

A black and white close-up portrait of an elderly man with glasses, resting his chin on his hand in a thoughtful pose. The lighting is dramatic, highlighting the texture of his skin and the details of his glasses.

يوسف شريف رزق الله
حكيم و اللطيف
محمود عبد الشكور



المهرجان القومي الثامن عشر للسينما المصرية ٢٠١٤

رئيس قطاع صندوق التنمية الثقافية

مهندس / محمد أبو سعدة

رئيس المهرجان

د. سمير سيف

تصميم جرافيكى وغلاف

أحمد بلال

رقم الإيداع: ٢٢٨٦٩ / ٢٠١٤

الترقيم الدولى: ٢-٢٣٥٠-٩٠-٩٧٧-٩٧٨

إهداء
إلى كل من أسك قلماً
وكتب حرفاً
فجعلنا نحب السبينا
أكثر.. وأعمق

«على سبيل التقديم»

كلما التقيته طالبتته أن يكتب مذكراته، أن يحكى بالتفصيل حصاد خبرته الطويلة والفريدة، قررت ذات يوم أن أنقل المطالبة إلى عالم الفيسبوك، نشرت عبارات تليق به وبتاريخه مشفوعة بصورة حديثة له. أذهلتني ردود الفعل، أصدقاء وصديقات كتبوا عن تأثير البرامج التي كان يعدها يوسف شريف فى التلفزيون، صديقة قالت إنها كانت تضبط مواعيدها على مواعيد برامجه، كثيرون شاركوني الرأى فى أن يكتب عاشق السينما عن تجربته، ناقد شاب من أبرز أبناء جيله هو أحمد شوقى عرض أن يسجل متطوعا ما يمليه الأستاذ يوسف. كانت هناك تحية من مصور سينمائى كبير هو سعيد شيمى لجهد يوسف الذى عاصره منذ سنوات طويلة. بدا الأمر وكأن هناك حفل تكريم تأخر طويلا لأحد أهم الأسماء فى مجال الثقافة السينمائية المصرية. تكريم مستحق ومن أجيال كثيرة بعضهم لم يعاصر لا برنامج «نادى السينما» ، ولا برنامج «أوسكار»، ومع ذلك يسألوننى عن وسيلة للحصول على هذه الحلقات، بل إن بعضهم فعلا ذهب إلى التلفزيون باحثا عنها دون جدوى.

لا يحتاج تكريم يوسف شريف إلى حيثيات، بل ربما ما يستحق المناقشة هو أسباب تأخر هذا التكريم . عندما كتبت مطالبا بتكريم أسماء مثل سامى السلامونى وهاشم النحاس والكبير الجليل مصطفى درويش ويوسف شريف كنت أتحدث عن الواجب لا أكثر ولا أقل. كنت أريد أن أعبر عن امتنانى، لأننا إذا كنا قد عرفنا سحر الأفلام، وأهمية الكتابة عنها، فبفضل هؤلاء وغيرهم من الكبار.

آمنت دوما بأننا نحسن إلى أنفسنا وليس إلى الأساتذة إذا قمنا بتكريمهم. آمنت صادقا أن الذين منحونا أدوات التدوق، وفتحوا أمامنا أبواب الثقافة، وعرفنا من خلالها لذة معرفة الفن الخالص، إنما أعطونا كنزا تتضاءل أمامه عبارات التحية، ومناسبات التكريم، ودروع الامتنان.

عندما أكتب عن يوسف شريف أو هاشم النحاس أو سامى السلامونى أو مصطفى درويش أو رفيق الصبان فإننى أكتب بالضرورة عن نفسى ، عن أفضل ما فى نفسى، عن جيلى كله، وعن اكتشاف العالم والسينما. لم ينتظر هؤلاء وغيرهم شيئا مقابل عشقهم للسينما، ولكننا نحن الذين سنشعر بالإهانة إذا لم يكرم هؤلاء، نحن الذين سنغضب، لأن من يستحق لم ينل ما يستحق، وسط هوجة تكريمات لم تترك ماراً أمام دار للعرض إلا وطرحت اسمه للتكريم، وللحصول على الجوائز.

نحن إذ نكرم هؤلاء إنما نكرم زمنهم وإخلاصهم وعشقهم ومثابرتهم، نكرم السينما بوصفها المعشوقة التي جمعت كبار المثقفين والنقاد والمتدوقين، والأهم من كل ذلك أننا ننتهز الفرصة لكى نقدم حصاد شهادتهم وذكرياتهم للأجيال القادمة.

