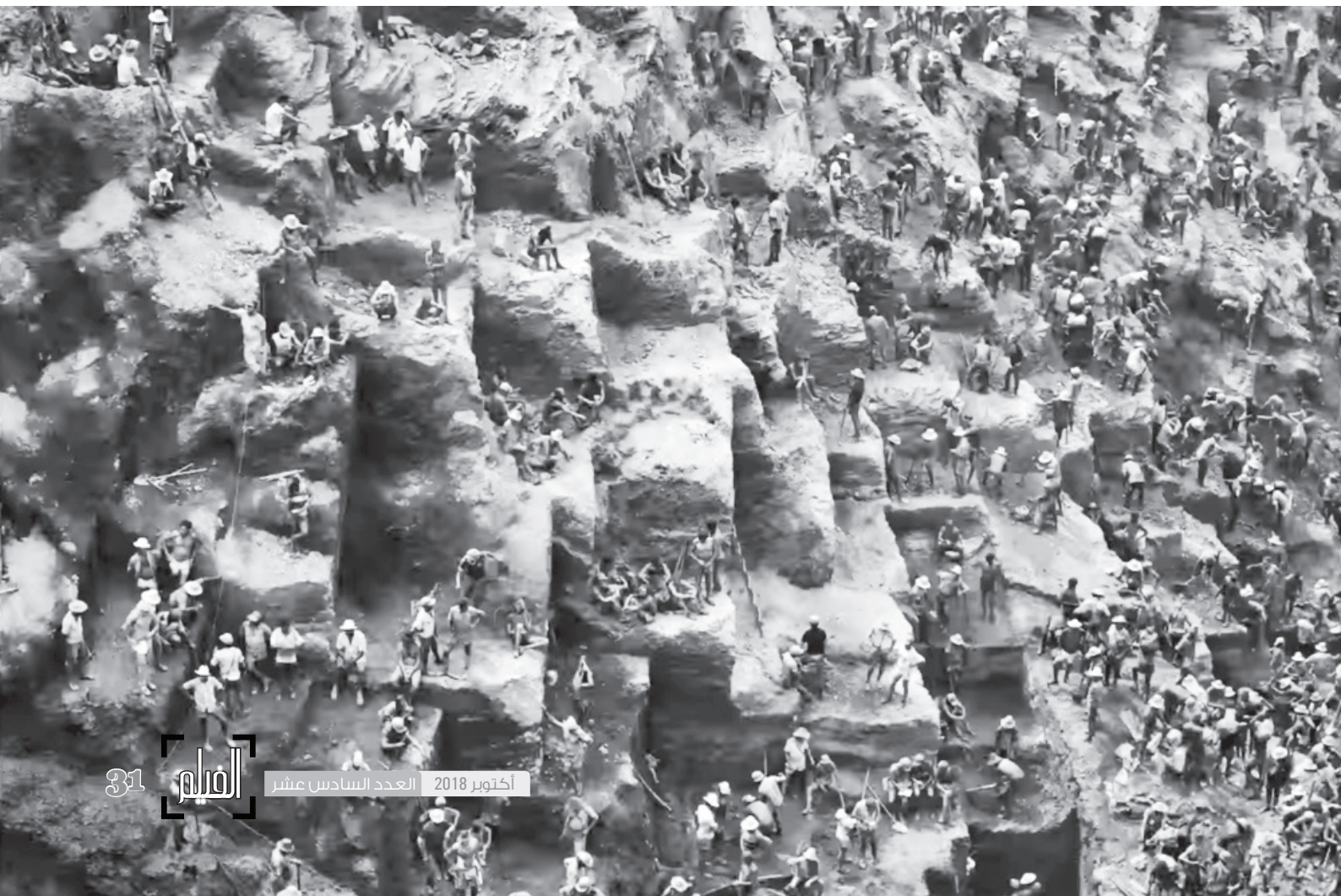
في الفصل الأول من الفيلم: "رحلة مع سالجادو" يلاحقه السرد إلى إندونيسيا حيث القبائل البدائية التي لاتزال تعيش في طورها الأول، وهناك ترتبط اللقطات والمشاهد التي نراها مع تلك الرؤى التي صارحنا بها سالجادو في البداية حول علاقته بالصورة وهي علاقة سفر دائم عبر الزمن وفي رئة المكان، إن مشهد سكان الجبال العراة وهم يتحلقون حول سالجادو لولا أنه مشهد حقيقي لظن أحدهم أنه مشهد من فيلم خيالي، انتقل فيه البطل عبر الزمن للقاء الإنسان الأول.

يخطو المخرج فيم فندرز باتجاه مغامرة السرد بكسر الإيهام الذي يحيط ببطله، يبدو أقرب كمن يفكر بالفيلم أو عبر الفيلم وليس فقط من أجل الفيلم، يستخدم فندرز عملية تصوير سالجادو للوصول إلى بعض من ينابيع الرؤى حول ماهية الحالة التسجيلية، نسمعه وهو يتحدث عن عملية التصوير، ونرى فريق تصوير الفيلم الخاص به وهو يقوم بالحركة حول سالجادو المتفاعل بكاميراه مع ما حوله، ثم يأتينا التعليق الصوتي مؤكدا على حالة كسر الإيهام والتفكير في العملية التسجيلية حين يقول: (إن تصوير مصور ليس مثل تصوير أي شخص آخر) وتصل ذورة هذه الجدلية البصرية التفاعلية حين نرى صورة التقطتها كاميرا سالجادو لفريق تصوير الفيلم نفسه.

يتقاطع هذا الصوت السردي للمخرج مع خط آخر من اللقاءات والمعلومات حول نشأة سالجادو، نسمع صوته يتحدث عن بدايات الرحلة بينما نراه يركب قطارا محليا لا ندري أين وجهته، يبدو القطار هنا أقرب لقطار الحياة الذي يطل سالجادو من نافذته مستعيدا مراحل التكوين الريفية الأولى، ثم انتقاله إلى المدينة، إنه انتقال من النبع إلى المجرى (نبع الحياة ومجراها) قبل سنوات طويلة واللقطة التي يطل فيها سالجادو من نافذة القطار تعزز فرضية السفر الدائم التي بلورها حديثه عن الصور في البداية.

فالحياة كالصورة سفر دائم، وقد أدرك المخرج ارتباط حياة سالجادو بعنصر السفر في مستوياته المادية والمعنوية والروحية، وبالتالي صار الحديث عن نشأة سالجادو ورحلته الحياته مرتبطا بموتيفات تخص السفر والانتقال والحركة عبر المسافات بمختلف وسائل المواصلات التي تشكل معادلا بصريا متجانسا مع الدلالات المعنوية لتيمة السفر المستمر.

في الفصل الخاص بالتكوين ومراحل التشكل يأتي التعليق الصوتي بصيغة الغائب وليس بضمير المتكلم من سالجادو نفسه، يتحدث الراوي/ المخرج عن سالجادو باسمه الأول سيباستياو! رغم أن سالجادو موجود بالفعل، وكان من السهل أن يأتي بصوته ليحكي عن مرحلة تكوينه، ولكن اختيار الحدث عنه بصيغة الغائب هو خيار جمالي يخص بث الشعور بعلو شأن الشخصية والإكبار من ذاتها، كما يستخدم المخرج الاسم الأول لسباستيان وليس اللقب سالجادو لأنه في تلك المرحلة من تكوينه كان لا يزال شخصا عاديا، مجرد طالب يدرس الاقتصاد، ثم يغادر بلده الأول لكي يبدأ مسيرته المهنية التقليدية قبل أن يتحول إلى المصور العالمي ذائع الصيت، ويصبح لقبه سالجادو علامة فنية مسجلة.



يبدأ السرد في الانتقال صعودا في حياة سالجادو عندما يقرر أن يتخلى عن مهنة الاقتصادي ويشرع في التجول بكاميرا زوجته مسافرا وراء الصورة والفوتوغرافيا، ينتقل الصوت تلقائيا إلى سالجادو نفسه، يتحدث عن أعماله الأولى، وتشكل علاقاته بالفوتوغرافيا جزءا من تصوره للعالم.

يأتي انتقال الصوت من الراوي إلى الشخصية ليخلق حالة أشبه بالالتفات الأدبي – أي الانتقال من أسلوب سردي إلى آخر- حيث يرى المخرج أن صوت سالجادو هو الأصدق والأكثر تعبيرا عن معارضه وصوره ورؤيته، خاصة عندما يمزج بين لقطة لسالجادو على صورة من صوره كما سبق وأشرنا.

يستقيم السرد البصري تدريجيا بالحركة داخل صور سالجادو المختلفة أو توظيفها لتصبح هي تاريخه الحي، وليس مجرد صور كواليس العمل أو الصور الأسرية أو الشخصية، صحيح أن الصور الشخصية تمثل جانبا هاما من تاريخ المصور، لكنها في النهاية مجرد توثيق للحظات، أما الصورة في معناها الأشمل والأكثر ارتباطا بروح ووجدان المصور هي تلك التي أنجزها عبر سفره الطويل والتي تمثل جيناته الحقيقية.

ما هي طبيعة العالم الذي يرسمه سالجادو من خلال الضوء والظل؟

هل هي تلك اللمحات الأنثروبولوجية التي تبدو واضحة من خلال صور الطوائف والقبائل والتجمعات البشرية في الجبال أو الغابات أو السهول البعيدة التي تبدو أول ما وطأ الإنسان على الأرض !!

أم أن ذلك العالم يتجاوز هذه اللمحات إلى ما هو أكثر تفتيتا للنفس البشرية وللثقافة الروحية التي رغم اتساع المسافات يتشابه فيها البشر جميعا – والتي من أجلها يصور سالجادو محتوى صوره بالأبيض والأسود

الساحل نهاية الرحلة .. والموت عطشا في أفريقيا

المجرد من أي انحياز لوني- ففي الصور التي يستعرضها السرد عن القبائل الهندية في جبال الأنديز، لا تبدو التكوينات والوجوه والأماكن مجرد سياقات جمالية أو اجتماعية، بل إنها تحكي عبر درجة القرب والاتساع، وعبر المشاعر المتراكمة في العيون وتشكيلات النور والظل وانقسام ميزان الصورة إلى عدة مستويات، تحكي عن ما وراء الصمت أو تطلق الأصوات الخاصة بتلك البيئات والمجتمعات وتقرنها بأصوات مشابهة من بيئات ومجتمعات أخرى، ربما هي على الطرف الآخر من العالم، لكنهم جميعا أمام الكاميرا وداخل الصورة وعبر أسفارها هم بشر.

المسيح ذو الكاميرا..

من أبرز ميزات الأسلوب السردي لأي فيلم هو قدرة المخرج على أن يعيد إنتاج دلالة مختلفة من نفس السياق البصري أو الدرامي، وفي فيلم ملح الأرض يمكن أن نرصد تلك الميزة الهامة لإعادة إنتاج الدلالة من خلال توظيف أسلوب مزج اللقطة على صورة، أي المزج بين اللقطة التي يتحدث

فيم فندرز أثناء تصوير فيلم ملح الأرض

لقطة من فيلم ملح الأرض

فيها سالجادو عن واحدة من صوره أو معارضه وبين الصورة أو مجموعة الصور التي يتحدث عنها، ففي البداية يبدو هذا المزج من أجل تأصيل فكرة الرؤيا التي يحملها سالجادو كما سبق وأشرنا، ثم يعيد المخرج إنتاج دلالة مختلفة من نفس التكنيك عندما يحكي سالجادو عن رؤية وتعريف بعض رجال الأنديز له عندما سافر لكي يضعهم في تاريخ الفوتوغرافيا كأيقونات براقة، حيث يقول له أحدهم: إنني أؤمن بشدة أنك أتيت من السماء لكي تراقب أعمالنا، وذلك كإسقاط من أسطورة أن المسيح هبط على الأرض في صورة رجل وراح يراقب الناس لكي يقرر من منهم يستحق الجنة.

المزج هنا بين لقطة سالجادو وبين صورة لدروب الجبال المتسعة وبعض الهنود يمضون بها يشعرنا بالفعل أن سالجادو قد صار عبر صوره هذا المسيح الذي يحمل الكاميرا، وأن جنته التي يختار من يدخل إليها هي جنة الفوتوغرافيا التي ما إن تلتقط صورتهم حتى تحتجز لحظتهم الحاضرة وتاريخهم الطويل، ثم تمنحهم الخلود كلما نظر أحدهم إلى تلك الصور في أي مكان آخر بالعالم.

تجدر الإشارة أيضا إلى أن نفس التكنيك المزجي بين اللقطة القريبة لوجه سالجادو وبين الصور يعيد المخرج توظيفه بدلالة جديدة فيما بعد وهي دلالة العودة إلى الماضي، عندما يتحدث سالجادو عن رحلته إلى أثيوبيا وقت تصوير معسكرات الهاربين من المجاعات، حيث يستخد المخرج تكنيك المزج مع التراجع التدريجي للقطة داخل الصورة، كأن سالجادو بحديثه عن تلك الفترة يعود بالفعل عبر الصور إلى ذلك الماضي الذي شكل جزءا هاما من رحلته، وصنع تاريخه الروحي في علاقته بالحياة والموت.

هل يقدس الفيلم الصورة الفوتوغرافية على حساب اللقطة السينمائية المفعمة بالحركة والمتشكلة من نمو مستمر؟

في الحقيقة فإن فيم فيندرز يدرك تماما قيمة الحالة البصرية التي تسببها اللقطة الحية دون أن ينزع إلى تقديس الفوتوغرافيا أو الإعلاء

من اليمين سلغادو مع المخرج فيم فندرز

من شأن السينما مصورة متحركة، ففي أثناء حديث سالجادو عن مرحلة العودة إلى الجذور وتعاطيه مع مجتمعه عقب انهيار الديكتاتورية العسكرية في البرازيل، ورغبته في أن يتعمد أبناؤه اجتماعيا في مجتمع الأصل الأبوي، أثناء هذا الحديث الشخصي تتقاطع صور سالجادو التي التقطتها لقريته الأولى عقب فترة التحولات مع تعليقه عليها، ويأتي المخرج ليصنع ذلك الجسر الزمني الذي يؤكد على فكرة السفر الدائم للصور واللقطات على حد سواء ويدعم الحكي الصوتي لسالجادو عن فترة التحولات، حيث نرى صورة لأحد طرق القرية والسكان مغادرون بسبب الجفاف والفقر وقلة العمل والزرع، ثم عقب سنوات طويلة – عبر تقنية المزج المونتاجي - وقد تحول هذا الطريق الأسفلتي إلى (مدق رملي) مقفر ومهجور كدلالة على حجم الانهيار الاقتصادي وقسوة التحولات الاجتماعية التي أصابت هذا البلد.

يلعب السرد في الفيلم لعبة تتابع أجيال جيدة وواضحة، وسر جودتها هو أنها تتعامل مع فكرة الحركة/ السفر في الزمن داخل الصورة على اعتبار أنها فلسفة عامة وليس مجرد تكوين لصورة فوتوغرافية، إنه يقدم تتابعا جيليا بين سالجادو الجد/المزارع والذي نراه يتحدث عن ابنه ونشأته وسالجادو/المصور بطل الفيلم وسالجادو/الحفيد الذي أصبح الذراع الأيمن للأب، فالحركة ما بين الجد والأب والحفيد – من خلال التعليق الصوتي أو اللقاء المباشر- تذكرنا بتلك الصور التي قدم فيها سالجادو رؤية لمجتمعات كأنها في الزمن الأول للإنسانية عبر عدسة كاميرا هي وسيلته لهذا السفر الخارق، إذن لدينا على جانب سفر داخل الصورة وعلى جانب آخر سفر عبر الأجيال التي بالضرورة يصنع تتابعها رؤية أكثر شمولية لفلسفة سالجادو ورحلته الحياتية التي أصبح الشخصي فيها جزء من العام والعام هو ظل الشخصي، ويتجلى ذلك في تتابعات الصور التي نراها تلخص السياقات الحياتية لسالجادو عقب عودته هو وأسرته إلى البرازيل.

من الحديث عن الموت في البرازيل عقب العودة وتصوير الأطفال الصغار الذين يغادرون كملائكة بلا تعميد، ينتقل المخرج مع سالجادو للحديث عن الموت في أفريقيا من خلال معرضه "الساحل نهاية الرحلة" الذي أنجزه خلال منتصف الثمانينيات، وكأن لقاء الموت والجفاف في البرازيل حفز كاميرا سالجادو لمطاردة الموت بدلا من الهرب منه، وهناك عند الساحل الأثيوبي وسط أكبر معسكر في العالم لإيواء اللاجئين والفارين من موجات الجفاف والتطهير العرقي تقصت عدسة سالجادو أثر الموت في مطاردة عكسية، وتجلت من خلال مئات الصور التي التقطها لضحايا المجاعات – بنفس اللونين الأثيرين لديه الأبيض والأسود- هذه المطاردة والمقاومة لفكرة أن النهاية دوما وشيكة، وأن الأرض مهما اختلفت فإن الموت واحد يدب فوقها ليمتص رحيق الروح من الأجساد الذابلة الضامرة ذات العيون التي تحكي مآسيها.

يقول سالجادو: إن كل شخص يموت هو جزء من العالم الذي يموت وراءه.

الحاكي والحكاية..

نلاحظ هنا أن اختيار الصور التي تستعرضها لقطات الفيلم من بين آلاف الصور في أرشيف سالجادو الفوتوغرافي يركز بالأساس على الصور التي تحكي العيون فيها تاريخ الشخصيات وحاضرها، بل ولمحات من مستقبلها الذي تدركه أو تخشى الغيب الذي يحجبه.

تعتبر العيون واحدة من أساليب سالجادو السردية في صوره، ليس عبر التركيز عليها أثناء التصوير ولكن من خلال التقاط فقه النظرة بكل ما تحتويه من تاريخ وجغرافيا وفلسفة ومثيولوجيا، إن الصورة في عرف سالجادو- كما نراها في الفيلم وكما يروي هو جانبا من إحساسه بها- هي الثانية التي تتجلى فيها النظرة التي تكثف وتلخص وتمنح الشعور بالسفر داخل الشخص والمكان والزمن في لحظة واحدة لا قبلها ولا بعدها، وبالتالي لم يكن من الصعب على فيندرز أن يرصد ذلك ويعيد اكتشاف أرشيف سالجادو من خلال الصور التي تلعب فيها العيون دور الحاكي والحكاية نفسها.

وعندما يستعرض المخرج الصور التي طارد من خلالها سالجادو الموت نجد أنه يختار الصور التي تبدو العيون فيها مطفأة، حتى لو كانت مفتوحة لكنها تبدو مغلقة على نظرات لم يعد لأحد أن يفك شفرتها، وحدها الصورة تمنحنا هذه المساحة من التأمل التي قد تفضي إلى عشرات الأسرار أو لا تفضي إلى شيء.

لقطة من فيلم ملح الأرض

ملصق فيلم ملح الأرض

أثناء تصوير ملح الأرض

مـن العلامات الجماليـة أيضا في هـذه التجربة التسـجيلية الهامة عن العلاقة غير المباشـرة بين السينما والفوتوغرافيا هو الإيقاع، ونعني به زمن اللقطة التي تعرض الصورة لكي يتأملها المتفرج، شريط السينما ليس ألبوم صور يمكن التمعن فيه بسـهولة والتوقف أمام ما نشـاء من صور بالملاحظة والتأمـل، ولكنه حالة تدفق مسـتمر في الزمن وتوالي لقطـات لا ينقطع إلا بنهايتـه، وبالتالـي تتجلى قـوة الإيقاع ودقته فـي تجربة "ملـح الأرض" في اختيار زمـن عرض الصورة وتتابع الصور عبـر كل فصل من فصول الفيلم مما يعطي انطباعا عاما ويولد فكرة أو مجموعة أفكار، وليس مجرد شـعور نابع من تأثير صورة بعينها دون سواها.

"إذا قذفت سكينا من الطائرة
فسوف أتبع الطائرة
وأهبط لأجد السكين.."

هكذا يلخص سـالجادو فـي النهاية رغبته المشـتعلة دوما في السـفر مع الصورة والزمن والمكان، إنه بحث مستحيل لا يتوقف عن تلك اللحظة الحية التـي يمكـن للكاميـرا أن تقتنيها وعن مذاق النظرة- سـواء كانت لبشـر أو لحيـوان أو حتى لأفق أو لجماد تدب فيـه الروح لثوان ـ وقت التقاط الصورة وتجلي سحر الفوتوغرافيا الخالصة.

د. على الغزولي:

أثناء دراستى فى إيطاليا حضرت دروسًا لفلينى وأنطونيونى وماركشيالو ماستريانى

فى بيته بأعلى العمارة المطلة على ميدان التحرير والمتحف المصرى استقبلنا د. على الغزولي بمودته وروحه الإنسانية النادرة، وحكى لنا مسيرة حياته وأفلامه التسجيلية التى حملت دائما مشاعره الطيبة تجاه الحياة والبشر، وأبرزته كفنان له بصمة خاصة وحضور قوى فى مسيرة السينما التسجيلية.. سألناه عن الشباك الذى صور منه ثورة يناير وصنع فيلمه «الشهيد والميدان» وبدأنا حوارا شيقا لم نرد له أن ينتهى، ولم يقطعه سوى باقتراحه أن يقدم لنا الآيس كريم.

حوار ـ صفاء الليثي و حسن شعراوي وعزة إبراهيم **أحمد هادي**

نبدأ بسنوات الدراسة ولماذا اخترت الفنون التطبيقية؟

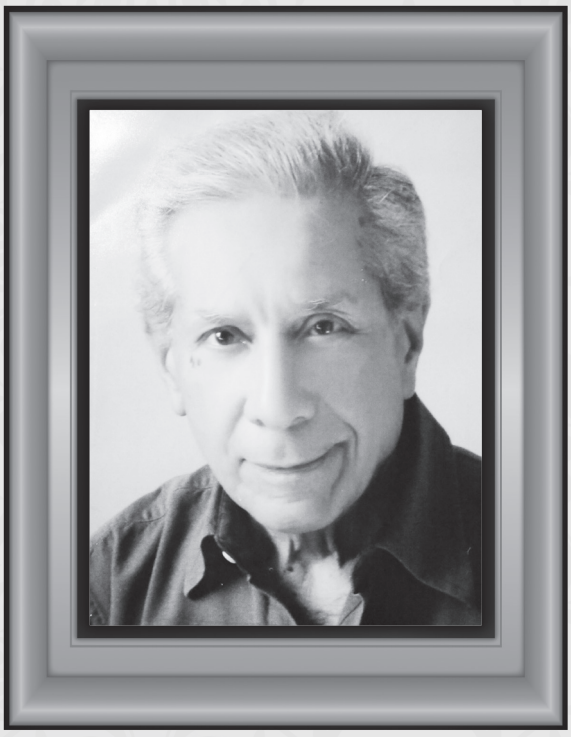
ـ ضحك وهو يقول: أنا تخرجت سنة 1956 يعنى أعتبر أثرا من كلية الفنون التطبيقية، وقبلها كنت أحب الرسم منذ الصغر، وكان هدفي أن أكون رساما وأنا فى ابتدائى كان مدرس الرسم ينزع رسوماتى من كراسة الرسم ويعلقها على جدران الفصل، ويكتب لى تعليقات مشجعة جدا مثل:«استعدادك حسن» و«جميل» فطبعا أعطانى دفعة.

إذن علاقتك بالفن بدأت بالرسم؟

ـ كان أملى كله فى الرسم؛ فالتحقت بالتعليم الفنى قسم الزخرفة وفى تلك الأثناء كان لدينا ما يعرف بالجامعة الشعبية، وفيها قسم للتصوير يدرس فيه أستاتذة من الفنون التطبيقية فالتحقت بها لدراسة التصوير بعد الظهر، وصباحا أدرس الزخرفة، وفى الجامعة الشعبية درس لى الفنان سعيد الصدر والفنان «صدقى الجبخنجى» و«أحمد لطفى» وغيرهم وكنت أواظب تماما على الحضور، وبعد تخرجي فيها التحقت بالفنون التطبيقية كي أكمل زخرفة فأدخلونى قسم التصوير السينمائى،

عرفت أني الأول على دفعتي بعد خروجى على المعاش بسنوات

عملت فى «قسم الأدلة الجنائية» بوزارة الداخلية فأصبحت حزينا



وكان اسمه «قسم التصوير الفوتوغرافي والسينمائي»، وفى نفس الوقت قدمت فى «فنون جميلة» لأدرس فى القسم الحر ودرست فى القسم الليلى بها خمس سنوات، وهذا القسم أسسه عميد الأدب العربى «د. طه حسين» وقال وقتها: أن الفن لا يشترط المؤهل إنما الموهبة هى الأساس، وكان يدرس معى فى هذه الأثناء سيدات من طبقات راقية أذكر منهن «نعمات الشاهد» من عائلة «الشاهد» المعروفة، وظللت أدرس هنا وهناك إلى أن تخرجت في الكلية بتقدير «امتياز» وكنت أظن أنى الأول على القسم، لكن اكتشفت منذ ثلاث سنوات- وأنا مع صديق لى كان يقدم أوراقه فى نقابة المهن التطبيقية- وكان هو الثاني- أنى كنت الأول على الكلية كلها، ولم أعرف ذلك إلا بعد خروجي على المعاش بسنوات.

عملت فى قسم الأدلة الجنائية بوزارة الداخلية.. وما هى حكاية عملك فى وزارة الداخلية؟

ـ أول ما اتخرجت كان لى زميل قديم صاغ فى الداخلية وعملوا قسما جديدا فى الوزارة اسمه «قسم الأدلة الجنائية» كان هذا فى سنة تخرجي عام 1956 فتقدمت للعمل وقبلونى وطبعا لم تكن هذه «سكّتي» مطلقا، فأنا لست عنيفا ولا أحب العنف لكن أردت أن أتعرف على الحياة وجو الجريمة وأرى شكل المجرم.. نوعا من الفضول لم أستمر فيه سوى شهرين لأنى تأزمت نفسيا من طبيعة العمل.

هل لك ذكريات عن هذا العمل؟

ـ أذكر قضية مشهورة عرفت إعلاميا «بأم الضابط» كانت الضحية فيها هى أم الدكتورة «سمية فهمى» الأستاذة بكلية البنات، وكان ابنها ضابطا فذهبت فى عربة الأدلة الجنائية المجهزة بمعمل خاص وكانت سارينة البوليس «تزعق» فى الطريق فشعرت بأهميتى، ووصلنا وكان الشارع الضيق ملغما بالعساكر وكانت عملية رهيبة، فدخلت وأنا قلبى ينتفض، وكانت مهمتى هى تصوير كل شيء كما هو قبل أن تلمسه يد، ودخلت مع خبير البصمات حجرة الضابط وكان بها كنبة استوديو وكأس برتقال ملقاه على الأرض، الأدراج مفتوحة، فرش خبير البصمات بودرة على الكأس وأزاحها بفرشة فظهرت البصمات وهى التى أوقعت بالمجرم، واتضح أنهم شلة شباب صغار بينهم ابن ناظر مدرسة شبرا الثانوية, ولم تكن هذه أول حادثة لهم فقد سبقها قتلهم لموسيقار إيطالى فى جاردن سيتى، ولم يعرف الفاعل لكن عندما أمسكوا بهؤلاء الشباب اعترفوا. فيما بعد وأنا فى إيطاليا وقعت فى يدى جريدة فيها تفاصيل حكم الإعدام، كانت مهمتى هى تصوير كل جزء فى الشقة بكاميرا «روللى فليكس» أبيض وأسود ستة فى ستة.

ولماذا تركت هذا العمل؟

ـ لأنه وضعنى فى حالة نفسية سيئة بعد مشاهدتى لحوادث أخرى بشعة، وأصبحت حزينا حتى وأنا فى المرسم بكلية الفنون الجميلة الذى كان متعتى الكبرى، وعزفت عن أكل اللحوم نهائيا، وقررت ترك هذا العمل نهائيا.

شاركت فى إنقاذ آثار النوبة.. وماذا فعلت بعد ذلك؟

ـ وقتها طلبونا فى مركز تسجيل الآثار، وكان مازال جديدا، وكان فى فيلا بمنيل الروضة وعملت فيه مع خبيرة اليونسكو مدام

«رلى روس دوبرى كور» وهذا المركز هو الذى أنقذ فيما بعد آثار النوبة، وقد شاركت فى هذا المشروع قبل بدايته حيث كنت ضمن الفريق الذى سجل كل هذه الآثار قبل أن يغرقها السد العالى وقت بنائه، وأذكر أيامها أن أحمد عثمان عميد كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية هو الذى شرح لنا فكرة الإنقاذ وكيفية تقطيع هذا المعبد، وكنا نذهب فى بعثات قد تصل لشهر نقضيها فى المعبد نسجل ونعمل مسحا أثريا، ومعنا أثريون ورسامون يشفّون الرسوم، وكانت مهمتي تصويرا فوتوغرافيا لكل شيء بالإضافة لتصوير سينمائي بسيط.

ما الذى أضافته إليك هذة التجربة؟

ـ شارك فى هذا العمل خبراء آثار فرنسيون وبلجيكيون ومن بلاد عديدة، وكان بينهم أساتذة كبار منهم البروفيسور «تشيرنى» وهو قامة كبيرة ومدام «لوب ليكور» الفرنسية وكان رئيسنا «أحمد بدوى» مؤلف الكتاب المهم جدا «فى موكب الشمس» وهو من أمهات الكتب، وكان المدير هو الدكتور أنور شكري، وشارك معنا أيضا الدكتور جمال مختار ومجموعة من كبار العلماء، وقتها كان النحات أحمد عثمان يقول لنا: هذا المعبد سنخرطه مثل قطعة الجبنة وننقل كل جزء.

ظللت فى هذا العمل أكثر من سنتين إلى أن سافرت البعثة فى 1959، وأثناء نقل تمثال «أبو سمبل» التقطت صورة لوجهه أثناء رفعها بالونش صورتها سينما بكاميرا 35 م.

السفر إلى إيطاليا

كيف ذهبت إلى إيطاليا؟

ـ أعلنت مصلحة الفنون وقتها عن بعثة للتخصص فى التصوير السينمائى فقدمت فيها وكان رئيس اللجنة التى امتحنتنى هو «يحيى حقى» وأعضاؤها هم: «وديد سرى» و«جمال مدكور» و«كامل النحاس» رئيس دار الأوبرا و«أحمد بدرخان» وكان مطلوبا أن كل متقدم للبعثة يذهب بشغله، وأنا لم يكن معى سوى فيلم صغير عن حديقة الحيوان هو مشروع تخرجي، وبعض رسومات واسكتشات لى أما الناس القديمة فقد احضروا أفلاما كبيرة، ومع الثورة أفلام حقيقية.

بعد الامتحان خرج جمال مدكور من الحجرة «وغمز لى فقلبى وقع فى رجليه» وأخرت نفسي إلى أن خرج الجميع، وطلبوني فى مكتب «يحيى حقى» ليخبرونى أنهم اختارونى للبعثة، وكانت وقتها لجامعة «جنوب كاليفورنيا» التى تخرج منها «وديد سرى» ابن حسين سرى باشا، وكان يستعد وقتها لتصوير أول أفلامه «خالد بن الوليد» لا أنسى هذا اليوم واعتبره أكبر فرحة فى حياتى لأنى خرجت فرحا، وقتها كانت البعثات قليلة ولم يكن هناك تبادل بعثات كما حدث فيما بعد.

وفجأة تم إلغاء المسابقة والإعلان عنها من جديد وكانت من شقين: معمل وتصوير، وعرضنا أفلامنا فى سينما ريفولي، وإذ باللجنة تختارني مرة أخرى وسافر معى لدراسة المعمل «سيد على» وكنا زملاء فى البعثة التى تحولت إلى إيطاليا.

وهل كانت هذه هى المرة الأولى التى تسافر فيها خارج مصر؟

قبلها سافرت إلى اليونان وأنا طالب فى السنة النهائية، كنا نريد عبور البحر ورؤية أوروبا، وكانت تكلفة الفرد 20 جنيها لمدة 15 يوما، صحيح اتزنقنا فى الآخر لكن عملنا معرضا وتولينا كطلبة تفاصيل السفر ومعنا المشرف على الرحلة أستاذ النحت «منصور فرج» الذى نحت تمثال «محمد فريد» وواجهات حديقة الحيوان مع «سعيد الصدر»، «حسن العاجاتى» تلميذ «هنرى مور» وكان وقتها معيد، ونظموا لنا معرضا فى كلية الفنون الجميلة فى أثينا، وفى هذه الرحلة شاهدنا أتيليهات لفنانين هناك وحضرنا حفلات أقامها لنا عدد من المصريين اليونانيين الذين تركوا مصر بعد ثورة يوليو، استقبلونا بحب شديد وكانوا يقولون: مياه البحر المتوسط تأتى من الإسكندرية لتعطى «الفيريه» بوسة وتذهب من «الفيرية» لتعطى الإسكندرية بوسة، وعملنا معرضا لشغل الطلبة وحضره السفير.

وماذا درست فى إيطاليا؟

ـ كانت البعثة سينمائية درسنا فى المعهد التجريبي للسينما فى روما لمدة سنتين، وكان قبلنا قد سافر عبد الهادى الجزار وكرم مطاوع، فى هذا الوقت كانت البعثات قليلة لأن الحكومة هى التى كانت تنفق عليها، وفيما بعد كان هناك تبادل المنح وخصوصا مع دول الكتلة الشرقية وفرنسا وبلاد أخرى، وكان هناك اشتراطات من بينها أن يخدم العائدون من البعثات لعدة سنوات فى مصر، ولا يتزوج المبعوث من أجنبية حتى لا يلبد لها هناك، لذلك كان البعض يذهبون للبعثات على حسابهم.

السينما التسجيلية تجعلك تذهب لأماكن ليس سهلا أن تذهب إليها وحدك

سجلت آثار النوبة بالفوتوغرافيا والسينما قبل أن يغرقها السد العالي

وماذا عن ذكريات فى هذة البعثة؟

ــ كان لنا زميل فى المعهد اسمه «هايكمان» خريج جامعة كاليفورنيا، وكنا نسأله كيف تدرس فى كاليفورنيا ثم تأتى لتدرس هنا فيرد: لأن هنا فيه تخصص، فممكن تتخصص فى الديكور أو التمثيل أو الأزياء، لكن هناك الدراسة بنظام «الكورسات»، كما أن معهد روما- بحكم وجوده فى مدينة السينما- تنتشر فيه البلاتوهات وكان مخصص للطلبة اثنين منهم لعمل البروفات ومشاريع التخرج.

أيضا رأينا الكثير على مدار سنوات البعثة من 1959 : 1962، فى البداية درسنا اللغة فى جامعة «بروجينيا» التى كان فيها طلبة من 52 دولة من أنحاء العالم، كانت فرصة للحياة فى بلد عصر النهضة كله، بلد ليوناردو دافنشى ومايكل أنجلو ورفاييللو.

هل فى أثناء الدراسة كنت تصور فوتوغرافيا؟

ــ كان عندى كاميرا وصورت بعض الحاجات، لكن كنا ندرس سينما ولم أتمكن من شراء كاميرا سينما إلا أخيرا، كنت أدرس كمحترف فكان لابد من استخدم أدوات المحترفين وهذه صعب شراؤها.

ما الكاميرات التى كانت موجودة وقتها؟

الأرى فليكس والدوبرى والميتشل التى تم تصوير 80% من أفلام العالم وقتها بها، وكان يدرس لنا شخص عجوز من أيام السينما الصامتة اسمه «فيستى ميليا» اشتغل مع هيتشكوك، وكان يدرس لنا العدسات، حكى لنا أنه ذهب لانجلترا ليمارس التصوير هناك، لكن أعضاء النقابة هناك كانوا زعلانين أنهم يستعينوا بواحد طليانى ليكون مدير تصوير، فمدير التصوير وقتها كان أهم من المخرج إلى أن تطورت السينما، وهذا الرجل من حبه للكاميرا تخصص في تصميمها، وهو الذى صنع كاميرا «الفيستى فيجن» التى كانت موجودة وقت السينما سكوب، وفيها يكون الفيلم نائم فبالتالى يأخذ الحجم الكبير وقد سميت الكاميرا باسمه، أخذنى مرة إلى مكتبه وفرجنا على كتاب كبير اسمه «حركة الجريفا» وهى حركة مهمة جدا وأي خطأ فيها يشوه الصورة، كتاب كامل عن إحدى حركات الكاميرا، وكان يقول لنا: لا تحب الكاميرا لأنك

لـو أحببتها سـتترك مهنة التصوير وتركز فيهـا، كان يحصل على أجر يساوي أجر بطلة الفيلم.

ومَـنْ مـن المخرجيـن شـاهدتهم وتعاملـت معهـم وقتها؟

ـ طبعا فلليني وأنطونيونى ومارسسيللو موستريانى كانوا يأتون للمحاضـرات، وكنا نناقشـهم ونشـاهد أفلامهم وشـاهدنا فيلم فلليني «الحياة اللذيذة» قبل أن يأتى إلى مصر، وكان عدد دفعتنا 8 طـلاب أربعة أجانب وأربعة طلاينة، وكان لنا زميل اسـمه «بون لوكيو» قصير وشـعره منكـوش، كنا نقلده وهو يناقـش أنطونيونى وكأنـه وكيل نيابـة أمامه المتهم انطونيونى، وفيمـا بعد أصبح بون لوكيو مخرجا كبيرا.

العودة من البعثة

ما الذى فعلته بعد عودتك من البعثة؟

ـ عدت فوجدتهم حلوا «مصلحة الفنون» وعملوا مكانها «مؤسسة السـينما والاذاعـة والتليفزيون، وأنشـأوا أيضا معهد السـينما، وأرادوا أن يرسـلونى لأعمل به فذهبت لوكيـل الوزارة «عبد المنعم الصاوى» وقلت له: أنا سـكتى ليسـت التدريس أريد ممارسة المهنة التـى تعلمتهـا، فكان رده: نحـن أيضا ننتج وأنت ممكـن تكون هنا وهنـا، فذهبت للـذى يليه وأردت وقتها أن أسـتخبى إلى أن أذهب للمـكان الذى أريده فذهبت لأمين عام الوزارة فأرسـلنى للرقابة، ولم يكن لـى عمل كنت أختبىء فقط إلى أن ذهبت إلى «فيلمنتاج» التى أنشأتها المؤسسة العامة للسينما ضمن أخريات وكان يرأسها «صلاح أبو سـيف» وكان فيها أول إدارة للأفلام التسـجيلية، ولم يسـتمر الوضع كثيرا لأنهم قالـوا أنهم سينشـئون المركز القومى للسـينما، فى هذا الوقت رشـحنى «صـلاح أبو سـيف» لمنحة إلى فرنسا لكنه مشى وأتى «سعد الدين وهبة» وألغى سفري أنا وثلاثة آخرين.

وما هى أسباب تعثر الفيلم التسجيلى فى تلك الفترة؟

ـ بسبب انتقال الإشراف عليه من جهة لأخرى لدرجة أنه حينما أنشـئ المركز القومي للأفلام التسـجيلية لم يسـتمر سوى ثمانية أشهر، وأصبح إدارة تابعة للمركز القومي للسينما.

فى هذه الفترة شاركت فى تصوير فيلم عن حرب اليمن حدثنا عنه؟

ـ أرادوا فى المركز أن يعملوا فيلما عن حرب اليمن مأخوذا عن رواية لإحسـان عبد القدوس اسـمها «لقاء فوق الجبل» واستدعوا مخرجا كبيرا وخبير معارك لهذه المهمة هو «فيركو بويالتش» وكان خريج «شانتو دو سينمنتال» وقال: نذهب لرحلة استطلاعية لليمن وكان صلاح أبو سـيف وقتها هو رئيس الشركة ورئيس البعثة ومعه فيركوفويالتش ومعه ثلاثة آخرون.. واحد للإنتاج واثنان مسـاعدا إخـراج ومحسـوبكم، وكان معنـا أيضـا ولاء صلاح الديـن وكان خريجا أيضا في «شانتو دى سينمنتال» وابن «محمد صلاح الدين» آخر وزير خارجية فى حكومة الوفد، كان هو رجع واشـتغل مونتاج مع «ولى الدين سـامح» و «صلاح أبو سيف» وكان شخصية جميلة، ذهبنا لليمن سـنة 1963 ولفيناها كلها وأخذونا إلى مواقع تصوير مهمـة جدا، وكنا نتحرك فى حراسـة الجيش المصرى ورأينا قرى مدكوكة بالقنابل ورأينا مقابر الشهداء.

وماذا كانت مهمتك فى رحلة اليمن؟

ـ كنت أصور الفيلم وكانت هذه أول مرة، وكنت أنا الكاميرا مان والمساعد وكنا نصور بكاميرا رفليكس 35 مم واستعنا «بماشينست» من هناك، وصورنا آثار قصر «الإمام أحمد» و «تعز»، وذهبنا لمكان كانوا يربون فيه الأسـود ورأينا المـكان الذى كان يجلس فيه الإمام وزجاجـات الكولونيـا التى كان يشـربها، ودخلنا حمامـه وكان به بانيـو له أربعة أرجل وأشـياء بدائيـة جدا، لكن رأينـا فى الحمام أيضـا ماكينة عرض 16 مـم وكان بولايتش يقول: أنـا أريد أن أرى

الأفلام التى كان يشاهدها فى الحمام.. وكنا نضحك، وقالوا لنا أن هذه الأفلام تم نقلها إلى المتحف، وأحضروا لنا عدة بوبينات لنراها من بينها فيلم عن «ضرب لندن بالقنابل» لكن بولايتش لم يكن مقتنعا وقال: ليست هذه هى الأفلام التى كان يتفرج عليها فى الحمام.

وفى الدور الثانى للقصر كان المتحف الذى لم يكن به سوى سيف ملطخ بالدماء وزجاجات كولونيا فارغة أربعة لتر، وطلعنا فوق سلم علية سجادة رخيصة لنرى من فوق القلعة منظرا من أجمل ما يكون، قاعة كبيرة تطل على «تعز» وقالوا هذه حجرة الحريم وعلى الحائط كانت هناك أقنعة لوجوه مختلفة قالوا أنه كان يلبسها ليمزح بها مع الحريم.

وأين هذا الفيلم الآن؟

ـ هذا الفيلم لم يكتمل لأنه بولايتش كتب تقرير قال فيه إنه لكى نقنع الغرب أن هذه الحرب من أجل التقدم يجب ألا نكمل هذا الفيلم، لأن العالم كله يعلم أن الإمام «البدر» مازال موجودا ويحارب وأن أفضل ما يمكن عمله هو فيلم تسجيلى طويل أو مجموعة أفلام تسجيلية تشرح الوضع.

ولأن هذا المخرج كان خبيرا فى أفلام المعارك كانوا قد اختاروه لهذه المهمة، فقد سبق له عمل فيلما اسمه «كوزرا» أي الزلزال عن معركة قادها تيتو وحصل الفيلم على جائزة فى مهرجان «كان» وقال لهم أنه جاء ليعمل فيلما عن قضية أما أن تأتوا من على بعد 500 كيلو متر بقوات لتحارب فهذا ما لم يفهمه، فوقتها ضربوا أول دانة على القصر وحينما حاولوا ضرب الثانية لم تعمل الدبابة وكان الإمام «البدر» قد هرب لذلك قالوا عنها إنها أغلى دانة فى التاريخ لأنها غيرت نظام حكم.

ما الذى تراه مميزا فى السينما التسجيلية وجعلك من عشاقها؟

ـ ميزة السينما التسجيلية أنها تجعلك تذهب لأماكن ليس سهلا أن تذهب إليها وحدك، كذلك تجعلك ترى مجتمعات جديدة وتحصل على معلومات وتدخل فى علاقات مع ناس من أهل هذه

المناطق، فى تجربة اليمن كنت فى الثلاثينيات من عمري ولفتت التجربة انتباهى لأهمية ودور الفيلم التسجيلى فأحببت السينما التسجيلية.

بعد أن أقالك سعد وهبة مع زملائك ماذا فعلت؟

ــ نقلونى للإذاعة والتليفزيون وحينما ذهبت هناك قالوا إن ملفي ليس عندهم فعدت لسعد الدين وهبة أطلب ملفي لأحصل على مرتبي، فقال إننى لم أعد أعمل لديهم فطلبت منه خطابا بذلك فرفض، المهم تنقلت من مكان لآخر فى هذه الفترة فعملت فى فلمنتاج مع سعد نديم ثم نقلونى إلى استوديو «جلال» ثم إلى «استوديو مصر» وخلال هذه الفترة صورت أول فيلم لولاء صلاح الدين، وسمعت أن «صلاح أبو سيف» كان عندما يأتى له ضيوف يقولهم سأعرض لكم شغل أول لمخرج ولمصور ويعرض لهم الفيلم الذى صورته وأخرجه «ولاء صلاح الدين» وهو فيلم «سواعد قوية» وكان عن الحرب ضد المخدرات.

رحلتى مع الإخراج:

حينما بدأت الإخراج كلفنى «سعد نديم» بتصوير مجموعة أفلام عن «مياة الفيوم» و«راغب عياد» ضمن مجلة «مصر اليوم» ووقتها لم أكن فى المركز، كنت في»أفلام التليفزيون» ووقتها لم تكن هذه الوحدة تعمل أفلاما تسجيلية، كانت تنتج فقط أفلاما روائية، وأول عمل قدمته فيها كان مسلسل اسمه «بيت من زجاج» وهو سباعية كان بدأ تصويرها أحد الزملاء ثم جاءه شغل آخر فتوقف العمل، فطلب منى «لطفي نور الدين» أن أكمله، وكانت هذة بداية انتقالى من التصوير إلى الإخراج وكان هذا فى عام 1969.

بدأت بعد ذلك تصوير مسلسلات سينمائية للتليفزيون مثل «رأس ودماء» و«الوليد والعذراء» و«جاسوس على الطريق» و«شمس وضباب» وعملت مع المخرجين «إبراهيم الشقنقيرى» و«محمد فاضل»، وفيما بعد بدأ ممدوح الليثى فى عمل وحدة «أفلام التليفزيون» سنة 1980 وحولها إلى قطاع له رئيس وكيل وزارة، وطلب منى أكون مدير إدراة الأفلام التسجيلية، وكان وكيل التليفزيون وقتها «أحمد اسماعيل أمين» الذى لم يكن يؤمن بالفيلم التسجيلى فقال لنا: صوروا الجوامع، وبدأت مرحلة تصوير الجوامع التى رغم سلبياتها كان لها إيجابيات لأننا كنا نعمل حوالى 40 فيلما فى السنة وكل يوم ينزل التتر «أفلام التليفزيون تقدم» ووقتها كان رمضان على الأبواب فبدأنا نعرض هذة الأفلام وكانت أفلاما قصيرة من 5 :10 دقائق، واشتغل فيها مخرجون كثيرون، وكان فيها أعمال بارزة مثل: الفيلمين الذين أخرجهما «كمال أبو العلا» أستاذ الأساتذة أحدهما هو فيلم عن جامع «الحاكم» يعد علامة وجديرا بأن يدرس للطلبة، برع فى استحدام صوت الأدعية وصداها فى المسجد.

تحويل التليفزيون لخلية نحل

الأفلام التى قدمتموها فى هذه الفترة حفظت الكثير من التاريخ، كيف كان ذلك؟

ـ لأننا حولنا التليفزيون لخلية نحل، وكان عندنا ثلاث مافيولات شغالين على ودنه، وكل يوم ننهي حوالي فيلم ونصف، فمثلا استعنت بالدكتور «أحمد عبد الرازق» وعملنا 30 فيلما فى القاهرة، و10 أفلام فى الأقاليم وكان «محمود سامى عطا الله» هو المنتج المنفذ فى هذة الأفلام.

أيضا فى هذه الفترة كانت الآثار المصرية فى حالة يرثى لها، وتحديدا الجوامع لأنه كانت الدولة ملخومة فى النكسة والاستعداد للحرب والناس تبيت فى الجوامع الأثرية، وكانت ميزة أننا صورنا حاجات كتير قبل أن تختفى وتهدم.

وهل صورتم الأديرة مثلما صورتم المساجد؟

ــ كانت فى خطة لتصوير الأديرة قدمها «كمال الملاخ» وتم تصوير بعضها، وأصبحت لدينا خطة سنوية.

الأفكار الحرة وصيد العصارى

ظهرت أيضا فى هذه الفترة أفلام تسجيلية دعائية عن إنجازات الدولة، وكذلك أفلام اعتمدت على الأفكار الحرة مثل «صيد العصاري» و«الريس جابر» و«حكيم سانت كاترين» وأخرجت نحو 30 فيلما، ولم أفكر يوما فى إرسال أحدها إلى مهرجان، لكن بالصدفة قامت العلاقات الخارجية فى التليفزيون بإرسال فيلمي «صيد العصاري» إلى مهرجان قرطاج فحصل على جائزة «التنين الذهبى» وبعد حصوله على الجائزة بدأ عرضه وحصل على شعبية كبيرة بسبب موضوعه وجمالياته.

وفى هذا الفيلم كنت أنا «الكاميرا مان» ومدير التصوير هو «نسيم ونيس» الذى تولى الإضاءة وصورت الفيلم كله بالعدسة 50 وفى لقطات توتالة أخذتها من فوق الجامع للمكان، لكن لم يكن لها مكان فى الفيلم فلم أضعها، وفى اللقطات القريبة كنت أستعرض البحيرة خلف الطفل بطل الفيلم.

وجاء اختيارى للطفل بطل صيد العصاري بالصدفة، ومن حسن الحظ أني من أول يوم عملنا السيناريو أنا وحمدى عبد المقصود بعد أن عايننا المكان، ورأينا مواقع التصوير وهذا يظهر أن الفيلم التسجيلى ليس له نص يلتزم به مثل الفيلم الروائى، وهذه الحرية

هى التى جعلتنى أحب السينما التسجيلية، كان يدور فى ذهنى أنى أصور فرحا من أفراح الجزيرة، لكن وصلت هناك وقت خروج المدارس ورأيت هذا الولد، ورأيت الأولاد كلهم يذهبون إلى المدرسة بالمراكب، وقررت أن أختار واحدا منهم وبالصدفة بعد أن وقع اختياري على أحدهم وجدت هذا الولد يفتح لنفسه طريقا وسط الزحام ليتفرج، فأخذته من يده وسألته عن اسمه وأجاب «على» وسألته: تعرف تسوق المركب فنط فى المياه وأخذ المدرة والمركب ومشى، وقلت: هذا هو الفيلم وفى 14 يوما قضيناها ما بين العمل فى جزيرة «ابن سلام» والمبيت فى «المطرية» صورنا الفيلم وسط البحيرة والبوص والهيش والصيادين، هذا الجو الذى كنت مفتونا به منذ أن شاهدت فيلم «رجل الشمال» لفلاهرتى.

قبل هذا الفيلم أخرجت «حكيم سانت كاترين» وفيلما عن جامع «الناصر محمد» الذى بجوار جامع محمد على بالقلعة، عجبنى فيه رصانة المعمار فى العصر المملوكى. وعملت فيلما عن جامع «قايتباى» وهو نموذج للمساجد الصغيرة فى عصر المماليك البحرية حينما كانت مصر عفية وثرية فى المعمار ومزدهرة فى الحرف اليدوية، وهذا المسجد هو المرسوم على الجنية القديم وموجود فى صحراء المماليك، ولكى أكمله صورت لقطات فى قلعة قايتباى فى الإسكندرية وقلعته فى رشيد، وصورت مصحفه ووجدت صورة له بالصدفة فى المتحف الإسلامي، وعرفت أنه خلال العصر المملوكي كله لم يتم رسم سوى شخصيتين أحدهما الناصر محمد والأخر هو قايتباى، ما أريد أن أقوله: إنه فى أفلام المساجد هناك أفلام تتشاف وجيدة وفى طبعا أفلام سبوبة.

وماذا عن واقع الفيلم التسجيلى الآن؟

ـ المشكلة أنه ليس هناك جهاز خاص بإنتاج الأفلام التسجيلية مثلما فى بلاد أخرى مثل كندا، وحاولنا نعمله لكن التجربة فشلت، وأصبحت مجرد إدارة تابعة لإدارة أخرى وفى التليفزيون نفس الشيء، كذلك بالنسبة للعرض فقد كنا ننتج فى التليفزيون وتقوم جهة أخرى بالعرض، كذلك فالتليفزيون كجهاز إعلامى يهتم أكثر بالناحية الإعلامية، وكانت هيئة الاستعلامات أيضا تنتج أفلاما تسجيلية، وكان المفروض إن المركز القومى للسينما يكون متحررا أكثر من الناحية الإعلامية لأن طبيعته مختلفة عن التليفزيون، وفى الأساس تم إنشاؤه ليكون خاصا بالأفلام التسجيلية، ما يعوض ذلك الآن هو دخول الديجيتال لأنه جعل التكلفة أقل والإنتاج أبسط.

أيضا دخول التليفزيون أوجد شكلا جديدا للأفلام التسجيلية، كأفلام اللقاءات والريبورتاجات وتضاءلت السينما الفنية «السينما الخالصة».

مدير تصوير لفيلم «عودة مواطن»

منذ عام 1980 وأنا أمارس الإخراج، وتوقفت عن التصوير، وحينما قال لي محمد خان: عاوزك تصور فيلما. قلت له: أنى لم أعد أصور فأعطانى سيناريو لعاصم توفيق لأقرأه، والحقيقة عجبنى جدا، ولما قابلني خان بعدها قال لي: عجبك الفيلم؟ قلت له: نعم فمد يده وقال لى مبروك وجري، وترك لي السيناريو، وقال سنبدأ تصويرا الأسبوع القادم، فوجدت أنه لا سبيل للتراجع، وبالفعل صورت «عودة مواطن».

نوستالجيا الصورة السينمائية

الحنين للماضي في عصر الصورة

يزداد الاهتمام بالفنون البصرية في الفترات الأخيرة بسبب سيطرة الصورة في مجمل الحياة المعاصرة وذلك لما تملكه من قدرة حقيقية على التأثير تتجاوز قدر وأثر الكلام المنطوق، فالصورة لا تحتاج إلى مهارات فائقة لقرائتها مثل اللغة المكتوبة التي تتطلب إدراكنا مسبقا لمبادئ وأساسيات تلك اللغة وقواعدها، أما الصورة فيسهل قرائتها بمجرد النظر لها ولهذا يستطيع شريحة كبيرة من البشر فهم الصورة واستيعابها بسهولة ودون تكلف، وهو الأمر المختلف عن الفنون الغير بصرية، فضلا على أن صورة واحدة أو لقطة واحدة قد تغنينها عن العديد من الكلمات، فعلى سبيل المثال يمكن للصورة السينمائية في لقطة واحدة فقط أن توضح سيناريو الفيلم ودواخل الشخصيات دون الحاجة إلى سيناريو يمتلك العديد من الكلمات.

ضحى الوردانى

تسببت النظرة الخاصة بسهولة قراءة الصورة وحميميتها تجاه متلقيها في الكشف عن حالة من النوستالجيا والحنين إلى الأفلام الكلاسيكية القديمة، مما تسبب في سرعة انتشار العديد من اللقطات الفيلمية المختلفة التي تختص " بالسينما الكلاسيكية المصرية « على مواقع التواصل الاجتماعي، ويتم ذلك عن طريق اللجوء إلى اقتباس مقاطع حوارية ما من فيلم بعينه وتوثيق الحوار بلقطات فيلمية عن هذا الفيلم؛ ولم يقف الأمر عند تلك المرحلة، بل تم الكشف عن مشروع تخرج قدم هذا العام بكلية الاعلام بجامعة القاهرة أعدته شروق مجدي، يعتمد على دمج لقطات فيلمية من الماضي وربطها مكانيا مع الحاضر والذي تم تسميته ب " مشاهد السينما .. توثيق الزمكان «، ذلك المشروع الذي تسبب في حالة شديدة من النستالوجيا على موقع الفيسبوك بشكل خاص، فدعونا نكتشف معا ماهية الصورة وقوتها في هذا العصر، والتأثيرات النفسية التي تستدعي البحث في صور الماضي في الفترة الأخيرة .

- ما الصورة ؟

يضع فريد الزاهي في كتابه (العين والمرآة : الصورة والحداثة البصرية) تعريفا للصورة وهو انها " مجال تلتقي فيه اللغة والجسم والنفسي والعضوي والذهني، إنها تقع في الفاصل والرابط بين المرئي واللامرئي، بين المعقول والمحسوس، ولعل التذبذبات الدلالية هي ما يجعل مستعمليها يتعاملون معها بصيغ كثيرة من الحصر الاعتباطي قصد بناء خطابهم"، اما اللغة العربية فتنظر للصورة من معني الخيال والوهم وتصور الشئ، لذلك السبب يحتفظ البشر بعلاقات حميمية مع صورهم الخاصة التي تحمل تاريخهم وتأكيد ملموس لوجودهم ومعايشتهم لهذا الواقع، وهذا يجعل الصورة مادة حقيقية تختزن في داخلها محسوسات الواقع والخيال المدرك والغير مدرك، لهذا تتشكل الصورة بشكل دائم مع تشكل الانسان واختلاف مداركه بحيث يتم تأكيد صور منها وآخرى يتم تحويلها وتغييرها حسب الثقافة والأفكار التي تأخذ حريتها أثناء رحلتها مع الإنسان، ومن خلال تلك الثقافة والمعرفة السابقة يتم معرفة جوهر ومغزى الصورة بسهولة.

أقتحمت الصورة واقعنا الحالي وتداخلت معنا في عصر أصبح جزء أساسي من ثقافته قائم على ثقافة الصورة، فقد غزت الأمكنة والأزمنة وأقتحمت احساسنا الوجودي تاركة بصمة واضحة في مخيلة وذاكرة المتلقي عن طريق الخيال الذي يرتبط بشكل أساسي مع الصورة فيسهل إرسالها

إلى ذاكرة المتلقي؛ ولأن الصورة تختزل ذكريات الانسان في شئ ملموس تكون بذلك قد حلت محل المواقف الحسية وهو ما يكسب الصورة مكانتها الخاصة على مر العصور ولا يتسبب في موتها ويؤكد مرحلة الثقافة البصرية، والحقيقة أن تلك الثقافة ليست وليدة هذا العصر لأن الرؤية هي الشئ المستمر مع البشر منذ لحظة وصولهم لتلك الدنيا وحتى لحظة مماتهم، والكم المعرفي الذي يحصل عليه كل شخص يتسبب في ثقافته البصرية الخاصة، المختلف فقط حاليا هو التكنولوجيا الرقمية التي تمتلك الحق في الاحتفاظ بالصور بسهولة ويسر في اي وقت زمني واي موضع مكاني .

- عصر ما بعد المكتوب والنص البصري

يعتمد مفهوم الصورة في الثقافة العربية بالصورة الذهنية أكثر مما يرتبط بتجليات هذه الصورة في الوسائط الخارجية، ولعل ذلك بسبب أعتماد تلك الثقافة منذ بدايتها على الفن الشفاهي اللفظي الخاص بالتراث الشعري الذي يعتمد على تنشيط الخيال بصورة مستمرة في القصائد المختلفة، اما الثقافة الغربية تعتمد على العقل وإدراكه لما حوله حتى يتمكن من قراءة الصورة ، فكما يقول دكتور « شاكر عبد الحميد « في كتابه (عصر الصورة

) أثنـاء حديثـه عـن جدلية العلاقة بـين الصـور الداخلية والصـور الخارجية التي تسـببت بجدال فـي الثقافة الغربيـة، حيث تنظر الثقافـة الغربية لأهمية الصـور الخارجيـة اي الصـور المحيطـة بالإنسـان، وتغفـل الصـور الداخليـة المتخيلـة والمخزنة في الذاكـرة « فالصـور الخارجية، صور الفيديو والسـينما والفوتوغرافيـا والتشـكيل والكمبيوتر والتلفزيون... إلخ، ليسـت صورا موجودة ما لـم يدركها الإنسـان ويتفاعل معها ويتأثر بها سـلبا وإيجابـا»، وذلك يجعل مـن الصـورة أسـاس حقيقـي علـى الوجـود ومثولـه، لأن الصـورة تربط بين الحضـور والغيـاب، حتـى أنهـا تجعلنـا حاضريـن أزاء الغياب وذلك بسـبب تحـولات الصورة مـن صور داخليـة إلى صور خارجية تتوسـط الواقـع، بل أن الحقيقـة أن الصورة أصبحـت واقعا ثانيا وأكثـر واقعية من الواقـع الحقيقي. تمتلـك الصـورة القدرة الفائقـة على اسـتحضار الغائب بل والإحـلال محله، وتسـاهم في تغييـر أفكارنـا والعمل على إتسـاعها باتجـاه ما يسـتحق النظر إليه، لهـذا قد تقدم صورة ما نفسـها بوصفها ممثلة للواقع فـي حين أنها تأتي فـي كثيرمن الأحيـان مزيفة لـه، وعلى حد قول « أشـرف منصور فـي كتابه (صنميـة الصورة) فالزيف لم يعد يصب الأفـكار والتصورات، بل أصبح يصب الرؤيـة»، ولهذا تكون الصورة أكثر خطورة مـن الكلمة المنطوقة في هذا العصر المعتمد على الثقافة البصرية المرئية فقد تم التحول من ثقافة الكلمة إلى ثقافة الصورة؛ إن الصورة ليسـت نتيجة الالتقاء بالصدفة بين الحدث والمصور فقط، لكن التقاط الصور يعتبر حدثا في حد ذاته، فالصورة تعمل بنشـاط على زيادة الحنـين إذا كان الموضوعات التي تم تصويرها من ميزتها بأنها مصورة متأثرة بالعواطف ويمكن أن يكون الموضوع الجميل هو هدف المشاعر الكئيبة لأنه قديم زمنيا، ومتلاش أو لم يعد موجودا لذلك كل الصور تكون تذكارية.

ان الصـورة التي تقدم أخبارا عـن المناطق والـدول ذات المحن والمصائب لا يمكـن أن تحدث تأثيـرا في الرأي العـام إذا لم يوجد محيط ملائم للمشـاعر والاتجاهات، فالصور التي تظهر جوانب المأسـاة في ميادين المعارك والحروب تجعـل الناس أكثر تأثيرا وتصديقا واهتمامـا ومتابعة للحرب، وذلك لأن نطاق المعرفـة المصورة للعالم قد يحـدد بأنه واقع بينما يمكن لتلـك المعرفة أن توقظ الضميـر، فإنه لا يمكن أبدا أن معرفة سياسـية أو أخلاقية تكون اكثر تأثيرا إلا إذا ارتبطت بدليل صوري، فالمعرفة المكتسبة من خلال الصور تكون دائما نوعا ما من العاطفة سـواء كانت تهكمية أو إنسانية وسوف تكون معرفة بأسعار متفق عليهـا وهو مظهـر للمعرفة، كما أنه أيضـا مظهر للحكمـة، أن القيام بالتقاط صور رمزا للتملك ورمزا للقوة لأن هذه الصورة في كل مكان وزمان لها تأثيرات لا تحصى على وعينا الأخلاقي.

- الصورة الذهنية الكاذبة

الصورة تقذف بنا إلى الماضي دائما، فهي تمتلك تلك الخاصية الزمنية التي تنقلنـا إلى الوراء، ولكن عند كل زمـن تكون هناك قراءة مختلفة لتلك الصورة، لأنها تحتاج دائما إلى التأويل بسـبب فقدها القدرة على الكلام المباشـر، ولكن

يجـب تأكيد أن كلا مـن الكلمة والصورة يقف عند قدم المسـاواة على مسـتوى الذاكـرة بسـبب الأثر الـذي يتم تركـه في ذاكـرة المتلقي، هذا الأثـر لا يكتفي بتلك الصورة التي تمت مشـاهدتها وإدراكها فقـط، بل يعتمد على عدد الصور التي تظل تنتـج داخل عقل المتلقي لفترات طويلة والتـي يدرك الواقع الخارجي والماضي عـن طريقها، فالصورة الذهنية تكشـف لنا عن آلية إدراك الإنسـان وفهمه لما حوله، وايضا بناء العلاقة بين المفاهيم لإنشـاء المعرفة وتكوين موقفه مما يراه ويشـعر به، لذلك تمتلـك الصورة الذهنية القدرة على كشـف حقيقة النـاس، فالواقـع الذي يظهرهـم يكون نتاج الصـور الذهنية والمعانـي التي تم إدراكها وقتها عن طريق صورة ما، ويعبر الفلاسفة عن حقيقة الصور الذهنية وعلاقتها بالإنسان في إدراك الكون بجملة «إنعكاس الواقع في ذهن الانسان».

في الفقرة الأخيرة من عصر ما بعد المكتوب أوضحت أن هناك من يلجأ إلى تزييف الواقع عن طريق تزييف الصور، رغم أن تلك الصور قد تصبح لشـخص مـا هي حقيقة مجردة، وبالطبع مع توالي الزمن تصبح تلك الصورة المزيفة في يوما ما هي الحقيقة لأنه لا يثبت عكسها بفضل الزمن؛ هذا الأمر الذي تساهم الصـورة السـينمائية في وقوعنا فيه دائما، فحين يشـاهد شـخصا مـا فيلما من حقبة زمنية تسـبقه والذي يطلق عليه فيلما «كلاسـيكيا"، يبدأ في تصديق الصـورة الفيلمية أمامـه على كونها تمثل الواقع المعاش فـي تلك الفترة، وتكون بذلـك هي تلـك الصورة الذهنيـة التي يحتفظ بهـا في عقله عن تلـك المرحلة السـابقة لحقبة مـا، رغم انه فـي واقع الأمر تكـون تلك الصـورة الفيلمية هي صورة مزيفة شارك فيها جميع صناع المادة الفيلمية وقتها من أجل نجاح قصة فيلمهـم الخاص، وهنـا غرضهم ليس تزييـف الواقع، بل الرغبـة في الخروج بصـورة فيلمية وحبكـة درامية محكمة الصنـع من أجل التصـارع الفني الأني. يعرف «سـعيد شيمي» الصورة السـينمائية في كتابه (الصورة السينمائية من السـينما الصامتة إلى الرقمية) بأنها « الصورة السينمائية هي الوسيلة الأكثر تأثيرا الآن في عقول البشـر، بما تبثه ليلا ونهارا وليـس في دور العرض فقط، بل في الآلاف من المحطات الأرضية والأقمار الصناعية، فهي تحمل لنا أحداث ومعـان درامية جديدة وتكون مؤثرة فنيا وعاطفيا ووجدانيا وشـعوريا وعقليا»، وبسبب تلك الأهمية المميتة للصورة السينمائية، وأيضا بسبب الأعتقاد السائد بأن السـينما تعكس الواقع لانها تعد ممارسة ثقافية بسبب وجود مجتمع تعكسه وتبدأ في الكشف عنه في أفلامها المختلفة بحيث لا تقف في معزل عن المجتمع، يبدأ الظن أن ما يقدم في تلك الأفلام الكلاسـيكية هو الواقع دون نسـبة شـك بأنـه خيال المبـدع وأن مشـاهد متعددة قـد تـم تصويرها في الأسـتوديوهات الفيلميـة المختلفة، فيري التغيـرات التي طرأت على المبانـي القديمة والملابس والتعليم عن طريق المقارنة المستمرة بين الحاضر والماضي، والتي تتخذ حكاوي الجدود وصورهم الفوتوغرافية القديمة ومشاهدة الأفلام الكلاسيكية مرجعا أساسيا لهم أثناء القيام بتلك المقارنة.

- الحنين إلى الماضي «النوستالجيا»

لماذا تتم تلك المقارنة المستمرة بين صورة الماضي والحاضر؟ ذلك التساؤل كان من أحد الأسباب الرئيسية للبحث وكتابة هذا المقال، فبسبب الظاهرة المتكررة على وسائل التواصل الاجتماعي الخاصة بالحديث المستمر عن عظمة السينما الكلاسيكية القديمة واشتياقهم لهذا العصر، والاعتماد المستمر على وضع اقتباسات من أفلام قديمة تلائم الحالة المزاجية المتغيرة لصاحب المنشور، سواء كان اقتباس عن العلاقات الرومانسية أو عن حرية المرأة، ومن أشهر أفلام تلك المقارنة هما فيلمي« الباب المفتوح وتيمور وشفيقة"، الأول هو فيلم مصري تم إنتاجه عام 1963، من إخراج هنري بركات، وبطولة فاتن حمامة وصالح سليم ومحمود مرسى وحسن يوسف، والثاني هو فيلم روائي مصري من تأليف تامر حبيب، ومن إخراج خالد مرعي، بطولة« منى زكي، أحمد السقا، رجاء الجداوي، هالة فاخر« ، وكانت المقارنة تتم في مجملها حول الاختلاف الشديد بين العلاقات العاطفية قديما والتي كانت تحتوي على قدر من الرقي والتفتح، والتي هي في صورة عكسية عن الواقع الحالي المعتمد على سلطة الرجل والتعنيف والترهيب، فما الداعي المستمر للقيام بتلك المقارنات في حين أنه من البديهي معرفة أن الواقع دائم التغير مثله مثل حياتنا ولا يمكن للماضي أن يكون الحاضر.

الفيلمان السابقان رغم عدم وجود ربط منطقي بينهما من حيث سير أحداث قصة الفيلم، الا ان كلا من« تيمور وشفيقة» و«حسين وليلى» أصبحوا صورة منعكسة عن العلاقات العاطفية بين الماضي والحاضر، بالنسبة لصورة الرجل في الحاضر تتمثل في" تيمور" الذي يتعمد تعنيف شفيقة كلما سنحت له الفرصة، فيحاول فرض سيطرته عليها والتمكن منها فضلا عن المحاولة المستمرة للحط من شأنها، حتى وصل به الأمر للأنفصال عاطفيا عنها ورفض الحديث معها عندما رحبت بصديقها القديم وعندما أرادت السفر للخارج، وهو بذلك يجسد صورة الرجل المصري الشرقي الذي تربى منذ صغره على أن المرأة مكانها المنزل، وعليها طاعة رجلها مهما كان الأمر يضر مستقبلها لأنه ذكر، أما شفيقة فكانت صورة المرأة الساذجة التي رغم وصولها لمنصب له تقديره في نطاق العمل، الا انه كان يسهل التحكم فيها بسبب حبها. تلك الصورة التي تصبح عكسية لكل ما واجهته ليلى مع حسين في الباب المفتوح، ليلى والتي تكون صورة للمرأة من الماضي، تعيش في أسرة متوسطة، وتحاول أن تثور وتشارك في المظاهرات منذ مرحلة الثانوية، الا ان والدها يغضب عليها، تقع في حب ابن خالتها لكنها تكتشف انه ليس جديرا بأن يكون شريكا لها، حتى تقع في حب صديق أخيها، وهنا يظهر حسين في حياة ليلى ويبدأ في الرقي بها وحسها الدائم على أن تكون في مكانة أعلى شأنا، أن تقول لا لكل ما لا يرضيها، وأن تبحث عن ذاتها وما تريد، حتى تركت اسرتها وذهبت معه لبورسعيد من اجل المساندة في الحرب؛ الصورتان قمة في الإختلاف« تيمور المسيطر، شفيقة الساذجة، حسين المثقف، ليلى الثورية« صور متضادة ومتنافرة، لكن الرغبة في العثور على شريك حياة مماثل لشخصية حسين وهروبا من شخصية تيمور التي أصبحت مسيطرة في العلاقات العاطفية حولنا تسببت في تلك الحالة من المقارنة والتمني؛ هي مجرد قصة درامية نقلت لنا عن طريق الصورة السينمائية، والتي تم نسجها عن طريق الخيال الإبداعي، لكن تلك الصورة الخيالية والتي تمثل الماضي الذي لم نراه أصبحت مسيطرة في واقعنا الحالي.

كيف يمكن الحنين إلى عصر لم يعاش؟ فأغلب الشباب التي تبدأ بالحديث عن روعة الماضي من حيث البناء المعماري والأفلام السينمائية والعلاقات المختلفة بين البشر، لم يعاصروا هذا العصر، بل أن أبائهم وأمهاتهم كانوا في مرحلة الطفولة وقتها وهو الأمر الذي يحتاج إلى تفكير حقيقي، يتضح أن« النوستالجيا « هي السبب في تلك الأزمة، والتي تعرف بأنها« الحنين الذي يلاحقنا إلى الماضي «، فهي حالة عاطفية يقوم الإنسان بصنعها في وقت معين بأعتبارها آلية دفاع يستخدمها العقل لرفع المزاج وتحسين الحالة المزاجية، تلك الحالة التي تكثر عند شعور الإنسان بفقد حياته قيمتها وتغيرها للأسوأ، وهنا يبدأ الإنسان في البحث عن أفضل عصر يشعر بالحنين إليه، فيبدأ في محاولة الوصل بين الزمن القديم والحديث، وهنا لا يهرب الإنسان من مسؤليات الواقع المعاش، بل هو يهرب من الواقع نفسه، فيبدأ الشعور بالألم الناتج عن الرغبة في العودة إلى الماضي.

تقسم « سفيتلانا بويم» في كتابها (The future of Nostalgia) النوستالجيا إلى نزعتين، الأولى وهي" النزعة الاستعادية« ويقصد بها إعادة بناء المفقود في ما لا يتم إمتلاكه، وهذا يظهر بشكل واضح عند الساسة ودعواتهم الإصلاحية وحديثهم الدائم عن رغبتهم في تملك شئ ما من أجل الرقي بالبلاد، والثانية هي النزعة الجترارية «Algia" والتي تختص بألم الفقد والهروب من احباطات اللحظة الراهنة وتسارع وتيرة الحداثة والنزعة الإستهلاكية، وهي تلك النزعة التي تسببت في الهروب من آلام هذا الواقع بالذهاب إلى الماضى، فكل ما تفعله النوستالجيا هو ايهامنا بوجود أرض صلبة نقف عليها وتلك الأرض هي الماضي، وتهمل حاضرا يكون صعبا وقاسيا، ومستقبل لا يتم تشكيله بسبب الوقوع في بئر الماضي وعدم الخروج منهن لذلك تعد النوستالجيا مرض نفسي تتسبب في إغتراب الإنسان المعاصر، وهو ما سبب ايضا الرغبة في العثور على حسين من الماضي ليحل مكان تيمور في هذا الواقع القميء.

- الأغتراب المكاني والنفسي

الاغتراب بمعناه البسيط هو وجود شخص ما في بيئة جديدة ومختلفة عن بيئته، بالإضافة إلى احتكاكه بعلاقات مع أشخاص تختلف عنه بشكل جذري، وفي العصر الحالي أصبح الإنسان المعاصر يمتلكه الاغتراب من مجتمعه وحياته الإجتماعية، ففي عصر التكنولوجيا تفقد العلاقات الإنسانية مكانتها الحقيقية، فعند الإشتياق لشخص ما يكفينا متابعته على الإنستجرام أو الفيسبوك وغيرها من وسائل التواصل الإلكترونية ومن خلالهم نتمكن من مشاهدة صوره المتغيرة بصورة مستمرة ونتمكن من معرفة التغيرات التي تطرأ عليه، لكن هناك نوع من الإغتراب لا يمكن للصورة وحدها أن تحييه، وهو الإغتراب في التصاميم المعمارية والمكانية، بحيث يظن هذا الشخص أن القاهرة ليست هي حقا القاهرة التي عاشها قديما أو التي سمع عنها، وهذا بسبب سطوة الآلة المرتبطة بعمليات الهدم والبناء، وعليه تحولت القاهرة التي يعرفها وأصبح مغتربا داخل مدينته، فضلا عن التطبيقات الإلكترونية التي تعمل على تغيير حقيقة الألوان وأبعاد الصورة المكانية بعد إلتقاطها.

المكان ليس مجرد حدود جغرافية أو أبعاد هندسية لذلك وضع جاستون باشلار مسمى لأحد تصنيفاته للمكان في كتابه (جماليات الصورة) وهو" المكان الأليف" ، ذلك المكان أوضحه بانه «هو البيت التي يتم مشاركة أحلام اليقظة والخيال فيه"، ومنه يصبح البيت ليس مجرد كيان هندسي بل هو ضرورة الاهتمام بالمكان الهندسيولكن من أجل هدف أسمى وهو القيمة الإنسانية التي يحتفظ بها، لأنه المكان الأول للخيال ومولد الصور الذهنية وعن طريقه يتم إدراك الكون، ومن هنا نصلإلى مكان آخر والذي يسمى" مكان حلمي" وهذا المكان مخصص للخيال وأحلام اليقظة فالأول المنتج الأول للخيال والثاني يحفزه ، لهذا يجب الاهتمام بالمكان الذي تم تأسيسه في الوعي داخل العقل البشري لانه هو الصورة المتخيلة التي تعمل على أحياء ذلك الماضي الذي

لم يدع لنا غير الذكرى في تلك الصور داخلنا.

ترتبط ذكريات الطفولة بشكل وثيق بالمكان، ولعل ذلك السبب كان الأساس الذي قام عليه مشروع تخرج دفعة كلية الإعلام من جامعة القاهرة بطرحهم مشروع سمي« مشاهد السينما ..توثيق الزمكان« اي دمج كلا من الزمن والمكان معا، وهنا فقد تم العودة بالذاكرة إلى صور الماضي والتي لا يملكوا طريقا لها سوى عن طريق الصورة السينمائية، فتم تقطيع بعض اللقطات السينمائية ودمجها بشكل عصري في المكان نفسه الذي تم تصوير ذلك المشهد فيه، اي ان هناك صورتان في صورة واحدة، صورة تم قصها من الشريط الفيلمي وصورة جديدة تم إلتقاطتها تمزج في مركزها الصورة القديمة بينما كل ما حول تلك الصورة هو مكمل لها عن طريق المباني والأشجار ولكن في عصرنا الحديث كما موضح في الصورة أمامكم، أتى الشباب بتلك الفكرة في مشروع تخرجهم بسبب الحنين الدفين إلى هذا المعمار الذي تم مشاهدته في الأفلام القديمة ولكنه أصبح مغطى بالأسمنت مخالف عن الصورة الذهنية التي اخذت تنشأ بداخل كل منهم أثناء مشاهدتهم للأفلام المصرية الكلاسيكية.

أصيب شباب هذا الجيل بحالة من الاحباط الشديدة بعض التغيرات الساسية والمجتمعية والمكانية التي حدثت في مجتمع مصر الحالي، تسبب ذلك في شعورهم بالحنين الشديد تجاه الماضي ليصبح واقعهم، رغم أن هذا الماضي لم يتمكنوا من مشاهدته ومعايشته مسبقا، وذلك بسبب الصورة الذهنية الخاطئة التي أرسلت لهم بأن ماضي الواقع المصري كان عصر يوتوبيا سعيدا، ضاربين بكل الصراعات الساسية من حروب وثورات واعتقالات التي مرت بها مصر عرض الحائط، لهذا يكون قذف الصور بنا إلى الماضي أمر جيد من أجل معايشة عصر ما لفترة زمنية محدودة، ولكن أن نظل مقيدين أنفسنا في تلك الفترة دون محاولة حقيقية إلي بذل الجهد من أجل تامين المستقبل هو أمر بائس ومحبط بل هو بالأساس عامل أساسي للفشل .

- الخلاصة

تمتلك الصورة الملموسة المرئية والذهنية المخيلة تلك القدرة الخفية على التأثير في الإنسان دون وعي حقيقي منه للتغيرات التي تطرأ عليه من تشكيل عقلي وجمالي جديد ،فضلا عن طاقتها السحرية التي تمكنا من الذهاب في رحلة دائمة عبر الزمن، بالتنقل من حاضرنا إلى الماضي رغم وجودنا الفعلي في هذا العصر الزمني، ولأن السحر دائما مخادع، فالصورة أيضا مخادعة تتمكن من أن تنشأ لنا ذكريات ليس لها أصل من الصحة ونبدأ في الإنسياق خلفها واتباع تلك الأوهام حتى نفقد القدرة على الشعور بواقعنا الحالي فتصل بنا إلى حالة من الإغتراب والوحدة؛ تظل الصورة دافئة الشعور ولكنها تتمكن من سجننا أيضا داخل الماضي أثناء بحثنا عن العالم اليوتوبي السعيد في ظل تهتكنا من الواقع.

المراجع

1 - أشرف منصور، صنمية الصورة: نظرة بوديار في الواقع الفائق، مجلة فصول، العدد 62، مصر

2 - جاستون باشلار، جماليات الصورة، ترجمة غادة الإمام، التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 2010

3 - جيل دولوز، فلسفة الصورة، ترجمة حسن عودة، وزارة الثقافة السورية، 1997

سعيد شيمي، الصورة السينمائية: من السينما الصامتة إلى الرقمية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 2013

4 - شاكر عبد الحميد، عصر الصورة: السلبيات والإيجابيات، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم العرفة، الكويت، 2005

5 - شاكر عبد الحميد، الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2008

6 - فريد الزاهي، العين والمرآة: الصورة والحداثة البصرية، وزارة الثقافة المغربية، المغرب، 2005

7 - ماهر عبد المحسن، جماليات الصورة في السيميوطيقا والفينومينولوجيا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 2015

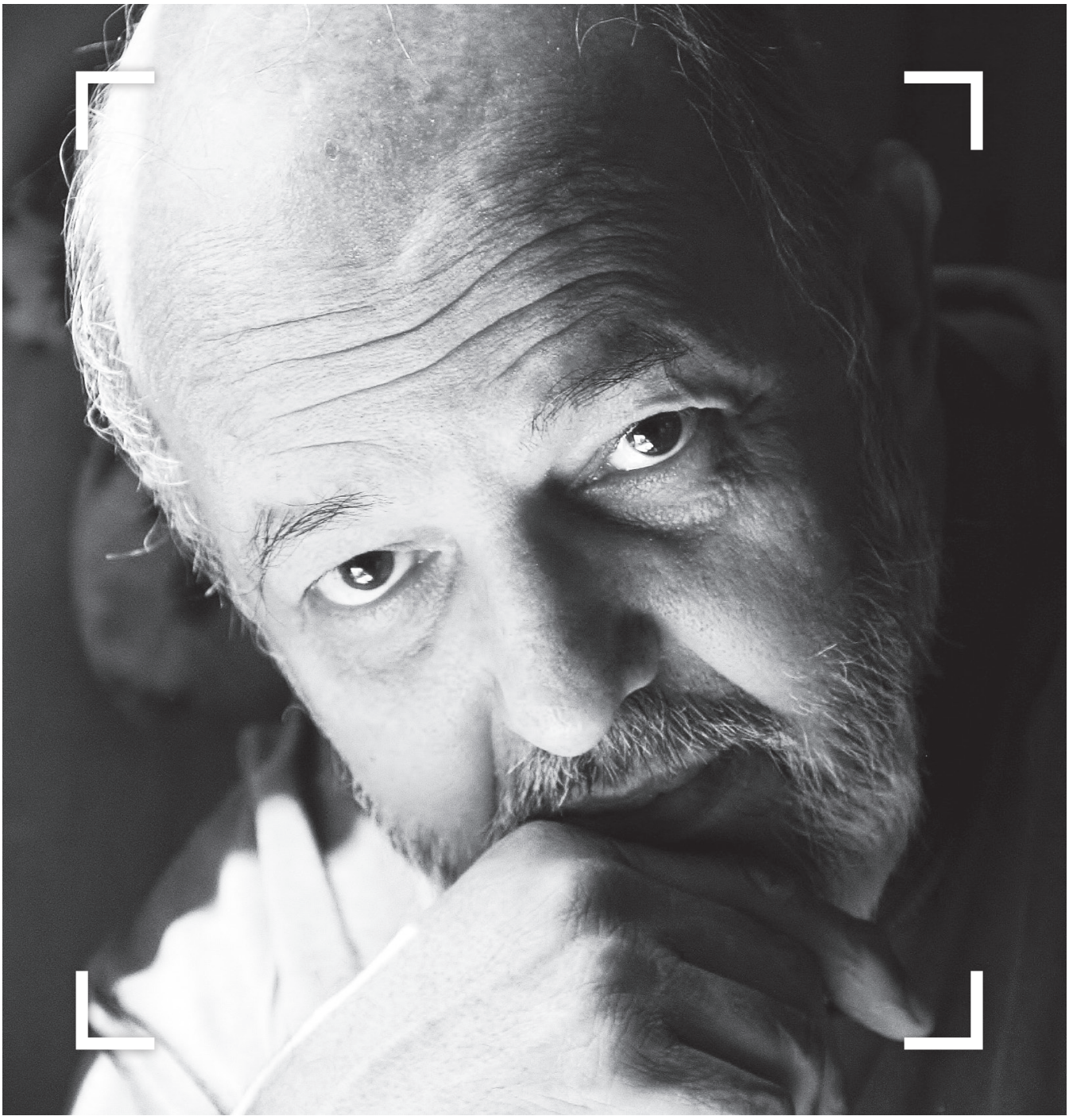
-8Svetlana Boym, The future of Nostalgia, Basic books, 2002

رسائل "المدعو" محمد حامد حسن خان إلى صديقه سعيد شيمي..

