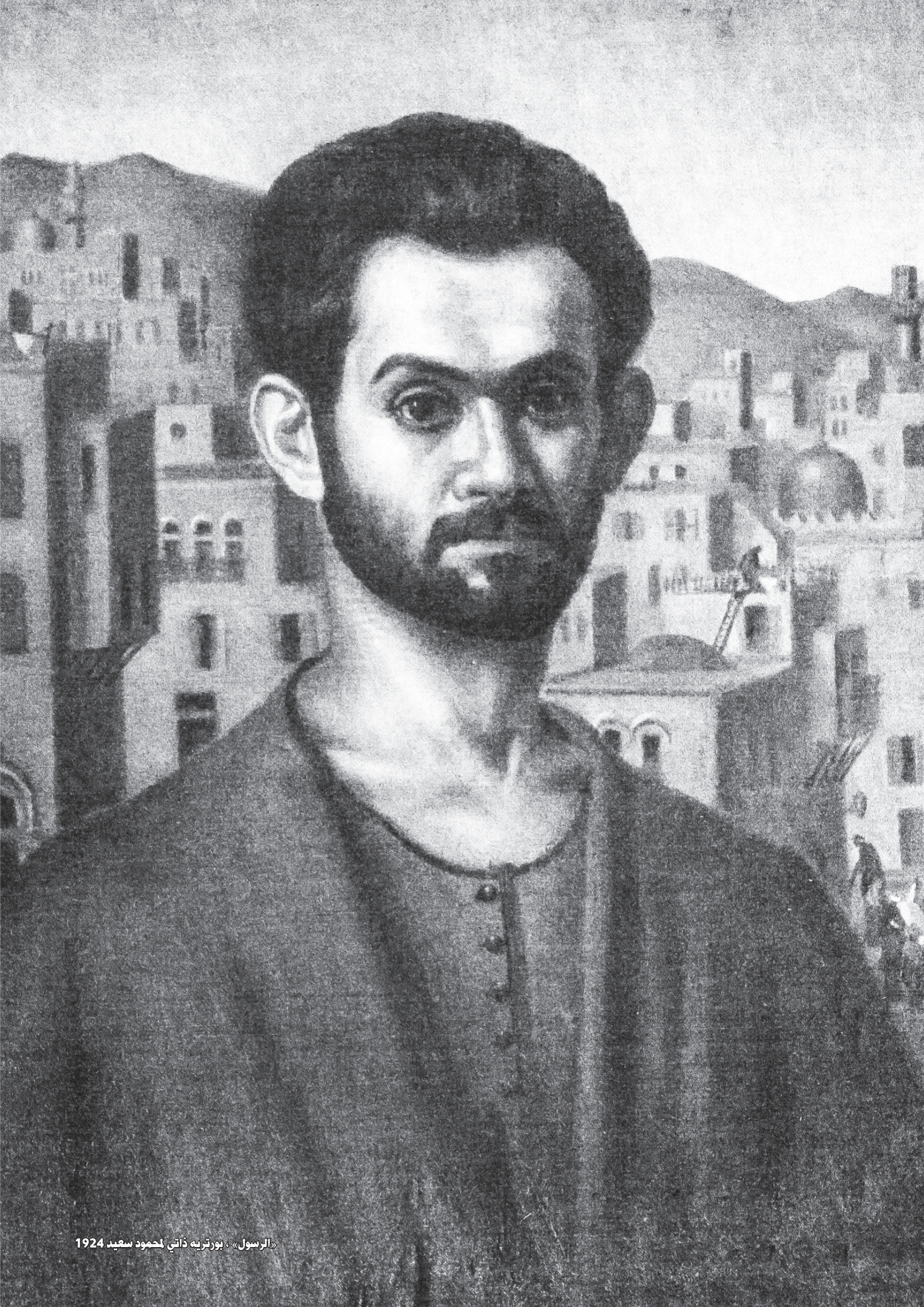
الفيلم

السنة الخامسة العدد السابع عشر يناير 2019

تعنى بثقافة السينما وفن الصورة

السينما التشكيلية .. سحر الصورة



«الرسول» ، بورتريه ذاتي لمحمود سعيد 1924

الفيلم

تعنى بثقافة السينما وفن الصورة

العدد السابع عشر - يناير 2019

- السينما التشكيلية والذهن العربي — سامح سامى — 02
- التشكيل السينمائي .. قراءة بصرية — رحمة الحداد — 04
- «ميتروبولس» أيقونة كلاسيكية — علياء طلعت — 10
- الصمت وبلاغة التشكيل السينمائي — بدر الدين مصطفى — 14
- «مملكة الظلال» أشكال التسلية البصرية قبل اختراع السينماتوغراف — حسن شعراوى — 18
- ألفيزي أورفانيللي رائد فن التصوير السينمائى — سامـي حلمي — 22
- جيرنيكا .. بين آلان رينيه وبيكاسو — بسنت الخطيب — 24
- آلان رينيه.. الزمن والخيال — بسنت الخطيب — 30
- السينما المصرية والفنون التشكيلية — ياسر منجي — 32
- أحمد خورشيد.. شيخ مصوري السينما المصرية — فاطمة نبيل — 38
- سينما الرسم .. وسينما الشعر — مجدى عبد الرحمن — 42
- فيلم الرصيف.. تجليات الفوتوغرافيا — ليليت فهمي — 52
- صناع الصورة الجدد: غياب المضمون وطغيان الشكل — أمنية عادل — 56
- إعادة اكتشاف سينما أفان - جارد العشرينيات — حسام فهمي — 60
- صحراء أنطونيوني.. مغامرة باللون الأحمر — أنيس أفندي — 66
- معركة قادش.. في مملكة السينما — عادل موسى — 72
- مناظر « نهاد بهجت ».. فن تشكيل الرؤية — محمد عادل — 78
- صور شابلن وواين وبونويل .. أيقونات عصر الصمت — أمل ممدوح — 86
- «باسيفيك 231».. سيمفونية الصورة — نرمين يسر — 90
- التعبير بالرسم في أفلام أندريه تاركوفسكي — عزة خليل — 92
- « تلابيب الصورة».. مسارات في سحر الرؤية — عزة إبراهيم — 100
- "عرق البلح".. هروب الظل تحت صهد الشمس — حسام فهمي — 104
- الريح التى تحملنا إلى كيارستمي — مرام صبح — 108
- «مدرسة التصوير السينمائي في الإسكندرية» — أمنية علي — 112
- «السلحفاة الحمراء»..سرد بصري أخاذ — طه عبد المنعم — 116
- 15 فيلمًا مستوحى من لوحات فنية — ريم مصطفى — 120
- كوبرك يعيد تعريف الخيال العلمي — أندرو محسن — 126
- محمود سعيد.. التحليق أعلى الأسوار — إيمان علي — 130
- السينما اليابانية.. الحرب كـ«لون» تشكيلى — خالد الفارس — 136
- «رمسيس مرزوق»: المخرجون والمنتجون السبب فى انهيار السينما المصرية — عزة إبراهيم وحسن شعراوي — 140
- خمسون عاما على جماعة السينما الجديدة — محسن ويفي — 146
- السينماتك الفرنسيّ: الحلم أخذ جسدًا وسكن بيننا — الأب يوسف عبد النور اليسوعي — 152
- مهرجان روتردام الثامن والأربعين — محمد طارق — 158
- متحف الفيلم بأمستردام.. عين سينمائية تتوسط المدينة العريقة — محمد طارق — 162
- المصورة سارة زهير: الإسكندرية.. حاضرة فى معرض الأخير — إسلام أنور — 166
- 5 سنوات في حب السينما .. في استبيان مجلة الفيلم — أماني صالح — 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:
روماني سبس بهنا

توزيع:
مدحت جاد

صورة الغلاف:
من فيلم «وراء الشمس»
إخراج محمد راضي
فوتوغرافيا: محمد بكر

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

السينما التشكيلية والذهن العربي

سامح سامي

في إحدى قاعات الدرس، قال الأكاديمي إن المجتمعات العربية لديها أزمة في فهم السينما وتذوقها، وقال كلاما، من هنا ومن هناك، مفاده أن الثقافة العربية ترتكز على الـ«كلام»، وليس على الـ«صورة»، وهذا يعني أنها ثقافة لا تسمح في أذهان التابعين لها بالتعامل البصري مع قضايا الناس وحياتهم، أو أنها تعيق فهم تلك الحياة، وذلك العالم عبر الطرق الإبداعية الأخرى، على عكس ثقافة الكلام التي يفهمها العربي، وبالتالي قد يتقبلها ذهنه. (قد) هنا؛ لأن الثقافة العربية، عبر تاريخها، لا تحتمل رغم ذلك كله الكثير من حرية وإبداع «الكلام».

وهذا الطرح الذي قاله الأكاديمي، وهو موضوع يحتاج إلى نقاش، سأعود إليه في نهاية مقالي؛ لأن كل شيء تحت السماء «نسبي»، وكل فعل إنساني لا يستقيم معه «مطلق»، تزامن مع إبداء رغبة إدارة تحرير مجلة الفيلم في إصدار عدد خاص عن «السينما التشكيلية»، مع تخوف البعض من صعوبة تنفيذه ومعالجته صحفيا، أو بالأحرى مدى وفرة المادة التي يمكن نشرها. لكني كنت مشغولا بما قاله الأكاديمي، فوجدتها فرصة لمناقشة كيف نفهم الفن وفقا للعقل العربي؟ إذ يظهر لنا تحدي تعامل الثقافة العربية، وما تنتجه من أساليب للفهم والقبول العقلي مع الفنون عامة، ومع الفنون التشكيلية والسينما خاصة، فالصمت في السينما كلغة أساسية تتناقض مع ذهنية الكلام في الثقافة العربية. ويزداد الأمر تعقيدا في حالة كون الفيلم يعتمد على الفن التشكيلي، حيث يرتفع سقف الفن، ويبتعد عن ثقافة الكلام، فيقترب من جمال الصورة السينمائية.

وجدتها أيضا مَخرجا لرتابة الحالة الصحفية الراهنة التي جعلت الصحفي يعرف ما سيكتبه مسبقا، فلا يحس بمغامرة الاكتشاف، ومتعة البحث والمعرفة، وقبلها متعة التعلم الشخصي، ذلك التعلم الذي يتعالى عليه بعض الكتّاب والنقاد، نشطاء مواقع التواصل الاجتماعي، الذين يمسكون سيفا لكل مختلف معهم، بحجة أنهم ملاك الحقيقة الفنية المطلقة.

كما وجدتها تكئة لطرح أسئلة: ما هو الفن؟ وما نظريات فهم السينما؟ وكيف نرى السينما بوصفها فنا تشكيليا نوعيا؟ وكيف تتبادل السينما وتشكيل الجماليات المشتركة بينهما؟ وهل تستطيع السينما اختزال جماليات الفنون الأخرى؟ وما دور التكنولوجيا في تطوير تلك الجماليات البصرية؟ وأسئلة أخرى حول جماهيرية السينما، وخاصة السينما التشكيلية التي تهتم بالصورة، في ظل ظروف الإنتاج السينمائي الحالي في مصر، وكيف نصنع فيلما جماليا وجماهيريا في الوقت نفسه؟

معروف أن كل الفنون منتجات اقتصادية بطبيعتها، ويجب النظر إلى شروطها الاقتصادية، وأن لكل فن حدوده التي تضعها حقائق اقتصادية محددة، ولأن السينما ـ وفقا لجيمس موناكو في كتابه «كيف تقرأ فيلما» ـ فن بالغ التكلفة، فإنها معرضة بشكل خاص إلى تغييرات وتشوهات تُحدثها الاعتبارات الاقتصادية التي تضع حدودا صارمة على السينمائيين. حديث موناكو عن اقتصاد السينما، يأتي وسط كمٍّ هائل من تبريرات بعض صناع السينما، خاصة من يقولون على أفلامهم أنها بديلة، من قبيل «يجب المغفرة للفيلم؛ لأنه منخفض التكلفة»، فأصبحت بعض الأفلام «المستقلة مجازا»، وفق ذلك التبرير، بديلة عن الجمال، وبعيدة عن الفن، ولصيقة لـ«الممل»، وعلى النقيض مع الوعي والتغيير، ومعوقة لجهود طويلة من محاولة تفكيك سيطرة رأس المال الكبير على حركة الفن.

وأذكر أننا في عدد يوسف شاهين التذكاري أكدنا أن احتفالنا بشاهين يأتي متسقا مع تجربة «الجزويت» في تعليم السينما، التي تحاول القول إن السينما الجادة يمكن أن تؤثر في الناس، وقادرة على التغيير، بدون كلام وعظي ومباشر، فيوسف شاهين هو النموذج المكتمل لرؤية الجزويت لتكوين فنان شامل جريء في التعبير عن ذاته، وعن قضايا الآخرين، فمن ينظر لمساره يجد أنه حل «عقدة» الكلام المحبط، الذي يقال إن السينما البديلة، تغرد بعيدة عن الجمهور وعن التأثير.

(2)

أحد المؤرخين اعتبر الفن إحدى «الكلمات الأساسية» التي يجب على المرء أن يدركها من أجل أن يفهم العلاقات المتبادلة بين الثقافة والمجتمع. وقال جيمس موناكو: «إذا كان الشعر هو ما لا يمكن لك ترجمته، كمال روبرت فروست، فإن الفن هو ما لا يمكن أن تقدم له تعريفا. ومع ذلك فإنه من الممتع أن نحاول ذلك، فالفن يغطي مجالا واسعا من الفعل الإنساني، حتى إنه يصبح أقرب إلى أن يكون «موقفا» أكثر من كونه «نشاطا»

وحاول أن يقترب أكثر فقال: «لقد كان إنتاج الفن أصلا يتم في الزمن الحقيقي: المغني يغني الأغنية، الحكواتي يروي الحدوتة، الممثلون يمثلون الدراما. وكان تطور فن الرسم والكتابة (من خلال الرسوم التصويرية) يمثل قفزة هائلة في نظم التواصل. لقد أمكن تخزين الصور، وحفظ القصص، لكي تتم استعادتها بالضبط بعد ذلك، وطوال ستة آلاف سنة كان تاريخ الفنون جوهره تاريخ هذين الوسيطين التجسيديين: التصويري والأدبي».

وفي قراءة لكتاب مدير التصوير الكبير سعيد شيمي «تلابيب الصورة» أشارت الأستاذة عزة إبراهيم إلى تأكيد شيمي أن الصورة تحمل بداخلها كل قيم الفن التشكيلي الأعرق كعلم التكوين وإحداثيات الضوء وجمال الألوان وإيحاءات الحركة، كما أنها وثيقة لأحداث وأماكن ومواقف وأشياء مذهلة جميلة وأحيانا قبيحة، ويكمن سر قوتها في مصداقيتها. ورغم التصادم بين

الفوتوغرافيا والفنانين التشكيليين في بداية ظهور الفوتوغرافيا، وخاصة أولئك الذين يهاجمون الواقعية في الفن، فإن الاتجاه الواقعي المغضوب عليه احتضن الفوتوغرافيا وكان من أبرز فنانيه «جوستاف كوربيه (1819-1877) حيث اعتبر أن الفوتوغرافيا تثرى أسلوبه الواقعي وأنها امتداد له، واستعان بها في موضوعاته المرسومة، فلوحته «مرسم الفنان» منقولة عن صورة فوتوغرافية، وكثير من لوحاته لها أصول فوتوغرافية تتعامل مع الواقع كما هو دون تجميل، ما دفع النقاد وقتها لاعتبار الواقعية والفوتوغرافيا «متعهدا القبح» - على حد تعبير «شيمي» - والتصقت وصمة الفجاجة بالفوتوغرافيا بشكل كبير، واعتبروا أن الصور التي تصنعها الكاميرا بوسيلة ميكانيكية كيميائية ليست فنا.

(3)

نسأل عن مدى تأثير الفن التشكيلي على السينما وكذلك الموسيقى، إلا أننا لم نقترب لمعرفة تأثير السينما جماليا على الفن التشكيلي أو الموسيقى، لها تأثير اقتصادي على ما يبدو. لكن يظل السؤال: أين تأثيرها الجمالي؟ وربما هذا يأتي في عدد آخر قادم ولو بعد حين.

على بعد صفحات من هنا كتب الدكتور ياسر منجي دراسة شديدة الأهمية، قال فيها:«يمثل الحديث عن علاقة السينما بالفنون البصرية سياقا حافلا بالاشتباكات، وفضاءً بحثيا مفتوحا على إمكانيات شتى للمقاربة والقراءة والتأسيس، ويعود هذا الزخم في أساسه، بدرجة كبيرة، إلى طبيعة الوسيط السينمائي ذاته، بوصفه وسيطا بصريا في المقام الأول؛ وهو ما يعني بداهة كونه وسيطا قابلا للإفصاح عن كل القيم البصرية – ومِن ثم لتمثيل مختلف الاعتبارات الجمالية والتعبيرية والرمزية – المرتبطة بفنون الرسم والتصوير والجرافيك، واشتقاقاتها المعاصرة من الوسائط المُرَقمَنة والتفاعلية. من هنا كانت سهولة الخوض في موضوعات من نوعية الحديث عن (التكوين في الصورة السينمائية)، أو (القيم التعبيرية للإضاءة في المشهد السينمائي)، أو (رمزية اللون في الفيلم)، إلى غير ذلك من موضوعات وأفكار، تؤسس مشروعيتها على الصفة البصرية للوسيط السينمائي ذاته».

ولتأكيد العلاقة الوجودية بين السينما والفن التشكيلي تكتب رحمة الحداد موضوعا عن:«كيف استقت السينما جمالياتها الخاصة من خلال الفن التشكيلي؟»، تؤكد فيه أن السينما هي فن النحت في الزمن كما وصفها أندريه تاركوفسكي، وكون عنصر الزمن أساسيا وحصريا لها يجعل لها خصوصية لم يسبق لفن أن تحلَّى بها من قبل، لكن بجانب خصوصيتها فهي أيضا فن جامع، جامع للفنون القديمة والحديثة، للبصريات والسمعيات، للكلمة المكتوبة والصورة والنوتة الموسيقية؛ ولأنها أمضت وقتا لا صوت لها فالصورة هي عنصرها الأساسي والأثير، فلم يكن يمكنها تجاهل كل ذلك الإرث البصري الذي خلده الإنسان من رسوم الكهوف وحتى الفن البصري المعاصر الحالي.

لاتتوقف التأثيرات الفنية –حسب مقال رحمة- على السينما عند حد التناصح أو الإحالات والإهداءات، فإذا نظرنا إلى السنوات المبكرة للسينما، عندما أرادت أن ترسي لنفسها مدارس كفن لا يزال يافعا اختارت أن تجاري مدارس الفن الحديث، وأصبح ذلك التأثر لا يقع تحت طائلة الاقتباس المباشر للجماليات الشكلية بل هو تبن لرؤية فلسفية كاملة، وصبها في جماليات خاصة بالوسيط الذي يملك إمكانيات حديثة. لكن نظرا لطبيعة الفن التشكيلي البصرية الخالصة يسهل الظن أن التأثر السينمائي بها يأتي بشكل مباشر مثل الاقتباس اللوني أو التكويني، لكن الموضوع أعقد من تشابهات بين لوحة شهيرة ومشهد من فيلم، فعندما انتقلت السينما من حالة تسجيل الواقع إلى إثبات قيمتها كفن حقيقي، تبنت مدارس مثل التعبيرية الألمانية والواقعية والتأثيرية، لكن وقوع أفلام معينة في خانة إحدى تلك المدارس لا يعني أنك ستعرفها بمجرد النظر، مثلما يحدث في اللوحات الثابتة. لكن في حالات أخرى تقتبس الأفلام جماليات شكلية، ليست مجردة، لكنها أدوات تشكيلية أصبحت جزءا من اللغة السينمائية بشكل غيرواع، وفي بعض الأفلام نجد امتزاج الاثنين، تأثرات موضوعية بفلسفة مدرسة ما بجانب تأثر شكلي بجماليات مدرسة أو فنان ما، ويملك كل منها معنى وتأثيرا ثاقبا يصل للمشاهد ويبني هوية فيلمية مستقلة.

(4)

مرة أخرى حسب كتاب «كيف تقرأ فيلما» أن السينما ليست لها قواعد لغوية ثابتة، وليس لها مفردات موجودة في القواميس، بل لها قواعد محددة تماما للاستخدام، لذلك فإنه من الواضح أنها ليست «نظاما» لغويا مثل اللغة المكتوبة أو المنطوقة لكنها مع ذلك تؤدي العديد من الوظائف ذاتها في التواصل كما تفعل اللغة... لديها نظام للعلامات أو الإرشادات».

ورغم ذلك تبقى جدلية قبول العقل العربي للسينما وفهمها، واستيعاب لغتها مطروحة للنقاش في أعداد قادمة نخطط لها مسبقا تدخل في عمق اللغة البصرية للسينما، وطبيعة الصورة المتحركة، رأينا أن نضعها في أعداد خاصة لاحقة نكشف بها مناطق مغمورة عن تاريخ الصورة ضمن سياق تاريخ السينما الذي يسقط منه «الفوتوغرافيا» بإهمال مخجل، وهي المنطقة الرمادية حسب وصف المنظر والمخرج الفرنسي «جان متري»، كونها التاريخ الحقيقي لتاريخ السينما الذي يبدأ باختراع كاميرا الفوتوغرافيا بصورتها الثابتة 1839، والتي أضيفت الحركة إليها في العام 1895 باختراع السينماتوغراف، وهكذا نأمل في هذا العدد الوصول إلى جمهور متذوقي السينما، وليس فقط المتخصصين، خاصة أن المجلة تصدرعن نادي سينما الجزويت العريق.

التشكيل السينمائي

.. قراءة بصرية

تتحرك الكاميرا جانبيا داخل منظر جليدي شاهق البياض، تتتبع الأعشاب المتناثرة، تقترب فجأة من جذع شجرة لتتفحص تفاصيله، تقترب أكثر لمجموعة من الكلاب ينظرون تجاهها ثم تبتعد لترينا مشهدا أكثر اتساعا تتجول فيه وتعرفنا عليه من بيوت صغيرة وشجيرات دقيقة وأولاد يلعبون، طيور تقف على الأغصان ترصد العالم تحتها فنرى وكأن أعيننا هي أعينها، بل ونسمع صوت الطيور.

رحمة الحداد

في مشهد من فيلمه سولاريس يدعونا أندري تاركوفسكي المخرج الروسي الأشهر لأن نتأمل لوحة معلقة على الحائط وكأنها جزء من بيئة حقيقية تتواجد وتتنفس، يعطي لنفسه الوقت للتجول فيها وحولها، يبتعد ويقترب، يجعل من لوحة ثابتة، تتابع قصصي من الأحداث والمشاعر، ويربطها بمشهد مصور ذي خلفية وتكوين مشابهين، تسمى اللوحة الصيادون في الجليد لبيتر برويجل الأب رائد عصر النهضة في هولندا، لطالما فتن به تاركوفسكي، يمكن رؤية ذلك في كل أعماله، سواء بإحالات مباشرة أو متوارية.

المخرج الروسي أندريه تاركوفسكي

لم تكن تلك الإشارة الوحيدة لأساتذة الفن التشكيلي القدامى في سولاريس لكن تناثرت هنا وهناك في الفيلم، دون محاولة للفت الأنظار بفجاجة بل أصبحت خيطا من نسيجه يصعب الاستغناء عنه، مثل مقطوعة باخ الذي نسمعها طيلة الفيلم، في أحد المشاهد يعاد تصوير لوحة عودة الابن الضال لرمبرانت وهو أحد رواد عصر الباروك الذي ينتمي إليه باخ أيضا، يرجع تاركوفسكي تلك الاستخدامات المتعددة للمرجعيات البصرية إلى أن السينما فن حديث صغير السن، وأنه يريد إعطاءها منظورا تاريخيا ويستدعي لذهن المشاهد أنها فن ناضج تضاهي حتى فنون عصر النهضة والباروك وغيرهم.

لا تتوقف التأثيرات الفنية على السينما عند حد التناصح أو الإحالات والإهداءات فإذا نظرنا إلى السنوات المبكرة للسينما، عندما أرادات

أن ترسي لنفسها مدارس كفن لا يزال يافعا اختارت أن تجاري مدارس الفن الحديث، وأصبح ذلك التأثر لا يقع تحت طائلة الاقتباس المباشر للجماليات الشكلية بل هو تبن لرؤية فلسفية كاملة، وصبها في جماليات خاصة بالوسيط الذي يملك إمكانيات حديثة، لكن نظرا لطبيعة الفن التشكيلي البصرية الخالصة يسهل الظن أن التأثر السينمائي بها يأتي بشكل مباشر مثل الاقتباس اللوني أو التكويني لكن الموضوع أعقد من تشابهات بين لوحة شهيرة ومشهد من فيلم، فعندما انتقلت السينما من

تاركوفسكي ورمبرانت

حالة تسجيل الواقع إلى إثبات قيمتها كفن حقيقي، تبنت مدارس مثل التعبيرية الألمانية والواقعية والتأثيرية، لكن وقوع أفلام معينة في خانة إحدى تلك المدارس لا يعني أنك ستعرفها بمجرد النظر مثلما يحدث في اللوحات الثابتة، لكن في حالات أخرى تقتبس الأفلام جماليات شكلية، ليست مجردة، لكنها أدوات تشكيلية أصبحت جزءا من اللغة السينمائية بشكل غير واع، وفي بعض الأفلام نجد امتزاج الاثنين، تأثرات موضوعية بفلسفة مدرسة ما بجانب تأثر شكلي بجماليات مدرسة أو فنان ما، ويملك كل منها معنى وتأثيرا ثاقبا يصل للمشاهد ويبني هوية فيلمية مستقلة، يمكن تقسيم مراحل تأثر السينما بالفنون البصرية بترتيب زمني يبدأ من أول مدرسة تم تبني اسمها حتى أصبحت التأثيرات مموهة لا مسميات لها.

المدرسة الانطباعية

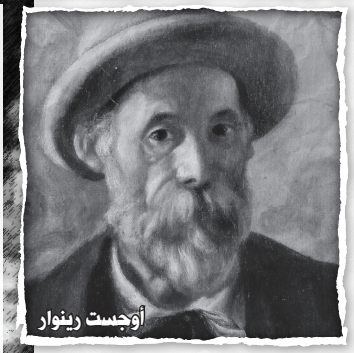
بعد اختراع الكاميرا وقع فن التصوير في مأزق كبير، فبعدما كان الرسامون والنحاتون هم الوسيلة الوحيدة والمثلى لتصوير الواقع، أصبحت هناك آلة تقوم بذلك، بل وتقوم به بشكل أكثر مثالية ودقة من اليد البشرية، بالتوازي مع الاختراع الذي غير شكل العالم، ظهرت بعض النظريات العلمية الحديثة وقتها عن كيفية عمل الضوء وكيفية عمل عين الانسان وتلقيها للعالم، وكيف يرتبط كل منهما بالآخر، من تلك النظريات ومن الرغبة في تجنب الواقعية وانتهاج شكل أكثر تحررا وعفوية من التصوير ظهرت المدرسة الانطباعية. ضربات فرشاة متلاحقة وألوان متجاورة دون خلط أو تنميق، شموس ساطعة وظلال ملونة، بعض السمات التي يمكن التعرف عليها عند رؤية لوحة انطباعية، فهي فن رسم الضوء، رسم روادها في الخارج وتركوا الغرف والموديلات الأكاديمية، نقلو تأثير ضوء الشمس الأصفر المتلألئ على وريقات شجرة خضراء، أو كيف تلقي الشجرة بظلالها على مساحة من الأرض، تلك الشذرات والانطباعات هي ما شغلهم وليس نقل الواقع بمثالية ونعومة، بزغ العنصر اللوني بشكل أساسي في تلك الفترة، فكيف

اقتبست السينما تلك السمات؟تبنت السينما اسم الانطباعية لفترة قصيرة من 1918 وحتى 1930، تحديدا في فرنسا، لم تكن الأفلام الملونة هي السائدة في ذلك الوقت، كانت الأفلام بدرجات الأبيض والأسود وما بينهما، وعلى الرغم من الألق اللوني الذي ميز الفنانين الانطباعيين إلا أن السينما وجدت طريقها لاستقاء جماليات تلك الحركة، بل ومهدت الطريق لتقنيات تبنتها مدارس من بعدها ولازالت تستخدم حتى الآن، القطعات المونتاجية السريعة المتلاحقة التي تبدو كومضات عقلية، واستخدام الزمن غير الخطي، والحكي من وجهة نظر الشخصية، يمكن رؤية ذلك في أفلام مثل "مدام بودو المبتسمة" من إخراج جيرمان دولاك، صنعت دولاك فيلمها من انطباعات صغيرة شكلت قصة كاملة، لسيدة تحاول أن تجد معنى لحياتها، وفيه فيلمه نابوليون، يغزل ابيل جانس ملحمة كاملة مستغلا إمكانيات الإضاءة، والاظهار المزدوج فيبدو فيلمه غير مباشر وأقرب للتأثيرية من الأفلام الملحمية الأكثر كلاسيكية. الأفلام التأثيرية أو الانطباعية لا تملك سمات صارمة يمكن التقاطها وتعددها كأدلة على تسمية الفيلم كذلك أو إدراجه ضمن مدرسة معينة، مثل الرسم الانطباعي فلوحات مونيه للورود تعتبر انطباعية ولوحات أوجست رينوار للنزهات الخلوية تحت الشمس تعتبر انطباعية أيضا على الرغم من التباعد الأسلوبي، يمكن أيضا ربط بعض الأساليب التأثيرية المتأخرة بنظيرتها في السينما، تفرعت من التأثيرية أساليب أكثر تحديدا مثل التنقيطية، الذي يعتبر جورج سيورا رائدها، التنقيطية هي نسخة أكثر دقة وعلمية من التأثيرية، تأخذ منحى أكثر تطرفا في التعامل مع نظرية اللون، استخدم سيورا نقاط الألوان المتجاورة دون خلط لكي تكون في النهاية شكلا يمكن قراءته، فمثلا إذا وضعت عدة نقاط من الأزرق وتداخلت معها نقاط الأحمر ستحصل على درجات من البنفسجي، إذا نظرت إلى تطور الشكل السينمائي سنجد أنه يشبه فكرة التنقيطية إلى حد كبير، تجريد اللقطة واستخدام المونتاج لتركيب القصة لكي تصبح مشهدا مفهوما فيما بعد، وبتجاور عدة لقطات بجانب بعضها البعض نحصل على وحدة مشهدية، وهو ما بدأ مع التأثيرية في السينما ثم طوره أيزنشتاين في مدرسة المونتاج السوفيتية.

ربما الانعكاس الأكبر مباشرة بين الفن التشكيلي الانطباعي والسينما الانطباعية هو بين الأب والابن، أوجست رينوار وجان رينوار، كان أوجست رينوار أحد أشهر وأهم الأسماء في الفن الانطباعي، رسم الروابط العائلية والمناسبات الاجتماعية والصور الشخصية الناعمة المكللة بضوء الشمس، وجاء ابنه جان في عصر الفن الأكثر حداثة وهو

بوستر فيلم مدام بودو المبتسمة

جيرمان دولاك


أوجست رينوار

المخرج جان رينوار

السينما يستقي جماليات القرن التاسع عشر التي استخدمها والده، تنبض أفلامه بالحياة والضوء الفضي الذي تولده صورة الخام الأبيض والأسود كما كانت لوحات أوجست رينوار حية ذهبية بالألوان، لكن في الوقت نفسه لا يحاول جان استغلال سهولة ربط اسمه باسم أحد أهم الأسماء في تاريخ الفن، فيسلك طريقه الخاص لكنه مضاء بظلال الآباء والأجداد، ومضات صغيرة من الانطباعية يمكن تلمسها في أفلامه دون أي مباشرة أو محاولة لعكس لوحات أوجست رينوار.

التعبيرية الألمانية

في نفس التوقيت الذي ظهر فيه الانطباعيون في فرنسا بحبهم للطبيعة وضوء الشمس والألوان المشبعة، ظهرت في ألمانيا حركة أكثر قتامة، فنانون ينبذون الفن الواقعي ولكن ليس لصالح فن أكثر خفة بل لكي يعبروا عن ثقل أرواحهم والقلق والرعب الذي يغلف بداية الحداثة بعد الحرب العالمية الأولى، لم يبتعدوا كثيرا عن ألوان الانطباعيين الصارخة لكن تعاملهم معها أعطاها معاني ومرجعيات مختلفة، فأصبح البرتقالي الذي يستخدمه مونيه لتصوير الشمس لونا دمويا مخيفا في لوحات التعبيريين، فإذا نظرنا للوحة الصرخة لإدوارد مانش وهي أيقونة التعبيرية وأكثرها شهرة سنجد عفوية استخدام الألوان وسيولتها تشبع الألوان وقوتها لكن يغطي على كل ذلك القلق والوحدة المحدقة، وإحساس نهاية العالم المنتظر في كل جانب، اشتهر التعبيريون أيضا باستخدام الحفر والطباعة وعدم الاكتفاء بالألوان الزيتية، فكانت تلك الطبعات، العنيفة بالأبيض والأسود، ذات تباين عال وملامح بشرية ثاقبة ذات عيون جاحظة ونسب مشوهة، مثل طبعات لودفيج كيرشنر الفنان الألماني الذي عانى ويلات الحرب، ففرغ كل سوداويته في فنه.

الرسام الفرنسي كلود مونيه

ملصق فيلم ميتروبوليس

وفي نفس توقيت محاولات السينما الانطباعية في فرنسا ظهر مقابل لها في ألمانيا، السينما التعبيرية، والتي ستملك تأثيرا أوسع وأكثر وضوحا في السينما وجمالياتها واتساعها كفن في إطارات فانتازية وفلسفية رسم مخرجي التعبيرية الألمانية إسقاطاتهم السياسية والاجتماعية، الشخصية والنفسية، لكن على عكس الانطباعية، تملك التعبيرية سمات أسلوبية محددة ويسهل التقاطها، شخصيات ذات عيون محددة بالسواد وشفاه قاتمة نبيذية ديكورات ذات زوايا حادة وطابع أسلوبي أقرب للعمارة القوطية، تيمات تبدو مستقبلية أو ديستوبية ربما أشهر مثال عليها هو كابينة دكتور كاليجاري لروبرت فيني ومتروبوليس لفريتز لانج، يمكن ملاحظة تقارب السمات الشكلية لكن مع اختلاف أساليب كل مخرج لكن هناك تيمة مشتركة بشكل مثير للاهتمام وهي فكرة الشخصية التي يتم السيطرة عليها الإنسان شبه النائم أو المنوم، وهو ما تم تحليله من قبل الكثيرين كإسقاط على الديكتاتورية وتحكمها في الشعوب.

المخرج فريتز لانج

التعبيرية الألمانية في الفن التشكيلي والسينما لا تعتمد بشكل كبير على التناص الشكلي واللوني، ولكن على جماليات أكثر موضوعية، لسبب ما يسهل الربط بينها حتى مع بعد تطابقها الشكلي، الذعر الذي يتجسد في الوجوه المرهقة والعمارة المنحنية والظلال القاتمة وكل تلك التفاصيل الصغيرة تصنع روابط بين المدرستين التشكيلية والسينمائية، لكن لم تقف التعبيرية هنا، فأسلبة الإضاءة الواضحة انتقلت لأمريكا في الأربعينيات فيما يسمى بالفيلم نوار، بمعنى حرفي الفيلم الأسود، وهو مصطلح أطلقه نينو فرانك على مجموعة من أفلام الجريمة ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية، مثلما ظهرت الأفلام التعبيرية بعد الأولى، تجمع الأفلام مجموعة من التيمات المتشابهة وهي التوتر البادي على الأحداث والبطل ذي الأخلاقيات المضطربة واستخدام الظلال القاتمة والتباين بشكل مكثف.

المدرسة السريالية

عمل الفن التشكيلي في تلك الفترة من تاريخ السينما كملهم ومرجعية شكلية وفلسفية المدارس الفنية التي ألهمت السينما مرت عليها فترات طويلة واندثرت ثم نهضت من جديد لكن واحدة من أكثر تلك المدارس معاصرة للسينما ومستغلة لقدراتها الجديدة كانت السريالية، عندما كتب الشاعر أندريه بريتون مانيفستو السريالية لأول مرة، نبذ العقل الواعي والرضوخ لقوانين الفن البرجوازية، وأعلى من قيمة العقل الباطن والأحلام وتفسيراتها، وجد هو ومتبعيه الحرية الحقيقية في التحرر من الوعي ومن المعنى، السريالية مدرسة شعرية وتشكيلية، لكنها وجدت في الوسيط الحداثي السينمائي منفذا لتصوير تداعيات العقل، فلا يوجد فن آخر قادر على التقاط سيولة الوقت والحركة كما يفعل الفيلم السينمائي.

شهدت الأفلام السريالية ما يمكن اعتباره أول تعاون بين السينمائيين والتشكيليين أو الفنانين البصريين، ففي فيلم رينيه كلير "بين العروض" ظهر مان راي المصور الفوتوغرافي السريالي الأشهر بالإضافة للرسام فرانسيس بيكابيا ورائد الفن المفاهيمي مارسيل دوشامب، استخدم كلير تقنيات جعلت فيلمه أشبه بالحلم، لقطات تسير بعكس الاتجاه وتصوير بطيء وأشياء في أماكن لا تفترض بها أن تكون هناك، تماما كأي حلم لا يمكن تفسيره بالمنطق واللغة المعتادة.

سلفادور دالي

ربما أشهر تلك التعاونات بين التشكيلي والسينمائي جاءت في صورة واحد من أهم الأفلام التي يتم إدراجها تحت السريالية "كلب أندلسي" للويس بونويل، وفيه تعاون مع عقل آخر أو لاوعي آخر يملكه السريالي الأشهر سلفادور دالي، يتكون الفيلم من حلمين، أحدهم لبونويل والآخر لدالي، لطالما حاول المحللون والنقاد تفسير الفيلم، مرة أنه نقد للدين ومرة أنه نقد للبرجوازية ودعوة للتحرر الجنسي، لكن العقول السريالية تأبى أن تعمل المنطق، يصعب إيجاد منطق في يد يأكلها النمل، وعين يتم شقها بمشرط كما يشق الشمس السحاب.تتكرر أحلام دالي في لوحاته فنرى عنصر النمل والأيدي والأعين في أكثر من سياق فدالي هنا ليس فقط أحد المشاركين في كتابة فيلم بونويل لكنه يستخدم فنه الشخصي كمرجعية.-the ants, Salvador daliun chien an dalou, luis bunuel لم تتخط السينما حتى وقتنا هذا جماليات السريالية فيمكننا رؤيتها في أعمال المعاصرين ويتم ليها واستخدامها في أنواع أخرى مثل الفانتازيا وتدرج داخل تتابعات الأحلام لكن بعدما تخطت التصنيفات وقولبة المدارس والاتجاهات أصبح الفن التشكيلي بمثابة مرجعية بصرية شاسعة لا تنتهي تلهم المصورين والمخرجين، يحيوها في أعمالهم أو يستقوا منها أساليبهم، ويعودون إلى تاريخ الفن الكلاسيكي بعدما تبنوا المدارس الحديثة لفترة، فيمكننا رؤية أثر الفنون القبطية وفنون عصر النهضة والباروك وغيرها في الأفلام الحديثة والمعاصرة.

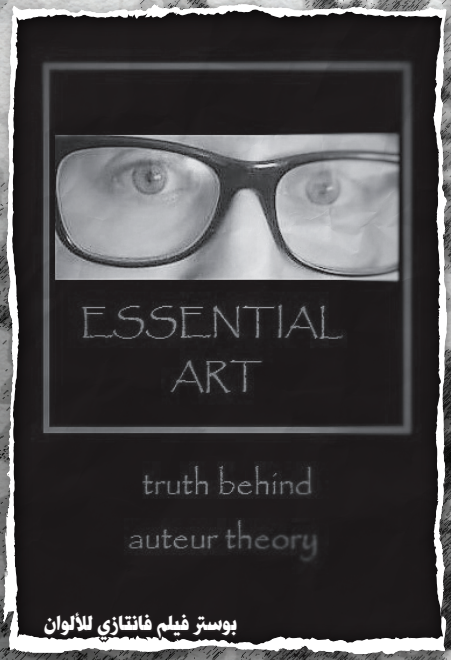
عصر النهضة

وهو الاسم الذي يطلق على مرحلة نهوض الفن والفلسفة في القرن الرابع عشر بعد سقوطها لفترة تحت ظلام الخرافات الدينية والشعبية، وتعتبر من أهم العصور الفنية، فمن من لا يعرف الموناليزا، أو يستطيع التعرف على لوحة خلق آدم، لتلك الفترة نصيب كبير من الاقتباس الفني وإعادة الصياغة نظرا لكونها جزءا أصيلا من الثقافة الفنية بل والشعبية أحيانا، يأخذ أشهر فناني الفترة أحد أهم روادها ليوناردو

دافينشي النصيب الأكبر من ذلك التأثير، ويمكن رؤية بصمته وتكويناته واضحة في السينما، وخاصة جداريته الخالدة العشاء الأخير، التي تستخدم بجدية أحيانا وبسخرية أحيانا، تكوينها الذي يستفز الأذهان والأعين يجذب المصورين والسينمائيين بل والفنانين التشكيليين المعاصرين حتى الآن لكي يتلاعبوا به ويعيدون ترتيب مفرداته ومعانيه.

في عام 1961 أخرج الاسباني لويس بونويل السريالي الشهير فيلمه فيريديانا كان وقتها قد ابتعد شيئا فشيئا عن سرياليته واحتفظ ببعض عناصرها في نسيج أفلامه مثل الأحلام والنظريات الفرويدية، يحكي فريديانا قصة راهبة تذهب لزيارة عمها وهو قريبها الوحيد قبل أن تتلى نذورها، بعد وقوع بعض الأحداث المفاجئة ووفاة عمها تستقر هي في بيته وتقرر عدم الرجوع للدير وأن تساعد الفقراء والمشردين وتأويهم وعندما تغيب عن المنزل يقتحم من مدت لهم يد المساعدة قصر عمها ويقرروا تناول العشاء الفاخر على مائدته الكبيرة ويتصرفوا بحرية تامة مخلفين فوضى هائلة هنا يقرر بونويل بذكاء شديد رسم لوحة حية مطابقة لعشاء ليوناردو، ولكنه عشاء المشردين الأخير كأغنياء أحرار يتصرفون في ممتلكات أسيادهم كما يحلو لهم ويصبحون هم الأسياد، يعرف بونويل بمعاداته للكاثوليكية بل إن فيلمه فيريديانا يعتبر نقدا دينيا ومجتمعيا لاذعا رفضته الكنيسة واعتبرته هرطقة وكفرا، لهذا يعتبر استخدامه للرموز المسيحية شكل من أشكال اللفظ والسخرية فهو ينتقد تعاليم الكنيسة بواسطة فنون الكنيسة نفسها، فنرى هنا العشاء الأخير خاليا من القداسة يجلس مكان المسيح أحد المتشردين وهو كفيف محب للنساء، يمكن أن نعتبر المشهد بعيدا عن التناقض الواضح والسخرية، معبرا عن خيانة أولئك المشردين لمنقذتهم التي يجوز اعتبارها مسيحهم المخلص.

الباروكتبع عصر النهضة في أوروبا عصر يسمى بالباروك من أوائل القرن السابع عشر وحتى أواخر القرن الثامن عشر، حركة فنية تتميز بالمبالغات الدرامية والأسلوبية، جاءت تسمية الباروك من كلمة إيطالية تعني اللؤلؤة ذات الشكل غير المتناسق، فهذا يرمز لتمردها على القواعد والمثاليات المنسوبة لعصر النهضة، مشاهد لوحات الباروك تأتي دائما في وسط الحدث والحركة والدراما، ويستخدم فيها "الكياروسكورو" وهي طريقة إغراق كل الخلفية في الظلام والتركيز بضوء مسرحي على



بوستر فيلم فانتازي للأطوان

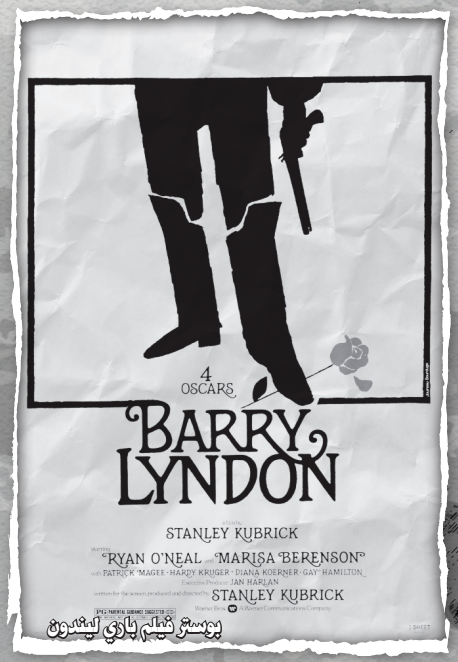
الشخصيات المهمة والمشاعر المراد إظهارها وينفذ ذلك عادة باستخدام مصدر واحد للإضاءة على كل عنصر، أهم ما يميز لوحة الباروك هو التلاعب بالظلال وتوجيه العين للأجزاء القليلة المضاءة، من أوائل من بدأوا هذا الأسلوب هو مايكلانجلو كارفاجيو، الذي اشتهر بلوحاته ذات التباين الضوئي واللوني الشديدين، أثر كارفاجيو في شكل التصوير في الباروك وفي الفنانين الذين عاصروه والذين جاءوا من بعده، واستمر تأثيره حتى في التصوير الفوتوغرافي والسينمائي.

يمكننا رؤية ذلك متجليا في أفلام التعبيرية الألمانية مثل فيلم القدر لفريتز لانج، فلكي يؤكد على التناقضات بين عوالم الأحياء والأموات والخير والشر، يصنع تباين عال بين الظل والضوء والأبيض والأسود، وفي الأربعينات يمكننا رؤية تأثير الباروك وخاصة كارفاجيو في أفلام الدنماركي كارل ثيودور درايرو وخاصة فيلمه يوم الغضب، يدمج الفيلم الواقع بالخيال والحق والباطل في شكل تباينات تشبه في تكوينها لوحات كارفاجيو بشكل أوضح من فيلم فريتز لانج، بسبب المرجعية الزمنية لأن أحداث الفيلم تقع في القرن السادس عشر فيمكن رؤية تشابهات الأزياء في لوحات الباروك وفيلم، الأردية السوداء والياقات البيضاء وغيرها.

بوستر فيلم فيريديانا

نورمان مكلارين في مرسمه

الفنان التشكيلي فاسيلي كاندنسكي



بوستر فيلم باري ليندون

عندما أصبحت السينما ملونة لم يتراجع تأثير الكياروسكورو بل أصبح أقرب لمصدره الأصلي، ويمكن رؤية ذلك في أفلام حديثة شهيرة مثل الأب الروحي لفرانسيس فورد كوبولا، فصور مدير التصوير جوردون ويليس التحولات من البراءة للتدنيس عن طريق استخدام أساليب الإظلام والاضاءة المتبعة في عصر الباروك بالإضافة للباليتات اللونية والتكوينات وحركة الممثلين.

ربما يمكن الإشارة لواحدة من أشهر أساليب التصوير الفوتوغرافي وهي إضاءة ريمبرانت، يستخدم المصورين المحترفين والسينمائيين المصطلح ولا يعلم الجميع مصدره كان ريمبرانت أحد رواد عصر الباروك، اشتهر برسم الصور الشخصية أكثر من غيرها ابتعد عن واقعية عصر النهضة ونعومة أسلوبها وانتهج منهجا أكثر خشونة وتعبيرا وإضاءة أكثر دراماية، أضاء أشخاصه بالاعتماد على مصدر إضاءة واحد مع استخدام عاكس لذلك المصدر، وتكون النتيجة في الأغلب وقوع نصف الوجه في الضوء ونصفه في الظلام، اقتبس هذا الأسلوب المصورون الفوتوغرافيون تحديدا في تصوير البورتريهات في الأستوديوهات وبعض مصوري السينما.

يعطي هذا الأسلوب للعنصر شكل إضاءة دراميا مع مظهر طبيعي غير مصطنع في نفس الوقت، يمكن رؤية ذلك التأثير لكن مع إضفاء المعاني والتحليلات الدرامية في فيلم الأب الروحي وطريقة اضاءة أوجه الشخصيات وكيف تنزلق للعوالم السفلية فتنتقع وجوهها في الظلام، ويتم التأكيد على ذلك عن طريق التباين بإنارة الشخصيات الأكثر براءة وأقل تورطا في عوالم العصابات بضوء الشمس الطبيعي.

الروكوكوعند صنع الأفلام التي تحكي سيرة ذاتية لشخصية عاشت في فترة غير التي يصور فيها الفيلم أو حتى عن شخصية خيالية من عصر آخر، يتم الاستعانة بالمواد الأرشيفية

المصورة للمدينة أو القرية التي وقع عليها الاختيار، والصور المتاحة للشخصيات أو لتلك الفترة، فإذا صنع أحدهم فيلما تقع أحداثه في الخمسينيات فسيجد صور ملونة توضح ملابس الرجال والنساء في ذلك الوقت، صور للمنازل والشوارع وملصقات إعلانية لطبيعة المنتجات والأساليب الإعلانية المستخدمة وقتها، لكن ماذا لو أراد مخرج بناء عالم كامل في القرن الثامن عشر، لم تكن الكاميرا قد اخترعت بعد، لكن كانت بالطبع كان هنالك أنواع أخرى من التصوير.

في عام 1975 صدر فيلم باري ليندون للمخرج الأمريكي الشهير ستانلي كوبريك، عن قصة صعود وهبوط أحد النبلاء في القرن الثامن عشر ومحاولاته في الارتقاء الاجتماعي ومأساته الحياتية، يعتبر باري ليندون واحد من أكثر الأفلام التي يتم الإشادة بجمالها البصري وتقنيات الإضاءة والتكوين وتصميم الأزياء والإنتاج، يوصف كوبريك دائما بأنه مهووس بالتفاصيل والدقة فعندما أراد صنع دراما فترة، اختار مرجعية شكلية وموضوعية تسمح له بالإبداع وفي نفس الوقت بنقل سمات حقبة بعينها بحرص وأمانة تجعلها تنبض حية أمامنا على الشاشة، تسمى المرحلة الفنية السائدة في هذا القرن بعصر الروكوكو، أو الباروك المتأخر، ومثلما كان الباروك مهتما بمسرحة الفن وجعله مؤثرا عاطفيا بل ودراميا أخذ الروكوكو منحى أكثر بذخا، يعكس الواقع الذي اختار الفنانون وقتها تصويره، حياة الملوك والنبلاء، الملابس المخملية المزركشة الناعمة وتسريحات الشعر المتطرفة، الأثاث المزخرف والبيوت ذات الأسقف العالية، راقب كوبريك كل تلك التفاصيل بحرص فأصبح فيلمه أشبه بتتابع لمدة ثلاث ساعات للوحات عصر الروكوكو، لكن لم يكن هذا خيار شكلي وجمالي فقط، عصر الروكوكو في الفن عامر بزيف المظاهر والمغالاة في الجماليات المادية وهو ما يمكن اعتباره مجازا للزيف الذي صوره كوبريك في حياة النبلاء في الفيلم.اختار كوبريك لوحات فنان محدد من العصر كإلهام له، "ويليام هوجارث" أحد رواد الروكوكو، خاصة مجموعة لوحاته "الزواج على الطريقة الحديثة" وهي سلسلة من اللوحات تحكي قصة وكأنها تتابع مونتاجي، وهو رابط آخر بين العالمين الفنيين، تعتبر السلسة ما يشبه الحكمة الأخلاقية فهي تحذير من مساوئ الزواج المبني على علاقات مادية بحتة وهي تيمة مشتركة في الفيلم أيضا، بجانب التشابهات الموضوعية توجد اقتباسات شبه مباشرة لشكل وتكوين لوحات هوجارث داخل الفيلم، وعزز أجواء الفترة التصوير باستخدام ضوء الشموع بدون إضاءة صناعية، فكانت النتيجة فيلما غنيا بصريا وفنيا بشكل غير مسبوق.

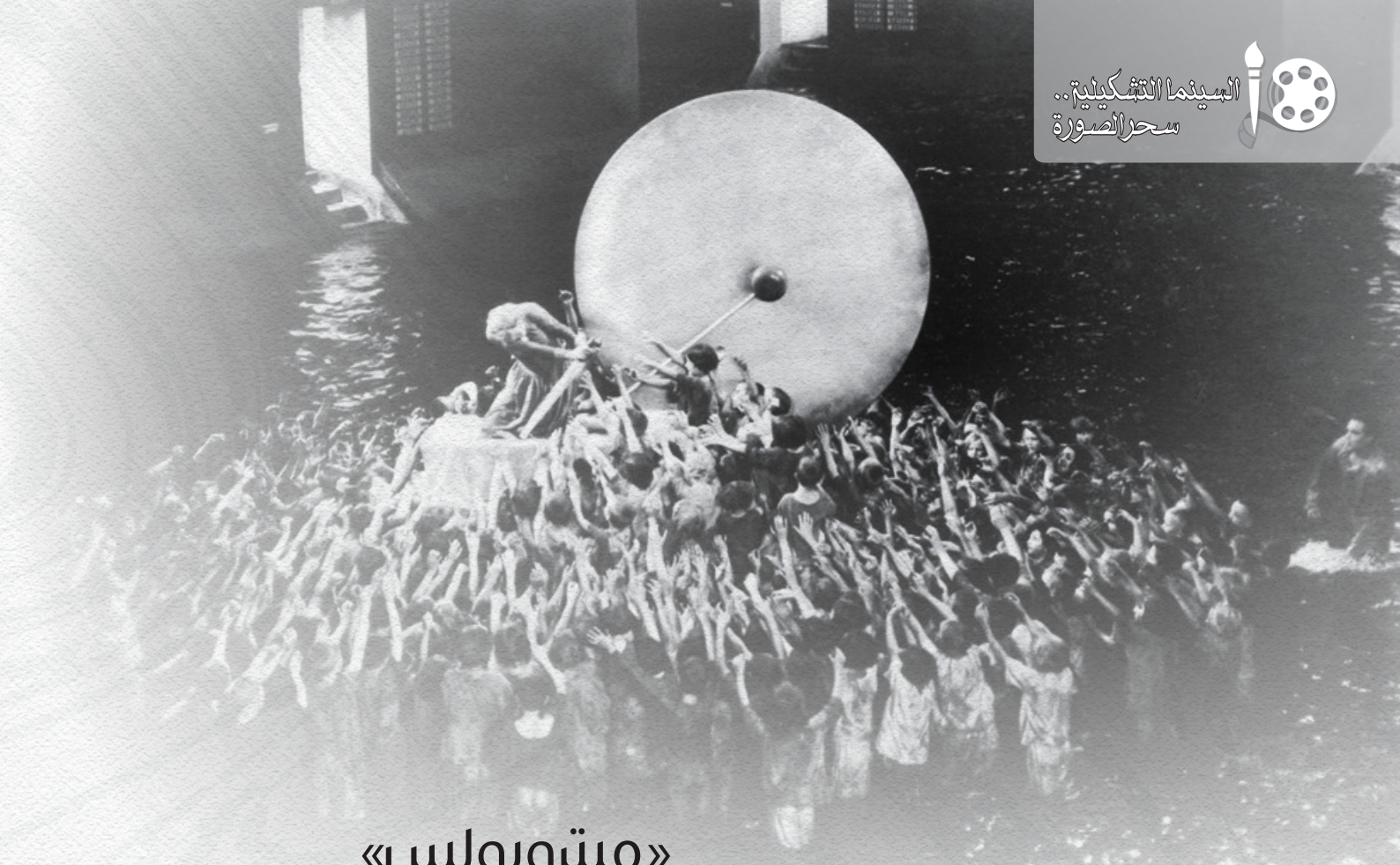
السينما هي فن النحت في الزمن كما وصفها أندري تاركوفسكي، وكون عنصر الزمن أساسيا وحصريا لها يجعل لها خصوصية لم يسبق لفن أن تحلى بها من قبل، لكن بجانب خصوصيتها فهي أيضا فن جامع، جامع للفنون القديمة والحديثة، للبصريات والسمعيات

للكلمة المكتوبة والصورة والنوتة الموسيقية، ولأنها أمضت وقتا لا صوت لها فالصورة هي عنصرها الأساسي والأثير، فلم يكن يمكنها تجاهل كل ذلك الإرث البصري الذي خلده الإنسان من رسوم الكهوف وحتى الفن البصري المعاصر الحالي.

المراجع:

filmography 1-solaris, Andrei tarkovsky, 19712-the smiling madame beudet, germaine dulac 19223-napoleon, abel gance, 19274-a day in the country, jean renoirm 19365-the cabinet of dr. caligari, Robert wiene 19206-metropolis, fritz lang, 19277-entr'acte, rene clair, 1924 9-un chien andalou, luis bunuelm 192910- viridiana, luis bunuel 196111-destiny, fritz lang, 192112- day of wrath, carl Theodore dryer, 194313-the godfather, francis ford coppola, 192714-barry Lyndon, Stanley Kubrick, 1975

* طبيعة الفن التشكيلي.. وجماليات السينما الخاصة عبر مدارسها



«ميتروبولس»

أيقونة كلاسيكية

لا تغيب عنها الشمس

السينما التعبيرية الألمانية ليست مجرد اسم نطلقه على أفلام تلك الفترة التي تمتد من أعقاب الحرب العالمية الأولى وحتى دخول الصوت إلى الأفلام عام **1927** ثم ظهور النازية، بل هي تداخل بين العديد من العناصر التي شكلت سمات هذه المدرسة السينمائية، منها المدرسة التعبيرية الفنية التي بدأت قبل الحرب العالمية الأولى وانتهت بنهايتها، لتنتقل بعد ذلك للسينما وكذلك نتاج لتغييرات سياسية واقتصادية مرت بها ألمانيا بعد الهزيمة في الحرب.

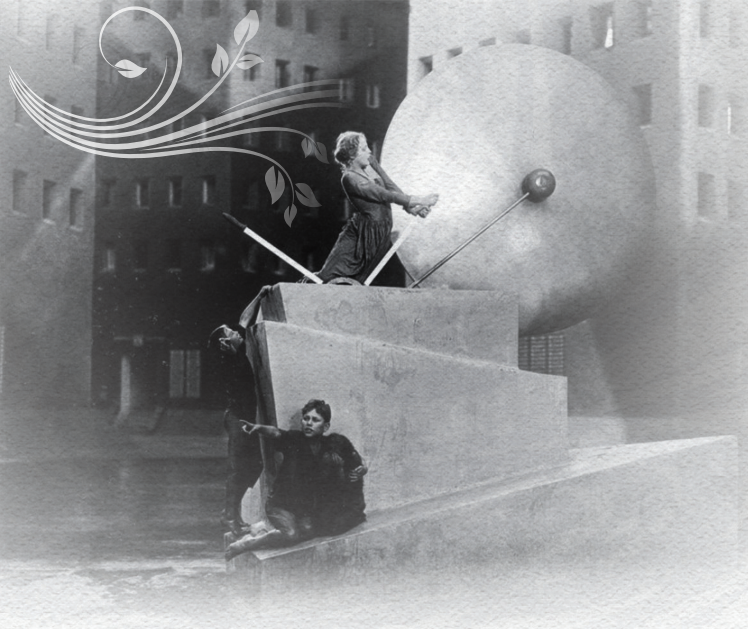
علياء طلعت

جذور من المدرسة التعبيرية الفنية وأجواء ما بعد الحرب العالمية

لا يمكن فصل السينما عن المؤثرات المجتمعية والفنية والسياسية والاقتصادية من حولها، لذلك من الطبيعي أن تتأثر الأفلام الألمانية المنتجة في الفترة ما بين عامي 1918 و1930 بآثار الحرب العالمية الأولى وهزيمة ألمانيا، ونشوء فايمار المضطربة، والوضع الاقتصادي المتدهور.

مجتمع فايمار الذي سادته الاضطرابات والإضرابات والجوع، اتجهت أفلامه بصورة واضحة إلى الهرب من الواقع، واللجوء إلى عالم خيالي بالكامل، لذلك سادت تصنيفات سينمائية مثل الخيال العلمي والرعب، والمغامرة والدراما التاريخية.

وقبل السينما التعبيرية ظهرت التعبيرية كحركة فنية بعد الرومانسية المهدة لها، فطبيعة الثقافة الألمانية التي تميل إلى قصص الرعب والغرائبية والخيال الواسع صبغت الحركة الرومانسية في القرن التاسع



عشر بصبغتها، فظهر ذلك في أسلوب الرساميين الرومانسيين الألمان، ومع بداية القرن العشرين ظهرت حركات انشقاقية عن الرومانسية، سواء في فرنسا أو ألمانيا وكان لكل حركة منها أسلوب، وكلها انصهرت سويًا لتخرج في النهاية التعبيرية.

وانتشرت التعبيرية في أشكال الفنون المختلفة، مثل المسرح والشعر والموسيقى والرسم واعتنقت فكرًا متفائلًا مع التنبؤ بحدوث كارثة قادمة، ستتغير بعدها أوربا وتتحطم المفاهيم القديمة البالية، لذلك رحب التعبيريون بقدوم الحرب العالمية الأولى، ورأوا أنها خطوة في تحقيق حلمهم بالتخلص من النظام العالمي القديم، والسلطوية والبرجوازية، بل شارك بعض التعبيريين بالخدمة في الجيش، وبالطبع لاقت هذه التطلعات المتفائلة أسوأ مصير برؤية مرهفي الحس هؤلاء نتائج ومجازر الحرب والجثث والقتلى، وعندما انتهت الحرب العالمية الأولى ماتت معها الحركة التعبيرية وتحول بعض روادها مع الوقت إلى ما سمي فيما بعد "الموضوعية الجديدة".

انتهت التعبيرية كحركة فنية، ولكن ذلك لم يعن أن أساليبها فنت أو انتهت، فقد استطاعت العيش بالانتقال إلى السينما، وكان ذلك لسببين الأول أنها كانت ذات سمات فنية ملائمة للمواضيع التي رغب صناع السينما بالتعبير عنها في هذه الحقبة، من رعب وخوف وقضايا اجتماعية مثل الفقر والمساواة بين الجنسين، والسبب الثاني تجاري، وهو أن هذه السمات أعطت السينما الألمانية طابعا خاصا، جعلها سلعة مطلوبة في الخارج، وهي السلعة التجارية الوحيدة التي تقبلها العالم من البلد المهزومة المنبوذة بعد الحرب.

وبالنسبة للدولة كانت هذه الأفلام منتج يتم صناعته بميزانيات قليلة نسبيًا بسبب التضخم الذي تعاني منه البلاد، ولكن في ذات الوقت يعود بأرباح مادية بالعملة الأجنبية.

سمات التعبيرية السينمائية

السينما التعبيرية الألمانية هي أسلوب فني، تم استخدامه من قبل المخرجين ومصممي الديكور ومديري التصوير ومشرفي الإضاءة في تلك الحقبة، تمثل في عدد من الصفات البصرية.

وظهرت هذه السمات البصرية في أفلام حظيت بنجاح كبير محليًا وعالميًا، فانسحبت التسمية بالتالي على كل الأفلام المنتجة في هذه الحقبة التاريخية، وتبدو أفلام التعبيرية مثل حلم أو فيض بصري من الأضواء والظلال والديكورات المرسومة.

ويمكن تقسيم التعبيرية الألمانية إلى عناصر موضوعية، وهي التصنيفات والمواضيع التي اختار مناقشتها صناع هذه الأفلام، وأخرى فنية وبصرية تمثل الشكل النهائي الذي يخرج به العمل.

فمن سمات مواضيع هذه الأفلام الشعور الدائم بالتهديد، سواء من المجتمع أو الشخصيات ذات السلطة فيه كما في فيلم "مقصورة الدكتور كاليجاري" أو خطر أكبر وأعم كما في فيلم "نوسفيراتو" والجو العام في الفيلم يشي دومًا بخطر قادم، أيضًا مالت هذ المواضيع للخيال لذلك نجد أن تصنيف الرعب كان رائجًا للغاية في أفلام جمهورية فايمار للشعور الدائم بالخوف الذي يسكن الألمان بعد انتهاء الحرب.

بالإضافة إلى نزعة قوية للجوء إلى الماضي العريق وتقديم أفلام عن تاريخ القديم، مثل فيلم فريتز لانغ النيبيولغن أو الانتقال إلى المستقبل وإظهاره مضطربًا كقراءة لنتائج الوضع الذي تعيشه الدولة الألمانية في الحاضر كما في ميتروبوليس.

ونجد في هذه الأفلام مفاهيم فلسفية تظهر من حين لآخر مثل القدر والواقع والحلم والجنون. أما من الناحية الشكلية نجد أفلام هذه المدرسة السينمائية تميل إلى استخدام الظلال بصورة فنية للغاية لتعبر عن مشاعر الأبطال ودوافعهم، وتدعم الطابع الكئيب والمتوتر للعالم الفيلمي وتصنع عند اللزوم الشعور بالرعب والخوف المطلوبان في أفلام مثل "مقصورة الدكتور كاليجاري" أو "نوسفيراتو".

بالإضافة إلى الديكورات المرسومة ذات الزوايا العجيبة، والمباني الضخمة بمقاييس تبدو غير منطقية، ما يدفع المشاهد دومًا للشعور بأنه في عالم مغاير وغريب لا يتلاءم مع قواعده، عالم أقرب إلى الكوابيس منه إلى الحقيقة.

كذلك كانت زوايا التصوير ومواضع الكاميرا من العلامات المهمة التي أهدتها السينما التعبيرية إلى السينما بالعالم، فقد استطاع مدير تصوير ومخرج هذه المدرسة اختبار أوضاع مختلفة للكاميرا واستخدامها كوسيلة للسرد، وذلك بدءا من فيلم "الضحكة الأخيرة" لمورناو الذي صوره مدير التصوير العبقري "كارل فروند" وفي هذا الفيلم تحركت الكاميرا للمرة الأولى، لتوضع في زوايا مختلفة بهدف إبراز مشاعر الشخصية الرئيسية وللمرة الأولى يحمل مدير التصوير الكاميرا معلقة بجسمه تهتز بحركته لتقديم مشهد البطل المخمور.

التمثيل ذاته في السينما التعبيرية كان مختلفًا، حيث مال إلى المبالغة سواء في الأسلوب، أو في شكل الممثلين والمكياج الذي يضعونه، لم يرغب صناع الفيلم إشعار المشاهد بأنه يرى جزءًا من الواقع، بل يعلم طوال الوقت إنه في عالم كابوسي وأضغاث أحلام سوداوية فأتت الأزياء والمكياج كتفاصيل مكملة لتلك الأجواء القاتمة الكابوسية.

قامت التعبيرية السينمائية على خلق عالم مغاير عن طريق الصورة البعيدة عن الواقعية واستطاعت كفن تحقيق ذلك وأثرت على السينما العالمية فيما بعد، وقام مبدعوها بالانتقال إلى الولايات المتحدة خلال صعود النازية، لتمتزج جمالياتها مع قواعد السينما الهوليودية فينتج عنها ما عرف اصطلاحيا بالفيلم الأسود أو الفيلم نوار.

بوستر فيلم مقصورة دكتور كاليجاري

بوستر فيلم نوسفيراتو

ميتروبوليس أيقونة تعبيرية

فيلم ميتروبولس ليس فقط واحدا من أيقونات التعبيرية الألمانية، ومن أهم أفلام المخرج فريتز لانغ، ولكن أثره مازال ممتدًا في ثقافتنا الحديثة، فنجده واضحًا في فيلم بلايد رانر 1982 للمخرج ريدلي سكوت، وفيديوهات لمادونا وفريق كوين وغيرهم.

أخرج فريتز لانغ قبل ميتروبوليس عددًا من الأفلام التي لاقت نجاحا كبيرا بالخارج والداخل واعتبره أستوديو أوفا واحد من أحصنته الذهبية، وبعد رحلته إلى الولايات المتحدة للتعرف على آخر تقنيات السينما الهوليودية، عاد لانغ إلى ألمانيا لتقديم ملحمته الجديدة والتي دعمها الأستوديو ماديًا بصورة لم تحدث من قبل، ليقدم فيلم خيال علمي من ثلاث ساعات.

يدور الفيلم حول مجتمع ديستوبيا مستقبلي، ينقسم سكانه إلى طبقتين رئيسيتين، أحدهما غنية مرفهة تعيش على سطح العالم، وأخرى من العمال المقهورين الذين يعيشون تحت الأرض تلتهمهم الآلات كل يوم دون اهتمام، وذلك حتى يتقابل مندوب من كلا المجتمعين يومًا ما وهما ماريا الفتاة الجميلة التي تصعد إلى السطح مع أطفال الفقراء، يراها فريدر ابن أحد الأغنياء وذوي النفوذ في الدولة، فتثير فضوله ويتبعها ويعرف الحقيقة المرة التي يحاول تغييرها طوال الأحداث.

استمر تصوير الفيلم تقريبًا عاما كاملا (310 أيام) منهم 60 يومًا من التصوير الليلي، ووضع فريتز لانغ العاملين في الفيلم في ظروف قاسية للغاية بسبب إصراره على ظهور الفيلم تبعًا لرؤيته بالضبط.

بعد العرض الأول للفيلم لاقى ردود أفعال متباينة، بين الاحتفاء الشديد، والرفض لطول الفيلم وحبكته المعقدة، واللذان كانا يقفان عقبة في بيع حقوق عرض الفيلم لبارامونت الأمريكية، لذلك قام أستوديو أوفا باقتطاع جزء كبير من الفيلم وتحويله من ثلاث ساعات لساعتين فقط وحتى اليوم لم تفلح أي محاولات في استعادة نسخة فريتز لانغ الأصلية من ميتروبوليس.

تعبيرية فريتز لانغ في ميتروبوليس

تناول ميتروبوليس واحدا من موضوعات التعبيرية المفضلة وهو تأثير الحاضر المظلم على المستقبل، لا يهم هنا تصنيف الفيلم كخيال علمي، فهو بالفعل قشرة لروح الفيلم الأصلية وهي المخاوف المشروعة لصناعه بسبب الانحدار المتوقع في المجتمع نتيجة للتفاوت الكبير بين طبقات الفقراء والبرجوازيين والأغنياء، والتطورات التكنولوجية الكبيرة التي تلغي إبداع الإنسان وتجعله مجرد ترس في آلة، وهو الموضوع الذي قدمه تشارلي شابلن بعد عشر سنوات تقريبا في فيلمه "أزمنة حديثة".

قدم الفيلم رؤية ظلامية للمستقبل، وهي الرؤيا التي تتفق مع أفكار التعبيرية التي مالت للتشاؤم والكآبة، ووجود إحساس دائم بالخطر، والذي يتمثل هنا في الآلة الخطرة التي تشتعل بها النيران، أو ماريا الآلية العاهرة التي تثير الفوضى بإثارتها الجنسية سواء في المجتمع الأدنى أو الأعلى، وفي النهاية من خطر الفيضان الذي كاد يقتل أطفال المدينة.

المخرج فريتز لانج

رأى لانغ في مجتمعه مجرد قشرة زائفة للحضارة تحمل أسفلها وحشية وظلما مجتمعيا، يجب أن ينتهي بفيضان يثير الطبقات على بعضها البعض، ويزيل الأوساخ المترسبة عبر سنوات من القمع، ويفتح الباب لسلام بين الطبقتين عبر الرسولين ماريا وفريدر.

يبدأ الفيلم بحركة العمال المتوجهين للمصنع لتغيير الوردية، يمشون بصورة آلية وبحركة متمايلة يمينًا ويسارًا، حركة تعكس اكتئاب ومشاعر الشعب الألماني بالتغييب والتأثر بعد ضربة الهزيمة القاصمة.

واستخدم لانغ ومدير تصويره الرائد كارل فروند الإضاءة الداكنة في هذا المشهد - والمشاهد الخاصة بما تحت الأرض على الأخص - والتباين الشديد، وهو ما يعكس الحياة البائسة للعمل تحت الأرض، بينما في الأعلى نجد فريدر في مكان مضاء بوضوح، والتباين ناعم بين النور والظلال، فيوضح المشهد الافتتاحي بالإضاءة فقط طبيعة هذا المجتمع المنقسم.

ديكور فيلم ميتروبوليس لم يكن فقط عاملًا مساعدًا على خلق جو الفيلم العـام، أو إرسـاء للطابع والموضوع، بـل هو روح الفيلـم الحقيقية، فمن أول وهلة يقع نظر المشاهد على الديكور يدخل في عمق الديستوبيا البائسة التي يرغب لانغ في تقديم قصتها.

وكما أن مدرسة التعبيرية الفنية رفضت الطبيعية والموضوعية والواقعية، واستخدم فنانيها فرشاتهم في التعبير عن أحلامهم ورؤاهم الخاصة، قام فريتز لانغ ومصممو ديكور ميتروبوليس بخلق مدينة كاملة لا تشـبه أي شـيء رأيناه من قبل، مبان عملاقه، ذات تصميمات حادة وقاسـية الغرض منها بث الشعور بالقلق والتهديد في ذهن المشاهد.

فمـع الانتقال إلى الجزء الأعلى من المدينة، نـرى العمارة الباذخة، ذات الزوايا الحادة، في فضاء المدينة المزدحمة المتخيلة، وبرج بابل الذي أشارت له ماريا عند حديثها عن فناء ميتروبوليس نتيجة للفروق الطبقية.

واختيارات ناطحات السـحاب العملاقة أيضًا جزء مـن رؤية التعبيريين حول المدنية الحديثة والعالم الصناعي القاسـي الذي يلفظ سـكانه، ويفرق بين طبقاته.

بينما العالم السـفلي نجد رسـومه موحشـة أكثر، يشـبه كهوف ما تحت الأرض، وتتصدر المشـهد الآلة العملاقة "مولوخ" التي يتخيلها فريدر وحشا عملاقا يلتهم العمال كما في الطقوس الدينية القديمة.

وعظمـة تصميم مناظر ميتروبوليس ألهم صناع الأفلام حتى اليوم، حيث استخدمت في الفيلم تقنيات في التصميم والتحريك ثورية لم تكن موجودة من قبل، منها اسـتخدام المرايا لجعل المباني تبـدو أضخم وأكبر، وتقنيات تحريك لتنفيذ حركة السيارات والطائرات.

واختراع مؤثرات خاصة لمشـاهد معينة مثل التصوير البطيء المركز على وجه الآلية التي تتحول إلى النسـخة العاهرة من ماريا، واسـتخدام الزجاج المطلي لمزج اللقطات الحقيقية مع الخلفيات ثنائية الأبعاد، وتقنية التحريك بإيقاف الكادر لعملية تحول الآلات لوحش يلتهم العمال وينفث النار.

أسـلوب التمثيل في ميتروبوليس يميل إلى المبالغة كما في أفلام التعبيرية عامة، فالممثلون يحاولون إظهار مشـاعر الشـخصيات الداخلية باستخدام لغة جسـد قوية وعنيفة في بعض الأحيـان، ونجد أن بعضهم يبدو كما لو إنه في حالة جنون أو لوثة الصدمة كما في شخصية المخترع "روتوانج" أو فريدر عندما يكتشف العالم السفلي لأول مرة.

ملصق فيلم ميتروبوليس

وبينمـا تعتمـد الأفلام الصامتـة على اللوحـات والعناويـن الداخلية في السرد لتوضيح الغوامض ووضع أسس للقصة، نجد أن ميتروبوليس بصري للغايـة، وتم سـرده عبر تصميم المناظـر والأداء والتمثيـل وتعبيرات الوجه الواضحة، فمشهد مثل هرب ماريا من روتوانج الذي يرغب في تحويلها إلى روبوت، اعتمد على كل من ملامح الخوف على وجه الممثلة، وشـكل الكهوف المظلمـة والمرعبـة، وزوايا التصويـر، لنقل الشـعور بالوحـدة والعزلة التي تشـعر بها الفتاة وكذلك الخطر الداهم الذي يتعرض له المجتمع لو استطاع روتوانج الإمساك بها.

الدرامـا هنا لم تصنـع عبر حـوار أو عناوين داخلية بـل بحركة الممثلين داخل الكادرات والميزانسين واللقطات الطويلة التي جعلت المشاهد يلاحظ العمـارة الداخلية للمكان الذي تجري به، فكل منها اسـتطاع إضافة المزيد من التوتر على المشهد الذي يحدث على الشاشة.

ليصنـع كل ذلـك مـن ميتروبوليس أسـطورة حيـة حتى اليوم مـن المتعة البصرية والفكرية، وواحد من أهم أفلام التعبيرية الألمانية.

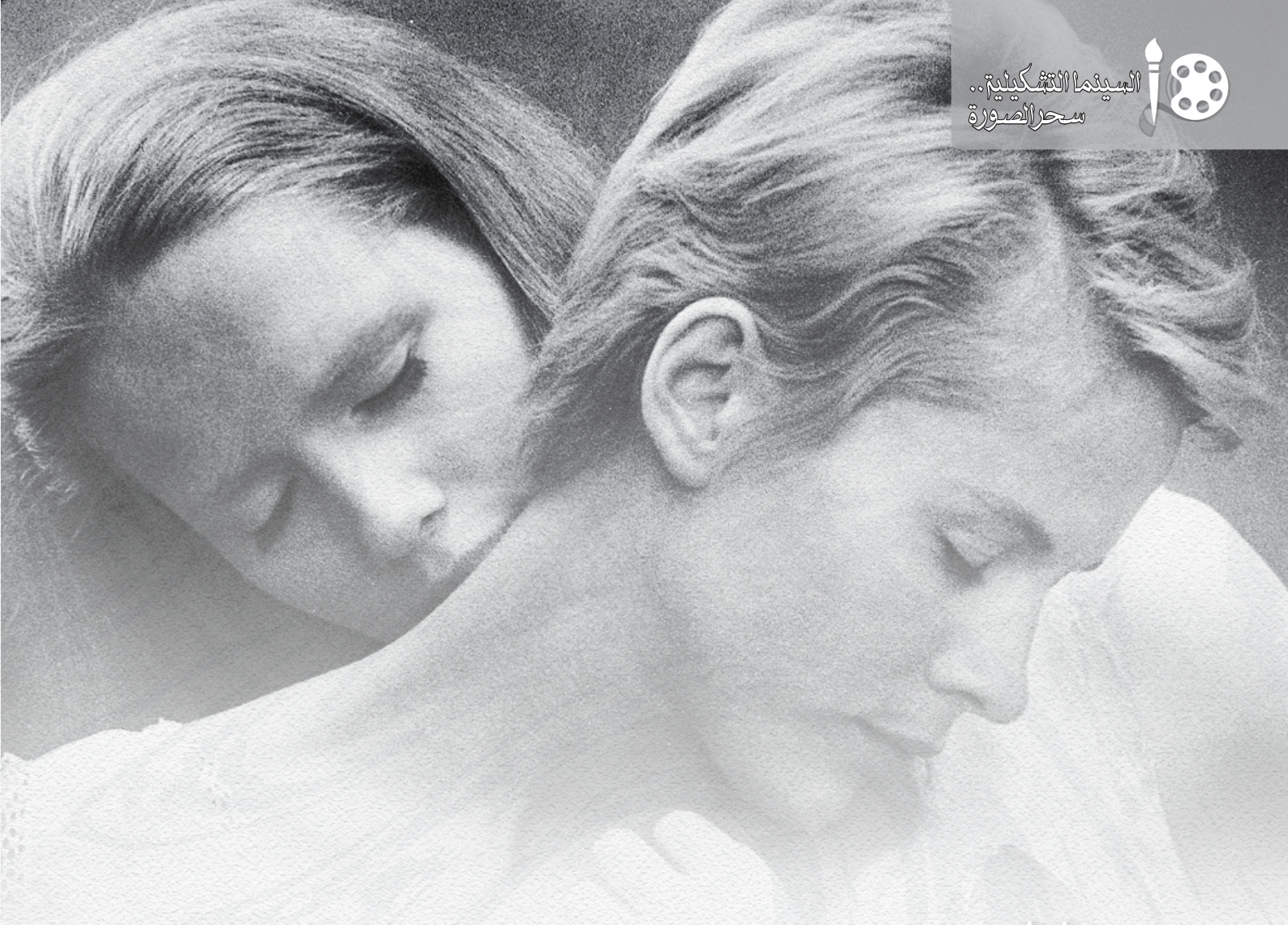
وكمـا أن التعبيرية الألمانية ازدهرت لأسـباب اقتصادية وسياسـية، فقد جـاءت نهايتها لأسـباب مشـابهة، فبعد الاسـتقرار الاقتصادي فـي بداية الثلاثينيات بدأ سـعر العملة فـي الثبات، ما ضرب أسـتوديو أوفا في مقتل وعانـى من مشـاكل مالية كبيرة، أيضًـا وفي ذات الوقت بـدأ نجم هتلر في السـطوع، ومبادئ النازية في الرسـوخ، مما جعل الكثير من رواد السـينما التعبيريـة الألمانية يفـرون إلى الولايـات المتحدة، ومنهم فريتز لانغ نفسـه وكارل فروند، لتنتهي أول مدرسـة سـينمائية في العالـم، ولكن تظل آثارها موجـودة فـي الأفلام حتى اليوم، حيـث تأثر بها مخرجـون عظام من عينة هيتشـكوك وأرسـون ويلز وتيـم بورتون، ومنهـا خرجت تصنيفـات لازالت محافظـة على نفـس القواعد التي وضعتهـا التعبيرية مثـل الخيال العلمي والرعب.

المراجع:

- كتاب: السينما التعبيرية الألمانية عالم الضوء والظلال - إيان روبرتس.
- كتاب: Metropolis - Thomas Elsaesser
- ورقة بحثية:

Metropolis - the "summit of German Expressionism"? - Louis Killisch

- https://www.filminquiry.com/german-expressionism/
- https://www.filminquiry.com/beginners-guide-german-expressionism/
- https://www.empireonline.com/movies/features/german-expressionism-movie-era/
- http://www.menggang.com/movie/experiment/metropolis/e-metropolis.html



الصمت

وبلاغة التشكيل السينمائي

«**الكلام هو أحد أجنحة الصمت**»، هكذا عبر الشاعر التشيلي بابلو نيرودا عن الصمت بوصفه اللغة الرئيسة للإنسان، والوسيط التعبيري الأكثر شمولًا من الكلام. لغة عالمية للتواصل تمتلك قدرة غير محدودة على تجسيد مختلف المدلولات حسب ما يقتضيه السياق. ربما يأتي تلقائيا كألا نجد ما يقال، فيكون الصمت سكوتًا، أو مقصودًا كأن نصمت عما ينبغي أن يقال أو نصمت حين يطلب منا الكلام أو نصمت حين الكلام ذاته. في كل الأحوال يكون الصمت لغة، وأحد الوسائل التعبيرية التي تخص الوجود الإنساني في العالم. وبلاغة الصمت كعنصر تشكيلي داخل الفيلم، غير بلاغة الكلام، فهي تنساق من أوتار المشاعر وحدها- بهدوئها أو اهتياجها. إنه حالة موسيقية غنية، أو دَفقة شاعرية، مشحونة بالتعابير والمعاني، التي من قوتها تمتلك من الصخب أحيانًا ما يصم الآذان.

بدر الدين مصطفى

كما الحال في فجوات الصمت، أو لنقل الفراغ، التي تتخلل الأعمال التشكيلية، كانت السينما من ضمن فنون عديدة استخدمت الصمت واستحضرته كوسيلة للتعبير، بل كان الصمت مرحلة رئيسة من مراحل تطورها. وقد لجأت إليه السينما اضطرارًا نتيجة غياب التقنية التي تسمح بإضافة الصوت إلى الشريط السينمائي (جاء أول فيلم ناطق العام 1927 بعنوان مغني الجاز The Jazz Singer من إنتاج شركة وارنر Warner). وقد اعتمدت السينما كليًا، قبل اكتشاف الصوت، على إيماءات الممثل الجسدية التي يترجمها عقل المشاهد بما يمتلكة من خبرة جسدية مشتركة. وقتها ثار السجال النظري الشهير عن خصوصية لغة الصورة السينمائية وبلاغتها وقدرتها على توصيل المعنى دون كلام منطوق.

على كل ليس هدفنا في هذا المقام الحديث عن تلك المرحلة الصامتة من مراحل تطور السينما، رغم دلالتها بالتأكيد في سياق الحديث عن الصمت السينمائي. إنما نهدف هنا إلى تحليل الصمت كأداة بلاغية وكعنصر تشكيلي داخل لوحة الفيلم، يستخدمها صناع الأفلام لإحداث تأثير ما داخل السرد أو عندما يتخذ الفيلم من الصمت موضوعًا له، وعلى هذا النحو صرح المخرج الشهير روبير بريسون بأن «أهم ما اخترعته السينما الناطقة هو الصمت»[1].

مستويات الصمت داخل الأفلام

دعونا نبدأ من المستوى الأول لاستخدام الصمت داخل السرد السينمائي، وهو صمت الحوار. من المؤكد أن الحوار مكون رئيس من مكونات الفيلم، لكن لا يوجد فيلم يعتمد على الحوار فقط، وإلا فقد خصوصيته كفيلم، فيتحول في النهاية إلى رواية منطوقة. هناك بالفعل نوع من الأفلام الحوارية (أي التي تعتمد على الحوار كلية)، وهو نوع له حضوره في تاريخ السينما، لكنه في الغالب يكون مخصصا بالكامل لمناقشة قضية أو موضوع فلسفي أو فكري ولا يعتمد تقييمه على العناصر التقليدية التي يتم تقييم الأفلام وفقا لها؛ من صوت وصورة ومونتاج وأزياء وموسيقى.....، وما إلى ذلك، بل يعتمد في المقام الأول على جدارة الحوار الدائم بين شخصيات العمل، جدارة الفكرة وتفاصيل المناقشة التي تدور حولها، إضافة إلى قدرة الممثل على الإقناع بطبيعة الحال. كأمثلة على هذا النوع من الأفلام 12 رجلا غاضبا (12 Angery Men (1957)، رجل من الأرض (The Man From Earth (2007)، غذاء مع صديقي أندريه (My Dinner With Andre (1981)، مهما كانت الأعمال (Whatever Works 2009)، وشروق محدود للشمس The Sunset Limted (2011)). لكن هذا النوع له خصوصيته في السينما وعلى الرغم من أن الاستقبال

بوستر فيلم الصمت لسكورسيزي

لقطة من فيلم مكان هادي

النقدي جاء جيدًا لمعظم الأفلام السابقة، إلا أن هذا النوع من الأفلام يعتبر فقيرًا في أدواته السينمائية، فهو يختزل لغة السينما في الحوار فقط.

بصفة عامة، وهذا ينطبق على الأفلام الحوارية أيضًا، يكون الصمت جزءًا من مكونات الفيلم. وقد يكون مقصودًا لكي يفرد صانع العمل مساحة للموسيقى، وقد يكون صمتًا يتخلل الكلام لتحفيز المشاهد على قراءة الإيماءات والعلامات التي تحتويها الصورة. وبالنسبة لتلك الحالة الأخيرة، يمكن أن يكون لغياب الموسيقى والأصوات الأخرى في الفيلم تأثير كبير، إذا تم استخدامه في السياق المناسب. فهو يفسح مساحة أكبر للتصورات الذهنية، ويسمح للخيال بإيجاد العلاقة بين مكونات بنية الصورة أثناء غياب عناصر الصوت الأخرى. مع ذلك، لا يعني هذا أن الفيلم يجب أن يختار بين الموسيقى والصمت. في الواقع تستفيد العديد من الأفلام من كلا التقنيتين من أجل خلق تجربة مشاهدة حيوية. الصمت، كما الموسيقى، أداة إبداعية أخرى ضمن الأدوات التعبيرية والتشكيلة المختلفة التي من المفترض أن يمتلكها صانع العمل.

الصمت عن الكلام والحوار وإحلال الموسيقى محل اللغة المنطوقة، هو المستوى الأول من الصمت. وتلجأ معظم الأفلام إلى الموسيقى لضرورات سردية؛ لفت انتباه المشاهد إلى الصورة، توليد نوع محدد من الانفعال لدي المشاهد، التمهيد لحدث أو استدعاءه...إلخ. واختراق الموسيقى للصمت لا يعني أنها ألغت تأثيره الدرامي، بل أيقظت المعنى الحقيقي للصورة، إنها تعمل على تعميق الإحساس البصري لدى المشاهد. وهناك من المخرجين من اعتمدوا على الموسيقى بشكل رئيس في أعمالهم، فأصبح الحوار معهم هامشيًا لا يعول عليه في عملية التواصل مع العمل. من أشهر هؤلاء المخرجين ستانلي كوبريك Stanley Kubrick الذي عبر عن ها المعنى في قوله: «على الفيلم أن يعمل على مُستوى أقرب إلى الموسيقى والرسم منه إلى الكلمات. فالأفلام تعطينا الفرصة لإيصال معاني مُعقدة ومُجردة دون الحاجة المُعتادة للجوء إلى الكلمات» ويقول أيضًا: «على الفيلم أن يكون أقرب إلى الموسيقى منه إلى الأدب، أن يكون تتابعًا من أجواء ومشاعر. أما الموضوع، وما يقع خلف الشعور، والمعنى، فكل هذا يأتي في مرتبة لاحقة». وقد جرت العادة في عملية صناعة الفيلم أن يستعين المخرج بموسيقى مؤقتة ترافق مشاهده، وذلك حتى تقدم له تصور أفضل عن الفيلم ريثما ينتهي من كلفه بتأليف موسيقى الفيلم الأصلية من عمله. وهذا ما حدث في فيلم أوديسا الفضاء A Space Odyssey (1968)، حيث طلب كوبريك من ألفرد نورث تأليف موسيقى الفيلم، وفي الوقت نفسه، عمل على تطوير مشاهد الفيلم باستخدام موسيقى لستراوس وليجيتي كان أبرزها مقطوعتي فالس الدانوب الأزرق وهكذا تحدث زرادشت. في أحد الحوارات، عبر نورث عن سعادته البالغة بهذه المهمة قائلًا: «شعرت بالحماسة الشديدة للعمل مع كوبريك مجددًا، خاصة بعد تجربتي معه في فيلم سبارتكوس والتي كانت رائعة. طالما رأيت في كوبريك أعظم المخرجين موهبة، سواء الشباب منهم أو الكبار، كما أسعدتني أيضًا فكرة العمل على فيلم لا يحتل الحوار منه سوى خمس وعشرون دقيقة فقط.» لكن تلك السعادة لم تدم طويلا، فبعد أن انتهى نورث بالفعل من تأليف موسيقى الفيلم التصويرية، عرف أن كوبريك قد استغنى عنها لصالح مقاطع الموسيقى المؤقتة، ما مثل سابقة في عالم صناعة السينما. ورغم أن كوبريك قد تعرض لهجوم بعض النقاد، الذين اعتبروا اعتماد كوبريك على

الموسيقى المؤقتة كموسيقى نهائية لعمله، قمة في السوقية والابتذال؛ إلا أننا، منذ صدور الفيلم وإلى الآن، نجد مكانه محفوظ في قوائم أفضل الأفلام في تاريخ السينما. كما أشاد بعض النقاد إشادة خاصة باختيارات كوبريك الموسيقية. كتب روجر إبرت عن الفيلم يقول:«دونًا عن كل أفلام الخيال العلمي الأخرى، لا يسعى «2001» إلى إثارتنا، بل على بعث الروع في نفوسنا، الشيء الذي لعبت فيه الموسيقى دورًا ليس بالهين.. كأي موسيقى تصويرية أخرى، عملت الموسيقى التي ألفها «ألفرد نورث» على إبراز الحدث، على منحنا إيحاءات شعورية، بينما تقع الموسيقى الكلاسيكية التي اختارها كوبريك خارج الحدث، ترفعه إلى مرتبة الجليل وتضفي على المشاهد نوع من العلو والتسامي.»[2]

لكن الفضاء والعزلة والوحدة والصمت فى مواجهة المجهول يظهران من جديد في أيقونة سينمائية تنافس عمل كوبريك السابق، وأقصد هنا فيلم جاذبية Grav-ity 2016 للمخرج المكسيكي ألفونسو كوارون. كوارون، الذى استخدم كل أصابعه فى العزف ليصنع فيلمًا مليئًا بالمواقف والأحداث التي تجعل تجربة المشاهدة فائقة. وطوال الوقت يخاطب عين المشاهد بلغته السينمائية خالقًا رموزًا كأن تتخذ البطلة وضع الجنين وهى تسبح فى الفراغ وتبدو الأسلاك من خلفها، وكأنها حبل سرى لتأكيد حالة الميلاد الجديد بعد مرورها بما كان من شأنه أن يضعها فى عداد الأموات. الرموز والدلالات البصرية التى يزرعها المخرج طوال مدة عرض الفيلم، لا تنتهى وتسير معها بالتوازى الموسيقى التصويرية التى كتبها ستيفن برايس ببصمته المميزة التى سبق وقدمها في ملك الخواتم Lord of the Rings 2001، الذى جاءت موسيقاه تسير جنبًا إلى جنب مع أداء البطلة يعلو ويهبط يفرح ويحزن معها. لكن لم تكن الموسيقى هي العنصر الوحيد، حيث تتوقف الموسيقى التصويرية بشكل مفاجئ فى بعض المشاهد تاركًا أصوات البيئة المحيطة سواء الناجمة عن حوادث التصادم أو الصمت الذى يغلف الفضاء ليكمل المهمة، أو يستعين بصوت تنفس البطلة الذى يعلو ويهبط كوسيلة للتعبير عن الانفعالات.

الأمر ذاته نجده في أحد مشاهد فيلم سبيلبرج إمبراطورية الشمس Em-pire of the Sun 1987، فقرب انتهاء الحرب وخسارة اليابان يقف البطل الأسير لدى اليابانيين وهو يشاهد الطائرات اليابانية وهي تغادر للقتال وتعود. تتطاير النيران في كل مكان، فلا نسمع صوت طائرات ولا صوت قاتلين ولا صخب معركة، فقط الصما تبنثق منه الموسيقى، موسيقى مع صورة بحركة بطيئة مفعمة بالجمال والانسيابية.

****

في حين أن الصمت التام أو الكامل في الأفلام نادرًا نسبيًا، فإن الصمت الجزئي، الذي لا يوجد فيه حوار لفترة طويلة من الزمن أو حيث لا توجد موسيقى في الخلفية، يستخدم بشكل شائع لإحداث تأثير انفعالي كبير على المشاهدين. مستوى الاستحواذ الذي يفرضه على المشاهد، ومقدار التحفيز الذي يولده لدى الجمهور، يعملان على خلق تجربة مشاهدة مختلفة. وهذا ينقلنا إلى المستوى الثاني من الصمت، وهو الذي يأتي على شكل فجوات داخل العمل تستدعي خيال المشاهد وشعوره. يدعي كول أندرسون Coll Andrson، محرر الصوت لفيلم المخرج شين دوركن Sean Durkin مارثا مارسي مارلين Martha Marcy May Marlene 2011)) ، أن المشهد الأكثر صدمة في الفيلم، لم يكن في البداية على شكل صوت مسموع لإليزابيث ألسن Elizabeth Olsen؛ بل مجرد صوت طائرة ترنق بعيدًا في الخلفية. ولكن عندما تم تشغيل الفيلم مباشرةً في نسخته التجريبية، تم تعديل الصوت حيث بدا أن الأمر سيكون شديد الإزعاج بالنسبة للجمهور في حال إخفاء صوت أولسون والاكتفاء بصوت الطائرة. لذلك، من أجل تقليل الصدمة، تم إضافة صوتًا كافيًا للمشهد بحيث يحافظ على التواصل الانفعالي لدى الجمهور، دون التسبب في أي نوع من الانهيار الانفعالي الذي يفضي بهم إلى الشعور بالملل. وعبر إضافة الصوت إلى الصورة، كان فريق الفيلم المبدع يمد غصن الزيتون بشكل أساسي إلى الجمهور ليمنحهم الفرصة لأن يكونوا مشاركين فاعلين. إذا عندما تعزل الصوت بعيدًا عن مشهد ما، فإنك بذلك تخلق فراغًا يتوجب على الجمهور أن يعملوا على ملئه بأنفسهم، ومفهوم ملء الفراغ من المفاهيم المهمة في خبرة التلقي بوصفها عملية يتشارك فيها الجمهور مع العمل من أجل خلق المعنى، وهي حالة تؤدي أيضا إلى ربط المشاهد بالفيلم دون استحواذ كامل عليه.

من فيلم أوديسا الفضاء لكوبريك وحيث تمتزج الصورة بمقطوعة فالس الدانوب الأزرق لشتراوس

من فيلم مارثا مارسي مارلين لشين دوركن

لكن الصمت مع إنجمار بيرجمان Ingmar Bergman يأخذ بعدًا آخرًا، ففي فيلمه الصمت Silence 1963، يوظف بيرجمان الصمت من بداية العمل لآخره ليضع المشاهد في تجربة مُقبضة غريبة تتناسب مع جلال الصورة وحركة الكاميرا التي تميزه. يخلق الصمت داخل الفيلم هالة من الرهبة حول الصورة، فيشعر المشاهد بأنه داخل جو طقوسي يتملكه، منذ بداية العمل حتى نهايته. نلاحظ منذ اللحظات الأولى أن العدسة مركزة على الصبي وأمه وأختها، ونشعر بأنه يجب أن يقال شيء ليحطم هذا الصمت داخل الفندق، لكن الوقت يمر وليس ثمة كلمة واحدة قد قيلت حتى الآن. لذا فإن إحساسنا يتعاظم بأن هذا الصمت ليس صمتًا في الحقيقة بل شيئًا مقصودًا لنقل إحساس معين أو قراءة لما ليس مرئيًا داخل الصورة، لأن أي مساحة صامتة في الفيلم تخلق إحساسًا بوجود شيء ما معلق أو على وشك الحدوث وما لا يقال يثير بالتأكيد ترقب المشاهد ويعلي من رغبته في متابعة الحدث. الصمت هو السيد في هذا الفيلم و حين نقول الصمت نقصد به عجز اللغة وتعثر الحوار وانتفاء التواصل بين الشخصيتين الأساسيتين (أستير المثقفة و المريضة التي تمثل الوعي والعقل الصارم وآنا الأم المتحررة الأصل) والحقيقة أننا نشعر بأن كل شخصية منهما تعيش في نوع من المحاكمة الذاتية، لكنها تخشى أن يخرج صدى الحكم ليصل للآخر. هذا الصراع الذاتي والمحاولة المستميتة والعاجزة لتجاوز الذات بما فيها من عيوب والارتقاء لمصاف الشخصية السوية بهدف الوصول للآخر؛ تنتهي دائمًا بالسقوط والفشل، وهذا الفشل يعود مجددًا للحليف الدائم؛ الصمت المكون الأساسي للعزلة.

الصراع بين الأختين يبدو صراعًا عاطفيًا بين مد و جزر، والطفل الباحث عن المعرفة الفضولي ليس سوى الشرارة الناتجة عن هذا الصراع التي تبقي عليه متأججًا. الطفل التائه بين ممرات القطار وبعدها الفندق يرمز للبحث عن العمق عما تخفيه كل الممرات و الأبواب، هو المفتاح الذي يساعدنا على فهم ماهية الصراع. يعمل بيرجمان سينمائيًا و كأنه يعزف نوتة موسيقية ترتفع إيقاعاتها وتنخفض مع المضي في الأحداث. الصمت الذي يرافق الشخصيات في الفندق يناقضه الصخب خارج الفندق صخب يعزل الذات ويمنعها من الإصغاء والتأمل. ركز بيرجمان في تفاصيل هذا الضجيج الذي لا يكاد تخلو منه حيواتنا العادية لكننا لم نره بتلك الشدة التي صورها بيرجمان، بحكم الاعتياد أو بحكم النفي المتعمد كطريقة من طرق الحياة. يعتمد الفيلم كذلك على الرمزية التجريدية في التصوير والصوت: دقات الساعة، صور الجنازة، الأقزام و المسرح، باخ، الرسالة،

لقطة الاغتسال، كلها صور تحدث ضجيجًا بذهن المشاهد الذي يحاول جاهدًا فهم المغزى وتفسيره ضمن سياق الفيلم، وهي تظل بالتأكيد إيحاءات محملة بمعانٍ وجودية تنقلنا دائما من اليقين إلى الشك، ولعل لقطة الاغتسال تعتبر نهاية مريحة لهذا الصراع بين المشاهد و المخرج.

من صمت بيرجمان إلى صمت Silence سكورسيزي scorsese الذي أخرجه العام 2016، وحصل على جائزة الأوسكار لأفضل تصوير، حيث جاءت أجواءه متلاءمة تماما مع عنوانه، فالفيلم، رغم موضوعه المثير للتوتر، هادئ بدرجة مدهشة. يحتوي على نظام صوتي دقيق يستخدم بشكل فعال لزيادة دراما الفيلم بالإضافة إلى تركيز محدود على الحوار والمؤثرات الصوتية. لن يكون صوت الأمواج المتلاطمة التي ترتطم بأجساد المصلين المسيحيين مثيرا للتوتر الشديد إذا حدث مع وجود موسيقى في الخلفية أثناء المشهد. يستدعي غياب الصوت إحساسًا مريرًا بواقعية الصدمة، فشعرير العمود الفقري التي يصعب الهروب منها. تعمد سكورسيزي حذف الموسيقى من بعض المشاهد، ليفسح بذلك المجال أمام الجمهور للاستغراق أكثر مع ما يشاهدونه، حيث يعمل الصمت هنا على تقليل الفجوة الموجودة بين الجمهور وما يشاهدونه. فيستغرق المشاهد بالكامل في المشهد كما لو كان بداخله.

لقد قال هارولد بنتر في واحد من خطابات النادرة عام 1962: «هناك نوعان من اصمت، صمت لا تلفظ فيه كلمة، وصمت قد يستخدم فيه سيل من اللغة، يتحدى هذا الحديث عن لغة محبوسة تحته. إن الكلام الذي نسمعه مؤشر لكلام لا نسمعه»[3]. في إحدى مشاهد فيلم زهرة عباد الشمس Sunflower 1970 لفيتوريا ديسيسكا، بعد أن علمت صوفيا لورين بأن الفتاة الروسية التي أمامها هي زوجة حبيبها (قام بالدور ماسيلو ماستريانى) تنظر إليها دون أي كلمة. لقد فقدت الكلمات في هذه اللحظة قيمتها، حيث لا توجد كلمات بمقدورها الإحاطة بالموقف. لكن ملامحها فضحت غضبها وصراخها الداخلي، ويبدو أن لورين كما أرادها ديسيسكا أدركت لحظتها عجزها عن التعبير إن هي تكلمت، فأوجزت بصمتها.

****

المستوى الثالث للصمت هو الصمت الكلي الذي يخدم سياق السرد داخل الفيلم ويتناسب مع الفكرة التي يطرحها. لكن هذا النوع من الأفلام ليس شائعًا، ولا يحدث إلا لو كان موضوعه يفرض معالجته بنوع من الصمت المطبق أو التام. هذا هو الحال مع الدراما الأوكرانية في فيلم الرحلة Plemya 2014، الحاصل على جائزة الفيلم الأوروبي عام صدوره. وقد جاء الصمت داخل الفيلم من اجل تحقيق هدف نبيل يخدم موضوعه وجمالياته. حيث يدور الفيلم داخل عالم ذوى الاحتياجات الخاصة من الصم والبكم. ورغم أن مدة الفيلم تتجاوز الساعتين، إلا أنه جاء صامتا بالكامل. وتعتمد مشاهدته على فهم المشاهد للغة الإشارات التى يتحدث بها أبطال الفيلم. وقد تعمد مخرج العمل مروسلاف سلابوشبتسكي Myroslav Slaboshpytskyi عدم وضع ترجمة للغة الإشارة أو توضيح لما يدور داخل الفيلم عبر أي وسيط تعبيري آخر، وإنما ترك المشاهد يعتمد على تفسيره للأحداث. إن غياب الموسيقى والحوار المنطوق فى قدم تجربة مختلفة تماما، فأظهر ما يبدو أنه عجز على أنه مكسب.

لقطة من فيلم الصمت لبيرجمان

من الفيلم الأوكراني الرحلة لسلابوشبتسكي

لقطة من فيلم الصمت لسكورسيزي

****

قد يتخذ الفيلم أيضا من الصمت موضوعا له، وهذا هو المستوى الرابع له. فالصمت في فيلم مكان هادئ 2018 (A Quiet Place) لمخرجه جون كراسينسكي John Krasinski، هو الملاذ الذي تتجرف إليه أسرة «أبوت» في حياتهم داخل المنزل البسيط والمزرعة الهادئة، حيث تحيط بهم كائنات عمياء تتحرك حول حياتهم بآذانها، وتلتهم كل من يصدر صوتًا في جزء من الثانية، ما يجبرهم على نوع جديد من آليات التواصل. باللغة الصامتة يصيغون مشاعر الحب والعناد والضجر وغيرهم. مشاعر طبيعية يختبرها المرء يومًا بعد يوم، ولكن عليه- في هذه الحالة- أن يغلفها بالسكون، وهذا لا يعني أن يدفنها، ولكنه يعني أن يصيغها باللغة الوحيدة التي لا تسمعها الوحوش. فيحول الضحكة إلى بسمة والصراخ إلى دموع ساكنة، والتشاجر الحواري الصاخب إلى إشارات يدوية تضرب الهواء، والكلام الرومانسي إلي نظرة أو أغنية. ومكان هادئ ليس أول فيلم يستخدم الصمت أساسًا له، لكن من الواضح أن هذا المفهوم يعد أرضاً خصبة لصانعي الأفلام لاستكشاف مخاوفنا حول عدم قدرتنا على التعبير عن أنفسنا. حتى المهام العادية مثل قيادة السيارة أو نزول درج يصدر صريراً أو تناول حبة دواء تصبح محفوفة بالتوتر عندما يكون أدنى ضجيج يعني موتك المباشر والمريع، ناهيك عن ردود الفعل البشرية الأساسية مثل الضحك أو البكاء أو الصراخ عند الشعور بالألم.

أخيرًا يمكن القول أن الصمت أحد سمات الوجود الإنساني في العالم ومكون رئيس من مكونات عالمنا الذي يغلب عليه ضجيج الصوت. وفي الأفلام يكون للصمت ضجيجًا يفوق الكلام ضخبًا، لأن الصمت أحد عناصر التشكيل السينمائي المقصود في ذاته، وأي مساحة صامتة في الفيلم تخلق إحساسًا بوجود شيء ما معلق أو على وشك الحدوث أو يُفهم ضمنًا، فما لا يقال يتجاوز من حيث الدلالة ما يقال، وما يتم السكوت عنه يعبر أحيانًا على نحو أفضل مما يتم الإفصاح عنه.

المراجع:

1 - مانفيل، روجر، الفيلم والجمهور، ترجمة برلني منصور (القاهرة، دار الفكر العربي، 1998) ص 186.

2 - مقتبس من مها فجال، الرعب والاغتصاب على أنغام الموسيقى الكلاسيكية. https://midan.aljazeera.net/art/music/2017/9/21/

3 - كرفش، سكوارت، صناعة المسرحية، ترجمة عبد الله الدباغ (بغداد: دار المأمون، 1986) ص 45.

«مملكة الظلال»

أشكال التسلية البصرية قبل اختراع السينماتوغراف

"**في الليلة الماضية** كنت في مملكة الظلال.. آه لو كنت تعلم كم كان غريبا أن تكون هناك. إنه عالم بلا صوت، بلا لون، كل شيء هناك ـ الأرض، والأشجار، والناس، والماء، والهواء ـ مصبوغ بلون واحد هو اللون الرمادي.. إن الأشعة الرمادية تسقط من الشمس عبر السماء الرمادية، لتصبح العيون رمادية، والوجوه رمادية، والأوراق والأشجار بلون رمادي شاحب. إنها ليست الحياة وإنما ظلها، إنها ليست الحركة وإنما طيفها الذي لا صوت له»

حسن شعراوى

تلك الكلمات كتبها الأديب الروسي «مكسيم جوركي» بعد مشاهدته فيلما سينمائيا في إحدى دور العرض بروسيا عام 1896، متأثرا بنشوة فائقة، بما شاهده في «مملكة الظلال» كما أسماها.

فقبل اختراع «السينماتوغراف» كانت «الظلال» ترقص على جدران الكهوف بعد اكتشاف الإنسان للنار، وعلى أنوارها المرتعشة بدأ برسم الصورة الأولى على جدران كهفه الأول، وربما أيضا كان الإنسان الأول يلعب بشعلات النار مكتشفا ظلا له لأول مرة في دهشة، وهي تتمدد خلفه أو أمامه فكانت «تسليته» البصرية الأولى ليؤنس وحشته الكبرى وضآلته وسط الكون الفسيح.

ومن تلك اللحظة ارتبط الإنسان بـ«الصورة» التي سبقت زمنيا اللغة والفكر، وبذلك تملكت القدرة والسيطرة على وعيه ولا وعيه، وأصبح تأثيرها عليه عظيما، وبدأ حلمه يتمدد بالنظر خارج الكهف، بعد أن نمت حاسة الاستجابة للضوء، وزادت حاسته للرؤية، فأصبحت أكثر حدة وأكثر دقة، فازداد ميله للتطلع والنظر في جميع الاتجاهات.

ومن النار والظلال التي تنعكس على جدران المغارات والكهوف، ومن اللعب والتسلية بدأ الكائن البشري مسامراته الليلية في رحلة بحث دائم، رغبة في تحقيق مزيد من التسلية البصرية المؤثرة. التي انتهت باختراع «السينماتوغراف» بعد رحلة طويلة وشاقة للإجابة عن سؤاله الأول: كيف له أن يأسر الزمن ويحتفظ به للأبد.

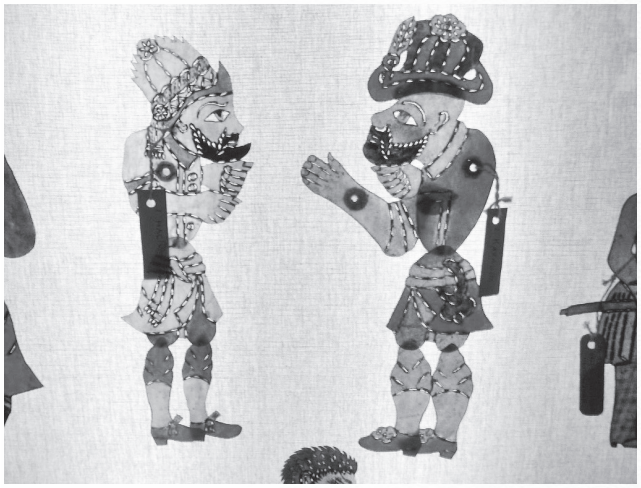
فالسينما ليست اختراعا بقدر ما هي حالة تطور معقد، وكما يقول ديفيد روبنسون: «إن السينما تنطوي على عنصر جمالي وعنصر تقني وعنصر اقتصادي، بالإضافة إلى عنصر الجمهور، وهذه العناصر الأربعة سوف تضع دائما شروط الصورة التي تظهر على الشاشة في أي زمان ومكان. والعناصر الجمالي والتقني والاقتصادي والجمهور، التي نتجت عنها في 1895 الصور المتحركة كما نعرفها الآن، والتي شكلت السنوات الأولى من عمر هذا الوسيط الفني، كان لها أصول قديمة قبل الأخوين لوميير والصالون الهندي بكثير".

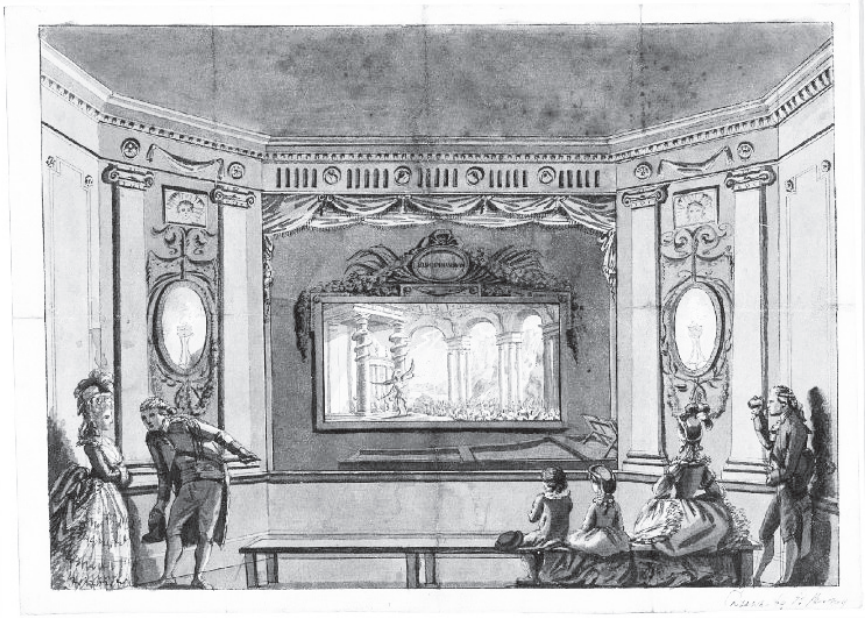
فالسينما ليست إنجازا فرديا مفاجئا، ولكنه نتيجة لتراكم لخبرات ومجهودات جماعية سابقة، مرت بمراحل عديدة وفي مجالات مختلفة، حتى توصل المخترعون إلى وسيلة للجمع بين الفوتوغرافيا والألعاب البصرية، التي انتشرت في قرون سابقة، ومكنتنا من تصوير مظاهر الواقع الحي بدقة وعرضها مرة أخرى.