ربما يكون يوسف شريف رزق الله هو الذى يستحق أن أشكره وليس العكس، لعلكم قد لاحظتم أننى كتبت عن نفسى وأنا أكتب عنه، كتبت عن زمنى وأنا أكتب عن برامجه، كتبت عن أفلامى الأولى وأنا أكتب عن برامجه الأولى، لعلكم لا حظتم أننى استدعيت وأنا أتحدث عنه سامى السلامونى وآخرين، نوستالجيا مكتسحة لزمن الإكتشاف، وأوقات الصبا والطفولة، ولحظات فتح الأبواب المغلقة، لكى يدخل النور.. نور السينما. ليكن هذا الكتاب محاولة متواضعة لتحية عاشق، ليكن تحريضا لكى يكتب هو مذكرات وتفصيلات عن حياته، وعن الآخرين.. لا يريد العاشق مكافأة عن عشقه، بهجته حصل عليها مضاعفة وهو يشاهد الأفلام، ويسافر للبحث عنها، ويكتب مستعيذا أحداثها، مكافأته فى لذة العشق، ونشوة اللقاء، وسعادة التحقق، وفرحة رؤية الأطياف على الشاشة البيضاء.

المكافأة هى أن نعرف نحن حصاد الرحلة، وأن نسمع عاشقا يتحدث عن معشوقته، وأن نتعلم معنى الشغف، وفضيلة الوجد، وأهمية أن تكون دوما، وبلا شروط، ملكا لمن تحب.

فى البدء كان النور، والسينما نور، كل ما أتمناه أن يضيف إليك هذا الكتاب جديدا، وأن يزيد فى عدد عشاق السينما والأفلام واحدا أو اثنين، وأن يفتح الباب أمام تسجيل ذكريات أخرى، لعشاق آخرين. طوبى لمن أخلص لأنه أحب.

محمود عبد الشكور

الهرم_ أكتوبر ٢٠١٤

«فلاش باك» .. مفاتيح الرحلة

.. وقررت أن تكون البداية من عنده. اكتشفتُ مبكراً أن يوسف شريف رزق الله يمتلك كنوزاً من الذكريات، مسيرة طويلة وعميقة وهائلة كلها تدور حول عشق بلا ضفاف للأفلام وللسينما، هذا العشق هو مفتاح الحكاية كلها، دافع هذا النشاط سواء ارتبط بمنصب أو لم يرتبط بها، وهو الخيط الواصل من الأربعينات حيث ولد، وحتى اليوم. كانت لدى معلومات أساسية عنه، عبارات مغلقة تبحث عن مفاتيح، وطبعاً المفاتيح عند صاحبها، قررت أن أبدأ بهذا الحوار الطويل معه، لم تكن المهمة سهلة بأن تحاور صاحب مسيرة طويلة بهذا الحجم، ولا أن تضع يوسف شريف في نفس الموضع الذي جلس فيه عشرات الضيوف الذين استضافهم في برامجه من المصريين والأجانب. ولكنى، وعلى مدى عدة جلسات، حصلت منه على مفاتيح أبواب الرحلة كلها. أخذتها، ثم تركتني بعد ذلك لأفتح كل باب بمفردي، من خلال كنوز مقالاته وحواراته وأرشيفه الهائل الذى سنبحر فيه سوياً، ولكن ليس قبل أن نقول بلغة السينما «بارتيه» .. وعلى الفور بدأنا هذا «الفلاش باك» الطويل....

• **عندى فضول هائل أستاذ يوسف أن أسمعك تتحدث عن نفسك بعد أن سمعتك كثيراً تتحدث عن الآخرين، أريد أن نتكلم من فترة الطفولة، أسرة الطفل الذى كنته، المكان والزمان والبيئة التى احتضنت عشقك للسينما؟**