يتسيَّدها الطابع الحميمي بين صديقين في سن مبكرة

لا تعد الخطابات أو الاعترافات أو حتي السير الذاتية للأدباء والفنانين والمثقفين بشكل عـام ـ فيما عدا محاولات محـدودة للغاية ـ جزءًا من أدبيات الثقافة المصرية حتى الآن، وإذا خصصنا الحديث عن الثقافة السـينمائية ,فسـنجد –مثلا- أن الرسائل المتبادلة بين سـينمائيين لا تمثـل في ذاتها ظاهرة ولها تجلياتهـا الاجتماعة والثقافية, وبطبيعة الحال فأنا اقصد الرسـائل المتبادلة طوال فترة زمنية طويلة يتبادل خلالها سـينمائيون طرقا هناك في الخارج والآخر هنا بمصر. ولا أتكلم عن رسائل شخصية بحتة بين أصدقاء داخل الوسط السينمائي.

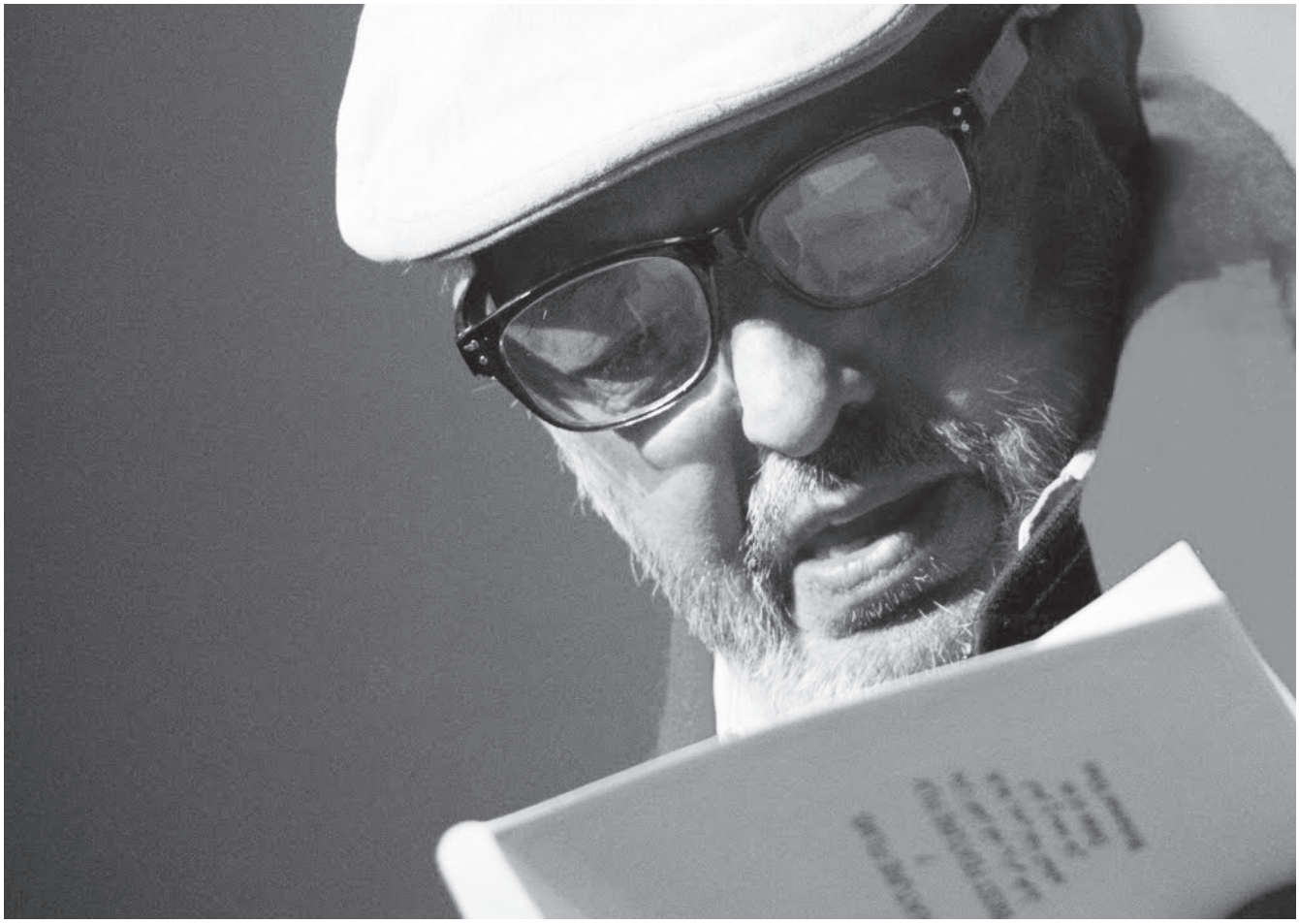
محسن ويفي*



وإلي حد علمي هناك محاولتان منشورتان لهذه النوعية من الرسائل :أولها الرسائل المتبادلة بين المخرجين السينمائيين: سيد عيسي و د.محمد القليوبي من موسكو إلى ناقدنا سمير فريد، وذلك أثناء دراستهما هناك لنيل درجة الدكتوراه، سيد عيسي أثناء سنوات الستينيات من القرن الماضي ورسائل القليوبي امتدت من الفترة (1978 - 1986).

أما المحاولة الثانية فهي الرسائل المتبادلة بن مخرجنا الكبير توفيق صالح من بغداد ودمشق إلى سمير فريد، رسائل أيضا خلال الفترة من (1970 - 1976) وذلك أثناء (هجرة/عمل) مخرجنا هناك بعد التضييق الخانق عليه هنا بالقاهرة.

والمحاولتان نشرهما د/مدكور ثابت المخرج السنيمائي والباحث الكبير والأستاذ بأكاديمية الفنون في عددين متواليين من ملفات السينما التي ترأس تحريرها وأطلق عليهما وثائق السينمائيين المصريين في الخارج (1) من موسكو والأخرى (2) من دمشق وبغداد وهي عنده تشكل «موضوعا يتضمن مثلا مؤثرات النشأة عندما سافر المولعون بفن السينما لدراسته في أوروبا, سواء بمبادرات بعض منهم أو بتبني طلعت حرب واستديو مصر لبعثة بعضهم الآخر ... كما يتضمن هذا الموضوع كذلك ظواهر الهجرة التي تتعدد شرائحها ونماذجها «. (د.مدكور ثابت في تقديمه لملف رسائل توفيق صالح إلى سمير فريد (ملفات السينما العدد 16 ص 8 من إصدارات أكاديمية الفنون).



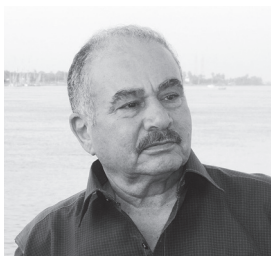
-2-

مـن هنا تأتي أهمية هذه المحاولة الثالثة المتمثلة في نشـر سـعيد شـيمي لتلك الرسـائل التي أرسـلها له محمد حامد حسـن خان من لنـدن ولبنان خلال فترة من 1959 - 1966.

صحيـح أن هـذه الرسـائل بتسـيدها الطابـع الشـخصي الحميمي بين صديقـين هما ما يزالان في سـن اليفاعـة المبكرة, لكنها حتـي من بدايتها تمثل جوانب موضوعية عامة، ومع تطورها تكشـف عن توثيق شـديد الأهمية لسنوات تكويـن الوعي السـينمائي، ومصـادر وعي ثقافـى آخـذ فـي النمـو والتطـور للمخرج الكبيـر و يتيـح منابـع كثيـرة للباحثـين والنقـاد للكشـف والنفـاذ داخـل عالمـه السـينمائي منذ أول أفلامـه وحتى آخرها. فـي تقديمـه لهـذه الرسـائل يكتب سـعيد شيمي :»كانت الخطابات بيننا هي التواصل المسـتمر بأخبارنـا وأحلامنا وانكسـاراتنا وحبنا، والسـينما تشـغل الحيز الأكبر من مساحة هذه الخطابات، وللأسف ضاعت خطاباتي له مع أمتعته عندمـا شـحنها لآخر مـرة من لندن إلـى القاهـرة- ولم تصل أبـدا- ولكن خطاباته لي محفوظة, فهي سـجل فني للأفلام التي كان يشاهدها ويقيمها ويطلعني عليها أولا بأول ...”

(ص 16 من الجزء الأول طبعة الكرمة 2018)

كمـا يكتـب بعدهـا فـي ص 18: «والحقيقة أنـا لا أعلم متـي حضر عمي حسـن خان (والد محمد خـان) إلى مصـر، ولكنه موجود قبـل قيام دولة باكسـتان عـام 1947, لأن محمـد من مواليـد 26 أكتوبـر عـام 1942 أثناء الحـرب العالمية الثانيـة, وقد قال له والده مرات عديـدة إن بلده هي مصر, وهو يحمل شـهادة ميلاد مصرية,وأمه مصرية من أصول إيطالية, أسـلمت وأصبـح اسـمها حسـنية خـان، وبعدهـا يكتب:«وهذه الخطابات -و معها مسـتندات وصور- سـتصدرها في عدة أجزاء لكثرتها وأهميتهـا, فهـي بالإضافـة لكونها سـيرة فنـان سـينمائي عظيم- محمد خـان- فهى أيضا حياة ورصد للزمن الذى عشناه معا، و كان لـه أكبـر الأثر فـى تكويننـا الثقافى والاجتماعـى والوطنى».. (ص 20 من نفس مقدمة الكتاب).



ويستطرد «وتمر الأيام ونحن فى مدرسة واحدة «النقراشى النموذجية»، حتى قرر والده السـفر إلى المملكة المتحدة عام 1959، بعد أن عصفت الأيام بعمله فى تجارة الشاي، وكان خبر سفر ميمى (محمد) بلا رجوع يشكل ألما لكلينا ..» (ص 22).

-3-

توصيف عام لرسائل المدعو محمد حامد حسن خان:

بعد السلامات واللوم والعتاب لقلة أو تأخر كتابة سعيد في الرد على خطاباته وأيضا السلامات الحارة لأهل سعيد التى تذيل معظم هذه الرسائل.. هناك موضوعات مشتركة تشغل أكثريتها؛ ففى أوائل هذه الرسائل «هنا الجو حر لمدة شهر .. حاجة عجيبة .. و مقلتلكش على البنات اللى عرفتهم في المركب و أنا جاى .. حاجة زى الورد.. تعرفت على واحدة من اليونان، وواحدة من أمريكا وواحدة من إستراليا».. كما يكتب في نفس الرسالة» هنا شفت أفلام لسة أنت مشفتهاش، ويمكن تشوفها السنة الجاية، حتى الآن شفت حوالى 50 فيلما، المدرسة ابتدتها يوم الثلاثاء الماضى، و معنديش دلوقت وقت عشان السينمات".

تتوزع هذه الرسائل إجمالاً ما بين الجوانب الشخصية الخاصة بخان، أو بتلك الخاصة بصديقه وردوده عليها، سواء تلك المتعلقة بالجانب الأسري المعيشي أو العاطفي، ويشغل هذا الجانب حيزا كبيرا من هذه الرسائل بتنويعات مختلفة خاصة أن الصديقين ما يزالان في سن الشباب المبكر، ولذلك بسرد خان مغامراته النسائية العديدة لصديقة بشغف وتلطف، وأحيانا أخرى يذهب إلي تجريد المفاهيم عن العلاقات وعن الحب وعن المرأة بل عن الحياة نفسها «الهدف هو الحياة نفسها والثمن هو الحياة نفسها « كما يكتب عن الحب في نفس الرسالة ص 41»... إنه الحب الذي يجعل أحيانا أغني الأغنياء يتزوج راقصة عاهرة –إنه الحب الذي يجعل الطالب المتعلم يتزوج الخادمة الجاهلة – هذا هو الحب لا كلامه الفارغ، فلا هناك صحة في كلامك إلا جزء واحد حين قلت «هي بمحاسنها وعيوبها» .... أفهمت فلسفتي أم لا .. إذا فهمت كان به وإذا لم، فظز"

بخفة دمه ورشاقته وحرارة صباه وثقته الزائدة تأتي كتابات خان عن عشرات الفتيات اللاتي عرفهن وتراوحت علاقته بهن ما بين الزمالة والصداقة والعشق والجنس.

كما أن وصف الطقس بلندن دائما ما يحتل مساحة في هذه الرسائل خاصة مع اختلافه عن مثيله بالقاهرة، وأيضا بسبب الظروف المعيشية القاسية التي يعيش في ظلها خان.

-4-

بطبيعة الحال تشغل السينما المتن الرئيسي في خطابات خان لصديقه سواء الاهتمام بوصف دور العرض أو الكتب السينمائية الهامة الصادرة بلندن في تلك الفترة، أو محاولاته المستمرة والمستميتة لدراسة السينما وما يستتبعها من عمل مضيء بل وشاق في سبيل توفير مصاريفها، أو تعلم اللغة الإنجليزية شفاهة وكتابة- وبالذات على الآلة الكاتبة- أو بطبيعة الحال الفرجة على الأفلام السينمائية وهي المعين الأساسي في ثقافته وتكوينه السينمائي الذي يتضح عبر رسائله في تقييم هذه الأفلام والحكم عليها بمراحل تطوير وعيه الحياتي والسينمائي، أو بعدد الأفلام التي يشاهدها بتواصل وبإصرار عجيبين، حتي إننا يمكن أن نقيس «ذائقته» السينمائية بطريقة تقييمه لهذه الأفلام، كما أن عدد الأفلام التي يشاهدها تعد مقياسا على حالته «المزاجية» ومدي توفر الشروط الملائمة لمعيشته بلندن من عدمها.

فبعد شهور قليلة للغاية تجاوز عدد تلك الأفلام 900 فيلم أخذت في الازدياد حتي تكاد تتجاوز عبر السنوات السبع.

مع صعود أو هبوط أحواله المعيشية المختلفة –إلي ما يزيد عن 2500 فيلم من سينمات العالم المتنوعة والثرية، حتي إنه ينجح في الحصول على كارنية للدخول مجانا أفلاما من إنتاج وتوزيع الشركات الأمريكية الكبرى، كما تراوح تقييمه لهذه الأفلام ما بين الوصف العام.. جميل..لطيف.. بايخ جدا وتتطور إلى حد تناول أسلوب الإخراج، وبالذات استخدام المخرجين لزوايا التصوير والإضاءة، خاصة أن الرسائل مرسلة إلي عاشق للتصوير- إلي طريقة إدارة المخرج للممثلين إلي حبكة الفيلم الدرامية وخاصة بناء الشخصيات الأساسية، كما أنه لا يترك شاردة أو واردة تخص السينما إلا وذكرها في رسائله لصديقة، حتى أسعار تذاكر دخول هذه السينمات يذكرها على نحو تفصيلي، كما أنه لا يكاد يمر يوم خاصة في سنواته الأولى ، إلا ويشاهد فيلما أو اثنين في نفس اليوم وأحيانا يكرر مشاهدة نفس الفيلم لمرات عديدة.

فبعد مشاهدته مثلا لفيلم لورانس العرب يكتب في نهاية ديسمبر 1962 في رسالته «ليلة أمس شاهدت أنا فيلم Lawrence of Arabia وقد أعجبت به جداً.

مدة العرض ثلاث ساعات و42 دقيقة.

المخرج ديفيد لين الذي أخرج «كوبري علي نهر كاواي» والمنتج سام سبيجل الذى كان أيضًا منتج هذا الفيلم: . الفيلم عظيم جداً- التصوير في قمة الروعة – تمثيل «بيتر اوتول» وهذا الممثل المسرحي الذي مثل فيلم واحد فقط من قبل في دور متوسط وفي فيلم آخر دور صغير جداً .. أثبت جدارته فعلا ...المهم كل الجرائد هنا مدحت فيه وبإحداهم قال الناقد المفاجأة بهذا الفيلم هو تمثيل الممثل المصري «عمر الشريف» الذي ثبت إنه فالنتينو من نوع جديد (ص112)

كما يكتب أيضاً «المخرج السويدي بالذات «إنجمار برجمان» الذي هو شاعر علي الشاشة ..فقد طلبته هوليوود ورفض ..وشاهدت أنا عشرة من أفلامه . أنه عبقري بلا شك، أفلامه واقعية وحساسه وعجيبة» (ص121)

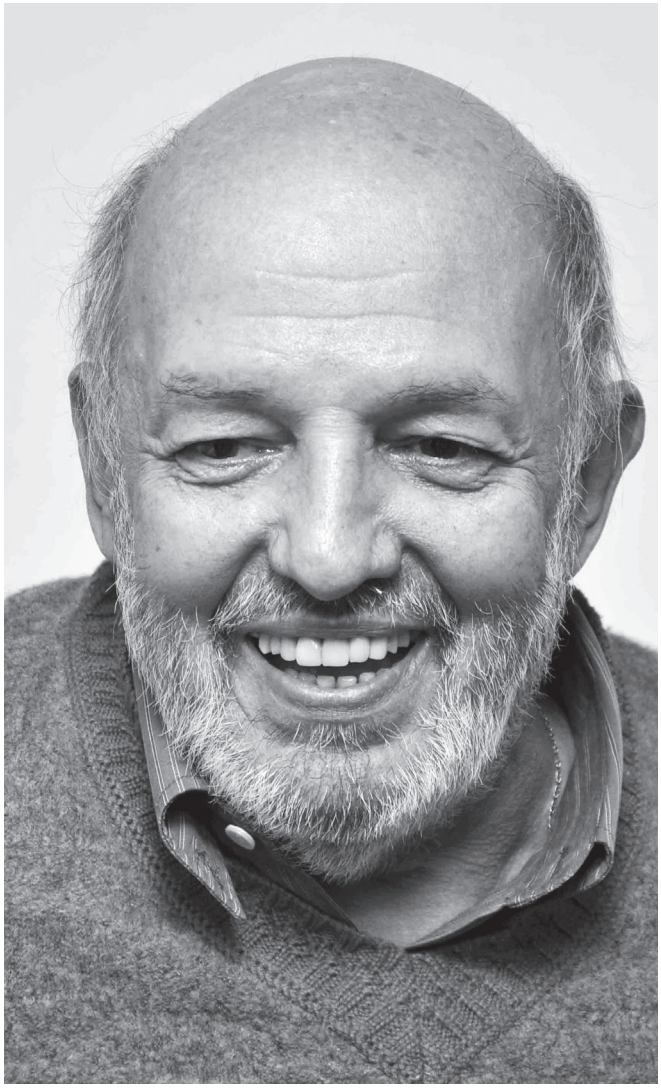
وفي ضوء تطوره هذا يكتب لسعيد ناصحاً إياه «حاول أن تري الأفلام بعد قراءتك لتلك الكتب من وجه آخر ... حاول أن تكون خلف الكاميرا ... حاول أن تكون في الأستوديو وفي حجرة المونتاج ، حاول ألا تكون المتفرج ...فالمتفرج يري الفيلم كقصة ...كشئ للترفية ، أما نحن ...نحن دارسي السينما فترى الفيلم كشئ مختلف بتاتاً ...شئ عميق ...نحن نريد أن نبني ..نهدي ...نحن الصانعين والآخرين هم المستعملين .. أتفهمني؟ « (ص121)

كما يكتب في فيلم (ثمانية ونصف) لفيليني «شاهدته أخيراً في سينما صغيرة , وهو بلا شك روعة. فيلم أعتبره شخصي من أوله ألي أخره. ففليني يعبر عن مشاعره في شخصية مخرج سيخرج فيلم لا يدري أي شئ عن موضوعه . مخرج يبحث عن نفسه في كل شئ حوله .لابد وأن تراه حين يعرض من أول يوم فلا أظن إنه سيمكث طويلاً .لا أستطيع أن أتكلم عنه إلا حين أن تراه . فقد درسته جيداً . بل وقرأت تفسير له وشاهدته مرتين . فكما تعرف أن العرض مستمر قد شاهدته مرة آخري حتي لا تفوتني ثغرة صغيرة من مشاعر فيليني "xxxxx" (وخمس علامات x يعني أن الفيلم تحفه (م). كما أنه يكتب مطولاً عن أفلام لجول داسان وآلان رينيه.

مما يصعب تجزئ ما كتبه عنهما أو الإتيان بكل ما كتب عنهما أيضاً ! ولعل ما كتب خان لسعيد كتابة عن أول أفلام الممثل جيمس دين (الذي تشبه به خان وله صورة تقريباً بنفس ملابس جيمس دين ووقفته !) وهو فيلم (الماضي المظلم) من إخراج إليا كازان حيث يقول في نهاية تعليقه المبهر عن الفيلم «إن هذا الفيلم مثل أبيات الشعر التي نريد أن نقرأها مرة واثنين وثلاث» (ص209) وفي رسالته ص (76) يكتب عن فيلم المخرج الهندي الكبير ساتياجيت راي «عالم آبو» وهو فيلم هندي نال إحدى الجوائز بأحد المهرجانات ويعرض في سينما متخصصة في عرض الأفلام الممتازه فقط بين جميع أنحاء العالم ..فيلم بلا شك رائع بالذات الإخراج ، والتمثيل جميل أيضاً ... إنه أحسن فيلم هندي شاهدته حتي ولو إنه بدون ألوان فيلم واقعي وهذا المخرج هو المخرج الهندي الأول الذي بدأ يبعد عن الخيال الشهيد كما كنا دائماً نجده في الأفلام الهندية قبل أغاني حب والتضحية...ألخ، فهو أراد أن يري العالم قطعة من الحياة الهندية واضحة بلا خيال ... ربما يعرض هذا الفيلم عندكم ،فأذا عرض حاول أن تشاهده» وبطبيعة الحال لن استطيع أن استشهد بكل أو حتي بمعظم ما كتب خان عن أفلام كبار المخرجين العالميين والذي تناولها في رسائله لصديقه وهذا غير مئات التعليقات علي غيرها افلامه التي شاهدها هناك ولكنني سأستشهد فقط بما كتبه عن فيلم «جميلة» ليوسف شاهين .

يبدو إنه قد أثار معركة حامية بين الصديقين ولأن رأي خان يقربنا لسينماه الخاصة فيما بعد ..."أما عن كلامك لفيلم جميلة فهو كلام فارغ ... الإخراج زي الخرا ... مش كده...والتمثيل مش ممتاز يعني مش طبيعي يعني مليان فشر ... أما لأن الفيلم وطني يبقي الفيلم ممتاز فده كلام فارغ .. ولو كان الفيلم ذو مواقف طبيعية بدون فشر ،بالذات الحوار كان مش طبيعي ، يعني تخيل واحد بيتكلم بالحوار اللي (في) الفيلم زي ما يكون واحد بيقول شعر .. الحوار مهم جداً في الأفلام ولازم يكون طبيعي ... فالفيلم كان ساقط جداً ولو كان نجح في مصر فعلشان العقول اللي زي حضرتك بتقول «فيلم وطني يعني فيلم ممتاز » نفس الفيلم بنفس القصه بنفس الممثلين ف ي مواقف طبيعية وحوار طبيعي وإخراج متقن كان أصبح فيلم فوق الممتاز ، بس بالحالة اللي أنا شفته فيها الفيلم فاشل» (ص74)

وسوف استشهد سريعاً برأي خان عن خصوصية الأفلام والتصوير في الشارع فهو يكتب في رسالته بصفحة (121) «فمثلا الممثل الأمريكي جون كازافيتش أخرج فيلماً تدور حوادثه في شوارع نيويورك و الممثلون جداد بل طلاب والحوار هم الذين يتكلموه بدون أي استعداد ... التجربة فشلت في أمريكا ولكن في أوروبا نالت نجاحا كبيراً .... هذا مثال فقط ... فهناك أمثله كثيرة أخري..."



-5-

هـذا الولع السـينمائي ومخرجنا ما يزال في السـابعة عشـرة من عمره جعله بعد ذلك يحاول نشر مقالات في المجلات المصرية

و نشـرة جمعيـة الفيلـم ، كمـا إنـه ينجـح ف نشـر مقالـة لـه بالإنجليزيـة فـي إحـدي المجـالات السـينمائية فـي لنـدن ويقـوم بعـد ذلـك بتأليـف كتـاب عـن السـينما المصريـة بالإنجليزيـة أيضـاً ونشـر منـذ أعـوام قليلـة هنـا بمصـر بعـد ترجمتـه بطبيعـة الحـال. وهـو أيضـاً في هذا السـن الصغير يقوم بالتنبؤ بجوائز الأوسـكار ويرسـل لصديقـة بأهم ترشـيحاته خاصة أحسـن فيلم ، وأحسـن إخراج وأحسـن تمثيل وأحسـن سيناريو وبعض هذه التنبؤات تنال الجوائز ويسعد خان لهذا ايما سعاده!

كما يكتب خان عن النقد السـينمائي ، فالنقد السـينمائي ليس بعبارات قصيرة داعيـاً القارئ للمزيد من خلال رسـائله صفحـات 146 ،150 «عن النقد السـينمائي ، فالنقد السـينمائي ليس حكاية الواحد يروح فيلم شوفه ويرجع البيت ويكتب عن رأيه فيه... هذه النظرية خطأ .النقد السـينمائي هو دراسـة السينما كفن فقط أولا ، ثم دراسـتة الجمهور وتقسيمه إلي جزئين : الجمهور الذي لا يريد أى شيء غير الاستمتاع .بعد هذا يدرس الفيلم خلال القسـمين ثم خلال الفن السينمائي وآخراً يتجه نقده ولو إنها مختلطه بآراء الناقد لابد وأن تكون مخلصة...“

-6-

نأتي الآن لأهم ما في عشقه للسينما وتطلعه الأساسي ليس في التأليف – رغم محاولاته المستمرة لكتابة سيناريوهات قصيره وأخرى طويلة في لندن وأيضاً في لبنان وفي مصر – وانما وبشكل لا يقبل الفصال او المساومه ،أمله أن يصير مخرجاً اتركك الأن مع نص كلماته بهذا الصدد وهى كثيرة للغاية من خلال رسـائله لصديقه و إنما سأختار بعضها للتدليل و كأمثلة عن الهم الأساسـي الذى كان يشغله منذ أن وطأت قدماه أرض الضباب و الثلوج :«يا عزيـزى إننى فى مرحلة مهمة جـداً من حياتى ..وهـى المرحلة التى أصمم فيها إختيار مسـتقبلى .و لكن هناك عام آخر حتى أسـتطيع أن آخذ شهادة التعليـم الإنجليزية ثم إن شـاء اللـه العام القادم كما صممت سـألتحق بـ« مدرسة لندن للفن السـينمائى» حيث سأدرس «الإخراج» لمدة ثلاثة أعوام و التصوير أيضاً، ثم لو كان الله معى سأعمل بإحدى الاستوديوهات كمساعد مخرج رقم 3 ولو كان الله لا يزال معى لعلي أترقى إلى مساعد مخرج رقم 2 ثـم رقم 1 ثم مخرج منفـرد و هذا هو أملى، و لو كنت ناجح فى إخراج بعض أفلام انجليزية هناك أمل كبير جداً وهو أمريكا ...» (ص 60) و يستطرد فى رسـالة أخرى «أنا هنا لا أفكر في البنات أو فى أى شئ آخر ماعدا المستقبل. و يالـه مـن تفكير معذب يأتى بالآلام النفسـية و الأمنيـات الخيالية. إنك لا تعرف يا عزيزى ما هو شـعور الشـخص الذى يعشـق شـئ و لا يناله إلا بعد طريـق طويل و ربما لا يناله ابداً.. إننى أريد أن أخرج ..ولكى أخرج لابد و أن ادخل مدرسة الإخراج....

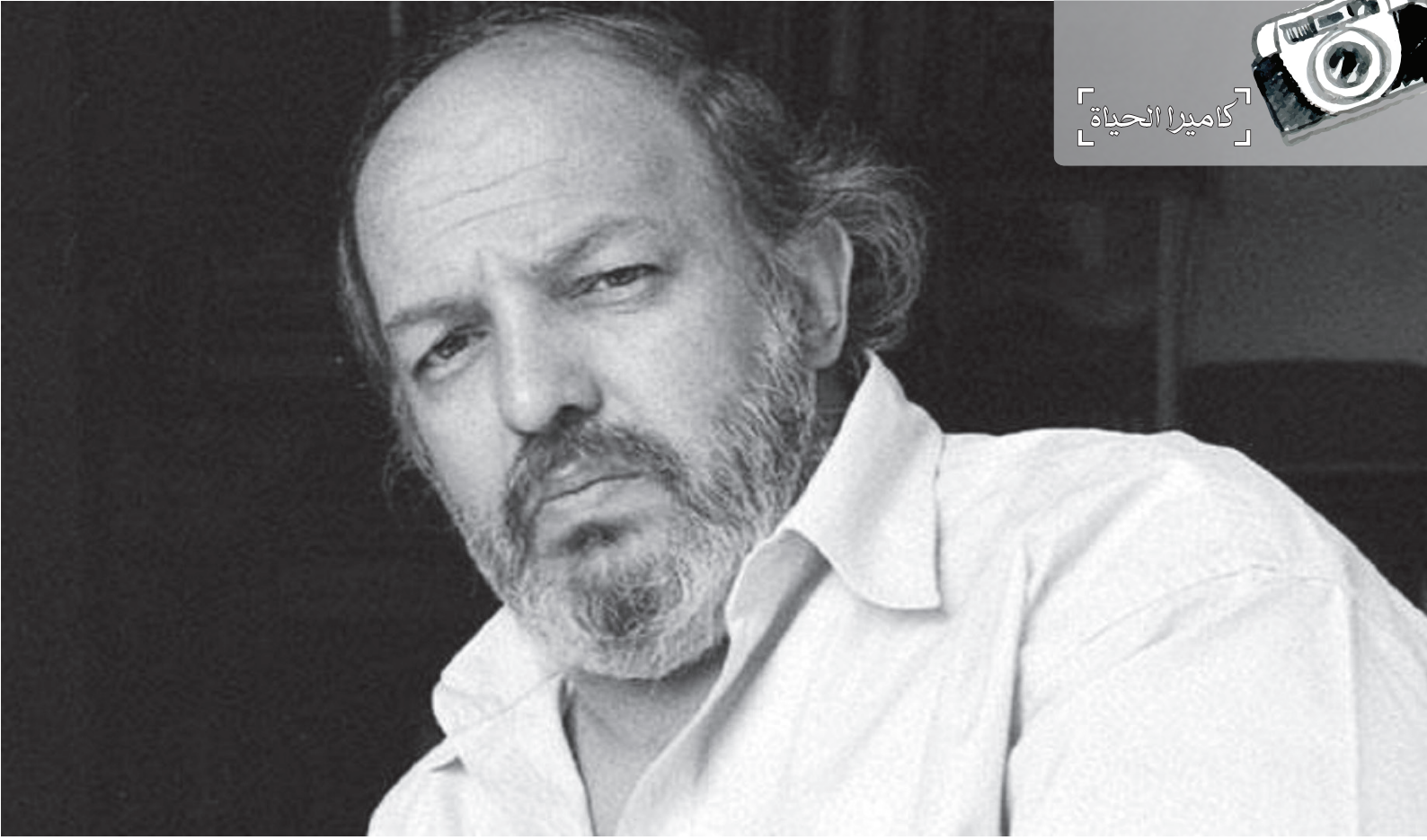
إنه عمل شـاق ..فالمخرج يتعلم التصوير أو بمعنى آخر يعرف شئ كبير عن التصوير و على الإضاءة و على التمثيل و على التأليف و على كتابة السيناريوو على دراسة المونتاج ..إلخ ..إلخ .....و أنا بلا شك حاليا أدرس فى كثير من الكتب على هذه الأشـياء ...و ربما قريباً ..فأنا أحوش فلوسـى علشان اشترى ماكينة سينمائية للتصوير و ثمنها حوالى 150 جنيه ..غير تكاليف الفيلم ..لكى أصور أفلام من تأليفى و اشترك بها فى نوادى للهواه ...» (ص62 و ما بعدها) .

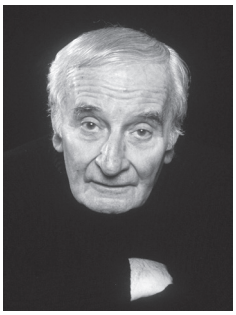
و ايضـاً فـي (ص 109 – 110) :«ربمـا فـى يـوم مـن الأيام أخـرج فيلم ولأذكـرك يا أخـى فى هذا الخطـاب أن أملى هـو الحقيقة مُـرة أو حلوة. و أيضاً ربما لن - أخرج أى فيلم فى حياتى و لن أصل إلى ما أريده- فالحقيقة سـتظل فى كل ما أكتبـه حلوة و مرة.. ربما ما اكتبه لن يقرأه أى شـخص فى هـذه الدنيـا ، و لو قرأ ربما بعد موتى و لكن لن أكـف عن الكتابة لأى ثمن ما. أملى أن أكتب قصة و أخرجها على الشاشة مع ممثلين ناشئين لا يعرفهم أى فرد لكى يعيشـوا الشـخصيات التى أريد أن أقدمها. هـا أنا مرة أخرى أجد نفسي أكتب على الآمال“.

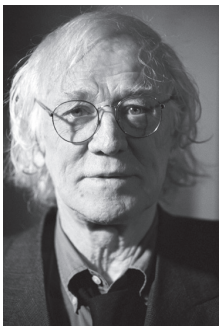
وهو بالفعل كما يكتب فى صفحة لاحقة :«تعلمت فى مدرسـة السينما لمدة سـتة أشـهر. التعليـم كان على محاضرات ثـم فى فريق متكون من سـبع أو تسـع انفار عملنا فيلم حوالى 7 دقائق. أنا و شـخص آخر اخرجنا الفيلم.. و بلاشك الفيلم كله كلام فارغ.. المهم تعلمت كتابة السيناريو ..شئ بسيط عن الإضـاءة و التصوير و كذلك "Editing" الفيلم، لسـت أعرف الكلمة العربية لهذا. فهو قطع و إلصاق المناظر.»(ص 122) .

"و لعلك كما تريد تتعلم التصوير ..فالتصوير كما ذكرت لك من قبل يريد الصبـر و التعليم و الجهاد... ربنـا معانا. ربما افكارى لن تعجبك و لكن أملى هو شئ واحد «الحقيقة». الناس لابد و أن يروا «الحقيقة» و عملى هو أن أقدم لهم الحقيقة فى أفلام ، و اجعلهم يقعوا فى غرام الحقيقة و يتعلموا بمثالها.

النهاية السعيدة و الزواج فى أكثر هذه الأفلام المصرية خيال.. كلها خيال .. الحقيقة ربما تكون صادمة و لكنها صادقة..»(ص123) .







-7-

لا تحدثنا هذه الرسائل طوال هذه السبع سنوات (1959 - 1966) عن ارتياده لمتاحف أو معارض للفن التشكيلى المختلفة و إنما تخبرنا عن ارتياده للمسرح مثل مسرحية بيكيت أو شرف الله من تأليف جان آنوى أو مسرحيات من إخراج و تمثيل لورانس أوليفييه «مسرحية باسم "بعل" و تمثيل الممثل الكبير بيتر اوتول، وهو يلعب دور شاعر ضائع في الحياة. المسرحية ضعيفة فى تجزيئها لمراحل حياة هذا الشاعر مع أن التمثيل ممتاز و الديكور بسيط و فنى. هناك مسرحية أخرى أريد مشاهدتها و هى بأسم «مذكرات مجنون» وكتبها المخرج الانجيلزى ليندسي أندرسون مع الممثل ريتشارد هاريس، و الممثل أيضاً يلعب دور بطولة المسرحية بل إنه الوحيد على المسرح خلال جميع المسرحية. النقاد لم تعجبهم و لكنى اريد مشاهدتها كخبرة. هذا الممثل و المخرج قدموا فيلم انجليزى ممتاز باسم «الحياة الرياضية» وهو عن لاعب كرة و إنحداره في المجتمع.. الفيلم فنى ممتاز وهو أول فيلم لهذا المخرج، إذ إنه مخرج مسرحى و ناقد سينمائى مشهور (ص143).

كما لا يكاد خان يذكر شيئاً عن الواقع الإنجليزى أو حتى عن الواقع المصرى في سنوات الزخم و الصعود الناصرى بكل تناقضاته ولكن استوقفنى عدة جمل عن لندن وناسها وطبيعتها في منتهى الحساسية حتى وان كانت بعيدة عن السياسة بشكل تام. يكتب في (ص 229 ، 230) » الجو بدأ يميل الى الشتاء فالخريف مبكرهذه المرة.. ولكن ما يسحرنى في لندن هو حدائقها ، ذلك اللون الاخضر الذى يسحر العين من جميع الجهات ، انك تمشي بين تلك الاشجار الضخمة أو تنام مع فتاة تحت ظل شجرة هائلة او تغمض عينك تحت رحمة تلك الطبيعة الجميلة، كل هذا بجانب الحضارة القاسية، السرعة المستمرة، الحياة الصعبة. هذا ما يعجبنى .. الاحتفاظ بهذه الطبيعة الجميلة و المهمة بجانب تلك المبانى القبيحة الشكل. فى تلك الحدائق الواسعة يسعى الرجل أو المرأةالانجليزية إلى الاستجمام والراحة. إنها طريقة للهروب مما أصبحت لندن اليوم سوق للشراء و البيع ... من الطعام و الأشياء إلى الأشخاص انفسهم. إنك تصعد الاتوبيس فى لندن فى الصباح لترى الرجال يدفنوا وجوههم فى الجرائد و النساء فى المجلات.. و الكمسرى أو الكمسرية تسرع بالتذاكر لتأخذ العملة و تعطى التذكرة مع كلمة «متشكر» تقفز من فمها و كأنها اسطوانة مكررة ...فإنك تسمع هذه الكلمة بعدد الركاب نفسهم. الشوارع مليئة بالذاهبين و الأياب» ... إلى ان يكتب فى نفس الرسالة «هذه الحضارة المستمرة التى تحول عالمنا إلى عالم لن نعرفه أبداً و سنصبح ليس إلا غرباء فيه. صدقنى هناك حتى قمصان من الورق بعد أن تلبسه مرة واحدة، كل ما تفعله هو أن ترميه فى الزبالة و تلبس قميص آخر. إن الدنيا لا تستعد فقط للوصول إلى القمر بل تستعد لتغير كامل بالمرة ... لست أدرى ما هى النهاية، وهل هناك نهاية حقاً".

-8-

لا تحسب أن حياة المدعو محمد حامد حسن خان فى لندن أو حتى في لبنان كانت سينما وتأملات فى الحياة و الحب و حتى الموت و الصداقة و القراءة و التأليف، لأنها كانت وسط كل ما سبق شديدة الصعوبة لدرجة إنه أحياناً لا يجد مكانا للنوم فى مستشفى يمتلكها أحد الأصدقاء كما إنه يضطر للعمل كشيال مرة وأخرى فى غسيل الاطباق أو بائع للجرائد أو يبيع قبعات للنساء فى أحد المحلات وغيرها من الأعمال خاصة أن ظروف والده المادية كانت شديدة العسر و كان مفلساً تقريباً، ولكن خان لم ينسى آماله و لم يتغافل عن احلامه، بل على العكس اعتبر كل هذه الاعمال خبرات حياتية تضيف لوعيه الفنى و السينمائى.

-9-

فى تعليق سعيد شيمى على خطابات عام 1966 يكتب «لا شك إنه مر عام على خان وهو فى غاية التعاسة و الإحباط. كان يعتقد إنه يستطيع تغيير الاتجاه التجارى فى السينما اللبنانية و لكنه لم يستطع» (ص380).

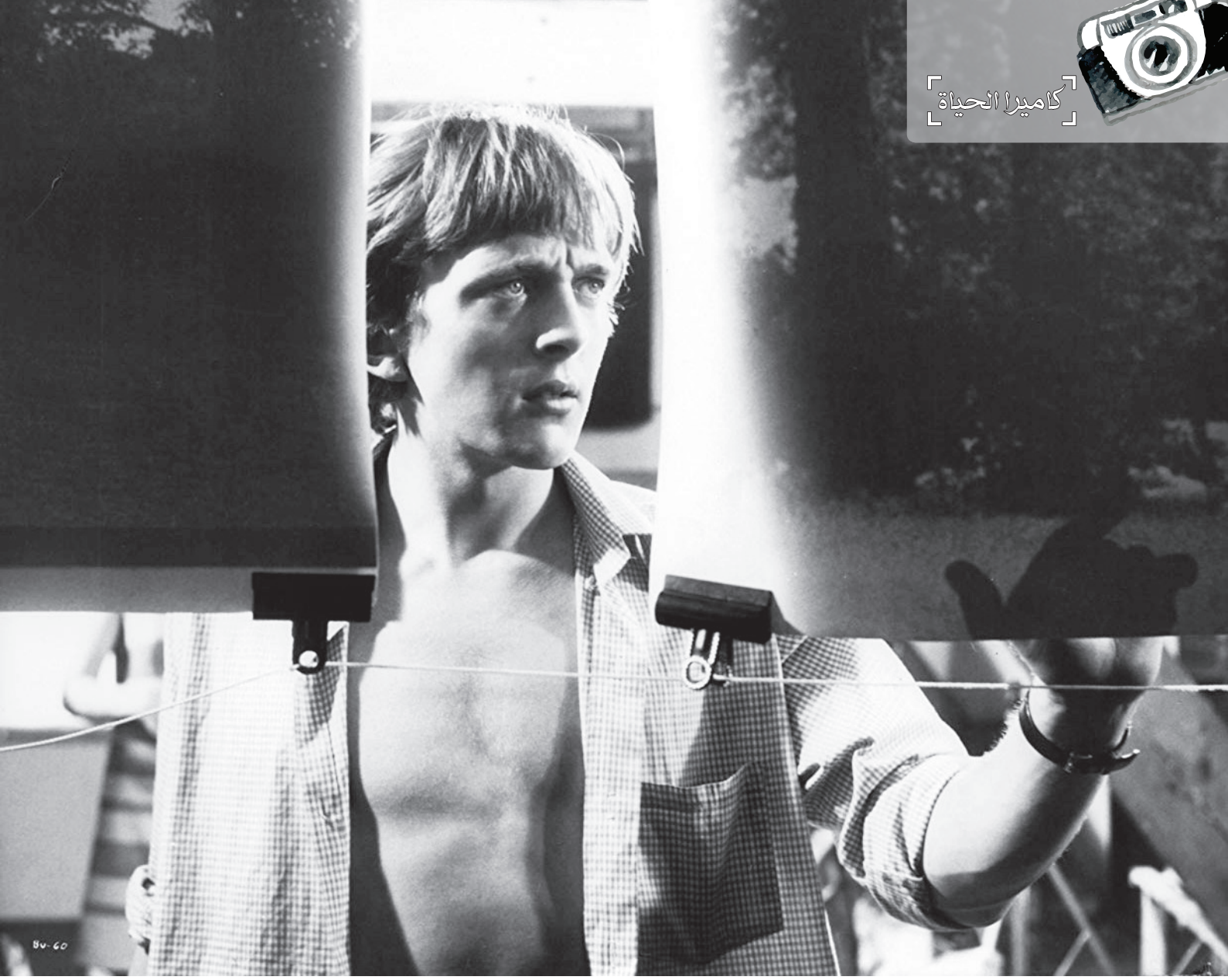
و كان خان قد عمل مساعداً لبعض الافلام من إخراج مخرجين من امثال فاروق عجرمة في لبنان و عمل مع غيره من المخرجين و تعرف على مخرجين شبان يريدون تغيير السينما السائدة هناك و قدم عدة مشاريع لسيناريوهات على أن يقوم هو باخراجها ضمن رؤية جديدة لسينما لبنانية (عربية) و لكن محاولاته تلك قد فشلت فعاد بعدها إلى لندن مرة أخرى.

و لكن رغم المرارة التى ينهى بها المصور الكبير سعيد شيمى:»وفي النهاية أرسل له والده تذكرة الرجوع بالطائرة إلى لندن و هو في حالة يرثى لها» (ص382).

لكنه وهو يعدنا بالجزء الثانى من الخطابات يكتب «حيث عاد خان إلى مصر و صنعنا الفيلم الروائى القصير «البطيخة» وهو مثال جيد لفكر و اسلوب خان، اظهر فيه ميله للموضوعات الاجتماعية الانسانية فى المجتمع المصرى و هو بذرة افلامه المهمة بعد ذلك» (ص387).

و تبقى كلمة للصديق سعيد شيمى، لقد اثريت الثقافة السينمائية فى السنوات الاخيرة بمجموعة هائلة و هامة من الدراسات و الكتب السينمائية لعلها، عندى، تقف على قدم المساواة مع ما قمتم به من تصوير مع خان و عاطف الطيب و غيرهما، و اليوم تضيف وثائق هامة و شديدة الدلالة عن سنوات التكوين الثقافى و السينمائى لواحد من أهم مخرجى السينما العربية منذ الثمانينات من القرن الماضى إلى آخر افلامه «قبل زحمة الصيف»، و لعل الأجزاء الأخرى من هذه الخطابات تضيف دلالات بعضها اجتماعى/ ثقافى و الأخرى سينمائية تشى بمرحلة اخرى فى علاقتكما معا، و تلقى بظلال واضحة عن السمات الشخصية والمعرفية والثقافية لهذا المخرج الكبير و رحلة مصور خاض معه مشوار التكوين و البدايات المبكرة و سنوات نضجه السينمائى و علاقة استمرت منذ الصبا المبكر و استمرت حتى لاقى المخرج الكبير ربه و فيها تحول المدعو محمد حامد حسن خان إلى محمد خان وكفى.

* رئيس جمعية النقاد السينمائيين



"بلو أب".. فيلم أنطونيوني العابر إلى الفوتوغرافيا

في مقابلة بين ألبروتو مورافيا وأنطونيوني عام **1967** قال الأخير: "القصة مهمة بالنسبة لي بالطبع، ولكن الأكثر أهمية هي الصور"، وقد كتب مرة أخرى عن الفوتوغرافيا: "المصور يستطيع أن يرى الأمور بشكل أوضح، كلما قام بتكبير الصورة، ولكن كلما أصبحت أكبر كلما تكسرت التفاصيل وأصبحت مشوهة، لتصبح لدينا لحظة فاصلة بين الواقع والخيال، وهذه اللحظة يتمحور حولها فيلم الصورة المكبرة".

علياء طلعت

عام 1966 قدم أنطونيوني أول أفلامه باللغة الإنجليزية، من إنتاج إم جي إم "مترو جولدن مايـر" الأمريكية، ولكنه اختار أن تدور أحداثه في لندن المدينة شديدة العصرية في تلك الأونة، معطيًا ظهره لكلٍ من أستوديوهات هوليود العظيمة وباريس- البلدة التي تدور فيها أحداث القصة الأصلية.

أثار الفيلم الكثير من الجدل، وعده البعض أفضل أفلام أنطونيوني حتى هذا التاريخ، ليترشح عنه لجائزتي أوسكار هما: أفضل مخرج، وأفضل سيناريو، ويفوز بالسعفة الذهبية ضمن الكثير من الترشيحات والجوائز الأخرى، ويصبح البداية لفيلمين آخرين باللغة الإنجليزية لم يحققا نفس نجاح "الصورة المكبرة" بالتأكيد، ولكن ظلا علامات مهمة في إنتاج مايكل أنجلو أنطونيوني السينمائي.

ما بين القصة والسينما جسر من الفوتوغرافيا

فيلم "الصورة المكبرة" مستوحى من قصة بعنوان "لعاب الشيطان" للكاتب الأرجنتيني "خوليو كوراتزر"، ولكن مع العديد من التغيرات بالتأكيد، بداية من مكان الأحداث- حيث دارت القصة الأصلية في باريس، بينما اختار أنطونيوني لندن- إلى الحبكة الأساسية ذاتها.

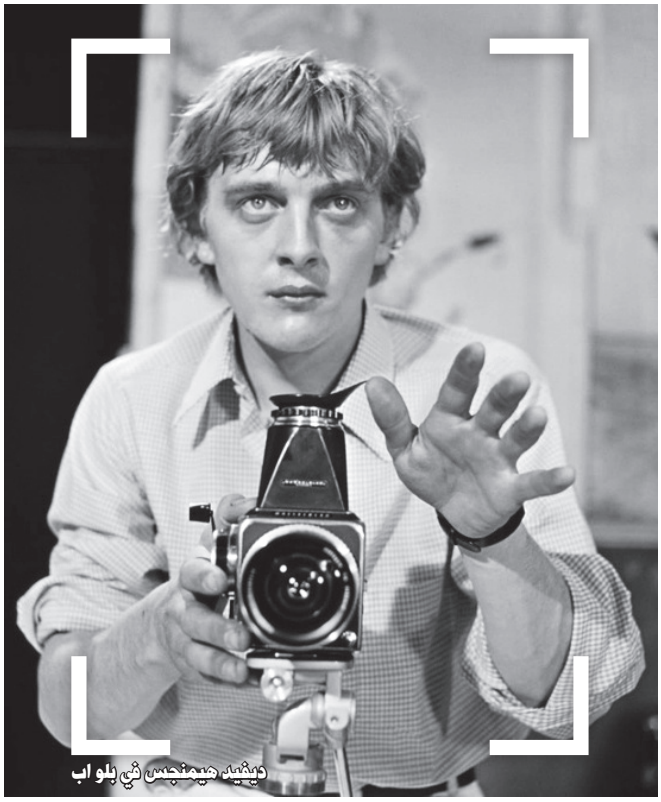
ففي القصة نرى المصور الهاوي يتجول في الحديقة بكاميرته ليلتقط صورة امرأة كبيرة في العمر تحاول إغواء شاب غرير أصغر منها كثيرًا، وعندما يعترض هذا الأمر بتصويره لهذه الواقعة يهرب الفتى فيظن أنه أنقذه بالكاميرا الخاصة به ويشعر بالنشوة، ولكن عندما يعود ويكبر الصور نجد أن هناك قصة أخرى خلف هذه الصور، وجريمة أكبر من تخيلاته الأولى فالشاب لم يكن هدفا لإغواء المرأة، بل رجل جالس في السيارة.

نقطة الالتقاء بين الفيلم والقصة هي الفوتوغرافيا، فكلا البطلين الكاميرا الخاصة به جزء من هويته، لكن في القصة هو كاتب ومترجم ومصور هاو، بينما في الفيلم هو مصور أزياء محترف، ويستخدم صوره الشخصية هذه في الهرب من واقع حياته شديدة المادية.

الفارق الجوهري بين المعالجة والقصة الأصلية هو الوسيط الذي تم استخدامه في تقديم الحبكة الأساسية، وهي الصورة التي تكشف الجريمة.

ففي القصة الوسيط- بالطبع- هو الكلمات، فنجد أن البطل عندما أراد ترتيب الأحداث بعد تكبير صوره الفوتوغرافية قام بصياغة تحليله على هيئة قصة كاملة، بل وضع لها نهاية لم تلتقطها كاميرته أو يراها بعينيه.

وعندما استخدم أنطونيوني نفس المادة الأولية للحبكة- الصور الملتقطة للواقعة- وقام بطله بعملية تكبير الصور اكتشف الجريمة عبر عملية هي أقرب ما تكون إلى المونتاج السينمائي، فقد رتب الكادرات بجوار بعضها البعض، وقام بإعادة تنسيق القصة بناء على هذا الترتيب، ليتابع نظرات عيون بطلة الصور، ويرى القاتل بالمسدس الخاص به في زاوية لم يرها خلال التصوير، بل شاهد الجثة لاحقًا عبر واحدة من الصور الأخرى، ليمارس توماس الإخراج السينمائي في صورته الأولية، وتلتقي الفوتوغرافيا بالسينما بالمونتاج كما كان الأمر منذ بداية فن السينما.


ديفيد هيمنجس في بلو اب

عين الكاميرا أم عين الإنسان؟

الفكرة الأساسية للفيلم هي قدرة الكاميرا على تسجيل مالا تستطيع العين التقاطه بالكامل، وهي واحدة من مميزات الفوتوغرافيا الأساسية.

قام أنطونيوني في فيلمه هذا بعمل مزاوجة بين عدد من الفنون في ذات الوقت- كما قلت سابقًا، فهو جمع بين الفوتوغرافيا وفن السينما بترتيب الكادرات ومونتاج تخيلي لحبك القصة، وبحركة الكاميرا على الصور بالترتيب صنع ما يشبه فيلم التحريك بالأبيض والأسود؛ لسرد تفاصيل جريمة القتل، وتتبعها عبر نظرات عيون البطلة، أو حتى "الستوري بورد" التي يتم استخدامها في صناعة الأفلام.

ولتعزيز شعور المشاهد أنه يشاهد الجريمة عبر الصور الملتقطة- مثل فيلم داخل الفيلم- قام أنطونيوني بتركيب نفس صوت الرياح- كما في مشهد الحديقة عندما التقط المصور توماس صور العاشقين.

استخدم أنطونيوني كذلك الصور الفوتوغرافية بألوانها: الأبيض والأسود للإشارة إلى الحياة التي يتوق لها توماس، والألوان في باقي الفيلم لتدل على الواقع المشوه الذي يعيشه ولا يرغب فيه، فمثلًا لم نر أية صور للعارضات اللاتي صورهن، بل كانت الصور المعروضة سواء في الكتاب أو صور الجريمة هي صور حقيقية لأمور يشعر توماس أنه يبحث عنها وينتمي إليها أكثر.

الفوتوغرافيا في فيلم الصورة المكبرة

فيلم "الصورة المكبرة" ليس فقط فيلم حول جريمة قتل أو مصور أزياء شهير، ولكنه فيلم عن الفوتوغرافيا، سواء كمهنة أو فن أو تكنولوجيا، وحتى يستطيع أنطونيوني إخراج هذا الفيلم قام بدراسة التصوير الفوتوغرافي في ذلك الوقت بلندن، وأرسل العديد من الأسئلة إلى عدد من محترفي التصوير ليعرف أسلوب حياتهم وعملهم.

وقام بتصوير المشاهد الداخلية في أستوديو جون كراون- وهو مصور أزياء شهير في هذه الحقبة- مع إجراء بعض التغيرات، ورسم شخصية المصور توماس اللامبالي والحيوي في ذات الوقت بشكل يشبه كثيرًا المصور دافيد بايلي.

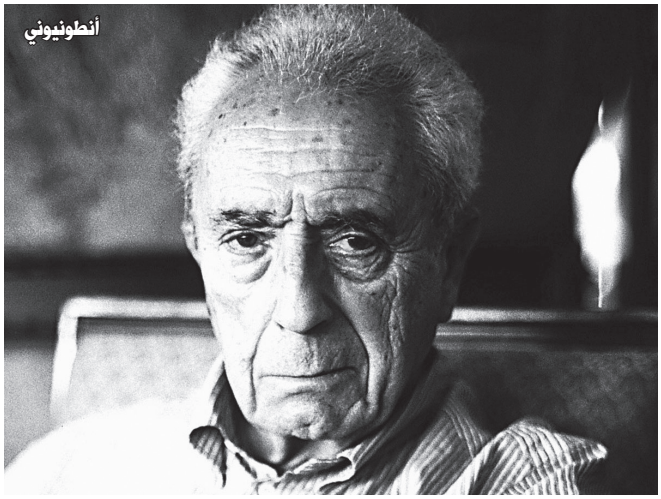
وبعض من الصور التي ظهرت في كتاب الصور الخاص بتوماس بطل الفيلم هي صور للمصور دون ماك كولين، وهو مصور فوتوغرافي وثائقي، والذي أصبح بعد ذلك من أشهر مصوري الحرب في جيله، وماك كولين هو من أخذ صور الحديقة الحقيقية التي تم تكبيرها بعد ذلك لتظهر في الفيلم.

وخلال تصوير مشاهد الحديقة قام ماك كولين بمساعدة الممثل ديفيد هيمنجز في إمساك الكاميرا بصورة صحيحة، وتوجيهها للأماكن التي يجب أن تظهر الصور كما لو أنها ملتقطة فيها، كما أنه أخذ الصور التي تم تظهيرها بعد ذلك من ذات الزوايا، وباستخدام ذات الكاميرا نيكون F، وعلى الرغم من أن أنطونيوني استخدم المصور في التقاط الصور وتوجيه الممثل إلا أن ماك كولين لم يكن يعرف ما يتم تصويره بالفعل، ولا التفاصيل التي ستظهر في الفيلم لاحقًا، ليكون انطباعه عن الصور التي التقطها ذات انطباع توماس اتجاهها، وقد وصف الأمر لاحقًا بأنه كان سرياليًا.

وكل الأدوات الفوتوغرافية المستخدمة في الفيلم صحيحة تمامًا بكل تفاصيلها، وتم الاستعانة بمتخصصين في اختيارها، ولكن هذا لا يمنع وقوع أخطاء بسيطة لا يكتشفها سوى مصور محترف، فاللقطة التي فيها توماس يصور العارضات الواقفات خلف الزجاج مستحيلة فعليًا؛ بسبب المساحة الواسعة التي لا تستطيع الكاميرا تغطيتها من المسافة التي يقف فيها.

وفي هذا المشهد تم استخدام ثلاث كاميرات من نوع نيكون F 35 كما كان سيتم في الحقيقة، ولعب دور مساعد توماس فيه ريك والكينس، وهو بالفعل كان مساعدًا للمصور الشهير ديفيد مونتجومري، وبالاضافة لتمثيله لهذا

أنطونيوني أثناء تصوير بلو اب

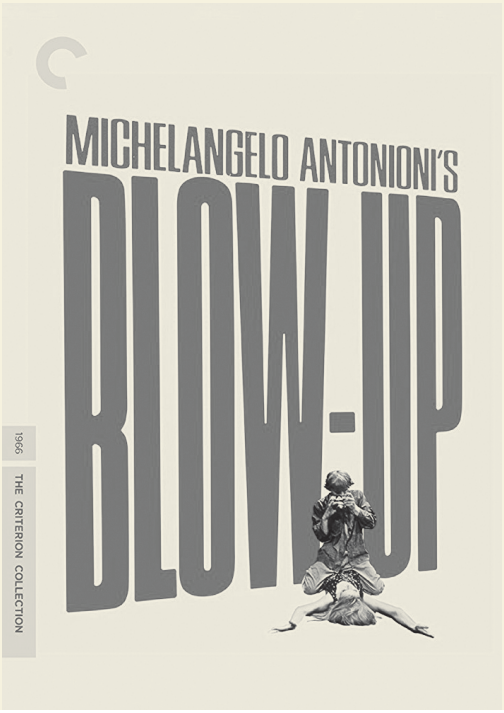

أنطونيوني

المشـهد فقد أشـرف على التفاصيل الفوتوغرافية للتنفيـذ ووجود الأدوات المطلوبة للحفاظ على أقصى قدر من الواقعية.

هل قدم أنطونيوني فيلم إثارة عن جريمة قتل بالفعل؟!

اعتاد مشـاهدو أفـلام أنطونيوني الإيطالية على نمطهـا الذي يبتعد عن الأحـداث الكبيـرة والإثارة، بـل تأخذنا قصصـه إلى دواخـل أبطاله حيث نتعرف على مخاوفهم وأفكارهم، ونسـير معهم جزءا من رحلتهم؛ لنتركهم أحيانًا في ذات النقطة دون تحـرك يذكر كما حدث في فيلم "الليل" عندما تعرفنـا على الزوجة التعسـة التي تتجـول في أنحاء المدينـة بحثًا عن بعض الحياة، وينتهي الفيلم كما هي في ذات العلاقة وبذات المشاعر.

لكن في "الصورة المكبرة" الوضع مختلف إلى حد كبير خاصة في النصف



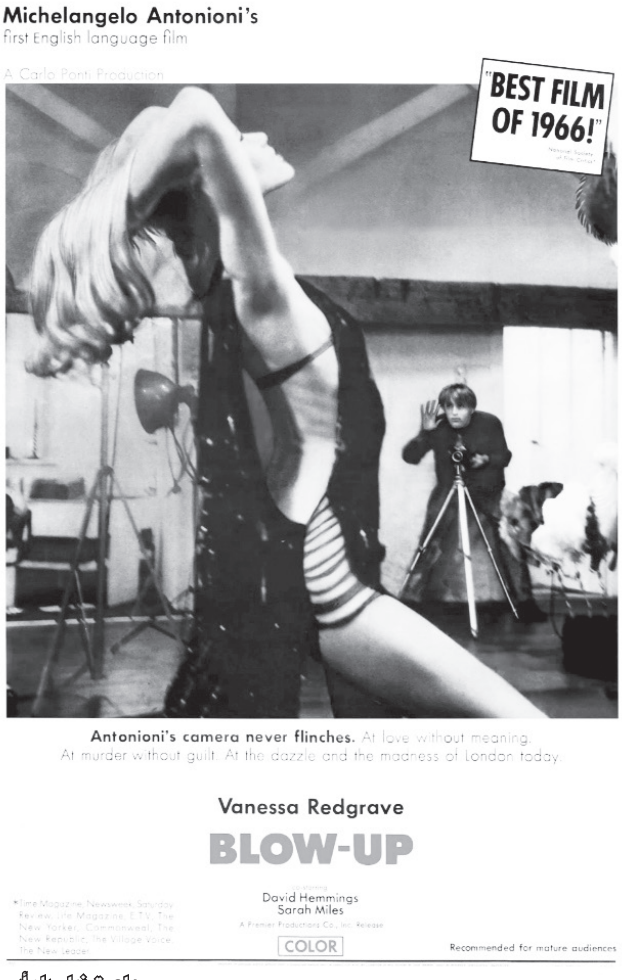
الأول منـه، حيث نتعرف على بطلنا الذي لم يذكر اسـمه طوال الأحداث ولا مرة، ولكن عرفنا من مسـودات السـيناريو الخاصـة بأنطونيوني أنه يدعى توماس، مصور الأزياء الشـهير والغني، الذي يقـوده كلٌ من مللـه من حياته الفارغة، ورغبته في تصوير صـور ذات معنى ليضيفها لكتابه عن التصوير الفوتوغرافـي إلى أحد الحدائق، حيث يصور عاشـقين لاهيين، هذه الصور التي تكشـف لـه جريمة قتـل حدثت أمام عينيه لاحقًا.

المخرج الإيطالي أنطونيوني

إلى هنـا نحـن أمـام فيلم ينتمـى إلى سـينما هيتشـكوك إلى حد كبير، جريمة قتـل مكتشـفة، ومشـتبه بهـا تتصـرف بغرابـة، وتلاحـق المصور إلى الأسـتوديو الخـاص به، وتحاول إغواءه للحصول على الفيلم، ولكن تلك اللمحة الخاطفة ليست روح الفيلم الأصلية، بل كانت تلك الحادثة مجرد خلفيـة لصراع أنطونيوني بحت دار داخل بطله المصور.

ولفهـم ذلك يجـب أن نرجـع إلى زمن ومـكان الأحداث، فالفيلم يدور فـي لندن في السـيتينيات، ويعمل بطله في مهمة شـديدة العصرية في ذلك الوقت، عندمـا كان مصورو الموضة ملوكا يتربعون على عرش عالم الأزياء، يعيشون حياة باذخة، قادرين على التحكم في عشرات الجميلات بلمسة إصبع أو نظرة عين.

تومـاس أحد هؤلاء المصورين، فنجد في المشـاهد الأولية يصور العارضة "فيروشـكا" ويوجههـا ويتحكم بهـا بعبارات قاسـية أحيانًا ومدللـة أحيانًا أخـرى، وذلك حتى يدفعهـا للحصول على الأداء الـذي يرغب به بالضبط، يوجهها كما لو أنـه يجامعها، وعندما يحصل على الصـور المطلوبة، يتركها ملقاة على الأرض لاهثة الأنفاس غير مهتم.



ملصق فيلم بلو أب

ولكن توماس الشـاب لا ينتمي كلية إلى هذا العالم، فالفيلم يبدأ بخروجه من مأوى للمتشـردين كان فيه، ليحصل على بعض الصور الخاصة لضمها إلى كتابه، الذي يعرضه على محرره في مشـهد لاحق، ولا يتبقى على إنهائه سوى القليل، هذا الكتاب الذي كان الهدف وراء التقاط صورة العاشقين، بل يخبر رون/ المحرر أنه يتمنى لو كان لديه مال كاف ليترك مهنته.

إذًا فبطلنـا غير سـعيد في حياته اللاهية، يبحث عـن الفن وحده، يترك عارضاتـه مغمضات الأعين؛ ليخوض رحلة بالمدينـة على الأقدام؛ ليحصل علـى بعض الصور الجيـدة لكتابه، يدخل بازارا لبيـع التحف؛ ليختار تحفة عبارة عن مروحة طائرة في إشارة لرغبة داخلية في التحرر.

عندمـا اكتشـف توماس جريمة القتـل، وجد بالفعـل الإثـارة الحقيقية الوحيدة في حياته، سـواء عندما ظـن أنه منع هذه الجريمة، أو عندما تأكد بنفسـه من حدوثهـا، ولكن عندمـا عاد مرة أخـرى للجثة ولـم يجدها في ذات المـكان بالحديقة شـعر أن حياته عادت مرة أخرى إلـى نقطة البداية، ليشـترك في مبـاراة تنس وهميـة بين الطلبـة اللاهين، ويمسـك كرة غير موجـودة يرسـلها لهم، كما أنه يعيـش حياته يبحث عن شـيء غير موجود، ولكنه قادر على تخيله فقط.

فيلم الصورة المكبرة ليس فيلم جريمـة ولا إثارة، فلم نعرف هوية القاتل علـى الإطلاق، ولا الدافع وراء الجريمة، وحتى الجثة التي شـاهدها المصور ولمسـها في الحديقة عندما آتى الصباح اختفت، ولم يجد سوى الفراغ الذي احتله الجسد الفاني سابقًا؛ ليبدأ في التشكك في كل ما حصل معه.

وبـدلًا من أن يأخذنا أنطونيوني فـي رحلة بحث عن الفاعل، أو نتبع جاين –المرأة التي صورها توماس- نجدهـا تختفي في منتصف الفيلم كما لو أنها لم تكن، حتى الصور التي التقطتها تتم سـرقتها، ويستسلم المصور في حفل لندني ماجن عندما لم يجد أذنا مصغية أو مصدقة.

مراجع:

كتاب: إضاءات حول فيلم «صورة مكبرة» لروي هس.

https://sites.google.com/a/blowupthenandnow.com/blowup-then-now/camera-nikon

https://www.criterion.com/current/posts/4478-blow-up-in-the-details

https://www.vanityfair.com/culture/photos/2011/04/the-making-of-blow-up-201104#2

https://www.americanphotomag.com/blow-up-Michelangelo-Antonioni-behind-most-famous-film-photography#page-15

صور وحكايات من أرشيف عائلى

منذ اختراع آلة التصوير الفوتوغرافي في ثلاثينيات القرن التاسع عشر أصبحت الصورة جزءا من حياة الناس؛ تسجل وجهوهم ونشاطاتهم اليومية، مثلما تسجل الأحداث الكبرى، ولم تختلف الحال في مصر كثيرًا، فبعد أن كانت الوجوه المصرية والأماكن الأثرية وشوارع المدن، وأبناء البلد وبناتها بملابسهم التقليدية موضوعًا لعدسات المصورين الأجانب لسنوات، فيما يمكن أن نصفه بأنه»صورة استشراقية»، بدأ المصريون والمصريات مرحلة الولع بالصورة الفوتوغرافية، خاصة مع انتشار استوديوهات المصورين الأجانب في القاهرة والإسكندرية وكثير من المدن المصرية، فأصبح التصوير جزءا من حياة الناس، يسجلون به مناسبتهم الاجتماعية، أفراحهم وأتراحهم.

عماد أبوغازي*

* وزير الثقافة الأسبق

لـم يختلـف حـال عائلتي عن حـال كثير مـن المصريين في الاهتمـام بالصورة الفوتوغرافية، ومـن هنا فقد ورثت أرشيفا من الصور الفوتوغرافية التي تمتد إلى ثلاثة أجيال من العائلة تسبقني، لقد كانت بداية انتقال العائلة من قرية نشـا بالدقهلية الآن إلى القاهرة مع مطلع القرن العشرين، وترجع أقـدم الصـور الفوتوغرافية التي عثـرت عليها إلى عـام 1910، وهـي ثلاث صـور: صورتان للمثـال مختار في مرسمه بمدرسة الفنون الجميلة بدرب الجماميز، وهو بعد طالب بالمدرسـة، ويظهـر في خلفية واحدة مـن الصورتين تمثال خولة بنـت الأزور، من التماثيل المفقـودة التي نحتها في مرحلة الدراسـة، والصورة الثالثة لشـقيقتي مختار مع فتاة صغيرة من بنات الأسرة.

مختار في مرسمة بمدرسة الفنون سنة 1910
وفي الخلفية تمثال خولة بنت الأزور

مختار 28 يوليو 1910

حفيظة وديعة إبراهيم العيسوي
شقيقتا مختار في منزل الأسرة
بشارع القلعة خلف مسجد قيسون

تتوالى بعد ذلك صور مختار في مراحل مختلفة من حياته بين باريس والقاهرة وقرية والدته نشا، البعض مجرد صور شخصية والبعض الآخر صوره مع الأصدقاء والصديقات، والبعض الثالث صوره أثناء العمل، أو صور أعماله، أو المعارض التي شارك فيها، إلى جانب بعض الصور لشخصيات نحت لها تماثيل مثل: سعد زغلول وعبد الخالق ثروت وأم كلثوم.

وأقدم هنا نماذج لهذه الصور التي انتقلت إليّ المئات منها، والتي توثق حياة مختار وإبداعه بين عامي 1910 و1934.

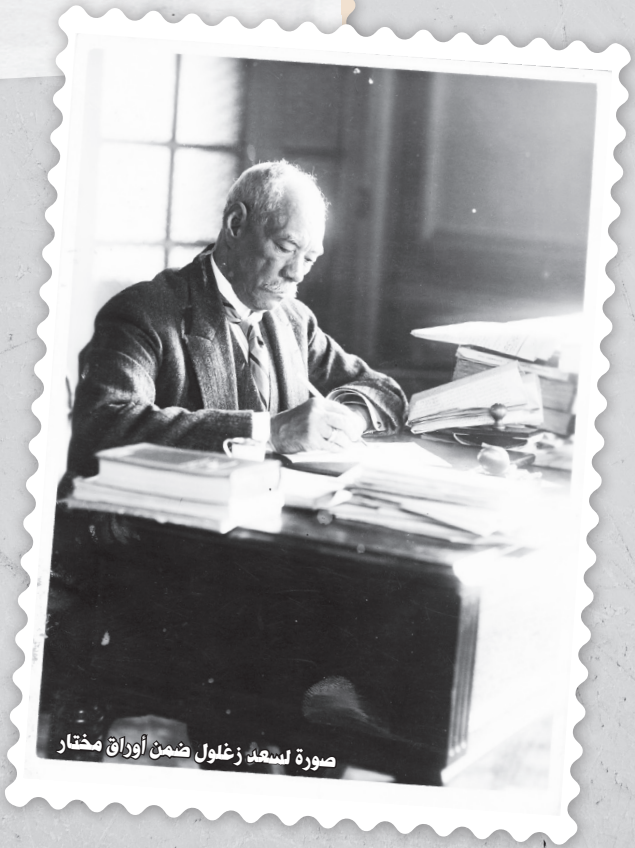
مختار في مرسمه في باريس بين 1911 و1914

مختار في مهرجان الفنون الأربعة باريس 1912

زيارة سعد زغلول لموقع العمل في تمثال النهضة شتاء 1927

مختار بين فلاحات تربية نشا

صورة موقعة لعبد الخالق باشا ثروت ضمن أوراق مختار



صورة لسعد زغلول ضمن أوراق مختار

وتمتد الصور التي ترتبط بمختار إلى ما بعد رحيله، في مناسبات عدة ترتبط بذكراه، مثل احتفالات جمعية أصدقاء مختار التي أسستها السيدة هدى شعراوي بمختار في مارس من كل عام في ذكرى رحيله، والتي كانت تعلن فيها نتيجة مسابقة مختار في النحت التي أشرفت عليها الجمعية لسنوات حتى توقفت في مطلع الخمسينيات مع ما توقف من أنشطة أهلية بعد وصول الضباط الأحرار إلى الحكم، ثم الصور المرتبطة بمتحف مختار وأنشطته سواء المتحف المؤقت الذي كان ملحقًا بمتحف الفن الحديث، وتم افتتاحه في مارس 1952، أو المتحف الدائم الذي افتتحه الدكتور ثروت عكاشة سنة 1962، وهي الصور التي انتقلت إليّ من والدي بدر الدين أبو غازي ومن الفنان علي كامل الديب سكرتير عام جمعية أصدقاء مختار.

شقيقتا مختار في احتفال جمعية أصدقاء مختار 1935

شقيقتا مختار مع بدر الدين أبو غازي والفنان جمال السجيني والفنان عبد الحميد حمدي 1975 في متحف مختار

محمد صلاح الدين باشا وزير الخارجية مع علي الفنان كامل الديب في احتفال جمعية أصدقاء مختار مارس 1951

شقيقتا مختار عند مقبرته بالمتحف

أرشيف العائلة يحفل بآلاف الصور الفوتوغرافية لأفراد العائلة بأجيالها المتتابعة منها تلك الصور التقليدية في استوديوهات التصوير منذ العقد الثاني من القرن العشرين حتى نهايتها، والتي تشمل استوديوهات «بابا زوغلو» و«آرمان» و«ألبان» و«بيللا» و«أنيس رزق الله»، ومنها هذه الصور:

نبوية البدراوي وابنتيها حفيظة وبديعة العيسوي
1914 تقريبًا استوديو بابا زغلو

نبوية البدراوي مع ابنتيها حفيظة وبديعة
1911 تقريبًا استوديو بابا زغلو

صورة عائلية في استوديو أنيس
رزق الله 1958

مع جدتي حفيظة العيسوي
يناير 1956 استوديو آرمان

صورة الزفاف
لحفيظة العيسوي ومحمود أبو غازي
استوديو بابا زغلو

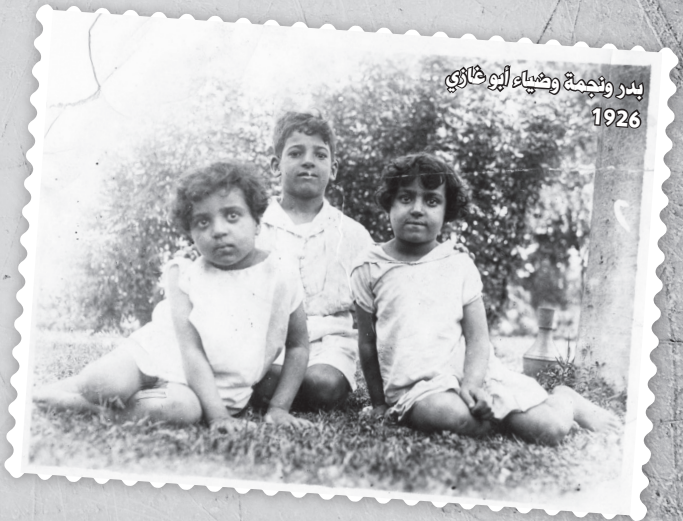
استوديو ألبان
يناير 1958

مريم أبو غازي 1993
تصوير أشرف استوديو بيللا

ومن اللافت للنظر أن تقاليد التصوير وتسجيل المناسبات المختلفة تمتد من جيل إلى جيل طوال أكثر من قرن من الزمان، كما تواصل العائلة تصوير مراحل حياة الأبناء والبنات سواء لدى استوديوهات التصوير، أو بواسطة المصورين المتجولين الذين كانوا ينتشرون في شوارع المدينة وحدائقها العامة وعلى الشواطئ في المدن الساحلية، ربما حتى السبعينيات من القرن الماضي، فقد اعتاد الناس على التقاط الصور التذكارية لدى هؤلاء المصورين، والحصول عليها مطبوعة بعد عدة ساعات أو في اليوم التالي على الأكثر، وكان لبعض هؤلاء المصورين أكشاك خشبية في الحدائق وفي بعض الميادين يمكن استلام الصور منها، أما على الشواطئ فكان المصور يتجول على الشاطئ يلتقط الصور، ثم يذهب لتحميضها وطبعها ويعود ثانية في نفس اليوم لتوزيعها على أصحابها.

نجمة أبو غازي 1919
صورة في الاستوديو

بدر الدين أبو غازي سنة 1923
صورة في الاستوديو



بدر ونجمة وضياء أبو غازي
1926

بدر الدين أبو غازي ورعاية حلمي 1950

بدر الدين أبو غازي وأحمد بهاء الدين
مع بعض الأصدقاء 1951

مع أخي وجدتي في جبلاية
حديقة الحيوان 1955

في حديقة الحيوان 1955

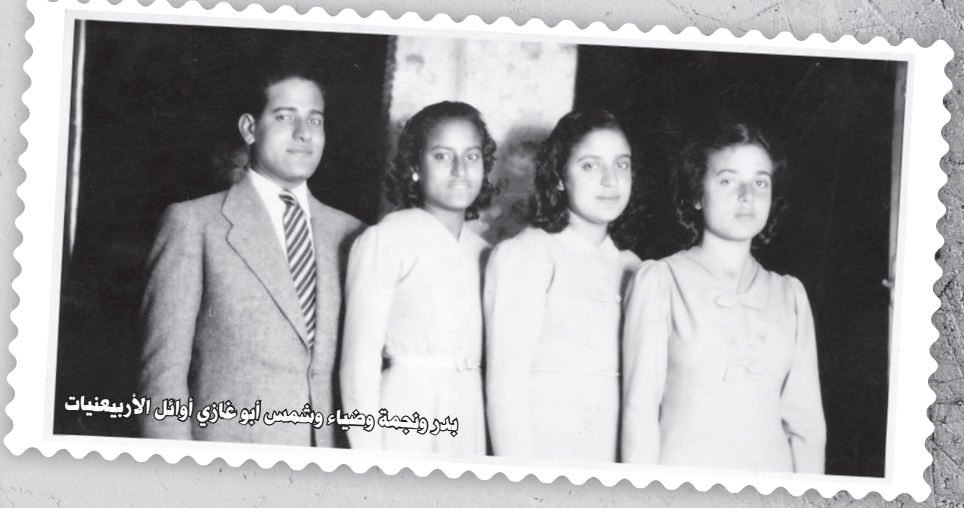
أمام حديقة الحيوان أثناء إعادة تركيب
تمثال النهضة 1955

وأنس الكبر 1964

صورتي في الملاهي 1959

محمود أبو غازي مع بدر ونجمة وضياء أبو غازي

كذلك كان الاهتمام بالتصوير في المنزل، وقبل أن تمتلك الأسرة آلات التصوير، كان من الشائع استعارة آلة تصوير من أحد الأصدقاء ليوم أو عدة أيام، وأخذ الصور التذكارية والتوثيقية لمراحل حياة الأبناء، ثم إعادة الكاميرا مرة أخرى لأصحابها، أو التصوير في مناسبات اجتماعية لدى الأصدقاء والأقارب وتبادل الصور فيما بعد.


بدر ونجمة وضياء وشمس أبو غازي أوائل الأربيعنيات

بدر الدين أبو غازي وشقيقاته أوائل الأربيعنيات

مناسبة عائلية أوائل الأربيعنيات

من الصور المتكررة عبر الأجيال الصور المرتبطة بمراحل الدراسة المختلفة، سواء الصور الجماعية أو الصور الفردية، الصور الرسمية أو تلك التي يلتقطها الطلاب فيما بينهم بين ساعات الدراسة، وهذه الصور بالعشرات تخص جميع أفراد العائلة وفي مراحل دراسية مختلفة ومن أجيال مختلفة، وهذه بعض نماذج لها:

روضة أطفال قصر الدوبارة 1928

مدرسة الشيخ صالح الابتدائية 1931

مختار أبو غازي في الحضانة 1958

أمي رعاية حلمي في مرسم معهد الفنون الجميلة للفتيات 1941

ضياء أبو غازي تتسلم شهادة تقدير للنشاط الكشفي 1931

ضياء أبو غازي في روضة الأطفال 1929

عماد أبو غازي في مدرسة حدائق المعادي القومية 1966

المدرسون بمدرسة خليل أغا الابتدائية في رحلة سنة 1924

مدرسة حدائق المعادي القومية 1967

المعادي الثانوية 1972

رحلة طلاب معهد الآثار إلى الأقصر وأسوان 1949

رحلة مدرسية لمدرسة الترعة البولاقية 1957

كلية الآداب قسم تاريخ 1976 رحلة لحديقة الأورمان

هنـاك أيضًا الصور التـي التقطت في مناسـبات عامة مختلفة سـواء مناسـبات سياسـية أو ثقافية أو أكاديمية، ويرجع معظمها إلى الفترة من الخمسينيات حتى الآن وهي متنوعة بتنوع المواقع التي عمل فيها أفراد من الأسرة أو المناصب التي شغلوها، وهذه بعض أمثلة لها:

محاضرة في متحف الفن الحديث 1958

بدر الدين أبو غازي ورعاية حلمي مع الفنان محمود سعيد

بدر الدين أبو غازي في وزارة المالية مع الوزير حسن صلاح الدين 1961

بدر الدين أبو غازي في مجلس الأمة 1970

افتتاح معرض الفنانة نعيمة الشيشيني

في مسرح الطليعة عرض الغول لبيتر فايس 1971

نزار قباني ولويس عوض وسهير القلماوي حفل عشاء
على هامش افتتاح معرض الكتاب يناير 1971

افتتاح معرض الكتاب يناير 1971

العرض الأول لفيلم الاختيار

هيئة مكتب المجلس الأعلى للثقافة أكتوبر 1980

افتتاح مؤتمر مجمع اللغة العربية مارس 1971

بدر الدين أبو غازي يتسلم جائزة الدولة التقديرية أكتوبر 1980

ندوة المجلس الأعلى للثقافة عن يوسف إدريس 2000

مؤسسة آل البيت 1982

في ختام أنشطة المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية 2005

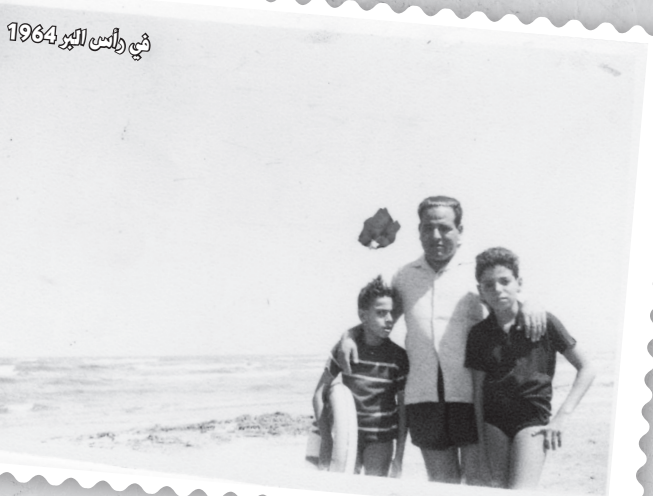
مع الروائي إدوارد الخراط في المجلس الأعلى للثقافة

افتتاح مؤتمر ابن خلدون 2006

يوم المسرح المصري 5 سبتمبر 2011

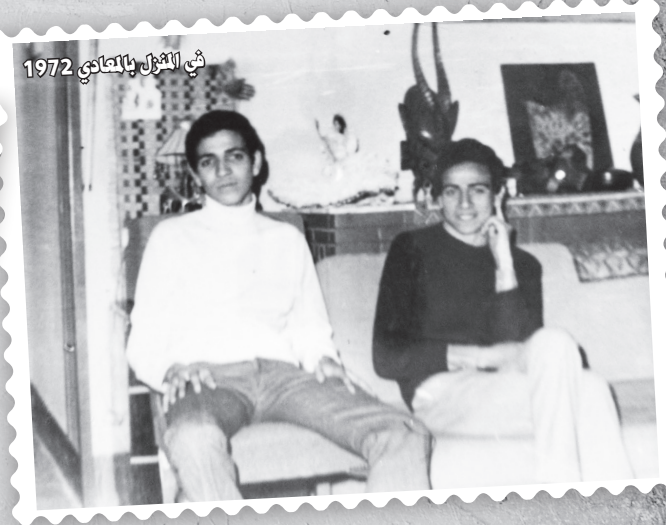
مع الدكتور عصام شرف في مجلس الوزراء

منذ عـام 1958 تقتني الأسـرة أول آلة تصويـر زايس، ومن ذلـك الحـين يصبح فـي مقدورنـا تسـجيل كل الأحـداث من خلال الكاميرا، وبعد سـنوات قليلة يصبح لكل منا آلة تصويره الخاصة، ويتواصل التقاط مئات الصور كل عام، إلى أن ندخل فـي العصر الرقمي وتصبح عدسـة التصوير جزءا من الهاتف المحمول، أو من الحاسـب اللوحي، فيصبح في الإمكان التقاط مئات الصور في اليوم الواحد.