فما هي تلك الألعاب البصرية التي كانت القاعدة الأساسية لاختراع الفوتوغرافيا ومن ثم السينما؟

"خيال الظل"

في سبعينيات القرن السابع عشر انتشرت عروض «خيال الظل» وهي من بين أهم فنون الترفيه والتسلية الشعبية التي استقدمها «الرهبان اليسوعيون» من الصين وإندونيسيا إلى إيطاليا وفرنسا، وسرعان ما انتشرت عروضه في جميع بلدان أوروبا، وتعتمد على الحكايات التي ترسمها ظلال الدمى التى يتم تحريكها بعصا وراء ستار من القماش الأبيض المسلط عليه الضوء المنبعث من الشموع والفوانيس والمشاعل. «وعلى امتداد القرن كان عارضو خيال الظل الجائلون يجوبون معظم أرجاء أوروبا بمسرحياتهم الصغيرة. كما بدأ هنري ريفيير عام 1887 في عرض سلسلة من مسرحيات وملاحم «خيال الظل» على مسرح «القط الأسود» في باريس، واستمر ذلك إلى ما بعد عرض «الأخوين لوميير» بعام، بل ولقد جرت بعض محاولات الإحياء الفني لهذا الشكل في القرن العشرين، جاءت ذروتها في اتحاد خيال الظل والسينما في أفلام السلويت للوتا رينيجر ـ Lotte Reiniger، مخرجة الرسوم المتحركة الألمانية.





الأيدوفيوزيكن ـ Eidophusikon

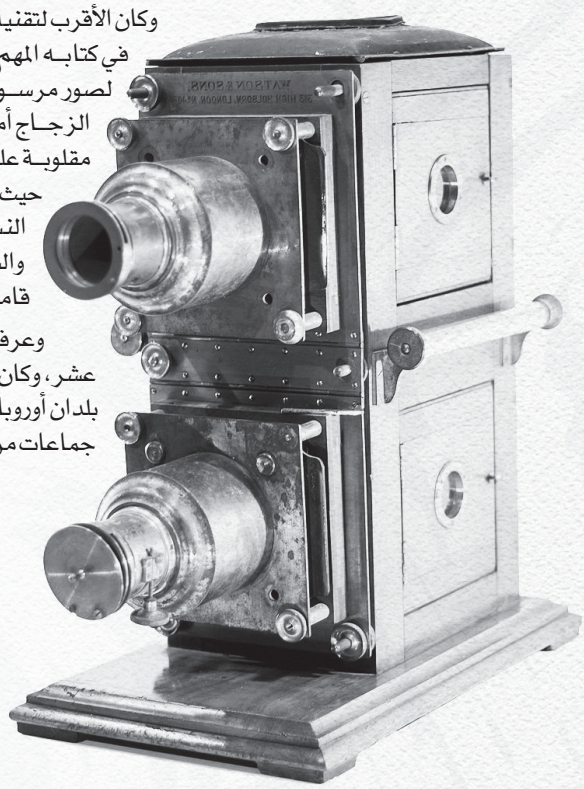
في عام 1781 في لندن، حيث قام الرسام الألزاسي «فيليب دي لوثر بورج» بافتتاح «الأيدوفيوزيكن» وهي أشبه بقاعة مسرح صغير ميكانيكي يجلس فيه المشاهدون ليشاهدوا عبر شاشة كبيرة تتحرك خلالها مجسمات ذات أبعاد ثلاثية، عن طريق سلاسل من الأحبال والبكرات لمناظر زيتية تحكي قصصا تتحرك أمامهم، مصحوبة بموسيقى ومؤثرات ضوئية وكأنها فيلم سينمائي.

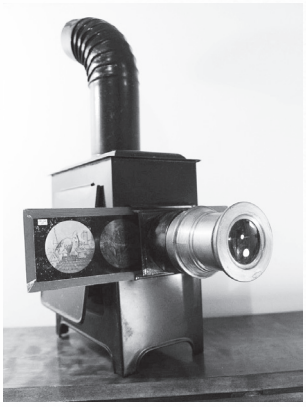
"الفانوس السحري"

وهو الأكثر شعبية في كل وسائل التسلية البصرية، وكان الأقرب لتقنية السينما كما يقول ديفيد روبنسون في كتابه المهم «تاريخ السينما». وهو جهاز عرض لصور مرسومة أو مطبوعة على ألواح شفافة من الزجاج أمام عدسة مكبرة فتنعكس صورته مقلوبة على شاشة بيضاء في غرفة مظلمة، حيث تكون الصورة مكبرة وفقا للمسافتين النسبيتين بين الجسم والعدسة والشاشة والعدسة. وهو نفس المبدأ الذي قامت عليه السينما فيما بعد.

وعرف الفانوس السحري من القرن السابع عشر، وكان العارضون المتجولون يطوفون به في بلدان أوروبا من قرية لأخرى، متحلقين حولهم جماعات من الجمهور والمشاهدين المسحورين بعروض الصور، التي كانت رسوما لقديسين وقديسات وقصصا وصورا من الكتاب المقدس والحكايات الشعبية. ومع تطور واستحداث وسائل الإضاءة والعدسات تربع «الفانوس السحري» على عرض المتع البصرية كافة في القرن التاسع عشر، وعلى الرغم من شعبيته في فرنسا وإيطاليا وألمانيا فإنه بلغ ذروته في إنجلترا الذين برعوا في صناعته، وبواسطة أنوار «أكسيد الكالسيوم» القوية كان بمقدورها أن تقدم صورة فائقة الجمال في قاعة «ألبرت».

إلا أن عارضي الفانوس السحري ومنذ البداية لم يكونوا قانعين بالصورة الثابتة، فكانت هناك طيلة الوقت محاولات مستمرة لتحريك تلك الصور الثابتة على الشاشة، ومن هذه المحاولات ولد اختراع الفانتسماجوريا.





"الفانتسماجوريا ـ Phantasmagoria"

وهو من اختراع مشغل الفوانيس البلجيكي «إيتين روبرتسون»، وهو عبارة عن جهاز لتحريك الفانوس السحري نفسه، مقتربا إلى شاشة العرض أو مبتعدا عنها مع تثبيت البؤرة آليا. مما كان يحدث تكبيرا وتصغيرا للصورة على الشاشة بشكل دراماتيكي. وكان ذلك مناسبا للعروض ذات الصبغة القوطية والمرعبة، الأمر الذي أصاب الكثير من المشاهدين بالخوف والرعب وأحيانا التقيؤ من تأثير ما يشاهدونه.

نظرية استمرار بقاء الرؤية

وفي عام 1824 اكتشف الطبيب والفيزيائي «بيتر مارك روجيه» ظاهرة بقاء الرؤية «، وتعنى أن العين البشرية تحتفظ على الشبكية بالصورة الثابتة بعد أن تزول من أمامها لمدة 1/10 من الثانية، فإذا ما تعاقبت مجموعة من الصور الثابتة التى تختلف عن بعضها اختلافات بسيطة، أمام العين بسرعة تتراوح ما بين 10 إلى 14 صورة فى الثانية الواحدة، فهى لن تستطيع أن تفصل الصورة السابقة عن الصورة التي تأتى بعدها فى أقل من هذا الزمن، وعندها تنخدع العين وتتخيل أن ما تراه هو حركة متصلة دون أى فاصل بينها، وذلك لأنها تستمر فى رؤية كل صورة بعد اختفائها من أمامها وأثناء فترة حلول الصورة التالية محلها.

وبهذا الاكتشاف يكون بيتر مارك روجيه قد أسس المبدأ الفيزيائي الأساسي التي سينشأ عليها فن السينما، إلا أنه قد أنشأ طريقا للألعاب البصرية التي تقوم على هذا المبدأ ومنها:

الفيزيائي البريطاني بيتر مارك روجيت

الفيناكيستيسكوب ـ Phénakisticope

وهـو قـرص من الورق المقـوى اخترعه عـام 1832 البلجيكي «جوزيف بلاتو»، ترسـم على حافته سلسـلة رسـومات لفعل واحد متكرر، بما يشـبه الرسـوم المتحركة، بحيث يـدور القرص على محور وتتم مشـاهدة الصور في مرآة عبر فتحات على محيط القرص، تسمح برؤية لحظية وساكنة للصور المنفصلة، وكان التأثير الذي يحدث للمشاهد هو دمج هذه الصور المنفصلة بتحريك القرص لخلق انطباع بحركة متصلة.

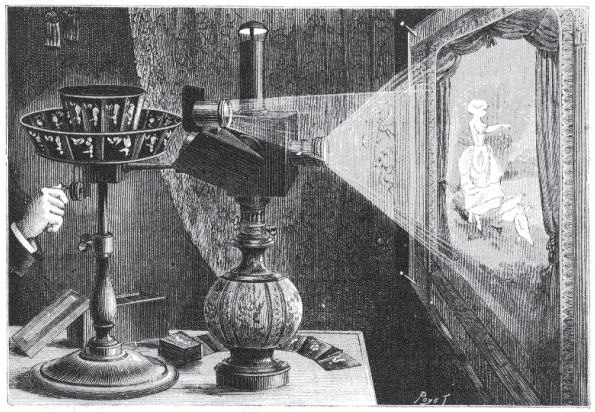
الزويتروب ـ Zoetrope

وهو شكل آخر من «الفيناكيستيسكوب» ابتكره عالم الرياضيات البريطاني «وليم جورج هورنر» عام 1834. وفي هذا الجهاز كانت الصور ترتب على شـريط أو حزام داخل أسـطوانة، ومع دوران الأسـطوانة بسرعة تتم مشاهدة الصور عبر فتحات طولية مشـقوقة بالنصف الأعلى للأسطوانة في مواجهة كل صورة، وكانت من أكثر الألعاب البصرية شعبية خاصة في عام 1860.

البراكسينوسكوب ـ Praxinoscope

ووفقـا لجهـاز الزويتـروب ، في عـام 1867 اختـرع الفرنسـي «شـارل إميـل رينـو» جهاز البراكسينوسـكوب، حيـث اسـتخدم «رينـو» أسـطوانة مضلعـة من المرايـا، تنعكـس عليها الصور المرتبـة على أسـطوانة خارجية أخرى، وعنـد دوران الجهـاز كانت المرايـا تقدم للعين متتاليـة سـريعة مـن الصـور، تعطـي إيهامـا واضحا ورائقـا بالحركـة، إلا أن «رينو» واصل تعديلاتـه على الجهـاز حتى وصـل ذروتها في جهاز البراكسينوسـكوب العـارض، فأصبحت الصورة المعروضة شـفافة، ينفذ خلالها ضوء شـديد، والصورة المنعكسـة من المرايا الدوارة يتم تمريرها عبر «عدسات» عارضة إلى شاشة.

وفي عـام 1892 قـدم «رينـو» عرضـا رائعا أسـماه «إيمـاءات مضيئـة» بعـرض شـريط متواصل من «الصور»، فانعكسـت على الشاشة «اسكتشـات» صغيرة تمثل أشخاصا متحركين بطريقة لم تعد مقيـدة بفواصل قافزة، فكانت أقرب إلى «الفيلم السينمائي".



Nouveau praxinoscope à projection de M. Reynaud.

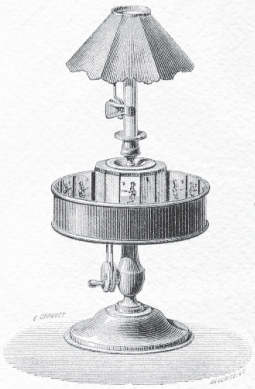


Fig. 2. — Le Praxinoscope.

كانـت هذه أشـهر الألعـاب البصريـة التي مهدت الطريـق لاختراع السـينما أو «مملكة الظلال".

إنها حلم الإنسـان الأول الـذي يتحكم في الأشـياء. ويجعلهـا ملك يده. لكن الإنسـان لا يعمل فحسـب بل يحلم ويتخيل أيضاً.. يحلم بالسـيطرة علـى الطبيعة بوسـائل خارقة.. يحلم بأن يتمكن من تغيير الأشـياء وتشكيلها في صورة جديدة بوسـائل سحرية، كما يقول «ارنيسـت فيشر»: «فالسـحر في الخيال يقابل العمل المتواصل في الواقع»

والإنسان من أول عهده ساحر.

المراجع:

- موسوعة تاريخ السينما العالمية المجلد الأول ـ المركز القومي للترجمة.
- ضرورة الفن - أرنيست فيشر ـ ترجمة أسعد حليم ـ مكتبة الأسرة.
- السينما والجذور ـ ترجمة خالد أقلعي ـ إصدارات المجلة العربية.

ألفيزي أورفانيللي
رائد فن التصوير السينمائي

شكلت رحله هذا الرجل الذى ولد بالإسكندرية وتنسم عبير هوائها، ونزل إلى معترك الحياة مبكرًا كي يعول أسرته، عمل صبيًا لدى محلات "عزيز ودوريس" كمشغل لاسطوانات بعض الأفلام الصامتة فى سينما فون عزيز ودوريس بداية من عام **1906**، والعمل بداخل معمل هذه المحلات، ولم يكن أحد يتصور أنه سوف يصبح من أهم رواد السينما المصرية وصناعها.

سامي حلمي

ولكن الإصرار والعزيمة والعبقرية والتعلم من التجارب اليومية وصقلها هي التي صنعت البدايات الأولى للمصور "الفيزى أورفانيللي" (1902-1961) نزل أورفانيللي لظروف مادية صعبه تمر بها العائلة، انضم الى أحد رعايا إيطاليا المنتشرين بالإسكندرية فى ذلك الوقت، تعلم الفوتوغرافيا وشارك فى أمور المعمل من إظهار وطبع، وعاصر مصوري فوتوغرافيا قبل أن يتحولوا إلى مصوري سينما توغراف، وتدرج فى حياة عملية بالغة الصعوبة، من ماشنيست إلى مساعد مصور، حتى استطاع بعد إغلاق الشركة المصرية الإيطالية التى كان يملكها دوريس وآخرون أن يجهز مشروعه الخاص.

كانت بداياته محل فوتوغرافيا فى 2ش محمود باشا الفلكي بالإسكندرية، ثم أضاف جزءًا جديدًا ومختلفًا تمامًا بأجهزة تصوير سينما توغراف، ومجموعة من الآلات والأجهزة القادمة من خلف المتوسط، لم يكن يتصور يوما أنه يصنع تاريخًا له، ولم يدرك أحد أن هذا الرجل يساهم ويؤسس المشروع السينمائي المصري، فقد تعلم من أستاذه دوريس الذي فشلت تجربته، وحاول تجاوزها والتغلب على المعوقات التي صادفته، وأن يكون أكثر مهارةً وأشد صلابةً ولديه رؤية وبصيرة نافذة فى قراءة مستقبليات هذه الصناعة فالهدف الذى أعلنه هو تقديم شرائط إخبارية لوكالات الأنباء وبيعها، وظل فى الوقت نفسه شريكًا لأستاذه أمبرتو دوريس فى أعمال مشتركة حتى نهاية عام 1928 قبل الانفصال تمامًا، لكن خلال تلك الفترة لم يتوقف استوديو ألفيزي عليه فقط، بل لديه عدد من المساعدين والصبية الذين شاركوا فى بناء هذا المجد وتتلمذوا على يديه وهو يؤسس الاستوديو الخاص به، ليس للتصوير السينمائي فحسب بل كمعمل للطبع والتحميض والمونتاج ومكاتب للإدارة ثم إضافة أجهزة أخرى من إضاءة وصوت.

استوديو الفيزى أورفانيللى: يعتبر استوديو الفيزي ثاني استوديو يقام بالإسكندرية 1919 بعد استوديو الحضرة "ستشيا" 1917 وكانت قاعة التصوير من الزجاج وجدرانها مغطاة بالستائر البيضاء، وكان يعتمد على الشمس كمصدر للضوء، أما استوديو الفيزي أورفانيللي فى 18 شارع القائد جوهر بالمنشية الصغرى فكان عبارة عن فيللا مكونة من ثلاثة طوابق، الطابق الأول استعمل كبلاتوه للتصوير وباقي الطوابق نستعمل كمعمل للطبع والتحميض له وللغير، إلى جانب غرف مونتاج ومكاتب الإدارة وغرف ممثلين، بالطبع كانت تجربة الأستاذ دوريس مع استوديو النزهة ماثلة فى الأذهان حيث إن الأفلام التي أنتجت من خلاله سقطت سقوطًا كبيرًا لأنها كانت بعيدة وغريبة عن ذوق المشاهد المصري لأن الموضوعات غريبة عنه، وطقم الممثلين أجانب، لذا اتجه الفيزي من خلال الاستوديو الخاص به إلى إنتاج وتقديم أفلام مغايرة عما قدم من قبل فقدم من خلال الأستوديو الخاص مع المخرج الإيطالي لارتيشي فيلم" مدام لوريتا" ومن بطولة الممثل الكوميدي المسرحي فوزي الجزايرلي، والذى قدم فيما بعد مع المخرج السكندري توجو مزراحي مجموعة من الأفلام تحت اسم المعلم بحبح مع ابنته إحسان الجزايرلى، وقدم وشارك الفيزي أورفانيللي مع استيفان روستى ومن بطولة أمين عطا الله فيلم "البحر بيضحك" ومع شكري ماضي فيلم "تحت ضوء القمر" وغيرهم كثيرون، فقد كان الفيزي ينتج ويخرج من خلال الاستوديو الخاص به وأيضًا كان يصور ويقدم خدمات الأستوديو للغير للتصوير أو الطبع كما حدث مع معظم أفلام توجو مزراحي والأخوين "بدر وإبراهيم لاما".

الفيزى أورفانيللي رحلة من الكفاح الطويل منذ البدايات وحتى وفاته عام 1961م، مبدع كمصور سينمائي وقف أمامه عشرات الممثلين، ابن بلد حتى النخاع، قدم للسينما فوزي وإحسان الجزايرلي وشالوم "ليون إنجل" مرورًا بكل من حسين صدقى، أنور وجدى، صباح، عقيلة راتب، زكي رستم وبشاره واكيم، محمد فوزي، كمال الشناوي، فاتن حمامه، هند رستم، فاطمة رشدي، سعاد حسني، محرم فؤاد، فريد شوقي، هدى سلطان،

محمود المليجي، شكري سرحان، إسماعيل ياسين، شادية، يحيى شاهين بهيجة حافظ، علوية جميل ،عمر الشريف.

القائمة طويلة وهي دالة على حجم عمله كمدير تصوير مبدع ونشيط فى أفلام عديدة، مختلفة ومتباينة، فقد عمل مع مدارس مختلفة فى الإخراج السينمائي ما يقرب من سبعين فيلمًا، قدم ما هو تقليدي، وحاول التجديد، وتقديم ما هو مختلف فى إطار السينما التجارية التى أحببناها، بداية من العمل مع شكري ماضي مرورًا بتوجو مزراحي، أحمد جلال، حسين فوزي، حسن الإمام، عباس كامل، بركات، يوسف شاهين نيازى مصطفى، إبراهيم عمارة، حسن الصيفي، حسام الدين مصطفى، السيد بدير، وآخرين.

فى العشرين عامًا الأولى من حياته كمدير تصوير قام بتصوير ثمانية وعشرين فيلمًا، وفى الفترة من عام 1951 حتى تاريخ وفاته عام 1961 قدم حوالي اثنين وأربعين فيلمًا، وهو رقم بكل المقاييس غير طبيعي وهي عبقرية لاشك فيها، وعندما نستعرض بعض الأعمال التى قام بتصويرها مثال ذلك (ابن النيل) (باب الحديد)، (رصيف نمره 5)، (حسن ونعيمة)، وهى مجموعة من الأفلام التي اعتمدت في معظمها على قدر كبير من التصوير الخارجي بل وأيضًا اختلاف بيئة كل فيلم عن الآخر إضافة إلى أنها تستغرق أسابيع كثيرة لتصويرها وأيضًا الأجواء المحيطة بكل فيلم تتطلب مهارة وحرفية كبيرة لتنفيذها.

ولو استعرضنا فيلم"ابن النيل" إخراج يوسف شاهين ندرك على الفور هذا التناغم الحادث بينهما، فهما من أصول سكندرية وعاصر فيها يوسف شاهين بداية السينما فى الإسكندرية وكان يعلم كثيرا عن صانعيها ويعرف تمام المعرفة أن الفيزي يستطيع تمامًا تحقيق كل مافى خيال شاهين فقدم معه صورة الريف الجواني أو حضر القاهرة الغريب التى قابلها شخصية حمدان الشاب الريفي المتمرد على واقعة ولديه طموح جامح لتجاوز ماهو فيه إلى عالم آخر، وقد لعبت كاميرا أورفانيللي لتقديم شكل الحياة في الأرض– الطرق، المدقات– الجداول وحركة الأفراد والفقر الشديد ثم الفيضان وغضبه وأيضًا الانتقال بعين حمدان إلى القاهرة بشوارعها ومبانيها وحركة الأفراد وصخب الشوارع وحتى العوامات من خلال صورة مدققة خبيرة بكل تفاصيلها من خلال حركة كاميرا واستخدام إضاءة تعبر عن كل موقف.

قائمة أفلامه:

الأفلام الروائية القصيرة:

- مدام لوريتا .... إخراج ليوناردو لارتيشي.

- الخاتم المسحور .... إخراج ليوناردو لاريتشي.

الأفلام الروائية الطويلة:

- قبلة فى الصحراء بالاشتراك مع السندسكي 1927. - البحر بيضحك 1928 - الكوكايين 190 - تحت ضوء القمر 1930. - الساحر الصغير مع محمد بيومي 1931 - 50001 .....1932 - أولاد مصر .....1933 - المندوبان مع عبد الحليم نصر 1934 - شالوم الترجمان 1935 - عنتر افندى 1935. - المعلم بحبح 1935 - ابو ظريفة 1936 - الأبيض والأسود 1936. - اليد السوداء 1936 - ليلة فى العمر 1937 - خدامتي 1938 - يوم المنى 1938 - بحبح باشا 1938 - خطوبة بمشاكل مع برونو سالفى "يوناني" 1938 - ثمن السعادة 1939 - أغيولا "يوناني"1939 - أصحاب العقول 1940. - الصبر طيب 1945 - أمير الأحلام 1945 - أول الشهر 1945. - الحظ السعيد 1945 - أنا وابن عمى 1946 - أم السعد 1946 - سلوى 1946 - عروس للإيجار مع برونو سيلفي ومصطفى حسن 1946 - الملاك الأبيض 1946 - زهره 1947 - المتشرده 1947 - ملائكة فى جهنم 1947. - القاتل 1948 - نحو المجد 1948 - على قد لحافك 1949 - حماتك تحبك 1950 - أنا بنت ناس 1951 - ابن النيل 1951. - أسرار الناس 1951 - غضب الوالدين 1952 - نساء بلا رجال 1953. - مكتوب على الجبين 1953 - دستة مناديل 1954 - دايمًا معاك مع برونو سالفي 1954 - شيطان الصحراء 1954 - هبوب الرياح فى أثينا "يونانى" - رياح الغضب "يونانى" 1954. - بنات الليل 1955 - الجسد 1955 - من القاتل 1956. - صحيفة سوابق 1956 - رصيف نمره 5 1956 - كفاية ياعين 1956. - ربيع الحب 1956 - لواحظ 1957 - الحب العظيم مع محمود نصر 1957. - إسماعيل يس فى جنينة الحيوان 1957 - إغراء 1957 - سواق نص الليل 1958. - حب من نار 1958 - غلطة حبيبي 1958 - باب الحديد 1958. - سلطان 1958 - رحمة من السماء 1958 - إسماعيل يس للبيع 1958. - موعد مع المجهول 1959 - حسن ونعيمه 1959 - نور الليل 1959. - المليونير الفقير 1959 - قاطع طريق 1959 - حسن وماريكا 1959. - احترس من الحب 1959 - إنى أتهم 1960 - الحزين 1960. - نداء العشاق 1960 - غرام الصحراء "مع بلاستيدوس" - آخر الحبايب 1961. - فطومه 1961 - النصاب 1961 - رجل فى حياتي 1961.

واذا انتقلنا الى عام 1965 والانتقال لحال مغاير فوجدنا الفيزي يقدم مع الرائد المخرج نيازي مصطفى وفيلم "رصيف نمرة 5" والذى تدور أحداثه فى مدينة الإسكندرية وهو الأدرى بها ويعلم تمامًا كل تفاصيلها من شوارع وبحر وميناء وحتى أدق تفاصيل الشخصية السكندرية والصراع الدائر ما بين المعلم "زكى رستم" الذى يتظاهر بالطيبة والبراءة والورع وهو فى داخله كل الشرور التى لايظهرها وما بين السوال خميس فرد السواحل ابن البلد الشهم والمحب لمدينته وبلده وندرك على الفور أنه لويكن هناك مصور يعرف مكونات مدينة ولد وعاش بها معظم حياته واستطاع من خلال الكاميرا تقديم حواري ومقاهي وخمارات وأيضًا الميناء والبحر و"جدعنة" أولاد البلد، ولو أشرنا إلى مشهد النهاية والصراع الذي دار ما بين الشر والخير ورصيف الميناء من حركة سريعة وتفاصيل يعلمها تمامًا مدير التصوير.

وإذا انتقلنا إلى فيلم آخر وشكل مختلف عما سبق وهو فيلم "باب الحديد" عام 1958 والذى يعد أهم صورة مرئية فى ذلك الوقت تختلف عن أفلامه السابقة وذلك لطبيعة المكان– والشخوص فى محطة القطار أو محطة مصر "هنومه– قناوى– أبوسريع– عم مدبولى "نجد صورة وإضاءة إلى جانب نهار أو ليل وأيضًا حركة كاميرا عبقرية من الصعب أن نجدها مع مصور آخر، ويقوم الفيزي أورفانيللي في عام 1959 بتقديم شكل وإيقاع حياة أخرى مغايرة وفيلم"حسن ونعيمة" حيث الأجواء الريفية والأسطورة الشعبية الفلكورية كإحدى القصص الرومانسية وتدور الأحداث فى صعيد مصر، وما نسعى إليه هو كيفية اختيار المكان وسط الزراعات والأراضي وروح تأثير المكان على طبيعة تكوين الشخصيات وحتى تصوير أغاني الفيلم لم تكن كما سبق فى أفلام أخرى من حركة كاميرا وحجم اللقطات ودقة الضوء لتؤكد درامية الصورة والحدث.

تلك أمثلة لأفلام تؤكد على مهارة وصنعة الصورة والضوء عند الفيزي إضافةً إلى الثبات والحركة للصورة بشكل درامي فى كل مشهد أو لقطة.

يقول مدير التصوير "حسن داهش":"إن أهم شخصية فى الأستوديو فى تلك الفترة كانت مدير التصوير".

وكانت أوامره تنفذ على الفور وله مهابة كبيرة داخل الأستوديو، وأكد أيضًا مدير التصوير محمود نصر فى حوار مع كاتب هذه السطور أن وحيد فريد وعبد الله ياقوت وعبد العزيز فهمي وأنا نعمل مساعدين لبعض المصورين الأجانب حيث إن الأجنبي يحصل على 1000 فى الفيلم ونحن كمساعدين نتقاضى أجر 100 جنيه.

ونخلص من هذا إلى أن مدير التصوير فى الحياة الأولى لبدايات السينما المصرية يعد صاحب العمل الخلاق ويتقاضى أعلى الأجور وله من المكانة والاحترام والتميز كما لديه إلمام كامل بحرفية هذا الفن من تصوير وطبع وتحميض وتكوين للصورة وكان الفيزى هو واحد من أقطاب مديري التصوير بل ونجد من جانبنا أنه رائد فن التصوير السينمائي فى مصر والأستاذ الذى تخرج على يديه المصورون الأجانب والمصريون.

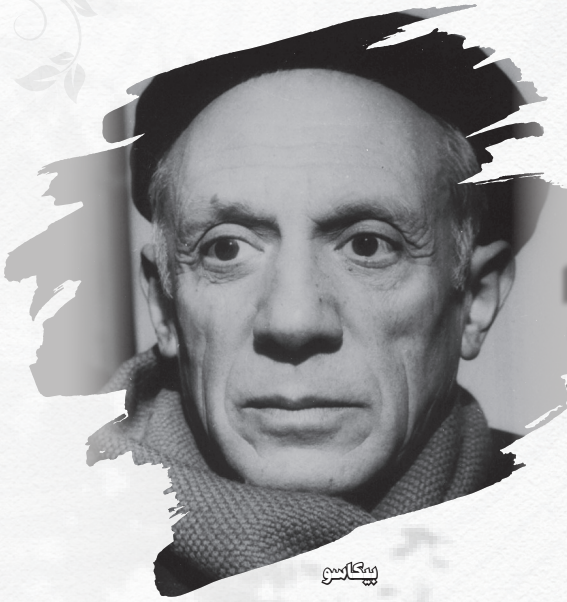
جيرنيكا

بين آلان رينيه وبيكاسو

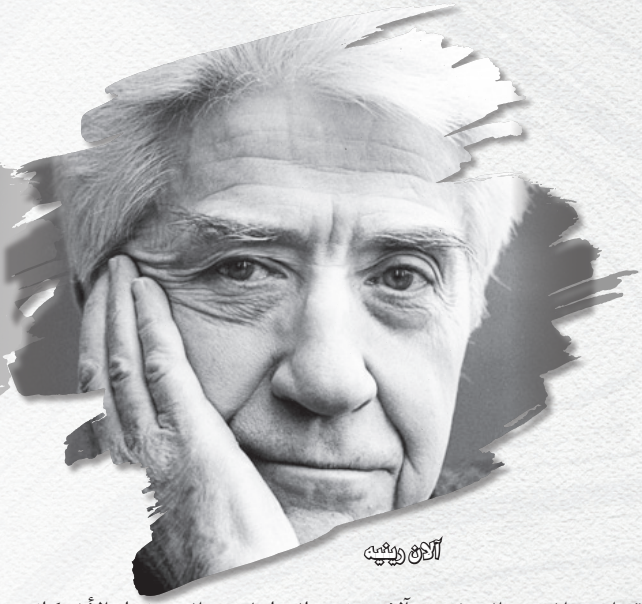
تعتبر المعالجة السينمائية للفنون الأخرى ناجحة عندما لا تحاول خلق معادل سينمائي مماثل ومطابق للنموذج الأصلي فتكون مجرد نقل، فعملية تحويل وسيط فني إلى وسيط فني آخر تؤدي إلى خلق عمل فني جديد ومستقل تماما، خاصة عندما يترك الفنان المساحة لخياله وإبداعه ليصنع عالمه الخاص من خلال تجاربه ورؤيته مولدًا شعورًا جماليًا جديدًا.

بسنت الخطيب

> أنا أفضل أن أتكلم عن الخيال أو الوعى
> وما يهمني فى العقل
> هو القدرة على تصور ما يحدث فى رؤوسنا
> أو أن أتذكر ما حدث
>
> **ألان رينيه**



بيكاسو



آلان رينيه

وقد اهتم المخرج الفرنسي آلان رينيه بالتفاعل بين السينما والأشكال الفنية الأخرى فأبدع فى استخدام اللغة السينمائية لقراءة الأعمال التشكيلية ونقلها إلى عالم السينما فيما أطلق عليه أفلام الفن* وكانت البداية مع فيلم «فان جوخ» عام 1948، وجوجان 1949، ومن أهم هذه الأفلام فيلم «جيرنيكا» والذى أنتج عام 1950 واستلهم فيه رينيه من أعمال الرسام الأسباني بابلو بيكاسو وبعض منحوتاته التى رسمها في الفترة من 1902 و1941 خاصة لوحة «جيرنيكا» وهى جدارية استوحاها بيكاسو من قصف مدينة جيرنيكا فى إقليم «الباسك» إبان الحرب الأهلية الأسبانية، حين قامت طائرات حربية ألمانية وإيطالية بمساندة القوميين الأسبان بقصف المدينة فى 26 أبريل 1937 بغرض الترويع فكلفت حكومة الجمهورية الأسبانية الثانية والتى سيطرت على الحكم فى الفترة ما بين 1931-1939 بيكاسو برسم لوحة جدارية تعرض فى الجناح الأسباني الدولي للمقتنيات والفنون فى الحياة المعاصرة Expositio Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne" والذى أقيم فى باريس عام 1937 وبعد عمل 35 يومًا تقريبًا انتهى «بيكاسو» من اللوحة .

بوستر فيلم جرنيكا إخراج آلان رينيه

استخدم رينيه فن الرسم كمادة أولية فى صناعة فيلمه، وهو عنصر مرئي ذو طابع رمزي، فاستطاع أن يُعبر عن أحاسيس وأفكار بيكاسو مستخدمًا كل الأدوات والطاقات السينمائية والأساليب المبتكرة فى المونتاج التي قام من خلالها بتجريد هذه اللوحات ذات الطابع الرمزي وقراءتها برؤيته الخاصة، ونجح فى الوصول إلى المعاني الدفينة وراء هذه الرموز، متخلصًا ببراعة من التناقض بين وسيط فني يعبر عن الواقع بالرموز، وآخر يعبر عنه بالواقع نفسه.

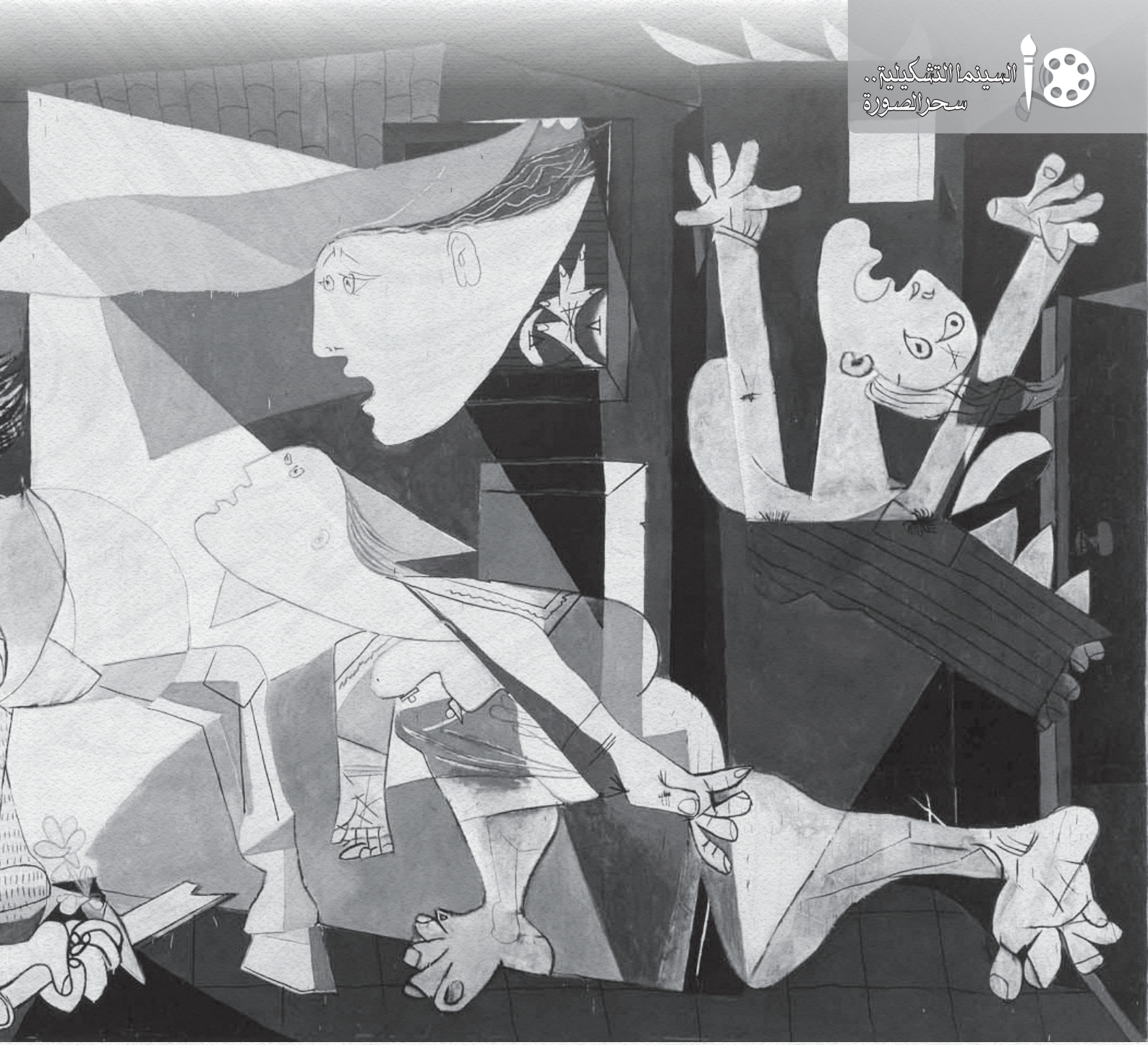
واستطاع أن يوثق الحدث فى فيلمه من خلال استخدام أسلوب وتقنية جديدة في السرد جمعت بين الأصوات البشرية والموسيقى والأشعار فتمكن من توظيفها لخدمة أغراضه فى إدانة الحرب والعنف.

فيلم جيرنيكا من إنتاج عام 1950 إخراج آلان رينيه - ساعده روبرت هاسان مدته 13 دقيقة، كتب له السيناريو الشاعر بول إيلوار وقرأ المقدمة جاكي بروفست بينما إلقاء الأشعار بالفيلم أدته الممثلة ماريا كاساريس، وصاغ الموسيقى جي برنارد.

يبدأ الفيلم بلافتة كتب عليها باللون الأبيض (صور هذا الفيلم من واقع لوحات بيكاسو ورسوماته وتماثيله التى رسمها فى المرحلة ما بين 1902 وحتى عام 1949 أما لوحة جيرنيكا التى رسمها خلال الحرب الأهلية الأسبانية فهي التى تشكل مضمون هذا العمل....)

الشاعر الفرنسي بول ايلوار

تظهر على الشاشة صورة لمدينة جيرنيكا بعد أن تم قصفها ويأتى من بعيد صوت جاكي بروفوست يشق الصمت الذى دام للحظات ليحكى عن مدينة جيرنيكا أشجارها وتاريخها .. أهميتها وموقعها، أهلها، ويحكى عن قصة قصف الطائرات الألمانية لها طوال ثلاث ساعات ونصف متتالية، مخلفة وراءها ألفين من الضحايا المدنيين، وكيف كان الغرض من القصف هو مجرد اختبار للآثار المترتبة على استخدام القنابل.



وبانتهاء المقدمة تظهر تدريجيًا لوحة (عائلة السيرك المتجولين- عام 1905) لتملأ مقدمة الكادر حتى تحتل الشاشة تمامًا ويصاحب ظهورها موسيقى هادئة تتصاعد تدريجيًا مع ظهور اللوحة، وهي إحدى لوحات المرحلة الوردية والتى اهتم فيها بيكاسو (بالمهرجين وأزيائهم) وفيها يظهر بيكاسو مرتديًا زى المهرج ممسكًا بيده ابنته بالتبني محاطًا بأصدقائه على اليسار، الشاعر أبوليير*، والشاعر أندريه سالمون*، وماكس جيكوب* ورمز لهما بولدين صغيرين، بينما تجلس بعيدًا إلى يمين اللوحة زوجته فرناند وتقوم الكاميرا بعمل تكبير مفاجئ للوحة عن طريق التتبع track in فيبدو الأشخاص والوجوه أكثر تحديدًا، ليرتفع صوت ماريا كاساريس قويًا تتغنى بأشعار بول إيلوار من قصيدة انتصار جيرنيكا .....روعة عالم من الأكواخ .. وليل وحقول ..وجوه طيبة فى النار .وجوه طيبة فى البرد ..فى العراء.. أثناء الليل..ثم تتصدر الشاشة للحظات لوحة (عائلة الأكروبات ـ عام 1904, استخدم رينيه أحيانا أجزاء من اللوحات مما خدم الفكرة أثناء المشهد منتقلًا من لقطة إلى أخرى عن طريق أسلوب القطع المستمر فبدت اللوحات فى حركة دائمة.

وظف بيكاسو اللون ومزجه بالحالة النفسية وربطه بنمط الشخصيات التى كان يتعاطف معها، لكن رينيه تخلى عن الألوان وفرض على اللوحات حداد جيرنيكا فظهرت بالأبيض والأسود والذي وصفه رينيه نفسه بأنه سمح له باكتشاف الفضاء الحر واستطاع أن يضيف إلى اللوحات ألوانه الخاصة من خلال استخدام التباين فى الدرجات اللونية المتفاوتة ما بين الأبيض الخالص والأسود القاتم، والدرجات الضوئية المتباينة بين النصوع والقتامة.

أبوليير

قطع سريع على لوحة (صبي وغليون ــ 1905) وهي لصبى كان يتردد على مرسم بيكاسو فى مونمارتر، وفى حركة رأسية مفجئة من أعلى لأسفل تظهر لوحة (اثنان من لاعبى الأكروبات وكلب – 1905) .. لتتحدث كاساريس للوجوه فى أسى: أيتها الوجوه الذبيحة

سوف تكونين مضربًا للأمثال

مرروا بالموت قلبك

وأجبروك على دفع خبز حياتك.

تتحرك الكاميرا سريعًا لأعلى (Tilt up) لتظهر إحدى البورتريهات

لوحة جرنيكا لبيكاسو

الشخصية لبيكاسو وقد تعرضت لقصف القنابل، وقام رينيه بالجمع بين حركتين أو أكثر لتنفيذ اللقطة الواحدة فتتحرك الكاميرا بحدة (zoom in) نحو لوحة (المرأة التى تمسك بالمروحة - 1905) حتى تمتلئ الشاشة باللوحة، ثم تنتقل بانوراميا نحو اليد الأخرى، لتختفى اللوحة تدريجيا وتحتل اليد اليمنى الشاشة تمامًا فى وضع رفض.

استخدم رينيه أسلوب القطع المتتالي ليظهر الحركة داخل اللقطات مستخدمًا الرسومات الجدارية كخلفية مرة وكأرضية مرة أخرى ويخترق هذه الجداريات ظهور تدريجي لبعض الشخصيات في لوحات بيكاسو وقد أصيبت بالطلقات.

وفى قطعات سريعة استخدم فيها التأثيرات الضوئية ووظفها لإظهار فكرة الصراع بين الضوء والظلام، فتتسلط الإضاءة على آثار الطلقات التى حفرت مكانًا لها في الجداريات، ثم قطع سريع على صفحة بجريدة (الاشتراكية) ليتسلط الضوء على مانشيت (الحرب فى مدينة سيرا الأسبانية) ويتوالى القطع المتبادل بين اللوحات وقصاصات الجرائد مسلطًا الضوء على كلمات (الفاشية - الحرية – جيرنيكا).

ويظهر جزء من لوحة الحياة 1903- وهي إحدى لوحات المرحلة الزرقاء، والتى بدأها بابلو بيكاسو عام 1901 عقب انتحار صديقة الشاعر الفرنسي كارلوس كاسيجماس بعد أن تعرض لصدمة عاطفية عصفت به، وقد سيطرت على بيكاسو فى هذه الفترة المواضيع المأساوية، وطغى الأزرق بدرجاته على لوحات هذه المرحلة.

تحتوي اللوحة على أربع لوحات وقد اختار رينيه عرض الجزء الأيسر من اللوحة وهو أساس المأساة، وفيه يقف كاسيجماس عاريًا مع جيرمين والتي حاول فيها بيكاسو فرض حقيقة غير الواقع كنوع من التعويض لصديقه الراحل، فبدت جيرمين متعلقه بكاسيجماس.

ويأتي صوت ماريا كاساريس منذرًا:

غدًا هو الوقت الذى نتحمل فيه الألم، والخوف، والموت

تسيطر الموسيقى على المشهد وترتفع بأصوات حارة، يمتلئ النص بإيقاع بطيء مصاحب للموسيقى وتعرض اللوحات أو أجزاء منها على خلفية سوداء تمامًا فى حركة بانورامية أفقيه تتنوع مابين pan right / Pan left فيكون تأثيرها من خلال اقتياد العين من نقطة لأخرى فتزيد من إحساس المشاهد بالحركة والمكان فى اللقطة وتعلو الموسيقى بصوت الطائرات لتقذف الوجوه.

تنتفض الشاشة وتنتقل من لقطة لأخرى عن طريق التقلب بين الظلام والنور ويظهر مصباح (جيرنيكا) الكهربائي بداخله العين البشرية ليملأ الشاشة، ثم ظهور متكرر للمصباح مع قطعات متتالية وسريعة وحادة بينه وبين وجوه مجتزأة من اللوحات من بينها بورتريه شخصي لبيكاسو، وقد أعطى الانتقال السريع بين النور والظلام إحساسًا بدوي الانفجارات دون استخدام المؤثرات الصوتية (الموسيقى) مع ظهور واختفاء سريع لأجزاء من لوحه جيرنيكا عن طريق الفلاش المتواصل.

اعتمدت جيرنيكا بيكاسو على الرموز المبينة على المتضادات: الموت والحياة، الثبات والحركة، الصمت والصراخ، وهذه التضادات هى التى سمحت للرمز أن يؤدي وظيفته التعبيرية بدقة، بينما انتقلت كاميرا رينيه بانوراميا بين أجزاء اللوحة لتقوم بتفكيك رموزها لتجسيد فكرته ضد الحرب والعنف، ترتفع الموسيقى بدوي أقرب إلى صوت القنابل لتسلط الكاميرا على الثور الصامت مفتوح العينين الذي ينظر فى خط مستقيم واستخدمه بيكاسو رمزًا للعنف.

تتحرك الكاميرا حركة سريعة إلى يسار الكادر لتظهر أربعة نساء مقطعة أجسادهن ترمز إلى الضحايا، وتهدأ الموسيقى ليظهر جندي على الأرض يرمز إلى الهزيمة، ثم مصباح يشير إلى حمامة السلام .... حصان يرمز إلى الشعب الأسباني .. نور من الأعلى يرمز إلى بصيص من الأمل، وفى النهاية تتسلط الكاميرا على الزهرة التى مازالت تنبض بالحياة.

ولأن الفن السينمائي يعتمد على الصورة كوسيلة للتعبير من خلال لغة الضوء والتى تعني التأثير النفسي للضوء بكل حالاته المختلفه على المشاهد، فقد خاطب رينيه إحساس المشاهد من خلال تلك اللغة ومن خلال وعيه وإدراكه البصري لمفرداتها فى الصورة السينمائية، استطاع أن يستخدم تشكيلات ضوئية مبتكرة، اعتمدت على إظهار التباينات الحادة بين مناطق النور والظلال الكثيفة داخل اللوحات الأصلية مستغلاً المصادر الثلاثة للضوء فى اللوحة: المصباح الكهربائي على شكل عين، الضوء الطبيعي الذى ينفذ عبر النوافذ أو الكسور وكذلك الأبواب، المصباح التى تحمله المرأة فى يدها ليكون مصدرًا للإضاءة على الشاشة.. فأعاد بذلك توزيع إضاءة

لوحة عائلة السيرك المتجولين

لوحة صبي وغليون

الأجزاء المعروضة من اللوحة على الشاشة حسب رؤيته، وقام بتنويع أشكال الضوء وفقا لطبيعة المشهد فبدت العناصر المهمة أكثر نصوعًا، مسلطا المصباح الكهربائي فى كل مرة على أجزاء معينة من اللوحة.

وضع بيكاسو اللون فى لوحة جيرنيكا فى مرتبة ثانوية فتدرج اللون فى اللوحة بين الأبيض الذي يرمز للسلام والأسود الذي يرمز للحزن والخوف، وبينهما الدرجات الرمادية المحايدة واستغل رينيه رمزية الألوان الثلاثة باللوحة ومدلولاتها ليتماشى مع درامية المشهد، فعرضت أجزاء اللوحة على خلفية سوداء فى إشارة إلى سوداوية الحرب وبشاعتها، وتنوعت حركة الكاميرا داخل اللوحة ليتلاعب رينيه باللون من خلال الإضاءة.

تسيطر الموسيقى على المشهد فترة دون تعليق صوتي حتى يرتفع صوت ماريا كاساريس لينشد:

بالحديد والنار حفروا الإنسان كما لو كان منجما

كما لو كان موقدا..

تتحرك الكاميرا بحدة إلى اليسار لتظهر على الشاشة لوحة (المرأة الباكية 1937-) وهى لـ(دورمار) زوجة بيكاسو، ومن أشهر لوحاته فى الفترة التكعيبية، تقوم الكاميرا بعرض أجزاء اللوحة من جميع الاتجاهات مركزة على الوجه المؤرق فى لوحة بيكاسو التي تحدى فيها الرموز البصرية لصناعة الجمال، فقدم صورة معارضة لمقاييس الجمال الظاهري بعد أن جردت من ألوانها التى كانت مزيجًا من الأخضر والأزرق، سلط رينيه الكاميرا على الملامح المتكسرة والتى قام بيكاسو بإعادة بنائها بشكل هندسي جديد عن طريق تركيز الضوء فأعطى إضاءة قوية أظهرت الخيالات على الوجه والتباينات الحادة والخطوط التى تعكس حالة الحزن التى عانت منها (دورمارا) * بعد انفصالها عن بيكاسو وقد استغلها رينيه لينقل الإحساس بالحزن والأسى جراء الحرب.

ماريا كاساريس

تتحرك الكاميرا ببطء لتظهر تماثيل ومنحوتات بيكاسو معظمها فى الفترة بين عامي 1907-1906 والتي اتجه فيها بيكاسو نحو الفن الإفريقي، إذ تأثر بالتماثيل والأشكال الزنجية البدائية والمنحوتات والتى كان معظمها الحيوانات.

فى نهاية الفيلم تتحرك الكاميرا أفقيًا إلى أعلى بشكل تدريجي لتظهر على الشاشة منحوتة (الرجل مع الحمل 1944-) يحمله بين ذراعيه وكأنه يحمل السلام للعالم.

اتهمت أعمال رينيه بأنها تهتم بالتقنية ويصعب فيها فهم الموضوع وتفتقر للجمال والتواصل الفعال مع الجمهور، ورأى النقاد أن هذه إساءة لقراءة أفلامه والعلاقة بين صيغة الفيلم والأبعاد الإنسانية، بينما وصف رينيه أفلامه بأنها (محاولة رغم عدم اكتمالها لمقاربة تعقيد الفكر وآليته) .

وهكذا الفن.. يمتلك القدرة على انتزاع الحدث من لحظته التاريخية ويوثقه برؤية جديدة ويضفي عليه صفة الخلود. لقد بقيت جيرنيكا وستظل ليست مجرد تعبير عن مأساة لإحدى المدن الأسبانية بل هى إدانة لكل عدوان، وكما وصفها إليخاندو جابريل (إن اللوحة لا تقف أمام المدافع والرصاص؛ ولكني أجزم أنها تبعث الرعب فى قلوب أعداء الحياة، إنها الخالدة على مر العصور) .

مراجع:

***بول وارن ـ السينما بين الوهم والحقيقة**

*** بول إيلوار**

شاعر فرنسي كان واحدًا من أهم مؤسسي الحركة السريالية انضم إلى الحزب الشيوعي عام 1932 وله العديد من المؤلفات (المهمة والثورة)، (مت وكن)، (الحب والشاعر)، (سبع قصائد حب أثناء الحرب) (جيرنيكا) وغيرها .....

***ماريا كاساريس**

ممثلة فرنسية من أصل أسباني درست بمعهد باريس للموسيقى ولدت عام1922وتوفيت عام 1996

***ابولينير**

هو شاعر وقاص وكاتب مسرحي وروائي وناقد فني فرنسي، بولندي الأصل. من نبلاء بولندا، وكان جده لأمه جنرالًا في جيش روسيا القيصرية لقي حتفه في حرب القرم.

***أندريه سالمون**

أندريه سالمون شاعر وناقد فني وكاتب فرنسي، من أكبر المدافعين عن أبولينير والتكعيبية مع رينال.

***ماكس جيكوب**

***ماكس جاكوب هو رسام، وشاعر، وكاتب، وناقد أدبي، من فرنسا، ولد في كامبار، توفي عن عمر يناهز 68 عامًا.**

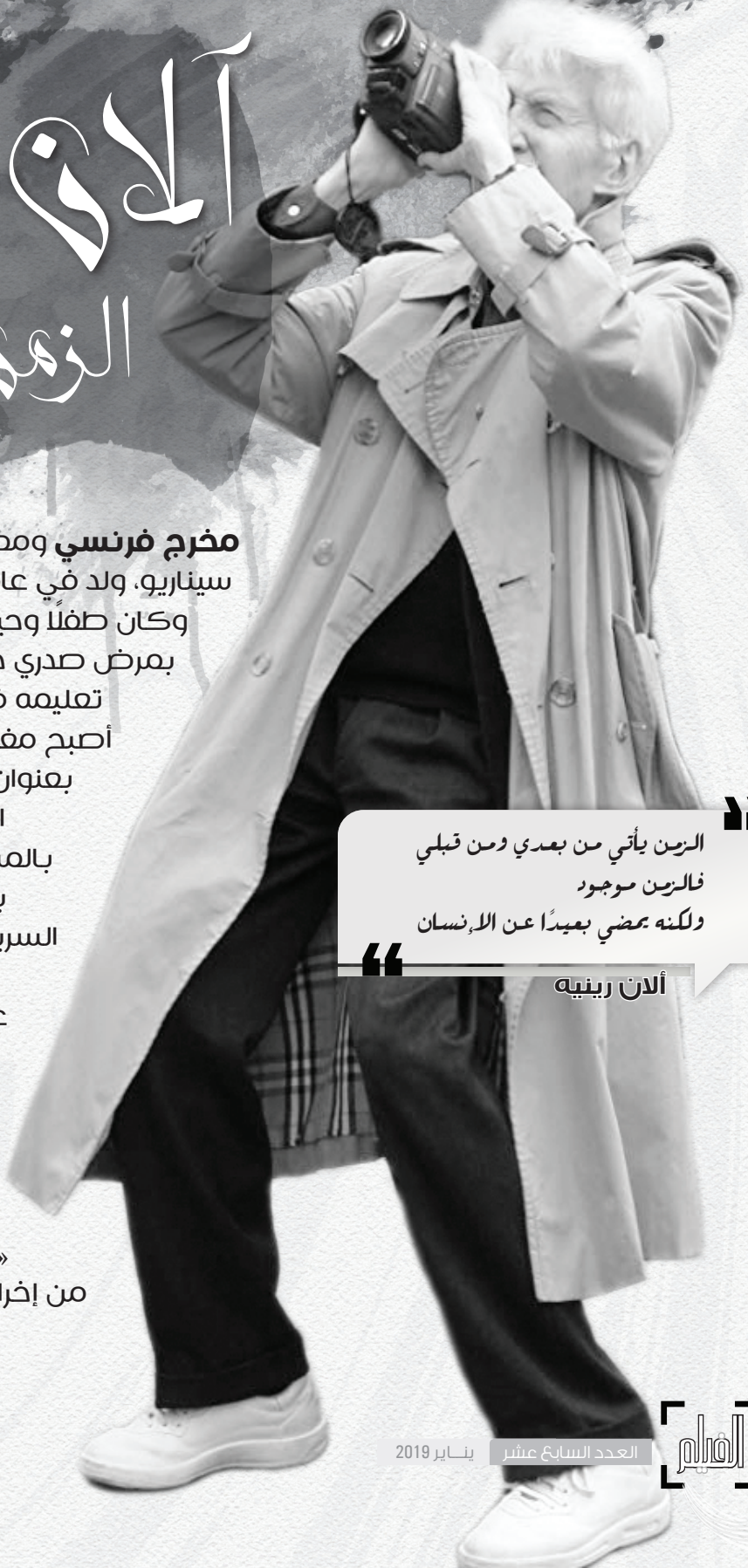
***فرناندا أوليفيه**

أول علاقة عاطفية طويلة الأمد عرفها بيكاسو كانت مع فرناندا أوليفيه التي التقاها عام 1904 فأحبا بعضهما من اللقاء الأول رغم إنها متزوجة، واستمرت علاقته بها سبع سنوات كاملة اتسمت بالكثافة العاطفية الحارة بينهما، وألهمته العديد من لوحاته، وحافظ على سريتها لفترة قبل انكشاف أمرهما ثم انفصل عنها عام 1912

***دورا مار**

عاش بيكاسو مع الكرواتية الفرنسية الحسناء قصة حب عاصفة ألهمته لوحات عديدة أشهرها ما أسماها بدورامارا، وكان شغفه بها لا حدود له لكنه انفصل عنها بعد علاقة طويلة دامت تسع سنوات

آلان رينيه
الزمن والخيال



مخرج فرنسي ومصور سينمائي ومونتير وكاتب سيناريو، ولد في عام **1922** في فانيه في بريتاني وكان طفلًا وحيدًا لأسرته، أصيب فى طفولته بمرض صدري جعله يبتعد عن الدراسة وتلقى تعليمه فى المنزل فى سن مبكرة، ثم أصبح مغرمًا بالأفلام، صوّر فيلماً قصيراً بعنوان «فانتوماس» وهو فى سن الثالثة عشر، وبعدها زاد شغفه بالمسرح وعشق السريالية واهتم بأعمال (أندريه بريتون) أحد رواد السريالية، ثم درس التمثيل منذ عام **1940** وحتى عام **1943** وتتلمذ على يد (جين جريميلون) وتأثر به كثيرا، وقام بالتمثيل فى فيلمين أولهما «زوار الليل» للمخرج مارسيل كارنيه عام **1942** عندما كان في العشرين من العمر، والثاني «عندما يبتسم القط»عام **1997** من إخراج زوجته الممثلة سابين أزيما.

بسنت الخطيب

> الزمن يأتي من بعدي ومن قبلي
> فالزمن موجود
> ولكنه بمضي بعيدًا عن الإنسان
>
> **ألان رينيه**

يعتبر آلان رينيه أحد المخرجين الذين تركوا بصمات فى تاريخ السينما الفرنسية بعد أن عاش 9 عقود أنجز خلالها 20 فيلمًا طويلًا و27 فيلمًا وثائقيًا متوسطًا وقصيرًا، بالإضافة إلى مساهمته في عشرات الأفلام كمنتج ومدير تصوير ومونتير وكاتب سيناريو وممثل.

أدرج اسم رينيه كمخرج تجريبي استطاع أن يتمرد على الأنماط الكلاسيكية وعلى التسلسل الزمني المنطقي فى السينما، واعتمد فى أفلامه على الأحداث التاريخية خلال القرن العشرين وارتبط اسمه بتيار الموجة الجديدة في السينما والرواية الفرنسية، واعتبره النقاد واحدًا من رواد حركة التجديد في السينما الأوروبية مع الإيطاليين روبيرتو روسيليني ومايكل أنجيلو أنطونيوني، غاص رينيه فى الربط بين الصورة والكتابة وتمكن بفضل جلاء الرؤية لديه من أن يقدم مبادئ علم الدلالات والرموز وعلم جمال السينما، وأن يطور لغته الخاصة.

شرع رينيه فى معالجة المواضيع الفنية فقدم تجارب «فان جوخ» عام 1948 و«جوجان» 1950 و«جيرنيكا» عام 1950، كما شارك في الإخراج مع كريس ماركر في فيلم (التماثيل تموت أيضًا) ذلك الفيلم الذي كان يرصد جدلاً حول تدمير الاستعمار الثقافي الفرنسي للفن الأفريقي.

وفى عام 1956 قدم رينيه فيلمًا وثائقيًا بعنوان (ليل وضباب) ويحكي عن معسكرات الاعتقال النازية وقام فيه بعرض الصور التاريخية بالأبيض والأسود متجنبًا إثارة أى تعبير يوحي بالفزع مكتفيا بتأثير ما تحكيه الصور، ثم فيلم «ذاكرة العالم» 1957.

عندما انتقل إلى الأفلام الروائية، راح يتعاون مع كبار الروائيين فى ذلك الوقت حيث كتبت مرجريت دوراس سيناريو وحوار فيلمه الروائى الأول «هيروشيما حبيبتي» عام 1959 مقدما به جيرنيكا جديدة، وقد تخوف رينيه فى البداية من التشابه بين هيروشيما وفيلمه السابق (ليل وضباب) ولكن بعد عدة مناقشات بينه وبين الكاتبة مرجريت دوراس والتى كانت ترى استحالة الحديث عن هيروشيما لانه لايمكن تصوير الدمار الذي خلفته القنبلة، استطاع رينيه فى النهاية أن يطوع النص الأدبي ويدخله إلى عالم السينما.

يتابع الفيلم 24 ساعة من حياة ممثلة فرنسية متزوجة كانت تعمل في هيروشيما فوقعت في حب شاب ياباني، هذه التجربة أحيت ذكرى تجربة سابقة لها فى فترة شبابها عندما أحبت جنديا المانيا أثناء الاحتلال النازي لفرنسا، حيث قتل ذلك الجندي أمام عينيها عند تحرير باريس من الألمان ومن ثم عوقبت بحلق شعرها الأمر الذي دفعها إلى الاختفاء. وفى هذا الفيلم تميز رينيه بكسر الحواجز الزمنية والخروج إلى لغة سينمائية جديدة مما جعل النقاد ينقسمون في آرائهم حوله، وبعد أشهر قليلة من عرضه وصلت شهرته إلى العالم كله عنه.

قال عنه الناقد ميشال برنسشتاين: (إنه الفيلم الأكثر تميزًا وجرأة وإبداعًا منذ أن انطلقت السينما الناطقة) وحصل الفيلم على العديد من الجوائز وترشح لنيل جائزة الأوسكار لأفضل سيناريو.

وفى عام 1960 يخرج رينيه فيلمه الثانى «السنة الماضية فى مارينباد» بالتعاون مع الروائي والسينمائي آلان روب جرييه، ليفوز الفيلم بجائزة الأسد الذهبي في مهرجان البندقية السينمائي ويثير جدلاً واسعًا ويعود النقاد للانقسام حوله، ولكنهم اليوم يتفقون على إبداع رينيه فى تصوير عالم آلان روب المختلف، وكما قال جيل دولوز في كتابه «الصورة الزمن» إن الفارق بين رينيه وروب جرييه هي في مستوى الزمن، وفي طبيعة الصورة فهي تشكيلية في الحالة الأولى، ومعمارية في الحالة الأخرى.

وفى عام 1961 كان رينيه أحد الموقعين على البيان 121 والذى يحتج على السياسة العسكرية الفرنسية فى الجزائر، ليأتى فيلم «موريل» عام 1963 ليشير بشكل غير مباشر لتلك التجربة.

استطاع رينيه أن يجذب إلى عالم السينما الكثير من الأدباء والموسيقيين، وشكل عائلة من التقنيين والممثلين والممثلات، من بينهم سابين أزيما وبيار أرديتي وأندريه دوسوليه ولامبرت ويلسون، وفى عام 67 شارك رينيه مخرجين آخرين فى العمل الجماعي حول حرب فيتنام من بينهم كريس ماركر وجان لوك جودار.

ومع بداية عام 1968 تخلى عن معالجة القضايا السياسية وقام بتقديم أحد أفلام الخيال العلمى «أحبك أحبك» عن الذاكرة والحب والموت، ولكن يتم إلغاء العرض المخطط له فى مهرجان كان بسبب الأحداث السياسية إبان ثورة 68، بعدها يتوقف رينيه عن الإخراج لمدة ست سنوات، وتأتي العودة مرة أخرى مع جورج سيمبرن في فيلم «ستافسكي» 1974 عن الفضيحة السياسية التى أثيرت نتيجة لوفاة الممول الشهير ستافيسكى، بعدها يخرج أول فيلم له باللغة الإنجليزية «العناية الإلهية» 1977 عن سيناريو ديفيد ميرسر، والذي يدور حول الشيخوخة من خلال من حياة روائي عجوز.

فى عام 1980 يقول آلان رينيه عن تجربته فى إخراج فيلم «عمى الأمريكي»: قرأت كتب هنري لا بوريه عن السلوك، ثم راودتني فكرة ما لبثت أن ذهبت إلى منتج لأحدثه عنها، إن الأفلام والمسرحيات تخلق عادة عن رغبة في تطوير فكرة ونظرية، من خلال شخصيات أو حكاية ما، وتساءلت: ألن يكون من المثير أن أفعل العكس تماما؟ أعني أن أضع حاجزاً فاصلاً بين الفكرة والرواية، بما يسمح لكل منهما أن يوجد وحسب، كما لو كان المرء يلعب بالمرايا أو ينسج خيوطاً مختلفة في سجادة وما دمت قد التقيت بفكر أصيل ومثير للاهتمام أفلن يكون ممتعاً أن أجمع في نسق واحد بين تأملات عالم أحياء ذي خبرة خاصة في السلوك البشري وصفحات من حياة أو أكثر لأناس عاديين؟ ولنتأمل أي نوع من التفاعل يمكن أن يتحقق بينها.

فاز الفيلم بالعديد من الجوائز الدولية، بما في ذلك السعفة الذهبية في مهرجان كان وثبت أيضا أنه كان واحداً من أنجح أفلام رينيه جماهيريا.

ظهر اهتمام رينيه بدمج فن السينما بالفنون الأخرى خاصة المسرح والموسيقى وظهر ذلك فى فيلم «الحياة هى سرير من الورود» عام 1983 والذي وصفه رينيه بأنه كان نقطة بداية له فى تقديم أفلام يتناوب فيها الحوار والغناء، حيث يتضمن الفيلم العديد من الأغاني يتناوب فيها الحوار والغناء، ويمكن اعتبار هذا الفيلم بداية اهتمامه بوجود الموسيقى كعنصر سردي أساسي في أعماله.

فى عام 1984 قدم فيلم «الحب حتى الموت» كما قدم فى عام 1992 فيلمًا تلفزيونيًا بعنوان «جيرشوين» الذي تضمن لوحات رسمها جى بيلار خصيصًا، وفى عام 1997 أخرج فيلم «نفس الأغنية القديمة» والذي حصل على جائزة سيزار كأفضل فيلم، ثم قدم «ليس على الشفاه» 2003 وهو عرض موسيقي سينمائي.

كانت آخر أعمال رينيه فيلم «حياة ريلي» وهو فيلم مأخوذ عن مسرحية للكاتب الإنجليزي آلان أيكبورن، وعرض لأول مرة في مهرجان برلين السينمائي ويأتي كثالث عمل يقتبسه المخرج عن مسرحية كتبها أيكبورن، وهو ما يعكس مدى اهتمامه بالمسرح كأساس لأعماله السينمائية.

حصد رينيه عددا من الجوائز في مهرجانات سينمائية كبرى منها جائزة الدب الفضي في مهرجان برلين عن فيلم «التدخين/لا للتدخين» وجائزة سيزار كأفضل فيلم وأفضل مخرج، وجائزة الأسد الفضي فى مهرجان البندقية عن مجمل أعماله عام 1995، ثم جائزة سيزار مرة أخرى عن فيلم «مخاوف خاصة فى أماكن عامة» وكرمه مهرجان كان السينمائي ومنحه جائزة الإنجاز مدى الحياة عام 2007.

توفي المخرج الفرنسي آلان رينيه فى مارس 2014 عن عمر ناهز 91 عامًا بعد مسيرة سينمائية حافلة امتدت لأكثر من 60 عاما.

بين الانتقاد والشكلية والمحاكاة..

السينما المصرية والفنون التشكيلية

يمثل الحديث عن علاقة السينما بالفنون البصرية سياقاً حافلاً بالاشتباكات، وفضاءً بحثياً مفتوحاً على إمكانياتٍ شتّى للمقارَبة والقراءة والتأسيس. ويعود هذا الزخم في أساسِه، بدرجةٍ كبيرة، إلى طبيعة الوسيط السينمائي ذاتِه، بوَصفِه وسيطاً بصرياً في المقام الأول؛ وهو ما يعني بداهةَ كونَه وسيطاً قابلاً للإفصاح عن كافة القِيَم البصرية - ومِن ثَم لتمثيل مختلف الاعتبارات الجمالية والتعبيرية والرمزية - المرتبطة بفنون الرسم والتصوير والجرافيك، واشتقاقاتها المعاصرة من الوسائط المُرَقمَنة والتفاعلية.

د. ياسر منجي*

من هنا كانت سهولة الخوض في موضوعات من نوعية الحديث عن (التكوين في الصورة السينمائية)، أو (القِيَم التعبيرية للإضاءة في المشهد السينمائي)، أو (رمزية اللون في الفيلم) إلى غير ذلك من موضوعات وأفكار، تؤسس مشروعيتها على الصفة البصرية للوسيط السينمائي ذاته.

غير أن تَجلّيات العلاقة بين السينما والفنون البصرية، تتسع وتتعدد مستوياتها، بما يتجاوز إطار التأمل الظاهري لجماليات الصورة وقوانينها البصرية؛ وهو أمرٌ يتبيَّن حال انتقالنا من المستوى الشكلي إلى مستوى الموضوع، حيث تتكَشَّف إمكانياتٌ عديدة لاستحضار موضوعات ومضامين، مُستلهَمة من الفنون البصرية، لنَسج حبكات تَستبطِنُ مواقف صُنّاع الفيلم من الفن أو تتأسس مسارات أحداثها على وقائع مستمدة من تاريخ الفن وسِيَر مشاهير الفنانين، أو تستثمر دلالات رمزية لبعض بدائع الفن العالمي ضِمن سياقاتها، إلى آخر ذلك مِن تَجلّياتٍ باتت بعضُ شواهِدِها تمثل علاماتٍ في ذاكرة السينما العالمية.

فإذا ما انتقلنا إلى السينما المصرية، وجدنا أن طبيعة علاقة الوسيط السينمائي بالفنون البصرية تختلف على نحوٍ ملحوظ، وهو اختلافٌ يمكن أن نعزوه في صميمه إلى طبيعة علاقة المجتمع المصري ذاته بهذه الفنون. ويتضح ذلك على الفور بمجرد إجراء مقارنة - على سبيل المثال لا الحصر - بين مدى رواج ثقافة الفنون البصرية في المجتمعات الغربية بمَثيلاتها العربية؛ فالمجتمعات العربية، ومنها المجتمع المصري، لا زالت تنظر إلى هذه الفئة من الفنون بوَصفها تَرَفاً نُخبَوياً - على الأقل على مستوى ثقافة القاعدة الجَمعيّة - وهو ما يتسرب أثَرُه، مِن ثَمّ، إلى الأعمال التي تعالج أفكارا ذات صلة بالفنون البصرية في كافة المجالات الإبداعية الأخرى، كالأدب والمسرح والسينما، وما يوازيها من طرح إعلاميٍّ على اختلاف الوسائل المسموعة والمقروءة والمرئية.

وعلى هذا الأساس، تقوم رؤيتنا الحالية، لتستعرض بشيء من الإيجاز عدداً من الشواهد السينمائية المصرية، التي يمكن من خلالها استشفافُ بعض سمات علاقة المجتمع المصري بالفنون التشكيلية - على مستوى شرائح اجتماعية عديدة - كما عبرت عنها أعمالٌ سينمائية تمتد زمنياً لتغطي قرابة نصف قرن، بدءاً من مطلع الثلاثينيات وحتى مطلع الثمانينيات من القرن الماضي.

ومن خلال هذه الشواهد السينمائية، يمكن أن نتوقف في المقال الحالي عند ثلاثة مفاهيم أساسية، عبّرَت عن بعض زوايا علاقة المجتمع المصري بالفنون التشكيلية، وتَكشَّفت من خلالها أنماطٌ لمواقف معرفية وجمالية، يمكن النظرُ إليها أحياناً باعتبارها انعكاساً لثقافة المجتمع ككُلّ، أو باعتبارها انعكاساً لرؤى ومواقف خاصة بصُنّاع الفيلم أنفسِهم، غير أنها رؤى ومواقف يصعب الفصل بينها وبين سياقها الثقافي-الاجتماعي.

والمفاهيم الثلاثة الأساسية المشار إليها، هي: مفهوم الانتقاد، ومفهوم الشكلية، ومفهوم المحاكاة، وهي - كما يبدو من ظاهرها اللفظي ومغزاها المعنوي - تتوقف بنا عند حدود دلالات لا تخلو من سلبية. غير أن هذا لا يعني بالضرورة أننا نسعى لإصدار حُكم تقييمي على علاقة المجتمع المصري بالفنون التشكيلية، أو لاستخلاص نتائج ذات صبغة سوسيولوجية من الشواهد التي سيجري استعراضها؛ إذ هي شواهد لا تخلو من انتقائية على أية حال، ولا تمثل إحصاءً كُلّياً لكافة الأعمال السينمائية المصرية، التي عالجت موضوعات محورية تتصل بالفنون التشكيلية.

غاية الأمر أننا نمارس هنا نوعاً من التأمل، لثلاثة أنماط من المواقف الفكرية والجمالية بإزاء الفنون، جرى التعبير عن كلٍ منها في فيلم أو أكثر من أفلامنا المصرية، على نحوٍ قد يستدعي الشروع في إجراء دراساتٍ لاحقةٍ، أكثر شمولاً وتفصيلاً.

مفهوم الانتقاد: "نجيب الريحاني" ينتقد "موديلياني"

يتبَيّن المفهوم الأول - مفهوم الانتقاد - مبكراً، خلال عقد الثلاثينيات من القرن الماضي، من خلال فيلم تَجَسَّدَ فيه بجَلاءٍ موقف الثقافة المحلية المُحافِظة، آنذاك، من مدارس الفن الحديث، وما اقترَن بهذه المدارس من مفاهيم جمالية تتجاوز المطابَقة الحَرفيّة لصورة الواقع.

الفيلم بعنوان "ياقوت"، وهو إنتاج فرنسي مصري مشترك عام 1934، وهو من إخراج المخرج الفرنسي "ويلي روزيه" – 1901) Willy Rozier 1983)، بطولة "نجيب الريحاني" والممثلة الفرنسية "إيمي بروفينس" Aimée Provence، وإخراج مساعد "أحمد بدرخان"، والقصة والسيناريو والحوار لـ"إحسان خالد" و"بديع خيري".

ويلي روزيه

بديع خيري

نجيب الريحاني

يجسّد "الريحاني" في هذا الفيلم شخصية "ياقوت"، وهي شخصية تنتمي إلى شريحة الأفندية المنتمين إلى الطبقة الوسطى الدنيا، ويستدعي عمله التواصل مع سيدة فرنسية تستوطن مصر وتنتمي لطبقة كبار الأثرياء من أبناء الثقافة الفرانكوفونية الأُصَلاء. وفي أحد مشاهد الفيلم يستلفت نظر "ياقوت" وجود لوحة زيتية ضِمن مقتنيات السيدة الفرنسية، ليدور بينه وبين خادمها النوبي الحوار التالي:

مفروشات ثمينة صحيح!... إنما، إلا عاجبكم إيه في الصور الماسخة دي صحيح؟!

إيه؟ دي ما يعجبش حضرتك؟!

والله مسألة أذواق، أنا رقبة طويلة مسَلوَعَة زي دي ما اعرفلهاش طعم. أنا الشيء اللي أفهمه إن الإنسان يعلق له تصويرة تفتح النِفس؛ بني آدمة جميلة مثلاً .. شقة بصيخ حلوة طالل منها اللب الإسود، إنما تركيبة ملخبطة زي دي! لا أنا عارفها راجل ولا أنا عارفها ست ولا أنا...

الله يجازي شيطانك يا سي "ياقوت أفندي"، تعرف حضرتك الصورة دي تمنه كام؟

إيه؟ عشرين؟ تلاتين قرش؟ جنيه؟ اتنين؟!

دي بأربع تلاف جنيه يا شيخ!

دي بأربع تلاف جنيه؟!

أيوه.

الصورة دي بأربع تلاف جنيه؟!

أمال انت فاكر إيه؟!

اسمح لي أقل لك يا "سرور" يا حبيبي: انت بتشتغل عند واحدة مجنونة! دي بأربع تلاف جنيه؟!

دي حاجة نادرة خالص يا سي ياقوت أفندي.

جايز! على كل حال، إنتم أدرى! يظهر إن العُقَلا في الدنيا دي قلّوا خالص! الصورة دي بأربع تلاف جنيه؟! طيب دي صورة الراجل الطويل العريض اللي إسمه "نابليون" ما تقطعش خمسين قرش!

لن نتعرض هنا لتحليل مضمون الحوار بالتفصيل، وإن كنا سنقف عند دلالة واجبة التأمُّل وهي دلالة التناقُض بين موقف "ياقوت" الأفندي - المفترَض فيه الاطّلاع وإجادة لغة أجنبية - الرافض لهذا النمط من جماليات الفن الحديث، وبين موقف "سرور" الخادم، المنتمي لنفس المرجعية الثقافية الشرقية، والمنتمي اجتماعياً لشريحة أدنى من شريحة "ياقوت". فنحن نلمس من خلال الحوار أن موقف "سرور" أكثر انفتاحاً ومرونة، وتَقبُّلاً لهذا النمط من الأعمال الفنية. غير أننا سرعان ما ننتبه إلى أن هذا الموقف - المُتفتّح ظاهرياً - موقفٌ مشروطٌ باعتبارات مادية في الأساس؛ إذ إن معيار النُدرة هنا على لسان "سرور" يتحدد بمقتضى القيمة السعرية للعمل الفني.

تَستَبطِنُ الدلالةُ نفسَها ظاهرةُ تستَوجب الالتفات، وهي ظاهرة تشكيل الذائقة الفردية في سياق الانصياع للذائقة العامة، وتَقَبُّل العمل الفني جرياً على المألوف والرائج؛ وهو ما يتضح بالمقارنة بين "ياقوت" و"سرور"، فالأول أسير الجماليات التقليدية الرائجة بين أبناء طبقَتِه بينما تَسَرَّبَت للثاني مفاهيم جمالية مغايرة؛ بحُكم معايَشَتِه اللصيقة لثقافةٍ تتبَنّى أحكاماً جمالية مختلفة.

غير أن معيار القيمة المادية للعمل الفني، سرعان ما يُعادُ التعبير عنه من وجهة نظر الموقف الثقافي المضاد - موقف "ياقوت" - وهي وجهة النظر التي نراها تستنكر أن يجري تقدير عملٍ فنيٍّ ما تقديراً مادياً مبالَغاً فيه. والإشكالية الأساسية في هذا الموقف تنبُع من اعتبارَين أساسيَّين: أوّلُهما أن وجهة النظر الشائعة على المستوى المَحلّي – وبخاصةٍ في تلك المرحلة الزمنية - ترى في العمل الفني مُنتَجاً كماليّاً ترَفيّاً، يخلو ظاهرياً من أية مُبرّرات نفعية أو استعمالية، قد تُسوّغُ تقديرَه سِعريّاً على هذا النحو المُغالَى فيه. أما الاعتبار الثاني، فهو خروج العمل نفسه عن المألوف في أعمال الفن - كما تفهمها الذائقة المحلّية آنذاك - من حيث كونها أعمال تجسد مظاهر الواقع بنوعٍ من المُطابَقة الحَرفيّة بدرجةٍ كبيرة؛ ولا تنزع إلى تحريف الواقع أو تشويهه

أو إعادة تركيبه. وتتّضح هذه الاشتباكات في مشهدٍ تالٍ من الفيلم نفسه، ينخرط "ياقوت" في مونولوج، يقول فيه:

... دي بأربع تلاف جنيه؟!..... الناس جرى في عقلها إيه؟!..... الحارة بتاعتنا كلها أشتريها بأربع تلاف جنيه!

وبمغادرة هذا السياق، والانتقال إلى العمل نفسه، الذي جرى استحضارُه في الفيلم لتأطير هذه المقارَنة الجَدَليّة، بين وجهَتي النظر الشرقية والغربية حول الفن الحديث في منتصف ثلاثينيات القرن الماضي، نتبيَّن أننا بإزاء عمل يطابق – أسلوباً وتكويناً – أعمال الفنان الإيطالي الشهير "أميديو موديلياني" -Ame deo Modigliani (1884 – 1920)، وتحديداً في أعماله التي عالج فيها موضوع الصور الشخصية (البورتريه)، بأسلوبٍ عمَدَ فيه إلى المبالغة في إطالة أعناق النماذج (الموديلات) من النساء على وجه التحديد.

موديلياني

فالرقبة (المسَلوَعة) التي جرى الحديث عنها على لسان "ياقوت" إذن، لم تكن سوى واحدة من رقاب فاتنات "موديلياني"، منظوراً إليها بعيونٍ شرقية محافظة، تتبنى ثقافةً جمالية مؤسَّسة على أحكام ذات تراكمات تاريخية، ولم تتقبَّل بعدُ مستحدثات الوافد الغربي على مستوى الأسلوب والصياغة والرؤية.

وعلى الرغم من أن الفيلم قد أُنتِجَ بعد حوالي 14 عاماً من رحيل "موديلياني"، إلا أن الموقف الذي يستحضره الفيلم من أسلوبه - على مستوى الذائقة المصرية - يستوجبُ تأمل إشكالية، لا تزال قائمةً حتى الآن، بين ثقافة الفنون البصرية في السياق المصري، ومَثيلاتِها في سياقات ثقافية

أخـرى، وهي إشـكالية الفارق الزمنـي، القائم دَوماً بين ظهـور الاتجاهات الفنيـة الجديدة في الغرب، والاعتراف بها واسـتقرارها وانتشـارها، وبين ظهورها لاحقاً على اسـتحياء في سياق الحركة الفنية المصرية، تحت ظلال عواصف من الجَدَل والرفض والاستهجان، تتفاوت شدتها بتفاوت الظروف التاريخية والاعتبارات الثقافية.

غير أن الحديث عن مفهوم الانتقاد لن يَستَوفي تمامَه دون أن نُعَرِّج سريعاً على مسـألَتين واجبتَي التأمل، أولاهُما مسألة انتعاش أسـاليب فنية بعَينِها خلال تلك المرحلة، كانت تستقطب اهتمام النخبة المثقفة والقاعدة الشعبية على السـواء، وهي أساليب كانت ترتبط – كما سـبقت الإشارة – باتجاهات تشـخيصية، تنزع أحياناً صوب الرمز والتعبير المباشر، وتعتمد أحياناً على اسـتلهام المـوروث الحضاري المصـري، على نحـوٍ يرتبط سـياقياً بخطاب الوطنيـة والقوميـة المصرية. ولا ننسـى هنـا أن عام إنتاج الفيلم هو نفسـه عام رحيل "محمود مختـار"، مَثّال مصر الأشـهر، وصاحـب النصيب الأكبر في الرسـوخ داخـل الذاكرة الجمعية، تجسـيداً لنموذج الفنان وصورة العمـل الفني (كمـا ينبغي أن يكـون). وخـلال هـذه الفتـرة، كانـت الذائقة العامة قد اسـتقرت على تَمَثُّل أعمال رواد الفن المصري الأوائـل، أمثـال "محمود سـعيد"، و"محمد ناجي"، و"يوسـف كامل"، و"راغب عيـاد"، و"أحمد صبري"، مِمَّن تأسَّسَـت خطاباتهم البصرية علـى القِيَم السـابقة الذِكـر. وكان علـى المجتمـع المصـري أن ينتظـر مَقدِم عام 1939، لتتأسَّس "جماعة الفن والحريـة"، أولـى الجماعات الفنيـة الداعيـة للثـورة علـى هذه القِيـم الجماليـة التقليدية، لتتبنى نقائضَها عملياً في معرضها الأول، الـذي افتُتِـح بتاريخ 24 أغسـطس عام 1940.

محمود سعيد

محمد ناجي

أما المسألة الأخرى، التي تستَوفي تمام الحديث عن مفهوم الانتقاد، فهي طبيعة العمل السينمائي نفسه، والذي يمثل إنتاجاً مصرياً فرنسياً مشتركاً، كما سَـلَفَت الإشـارة. هنا نكون بإزاء بعض الاحتمـالات المُمكِنة، التي يمكن معهـا اعتبار الأمر نوعاً من أنواع امتداد الرؤية الاستشـراقية، ربما تبنّاها شركاء صناعة الفيلم الفرنسيين، لإبراز النزعة المحافظة المصرية في تَقَبُّل أنمـاط الفـن الحديث. غير أننا - حتى لو سـلّمنا بهذا الاحتمـال - لا يمكننا أن نغفـل الاعتبارات السـابقة، المتعلقـة بطبيعة المجتمع المصـري، وطبيعة الحركة الفنية آنذاك، ولا أن نغفل كذلك مسؤولية الفريق المصري الشريك فـي صناعـة الفيلم، وفي مقدمته الشـاعر المثقـف الواعر "بديـع خيري"، بما يُفضي إلى اسـتنتاج تَبَنـي أفراد هذا الفريق للرؤية الانتقادية نفسـها، تأسيساً على فهم عميق لطبيعة الظروف التاريخية والاجتماعية وقتها.

مفهوم الشكلية:

ننتقـل الآن إلى مفهوم الشـكلية، والذي نعني به اسـتحضار صورة عمل فني محدد – سواءً كان عملاً شهيراً أو غير شهير - ضِمن نسيج الفيلم، على نحوٍ يتوقف عند حدود المقتضيات الشكلية، أو على أقصى تقدير عند حدود الرمزية المباشـرة، المرتبطة بمضامين بعض المَشاهِد، على مستوى الحَدَث اللحظي، أو على مسـتوى التعبير الوجداني للشخصيات في مواقف محددة بصرف النظر عن ارتباطها بالبناء الكُلّي الشامل للفيلم.

في هذا السـياق تأتينا ثلاثة أمثلة رئيسـية، يتمثل أولها في فيلم "السوق السـوداء"، من إنتاج عام 1945، وتأليف وإخراج "كامل التلمسـاني"، وحوار "بيرم التونسي"، وبطولة "عقيلة راتب" و"عماد حمدي" و"زكي رستم".

فـي أحـد مَشـاهد الفيلـم، نـرى الحَبيبَـين يتناجيان فـي أسـىً، وهما يسـتعرضان المشـاكل التـي تكتَنِـف مشـروع زواجهمـا الوشـيك، في ظل الضائقة المادية التي تطبق قبضتها على طبقتهمـا الاجتماعية بأكملها. هنا نـرى "كامل التلمسـاني" يعمد إلـى التركيز علـى صـورة البطلين في لقطـة متوسـطة، وقـد انخرط كلٌّ منهمـا فـي تعبير تأمُّلـي، أقرب ما يكون إلـى المونولـوج الذاتي مِنه إلـى الحوار المشـترك. وفـي خلفية الصـورة، نرى لوحة مؤطـرة معلقة علـى الحائـط، تتوسـط رأسَـي البطلَين.

عماد حمدي

وبتأمـل تفاصيل اللوحـة جيداً، نتعـرف فيهـا على عمل مـن أعمال الفنـان الألمانـي الأصـل الفلمنكي المَوطِـن "هانـز ميملينـج" Hans Memling (1435 – 1494)، وهـي اللوحـة اليمنـى مـن ثلاثيـة Trip-tych محفوظـة حاليـاً فـي متحـف "أوفيتزي" Uffizi بفلورنسا.

عقيلة راتب

تتأكد شـكلية العلاقـة بين صورة هذه اللوحة، وبين سياق استحضارها فـي نسـيج المشـهد السـابق؛ حـين نتعرف على كُنه العمل الفني الأصلي الذي تمثل جـزءاً منه، والذي هو في أصلـه لوحة مذبح كَنَسـيّة، رُسِـمَت عام 1487، لتوضَع داخل دير "سانتا ماريـا نوفـا" Santa Maria Nuova بفلورنسا. وقد أجمع عددٌ من مؤرخي الفـن الغربـي علـى أن الشـخصية الظاهرة في هـذا الجزء من اللوحة

هانز ميملنج

الثلاثية، هي شخصية "بنيديتّو بورتيناري" Benedetto Portinari، أحد أقطاب عائلة "بورتيناري" الإيطالية المُتَنفِّذة، التي قامت بتأسيس الدير نفسه.

هنا نصبح بإزاء إشكالية مُرَكّبة؛ إذ إن صانع الفيلم هو الفنان "كامل التلمساني" (1915 – 1972)، أحد نجوم جماعة "الفن والحرية" السابق ذكرها، وأحد أهم مثقفي جيل الثلاثينيات في مصر، مِمَّن تأسَّست إبداعاتهم على أرضية أيديولوجية صلبة، تستقي قناعاتها مِن قِيَم اليسار بالدرجة الأولى. وفي ضوء هذا الاعتبار المهم، تأتي مشروعية السؤال: لماذا لم يستحضر "التلمساني" صورة أحد الأعمال الفنية ذات الصبغة الاشتراكية مثلاً، لإدماجها ضِمن النسيج البصري لمشاهد الفيلم، مكتفياً باستحضار صورة هذا العمل الذي يعود إلى "عصر النهضة" الغربي، بما يمثله من قِيَم ثقافية وشروط تاريخية، تختلف تماماً عن تلك التي يؤسس "فيلم السوق السوداء" رؤيته عليها؟!

وتزداد إشكالية هذا السؤال بالرجوع إلى النَسَق الاجتماعي للعمل الفني المذكور؛ فكما سبق قولُه، كانت هذه اللوحة منفذة بتكليف من عائلة "بورتيناري" المتنفذة الثرية، وهو ما يتناقض مع طبيعة الشريحة الاجتماعية التي تدور وقائع الفيلم حول إحدى قضاياها الحياتية. وتزداد حدة هذا التناقض بداهةً، حين نتأمل في مدى منطقية وجود صورة لوحة دينية إيطالية، ذات صفة متحفية، داخل غرفة متواضعة لموظف مصري شاب فقير، ينتمي إلى وسط اجتماعي شعبي في منتصف الأربعينيات من القرن الماضي!

في النهاية، نخلُص مما سبق إلى ترجيح أن مقتضيات التأكيد على المُكَوّن الوجداني للمشهَد، قد غَلَبَت على أولويات "كامل التلمساني" في الانتقاء، فكان أن اعتمد على معرفته الواسعة بتاريخ الفن، لانتقاء (صورة) تتوفر فيها السمة (الظاهرية) للتأمل والانهماك النفسي، لإدماجها بصرياً داخل مشهد، انخرط بطلاه في تعبيرٍ أقرب ما يكون إلى التأمل الروحي.

وتتأكد سِمَة الشكلية على نحوٍ أكثر وضوحاً في فيلم "النمر"، وهو من إنتاج عام 1952، سيناريو وحوار "وليم باسيلي"، وإخراج "حسين فوزي"، وبطولة "نعيمة عاكف" و"أنور وجدي" و"زكي رستم". ففي هذا الفيلم، تطالعنا التترات الافتتاحية بوجود الفنان المصري الشهير "حسني البناني" (1912 – 1988) ضِمن طاقم العمل بالفيلم.

غير أننا سرعان ما نتوقف أمام أمرٍ له دلالته، وهو ورود اسم "البناني" بعد كلٍ من فني العرض الخلفي Back Projection، وفني الإضاءة، وهما أجنبيان، في الوقت نفسه الذي كان "البناني" فيه فناناً معروفاً في نطاق الحركة الفنية المصرية، وأستاذاً شهيراً من أساتذة كلية الفنون الجميلة القاهرية! وتتأكد الدلالة نفسها حين نلاحظ أن الصفة التي وَرَدَت في التترات لوصف "البناني" كانت صفة (رسام)، وهي صفة – برغم استقرارها في التداوُل الفني – تختلف اختلافاً اصطلاحياً كبيراً عن صفة (المُصَوِّر) Painter، التي تنطبق تماماً على مجال عمل "البناني" وتعبر عن صفتِه الفنية وحدود اشتغاله الإبداعي.

وقد كان من الطبيعي أن تُفصح هذه الدلالة عن مُعادِلاتها البصرية في نسيج الفيلم؛ بدايةً من تصميمات خلفيات التترات نفسها، التي ظهر فيها استعانة واضحة بخبرة "البناني"، لكن على المستوى الزخرفي البحت. كذلك فقد ظهرت في بعض المشاهد مجموعة من الصور الكاريكاتيرية، لبعض نجوم الغناء والتمثيل آنذاك، بما يتوافق مع استكمال متطلبات السياق المكاني للكازينو الذي تدور فيه أحداث أساسية من الفيلم. وبَدَت الظاهرة نفسها في خلفيات بعض الاستعراضات الغنائية بالفيلم؛ إذ ظهرت هذه الخلفيات مرسومة بشكل احترافي، لتصوير مشاهد طبيعية جبلية، استثماراً لتَمَيُّز "البناني" في مجال رسم المناظر الطبيعية Landscapes. غير أن كافة هذه النماذج الفنية ظلت أسيرة المستوى الشكلي الظاهري فقط، دون أن يتجاوزه صناع الفيلم إلى ما هو أعمق، أو إلى ما يمكن أن يؤدي إلى الاستفادة من طاقة "البناني" الفنية ومستواه الفني الرفيع.

ثم يأتي فيلم "علموني الحب"، من إنتاج عام 1957، ليجسد حالةً وسيطة بين فيلم "السوق السوداء" وفيلم "النمر"؛ إذ اجتَمَعَت فيه خصائص من كلٍ منهما، فيما يتعلق بكيفيات إدماج العمل الفني ضِمن النسيج البصري للفيلم.

ففي أحد مشاهد الفيلم، نرى "سعد عبد الوهاب" يشدو بأغنية "قلب القاسي"، لتظهر ضِمن المشهد لوحة غير تقليديّة في تصميمها الهندسي العام؛ إذ هي لوحة سداسية الأضلاع! - وهو شكل غير مألوف على الإطلاق في أعمال التصوير الزيتي التقليدية - برَغم أنها تتضمَّن منظراً طبيعياً، مستنسَخاً من لوحات المناظر الأوربية الشائعة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. وهكذا تعانقت المذاهب الفنية القديمة والحديثة في أغنية "قلب القاسي"! لتُكَرِّس للشكلية الصِرفة في مقاربة العمل التشكيلي داخل الفيلم السينمائي. ترى، هل كان ذلك اجتهاداً من مهندس المناظر "ماهر عبد النور"، أم من المُنَفِّذ "عبد المنعم شكري"، أم من مساعِدَي الإنتاج "عبد المسيح" و"يوسف عبيد"، أم أنها كانت رؤية ما للمخرج "عاطف سالم"؟!

وكما سبق أن جرى استدعاء صورة عمل فني بعَينِه في فيلم "السوق السوداء"، لِمَحض التعبير الظاهري عن الجوانب الوجدانية لمَشهد محدد، نرى الأمر نفسَه يتكرر في "علموني الحب" لكن على نحوٍ أكثر مباشرةً. ويتجلى ذلك تحديداً في بداية مَشهد أغنية "على فين واخداني عينيك"؛ حيث نرى "سعد عبد الوهاب" يتأمل لوحة معلقة في مكتبه، تبدو فيها فتاة تعزف على البيانو، ليبدأ المزج المؤدي إلى ظهور البطلة وهي تعزف بالفعل، في تجسيد لحالة التخيُّل التي يختبرها البطل العاشق.

وبالرجوع إلى تفاصيل اللوحة، نراها تمثل نسخةً من عملٍ معروف للفنان الفرنسي الشهير "أوجست رينوار" 1919 – 1841 (Auguste Renoir)، وهو عمله المعروف باسم "امرأة تعزف البيانو"، الذي نفذه فيما بين عامَي 1875 و1876، وهو من مقتنيات "معهد الفنون بشيكاغو" The Art Institute of Chicago.

ويتبيّن هنا بوضوح أن استحضار هذا العمل الفني، كان استحضاراً لِمَحض (التبرير البصري) للانتقال في المزج بين اللقطتين، ولمناسبة الموضوع، الذي يجسد فيه البطل شخصية أستاذ للموسيقى، دون وجود ارتباط بين العمل ومضمون المشهد، سواء على مستوى الدلالة الرمزية، أو على مستوى المُرَكَّب الثقافي الاجتماعي النفسي.

مفهوم تجسيد النموذج:

وبالانتقال إلى مفهوم (تجسيد النموذج) - والذي نعني به هنا كيفيات تجسيد شخصيّتي الفنان و(الموديل)، بالإضافة إلى تجسيد حضور العمل الفني ذاته، باعتباره مُكَوّناً أساسياً من مكونات البناء الفيلمي في السينما المصرية - يحضُرنا مثالان دالّان في هذا السياق، أولهما فيلم "شيء من العذاب" من إنتاج عام 1969، وهو قصة وسيناريو وحوار "أحمد رجب"، وإخراج "صلاح أبو سيف"، وبطولة "سعاد حسني" و"حسن يوسف" و"يحيى شاهين".

في هـذا الفيلم، نرى نمطين من أنماط الشـخصية الفنيـة، وهما المصور الشـهير، الذي جسد شخصيته "يحيى شاهين"، والنحات الشاب الذي جسد شـخصيته "حسـن يوسـف". الأول مأزوم بذكرى تجربة عاطفيـة مُجهَضة، والآخر مشـبوب بعاطفة الشـباب التي لا انفصام فيها بين تطلعات الوجدان واشتعالات الجسد.

هنـا نرى "صـلاح أبو سـيف" يعمَـد بوعيٍ إلـى توظيف أعمـال اثنين من مشاهير الفنانين المصريين، هما النحات "جمال السجيني" والمصور "يوسف فرنسيس"، لتحقيق هدفَين أساسيَّين، أولهما هدف ظاهري، يتمثل في تنظيم السياق البصري لموقع الأحداث، بين مرسَم الفنان المخضرَم ومَنحَت الفنان الشاب. ويتضح ذلك في العديد من اللقطات، بدايةً من مفتتَح الفيلم.

أمـا الهدف الثاني، المتمثل في تأكيد الارتبـاط الدلالي بين الأعمال الفنية والنسـيج البنائي للفيلم، فقد سعى "أبو سيف" لتحقيقه، على نحوٍ كشف عن عُمق إدراكه لطبيعة فنّي كلٍ من "السـجيني" و"فرنسـيس"، في انتقائه - على سـبيل المثال - للوحة "عروسـة المولد" ولتمثال "الأمومة" لـ"السجيني"، وهما من الأعمال المرتبطة بإسـقاطات نفسية وسياسية، تتجسد فيها المرأة ككيان مُستلَب ومانح في آنٍ واحد.

وفي سياق تحقيق هذا الهدف، تتكشف العلاقة الثلاثية، بين كلٍ من الفنان والموديل والعمل الفني؛ وهو ما يتجلّى في مشـهدين أساسـيَّين، يظهر في كلٍ منهما مدى الفارق بين طبيعة شخصيَّتي المصور المُسِنّ والنحات الشاب، وما ينتج عن هذا الفارق في رؤية كلٍ منهما للموديل، وبالتالي كيفية تجسيدها في العمل الفني ذاته.

فبالرغم من أننا نرى الموديل تظهر في مشـهد المصـور في وضعٍ أقرب ما يكون إلى أوضاع الإغواء المباشر، فإن الناتج الفني الذي تجسده لوحة "يوسف فرنسيس" يأتي أقرب اتسـاقاً مع الطبيعة التشاؤمية المأزومة للمصور، وكأن العمـل انعكاس لصـورة الموديـل (الظاهريـة) الحقيقية على مـرآة أعادت تعديلها إلى صورة (باطنية).

وعلى النقيض من ذلك، نرى الموديل في مشهد النحات - برغم كونها أكثر

احتشاماً على مستوى الوضع والملبَس - وقد أفصَحَت عن مضمونٍ أكثر حسّيّة؛ وهو ما ظهر من خـلال أداء الممثلة - وبخاصةٍ في نظرات العيون - ومن خلال لغة الجسد المتبادلة بين النحات والموديل وكذا من خلال النَسَق البصري العام للمكان، والذي اتّخذ طابعاً شكلياً إغريقياً، يعيد لذاكرة المُشاهد احتفاء تراث النحت الإغريقي بمَسرّات الجسد.

في المقابل نرى "يوسف فرنسيس" - وهو فنان لم تنفصِم تجربته التشكيلية عن السينمائية - يُعوِّل في المقام الأول على استحضار نموذج (المثقف الملتزم)، في فيلم "درب الفنانين"، وهو فيلم من إنتاج عام 1980، قصة وسيناريو وحوار وإخراج "يوسف فرنسيس"، وبطولة "محمد صبحي" و"معالي زايد".

ففي هذا الفيلم، نرى فناناً شـاباً يُصِرّ على الانتصار للمُهمَّشين والفقراء، متخذاً منهم أبطالاً لموضوعات أعماله النحتية والتصويرية، بأسلوب أقرب ما يكون شبهاً بأساليب فناني "الواقعية الاشتراكية" Social Realism.

الغريب هنا أن أحد خطوط الصراع الأساسـية في الفيلم قائمة على فكرة رفض أسـاتذة المعهد الذي يدرس به الفنان الشـاب لهـذا النمط من الأفكار والأسـاليب. ووجه الغرابة هنا ناشئ من أن هذا الرفض (المُتخيَّل)، يتعارض مع حقيقـة أن الدراسـة بأغلب هذه المعاهـد والكليات، قائمٌ بالأسـاس على تكريس القواعد الأكاديمية، التي تحتفي بأسـاليب التشخيص على اختلاف تَوجُّهاتها!

هنا نرى "فرنسـيس" يلجأ بذكاء إلى توظيف أعمال النحات المصري "عبد البديـع عبد الحي" (19016 – 2004) في سـياق المَشـاهد، للتعبير عن فكرة تشَـبُّث النحات الشـاب بحياة الحارة وأهلها من البسـطاء. ولا شك أن ذلك الانتقاء كان موفقاً من قِبَل "فرنسيس"، سواء على مستوى توافق أسلوب "عبد الحي" وموضوعات أعماله مع سـياق موضوع الفيلم، أو على مسـتوى تناسُب شـخصية "عبد الحي" ذاته مع نمـوذج (البطل الشـعبي)؛ بالنظر إلى كونه فناناً عصامياً، شـق طريقه باستقلالية في حركة الفن المصري، دون اعتماد على مرجعية أكاديمية مُمَهّجة.

غير أن "فرنسيس" - من جانبٍ آخر – عمد إلى تكريس بعض أنماط العلاقة السطحية لثقافة الشارع المصري بالفنون التشكيلية؛ وهو ما ظهر على سبيل المثال في مشـهد التدريـب اليومي للفنان على رسـم العُجـالات التخطيطية Sketches، حيث نرى الإلحاح على تصوير ابتهاج أهل الحارة بهذه الرسـوم، باعتبارها (تصويرة) لا تختلف عن الصورة الشمسية.

ربما اتضح الآن بعضُ ما كنا نرمي إليه، من خلال استحضار هذه المفاهيم الثلاثة، وفحص بعض تَجلّياتها في السينما المصرية، بما يعكس بعض سمات علاقتها بعالم الفنون التشكيلية.

غيـر أننا، فـي نهاية الأمر، نعـاود التأكيد علـى عمومية هـذا التأمل، بما يستدعي ضرورة الشروع في إجراء دراساتٍ لاحقةٍ، أكثر شمولاً وتفصيلاً.

---

* أكاديمي وناقد مصري

أحمد خورشيد

شيخ مصوري السينما المصرية

في كتابه "اتجاهات الإبداع في الصورة السينمائية المصرية" يحدد مدير التصوير سعيد شيمي سمات مدير التصوير المبدع بأنه "قائم على رؤية مادية ورؤية روحية تنبع من تجاربه الحياتية، ومنبع ثقافته وميزان علمه، ومصداقيته مع نفسه ومع الآخرين"، ويضيف شيمي "على مدير التصوير أن يكون عمله ابتكاريا من ناحية الشكل وملاءمته للموضوع الدرامي الخاص بالفيلم، ويعتبر مدير التصوير قد أبدع ونجح بشكل كبير إذا استطاع صهر الصورة بما تحمل في دراما الفيلم، بحيث يصبح العمل الفني (الفيلم) وحدة ابتكارية من الجميع".

فاطمة نبيل

هذه المواصفات التي حددها سعيد شيمي في رؤيته لمدير التصوير المبدع تنطبق أول ما تنطبق على مدير التصوير المصري الرائد أحمد خورشيد.

البدايات

لم يتخيل محمد عمر عمر باشا خورشيد (من الأعيان العاملين مع الخاصة الملكية) أن الكاميرا التي أهداها إلى ابنه الأصغر "أحمد" ستغير كل حياته.

كان الأب قد تزوج مرتين دون أطفال قبل أن يتلقي زوجته الأخيرة "تريزا" القادمة من ألمانيا قبل قليل من قيام الحرب العالمية الأولى، ليتزوجا وينجبا "محمد" و"فاطمة"، ثم الصغير المدلل "أحمد" في 21 فبراير عام 1913.

افتتن الصغير بالاختراع الجديد، ما دفع الأم الأوربية لتشجيعه على هواية التصوير، وتصبح صور أصدقائه من أولاد الطبقة الراقية هي أولى أعماله.

في عمر الثانية والعشرين يلتحق خورشيد على غير رغبة والده بالعمل مصورا في استوديو مصر بعد أن أنهى دراسته بقسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب، حيث يرسله طلعت باشا حرب مؤسس الاستوديو وصديقه أحمد سالم في بعثة دراسية إلى فرنسا حيث يدرس سالم الإخراج، بينما يدرس

خورشـيد التصوير، ليعود مصورا إلى استوديو مصر ويعمل في فيلم "وداد" للمخرج فريتز كرامب عام 1939.

وتقول (الأسـطورة) أن خورشـيد رفض تقبيل يد السـيدة أم كلثوم أثناء تصوير الفيلم ككل العاملين ما دعاها أن تنعته بالتركي إعجابا.

يسـتمر ارتباط اسـم خورشـيد كمدير لتصويـر عدد كبير مـن الأفلام الناجحة في ذلك الوقت حتى عام 1945 إذ يقدم مع المخرج كامل التلمساني فيلمه الأشـهر "السوق السوداء" مؤسسـا تيارا جديدا من السينما الواقعية في مصر.

وفـي عام 1951 يقـدم على إخـراج فيلمه الوحيد "السـبع أفنـدي" وفاء لذكرى صديقه أحمد سـالم الذي توفى ولم يسـتطع إكمال مشـروع الفيلم فيتمه خورشيد بدلا منه مهديا الفيلم إلى سالم، ويشهد الفيلم وقائع تعارفه بزوجتـه الثالثـة والتي ارتبط اسـمها به حتـى الآن، وهي السـيدة "اعتماد خورشيد" والتي جاءت إلى الاستوديو بحثا عن فرصة عمل في السينما التي كانت تهواها.

اعتماد خورشيد

تروي اعتماد خورشـيد قصة تعارفهما أن أحمد خورشـيد كان قد سـبق له الـزواج مرتـين؛ الزيجة الأولـى أثمرت جيهـان وعمر (عـازف الجيتار والممثل والملحن الشـهير بعد ذلك)، أما الثانية فلم ينجب خلالها سوى ولد يدعى "شـيرين"، ثم التقى اعتماد وكانت لاتزال في الرابعة عشر، فوقع في غرامها واتفقا على الزواج رغم معارضة عائلتها، بسـبب زيجاته السـابقة وفرق السن بينهما.

استمر الزواج حتى عام 1968 مخلفا خمسة أطفال هم (أحمد، وإلهامي، ونيفين، وإيهاب، وأدهم) والكثير مـن الأحداث التراجيدية، ما يهمنا منها هنا هو أثر هذا الثنائي على صناعة السينما بمصر.

تروي السـيدة اعتماد خورشيد أن أحمد خورشيد قد سافر برفقة المخرج

جمال مدكور عام 1958 إلى سوريا وقت الوحدة المصرية السورية بصحبة الرئيس عبد الناصر لتسجيل الزيارة الرئاسية سينمائيا.

تزامن هذا مع إعلان ورثة الفنان "أنور وجدي" رغبتهم في بيع معمله الكائن بشارع الإخشيد بالروضة، وتحمست المنتجة "ماري كوين" لشرائه بمبلغ ستة آلاف جنيه على عدة أقساط، لكن اعتماد استطاعت إقناع الورثة وآخرهم الفنانة "ليلى فوزي" زوجة وجدي الأخيرة قبل وفاته، بمبلغ عشرة آلاف جنيه نقدا، ما أغضب ماري كويني بشدة، ونشر كمال الملاخ الخبر وقتها في الأهرام تحت عنوان "اعتماد خورشيد تنتصر على ماري كويني وتشتري معامل أنور وجدي".

ولم تجد اعتماد التي كانت قد باعت 40 فدانا من ضمن ميراث زوجها عن والده لتشتري المعمل إلا أن تقترض من البنك الصناعي نصف مليون جنيه بناء على اقتراح من الكاتب مصطفى أمين، لتستطيع إنشاء المعمل وكان مقره بشارع الهرم بجوار سينما رادوبيس.

وقد ضم المعمل إلى جانب آلات طبع وتحميض الأفلام السينمائية، استوديو لتسجيل الموسيقى التصويرية، ووحدة مونتاج، وصالة عرض.

وشهد المعمل طبع وتحميض العديد من الأفلام، نذكر منها: بين إيديك (1960) ليوسف شاهين، والمراهقات (1960) لأحمد ضياء الدين، والعريس يصل غدا والساحرة الصغيرة (1963) وكلاهما لنيازي مصطفى، وألف ليلة وليلة (1964) لحسن الإمام.

أما منزل الأسرة بفيلا الهرم فتحول إلى منتدى فني وثقافي، حيث سهر العديد من الفنانين بصحبة الزوجين السعيدين قبل انفصالهما.

شيخ المصورين

في كتابه "سحر الألوان من اللوحة إلى الشاشة" يقول الفنان سعيد شيمي "الضوء يلعب كمصدر للإبداع في الفيلم السينمائي، فعن طريق إضاءة الصورة أي اللقطة وبالتالي المشهد والفيلم بأكمله يكون التأثير المرجو والمطلوب الذي يعطي الفيلم معناه ومذاقه الدرامي".

هذه القاعدة البديهية نجدها في أعمال أحمد خورشيد الذي لم يدرس التصوير أكاديميا، لكن أفلامه تُدرس.

حتى في أعماله الأولى، اعتمد خورشيد على التجريب والتثقيف الذاتي.

على سبيل المثال في "أحبك انت" 1949 مع أحمد بدرخان، وعلى الرغم من أنه فيلم استعراضي غنائي ككل أفلام الأربعينات، إلا إنه يقدم في مشهد رقصة نادية (سامية جمال) إضاءة حداثية تتوافق مع درامية الرقصة.

في "صراع في الوادي" 1954 مع يوسف شاهين يجرى التصوير في الأماكن الحقيقية حسب تتيرات الفيلم في معبد الكرنك، ومعبد الأقصر، ووادي الملوك، ومعبد أنس الوجود، وليمان طرة، وأحد قصور الملك فاروق.

وفي هذا يُعد خورشيد رائدا في الخروج من بلاتوهات التصوير، منتصرا على مشكلات الإنارة في أماكن مثل المعابد والمقابر الفرعونية مستخدما وسائل بسيطة مثل المرايا لتجميع ضوء الشمس داخل المعبد أو المقبرة لاستخدامه في التصوير.

أما الظلال، واستخدام المشاعل للإنارة، فيستخدمها خورشيد لدعم الجو الجنائزي المحيط بالفيلم ككل.

مما ترويه اعتماد خورشيد عن كواليس تصوير الفيلم أن يوسف شاهين قد جاءه بصحبة اكتشافه الجديد "عمر الشريف" إلى فيلا خورشيد لاختباره أمام الكاميرا، وبعد أن أعلن خورشيد موافقته اصطحب عمر الشريف إلى عرّافه الشخصي "جعفر" والذي تنبأ للشريف قبل أن يقدم فيلمه الأول أنه سوف يصبح ممثلا كبيرا يحكي عنه العالم.

في نفس العام يقدم مع كمال الشيخ فيلم "حياة أو موت" .. واحد من أهم الأفلام المصرية الرائدة في الخروج للتصوير في شوارع القاهرة. في ظاهرة لن تتكرر إلا لاحقا في الثمانينات على يد جيل الواقعية الجديدة، لكن أمرا كهذا لم يكن شائعا بالطبع في منتصف الخمسينات، ولم يكن

الشارع المصري معتادا أن يرى كاميرا السينما.

في "البوسطجي" عام 1968 مع حسين كمال، تعكس المساحات الرمادية الواسعة ضيق عباس البوسطجي ببلدة "كوم النحل" التي انتقل إليها مؤخرا، وتعكس قسوة الشمس كما يستخدمها خورشيد في تعبير عن قسوة مصير جميلة التي راحت فداءا لحبها، ولغلطة لا يد لها فيها.

في العام التالي يتكرر التعاون بين خورشيد وحسين كمال ثانية في "شئ من الخوف" والذي كان ليفقد الكثير من قيمته لولا مدير تصوير كأحمد خورشيد .. أدرك مغزى رواية ثروت أباظة فجاءت إضاءة ثلث الفيلم الأول حينما كان عتريس لايزال محتفظا ببراءته مختلفة عن باقي الفيلم بعد أن تلطخت يداه بدم الدهاشنة.

وكان خورشيد صاحب فكرة أن يحمل المجاميع المشاعل لإنارة مشهد النهاية الذي يفترض أن يحدث ليلا حيث يخرج أهل البلدة لإنقاذ فؤادة، تاركين قلعة عتريس تحترق بمن فيها حتى تظلم تماما.

في منتصف الخمسينيات وقبل إنشاء التليفزيون، يؤسس خورشيد وصديقه المخرج جمال مدكور "الجريدة الناطقة" بعد قرار من استوديو مصر بإنشاء جريدة إخبارية سينمائية. وإن لم تكن الفكرة جديدة وقتها، فقد سبقتها محاولات عدة على يد محمد بيومي ثم أحمد سالم.

كما يقدم خورشيد فيلمه التسجيلي الوحيد "من أعماق الطين"، والذي عُرض وقتها في مهرجان فينيسيا.

وبعد إنشاء معهد السينما بأكاديمية الفنون عام 1960، يتولى خورشيد رئاسة قسم التصوير بالمعهد. ما ينعكس على عدد الأفلام التي يشارك بها، فبعد أن كان يشارك في ستة أفلام سنويا على الأقل، أصبح لا يشارك في أكثر من فيلمين فقط في السنة، وكان من بين طلابه في معهد السينما الأخوين مصطفى وحسين فهمي، وكلاهما عمل بالتمثيل لاحقا.

خبير الألوان

يقول مارسيل مارتان في كتابه "اللغة السينمائية والكتابة بالصورة" من ترجمة فريد المزاوي: "ينبغي أن يكون لدور اللون في الفيلم قيمة درامية وليس قيمة تصويرية ووصفية، بل ينبغي عليه أن يساهم في الحدث ويتابعه في موازنته للدراما".