• ولدت فى الخامس من سبتمبر من العام ١٩٤٢، يعنى فى قلب الحرب العالمية الثانية، المكان هو منطقة غمرة حيث ولد كثيرون من عشاق الأفلام، المخرج محمد خان مثلاً، أنا أيضاً كنت وحيد أبى وأمى مثل خان. والذى كان يعمل مترجماً، اشتغل لفترة فى الأمم المتحدة، أمى سيدة منزل، أما ثقافتى الأجنبية فهى فرنسية فى المقام الأول، درستُ فى مدارس الجيزويت، تسألنى عن السينما ؟ أقول لك إن بداية الوعى بها كفن كانت وأنا فى سن الرابعة عشرة تقريبا، قبل هذا السن كنت أتابعها كفرجة ممتعة مثل أى طفل صغير، ولكن فى الرابعة عشرة (وهو وقت مبكر أيضاً)، أتاحت لى الظروف قراءة مجلة تصدر باللغة الفرنسية تحمل اسم « radio monde » أو «راديو العالم»، كان يكتب فيها الناقد المعروف سمير نصرى باباً أسبوعياً يقدم فيه أبرز الأفلام المعروضة، من هنا بدأ الاهتمام الواعى بالقراءة عن السينما، أتذكر أننى تابعت إعداد هذه المجلة، بل واشتركت وفزت فى مسابقة نظمته، كان ربما سؤالاً عن اسم مخرج الفيلم الفلانى، أرسلتُ الإجابة، وفزت، وكانت الجائزة رحلة إلى أحد الاستديوهات، أتذكر أن الزيارة كانت لاستديو تصوير فيلم «أنا حرة» من بطولة لبنى عبد العزيز وإخراج صلاح أبو سيف.

• **هذه مفاجأة أولى حقيقية، بدأت تقرأ عن السينما منذ الرابعة عشرة؟**

• ربما تستغرب أكثر لو علمت أننى كنت فى السابعة عشرة أو الثامنة عشرة عندما بدأت فى اقتناء مجلات

سينمائية متخصصة، لدى عدد هائل من تلك المرحلة فى نهاية الخمسينات وبداية الستينات من القرن العشرين، اشتركت مبكرا فى مجلات مثل «كراسات السينما» «cahiers du cinema» الفرنسية الشهيرة، كانت فرصة الإشتراك متاحة من خلال كويونات مكتب اليونسكو بالقاهرة، من المجلات الأولى التى اقتنتها فى تلك الفترة المبكرة جدا من عمرى مجلة «ecran» أو «الشاشة»، ومجلة اسمها «films and filming»، مازلت محتفظا حتى الآن بأعداد من هذه المجلات الأولى، هذه هى النافذة الأولى للقراءة فى السينما.

•أعتقد أن النافذة الأولى هى المشاهدة، لقد قفزت بنا مباشرة إلى القراءة، أريد أن أعود إلى الطفل الذى كان يذهب إلى السينما، ماهى دور العرض التى كنت تتردد عليها؟ وهل كان طقس المشاهدة بمفرده أم مع العائلة؟

•كان هناك عدد كبير جدا من دور العرض فى فترة المشاهدة الأولى فى طفولتى، معظمها اختفى مع الأسف، أتذكر مثلا سينما اسمها بارك فى ميدان السكاكينى، سينما أخرى اسمها فيكتوريا، فى شارع الجيش كانت توجد سينمات مثل هوليوود وسهير، فى منطقة الضاهر كانت سينما رياتو، بعض دور العرض هذه كانت تعرض فيلمين أو ثلاثة فى نفس البروجرام، فى شارع عماد الدين كانت هناك سينما لوكس (مكان سينما كوزموس حاليا)، وسينما كوزمو، وسينما اسمها فيميما (مكان سينما كريم الآن)، وكان هناك عدد كبير من دور العرض الصيفية : أمام سينما ديانا كانت هناك سينما اسمها سان جيمس، وكانت هناك سينما ركس، وسينما الكورسال (مسرح محمد فريد الآن)، ومسرح متروبول كان سينما متروبول، وسينما ريو الصيفى، وسينما اسمها الكرنك، وفى مصر الجديدة كانت هناك سينما نورماندى طبعا (الشتوية والصيفية)، وسينما كريستال الصيفية، وكانت فى مصر الجديدة سينما معروفة اسمها أوازييس .. دور عرض معظمها اختفى هى أول الأماكن التى شاهدت فيها الأفلام، أتحدث عن سينمات مصر الجديدة لأننا كأسرة كنا نذهب كثيرا لزيارة جدتى لأمى وجدتى لأبى هناك، فكنا نذهب للسينما كعائلة، وأحيانا كان أبى وأمى يفضلان الذهاب إلى أحد المطاعم فى شارع الألفى، وأذهب أنا بمفردى لمشاهدة فيلم، ثم أعود إليهم بعد ذلك، ولكنى كنت اذهب بدون العائلة فى أحيان كثيرة، مع بداية كل أسبوع، كانت تستهوينى بشكل خاص جولة دائمة سارة لاستكشاف العروض القادمة، الأفلام التى ستنزل فى الأسبوع القادم، وعندما دخلت الجامعة، كانت هناك شلة من الأصدقاء نذهب معا إلى السينما أيام الخميس والجمعة، فى الغالب لسينمات وسط البلد وعماد الدين بعد الجلوس بالطبع فى الأمريكين، هذه عموما طقوس المشاهدة.