في رأس البر 1964

المنيل 1966

المعادي 1965


في المنزل بالمعادي 1972

مع مريم ابنتي 1990

ومن الطرائف أن موضوعات الصور الشخصية تتكرر مرات ومرات وتتشابه فيما بينها، ربما بقصد وربما بغير قصد، وهذه بعض منها.

الوزارة بعد أداء اليمين نوفمبر 1970

في حديقة الحيوان 1955

في حديقة الحيوان 1991

الوزارة بعد أداء اليمين مارس 2011

1991

1955

تتطور الأداة وتبقى الصورة شاهدا على تحولات المجتمع عبر الزمن

المدربة أثناء توجيه المصور

حكايات مصور كفيف..

التصوير بالعين الثالثة

تقنيات الكاميرات الرقمية والهواتف الذكية تفتح للمكفوفين عالم احتراف التصوير

من نزيه إلى مصور البارلمبياد.. حكاية وراء كل صورة

ورش نجوم الليل من المشاهدة إلى البطولة.. وبث مباشر مع "أبو طالب" عاشق السيلفي

في عدد خاص عن التصوير الفوتوغرافي لانطرح "التصوير الفوتوغرافي للمكفوفين" على سبيل المفارقة أو حتى الإعجاز وبالتأكيد ليس طرفة.. نراه محاولة تعبير غير تقليدية عن بصيرة تتخطى البصر لابد أن يتسع لها أفق رؤية المجتمع .. يبدو التصوير الفوتوغرافي للمكفوفين وكأنه قادم من عالم آخر..عالم يحترم الإنسانية ويمنح أفراده - بمختلف ظروفهم - فرصًا لاكتشاف مواهبهم وممارستها .. عالم لا يرى في التصوير صورة مرئية بل عملا محسوسا هو نتاج شعور ورؤية..بهذا الترتيب..لا نعرف بالضبط النسبة والتناسب بينهما ..ذلك لأنها نسبة محسوسة وليست محسوبة..

أماني صالح

طارق الشناوى- بحيرة البط بحديقة الحيوان

قد تندهش أن التجربة موجودة في مصر: انطلقت بشكل جماعي في ورش مكثفة لتعليم التصوير للمكفوفين ونتاجها عرضته المعارض، وهي كذلك موجودة بشكل فردي من الثمانينيات- على الأقل- في كفيف يسجل لحظات حياته بالكاميرا ..كما نعرف –الآن- بعض من يشارك بشجاعة هذه اللحظات على السوشيال ميديا غير عابئ بسخرية أو باحث عن إعجاب، ولعلنا نجهل مكفوفين آخرين يصورون في صمت؛ لأنه حق طبيعي أن تعيش الحياة وتسجلها بعدستك سواء كانت كاميرا تصوير أو موبايل.

في السطور القادمة ننقل لكم صورة مختلفة من كاميرا الحياة..جمعنا حكايات بطلها مصور كفيف أصبح نجما للأخبار بهوايته، وسألنا شابا يصور بالكاميرا والفيديو ويكتب على السوشيال ميديا ليغير نظرة المجتمع للمكفوفين، واستمعنا إلى تجارب مدربة التصوير التي قادت ورش التصوير للمكفوفين.

(البعض يركز على البصر باعتباره الطريقة الوحيدة لإنتاج الصورة والاستمتاع بها..لكن عملية خلق الصورة تتضمن أيضا الشعور والحكاية والإدراك..عندما تستمتع إلى الراديو أو تقرأ كتابًا، تستطيع أن تخلق صورًا في ذهنك لأننا نرى بواسطة المخ..هكذا هو الحال بالنسبة للمكفوفين..ينتجون صورهم من خلال إدراكهم لما حولهم)

د. ريهام أحمد زكي

الإحساس بأشعة الشمس يقود للصورة

جينا بادنوش [1]

الحديث عن التصوير الفوتوغرافي للمكفوفين يقوم على الخيال..خيال القارئ وخيال المصور..نبدأ بالقارئ لتقريب الصورة..المصور الكفيف قد يرى جزئيا أو يكون فاقدا الرؤية تماما..إذن كيف يلتقط الصورة؟ ببساطة يفعل كالجميع..يستعين بمساعدة..قد تكون المساعدة تقنية أو بشرية..وهو في ذلك لا يختلف عن أى مصور يستفيد من تطور كاميرته أو يستخدم أحدث البرامج لتعديل صوره..كلنا يحتاج إلى مساعدة..

بالنسبة للكفيف ..المساعدة الأهم عموما هي قارئ الشاشة على الموبايل، والذي يستمر دوره عند استخدام كاميرا الموبايل، وهناك تطبيقات متقدمة تتعامل مع الصورة قبل التقاطها مثل: تطبيق الكاميرا- الذي يعمل عليه فريق من باحثى جامعة كاليفورنيا- سانتا كروز الذى يتيح للمصورين ضعاف الرؤية الاستغناء عن زر الغالق shutter باستخدام إيماءة إلى الأعلى، ويستطيع التعرف على الوجوه وتحديد عددها وأماكنها وأوامر متقدمة بالإرشادات الصوتية(2) وهناك تطبيقات ما بعد الصورة مثل "فوتو أوتو" الذى يتعرف على محتوى الصورة لتحويله إلى نص يمكن الاستماع له أو ترجمته لطريقة برايل لقراءته بأطراف الأصابع أو طباعته (3).

وبجانب التقنيات المساعدة قد يستعين البعض بمساعدة بشرية في شخص

يرافقه يصف له تفاصيل المكان، أو ينصحه حول أوضاع الكاميرا والزوايا..

وربما بالنسبة لكفيف فقد بصره لاحقة..تكون معرفته بالكاميرا هي إعادة اكتشاف لوضعه الجديد، وحتى هنا لن يستغنى عن ملاحظات محيطية حول جودة الصورة الملتقطة، وقد يستعين بهم عند تعديلها إن أراد ..وفي مرحلة التعديل..لكل شيخ طريقة..فالبعض يلتقط صورا متتابعة لنفس المشهد ليختار بعدها- بواسطة الصديق- الأفضل والأقرب، وهناك من يفضل الحفاظ على "طبيعية" الصورة معتبرا أنه حتى الضبابية blur تمنحها قيمة جمالية، تكون أحيانا مقصودة ومفعمة بالمشاعر وهذان النوعان يرفضان التعديل أو الفوتوشوب، وهناك من يستعين بخبراء برامج التعديل للخروج بالصورة في أفضل حالة، وفي كل الأحوال هذه المساعدات لا تقلل من دور المصور الكفيف؛ فالناتج في النهاية يعكس إحساسه هو.

وتبقى التفضيلات الشخصية ما بين نوع وحجم الكاميرا..تقليدية أو ديجيتال ..حسبما تعود أو تعلم ..وهناك من ارتبط بكاميرا الموبايل لسهولة حملها والتحرك بها ..

ومهما شرحنا طريقة التصوير أو خطواته..تبقى مساحة واسعة هي الخيال ..لا نستطيع أن نصفها أو نلخصها في كلمات..هي سلاح المصور المحترف عموما والكفيف خصوصا..يرى بحواسه النشطة..اللمس..الشم..السمع، تتجسد الرؤية داخل خياله..صورة واضحة يلتقطها..لا يفترض بها المثالية وإنما التعبير..

كل الصور التي أسجلها توجد مسبقا في عقلي وتدركها عيني الثالثة ..الموجودة في روحي (4) عين الروح هذه قد توجد لدى الجميع، ولكنها لدى المصور الكفيف أنشط وأنقى وأفعل.

طارق - ساعة جامعة القاهرة

حكايات نجاح :

حكايات المصورين الأكفّاء ليست واحدة، فتجاربهم مع التصوير كذكرياتهم مع فقدان البصر مختلفة ومتنوعة..ما بين من ولد كفيفا أو فقد البصر في أعمار مختلفة.

هناك من مارس التصوير لأول مرة بعد فقدان البصر كعلامة تمرد على حالته مثل نزيه رزق الذي فقد بصره في السابعة عشرة من عمره بعد سلسلة من العمليات، وكانت هدية الكاميرا التي قدمها أحد الأصدقاء بداية جديدة له، ووصف تجربته في حوار مع وكالة أنباء الشرق الأوسط أنه يستعين بمساعد يصف له المكان ويسأله هو عن التفاصيل التي تجعله يرسم المشهد في ذهنه، وبناء عليه يختار المنظر الجمالي وفي البورتريهات يسأل الشخص عن طوله وحجمه ولون بشرته ليرسمه داخله ويحدد زاوية سقوط نور الشمس عليه، ووصف أسئلته بأنها الريشة التي يرسم بها لوحاته التي يصورها. (5)

وقد يكون التصوير وسيلة لكسب العيش مثل البرازيلي جواو مايا الذي غطى البارالمبياد (الأولمبياد الخاص) في ريو دي جانيرو ٢٠١٦ خصوصا ألعاب القوى، فقد مايا بصره في سن الثامنة والعشرين ولكنه عرف التصوير من أيام المدرسة وحصل على دورات قبل احترافه في ٢٠٠٨ بتشجيع صديقه ريكاردو روجاس الذي أسس شبكة للمصورين الذين يعملون بالهواتف المحمولة، ويجمع مايا بين الكاميرا المحترفة والهاتف الذكي، ويقوم مساعدون بتعديل الصور وتحميلها على مواقع التواصل، وعن طريقة عمله يقول أنه يتخذ مكانا قريبا من المتسابقين ليشعر بوقع خطواتهم وحتى دقات قلوبهم ويؤكد (لا تحتاج أن ترى حتى تلتقط الصور، عيناي في قلبي) (6)

والتصوير حكاية تدريب مع ماهر سعيد الذي ولد مبصرًا وشعر بآلام في عينيه في السابعة، وأجرى عمليتين وفقد بصره بنسبة ٩٨٪ وارتبطت موهبته بوالده الذي كان يجمع الكاميرات القديمة ويلتقط الصور في المناسبات العائلية، وتعلم منه الابن في صغره وكان يختلس كاميرا للتصوير وتكون

نهلة سليمان- منظر لقلعة صلاح الدين الأيوبى

النخلة وفي الخلفية غروب الشمس
وسط الفيوم عدسة محمد أبو طالب

النتيجة سيئة قبل التوقف عن الهواية والعودة إليها في سنوات الجامعة، ويقول أن اعتماده على السمع عوضا عن البصر بجانب الإحساس بالحرارة والجو، ويقول أنه يسجل ملاحظاته على الصور ويقارنها على تخيله للمنظر قبل الصورة؛ ليبحث عن العيوب ويتعلم منها، وهذه كانت وسيلته في التطور بعد تراكم سنوات من الخبرة، ومازال يستخدم كاميرا كوداك ويضعها بين عينه وأذنه عند التصوير (7)

وبالنسبة لبيت ايكيرت التصوير فن يعكس رؤيته ككفيف، فقد بيت بصره في العشرينيات بسبب مرض، وقرر أن يحول مشاعر فقدان البصر إلي الفن، بدأها برسوم الجرافيتي والحفر على الخشب قبل أن يتجه بكل طاقته للتصوير، وكما فقد البصر تدريجيا تعلم التصوير بنفسه ..كانت صوره تبدو كالأشباح لتلاعبه بالإضاءة والظلال، مما دفع شركات كبري مثل فولكس فاجن لاستخدامه في حملات الدعاية، ويستخدم ايكيرت المبصرين في التعرف على ردود الفعل حول صورته قبل طباعتها بأحجام كبيرة، ويقول أنه يلتقط الصور بنفسه وفي وجود كلبه الضخم الذي يحميه من مضايقات الآخرين، ويحمض الفيلم ويطبع ما يسميه "عينة صور"

ويؤكد أن بإمكانه استبعاد المبصرين مما يعمله تماما، لكنه يرى في وجودهم جسرًا بين الكفيف والمبصر؛ فهو يريد أن يكون موجودا في العالم ومقبولا. [8]

وليس ببعيد عنه يقف النرويجي توماس بيرجر الذي يقدم نفسه كنصف كفيف بعد أن فقد بصره في عينه اليمني، ويعمل بقوة إبصار ٥٠٪ في العين اليسرى ومع تدهور حالته بسبب مرض السكر اتجه إلى التصوير الذي مارسه من سن الثانية عشرة، وتخصص بيرجر في المناظر الطبيعية معتمدا على رحلات بقيادة زوجته أو بصحبة أصدقائه، ويواجه تحدي الظلام لحبه تصوير النجوم والأضواء، ولا ينكر تأخره عن غيره في استخدام تقنيات الفوتوشوب؛ لكنه يحاول ولن يتوقف حتي اليوم الذي يخافه بأن يفقد بصره تماما. [9]

تجربة تصوير المكفوفين بتنوعها وثرائها أثارت اهتمام إحدي دور النشر البريطانية

لتصدر كتاب المصور الكفيف Blind photograher في سبتمبر ٢٠١٦ الذي

يطرح تجارب مصورين يعانون من إعاقة بصرية سواء فقدوا الرؤية عبر السنوات أو ولدوا ببصر ضعيف ويجمع 150 صورة التقطوها، وعلى حسب نوع أو مدى فقدان البصر يكون اعتماد المصور على المساعدة سواء بشرية أو تقنية [10]

وكثير منهم مرتبط بمؤسسة مكسيكية تستخدم التصوير كوسيلة علاج بالفن للمكفوفين تسمى Ojos Que Sentien أو "العين التي تشعر" أسستها جينا بادنوش [11] التي تعلق على هذه الصور قائلة : (صورهم أكثر تجديدية تقوم

قاعة الأعمدة بمعبد الأقصر
تصوير محمد أبو طالب

على إحساس، بينما من فقدوا بصرهم لاحقا كانوا يهتمون بتسجيل الأشياء والأماكن التي تعودوا على رؤيتها أو زيارتها)

وهكذا يؤكد الكتاب أن الرؤية وحدها لا تكفي عند النظر لهذه الصور ..فوراء كل صورة أو كادر حكاية بدونها لن ندرك قيمة العمل ..

الطريق إلى الصورة

(بحب أطلع الصور زي ما أنا حاسسها)

محمد أبوطالب

مازلنا مع حكايات المصور الكفيف.. هذه المرة نخرج من صفحات الكتاب إلى الواقع الافتراضي، وتجربة بطلها كفيف يدافع عن حقوق ذوي الإعاقة على السوشيال ميديا هو محمد أبو طالب (٣٠ سنة) يعمل محمد مدرب كمبيوتر وتقنيات مساعدة بمركز نور البصيرة لذوي الإعاقة بجامعة سوهاج، ويمارس حياته بهمة ليحطم الصورة النمطية عن الكفيف المنزوي أو المنتظر للمساعدة..

شجاعته وروحه الطيبة التي تظهر خلال منشوراته مصدر سعادة وإلهام لأصدقائه ومتابعيه، وله تجربة مميزة مع التصوير الفوتوغرافي الذي يعده حاليا هوايته الأثيرة، بدأها في 2012 بدعوة لحضور مؤتمر الإعاقة والإعلام الاجتماعي في الشارقة بالإمارات عن تأثير السوشيال ميديا في حياة ذوي الإعاقة، وبعد المؤتمر زار المتحف البحري مع الصديق أحمد الحمادي، وكان يضم أسماك قرش، وأراد أن يوثق للزيارة فخاطب صديقه (عايز أصور) شجعه وشرح له كيف يمسك الموبايل ويلتقط الصورة، وصور وقتها صورًا كثيرة، ونشرها في ألبوم على الفيس بوك لتختلف ردود الأفعال بين الإعجاب بالكفيف الذي يصور بالموبايل أو السخرية منه ..

(مكانش الموضوع على بالي) يقول لنا- ولكنها كانت البداية، ولم يتوقف وانتبه لتعليقات بأن (الصور مش مضبوطة) مع نصائح وإرشادات، لذلك عندما امتلك بعد 3 شهور (أيفون) به تطبيق كاميرا مناسب لظروفه ويقدم جودة أعلى للصورة تحمس لمواصلة التصوير: صور الغروب في سوهاج وتمثال رفاعة الطهطاوي أمام الجامعة، وانضم للتشجيع مصورون محترفون وطلب من الأصدقاء والمتابعين ترشيح مراجع ومقالات عن التصوير، ووجد من يعرض مقابلته لتعليمه عمليا ويتذكر بالاسم وبالامتنان: هبة الخولي ، محمود أحمد ، محمد سمير، أحمد حامد ، كريم فريد و شهاب فهمي.

وكانت المشكلة التي تقابله عدم وجود أماكن تعلم المكفوفين التصوير والمراجع المتوافرة موجهة للمبصرين، وبالتالي لم تكن المعلومة كاملة أو واضحة بالنسبة له ولكن بالمحاولة ومساعدة الأصدقاء أصبحت له تجربة

متكاملة بعد 6 شهور، تعلم خلاله تثبيت التليفون والشعور بالمكان .فهو لا يرى النور إطلاقًا لكن يشعر به، وأصبحت صوره أكثر دقة عندما زاد إحساسه بالأشياء والزمن، ونجح مثلًا في تصوير خسوف القمر في سبتمبر 2015 بسوهاج، كما صور الخسوف الكلي في يوليو الماضي، وظهر المريخ واضحا في الصور التي التقطها..

وبسبب عشقه للتصوير أنشأ حسابا على الانستجرام وله أكثر من 1500 متابع ونشر أكثر من 2000 صورة، ويظهر تطوره في التصوير في ألبوم زيارته الثانية للإمارات (دبي- أبوظبي-الشارقة-عجمان) في ٢٠١٥ ويعلق ضاحكا: (بقيت خبرة في التصوير).

اشترك أبوطالب في دورتين متتاليتين في صالون الفن الخاص الذي تقيمه وزارة الثقافة بمركز سعد زغلول، وكان الكفيف الوحيد في فئة التصوير لعامين متتاليين:في ٢٠١٦ شارك بصورة نخلة، وخلفها الغروب في سوهاج، وفي ٢٠١٧ مشهد الغروب في الفيوم، وصورة أخرى لمكان إشعال الشموع في دير الأنبا كاراس،

ولم تنته فصول الحكاية عند هذا الحد، قرر ألا يكتفي بالتصوير الفوتوغرافي، ويتعلم صحافة الفيديو ليكون قادرا على تقديم تقرير مصور لمدة 3 دقائق، وحصل في 2013على كورس يؤهله كمراسل تليفزيوني مع مؤسسة بكرة بإشراف الشباب: أحمد حامد وشهاب فهمي وكريم فريد، وتعلم فيه كيفية تقديم تقرير متكامل بالفيديو- أي كيف يصور و يدير الحوار ويقوم بعمل المونتاج- وفي أغسطس 2013 كان موجودا بالصدفة أثناء حريق كنيسة مارجرجس بسوهاج، وقام ببث مباشر للحدث نقلته عنه أكثر من قناة.

يستثمر الناشط – بذكاء - قوة السوشيال ميديا في إحداث الفارق لذلك دشن في ٢٠١٦ هاشتاج محتوى الصورة ليشجع باقي المستخدمين على تقديم وصف مختصر للصور المرفقة بالبوست؛ لأنه يحدث كثيرًا أن يعلق بناء على النص بينما الصورة قد تتنافى معه ويكتفي قارئ الشاشة بتعبير -link, graphic,image فيشعر أبو طالب وغيره بالعزلة التي لا يرضاها، وتحمس الكثيرون لمبادرته وتفاعل الفيس بوك محاولًا وصف الصورة باستخدام الذكاء الاصطناعي، ولاحقًا أتاح مربع Image Caption به تعليق للصورة ليقرأه قارئ الشاشة، وكذلك خصص تويتر ٤٢٥ حرفا -Photo with visually im paired تظهر لقارئ الشاشة فقط.

ويتحدث بحب عن أداته للتصوير: تطبيق الكاميرا في الأيفون حيث قارئ للشاشة يتيح نطق الأوامر المختلفة فيعرف حالتي" زووم إن أو أوت" وبجودة معقولة ويرفض استخدام المؤثرات للتعديل قائلا: (بحب أطلع الصور زي ما أنا حاسسها)

وعن العلاقة بين المكفوفين والتصوير يشير إلى صور نمطية تحصر وتحاصر الكفيف، بينما حياته أوسع من تصورات الآخرين التي لا تتعدى الشيخ حسني في فيلم "الكيت كات"وبعض المكفوفين يخافون من الكاميرا سواء الخوف من تجربة الجديد أو القلق من رد فعل الآخرين) خايفين يتريقوا على صورهم أو يصدّروا الإتهام الجاهز أنك بتمثل أنك كفيف (وبعضهم لا يعرف أصلا ثقافة التقنيات المساعدة التي تسهل حياة المكفوفين.

ويبدو أن أبا طالب حسم الأمر داخله (أنا مالي الناس شايفاني ازاي) لذلك يتجاوز السخافات التي يتعرض لها أثناء التصوير، ويمشي وراء إحساسه الرهيف)لما تكون السماء مغيمة بحس بيها من حرارة الشمس علي وشي وبعرف اتجاهها ..لما بمشي جنب النيل بشم ريحة المياه، وبحب أصوره وهي زايدة ..لما حبيت أصور شلال في حديقة الأزهر لمسته وبعدين صورته (

يتبع ترمومتر الإحساس الذي لا يفرغ أو يحتاج إلى إعادة الملء؛ لذلك يعشق السيلفي، ويعتبره توثيقا لحالاته المختلفة) بحب أعمل صورة بروفايل جديدة أو cover حلوزي أي حد (وهكذا يمثل محمد أبو طالب حالة إنسانية غنية.. التصوير جانب واحد من جوانبها العديدة..

صفحة النيل في سوهاج
تحت الغيوم لمحمد أبو طالب

ورش نجوم الليل

ومن حكاية أبي طالب لتجربة تكررت مرتين، أبطالها شباب من ذوي القدرات الخاصة ومعيدة (أصبحت الآن مدرسا بالجامعة) تحمست لتعليمهم التصوير كهواية، وربما حرفة بدأت بالمكفوفين ثم الصم وضعاف السمع وتستعد لتدريب ذوى الإعاقة الذهنية..

المبادرة فكرة وتدريب ريهام أحمد محمد زكى - مدرس الإذاعة والتليفزيون بقسم الإعلام التربوى كلية التربية النوعية جامعة القاهرة وبدايتها في 2009بترشيح من دكتورة التربية الفنية فيفى زلط كأول ورشة لتعليم التصوير الفوتوغرافي لفاقدى البصر ضمن ورش عمل صالون الفن الخاص الثاني بمركز سعد زغلول الثقافي، وكان عدد المتدربين بها ٨ ، وفي العام التالي كررت التجربة مع ٥ من الطلاب المكفوفين بجامعة القاهرة بالتعاون مع قاعة طه حسين بالمكتبة المركزية الجديدة، وزينت أعمالهم سور الأزبكية المقام داخل جامعة القاهرة في دورته الثانية في أبريل 2010.

تقول د.ريهام : تجربة تدريب المكفوفين على التصوير بدأت في تركيا، وقرأت عنها قبل نقلها إلى مصر بهدف تنمية القدرات الإبداعية لذوي التميز، رافضة استخدام تعبير ذوي الإعاقة ..

وتواصل: من حقهم ممارسة التصوير وتعلم الفنون المختلفة، وهو ما يحتاج أن توفر لهم بيئة تحقق النمو الاجتماعي والأكاديمي والفني وتخاطب الحواس الموجودة والقوية، فمثلا المكفوفين يتمتعون بحواس السمع واللمس والشم التي تتحد لتعوض ضعف أو غياب حاسة البصر، وهو ما حاولت توظيفه فى ورش التصوير.

محمد أبو طالب
في سيلفي مصرحي الكتاب

محمد أبو طالب في سيلفي جريئ الزهور من نوع كيوري أخميم
مع الكتاب الفيوم على صفحة نهر النيل

مـدة الورشـة أسـبوع تبدأ بمقدمة نظريـة عن أساسـيات التصويـر، وأنواع العدسـات وأحجام اللقطات وكيفيـة اختيار الكادر، وكيف يصـور المكفوفين في ظـل تجربة رائـدة لنزيه جرجـس رزق أول كفيـف مصري يحتـرف التصوير، وبعـد التعريـف يأتـي التطبيق حيـث اصطحبـت المتدربـين إلـي الأماكن على الطبيعة، وكانت أماكن عامة من اختيارهم لإزالة الرهبة عنهم ..

خـرج المصورون المكفوفـون مع مدربتهـم، يحملون كاميرا خفيفة لها شاشـة بحيث تنظر معهم على الكادر، ويتم التقاط المشهد أكثر من مرة (قد تصل للرقم أربعـين) بحثا عن الأفضل..في الورشـة الأولـى زاروا حديقة الحيـوان والأوبرا وحديقة الأسـماك، وبما أن المحاضرات النظرية كانت بمركز سعد زغلول، فقد تحركوا في مهمة تصوير داخلي في قاعاته وغرفه..

أمـا في الورشـة الثانيـة برعايـة المكتبة المركزيـة، فكانت الجامعة مسـرحا للأحداث، صوروا السـاعة وفتحوا لهم القبة خصيصا، كمـا صوروا في حديقة الأزهر والمتحف الزراعي والأهرامات وحديقة الحيوان.

وعكسـت عناوين الورش أهدافها، فكان عنوان الورشـة الأولـى (إطلالة من عيـون نجـوم الظلام) لأن الهـدف رؤية العالم عبـر عيونهـم، وإن كان الظلام عالمهم فهم النجوم التي تضيئه..

خاضـت المدربة والمتدربون تحديًا كان هدفه إثبات أن التصوير إحسـاس قبل حاسة البصر، فكانت تصف المشهد والمتدرب يستخدم حاسة السمع واللمس في اسـتكمال الصورة قبل التقاطها، وكانت النتيجة رائعة بعدسة الموهوبين محمود محمد وكريم يحيى وإسـلام شعبان وحسين عدلي وطارق أبو الوفا الذين أكملوا الورشة للنهاية،

أما الورشـة الثانية فكان الطبيعي بعد الإطلالة العامة أن يأتي الزووم ..صورة مقربة ..بطلها خيال المكفوفين..(زووم على خيال النجوم) كان عنوان الورشة،

والاقتراب من خيالهم الواسـع كان الهدف، والنجوم طـلاب جامعة القاهرة رضـوى محمود أحمد ووليـد فرغلي مهدي ونهلة ومروة سـليمان البكري وطارق حلمي الشناوي، وكان بعضهم طلاب بكلية الإعلام قسم إذاعة وتليفزيون اشتكوا وقتهـا من عدم قيامهم بـدور ميداني في مشـاريع التخرج من أفلام تسـجيلية والاكتفـاء بالمشـاركة في الكتابة أو على حد قولهـم)بندرس التصوير لكن مش بنطبقه (.

وتضيف د.ريهام أن المشاركين في الورشتين كانوا يختلفون في درجات فقدان البصر بين جزئي وكلي سـواء بسـبب حادث أو لعلاج خاطـئ، لكن لهم طرقهم لتعويض حاسـة البصر مثل: مخاطبة الأشـخاص للتعرف على المسافات والمكان من مسـتوى الصوت وبالتالي حجم اللقطة، وتذكر تحدي د.حسام كامل - رئيس

جامعة القاهرة في ذلك الوقت - لهم ليلتقطوا له صورة وخاضوه بنجاح بكاميرا الموبايل بالحديث معه لتخرج الصورة حلوة..

وتسـتكمل أن تصوير وردة لا ينجح إلا بشم رائحتها، والتقاط صورة لنافورة لا ينفع إلا بلمسها ...أما الوصف التفصيلي فكان يساعد في إدراك المشهد، وبالتالي يقررون اسـتخدام زووم إن أو أوت، وفي كل الأحوال ترفض الفوتوشـوب حفاظًا على بكارة الصورة.

وتقيـم تلاميذهـا قائلـة: يختلفون فـي القدرات الشـخصية سـواء الالتزام أو الاسـتعداد أو المثابـرة لأن الأمـر لا يخلو مـن مضايقات مثـل: تعليقات الناس الجارحـة التي أعدتهم لمواجهتها وتجاوزها وتقول بأسـف(هجوم الناس وعدم تقبلهم للمكفوفين يكون أصعب أحيانا من التعامل مع التصوير).

وتختتـم أن تعاملهـا مع متحـدي الإعاقة أثبـت تميزهم، وأنهـم لا يحتاجون سـوى الدعم والمساندة من المجتمع والإيمان بقدرات وإمكانيات موجودة وأحيانا محبوسة أو مكبوتة.

تنتهي السـطور ونأمل أن تسـتمر التجربة سـواء فردية أو جماعية..نعتقد أن تصويـر المكفوفين بحاجة إلـى دفعة من جهـات تتبناه وترعاه وتخوض المشـوار الطويل في تغيير نظرة المجتمع نحو المكفوفين وحتى نظرتهم لأنفسهم ..فلا يكفي أن نرى صورهم بل يجب أن ندخل عالمهم، وقتها سنكتشف أنه عالم واحد نعيش فيه سويا وامتلاك حاسة ما أو فقدانها لا يعني أبدا الاستئثار بالإحساس..

الهوامش والمراجع

1 - Gina Badenoch جينـا بادنوش - 35 سـنة - مصورة مـن أم مكسـيكية وأب بريطانـي أنشـأت من 10 سـنوات مؤسسـة لتعليـم المكفوفيـن التصوير واختارتهـا الدوتش فيله من قادة العالم الشباب في 2013 .

2 - مزيـد من التفاصيـل عـن Blind Photography في مقال الرؤية في الظلام - شين أوهاجان- الجارديان الطبعة الدولية 20 أغسطس 2016.

3 - خبر منشـور بالدوتش فيله تحت عنوان (تطبيق يساعد المكفوفيـن علـى مشـاهدة وتبـادل الصـور) بتاريخ -5-8 2017.

4 - إيفجيـن بافـكار Evgen Bavcar : مصـور وفيلسـوف كفيف مولود عام 1946في مدينة سـلوفينية صغيرة قرب البندقية ويعيش حاليا في فرنسا..فقد بصره في سن الثانية عشرة في حادثين متتاليين، وبدأ التصوير في سن السادسة عشرة ودخل مؤسسة للمكفوفين في سلوفينيا، كما درس التاريخ في جامعة ليوبليانا بالعاصمة والفلسـفة بالسوربون بفرنسـا، تظهر أعماله العلاقـات بين الرؤيـة والعمى وغير المرئيات وأقيمت له عدة معارض.

5 - نزيـه رزق: تقـدم الصحف والمواقـع المصرية نزيه رزق كأول مصـور كفيـف في العالم ! وما هو مـا لا نقطع بدقته لكنه أول مصور مصري كفيف انتشـرت حكايته، من مواليد 1960،فقـد بصره فـي الثانوية العامة فعقـب اعتداء زميله بالفصـل عليـه وخضع لأكثر من 11 عمليـة ، تبنت موهبته الأهرام عام ١٩٨٧ بإقامـة معرض كبير بتنظيم كاراتياس مصر وأرسـلته العام التالي للمشـاركة في مهرجان بأمريكا واستقر هناك

من حوار مع وكالة أنباء الشرق الأوسط, منشور علي موقع مجلة الشباب الالكتروني بتاريخ ٦ مايو ٢٠١٣.

6 - جـواو مايـا (٤٣ سـنة) بـرز نجمـه أثنـاء تغطيـة البارلمبيـاد، وانتشـرت صوره عبر السوشـيال ميديا، دارس للتاريـخ وحاصـل علـى دورات تدريبية فـي التصوير قبل احترافه .

المصـادر: تقرير حكاية المصور الأعمى في ريو - عبد القادر سعيد - موقع يالا كورة بتاريخ ١٣ سبتمبر ٢٠١٦ .

و حـوار أجرتـه دعـاء الفولـي وإشـراق أحمـد علـى موقع مصراوي بتاريخ ١٩ سبتمبر ٢٠١٦ .

7 - ماهر سـعيد : من مواليد ١٩٥٥ في أسـرة من ٥ أبناء بينهم ٤ مكفوفين حصل علي ليسانس آداب قسم اجتماع عام ١٩٧٩ ، شارك في مهرجان العطاء للمكفوفين بالكويت بصـورة لحركة القطار، والتقط أكثر من ٦ الاف صورة وأقام عـدد مـن المعارض وتقدمـه بعض الأخبـار كثاني مصور كفيف بعد نزيه رزق.

المصادر :

- ماهر سـعيد مصور كفيف يكشف لحظاته الحاسمة - هدى منصور الوعي الشبابي - الوعي الاسلامي - الكويت.

- لأول مـرة مصـور كفيف يصـور لاعب كاراتيـه كفيف - نهال يونس- جريدة الأموال - ١٠ مارس ٢٠١٤ .

-ماهر سـعيد كفيف يبصر الجمال ليلتقط الصور بأحاسيسه - الاتحاد الاماراتية - ١٨ نوفمبر ٢٠١١.

8 - بيـت اكيـرت - Pete Eckert: مـن مقـال :الحيـاة من خـلال عدسـات مصور كفيف – أوسـكار هولاند – سـي إن إن –بتاريـخ 4 أكتوبر 2017 و التجربة بالكامل على موقعه الشخصي.

HYPERLINK "http://www.peteeckert.com" \t "_blank" www.peteeckert.com

9 -تومـاس بيرجـر Thomas Berger : من مقـال القصة الملهمة لمصور نصف كفيف تخصص في المناظر الطبيعية – كريستيان هويبرج – من مدونة. Capturelandscapes

10 ،11 - الناشر Princeton Architectural Press

ومحررا الكتاب : Julian Rothenstein-Mel Gooding

المصادر : مقال الرؤية في الظلام – شين أوهاجان- مرجع سابق

ديانا بودز– موقع fastcompany بتاريخ 31 - 8 - 2016

"فوتوخانة".. فكرة تستحق الرصد

مـا إن ترى إحدى التجارب - الشـبابية تحديـدًا - في أي من المجالات إلا وتشـعر بالفخر الشديد تجاههم، والرغبة في دعمهم بما تستطيع حتى وإن كان دعمك معنويًا ليس إلا، وخاصة إن كانت هذه التجارب في مجال فني (سينما- مسرح- تصوير) وغير هادفة للربح، وإنما هي فكرة في عقل مؤسسها يريدها أن تخرج للنور وتصل إلى آخرين من المهتمين بمجال الفكرة لكنهم كانوا يجهلون الطريق، ولا يدركون أين بدايته.

رنا ناصر

مـن بين هؤلاء أحمد الشـيخ مؤسـس فوتوخانـة، فوتوخانة في الأسـاس فكـرة قبل أن تكون كما هي الآن مقرا لبعض الكورسـات الخاصة بالتصوير الفوتوغرافي، ومن الأمور المهمة التي تميز فوتوخانة عن غيرها من الأماكن التي تُقدم كورسات لتعليم التصوير الفوتوغرافي إنها جهة خاصة ومع ذلك لا تهدف للربح فتقدم الكورسـات بتكلفة قليلة نسبيًا والتي كانت في البداية مجانية بشـكل كامل ثـم أصبحت تتكلف مبالغ بسـيطة تبعًـا لزيادة جودة التعلم من عدة نواحى سنذكرها لاحقًا.

لنقـل صورة حقيقية عن تجربة فوتوخانة ذهبنا إلى المقر الخاص بها في فيلا 9 شـارع الطوبجي الدقي، وتقابلنا مع أحمد الشـيخ مؤسسها ليحدثنا عـن بدايتـه في مجـال التصوير ويشـرح لنـا فكرتـه وكيف انطلقـت؟ وما التطورات التي لحقت بها؟

فقال أحمد الشيخ: "عندما أصبح لدي كاميرا عام 2009، بدأت التصوير علـى سـبيل الهواية، واسـتمر الوضع هكذا حتـى عام 2012، إلـى أن بدأت أفكر في احتراف التصوير، وقمت بتأسـيس فوتوخانـة في 2012 من خلال إنشـاء صفحة على الفيس بـوك، وكان هدفي منها في البداية نشـر الصور الخاصـة بي، ثم ألحت عليا الرغبة فـي أن أنقل ما لدي من خبرة في مجال التصوير الفوتوغرافي للناس، خاصة إنه مع بداية هذه الصفحة كان هناك العديـد من الأشـخاص الذين يتقدمون بعدة تسـاؤلات حـول التصوير من خـلال التواصل عبر الصفحة، وكنت بدوري أجيب عليهم، ومن هنا تحولت فوتوخانة من صفحة شخصية لصفحة عامة لجميع الناس".

الصفحة أصبحت عامة

أضـاف الشـيخ "قمـت بتصويـر فيديوهـات، وعرضهـا علـى صفحـة فوتوخانة، وقد شـاهد أول فيديو وقتها نحو 700 شـخص، مما حفزني على تقديم دروس أخـرى، بالإضافة إلى إنني لاحظت الفقر الذي يعتري المكتبة العربية في الكتب المتعلقة بمجال التصوير الفوتوغرافي، وإنه يصعب إيجاد محتـوى عن التصوير باللغـة العربية، ثم بدأ نجاح فكرتنـا يزدهر، ويظهر من خـلال بعض المواقع التي نقلت عنا المحتـوى التعليمي الخاص بنا، وبعد ذلك انتقلنا إلى خطوة أخـرى وهي تقديم ورش عمل وتحضير عدة لقاءات خارجيـة للراغبين فـي تعلم مبـادئ التصوير، ومع الوقـت وجدنا أن جودة التعليم لدينا تتأثر بتنفيذ الورشـة في الأماكن العامة وسط الصخب وبدون وسـائل للعرض، فقررت أن أقوم بتأجير قاعة لإقامة الورش فيها، ويساهم المشتركين فيها بتكلفة تأجير القاعة فقط، وكان عدد المشتركين في الورشة لا يزيـد عـن 15 فرد، وبعد ذلك أصبحت هذه الورشـة منحـة مجانية تقام بشكل دورى لمدة شهر، ومع تطوير المحتوى التعليمي، وإضافة خدمات أخرى لها باتت تكلفة الورشة 400 جنيه، وحتى الآن تخرج 35 دفعة من هذه المنحة حاصلين على شهادات فوتوخانة بعد المرور بعدة تكليفات ومشاريع لا بدَّ من اجتيازها".

النقطة الفاصلة في مشوار فوتوخانة

قال الشـيخ "أرسل صديق لي دعوة في 28 نوفمبر 2014 لأقوم بمحاضرة كورس تصوير في الإمارات في نادي أبوظبي للتصوير بإعتباره مؤسـس له، وبعد عودتى من السـفر أصبحـت المنحة أكثر حيوية، يتوافـد عليها الناس دون دعاية".

الكورسات التي تقدمها فوتوخانة وتكلفتها

"تكلفـة الكورسـات فـي فوتوخانـة علـى اختلافها تتـراوح ما بـين 400: 1000 جنيـه، وحتى تصل تكلفـة الكورس إلى 1000 جنيه، فـي المقابل نأتي بمحاضرين مهمين في هذا المجال، والذين يرحبون بوجودهم في فوتوخانة فيحصلـون على أجـور أقل من أجورهـم المعتادة في أماكـن أخرى، حتى لا تزيد التكلفة على أفراد الكورس".

وأضـاف "بمـا أن عملي في شـركتي القديمـة كان قائما علـى التطوير،

فدائمًا ما يكون هناك تجديد في الكورسات ومحتواها، كما أن المحتوى الذي نأتي به يتم جمعه من عدة كتب قمنا بقرائتها، واستخلصنا منها ما يحقق الإفادة الكاملة للمتدربين، وتتنوع كورسات ومنح فوتوخانة بين: أولًا منحة فوتوخانة لتعليم التصوير خلال 4 محاضرات والتي تمر على أساسيات التصوير كاملة، ثانيًا دبلومة التصوير المتكاملة والتي تضم ثلاثة محاور أساسية وهي أساسيات التعامل مع الكاميرا، ومعالجة الصور، والإضاءة، ثالثًا كورس الإضاءة المتقدم، رابعًا كبسولة الإيديت لتعليم أفضل ما في برامج اللايتروم والفوتوشوب، خامسًا كورس أساسيات الفوتوشوب للمصورين، سادسًا كورس اللايترووم، ولضمان التزام المشتركين بحضور الكورس أو المنحة يدفع المشترك قبل البدء مئة جنيه من قيمة تكلفة المنحة، وإذا تخلف عن الحضور في إحدى المرات لا يستطيع استرداد المئة جنيه، ويُمنع من الحضور مرة أخرى، ويضطر إلى انتظار الدفعة القادمة من المنحة ليلتحق من جديد، كما أن هناك تكليفات على المتدرب تقديمها كل محاضرة، وإذا تخلف عن التسليم يتم الخصم من قيمة المئة جنيه، ربما يرى البعض أن هذا تعنت لكن هذا يضمن لنا الجدية في التعلم. إلى جانب أن لدينا كورسات أونلاين تفاعلية بدأ العمل بها منذ رمضان الماضي، وكل هذا لا يمنع تنظيم العديد من المحاضرات المجانية من فترة إلى أخرى".

وقد قمنا بتغطية إحدى هذه المحاضرات التي يرغب أحمد الشيخ في تنظيمها بشكل دوري على فترات متباعدة لتصبح سلسلة من المحاضرات تُشكل كورس كامل عن أساسيات التصوير بالمجان، وعن المحاضرة التي تواجدنا خلالها في 7 سبتمبر 2018 كانت محاضرة في مبادئ التصوير وأساسياته، وقد طرح الشيخ عدة محاور أساسية تدور حولها المحاضرة، في البداية تحدث عن كيفية اختيار الكاميرا الملائمة للمصور، وكونها تتوقف على المبلغ المالي المتوفر للشراء، وقام بعرض صورة مفصلة تشرح أجزاء الكاميرا من الداخل وطريقة عملها، أما المحور الثاني فكان عبارة عن طرح تساؤل ألا وهو "أنت بتصور إيه؟" لأن كل نوع تصوير يحتاج

إلى معدات معينة لالتقاط صورة مضبوطة، ثم تحدث في المحور الثالث عن خصائص الكاميرا مثل أنواع الزوم (زوم بصري- ديجيتال زوم)، وتصحيح عدة مصطلحات يختلط مفهومها عند الناس، وأشار إلى أهمية معرفة رغبة الفرد لمدة صلاحية الكاميرا واستمراريتها، وأضاف إنه من الصعب تفضيل كاميرا نيكون على كاميرا كانون عند الشراء أو العكس، وأن هذا لا يفيد نوعية التصوير في شيء؛ لأن كل كاميرا لها الإمكانيات التي تميزها عن غيرها، أما عن المحور الرابع في المحاضرة فكان عن التصوير باستخدام كاميرا الموبايل، والديجيتال، والكاميرات السيمي بروفشنال، وتوضيح أهم المعايير التي يجب أن توضع في الاعتبار عند استخدام أى من هذه الكاميرات، ومعرفة عيوب ومميزات كلًا منها لالتقاط أفضل الصور.

وتناول في المحور الخامس أنواع التصوير، فهناك على سبيل المثال تصوير الأوجه، وهو نوع التصوير المتداول لأنه يتم بسلاسة باستخدام كاميرا الموبايل لكن لا بدَّ وأن يهتم المصور المحترف بتحقيق وتفعيل التواصل بينه

وبـين العميل الذي يرغب في التقاط صورة له، وهو مايميز مصور عن آخر، وهنـاك تصوير الشـارع، وأيضًا أهمية تحقيق تواصل بين المصور والشـارع حتى يُصبـح لكل صورة طابع خاص يعبر عنها، كمـا أوضح لنا أنواع أخرى من التصوير كتصوير الحياة البرية، والتصوير المعماري، وتصوير المنتجات التـي يتم الدعاية لها والإعـلان عنها، وتصوير الحفـلات والأفراح، وأنواع العدسـات التـي تحتاج إليها، كل تلـك المحـاور كان يصاحبها عرض لصور توضيحية تساعد على فهم كل محور من السابق ذكرهم.

وبعـد الانتهـاء مـن المحاضرة تـم فتح بـاب المناقشـة والأسـئلة لجميع الحاضرين لتحقيق أكبر استفادة ممكنة.

يتبين من هذه المحاضرة المجهود المبذول من قبل فوتوخانة لتقديم محتوى جيد وأكاديمي نوعا ما، كما يتضح من حديث أحمد الشيخ رغبته واستطلاعه لتحقيق فوتوخانـة أهداف جديدة هذا العام من بينهـا إقامة ورش للتصوير يلحقهـا تطبيق عملـي للمحتوى التعليمي الذي تم تدريسـه بحيث يسـتطيع المتدرب عمل سي في له بوصفه مصور بداية من تلك الورشة، فمثلًا لو هناك بين المتدربين من يرغب في تصوير الحياة البرية تسعى فوتوخانة وقتها في أن تنظم له برنامج للتصوير، وإتاحة فرصة كاملة للتطبيق العملي.

وعن الهدف الأكبر لفوتوخانة هذا العام هو تنظيم ورشـة تصوير للحياة البريـة خـارج مصر تحديـدًا في كينيا خلال شـهر 12 القـادم حيث هناك اهتمـام هذه الفترة مـن قبل فوتوخانة بتصوير الحيـاة البرية، ويرجع هذا لكون مؤسسـها -أحمد الشـيخ- متخصص في هذا النوع مـن التصوير، وقد قـام بزيارات عديدة داخل مصر لتصوير الحياة البرية في أسـوان والفيوم والعين السـخنة والبحر الأحمر بالإضافة إلى قيامه بزيارة سابقة إلى كينيا في يوليـو 2016 وكانت توافق موسـم الهجـرة وبالتالى باتـت فرصة جيدة للتصوير، كما أخرج منذ عدة أشهر فيلم وثائقي عن الحياة البرية عن طيور مصر ولقى استحسان المتابعين والمهتمين بمجال التصوير هذا.

ربمـا أجمـل ما في مجـال تصوير الحيـاة البرية أنه يفتـح الطريق أمام آخريـن للتعـرف على أنه لدينا ما يمكـن أن نهتم به ونسـعى إليه في مجال التصويـر الفوتوغرافـي بعيدًا عن تصوير الوجوه والشـوارع الـذي تهتم به الأغلبيـة العظمـى بصفته المتاح مـن حولنا فـي أي مكان علـى العكس من تصوير الحياة البرية التي لابد من السـعى ورائه في أوقات محددة وأماكن تسمح بالتقاط صورة جيدة يُبذل فيها مجهود، وربما من هنا وجب الاحتفاء بالنشاط الذي تقدمه فوتوخانة لمجال التصوير الفوتوغرافي ودعمه.

هشام فاروق إبراهيم يروى لـ«الفيلم» تاريخ والده «ملك الكاميرا»

رحل ملك الكاميرا "فاروق إبراهيم" فى عام **2011** تاركا خلفه ألبومات ضخمة من الصور سجل فيها لقطات وشخصيات صنعت التاريخ المصرى على مدى أكثر من نصف قرن، اشتهر بأنه مصور الرؤساء والنجوم؛ فهو الذى التقط صورا أثارت ضجة مثل تلك التى صور فيها السادات بملابسه الداخلية فى الحمام، ومثل فى السينما مع صلاح أبو سيف فى فيلمين "حمام الملاطيلى" و"شيء من العذاب" وقال عنه صلاح أبو سيف: لولا عشقه للكاميرا لصار نجما سينمائيا، التقط لعبد الحليم وأم كلثوم أجمل صورهما، فى هذا الحوار مع ابنه المصور الفوتوغرافى والسينمائى "هشام فاروق إبراهيم" نستعرض التاريخ الحقيقى لملك الصورة، ونفند كثيرا من المعلومات المغلوطة المنشورة عنه فى مواقع الإنترنت، ونلتقط صورا لبعض كاميرات "فاروق إبراهيم" التى يزين بها ابنه "هشام" غرفة الاستقبال فى منزله.

حوار ـ حسن شعراوى وعزة إبراهيم **أحمد هادى**

كيف كانت بدايات فاروق إبراهيم؟

ـــ فـاروق إبراهيـم كافح وتعـب ليصـل إلى مـا أحبه، بـدأ العمل بالتصويـر الفوتوغرافى بدافع حبه للفنانين والنجوم، وفى العاشـرة من عمره عمل سـاعيا بجريدة "المصرى"، وكانت عينه على التصوير، وكان شـغوفا جدا به لكن كانـت كل مهمته فى ذلك الوقت هى توصيل الصور للأميـرات والكبار والحصول على البقشـيش، وقتها كان يرى التصويـر برجا بعيدا لكن قبله لابد أن يمر على المعمل الذى اسـتطاع بالتحايـل أن يدخله ويعمل بـه إلي أن أغلقت جريـدة المصرى، ذهب بعدها للعمل مع الخواجة "زخارى" وهو أرمنى كان يدير وكالة تصوير، وكان عمـل فاروق إبراهيم فـى البداية أن يعد القهوة والشـاى، لكنه تطور فى العمل معه حتى أصبح اسـمه "فاروق زخـارى"، كان ينصت لحـوارات المصوريـن ويتعلم منهـا، وذات مرة كان فـى مظاهرة ولم يكن هناك أحد فى الجريـدة ليصورها فأخذ الكاميرا فى يده وذهب وصورها ونشـرت الصورة فى جريـدة "المصرى" فى الصفحة الأولى، وهذا كان أول إحساس له بالفخر وكان نفسه يمشى فى الشارع ويقول للنـاس: أنا صـورت هذه الصـورة وكانت دفعـه أكدت لـه أن هذا هو طريقه، بعد هذه الصورة تمت ترقيته إلى "مصور سـتبن" ليس ضمن فريق المصورين الأساسي لكن حينما يغيب أحد المصورين يحل محله.

ومتـى وكيف انتقـل من مصـور "سـتبن" إلى بدايـة طريق النجومية؟

ـــ حدثت النقلة التالية بعد أن انتقل إلـى جريدة "أخبار اليوم" عن طريق القائـد الأعلى للتصوير فى مصر وقتها "محمد يوسـف" وفيها صنـع نجوميته حتى وصل بموهبته وتمكنه من التصوير إلى التدريس فـى أكاديمية "أخبار اليـوم" للصحافة والإعلام، وهـو الذى لم يكمل تعليمه وكان فقط يعرف القراءة والكتابة لكنه خريج مدرسـة الحياة، أنا فخـور بوالدي وحياتـه وموهبته وقدرتـه على إحـراز المكانة التى وصل إليها.

بدأ ساعيا بجريدة "المصرى" ووصل إلى قصور ثلاثة من رؤساء مصر.. واشتهر بـ«مصور الرؤساء والنجوم»

قال عنه "صلاح أبوسيف: لولا حبه للكاميرا لصار نجما سينمائيا

صور "السادات" بملابسه الداخلية.. وطلبه "جيمى كارتر" أن يتصور معه

مع أم كلثوم وعبد الحليم:

أسهم فاروق إبراهيم بصوره فى صياغة شكل وصورة فنانين كبار كعبد الحليم حافظ وأم كلثوم كيف كان ذلك؟

ــ ارتبط "فاروق إبراهيم" و"عبد الحليم" بصداقة وظروف صعلقة وبدايات متشابكة وصعود لكل منهما فى مجاله، ولا أنسى أنى كنت فى مكتبه بشارع الهرم ذات مرة فقال لى: أنا اخترت يكون مكتبى فى هذا الشارع لأنه ياما شهد على جزمي وهى بتدوب لأنى لكى أوفر وأنا ذاهب لعمل لقاء مع أحد الفنانين كان على إما أن أذهب مشيا أو أجوع لأن الفلوس لا تكفى، فأقرر أن آكل بما معى وأذهب إلى الأستوديوهات سيرا على الأقدام.

وأم كلثوم كانت نجمة، وعندما استعانت بفاروق إبراهيم صنعت نجوميته، ولأنه كان دمه خفيفا وحاز محبة وثقة كوكب الشرق كان يسافر معها حفلاتها خارج مصر، وفى مرة سافر معها إلى السودان وأهداها الرئيس السودانى قرد وكان يتنطط فى الطائرة فقالت له: سأسميه فاروق لأنه بيتنطط زيك بالظبط يا فاروق.

اشترى منه "الريان" صورة مع مبارك بمبلغ فلكي

سافر مع السادات إلى "فلسطين المحتلة" وصور خطاب الكنيست

صعد على أكتاف "المشير عامر" ليلتقط صورة للزعيم "جمال عبد الناصر"

وكان يقـول: أن كل النجـوم المحيطـين بـه أخـذوا بيـده وصنعـوا نجوميتـه، وكان يقول لي: من المهم فـى العمل الصحفى ألا تكون فقط مصورا ماهرا وموهوبا لكن أن تكون شخصية محبوبة، فهذا ما يجعل تليفونك لا يكف عن الرنين ويجعل الناس تسأل عنك.

الكاميرا فى حمام السادات:

كيف اسـتطاع أن يكسب ثقة السادات إلى حد أن يسمح له بتصويره بالملابس الداخلية فى الحمام؟

ـــ هو كان مندوب "أخبار اليوم" فى الرئاسـة فمرة وهو هناك كان فى واحد أجنبـى بيصور الرئيس ووجد المعاملـة إياها التى تفرق بين المصرى والأجنبى فاتغاظ جدا وقال: ما المانع إن المصرى يتعامل نفس المعاملة؟ وما المانع أن الناس تتكرم وهى عايشة؟ وقال لنفسه: أنا أريد التقـرب للرئيس وهـذا يحتاج لجرأة، فقرر أن يكتـب جوابا للرئيس، وقـال له فيه إنه يتمنى أن يعمل كتابا عنه بالصور فقط يحكى فيه عن الحياة اليومية للرئيس ويستعرض يوما فى حياته بالصور، بعد أسبوع وجد الدنيا مقلوبة عليه والسـادات وافق يقابله فى اسـتراحة الهرم، فوجد أن حلمه قرب وسبقه لدرجة أنه "إتخض من حلمه"، "السادات" كسـر هذة الرهبة بذكائه وسـأله عن الكاميرات وأنواعها، وهنا ذاب الجليد وبدأ يصوره، وكان التصريح بشـهر فمده له السـادات إلى 16 شـهر، فى البداية كان يصوره الصور الرسمية، ثم بعد ذلك طلب منه تصوير صور مختلفة، وحدث فعلا فى استراحة القناطر التى شهدت هذه الصور الشهيرة.

فى اليـوم الأول وصـل مبكرا جـدا، وكان الرئيس أيضا يسـتيقظ مبكرا، وكان ينتظره فى السرير ويقرأ الصحف، وطلب منه أن يصوره هكـذا، فصوره وعندما قام ليدخل الحمام ففاروق إبراهيم اتجه نحو باب الغرفة ليخـرج، لكنه ناداه وطلب منه أن يصوره فى الحمام فبدأ يلتقـط الصور Medium Shot وهو طابق علـى نفس الرئيس، فأزاحه بيده وقـال له: ارجع إلى الخلف فقال له: يا أفندم كل حاجة سـتظهر، فقال له: وما المشكلة أنا أبدأ يومى هكذا صور عشان الناس تعرف.

هنـا فـاروق إبراهيم لغى عقله وبدأ يشـعر بالفرصـة التى جاءته، وقتهـا لم يكن هـو المصور الرئيـس الخاص بالرئيـس، كان يصاحبه فقط من أجل الكتاب وكان الرئيس معه مصورون آخرون هما "محمد رشـوان" و"عبد السـتار" وأعطـاه الرئيس وقتهـا كارت بلانش وجواز مـرور للوصـول إليه فى أى مـكان حتى غرفـة نومه، وطبعـا ازدادت أهميته..وفى يوم تصوير القناطر عندما وجده "عبد السـتار" جالسا والرئيس يمر بملابسـه الداخلية شده من يده وقال: يا نهار أسود انت بتعمل إيه هنا؟ لو رآك سـيذبحك، فقال له :اسبقنى وسألحق بك ولم يقل له شيئا، عاد بعدها للبيت ولا يدرى عاقبة ما فعله – رفد ولا سجن - فذهب إلى المكتب وحمض الصور وطبعها وعاد للبيت فى الخامسـة صباحـا، قلقنـا أنا وأختى من النـوم على جدل بينه وبـين أمي، ولم نفهم شيئا.

ذهب إلى القصر وكان الرئيس عنده تمشية هو وعثمان أحمد عثمان وحينما عاد فرجه على الصور ووقف خلف الباب ليسمع رد فعله، فسمع ضحكاته وهو يقول لعثمان أحمد عثمان: الواد فاروق ده هايل شـفت يا عثمان ده نموذج للشاب المصري الطموح، فتنفس والدي الصعداء.

لكن حينما ذهب بالصور للجريدة وعرضها على "إبراهيم سـعده" رئيس التحرير وأحد أقطاب السلطة وقتها وكان بيحب فاروق إبراهيم جـدا قرروا ينزلوا الموضوع إلى أن قال لهـم "مصطفى أمين" لابد من إذن الرئيـس وبالفعـل كلموه ووافق ونشـرت الصور خمسـة منها فى الصفحـة الأولى والبقية فى الصفحـات الداخلية، كان العدد صادما للنـاس فى مصـر والعالم وحصـل فـاروق إبراهيم عنه علـى جوائز عالمية، وحدث انقسام فى الرأى بين من أيدوا الموضوع ومن استنكروه بشـده، وكانـت على رأس المعارضين السـيدة "جيهان السـادات" ولم ينقذ والدى منها سوى "السادات" شخصيا.

جيمى كارتر يطلب صورة مع فاروق إبراهيم:

هـل طلـب جيمـى كارتـر أن تلتقـط له صـورة مـع "فاروق إبراهيم"؟

ـ حينما جاء "جيمى كارتر" إلى مصر سـأل عن المصور الذى التقط للسـادات صورا فى الحمام، وحينما سلم عليه "فاروق إبراهيم" طلب أن تلتقط لهما صورة معا.

وهـل فعلا صعد على أكتاف المشـير "عبـد الحكيم عامر" ليصور جمال عبد الناصر؟

ـ الحكايـة إنه كان عبـد الناصر ومجموعة مـن الضباط الأحرار سـيمرون بالقطار وكان المفـروض إنه يصور "ناصر" أثناء اسـتقبال الجماهيـر له فى محطة القطار، فحشـر نفسـه فـى الزحام وصعد علـى كتف أحد الضبـاط والتقط الصورة، فنظر له الضابط وسـأله: خلصت..وإذ به هو نفسـه المشير فلم يكن أمامه إلا أن يصاب بالإغماء ليخرج من الموقف الصعب.

حكايته مع زكريا عزمى والريان وتسويق صور مبارك:

كان صاحب مقترح تسويق صور الرئيس "مبارك" ولهذه القصة تداعيات على علاقته بالقصر الرئاسى .. ما هى التفاصيل؟

ـــ هذه قصة كبيرة وكان فى قضية كبيرة بينه وبين "زكريا عزمى" بخصوص هذا الموضوع، لأنه عندما دخل قصر الرئاسة ليكون المصور الخاص بالرئيس مبارك، كان وقتها نجما ولديه مكتبه الخاص الذى يحقق دخلا كبيرا، فحينما يتم طلبه فى رئاسة الجمهورية فمعنى هذا أن يغلق مكتبه فما هو التعويض الذى سيقدم له حينذاك، قدم اقتراحا إلى كبير الياورام وقتها أنه سيقوم بشغل الرئاسة كاملا وعلى أكمل وجه لكن فى اللقاءات المباشرة بين السيد الرئيس والجمهور سيأخذ الصور ويبيعها لحسابه بشرط أنه يصورها بكاميراته وأفلامه ويطبعها فى مكتبه وعلى حسابه الشخصى، وأخذ موافقة على هذا الاقتراح، وبدأ يصور الناس وهم يسلمون على الرئيس فى معرض الكتاب واللقاءات الجماهيرية، ويبيع لهم هذه الصور ليضعوها على مكاتبهم ويعلقوها على جدرانهم للتباهي، وفى إحدى المرات طلب شخص لم يكن معروفا وقتها اسمه "الريان" عددا مهولا من صوره مع الرئيس، طلب 5000 نسخة من كل صورة له مع الرئيس، وكان العرض مغريا جدا فذهب والدى لسكرتير الرئيس وحكى له ما حدث فنصحه بألا يفعل بدافع القلق، لكنه قال لنفسه أنه لم يقابل الرئيس، وأقنع نفسه بقبول الموضوع وأخذ شيكا عجيبا جدا من "الريان" ليس مكتوبا عليه أى بنك فافتكرها نصبه، لكن عندما ذهب للبنك صرف الشيك عادى جدا وهذا يظهر قوة الريان الاقتصادية فى هذة الفترة.

وما هى حكايته مع السينما وما هى الأفلام التى مثل فيها؟

ـــ قام بالتمثيل فى أربعة أفلام لكن التصوير هو عشقه الأساسى فقد مثل فى فيلم "حمام الملاطيلى" للمخرج "صلاح أبو سيف" الذى قال عنه: لولا عشق فاروق إبراهيم للكاميرا يفوق عشقه للتمثيل لصار من أقوى الممثلين فى مصر، وقام بالتمثيل مع سعاد حسنى فى فيلم "شىء من العذاب" أيضا للمخرج صلاح أبو سيف، وقام فيه بدور الضابط الذى يطارد البطلة طوال الفيلم.

كان هو المصور الوحيد الذى سافر مع السادات إلى "فلسطين المحتلة" وصور خطاب الكنيست، كيف كان يرى هذة المسألة؟

ـ كان يعتبرها وساما على صدره واعتبرها شهادة على أنه مصور محترف، ويرقى للعالمية وأن يتم اختياره والإجماع عليه من كل الجهات الإعلامية فى مصر تقدير كبير له.

كيف استقبل ما جرى فى التحرير خاصة وأنه المصور الخاص للرئيس الأسبق "حسنى مبارك" على مدار الثلاثين عاما التى حكم فيها مصر؟

ـ فاروق إبراهيم كان أحد موظفي رئاسة الجمهورية، وكان يحصل على أعلى مرتب لمصور صحفى فى تاريخ رئاسة الجمهورية وهو 480 جنيها غير البدلات التى كانت تصل لنحو 40 ألف جنيه، وأنا سألته نفس السؤال ورد: بلاش أنا..هذه عشرة عمر ولا أستطيع أن أكون ناقما على هذا الرجل لأن حسبتى إنسانية، وأنا أحبه ولا أريد إنه يتبهدل.

هل كان ضد ثورة يناير؟

ـــ لم يكن ضد الثورة ولكنه كان مع الإصلاح بكل صوره لكن كان ضد تشويه صورة الرئيس مبارك بحكم العشره والمحبة الشخصية التى ربطته به.

بصفتك ابنه ما الذى تعلمته منه؟

ـ الحقيقة هو صرف علينا فى التعليم، وكل ما تمناه لنفسه حققه فينا وأدى دوره معنا على أكمل وجه، كان دائما يقول لنا إن التعليم ليس فقط فى المدرسة والجامعة لكن فى الحياة أيضا، وطول ما أنت تلميذ طول ما أنت أستاذ فى حياتك، بمعنى لو سمعت أى حاجة ولم تفهمها لابد تسأل لتفهم ولا تتعالى على المعرفة، كنت صديقا لوالدى وأصحابى كانوا يحبونه جدا لأنه حكواتى جذاب، وهذا كان السبب فى أنه عمل برامج ناجحة فى التليفزيون عن الفوتوغرافيا.

أذكر عندما التحقت بالعمل فى رئاسة الجمهورية كمصور صحفى لوكالات الأنباء، كنا فى تصوير اللقاءات الرسمية للرئيس ندخل بترتيب معين فأول من يدخل هم المصورون الخاصون بالرئيس، الضيف والمضيف ويضبطوا أماكن وقوفهم وزوايا تصويرهم، ثم يهجم التتار أي الوفود الإعلامية للضيف والرئيس وأنا منهم وأول ما يفتحوا لنا الباب ندخل ككتلة ومجموعة تصور وتخرج لتدخل مجموعة أخرى وهكذا، فمرة أنا دخلت وهو نسى نفسه ونادى على لأقف مكانه وخرج، ولما انتهينا من التصوير أخذنى من يدى وعرف الرئيس "مبارك" على فقاله ضاحكا: هو ده اللى كنت عامل دوشه عليه بره، وسلم علي وقال لي: أوعى تطلع تخين زى أبوك.

ما أريد قوله أنه رغم أننا وكالات متنافسة، لكنه كان يترك لى مكانه وكان زملائى يضحكون بمحبة وهزار، وإيه الكوسة دى يا عم فاروق.

حدثنا عن طبيعة عملك؟

ـ أنا درست فى معهد السينما خريج دفعة 1989 "تصوير" وعملت فى وكالات أنباء عديدة منها "فيديو كايرو" استمريت فى هذا العمل إلى سنة 2000 وحضرت وصورت أربعة حروب، صورت فيلم "عين شمس" مع إبراهيم البطوط كنت مدير تصوير الفيلم، وفى الفيلم اخترعت معدات وكتب لي المخرج شكرا خاصا فى التتر على هذه المعدات، عندى ورشة حدادة أنفذ فيها المعدات التى لا أستطيع شراءها وعملت الشاريو الذى استخدمناه فى فيلم "عين شمس" فقط بستة آلاف جنية، وكل إضاءة الفيلم عملتها فى العتبة وهذه المعدات لازالت تعمل حتى الآن ويستفيد منها كل الراغبين فى عمل أفلام مجانا.

عن ترميم الأفلام ..

هل تستطيع الأفلام أن تخبرنا عمن نكون؟

كان العرض الأول لفيلم باب الحديد ليوسف شاهين، عام **1958**، استُقبل الفيلم برد فعل عنيف من الجمهور، الذي طالب بثمن تذاكره، ومنع الفيلم من السينمات بعد ثلاثة أيام فقط من عرضه! لكن وفي **2018**، وبفضل وجود التكنولوجيا اللازمة لترميم الأفلام وإعادتها إلى شكلها الأصلي، أتيحت النسخة التي أراد شاهين عرضها للمشاهدين لتصبح افتتاحية لعروض تذكارية لمجموعة كبيرة من أفلامه تحت عنوان «شاهين.. النسخ المرممة»، ولتلقى التقدير المناسب بعد حوالي مرور ستين عامًا على عرض النسخة الأصلية، والطريف في الأمر أيضًا أنه، وحسبما تذكر ماريان خوري، كان في نفس قاعة العرض!

محمد طارق

وعلى هامش العروض، قامت زاوية بعمل ندوة لشرح عملية ترميم الأفلام بشكل مفصل. تحدث في الندوة بياتريس دي بستر، وهرفي بشارد، وليون روسو، وماريان خوري، وجابي خوري عن كل تفاصيل عملية الترميم، بداية من صعوبات عملية الترميم، وكيفية الحصول على النسخ الأفضل، والحصول على النقود اللازمة لعملية الترميم أيضًا. ولكن قبل أن نخوض في هذه التفاصيل لنسأل سؤالًا مهمًا.

لماذا نرمم الأفلام؟

يتشابه هذا السؤال مع سؤال «هل يجب أن نحتفظ بالمخطوطات التاريخية؟» أو «لم لا نتخلص من أرشيفات الكتب القديمة تلك؟» وفي رأيي أن وجه التشابه، أن كلا من المخطوطات الأثرية والأفلام يشكلان تراثًا ثقافيًا وحضاريًا للانسانية برمتها، وبالتالي ليس من الصحيح أن نلقي بتراثنا بينما يمكننا اليوم بفضل التقنيات أن نعيد هذا التاريخ إلى صورته الأصلية.

يقول المخرج الأمريكي مارتن سكورسيزي، في محاضرة له عن حفظ وترميم الأفلام، :»لابد أن نخبر أنفسنا أنه الوقت المناسب لنعامل آخر صورة متحركة بنفس الاحترام الذي نعامل به أقدم كتاب في مكتبة الكونجرس، فمثل الكتب، تمتلك الأفلام القدرة على إخبارنا بمن نكون.»

بالطبع هناك أوجه أهمية أخرى لترميم الأفلام، مثل الأهمية الاقتصادية، والربح الذي ينتج عن إعادة توزيع وعرض هذه الأفلام، وبيعها للقنوات التليفزيونية، أو عن طريق الانترنت. فكما يقول المنتج جابي خوري :» اتخذت شركة أفلام مصر العالمية قرارًا بترميم أفلام يوسف شاهين، ومن ثم باقي الأفلام التي أنتجتها الشركة، وهذا القرار له شق تجاري، حيث أنه لنستطيع عرض وتوزيع هذه الأفلام مجددًا لابد أن ننتقل بجودتها بما يواكب التقنيات الجديدة الرقمية».

مشاكل ترميم الأفلام:

قديماً، وفي بدايات السينما، صورت الأفلام على أشرطة سليولويد مكونة من النترات، ولكن الأشرطة المصنوعة من النترات، كانت قابلة للاحتراق، أو حتى الانفجار، الأمر الذي دفع شركة كوداك في عام 1950 بإحلالها بأشرطة مصنوعة من ثلاثي الأسيتات والتي كانت أكثر أمانًا في ذلك الوقت، أما في الوقت الحالي فبعد ترميم الفيلم ورقمنته، يتم طباعة نسخة على شريط مصنوع من مادة البولي ايستر، وهو أكثر أمانا وأطول عمرًا.

تعاني أشرطة السليولويد المصنوعة من النيترات من مشاكل أخرى، خاصة في ظروف التخزين غير المناسبة، وبغض النظر عن عملية الاحتراق سابقة الذكر، فإن الأفلام المصنوعة من النترات تتحلل مع مرور الزمن، وتفقد الصورة ألوانها وفقًا لعوامل كيمائية، كما تختفي الصبغات التي وضعها بعض المخرجين الأوائل على أفلامهم مثل جريفيث، وشيئًا فشئ يُفقد الفيلم إلى الأبد.

ولكـن لماذا تـم اسـتبدال أشـرطة الأسـيتات، طالما أنهـا آمنة وغيـر قابلة للاحتراق؟ لأنه وبعد مرور وقت، لوحظ أن هذه الأشـرطة تعاني من ما يسـمى «متلازمة الخل»، وهو نوع من التحلل الكيميائي ينبع من طبيعة الأسيتات ذاتها، ويؤدي إلى ظهور رائحة تشـبه رائحة الخل، كما ينكمش الشريط، خاصة اذا ما وضع في ظروف تخزين سيئة أيضًا، لذا تم استبداله في أوائل تسعينيات القرن الماضي بأشرطة البولي ايستر، وبالرغم من هذا فإن ظروف التخزين الجيدة، حتى في حالة أشـرطة النترات، تحافظ على الفيلم، مثل فيلم «سـرقة القطار الكبرى» والمُنتج عام 1930، والمُحتفظ به في مكتبة الكونجرس الأمريكي.

كل المشـاكل السـابق ذكرهـا هي مشـاكل فيزيائية، لكنها ليسـت المشـاكل الوحيـدة التي تواجه وتعوق عملية الترميم، ففي بعـض الأفلام القديمة، تكون المشكلة في إيجاد النسخة الأصلية، والتي تشوهت في وجود الرقابة، أو التوزيع، أو ضياع تترات الأفلام، أو الفواصل الكتابية في منتصف الأفلام.

لذا يبذل الباحثون جهدًا ضخمًا في البحث عن وإيجاد أفضل نسـخة ممكنة لترميمها، ومن أمثلة استدلالهم على شركة الفيلم المنتجة هو أن بعض الشركات كانت تضع شـعارها على الأفلام، أو حتـى تصنع ثقوبًا لا تصلح للعرض إلا على أجهزتها (الثقوب الموجودة على الشـريط من الأسـاس، والتي كانت تستخدم فـي تقنية العرض آنذاك)، كما يمكن أن يتتبعوا نسـخًا أخـرى من الأفلام في مناطق أخرى كما تذكر بياتريس دو بيسـت، عن فيلم «كليوباترا» والذي أرسـل السينماتيك المكسيكي نسخته الأصلية إلى السينماتيك الفرنسي.

كيف يتم ترميم الأفلام؟

تكمن الخطوة الأولى في عملية الترميم الحديثة الرقمية، في إيجاد المعلومات والمعرفـة الكافيـة عن الفيلـم المراد ترميمـه، ومن ثم إيجاد النسـخة الأفضل لترميمها. تبدأ عملية الترميم بالمسح الرقمي للفيلم الخام، وتحويله إلى نسخة رقميـة، ويبدأ بعدها فنانو الترميم في تعديل الإطارات إطارًا بإطار، وكما نعلم فإن الثانية الواحدة في الشـريط السينمائي تحتوي على 24 إطارًا، الأمر الذي يتطلـب الكثير من الوقت مـن أجل تعديل صـورة الفيلم وإزالة الشـوائب التي لحقت بالصـورة، وبعدها تبدأ عملية التلوين، والتي لا تلون الأفلام، أو تجملها، ولكن يتم العمل في هذه المرحلة على إعادة ألوان النسخة كما أرادها المخرج، أو نسب الرمادي في حالة أفلام الأبيض والأسود.

يحاول فنانو الترميـم أن يعطوا الأفلام القديمة إحسـاس الفيلم الخام من خلال الصورة الحبيبية وليـس تعديل الفيلم لتصبح صورته ناعمة مثل الأفلام المنتجـة فـي وقت لاحق، حيث أن ذلـك يخالف ظروف عرضـه الأولى. ولإعادة النسخة للصورة التي أرادها المخرج، يشـاهد المرممون نسخًا من أفلام أخرى صُنعت في هـذه الفترة، أو أفلامًـا لنفس المخرج، وبالتالي يطور المرمم حسًـا مشـتركًا مع مـا أراد المخرج صنعه. حيث يكمن الهدف مـن عملية الترميم إلى استعادة الأصل، وليس خلق أي شئ مفتعل أو مزيف حتى لو كان أجمل ظاهريًا.

وبالنسـبة لترميم شـريط الصوت، والذي عادة ما يكون مسجلًا على شريط مشابه، يعمل الفني الخاص بالصوت على ازالة الأصوات غير المرغوبة الناتجة من تشـوه الشـريط، من ضوضاء أو فرقعات. تتم هذه العملية باستخدام مزيج من التقنيات الاوتوماتيكية والتعديلات اليدوية في نفس الوقت، وعادة ما تكون التعديـلات اليدوية أكثـر بكثير كما يذكـر بريان هولينس، مدير قسـم ترميم الصوت في «كريتريون كوليكشن»، والذي يضيف أيضًا أن التكنولوجيا الحديثة تسـاعد كثيرا عندمـا تخلق نوعًا مـن الخوارزمية، والتي تتفهـم التعديل الذي تجريه على قطعة من شـريط الصوت، ومن ثم تقوم بتعديل الأجزاء المشـابهة، الأمر الذي يعتبره هو الجزء الأكثر لفتًا للانتباه في عملية الترميم.

بعدها تبدأ عملية تحويل الفيلم إلى نسخة رقمية، ومن ثم تحويله مرة أخرى إلى نسخة خام على شريط بولي استير تستخدم من أجل الحفظ ويعزي طباعة الفيلم مجددًا على شـريط إلى الخوف من ضياع النسـخ الرقمية، أو سرقتها، وبالتالـي يصبـح الاحتفاظ بالفيلـم بالطريقـة القديمة هو الحـل الأكثر أمانًا للمؤسسـات التي تحتفظ بالأفلام مثل السـينماتيك الفرنسـي أو الايطالي، أو حتى شركات الانتاج.

من يمول ترميم الأفلام؟

وبالطبـع، فإن هذه العمليات اللازمة لترميم الأفلام، تكلف الكثير من المال، ولذلـك يجب أن يتـم البحث عن مصدر تمويل يكفي لترميـم الفيلم، والذي قد تصـل تكلفة ترميمه إلى مئات الآلاف من الدولارات. وفي هذه الفقرة نحاول أن نعدد بعضًا من المؤسسـات العاملة في تمويل هـذه الترميمات المطلوبة، ويمكن أن نقسـمهم لمؤسسات خاصة منشـأة من قبل مخرجين ومهتمين بالسينما مثل مؤسسـة الفيلم التي أنشـأها مارتين سكورسـيزي بصحبة عدد من المخرجين الآخرين مثل فرانسيس فورد كوبولا، وستانلي كوبريك، وروبرت التمان، وجورج لوكاس، وستيفن سبيلبرج.

تطلق مؤسسة الفيلم شعار «دولار لكل إطار» من أجل جمع تمويل مشترك من كل محبي الأفلام، وحسـب موقع المؤسسـة فإن ترميم فيلم أبيض وأسود يكلف مـن 50 ألـف- 250 ألف دولار، والفيلم الملون يكلف مـن 80 ألف- 450 ألف دولار وتزداد التكلفة بالطبع في حالة تحويل النسخة إلى نسخ تقنية ال 2 ك أو ال 4 ك. ولا تهتم مؤسسـة الفيلم بترميم الأفـلام الأمريكية فقط، حيث تعتبر أن دورها يشـمل المحافظة على تراث السـينما كلها. تتيح أيضًا المؤسسة برنامجًا تعليميًا مفتوح المصدر لمحو أمية السينما، ويهدف إلى التوعية بأهمية دور السينما.

النوع الثاني من المؤسسات، هو المؤسسات القومية مثل السينماتيك الفرنسي، أو المكسيكي، أو سينماتيك بولونيا، أو المركز القومي الفرنسي للسينما، والمركز القومـي للسـينما في مصـر، والذي نأمـل أن يقوم بنفـس الأدوار التـي تلعبها المؤسسات القومية الأخرى. بالطبع يهتم السينماتيك الفرنسي بترميم الأفلام الفرنسـية، أو الأفلام ذات الإنتاج المشترك مع دولة فرنسا، لكنه لا يدفع تكلفة ترميم الفيلم بأكمله، بل يقوم بدفع ما يقارب من 80-70 في المائة، وتقوم شركة الإنتاج بتغطية بقية التكاليف.

النـوع الثالث من المؤسسـات التي تتولى عملية الترميم، هو شـركات الإنتاج ذاتها، أو شـركات عرض وتوزيع سـينمائي أو تليفزيوني، ففـي جزء من أفلام شـاهين المرممة، شـاركت شـركتي روتانا وأورا فـي ترميم الأفـلام، وفي هذه الحالـة، فإن الاهتمـام المنصب على ترميـم الأفلام ينبع بالطبع من المكسـب المادي العائد على هذه الشـركات من نسـخ للأفلام على شـرائط دي في دي أو عرضها على قنوات التليفزيون أو اكتساب نسبة في حقوق العرض والتوزيع.

فـي النهاية فـإن مثل هـذا التوجـه لشـركة أفلام مصـر العالميـة، لترميم أفلام شـاهين أولًا ومن ثم باقي الأفلام التي أنتجتها الشـركة حسـبما يصرح جابـي خوري، ربما يكـون بمثابة الخطـوات الأولى، للإنتباه إلـى أهمية تراثنا السـينمائي، ومن ثم العمل على خطوات تتجـه لإنقاذ مثل هذا التراث وعرضه بالشـكل اللائـق، لأنه وكما يذكـر مارتن سكورسـيزي، تسـتطيع الأفلام -كما الكتب- أن تخبرنا عن من نكون.

مصادر :

https://www.**fil**mpreservation.org/preservation-basics/why-preserve-**fil**m

http://www.**fil**m-foundation.org/

https://vimeo.com/84135659

ندوة عن «شاهين النسخ المرممة» في إطار عروض الأفلام المرممة

المصور آلان سيكولا

اكتشاف معنى الصورة الفوتوغرافية

آلان سيكولا - ترجمة : عزة خليل

(1)

يخضع معنى أي صورة فوتوغرافية للتفسير الثقافي بلا شك، مثل معنى أي شيء آخر، ولكن المهمة التي تعنينا هنا هي تفسير ما يمكن أن نطلق عليه «الخطاب الفوتوغرافي» والاشتباك معه نقديا، ويمكن تعريف الخطاب باعتباره ساحة لتبادل المعلومات، بما يعني نظامًا للعلاقات بين أجزاء مشتبكة في نشاط اتصالي، ويمكن فهم فكرة الخطاب من زاوية مهمة جدًا، على أنها فكرة ترسيم الحدود، حيث ينظر إلى العلاقة العامة للخطاب كوظيفة واضعة للحدود، وظيفة تؤسس ساحة لها حدود من التوقعات المشتركة المتعلقة بالمعنى، وتقرر تلك الوظيفة الواضعة للحدود الاحتمالات التي قد يأخذها المعنى بالتحديد، وعند إثارة قضية الحدود، يوضع حد انتهاء الخطاب بتأثير يأتي من داخل أية حالة خطاب مفترضة، ويعني هذا وضع شخص ما بالخارج في علاقة عند الحد الحرج بالنسبة للنقد المحكوم بمنطق الخطاب.

عندما أعرف خطابًا بوصفه نظامًا لتبادل المعلومات، أكون راغبا في حصر فكرة التبادل، فلكل اتصال غرض، على مدى ما بعد أم قصر.. أي أن كل الرسائل تعبير عن مصلحة، لا يمكن لنموذج نقدي أن يتجاهل حقيقة أن المصالح تتنافس في العالم الحقيقي، ولابد من التيقظ بداية من الخضوع للفكرة الليبرالية اليوتوبية حول خلو تبادل المعلومات «الأكاديمية» من المصلحة، إذ تصدر الغالبية الساحقة من الرسائل المبعوثة داخل «المجال العام»في المجتمع الصناعي المتقدم، بصوت سلطة مجهولة الهوية، وتستبعد إمكانية أي شيء سوى التأكيد، وعندما نتحدث عن ضرورة الموافقة بين الأجزاء المشتبكة في نشاط اتصالي، لابد أن نكون واعين بما يوحي به ذلك من وجود عقد اجتماعي يتم دخوله بحرية.

وهـذه التهيئة ضـروريـة؛ لأن المناقشة االتالية ترتبط بالتصوير الفوتوغرافي باعتباره دالًا على التبادل، سواء كان في عالم الفنون الرفيعة المحكم أم في الصحافة الشعبية، ومؤسسة الصحافة الشعبية بعيدة تماما عن أن تكون محايدة، أو منفتحة على الاسترشاد بردود الفعل الشعبية.

وإذا احتفظنا في ذهننا بفكرة وجود تحيز، نستطيع التحدث عن رسالة ما باعتبارها تجسيدًا لأطروحة، وبعبارة أخرى نستطيع الحديث عن وظيفة بلاغية، إذن يمكن تعريف الخطاب بمصطلحات مضبوطة أكثر، باعتباره مجموعة علاقات حاكمة لبلاغة العبارات ذات الصلة، ويعني الخطاب بالمعنى شديد العمومية: سياق العبارة- أي الشروط التي تحصر وتؤيد معانيها، أي التي تقرر هدفها الدلالي.

ويتضمن هذا التعريف العام بالطبع، أن الصورة الفوتوغرافية بمعنى ما إنما تمثل عبارة، من حيث حملها لرسالة أو كونها رسالة، ورغم هذا يتضمن التعريف أيضًا أن الصورة الفوتوغرافية عبارة «غير مكتملة»، رسالة تعتمد على مصفوفة الشروط الخارجية، وفرضيات مسبقة لإمكانية قراءتها..

وهكذا يكون معنى أية رسالة فوتوغرافية مفسرًا من خلال سياق بالضرورة.