بداية من السبعينيات سيتم تعريف أحمد خورشيد في تيترات الأفلام بصفته مدير التصوير وخبير الألوان في أفلام مثل "الاختيار" 1971 مع يوسف شاهين مجددا، حيث يبدو آثر خورشيد الواضح في ألوان منزل بهية. أما في "الشيماء" 1972 مع حسام الدين مصطفى فيستخدم خورشيد الألوان في إحداث آثر نفسي مختلف لدى المتلقي بين معسكرين الكفار والمسلمين، خاصة في مشاهد تأمر الكفار على قتل النبي محمد، حيث تحيط بالكفار هالة دموية مخيفة تعبر عن شرهم المطلق.

وفي 23 ديسمبر عام 1973 يرحل أحمد خورشيد تاركا خلفه عدة أطفال، وحياة صاخبة، وأكثر من خمسين فيلما بدون أي تكريم مستحق.

مصادر:

- سعيد شيمي، إتجاهات الإبداع في الصورة السينمائية المصرية المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2003
- سعيد شيمي، سحر الألوان من اللوحة إلى الشاشة الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 2007
- مارسيل مارتان، اللغة السينمائية والكتابة بالصورة المؤسسة العامة للسينما، دمشق 2009
- لقاءات شخصية مع عائلة أحمد خورشيد (السيدة اعتماد خورشيد، والأبناء إيهاب وأدهم خورشيد)

سينما الرسم

.. وسينما الشعر

ينظر إلى الفيلم السينمائي باعتباره مجموعة من الصور المتحركة أو وهم بالحركة، حيث أن الحركة هنا هي مجرد تحريك لصور ثابتة بالفعل وعندما نراها نحس أنها تتحرك. ويوجه البعض اعتراضاته على إطلاق صفة الوهم على رؤية هذه الصور، بعضها ذو حجة قوية وآخرون أسبابهم ضعيفة. إما الحجة القوية فتوضح أن الإحساس بالحركة يأتي من جهاز إدراكي عند الإنسان والمخلوقات المختلفة عنا لا ترى الحركة على الشاشة مثلنا، إما الحجة الضعيفة فهي أن لصق الموضوع بوجهة نظر الاستجابة الذاتية لما يجري على الشاشة أمر ليس واقعي 1.

مجدى عبد الرحمن

تمهيد: التكوين ومفاهيم الصورة التشكيلية

التكوين الجيد هو ذلك الذي يترك لدى المشاهد انطباعاً أقوى بموضوع الفيلم، ويسلمنا هذا الرأي إلى أن الغاية من التكوين هو تدعيم

وفي كافة الأحوال فإن كادر السينما المتحرك هو بلا شك أمر مختلف تماماً عن الصورة المرسومة. فالتكوين يتغير كل لحظة سواء بحركة الشخوص بداخله أو من خلال حركة الكاميرا 2. ولأن هذه الصفة انفردت بها السينما دون كل الفنون الأخرى، لذا كان لابد من استخدام كل أدوات اللغة السينمائية لتكثيف الفكرة الديناميكية لمفهوم الصور المتحركة. وإذا كان هناك من يفضل ثبات الكاميرا السينمائية مع جعل الشخصيات تتحرك داخل الكادر – رغم اقتراب ذلك من أشكال المسرح – وذلك كنوع من تقديم التابلوهات التي تقترب في سموها من جوهر التصاوير الزيتية 3، فإن هناك آخرين للحركة. والمقصود هنا هو عين الكاميرا والتي قد تكون موضوعية أو ذاتية، تتحرك دوما لتعرض في تدفق محسوب الطبيعة في سكونها وانسيابها، المهم أن تكون هذه الكاميرا ذاتها دائبة الحركة.

وينظر دائماً على أن اللغة لها قاموسها المضبوط والنظام اللغوي والعرف الثقافي الذي يوصف على النحو المحدد المعاني للكلمات. ولكن بالفعل لا يوجد قاموس للصور ولا توجد صور مصنفة وجاهزة للاستخدام. وبالتالي فإن السينما تستخدم تلك الصور في سلسلة من أشياء أو أحداث أو مناظر طبيعية أو أشخاص كتراكيب أو علامات للغة رمزية، لتخلق بذلك نوعاً من الترتيب الحر غير المعتمد على القواعد والأحروميات. وهذا ما يثبت الطبيعة الفنية العميقة للسينما وتأكيد قوتها التعبيرية وقدرتها على تجسيد الأحلام أي على صفتها المجازية من حيث الجوهر. وخلاصة القول أن كل هذا ينبغي أن يوحي بأن لغة السينما هي جوهرياً: لغة الشعر 4.

التأثير الخاص بالصورة بغض النظر عن التمسك بقواعد معينة أو التخلي عنها. أو بمعنى آخر هو مساهمة الكاميرا الخلاقة في تسجيل الواقع الخارجي لتحويله إلى مادة فنية وتكوين مضمون الصورة لتظهر مطابقة للحقيقة على الشاشة بطريقة شائقة وجذابة.. ويمكن القول أن التكوين هو تنظيم الموضوع في المساحة والزمان الخاصين باللقطة. ويأتي ذلك عادة من خلال علاقات معقدة في العمق واعتبارات خاصة بالربط بين العناصر القريبة والبعيدة للموضوع 5.

إن مهمة المخرج والمصور في تكوين اللقطة السينمائية هو تحديد المضمون الفكري وتشكيل واختيار المواد المتضمنة فيها بطريقة تعبر عن المعاني المطلوب إبرازها. أو بمعنى آخر فإن مدير التصوير يوضح المعني أو الهدف عن طريق التركيز أو التأكيد على العنصر الأساسي والرئيسي في الموضوع بحيث يتحقق له السيادة وجذب عين المشاهد إليه. وعندما يتم أعداد كل شيء بدقة لتحقيق الهدف الأساسي في الصورة فإن ذلك كله يساعد على إبراز المعني المطلوب، وكلما احتوت الصورة على شيء جديد أو تم تناول الموضوع في تكوينه بطريقة غير عادية فإن تلك الجدة في الصورة تعني رؤية الموضوع بشكل غير مألوف 6.

وعبر عدة محاور يمكن رصد جماليات سينما الرسم وسينما الشعر من خلال مشاهد سينمائية باهرة احتفظت بها ذاكرة السينما عبر تاريخها الطويل.

الصورة وجماليات المكان واللاندسكاب الطبيعي:

لقد كان أهم تدريب للرسامين الجدد هو كيفية تصوير درامية الضوء في رسوم اللاندسكاب للتعبير عن ظاهرة طبيعة ضوء النهار أو

ضوء الشمس المتغير، والتي وفقا لحركتها على المكان يتغير لون المنظر الطبيعي. وقد لا يشمل هذا التغيير كل منظر اللاندسكاب، فقد يقع شعاع ضوء الشمس على جزء خلفي من المكان بينما أمامية الصورة تبدو في قتامتها لون قرمزي، مع استخدام تأثيرات اللون لعمل مسحة ضبابية وهو متطابق في بعض الأحوال مع رغبات الرسامين في التنويع. وقد كان تصوير المناظر الخلاوية في أوروبا ابتكاراً خاصاً بعصر النهضة، ولكن تطوره من كونه خلفية لموضوع الشخوص الطبيعة، لكي يصبح هو الأساس ويطغي على الحدث منتج من أعمال مدرسة فينسيا7.

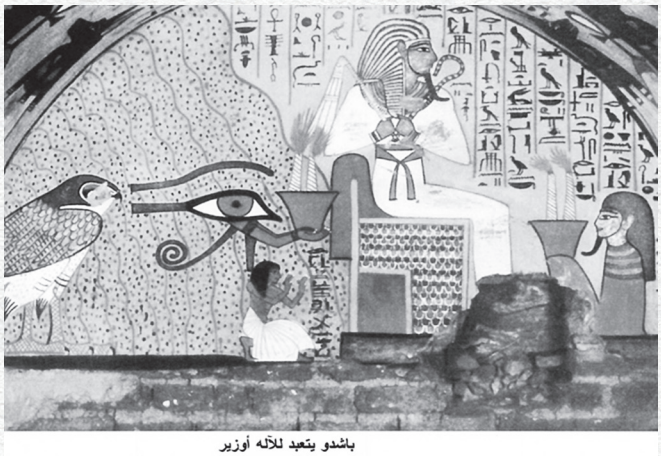
واللاندسكاب بمفهومه الواسع هو الرؤية التصويرية للريف أو المراعي Pastoral view من خلال الأشجار والتلال والجبال وغير ذلك. وبهذا فإن المنظر عادة ما يخص المكان Place لا الناس People أو بمعني آخر يمكن أن نسميه منظر النبات والحيوان Flora & Fauna مثلما نرى في لوحات المزارع والمراعي لبياسرو المصور الفرنسي والتي يبدو واضحاً خلالها الفارق بين الظل والنور والمساحات الشاسعة في الخلفية، وعندما يقوم الرسام بوضع شخصية وسط كل هذه المساحة الشاسعة في اللاندسكاب ، فإنه لابد من مهارة في تنظيم التكوين لإعطاءها مركز الأهمية، وهو ما نراه في جمال أخاذ في لوحة أدوارد مانيه «الأفطار على العشب» ذلك أنه رغم ثراء الطبيعة في اللاندسكاب فإن ما ركز عليه مانيه نيه هو شخوصه الجالسة على العشب واعتبار ما خلفهم وكأنه ستارة مسرح مرسومة، أو قد يعمد المصور إلى جعلها بعيدة عن مركز الاهتمام لجعل منظر اللاندسكاب يفيض بالشمولية8.

ويعتمد تصوير لقطة اللاندسكاب على طبيعة طبوغرافية المكان أو بمني أصح البيئة Environment والتي من خلال حسن اختياره يصل المفهوم الدرامي المطلوب طرحه. ويحمل مكان اللاندسكاب من خلال عناصره دلالات تصويرية Ideograms مثل عناصر الطبيعة على سبيل المثال، يستطيع صانع الفيلم من خلالها أن يعطي الصورة معاني أبعد من أشكالها المادية، وطبقاً للغة السينمائية فإن المعاني الأدبية أو حكمة التاريخ حين تترجم في حركة طبيعية أمام الكاميرا، يتحول التكوين إلى رؤية بصرية للاندسكاب أو شباك على هذا العالم المتجسد 9.

ولمحاكاة أعمال المستشرقين الذين يستخدمون في لوحاتهم ما يطلق عليه الضوء الشرقي Oriental Light والذي يتسم بغلبة الخيوط الذهبية التي تغلف الأشكال وهي سمة الشمس المشرقة دائماً في سماء الشرق الصافية. وهو الشيء نفسه الذي أتبعه المصري القديم عندما يلون الشمس بلونها الأحمر ويضع اللون الأصفر على الجبال المرسومة على ضفاف النيل. وفي فيلم «شفيقة ومتولي» إخراج على بدرخان، يتم تقديم شفيقة لأول مرة وهي تملأ البلاص من ماء الترعة بالقرية، وتبدو خلفها الحقول المملؤة بالزرع كما تتلألأ صورتها الجميلة على صفحة الماء الراكدة وذلك قبل أن يصل جنود الانكشارية لجر الرجال إلى الجهادية. وتبدو اختيارات ناجي شاكر المدير الفني للفيلم وعلى بدرخان المخرج لأماكن التصوير لقصة شعبية تدور أحداثها من منتصف القرن التاسع عشر، ذات رؤية تشكيلية غير اغترابية Exotic تحس فيها بروح الطين والماء وأشجار الجميز. وحتى تظهر طبيعة أرض القرية المصرية ومناخها ذات ضوء الشمس الحادة لم يتم التصوير في ضوء منتشر، بل تعمد محسن نصر أن يتم تصوير المشهد في توقيت إضاءة حادة عالية التباين، وربما أدي ذلك إلى أن يكون هناك جانب مظلل من الحقول قد فقد خلاله تشبع اللون الأخضر والمعروف أن تمثيل هذا اللون في مناظر اللاندسكاب يجعلنا نعامله مثل «الطفل المزعج l'enfant terrible" وذلك بسب الحساسية الطيفية العالية للعين البشرية بالنسبة لإدراكه عن تلك الخاصة بالعجينة الحساسة 10.

ويأتي مشهد ترحال الأخ الأكبر عبر النيل لكي يلقي حتفه على أيدي رجال القبيلة بعد أن خطط عمه للقضاء عليه فور إعلان الأول عصيانه عليه ورفضه أن يعيش هو وأخيه ونيس على بيع مومياوات أجدادهم. ومثل

حارة في القاهرة بزحامها وحوانيتها رسم المستشرق هاينريش فون ماير



باشدو يتعبد للآله أوزير

بقية المشاهد لا نجد في فيلم «المومياء» حركة غير مجدية ولا لحظة بغير معني في التصوير، ومشهد مقتل الأخ الأكبر بقسوته السريعة والمبسطة أكبر دليل على ذلك. وعند شادي عادة ما نجد تدفقاً للأحداث في أطراد ودون توقف، كما أن هناك نوعا من الشد الكهربي بين كل لقطة والتي تليها بحيث مهما طالت مدة أي لقطة فإننا لا نفقد أبدا الإحساس بالتتابع المستمر. ويبدأ المشهد برؤيتنا للأخ الأكبر يتجه نحو الأفق صاعداً تلا رمليا يظهر من خلاله شراع أبيض طويل نعرف بعدها أنه يخص قاربه الرابض على ضفة النيل، حيث يجلس فيه ومن على الضفة الأخرى يرقبه رجل ملثم ليأتي من خلفه رجلان يطعناه بسكين ويلقون بجثته في الماء. وقد استخدم شادي عبد السلام عدسة طويلة البعد البؤري في تصوير لقطة صعود الأخ الأكبر على التل الرملي في اتجاه شراع المركب، ضغطت منظور الصورة إضافة إلى بعض الغمام الهوائي الذي ساهم مع التكوين التشكيلي للقطة على التركيز على المساحة المثلثة التي يشغلها الشراع في خلفية الصورة 11.

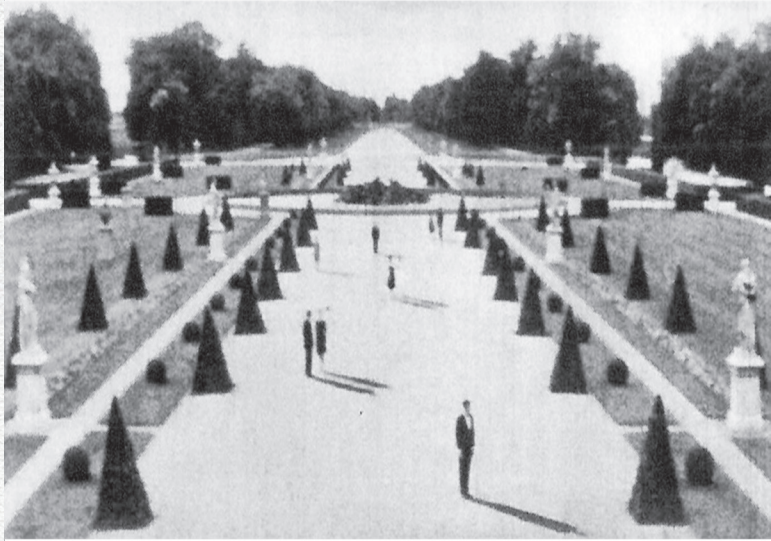
وقد أصل شادي عبد السلام فيلمه «المومياء» بروحانية التصوف واستعاض عن الأسلوب المباشر الخاص بالسينما الثرثارة بأسلوب الاستعارة. ونرى هذا الأمر واضحاً في لقطة وقوف ونيس متأملاً صفحة ماء النيل التي تحمل على تيارها سفينة الأفندية القادمة من القاهرة، وهو بمنطق التحليل الفيلمي بداية الصراع بين قبيله الحربات التي تنهب ميراث الأجداد وأولئك العلماء القادمون لإنقاذ هذا التراث، وهو الصراع الذي يحمل بداخله أبعاداً سياسية عديدة تفسر بشكل إنساني مواجهة التقاليد لمطالب التقدم دون التضحية بهؤلاء الفلاحين. ويمثل التكوين في هذه اللقطة تلخيصاً دقيقاً للعناصر الأساسية المطلوب إظهارها، طبقة الأفندية الذين يعبر عنهم مركب طافية فوق ماء لانراها وكأنها تسبح في الفضاء، ونيس الوريث الجديد الذي يقف في أقصي يمين الكادر وهو يتطلع إلى هذا القادم الغريب21.

أن تصوير المناظر الخلاوية هو في جوهره فن رومانسي حيث كان ابتكارا خاصا بعصر النهضة بعد أن كان يقصد بها في رسوم العصور القديمة أن تكون خلفية للحياة (أو للموت) لا أن تكون موضوعات للتأمل الجمالي المستقل. وتعد الصحراء إحدى هذه المناظر الخلاوية كمكان متميز فيه فضاء مضاد لفضاءات أخرى كالمدينة والقرية، فالمدينة في زحامها والقرية في خضرتها الكلية في مقابل الصحراء التي قد تكون فيها الخضرة جزئية يغلب عليها اللون الأصفر للرمال. وإذا تذكرنا مناظر الصحراء المصورة في فيلم «لورانس العرب» عام 1962 من إخراج ديفيد لين وتصوير ف. يونج F.A. Young والذي قدم فيه المصور إمكانية الدمج بين وضع ممثله الأساسي في منطقة شبه مظللة وسط توهج كبير لمساحة الصحراء الممتدة والتي بدت مشبعة بلون رمال الصحراء الذهبية 13.

ويتأثر التكوين في الصورة غالباً بعوامل جغرافية لطبيعة المكان والتي بدورها تؤثر على مدى إحساسنا بعمق المكان. وإذا كان علينا أن ندلل على مدى أهمية ذلك لذكرنا استخدام هيتشكوك للموتيفة أو الأيقونة الجغرافية كانعكاس لأفكار خاصة بالتطور الدرامي للشخصيات وتعبيراً عن انعزال الناس بعضها عن البعض. وفي فيلمه «دوار Vertigo" تم إضافة مبنى البرج للكنيسة التي صعد إليها المفتش مرتين وتم خلالها جريمة قتل الزوجة. ومن الخارج تم تصوير الكنيسة عن طريق الساتر وإضافة البرج بالرسم، وبعدها تم التصوير داخل ديكور البرج الفعلي14. وعلى نفس المنوال يقدم فيسكونتي في فيلمه" الموت في فينسيا" ايقونته التشكيلية التي تعبر عن مأساة الموسيقار جوستاف ايشنباخ عام 1911 أحداث الرواية وفلسفته حول الحياة والموت والحب والجمال، وذلك عبر الكبائن الكلاسيكية على الشاطئ في فينسيا التي هاجمها الوباء. ومن خلال سينما الموجة الجديدة جلب آلان رينيه بعضا من التعقيد الطليعي للرواية الفرنسية الجديدة إلى السينما ومن خلال ذلك تم استكشاف وظيفة الزمن والذاكرة في السرد الفيلمي مثلما حدث في «العام الماضي في مارينباد» عام 1962 عن الذاكرة بوصفها تجريدا جمالياً في مشهد الحديقة الممتدة للعمق.

الصورة وجماليات المكان والأيقونة المعمارية والتراث

عادة ما يلجأ صانعو الأفلام إلى استخدام صور الظاهرة Phenomenological shots والتي ترتبط غالباً بتقاليد متوارثة أصبحت كالأيقونة يمكن من خلالها الإشارة وبعمق لمعاني ضمنية يستغني فيها عن إعادة تمثيل وقائع ومحسوسات تفقد الفيلم بذلك شاعريته المتدفقة وعادة ما تتعلق مثل هذه التقاليد بأساطير وقصص شعبية من تراث البيئة، ولأن هذه الصور الأيقونية تعكس بالضرورة ثقافة الشعب، فإنه بقدر ما يعي صانع الفيلم هذه الحقيقة ويتعمق في فهم تلك الدلالات الرمزية، بقدر ما يتطلب الأمر كثير من الجهد من المتلقي لكي يعي ثقافة وروح حضارة الشعب الذي يشاهد الدراما المروية الخاصة به، فبدون معرفة طبيعة هذه الحضارة فإنه من الصعب استيعاب تلك الأشكال الايقونية وبالتالي فهم السينما الخاصة بهم. وغالباً ما تساهم تلك الرموز التشكيلية المرئية في إضفاء سحر المعني الضمني عبر كل هذا العالم الواقعي من ممثلين وديكور وأشياء داخل الكادر، إذ ما تم استخدامها بوعي تاريخي متعمق 16.



ولاشك أن الأيقونة الصورية تعني الكثير من التواصل المعرفي للرائي Veridical Informing من ناحية، ومن ناحية أخرى فإنها قد تكون متوافقة في الشكل مع رمز تشكيلي آخر في المشهد التالي لها Visual Match Cut سواء في الشكل أو اللون، أو أن تكون تلك الرموز ستسفر عن أحداث سوف تقع في نهاية السرد الدرامي كأحداث واقعية. وتحاكي الأيقونة التصويرية في الفيلم مفردات اللغة في علم السيموطيقيا كأداة لتحليل الفيلم عبر شفراته الخطية Syntagmatic وهي المونتاج والرأسية Paradigmatic وهي الميزانسين. ويرى السيمولوجيين اللقطة مثل العلامة التصويرية في الكتابة بكل رموزها ومضامينها. ومثلما تفرض الرموز الدلالية والضمنية في السيميولوجيا معانيها سواء أكانت واضحة أو كامنة. فإن الأيقونة الثقافية والتي يقوم صانعوا الفيلم بخلقها مستخدمين الكلمات أو الموسيقي أو النماذج تعد رموزاً لمعاني يتعرف عليها الجمهور بمستوى آخر من التلقي الثقافي 17.

وتصبح المقابلة بين هذه الأيقونة التشكيلية الممثلة لأي رموز أو أي أيقونات تشكيلية من صور حضارة الأجداد، وسيلة فعالة لخلق حالة التوتر والشد التي تنتاب ونيس لكي يربط بين ماضيه وحاضره، وفي مشهد جنازة الأب يقف الأخان أمام قبر أبيهما بينما شاهد القبر الطويل الذي يبدو على شاكلة مقابر الهوظاهرا وسطهما خلال التكوين لكي يرمز وطوال السرد الفيلمي عن كيان الأب وسطوته – رغم موته. وهكذا وفي ذكاء لماح يخلق شادي عبد السلام أيقونته التصويرية عبر استنساخ فعال لصور حضارات وطنه وبخاصة إذا كانت فنونها ذات أسلبة خاصة يمكن مضاهاتها بشكل يدعو للانتباه. وبهذا فإن الفيلم يتحول بذلك من مجرد تصوير صادق للحقيقة والناس To present the world إلى إعادة تصوير العالم بطريقة تفرض معاني معينة To represent the world وتصبح أحاطة ونيس وأخيه بكل هذه الرموز والأيقونات التشكيلية الممثلة فيما يشير إلى أبيه وتقاليد قبليته الصارمة، ما يدفع بمعاني الاستمرارية من ناحية والصراع بين جمود التقاليد وفكر التقدم من ناحية أخرى. وهو الأمر الذي أضفي على الفيلم بهذه الصورة أسلوباً قومياً National style كما أصبح لكل تراث الماضي القديم مردوده على لحظات الحاضر الحية 18.

وفي فيلم «المهاجر» يفضل يوسف شاهين تصوير الأماكن الأثرية الرائعة الموجودة في مصر، بالإضافة إلى أماكن الطبيعة الساحرة وبعد يأس رام من العثور على الماء لاستمرار زراعة الأرض الصحراوية التي منحها القائد العسكري اميهارله، يقف أعلى تل رملي ويركع وكأنه في صلاة عميقة للرب- لاحظ القطع بالتداعي بالصور لوالده زعيم القبيلة وهو يقف كأحد آلهة الأولمب فوق جبل ممسكا بعصاه ينظر للأفق في انتظار عودة رام – ويختار مدير التصوير آخر لحظات ضوء النهار حيث تصبح السماء رمادية اللون بينما تغرق أمامية التل في سواد تام. وتصبح هذه الأيقونة التشكيلية لرام القادم من الصحراء الجدباء، وأصول قومه يتعبدون للنار والشمس والقمر، وهو ينادي الآله الأوحد مثلما قرأ بردیات الفراعنة أمام الكهنة في بيت العلم وكما يعلن الفرعون الجديد أخناتون من وحدانية الآله، تصبح هذه الأيقونة مخالفة ومغايرة لكل أشكال التعبد التي نعرفها في الفن المصري القديم بكل مفرداتها وتقاليدها. والملاحظ أن يوسف شاهين قد أظهر رام قبل سفره إلى مصر وهو يتعبد للقمر عارياً – مجسداً لاهوت الحيثيين والميتانيين وأساطير عشتار – ويقترب بنفس المفهوم التشكيلي لتعبده للآله في مصر، وكأنه ينفي عنه أي تغير لاهوتي أو حتى تأثره بالدعوة الجديدة لاخناتون خلال أقامته بمصر. ومن ناحية أخرى فربما كان الدافع الغالب ليوسف شاهين في التماثل الشكلي بين تعبد كل من رام الابن في مصر، والأب زعيم القبيلة في الصحراء هو ما جعله يبقي على سلوك طريقة رام بهذا الأسلوب. أو أنه فضل هذا الشكل الأجدب للصحراء حتى يبدو اكتشاف رام لشلالات الماء في اللقطات التالية مؤثرا للعين 19.

وتعد السينما بصفة خاصة فن مكاني من حيث تحديد مكان اللقطة ومكان السرد الدرامي بالإضافة للعلاقات الجغرافية بين الأماكن المختلفة للبيئة المعاشة عبر مشاهد الفيلم. ومن خلال رؤيتنا للمدن التاريخية التي يتم تصويرها يمكننا أن نلحظ نوعيات مختلفة وأنماط

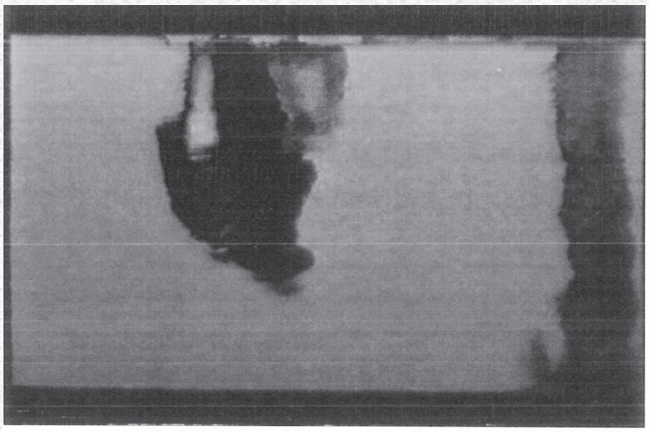
متنوعة منها ما بين المدينة العالمية global city مثل اثينا في فيلم كليوباترا وطيبة في فيلم المهاجر والمدينة المتخطية حدود القومية Transnational city مثل بيت المقدس في فيلم الناصر صلاح الدين. ولأن شكل المكان يعد الركيزة الأساسية لخلق المصداقية التاريخية والتواصل المرئي مع المتلقي، لذلك فإن اختيار بازولينى على سبيل المثال لقرية مغربية في الصحراء تتمتع بالبيوت الطينية الحمراء، كان هو العامل المؤثر للتدفق البصري والدرامي لقصة أوديب كما تخيلها بازوليني يتم سردها في متوالية من الرابسودى rhapsodies وقد تتطلب الدراما أن تمحي هوية المكان وجعله شيئاً مجرداً وغير مميز مثلما فعل المخرج أورسون ويلز في فيلمه «المحاكمة» لكافكا 20.

وتظهر حارات القاهرة أيام الحملة الفرنسية في فيلم «الوداع يا بونابرت» في مشهد استعراض قوات نابليون العسكرية لسطوتها على القاهرة بعد انتصارهم في معركة إمبابة على المماليك. ونرى تقدم عساكر الفرنسيين وضباطهم من خلال باب أحد دور الحارات، ثم في أحدى الحارات التي تظلل أجزاء منها قماش خيام ممزق. وقد تعمد يوسف شاهين اختيار حارات بها أماكن مهدمة بعض الشيء، لا يوجد بها حوانيت التجار المختلفة الأنشطة بافتراض أن هناك نوعاً من الرفض الشعبي لوجود قوات الاحتلال وقد اكتفي شاهين بوجود بعض العامة فوق المباني المهدمة يتابعون بأنظارهم الموكب العسكري الذي يتقدم بخيلاء فوق البلاطات الكبيرة لأرضية الحارات 21.

ويبرز فيلم «الجوع» إخراج على بدرخان بما يحتويه من ديكورات حارة قاهرية قديمة من المفروض أن يرجع تاريخها إلى عام 1887 كما أشارت بذلك عناوين الفيلم. وكما تذكر مراجع المؤرخين أمثال على باشا مبارك والمستشرقين أمثال أدوارد وليم لين ودافيد روبرتس عن شكل الحارات المصرية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ومدى ضيق مساحاتها واحتواءها على بوابة تقفل ليلا بينما تشغل بعض الحوانيت الجزء الأسفل من الأبنية المتراصة بطول الحارة سواء أكانت أبنية منفصلة أو مجتمعة فيما يطلق عليه «الربع» وقام مهندس المناظر صلاح مرعي بتنفيذ ديكور الحارة وعمل علاقات جغرافية بين الأماكن الرئيسية في الحارة مثل بيت فرج الجبالي والبوظة والقهوة ووكالة الدقيق والمسجد والسبيل ومنطقة فقراء الحارة الجوعى. واتبع صلاح مرعي أسلوباً جديداً في تنفيذ مناظر هذه الفيلم وذلك عن طريق عمل جزء من الأحجار بطريقة الرغاوي foam وجزء آخر بقشرة حجر حقيقي، وتم تنفيذ بعض الأقبية بالطوب. وتم اختيار ألوان كابية وترابية سواء للملابس أو للديكور لإعطاء الفيلم طابع تاريخي. ومن الجدير بالذكر أن المساقط الرأسية للحارة تقترب في تفاصيلها لحد كبير من الأشكال المعمارية لمناظر الحارات في رسوم المستشرقين المختلفة 22.

وفي ديكور القهوة تبدو جلستها الصغيرة ونصبة القهوة بدون سقف والتي تظهر كايوان صغير له عقدين من ثلاثة أعمدة بعتب خشبي، وهي تطل على فناء واسع رصت فيه الدكك والمقاعد الصغيرة على بلاطات الحارة والمفروش عليها بعض الأكلمة. بينما في أقصي اليسار باب صغير بشراعة يصبح هو الخروج والدخول لبوابة أخرى خلفية وكذلك إلى الجلسة الصغيرة داخل القهوة. وقد شدت قماشة تظليل فوق مساحة كبيرة من فناء القهوة المكشوف. ولا تختلف الفكرة كثيراً في القهوة القاهرية القديمة والتي قام برسمها كما رآها المستشرق لودفيج دويتش Ludwig Deutsch عام 1882. ويدور مشهد عراك فرج الجبالي مع محروس والفتوات الآخرين انتقاما لإهانتهم لأمه داخل فناء القهوة. ويركز مدير التصوير على فكرة تظليل القهوة مستخدماً بالإضافة إلى ذلك بعض الإضاءة المائلة للظلال، مع اعتماده على وجود بعض أشعة ضوء الشمس الظاهرة أعلى الجدران من المساقط المكشوفة فوق الجلسة وبجوار شراعة البوابة 23.

وضمن أحداث الحملة الفرنسية يأتي قدوم بونابرت وانبهاره بالحضارة المصرية من الحقائق التاريخية التي ذكرتها وأكدت عليها كتب



شفقة تملأ السلاص ، عند الترعة

المؤرخين وقد وصلت الينا لوحة شهيرة لجان ليون جيروم J- L Gerome والذي زار مصر عام 1854 وهي موجودة حالياً بنادي التحرير بالقاهرة وهي تصور بونابرت وهو على صهوة جواده يقف خاشعاً أمام أبو الهول، والذي كانت تغمره الرمال وقتئذ. وكان أسلوب المستشرقين وقتها تقسيم البناء العام للوحة واعتماد مبدأ التناقض في وضعية الأجساد والألوان، ولعبة الضوء والظل وحتى استخدام موتيفة العمارة في الجزء الخلفي من اللوحة دلالة على المكان. ونظراً لأن شاهين في فيلمه «الوداع يا بونابرت» لم يكن ليقدر على أن يعيد الحال إلى ما كان عليه وقت الحملة الفرنسية بالنسبة لأبو الهول، لذلك فقد استبدل المشهد الأيقوني المشهور بقدوم بونابرت على جواده أمام الأهرامات في لحظة سقوط ضوء الشمس خلف الأفق ويواجه قواده العسكريين» أيها الجنود أن أربعين قرنا من التاريخ تطل علينا من قمة هذه الأهرامات» 24.

وفي نهاية فيلم «كوكب القرود» إخراج فرانكلين شافنر Schaff-ner تتراجع الكاميرا للخلف لنرى البطل ورفيقه وهم يقفون على شاطئ البحر وفي الخلفية بقايا من تمثال الحرية بالولايات المتحدة، الأيقونة التشكيلية التي تعبر عن أنهم على الكرة الأرضية التي دمرت تماماً 25.

إما الموكب الجنائزي لتوابيت الخبيئة في فيلم المومياء والذي اصطحبه أحمد كمال من البر الغربي عند الدير البحري إلى ضفة النيل حيث سفينة المنشية، فقد قدم شادي عبد السلام معزوفة ساحرة من الصور التشكيلية لتراجيديا البعث حينما تم النطق بأسماء الفراعنة وهو ما ترديه كل كتب الموتى القديمة. وفي نفس الوقت فقد استنسخ من خلال وسائل الصور الفيلمية نقوش مقابر الأقدمين، وهو ما يمكن ملاحظته من تكوينات شادي للموكب فوق المدق الترابي بين تمثالي ممنون وضفة النيل مع رسوم الموكب الجنائزي للمتوفي والذي رسمه المصري القديم في عدة صفوف تشتمل بعضها على السيدات النادبات وحاملي الأثاث الجنائزي. ومثلما اشتملت رسوم المواكب الجنائزية في المقابر المصرية القديمة على

تلوين السماء باللون الأزرق بينما الأرضيات طلبت باللون الأسود رمز أرض مصر السوداء الخصبة، كانت مضاهاة تلك الباليتة اللونية في لقطات موكب مومياء شادي عندما رأينا نسمات ضوء الفجر في مساحة السماء العلوية ولون الأرض الداكنة (كمت) للمدق الترابي المتصل بين تمثالي ممنون وبين مرسي سفينة المنشية26.

الصورة وجماليات المكان ومشاهد المجاميع:

من أهم ما يتم التعامل معه تصوير مجموعات البشر والتي بناء على طريقة وأسلوب شكلها ومظهرها داخل إطار الصورة فإنه إذا ما تم عدم تنظيمها بشكل صحيح حينذاك، يمكن فهم المعني المنبثق من شكل تجمعها بطريقة مخالفة للمقصود منه. وتؤدي التغييرات في الخطوط والأشكال عادة إلى الإيحاء بقدر من الاتزان أو بنوع من التشويش وفقاً للحالة. أو أن يلجأ البعض لتشكيل مجموعات مع بعضها كل في مجموعة خاصة بذاتها طبقاً لما يطلق عليه قاعدة المجموعات -Rules of group ing وربما ابتعد البعض الآخر عن فكرة هذا التنظيم المرتب وفقاً لمدارس التصوير الحديثة، بحيث يتم اللجوء إلى إشاعة العشوائية وعدم ترتيب الأشياء داخل الكادر لتبدو غير منتظمة الشكل. ولإضفاء ترتيب الأشياء داخل الكادر لتبدو غير منتظمة الشكل. وإمزيد من الديناميكية على شكل تلك المجموعات، فإن التكوين غالباً ما يعتني بأن تكون خطوطه مائلة بعيداً عن الخطوط الرأسية والأفقية التي اتسمت بها لوحات الرينسانس، أو أن يتم قطع متعمد في اكتمال خطوط مجموعة الشخوص أيا كانت دائرية أو مستطيلة أو غيرها وهو الأمر الذي يدفع بحيوية أكثر في رؤيتنا لهذا التجمع لإفساح الخيال للرائي، للمدى الذي يمتد إليه الشكل خارج الكادر، ومن الوسائل الناجحة في زيادة الإحساس بالحجم المتزايد لهذه المجموعات البشرية، استخدام بعض الأشكال الهندسية كموتيفة لتجميع بعضهم، ثم تكرار هذه الموتيفة بطريقة متتالية ربما إلى نقطة الزوال بحيث تدفع بتأثير ديناميكي في المبالغة في رؤية أعداد تلك المجموعات 27.

(أ)

(ب)

أ- تقسيم الشاشة لثلاث لقطات من فيلم نابليون لآبل جانس
ب- شاشة بثلاث آلات تصوير بنظام السنيراما من فيلم نابليون

وفي فيلم «الناصر صلاح الدين» ليوسف شاهين ومن خلال تصوير مشاهد معركة حطين التي غيرت مجري تاريخ الحملات الصليبية على الشرق كان هناك فهم واضح لمجريات واستراتيجية المعركة، إضافة إلى التعامل خلالها بذكاء بتقنيات السينما ولغتها، وقد شرح صلاح الدين لقواده طبوغرافية المكان وضرورة إجبار رينو وقواته للنزول لملاقاة جيوش المسلمين عن طريق الممر المؤدي لبحيرة طبرية، واستخدم في شرحه هذا

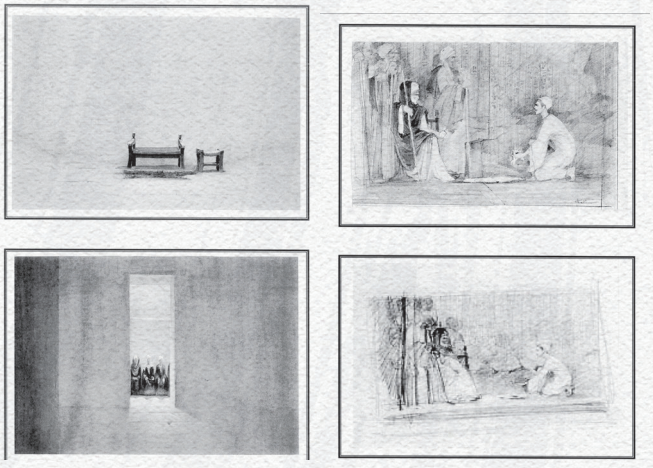
نموذجاً يوضح شكل المكان والممر المطلوب انزال رينو وقواده فيه. وبالتالي فقد كانت هذه هي الخطوة الصحيحة الأولي لإمداد المتفرج بكافة المعلومات التي تجعله يجيد فهم جغرافية المعركة التي سوف يراها على الشاشة بعد ذلك. وبعدما تلحق الهزيمة بالأفواج الأولي لقوات رينو والتي أتت عبر شعاب الجبال، لم يجد رينو بدا من اقتحام الممر للوصول إلى الماء بعد أن حرمه صلاح الدين منه بتحطيمه خزانات ماء الصليبين. ويجيد شاهين تحريك المجاميع وذلك باستغلال العمق الفراغي لوضع الأجسام بالنسبة لخط الأفق، علاوة على المساحات الفراغية أمام الشخوص في حركتهم، واعتماداً على أسلوبه في استخدام مستويات أمامية وخلفية الصورة Back-ground & Foreground مما يساهم بشكل مؤثر في خلق تدفق متتالي لسير المعركة من ناحية، وزيادة الإحساس بضخامة الحشود – ناهيك عن وجود إعداد كبيرة فعلية في التصوير – عما هو واقع بالفعل من ناحية أخرى 28.

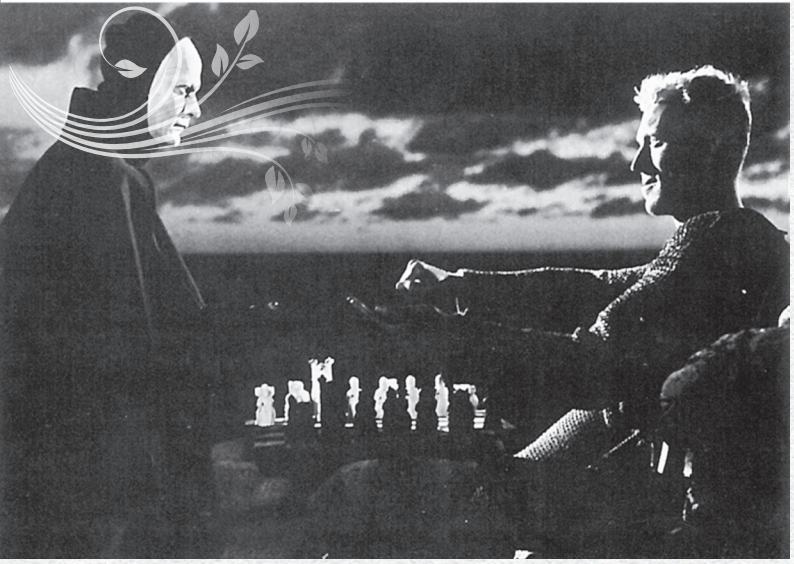
وفي فيلم «الوداع يا بونابرت» وبعد نزول القوات الفرنسية في الإسكندرية يقدم شاهين مشهدا متكاملاً لرحلة الجيش عبر صحراء مصر في اتجاهه للقاهرة وتحت قيظ شمس الصحراء يهرول الجنود الفرنسيين في كل اتجاه مخدوعين بمنظر السراب، بحثاً عن قطرة ماء افتقدوها في هذه الصحراء المقفرة. ولم يجدوا أي صعوبة عند لقاء بعض قوات العربان اللذين سرعان ما لجأوا للهروب أمام طلقات مدافع الفرنسيين. ويعرض شاهين مشهدا لمعركة المماليك أو قوات مراد بك مع الفرنسيين أمام الأهرامات، وكيف قامت مدافع قوات بونابرت بحصد أرواح مئات المماليك ودحرهم. وقد آثر مدير التصوير أن يستغل تأثيرات الضوء الخلفي Back-light في حركة المجاميع والتي تعطي بعض التجسيم لحركة الشخوص على مسطح رمال الصحراء من ناحية وجعل وجوه المجاميع في منطقة الأسوداد دون استخدام أي إضاءة معززة Bounce لها بحيث تعرض أشكالاً عديدة متحركة لا تحديد لهويتها، يراها المتفرج وحواف الضوء على أجسامها وكأنها كرات النار تندفع فوق سطح الأرض 29.

ومن ناحية أخرى فقد أسس ايزنشتين نظريته في المونتاج باعتباره تصادماً أكثر من كونه ربطا ولذلك فقد أطلق عليه المونتاج الفكري ومن خلال فيلمه «المدرعة بوتمكين» قدم مشهده الخالد «سلالم الأوديسا» حيث تهاجم القوات الأهالي على الدرج المشهور وتبدو خلالها حركة المجاميع في نزولها السلالم وعبر طلقات الرصاص والمدافع في تكوينات تشكيلية عديدة إضافة إلى زيادة معدل السرد Pace بحيث أعطي ايزنشتين زمنا فيلميا أطول من الزمن الواقعي 30.

بينما عمد آبل جانس في فيلمه الملحمي «نابليون» إلى استخدام إمكانيات الشاشة العريضة التي قدمها بمصطلح Tryptec أو ثلاثية الصور ليضع حشود القوات العسكرية في زاوية تقترب من 165° تظهر لنا كم الحشود الضخمة بينما هناك في الخلفية صف من الجنود على تل أعلى من أرضية أمامية الصورة 31.

وتقدم ليني ريفنشتال ملحمتها التسجيلية «انتصار الإرادة» في محاولة لتعزيز إرادة الأمة الألمانية بعد تولي هتلر رئاسة الحزب النازي لتسجل مؤتمر حزب الرايخ عام 1934 ومن خلال ذلك تصور بشكل رومانسي بالغ الحساسية العرض الكبير الذي يتم أمام هتلر ويضم عشرات الآلاف من البشر. وعندما يلقي هتلر خطابه في الجموع تتحرك الجموع كرجل واحد وتحياتهم برفع الأيدي على الطريقة النازية ويتحولون إلى صورة مجسدة لنظرية «الكل في واحد». وبرغم أنه تسجيل تاريخي



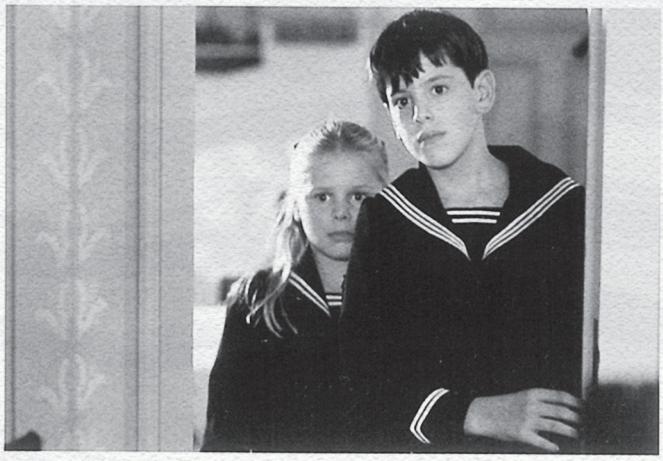


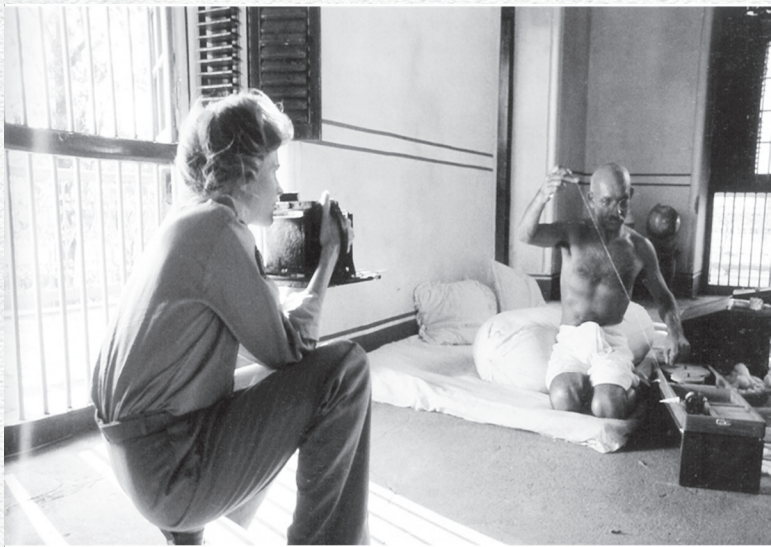
مرتبـط بالنازية التي ولت وانتهي أمرها مع انتحار هتلر في إبريل 1945، إلا أن الفيلم يقدم خيال جامح في نقل ماهو موجود على أرض الواقع وترجمته بهذا الشكل الشعري إلى لغة السينما 32.

تشكيلية الصورة وإضاءة الكياروسكير والنوتان

تلعب الإضاءة دوراً حيوياً في خلق الجو السيكولوجي لمشهد بعينه حيث تضفي عليه سـمات خاصة خلافاً على الفيلم كله. ويتم ذلك غالباً عن طريق اسـتخدام الإضاءة المائلة التي تصنع تجسيم الأشياء وتظهر ملمسها وأبعادهـا. ومن خلال هذه التجسـيمة ما يدعم المعاني السـردية والمجازية. Metaphoric & Narrative في المشهد. وطبقاً لانعكاسات الضوء على ملمس الأشـياء وألوانها نرى تدرجات من الضـوء Gradients of light والتي تحمل بداخلهـا الأبعاد الثلاثة وكذلك الاسـتمرارية في تتابع الصـور المرئية عبر حجب الأشـياء وإظهارها على التوالي. وتصبح الإضاءة بهذا الشـكل مالكة للغتهـا الخاصة التي يمكن أن تترجم كمعاني إلى الحد الذي يمكن معه فهم المرئيات البصرية دون الحاجة إلى أي حوار، ذلك أن المصور يأسر بلمسات نـوره مـا يجعل الواقع المجرد مكتسـباً بـروح خلاقة جديدة عكـس ما تفعل لمسات فرشاة الرسام من خلق أشياء لا وجود لها أحياناً في الطبيعة 33.

ومثلما فعل التجريبيون في دراسة وتحليل أعمال الرسامين فيما يتعلق بأسـاليبهم فـي تناول الضوء، سـار مصوري الفيلم السـينمائي على نفس النهج في محاولة اقتباس أشـكال تفيد أعمالهم في الرسم بالنور على الشـريط السـينمائي. ولقد كانت أعمال كارافجيو هي نقطة البدء في تلك الدراسـة، والذي أكثر من استخدام الشـعاع القوى لقرص الشمس لإضاءة الشخوص داخل إطار لوحاته وبخاصة إذا كانت شخصيات دينية. وقد تولدت من فكرة اسـتغلال الضـوء والظل Light and Shadow أو الاشـراق والعتمة والفاتـح والداكن، نظرية الكياروسـكيرو Chiaroscuro حيث تتدرج أطياف الضوء والظل في التصوير الزيتي من حيث إبراز الأشـياء المصورة والإبانة عن موضعها وصلتها ببعضها البعض في المساحة المتاحة فيظهر التدرج في درجـات النور والظل المتفاوتـة زيادة أو نقصاناً سـوادا أو بياضاً. وقد أكمل رمبراندت هذا الاتجاه واسـتطاع أن يطور في أسـاليب الكياروسـكيرو من خلال دراسـة أعمق لتشـكيل الضوء على الوجوه والأسطح المختلفة. واعتمد رمبراندت على انبعاث الضياء السـاخن من قلب الظلمة الحاكمة المحيطة. ومن أهم ما رسـخته مدرسته هو خلو لوحاته من مصادر الضوء المرئية مثل الأبواب والنوافذ والمصابيح والشـموع، كما يترك لنا تناقض المساحات بين النور والظل وكأنه صراعاً بين الخير والشـر أو الأفراح والأتراح. ولأنه طبق هذا الأسلوب على موضوعات دينية اقتبسها من القص الأنجيلي في الكتاب المقدس، فقـد أضفي على هذا الضـوء الذي يغمر شـخصياته والقادم من المجهول طابعاً قدسياً توحي بالمعاني والأحاسيس 34.





وفي مشـهد بيـت العائلة في فيلـم «المومياء» والـذي يدور داخل ديكور مقبرة مهجورة منقورة في الصخر في جبال وهضاب القرنة صممها ونفذهـا صلاح مرعي، واسـتطاع عبد العزيز فهمي مـن خلالها أن يتعامل معها بإضاءة واعية ليحقق مفهوم شـادي عبد السـلام فـي دراما الصورة التشـكيلية التي يريد ابرازها. ولم يرغب صلاح مرعي في أن يلتزم بأشكال مقابر القرنة المكتشـفة بالفعل، بل لم يرغب فـي نقل تخطيط واقعي لمقبرة بعينهـا هناك وحـاول جاهـدا أن يؤكد على السـمات الخاصة والأساسـية للموقع. وفي تنفيذ الديكور المذكور اسـتخدم صلاح مرعي تغطية الخشـب الحبيبـي بحجر جيـري مطحون ومخلـوط بالرمل من خـلال مادة لاصقة لهمـا، وبالتالي تـم التوصل لملمس حبيبـات فوق الكتلة تعطـي مظهراً للون وملمس الحجـر لجبال الأقصر. وفي نفس الوقت كان هناك اسـتخدام لون ترابـي أساسـي واحد أقل تشـبعاً مع تبسـيط تفاصيـل الخلفيـة، ولا يؤدي اسـتخدام الألوان غير المشـبعة إلى الحصول على نقل باهت مشوه للحقيقة بـل يبدو كالحقيقة نفسـها. وقد حقق صلاح مرعي بهـذه الصورة البصرية مـا رمي إليه شـادي من عدم الرغبـة في الإبهار بجمال الآثـار حتى لا يأتي المزيد من هذا الإبهار على حسـاب الجودة السـينمائية ومن خلال بسـاطة الإكسسـوار الموجود بالديكور والمتمثل في أريكة بمسند ومقعد صغير وفروة غنم تفترش الأرض أمامهم، ما كثف بساطة البناء التاريخي للمشهد 35.

ورغـم أن هناك ثلاث فتحـات كمداخل للقاعة التـي تجري بها أحداث المشـهد، إلا أن عبد العزيز فهمي طبقاً لمفهوم شـادي، لم يستخدم إضـاءة واقعية تفترض اتجاه مصدر النور من الأجنـاب وفقاً لواقع الحال، بل استخدم فكرة بركة النور (مثل أسلوب رمبراندت) من خلال شد قماش أبيض فوق الديكور، وعن طريقه حصل على إضاءة منعكسـة منتشـرة حتى يعطي الإحسـاس التاريخي للمكان. ورغم ذلك فقد ظهر التكوين التشكيلي بلمسـات النـور والظل على شـخوص المنظر بما تميزت به لونية ملا بسـهم السوداء، فانعكست أشعة المصدر الضوئي على الوجود بالكاد 36.

وفي نفس الفيلم وعن تصوير شخصية أحمد كمال وهو يسير عبر دهليز ضيق المؤدي لمقبرة الخبيئة في مشهد النهاية، حيث نجد أنه يحمل في يـده فانوس هو المصدر الوحيـد للضوء، وينبغي بالتالـي أن تكون بقية أجزاء الديكور مظلمة تماماً إلا في الأماكن التي يقترب فيها الفانوس من الجدران. ومن ناحية أخرى يجب أن يحتوى الفانوس على مصدر ضوئي يبعث نوراً على درجة من النصوع تكاد تكفي لإعطاء تعريض يقع داخل الحدود الفوتوغرافية

للفيلم المستخدم في النصوع. وقد لجأ عبد العزيز فهمي بالفعل لجعل المصباح الذي يحمله أحمد كمال في يده هو الضوء الرئيسي الذي تتغير مع حركته في يد حامله، موضع بقعة النور الناتجة عنه والتي تبدو واضحة على التوابيت التي تفترش القاعة الممتدة في العمق للمقبرة. وأصبح استخدام التباين الكامل بين بقعة النور والظلام الذي يكتنف بقية مساحة المقبرة فضلاً عن كونه مركز الاهتمام على حركة عالم الآثار عبر المقبرة، ومن خلال أقلال الرؤية البصرية للتفاصيل غير الضرورية في المنظر وزيادة تأثير عمق المجال في الصورة عبر إضاءة عمق المنظر مع إظلام المقدمة للتأكيد على البعد الثالث، فإنه دعم أيضاً من الحس اللاهوتي الخاص بفكرة البعث والخلود المصرية القديمة فكأنما بقعة النور في حركتها على كل تابوت وإضفاء الملمس على الخشب ذو الشكل الآدمي، تبدو وكأنها لمسة الحياة التي مع النطق باسم الفرعون المتوفي تضفي الحياة على صاحبها بفيض من الضوء آن له أن يأتي بعد ظلمة العدم 37.

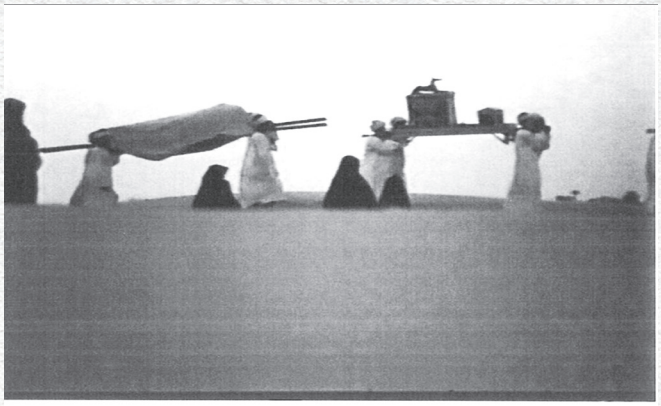
وبالمثل يمكن أن نرى مثل هذا التأثير في فيلم برجمان «الختم السابع» حيث نرى الشخصية وهي تجلس في فراغ كبير لخلفية سوداء وأمامه المنضدة وبركة النور تغرقه من أعلى، لتدفع بمشاعر كثيرة مقبضة كأنها لرسول الموت 38. بينما يمثل فيلم "كابنية الدكتور كاليجاري" إخراج فينيه النموذج الأول للمدرسة التعبيرية وتطبيق أسلوب الكيارسكيرو بشكل أساسي تحقيقاً لفرض عالم جروتسكي مربك انسياقاً مع الفلسفات الإلمانية في عشرينيات القرن العشرين 39.

وفي الحقيقة فإنه لا توجد كلمة في الإنجليزية تقابل الحالة اليابانية لفكرة النوتان «الظلمة والنور» ورغم ذلك يمكن تفسير النوتان بأنه علاقات متجانسة ومتباينة للظلمات والأنوار. وعادة ما يتم ترتيب التونات والألوان والظلال والأنوار لكي تثرى بعضها البعض بحيث يتطلب الموضوع النبيل أيضاً أسلوبا بصرياً نبيلا. وإذا راجعنا تطبيقات مفهوم النوتان من وجهة نظر الإضاءة السينمائية وليس التصوير الزيتي أو بالحبر لوجدنا أنه يتضمن انتباه مباشر للحدود والسطح واللون والتفاصيل ولكن ليس اتصالا بالشكل المتكامل للموضوع. ومن ناحية أخرى فهو تأكيد على عرض تأثير ثنائي الأبعاد يظهر من خلاله تفاصيل السطح واللون بشدة 40.

ويعد واضحاً التركيز على إحساس النوستالجيا في إضاءة المشهد في فيلم «فاني والكسندر Fanny and Alexander" لبرجمان عبر الديكور المشيد بألوان الجدران التي تم اختيارها بعناية ومن خلال وقفة الصبي والفتاة الصغيرة يمكن ملاحظة كيفية ترتيب تونات المنظر بالمفهوم السابق شرحه. وكمثال آخر فإنه من الممكن ذكر أسلوب تصوير بعض مشاهد فيلم "غاندي" للمخرج اتينبورج Attenboraugh حيث نرى غاندي في صومعته مع مريدته وهو يمسك بمغزله ويضع مدير التصوير بيلى ويليامز Billy Williams لمساته الضوئية كأنها فرشاة الزيت لرسم التونات المختلفة بهدف إضفاء سحر الطابع الصوفي الذي يصاحب شخصية غاندي من ناحية، وأيضاً قدم الفترة التاريخية للدراما المقدمة.

سينما الرسم ومساهمة مدير التصوير في تكثيف هذه النوعية من السينما

لن يتوقف دور المصور على تسجيل ما أمامه من موضوعات تم تحديدها داخل إطاره السينمائي، فلا بد أن يشارك بالراي في اختيار الألوان بل ومحاولة الإقلال منها حتى يصبح وجودها ذات نبرة accent لها معني وسط فترات رمادية بلا لون، تماما مثل الموسيقي المؤثرة التي تأتي بعد وقفات صامتة، ويصبح الضوء الملون له معني مثلما تعمد فيسكونتي في فيلم «الملاعين The dammed" استخدام وهج الضوء الأحمر بعد رؤيتنا لجسد يواقيم المغطي بالدم في سريره، وهذا الوهج يلقي بنوره على بقية الشخصيات ليعبر بذلك عن الاضطراب الذي يصاحبهم. وعلى سبيل المثال فإن فيلما عن الرسام فرانسيس بيكون من إخراج مايلورى -May lury وتصوير جون ماثيسون John Mathieson قرر فيه كبح جماح الألوان



في الفيلم مثلما فعل بيكون في لوحاته مع سيطرة اللون الأخضر على أغلب المشاهد، وإظهار بشرة الوجه التي لم تلفحها الشمس مثلما فعل كوبريك في فيلمه «أغلاق عيون فاغرة Eyes wide shut حين استخدم الضوء الأزرق والأصفر الذهبي طوال الفيلم حتى ينقل الينا إحساس الرسام. وهو الأمر نفسه الذي تمت محاولة استخدامه في فيلم «بوني وكلايد» لجعل الألوان غير زاهية وناصعة وإقلال النور المالي للظلال لإبقاء الوجوه منها في جانب منه قاتمة. وتعمد عدم تشبع اللون من ناحية أو اختيار ألوان مطفية من ناحية أخرى قد يرمى إلى تكثيف الفترة الزمنية وجعلها فترة باردة 42.

وفي فيلم «الصحراء الحمراء» حاول انتونيوني أن يعبر عن الانتقال التاريخي والتغيير السيكولوجي من خلال استخدامه للون لتعديل طبيعة اللغة السينمائية أو بمعني آخر رسم العالم بشكل جديد وفقاً لأحاسيس مجردة. ولهذا قام انتونيوني بطلاء عدة أماكن بألوان معينة إما لشعور الأبطال بهذا اللون أو للإثارة الجنسية التي يتطلبها الموقف الدرامي، وبذلك فقد ابتعد عن الواقعية العادية المألوفة واستبدلها بواقعية اللحظة حيث استخدم اللون للإشارة إلى حالات ذاتية للذهن البشري تخلق انطباعه عقلية خطيرة لأنها تحي بمجموعة من الانتقالات والتحولات المحفوفة بالمخاطر. وبهذا كانت سينما الرسم Painting cinema هي تعبير عن الصراع بين الطبيعة البدائية والتكنولوجيا في الصحراء أو الدفع بأحاسيس الخرق والأحلام المزعجة 43.

ويمارس شادي عبد السلام نفس فكرة «سينما الرسم» في فيلمه المومياء حين يتناول مشهد الموت بمعالجة فنية تضفي عليه الجلال والرصانة والشكل الجميل، كما يجسد واقعة دفن الأب بشكل فعلي وليس بأسلوب طقسي رمزي. وفي مشهد جنازة الأب يقوم بفرش منطقة أسفل هضبة جبلية بالمقطم برمال ذات ألوان شديدة الصفرة وضع فوق مسطحها شواهد القبر البيضاء اللون المأخوذة أصولها من شواهد مقابر الهو بنجع حمادي.

وهكذا يقوم المخرج ويساعده المصور والمدير الفني برسم ما يتخيلوه من عالم درامي يتم تقديمه داخل إطارات الفيلم، لتصبح هذه الصور المرسومة المتحركة حكي فني لسينما الشعر.

الهوامش:

1- Currie, G., The film theory that never was; A nervous manifesto, in Allen, R.& Smith, m. (ed.), film theory and philosophy, Oxford University press, U.S.A., 1997, pp. 42-59, pp.46f.

2- Kepes, G. (ed.), The visual arts today, was leyan University press, Middletown Connecticut, 1960, pp. 140f.

3- Willis, H., Brush with the Cutter, American Cinematographer, Vol. 79, No.9, U.S.A., September, 1998, pp. 46-55, p. 53.

4- بازولينى، بيير باولو، سينما الشعر، في نيكولز، بيل، أفلام ومناهج. نصوص نقدية ونظرية مختارة، ترجمة حسين بيومي، 3 أجزاء، الجزء الثالث [النظريات]، المركز القومي للترجمة 1138، 2007، ص ص 291-316، ص ص 295 وما بعدها.

5- Feininger, A., Principles of composition in photography, Thames and Hudson, London, 1973, p. 18.

6- Feldman, J. & H., Dynamics of the film, Hermitage house Inc., 1952, pp. 106f.

; Brück, A., Practical composition in photography, focal press limited, London, 1981, pp. 31f.

7- Honour, H.& Fleming, J., The visual Arts: A history, 4th ed., Harry N. Abrams. Inc. Publishers, New York, 1995, p. 659.

; Ranson, R., Watercolor Painting from photographs, Watson. Gupthill publication, New York, 1998.

8- Wadley, N., Manet, The colour Library of Art, Paul Hamlyn, London, 1967, pls 8-10.

; Bloton, L., Manet. The history and techniques of the great Masters, Tiger Books International, London, 1989, pp. 24f.

9- Vacche, A.D., How art cinema and Painting is used in film, University of Texas Press, Austin, U.S.A., 1996, p. 84.

10- Natkin, M. & Schwerin, K., La photographic en Couleures, Theorie et pratique, Editons Mana & Editons Tiranty, Paris, 1976, pp. 12-124, p.123.

11- Cluny, C.M., La Momie La fin de la nuit, Cinema 70 No. 208, Paris, Avril 1976, pp. 121-124, p. 123.

12- Ibid., p. 121.

13- Mast, G. & Kawin, B.F., A short Hisotry of the movies. Allyn and Bacon, U.S.A., 1996, pp. 40 7f.

; Hart, J., The Art of the storyboard. Storyboarding for film, TV and Animation, focal press, 1999, pp. 154f.

14-Ettedgui, P., Production design & art direction, screencraft, Rotovision, 1999, p. 14f.

15- Manaco, J., How to read a film, 4th ed., Oxford, 2009, pp. 353ff.

16- Corrigan, T. & White, P., The film Experience. An Introduction, Bedford/st. Martin's, U.S.A., 2004, pp. 100ff.

17- Eisenstein, S., The cinematographic principle and the ideogram, in Talbot, D. (ed.) film. An anthology, New York, 1966, pp. 324-338, p. 332.

; Van Sijil, J., Cinematic storytelling, Michael wiese production, U.S.A, 2005, pp. 118ff.

18- Douglas, A. & F.M., The mummy. An Egyptian classic, Cairo to – day magazine, Cairo, October, 1986, pp. 55-57.p.56.

; Solomon, J., The ancient world in the cinema, Yale University Press, 2001, p. 156.

19- Gore, R., Pharaohs of the Sun, National Geographic magazine, National Geographic society, Vol., 199, No. 4, Washington, April 2001, pp. 34-57, pp. 42f.

20- Shiel, M., Cinema and the city in history and theory, in shiel, M. & Fitzmaurice, T. (ed.), cinema and the city. Film and Urban societies in a global context, oxford, 2001, pp. 1-18, pp. 5f.

21- Siliotti, A. The discovery of Ancient Egypt, The American University in Cairo press, Egypt, 1998. P. 257.

22- de Fries, H., Spatial design in film, in Neumann, D. (ed.), film architecture. Set designs from Metropolis to Blade Runner, Preotel, Muncih- New York, 1996, pp. 185-193, p. 184.

23- Heikal, A., L' Egypte illustrée par Les peintres du xixe siècle, Edition Max Group, Egypte, n.d., pp. 86f, 93, 116.

24- Benjamin, R. (ed.), Orientalism, Delacroix to Klee, the Art Gallery of New Wales, Australia, 1997, p. 104, No. 45.

25- Pramaggiore, M. & Wallis, T., Film A critical introduction, Laurence King Publishing, 2008, pp. 90f.

26- Davies, N.de G., The Tomb of the vizier Ramose, Mond Excavation at Thebes, London, 1941, pls XXIII-XXVII.

27- Friend, D., Composition. A painter's guide to basic problems and solutions, pitman Publishing Ltd, Great Britain, 1975, pp. 20f, fig. 15.

; Scharf, A., Art and photography, Penguin Books, England, 1983, p. 244.

28- عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، دراسة في سيكولوجية الرؤية ودورها في الاحاسيس الجمالية، ط4، جمعية معامل الألوان، القاهرة، 1995، ص ص 157 ومابعدها 422 ومابعدها.

29- Holben, J., Desert Storm, American cinematographer, Vol. 83, No. 10, U.S.A., October, 2002, pp. 62-71, p. 64.

30- Monaco, J., Op.cit., 2009, pp. 448ff.

31-Ibid, p. 55.

32- أمير العمرى، لينى ريفنشتال، السينمائية الأعظم جماليات الفن الرفيع وسلاح الدعابة، في أمير العمري (إعداد وتقديم)، كلاسيكيات السينما التسجيلية، المجلس الأعلى للثقافة، 2002، ص ص 65-78، ص ص 72 ومابعدها.

33- Brown, B., Cinematography. Theory and Practice. Image making cinematographers, Directors and Videographers, Elsevier, Focal press, U.S.A., 2002, pp. 158ff.

34- Gerson, H., Rembrandt Paintings. An Artabras book, Harrison House publishers, New York, 1968, pp. 66f.

35- مجدى عبد الرحمن، صلاح مرعي. سحر الواقع والخيال، صندوق التنمية الثقافية، القاهرة، 2001، ص 58.

36- مجدى عبد الرحمن، يامن تذهب ستعود، مجلة القاهرة، عدد 145، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ديسمبر 1994، ص ص 228-240، ص ص 232 ومابعدها.

37- Carlson, V. & S., Professional lighting handbook, focal press, Boston, 1985, pp. 27ff.

38- Giannetti, L., Understanding Movies, 6th ed, Prentice Hall, Newt Jersey, 1993, pp. 8f.

39- Ibid, p.327.

40- Millerson, G., The Technique of lighting for television and motion pictures, focal press, 2nd ed., 1982, pp. 194f.

41- Ettedgui, P., Cinematography, scereencraft, Rotovision, 1994, pp. 40f, 94ff.

42- Zone, R., Emotional Triggers, American Cienematographer, Vol. 83, no. 8, U.S.A., August, 2002, p. 35.

43- Vacche, A.D., Op.cit., 1996, pp. 53f.

فيلم الرصيف..

تجليات الفوتوغرافيا

أفكّر.. في عام **1962** يقوم المخرج والكاتب والمصّور الفرنسي كريس ماركر Chris **1921-2012** (Marker) بتقديم أيقونة سينمائية فريدة - la jetee (الرصيف) وهو فيلم مصنوع بشكل كامل عبر الفوتوغرافيا، فيما عدا لقطة وحيدة قصيرة متحركة مأخوذة بكاميرا **35** مم.

ليليت فهمي

في ثمان وعشرين دقيقة هي مدة الفيلم الذي يدور حول السفر في الزمن - بل ويعد مرجعا للعديد من الأفلام التي تناولت موضوع السفر عبر الزمن - يستجوب المخرج نظاما معرفيا بأكمله بدءا من ماهية السينما، وماهية الفوتوغرافيا، وصولاً إلى متوالية من المفاهيم التى تبدو مستقرة من الوهلة الأولى ومُعرفة بشكل تام: الزمن! الحركة! السكون! فهذه المفاهيم نتعامل معها بشكل يومي بل و لحظي ولكن بنوع من الاعتياد والخمول الذي يفض غرابتها الأولى مما يجعلها مناطق استقرار معرفي، يعيدها كريس ماركر إلى مجال الغرابة الأول/اللامعرفة لنتأملها من جديد خارج نظام معرفتنا بها، ونعيد مساءلتها ومساءلة الذات الفردية والاجتماعية معها.

يمكن القول أن لاجيته مبني على مفارقة المعرفة نفسها، فالفيلم يدور حول رجل يتم اختياره للقيام برحلة عبر الزمن، ليسافر إلى المستقبل كي يجرى تفاوضاً هناك لإنقاذ العالم المدمر بعد حرب عالمية ثالثة لوثت الارض بالإشعاع، ويتم اختياره نظراً لاحتفاظه بصورة راسخة من ماضيه مما يعنى قدرته على السفر في الزمن يسحبنا المخرج بشاعرية متناهية للانتقال من أرض المعرفة التامة إلى اللامعرفة حيث يقدم الفيلم ذاته بجملة افتتاحية تلخيصية خادعة "هذه قصة رجل موسوم بصورة من طفولته" علنا لا ننسى هذه الجملة أبداً لأنها ستظل دليلا على خدعة المعرفة، ففي اللحظة التى يبدأ فيها الفيلم بتعريف نفسه تعريفا تاما موجزا وكأنه يخبرنا بكل شيء ويجعلنا نتضامن مع صوت الراوي العليم، ونتوهم هذا القدر المغرور من المعرفة، وبالعودة للماضي مع البطل الذي يرى كل ما في ماضيه حقيقيا وجميلا وكأنه يعرفه، وكأننا نعرف هذا الماضي أيضاً، يمضي بنا المخرج ليقلب الصورة رأساً على عقب، فالصورة الساحرة من الماضي/الذاكرة لطفولة هذا الرجل، الصورة التى حاصرت مخيلته هي صورة موته!

رغم أن الفيلم مصنوع بالفوتوغرافيا لأسباب إنتاجية بحتة فلم تكن الفوتوغرافيا الخيار الجمالي الأول للمخرج منذ البداية، ورغم أن ماركر صنفه "رواية مصورة" إلا أن هذه المعطيات لا تعد ذات أهمية الآن وربما لم تكن في أي وقت مضي، بل

إنها ليست إلا شراكا تعرقل التفاعل مع الفيلم باعتباره حلقة هامة في تاريخ السينما وفي تكوين الوعي السينمائي.

ففي نظرة أشمل نجد أنه لم يعد يتوقف عند هذه الحدود التعريفية البسيطة للنوع بحيث يذهب الفيلم بطريقة ما لمناقشة السينما في صلب معرفتنا بها كنوع متمثل في (الزمن/الحركة) ، إن استخدام السفر في

الزمن كموضوع واستخدام الفوتوغرافيا كتقنية ليست إلا ذرائع لإنشاء مايمكن أن نسميه المجال الفيلمي الذي يسمح باستكشاف معادلات جديدة لحقيقة المعرفة الجمالية.

فيلمية الفيلم

يقدم لنا ماركر العالم ..حيث الذاكرة ..حيث الفوتوغرافيا، فيمد الجسور بين العالم والذاكرة والفوتوغرافيا، بينما لايملك الانسان إلا ماضيه، هذا الوجود التام المنقوش في الزمن، المنصرم، المنبت الصلة بالحياة والموت، اللحظة الحرجة بين الحياة والموت هي الذاكرة/الصورة، الذاكرة كمجموعة من الصور المنفصلة التي بقيت في المخيلة بقدر ما أثرت جماليا، وبقدر ما احتوت على الأضداد جميعها حاضرة معا (الألم/الانبساط- الحزن/الفرح- الحياة/الموت- الخير/الشرير- القبيح/ الجميل) بحيث تتراكم بقدر ماتتبدد، وتتبني بقدر ماتتهدم، وتوجد بقدر لاوجودها، وهذه شاعرية الذاكرة.

والصورة "اللقطة" كتمثيل فوتوغرافي، دليل ماثل على تجربة الحياة عبر الزمن حيث إمكانية فحصه أبداً عبرها، إن الصورة هي تجسيد للزمن يدعي الموضوعية لتأتي الصورة شاهدا أبديا على الحياة في مكان ما ولحظة ما أو بتعبير آخر تعبير عن "الآنية"، فالصورة هي تثبيت للآنية بل إنها التعبير الوحيد المطلق عنها، فلا توجد آنية إلا عبر الصورة، الحياة تتحول إلى ذاكرة باستمرار وفي ديمومة أبدية بما يفض واقعيا مفهوم الآنية باعتبارها لحظة متبددة بطبيعتها.

إن الوضوح الغائم في الذاكرة بكل ماتحويه من يقين لايقبض عليه ولايمكن إثباته هو نفسه جوهر الصورة، يقين لايعطي الحقيقة ولكنه يوهم بها دائماً، يوهم بوجود حقيقة مبعثها أنها تجسيد لحدث وقع بالفعل في مكان وزمان معينين.

هذه المقاربة الأخيرة بين الصورة ذات الطبيعة الذهنية والصورة الفوتوغرافية هي المقاربة الرئيسية التي راهن عليها الفيلم، فمشهد الميناء الجوي والذي يبدو تاما من اللحظة الأولى ونعرفه معرفة كاملة ليس إلا سوء فهم/وهم محبب على غرار أوهام الذاكرة، لأن البطل لم يكن يدرك أنه القتيل في هذا المشهد، وبهذا يفكك الفيلم نظام المعرفة الذهنية الذاتية "الذاكرة" بالطريقة التى يتفكك بها الكادر داخل المنظومة الفيلمية الفوتوغرافية، فيبدأ الفيلم باستدعاء مشهد المطار من ذاكرة البطل ويعيد بناءه وتشريحه بما يهدمه، وكأن الكادر المتناهي الحضور بما فيه من كثافة للون والضوء والظل والكتلة، الكادر الذي يعلن عن نفسه كجثة ماثلة للتشريح أمام العيان يخبرنا بكل شيء ولايخبرنا بشيء.

بوستر فيلم الرصيف

وبذلك يتحرك الفيلم لمستوى مضاد لعمل الصورة الفوتوغرافية نفسها، فالصورة الفوتوغرافية تبنى مجالا دلاليا محدودا وتاما بينما الفيلم يبني أفقا دلاليا ديناميكيا ومجالا أوسع ينتجه تفاعل الكادرات.

يبدأ الفيلم من الوهم الفوتوغرافي، من اللقطة الشاعرية للميناء والتى بقيت في مخيلة البطل والمبني عليها مفارقة الفيلم كاملة، بقيت لأنها أثرت جماليا في مخيلة البطل ليس فقط من أجل وجه الفتاة الجميلة إنما أيضاً من أجل فداحة هذه اللحظة التى يسقط فيها رجل قتيل، تنبعث شاعرية هذه اللحظة من احتوائها على الحياة والموت إلا أن هذه الصورة للحظة الملحة على ذاكرة البطل بكل شاعريتها، اللحظة التي يشهدها طفل ببراءة البدايات هي لحظة موته رجلاً بالفعل.

بتتابع الصور الفوتوغرافية للفيلم وحسب الإيقاع الزمني لتتابعها والذي يعتاده المشاهد بعد قليل من الوقت، يحطم الفيلم نقطة البداية، فالصورة التى بقيت بذاكرة الرجل هى صورة موته. هذا البناء الخاص لنظام معرفي خاص ومجال دلالي يتنامى وينبني وينهدم في مجموعة الصور هو ما يمكن أن نسميه المجال الفيلمي الذي يؤكد على فيلمية الفيلم، فما كانت

ستدل مجموعة اللقطات الأولى للمطار على شيء لو لم تدخل في إطار معرفي/نسق جمالي، إن مفهومية ودلالة هذه اللقطات الخاصة بالمطار واللقطة بشكل عام هو المجال الفيلمي والذي يجعلها لاتغدو مجرد معرض للفوتوغرافيا، إنما نظام متفاعل ينهار عند حذف جزء منه، ويكتسب كل جزء معنى دلاليا داخله

فما يحدد مفهومية ودلالة الكادر/اللقطة الفوتوغرافية في الحياة هو ارتباطها بسياق عام معلوم بشكل تام خارج الصورة ويحضر جزء منه فقط بالصورة، هذا الجزء يحيل إلى الكل الواقعي/التاريخي، بينما في الفيلم مايحدد مفهومية ودلالة الكادر هو المجال الفيلمي، هذا المجال الفيلمي الذي يربط مجموعة من الصور/الكادرات بعالم خاص هو عالم الفيلم، فيحتل المجال الفيلمي موقع المعرفة التاريخية التى تحيل

الصورة الفوتوغرافية كموضوع دال على الواقع (زمنياً ومكانياً)، فيربط المجال الفيلمي مجموعة الصور بعالم زماني ومكاني خاصين بحيث يبني تاريخه الخاص والذي نسمية إجمالا الفيلم، ونفرقه بذلك عن الفوتوغرافيا فلا يحيل الكادر الفيلمي إلا إلى ذاته. قد يتشابه في مماحكته بالواقع مع الواقع إلا أنه يبقي على نفسه مجالا خاصا.

ولعل جوهر فن السينما هو خلق المجال الفيلمي المعني بإحكام التدفق الحركي التشكيلي بين كادر وآخر داخل تاريخ ومفهوم لرؤية العالم، الغطاء الرقيق الذي يصنع من الصور موضوع او يمنح لمجموعة الكادرات آنية ديناميكية دالة على حياة ما.

السرد الفيلمي

درامياً الصور هي آلية ذهنية تماما كما في عملية التفكير والتذكر والتخيل، صور منفصلة وصوت يبني علاقتها ويمنحها منطق تسلسلي تاريخي وزمني ودرامي وهو مايتناسب مع موضوع الفيلم الذاكرة/السفر في الزمن، وقد استخدم الفيلم الصور المتتابعة بمسافة زمنية كبيرة نسبياً مقارنة بشريط السينما المعتاد. حيث يملأ هذه المسافة الزمنية السرد الروائي المتصل بحيث يصبح السرد الروائي محايدا للزمن داخل المسافة بين الصورة والتالية، بل ومنشئا للزمن وحاكما لحركة تتابع الصور أيضا، فلو أن الحركة/الزمن كما يري دولوز تولد مع الفيلم عبر الفوتوغرامي أو الصور المتحركة فإن المعادلة هنا تختلف، فالسرد يحتل محل الحركة والزمن وينجح في تطوير الشعور بتنامي وتطوير العلاقة بين الصور وبعضها وتطوير الحدث خارج معنى الزمن السينمائي المعتاد المرتبط بالفوتوغرامية.

إذا كان السرد الروائي هو الضابط لفيلمية الفيلم هنا على عكس السينما بالمعنى السائد، فماهي السينما؟!، بل أن السرد نفسه محل تساؤل عن النوع، هل ينتمي لرواية أم لقصة قصيرة أم للقصيدة، بحيث يطرح الفيلم بكثافة إشكالية الأنواع التى تتناولها النظريات الجمالية منذ القدم، والحدود الجوهرية التى تميز فنا عن آخر ونوعا عن نوع، فيستخدم الفيلم صوت الرواية عبر الراوي العليم ويعرض ملحمة لبطل داخل الزمن في دفقة شعورية لقصة قصيدة وقصيدة قصة تبنى على مفارقة المعرفة التى تقلب القصة في نهايتها رأساً على عقب كما في شعر الهايكو الياباني.

فالصورة المركزية التى يفتتح بها الفيلم لمطار أورلي حيث الطفل والجميلة والرجل القتيل هى نفسها التى ينتهي بها مطابقة تشكيلياً لما بدأت عليه تماما، إلا إنها مع ذلك تشكل قطيعة مع وجودها الأول، فلم تعد هذه الصورة نفسها كما بدأت، الصورة التي يبحث عنها البطل والذي يشاركه في البحث عنها المشاهد تنتهي لصدمة معرفية لكلاهما. مابين الصورتين رحلة تشكيلية لمجموعة صور شاعرية مليئة بالرموز والدلالات، كل صورة بمفردها لا تبني نسقا دلاليا متكاملا، غير أنها بمعزل عن السرد narration تقدم قصة موازية مكتملة نسبياً ومتطابقة في المعنى مع السرد غير أنها تفتح فضاء دلاليا موازيا، فلو تتبعنا بإيجاز اللقطات متخليين عن الإرشاد السردي سنجدها كالتالي [صورة المطار الفسيح مهبط الوصول والرحيل - الفتاة الجميلة بالمطار- الفتاة مفزوعة من حدث ما مجهول داخل المشاهد الأولى - باريس مدمرة ضبابية في صورة مركزها برج إيفيل - سراديب وأنفاق - رجل بعصابة على عينيه حوله رجال كما لوكان يخضع لجراحة - فتاة المطار بصحبته - صورة جميلة ومليئة بالحياة على خلاف البداية - ثم المطار من جديد والرجل يسقط أمام المرأة -تفزع المرأة] القصة التى ترويها الصور تفاوض على المعنى الذي يفاوض عليه السرد الروائي، غير أن كليهما يسير بمحاذاة الآخر، لايترجمان بعضهما البعض ولكنهما كشريطي قطار يبنيان معا سيرة واحدة لن تكتمل في جهة دون الأخرى، كلاهما مستزرع من أجل المعنى الذي يكتمل بهما معاً وينفتح على أفق دلالي أوسع بهما.

في القصة صور باريس المدمرة والرجل المقتول هما شخص واحد مختبأ من الحقيقة في نفق، يغمض عينه (العيون المعصوبة) ليرى ماهو أجمل من فرنسا المدمرة فكأن الصور تقول "أن تغمض عينيك فأنت ترى فيلمك الخاص" وبينما لا نجد للطفل صورة مركزية بين الصور بل ولا نرى وجهه على الإطلاق يكون هو محور السرد الروائي ومركز الفيلم، والشاهد على واقعة سقوط الرجل هو وجه الفتاة الجميلة الذي احتفظ بهذه الأشياء كلها لأنه فتن بشاعرية المشهد، هو موجود في مكان من الفيلم يراقب، يرى ولا يرى، اللقطة الوحيدة للطفل ليست فقط من ظهره إنما مركزة على قدميه المرتفعة على السور الحديدي للمطار.

مايغيب عن الوضوح بتتبع الصور هو الزمن الدرامي (الماضي - الحاضر -المستقبل) الذي يحدد على لسان الراوي، والذي يبرر وضعيات ترتيب الصور يهشم السرد الروائي الشفرة الرمزية الأولى والأبسط للصور، وينقلها لمستوى رمزي أعقد وبناء دلالى أكثر تركيبا

إن المعنى المفاوض عليه يكاد يكون واحدا في حالة الفصل، إلا أنه يزداد تركيبا وجدلا، فعلى سبيل المثال العلاقة بين الصورة والسرد في لقطة قلادة الحرب تحول المقولة المحتملة للفيلم "العودة إلى الماضي مدمرة"

إلى "العودة للماضي غير ممكنة" فلن تعود إلى الماضي كما كنت نقياً من الحاضر، فقد عاد البطل إلى الماضي تاركا الحرب في الحاضر المستمر أي الممتد للمستقبل القريب، ولكنه أخذ معه قلادة الحرب، ولفق سببا لوجودها منكراً علاقته بهذا الحاضر الملفوف حول عنقه، فيقتل الحاضر الماضي، ويفسد الماضي المستقبل، بذلك يذهب الفيلم لمستوى آخر مدمرا مقولة الزمن بمعناه الكلاسيكي، فالزمن هنا متجاور، لايسير في انتظام مطرد تجاه الأمام الحاضر والماضي والمستقبل مجتمعين ومتشابكين، بهذا المعنى الدياليكتيكي بين الصورة والصوت تتحدد أهم شروط النوع بوصفة فيلم.

وهذا الرصد الذي أجريناه للعلاقة الدياليكتية عبر الفصل ربما يؤدي إلى تلخيص مخل وتضييق لأفق المعنى بالفيلم ولكن غرضه هو تأمل بنائه الفريد الواقف على الحدود بين عدد من الأنواع الفنية والسردية، وتأمل لشروط النوع باعتباره فيلما ولا شيء آخر.

الحركة وجوهرية فن السينما

يفكك الفيلم مفهوم الحركة الاعتيادية للسينما وهو مفهوم أساسي في السينما يميزها عن الفوتوغرافيا، فلو أن الفوتوغرافيا هي موضوع لتثبيت الحركة وتجميد لحظة ثابتة في الزمن بما يسمح باستعادتها دائما، فإن السينما تسمح باستعادة الزمن إلى الأبد باعتباره حياة/حركة دائمة، السينما تعمل من خلال (24صورة/الثانية أو 18 صورة/الثانية) يقول جيل دولوز لا تقدم لنا السينما صورة تضاف إليها الحركة ولكنها تقدم لنا مباشرة صورة+حركة مجردة، مؤكدة وقائمة بذاتها، الحقيقة أن هذه الأخيرة كفيلة بتقويض كون la jettee فيلماً بالأساس، إلا أن الفيلم يتجاوز المعنى المعتاد للحركة، ويخلق من تتابع الصور حدثا حركيا وفي مستوى من مستوياته يتأمل السينما نفسها باعتبارها حركة، ليس هذا وحسب، إنما يراهن رهانات تعجيزية، فيضع مشهدا حركيا قصيرا للغاية بعدسة 35م على وجه فتاة نائمة ورغم

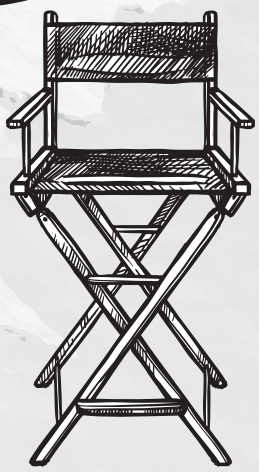
أنه مشهد حركي إلا أنه بالكاد يمكن ملاحظته، ويأتي تقريباً هذا المشهد في المنتصف، بعد اعتياد العين على إيقاع حركة الصور تدخل لقطة متحركة لحركة

طفيفة في شفاه الفتاة، بحيث يصعب ملاحظة الاختلاف بين إيقاع حركة اللقطة وبين إيقاع حركة الفيلم، وعلى الأقل يحتاج المتلقي لإعادة اللقطة ليتبين بالفعل من أن المشهد متحرك، فالحركة الوحيدة غير ملحوظة ومهمشة وعابرة، فمفهوم الحركة الذي يذهب له الفيلم أعقد من الحركة بمعناها الاعتيادي، فليس كل ما يتحرك ينجز مسافة في الزمن، وكأنه يعلن ببساطة أن ما يعتبر جوهريا في صناعة السينما قابل للشك، بالإضافة إلى مشهد متحف الحيوانات المحنطة، وهو مشهد لمناقشة فلسفية فكرية مجردة لمفهوم الحركة والثبات، فبينما تتركنا الصور المتداعية في حالة من التأمل التام لحياة البطل في الماضي مع الفتاة ذات الوجه الجميل حيث تبنى علاقاتهما على نحو ما قد يكون مؤلفا من أحلامه التي ينسجها عن الماضي، يأتي مشهد متحف الحيوانات المحنطة، ونجد أننا أمام صورة مركبة ثابته لعالمين، عالم الحيوانات الميتة في وضعيات معينة وعالم البطل وحبيبته المتحركين الأحياء والثابتين أيضاً داخل إطار الصورة الفوتوغرافية للفيلم، وبالفعل في خارج سياق الفيلم أو المجال الفيلمي ستكون الصور داخل المتحف غير دالة على فروق بين الحياة والموت، فالحيوانات محنطة وأحياناً محنطة في وضع متحرك ولاسيما الطيور، والأبطال أحياء في حالة حركة والاثنان في ثبات كتماثيل داخل الكادر ومع ذلك نتواطأ نحن كمشاهدين على إدراك أن الأبطال أحياء والحيوانات بالمتحف ميتة.

إن الأبطال في حالة حركة والمتحف في حالة ثبات، فيعطينا الفيلم هنا أيضاً قراءة أولية، هي أن الذاكرة حياة محنطة وميتة، ولا يتوقف عندها بل يحطم مقولة "الحياة والموت" عبر هذا التجاور الحميمي لهما في المجال الفيلمي، ومقولة "الثبات والحركة" ويقضي بذلك على ثنائية جوهرية لفهم فن السينما حيث لعب على كشف جوهري للحركة كواحدة من أهم مرتكزات السينما كفن جوهري سحره ينبعث من الإيهام بالحركة، وانتقل لمستوى أعمق وأعقد من خلق الإيهام، إيهام لا يأتي من طرف الصانع السينمائي إلى المتفرج ولكنه اتفاق معلن بين الفيلم والمشاهد، فالفيلم لن يكون فيلما إلا بمشاركة واعية من المشاهد، تفاوض مستمر على التورط وعلى المعنى، إلى أي حد المتفرج متورط في صناعة الفيلم ! المتفرج يعلم أن مايراه صورة ولكن مع ذلك سيتواطأ على التميز في هذه الصور بين ما هو متحرك وما هو ثابت.

الحقيقة أن هذا الفيلم القصير يثير العديد من القضايا التقنية والجمالية والوجودية الكبيرة والجوهرية، ومن المؤكد أنه يعيد ترتيب الكثير من المفاهيم الإنسانية والجمالية، نستطيع أن نقول ببساطة أن ماركر أوجد السينما حيث لاتوجد، حيث تتجاوز ذاتها عابرة على النوع.

صناع الصورة الجدد:
غياب المضمون وطغيان الشكل



الصورة هي وسيط السينما في مخاطبة جمهورها، وكما هو الأدب، فللصورة لغتها ومفاهيمها وإحداثياتها التي تحدد ملامحها وترسم سماتها الخاصة، لهذا فاللغة السينمائية تعتمد على الصورة وتكوينها وتشكيلها الذي يقدمه صناع الصورة من خلال تصورهم الخاص للمضمون الذي تحويه القصة التي يتم سردها على الشاشة الكبيرة.

حوار أمنية عادل:

في ضوء هذا سيرسم لنا ثلاثة من مصوري السينما المعاصرين رؤيتهم وخبرتهم في صناعة الصورة وتشكيلها، من خلال مائدة مستديرة نستعرض بها تجربتهم في عالم السينما ومنابع صورتهم التي يقدمونها بأعمالهم المتنوعة، فمن خلال رؤية كل من مديرة التصوير "نانسي عبد الفتاح" ومدير التصوير "عبد السلام موسى" ومدير التصوير "فيكتور كريدي" - وجميعهم ينتمون إلى جيل الصورة المعاصرة - سنحاول أن نقف على بعض من ملامح واقع الصورة في السينما المصرية في لحظاتها الآنية.

بحسب معجم الفن السينمائي فإن تعريف مدير التصوير السينمائي: "هو المصور الأول والمسئول عن توزيع الإضاءة واختيار زاوية التصوير وحركة الكاميرا أو الكاميرات والإشراف على حركة الممثلين وتكوين المنظر، وتوجيه الإرشادات والتعليمات، التي من شأنها رفع القيمة الفنية والجمالية والتعبيرية للصورة، وهو يساعد في تصميم المناظر عند تشييدها، بحيث تلائم التصوير الجيد، ويضع خطة شاملة للعمل، تسير عليها وحدة التصوير (1)".

يشير مدير التصوير المخضرم "سعيد شيمي" في كتابه (تاريخ التصوير السينمائي في مصر من عام 1897 إلى عام 1996)، إلى أن مهمة مدير التصوير في الوقت الحالي تختلف عن بدايات السينما، ففي الماضي كان مدير التصوير/المصور هو الذي يقوم بكل المهام المتعلقة بالتصوير ولم يكن هناك مساعدون، أما الآن فهناك مساعدون (Cameraman)، وأصبح مدير التصوير هو المسؤول عن الرؤية الجمالية والتشكيلية للصورة البصرية للسيناريو المكتوب والمشرف على عملية التصوير من خلال توظيف حرفته الإبداعية لخدمة الرؤية التشكيلية التي تتفق مع مفهوم المخرج ودراما العمل(2).

يصف مدير التصوير "فيكتور كريدي" الصورة السينمائية بأنها أكبر من مجرد تكوين يضعه مدير التصوير أو مجهوده فحسب، بل يقف وراء هذه الصورة الكثير من الفنيين والمصورين، يقول: "إن المصورين يحصلون على تقدير أكبر من عملهم، حيث ينسب لهم كل فضل الصورة رغم أن هناك العديد من الشركاء بها، فالصورة ليست مجرد إضاءة وزوايا وتكوين، بل هناك الملابس والديكور ومنفذوهما، فضلا عن عمل المخرج الفني والمخرج، وهذه كلها مهام تشكل الصورة التي تظهر للمشاهد في النهاية".

البدايات تشكل الكثير من رؤية وفلسفة من يتولى مهمة التصوير السينمائي، حدثونا عن هذه التجارب وكيف شكلت وعيكم ورؤيتكم لما ترونه من خلال العدسة السينمائية؟

نانسي عبد الفتاح: بدايتي لم تكن عن طريق السينما وإنما تخرجت في كلية الفنون الجميلة، وتخصصت في تعبيرية ديكور مسرح، مع هذا كان شغفي واسعا بالتصوير وهويت التصوير الفوتوغرافي لفترة من الزمن، وكنت دائمة التردد على نوادي السينما، حتى قررت أن أدخل معهد سينما لأتعلم التصوير السينمائي وأتخصص فيه، في الوقت ذاته الذي قدمت به صوري الفوتوغرافية في مسابقة "إبداع" التي كانت تنظمها الدولة وتسمح بالسفر إلى روما والتصوير لمدة عام.

قبلت بمعهد سينما ولم يحالفني الحظ بسفرية روما، ولكن هأنذا.

فيكتور كريدي: درست التصوير السينمائي في الولايات المتحدة بجامعة كولومبيا بولاية شيكاغو لمدة أربع سنوات، وعقب التخرج عدت إلى مصر في إجازة، مقررا العودة مرة أخرى للولايات المتحدة، ولكن صادفت أن أخي صديق لرمزي خوري نجل جابي خوري وأشار علي أن أكتشف الواقع السينمائي في مصر، خلال الفترة التي أمكث بها في القاهرة والتقيت بالمخرج "يسري نصر الله" وكان يعمل على فيلم "جنينة الأسماك"، وأعتبر أن هذا الفيلم له فضل كبير في قرار بقائي بمصر وبدأ مساري المهني بها، حيث عاملني "نصر الله" بكل جدية وأعطاني السيناريو لقراءته وشعرت أنه فيلم يختلف عن الخلفية التي كانت عندي عن السينما المصرية،

والحقيقة لم تكن معرفتي بالسينما المصرية كبيرة كما هو الحال مع سينما الخارج.

لم تكـن مهمتي في الفيلـم التصوير السـينمائي كما يزعم البعـض وإنما توليت فوتوغرافيا الفيلم، وهأنذا.

عبد السلام موسى: درست في المعهد العالي للسينما، وشاركت في العديد من التجارب في السينما القصيرة وأحب التجريب كثيرا، طول الوقت فيه تعلم وتغير وتجديـد، كما أن لدي معمل فوتوغرافيا في المنزل، وأحب كثيرا أن "ألعب" بالتقنيات المختلفة، فالخام هو الأفضل في التصوير.

التصوير والتشكيل

نهتم في ملف هذا العدد بالتشـكيل في الصورة السـينمائية، ونستطيع القول بأن اللغة السـينمائية ليسـت مجرد وصل غيـر محكم بين مجموع صـور (3)، وإنما هي تسلسل لصور متحركة تسرد قصة درامية وتوضح معنىً معينا من خلال توصيل شعور وإحساس ما إلى مشاهد العمل وهو ما يجعل السينما فنا خاصا لا يشابه الفنون التي تحيط به، بل ويميزه عن مختلفها.

بدوره في هذه المائدة المستديرة يعرف مدير التصوير "عبد السلام موسى" السينما بأنها فن خاص، تتبع خصوصيته من اسـتلهامه من الفنون جميعها، فلا شئ يشابه السينما، حيث اسـتقت من الأدب الكلمة، ومن الفنون التشكيلية التكوين والتشكيل، ومن الفوتوغرافيا الصورة، ومنحتها روحا من خلال حركة الكاميرا والممثلين.

ويعرج مدير التصوير "فيكتور كريدي" على الحديث قائلا: السينما فن وحده، يمكن أن يسـتوحي من الفنون الأخرى، فالتشكيل في الصورة السـينمائية، له منابع عدة، سواء من اللوحات التشكيلية أو الواقع المعاش، وهو الأمر نفسه لفن مثل الموسيقى، كما أن التشـكيل في السينما له سمة خاصة وهي أنه متصل بمضمون يعبر عنه، ولا يجب أن تقدم الصورة بعيدا عما تقدمه القصة.

ورغـم إيمانهـا بأهميـة النظريات وأساسـيات التشـكيل والتكويـن إلا أن مديرة التصوير "نانسـي عبـد الفتاح" ترى أن لكل مصور "مانفيسـتو" خاصا به واحساسـا خاصا بالصورة فالأمر نسبي ولا يمكن أن يتم تحديده فقط عن طريق نسب هندسية أو رياضية، كما أن اختلافه كفيل بتغير رؤية المشـاهد للمشـهد وبالتالي فهم القصة بالكامل فيما بعد.

كريدي: نحن لا نعرف كيف نروى حكايتنا!

لكل مبدع منبعه الذي يسـتقي منه إلهامه والصورة تعـد دربا من الخيال المصور، تلفت "عبد الفتاح" إلـى أن هناك اعتباطية في علاقة الصورة بالمضمون في الصورة السـينمائية المصرية فأغلب ما يقدم على الشاشـة الكبيرة هو صورة جميلة لا تعنى بالمضمون الـذي تعبر عنه، وهو ما يفقد الصورة هارمونيتها مع ما يشـاهده المتفرج في النهاية.

فهناك سـعى واضح وراء صورة "لامعة" براقـة حتى لو اختلفت مع القصة، وهو ما يخالف السـينما، فالتصوير والعناصـر البصرية الأخرى حاضـرة لتحقيق التأثير الدرامي للقصة فالسينما لا تقدم إعلانات.

يتفق كل من موسى وكريدي مع هذا الرأي، حيث يريا أن الشكل طاغ على المضمون، إذ يثمن كريدي التقدم التقني الذي باتت تتمتع به الصورة السينمائية المصرية، لكن المضمون مازال لا يواكب هذا التقدم.

ويعتبر أنه من الفشل أن يقدم المصور صورة جيدة جميلة فحسب، ويرجع "موسى" سـيطرة الجانب الحرفي على الصورة السينمائية إلى التعليم بصورة عامة، معتبرا أن هنـاك فقدا في الرؤية الخاصـة بالمصور المبدع للصـورة ورمزيتها وتوظيفها في المشـهد السـينمائي، وتكمل "عبد الفتاح" الفكرة ذاتها قائلة: "في الماضي كان هناك وعي بالفنون المختلفة، كالأدب والشعر والفن التشكيلي، كما أن المدارس نفسها لا تفتح المجال لهذا، فإن وجدت حصة للرسم كان هذا جيدا".

"يكمـن الفرق بـين الفنان المبدع والحرفـي الماهر في حقيقـة أن الأول تتوفر لديه الشـجاعة لكي يبتكر ويجرب ويخترع، إنه لا يخشـى الخطأ ولذلك فهو يتقدم دائما، بينما يعتمد الحرفي الماهر على أفضل ما يعرف مما أحرزه الفنانون المبدعون متفاديا مرحلة التجارب، مسـتعينا بالتطـورات الجديدة فيما يعمل، في حالـة إذا ما تقبلها الجميع(4)".

يعد المخرج "يسـري نصر الله" هو أول من اسـتخدم الكاميـرا الديجيتال الرقمية في تصويـر فيلم "المدينة" عـام 2000، وهو ما يعد تحايلا كبيـرا على صعوبات عدة كان يواجهها الشـريط السينمائي المصور، سواء من صعوبات التعامل مع الكاميرات بمختلفها "16 أو 35 م" أو المخاوف التي كانت تحيط بالشريط السينمائي بعد تصويره ومشواره من المعمل والتحميض حتى الخروج إلى النور.

ورغم تخطـي الكاميرا الديجيتال لهـذه الصعوبات وتقليلهـا لتكاليف التصوير، إلا أن الحنـين للخام مـا زال حاضرا في وجدان المصورين، ف"موسـى" يعتز بالخام ويعتبره أقرب إلى اللوحات التشـكيلية فيما الديجيتال هو "مستشعر" للنسب والألوان والضبـط، ليخرج صورة مميـزة من ناحية الجـودة والألوان لكنهـا تفتقر في أغلب

نانسي عبد الفتاح: التسجيلي هو السبب فيما وصلت له

الأحيان إلى الحياة، فالخام كما الواقع، تستطيع أن تضيف عليه وتعدله كما يحلو لك.

"الديجيتال يجعل الواحد كسولا، ويجعلك حرفيا أكثر، ويحجم الخيال، أما الخام فيعطي فرصة للمصور أنه يلعب كما يريد، ويجعل الصورة تنطق، اتجرأت واشتغلت بخام في فيلم "مصور قتيل 2012"، والفيلم كان بين الخام والديجيتال، وساعدني الخام أني أدرج صورة الفيلم، وتوصيل القصة للمشاهد من خلال تباين الصورة بين الخشونة والنعومة.

اعتبرت "نانسي عبد الفتاح" أن الخام اختراع لا يموت، واصفة إياه بأنه: "حاجة تانية خالص اختراع منذ 100 سنة ولسه بيدي، الخام صورة شفافة مبهرة إنما الديجيتال صورة مكتوبة وكمان خلى أي حد يعرف يشتغل شغلانه التصوير!".

وتصف عبد الفتاح قدسية هذه المهنة وهيبتها في الماضي، قائلة: "كنا ممكن نقعد سنتين تلاتة علشان نمسك شنطة عدسات الكاميرا، المعدات كانت غالية وقيمتها عالية جدا، وده اللي خلق ناس محترفين فعلا وفاهمين إنما دلوقتي بقى سهل يكون فيه دخلاء على المهنة، بيعرفوا يصوروا أيوه إنما ممكن مبيتمتعوش بالرؤية، بنشوف دلوقتي المخرج ومساعد المخرج قاعدين قدام المونتر".

ويثني "كريدي" على الكاميرا الديجيتال أنها قلصت فجوة الخطأ في الصورة السينمائية وتجاوزت أزمة المعامل والتحميض، مع هذا اندماج غير المتخصصين في التكوين والتشكيل فتح المجال لتيه الصورة السينمائية.

التصوير والإنتاج

طرحنا السؤال التالي على ثلاثتهم وهو: "الإنتاج ضلع أساسي في التجربة السينمائية، انطلاقا من هذه النقطة ونقاشنا السابق حول الخام والديجيتال، ومن خلال تجاربكم، ما هو تعامل الإنتاج مع طلب مدير التصوير لاستخدام الخام في بعض الأعمال أو المشاهد؟، وكانت ردودهم:

تقول نانسي: "أحب أن أستخدم الخام لو توفرت الفرصة، ولكني أحتاج إلى سيناريو يقوي موقفي في هذا الطلب، فالمنتج لن يتحمل تكاليف معمل واحتمالية تلف المادة المصورة فقط لرغبة مدير التصوير في استخدام الخام بدلا من الديجيتال".

وتكمل: "مع الأسف أغلب المنتجين لا يهتمون بمتطلبات الصورة، فيمكنه انتظار الممثل أربع ساعات أو أكثر، لأنه النجم!..ولا يقدم للمصور ميزانية تسمح له بتقديم صورة قيمة"، ويصف "كريدي" مهنة التصوير السينمائي بأنها مكلفة للغاية، وعلى المنتج والمنتج الفني أن يتمتع برؤية فنية أيضا، فهو ليس مجرد ممول وإنما مساهم في عمل فني، مع هذا أحاول أن أعادل فنيا ما هو متوفر ماديا.

ويكمل قائلا: "أسعد حينما يحاورني المنتج حول ما أطلبه من معدات، فهذه نقطة إيجابية ويمكن أن أقنعه بما يخدم العمل"، وفي ضوء تجربته يذكر "كريدي"، بأنه عمل في أفلام عدة متنوعة الميزانية، معتبرا أن الأفلام ذات الميزانية المنخفضة تمنح المبدع المصور مساحة للتجريب.

"شاركت في أعمال ذات ميزانية منخفضة وهذه الأعمال هي التي حصلت من خلالها على جوائز بالخارج، الأول كان فيلم "بصره" وهو أول فيلم قمت بتصويره، وحصلت على جائزة من إسبانيا، وكانت ميزانيته تقريبا غير موجودة والإضاءة كانت متواضعة للغاية واستخدم كاميرا ديجيتال صغيرة، كما نافست بفيلم "أنا نجوم بنت العاشرة ومطلقة" وهو أول فيلم يمني، وكانت ميزانيته بسيطة للغاية مع هذا حصل على جائزة تصوير في ستوكهولم، لهذا فالميزانية ليست مقياسا لنجاح الفيلم".

فيما يخالفه "موسى" في الرأي، حيث يرى أن قلة الميزانية لا تخدم دائما الصورة أو العمل بصورة عامة، فالميزانية المحدودة سلاح ذو حدين، يمكن أن تحد من طموح العمل وصناعه، كما أن أغلب المنتجين يعملون على تقليل الميزانيات بكافة السبل، وعليهم أن يستوعبوا أن كل مشروع مختلف وله متطلبات مختلفة، عن نفسي إذا شعرت بالضغط في العمل أو صعوبة في تقديم عمل جيد أعتذر عنه حتى لو قبله بأيام".

ومن واقعه الحالي يضيف "موسى"، أنه يعمل حالا على فيلم "عنها" وهو فيلم مستقل، إخراج "إسلام عزازي" وإنتاج المونتيرة "دينا فاروق"، ومعنا أستاذ "أنسى أبو سيف"، والموسيقى للموسيقي "موريس لوكا"، وهي تجربة خاصة جدا، تدور الأحداث

موسى: الصورة لا تتحرك من تلقاء نفسها ونحتاج للتركيز مع النص دائما

في ثلاثينيات القرن المنصرم، ميزانية الفيلم بسيطة للغاية، ومع هذا نحاول تكوين صورة فنية ونكتشف أنها تقارب سمات لوحات تشكيلية، أتمنى أن أستخدم "خام" ولكن نتعامل مع المتاح واستخدم كاميرا "Hand held".

وتشارك "نانسي عبد الفتاح" تجربتها في فيلم "ريكلام" 2010:2011، وكانت تجربة مختلفة في وقت الثورة والصعوبات تحيط بالمجال، وكيف استخدمت الكاميرا "5D" في تصوير مشاهد المترو، ولم تكلف شيئا على الإطلاق للإنتاج، وتضيف قائلة: "لم نستخدم أي شيء على الإطلاق، الإضاءة كانت طبيعية إضاءة المترو وعربات المترو، وكذلك الكاميرا كانت صغيرة ولم تلفت الانتباه سواء للراكبين أو أمن المترو".

وفي السياق نفسه تضيف، إن التجارب تختلف فمثلا في مسلسل "واحة الغروب" كان أغلب التصوير يتم في الصحراء وهو ما يحتاج للكثير من المعدات والتجهيزات اللوجستية إلى جوار الكاميرات، فنحن داخل الصحراء بعمق ساعة ونصف بالسيارات، وإذا ما نفذنا ما تفكر به المخرجة "كاملة أبو ذكري" لاحتجنا لميزانية هوليودية، مع هذا فأنا قادمة من مدرسة ذات إمكانيات قليلة، وأستطيع أن استغني عما لا أحتاج، وبالفعل، تمكنا من تصوير كل المشاهد، رغم الصعوبات والحالة غير الآدمية في بعض الأحيان".

وتستطرد قائلة: "كل مشاهد الليل في الصحراء استخدمت بها النار كإضاءة لا شيء أكثر، فأنا لن أضيء الصحراء، وباقي المشاهد الخارجي في الصحراء يتم تصويرها وقت "Magic Hour" عشر دقائق وقت الشروق أو الغروب"، وكنا نعد كافة ما نحتاج قبلها بساعتين وننتظر لهذا الوقت ولا مجال للإعادة فهي دقائق معدودة، حتى إن هناك كاميرا تم تبديل عدستها، بسرعة شديدة دون أن يلاحظ المشاهد لتفادي ضياع المشهد كاملا".

التصوير والمضمون

وصف مدير التصوير "سعيد شيمي" المصور الإيطالي الشهير "Vittorio Storaro" بأنه "شخص يكتب الأفكار على الشاشة بالضوء واللون، وهو يطوع أدوته (السينما – فوتوغرافيا) للكتابة ..فالصورة السينمائية نوع من الأدب المرئي(5)"، وفي السياق طرحنا السؤال على رواد المائدة المستديرة التي نحن بصددها وهو، هل يواكب المضمون والأفكار المطروحة قوة الصورة وتطورها؟..فجاءت الإجابة بالنفس لثلاثتهم وإن وجب التعقيب أيضا.

حيث عقب "كريدي"، قائلا: "إحنا عندنا حكايات بس مش عارفين نحكيها وواقعين في فخ تقليد الأمريكي من غير تفكير، وعمرنا ماهنعرف نعمل زيه لأنهم بيصرفوا 200 مليون دولار للفيلم الواحد اللي عاوزين نعمل شبهه"، وتقول "نانسي": "الصورة عمرها مبتتحرك لوحدها فيه مكونات تانية أساسية ومنها النص، مع الأسف في أغلب الأعمال النص مش موجود العطل عندنا في السيناريو، بنفضل نتفزلك في الشكل ونزخرفه بس كل ده في الأرض".

ويستدل "موسى" بالسينما الإيرانية وأنها نموذج استطاع أن يقدم نفسه رغم القيود التي تواجه هذا النوع من السينما إلا أنها تقدم نفسها، وتستحق الجوائز التي تحصل عليها.

اعتمدت العديد من الأعمال السينمائية منذ بداية السينما على النصوص الأدبية وتجلى هذا في ستينيات القرن المنصرم وحاليا نجد بزوغا لفكرة عودتها من جديد على الشاشة الكبيرة ويظن البعض أنها يمكنها إنقاذ الموقف المتأزم الذي خلقه عطب السيناريو السينمائي، وتثنى مديرة التصوير "نانسي عبد الفتاح" على الأعمال الأدبية، قائلة: "أتمنى أن يكون هناك سيناريو يكتب

خصيصا للسينما، ولكن إن لم يوجد فالأعمال الأدبية تعد ملاذا لاسيما أنها تمثل مرجعا واضحا وعميقا سواء لقراءة الشخصيات أو الأحداث".

وتستدل برواية "واحة الغروب" للأديب بهاء طاهر، التي قدمتها مع المخرجة كاملة أبو ذكري، كمسلسل يحمل الاسم نفسه عام 2017، فالرواية كانت "مفسرة" لكل شيء وكل "تفصيلة"، مما ساعد في رسم كافة التفاصيل، السيناريو في أغلب الأحيان لا يضع كافة التفاصيل كما هو الأدب.

سينما .. تلفزيون

كما هو ملاحظ فإن الأعمال السينمائية تتقلص في مقابل تنامي الأعمال الدرامية وتوجه السواد الأعظم من صناع السينما إلى ساحة الشاشة الصغيرة، في ضوء هذا نلقى الضوء على تجارب مصورينا، لاسيما أن لكل منهم أعماله الدرامية المميزة.

ينبه "كريدي" إلى اختلاف الشاشة الصغيرة (التلفزيون) عن شاشة السينما، فشاشة التلفزيون لها إحداثيات تختلف عن السينما، وهو ما يمثل فخا، لاسيما حينما يعود الصناع إلى السينما من جديد، فنرى صورة سينمائية بتشكيل تلفزيوني وهو أمر ليس جيدا على الإطلاق.

وعن تجاربهم يسردون، تحكي "نانسي" قائلة: "الموضوع مش مختلف بقينا نستخدم نفس الكاميرات وأهم حاجه فهم ووعي مدير التصوير لاختلاف شاشة التلفزيون عن السينما، يعني مينفعش افضل مركزة على لونج كتير، مهما التلفزيون كبر هيفضل تلفزيون برضه".