•وماذا عن برامج العرض والأفلام التى كنت تشاهدها؟ هل تتذكر مثلا أول فيلم ؟

•صعب جدا أن أتذكر أول فيلم، لكن يمكنك أن تقول إننا كأسرة كنا نشاهد أفلاما أجنبية فى الغالب، أتذكر من الأفلام الأولى التى حضرت عميقا فى عقلى أعمال هيتشكوك مثل «الدوامه» وخلف النافذة،

«امسك حرامى» وطبعاً «سايكو»، كانت تلك الأفلام تعرض بعد فترة وجيزة من عرضها العالمى، وكنا نستمتع بها كثيراً، لا أتذكر أننى شاهدت مثلاً أفلام طرزان، بينما كنت شغوفاً بأفلام الكاوبوى، فيلم مثل «ريو برافو» لهوراد هوكس على سبيل المثال شاهدته ما لا يقل عن عشر مرات ما بين سينما ريفولى وسينمات أخرى، شاهدت فى تلك الفترة المبكرة أعمال مخرجين مثل أنتونى مان، وممثلين فى عالم الكاوبوى مثل جون وين، وطبعاً من الأفلام التى أعجبتنى «العظماء السبعة»، نسيت أن أضيف إلى قائمتك من أسماء دور العرض سينما هامة جداً هى رويال (مسرح الجمهورية الآن)، وسينما منقرضة اسمها كليبر كانت فى ناصية تقاطع شارع ٢٦ يوليو مع شارع عماد الدين، أتذكر جيداً هذه السينمات لأنها كانت تتميز بسلاطم نضعها للوصول إليها، عموماً تكون عندى رصيد ضخم من المشاهدة، أسبوعياً لا بد أن أشاهد أكثر من فيلم، وفى أجازة الصيف كانت الفرصة أكبر للمشاهدة، ولا تنس أن بعض دور العرض الصيفية كانت تعرض فيلمين وثلاثة فى نفس البرنامج، فكنت أحياناً أشاهد الفيلم عرضاً مستمراً مرة ثانية بنفس التذكرة فى نفس الليلة، أما برنامج العرض فقد كان يتضمن فى السينمات الكبرى مثل مترو فيلما للكارتون، والجريدة السينمائية، وأحياناً كانوا يعرضون فيلماً روائياً قصيراً من إنتاج شركة مترو، فيلماً أجنبياً بالطبع، لم يكن شرطاً أن نرتدى البدل، ولكن البدلة عموماً كانت زى الخروج الرسمى، وليس إلى دور العرض فقط، ولذلك كان والدى يرتديها عندما نذهب كأُسرة للمشاهدة معاً.

• ولكن مع هذا الإهتمام والشفغ بالسينما، فقد تخرجت فى كلية الإقتصاد والعلوم السياسية، ولم تفكر فى الإلتحاق مثلاً بمعهد السينما الذى كان فى بدايته؟