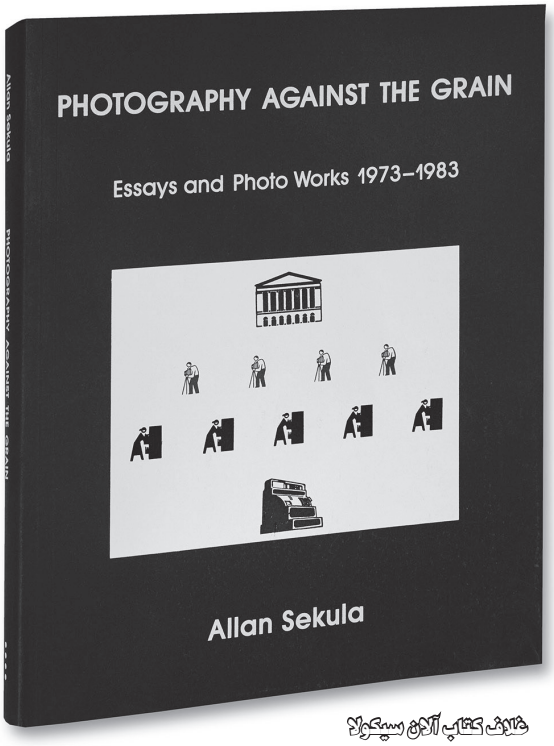
ويمكن صياغة هذا الموقف على النحو التالي: تؤدي الصورة الفوتوغرافية إلى تواصل بواسطة ارتباطها بنص ما... مخفي أو ضمني، وهذا النص أو نظام تقديم الإيحاءات اللغوية المخفية هو الذي يحمل الصورة الفوتوغرافية إلى مجال القراءة (نستخدم كلمة «نص» بالمعنى الفضفاض نوعًا ما، حيث نستطيع تخيل حالة خطاب تكون الصور الفوتوغرافية فيها مغلفة باللغة المحكية وحدها، ولا تعد كلمة «نص» سوى إلماح إلى الطابع المؤسسي الثقيل لنظام الإشارات الكامن خلف أية أيقونة معينة.

لننظر هنا إلى تأسيس حالة خطاب أولية فيما يتعلق بالصور الفوتوغرافية، عرض باحث الأنثروبولوجي ميلفيل هيرسكوفيتس Melville Herskovits على امرأة من الأدغال لقطة لابنها، ولم تستطع المرأة إدارك الصورة حتى اتضحت التفاصيل، وستبدو عدم استطاعتها هذه نتيجة طبيعية لعيشها في ثقافة لا تنشغل بتخطيط تناظري ذي بعدين لمكان «حقيقي» له ثلاثة أبعاد، ثقافة بدون إلزام واقعي، لم تعط الصورة الفوتوغرافية لهذه المرأة إشارة باعتبارها رسالة «ليست رسالة» حتى وضع لها باحث الأنثروبولوجيا إطارًا لغويا، ويكون تقديم طرح بلغة اصطلاحية- مثل: «هذه رسالة» أو«هذه تدل على ابنك»- ضروريا إذا أردنا أن تكون اللقطة مقروءة.

امرأة الأحراش «تتعلم أن تقرأ» بعد تعلمها في البداية أن «القراءة» نتيجة منتسبة إلى تأمل قطعة ورق لامعة.

إذن تكتسب «الأبجدية» الفوتوغرافية بالتعلم، ومع ذلك تظهر الصورة نفسها في العالم الحقيقي «محايدة»، وتبدو كأنها تبين استقلالًا وهميًا عن مصفوفة الافتراضات التي تحدد القدرة على قراءتها، فلا شيء يمكن أن يكون محايدًا أكثر من صورة الجريدة، أو رجلًا يسحب صورة صغيرة من محفظته ويقول «هذا كلبي».

علمنا بالتالي أن الصورة الفوتوغرافية «لها لغتها الخاصة»، وأنها «متجاوزة للكلام،» ورسالة ذات «مدلول عام» - باختصار: الصورة عبارة عن لغة أو نظام إشارة عام ومستقل، ولكن هذا الطرح يتضمن فكرة تكاد تكون شكلية، بمعنى أن الصورة تستمد خصائصها الدلالية من الشروط الكامنة في الصورة نفسها، وفي حالة قبولنا للمقدمة الأساسية بأن المعلومة نتاج علاقة محددة ثقافيًا، إذن لا يصح بعدها أن نعزو معنى جوهريا أو عاما لصورة فوتوغرافية.



غلاف كتاب آلان سيكولا

وهذا ما يعد صبغة ثابتة في الفلكلور البرجوازي – ادعاء وجود دلالة جوهرية للصورة - تقع في قلب أسطورة راسخة عن الحقيقة الفوتوغرافية، وببساطة تتم رؤية الصورة باعتبارها إعادة تمثيل للطبيعة نفسها، مثل نسخة مباشرة للواقع الفعلي، إذ اعتبر الوسيط نفسه شفافًا، والمقترحات المحملة عبر الوسيط غير متحيزة وبالتالي حقيقية، وفي كتابات القرن التاسع عشر حول التصوير الفوتوغرافي، تطالعنا مرارًا فكرة فعل الطبيعة بلا وسيط.

كل من مصطلح «التصوير الشمسي» heliography الذي استخدمه «صاموئيل مورس» Samuel Morse ، «وقلم الطبيعة الرصاصي» الذي استخدمه «فوكس تالبوت» Fox Talbot، صرفا الأذهان عن المشغل البشري، وطرحا الفعل المباشر للشمس، وصف «مورس» عام 1840 طريقة داجيري للتصوير (بالألواح الفضية) بأنها: رسم بيد الطبيعة مع دقة متناهية للتفاصيل، لا يستطيع مضاهاتها سوى قلم رصاصي في يدها [الطبيعة]... وإن كان لا يمكن ادعاء نسخ عن الطبيعة، ولكن التصوير يتضمن أجزاء من الطبيعة بنفسها (1).

وفي العام نفسه تحدث إدجار آلان بو Edgar Allan Poe في السياق نفسه:

في الحقيقة.. صفائح التصوير بأسلوب الداجيري أدق بما لايقاس عن أي رسم ليد بشرية، إذا فحصنا عملًا فنيًا عاديًا بوا سطة ميكرسكوب قوي ستختفي كل آثار التشابه مع الطبيعة، ولكن الفحص الأقرب الدقيق للرسم الفوتوغرافي أشد في الكشف عن الحقيقة المطلقة، والهوية الأكمل لهيئة الشيء الممثل(2).

لقد تخيلوا أن الصورة الفوتوغرافية تنطوي على جوهر أولي للمعنى، خال من التحديد الثقافي، وأشار رولان بارت Roland Barthes إلى هذه التماثلية- التي لا يستغلها أي طرف- على أنها وظفية الإشارة المباشرة للصورة الفوتوغرافية، كما يميز أيضًا مستوى ثانيا من المعنى- هو المعنى المفسر ثقافيًا- أنه المستوى الدلالي، ولا يوجد مثل ذلك الفصل في العالم الحقيقي، فلا بد أن يحدث أي لقاء واضح مع صورة فوتوغرافية عند المستوى الدلالي.

ولابد أن ننظر بعين الاعتبار لقوة هذا الفلكلور المتعلق بالإشارة المباشرة، إنها ترفع الصورة الفوتوغرافية إلى الوضع القانوني للوثيقة أو الشهادة، تخلق هالة حياد سحرية حول الصورة، ولكني رفضت عمدًا فصل الصورة عن فكرة المهام، وأجد الخطاب الفوتوغرافي نظامًا تُسخّر الثقافة داخله الصور الفوتوجرارفية في مهام تمثيلية متنوعة، إذ توظف الصور الفوتوغرافية في بيع السيارات وتذكارات المناسبات العائلية، وطبع الوجوه الخطرة في ذاكرة المترددين على مكتب البريد، وإقناع المواطنين أن ضرائبهم بلغت بالفعل أقصى ارتفاع لها، وتذكيرنا بما اعتدنا أن نبدو عليه، وتحريك عواطفنا، والبحث في الريف عن آثار عدو ما، وتحسين مهنة المصورين...إلخ.

وتمثل كل صورة فوتوغرافية في المقام الأول إشارة، إلى توظيف خاص بشخص ما في إرسال رسالة، وتتسم كل رسالة فوتوغرافية ببلاغة ذات غرض، وفي الوقت نفسه تشكل المفردات الأكثر تعميمًا للخطاب الفوتوغرافي إنكارًا للوظيفة البلاغية، وتصديقًا على صحة «قيمة الحقيقة» للمقترحات الوفيرة جدًا المقدمة داخل النظام، وكما رأينا- وسنرى مرة أخرى- أن معظم المفردات العامة للخطاب تمثل نوعًا من التنصل.ودفاعًا عن الحياد، باختصار.. تكون الوظيفة العامة للخطاب الفوتوغرافي هي أن تجعل نفسها شفافة، ولكن حتى إن أنكر الخطاب وعتم على مفرداته الخاصة فلا يمكنه الهروب منها.

تدخل المشكلة التي نناقشها في نطاق مشاكل ظهور الإشارة sign emergence. ومن خلال تطوير فهم تاريخي لظهور أنظمة الإشارة الفوتوغرافية فقط، نصبح قادرين على إدراك الطبيعة الاصطلاحية conventional nature للاتصال الفوتوغرافي بشكل حقيقي، ومن الضروي هنا اللجوء إلى علم اجتماع الصورة على أساس تاريخي، سواء في عالم الفن الرفيع المقدر، أو في الثقافة عامة، ويلي ذلك محاولة تحديد العلاقة بين الفوتوغرافيا والفن الرفيع على أساس تاريخي.

لويس هاين، مهاجرون يهبوطون سلم السفينة، نيويورك 1905

(2)

أود النظر في صورتين فوتوجرافيتين، إحداهما للمصور لويس هاين Lewis Hine عام 1905، والثانية للمصور ألفريد ستجليتز Alfred Stieglitz عام 1907، صورة هاين مكتوب تحتها تعليق «المهاجرون يهبطون على سلم السفينة» وصورة ستجليتز تحت عنوان «الدرجة الثالثة في السفينة»(- see Figures.1 and 2)، سأذهب لافتراض أن هناك علاقة رابطة بسيطة بين الصورتين، متجاهلًا للحظة الشهرة الهائلة التي تمتع بها ستجليتز، وسأتمادى في جهلي الوهمي إلى حد تجريد الصورتين من مصوريهما وسياقهما، وهكذا أكون أنا والصور في فراغ، أنا أتطلع إلى حالة البراءة، ولدي معرفة كاملة أني سألتزم جانب الخطأ، تبدو على كل صورة- بالنظر إليها بشكل منفصل- سمات مرور الزمن بأوضح ما يكون.

انتوى في البداية تثبيت كل صورة مؤقتًا، داخل عقد من الزمن، وأنا هنا قد ورطت نفسي في جريمة بالفعل، يبدو على الصورتين إذا رأيناهما معًا، أنهما تشغلان منطقة أيقونية ضيقة نوعًا ما، تظهر سلالم السفينة والمهاجرين بملابس أوروبا الوسطى بوضوح في كليهما، ويمتد سلم السفنية في صورة هاين أفقيًا عبر الإطار، يتجه إلى الخارج باتجاه الكاميرا، ويظهر رجل بصورة ظلية silhouette تقريبًا مستعدًا للصعود على سلم السفنية، يحمل ربطة وجسمه مقسومًا تقريبًا بالحد الأيسر للصورة، تتقدم الرجل امرأتان على سلم السفنية، تلبسان كلتاهما تنورتين طويلتين، وتحمل المرأة الأولى على اليمين حقيبة كبيرة، وبالنظر إلى هذه الملعومات، سيصعب- إلى حد ما- تحديد هوية كل من: سلمي السفينة أو حالة الهجرة بالنسبة للأشخاص الثلاثة، دون مساعدة تعليق تفسيري.

وفي صورة ستيجليتز، يقطع الحديد الأيسر السلم، ممتدًا عبر حامل مفتوح يتقاطع مع ظهر السفينة، ويزدحم ظهر السفينة والدور الأسفل منه بالناس: امرأة تلتف بشال، وامرأة سلافية الهيئة في غطاء رأس أسود وتحمل رضيعًا، رجل يرتدي قميصًا حائل اللون وقبعة عمال، يبدو بعض الناس جالسين، ويظهر بعضهم وكأنهم مشتركون في محادثة، وتلتفت عيناي إلى رجل على ظهر السفينة، ربما لأن قبعته تعكس بشدة شكلًا دائريًا في منطقة ظل، ربما لأن قبعته تبدو غير مألوفة في هذا الوسط، يأتي انطباع عام لإحدى البيئات المزدحمة والفقيرة المجاورة للبحر، ولاحاجة حتى لتحاول قراءة عميقة عند هذا المستوى.

ورغم برود القراءة السابقة للصورتين، إلا أنها لا يمكن أن تعد إلى حد بعيد قراءة بريئة، لقد شكلت سيناريو ظهرت داخله الصورتان، وقد شغلت كل منهما أحد طرفي حالة خطاب مشترك، كما لو كانتا لقطتين من الفيلم نفسه- فيلمًا تسجيليًا- ربما حول الهجرة، ولكن لنفترض أني أكدت- بدلًا من ذلك- استقلال كل من الصورتين، وبالنسبة لهذه اللحظة قررت أن كلا الصورتين فنًا، وأن الارتباط الواضح بين الصورتين سينتج عن مكانهما- كل منهما بالنسبة للأخرى- على مقياس ما «للجودة»، وبوضوح.. يدفعنا مثل هذا القرار لاستخدام إحدى النظريات حول «جودة الصورة الفوتوغرافية»، وعلى هذا النحو اختفى بالفعل أي شيء قريب من القراءة المحايدة.

وبسهولة أقرر أن الجودة في الصورة مسألة خاصة بالتصميم، حيث أن الصورة الفوتوغرافية ترتيب رمزي لدرجات اللون في حيز محدود ببعدين، وأجد صورة هاين جذابة (أو غير جذابة) في مباشرتها غير المتعمدة، في ترتيب عشوائي وتكراري للشخوص عبر الإطار، في إشارة إلى اتجاه

واحد، وأجد صورة ستيجليتز جذابة (أو غير جذابة) لمجموعتها المعقدة من الخطوط المتقاربة المتباعدة، كما لو أنها محاولة عميقة لشيء ما يبدو شبيها بالنزعة التكعيبية.

ومن ناحية ثانية.. أفترض أني قررت أن الجودة في فن الصورة الفوتوغرافية تكمن في القدرة على السرد، على أي أساس أحكم على جودة السرد فيما يتعلق بهاتين القطعتين الفنيتين لهاين وستيجليتز؟ أنا أحب (لا أحب)، أنا تأثرت (لم أتأثر) لهذه العادية المطلقة للحدث الذي أوحى به هاين؛ أنا أحب (لا أحب)، وتأثرت (لم أتأثر) للإيحاء بملحمة البؤس في صورة ستيجليتز.

المشكلة التي أواجهها أن أية خطوة قد أتخذها داخل أنظمة القراءة تلك، تتطور على الفور تقريبًا داخل ابتكار أدبي مع علاقة هزيلة بالقطع الفنية التي نناقشها، تتم نسبة الصورة كموضوع لعمل فني ثانوي، عمل فني أدبي مع حالة وهمية من «النقد»، ومرة أخرى نجد أنفسنا وسط حالة خطاب يرفض الاعتراف بحدوده، وتظهر الصور بوصفها رسائل في فراغ، ونضطر في النهاية إلى الاعتراف بما أطلق عليه بارثيز Barthes سمة «تعدد المعاني» ‹polysemic› للصورة الفوتوغرافية، وجود «سلسلة طافية للمعنى، تؤكد على صحاب الدلالة»(3)، وبعبارة أخرى.. تمثل الصورة الفوتوغرافية- دون غيرها- إمكانية معنى لاغير.

وإذا تجسدت الصورة في حالة خطاب محددة فقط، يمكنها أن تثمر نتيجة دلالية واضحة، ومن الممكن أن تنفتح أية صورة معطاة بحيث يمكن نسبها لمعان محددة من خلال مجموعة من «النصوص»، وتخلق كل حالة خطاب جديدة مجموعتها الخاصة من الرسائل، ونرى هذا يتكرر، فيمكن أن يصنف «متحف الفن الحديث» ضوءا خاطفا صدر بطريقة غامضة على مجرم في الصفحة الأولى من «ديلي نيوز» على أنه لحظة مثالية في التاريخ المهني لمصور عبقري بدائي يعمل لحساب نفسه.

وكتب هاين: أن ما ظهر أصلًا في صحافة العمل الاجتماعي، يظهر مرة أخرى في عرض سيرة حياته المهنية باعتباره فنانا، ليظهر مرة أخرى في كتيبات نقابات العمال- وفوق هذا من المستحيل حتى تصور صورة فوتوغرافية في «وضع حر»، غير مرتبط بنظام للتصديق والدعم،

الفريد ستيجليتز، الدرجة الثالثة، 1907

أي خطاب- وحتى اكتشاف مثل ذلك الوضع (الأرضية المحايدة)- يشكل تأسيسًا لحالة خطاب قائم على فكرة التميز الثقافي البرجوازي الأسطورية، التي تغلف نوعا من «حساسية السائح» موجهة على الصورة، يمثل هذا الاكتشاف- كما رأينا بالفعل- إنكارًا للاكتشاف، إنكارًا لوضع الناقد بوصفه فاعلا اجتماعيا.

إذن كيف يمكننا بناء النقد المتمكن من التعرف على الاختلافات أو التشابهات في البنى الدلالية لصورتي كل من هاين وستيجليتز؟ يبدو أنه من خلال بداية الكشف عن السياقات التاريخية الاجتماعية للمصورين، يمكننا فقط البدء في اكتساب فهمًا للمعاني بالشكل الذي ترتبط عبره بالغرض، والسؤال كما يجب طرحه هو: ماذا كانت الوظيفة الأصلية للبلاغة- بالمعنى الواسع- في صورة ستيجليتز وهاين؟

ظهرت صورة «الدرجة الثالثة» لستيجليتز أول مرة في مجلة «عمل الكاميرا» Camera Work عام 1911، وكانت «عمل الكاميرا» الإبداع الوحيد لستيجليتز، وظلت تحت سيطرته المباشرة طوال مجمل عمرها الذي بلغ أربعة عشر عامًا، من المفيد اعتبار «عمل الكاميرا» عملًا فنيًا بحد ذاتها، بوصفها حاوية ضخمة للأعمال الصغرى الثانوية، وبمعنى أعمق..كان ستيجليتز فنانا يظهر من خلال مجلة، لا يختلف عن هيو هيفنر Hugh Hefner، وكان قادرًا على تشكيل حالة خطاب كاملة على هذا النحو، وشكلت أغلفة «عمل الكاميرا» خطابًا طليعيًا، في الفنون الأخرى وليس في الفوتوغرافيا فقط في أمريكا ما بين -1903 1917، ومر كل ما ضمته تلك الأغلفة بين يدي ستيجليتز، ولم يستطع سوى قلة من الفنانين الحفاظ على مثل هذا التحكم في السياق الذي تظهر من خلاله أعمالهم.

أسس ستيجليتز من خلال «عمل الكاميرا» جنسًا فنيًا لم يكن قائمًا قبل، وضعت المجلة الخطوط العريضة للشروط التي في ظلها ينظر إلى الفوتوغرافيا باعتباها فنًا، وبرزت باعتبارها نصًا ضمنيًا..سفرا مقدسا، وراء كل صورة فوتوغرافية تطمح إلى أن تكون فنًا رفيعًا، تعاملت «عمل الكاميرا» مع الفوتوغرافيا باعتبارها هدفًا محوريًا للخطاب، بينما اكتشفت- بشكل أشمل من أي مصدر آخر- أسطورة الاستقلالية الدلالية للصورة الفوتوغرافية، وبهذا المعنى أنكرت «عمل الكاميرا» بالضرورة دورها الفعلي بوصفها نصًا، من أجل إعطاء تقدير أسمى للفوتوغرافيا.

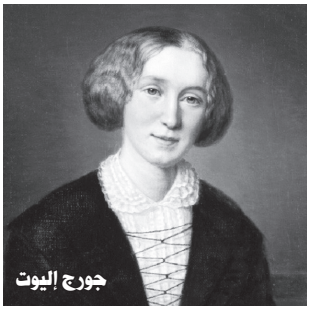
ويمكن تقسيم مجلة «عمل الكاميرا»- إذا نظر كجهاز مؤطر ضخم- إلى عدد من الأدوات التابعة أبرزها: الأسلوب الملموس الذي تعرض به الصور في المجلة، وكانت النسخ نفسها في منتهى الأناقة، يزعم أنها كانت أعلى من الأصل في درجات اللون، ضبط ستيجليتز رقائق الطباعة بنفسه، كانت كل صورة تطبع على نسيج رقيق للغاية، يمكن للناظر أن يرى الطبع، فقط إذا فصل بعناية فرخين فارغين من الورق المقوى يحميانه، أحد هذين الفرخين يعمل كظهر داعم للصور نصف الشفافة، وتأخذ رقاقة الطباعة درجات اللون، البني الداكن عادة، وفي بعض الأحيان درجات البنفسجي أو الأزرق أو الأخضر، لا يتضمن أي عدد واحد من المجلة أكثر من اثنتى عشرة صورة مطبوعة أو نحو ذلك، وعادة تقسم في مجموعات من ثلاثة أو أربعة تتخلل متن المجلة، ولم يكن يضاف أي عنوان أو تعليق تفسيري مع الصور؛ كانت تطبع بدلًا من ذلك في صفحة منفصلة كمقدمة قبل كل قسم من الصور.

الموضوع ببساطة هو أن الصور الفوتوغرافية في «عمل الكاميرا» بانت على أنها أشياء ثمينة، منتجة بحرفية عالية استثنائية، وينطوي العنوان «عمل الكاميرا» تحديدًا على معنى الحرفية، وربما يبدو هذا زعمًا لا قيمة له إذا نظر إليه من نقطة أكثر تفوقًا في عصرنا الحالي- فنحن نستخدم الآن طرقًا «بارعة» في نسخ الصور بالتأكيد، ولكن «عمل الكاميرا» أسست لتقليد أناقة نسخ الصورة الفوتوغرافية- وهنا مرة أخرى- مثالا واضحا على ظهور إشارة.

يدل النسخ الفوتوغرافي على قيمة حقيقية لأول مرة، قيمة تكمن في طبيعته المادية المباشرة، و«الصنعة» المنتج بها، وهي مسألة ليست قليلة الأهمية؛ نظرًا للعلاقة المتطورة بين الحرفة والنسخ الصناعي للصور على نطاق واسع في

القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ومع الخطوط المتقاطعة لشاشة الهافتون halftone screen في أواخر ثمانينيات القرن التاسع عشر، أصبحت الصور الفوتوغرافية متاحة لطباعة الأوفست، مما سمح بنسخ ميكانيكي سريع للصورة الفوتوغرافية، وكانت فترة الأربعة عشر عامًا التي ظهرت فيها «عمل الكاميرا» موازية لتاريخ انتشار النسخ الفوتوغرافي الرخيص في وسائل الإعلام، وفي 1919 ظهرت طرق نسخ «متدنية» ولكن مفيدة بالمعلومات في جميع الصحف والمجلات والجرائد المزودة بالصور تقريبًا، وبالنظر لهذا السياق، كان موقف «عمل الكاميرا» يشبه احتفاء تيار ما قابل الرفائيلية* بالحرفية التي يلتهمها التوجه الصناعي.

فيما يتعلق بالجانب التكنولوجي، تمثلت السمة الأبرز للصورة الفوتوغرافية في قابلية إعادة النسخ؛ وتقوضت مكانة الصورة الفوتوغرافية باعتبارها- لزمن طويل- «شيئًا متفردًا» مع ابتكار تالبوت Talbot لعملية بوزتيف- نيجاتيف، ومع ذلك فقد استبق الفلكلور المحيط بطريقة داجيري للتصوير (بالألواح الفضية) تاريخيًا، حالة الخطاب التي تأسست حول الصورة الفريدة في «عمل الكاميرا»، فقد انتجت طريقة داجيري صورة فضية مفردة لا يمكن استنساخها على صفيحة صغيرة من النحاس، وامتلأت أدبيات التصوير في أربعينيات القرن التاسع عشر هوسًا بالخصائص الشبيهة بالجواهر للصورة: «النموذج في شيلتون هو الجوهرة الأكثر تميزًا من نوعها، تبدو كعمل جميل، وفيها تتغير الألوان مع تدرج اللون وفقًا للتقريب مع الأجسام»(4)


جورج إليوت

ومع إبراز طريقة داجيري لنوع من القيمة الأولية، وصلت القيمة التي استثمرتها الطبيعة في الشيء إلى ما يشبه قيثارة أيولايان*، كما كانت للقدسية الصنمية التي أحاطت طريقة داجيري تجليات أخرى، تتبع جميعها من غموض العملية بالنسبة للعامة، سيطر على النساء عمومًا شعور بأن عيونهن «منجذبة» إلى العدسة أثناء التقاط الصور لهن(5)، وانتحل المصورون- بطريقة داجيري- القدرة على استحضار الموتى، وكان الأطفال الموتى يصورون كما لو كانوا نائمين، وفي حالة موثقة اتضح الاعتقاد بأن الكاميرا قادرة على استحضار صورة رضيع مدفون منذ فترة طويلة(6).

ولكن النزعة الروحانية الفجة لم تمثل سوى قطب واحد في خطاب القرن التاسع عشر الفوتوغرافي، فقد حققت الصور الفوتوغرافية مكانة دلالية، باعتبارها أشياء مقدسة تقديسا أعمى وباعتبارها وثائق أيضًا، إذ تخيلوا وجود قوة للصورة الفوتوغرافية في سياقها، إما قوة مؤثرة من حيث الأساس، أو قوة غنية بالمعلومات من حيث الأساس، وتكمن كلتا القوتين في أسطورة قيمة الحقيقة في الصورة الفوتوغرافية، ولكن الفلكلور ميز- دون الاعتماد على معرفة محددة- بين حقيقتين، حقيقة السحر وحقيقة العلم، يستحضر الصنم المعنى (مثل التصوير الديجيري للطفل المتوفي) بفضل ما يملكه من حالة المقدس الوهمية – أي من خلال الحقيقة الفوقية للسحر، وتخيلوا حدوث الاستحضار في مجال مشحون عاطفيًا، مجال شعوري تحده النوستالجيا من ناحية، والهستريا من ناحية أخرى، والصورة موظفة أيضًا بقوة سحرية مخترقة للمظاهر لتتجاوز المرئي: على سبيل المثال لتكشف عن أسرار الشخصية الإنسانية.

أما القطب الآخر، فهو ما اخترته لأطلق عليه الوظيفة «المعلوماتية» للصورة الفوتوغرافية، التي تكتسب من خلالها القوة الشرعية للإثبات، تعتمد هذه الوظيفة على النزعة التطبيقية، ووفقًا لهذه الرؤية تمثل الصورة الفوتوغرافية العالم الواقعي من خلال كناية* بسيطة تعني الصورة الفوتوغرافية الشيء أو الحدث الذي تقلص داخل حدود مكانية أو زمنية، تعني شيئًا أو حدثا على نحو مرتبط بالسياق.

صورة وجه رجل معناها رجل، أو ربما تعني بالمقابل طبقة هذا الرجل، وهكذا استولت «العقلانية» البيروقراطية على الصورة الفوتوغرافية باعتبارها أداة- على سبيل المثال- وظفت الشرطة البارسية الصور الفوتوغرافية بوصفها أداة لحرب طبقية، عندما وثقت وجوه الناجين من الكميونة عام 1871، وهنا كان أول مثل على بطاقة الهوية الفوتوغرافية والملصقات الفوتوغرافية للأشخاص المطلوبين، وابتكرت وظائف «عقلانية» أخرى للفوتوغرافيا أثناء القرن التاسع عشر، التقطت بورتريهات بعناية كبيرة للهنود الأمريكيين عندما حدثت إبادة عرقية، كما أحيت ذكرى الغزو الفرنسي على مصر، وأفادت إعادة نسخ تلك الصورة باعتبارها تجسيدًا مشحونًا بالأيديولوجية للحدود الممتدة للدولة البورجوازية، أي تم إدراك الصورة الأسطورية «للحدود» باستخدام وسيلة الصور الفوتوغرافية.

بينما اعتبرت نظريات التأثير أن الصورة الفوتوغرافية شيء فريد ومرتبط بشكل خاص، اقترنت القيمة المعلوماتية بشكل متطابق مع النسخ واسع النطاق للصورة، مثلت بطاقات الزيارة خطوة في هذا الاتجاه، يمكن لكل فرنسي امتلاك بطاقة زيارة للويس نابليون وعائلته، ووفقًا للكاتب والتر بينجامين Walter Benjamin يمثل النسخ على نطاق واسع تغييرًا كيفيًا وكميًا لمكانة الرسالة الفوتوغرافية، وفي كتاب The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction (عمل الفن في عصر النسخ الميكانيكي) 1936 وضع يده على الخصومة المتطورة بين العمل الفني باعتباره شيئًا فريدًا وثمينًا، والعمل الفني باعتباره كيانًا قابلًا للنسخ، وبتعبير بينجامين يكون العمل الفني المتفرد موضوعًا متميزًا بالضرورة، ويقع موضوع الفن المتميز في محور الخطاب الذي تكون الأيديولوجية غامضة في داخله، ومن ناحية أخرى تتسم الصورة الفوتوغرافية بقابليتها للنسخ- قيمة العرض- التي توسع مجال القراء المحتملين، مما يسمح باختراق داخل مساحات «غير المتمتعين بامتيازات» في العالم العادي، وهكذا تقوم الصورة الفوتوغرافية، بوصفها مسوغًا لأطروحة سياسية معينة، بخدمة الطبقة التي تسيطر على الصحافة.

ثيوفيل جوتييه

ورأى النقد الفرنسي الرومانسي المؤيد لرمزية الصورة، أن الصحافة والفوتوغرافيا أعداء للفن، وصيغت الشكاوى ضد وسائل الإعلام «الديمقراطية» الناشئة بمصطلحات أخلاقية، ولكن آلت- دائمًا تقريبًا- إلى كراهية طبقية فصامية تجاه كل من الطبقة الوسطى والعمال، مقرونة بفانتازيا يائسة من الأحياء، وسع ثيوفيل جوتييه Theophile Gautier مقدمة Mademoiselle de Maupin (الآنسة دي موبين) بهجوم على مطالبة فورييه Fourier وسان سيمون Saint-Simon ومؤيدي الواقعية النفعية بالصحافة الجمهورية:

لن يصنع كتاب حساءً، ورواية ليست زوجًا من الأحذية، أومقطوعة سوناتا ليست دواءً، وعمل درامي ليس سكة حديدية... أدى تشارلز العاشر ... بإصداره أوامر لمنع الصحف خدمة كبيرة للفن والحضارة، أماتت الصحف الإلهام وملأت القلب والعقل بمثل تلك الريبة، حتى أننا لا نتجاسر على الإيمان بشاعر ولا حكومة، وهكذا أصبحت الملكية والشعر، أعظم شيئين في العالم، مستحيلين. ... لو كان لويس- فيلب قد لجأ إلى منع الأدب والجرائد السياسية في سبيل الخير والجميع، لكنت ممتنًا له إلى مالا نهاية (7).

وتحدث إيدموند وجوليز دي جونسورت Edmond and Jules de Gon-court في السياق نفسه عام (1954):

سوف تقتل الصناعة الفن، الصناعة والفن عدوان لا يوجد ما يوفق بينهما. ... تبدأ الصناعة من حيث المنفعة، تهدف إلى ما هو أعلى ربحًا، إنها خبز الشعب، ويبدأ الفن من حيث لا توجد منفعة، ويهدف إلى ما يتماشى مع القلة، إنه حلية الأرستقراطيين المتسمة بالكبرياء. ... لا شأن للفن بالشعب،

سلموا إذن ما هو جميل للاقتراع العام، فماذا سيبقى مما هو جميل؟ يرقى الشعب إلى الفن، فقط إذا انحدر الفن إلى الشعب (8).

ونصل أخيرًا إلى القول الفصل الشهير لبودلير حول الفوتوغرافيا:

ترفع الصناعة الجديدة من شأن ما يسهم إلى حد بعيد في تأكيد البلادة في إيمانها، وتضيع كل ما قد يتبقى للعالم الإلهي في العقل الفرنسي، طالب الغوغاء الوثنيون بمثل أعلى جدير بهم ومناسب لطبيعتهم- وهذا مفهوم تمامًا، وفيما يتعلق بشئون الرسم والنحت، يعلو «ميثاق» هذه الأيام كل شيء في فرنسا... هذا هو الأمر «أنا مؤمن بالطبيعة، ومؤمن فقط بالطبيعة» (وهناك أسباب قوية لذلك)، أنا مؤمن بأن الفن هو استنساخ دقيق للطبيعة، ولا يمكن أن يكون غير ذلك... وهكذا، ستكون الصناعة التي بإمكانها إعطاءنا نتيجة مطابقة للطبيعة فنًا مطلقًا، لقد استمع إله منتقم لصلاة هذا الجمع- وكان داجيير مسيحه- والآن يقول المؤمن لنفسه: «ما دامت الفوتوغرافيا تعطينا كل ضمان للدقة يمكن أن نبتغيه (يؤمنون فعليًا بذلك، البلهاء المجانين!)، إذا تكون الفوتوغرافيا والفن الشيء نفسه.» منذ هذه اللحظة هرع مجتمعنا البائس- مثل نرسيس- ليحدق في صورته التافهة على فضلة من معدن.... لقد وجب على كاتب ديموقراطي ما أن يرى في هذا، طريقة رخيصة لنشر كراهية التاريخ والرسم بين البشر (9).

المفكر الإيطالي بينيديتو كروتشه

أين تقع هذه اللغة- لغة الجمالية الناشئة- بالنسبة إلى «عمل الكاميرا»؟ كانت الطليعية الأمريكية قد اكتشف بلغة فرنسية، فوازى أسلوب الحديث عن «جيل ميت من المثقفين الفرنسيين» في ذهن ستيجليتز ما يشبه الكابوس، لابد أن تتغلب الفوتوغرافيا على وصمة تعريف بودلير لها على هذا النحو، انبنى اكتشاف الفوتوغرافيا بوصفها فنًا رفيعًا أساسًا على لغة المذهب الرومانسي والرمزي، وتتمثل الذريعة الأساسية لهذا التطور في تأسيس قيمة الصورة الفوتوغرافية، ليس باعتبارها جوهرة بدائية، وليس باعتبارها حقيقة، ولكن جوهرة مشغولة cameo، باستخدام مجاز جوتير في قصائده، وتكشف الصورة الفوتوغرافية داخل هذه الأسطورة سمو القيمة الناتج عن الحرفية العالية، وتنتسب الحرفية مبدئيًا للشاعر، بينما تنتسب بدرجة أقل في الأهمية للعامل.

وفي العدد السادس والثلاثين من «عمل الكاميرا، الذي ظهرت فيه صورة «الدرجة الثالثة» لأول مرة، كان استعراضًا لأعمال ستيجليتز السابقة بطريقة ما، ربما تضمن اثنتى عشرة صورة تغطى فترة طولها ثمانية عشر عامًا (1910-1892). ولم تظهر أعمال مصورين آخرين في العدد، ولم يكن هناك أيضًا أي كليشيهات لعمل غير فوتوجرافي، ومن بين الصور المطبوعة التي تضمنها صورة «يد الإنسان» و«المحطة» و«زخات الربيع» و«نيويورك» و«موريتانيا» و«الطائرة، و«المركبة الفضائية»، وتجمعت الصور المطبوعة حول منطقة أيقونية فوتوغرافية شائعة، اتسمت بنوع من التأكيد على بيئة حضرية، وضع باعتباره مشهدًا ناشئًا عن الثقافة الصناعية بطريقة ما، عرفت هذه المنطقة سلبيًا من خلال استبعادها للبورتريه والمشاهد «الطبيعية»، رغم أن ستيجليتز أنتج صورًا لكلا النوعين في الفترة الأولى من حياته المهنية.

وأظن أن بمقدورنا تبين نوع من استخدام طريقة المونتاج في العمل، ومن خلال هذه الطريقة، يحد التسلسل الفضفاض للصور من سمة التعددية لأية صورة معينة من الصور المكونة للمجموعة، أريد أن أقول مع ذلك هذه المحاولة الواضحة في «الوحدة من حيث الموضوع» أقل عملية في تأسيس منطقة للمعنى الفوتوغرافي، مقارنة بالنقد المكتوب الذي نشر في قسم آخر من المجلة، وكانت المقالة النقدية الأساسية التي كتبها بنيامين دي كاسيرس Benjamin de Casseres وظهرت في هذا العدد بالذات، بعنوان «اللاوعي في الفن»، وضع كاسيرس- دون الإشارة إلى صورة فوتوغرافية بعينها- الشروط العامة لقراءة ستيجليتز:

هناك انفعالات جمالية، لا توجد أفكار مقابلة لها، انفعالات توقظ اللاوعي وحده، لا تمس العقل إطلاقًا، قيمة الانفعالات غير محددة مشوشة، الانفعالات التي تأتي على أثر رياح مدومة وأعاصير البحر العميق.... الخيال هو حلم اللاوعي، إنها مملكة الهلوسة البهية الوحشية للاوعي، إنها حشيش العبقري، يخرج من رأس القضايا الفنية كل الجمال المتحول إلى نسيج الرسم، ولكن جذور الخيال تكمن أعمق من الشخصية، روح العبقري غرفة محصنة ضد السباق، سرداب الكنز لروح لاوعي العالم، وهنا جيل بعد جيل، يختبئ الإله السري في الأحلام، ويغمرنا إنتاج العبقرية لأنه متضافر مع اللانهائية (10)».

يصعب أن تجد مثالا أفضل على الروحانية الجمالية البرجوازية الحديثة، في حينها بالطبع لم تكن هذه الكتابة تعبيرًا عن جماليات مؤسسية تمامًا، ولكنها كانت ماتزال تنم عن لغة طليعية، خطوة وراء الصنمية الرمزية الرومانسية إزاء «العبقرية والخيال» لدى المذهب السيريالي المبكر، ورغم وضوح أصداء بو وبودلير إلى حد الإطناب، وتنمو جذور فكرة كاسيرس في حالة الخطاب الذي استبعدت منه الفوتوغرافيا، مع «إصرارها الميكانيكي على الطبيعة»، رغم أن هذا النص في «عمل الكاميرا» يفيد في رفع الفوتوغرافيا إلى مكانة الشعر والرسم والنحت، لقد حدث تحول حدي كبير، تقاطع الخطاب الفوتوغرافي مع الخطاب الجمالي، حيث لم تكن مثل هذه المنطقة موجودة، إلا بأكثر المعاني هامشية، تؤطر المجادلة الرمزية المضخمة لكاسيرس حالة الخطاب الناشيء هذه، وتمثل أيضًا مظهرًا لها، ولكننا حتى نقترب من التوقعات الدلالية المحيطة بأي عمل فني محدد مثل «الدرجة الثالثة»، نحتاج إلى دليل جوهري أكثر مما نحتاج إلى مجادلة، في 1942 نشر مقتبسًا من مذكرات ستيجليتز، متضمنا نصًا قصيرًا تحت عنوان «كيف ألتقطت الدرجة الثالثة»:

المصور الأمريكي بول سترانند

«في بداية يونيو عام 1907، أبحرت مع عائلتي إلى أوروبا، أصرت زوجتي على السفر فوق متن «القيصر ويلهلم» السفينة ذائعة الصيت في ذلك الوقت.... وكم كنت أكره الجو العام للدرجة الأولى في السفن، لا يستطيع المرء الفرار من «الأثرياء الجدد».... وفي اليوم الثالث، لم يعد بمقدوري في نهاية المطاف احتمال المزيد، وكان لابد من الفرار من تلك الصحبة، ابتعدت بقدر استطاعتي قدمًا على سطح السفينة.... وصلت إلى نهاية السطح، ووقفت وحيدًا أنظر إلى أسفل، كان هناك رجل وامرأة وأطفال في الجزء السفلي من السطح المخصص للدرجة الثالثة، وكان هناك سلم ضيق يصعد إلى الجزء العلوي منها.. كان جزءًا صغيرًا متاخمًا لقوس السفينة.

إلى اليسار كان ممرًا مائلًا، ومن الجزء العلوي للسطح كان جسرًا مثبتًا على هيئة ممشى ضيق يلمع بالدهان الحديث، كان طويلًا نوعًا ما وأبيض، لم يقترب منه أحد طوال الرحلة.

وفي جزء السطح العلوي، كان هناك شاب يرتدي قبعة من القش ينظر من فوق السياج، وكانت القبعة دائرية، فتنني المشهد بمجمله.. تقت إلى الهروب من المحيطين بي والالتحاق بهؤلاء الناس.... رأيت أشكالًا ارتبط بعضها ببعض. رأيت صورة من الأشكال، يكمن فيها ذلك الشعور الذي أحمله حيال الحياة، وفي الحين الذي كنت أفكر فيه بقرار، هل لي أن اسجل هذه الرؤية الجديدة التي أسرتني كما يبدو- الناس، الناس العاديون، الشعور بالسفينة والمحيط والسماء، والشعور بالانعتاق حيث ابتعدت عن جمهرة ما يسمى بالأثرياء- خطر رامبرانت على ذهني، وتساءلت هل شعر بما أشعر به؟

لم يكن لدي سوى حامل واحد مع لوحة واحدة لم تعرض للضوء، هل التقط ما أراه، ما أشعر به؟ وفي النهاية، حررت غطاء عدسة الكاميرا، قلبي يضرب بشدة، لم أكن قد سمعت ضربات قلبي من قبل.. هل حصلت على صورتي؟ أعلم أن كان الأمر كذلك، سأكون قد توصلت إلى نقطة تحول أخرى في تصويري الفوتوغرافي، مرتبطًة بنقطة مثلتها صورتي «عربة الخيول» التي التقطتها في1892، وصورة «يد الإنسان» التي التقطتها في 1902، والتي افتتحت عهدًا جديدًا من التصوير الفوتوغرافي، من الرؤية وفقًا لإحساسي ستتجاوز هذه النقطة سابقتيها، لأن الأمر هنا سيكون صورة قائمة على أشكال مترابطة وعلى أعمق المشاعر الإنسانية، خطوة في تطوري، اكتشاف تلقائي.

أخذت الكاميرا إلى مقصورتي، وعندما عدت إلى متن الباخرة قالت زوجتي، «أرسلت عاملًا للبحث عنك.» اخبرتها أين كنت. قالت: «تتحدث كأنك بعيد في عالم قصي». وقلت: هكذا كنت. «كيف يبدو إنك تكره الناس في الدرجة الأولى؟!» لا، لا أكرههم، ولكني فقط شعرت بالامتلاء خارج هذا المكان.(11)

من وجهة نظري يعتبر هذا النص سيرة ذاتيه رمزية محضة، وتكشف حتى القراءة السطحية، إلى أي مدى كان ستيجليتز يبدع لتطوير نفسه من خلال أقوال مأثورة رمزية، لقد وقع انقسام أيديولوجي، إذ يعرض ستيجليتز عالمين: عالم يحاضر وعالم يحرر، الأول مأهولًا بزوجته و«الأثرياء الجدد»، والثاني به و«الناس العادية»، التقطت الصورة عند تقاطع العالمين، كان يتطلع للخارج من موقع وقوفه، كان الممشى بمثابة الحد بين ستيجليتز والمنظر، لحظ المصور شاب في قبعة دائرية من القش، موحيًا بأن هذه الشخصية كتجسيد لستيجليتز بوصفه موضوعًا. تكمن إمكانية الفرار في تحديد الهوية مع الآخر: « تقت للفرار من المحيطين بي والالتحاق بهؤلاء الناس.»

واتذكر تعليق بودلير المختصر بوصفه كاتبًا جمهوريًا لمقالات الرأي أثناء ثورة 1848، إذ حددت بوضوح الطرق الرمزية البعيدة عن البرجوازيين، حددت في أرستقراطية متخيلة، في المسيحية، وجمعية الصليب الوردي، وجمعية الشيطانيين، والبروليتاريا المتخيلة، والتاهيتيين المتخيلين، وما إلى آخره، ولكن تمثل الملجأ الرمزي الأخير في الخيال، ومنتجات الخيال المقدسة كأصنام، عاد ستيجليتز إلى زوجته بزجاج عليه صورة نيجاتيف من العالم الآخر.

الشاعر الفرنسي بدولير

بالنسبة لستيجليتز، تعتبر «الدرجة الثالثة» توضيح عالي القيمة لهذه السيرة الذاتية، والأكثر من التوضيح أنه من المتخيل احتواء الصورة على سيرة ذاتية، تم استخدام الصورة مع قوة مركبة للتعبير بالكناية، القوة التي تفوق الإدراك، وتمر إلى داخل مملكة الانفعال، يعتقد أن الصورة تقوم بترميز مجمل واحدة من الخبرات، إنها تعني معادلا من منظور علم الظواهر لوجود- ستيجليتز- في ذلك- المكان.

رغم أن هذه الكناية ضعفت جدا لحد أنها تمر داخل مجاز*، ومعنى ذلك أن ستيجليتز يغالي في تعبيره القسري الاختزالي، إيمانه بقوة الصورة عنيف، حتى إنه ينكر المستوى الأيقوني للصورة، ويجعل ادعائه حول المعنى في مستوى التجريد، بدلًا من المعادلة الممكنة باستخدام الكناية «الناس العاديون = اغترابي»، يكون لدينا الأقل، معادلة مجازية «الأشكال = اغترابي». وفي النهاية، ومع الإسهاب الدلالي، تركنا مع تأكيد هزيل ومحال: الشكل = الأحاسيس.

هذه فكرة كليف بيل Clive Bell›s* عن الشكل الدال "signif-icant form,". كل خصوصية، عدا خصوصية الشكل، تكون بعيدة عن الصورة الفوتوغرافية حتى تتحول إلى تجريد، ولكن نظريات التجريد تنفي ضرورة ما فوق اللغة، ضرورة تضمين العمل الفني داخل الخطاب، فقط إذا تم إعلام القارئ أن «هذا فن رمزي» أو «هذه الصورة الفوتوغرافية هي مجاز»، يمكنه استعمال الصورة الفوتوغرافية بمعنى ملائم لتوقعات ستيجليتز.. ومع اقتراح هذا الترتيب الداعم للإطار من أجل القراءة، أو السيرة الذاتية، أو نص وظيفي ما مرتبط بذلك، يمكن إعادة القراءة في الصورة، وذلك يعني أن القارئ يحظى بامتياز إعادة اكتشاف قصة العبقرية المغتربة الخلاقة، على أساس هذه الصورة الفوتوغرافية، وتقدم مقالة كاسيرس «اللاوعي في الفن» نموذجًا على هذا.

ويمثل المسار المهني لستيجليتز نصرًا للمجاز في مملكة الفوتوغرافيا، وتجسد «الدرجة الثالثة» الأعمال المجازية الصريحة اللاحقة، «المتناظرات»، ومع الوقت وصل ستيجليتز في معادلته بين صور السحاب الفوتوغرافية والموسيقى، إلى اقتراح سرد تم إسقاطه بالكامل من الصورة: «أريد سلسلة من الصور الفوتوغرافية التي عندما يراها أرنست باخ... سوف يصيح: موسيقي! إنسان موسيقي! كيف يصبح هذا موسيقيا! ... كيف فعلت ذلك؟ وسوف يشير إلى آلات الكمان والفلوت والأبوا والإيقاع(12).

المصور ألفريد ستجليتز

يمثل الإجبار الرومانسي للفنان على الوصول إلى «حالة الموسيقى» رغبة في التخلي عن كل إشارة سياقية، ونقل المعنى بفضل إحلال مجازي، ويتطلب هذا الإجبار في الفوتوغرافيا نفيًا لا يمكن تصديقه لحالة الصورة بوصفها ناقلا للمعلومات، وتكون النتيجة النهائية لهذا الإنكار حالة خطاب يقدمها مينور وايت Minor White ومجلة «ابيرتير» Aperture*، تقلصت الصورة الفوتوغرافية إلى ترتيب من درجات اللون، ينتقل تدرج الرمادي من الأبيض التام إلى الأسود التام، بمعنى نوع من نظام ناقل للأصوات في تدرج لتأثير غامض منتمي لما قبل اختراع اللغة.

ومن المتوقع أن يكون هناك صدى في مجلة «ابيرتير» لاحتفاء بودلير بالمحاسة synesthesia ، التناغم بين الأحاسيس*.

توجد في عمل كل من المصور والموسيقي أصول متشابهة، تدرج الرمادي المتواصل من الأسود إلى الأبيض، داخل الصورة الفوتوغرافية المطبوعة، يشبه التدرج غير المجروح بين طبقات الصوت وارتفاعه في الموسيقى، يمكن أن يسمع سطحًا عاكسًا رائعًا، مثل طبقة صوت عالية، أو نوتة عالية جدًا، في مقابل النسيج العام للصوت أو درجة الرمادي، ويعمل هذا النسيج الذي يشكل الخلفية بمثابة البناء الداعم إما لتناغم صوتي أو أشكال مرئية(13).

زاوج مينور وايت، مخلصًا لبودلير، بين الترتيب المتعاقب والتأثير، تم التعبير عن حالة داخلية بواسطة الصورة:

عندما يظهر لنا المصور الفوتوغرافي ما يعتبره 'معادلًا', فهو يظهر لنا تعبيرًا عن مشاعر، ولكن هذه المشاعر ليست المشاعر التي لديه عن الموضوع الذي صوره، ما حدث فعلًا أنه أدرك موضوعا أو سلسلة من الصيغ التي ستعطي عند التقاطها صورة لها قوى موحية خاصة، من شأنها أن توجه من يرى إلى مشاعر أو حالة أو مكان محدد ومعروف داخل نفسه(14).

ومع وايت اكتمل إنكار التصوير الأيقوني، إذ تقترح مجلة «إبيرتير» مجموعة من التعبيرات الروحانية المتحدة بدلًا من المقدسات الصنمية، تم استعادة الصورة الفوتوغرافية إلى حالتها البدائية باعتبارها 'شيئا دينيا'، ويعتبر منشور «إبيرتير» «أوكتاف للمصلين» تأكيدًا جدليًا على فاعلية الصورة الفوتوغرافية باعتبارها موضعا للصلاة والتأمل.

أود التذكير بأن الهبوط بالفن الفوتوغرافي إلى توافه روحانية، يعد نتيجة لعملية أساسية باتجاه الأفول، وأتى هذا الأفول في المقام الأول من أجل تكريس الفوتوغرافيا باعتبارها فنًا وضع حدًا واضحًا بين الفوتوغرافيا وشخصيتها الاجتماعية، وبعبارة أخرى علة الفوتوغرافيا هي علة المذهب الجمالي، يجب منع المذهب الجمالي في مجمله، من أجل ظهور فن ذي معنى من أي نوع، يعتبر الفصل الكانتي لفكرة الجمالية عن المعرفة والاهتمام المفاهيمي، بمثابة الإقدام على إنهاء الفلسفة مع التأثير العميق على المذهب الرومانسي، وعلى المذهب الجمالي عبر الرومانسية، وقت ظهور «عمل الكاميرا»، قلص بينيديتو كروتشه Benedetto Croce الجماليات المثالية إلى برنامج جدلي للغاية*:

تمثل المثالية (بينما تمت الدعوة أيضًا إلى هذه الخاصية التي تميز الحدث عن المفهوم، والفن عن الفلسفة والتاريخ، وعن تأكيد الكلية، وعن تصور سرد الأحداث) خلاصة الفن، وبمجرد أن يتطور التأمل أو التقييم خارج تلك الحالة المثالية، سوف يزوي الفن ويموت، يموت داخل الفنان، الذي يتغير من فنان ويصبح ناقدًا لنفسه؛ يموت داخل المشاهد أو المستمع الذي يتحول من متأمل منتش بالفن، إلى مراقب مفكر في الحياة (15).

يعتبر كروتشه عنصرًا أساسيًا للتعبيرية، يعرف الفن بالاختزال باعتباره «جمالية حقيقية تركيب أولي من الإحساس والصورة داخل الحدس»؛ (16) أي دلالة فيزيقية أو نفعية أو أخلاقية أو مفاهيمية مرفوضة، وكتب كروتشه (1901) في Aesthetic (الجمالية).

وإذا لم تكن الفوتوغرافيا فنًا تمامًا، فهذا تحديدًا لأن عنصر الطبيعة فيها يبقى غالبًا بدرجة أو أخرى، هل شعرنا أبدًا- في الواقع- بإشباع كامل أمام حتى أفضل الصور الفوتوغرافية؟ ألا يغير الفنان أو ينقح أو يزيل أو يضيف بدرجة أو أخرى شيئًا ما عليها جميعًا؟(17).

وكان لكروتشه تأثير على الفوتوغرافيا الأمريكية من خلال بول ستراند Paul Strand*، ورد ستراند (1922) على الأطروحة السابقة موضحًا للأمور:

المصور لويس هاين

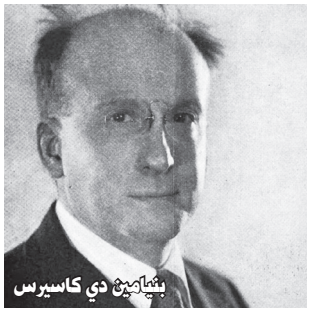
يتحدث السيد كروتشه عن أوجه قصور لدى المصورين الفوتوغرافيين، وليست في الفوتوغرافيا، وهو لم ير التعبير الفوتوغرافي الذي تحقق بالكامل، لسبب بسيط أنه لم يكن موجودًا حينما كتب كتابه، وفي الوقت نفسه رد ستيجليتز وبضعة مصورين آخرين منا في أمريكا، على الهراء حول حدود الفوتوغرافيا، فيما قمنا به من عمل(18).

ويعتبر دفاع ستراند في الحقيقة، تسليمًا بلغة الجماليات المثالية، إذ أنهى رفض الوضع التمثيلي للصورة الفوتوغرافية أي حديث عن «عنصر الطبيعة».

شكل كروتشه وروجر فري Roger Fry *وكليف بيل نوعًا من النقابة الجمالية الفضفاضة حول الفن أوائل القرن العشرين، وكان فصل فري بين «التخيلي» والحياة «الفعلية»، و«الشكل الدال» لبيل بمثابة مظاهر أخرى للأفول التي أصابت الفن الحديث، مثل هؤلاء النقاد الشرعية التي كانت الفوتوغرافيا تطمح إليها، حيث لا يكون اكتشاف «المصور العبقري» ممكنًا سوى من خلال فصل صانع الصور عن التجسد الاجتماعي للصورة، ولا يكون اكتشاف الصورة الفوتوغرافية باعتبارها فنا رفيعا ممكنًا سوى من خلال تحولها إلى صنم مجرد داخل «شكل دال».

بعد كل ما قيل، يمكن أن نعود الآن إلى لويس هاين. يقف هاين بوضوح خارج حالة الخطاب التي قدمتها «عمل الكامير»، وأية محاولة لربط عمله داخل شروط ذلك الخطاب، لابد بالضرورة أن تجرده من تاريخه، تنكر «الدرجة الثالثة» أي معنى اجتماعي من الداخل، حيث أنها مغلفة بقصدية اختزالية وروحانية من البداية، في حين يمكن نسب صورة هاين الفوتوغرافية فقط أو «رفعها» إلى هذه المنطقة من الإنكار، لا يمكن نهائيًا تقريبًا اعتبار حالة الخطاب الأصلية حول هاين جمالية، بل سياسية، وبعبارة أخرى يعرض خطاب هاين سياسة واضحة، وجماليات ضمنية فقط، بينما يعرض خطاب ستيجليتز جماليات واضحة وسياسة ضمنية فقط، لدى صورة هاين الفوتوغرافية في سياقها الأصلي منطوق سياسي واضح، وإذا كانت صورة هاين تتعرض مباشرة للانتقاد لأنها سياسية، تتعرض أيضًا «الدرجة الثالثة» للانتقاد المتمهل فقط لأنها سياسية.

كان هاين باحثًا اجتماعيًا، وظهر عمله أصلًا في جريدة ليبرالية إصلاحية للعمل الاجتماعي، أطلق عليها في البداية «العمل الخيري والعمومي» Char-ities and Commons ، ثم «سيرفاي» Survey. وكتب أيضًا نشرات، ضمنها صورًا توضيحية لصالح اللجنة الوطنية للطفل العامل، ثم توظف أخيرًا في مؤسسة ريد كروس، مصورًا دمار المعركة بعد الحرب العالمية الأولى، أظن أن هناك أهمية لمحاولة تقديم تعريف مختصر للسياسة التي مثلتها «العمل الخيري والاجتماعي» و «سيرفاي» أثناء الجزء الأول من القرن العشرين، مثلت المجلتان صوت العناصر الخيرية لرأس المال، للبيروقراطية الإصلاحية الناشئة، التي بسبب افتقارها لحالة مؤسسية واضحة، اتخذت هيئة التهديد السياسي لرأس المال، ضمت مطبوعات اللجنة جان آدمز Jane Addams، ويعقوب ريس Jacob Riis ووليام جوجينهيم William Gug-genheim. وكانت المقالات يكتبها مفتشو الدولة على العمل، ورجال دين، وأنصار سياسات الحظر، والضباط تحت التمرين، ومفتشو الصحة العامة، وموزعو المعونات الخيرية، وقليل من اشتراكيي الجناح اليميني، وكان لها مثل تلك العناوين «الرعاية المجتمعية لمتعاطي الخمور»، و«الحوادث الصناعية والتكلفة الاجتماعية»، و«الصبي يهرب»، و«حرق النفايات»، و«الدجاج والطفيليات الصناعية»، و«عنف الإضراب والجماهير»، وقفت المجلات سياسيًا مع يمين الحزب الاشتراكي بوضوح، ولكنها من حين لآخر وظفت الجدل الاشتراكي (وخاصة بالنسبة للكارتون الافتتاحي) حول قضايا الإصلاح.


بنيامين دي كاسيرس

وكانت صورة مثل «المهاجرين يهبطون سلم السفينة» جزءًا من مناقشة سياسية معقدة حول تدفق الأجانب والعمل الرخيص، والإسكان والمرافق الصحية في الجيتو، وتدريس اللغة الإنجليزية، وما إلى آخر ذلك، ولكني أظن إننا يمكنا التفريق بين مستويين متميزين للمعنى في فوتوغرافيا هاين، وتسم لغة الإصلاح الليبرالية هذين المستويين الدلاليين، إذا نظرنا إلى الصورة رقم (3) نيل جالاغر Neil Gallagher ، الذي عمل عامين في كسارة، تحطمت ساقة بين العربات، مدينة ويلكيس بار، بنسلفانيا، نوفمبر 1909، وصورة أخرى رقم (4) سيدة من منتينيمينتس A Madonna of the tenements، 1911، يمكننا التفريق بين الدلالتين، يوجد أحد انماط المعنى بشكل أساسي في الصورة الأولى، والنمط الآخر من المعنى بشكل أساسي في الثانية.

يقف نيل جلاغر بعد خطوات مما يبدو أنه مبنى إداري، وتستقر يمناه على قاعدة تمثال أسمنتية، ويسراه تميل على العكاز الذي يدعم ما تبقى من ساقه اليسرى المبتورة، يبلغ من العمر حوالي خمسة عشر عامًا، يرتدي بذلة وكاب وربطة عنق، يواجه الكاميرا مباشرة من مركز الإطار، والآن يمكني قول إن تلك الصورة مع التعليق التفسيري تحتها لها وضعية الوثيقة القانونية، الصورة والنص مقدمان بوصفهما دليلا في محاولة للتأثير على هيئة قانونية، التعليق يرسخ الصورة، يعطيها صحة فيما يتعلق بالوقائع،

مشيرًا إلى الانتهاك في خصوصيته، وفي الوقت نفسه، يعني نيل جلاغر تمثيلًا بالكناية عن طبقة العمال والأطفال الضحايا، ولكن الصورة لها مستوى ثان من المعنى، دلالة ثانوية ذكر اسم نيل جلاغر في التعليق، أي منح شيئًا أعلى من مجرد وجود إحصائي يغفل الاسم أكثر من مكانة «طفل مصاب»، كان هاين قادرًا على تصوير العمال الأطفال مثل البالغين، الأمر الذي قد يكون من أسرار أسلوبه في التفاعل مع موضوعه، أو ربما أن هؤلاء العمال لا يبدون غالبًا الخصائص «الطفولية».

توحي استقامة وقفة جلاغر حيث يتخذ جسمه وضع المستطيل، سواء بالنسبة للشارع أو للإطار، بالانتصار على وضعه بوصفه ضحية- ومع ذلك حيث السياق كله إصلاحي- بالمعنى السياسي، تتم استعادة كل موضوع من موضوعات هاين إلى دور الضحية، ما يستدل عليه في آخر المطاف على هذا المستوى الثاني هو «كرامة المضطهدين»، إذا يوظف نيل جلاغر في مستويين من الكناية، توجد الوظائف التفسيرية على كل من المستويين، تأكيد الحقيقة القانونية، وأيضًا إسباغ الاحترام على الشخص الممثل، وبمجرد ترسيخها بالتعليق، تعني الصورة نفسها- بتطابقها- طبقة من المصابين يمكن التحقق من صحة موقفهم القانوني، و«إنسانية» طبقة من العمال بأجر، وما أقترحه بهذا الشأن: أننا نستطيع فصل مستوى توصيل المعلومات، للخطاب القائم على أساس تجريبي، ومستوى اللغة «الروحية».

ويطلعنا هذا النمط الثاني من اللغة في «سيدة من منتينيمينتس» بكامل الصورة، وقد ظهرت الصورة على غلاف «سيرفاي»، حيث تجلس سيدة لها هيئة سلافية، تحمل ابنتها ذات الخمسة أو الأربعة أعوام، بينما يركع صبي في حوالي التاسعة بجانب أمه، ويسراه على أخته، تبدو السيدة مستغرقة في التفكير، والابنة كما لو كانت مريضة، ويبدو الصبي مهمومًا، حتى تتبدى لنا ابتسامة متسللة إلى ملامحة، ملابس العائلة فقيرة ولكن مهندمة، الابنة لا تنتعل حذاءً، ولكن الصبي يرتدي ربطة عنق، وتظهر خلفية من النمط الغائم حيث يقل تركيز الكاميرا، الانطباع الأولي عن علاقات أسرية تتسم بالاهتمام والحب بمعنى من المعاني، إحدى دلالات الصورة أن الفقراء قادرون على التمتع بالمشاعر الإنسانية، وبالإضافة إلى ذلك تم توظيف عنصر تدين واضح في الصورة من خلال استخدام اسم مادونا في العنوان [الذي يعني مريم، اسم السيدة العذراء]. بما يعني جواز أن ترمز هذه السيدة وأسرتها إلى الارتقاء الروحي النقي للفقراء.

وتشير فقرة من سيرة ذاتية حول هاين، كتبتها جوديث جوتمان Judith Gutman ، إلى جذور جمالياته في عالم القرن التاسع عشر:

استشهد بجورج إيليوت George Eliot... بينما كان يتحدث إلى مؤتمر الجمعيات الخيرية والتصحيح عام 1909 في مدينة بوفالو ... «لا تفرضوا

لويس هاين،
سيدة من منتينيمينتس،
1911

لويس هاين، نيل جلاغر،
عمل عاملين في كسارة، تحطمت ساقة بين العربات،
مدينة ويلكيس بار، بنسلفانيا، نوفمبر 1909

علينا أية أحكام جمالية، سينفي هذا من منطقة الفن هؤلاء النساء اللاتي يقمن بعمل مرهق في كشط الجزر يدويًا... واللاتي انحنت ظهورهن، وترك الطقس آثاره على ووجههن، حيث ينكببن على المجرفة ويقمن بالعمل الشاق في العالم، اللاتي تضم دورهن مقلاتهن الصفيحية، وجرارهن البنية، وجراءهن البلدية، وحزم بصلهن، من الضروري أن نتذكر وجودهن، وإلا قد نسقطهن من ديننا وفلسفتنا، ونصيغ نظريات مترفعة لا تتلاءم سوى مع عالم النقيضين.»(19)

هل قرأ هاين في أي وقت مقال بعنوان «ما هو الفن؟» وهذه ليست مقالة لكروتشه ولا كليف بل، ولكن لتولستوي:

يكون اكتمال رسالة الفن بخلق شعور الأخوة والحب بين الجار وجاره، الشيء الذي لا يتحقق الآن سوى بين أفضل أعضاء المجتمع فقط، الشعور المعهود وفطرة كل إنسان، ولو تم في ظل حالة متخيلة، استثارة شعور الأخوة والحب، سيروض الفن الديني الإنسان على تذوق المشاعر نفسها تحت الظروف المشابهة في الحياة الواقعية؛ وستحل في أرواح الناس مسارات ستمر عليها بشكل طبيعي أفعال من يعلمهم الفن، والفن العالمي بتوحيده معظم الناس المختلفين في شعور مشترك، من خلال إنهاء الفرقة، سيعلم الناس الاتحاد، وسيظهر لهم- ليس بالمنطق- بل بالحياة نفسها، متعة الاتحاد العالمي الذي يتجاوز الحدود التي وضعتها الحياة... رسالة الفن المسيحي هي تأسيس اتحاد أخوي بين الناس.(20)

يعتبر هاين فنانًا على تقليد ميليت وتلوستوي، روحاني واقعي تتوافق واقعيته مع حالة أن تكون الصورة الفوتوغرافية مثل التقرير، وتتوافق روحانيته مع حالتها باعتبارها خبرة روحية، يشير هذان المستويان الدلاليان إلى فنان ذي دورين.. الدور الاول هو الشاهد، الذي يحدد القيمة الواقعية للصورة الفوتوغرافية في كونها تبلغ معلومات، والدور الثاني هو النبي الذي من خلاله يتم توظيف دلالة روحية في الصورة، وينطوي على فكرة العبقرية التعبيرية، وفي هذا المستوى الثاني، يمكن أن ننسب هاين إلى الخطاب الجمالي البورجوازي، ويمكن التوصل إلى فهمه باعتباره شخصية «أولية» مهمة في تاريخ التصوير الفوتوغرافي.

(3)

أود أن اختتم بملخص في صورة كروكية نوعًا ما، تبدو كل الاتصالات الفوتوغرافية قائمة داخل شروط نوع من الفلكلور الثنائي، أي أن هناك أسطورة فلكلورية «رمزية» و أسطورة فلكلورية «واقعية»، وهناك صياغة مضللة وإن كانت رائجة، متمثلة في وجود تعارض بين «الفوتوغرافيا الفنية» في مقابل الفوتوغرافيا التوثيقية، تتجه كل صورة فوتوغرافية، في أية لحظة معينة للقراءة في أي سياق معين، إلى أحد هذين القطبين من المعنى، وتأتي المقابلة بين هذين القطبين كما يلي: المصور بوصفه نبيًا في مقابل المصور بوصفه شاهدًا، الصورة الفوتوغرافية بوصفها تجربة في مقابل الصورة الفوتوغرافية بوصفها ريبورتاجًا، نظريات الخيال (والحقيقة الداخلية) في مقابل نظريات الحقيقة الواقعية، القيمة العاطفية في مقابل القيمة الإعلامية، وفي النهاية دلالة مجازية في مقابل دلالة قائمة على الكناية.

نخطئ إذا عرفنا التوثيق الليبرالي «المهموم» بالمشاكل، باعتباره منتسبًا إلى الواقعية بالكامل. وكما رأينا في حالة هاين حتى أكثر ممتهني مهمة المراسل جمودًا، يكون مشتبكًا مع بناء تعبيري يمتد تقليد التعبيرية المتواصل من هاين إلى يوجين سمث Eugene Smith ، في عالم «الحقيقة» fact ووتضمن كل الفوتوغرافيا التي لمست حالة الفن الرفيع ولو مسًا، احتمالية روحانية العبقرية، يختفي التمثيل وتبقى فقط الشخصية ذات القيمة للفنان، ويتم الاحتفاء بمسار الصورة الفوتوغرافية من التقرير إلى المجاز (والمصور من مراسل إلى عبقري) في خدمة الليبرالية، في واحدة من أغرب الكتابات حول الفوتوغرافيا على الإطلاق، هذا هو العدو:

يعتقد ستراند في القيم الإنسانية، في النماذج الاجتماعية، في اللياقة والحقيقة، هذه ليست صيغًا مستهلكة بالنسبة له، ولهذا السبب نجد في كل من «منبوذ باوري» أو«المستخدم المكسيكي» أو فلاح من نيوانجلاند» أو «الفلاح الإيطالي» أو«الصانع الفرنسي» أو «صياد بريتون أو هيبريدس» أو «الفلاح المصري» أو «أبله القرية» أو «بيكاسو العظيم» مسحة من كفاءة البطولة – الإنسانية نفسها إلى حد بعيد، يعتبر هذا انعكاسًا لتعاطف ستراند الشخصي واحترامه لهذه المواضيع، كما أنه أيضًا بنفس القدر نتيجة لحدة إدراكه الذي يرى في الشخص جوهر الفضيلة الإنسانية، وإحساسه الذي لا يخطئ بالقيم الفوتوغرافية التي تنقل تلك الجودة إلينا، وكل هذا جزء من علمية فنية يقوم فيها مفهوم الشكل والتوازن المنضبط بين الكتلة والفراغ ونمط الإطار، وثراء التركيب والتفصيل، بتحويل لحظة حدس إلى معلم ثابت (21).

ويصبح الاحتفاء بالإنسانية المجردة، في أي وضع سياسي معين، احتفاء بكرامة الضحية السلبية، وهذه هي النتيجة النهائية لانتساب الصورة الفوتوغرافية لغايات سياسية ليبرالية؛ منح المضهد صفة زائفة كموضوع، عندما لا يمكن ضمان مثل هذا الوضع إلا من الداخل وفقًا لشروطهم الخاصة.

ترجمة كاملة

On the Invention of Photographic Meaning, The fourth Chapter, by Allan Sekula, in thinking photography, edited by Victor Burgin, Macmillan Education Ltd, 1988.

الملاحظات والمراجع

1. Quoted in Richard Rudisill, Mirror Image: Influence of the Daguerreotype on American Society, Albuquerque, 1971, p. 57.

2. Ibid, p. 57.

3. Roland Barthes, ‹Rhetoric of the Image›, Communications, vol. 4, 1964, p. 44.

4. New York Morning Herald, 30 September 1839, quoted in Robert Taft, Photography and the American Scene, New York, 1938, p. 16.

5. Godey›s Lady›s Book, 1849, quoted in Rudisill, Mirror Image, p. 209.

6. Daguerreian Journal, 15 January 1851, quoted in Rudisill, Mirror Image, p. 281.

7. Mademoiselle de Maupin, London, 1899, pp. 28-44; originally published in 1834.

8. ‹The Death of Art in the 19th Century›, in Realism and Tradition in Art1848-1900, ed. Linda Nochlin, Englewood Cliffs, N.J., 1966, pp. 16-18.

9. Jonathan Wayne (ed.), Art in Paris 1845-1867, London, 1965, pp. 153-4; originally published in 1869.

10. ‹The Unconscious in Art›, Camera Work, 1911.

11. ‹Alfred Stieglitz: Four Happenings›, in Photographers on Photography ed. Nathan Lyons, Englewood Cliffs, N.J., 1966, pp. 129-30, my emphasis.

12. ‹How I Came to Photograph Clouds›, in Photographers on Photography, ed. Lyons, p. 170.

13. Eric Johnson, ‹The Composer›s Vision: Photographs by Ernest Bloch›, Aperture, no. 16, 1972, p. 3.

14. ‹Equivalence: The Perennial Trend›, in Photographers on Photography, ed. Lyons, p. 170.

15. Guide to Aesthetics (trans. Patrick Romanell), New York, 1965, p. 15, originally published in 1913.

16. Ibid, p. 34.

17. Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic (trans. Douglas Ainslie), New York, 1953, p. 17.

18. ‹Photography and the New God›, in Photographers on Photography, ed. Lyons, p. 143, my emphasis.

19. Lewis W. Hine and the American Social Conscience, New York, 1967, p. 29.

20. What is Art?, London, 1959, p. 288.

21. Milton Brown, in Paul Strand: A Retrospective Monograph, The Years 1915-1968, Millerton, New York, 1971, p. 370.

"عيار ناري".. البحث عن الحقيقة أم اغتيالها؟!

"الأرض كروية، الشمس بتطلع من الشرق، والحقيقة بوش واحد بس، الحقيقة هي الحاجة اللي بيتفق عليها الناس، وعشان كدة الموضوع مفهوش وجهتين نظر، النهاردة محتاج تسأل نفسك: أنت لسة مؤمن بنفس الحقيقة؟".

أحمد سامى يوسف

هذا الاقتباس من المشهد الافتتاحي لفيلم "عيار ناري"، عادة عندما يلجأ صناع فيلم إلى اقتباس مباشر كهذا، يكونون بحاجة للتأكيد على أمر يرونه جوهريًا، سواء كان ذلك يعني افتراضًا ضمنيًا بعدم امتلاك المتلقي الذكاء الكافي ليكتشفه بنفسه، أو أنهم يرون أنها الطريقة الأفضل للتعبير عما يريدون، لكن من الصعب جدا تقبل أن يخرج الاقتباس الافتتاحي ملتبسًا محملًا بقدر كبير من الارتباك، ليس فقط في طريقة صياغته، بل في مضمونه أيضًا. أكثر ما يثيره اقتباس كهذا، هو التساؤل حول ما إذا كانت رسالة الفيلم واضحة لصنّاعه بالأساس، هذا ما كان يجب عليهم أن يفهموه أولًا، قبل أن يحاولوا إيصاله إلى الجمهور، عليك أن تدرك جيدا ما تقوله، لا سيما لو رأيته مناسبًا بما يكفي لتقديمه للجمهور باعتباره عصارة الحكمة.

هذه الجملة التي صدر بها صناع "عيار ناري" فيلمهم، كانت غاية في الارتباك، بدأت بتعريفنا بحقائق مستقرة ـ لم تكن كذلك دومًا لكنها أصبحت بمرور الوقت ـ كالأرض كروية على سبيل المثال، ثم بنت على ذلك كون الحقيقة تحمل وجهًا واحدًا فقط، أي أنها حقيقة بذاتها، تستمد قوتها من كونها "الحقيقة"، بينما في الجملة اللاحقة تمامًا تخبرنا "أنها ما يتفق عليه الناس"، كيف تكون الحقيقة كذلك بذاتها وكيف تكون ما يدعي الناس أنها كذلك حتى لو كانوا مخطئين؟ لو عدنا للجزء الأول، "الأرض كروية" فجميعنا يعلم أن الأرض كذلك، لكننا نعلم أيضًا أنه في عصر سابق كان الناس يعتقدون بأنها مسطحة، فهل غير هذا من كرويتها؟ إذا كانت الحقيقة هي ما يتفق عليه الناس، فهذا سيعني بالضرورة أنه لا توجد حقيقة موضوعية، لكن في الجملة اللاحقة ينفي ذلك مرة أخرى، "الموضوع مفهوش وجهتين نظر"، أي مرة أخرى الحقيقة قاطعة تكتسب سلطتها من كونها حقيقة، بصرف النظر عن اقتناعك بها من عدمه، هذه الجملة عبرت بشكل مكثف عن مدى تضارب رؤية صناع الفيلم عن الموضوع الذي يقدمونه، وتعبر عن تناقض واضح.

هذا الارتباك في صياغة البداية هو ذاته الارتباك والركاكة اللذان غلفا العمل بأكمله في أغلب جوانبه، كالحوار مثلًا، في أحد المشاهد بين دكتور ياسين (أحمد الفيشاوي) والصحفية مها (روبي) يخبرها "أنا مهنتي تختلف عن أي دكتور تاني، لأني بتعامل مع الانسان بعد ما بقى جثة، يعني لو دخلت بالمشرط 2 سنتي او 4 أو حتى 6 سنتي زيادة، الجثة مش هتحس بحاجة"، تسأله مها "انت عايز تثبت إيه بالكلام ده؟" يجيب "عايز أثبتلك إني فاكر كويس أوي التقرير الي كتبته وقتها..."، ما علاقة إدراك الطبيب

بأنه يتعامل مع جثة وأن الخطأ أو الرعونة في التعامل معها لن يضرها، بإثبات كونه واعيًا لحظة كتابة التقرير، وأن تناوله للكحوليات لم يؤثر على صحة تقريره، ما علاقة تلك الجملة بما سبقها؟ لا شيء تقريبًا.

في مشهد آخر يحاول محمود الثورجي صديق الشهيد علاء التعبير عن حزنه لوفاة صديقه، فيقول نصًا "أصعب حاجة في الدنيا لما يجيلك خبر صاحبك بعد ما كان معاكي بيومين"، أراد كاتب السيناريو هيثم دبور التعبير عن حزن محمود على صديقه، لكنه اختار جملة لا تختلف في ركاكتها عما سبق، وكأن الأمر سيختلف لومات صديقه قبلها بيوم واحد فقط أو ثلاثة أيام!

فيما غلب على الحوار طابع مقتضب، يميل أغلبه لذكر المعلومات دفعة واحدة، توجد شخصية بأكملها وهي يسرا المنسترلي (هنا شيحة)، يمكن حذفها دون التأثير على سياق الأحداث، هي موجودة فقط لتلقي علينا المعلومات، كحالة أبيها الصحية، وكيف أثرت الشائعات على صحته، وعلى علاقة ابنه الأكبر ياسين به، غلب هذا الطابع المعلوماتي على الحوار في الفيلم بشكل عام.

ينتمي فيلم "عيار ناري" إلى نوع "النيو نوار" (1)، وهو شكل من أشكال الجريمة، تتسم عادة بموضوع غامض وشخصيات ذات أبعاد سيكولوجية، وتتسم بأسلوبية واضحة، فيما يخص التباين بين الظل والنور من خلال الاستخدام اللوني؛ هذه السمات البصرية لا تستخدم فقط لاضفاء أبعاد جمالية على الصورة، بل يتم توظيفها دراميًا، فالتباين بين الظل والنور، عادة ما يشير لنفسية البطل الحائرة، كذلك الألوان المختلفة تستخدم للتعبير عن طبيعة المكان داخل الفيلم.

فيلم "عيار ناري" ينتمي من الناحية الشكلية والموضوعية إلى هذا النوع، فنحن أمام فيلم جريمة غامض، وبطل سكير ومنطوٍ، موصوم اجتماعيًا بسبب تهم الفساد التي تلاحق أباه، يمكن اعتبار الإضاءة والتصوير أفضل عناصر الفيلم، لكن المشكلة جاءت من الطريقة التي استخدم بها المخرج تلك الأدوات، بدون غاية أو سمت واضح، على سبيل المثال، الممرضة التي تعمل مع دكتور ياسين في المشرحة، تظهر دائما في إضاءة معتمة، لا نستطيع تبين ملامحها بشكل واضح، هذا يعني أن الشخصية يكتنفها الغموض، وأن لها دورا دراميا مؤثرا في الأحداث، لكن الفيلم ينتهي دون أن نفهم سر إضاءة الشخصية بهذا الشكل.

كذلك لم يتم استخدام الإضاءة في الفصل بين عوالم الفيلم، لدينا عالمان رئيسان، "المشرحة" ومنطقة "زينهم"، كانت المشرحة طوال أحداث الفيلم مصدرا للحقيقة، يكشف بداخلها دكتور ياسين طبيعة الجريمة الأولى التي تعرض عليه، ويصدر منها تقرير الطب الشرعي الذي يتسم بالدقة، لكنها تكون معتمة طوال الوقت، يتخللها اللون الأحمر في مرتين، بينما في زينهم حيث المنطقة الغامضة التي تقع فيها الجريمة وتختفي فيها الحقيقة، ننتظر أن تكون الإضاءة معبرة عن ذلك، لكن ما يحدث، أن المشاهد الداخلية في منزل أم علاء تكون بإضاءة معتمة مماثلة للمشرحة، بينما على القهوة تكون إضاءة نهارية عادية، حتى الشخصية الرئيسية دكتور ياسين، لا نلحظ أي تمييز لوني بينها وبين باقي شخصيات الفيلم، فهو ككل الشخصيات يظهر معتمًا في المشاهد الداخلية، وفي إضاءة جيدة في المشاهد الخارجية.

يعتمد فيلم الجريمة بشكل رئيسي في عقدته على الإثارة والغموض، لذا يجب أن يكون محكم البناء، ومترابطًا ومنطقيًا فيما يخص تفاصيله وأحداثه، على العكس هنا نتابع دكتور ياسين، الذي يحاول حل لغز وفاة علاء ابواليزيد، وهل كان لمقتله علاقة بمظاهرات لاظوغلي أم لا، في أحد المشاهد يدخل دكتور ياسين إلى منزل أم علاء، يجد هاتفًا محمولًا على الطاولة، يأخذه ويضعه في جيبه ببساطة، هذا الأمر كان شديد السذاجة، لأنه يفترض معرفة دكتور ياسين بأهمية الهاتف سلفا، والأكثر سذاجة هو عدم اكتشاف أهل علاء ضياع الهاتف رغم أهميته.

يقوم ياسين بالذهاب إلى المقهى المجاور لمنزل أهل الشهيد وخطيبته، بشكل ملفت وملحوظ حتى لخالد القفاص (محمد ممدوح) أخو الشهيد، الذي يرى الطبيب يتتبعه، إلا أنه يستمر في الذهاب بسذاجة لمقر عمله الجديد، وكأنه يلقي للطبيب طرف الخيط الذي يجب عليه تتبعه.

عندما يقوم دكتور ياسين بتشريح الجثة، يكتشف أنها توفيت قبل وصولها للمشرحة بثلاثين ساعة، ثم يقوم بعدها بالولوج إلى الحساب الشخصي لعلاء ابواليزيد، حيث ترك كلمة باتت أيقونة بعد ذلك "أنا نازل يا أمي عشان بلدي تبقى أحسن"، المفارقة أن تلك التدوينة كتبت قبل 24 ساعة فقط، أي بعد وفاة علاء بالفعل، هذه المعلومات تكون لدى الدكتور ياسين بعد نصف ساعة فقط من أحداث الفيلم، أي أن هناك ساعة كاملة من البحث، يقضيها الدكتور ياسين خلف حقيقة هو يعرفها بالفعل، هذا خطأ لا يمكن التصالح معه في هذه النوعية تحديدا من الأفلام، التي تقوم حبكتها على الغموض، ومحاولة تتبع الحقيقة، التي تظل تتكشف رويدًا رويدًا حتى المشهد الأخير.

ما سبق تحليل للفيلم من ناحية فنية خالصة، حتى يكون الحكم الأول على العمل الفني، قادمًا من داخله، لكن هذا لا ينفي وجود نقد سياقي، لا سيما وأن موضوع الفيلم يشتبك مع واقع، كنا قبل فترة قليلة شهودا عليه.

يطرح علينا صناع الفيلم في نهايته سؤالا عن الحقيقة "انت لسة مؤمن بنفس الحقيقة؟" وهو تساؤل مشروع، لا سيما وأن صناع العمل، ظنوا أنهم نجحوا في طرح إشكالية هامة حول الحقيقة من خلال أحداث الفيلم، على الرغم من أنهم لم يتجاسروا بإخبارنا صراحة أن السؤال يخص حقيقة "الثورة"، لكن الأمر لا شك فيه، لأنه السياق الوحيد الذي طُرح التساؤل من خلاله، وعلى الرغم من إخفاقهم من الناحية الفنية، فإن ذلك لا ينفي جدية السؤال وأهميته.

الحديث باسم الثورة ليس حكرًا على أحد بالتأكيد، لذا ليس من حق أحد أن يشكك في نوايا القائمين على العمل، لكن من المهم فحص عمل كهذا جيدًا، لأنه يفتح بابًا لمساءلة الثورة بشكل جاد، فهي بالتأكيد لم تكن لحظة من الطوبيا الخالصة، وبالتأكيد كان لها أخطاؤها، ومنتفعوها، لكن هل جاءت تساؤلات صناع العمل بخصوص الحقيقة والثورة، وحقيقة الثورة، موزونة ورصينة؟

ربما علينا أولًا أن نعرض مفهومهم عن الحقيقة، لدينا أسرتان، أسرة

دكتور مصطفى المنسترلي، وزير الصحة السابق، والذي يدعي الناس أنه فاسد، في المقابل لدينا أسرة علاء أبو اليزيد، الذي يدعي الناس أنه استشهد في أحداث الثورة، نكتشف من خلال الأحداث، أن الثورة التي ادعت فساد مصطفى المنسترلي، كانت مخطئة، وأن ذلك الفساد لم يكن "حقيقة" بل مجرد ما اعتقد الناس أنه الحقيقة، لكن هذا الاعتقاد الخاطئ، كلف المنسترلي ضياع أسرته المتماسكة، فهو يدخل في أزمة صحية على إثر تلك الادعاءات، ويتعرض للعديد من المحاكمات، وتتفكك أسرته بفعل الشائعات.

على الجانب الآخر، لدينا "حقيقة" أن علاء ابو اليزيد لم يكن ثوريًا من الأساس، لم ينزل إلى الميدان في أي يوم، بل هو مجرد ابن عاق، فاسد أخلاقيا، يعاشر خطيبته في الحرام، ويقوم بضرب أمه لإجبارها على أن تتنازل له عن ملكية المنزل، ليهدر حق أخيه، تلك الأسرة الفاسدة والمفككة، تماسكت بفعل الامتيازات العديدة التي حصلت عليها كون ابنهم أحد "الشهداء".