ومن جانبه أوضح أن مستوى الانتاج في التلفزيون والدراما كبير مقارنة بالإنتاج الموجه إلى السينما، فالتلفزيون أصبح مساحة أكثر أمنا للمنتجين، لهذا فأطقم العمل انتقلت بالتبعية إلى شاشة التلفزيون، وعن تجربته باختلاف التشكيل بين السينما والتلفزيون، قال: "أحاول قدر الإمكان عدم الوقوع في فخ الخلط بين الصورتين، وهو ما حدث في مسلسل "موجه حاره" و"أفراح القبة".

وفي السياق اتفق ثلاثتهم على وعي المشاهد ونضجه الفني، في كثير من التجارب التي خاضوها، فعل ذكر مسلسلي "موجة حارة وأفراح القبة"، يقول "موسى": "ذهلت من رد فعل الجمهور فهناك فهم وقراءة جيدة بجمال الصورة وقوة التشكيل بها، وهو ما لم نتوقعه بأن يكون إلى هذا الحد".

فيما تطرح "نانسي" تساؤلا قد تفجر بينها وبين المخرجة "كاملة أبو ذكري" حول ماهو دور المبدع؟، هل أن يقدم "ما يريده الجمهور؟ أم يرفعه إلى مستوى أعلى فنيا؟، وكانت الإجابة تنتصر للفكرة الثانية، وتقول: "في مسلسل "سجن النسا" كنا متخوفين من الصورة القاتمة التي تسيطر على المسلسل، ولم نكن متأكدين من تقبل الجمهور لها، ولكن بعد عدة حلقات أعطانا الجمهور قوة لنكمل على نفس النهج بعد فهم جماليات الصورة وملاءمة هذه الصورة بسماتها و"سيمائياتها" للمضمون المقدم".

وعن تجربته طرح "كريدي" في مسلسل "الجماعة الجزء الثاني" استوحيت الألوان للمسلسل من لوحات "كارفاجيو"، وكان هناك لعب بالظل والنور على مدار الأحداث، وبمسلسل "بدون ذكر أسماء" تخوفت من حقبة الثمانينيات، فهي لا تتمتع بجماليات شكلية بصورة كبيرة، ومع هذا تفاعل الجمهور مع الصورة المقدمة وكنت سعيدا حقا من التعليقات حتى من جمهور لا يمتلك خلفية فنية.

ما وراء الصورة

على المصور / المبدع أن يدرس بدقة إحداثيات العمل الذي يخوضه على اختلافه "دراما / سينما"، وأن "يذاكر" قبل أن يقدم على تنفيذ العمل، فبحسب تجربة "موسى" في مسلسل أفراح القبة، الذي اعتمد فيه المسلسل على رواية الأديب "نجيب محفوظ" التي تحمل الاسم نفسه ويقول "موسى": حتى أتمكن من المذاكرة لهذا العمل الضخم كان علي قراءة الرواية أكثر من مرة وعدد من روايات محفوظ لمشاهدتها بصريا، كذلك مسلسل "موجه حارة" انتظرنا الكثير من الوقت لانتقاء الصورة النهائية للمسلسل، كما أنه من المسلسلات الأوائل، اللاتي تم بها تنفيذ "تيست للممثلين"، وأصبح الآن جزءا طبيعيا في صناعة الدراما.

وفي فيلم "واحد - صفر" للمخرجة "كاملة أبو ذكري"، وصورة "نانسي عبد الفتاح"، كان هناك الكثير من العمل والمذاكرة، بداية من قراءة السيناريو عدة مرات إلى مشاهدة أفلام تشابه فكرة اليوم الواحد والشخصيات المتعددة، وتشير إلى أن المذاكرة تختلف من عمل إلى آخر خاصة أننا نتعامل في ضوء ميزانية موضوعة.

وعن تجربة فيلم "لحظات انتحارية" تقول "نانسي": في الفيلم ده مكنش فيه ميزانية تقريبا، وكان صعب أننا ننور، وقولتلهم حسب اللوكيشن، لو فيه نور مش هنحتاج ننور، وفعلا اللوكيشن كان شقة قديمة بكوريدور وفي آخره شباك كبير منور واشتغلنا على كده وأخدنا جايزه عليه في مهرجان القاهرة".

التصوير والتسجيل

ترجع "نانسي" مرونتها في التعامل مع الميزانية والمواءمات المالية إلى خلفيتها التسجيلية، إذ تقول: "فيلم "البنات دول" إخراج المخرجة تهاني راشد، هو الذي منحني كل ما أنا عليه الآن فمتابعة حكاية دون الحاجة للعديد من التجهيزات، التسجيل يحتاج إلى صبر وإعداد والتحام مع الأشخاص المنوطين بتصوير حكايتهم، ففي البنات دول، قضينا شهرين مع البنات اللاتي تم تصويرهن، حتى أصبحنا جميعا متآلفين لبعضنا البعض، وحينما خرجت الكاميرا للتصوير لم يشعروا بالوحشة أو الغربة عنا، واستخدام إضاءة بسيطة للمبات الزينة الصغيرة لتكن هي مصدر الضوء لي، وعليه فأنا افكر دايما في أبسط ما يمكن أن يشكل الصورة، وهو ما ساعدني في بناء صورة فيلم "واحد - صفر" مثلا فكانت الإضاءة أقرب إلى التسجيلي، فنحن بصدد تصوير الشارع والواقع".

ويصدق "موسى" على ضرورة التعايش مع الحكاية أو الشخص الذي نسرد حكايته، وعلى طاقم العمل أن يتسم بالمرونة، في وضع الكاميرا وموازنتها مع إضاءة المكان وهكذا من مسائل تقنية، فيما أشار "كريدي" إلى أن تجارب التسجيلي تفتح مجالا للمبدع بالتجريب واللعب، والابتكار بشريط السينما.

المراجع:

1 - معجم الفن السينمائي، وضع أحمد كامل موسى ومجدي وهبه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973.

2 - تاريخ التصوير السينمائي في مصر من 1896:1897، ص(50:55) تأليف مدير التصوير سعيد شيمي، المركز القومي للسينما، 1997.

3 - كتاب قواعد اللغة السينمائية ص 10، تأليف دانييل اريخون، ترجمة أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.

4 - كتاب قواعد اللغة السينمائية ص 11، تأليف دانييل اريخون، ترجمة أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.

5 - الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية، ص(366:367)، تأليف مدير التصوير سعيد شيمي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2003.

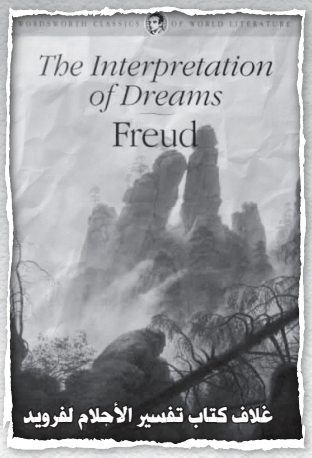
إعادة اكتشاف سينما آفان - جارد العشرينيات

السينما الطليعية.. التجريب نحو سينما المستقبل

في عشـرينيات القرن الماضي ظهر ما يمكن أن نعتبره اللبنة الأولى للسينما المضادة للتيار الرئيسي والتي استمرت في التطور حتى اليوم. ظهرت تسمية Avant-garde cinema أو ما يمكننا تسميته السينما الطليعية، والتي اصطلح على تعريفها فيما بعد بالسينما التجريبية. حين آمن مجموعة من الفنانين في أوروبا وأمريكا بأن العائق الأكبر أمام البشر هو التفكير السطحي، انعدام الخيال، والانسحاق أمام قيم وقوانين المجتمع الهشة.

حسام فهمي

كان الواقع السياسي والاجتماعي مهيأ لظهور أفكار جديدة في أوروبا وأمريكا، انتهت الحرب العالمية الأولى والتي استمرت بين عامي 1914 و1918، حدثت الثورة البلشفية في عام 1917. بدأت العشرينيات بفترة من التنمية الاقتصادية والازدهار التكنولوجي، ظهرت السيارات والطائرات، تطورت صناعة السينما، وأصبحت السينما الروائية في هوليود راسخة الأركان. كتب سيجموند فرويد كتابه الشهير "تفسير الأحلام"، وبدأ الجميع في التفكير في لا وعي البشر.



غلاف كتاب تفسير الأحلام لفرويد

سيجموند فرويد

كوّن مجموعة من المثقفين والفنانين حركة دادا، كانت الدادائية في جوهرها ما هي إلا احتجاجا ضد القومية البرجوازية، والرغبات الاستعمارية التي ظهرت جلية خلال الحرب العالمية الأولى، كما كانت احتجاجا ضد الامتثال والمطابقة الفكرية والثقافية والفنية التي رافقت مجتمعاتهم أثناء الحرب وبعدها. ضمت الدادائية فنانين رفضوا المنطق والسببية، كما رفضوا جماليات المجتمع الرأسمالي.

وعوضا عن ذلك فقد قرروا أن يعبروا عن اللامنطق واللاوعي، كما كرسوا غالبية أعمالهم في طابع احتجاجي ضد البرجوازية.

الشاعر الفرنسي لويس أراجون

يقول الشاعر الفرنسي لويس أراغون أحد فناني الدادائية:

" الدادئية سوف تحرركم، ستكسر كل شيء، أنتم أسياد كل شيء تكسرونه. القوانين، الأخلاق، الجماليات التي تم خلقها احتراما لتلك القيم الهشة، وما هو هش من المُقدر له أن يُكسر، حاولوا بكامل قواكم ولو لمرة واحدة، الذي لن تكسروه سوف يكسركم، سيكون سيدكم."

استخدم الفنانون الطليعيون الفنون البصرية، النحت، الرسم، التصوير والشعر للتعبير عن معاداتهم للحرب والقومية، كما أنهم حافظوا على ميل سياسي لليسار الراديكالي. ولكن أين كانت السينما وسط كل هذا؟

السينما النقية، ضد التيار الرئيسي

من فيلم Cinq minutes du cinéma pur

وسط كل هذا كانت الصناعة السينمائية تزدهر في أمريكا وأوروبا، ازدادت ميزانيات الأفلام وبدأت الإنتاجات الضخمة، ولكن العاملين بهذه الأفلام تم اعتبارهم أدوات لصناعة الترفيه أكثر من اعتبارهم فنانين، هكذا كون مجموعة من الفنانين الدادئيين في باريس حركة تم تسميتها Cinema Pur أو "السينما النقية"، ضمت هذه الحركة مجموعة من رواد التصوير والرسم، منهم مان راي، ريني كلير، مارسيل دوشامب، فرناند ليجيه.

مارسيل دوشامب

كان هدف هؤلاء الفنانين هو صنع سينما ترتكز على العناصر الأساسية للفيلم، كالحركة والتكوين البصري، والإيقاع والإضاءة.

في المقابل قرروا التقليل من أهمية الحكاية والحبكة وغيرها من العناصر المشتركة بين السينما والفنون الأخرى كالرواية والمسرح، وبدلا من ذلك صبوا اهتمامهم على التكنيكات البصرية باستخدام اللقطات القريبة، المونتاج، تغيير حجم العدسة، التلاعب بالضوء، وغيرها.

يقول هنري شوميه أحد مخرجي السينما الطليعية وشقيق أحد أهم فنانيها ريني كلير:

" تستطيع السينما أن تخلق من داخلها قدرة جديدة، تترك وراءها منطق الأحداث وواقعية الأشياء وتولد سلسلة من الرؤى غير المعلومة، والتي لا يمكن تصديقها خارج اتحاد العدسة وشريط الفيلم المتحرك. سينما داخلية أو إذا أردت تسميتها، سينما نقية."

هكذا بدأ فنانو الدادائية في صنع أفلام طليعية، تختلف في مدارسها وخصائصها الفنية، ولكن يجمعها رفض الحبكة والجماليات الكلاسيكية، محاولة اكتشاف وسيط السينما نفسه، وصنع أفلام منتمية للصورة أكثر من انتمائها للحكاية أو الكلمة.

مان راي: قصائد بصرية بالضوء والظلال

مـان راي هو رسـام ومصور أمريكي، اختـار أن يعيش لفتـرة طويلة من حياتـه في فرنسـا، وهناك كان أحـد أهم المؤثريـن في حركـة أفان-جارد الفرنسية في عشرينيات القرن الماضي

مان راي

أفلام مان راي التجريبية الطليعية في العشرينيات تحررت بشكل مكتمل من حدود الحبكة والسـرد التقليدي. هي في الأسـاس تجـارب لقدرته على التلاعب بالضوء والظلال من خلال خامة الفيلم.

لقطة من فيلم Retour à la raison

فـي فيلمـه القصير الأول Retour à la raison - العودة للسـبب، إنتاج عام 1923، يتلاعب مان راي بالضوء لمدة دقيقتين، الفيلم كله عبارة عن كادرات قريبة - كلوز أب - لخطوط مضيئة يحركها مان راي في كافة الاتجاهات، ثم يظهر ويتلاشى جذع أنثوي عار في الثواني الأخيرة.

عرفنـا فيمـا بعـد أن هـذا الجذع العاري هو جسد معشـوقة الطليعيين في العشـرينيات وملهمة مان راي في كثير من أعماله أليس برين، والمعروفة باسـم كيكـي مونتبارناسـي/ ملكـة مونتبارناسي. والتي جسدها مان راي فيما بعد في واحدة من أشـهر صوره حتـى الآن وهـي " Ingres's violin - كمان انجريس" حيث صور جسـدها العاري ككمان بإضافته للشكل المميز لثقوب الآلات الوترية أسفل ظهرها.

كيكي مونبارناس

الشاعر تريستين تازارا

يقـول مـان راي عـن صناعة هذا الفيلـم في كتابه المعنـون " مان راي: بورتريه شخصي:

"حصلت علـى مئة قـدم من خام الفيلـم، ذهبـت لغرفتـي المظلمـة، وقصصـت هـذا الخـام لشـرائط قصيـرة. علـى بعضها رششـت الملح والفلفل، وكأنني طباخ يحضر طعاما، على بعضهـا الآخر رميـت دبابيس ومسامير بشكل عشـوائي. عقب هذا أشـعلت الضـوء الأبيـض لثانيـة أو

كمان انجريس
تصوير مان راي

يجسـد مان راي في "عودة للسـبب 1923" أهمية الخام السينمائي الذي كان موضـع استكشـاف الطليعيـين في هـذا العصر، وكيف يتم اسـتخدام إمكانيـات هذا الخام لمهاجمة المنطق المتوقع أثناء عملية السـرد، وفي نفس اللحظة لخلق سردية بصرية فقط بالحركة والضوء.

بوستر فيلم
العودة للسبب
إخراج مان راي
1923

بدأت الفكرة حينما اشـترى مان راي كاميرا فيلـم صغيرة يمكنها حمل أقدام قليلة من خام الفيلم، حينها أقنعه الشاعر تريستين تازارا في صناعة فيلم دادائي قصير.

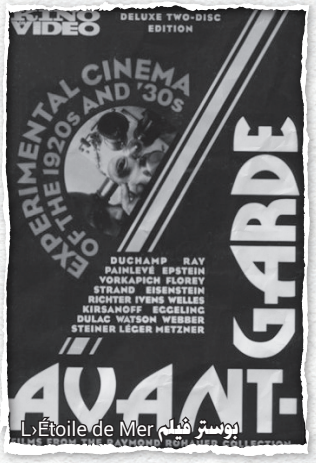
اثنتين، تماما كما كنت أفعل مع صوري المضيئة المتحركة – رايوغرام - وعقب هذا رفعت بحرص شرائط الفيلم من على الطاولة هززتها لأزيل ما عليها، وتركتها لتتحمض في أوعيتي المخصصة لذلك. في الصباح وحينما عاينتها وجد انعكاسات الملح والدبابيس قد تحولت لأضواء وظلال بشكل شاعري."

بوستر فيلم Emak-Bakia

كرر مان راي هذه التجربة وبشكل أوسع في فيلمه Emak-Bakia - اتركني وحدي، من إنتاج عام 1926، والذي امتد لما يزيد عن 15 دقيقة. يبدو طابع مان راي السريالي بشكل أوضح في هذا الفيلم، حيث يجمع بين شغفه بالتلاعب بالضوء والظلال، وبين ميله لتكرار الأشكال والصور لخلق حالة شبيهة بالحلم.

اعتمد مان راي أيضا في هذا الفيلم على تقنية إيقاف الحركة stop mo-tion ، والتي تجعلنا كمشاهدين نشعر كما لو أن الجماد يتحرك، وذلك من خلال تصوير الشيء نفسه في عدة صور متلاحقة، يتغير مكانه بين كل منها والأخرى بمقدار صغير، وهكذا حينما يتم عرض هذه الصور بشكل سريع يبدو هذا الشيء وكأنه يتحرك، وهي التقنية التي لاتزال مستخدمة حتى اليوم في أفلام تحريك الصلصال والدمى.

يضيف مان راي في "اتركني وحدي" تتابعات متكررة من صور لعين بشرية مقابل كاميرا، كادرات لجسد أنثوي عار، مما يضفى طابعا ايروتيكيا معتادا لدى السرياليين، حيث كانوا يؤمنون بأن الجنس هو المحرك الأهم للاوعي طبقا لنظرية فرويد في التحليل النفسي.

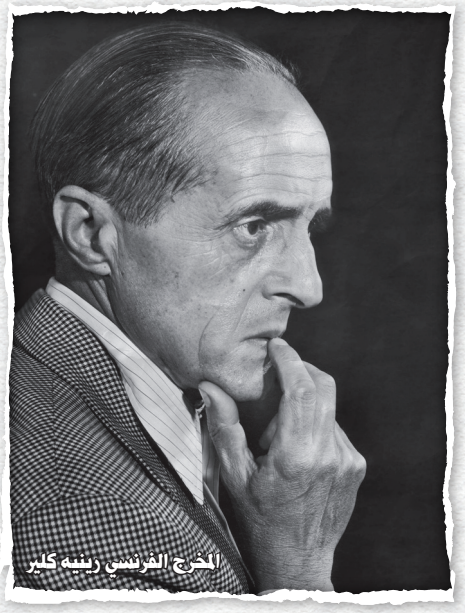


بوستر فيلم L'Étoile de Mer

بوستر فيلم Les Mystères du Château de Dé

استمر مان راي في صناعة أفلام طليعية حتى نهاية العشرينيات، فصنع L'Étoile de Mer في عام 1928، ثم فيلمه الأطول Les Mystères du Châ-teau de Dé - أسرار نرد الشاتو، في عام 1929، والذي استمر لما يزيد على 27 دقيقة. وبانتهاء العشرينيات عاد مان راي إلى التصوير الفوتوغرافي والرسم كأحد أهم رواد السريالية، لتظل أفلامه الأربعة الطليعية، بالإضافة لما شارك فيه من أعمال مارسيل دوشامب وفرناند ليجيه علامات في اكتشاف الوسيط السينمائي في بداية العشرينيات.

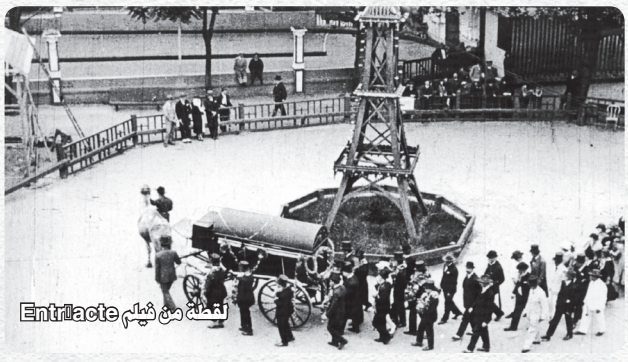
رينيه كلير سينما التلاعب بالإيقاع


المخرج الفرنسي رينيه كلير

عام 1924 صنع السينمائي رينيه كلير برفقة مؤلف الموسيقى اريك ساتيه ما يمكننا اعتباره أحد أشهر أفلام أفان - جارد الفرنسية في العشرينيات.

الفيلم الذي تم تسميته Entr'acte والتي تعني فاصلا ما بين المشاهد، تم عرضه للمرة الأولى كفاصل سينمائي بين مشاهد باليه Relâche الذي تم تأليفه بواسطة الفنان الطليعي فرانس بيكابيا، وذلك على مسرح الشانزليزيه بباريس.

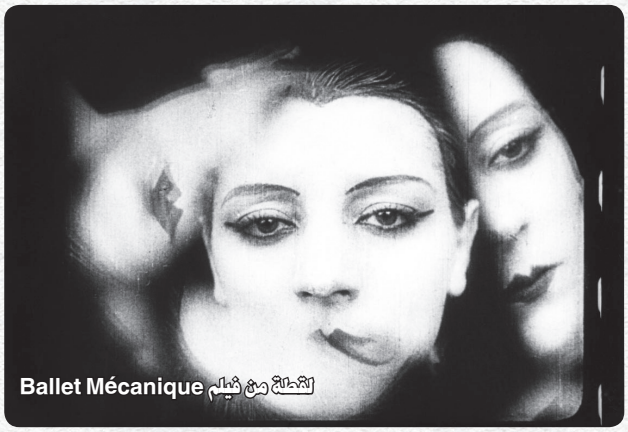
يتكون الفيلم من عدة مشاهد بالأبيض والأسود تعتمد في الأساس على التلاعب بالإيقاع، حيث يبدأ الفيلم برجلين - هما ساتيه وبيكابيا - يتقافزان بالإيقاع البطيء قبل أن يطلقا قذيفة من مدفع قديم أعلى أحد المباني. فيما يلي من مشاهد غير مترابطة نشاهد راقصة بالية من أسفل، رجال يهرولون خلف نعش بداخله رجل ميت، يبدأ المشهد بالإيقاع البطيء ثم يتحول تدريجيا للإيقاع السريع، وفي النهاية يستعرض رينيه كلير مهارته بإخفاء شخصيات الفيلم.


لقطة من فيلم Entr'acte

هنا يعبر كلير عن لغته السينمائية من خلال الإيقاع فقط، فيعطي طابعا ساخرا كوميديا فقط من خلال تسريع الإيقاع أو عكسه أو إبطائه. بالإضافة إلى هذا فإن Entr'acte وبفضل موسيقى إريك ساتيه يعتبر من أوائل الأمثلة السينمائية على التوافق بين الموسيقى والصورة، حيث قسم ساتيه الموسيقى التصويرية لعشرة مقاطع كل منها متوافق مع مشهد بعينه.

ومن خلال ظهور مان راي ومارسيل دوشامب بالإضافة لبيكابيا وساتيه ورينيه كلير نفسه في أحداث الفيلم، يمكننا اعتبار Entr'acte رسالة تذكير عابرة للزمن بعصر سينما الدادائيين الفرنسيين.

فرناند ليجيه.. السينما التكعيبية


لقطة من فيلم Ballet Mécanique

في عام 1924 صنع الفنان الفرنسي فرناند ليجيه فيلمه الطليعي Bal-let Mécanique - الباليه الميكانيكي، وذلك بالاشتراك مع المخرج الأمريكي دادلي ميرفي، وبمشاركة في إدارة التصوير من مان راي.

يمكننا اعتبار هذا الفيلم تجسيدا للفن التكعيبي الأهم في الأفلام الطليعية، حيث الاعتماد الواضح على الأشكال الهندسية في بناء العمل الفني. يبدأ الفيلم بكادر متوسط لفتاة جميلة - تؤدي دورها أليس برين - على أرجوحة في حديقة، وبينما تتحرك الأرجوحة للأمام والخلف ينتقل الكادر على أشكال هندسية متعددة، مكعبات ومخاريط، دوائر ومثلثات، قبعات وأحذية، ثم ينتقل ليجيه للمزج بين وجه هذا الفتاة وبين مجموعة من الأشكال الهندسية، ليبدو وكأنهم مكملون لبعضهم البعض. يحاكي ليجيه بهذا الفن التكعيبي الذي اشتهر في فرنسا في بداية القرن العشرين على يد مجموعة من الرسامين أبرزهم بابلو بيكاسو.

ميل ليجيه للتكعيبية بدأ أثناء استدعائه للخدمة في صفوف الجيش الفرنسي أثناء الحرب العالمية الأولى. وهناك قضى ما يزيد عن العامين على الجبهة الفرنسية قريبا من غابات أرجون، وفي هذه الفترة رسم ليجيه العديد من الاسكتشات التي يمكن وصفها بالتكعيبية أبرزها لوحته soldier with a pipe، والتي يصور فيها جنديا مكونا من مواسير وأشكال دائرية ومخروطية معدنية، في سبتمبر 1916 كان ليجيه قريبا جدا من التعرض للقتل بعد هجوم بغاز الخردل تم بواسطة القوات الألمانية وعقبها قام برسم لوحته the card players ، وهي عباره عن لوحة لمجموعة من الجنود المعدنيين الذين يشبهون الروبوتات وهم يلعبون الورق، بهذه اللوحة يؤرخ النقاد لمرحلة ليجيه "الميكانيكية" والتي يمكننا اعتبار فيلمه "الباليه الميكانيكي" جزءا منها.

بوستر فيلم Ballet Mécanique
إخراج فرناند ليجيه

بالتأكيد كانت أهوال الحرب وانسحاق قيمة البشر أمام الآلة محركا لفرناند ليجيه أثناء صناعة لوحاته وفيلمه، وهكذا يمكننا تفهم قيمة الكادرات القريبة للعيون والشفاه البشرية في Ballet Mécanique التي تتداخل مع أحذية وقبعات وآلات، ليتحرك كل شيء في النهاية برتم ميكانيكي، لا فرق بين ما هو إنساني وما هو آلي.

جيرمان دولاك.. النسوية بين التأثيرية والسريالية

لقطة من فيلم The Seashell and the Clergyman

من المثير للتأمل قدرتنا على تتبع مسيرة إخراجية نسائية في بدايات القرن العشرين، ولا خير من جيرمان دولاك كمثال عند الحديث عن السينما التجريبية الفرنسية.

بدأت دولاك مسيرتها الإخراجية قبيل ظهور حركة Cinema pur، وقد صنعت عددا من الأفلام الفرنسية ذات الحبكة والسرد الكلاسيكي، اعتمدت خلالهم على المدرسة التأثيرية، وهي مدرسة تعتمد على اكتشاف أساليب سردية جديدة لحبكة الفيلم، ويعد أشهر أفلامها التأثيرية هو "La Souriante Madame Beudet - مدام بوديه المبتسمة"، من إنتاج عام 1922، والذي يدور عن حكاية مدام بوديه التي سئمت من نكات وانتيكات زوجها القديمة.

بوستر فيلم La Souriante Mad- lame Beudet

يخرج زوجها مسدسا فارغا في كل مرة، يهدد بإطلاق النار على نفسه، عليها أن تتفاجأ في كل مرة ثم تضحك بعد انتهاء النكتة، وذات يوم تقرر مدام بوديه أن تضع رصاصة حقيقية داخل المسدس.

الفيلم يمثل بشكل طليعي نسوي حكاية إمرأة ذكية في زواج بلا حب.

لم تكن دولاك فقط صانعة أفلام ولكنها كانت ناقدة وكاتبة أيضا. ويمكننا تلمس تأثرها بحركة السينما النقية من خلال مقالها الذي كتبته عقب لقائها بدي دبليو جريفيث في عام 1921، حيث تحدثت عن تفرد السينما كفن مستقل وغير مرتبط بالرسم أو الأدب، بالإضافة لأهمية صانع الأفلام كفنان وكمبدع.

تطورت مسيرة دولاك عقب هذا وصنعت فيلمها السريالي الأول "The Sea-shell and the Clergyman - صدفة البحر والقس"، من إنتاج عام 1928، متأثرة بحركة السينما النقية.

في الفيلم تروي دولاك بصريا مجموعة من هلاوس إيروتيكية لقس منجذب جنسيا لزوجة قائد عسكري. هنا تتلاعب دولاك بالصورة فلا يمكننا التأكد ما إذا كنا نرى حقيقة أو خيالات، كأن نشاهد القس وهو يحمل بين يديه مبنى كاملا، وتنتقل هنا دولاك أيضا لتصبح مضادة للسرد الخطي والحبكة المفهومة التي اعتادت عليها في أفلامها السابقة، فتصنع فيلما بلا حبكة مفهومة وبلا رمزية واضحة أيضا.

الرابط الوحيد بين هذا الفيلم وبين أفلام دولاك الصامتة الأخرى هو اهتمامها دائما بموضوع ذا هم نسوي، وهو هنا الوله الجنسي بالأنثى.

الكلب الأندلسي، سريالية بونويل وسلفادور دالي

سلفادور دالي

فيلم يسمى الكلب الأندلسي، لا يوجد كلب في أحداثه، ولا أي إشارة للأندلس، عوضا عن هذا نتابع يدا مملوءه بالنمل، وشفرة حلاقة تقطع عينا إلى نصفين. هذا ما يمكننا قوله باختصار عن فيلم Un Chien Andal-ou الذي صنعه السينمائي الأسباني لويس بونويل برفقة الرسام والكاتب سلفادور دالي.

الفيلم الذي تم عرضه بشكل محدود في باريس مطلع عام 1929، لاقي نجاحا غير مسبوق فاستمر عرضه لثمانية أشهر، قبل أن يصبح بمرور الوقت الفيلم السريالي الطليعي الأشهر في العشرينيات.

بدأت فكرة الفيلم بحلم سرده بونويل لدالي، حيث رأي فيه غيمة تقطع القمر إلى نصفين وكأنها شفرة حلاقة تقطع عينا بشرية. حينها أجابه دالي بحلم رأي فيه يدا تفيض بالنمل.

أعجب بونويل بالحلمين وقرر أن يصنع فيلما عنهما.

كتب بونويل عقب ذلك في كتابه "تنهداتي الأخيرة"، أن القاعدة الوحيدة أثناء كتابة "الكلب الاندلسي" بينه وبين سلفادور دالي كانت هي " :لن نقبل أي فكرة أو صورة يمكن أن يتم تفسيرها بشكل منطقي على أي حال".

لقطة من فيلم كلب اندلسي

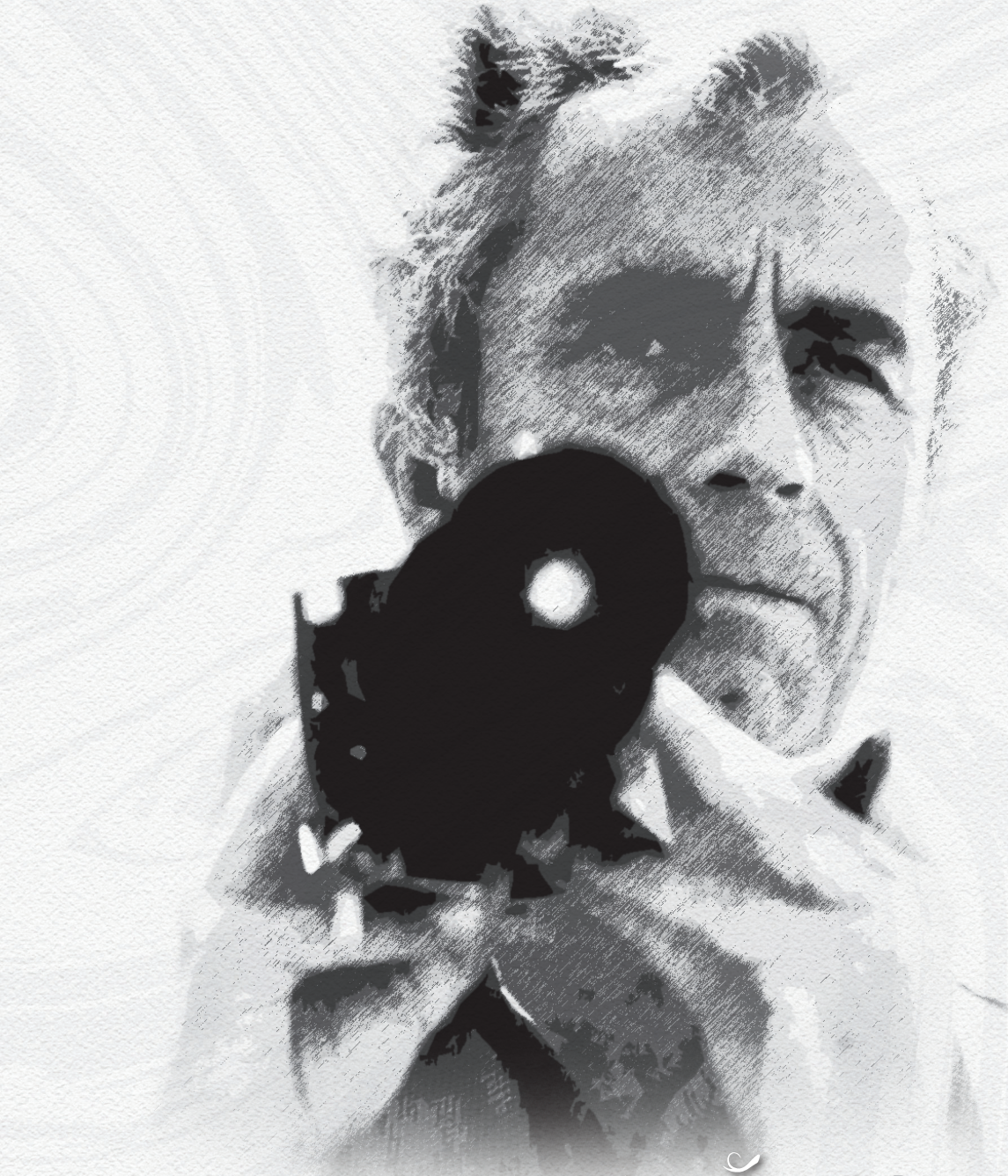
بوستر فيلم كلب أندلسي إخراج لويس بونويل

كان بونويل ودالي مفتونين بأفكار التداعي الحر التي رأي فرويد أن بإمكانها الكشف عما في لاوعي البشر من مشاعر ورغبات مكبوتة، وهكذا أرادا صناعة فيلم لا يمكن فهمه ولكن يمكن الشعور به يقول بونويل في نفس الكتاب:"لا يرمز أي شيء في الفيلم إلى أي شيء، الطريقة الوحيدة للوصول إلى رمزية ما من هذا الفيلم ربما ستكون بالتحليل النفسي".

يبدأ بونويل فيلمه بكلمات "حدث ذات مرة"، ثم تنفصل المشاهد بكلمات أخرى تظهر على الشاشة وتخبرنا "بعد مرور ثماني سنوات". هكذا دون أن نرى تغييرا على الشاشة.

تنتقل الكاميرا في أحد المشاهد بين كادر قريب لغيمة تمر عبر القمر، وكادر آخر لرجل يضع شفرة حلاقة أمام عين امرأة، يتداخل الكادران، ونرى الشفرة وهي تقطع العين، ليخرج من خلالها سائل. قطع المونتاج السريع في هذه المشاهد يعطى إحساسا لا ينسى، ليظل الكادر عالقا في الذاكرة.

وهكذا صنع بونويل ودالي فيلمهما السريالي الأول بلا حبكة، ولكنهما لازالا مؤثرين بأجواء الحلم وسرديته في نوع فيلمي سريالي لايزال مدين للكلب الأندلسي بالكثير من تكنيكاته.



صحراء أنطونيوني..

مغامرة باللون الأحمر

فيلم الصحراء الحمراء Red Desert هو أول الأفلام الملونة للمخرج الإيطالي مايكل أنجلو أنطونيوني، والذي واصل من خلاله تشـريحه للطبقة البرجوازية في المجتمع الإيطالي. وهو أيضا أول الأفلام التي حققها بعد ثلاثيته الشهيرة «ثلاثية الاغتراب» والتي تضمنت أفلام L'Avventura المغامرة **1960**، La Notteg الليل **1961**، L'Eclisseg الكسوف **1962**.

أنيس أفندي

يستدعي الحديث عن أنطونيوني علاقته بحركة الواقعية الجديدة التي انطلقت في إيطاليا منتصف العقد الخامس من القرن العشرين وأثرت على السينما في العديد من بقاع العالم. ففي حين أن رواد هذه الحركة من المخرجين أمثال روبرتو روسيلليني، وفيتوريو دي سيكا، ولوكينو فيسكونتي وغيرهم، تنصلوا من الشكل السينمائي السائد في إيطاليا إبان الحكم الفاشي، والذي عرف باسم «سينما التليفون الأبيض» التي ركزت بالأساس على الطبقة الأرستقراطية في إيطاليا، وعمدوا إلى تصوير الطبقات الوسطى والدنيا من العمال والفقراء، كان أنطونيوني أكثر ميلا إلى تشريح الطبقات العليا والبرجوازية وأزماتها النفسية والوجودية.

«لقد قام مايكل أنجلو أنطونيوني منذ فيلمه الأول «وقائع علاقة حب» (1950)، بوضع نفسه خارج الواقعية الجديدة من خلال تحليله الشفاف والمركز للعالم النفسي للبرجوازية.»

ربما يكون هذا هو المدخل الأهم والأبرز لسينما أنطونيوني، ويمكننا من خلاله تفكيك لغته السينمائية وجوانبها التشكيلية التي اكتسبت زخما جديدا مع بداية تحقيقه للأفلام بالألوان الطبيعية بدلا من الأبيض والأسود التقليدي، فضلا عن نزعته الوجودية والذاتية في تناوله لموضوعات أفلامه ومعالجاتها، وهو ما سنحاول الوقوف عليه من خلال تحليل فيلمه الصحراء الحمراء Red Desert.

الاغتراب والعزلة

يتمحور الفيلم حول شخصية جوليانا، الأم والزوجة الجميلة التي تعيش أزمة نفسية عميقة ناتجة عن تعرضها لحادثة سير. وعلى الرغم من أن هذه الشخصية تنتمي بشكل واضح إلى طبقة البرجوازية الصناعية، إلا أنها تعبر عن أزمة شخصية ووجودية أكثر من كونها تعبر عن طبقتها. تعاني جوليانا من صعوبة التواصل مع محيطها الطبيعي والمجتمعي، ويجسد من خلالها أنطونيوني، شأنها شأن بطلات ثلاثية الاغتراب، أزمة الهوية والوجود لدى الإنسان المعاصر، في عالم تسيطر عليه رموز الحداثة.

يقول أنطونيوني: «أعتقد أن الموضوع في معظم أفلامي هو الشعور بالوحدة. في كثير من الأحيان يتم عزل شخصياتي، فهم أفراد يبحثون عن المؤسسات الاجتماعية التي سوف تدعمهم، يبحثون عن العلاقات الشخصية التي سوف تستوعبهم. ولكنهم في أغلب الأحيان لا يجدون إلا القليل من الدعم. إنهم يبحثون عن وطن، عن الوطن بمعناه الأوسع. وأنا أشاركهم الشعور ذاته، فليس هناك مكان في العالم أشعر فيه بشكل حقيقي بأنني في الوطن، حتى في روما.»

إذن هذا هو الموضوع في فيلم الصحراء الحمراء، الوحدة والانعزال وعدم القدرة على التواصل مع المجتمع، الموضوع الذي عالجه أنطونيوني في ثلاثية الاغتراب بشكل خاص وفي معظم أفلامه بشكل عام، وهذا الموضوع هو أحد العلامات المميزة للغته السينمائية.

لم تستمر حركة الواقعية الجديدة في إيطاليا أكثر من بضع سنوات، انطلق بعدها المخرجون في آفاق أوسع فرضها بالأساس تطور المجتمع نفسه، ولهذا جاءت بداية أنطونيوني في عام 1950 منفصلة بشكل كبير عن تلك الحركة، فالتعافي الاقتصادي في إيطاليا ما بعد الحرب العالمية الثانية، وتغول الحداثة على أسلوب حياة المواطن

دفع المخرجين إلى الانتقال من التركيز على موضوعات مثل الفقر، والعدالة الاجتماعية، ودمار الحرب، إلى موضوعات مثل الرغبة غير المشبعة للثروة المادية لأعضاء البرجوازية الإيطالية.

في أحد المشاهد تسأل جوليانا، كورارادو: «هل أنت يساري أم يميني؟» فيجيبها: «إن الأمر يبدو كما لو أنك تسألينني عن ديني وإيماني، إنها أسئلة كبيرة وخطيرة، أسئلة تتطلب إجابات محددة، ولكن في الأعماق يخيل إليّ أن من الصعب للإنسان أن يعرف حقاً بماذا يؤمن».

يرى الناقد والكاتب إبراهيم العريس أن «الوجودية لا الواقعية» كانت دائما سمة مشتركة في كل أفلام أنطونيوني. إذ أن أنطونيوني يعبر عن تمزق فنان ومثقف أواسط الستينات من القرن العشرين أمام حياة كانت تحمل كل أنواع اليقين، مندفعا للبحث عن آفاق جديدة، ستقف لاحقا خارج الأيديولوجيا، وخارج الانقسام بين يمين ويسار.

يولي أنطونيوني اهتماما خاصا بالشخصية، فأفلامه عادة ما تدور بين عدد محدود من الشخصيات، فعلى حد تعبير أنطونيوني، الفيلم ليس ما تدور حوله أحداثه، ولكنه عن الشخصيات، وما يحدث من تحول داخلهم، والتجربة التي يمرون بها خلال الفيلم هي ببساطة أشياء تحدث لأنها تحدث للشخصيات التي لا تبدأ حياتها أو تنتهي ببداية الفيلم أو نهايته.

وهو ما نجد له انعكاسا على مستوى السرد، إذ تنعدم العلاقة السببية بين الأحداث أو الترتيب الزمني المنطقي لها، في الفيلم لا يرى المشاهد حادثة جوليانا التي سببت لها الصدمة النفسية، ولكنه يعرفها من خلال الحوار، ولا يرى أيضا نهاية حالتها، فهل تعافت جوليا من الصدمة والاكتئاب؟ هل تصالحت مع العالم الحديث؟ هل استعادت القدرة على التواصل مع المجتمع؟ كلها أسئلة مفتوحة يتركها أنطونيوني بلا إجابة فربما هو لا يبحث عن إجابة، هو فقط يستعرض مقطعا من حياة شخصياته يضمنه حيرته وأسئلته الوجودية، والتي لا يبدو أنه قد توصل إلى إجابة مرضية لها.

يقول أنطونيوني: «لم يعد يبدو لي من المهم أن أصنع فيلما عن رجل سرقت دراجته. ولكن من المهم أن أرى ماذا يوجد في عقل وقلب هذا الرجل؟ وكيف تكيف مع نفسه؟ وماذا تبقى فيه من تجاربه السابقة؟»

الألوان المخيفة

بداية من العنوان الذي يحيلنا مباشرة إلى التمييز اللوني، وعطفا بحقيقة أن فيلم «الصحراء الحمراء» هو أول أفلام أنطونيوني الملونة، يمكننا أن نتخذ اللون مدخلا لتحليل السمات التشكيلية عند أنطونيوني، وبشكل خاص في هذا الفيلم.

دخول الألوان إلى السينما اقتضى مرور ثلاث عقود كاملة (من الثلاثينيات إلى الستينيات) لأسباب مختلفة، منها الاقتصادي، ومنها التكنولوجي ومنها الفني.

تتمثل الأسباب الفنية في ممانعة المخرجين لاستخدام هذه التقنية الحديثة والنظر إليها بوصفها تقنية تجارية بالأساس، بالإضافة لاعتياد الجمهور على المنظر السينمائي باللونين الأبيض والأسود. بالرغم من أن تكنولوجيا الألوان ترجع للعقد الثاني من القرن العشرين (1915)، فضلا عن وجود محاولات سابقة على هذا التاريخ.

تجاوزت الألوان عند أنطونيوني كونها مجرد تقنية للتصوير، لعلاقتها بالتكوين التشكيلي للفيلم، فالرجل لم يقم بتحقيق فيلم ملون، وإنما استخدم الألوان كمكون تعبيري أصيل لمعالجة الموضوع، وتكثيف التفاصيل المتعلقة بالشخصيات وتحولها.

في المشهدين الافتتاحي والختامي، تبدو جوليانا بمعطفها الأخضر كما لو كانت شخصية ملونة في فيلم بالأبيض والأسود. نرى اللونين يسيطران بشكل كبير على التكوين، الأسود هو لون الأرض والتربة الطينية بفعل المطر، والأبيض هو السائد في الخلفية بفعل السماء الغائمة التي غابت عنها الشمس، وأدخنة المصانع المتطايرة. تمييز جوليانا من المشهد الافتتاحي (صورة1) يعطي انطباعا بعدم انتمائها لهذا العالم، أو عدم قدرتها على التواصل معه.

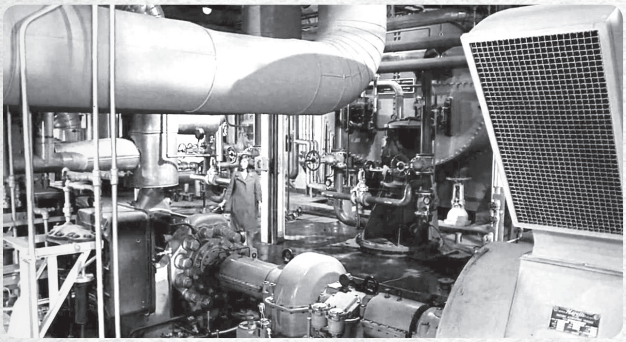
«مما لا شك فيه أن اللون الواحد المنفرد له قوة ودلالة على النفس البشرية اكتسبت عبر التاريخ من قديم الزمن، بما جادت به الطبيعة من معان ومفاهيم جعلت الشعور والعاطفة الإنسانية تتأثر بهذه الألوان المختلفة كنوع من محاكاة مدلولها الطبيعي، مثل لون الدم الأحمر الذي ارتبط بالقسوة والقتل، ولون الزرع الأخضر النابت الذي ارتبط ببرعم أخضر جديد بالحياة والجمال والاستمرارية، أو اللون الأصفر بالزرع الناشف الأجرد الميت، وهكذا.»

يعتمد أنطونيوني في فيلمه بشكل أساسي على ألوان الأحمر والأصفر والأخضر والأزرق، وكلها تنتمي إلى الألوان الرئيسية وفقا لنظرية ألبرت منسل Albert Munsell، وهي الألوان الأصيلة أو غير المخلقة من ألوان أخرى. تكتسب هذه الألوان قدرة تعبيرية في ذاتها، إذ إنها ألوان الطبيعة الأصلية. غير أن أنطونيوني يستخدم «باليتة» ألوان قاسية وصارخة تمتلك قدرة خاصة في التعبير عن الاضطراب النفسي الداخلي للشخصيات.

يقول أنطونيوني: «في فيلم الصحراء الحمراء كان عليّ أن أغير مظهر الواقع، مظهر الماء والشوارع والريف. كان عليّ أن أطليهم بألوان وفرشاة حقيقية. لقد قمت بتلوين غابة باللون الرمادي لتبدو كالإسمنت.»

اللون هنا ليس مجرد محاولة لإضفاء جاذبية من نوع ما على المشهد، ولكنه مكون تشكيلي أساسي لتكثيف المزيد من التفاصيل والمعلومات عن الشخصيات وصراعها الداخلي والخارجي في عدد أقل من اللقطات. فأزمة جوليانا النفسية تمنعها من التواصل مع محيطها الطبيعي والاجتماعي، وتظهر في هيئة عوينات قاتمة تطغى على رؤيتها الطبيعية وإحساسها بالمكان والأشخاص من حولها، فبالتأكيد هذه الأشجار ليست رمادية اللون، ولكنها تبدو كذلك لجوليانا.

شخصيات أنطونيوني هي شخصيات منعزلة، تعاني اضطرابا وجدانيا بفعل انفصالها عن العالم من حولها، ورفضها لتغول الحداثة على حياتها الشخصية، ولكن أنطونيوني لا يرفض الحداثة، ولا يبحث عن النوستالجيا في عالم بدائي أقل تطورا، وهو يدرك أن الإبداع الفكري والصناعي والتجاري هو مجال طبيعي للإنسان الحديث، لهذا فهو يهتم بالطرق التي يتكيف بها الناس بدورهم مع هذا المجال.



في المشاهد القليلة داخل مصنع الزوج، نرى أن أنطونيوني قد قام بطلاء جدران المصنع، وآلاته الصاخبة، وأنابيبه الضخمة، بدرجات زاهية من ألوان الأحمر والأخضر، والأصفر. (صورة3) محاولات إضفاء اللون على مناظر المصانع والآلات والمداخن شديدة الارتباط بحالة جوليانا النفسية والتي تحاول تلوين رموز الحداثة في محاولة للتآلف معها، وبالتبعية التصالح مع حياتها. كما ترتبط أيضا بمحاولات أنطونيوني نفسه لأنسنة هذه الرموز وإضفاء الحياة عليها بوصفها أحد شخصيات فيلمه التي تتجاوب مع باقي الشخصيات وتتأثر بها كما تؤثر عليها.

يقول أنطونيوني: «الآلات في هذا الفيلم، بما لها من سلطة، وجمال، وبؤس كامن، ذات تأثير هائل إذ تحل محل المنظر الطبيعي. لكن الآلات ليست السبب في أزمة الألم التي يتحدث عنها الناس منذ سنوات. أعني أنه يجب علينا ألا نتوق إلى الأزمنة الأكثر بدائية معتقدين أنها أكثر طبيعية بالنسبة للإنسان.»

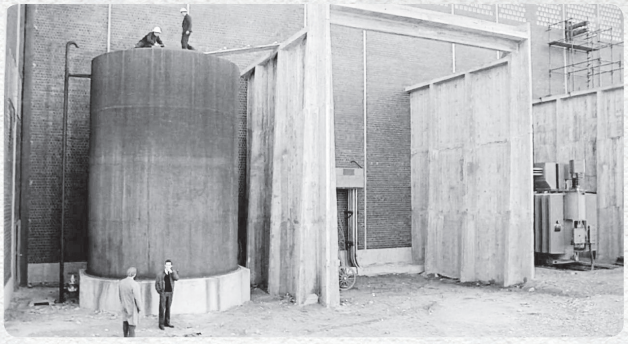
لا يتوقف أنطونيوني عند القدرة الشعرية والتعبيرية للألوان، ولكنه يستحضر أثرها على شخصياته بشكل واضح ومباشر من خلال الحوار. في أحد المشاهد يسأل كورارادو، جوليانا: «مم تخافين؟» فتجيبه: «أخاف من الشوارع، أخاف من المصانع أخاف من الألوان، أخاف من الناس، أخاف من كل شيء.» وفي المشهد الأخير يسأل الابن: «ذلك الدخان أصفر اللون، لماذا؟» فتجيبه جوليانا: «لأنه مسمم». فيرد الطفل: «إذن إذا ما مر طائر بهذا الدخان سيموت؟» فتجيبه جوليانا: «الطيور تعرف الآن أنه يجب عليها ألا تقترب من هذا المكان».

هنا يستعيد اللون صورته الذهنية التقليدية، فالأصفر هو مرادف الذبول والموت، والأخضر مرادف الخصوبة والحياة، والأحمر مرادف الرغبة الجنسية، ويتجاوز من خلاله أنطونيوني النظرة القاصرة للأفلام الملونة، فيستدعيه لاستكمال التكوين التشكيلي، ولتكثيف المعلومات والتفاصيل، وللمساهمة في رسم شخصياته وتأطير أزمتها الوجودية.

التكوينات تحاصر الشخصية

يتناول أنطونيوني التحول المعقد للإنسان المعاصر وعلاقته المضطربة بجماليات الحداثة التي تسيطر بشكل واضح على سردية أفلامه، ليس من خلال الحوار البسيط والقليل في أفلامه فقط، ولكن أيضا من خلال العمارة، سواء الطبيعية أو المصطنعة. كما ترتبط رؤية أنطونيوني - الذي درس الهندسة المعمارية لفترة طويلة من حياته - لإيطاليا ما بعد الحرب العالمية الثانية، برؤيته للعلاقة بين الشخص والمكان.

تنحصر أزمة شخصيات أنطونيوني في شعورهم بالضيق وغياب القيم وما يرتبط بها من مشاعر الاغتراب التي تؤدي به في النهاية إلى الشعور العام بعدم الجدية في الحياة وهو ما ينعكس بالتبعية في علاقة شخصياته ببيئتهم الطبيعية، فالمدينة عند أنطويوني تصبح كيانا عاقلا وطاردا للشخصيات. يأتي المعنى في أفلام أنطونيوني من التفاعل بين العمارة الموحية، والمشاعر الإنسانية الغامضة. إنه يتصور رغبة إنسانية مثالية لإعادة اكتساب الحس الإنساني بالتواصل مع البيئة.



على مدار الفيلم تحضر التكوينات الحداثية وتأثيرها على الشخصيات، المنشآت الصناعية الهائلة والتي تبدو الشخصيات بجانبها كائنات ضئيلة منسحقة تحاول السيطرة على هذا الوحش العملاق، نرى ذلك في أحد المشاهد التي يقف فيها الزوج وصديقه إلى جوار أحد الأسطوانات العملاقة، وفي مشهد لاحق تنفجر إحدى الأنابيب ليخرج منها الدخان الكثيف ويستحوذ على المساحة الأكبر في الكادر في مقابل الشخصيات المتضائلة إزاءه.

يتكرر الأمر نفسه مع رمز آخر من رموز الحداثة الصناعية وهو البواخر وناقلات النفط العملاقة وحركتها المتأنية المهيبة، والتي يتكرر ظهورها سواء في المشاهد الخارجية، أو في المشاهد الداخلية أثناء ظهورها عبر النوافذ.

ينسحب التحليل نفسه على الإضاءة، إذ تسيطر على الغالبية العظمى من مشاهد الفيلم إضاءة معتمة، حتى في المشاهد الخارجية التي تغيب عنها الشمس بصفة دائمة ويسيطر عليها الضباب في عدد غير قليل من المشاهد، باستثناء المشهد الوحيد الذي تقوم فيه جوليانا برواية قصة على طفلها. ينقلنا أنطونيوني إلى القصة نفسها حيث طفلة صغيرة تلعب على الشاطئ وحيث الشمس تغمر المكان، وفي الخلفية نسمع صوت الأم تحكي للابن كيف أن هذه الطفلة أحبت هذه البقعة الجميلة، بألوانها الطبيعية، وهدوئها التام.

في هذا المشـهد تغيب كل رموز الحداثة، وتغيـب أصوات المصانع والآلات التي تسيطر على شريط الصوت بل إنها تسبق الصورة في المشهد الافتتاحي، كما أن القارب الوحيد الذي يظهر في هذا المشهد هو قارب شراعي تقليدي لا يمت للقوارب الحديثة بصلة.

يسـتعرض أنطونيوني من خلال المشـهد مجموعة من اللقطات لتكوينات صخريـة طبيعيـة على جانب الشـاطئ، هـذه هي جنـة جوليانـا المتخيلة، ونعيمها الـذي تحاول الهرب إليه من جحيم المدينة الصناعية الحديثة، في مقارنة واضحة بين التكوينات الطبيعية وتلك الصناعية.

فـي أكثر من مشـهد يتوقـف أنطونيوني عنـد نظرة جوليانا إلـى نفايات المصانع القذرة بلونها الأسـود القاتم، في مقاربة واضحة لنفايات الحداثة والمجتمعـات الصناعية، في مقابل نفايات الـروح للتعبير عن فكرة التدمير الذاتي للطبيعة في حالة نفايات الحداثة والتدمير الذاتي للنفس البشـرية في حالة نفايات الروح (الاضطراب النفسي) عند الشخصية.

عنصـر الحركة هـو أحد العناصـر الأصيلة في تكوينـات أنطونيوني، إذ تنقل اللقطات المفردة حركة دائمة سواء حركة الشخصيات الدائمة والمعبرة عـن الفوران والتوتـر الداخلي، أو حركة البيئة المحيطة (حركة السـفن، أو حركة دخان المصانع)، وهو ما يرتبط باعتماده القليل على القطع، إذ يتغير التكوين أكثر من مرة في المشـهد الواحد بدون قطـع ومن خلال تتبع حركة الشـخصيات، أو عن طريق القطـع الممنهج من الزاويـة القريبة Close إلى الزاوية الواسـعة Wide. يعتمد أنطونيوني بشـكل واضح على هذا المنهج في القطع، إذ يبدأ المشـهد عادة بلقطة قريبة للشـخصية، يتبعها لقطة واسعة للمحيط، وتتكرر الكرة أكثر من مرة خلال نفس المشـهد في محاولة لتأطير العلاقة بين الشخصية ومحيطها.

في أحد المشـاهد المبكرة فـي الفيلم تفيـق جوليانا من نومهـا مفزوعة، وتحكي لزوجها عن حلمها المروع، وكيف أنها كانت نائمة بسـريرها المستقر علـى رمال متحركة، وكيف أنها اختنقت بإحساسـها بالغـرق. يحاول الزوج إغواءهـا بممارسـة الجنس لكنها ترفـض. وفي مرحلة متقدمـة من الفيلم تمـارس جوليانـا الجنس مـع الصديـق على سـرير طليت قضبانـه باللون الأحمر.

يرى فرويد أن الرجل المعاصر تنحصر اهتماماته في العمل والجنس، وهو ما ينطبق بشكل كبير على شـخصيتي الزوج والصديق، هذا الرجل المعاصر يـرى في الجنس الشـعور المادي الباقـي والوحيد بالحيـاة الحقيقية والمعنى المباشـر للسـعادة، يفتقر هذا الرجل المعاصر إلى كل منابع الإيمان، ولا يجد من بد إزاء رمال الحداثة المتحركة التي كلما قاومها ازداد جذبها قوة.

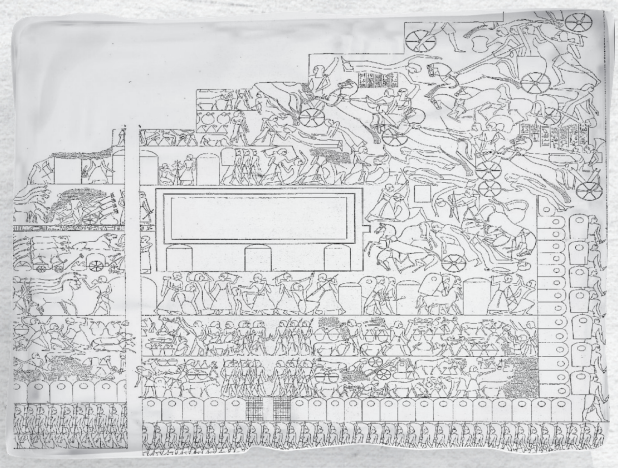
يبدأ الفيلم وينتهي بالمشـهد نفسـه، جوليانا وابنها فـي معطفين ملونين داخـل إطار يسـيطر عليه اللونـان الأبيض والأسـود، وتطغى فيه المنشـآت الصناعية بأصواتها الصاخبة، وأدخنتهـا المتناثرة، وينتهي بجملة جوليانا لابنها: «الطيور تعرف الآن أنه ما يجب عليها الاقتراب من هذا المكان».

معركة قادش..
في مملكة السينما

(اجعلوه يبدوا ملكًا كي أشاهد جماله وأنا ما زلت حيًا).. كانت هذه الكلمات الصادرة من الملك سيتى الأول والد رمسيس الثاني بمثابة أمر لرجاله كي يتم وضع التيجان على جبهة ولده رمسيس وهو ما حدث ليصبح رمسيس ملكاً شرفياً أثناء حياة والده، واستتبع ذلك بالطبع تزويجه وإتاحة المجال ليكون له بيت خاص ومحظيات يقيمون فيه كانت أولى زوجات رمسيس هي (نفرتاري) تلك الجميلة الذكية صاحبة الشخصية القوية التي ملكت قلب رمسيس حتى إنه أطلق عليها اسم (أجمل جميلات القصر)، وأصبح لرمسيس العديد من الأبناء من زوجاته العديدات ليزهو بهم ويسعد قلب الجد الفرعون سيتى الأول، حتى إن رمسيس عندما كان يقود حملات لتأديب بعض المعارضين والخارجين فى أنحاء البلد، كان يصطحب أبناءه الذين لم يبلغ عمر أكبرهم سوى الخمس سنوات، كما عرفنا من النصوص الجدارية التي نقشت على معابده.

عادل موسى *

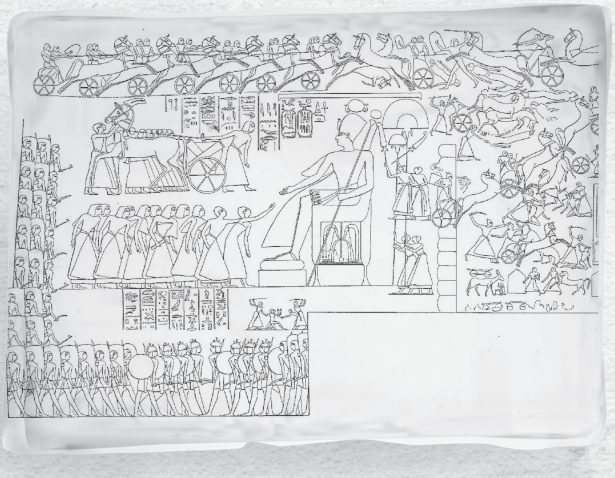
معركة قادش والتي سنتعرض لتفاصيلها لاحقاً، قد سُجلت بثماني روايات منفصلة، وبعدة مواقع، فنجدها في معابد الكرنك والرامسيوم والأقصر وأبيدوس، كما سُجلت رواية موجزة بمعبد أبو سمبل، وفي معبد الأقصر الذي تم تشييده في عهد ملوك الأسرة الثامنة عشرة والتاسعة عشرة، قام رمسيس الثاني بإضافة الفناء المفتوح والصرح والمسلتين، ونجد على المسلة تصويرا لانتصاراته الحربية وتأديبه لأعدائه، وكانت صور معركة قادش على سطح البرج الذي يرتفع إلى 24 مترا (79 قدماً)، وكذلك فى الجناح الغربي والشرقي، أما معبد الرمسيوم الذي يعد تحفة معمارية فقد نقش بالنص والصورة على واجهته الداخلية تفاصيل معركة قادش، كذلك نجد فى المعابد الأخرى التي وثقت لهذه المعركة.



فن التصوير الجداري

يعتبر هذا الفن واحدا من فروع الفن التشكيلى وأقدمها على الإطلاق، فقد استخدمها الإنسان البدائي الأول قبل حتى أن يعرف الكتابة أو حتى يتمكن من بناء منزل فصور رسوماته على جدران الكهوف وسقوفها ليسجل لنا أحداثه اليومية الهامة كحياته مع أسرته ورحلات الصيد، وكان الفنان البدائي الأول يلاحظ انبعاجات الصخور وتشكيلها فكان يستخدم هذا الأمر لصالحه، فعندما يرى تكويناً صخرياً يشبه حدبة حيوان ما فكان يخطط حوله شكل الحيوان ليجعل تكاملا بين الرسم وتكوين الصخور فيقترب كثيراً من شكل الحيوان فى الواقع، وقد استخدم في التلوين الأتربة الملونة والعظام المتفحمة والشحوم، وفي مصر القديمة كانت الكتابة الفرعونية القديمة (الخط الهيروغليفي) سبباً فى انتشار فن الرسوم الجدارية، فمعروف أن اللغة المصرية القديمة عبارة عن رسومات لأشكال حيوانية أو آدمية أو حتى هندسية مما ساعد على انتشار وتطوير فن الرسم بشكل عام، وكانت هناك مدرستان للرسوم الجدارية بمصر القديمة المدرسة الفنية الأولى كانت تقوم بعملية تجهيز السطح المراد النقش عليه وإعداده وتنعيمه بإزالة الزوائد، ثم يقوم الفنان المصري بالرسم عليه باستخدام المداد الأحمر أو الأسود وبعدها يبدأ في عملية الحفر إما بارزاً أو غائراً حسب طلب صاحب العمل، وبعد ذلك يتم إظهار التفاصيل التي تبرز المنظر وتلون، أما المدرسة الفنية الثانية فكانت تضع طبقة من

الجص الأبيض وخاصة إذا كانت الحوائط من الطوب اللبن أو الأحجار الرديئة لتغطية العيوب الموجودة بها ثم ترسم بالألوان المختلفة، واستخدم الفنان المصري القديم للحفاظ على ألوانه التي يضعها حية، أسلوب يدعى (التمبرا) فكان الفنان يقوم بإذابة الأكسيد او اللون الخام المراد التلوين به في زلال البيض كوسيط حامل للألوان ثم يستخدمه بشكل مباشر على السطح، ويتم استخدام زلال البيض كمادة شفافة لا تؤثر على درجة اللون ولا تتفاعل معها، كما أنها عندما تتصلب تصبح جزءا من الحجر ويصعب سقوطها من تلقاء نفسها.



رمسيس الثاني وقادش

في حوالى العام 1280 ق.م، وبعد ما يقرب من الثلاث سنوات على إشراك رمسيس للحكم مع والده، توفي الملك سيتى وتوج رمسيس ملكاً رسمياً على البلاد، كان أول ما واجهه رمسيس من تحد، هو هجوم الشرادنة (شعوب البحر) القادمين من جزيرة سردينيا ثاني أكبر جزيرة على البحر الأبيض المتوسط، حيث قاموا بالهجوم على الدلتا وتصدى لهم رمسيس وانتصر عليهم وأسر منهم عدداً كبيراً، كان التحدى الثاني الذي واجهه رمسيس هو أن الأراضي التي كان والده سيتى الأول مسيطراً عليها بدأت فى الخروج من تحت سيطرته، فهناك ممالك أمورو في ساحل البحر الأبيض المتوسط بمحاذاة سلسلة جبال طبيعية تقع بين سوريا ولبنان وكانت أهم ممالك أمورو (مملكة أوجاريت) قد خرجت بمحض إرادتها عن السيطرة المصرية وانضمت إلى مملكة الحيثيين، كذلك فعل أمير مدينة قادش الذي اتجه إلى الملك الحيثي ففقدت مصر بذلك الساحل الأموري وقادش، كان رمسيس

يرغب في اعادة هذه المدن مرة أخرى إلى السيادة المصرية، واحتاج الأمر إلى تجهيز الجيش وبناء اقتصاد قوى يستطيع تحمل تكلفة حرب بهذه الضخامة على عدو قوي.

كان رمسيس يدرك جيداً أنه من المستحيل السيطرة على قادش دون استعادة الساحل الأموري أولاً لذلك بعث بحملة إلى مملكة (أوجاريت) فاستقبلها ملكها وقائد أمورو (بنتشينا) الذي وضح لهم أنه لم يفقد ولاءه للملك سيتى الأول وأنه على العهد دائماً معهم، فتم تنصيبه مرة أخرى قائداً للساحل الأموري ولكن هذه المرة تحت السيادة المصرية، بعد ذلك قام رمسيس بتجهز جيشه وتقسيمه إلى أربعة فيالق عسكرية كبيرة كل منها باسم أحد الأرباب المصريين الكبار وقد اختير أفراد كل فيلق من مكان عبادة هذه الآلهة، فمن طيبة جاء فيلق (آمون) ومن منف ومصر الوسطى جاء فيلق (بتاح) ومن عين شمس جاء فيلق (رع) ومن برعمسيس جاء فيلق (ست)، وكان عدد الجنود بكل فرقة خمسة آلاف جندي.

كانت خطة رمسيس أن يجعل مسافة 6 ساعات بين كل فيلق وآخر، والخدعة أن الفيلق الأول عندما يهاجم قادش ويظن الحيثيون أن هذا العدد هو كل قوام الجيش المصري يهاجم الفيلق الثاني ثم الثالث ثم الرابع، لم يعتمد على ذلك فقط، فقد قام بتجنيد إجباري لمرتزقة من فلسطين ولبنان أسماهم شباب (الناعرونا)، كانت الأمور تجري على ما يرام وقاد رمسيس حملته العسكرية الكبيرة، واتجه بهم إلى نهر الكلب بالقرب من بيروت الآن، وعندما علم ملك الحيثيين (مواتاللى) لم يعجبه الأمر فقام بالاستعداد لضرب الملك رمسيس وجيشه ضربة قاضية، كان جيش الحيثيين يفوق الجيش المصري حيث كان عددهم سبعة وثلاثين ألفاً من الجنود الأشداء، واحتموا جميعاً بمنطقة قادش القديمة التي جرت فيها معركة قادش الأولى بقيادة تحتمس الثالث وهى تقع خلف مدينة قادش الجديدة المحصنة والتي يستهدفها الفرعون رمسيس، كانت خيوط المعركة الكبرى قد بدأت في الظهور.

قادش تلك السينما القديمة

تم تعريف السينما على أنها تقنية وفن عرض لقطات تصويرية بطريقة سريعة ومتتالية لخلق طابع حركي، وهناك علم مدروس وراء لقطات التصوير السينمائي المميزة، وقد يرسل صانع الفيلم بهذه الكادرات التي يأخذها بكاميرته رسائل إلى المتفرج تحمل دلالات رمزية أو نفسية تظهر من خلال هذه الكادرات، فإذا كنت على دراية جيدة باللقطات المناسبة وزوايا التصوير التي تساعدك على ايصال رسالتك فهنا أنت تصنع فيلمك الذي سيترك لدى الجمهور انطباعاً جيداً عن مهارتك الكبيرة في هذا المجال، وقد ترتبط هذه الصناعة فى أذهان الكثيرين باختراع تقنية التصوير السينمائي المعتمد على الكاميرا وشريط الفيلم المعتاد، من يعتقد هذا الأمر فهو بالطبع لم يقف أمام جدارية قادش، هذه الجدارية التي شكلت حدثاً كبيراً منقوشاً على الجدار بحرفية شديدة وكأنه شريط سينمائي مطبوع على الجدار، كل مشهد فيه مدروس بدقة وبمقارنة سريعة بين جداريات قادش والتقنيات السينمائية نجد التطابق الكبير مع اختلاف واحد هو الأداة المستخدمة، فى السينما استخدمنا الكاميرا، وفى قادش استخدمنا الجدار، نجد مثلاً اللقطة الرئيسية التي تحدد العناصر الهامة فى المشهد كالشخصيات الرئيسية وموقع الأحداث، وتسمح باللقطات القريبة Close up أو اللقطات المتوسطة medium shot، وهناك أيضاً مشاهد للبطل الرئيسي رمسيس الثاني بلقطة واسعة Long shot حيث

يظهر البطل كاملاً وما يفعله من حركة في بيئته المحيطة فتراه منفصلاً عن المشهد العام للمعركة ويظهر إما على عربته ممسكاً بسيفه (الخاباش) وهو سيف يجمع بين أوصاف السيف المقوس والمستقيم، أو ممسكاً بالقوس ويطلق سهماً سيذهب خارج الكادر المنقوش على الجدار، أو نجده واقفاً ممسكاً ببعض الحيثيين ويقوم بضربهم، أو جالساً على مقعد الحكم ويقف بين يديه أتباعه يقدمون له فروض الطاعة والولاء، هناك كادرات تصور التقاء الجيشين وظهور الجيش المصري متغلباً عليهم بأنه يرفع بيده عالياً لنتوقع نزوله على الجيش الحيثي الذي يركع جنوده أمامهم، لاحظوا تلك الرسائل التي يتضمنها كل مشهد، بكاميرا التصوير السينمائي يتم تصوير بعض هذه الكادرات غالباً باستخدام كاميرات ذات زوايا واسعة، استعاض عنها الفنان المصري القديم بحرفية النقش على الجدار بتكنيك معين تاركاً لأحاسيسنا تلمس هذه الكادرات التي كان يقصدها ببراعة شديدة، حيث يقوم بدور المخرج أو مدير التصوير في أيامنا هذه.

إنها تفاصيل مدهشة ظهرت منقوشة على جدران المعابد بشكل دقيق، وكأنها سيناريو تفصيلى بمفهومنا الآن، هذه التفاصيل نادراً ما تتوفر لنا أمام حدث قد وقع منذ فترة سحيقة للغاية، ولكن الحقيقة أن رمسيس كان مهتماً بالتسجيل والتدوين إلى الحد الذي وصل به أن يمثل مشاهد الحرب وتفاصيل كثيرة تمت قبل هذه الموقعة وبعدها، حتى إنه كان يسجل أسماء أعوانه في تلك الحرب.

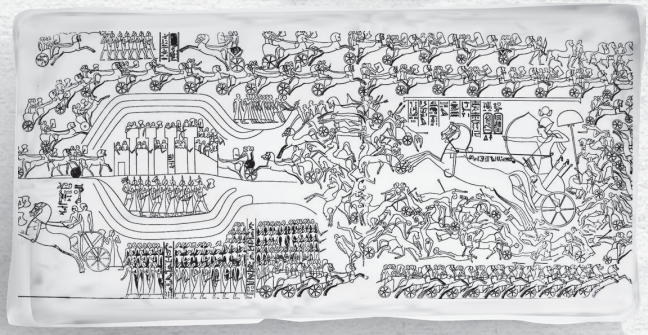
جداريات معركة قادش

تلك الرسوم الجدارية التي خلدت هذه المعركة تميزت بتفاصيلها الكثيرة، وعنصر الحركة والسرد غير المعتمد على تسلسل منطقي فالمصري القديم لم يكن يهتم كثيراً بالتسلسل الزمني للأحداث عند روايته للحدث، كما أن اللوحات المصرية تظهر دائماً بمنظر جانبي، ورؤية لا تعتمد على المنظور (البعد الثالث) فهى ذات بعدين فقط، فيظهر الإنسان والحيوان برؤية جانبية، كما أنه كان يقوم بتقطيع سطح الصورة إلى عدد من الحقول الأفقية المتتالية في سيناريو بديع كان الهدف منه إظهار قوة الفرعون أمام خصومه وبطشه بأعدائه، وبالإضافة إلى تلك التفاصيل الكثيرة التي تروي لنا معركة قادش، نجد أن الفنان المصري اهتم بعنصر الحركة والتكرار والثبات في التكوينات المتعددة والمتنوعة المرسومة على الجدران.

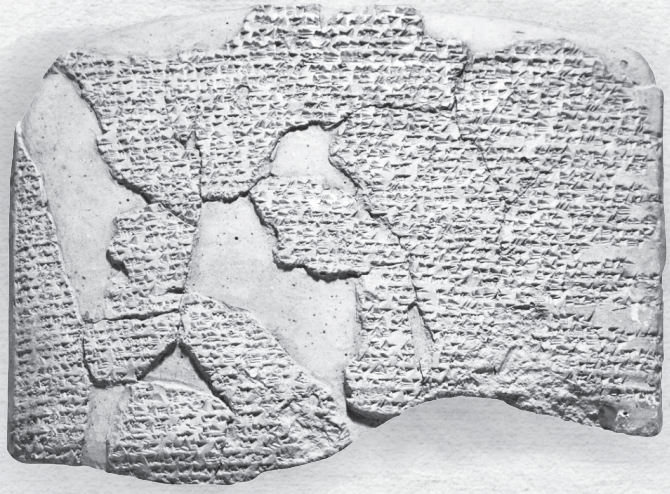
وفي الجدارية يظهر رمسيس الثاني وهو يضرب الأعداء، وجنوده يتسلقون السلالم لاقتحام قلعة قادش، ولم تفقد هذه الرسومات حيويتها على الرغم من ميل المدرسة المصرية القديمة فى التصوير إلى التسطيح، فالحقيقة الواقعية أكثر الحاحاً من الصورة البصرية، فالفنان يعرف

بالتأكيد أن هناك ذراعين، وعلى الرغم من أنه لا يستطيع أن يرى الذراع الأخرى من جانب واحد، فقد أظهرها اعتماداً على الحقيقة وليس الواقع، وهو ما يعد تجريداً لم نر فيه أي إزعاج حيث إن الفنان استطاع التوحيد بين الجزأين.

أيضاً كان الفنان المصري يمثل الأشكال القريبة من النظر بنفس أحجام الأشكال البعيدة عن النظر، وكان يغير في أحجام الأشكال البشرية وفقا لمنزلة الشخصية الاجتماعية ودورها المهيمن، فنجد رمسيس الثاني في جداريات قادش يظهر بحجم كبير، مقارنة مع باقي الجنود وهو أمر يحرص الفنان المصري عليه عندما يقوم برسم الفراعنة والآلهة، حتى إنه يترك لهم مساحة كبيرة، وبالتأكيد لم تكن هذه النسب اختياراً حراً للفنان بل كان يتبع قانونا تقليديا للنسب يلتزم به جميع الفنانين، بالتأكيد كانت هذه النقوش الرائعة والتي هي بالمناسبة قد خلت من عنصر التلوين، صُورت برشاقة وثقة تنم عن مهارة عالية ووعي تام بالغرض التعبيري أو الرمزي.



بقى أن نعرف أن من أشهر المشاهد التي نتذكرها جميعاً لمعركة قادش هى صورة رمسيس الثاني وهو يلقى بسهامه من فوق عجلته الحربية التي ينطلق بها حصانان رشيقان، ونرى من حوله جثث القتلى من الحيثيين أعدائه، وهذا المشهد الذي انطبع ليس على الجداريات فقط بل في أذهاننا يدل على قوة تأثير التصوير المعتمد على الحركة والإثارة فى تصوير هذه المعركة، أما لماذا نشعر جميعاً أن هذا المشهد تحديداً مألوفاً لنا، فلأنه ببساطة مطبوع على أوراق النقد التي نتداولها اليوم.



المصادر:

- تاريخ مصر القديمة من افوال الدولة الوسطي إلى نهاية الاسرات - زكية يوسف طبوزاده
- مصر الفراعنه - الن جاردنر ترجمة نجيب ميخائيل
- تاريخ مصر القديم – د.عبد الحليم نور الدين
- موسوعة سليم حسن – ج2، ج3
- حروب رمسيس الثاني وتسخير بني اسرائيل – د.رشدى البدراوي

* خبير التراث المحلي بمنظمة اليونسكو

مناظر «نهاد بهجت».. فن تشكيل الرؤية

حاولنا أن نُحاورهُ .. رفض .. أعلن اعتزاله تماماً عن أي مُقابلات صَحفية أو غيرها .. يرى أن مجموعة الكُتب والدِراسات وغيرها التي نُشِرتَ عن أعماله قِيل فِيها كُل شئ .. لكن لا يُمكن أبداً أن يكون الحديث عن "الصُورة" دون الحديث عنه وأعمالهِ.

مُهندس الديكور الكبير "د. نهاد بهجت"، والذي يؤمن - كما قال - بمقولة فنان الديكور العالمي "ألكسندر ترونير": "أصعب مهنة في حقل السينما هي تصميم الديكور، فمُهندس الديكور يبدأ عمله في فراغ المِساحة، مِن نقطة الصفر، أما باقي العاملين فيبدأون على أُسس وضعها مَن قبلَهم" .

محمد عادل

> في السينما المصرية مهندس ديكور أدهشني اسمه نهاد بهجت .. إنه قادر أن يُحيل قطع الأثاث في المشهد السينمائي إلى نحت .. يُثير الهتمامك بين الممثلين .. ويشترك معهم في الأداء .. ويسرق منهم الكاميرا أيضاً
>
> **الناقد أحمد صالح**

الكِتابة عـن "نِهاد بهجت" بِالتركيز على جانبهِ السـينمائي تحديداً عمل يحاتج إلى مشـاهدة "كمية" ولكن في البداية تجدر الإشـارة إلى أن هناك مُلاحظتـين تأسيسـيتين لقـراءة بعض مـن "صورة" هـذا الفنـان، الأولى: "التجريب".. أما الثانية فهي "الشعبوية" إن كان لنا أن نُسميها هكذا!.

كانـت أول جائزة يحصل عليها بهجت عن "تنسـيق المناظـر" عام 1968 عن فيلـم "أوهام الحـب" للمُخرج "ممدوح شـكري"، حيث اتسـم بِالجرأة فـي اختياراتهِ في هذا الفِيلم، فهو أول من أدخـل "الديكورات البيضاء" في السينما.

وفي مقال لـ "نِهاد بهجت" بِعنوان "الديكور السِينمائي"، يذكر أن المُخرج "ممـدوح شُـكري" هـو أول مـن تنبه إلى ثـراء "اللـون الأبيض" ومـا بِهِ من إمكانيـاتٍ مُذهلة، حيـث ؟إن اللون الأبيض لا ينتمي إلـى المَجموعة اللونية، لذلـك فقد وظفه في فيلم "أوهـام الحُب" لإحداث الأثـر الدرامي المطلوب لتحقيق بُعد الشخصية العبثي والعدمي.

وعاد بهجت لاسـتخدام اللون الأبيض مُجدداً في فيلم "المُدمن" للمُخرج "يوسـف فرنسيس" عام 1981، حيثُ استخدم اللون الأبيض كخلفية للأثاث في "مُستشـفى الأمراض النفسية"، فألغى بذلك التباين وقد أكد على ذلك في مُحاضرة بعنوان "تنسـيق المَناظِـر والدِراما" بِـ "جمعيـة الفيلم" بِقولهِ: "اللون الأبيـض هو لون العدم وإلغـاء التبايُن، فيعمل على إلغاء الإحسـاس بالمكان والظِل

أي إنه يلغي الإحسـاس بِالوجود والشَـخصِية الدِرامية التي تَحيا في هذا الدِيكور فهي شَخصِية إنسان ضائع".

هـذا فيلم يخص التجريـب، أما "الشـعبوية" فالمُلاحـظ أن أكثر من 60 % مـن الجوائـز التي حصل عليهـا "نهاد بهجت" كانت لأفـلام بها تصميم الديكورات الشـعبية كـ "قهوة المواردي" لـ "هشـام أبو النصـر" عام 1981، حيث كانـت ثمة مُتعة كُبرى في هـذهِ الأعمال كما أكد، وذلـك رغم انتمائهِ للطبقة البرجوازية كما سنذكُر لاحقاً.

> السينما المصرية قد كسبت نِهاد بهجت فنانا يلعب دورا هائلا في تطوير ديكوراتها
>
> **الكاتب خيري شلبي**

السينما .. ليه؟

عمل "نِهاد بهجت" في العديد من المُسلسلات والمَسرحيات - مِنها "شاهد ماشـفش حاجة" و"الواد سيد الشَغال" لـ "عادل إمام" - لكن كان دائماً يؤكد أن عشقهِ الأول "السينما".

عـن هذا يقول: "شـعرتُ أنني وعملي بالتليفزيـون (متصاحبناش)، وقد أُغرمت بِالمَسـرح، لكن في النِهاية عِشـقي الأول هو السـينما، فمثلاً العمل بالتليفزيـون يكون مَطلوباً مِنك كم مَهول مِن الديكـورات، وتُفاجأ بِالتعَامُل مـع عدد كبير مِـن المُمثلين، ومع هـذا الكم الهائل مِن المَناظـر والديكورات المَطلـوب نجازهـا في وقـتٍ قصير لم يكُـن ثمـة إدارة جيـدة أو إمكانيات تُسـاعدك على إنجاز العمل بشـكل راق وناجح، فقررت أن أعتذر عن العَمل

بالمُسلسلات نهائياً بعد آخر مُسلسل وهو وجه القمر لفاتن حمامة عام 2000، وقررت ألا أعود إلى هذهِ التجربة، خاصة عندما تكتشف أن الديكور بالعَمل التليفزيوني شيء ثانوي، فالتليفزيون يعتمد على المُمثل واللقطات القَريبة، أما في السِينما فمن الممكن أن ترى المَشهد يبدأ بِقطعة اكسسوار مثلاً وتكون لها معنى ودور مُهم بِخِلاف التليفزيون".

> "نهاد بهجت اسم أصبح مرادفاً للترف الذوقي في "سينيمانا"، حتى كاد يصبح ماركة مُسجلة نعرف عنها الكثير بمجرد ذكر اسمها"
>
> **الناقد د. رفيق الصبان**

Flash back

يُمكن تلخيص مفهوم الديكور والاكسسوار في السينما في فترة ما قبل ولوج "نهاد بهجت" لهذا العالم، بقِصة بسيطة حكاها له الفنان الراحل "عماد حمدي" شخصيا.

روى "عِماد حمدي" أنه كان يُصور في استوديو "ناصيبيان"، وجاء "مُقاول الإكسسوار" - وكانت تسمية "مُنسق المناظر" بهذا الاسم قديماً - فوضع إكسسواراته ووزعها في الأستوديو ثم انتهى التصوير، فبدأ يُلملم أشياءه، وفي هذا الوقت كان "عماد حمدي" يُصور فيلما آخر بأستوديو "نحاس"، ففوجئ بنفس "مُقاول الاكسسوار" يقوم بنقل كل الاكسسوارات التي استخدمها في الفيلم الذي صُورَ بأستوديو "ناصيبيان" للفيلم الذي يُصور بأستوديو "نحاس" بكل تفاصيلها كما هي، ودون أي تغيير، على الرغم من اختلاف الشخصيات والأحداث! ويُكمل "عماد حمدي": "وقتها شعرت أنني أريد - ودون أن أدري - أن أقول حِوار الفيلم السابق، ولم أشعر بأنني في فيلم جديد"!.

لهذا فبِقدوم "نهاد بهجت" مجال "الديكور" قام بِـ"إعادة الأمور إلى وضعها الفني الصحيح" كما يذكر الكاتب "سيد خميس" في كِتابهِ "ثمانية عشر رجلاً وامرأة واحدة" (وزارة الثقافة - مكتبة الأسرة).

يُضيف "سيد خميس": "مُهندس الديكور الفنان ليس مُجرد صانع خلفيات المَكان الذي تدور فيه أحداث العمل الدرامي، كما أنه ليس مُزخرفاً ينصب عمله على تجميل ما يصنعه المُخرج ومُدير التصوير والمُمثلون، ولكنه شريك كامل في صناعة الفيلم، وهو المسئول عن إنطاق المكان ببعث الحيوية الدرامية فيهِ، وذلك من خلال مُفرداتهِ الخاصة، فاللون في الديكور موسيقى مرئية، والمكان الذي تتحرك فيهِ الشخصيات الدِرامية ليس مُجرد تجسيد للدقائق التي استغرقها الحدث أثناء تصويره أو عرضهِ، ولكنها - كما يرى الفنان الكبير نِهاد بهجت - شخصيات لها تاريخ مُمتد في الماضي، وهو يرى كل هذا في المكان الذي يرسمهُ، فهو ليس مكانا صُنِعَ من أجل التصوير، وإنما مكان عاش ورأى ولهُ عُمر في الماضي، مليء بالتفاصيل وبتجاعيد الزمن، مُحاط أحياناً بالإهمال والتجاهل، وما فعله نهاد بهجت في تصحيح مفهوم الديكور السينمائي شبيه بما صنعه فنانونا الكبار من التشكيليين في فنون الإخراج والتصميم والرسم".

لهذا نجد أن "اللوحة" هي عِشق "نهاد بهجت" الأول على حد قولهِ، فقبل أن يدرس الديكور كان يرسم ويُلون ويستمتع بهذا الفن، وعندما عمل في الديكور استفاد جدا من الفن التشكيلي، فكان يُعامل المَنظر على أنه لوحة تشكيلية، فكان يُلون الجُدران ويجعلها ذات ملمس مُختلف ليُعطي ثراء للمنظر والتفاصيل، بالإضافة إلى أُسلوب التعتيق والتأثيرات المُختلفة للألوان، والتي مكنتهُ من توظيفها في الديكور بشكل جديد ومُثمر للصورة النهائية للمَنظر.

كان عشقه للفن التشكيلي هو ما دفعه لأن يكون أول من يُدخل "البوسترات" بجوار "الأعمال التشكيلية" للفنانين التشكيليين أمثال "جمال السجيني"، "وجدي حبشي"، "يوسف فرنسيس"، و"راغب عياد"، وغيرهم، كما استخدم الصور الفوتوغرافية كعُنصر من العناصر التعبيرية في المَنظر السينمائي، وقام بالمزج بين الطُرز المُختلفة وبين الأشكال الكلاسيكية القديمة والحديثة كما قام باستخدام الأعمال واللوحات لمُصممين عالميين أمثال "إيمز"، "لوكوربوزييه" و"ساريينن".

> *يتفوق نهاد بهجت في إعادة بناء الجو العام في مكان يُمكن الحياة فيه وتصديقه مثل بنسيون ميرامار لكمال الشيخ، وأن يلعب على نغمة الدُعابة وبكيفية غريبة في حمام الملاطيلي لصلاح أبو سيف، وتعادله مع ممدوح شكري بموقعة كبيرة في تحفة فنية مثل فيلم زائر الفجر وكذلك فيلم العصفور ليوسف شاهين*
>
> **الناقد السينمائي**
> **كلود ميشيل كلوني**
> قاموس السينما العربية الجديدة - 1972

كمال الشيخ

عمل "نهاد بهجت" في بداية مشواره كـ "مُنسق مَناظر"، فهو أول من وظف الإكسسوار في خدمة الدراما، ثم تحول بعدها إلى "تصميم الديكور"، فكان أيضاً أول من تمرد على الألوان والتكوينات التقليدية، ليُصبح بعدها من أهم مُهندسي الديكور في السينما المصرية.

يؤكد هذا ما رواه "نهاد بهجت" في عام 1963 عن بدايتهِ: "في زِيارة لأحد صَالات المَزادات قابلت أنا ووالدي المُخرج الكبير كمال الشيخ، كان عمري سبعة عشر عاماً، فتحدثت معه عن حال السينما، ومدى استيائي من حال الصورة والحالة البصرية وتوظيف الاكسسوار، ففوجئت به يطلب مني أن أكون مسئولاً عن الإكسسوار في فيلمه الجديد الشيطان الصغير، وبالفِعل قُمت بتحضير وتنسيق مناظر الفِيلم، وأذكُر أنهم كانوا يُطلقون مُقاول اكسسوار في هذا الوقت على هذهِ المهنة، فقررت أن أُحيي المُسمى القديم لهذهِ المهنة ألا وهو "مُنسق المَناظر"، وبالفِعل قد كان، فطلبت أن أقرأ السيناريو قبل البدء في العمل، وبدأت أدرس الشخصيات والأماكن، وبعدها أُحدد أي أنواع الإكسسوار تُعبر عن الشخصية وتخدم الدراما".

بعدها - وفي نفس العام - عمل "نِهاد بهجت" مع المخرج "كمال الشيخ" في فيلم "الليلة الأخيرة" لـ "فاتن حمامة" وعنه يقول: "كان الأُستاذ كمال الشيخ مُتحمساً لي لأقصى درجة، فهو من الفنانين الذواقين، كما كان خبيراً لِلتُحف، وكان هذا الفيلم مَشاهدهُ مُتعددة، فقلت لنفسي: إذا فشلت في هذا الفيلم لن أُكمل العمل في هذا المجال، ففوجئت بالفنان ومهندس

الديكور العظيم ماهر عبد النور يعرض علي سبعة أفلام أخرى لأتولى مسئولية تنسيق المَناظر بهم، وفي هذا الوقت كان ماهر عبد النور هو مُهندس الديكور الأول في السينما المصرية، ويُصمم المَناظر لثمانين بالمائة من الأفلام بسُوق السينما في هذا الوقت، ثم بدأت أنتشر بهذا الشكل، حتى إن المُمثلين الكِبار كانوا يشترطون ترشيحي لتنسيق المَناظر بالأفلام التي يعملون بها".

وقد استمر تعاون "نهاد بهجت" مع "كمال الشيخ" في أفلام أُخرى كتعاونهما عام 1969 في فيلم "ميرامار"، وأيضاً في 1970 من خلال فيلم "شيء في صدري".

في فيلم "ميرامار" كان على "نهاد بهجت" أن يفرش المَنظر ويُنسقهُ من وجهة نَظر "ماريانا" صاحبة البَنسيون - وهي سيدة أجنبية عجوز - لهذا يغلب الطابع الأوروبي على "البَنسيون" بما فيهِ مِن لمساتٍ نِسائية وأركان لِلعب الورق.

وفي "شيء في صدري"، نُلاحظ - كما ترى الناقدة وأستاذة الفن التشكيلي "د. ماجدة سعد الدين" - أن "نهاد بهجت" راعى الفارق بين عائلة بسيطة أثرت سريعاً، وبين أُخرى ثرية فقدت ثروتها نتيجة لظُروفٍ مُعينة، ففي الحالة الأُولى نرى الإكسسوارات الثمينة والغالية، إلا أنها غير مُتجانسة وغير مُنسقة، وفي الفيلم انتقلت العائلة الفقيرة من حي السيدة إلى الزمالك بأمر "الباشا"، لهذا رأينا "البار" في "الصالون" يُستخدم كـ "نَملية" للسُكر والشاي! أو مثلا نجد تمثال "غاندي" على مكتب "الباشا" في نفس الفيلم، وما يُمثله "غاندي" يأتي مُتناقضاً تماماً لشخصية "الباشا"!.

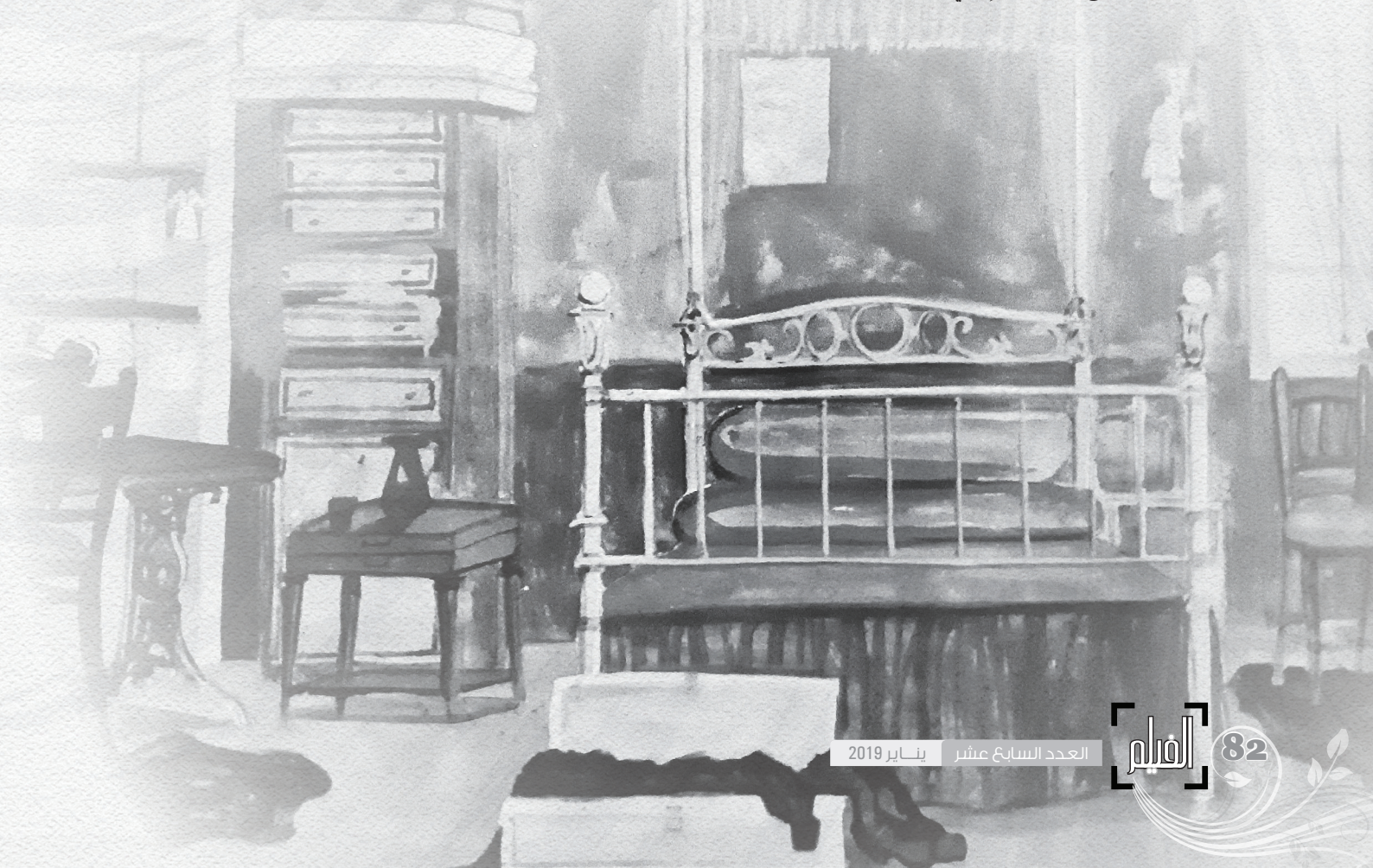
يعود "نهاد بهجت" للاسترسال في ذِكرياته عن "كمال الشيخ"، فينتقل لعام 1975 وعملهما معاً في فيلم "وثالثهم الشيطان" فيقول: "كان من بين المَشاهد مَنظر لِفيلا مهجورة، فطُلِبَ مِني أن يكون هناك في آخر السُلم الذي يقودنا إلى الدور العلوي مكان فسيح، على أن تكون غُرفة نوم البنت على الجانب الأيمن، والغُرفة الأُخرى على الجانب الآخر، ويربط بينهما شُرفة، وهذا الشكل طلبهُ لأنهُ حدد تماما حركة الكاميرا والمُمثلين، وهذا كتصور مِعماري لِلمكان وارتباطهِ بالدراما، فكمال الشيخ مُخرج شديد الكِلاسيكية، وهذا نوع مِن الموهبة برأيي".

في ذات الوقت عمل بهجت مع المخرج "فطين عبد الوهاب" - مثل فيلم "نُصف ساعة جواز" عام -1969 فلم يكُن "فطين" يعمل إلا معه - على حد قول "نهاد" -، والسبب - كما يقول - لإيمان "فطين عبد الوهاب" بموهبتهِ وقُدرتهِ على ترجمة وتحويل الدراما والأحداث إلى عمل فني ملموس ومُمتع بالنِسبة لِلمُتلقي.

يوسف شاهين

تحليل دقيق لِما قام بهِ "نهاد بهجت" في فيلم مثل "إسكندرية ليه" لـ "يوسف شاهين" عام 1977 يذكره الرسام والكاتب الصحفي "محمد لطفي" في مقاله عن هذا الفيلم حيث كتب: "ديكور شقة الأُسرة هو الديكور الأساسي في الفيلم، حيث ترسم لنا تفاصيل الشقة حالة درامية نرى من خلالها طبيعة حياة هذه الأُسرة في ظِل أحداثٍ سياسية، لذا نرى مدى طُموحهم في الظهور بشكلٍ برجوازي، فتُطِل علينا مُفردات تؤكد هذه الحالة مثل ترابيزة دائرية تُستخدم للعب الورق مع كراسي بتصميم كلاسيكي، كذلك استخدام لوحات الزينة بأُطر مُذهبة، عريضة، تبدو عليها ملامح القِدم والزمن، وغلبَ على الشقة "بالتة" الألوان الزرقاء مع الأخضر، واستخدام البُني في خشب الأثاث لتُؤكد هذهِ البالتة القاتمة حالة شُعورية ودِرامية تُقربنا من أجواء الحَرب المُحاصرة لهؤلاء السُكان، أما البناء المِعماري للشقة فقد صِيغ بدراية وعِناية، حيث عبرت الخُطوط الهندسية بِشكلٍ صادق عن مُعاناة هذهِ الأُسرة الفقيرة، حيث جاءت المساحات بتقسيماتها وكأنها تتزاحم لتضغط على الأُسرة في حَياتها اليومية، فنجد الطُرقة الصغيرة مع تنظيم قِطع الأثاث، مع الكُتل المُكونة للمكان، كُل هذا منحنا شُعوراً بالكثافة والضِيق، ساعد في تكثيف هذا الشُعور بالتة الألوان القاتمة، فنجد أن الأزرق لون يغلب على طبيعة المكان الجُغرافية لمدينة مثل الأسكندرية، ليكون دلالة على انتماء هذه الأُسرة للأسكندرية، لينجح نِهاد بهجت في الربط بين الطبيعة الداخلية لِلمَكان وألوانها بالطبيعة الجُغرافية للمدينة".

يُضيف "محمد لطفي": "كانت مَشاهد الفيلم قد أتت في شكل واقعي أحيانا، وفي شكل رمزي أحيانا أُخرى، نجد مَشهدا من أروع مَشاهد



الفيلم تم التعبير عنه في شكل غاية في السيريالية وبفانتازيا غاية في الإحساس، وهو مَشهد موت الأخ الأكبر بسبب حرقه السيد المسيح، فنرى الستائر البيضاء في شكل انسيابي، تتقاطع في تكوين فني، يغلفهُ الدخان المُتصاعد لنرى القِطع على قدم المسيح وعليها آثار دماء جافة، لتنقل لنا شُعوراً بالأسى وقسوة العذاب وحالة الخَوف التي انتابت الأخ الأصغر في صياغة فنية، يغلب عليها اللون الأبيض، لون البراءة والصَفاء للدلالة على قُدسية المسيح".

للوقوف على كافة هذهِ التفاصيل والاهتمام بها من القِراءة السابقة، يجب علينا العودة لمَرحلة طُفولة "نِهاد بهجت"، والتي يُمكن مِن خِلالها فهم الكثير عند قِراءة فيلم كـ"اسكندرية ليه ؟"، فـ"نِهاد بهجت" كان يحضر صالات المَزادات مع والده الطبيب الذي كان يهوى التُحف واللوحات والموسيقى، كما كانت مُربيته الفِرنسية تحرص على أن يحضر هو وشقيقه حفلات الأوبرا.

يقول "نِهاد بهجت" عن تِلك الفترة: "كنت أتأمل دار الأوبرا القديمة بِعمارتها الرائعة، والأزياء، والدِيكورات ذات التصميمات، والألوان التي تُضفي على النفس بَهجة نبيلة، فكانت تصطحبنا المُربية أيضا إلى المَعارض الفنية، وأذكُر أنها كانت تتمتع بحِس فني كانت تنقله إلينا أنا وأخي فكما كُنتُ أذهب مع والدي وأمي إلى السينما مساء يوم الخميس، وكان موسم السينما الإيطالية بمثابة مُكافأة عظيمة، فكانت دُور السينما في وسط البلد تعرض المُوجة الجديدة للسينما الإيطالية والفِرنسية والأفلام الواقعية، مثل أفلام دي سيكا وفيلليني، فتفتحت عيناي على أضواء الفن السابع المُشبع بالجمال، بالرغم كون هذهِ الأفلام بِالأبيض والأسود، إلا أنهُ كان لِهذهِ المرحلة دور كبير في تكوين مخزون بَصري كبير أعانني كثيرا في عملي فيما بعد".

بِالتأكيد كُل هذا أثر في "نِهاد بَهجت"، خاصةً وهو يعمل مع "يوسف شاهين" الذي يميل - كما "نهاد" - إلى التجريب، وعن "شاهين" يقول: "أجمل ما في شاهين جنونه الفني، وتقديره لجنون الآخرين وإبداعاتهم، فهو لا يفرض جنونه على الآخر، ولكنه ينسج جنونا جديدا بينه وبين الفنانين الذين يعملون معه، وهذا نوع من العبقرية النادرة".

بِقراءة فيلم آخر لـ"شاهين" تعاون فيهِ مع "نِهاد بهجت" كفيلم "العصفور" مثلا، نجد أن "نهاد بهجت" قد اعتمد - كما ذكر - على "مجموعة الألوان المصرية"، أي على دَرجة "البُنيات" في تصميم ديكور شقة الأُم "بهية"، فابتعد عن أي لون غربي دخيل، حتى لا يخدش خُصوصية هذهِ الشخصية المَصرية. والجدير بالذِكر أن "نِهاد بهجت" قام بِبِناء الحارة لـ"العصفور" في كلية الهندسة بـ"جامعة القاهرة"! وعن ذلك يقول: "كنتُ أُريد ضمان حيوية الخَلفية التي من الصعب إيجادها في فِناء الأُستوديو، فالتزمت بِالبَساطة في الفِيلم، وابتعدت عن الزخرفة، كما التزمت بِهارمونية الألوان ووِحدة الأُسلوب في غالبية الديكورات".

لهذا ليس غريباً أن يشيد الناقد "سامي السلاموني" في نشرة "نادي السينما" عام 1974 بـ"نِهاد بهجت" حين كتب: "الديكور في العصفور ليس مُجرد المَنظر الذي تدور فيهِ الأحداث، بل هو جزء أساسي من بِناء الفِيلم، فهو إطار لتكوين الشخصيات والأحداث، وكان غريبا أن يُقدم تصورهُ لحي بين السرايات - حيث بيت بهية والمطعم - بهذا الإحساس الواقعي المُقنع الذي لا يفقد الجَمال أيضا".

حسين كمال

يعترف "نهاد بهجت" بأن تمرده على الصُورة التقليدية لمكتب "مأمور السِجن" في فيلم "إحنا بتوع الأتوبيس" عام 1978 جاءت نتيجة لعبقرية المُخرج "حسين كمال"، حيث اتحدت رؤية "حسين كمال" مع رؤيتهِ. فمثلاً نجد في مكتب "المأمور" قصاري الزرع التي يوليها اهتماما شديدا! كما تُطل علينا زُجاجات العُطور و"الفوط البيضاء" النظيفة، كما نُلاحظ قفص العصافير الذي يُحبهُ "المأمور"! وكُلها دلالات تُعبر عن مدى التناقض في شخصية المأمور التي تميل - كما هو ظاهر - للجمال والنظافة والسلام، في الوقت الذي يُعذب فيه البشر!.

وحينما سألوا "نهاد بهجت" عن "حسين كمال" قال: "شاهدت فيلم المستحيل لحسين كمال، كان أول فيلم له، وخاطبت نفسي: لو لم أعمل مع هذا الفنان العظيم لن أتمكن من الوصول لطُموحاتي، فجرأة الفنان لا بُد وأن ترتبط بمُخرج لديهِ نفس الجرأة ووجهة النظر المُتمردة التي بداخلي، فأصررت داخل نفسي على العمل مع حسين كمال، فلديه لمسة الجنون والتمرُد التي رأيتها في أعمالهِ، وهذه اللمسة هي كيف تكون قادرا على الاختلاف عمن حولك بوعي ومَنهجية في التفكير والجرأة في تناول أعمالك".

للتأكيد على ذلك نحاول استعراض بعض من أعمال الاثنين معا. ففي فيلم "شئ من الخوف" عام 1969، أوضح بهجت أنه استخدم في تنسيق مناظر قلعة "عتريس" إكسسوارا حاد الخَط، كما استخدم الكثير من السيوف، جلود الحيوانات، البنادق، وابتعد عن "الإكسسوار الناعم" على حد قولهِ، كما أن طُراز الأرابيسك المُستخدم أضفي جوا أُسطوريا على قسوة شخصية "عتريس" كنموذج أسطوري للبطش والقسوة.

وفي فيلم "إمبراطورية ميم" عام 1972، يذكر نهاد في البرنامج الإذاعي "عالم السينما": "الديكور في السينما جزء من البِناء الدرامي، وهذا ينطبق على هذا الفيلم، فهو كوميدي سياسي يتعرض لحياة أُسرة بُرجوازية مصرية، تتولد فيها الصراعات، جيل الوسط وتُمثلهُ الأُم أو فاتن حمامة، وجيل ما بعد الثورة ويُمثله الأولاد، جيل مُنطلق يُطالب بالديمقراطية في مواجهة جيل أقدم، هذا الديكور عبارة عن فيلا مُكونة من طابقين، الطابق الأرضي مُصمم على الطراز الكلاسيكي، وما فيهِ من لوحاتٍ وتُحف وزخارف مُعبرة عن الحياة البرجوازية لهذهِ الأُم والطابق الثاني أغلبه حُجرات نوم البنات والأولاد، يتغير فيهِ الشكل إلى المُودرن الذي يُعبر عن انطلاقة الشباب الذي يُطالب بالتغيير، فالشكل هُنا يُعبر عن طبيعة كُل شخصية، وكذلك الألوان المُستخدمة في الديكور، فحُجرات النوم هادئة، مرحة، تتفق مع طبيعة الفيلم الكوميدي عامةً".

وفي فيلم "النداهة" عام 1974 ، يقول "نهاد بهجت" في مجلة "الإذاعة والتليفزيون" عدد يوليو 1975: "عندما يتخطى الواقع والحاضر إلى شكل مُستقبلي يُعبر عن افتقاد العُنصر الإنساني وعن ميكانيكية العلاقات، فالمُستقيمات الموجودة على حوائط منزل البطل في الخلفية تعكس أعماق وأغوار هذا العالم، والبطل أو إيهاب نافع هو الإنسان الرمز الذي يُجسد مَاديات هذا العَالم الذي نَعيشه، وكأن الديكور جزء من شخصية البطل، فقد انعكس الديكور على الشَخصية الدرامية، كما انعكست هي أيضاً عليهِ، فكأنهُما جُزءان لا ينفصلان، كل يُكمل الآخر، فالبطل جُزء من هذا الكُل الذي يعيش فيهِ بعقلهِ العِلمي، فالسِمة الهندسية واضحة في خُطوط الديكور من خِلال المُستقيمات والدوائر، وحدات الإضاءة، البار نِصف الدائري، والدائرة المَوجودة في الخلفية على هيئة الشَمس، كُل هذهِ الخُطوط الهندسية تُوحي بالعَقل المُنظم والفِكر المَادي".

لكن هذا لم يشفع لفيلم "النداهة" الذي طالته بعض الانتقادات على يد بعض النُقاد والكُتاب والمُخرجين كالراحلين "د. محمد كامل القليوبي" و"سمير فريد" وكان رد "نهاد بهجت" وقتها في مقال بعنوان "الديكور ذلك البطل المَجهول" للفنان "بيكار" بجريدة "الأخبار" حيث قال: "الديكور المنزلي يختلف عن الديكور السينمائي، وذلك لأن الديكور المَنزلي هو تنسيق الأثاث تنسيقاً وظيفياً وجمالياً، في حين أن الديكور السِينمائي تنسيق تعبيري في المَقام الأول، فهو يُشارك مع المُمثل والمؤلف في التعبير الدرامي، وفي الإيحاء بالأبعاد النفسية والفِكرية والفلسفية للقِصة".

ويشرح "نهاد بهجت" ما يقصده أكثر بعد عرض فيلمهِ "على ورق سوليفان" لِـ"حسين كمال" عام 1974، ففي تحقيق "السينما تهرب إلى الشارع" لـ"سعيد عبد الغني" في جريدة "الأهرام" بعدد فبراير 1980 يقول: "على مُهندس الديكور أن يكون على دِراية بكُل العناصر فن السينما أن يُحبها تماماً، لا يجب أن يُخفى عنه أي مرحلة مِن مَراحل الفِيلم السينمائي مُنذُ كِتابته على الورق حتى ظُهورهِ على الشاشة الكبيرة، فالديكور نغمة من سيمفونية كبيرة، ولا بُد من وجودها مع عناصر الأوركسترا الفني ولا غِنى عنها، ولكن عليها ألا تطغى، فالديكور يخدم ولا يهدم ومُهندس الديكور عليهِ أن يُراعي حركة الكاميرا عِند التصوير والزوايا المَطلوبة لتصوير المَشاهد، وألوان الديكور التي تَتماشى مع حالة المَشهد الدرامية، إلى جانب الإكسسوارات التي تملأ الديكور، ومن أي عصر، وكيف تتعايش وتتلاءم مع طبيعة هذا الديكور".

أحمد يحيى

أحياناً ما يقف مُهندس الديكور أمام عائق الميزانية التي تُوضع لهُ عند عمل الفيلم، ففي فيلم "ليلة بكى فيها القمر" للمُخرج "أحمد يحيى" عام 1980 استعرض "نهاد بهجت" عضلاته كُلها في ديكورات استعراضية مُبهرة من خِلال ميزانية بسيطة على حد قول الناقد الراحل "د. رفيق الصبان"، فرغم قسوة الميزانية ومَحدوديتها، استطاع بهجت أن يُقدم أجمل الديكورات الاستعراضية في هذا الفيلم.

وعن هذا يقول نهاد: "السينما العالمية لا تبخل بالإنفاق على الديكور والملابس والعناصر الفنية فهُناك جيوش مِن الفنانين والعُلماء يتعاونون في إنجاز هذهِ المُهمات الفنية من دِيكورٍ وملابس وإكسسوار، وأذكر قِصة رُويت لي وحدثت في أحد الأفلام الأجنبية، حيث طلب المُخرج خيمة سيرك كبيرة بنفس المَقاييس الطبيعية، وطلب مُدير التصوير لمبة واحدة لإضاءة الخيمة بأكملها، فتقدموا بمشروع لشركة فيليبس العالمية لاختراع لمبة بإمكانيات خاصة تُضئ هذهِ المساحة الضخمة من الفَراغ، وهذا كمثال لنعرف كيف يعمل هؤلاء الفنانون".

ويُكمل: "الامكانيات لدينا تُعتبر ضعيفة جداً، فليس هُناك وِرش مُجهزة بشكل كافي، والعِمالة المَاهرة تتقرض، وقد نَبهت لِهذهِ المُشكلة مِن زمن، فكُلما كان (أسطى كبير) يتوفى، كُنا نُنبه أنه لا بُد من تسليم جيل جديد ومُدرب بشكل جيد، ولكن للأسف آل الحال إلى ما نحنُ عليهِ الآن وأيضاً هناك مُشكلة في مَقاسات الأستوديوهات، فهي غير مُصممة بالمقاييس العَالمية ومِساحتها صَغيرة جداً، عِلاوة على أن جُدرانها ثابتة، فعندما زُرت البلاتُوهات في هوليوود وجدتُ أن الجُدران مُنزلقة بين البلاتُوهات، فيُمكن أن يستخدم مُهندس الديكور أكثر مِن بلاتوه ويفتح المساحة ليحصل على مِساحة ضخمة".

لكن رغم كُل تِلك الظروف، فلم يقف هذا عائقاً أمام طُموحات "نهاد بهجت" ففي مجلة "السينما والناس" عدد يوليو 1987، يذكر فيلماً آخر للمُخرج "أحمد يحيى" وهو فيلم "الخادم" (1988) ويقول: "استعنت لأول مرة في السينما المَصرية بلوحاتٍ وتماثيل وتُحف ومفروشاتٍ حقيقية هناك أفلام عالمية كثيرة تقوم بنفس الشيء، لدرجة أنها تستعين بالقِطع الأثرية مِن المَحلات التُجارية الكُبرى مثل كارتييه وفان كليف، ومن أشهر المُخرجين العالميين الذين يقومون بذلك المُخرج الإيطالي الشهير فيسكونتي".