• الحقيقة كان حلم حياتى أن ألتحق بمعهد السينما قسم الإخراج، أنشئ المعهد عام ١٩٥٩، وكان من شروطه اجتياز الإختبارات الشخصية، ولكن ما حدث هو أننى تورطت وحصلت على مجموع كبير جداً هو ٨٢٪، لم أقصد ذلك على الإطلاق، ولكنى تفوقت فى المواد الأدبية كاللغة الفرنسية والعربية، فكان هذا المجموع الضخم الذى أدهشنى وجعلنى الخامس على مستوى الجمهورية، أتذكر ذلك الصباح وأنا أفتح الجريدة لأجد اسمى بين الأوائل، اسمى الثلاثى المعروف يوسف شريف رزق الله الذى لا يحتمل اللبس أو الخلط، مع ورطة المجموع المرتفع الذى غير مسار حياتى تماماً وجدنياً، أصبح من الصعب أن أقنع أبى بأن ألتحق بمعهد السينما الذى لم يكن معروفاً مصير الذين سبواخرجون فيه، بينما كانت كلية الإقتصاد والعلوم السياسية حديثة، وتقبل مجموعاً عالياً، وكانت الدولة تلتزم بتعيين الخريجين كما تعلم، لم أجد مفرأ فى الإبتعاد عن حلم دراسة السينما والإخراج، والتحقنت بكلية الإقتصاد والعلوم السياسية عام ١٩٦١، ولكنى تعثرت قليلاً فتخرجت فيها عام ١٩٦٦، مع أننى كنت خامس الجمهورية فى الثانوية العامة (يضحك).

• أنت لم تتنازل عن السينما لأنك تابعت المشاهدة المنتظمة بل وانضمت إلى جمعية الفيلم ربما مع

الإلتحاق بكلية الإقتصاد، كيف سارت الأمور بين الدراسة والهواية والشغف بالأفلام؟

• الحقيقة أن الكلية كانت فى بدايتها، ولذلك كان يدرّس لنا مجموعة من الأساتذة الفطاحل مثل د بطرس غالى ود محمود خيرى عيسى ود رفعت المحجوب، تخصصت فى العلوم السياسية فى السنة الثانية، لأننى لم أكن أحب الإقتصاد أو الإحصاء، وكان من زملائى هدى عبد الناصر وحاتم صادق، سبقتهم ثم تعثرت فتراملنا، وفى نفس عام دخولى الكلية، انضمت إلى جمعية الفيلم عام ١٩٦١، كان رسم العضوية ٥٠ قرشا، ورسم الإشتراك ٢٥ قرشا، دفعتها بكل سرور وسعادة (يضحك) ، كان يرأس الجمعية الأستاذ أحمد الحضرى، وسبقنى إليها جيل هاشم النحاس وأحمد راشد ويعقوب وهبى، كانوا يقدمون فيلما كل أسبوع فى متحف العلوم بشارع البستان، وكانت الأفلام مصرية وأجنبية، وكانوا يصدرون نشرة كل ثلاثة شهور تصدر بدعم من وزارة الشؤون الإجتماعية، جمعية الفيلم فتحت أمامى أبواباً واسعة سواء لمشاهدة الأفلام أو لمناقشتها أو للكتابة عنها، كما أتحت لى معرفة السينمائيين الكبار مثل الراحل أحمد كامل مرسى الذى كان بمثابة والدنا الروحى، كنا نزوره كثيرا فى منزله، أتذكر أننى من خلال الجمعية بدأت فى إدارة الندوات، ربما كان أحمد الحضرى فى الغالب الذى أعطانى هذه الفرصة مع آخرين، كانت الجمعية تدير حوارا مع مخرجين كبار مثل صلاح أبو سيف مثلا، هكذا سارت الأمور: دراسة للعلوم السياسية، ومتابعة للأفلام وحوارات حولها فى دور العرض أو فى جمعية الفيلم.

• **أعرف أن الجمعية رائدة فى مجال الثقافة السينمائية، وربما ورثت ندوة الفيلم المختار التى كان الراحل يحيى حتى راعيا لدورها ونشاطها؟**

• كان هناك أيضا نشاط سينمائى لا يذكره أحد اسمه نادى لوميير فى سينما مترو، ربما كان ذلك عام ١٩٥٧، كانوا يعرضون أفلاماً أوروبية ، إيطالية وفرنسية، وكان للنادى الذى يديره أحد القساوسة إشتراك خاص، أما العروض فكانت فى الواحدة ظهر كل يوم جمعة، عرفت بحكاية نادى لوميير هذه من خلال سمير نصرى لأنه كان يكتب فى مجلة «راديو العالم» عن أفلام هذا النادى الأسبوعية، وأعتقد أن نادى لوميير استمر لمدة سنتين أو ثلاثة، يعنى لم تكن ندوة الفيلم المختار فقط، أريد أن أشير أيضا بالمناسبة إلى مجلة هامة كانت تصدر فى الخمسينات أصدرها جاك باسكال، نصف موادها باللغة العربية، والنصف الثانى بالفرنسية، كانت المجلة تتابع الأفلام المعروضة، وتقدم لها تقييما سريعا، كانت فترة ثرية جدا سواء فى عروض الأفلام، أو فى بدايات جمعيات السينما، أو فى المطبوعات.