أي أن الثورة، دمرت أسرة متماسكة يحوز أفرادها قدر عاليا من الأخلاق، وسلبتهم مميزاتهم الاجتماعية، كمنصب الأب الوزاري، وهددت ملكيتهم الخاصة، بينما في المقابل، ألقت تماسكا على أسرة مفككة وفاسدة أخلاقيا، ومنحتهم امتيازات مادية ومعنوية كبيرة، المشكلة هنا ليست في وجود فاسدين استغلوا الثورة لصالح مكاسبهم الشخصية، المشكلة أن ذلك النموذج هو الوحيد الذي عرضه صناع العمل كممثلين للثورة، أي أنه النموذج الأقرب للحقيقة والذي يمكن تعميمه على باقي الشهداء لا العكس.

لدينا الدكتور ياسين، الذي رغم عمله في مؤسسة فاسدة كمصلحة الطب الشرعي، إلا أنه باحث جاد عن الحقيقة، لا يدع إجماع الناس يغريه بالكف

عن التنقيب عن الحقيقة، ولا يخشى الصدوح بها، بينما على الجانب الآخر لدينا النموذج الوحيد للثورجي، وهو شخص ساذج ومنتفع، استغلته أسرة علاء في اكتساب صك الشهادة لابنهم الفاسد، وهو يبتلع الطعم ويصدق ويناضل على حقيقة لم يتأكد منها حتى، في المقابل نراه استغلاليًا يحاول الحصول على بعض الضوء الإعلامي، من خلال تنسيق اللقاءات الصحفية بين أسرة "الشهيد" والإعلام.

في المشهد الأكثر فجاجة، عندما يجتمع أهل علاء والكثير من الثوار، أمام مصلحة الطب الشرعي، ليهتفوا جميعًا "التقرير باطل، الطب الشرعي باطل"، نعلم يقينًا أن الشيء الوحيد الحقيقي في تلك اللحظة هو صحة التقرير، أي أن تلك الجموع الثائرة ليسوا أكثر من مجموعة من السذج، الذين يتم استغلالهم للهتاف ضد "الحقيقة" الوحيدة المتأكد منها.

تحت ضغط ذلك الرفض الجماهيري للتقرير الحقيقي، تتراجع مصحلة الطب الشرعي لتصدر تقريرًا آخر مزورًا ويرضي الجموع، ونلحظ في حوار رئيس التحرير والصحفية مها، حرصهما على إرضاء الناس، في أحد المشاهد تقول مها لدكتور ياسين: "التقرير الأولاني ده مفيش اتنين في مصر صدقوه"، يجيبها: "انت بتدوري على الحقيقة ولا على العدد الي هيصدق أكتر"، ثم في تتابع مهم للتعبير عن الفكرة نفسها، عندما يسأل دكتور ياسين أهل المنطقة التي عاش فيها "علاء" يتواطأ الجميع ضد "الحقيقة"، رغم علمهم بها بشكل يقيني، ليس أكثر وضوحا وفجاجة من ذلك.

عندما تتكشف الأحداث في نهاية الفيلم، يظهر لنا المخرج سر اللغز الذي غاب عنا، الحقيقة التي كان يبحث عنها ياسين ويهتف ضدها الثورجي، مشهد الفلاش باك هذا هو مشهد "الحقيقة" النهائية كما يراها صناع العمل، نحن أمام خالد الابن الأكبر، يقتل بالخطأ شقيقه الأصغر علاء، بعد أن حاول التعدي على أمه، يتعدى عليها تحديدًا من أجل اغتصاب مليكة المنزل، وحرمان أخيه من نصيبه فيه، بينما يقف أهل منطقة زينهم خارج الباب يرون الحقيقة لكنهم يشاركون في تزييفها، ثم ينهي المخرج مشهد الفلاش باك/الحقيقة بالقطع على صورة علاء يحتضن أمه بحنان، رمزية المشهد واضحة، حول الأخ الأكبر الذي قتل "بالخطأ" شقيقه الأصغر لأنه قام بالاعتداء على أمه، الحقيقة التي شهد عليها أهل زينهم، لكن تم تزييفها بعد ذلك، وانتصرت الصورة ـ صورة علاء يحتضن أمه - والتي أصبح المُشاهد يعرف يقينًا أنها غير معبرة عن الواقع، أي أن لحظة الثورة كانت نوعًا من أنواع انتصار الزيف على الواقع.

المؤسف أن صناع العمل، ارتكبوا خطأ فادحًا، وهو افتراض أن الحقيقة "هي ما يتفق عليه الناس"، أي أنهم اعتبروا هذه الجملة "حقيقة" في حد ذاتها، وهي جملة خاضعة للتساؤل، نرى في الفيلم مؤسسة الطب الشرعي التابعة للدولة، والإعلام، وحتى رجال الأعمال ينصاعون لـ "الحقيقة" التي يفرضها الناس، بينما "الحقيقة" في أغلب الدول الحديثة مصدرها السلطة، أي مؤسسات الدولة والإعلام الذي يموله رجال الاعمال، وليس العكس.

إذن العمل الذي كان من المفترض أنه يطرح إشكالية عن الحقيقة، وأنها ربما ليست راسخة وواضحة دائمًا، يعرض لنا دائمًا حقيقة واحدة، وهي دائمًا وللمصادفة تدين الثورة.

الهامش:

الفيلم نوار هو مصطلح فرنسي يستخدم لوصف أفلام الجريمة والدراما، تلك التي تركز تحديدا على الأبعاد النفسية لأبطالها، فغالبا ما يكون هؤلاء الأبطال منعزلين ومنطوين على أنفسهم، واعتمد الفيلم نوار على التباين الشديد بين الظل والنور، مستلهما الكثير من المبادئ الشكلية لموجة الأفلام التعبيرية الألمانية، ظهر الفيلم نوار في ثلاثينيات القرن الماضي في هوليوود، هذا النوع ظهر مرة أخرى لكن مع الكثير من التحديث في الألوان والمواضيع، لكنه حافظ على السمات الشكلية ذاتها للفيلم نوار، سواء كونه فيلم جريمة غامضا، يركز على الأبعاد النفسية، أو على التباين اللوني من الناحية الشكلية، لذلك أطلق عيه اسم "النيو نوار".

أندي وارهول.. المتمرد صانع الصورة

وُلـد أغلبنا في عالم عد التصوير فنا، لكـن فقط منذ بضعة أعوام كان هذا الفن يحاول جاهدا أن يجد مكانا له بين أشـكال الفن ويجعل لنفسـه حضورا مُستحقا، حكاية تطور هذا الفن تتقاطع مع حكاية "أندي وارهول" وإسهامه الفريد في هذا الفن، والذي وجده طريقا لالتقاط كل "الأشياء الحقيقية" ولإبقاء سجل مرئي للحاضر، لكن حين نأتي لصاحب "فن البوب" تفقد الأشـياء معناها الأحادي، وهنا تصبح رغبة تسجيل الواقع ليست فقط النهايـة بل بدايـة للكثير من الفنون التي اسـتمرت حتى الآن، قد تصـور لنا الفوتوغرافيا الواقع، لكنها بالكاد تعد دليلا قائما يمثله، وتحول الأشياء المادية إلى شيء آخر بطريقة ما، يمكن قول هذا الكلام أيضا على "وارهول" ودوره في عالم الفن.

كريم عبد الخالق

بالنظر إلى وجوده الدائم بيننا، من الصعب تصديق أن "أندي وارهول" قد مات منذ 31 عاما، لكن هذه المدة منذ وفاته أكدت على عبقريته الفنية وحضوره الدائم، وأن العمل الفني دائما أبقى من الفنان وسيرته، هذا الرجل الذي مزج بين الفن والاستهلاكية والتجارية ماحيا الفروق بينهما، صانعا شيئا جديدا يجذب الأنظار والأذواق في نفس الوقت، وقد أصبحت لوحاته الآن رموزا للفن في القرن العشرين وتحولت أفكاره ورؤاه إلى جزء من فن الشارع والعامة دون أن تفقد لمستها الراقية.

"أندي وارهول" أحد أبرز فناني نيويورك في الستينيات، رسام ومصور ومخرج وناشط، بدأ مسيرته في عالم الفن تحت ستار التجارية، عن طريق صُنع الإعلانات واللافتات والحكايات الصحفية وكان الأشهر وقتها والأعلى أجرا، وانتقل من ذلك بمرونة إلى الفن من أجل الفن ولا شيء آخر، انتقل من الحياة الصعبة التي كان يعيشها هو وعائلته التي هاجرت من أوروبا، وتحول إلى مغناطيس يجذب الفنون الأكثر جنونا وشذوذا، ويجد لنفسه مكانا في النهاية للاستقرار، بشعره الأبيض المستعار، وجسده الهزيل، وطريقته المضحكة في الكلام ستجده جالسا في "المصنع" وهو اللقب الذي أطلقه على الاستوديو الخاص به في نيويورك والذي صنع فيه أعظم أعماله الفنية، وكان مكانا تجمع بينه وبين أصدقائه من الفنانين، لوحاته الأشهر والتي يعرفها الجميع لكن هناك من لا يعرف صاحبها هي "علبة حساء الطماطم" و"لوحة علبة الكولا" و"لوحة مارلين مونرو" والتي أصبحت بسرعة جزءا أساسيا من "فن البوب"، في بداياته مع العمل التجاري كان اللقاء الأول بينه وبين ذوق الجمهور، وفي نفس الوقت التلاعب به، أعماله كانت في أغلبها ساخرة، ومبهرجة، وغريبة، وكانت دائما تمتاز بالبرود والحدة، كان فن البوب أحد أكثر الفنون التي مزجت بين الفن الشعبي والفن الراقي، لذا كان لها جمهور واسع، وكان "وارهول" أحد رواد هذا الفن والشخصية صاحبة الكاريزما الأكثر في الستينيات.

علبة حساء الطماطم (١٩٦٢)

بحلول الستينيات كان عالم الفن في نيويورك على المحك، فقد أصبحت الحركات الفنية والأعمال التي صدرت في الأربعينيات والخمسينيات مجرد كليشيهات يتم نسخها مرارا وتكرارا، كان "وارهول" من الذين لاحظوا الأمر، ووجد أن الحل الوحيد هو إدخال الخيال في الأعمال الفنية، ألهمت مصممة الديكور "موريل لاتو" "وارهول" فكرة رسم علب الحساء حين قالت له أن عليه أن يرسم ما يستخدمه الناس في حياتهم اليومية (كانت هناك إشاعة تقول أن وارهول يتناول فقط الحساء على الغداء كل يوم).

صورة حساء الطماطم- آندي وارهول

كان "وارهـول" مُبدعا في صناعة الإعلانات الاستهلاكية، استخدم عناصره ليصنع صورة سهلة لتلتقطها العين وفي نفس الوقت تحفز المخيلة، حيث كرر صورة علبة الحساء 32 مرة ووضعها على حائط كبير في الشارع، يرى الكثير من النقاد أن "وارهول" استطاع بشكل متفرد أن يبلور- وفي نفس الوقت ينتقد- الاستهلاكية بهذه اللوحة.

لوحة علبة الكولا (١٩٦٢)

"دائما أرسم فقط ما أجده جميلا، أشياء نستخدمها يوميا دون أن نلاحظها" هذا ما قاله "وارهول" واصفا أعماله الفنية في العموم، وضع الأشياء العادية في وسط الكادر..في الواجهة، نرى هذه الفكرة مجسدة في لوحة علبة الكولا.. مثال آخر على التجريبية في هذا الوقت، واللوحة عبارة عن تكرار لزجاجة الكولا عدة مرات، مع شعار الشركة في الأسفل وتكون الرسمة بارزة للفت انتباه المشاهد.

بعد أن أنهى "وارهـول" هذه اللوحة كان له هذا التصريح الذي يحمل رسالة تشاؤمية إلى الشعب الأمريكي، حيث قال: إن الحكومة الأمريكية حولت الشعب إلى شعب استهلاكي بنفس المقدار، أي أقنعت الجميع أن عليهم أن يشتروا نفس الأشياء..الغني والفقير، لكنك في النهاية ستتناول نفس الكولا، لا يوجد مال لتدفعه أكثر لتشرب كولا أفضل.

لوحة مارلين مونرو (١٩٦٢)

بعد موتها المفاجيء في أغسطس 1962 من جرعة زائدة من المنوم، أصبحت حياة "مارلين مونرو" الشخصية والفنية موضع اهتمام كبير للعالم مثل مأساتها، ولاهتمامه بما يحبه الناس، صنع "وارهول" لوحة "لمونرو" بالأبيض والأسـود واستخدم الصورة ليصنع منها العديد من اللوحات، وهو شيء ليس جديدا بالنسبة لها؛ لأن نفس الصور كانت تُستخدم في كل الجرائد مع أخبارها، وهنا مع هذا التكرار يتحول الشخص إلى رمز عادي للعين فلا تعد تلاحظه، يقول "وارهول": "كلما نظرت أكثر إلى الأشياء نفسها، كلما ذهب معناها، وشعرت بالمرارة والخواء".

في لوحة "مارلين مونرو الذهبية" يلعب "وارهـول" بالرمزية، حيث يستخدم خلفية ذهبية- ترمز إلى المعتقدات الدينية البيزنطية- التي هي جزء أساسي من المعتقدات الأرثوذكسية الآن، وبدلا من "الإله" نرى صورة- "مارلين مونرو" امـرأة تذوقت طعم المجد، ثم ماتت في ريعان الشباب بمأساوية، تُعد اللوحة اعتراضا من "وارهول" على معاملة الشعب للمشاهير لدرجة إعطائهم صفة الألوهية وكأنه يسخر منهم، المرأة التي أحبها العالم بجنون قد ماتت.

ظل "وارهول" يرسم حتى عام 1965 حين أعلن اعتزاله الرسم ليتفرغ للسينما، وخصوصا السينما التجريبية والمستقلة، معظم النقاد يرى أن هذه الفترة من حياة "وارهـول" الفنية كانت فترة انحدار، ويرجع هذا في الأساس إلى تدهور حالته الصحية بعد أن أطلقت عليه النار النسوية "فاليري سولاناس" زاعمة أن "وارهـول" قد أضاع أحد سيناريوهاتها، بعد إطلاق النار تم نقل "وارهول" إلى المستشفى وهو ميت، لكن الأطباء استطاعوا أن يعيدوه إلينا من جديد، في هذا الفترة تلقى "وارهول" الكثير من التجاهل، وانصرف النقاد عنه، لكن ظل جمهوره مهتما بما يقدمه بأشكاله المختلفة.

صورة مارلين مونرو- آندي وارهول 1967

الكاميرا / السينما:
صورة لوارهول مع الكاميرا

استخدم "وارهول" الكاميرا صانعا نوعا جديدا من الصور، أفلام لكنها أشبه بصور أو لوحات ثابتة، معظمها اعتبره العالم بلا معنى، أو مزحة سخيفة من "وارهول" ورأى البعض أنها محاولات عبثية من فنان لا يفهم نفسه ولا يعرف ما يريد.

في يناير 1964 يعرض "وارهـول" فيلمه الأول "نوم sleep" الذي صوّره بكاميرا 16 ملم، ومدته خمس ساعات ونصف! الفيلم عبارة عن تسجيل للشاعر "جون جيورنو" وهو نائم بجانب بعض الكتب والسرير وبعض العناصر اليومية، فإن "جون" هو البطل الوحيد للفيلم الذي لا يحتوي على أي حوار، فقط البطل نائم ويتم تصويره من عدة زوايا تتغير على فترات مختلفة، هناك الكثير من الحكايا عن العروض الأولى لهذا الفيلم، وكيف كان رأي النقاد ساخرا منه، وأن الجميع تقريبا خرج قبل أن يُنهي الفيلم.

فيلم آخر وهو Empire عام 1964 وهو عبارة عن لقطة ثابتة لمبني المقاطعة الملكية تستمر 8 ساعات! يعتبره معظم النقاد الفيلم الأكثر تمثيلا للوقت في السينما التجريبية ونرى هذا في قول "وارهـول : "الفيلم يتيح لنا أن نرى مرور الوقت ، بعد عرض الفيلم بأسبوع قال المخرج "جوناس ميكاس" أحد آباء الحركة الطليعية avant-garde في نيويورك في الستينيات والذي كان مدير التصوير للفيلم: أن "وارهول" سيكون ذا تأثير كبير على الحركة الطليعية، جاءت فكرة الفيلم من أحد الأصدقاء الذي كان ينام على سطح بيت "جوناس ميكاس" القريب من المبنى، وطوال الليل كان هذا الصديق يراقب المبنى وفي الصباح أخبره "هذا المبنى سيكون صورة جميلة لأندي وارهـول ، مرر "ميكاس" الفكرة إلى "وارهـول" الذي كان قد أنهى فيلمه الأول، أعجبته الفكرة وبدأ بصنع الفيلم في ليلة واحدة.

"قد يبدو الفيلم كعرض مرعب، لكنه بالنسبة لنا كان مريحا" هكذا كتب "وارهول" في مذكراته عن فيلمه 1966) Chelsea Girls) الفيلم الذي قدم تكنيكا جديدا في التصوير، حيث الشاشة منقسمة طوال الوقت إلى نصفين وتتقاطع وتتماهى المشاهد سوية، شارك "وارهول" الإخراج صديقه "بول موريسي" وكان الفيلم هو النجاح الأكبر في مسيرته السينمائية، تم تصوير الفيلم في فندق تشلسي ومناطق أخرى بنيويورك منها مثلا "المصنع" وهو الاستوديو الخاص بوارهول الذي كان يعمل فيه، والفيلم يتتبع حياة بعض

النساء اللاتي يعيشن في تلك الاماكن، يحتوي الفيلم على مشاهد ملونة، مشاهد بالأبيض والأسود، وصور فوتوغرافية، ويصاحب كل هذا شريط صوت جديد في كل مشهد، إحدى بطلات الفيلم كانت المغنية "نيكو" التي ألهمها الفيلم؛ لتصدر ألبومها الأول الذي حمل نفس عنوان الفيلم.

جاءت فكرة الفيلم لوارهول في إحدى الليالي في أحد الملاهي الليلية التي يفضلها، أخذ منديلا ورسم خطا طوليا في المنتصف، وقال لصديقه كاتب السيناريو "رونالد تافيل": "أريد أن أصنع فيلما هكذا، من شاشتين، علي اليمين باللون الأسود، وعلى اليسار باللون الأبيض"، بعدها بدأ "وارهول" العمل فعلا على المشروع مستعينا بأصدقائه من الفنانين والزملاء كممثلين، كان يصور 33 دقيقة في الأسبوع، جلس مع مساعده "موريسي" وقاموا باختيار اللقطات الاثنتي عشرة الأكثر حدة، وجمعها سوية، مع اختيار الموسيقى التصويرية والأغاني، وانتهى بهم الحال ومعهم 6 ساعات ونصف، لذا لم يكن الأمر صعبا.. تقسيمهم إلى فيلم مكون من 3 ساعات ونصف.

في هذه الفترة لم تكن آلات العرض جيدة كفاية لتمزج الشاشتين مع بعضهما بشكل دقيق في كل ليلة عرض، وكذلك الأمر مع الموسيقى، لذا كان "وارهول" يقول: "أن كل عرض ل "Chelsea Girls" هو عرض مختلف وتجربة جديدة".

لم يكن "وارهول" فقط رمزا للتمرد، ووجها دافع عن الحرية الجنسية والشذوذ الجنسي قبل أي أحد، فقد قدم العديد من الأعمال التي لاقت شهرة واسعة، ولاقت أيضا الكثير من الشتائم والإهانات، لكن يبدو أن هناك أجزاء من حياة "وارهول" الفنية لا نعرفها- منها صوره الفوتوغرافية التي لا يعلم عنها أحد الكثير.

أمر يدعو إلى السخرية كون معظم عمل "وارهول" مبنيا على التصوير، وكما قال في مقابلة عام 1963، "السبب الذي يجعلني أرسم بهذا الشكل هو أنني أريد أن أصبح آلة"، في فوتوغرافيا "وارهول" أصبح هو الآلة، تتيح صوره فرصة ليس فقط لمدى تجريبه مع الأنماط والأشكال، بل أيضا لفهم جزء كبير من اهتماماته- من النجوم الكبار مرورا بالشباب الوسيمين وصولا إلى الأشياء العادية.

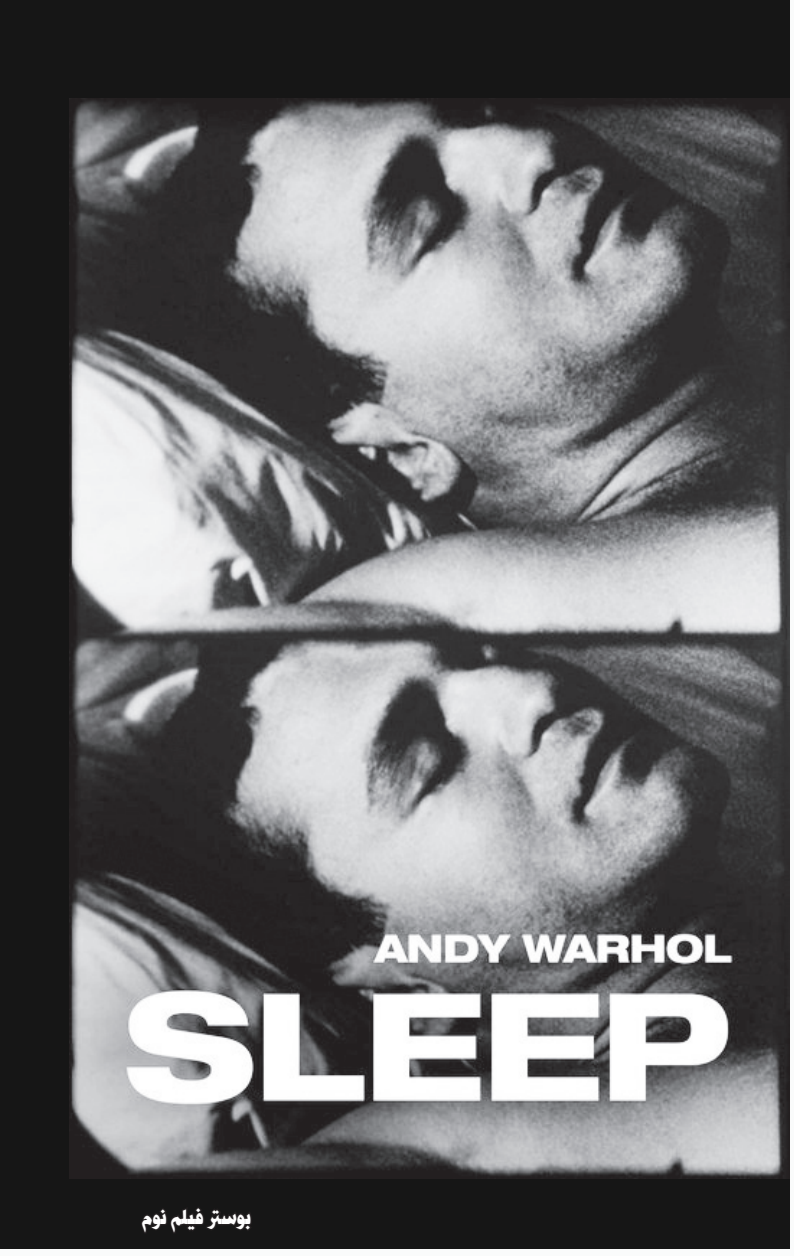
والمفاجأة.. أن في عالم "وارهول" ذي سمة المضاعفات الذي يشبه بنسبة كبيرة عالم "وارهول" ورؤياه، نرى أيضا صوره خلابة وفريدة، سواء تم التصوير في استوديو أو بكاميرا بولارويد polaroid، أو كاميرا 35 ملم، لم يحرر "وارهول" أو يعيد طباعة صوره أبدا.

بولارويدز Polaroids وأبيض وأسود:

كان التواصل الأول بين "وارهول" والكاميرا في سن صغيرة، كان في العاشرة من عمره، يسكن في "بتسبرج"، يسرق لقطاته الأولى في الفناء الخلفي لمنزله، مستخدما كاميرا Brownie كانت تمتلكها العائلة،حيث قدم "وارهول" أول إنتاجه الذي يمكن اعتباره فنا، بعد مرور أعوام، في مطلع السبعينيات، عاد "وارهول" إلى التصوير في شكله الأكثر نقاءً، كانت هذه الفترة حيث صنع صورا هي الأكثر شهرة الآن، وهي الصور التي التقطها لأصدقائه من المشاهير، حيث تم تصويرها جميعا تحت نفس الإمكانيات في الاستوديو الخاص به، بخلفية بيضاء، وهذه الصور المشهورة بجانب صوره الأبيض والأسود الكبيرة والتي صنعها بعد ذلك كانت الشغل الشاغل "لوارهول" حتى وفاته في 1987.

تصنيف فوتوغرافيا أندي وارهول:

البولارويدز Polaroids هي الأكثر شهرة في فوتوغرافيا "وارهول"، لكن العلاقة بينه وبين هذا الفن الغريب تمتد إلى أبعد مما تبدو عليه، واحدة من أكثر القضايا المحيرة المرتبطة بفن "وارهول" هي التناقض بين الأسباب التي قد تجعلك ترى "وارهول" على أنه رسام، والأسباب التي قد تجعلك تراه مصورا فوتوغرافيا، الحقيقة بين هذا وذاك بالتأكيد، أو ربما ليست

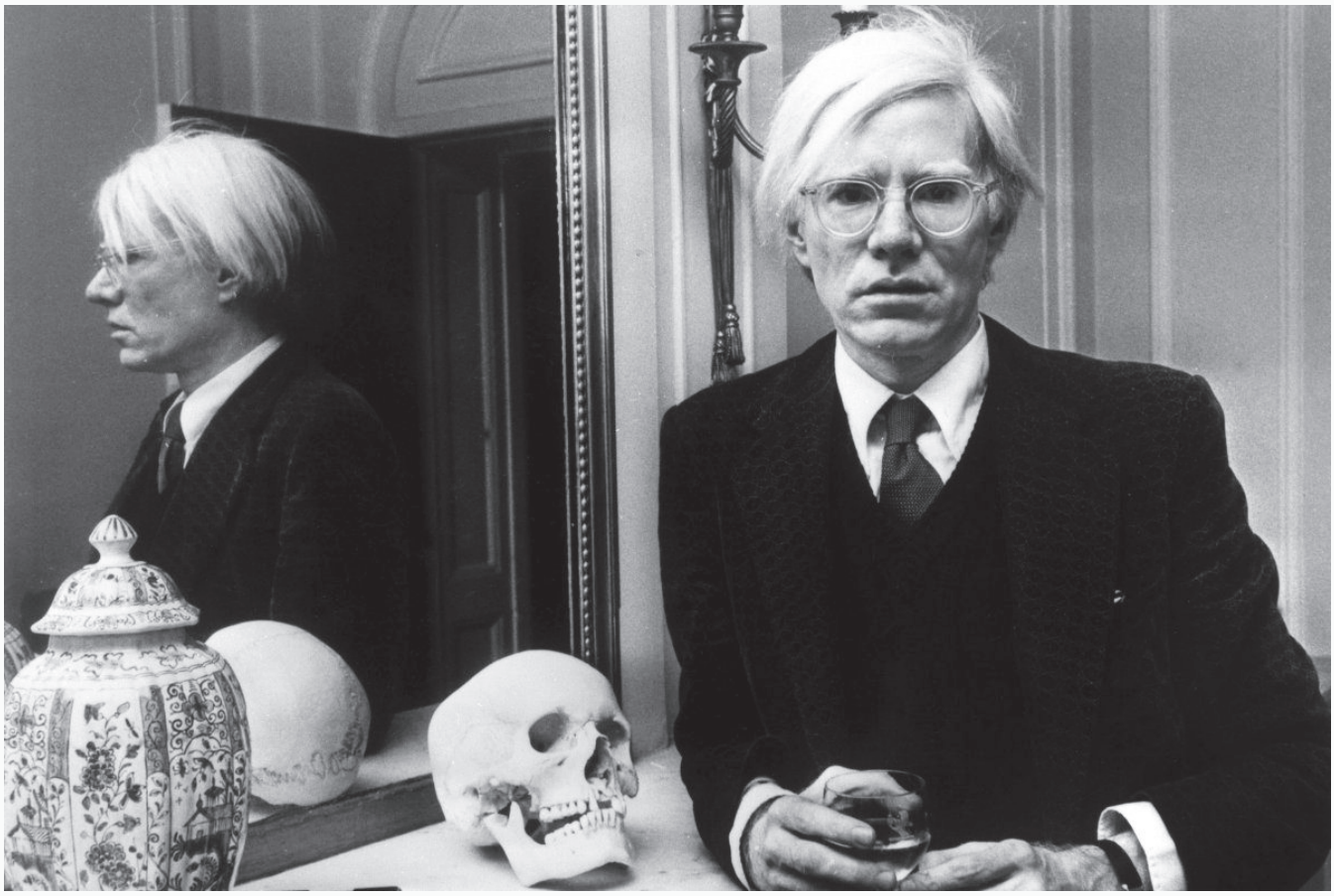


بوستر فيلم نوم

لها علاقة بأي منهما، لكن في عالم الفن كان "وارهول" ينال التقدير الحقيقي بسبب ما يرسمه وليس ما يصوره برغم اعتماد معظم لوحاته على التصوير في المقام الأول، حيث كان يصور ثم يحول ما صوره إلى لوحة، كل هذا بنفسه في الاستوديو، خلاصة القول أن لوحاته لم تكن لوحات بالمعنى المعروف اليوم، بل خرجت للنور فقط بفضل التصوير الذي تم احتوائه داخل فن الرسم.

رسام أم مصور؟

بعض صور "وارهول" صُنعت فقط لتظل هكذا.. مجرد صور، والبعض منها تطور ليأخذ شكلا آخر من الفن، المشكلة مع الصور التي ظلت كذلك أن "وارهول" لم يعرف جيدا قيمتها: "الصورة تعني أنني كنت أعرف أين أنا في كل دقيقة، لهذا ألتقط الصور، إنها مذكرات مرئية"، مذكرات مرئية، حتى بالنسبة لشخص مهم ومؤثر مثل "أندي" فهي أرشيف مرئي، هذه القضية حتى وصلت إلى المحاكم في بداية التسعينيات، حين حدث نزاع بين محامي "وارهول" ومؤسسته، بُنيت القضية في الأساس على اعتبار صور "وارهول" فنا أم لا، أم كونها فقط مواد أرشيفية، وصل الأمر بمحاميي مؤسسة "وارهول" إلى جعل القضاة يؤمنون أن صور "وارهول" ليست لها أية قيمة أملا في ألا يدفعوا الكثير من المال كتعويض للمحامي الذي ادعى أنه يملك 2% من إنتاج "وارهول"، في النهاية حصل المحامي على الصور والتي كانت 66000 صورة، تحتوي على "البولارويدز المشهورة"، ب80 مليون دولار، بعد المحاكمة أدرك الجميع أن "وارهول" مصور حقيقي.



بوستر فيلم empire

مزج الواقع مع النجومية

مثل بقية الأشياء التي قدمها للعالم بتنوعات عبقرية، كانت صور "وارهول" مادة مناسبة لكل التفسيرات، في الأساس متناقضة، لكن ظاهريا تبدو سطحية، لكن حيث لا يوجد أي منطق سنجد كل المنطق، إذا كانت هذه الصور حقا يوميات مصورة، يمكننا إذن أن نتفق على أنه كان مُحاطا بأناس جميلين،و ممتعين، ومثيرين للدهشة، وهو قد فعل الكثير ليظهر هذا جيدا في الصور، أيضا الخوض أكثر في مذكراته يجعلنا نرى حقا روح عصر، ليس فقط الناس بل كل شيء، كان "وارهول" يأخذ كاميرته معه دائما أينما ذهب، يوثق كل شيء، أرقى الأشياء وأحقرها (لقد صور القمامة ذات مرة حقا) كان يصور الناس من حوله، الأشياء التي كان يمر عليها يوميا.. حفلات.. حمامات الفنادق.. تفاصيل من شقق ومحلات، علامات الشوارع، وكل هذه الأمور العشوائية، هذه الشمولية هي ما جعلته يكسر الحواجز بين الفن والهوس بجمع الأشياء، أو كما يعلق الناس ساخرين، استهلاك الحياة من حوله، لكن ما فعله هذا أمر جيد، حيث مكننا من أن نرى جزءا من تاريخ نيويورك سيتي والحياة الهنيئة في هذا الوقت من التاريخ، أيضا من الممتع أن نرى الشخصيات الحقيقية ل "ميك جاجر" "جريس جونز" "جون لينون" "جان ميشيل باسكيات" "ايف سان لوران" والعديد من مصممي الأزياء، والفنانين، والممثلين والمشاهير الذين كانوا علامة بارزة في الثقافة الشعبية في السبعينيات والثمانينيات حول العالم، ونرى كل هذا بعيون "أندي وارهول".

خيالي كالعادة:

كانت محاولات "وارهول" ترى جيدا ما سيحدث اليوم من تطور تكنولوجي ووصول الكاميرات إلى هواتفنا، تبنت وسائل التواصل الاجتماعية مثل

بوستر فيلم Chelsea Girls

"إنستغرام" و"سناب شات" أسلوب "أندي وارهول" وجعلته اتجاها أساسيا والذي يؤكد على تطلعه للمستقبل، مع كاميرا في يده هكذا نتصور "وارهول" مع الأخذ في الاعتبار أن هذا جانب أراد هو أن يظهره للعالم بجانب مظهره في الصور، وفي النهاية طبيعته الغريبة هي ما جعلت التصوير في ميدان الفن من جديد أو مثلما يقول جون بالديساري: "لقد ساعد في إرجاع التصوير أسفل مظلة الفن- لكي يجعله علامة مختلفة".

مجموعة من صور "أندي وارهول" لم تر النور قبل عام 2015 ونشرت في كتاب، المؤلف "ريتشارد ب. ودوارد" استخدم تعبيرا جميلا ليجذب القراء للكتاب قائلا: "قبل إنستغرام كان هناك أندي وارهول" تم إنشاء هذا الكتاب الذي يعد سيرة ذاتية ويوميات لوارهول بالتعاون مع مؤسسته، ويحتوي على صور مجهولة تماما للجميع، بجانب صور المشاهير تحتوي المجموعة على صور لمناظر طبيعية، تفاصيل يومية، لحظات عشوائية من حياته وكأننا نتصفح الإنستغرام الخاص بأندي وارهول.

قبل وفاته بفترة قصيرة قام "وارهول" بعرض أول وأخير لصوره الفوتوغرافية في يناير 1987 في معرض روبرت ميلر، وظلت أغلبية أعماله مختفية فترة طويلة.

المصادر والصور:

https://www.widewalls.ch/andy-warhol-photography/

http://time.com/3802187/andys-world-rare-photographs-from-warhols-own-camera/

https://www.theartstory.org/artist-warhol-andy.htm

https://lareviewofbooks.org/article/early-exposure-first-films-andy-warhol/

http://www.findingdulcinea.com/news/on-this-day/May-June-08/On-this-Day--Valerie-Solanas-Shoots-Andy-Warhol.html

https://www.warhol.org/art-and-archives/

«الجونة السينمائي».. وحصاد دورته الثانية

تميزت الدورة الأولى لمهرجان الجونة السينمائي في دورته الأولى (22-29) سبتمبر 2017، فلم يكن المهرجان مبرمجا فقط لعروض أفلام أو لندوات تكريم يغلب عليها المجاملة، بل أسس منصة الجونة السينمائية Cine Gouna Platform التي تهدف إلى رعاية ودعم المواهب الواعدة للسينما المصرية والعربية، في الدورة الثانية 28-20 سبتمبر 2018 عاد الفائزون في مسابقات تطوير السيناريو وما بعد الإنتاج بأفلامهم بعد إنجازها لتشارك في الدورة الثانية للمهرجان، وليؤسس بذلك طريقا لم تألفه المهرجانات السينمائية المقامة في مصر، والتي تكتفي بعروض الأفلام والندوات مع صناعها.

صفاء الليثي

وقد تكون هناك بعض الفعاليات الموازية أو تغيب حسب جهد القائمين على إدارته التي تتغير في القاهرة بالتعيين من وزارة الثقافة كل أربع سنوات، أو حسب تغير مجلس الإدارة كما في مهرجان الإسكندرية، عاد "يوم الدين" بعدما شارك في التطوير العام الماضي، كما عاد "شوكة وسكينة" القصير المنتج بكل عوامل نجاح الفيلم الطويل، نجوم تحمسوا للتمثيل به ومنتج محترف وكان وجوده كافيا للترويج لكل محموعات الفيلم القصير، فشهدت عروضها لوحة كامل العدد بل إن البعض اضطر لمشاهدتها في المكتبة حيث تتوفر نسخ من أغلب الأفلام يوم عرضها مباشرة.

وجدت انحيازي الدائم لصناع الأفلام حين يكتبون نقدا أو يديرون مهرجانا، وقد أثبت صحته أمير رمسيس بمساعدته للباحث والمبرمج انتشال التميمي في الدورة الأولى، وبعد نجاحه وتوليه مهام المدير الفني فجاء المهرجان مؤتمرا سينمائيا وليس مولدا يختلط فيه افتتاح وختام ذو طابع مسرحي مع مجاملات تسمى ندوات أو تكريمات بالجملة، بل حدث علمي يتضمن ماستر كلاس للمخرج المكرم داوود عبد السيد الذي قدمه في الافتتاح المخرج يسري نصر الله، وصلنا إحساس أنه يشعر حقا بالفخر وكأنه يكرم أخاه الأكبر.

تأخر طبع الكتالوج باللغة العربية ولكن البديل كان مطروحا باللغتين العربية والإنجليزية، دليل كامل يحمل كل البرامج التي لم تتغير مطلقا على مدار أيام المهرجان، وبالنظام المعمول به في برلين وكبرى المهرجانات الدولية، تمكنا من اختيار الأفلام التي سنشاهدها كل يوم (ثلاثة أفلام طويلة، ويعد البرنامج القصير بمثابة فيلم واحد طويل) وكالتلاميذ النجباء كنا نراجع الدليل ونستقر على ما سنشاهده، الحفلات كانت تبدأ في الثانية عشرة والنصف مما يسمح بحضور جلسات التطوير التي تبدأ من العاشرة، أو الندوات العامة، المسئول عن وضع البرنامج فتح شهيتنا فقد كان الفيلم الأول الذي قررت مشاهدته " المذنب " فيلما كبيرا عرض في قاعة الجامعة الألمانية بمستوى ممتاز ومترجم إلى اللغة العربية، الفيلم من الدنمارك التي لا نشاهد لها كثيرا من الأفلام، عرض الفيلم بمهرجان صاندانس

المذنب

ويركز الفيلم على ضابط الشرطة آزجر هولم (جاكوب سيدرغرين) الذي تم تخفيض رتبته للعمل المكتبي كمرسل للطوارئ، ما كان يتوقع أن يكون ضربا مملا يتغير عندما يجيب على مكالمة هاتفية مذعورة من امرأة مخطوفة، ثم تنقطع فجأة، أُجبر آزجر المحصور في مركز الشرطة، على استخدام الآخرين كعينين وآذان لأن شدة الجريمة تصبح أكثر وضوحًا، البحث عن امرأة مفقودة، ومهاجمها سيأخذ كل شيء من حدسه ومهاراته، كساعة موقوتة وشياطينه الشخصيون يتآمرون ضده.

تلاه "يوم الدين" وكنت أنتظره على شوق، ورغم ما حدث من توقف للفيلم في منتصفه لعطل فني إلا أننا أكملناه بكل الحب الذي نشره الفيلم، ودون انحياز كان رد الفعل عظيما، حضر المخرج بكامل فريقه وكانت لحظة شديدة الجمال لفريق فيلم أغلبه، لم يكن أحد يتصور أن ينجحوا في التعبير عن أدوار تشبه حياتهم بسيناريو معد وعمل احترافي، مضى اليوم الأول بحصيلة من فيلم جاب المهرجانات الدولية وجلبه إلينا الجونة، وجاء اليوم الثاني لنشاهد به فيلما رائعا آخر "حرب باردة" البولندي وقبل أن نفيق من جماله جاءتنا أخبار عدم إصدار تصريح لفريق فيلم " يوم أضعت ظلي" الذي شارك المسابقة الرسمية لمهرجان فينيسيا، قدمه أمير رمسيس شكرهم للموافقة على عرض الفيلم رغم عدم حصولهم على تأشيرة الدخول إلى مصر، وقرأت المخرجة كوثر بن هنية رسالة إلى الحضور كرغبة

حرب باردة

المخرجة، ولكن لأن ليس كل ما يلمع ذهبا وجدت الفيلم ضعيفا مصطنعا، متفلسفا دون صورة معبرة، وجدت الأداء التمثيلي مفتعلا ولم أقتنع بأن هذه هي سوريا، ولم أفهم موقف المخرجة ممن قدمتهم من إسلاميين، يا حرام يتظاهر رجالهم بينما تحفر النساء القبور لتكون جاهزة في استقبال قتلى النظام، لدي يقين أن الجوائز أصبحت مسيسة على مستوى العالم الذي يتجاهل المستوى الفني أو لا يضعه في حساباته ما دام الفيلم يعبر عن رسالة يوافقون عليها، حظها التعس المخرجة سؤدد كعدان أن فيلمها عرض مباشرة بعد " حرب باردة " الفيلم الذي تناول الوضع السياسي (فنان بولندي في المنفى) كما وصفته حبيبته بشكل شديد الجمال بعيدا عن المباشرة، وبعمق يكشف عن مأساة من عانوا بسبب الدكتاتورية، حصل الفيلم على جائزة سمير فريد المقدمة من جمعية نقاد السينما المصريين، اختيار موفق من اللجنة المكونة من د.أمل الجمل رئيسا وعضوية كل من رامي المتولي ومروة أبوعيش، مبروك للجميع.. وجاء بيانها كالتالي: قررت جمعية نقاد السينما المصريين (عضو الاتحاد الدولى للنقاد -فيبريسى) منح جائزة سمير فريد فى الدورة الثانية من مهرجان الجونة السينمائى لفيلم "حرب باردة" للمخرج البولندي بافل بافليكوفسكي، وذلك لكونه جوهرة سينمائية مُدهشة وجذابة عن حرية الفنان وعلاقته بالسلطة، تلك العلاقة التي نُسجت بشاعرية وعمق مشوق مع قصة حب ملحمية، وإن بدت باردة لكنها مشحونة بالعواطف الحزينة المؤثرة، معتمدة في سردها علي الموسيقي الرائعة الساحرة، وبتصوير سينمائي فاتن بالأبيض والأسود.

لجنة التحكيم فى هذه الدورة المنعقدة من 20 - 28 سبتمبر مكونة من د. أمل الجمل -رئيسًا- وعضوية الناقدين رامى المتولى ومروة أبوعيش، شاهدت اللجنة 15 فيلمًا المكونة لمنافسات مسابقة الفيلم الروائي الطويل، واختارت " حرب باردة " الذي تدور أحداثه بعد سنوات من انتهاء الحرب العالمية الثانية من خلال فنان مكلف بحماية التراث الفلكلوري البولندي يقع فى غرام فتاة مرشحة لتكون إحدى افراد فرقة فنون شعبية بصدد التكوين، ومن خلال قصة حبهم الثرية تنعكس التفاصيل الاجتماعية والسياسية ليس فقط فى الجانب الشرقى من سور برلين ولكن على الجانب الغربى أيضًا، الفيلم رشحته بولندا لخوض منافسات جائزة الأوسكار أفضل فيلم أجنبى 2019.

شاهدت بعد "حرب باردة" فيلم " دوجمان" لبطله الفائز بسعفة كان لأفضل ممثل، إيطاليا في منطقة فقيرة، حيث مارتشلو رجل يعتني بالكلاب واقع تحت تأثير شقي أدمن المخدر الذي يزوده به دوجمان، علاقة مركبة بين الشقى سيموني وبطلنا المسكين علاقة كره وإعجاب في نفس الوقت، يعجب بقوته ولكنه يكره سيطرته عليه، لا تعرف الأفلام الكبيرة تنميط الشخصيات ولا (يا أبيض يا أسود) بل ترسم الشخصية بتركيبة يمتزج فيها الرقي الإنساني مع الخيبات والأخطاء المحتملة، دوجمان رقيق مع ابنته يحلم معها بجلب الذهب من المحيط حيث يمارسان معا رياضة الغطس في الإجازة الأسبوعية فقط؛ لأنها تعيش باقي الوقت مع أمها المنفصلة عنه، جيران دوجمان يحترمونه رغم فقره ولكنهم سينقلبون عليه حين يستغله سيموني ويسرق من دكانه دكان الجواهرجي الذي يجاوره، تعامل الممثل مع الكلاب كمهني محترف، هل يحب الممثل الكلاب وهل هذا كاف ليظهر بهذه البراعة كمحترف هذا عمله؟ المخرج الكبير يعتني بالتفاصيل حتى يحقق أكبر درجة من الإيهام بالواقع.

كان علي أن أشاهد "عن الآباء والأبناء" وبهرتني مقدرة المخرج على تحمل العيش عاما كاملا مع أسرة الداعشي من جيش النصرة، طلال الديركي التحق بجماعة النصرة مخاطرا بحياته ليصورهم عن قرب، مجهود عظيم، جهاد لمناصرة الحق أسفر عن بحث مهم جدا عن كارثة هؤلاء العائشين في الماضي، والذين يرتكبون جريمة كبرى في تنشئة أبنائهم على ممارسة العنف، وتوجيههم إلى القتل بداية من دفع ابنه أسامة ليذبح بيده العصفور الصغير الذي أمسكه بيده، تشجيعه على الذبح والإشادة بفعله على أنه عمل بطولي، المخرج بمهارة كبيرة يتتبع الرجل مع أطفاله، ثم وهو يبطل أفعال الألغام ببدائية وصولا إلى قطع قدمه وتشوه وجهه، في جلساتهم يتضح أنهم منجذبون إلى النبي محمد والإسلام الذي يسمح له بالتمتع بأربع سيدات، أحدهم يقول أنه ينوي أن يتزوجهم في ليلة واحدة، أربعة من الأخوات المتطوعات، لايقدم لنا المخرج الجانب الآخر نهائيا مركزا على موضوعه حول هذا الكابوس المرعب الذي هدد وطنه سوريا وجعله يعود – بعد التصوير – إلى منفاه في برلين، يعود واليقين المحزن أن وطنه قد ضاع ولن يعود كما كان أبدا مع إصرار هؤلاء (المجاهدين) أن الحرب مستمرة حتى إقامة دولة الخلافة العادلة، يسأله الرجل- ممثلا المخرج- العادلة؟ باستنكار لا يفهمه المغيب الذي يردد آيات القرآن طبقا لفهمه الذي يدفعه الى القتل وإلى خوض معارك تنتهي بضياع قدمه وبموت أصدقائه وبضياع مستقبل أبنائه الذين يتصورون أنهم يلعبون. يشارك "عن الآباء والأبناء " مسابقة التسجيلي الطويل منحته لجنة التحكيم جائزة أفضل فيلم عربي، والجائزة الفضية التي كانت كافية لأن الفيلم إنتاج مشترك وليس إنتاجا عربيا صافيا، عموما لابد من إعادة النظر في هذه الجائزة (أفضل فيلم عربي) وإلغائها ما دمنا في مهرجان دولي تتنافس فيه الأفلام كلها، وصلت لهذه القناعة بعد النقاش مع زملاء حول الجائزة وعدم دقة منحها.

ثم شاهدت الفيلم الذي سحرني بشدة لمخرجة روسية تقدم عملها الثاني في أجواء حدثت في منطقة نشأتها في سيبيريا قدمته مع زوجها والمخرجان هما ناتاشا ميركولوفا وألكسي شوبوف.

" الرجل الذي أدهش الجميع"

جانب كبير من الأعمال الناجحة جماهيريا يدور في عواصم البلدان، ويتعامل مع الطبقة الوسطى أو العليا، مع ذلك نجحت أفلام تدور في بيئة فلاحية، ولكن الصراع يظل بين الأغنياء والفقراء بها كما في " صراع في الوادي " للمخرج يوسف شاهين الذي يكرمه بمناسبة مرور عشر سنوات

على رحيله مع برجمان وفيلليني، الفيلم الروسي " الرجل الذي أدهش الجميع" يدور في قرية من قرى غابات سيبيريا، بطله إيجور حارس الغابة الشاب الموظف يحميها من المتطفلين أعداء الطبيعة، المشاهد الأولى يقدم لنا فيها المخرجان البطل إيجور محاربا شرسا عن الطبيعة، يواجه شقيين قتلا وعلا بالغابة وعند معالجة إصابته في المعركة يتم اكتشاف إصابته بالسرطان ويخبره طبيب التأمين الصحي أن أمامه شهرين، في المنزل الريفي حيث زوجة محبة ووالدها وصبي نلمس كم الحب بين القروية وزوجها، الصورة في الفيلم تجعلنا نشم رائحة الطين والعشب المبلل بالمطر، نسرح مع الأوز وأفكر كان لدينا مثلها في قريتي بدلتا مصر، المجتمع الريفي متشابه في العالم فهاهم أهل القرية يجمعون المال لإيجور رغم كراهيتهم له، فمهنته وصمته تبعدانه عنهم، زوجة إيجور ترفض الاستسلام وتأخذ زوجها بعد مقاومة منه إلى طبيب خاص الذي يطلع على ملفه ويخبره أن المرض في نهايته ويرفض النقود رغم إلحاح الزوجة، فتلجأ إلى مشعوذة، تقرأ عليه ما يشبه التعويذة، حب الزوجة وتأثيرها القوي على إيجور يجعله يرضخ لمحاولاتها، إيجور في الليل والكاميرا من خلفه تأتي المشعوذة وتعتذر له، لا أستطيع أن أعيد إليك نقودك فقد اشتريت بها الخمر، يتقاسمان الشراب وتحكي له قصة من التراث الشعبي الروسي عن مراوغة بطة للموت باختفائها وسط الأوز فلم يستطع التفريق بينها وبينهم، إيجور يدخل باحة الأوز ويحاول الاندماج معها ولكنهم يتصايحون ذعرا منه، ثم يختبئ في كوخ بأرضهم ويرتدي ببطء ملابس نسائية ويتبرج، نتأكد من أنها خطته ليخدع الموت ولكن الزوجة تطرده من المنزل ويتحول أهل القرية إلى قطيع يهاجمه ولا يتعاطف مع تحوله، وتصرخ الزوجة وأهل القرية " إذا كان لابد أن تموت فمت رجلا" يتعرض الابن للضرب من أقرانه بالمدرسة، وينزوي بالبيت ذليلا مهانا.

مرة أخرى تتشابه أحوال الناس في القرى رغم اختلاف الثقافات، ويتجمعون لطرده من القرية حتى لا يصيبهم بالنحس، وسط هذه البرودة الثلجية يمضي إيجور بفستان النساء وجورب من النايلون وحقيبة نسائية ويسكن كوخا بالقرية، يعصر الحشائش ويشرب ماء المطر المشبعة به، يأكل بذورا لنباتات برية، يحضر أحد الصيادين فيظنه امرأة فيحاول مواقعته وحين يكتشف أنه رجل يوسعه ضربا وينادي رفاقة فيضربونه بعنف ويطلبون من أحدهم مواقعته، يستجيب تحت ضغط نافيا أنه شاذ يقطع إيجور النفس فيظنون أنه مات فيهربون، ينهض إيجور مثخنا بجراحه والطين يغطيه ويعود إلى الكوخ وتأتي الزوجة المحبة تحممه في طقس أشبه بالتعميد، أو بالغسل بعد الموت، تضع له الماكياج وتنام بجواره، تقطع المخرجة على إيجور بملابس النساء منتظرا في مستشفى، نسمع صراخ طفل، الزوجة وضعت طفلها ثم مشهد كحلم يسيطر عليه اللون الأبيض، إيجور بملابس بيضاء يتم فحصه ونسمع الطبيب مندهشا أين الورم؟ لقد اختفى، إيجور واقف بجوار سرير والسرير الآخر بالحجرة ترفع الممرضة مرتبته، لقد شفي إيجور وماتت الزوجة، الموت لم يأخذه بعد شهرين كما قرر الأطباء، بل أخذ الزوجة بعد ولادة طفلها، النهاية تتركنا في حيرة كيف سيتعايش إيجور مع أهل القرية، على الأرجح سيتسامحون بعدما حدثت له المعجزة وانتصر على الموت حين خدعه بالتخفي في ثياب امرأة، المعنى غير المباشر للمخرجة ناتاشا ميركولوفا، ويشترك معها زوجها ألكسي شوبوف في الإخراج والكتابة لرفض التقسيم النوعي (الجندر) بين الرجال والنساء.

استخدام الحكي الشعبي من القصص المتواترة مع تقديم الشخصيات الملخصة لمكوناتهم، إيجور المرتبط بالطبيعة والمدافع عنها، أتفكر أن عيشه بشكل مختلف واعتماده على بذور لنباتات في الغابة كطعام وحيد، شرب الماء الندي وعدم تناول الدواء، أفكر لم لا يكون هذا هو العلاج الذي قضى على المرض؟!!. هذه النوعية من الأفلام لا تعتمد على قوة الحكاية ولا تجهد نفسها في الشرح، لا تفسر بشكل منطقي صيرورة الأحداث، بل تركز على التعبير عن المشاعر المركبة لشخصياتها، زوجة محبة ولكنها ريفية لديها

الرجل الذي فاجأ الجميع

تصور عن صورة الرجل الذي عليه أن يموت كرجل، والرجل المدافع عن الطبيعة غير عابئ بعنف جيرانه، المتمسك بطريقته في التخفي عله يخدع الموت، الجد وقد دافع عن زوج ابنته أمام هجوم القرويين، الطفل الذي توسل لأبيه أن يقبل تبرعات الآخرين ليستشير طبيبا كبيرا، أسرة يجمعها الحب ولكنهم يصبحون عاجزين أمام تصرف رجل في عنفوان شبابه يهاجمه المرض فيتصرف بغرابة تصدم ثوابتهم.

يعتقد المسلمون في بلادي أنهم فقط من يرفضون الشذوذ، أو أنهم فقط من يتبرعون لمساعدة المحتاج، ونعتقد- نحن المثقفين- أن شعوب العالم البعيد أرقى منا في تقبل الآخر، ولكن الفيلم يكشف كيف أن الجموع ترفض الاختلاف وتتحول إلى قطيع من بشر متوحشين يمارسون قسوة سادية دون محاولة فهم دوافع المختلف عنهم؟ بعد آخر من أبعاد الفيلم متعدد الأبعاد، الذي ينجح في شدنا إلى عالمه وإلى تفهم دوافع شخصياته، فيلم يدور في قرية صغيرة بغابة بعيدا عن المدن الكبرى وعن أصحاب الياقات البيضاء.

المخرجة ناتاشا ولدت في إقليم يقع جنوب شرقي سيبيريا عام 1979، فيما يبدو أن ذكرياتها عن المنطقة حاضرة في فيلمها الثاني هنا، قبله أنجزت عام 2013 مع زوجها ألكسي فيلم " أعضاء حساسة" الحائز على جائزة العام الأول في مهرجان كينوتافر بمدينة سوتشي، شاركت بفيلمها " الرجل الذي فاجأ الجميع" مسابقة آفاق بمهرجان فينسيا 2018. وفي الجونة نافس مع 12 فيلما آخر للحصول على إحدى جوائز الجونة وأتوقع بينما أكتب هذا قبل إعلان الجوائز أن يحصل على فضية المهرجان في قسم الروائي الطويل، ولكن اللجنة منحته فقط شهادة تقدير تسلمتها المخرجة، وألقت خطابا سياسيا قصيرا لا أجد ارتباطا له بالفيلم.

جائزة الجمهور مناصفة مع يوم الدين

كنت أحكي كيف بكيت مع الفيلم التسجيلي الرائع " يوم آخر من الحياة " الذي يوثق لدور صحفي مناصر للثورات وصديق للمناضلين في تحرير أنجولا الذي انتهى بانتصار الحركة الشعبية بمساعدة كوبا على ميليشيات تدعمها أمريكا ومخابراتها، يقابل المخرج الأسباني من عاشوا ومارسوا التجربة ويحولهم رسام بولندي إلى رسوم، ويقدم الفيلم مزجا رائعا بين الرسوم والوثائقي، بالفيلم مناضلة شديدة الجمال اسمها كارلوتا وبطل المقاومة البرتغالي فاروسكو والمراسل الصحفي ريتشارد كابو سنكي،

المراسل الصحفي مساند الثورات

يوم الدين كامل العدد

"Yomeddine".. full house

تذكرني بثورة ظفار اليمنية للحزب الشيوعي اليمني وبكل بطولات انتصار الشيوعيين في النضال من أجل التحرر، صديقتي سألتني باستنكار (هوه انت لسه برضه) ..نعم مازلت أحلم بانتصار الاشتراكية وعودة روح المقاومة في معركة استرداد الكرامة المهدرة على مستوى العالم، للأسف خرج الفيلم من الجوائز الرسمية في الجونة 2 رغم استحقاقه لها فنيا، ولكنه حصل على جائزة الجمهور مناصفة مع " يوم الدين " طبقا لما نبهني له المخرج تامر عزت ، وكان الفيلم شارك الاختيار الرسمي خارج المسابقة في مهرجان كان 2018.

"يوم آخر من الحياة"*

قصة مميّزة لرحلة امتدت لثلاثة أشهر تشتهر بها المراسل البولندي "ريزارد كابوسنسكي" عبرت أنغولا التي خربتها الحرب التي تحولت فيها الخطوط الأمامية ساحة حرب من يوم إلى آخر، الفيلم عن كتاب بنفس الاسم للمراسل الصحفي الذي كتب 30 كتابا عن رحلاته في مناطق الحروب وهذا الكتاب الأقرب لقلبه.

مثل القراء من الأصل الأدبي، سيبدأ الجمهور رحلتهم مع كابوسينسكي في عام 1975 لواندا، عاصمة أنغولا، البلد في خضم جهود إنهاء الاستعمار، التي أطلقت بعد نجاح ثورة القرنفل، يسارع الرعايا البرتغاليون إلى الفرار من مناطق لواندا الأكثر سحرا مرعوبين من احتمال هجوم كامل على العاصمة، انهم مشغولين بتعبئة انتمائهم في صناديق خشبية، المتاجر تغلق، إنفاذ القانون يختفي تدريجيا من الشوارع، وأكياس القمامة تستولي ببطء على العاصمة الأنغولية، يواصل كابوسينسكي إرسال البرقيات اليومية إلى وكالة الأنباء البولندية من مدينة التفريغ في الأشهر الأخيرة قبل إعلان الاستقلال، كانت الفصائل المختلفة لحركة التحرير الأنغولية محبوسة في صراع طويل الأمد من شأنه أن يقرر من سيحكم السلطة في الجمهورية القادمة، بعد بعض المداولات قرر كابوسينسكي السفر إلى الخطوط الأمامية للحرب، للمخاطرة بحياته من أجل أن يكون أول صحفي في العالم يبث تقارير يومية عن مسار الصراع على خطوط الجبهة، يعمل كابوسينسكي تحت ضغط هائل، والإرهاب والشعور بالوحدة، وهو أمر أساسي في روتينه اليومي، إن السفر عبر منطقة النزاع يشبه لعبة الروليت الروسية، حتى أن نطق التحية الخاطئة في نقطة التفتيش قد يؤدي إلى مقتله، سرعان ما تتوقف الحرب الأهلية الأنغولية عن كونها مجرد حرب أخرى من أجل أن يغطى كابوسينسكي، الصراع له وجه إنساني - وجه المقاتل الشرسة كارلوتا والملاحق فاروسكو، وهما من العديد من معارفه خلال رحلاته إلى الخطوط الأمامية، صراع داخلي يستعر داخل الكاتب - إن كابوسينسكي غير قادر وغير راغب في أن يكون مجرد مراقب سلبي وموضوعي للأحداث الجارية حوله، إنه يشعر بالتعاطف والتعاطف واحترام الناس الذين يريدون سرد قصصهم للعالم، وهذا يؤدي به إلى التشكيك في دور مراسل الحرب، والتشكيك في حدود النزاهة الصحفية والمشاركة في الصراع، لإخبار القصة الحقيقية لأنغولا، فإنه يخضع لتغيير عميق كإنسان ويولد من جديد - ككاتب تتشابك مشاهد الحركة المتحركة

والحركة الديناميكية في يوم آخر من الحياة مع تسلسلات وثائقية، والتي تمنح الجمهور فرصة لمقابلة الشخصيات بعد مرور 40 عامًا على الأحداث التي تم تصويرها في الفيلم، هذا النهج يقدم عمقا إضافيا ويضفي مصداقية للعوالم المصورة في الرسوم المتحركة. (المقال منقول من موقع مهرجان ساندانس).

عيار ناري طلقة في صدر المهرجان وثورة ٢٥ يناير

على قدر إحساسنا بالفخر والفرحة لمستوى فيلم يوم الدين فنيا ورسالته الإنسانية، جاء " عيار ناري " صادما ومحبطا، كنت حصلت على تذكرة الفيلم قبل نفاذها فدائما هناك إقبال غير مفهوم على الفيلم المصري، أي فيلم في مهرجاناتنا رغم احتمال كبير لمشاهدته لاحقا.

" عيار ناري " فيلم مصري جديد لشباب اعتقدنا أنهم واعدون، يعبر عن هذه الفكرة بسيناريو مهلهل واخراج ضعيف وتمثيل أضعف من نجوم لهم أعمال جيدة سابقة، زعزعة الثقة في شهداء ثورة 25 يناير سواء في 18 يوما أو ما تلاها ..بترويج قصص عن بلطجية اعتبروا من الشهداء، يقال مرة هذا مسجل خطر كان في منطقة بين السرايات، ومرة تانية هذا بلطجي في شبرا حُسب شهيدا وتم تكريمه ومنح أهله معاشا وعطايا.

هل يمكن بناء فيلم على شائعة روجها أعداء ثورة 25 يناير لننتهي أنه لا يوجد شهداء ولا يحزنون، بل فاسدين يتواطأ معهم شعب فاسد ليحصل على حقوق لا يستحقها، اتبع المخرج أسلوب الفيلم البوليسي ولم يتمكن من صياغته بشكل احترافي، بل جاء السيناريو مرتبكا، يفتقد المنطق حتى من داخله.

الفيلم كتبه هيثم دبور سيناريست فيلم "فوتو كوبي" وأخرجه كريم الشناوي كعمل أول طويل بعد عدد من الأفلام القصيرة الناجحة، قام ببطولته نجوم كبار ظهروا في أسوأ أدوارهم، ورغم الدعم الإنتاجي لشركة أي برودكشن لنجيب ساويرس شخصيا ومعه محمد حفظي صاحب الإنتاجات الكبيرة المساندة للسينما المصرية الجديدة إلا أن الفيلم جاء ضيفا على المستوى الموضوعي والفني.

عن الأفلام القصيرة بالجونة ٢
العرب مقيدون للخلف والآخرون يحلقون عاليا

23 فيلما قصيرا تسابقت لنيل جوائز الجونة 2، بينها فيلمان مصريان، " ما تعلاش عن الحاجب " لصناع فيلم " فوتو كوبي " الفائز بأفضل فيلم عربي الدورة الأولى، يصحبنا الفيلم مع منتقبتين ويجعلنا نسمع نقاشهما حول ما يصح على الملتزمة وما هي ممنوعة عنه، وجدته اللجنة يعبر ببساطة كما السهل الممتنع عن مشاكل المرأة في ظل الظروف الاجتماعية التي تعيش فيها (الملتزمات) بالدين الإسلامي على طريقة السلفيين، منحته لجنة تحكيم الفيلم القصير بالدورة الثانية من الجونة 2 جائزة أفضل فيلم عربي قصير . انتقاد التطرف الإسلامي تيمة مشتركة في العديد من الأفلام كما فيلم " بطيخة الشيخ " للمخرجة كوثر بن هنية التي شاهدنا لها الفيلم المميز الطويل" على كف عفريت" منحته اللجنة الجائزة البرونزية وأجد أن اللجنة انحازت لتقدير الأفكار التي تشغل أذهاننا في بلادنا العربية، جيد أن يعود صناع فيلم طويل إلى الفيلم القصير بعد عمل طويل مميز، ما أراه مشتركا في الفيلمين هو التعامل بخفة مع أفكار المسلمين الجدد وانتقاد تصرفاتهم بسخرية تجعلني أتساءل وماذا بعد؟ لا يوجد اقتراب كاف أو محاولة لفهم دوافع جنوحهم لهذا الفكر المرفوض من المبدعين والمثقفين، والمثمن من جماهير شعبنا العربي الذي ينجذب لهذه الأفكار ويتزايد عدده يوما بعد يوم، وكأن الفنانين يؤذنون في مالطة. توقعت للفيلم جائزة ما في القسم القصير ولا " بطيخة الشيخ" الذي تجاوب معه الحضور ووجدوه طريفا بينما وجدته خفيفا سطحيا لا يضيف لمعارفنا شيئا، بينما عبر ربيع الروسي عن فكرة تمس الإنسان في كل مكان، حيث تلجأ المخرجة الروسية

ناتاليا كونشلوفسكي إلى تناول شخصية أم لفتاة بوهيمية، تقرر زيارتها يوم عيد ميلادها دون سابق إنذار مع حقيبتها مما يعني أنها تنوى الإقامة لبعض الوقت، الفتاة لا يبدو عليها الترحيب بالأم وخاصة مع عيشها مع شاب في منزل تملؤه الفوضى ويمتلئ بأصدقاء متنوعي المشارب، يقترب فتى مثلي تشاجر مع حبيبه من الأم ويصحبها في نزهة..يشربان، يطلب منها الغناء مثل مرتادي الحانة تغني وتشرب، يسرقان دراجة تنطلق معه في حرية كربيع فاجأها في خريف العمر، الفيلم مؤثر، لا يصدر أحكاما أخلاقية ولا ينتقد أبطاله وينقل إلينا هذا الإحساس فنتقبل نحن أيضا الشاب ورغبة الأم الدفينة في الانطلاق ولو مؤقتا، و في النهاية حين تعود الأم، تتعثر في بقايا حفل الأمس فتجد ابنتها وحيدة تنتظرها على الكنبة تسند رأسها وتنام..هكذا الفيلم القصير القوي، فكرة واحدة يتم غزلها عبر الدقائق المتاحة دون الخوض في تفسيرات الباحثين عن حقيقة ما حدث، حالة شعورية للبطلة بالأساس وللآخرين تنجح في التأثير علينا وتتركنا مشبعين بالتواصل مع بشر لم نكن نعرفهم وقربتنا المخرجة منهم.

الفيلم السوري "حبل سري" إسهامة سورية جيدة بالمهرجان تم تنفيذه جيدا، أخرج فيه البطل لسانه للقناص في النهاية، قناص الموت لم ينجح في قنص الرجل الذي ولدت زوجته في هذه الظروف الصعبة بتوجيه شفاهي من جارة على الجانب الآخر بينهما القناص، إنه جمال الحياة في مقابل الموت، الحياة في مقابل الفناء، ولادة الطفل رغم الظروف فعل مقاومة لهذه الحرب التي لا تبدو أن لها نهاية.

الحرب أيضا في خلفية الفيلم البديع" أغنيتنا للحرب" للمخرجة جوانيتا أونزاجا إنتاج مشترك بين بلجيكا وكولومبيا عن أطفال يهوون الصيد في حرب شارفت على الانتهاء، طقس يمارسه أهالي القرية بالاحتفاء بالموت بطقوس معينة، الأطفال هم أبطال الفيلم يغنون أغنية تتردد فيها كلمة التماسيح (أقوى عدو) تم توزيعها بشكل فني حولتها إلى أغنية أوبرالية شديدة الجمال تتناسب مع الطبيعة الرائعة التي يظهرها الفيلم، مقاومة الموت هنا أخذت منحى آخر ممتزجا بثقافة أفراد الشعب وطقوسهم الممتدة عبر العصور، الفيلم حصد ذهبية الفيلم القصير من لجنة تحكيم رأسها الممثل الفلسطيني كامل الباشا وشارك بها صبا مبارك وأحمد مالك وليز شاكلتون من هونج كونج، وكانوا موفقين في قراراتهم.

أما الفيلم الذي حصل على الفضية فيلم " الحكم" تعرض فيه مخرجه إلى العنف ضد المرأة التي تضرب بقسوة شديدة من زوجها، الضرب ترك آثارا واضحة تميز التعبير عنها بالماكياج المناسب، حتى يمكن الشك هل هذا عمل وثائقي تتبع فيه مخرجه الحالة واصطحبنا فيها إلى غرفة الحكم ثم إلى بيتها لتتعرض مرة أخرى لعنف من أشقياء نصب عليهم الزوج، المخرج الفلبيني ريموند ريلي الذي قال إنها أول جائزة في حياته ودعا إلى تسليط الضوء على قضية العنف ضد النساء وتقديم الدعم لهن على مستوى العالم.

من البرازيل يأتينا فيلم "جواكسوما" الذي تمزج فيه مخرجته بين الصور الفوتوغرافية تضعها على شاطئ لايف بجزيرة باسم الفيلم، مع رسوم تصور طفلتين صديقتين، ذكريات الطفولة الجميلة قبل الانفصال

بطلة حرب باردة

بين نارا وتايرا، الفيلم يشع جمالا محببا في إطار فني أصبح معروفا بالمزج بين التصوير الحي والرسوم، إنتاج مشترك مع فرنسا أتمنى أن يشاهده كل مبدعي فن الرسوم المتحركة في عالمنا العربي.

" كل هـذه المخلوقات" أحد الأفلام الجميلة التي يعلق فيها مراهق على ما يمر به، يتساءل عن سر المخلوقات من حشرات صغيرة، لمحات من عنف والده وصراخه على الأم وعلى طفليه، هو وأخته الصغيرة، الفتى يتحدث لنفسه همسا مع تداعي الصور التي تأتيه من الذاكرة القريبة. 14 ق تنقل لنا دون كلام مباشر حال أسرة سوداء في استراليا.

الذاكرة أيضا كانت محور الفيلم العراقي" عبد الله وليلى" عبد الله الأب يعاني من خلل في الذاكرة، فعقله مشوش بين بغداد التي تركها وانجلترا التي يعيش فيها، الماضي يلاحقه ويتصور شجرة برتقال تشاغله من النافذة، وسيارة عامة في شارع بغداد والمقهي، الابنة لا تتحدث إلا الإنجليزية وعبد الله يتكلم ويدندن أغاني يسمعها في ذاكرته، يآبا النخل العالي، ناظم الغزالي المغني العراقي الشهير صورته في الخلفية حتى إنه يظهر خلف الفتاة الجالسة في مقهى السليمانية متأثرة بحال والدها، نتأثر نحن أيضا بمحنة العراقيين في الشتات، وخاصة مع الأداء التمثيلي الجيد لكل من قام بدور الأب والابنة.

المستوى العام لأفلام المسابقة القصيرة مرتفع، متنوع الأساليب ومن بلاد مختلفة، الإسهامات العربية تسيطر عليها أفكار معاصرة عن الأوضاع الحالية، وكأن العرب مقيدون للخلف غير قادرين على التحليق والتعبير عن أحاسيس ومشاعر لا تتغير مهما تغيرت الظروف.

الناقد محمد عاطف كان مسئولا عن الندوات التي أعقبت العروض التي تم تقسيمها إلى أربع مجموعات، وأرجح أنه أيضا كان مسئولا عن الاختيارات لهذا القسم الهام الذي استمتعنا بأغلب أفلامه وخاصة مع إمكانية مشاهدتها بقاعة المكتبة لمن فاته مجموعة منها، أو لمن رغب في التدقيق بمشاهدة ثانية.

أفلام خارج المسابقات هدية من المهرجان لنا ويحتاج كل منها مقالا مفصلا وهي:

فيلم السعفة الذهبية الياباني لعام 2018 لصوص المتاجر ولا حديث عن الإساءة لسمعة اليابان.

فيلم نوري جيلان متفرد كعادته " شجرة الكمثرى البرية " لن تدرك عظمته إلا مع المشهد الأخير.

فيلم أمريكي تقليدي ممتع كالعادة " الرجل العجوز والمسدس ".

حققت الدورة الأولى لمهرجان الجونة السينمائي الدولي نجاحا كبيرا، وأبعادا شائعة أنها دورة وحيدة فقط لترويج الجونة 2 المزمع إنشاؤها، نعم جاء الجونة 2 محققا نجاحا أكبر على مستوى البرامج وترسيخا لتميزه الأكبر في دعم الأعمال في مرحلتي الاستكمال والتطوير.

جوائز الجونة (ملاحظة تقدم بشكل إخراجي مختلف على خلفية رمادية مثلا وبخط أصغر).

أعلنت في حفل ختام الدورة الثانية من مهرجان الجونة السينمائي، الجوائز التي فازت بها الأفلام المشاركة في مسابقات المهرجان المختلفة.

جائزة الجمهور "سينما من أجل الإنسانية" للروائي المصري "يوم الدين" مناصفة مع التسجيلي الأسباني البولندي "يوم آخر للحياة"، قدم الجائزة المخرج الموريتاني الكبير عبد الرحمن سيسياكو، الذي قال في كلمته "أشكر المهرجان لأنه منحني فرصة للوجود هنا في هذا المكان الرائع..شكرا جزيلا"، وأضاف "سعيد جدا لأني أقدم واحدا من أهم الأفلام الإنسانية، فيلم "يوم الدين" إخراج أبو بكر شوقي".

ومن جانبه شكر أبو بكر شوقي أثناء استلامه الجائزة، مهرجان الجونة السينمائي، وأضاف "احنا عملنا فيلم صغير حاولنا نعمل بيه حاجه شكرا جزيلا".

جوائز الأفلام القصيرة:

أعلنت لجنة تحكيم الأفلام الروائية القصيرة المشكلة من الفنانين أحمد مالك، وصبا مبارك، ورئيس لجنة التحكيم كامل الباشا، الذي شكر إدارة المهرجان وأشاد بجهدهم "الواضح والمتميز" وعلى "الثقة التي منحونا إياها"، وقال "عقدنا ستة اجتماعات ناقشنا فيها تفاصيل ٢٣ فيلما

بعناصر مدهشة وكلها متميزه بشكل أو بآخر" وأعلن الباشا منح جائزة "نجمة الجونة" للفيلم العربي القصير "ما تعلاش عن الحاجب" للمخرج تامر عشري، الذي قال "دي تاني سنه لي يعتبر بدايتي في السينما بدأت مع بداية مهرجان الجونة، كان عندي فيلم فوتوكوبي حصل أفضل مهرجان عربي ولف على مهرجانات العالم وخد جوايز كتير.. كنت حريص أني أرجع بفيلمي القصير ما تعلاش عن الحاجب.. بتمنى للمهرجان يكمل سنين كتير احنا بندعمكم بكل قلبنا لأننا بنيجيي نقابل فنانين ونشوف أفلام أرجوكم متطلبوش مهرجان الجونة، وشكرا جداً.

وأعلن كامل الباشا فوز فيلم المخرجة التونسية كوثر بن هنية "بطيخ الشيخ" ، الذي يتناول قصة تطرح علاقة ساخرة بالسلطة، بنجمة الجونة البرونزية.

ومن جانبها قالت كوثر بن هنية "ليا يومين حصلت على جائزتين من مهرجان الجونة وأحس مهرجان الجونة بيبحبني وأنا كمان بحبه، وقررت أعبر عن مشاعري، ولذلك قررت أتكلم بالمصري.. خمسة مواه، ومصر بلدي التاني".

ذهبت جائزة نجمة الجونة الفضية لفيلم "الحكم من الفلبين" للمخرج ريموند ربلي، الذي قال "هذه أول جائزة أحصل عليها في حياتي، وأنا لا أجد كلاما أقوله، لكني سعيد بوجودي في مصر من كل قلبي.. أشكر المهرجان، والناس التي صدقتنا".

ذهبت جائزة نجمة الجونة الذهبية لأفضل فيلم قصير لفيلم "أغنيتنا للحرب" للمخرجة ونيتا أون زاجا، وقال أمير رمسيس "للأسف المخرجة مش موجودة، هستلم الجايزة بالنيابه عنها".

جوائز الأفلام الوثائقية:

أعلن رئيس لجنه تحكيم الأفلام الوثائقية المخرج الفلسطيني رشيد مشهراوي جوائز مهرجان الجونة للأفلام الوثائقية، وذهبت نجمة الجونة لأفضل فيلم وثائقي طويل، لفيلم "آباء وأبناء" للمخرج السوري طلال ديركي، الذي شكر المهرجان واللجنة على التقييم الكبير"، وقال "أخيرا أخدت جائزة مهرجان عربي، بحس بفخر وبشكركم من قلبي على التقييم وما في كلام".

ذهبت جائزة الجونة البرونزية للفيلم الوثائقي اللبناني "المرجوحة" للمخرج سيريل عريس الذي قال "شكرا لمهرجان الجونة، ولجنة التحكيم، وشكرا لانتشال ونيكول وأمير.. شكرا جزيلا".

وذهبت نجمة الجونة الفضية للفيلم الوثائقي الطويل "آباء وأبناء للمخرج طلال ديركي". وقال ديركي "نقول إني اجتمعت بناس ظراف وتقليد هذا الحس العالي والجمال اللي شفناه تجربة من العمر بالجونة.. شكرا".

أما نجمة الجونة الذهبية فذهبت لفيلم "ألوان مائية" للمخرج فيكتور كوساكوفسكي الذي شكر المهرجان مؤكدا سعادته بالجائزة.

جوائز الأفلام الروائية الطويلة:

أعلن الكاتب والمخرج المغربي أحمد المعنوني جوائز الأفلام الروائية الطويلة، وقال في بداية كلمته "أنا كمغربي أقدم تحية كبيرة من المغرب، احنا سعداء بالمكان الجميل في الجونة ومهرجان الجونة أصبح علامة لصناع الأفلام باختياره للأفلام الجميلة واحنا هنا عشان نعلن عن الفائزين".

وتضم لجنة المسابقه منى زكي، التي دعت الحضور للترحيب بعتيق رحمي الذي قدم جائزة أحسن ممثلة لبطلة فيلم "حرب باردة"، جوانا كولي وتسلمت الجائزة بالنيابة عنها النجمة بشرى.

وقدمت جائزة أحسن ممثل للفنانة هند صبري، التي قالت "عائلتي عائلة مهرجان الجونة أشكركم لأننا هنا لإسعاد الناس.. كل جونة وأنتم طيبين". وذهبت جائزة أحسن ممثل لمحمد ظريف عن فيلم "ولدي"، وقال ظريف "كل شيء قبل أن أتكلم حاسس أني في عائلتي الثانية في نجاح وتتويج والنجاح هورد جميل وتعلمت من المدرسة المصرية جيل محمود المليجي وحسين رياض اتعلمت منهم التمثيل فدا رد جميل لتلك المدرسة والتتويج، وأهدي الجائزة لأمي وكل من ساعدني في هذا النجاح خاصة المخرج

ايتن أمين تتسلم جائزتها المنصة

الفرحة بجوائز المنصة

محمد بـن عطية.. وأحيي المتطوعين وابني يوسـف عبـاس محفوظ، وأدين للجونة،عشت فترة جميلة حسيت أني في الجنة الأرضية".

ونوهـت اللجنة عن فيلـم "الرجل الذي فاجـأ الجميع".وقال المعنوني عنه أنه "فيلم خاص أثر فينا بقصته".

وقالت مخرجة الفيلم "انا سعيده اكون هنا أقول شكرا وألف شكر لانتشال ولبشرى ولمهرجان الجونة على هذه الجايزة شكرا كثيرا".

وذهبـت نجمة الجونة لأفضل فيلم روائي عربي طويل لفيلم "يوم الدين"، وقال مخرجه أبو بكر شـوقي "أشكر اثنين ساعدوني في الفيلم راضي جمال وأحمـد عبد الحفيظ لأنهم عملوا حاجة صعبـه أوي علينا ومكناش عارفين هنعرف نخلصهـا وناس اتريقت عليهم انهم مش هيعرفوا يمثلوا وهنا عاوز اقولهم أننا نجحنا".

وذهبـت الجائزة البرونزية لأفضل فيلم طويـل لفيلم "الوريثتان".وصعد إلى المسـرح بطلتي العمل، والمخرج والمنتج، وقال المخرج "شكرا على الدعوة ونحن سـعداء لأننا نرى أماكن كثيرة في العالم، ومهرجان وسينما مشرقة، شكرا كثيرا لكل الناس التي شاركت في الفيلم".

وذهبـت نجمة الجونة الفضيـة للروائي الطويل لفيلم راى و ليز، وتسـلم انتشـال التميمي الجائزة نيابة عن المخرج، وقال "دا واحد من أهم الأفلام وكل الافلام أبناءنا ولكن هذا أيضا فيلم جميل".

أما الجائزة الذهبية فمنحت لفيلم "أرض متخيلة"وقالت المخرج هيو سو هوا أنا بحب مصر جدا وجئت هنا لأشكر الجميع.

نتائج منصة الجونة ٢٠١٨

تمت مراجعة المشـاريع من خلال لجنة من الخبـراء والتي وقع اختيارها على 12 مشـروعا فـي مرحلة التطوير، و6 أفلام في مرحلـة ما بعد الإنتاج، بناء علـى المحتوى، والرؤيـة الفنية، وجـدوى تنفيذ هذه المشـروعات ماليا بشـكل عـام، وتُمثل المشـاريع التي تـم اختيارهـا 6 دول من العالـم العربي (مصر، وتونس، ولبنان، وفلسطين، والعراق، والسودان(

وتتضمن االمشـاريع الـ12فـي مرحلة التطوير، 9 مشـاريع أفـلام روائية طويلـة، و3 مشـاريع أفـلام وثائقيـة طويلـة، أما مشـاريع مابعـد الإنتاج، فتتضمن 3 أفلام روائية طويلة، و3 أفلام وثائقية طويلة.

المشاريع المُختارة في مرحلة التطوير:

"برزخ" للمخرجة ليلى عباس.

"بين نارين" للمخرج إلياس بكار.

- "فولاذ" للمخرجين مهدي هميلي، وعبد الله شامخ.

- "جنائن معلقة" للمخرج أحمد ياسين الدراجي.

"سعاد" للمخرجة آيتن أمين.

"أنا ويم" للمخرجة نادين صليب.

- "سقوط الساحل" للمخرجة زينة صفير.

"غزة واشنطون" للمخرج رشيد مشهراوي.

"الرجل الذي باع ظهره" للمخرجة كوثر بن هني.

"نفس" للمخرجين دانيال دافي، ومحمد مصباح.

"الكلب مات" للمخرجة سارة فرنسيس.

"الشك" للمخرج إيهاب جاد الله.

الأفلام المختارة في مرحلة ما بعد الإنتاج:

"1982" للمخرج وليد مؤنس.

"بعلم الوصول" للمخرج هشام صقر.

"فاتاريا" للمخرج وليد طايع.

"سيلفت" للمخرج مينا نبيل.

"على حافة الخرطوم" للمخرجة مروى زين.

"تحت التحت" للمخرجة سارة قصقص.

صور من القلب

النوبة في عين «آنا هوهينفارت»

"**تعودت** أن أمشى في الأرض الوعرة والتنقل بحذر من مكان لآخر قبل أن أصل إلى الأرض المنبسطة التي تغطيها الزروع، قابلت امرأة نوبية تحصد المحصول في سلة من سعف النخيل، امرأة جميلة للغاية وحسنة البنية، ترتدي أقراط الذهب في أذنيها وبعض الحلي الذهبية تزين رقبتها، معتنية بنفسها وملابسها، ويظهر شعرها الجميل من تحت غطاء الرأس (الطرحه)، ورغم هذا الجمال فقد بدت لى غير واعية بجمالها".

عادل موسى

هكذا وصفت الباحثة النمساوية آنا هوهينفارت لاخشتاين (Ana Ho-henwart gerLachstein) في مذكراتها الخاصة رحلتها في النوبة بجنوب مصر، وهوهينفارت هى عالمة نمساوية شهيرة من مواليد 1909م، تخصصت فى علم الاثنولجيا Ethnology والذي يعني بدراسة الانسان ككائن ثقافي، وقد التحقت في البداية بمعهد الاثنولجيا بفيينا عام 1942م كسكرتيرة ومترجمة بقسم الأعراق البشرية بالمعهد وحتى نهاية الحرب العالمية الثانية 1945م، حيث حصلت على الدكتوراه وقامت بالتدريس في جامعة فيينا، واستمرت هناك حتى أصبحت عميدا لكلية العلوم الإجتماعية.