خالد الحجر

البعض قد يتصور أن مهنا مِثل Art director أو Stylist مِهن حديثة، لكنها في حقيقة الأمر ليست جديدة - كما يقول "نهاد بهجت" – بل على نحو أكثر دقة هي مِهن جديدة على السينما المصرية، وهذهِ المِهن ترتبط ارتباطاً وثيقاً بِـ"مُصمم الديكور".

يقول "نهاد بهجت": "في فيلم مفيش غير كده لنبيلة عبيد والمُخرج خالد الحجر عام 2006 كُنتُ أُتابع كُل العناصر الفنية الخاصة بالصُورة النِهائية للشكل، بداية من الديكور، الإكسسوار الألوان، ونهايةً بِشكل المَلابس وألوانها وأُسلوبها، فالفيلم استعراضي، والأفلام الاستعراضية في السينما المصرية قليلة، تكاد تُعد على أصابع اليد، نظراً لارتباط هذه الأفلام بتكاليف إنتاجية ضخمة، فالمُعادلة هُنا صعبة".

لذا نستطيع أن نقول بأن البطولة في هذا الفيلم هنا كانت لـ"نهاد بهجت" في لمسات الديكور والألوان والإدارة الفنية لكل العناصر التي كونت المَشهد السينمائي.

"أعمالي في عشرات الأفلام عبرت في بعضها عن واقع مصري، شديد التخلُف، ومُغرق في الواقعية، كما قُمت باستخدام الخامات البيئية في الديكور، بل وعَبرت عن مُعاناة البرجوازية المَصرية كما في فيلم الحَفيد لعاطف سالم، وغيرها من المُحاولات والتجارُب التي حاولتُ مِن خِلالها أن أخرج بها عن الديكور الجِبس التقليدي للسينما المَصرية، ومُحاولاً دائماً ألا أُصمم.

> *"مَنظراً واحداً، مُفتقداً لكُل عناصر الذوق، ولا بُدَّ لأي شئ في العالم بصلة، وديكور الفيلم المصري هو جُزء من بناء المُجتمع المَصري، وإني لَا أملك كمُصمم للديكور إلا أن أجعل الأشياء أقل قُبحاً وسُوقية، وهو عمل أكثر ثورية من مُجرد الصُراخ في قاع البئر لكي نسمع بصدى صُراخنا يرتد إلينا"*
>
> **د. نهاد بهجت**
> نَشرَة نادي السينما - 1974 / 1975

المصادر:

بعض المصادر مذكورة في مَتن المقال:

- كِتاب "نِهاد بهجت وهمس الجَماد" لـ "د. ماجدة سعد الدِين" – دار ألف – 1997.
- كِتاب "نِهاد بهجت.. شجاعة التمرُد" للرسام والكاتب الصحفي "محمد لطفي" - مطبوعات المهرجان القومي للسينما المصرية - 2007.

صور شابلن وواين وبونويل

أيقونات عصر الصمت

"لا توجد فقط الكاميرا والممثل، فبينهما توجد اللقطة التي يتم بناؤها وتشكيلها كلوحة".. هذا ما يراه المخرج الروسي "سيرجي آيزنشتاين" من يعد الأب الروحي لفن المونتاج فتجسيد الحياة عبر السينماتوجراف أي الصورة المتحركة للسينما ليس ذلك النقل الجامد أو الميت لشيء حي، ليس ذلك النقل أو المحاكاة السلبية، بل تجسيد يحمل فلسفة تستخدم الصورة بمفرداتها التعبيرية، سواء الإضاءة أو التكوين أو الحركة واللون وأحجام اللقطات وزواياها فالصورة السينمائية المؤلفة عبر لقطاتها المنفردة قادرة على الإخبار بتفاصيل قد يطول شرحها لغويا أو الإلماح بما خلف القصة أو يعتمل داخل نفوس شخصيات صامتة لم تبح فتكون قادرة على إيصال دلالات وأفكار أكثر عمقا مما تبديها مكونات الصورة بحد ذاتها عاكسة وجهة نظر ذاتية أو موضوعية، تساعد المشاهد في الفهم والتحليل وتبين ما غمض قصدا في الحوار أو تعمق الإحساس بتأثير ما، فهي لا تروي القصة فقط بل ما وراءها من مغزى وأفكار.

أمل ممدوح

يقول جيل دولوز في كتابه "الصورة الحركة أو فلسفة الصورة": "من الممكن مقارنة المؤلفين السينمائيين الكبار ليس فقط مع الرسامين والمهندسين المعماريين والموسيقيين بل أيضا مع المفكرين، فقد فكروا من خلال الصورة - الحركة والصورة - الزمن بدلا من أن يفكروا من خلال المفاهيم والتصورات".

هذا التفكير من خلال الصورة ومفرداتها التعبيرية حين يجمع بين الجمالية والإيحاء التعبيري القوي لهو أقرب ما يكون لمعنى التشكيل في اللوحة الفنية، ذاك الذي يعتمد على تأثير الضوء وتوزيع الكتل دلاليا وإيقاعيا بشكل كاشف دلاليا وجماليا معا، وربما أفضل ما يوضح ذلك السينما الصامتة باعتمادها على التعبير البصري المجازي في غياب الحوار، وفي هذه الدراسة نختار ثلاثة نماذج لأفلام صامتة من المرحلة المبكرة للسينما باتجاهات وأساليب مختلفة تتراوح أساليبها بصريا.

شابلن

.. الكلاسيكية الحيوية والأزمنة الحديثة

في أفلام شارلي شابلن النجم الأشهر للسينما الصامتة أو "شارلو" ذلك المتشرد البائس المضحك كما عرف في أفلامه الصامتة كما اختار لا كما اضطر، حيث ظل متمسكا بها رغم ظهور الصوت في السينما ويراها أكثر عالمية وفنية وتعبيرا، كان شابلن يكتب ويخرج ويلحن معظم أفلامه، متمسكا بشخصية الصعلوك المتشرد في كوميديا تقدم مواضيع اجتماعية وسياسية مختلفة، بأسلوب ينتمي للسرد التقليدي المنطقي لكنه مفعم بخلق وتجدد حيوي.

في فيلمه الهام "الأزمنة الحديثة" 1936 ومدته 89 دقيقة، يسخر من العصر الحديث ..عصر الآلة وينتقده بذكاء شديد، يؤدي فيه دور عامل في أحد المصانع مقدما نقدا للرأسمالية والآلية التي تلتهم روح الإنسان الحديث، وتذيبها ليكون مجرد ترس منتج.

صورة الفيلم تخبر الكثير، فعلاقات تكويناتها تتلاحم تماما مع جسد السيناريو ومع الحركة لتروي بوضوح مغزى الفيلم في ارتباط عضوي بالسرد، بدءا من اللقطة الأولى التي نرى فيها قطيعا من الخرفان يتدافعون بنفس الاتجاه ثم تتلوها لقطة لعدد من الناس متلاصقين من الزحام مندفعين خارجين من مترو الأنفاق بنفس الزاوية المرتفعة التي تتيح إظهار أعداد أكبر، لتأتي لقطة تالية نجد فيها أناسا يعبرون الطريق مسرعين بشكل جماعي نحو مصنع تبدو آلاته الضخمة ظاهرة في إعلان قوي عن نفسه وسطوته من خلال مدخنته لحرق الوقود ودخانها اللائح في السماء، في المصنع تبدو الآلات ضخمة يتضاءل بجانبها العمال، لتهيمن عليهم بصريا ومكانيا مع سطوتها على سلوكهم الإنساني، ففي الجزء الأول من الفيلم بدت الصورة في أوج تحالفها مع السياق بالتناغم مع حركة شابلن، هذا العامل الضئيل الذي يمسك آلة لربط "الصواميل" والتروس الحديدية على سير متحرك، يتواجد العامل لكن السطوة للآلة تقود حركة العامل حتى يتطبع بها وبحركته عليها كأنما مسخ إنسانيا لآلة، أكدت الصورة الحالة السيمترية الآلية للحركة لتعود تؤكده تمكنها منه بإظهار أزرار فستان امرأة بشكل يشبه صواميل الآلة، ليركض العامل وراء المرأة لا كرجل وراء امرأة بل كعامل وراء آلة يتعامل مع تروسها، وسط الصمت تبرع هذه الاستعارات وتكون حركة شابلن ومهارته الأدائية جزءا أصيلا في الصورة، حينما نجد حركة جسده تكتسب حركة الآلة التي يعمل عليها وإن كان بعيدا عنها، فرغم الاستغناء عن الحوار والديكورات الواقعية البسيطة والشكل التقليدي للسرد إلا أن الصورة مع حركة شابلن الماهرة العميقة جعلت التقليدي مبتكرا.

بوستر فيلم الأزمنة الحديثة لشارلي شابلن 1936

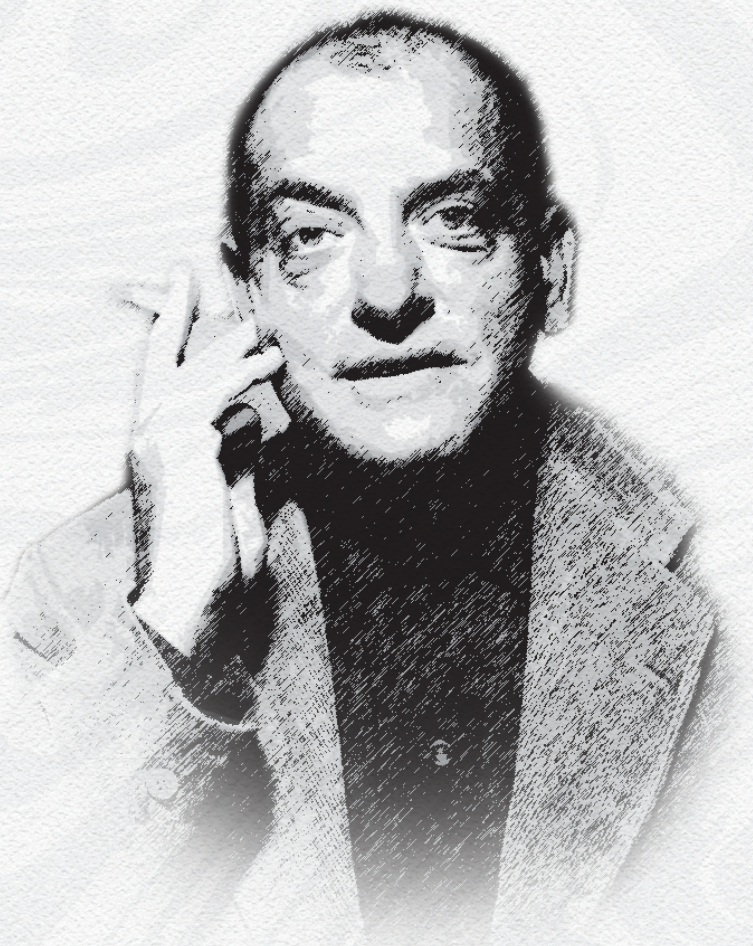
روبرت واين

.. و "كاليجاري" التعبيرية الألمانية

في حوالي عام 1910 وفي أعقاب العالمية الأولى وهزيمة الإمبريالية الألمانية وما صاحبها من ويلات الحرب وآثارها النفسية، نشأت التعبيرية كحركة طليعية في ميونيخ بألمانيا، والتي تعتبر رد فعل أيضا ضد المدرستين التأثيرية والطبيعية السائدتين وقتها خاصة في الفن التشكيلي، فتمتاز بالتعبير عن المشاعر والحالات الذهنية وإبراز الشحنة العاطفية النفسية داخل نفس الفنان تجاه العالم، فلا تنتهج التعبيرية نهج التصوير الطبيعي أو المحاكاة الأرسطية، بل تصور العالم من خلال الحالات النفسية العاطفية والذهنية التي يثيرها في النفوس بتراجيدية تناسب تأثير الأزمات والقلق الناتج عنها بما يتبع ذلك من تشويه قصدي للأشكال وتكثيف لوني، تشمل الفن التشكيلي خاصة وفنون الصورة من مسرح وسينما وكذلك الأدب والهندسة وفي السينما تصدرت ألمانيا هذا الاتجاه الذي يكاد ينحصر بها في ذلك الوقت، وكان الفيلم الأهم لهذا الاتجاه، الفيلم الصامت الأول في ألمانيا والشهير للمخرج الألماني "روبرت واين" عام 1920"كابينة د. كاليجاري The cabinet of Dr. Caligari" ومدته 67 دقيقة سيناريو روبرت واين كذلك، وهو فيلم رعب من أفلام الجريمة يدور حول الدكتور كاليجاري الشخصية الغامضة غريبة الأطوار، الذي يقدم عروضا للتنويم المغناطيسي يستعين فيها بشخص يسمي "سيزار" منوم مغناطيسيا طوال عمره يبوح بأسرار الناس ونبوءات تتحقق لتحدث في المدينة سلسلة من أحداث القتل الغامضة التي يتتبعها فرانسيس زائر عروض كاليجاري إثر مقتل صديقه آلان إثر نبوءة لسيزار، ليبدأ تشككه فيه وتتبعه.

بوستر فيلم كابينة الدكتور كاليجاري

صورة الفيلم وديكوراته غير واقعية، فهي فقط موحية تجريدية وبمعنى أدق تعبيرية، لا توحي فقط بالأماكن بل بوجهة النظر فيها كما الحال مع الأشخاص في ملابسهم ومكياجهم فالمدينة عبر عنها بلوحة ورقية تعبر عن مبان مخروطية متزاحمة، بقية الأماكن مصنوعة من الورق بأشكال مدببة وخطوط حادة، بتشويه شبحي يضفي غموضا، حتى المقاعد تبدو طويلة مع خطوط تعبر عن أشجار جرداء وحالة من الشحوب وخطوط ثلاثة على كف د. كاليجاري تضفي عليها تأثيرا مخلبيا، أماكن تواجد د. كاليجاري عادة أكثر إظلاما وحادة الخطوط والأشكال، مع مكياج يوحي بالخبث والشر لـ د. كاليجاري، هذا الرجل المسن البدين، وهيئة شبحية لخادمه "سيزار" كمصاصي الدماء والزومبي فيما بعد، حيث بشرته شديدة الشحوب مع هالات سوداء سميكة وشفاه قاتمة، بينما يبدو هناك عالم آخر هو عالم الصديقين آلان وفرانسيس والفتاة التي يحبانها، يبدو أكثر سطوعا، وأكثر طبيعية في مكياج الوجوه، تظهر الفتاة الرامزة للبراءة والنقاء والتي يسعى الأنقياء لنيل حبها بينما الأشرار ككاليجاري وسيزار لاختطافها؛ في ثياب بيضاء، وتبدو أماكن تواجدها أكثر سطوعا بأشكال تميل للدائرية والانسيابية لا الخطوط الحادة، مع تواجد واضح للون الأبيض وإحساس بالبراح لا الضيق كما في مشاهد كاليجاري، ليحمل الفيلم بأسلوب جديد على زمنه رؤية تصلح أن تعمم على العالم الذي يحاصر فيه الشر الخير والجمال.



لويس بونويل

.. وسيريالية الكلب الأندلسي

يعد الفيلم الصامت"كلب أندلسي An Andalusian Dog" عام 1929 للمخرج الأسباني المكسيكي الهام "لويس بونويل" من أهم الأفلام السيريالية في السينما، بل الفيلم الرائد لها؛ هذا المذهب الذي شمل الفن والأدب ويظل من أصداء تأثيرات الحرب العالمية الأولى والذي تأسس على يد الفنان الفرنسي أندريه بريتون عام 1929 بالاعتماد بشكل أساسي على نظريات فرويد في التحليل النفسي، فيقوم على فكرة التعبير عن الواقع من خلال صورته في اللاوعي والأحلام أو انعاكاساته عليهما، والسيريالية حركة تعني حرفيا "ما فوق الواقع" بما تعنيه من بوح نفسي حر، الفيلم مدته 17 دقيقة وهو أول أفلام لويس بونويل، وقد كتبه مع الفنان التشكيلي الأسباني سلفادور دالي فنان السيريالية الأشهر بوحي من حلمين لكل منهما ثائرين به على نزعات الفن الطليعي الشكلاني.

الفيلم مجموعة من المشاهد التي تبدو بلا رابط منطقي مع نقلات زمنية مفاجئة غير منطقية منها ما يعود بالزمن سبع سنوات وسط حدث ما زال يكتمل أمامنا، الشخصيات بلا أسماء، متنوعوا النوع والمهن، فهناك امرأة ورجال ومخنث ورجال دين وغيرهم، في افتتاحية الفيلم التي تعد أهم مشاهده بصريا والذي صاغها دالي تشكيليا، يظهر رجل "لويس بونويل" يسن موسا حتى يدخل الشرفة فنرى قمرا في السماء وسط غيوم، فيشق الرجل عين امرأة بالمشرط بحركة تماهي وتوازي حركة سير السحب فوق القمر، لنفاجأ بعين المرأة أنها عين حصان، نجد في لقطة أخرى يد رجل يثقبها النمل وأخرى مقطوعة أمام رجل مخنث لا يلبث أن يسقط من الدراجة ميتا، نرى امرأة تضع أحمر شفاه ليصبح فم الرجل الذي ينظر إليها أحمرا، ونرى رجلا يتحرش بالمرأة فيعلق بحبال آلتين من البيانو فوقهما حمير ميتة ويربط بهما بحبلين رجلي دين، مشاهد كالأحلام تبدو عبثية غير متسقة وليست لها رمزية منطقية، بل مرجعية رمزية في علم النفس التحليلي دون ترابط، هذا مع موسيقى أندلسية لفاجنر في أوبرا"تريستان وإيزولدا"، تعد كل علاقة الفيلم بكلمة أندلسي، بينما لا وجود للكلب إلا في العنوان أو كرمز للرجل .. فالتفسيرات المحددة لن تصلح لتلقي هذا الفيلم النموذجي سيرياليا.

«باسيفيك 231»..
سيمفونية الصورة

نالت الصورة الاهتمام والمكانة في المجتمعات الإنسانية، وخاصة في التاريخ القديم فهي عند فلاسفة الصين كما يقول المثل الصيني: (الصورة بألف كلمة)، وعند فلاسفة اليونان: (الصورة من عطاء فكر راسم الصورة)، وعصر اليوم الذي نعيشه هو عصر الصورة الفوتوغرافية أو المتحركة وهي الأكثر جاذبية منذ اختراع الصورة السينمائية. والتي تعد تحريكا للصور الفوتوغرافية بعد أن تم اعتبار الصور الجامدة مجرد تسجيل للحظة التي تبقى في الذاكرة بدون حركة تنبئ بمستقبل قريب لحركة هذه اللقطة.

نرمين يسر

منذ اختراع السينما في نهايات القرن التاسع عشر ..بدأ السحر من خلال عرض لقطات قصيرة على شرائط أفلام تمر داخل آلات أجهزة الكينيوسكوب، ومن أشهر تلك اللقطات لقطة أفزعت الجمهور عند عرض أول فيلم سينمائي صوره الأخوين لوميير في أولى عروضها السينمائية وهي دخول القطار من عمق الصورة إلى رصيف المحطة فاعتقد المشاهدون أن القطار على وشك أن يدهسهم، فهبوا واقفين حذرين في طريقهم للخروج من قاعة العرض .

ربما يرجع ذلك إلى جهل المتلقي بالصورة المتحركة ولكن كما قال مدير التصوير الكبير سعيد شيمي تعليقا على هذه الواقعة، إنه ليس جهل المتلقي بل إنها روعة اتحاد وجداني بين المشاهد وما يعرض على الشاشة من صور صادقة تبدو مجسمة كالحقيقة.

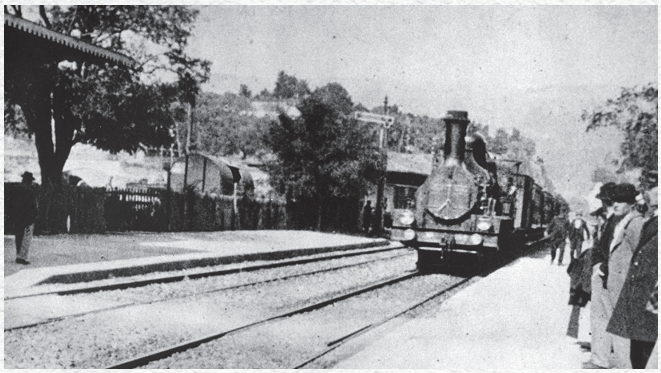
فالصورة السينمائية هي ما تحمله لنا من أحداث ومعان درامية عديدة مؤثرة فنيا وعاطفيا وشعوريا وعقليا وهي الخليط بين الرؤيا والسمع والموسيقي والإبهار.

أو كما يمكن تفسيرها علميا بأنها الصور الثابتة المتلاحقة التي تتحرك بسرعة 24 صورة في الثانية الواحدة سواء في التقاطها بالكاميرا أو العرض السينمائي.

من المتعارف عليه أن الصورة هي أحد عناصر تكوين أي عمل سينمائي إلى جانب التأليف والتمثيل والإخراج والسيناريو والحوار والديكور، ولكن الصورة تبقى الأساس والأصل لأي عمل سينمائي، خاصة إذا تم استخدام المؤثرات البصرية والتكوينات بشكل جيد أحيانا يغني عن الجُمل الحوارية والسيناريو والممثلين أيضا نحن بصدد عمل سينمائي اعتمد على الموسيقى والصورة عوضا عن العناصر السابقة.

الفيلم والموسيقى

يقول فيكتور هوجو عن الموسيقى «هي التي تعبر عن ذلك الذى لا يمكن أن يقال أو المستحيل أن يكون صمتا»



احتار الفلاسفة في التوصل إلى أسرار فن الموسيقى ودلالاته والبحث في وظائفه وتأثيره على الكائنات والحياة والتاريخ الإنساني، من الممكن أن تنتمي الموسيقى إلى علم الجمال كواحدة من أهم عناصره، فقد تشكلت فلسفة الموسيقى عبر العصور بداية من أفلاطون، بالنظر في طبيعة الأنغام والمقامات الموسيقية، وقيمتها النفسية والأخلاقية، وفي علاقة الموسيقى بالكلمات، وفي التفكير فيها كنموذج للجمال التجريدي، وهل تستطيع الموسيقى أن تعبر بوسائلها الخاصة، من دون الاعتماد على الكلمات، فالموسيقي بمعناها المطلق تعطي مساحة للعقل البشري أن ينطلق بعقل الإنسان في مساحات شاسعة من التفكير والخيالات.

وكما قال الدكتور فؤاد زكريا: «تكمن عظمة الموسيقى في أنك تستطيع أن تشاهد الأصوات وتستمع إلى الألوان.

ويمكن إضافة مثال على تعريف زكريا في أنه من الممكن صنع فيلم كامل العناصر على الموسيقى وهذا ما فعله المخرج الفرنسي جان ميتري في فيلم «باسيفيك 231 - Pacific 231

الذي أنتج في عام 1949، وخط في تتر الفيلم اسم الموسيقار آرثر هونيجر كمؤلف السيناريو الذي لا يحتوي على كلمة واحدة.

لأن الموسيقي هي أبرز هدية للسينما الناطقة بعد أن اعتادت دور العرض وقت السينما الصامتة الاستعانة بأوركسترا حية تعزف الموسيقى في أثناء عرض شريط الفيلم الصامت، إلا أنه سبب البلبلة وعدم التركيز للمشاهدين إذ كان معظمهم ينتبه إلى الموسيقى، وربما يركز في الألحان دون الصورة.

ففي فجر السينما، لم تكتب معزوفات موسيقية للأفلام الصامتة باستثناء الموسيقار «سان سيانس» لفيلم «مقتل الدوق دي جويز» و«هنري رابو» لفيلم «معجزة الذئاب». فهذه الموسيقى تم تأليفها خصيصا لمصاحبة الأفلام وليس باعتبارها موسيقى «فيلمية» بالمعني الحرفي للكلمة، أو موسيقي تصويرية كمصطلح حداثي قد شاع تداوله في فترة السينما الناطقة، ويرجع ذلك إلى تفاوت الزمن بين الصوت والصورة والذى لم يتحقق بشكل مثالي في ذلك الوقت سوى بعد محاولات جادة لضبط العنصرين فيما يسمي synchrone"/ الخط الموازي للصورة، ولكن من شأنه صنع التكامل والتوافق بين الصورة والصوت.

المفكر فؤاد زكريا

المؤلف الموسيقي آرثر هونيجر

لم يدخل الصوت إلى عالم الصورة السينمائية بالشكل الحديث سوى في عام 1927 بعرض الفيلم الموسيقي «مغني الجاز» للمخرج «آلان كروسلاند» والذي أحدث انقلابا في عالم السينما، ووضع أهمية قصوى لشريط الصوت لما يتضمنه من موسيقى فيلمية ومؤثرات صوتية وحوار أصبح مسموعا بعد أن كان مكتوبا على شريط الصورة.

وقد أصبحت هذه العناصر الثلاث مهمة جدا إذ تلعب دورا كبيرا في تحقيق الرؤية الفيلمية.

ولكن في فيلمنا باسيفك 231 لم يقم «آرثر هونجر» بتأليف موسيقى الفيلم وإنما قد تم صنعه وتصويره لكي يتماشى مع إيقاع الموسيقى التي ألفها هونجر في 1928

ليخرج «ميتري» فيلمه بعد عشرين عاما تقريبا من صدور هذه السيمفونية المميزة الذي قال الموسيقار هونجر إنه ألفها تعبيرا عن عشقه للقاطرات البخارية « أحببت دائما القاطرات بالكثير من الحماس، إنهم بالنسبة لي كائنات حية وأنا أحبهم كما يحب الآخرون النساء أو الخيول».

ومن هذا المنطلق، نستطيع القول بأن موسيقى هونيجر ذات نهج نادر التكرار وذات بنية في غاية الوضوح، وعقلانية مفرطة في تقدم اللحن وتطوره بالاعتماد على الحد الأدنى من الإمكانات الأوركسترالية ومعظمها من آلات النفخ النحاسية والإيقاعية فقط.

ولكن يبقى الإلهام، في مؤلفاته، التي تركز على التعبير العاطفي للجماد وكأنه انثى جميلة أو مهرة شاردة.

يبدأ الفيلم بمشهد عاصفة من الدخان الأبيض الناتج عن توقف «الجرار» في محطة القطار المتجه غرب الولايات المتحدة، في طريقة لمساعدة قطار الباسيفك 231 للالتحام بأجزائه، استعدادا لتدشين الرحلة ما بين جنبات الولايات المتحدة والتي تعد جغرافيا قطاعا عرضيا للقارة الأمريكية التي تطل من الشرق على المحيط الأطلسي ومن ناحية الغرب على المحيط الهادي أو الباسيفيك.

يدور الفيلم حول رحلة قطار من الشرق إلى الغرب حيث استغل المخرج جان ميتري الموسيقى في الفيلم كعنصر أساسي إذ تم بناء الصورة بتكويناتها وتقطيع اللقطات طبقا لإيقاع سيمفونية هونيجر.

إذ بدأت الاستعدادات لإقلاع القطار بإيقاع سلس وهادئ ومرهص لما سيأتي من بعد هذا الإقلاع منذ تعتيم الصورة بالبخار الأبيض الذي ينبئ عن بدء الرحلة، إلى التركيز على حركة عجلات القطار التي تتراوح بين البطء والسرعة والانتقال في قطع مميز بين الأدوات التي تحرك القطار من عامل الفحم إلى صورة القضبان في لقطات قريبة جدا تم تصويرها من خلال قطار مواز يسير بنفس سرعة قطار

الغرب الباسيفيك أو باستخدام الأدوات البدائية الشائعة في ذلك الوقت لتثبيت الكاميرا في مواضع مختلفة من القطار ذاته ليصور بها لقطات من زويا متنوعة لتحقيق التأثير المطلوب، وفي محاولة للحاق بتسجيل حركة عجلات القطار وكأنها ترقص على ايقاع يتوافق مع موسيقى هونيجر.

استخدم المخرج جان ميتري تقنية القطع المتوازي بين لقطات عجل القطار المتجه غربا من خلال القضبان الحديدية التي تسير على نغمات الموسيقى، وبين لقطات تعبيرية قد سجلها المخرج من داخل عربات القطار للكشف عن جماليات الطريق البري وبعيدا عن السكة الحديدية حيث تبرز مشاهد للمنازل والغابات وجماليات تلال تلوح منطقة الغرب المنشود لأغلبية سكان مناطق الولايات المتحدة في الأربعينات.

يعد الفيلم في زمانه تجربة جريئة في اعتماده بشكل أساسي على أساس توظيف الصورة للتعبير عن الموسيقي وملاحقتها في كافة تفاصيلها ومراحلها من البداية إلى الصراع حتى الذروة وفي توافق شديد بين إيقاع اللقطة واللحن وكأن مخرج الفيلم في تحد مع قدراته الفنية لتحقيق صورة معادلة للموسيقى وقد ساعده في هذا الموسيقى ذات الطابع التأثيري والتي تترجم بدورها صور شديدة الواقعية لمراحل تحرك القطار.

ولهذه الجرأة والمقدرة الفنية والحرفية حصل الفيلم على جائزة السعفة الذهبية لأفضل فيلم قصير من مهرجان «كان»

إذ يعد الفيلم من أوائل الأعمال التي أثبتت أهمية الموسيقى في تشكيل رؤية الفيلم إلى جانب الصورة.

بالرغم من اختلاف الوقت والذوق الفني والمهني بين الموسيقار آرثر هونيجر والمخرج جان ميتري إلا أنهما اتفقا على عشق الآلة، حيث شكلت الآلات عنصرا جماليا ملهما للأعمال الفنية.

المخرج الفرنسي جان متري

خاصة في فترة ما بعد الحرب العالمية في أوروبا إذ نجحوا في نفض غبار الحروب واستكملوا صنع الأفلام الصادقة بإمكانيات وموارد سينمائية بسيطة، اعتبر الفنانون أن الآلات ترمز إلى التطور والانفتاح وعودة الأمور إلى مجراها الطبيعي والحركة تشير إلى العودة النشطة بعد الصمت والجمود.

عُرف جان متري بأنه المخرج والباحث في عالم السينما، ومن أهم مؤلفي نظريات الفيلم العظمى، فهو مهموم بالتحليل العميق في أبحاثه في مجال السينما التجريبية وعلم نفس وجمال السينما.

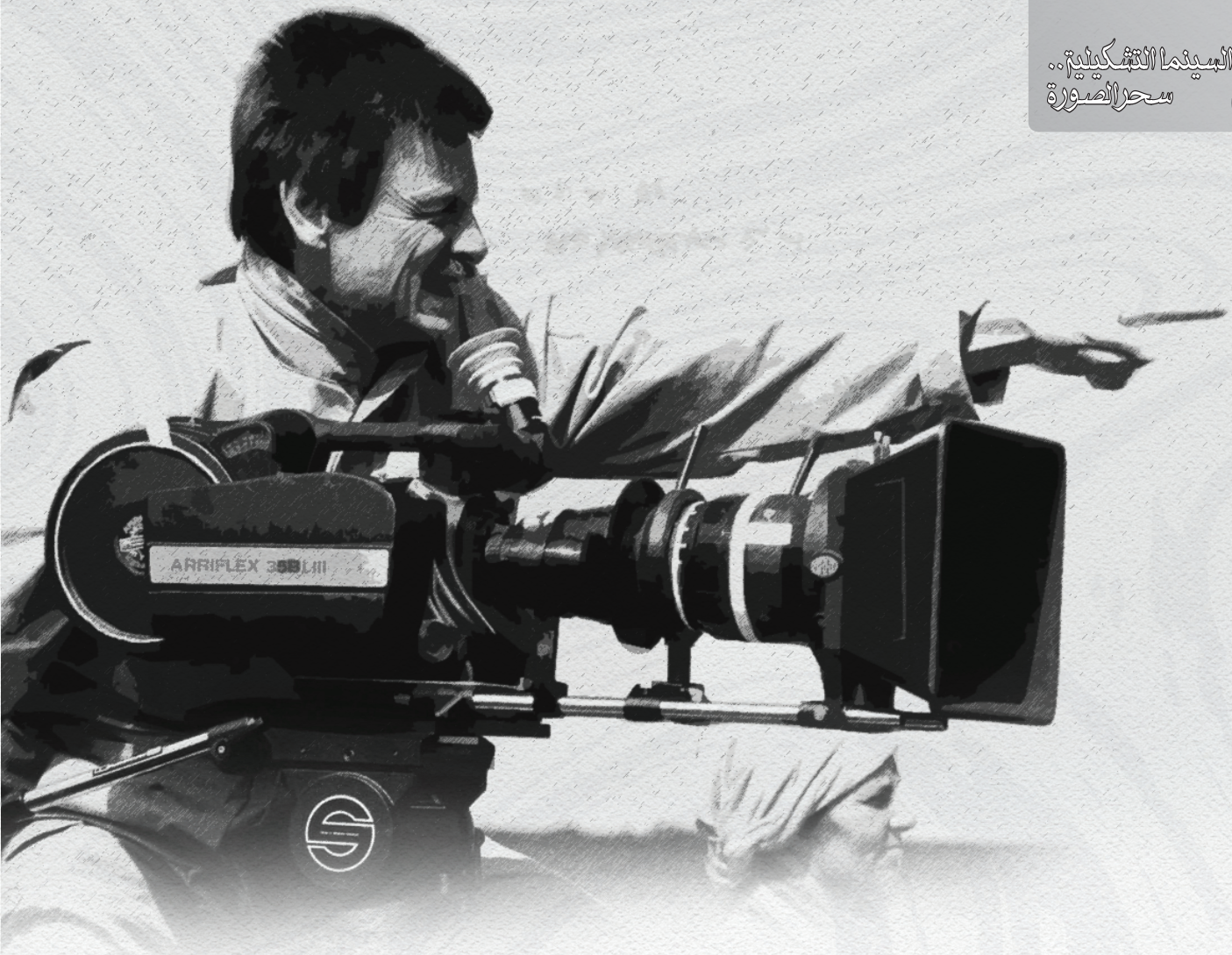
في نظريته عن الصورة السينمائية، قدم أفكاراً دقيقة وشاملة عن ماهية الصورة وعلاقاتها بنفسها وبالإنسان والجماليات المتجددة التي تحملها الينا.

ومن هذه النظريات المدونة في مؤلفاته لا نتعجب من قدرته على النجاح في إخراج فيلم قائم على أن يعتبر الصورة هي البطل الأساسي كما في فيلم باسيفيك.

طالما تميز ميتري بتقديم الأعمال التي تحمل لمحة من الفلسفة التي تترجم الصورة إلى أحداث ..وإلى جانب مؤلفاته التي أثرت علم الجمال السينمائي ينسب له العمل جنبا إلى جنب مع المخرج هنري لانجلو في تأسيس نادي السينما والسينماتيك الفرنسي.

مصادر ومراجع:

- ما السينما - د. وليد سيف، إصدار الهيئة العامة للكتاب عام 2018
- الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية – سعيد شيمي، إصدار سلسة آفاق السينما عن الهيئة العامة للكتاب عام 2013
- مع الموسيقي ذكريات ودراسات - د. فؤاد زكريا 1985 عن دار الشرقية للنشر
- علم جمال وعلم نفس السينما - إصدار منشورات وزارة الثقافة 1985 وترجمة عبد الله عويشق.



شغف السينمائي بالفنون التشكيلية

التعبير بالرسم

في أفلام أندريه تاركوفسكي

فيما يلي مختارات مختصرة من دراسة ماجستير في الآداب، للباحثة سرينا أنتونيا ريزر من جامعة ديوك - قسم الدراسات السلافية والأوراسية في ولاية نورث كارولينا بأمريكا، 2014.[1]

ترجمة ـ عزة خليل

وفيها تدرس الباحثة دور لوحات الرسم في أربعة أفلام لأندريه تاركوفسكي Andrei Tarkovsky وهي «سولاريس" (Solaris 1972)، و «المرآة" (Mirror 1975)، و«أندريه روبليف" (Andrei Rublev 1966)، و«الضحية" (Sacrifice 1986). وتوضح الرسالة من خلال التحليل الدقيق لتلك الأفلام واللوحات التي تظهر بها، ما يعكسه اختيار واستخدام تاركوفسكي من نظرياته ومعتقداته بوصفه صانعًا للأفلام وبصفته

الشخصية. وتبحث في تأثير ذلك على الجماليات والمعاني ليس فقط لتلك الأفلام المحددة، بل أيضًا في عمل تاركوفسكي ككل.

ومن الدراسة يتضح أن اقتباس تاركوفسكي للرسومات، لم يكن من قبيل تزيين أفلامه بأعمال قيمة، وإن كان فيه تبجيلًا للرسم. بل كان صادرًا من قناعات تاركوفسكي بالأهمية الأخلاقية للفن التي توجب أن يكون فنه نابعًا من خبرته الخاصة تحديدًا. وكان الرسم شغفًا امتلك الكثير من خبرته الخاصة. ولقناعته العميقة بالفن، كان إدراكه لما بين الوسائل الفنية المختلفة من تناغم وتجاوب وتبادل وتفاعل وتوتر. فجاء تجسيده لخبرته الخاصة من خلال السينما تعبيرًا عن تلك القناعة. فكانت اللوحات جزءًا أساسيًا من أسلوب التعبير وكشف الموضوعات وتنظيم إيقاع الفيلم وجماليته. ولا يكون إدخال اللوحات في الأفلام عرضًا مجردًا، بل تحليلًا يربط عناصرها بعناصر الفيلم.

انجمار بيرجمان

وفي المقدمة، تعرف الباحثة المخرج باعتباره صاحب ثاني شهرة عالمية بين مخرجي روسيا السوفيتية، بعد أيزنشتين ومدرعته بوتمكين. ويثير اسمه في الذهن رؤيته الفريدة حول المخرج المؤلف، التي عبر عنها في أفلام شاعرية معروفة بالحوار المتقطع والبعد عن السرد التقليدي. حتى قال أنجرد برجمان عنه أنه أعظم المخرجين على إطلاقهم.

وكان أحد الأبعاد الأخاذة في أفلام تاركوفسكي الروائية السبعة، اهتمامه الكبير بالرسم. إذ تميز المخرج باستغراقه في التقاط تفاصيل اللوحات لوقت طويل، عارضًا تطور تكويناتها بحرص كأنه يفتخر باللوحات أو يقتبس منها. لا تظهر اللوحات في الإطار السينمائي لتاركوفسكي فقط، بل تكون إطارًا للأفلام نفسها. ووفق مصمم الإنتاج ميخائيل رومادين، الذي عمل معه في فيلم «سولاريس» لا يخلو أي فيلم من أفلام تاركوفسكي من لوحة تعبر عن فكرة الفيلم بأكمله.

والعجيب أن خصائص أعمال تاركوفسكي التي جلبت عليه التدقيق والممانعة، والرفض أحيانًا من مؤسسة الفيلم السوفيتية (أي النظام السوفيتي) - وهي التجريد و«النزعة الطبيعية» وعدم الارتباط مع ما اصطلحت عليه الواقعية الاشتراكية - كانت تحديدًا الملامح نفسها التي أتاحت له الانطلاق في عمله بدرجة ما من الحرية. وبسبب حصول أفلامه على جوائز وشهرة وتقدير على المستوى الدولي، أكثر من أي معاصر سوفيتي له، أصبح بمثابة أصل يضاف إلى أصول الاتحاد السوفيتي. وأصبحت رؤية تاركوفسكي الفريدة، والتزامه الثابت بها، عاملًا مساعدًا له، بل أيضًا للنظام الذي أيده حينًا وأعاقه حينا.

وتشكل اللوحات التي تظهر وتتكرر خلال أفلام تاركوفسكي، والأهم، الطرق التي تظهر وتتكرر بها في أفلامه، مثلًا ساطعًا على أسلوب أفلامه المتميز والمحكم باعتراف الجميع. وفيما يلي استكتشاف لاتجاهات تاركوفسكي النظرية وممارساته في صناعة الأفلام، بوصفها انعكاسًا لقناعاته باعتباره فنانًا وإنسانًا.

بيتر بروجل وأندريه روبليف

تتجاوز لوحات الرسم، التي يدخلها تاركوفسكي في أفلامه، وظيفة الإكسسوارات والديكور وتلعب دورًا أهم في بعض أفلامه أكثر من الأفلام الأخرى.

لوحة صيادون في الثلج لبيتر بروجل

تناولت أفلام «سولاريس» و«المرآة» و«أندريه روبليف» خاصة، بتفصيل وعمق، لوحات الرسام الألماني بيتر بروجل الأب Pieter Brueghel من القرن 16، ورسام الأيقونات الروسي الشهير أندريه روبليف من القرن 14. وسنتناول هنا دور رسومات هذين الرسامين في كل من هذه الأفلام، وأهميتهما الكبيرة في وجهات نظر تاركوفسكي النظرية وممارسته لصناعة الفيلم.

يشير فيلما «سولاريس» و«المرآة» بإفاضة، إلى لوحة بيتر بروجل «صيادون في الثلج 1565» بطريقتين مختلفتين تمامًا. الفيلمان أكثر ارتباطًا ببعضهما، ليس فقط لمجرد كونهما فيلمين متتاليين للمخرج، وإشارتهما إلى لوحة بروجل. حيث يركز كل من الفيلمين على فكرة التكرار والتأمل والازدواج: يخلق الكوكب الخيالي في «سولاريس» ازوادجية بين الناس والمكان الذي يعيش فيه باحثو المحطة الفضائية؛ وفي «المرآة»، يتكرر الممثلون ذاتهم في تصوير أشخاص من جيلين للأسرة.

التفكيك في «سولاريس»

تمر الكاميرا مرورًا عابرًا على مستنسخ «صيادون في الثلج» المعلق على جدار المعمل الفضائي. وتبدو اللوحة معلقة إلى جانب أعمال أخرى تمثل سلسلة بروجل الفصول الأربعة، في سياق لقطات مؤسسة للمشهد. ثم يأتي قطع مفاجئ إلى لقطة مقربة تفصيلية للوحة، مع بداية متتابعة لقطات شاعرية تستغرق حولي دقيقتين، يكون مستوى الكاميرا فيها، التي تبدو مستقلة عن السرد أعلى من مستوى الصورة. نترك مع سلسلة من حركات الكاميرا المدققة أفقيًا ورأسيًا، تكشف تعقيدات للوحة – التعبير على وجه كلب الصيد، وطائرًا جاثمًا على فرع مغطى بالثلج. وبسبب تحرير متتابعة اللقطات، المتسم بظهور وتلاش متقاطع بصورة كثيفة، لا يظهر التفصيل الرائع للوحة بروجل. وعلى الرغم من التركيز المحكم لكل لقطة من المتتابعة، وبسببه، لا يلم المشاهد أبدًا «باللوحة الكبيرة».

وتظهر هاري في متتابعة لقطات اللوحة، وهي تمثل «محاكاة وهمية متجسدة» لزوجة بطل الفيلم كريس كيلفن المتوفاة. وتحدق هاري بثبات (رغم ما يبدو عليها من شرود) باتجاه اللوحة؛ وتكشف المتتابعة التالية على ذلك تصور هاري للوحة. أسقط تاركوفسكي عين الكاميرا مع عين هاري وعين المشاهد أيضًا، فتقلد الكاميرا حركة عين الإنسان، بما يظهر إمكانيات العين الميكانيكية المتحركة. ومع لفت الانتباه إلى وجود الكاميرا ووساطتها، يجسد المخرج قوة وسيلة السينما وقدرتها. وهكذا، يسلط تاركوفسكي الضوء على التجاذب بين الوسيلتين المترابطتين أساسًا، رغم تباينهما الجذري، وهما الرسم والسينما.

وفوق ذلك، يؤكد تاركوفسكي على أهمية الرؤية بوصفها عنصرًا محددًا للخبرة الإنسانية، وليس باعتبارها عملية ميكانيكية. ويعلو وجود هاري قليلًا عن مجرد هلوسة، أو شبح للزوجة المتوفاه. تبدو مواجهتها مع اللوحة نقطة تحول في شخصيتها، ويعبر وجهها عن شعور بأنها نسيت شيئًا ما. ويوضح سناوت، أحد العلماء الثلاثة في محطة الفضاء، أنه خلال التفاعل الإنساني، يصبح «الزوار» أنفسهم أكثر إنسانية (وهاري آخرهم). ولهذا السبب، ترتعب وتلجأ إلى العنف عندما تترك بمفردها مع اللوحة.

هاري ليست مخيفة، تدخن بشكل طبيعي، وتتأمل اللوحة بعناية، كأنها وفرت لها طريقًا مختصرة لاسترجاع إنسانيتها، من خلال تنمية قدرتها على إدراك الفن، وقد تأثرت بعمق لدرجة أنها بدأت تسمع أصواتًا على الأرض. وهنا احتفاء بقدرة الفنون المرئية على التأثير العاطفي والنفسي على المشاهد. وتقطع المتتابعة بسلاسة على مشهد أرض مغطاة بالثلج، وقد سبق للمشاهد معرفة أن هذا المنظر موطن طفولة كريس بطل الفيلم.

التركيب في «المرآة»

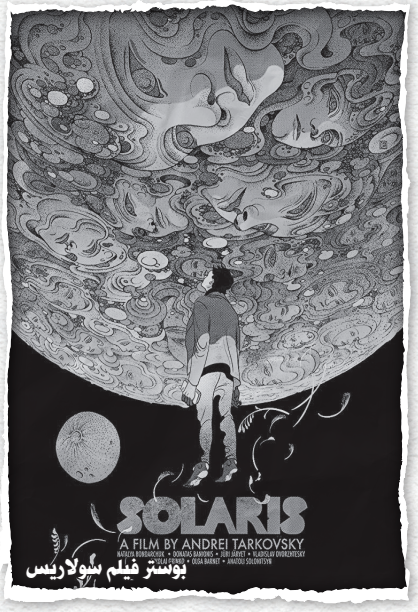
ويعود تاركوفسكي مرة أخرى إلى لوحة «صيادون في الثلج» في فيلمه التالي «المرآة»، ليوضح المزيد عن العلاقة بين الرسم والذاكرة، والتجاذب بين الرسم والسينما أيضًا.

وبينما تتعامل الكاميرا في «سولاريس»، مع اللوحة بطريقة تفكيكية، فهي في «المرآة»، تعيد خلق التكوين برفق، مقدمة إعادة صياغة بصرية لعمل بروجل. وهنا يستخدم ما يشبه «الصورة المتحركة»، إذ تتحرك صورة اللوحة الأصلية. وتظهر اللوحة في «المرآة»، من ناحية التكوين والتكنيك، بشكل متناقض تقريبًا عما تظهر عليه في «سولاريس». في «سولاريس» ينتج الإحساس بالحركة عن حركات الكاميرا فقط، ولكن الكاميرا في «المرآة» ثابتة على اللوحة. وبينما يعرض المخرج في «سولاريس» مناظر مجزأة فقط لتفاصيل اللوحة، يعرض في «المرآة» رؤية واسعة فقط للمشهد.

إلى جانب دور اللوحة كأداة أسلوبية، فهي تميمة، تتيح للشخصيات، والمشاهدين تبعا لها، إمكانية الوصول إلى الذكريات والمشاعر المحورية في موضوعي الفيلمين. تعمل اللوحة في «سولاريس» بمثابة نافذة على عالم آخر، منفصل عن عالم الشخصيات، سواء من حيث الفضاء الكوني أو الأسلوب السينمائي.

بوستر فيلم أندريه روبليف

بوستر فيلم المرآة



بوستر فيلم سولاريس

لقطة من فيلم أندريه روبليف

وتكتسب اللوحة محورية بالنسبة لمشاهد المعمل الفضائي، على عكس المكونات الأخرى التي تظل مجرد ديكور، وبالنسبة لموضوع الفيلم ككل أيضًا. ويميز تاركوفسكي اللوحة بسبب أهميتها المزدوجة؛ فهي تذكار من حياة فقدت إلى الأبد، عنصرًا من الأرض وأيضًا داخل بيئة المعمل الفضائي المعقمة. تجسد اللوحة، بتصويرها للتفاعل بين عالم الطبيعة وعالم البشر، اشتياق كريس كيلفن لكوكبه الأصلي، وإلى بلاده في الواقع. وكما يقول تاركوفسكي بنفسه، أن المشاهد يواجه هنا بحدة وعمق الدراما الكاملة لرفض البطل العودة إلى ذلك الكوكب، الذي كان، ويظل موطنه وموطننا الأصلي. وهكذا، تصبح اللوحة أداة أساسية يعبر بها تاركوفسكي عن جمال وقيمة كوكب الأرض، الذي سيؤثر غيابه بوضوح وعمق في المشاهد كما أثر في كريس كيلفن.

وفوق هذا، وينتقل المخرج من متتابعة لقطات اللوحة، إلى فيلم عائلي من طفولة كيلفن، ويؤكد هذا على دور اللوحة كمنفذ إلى النوستلجيا والذكريات. وتستوعب هاري، الظاهرة الفضائية، من خلال تأملها الرابط ما بين اللوحة أمامها والفيلم العائلي الذي عرضه عليها كيلفن في حياتها السابقة بعدًا رئيسيًا للخبرة الإنسانية والذاكرة. وتكتسب تمكنًا جديدًا من السلوك الإنساني، ليس فقط بسبب براعة التفكير المترابط، ولكن للتقارب العاطفي: حيث تذكرها اللوحة بذكريات كيلفن، بما يعني أن الوعي بالخبرات الذهنية والعاطفية للآخرين قد أكسبها طبيعة الإنسان.

القوة العاطفية للذاكرة

ويوضح الاستخدام الغامض للذكريات فكرة فيلم «المرآة» وأفلام تاركوفسكي عمومًا، القوة العاطفية الرابطة بين وقتين، وعدم الدقة الحتمية للذاكرة. وبإعادة تكوين لوحة «صيادون في الثلج» على مدار هذا المشهد، تتقاطع دفقة ذكريات خاطفة للتدريب العسكري المدرسي مع صور لأخبار الحرب العالمية الثانية. ويرسم تاركوفسكي برهافة خصائص العمليات المعرفية والعاطفية التي ينطوي عليها استدعاء وإعادة حكي الأحداث الماضية.

إذا كانت اللوحات تتخلل دائمًا عالم أفلام تاركوفسكي كما في «سولاريس» و«المرآة»، إلا إنها تلعب دورًا استثنائيًا في فيلم أندريه روبليف. تصور حياة وزمن بطل الفيلم رسام الأيقونات الذي يعد أرقى فناني القرن 14 الروس. يعالج الفيلم عديد من الأفكار الأساسية لدى تاركوفسكي، من خلال خبرات فنان بصري وحرفي. لم يظهر الفيلم الفنان أثناء الرسم. ومع ذلك، يقدم الرسم سياقا ظاهرا وضمنيا للفيلم، كما تظهر اللوحات - أعمال روبليف وقطعة لبروجل - في الفيلم.

بينما لم تظهر أعمال الفنان المنتهية بالكامل خلال الفيلم، إلا إن الدقائق الثمانية الأخيرة للفيلم كرست للقطات قريبة، إلى شديدة القرب، تمسح طوليًا اللوحات بتفصيل دقيق. على عكس الظهور والتلاشي المتقاطع في «سولاريس»، يعم التدريج الشديد تحرير متتابعة اللقطات. وفي الوقت نفسه يلقي المخرج الضوء على تعقيدات وحرفية الأيقونات والجداريات، ويحجبه.

الأبيض والأسود والألوان في أندريه روبليف

ومن الناحية الجمالية، تنفصل متتابعة لقطات النهاية بوضوح عن باقي الفيلم. صور الفيلم كله وطوله 205 دقائق، بالأبيض والأسود ماعدا الدقائق الثمانية الأخيرة. ويفاجأ المشاهد بالتحول المفاجئ في النهاية إلى الألوان الغنية للوحات روبليف، بما يثير فيه رهبة بصرية. وهكذا يضاعف استخدام الألوان في هذه المتتابعة الأخيرة التأثير الدرامي لهذه اللحظة،

أثناء تصوير أندريه روبليف

حينما تبعث أعمال الفنان ويركز على الجمال والمهارة المتفردين فيها، بعد مشاهدة الفنان لأكثر من ثلاث ساعات وهو يفعل كل شيء، إلا الرسم. والأهم، يلفت هذا الانتقال بين الأبيض والأسود والصور الملونة، الانتباه إلى رؤية تاركوفسكي حول التميز بين السينما وأشكال الفن الأخرى، مثل الرسم. ويلجأ تاركوفسكي إلى استخدام الأبيض والأسود لمضاعفة الشعور بالواقعية والابتعاد عن التزييف والإبهار البصري الذي يربطه بالألوان في الأفلام. ويلفت الانتباه بتضمين خاتمة ملونة إلى عدم واقعية الرسم واصطناعه، وخاصة الأعمال التي تدعي الطبيعية، الشيء الذي يسحبه على كافة الوسائل الفنية بما فيها السينما.

ويمكن قراءة فيلم «روبليف» باعتباره دراما بيوجرافية تاريخية تقليدية تقريبًا، ربما فيما عدا الطول الاستثنائي فقط. ورغم تميزه البصري، إلا إنه يفتقر إلى الشاعرية والسريالية الصريحة لأفلام تاركوفسكي السابقة. على سبيل المثال لم نر أي شخص محلقًا في الهواء. ورغم هذا، فمتتالية اللقطات الختامية في الفيلم، مثل المتتالية على «صيادون في الثلج» في الفيلم السابق «سولاريس» تتلاعب بالعدسة الموضوعية كما هو مفترض للكاميرا، من أجل تقديم رؤية مستحيلة لازمانية لأعمال روبليف.

لا يرجع تاركوفسكي إلى رسومات روبليف فقط، رغم وضعها المتميز في الفيلم. لكنه يستدعي بروجل أيضًا كما فعل في فيلميه الآخرين، واضعًا في نهاية الفصل الثالث من الفيلم «ثيوفانيس اليوناني: الصيف الشتاء الربيع الصيف، 1406-1405». يتتبع معظم هذا الفصل أندريه روبليف ومتدربه فوما، وهما في طريقهما إلى موسكو، حيث وجهت دعوة لروبليف لمساعدة ثيوفانيس اليوناني، أستاذ رسم الأيقونات الأول، من أجل تزيين جدران كاتدرائية البشارة. وبينما يسير فوما وروبليف في الغابة يلتقيان بثيوفانيس، ويشتبك روبليف معه في مناقشة فلسفية حول خطايا الإنسانية ومأزقها، وخاصة الشعب الروسي.

وفي بداية هذا الحوار، الذي يستمر لدقائق عدة، يقف ثيوفانيس وأندريه جوار جدول في الغابة. ويبدو أنهما في الربيع: رغم الثياب الثقيلة للرجل، يتدفق الجدول، وتبدو الأرض المحيطة كما لو كانت مجمدة ثم ذابت. وتقطع الحركة، دون سبب واضح، على جدول آخر في زمن آخر. والآن تغطي الثلوج أشجار الضاحية بكثافة، ولا أثر لثيوفانيس ولا أندريه، فيما عدا استمرار مناقشتهما في صوت يأتي من الخارج.

لوحة موكب الجلجثة لبروجل والتحديث المبدع للقديم

وهكذا تبدأ متتابعة لقطات تستغرق أربع أو خمس دقائق، تصور إعادة تمثيل إقليمية لجبل الجلجثة، تذكر بوضوح برسم بروجل «موكب إلى الجلجثة. فيداتي». وكانت الاختلافات بين الأصل وتمثيل تاركوفسكي للتكوين، أن المسيح في رسم بروجل – يوجد في مركز اللوحة تحديدا - ضائعًا تقريبًا في الحشد الصاخب المحيط به، بينما المسيح في تصوير تاركوفسكي يظهر في مشهد طبيعي روسي مغطى بالثلوج. يؤكد مسيح تاركوفسكي على الإنسانية المعذبة في المشهد، يمكن ملاحظة ظهوره بالكاد، يسير بتثاقل على رأس طابور من حوالي اثني عشر فلاحًا (يحمل أحدهم صليبه) بينما يواصل قليل من الفلاحين أشغالهم اليومية. ومع ذلك، نذكر رسم بروجل مع المشهد بوضوح من حيث التكوين والقصد.

بصرف النظر عن التناثر النسبي في مشهد تاركوفسكي مقارنة بالكثافة في موكب إلى الجلجثة فمن الناحية الجمالية، هناك محاكاة شديدة في متتابعة لقطات «الجلجثة الروسية» في «أندريه روبليف» لجو وتكوين رسومات بروجل. تعبر اللقطات الاستهلالية في المتتابعة عن عمق درامي مع التركيز في المدى البعيد على استعراض أعضاء الموكب، بمن فيه الشخصية المركزية التي تمثل المسيح، بينما تحتل امرأتان المقدمة. وفي ظهور تفاصيل المرأتين - الشال الرمادي يغطي رأس إحداهما وتعبير الألم على وجهيهما – يتردد صدى واضح لوجود تلك المرأتين (مريم العذراء ومريم المجدلية) في مقدمة لوحة موكب الجلجثة.

وبينما يتقدم الموكب تتكشف لنا ارتباطات أكثر بين الفيلم واللوحة. ويوحد وجود عربات خشبية وأحصنة وطيور وماشية بين مشهد «الجلجثة الروسية» و لوحة بروجل، بما يميز الفيلم ليس جماليًا فقط، ولكن كمرجع تاريخي أيضًا. وبالطبع، هناك حوالي 150 عامًا بين حياة أندريه روبليف وانتهاء بروجل من «مشهد الجلجثة». ورغم هذا، يصور كلا العملين واقع حياة العصور الوسطى؛ ويلفت الانتباه أن الشخصيات المتعددة ترتدي في لوحة بروجل ملابس، باستثناء المسيح. وهنا يتضح الصدى الأكثر أهمية بين العملين، كلاهما يصور حدثا في الماضي البعيد - صلب يسوع المسيح وحياة أندريه روبليف ولوحة بروجيل - مع استخدام ملامح عامية حديثة، ومن ثم يكشف عن «الشخصيات المقدسة دخل خبرة عامية» ليصنع تحديثًا مبدعًا لشيء قديم جدًا.

الرسام الإيطالي فيتوري كارباسيو

استخدامات ومعاني متباينة لاقتباس اللوحات الفنية

بالطبع كل إيماءات تاركوفسكي إلى الرسم لها خصوصيتها. فعلى سبيل المثال، كان اقتباسه من موكب الجلجثة أكثر خفية وعدم مباشرة، مقارنة بالإشارة المباشرة المدهشة للصيادين في الثلج. ولا تشبه متتابعة «صيادون في الثلج» في «سولاريس» خاتمة روبليف كثيرًا. ورغم التباين من الناحية التقنية والجمالية في هذه الطرق لتصوير الأفلام لرسوم بيتر بروجيل الأب، إلا إنها تشترك في أوجه تشابه هامة توضح الأهمية الخاصة للفنان بالنسبة للمخرج.

وفي كتاب «النحت في الزمن» لتاركوفسكي، يثني على الرسام الإيطالي فيتوري كارباسيو الذي عاش في أواخر القرن 15 وأوائل القرن 16، لأن كل شخصية من تكوين لوحاته المزدحم، يمكن النظر إليها باعتبارها مركزًا يلتف حوله باقي التكوين، الذي يصبح مجرد سياق أو خلفية أو قاعدة تمثال بالنسبة لتلك الشخصية العارضة.

وبتأمل التناغم بين جماليات كل من كارباسينو وبروجل، نفهم أن ما أعجب بها تاركوفسكي في كارباسيو - وهو استخدامه للفضاء و التكوين -

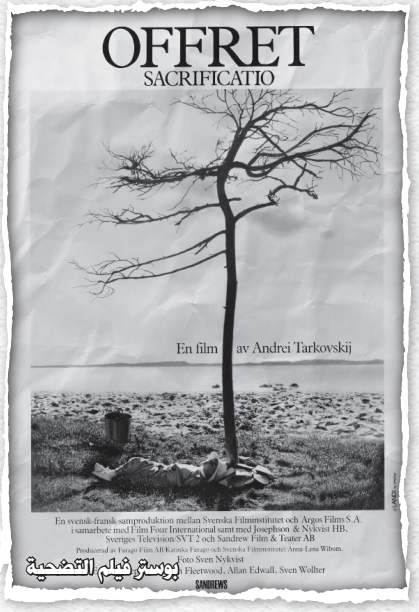
يوجد إلى حد كبير في أعمال بروجل أيضًا. وفي الحقيقة، يمكن ملاحظة البوليفونية التكوينية في موكب الجلجثة، وفي «صيادون في الثلج» أيضًا مع خلق انطباعات متنافرة في الوقت نفسه بين الجماعة والعزلة، في موضوعات التكوينات، تلعب فكرة انفصال الأفراد داخل الزحام دورًا أساسيًا في أفلام تاركوفسكي على نحو خاص في «أندريه روبليف» و«سولاريس» و«المرآة»، التي تشترك ليس فقط في اقتباس أعمال بروجل، ولكن أيضًا في الشعور العام بالفراغ والعزلة.

الوحدة والعزلة وسط الزحام في أعمال تاركوفسكي

وحيث تعطي الجلجثة الروسية لأندريه روبليف هذا المفهوم، فهذا يرجع إلى حد كبير لاختلافها عن اللوحة التي تشير إليها. وتظهر اللقطة الأولى تحديدًا في متتابعة اللقطات شخصية المسيح راكعًا ليشرب من الجدول، وصليبه ظاهر على الأرض خلفه. وتنحرف الكاميرا، بينما يمر الموكب، تاركة شخصية المسيح وراءها. وطوال الموكب، تظل هذه الشخصية منفصلة عن أتباعها، الذين يمضون خلفه وفقًا للفكرة المعهودة، ويكاد لا يكون هناك تفاعل بين كل منهم والآخر غافلين أو ربما لا مبالين بزملائهم المشاركين. وفقط بعد الصلب، تلقي «المرآة» التي تصور مارية المجدلية بنفسها مروعة على أقدام شخصية المسيح، الذي يبتعد عنها، غير مستجيب.

وبشكل مشابه، كان كريس كيلفين في «سولاريس»، وألكسي بطل الرواية، النكرة عمليًا، في «المرآة»، كل منهما يواجهه ويتفاعل، عن كثب في بعض الأحيان، مع الآخرين، ولكنهما مع ذلك يمثلان حالة مفرطة من العزلة، كيلفن بسبب أوضاعه الطبيعية، وألكسي بسبب جنوحه الذهني والعاطفي. ويعيش كيلفن في معمل الفضاء «سولاريس» مع عالمين آخرين، دكتور سنوت وسارتوريوس، مع هاري بالطبع. وكان رفيقاه باردين ومنطويين، ونادرًا ما يعبر أي منهما الممرات بين الحجرات. وفي الواقع، كان معهما قبل وصول كيلفن عالم ثالث ولكنه انتحر، مؤكدًا أنه وحده الذي عرف خبرة ظاهرة الهلوسة المتعلقة بوجود «زائرين» مثل هاري. تفصل المسافات المهولة العملاء عن منازلهم وأحبابهم وتاريخهم (ليس فقط تاريخهم الشخصي ولكن التاريخ البشري أيضًا). ويشعر سكان المعمل الفضائي بحاجة ميؤوس منها للتواصل البشري، كما دل على ذلك انتحار ثالثهم. ورغم هذا، يظلون مرغمين على تجرع الإحباط، غير قادرين على الوصول للمخرج الذي يلوح لهم في الأحلام، في فرصة للتعرف على جذورهم - تلك الجذور التي ستظل للأبد تربط بين الإنسان والأرض التي ولد عليها. ولكن حتى هذه الروابط أصبحت غير واقعية بالنسبة لهم.

تاركوفسكي أثناء تصوير فيلم المرآة



بوستر فيلم التضحية

ورغم الأوضاع الاجتماعية والسياسية لحياة أندريه روبليف وزمنه، إلا إنه يتردد فيه شعور العزلة السائد في «سولاريس» و«المرآة» أيضًا. وفي الحقيقة، يتردد اسم فيلم «المرآة» تحديدًا في «سولاريس» حينما يصرح العالم سنوت تحت تأثير الشراب، أن احتياج الإنسان لا يتمثل في الكونية، ولكن في وجود مرآة لنفسه: ما يحتاجه الإنسان هو الإنسان. وتعكس هذه الجملة الأسلوب المتوتر الذي تتعامل به شخصيات فيلم «المرآة» مع بضعها بعض. وبصرف النظر عن ميزة الصلة الوثيقة اجتماعيًا ومكانيًا (على الأقل نظريًا) – حيث يتتبع الفيلم ثلاثة أجيال من أسرة البطل - ولكن كانت الشخصيات الرئيسية في «المرآة» وحيدة تمامًا مثل الفيلمين السابقين لتاركوفسكي.

وهكذا، يقترب تاركوفسكي من فكرة مركزية للفهم، وليس فقط توظيف عرض اللوحات في أندريه روبليف و«سولاريس» و«المرآة»، ولكنها وجهات نظر تاركوفسكي في صناعة السينما والفن والحياة بشكل أعم. هذا المفهوم لأفكار تاركوفسكي حول العزلة والحياة والسينما يقدم نقطة التماس تؤدي إلى مناقشة أكثر عمقا حول اتجاهاته النظرية وممارسته، كما تتجلى في اللوحات التي تظهر في أفلامه. خلال تلك الأفلام، تتبع توترات متناقضة من استخدام تاركوفسكي للوحات التوتر بين ما نراه وما لا نراه، بين الجزء والكل، بين وسيلة السينما الديناميكية والزمنية والحديثة ووسيلة الرسم الثابتة غير الزمنية والقديمة. ورغم تعامل تاركوفسكي مع تلك الأزواج المتناقضة خلال أفلامه، إلا إنه يركز بوجه خاص على وسيلة الرسم، صانعًا مواجهات مباشرة بين الاثنين - القديم في مواجهة الجديد، العتيق في مواجهة الحديث.

فيلم «التضحية"

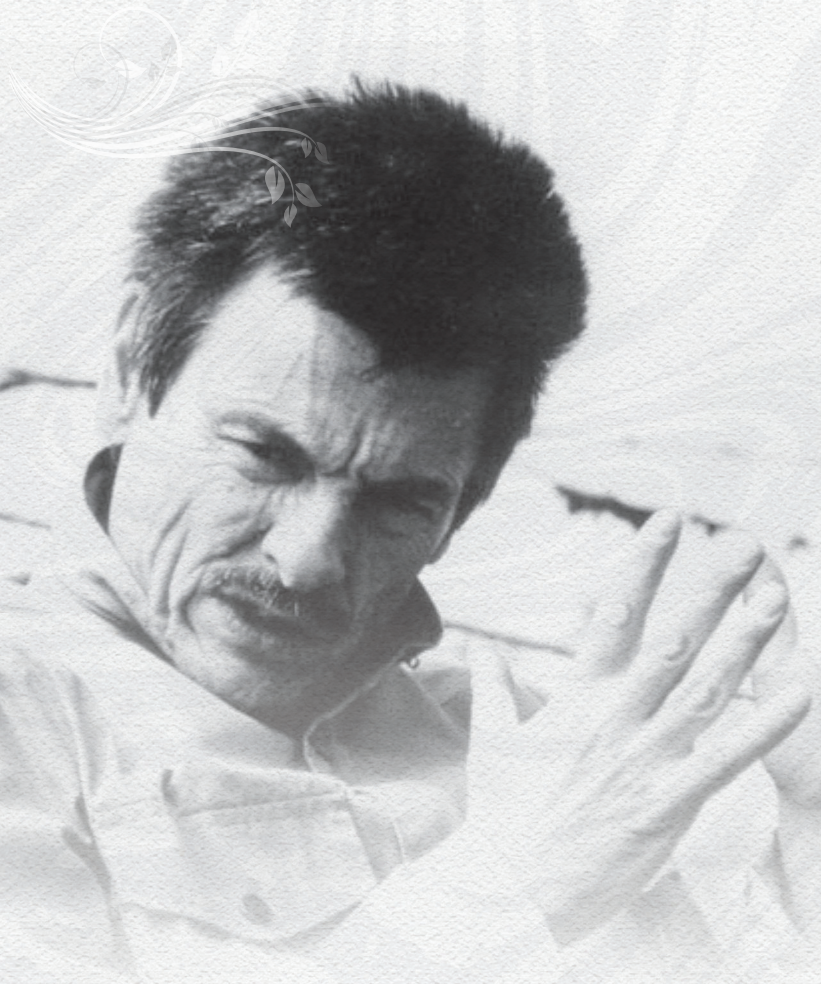
استخدم تاركوفسكي موضوع «التضحية» بعمق في فيلمه الأخير، الذي عرض قبل وفاته مباشرة، حيث اتخذه عنوانًا له. يمثل الفيلم قمة نظرية وممارسة تاركوفسكي في صناعة الأفلام مبلورًا فكرة «التضحية» في الفن والحياة، بينما يولف أيضًا الأفكار الأساسية الأخرى لعمله بشكل أكثر إقناعًا وحسمًا، ربما أكثر من أفلامه السابقة.

ومثل «المرآة»، يتحول «التضحية» مرة أخرى إلى مشاهد الحياة العائلية، ليبحث في موضوعات ومشاكل أوسع في الوجود الإنساني. تتجمع العائلة والأصدقاء في منزل ألكسندر بطل الفيلم للاحتفال بعيد ميلاده. وتقطع الاحتفال الأخبار حول الصراعات العالمية المتفاقمة. ولمواجهة التهديد المفاجئ ولكن الوشيك، يقرر ألكسندر أنه لابد له من تقديم تضحية حقيقية لتجنب الكارثة العالمية، أولا بأن ينام مع سيدة يفترض أنها ساحرة، ثم يحرق منزله في النهاية.

ويقول تاركوفسكي إن ما حفزه على صناعة الفيلم اهتمامه بموضوع الوئام الذي يتولد فقط عن التضحية والاعتماد المتبادل في الحب، الذي يرى أنه «العطاء الكامل». وكان اهتمامه قبل أي شيء بالشخصية القادرة على التضحية بنفسها وطريقتها في الحياة - بصرف النظر عما إذا كانت التضحية من أجل قيم روحية أو لصالح شخص آخر، أو لخلاصه الشخصي، أو كل تلك الأشياء معًا.

وحيث كان الحوار في الفيلم محدودًا، تأتي معظم أشكال التعبير في الفيلم من خلال مناجاة ألكسندر مع نفسه أثناء الصلاة مثلًا، أو تأثير الإضاءة، أو تكرار عناصر بصرية. تتضمن تلك العناصر بعض العلامات التي امتاز بها تاركوفسكي مثل المرايا والأشجار والصور الطبيعية الأخرى والأعمال الفنية التي تظهر على جدران المنزل وفي الكتب. ومن تلك الأشياء، يحمل مستنسخ لوحة ليوناردو دافنشي «عشق المجوس» (1481) المعلق على الجدار، تأثيرًا خاصًا ليس فقط على إيقاع الفيلم، مثلما ظهرت رسوم بروجل وروبليف في أفلام «سولاريس» و«المرآة» و«أندريه روبليف»، ولكن أيضًا على حبكة الفيلم تحديدًا.

ويشكل ظهور اللوحة أكثر اقتباسات تاركوفسكي للأعمال الفنية امتدادًا واستثنائية في كل حياته المهنية. يستخلص فيلم «التضحية» وظائف اللوحات المصورة سينمائيًا بوصفها تقديرًا ومرآة وعلامة مميزة. منذ بداية الفيلم، لعبت اللوحة دورًا مركزيًا؛ يفتتح الفيلم على لقطة ثابتة تفصيلة مقربة على اللوحة. وتميل ببطء لتستعرض العمل، بعد جذع الشجرة الطويل الذي يستند إليه التكوين، فاصلًا المقدمة عن الخلفية. ويتماثل مع متتابعة لوحة «صيادون في الثلج» بفيلم «سولاريس» والمتتابعة على أعمال الفنان في فيلم «أندريه روبليف». وتتحرك الكاميرا على اللوحة بدقة، قبل أن يظهر العمل ككل، في لقطات قريبة جدًا. ورغم ذلك، تقدم اللقطة الأولى على لوحة عشق المجوس، مقدمة أكثر تحفظًا للوحة مقارنة بالفيلمين الآخرين، لأن الكاميرا تبقى ثابتة على وجه واحد من المجوس، الراكع بجانب المسيح



الوليد، مقدمًا هدية له، لمعظم اللقطة دون قطع (أكثر من أربع دقائق بدون تقاطع الظهور والتلاشي، والإضاءة وتعتيمها، كما حدث مع «سولاريس» و«روبليف".

ويمكن اعتبار اللوحة بمثابة ديباجة للفيلم، معادلة وعكسية في غرضها مع خاتمة فيلم أندريه روبليف. ويقول تاركوفسكي، إن خاتمة فيلم أندريه روبليف، الغرض منها إعطاء فرصة للمشاهد ليفكر فيما وصل إلى عقله من الفيلم، من خلال وقوفه قبل مغادرة السينما، وفصل نفسه عن المشاهد بالأبيض والأسود وحياة روبليف. وبشكل مشابه (وعكسي أيضًا) تتيح متتابعة لقطات المقدمة في «التضحية» للجمهور فرصة التفكر في الفيلم المقبلين على مشاهدته، من حيث ارتباط اسم الفيلم مع اللوحة.

ومثلما تم في المقدمة، تظهر اللوحة خلال الفيلم في لقطة تفصيلية تركز بشكل خاص على تكوين الربع الأيمن السفلي منها، حيث يلتف المجوس حول المسيح، على ذراعي أمه، مقدمين له الهدايا. ووصول أوتو، صديق الكسندر، إلى منزله في عيد ميلاده، رغم أنه لا يمثل نفس أهمية المجوس إلا إنه أحضر معه على دراجته خريطة ثقيلة لأوروبا في القرن هدية لألكسندر 16. وعندما يعبر ألكسندر عن امتنانه، يحتج أوتو مصرًا على أن كل هدية تحمل تضحية.

وفي خاتمة المقدمة، يقطع الفيلم على لقطة واسعة لرجل واقف على بعد من الكاميرا، يصنع دعامة لشجرة. القطع من الشجرة المرسومة إلى الشجرة المصورة سينمائيًا، يذكر بالقطع الذي تلي متتابعة لوحة صيادون في الثلج بفيلم «سولاريس»، على العالم الأرضي كما تمثل في ذكريات طفولة كيلفن.

وفيما بعد، يتكرر ظهور اللوحة مرات عديدة خلال الفيلم، بما يفوق أي تكرار لعمل فني في أي من أعمال تاركوفسكي. وفي أكثر لحظات الفيلم محورية، يكون للوحة حضور قوي مع البطل - عندما يسمع ألكسندر لأول مرة أخبار الحرب الوشيكة، وعندما يصلي متعهدًا بالتخلي عن جميع ممتلكاته التي احتفظت بها أسرته؛ وعندما يقنعه أوتو بالذهاب إلى ماريا، وعندما يستيقظ في اليوم الثاني ليجد أن السلام والنظام تم استعادتهما. والأهم، كان ظهور اللوحة لآخر مرة في الفيلم عند نقطة اتخاذ ألكسندر لقرار حرق منزله، وفاء لوعده للرب: بينما يجهز ألكسندر نفسه للتضحية تلتقط مرآة باب خزانة الثياب التي يقف أمامها مفتوحة، طرف انعكاس صورة اللوحة.

أثناء تصوير فيلم التضحية آخر أفلام أندريه تاركوفسكي

خبرة الفنان الإنسانية قلب أعماله الفنية

وبالنظر في الأساليب التي استخدمت بها أفلام تاركوفسكي الأعمال الفنية أو انتهت بها، وفي التجاوب الجمالي بين اللوحات التي تظهر في أفلامه أيضًا، يظل السؤال: لماذا يتجه تاركوفسكي باستمرار إلى أعمال فنانين في الفترة بين القرن 14 والقرن 16؟

بالطبع، الإجابة المباشرة هي عشق تاركوفسكي لهؤلاء الفنانين. وعندما سئل حول مشهد الجلجثة الروسية في إحدى المقابلات، وافق بالفعل على أنه كان يلمح إلى بروجل، واعترف أنه اختار عمله موكب الجلجثة، لأن بروجل قريبًا من الروسيين ويعني شيئًا كبيرًا بالنسبة لنا. هناك شيء روسي تحديدًا في النحو الذي تظهر به السهول مرصوفة في تناغم، وفي النحو الذي تحتوي به لوحاته أفعالا متوازية، لعدد هائل من الشخصيات يتجه كل منها بعزم إلى شأن يخصه.

وفي نفس المقابلة يعبر تاركوفسكي عن قناعته بأن الإنسان يبقى على نفسه من خلال فكرة ويسعى بشغف للإجابة على سؤال، ويمضي لأبعد ما يمكنه لفهم الواقع. ويفهم هذا الواقع وفقًا لخبرته. وتذكر هذه التصريحات بقناعات تاركوفسكي بالضرورة الأخلاقية للفن والفنانين، لإثراء وتنوير البشرية.

ورغم أن اختيار تاركوفسكي الاقتباس من رسامين ولوحات فنية في أفلامه لم يكن في حد ذاته شيئًا فريدًا، ولا كانت خياراته نفسها لهؤلاء الفنانين متفردة، ولكن المتفرد هو الأساليب المتعددة والنهايات التي يوظف بها تلك الاقتباسات. ويمكن تفسيره في رؤيته للفن وما يحرر إلهام الفنانين من حيث الأساس في مختلف السبل التي يمضي فيها الفنان لتجسيد خبرته.

الدراسة الأصلية:

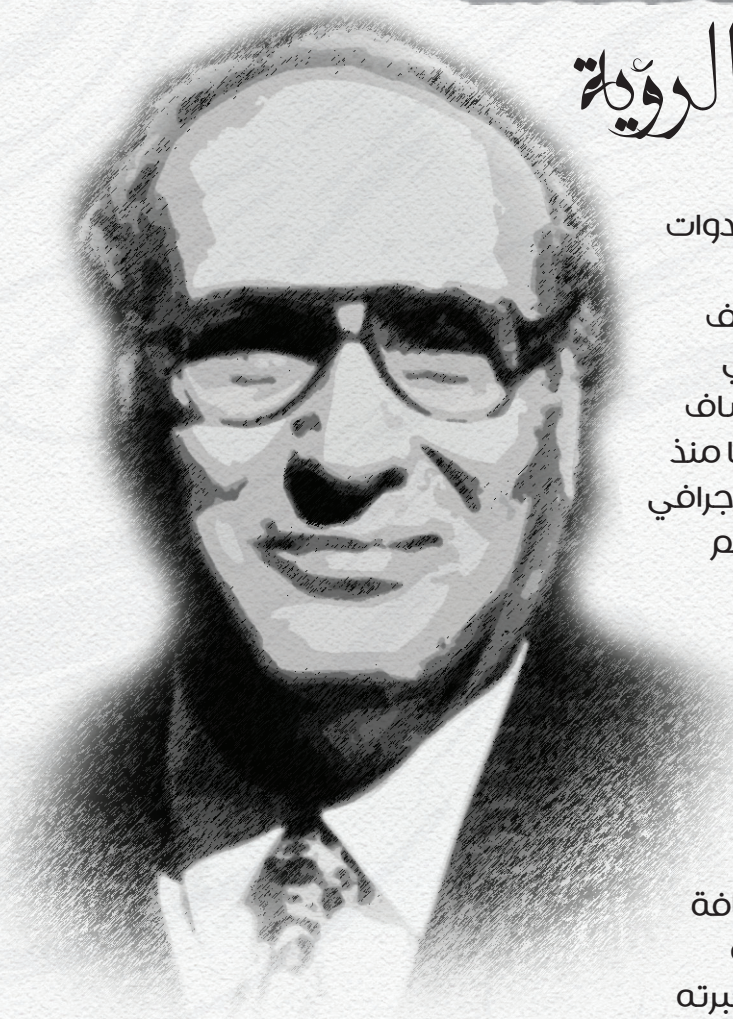
(1) The Artist's Passion According to Andrei: Paintings in the Films of Andrei Tarkovsky

By Serena Antonia Reiser

http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.869.8131&rep=rep1&type=pdf

«تلابيب الصورة»

مسارات في سحر الرؤية



في عصر أصبحت الصورة أهم أداة من أدوات المعرفة يصدر كتاب المصور السينمائى البارز سعيد شيمى «تلابيب الصورة» ليضيف الكثير إلى الثقافة البصرية والوعي المرئي فهو يبحث وينقب ويحلل ويحاول اكتشاف العلاقات والتأثيرات المتبادلة سلبا وإيجابا منذ مولد التصوير الفوتوغرافي ثم السينماتوجرافي ثم الجرافيك وبين فن الرسم العريق ويدعم أفكاره بألبومات لصور متنوعة من خلال مشاهداته وأرشيفه البصرى الضخم، تميزت الصور المرفقة بالكتاب بالجودة العالية من حيث الألوان والورق عالي الجودة المستخدم للطباعة وأظهرت حرصه كفنان واجتهاده كباحث فى تاريخ الصورة على أن يقدم لدارسي السينما وللقراء مرجعا قيما سيكون إضافة كبيرة لمكتبة السينما لأنه يحمل خلاصة ثقافته العريضة واطلاعه الموسوعي وخبرته العملية المباشرة فى تذوق فن الصورة وصنعه والمساهمة فى تطوره.

عزة ابراهيم

يسعى «شيمي» من خلال هذا الكتاب إلى أن يجعل القراء يستشعرون ويفهمون الصورة من جذورها - كما يقول - ويطورونها فيما بعد مؤكدا أن هذا التطوير بدأ بالفعل مع التصوير الرقمي الذى سيتحول خلال وقت قصير إلى ثقافة بصرية مؤثرة.

يمكن اعتبار الكتاب موسوعة تاريخية وفنية وضع فيها مؤلفها من روحه وثقافته الفريدة فى مجال الصورة وإلمامه بكل تفصيله علمية وعملية جمعها طوال مشواره الدؤوب لفهم وصنع جماليات الصورة وقد استعان «شيمى» فى مؤلفه المتميز بحق بنحو 104 مرجعا هاما عن فنون اللوحة والصورة والفيلم وأحد عشر موسوعة فى تاريخ الفن ،استخلص عصارتهم وروحهم و«إبريزهم» ولا مبالغة فى القول إنه اقترب من الطريقة التى اتبعها «رفاعة

رفاعة الطهطاوي

الطهطاوي» حينما قرأ وترجم كل ما وقعت عليه عينه من علوم حديثة فى باريس حينما قدم للمصريين مؤلفه الهام «استخلاص الإبريز فى تلخيص باريز» فسعيد شيمي استخلص الإبريز فى هذا الكتاب فى مجال لم يكتب فيه الكثير باللغة العربية.

يؤكد «شيمي» فى كتابه أن الصورة تحمل بداخلها كل قيم الفن التشكيلى الأعرق كعلم التكوين وإحداثيات الضوء وجمال الألوان وإيحاءات الحركة كما أنها وثيقة لأحداث وأماكن ومواقف وأشياء مذهلة جميلة وأحيانا قبيحة ويكمن سر قوتها فى مصداقيتها.

ورغم التصادم بين الفوتوغرافيا والفنانين التشكيليين فى بداية ظهور الفوتوغرافيا وخاصة أؤلئك الذين يهاجمون الواقعية فى الفن، فإن الاتجاه الواقعي المغضوب عليه احتضن الفوتوغرافيا وكان من أبرز فنانيه «جوستاف كوربيه (1819-1877) حيث اعتبر أن الفوتوغرافيا تثري أسلوبه الواقعى وأنها امتداد له واستعان بها فى موضوعاته المرسومة، فلوحته «مرسم الفنان» منقولة عن صورة فوتوغرافية، وكثير من لوحاته لها أصول فوتوغرافية تتعامل مع الواقع كما هو دون تجميل، مما دفع النقاد وقتها لاعتبار الواقعية والفوتوغرافيا «متعهدا القبح» - على حد تعبير «شيمي» - والتصقت وصمة الفجاجة بالفوتوغرافيا بشكل كبير، واعتبروا أن الصور التى تصنعها الكاميرا بوسيلة ميكانيكية كميائية ليست فنا.

جوستاف كوربيه

المصور الفوتوغرافي روبرت كابا

يشرح الكتاب التجارب التى خاضتها البشرية لتصل من الصورة الثابتة إلى الصورة المتحركة وكيف أن الفوتوغرافيا فتحت عين البشرية العاجزة عن تتبع الحركة السريعة

إلى آفاق غاية فى الاتساع ومهدت لمولد السينماتوجراف، واستمرت المرجعية البصرية للصورة الفوتوغرافية حتى الآن تشحذ العمل الدرامى وتقف فى صدارة بناء العمل السينمائى وتسرى فى روحه، بل إن كثيرا من الأفلام السينمائية فى الغرب كانت موضوعاتها ترجع إلى أصول صور فوتوغرافية مثل صور «روبرت كابا» للحرب الأهلية الإسبانية والتى استمد منها «ميل جيبسون» موضوع فيلمه «جالبولى» عن المعركة التى وقعت على الأرض التركية فى الحرب العالمية الأولى، وظلت كثير من صور «كابا» و «هنرى برسون» وغيرهما مرجعية بصرية لأفلام عديدة مثل «إنقاذ الجندي رايان» و «أطول يوم» وكانت نواة بنيت عليها موضوعات أفلام كثيرة.

الرسم كمرجعية للعمل الدرامى

يشير «شيمي» إلى أن السينما استعانت فى بدايتها أيضا على يد الرائد «جورج ميليه» بالرسم والحركة «السينما فوتوغرافية» ففيلمه الشهير «رحلة إلى القمر» 1902 كان عبارة عن رسم وتصوير سينمائى وفى هذا الوقت اقترب الرسم من الوليد الجديد (السينما)، ويعتبر فيلم «عيادة

لوحة المستحمات لجورج سيوراه

لوحة نرمة في ساحة السباق - ديجا

الدكتور كاليجاري» خليطا من الرسم والسينما، وفى عام 1916 استعان المخرج الرائد «ديفيد جريفث» فى فيلمه الملحمي «التعصب» بكثير من اللوحات والديكورات ليعبر عن شكل الأربعة عصور التى يتناولها الفيلم .

ويستعين أيضا المخرج «سيسيل دى ميل» بلوحة «عروس الأسد» فى فيلمه «ذكر وأنثى»، وكان المخرج الروسى الشهير «سيرجى أيزنشتاين» يجيد الرسم فيرسم مشاهده ولقطاته أولا بأول للعاملين معه وظهر ذلك فى أفلامه «إيفان الرهيب» و«الكسندر نيفسكى».

المخرج الأمريكي ديفيد جريفيث

وظلت المرجعية التشكيلية لمخرجي ذلك العصر هى الزاد والشحذ المستمر لفن الصورة السينمائية والدراما، كما أثرى الرسم السينمائيين بعين ثقافية وجمالية جعلت من أفلامهم لوحات تضاهي لوحات الفن التشكيلى.

ويرصد «الشيمي» ما فعله «شادى عبد السلام» فى رائعتيه «المومياء» و«حكاوى الفلاح الفصيح» حيث رسم أغلب كادرات الفيلمين، وذكر أن ستوديو مصر كان يستعين فى بدايته برسام مناظر يقوم بهذه المهمة وكان لكل فيلم رسام خاص به لكن اندثر هذا التقليد بمرور الزمن.

تأثير العدسات وكسر التكوينات الكلاسيكية

أفرد «شيمي» فصلا كاملا للعدسات تناولها بالتفصيل من عدة جوانب غطى تطوراتها التقنية والإضافة والقفزة التى يحدثها كل تطور واكتشاف جديد على الصورة ودقتها وجمالياتها وتناول الفرق بين العدسات العادية والعدسات الخاصة، حتى وصلنا للعدسات «النصف بؤرية» وأشار على

المخرج الفرنسي جورج ميليه

استحياء إلى أنه أول من استخدمها فى السينما المصرية بعد أن اشتراها من الخارج وصور بها فيلمه «الشيطان يعظ» مع المخرج «أشرف فهمى» عام 1980 أى بعد 40 عاما من ظهور هذه العدسات فى السينما العالمية ثم استخدمها بعد ذلك فى تصوير «الثأر» لمحمد خان و«الحب فوق هضبة الهرم» لعاطف الطيب.

ويتساءل «شيمي» عما حدث لمفهوم التكوينات الكلاسيكية المتزنة الراسخة فى الصور الملتقطة من عيوب وعدم إدراك لجماليات التكوينات المتزنة بالذات؟

ويجيب بأنه ليس كل إنسان يصور بالفوتوغرافيا يملك موهبة العين التى ترى الجمال وحلاوته فى اتزان الكتل داخل الإطار، بل ظهرت صور كثيرة بها عيوب مثل قطع الموضوع الأساسي وجعله فى أطراف الصورة أو عدم اتزان الموضوع وجعله فى منتصف الصورة مثل صور النهج الكلاسيكي الموروث من عصر النهضة الأوروبية ولم تكن العين البشرية معتادة على ذلك القطع الناقص الغريب فى الصور من قبل

شادي عبد السلام

اختراع التصوير الفوتوغرافى وانتشاره الذى جعل الفنانين التشكيليين المعاصرين لهذا التطور يرسمون من هذه الطريقة الشكلية الناقصة فى قطع الصور الفوتوجرافية نهجا وأسلوبا جديدا فى أعمالهم.

وضرب مثالا لذلك بلوحة «نزهة فى ساحة السباق» التى رسمها «ديجا» عام 1873 والتى كانت صدمة لكل من شاهدها بهذا القطع الشديد للموضوع، حيث قطع جزءا كبيرا من عربة الخيول فى أمامية الصورة وخلفية الصورة للعربة الثانية بشكل ملحوظ ومتعمد مما جعل نقاد عصره يقولون: إن التصوير الفوتوغرافي الذي يمارسه «ديجا» قد شكل للفنان عينا مختلفة فى رؤيته للأشياء» وهذا جعل معاصريه يندهشون من هذه الجرأة فى تناوله لشكل القطع الناقص للموضوع الرئيسي بالإطار.

التنقيطية وما يتبعها

يشرح «شيمي» أهمية أن ننظر للفن بشكل شامل ويحاول أن يرصد كيف تتأثر عين الفنان بما تراه وبالتالى تؤثر فينا بما تبدعه أو تبتكره فمثلا «جورج سيراه» حينما عرض أولى لوحاته بالأسلوب التنقيطي عام 1884 باسم «المستحمات» فى صالون باريس السنوي، قوبلت اللوحة بهجوم شديد وتم رفضها فعرضها فى صالون الفنانين التأثيريين فلفتت الانتباه والعين إلى هذا الأسلوب المبتكر الجديد لهذا الفنان الذى يرسم بطريقة النقاط اللونية المتجاورة بحيث تكون هذة النقاط الشكل العام للصورة من حيث مساحتها وحجمها وكثافة الكتل بها وذلك حين ينظر إلى اللوحة من بعد أما إذا اقترب فسيلاحظ هذه النقاط الفاصلة بالطبع، وفى عام 1986 عرض «سيراه» لوحة كبيرة أخرى له بنفس الأسلوب باسم «العصاري فى يوم الأحد فى جزيرة جات الكبيرة» ظل يرسمها لمدة عامين وأطلق عليها «التأثيرية الجديدة التنقيطية» ،وفى هذة الحقبة أيضا تواجد مصورون فوتوغرافيون جعلوا من الآلة أداة فن وطوروا وطوعوا الصور إلى فن بالتصوير والطبع والتكبير والكولاج الفوتوغرافي وأصبحت الصورة لا تنقل الواقع بحياد بل يمكنها أن تشكل فنا ورؤية جديدة. وقد تطور هذا الأسلوب بشكل كبير فيما بعد خاصة بعد إستعمال الألوان المائية فى عمل اللوحة، وضرب الشيمي مثالا بأعمال الفنان التشكيلى المصرى «عصام طه» الذى جعل البقعية اللونية هي البناء الكامل للوحة وكذلك تأثر بهذا الأسلوب «فان جوخ» فى بعض أعماله.

وشرح كيف أن «التنقيطية» تم استخدامها بشكل واع فى السينما لإعطاء صورة ما حدث، للشعور بأنه حقيقى، واستغل بعض فناني الفيلم هذا الشكل التنقيطي فى تصوير أفلامهم الروائية التى تتحدث عن أحداث حقيقية لها تاريخ ولها مصادر مرجعية فى صور سينمائية إخبارية من قبل، وطرح مثالا لذلك بالفيلم الإيطالي «معركة الجزائر» للمخرج «جوليو بونتو كيارفو» الذي تناول كفاح الشعب الجزائري ضد المستعمر الفرنسي.

اختراع البالون يكشف للمصورين عن رؤية عين الطائر

يتتبع «شيمى» كيف تم اكتشاف زاوية عين الطائر التى أتاحت رؤية جديدة ساهمت في تطور الصورة حيث استطاع المصور الفوتوغرافى الفرنسى «نادار» عام 1858 التقاط بعض الصور لباريس من الجو من داخل بالون مملوء بالهواء الساخن وقد أتاحت هذه المغامرة مجالا كان مخفيا عن عين البشر جعلت الفنانين التشكيليين الذين يستلهمون من الفوتوغرافيا يتأثرون بها ويدهشونا برؤى جمالية ذاتية كان من مسبباتها زاوية «عين الطائر».

ومع تطور التصوير الجوي وانتقاله من مجال الحروب إلى السينما استطاع السينمائيون استخدام الطائرات المروحية الصغيرة لتصوير الكثير من اللقطات الجيدة من خلال التحكم المتقن بهذة المروحيات. وأصبحت رؤية التصوير من عين الطائر هى الرائدة والممهدة لنوع جديد من إبداع الإنسان.

الطبيعة الصامتة من الرسم إلى السينما

يشير «شيمي» إلى وجود الطبيعة الصامتة فى الرسم منذ قديم الأزل لكنها فى العصور القريبة أصبحت تعبر عن وجدان ومشاعر الإنسان فنجد «فان جوخ» يرسم حذاءه بعدة لقطات أو طبق سمك الرنجة، فصورة الطبيعة الصامتة مرت بمراحل بدأت أولا بتسجيل حالة جمالية مقاربة للطبيعة، ثم أخذت مع تطور فن التشكيل تنتج من روح وقلب الفنان فتظهر الطبيعة الصامتة شعوره وأحاسيسه فيما يرسم. وحينما ظهرت الفوتوغرافيا أصبحت صور الطبيعة الصامتة الفوتوغرافية تحمل عنصرين أحدهما جمالي والآخر حدثي هدفه تثبيت لحظة الالتقاط.

فان جوخ

ويضيف أنه فى السينما التى بما إنها فن حركي فإن الصورة الصامتة موجودة بها وممكن أن تكون ثابتة مثل الرسم أو الفوتوغرافيا وفى الغالب ستكون متحركة وستمنحها الحركة مزيدا من كل ما جاء فى فن التشكيل وفن الفوتوغرافيا.

تنعيم الصور وأثر الفوتوغرافيا على الرسم

اتبع الفنانون فى الرسم والفوتوغرافيا والسينما تقنيات التنعيم لأسباب جمالية أو لإحداث تأثيرات وإيحاءات معينة فى الصورة. ففى الرسم استعان بها كل من «أوجست رينوار» و«كلود مونيه» و«بيكاسو» فى مرحلته الزرقاء وكذلك «فان جوخ» ويفسر «شيمي» ذلك بأنه ربما يرجع إلى الجو الضبابي المنتشر فى الشتاء الأوروبى. وعند ظهور الفوتوغرافيا قلدت الرسم فى استخدام التنعيم ولكن باستخدام خاصية عدم الوضوح البؤري للعدسة. وكذلك فعلت السينما لزيادة الجمالية أو الخيال أو الواقع في الحدث الدرامى واستخدمت المرشحات التى يتم تركيبها أمام العدسة لتنعيم الصورة وزيادة جمالها وإخفاء عيوبها.

يسعى «شيمي» - كما يقول فى كتابه - إلى إظهار التأثيرات المتبادلة بين الوسائل البصرية للرؤية فى الصورة المرسومة والفوتوغرافية والسينمائية ،فقد اتخذ الرسم في أحيان كثيرة مظهرا شكليا متأثرا بالصورة الفوتوغرافية كما استعانت السينما بالشكل الفوتوغرافى للرسم.

ويخلص «شيمي» إلى أن الصورة وسط يقلب نفسه ويتطور مع تطور وسائله الصناعية عبر تاريخ البشر، ولأن الصورة هي اللغة التى يفهمها كل الناس فإن تداخل وسائل عرضها المختلفة فى حقيقتها يمثل شيئا سيستمر معنا عبر الزمن من جيل إلى جيل وبأشكال متجددة لم نعرفها بعد.

المؤلف فى سطور:

سعيد شيمى، مصور سينمائي ،مواليد 1943، التحق بكلية الآداب بجامعة القاهرة لمدة ثلاثة أعوام تم تركها والتحق بالمعهد العالي للسينما، وحصل على الدبلوم عام 1971 وحصل كذلك على دبلوم مدرسة التصوير الحديث الأمريكية بعد دراسة لمدة عامين ونصف بالمراسلة. وفى عام 1969 قام بتصوير عديد من الأفلام لجمعية الفيلم بالقاهرة قبل التحاقة بالعمل كمساعد مصور محترف. حصلت الأفلام التى كان مديرا لتصويرها علي العديد من الجوائز فى عديد من المهرجانات المصرية والعالمية.

"عرق البلح".. هروب الظل تحت صهد الشمس

في نهاية التسعينيات خرجت للنور وبعد أن ظلت حبيسة الأدراج لسنوات عديدة معالجة رضوان الكاشف السينمائية المعنونة "عرق البلح"، حيث تدور الحكاية عن قرية صعيدية وسط الصحراء، قرية نسجت تفاصيلها بواقعية شديدة، ولكنها لا تخلو رغم ذلك من اللمحات السحرية.

حسام فهمي

تكثر الحكايات عن قصر فترة عرض الفيلم في دور العرض المصرية على الرغم من نجاحه النسبي في عروضه العالمية، وخصوصا ضمن مهرجان قرطاج ومهرجان السينما الفرانكفونية ببلجيكا، ولكن الأكيد أن الفيلم ومع مرور الزمان قد اكتسب قيمة وجماهيرية مكنته في النهاية من الحلول في المركز الثامن عشر ضمن قائمة أهم 100 فيلم عربي وذلك ضمن استفتاء جرى أثناء دورة عام 2013 من مهرجان دبي السينمائي الدولي، وشارك فيه 475 من خبراء السينما من مختلف الدول.

بعيدا عن الجوائز والاستفتاءات فإن عرق البلح شاهد على رؤية سينمائي مصري رحل مبكرا، الكاشف الذي ولد في الخمسينات فآمن كبقية جيله بقيم العدالة الاجتماعية، ثم تفتحت عينه على رعب النكسة في مراهقته، ثم الحرب والسلام، ثم الانفتاح ورعبه الأكبر. الكاشف كغالبية جيله من الفنانين كان يساريا منحازا للفقراء وأحلامهم.

كل هذا، بالإضافة لدراسته للفلسفة قبل السينما، قد شكل رؤية خاصة انعكست عقب هذا بوضوح تام في عالمه السينمائي.

في ذروة هذا العالم، وبخصائص جمالية من نوع خاص، نحاول معكم قراءة الصورة السينمائية في عرق البلح. صورة يمكننا وصفها بالواقعية السحرية. تلك المدرسة التي يصفها الناقد ماثيو ستريشر في كتابه عن الأديب الياباني هوراكي موراكامي قائلا: الواقعية السحرية هي ما يحدث عندما تمتلك بناء غاية في الواقعية ثم يغزوه شيئا غريبا لدرجة عدم التصديق.

العائدون من الغربة.. رعب الشمس

تقوم الصورة في السينما مقام الكلمة في الرواية، السينما، هذا الفن الذي بدأ صامتا، لطالما اعتمدت على التعبير عن فحواها بالصورة قبل أي شئ آخر. ينقسم شريط الفيلم إلى مشاهد وتقسم المشاهد لمقاطع ولقطات، وفي قلب هذا تبقى الصورة، الكادر الثابت، الذي نراه متحركا أو يهيأ لنا هذا وسط سيل من الصور المتدفقة خلال أجزاء صغيرة من الثانية.

يفتتح الكاشف فيلمه بلقطه واسعة لصحراء على مد البصر، يتوسطها رجل يسير بأقدام متعبه تحت شمس لا ترحم، ضوء مبهر وكادر بعيد يظهر من خلاله رجل ضئيل وسط عالم بلا بشر. هذه اللقطة هي المعبر الأول وفي تكثيف شديد عن الحكاية وعالمها، حكاية قرية ذهب عنها الظل حين سقطت نخلاتها العاليات وانكشف عنها رعب الشمس.

نتتبع هذا الرجل وسط الصحراء إلى أن يصل لأسوار مهدمة وبوابة كبيرة، مرة أخرى يختار الكاشف ومدير التصوير طارق التلمساني كادرا بعيدا من خلف الرجل الذي يظهر ضئيلا وهو يدق أبواب هذه البوابة الضخمة، لا شئ سوى الصمت والوحدة. في النهاية يتعثر الرجل بشابة تهرب فور أن تراه، يلاحقها إلى الظل فيصل في النهاية لسيدة كبيرة وحكيمة، رحل الجميع إذن ولم يبق من هذه القرية سوى هاتين المرأتين، يسأل الرجل - يقوم بدوره عبد الله محمود - "أين بقايانا يا جدة؟"، فتجيب المرأة الحكيمة "اكشف ظهرك لنخرج الشمس منك".

يختار الكاشف كادرا متوسطا، إضاءة خافتة صفراء من لمبة جاز وحيدة في يمين الصورة، بينما تزدحم شخصياتنا الثلاث في يسارها، الرجل العائد يتصبب عرقا وهو مكشوف الظهر، الجدة العجوز وفي يدها عصاها، تتوسطهم فتاة جميلة تتشح بالسواد.

هذه هي الحكاية إذن، تخبرنا بها هذه العجوز الحكيمة من ذكرياتها، يختارها الكاشف كراو داخلي، وهكذا نشاهد الحكاية بعينها، ونصبح أبطالا برفقتها. عالم "العائدون من الغربة" و"الناجون من الوحدة".

الواقعية السحرية.. سحر الصعيد وتوحش المادة

يمرر الكاشف داخل رؤيته الواقعية للقرية الصعيدية عناصر سحرية تذكرنا بأن "الواقعية السحرية" كانت في البدء وصفا للتعبير عن الفنون البصرية قبل أن تشتهر كمدرسة روائية مرتبطة عادة بأدباء أمريكا اللاتينية. في البدء أطلق هذا الوصف الناقد الفني الألماني فرانز روه في تعليقه على لوحات مجموعة من الرسامين الألمان قائلا:

الواقعية السحرية هي مدرسة فنية تجسد في أعمالها الطبيعة السحرية للعالم الحقيقي، هي تجسد بأمانة المظهر الخارجي للأشياء وفي نفس اللحظة تكشف لنا روحها وسحرها

هكذا يصور لنا الكاشف في معالجته روح القرية الصعيدية في مقابل توحش المادة، فنرى هذه الروح منعكسة بتفاصيل تشكيلية قد تبدو خيالية. وهذا معلم واضح ومكرر في اللغة السينمائية للكاشف التي تنحاز دائما للبشر والطبيعية.

تتفتح عيوننا على قرية صعيدية تبدو كغيرها، ولكن التفصيلة السحرية الأهم هنا هي في وجود نخلات عاليات ذات بلحات بيضاوات يشفي عرقها العجزة ويجلب السعادة. كادرات القرية ملونة وزاهية، وهكذا أزياء أهلها وبيوتها. في المقابل يصور الكاشف توحش الرأسمالية وتقديسها للمادة في مقابل امتهانها للبشر.

تصل للقرية في صباح أحد الأيام قافلة من الشاحنات والدراجات البخارية، يرتدى قادة هذه الدراجات أقنعة غريبة الشكل، وكأنهم مسوخ قادمون من عالم آخر، رافقهم صوت حاد وساخر لرجل لا نراه، يأتي الصوت من مكبر مثبت فوق صندوق شاحنة محمول على ظهر جمل. يخاطب الصوت أهل القرية بالاسم، يعرفهم واحدا واحدا، يبشرهم بالمال والذهب، ويغري نساءهم بما سيجلبه رجالهم من أرض غريبة سيعملون بها، ويحذرهم للالتزام بشروطه، الطاعة والصمت والعميان. هنا يختار الكاشف برفقة مصمم الملابس والديكور أنسي أبو سيف مظهرا غرائبيا لهؤلاء الأغراب، بحيث يبدو مظهرهم فانتازيا وفي نفس اللحظة قابل للتأويل بأكثر من معنى. تزغرد النساء، يحمل الرجال في الشاحنات كالبهائم ولا يبقى من الذكور سوى الجد العجوز العاجز الذي لا ينطق، وشاب صغير يسمى أحمد. ليس لأحمد تطلعات مالية تغريه بالرحيل، غايته الوحيدة أن يصعد النخلة العالية ليأتي بالبلح الأبيض، الذي يشفى عرقه الجد العاجز من شربة واحدة. تبتلع الغربة والغرابة رجال القرية، ليبقى النساء في غربة داخل وطنهم، بعد أن انتزع منهم الحب والأمان.مركزية المرأة.. الوحيدات في الظل

يختار الكاشف لحظة تطور الحبكة بدقة وحساسية شديدة، فيقدم برفقة المؤلف الموسيقي ياسر عبد الرحمن مقطعا موسيقيا تتجاوز مدته الخمس دقائق، به وبه فقط نتابع انتقال مشاعر نساء القرية من التفاؤل بما سيجنيه رجالهم في الغربة إلى الفقد والحسرة والشوق. أصوات الناي ودقات الطبول ترافق كادرا مظلما تتوسطه آمنة، التي لم تتلق رسالة من زوجها طوال ستة أشهر، تدور آمنة الواقفة على سطح منزلها حول نفسها وهي تحمل عصا تدق بها الأرض بعد كل لفة، يصعد أحمد على السلم من يسار الكادر، يصل لليمين ويدفع آمنة للجلوس.

آمنة على اليسار وأحمد على اليمين، كادر نصف معتم على اليسار نصف مضيء على اليمين، أحمد بجلباب أبيض وآمنة ترتدي السواد وقد كشفت رأسها. تردد آمنة التي ندرك أنها علمت بوفاة زوجها أثناء عمله في هذه الأرض الغريبة، "نوح يا غراب عاللي قتلته الغربة". هذا التباين بين الأبيض والأسود، اليمين واليسار، يخبرنا بكل شئ حتى قبل أن نستمع للحوار. ينتقل الكادر أسفل المنزل، احتفال ولادة طفل جديد ولكن الموسيقى تشبه العديد، سيدات يغطيهن ويغطي ملابسهن الملونة حجاب أسود طويل، تدور سلمى -

التي يؤدي دورها شريهان - في اتجاه يسار الكادر، تردد كلمات عبد الرحمن الأبنودي: بيبه عمى حماده، بيبه جبلي طبق، بيبه مليان نبقبيبه قالي كولي، بيبه قولتله مكلشي بيبه وديه لأمك، بيبه أمي بعيد، بيبه آخر الصعيد بيبة والصاعد مات، بيبة خلف بنات تدور الأم الجديدة في عكس الاتجاه لتقطع دوران سلمى، بزي ملون تحمل رضيعها الملفوف بالقماش الأبيض في اتجاه يمين الكادر، تغنى النصف الأول من الكلمات، يرافقها صوت أعلى للدفوف، فرحة مؤقتة يرافقها البياض والاتجاه لليمين. من جديد تعود سليمة - تؤدي دورها عبلة كامل- المغطاة بالسواد لتقطع دورانها وتبدأ الدوران في اتجاه اليسار، تردد النصف الثاني الجنائزي من الكلمات، تقترب الكاميرا لنشاهد وجهها في كادر كبير وهي تتمايل يمينا ويسارا بعيون تملؤها الدموع. الإنتقال في الكادر نحو اليسار يصاحبه الحزن، والرحيل، يكرر الكاشف هذا أكثر من مرة طوال أحداث الفيلم. هكذا يصور لنا الكاشف عالم النساء الوحيدات في الظل، كادرات مظلمة ووحيدة، ودوران منفرد ورقص يصاحبه صوت الناي ودقات الطبول.

حب الحياة: التمرد والإحتياج للجنس

أبطال الكاشف بسطاء، يعانون ولكنهم متمردون، متشبثون بالحياة، ويسعون للتمتع بها حتى آخر نفس، تحتاج سلمى للحب، يصعد أحمد النخلة العالية ويصبح رجلا، يبدآن في اللهو كالأطفال ثم يسقطان في الترعة، يتحول اللهو إلى مغازلة جنسية، ويتحول الطفلان إلى رجل وامرأة، فيقبل كل منهما الآخر. ينتج عن حبهما حمل سلمى فيما بعد، ترفض سلمى أن تتخلى عنه، تخبر أمها في موقف متمرد على كل شئ أن من في بطنها هو طفلها هي وأحمد وليس مجهول النسب، يشهد عليهما الله والناس. في المقابل تحمل شفا سفاحا، احتياج للجنس دون حب، يعبر عن الفقد أكثر من تعبيره عن الاكتمال.

نعود لأغنية "بيبة" ينتقل الكادر لفرقة الزمارين، تكوين هرمي يتوسطه الطبال، ثم تقتحم شفا - تقوم بدورها منال عفيفي - الكادر، تربط رأسها برباط أحمر وتلف حاملة حجابها في غنج، لقطة متوسطة تتوسطها شفا وهي ترقص بأذرع ممدودة وفي عمق الكادر لازلنا نرى التكوين الهرمي الذي يتوسطه الطبال، هكذا نشعر بقوة الطبال وسيطرته على الكادر الذي يمتلئ برغبة شفا في العشق، يتحرك الطبال نحو شفا ويتشاركان في الرقص والدوران حول بعضهم البعض. في الفصل الأخير من الفيلم سنعلم أن شفا قد طارحت الطبال الغرام، لم يعط الكاشف إشارة بصرية لهذه العلاقة سوى في هذه اللقطة، وكأن الرقصة كانت هي فعل ممارسة الحب.

اللون الأحمر الحاضر في طرحة شفا رمز جنسي متكرر في الفيلم أيضا. بهذا المشهد الموسيقى الراقص تتطور الحبكة، يتملك الفقد والشوق من نساء القرية، وتقع الخيانة في غفلة من الجميع.

إعادة تركيب ميثولوجيا القرية الصعيدية

" إلى الجنوبي المطارد بخبيئته، سلاما إليك يوم تموت وسلام إليك يوم تبعث حيا". بهذه الكلمات التي تحمل طابعا إنجيليا واضحا يبدأ رضوان الكاشف فيلمه، وتمتد الرمزية إلى شخوص الحكاية عقب ذلك. الحكاية في الأصل هي عن جد عجوز خلق هذه القرية من العدم، وابن يافع يحمل على عاتقه مسئولية أرضها ونخلها، ولكن الجديد في المعالجة أن رضوان الكاشف يضع النساء الوحيدات في دور البطولة.

قبيل نهاية الفيلم وعقب الفجر يعتلى الجد حصانه ويغادر القرية، يسير في اتجاه الضباب تخبر الجدة الحكيمة - والتي تقوم بدورها الفنانة السودانية فائزة عمسيب - أحمد وسلمى أنه سيرحل، وبعد يومين ستعود فرسته بدونه، هكذا هو الموت إذن في هذه القرية السحرية. كادر بعيد للجد على حصانه وهو يسير وسط الضباب، وفي اتجاه يسار الشاشة.

في النهاية يعود بضعة رجال إلى القرية فيشكوا في خيانة أحمد "الابن" ويحملوه ذنب تغير حال نسائهم، فيغروه بالصعود مرة أخرى إلى النخلة العالية السحرية ذات البلحات البيضاوات، يتملك الغضب والشر منهم فيغدروا به في النهاية، فيقطعوا أوصال نخلتهم العالية، تسقط ويسقط معها الابن، لينضم بشكل سحري إلى الجد على حصانه، نحو الضباب، ويغادران معا أيضا في اتجاه يسار الشاشة.

تخرج نساء القرية وحكامها الفعليون، نراهم من خلال كادر واسع ومن زاوية عين الطائر "عين الإله"، متشحين بالسواد وفي يد كل واحدة منهن شعلة من النار، لكن يصلن عقب فوات الآوان، سقط أحمد، وسقطت النخلة العالية، وقريبا ينكشف رعب الشمس. ينهي الكاشف حكايته بكادر للناجيتين، الجدة والابنة "سلمى"، في تكوين هرمي تحتضن فيه الجدة وهي جالسة على الأرض الابنة المتكئة على تراب القرية، بيد ممدودة تحاول أن تمس بها حبيبها المغدور به.