• **تخرجت فى العام ١٩٦٦، فكيف أتاحت لك فرصة العمل فى التلفزيون وأنت خريج الإقتصاد والعلوم السياسية؟**

• كانت الدولة ملتزمة بتعيين الخريجين، فجاء تعيينى فى مارس أو إبريل ١٩٦٧ فى هيئة الاستعلامات،

كان معهد الإرشاد القومى ينظم لنا بعد التعيين دورة لمدة ٣ شهور، لتأهيل خريجي الكليات المختلفة على العمل الإعلامى، لحسن الحظ تفوقت من جديد لأن كثيرا من المواد كنت قد درستها فى كلية الاقتصاد، لم أكن متحمسا للعمل فى هيئة الإستعلامات لأننى كنت أسمع أنهم يوزعون موظفيها للعمل فى مكاتب الهيئة بالمحافظات، جاءت الفرصة للانتقال إلى التلفزيون من خلال زميلة قابلتها بالصدفة كانت تريد العمل فى الإستعلامات، وتترك عملها فى التلفزيون، قمنا بتبديل مواقعنا، ووافق المسؤولون على ذلك، وبذلك عينت محررا بالأخبار فى التلفزيون عام ١٩٦٧، كنا نقوم بإعداد النشرة الإخبارية فى مرحلة دقيقة وحاسمة من تاريخ البلد، كان مذيعة تلك الفترة: همت مصطفى وأحمد سمير وسميرة الكيلانى وصلاح زكى، أخبار الرئاسة كانت تأتينا من قسم المندوبين، وطبعا كانت تنصدر النشرة، وكانت برقيات وكالات الأنباء توزع علينا لصياغتها ومراجعتها وكتابتها، كما كنا نشاهد المواد المصورة لكتابة المادة الخبرية المصاحبة لها، وعمل مونتاج هذه المواد المصورة، وتحديد ترتيبها فى النشرة، كنا تقريبا نقوم بعمل المحررين الصحفيين، بدأت محررا ثم أصبحت سكرتيرا للتحريير ثم رئيسا للتحريير، وكان من أساتذتنا فى تلك المرحلة المبكرة للعمل كلا من صلاح زكى وأحمد سعيد أمين الذى شارك فى السبعينات فى إجراء حوارات مع الرئيس السادات مع السيدة همت مصطفى.

• هل كان زملاؤك يعرفون اهتماماتك السينمائية وعشقك للأفلام وعضويتك فى جمعية الفيلم؟

• طبعا كانوا يعلمون، وكنت أتحدث معهم عن عرض الأفلام الجديدة، وربما يكون أحمد سعيد أمين بالتحديد هو الذى لاحظ اهتماماتى الثقافية أو السينمائية، كان يشاهدنى وأنا أقرأ كتابا، فيقول ضاحكا لزملاى : « أهو ده اللى ح يفلح فيكم»، لا أتذكر فى تلك السنوات اهتماما خاصا للتلفزيون بتقديم برامج متخصصة عن السينما، قد يكون برنامج «السينما والحرب» هو أول اهتمام خاص لتلفزيونى بالسينما، ولكنه كان برنامجا يركز على الأفلام الحربية، وكان يستهدف رفع الروح المعنوية بعد هزيمة ١٩٦٧، ولذلك انتهى دور البرنامج، واستنفذ أغراضه بعد حرب أكتوبر، كان البرنامج من تقديم الراحل أحمد سمير، ويبدو أن اختفاء «السينما والحرب» مهد الطريق لى يظهر برنامج «نادى السينما» فى عام ١٩٧٥.