حياة البروفسيرة آنا هوهينفارت:

في النصف الأول من القرن العشرين لم تكن أوروبا تعيش حياة الحرية والرفاهية التي نراها الأن، كانت الحياة قاسية ولم تكن المرأة تتمتع بالحقوق الطبيعية التي يتمتع بها الرجل، فالتعليم كان قاصرا على الرجال، ولم تكن النساء من الطبقات الاجتماعية المختلفة تنال حظا من التعليم إلا في أضيق الحدود ولحاجتهم إلى مدرسات مثلا، وكان يسمح للمرأة أيضا بتعلم لغة أجنبية، ولدت أنا هوهينفارت عام 1909م بمدينة ليلينفيلد Lilienfeld بجنوب النمسا، لأسرة تنتمى إلى طبقة النبلاء، وكان أغلبهم يمتهن مهنة المحاماة مما أوصل العديد منهم لمناصب رفيعة في الدولة، وفي سنوات عمرها الأولى انتقلت عائلتها إلى فيينا وتسلم والدها رئاسة إحدى المقاطعات بها، لم يكن مسموح للنساء من تلك الطبقة بالذات سوى بتعلم فنون الرسم والتصوير والموسيقى، وتعلمت آنا هذه الفنون التي ساعدتها كثيرا فيما بعد على عمل دراساتها الهامة في مجال الأثنولوجي.

وفي تلك الأجواء العصيبة التي كانت تعيشها النساء، اختارت آنا هوهينفارت حياة العلم، وهى تعرف أنها بذلك الاختيار ستصبح من النوع الذي لا يفضله الرجال، ولم تكن هوهينفارت تعبأ بهذا الأمر كثيرا، كان الرجال في النمسا وأوروبا بشكل عام يفضلون المرأة غير المتعلمة أو الأدنى منهم اجتماعيا، ولم تكن آنا هوهينفارت تنتمى لأى من الاختيارين لذلك ظلت عزباء وانغمست أكثر في الدراسة والعلم، ولم تكن هذه الظروف فقط هى التي منعت آنا من الزواج، بل أيضا بسبب القيود التي كانت تفرض على المرأة فلم تكن تملك النساء في ذلك الوقت حرية أن يقولوا (لا)، وفي مقابلة لهوهينفارت قالت (لم أتزوج لأنني كنت أستطيع أن أقول لا، لذلك قلتها لبعض من تقدموا إلى).

جعلت هذه الظروف من الباحثة آنا هوهينفارت لاخشتاين من المنادين بحرية المساواة بين الرجل والمرأة، وقد دفعها ذلك للانطلاق إلى عوالم أخرى مختلفة بحثا عن العلم، ولدراسة الاجناس البشرية المختلفة غير عابئة بكونها امرأة لم يترك لها المجتمع سوى حيز بسيط للتحرك والانتقال لا أن تترك منزلها الآمن لتذهب للبحث والدراسة في أماكن تبعد عن موطنها بألاف الكيلومترات.

فى تلك الفترة وجدت آنا هدفها، فقد أدركت أن التمييز بين المجتمعات وتصنيفها كعالم أول وثان وثالث بعد الحرب العالمية الثانية هو أمر خاطئ تماما ولا يقل عن ذلك التمييز الذي يحدث ضد المرأة، لذلك كانت قضيتها أن تنادي بحقوق تلك المجتمعات في المعرفة وفي التعريف بها للعالم تماما كما تنادي بمساواة المرأة بالرجل.

كانت آنا هوهينفارت شخصية ودودة للغاية تستطيع كسب ود كل من تقترب منه بسبب دمائة خلقها، وهى سمات شخصية تساعد الباحث كثيرا على التعمق في المجتمعات المختلفة خاصة البدائية منها، وامتلكت ذاكرة فوتوغرافية رائعة فلم تكن تنسى الوجوه، ثم أدركت في فترة مبكرة فائدة فن التصوير الذي تعلمته فساعدها على إثراء أبحاثها المختلفة لتكون الكاميرا مصاحبة لها في كل رحلاتها، كما أنها استخدمت مهارتها فى

الرسم لتنقل الكثير من النقوش والزخارف على الحلى والجدران في تلك المجتمعات البدائية، أيضا عشقها للموسيقى وإجادتها العزف على البيانو وقراءة النوتة الموسيقية ساعداها على نقل وتحليل الكثير من الأغاني والموسيقى الخاصة بتلك المجتمعات.

قبل أن تنتقل آنا إلى ذلك التخصص عملت كمدرسة في البداية، كما كان لها عشق باللغات والتعرف على الثقافات المختلفة، لذلك أتقنت الفرنسية والإنجليزية في ثلاث سنوات فقط، واستطاعت الحصول على منحة للدراسة في فرنسا، ثم اتجهت بعدها للعيش لفترة في إنجلترا، وخلال تلك الفترة استطاعت آنا هوهينفارت أن تنمى علاقات قوية بالآخرين من جنسيات مختلفة، فكان لها العديد من الاصدقاء، وقد ذكرت في وقت لاحق أن أسرتها هى الأسرة الدولية بالكامل في إشارة إلى صداقاتها المتينة بمختلف الجنسيات في الشرق والغرب، قدراتها اللغوية وتلك الصداقات ساعدتها فيما بعد على أن تثري أبحاثها ودراساتها العلمية، حتى أنها كانت مفيدة للغاية في المؤتمرات الدولية المختصة، بعد عودتها من إنجلترا، تعرضت آنا لضائقة مالية بسبب وفاة الأب وتعثر حال الأسرة فاضطرت للعمل مع شقيقتها كحاضنة أطفال لفترة، ثم اتجهت بعد ذلك للعمل كسكرتيرة ومترجمة بمعهد الأثنولوجيا بفيينا، واستطاعت خلال تلك الفترة أن تنظم الكثير من المؤتمرات العلمية وتبرز من خلالها لتنتقل- وبعد أن حصلت على الدكتوراه ـ لتدريس علم الاثنولجيا واستكمال دراساتها وعرضها باستمرار في تلك المؤتمرات العلمية الهامة والتي كانت سببا رئيسيا في إقامتها، حيث ساعدت على إقامة مؤتمر سنوي لعلماء الأنثربولجيا والأثنولوجيا والذي يتم بتنظيم من اللجنة الدولية المعنية بالبحوث، وهى لجنة قامت آنا بتأسيسها مع بعض زملائها من العلماء وقد أصبحت هذه اللجنة لجنة دائمة بدعم من المجتمع الدولي، وقد أسهم هذا المؤتمر السنوي في التواصل بين العلماء والباحثين المختصين، والذين نادوا من خلال هذه المؤتمرات بضرورة الاهتمام بالثقافات والشعوب المهددة بالانقراض وتسجيلها علميا، وقد تم عمل نشرة سنوية تضم أبحاثهم الهامة في مجالي الأنثربولجيا والأثنولوجيا.

الأنثربولجيا والاثنولجيا:

وفقا لقاموس أوكسفورد الإنجليزي "الأنثروبولوجيا هي دراسة أصول الإنسان والمجتمعات والثقافات" وتهتم الأنثروبولوجيا ليس فقط بالجوانب الاجتماعية للحياة البشرية من ثقافة ودين وسياسة ولغة، ولكن أيضا بالجوانب البيولوجية، حيث مراقبة تفاعل الكائنات الحية مع بعضها البعض ومع البيئة المحيطة بها، كما يهتم هذا الفرع من العلوم بدراسة مراسم وطقوس وممارسات المجتمعات المختلفة.

أما علم الاثنولجيا فهو يعتبر أحد فروع علم الأنثربولوجيا، ولكنه أكثر تخصصا حيث يولى الاهتمام بالخصائص المحددة لمجموعة عرقية من الناس، من حيث العناصر الاجتماعية والثقافية، لتتم بعد ذلك دراسة كل هذه العناصر بعمق أكبر، حيث يحاول علماء الاثنولجيا (إثنولوجيست) دراسة مختلف الخصائص المميزة للمجتمعات الثقافية، مثل البنية الاجتماعية والسياسية والأصول العرقية والاقتصاد والدين واللغة.

أبحاث أستاذة الاثنولجيا البروفسيرة آنا هوهينفارت:

في البداية لم يكن تعيين البروفسيرة آنا هوهينفارت في معهد الاثنولجيا بفيينا إلا من قبل جيش الرايخ الالماني بقيادة هتلر والذي كان يسعى فى تلك الفترة لاستخدام العلم والعلماء من أجل الاستفادة منهم في حروبهم التي يخوضونها، ولم تكن فترة بسيطة على الباحثة آنا هوهينفارت، حيث كانت تنتمى إلى التيار الوطني الاشتراكي والمعارض تماما لفكر النازية،

ولكـن مجلس الرايخ فـي تلك الفتـرة كان يهتم أكثر بالاسـتفادة من هؤلاء العلمـاء، خاصة أنهـم ومنذ بدايـة الأربعينيات قاموا بعمـل (دليل القبائل الإفريقية) بمسـاعدة رئيس معهد الاثنولوجي البروفسـير الألماني هيرمان باومانHermann Baumann وبعد الحرب العالمية الثانية خسر باومان عمله وعاد إلى ألمانيا لتتولى هوهينفارت استكمال أعماله وتغيير مسار المعهد من العمل للنازية إلى العمل الأساسـي والذي يهدف إلى الحفاظ على الثقافات المختلفـة، واعتمـادا علـى دليـل القبائـل الإفريقيـة اتجهـت هوهينفارت لدراساتها حيث قامت بعمل بحث عن "زواج الأخوة في مصر القديمة" حيث اسـتطاعت تحليل هذه الممارسـة الاجتماعية نفسـيا واقتصاديا وسياسـيا وكلها من منظور التراث الثقافي غير المادي.

قبائل البجا في السودان:

والبجا هى قبيلة كبيرة لها جذور تمتد عبر التاريخ وكانت تقطن الصحراء الشـرقية التي تمتد من مصر شـمالا حتى إريتريا جنوبا، مرورا بالسـودان وإثيوبيا، وكان يطلق على البجا فى الزمن القديم اسم (البليميين).

تروي البروفسـيرة آنا عـن كيفية دخولها لمجتمع البجـا، حيث جاء الأمر بالصدفـة البحتة، ويرجع الأمر الى فترة الخمسـينيات من القرن الماضي، حيث كان قد تم اختيار قرى النوبة لتكون موقعا لبحيرة ناصر حيث يتم بها تخزين المياه التي سـيحتجزها السـد العالي الجاري بنـاؤه في تلك الفترة، وكان ثـروت عكاشـة أول وزير لوزارة حديثة تم انشـاؤها تحت اسـم وزارة الثقافة والإرشاد القومي قد أطلق نداء للعالم للمساعدة في إنقاذ آثار النوبة، وبالفعل قامت منظمة الأمم من خلال الوكالة التابعة لها (اليونسـكو) التي تعني بشـئون التربية والعلوم والثقافة، بتلقى هذه الدعوة وتبنت حملة دولية للمساعدة في إنقاذ هذه الآثار ونقلها، وقد اتجه العديد من علماء الآثار فى العالم من أجل هذا الغرض، كان قلق علماء الأنثربولجيا المختصين بدراسة علم الانسـان كبيرا، ليس على الآثار التي اعتنى بها زملاؤهم من الأثريين، بـل على تلـك الحضارة الكبيـرة القابعة فـى الجنوب والتي على وشـك أن تنتقل إلـى بيئة مختلفة، لذلك انتبه اليونسـكو للأمر وقـام بدعوة مماثلة، ولكن هذه المرة لتوثيق وتسـجيل كل ما يخـص المجتمع النوبي قبل التهجير، وتلقت البروفسـيرة النمسـاوية آنا هوهينفارت بالطبع دعوة من اليونسكو للذهـاب إلى منطقـة النوبة قبل حـدوث الفيضان وتهجيـر المجتمع النوبي لبيئـة مغايـرة، ورأت هوهينفارت أن تلك الدعوة هـى فرصة كبيرة لإكمال دراسـاتها وأبحاثهـا هنـاك، وأثناء سـيرها بمنطقة الأقصـر تعرفت على أحـد البائعين المنتمـين لقبيلة العبابدة المنتمين للبجا، ولأسـلوب آنا الودود اسـتطاعت كسب ثقة الرجل الذي لاحظ اهتمامها بتراثه القديم وتقديرها لهذه القبيلة العريقة، مما شـجعه على أن يدخلهـا هذا العالم ويعرفها على الكثير من أبناء عشـيرته وزعمائها فى مصر والسـودان، حيث اسـتطاعت البروفسـيرة هوهينفارت أن تقوم بعمل دراسـة كبيرة عن العبابدة والبجا، وأسفر ذلك عن صدور كتاب هام عن قبيلة البجا.

بعـد ذلك قامت آنـا بإصدار العديد من المطبوعـات الهامة التي تختص بالتـراث المصري مثـل (الأثنولوجيـا والحضـارة –مصر القديمـة مثال) وغيرها من دراسات هامة أثرت بها المكتبة الغربية.

ومن خـلال مذكرات وأبحاث البروفسـيرة هوهينفارت كان من الواضح حبها الشـديد بما تفعـل، كما وضح أيضـا إعجابها بلون بشـرة المصريين السمراء وتلك الوجوه المنحوتة بدقة وجمال.

ومنـذ أن حطـت طائرتهـا أرض مطـار القاهـرة عـام 1956م والباحثة النمسـاوية لـم تفـارق دفترها لتسـجل بـه كل ما تـراه، وكذلـك كاميرتها الفوتوغرافيـة التي وثقت بها العديد من المشـاهد والممارسـات المجتمعية، وفي القاهرة تجولت كثيـرا لترصد عدة أماكن، كذلك فى الصعيد رصدت أيضا بعض العادات والتقاليد والملامح الجسـدية والنفسـية لهذا المجتمع، وفى الأقصـر لاحظت بعـض الفروق الاجتماعيـة الواضحـة فهناك طبقة العمـد والأعيـان ثم طبقـة المعاونين لهم ثـم تأتي طبقة الفلاحين وليسـت هي الطبقة الدنيـا، فهناك طبقة أخرى أكثر فقـرا وتدعى المنبوذين، وهم غالبا ما يعملون فى الحرف اليدوية كالنجارة والحدادة أو المهن التي تعتمد على فـن الترفيه فى الموالد الشـعبية كالرقـص والغناء وإن كان ينافسـهم بقـوة طائفة أخرى أجادت العمل في هذا المجـال وهم الغجر، وقد تناولتهم الباحثة أيضا بالتسجيل والتوثيق.

لاحظت البروفسـيرة أيضا أن العمد ومشايخ البلد خاصة من كبار السن كان الكثير منهم يتحدث الإنجليزية والفرنسـية بسبب تعاملهم المستمر مع الأجانب، لذلك لم تجد صعوبة فى التواصل مع المجتمعات الجنوبية بمصر.

رحلة إلى النوبة:

فـى هذه الرحلة التقت آنـا ببعض الباحثين المصريين والذين شـاركوها جـزءا من رحلتها حيث كانوا منشـغلين هم أيضا ببعـض أبحاثهم الخاصة فـي النوبة، تلـك المنطقة التـي أصبحت ومنـذ دعوة الوزير ثروت عكاشـة مقصـدا للعلمـاء والباحثين من التـراث الثقافي المادي وغيـر المادي، وكان هؤلاء الباحثون الشبان هم الدكتور محمد رياض أستاذ الجغرافيا، وزوجته الدكتـورة كوثر عبد الرسـول والتـي أصبحت رئيس قسـم الجغرافيا بكلية الدراسـات الإنسـانية بجامعة الأزهر، وقد حصل الدكتـور رياض وزوجته الدكتورة كوثر على درجة الدكتوراة من جامعة فيينا عام 1956م حيث تعرفا على البروفسـيرة آنا هوهينفارت وكانا سـببا في انضمامها لبعض الوقت لرحلتهم إلى النوبة، ومن ضمن الباحثين الشباب أيضا الدكتور أسعد نديم الذي كان قد حصل وقتها على دبلوم معهد الدراسات الإفريقية ثم بعد ذلك على دكتوراة في الفلسـفة مـن جامعة لويزيآنا الأمريكيـة ليصبح فيما بعد رائدا لعلم الفولكلور التطبيقي.

لم تصلنا الكثيـر من الوثائق عن الرحلة التـي قطعتها هوهينفارت حتى وصلت إلـى النوبة، ولكن الزوجين رياض وكوثر ذكرا تفاصيل رحلتهم التي تتشـابه كثيرا مع رحلة آنا هوهينفارت حتى أنهم تلاقيا فى جزء كبير منها،

وقد ذكر ذلك في كتابهم (رحلة في زمان النوبة) وكذلك في بعض الجلسات الخاصة التي جمعتنى بالدكتور رياض منذ سنوات قليلة، وكانت الرحلة إلى النوبة شاقة للغاية وقد حدد وقت لها في شهر سبتمبر حتى يتجنبوا درجات الحرارة القصوى في يوليو وأغسطس ويبدأ التحسن النسبي بعدها – وهو لم يحدث بالفعل فقد ظلت درجة الحرارة مرتفعة طوال رحلتهم- أيضا حتى يتسنى لهم رؤية النوبة على طبيعتها بعد أن تفرغ بحيرة خزان أسوان تماما، ويكون النيل حرا في جريانه وقت الفيضان، وسيكون الناس وقتها منشغلين بالزراعة مما يتيح لهم فرصة معايشتهم بشكل كبير.

في البداية يجب أن نعرف أن منطقة النوبة القديمة كانت عبارة عن قرى تقع بين الشلال الأول شمالا ووادي حلفا (أولى القرى السودانية من الشمال) جنوبا، وكان يحدها من الشرق منطقة صحراوية ممتدة حتى شواطئ البحر الأحمر، ويخترق هذه المنطقة طريق يعرف باسم درب الأربعيني الذي عرفه تجار الإبل واستخدموه لنقل بضائعهم من السودان إلى أسيوط ومنها إلى القاهرة، وسكن هذه المنطقة الرعاة من العبابدة والبشارية وقبائل الهدندوة.

وقرى النوبة كانت بامتداد النيل بمساحة طولية 360 كم والمحصورة بالصحراء شرقا وغربا ويخترقها نهر النيل، وقد كانت هناك بعض الآثار الاجتماعية التي ترتبت عن بعد المسافة بين شمال النوبة وجنوبها، منها تلك العزلة التي أدت إلى عدم مخالطة النوبيين بغيرهم مما أثر إيجابيا على خصوصية عاداتهم وتقاليدهم، وكذلك في الحفاظ على اللغة التي تداولوها لآلاف السنين شفاهية، ولكن هناك بعض الأثار السلبية أيضا التي نتجت عن الموقع الجغرافي للقرى النوبية والتي منها تباعد القرى بعضها عن بعض، ووعورة الطرق التي تربط بينها.

كان وفد الباحثين يفكر في كيفية تدبير وسيلة نقل حيث كانت النوبة تبعد عن مركز أسوان مسافة 260 كلم، وهى مسافة كبيرة للغاية بالنسبة

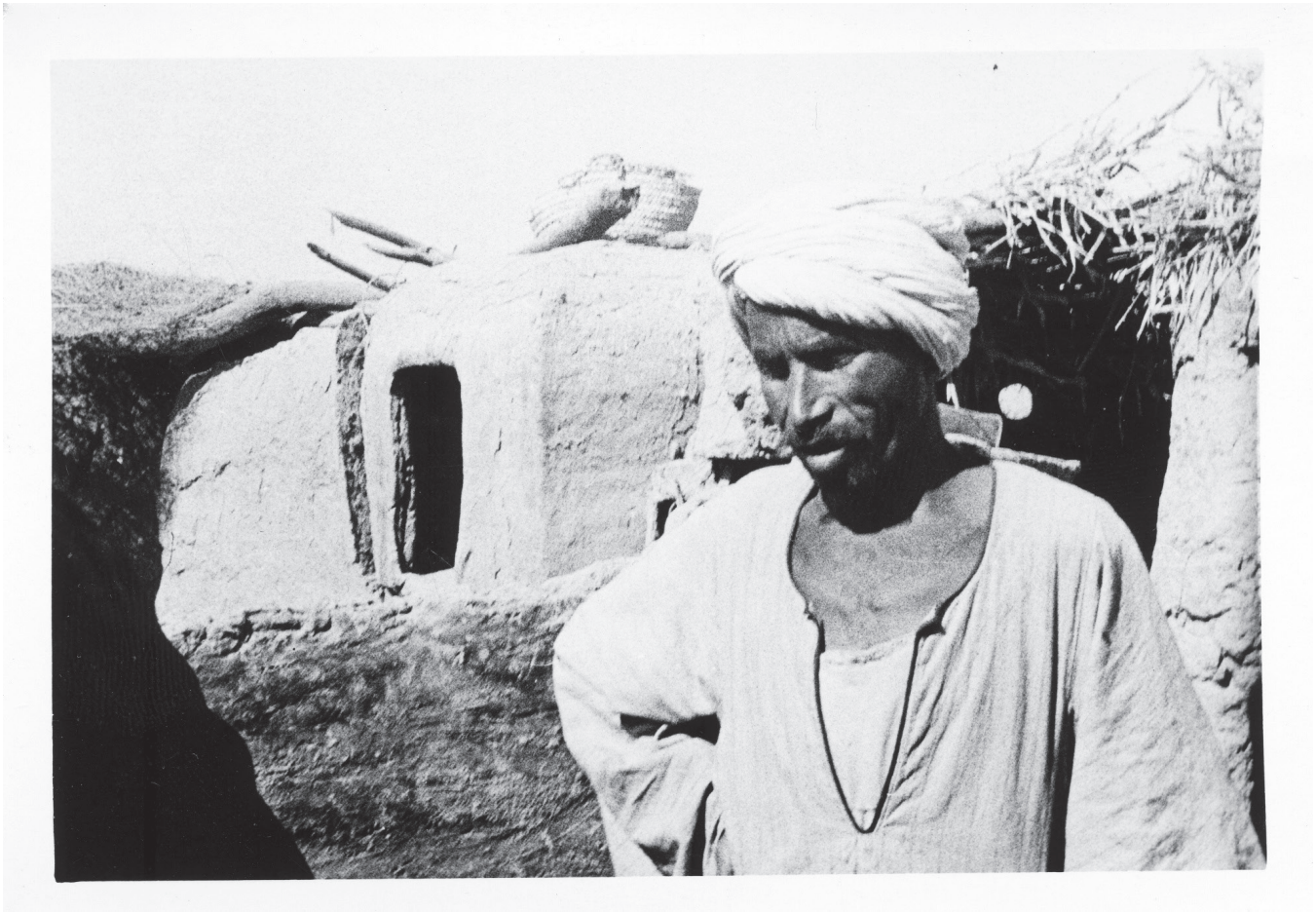
لطرق وعره، لذلك كان التفكير السليم هو التنقل عن طريق النهر، وهو ما يستخدمه النوبيين أنفسهم كوسيلة للتنقل بين القرى، وكانت الوسيلة الأمثل بالنسبة لهم هى تأجير قارب مزود بمحركات ليتمكن من الملاحة ضد التيار وبالسرعة الملائمة، كان القارب الشراعي حسبما ذكر الدكتور رياض والدكتورة كوثر هو الأنسب لهم ليمكنهم من التهادي على صفحة النيل والتصوير والتوقف في أى مكان يحبونه، لكن بالطبع كان هذا الخيار غير متاح في تلك الفترة بسبب سرعة الرياح التي ستجعل هذا القارب بسرعة تقترب من الصفر إذا لم تكن الرياح مواتية أو يكون تيار الماء مواتيا، هذا ما دفع وفد الباحثين للجوء إلى مركز البحوث الاجتماعية بالجامعة الأمريكية وذلك لأنهم يتملكون عدة لانشات في النوبة كانوا قد وضعوها لخدمة نشاط باحثيهم في دراساتهم الانثروبولجية، وعرفوا أن هذه القوارب تقف عند حراس نوبيين خلال فترة الصيف في قرية دهميت النوبية، وبعد عمل عدة اتصالات تم الأمر واستعاروا القارب ليقف منتظرهم في أسوان.

وقد ذكر الدكتور محمد رياض عن التجهيزات العلمية والأدوات التي سيعتمدوا عليها لتوثيق وتسجيل رحلتهم " هناك إعداد آلات التصوير التي لدينا للتصوير الملون في شرائح والتصوير العادي (أسود/أبيض) والعدسات المقربة وتلك واسعة الزوايا ومرشحات الضوء والة تصوير سينمائي 16ملم، وشراء الأفلام المناسبة للجو القائظ، والة التسجيل الصوتي والشرائط والبطاريات اللازمة لها، ولم يكن يعرف في ذلك الوقت التصوير بالفيديو الذي يغني عن كثير من هذه الالات، وكذلك لم تكن عدسات (الزووم) والكاميرات الأوتوماتيكية متاحة، وباختصار كان التصوير يعتمد على المهارة الشخصية والسرعة مع الدقة في التصويب، وهو ما كان يؤدي إلى بعض الفاقد في الأفلام وفي اللقطات النادرة خصوصا أثناء الحركة"

وأكمل الدكتور رياض سرده عن المصاعب التي واجهتهم فى الطريق وكيف كانوا يتزودون بالوقود، حيث يحتاج اللانش للتزود بالوقود مرتين أو ثلاثة خلال المسير لذلك كانوا يملئون سطحها بعبوات السولار، وحتى تعطل المركب بهم وهذا ما ذكرته آنا في مذكراتها المكتوبة بخط اليد "استمرت الرحلة في المضى وقت الشروق، كانت الأراضي الخصبة من حولنا ومن الواضح أن المزارعين لم يحصدوا بعض مزروعاتهم، جذبنى لون الأوراق الخضراء ولون الذرة واندماجهما مع لون السماء، وجدت أصدقائي محمد رياض ومساعده أسعد نديم يجاهدون للوصول إلى النوبة وقد ازدادت الحرارة وأصبحت هناك صعوبة في توزيع الطعام للثلاث أسابيع القادمة – حيث قرروا قضاء تلك الفترة فى البحث والجمع الميداني- حدثت مشاكل في القارب واستطاع (راجيس محمد) – تقصد الريس محمد قائد المركب- أن يصلح موتورا واحدا من مواتير القارب لنستطيع أن نتحرك، وبالفعل وصلنا إلى قرية أبو هور ورغبت آنا واصدقائي في إجراء أبحاثنا في هذه المنطقة بسبب الأبحاث المبدئية التي قامت بها الجامعة الأمريكية سابقا في نفس المكان" وهو الأمر الذي أتاح لها معلومات أوفر تسهل لها مهمة البحث والجمع.

كانت رحلتهم في غاية المشقة والإجهاد، حتى أدواتهم التي كانوا يوثقون بها تلك المجتمعات لم يكن من السهل استخدامها، يكفي أن تعرف أن الجهاز الذي يقوم بتسجيل الصوت كان يحمله شخصين على الأقل، ولم تكن الكاميرات الفوتوغرافية صغيرة الحجم وسهلة الاستخدام مثلما هو الحال اليوم، عانى هؤلاء الباحثين الكثير من أجل تلك الدراسات التي فتحت لنا أبوابا كثيرة للمعرفة وطرق للتعرف على الأساليب الحياتية لمجتمعات الجنوب المغلقة.

في النوبة انطلقت البروفسيرة آنا هوهينفارت في العمل البحثي، وكان أول ما فكرت به هو تكليف اثنين من الإخباريين ليساعدوها في عمليات الجمع والتوثيق، والإخباري هو شخص يقوم بمساعدة الباحث على جمع المادة العلمية عن طريق اختلاطه بمجتمع الدراسة، لذلك كان يتم اختيار



الاخبـاري من نفـس المنطقة التي تتم دراسـتها وعمل الأبحـاث عنها، وقد اختارت آنا هوهينفارت من اثنين من المدرسين النوبيين هما الأستاذ عزيز عبد الوهاب والاسـتاذ حسـين عبد الجليـل وكآنا يعمـلان بمهنة التدريس وتخصصـا في تدريـس اللغـة الإنجليزية، وقد سـاعداها كثيـرا على عمل المدونات والتسـجيلات التي قامـت عليها أبحاثها والتـي قدمتها لأكاديمية النمسا للعلوم واللغات والموسيقى وكذلك لمنظمة اليونسكو.

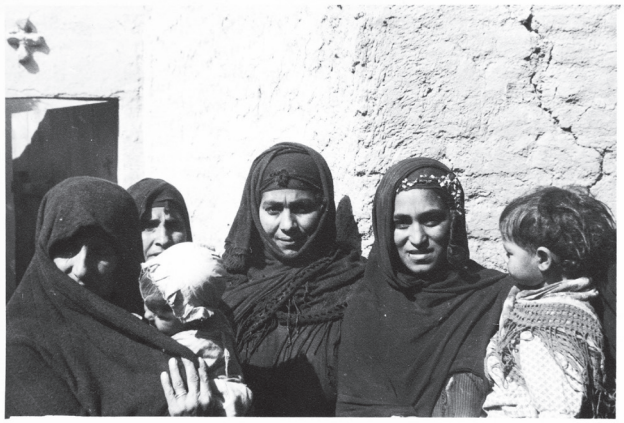
واسـتطردت آنـا في مذكراتها التـي كتبتها بخط اليد عـن قرية أبو هور "تتـوج القـرى الصخور كانها منحوتة منها، وتقسـيم الطبيعـة واضح فيها (ماء-طمي-صخر-قـرى) وقريـة أبـو هور واضحـة التقسـيم أيضا فنجد الوادي وبعض الأشـجار وشـريط الطمي والأرض الخصبـة، والبيوت التي تقبع فوق الصخور كالقلاع.

ثـم وضعت أسـماء بعـض القرى مع وصـف صغير لهـا فكتبـت " ماريا: موجـودة على ارتفاع فـوق صخر والمياه تغطى جزءا مـن الصخور وتلاحظ اختـلاف كل بيت عن الأخر عنـد عبورك للقرية، كما تجد الصخور شـرقا والأرض الملساء غربا مع ظهور موجات عالية في النيل.

مرواو: هناك شـاطئ صخري وعلى الرغم مـن ذلك نجد خطا رفيعا من الطمي أسـفلها، ينتشـر الغنم والماعز للرعي والبحث عـن الطعام في هذه المنطقة الخصبة."

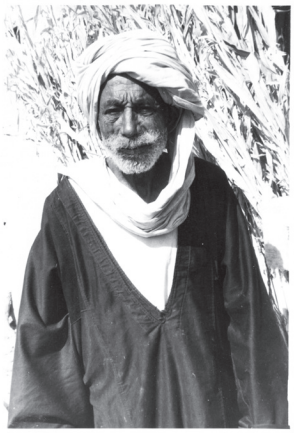
واسـتمرت آنا تسـرد الكثير من الأحـداث عن رحلتها فذكـر الطريق ما بين قرية كلابشـة وقرية قرشة وقد قاست المسافة بينهم ليتضح أنها 2 كلم، وعن معبد كلابشة لم تنس هوهينفارت أن تتحدث عن نقل المعبد بمساعدة ألمانيا!

كما سـجلت إعجابها بكرم الضيافة التي لاقته فـى منطقة النوبة وكانت تتحدث عن بيوت الضيافة فى المنازل النوبية.



تناولت أبحاث البروفسيرة آنا خصائص وتكوين المنزل النوبي والممارسات التي تتم في جوانبه المختلفة من مكان للطهى وللجلوس وللضيافة وأماكن الماشية وكيف يتم التعامل معها.

وعن الأفكار التي تتداعى على رأسها بسبب ثراء المنطقة بالممارسات الثقافية غير المادية، والمتعلقة بتخصصها العلمي.



نهاية الرحلة:

بعد عودتها إلى النمسا وبعد تهجير النوبة استمرت البروفسيرة آنا في تواصلها مع اصدقائها في النوبة وكررت زيارتها لهم عدة مرات حتى فترة الثمانينيات، واستمرت في عملها كباحثة ومديرة للعديد من المؤتمرات العلمية الهامة حتى أتمت عامها الثمانين لتستقر فى منزلها، وتستمر في استضافة أصدقائها ممن يقومون بزيارة النمسا، وفي العام 2008م قررت آنا هوهينفارت وقد اقتربت من الاحتفال بعامها المائة أن يكون هذا الاحتفال مختلفا، أن يكون في مصر، وأن تذهب إلى أصدقائها في النوبة واللذين لم تنقطع صلتها بهم نهائيا خاصة الاخباريين الذين عملا معها الأستاذ عزيز عبد الوهاب والأستاذ حسين عبد الجليل، وكذلك صديقها الدائم الذي كان يزورها في منزلها بالنسما د.محمد رياض، واستعدت للقيام برحلة جديدة إلى النوبة ولكن القدر لم يمهلها كثيرا فقد توفيت الباحثة النمساوية آنا هوهينفارت لاخشتاين في نوفمبر عام 2008م قبل أن تتم المائة عام بشهور قليلة، لكن ابنة شقيقتها والتي أصبحت باحثة فى الاثنولجي أيضا البروفسيرة ستيفاني ويزباور Stefanie Wiesbauer البروفسيرة قررت أن تحقق أمنية خالتها المقربة منها وأن تاتي للاحتفال بمولد خالتها في النوبة كما طلبت تماما، وقد أوصتها قبل أن تغادر هذا العالم أن تمنح أبحاثها ووثائقها الخاصة إلى المجتمع النوبي لتكون لديهم، وبذلك وصلت أبحاثها إلى بعد أن التقيت بها في مؤتمر عقده اليونسكو بأسوان مارس 2009م وكان الدكتور محمد رياض هو من نسق لهذا التعارف ولتنفيذ وصيتها.

آنا هوهينفارت التي فارقتنا في 16 نوفمبر 2008م، وقضت وقتها فى العلم والدراسة، أهدت للبشرية كنزا من الدراسات والأبحاث الجادة في الاثنولجيا، وأختم مقالي بكلمة كتبتها آنا في مذكراتها "كل ثقافة لها طريقتها ورسالتها وهدفها.. وربما أيضا نهايتها".

تستعيد جدّتها فى صور الفراعنة

كولاج الموت!

سارة سلام: جدتي هي الهرم الرابع

مزجت بين عالمي الخاص وعالم الفراعنة القدامى

شهد شهر أغسطس افتتاح معرض «الهرم الرابع بني لها» للفنانة المصرية «سارة سلام» المقيمة في هولندا في الوقت الراهن، وهو معرضها الأول داخل مصر، ودعمته منصة «مفردات» ومنصة «آفاق»، كان لمجلة الفيلم لقاء مع «سارة» للتحدث عن المعرض وفلسفته ومغزاه، فإلى نص الحوار:

أمنية عادل حسن

● ما هو الدافع لمعرض «الهرم الرابع بني لها»؟

ـ في عام 2014، كنت أعمل على مشروع صغير مع ورشة في CIC، كان اسمها «الطبقة الخضراء»، وتعتمد الورشة على إيجاد فكرة وتطويرها، واعتمدت في هذا المشروع على عائلة تقطن المقابر، واكتشفت وقتها عالما آخر، حيث أن تلك العائلة لم تكن تقطن المقابر لحاجتها المادية، وإنما لشعورهم بالانتماء لهذا المكان، فعمل العائلة منذ الجدود بالمقابر، فهذا هو عالمهم، في هذا الوقت وصلت إلى فكرة «التعايش مع الموت».

في تلك الفترة سافرت إلى «لندن» في منحة دراسية للتصوير الوثائقي، وتعتمد على كيفية استغلال المصور لما هو متاح أمامه،

وتابعت في هذا الوقت قضية لفتى في عمر 16 عاما، قد اختفى في «لندن» منذ 45 عاما ومازالت أخته تبحث عنه، فهي تحتاج لمعرفة ما حل بأخيها، هذه الحالة استغرقتني بالكامل، وأكدت لي أننا كبشر نحتاج إلى معرفة أماكن وجود أحبائنا، حتى وإن ماتوا وانتهت حياتهم.

● قدمتي مزجا بين جدتك «عالمك الخاص» والفراعنة «العام»، فما هي فلسفتك في ذلك؟

ـ حاجتنا لرؤية أحبابنا ذكرتني بسيدنا موسى، فهو النبي والرسول الوحيد الذي تعامل مع الله في سياق الرؤية، فقد طلب أن يراه حتى يشعر باليقين.. وهو ما يربط الرؤية بالإيمان، وانهيار الجبل خشوعا لظهور الله يؤكد فكرة أن الحجر أصبح شاهدا على الحدث ويعلم حيثياته رغم معرفتنا بالرواية، لكنه الشاهد الوحيد، من هذه النقطة وجدت سبيلا لتطوير فكرة مشروعي «الهرم الرابع بني لها»، والذي حصلت له على منحة من منصة «آفاق» للتصوير الوثائقي ومنحة منصة «مفردات» للفنانين.

لا ننتمي للفراعنة وننظر لهم باستشراق غربي

أسهم المعرض في شفائي الخاص من عقدة قديمة تجاه جدتي

فكرة المعرض قائمة على الربط بين الحداد الشخصي والحداد الجماعي والعلاقة بينهما من خلال عناصر مشتركة، ورؤيتنا لما هو خاص- وبالنسبة لي «جدتي»- في مقابل رؤيتنا ونظرتنا كمصريين للفراعنة، وكيف نتعامل معهم وننظر لهم؟

● حدثيني أكثر عن منحة «آفاق» وكيف أسهمت في تطوير فكرتك؟

ـ منحة «آفاق» اعتمدت على تقديم فكرة للعمل عليها وتطويرها من خلال شقين، الأول: لقاءات مع متخصصين بالمجال ذاته، ويتحدثون مع الحاصلين على المنحة لتطوير فكرتهم، وكذلك جهد الحاصل على المنحة لتطوير فكرته في إطار مشاهداته ومستويات أعمق لفكرته.

الفكرة الأولى التي تقدمت بها لمنحة «آفاق» كانت العائلة التي التقيت بها وتعيش في المقابر، وتبلورت الفكرة حول «رموز التعايش مع الموت في مصر»، وطرق التعبير عن ذلك سواء بالتبجيل.. كما كان يحدث مع الفراعنة في صورة بناء «هرم» أو «المقابر» كما هو الحال حاليا، ففكرة وجود بيت للموتى، أمر يشير إلى تبجيلنا للموت وكيف نراه شيئا عظيما يستحق النظر وخلق مساحة خاصة له.

حتى عام 2016 لم يكن المشروع عن جدتي، في الوقت نفسه كنت أحاول التعايش مع فكرة فقد جدتي التي تسببت في صدمة كبيرة لي، لاسيما عدم قدرتي على حضور جنازتها، نظرا لخلافات بينها وبين والدي، وكنت دائما أكبت هذا الأمر داخلي، فكانت تمثل جزءا كبيرا من تكويني وحياتي، في هذا الوقت كنت أعيش في هولندا، وبدأت أفكر في فكرة الموت والمشروع وجدتي، وكان بالفعل خير سبيل لتطهير روحي من الثقل الذي حل بها بعد موت جدتي.

● بعد أن وصلتي إلى جوهر معرضك، كيف بلورتِ فكرتك بشكل واضح؟

ـ فلسفتي تعتمد على المسافة مع الموت، فهناك موت قريب (أقاربنا) وهناك موت بعيد (الفراعنة)، وتعاملنا المزدوج مع موت كليهما، فالأقارب نحزن عليهم ونرثيهم، فيما نتعامل مع الفراعنة باحتفاء ونزور «مقابرهم» بسعادة، بل إن هناك من يتعامل مع الفراعنة أنهم غرباء، وينبشون تحت منازلهم للحصول على «أثارهم» وكأنه «لهث وراء الموت» بشكل مختلف للوصول إلى الحياة في صورة الثراء المادي من وراء بيع تلك القطع الأثرية التي لا تقدر بثمن، كما أنها تعكس عدم انتمائنا للفراعنة، فأغلب المصريين يشعرون باغتراب عن الفراعنة، ولا يتعاملون بأنهم جزء منهم.

فنحن نتعامل بنظرة «استشراقية» مع أثارنا وتاريخنا وماضينا، وأصبح هناك ما يسمى بـ«الحرم» فهناك مسافة بيننا وبين الأجداد القدامى.

ولهذا قررت أن أخلق مساحة للتقريب بين الماضي والحاضر، فمعاصرنا (أمواتنا) يمكننا الاحتفاء بهم كالقدامى (الفراعنة)، لهذا حاولت الاحتفاء بجدتي وإضفاء هالة عليها لوضعها في عالم الخلود كما هو حال الفراعنة، وكذلك تقريب الفراعنة للنظر لهم كأناس حقيقيين كانوا يوما من لحم ودم يشبهوننا في كل شيء، فحالة الإحلال والتبديل لإضفاء الإنسانية على الموتى بمختلفهم هي جوهر معرضي.

● ما هي السبل التي اتبعتها لتوضيح تلك الفلسفة؟

ـ بالعودة إلى ما كتبه ودونه الفرعون القديم من أحاديث عن الموت والموتى والأصدقاء، تبين أن الحديث كان يعبر عن الجانب الإنساني للفراعنة، وهو ما يشير إلى رفعة الإنسان ومكانته، فاستعنت بهذه الوثائق المكتوبة، إلى جانب الاستعانة بصور جدتي وأيضا صور أرشيفية لمقابر توضح ملامح التعامل مع الموت والمقابر ومساكن الموت، فضلا عن النباتات التي تظهر وتنمو في تلك الأحراش، إلى جانب حيوانات محنطة تعود إلى العالم القديم.

بشكل عام اعتمدت على الفوتوغرافيا في معرضي، لا أعد نفسي مصورة محترفة، ولكنني درست تقنيات مختلفة واتجاهات محدودة، كما أن اهتماماتي متنوعة ما بين تصوير الأفلام أو التصوير الفوتوغرافي وكذلك animation، لهذا فكان من الطبيعي أن أستخدم تقنيات مختلفة لمعرضي، كما استعنت بكتاب «وصف مصر» وقراءاته لعصر الفراعنة ومصر القديمة، وكيف رآها المستشرقون في هذا الوقت، كما استعنت بصور من داخل الكتاب لمصر القديمة.

● أطلعينا على التقنيات الفنية التي استخدمتيها في المعرض؟

ـ أبرز التقنيات التي استخدمها كان الكولاج، حيث أنني تعاملت مع فوتوغرافيا أغلبها جاهزة، فمثلا أغلب الصور الكبرى بالمعرض لجدتي استخدمت الكولاج لتركيب جسدها أو رأسها أو جانبا من جسدها لتحل محل المومياء، ولا أنكر أني واجهت صعوبات كبيرة في التعامل مع صور جدتي، وحاولت قدر الإمكان أن أستقي من رونق الفراعنة لأضفيه على جمال جدتي.

كما استخدمت صورا قد صورتها سلفا لتلك الأسرة التي تسكن القبور، والتي تجد ألفة في التعامل مع المقابر وساكنيها، وهو ما أضفى بعدا إنسانيا وحميميا أكثر، فالصور ليست مجرد صور أرشيفية قديمة أو لمومياوات، وإنما الإنسان بلحمه ودمه حاضر بها.

فجاء المعرض مزج مواد بصرية ونصية متعددة مثل مقتطفات من كتابات فرعونية من خطابات وأسحار، لوحات من مطبوعات تاريخية، لقطات من أفلام و مسلسلات مصرية، سلسلة من الصور المجمعة عن طريق الكولاج لجدتي، و عدد من الصور التي تُظهر الوجوه المتنوعة للقبر المصري.

● في النهاية، ما هو المغزى من عنوان المعرض «الهرم الرابع بني لها»؟

ـ الهاء في حرف الجر «لها» يعود على جدتي، والعنوان ترجمة لكونها تنتمي للفراعنة هؤلاء المحتفى بهم، فبعد هرم «خوفو وخفرع ومنقرع» يأتي هرم جدتي التي تنضم لهم، وتعيد لهم روح الإنسانية المفتقدة في عيون الكثيرين أو أغلب الناظرين لهم ولماضيهم.

عن الفنانة سارة سلام:

سارة سلام فنانة مصرية مقيمة بهولندا تعمل في مجال فنون الوسائط المتعددة والتصوير الوثائقي والتصميم، حصلت على بكالوريوس في الفنون التطبيقية من الجامعة الألمانية بالقاهرة، وماجستير في التصوير الوثائقى من جامعة الفنون بلندن، وتقوم حالياً بماجستير في علوم الفيلم والتصوير بجامعة لايدن، حصل مشروعها الوثائقي الأخير "الهرم الرابع بني لها" على منحة آفاق للتصوير الوثائقي ومنحة مفردات للفنانين، تم اختيار كتابها الأول "الخفي ، الإيمان كظاهرة" في القائمة المختصرة لجائزة كاسل للكتب المصورة بألمانيا، ومعرض صور الفن المستقل بالولايات المتحدة، وتم عرضه في معرضي أوف برينت وفورمات بإنجلترا.

في حفل توقيع "رسائل محمد خان إلى سعيد الشيمي"..

"الشيمي" يروي رحلة نصف قرن من الصداقة والسينما مع محمد خان

رغبة "خان" الشخصية هي الدافع الرئيسي لنشر خطاباته الخاصة

"الحريف" هو البداية الحقيقة لمحمد خان

" **في أخر الخمسينيات** سافر محمد خان إلى لندن، وكنا وقتها في بداية مرحلة الشباب، والجوابات كانت وسيلة التواصل الأساسية، وكنا طوال الوقت بنكتب لبعض عن الأفلام، لذلك احتفظت بهذه الجوابات، لأنها وثيقة سينمائية مهمة".

إسلام أنور

بهذه الكلمات قدم مدير التصوير السينمائي سعيد شيمي كتابه: "خطابات محمد خان إلى سعيد شيمي" خلال حفل التوقيع الذي أقيم بمكتبة الكتبجية في المعادي، بحضور الناقد السينمائي: محمود عبد الشكور والناشر: سيف سلماوي، وعدد كبير من القراء ومحبي السينما.

وأضاف:"قبل وفاة خان بسنة تقريبًا سألني على الجوابات، وأحضرتها له بالفعل، وبعدها طلب من الصديق والناقد محمود عبد الشكور أن يعدها للنشر، وبعد وفاة خان أصبح نشر هذه الجوابات بمثابة الوصية واجبة التنفيذ" موضحًا أن الجوابات بجانب ما تحتويه من حديث عن السينما والأفلام، تتضمن أيضًا جزءًا إنسانيًا مرتبطًا بمرحلة المراهقة والشباب ومشاعرهم وحياتهم الاجتماعية في تلك الفترة.

الصداقة والسينما:

جمعت الفنانين صداقة طويلة بدأت منذ الطفولة، فكانا يذهبان معًا برفقة عائلتيهما إلى قاعات السينما الصيفية فى وسط البلد فى القاهرة، وهناك بدأت علاقتهما مع الشاشة الفضية حين كانا يقلّدان أبطالا من الأفلام التى يشاهدانها، ويروي الكتاب لحظة اضطر والد محمد خان للسفر إلى لندن عام 1959 عقب قرار تأميم بعض الشركات، مصطحبًا أسرته معه، وفي تلك المرحلة واظب الصديقان على تبادل الرسائل، التي كان محورها الأساسي السينما عبر إبداء وجهات نظرهما في الأفلام الجديدة وصنّاعها والتقنيات المستخدمة فيها.

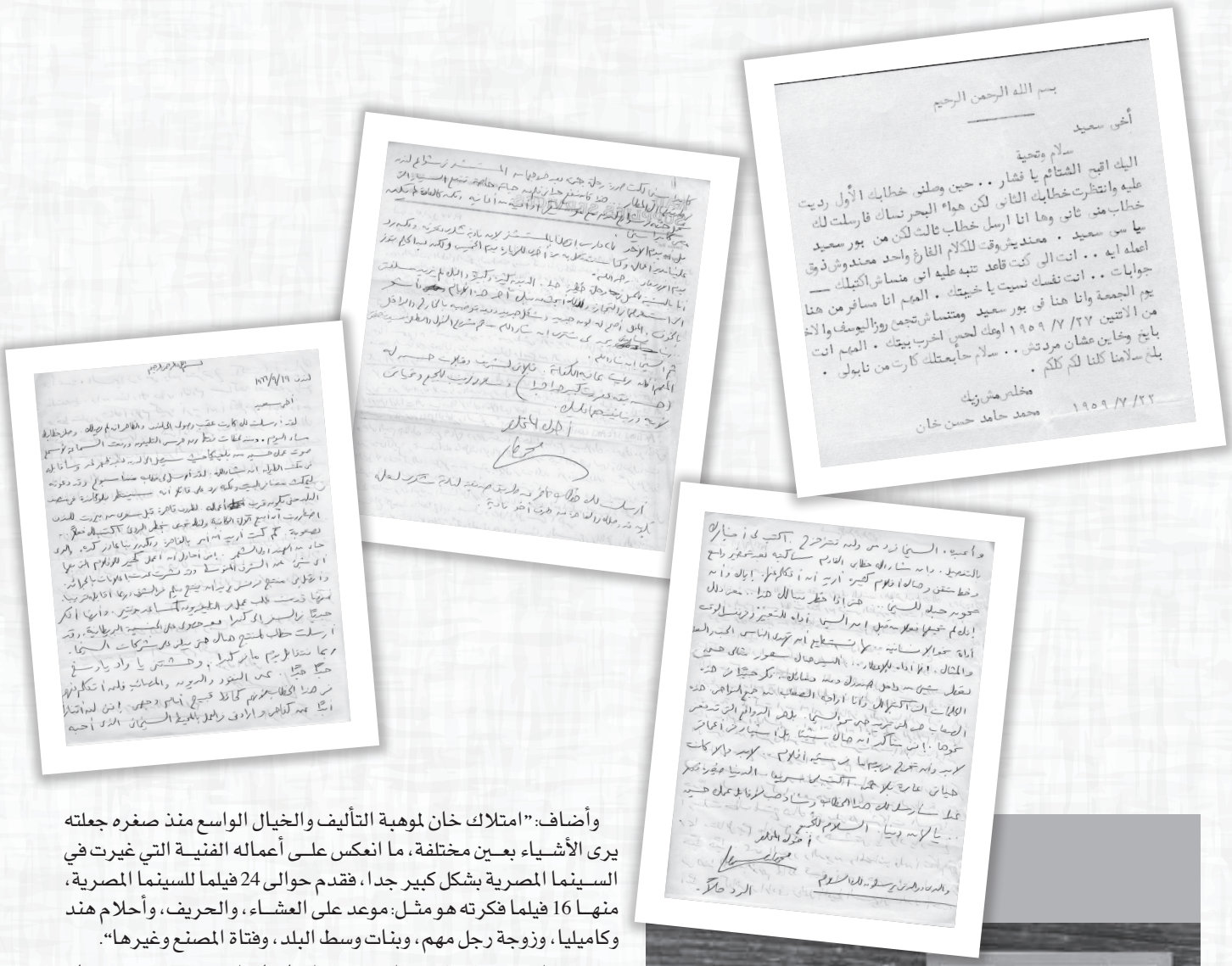
من جانبه أشار الشيمي إلى الدور الكبير الذي لعبته هذه المرحلة في بناء شخصية محمد خان على المستوى الإنساني والسينمائي، موضحًا أن صاحب "أحلام هند وكاميليا" لم يكن حينها يستطيع التفرغ لدراسة السينما، فكان يعمل بالنهار في أية وظيفة، وفي المساء يذهب لمشاهدة الأفلام، فقد كان يرى أن أفضل وسيلة لتعلم السينما هي مشاهدة الأفلام، وبعد ذلك التحق بمدرسة لندن للسينما من خلال ورش عمل كانت تنظمها للطلبة غير المتفرغين.

وأوضح:"في الفترة من نهاية الستينيات حتى منتصف السبعينيات زار خان القاهرة لفترات متقطعة، وعمل عدة محاولات لصناعة أفلام قصيرة، لكن مع منتصف السبعينيات قرر أن يعود للقاهرة بصورة كاملة، وكنت حينها رافضا لهذا القرار، واعتبرته قرارًا جنونيًا، وقلت له:" يا محمد احنا مش عارفين نشتغل هنا هتيجي إنت تعمل ايه!".

فارس السينما المصرية

يرى الشيمي أن البداية الحقيقية لمحمد خان كانت مع فيلم "الحريف" وشخصية فارس، مشيرًا إلى أنه رغم الصعوبات الكبيرة التي تعرض لها خان منذ عودته لمصر، فلم يكن هناك منتج يقبل أن يغامر ويراهن على أفلام من النوعية التي يطمح لها خان، والفيلم الأول "ضربة شمس" أنتجه نور الشريف في مغامرة منه، ورغم نجاح الفيلم وتحقيقه إيرادات، لكن منظومة الإنتاج كانت ضد السينما التي يتطلع لها خان.

بينما في فيلم "الحريف" تغيرت المعادلة مع وجود جماعة "الصحبة" منتجا للفيلم، التي تكونت من خان وبشير الديك وخيري بشارة وعاطف الطيب ونادية شكري وداود عبد السيد، بالإضافة إلى قصة الفيلم قام خان بالعمل على تطويرها مع بشير الديك، ولم يتدخل أحد في عملهما، وقد خرج الفيلم معبرًا عن سينما خان بصورة كاملة.



وأضاف: "امتلاك خان لموهبة التأليف والخيال الواسع منذ صغره جعلته يرى الأشياء بعين مختلفة، ما انعكس على أعماله الفنية التي غيرت في السينما المصرية بشكل كبير جدا، فقدم حوالى 24 فيلما للسينما المصرية، منها 16 فيلما فكرته هو مثل: موعد على العشاء، والحريف، وأحلام هند وكاميليا، وزوجة رجل مهم، وبنات وسط البلد، وفتاة المصنع وغيرها".

تحدث الشيمي كذلك عن العديد من المفارقات التي جمعته بمحمد خان ومن أبرزها: قرارهما بالتوقف عن العمل سويًا بعد فيلمي "ضربة شمس" و"الحريف"، فرغم صداقتهما القوية، إلا أن عملهما سويًا في البدايات، جعل كثيرا من المنتجين يأخذون موقفًا سلبيًا تجاههما، لأن كل منتج يريد التعامل مع مخرج أو مصور كفرد وليس فريق عمل، فكان ضروريا أن ينفصلا، لكي يستطيعا الاستمرار.

وأكمل: "من المفارقات أيضًا في حياة خان قضية الجنسية، فالدولة المصرية كانت تتعامل مع خان على أنه أجنبي، وطوال الوقت كنا بننسى النقطة دي، لأن خان مصري بغض النظر عن الجنسية، لكن عدم حصوله على الجنسية تسببت في أزمات عديدة، منها تعرضي لقضية أمن دولة بسبب استضافتي له لمدة شهر في بيتي بوصفه أجنبيا".

من الهواية إلى الاحتراف

من جانبه قال الناقد محمود عبد الشكور: "عندما اطلعت على هذه الخطابات، وجدت أنني أمام قصة درامية تتوافر فيها جميع عناصر الدراما الأساسية، تمثل قصة حياة محمد خان في سنوات الشباب، مكتوبة بصراحة مطلقة، وكأن كل سنة هي فصل مثير، تتخلله لحظات صعود وهبوط، وأمل وإحباط".

وأضاف: "إننا تقريبًا أمام مذكرات عقل ووجدان وعين شاب مصري رأى وسمع وشاهد، ونحن أيضًا أمام وثيقة مدهشة عن جيل يكتشف معنى الفن والحياة، ويحاول في نفس الوقت أن يكتشف نفسه وقدراته، لكي يعبر بهذه القدرات من عالم الهواية إلى دنيا الاحتراف، وسعيد شيمي- هذا الصديق الوفي الكبير، عاشق السينما- هو أفضل من يقدم للقارئ رسائل صديقه الراحل، وهو أيضًا من تضيف تعليقاته على الرسائل الكثير..شرحًا وتوضيحًا، فكان هذا الكتاب البديع".

***محمد خان من أهم مخرجي السينما المصرية، ولد لأب من أصل باكستاني وأم مصرية في 26 أكتوبر عام 1942، شارك في كتابة 14 قصة من 25 فيلمًا قام بإخراجها، وحصل على العديد من الجوائز المصرية والعربية، وتوفي في 26 يوليو 2016.**

***سعيد شيمي من أهم مديري التصوير السينمائي، ولد عام 1943 في حي عابدين في القاهرة، صور الشيمي حوالي 75 فيلما تسجيليا وقصيرا، و108 فيلم روائي طويل، وحصل على العديد من الجوائز، وقام بتدريس مادة التصوير السينمائي والتلفزيوني في عدد من الكليات والمعاهد السينمائية.**

باتمان .. فارس الظلام وأعداؤه

يجري الحديث كثيرًا عن كيف غيرت ثلاثية «Batman»، من تناول السينما لشخصيات الكوميكس، وخصوصًا الجزء الثاني من الثلاثية: «The Dark Night». قد يكون هذا صحيحًا بنسبة كبيرة، فبينما فاز بجائزتي أوسكار منذ أكثر من عشر سنوات، أصاب كثيرين الإحباط بسبب عدم فوز فيلم «Logan» بجائزة الأوسكار **2017**، لكن دعنا نتوقف عند الشخصية ذاتها: فارس الظلام، بطل الاقتصاص، «باتمان»، كلها أسماء لأفضل محقق جرائم في العالم ومحارب لها، لن أبالغ في أنه سيأتي يوم تقف فيه هذه الشخصية بجانب شخصيات أساطير العالم القديم كلها.

طه عبدالمنعم

باتمان صنع بنفسه عالمًا كبيرًا، أكثر من أية شخصية أخرى في عالم الكوميكس، ذلك العالم الذي يمتلئ بشخصيات من هواجس فارس الظلام وأفكاره ومخاوفه وذكائه ومنطقه وأساليبه وماضية ومستقبلة.

«الأخوان نولان» حينما تصديا لثلاثية عن شخصية أسطورية، وقع اختيارهما على أنضج شخصية فى عالم الكوميكس وأفضلها.. فهي بالغة الثراء، والأفلام الثلاثة أدخلت بالكاد المُشاهد في هذا العالم..فبينما تقف شخصية «سوبرمان» المولود قبلة بأشهر قليله، على قدم المساواة والندية، يتفرد باتمان بأنه ينضم إليه أفضل الأعداء والأشرار وأقواهم، بل يظهر له أبناء وحلفاء وأصدقاء ومساعدون وتابعون ومنشقون، الأكثر من ذلك أنه هو نفسه يظهر عجوزًا ومتقاعدًا، ويظهر باتمان في المستقبل مقاتلًا ومحاربًا للجريمة.

باتمان دخل الثقافة الشعبية من أوسع أبوابها، ورسخ مفهومها وطبيعة تأثيرها في المجتمع والعالم.

«كريستوفر نولان» صرَّح أكثر من مرة بأن أعداء باتمان هم الذين يحددون شخصيته، وبخاصةٍ في الثلاثية..فالفيلم الأول عن الخوف والثاني عن الفوضى والثالث عن الألم، لن أبتعد كثيرًا عن رؤيتي الخاصة التي سأحاول أن أعرضها في هذا الموضوع، وملخصها أن أعداء باتمان ينبعون من شخصيته نفسها، إنه يواجه جزءًا من نفسه، من مخاوفة وهواجسه، عندما يواجه الشرير (الفزاعة أو الجوكر أو باين)، فالمواجهة تضعه بالضرورة على المحك والحافة، فهى ليست مجرد مغامرات فقط.

الأخوان نولان أعادا صياغة عالم باتمان، ونسجا خطوط قصصه في سردية واحدة كبيرة، وبالرغم من كثرة ملحوظاتي على تناولهما للشخصية، فإن أبرز ما فيه أنهما نقلا الصراعات إلى محيط أكبر، وهو المجتمع والناس ومدينة غوثام التي ظهرت بشكل مختلف في كل فيلم من الثلاثة، ما قلل من سوداوية الشخصية في حدود ما نعرفه مسبقًا عن تاريخها في الكوميكس، وذلك في مقابل المدينة التي تقع على حافة السقوط والانهيار.

بقليل من المبالغة، جعل الأخوان نولان المدينة انعكاسًا لما يعتمل في نفس باتمان، وهو الإضافة الحقيقية إلى تلك الثلاثية في تاريخ فارس الظلام.

في أكتوبر 2018، ستصدر نسخة بتقنية «Blu-ray»، من أهم مسلسل أنيميشن لمغامرات باتمان بعنوان « «Batman The Animated Series، وهي إعادة إصدار بنسخة محسنة وأعلى جودة من «DVD» صدر في أوقات مختلفة، وهذه هي النسخة التي سأعتمد عليها هنا.

المسلسل عُرض على شاشات التلفزيون الأمريكي بين 1992و1997. يضم الموسم الأول 65 حلقة، وبعد النجاح الساحق تقرر عمل موسم ثانٍ، فتأجل عرض آخر خمس حلقات، وضم 15 حلقة أخرى بإنتاج جديد بعنوان «The Adventures of Batman & Robin» كموسم ثانٍ، وبعدها بفترة أُنتِج موسم ثالث، بإجمالي 105 حلقات، صدرت عام 2008 في أربع أسطوانات DVD: الأولى والثانية يضمان الموسم الأول، والثالثة تضم الموسم الثاني، والرابعة للموسم الثالث؛ لذلك يظن كثيرون أنه أربعة مواسم.

هذا المسلسل أول إنتاج في «DC Animated Universe»، والذي يخلق استمرارية في عالم كبير يضم كل شخصيات «DC»، ويربطهم ببعضهم، الأعمال التي تناولت شخصية باتمان من قبل، لم تهتم بخلق روابط بين العوالم، كانت مجرد مغامرات هزليه وكوميدية في غالبية الأوقات، لكن يظل تميز هذا المسلسل في أنه رسخ كثيرًا من القصص حوله، والتزم بجوانب متعددة من عالمه وشخصياته، فمنذ ظهور باتمان على صفحات الكوميكس، أُنتِج الآلاف من القصص والسلاسل والكتب، إذ استثمر المسلسل معظمها وأفضلها، وكثير من روايات الكوميكس التي صدرت بعد المسلسل اعتمدت على الأجواء الداكنة والمظلمة وسمات الشخصية التي رسخها المسلسل، فإذا كنت تريد أن تعرف باتمان، فعليك بهذا المسلسل؛ لأنه كما قلت لكم: هناك الآلاف من الكتب والقصص عن عالم باتمان، إضافة إلى عدد من «غرافيك نوفل» والأنيميشن.

سأعرض لكم عددًا من حلقات المسلسل المفضلة بالنسبة إليَّ، بغرض الحديث عن جوانب من شخصية باتمان، لا يعرفها غير عشاق الكوميكس، مسلطًا الضوء على كل شخصية من هذا العالم، إضافةً إلى أن اختياراتي لا تخضع لترتيب الحلقات في المجموعة، وبالطبع مع حرية حرق الأحداث، لذلك وجب التحذير.

في البداية..أود أن أنوه بأنهم أعادوا تصميم الشخصيات، وتغيرت بعض سماتهم في الموسم الثالث، وهذا لم يعجبني على الإطلاق.

Appointment in Crime Alley

ميعاد في زقاق الجريمة

في غرافيك نوفل «1986) «The Dark Knight Returns) للكاتب «Frank Miller»، تحدث مواجهه بين باتمان وسوبرمان، نقلها المخرج «Zach Snyder» إلى فيلم «Batman Vs Superman Dawn Of Justice»، كما هي، لكن لأسباب مختلفة تمامًا عن رواية فرانك ميلر.

في الرواية، يحدد سوبرمان «متى»، وباتمان يحدد «أين»، المكان زقاق الجريمة «Crime Alley». فرانك يقدم عدة إحالات إلى تاريخ سابق لباتمان، منها تلك الحلقة المميزة، وفيها يستولي رجل أعمال على منطقة راقية اسمها الحقيقي والقديم «Park Row» (صف الحدائق) بعد مرور أكثر من ثلاثين عامًا تصبح مرتعًا للصوص والمجرمين، وغالبيتها مبانٍ مهجورة؛ لهذا يريد ذلك الرجل أن يهدم تلك المباني ليقيم مولًا تجاريًا في مكانها، يقف في طريقه مجموعة من السكان الفقراء، فيقرر أن ينسفهم ليمهد الطريق لخططه، ويحدد موعدًا لزراعة متفجرات للهدم، وبالمصادفة يكون نفس الموعد السنوي الذي يقابل فيه باتمان الدكتورة «Leslie Thompkins» في نفس المكان.

لم يستطع باتمان إبطال كل القنابل في زقاق الجريمة، فانفجرت معظمها وتهدمت المباني المتهالكة، هذا لا يعني فقط نجاح المخطط الإجرامي، بل إنه آن الأون أيضًا للتخلي عن ذكريات غائرة في نفس «بروس وين»، فزقاق الجريمة هو المكان الذي وقعت فيه جريمة قتل والدَي الطفل بروس، وكل سنة في نفس الموعد يضع وردتين في المكان نفسه.

الزيارة بغرض شخصي، فالطبيبة ليزلي هي التي اهتمت بالطفل بعد الحادث مباشرة، وهي أيضًا صديقة مقربة من والده، يحرص على حضور الذكرى السنوية بقناع باتمان، وليس بشخصية بروس وين، ما يدل على قوة تأثير هذه الحادثة في شخصية محارب الجريمة.

في هذه المغامرة، لا يقابل باتمان أيًا من أعدائه، حتى رجل الأعمال الذي يدبر التفجير، يفلت من العقاب، بالمناسبة، اسمه «Roland Daggett»، وهو رجل الأعمال الذي تضع شركته المتفجرات في البنية التحتية لأنفاق مدينة غوثام في الجزء الثالث من ثلاثية «نولان-باتمان»، كما فعل في زقاق الجريمة.

لكن الموعد السنوي يمثل عبئًا على فارس الظلام، ففي مغامرة بعنوان «I am the Night»، يتسبب هذا الموعد في تأخره عن مساعدة الشرطة في مداهمة وكر أحد المجرمين، ما يؤدي إلى إصابة المفتش «غوردن» برصاص طائش، ويُحمِّل نفسه اللوم.

المفتش غوردن ليس فقط صديقًا في الشرطة، لكنه أيضًا في نفس عمر والده لو عاش بعد حادثة زقاق الجريمة، ما يجدد الشعور بالذنب في نفس باتمان، حلقة «أنا الليل» الأفضل في إظهار سوداوية الشخصية، ففيها يقول: «عندما تحدق كثيرًا في الهاوية، فالهاوية تنظر إليك» وهذا اقتباس بتصرف من نيتشه في كتابة «ما وراء الخير والشر».

كنت أريد أن أبدأ بالحديث عن تلك الحلقة، لكن الموعد في زقاق الجريمة أهم بالنسبة إلى فارس الظلام.

«I am the Night» أنضج حلقات المسلسل بأكمله من وجهة نظري، وهي السبب في أن المسلسل ما زال حيًا في ذاكرة الناس بعد مرور ما يقرب من 25 عامًا على إنتاجه.

لو بدأت بالحديث عن هذه الحلقة، فلن تستطع عدة مقالات للإلمام بها، رغم أنها تحكي عن يوم عادي في حياة فارس الظلام، ذلك الاسم الذي اشتهر به باتمان بعد رواية «فرانك ميلر»، ولم يقصد به المؤلف أن شخصية باتمان تعمل في الظلام، أو أنه يلبس رداء وعباءة سوداء، لكنها تشير إلى روح الفارس السوداء، وإلى ما يحمله من ظلام وعبء نفسي أكبر مما يُحتمل، ويتمنى لو استطاع تجاوز هذا الألم.. باتمان يرى بعينيه كيف تحول إلى «أكليشيه»، ويفكر كثيرًا في جدوى ما يفعله.

Day of the Samurai

يوم الساموراي

هذه المغامرة تمتاز بأمرين: الأول أنها تدور في اليابان، والثاني أن باتمان يقاتل عدوه عاري الوجه، دون قناع، وهو أمر يكاد يكون مستحيلًا، ففي مغامرة سابقة يُفضِّل أن يُهزم من «النينجا» بشخصية «بروس وين» أمام المراسلة الصحفية «سمر»، ولا يستخدم أية تقنيات تعلمها حتى لا يكشف شخصية باتمان.

بخصوص الأمر الأول، أي إن المغامرة في اليابان، فلهذا عدة أسباب: أولها أن تنفيذ معظم الموسم الأول للمسلسل نفسه جرت في استديوهات يابانية، فالاستديوهات الأمريكية اكتفت في معظم الوقت بالقصة والإخراج النهائي، اليابان كانت وما زالت متفوقة في تقنيات الأنيميشن، وسمعت أحد مخرجي العمل ومنتجيه يبدي تأثره الكبير بعملاق الأنيميشن الياباني «ميازاكي». ليس هذا فقط، فهذا التعاون من الباطن جعل تلك الشخصية محبوبة في اليابان، ولها سوق رائجة لدرجة أن فيلمًا خاصًا بباتمان أُنتِج في اليابان، أو باتمان الياباني (2018) بعنوان «Batman Ninja».

تخلت استديوهات «Warner Bros.» عن الاستعانة بالأستديوهات اليابانية في الموسمين الثاني والثالث، لكن بصمة اليابانيين واضحة، ليس فقط في التحريك والأجواء، فمثلا القمر ساطع ومكتمل على الدوام في مدينة غوثام، بل في شكل باتمان نفسه، وقناعة ورفرفة العباءة السوداء وأطراف أذنه وأنفه المدببة وعينيه البيضاويتين خلف القناع الأسود، واللتين تعبران عن انفعالات الشخصية، إضافة إلى ذلك تأرجحه بين أسطح المنازل بالحبال.

Almost Got'im

بالكاد أوقعت به

من أجمل حلقات المسلسل، وفيها يجتمع «Joker» و«Two-Face» و«Pen-guin» و«Poison Ivy» و«Killer Croc» على مائدة بوكر، ويحكون قصصهم مع باتمان في تنافس حول أي واحد منهم كاد يوقع به، نكتشف أن ذلك مخطَّط من باتمان ليجبر الجوكر على الإفصاح عن مكان «Catwoman» هذه هي المرة الثانية التي يجتمع فيها عدد كبير من أعداء باتمان في حلقة واحدة، وتكشف أسلوب كل واحد في التخطيط للإيقاع بعدوهم الوحيد: باتمان.

هذه الحلقة تجعلنا نلقي بعض الأسئلة المهمة: هل هم أعداء باتمان؟ أم باتمان هو عدوهم؟ مَن عدو مَن؟ لماذا يتفنن كل واحد منهم في كيفية الإيقاع به؟ أيُهم مهووس بالآخر؟ «الجوكر» يريد أن يحطم مبادئ باتمان، و«توفيس» يريد تحطيم منطق باتمان وجدوى تكتيكاته واستراتيجياته، فيما يعتمد الأمر كله على الحظ... إلخ.

«Harley Quinn» الوحيدة التي أوقعت به فعلًا في حلقة أخرى بعنوان «Mad Love»، فلكي تُرضي حبيبها الجوكر، تنجح في الإيقاع بفارس الظلام، وتسلمه إلى حبيبها الذي يغضب منها لأنه يريد أن ينفذ الخطة بنفسه، يلقيها من أعلى في مشهد شهير اقتُبِس في أفلام سينمائية عدة، ويفك أسر باتمان معتذرًا منه، هذا الموقف ليس غريبًا عن الجوكر، ففي مغامرة أخرى يقتل رجلًا مغمورًا لأنه قتل باتمان مصادفة

Trial

المحاكمة

أفضل حلقات المسلسل في رأيي.. ليس فقط لأنها تضم تسعة أعداء دفعة واحدة يحاكمون باتمان، بل لأنها تجيب عن أهم سؤال في تاريخ باتمان: هل الأشرار والأعداء نابعون من باتمان نفسه؟ وهو صُلب ما أريد عرضه هنا.. عُيِّنَ محامٍ عام جديد: «Janet Van Dorn» التي تريد القبض على باتمان لأنها تراه خارجًا على القانون.. تأتي إليها الفرصة بشكل غير متوقع تمامًا، فيستولي مجرمو مصحة «أركام» على السجن ويديرونه على هواهم، ويلقون القبض على باتمان والمدعي العام الجديدة، ويوكلونها للدفاع عنه في محاكمتهم الهزلية: «Joker» القاضي، و«Two-Face» المدعي العام و«Ven-triloquist» الحاجب، أما «Poison Ivy» و«Harley Quinn» و«Mad Hatter» و«Killer Croc» و«Scarecrow» و«Riddler»، هم هيئة المحلفين.. تضطر «فان دورن» للدفاع عن باتمان، فتستدعي الشهود وتستجوبهم، وتنجح في نزع اعترافات منهم بأن باتمان ليس مسؤولًا عن دفعهم إلى الإجرام.. ورغم المحاكمة الهزلية، يقرر المحلفون بأن باتمان غير مذنب؛ لكنهم يحكمون عليه بكشف شخصيته الحقيقية.

هل أساليب باتمان هي التي خلقت هذا النوع من المجرمين: مختلين ومجانين مكانهم مصحة تحت حراسة مشددة لإعادة تأهيلهم بدلًا من السجون التقليدية لدفع ثمن جرائمهم ضد المجتمع؟ هل باتمان خلق هؤلاء الأشرار؟ أم أن أعداءه هم السبب في وجوده؟ هل صحيح أن أي شخص يتحول إلى شرير تحت ظروف مجتمعية معينة؟ باتمان الوحيد الذي تحول إلى بطل تحت ظروف ودراما شخصية، لكنه في النهاية خارج على القانون في نظر الآخرين، بما فيهم المجتمع الذي يبجله ويقدره.

باتمان تحوَّل- كما تقول المدعية الجديدة قبل مرورها بتلك المحاكمة الهزلية- إلى أن أصبح القاضي والجلاد في نفس الوقت. المهم.. بعد المحاكمة تقتنع المحامية العامة الجديدة أن هناك ضرورة لوجود باتمان لأن القانون وحده لن يستطع التعامل مع هذا النوع من المجرمين واحتوائهم.

Birds of a Feather

متشابهون

عناوين الحلقات من أهم أسباب تفضيلي لهذا المسلسل. فالعنوان يشير إلى مقولة «Birds of a feather flock together» التي تعني: «الطيور على أشكالها تقع». «Penguin» رجل عصابات يصف نفسه بـ«Gentleman of crime»، واسمة الحقيقي «Cobblepot». حجمه وشكله يعطيانه مظهر البطريق، إذ يستخدم الطيور في صراعات مع باتمان، ومعظم سرقاته مرتبطة بالفن: لوحات فن تشكيلي لها ذوق خاص، إضافة إلى أنه يستولي عليها ليضمها إلى مجموعته الخاصة.. بينغوين يسعى دائمًا لاكتساب احترام المجتمع عامة والمجرمين خاصة، عن طريق خططه الذكية، فكما نعرف أن الوطواط أقرب إلى الثدييات منه إلى الطيور، إذ يصبح من المثير جدًا مشاهدة قتال الوطواط مع بطريق ينتمي إلى الثدييات أيضًا أكثر من الطيور.. لكن لا يتوقف الأمر عند هذه المفارقة.

ففي تلك الحلقة، يخرج بينغوين من السجن وهو يعلم أنه في كله مرة يخرج فيها يعود إلى الجريمة ليقبض عليه باتمان، فيقرر أن يصبح مواطنًا مسالمًا وينخرط في المجتمع الراقي رغم سجله الإجرامي المعروف.

في نفس الوقت الذي تشعر فيه فتاة ثرية بالملل من الحفلات، تقرر أن تدعوه إلى حفلاتها لتضيف مزيدًا من الإثارة والفكاهة، وتوهمه بأنها واقعة في غرامه، بالفعل تنجح، لكنه يكتشف استغلالها، فينقلب إلى طابعه الإجرامي، قصة تكاد تكون تقليدية تمامًا، والعنوان يوحي بأن تلك الفتاة الثرية والمجتمع المخملي لا يختلفان كثيرًا عن إجرام بينغوين.

«بروس وين» منتسب بطريقة ما إلى هذا المجتمع، ويستخدمه ستارًا لإخفاء شخصيته الأخرى كمحارب للجريمة، ورغم إغراءات هذا المجتمع لا يقع فيه.. قصة بينغوين تكاد تكون انعكاسًا لأحد الصراعات التي تعتمل في نفس بروس وين الذي يستطيع المحافظة على الحدود بين العالمين: مجتمع الأثرياء في الصباح، ومجتمع المجرمين والمتشردين في الليل.

اختار المخرج «Tim Burton»، في عام 1992، بنغوين ليكون عدو باتمان الوحيد في فيلم «Bat-man Returns»، ما دفع «Warner Bros» إلى استثمار النجاح في عمل آخر لفارس الظلام، فكان هذا المسلسل الذي تفوَّق بمراحل على فيلم تيم بورتن، وعلى أي فيلم لباتمان بعد ذلك.

The Demons Quest

سعي الشياطين

مغامرة تقليدية أخرى، يحاول «Ra's al Ghul» إفناء ما يقرب من نصف البشرية، ويوقفه باتمان، رأس الغول رجل عاش أكثر من 600 عام، ما جعله عالمًا وخبيرًا ذا طموحات أكبر من بني الإنسان، إذ يهدف إلى إقامة نظام عالمي جديد عن طريق القضاء على نصف البشر، وهو واحد من الأعداء القليلين الذين يعرفون شخصية باتمان الحقيقية، اعتقد أنه إذا استسلم باتمان للجانب السوداوي في شخصيته، فإنه سيصبح أقرب في الشبه الى رأس الغول، عندما ظهرت تلك الشخصية كانت تريد أن تعالج مسألة أن باتمان لا يشيخ ويعيش طويلًا، فماذا لو ابتلعه الظلام؟ بعدها تطورت شخصية باتمان وظهر عجوزًا ومتقاعدًا.

تاليا- ابنة الغول- تقع في غرام باتمان، وتنجب له الطفل «Damian Wayne» الذي يعود إلى أبيه بروس وين ليصبح ابنه ووريثه الوحيد، ويصير أيضًا خامس شخصية «Robin» (روبين)، رغم أن تاليا تشارك أباها رؤيته في إقامة نظام عالمي جديد- فإنها ترفض- أو لا تنتهج، نهجه ووسائله؛ لهذا تنشأ العلاقة بينها وبين باتمان.

رأس الغول من الشخصيات القليلة التي توجد خارج مدينة غوثام، وهي من اختراع كُتّاب ورسامين استكملوا عالم باتمان بعد موت المؤسس «Bob Kane»، وبالتالي نقلت صراعات باتمان إلى مستوى عالمي قبل أن ينضم إلى «justice league»، وتصبح الصراعات والمغامرات على مستوى كوني.

ذُكرت تلك القصة لتتطرق إلى العلاقة العاطفية في حياة باتمان، فتاليا الغول تقع في غرام الشخصية الحقيقية: بروس وين، أما «سيلينا كايل»، وهي شخصية «catwoman» الحقيقية، فتقع في غرام باتمان، لكنها لا تعرف بروس وين، لولا أنني عرفت قصة علاقة أدهم صبري مع سونيا غراهم، ما كنت سأستسيغ أن ينجب بروس وين من تاليا الغول، وليس من سيلينا كايل.

His Silicon Soul

روحه السيليكون

ماذا إذا كانت روح باتمان نفسها هي التي تحافظ عليه من الوقوع في الهاوية؟ هذا ما تجيب عنه هذه المغامرة، ففي مغامرة سابقة يواجه باتمان مخططا من كمبيوتر فائق لإحلال الروبوتات مكان البشر، ليخلق عالمًا خاليًا من الجريمة والشر، يدمر باتمان الكمبيوتر «H.A.R.D.A.C» ، لكن قبل تدميره يصنع روبوتا على شكل باتمان يحمل ذكرياته وهويته وأفكاره، بطريقة ما يعود بديل باتمان في هذه الحلقة، ويظن أن أحدهم وضع عقله في جسد روبوت، عندما يكتشف غرضه الذي صُنع من أجله، يقاتل باتمان الإنسان، وينتصر عليه، لكن لا يستطيع قتله، فالقتل ضد مبادئ باتمان وقناعاته وأفكاره، وحينما يظن الروبوت أنه قتل باتمان، يدمر نفسه والمخطط الذي وُضِع لإعادة الكمبيوتر الفائق.

هل روح باتمان هي التي تحميه من الوقوع في ظلام النفس والمشاعر الآلية وبرود العلاقات الإنسانية؟ الطريف أن هذه المغامرة تحديدًا ألهمت مسلسل أنيمشن ياباني عُرض عام 1999، وهي من المرات القليلة جدًا التي تستلهم اليابان شيئًا من أمريكا.

Read my Lips

اقرأ شفاهي

«Ventriloquist» (فينترولكوست)، أو المتكلم من بطنه، أحد المجرمين نزلاء مصحة أركام، والذي لم ينل حظ باقي أعداء باتمان وشهرتهم، هناك عدة شخصيات في عالم باتمان تؤدي دور الفينترولكوست، أولهم «Arnold Wesker» (أرنولد ويسكر)- مصاب بالفصام- وشخصيته الثانية هي رجل العصابات «Scarface»، عبارة عن دمية خشبية يحركها أرنولد نفسه بطريقة القفاز، ويتكلم من بطنه على لسانها.

رجل العصابات هو المحرك والمخطط لعصابة ترتكب أعمالًا إجرامية بالغة الذكاء والدقة، أما أرنولد، فهو شخصية وديعة جدًا، شاهد أثناء طفولته اغتيال أمه على يد أحد رجال العصابات، فنشأت بداخله شخصية المجرم الخطير الذي يتكلم بطريقة «Al Capone» (آل كابوني)، ويجسدها في دمية خشبية.

اخترت تلك الحلقة لأن بها أفضل حوار في السلسلة كلها، وهي أيضًا تجيب عن تساؤل: ما علاقة بروس وين بشخصية باتمان؟ أيُهما يحرك الآخر؟ فمن عمق الشخصية وعالمها، رأى كثيرون أن بروس وين هو قناع باتمان الذي يستثمر ويستغل نفوذ بروس وين وماله، جاءت هذه الرؤية من حقيقة أن «Clark Kent» الشخصية التي يتخفى وراءها «Superman» الذي يستيقظ من النوم كل صباح- وهو الرجل الخارق- وليس الصحفي المغمور، في حين يصحو بروس وين كل صباح على إفطار يقدمه له خادمه البريطاني «ألفريد».

Dreams in Darkness

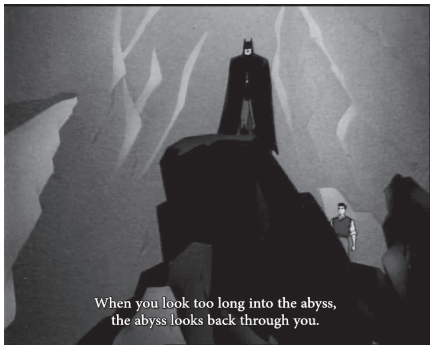
أحلام في الظلام

إضافةً إلى طريقة الحكي الفريدة في هذه الحلقة، نجد أجمل تجسيد لأحلام باتمان وهواجسه، إذ يتعرض في إحدى مغامراته لغاز مجهول، فتقوده الأدلة إلى مصحة أركام، هناك تبدأ أعراض الهلوسة، فيحتجزونه داخل المصحة، ما يعرقل تحقيق مبتغاه.

تبدأ الحلقة من داخل المصحة، وهو محبوس بقميص المجانين في زنزانة بأعماق أركام، لنتابع حكي باتمان.

المسلسل بأكمله ينتمي إلى تقاليد «film noir»، وهذه الحلقة أفضل تمثيل لهذا النوع من السينما، شرير المغامرة هو «Scarecrow» الدكتور الذي طردته الجامعة بسبب إجرائه تجارب علمية غير أخلاقية بهدف دراسة تأثير الخوف في البشر، «Dr. Crane» ليست لديه خلفية قوية مثل بقية أشرار عالم باتمان، فأعتقد أنه لهذا السبب أعيد تصميمه في المسلسل ثلاث مرات بأشكال مختلفة تمامًا.

بحسب اسمه هو الفزاعة أو «خيال المآتة» في الحقول؛ يفزع الغربان ويخيفها، لذلك نراه في التصميم الأول بالقبعة الضخمة والقش النابت في جسده والحبال بدلًا من الأحزمة، أما التصميم الأخير فقبيح جدًا؛ إذ نرى حبل المشنقة المتدلي من عنقه، ولا يخدم شخصيته على الإطلاق.