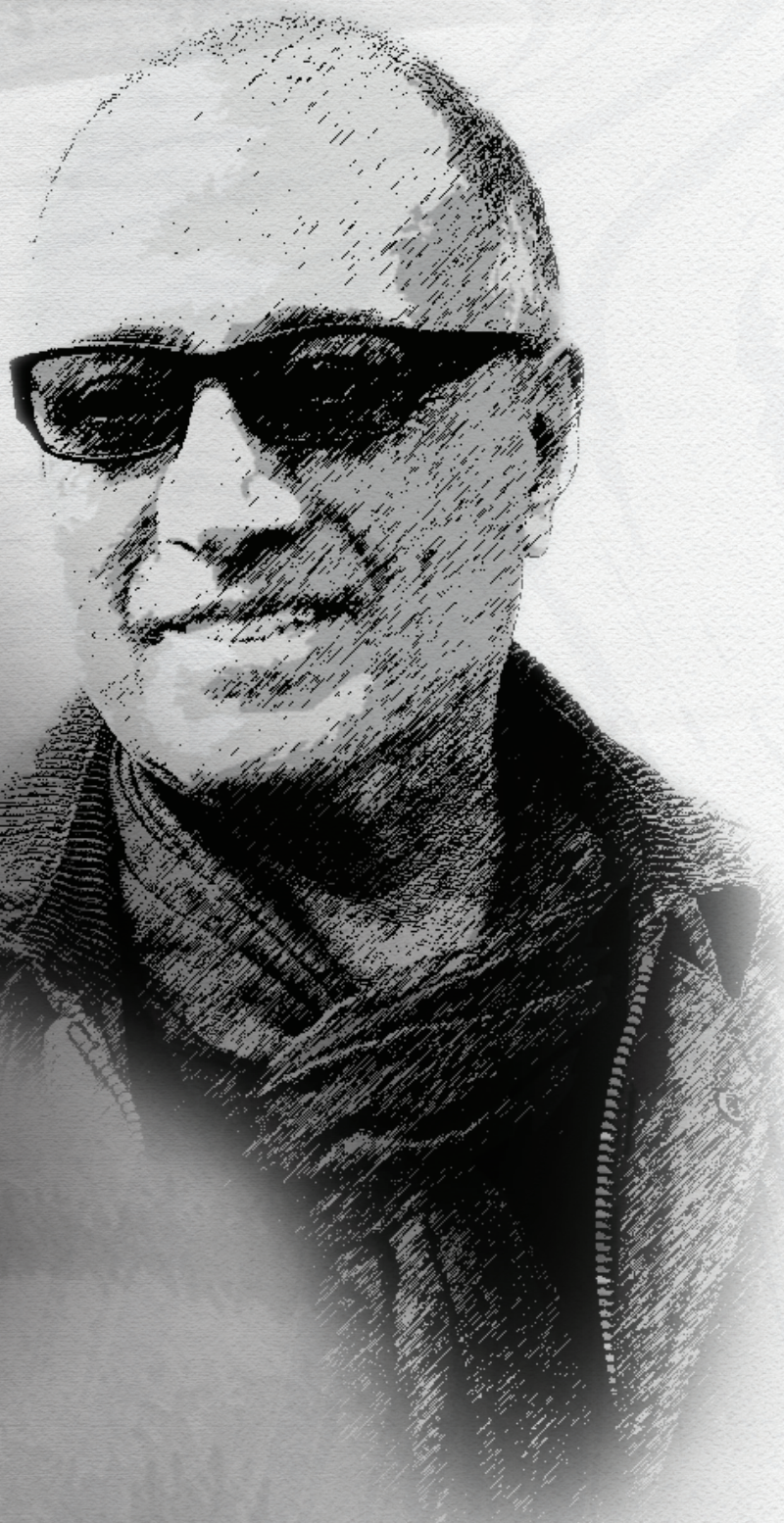
هذه الثنائية بين الجد والابن، الجدة والابنة، تعطى للحكاية أثرا روحانيا، وكأن الكاشف يخبرنا أن حكايته عن الجذور، عن الموروث، عن البشر جيل بعد جيل. قد يفسرها البعض أنها حكاية عن أصالة أرض مصر في مقابل رعب الغربة في بلاد النفط، وهذا ليس ببعيد عن السياق الذي هاجر فيه عشرات الآلاف من رجال الصعيد إلى الخليج خلال الثمانينات والتسعينيات.

وقد يفسرها آخرون أنها عن الإنسان بشكل عام، غربته حينما يهجر جذوره وثقافته وأهله وأحباءه، وحسرته حينما يتنازل عن الحب في مقابل المال، وندمه حينما لا ينفع الندم حينما يعتدي على ما في الطبيعة من سحر وجمال، عن النساء التواقات للحب، وعن الرجال المهزومين.

بعض الأفلام تستثير النقاش حولها في قضايا آنية، في التغييرات السياسية والاجتماعية التي ترصدها، عرق البلح من نوعية هذه الأفلام، وهو بالتأكيد شاهد أمين على مصر وصعيدها في حقبة التسعينيات.

لكن هذا الفيلم أيضا، ومن خلال مشاهدة أعمق، يكتسب مكانة أهم بكثير من مجرد التنظير السياسي والوعظ الاجتماعي، تبقى في الذاكرة كادرات الوحدة والغربة تحت الشمس الساطعة، وكادرات الفرحة والألفة بين الأثواب الملونة وتحت ظل النخيل. يشعر المرء أنه متصل بماضيه، ومستعد للبحث في هويته وأفكاره، وكأنه قد فتح بابا سريا لم يكن يعلم بوجوده وسط كل هذا الصخب، باب يصل مباشرة إلى روحه.

الريح التي تحملنا إلى كيارستمي



بممثلين هواة، وميزانية متقشفة، وسيناريوهات غير مكتملة، وبصدقه في التعاطي مع موروث بيئته المحلية، وافتتانه بدمج الوثائقي بالدرامي، وبالبساطة المثيرة، والواقعية العذبة، بلغته المجازية السلسة، وتوظيفه الشعر للسرد البصري، وابتعاده عن الحيل الشكلية والمؤثرات الخاصة، هكذا استطاع المخرج الإيراني عباس كيارستمي أن يكون من أهم المخرجين في السينما العالمية المعاصرة من خلال أفلام جالت على شاشات العالم وهزت قلوب المشاهدين، وألهبت مخيلتهم، وقطفت جوائز قيمة.

مرام صُبح

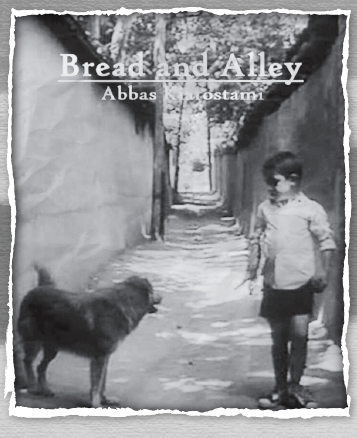
إنها مسيرة فنية بديعة سواء في السينما أو التصوير الفوتوغرافي أو الشعر ركيزتها الأساسية التأمل.

إن كيارستمي يمتلك فضيلة التأمل وقد استطاع أن يسيرها حسب هواه في أفلامه.

في فيلمه الأول "خبز وزقاق" (1970) أخذت كاميرته تتأمل انفعالات طفل يحمل الخبز، وترصد خوفه من الكلب الذي عرقل طريق عودته إلى المنزل، وفي فيلمه الوثائقي القصير (Seagull Eggs) عام 2014 تأملت الكاميرا موجات البحر وهي تضرب الشاطئ ذهابا وإيابا الذي عليه ثلاث بيضات حوالي سبع عشرة دقيقة حتى سحبت جميع البيضات الثلاث إلى جوف البحر.

كيارستمي يتأمل ويراقب ويحدق ويمسك في اللحظة ويحلق بخياله ويسبر أغواره فيها، في "طعم الكرز" (1997) ثمة مشهد تجلس فيه شخصية بديعي عند ركام من الحجارة والغبار والأتربة تحوطه من كل مكان، استطاع كيارستمي بهذا المشهد البسيط والصامت أن يوصل الشعور الثقيل الذي يمر به بديعي ويرسم حالته النفسية المعقدة دون استخدام الموسيقى أو أي من طرق التأثير المعروفة على المشاعر، المشهد لوحده كان شيئا مذهلا.

وفي فيلمه "أين منزل صديقي؟" (1987) عندما عاد الطفل (أحمد) إلى منزله في وقت متأخر بعد رحلة البحث عن منزل صديقه لكي يوصل له دفتر واجباته، استطاع كارسيتمي أن يبث لنا مشاعر الخوف من والديه من خلال تعابير وجه الطفل فقط ودون أن ينطق بكلمه واحدة.



بوستر فيلم خبز وزقاق

بوستر فيلم طعم الكرز

لتأمل متلازمة كيارستمي، يتأمل كل شيء من حوله، الصغيرة قبل الكبيرة، القبيح قبل الجميل، الأرض وترابها والغبار، الأحجار الملقاة على جانب الطرق البعيدة، الجبال والتلال والقمم، وجوه الأطفال والنساء والشباب وكبار السن المارين في الشوارع، والجالسين على الطرقات، البيوت وأبوابها.

كان ينظر من خلال نافذة سيارته بدون ملل ولا كلل ذهابا وإيابا، مما أثر على روحه وجعلها تلتمس الجمال في بيئته المحلية البسيطة، وبات ينظر لكل شيء من وجهة نظر فنان تشكيلي، فهو درس الفن التشكيلي بمعهد الفنون الجميلة بالإضافة إلى أنه عمل في بداية مشواره في مجال الدعاية والإعلان والجرافيك، نلاحظ أن ذلك انعكس في بنائه لكوادره لقد حاول دوما مراعاة وجود أسس العمل الفني التشكيلي من توازن وإيقاع وكتلة وفراغ وقيمة لونية وغيرها من تلك الأسس التي ترفع من الشكل الجمالي للمشهد في تكوين لكل كادر من كوادر أفلامه، إنه أشبه بلوحات يمكن أن نعلقها على جدران المعارض العالمية.

الريح سوف تحملنا

في إحدى المرات حين سئل كيارستمي إن كان قد تعلّم شيئا من الجامعة رد قائلاً: "نعم، تعلمت أنني حتما لم أخلق لأكون رساما".

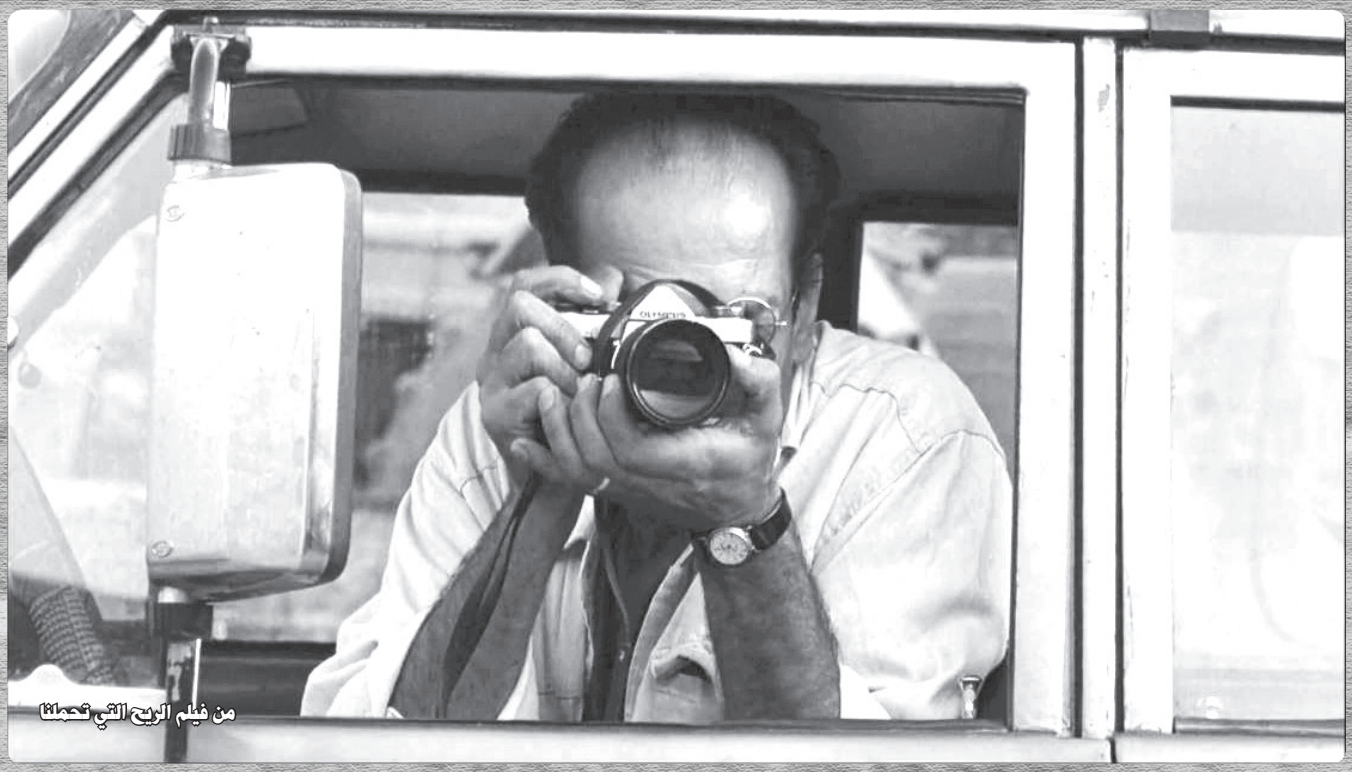
كيارستمي يلجأ إلى الرسم لأنه يرى فيه الملاذ الآمن الذي يهرب إليه من صخب الحياة اليومية.

في عام 1999 أنجز فيلم "الريح سوف تحملنا" الذي نسج فيه لوحات غير منتهية، خلفيتها قرية جبلية في كردستان الإيرانية ذات طبيعة جذابه حيث تدور أحداث الفيلم حول مجموعة جاءوا إلى قرية جبلية في كردستان الإيرانية من أجل تصوير شعائر جنازة امرأة معمرة عند موتها.

استطاع كيارستمي أن يبهر الجميع بهذه التحفة البصرية وحصل على جائزة لجنة التحكيم الخاصة في مهرجان كان وجائزة الصحافة العالمية في مهرجان فينيسيا.

بهذا العمل استطاع أن يكون سينمائيا وشاعرا وفنانا تشكيليا في آن واحد فهو يرى أن السينما الفن السابع الذى يضم باقي الفنون الأخرى كالنحت والرسم والموسيقى والشعر حيث يقول:

(لم نحن نحب أن يكون الشيء الذي لدينا معيّنا ومحددا جدا؟ إن كان الأمر كذلك، فينبغي إذن أن نمنع الشخص الذي يحب السينما من الذهاب إلى معرض فني والعكس بالعكس).


من فيلم الريح التي تحملنا

التكوين وعناصره التشكيلية في سينما كيارستمي

اللقطة الثابتة

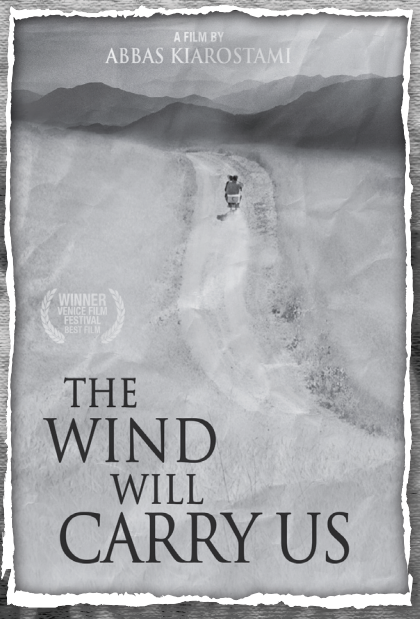
عندما يمسك كيارستمي الكاميرا كأنه يمسك قلما ليكتب شعرا، يخط أول كلمة ثم يكتب باقي الكلمات بكل سلاسة وانسيابية من النادر أن نرى مشاهد داخلية في أفلامه فهو يتلذذ بالمشاهد الخارجية ومناظر الطبيعة.

اعتمد كيارستمي على كاميرا 35 مم في تصوير أغلب أفلامه، التي امتلكت خبرة تقنية كبيرة في تصوير هذا النوع من المشاهد الخارجية خاصه بعد ثلاثيته المشهورة "كركور أين منزل صديقي" 1987، "وتستمر الحياة" 1992، و"عبر أشجار الزيتون" 1994، إنها تصور ما يريده ويشعر به بالرغم من عدم وجود سيناريو كامل.

نلاحظ أن كارستمى اعتمد في "الريح سوف تحملنا" على اللقطة الثابتة بدون قطع في أكثر من مشهد، لكي يلفت انتباه المشاهد ويركز في تكوين الكادر بالإضافة إلى أن الممثلين الذين هم ليسوا ممثلين بالأصل يتحركون بداخل الكادر بحرية ولا يشعرون أن هناك من يتتبع حركتهم.

في أحد مشاهد الفيلم عندما كان المهندس (بهرزاد) جالسا على الكرسي في مقهى القرية قام بتثبيت حركة الكاميرا بحيث نرى المرأة التي تدير المقهى وهي تتحرك داخل الكادر وتقدم الشاي لبهرزاد والرجال جالسون يتحدثون وصوت الأغاني الكردية في الخلفية، بهذا اللقطة استطاع كارستمي خلق جو من الطمأنينة لكل شخص موجود داخل الكادر بحيث يتصرفون بكل أريحية كأنه لا توجد كاميرا بينهم.

وفي مشهد آخر عندما كان بهرزاد يحلق لحيته في شرفة الغرفة، كانت اللقطة ثابتة كأنها مرآة، يقترب بهرزاد من الكاميرا لتصبح لقطة قريبة ويتحرك داخل الكادر ويتحدث إلى المرأة في الشرفة المقابلة وهي تتحرك داخل الكادر ذهابا وإيابا على شرفتها وبيدها كتلة خيط تلفها على مسامير مثبتة في الحائط الأيمن والأيسر للشرفة والخشبة الموجودة في منتصف الشرفة، استطاع كيارستمي بهذه اللقطة المميزة أن يسرق نظر المشاهد ويشده إلى تكوين كادر بهرزاد من جهة ومن جهة أخرى كادر المرأة في الشرفة.



بوستر فيلم الريح التي تحملنا
إخراج عباس كيارستمي

بالإضافة إلى أنه استخدم اللقطة العامة الطويلة في مشهد الافتتاحية حيث بدأ بلقطة ثابتة، نرى سيارة بهرزاد وأصدقاءه يسيرون في الطريق المتعرج ونرى الهضاب وحقول القمح والأشجار، ثم يقطعها بلقطة عامة طويلة لكي نكتشف مع بهرزاد وأصدقائه معالم هذه القرية التي نحن وهم غرباء عنها.

ويختم فيلمه بلقطة عامة طويلة بدون قطع عند إلقاء بهرزاد بعظمة لإنسان ميت بمجرى النهر والتي أخذها من الرجل الذي كان يحفر البئر بحيث نشاهد أن الكاميرا تتبع حركة العظمة بمجرى النهر ومزجها مع قطعة موسيقية مذهلة بهذه اللقطة استطاع كيارستمي أن يقول الحياة مستمرة بعد الموت، فعند إلقاء بهرزاد العظمة بمجرى النهر انتهت علاقته بهذه القرية التي لا تنتمي إليه ويجب عليه أن يعود إلى طهران حيث حياته هناك.

الخلفيات

اختيار كيارستمي خلفية كوادره في "الريح سوف تحملنا" بعناية ودقة، فقد عمل مصمما للمناظر في مشواره الفني بالإضافة أن والده من قبله كان يعمل مصمم مناظر، ونجد أنه من اللقطة الأولى يختار الخلفية المناسبة التي لها علاقة.

وثيقة بقصة الفيلم، فهو يعتمد على المناظر الطبيعة التي تشع بحيوية (الأشجار والهضاب، والمحاصيل الزراعية، والجبال وحقول القمح) لكي يتذكر المشاهد دائما أن القصة تحدث في قرية جبلية جميع سكانها يعملون في الأرض.

في أحد المشاهد عندما كان المهندس في مكان مرتفع بعيد عن بيوت القرية يوجد فيها شبكة هاتف نراه يتحدث مع الشخص الذي يحفر حفرة، لقطة الكاميرا ثابتة بينما المهندس يتحرك أمام خلفية طبيعة تبدأ بسهول ومن ثم الهضبات ثم الجبال، لقد كرر كيارستمى هذه الخلفية أكثر من مرة لكي يذكرنا بأن كل ما يحدث هو داخل هذه القرية الجبلية.

من فيلم الريح التي تحملنا

ونلاحظ أيضا عند تصوير بهرزاد أمام شرفة السكن الذي استأجره مع أصدقائه أن زاوية الكاميرا مرتفعة لكي يبرز الخلفية التي هي الحائط الذي كان يتحرك أمامه بهرزاد ، باب لونه أزرق فاتح، مرآة مثبتة داخل الحائط، أحواض الورد الطبيعي، المغسلة، أحذية أصدقاء بهرزاد، استطاع كيارستمى أن يدمج المشاهد معه بأدق تفاصيل هذه القرية الجبلية البسيطة.

العمق في التكوين

يوثق كارستمي بدقة واهتمام الأشياء المهمة في عمق تكوين الكادر، حيث نلاحظ أن عمق تكوين الكادر مهم وحيوي ففي المشهد الذي يسير فيه فرزاد مع بهرزاد بين الاشجار الطويلة نرى فرزاد على اليسار والمهندس على اليمين والكاميرا تتابع حركة الشخصيات إلى العمق بلقطة طويلة عامة بدون قطع تسمح بدخول عناصر جديدة إلى الكادر حيث نرى امرأتين من الناحية الأخرى، هذه لقطة جعلتنا نشعر أن العلاقة بين بهرزاد والطفل (فرزاد) قريبة وأن كل لحظة في الفيلم بالنسبة لكيارستمى هي لحظة رسم لوحة تشكيلية.

ونلاحظ في مشهد الحظيرة أن الكاميرا تصور لقطة ثابتة على مسافة قريبة من الفتاة التي تحلب البقرة بحركات يديها المنتظمة ولا نرى منها إلا ظهرها وملابسها بواسطة ضوء الكشاف ونسمع صوت الحليب وهو ينزل من ثدي البقرة وصوت بهرزاد الذي هو خارج تكوين الكادر، حيث جاء لشراء الحليب، جميع العناصر التكوينية والتصويرية خلقت عمقا لهذه اللقطة وجعلتنا نشعر بالفقدان والحنين الذي يعاني منه بهرزاد في هذه القرية وحاجته إلى الجنس.

حركة الممثلين

كارسيتمي يعرف كيف يحرك الممثلين الذين ليسوا بممثلين في الأصل داخل كل كادر، فنلاحظ عندما كان يأتي فرزاد إلى مسكن بهرزاد فإنه يقف في الأسفل وفرزاد يقف في الشرفة وهي دلالة على العلاقة بينهما، فبهرزاد غريب عن فرزاد ولا تربطهم علاقة سواء أن فرزاد دليله في القرية ويأخذ منه أخبارا عن العجوز.. بالإضافة إلى زرع الشك في قلب المشاهد الذي لا يرى أصدقاء بهرزاد في داخل السكن ..فقط نسمع أصواتهم، وكذلك لا نرى معدات التصوير.

وفي مشهد آخر عندما كان يجلس بهرزاد وفرزاد أمام بيت أحد أهالي القرية يتحدثان مع بعضهما وهناك مسافة قريبة بينهما لكنهما يجلسان على نفس المستوى دليلا أن بهرزاد يحتاج إلى الحديث مع فرزاد لأنه والأطفال أبرياء يقولون ما في قلوبهم.

عباس كيارستمي

«مدرسة التصوير السينمائي في الإسكندرية»

سجل تاريخي

لصناعة السينما المصرية

متى بدأت أول حركة للكاميرا في تاريخ السينما المصرية، ومن هؤلاء الرواد الذين وضعوا أول لبنة ذلك البناء؟ وهل هناك مدرسة سكندرية للسينما؟، وكيف تطورت صناعة الصورة السينمائية في السينما المصرية؟ أسئلة عديدة ينطلق منها كتاب "مدرسة الإسكندرية للتصوير السينمائي" للباحثين إبراهيم الدسوقي وسامي حلمي.

أمنية علي

الكتاب الصادر عن مكتبة الإسكندرية ضمن سلسلة مونوجراف مركز دراسات الإسكندرية وحضارة البحر المتوسط، يقدم بانوراما تاريخية للتصوير السينمائي في مصر من خلال تسليط الضوء على رواد التصوير السينمائي في مدينة الإسكندرية من الأجانب والمصريين.

يحتوي الكتاب على أربعة فصول وهي:" أمبرتو دوريس المعلم الأول، والفيزي أورفانيللي التلميذ النجيب، وعبد الحليم نصر تلميذ الخواجة، وأسطوات تصوير مدرسة الإسكندرية في السينما المصرية".

الجاليات الأجنبية

في تقديمهما للكتاب يشير الباحثان إلى الدور البارز للجاليات الأجنبية في صناعة السينما المصرية، وخاصة في مدينة الإسكندرية التي شهدت أول تصوير سينمائي في مصر بواسطة "بروميو" الذي أوفد من قبل "الأخوان لوميير" في 10مارس 1897 ليصور محطة الرمل وميدان المنشية، ثم أرسلت بعدها بعثة أخرى من قبل الأخوان لوميير أيضًا في عام 1906 برئاسة المصور ميسجشين، وذلك لتصوير الحياة اليومية، للمصريين وقد بدأت تلك الرحلة من مدينة الإسكندرية ومرت بالقاهرة وصولًا إلى جنوب مصر بالصعيد، صوروا خلالها عدة شرائط منها: "في القاهرة شارع الموسكي، وجنازات عربية، والخديوي ومعيته يحضرون الاحتفال الديني بكسوة المحمل، ورحلة المحمل في طريقه إلى مكة، وحلاق بلدي، والأهرامات ورحلة على سطح النيل، والكرنك وبقايا معبد آمون، ومعبد أبو سمبل في النوبة".

في هذه الفترة من نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، اشتهر الإيطاليون والأرمن واليونانيون بحرفة التصوير الفوتوغرافي وكان لديهم العديد من محلات التصوير في الإسكندرية مثل محل "عزيز ودوريس" الذي ينسب له تصوير أول شريط سينمائي مصري في 11 يونية 1907، ويظهر فيه السلطان عباس حلمي الثاني في زيارة إلى مسجد المرسي أبو العباس، ويوثق كذلك لافتتاحه أحد المعاهد الدينية بالإسكندرية.

يقول الباحثان: "ظهرت الإسكندرية في تلك الآونة مدينة تنقسم إلى جزأين، الأول: الحي العربي يقطنه أولاد البلد، بينما هناك الحي الإفرنجي وتقطنه الجاليات المختلفة في بداية الأمر، ثم التحق بهم بعض المستخدمين والخدم الذين يقومون برعاية مصالح هؤلاء الإفرنج، وبعض المتشهبين بهم من الأفنديات ورجال المال والتجار رغم أن دائرة أعمالهم كانت وثيقة الصلة بالحي العربي، أو على حدود التماس بين هذا الحي وذاك. وتبقى التساؤلات التي لم نجد لها إجابات شافية حول كيفية إنتاج صناعة سينما في ظل هذا المناخ وتلك القسمة، وكيف أفلح هؤلاء في تقديم اللبنة الأولى لصناعة سينما، وكيف غامروا وساهمت تلك المغامرات في تواجد هذا التاريخ الطويل للسينما المصرية التي نتكلم عنها دون الخوض أو البحث عن جذورها الحقيقية؟".

ويضيفا: "إن المتاح لنا مجموعة من الأوراق والدراسات وإعمال العقل ومحاولة قراءة تاريخ هؤلاء بشكل آخر ومختلف، وهل أوجدوا مدرسة تسمى مدرسة الإسكندرية السينمائية؟ كانت هذه هي محاولتنا البحثية نحو التأسيس لمدرسة الإسكندرية السينمائية ومكانتها وحجمها في تاريخ صناعة السينما المصرية، وهي محاولة ربما يحكمها الكثير من العقل والعاطفة، لكنها محاولة غير مسبوقة ونوع من الإسهام البحثي يمكن أن يكون مرشدًا أو دليلًا لمن يأتي بعد، كي يكمل المسيرة خاصة في ظل عدم وجود أرشيف وثائقي يحفظ التاريخ الماضي، وأن كل ما تبقى هو عبارة عن محاولات لقراءة قصاصات من صحف، بينما حاولنا نحن أن نقدم نقدًا تاريخيًا يرد الاعتبار للبعض وينسب لهم الفضل في تواجد مدرسة الإسكندرية السينمائية". "أمبرتو دوريس" المعلم الأولفي الفصل الأول من الكتاب يسلط الباحثان الضوء على مسيرة المصور السكندري الإيطالي "أمبرتو دوريس" بوصفه أول مصور سينمائي في الإسكندرية وشريك في محلات "عزيز ودوريس" للتصوير.

في شهر نوفمبر 1906 نشرت جريدة الأهرام خبرا عن محلات "عزيز ودوريس" وتصف تفرد هذا المحل عن باقي محلات السينماتوغراف الأخرى لعرضه صورًا متحركة لأشخاص كأنهم أحياء، وقد تم تقسيم العروض في الافتتاح إلى خمسة أقسام: "الجناينى الصالح .. منظر مضحك، وحلم النحات.. مناظر أشياء تتحول إلى أشياء أخرى، اليهودية.. مقطع من (سوف يحضر) غناء باللغة الألمانية يؤديه كرونو ميجافون حرمون من باريس، والزنجي العاشق وفوضى الحب، وكارمن والمبارزة غناء باللغة الفرنسية يؤديه كرونو ميجافون جرمون من باريس". كان هذا البرنامج يحتوي على بعض الأعمال الصامتة والأخرى الناطقة بواسطة جهاز "كرونو ميجافون جرمون" الفرنسية وهو- عبارة عن إسطوانات صوتية تصاحب شريط الصورة لبضع دقائق وتدار بواسطة فتًى كان يعمل لدى محلات "عزيز ودوريس" هو "أورفانيللي" الذي سيصبح فيما بعد واحدًا من أبرز رواد مدرسة الإسكندرية للتصوير السينمائي.

في عام 1917 أسس أمبرتو دوريس بالشراكة مع آخرين شركة إيطالية مصرية شيدت أول أستديو في حي الحضرة بالإسكندرية على مساحة 600متر مربع وضم بلاتوهًا للتصوير السينمائي بالإضافة إلى معامل للإظهار والطبع والتحميض، وكانت قاعة البلاتوه مكونة من الزجاج وجدرانها مغطاة بالستائر البيضاء أو السوداء، إذا كان تصوير الأفلام يعتمد على الشمس كمصدر للضوء، وخلال فترة عملها القصيرة لعامين قدمت الشركة ثلاثة شرائط روائية متوسطة الطول هي: شرف البدوي، والزهور المميتة، ونحو الهاوية.

أحد العمال الذين تدربوا على أعمال التصوير والطبع والإظهار والمونتاج في هذا الأستديو كان "ألفيزي أورفانيللي" الذي اشترى بعد إغلاق الشركة في عام 1919 بعض المعدات والآلات مقابل أجر مستحق له لدى الشركة، وكانت تلك الخطوة بداية لتأسيسه الأستديو الخاص به ليكون ثاني أستديو يقام في مدينة الإسكندرية. في هذا السياق يرى الباحثان أن فشل الشركة يعود لعدة عوامل من أهمها ابتعاد الأفلام المنتجة عن ذوق المتفرج المصري بالإضافة إلى أن كل الممثلين المشاركين كانوا من الأجانب وبالتالي لم يكتب لها الاستمرار طويلا. في هذه الفترة قدم "دوريس" فيلمه الروائي" أنشودة الفؤاد" وهو الفيلم الوحيد الذي استطاع الباحثان الاطلاع على بعض بنود عقده ضمن مجموعة أوراق السيد بازيل بهنا وريث "وكالة بهنا" للإنتاج السينمائي الشهيرة في الإسكندرية، ويتضمن الفيلم كثيرًا من المشاهد الخارجية التي تعد توثيقًا للعديد من الأماكن في ذلك الوقت كالمشاهد الخاصة بميناء الإسكندرية والصحراء وفندق مينا هاوس والأهرامات وميدان الأوبرا والقلعة ولقطات شاعرية للنيل في أغنية المطربة " نادرة"، وتسجيل لملامح من مدينة سوهاج وجولة سياحية بآثار مدينة الأقصر ويختم الفيلم بمشاهد تسجيلية لموكب الملك فؤاد في أحد شوارع القاهرة. يذكر أن أمبرتو دوريس كان المصور الأول للملك أحمد فؤاد نظرا للعلاقة الخاصة بين الملك فؤاد والإيطاليين، فقد ولد الملك في إيطاليا وتعلم بها والتحق بالجيش الإيطالي، وقد ترتب على ذلك أن كثرت استعانة الملك أحمد بالإيطاليين في خدمته وكان منهم أمبرتو الذي صاحب الملك في جولاته ورحلاته يسجلها ويوثق لها. وقد استمر أمبرتو في خدمة العائلة الملكة حتى جلوس الملك فاروق على عرش مصر في عام 1939. "الفيزي أورفانيللي".. التلميذ النجيب في الفصل الثاني من الكتب يركز الباحثان على مسيرة المصور "الفيزي أورفانيللي" بدءًا من عمله في مرحلة صباه كمساعد للمصور "أمبرتو دوريس"، مرورًا بمسيرته الطويلة مع التصوير السينمائي.

ولد الفيزي ذو الأصول الإيطالية بمدينة الإسكندرية، وأسس الفيزي ثاني استديو بمدينة الإسكندرية، في فيلته الخاصة به، وهومكون من ثلاثة طوابق استعمل الطابق الأول كبلاتوه والثاني والثالث كمعمل للطبع والتحميض والمونتاج. تعلم الفيزي من أخطاء معلمه وقرر أن تكون أفلامه مصرية قريبة من المشاهد فصور بالأستديو الخاص به أول فيلم "مدام لوريتا" بطولة الممثل الكوميدي المسرحي فوزي الجزائرلي الذي اشتهر بشخصية المعلم بحبح وإخراج الإيطالي "ليوناردو لاريتشي" عام 1919، أما الفيلم الثاني فكان فيلم "خاتم سليمان" من بطولة فوزي منيب وأفراد فرقته، كما تم تصوير المشاهد الداخلية لفيلم "قبلة في الصحراء" بطولة وإخراج إبراهيم وبدر لاما عام 1927، وفيلم "البحر بيضحك ليه" بطولة الممثل أمين عطا وستيفان روستي، وفيلم "تحت ضوء القمر" الذي له تجربة خاصة في إضافة الصوت له؛ فقد أنتج هذا الفيلم صامتًا كسائر الأفلام المماثلة له في ذلك الوقت، لكن أثناء تصويره كانت هناك محاولات لإضافة الصوت له، حيث أمكن تسجيل الصوت على أسطوانات تدار على الجرامفون مصاحبًا للفيلم الصامت، وذلك قبل إضافة شريط الصوت للفيلم السينمائي الناطق فيما بعد عامين، وبذلك يكون أستديو ألفيزي في عام 1932 أول أستديو يقدم خدمات متكاملة في مجال السينما من بلاتوه، ومعمل، وإظهار، وطبع، وإنتاج، وصوت.

كان ألفيزي من المخلصين للسينما وظل مشغولًا طوال مسيرته بتطوير فن التصوير السينمائي في مصر، فقام بشراء ماكينات تصوير بالموتور الكهربائي بدلًا من منافيلا اليد، كما شجع "أوهان هاجوب" على صنع أول كاميرا محلية

الصنع واشتراها منه وصور بها عددًا من أفلامه، هذا بالإضافة إلى مهارة ألفيزي في صناعة بعض المعدات، فقد ذكر "مصطفى إمام" مدير تصوير- عمل لسنوات مساعدًا لألفيزي وتدرب على يديه - بأن ألفيزي صنع اثنين بلمب للكاميرا الأمريكية ميتشل. نظرة على أعمال ألفيز يعمل ألفيزي مع مدارس مختلفة في الإخراج السينمائي؛ فصور أفلامًا لمخرجين مثل شكري ماضي، وتوجو مزراحي، وأحمد جلال، وحسن الإمام، وحسين فوزي، وعباس كامل، وبركات ويوسف شاهين، ونيازي مصطفى، وإبراهيم عمارة، وحسن الصيفي، وحسام الدين مصطفى وآخرين، مما أضفى على أعمال ألفيزي حالة من التنوع. في عام 1956، قدم ألفيزي مع المخرج نيازي مصطفى فيلم رصيف نمرة 5، بطولة فريد شوقي وفيه يلعب دور صول السواحل "خميس" الذي يفصل من الخدمة وتقتل زوجته ويخطف ابنه لمواجهته عملية تهريب مادة الكوكايين بالميناء، يأخذنا ألفيزي في هذه الأجواء لجولات متنوعة داخل الميناء أو المقهى الزجاجي أو إسكان السواحل والطرق الداخلية والخارجية وعشش الحمام والتنقل بالكاميرا خلال منطقة المكس والقباري والدخيلة والشوارع المحيطة فالمكان هنا يلعب دورا مهما في تفعيل الرؤية والأحداث وجذب المشاهد في عام 1958 صور فيلم "باب الحديد" مع المخرج يوسف شاهين، ويعلق الباحثان على هذا الفيلم فيقولا:"أن استخدام المكان كان الشغل الشاغل لكل من شاهين وأورفانيللي، فتم تصوير أرصفة المحطة، ومخزن الخشب، وحركة القطار ليلًا ونهارًا، وداخل عربات القطار وخارجه، والحركة وسط الجماهير وتنوع المشاهد واختلاف المشاعر النفسية والسلوكية والانفعالات لأبطاله، وتوظيف ذلك كله لنقل مجموعة من الأحاسيس بصورة قياسية للمتفرج والمتابع لتصاعد التوتر النفسي لدى مجموعة العمل والحفاظ على روح المكان ودفء أركانه في التعامل اليومي للمجموعة".قدم ألفيزي أورفانيللي خلال مسيرته الفنية كمدير تصوير فليمين روائيين قصيرين و82 فيلمًا روائيًا طويل منها: شالوم الترجمان، والمعلم بحبح، وليلة في العمر، وأميرة الأحلام، والملاك الأبيض، والقاتل، وملائكة في جهنم، وابن النيل، ورصيف نمرة 5، وصحيفة سوابق، و إسماعيل يس في جنينة الحيوانات، وباب الحديد، وحسن ونعيمة، وحسن وماريكا، وآخر أفلامه "رجل في حياتي" عام 1961."عبد الحليم نصر" تلميذ الخواجة "علمني أبي التصوير صغيرًا، وكان يحبني؛ لأنني كنت سريع الالتقاط منه، سريع الفهم لما يقول". بهذه الكلمات لعبد الحليم نصر يوضح الباحثان تأصل حب الكاميرا والصورة في مخيلته، فقد نشأ في جو ممتلئ بروائح الكيمياويات في المعمل الخاص بمحل والده للتصوير الفوتوغرافي يتابع صناعة الصورة بأدوات والده البسيطة، بدءًا من التقاط الصورة مرورًا بعملية التحميض لطبع الصور وذلك أثناء عمله بمحل والده.

لا يعرف بالتحديد أين ولد عبد الحليم نصر، فبعض الروايات تذكر أنه من مواليد مدينة كفر الزيات، وروايات أخرى تشير إلى أنه من مواليد محرم بك، في كل الأحوال كانت الإسكندرية قبلة عبد الحليم نصر وبالأخص محل واستديو الخواجة الفيزي أورفانيللي. يتساءل الباحثان لماذا اتجه نصر إلى محل أورفانيللي على وجه الخصوص ولماذا لم يتجه إلى محلات أخرى للتصوير الفوتوغرافي مثل "لاساف"، "جاكوب"، "ثيوم" وكيف تعرف نصر على أورفانيللي.

يذكر الباحثان بأن نصر كان عمره 17 عاما وأن أورفانيللي كان بعمر 27 عامًا وأن اللقاء بينهما تم عام 1929. حينذاك كان أورفانيللي يمتلك محلًا مكونًا من جزأين أحدهما للتصوير الفوتوغرافي والآخر استديو وبلاتوه سينما، امتثل نصر لتعليمات معلمه في كل شيء، وعمل بكل شيء، لم يمانع أن يكون عامل ماشينست، وينفذ كل ما يطلبه منه معلمه.

على الجانب الآخر وجد "أورفانيللي" في نصر سرعة الالتقاط والجدية والإجادة والإتقان للعمل، مما دفعه لجعله ساعده الأيمن خاصة مع زيادة الأعباء على الفيزي، إذ كان صاحب أستوديو ومصورًا وفنيًا ومنتجًا.

يقول نصر:"كان أورفانيللي يعد الكتابات التي تظهر على الشاشة مثل استراحة، وليلتكم سعيدة والبرنامج القادم، وقد استطعت أن أتقن تصوير هذه اللافتات، وكنت أول مصري يقوم بها على بساطتها - وأول ناقل لها عن أورفانيللي".

ويضيف:"بما أنني ساعده الأيمن، فقد كنت أقوم بالقسط الأكبر من العمل، وكنت أجد في هذا مشقة هائلة، فقد كان الكلام يصل إلينا على أوراق فنقطع الجمل لنصورها على فيلم، ثم يحدث أن ترتبك جملة فلا تظهر على المشهد المضبوط لها، فنعيد الكرة، وكنت أقضي النهار في هذا العمل، وأسلخ من الليل شطرًا كبيرًا وأنا في الغرفة السوداء، وبين هذه الآلة وتلك من آلات التصوير".

تطور مهارات نصر جعل أورفانيللي يثق في موهبته ويمنحه مزيدًا من المهام، فبعد أن كان مجرد صنايعي كلفه أورفانيللي بتصوير بعض الاحتفالات داخل كردون مدينة الاسكندرية وتصوير بعض المباريات الرياضية بين كلية فيكتوريا وكلية العباسية وغيرها من مدارس الإسكندرية، وكان هذا في عهد لم يكن الناس قد ألفوا فيه التصوير السينمائي، مما كان يزيد في مشقة العمل كما يذكر نصر، إذ كان يحمل الماكينة ويجري بها تجنبًا لمتاعب الجماهير، إلا إنه كان راضيًا وسعيدًا بهذا العمل لعلمه بأن هذا التعب هو جواز مروره لكي يصبح مصورًا سينمائيا .نهاية لبداية جديدة مع زيادة الأعباء الملقاة على عاتقه من قبل معلمه أورفانيللي، وتكليفه بتصوير أجزاء من أفلام روائية طويلة كفيلم"الكوكايين"، أدرك نصر موهبته وزادت ثقته بقدراته الفنية، مما دفعه لطلب زيادة راتبه الشهري من سبعة جنيهات لتسعة جنيهات، وهو رقم بمعايير ذلك الزمان كبير، إذ كان راتب كبار موظفي الدولة يتراوح ما بين ثلاثة جنيهات وستة جنيهات، وهو ما قوبل من ألفيزي بالرفض، فما كان من نصر إلا التهديد بترك العمل، وهو ما تم مع إصرار الفيزي على عدم رفع راتب نصر. لم يكن أمام نصر بعد تركه العمل مع الفيزي مكان آخر يذهب له، لكن الفيزي قدم لنصر شهادة تفيد أنه كان مساعدًا له، وأتقن العمليات الفنية وبخاصة التصوير السينمائي. خلال هذه الفترة جاء المخرج توجو مزراحي للاتفاق مع الفيزي على تصوير عمل جديد لكن قائمة أعمال ألفيزي كانت مزدحمة ولا تناسب الوقت الذي اختاره توجو للتصوير، فذهب توجو يبحث عن نصر ليقوم بالتصوير معه.

يقول نصر عن مقابلته صدفة لتوجو مزراحي في على كورنيش الإسكندرية:"أحسست بيد تخبط على كتفي في حنو، واستدرت لأرى خلفي توجو مزراحي، كان توجو يعرفني، فقد قمت بتصوير فيلم له أثناء عملي مع أورفانيللي". اتفقا على العمل معًا وأعطاه توجو 30 جنيها كماهية لثلاثة أشهر مقدمًا.

وفي هذ الفترة أسس توجو الأستديو الخاص به ليضيف لقائمة الأستديوهات الموجودة في مدينة الإسكندرية رابع أستديو عرفته الإسكندرية. كان الأستديو

بسيطا للغاية بمعايير تقييم العصر الحديث، أنشأه في منطقة باكوس الشعبية على مساحة 250 مترًا مربعًا، وأداره بمساعدة الأخوين عبدالحليم نصر ومحمود نصر، الأخ الاصغر من عبدالحليم. بلغت عدد الأفلام التي تعاون فيها كل من عبدالحليم وتوجو 32 فيلمًا خلال الفترة ما بين عامي1933 و1946منها: الدكتور فرحات، ميت ألف جنيه، العز بهدلة، شالوم الرياضي، الساعة 7، سلفني3 جنيه، ليلى بنت الريف، علي بابا والأربعين حرامي، نور الدين والبحارة الثلاثة.

خصوصية الأسلوب عند عبدالحليم نصريتناول الباحثان بعض أفلام لنصر بالشرح للدلالة على رسوخ دوره في التأسيس لمدرسة الإسكندرية للتصوير السينمائي وتطويره لتلك المدرسة التي لا تزال في بدايتها بذلك الوقت فيذكرا على سبيل المثال مهارته في تقديم شخصيتين لنفس الشخص في فيلم "عثمان وعلي" عام 1939 للفنان علي الكسار الذي يقوم بشخصيتي الفقير عثمان وعلي بك الغني صاحب الشركة التي تقدم عثمان للعمل بها وإظهار الشخصيتين على الشاشة في نفس الوقت وهذا أمر يعد في ذلك الوقت من الأعاجيب السينمائية، وهذه الخدعة مرجعها استخدام عبدالحليم نصر للتصوير على شريط الفيلم لشخصيتين الأولى: بوجهها وهي الشخصية الرئيسية والأخرى من الظهر أو خلف الرأس للشخصية الشبيهة، والانتقال من كادر إلى آخر مع استخدام المونتاج للتأكيد على تواجد الشخصيتين وهي إحدى الحيل السينمائية التي لم تكن معروفة من قبل.

كذلك في فيلم "الدكتور فرحات" إنتاج عام 1935هناك العديد من المشاهد الخارجية بين أبطال الفيلم سواء كانت في الميناء أو البلاج أو التنزه على الشاطئ، يستخدم نصر الكاميرا لتقطيع المشاهد وهو أمر لم يكن متعارف عليه فيما بعد، فيقدم صورًا متلاحقة وكثيفة لدلالة تمكنه من أدواته، حيث تتحرك الكاميرا بشكل أفقي على محورها لتمسح قطاعًا أكبر للصورة السينمائية ويسمى ذلك شكل البان الذي لم يكن متعارفًا عليه وقتها، وكذلك تحرك الكاميرا من أعلى إلى أسفل حركة تلتTILT . كما أنه في ذلك الوقت لم تكن اللقطة القريبة معروفة أو القريبة جدًا بل كان السائد تسجيل الأحداث عبر اللقطة المتوسطة أو البعيدة، لكن عبدالحليم استطاع أن يدخل اللقطات القريبة جدًا إلى المشاهد الخارجية، مما أضفى على المشاهد حيوية رغم صعوبة الحركة.أما بالنسبة للمشاهد الداخلية فقد اختص عبدالحليم نصر بقدرته على بناء الإضاءة في خلفية الممثل أو مجموعة الممثلين بعمل إضاءات وظلال عاكسة تملأ الفراغ، وتطور ذلك بحيث تلعب الإضاءة دورًا يتناسب مع طبيعة الأداء والموقف ويدلل الكتاب على ذلك بطريقة تعامل عبدالحليم مع وجه ليلى مراد، إذ اتبع معه أسلوبًا نورانيًا تجميليًا فقام بإضاءتها من الأمام بزاوية منخفضة قليلًا عن منتصف ارتفاع الوجه، مما أعطاها جمالًا إضافيًا. قدم نصر 134 فيلمًا، آخرها فيلم المشبوه في عام 1981، توفي في عام1989.

أسطوات تصوير مدرسة الإسكندرية في الفصل الرابع من الكتاب يقدم الباحثان بورتيهات موجزة عن أهم إسطوات تصوير مدرسة الإسكندرية في السينما المصرية معظمهم من الأجانب الذين سكنوا مدينة الإسكندرية أو ولدوا بها وتعلموا التصوير في الغالب بمدرسة أمبرتو دورويس وألفيزي أورفانيللي، منهم من ترك التصوير وهاجر من مصر أثناء الحرب العالمية الثانية أو بعد ثورة يوليو 1952، وآخرون استمروا في صناعة السينما وأصبحوا جزءًا من هيكل السينما المصرية ومن أبرز هؤلاء الأسطوات:"ديفيد كورنيل، وتوليو كياريني، وأشلي بريمافيرا، وجوليو دي لوكا وفرانسو(فيري) فاركاش، وكيليليو ششيفللي، وبرونو سلفي". الخاتمةفي خاتمة الكتاب يتحدث الباحثان عن: كيف أنجزا هذا العمل ولماذا اختارا الحديث عن مدرسة التصوير السينمائي والتأصيل لمدرسة الإسكندرية، فيذكرا بأن الدافع لهذا الكتاب الرغبة في الإجابة عن سؤال هو:"من الذي حمل لواء تحويل القصص البسيطة إلى شرائط فيلمية؟"، هل هو الممثل أم المخرج أم من؟! بالطبع كان هناك مصور هو أساس ومفتاح شخصية أي فيلم لأنه لابد أن يكون من الكفاءة التي تدفع رأس المال لتمويل العمل.

وقد استغرق العمل على تحضير هذا الكتاب ثلاث سنوات، ولاحظ الباحثان أن وقوع الحرب العالمية الثانية وانتقال بعض المناوشات الحربية بين الألمان والإنجليز على مشارف الإسكندرية عام 1939 دفعا العاملين بهذا المجال إلى الانتقال بمؤسساتهم من الإسكندرية حيث الميلاد الحقيقي إلى القاهرة، مما أثر على تلك الصناعة وما ارتبط بها من معاملات تجارية إذ كانت الإسكندرية مركزًا للعديد من التوكيلات لبيع وشراء معدات السينما، ومع خروج بعض الأجانب العاملين بمجال السينما من مصر في الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي، انحسرت وتراجعت مدرسة الإسكندرية.

بطاقة تعريف "الباحثين":

* إبراهيم الدسوقي مؤسس جماعة الفن السابع - الإسكندرية عام1977، ورئيس تحرير كراسة سينما الفن السابع من 1977 إلى 1981، كاتب دراسات سينمائية في العديد من الدوريات ومؤسس نادي الفيلم بأتيليه الإسكندرية من 1986، المدير التنفيذي لبرامج السينما بمكتبة الإسكندرية من2002 وحتى 2005.

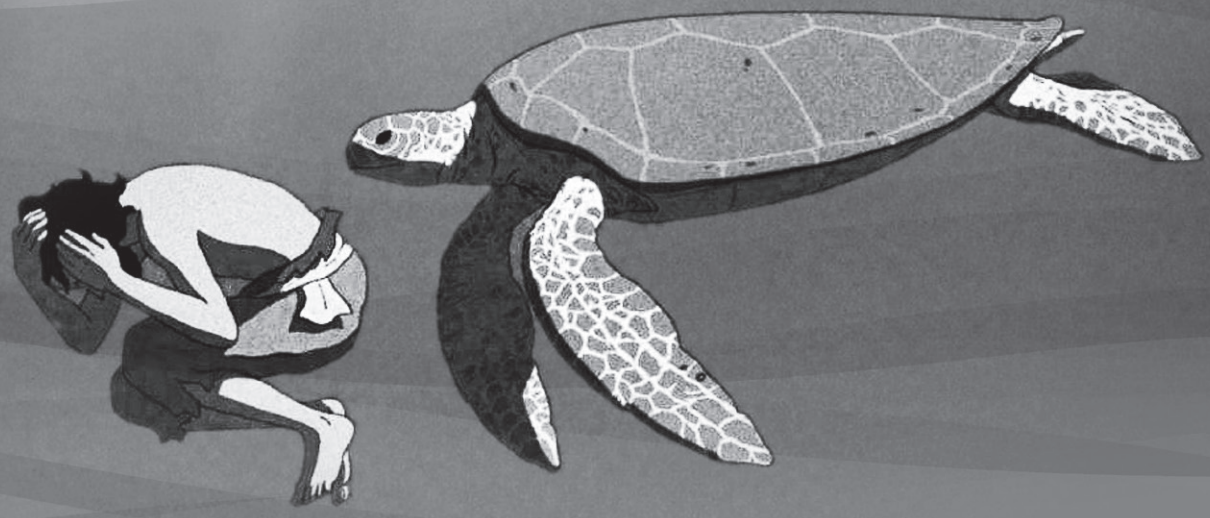
* سامي حلمي عضو مؤسس جماعة الفن السابع - الإسكندرية عام1977، ناقد بمجلة شاشتي الأسبوعية بالقاهرة وجريدة نهضة مصر اليومية، عضو مؤسس جماعة أستديو الدراما 1971 أمين عام جميعة آفاق الفنون (الفن السابع - الإسكندرية)، مدير مهرجان الإسكندرية السينمائي الدولي لعدة دورات.

فيلم «السلحفاة الحمراء»..

حضور الصمت وسرد بصري آخاذ

ارتحلت قاعدة "Show, don't tell" بمعنى "أرني، بدلا من أن تحكي لي" من الكتابة الأدبية إلى السينما وتجلت فى أفلام التحريك، وهي عبارة عن تقنية تستخدم في أنواع مختلفة من النصوص للسماح للقارئ بتجربة القصة من خلال الحركة، والأفكار، والحواس، والمشاعر وليس من خلال كلمات المؤلف والتلخيص والوصف.

طه عبد المنعم



غالباً ما يُنسب هذا المفهوم إلى الكاتب المسرحي الروسي أنطون تشيخوف، الذي يُقال إنه قال: "لا تقل لي أن القمر ساطع؛ أظهر لي بريق الضوء على الزجاج المكسور".. ما قاله تشيخوف بالفعل، في رسالة إلى أخيه: "في وصف الطبيعة، يجب عليك أن تستولي على كل تفصيلة صغيرة وتجمعها للقارئ، فعندما يغلق عينيه يحصل على صورة كاملة للمشهد في ذهنه. على سبيل المثال، ستحصل على مشهد لليلة مقمرة، لو كتبت ان الضوء يتلألأ على قطعة من الزجاج المكسور مثبت على حائط طاحونة كبريق نجمة ساطعة، والظل الأسود لكلب أو ذئب يهرول ككرة تتدحرج فوق الطاحونة".

كثير من الكُتاب استخدم تلك التقنية وبعضهم طورها مثل الكاتب الأمريكي آرنست هيمنجوي Ernest Hemingway لنظرية كاملة في الكتابة باسم نظرية جبل الجليد Iceberg Theory. والأمثلة لا تُعد ولا تحصى.

في البداية تجدر الإشارة إلى أن "السلحفاة الحمراء" حقق نجاحات مذهلة فى سينمات ومهرجانات العالم على المستوى النقدي والجماهيري طوال عام 2016 ولكننا - مع الأسف - لم نسمع عنه في عالمنا العربى إلا عندما نافس الفيلم في عام 2017 على جائزة الأوسكار كواحد من أفضل خمسة أفلام تحريك. وقد حصل عليها في ذلك العام الفيلم الأمريكي Zootopia إنتاج والت ديزنى.

جاء "السلحفاة الحمراء" ليتوج الترشيح الثالث للأوسكار الذي يناله المخرج الهولندي Michaël Dudok de Wit وهو في نفس الوقت العمل الطويل الأول له، حيث سبق وأخرج فيلمي التحريك القصيرين "الراهب والسمكة" 1994، و"الأب والابنة" 2000 وقد فاز عن هذا الأخير بجائزة الاوسكار كأفضل فيلم تحريك قصير.

ويُحكى أن عملاق الانيمشن الياباني ميزاكى Hayao Miyazaki شاهد "الأب والابنة" فطلب من منتج أوروبي أن يعرفه على مخرج هذا العمل، وعندما قابلة في اليابان عرض عليه أن يقف استوديو جيبلى-Studio Ghibli وراء إنتاج أول فيلم طويل له، وبالفعل كان فيلم "السلحفاة الحمراء" أحد إنتاجات الاستوديو القليلة التي تعاون فيها مع شخص من خارج اليابان.

يبدو أن ميزاكي رأى في الفيلمين القصيرين لمايكل قدرة على حكي قصة طويلة بدون حوار وبخطوط وصور بسيطة، ورغب في أن يفسح له الطريق لصنع فيلمه الروائي الطويل الأول. وبالفعل، قدم لنا المخرج الهولندى ملحمة عن الحياة نفسها بكل هواجسها ورغباتها وبكل المخاطر والأمل والحب والغضب فيها.

يعتمد الفيلم كليا على الصورة، بدون كلمة واحدة منطوقة على الشاشة، تاركا المشاهد أمام تتابع من الجمال والموسيقى التي لا تصدق لتنقلنا لرحلة ساحرة ومخيفة أحيانا عن الحياة نفسها المفعمة بالحب والأمل.

إن البساطة في رسم المشاهد والصور تلقى بنا إلى الاندماج مع مشاعر وأحاسيس البحار نحن نرى المساحات الشاسعة للمحيط وشواطئ الجزيرة الصخرية والرملية وغابات البامبو الخضراء، ثمانون دقيقة من المشاهد التي تلقى بك في أحاسيس مختلفة مشوقة كأنك تختبرها لأول مرة.

الفيلم يحكى عن بحار تحطم قاربه في عاصفة هوجاء عنيفة، ووجد نفسه في جزيرة مهجورة في عرض المحيط، غنية بغابات البامبو والماء العذب والفاكهة المتنوعة. ولكنه يريد أن يغادرها، فيبنى طوفا من البامبو ويستعد للرحيل.

في البداية يحطم مخلوق بحري، لا يراه، الطوف ويجبره على العودة للجزيرة. وفي محاولته الثانية يبني طوفا أكبر، ويتحطم مرة ثانية بدون أن يعرف كيف تحطم طوف البامبو المتين. وفى محاولته الثالثة، يتحطم الطوف ولكنه يكتشف أن ترسة حمراء عملاقة هي المسؤولة عن تلك الحوادث.

المخلوق البحرى لا يؤذيه ولكنه يمنعه من مغادرة الجزيرة، فيعود مجبرا ساخطا للشاطئ.

عندما يرى البحار السلحفاة البحرية تزحف على الشاطئ، تنتابه لحظة غضب فيضربها على رأسها بعصا بامبو ويقلبها على صدفتها، مما يؤدى إلى موتها، فتتشقق الصدفة، وتخرج منها فتاة جميلة لها شعر غجري أحمر، فيعيشا معا على الجزيرة حتى ينجبا طفلا ويكبر رويدا رويدا.

ما الذي يعنيه حقا أن تكون انسانا؟ هذا سؤال قديم جدا حاول صناع الأفلام الإجابة عنه وبعضهم نجح وبعضم فشل، ولكن المخرج لا يبحث وراء المعنى قدر ما يبحث وراء المغامرة التي صنعت المعنى. فالرحلة او مغامرة الإنسان على تلك الجزيرة المهجورة حملت كما من الآمال والنكسات والمسئوليات والحب والحزن تجعل الإنسان إنسانا حقا.

بوستر فيلم السلحفاة الحمراء

ما الذى تعنيه السلحفاة البحرية؟

لكي نجيب على هذا السؤال يجب أن نعرف المزيد عن ذلك الكائن البحري، فهي نوع من الحيوانات البحرية البرمائية التي تعيش في اتساع المحيطات وتتواجد في كل شواطئ العالم عدا المناطق القطبية، وعلى الرغم من أنها معروفة ببطء الحركة فهي تواقة إلى كثرة الترحال. هي كائن بطيء على الأرض ولكنها سريعة وخفيفة الحركة في الماء. ويمثل هذا الحيوان التوازن المثالي بين الإقدام على مغامرات جديدة والحفاظ على الاستقرار، لذلك هي رمز للحكمة وطول العمر والمعرفة والسلام والقوة والإبداع في كل ثقافات العالم، ولن تجد أبهى تمثيل للطبيعة غير ذلك المخلوق البحرى، ترجع للبر كل بضع سنوات لتضع بيضها، ومن أعداد كبيرة من البيض، عدد محدود يعيش ويرجع الى البحر.

لا نعرف لماذا حاولت الترسة منعه من مغادرة الجزيرة؟ وهل هي السبب وراء تحطم قاربه في البداية؟ ولكننا نعرف أن البحار صارع عاصفة هوجاء في المحيط من أول مشاهد تلك الملحمة، ولكن دعونا نفكر، إن كانت تلك العاصفة من صنع الطبيعة، فالترسة الحمراء أيضا. فحينما غضب عليها، كان هذا جزءا من غضبه على العاصفة التي أودت به على الجزيرة.

الفيلم يبحث في علاقتنا بالطبيعة ذاتها، لم يستسلم البحار للبقاء في الجزيرة إلا عندما وجد الأنثى، التي هي نتاج للطبيعة أيضا، والتي ظهرت من صدفة السلحفاة وأصبحت رفيقته على الأرض.

تعتقد معظم الثقافات أن دماء السلحفاة البحرية تقوي القدرة الجنسية والخصوبة، لذلك لم يكن غريبا أن تكون الترسة البطلة في الفيلم حمراء اللون والفتاة التي خرجت من صدفتها ذات شعر غجرى أحمر اللون.

في مشهد غضب البحار على الترسة وضربها تتحول الأجواء إلى اللون الأصفر كصحراء قاحلة، ومشاهد الأحلام تتخذ درجات الرمادي.

فالطبيعة في مختلف تجلياتها هي التي تحاصر الإنسان وتتحكم في مصائره ولكنه يعاندها على طول الخط إلا عندما تتجلى له في صورة أنثى، ومن تلك اللحظة تبدأ مسيرة البحار على الأرض، ويبدأ فصل جديد عندما ينجبا طفلا.

ومن بين العديد من الاستعارات البصرية والمؤثرة في الفيلم، تبرز وجود حفرة عميقة فوق أحد المنحدرات الصخرية في الجزيرة، يقع فيها البحار حين كان يستكشف الجزيرة عندما ألقته العاصفة على شواطئها. وليس هناك مخرج إلا الغوص عميقا والزحف من خلال نفق صخري ضيق إلى البحر الواسع، وتتكرر الحادثة مع الطفل الصغير ويهم الوالد بالقفز لإنقاذ ابنه ولكن الأم تمنعه وترشد الطفل الصغير إلى الغطس عميقا والزحف عبر النفق الصخري، يقلد الابن والده وينجح في اجتياز أول تجاربه في الحياة.

عندما يكبر الابن، تتلهف عيناه إلى الأفق، ويستكشف ما وراء البحر، مما يشعرنا أنه هو انعكاس لأبيه – الذي رغب دوما في مغادرة الجزيرة - وعندما يصل إلى نفس عمر والده حين وصل إلى الجزيرة، يبدأ في التوق إلى الخروج منها ومصاحبة زوج من السلاحف البحرية الخضراء، قد نعتقد أن الجزيرة هي منزله الآن، ولكن الأمر معقد والعواطف المضطربة التي تحيط بالأسرة تشبه تسونامى يعصف بالجزيرة بأكملها، ويحطم كل غابات البامبو، وينحسر عن جزيرة خربة ومدمرة وفارغة من الأخضر، ويضطرون إلى تنظيفها وتجميع أعواد البامبو الميتة بعيدا عن مصدر الماء العذب وحرقها في مشهد مهيب، ويظهر بوضوح من هذا المشهد انفصال الابن عن الأب والأم.

تصبح الرسالة واضحة أمام الشاب، حان وقت الذهاب، فالجيل الجديد عقد علاقة مع الطبيعة منذ صغره بطريقة مختلفة، فهو بمساعدة السلاحف الخضراء رفاقه الجدد ينقذ أباه بعد انحسار التسونامى. فأمواج التسونامي العالية بدت وكأنها إشارة الذهاب إلى الشاب، فنراها تدخل أحلامه فى رؤيا ملونة، عكس أحلام الأب البحار المصبوغة بدرجات الرمادى.

في الحلم الملون يرى الابن موجة هائلة ثابتة كأنها حائط سد بين الجزيرة والمحيط، فيسبح فيها ويصعد لأعلى، فيشاهد على جانب الجزيرة والديه يتماشيان بانسجام وعلى الجانب الآخر الضوء الساطع للشمس على المحيط الواسع، بعد قليل من التأمل يخبرهم بقراره بالرحيل فيستسلما لرغبته فى مغادرة الجزيرة ويظل كلاهما على الجزيرة حتى يشيخا ويموت البحار وترجع الفتاة للتحول إلى ترسة حمراء ثم ترجع إلى المحيط.

هذا فيلم لا يشعرنا كمشاهدين ولو للحظة بأننا نفتقد للحكى أو الحوار، حتى في المشاهد التي كان يعلم فيها الأب والأم ابنهما الصغير، كان الأب يرسم على الرمال مشاهد من حياته السابقة؛ الأفيال والناس والجمال...إلخ، في حين كانت الأم تكتفي برسم سلحفاة بحرية حمراء فقط.

15 فيلمًا مستوحى من لوحات فنية

هل تعلم أن هناك خمسة عشر فيلمًا مشهورًا كان مستوحى من لوحات فنية؟

دائما ما تكون صناعة الأفلام والفن مرتبطين ببعضهما البعض، وسواء كنت تعتبر الأفلام شكلًا من أشكال الفن أو أداة بسيطة لجلب المال، فلا يمكن إنكار أن الأفلام هي الغالبة في عالم الفن.

ريم مصطفى

ففي أيام الأفلام الصامتة، كانت تعبر الصور عن آلاف الكلمات وكان يوجد اهتمام كبير بأهمية الإطار الواحد في ابتكار الصور المتحركة ولكن عندما أصبح الصوت ثم بعد ذلك الألوان جزءًا كبيرًا من الصناعة، هُمشت بعض الأولويات البدائية.

مازالت بعض الرسومات والصور على مر العصور مصدر الإلهام للمخرجين لتركيب بعض المشاهد وأساس للكتاب لكتابة النصوص السينيمائية وللمصورين السينيمائين في خلق سحر الفن أمام الكاميرا.

في هذه القائمة ستجد بغض الأمثلة عن التأثيرات الفنية في السينيما. بدءًا من أعمال تدب فيها الحياة على الشاشة، مرورًا بأناس يعودون للحياة من أجل الجمال وانتهاءً بنماذج فنية تمثل المناخ العام للفيلم.

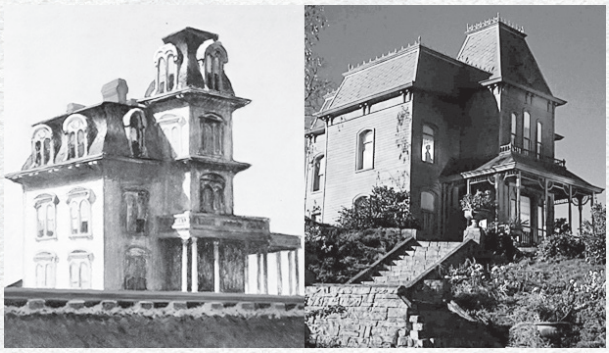
1 فيلم متروبوليس (للمخرج فريتز لانغ، 1928) | لوحة برج بابل (للرسام بيتر بروغل- 1563)

واحد من أفضل الأمثلة عن ذكاء مذهب التعبيرية الألمانية أو ربما الأفضل على الإطلاق هو فيلم متروبوليس، والذي مازال يُرى على أنه واحد من أكثر الأعمال الفنية ابتكارًا، يحكي عن المستقبل في عام 2026 حيث يحكم المدينة مخططي المدن وتحاول الطبقة العاملة أن تبقى على قيد الحياة بالقليل الذي يحصلون عليه. يكتشف ابن رجل ثري مدينة العمال ويجد نفسه في يوم يلاحق امرأة جميلة من الطبقة العاملة ويبذل قصارى جهده لتحسين أوضاعهم.

صور الفيلم عالم اليوتوبيا في المستقبل على إنه كبير وغني يتوسطه برج عظيم، متأثرًا بتفسير الرسام بيتر بروغل لبرج بابل كما ذُكر في الكتاب المقدس. بالإضافة إلى التأثير البصري لها في الفيلم، إلا أنها قد ترتبط أيضًا برسالة الفيلم حيث إن القصة في الكتاب المقدس متعلقة باتحاد الجنس البشري وتفرقته.

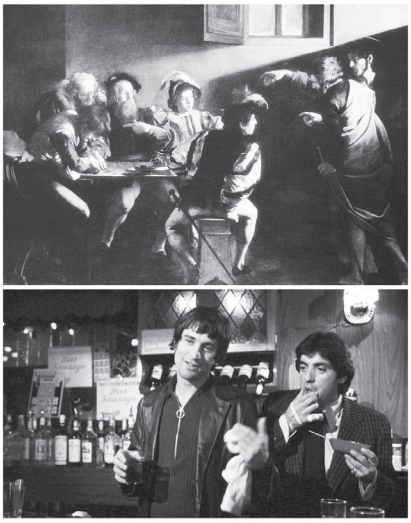
2 فيلم سايكو
للمخرج ألفريد هتشوك، 1960

لوحة منزل بجوار السكة الحديد
للرسام إدوارد هوبر، 1925



يحكي الفيلم عن ماريون،وهي امرأة بائسة تبحث عن المال من أجل زواجها ولذلك تقرر أن تسرق أربعين ألف دولار من مال العميل الذي يتعامل مع مديرها وتفر إلى كاليفورنيا لتقابل حبيبها. وتواجه أثناء سفرها عاصفة شديدة تضطرها أن تمكث في فندق صغير مهجور بعيدًا عن الطريق الرئيسي يُدعى بفندق آل بيتس. وداخل الفندق تقابل ماريون نورمان بيتس، ذلك الشاب الخجول ابن صاحب الفندق، وتصعد غرفتها لتستحم...

يُعد هذا الفيلم الكلاسيكي المرعب للمخرج ألفريد هتشوك واحدًا من أشهر الأفلام على الإطلاق، ولكن لا يعلم الكثير أن التصميم المبدع لمنزل عائلة بيتس الذي يقع بالقرب من الفندق مستوحى من لوحة إدوارد هوبر. ليس ذلك فقط لكن بعض المشاهد الأخرى تشبه بشدة لوحات أخرى للرسام نفسه مثل اللقطة الافتتاحية التي تشبه لوحة المدينه (1927).



3 فيلم شوارع وضيعة
للمخرج مارتن سكورسيزي، 1973

لوحة دعوة القديس متّى
للرسام كارافاجيو، 1960-1959

يصف فيلم شوارع وضيعة للمخرج مارتن سكورسيزي حياة العصابات في السبعينيات حيث يحكي عن الحياة الخطرة التي يتعرض لها شاب إيطالي في مدينة نيويورك، فهو شاب لديه معايير أخلاقية يحاول أن يفهم عالم العصابات من منظوره. يؤدي روبرت دينيرو وهارفي كيتل أدوارًا رئيسية في هذا الفيلم تتمثل في نجاحات وصراعات أعضاء تلك العصابة.

أما عن الإشادة لكارافاجيو في فيلم شوارع وضيعة، يقول سكورسيزي " انبهرت بلوحات كارافاجيو. فعندما اخترت أن ألقي الضوء على لحظة معينة في القصة، ربط الفيلم بلوحات كارافاجيو حيث عندما ترى المشهد تنغمس فيه. فهو بمثابة انطلاق حديث للفيلم ..فهو قوي ومباشر.

لا شك أن كارافاجيو كان يمكن أن يكون صانع أفلام عظيم. فهو قدم وصفا دقيقا لما يحدث في الحانات حيث أناس يجلسون في الحانات وعلى الطاولات وأناس يقفون فذلك الوصف انعكاس للوحة دعوة القديس متى لكن فيما يخص الحياة في نيويورك"

4 فيلم باري ليندون
للمخرج ستانلي كوبريك، 1975

لوحة الرقصة / الزواج السعيد: الرقص الريفي
للرسام وليم هوجرت، 1745

في القرن الثامن عشر، كان يوجد شاب مزارع يدعى ريدموند باري اضطر بعد سلسلة من الأحداث المؤسفة أن يلتحق بالجيش البريطاني ليحارب في حرب السنوات السبع. وهناك يصبح خادمًا لشيفالييه دي باليباري، ثم بعد ذلك يتزوج سيدة ثرية تدعى ليندون، ولكن هاجسه بالسلطة والنبالة والمال يجعله يضحي بكل ما حققه من أجل كرامته وإشباع غروره.

ساهم في نجاح هذا الفيلم بشكل رئيسي هو التصوير السينيمائي لجون ألكوت. صُور الفيلم بإضاءة طبيعية سعيًا لإبراز واقع تلك الفترة، استوحيت العديد من اللقطات من لوحات تلك الحقبة. يمكن بسهولة تمييز أعمال هوجرت في العديد من الصور المنحلة، ولكن لوحته العبقرية الرقص الريفي هي الأكثر وضوحًا في الفيلم.

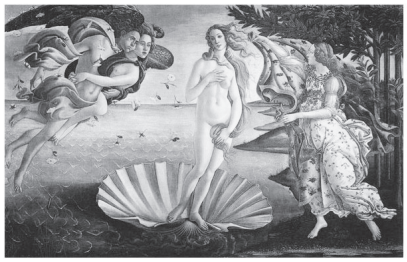
5

فيلم أيام الجنة
للمخرج تيرينس ماليك، 1978

لوحة عالم كريستينا
للرسام أندرو وايث، 1948

يحكي الفيلم عن بيل وآبي، وهما عاشقان ولكنهما يتظاهران بأنهما أشقاء. يسافران إلى الجنوب سعيًا لحياة أفضل. إذ يجدا وظيفة في مزرعة في ولاية تكساس، ويقع المزارع في حب آبي، ثم يكتشفا أن الرجل مصاب بمرض خطير ويقررا أن آبي عليها أن تقبل الزواج منه. ولكن لسوء حظهما، لن يموت المزارع وينشب الصراع بين الثلاثة أفراد.

وصل الشعر المرئي لتيرينس ماليك مداه في ثاني عمل إخراجي له. فالمناظر الطبيعية الواسعة ذات اللون الذهبي التي قُدمت في الفيلم عنصر مهم في فيلم أيام الجنة، كل ذلك إضافةً إلى الشخصيات وصراعتهم الداخلية يمثل جزءا هاما في القصة بأكملها. يظهر بوضوح أثر لوحة عالم كريستينا في الفيلم بدءًا من الألوان إلى التشابهات في المناظر الطبيعية، مرورًا بالمعنى الضمني للوحة.



6

فيلم مغامرات بارون مانشهاوزن
للمخرج تيري غيليام، 1989

لوحة مولد فينوس
للرسام ساندرو بوتشيلي،
1484-1486

فيلم مغامرات بارون هو فيلم مغامرات ملحمي تدور أحداثه في مدينة أوروبية في القرن 18، يحكي عن رجل أرستقراطي يتحد مع أمينه وفتاة صغيرة للتغلب على الأتراك الذين يحتلون المدينة.

في إحدى مغامراتهم الأسطورية، ينبهرون بجمال فينوس في لحظة شعائرية حين تخرج من قوقعة كبيرة وتأخذ وضعية فينوس في لوحة فينوس للرسام بوتشيلي. تقوم بدور فينوس الرائعة أوما ثورمان وعلى الرغم أن لقطتها كانت قصيرة فمازالت أكثر لحظة مميزة في هذا الفيلم.

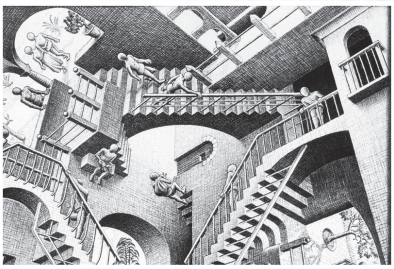
7

فيلم البريق
للمخرج ستانلي كوبرك، 1980

صورة التوأم المتطابق،
روسيل، نيوجيرسي
للمصورة ديان أربوس، 1967

يحكي الفيلم عن جاك تورنس الذي يقوم بدوره جاك نيكلسون، وهو شاب متعاف من الكحول وكاتب، يقبل وظيفة كحارس لفندق أوفرلوك المنعزل وردية الليل في الشتاء. يقع ذلك الفندق المنعزل على جبال جليدية، يعيش فيه جاك مع زوجته شيلي دوفال وابنه المضطرب نفسيًا. تسكن جاك أشباح هذا الفندق وتدفعه لقتل عائلته.

يعد فيلم البريق الذي اقتبس من رواية ستيفن كينج أكثر الأفلام إثارةً ورعبًا على الإطلاق. فكر ستانلي كوبريك في ألف طريقة لنقل أفلام الرعب نقلة نوعية، بحيث لا يستطيع أحد أن ينساها. يعد التوأم الذي رآه داني في الممر عنصرا هاما في طبيعة الفيلم المضطربة. ألهمت الصورة التي التقطتها ديان في أواخر الستينيات في إخراج المشهد المرعب للتوأم الذي لن ينساه أحد بعد مشاهدة الفيلم.



8

فيلم قصر التيه
للمخرج جيم هانسون، 1986

لوحة النسبية
للرسام إيشر، 1953

يحكي الفيلم عن سارة، والتي قامت بدورها جينفر لورنس، فتاة أهملها والداها واضطرت أن ترعى أخاها الرضيع. تحلم سارة بالهروب إلى قصة خيالية. وفي ليلة تحققت أمنيتها عندما انتقلت إلى عالم مختلف حيث عليها أن تجتاز متاهة خطرة في قلعة الملك الغول، والذي يقوم بدوره دافيد بوي، حتى تنقذ أخاها من أن يتحول إلى غول.

إن لوحة النسبية للرسام إيشر لها مدلول عظيم على حبكة الفيلم. فظهرت أول مرة كملصق في غرفة سارة ثم ظهرت بشكل حقيقي في ذروة الفيلم حيث يجب على سارة أن تحل هذا السلم المعقد حتى تستطيع الهرب من دافيد بوي وتنقذ أخاها الصغير منه.

9

فيلم لوست إن تراسليشن
للمخرج سام ميندیز، 2002

لوحة فيلم نيو يورك
للرسام إدوارد هوبر، 1939

أثناء فترة الكساد الكبير، كان يوجد رجل يُدعى مايكل سوليفان، وهو قاتل محترف يقوم بدوره توم هانكس، يعمل لدى زعيم عصابة إجرامية يُدعى جون روني، ويقوم بدوره بول نيومان. يشهد ابن سوليفان جريمة قتل ارتكبها ابن روني والذي يُدعى كونر ويقوم بدوره دانيل كريغ مما يدفع سوليفان إلى الهرب بعيدًا عن حياته القديمة وينتقم من الأشخاص الذين ظلموه.

تعد لوحة فيلم نيويورك أكثر اللوحات تشابهًا مع الفيلم ولكن يعتبر فيلم الطريق إلى الهلاك بمثابة جواب حب إلى آملًا حيث أضواء المدينة التي تغمر الكاميرا والسكون الدائم الذي يملأ الكاميرا. كُرم كونرد هول بأوسكار على تصويره السينمائي المذهل وذلك عقب فوزه بجائزة أخرى عن فيلم (أمريكان بيوتي) والذي أخرجه أيضًا سام ميدنز.

10

فيلم الطريق إلى الهلاك
للمخرجة صوفيا كوبولا، 2003

لوحة جوتا
للفنان جون كاسير، 1973

يحكي الفيلم عن سيدة صغيرة متزوجة حديثًا، والتي تقوم بدورها سكارليت جوهانسون، تقابل ممثلا في منتصف العمر، والذي يقوم بدوره بيل موراي، في فندق في مدينة طوكيو. يشعر كل منهما أنه منفصل عن العالم ولا يعلم ما يفعله بحياته، يجمع بينهما رابط غريب ويكتشفان معًا أنفسهما وليس فقط المدينة الجديدة التي يزورانها.

اللقطة الافتتاحية لفيلم لوست إن تراسليشن هي لقطة لظهر سكارليت مرتدية الثياب الداخلية. هذه الصورة المميزة مستوحاه من لوحة جوتا للفنان جون كاسير. فعلى الرغم من إنه لا توجد علاقة بين اللوحة وقصة الفيلم، فإن تلك اللحظة شكلت الانطباع العام للفيلم.

11

فيلم متاهة بان

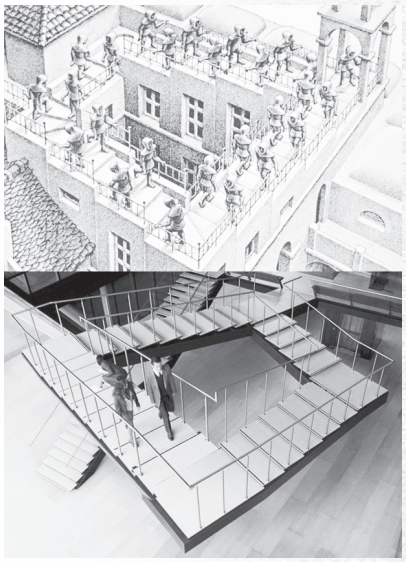
للمخرج جييرمو ديل تورو، 2006

لوحة زحل يلتهم ابنه

للرسام فرانشيسكو جويا، 1819-1823

تدور أحداث الفيلم عقب الحرب الأهلية في إسبانيا عام 1944 حيث تنتقل فتاة مع والدتها الحامل للعيش ببيت زوج والدتها والذي يعمل كقائد حرب. أثناء الليل، انتقلت الفتاة إلى عالم آخر حيث أصبحت أميرة وكان العائق أمامها أنها عليها أن تجتاز ثلاثة مهام صعبة حتى تثبت نفسها في هذا العالم السفلي الخرافي.

لا يمكن إنكار أن أكثر اللقطات شهرة في فيلم متاهة بان هي اللحظة التي يضع فيها الرجل ذو الوجه الممتقع كفه الوجهي ذو الأعين علو وجهه الخالي من العيون. أستوحى الشكل الخارجي للشخصية من عمل الفنان الإسباني جويا القائم على خرافة يونانية عن العملاق كرونوس. فاللوحة مرعبة ومزعجة حقًا وتلائم الطبع العام للفيلم.



12

فيلم إنسبشن

للمخرج كريستوفر نولان، 2010

لوحة نزول و صعود

للرسام إيشر، 1960

دوم كوب، والذي يقوم بدوره ليوناردو دي كابريو، عميل من مستوى رفيع للغاية متخصص في سرقة الأفكار بالدخول إلى أحلام الأشخاص وسرقة الأسرار المهمة في حياتهم. تُعرض عليه فرصة أن يترك عالم الجرائم إذا أتم مهمة أخيرة مستحيلة: فبدلا من أن يزيل فكرة ما من عقل أحد، يجب عليه أن يزرع فكرة ما.

يجتاز كوب بمساعدة فريقه كل الصعوبات الحقيقية والخيالية ويكمل خطته والتي تصبح صعبة عندما تتداخل هواجسه مع العملية.

يتماشى فيلم إنسبشن مع عمل الفنان إيشر شكلًا ومضمونًا. تظهر السلالم في جزء من الفيلم عندما يري أرثر والذي قام بدوره جوزيف غوردون -ليفيت، أريادني، والتي قامت بدورها إلين بيج، عالم الأحلام، ولكن لا يمكن أيضًا أن نقول إن الفيلم بأكمله تفسير للوحة. تتماشى فكرة اللعبة العقلية بين الحلم والواقع مع تفسير اللوحة ويظهر العديد من مذهب الرمزية الذي ينتمي إليه إيشر في أعمال نولان.

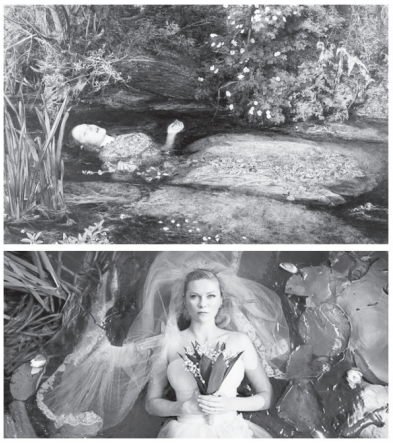
13

فيلم ميلانكوليا

للمخرج لارس فون ترايير، 2011

لوحة أوفيليا

للفنان جون إيفرت ميليه، 1851-1852



يبدأ الفيلم بمشاهد من زواج جوستين،والتى تقوم بدورها كيرستين دانست، وهي إمرأة صغيرة محبطة لا تبدو سعيدة في أهم يوم في حياتها على الرغم من حب زوجها لها. يحدث الجزء الثاني من الفيلم عندما تعيش جوستين مع أختها الكبيرة كلير، والتي تقوم بدورها تشارلوت غاينسبورغ، حيث يكتشفان وجود كوكب آخر يُسمى ميلانكوليا والذي من المحتمل أن يصطدم مع كوكب الأرض.

يعد المشهد الدرامي الافتتاحي في الجزء الثاني من ثلاثية الاكتئاب للمخرج لارس فون ترايير، والتي تبدأ بفيلم أنتيكريست (عدو المسيح) وتنتهي بفيلم نيمفومانيك (الشبق) مصطحبًا بموسيقى الأوبرا الألمانية تريستان اند إزولد بريلود، بمثابة امتحان حقيقي لاستيعاب الجمهور أحداث الفيلم، حيث يبدأ بالنهاية قبل أن تبدأ القصة.

في إحدى اللقطات الافتتاحية يمكنك أن ترى إعادة تفسير لوحة أوفيليا للرسام ميليه حيث نجد كيرستين دانست مكان أوفيليا وتظهر اللوحة في الجزء الأول من فيلم وترمز إلى اكتئاب الشخصيات.

14 فيلم جانغو الحر
للمخرج كوينتن تارانتينو، 2012

لوحة الفتى الأزرق
للفنان توماس غينزبرة، 1770

تتركز الملحمة الغربية للفنان توماس غينزبرة على عبد يدعى جانغو، والذي يقوم بدوره جيمي فوكس، اشتراه دكتور أسنان سابق تحول إلى مجرم يدعى دكتور كينج شولتز، والذي يقوم بدوره كريستوف فالتز، و أطلق سراحه. يتجمعون لصيد الرجال ثم بعد ذلك يذهبون للبحث عن زوجة جانغو وتدعى بروميهيلدا، والتي قامت بدورها كيري واشنطن و يحررونها حيث يمتلكها رجل ليس فقط خطر ولكن أيضًا غامض والذي يقوم بدوره ليوناردو دي كابريو.

لا تعد لوحة الفتى الأزرق جديدة على الشاشة حيث ظهرت في فيلم (ان شايند) عام 1924 من إخراج موريناو والذي قدم تكنيكا هاما للكاميرا ولكن فقد هذا الفيلم الان. تأثر تارانتينو أيضًا باللوحة نفسها عندما جعل جانغو يرتدي بدلة زرقاء في مشهد معين من الفيلم.

15 فيلم انحر ذا سكين
للمخرج جوناثون جلازر، 2013

لوحة متجول فوق بحر من الضباب
للفنان كاسبر ديفيد فريدريك، 1818

يحكي الفيلم المقتبس من رواية لمايكل فابر عام 2000 تحمل اسم الفيلم نفسه عن سلسلة أحداث تقع في غلاسكو، اسكتلندا. يغري كائن غريب متجسد في جسد امرأة - وتقوم بدورها سكارليت جوهانسون - الرجال ويأسرهم. يحاول الكائن الغريب، المنبهر بطريقة عيش الجنس البشري، بأن يكون واحدا منهم ولكنها لا تستطيع.

يمتلئ هذا الفيلم باللحظات البصرية المذهلة حيث يستخدم الفيلم الصور لإبراز مشاعر معينة للجمهور بدلًا من استخدام الكلمات أو الأفعال. هذه اللقطة ليس لها أي صلة بالقصة ولكنها تقدم صورة مبهجة للتجربة البصرية ككل.

في "أوديسا الفضاء"
كوبرك يعيد تعريف الخيال العلمي

في قائمة أكثر الأفلام تحقيقًا للإيرادات في التاريخ، يحتل فيلم "Star Wars: The Force Awakens" (حرب النجوم: يقظة القوة) المركز الثالث بإيرادات تتجاوز المليارى دولار، وهو رقم لم تنجح إلا أربعة أفلام فقط في تحقيقه.

أندرو محسن

في نهاية عام 2015، كان عشاق السينما على موعد مع هذا الفيلم، الذي لا يمكن حصره في إطار الفيلم الجماهيري، بل هو استعادة لذكريات شرائح عمرية مختلفة، فهو السابع في سلسلة "حرب النجوم" التي بدأت عام 1977 وحققت نجاحًا ضخمًا، أغرى صناعها بتقديم المزيد من الأجزاء.

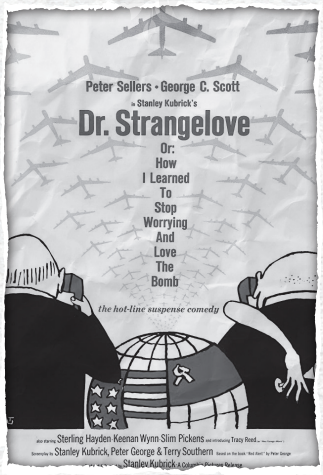
لكن صناعة هذه السلسلة، بكل ما جاء فيها من إبهار بصري لم يكن ممكنًا على الإطلاق دون وجود فيلم قوي يعيد تعريف نوع "الخيال العلمي" لدى المشاهدين والنقاد على حد سواء بأرضيات جديدة غير مسبوقة، تصبح طريقًا ممهدة لكل من يأتي بعدها.

كان الحل في يد مخرج استثنائي، يصنع أفلامًا مُخلصة بدرجة كبيرة إلى مفهوم النوع (Genre) وفي الوقت نفسه يتحرك داخله بحرية ليعيد تشكيله ويصنع عملًا يثير الكثير من الخلافات والدراسات التي لا تنتهي.

في عام 1968 أطلق المخرج الأمريكي ستانلي كوبرك فيلمه الطويل الثامن "2001: A Space Odyssey" (أوديسا الفضاء)، والآن بعد مرور أكثر من خمسين عامًا على هذا العمل، لا يزال أيقونة تستحق الدراسة والتأمل من كافة الجوانب.

لن نفسر ابتسامة الموناليزا

"كيف كنا سنقدر الجيوكاندا (الموناليزا) إذا كان ليوناردو (دافنشي) قد كتب عليها: "إن هذه السيدة تبتسم ابتسامة خفيفة لأن لديها مشكلة في أسنانها، أو لأنها تُخبئ سرًا عن عشيقها"؟ كان هذا سيقلل تقدير المُشاهد، ويقيده بواقع مخالف لواقعه.



لا أود أن يحدث هذا مع 2001 (أودسيا الفضاء)"

ستانلي كوبرك، ردًا على سؤاله عن تفسير لرؤيته في الفيلم.

سنتبنى هنا نظرية كوبرك، ولن نسعى لتفسير المعاني المقصودة في الفيلم .. لكننا سنكتفي بالتركيز على ما قدمه المخرج من طفرات لتنفيذ فيلمه ليخرج بهذا الشكل المثير للتأمل.

أغلب مشاهد هذا الفيلم كانت نتيجة لتطوير تقنيات سينمائية خاصة لم تستخدم من قبل آنذاك، أو على الأقل لم تستخدم بهذه الصورة، ومن بعد الفيلم أصبحت الكثير من هذه التقنيات جانبًا أساسيًا في الكثير من أفلام الخيال العلمي.

ما قبل أوديسا الفضاء

رعاة بقر ومجرمون مطلوبون أحياءً أو موتى وشريف يبحث عنهم للحصول على مكافأة مجزية تلك كانت الملامح المميزة لأفلام الغرب الأمريكي (Western) التي شهدت أقوى فترات ازدهارها في الستينيات، وتركت بعض العلامات السينمائية التي لا تُنسى.

نحن على الأرض، والسينما تفتش في الماضي المتمثل في هذا الغرب الأمريكي، أو في الماضي الأبعد لتقدم أفلامًا مثل كليوباترا، بينما لا زالت الحرب العالمية والحرب الباردة تلقيان بظلالهما على السينما أيضًا.

وسط هذه الأجواء، كانت أفلام الفضاء أو الخيال العلمي لا تتعدى محاولات بسيطة أغلبها يدور عن السفر لأحد الكواكب، واللقاء بكائنات فضائية متوحشة مثل: "First Men in the Moon" (أول الرجال على القمر) (1964)، أو تجربة معملية خيالية مثل "Fantasic Voyage" (رحلة رائعة) (1966).

لم يكن الإنسان قد خطى خطواته الأولى على القمر بالفعل، أو وصل للصور والمعلومات الأكثر دقة التي وصل إليها بعد ذلك، وبالتالي كان صناع السينما يستكشفون الفضاء على استحياء ويغالون في خيالاتهم.

على المستوى التقني لم يكن الأمر يتعدى الخدع التقليدية والرسوم المتحركة واستخدام الخلفيات الملونة الظاهر زيفها للعين، بجانب الأقنعة والأزياء المصممة بشكل بسيط لتقديم الشخصيات الخيالية .. ثم جاء ستانلي كوبرك.

في عدة أفلام سابقة له كان كوبرك يقدم نوعًا سينمائيًا مختلفًا، يُخلص للكثير من قواعده، ويترك فيه علامة ثم ينتقل للنوع التالي.

فعلها من قبل مع "Spartacus" الذي ينتمي لأفلام السيف والصندل، ومن قبله فيلم "Paths of Glory" (طرق المجد) الذي ينتمي لأفلام الحرب، في كل مرة يقدم فيلمًا يمكن تصنيفه بسهولة داخل إطار النوع الذي ينتمي إليه، لكنه يظل عملًا يمكن تحليله على المستوى الفني واستكشاف استخدامات المخرج المميزة للعدسات المختلفة والدقة الشديدة في تكوين اللقطات والإحساس الواضح بالزمان والمكان.

الآن جاء الدور على أفلام الخيال العلمي، وبأريحية شديدة يمكن التأريخ لأفلام هذا النوع بـ"قبل أوديسا الفضاء وبعد أوديسا الفضاء".

الخيال العلمي.. المحطة التالية

بعد انتهائه من فيلم "Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb" (د. سترينجلوف أو: كيف تعلمت التخلي عن القلق وعشق القنبلة) الكوميديا السوداء الموجهة للسخرية من الحرب الباردة، والذي حقق نجاحًا كبيرًا على مستوى الجمهور والنقاد، اهتم كوبرك بفكرة الكائنات الفضائية والتي كانت ما تزال في بداياتها مع الخطوات المحدودة في عالم الفضاء التي قطعها الاتحاد السوفيتي وأمريكا.

هكذا بدأ في قراءة الكثير من روايات وقصص الخيال العلمي بحثًا عن تلك التي يمكن تحويلها إلى فيلم إلى أن عثر على فكرة جيدة في القصة القصيرة "The Sentinel" (الحارس) للكاتب الإنجليزي آرثر س. كلارك، لكنها لم تكن تكفي لصناعة الفيلم الذي يريده بل مجرد مدخل احتوت هذه القصة على الحجر الضخم المصقول الذي سيظهر في الفيلم بالفعل.

لما كان كوبرك يفضل العمل من أصول أدبية، فلماذا لا يكتب رواية خصيصًا لتحويلها إلى فيلم؟ هكذا عمل مع كلارك على تطوير وكتابة الرواية التي نُشرت في نفس عام عرض الفيلم وحملت نفس الاسم، لكن باسم آثر س. كلارك فقط على غلافها، وبُني الفيلم عليها، وبالتزامن مع كتابتها كان العمل على السيناريو أيضًا،

في شكل مشابه إلى حد ما لما حدث مع فيلم "Metropolis" (1927)، وربما هي من الحالات النادرة التي تُكتب فيها الرواية من الأساس لتُحول إلى فيلم. استمرت عملية الكتابة لسنتين تقريبًا حتى عام 1966 حين بدأ التصوير.

أراد كوبرك صناعة فيلم يستطيع الصمود ليس فقط فنيًا في عيون عشاق السينما، ولكن أمام النظريات العلمية أيضًا، ولا ينهار سريعاً أمام النظريات الأحدث، وهكذا استعان باثنين من علماء ناسا ليشرفا على الجانب العلمي، المتعلق بنظريات حركة الأجسام في الفضاء وشكل المجسمات وخلافه.

تحول الاستوديو إلى خلية نحل ضخمة تضم مصممين ونجارين وخبراء في مختلف المجالات، ووصل الأمر إلى حد أن أطلق أحد أساتذة ناسا على ستوديو MGM في لندن - حيث كان التصوير - "ناسا الشرق".

في البدء كان الظلام وفي المنتصف أيضًا

من يشاهد الفيلم للمرة الأولى سيفاجأ على الأرجح بافتتاحية الفيلم الطويلة التي تمتد لدقيقتين تقريبًا من الظلام نستمع فيها فقط إلى صوت الآلات الموسيقية وكأنها "تُدوزن" (تضبط نغماتها) في أداء مشابه لما يسبق الحفلات الموسيقية، وهذا قبل أن نشاهد علامة شركة MGM المنتجة، ومن بعدها الموسيقى المهيبة بآلات النفخ والإيقاعات المميزة التي نستمع إليها ونحن نشاهد أول لقطات الفيلم، الشمس البعيدة في خط واحد مع الجانب المظلم من الأرض، ويظهر أخيرًا اسم الفيلم.

ربما تمتد محاولات قراءة الفيلم لهذا الظلام الافتتاحي في محاولة لوضعه داخل إطار ما قبل فجر الإنسان (المشاهد الافتتاحية)، لكن الأمر كان مرتبطًا أكثر بوضع العروض في هذه الفترة في أمريكا وتحديدًا في الأفلام الملحمية أو التاريخية الطويلة التي تمتد لقرابة أربع ساعات.

أفلام مثل "Beun Hur" (1959) للمخرج ويليام وايلر، أو "Spartacus" (1960) لستانلي كوبرك، كانت تعامل معاملة حفلات الأوبرا، فتبدأ بمقدمة موسيقية طويلة قبل العرض، ما يطلق عليه Overture، تُلعب عادة والشاشة مظلمة أو والستار مُغلق. لكنها ليست أية موسيقى مثل الأغاني التي تُلعب في القاعات حاليًا قبل توافد المتفرجين.

كانت الموسيقى تؤلف خصيصًا لهذه الأفلام، وعادة ما تكون المقطوعة الافتتاحية بها الكثير من ملامح الموسيقى التصويرية للفيلم وتُهيئ المشاهد للحالة العامة التي هو مقبل على مشاهدتها. أودسيا الفضاء لم يكن فيلمًا طويلًا أو تاريخيًا، وإن حمل تاريخ البشرية من وجهة نظر صناعه، لكن كوبرك فضل افتتاحه بهذه الطريقة.

لم يكن هذا هو الملمح الوحيد المرتبط بتقاليد العرض في ذلك الوقت في هذا الشريط السينمائي، إذ نشاهد في منتصف الفيلم تقريبًا لوحة "Intermission" (استراحة)، والتي يليها إظلام أيضًا، وهو ما يستمر لمدة حوالي ثلاث دقائق على الشاشة.

كان تقليد وجود استراحة في منتصف الأفلام متبعًا في أمريكا في هذه الفترة، قبل أن يتوقف في الثمانينيات تقريبًا، لكن كوبرك وظف الاستراحة داخل الفيلم لتكون بمثابة مرحلة إنتقالية.

لا يأتي فاصل الاستراحة في منتصف الفيلم بالضبط بل بعد مرور ساعة ونصف تقريبًا من الفيلم الذي يمتد لقرابة ساعتين ونصف الساعة. تأتي الاستراحة مباشرة بعد قرار بطلي الفيلم بالانقلاب على الكمبيوتر الذكي "هال"، ومشاهدتنا لهال وهو يراقب حركة شفاهما بما ينبئ بحدوث تطور خطير في مسار الفيلم. تأتي الاستراحة بعد هذا المشهد مباشرة وتتحول بعدها الأحداث كلية بالفعل وتأخذ طورًا آخر.

فجر الإنسان على الشاشة الضخمة

يمكن لأي مخرج حاليًا أن يصور ممثليه أمام الشاشة الخضراء، وبعد ذلك سيتحول ما خلفهم إلى المكان الذي يتمناه بكل التفاصيل التي يودها باستخدام الكمبيوتر، رجوعًا إلى عام 1966، لم يكن الأمر كذلك بالتأكيد.

الفصل الأول من الفيلم يأتي بعنوان "فجر الإنسان"، هذا الذي يقدم رؤية صناع الفيلم للمراحل الأولى من البشرية، التي تسبق الطفرة التكنولوجية التي ستنقله للفضاء في المشاهد التالية.

تتابع هذه المشاهد جماعة من القرود التي تتعايش في منطقة صحراوية مليئة بالجبال، تصارع حيواناتٍ أقوى منها، كما تصارع بني جنسها.

لا يخفى على المشاهد بالتأكيد أن أغلب القرود ما هي إلا ممثلين يرتدون أقنعة وأزياء صناعية، لكن محاكاة حركة القرود لم تكن بهذه السهولة. حتى ينجح الممثلون في محاكاة القرود، أعطى كوبرك لأحد الممثلين كاميرا ليصور حركة القرود في حديقة الحيوان، ومن ثم يقلدها. اختيار الممثلين أيضًا لم يعتمد فقط على القدرة على تقليد الحركة بل كان هناك مراعاة لأن تكون أذرعهم طويلة حتى تناسب طبيعة أجسام القرود.

لم يكن هذا إلا الجزء السهل من المشاهد.

كان التحدي الأكبر للمخرج المهووس بالدقة، هو كيفية صناعة هذه المشاهد لتبدو حقيقية، كان خياره المبكر هو عدم التصوير في أماكن حقيقية، ليستطيع التحكم بشكل أكبر في كل تفاصيل المشهد من إضاءة وتكوين وبالتالي قرر التصوير في الاستوديو وهنا تكمن الصعوبة.

ربما يفاجأ القارئ الآن بأن ما شاهده في مشاهد "فجر الإنسان" كانت مصورة في الاستوديو، ولكن أي ستوديو هذا الذي يخرج الصورة بهذه القدر من الغِنى؟

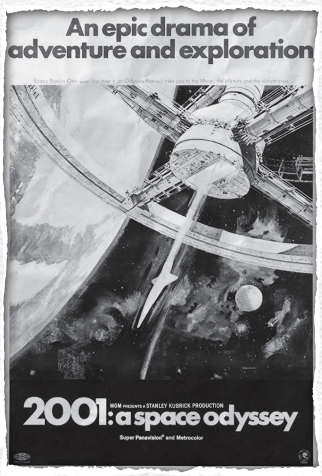
التُقطت عدة صور للأماكن التي يود كوبرك أن تظهر كخلفية لمشاهده، وكانت الفكرة في كيفية وضعها كخلفية بالفعل، لتحقق عاملين مهمين: الأول ألا تبدو مصطنعة ومكشوفة للمشاهد، والثاني أن تحقق عمقًا في مجال الصورة وكأنه يستخدم عدسة ذات بعد بؤري صغير، تكشف الكثير من التفاصيل وتظل أغلب الصورة داخل "الفوكس".

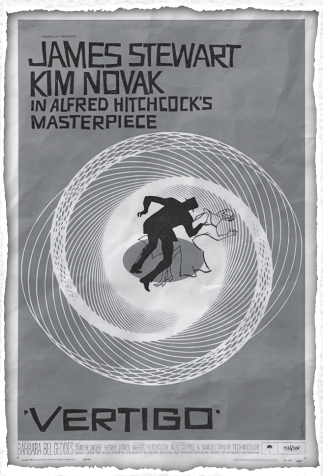
كان الخيار الأسهل بالتأكيد هو تصوير الممثلين أمام خلفيات مرسومة، لكن هذا بالطبع لم يكن سيقدم الصورة المليئة بالتفاصيل التي يريدها كوبرك، كما سيصنع مشاهد مسطحة تصدر الإحساس بأنها مصنوعة، كذلك عرض صور الأماكن من خلال بروجيكتور مباشرة على الخلفية لم يكن سيحقق عمق الصورة الذي يريده كوبرك، وهكذا جاءت الطريقة المتفردة لتصوير هذه المشاهد.

كان الحل المبتكر هو عرض الصور من خلال بروجيكتور على سطح عاكس، وهذا السطح يعكس الصورة على الخلفية الضخمة الموضوعة خلف الممثلين.

الأمر لم يكن بهذه السهولة إذ استلزم صناعة شاشة ضخمة بمساحة 12 X 27 مترًا لتستقبل انعكاس الصورة، مع وجود بعض الديكورات المصنوعة بالتأكيد مثل الصخور وغيرها لتعطي لإضافة المزيد من التفاصيل إلى المكان ومحاكاة الطبيعة بقدر أكبر، والصعوبة الأخيرة كانت في وضع الكاميرا وتصميم الإضاءة، إذ أن وضع الكاميرا على خط أفقي واحد مع الخلفية الضخمة كان يُمكن أن يُظهر انعكاس الممثلين على الخلفية وبالتالي يُفسد كل شيء، فكان الحل في وضع الكاميرا بزاوية جانبية لا تُظهر انعكاس الممثلين.

كان "أودسيا الفضاء" هو أول فيلم تُستخدم فيه هذه التقنية بهذا الشكل، وربما ليست من المبالغة إن قلنا أن هذه الطريقة التي كانت شديدة الصعوبة في تنفيذها، لا زالت تعطي أثرًا جيدًا لا يتقادم مع الوقت عكس التقنيات الأخرى الأحدث التي تظهر خفتها بمجرد ظهور تقنية أحدث.





السباق مع الزمن

كمـا ذكرنا، لم يكن الإنسـان قد هبط على القمر بالفعل فـي ذلك الوقت، ولذلك كانت هناك الكثير من الاجتهادات العلمية والتصميمات القائمة على الافتراضات.

من ضمـن أهم الجوانب التي حـرص كوبرك على أن تظهر بدقة، شـكل الفضاء الخارجي من ناحية، ومفهوم الجاذبية داخل سفن الفضاء المختلفة.

لـم يكن أحد يعلم كيف تبدو الأرض فعليًا إذا نظرنـا إليها من الفضاء الخارجي، ولهذا كان عليهم اسـتعمال الخيال قليلًا. مـرة أخرى لم يكن التحدي فقط في تخيل شـكل الكرة الأرضية لكن في تنفيذها لتبدو داخل الفيلم بشكل مُقنع، ولهذا لم يكن الرسم التقليدي وعرضه على الشاشة هو الحل الأمثل.

توصل أحد المصممين إلى تقنية رسم ساعدته على تنفيذ سطح الأرض ليبدو أقرب ما يمكن للواقع، ولا يبدو زائفًا في الوقت نفسـه أمام المشـاهد. كانت هذه التقنية هي الرسم على الزجاج ثم كشط السطح بموسى الحلاقة لتترك التأثير اللامع المصقول، ومن ثم استخدمت الإضاءة في الخلفية لتظهر الأرض بالشكل الذي ظهرت عليه في الفيلم.

في السنوات اللاحقة تمكنوا من تصوير الأرض من الفضاء، كانت سعادة كوبرك بالغة لأن الشـكل الذي قدمه في فيلمه لم يكن بعيدًا عن الشـكل الحقيقي الذي ظهر لاحقًا، كانت الإضاءة أكثر قوة في فيلمه فقط.

لم تكن الأرض سوى "تفصيلة" واحدة في المشهد الذي ضم كلًا من: الأرض وسفينة الفضاء دائرية الشـكل والمكوك، وجميعها في حالة حركة على الخلفية السوداء، مرة أخرى نحن في العام 1966 حين لم تكن الإمكانيات متاحة كما هي الآن.

لتنفيذ هـذه اللقطة تم تصوير نمـوذج الكرة الأرضية علـى حامل تحريك، وهي تتحرك حركة بطيئة جدًا، بينما لم يكن المكوك إلا صورة فوتوغرافية ثابتة وصورتها كاميرا الفيديو مبتعدة عنها لتعطي التأثير بالحركة، ومجسـم سفينة الفضاء البالغ قطـره متريـن تقريبًا صوّر أيضًا في حركته الدائرية بشـكل منفصل، والأمر نفسـه حدث مع الخلفية السوداء ذات النجوم إذ صورت بشكل منفصل.

كان التحـدي يكمن في صناعة حركة هذه الأجسـام لتبدو طبيعية، وهكذا جُرّبت أكثر من سرعة للوصول للشكل المطلوب.

حتى يتأكد كوبرك من السرعة المناسبة كان يجري اختبارًا باستخدام آلتي عرض، تعرضان على شاشة واحدة، آلة تعرض حركة سفينة الفضاء والأخرى تعرض المكوك، حتى اطمأن إلى التزامن المناسب لرؤيته.

رحلة الألوان

تقريبًـا لا يوجد مشـهد في هـذا الفيلم لا يمكـن الوقوف عنده وتحليـل التقنيات المسـتخدمة فيه لكننا في النهاية نود التعرض للمشـاهد التي كانـت تعد فتحًا تقنيًا آنذاك، كما لا زالت تترك أثرها على المشاهد حتى الآن.

لا يمكن ذكر "2001: أودسيا الفضاء" دون الوقوف عند التتابع المعروف باسم "Star Gate" وهو الذي نشاهد فيه الشخصية الرئيسية تتنقل لبعد آخر، ونشاهد مزيجًا من الألوان الزاهية على الشاشـة وانعكاسـها على وجه البطل، في تتابع يستمر لأكثر من خمس دقائق.

كوبـرك يبحث عما يمكن أن يعبر عن رحلة زمنية للإنسـان وصـولًا إلى بعد آخر، وهـو أمر يتخطى حدود العلم المتاح، وبالتالي لا يمكن الاسـتناد إلى مرجع محدد في هذه الحالة.

كان الحل لدى مسؤول المؤثرات الخاصة دوجلاس ترامبل الذي طور تقنية أخرى للاستخدام في الفيلم لتحقيق التأثير المطلوب.

بمتابعة ما وصلت إليه أحدث التقنيات آنذاك، كانت هناك تجارب لفنان التحريك جون ويتني -الـذي عمل من قبل على لقطات الدوامات في فيلـم "Vertigo" (دوار)- الذي كان يترك عدسة الكاميرا مفتوحة لعدة دقائق بينما يضع أمامها مجسمات على طاولة تتحرك باستخدام محرك، وهو ما أنتج أشكالًا ملونة ذات طابع مميز.

مـن هذه النقطة بدأ دوجلاس ترامبل مطورًا تقنيته الخاصة، التي عرفت باسـم "Slit Scan" (التصوير من خلال الشق).

صمـم ترامبل لوحة ضخمة ملونـة متحركة ووضع أمامها لوحا يحتوي على شـق رأسي دقيق، وكانت الفكرة أن تصور الكاميرا من خلال هذا الشق.

بوضـع الإضاءة خلف اللوح الملـون وتحريكه يمينًا ويسـارًا، وتحريك الكاميرا في الوقت نفسه لتقترب وتبتعد عن الشق، نجح ترامبل في الوصول إلى التأثير المطلوب.

الأمـر يشـبه فتح عدسـة الكاميرا لتتلقى أكبـر قدر ممكن من الضـوء، وتصوير السيارات في الشوارع، ما سنشاهده في الأغلب هو خطوط وليس أجساما واضحة.

يـروي دوجلاس ترامبل أنـه طور ماكينة خصيصًـا لصناعة هـذا التتابع لتكرار العملية مرات ومرات، إذ أن اللقطة الواحدة كانت تأخذ خمس دقائق كاملة من العمل.

عودة أخيرة لكوبرك

يمكن كتابة الكثيـر والكثير عن هذا الفيلم، وتوجد بالفعـل الكثير من الكتب عنه وعن مراحل صناعته، لكن ما يستحق التأمل الآن هو أن فيلمًا واحدًا كان فيه كل هذا الكم من الابتكارات والتطوير في صناعة السينما، فبعض التقنيات التي طُورت لهذا الفيلم استمرت مستخدمة بعده لسنوات وسنوات.

ستانلي كوبرك أعاد تعريف العالم بأفلام الخيال العلمي والفضاء، ويصعب تخيل أن يحـول أي مخرج آخـر القصة القصيرة التـي قرأها كوبرك فـي البداية إلى هذا الفيلم الاستثنائي.

لم يرد المخرج الأمريكي لأحد أن يستغل مجسمات فيلمه بعد انتهائه منه فدمرها تمامًا، وعندما شرعت شركة MGM في التفكير في جزء ثانٍ للفيلم أرسل لهم خطاب تهديد جعلهم يتراجعون فورًا عن التجربة.

لا يمكن لأحد معرفة السـر وراء ابتسـامة الموناليزا، لكن علـى الأقل يمكن معرفة المواد التي استخدمت في صناعة هذه التحفة الخالدة.

المراجع:

1- Box Office Mojo website

2- Dan Chaisson, "2001: A Space Odyssey": What It Means, and How It Was Made, The New Yorker, 2018/4/23

3- Phil Hoad, How we made 2001: A Space Odyssey, The Guardian, 2018/3/12

4- Tyler Knudsen, Cinema Tyler, How Kubrick made 2001: A Space Odyssey (parts 1 to 7)

5- Behind the News (YouTube Channel), How did Douglas Trumbull make the Stargate sequence in 2001 A Space Odyssey?

6- Filmmaker IQ (YouTube Channel), The History and Science of the Slit Scan Effect used in Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey

7- 2001: Sparks in the Dark, Director: Pedro González Bermúdez

8- 2001: The Making of a Myth, Director: Paul Jouce

الأرشيف الفوتوغرافي للأدباء والفنانين (2)

محمود سعيد..
التحليق أعلى الأسوار*

في الأرشيف الفوتوغرافي لمحمود سعيد (1897 - 1964) صورٌ تتصدّرها قصور وحدائق ملكية والحشائش النظيفة في رحلات الصيد أو ساحات التريض مع الخيول، يجذب فيها النظر رجل أنيق دومًا بنظارة مستديرة ميّزته، فاردًا قامته بهيئة وملامح محمولة بنبالة تليق بسليل عائلة أرستقراطية ناسبت الملوك والأمراء.