تلك الشخصية تهدف إلى إظهار جوانب الخوف والفزع عند باتمان، فالزي الذي ارتداه لمحاربة الجريمة يرمي في الأساس إلى تخويف المجرمين وإثارة الفزع في قلوبهم، قبل أن يتحول في الثلاثية السينمائية إلى درع، والعباءة إلى جناحي الطيران.

يستخدم باتمان الخوف لنزع الاعترافات من المجرمين، وخصوصًا الخوف من السقوط، في حلقة أخرى يتعرض لغاز له تأثير معاكس وهو نزع الخوف؛ فيرتكب أفعالًا هوجاء ليس لها حدود ويوقفه «روبين».

عمومًا... رغم أن حبكة هذه المغامرة هي تقريبًا نفس حبكة الجزء الأول من الثلاثية، فإن ما يهمنا هو هواجس باتمان وأحلامه التي يفضحها الخوف، إذ نجده في مغامرة أخرى، عندما يتعرض للغاز، تصحو مخاوفه من أنه خيَّب آمال والده، لكنه يفيق، ويقول جملته الشهيرة: «I am vengeance, I am the night, I am batman».

Harlequinade

هارلي كوين

نشأت هارلي في الأنيمشن، في هذا المسلسل، قبل الكوميكس، وهي الشخصية الوحيدة التي فعلت ذلك، هارلي مساعدة الجوكر وعشيقته: من طرف واحد، فعلاقتهما معقدة جدًا، إذ تصل إلى أن الجوكر يدفعها إلى الموت وتسامحه، بل تذوب فيه عشقًا، لديها زوج من الضباع ترعاهما كما نرعى الحيوانات الأليفة، ولم تقتصر علاقتها بالجوكر، فصداقتها الوطيدة مع «Poison Ivy» جعلتها تعقد تحالفًا معها ضد «Supergirl» و«Batgirl».

«Harleen Quinzel» طبيبة نفسية استطاع الجوكر أن يلعب في عقلها عن طريق جلسات العلاج النفسي في مصحة أركام، نبهها الجوكر إلى أن اسمها يشبه اسم مهرج في باريس أواخر القرن السادس عشر، اسمه «Harlequin». يُعتقد أن الاسم مشتق من طائر فرنسي: «Harle». وذلك في تناص مع مساعد باتمان «Robin» الذي يعني أيضًا اسم طائر صغير؛

لأنها تعشق «Mr.J»، كما تطلق على الجوكر، رسمت ابتسامة على وجهها، وارتدت زي المهرجة، وأصبحت معروفة باسم «Harley Quinn».

المفارقة الأخرى في اسمها أنه يشبه اسم نوع مشهور من الدراجات البخارية، فهي خبيرة في القيادة، ويعتمد عليها الجوكر في الهروب السريع، سلاحها المفضل المطرقة الخشبية الضخمة التي أصبحت مع تطور الشخصية مضرب بيسبول، لكن «Harleen» غادرت بعد فترة عالم الجريمة.

ولأن التلاعب بعقلها أمر بالغ السهولة، يجندها باتمان كي تساعده في القبض على الجوكر الذي سرق قنبلة ويهدد بتفجيرها، فهي الوحيدة التي خبرت ألاعيب الجوكر وأساليبه أكثر من باتمان.

هذه المغامرة بالذات رسخت هارلي شخصية كوميكس متميزة تعيش حتى الآن، صحيح أنها هي التي أوقفت مخطط الجوكر لتفجير المدينة وليس باتمان، لكن سبب تفضيلي لهذه الشخصية هو الأغنية التي أدتها.

فلكي تصرف أنظار المجرمين عن باتمان، رددت أغنية «Say That We're Sweethearts Again»، وهي إعادة إنتاج لأغنية أدتها «Virginia O'Brien» عام 1944. يجب أن تسمعوها بصوت هارلي، إذ تكشف العلاقة الرومانسية بينها وبين الجوكر.

لماذا أضع «هارلي» ضمن قائمتي؟ ليس فقط لأنها شخصية مرحة ومضحكة أكثر من الجوكر نفسه، لكن لأنها تكشف ما قد يؤول إليه مساعد باتمان، إذ نرى أن «روبين» ظهر في خمس شخصيات، هي بالترتيب: «Dick Grayson» الذي انشق عن باتمان، وأصبح محاربًا للجريمة مستقلًا باسم «Nightwing»، والثاني هو «Jason Todd»، لكنه لم يلق قبولًا وشهرة من القرَّاء، فاختار المؤلفون قتله على يد الجوكر، غير أنه يجد نفسه حيًا، فيعود باسم «Red Hood» لينتقم من الجوكر، لكن باتمان يوقفه، الثالث هو «Tim Drake» الذي يساعد باتمان بعد وفاة «جيسون تود»، ويساعده في وقف «ريد هود» (روبن السابق له).

أما روبين الرابع، ففتاة اسمها «Stephanie Brown»، بعضهم لا يقتنع بها أصلًا، فاعتدنا على أن تكون المساعِدة الأنثوية لباتمان هى «Batgirl» أما الخامس والأخير، فهو «Damian Wayne» (ابن بروس وين من تاليا الغول).

الجوكر يُجنِّد هارلي عن طريق التلاعب في عقلها، كذلك يفعل باتمان مع روبين، فهو يستغل دراما شخصية عند كل واحد، ويستعين به كمساعد أو «Batman's vigilante partner». الجوكر لا يشعر بأي التزام ناحية هارلي، لكن باتمان يرى روبين في كل مرة ابنًا له، حتى لو كان مثلًا ابن أحد المجرمين.

هارلي تفجر قضية التوابع في عالم باتمان، هناك تابع آخر، وهو «Barbara Gordon» «Batgirl» (ابنة المفتش غوردن)، والدها لا يعرف شخصيتها الثانية، لكن ماذا سيحدث إذا عرف؟ هذا ما تجيب عنه مغامرة تبدأ بموتها، ويلقي المفتش غوردن باللوم على باتمان، وبما أنه الوحيد الذي يعرف شخصيته (بروس وين) ينقلب عليه ويطارده، في حلقة مثيرة بعنوان «Over the Edge».

Legends of the Dark Knight

أساطير فارس الظلام

أختم هذا الموضوع بهذه الحلقة، وهى عن ثلاثة أصدقاء صغار يتجولون في المدينة ليلًا، الأول يروي قصة عن باتمان وروبين رواها له عمه، وتحكي الصديقة الثانية عن أن باتمان رجل في الخمسين، وروبين في الأصل فتاة، لتتخيل أنها تلك الفتاة، القصة الثالثة تحدث في وقت المغامرة، ويشاهد الأصدقاء الثلاثة باتمان وهو يلقي القبض على أحد المجرمين.

براعة هذه الحلقة في أمرين: أولًا القصة الأولى مرسومة بأسلوب مختلف تمامًا يُذكِّرنا بمسلسل أنيمشن قديم لباتمان، إضافة إلى مسلسل «لايف أكشن» أدّى فيه الممثل «Adam West» دور باتمان، عام 1966، كان يغلب على هذا المسلسل الطابع الهزلي والكوميدي، لهذا لم يعش إلا كذكرى فقط، والقصة الثانية مرسومة أيضًا بشكل مختلف، وهو مشهد المواجهة بين قائد المسوخ «Mutant Leader»، مع باتمان الخمسيني، وهو مستخرَج من الغرافيك نوفل «The Dark Knight Returns» التي تحولت إلى فيلم أنيميشن من جزأين (2012-2013).

ثانيًا: في «Gotham Knight» (2008) يعمل سبعة مخرجين يابانيين في فيلم واحد من ست قصص منفصلة، كلها عن فارس الظلام بالطبع، التقط هذا الفيلم روح باتمان كما لم يحدث في أي فيلم آخر.

اليابانيون بارعون جدًا مع باتمان، القصة الأولى في الفيلم بعنوان «Have I Got a Story for You» التي نفذها استوديو ياباني يُدعى «Studio 4°C». وتُحكى في أقل من مدة حلقة المسلسل، عن ثلاثة أصدقاء صغار يروي كل واحد منهم روايته الخاصة عن مغامرة شاهدها بنفسه قاتل فيها باتمان أحد المجرمين.

القصة مأخوذة من العدد رقم 250 لسنه 1973، بعنوان «The Batman Nobody Knows». ويعترف «Josh Olson» كاتب سيناريو هذا الجزء من الفيلم، بأنه معالجة لحلقة المسلسل التي هي بدورها معالجة لقصة الكوميكس الأصلية، ويعلق: «The first time it's stealing, the second time it's borrowing, the third time you're creating a genre» (في المرة الأولى تسرق، وفي الثانية تستعير، أما في الثالثة، فتبدع نوعًا جديدًا».

«DVD» الفيلم حقق نجاحًا ساحقًا ومبيعات أكثر من تسعة ملايين ونصف المليون دولار وقتها، وتضم الأسطوانة خمس حلقات من مسلسل «Batman: The Animated Series»، وهم «Heart of Ice» و«Legends of the Dark Knight» و«Over the Edge» و«I Am the Night»

حكايات من مكتبة الكتب النادرة بالجامعة الأمريكية

أخبرتنى صديقتى أن قصصنا تستحق أن تحكى .. ولا توجد طريقة للحكي أفضل من الصور، فلكل صورة حكاية ووراء التقاطها حكايات أخرى. وفى أرشيف صور مكتبة الكتب النادرة بالجامعة الأمريكية ما يقرب من المليون صورة مجمعة فى أرشيفات تحتوي على ملايين الحكايات، فوراء كل مجموعة صور قصة فى حد ذاتها، ولتجميع ألبوم كامل من هذه الصور وأرشفتها حكايات طريفة تستحق الحكي، فتتحرر الصور من جمودها كمجرد صورة ثابتة، تعلو قيمتها بمحاولة فهمها، وتصبح أكثر ديناميكية وتنتشر لتصل لأكبر عدد ممكن، ليس فقط من دارسي وباحثي الفوتوغرافيا بل لكل الناس. الفوتوغرافيا هى توثيق وتجميد لقطة ما بشكل مقصود، تخليد حكاية تحكى تاريخا اجتماعيا؛ تغيّرالحكايات التاريخ وتعيد تشكيل الموضة و التراث..

بسمة خالد

وبالنظر للصورة الكبيرة بشكل أكثر تمعنًا فى الحكايات وراء الصور لتكوين ألبومات مهمة، وبعد عدة زيارات لأرشيف مكتبة الجامعة الأمريكية الذى يحتوى على كتب وصور نادرة ومهمة محفوظة فى درجة حرارة معينة ملائمة للحفاظ على ألوان هذه الصور فى أرشيفات مخصصة لنوع كل صورة، وبعد الحوار مع الأستاذة "علا سيف" المسئولة عن نشر فكرة الثقافة عن الأرشيف، أتيحت لى فرصة رؤية الصور كشخص غير دارس للفوتوغرافيا سابقا، وتحليلها من منظور مختلف تماما، وتساءلت: لماذا لا أبحث عن الحكايات وراء تجميع ألبوم كامل من هذه الصور لتُتاح للجميع فرصة تغيير رؤيتهم للصور مثلي؟ خاصة أنه لابد وأن وراء الصور حكايات ممتعة ومغيّرة لإدراكنا..

أسأل السيدة علا سيف: كيف تأسس هذا الأرشيف من الصور النادرة؟

فتجيب: "امتلكت الجامعة الأمريكية مجموعات صور مختلفة تكونت عبر السنين، توزعت فى أماكن مختلفة فى المبنى القديم للجامعة بالتحرير، فكانت صور المستشرقين وصور القرن ال19 في أكثر من دولاب بجوارمكتب المدير، وألبومات فان ليو كانت فى الجزء الورقي التابع للجامعة، وكنت أنا المسئولة عن أرشفة صور حسن فتحي، وفى نفس الوقت بعد المنحة لأرشفة ألبومات كريزويل، اصطدموا بقرار نقل الجامعة للقاهرة الجديدة، وبحصولها على مكان أكبر وكجزء تنظيمي، جُمعت كل الصور فى المكتبة ونظرا لحبي الشديد للفوتوغرافيا وامتلاكي مجموعتي الخاصة، وأنني كنت أكثرهم تأهيلا لهذه المسئولية، ومع الانتقال أصبحت مسئولة عن كل ما هوفوتوغرافي، وبمرور الوقت- وأثناء التنظيم- وجدنا ما هو متعلق بالسينما ولكنها مهملة، ونظرا لعلاقة السينما بالفوتوغرافيا وارتباطهم وقرب الموضوعين فكلاهما مرئيات، طلبت ضم السينما للأرشيف الفوتوغرافي تحت إدارتي، فأصبح الأرشيف متاحا للجمهور بعد التجميع منذ 2010، وأصبحت من مسئولياتي نشر فكرة ثقافة الصورة، وتعريف الطلبة والأساتذة بمحتويات الأرشيف من خلال معارض وأحاديث ومقالات لدعم المجموعة وإتاحتها لأكبر عدد سواء طلبة أوباحثين أومحبي الفوتوغرافيا أو مختلف المجالات الأخرى: مثل التاريخ والتاريخ الاجتماعي ومصممي الجرافيك من خلال مثلا: إطلاعهم على تاريخ الجرافيك ديزاين فى بروشورات الأفلام، وتتسع الدائرة لتضم الاستعانة بالصور فى مشاريع التخرج، أو الاستعانة بالأرشيف فى أي ترميم، أو الكتب سواء للأغلفة أو موضوعات معينة، والصور المأخوذة فى مصر من منتصف القرن ال 19 تعتبر فترة مهمة جدا فى تاريخ الفوتوغرافيا وتطور الكاميرات، فالأرشيف حي ينبض فى أقوى حالاته ...".

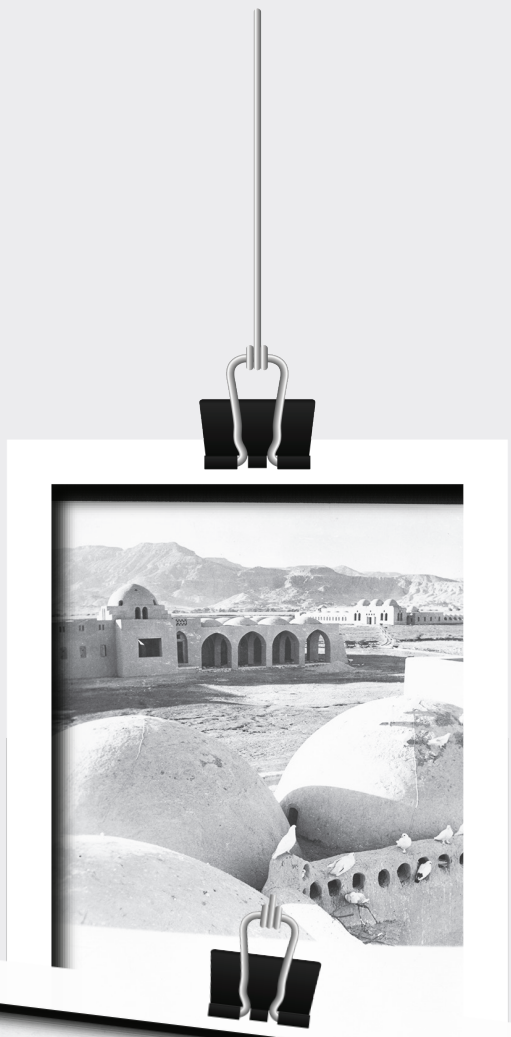
حكاية مجموعة أمين إسكندر:

كان أحد الزملاء يتجول فى شوارع الزمالك، عندما وجد أرشيفا فى البدروم بعد أن اتفق مع البواب وأعطاه 20 جنيها، ثم أحضر الأرشيف 4 أو 5 علب صور ليتم توضيبها وأرشفتها، وكانت الصور تحمل اسما متداولا وهو" أمين إسكندر"، فبحثت فى كل العائلات الحاملة لاسم إسكندر عمن قد يعرف عنه ولكن بلا جدوى- وبعد مرور وقت- وبينما كنت فى العين السخنة وجدت بجواري سيدة تحمل اسم إسكندر، فسألتها: إن كان أمين إسكندر قريبا لها، وكان يسكن بالزمالك؟ فأجابت بنعم، وأظهرت لها ما امتلكته من صور له، وعند رؤيتها لبعض صور الألبوم ردت بأنه عمها، وأن الألبومات صور لعائلتها، مثل صور لأبيها وأمها وخالها عند مصور العائلة "رياض شحاتة"، وصور لأثاث المنزل من مناضد وستائر، فكانت الصور بمثابة تاريخ عائلي لهذه العائلة وطبقتهم الاجتماعية ومظاهر حياتهم والاهتمامات، وتلقيب إسكندر بالبهوية، وصوره عند المصور"واين برجر"، وصور لتطورات أفراد العائلة عبر المراحل العمرية المختلفة، فمثلا كان الأطفال عند وصولهم لسن معين، لابد أن تؤخذ صورة لكل طفل فى العائلة مرتديا بدلة، كما توضح صور الألبوم أن ابن عبده الحامولي كان صديقا لإسكندر.

ألبوم صلاح طاهر:

بعد بضعة أشهر من وفاة صلاح طاهر، وبسماح ابنه أيمن لنا بزيارة شقة والده فى الجيزة للاطلاع على مجموعاته وأرشيفه لأهميتهم لتصبح مجالا للبحث وحفظ تاريخ والده، ومحاولة لفهم كيف تكون فكره وأفكاره فيما وراء لوحاته، وبعد أسبوع من الذهاب اليومي و البحث وجدنا صورا ومجموعات كتب وأوراق متعلقة بفترة وجوده فى وزارة الثقافة وحياته المهنية، وبعض الأوراق التى تحمل إمضاءاته أو إهداءات له كملكية خاصة لابنه، والباقى تستطيع الجامعة الاحتفاظ به.

من أقوى اكتشافات هذه المجموعة أن صلاح طاهر كان صديقا لحسن فتحي، وبعد الاستعانة بأيمن لفك بعض الرموز، فهمنا الكثير عن حياة حسن فتحي المهنية وصوره، خصوصا لامتلاكهم نفس الأصدقاء المشتركين، فأرشيف فهمنا أرشيفا، خصوصا وأننا اعتقدنا أننا فقط سوف نجد بعض الصور لكن هذه الصور فتحت مجالات أخرى، ووجدنا بعض الأوراق مثلا لبعض آخذي جوائز الدولة التقديرية والتشجيعية؛ لأنه كان فى لجان التحكيم، وكان لكل متقدم ملف سميك فى حجم الكراسة ممتلئ بالبيانات وأفكاره المهنية والسيرة الذاتية الخاصة به، و يبدو أنها كانت مهملة من قبل الحكومة، فأصبح لدينا 4 كراتين لشخصيات ذات دور قيادي مهم ومفيدة فى مجالات البحث المختلفة، وبروشورات لكل معارضه ولكل معارفه. فيعد أرشيفه أكثر أرشيف مفيد للطلبة خصوصا المهتمين بتاريخ الفن، أو الباحث عن موضوع الوجود الأجنبى فى مصر فى أربعينيات وخمسينيات القرن الماضي، وبالطبع لا وجود لمثل هذا الأرشيف ولكن يمكنهم الاستعانة بأرشيف صلاح طاهر لفنانين عملوا معه ثم سافروا مرة أخرى.



أرشيف حسن فتحي:

كان حسن فتحي صديقا للأغاخان، لاستعانة الأغـاخـان به لتنفيذ أكثر من مشروع وبنائه المدفن الخاص به فى أسـوان، وكانوا يسكنون بجوار بعضهم فى درب التبانة، ولما توفي حسن فتحي كان من ضمن اتفاقياته أن تؤول دراساته وأرشيفاته بعد مماته إلى الأغاخان وتظل ببيته، وبعد زلزال 92 أصبح البيت آيلا للسقوط ويحتاج إلى ترميم، فطلبت وزاة الآثار(لم تكن وقتها وزارة بالمعنى المعروف ولكن جهة تتبع وزارة الثقافة) إخلاء البيت، فاحتار الأغاخان فيما يجب فعله بكل هذه المقتنيات التى تملأ دورا بأكمله، وفكر فى شحنها معه إلى جنيف، ثم أخذ رأى ابن أخ حسن فتحي المتبقى الوحيد من عائلته، وبأخذ رأي نوع من لجنة أوصياء المكونة من الأصدقاء والمقربين، أجمع الكل أنها يجب أن تظل فى مصر، ولو أراد حسن فتحي ترحيلها لكان أرسلها فى حياته أو أوصى بذلك، فأصبح السؤال أين نضع إذا كل هذه المقتنيات؟

وبما أن جـزءا كبيرا من مجلس الأوصياء كان على علاقة بالجامعة واستفاد منها بشكل أو بآخر سـواء أبحاث أو أرشيف، ومـن خلال تجاربهم مع بعض من أودع مقتنياته فى الجامعة وتم الحفاظ عليها أجمعوا أنها أفضل مكان للحفاظ على مقتنياته

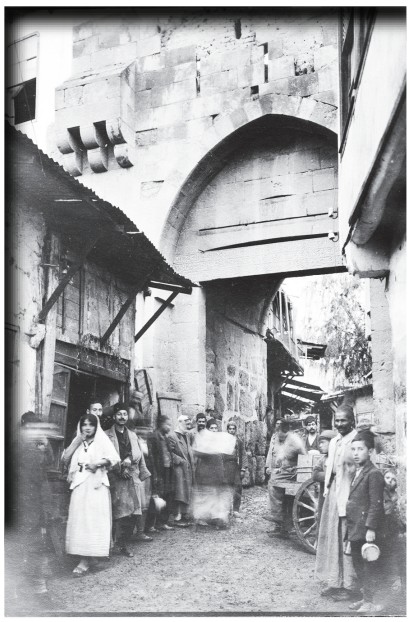
أرشيف فان ليو

بداية فان ليو كمصور بالأبيض و الأسود يبحث عن لقمة العيش ، ويملك استوديو فى وسط البلد ، ومع اقتراب الثمانينيات و التكنولوجيا تغيرت المتطلبات والإقبال على الصور الملونة، وزامن اندثارعالم الصور بالأبيض والأسود، كبر فان ليو فى السن وآلام ذراعه، وقد كانت الكاميرا التى يستخدمها تحتاج حركات معينة فأغلق الاستوديو، وبعد مرور الوقت بدأ يفكر فيما سوف يحل بكل مقتنياته وأين يودعها وقد تزامن هذا الوقت مع ذياع صيته لدى الأجانب فى مصر، وشهرة بدايات أعماله و تساؤل الأجانب عنه وذهاب عدد كبير من الأجانب، وأقل منهم من المصريين لعدم اهتمامهم بهذه النوعية من الصور، ليلتقط لهم صورة فى الاستديو من باب الذكرى وأنه فنان كبير ومشهور والقيمة الكبيرة لإمضائه على الصورة، حتى ولو لم تكن هذه هى نوعية الصور الرائجة والمستخدمة فى هذه الوقت. و فى هذا الوقت كان المصور الأمريكى "بارى إيفرسون" مصورا للتايم مجازين فى مصرمتلقيا للعلاج، فقد كان يصور الحرب فى لبنان موثقا وأصيب فى قدمه، فكان متابعا للحركة الفنية والفوتوغرافية فى مصر، ثم تعرف على فان ليو وأصبحوا أصدقاء مقربين جدا، وقد كان باري مدرسا للتصوير بالجامعة الأمريكية،وعندما رأى حيرة فان ليو فيما يفعل بخصوص مجموعاته، أقنعه وصار الاتفاق أن تؤول إلى الجامعة بعد مماته لحفظها واستخدامها فى الأبحاث بشكل أعمق، خصوصا لأن فن التصوير لا يقتصرعلى مجرد التقاط لقطة، بل هو فن بكل حرفياته و تكنيكه، وجاءت مجموعة كبيرة من الصور أثناء حياته وبتوطد علاقته بالجامعة، كما حصل على جائزة البرنس كلاوس من هولاندا، وعندما توفي ولأنه كان وحيدا، آلت مجموعاته إلى الجامعة، وعلى شرف مجموعاته أقيمت الكثير من المعارض.

مات فان ليو سنة 2002 ولكن حتى بعد مرور 16 عاما على وفاته مازال الشغل على مجموعاته واكتشافها جذابا للمعارض والمقالات واستخدامها غير مقصور على الفنانين بل دارسي التاريخ الاجتماعي، وموضة أزياء العريس والعروسة فى ذلك الوقت وأوجه الحياة المختلفة فى مصر، كما أنه كان من قلائل المهتمين بال Self Portraits ، وعنده ما يقرب من 400 صورة ذاتية على لسانه فى أحد الفيديوهات عن حياته، وكان جريئا فى تطرقه فى صوره لمواضيع لم يجرؤ عليها أحد، وكان مغامرا يحب تجريب الإضاءات المختلفة والأبحاث الجديدة، كما كان على علاقة بالسيرياليين فى مصر فى بداية تكوين حركة الفن والحرية فى منتصف الأربعينيات، لم تكن العلاقة وطيدة ولكن ربما تعرضه لأفكارهم وترجمتها فى فن الفوتوغرافيا السبب وراء مجموعة صوره الذاتية.

فمجموعته من أكبر المجموعات وبحر كبير فى الدراسة، ومعهد فى حد ذاته للدراسات والتعلم، ومن أكثر المجموعات قيمة ومجالا لأبحاث مختلفة تستعين بالمجموعة.

يحتوي أرشيف المكتبة على ما يقرب من 250 صورة بالنيجاتيف، وجمال النيجاتيف فى أن صوره ليست صور استوديو ثابتة، فيها تلقائية المصور وروحه فتكون الناس على سجيتها إلى حد كبير.



أرشيف كريزويل:

تعد أول مجموعة تقتنيها الجامعة، حيث جاء كريزويل فى عشرينيات القرن الماضى لدراسة تاريخ فن إسلامي، واستهوته الدراسة فحصل على منحة الملك فؤاد، فكان يدرس الجوامع فى مصر ويوثقها ويكتب و ينشر عنها، وفي الشرق الأوسط كله، مثل أصل ونشأة المؤثرات وبداية انتشار هذا العنصر، فكان يوثق بالصور كل ما يراه، أو يقتنى الصور الموجودة بالفعل.

بعد العدوان الثلاثي وفى عهد عبد الناصر سنة 56 كان يجب عليه الرحيل من مصر كبريطاني، ونتيجة لدوره الثقافي الكبير، طلبت الجامعة الأمريكية من عبد الناصر السماح له بالبقاء لإكمال أبحاثه والتدريس فى الجامعة بمناسبة افتتاح قسم جديد للدراسات الشرقية على أن يكون تحت رايتهم، فانتسب للجامعة وأهداها مكتبته بكل ما تحمل من صور وكتب، وتصمياته الهندسية تدور حول المعمار الإسلامي وتاريخ العمارة من حمامات وجوامع وقباب ومستشفيات ومنازل.

فمن أجل التوثيق كان يدرس مثلا تغير الطراز المعمارى مع كل عصر مثل: عصر الدولة الفاطمية وعصر المماليك، ويربط الشكل المرئى بالأحداث السياسية والاجتماعية، مثل: السبب وراء الشكل اللولبى لجامع ابن طولون لأن أصل ابن طولون من سامراء في العراق حيث المبانى ملتوية، فهو يدرس ما وراء الصورة والمؤثرات، فصوره عنصرمهم لدراسات أخرى، فقام بتصوير 360 شباكًا بجامع ابن طولون المصنوعة من الجص، فيعد ألبومه كنزا لتفرده، فمثلا: فى حالات الترميم يقيد لمعرفة تاريخ الأثر قبل وبعد الترميم.

كما كان أحد الأعضاء البارزين فى لجنة حفظ الآثار1891 تحت رعاية الخديو توفيق، وكانت مهمتها رعاية الآثار، فكان لابد أن يكون فى اللجنة من يفهم ويقدر قيمة الصور، خصوصا لامتلاكه أرشيفه الخاص فكان يطلب منهم تصوير بعض الأماكن والأشياء للتوثيق، فأرشيفه الأرشيف الوحيد للآثار الإسلامية داخل وخارج مصر المتاح للباحثين و الدارسين .

وتحتوى المكتبة على ما يقارب ال 30 ألف صورة لكريزويل، وبما أنه كان محبا لاقتناء الصور، جزء كبير من أرشيفه للقرن ال19.

وفى سنة 2000 طلبت الجامعة الأمريكية منحة لترميم مجموعته.

أيضا من المجموعات المختلفة: مجموعة المصور الفرنسي بيشارد التى تحتوى صورا ملتقطة للشيخ السادات واحد من أثرياء الإسماعيلة ومن الخمس شيوخ الذين عفا عنهم نابليون لحب الناس الشديد لهم، ومظاهر عيشته فى بيته وحياته اليومية، ومما يعلي من قيمة هذه المجموعة أنه عكس السائد عدم تفضيل الناس للتصوير بشكل كبير بسبب الخجل، أو لأننا فى الأصل كشرقيين لا نحب التصوير، إلا أنه كواحد من علية القوم له أكثر من صورة بملابس مختلفة بالنياشين و بسمات وجهه الأسيوية الواضحة، مما يثبت أن مصر كانت متعددة الجنسيات وتحتوي جنسيات أخرى من الصين والهند.

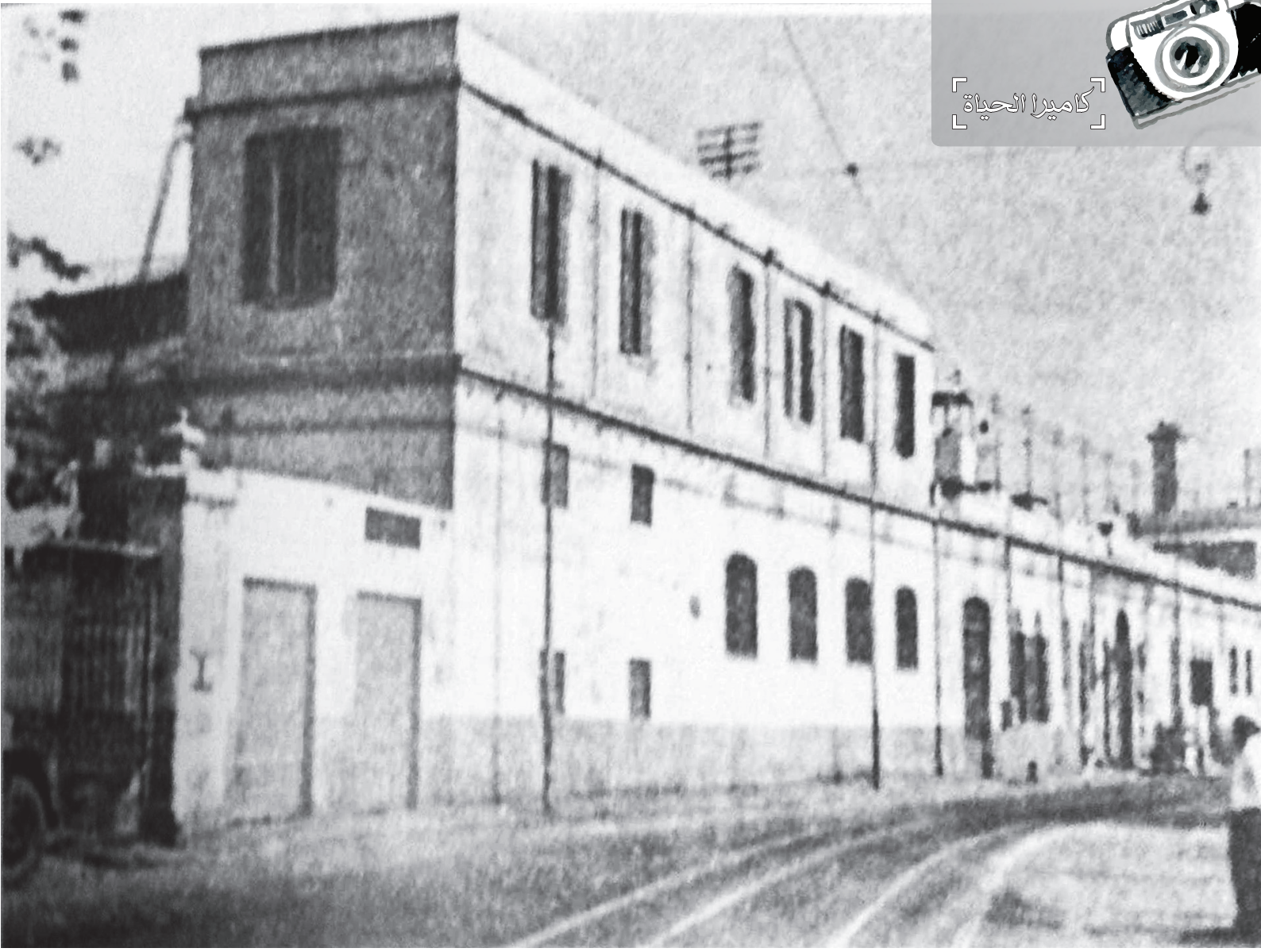
تعتبر أكثر الأرشيفات زيارة: أرشيف حسن فتحي، فان ليو، وكريزويل.

*** أنت خلفيتك إيه، وأنا هجيبلك حاجة"**

لم يأت أحد إلى مكتبي إلا وخرج مندهشا وممتلئ الذهن بأفكارمختلفة، لدرجة أن الطلاب تأتيني بأغرب أفكار للدراسة مطالبين بصور مثل: تطور مؤسسة الزواج وفساتين الزفاف فى مصر عبر السنين، أو المرضات والطب فى مصر، و لكن البحث الذى أعتبره الأكثر تحديا كان بحث أحد طلبة علم نفس عن موضوع:"الأرق".

فهذا الأرشيف المتفرد أصبح له الريادة فى الشرق الأوسط كله، بل وله شهرة عالمية أيضا لأنه أفضل أرشيف فوتوغرافي فى مصر متاح لأي باحث أو دارس أو هاو يبحث عن معلومات عن هذه المنطقة، يلجأ الى المكتبة.

وأتمنى أن يزداد وعى الناس بقيمة الصور الفوتوغرافية، وبالحفاظ عليها أو إيداعها لمؤسسات تقدر قيمتها وتحافظ عليها بدلا من تقطيعها ورميها أو إهمالها، فهى جزء من تراثنا وتاريخنا، ومهمتنا الحفاظ عليها للأجيال القادمة وإلا سوف يكتب التاريخ بشكل مختلف.



قراءة في كتاب "مطبعة بولاق"

في كتاب "مطبعة بولاق" يتتبع الباحثان: خالد عزب والسيد أحمد منصور، تاريخ المطبعة الأقدم في مصر، منذ نشأتها في بدايات القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين، حين أصبحت تعرف بإسم "المطابع الأميرية" عقب ثورة يوليو1952.

أمنية علي

الكتاب الصادر عن مكتبة الإسكندرية يحتوي على خمسة فصول: الأول يعرض تاريخ نشأة وتطور الطباعة في العالم، والثاني يرصد ظهور الطباعة في العصر الحديث بمصر مع الحملة الفرنسية، والثالث يتناول تأسيس مطبعة بولاق في عهد محمد علي، والرابع يعرض أبرز إصدارات مطبعة بولاق وقواعد النشر الخاصة بها، والخامس بعنوان الوقائع المصرية ونشأة الصحافة في مصر.

الحملة الفرنسية

يشير الباحثان إلى أن ظهور الطباعة بمعناها الحديث ظهر مع قدوم الحملة الفرنسية إلى مصر فقد اصطحب بونابرت معه مطبعة مزودة بالحروف العربية واليونانية والفرنسية، وقد انقسمت إلى شعبتين: شعبة شرقية، وشعبة فرنسية، كما سمح بونابرت لصاحب مطبعة فرنسي يدعى مارك أوريل بالقدوم إلى مصر ومعه مطبعته الخاصة.

استقرت مطبعة أوريل في القاهرة وكانت مسؤلة عن طباعة أوامر ومنشورات بونابرت باللغة الفرنسية حيث لم تكن مؤهلة لطباعة الحروف العربية، بينما كانت تطبع الأوامر باللغة العربية في مطبعة الحملة الفرنسية بالإسكندرية، وعندما انتقلت مطبعة الحملة الفرنسية إلى القاهرة باع أوريل لهم آلات مطبعته، لتصبح مطبعة الحملة هى المطبعة الوحيدة بمصر، وقد اطلق عليها اسمها "المطبعة الأهلية" وكان مقر المطبعة ملازم لمعسكرات الجيش الفرنسي.

"نشرت المطابع الفرنسية في مصر، وهى المطبعة الشرقية في الإسكندرية ومطبعة مارك أوريل، والمطبعة الأهلية في القاهرة مجموعة من المطبوعات

أثناء الإحتلال، منها: الحروف الهجائية العربية والتركية والفارسية التي تستعملها المطبعة الشرقية، تأليف يوحنا يوسف مارسيل في 16 صفحة، وتمارين في المطالعة العربية (مختارات من القرآن) يستعملها أولئك الذيم يدرسون اللغة العربية تأليف يوحنا يوسف مارسيل في 12 صفحة".

نشأة مطبعة بولاق

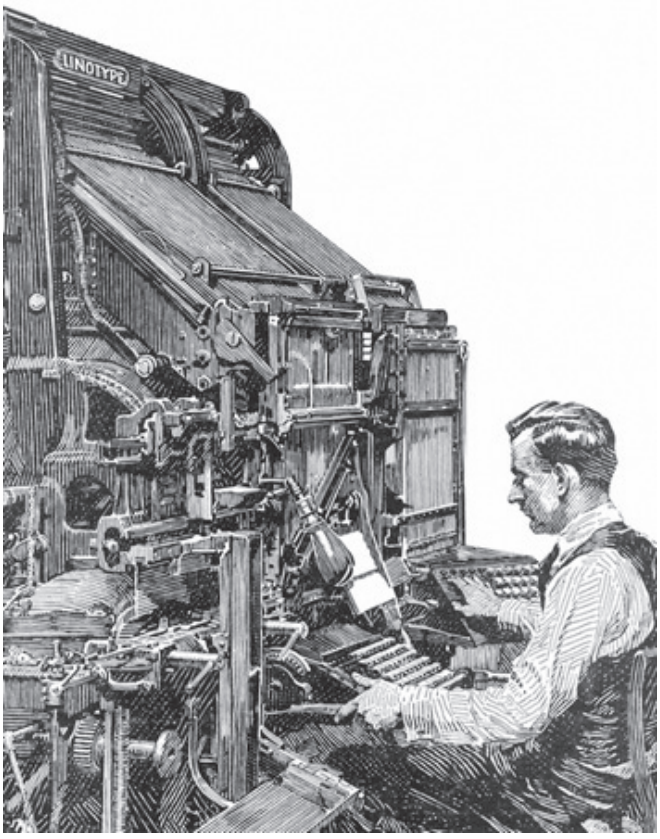
تختلف الآراء والروايات حول نشأة "مطبعة بولاق" فجروجي زيدان يرى أن محمد علي رأى بعض آثار مطبعة الحملة الفرنسية وقرر إحياءها لتصبح مطبعة بولاق، وبقول بيرون أن محمد علي عندما أنشأ المدارس المختلفة وجد الحاجة إلى مطبعة تنشر ما يحتاج إليه التلاميذ والطلاب من الكتب فأنشأ المطبعة، بينما يرى مؤرخون آخرون أن محمد علي أراد أن يحاكي مطبعة القسطنطينية التي أُنشأت قبل ذلك بقرن، بتأسيس مطبعة بولاق.

في هذا السياق يرى أبو الفتوح رضوان أن مطبعة بولاق نشأة مستقلة تمامًا عن كل اتصال بالماضي، مشيرًا إلى أن أصحاب الرأي القائل بأن محمد علي بنى مطبعته على أنقاض مطبعة بونابرت قد رجعوا إلى المقدمات بدلًا من النتائج، فالشرط الحادي عشر من معاهدة جلاء الفرنسيين عن مصر ينص على أن "جميع حكام السياسة وأرباب الحرف والصنائع المتعلقة بالفرنساوية يصحبون ما معهم يخصهم وما يرونه نافعًا لهم"، وقد اصطحب الفرنسيون مطبعتهم إلى الإسكندرية بعد الجلاء عن القاهرة.

نيقولا ورفاقه

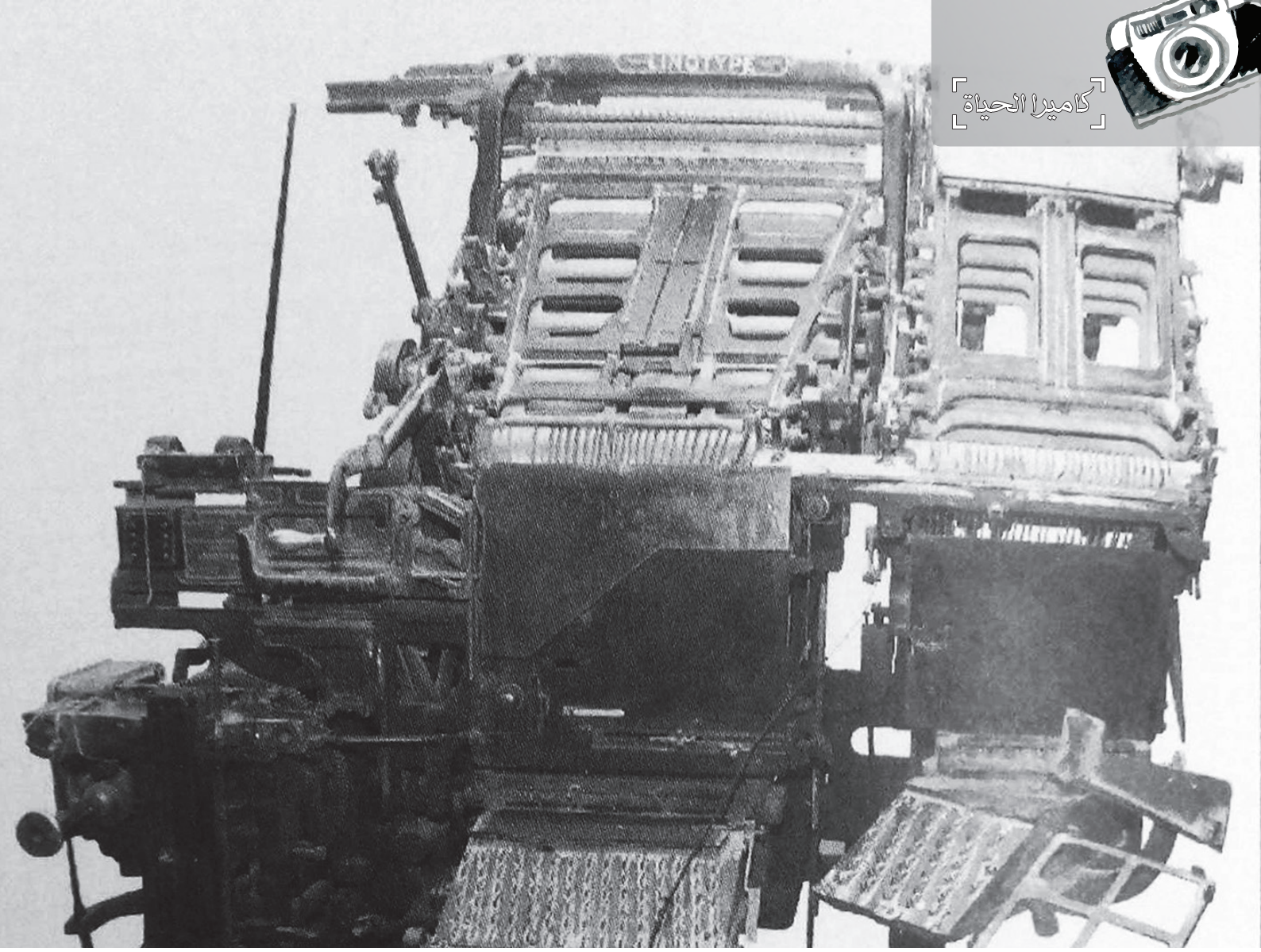
من جانبهما يشير الباحثان إلى أن إنشاء مطبعة بولاق كان ضرورة لمشروع محمد علي التحديثي، ففي ظل سعيه لبناء جيش قوي، وطبقة من المتعلمين والصناع المهرة، أوفدت في عام 1815 بعثة علمية إلى مدينة ميلانو الإيطالية لتعلم فن الطباعة، وكانت تضم نيقولا مسابكي أفندي وثلاثة من رفاقه، وبعد ذلك بعدة سنوات تم استيراد آلات ومعدات الطباعة من إيطاليا.

درس نيقولا ورفاقه فن الطباعة على يد الأستاذ موروزي، وتعلموا سبك الحروف وعمل قوالبها، ومن ثم عهد إليهم محمد علي، بإنشاء مطبعة «صاحب السعادة» أو "المطبعة الأميرية في بولاق" كما كان يطلق عليها،



وكان موظفي وعمال المطبعة من طلاب الأزهر، وأول من تعلم الطباعة من المصريين: الشيخ عبد الباقي رئيس المسابك، والشيخ محمد أبو عبد الله رئيس الطباعين، والشيخ يوسف الصنفي، والشيخ محمد شحاتة رئيس الصفافين.

ويوضح الباحثان "أن الأصل في مطبعة بولاق أنها كانت مطبعة حكومية أنشئت خصيصًا لطبع ما يحتاجه الجيش من التعليمات والقوانين وكتب الفن الحربي، ولكننا نجد في بعض المصادر ما يثبت أنه كان في المطبعة نوع آخر من الطبع كان يتم على نفقة أشخاص من الأهالي ممن لهم إهتمام بطبع الكتب والتجارة وكان هؤلاء يسمون الملتزمون"، كما أنه لم يكن لمطبعة بولاق أي لائحة أو قانون وقت إنشائها، لكن سرعان ما تم سن القوانين وتحديد سياسة للطبع بها ووضع نظام للرقابة على مطبوعاتها.



أسماء متعددة

عرفت مطبعة بولاق بالعديد من الأسماء على مر تاريخها، وقد ذكر في أول مطبوعاتها، وهو القاموس العربي الإيطالي، أن اسمها في الجزء العربي من القاموس «مطبعة صاحب السعادة» إذ كُتب في أسفل أولى صفحات هذا الجزء«تم الطبع في بولاق بمطبعة صاحب السعادة»، واسمها في الجزء الإيطالي هو«المطبعة الأميرية» إذ كُتب في أسفل صفحته الأولى بالخط الكبير كلمة « Bolacco » ثم تحتها بالخط الصغير « Dalla Stampe-ria Reale »، فكأن اسم «بولاق» ارتبط بالمطبعة من أول الأمر.

وقد وجد في بعض المطبوعات أحيانًا أسماء أخرى مثل «دار الطباعة العامرة الكائنة ببولاق مصر المحروسة القاهرة» كما ورد في أحد أعداد الوقائع أو «مطبعة صاحب السعادة ببولاق، أو كما كتب في أول عدد من الوقائع المصرية «مطبعة صاحب الفتوحات السنية ببولاق مصر المحمية» أو «مطبعة صاحب السعادة الأبدية والهمة العلية الصفية التي أنشأها ببولاق مصر المحمية صانها الله من الآفات والبلية» إلى غير ذلك من ضروب التفنن في التعبير التي يقصد بها تسمية المطبعة وتعظيم مؤسسها والدعاء لها وله.

تدهور وازدهار

في الفصل الثالث يستعرض الكتاب مسيرة "مطبعة بولاق" في عهد أسرة محمد علي باشا، فخلال عهد الوالي عباس حلمي الأول، ورغم تدهور أحوال المطبعة إلا أنها أخرجت بعض الكتب القيمة، منها: «مقامات الحريري» و«خطط المقريزي»، أما في عهد الوالي سعيد باشا فيذكر الكتاب أن نشاطها كان محدودًا لا يعدو طباعة سجلات الحكومة وبعض الكتب القليلة.

ويذكر مؤلفا الكتاب أنه في شهر أكتوبر عام 1862 أهدى سعيد باشا المطبعة إلى عبد الرحمن باشا رشدي مدير مصلحة السكك الحديد بالبحر الأحمر، لتبدأ المطبعة مرحلة جديدة أصبحت فيها ملكية خاصة، وقام عبد الرحمن باشا بتجديدها، وفي عهد الخديوي إسماعيل تم شراء المطبعة بإسم الأمير إبراهيم حلمي بن الخديوي إسماعيل بمبلغ عشرون ألف جنيه وضمها إلى الدائرة السنية، وهي دائرة الأملاك التابعة لأبناء الخديوي إسماعيل، وأصبح إسمها "المطبعة السنية ببولاق" أو "مطبعة بولاق السنية".

ماكينة الطبوغرافيا

شهدت المطبعة في عصر الخديوي إسماعيل شراء ماكينة (الطبوغرافيا) لطباعة الرسومات والأشكال والخرائط الجغرافية. وكان الخواجة دنغو يمتلك هذه الماكينة، وأقام لمدة شهر لتعليم المصريين فن الرسم بالألوان ، كما صُبت حروف المطبعة وأعيد إليها قسم التجليد وعين فيها أحد الرسامين، وأضيفت إلى المطبعة على عدة فترات سبعة آلات جديدة للطباعة.

ويرى العديد من المؤرخين أن عهد تبعية المطبعة للدائرة السنية خلال فترة حكم الخديوي إسماعيل، يُعد من أزهى عهود مطبعة بولاق، إذ استهلت المطبعة عهدها الجديد بإصلاح وتجديد آلاتها، مثل شراء آلة لعمل ظروف الخطابات في عام 1869، وكان من نتيجة التقدم الذي شمل مطبعة بولاق في هذا العهد أن اشتركت في معرضين دوليين أقيم أحدهما في باريس العام 1867، وأقيم الثاني في فيينا العام 1873، لكن مع تراكم الديون في نهاية عهد الخديوي إسماعيل، تدهورت أوضاع المطبعة مرة أخرى.

إدمون بانجيه

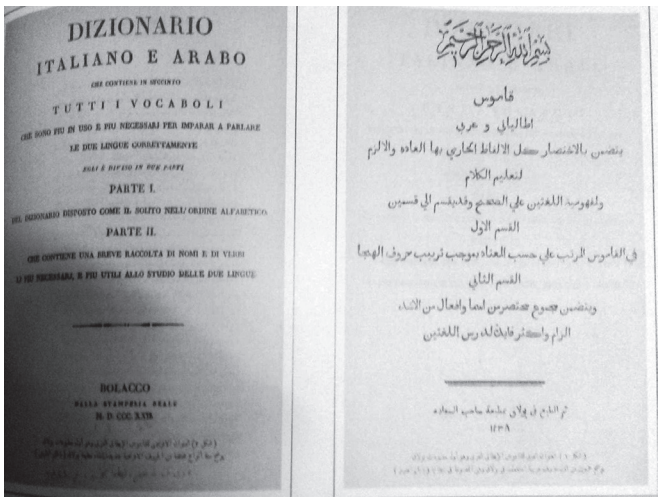
من الشخصيات البارزة في مسيرة "مطبعة بولاق" ناظر المطبعة الفرنسي إدومن بانجيه الذي قدم إلى مصر عام 1884 ليتولى التفتيش الفني والإداري، ثم تم تعينيه مديرًا للمطبعة، وخلال فترة إدارته أعاد طريقة الطبع بالقوالب المصبوبة، وتم تقسيم المطبعة إلى عدة ورش منها: ورشة الجمع اللاتنيي، ورشة الجمع العربي، ورشة الطباعة بالحروف الحجر، وورشة الحفر على الحجر، ورشة التصوير، الحفر على الزنك، ورشة التغليف، ورشة المسبك والأكليشهات.

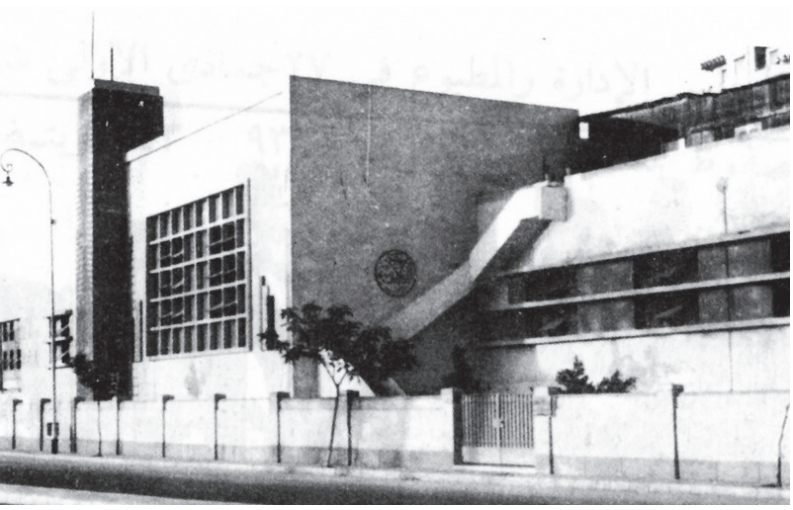
شهدت سنة 1893 استخدام طريقة طبع الصور الفوتوغرافية لأول مرة في مصر، ويعتبر عهد بانجيه هو الفترات المزدهرة من تاريخ مطبعة بولاق فقد تم تجديد الآتها وأعيد تنظيمها وأدخلت وسائل جديدة في الطباعة، وتم استقدام خبراء أجانب دربوا العمال المصريين، وفي عام 1894 مرض بانجيه واستقال من إدارة الطبعة.

ألفريد شيلو بك

"تسلم شيلو بك المطبعة في سنة 1894، واعتزم إجراء تصليحات وتجديدات شاملة في المطبعة، ولم يكن يستطيع أن يعتمد على الحكومة في تمويل عملية الإصلاح والتجديد؛ فقد كانت طبيعة المطبعة أنها مؤسسة تجارية تدر الربح على صاحبها، وكانت تكتفي الحكومة بأن تدفع مرتبات موظفيها وتنتظر أن يرد إليها ما دفعت في آخر العام من أرباح المطبعة".

وضع شيلو بك مشروع كامل لتطوير المطبعة وتقدم به لنظارة المالية سنة 1899 وحصل على الموافقة في ذلك العام، وتضمن المشروع بناء منزل لمدير المطبعة وورشة للتجليد، وأرسل مدير ورشة التجليد إلى فرنسا لتعلم





طرق التجليد الجديدة بواسطة آلة الخياطة بالسلك، واستقدم آلات طباعة حديثة منها آلة "مونوتيب"، كما قام ببناء مساكن للعمال بجوار المطبعة على مساحة 9620 متر.

ظلت المطبعة تعمل وفق منهج العمل الذي وضعه شيلو بك حتى عام 1907 وحينها حدثت عدة مشكلات متتالية، بسبب تأخر تسليم بعض المطبوعات، وتقدير الأثمان والأرباح، بالإضافة لتدخلات مسؤولي الاحتلال البريطاني ومحاولتهم السيطرة على المطبعة، وخلال العقود التالية استمر حال المطبعة بين التدهور والازدهار حتى قيام ثورة 1952؛ حيث أنشئت وزارة الصناعة عام 1956، وضمت إليها مطبعة بولاق تحت مسمى: «الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية»، ولا تزال المطبعة تلبي احتياجات الدولة من جميع أنواع المطبوعات، إلى جانب إسهامها في تنشيط حركة الطباعة والنشر.

أبرز المطبوعات

يشير مؤلفا الكتاب إلى أن إصدارات مطبعة بولاق تميزت بالدقة والتنوع، فنجد أن حصيلة ما نشر في الفترة من عام 1820 _ 1849 ما يقرب من 867 إصدار، ما بين كتب اللغات والعلوم والآداب والجغرافيا والتاريخ والفلسفة والفنون، وفي الفترة من عام 1850 _ 1899 بلغ عدد الإصدارات 9538 إصدار.

بالإضافة لرصيد كبير من المطبوعات الصحفية مثل مجلة "الوقائع المصرية"، وقد قسم مؤلفا الكتاب إصدارات المطبعة لسبعة أنواع هي: القوانين واللوائح والمنشورات، الكتب، التقاويم، الوقائع المصرية، القرآن الكريم، الأوراق والدفاتر الحكومية، ومقامات الموسيقى.

ومن أبرز إصدارت المطبعة التي يتضمن الكتاب نماذج منها: كتاب "قواعد الأصول الطبية" للحكيم فرانسيسنوفا، و"صناعة صباغة الحرير" للقس رفائيل راهب، و"لسان العرب" لجمال الدين محمد المعروف بأبي منظور الأفريقي المصري الأنصاري، و"العقد الثمين في محاسن أخبار وبدائع آثار تاريخ الأقدمين المصريين" للسيد أحمد كمال، و"البهجة السنية في أعمار الحيوانات الأهلية" لجومار.

تراث المطبعة

فى عام 2004 قامت وزارة التجارة الخارجية والصناعة بإهداء مكتبة الإسكندرية مقتنيات مطبعة بولاق من آلات ومعدات وماكينات طباعة، وكذلك إصدارات المطبعة النادرة بهدف الحفاظ على تراث المطبعة القديم، ووضعت خطة لترميمها، وفي عام 2007 أُفتتح رسميًا متحف يضم مقتنيات مطبعة بولاق بمكتبة الإسكندرية.

يحتوي المتحف على النص التأسيسي لمطبعة بولاق فى عهد محمد علي، ووحدة عرض تضم نماذج الأحرف الخشبية، وخزينة الأختام الخاصة بمحمد علي وأسرته، وآلة الطباعة الحجرية، ومقص الأحرف الرصاص، وماكينة الطباعة اليدوية "جولدينج"، وكبس التذهيب، وماكينة طبع البروفات، ونص التجديد الخاص بالخديوى توفيق، ووحدة عرض لمجموعة من الكتب، بالإضافة إلى كشف الحضور والانصراف وبطاقة أحد العاملين، والعدد الأول من الجريدة الرسمية.

السينما والأرشيف

إن محاولات التوصل إلى التصوير الضوئي قديمة قدم الإنسانية، فقد بدأت بتخليد الأحداث والأشخاص وحتى الأقوال على جدران القصور والمعابد، ونجدها واضحة في آثار المصريين والصينيين والإغريق واليونانيون الذين أسهموا في اكتشافه، ولعل الحدث السنوي بتعامد الشمس على وجه رمسيس الثانى فى معبد أبوسمبل بأسوان دلالة على وعى المصريين بأهمية "الضوء" والشمس كمصدر لذلك الضوء، وهى في حقيقتها تصلّع لفكرة "الخلود" ورغبة الإنسان الأزلية فيها.

د. أمنية عامر*

تعامد الشمس على تمثال رمسيس الثاني

لقد أصبحت الصور الضوئية والفوتوغرافية هى الطريقة الأسهل للحفاظ على الذاكرة المرئية، خاصة في ظل تطوّر التكنولوجيا وأنها أصبحت تقنية متداولة ومتاحة للجميع.

كان منتصف القرن التاسع عشر أو قبله قليلاً هو قرن التوسعات التجارية والجغرافية وقرن الاكتشافات الأدبية والصناعية، وفيه ظهر التصوير الفوتوغرافي الذى يثبّت اللحظة ويثبت وجود الأماكن والأشخاص في لحظة زمنية معيّنة، ثم كان التطوّر التالى وهو "تحريك" هذه اللحظة الزمنية وإعادة الحياة فيها، وينتهي عام1895 لتبدأ مرحلة التحرر من "الفوتوغرافيا" بمرحلة ظهور "السينماتوغرافيا" وهى المرحلة التالية للتصوير الفوتوغرافى.

من الممتع اليوم أن نرى عبر "الصور المتحركة" كيف كانت تبدو مدينة القاهرة والجيزة ومدن أخرى فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين؟ وكيف كانت ملابس الناس، وكيف تطوّرت وسائل المواصلات من الدواب والأحصنة إلى عربات الترام والسيارات، وأيضًا شكل الكبارى والجسور فى ذلك الوقت؟

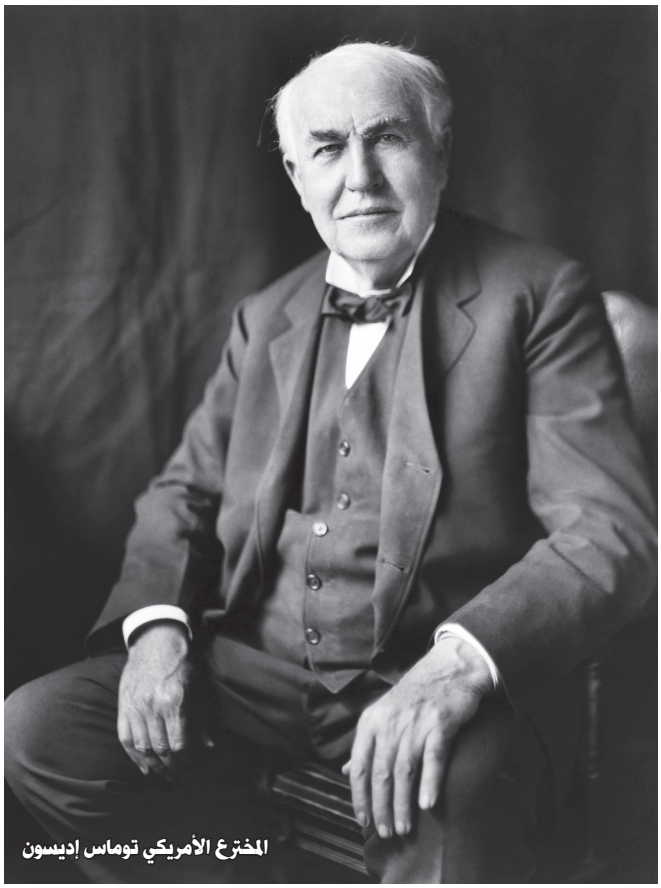
لقد أدت الفوتوغرافيا إلى ظهور فلسفة واقعية تعيد إنتاج الواقع كما هو، وكما يكون حضوره حتى بعد أن نكون قد غبنا عنه بل وتجاوزناه، ويأتي اختلاف السينما عن بقية الفنون البصرية من الصورة الفوتوغرافية التي هي العامل الأهم في إعادة إنتاج الواقع، فحضور السينما ووجودها- حسب المنظّر الألماني"سيغفريد كراكاور"- يرتبطان جزئيا بمسألة الواقعية، حيث يقول "أهمية السينما أنها اخترعت لإعداد نسخة طبق الأصل عن الحياة، لكن يبقى الأهم هو التغلب على محاكاة الحياة"، فإذا ما ربطنا بين السينما والصورة الفوتوغرافية، سنجد أن السينما لا يمكنها إلاّ أن تكون بالضرورة فنًا واقعيًا.

الإخوان لوميير مخترعا السينماتوجراف

نشأة السينما وتطورها:

ومنذ أن بدأ فن السينما فى العالم عام 1888 على اعتبار أن فيلم "مشهد حديقة راوندهاي" هو أقدم وأول فيلم فيديو في التاريخ وصل إلينا، ولا تزيد مدة الفيلم عن ثانيتين وتم تسجيله باستخدام 12 صورة في الثانية الواحدة، ومما لا شك فيه أنها مرتبطة بظهور وانتشار التصوير الفوتوغرافى حيث اعتمدت فى بداياتها على تحريك الصور الثابتة لتصنع "فيلمًا"، ثمّ الأخوين "أوجست" و"لويس لوميير" بعد تسجيلهما لاختراعهما أول جهاز يمكن من عرض الصور المتحركة على الشاشة في عام 1895، حتى تأسيس "توماس أديسون" شركة لاستغلال "الكينيتوسكوب" (وهو اختراع يقوم بعرض الصور المتسلسلة بطريقة أكثر فاعلية، وأقل تكلفة من الاختراعات التي سبقته) والذى أقام أول عرض "سينمائى" عام في أبريل 1896 ولاقى نجاحا كبيراً.

الثنائي الكوميدي لوريل وهاردي


المخترع الأمريكي توماس إديسون

مشهد من فيلم حديقة راوندهاي

لقد مرّت السينما بعدة مراحل حتى وصلنا إلى ما نراه اليوم، حيث يقسم الناقد والمؤرخ السينمائي الأمريكي "فيليب كونجليتون" المراحل التي مر بها تطور الفيلم السينمائي من منظور التأثر بنمو السوق إلى عدة عصور:

1 - عصر الريادة 1910-1895: أو عصر البدايات التجريبية والسعى إلى التطوير، ولم تكن هناك أصوات على الإطلاق، وكانت معظم الأفلام وثائقية خبرية وتسجيلات مرئية لبعض المسرحيات، وكانت أول دراما روائية مدتها حوالي خمس دقائق، وأول فيلم رسوم متحركة تمّ إنتاجه عام 1900.

2 - عصر الأفلام الصامتة -1911 1926: ولكنها لم تكن صامتة بالكامل فقد كانت هناك استخدامات لمؤثرات صوتية خاصة، بينما لم يكن هناك حوار على الاطلاق، وقد اتسمت أفلام هذه المرحلة بالشاعرية وغالبًا كانت ذات طابع تاريخي؛ ومن أشهر أسماء هذه المرحلة "شارلي شابلن".

3 - عصر ما قبل الحرب العالمية الثانية -1927 1940: بدأ هذا العصر بإنتاج أول فيلم ناطق عام 1927 بعنوان "مغني الراب"، وهناك عدة أفلام ناطقة أنتجت في هذه المرحلة، كما شهدت أفلام الثلاثينيات استخدامًا أكثر للألوان، وبدأت الرسوم المتحركة أو أفلام الكارتون بالظهور، وانتشرت أسماء نجوم السينما مثل "كلارك جيبل" و"فرانك كابرا" و"جون فورد" وممثلين آخرين شهيرين امتدت أفلامهما من مرحلة الأفلام الصامتة إلى الأفلام الناطقة وهما "ستان لوريل" و"أوليفر هاردى"، وأيضًا الفيلم الشهير لشارلى شابلن "العصر الحديث" Modern Times عام 1936 والذي كان يريده ناطقًا، لكنه آثر أن يقدمه صامتًا فى دلالة واضحة لدور التكنولوجيا والتقدم في تهميش وتقليص دور الإنسان الذي صنع الآلة التي أطاحت به وجعلته عاطلًا عن العمل، ومع ظهور جوائز الأوسكار (وهى الجائزة التي تمنحها "أكاديمية فنون وعلوم الصور المتحركة" التي تأسست في 11 مايو 1927 في كاليفورنيا) بدأت نوعية الأفلام تذهب إلى مزيد من التطوّر خاصةً مع حب الجمهور للسينما رغم بدائية التقنية المستخدمة ولكن لم يكن ينقصها عوامل الإبهار.

4 - ما بعد الحرب العالمية الثانية 1954-1941 : كانت الفترة ما بعد الحرب العالمية الثانية عصر انتقالى واضح في صناعة السينما، فقد بدايات النضج السينمائى من خلال استخدام تقنيات فنية متطورة، وبدأت "هوليوود" تجتذب المهتمين بفن السينما من دول العالم المختلفة، واستبدلت الأفلام الملونة لتصبح الأغلبية في جوار الأبيض والأسود، وشهدت الحقبة ظهور المنافس القوى للسينما وهو "التلفزيون"، فما كان إلا أن صنّاع الفيلم بدأوا باختيار موضوعات اجتماعية أكثر نضجًا بما يتوافق مع المزاج العام للمشاهدين.

5 - العصر الانتقالي 1966-1955: ظهرت فيه التجهيزات الفنية المتطورة من موسيقى وديكور ومؤثرات خاصة، وجدير بالذكر أن الحرب الباردة بين الولايات المتحدة والاتحاد السوفييتى في تلك الفترة أثرّت بالتأكيد على "هوليوود" وصناعة السينما بشكل عام سيّما بالنسبة لموضوعات الأفلام التي يتم إنتاجها.

6 - العصر الفضي للفيلم 1979-1967: أصبحت هوليوود هي مدينة الأفلام، وقد بدأ هذا العصر بإنتاج فيلم "حرب النجوم" الذى شهد أول إسهام للكومبيوتر والتقنية الحديثة في تصميم المؤثرات الخاصة، واعتمدت فيه الميزانيات الضخمة على حساب النص والتمثيل، لكنها انتقلت إلى مرحلة جديدة لنوعية أفلام التسلية والترفيه والمتعة البصرية.

وبعد... من أين جاءتنا هذه المعلومات عن بدايات السينما وتطورها؟ إنه الأرشيف، أو الذاكرة التي يمكن الرجوع إليها للحصول على المعلومات المطلوبة ليس في السينما وحسب، بل لأى نشاط مؤسسى أو مجتمعى، ففكرة الأرشيف تتماهى بشكل ما مع فكرة تثبيت اللحظة أو الحدث التى قام بها البشر على مدى التاريخ عبر الكتابة والرسم والنحت والتصوير... وأفلام السينما.

قد يبدو التساؤل المنطقى هنا: ما أهمية أن يكون لدينا أرشيف للأفلام؟

قبل المضىّ فى هذا المقال لابد من الإجابة عن سؤال هو: ما الأرشيف؟

الأرشيف هو مستودع - مكان أو مساحة - تحفظ فيه المواد ذات الأهمية السياسية أو التاريخية أو الاجتماعية أو الثقافية أو التراثية، ويتولّى

الأرشيف الوطني مهمة تخزين وترتيب هذه المواد التى هى ناتج للذاكرة الجمعية أو لمؤسسات الدولة، تلك الذاكرة تمثّل تاريخ الأمة والشعوب، وتختلف الإجابات عن الأسئلة التالية من دولة إلى أخرى ومن نظام إلى آخر: من الذي يتحكم فى مقتنيات الأرشيف ويحافظ عليها؟ ما الذى يتم حفظه في الأرشيف وما الذى لا يحفظ؟ ما هى خطة اقتناء وترتيب وتصنيف وتقييم واستبعاد المواد الأرشيفية على اختلاف أشكالها وأنواعها؟

يجدر بالذكر هنا أن الممارسة الأرشيفية المهنية تتأثر بالميزانيات والمساحات المحدودة للتخزين وإمكانيات توفير أجهزة كمبيوتر متطّورة وملحقاتها فى حالة وضع خطط للأرشيف الإلكتروني، هذا فضلا عن محدودية توفّر موظفين متخصّصين.

إن تخزين الذاكرة الجماعية قديم قدم المجتمعات البشرية، وهو تجسيد للذاكرة المشتركة التى تتجلّى فى الإنتاج الإنسانى لنشاطاته المتنوّعة، و"الوثيقة" نتاج إنسانى على أى وسيط تقليدى أو غير تقليدى: فقد تكون وثيقة ورقية رسمية أو كتابًا أو مذكرات أو صورة أو تسجيلًا أو فيلمًا أو رسمًا على جدار، وفى العصر الحديث لم يعد "الأرشيف" مكانا لحفظ الأوراق والملفات والمستندات سواء التى أنتجتها مؤسسات أو أفراد، ولكن مفهومه امتد ليكون "كيانا" يتم فيه حفظ التراث الثقافى للدولة أيًا كان الشكل المادى لذلك التراث.

أهمية الفيلم السينمائى:

للفيلم السينمائى دور لا ينكره أحد في نشر الثقافة وأسلوب الحياة بكافة جوانبها، وهو عنوان لمجتمع متكامل -أي مجتمع- بما فيه من مشاكل وصراعات طبقية أو عرقية والعلاقات الإنسانية المتبادلة بين أفراد المجتمع من ناحية وبين مؤسساته الرسمية، بل والعواطف وأنماط العلاقات في ذلك المجتمع، فضلاً عن أن الفيلم ينقل اللهجات المختلفة للبلد الذى أنتج الفيلم، وغنى عن البيان هنا -وعلى سبيل المثال- انتشار اللهجة المصرية في أرجاء الوطن العربى في عصر ازدهار إنتاج الفيلم المصرى.

الفيلم السينمائى في مجمله عبارة عن تضافر وتكامل عدة عناصر تخرج في النهاية "فيلمًا" يشاهده الناس على اختلاف ثقافاتهم، فهو: قصة وسيناريو وحوار وممثلون وفريق عمل ومكان وجماليات سواء في الملابس أو في مكان التصوير أو في تقنيات الإضاءة وكاميرا وتصوير وديكور ومونتاج وتسجيل صوت وموسيقى ومؤثرات بصرية وتصويرية وإنتاج وإخراج، وبالطبع تصميم أفيشات الفيلم ... إنه نظام متكامل من التفاصيل التي تترابط وتتشابك وتتكامل لتخرج لنا في النهاية "فيلم سينما".

إن كل تفصيلة من التفصيلات السابقة يمكن أن تصنع أرشيفًا: سواء على مستوى الفيلم الواحد أو لعدّة أفلام، فنحن يمكننا أن نصنع أرشيفًا لأفيشات أفلام أو مخرج أو فترة زمنية أو ممثّل أو شركة إنتاج خاصة أو رسمية ... وأيًا كان نوع الأرشيف فالمستفيد منه هم المتخصّصون وأهل المهنة والباحثون، وبالتأكيد أفراد المجتمع الذى يمثّل النشاط السينمائى جزءًا مهمًا "لتوثيق" تاريخهم (إذا جاز التعبير) عن طريق تمثيلها سينمائيًا.

لقد تحوّلت الأفلام السينمائية من مجرد أعمال فنية تُقدّم للمشاهدين إلى أحد أضخم الصناعات حول العالم فيما يُعرف بصناعة الترفيه، ويبلغ الاستثمار في صناعة الأفلام مليارات الدولارات سنويا حول العالم ما بين أفلام روائية طويلة، وأخرى قصيرة، وأفلام رسوم متحركة وأفلام وثائقية، وبالتالي فمن اللازم الإلمام بكيفية عمل تلك الصناعة وتكوين صورة ذهنية واضحة بعناصرها المتعددة لتكوين خطة أرشيفية تكون شاهدا ودليلا على تطورات تلك الصناعة.

لقد تقدّم الفيلم السينمائى من الرسوم إلى الصورة الفوتوغرافية إلى الصور التى تعرض على شاشة إلى مشهد مصحوب بحوار، ومن الأبيض والأسود إلى الألوان، ومن الشاشة العريضة إلى الشاشة ثلاثية الأبعاد.

تجارب أرشيف السينما فى العالم:

لا يكفى المجال هنا لاستعراض كل أرشيفات الأفلام فى العالم سواء العالم العربى أو الغربى أو الآسيوى، وسنكتفى هنا بعرض لبعض التجارب فى أنحاء العالم من خلال المواقع الإلكترونية:

- بوابة الأفلام الأوروبية EFG: European Film Gateway

هذه البوابة الالكترونية تتيح آلاف من الوثائق السينمائية المحفوظة فى أرشيفات الأفلام الأوروبية والسينماتك: الصور والبوسترات والبرامج والدوريات ووثائق استطلاع الرأى الأفلام النادرة والأفلام الوثائقية وجريدة السينما ومواد أخرى.

تستهدف هذه البوابة الباحثين المتخصصين وأيضًا الجمهور المهتمّ بفن السينما، فهو يتيح معلومات عمّا وراء المشاهد السينمائية فى الأفلام الأوروبية منذ بدايات ظهور الأفلام وحتى الآن.

وقد بدأ هذا المشروع بمبادرة من جمعية السينماتك الأوروبية Associa-tion des Cinémathèques Européannes) ACE) ومؤسسة يوروبيانا Euro-peana Foundation ، وانطلقت على شبكة الانترنت فى سبتمبر 2008 ، وكان الهدف من هذا المشروع هو مشاركة 16 أرشيفًا و6 شركاء آخرين لبناء بوابة إلكترونية تتيح مواد أرشيفية مختارة من تلك الموجودة فعليًا فى أرشيفات الأفلام الأوروبية.

- قاعدة البيانات العالمية للأفلام

IMBD- International movies Database :

هى قاعدة بيانات الكترونية عالمية تمثّل أحد أهم مواقع إتاحة الأفلام السينمائية الموثوق بها، وتضم بيانات عن حوالى 250 مليون مادة فيليمية بما فيها حوالى 4 مليون فيلم سينمائى وبرامج تلفزيونية. بدأ العمل فى هذا الموقع عام 1990.

- السينماتك الفرنسى

Cinémathèque Française (منذ 1936) :

منظمة أفلام فرنسية تعتبر أحد أكبر مؤسسات حفظ وثائق الأفلام والمواد المتعلقة بالسينما في العالم.. مقرها في باريس، يقدم الأرشيف عروضا يومية للأفلام العالمية.

بدأ السينماتك الفرنسى عام 1935 كنادى سينمائى باسم "سيركل دو سينما" لعرض الأفلام القديمة ونشرها بعد ترميمها وإنقاذها من التلف، وفي العام التالي عام 1936، ولدت Cinémathèque française ، التي كانت مهمتها تحت إشراف "هنرى لانجلوا" Henri Langlois هى

مبنى السينماتيك الفرنسي

مبنى الأرشيف الهندي للسينما

مبنى الأرشيف السينمائي الوطني الياباني

الحفاظ على الأفلام واستعادتها، ثم أصبح من مهام السينماتك جمع كل ما يتعلق بالسينما: الكاميرات والملصقات والمنشورات والأزياء بالإضافة إلى مجموعات الأفلام.

- الأرشيف الهندى للسينما
National Film Archive of India (NFAI):

ويتبع وزارة المعلومات والإعلام فى الحكومة الهندية، وله موقع على الانترنت يتضمّن دعوة لمشاركة أية مادة سينمائية نادرة أو أى مادة غير فيلمية تتعلق بالسينما وذلك للحفظ تحت مظلة "النهوض بالتراث السينمائى الوطنى" National Film Heritage Mission (NFHM) ، التى تهدف إلى حفظ وصيانة ورقمنة وإحياء المحتوى السينمائى الثرى للدولة.

- الأرشيف السينمائى الوطنى الياباني
National Film Archive of Japan NFAJ :

هو المؤسسة الوطنية الوحيدة للأفلام فى اليابان، وبدأ العمل عام 1952 كجزء من مكتبة الأفلام الملحقة بالمتحف الوطنى للفن الحديث فى اليابان، وتمّ التوسّع فيه عام 1970 ليصبح "المركز الوطنى للأفلام" National Film Center NFC ، ثم استقل عن المتحف تمامًا عام 2018 ليصبح أحد ستة أعضاء فى مؤسسة الإدارة المستقلة للمتحف الوطنى للفنون.

يقدّم هذا الأرشيف تراث الأفلام السينمائية بعد جمعها وحفظها وصيانتها وإحيائها، لإتاحتها لأغراض البحث والمشاهدة وأيضًا الاشتراك فى المعارض المحلية أو المهرجانات الدولية.

- مكتبة وأرشيف الأفلام الإماراتية الوطنية UAE Nation- al Film Library and Archive (جامعة الشيخ زايد):

تمّ إنشاؤه عام 2013 فى جامعة الشيخ زايد، ليكون مكتبة وأرشيفا للأفلام عن الإمارات العربية المتحدة و/أو تم إنتاجها من قبل مواطنين أو شركات من المقيمين فى الإمارات.

ومن ضمن أهداف أرشيف الأفلام الإماراتى تجميع "ماستر" الأفلام الأصلية ونصوص السيناريو والحوار وقوائم الحوار الذى يتم ترجمته على الشاشة، والمواد الصحفية والروايات الشفهية من صنّاع الأفلام والممثلين وغيرهم، والبوسترات والمطويات والإخباريات المصاحبة لمهرجانات الأفلام.

- المجلس الوطنى للأفلام - كندا
National Film board of Canada :

تتضمّن مجموعة الأفلام فى الموقع الالكترونى لهذا الأرشيف أفلاما وثائقية ورسوما متحركة وأفلاما تجريبية وأفلاما روائية وأعمالا فنية تفاعلية interactive works، ويحتوى أيضًا على أفلام سينمائية عالمية قد تكون ذات قيمة للمواطن الكندى، وأيضًا الروائيات الخاصة بالبيئة وحقوق الإنسان والصراع العالمى والفنون وغيرها.

قد يستغرق عرض مؤسسات أرشيفات الأفلام فى العالم صفحات بل كتب، ولكن من الملاحظ من هذا العرض الممثّل لبعض أرشيفات الأفلام فى العالم أن دول العالم الأول والعالم الثانى تمتلك الوعى بأهمية أفلام السينما وضرورة حفظها وإحيائها وصيانتها لغرض إتاحتها للمواطنين؛ لأنها جزء من تاريخهم وتراثهم وانعكاس لمجتمعهم، ولذلك فإن أرشيف الأفلام جزء لا يتجزأ من الأرشيف الوطنى فى تلك الدول، وله مكانه على موقع الأرشيف الرقمى على الانترنت.

الملاحظة الأخرى أن دول العالم الأول والثانى وحتى بعض الدول العربية (مثل اليابان وإستراليا والإمارات العربية المتحدة) التى ليس لها باعٌ فى السينما لديها إدراك بأهمية وجود أرشيف للسينما، وفضلًا عن وجوده على أرض الواقع كمبنى وتراث مادّى، فإن وجود أرشيف إلكترونى يتيح التعريف بهذا الأرشيف السينمائى ضرورة يحرص عليها القائمون عليه.

الملاحظة الثالثة أن الدول العربية -بما فيها مصر- غير مهتمّة بالشكل الكافى بجمع وإحياء وإتاحة تراثها السينمائى، وأخصّ بالذكر هنا مصر تحديدًا لما لها من تاريخ فى مجال السينما ممتد منذ أوائل القرن العشرين.

تجارب أرشيف السينما في مصر :

إن المعلومات عن نشأة السينما فى العالم ضخم وهائل ومتاح، ولكن للأسف لا يوجد "كيان" يؤرخ للسينما العربية بشكل عام والسينما المصرية بشكل خاص، سواء عن روادها أو صانعى الأفلام أو ميزانية الأفلام في المراحل الزمنية المختلفة منذ ظهور أول فيلم مصري ناطق عام 1932، أو حتى موسوعة متكاملة عن الأفلام المصرية بما فيها من تفاصيل وصور ووثائق وأفيشات وأيضًا تاريخ دور العرض التي كانت موجودة في القاهرة وبقية المحافظات.

يعود تاريخ أول فيلم سينمائى تم تصويره على أرض مصر إلى عام 1897 ، وتـم تصوير هذا الفيلم على يد مسـيو "بروميو" الـذى انتقل بعد ذلك إلى القاهـرة وصور بعـض المناظر المتفرقة، منهـا المجلس المختلـط فى العتبة الخضـرة (الذى أصبح مكانه حاليًا دار القضـاء العالى) وفيلم عن قناطر النيـل وهـى القناطر الخيريـة، فضلا عن تصويـر نزول البـدو من أهرام الجيـزة والذى حمل اسـم "نـزول البدو من الهـرم الأكبر" وسـاحة جامع السـيدة زينب وكوبرى قصر النيل، وقد أسفرت هذه الرحلة عن تصوير 35 فيلمًا سينمائيًا قصيرًا كان يتم عرضها جنبًا إلى جنب مع الأفلام الفرنسية في "سينماتوغراف لوميير" بالإسكندرية.

أمّـا بدايات السـينما المصريـة فترجع إلـى يونيو 1907 مـع تصوير فيلم تسـجيلي صامت قصير عن زيـارة الخديوي "عباس حلمـي الثاني" عباس حلمـي الثاني إلى معهد المرسـي أبو العبـاس بمدينة الإسـكندرية، وأنتجه عزيـز بندرلـي Aziz Bandarli، وأمبرتـو دوريـس Umberto Dorés، حيث طلـب منهما الخديو تصويـر زيارته للمعهد العلمي في شـكل صور متحركة مما جعله أول فيلم مصري، كما كان لبندرلي ودوريس دورًا مهمـًا في عالم دور العرض السـينمائي، إذ قاما بافتتاح دار عرض سُـميت بـ"سينما فون عزيز ودوريس" عام 1906.

وفي عام 1917 أنشأ المخرج "محمد كريم (مخرج)" محمد كريم " شركة لصناعة الأفلام وعرضها بمدينة "الإسـكندرية" الإسكندرية، استطاع من خلالهـا إنتاج فيلمين هما "الأزهار الميتة" و"شـرف البدوي"، وتم عرضهما في مدينة الإسـكندرية أوائل عام1918 ، وفي عام 1922 ظهر فيلم من إنتاج وتمثيـل "فوزي منيـب" مكون من فصلين تحت اسـم "الخالـة الأمريكانية" ، وفـي عـام 1927 تـم إنتـاج وعـرض أول فيلمين شـهيرين همـا: "قبلة في الصحراء" والآخر هو فيلم "ليلى (فيلم)" ليلى" الذى قامت ببطولته عزيزة أمير، وهي أول سيدة مصرية تشتغل بالتمثيل في السينما.

وتوالـت الأفلام بعدهـا: في عام 1932 عـرض فيلم "أولاد الـذوات" وهو أول فيلـم مصـري ناطق قام ببطولته يوسـف وهبي وأمينة رزق، كما شـهد هذا العام ظهور أول مطربة مصرية وهي "نادرة" وذلك في فيلم" "أنشـودة الفـؤاد الـذي اعتبر أول فيلم غنائـي مصري ناطق، بينمـا كان أول مطرب يظهـر على الشاشـة هو "محمـد عبد الوهـاب" في فيلم "الـوردة البيضاء (فيلم)"، أما أول فيلم مصري عرض في خارج مصر فكان فيلم "وداد" من بطولـة السـيدة "أم كلثوم"، كما أنـه كان أول فيلم ينتجه "اسـتوديو مصر" وهى الشـركة التي سـتحدث تأثيرًا واضحًـا في صناعة السـينما المصرية لاحقًا، حيث كان إنشاؤها عام 1935 نقلة جديدة في تاريخ السينما المصرية بالإضافة لاستوديوهات أخرى مثل "استوديو نحاس"، وظل "استوديو مصر" هو محور الحركة السـينمائية حتى نشـوب "الحرب العالميـة الثانية"، وفى عام 1939 ظهرت "جريدة "مصر السـينمائية" أو "الجريدة الناطقة التي لا تزال تصدر حتى الآن.

و بعـد الحرب العالمية الثانية تضاعف عدد الأفلام المصرية من 16 فيلما عـام 1944 إلى 67 فيلمـا عام 1946، وظهـرت محاولات لتلويـن أجزاء من الأفـلام منها تلوين أغنية "يوم الاثنين" من فيلم "لسـت ملاكا" لمحمد عبد الوهاب عام 1946.

أسسـت شـركة مصر للتمثيـل والسـينما عـام 1925 برأسـمال 15 ألف جنيه، بعد أن كانت قسـما للسـينما تابعا لشـركة مصر للإعلانات كإحدى شركات بنك مصر، الذي أسسه طلعت حرب ليكون ركنا من أركان النهضة الاقتصاديـة المصريـة، وقد طالـب فـي ذاك الوقت محمد كريـم بتمصير صناعة السينما، وبضرورة إنشاء شركة قومية للسينما برأسمال مصري.

وكانـت نقطـة التحول في هـذه الصناعـة، تشـييد اسـتوديو مصر عام 1934، حيـث توالـى إنتاج الأفـلام المصريـة، وكثر عدد المشـتغلين في هذا الحقل الجديد، ويعتبر اسـتوديو مصر المدرسة الأولى التي تخرَّج منها كافة العاملين في الحقل السـينمائي، كما أرسـى قواعد العمل السـينمائي ومثّل

ايناس عبد الدايم وزيرة الثقافة

مرحلة تطور هامة في تاريخ صناعة السـينما وسـحبها مـن أيدي الأجانب وتركيزهـا فـي يـد المصريين، كما أرسـلت بعثـات السـينمائيين المصريين للتدريب في الخارج ليكونوا نواة لهذه الصناعة، كما أنشـأ يوسف وهبي أول اسـتوديو أقامه فنان مصـري وفقا لأحدث المواصفات الفنية وهو اسـتوديو رمسـيس، وقد كان نجاح استوديو مصر حافزا لإنشـاء استوديوهات أخرى مثل اسـتوديو جلال ولامـا بحدائق القبة، وناصيبيـان بالفجالة ، والأهرام بالجيزة ، وتوجو مزراحي بالقاهرة والإسكندرية ، واستوديو شبرا ، وكذلك أنشئ معمل بالظاهر للطبع والتحميض.

وفـي السـتينيات تـمّ تأميم صناعة السـينما وأنشـئت المؤسسـة العامة للسـينما لإنتاج الأفلام الروائية الطويلـة، وتتبع القطاع العام في مصر مما أدى إلى انخفاض متوسـط عدد الأفلام من 60 إلى 40 فيلمًا في السنة، كما انخفض عـدد دور العرض من 354 دارًا عام 1954 إلى 255 دارًا عام 1966، وحاليًـا تعرض الأفلام الكلاسـيكية المصريـة القديمة إضافـة إلى أحدث الإنتاجات السينمائية علي قنوات عربية خاصة منها ما هو"عرض مجاني" يسـتفاد منه مـن خلال فقرات الإعلانـات، ومنها ما هـو بمقابل مادي من خلال خدمة الدفع مقابل المشاهدة على شبكات مغلقة.

وقد أعلن عدد من الفنانين ومسؤولي وزارة الثقافة المصرية عن خشيتهم مـن اختفاء أصـول السـينما المصرية نتيجـة بيعها من مالكيهـا المصريين وشرائها بأسـعار كبيرة من شـركات فنية أو قنوات فضائية عربية وبمبالغ طائلـة، كذلك يتـم دبلجة مجموعة مـن الأفلام الكلاسـيكية المصرية غير الملونة باللغات الفرنسية والإيطالية والرومانية لتعرض على قنوات خاصة تابعة لشبكات تلفزيونية أوروبية ومنها أفلام لـفاتن حمامة وعمر الشريف و ليلى مراد.

لقد تم تأريخ السنوات العشر الأولى للسينما التى تشكّل فيها ملامح الفن والصناعة في أوروبا والولايات المتحدة بشـكل موسع في كثير من الكتب، في حين أن هذه السـنوات نفسـها في مصر والعالم العربي مصادرها محدودة للغاية خاصة فيما يتعلّق بالبدايات الحقيقية للسينما المصرية.

إن ما نملكه من أرشـيف وتأريخ سـينمائي وإن كان جيدًا، لا يمكن مقارنته في أي حال بالمجهود السينمائي لأرشفة السينما الأمريكية أو الأوروبية أو حتى الهندية، وحتى السينما الإيرانية مثلًا تمتلك متحفـًا منذ عقدين من الزمان يُعرض فيه تاريخ السـينما منذ نشأتها مع بداية القرن العشرين، إذ كيف لنا أن نعرف -مثلاً- أية معلومات عن الكاميرات التي استخدمت لتسجيل وتوثيق أول فيلم مصري سواء كان تسجيليًا أم روائيًا؟ وكم كانت تكلفة إنتاج أول فيلم مصري؟ وكم عـدد دور العرض في مصر منذ أول عرض سـينمائي؟ ما هي الأسماء المشـهورة في فريق عمل الأفلام المصرية؟ أين الصور الفوتوغرافية المصاحبـة لتصوير أي فيلم؟ ما هي الأفلام الروائية والوثائقية والتسـجيلية التي أنتجتها الدولة بترتيبها الزمنى؟ كم كان عدد استوديوهات التصوير فى مصر وكم فيلمًا أنتجت؟...والتساؤلات كثيرة.

جديـر بالذكر أن من التجـارب المهمّة فى هذا الموضوع إطلاق النسـخة الإلكترونية الرسـمية لأرشيف الفيلم العربي في أغسطس عام 2016، حيث تم الإعلان عنه ويتضمن بيانات 1370 فيلمًا حتى الآن، وقد بدأ هذا المشروع عام 2014 بمبادرة شخصية من أ. أحمد أمين لكي يستطيع أكبر عدد ممكن من المهتمين الاسـتفادة من الموقع، وظهر "أرشيف الفيلم العربي" استجابة لحاجة القطاع السينمائي العربي للإحتفاظ بموروثه الغني مع إتاحة توفره لأكبـر قطاع من المهتمين (نـص الحوار الذى قام بـه أ. أحمد أمين عن هذا الموقع متاح على :

(أرشيف-الفيلم-العربى

(/https://malaffatnaas.com/2016/09/19

وفـى خبر بجريـدة المصرى اليوم بتاريـخ 9 يوليو 2018 يقـول بأن وزيرة الثقافـة الدكتـورة إيناس عبدالدايم قد أصدرت قرارًا بإنشـاء أول سـجل فى تاريخ السـينما المصرية لتوثيق التراث السـينمائى، «سـينماتيك»، منذ عام ١٨٩٦، بالمركز القومى للسـينما فى إطار سـعى وزارة الثقافة المصرية للحفاظ على التراث السينمائى المصرى .

وهناك العديد من المواقع الالكترونية ذات الاهتمام الخاص بفن وصناعة السـينما، لعل أبرزها وأهمها هو موقع "السينما" الذى يعد أكبر قاعدة بيانات على شبكة الإنترنت عن الأفلام والمسلسلات المصرية والعربية.

- الرقابة.. هل تؤثّر على أرشيف السينما؟

اقتباسًا من كلمات الناقد السينمائى الراحل "سمير فريد" تنبغى الإشـارة إلى رقابـة "محتكرى الأخلاق"، الذيـن يتسـترون وراء حائـط جامـد وراسـخ إلـى حد التيبس باسم "الحياء العام" أو "الذوق العام"، والرقابة الرسمية أو جهاز الرقابة على المصنفات الفنية.

يقول سـمير فريد أنّ الرقابة -أيًا كانت- سـوف تظل قائمـة طالمـا أن هـذا المبـدع أو ذاك يعيـش فـى دولة، وسـوف يظل الصراع بين المبدعين وبين الرقابة ما بقى الإبداع وما بقيت الدولة".

لقد صـدر أول قانون للرقابة بمصر فـى نوفمبر من عام 1881 ، وكان قد صدر فى الأساس للقضاء على حريـة الصحافة، وفى عام 1904 تم تعديل القانون لتضاف إليه الرقـابة على الأفـلام السينمائية، حيث كانـت العروض السـينمائية قبل ذلـك خاضعة لرقابة الشـرطة، ثم صـدرت لائحـة "التياترات" عـام 1911 التـى نصت على وجـود مكتب فنى بـوزارة الداخليـة يتولـى مراقبة دور المسـرح والسـينما والصحـف وكافة المطبوعات.

والثابت تاريخيا - من واقع ما كتبه سـمير فريـد فى كتابه "تاريخ الرقابة على السـينما فى مصـر"- أن الفن (المسـرح والسـينما) والصحافة أيضًا خاضا معارك شرسـة مع رقابـة الداخليـة ومعها الأزهر الشـريف، وأورد سـمير فريد فى كتابه كثير من الأمثلة على تلك المعارك التى ألقت بظلالها علـى وجه اليقين علـى صناعة السـينما الحقيقية وليـس الترفيهية، وحتّى فى التسـعينيات وفى القرن الحادى والعشـرين نجد الرقيب يستخدم نفس المصطلحـات التى كانت تسـتخدم منذ بدايات الرقابـة، مثل "صورة مصر أمـام العالم" و"المؤامرة الغربية" و"الحرب علـى الدين"، وكل هذه الأقاويل كانت مصاحبة للهجوم على أفلام سينمائية لم تكن على هوى الرقيب أو أن "تعليمات من جهة ما لأسباب ما" قرّرت حجب هذا الفيلم أو ذاك.

إن للرقابة تأثيرا على صناعة السينما، لأن الأصل هو الإتاحة واستطلاع رأى الجمهور ومناقشة الأفكار التى يطرحها أى فيلم وليس المنع أو الحجب، والمسـألة مرتبطة بالسياسـة الإعلامية والمعلوماتية التـى تنتهجها الدولة، فقـد يرى من بيده الأمـر أن الأفلام التى تحمل رسـالة أو دعوة أو معنى قد تكون ذات تأثير "سـلبى" على المشـاهدين من وجهة نظر الرقيب الرسـمى ومـن وراءه! والحـال فى الـدول العربية فى العموم متشـابهة، ومسـتويات الرقابـة على الأفـلام السـينمائية متقاربة، وكلهـا تدور فى فلـك الثالوث المحظور: السياسـة والدين والجنس، وإن كانت قد تحلّلت بشكل ملحوظ فى الآونة الأخيرة من المحظور الثالث (الجنس) سـواء على مستوى الإيحاءات أو الألفاظ أو حتى الأفعـال وخفّت حدة "خدش الحياء العام" إلى حد كبير، ولكن إلى حدود لا يمكن للسينمائيين العرب -فى العموم- تجاوزها.

كلمة لابد منها:

السؤال: هل تكفى هذه الموسوعات والمواقع الالكترونية والمبادرات المبتورة لتوثيق تاريخ السـينما المصرية؟ في واقع الأمر.. إن إنشاء مثل هذا الأرشيف للسينما المصرية جهد ضخم يحتاج إلى تضافر الجهود بين الدولة والأفراد المهتمّـين بجديّة في هذا الشـأن، ذلك لأنه ما سـيتم ليس مجـرد "تجميع" للأفلام المصرية وحسـب، ولكنه جمع للتراث والتاريخ السـينمائى بما فيه من وثائق وأصول أفلام وصور فوتوغرافية وشهادات شفهية وصور أفيشات بـل يصاحبـه إحـالات لأرشـيف صحفـى للمجـلات والدوريـات والمقـالات التـى تتخّـذ مـن فن السـينما موضوعًـا لهـا، كلّ ذلـك مرتّـب تاريخيًـا وموضوعيًا ليكون شـاهدًا ودليلاً على حركة صناعة السـينما في مصر منذ بداياتها الأولى، الأمر الذى سيوضّح فترات الصعـود والهبوط ليـس فقط بالنسـبة لعمليـة إنتاج الأفلام، ولكن أيضًا مـا توضّحه الأفلام ذاتها لحركة المجتمـع وما يجرى فيـه وحياة الناس وهو ما يعكسـه الفيلم السينمائى.

الأمـر الآخر مـا هو ثابت فـى الدراسـة الأكاديمية للوثائـق: إثبـات الحجيّـة والأصالـة، مـا أعنيـه هنا هو مـدى الوثوق فـى المعلومـات الموجودة علـى مواقع الانترنت الخاصة بالسـينما المصريـة وتلك الموجودة فـى الكتـب والموسـوعات التـى صـدرت عـن الأفلام المصرية، فعلى مدى أكثر من مائة عام قدمت السينما المصريـة أكثـر مـن 4000 فيلم تمثـل فـي مجموعها الرصيد الباقي للسينما العربية الذي تعتمد عليه الآن جميع الفضائيات العربية تقريبا، وتعد مصر أغزر دول الشـرق الأوسط في مجال الإنتاج السـينمائى، ألا يسـتحق ذلك الدعوة واتخـاذ خطوات جادة لإنشاء أرشيف متكامل للسـينما المصرية لإنقاذ ذاكرتنا السينمائية الثرية من التشتت والضياع؟

هـذه دعوة لجميع المشـتغلين والمهتمّين بفن السـينما فى مصر من خلال "مجلـة الفيلم" لتفعيـل جميع المبادرات التى تمّت الإشـارة إليهـا والتى لم يتّسـع المقام لعرضها، بالتعـاون مع وزارة الثقافة والمركز القومى للسـينما لإقامة أرشـيف للسينما يليق بمصر، وإنشـاء متحف يضمّ الأجهزة والآلات والكاميـرات (إن كان لا زال لهـا وجود!) لتكون شـاهدًا ودليـلا على تطوّر صناعة السينما فى هذا البلد العريق.

فـى النهاية أقتبس هـذه العبارة الدالّة:"ما زلنا اليوم في عالم السـينما آلة الزمن الحاضر، نسـتمر في رحلة عبر زمن الماضي-الحاضر، ونرى كل أولئك الناس على الشاشـة أحياء يبعثون من جديد رغم مرور سـنين طويلة علـى التقاط صور لهم" (المؤلف: فاضل عباس هادى في كتابه "ولا تنسَ أن السيدة لايكا تنتظرك بالبيت")

* أستاذ مساعد الوثائق والأرشيف
كلية الآداب - جامعة القاهرة

حكايات "تصوير الأفراح" مع جورج محسن..

ورحلة التطوير من "الفيلم الخام" إلى "الديجيتال"

تصوير الأفراح فن له متخصصون منذ فترة بعيدة، لكن مع تطور الزمن تطورت أدوات التصوير،وتطور أداء المصورين أيضا، واختلفت قواعد السوق والتسويق أيضا بعد الانتقال من عصر أفلام "النيجاتيف"إلى الكاميرا "الديجيتال"، والتسويق عبر مواقع "السوشيال ميديا"، فكان اللقاء مع جورج محسن، وهو شاب يجمع بين العمل في التصوير الصحفي وتصوير الأفراح الذي قرر تعلمه منذ المراحل الأولى للدراسة الجامعية، وهو شخصية بسيطة وغير متكلفة، فنان لديه حكايات لطيفة عن التصوير بشكل عام، وتصوير الأفراح بشكل خاص، ويملك طريقة في الحكي لن تجعل الابتسامة تفارقك طالما يتكلم.. فإلى الحكاية.

بيتر مجدي

بداية العلاقة بالتصوير:

"كنت مهتما بالتصوير منذ الصغر، وكنت شايف أني ممكن أشتغل في التصوير، وتصوير الأفراح كان من ضمن الاهتمامات"، هكذا بدأ جورج حديثه وأوضح أن حبه للتصوير جاء باعتباره "فنا وماديا كويس"، وأضاف "ده كان تفكيري في ثانوية عامة وبداية الجامعة، لذا كنت مهتما بتعلم التصوير".

وتابع:"في آخر سنة بالجامعة جاءت 25 يناير 2011، وكنا من الناس التي شاركت، وبدأنا نصور فيديوهات بما يحدث في الميدان، ونعرضها للدوائر المحيطة بنا، سواء العائلة أو أصحاب الجامعة، أو الأصدقاء على السوشيال ميديا، لكي يعرفوا ما يحدث في الميدان"، وأضاف جورج "كنا نرى أنه دير بسيط، يمكن أن نقدمه، لفكرة الناس تحمست لها".

اكتشاف تأثير التوثيق:

أكمل جورج حديثه عن اكتشافه مع شقيقه صامويل لقوة وتأثير التوثيق، وقال:"في الجامعة كنت بالقسم الفرنسي لكلية تجارة جامعة عين شمس، وكنا 50 طالب وطالبة فقط، وكان في مدرس من فرنسا، وهو مدير القسم الفرنسي بالكلية"، وتابع:"صامويل عمل فيديو عما يدور في المحاضرة وأسماه «رحلة المانيكير» اللي كان بينتقل من شخص لشخص، ورصد ردود فعل كل الناس حتى عاد المانكير لصاحبته، إضافة للناس النائمة، كل هذا والمدرس الفرنسي يشرح"، وأوضح أن صامويل صور هذا الفيديو بكاميرا موبايل قديمة من الهواتف التي تحتوي كاميرا تقليدية وكان ذلك قبل انتشار الهواتف الذكية والتي صارت كاميراتها أفضل في الجودة كثيرا.

وأوضح جورج أن صامويل نشر الفيديو بعدما وضع له موسيقى وكتب عليه تعليقات ساخرة ووضعه على حسابه الشخصي بـ"فيس بوك"، وأضاف أن "ناس كتير شافته، وناس عملت مشاركة، ثم مكالمة من الجامعة، واستدعاء له ولولي الأمر بسبب الفيديو".

"أنت في منشأة تابعة لدولة فرنسا مثل السفارة، وتسري عليها القوانين الفرنسية، لذا ستعاقب بالقانون الفرنسي، لأن هناك حقوق نشر خاصة بصورة المدرس، ومعرضا للفصل من الكلية، هكذا أخبرونا بما سيحدث مع صامويل"، هكذا قال جورج، وتابع:"حضر معنا محام يعرف القوانين الفرنسية، وطالبت بتحقيق حقيقي عن طريق الجامعة، مع أنهم بالفعل لم يكونوا يريدون التسبب بأذى حقيقي لصامويل".

وقال:"هددت بنشر الفيديو في الإعلام، فأخبرونا أن الجامعة لها وقارها، وأن القسم الفرنسي مهدد في أي وقت بالخروج من جامعة عين شمس لأن هناك جامعة فرنسية بالفعل، وطلبوا منا الالتزام في المحاضرات، حيث كنا دفعة مشاغبة، وكانت هذه الواقعة فرصة لهم للسيطرة أكثر على الطلاب".

"الفيديو كان عمل فني بإمكانيات بسيطة من صامويل وكاد أن يتسبب له في أذى، لكنه آداة قوية في يدك"، هكذا أوضح جورج كيف اكتشف مع صامويل لقوة "التوثيق"، لافتا إلى أنه "لم تعد تحتاج للذهاب إلى قناة تلفزيونية، بل من خلال حسابك على فيس بوك تستطيع النشر، فالتوثيق بالفيديو والصورة له تأثير قوي".

وأضاف:"نزلنا نعمل فيديوهات وقت الأحداث للتوثيق، وكنا يوميا ننشر فيديوهات بإمكانيات بسيطة ويشاهدها الناس في الدوائر المحيطة بنا، حتى أن قنوات مثل العربية وسي إن إن، كانوا ينشرون فيدوهاتنا، وكذلك تقارير عنا"، لافتا إلى أن أحد الفيديوهات عمل 50 ألف مشاهدة على يوتيوب وكان رقما كبيرا في ذلك التوقيت.

خبرة التصوير الصحفي بجريدة الشروق:

حكى جورج عن بداية التحاقه بالصحافة والعمل بقسم التصوير في قسم الشروق، وقال:"وقت أحداث ماسبيرو، قابلت أستاذ مجدي إبراهيم، عند المستشفى القبطي، حيث كنت أصور.. واعترض الناس، فتدخل لمنع احتكاكهم بي، وسألني: بتشتغل فين؟ طب ما تيجي تقابل راندا شعث مديرة القسم بالشروق".

وأضاف أنه "في 2012 قدمت في الشروق، وبدأت العمل معهم، وكنت وسط فريق عمل قوي، تعلمت التصوير الصحفي والعمل تحت ضغط، خلال عامين بهم صخب وأحداث، وكان هناك اهتمام باختيار الصور، ويوجد من القسم أحدنا خلال رسم الصفحات والتأكيد على عدم قطع الصور".

وتابع:"كانت فترة صعبة حتى 30 يونيو 2013، أحداث واشتباكات بالأيام، تعمل وسط ظروف صعبة، تصور وتحاول ألا تصاب، لا يوجد معك أفضل المعدات، حتى تساعدك على الرصد من بعيد، فتضطر تكون بالقرب من الأحداث"، وأضاف ضاحكا:"في هذا الوقت تصور ثم تعود للمكتب، فلا تجد صور جيدة كفاية، فتذهب من جديد حيث تجد الأحداث كما تركتها فتستطيع الحصول على صور أفضل".

وأضاف جورج أنه " خلال هذه الفترة، شعرت أنني استهلكت رغم الاستفادة، وذلك رغم أنني كنت مبسوط بالتصوير، وخلال هذه المرحلة كنت أصور أفراح أيضا".

المرحلة التالية.. هنصور أفراح فقط:

انتقل جورج للحديث عن تصوير الأفراح فقط، بعدما ترك التصوير الصحفي منتصف 2013، وأشار إلى أن تصوير الأفراح ربما خلال الفترة بين عامي 2005 و2007، كان بالكاميرات التي تعتمد على "أفلام نيجاتيف" ولم تكن "الكاميرات الديجيتال" انتشرت بعد، وأوضح أن الأمر كان مرتبطا بعدد الأفلام، فالاتفاق يكون "هنصور كم فيلم"، والفيلم الواحد به 36 صورة، وكان الدارج وقتها، "الصورة الرسمية، تتصور مع الناس صور جماعية".

"السوشيال ميديا" غيَّرت طبيعة التسويق

دور المصور توثيق الحدث وليس التدخل فيه

تصوير الفرح على طريقة القصة الصحفية المصورة

وأوضح جورج أنه في عام 2007، بدأ انتشار "الديجيتال" و"السوشيال ميديا" معا، وقال بطريقة ساخرة إنه تطورت حتى تسمية "المصور"، من "المصوراتي" إلى "Photographer"، وأصبح للمصور "برستيجه" ووضع خاص جديد بتطور الأدوات.

وأوضح جورج أنه ظهر "ناس جدد معهم كاميرات حديثة، غيروا شكل السوق، ووضعوا قواعد جديدة"، ولفت إلى أن "من لم يتطور معهم.. روح طبعا"، يعني خرج من السوق والمنافسة، خاصة بعدما وضع الجيل الجديد قواعد جديدة للتسويق، بوجود عدد لا نهائي من الصور، واستخدام المؤثرات في تعديل الصور، وأصبح الأمر من "عدد الصور إلى عدد الساعات"، وصارت القاعدة "هتتصور اليوم كله؟.. ادفع".

لفت جورج إلى تأثير ودور "السوشيال ميديا"، موضحا أنها أصبحت المساحة الجديدة التي تسمح لك بتسويق نفسك "ببلاش"، وبالإضافة لتوفير التسويق، فإنها وفرت تبادل الخبرات بالاطلاع على صور غيرك ليس في مصر فقط بل في كل مكان بالعالم.

سالت جورج: هل يضايقك أن الكاميرات أصبحت متوفرة للجميع ويمكن لأي شخص أن يحمل كاميرا ويصور، حتى لو لم يتعلم بعد؟ ورد: "لا طبعا، الكاميرات موجودة وكل واحد يقدر يعمل حاجة"، لافتا إلى أنه "قبل أن نتعلم كنا مثلهم، الآن حين أشوف الصور التي صورت في سنوات البداية آراها عديمة الجودة، رغم أنها جيدة فعلا، وده لأن الذوق العام تطور، وأنت نفسك تتطور ويتطور ذوقك مع هذا التطور".

فرحك قصة بتتحكي:

أشار جورج إلى أنه يوجد أكثر من نمط لتصوير الأفراح، مضيفا: "لكن لأن لنا خلفية صحفية، ونعرف التصوير القصصي، بمعنى أننا نحكي القصة ولا نتدخل فيها، فوضعنا شعار «فرحك قصة بتتحكي»». ثم أكمل ساخرا: "طبعا بالإنجليزية عشان تبقى "Photographer" فنصور ونوثق الحدث ولا نصنع".

وتابع: "مش هقولك بوسي أيد ماما يا حبيبتي.. أو أقف كذا أو كذا، بل تصرفوا بشكل طبيعي، وأنا هصور كل حاجة وهيجيلك اللي حصل"، ولفت إلى أنه في تصوير البورتريه "ممكن تشتغل مخرج بمعنى تجعلهم يقفون بوضع معين، ويحصل حدث هتصور حلو".

تطور السوق:

أوضح جورج أن السوق تطور مرة أخرى، بعد تقسيم العمل بالساعات، وتحول الأمر إلى اليوم بأكمله، وصار المبدأ الجديد في السوق "ساعات بلا حدود بنفس الفلوس"، وتابع: "يعني ممكن تبدأ يومك من 6 صباحا وينتهي في الرابع صباح اليوم التالي، أو تبدأ من 6 صباحا حتى 12 مساء، وهذا مجهد بشكل كبير لكنك في النهاية محكوم بالسوق وقواعده".

ولفت إلى أنه صار من الدارج أن اليوم الكامل 12 ساعة، وأنه مع الوقت تحولت المنافسة في أن هناك مصور يعمل لساعات غير محدودة/ يعني لو اليوم الكامل 12 ساعة، يكون عنده استعداد أن يكمل بعدهم والعميل لن يدفع أكثر حتى لو اشتغل 13 ساعة بدلا من 12.

المبهر في تصوير الأفراح:

قال جورج إن "تصوير الأفراح حلو، لأنك بتصور حدث لطيف بالنسبة لك وللناس"، وأضاف أنه خلال تصوير الأفراح "تتعرف دائما على ناس جديدة، في أسعد اللحظات التي يمرون بها في حياتهم، فكلها أحداث سعيدة، حتى لو في توترات على شاكلة المواعيد، في النهاية الناس بيطلع شكلها حلو، خاصة أنك بتبدأ معاهم من أول اليوم، وتفاصيل زي الفستان والأصدقاء، والصديقات".

لتصوير الأفراح قواعد مثل الصحافة

ذكر جورج أنه "في الصحافة تعلمنا، لو أن هناك مؤتمرا، هتصور المنصة، وهتصور بورتيريه لكل شخص على المنصة، وستلتقط صورا للحضور، فلك قواعد تخبرك بما يجب أن تفعله".

وأوضح ن هذا لا يمنع أن تلتقط صورا فنية، وأضاف أن المشكلة تكمن في التركيز فقط على التقاط الصور الفنية وترك الصور التي يجب أن تلتقطها لتوثق الحدث، وتابع: "محتاج تصور الناس وتفاعلهم مع بعض، الفستان، والجزمة، الناس بتحب التفاصيل، وتحب تفتكر كل حاجة".

وأضاف مازحا: "الفستان دافعة فيه فلوس كتير، والفستان حلو، يبقى تصور الفستان وتفاصيل الفستان، وتفاصيل الدبلة والخاتم، وتصور الساعة والجزمة والبابيون لأنه عايز يفتكر، وتصوره مع صحابه، وتصورها مع صاحباتها".

ذكر جورج خلال حديثه أن "تصوير الأفراح متعب جدا، لأنك ممكن تشتغل 13 ساعة متواصل، وأوضح أنه خلال التقاط صور البورتريه، "لا أتدخل إخراجيا كثيرا، بل أطلب منهم أن يستمتعوا وأن يحبوا بعضهم أمام الكاميرا".

وأضاف أنه قبل الفرح "أعقد مقابلة مع العريس وعروسه، لأنه مهم إنك تتعرف على الكابل نفسه، وتشرح لهم دورك إيه ومش دورك إيه، تأكد عليهم أن إضاءة الدي جي لازم أنت اللي يكون لك السيطرة عليها 100%، فلما تطلب تغير حاجة يسمع مسئول الدي جي كلامك، مش عشان مبسووط باللون الأحمر، يبوظ الصور".

وأضح أن مقابلة ما قبل الفرح مع "الكابل"، مهمة جدا، في "إنك تسألهم على الناس المهمة اللي هتحضر الفرح"، وأضاف بطريقته الساخرة "لأن عمو اللي جاي من أستراليا لو متصورش هتحصل مشكلة، ولو أنت متعرفش وهو متحركش وأنت مرحتش تصوره، هتبقى مشكلة، خاصة في الأفراح الكبيرة اللي بيكون مدعو فيها 500 شخص، متعبة جدا".

وأشـار إلى أن هنـاك مجموعة من الصـور لابد منها، مثـل "قائمة صور الوقفـات، وهـي: بابا وماما، بابـا وماما التانـين، بابا وبابـا، وماما وماما، وأخوات الكابل، أمور برتوكولية لا بد منها، وبها توثيق من غير تدخل".

ولفـت إلـى أنه خلال اللقـاء مـع "الكابل"، قبـل الفرح، أطلـب منهم أن يختاروا "شـخصا من أسـرتهم لمسـاعدتي علـى تحديد الأشـخاص المهم تصويرها، وبأكد تاني مهم السيطرة على الإضاءة".

وأوضح جورج أن ما قد يسـبب لك مللا فـي تصوير الأفراح هو "التعود"، مشـيرا إلـى أن "الأفـراح المصرية ترتيبهـا معـروف، والأغانـي معروفة، والصـوت عالي جدا، وبجيب سـدادات للأذن عشـان متعبـش من الصوت العالي، فبيجي عليك وقت وتحس أنك زهقت".

وأضاف جورج أنه "ممكن أن اقترح لشـخص حاجة، لكن ده مش دوري، ليست قلة ابتكار، لكن لأنه مش دوري"، وأوضح أن هناك نمطا من المصورين يقول لك: "بوس إيد سـت الحبايب، من المصورين الأقدم، بيحاولوا يصنعوا الحـدث، لذا لا أتضايق من وجود، أي شـخص يمكـن أن يصور، في النهاية المجال مفتوح للجميع وأنت تختار ما يناسبك".

وتابـع: "لـما بقابل حـد بوريه فرح كامـل، منقول مش مجرد صـورة حلوة وباقـي الفرح صور مـش حلوة، وفي الموقع ننشـر صور أفـراح كاملة، قصة مصورة من يشاهدها يشعر أنه كان بالفرح".

وقال إنه "لما حد بيسـأل على مصور لفرحه، بقول له على الموجود، وبقول له اتفرج واختار اللي ينسابك"، وشدد مرة أخرى أنه "عملت صورة حلوة في المؤتمر لكن باقي المؤتمر مش موجود، فهذا ليس له معنى"، وأضاف أنه مش معقول أجيب مصور، وأدفع فلوس كتير عشان يصور صورتين يتبسط بيهم، ويعمل تسويق لنفسه".

وقال إنه في "الصحافة، تصور 60 صورة، حتى تحصل على 6 في النهاية، وستجد فيهم 30 مضبوطين بس شبه بعض، فبنعمل فلتر كتير للصور".

وأوضـح جـورج أنه مـن ضمن ما اكتسـبه خـلال السـنوات الماضية في تصويـر الأفـراح، أنه فـي البدايـة كان يفعل مثـل الصحافة بـ"عمـل فلتر للصور"، وبالتالي كان يمكن أن يستبعد صورا لا تعجبه لكن يمكن أن يتركها، ويقول بمزاحه المعتاد: "صورة معجبتنيش أنا، بس شـلت عمو بتاع أسـتراليا مـع أنها ممكن تعدي، صـورة عادية"، وتابع: "الصحافـة علمتنى أفلتر كتير وده ميمشـيش مـع الأفراح، لـو صورة فنيا مـش حلوة أوي بـس مهمة، هما عايزينها، لازم هسيبها، اتعلمنا ده بخناقات".

أفضل الأفراح خارج القاهرة:

تحدث جورج محسـن عن أفضل الأفراح التـي صورها، وقال: "كل فين وفين بيجي فرح حلو، وممتع، خاصة لما يكون خارج القاهرة"، وأوضح أنه صور أفراحا في أغلب المدن الساحلية مثل: شرم الشيخ والغردقة والساحل الشمالي وغيرها.

وأضاف جـورج أنه في صيف 2017 ذهب إلى قبرص لتصوير فرح هناك لمدة 3 أيام، منهم يوم داخل البحر في مركب، وتابع: " كنت أوثق كل الأحداث، وهذا متعـب، أنت بترجع تفرغ كارت الصور، وبعدها تكمل تصوير، حتى أن مصوري الفيديو كانوا قبرصيين، وتفاجئوا من قوة الفرح المصري".

وأشـار إلى أن الأفراح الجميلة تكون خارج القاهرة حتى لو بأدوات أبسط ويدفع صاحبها أقل من فرح غالي في فندق كبير.

وعن أسـوأ فرح قال إنه لشخص يريد المصور يوم كامل، والفرح ليس فيه أحداثا، وتابع: "بدأت معه من 6 صباحا- يوم كامل- حتى الساعة 12 صباحا، صورنـا كل حاجـة، رحنا الكنيسـة وخلصنـا، وأنت صاحي مـن 6 الصبح، بعدها الفندق، ومفيش رقص، مفيش أغاني، شـخص محافظ، كل الحكاية حد بيعزف مزيكا في الخلفية والناس قاعدة مكانها مش بتتحرك".

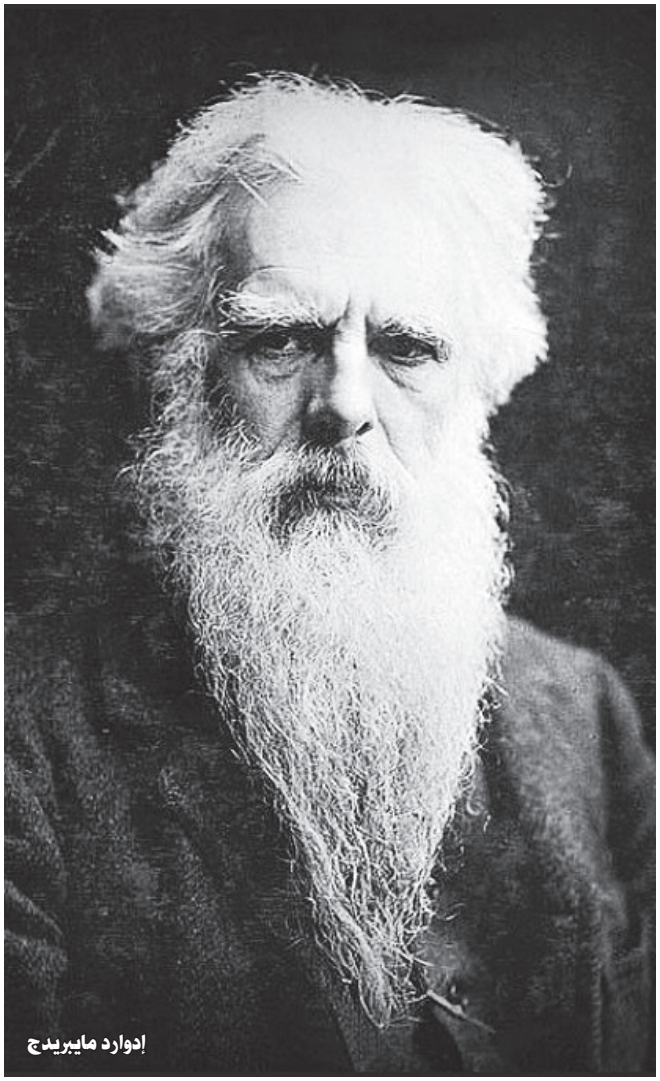
وأوضـح أنه "هنا هيكون مين أهم واحد في الفرح؟ أكيد المصور، ما احنا مـش بنعمل حاجة والنـاس فاضيـة، فأصبحت أنت الحدث من السـاعة 5 مساء حتى الساعة 12 صباحا، ومفيش حاجة غير نفس الصور، هنعمل إيه؟ طـب نتصور تاني، لا بتوثـق ولا أي حاجة ومع قلة النـوم بتبدأ تبقى صريح، وتسأل: اتصورتي كام مرة؟"

وأكد جـورج أن "تصوير الأفراح متعب جسـديا، وهضطر أوقف في وقت معين بسـبب السـن والإرهاق"، لافتا إلى أنه بجانـب التصوير يُدرس عزف "كمان"، وأشـار إلى أن تصوير الأفراح لها عائد مادي معقول، وأنه يجب أن يكون هكذا في ظل ارتفاع أسـعار معدات التصوير، لافتا أنه سـعر الكاميرا وصـل 70 ألف جنيه بدون عدسـة، وتسـاءل بسـخرية: "لو اتكسـرت هبقى استفدت إيه؟"، وتابع: "عشان كده لازم الناس تدفع تمن أنك بتوثق الأحداث بمعدات غالية، وبتشتغل وقت كتير، وبتشتغل بعدها عشان تظبط الصور".

إدوارد مايبريدج .. الرجل الذي بث الحياة في الصورة

تغيرت حياة بائع الكتب «إدوارد مايبريدج «للأبد، ومعها تغير العالم كله، عندما انقلبت بـه عربـة تجرها الخيول في يوليو **1860**، حدث هـذا عندما ترك متجر الكتب في حماية أخيه ليسـتقل باخرة تنقله لإنجلترا لشـراء المزيد من الكتب، لسوء حظه أو ربما لحسنه، فاتته السـفينة فاضطر أن يلحق بالعربة التي سـتوصله بسكك حديد نيويورك ثم إلى سفينة لإنجلترا، فقد السائق سيطرته على الخيول بشكل تام فسقطت العربة وتحولت إلى شذرات أدى ذلك لموت أحد الركاب وإصابة البقية.

رحمة الحداد


إدوارد مايبريدج

أصيـب «مايبريـدج «في رأسـه إصابـة بالغة تحديـدا في القشـرة المخية الجبهيـة (وهي الجزء المختص بالمعالجة المعرفيـة واتخاذ القرارات) أدت إلى تغيـرات في وظائف الحواس وفي السـلوك، أوضـح التقرير الطبي أنه أصبحت لكل عين من عينيه رؤية منفردة، وأنه يختبر الشم والتذوق بصورة غير معتادة، سـجل معاصـروه وأطباؤه أن سـلوكه أصبح غريبـاً وبه بعض العنف والتهور، وهي من سـمات الإصابة بتلك المنطقة في الرأس، بعد تلك الحادثة مكـث «مايبريدج «فـي إنجلترا تحت رعاية طبيب أعصاب شـهير هوسـير «ويليام ويتي جـول» ، والذي كان المعالج الخـاص للملكة فيكتوريا، نصح سـير و»يليام جول «مايبريدج «أثناء فترة التعافي بالقيام بنشـاطات خارجية تسـاعد جسـده وعقله علـى اسـتعادة عافيتهما، واقتـرح عليه أن يمتهن الفوتوغرافيا كوظيفة جديدة.

يرجـع العديـدون الفضـل في وجـود السـينما كما نعرفهـا اليـوم لإدوارد مايبريـدج المصور المغامـر الذي يعزي البعض عبقريتـه وطاقته الفنية إلى إصابة في الدماغ، جعلته أجرأ وأسـرع وأكثر هوساً بالكمال، قرر يوماً تسلق 2000 قدم لالتقاط صورة لنفسـه على حافة صخـرة، أرجع أحد معاصريه جنـون هذا الفعـل لإصابته، لسـبب مـا يتداخل الحـادث بشـكل كبير مع تصرفات وحياة «مايبريدج»، بعد زواجه من «فلورا» ذات الواحد وعشـرين عاماً وإنجابه طفلاً منها اجتاحه الشـك بأن الطفل ليس إبنه، وعندما علم بكونهـا على علاقة بناقـد فني قام بإطـلاق الرصاص عليه فسـقط ميتاً، اسـتخدم محامـي «مايبريدج «الحـادث لتبرير جريمة موكلـه، ليخرج من القضيـة بحجة الجنون ،حيـث رأت المحكمة أن تصرفـه كان مبرراً وبرأته. لكـن كون ذلك الحادث هو المتسـبب فـي تصرفاته أو لا فهـو افتراض غير مؤكد، رغم ذلك فثمة رومانسـية ما في اعتبار حادث مميت سـبباً في بعث حياة جديدة للمتعرض له؛ فهو بالتأكيد سـبب في تحويل مجاله وحياته في اتجاه آخر هو الفوتوغرافيا ومن ثم تطوير تقنيات أثرت في صناعة الصورة ومهدت للصور المتحركة وعرض الأفلام.

صورة للسكان الأصليين
من تصوير إدوارد مايبريدج

ما قبل الحركة:

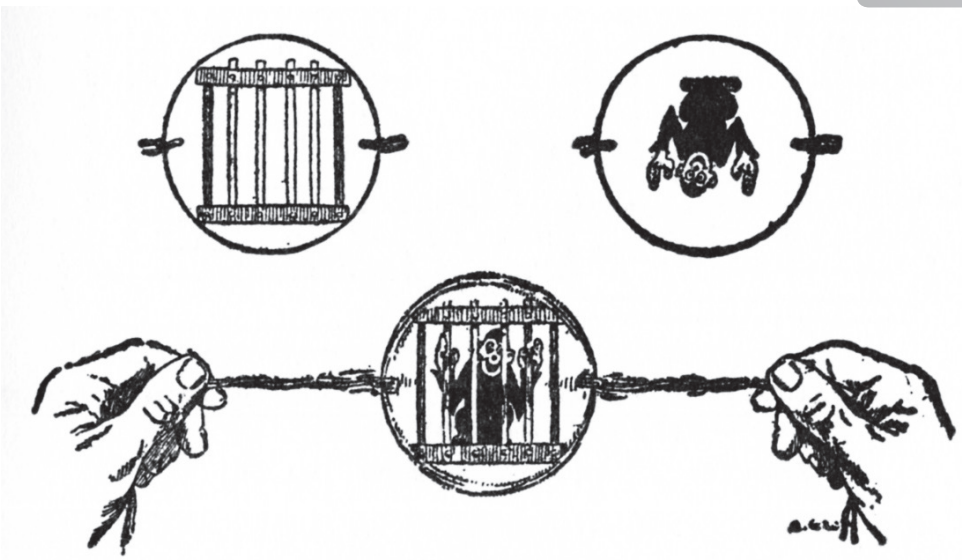
إذا قسمنا مشوار «مايبريدج» إلى فترتين: فالفترة الأولى هي فترة ما قبل الحركة، تجول في البرية الأمريكية يلتقط صوراً للمناظر الطبيعية من مسافة كبيرة تجعل الصورة ملحمية ومهيبة، متأثراً باللوحات الزيتية أجرى التعديلات على صوره لكي تظهر بشكل درامي فني، فمناظره الطبيعية لم تكن توثيقية بالدرجة الأولى، بل امتلكت قدراً كبيراً من الحساسية الفنية وتقدير المساحة والبعد، فمثلاً لكي يظهر منظر متكامل يحتوي جبالا وسماء مزينة بالسحب أو ملبدة بالغيوم كان الأمر شبه مستحيل بالنسبة لتقنيات تلك الفترة، فالتركيز على الجزء القريب من الصورة سيجعل السماء بيضاء ومضاءة أكثر من اللازم، هنا ظهرت ميول «مايبريدج» للتلاعب بالصورة للحصول على النتيجة المرغوبة فدمج صورتين معا أحدهما للسحب والأخرى لبقية عناصر المشهد، في تلك الفترة من عمل مايبريدج نادراً ما ظهرت أجساد أو وجوه بشرية من مسافة قريبة، هيمنت العناصر الطبيعية على معظم الصور، والبشر يظهرون كبقع صغيرة تحتل مساحةً ما من الفراغ مع هذا لم تقتصر أعمال مايبريدج الأولى على المناظر الطبيعية، وقت عمله كمصور فوتوغرافي كانت في بداية بزوغ العالم الجديد، كانت أمريكا بلداً لاتزال حديثة تبني أملاكها على أراضي الأمريكيين الأصليين، كان «مايبريدج» حاضرا يلتقط بالكاميرا الخاصة به ،وبمساعدة الأستوديو المتنقل الذي طوره وأمده بغرفة مظلمة يأخذها معه أينما ذهب، اللقطات الأخيرة لما سبق الحضارة الزائفة الجديدة، يأخذ صوراً مجردة من الأحكام لسكان أمريكا الأصليين في لقطات ثاقبة ورائدة تشي بملاحظة يقظة ومجازفة كبيرة مثل: صورته لمجموعة من الهنود أو السكان الأصليين محدقين في عدسة الكاميرا، والرجل في المنتصف يصوب سهمة باتجاه «مايبريدج» أي باتجاه المتلقي باتجاهنا نحن، تشي تلك الصورة بالكثير في سياقها التاريخي، فالعالم الجديد كان لا يزال جديداً، الصورة هي اعتراض عفوي على الحداثة والآلة وهي أيضا دليل حي على قدرة الفوتوغرافيا على إيقاف الزمن وفائدتها في دراسة الأنثروبولوجيا على سبيل المثال، فإذا كان من الثوري في السينما كسر الحائط الرابع بنظر الممثل إلى الكاميرا فإن هذا هو أساس الفوتوغرافيا، يمكننا التكهن والخروج بتوقعات عما حدث بعد التقاط الصورة أو قبلها لكن الصورة ستبقى للأبد مجمدة في الزمن، وهو ما تغير لاحقا على يد «مايبريدج» نفسه.

عارية تهبط السلم، مارسيل دوشامب

عمل «مايبريدج» مصوراً للحرب، ويمكن إعتبار ذلك مهنة مستحدثة في ذلك الوقت، وثق واحدة من الحروب الأخيرة التي خاضها السكان الأصليين لاسترداد أرضهم أو الحفاظ على المتبقي منها، وكما كان حاضراً في قلب اللحظات الأخيرة للعالم القديم وبداية العالم الجديد كشخص متابع وموثق كان حاضرا في تطور الفن إلى الحداثة حتى لو لم يكن يعلم بعد.

كيف بدأت الحركة

في القرن التاسع عشر إشتهرت تجربة أو "لعبة" بصرية تسمى "ثاوماتروب" عبارة عن وجهان لشكل دائري كل جهة مرسوم عليها شكل متعلق بالآخر ومتصلة بقطعتين من الخيط في كل جانب لكي يلفها المستخدم بإصبعيه، إذا إلتقت بسرعة اندمج الشكلان معاً، مثلاً قفص فارغ على أحد الأوجه وعصفور على الوجه الآخر، عند تدويرهما بسرعة يصبح العصفور داخل القفص، يحدث هذا تبعاً لنظرية بقاء أثر الصورة وهي النظرية التي تم إستخدامها لتفسير حركة الصور والرسوم المتحركة في بداية السينما، وتقول بأن المخ يحتفظ بأثر الصورة بعد أن تتغير لأجزاء من الثانية فينتج عن ذلك وهم بالحركة، وفي عام 1832 اخترع الفيزيائي البلجيكي «جوزيف بلاتو» وأستاذ الهندسة النمساوي «سايمون ستامفر» جهازا يسمى "فيناكيستيسكوب"، ويعتبر أول جهاز لعرض الرسوم المتحركة وخلق إحساس سلس بالحركة، يتكون من قرص مثبت أفقيا بمقبض مرسوم بدوران القرص مجموعة من الحركات المتتابعة لعنصر ما عند إدارتها يرى المتلقي تتابع حركة سريع، بعده جاء جهاز "زيوتروب" الذي شارك في تطويره «ستامفر» وتكنولوجيته تشبه سابقه، ولكن يمكن لأكثر من شخص مشاهدة الحركة في نفس الوقت، كما أنه أتاح مساحة للتجريب في الفوتوغرافيا المبكرة، تتبع تجارب الحركة سيقودنا مباشرة «لإدوارد مايبريدج» ولأن الوسيط الذي جرب فيه «مايبريدج» الحركة هو الوسيط



THE THAUMATROPE.

Above: How the designs of the two sides are placed with respect to each other.
Below: The combined image when the thaumatrope is twirled.

أداة الثاوماتروب الفيكتورية من أول تجارب التحريك

الفوتوغرافي المرتبط ارتباطاً مباشراً بالسينما تكمن أهميته كرائد في تلك الصناعة التي سوف تنمو لتصبح فناً، ثم تنمو أكثر فتصبح تجارة تدر الملايين، بدأ الأمر حين طلب محافظ كاليفورنيا "ليلاند ستانفورد" وهو رجل أعمال مهتم بسباقات الخيول من «مايبريدج» أن يجري بعض الدراسات الفوتوغرافية، وقتها دار جدل بين المهتمين بالخيول عما إذا كانت أرجل الحصان الأربعة تلامس الأرض أثناء الجري أم لا، أراد «ستانفورد» أدلة ملموسة لحقيقة الأمر. بدأ «مايبريدج» التجارب عام 1872 بوضع إثنتي عشرة كاميرا تصور حصاناً يعدو في تتابع من اللقطات، في البداية ظهرت الصور مضاءة بشكل زائد ومشوشة، أصيب حينها بإحباط شديد، لكنه قرر تطوير التجربة بين 1878 و1884 حيث أتقن «مايبريدج» تجربة تصوير الحصان في وضع الجري، وأثبت أن أطرافه الأربعة تلامس الأرض، إذ طور غالق (شاتر) سرعته أكبر من المعتاد وله الفضل في تصوير اللقطات التي تحوي حركة سريعة إلى يومنا هذا، لكي ينفذ التتابع المثالي للحصان في حالة الحركة، وضع «مايبريدج» عدة كاميرات كبيرة على حافة المسار ينفلت الغالق لإلتقاط الصورة بواسطة خيط مثبت ينسحب عند مرور الحصان خلاله، بعد التقاطه للصور قام بنسخها على هيئة ظلال سوداء (سيلويت) ليعرضها في جهاز اخترعه يسمى "زوبراكسيسكوب" وهو جهاز يعرض تتابعا من الصور يمكن اعتباره أول تجربة جدية لعارض الأفلام (البروجيكتور).

لطالما أراد «مايبريدج» أن يصنع لنفسه إسماً لا يضيع في غياهب النسيان، ربما كانت مخاوفه مبررة ففي عام 1882 نشر كتاباً لرسوم توضيحية لحركة الخيول مبنية على صور «مايبريدج» بناء على طلب «ستانفورد»، حيث قام بكتابة الكتاب ورسمه صديق «ستانفورد» «جي بي دي ستيلمان»، الذي لم يذكر «مايبريدج» في كتابه ولم يشر إلى إعتماده على عمله بأي شكل ظناً منه أنه مجرد موظف عند «ستانفورد» لا يستحق التعريف، نتيجة لذلك سحبت «الأكاديمية الملكية للفنون» عرضاً لتمويل دراسات مايبريدج للحركة الفوتوغرافية، واتهموه بالسرقة الأدبية، فقرر رفع دعوى لأخذ حقوقه الفكرية ضد «ستانفورد» ولكنه لم ينجح، لم يبع كتاب «ستيلمان» النسخ المتوقعة، وعندما بحث «مايبريدج» عن تمويلات أخرى نجح وصار أكثر صيتاً فأعادت الأكاديمية النظر ودعته للعمل مجددا.

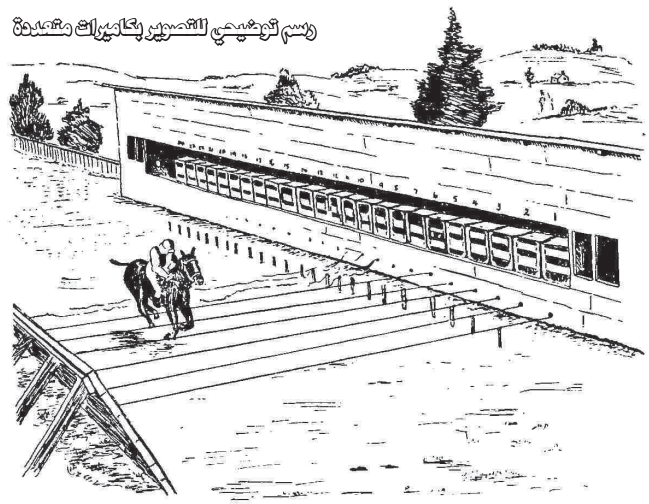
صنع «مايبريدج» أكثر من 100,000 صورة بين عام 1883 و1886 ملتقطاً تتابعات لموديلات عارية منها بورتريهات شخصية متحركة، أراد من خلال تلك التتابعات المتجردة توضيح أدق الحركة في الجسد الإنساني، ما فعله كان يشبه الإخراج السينمائي بالفعل، يقرر ويؤلف الحركة ويرشد موديلاته/ممثليه لما يريد تنفيذه، حتى أنه طور تقنية تعتبر ثورة في صناعة الأفلام وهو التصوير من أكثر من اتجاه في وقت واحد وانطلاق الشاتر في نفس اللحظة لخلق حركة ثلاثية الأبعاد أو ما تم تسميته تجزئة الزمن.

لماذا يعتبر تحريك الصورة ثورة؟

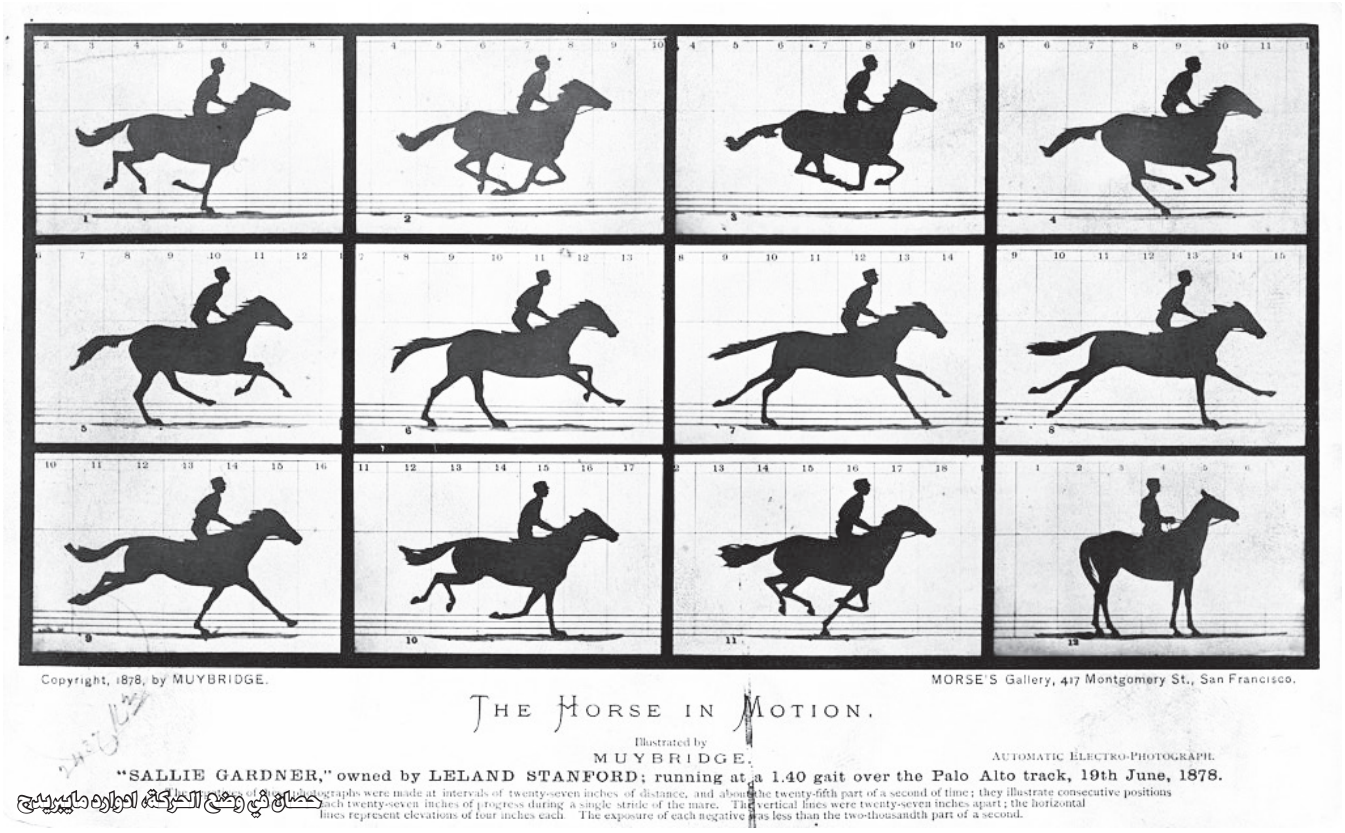
«بارميندس» فيلسوف يوناني عاش قبل «أرسطو» و«سقراط»، إعتقد أن الكون واحد ومحتوياته غير محدودة، وأن الوقت ليس محدوداً وبلا بداية أو وسط أو نهاية، كل شيء يجب أن يكون له وجود في هذا الكون، مما يعني أن التغيير هو خدعة من نوع ما، بما أن المستقبل والماضي موجودان بالفعل ومن ثم فمرور الوقت هو مجرد وهم، تم نقد تلك النظريات من معاصريه لأن التغيير اليومي أوقع من الوحدة والتجمد في الزمن، لكن جاء «زينو» تلميذه ودافع عن نظريات أستاذه بوضع عدة متناقضات متعلقة بالتغيير، وبالتالي متعلقة بالحركة وإمكانية حدوثها، واحدة من تلك المتناقضات أو المفارقات هي مفارقة السهم وتقول كما سجلها «أرسطو» فيما بعد "إذا كان شيئا عند احتلاله مسافة متساوية من الفضاء ساكناً وإذا كان الشيء أثناء حركته يحتل نفس المسافة في أية لحظة فإن السهم الطائر لا يتحرك"

عندما ظهرت السينما صدم العالم بأن شيئا بتلك الواقعية يمكن أن يوجد

رسم توضيحي للتصوير بكاميرات متعددة

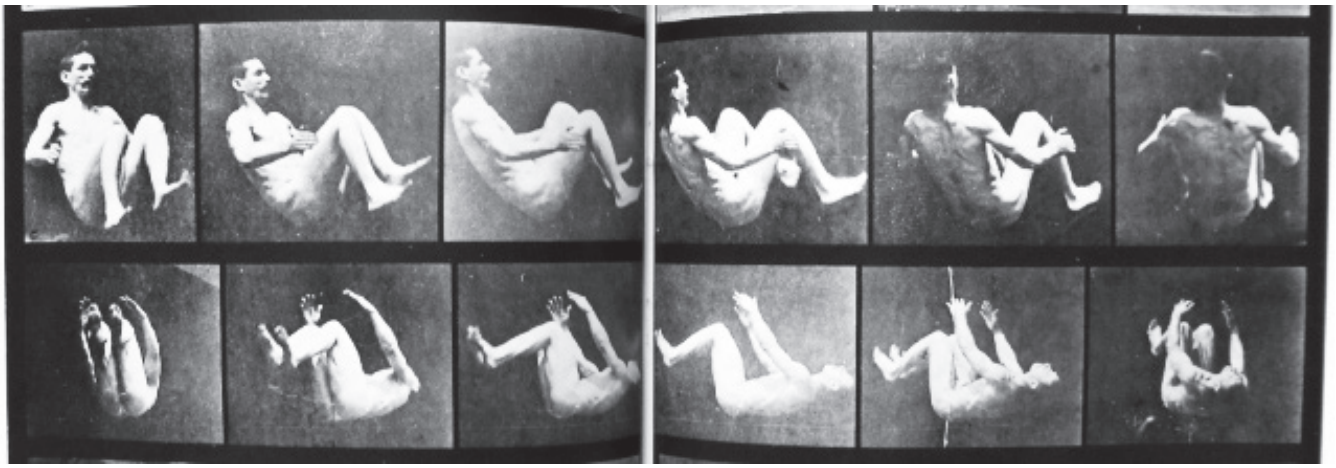


حصان في وضع الحركة، اتيان جان ماري



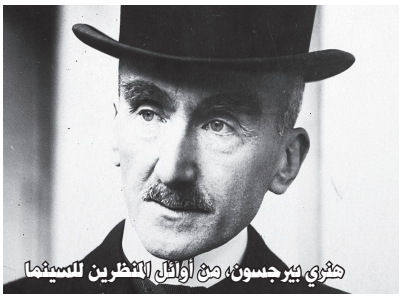
حصان في وضع الحركة، ادوارد مايبريدج

خارج عقل الإنسان؛ فتتابعت التساؤلات والدراسات الفلسفية منها من حط من قيمة السينما كفن، لكن الهدف الأول من تلك الدراسات كان تحليل إمكانية الحركة كما جادل «بارميندس» و«زينو»، تبنى الفيلسوف الفرنسي «هنري برجسون»، الذي كان من أوائل الفلاسفة الذين تناولوا السينما في تحليلاتهم، «نظريات «زينو» بشكل ما في وصفه للحركة السينمائية، كانت لا تزال وليدة أو في بواكير إنتاجاتها، يرى «برجسون» أن الحركة هي الواقع نفسه، لكنه يرى أن السينما أو الصورة المتحركة هي تتابع من صور ثابتة، أو أجزاء من الزمن، فالحركة التي نراها هي وهم معاد تركيبه، إستخدام «بيرجسون» للسينما في نظريته كان لدعم فكرته عن التلقي المعرفي وفي ذلك يقول "إختراع السينما هو نفسه طريقة عمل عقولنا، بدلاً من ربط وجودنا بدواخل الأشياء نضع أنفسنا خارجها؛ لكي نستطيع إعادة ترتيب المعرفة بشكل مصنوع، وكأننا نلتقط مشاهد للواقع الذي يحدث أمامنا (مثل المونتاج) ويمكننا تلخيص ذلك بأن معرفتنا ذات طبيعة سينمائية"، وهو ما يمكن تشبيهه بنظرية بقاء الصورة، لقد قللت تحليلات «برجسون» للسينما من قدرها فهو لا يرى أن حركتها حقيقية، ولا يرى أنه يمكن إعتبارها فناً نظرا لبعدها عن الفردانية بسبب طبيعتها الميكانيكية عكس الرسم مثلاً،



لكن نظرية بقاء الصورة ونظريات «برجسون» تم نقدها ودحضها من قبل الفلاسفة الأكثر حداثة وأشهرهم «جيل دولوز»، الذي كتب عن السينما بشكل خاص في كتابه الصورة سينما: الصورة-الحركة، يتناول في مقدمة كتابه نقدا لرؤية «برجسون» للحركة ويشبهها بتلك التي تبناها الإغريقي القديم «زينو»، ويرى «دولوز» أن السينما هي صورة متحركة بالفعل وليست تتابعا من الثوابت.

ويتعلق نبذه لأطروحة «بيرجسون» بشكل أساسي برؤيته للسينما، بعدما تبلورت السينما نفسها، أي بعد إختراع كاميرا التصوير المتحرك أو الفيلم، وإذا طبقناها على بداية الحركة الفوتوغرافية فلا مجال لدحضها لأنها مطبقة بشكل حرفي، حيث كانت الصور المتحركة الأولى "صورا" تم تحريكها بعد التقاطها بالفعل، وهي مجموعة من اللحظات المثبتة زمنياً، والتي يمكن فصلها عن بعضها ومن ثم إيقاف استمرارية الحركة.


هنري بيرجسون، من أوائل المنظرين للسينما

في تجارب «مايبريدج» لم نكن قد وصلنا بعد لمعضلة هل السينما فن أم لا؟ فتلك المقاطع الحركية تخدم فكرة محددة حتى باعتبار «مايبريدج» فنانا فوتوغرافياً، فهي بعد كل شيء تجارب ودراسات للحركة ذاتها، ومحاولة لفهم كنهها وتفنيدها بواسطة معجزة إيقاف الزمن ألا وهي الكاميرا.

«مايبريدج «و»ماري « والمستقبلية:

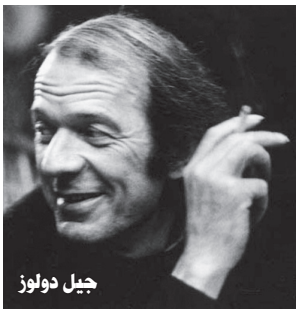
عاصر «مايبريدج» الفرنسي "إتيان جول ماري"، وعلى عكس سابقه اهتم «ماري» كثيراً بالجانب العلمي والفيزيائي للحركة، فيما إهتم «مايبريدج» بالجماليات بشكل أكبر لكن كلاهما أثر في الآخر، أراد «ماري» دراسة كيف تحدث الحركة وللوصول لمسعاه اخترع مسدساً فوتوغرافيا وكان عبارة عن كاميرا ذات ألواح داخلية تدور، ويمكن بواسطته أخذ عدة صور متتالية بسرعة، أظهرت صوره حركة أكثر وضوحا وكان يطبعها كلها في تتابع دقيق في صورة واحدة لكي يتسنى له دراسة التسلسل الحركي، أهمية «ماري» تكمن في كونه نقطة انطلاق لبعض المدارس الفنية الحديثة مثل «المستقبلية»،

كريس ماركر، المخرج الفرنسي الذي استغل امكانية تحريك الصور الثابتة

لقطة من فيلم المحطة لكريس ماركر، توضيح لإمكانية تحريك صور ثابتة في نسيج الفيلم

وهي حركة تأسست في إيطاليا وشملت الرسم والنحت والخزف والعمارة، تعبر الحركة بشكل أساسي عن السرعة والحركة والتكنولوجيا والعنف ويعتبر إلهاما ونقلة لرائد الفن المعاصر «مارسيل دوشامب» خصوصا في لوحته سيدة تنزل الدرج والتي رفضها المستقبليون والتكعيبيون رغم كونها صارت علامة في الفن الحديث.

تأثير مايبريدج في السينما الحديثة والمعاصرة


جيل دولوز

قفزت السينما بشكل سريع بعد «مايبريدج «و»ماري»، وأخذت شكلها الحقيقي على يد «أديسون «ثم «الأخوان لوميير»، تغيرت أهدافها وتنوعت من التوثيق إلى الدراما والفانتازيا ثم إلى التوثيق مرة أخرى حتى حفرت مكانتها كفن حداثي يحوي كل الأنواع بداخله، بل ويحوي كل الفنون؛ ولكنه يتقدم عليها بخطوة في أنه فن الزمن وأنه يأخذ الحقيقة إلى ذروتها أكثر من كل الفنون البصرية المعتمدة على المحاكاة، دخلت على السينما، بعدما أصبحت صناعة وتجارة مربحة ومكلفة، المؤثرات البصرية والبرامج المعدلة للصورة والصوت، فالآن يمكن اخراج ممثل ميت من قبره ورؤيته حياً يتحدث ويتحرك، أو إحياء حقبة تاريخية كاملة دون الاضطرار لبناء ديكورات أو السفر إلى بلاد بعيدة، لكن مع كل ذلك التطور لاتزال بصمة الرواد موجودة يستحيل إنكارها، ومنهم «إدوارد مايبريدج»، في 1999 تم إنتاج فيلم بتكلفة ضخمة ومؤثرات بصرية باذخة، وأصبح علامة في أفلام الحركة والخيال العلمي الناجحة "ذا ماتريكس"، يعتبر واحداً من أشهر المشاهد في ذلك الفيلم هو عندما تبدو الكاميرا وكأنها تدور حول البطل وكأن الوقت يتجمد في كل دورة، لتحقيق تلك النتيجة تم استخدام

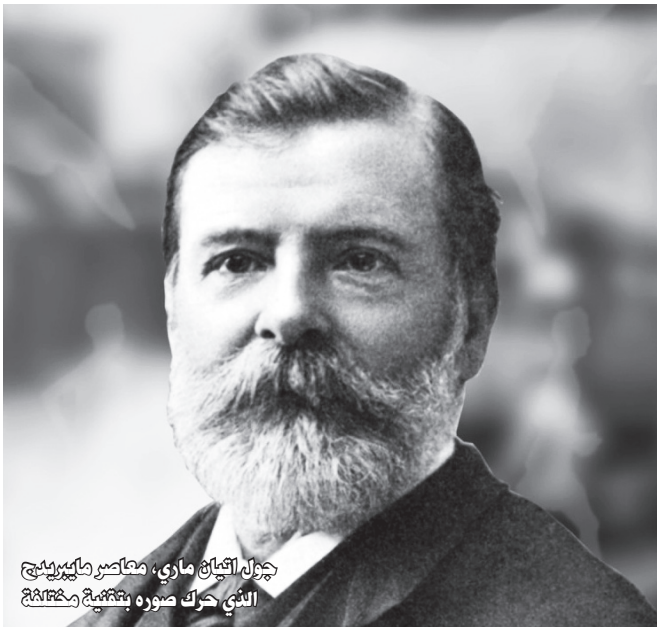
مارسيل دوشامب رائد الفن المعاصر

مجموعة كبيرة مـن الكاميرات الثابتة عوضا عن كاميـرات الفيلم وجاءت النتيجـة مبهـرة ومتطـورة ، رغـم التقنية التي تعـود إلى «مايبريـدج» في القرن التاسع عشـر، هذا مثال على الاستخدام التقني والتكنولوجي لتراث «مايبريدج» ، ولكن عدنا إلى السـتينيات سـنجد مثالاً أكثـر فنية وهو فيلم المحطة "لا جوتيه" لـ«كريس ماركر»، وهو فيلم خيال علمي قصير مؤلف من مجموعة من الصور الثابتة، أعطى ذلك الاختيار حرية فنية أكبر لـ«ماركر «حيث يمكنه التوقف أكثر عند صورة دون تغييرها أو يمكنه في مشـاهد أن يعـود للحركة السـينمائية العاديـة، ولكن على طريقـة «مايبريدج» فتظهر التتابعات متحركة بواسطة صور متسلسلة قريبة من بعضها في الحركة.

يمكـن التقـاط تأثيـر «مايبريدج «فـي تقنيات الرسـوم المتحركـة، فرغم قدمها إلا أن تقنية مثل "الوقف-الحركة" أو السـتوب موشن تدين بوجودها لمايبريـدج، فهي تعتمد علـى تحريك عناصـر ما حـركات متتابعة صغيرة وتصويـر كل حركـة ثم جمع الصـور في تتابع سـريع فتنتج الحركة بشـكل سحري.

المحطة لكريس ماركر

لطالما واجهت الفوتوغرافيا ومن بعدها السينما خلافات بل واتهامات بعدم صلاحيتها لأن تسـمى فنـاً أو أن تكون من ضمن الفنون الجميلة من رسـم ونحت وغيـره، وهذا لطبيعتها الميكانيكية والكيميائية التي تقربها من العلم والتجـارب العلمية، لكنها صمـدت في إختبار الزمن، ومع الوقت اكتسـبت مكانة حقيقة وسـط الفنون، يمكـن المجادلة بأنها بـدأت تفقدها بالتدريج مرة أخرى، نظراً لطبيعـة العالم المعاصر الذي أصبحت الصورة جزءا من ثقافتـه اليومية، لكن الفوتوغرافيا والسـينما دائماً مـا تجد طريقة للتجدد والبقـاء أو حتـى الرجوع للماضي والنبش فيما فعله السـابقون واسـتلهامه لفهم الحاضر والإضافة إليه.



جول اتيان ماري، معاصر مايبريدج
الذي حرك صوره بتقنية مختلفة

المراجع:

_ muybridge to the matrix, anil kokaram, ejmuybridge blog.

_the weird world of eadward muybridge, bbc documentary.

_the man who captured time, J. WESTON PHIPPEN, the atlantic.

_better than sfx, the gurdian.

Eadward muybridge and the technological wild west, chicago humanities festival

الصورة-الحركة، جيل تولوز ترجمة حسن عودة

Time, bergson, and the cinematographical mechanism, donato dotaro, offscree

صورة الأرض في جراجوس

حمل كثير من كتب العصور الوسطى في الجغرافيا العربية اسم «صورة الأرض»، حين ظهر هذا المسمى في القرن العاشر الميلادي لم يكن فن التصوير الفوتوغرافي معروفا، بل كانت الصورة تعني وصف المكان بالحروف والكلمات والصيغ البلاغية التي كانت تصيب وتخطئ، تنقل المعنى تارة وتبقيه مخفيا غامضا تارة أخرى(**).

عاطف معتمد(*)

تحضير جزع النخيل لاستخدامه فى سقف أسقف تافصول

والحقيقة أن مسمى «صورة الأرض» هو المقابل العربي للكلمة اليونانية «جيوجرافيا» التي نقولها تحريفا «جغرافيا» ذلك لأن «جيو» تعنى أرض وجرافي (جرافيا) بمعنى صورة.

وبمرور الزمن تحولت كلمة صورة إلى «رسم» أو «وصف» ثم «دراسة» وأخيرا «علم»، ومن ثم فإننا حينما نرى «صورا» للأرض ومن عليها من بشر وحياة فنحن في الحقيقة ندرس جغرافيتها، وهذا أبسط تعريف لعلم الجغرافيا وأفضل وصف لكتاب «جراجوس.قصة 21 عاما للآباء اليسوعيين» الذي صدر هذا العام عن مؤسسة «مجاز الثقافية للترجمة والنشر»، مؤلف الكتاب الأب «وليم سيدهم» تعلم في طفولته في جراجوس، وبالتالي يقدم لنا خبرته الحياتية وشهادته على ذلك العصر.

جراجوس بلدة واقعة على الضفة الشرقية للنيل غير بعيد عن المراكز الحضارية التاريخية في كل من الأقصر ونقادة وقوص، بدأ دور الآباء اليسوعيين في التنمية الاجتماعية في البلدة في عام 1946 وانتهى في 1967 وكان يكمل ما بدأته «كنيسة العائلة المقدسة» في جراجوس التي أسسها الأب الفرنسيسكاني البولندي صمويل دي آكاديا في عام 1862.

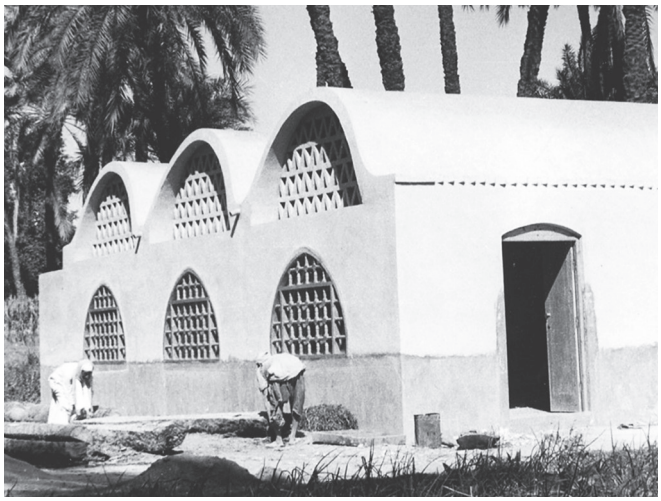
يضم كتاب جراجوس 337 صفحة بينها أكثر من 250 صورة فوتوغرافية نادرة للأرض ومن عليها، وقد تم تقسيم هذه الصور وفقا للموضوع إلى ثلاثة أجزاء:

الجزء الأول: ويتناول الصور التي تركز على «المبنى الثقافي» كما سماه حسن فتحي وفيه صور معبرة عن مبنى الكنيسة والمستوصف والأنشطة الملحقة (وخاصة مبنى سكن الراهبات) ومبنى المدرسة وما يلحق بها من مسكن الآباء والضيوف).

يلقي لنا الكتاب الضوء على دور الفنان المصري المعماري العالمي «حسن فتحي» في أنماطه المعمارية التي صممها في جراجوس لهذا المجتمع، تلك الأنماط المتسقة تماما مع رسالته المعمارية عن «عمارة الفقراء» ذلك المجتمع الذي كان يضم إلى جانب الكنيسة مستوصفا للرعاية الطبية ومدرسة وورشة للفخار وأنشطة اخرى.

الجزء الثاني: ويشمل صورا فوتوغرافية بالغة الدلالة لمجمع مصنع الخزف وملحقاته (خاصة مبنى المصنع وفرن حرق الفخار ومبنى المكتبة).

وفي مقالته عن التحليل الفني لألبوم الصور الرائع الذي يضمه الكتاب يلاحظ أ.د ياسر منجي الأستاذ بكلية الفنون الجميلة بجامعة حلوان أنه ليس هناك مفاجأة في أن يبدع الشبان الصغار الذين تعلموا في جراجوس المهن اليدوية (وفي مقدمتها الفخار الجراجوسي الشهير) ذلك أن سكان المكان يعيشون وفق ما يعرف فنيا باسم «العقل الإبداعي الجمعي» ومن



ثم فهم يكملون ما قام به الأجداد من قدماء المصريين في مركز حضارة «نقادة» وهي مهد للحضارة المصرية القديمة منذ عصور ما قبل الأسرات.

الجزء الثالث: ويضم مظاهر الحياة في القرية في خمسينيات القرن العشرين (خاصة السوق والتجمعات السكانية ومشاهد من الأعياد مثل شم النسيم)، ونجد هنا أن الصور الفوتوغرافية النادرة في هذا القسم غنية

بمشاهد من لاندسكيب المكان سيما للضفة الشرقية للنيل ومستعمرات النخيل، كما يضم ألبوم الصور عددا هائلا من ملامح الإنسان في تلك الفترة.

وبمراجعة أكثر من 250 صورة ضمها الكتاب للحياة في خمسينيات وستينيات القرن العشرين يمكننا التعرف على ملامح «صورة الأرض» التي نقلتها العدسة بديلا عن الحروف اتفاقا مع القول المأثور «صورة بألف حرف».

مروج من النخيل الباسق المتكاثف الذي يصنع ظلالا ضرورية في هذه البيئة الحارة ذات درجة الإشعاع الشمسى الأكبر في صعيد مصر.

تبدو بعض البرك والمستنقعات ما تزال متجددة من أثر الفيضان النهري قبل إنشاء السد العالي في نهاية ستينيات القرن العشرين، وحول بركة المياه هذه تقام السوق الأسبوعية.

بين النخيل بيوت الطوب اللبن التي هي أفضل موائمة للبيئة بما لها من نوافذ ضيقة وأبواب خشبية شبه مشرعة وهو ما يناسب مناخ وحرارة وكثافة الشمس في الإقليم.

يكشف لنا هذا النخيل عن اقتصاديات المكان القائمة على الزراعة التحميلية (بمعنى أن الأرض الزراعية تحمل مع المحاصيل أشجار النخيل المثمرة دون أن يعطل أي منها الآخر).

كان قيام مجتمع جراجوس (وفقا للصور) على حساب هذا النخيل واقتطاعا لجزء منه واستفادة من الوسط الأكبر الذي يحيط به، وتعرض الصور لمشاهد توثيقية للاستفادة من هذا النخيل المقتطع وأغصانه فضلا عن صناعة الطوب اللبن من طمي الأرض في نفس الموضع الذي ستبنى منه الأبنية في المكان.

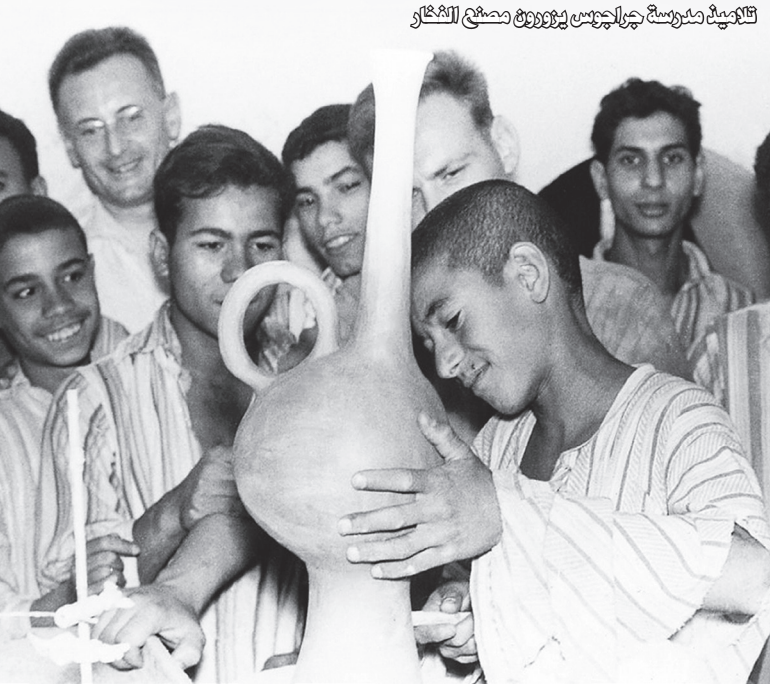
- أدوات النقل والحمل من الإبل التي تبدو في الصور وكأنها تنتمي إلى دواب حمل في قرون بعيدة، وكانت تلك الإبل تحمل مختلف مواد البناء خاصة الطوب والأحجار في زكائب من خوص النخيل، كما تبدو بقية أنواع دواب الحمل من الحمير، وبعض حيوانات المرعى مثل الماعز والخراف.

طلمبة المياه التي تشد المياه من باطن الأرض اعتمادا على قرب منسوب الماء الأرضي في المنطقة غير البعيد عن نهر النيل.

يبدو شاطئ نهر النيل (الضفة الشرقية حيث تقع جراجوس) بلا تكسيات حجرية كالتي نعرفها اليوم بل شاطئا طينيا بريا كما كان عليه النهر عبر القرون.

عمارة القباب المختلفة والنوافذ القائمة شبه المفتوحة بفتحات ذات نمط هندسي، كما أن بعض الأبنية ظل فيها النخيل دون أن يقتطع بشكل كامل تمشيا مع معطيات البيئة واتفاقا معها.

الأزياء السوداء التي ترتديها النساء في تلك الفترة (وهو لون الاحتشام



تلاميذ مدرسة جراجوس يزورون مصنع الفخار

في الصعيد رغم عدم اتفاقه مع البيئة المشمسة التي تطلب ألوانا فاتحة)، وتبدو هذه الألوان في تقابل جميل مع لون أزياء الراهبات الأبيض الناصع.

يبدو أغلب الأطفال حفاة بجلابيب مقصبة، وبينما يضع الطفل في حصة الدرس طاقية للرأس يرتدي أحد المعلمين في واحدة من الصور طربوشا، أما أغلب العمال فملابسهم فاتحة وعليهم عمامة الرأس التقليدية.

تظهر بعض الصور حياة بسيطة للغاية في النمط الغذائي في المجمع التعليمي في جراجوس تصب فيه إحدى الراهبات حليبا لفتاة في علبة متواضعة من الصفيح، وفي صورة أخرى يأكل أكثر من عشر أطفال من «قصعة» واحدة.

غطاء الرأس على رءوس السيدات (راهبات وفتيات ونساء زائرات) حين كان غطاء الرأس لا يعبر عن إشارة إلى دين أو مذهب بعينه.

بعض الصور بالغة الأهمية لأنها تضم صورا لحيوانات نادرة في الموقع الذي أقيم فيه مجمع جراجوس، وقد تم تحنيط بعض تلك الحيوانات للذكرى على طريقة عادة أهل ذلك الزمان.

الملاحظات السابقة لا تنقل كل شيء عن تلك الصور الأكثر بلاغة والتي جاءت ضمن هذا الكتاب الذي أعده وثيقة مهمة على تلك الفترة التاريخية من ثقافة مصر وحضارتها.

* أستاذ الجغرافيا بجامعة القاهرة

مدرسة الخزف بجراجوس

الكاتب الراحل علاء الديب
بعدسة المصور الراحل فاروق إبراهيم