إيمان علي

صورٌ يظهر فيها أفراد العائلة والأقارب والأبناء والأحفاد والأشقّاء وأولادهم وسيكون سعيد قادرًا على الاحتفاظ بملامح حانية وقريبة إلى العامّة، وأبعد ما يكون عن التجهّم أو الاستعلاء. الحياتان اللتان عاشهما محمود سعيد، وتبدوان متناقضتين حياته في شبابه مخلصًا للتقاليد الأسرية والاجتماعية، والأخرى منساقًا لجموحه الفني وانطلاقاته وأفكاره التحرّرية، ستظهر في صوره كأب وجدّ، وفي لوحات البورتريه التي رسمها من صور حقيقية لأطفال العائلة. وأخيرًا في بنات لوحاته المنفلتات يحتفي بسُمرتهن وجمالهن "البرّيّ" الفطريّ، يعزّز استخدامه المميّز للألوان من تكوين الراقدات عاريات بأثداء نافرة في لوحاته. كيف يمكن أن نقرأ الفنان في صوره الفوتوغرافية لا لوحاته الفنية؟! وكيف جسّد البورتريه عند محمود سعيد صورة حيّة عن طموحه ورغباته وحياته التي تمنّاها؟!

برز اهتمام محمود سعيد برسم البورتريه أوّل ما فكّر واتّخذ خطوة التفرّغ للفن. بينما تقول المصادر التاريخية بأنه في عام 1919، اتّخذ سعيد خطوته الأولى في رسم

"البورتريه الشخصي" أو الذاتي. بعد هذه اللوحة وقبلها محاولات قليلة في رسم المناظر الطبيعية؛ آمن بأنه لا يمكنه أن يعيش لشيء آخر غير الفن. في عام 1924 سيرسم بورتريهًا ذاتيًا آخرا بعد تعافيه من التيفويد، وسيُطلق على اللوحة اسم "الرسول". هذه اللوحة الشهيرة؛ كانت من أوائل اللوحات التي اشترتها الحكومة المصرية بعد قيام الثورة بسنوات. بتاريخ 1930 سيرسم بورتريهًا شخصيًا ثالثًا بعنوان "استبطان". نائب المحامي العام في المحكمة المختلطة كان يكره الأجواء المفروضة عليه كموظّف حكومي رتيب، لكنه كان شغوفًا بمراقبة ما ومن حوله. استدعت ذاكرته زميله البلجيكي في العمل ورسم له لوحتين، كان ذلك في العام 1923، صوّر فيهما انطباعاته عن "رجل غريب، شدّني لرسمه شدًا". لم يكن الموظّف بعيون الفنّان يعلم عن حياة زميله الشخصية شيئًا، لكنه كان مدفوعًا بغرابة أطواره فرسمه "وهو على وشك السقوط في هاوية"، ويبدو أن سعيد كان مُحقًا في انطباعاته، وأن تلك الصورة الذهنية في رسم الرجل بدت صادقة وأقرب إلى ما حدث في الحقيقة والواقع. سنعرف أن سنوات معدودة ستمرّ وسيُطرد هذا البلجيكي من عمله بسبب تاريخ سابق مع السُكر ولعب القمار. يحكي محمود سعيد لقرّاء مجلّة المصوّر أن الرجل سوّى أوراق نهاية الخدمة وعاد إلى بلجيكا، ترك المحاماة بالطبع وعمل في "بار"، ثم دخل السجن لأمرٍ ما يتعلّق بمشاكله التي لا تنتهي، ثم خرج، وانتهت حياته بطريقة درامية تُطابق ما كان سعيد يتنبأ به، "مات وهو ينفخ البوق مؤدّيا استعراضا لفرقة موسيقية سياحية في بلدته".

هكذا مارس الفنان هوايته وشغفه في الفن بالاقتراب من حياة الناس العادية، ومراقبة البشر من "العامّة". أوّل ما رسم بحسب إشارته، كان "أسطى فرج" البوّاب، ثم رسم أصدقاءه، أفراد عائلته، والأحفاد. تقاعد محمود سعيد في سنّ الخمسين، بعد 25 عامًا قضاها موظّفًا مرموقًا في السلك القضائي، ليحتمي أخيرا بالفنّ، "الملاذ الآمن والمقدّس" كما وصفه. قبل ذلك، لم يقو على ترك شغفه نهائيًا، كان قاضيًا في الصباح ورسّامًا في المساء، كان يمارس الرسم في أوقات فراغه التي كانت قليلة ومعدودة. في الخمسين، في هذا العمر الذي يبدو في حكم العُرف متأخّرًا؛ قرّر محمود سعيد الفرار من قيود الوظيفة الحكومية التي كانت "اختناق" على حدّ تعبيره، متجاوزًا أسوار قاعات المحاكم بعدما أصبح حرًا من قيود العائلة وتحفّظاتها.. تخطّى الأسوار المخملية للحياة الأرستقراطية، وقرّر أن مكانه هناك في مرسمه بالقصر الفخيم للأسرة، "الوقت الذي كنت أقضيه في الأستديو كان يمنحني حياة"؛ يكتب إلى مجلة المصوّر مقالًا بعنوان "قصّتي مع الفن"، نشر في العدد بتاريخ 6 إبريل 1951. وكتب أيضًا: "بدأتُ أخيرًا في هذا العمر تنفّس الحريّة بالرسم"، "لم أجد نفسي إلّا في الرسم، بعد رحلة التحدّي التي جُبلتُ على خوضها".

زينب سعيد، أخت الفنان محمود سعيد تقف أقصى اليسار، وسميحة رياض زوجته في وسط الشجرة مع حسين ومحمود سعيد جالسين، وأعضاء آخرين من العائلة.
أرشيف محمد سعيد ذو الفقار 1925

محمود سعيد في مرسمه - سان ستيفانو بالإسكندرية 1950 - 1951
من أرشيف المصور حنري القبّاني

لن يتوقّف منذ ذلك الحين عن إنتاج اللوحات الفنية، وسيحظى باحترام وتقدير الوسط الفني والثقافي في مصر، ستكون الجماعة السريالية في مصر، "جماعة الفن والحرية" حريصةً على جذبه إلى معارضها واستضافته في مناسباتها الفنية، سيكون اسم محمود سعيد إضافةً إلى الحركة الفنية في ذلك العصر، وسيُحسن استغلال إمكانيات وضعه الاجتماعي المرموق، في أن يجوب العالم كله، فيقف على كل جديد وعصري في الفن والأدب. سيظل محتفظًا بهذا التوهّج، مثلما تشير شهادات الفنانين الذين عاصروه أو المتخصصين في الفنّ، حتى آخر يوم في عمره. أطبق محمود سعيد عينيه في غفلة الموت وهو على سرير المرض يحتفل بعيد ميلاده الـ67 كان محاطًا بالعائلة، ومع ذلك كان موته في تلك اللحظة مُفاجئًا ومُحزنًا. أسدل الستار على حياته الفنية التي امتلأت بأعمال متواصلة بلا انقطاع. يكتب سعد الخادم في مجلة الثقافة في إبريل عام 1964 عن ذلك "الفنان البارز الذي امتلك شخصية متميّزة". لقد انتبه مبكّرا إلى تخطّي أساليب الفنانين الأوروبيين في الرسم التي كانت معروفة في مصر. في رثائه نعى الخادم حساسية الفنان وتواضعه وإنكاره للذات فيما يتبارى فنانون عديدون ويتفنّنون في تسليط الأضواء عليهم، وكيف كان مثالًا لمدة تجاوزت ربع القرن، للفنانين المبتدئين أو لأيٍّ ممن يمكن أن يخجل من بداياته الفنية.

بورتريهات محمود سعيد؛ حوارٌ مع روحه الداخلية، وكشفٌ لأسرارها. تُغلّفها نغمةٌ درامية نابعة من أفكار وقيم إنسانية. يظهر ذلك جليا من البورتريه الذي رسمه لجورج خوري في عام 1921، وهذا الأخير واحد من أعلام مؤسسي السينما المصرية. في هذا البورتريه أعطى سعيد الألوان والتكوين انطباعاته عن السينما في مصر في ذلك الوقت.. الوجه بملامح وإيحاءات متجانسة، والظلام الذي يحف باقي الجسد بغموض مثير. ركّز الفنان على عينيّ خوري الفائضة بذكاء حاد، وقد عبّر عنه بحاجبين حادين.. تكتب راوية الشافعي في مقالة بعنوان "أيقونة الهوية المصرية: جولة في لوحات محمود سعيد": "الشفاه بأحمر قانٍ، بما يتناقض مع مظهر الرجال الشرقيين، تعكس نظرة نقدية لمحمود سعيد للسياق الغربي للسينما المعاصرة، وإلى أي مدى انتُزع عن خصائص المجتمعات الشرقية، والمجتمع المصري على وجه الخصوص".

***

من الإسكندرية، في إبريل من عام 1897، نجلًا لرئيس الوزراء السابق محمد سعيد باشا، جاء محمود سعيد إلى الدنيا. الأبوان مصريّان من أصول تركية وشركسية والتعليم في الطفولة المبكّرة يناله سعيد الابن منزليًا على يد مدرّسين خصوصيين، ثم يتنقّل بين مدارس مرموقة عديدة: فكتوريا كوليدج، آباء الجيزويت، مدرسة العباسية

الفنان محمود سعيد يتوسط أخوته الأربعة في 1906، من اليسار: زينب - حسين - بديعة - ناهد

عديلة سعيد مظلوم والدة الفنان في 1904

السعيدية الثانوية، قبل الحصول أخيرًا على بكالريوس الحقوق من مدرسة الحقوق الفرنسية بالقاهرة، كان ذلك في العام 1919، وبحلول 1921 كان قد عُيّن قاضيًا في المحاكم المختلطة - المحاكم التي يتجاور فيها قضاة مصريون وفرنسيون وإنجليز – أولًا في المنصورة ثم في الإسكندرية. بعد خدمة طويلة في القضاء سيهب محمود سعيد نهائيًا حياته، أو ما تبقى منها، للفن، عشقه وهوايته الأبدية.

"الرسم هو أمل شبابي، هو ما كنتُ أبحث عنه"، يقول في حوار بتاريخ 1936 في مجلة "الأسبوع المصري" الفرنسية. يُعرف محمود سعيد حاليًا كواحد من الآباء المؤسسين للفن المصري الحديث في التصوير الزيتي، ويعدّ رمزًا محوريًا لعصر النهضة، فيما بين القرنين الـ19 والعشرين. رسومه الأنيقة أبرزت الجمال في مصر وناسها، و«عكست الهوية المصرية وتكيّفها المستبدّ مع الحداثة والاستقلال». يتذكّر في الحوار معلّمه الأوّل، الفنان الإيطالي مستر دافورنو كازوناتو، فضلًا عن حصص أرتورو زانيري في عام 1916، والفنانين الإيطاليين البارزين، كليهما تخرّجا من أكاديمية الفنون الجميلة في فلورنسا. انطلق بعدها محمود سعيد في إنتاج مجموعته الخاصة من الرسوم. يقف المعلّقون والمتذوّقون الفنيّون كثيرًا أمام استخدامه الفريد للون والضوء، ومقاربته الابتكارية للبورتريه عبر مقدرته على "حفر" عواطفه وانفعالاته وروحه في اللوحة. رسم أكثر من خمسين لوحة للمرأة عارية، و50

«سعيد» إلى اليمين مع والده محمد باشا سعيد وأخيه حسين

لوحة لسيّدات من عامة الشعب ما بين موديلات وخادمات وراقصات وبنات بحري المنحلّات .. "هدم محمود سعيد جدران الأعراف والتقاليد، وتحدّى توقّعات المجتمع عن خلفيته الاجتماعية المرموقة، ليُعبّر عن فطنته بجوهر المرأة المصرية".

دأب سعيد على إنتاج اسكتشات وبورتريه من الحياة الواقعية. أزاح امتيازه وواجهته الأرستقراطية فور استقالته من الوظيفة الحكومية. كان دائم التجوّل بين متاحف العالم، والأتيليه هنا وهناك، في الصين وباريس، حضر دروسًا في اللوفر، وقسم الدراسات الحرّة في "جراند تشومير"، وأكاديمية جوليان، عقب زواجه في 1922 واصل رحلاته نهاية كل أسبوع إلى هولندا، بلجيكا، سويسرا، أسبانيا، إيطاليا، "ظللتُ معلّقا بين متاحفها وكنائسها" يقول في الحوار مع جين موسكاتيللي من الصحيفة. خطفته أضواء ريمبرانت السحرية في لوحاته، لم يتأثّر كثيرا بفناني فينيسيا عدا اثنين: جيوفاني بيليني، المصور الإيطالي من فناني عصر النضة، وكارفاجيو. في هذا اللقاء الذي تمّ في قصره في الإسكندرية؛ تحدّث سعيد عن ارتباطه بالأدب، على عكس الشائع عن الفنانين عادة تجاهلهم للأدب. محمود سعيد كان قارئًا جيّدًا للأدب، تكلّم عن تفضيلاته لدستويفسكي ومارسيل بروست في الروائيين، ومن الشعراء بودلير، أما في الموسيقى فـ"أنا أسير بتهوفن، باخ، فاجنر وسترافينسكي .. "لكنّي أحب ابنتي فوق هؤلاء"، يتدارك وهو ينهي هذا المقطع من الحوار القصير بالحديث عن ابنته "نادية" وكان عمرها في ذلك الوقت ثماني سنوات.

الابنة.. بطلة لوحات محمود سعيد عن العائلة، والوافدة الجديدة المدلّلة في الصور الفوتوغرافية. في عام 1928، أنجبت سميحة رياض قرينة الفنان ابنتهما الوحيدة نادية، التي ستتزوّج من حسن الخادم وتنجب ابنة ستسمّيها سميحة على اسم والدتها. رسم محمود سعيد ابنته الحبيبة في أربع مراحل مختلفة: في الأعوام 1933 و1937، 1942، و1946.

***

هنا صورة الجدّ وذكريات الأحفاد. يتذكّر ميخائيل شاميل أورلوف - في حوار بالفرنسية عبر سكايب في أغسطس 2016، بين موسكو ودبي مع فاليري ديدييه هس- أحد أبناء الأميرة فادية ابنة الملكة فريدة، على خلفية الصورة التي تجمعه بجدّتيه: الملكة ووالدتها زينب سعيد ذو الفقّار شقيقة الفنّان. تاريخ الصورة يرجع إلى بدايات السبعينات في هولندا. الملكة فريدة هاجرت مصر نهائيًا بكثير من الأسى وفائض من الحنين. توفي محمود سعيد قبل عامين من مولد ميخائيل هذا، ولد ميخائيل في 2 سبتمبر 1966 بينما توفي سعيد في 8 إبريل 1964، لكنه، ميخائيل، شهد سيرة الفنان في حكايات الجدّة (ابنة أخت محمود

حسين بك سعيد أخو الفنان، وزوجته إنجي هانم ذو الفقار مع مولودهما محمد 1940

الفنان مع ابنته نادية وحفيدته سميحة في لبنان أواخر الخمسينيات

سعيد والملكة لاحقًا)، وكذلك في اللوحات. فقد دأب محمود سعيد في الخمسة عشر عامًا الأخيرة من حياته على رسم أفراد عائلته من جميع الأجيال، بورتريهات حميمة ودافئة وحانية. لوحته للملكة فريدة (صافيناز ذو الفقّار) وهي في عمر الست سنوات، التي رسمها في عام 1927، وأخرى لابنتها فادية وهي في نفس العمر أو في التاسعة تقريبًا، وكان ذلك في عام 1952، تعتبران اللوحات الفنية المتاحة والمعروفة حتى اليوم عن العائلة الملكية في مصر. وله بورتريهًا لشريف ذو الفقار، شقيق الملكة فريدة.

ولدت الأميرة فادية في عام 1943 وقد انتصفت أربعينات محمود سعيد، وتُرجّح حكايات ولدها عن الملكة جدّته أن لوحة "الجمال الأسود" رسمها محمود سعيد بوحي من فادية وإهداء لها. في اللوحة التي يرجع تاريخها إلى العام 1947 وفيها يتجسّد جموح صغيرِ الحصان (عِشق الأميرة) بسواد لامع في مشهدٍ حالم بالألوان الزيتيّة المميّزة، يُقال إنه تأثّر بارتباط الأميرة الصغيرة بحصانها. كتب الإهداء باسمها "هذه سوناتا ضوء القمر"، في إشارة إلى تحفة بتهوفن، لا سيما أن الفنان اختار مشهد انعكاس ضوء القمر على سطح الماء خلف الحصان، ويُرجّح أنه الشاطيء أمام قصر المنتزه، الذي عاشت الجدّة والحفيدة، جزءًا من طفولتهما فيه.

الأميرة نادية تمتطي حصانها «الجمال الأسود» في الأربعينيات من أرشيف الأميرة نادية

كان لمحمود سعيد عظيم التأثير على ابنة أخته. لقد عشقت الملكة فريدة هي الأخرى الفن والرسم مثل خالها. بتعبيراته هو نفسه في أكثر من موضع كان يقول إنه والملكة والأميرة جيل العائلات الأرستقراطية الملكية الذي "أطلق نفسه من الأغلال". عقب 1952؛ لم يستطع أفراد العائلة تجاوز المحنة، ظلّ الحنين يُقلّبهم كطنين أبديّ

بورتريه للرسام جورج خوري 1921 من متحف محمود سعيد بالإسكندرية

سكيتش من الكشوفيات ، قلم رصاص على ورق

موديل من أرشيف الفنان عزت إبراهيم، صديق محمود سعيد.
رسمها سعيد في بورتريه بتاريخ 1945

نبوية بجانب لوحتها
من أرشيف د.حسام رشوان - الإسكندرية

"كانوا حزانى" كما يحكي ميخائيل ابن فادية. وهذه الأخيرة كانت من أواخر "بنات" العائلة اللاتي يرحلن خارج أرضهن الأمّ، في ديسمبر عام 2002. يتذكّر ميخائيل مشهد استقبال الجثمان على أرض مطار القاهرة: "حشدٌ لا يُصدّق. رغم التراجيديا وحزني على فقد أمي، لكن ظل هذا المشهد واحدا من أسعد لحظات حياتي، لم أصدّق مدى حفاوة الشعب المصري".

"التحليق أعلى أسوار القصور" أو البحث وراء ما تحجبه الأسوار، هو التعبير الذي استخدمه الحفيد لوصف حياة جدّه الفنان التي تحفظها الذاكرة، وكان سبيله للانعتاق من كل الأعراف هو الفن. وهذه الرغبة ذاتها في الهرب من قسوة القصر وصرامة الحياة "النبيلة" وجو المؤامرات، هي ما دفع فريدة للموافقة على الارتباط بفاروق وهما في أعمار ما بين الـ16 والـ17.

الملكة فريدة.
من أرشيف محمد سعيد ذو الفقار

صافيناز ذو الفقار (الملكة فريدة) مع ابنتها نادية.
كارت بوستال

وماذا عن زينب ذو الفقار، إحدى شقيقات محمود سعيد! في ذاكرة حفيدها كانت "نينة" اللطيفة للغاية، دائما مبتسمة وحنونة وهادئة، وكانت محبوبة من الجميع. توفي زوج زينب، يوسف ذو الفقار سريعا في عام 1956، أحبّته بجنون وظلت باقية على عهده. يتذكّر الحفيد أيضا "خِيلانه"، أشقّاء الملكة فريدة: شريف وسعيد وإسماعيل. وهم موجودون في لوحات سعيد أيضًا، كانوا أصدقاء ومُجايلين له.

غادرت الملكة فريدة مصر نهائيًا في عام 1964، أقامت في البداية في بيروت ثم في باريس في الفترة ما بين 1968 وحتى 1974، كانت طوال تلك الفترة "ترسم". يقول ميخائيل أن جدّته الملكة بدأت في الرسم أواخر الخمسينيات، في الفترة التي توهّج فيها نجم محمود سعيد في العالم. "كان واحدًا من هؤلاء الذين غذّوا رغبتها في الفنّ" يقول ميخائيل. كانت الملكة قد حضرت إلى مصر في عام 1956 في زيارة خاطفة، وقابلت خالها محمود سعيد، ويبدو أنه تعرّف إلى خطواتها الخجولة في عالم الفن، وشجّعها بقوّة: "لا أحد يستطيع أن ينزع عنك مهاراتك الفنيّة".. تستمر حكايات الحفيد

محمود سعيد مع سيف وانلي وإحسان مختار أثناء معرض لـ«وانلي» في السيتينيات
الصورة نشرت في مجلد «روح مصر.. وثائق وصور من مائة عام» 2009

وهو يؤكّد أن جدّه الأكبر اقنع جدّته بأن الفن هو البوابة لنوع من الحرية والوصول إلى أبعاد في الشخصية والحياة لا يصلها غير الفنان بسهولة، وربما لا يصلها أبدًا. اكتشف محمود سعيد الجمال الكامن في المرأة، الجمال المدفون وأزاح عنه الغبار، ومجّد التغنّج بالجسد والغواية، وكان لهذا أكبر الأثر في رغبة الملكة فريدة التحرّر من حياتها المحاطة بالأسوار في القاهرة. "اتذكّر لوحات لعاريات محمود سعيد العديدات ظلّت معلّقة في مكان بارز فوق سرير جدّتي في غرفة نومها في شقّتها الصغيرة في المعادي"، يحكي ميخائيل عن السنوات الأخيرة للملكة فريدة في مصر بعد إخلاء العائلة المالكة القصور بعد ثورة 1952.

شارك سعيد حبّ الملكة "الجيني" لمصر وناسها، وكان الرسم وسيلتهما للتعبير عن ذلك العشق. لا تُعرّفنا خزانات الأرشيف على لوحات بتوقيع الملكة فريدة، لكن الحكايات كلها كتّفها سعيد في لوحاته للعائلة. يعود ميخائيل للتذكّر: "خسرتُ جدّتي كل شيء مرّتين، الأولى في القاهرة بقيام الثورة، والثانية في بيروت مع الحرب الأهلية عام 1975، لم تشتك من شيء، علّمها محمود سعيد كيف تنتقل من حالة المخلوق للخالق".

كانت والدته، الأميرة فادية، في التاسعة من عمرها عندما قامت ثورة الضبّاط. أجبرت الملكة فريدة على الابتعاد عن بناتها الثلاث، بعد طلاقها من الملك في عام 1948، رحلت فادية مع والدها واخوتيها إلى إيطاليا، وتطلّب الأمر خمس سنوات لاحقة حتى رأت الملكة ابنتها فادية مرة أخرى. حضرت الملكة زواج ابنتها من سليل عائلة أورلوف التي تحتفظ بأرشيف فوتوغرافي هائل للعائلة الملكية، انعقد الزواج في لندن في فبراير من العام 1965، وبعدها بشهر تجمّعت العائلة الملكية جميعها في جنازة الملك فاروق في روما في الثاني والعشرين من مارس عام 1965.

الملكة فريدة وابنتها الأميرة نادية
من أرشيف الأميرة نادية ريبيز سعيد أورلوف 1964 - 1965

*** هذا العرض - والصور المُلحقة - اعتمد على النسخة الإنجليزية من كتالوج ريزونيه "الكاتالوج المُسبّب أو الموثّق لمحمود سعيد". حرّره فاليري ديدييه هس الخبيرة الفنية الفرنسية وحسام رشوان الباحث الفني من مصر. الطبعة الأولى، منشورات "سكيرا"، إيطاليا في 2016.**

الجماليات فى السينما اليابانية

الحرب كـ«لون» تشكيلى

شكلت الحرب فى اليابان نقطة فارقة جعلت من عايشوها يرون لقطات ولوحات تشكيلية شديدة الصعوبة لوحات إنسانية تميزت بألوان وصور قاتمة من راءها وعايشها فقد جعلت رؤيته تختلف كثيرا وتركت فى وجدانه شيئا لا ينمحى أحلام وصور وواقع يتداخلون بشكل مرئى عن الحالة الإنسانية عن البشر ومصائرهم جعلت جيلا كاملا من المخرجين يظهرون بشكل مميز ليعبرون عن أنفسهم وعن أفكارهم ويكونون واقعا سينمائيا كاللوحات فى تعبيراتها وألوانها وجمالياتها عن الواقع الحالى وعن تراث الأجداد.

فظهر أوزو وكيروساوا وكوباياشى وكون ايشجاو وكانيتو شيندو وكينوشيتا جيل من المخرجين أثرت الحربالتى أغلبهم جُندوا فيها على تكوينهموعلى رؤيتهم بين التشاؤم والحزن والنقد الذاتى للمجتمع اليابانى وللحرب,وبدأت تتنافس الأستوديوهات اليابانية فى تقديم الأفلام والتعبير عن موضوعات حياتيه وتاريخية جعلت الحرب تحتل مساحة كبيرة فى طبيعة تلك الموضوعات.

خالد الفارس

الطبيعة الصامتة لأواخر الربيع لأوزو

ربما كان أوزو أكثر هؤلاء المخرجين تفاؤلا وبساطة ولكن بلمحة حزينة تجلت فى كل أفلامه التى أرتبطت بنطاق الأسرة وتبادل الأجيال وبشكل فنى مميز وبأسلوب جمالى وتكوينى جعل له بصمة مميزة وظاهرة ميزته عن غيره من المخرجين, فى فيلمه أواخر الربيع late spring 1949 يظهر أسلوبه المميز حالة إنسانية بسيطه تقوم على أب يعيش مع إبنته ويتمنى أن تتزوج فى حين هى لاتريد ترك الأب بمفرده حالة إنسانية تقوم على تبادل الأجيال وعلى لحظات متناقضة بين الفرح والحزن فرح من زواج الفتاة وحزن من جلوس الأب بمفرده كأنه نهاية الحياة لقطات أوزو البسيطة والتى تميزه فى كل أفلامه من أن تقترب الكاميرا دائما من الأرض حيث زاوية منخفضة لترصد بساطة الحوار والمشاعر بين الشخصيات لقطات خلفية لجلوس الشخصيات يشربون الساكى ويتحدثون أحاديث يومية بسيطة عن الحياة والمعيشة ويضحكون ويفكرون فى حالهم, لقطات بين النور والظل لمحطة القطار فى المدينة الصغيرة كاماكورا أوراق الشجر تهتز فى حين يظهر الطريق البسيط حيث يسيرون بالدراجات مع موسيقى خفيفة وشمس تنير الطريق, أوزو كان يرصد الطبيعة البسيطة فى تلك المدينة الصغيرة والتى صور بها أغلب أفلامه بساطة العيش وسعته ولقطات من حين لآخر داخل البيوت لقطات ثابتة تكون كلوحة تشكيلية لطبيعة صامتة ترصد جوانب البيت حيث تعيش الشخصيات أماكن جلوسهم وأوانى الطهى والأكواب أحاديثهم البسيطة بين الأجيال المختلفه الأب والإبنه وربما الأحفاد فى أفلامه الأخرى, ربما كان أوزو قادرا أن يعيد تشكيل الحياة اليابانية البسيطة بلقطات جمالية ليقول بعد الحرب أن الحياة بسيطة وتستحق أن نحياها.

ياسوجيرو أوزو

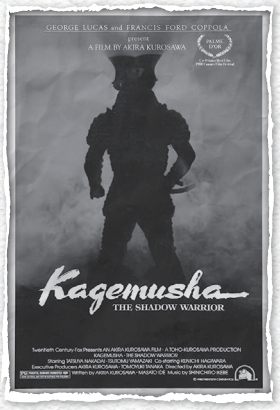
yasujiroozu 1903-1963

أوزو من الأجيال الأولى التى قدمت أفلام فى مرحلة السينما الصامته وقدم للسينما اليابانية حوالى 55 فيلما تتناول موضوعات الحياة اليابانية البسيطة من زواج ومعيشة وإختلاف الأجيال وتتابعها وإمتازت أفلامه بالبساطة حيث عاش حياة بسيطة ولم يتزوج وعاش مع والدته التى توفيت قبله بعامين وتوفى فى يوم عيد ميلاده الستين.

ظل المحارب جمالية لونية حزينة لكيروساوا

من أين أتت هذه الظلال هنا؟أين تجد أحمرا بمثل هذه الكمية هنا؟وما هذا الضباب الأخضر..إذا كنت تعتقد أن هذه وريقة زهرة,تكون كاذبا؟!(1)" من كتاب مايشبه السيرة الذاتيه- ترجمه فجر يعقوب الهيئة المصرية العامة للكتاب"

بهذه الكلمات عنف مدرس الرسم كيروساوا وهو صغير, مدرس الرسم الذى تم إستبداله خلفا لمدرس آخر كان يحبه كيروساوا ليصير بعد ذلك بتلك الرؤى التى شكلت طبيعته حيث تشكيلية لقطاته ودمجه بين الواقع والحلم ويصبح أفضل من عبر بالألوان فى أفلامه, فى فيلمه ظل المحارب Kagemusha 1980 وهو رؤية حزينة لأفكار السيطرة والحروب يعبر كيروساوا بالألوان بشكل مميز وملفت للنظر, الفيلم الذى يقوم على فكرة الحروب بين الأمراء وموت أحدهم والبحث عن شبيه له ليحل محله لتستمر الحروب وكأنه موجود حتى يخسر الجيش المعركه ولا يعرف الشبيه ماذا يفعل بعدما أصبح قدره أن يظل ظلا لمحارب قد مات فيموت مثله فى معركة خاسرة, فى مشهد البداية يظهر فكرة الظل حيث نرى مشهد سيريالى تخيلى للحاكم يجلس مع شبيهين له أحدهم أخيه والآخر الشبيه الذى سيحل محله وظلال الحاكم تظهر خلفه فى المشهد وهو يتحدث عن حكمه للبلاد قائلا"أنه سيفعل أى شئ ليحكم هذا البلد"وهو الظل الذى أستخدمه كيروساوا كثيرا فى ظلال الجنود مع أشعه الشمس خلفهم حيث أنهم ظل لظل القائد ,وفى لقطات الفيلم عبر بكل الألوان التى قد نهره المدرس عليها فى لوحاته فنرى جمال الألوان الأحمر والأخضر فى شارات الجيش وحركتهم مع أشعة الشمس وهم كالظلال حيث تعبر شارتهم عن الرياح والغابات والجبل والنار والتى شكلت بألوانها شارات الجيش وشعاره, نرى حلما للشبيه تظهر فيه السماء بالأحمر والأصفر والأزرق والأرجوانى وأيضا الأرض بكل هذه الألوان ومعها اللون الروز, ونرى مشهد المعركة الأخيرة حيث تظهر لقطه تتحول فيها السماء بين اللونين الأحمر والأرجوانى حيث تداخل بين ألوان الحلم والواقع ونرى مشهد موت الجنود فى صمت كأننا أمام لوحة تشكيلية بديعة من الألوان التى ظهر الأحمر فيها كبقع لونية فى جوانب كثيرة لموت الجنود ولحركة الخيول الميتة والمصابه تحاول النهوض وتفشل مع صمت تام وإختفاء للموسيقى ولدقائق كثيرة لا نرى سوى بقع لونيه من الدماء ومن شارات الجيش المهزوم , الألوان شكلت هدف كيروساوا منذ طفولته ومحاولته الرسم الأولى ورسوماته بطريقة تختلفه عن الآخرين ورؤيته للون وأهميته وقدرته على التعبير.



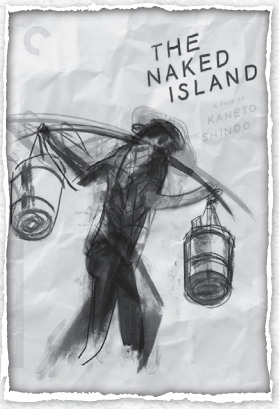
أكيرا كوروساوا

Akira Kurosawa 1998 – 1910

أكثر المخرجين شهرة للسينما اليابانية وأول من جعل السينما اليابانية تخرج إلى نطاق أوسع من الرؤية والعالمية حيث فاز بجائزة فينسيا عن فيلمه راشومون Ra- 1950 shomon وقدم للسينما اليابانية 33 فيلما وحاز على جوائز كثيرة عن أفلامه منها كان وبرلين وجائزة النقاد.

قسوة الطبيعة فى الجزيرة لكانيتو شيندو

فى فيلم الجزيرة العارية the naked island 1960 يقدم حالة إنسانية وتشكيله لقسوة الحياة وإستمراريتها بنفس الوقت فمن خلال عائلة صغيرة يعيشون على جزيرة عالية يقومون يوميا بجلب الماء من مكان بعيد من أجل الحياة وزى الأرض التى يزرعونها ومن خلال أربعة فصول نرى أحداث العائلة مشقتهم ووفاة أحد الأبناء وإستمرارية الحياة من بعده لقطات المخرج التى تظهر حياتهم فترى الصباح وبداية اليوم وظلالهن وهم يتبادلون التجديف بالمركب فى تشارك بين الرجل والمرأه فالرجل فى الذهاب والمرآة فى العودة ووجوههم القريبة وهم يملئون المياة وجوه متعرقة تنعكس المياه على وجوههم تلك الوجوه التى لا تبتسم ومتعبة طوال الوقت من مشقة حملهم وعملهم يحملون الماء ويعودون به صاعدين فى صبر الى أعلى الجزيرة ليسقون الأرض والنباتات حيث لقطات الشمس الرأسية والتى تجعل ظلالهن على الأرض مع حركة الأقدام البطيئة تتحسس الصخور الصلبة وإنعكاس ظلال جرد لين المياه المحملين بعصا على الكتف فى توازن. استعراض طبيعه الجزيرة وعزلتها فى وسط المياه من لقطات عالية بعيدة يظهر طبيعة الجزيرة المنعزلة والقاسية حيث تظل الأسرة طوال الفيلم. لم يتحدثون مطلقا فلا يوجد حوار إنما موسيقى تحمل غموضا وإستمرارية لعزلتهم ولإشتراكيتهم بالحياة كمجتمع إشتراكى ،ربما أوقات بسيطة ظهرت سعادة هذه العائلة البسيطة وضحكهم بعد بيعهم المحصول الذى حصدوه وسمكة قد اصطادها الأطفال ورحلتهم إلى المدينة لكن عودتهم من جديد الى المشقة والعمل لموسم جديد من الحياة، موت الطفل ومشهد جنازته حيث يسير الرجل والمرآة يحملون صندوق الطفل بأعلى الجزيرة فى صبر وصمت وحزن وخلفهم يسير الأطفال زملاءه بالمدرسة ومدرسينه والكاهن ووضع الأم لسيف الطفل الذى أشتروه من المدينه معه فى القبر ولقطتهم وقت الغروب أعلى الجزيرة حيث يسير الأب والأم والاب الآخر يحملون الجاروف من أجل وضع الطين على قبر إبنهم يسيرون وهم ظلال لا تتبين ملامحهم. الجزيرة العارية هو قصيدة سينمائية صامته لإستمرارية الحياة والزراعه والمجتمع الإشتراكى الزراعى برغم كل هذا الحزن فى اليابان.



كانيتو شيندو

KanetoShindô 1912-2012

ولد فى هيورشيما كان واحدا من سته أشخاص نجوا من كتيبته البحرية المكونة من 100 شخص من الحرب وبدء العمل فى السينما كسيناريست حيث يعد من الكتاب غزيرى الإنتاج حيث قدم للسينما اليابانيه مايزيد عن 200 فيلم ككاتب و46 فيلما كمخرج وصنع أفلاما كثيرة عن هيروشيما والقنبلة الذرية وعن سيرته الذاتيه عن الفقر والزراعه وتعلم من معلمه الأول كينجى ميزوغشى وأخرج فيلمه الأخير بطاقة بريدية Postcard وهو بعمر ال98 عاما.

قصيدة لونية عن الموت فى قصيدة نارايما لكينوشيتا

فى فيلم كينوشيتا قصيدة نارايما The Ballad of Narayama 1958 وهو قصيدة سينمائية تمتاز بالألوان والحكى على غرار مسرح الكابوكى اليابانى حيث فكرة استعداد السيدة العجوز الى الموت وحمل إبنها لها على ظهره والصعود لتركها بأعلى جبل نارايما وحزن الإبن على رحيل الأم ومحاولة تأجيل هذا الرحيل حيث حتمية الموت التى تفرض نفسها بين الأجيال كفكرة روحانية ولكن حزينه أيضا لدى من يعيش. يعتمد المخرج على أسلوب للحكى مميز وفريد وجديد تنفيذيا حيث المزج بين الشكل المسرحى للمسرح وحكى الفيلم كقصيدة مصورة فى بعض الأوقات بصوت مغنى الحكايات قديما واستخدامه للألوان بشكل ملفت للنظر وجديد على السينما اليابانية حيث إضاءات تشبه الإضاءات المسرحية بلونياتها المختلفة ولكن فى مكان حى وحقيقى من الغابات والبيوت إضاءات حمراء فى وقت من الأوقات وخضراء وتغيير للخلفية وراء البطل وهو يتحدث لتظهر خلفية جديدة وكأننا على خشبة مسرح تتغير خلفيات الديكور بأخرى مختلفة وننتقل من حكاية وموقف للذى يليه حيث تظهر فى أوقات السماء بلون أصفر وأرجوانى وروز ألوان مختلفه جدا ويظهر فى لقطات للسيدة وهى تتحدث مع جارها العجوز الذى فى مثل سنها ويرفض الصعود إلى نارايما يحدث أن تظلم الإضاءات الخلفية تماما ويظل النور على الشخصيتان المتكلمتان بأسلوب مثل أسلوب الإضاءة المسلطة على البطل فى المسرح لعزله عن المحيط به والتركيز على هذه اللحظة المميزة من الحديث حول رفض هذا الجار العجوز على الرحيل ومحاولات إبنه لإجباره على ذلك، قصيدة نارايما هى قصيدة لونية لتقبل فكرة الموت ورحيل جيل وبقاء الآخر لفترة ليست ببعيدة.

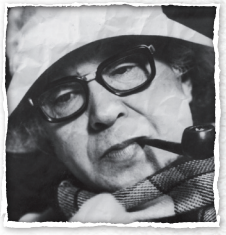
كيوسك كينوشيتا

Keisuke Kinoshita 1912-1998

ربما لم يأخذ كينوشيتا شهرة كبيرة مثل مخرجين يابانيين آخرين ولكنه قدم سينما مختلفة ومتنوعة الموضوعات وكل فيلم كان تجربة جديدة ومختلفة حيث قدم للسينما اليابانية 51 فيلما تنوعت موضوعاتها وأختلفت وأستمد موضوعات من التاريخ ومن مسرح الكابوكى اليابانى إضافة إلى أنه أول من أخرج أول فيلم ملون فى تاريخ السينما اليابانية كارمن تذهب الى البيت Carmen Comes Home 1951

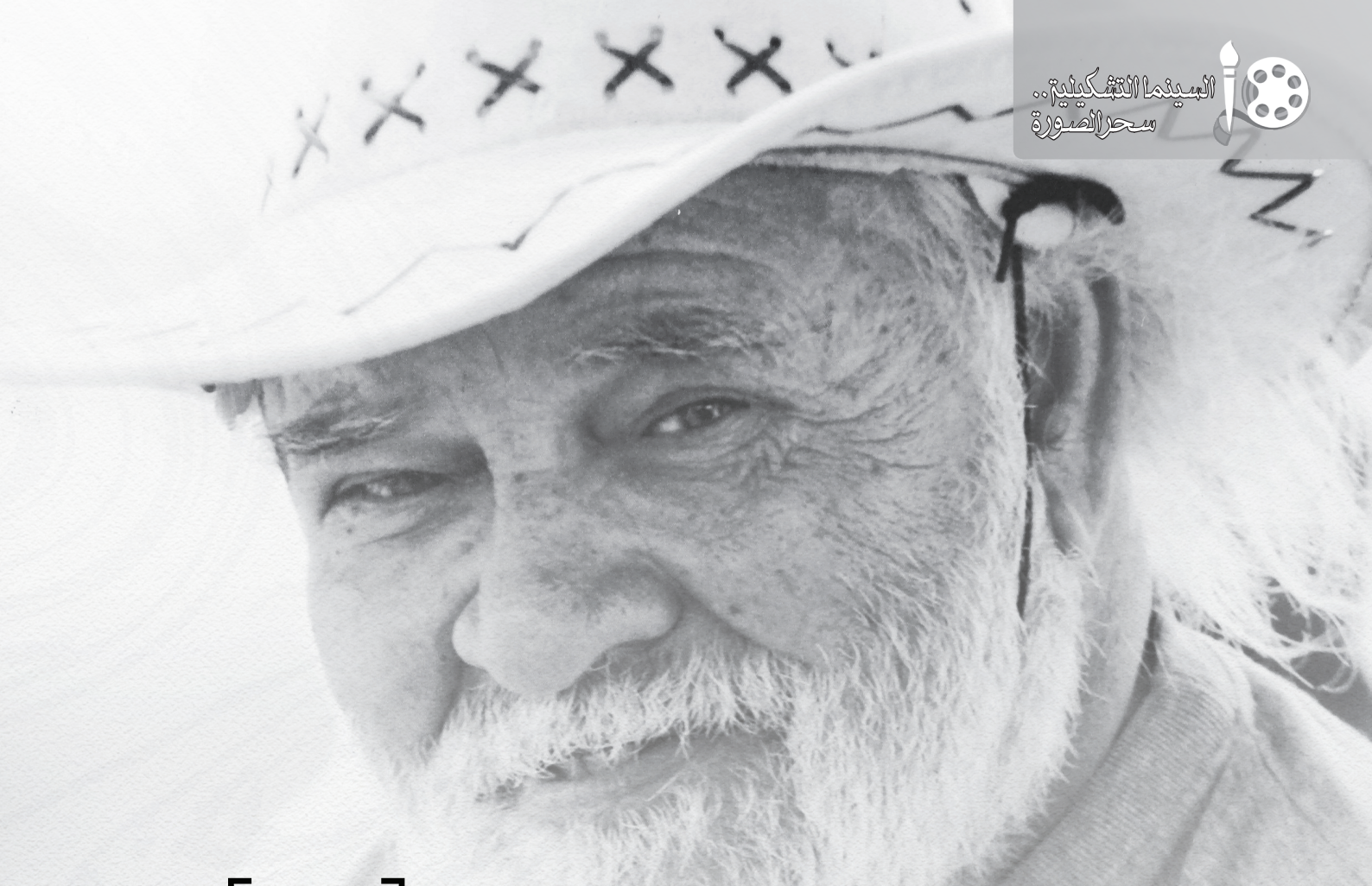
التراب والثلج
فى الحالة الإنسانية لكوباياشى

فى ثلاثية الحالة الإنسانيةthe human condition والتى تعد أقسى الأفلام كنقد للحرب وللمجتمع اليابانى وللجيوش والقادة يقوم الفيلم على رحلة البطل الشيوعى الذى يلقى به فى مناجم الحديد كمشرف على العمال حيث يصطدم بالمعاملة والسخره ويحاول تغيير ذلك فيكون مصيره بإرساله الى الجيش حيث يحارب كجندى ويتعرض لسخرة جديدة ويكون الناجى الوحيد من كتيبته فى الحرب ليبدأ رحله الهزيمة ومحاولة العودة الى زوجته وحبيته فى رحله شاقه من الجوع والبرد والهزيمة, بين عنصرين تشكيليين هما التراب والثلج يحكى كوباياشى فيلمه بصريا حيث الثلج يكون بداية لقاء البطل بحبيبته وأجواء الحرب فى الخلفية وهم يعبرون من بواية السلام حيث كراهية البطل للحرب ومعاداته لها والثلج والبرد يكون نهاية البطل المهزوم فى رحلة عودته بعد هزيمة اليابان الى حبيبته رحلة شاقة بدئها بمستعمرات السخرة حيث وصوله فى يوم ملئ بالأتربه ذلك الجو الترابى لطبيعة هذه المستعمرات لقطات العمال الصينيين وهم يعملون فى الشمس ويتعرضون للضرب والإهانه من أجل رفع الإنتاجية التى الحرب فى حاجه اليها لقطات واسعه لمكان مقفر وبعيد وقاسى على النفوس أسلاك شائكة محاطة بالكهرباء لمنع الهرب وشرطة عسكرية تجلب المدنيين للعمل بالسخرة الجزء الأول غلبت عليه الزوايا الواسعة والجو الترابى لمستعمرات الحديد بمنشوريا، أزمة البطل فى إنسانيته "إذا لم أساعدهم لن أصبح إنسان" مبدأ البطل الذى يجسد أزمته فى مكان قاسى, لقطات الشمس الرأسية والوجوه المتعرقة من العمل ودرجه الحرارة العالية أو البرد والمطر, القطار الذى يصل محملا بالمدنيين ومغلق عليهم وهم يختنقون فى درجه الحرارة وبعضهم متوفى مع إصابات وروائح ودود يأكل الأبدان فكانت لقطات القطار وجريهم خلف الطعام لقطات شديدة التأثير لأزمة الإنسان وإنسانيته فى الحرب وعنجهيه القادة العسكريين وإهمالهم لأهمية الإنسان, فى الجزء الثانى نرى المؤسسة العسكرية من داخلها حيث لقطات المعسكرات عنابر النوم وأرض التدريب ومخازن الغلال الشمس الرأسية طوال النهار والوجوه المتعرقة والإضاءة الخافتة فى العنابر ليلا حالة من التباين بين السطوع والخفوت نرى السخرة التى تمارس على البطل كشيوعى وتحكم القادة والأقدمين من الجنود من أجل صنع جندى بلا ضعف حيث الضعف هى من صفات الإنسانية إنما العسكريين لابد أن يكونوا أقوياء لتمرير فكرة الحرب والمجد للإمبراطورية ويظهر فى مشهد الجندى الضعيف الذى يعاقبونه على وصيته الى زوجته التى عبر فيها عن ضعفه وخوفه من مواجهه الموت ويجعلونه يعيد كتابتها من جديد بشعارات القوة والمجد, فى الجزء الثالث رحلة البطل المهزوم فى الحرب للهروب والإختفاء حيث عناصر الطبيعة الجمالية من الغابات ذات الأشجار العالية والتى تحجب ضوء الشمس فتجعل الصورة مائلة إلى اللون الرمادى حيث الشتاء يقترب على البطل وهطول الأمطار والبرد القارس غابات كالمتاهات وجيش مهزوم لم يتبق منه سوى القليل وإحساس البطل بأنه قد نجا من المعركة ولن يموت هكذا, لقطات الجوع والخروج من الغابة وجثث متوفاة وغربان تملأ السماء جو يعبر عن الموت والفناء جوقاتم من الرهبة لبشاعة الحرب يظهر فى لونية رمادية قاتمة على الصورة طوال الوقت وبطل يسير لمسافات طويلة مهزوما ويحاول النجاة ولم يتبق معه سوى جندى وحيد من فرقته كان متحمسا للحرب والمجد وأطلق عليه البطل أنه أحمق فى الجزء الثانى ويصدق الآن لماذا قال عنه هكذا يخرجون من جو إلى آخر ومن قرية لأخرى يتحدث بصوته الداخلى مع زوجته التى يسعى طوال الرحلة فى العودة إليها يتحدث عن أهوال رحلته وماعليه أن يتخطاه"جميعنا محطمين لن نعود إلى منازلنا مجددا لن نرى أحبابنا مرة أخرى" جملة تخبره بها أحدى السيدات فى رحلته وإستسلامه للجنود الروس إنقاذا للقريه ونساءها مبدأئه الإنسانى الذى يدفع ثمنه دائما, وسخرته فى العمل فى معسكرات الروس الهزيمه التى ينالها الجيش اليابانى كما كان يفعل بالصينيين الذين يركلون البطل فى جوعه بعد هربه بأنه ياباني فاشي, فصل البطل فى صوته الداخلى ولقطاته عن المحيط به لتظهر مشاعره الداخلية, الظلال الرمادية للضباب فى اللقطات والظلام الذى يقسم اللقطه الى نصفين جزء رمادى والآخر ظل البطل الجائع فى مسيرته الطويلة فى صحراء واسعة ومترامية ليصل إلى الثلج يغطى كل شئ حيث إشارة رؤيته لحبيبته أول مرة والثلوج تتساقط حيث المساحات الواسعة واللونين الرمادى للسماء والأبيض للثلوج وكراهية الحرب بألوانها الرمادية والترابية ومحبة السلام.



ماساكى كوباياشى

masakikobayashi 1916-1996



«رمسيس مرزوق» لـ الفيلم :

المخرجون والمنتجون

السبب فى انهيار السينما المصرية

بدأ فارس الصورة السينمائية «رمسيس مرزوق» حياته بحلم أن يصبح عالما نوويا ويعيش فى الصحراء عاكفا على أبحاثه ،لكن الكاميرا وحبه للتصوير فتحا عينيه على فضاء آخر وجده رحبا وملائما لروحه الوثابه ،فبدأت حكايته مع التصوير بحلم دراسة السينما الأمريكية ،فظل يرفض إتجاه بعثة معهد السينما التى رشحوه لها إلى روسيا لمدة أربع سنوات على التوالى ،وفى السنة الخامسة سافر إلى إيطاليا .وعاش متنقلا ما بين معهد ومدينة السينما وصور خمسة أفلام هناك ،ثم سافر لينهل من السينما الفرنسية ،ويعرض لوحاته فى «اللوفر» .وعاد لمصر ليضع توقيعه على أهم أفلامها .فى حواره مع مجلة «الفيلم» يحكى بطريقة الفلاش باك عن أهم محطات حياته.

حوار ـ حسن شعراوى وعزة إبراهيم

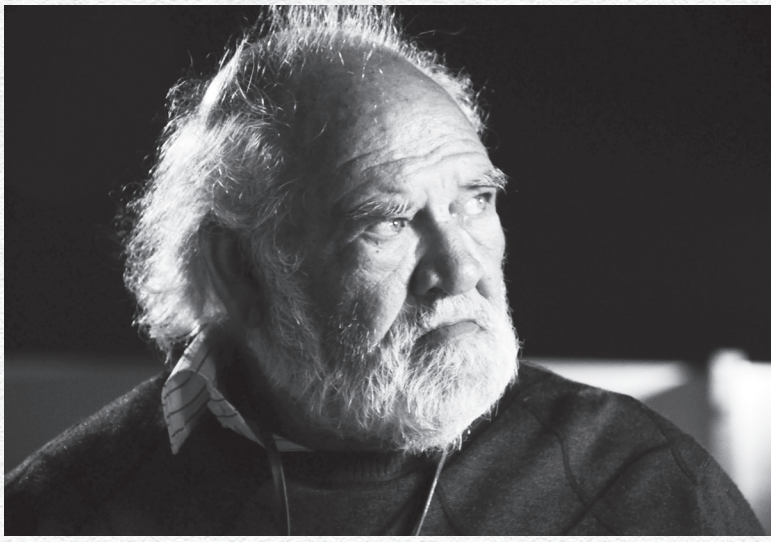
الصورة الآن

في البداية ما رأيك في شكل الصورة في السينما المصرية الأن ؟

الآن أعتقد الوضع سيئ ،وفى رأيى أن المنتجين والمخرجين هم الذين ساهموا في إنهيار السينما المصرية مثلما إنحدر كل شيىء في البلد ،نحن الذين أفسدناها ،النهاردة تجد الطفل في الشارع يشتم ويتلفظ بألفاظ نابية لم نكن نسمعها زمان ،فمدارس زمان كان فيها طابور الصباح والنشيد الوطني والسلام الجمهوري قبل ما ندخل الفصل ، لكن النهاردة المدرسة أصبح فيها عشر آلاف طالب وأصبح الفصل الواحد الذى لم يكن يزيد عن ٢٠ أو ٣٠ طالب نحو ٢٠٠ طالب قاعدين فوق بعض فكيف تريد أن تنتج فنا فى هذة الأجواء؟ الهوايات النهاردة في المدارس لغوها فكيف ومن أين سيكون عندنا فنانين؟ إذا كانت حتى الهواية لا تجد فرصة لممارستها وأنت صغير .وكيف سيتم الكشف عن هواياتك فى ظل هذا الجو؟ ما أصاب كل شيىء وأفسده أفسد الفن أيضا.

هل هذا بسبب إنهيار التعليم من الأساس ؟

طبعا ،أنا لما كنت طفل كان فيه عندى حصة للألعاب نلبس فيها الشورت والفانلة ولابد ألعب بهم ،ولابد من طابور الصباح والسلام الجمهوري قبل أن ندخل الفصل الصبح.لكن طبعا النهاردة لا يوجد هذا الكلام ولا فى حصة للألعاب التي هي أبسط شيء. البعض قد يقولون أنها ليست كمياء ،ولهؤلاء أقول إنها مهمة وأهم من الكمياء ومن الطبيعة أيضا لأنها تكوِّن البني آدم ،وهي التي تخلق فيه الروح الحلوة وإهتمامة بصحته وبجسمه وبنفسه ،والخلاصة إذا لم يكن هناك حصة ألعاب ولا رسم تقدر تقول لي يطلع فنان إزاى؟



عشت سنوات فى مدينة السينما الفرنسية وعرضت لوحاتى فى اللوفر

منحتنى فرنسا وسام «الفارس» ولم يحضر الوزير «النمنم» ليلبسنى الوسام

"ثروت عكاشة» افتتح معرضى الأول و«النمنم» أوقف مجلة «كاميرا"

ممكن تحدد لنا بداية هذا الإنهيار في المجتمع و السينما في مصر ؟

بدايته بالظبط لا أستطيع تحديدها لكن زيادة التعداد ممكن تكون سبب وكذلك عدم كفاية موازنة الدولة لزيادة التعداد ،بمعني لو قرية كان مثلا تعدادها ١٠٠ ألف نسمة وفيها مدرستين أو تلاتة ،لما أصبحت نصف مليون مواطن ولاتزال هي هي الثلاث مدارس فكيف ستسير الأمور؟ التعليم أساس كل شيىء وهو الذي يربينا إذا لم نتربى فى بيوت آبائنا وأمهاتنا فالمدرسة تربى أيضا ،فنحن نعيش فيها أكتر مما نعيش مع إخوتنا و أهالينا في البيت .

تعليم السينما

وما رأيك في تعليم السينما في مصر ؟

أنا بإمكانى الحديث عن السينما نفسها إنما التعليم السينمائي أنا لا علاقة لى به لأنى لست أستاذا فيه ،فأنا تركت معهد السينما من زمان ،لكن أستطيع أن أقول إن تدهور السينما هو نتيجة لتدهور كل شئ في مصر لأن السينما هي المعبرة عن الدولة في أي يلد في العالم فالسينما هي مجموعة الفنون فأنت تجد فيها فن الموسيقي ،والغناء والتمثيل والإخراج ،وكذلك فن القصة والسيناريو ،وأيضا المونتاج كل هذا تجده داخل فن السينما فإذا كانت هذه الفنون تدهورت فلابد أن يؤدي هذا لتدهور السينما ،لأن السينما هي الأساس وهي المعبرة ،وأي بلد يتم تقيمها من خلال فنونها .أنا أعتبر أن البلد التى يكون الفن فيها متدهورا لا تتقدم ،فمثلا ما الذى جعل فرنسا هكذا غير إهتمامها بالفنون وإهتمامها بالفنانين ،هذا الإهتمام الذى جعلها ترسل لى منذ ثلاث سنوات وسام فارس حتي أنتى قُلت للسفير :كيف يكون ذلك وأنا لم أقدم شيئا لفرنسا ،فقال أن هذا عن حياتك بصفتك فارس فى الفنون والآداب وهو وسام يمنح مرة كل عام لشخص وهذا كان شيئا عظيما بالنسبة لى .لكن للأسف في مصر عندما أقامت السفارة الفرنسية حفلة للتنصيب ودُعي لها الفنانين ووزير الثقافة السابق «حلمي النمنم» لم يحضر ،وأنا إندهشت لأن هذا الوسام قبل أن يكون لرمسيس مرزوق فهو لمصر وكان المفروض إنه كوزير ثقافة مصري إن هو الذى يلبسني الوسام مع السفير.

بؤس الثقافة يوقف مجلة «كاميرا"

ما هو سبب توقف مجلة «كاميرا» عن الإصدار ؟

السبب هو إلغاء وزير الثقافة «حلمي النمنم» للدعم الذى كانت تدفعه الوزارة قبل مجيئه وزيرا.

و لماذا ألغي الدعم إذن ؟

توفيرًا للميزانية التى هى عشرة آلاف جنيه كل ثلاثة أشهر .رأى أنه يوقف صدور المجلة وقال أن هذا المبلغ سبب لهم أزمة وأنه لا توجد ميزانية فأية ثقافة هذة إذن ؟.

أتصور إن هذا الكلام كان ممكن يكون مقبولا إذا كانت المجلة تافهة وبلا قيمة لكن الحمد لله المجلة كان لها بصمة و تم تقييمها من قبل الجمهور والنقاد فى مصر والبلاد العربية أيضا ،وما توقعناه من الوزير أن يزيد الدعم المالى المقدم للمجلة وأن يزيد عدد صفحاتها فإذ به يلغيها نهائيا .أيضا هى لم تكن مثل أى مجلة أخرى فكل العاملين فيها متطوعين وكنا نتوقع أن يلمس الوزير قيمة المجلة ودورها ويعطى أجور للعاملين فيها كى تستمر لا أن يوقف صدورها.

البدايات

بالرجوع للخلف ما هي علاقة رمسيس مرزوق بالسينما ،وما سبب دخولك مجال السينما وتحديدا التصوير ؟

هي قصة غريبة جدا ،أنا لم أكن أريد أن أكون مصورا أو فنانا حينما كنت فى الثانوية العامة ،بل كان هدفي أن أعيش في الصحراء وأعمل فى البحث النووي و أدرس العلوم وأبحث فيها ،وغالبا كانت غايتي في النهاية الشهرة كما أتصور وأحلل الموضوع الآن .عندما كنت في ثانوية عامة حصلت على مجموع ٧٥% وهذا كان مجموع كبير وقتها يدخلني أي كلية ،لكن كنت راسب فى الإنجليزي والفرنساوي فطبعا لم تقبلنى أي جامعة وقررت وقتها إني أعيد السنة وكان عمري ١٦ سنة وكنت مع مجموعة من أصحابي وكانوا ذاهبين ليقدموا أوراقهم في «الفنون التطبيقية» وذهبت وقدمت معهم وأنا عارف إنهم لن يقبلونى ،ودخلت إمتحان فنون تطبيقية و كانت مفاجأة إني نجحت لكن قلت ولو سأعيد السنة.

وكان الدكتور «عثمان أمين» أستاذ الفلسفة في كلية الآداب جامعة القاهرة صديقا لوالدي ،قال لي :لا يهم الكلية المهم إنك تحب ما تريد عمله ،وحكى لى أنه درس الفلسفة فى كلية الآداب وهو يعلم أن مستقبلها لن يزيد عن أنه سيصبح مدرسا في إحدي المدارس في صعيد مصر إنما لأنه أحب الفلسفة سافر بعثة لفرنسا وحصل على الدكتوراة في الفلسفة و عاد ليصبح «عثمان أمين» ،قال لى أن على أن أحب المهنة التى أريد تعلمها فدخلت قسم التصوير ووقتها كان بالنسبة لى مثل أى شيىء أخر لكن بطريقته إستطاع أن يقنعني إنه ممكن أوصل لما أريده ،وأحببت التصوير لدرجة إني لما كنت في سنة أولي في كلية الفنون التطبيقية عملوا مسابقة للفنانين التشكيليين عن مكافحة المخدرات ،نظمتها وزارة الداخلية فساعدت أساتذتي وقتها وفي الآخر عملت صورة واشتركت بها وكانت عبارة عن صورة «جوزة وجمجمة» وحصلت على الجائزة الأولي عن الفنانين التشكيليين ووضعت الصورة علي غلاف كتالوج المسابقة فكانت مفاجأة وتشجيع كبير لي وقتها .واستمريت فى الدراسة حتى السنة الثالثة ،ووقتها كان إفتتاح معهد السينما وكنت قد أحببت التصوير وقررت أن اتقدم للدراسة فى المعهد لأن هذة الدفعة كانت مميزة بالطبع بإعتبارها أول دفعة لكن كان لا يزال أمامى سنة عل التخرج ووالدي غير موافق فزورت إمضاؤه وقدمت في معهد السينما و قبلت وكان هذا عام ١٩٥٩ .وكنت أخرج فى الصباح من البيت على أساس ذاهب للكلية وراجع من الكلية .وبعد ستة أشهر أرسلت لى الكلية جواب فصل .وكانت حاجة غريبة لأهلى الذين تساءلوا :أين كنت تذهب كل يوم طوال هذة المدة؟ فأخبرتهم أنى حولت أوراقى إلى معهد السينما.

وكيف كان رد فعل الأهل على هذة الخطوة الجريئة؟

اندهشوا جدا وقالوا لى إنه باقى لى سنة على التخرج كان ممكن بعدها أعمل ما أريد .وكانت النتيجة طردى من البيت لولا تدخل الوالدة التى قالت لأبى :اكتف بمنع المصروف عنه لكن لا ينفع أن تطرده .خرجت من البيت ووجدت ستوديو تصوير كان صاحبه يعرضه للبيع ،فطلبت منه تأجيره لى ووافق ،وكنت أخرج يوميا من المعهد إلى الإستوديو وأشتغل للساعة الواحدة ليلا ،كنت أصور صور للبطاقات وجوازات وأرجع علي البيت .وهكذا إلي أن حصلت على إمتياز في سنة أولي بالمعهد ومكافأة تفوق ١٣ جنيه ،وساعتها وقفت عمل الإستوديو وحافظت على الإمتياز طوال سنوات الدراسة الأربع .أيضا حصلت على شهادة من الرئيس «جمال عبد الناصر» نظرا لتفوقي .

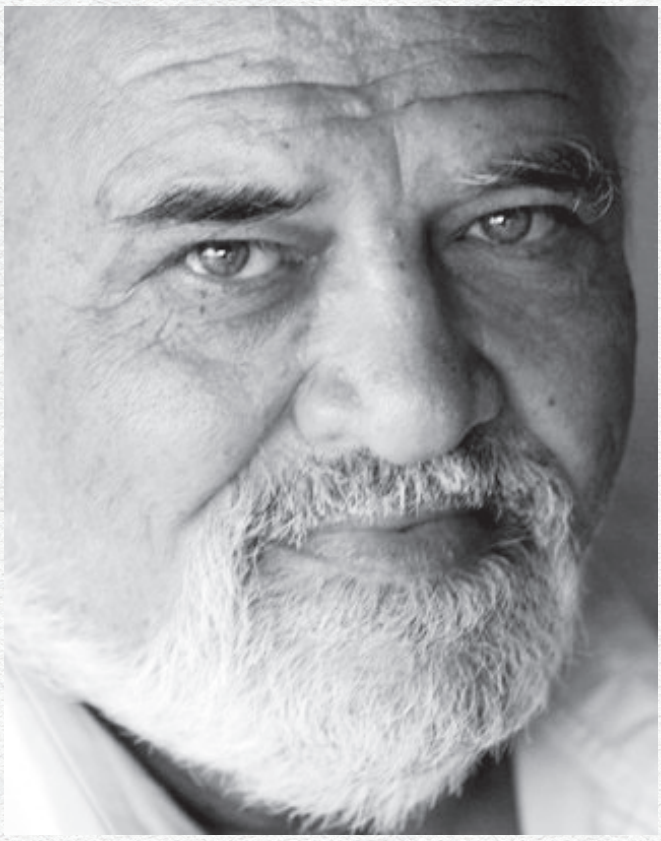
علم دراسة السينما الأمريكية

من كان معك في الدفعة ؟

مجموعة كبيرة أذكر منهم محسن نصر ورفعت راغب ،وتعلمت في المعهد وأصبحت معيداً في قسم التصوير إلى أن أتت لى بعثة لدراسة التصوير في روسيا لكني رفضت أسافر.

لماذا ؟

كنت أحلم بأمريكا والسينما الأمريكية والأوروبية .ولأني عنيد ظللت أربع سنوات أرفض البعثة بسبب إنها إلي روسيا ،إلى أن رشحونى فى السنة الخامسة للسفر إلى إيطاليا .وسافرت لتحضير الدكتوراة وهناك كنت أدرس الكاميرا الأبيض والأسود ،وفي الجهة المقابلة لمعهد السينما الإيطالي كانت توجد مدينة السينما التى يصورون الأفلام فيها ووجدت صناعة سينما حقيقية ،فتوجهت لإدارة البعثات الإيطالية وطلبت منهم تغيير بعثتى لأنى أردت أن أرى السينما الإيطالية والتعرف على ما تفعله وكيف ،وبالفعل منحونى بعثة تدريبية ،وإشتغلت في خمس أفلام إيطالية كتدريب في التليفزيون الإيطالي .



تدهور السينما المصرية نتيجة طبيعية لتدهور كل شيىء

المكياج يكون حاجزا بين الوجة والكاميرا لذا أرفضه فى أفلامى

وفـي أخر البعثـة عملـت معـرض فوتوغرافيـا فـي وزارة الخارجية في إيطاليـا ،ونجح نجاحـا كبير ،وكتبت عنه الصحافـة الإيطالية وقتها .وكنت قبـل ذلك عملت معرضين في مصر في متحف الفن الحديث ،الأول وأنا في سنة أولي معهد سـينما وإفتتحه «ثروت عكاشة» بنفسـه ،والثانى في السنة الثالثة بالمعهد فى متحف الفن الحديث الذى كان فى قصر «هدي شعراوي» وإفتتحه «عبد القادر حاتم». وكان هذا وقتها تشجيعا كبيرا جدا لي .

وقبل أن تنتهى بعثتى في إيطاليا حدثت مشـاكل لى مع المستشار الثقافي المصـري «صلاح كامل» فألغي بعثتى .كان سـبب ذلك أنـي طلبت منه عمل معـرض لى في وزارة الخارجيـة لكنه رفض ،فذهبت إلـي وزارة الخارجية أقدم طلبي بنفسـي ووافقوا علي الطلب. لكني فكـرت أنه ضرورى أن يفتتح المعرض السـفير المصري ،فعرضت عليه الأمر لكنه قال أن لابد أن «صلاح كامـل» هو الذي يقدم لي الطلـب وهو الذى يفتتح المعرض بنفسـه ،فأبلغت المسؤولين في الخارجية بالأمر .وتساءل وكيل الوزارة الإيطالي: لماذا يجب أن يفتتح صلاح كامل المعرض ؟! لو السفير أه لكن «صلاح كامل» لأ ،وأوضحت لـه أن الـذى يفتتـح المعرض لابد يكـون مصـري .وبالفعل طبعـت الدعاوي بإسـم «صلاح كامل» .وحضروا عـدد كبير ضم كل علاقاتي السـينمائية و التليفزيونيـة والثقافية وحينما جاء وقـت الإفتتاح لم يحضر «صلاح كامل» فقمت بقص الشـريط بنفسـي .طبعـا إعتبروا هـذا خطأ دبلوماسـي .وفى اليوم التالى توجهت لمكتب السـفير المصـري فمنعونى من الدخول ،ففتحت الباب و دخلت ورميت له الباسبور علي المكتب وسألته :أنا أريد أن أعرف هل هذا الباسـبور مصري ولا إسـرائيلي ؟! لو كان مصـري فأنا من حقي أتكلم ولـو غير مصري خـذوه لا أريده .قام بتهدئتي و مشـيت إلي المعرض وجدت «صلاح كامل» أرسل لى رسالة مع شخص يطلب فيها أن أذهب لمكتبه ،فقلت للرجل أن يبلغه إنى موجود في المعرض من السـاعة كذا للساعة كذا لو أراد أن يأتى وأني لا أريد رؤية وجهه. وطبعا كان نتيجة هذا الموقف أن الغوا بعثتي وكان باقي فيها سنة وتنتهي .

معرض فى متحف السينما باللوفر

ماذا فعلت بعد هذا الموقف الصعب ؟

وجـدت واحـد صاحبي رايـح فرنسـا بالعربيـة إسـتأذنته يأخذني معه ،وذهبت لفرنسا وهناك عرفنى علي واحد سينمائي وقدمني له ،فساعدنى فى دخول معهد السينما في فرنسا. ثم تقدمت للدراسة بناءً علي رغبة مدير المعهد وتم قبولى بالفعل ،واتعينت بعد أسـبوع مـن وصولي لهناك ،وأجرت حجرة فوق السطوح لأعيش فيها .كانت الدراسة فى المعهد تنتهى فى الرابعة ،أذهـب بعدها لتعلم الفرنسـية فـى معهد اللغات لمدة سـاعة ثم أذهب إلى السـينمات لمشـاهدة الأفلام .وكانت التذكرة وقتها بفرانك واحد ،وعندما لاحظ مدير السينما أنى أتردد كل يوم تعرف على وأعطانى تصريح للدخول مجانا .ثم بعد فترة قال لى إنه سـيعرض شـغلي علي متحـف اللوفر ليوافق على عمل معرض لى فى متحف السينما الذى كان تابعا له.

ولـم أتخيل أن «اللوفـر» يوافق و يمنحني ١٥ يوم أعرض فيهم شـغلي في المتحـف وعرضت فعلا والمعـرض نجح نجاح كبير ،وتعرفـت فيه علي ثلاثة شباب فرنسيين واتفقنا وقتها إننا نعمل فيلم .وبالفعل عشرنا على فكرة وكان كل واحد فينا وقتها معه ١٠٠٠ فرانك وعملنا أول فيلم لنا وتم بيعه. وإنتقلت من حجرة السـطوح إلى شقة فخمة ومكتب فى شارع «كاتر سبتمبر» ،تاريخ عجيب عشته في فرنسا .

كم كانت مدة إقامتك في فرنسا ؟

عشـت هنـاك خمس سـنوات تعلمـت فيهم الكثيـر ،وعملـت ٣ معارض ،واشـتغلت في السـينما وقـام «لانجلينا» بعـرض أعمالي كلهـا في معرض إستمر أسـبوع كامل تحت عنوان« أسـتاذ الصورة« وهو من أطلق علي هذا اللقب ،وكان كاتب لي وقتها كلمة رائعة قال فيها :«إن شغل رمسيس لا يحتاج لغة بالعكس أي واحد في العالم يقدر يفهمه" .

العودة للقاهرة

ومتي عدت إلي القاهرة ؟

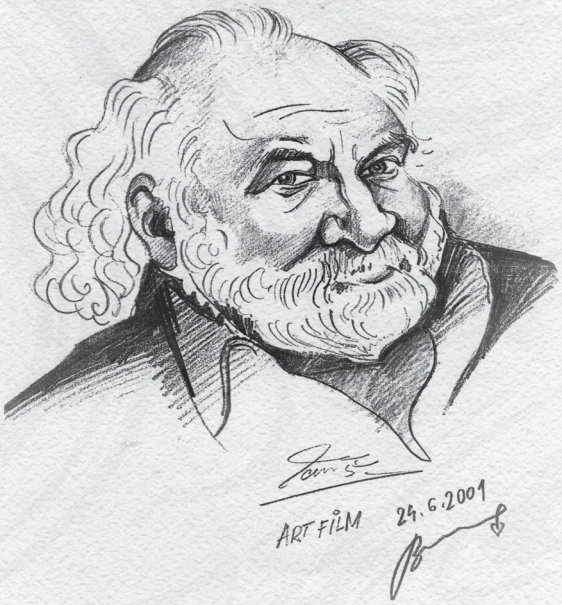
عـدت إلي القاهرة بناءً علي رغبة صديقي «يوسـف فرنسـيس» و لم أكن أسـتطيع أن أرفـض له طلـب .ورغم أنى كنـت نجحت وأصبح لي إسـم في السينما الفرنسية ،ولكنني لم أكن حاسس بالمكان ،لا أحس إن أنا فرنساوي ،وكنـت عايـش منفصل عن المجتمـع و طبعا لا يمكن مهمـا نجحت ووصلت تفقد جذورك، أه بيحترموك و يقدروك هناك لكن إحساسـك الداخلي إنك لسـت واحد منهم ،وهذا ما جعلنى أرجع إلى مصر مع أن السينما الفرنسية كانـت واخواني و كان إيلي براميل عاوزين أصورله فيلم بتاعه و كان هو اللي أشرف علي رسالتى للدكتوراة وهو بالطبع سينمائي عظيم جدا .

كنـت وقتهـا محتار فـي إختيار موضوع الرسـالة قـام «إيلـي» قاللي ليه هتحيرنـي إحنا عـادة نجعل الطالـب يبحث عن فنـان ويناقـش أعمله في الرسالة ،نحن سنعمل رسالتك عن «رمسيس مرزوق» ، وهذة كانت أول مرة من نوعها علي الإطلاق يحدث فيها هذا الأمر .

ماذا فعلت بعد العودة إلى مصر ؟

لما رجعت مصر صورت أول فيلم ليوسـف فرنسـيس وهو «زهور برية» ثم صورت «زائر الفجر» مع ممدوح شكري .

ذكريات مع أهل الفن



إحك لنا عن ممدوح شكري و عملك معه؟.

رحمه اللـه ،كان من أبدع المخرجين المصريين ،ولـو كان عايش حتى الآن كان صنع تاريخا سـينمائيا مصريا مهما ،فهو كان مُلم بكل صغيرة و كبيرة في السينما .

من هم أفضل المخرجين الذين تعاونت معهم ؟

كل الذين عملت معهم رائعين .

ومن من مديري التصوير تحب شغله أكثر ؟

محسـن نصر ،ومحسـن أحمـد ،وعبـد العزيز فهمـي أسـتاذا ،وأحمد خورشيد أيضا رحمه الله .

و ماذا عن عملك مع الفنانات ؟

انا صورت كل الفنانات تقريبا لكن سـعاد حسـني هـي التي تركت العمل معهـا بعد ٣ ايام لأنهـا كانت بتحكم من غير ما تشـوف وتعطيني أوامر عن كيف أوجه الكاميرا.

وفي إحدى المرات سمعت «نبيلة عبيد» في فيلم بتحكي إني نورت الأباجورة أكتر من وجهها ،فقلت لها: نبيلة هذة آخر مرة تقفي أمام كاميرتي ،وإذا عرضوا عليك فيلم و قالوا لك «رمسيس مرزوق» معانا قولي لهم غيروا هذا الراجل لأني لن أقبل العمل غير بطريقتى ومن وقتها لم أعمل معها .

و ماذا عن فاتن حمامة ؟

فاتن كانت إنسانة ،كانت تأتى قبل الكل وتجدها وضعت الإكسسوار واللبس قبل أن يأتى أحد وقبل أي ممثل أو مخرج .

هل توجد وجوه معينة كنت تحبها ؟

كله كان بالنسبة لي واحد ،أهم شئ عندي هو التعبير الدرامي ،لا يفرق معى الحلاوة أو الوحاشة المهم هل تعرف تعبر ولا لا تعرف حتى لو كانت ملكة جمال .

و من أكثر فنانة إستطاعت أن تُعبر عن وجهة نظرك إذن ؟

فاتن حمامة بالطبع.

وما دور الإضاءة في إبراز جماليات الصورة كما فى فيلم «زائر الفجر» مثلا ؟

الموضوع ليس حلاوة بل هو قدرة على التعبير فالإضاءة تسجل حالة درامية

وما قصة منعك لإستخدام الفنانات الماكياج في بعض أفلام ؟

بالفعل حصل هذا في فيلم زائر الفجر ،وبعض الفنانات كن يرفض في الأول ولكن بعد ذلك يخضعن لرغبتي فأنا أحب أن يكون الوجه طبيعيا ، وأحس أن المكياج بيعمل حاجز ما بين الوجه والكاميرا ،ولما يضعوا مكياج ثقيل بيأثر علي تعبيرات الوجة بالكامل ويبدأوا يمثلوا بضعف .

ما هي نوعية الخبرات التي أضافت لك مع كل فيلم تقوم بتصويره ؟

ولا فيلم عملته وجدت فيه إضافة ،كل فيلم بعد ما ينتهى أجد فيه عيوب.

حتي «زائر الفجر» الذي يعتبر تحفة فنية ؟

حتي مع «زائر الفجر» ، شاهدته مؤخرا وجدت فيه أخطاء كثيرة و قلت كان لابد أعمل كذا وكذا .

هل هذا تواضع منك ؟

أبدا هذه حقيقة .

وما الفرق بين الصورة بخام ٣٥ ملي وبين الصورة الديجيتال ؟

لا يوجد فرق ،الصورة إذا كانت ٣٥ أو ديجيتال في كل الحالات تقديم تعبير درامي و الدراما لا تختلف من الديجيتال للخام وكذلك التمثيل والإخراج والإضاءة .

كيف تري عينك المشاهد قبل التصوير ؟

لابد أن أعرف المطلوب بالضبط من المشهد ومن الدراما

هل إختلفت مع مخرج حول بعض التفصيلات من قبل ؟

الإختلافات بتكون في المناقشات الأولي ،وأكبر خلاف أتذكره كان مع «صلاح أبو سيف» في فيلم من بطولة «محمود بس» و «نبيلة عبيد» ففي أحد المشاهد كنت أرى أن الإضاءة لابد تكون خفيفة وناعمة لكنه أصر إنه يعملها بطريقته ولم يكن أمامى وقتها إلا إنى أنفذ رغبته.

خمسون عاما على جماعة السينما الجديدة

(1968–2018)

(1)

فـي أعقاب هزيمـة 1967 التي زلزلـت المصريين بعـد صدمة رهيبة مـن خيبة الآمال والأحلام العظيمة التي وضعوها في الرجل والزعيم (الخالد) والنظام السياسـي بأكمله الذي وعدهم بـ»تماثيل رخام علي الترعة وأوبرا في كل قرية عربية» !

فأستيقظ المصريون فإذا بإسرائيل تحتل أراضي من ثلاث دول عربية!

ملف خاص- كتابة و إعداد :محسن ويفي

أحس المثقفـون الوطنيـون والديمقراطيون بضرورة التحرك والسـرعة فـي اتخاذ التدابير و المواقف المختلفـة المطالبة بضرورة التغيير الذي اتخذ اشـكالاً سياسـية وثقافيـة متنوعة, وما يهمنـا في هذا المقـام اتخاذ هؤلاء المثقفين ضرورة تكوين منابرهم وتجمعاتهم «المسـتقلة» بعيداً عن التنظيم الواحد الذي كان يحاصر العمل السياسـي والنقابي والثقافي داخل أطواق الصـوت الواحـد تحت عبـاءة النظـام, ومن هنا بـادر بعض من الشـعراء والقصاصين في تكوين جمعية «كتاب الغد»

كمـا كون آخرون مجلة «جاليري 68» التي كانت سـفر النبوءة لجيل كامل من الموهوبين في القصة القصيرة (بشـكل أخص) لما سمي بجيل الستينات قبـل ابراهيم اصـلان ومحمد البسـاطي و بهـاء طاهر وجمـال الغيطاني ومحمـد ابراهيـم مبـروك ويحيـي الطاهر عبدالله وغيرهـم الكثيرون مـن الأدبـاء , كمـا تكونـت جمعيات سينمائية للثقافة السينمائية بعضها تحت عبـاءة وزارة الثقافة مثل نادي سـينما القاهرة و نوادي السينما في الأقاليـم والمحافظـات , كمـا تكونت جمعية نقـاد السـينما المصرية (في يونيه 1972) وكانت هـذه الجمعيات تحـاول تكريـس نـوع مختلـف وجاد مـن الثقافـة السـينمائية سـواء من افلام سـينمائية او كتابـات لنقاد جدد تحـاول تعريف جمهورهـا بتيارات السـينما الأوربيـة وبأفضل مما في السـينما الأمريكية بعيداً عن السـينما الهوليودية بطرق سردها ونجومها وفحوى مضامينها التي تكرس الأستعباد و العنصرية والتي تنتقد لمفاهيم استعمارية دفاعـاً عن المصالح الامريكية والتـي مثلـت ظهيـراً لإسـرائيل في حرب 1967.

جمال الغيطاني

لكـن الجدة كل الجديدة أن يجتمع مجموعـة واسـعة مـن السـينمائيين المتخرجـين حديثاً مـن المعهد العالي للسـينما من كل التخصصات المهنية (إخراج, سـيناريو, تصويـر , مونتاج ..الـخ) و يقومـون لأول مـرة بتكوين «جماعة السـينما الجديـدة» وتحلق حولهـم مجموعـة نابهة مـن النقاد يشـدون مـن ازرهـم ويرسـمون معا معالم لطريق مختلف ومسـتقل مثل سامي السلاموني و سمير فريد وفتحي فرج وغيرهم من النقاد الشـبان في ذلك الوقت البعيد منذ خمسـين عاماً. كان هناك برامج للتثقيف السـينمائي لأعضاء هذه الجماعة التي ترأسـها على مدى فاعليتها ثلاث من السـينمائيين: محمـد راضي (المخرج) وبعده رأفـت الميهي (السيناريسـت في ذلـك الوقت ثم المخرج شـديد التميز بعد ذلـك) و اخيرا المونتير الموهوب والصلب احمد متولي .كانت برامج التوعية السـينمائية برامج كاملة عن المحطات والتيارات السينمائية من كل العالم والتـي لعبت دوراً هاماً واساسـياً في نقل فن السـينما نقلات توعية مختلفة مـن حيث جماليات هذه السـينما وتقنياتها واسـتخدامها لكافة عناصرها استخداماً مبتكراً وخلاقاً بعيداً عن الحلول الدرامية والسردية السينمائية التقليديـة التي اسـتقت منها السـينما المصرية اغلب ميراثها السـينمائية والتي يرغب هؤلاء السينمائيين في الأنقلاب عليها و محاولة تغييرها

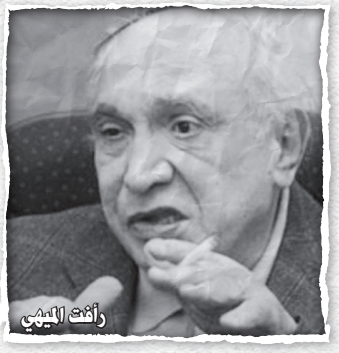
محمد البساطي

ولابـد من الأشـارة إلى تبنـي الناقـد الكبير رجـاء النقـاش والذي كان يترأس مجلـة «الكواكب» في ذلك الوقت إلى غضب هـذه الجماعة ووعيهم

السينمائي المختلف وذلك بتخصيص صفحات داخل الكواكب اطلق عليها مجلة «الغاضبون» التي رأسها في البداية هاشم النحاس واختلف بعدها مع الجماعة فرأس تحريرها الناقد الكبير فتحي فرج حيث عكست هذه «الغاضبون» وجهة نظر الجماعة في السينما المصرية السائدة (المختلفة) والتعريف بأهم مخرجي و تيارات السينما المعاصرة وكتب فيها الكثير من اعضائها سواء من النقاد أو السينمائيين...

صحيح أن (الصراع) اتخذ شكل سينما الشباب في مواجهة - نمط - سينما الاسطوات التي عض عليها الزمن و اعتبرتها الجماعة - ضمنا - و ضمن امور سياسية و اجتماعية و ثقافية اخرى لم تؤدي إلا إلى الهزيمة وتكريس التخلف على كافة الأصعدة ! نعم أن شكل الصراع هذا كان في سياق محاولة هؤلاء السينمائيين - بما طرحوه في بيانهم الشهير لم يكن إلا جزء من محاولة المثقفين بشكل عام للخروج من عباءة النظام والمطالبة بتوسيع افق الديقراطية من اجل التغيير والمقاومة وإزالة اثار العدوان والهزيمة المرة , صحيح ان النظام نفسه قد رفع شعار «ما اخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة» و من هنا ضرورة الصمود و التصدي وتوسيع مجال المشاركة الشعبية و تخليصها من القيود المختلفة التي تكبل طاقاتها الخلاقة.

وقبل أن تدلي ببعض الملحوظات علي هذا البيان التأسيسي لهذه الجماعة الرائدة, تشير إلى أن مقالي الناقدين الكبيرين سامي السلاموني وسمير فريد المنشورين بعد ذلك في هذا الملف الخاص سيشيران إلى كثير من التفاصيل الهامة الخاصة بطبيعة تكوين هذه الجماعة ومالها وما عليها (في العدد القادم من المجلة) ولابد أن اشير إلى ملحوظة خاصة بمقال سامي السلاموني الذي كتبه في نهاية الثمانينات بناء علي طلب خاص مني كي ينشر ضمن مطبوعة خاصة بجمعية نقاد السينما المصرين ولم تصدر المطبوعة لاسباب مالية واحتفظت به الى ان اصدر سمير فريد «السينما والتاريخ» فعرضته عليه فنشره على الفور مرحباً وكان ذلك بعد وفاة ناقدنا الكبير سامى السلاموني.


رأفت الميهي

فلنقرأ اولاً البيان التأسيسى لجماعة السينما الجديدة:

هذا بيان يحتوى على حلول (غير تقليدية) من وجهة نظر السينمائيين الشباب (من كافة العناصر السينمائية) للبحث فيما الت الية السينما فى مصر.

بيان السينما الجديدة فى مصر (١٩٦٨)

فى المؤتمر الشامل للسينمائيين الذى عقد فى أكتوبر سنة 1966 ، كما فى مؤتمر السينمائيين الذى عقد منذ أسابيع، لاحظنا ، نحن السينمائيين الشباب أن الحلول المقدمة تدور كلها فى نفس الدائرة المغلقة التى أنحبس فيها الفيلم المصرى منذ عشرين عاما.. كما لاحظنا ، فى الوقت ذاته، أن صوتنا قد ضاع وسط عديد من الأصوات التى ترتكز على توجيه السيد/ الدكتور وزير الثقافة فى اجتماعه مع شباب السينما ، رأينا أن نجتمع فى اجتماع يشمل كافة العاملين فى الحقل السينمائى من الشباب من مخرجين ومصورين و مهندسى ديكور ومونتيرين وكتاب سيناريو ومهندسى الصوت ومديرى الإنتاج، ووجهنا الدعوة إلى النقاد الشباب المثقفين السينمائيين للانضمام الينا ..وقد تم تشكيل لجان تضم كل منها العناصر التى تشترك فى صفة نوعية «لجنة الإخراج - لجنة كتاب السيناريو - لجنة التصوير - لجنة المونتاج - لجنة الديكور - لجنة الصوت - لجنة المونتاج» وبعد أن تم استفتاء الموجودين على تشكيل لجنة للتنسيق والصياغة انتهينا إلى ضرورة تقديم تقرير شامل موحد تمثل فيه كافة مطالب السينمائيين الشباب كما تحدد فيه الحلول العملية التى انتهوا إليها من واقع خبرتهم وثقافتهم ..

ولقد رأينا أن ينقسم تقريرها كى يكون شاملا ومحددا ، إلى أقسام أربعة هى:

* القسم الأول: ويشمل مفهومنا للسينما أولا، بتسليط الضوء الكافى على ما فى مفهوم السينمائيين التقليديين من تخلف وثانيا بتصحيح النظرة إلى السينما على ضوء المستوى الذى بلغه الفيلم فى أوربا فى بلاد عرفت السينما حديثا واستطاعت السينما القومية فى كل منها أن تحقق نجاحا ساحقا فى جميع المهرجانات الدولية.

* القسم الثانى: ويشمل الشكل التنظيمى الذى نرى ضرورة تطبيقية فى السينما المصرية بحيث تحقق الطفرة التى لابد منها كى تلحق بالمستوى العالمى.

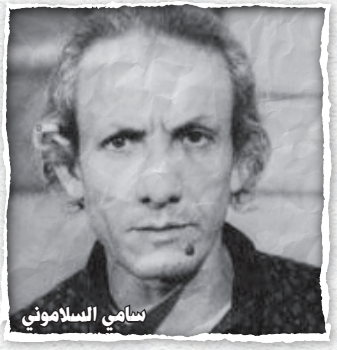
سمير فريد

* القسم الثالث: ويشمل مخططا لحل المشاكل الانتاجية ومشاكل التوزيع والعرض، بشكل عملى، ومن واقع الخبرات بلاد سبقتنا إلى تطبيق هذه الحلول، ثم من وقعا.

* القسم الرابع: وهو خاص بمطالبنا بالنسبة للمناخ الصحى الذى يجب خلقه عن طريق الثقافة السينمائية..

أولاً: مفهومنا للسينما

فى اعتقادنا أن الأزمة التى وصل إليها القطاع العام ترجع أولا وقبل كل شئ إلى سيطرة مفهوم معين للسينما أصبح الآن متخلفا على جميع المستويات ... فجمهورنا يسخر من هذا المفهوم، وأى بلد أجنبى تعرض فيه أفلامنا يدرك تخلفها ..ومن هذا جاء انكماش جمهور الفيلم المصرى ..وتحول الجمهور - فى الطرف المقابل - إلى الأفلام الأجنبية ..والواقع أن جمهورنا هو الذى جعل أفلاما ممتازة كأفلام: أنطونيونى وليلوش وكاكويانيس مثل انفجار، ورجل وامرأة، والحياة للحياة وزوربا اليونانى تظل تعرض شهورا متوالية ...ومع ذلك يصر السينمائيون التقليديون على تناول نفس الموضوعات التى طرقتها السينما المصرية منذ عشرين عاما، ويصرون على تقديم نفس الأشكال الفنية التى أصبحت اليوم باليه، بل مضحكة ...ولقد أثبت الجمهور زيف الأسطورة التى كان يرددها السينمائيون التقليديون والتى تقول بأن من المستحيل استحداث أى شكل فنى غير مألوف ومن المستحيل طرق مجالات جديدة فى الواقع ومن المستحيل تقديم وجوه جديدة، من ممثلين ومخرجين وسيناريست ومصورين، خشية انصراف الجمهور عن هذه التجارب الجديدة ..


سامي السلاموني

ومن الواضح أنهم نشروا خرافة لا وجود لها فى الواقع ..ولم يكتفوا بوضع السينما المصرية فى هذا الاطار المتحجر، وإنما ارتكبوا خطأ فادحا بالنسبة لاقتصادنا القومى، وذلك باصرارهم أيضا على مستوى إنتاجى يكلف الفيلم المصرى تكاليف باهظة مع أن أرقام توزيع هذا النوع من الأفلام قد تحدث عند رقم معين، لايكاد يتجاوز نصف التكاليف المبنية فى أى ميزانية توضع لفيلم من أفلامهم.. ومعنى ذلك أنهم يعرفون مقدما أنهم ينتجون أفلاما لا عائد لها، بل تحقق خسارة أكيدة..

وفى رأينا أن الخطأ يكمن كله فى مفهوم السينمائيين التقليديين للسينما. وهو مفهوم يبدو متخلفا على هذه المستويات:

-١ على المستوى الفكرى :

نشأة السينمائيين التقليديين تفسر مفهومهم..فمعظمهم لم يدخل السينما كى يعبروا عن أفكار معينة أو لكى يحققوا شكلا فنيا معينا..فهذه المفاهيم لا يعرفونها على الإطلاق..ومن هنا لم يظهر فى مصر طوال تاريخ السينما أى مفكر سينمائى يقف جنبا إلى جنب مع السينمائيين أصحاب التيارات أمثال ايزنشتين وروسيللينى وجودار وتروفو وانطونيونى وبيرجمان..

بل لقد استمر العمل فى ميدان السينما عندنا، فى حدود علاقات حرفية، فالسينمائى يبدأ صبيا وكل أماله أن يكتسب العدد المحدود من قواعد حرفة معلمه، فإذا ما أصبح الصبى معلما، فأنه يقدم لنا صورة طبق الأصل مما قدمه معلمه فى السنوات الماضية..وفى الوقت نفسه، يحاط هذا المعلم الجديد بعدد من الصبيان، يتطلعون أيضا إلى اكتساب العدد المحدود من قواعد حرفة معلمهم..نتيجة لذلك تحدد مثل أعلى واحد للإخراج والتصوير ولكتابة السيناريو ولكافة عناصر العمل السينمائى.

وهذا المفهوم مناقض تماما لوظيفة السينما..فالسينما فن يقوم على أسس علمية، بخصائص الضوء وكيمياء الفيلم وحساسيته، وعلى موقف يتخذه السينمائى من الحركات المتطورة فى الفنون التشكيلية «فوحدة الفيلم، أى الكادر، تماثل وحدة فن التصوير، أى الصورة المرسومة، بما فيها من تكوين وإحساس بالكتلة والحجم والنغم بين الألوان..الخ» وعلى موقف أخر لابد للسينمائى أن يتخذه من التيارات المعاصرة فى الموسيقى. فقد يكون المونتاج كونترابونتيا أو بولوفونيا أو سيريالياً أوقائما على التعارض بين الصوت الصولو و بين الكورس..الخ باختصار، أن السينما فن يجمع الفنون التى عرفها الإنسان حتى الآن فى وحدة عضوية مستقلة، ولا يمكن تحقيق هذه الوحدة إلا على أسس علمية..وحتى لو توافرت للسينمائى كل هذه المعرفة، فلا يمكنه مع ذلك أن يقدم عملا سينمائياً كبيراً ، لسبب بسيط هو أن هذه المكتسبات مجرد أداة تساعده فى رؤية واقعة..وواقع السينمائى، فى قرننا العشرين، ليس ثابتا على الإطلق، فالمجتمعات تتطور، ونظم الإنتاج تتغير، والعلاقات الطبقية والإنتاجية في طفرات مستمرة ، وفي بلاد عديدة تتغير قاعدة المجتمع جذريا ، كما أن المجتمعات نفسها تنفتح علي تيارات عالمية ، وقد رأينا كيف أن دول آسيا وافريقيا وامريكا اللاتينية ، وهذه كلة يشير إلي حقيقة لها أهميتها فى عمل السينمائى: هي ان علية أن يظل معاصرا ،علية أن يحتضن كل مايطرأ علي مجتمعة من علاقات ويعطيها الصيغة الدرامية الملائمة لها ويبحث فى كل ما لدية من أدوات تعبير ، عن لغة جديدة تعبر عن هذه الأوضاع الجديدة .

بهذا يكون السينمائى مفكرا ومعاصرا وفنانا وصادقاً . ولا شئ من هذا حققته السينما التقليدية لأنها حرفية لم تستطع أن تكون معاصرة .

ولأنها ليست معاصرة فهي لا تخاطب مشاعر جماهيرنا ولا تحرك أفكارهم ، ولهذا أنصرفوا منها .

ولهذا تخلفت هذة السينما إزاء حركة مجتمعنا المتطورة علي الدوام .

-٢ علي المستوي التكنيكي :

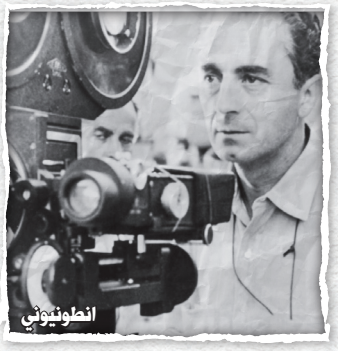
نتيجة لسيطرة المفهوم الحرفي علي انتاجنا ، لم يفكر السينمائيون التقليديون في التمرس علي اي أسس تكنيكية جديدة . ولقد يقال :« ولكننا لم نستورد آلات حديثة منذ فترة طويلة« . وهذة حجة واهية لأن التكنيك لا يعني آلة حديثة فقط ، فالآلة عاجزة – بداهة – عن أن تعبر عن نفسها ، والمشكلة كائنة في الانسان الذي يستخدم الآلة ..والدليل علي ذلك أن حركات التجديد الكبري في ايطاليا والموجة الجديدة في فرنسا تمت بامكانيات آلية ضعيفة وفي ظروف انتاجية صعبة .

ولا يختلف الموقف كثيرا في ميدان ، هو بالضرورة – ميدان تجريب ويبحث عن وسائل تعبير مستمرة ، ونعني به ميدان الإخراج وميدان التصوير .فلسهولة العمل وفق« العدد المحدود من القواعد« يطلب المخرج من السيناريست التقليدي أن« يفصل« له الموضوع بحيث تدور 90% من أحداثه في غرف مغلقة ، وذلك لكي يبني ديكورات متوالية في البلاتوة ، وبذلك يصبح فيلمة تكرارا لنفس الزوايا ونفس التكوينات ونفس المواقف الدرامية التي حققها في افلامه السابقة. وبالمثل ، يلمس كل من يغمروا الديكورات بالضوء الساطع ، لدرجة أننا نشهد بيوت عمال ، وبيوت فلاحين ، تضاء اضاءة تماثل ما هو جديد في كازينو كبير مثلا ...ونتيجة كذلك فإن الفيلم المصري بانحباسه داخل البلاتوه يزيف الواقع , بينما المدراس السينمائية المعاصرة تتجه عامة إلي خارج البلاتوه ...

وليس التكنيك , في مفهومنا , لوازم حرفية , ولا هو أسلوب سينمائي , وأنما هو وسيلة ..وسيلة لغاية محدودة هي تفتيح جوانب واقع حي , متطور , واعطاء المتفرج عينا جديدة ليراه بها

-٣ علي المستوي الانتاجي والاقتصادي :

في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية , وحتي الآن , حاول عدد من منتجي السينما المصرية استيراد نظم الإنتاج المتبعة في هوليوود , ومن أهمها نظام النجوم علي خلق مجموعة من الأبطال الذين يتمتعون بشجاعة خارقة , ومجموعة أخري من النساء اللاتي يثرن المتفرج بتكوينهن الجسدي , ثم إحاطة هذة المجموعات بدعاية واسعة , في الصحف وفي الاعلام , ويخلق أساطير حولها , حول طريقتها في الحياه , وحول كلا بها وقططها واطباقها المفضلة ، والغرض من ذلك هو خلق نوع من المشاركة الحميمة بين المتفرج والجو الساحر المتفرد بخصائصة الذي يعيش فية النجم ...ويخلق هذة العلاقة ، تتحول النجوم إلي بضاعة يقبل عليها الجمهور لمجرد وجودها في اي فيلم ، تماما كما توضع الأزياء والأحذية فى واجهات المحلات ..ثم ترسم سياسة الإنتاج على ضوء مافي متناول يد المنتج من نجوم .... فكان الإنتاج مجموعة من الموضوعات« تفصل« حسب ما يريد المنتج للنجم وتكون النتيجة هي :


انطونيوني

*وجود سيناريوهات لا قيمة فنية لها , فهي لا تقوم علي تحليل واقع إنسانى , وأنما تكتب لخلق جو ساحر يحيط نجما أوعدة نجوم , وعلي أساس وضع النجم في اكبر عدد من الأحداث التي تظهرة في الصورة التي يريدها المنتج

* يصبح ذلك النجم هو اغلي قيمة في الفيلم، ويؤدي ذلك إلي أرتفاع أجورهم ارتفاعا لا يمكن تصوره , بينما تتكمش نسبة المبالغ المخصصة لعناصر العمل السينمائى الحقيقي .

* ترسم الميزانية علي أساس مجموعة النجوم الواجب وجودها في الفيلم لا علي أساس دورة الفيلم الحقيقية في الأسواق وعلي أساس ما يحققة هذا النوع أو ذاك من عائد .

فإذا أضفنا إلي سياسة النجوم هذة ما أشرنا إلية من تخلف تكنيكي وفكري , فيمكننا أن نحصر الأسباب التي أدت إلي الأزمة الأقتصادية التي يمر بها الفيلم المصري .

ولقد كان غريبا حتى عندما نشأ القطاع العام في السينما أن يتبني نفس السياسة الانتاجية التي أصبحت الأن متخلفة , حتي في بلاد تتبع السينما فيها احتكارات السيارات والمطاط والبترول كما هو الحال فى الولايات المتحدة الأمريكية .

ولأن السينما عندنا حرفة ..

ولأن السينما عندنا عملية تحويل نجوم إلي بضاعة ..

ولأن السينما عندنا ديكورات فسيحة , غير واقعية , غارقة في أضواء لا وجود لها ألا في خيالات أبطال ألف ليلة وليلة .

ولأن السينما عندنا لم تكن فكراً أبداً , ولم تعرف روح البحث العلمي , ولم تواجه واقعنا كي تستخلص من حركتة خطوط القوي الدرامية التي تؤدي إلي صياغة سيناريوهات اصلية وصادقة .

لهذا كلة , ولما أشرنا إلية من أسباب فقدت صناعة السينما المصرية جمهورها , وأستمرت فى تخطيط انتاجها على أساس نظام النجوم بصرف النظر عن حقيقة ما تشير إليه أرقام التوزيع , وبقيت في مستوي تكنيكي وفني مختلف تماما .

وواضح , مما أشرنا إلية , أن السينما التي نريدها هي السينما التي تتحرر من كل تلك العيوب التي تعوق طفرتها

فالذي نريدة سينما تتعمق حركة المجتمع المصري , وتحلل علاقاتة الجديدة , وتكشف عن معني حياة الفرد وسط هذة العلاقات , بحيث إذا ما دخل واقعنا في علاقات أخري , أكثر تطورا , تطورت معه السينما , وكشفت – مرة أخري- عن الإنسان المصري في كل مرحلة ثانية ...فهي أذن سينما معاصرة ..

ولكي تكون سينما معاصره , فلا بد لها أن تمتص خبرات السينما الجديدة علي مستوي العالم كة : فتستفيد من تجارب السينمات القومية لا في أوربا وحدها , بل ايضا في البلاد التي حققت طفرة في إنتاجها السينمائى ووصلت إلي العالمية بقوة تعميقها لبيئتها المحلية , ولعل السينما في أمريكا اللاتينية واليابان والهند خير مثال علي ذلك ..

وعندما تكون السينما واقعية , محلية الموضوع , عالمية التكنيك , واضحة المضمون بفضل تعميق السينمائيين لواقعنا , مما لاشك فية أنها تستعيد جمهورها , كما تستحق أنتشارا عالميا , وعلي عكس ما يتصورة السينمائيون التقليديون , أثبتت الأحصائيات أن الأفلام التي حققت تطورا كبيرا في السينما هي الأفلام التي حققت ايرادات كبيرة ..وأن الأفلام الواقعية الجديدة , خاصة روما مدينة مفتوحة و« سارق الدراجة« و« معجزة ميلانو « وأفلام ما بعد الواقعة الجديدة في إيطاليا , كأفلام انطونيوني وفيلليني , وأفلام الموجة الجديدة الفرنسية , وأفلام السينما الحرة في بريطانيا هي الأن الأفلام ذات الايرادات الكبيرة علي المستويين : القومي والعالمي .

بوستر فيلم سارق الدراجة

(2)

ولنا علي هذا (البيان) مجموعه من النقاط التي نوجزها في الآتي :

1 _ يقول البيان (لاحظنا نحن السينمائيين الشبان ان الحلول المقدمة تدور كلها في نفس الدائرة المغلقة التي سجن فيها الفيلم المصري منذ عشرين عاما ، كما لاحظنا ، في الوقت ذاتة ، أن صوتنا قد ضاع وسط عديد من الاصوات التي ترتكز علي أساليب أخري غير أسلوب المناقشة الموضوعية وروح البحث العلمي .... رأينا أن نجتمع في أجتماع يشمل كافة العاملين في الحقل السينمائي من الشباب من مخرجين ومصورين ومهندسي ديكور ومونترين وكتاب سيناريو ومهندسين الصوت ، ووجهنا الدعوة إلي النقاد الشبان والمثقفين السينمائيين للأنضمام إلينا ....وتلك تحديد واضح بان هذة الجماعه هي من السينمائيين الشبان من كل المهن السينمائين وهو ما يعني أن عضويتها مفتوحة لهؤلاء وأمثالهم من الشبان وليست مقصور علي أعضاء بخلفيات سياسية محددة أو حتي جمالية / سينمائية ذات أفق يحركها بمانفيستو سينمائي علي قرار بعض الجماعات التي تكونت – هنا بعد ذلك - أو هناك في أوربا او أمريكا اللاتينية ..وذلك كلة يؤكدة ما جاء في البيان التأسيسي في أفتتاحيتة .

-2 وذلك في فقرة ....وبناء علي توجية السيد الدكتور فى أجتماعه مع شباب السينما ... رأينا أن نجتمع في أجتماع يشمل كافة العاملين في الحقل السينمائى من الشباب ..... الخ . ويستطرد (البيان) وقد رأينا أن يقسم تقريرها لكي يكون شاملاً ومحدداً ..... ألخ .

أذن هذا بيان في شكل تقرير مرفوع إلي السيد عكاشة لإتخاذ ما يراة تجاة الحلول التي يراها هؤلاء السينمائيين في مواجهة تخلف السينما المصرية ..وهو ما يؤكد ما ذكرناه آنفا من أن هذة الجماعة ليست مقفله علي مجموعة ذات أتجاة سياسي أو تنادي بسينما جذرية بمانيفيستو سينمائي محدد.

-3 وبرغم الأستقلالية عن أي تنظيم خاص بالدولة ..إلا أن استقلاليتها تلك محكومة بمدى ضيق أو أتساع افق وظلال تفكير النظام ذاتة فالتقرير (البيان) مرفوع لسيد وزير الثقافة لأتخاذ ما يلزم تجاه الحلول المختلفة التي يراها هؤلاء الشبان السينمائيين خاصة ان القطاع العام السينمائي (من استديوهات وأنتاج وتوزيع ودور عرض) كان هو القاطرة السياسية التي تمسك بمقاليد السينما المصرية ، والذي كان تحت رئاسة وزير الثقافة مباشرة .خاصة ان النظام ذاتة – في تلك الفتره – كان ينادي بضرورة التغيير علي كافة الاصعدة كأثر مباشر لأحتواء ثورات الغضب التي اعترت المثقفين بعد هزيمة 67.

-4 صب البيان كل غضبة علي نقد المفهوم السائد لدي السينمائين التقليدين الذي يقوم عملهم (في حدود علاقات حرفيه) فالسينمائى يبدأ صبياً ، وكل أمالة أن يكتسب العدد المحدود بين قواعد حرفة معلمة ، فأذا أصبح الصبي معلماً ، فإنه يقدم لنا صورة طبق الأصل بما قدمة معلمة في السنوات الماضية ويستطرد البيان..

ورغم ذلك فهؤلاء الشبان لا يقصدون كل من بدأ عملة صبياً أو مساعداً ثم أتيحت لة فرصة الأخراج أو المونتاج أو التصوير السينمائي .... ألخ .فاغلبية خريجي المعهد هنا أو هناك بأوربا قد بدآت هكذا ولكن ذلك تم من اجل كتاب الحرفة السينمائية ووصولا إلي تنفيذ (مشروعهم) السينمائي الخاص وبأسلوب وببصمة سينمائية لا تخطئها العين الفاحصة مثل كمال الشيخ وصلاح أبو سيف وبركات وعاطف سالم ، بل ان بعض من هؤلاء الشبان الغاضبين قد عمل مساعدا البعض من المخرجين المشار اليهم وغيرهم

-5 المقصود أذن بأسطوات السينما المصرية هؤلاء الذين يكررون نفس (النمط) من الافلام علي مستوي الحواديت التي تكتفي بدغدغة مشاعر الجمهور قبل النوم وتلهيهم عن الواقع من حولهم وتناقضاتة الأساسية سواء فى الميلودراما الزاعقة أو افلام الكوميديا المكررة التى بعيد وتكرر هذة (الصورة الاصلية) للافلام «و هذا المفهوم مناقصه تماما لوظيفة السينما ، فالسينما فن يقوم على اسس علمية ، ...وعلى موقف يتخذه السينمائى من الحركات المتطورة» كما يقول البيان.

-6 ويقترب البيان من مفهومه الخاص عن السينما التى يرغبون فى صنعها عندما يشيرون الى أن "ليس التكنيك، فى مفهومنا، لوازم حرفية، ولا هو اسلوب السينمائى، وإنما هو وسيلة..وسيلة لغاية محددة هى: تفتيح جوانب واقع حى، متطور، واعطاء المتفرج عيناً جديدة ليراه بها» كما يستطرد فى هذا السياق:«ولأن السينما عندنا حرفا ! ولأن السينما عندنا ديكورات فسيحة، غير واقعية ، غارقة فى اضواء لا وجود لها إلا فى خيالات ابطال الف ليلة و ليلة !..ولأن السينما عندنا لم تكن تفكر ابدا، ولم تعرف روح البحث العلمى، ولم تواجه واقعنا كى تستخلص من حركته خطوط القوى الدرامية التى تؤدى الى صياغة سيناريوهات اصيلة وصادقة! لهذا كله ولما اشرنا اليه من اسباب ، فقدت صناعة السينما المصرية جمهورها واستمرت فى تخطيط إنتاجها على اساس (نظام النجوم) بصرف النظر عن حقيقة ما تشير إليه ارقام التوزيع، وبقيت فى مستوى تكنيكى وفنى متخلف تماما".

-7 ويخلص البيان إلى "فالذى نريده سينما مصرية، أى سينما تتعمق حركة المجتمع المصرى و تحلل علاقاته الجديدة وتكشف عن معنى حياة الفرد وسط هذة العلاقات ...وكشفت عن الانسان المصرى فى كل مرحلة تالية .. فهى اذن سينما معاصرة...فيما لاشك فيه إنها ستستعيد جمهورها، كما ستحقق إنتشارا عالميا ..وعلى عكس ما يتصوره السينمائيين لواقعنا».

-8 رغم أن البيان فى قسمه الرابع يشير الى "مطالبنا بالنسبه للمناخ الصحى الذى يجب خلقه عن طريق الثقافة السينمائية" إلا أن البيان لم يشر من قريب او بعيد الي ضرورة توفير المناخ الديمقراطي الذي يتيح حرية المبدع والسينيمائي في خلق و إبداع رؤيته الخاصة دون خنق او ملاحقة او مصادرة ..ويبدوا ان (الجماعة) – بسبب طبيعة تكوينها الواسع , لم تري ضرورة لوضع نفسها فى تناقض كبير مع ما يتردد – حينها- من أن المهمة الاساسية هى الآن إزالة اثار العدوان وضرورة العمل لتعميق الصمود والتصدى وأن ذلك – ظاهريا- يتناقض مع الديمقراطية فى الحقيقة!

-9 خاصة وان الجماعة ما تزال فى احتياج لمشاركة القطاع العام السينمائى المملوك للدولة فى إنتاج افلامهم الخاصة وهو ما تحقق بالفعل فى فيلمى على عبد الخالق وغالب شعث، اغنية على الممر وظلال فى الجانب الاخر على التوالى.

-10 رغم كل شئ فالتحية واجبة لتلك الجماعة الرائدة والتى تكونت فى ظروف تاريخية شديدة الصعوبة والتى مثل تكوينها وما ساهمت فيه سواء على مستوى الثقافة السينمائية (النشرات والندوات ومجلة "الغاضبون" أو حتى على مستوى الفيلمين المشار اليهما تحديا واضحا للهزيمة واشارة – مع التكوينات الثقافية الأخرى- بضرورة الاستقلالية وإنشاء الكيانات الديمقراطية بعيدا عن الدولة من اجل اوسع حرية ممكنة ومن اجل خلق ثقافة وطنية واعية ومتطورة.

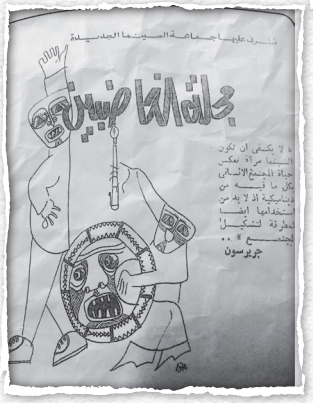
وبعد ..رأينا أن نتيح ذلك بمقال عن فيلم اغنية على الممر للمخرج على عبد الخالق، كمثال يكفينا بديلا عن الفيلمين كى نرى مدى ما جاء فى بيان السينما الجديدة وايضا ما رصدناه من ملاحظات سابقة.

فى البداية كتابة توضح أن زمن احداث الفيلم فى 7 يونيه 1967 أى بعد يوم واحد من النكسة.

و خمس شخصيات تمثل جنوداً يحرسون ممرا هاما فى بقعة من ارض سيناء وهم محاصرون من دبابات العدو الاسرائيلى وعتاده الحربى وهو يطلب منهم الاستسلام و التسليم لتدمير الموقع.

و الموقع فقد الاتصال بقيادته لعطب فنى ما وذلك منذ بداية الفيلم، وحتى بعد أن يقوم الشاويش محمد (محمود مرسى) بإصلاحه بعد ذلك، قرب نهاية الفيلم ،لايرد علية احد. ذخيرة الموقع قاربت على النفاذ، كما لا يوجد تموين من طعام ولا مياه ومع ذلك كله ما يزال الجنود الخمسة يدافعون.

برغم من سيطرة اللحظة الآتية على هذة الشخصيات الخمس إلا ان تلك اللحظة وتفاصيلها من الحياة اليومية داخل الموقع إنما هى نتاج ماضيها المكثف والذى يكاد ينطبع بصفة واحدة تطبع كل شخصية بطابع معين تؤثر على سلوكها وموقفها من التحدى الحاضر. كما أن هذة الشخصيات تنتمى إلى الفئات الاجتماعية الفقيرة بشكل عام، يظهرها لنا الفيلم ، برغم ذلك ، باختلاف بعض منها (تحديدا العسكرى منير/ صلاح قابيل) فى القدرة على الصمود لأن منطق حياة هذة الشخصيات أو تلك يتحكم فيها موقفها الذى عاشته قبل أن تستدعى للجندية هذا من جانب، كما أن تلك الشخصيه أو تلك ليست تمثيلا نموذجيا لفئات اجتماعية تدافع عن مصالحها الاقتصادية فى تضاد مع شخصيات اخرى تمثل مصالح مناقضة لها، إنما هى فى النهاية شخصيات فردية هى الباقية من "سرية" مشاه تدافع عن الوطن والعرض والأرض، رغم أو ربما بسبب إنتمائها جميعا- كما ذكرنا- لفئات اجتماعية فقيرة، لكن حياة كل منها فى الماضى قد اضفت على وعيها بما هم عليه فى الحاضر.



ضرورة التصدى رغم اختلاف مصادر هذا الوعى وحدوده!

وبالتالى يبنى منطق السرد السينمائى (صوت وصورة) على الانتقال بين الحاضر وما يحدث داخل وحول الممر وبين ماضى هذة الشخصيات ما بين تداعى حر لإحداها وما بين حكى بعضها عن ما كان يفعله فى الماضى قبل تجنيده أو تطوعه للجيش.

فعلى سبيل المثال، وبعد مقدمه قصيرة عن طبيعة ومكان وزمن مهمته هؤلاء الجنود، نلتقى بالعسكرى حمدى (احمد مرعى) ، الملحن الذى يجرب تلحين اغنية مع المطربة فيفى (سهير البارونى) وهو يدربها على اللحن ثم تغنيه بشكل يمتلئ بالخلاعة فى احد البارات وسط السكارى والمخمورين، فتفسد الاغنية فينسحب حمدى وهو فى طريقه يستمع لاغنية عمال السككك الحديدية ،فينبت فى ذهنة لحن جديد مرتبط بهؤلاء الذين يكدون وسط الغيطان وداخل المصانع، لذالك نراه يحاول طوال وجوده داخل الممر استكمال اللحن، وفى النهاية وقبل أن يستشهد يسلم اللحن لزميله شوقى (محمود

ياسين) كأخر امنية له أن يصل اللحن بأغنية الممر إلى الناس جميعا.

وهكذا تأتى الشخصيات الآخرى، تنويعات من الالتزام والإيثار فيما عدا العسكرى منير (صلاح قبيل)، وهو الوحيد الذى لا يدعه السرد إلا أن يحكى حكايته، فيأتى صوته من خارج الكادر عكس تماما ما تحكيه الصورة، فهو مثال للفقير الإنتهازى الانانى الذى يتسلق ويرتكب كل الموبقات حتى بيع حبيبته الهام (مديحة كامل) لاحدهم أو أن يعاشر العجائز الشمطاوات، بينما نراه فى الممر رعديد، انانى حتى إنه يقتل بأحد الالغام حول الممر لأنه كان يريد الفرار بنفسه!

فى تضاد لهذة الشخصية يأتى الشاويش محمد (محمود مرسى) الفلاح الذى تناديه الجهادية ايام العدوان الثلاثى، فيلبى النداء وبعدها يتطوع فيحارب كل الحروب التالية ضد العدو الاسرائيلى لأن هناك ثأرا ليس شخصيا وانما ثأر الدفاع عن الارض والعرض وعن كل الذين استشهدوا فى سيناء، وهو مثال للقائد المغوار، فحتى وهو يعرف إنه فقد الاتصال بمقر القيادة ووسط إنذارات العدو المتتالية بتفجير الممر وضرورة الاستسلام خاصة وقد انسحب باقى الجيش المصرى إلى الخط الثانى، يصمد فى النهاية وقد بقى من السرية الثالثة هو فقط والعسكرى شوقى (محمود ياسين) الذى لم يحس بالتحقق الا هنا أى فى الممر.

صلاح قابيل

وقد اخذا يترنمان بأغنية المحلن حمدى:

نبكى، نتزف، نموت

وتعيشى ياضحكة مصر.

وهكذا يبنى منطق السرد على وحدة المكان الواحد والزمن الواحد (يوم 7 يونيه 1967) بليلة واحدة وايضا وحدة الحدث. ولكن المكان بتفرع وينساب بالتعرف على بعض من جذور الشخصيات قيل التجنيد فى اماكن بأزمنة مختلفة ومتنوعة لكنها جميعا تتجمع داخل الممر فى اليوم التالى لنكسة 67 وسط حدث واحد ووحيد هو الدفاع عن الممر رغم ما حدث بالأمس، فتتشامخ الشخصيات إلى حد الاستشهاد النبيل أو تتقزم إلى حد الموت جبنا وانانية.

كما يأتى الزمن داخل الممر بطيئا وسط حالة من الانتظار الدائم لإصلاح راديو الإشارات أو وصول التعيينات و الذخيرة، أو قلق – ولا نقول الخوف من – غارات العدو بدباباته وطائراته وإنذاراته التى لا تنقطع – وبالذات – فى الثلث الأخير من الفيلم بضرورة الاستسلام واحباط الروح المعنوية لمن يحرسون الممر، ووسط الاحساس بالعطش والجوع وتناوب الخدمة بين الجنود الخمسة وما تكشفه هذة اللحظات المختلفة من تظاهرات لصفات هؤلاء الجنود بالعودة إلى الماضى، وهى العودة التى تكشف عن اسباب لنتائج ما يحدث من هذة الشخصيات ومصائرها هنا داخل الممر شديد الاهمية رغم فقره وخوائه الا من اعقاب السجاير وبقايا علب طعام الجنود ورمل وطوب وما يمثله من ارض وعرض يستحق التحدى والصمود. كما حرص كاتب السيناريو (مصطفى محرم) على فك حالة الجفاف التى تسود المكان بإضفاء حالة من المرح وخاصة من جانب مسعد (صلاح السعدنى) الذى ظل يداعب الجميع بسؤال يشغله: هو الواحد يأكل ايه ليلة الدخلة؟!

محمود مرسي

كما حرص السرد على إقامة قدر من التوازن بايقاعات سرعة مختلفة من المخرج (فى اول اخراج له:على عبد الخالق) فى مشاهد التداعى أو الحكى (الذى تتناقض صورة فنراه على الشاشة مع ما يقوله منير (صلاح قابيل)، كما حرص المخرج على تناقضات الضوء والظل فى هذة المشاهد فخلق بذلك قدرا من التنوع تكسر إضاءة الممر بنور النهار الواحد. كما جاءت احجام لقطات الماضى متنوعة ومتباينة كى تعطى ثقلا لهذة المشاهد وكى تستطيع مع احجام اللقطات القريبة والمتوسطة (التى تشير إلى مشاعر هذة الشخصيات فى اللحظات المختلفة أو إلى التفافها معا وهم ضد عدو شرس فى خارج الممر الذى نرى دباباته وهى تقترب فى لقطات بعيدة)، أن تخلق إيقاعا متمهلا ثم متوسطا متوحدا ثم ياخذ فى التصاعد فى المشاهد الأخيرة للفيلم مع دندنة الصامدين على الممر وهما يترنمان بالأغنية وايديهما على الزناد وعيونهما مصوبتان على العدو الاسرائيلى:

أحمد مرعي

نبكى.. نتزف، نموت

وتعيشى ياضحكة مصر

لمزيد من المشهادات عن هذة الجماعة وعن فيلميها انظر:

- **كتاب انا و جماعة السينما الجديدة لعلى عبد الخالق من منشورات جمعية كتاب ونقاد السينما 2018**
- **كتاب احمد متولى المشاغب.. تأليف سيد سعيد من منشورات المهرجان القومى الحادى عشر للسينما المصرية 2005 (صندوق التنمية الثقافية)**
- **مجلدا السينما والتاريخ وناشره سمير فريد من مطبوعات مهرجان الاسماعيلية دورة 2018.**
- **كتاب «جماعة السينما الجديدة « وثائق وشهادات و تصوير لمجلة «الغاضبون» من منشورات جمعية كتاب ونقاد السينما (2018).**

السينماتك الفرنسيّ

السينما للجميع.. والحلم أخذ جسدًا وسكن بيننا

للحديث بقيّة.. كما وعدناكم، بعد مقالنا حول يوسف شاهين في عدده المميّز والفريد والذي من خلاله عرضنا وجهة نظر متخصّصي السينما الفرنسيّة في ظاهرة شاهين، حان الآن لننقل خبرتهم هم إلينا بصورة أعمق، نعترف أنّنا خلال ساعتين من الحديث المشوق والشغوف قد تعلّمنا عن السينما وفنّها وصناعتها ما كنّا نجهله طوال عمرنا ورغم بحثنا الجدّي في هذا المجال يعود بالفضل في ذلك إلى السيّد روبير ريجيس Robert Régis مدير أرشيف السينماتك الذي أعطانا من وقته مدّة ساعتين للحديث عن أهمّ شغفين بحياته كما فهمنا: السينماتك وشاهين.

الأب يوسف عبد النور اليسوعي

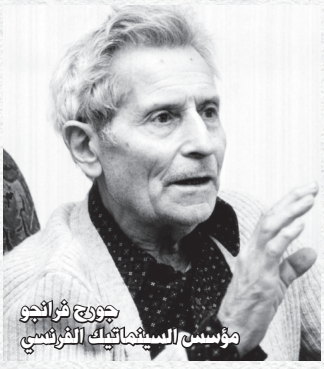
السيد روبير ريجيس
مدير أرشيف السينماتيك الفرنسي

لقد فتح لنا قلبه بسخاء وأعطانا أكثر ممّا نطلب ولهذا وقبل استكمال مقالنا الثاني حول هذا الصرح العظيم نتوجّه بشكرٍ خاصّ إليه ونتمنّى له دائمًا أنّ يظل يتبع هذا الشغف الذي يساعد من خلاله أجيال وأجيال على أن ينمو على حبّ الفنّ وتقدير الجمال، سنقدّم في هذا المقال أسئلتنا التي طرحناها عليه حول السينماتك وأقسامه وعمله فيه، ومن ثمّ سوف نغطّي بصورة بسيطة مكانًا مميّزًا ألا وهو متحف السينماتك راغبين أن نعود ونقوم بتغطيته يومًا ما بصورة أعمق توفيه قدر حقّه.

هنري لانجلوا
مؤسس السينماتيك الفرنسي

لقد بحثت قليلاً حول السينماتك الفرنسيّ ووجدت كنوزًا فريدة يصعب على باحث مبتدئ مثلي حصرها، أهمّ ما استرعى انتباهي هو الرسالة الأساسيّة لهذه المؤسّسة ألا وهي: الحفاظ على الماضي وتسليمه بأمانة لأبنائنا في المستقبل. بالنسبة للفنّان هنرى لانجلوا مؤسّس السينماتك الفرنسيّ، كيف ترى نظرته النبويّة نحو المستقبل والتي دفعته لتأسيس هذا الصرح؟

لم يكن هنري بمفرده عندما فكّر في إرساء هذا الصرح، فقد صاحبه في حلمه جورج فرانجو. ولكنّ المدهش في هذه المبادرة، أنّهم قاموا بها في عمر العشرين .. لقد قرّروا ألا ينغلقوا في الماضي بل أن يحملوه نحو المستقبل، لانجلوا كان مولعًا بتاريخ السينما من أجل تطويرها ودفعها نحو مستقبل أفضل، فهو إنسان يقع عمله في قلب عمليّة "النقل" وهي عمليّة اهتمّت بها "الموجة الجديدة" في السينما الفرنسيّة والتي وُلدت في أحضان السينماتك، قبل كلّ شيء إنّهم عاشقو السينما والذين معهم تأسّس السينماتك، موجة عاشقي السينما أو "السينيفيل" بدأت مع نوادي السينما والتي خرج من رحمها السينماتك.



جورج فرانجو
مؤسس السينماتيك الفرنسي

فالسينماتك تأسّس من أجل إنقاذ ذاكرة السينما وتاريخها وبالأخصّ السينما الصامتة التي كانت في طريقها للاختفاء. تأسّس السينماتك في العام 1936 بينما بدأت السينما الصامتة تقلّ تدريجيًا بين 1920 و1930.. في هذه الفترة لم يزل كلّ الممثّلين والتقنيين الذين عاشوا خبرة السينما الصامتة حاضرين مع تجاربهم وذكرياتهم، الفكرة المحوريّة التي خرج بها هنري لانجلوا كانت جمع الأفلام وحفظها وكانت تلك المرّة الأولى التي يقوم أحد الأشخاص بمحاولة حفظ الأفلام، ولكن ليس هذا فقط، فقد سعى لانجلوا إلى تجميع كلّ ما يتعلّق بتصنيع الأفلام: السيناريوهات، الملابس، الأدوات والصور، وكلّ العوامل التي تساعد على فهم العمل الفنّي. قوّة السينماتك الفرنسي

تكمن في حفظ تلك المجموعة الفنّيّة النادرة ووضع برنامج لحمايتها وترميمها وتحليلها باستخدام أحدث التقنيات. هاتان هما الرسالتان الرئيستان للسينماتك الفرنسيّ الحفظ والنشر، إنّها مجموعة فنّيّة استثنائيّة حيث قمنا على تجميعها مدّة حوالي 82 سنة حتّى الآن، فهذا الإرث الفنّي ينمو يوميًا ودائمًا، وهي مجموعة تأتينا من العالم بأكمله، فالسينما بالنسبة لنا لابدّ وأن تحمل بُعدًا عالميًا، بيد أنّها تؤرّخ وبشكل خاص للسينما الأوروبيّة في القرن المنصرم: الحركات السينمائيّة والثورات والحروب. هناك العديد من الآثار في مجموعتنا للعديد من الأحداث التاريخيّة فعلى سبيل المثال هناك أعمال فنيّة ترصد هروب الروس بعد ثورة 1917 ومرورهم بباريس وعملهم في استديوهات فرنسا. وقد كانت من المحاولات الأولى لتمازج الثقافات في قالب سينمائيّ تبنّته السينما الفرنسيّة.

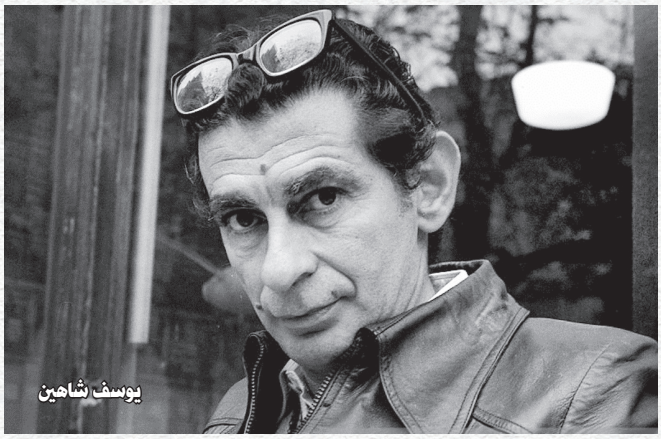
إنّ رسالة السينماتك الفرنسيّ هي امتداد لرسالة السينما الرئيسيّة وتعضيد لها فيما يخصّ البعد العالميّ. الاهتمام بالسينما الفرنسيّة يتجذّر في الاهتمام بتاريخ السينما واستقبال السينمائيين من مختلف أنحاء العالم من أجل خدمة السينما في العالم أجمع.

إنّ السينماتك الفرنسيّ قد سمّي بذلك الاسم فقط لتمييزه عن السينماتك الإيطالي على سبيل المثال ولكنّنا اليوم لا نقول حصرًا السينماتك الفرنسيّ بل نكتفي بمصطلح السينماتك وحسب، لا نعني هنا أنّنا نملك السينماتك الأهم والأقوى في العالم ولكن هذا يعني أنّنا جزء من كلّ، السينماتك هو صرح عالميّ يسعى إلى الحفاظ على تاريخ السينما وذاكرتها في العالم وهو عمل عالميّ وليس قوميًا فحسب. فذاكرة السينما هي جزء لا يتجزّأ من ذاكرة الإنسانيّة وبالأخص في القرن العشرين والقرن الذي نعيش فيه الآن.

ما يميّز السينماتك في فرنسا هو دعم الدولة له، فالدولة الفرنسيّة كانت ولا تزال تدعم الإبداع بصورة عامّة وتدعم تراثها الوطنيّ وبالأخصّ السينماتك. للأسف ليس هذا هو الحال نفسه عند باقي زملاء مهنة السينما، في بعض المناطق عمليّة الحفاظ على تاريخ السينما هي عمليّة معقّدة بكلّ تأكيد، كما أنّ الدولة تقدّم نظامًا ضريبيًا خاصًا يساعد على دعم السينما والحفاظ على صناعتها وتاريخها. فإذا رغبت أن تشتري تذكرة سينما لمشاهدة فيلم بعينه، أو سعيت إلى تحميل الفيلم بصورة قانونيّة من على الانترنت، هناك جزء من الثمن الذي تدفعه مخصّص للحفاظ على الفيلم ومحجوز لصيانته الدائمة وأرشفته لدينا. إنّها استراتيجيّة تعمل بصورة جيّدة وتدعم عملنا وتطوّره. وهذا ما قمنا به في أعمال يوسف شاهين، في العام 1988 كان هناك اتّفاق بين مصر وفرنسا لإنتاج الأفلام وشاهين أوّل مَن استفاد.

دعنا نتحدّث عن الحاضر أيضًا من أجل فهم عمل السينماتك لحفظ الماضي لأبنائنا في المستقبل. نقصد هنا الحديث عن العالم الرقمي، هل ساعدت التكنولوجيا الحديثة على تطوير عمليّة حفظ الأفلام أو على العكس؟

للأسف فإنّ العالم الرقميّ لم يكن همّه الأساسيّ هو الحفظ ولكنّه يحمل توجُّهًا اقتصاديًا بحتًا. العالم الرقميّ مبني على التقدُّم التقنيّ وبالتالي إهمال ما قد عفا عليه الزمن وعدم الاهتمام به، إنّه منطق استهلاكي يُهمل تمامًا عمليّة الحفظ فالأهم هو الإنتاج الحديث الذي يتبنّى تقنيّات جديدة تلغي القديم وتتناساه. على سبيل المثال، فالأفلام الرقميّة الحديثة لا نستطيع حفظها وأقصى ما يمكننا فعله هو وضع الفيلم الرقميّ على قرص مُدمج وبهذا نحفظه. فالفيلم الرقميّ ليس له تقنية خاصّة للحفظ حتّى يومنا هذا. نقوم بحفظ السيناريو الورقيّ على سبيل المثال وهو من السهل دراسته وتتبّع التغييرات التي قام بها على النصّ، كما يمكننا معرفة ما قام المؤلّف بشطبه وبالتالي كيف تطوّرت فكرته ولماذا فضّل منحى معيّنًا على الآخر. بينما السيناريوهات التي تأتينا مكتوبة على الكمبيوتر هي مجرّد النسخة النهائيّة وهي تحرمنا من دراسة معمّقة لمسيرة الكاتب لإنتاج النصّ. أمام الكمبيوتر تختفي جميع آثار التغيير والإضافة والحذف ويأتيك النصّ منمّقًا ولكنّه غير جذّاب للدراسة. إنّ العالم الرقميّ مهمّ للحظة الحاليّة وهو أقل تكلفة بكلّ تأكيد ولكنّه لا يضع التاريخ موضع اهتمامه.


يوسف شاهين

دعنا نتحدّث عن قسم الأرشيف في السينماتك والذي يعتبر من أهمّ الأقسام هنا. لقد استرعى انتباهنا ما تطلقون عليه l'espace chercheur أو "مساحة الباحثين" بمعنى قسم الأبحاث. هناك أيضًا المكتبة التي تضمّ كتبًا ومجلّات متخصّصة في السينما من كلّ أنحاء العالم وبالتأكيد متحف السينماتك أيضًا.

هل هناك أقسام أخرى؟ وهل يمكننا أن نتحدّث عن رسالة الأرشيف بشكل خاصّ؟

هناك أيضًا إدارة الإرث direction des patrimoines والتي تحتوي على قسمين: قسم الأفلام وفيه نجد المكتبة وما تحوي من أعمال ومجلات دوريّة وفيديوهات ومجموعات من الصور ومن أفيشات الأفلام وأفيشات الإعلانات. والقسم الآخر يحوي كلّ ما يساهم في عمليّة صناعة الأفلام من قسم الأزياء والديكور والأدوات و story board وهناك العديد من الأجهزة: كاميرات التصوير، وأجهزة التصوير، وأجهزة العرض، حتّى قبل اختراع السينما. هذه الأقسام تتطلّب تخصّصات متباينة من الحفظ والترميم موزّعة في قلب السينماتك. هناك مَن يعمل على الأفلام في صالات متخصّصة من أجل دراستها. كما أنّ مكتبة الأفلام تحوي على تقنيّة يمكن من خلالها البحث في النشرات الدوريّة الرقميّة والمسجّلة بتقنية الفيديو. وهناك أيضًا مجموعة الصور واللوحات والأيقونات والدعايات. أمّا هنا فنرعى مجموعة الأرشيف، فهناك أقسام متعدّدة للبحث ولكن تمّ تجميعها تحت مسمّى "مكتبة الأفلام".

هذه المجموعة يمكن الرجوع إليها والبحث في موادها بحسب سؤال الباحث وهي تحتوي كلّ ما تمّ تجميعه بواسطة السينماتك فيما عدا المواد التي تدخل في متحف السينماتك والتي تحتاج إلى معاملة خاصّة للبحث والحفظ. ولكن غير ذلك فيمكن الاضطلاع عليه بل يمكن عرضه داخل العديد من المعارض داخل السينماتك أو خارجه. كان طموح لانجلوا الأساسيّ هو متحف للسينما، فالسينماتك بالنسبة له هو "لوفر السينما" وهو مكتبة للسينما في متناول الجميع. هناك رغبة لتعليم السينما بصورة شعبية ورغبة عارمة لنقل تقليد السينما لا يجب أن ننسى أن الحركات المهمّة للتعليم الشعبيّ التي أتتنا بالأخصّ عن طريق نوادي السينما بعد الحرب العالميّة الثانيّة حيث أفرغت عن جيل مهتمّ بنقل التقليد الفنّي وتأريخه بعد تلك المأساة الإنسانيّة. لذلك يحوي السينماتك أنشطة تربويّة حيويّة باستمرار.

بالنسبة لتكوين المتخصّصين العاملين هنا، هل تقوم السينماتك بتكوين مستقلّ متخصّص في حفظ الأفلام ودراسة تاريخ السينما والبحث؟ وهل هناك تعاون مع باقي المؤسّسات المتخصّصة في هذا المجال؟

علينا أن نوضّح هنا أنّ لدينا حوالي أربعين مهنة مرتبطة بالسينماتك. هناك فروع مختلفة ومتداخلة. فأنا على سبيل المثال مدير قسم الأرشيف ومساحة

البحث، ونحن نكوّن فريقًا من التقنيين ومؤرّخي السينما. متخصّصين في الأرشيف وأخصّائيين في التوثيق ومؤرخي السينما. لقد خلقنا تخصّصًا يمكن تسميته "أخصّائي السينماتك" ولكنّه ليس تخصّصًا أكاديميًا محدّدًا بل هو عمل محدّد مبني على التعاون بين قطاعات السينماتك معًا.

هل يقدّم السينماتك تكوينًا مُخصّصًا لتقنيات الحفظ وترميم الأفلام

السينماتك لا يقدّم من ذاته تكوينًا ولكنّه يستقبل مشاريع تكوين مختلفة والتي تأتي هنا من أجل البحث أو متابعة دورة تطبيقيّة. بيد أنّ السينماتك ليس مركزا للتكوين ولكنّنا نتبادل الخبرات مع المؤسّسة الوطنيّة للسمعيات والبصريات التي تمثّل الآن الجهاز الوطني للتكوين وتقوم بتنظيم دورات متخصّصة. بالتأكيد نقوم بالعديد من المداخلات في مناسبات تكوين عديدة، حيث نشارك في إعطاء مؤتمرات داخل الجامعات.

فيما يخص الرسالة العالميّة للمركز، تقومون كما سبق وتناقشنا بحفظ تراث سينمائي من العالم أجمع، ولكن كيف تقومون أيضًا بمشاركة خبراتكم على مستوى دولي؟

مشاركة خبراتنا هي أيضًا رغبة تأسيسيّة مِن قِبل لانجلوا ذاته بعد تأسيس السينماتك، إذ أنشأنا ما يُعرف ب la FIAF, Fédération Internationale des Archives des Film أو الاتّحاد الدولي لأرشيف الأفلام ..هو جماعة دوليّة تفكّر سويًا - كلٌّ بحسب موارده - حول طُرق حفظ الأفلام. نتناول سويًا بعض الإشكاليّات التي تواجهنا وكلٌّ منّا يدلي برأيه ويشارك بخبرته. على سبيل المثال، كان لدينا مؤتمر السنة الماضية حول العالم الرقميّ وكيفيّة حفظ أفلامه

وقد شارك المتخصّصون من شتى بقاع الأرض حول هذا السؤال: كيف يمكننا حفظ ذاكرة هذه السينما الجديدة؟ ومن هنا ظهرت الفكرة لنقل الأفلام الرقميّة وحفظها على مجموعة من الأقراص المدمجة. إنّنا نتناول معًا مختلف الموضوعات: معايير الحفظ والفهرسة على سبيل المثال لا الحصر، إنّها منظمة تقدّم توصيات حول الحفظ وهناك أيضًا أفكار دائمة حول الحفظ.

أريد الحديث عن واحد من أهمّ الموضوعات التي تشغل تفكير المهتمّين بصناعة السينما ألا وهو ظهور "نتفليكس Netflix" هناك الكثير من النقاشات حول تأثير نتفليكس على السينما .. في رأيكم هل ستتمكّن من تغيير فكرة الذهاب إلى السينما إلى إحضار السينما إلى المنزل؟ وهل تقدر على تعويض سحر أجواء السينما من خلال نقل الأفلام مباشرة على شاشة التلفاز؟

نحن أمام جيل فقد صلته بالصالة جمهور مهدّد بفقدان تلك العلاقة، أن ترى فيلما في صالة السينما هي خبرة تختلف تمامًا عن رؤيته على شاشة التليفزيون أو شاشة التليفون، ليست العلاقة نفسها أبدًا، هناك خبرة على المستوى الجماعي والتي لا تعوّضها المشاهدة الفردانيّة للأفلام، الفيلم هو خبرة شخصيّة مميّزة، حتّى لو كان هناك العديد من محبّي السينما الذين يفضّلون الذهاب إليها بمفردهم ولكن هناك نوع من الوحدة مع الجمهور.

فكرة تحميل الفيلم ومشاهدته على شاشة الكمبيوتر أو التلفاز هي خبرة مختلفة تمامًا. واحدة من أهم رسالات متخصّصي السينماتك هي إعادة جمهور السينما إلى صالاتها وجعلهم يتذوقون من جديد تلك الخبرة المميّزة. تلك هي المهمّة العُظمى الآن للسينماتك لأنّ الخبرة ليست ذاتها بين نتفليكس والسينما. السينما هي مكان له طقوسه وقدسيته، مكان له نظامه وقواعده الخاصّة. أنت تعرف أنّ مشاهدة فيلم من الصفوف الأولى هو أمر عسير وغير محبّذ على سبيل المثال. كلّ فرد منّا لديه خبرته فيما يخصّ الصالة، نذهب ونعيش خبرة مدّة ساعتين على الأقل في صالة مغلقة وفي شراكة مع الآخرين. هناك نوع من الطقوس المطلوب اتّباعها، إنّه الفارق نفسه بين قراءة كتاب ورقي وقراءة كتاب رقمي. ليس هناك تضاد هنا بين تلك الخبرات ولكنّهم ليسوا الخبرة نفسها. كلّ واحد لديه خبرة خاصّة.

على سبيل المثال لقد شاهدت معظم أفلام شاهين أثناء تجوالي بين مُدن أوروبّا في القطار. شاهدت أفلامه من دون ترجمة وباللغة العربيّة. عندما تكون في صالة مغلقة ومعتمة لا يمكنك سوى التركيز على الفيلم، ولكن في القطار الأجواء مختلفة والتركيز مختلف. وفرويد قام بتشبيه التحليل النفسيّ بمسافر في القطار. نحن في القطار نكون في وضع جالس وغير متحرّك بينما يتحرّك ويجري كلّ شيء من حولنا. وعندما نشاهد فيلمًا خارج نطاق السينما هناك العديد من العوامل التي يمكن أن تشتّتنا. وقد انتقلت مشكلة التشتّت إلى صالات السينما بسبب التليفون المحمول الذي يستخدمه الجمهور من وقت للآخر كي يلتهي أثناء مشاهدة الفيلم.

مشاهدة الفيلم في السينما والحضور للفيلم مع الآخرين هي خبرة إنسانيّة.

هذا الجيل الانتقالي من شاشة السينما كحدث اجتماعي نعيشه في الصالة إلى شاشة الكمبيوتر والتلفاز حيث اختبار الفردانية التي يمكن أن تحمل معها العزلة أيضًا لذلك نحن هنا مدعوون للعودة إلى الجذور والأصول. السينما

هـي فـنّ ثوري وأخّاذ، هي فنّ بـدأ في الحدائق والأماكن العامـة. وهي فنّ بدأ صامتًا بينما كانت الصالـة تضجّ بالضوضاء. ولكن عندما صار الفيلم ناطقًا جعلنـا الصالة صامتة. قديمًا كانت الكراسـي من خشـب تصنـع ضوضاء غير محتملـة وتمّ تغيير ذلك. كلّ تلك التغييـرات من أجل الاهتمام بالصوت. عندما صارت الأفـلام ناطقة أصبحـت الصالة صامتـة أكثر، والعكـس صحيح، في الماضي كانت السـينما صامتة والصالة تعجّ بالضوضاء. وهذا عكس ما يحدث الآن مع الأفلام الرقميّة. هناك الضوضاء التي تملأ عقولنا من خلال سمّاعات الأذن ولكن هذا لا يمنع التشـتت، والضوضاء عندما نشاهد الأفلام في عزلتنا وأماكننا الخاصّة. من المثير للانتباه أن نرى المجتمع من خلال حركة السينما، فالسـينما قبل كلّ شـيء هي بوابة تفتح لنا الطريق لهم العالم من حولنا وتأمُّل الحياة والتعمُّق في أسرارها.

تحدّثنا هنا عن أهم تحدّيات السينماتك والآن نرغب في الكلام بمزيد من التفاصيل عن مشروعاته المستقبليّة ورؤية المركز لمستقبله؟

فـي الحقيقة هذا سـؤال شـائك لأن السـينماتك يمرّ بأزمة تمويل حسّاسـة وجدّيـة كما أنّ الموارد المخصّصـة له من قبل الدولة تظلّ محدودة، فالمسـتقبل هنـا لا يدعو دائمًا إلـى التفاؤل لأنّ ما يعطي السـينماتك قوّته هو العاملون فيه من أربعين تخصّص يشـغلهم أكثر من مئتي متخصّص وفنّـي وتقنيّ. فالموارد البشريّة هي قلب السينماتك النابض.

أمّا بخصوص المشـاريع فهي تعتمـد أيضًا على الموارد المادّيـة، لدينا الكثير من الأفكار والطاقات والنوايا ولكن تظل المشـكلة في إعادة تنظيم العمل والذي بدأناه هنا منذ العام 2005، هناك المتحف الذي افتتحناه منذ 15 عامًا ولا يزال بحاجة إلى تجديدات متلاحقة.

نأتي إلى برنامج السـينماتك والذي يتمّ توزيعه مجّاناً على المدخل، كيف يتمّ بناء هذا البرنامج وما هي المبادئ الأساسيّة التي يُبنى على أساسها؟

هناك فريـق عمل متكامـل لتنظيم البرنامج بحسـب المواسـم ويهدف هذا الفريق إلى تغطية المجالات الفنّيّة المختلفة.

لدينا التميُّز بوجـود ثلاث صالات للبرمجة وصالة للعمـل التربويّ والبرامج متعددة ومتنوّعة وكل قسـم يضع رأيه وأفكاره في البرنامج والإدارة العامّة تنسّق المشاريع المختلفة وتقوم بالتصديق على ما هو مناسب للخطّ العام، علينا أن ننتبه هنا أنّ يحوي البرنامج على توجّهات سينمائيّة مختلفة وتقديم أعمال جديدة مع إعادة اكتشـاف الأعمال الكلاسيكيّة. إنّ العمل على وضع البرنامج يتطلّب فريقا مهما ومتخصّصا، إذ يمكننا العمل على جميع الاتّجاهات الفنّيّة في الوقت نفسه. وهو يتطلّب توزيع جميع أنواع الأفـلام الرقميّة والمدمجة والتقليدية أيضًا وخلف هذا العمل فريق من التقنيين المؤهّلين والمُكوّنين على أعلى مستوى.

ففي سـبيل تكوين عارضي الأفلام لابدّ وأن يمرّوا على تكوين رقميّ أيضًا، في الواقع فإنّ الفيلم الرقميّ يختلف في عرضه عن الفيلم المُدمج. ولكلّ منهم هناك تقنية خاصّة والسينماتك يتناول حفظ الطرق التقليديّة للعرض مع عدم إهمال أن نكون دائمًا في مقدّمة المتخصّصين في أحدث طُرق العرض السينمائيّ.

نرغب في الحديث الآن عن L'espace chercheur أو مساحة الباحثين حيث تستقبلون الباحثين من جميع أنحاء العالم. ما الذي يمكن أن يضيفه تحديدًا هذا القسم إلى السينماتك؟

إنّه مسـاحة مفتوحة لجميع أنواع البحث السينمائي في مفهومه الواسع. هي مساحة للبحث الجامعيّ وبكلّ تأكيد ولكنّه يمرّ بفتح الأبواب أمام الهواة ومحبّي الفنّ السـابع كما يسـتقبل أيضًا العديد من المهنّيين الذي يأتون هنا للاستعانة بكنوز السـينماتك من أجل مصلحة إبداعهم الشـخصيّ. إنّ رسالتنا هي حفظ تلك المواد وجعلها في خدمة الباحثين والمتخصّصين وعاشـقي السـينما. تأتينا المواد والخامات مبعثرة فنقوم بتجميعها وأرشـفتها واضعين إيّاها في صناديق كرتونيّة مع وضع مراجعتها وفهرستها ليسهل الاطلاع عليها ويتم وضع مرجعها

علـى الإنترنـت والباحث يأتـي ويراجعهـا ويطلع عليهـا ونحن هنـا حاضرون لمرافقته ومساعدته كما يشاء.

وهل هناك شـروط معيّنـة لمراجعة تلك المواد ودراستها؟

الشـرط الوحيد هو أن يعي الباحث أنّ المـادّة التي بين يديه أصليّة وهي مادّة خـام ويجب عليه تأويلها. إذا لم يفهم الباحث فـي مهنة صناعة الفيلم وتكوين السـينما ووقع بين يديه سـيناريو لن يفهم كيف يتعامل معه. إنّهـا ملفات تقنيّة للغاية وليست مجرّد مواد لمن لديهم مجرّد فضول سطحي.

كما نطلب من الباحث معلومات حول إطار بحثه وتوجّهه لنستطيع مساعدته بصـورة أعمق وأصـدق. كما يجب أخـذ الإذن للتصوير فالأرشـيف هـو المكان الوحيـد الذي يمتلـك هذا الحقّ لأنّنـا لا نقوم أبـدًا بالتصويـر لأنّ عملنا قائم قبل كلّ شـيء على المواد الأصليّة. نصرّح بالبحـث الفوتوغرافي ولكنّ الباحثين مطالبون بعدم وضع هذا البحث على الإنترنت.

ماذا يحوي السينماتك من تراث للسينما المصريّة بجانب أفلام يوسف شاهين؟

لقد قمنا بترميم أوّل فيلم غنائيّ مصري la chanson du Caire. هناك رسالة للمركز القومي السينمائيّ لمساعدة السينمائيّين في مختلف البلدان. لقد كنت في زيارة عمل للقاهرة من أجل أرشـيف يوسـف شـاهين ومشـروع السينماتك المصريّ، ذلك أنّه من المؤسـف أن تكون بلد في حجم مصر السـينمائيّ وتفتقد إلـى وجود السـينماتك. وفـي هذا الصيـف ذهبت إلـى الإسـكندريّة من أجل اكتشاف أرشيف وكالة بنها في الإسكندرية.

كيف يتـمّ التعاون بيـن السـينماتك والهيئات المختلفة؟

كما حدث مع عائلة يوسف شاهين، فالسينماتك تعتمد على الدولة الفرنسيّة ولا نسـتطيع أن نتعاون مع أيّة هيئة من دون المرور بالدولة الفرنسـيّة. ما حدث هو أنّ مؤسّسـة يوسـف شـاهين قد تمّ إعلانها في القاهرة ومؤسّسة باسمه في باريس ومؤسّسـة القاهرة أعطت توكيلاً للمؤسّسة في باريس لإتمام التوأمة مع السـينماتك الفرنسيّ. إنّها عمليات غير مباشرة مجبرون عليها، لأنّنا مؤسّسة حكوميّة لا تهدف للربح ولكن لحفظ التراث ولا تسـتطيع التعامل مع مؤسّسـات ربحيّـة مباشـرة. ولهذا نحـن على تواصل مـع مكتبة الإسـكندريّة لأنّها تملك وضعًا قانونيًا مماثلاً للسينماتك من حيث كونها مؤسّسة لحفظ الإرث الثقافيّ.

تظلّ المشـكلة الرئيسـيّة التي تواجه السـينما فـي مصر هي نقـص التمويل الحادّ والذي زاد بعد الثورة. وهذه المشـكلة حلّها الوحيد هو مشـاركة المؤهّلات والإمكانيّات .. أن نعمل معًا، وهذا ما نسـعى إليه في عملنا الآن، نسعى للتواصل مع المركز الثقافيّ الفرنسـيّ من أجل تأمين التعاون وتوفير الدعم الماديّ لدعم الثقافة في مصر.

من أجل مشـروع السـينماتك في مصر قمنا باسـتقبال اثنـين من المرممين

المصريين في باريس: مرمم للأفلام ومرممة تعمل في المتحف المصريّ. ولكن بعد قيام الثورة فقدنا الاتّصال معهما وتوقّف المشروع، وبخصوص شركة بنها في الإسكندريّة تمّ التعاون بفضل المركز الثقافيّ الفرنسيّ في الإسكندريّة. هناك دائمًا وسيط ثقافيّ فرنسيّ يدعم تلك العلاقة ويطوّرها.

ما معايير اختيار المواد التي تقومون بحفظها هنا؟

رسالتنا قبل كلّ شيء هي حفظ ذاكرة السينما. كما أنّ السينما هي مجموعة مشاريع متداخلة يحملها الفيلم الواحد.

الأهم هو حفظ كلّ خطوات صنع الفيلم .. ما يهمّنا هو حفظ ذاكرة الفيلم بأجمعها. وحتّى لو توقّف صنع فيلم لسبب بعينه، ما يهمّنا هو جمع المواد الخاصّة بهذا الفيلم حتّى مرحلة توقّفه، نجمع المواد المهنيّة المتعدّدة للسينما ونذهب لمقابلة صانعي الأفلام في كلّ مكان لتجميع المواد وحفظها طالبين منهم عدم إلقاء أية مواد والحفاظ عليها لأنّ ذلك سيلعب دورًا هامًا في عمليّة صنع الفيلم في المستقبل وفهم العمل الفنّي. وهذا يتطلّب بعض الموارد التي يمتلكها السينماتك ولكنّ تلك الموارد بدأت تصير محدودة أكثر فأكثر. وتظل المشكلة الأكبر هنا أيضًا هي التخزين، رغم ضخامة المبنى الذي نعمل فيه ولكنّنا لا نستطيع حفظ كلّ المواد في داخله.

يشدّنا أيضًا طريقك الشخصيّ الذي قطعته من أجل الوصول إلى منصب رئيس الأرشيف في السينماتك الفرنسيّ. كيف ومتى صرت عاشقًا للسينما ومتخصّصًا فيها؟

أعرّف عن نفسي قبل كلّ شيء كوني عاشقا للسينما، فأنا مغرم بالسينما ومولع بها منذ نعومة أظافري، وفرصة عملي في حقل السينما كانت فرصة عمري المثاليّة .. لم أبدأ عملي في حقل الإرث السينمائيّ ولكنّني بدأت في حقل صناعة الأفلام. فأنا سلكت في مسيرة تكوين الممثّل ولكن أيضًا قمت بتكوين كمتخصص وتقني في فنّ السينما. عند وصولي إلى سنّ الثلاثين قمت بدراسة التوثيق طامحًا إلى العمل في مشروع السينماتك منذ ذلك الوقت. ولكنّني لم أعمل هنا بمجرّد تخرّجي، إذ لم يكن هناك مكان شاغر يناسب دراستي. لكنّني بدأت عملي قبلاً في المؤسّسة الوطنيّة للسمعيّات والبصريّات، وهناك درست تقنيات حفظ تاريخ التليفزيون، غير أنّ التليفزيون يحوي أفلامًا تسمّى أفلام 16 ملليمتر. هكذا عملت في تخصّص التوثيق الذي يخصّ الصورة. بعد ذلك حصلت على فرصة للعمل هنا في قسم "تصنيف الصور". في العامّ 2000 تقدّمت لمنصب شاغر في قسم الأرشيف ومساحة البحث وقدّمت في مسابقة للتعيين وحصلت على المنصب. في ذلك الوقت كان السينماتك يشغل مكانًا آخر بمساحة أقل، وكنّا في خضم نقل السينماتك إلى مكاننا الحالي. ساهمت هكذا في هذه الفترة التحضيريّة للوصول إلى هنا وقد خضعنا هنا لتطوّرات جمّة. منذ العام 2015 نحصد ثمار البذور التي زُرعت عام 1936.

ختامًا ماذا يمكنك أن تقول للسينمائيّين ومحترفي الفنّ السابع في مصر بعد رحلتك المميّزة في نقل تراث يوسف شاهين ودراسة إرثه وحفظ ذاكرة أفلامه؟

إنّ أهمّ ما جذبني في مصر هو شغف المصريّين بهذا الفنّ وحسن تذوّقهم لأعماله. السينما كانت وستظلّ فنّا شعبيا في مصر. عندما نقارن بما يحدث في أوروبّا فالسينما هنا تكلّف كثيرًا وثمن التذكرة باهظ جدًا ولكنّ السينما تظل متاحة أكثر للشعب من ناحية سعر التذكرة. أشجّع كلّ المصريّين على الذهاب إلى السينما بصورة مستمرّة، لأنّ ذهابهم يدعم الصناعة. وعاشقو السينما في ازدياد مستمرّ بعد الثورة. وأستطيع هنا أن أخصّ بالذكر تيار سينما زاوية الذي يتطوّر باستمرار والذي يحمل لقاء مع الجمهور جديد ومشوّق. بالإضافة إلى ذلك هناك رسالة اجتماعيّة قويّة تحمل السينما للمصريّين.

إنّ أهم ما جذبني في مشاركتك هو تأكيدك المستمرّ والمتكرّر على أنّ الجمهور هو الذي يصنع السينما، حتّى لو واجهتنا تحدّيات خاصّة بالتمويل وصعوبة إيجاد سيناريو جيّد وذي قيمة ولكن يظلّ الجمهور هو حجر الزاوية للسينما.

ذوق الجمهور مهمّ ولكن من الضروري أيضًا أن نشجّعهم على الذهاب ونعطي لهذا الذوق ما يشبعه وهذا ما صنعه شاهين الذي أعطى الجمهور دائمًا مكانًا مركزيًا في أفلامه وإبداعاته. شاهين أبدع سينما للجمهور وهذا ضد الفكرة الزائفة القائمة على كون سينماه مخصّصة فقط للمفكّرين. بالتأكيد المفكّرون تعمّقوا في سينماه ووجدوا فيها ما يشبعهم وبالتأكيد شاهين شخص على مستوى ثقافيّ مميّز ولكنّه قبل كلّ شيء شخص مدهش يملأه حبّ معرفة الآخر.

متحف السينماتك

هو مساحة مخصّصة لأجمل جواهر السينماتك والمتحف يقدّم لنا الفرصة لاكتشاف هذا الإرث السينمائيّ الفريد على مستوى العالم أجمع والذي يغطّي السينما منذ بداياتها حتّى يومنا هذا. ملابس وإكسسوارات أسطوريّة وموديلات فاخرة لمصابيح سحريّة وصناديق للصور، وأجهزة للعرض المرئي يرجع تاريخها إلى القرن الثامن عشر وكاميرات وبروجكتورات ونماذج عرض وعناصر من الديكور والأفيشات والصور والمخطوطات، كلّ ذلك يكوّن مجموعة فنيّة لا مثيل لها وهي الأقدم بكلّ تأكيد على مستوى العالم أجمع حيث تمّ جمعها بفضل روّاد السينما ولازالوا حتّى الآن يغنون متحفنا بجميع عناصره الخلّابة.

توقيع شارلي شابلن

هذه المجموعة من الأدوات ذات المكانة المرموقة تدخلنا إلى مسيرة اكتشاف قطع فنّيّة يصعب إيجاد مثيل لها والتي تؤرّخ لميلاد فنّ السيناتوغراف. نشاهد معًا نموذجًا مصغرًا خلّابًا لأول استديو عمل فيه الأخوان لوميير رائدا السينما في العالم. وفي هذا الركن تقع أعيننا على إحدى رسومات أينشتين. أمّا فساتين نجمات هوليوود الساحرات فتملأ أرجاء المتحف وتجعلنا نتذكّر معًا أداءهم الذي يرنّ في الأذن ويدغدغ القلب. وهنا نجد أيضًا ديكورات فناني التيّار الانطباعيّ والعديد من الأدوات التي أصبح لها قدسيّتها الخاصّة مثل روبوت متروبوليس والرأس المحنّطة في فيلم سيكو. والكنوز التي لا تقدّر بثمن التي نغوص من خلالها في ذاكرة الفنّ السابع.

نختم هنا بصورة نعتبرها تلخّص مشوارنا الفريد والممتع، إنّها صورة تحمل إمضاء شارلي شابلن بخطّ يده. لنتأمّل معًا هذه الصورة التي لا تحمل سوى هذا الاسم العبقريّ. في قلب الألوان والموسيقى والديكورات والصخب يقبع شارلي بأزياء المشرّد البسيطة ومشيته الساخرة وكبريائه المستفزّ، كلّ ذلك يتجلّى لنا من حروف اسمه البسيطة التي تقول لنا إنّ هناك إنسانا مرّ من هنا وهو من أهمّ صنّاع هذا السحر الذي لا يقاوَم فقط من خلال مواقفه البسيطة وسخريته اللاذعة الناقمة على كلّ ما يحيط به. يعتلي توقيعه رسم مبسّط ولكنّنا لا يمكن أن نخطئه هو شاربه المميّز وعيونه المليئة بالفضول تنظر إلينا وتدعونا أن نكمل مسيرة السحر التي بدأها من خلال البساطة والسخريّة والثورة على كلّ تابوهات المجتمع التي عفا عليها الزمن.

ننظر إلى شارلي شابلن ونفهم في العمق غاية السينماتك وهدفه. إنّه نظرة إلى الماضي من خلال واقعنا ولكنّنا نكتشف أنّ هذا الجزء من الماضي قد سبقنا في الزمان وهو يدلّنا على طريق الخلاص في المستقبل، هذا الطريق الذي دعا إليه شارلي والذي لا تنفك السينما في سحرها وصراعاتها تقودنا إليه: العيش والحرية والعدالة الاجتماعيّة.

مهرجان روتردام الثامن والأربعين..

هل حقق هيوبرت بال حلمه؟

في عام 1972، افتتح مهرجان روتردام السينمائي الدولي، دورته الأولى. كان عدد الحاضرين آنذاك في حفلة الافتتاح، 17 شخصًا. وعلى مدار سنوات من العمل، نجح مؤسس المهرجان الناقد السينمائي الهولندي هيوبرت بال في نقل المهرجان من مجرد مبادرة هدفها تسويق الأفلام المستقلة في سينمات عرض الأفلام الفنية أو ما يُعرف بسينمات الArt Houses المنشأة حديثا في هولندا في وقتها، إلى مهرجان قوي، يدعم صناعة الأفلام ذاتها من خلال منح وأسواق إنتاج مشترك، ويوفر مساحة العرض لكل ما هو مستقل في عالم الأفلام.

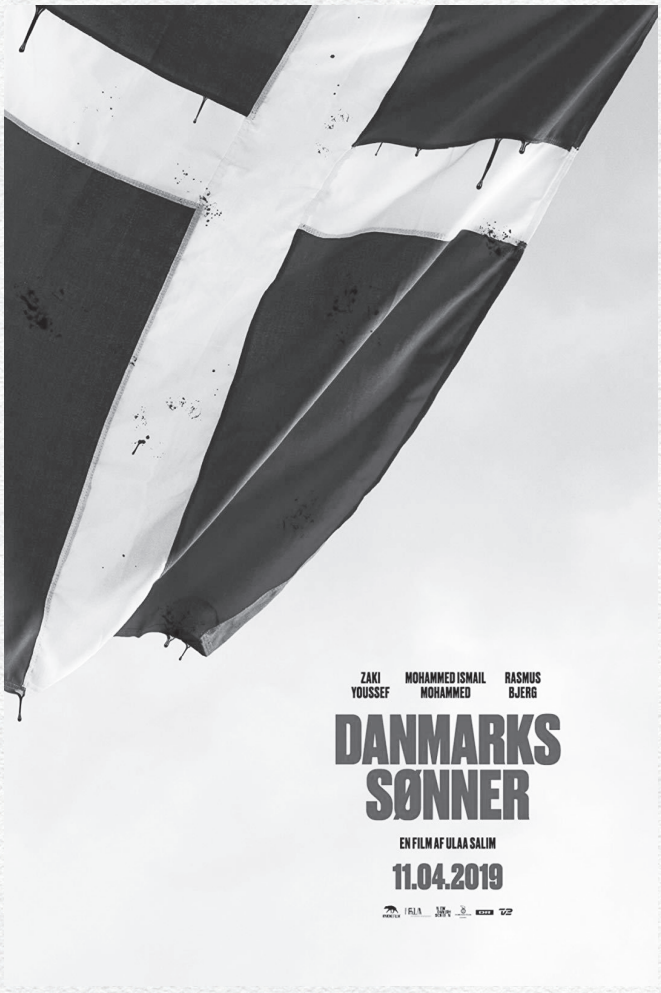
محمد طارق

رأى هيوبرت بال، والذي رحل عن عالمنا عام 1988، أن المنح يجب أن تذهب إلى الفنانين الصاعدين من أفريقيا، وآسيا، وأمريكا اللاتينية، وبعض البلدان من شرق أوروبا، أو ما يعرفه العالم بالدول النامية أو دول العالم الثالث. وبعد رحيله، قرر المهرجان تسمية المنح الموجهة باسمه تقديرًا لجهوده ودأبه في إنشاء وتسيير المهرجان في سنواته الأولى. المنحة التي ذهبت فيما بعد إلى عديد من الأفلام ذات القيمة الفنية العالية، ومنها على سبيل المثال، أفلام لمخرجين مصريين، مثل فيلم "عرق البلح" لرضوان الكاشف، و"رومانتيكا" لزكي فطين عبد الوهاب، و"حاوي" لإبراهيم البطوط، و"فيلا 69" لأيتن أمين، و"زهرة الصبار" لهالة القوصي، وأخرى لمخرجين عرب مثل "سجل اختفاء" لايليا سليمان، و"صمت القصور" لمفيدة التلاتلي.

حضور جماهيري استثنائي لأكثر من ٥٠٠ فيلم معروض

وفي عام 2018، سجل المهرجان ما يقارب 327 ألف تذكرة مباعة، خلال دورته الـ47، الأمر الذي يجعله واحدا من تلك المهرجانات التي صنعت جمهورها بالفعل، فقد تجد العديد من المقيمين بمدن غير روتردام داخل هولندا يحضرون المهرجان من أجل مشاهدة كل ما هو جديد في عالم السينما. وفي عامنا الحالي، وبرغم عدم صدور الأرقام الدقيقة عن عدد التذاكر حتى الآن، إلا أن كاتب المقال، يتوقع أن يماثل الرقم نفس ذات الرقم الذي حققه في العام الماضي.

يعتمد المهرجان في برمجته، على عرض كل الأعمال التي أثارت الانتباه في العام الماضي، حيث إن المهرجان يقام في أول العام، فإن برمجته تبدأ من مهرجان برلين، وتنتهي بانتهاء العام، إلى جانب عدد من الأفلام التي تُعرض عالميًا لأول مرة. عرض المهرجان هذا العام ما يفوق الـ500 فيلم، ما بين روائي/تسجيلي طويل، أو قصير، أو حتى متوسط الطول، وهو من المساحات القليلة التي توفر العروض للأفلام متوسطة الطول. من بين الأفلام المعروضة، شهد 146 فيلمًا عرضهم العالمي الأول، وبالاتفاق مع مهرجان برلين، سافرت بعض تلك الأفلام بالفعل لتُعرض مجددًا وفي غضون أقل من شهر في مهرجان برلين.



برامج دعم مختلفة.. ودرس في تنظيم المهرجانات

وقبل الحديث عن الأفلام يجب أن نتحدث عن المهرجان ذاته كدرس في تنظيم المهرجانات، وكلاعب أساسي في دعم الأفلام المستقلة، التي تقل مواردها يومًا بعد يوم، وكمنصة حرة لعرض كل ما هو جديد، دون رقابة على أفكار صانعيه، ودون قيد لمرات عرضه من قبل. للمهرجان أربعة برامج موجهة لدعم الصناع، والنقاد على حد سواء، أولها هو "مختبر روتردام-Rotterdam Lab" وهو عبارة عن ورشة مكثفة لمدة خمسة أيام، للمنتجين الشباب، ليقابلوا في هذه الأيام مجموعة من المنتجين والمسوقين والموزعين ذوي الخبرة، الذين يعملون معهم من خلال جلسات مكثفة حول إنتاج وتسويق مشاريعهم، ويمتد الأمر لدراسة حالة إنتاج أحد الأفلام المستقلة في الأعوام الأخيرة.

برنامج الدعم الثاني هو "سوق الأفلام-Cine Mart"، والذي اشتهر مهرجان روتردام بوضع صيغته المبتكرة التي استخدمتها المهرجانات السينمائية فيما بعد، الا وهي جمع أصحاب المشاريع السينمائية المميزة مع المنتجين والموزعين، ومسوقي الأفلام، ومندوبي مبيعاتها في لقاءات فردية (واحد لواحد)، وهي الطريقة التي تستخدمها معظم المهرجانات السينمائية المهمة في العالم هذه الأيام. البرنامج الثالث الذي يقدمه المهرجان لدعم الأفلام هو "منح هيوبرت بال-Hubert Bals fund"، وهي التي تحدثنا عنها سابقًا في بداية المقال، وهي تُعطى للأفلام في مراحل مختلفة من إنتاجها، سواء كمنح لتطوير السيناريو، أو للإنتاج، أو لما بعد الإنتاج.

البرنامج الرابع الذي يقدمه المهرجان هو برنامج التدريب للنقاد الشباب، وهو برنامج يجمع مجموعة من النقاد الواعدين الشباب، ويشترط البرنامج أن يكون المتقدم دون سن الثلاثين، وألا يكون قد تحقق مهنيًا كفاية ليحضر المهرجان دون دعم. جمع البرنامج هذا العام خمسة نقاد من خمس قارات مختلفة، ولولا ظروف استثنائية، حالت دون حضور الناقدة النيجيرية، لجمع من ست قارات، كعادة كل السنوات. يتعرض هؤلاء النقاد لبيئة المهرجان المليئة بالشغف بالأفلام، ويناقشون أوضاعهم المهنية، في وجود ميسرين ذوي خبرة في مجال نقد الأفلام.

أما عن التنظيم، فهو تجربة استثنائية بلا شك، ففور وصولك إلى محطة قطار روتردام، لا يمكنك التغاضي عن ظهور ملصقات المهرجان الدعائية في كل مكان، المدينة الحداثية التي دُمرت وأعيد بناؤها بشكل جديد تمامًا، تحتفي بالمهرجان، في كل شارع، ومقهى، ومطعم. وصولًا إلى المقر الرئيسي للمهرجان، يستقبلك العاملون والمتطوعون (الذين يصل عددهم لما يقارب ٩٠٠٠ متطوع) بود شديد، ورغبة في المساعدة في كل خطوة. أما عن الصحفيين، فيتم تخصيص مركز صحفي واسع للكتابة وعمل المقابلات الصحفية التي يتم ترتيبها بكل يسر عن طريق البريد الإلكتروني. المركز الصحفي مزود بالإنترنت عالي السرعة وكمبيوترات لحجز جدول أفلامك الذي يتم كله عن طريق الحساب الشخصي للصحفي أو حتى للمشاهدين غير المتخصصين.

بالإضافة إلى ذلك، يوفر المهرجان عروضًا خاصة بالصحفيين، والصُناع والتي لا تحتاج إلى تسجيل، ويتم دخولها ببطاقة المهرجان. كما يوفر المهرجان مكتبة فيديو للصحفيين والنقاد، تتيح لهم مشاهدة ما فاتهم

من أفلام، وتعمل مكتبة الفيديو بشكل متنقل خلال هولندا كلها، من خلال الحساب الخاص بالصحفيين والنقاد، الأمر الذي يسهل كثيرًا من جدولة الأفلام التي تريد متابعتها. وبعد انتهاء المهرجان، يتم إتاحة بعض الأفلام مقابل مبلغ مادي، عبر موقع المهرجان، وهذا العام، تم الاتفاق أيضًا مع منصة MUBI الشهيرة بعرضها للأفلام الفنية والمستقلة، لعرض بعض من أفلام المهرجان مقابل اشتراك شهري لمنصة المشاهدة.

محاضرات لمعلمين سينمائيين.. وأفلام واعدة لمخرجين شباب

المحاضرات أو الـ Masterclasses هي إحدى مميزات المهرجان، حيث يتاح لمحبي الأفلام، والنقاد، حضور محاضرات لبعض من أساتذة ومعلمي السينما مثل السيناريست جوليرو موارياجا، والمخرجة كلير دنيس، والمخرج جيا زانكي، والذي عُرض فيلمه "الرماد هو الأنقى بياضًا" في خلال عروض المهرجان هذا العام.

تنوعت الأفلام المعروضة في المهرجان ذاته لتشهد عروضًا مختلفة، وسنحاول هنا إلقاء الضوء على أهم الأفلام التي عُرضت وحازت اهتمام الجمهور أو النقاد، أو حصدت بعضًا من الجوائز في المهرجان.

"أبناء الدنمارك" لعلاوي سليم - Sons of Denmark

يختار المخرج الدنماركي علاوي سليم، وهو القادم من أصول عربية، أن يصنع فيلمه الطويل الأول حول قضية الإرهاب والتطرف في الدنمارك.

يختار أبطال فيلمه، شاب يميني متطرف الخطاب يترشح للانتخابات، وشاب عربي يشعر بالاغتراب ينضم لجماعة تشرع في عمليات إرهابية، وبينهما بطل الفيلم، وحسن الضابط المتخفي، القادم من أصول عربية هو الآخر. حبكة تذكرنا بفيلم سبايك لي الأخير "بلاككلانسمان" وهي حبكة تضع الشخص محل الاضطهاد في موقع سلطة، وبرغم هذا التشابه، فإن علاوي سليم في أول تجاربه الإخراجية الطويلة يتفوق على سبايك لي من حيث قوة بناء السيناريو، الملىء بالمفاجآت، إنه فيلم لا يمكنك توقعه على الإطلاق، حيث يقدم معالجة ذكية لتيمة مستهلكة، تجعلك تفكر في الأمر بشكل مختلف.

"الغروب" لـ لازلو نمس - Sunset

يعود لازلو نمس، في فيلمه الروائي الطويل الثاني، بعد "ابن شاؤول" إلى حقبة زمنية مبكرة، حقبة ما قبل الحرب العالمية الأولى، هذه المرة تبدو القصة أكثر تجريدًا حتى وإن احتوت بعض الإيحاءات نحو نفس التيمة، حيث نتتبع قصة فتاة تعود لتسترد محل أسرتها، في بودابست، عام 2010. وبرغم أن الإحالات غير واضحة هذه المرة، إلا أن نمس يستخدم نفس السمات الأسلوبية، تتبع للشخصية بشكل ملاصق، استخدام أسلوب الإضاءة ذى الظلال العالية، ولقطات مرعبة لحوادث جمة تحدث لبطلة الفيلم.

"أم سوداء" لخليق الله - Black Mother

في فيلمه التسجيلي الأحدث، يعتمد خليق الله، على أسلوب مميز للغاية

في سرده لتاريخ السود، كونه القادم من خلفية الفوتوغرافيا، يصور المخرج لقطاته لمشاهد تسجيلية عادية تحدث في شوارع جامايكا، لا وجود لتعليق صوتي مصاحب، وإنما فقط أصوات طبيعية من هذه البيئة مصممة بشكل مميز للغاية لتصاحب تلك اللقطات، وتنقل الإحساس دون أي فجاجة أو خطابة. ما يميز الفيلم أكثر، وهو المنقسم لثلاثة أجزاء، هو أنه في نهاية الجزء الثاني، تجد نفسك قد دخلت في حالة تشبه للتنويم المغناطيسي، ثم تُفاجأ في بداية الجزء الثالث بالصوت المصاحب يقول لك "انس هاتفك النقال، انس تلك الرسالة التي تفكر بها" ليفيق مشاهده من حالة لم يكن يدري أنه دخل بها أصلًا.

"خذني إلى مكان لطيف"
لـ إينا سندرافيتش - Take Me Somewhere Nice

المـا، فتاة هولندية، تقرر أن تذهب في رحلة لزيارة أبيها المريض في البوسنة، لتدخل في رحلة استكشاف لعوالم لم تعهدها، وأشخاص جدد يختلفون تمام الاختلاف عن مواطنيها الذين تصفهم بالبرود. تختار المخرجة في فيلمها الروائي الطويل الأول أن تقدم تلك الرحلة من زوايا تصوير تحصر الأبطال في جزء صغير من الكادر، وكأنهم بمعزل عن البيئة التي يعيشون بها، بالإضافة إلى تلك التفاصيل الحسية التي تغرقك في حالة الشخصيات بشكل متقن. يلقي الفيلم أيضًا الأضواء على تلك العلاقة المرتبكة بين دول الاتحاد الأوروبي وبين شرق أوروبا، لكن من خلال القصة ذاتها، ومن دون أي مباشرة. فاز الفيلم بجائزة النمر الذهبي (تنويه خاص) في المهرجان.

"حاضر، مثالي" لـ شينج زو - Present, Perfect

أي عالم نعيش فيه اليوم؟ هل نُظهر شخصياتنا الحقيقية على منصات التواصل الاجتماعي؟ أم أننا نختلق شخصيات جديدة؟ تتبع المخرجة الشابة شينج زو مجتمعًا جديدًا في الصين، مجتمع البث الالكتروني، والذي انتشر بشكل كبير في الصين عام ٢٠١٦، وأصبح وسيلة العديد من الصينيين لجني الأرباح. شاهدت المخرجة ما يفوق الـ٨٠٠ ساعة من البث المباشر، قبل أن تقرر أي القصص ستختار، هذا عامل رافعة يعرض على المشاهدين أن يعلمهم كيفية تشغيل الرافعة، وهذا شاب آخر يرقص في وسط الشوارع، وآخر تعرض لحروق شديدة يستغلها في جذب المشاهدين!

الفيلم ليست له مادة مصورة خصيصًا، حيث تصنع المخرجة فيلمها المميز فقط بالبحث والمونتاج، الأمر الذي يجعلها تجربة فريدة من نوعها، موضوعة بالأبيض والأسود كاختيار فني يليق بفيلم يحتوي كل هذه العجائب. حصل الفيلم على جائزة النمر الذهبي في المهرجان، وهو اختيار جريء يُحسب للجنة التحكيم بالطبع.

في نهاية المطاف، يعلق المهرجان في ردهة من ردهاته العد التنازلي للدورة الخمسين، حيث يتحرك بخطى ثابتة، وضع أساسها ناقد مدرك لما يريده المهرجان، وصناعة السينما المستقلة في الوقت ذاته، وسار على خطاه مديرون يقظون لروح المهرجان الحداثية، والداعمة، التي خلقت للمهرجان سجلًا هائلًا من الدعم المقدم للأفلام، سواء بتدريب الصناع، أو دعمهم، وصولًا إلى عرض الأفلام، وخلق الأسواق الجديدة لها.

جانب من معرض يان سفانك ماير - Jan Svankmajer والمُسمى The Alchemical Wedding- الصورة من موقع المتحف

متحف الفيلم بأمستردام..

عين سينمائية

تتوسط المدينة العريقة

بمجرد عبورك للضفة الشمالية لميناء إي جي بأمستردام، سيلفت انتباهك، بتصميمه المعماري الحداثي، وبياضه، وكأنك تشاهد مبنى قد صُنع ليصوره ستانلي كوبريك في أحد أفلامه، إنه مبنى Eye Film Museum، أو متحف الفيلم "العين" بأمستردام، والذي تم افتتاحه في عام **2012**، ليوصف بأنه "كعبة" محبي الأفلام بهولندا. تطمح إدارة المتحف لأن يكون بيتًا للأفلام، وهو يحتوي العديد من الأنشطة والفاعليات المتعلقة بفن السينما، بداية من معرض دائم لتاريخ السينما، وقاعات تعليمية، وقاعات عرض، ومطعم، وقاعات سينما بالطبع.

محمد طارق

وفي هذا المقال، نحاول تسليط الضوء على معظم الأنشطة التي يقوم بها المتحف، آملين أن تمتلك مصر متحفًا مماثلًا في يوم من الأيام، يحافظ على تراثنا السينمائي الضخم، ويؤرخ له أيضًا.

ولكن قبل أن نشرع في وصف ما بداخل المبنى، سنتحدث قليلًا عن تصميم المبنى الذي يطابق إلى حد ما هوية المبنى التي تتخذ من الأفلام والسينما موضوعًا لها.

مبنى يشبه السينما

تم تصميم المبنى من قبل شركة نمساوية مرموقة تُدعى Delu-gan Meissl Associated Architects، ويقع المبنى في موقع متميز في مدينة أمستردام على الضفة المقابلة للجزء التاريخي للمدينة، في حي يُدعى اوفرهوكس - Overhoeks والمُسمى وفقًا لبرج تم إنشاؤه في ذات الحي نفسه. إذا ما نظرنا إلى المدينة من أعلى، سنجد أن المبنى ببياضه المميز، يتباين بشكل ما مع باقي ألوان المباني الرمادية والزرقاء، إنه مبنى مميز، كما الأفلام ذاتها، في اختلافها عن أي فن آخر. تصف الشركة المصممة للمبنى أنه قد تم صنع سطح المبنى بشكل ما يجعل الضوء يتحرك في المبنى بشكل مختلف على مدار اليوم، واضعين في اعتبارهم أن الضوء والحركة، هما من الصفات المميزة لفن السينما.

أيضًا، تم تصميم المبنى بشكل ما، يغير من وجهة نظر الرائي كلما تحرك ناحيته أو مبتعدًا عنه، وكأن المبنى تسلسل من المشاهد يتم القطع، أو الانتقال بينها، وهو الأمر الجلي داخل المبنى ذاته عند الانتقال بين القاعات المختلفة، كل هذا يجعل من المبنى قطعة معمارية فريدة تعبر بشكلها عن السينما، والأفلام، حتى من قبل معرفة ما بداخل القاعات. تصميم فريد ومواكب للتطور الهائل الذي تشهده الصناعة يومًا بعد يوم.

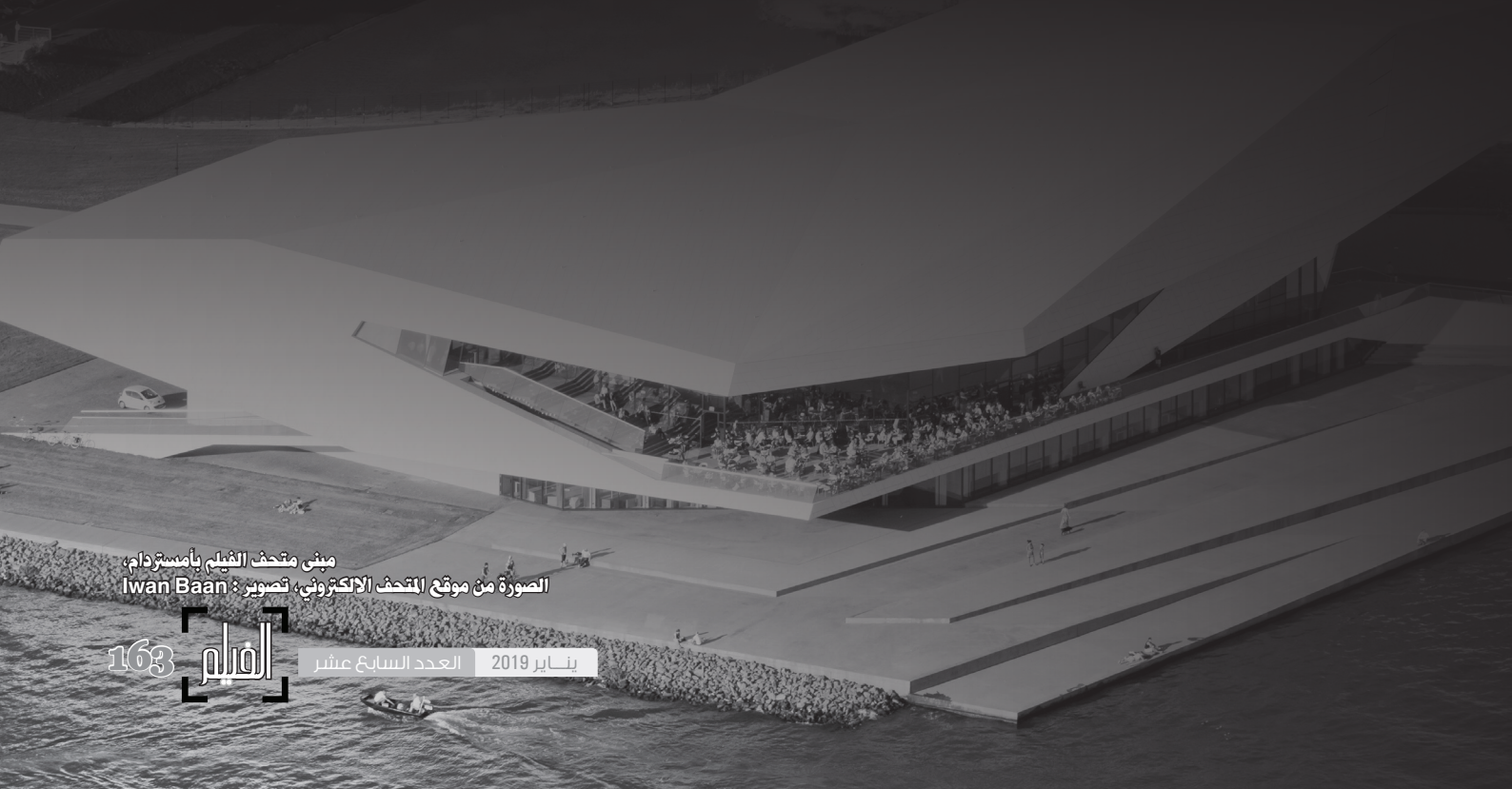
معروضات المتحف ومكوناته

في الدور الأرضي، وبعد المرور على صالة الاستقبال، ندلف إلى المعرض الدائم للمتحف، والذي يسعى للتعريف بتاريخ فن السينما. يتكون المعرض الدائم من عدة أجزاء، فهناك جزء يتوسط الصالة، ويُدعى "البانوراما"، ويحتوي عددًا من الكاميرات المستخدمة قديمًا، مثل كاميرا ميتشل والتي تصور على شريط خام 35 مللي، وميوتوسكوب - mutoscope يعرض فيلم "النادل" لشارلي شابلين، ومصباح سحري - Magic lantern، وكاميرا كينامو - Kinamo، مرتبة ترتيبًا زمنيًا يسمح للزائر، أن يتجول بداخل تاريخ السينما، وأن يلمس ويجرب تلك المعدات التي أصبحت جزءًا من التاريخ. في نهاية هذه الصالة، نرى كاميرات الفيديو المحمولة، ومن ثم، يضع المتحف هاتف آي فون، مرفقًا بلوحة شرح تقول:

"لقد كان سينماتوغراف الأخويين لوميير، آلة عرض، وطابعة، وعارضة أفلام في الوقت ذاته. والآن، يحمل كل منا صناعة أفلام متكاملة في جيبه، فالهاتف الذكي هو كاميرا، وأرشيف للمادة المصورة، وشاشة عرض في جهاز واحد. التغيير الرقمي يغير كل شيء من طريقة تصوير، وتمويل، ومونتاج، وتوزيع، ومشاهدة، وحفظ الأفلام، لكن الشيء الذي يبقى هو الحس الأساسي للسينما مُمثلًا في الضوء والحركة."

تعي إدارة المتحف إذن، أن الهواتف الذكية قد أصبحت جزءًا من صناعة الأفلام، بل ومن تاريخها، وتضعه ضمن مجموعتها، لتؤكد أنه جزء لا يتجزأ من تطور صناعة الأفلام، كما أنها تُلمح بالفكرة لكل زائر، يمكنك أنت أن تكون صانعًا للأفلام، فالأمر لا يتطلب سوى اقتناء هاتف ذكي، والبدء في التعلم. وعلى مقربة من هذا الجزء التاريخي ننتقل إلى طاولة زجاجية، معروض بها شرائط الأفلام الخام، توضح تاريخ الأفلام الخام المستخدمة منذ بداية صناعة الأفلام، وتعرض قطعًا من نسخ أصلية لأفلام تم تصويرها على مقاسات مختلفة مثل 70، و35، و16 مللي.

بموازاة تلك القاعة، توجد غرفة، تُغطي الأفلام المعروضة جدران الغرفة بالكامل، فهي كشكل حداثي لبانوراما الأفلام، قاعة تحيط بك الأفلام بها من كل جانب، وفي المنتصف توجد لوحات لمس، ذات ذراع جانبية، وكل ما عليك فعله، هو جذب تلك الذراع، ليتحول الجزء الذي أمامك من الشاشة إلى مقاطع مختلفة من أفلام، تشرح بدورها جزءًا من تاريخ السينما، غرفة تجعلك تشعر بأنك مُحاط بالأفلام ذاتها، بعد أن ترى المواد الخام المستخدمة في القاعة الأخرى.



مبنى متحف الفيلم بأمستردام،
الصورة من موقع المتحف الالكتروني، تصوير : Iwan Baan

صالة العرض الدائمة بمتحف الفيلم بأمستردام
- تصوير : محمد طارق

في النصف الثاني من صالة العرض الدائم، غرف صغيرة، مصممة كمركبات صفراء، تشبه مركبات مدن الملاهي، بها ثلاثة مقاعد مريحة، وثلاث سماعات رأس، وشاشة كبيرة أمامك. تتيح لك هذه الشاشة أن تشاهد آخر ما تم ترميمه من أفلام، أو أن تشارك في اختبار عن الأفلام، عن طريق أزرار للاختيار بجانب المقعد، ما يمنحك إمكانية المنافسة لك ولأصدقائك، في اختبار للمعرفة الفيلمية. وفي نهاية الصالة، توجد كروما خضراء تمنحك الفرصة لتصنع لقطتك الخاصة باستخدام الستارة الخضراء، التي يستخدمها صانعو الأفلام من أجل تصوير بعض المشاهد.

يتبقى بعد هذه الصالة الكبيرة، جزآن معروضان بشكل دائم أيضًا، الأول هو الجزء الخاص بالاستماع إلى بعض صناع الأفلام، وهم يتحدثون عن تفاصيل خاصة ببعض المشاهد المميزة في تاريخ السينما، كل ما عليك هو أن تجلس، وتستمع إلى مقاطع صوتية قصيرة تتحدث عن مونتاج "Run Lola Run"، أو عن تصوير "Jaws"، أو عن سيناريو "China Town". الجزء الأخير ضمن المعروضات الدائمة هو مجموعة الصور، وأفيشات الأفلام، حيث يمتلك المتحف قرابة 95 ألف صورة تم التقاطها أثناء تصوير الأفلام، و47 ألف أفيش أصلي لفيلم، بالإضافة إلى مقتنيات تاريخية مثل أرشيف جان ديسميت، وهو واحد من رائدي السينما الهولندية. بعض هذه الصور والأفيشات تُنتقى للعرض العام في المتحف، والبعض الآخر يتوافر في الأرشيف.

وبترك صالة العرض الدائم ننتقل إلى أجزاء أخرى من المتحف، مثل صالة الطعام، والتراس الصيفي للمتحف الذي يطل على النهر، ومن خلفه الجانب التاريخي لمدينة أمستردام، وصالة العرض الكبيرة، التي يخصصها المتحف لعمل معارض مؤقتة عن فنانين متميزين، مثل المعرض المُقام حاليا عن الفنان السوريالي يان سفانك ماير - Jan Svankmajer، ويحتوي المعرض عروضًا لمجموعة من أفلامه الطويلة والقصيرة، ومعروضات من لوحاته، وصوره، وتنصيباته - Installations الفنية السريالية. كما يحتوي المتحف على أربع قاعات سينما، ومتجر لشراء كل ما يتعلق بالسينما من أفيشات للأفلام، وهدايا تذكارية، وكتب، وأقراص دي في دي.

أنشطة المتحف التعليمية

للأطفال نصيب كبير من المتعة في المتحف، فبالإضافة إلى إمكانية زيارتهم للبانوراما الدائمة المعروضة عن تاريخ الأفلام، يقدم المتحف خدمات أخرى لهم، منها عروض أفلام للأطفال من سن 6-2 سنوات، وعروض لمن هم فوق ال6 سنوات، وجولات مصاحبة بالفيديو،

وورش متخصصة تدرس صناعة الأفلام نظريًا وعمليًا. خدمة أخرى يقدمها المتحف للأطفال، هي جولة الألغاز، والتي تدفع الأطفال لاستكشاف المتحف، والسينما ذاتها، عن طريق اللعب والاكتشاف الذاتي لما قبل ظهور الكاميرات وآلات العرض، وتُقدم هذه الجولة مقابل يورو واحد فقط للطفل.

لا يقتصر التعليم، في المتحف على الأطفال، حيث يقدم المتحف

متجر الهدايا بمتحف الفيلم بأمستردام
- تصوير: محمد طارق

ورشه التعليمية، ومحاضراته، للطلاب من مختلف الأعمار، فهناك قسم خاص بطلاب المدارس الثانوية، وقسم بمن يدرسون في الجامعات، حيث تتاح لهؤلاء فرصة تصوير أفلام قصيرة، أو التعرف على تاريخ الأفلام من خلال بعض الورش المتخصصة أيضًا. حيث يرى المتحف من خلال رسالته التعليمية أن تعليم السينما هو واحد من أهدافه الرئيسية، ويسعى المتحف لجذب كل المقيمين بهولندا، للاشتباك مع صناعة السينما، سواء من خلال الفهم والتحليل، أو التجربة والإنتاج، مرة واحدة في عمره على الأقل.

متجر هدايا ومساحة لحفلات الزفاف أيضًا

هناك العديد من الطرق التقليدية وغير التقليدية التي ينتهجها المتحف لجذب تمويله اللازم. حيث يعتمد على دعم ومساندة العديد من المؤسسات الحكومية والخاصة مثل بلدية أمستردام، ووزارة الثقافة الهولندية، ومنح أخرى من مؤسسات ثقافية مثل مؤسسة Nederlands Film Fonds ومؤسسة u&eye Fonds، وغيرها من التبرعات الفردية والاشتراكات السنوية من الأفراد والشركات المهتمة بدعم ثقافة الفيلم في هولندا.

يستخدم المتحف بعض الطرق التجارية أيضًا، وأول هذه الطرق هو المتجر الذي يبيع الهدايا التذكارية المتعلقة بالسينما، وأفيشات الأفلام الأصلية، والمطبوعة، بالإضافة إلى ركن خاص بالكتب الخاصة بالنظريات السينمائية، ومجموعة أقراص الـ«دي في دي» تحتوي أفلامًا كلاسيكية وحديثة منتقاة بعناية شديدة. هناك أيضًا ثمن تذكرة الدخول (10 يوروهات) والذي يُعد زهيدًا مقابل ما يقدمه المتحف، كما أن الدخول للعاملين بالصناعة، يمكن أن يكون مجانًا فور إخبار موظف الاستقبال. يبيع المتحف، تذاكر لعروض سينمائية عادية في القاعات الأربع، كما يستغل المتحف المطعم بشكل جيد، حيث يقدم المأكولات، والمشروبات على مدار اليوم، لتحظى بغداء رائع بعد جولة ممتعة في ممرات المتحف.

يتيح المتحف أيضًا تأجير القاعات من أجل حفلات الاستقبال، والقاعات المخصصة من أجل الاجتماعات، كما يمكن تأجير قاعات السينما ذاتها بالتنسيق مع الإدارة، ولكن الطريقة الأغرب لجلب التمويل المالي هو تأجير المتحف ككل من أجل حفلات الزفاف، وهي خدمة غير اعتيادية، ومميزة للغاية.

يُعد متحف الفيلم إذن كمكان للحج لكل محب للأفلام، حيث يعمل كماكينة متقنة الصنع، للحفاظ على تراث السينما، والتوعية بأهمية هذا التراث. كما يعمل كمصنع للباحثين، والصانعين على حد سواء. وقد حاولنا في هذا المقال أن نتعرض لأهم الأوجه المختصة بمكونات وإدارة المتحف، الذي يعد امتدادًا لغيره من الهيئات والأرشيفات السينمائية، مجددين أملنا في أن نمتلك يومًا مكانًا كهذا، يحافظ على تراثنا السينمائي، ويعمل كمصنع أيضًا للسينما المصرية التي تعاني من تفشي رداءة الصنع، بعد أن كانت يومًا تماثل غيرها من صناعات السينما العالمية.

للمزيد حول أنشطة وخدمات المتحف، يمكنك زيارة موقع المتحف عن طريق هذا الرابط: https://www.eyefilm.nl/en

المصورة سارة زهير:

الإسكندرية.. حاضرة في معرضي الأخير

.. وأبحث من خلال الفوتوغرافيا
عما تبقى من روح المدينة الجميلة

تتضاءل أماكن التنزه في الإسكندرية بوتيرة متسارعة عامًا بعد آخر، ليس فقط على كورنيش المدينة المحاصر بالمقاهي والنوادي والشواطئ الخاصة ولكن داخل المدينة أيضًا، فمعظم أحياء الإسكندرية باستثناء مناطق محطة الرمل وسموحة والمنتزه تكاد تخلو من الحدائق العامة وقاعات الفنون والأندية الرياضية وغيرها من أماكن التنزه.

حوار ـ إسلام أنور

في معرضها الأخير «نزهة في الإسكندرية» اختارت المصورة سارة زهير تسليط الضوء على متنزهات الإسكندرية الباقية عبر رحلة ممتدة من شرق الإسكندرية إلى غربها ومن البحر إلى قلب المدينة، التقطت كاميرا سارة خلال رحلتها حيوات متعددة لبشر وأشجار وتماثيل وألعاب مهجورة، تعكس مشاعر متباينة بين البهجة والوحدة والخوف من الزوال والشعور بالسكينة والتماهي مع الطبيعة.

تفتح سارة معرضها الذي أقيم في معهد جوته ضمن فعاليات أيام التراث السكندري، بدعوة للزوار للانضمام لها في نزهة بالمدينة عبر مجموعة من الأسئلة: «هل ملأت عينيك بالأشجار وألوانها والشمس ودفئها والسماء وزرقتها؟ هل استلقيت على الحشائش وشممت الورود؟ هل لعبت بالكرة؟ هل تنفست الهواء؟ هل تحدثت إلى البحر؟ يبدو أنك لم تفعل ذلك منذ زمن بعيد. ها هي دعوة إليك أنت لنزهة مع الإسكندرية لإعادة اكتشاف المدينة، ورسم خرائط جديدة لإنعاش الذاكرة الجمعية وإعادة الحياة إلى أماكن مهجورة لا يزورها أحد، قد تنسى وتهمل فتختفي».

عن معرضها «نزهة في الإسكندرية» وقصصها المصورة السابقة التي تتناول حكايات مختلفة تنتمي جميعها لمدينة الإسكندرية حاورنا سارة زهير.

* لماذا اخترتِ فكرة النزهة تحديدًا لتكون محورًا لمعرضك الأخير؟

الصورة الذهنية الراسخة عند كثير من الناس عن النزهة في مدينة الإسكندرية مرتبطة في الغالب بالبحر والشواطئ، لكن هناك وجه آخر للمدينة ومساحات متنوعة للنزهة من أبرزها المساحات الخضراء وعلاقات الناس مع تلك الفضاءات من المسطحات الخضراء المفتوحة أو الحدائق والمتنزهات، وهذا ما ركزت عليه خلال المعرض، فالمعرض ينطلق من قلب المدينة ليتقاطع مع البحر في عدة صور ولحظات بسيطة، كذلك كنت مهتمة باستعادة تاريخ وتراث هذه الحدائق والمتنزهات والصورة التي ظهرت بها في الأفلام القديمة خلال منتصف القرن العشرين وما آلت إليه تلك الأماكن حاليًا.

حرصت أيضًا على عدم ذكر أماكن الصور من أجل تشجيع جمهور المعرض على زيارة واكتشاف أماكن التنزه المختلفة في الإسكندرية، وكنت سعيدة للغاية بمعرفة كثير من الجمهور بمعظم الأماكن، فبعضهم تعرف على صور حديقة «انطونيادس» وآخرون استعادوا ذكرياتهم مع حديقة الشلالات، وغيرها من الحدائق والمتنزهات المفتوحة بشكل مجاني أو بتذكرة رمزية، ورفضت أن أصور حديقة المنتزه لأن سعر تذكرتها وصل إلى 25 جنيها، وهو رقم مبالغ فيه للغاية، حولها من متنزه مفتوح للجميع، إلى مكان مخصص للنخبة من الأغنياء.

* في صورك هناك اهتمام بعلاقة البشر بالفضاء العام، ما الذي تبحث عنه كاميرتك؟

الأشخاص يضيفون للصور عمومًا، فوجود الشخص في الصور يعني وجود حياة، وخلال العمل على التحضير للمعرض ركزت على فكرة أن تلك الأماكن التي قد تبدو مهجورة لكن لا تزال لها جمهورها الخاص وتستقبل الزوار من وقت لآخر، وقد انتشرت في الآونة الأخيرة تحذيرات من أن الحدائق والمتنزهات مثل أنطونيادس والشلالات ليست بالأماكن الآمنة التي يمكنك الذهاب إليها بمفردك وخصوصًا للبنات، وقد حرصت على أن أزور تلك الأماكن بمفردي وقمت باتخاذ الصور في زيارات متعددة، كدليل على أنها أماكن آمنة وليست مهجورة، نعم هي مهملة ولكنها آمنة إلى حد كبير.

* ما هي أكثر الصور أو اللحظات الفارقة خلال رحلتك في هذه النزهة؟

في أحد زياراتي لحديقة «النزهة» شاهدت في جزء مهجور من الحديقة شجرة عملاقة تساقطت كل أوراقها والتقطت لها صورة وأكملت مساري في الحديقة لاتخاذ المزيد من الصور، وبعد حوالي عشرة أيام عدت مرة أخرى للحديقة لأجد الشجرة العجوز على الأرض، فقد تم قطعها بوحشية، حينها بكيت وسألت نفسي لو كان للشجرة زائرون يودونها لما سقطت وحيدة هكذا.

*** تعكس صورك مراحل زمنية مختلفة للإسكندرية، أى مرحلة من تاريخ المدينة أقرب لك؟**

أميل عمومًا للقديم، وأعتقد أن فترة الأربعينيات من القرن العشرين كانت من أزهى عصور الإسكندرية، انتشار الجاليات الأجنبية، والاهتمام بالثقافة، والمعمار، والصناعات ..إلخ، ولكن مؤخرا أحاول ألا أستسلم لحالة النوستالجيا، وأبحث من خلال الفوتوغرافيا عما تبقى من روح المدينة الجميلة.

*** في معارضك السابقة الإسكندرية حاضرة دومًا رغم اختلاف تيمة كل منهم، كيف تتأملين علاقتك بالمدينة؟**

أنا مولودة في الإسكندرية وأعيش فيها ومرتبطة بها جدًا، ولا أتخيل نفسي أعيش في بلد أو مدينة أخرى الإسكندرية مدينة شهدت تاريخًا طويلًا وعصورًا كثيرة وهي غنية بالمشاهد والحكايات والأساطير، أحاول توثيق كل ما هو حولي، وخاصة مع تعرض المدينة في الآونة الأخيرة من تدمير وتشويه وتغيرات سريعة من هدم مباني تراثية وشواهد مهمة لا يعوضها المعمار الجديد مهما كان.

*** في أحيان كثيرة يحتاج الفنان للخروج والسفر واكتشاف فضاءات جديدة على المستوى الجغرافي والإبداعي كيف تتعاملين مع هذه الفكرة في ظل تركيز أعمالك على مدينة الإسكندرية؟**

حبي الكبير للإسكندرية لا يمنعني من السفر والاكتشاف وخوض تجارب جديدة، لكن يظل هناك شعور بالحنين والرغبة في العودة مرة أخرى للمدينة، وخلال الفترة الماضية كان يوجد أكثر من مشروع اشتغلت عليهم لقصص مصورة خارج الإسكندرية، وقريبًا سوف يخرجون للنور ويشاهدهم الجمهور، كما أن الإسكندرية ليست مجرد مدينة بل مزيجًا من مدن وثقافات وشعوب متنوعة، وكل مرحلة من تاريخها تشعر أن هناك مدينة جديدة تولد، لذلك فهناك مئات القصص والحكايات المتجددة.

*** في معارضك هناك مزج بين الصورة والأدب، كيف ترين** العلاقة بينهما؟

هناك ارتباط قوي بين الفنون المختلفة: الأدب، والموسيقى، والرسم، والفوتوغرافيا، كلهم وسائل مختلفة للتعبير، والهدف من المزج بين النصوص الأدبية والصورة هو تجسيد النص من خلال الفوتوغرافيا بناءً على رؤية وإحساس المصور بالنص، وبشكل عام أنا مهتمة بالأدب وبالكتابة، لذلك أشعر دومًا بتماس بين الكثير من النصوص الأدبية التي أحبها وبين القصص المصورة التي أعمل عليها.

*** تتنوع صورك بين الأبيض والأسود والألوان، على أي أساس تختارين أيهما؟**

الألوان هي عنصر قوى جدًا في الفوتوغرافيا وخصوصا في تصوير الطبيعة (مثل البحر والشجر والورود ووقت الغروب) ، أما الصور الأبيض والأسود تعطي إحساسًا مختلفًا ليس بالضرورة إحساس بالحزن، ولكني أعتبر الصور غير الملونة صورًا ذكية لأني كمصورة أستغني عن عنصر قوي مثل الألوان في تقديم الصورة وأعتمد فقط على القصة والإحساس. وأنا أميل أكثر إلى الصور الأبيض والأسود لهذا السبب، وأيضا لأنها تعطي إحساسًا بالقدم وأنا أحب كل ما هو قديم.

*** في معرضك الأول «الرحيل» ثم قصصك المصورة التالية حضور بارز لمشاعر الوحدة والرحيل والغياب برأيك إلى أي مدى يمكن للفوتوغرافيا أن تمنح حيوات جديدة تمتد رغم غياب أصحابها؟**

بالتأكيد لا شيء يعوض غياب البشر أو الأشياء الجميلة من حدائق وشؤاطئ ومبان، لكن طالما لم نستطع الحفاظ على الأصل فلا يجب أن نفقد صورته وظله أيضًا، وأتمنى أن تكون هذه الصور سببًا في الحفاظ على أصول أخرى من الضياع، من خلال تذكيرنا بقيمة الأشياء الجميلة التي فقدناها.

*** عقب ثورة 25 يناير ظهر جيل جديد من المصورين أنتِ واحدة منهم، برأيك ما المختلف في جيلكم عن الأجيال السابقة؟**

لابد أننا محظوظون، ففي أيام الثورة انتشرت صور كثيرة محترفة للميادين والمظاهرات، وقد كان هذا أقوى وسيلة توثيق لهذا الحدث المهم والفارق ليس فقط في حياة جيلي ولكن في المجتمع ككل، لتبقى تلك الصور شاهدًا يحكي ويرصد ما حدث لأجيال قادمة، وثورة 25 يناير كانت دافعًا كبيرًا في تطوير علاقتي بالصورة والإيمان بأهمية فكرة «التوثيق»، ولذلك اشتريت الكاميرا التي أصبحت صديقتي، وبدأت التصوير بشكل احترافي، وكانت من أوائل الصور طبعًا صور المظاهرات.

*** ما عملك القادم؟**

هناك أكثر من مشروع أعمل عليهم، منهم مشروع تم بالفعل وقريبًا سوف أعلن عن موعد معرضه، ومشروع آخر سينتهي في أوائل 2020، وحتى ذلك الحين فأنا أحب المفاجآت.

5 سنوات في حب السينما... في استبيان الفيلم

فـي كل عدد خاص مع كل فكرة لامعة تخطر لأسـرة التحرير و كل جهد مخلص في ملاحقتهـا بالبحث والتأمل والكتابة ..مع كل نور ينطفـيء داخل القاعات ليضيء داخل أرواح المشاهدين جمالا ينبع من الشاشة الكبيرة ويصب فيها..مع كل صورة تنطق بالجمال و تقدر الإنسانية..أخذت مجلة الفيلم عهدا أن تهتم بثقافة السينما وفن الصورة وبدأت رحلة مع القاريء في ١٦ عددا ..

أماني صالح

بين يديك –عزيزي القارىء - الآن العدد السـابع عشـر والأول في عام جديد لذا طلبنا من القاريء أن يكون الحكم والمرشد .في استبيان يستطلع أفكاره واقتراحاته حول المجلة ليساعدها على الاستمرار والتطور..

في هذه المساحة ننشر نتائج الاستبيان الذي أجاب عليه ٤٤ من القراء ..نتمنى أن تجد- قارئنا العزيز- رأيك في سطوره وأن تتأكد أن الوصول إليك وإرضائك هو سبب استمرار المجلة الصادرة عن جمعية النهضة العلمية والثقافية -جيزويت طوال هذه السنوات ..

تيجي نبتدي الحكاية؟ بطاقة تعارف:

بدأت الحكاية من ٥ سـنوات بمطبوعة تهتم بثقافة السـينما وفن الصورة تختلف عن الإصدارات الأخري بطابع رصين يصل للقاريء الجاد ويجد فيه المهتمون بالسينما وجبة شاملة..ليست على طريقة التيك أواي وأخبار النميمة بل بجهد حقيقي وهدف صادق في الإرتقاء بالثقافة السينمائية .هكذا بدأنا ونتمنى الاستمرار.لذلك جاء الاستبيان بوصلة توضح الاتجاه لأسرة المجلة ..

في ٢٠ سؤالا توجهنا للجمهور - أون لاين وفي مكتبات وسط البلد - نسألهم عن تقييمهم لمجلة الفيلم تحريريا وإخراجيا ولم ننسى كتيبة المحررين الذين تعرفوا على المجلة كقراء قبل الانضمام إلى أسرة التحرير..

مثلت الإجابات الأولية بطاقة تعارف بين المجلة والمشاركين في الاستبيان فكانت الملاحظة الأولى وفقا للعينة أن أغلب قرائنا من الذكور ٦٥،١٪ و من الإناث ٣٤،٩ ٪ ورغم الأغلبية الذكورية جاءت مطالبات منهم للاهتمام بالدور الرائد الذي لعبته المرأة في السينما المصرية لتتأكد قناعتنا أن محبة السينما لا تفرق بين ذكر وأنثى ..أنما تعترف بكل من أحب وأضاف فترك بصمة ..

ولأن الفئة العمرية مؤشر هام لمعرفة قرائنا ..لاحظنا وسعدنا أن القطاع الأكبر من المهتمين بالمجلة من الشباب تحت الأربعين وبلغت نسبتهم ٧٨،٧ ٪

ونهتم بقراء تحت العشرين دارسين للسينما أو محبين لها وهذا يفسر تناول المجلة تدريس السينما في أحد أعدادها الخاصة لتتيح لهؤلاء التعرف على الاتجاهات الجديدة وتساعدهم في رسم طريق الدراسة أو على الأقل تضيء معالمه كما نطمح..

وكان تواجد جيل الرواد في القراء سببا لاعتزازنا فلدينا ١٥،٢٪ قراء فوق الأربعين لديهم شغف بالسينما ..العمر بالنسبة لهم مجرد رقم ..لذا عكست اهتماماتهم ومن بعدها اقتراحاتهم اهتماما باتجاهات السينما الحديثة في حين ذكّرنا الشباب بضرورة البحث في أرشيف السينما المصرية وهكذا تحتوي السينما التي نحبها كل الأجيال ..

وفيما يخص مهن القراء وعلاقتها بالسينما كان التنوع حاضرا بين حملة مؤهلات الحقوق والتجارة والصيدلة والهندسة والإعلام والعلوم..

منهم أصحاب الاهتمامات الفنية بدراسة المسرح أو السينما أو الفن التشكيلي ..وجدنا الممثل والناقد والسيناريست والمخرج والمونتير ..

القارىء يفضلها أعدادا خاصة عن الموضوعات والإتجاهات الفنية ..ويقرأون المقالات ثم الدراسات

الشباب الشريحة الكبرى من متابعي المجلة (78,6%) دراسو الفنون يريدونها جسرا ومحبوها يطلون منها على نافذة جماليات الصورة

ما يطلبه القراء : السينما الافريقية والآسيوية هيتشكوك و سكورسيزي.. بيومي والميهي في الأعداد القادمة

بالنسبة لمحبي السينما من غير محترفيها أو دارسيها تمثل المجلة- وفقا لهم - نافذة تطل على الفن السابع وفنون الصورة وبالنسبة لمن يدرسون أو يعملون في مجال الفنون اعتبروا المجلة جسرا ومرجعا للتعرف علي الاتجاهات والأراء لذلك لم يكن من الغريب أن تدور اقتراحاتهم للأعداد المقبلة حول مزيد من التعمق في مجالاتهم السيناريو والصوت والمونتاج والإخراج والفن التشكيلي .

أول لقاء

متي وكيف تعرفت على مجلة الفيلم كان سؤالنا الأول لرصد اللقاء الأول مع القاريء ..محظوظون بقاريء يتابعنا منذ البداية وسعداء بقاريء انضم حديثا و أشار الاستبيان عن العلاقة التكاملية بين مجلة الفيلم ونادي سينما الجيزويت الذي ينعقد كل سبت بمقر الجيزويت بالفجالة ليختار أسبوعيا فيلما من الروائع والتحف الفنية يتشارك الحضور المشاهدة ثم المناقشة والنتيجة جرعة سينمائية مركزة تحاول المجلة البناء عليها و الإضافة إليها..لذلك تعرف كثير من القراء على المجلة من نادي السينما والبعض تعرف عبر الأصدقاء أو الفيس بوك و يعتبر العدد الخامس عشر للمجلة عن يوسف شاهين دفعة نحو معرفة المزيد من القراء للمجلة خصوصا بعد تواجد العدد في سينما زاوية في إطار الاحتفالية بيوسف شاهين.

وكشف الاستبيان عن نوعين من القراء بنسب متقاربة :قاريء منتظم للمجلة يقتنيها في إطار ولعه بالسينما ٥٦،١٪ وقاريء بالقصد يتابعها حسب الموضوع الذي يهمه ٤٣،٩ ٪ وبالنسبة للموضوعات ذات الأهمية : تاريخ السينما , تعليم السينما :الفوتوغرافيا: السينما المستقلة , الفيلم التسجيلي , المقالات النقدية لأعمال المخرجين العرب والأجانب , مراحل الانتاج السينمائي , الأعداد الإحتفالية بشخصيات أثرت السينما

وسواء كان قارئنا منتظما أو متقطعا مقصده الأول للحصول على العدد هو الجيزويت (٦١٪) ثم المكتبات (٣١،٧٪) وذكر بعض القراء أسماء مكتبات عمر ستورز وسنابل بوسط البلد.

في محبة الصورة

أهم من اللقاء الأول ..استمرار علاقتنا مع القاريء لذا سألنا عن الإتاحة فأجاب ٦٧،٤ ٪ أنهم يجدون المجلة بسهولة بينما شكا ٣٢،٦٪ من صعوبة الحصول على العدد واتفق الفريقان أن قلة الدعاية هي أهم الأسباب يليها محدودية أماكن التوزيع ونوه القراء بارتفاع سعر العدد مؤخرا مطالبين بالتوصل للمعادلة الصعبة بين المحتوى الجيد والسعر المناسب.

ولأن المجلة تهتم بالصورة مع السينما كان السؤال عن مدي التوازن بين فنون الصورة من جهة والسينما من جهة أخرى و جاءت إجابات القراء تؤيد التزامنا من خلال ٧٤،٤ ٪ أكدوا هذا التوازن في مقابل ٢٥،٦ ٪ طالبوا بالمزيد من الجهد لإنصاف فنون الصورة المظلومة..

وعندما سألنا عن صورة المجلة في عين القراء وكيف تختلف عن المجلات الفنية الأخرى ،أشاروا إلى العمق والتخصص والاهتمام بفنون الصورة عموما وليس فقط السينما كما لفتوا أن المجلة تختلف عن المجلات التي تهتم بأخبار الفنانين لأنها معنية بالسينما وتفاصيل العملية الفنية وتحرص في موضوعاتها على جدة التناول والمعالجة المتفردة في شكل أقرب للملفات وهي صحافة فنية بحثية مقالاتها أقرب إلي الدراسات من المراجعات الفيلمية السريعة وتضع في اعتبارها البعد التعليمي لذلك تستكتب المتخصصين وتراعي التوازن بين الأجيال ولا يفوتنا ما نوه به أحد القراء أن جدية المجلة قد تجعلها أقرب للجمهور المثقف وهو يحفزنا على بذل المزيد من الجهد للاقتراب من القاريء العادي.

واستكملنا التعرف على انطباعات القراء بالتعرف على الاستفادة التي تحققها لهم المجلة بين الإرتقاء بالثقافة السينمائية وفهم الصورة والتوازن بين الرؤية النقدية والعمل الصحفي وتقديم مناهج بحثية بالتعرف على إتجاهات ورواد ومدارس سينمائية (يستخدمها القراء كمراجع في موضوع العدد) وضرب لنا أحد دارسي السينما مثلا بعدد تدريس السينما الذي ساعده بشكل شخصي في التعرف على دراسة السينما في الدول المختلفة أو على حد قوله "عرفت أين أقف في المستوى الأكاديمي"

التنوع والتفرد

مع كل عدد نشعر بالحيرة هل نقدم للقاريء عددا شاملا ووافيا قدر الإمكان عن موضوع بعينه أم نراعي التنوع في العدد الواحد..

وحسم هذه الحيرة في يد القاريء لذلك كان السؤال عن تفضيله للعدد الخاص أم العدد المتنوع واختار ٦٢،٥٪ العدد الخاص بينما حبذ ٣٧،٥٪ التنوع والبعض ترك لنا الاختيار حسب الموضوع نفسه و وبالسؤال عن تفضيلات القراء في الأعداد الخاصة اختار ٨٣،٣٪ الموضوعات والاتجاهات الفنية في مقابل تفضيل ١٦،٧٪ الأعداد عن شخصيات فنية..

وليشاركنا القاريء التفكير عن القادم من الأعداد وضعنا أمامه بيانا كاملا بالأعداد الصادرة (قبل هذا العدد)

العدد الأول عن إطلالة على سينما أمريكا اللاتينية -
العدد الثاني عدد خاص عن جماليات الجوع عند جلوبير روشا المخرج البرازيلي -
- العدد الثالث عدد خاص عن السينما المستقلة قضايا وهموم
- العدد الرابع عدد خاص عن السينما البديلة صناع الجمال
- العدد الخامس عن العنف الإجتماعي في السينما
- العدد السادس عن العنف السياسي في السينما
- العدد السابع الثورة والشعوب في ذاكرة السينما
- العدد الثامن السينما الإيرانية - نظرة عن قرب
- العدد التاسع الفوتوغرافيا في مصر - تاريخ وحكايات
- العدد العاشر السينما والأدب ، إعادة إنتاج الحياة
- العدد الحادي عشر :السينما المصرية وقفة قبل المنحدر -
-العدد الثاني عشر : السينما التسجيلية - الحقيقة والجمال -
-العدد الثالث عشر تعليم السينما- تجديد الذهن -
-العدد الرابع عشر عدد خاص عن السينما الرومانية- جماليات الموجة الجديدة -
- العدد الخامس عشر يوسف شاهين ..زيارة جديدة
- العدد السادس عشر الفوتوغرافيا ..كاميرا الحياة

وجاءت إجابات القراء حافلة بالاقتراحات القيمة التي نعدكم بوضعها في الاعتبار مثل :

-السينما الافريقية
-السينما الأسيوية
-كيف يري العالم سينمانا
-الزمن والسينما
-النظريات السينمائية
-الواقعية الايطالية
-السينما الأمريكية غير التجارية
-السينما النسوية
-رائدات السينما المصرية
-مخرجون منسيون
-سينما التسعينات
-تراث السينما المصرية
-المهرجانات السينمائية
-الفيلم القصير ومشروعات الطلبة
-سينما التحريك
-كيف نقرأ الفيلم

-فنون السينما مثل المونتاج- هندسة الصوت-السيناريو- مدارس الإخراج

واقترح القراء شخصيات سينمائية تستحق أن تكون موضوعا لعدد بأكمله على غرار عدد يوسف شاهين مثل محمد بيومي- صلاح أبو سيف- عاطف الطيب- شادي عبد السلام - رأفت الميهي-محمد خان-أسامة فوزي

ومن الممثلين الكبار محمود المليجي ونور الشريف وأحمد زكي

وتحمس القراء لشخصيات سينمائية عالمية مثل المخرجين أورسون ويلز وألفريد هيتشكوك وتشارلي شابلن ومارتن سكورسيزي وفرانسيس فورد كوبولا ودايفيد لينش وتيرانس مالك وليني رامسي ووويس أندرسون وكوينتن تارانتينو

ومن الممثلات العالميات أنجريد برجمان وميريل ستريب

ونلاحظ التنوع في الاقتراحات ما بين ما هو شديد المحلية وما هو عالمي وهذا الارتباط الموجود بينهما في أذهان القراء بحيث لا ينغلقون داخل السينما المصرية بمعزل عن تطور السينما العالمية ولا ينبهرون بالسينما التجارية السائدة ويتحمسون للمتمردين والمجددين في السينما العالمية

وفي بعض الاقتراحات ما يعكس ثقة القراء في دعم المجلة للأصوات الجديدة في السينما وتسليط الضوء على المنسيين من محبي السينما ...

وتوجهنا أفكار القراء لمزيد من البحث في أرشيف السينما المصرية واستمرار الدأب في تناول نظريات السينما وفنونها ومدارسها مع الحفاظ والتوازن بين دور المجلة التثقيفي والتعليمي .

واللافت أن البعض اقترح موضوعات سبق أن تناولتها المجلة مثل السينما المستقلة والاقتباس والصورة التشكيلية في السينما وربما يعني ذلك شعور القراء أن هناك المزيد من النقاش والجديد في الطرح وهو ما نضعه في اعتبارنا فسبق أن خصصت المجلة عددين للفوتوغرافيا ولا مانع من تكرار التجربة بشرط تحقيق فائدتي الإضافة في العمل

الصحفي والمتعة للقاريء

ومن جديد تأكد لنا إعجاب القراء بعدد يوسف شاهين ومن الأعداد الأخرى التي نالت الإشادات: السينما المصرية وقفة قبل المنحدر- السينما المستقلة- تعليم السينما -السينما والعنف الاجتماعي

ومن الأعداد الأقل تفضيلا السينما الرومانية وهو ما فسره البعض بعدم إهتمامه بالموضوع .

وقد يحدث أن ينال نفس العدد إشادة أو انتقاد القاريء مثل عدد السينما والأدب- السينما التسجيلية - الفوتوغرافيا ونستقبل هذا الاختلاف باعتباره ظاهرة صحية تؤكد تنوع الآراء وجدلية الموضوعات التي تثيرها المجلة.

معك ولك:

حاولنا خلال الاستبيان رصد انطباعات القاريء حول موضوعات المجلة وأسلوبها بدءا من مدى تناولها لقضايا وواقع السينما المصرية مقارنة بإتجاهات السينما العالمية فجاء رأى القارىء أن المجلة تعبر عن السينما المصرية بشكل كاف. (٥٢،٩٪) في حين اعتبر ٤٧،١٪ أن المجلة تحتاج إلى المزيد من الالتفات لمشاكل السينما وهذا التقارب بين النسبتين نتمني أن يحفزنا لانحياز لا ننكره لسينمانا الرائدة والتي نتمناها أن تعود قوية ومتجددة.

وعن موضوعات المجلة جاءت تفضيلات القراء بالترتيب للأشكال الصحفية الآتية :

المقالات أولا (بنسبة ٧٢،٥٪) ثم الدراسات (67,5٪) ثم الحوارات ٥٠٪ والتحقيقات ٤٢،٥٪ وأخيرا المتابعات ٢٧،٥٪

ونتفق مع نبض القاريء لأن المقالات والدراسات تمثل نموذج الصحافة النقدية التي نحاول تقديمها تجمع بين رؤية الكاتب والاستناد إلى مراجع وقراءات ومشاهدات تثري الكتابة وتغري بالقراءة.

وفي الوقت نفسه نرى أن الحوار والتحقيق أشبه بشريط الصوت في الفيلم..قادر على إحداث حيوية وزخما نحتاجه في صحافتنا المتخصصة..

وأخيرا المتابعات هي حق القاريء في التعرف على ما يحدث من فعاليات سينمائية مختلفة نقدمها باعتذار مسبق عن عدم القدرة على اللحاق بها جميعها نظرا لدورية النشر ونهتم بشكل خاص بفعاليات الجيزويت كدعوة متجددة للقاريء للانضمام إلينا مشاركا وليس مشاهدا.

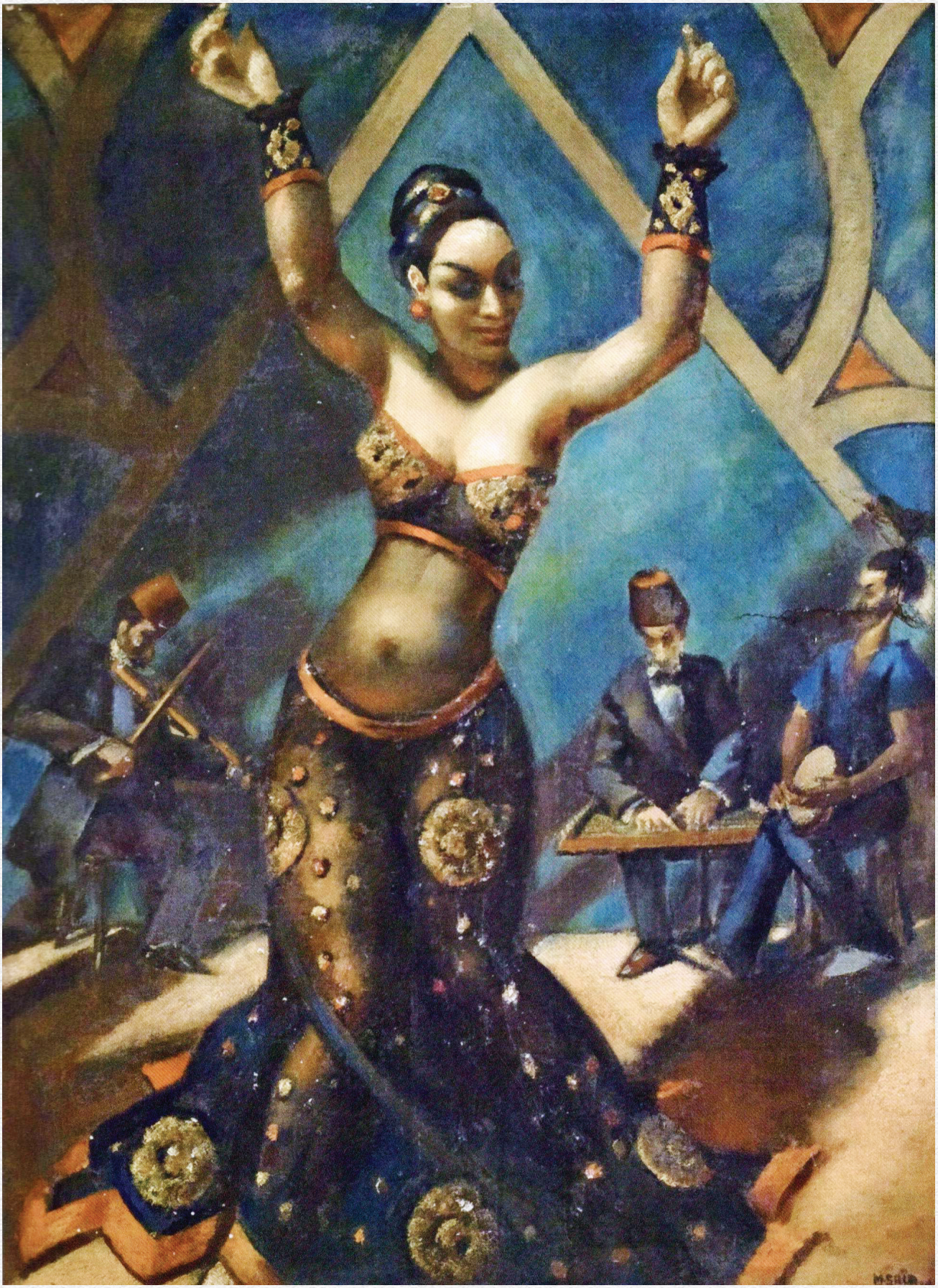
وفي ميزان القراء اعتبروا لغة الموضوعات مناسبة بنسبة ٦١،١٪ ثم سلسة بنسبة ٣٦،١٪ في حين رأى ٢،٨٪ أنها صعبة .

أما فيما يتعلق بالإخراج الفني للمجلة وصفه ٥٥٪ بالجيد و٤٠٪ بالمناسب و٥٪ بالسيء ونتفهم رغبة قرائنا في مزيد من الألوان والصور في مجلة الفيلم.

كلمة أخيرة

كما قدمنا الشكر لكل قاريء أجاب علي الاستبيان بصبر ومحبة نكرر الشكر لكل قاريء يقرأ الاستبيان على صفحات المجلة ونؤكد له أن ملاحظاته محل تقدير واقتراحاته محل دراسة ونسعى بجدية لتوفير الأعداد القديمة علي الموقع الالكتروني للمجلة ونكافح للانتظام في الصدور وتوفير العدد بسعر يناسب ارتفاع التكلفة ومشقة الجهد ..وتظل كلمة «استمروا» التي وجهها لنا أحد القراء ككلمة أخيرة في الاستبيان عهدا ووعدا نسأل الله أن يعيننا على تنفيذه لنكون دوما عند حسن ظن الأصدقاء القراء..

«نعيمة» ، لمحمود سعيد 1925
من مقتنيات شيرويت شافعي - القاهرة



«راقصة الثغت» ، لمحمود سعيد 1949
من مقتنيات ماجدة سعيد - باريس