• ولكن قبل الإنتقال إلى محطة «نادى السينما» الهامة، أريد أن أستوقفك للحديث عن محطة انضمامك إلى نادى سينما القاهرة الذى تأسس فى عام ١٩٦٩، ما الإختلاف بين تجربة جمعية الفيلم ونادى سينما القاهرة؟ وما هى ذكرياتك عن بدايات النادى الذى أفرز النشرة الشهيرة التى كتبت فيها مجموعة هامة ومميزة سواء من الموضوعات المترجمة أو المقالات النقدية أو حتى الحوارات الطويلة مع المخرجين وصناع السينما؟

• فكرة نادى سينما القاهرة كانت لثروت عكاشة وزير الثقافة، وربما كانت الفوارق بين النادى وجمعية

الفيلم تتمثل في ميزانية النادى الكبيرة نظرا لضخامة عدد أعضائه مقارنة بالجمعية التى أصبحت أميناً لصندوقها بعد عامين أو ثلاثة من اشتراكى بها، كما أن نادى سينما القاهرة كان يعرض أفلاماً من المراكز الثقافية الأجنبية، بل وأفلاماً قادمة مباشرة خصيصاً له بالحقيبة الدبلوماسية، كان النادى تحت رعاية وزارة الثقافة بكل إمكانياتها، وكان حسن عبد المنعم وكيل أول وزارة الثقافة عضواً مؤسساً بالنادى، كل ذلك جعل النادى يعرض أفلاماً ممنوعة رقابياً، أو قبل عرضها على الرقابة، وتنفيذ الملاحظات الرقابية. ذكرياتى كثيرة جداً عن نادى سينما القاهرة الذى أصبحت سكرتيراً له بعد اشتراكى بفترة وجيزة إثر انتخابات، والذى أفرزت نشرته جيلاً كاملاً من نقاد السينما المصرية المرموقين، فى العام الأول للنادى، الذى ترأسه فى البداية الناقد مصطفى درويش، كانت العروض تقدم فى الجامعة الأمريكية فى قاعة إيوارت، ثم انتقلت العروض إلى دار سينما أوبرا، أما النشرة فقد كانت فى البداية صغيرة الحجم تقدم بيانات وكلمات قليلة عن الفيلم المعروض، ثم تحولت إلى ما يقترب من المجلة النقدية، كل فيلم كان يسند لأحد النقاد مهمة تقديمه وتحليله، كان الناقد يشاهده أولاً فى قاعة العرض بمركز الصور المرئية (مركز الثقافة السينمائية)، ثم يكتب تتابع المشاهد بالتفصيل، ويقوم بعد ذلك بتحليل الفيلم نقدياً فى صورة أقرب إلى الدراسة الشاملة الطويلة، وكان الباب مفتوحاً أمام الجميع للمساهمة بمقالاتهم، مع وجود ناقد لكل فيلم تسند إليه مهمة التحليل .

• هذا الشكل الذى يبدأ بتتابع المشاهد ثم التحليل أصبح سمة مميزة لتلك النشرات، من الذى منح النشرة هذا الفورم المعروف ؟

• أحمد الحضرى، وهو أيضاً الذى كان يختار الناقد المناسب لتقديم وعرض كل فيلم، مع ترك الباب مفتوحاً أمام الجميع للمساهمة باجتهاداتهم ترجمة أو نقداً، وقد نشرت الكثير من الحوارات المترجمة فى النشرة، كما قمت بعرض وتحليل عدة أفلام، أما عن الندوات حول الفيلم، فلم تكن منتظمة أو دائمة، آخر عرض كان فى التاسعة مساءً فى سينما أوبرا، وينتهى فى حدود الحادية عشرة مساءً، وطبعاً كان من الصعب أن يدار نقاش فى تلك الأوقات المتأخرة ليلاً.

• لكن كتاباتك عن السينما تسبق مرحلة نشرة نادى السينما بسنوات طويلة .. ربما بدأت مع مجلة جمعية الفيلم التى كانت تصدر كل ثلاثة شهور؟

• بل قبل ذلك، وفى سن مبكرة جداً، وكانت الكتابات الأولى باللغة الفرنسية، أتذكر أننى، وأنا طالب فى مدرسة الجيزويت، قمت بعمل تحقيقات فنية عن السينما، استعنت فى أحدها برأى محمد على ناصف مدير الرقابة على المصنفات الفنية فى الخمسينات، وذهبت لمقابلته، ونشر هذا التحقيق فى مجلة المدرسة، وأول مقال نقدى كتبته كان بالفرنسية، ونشر فى مجلة «radio monde» ، التى كان يكتب فيها سمير نصرى، كان مقالى

عن فيلم مصرى هو «الزوجة العذراء» بطولة فاتن حمامة وأحمد مظهر وعماد حمدي ومن إخراج السيد بدير، أعجبنى الفيلم، واعتبرته جريئاً وجيداً فى زمنه، ثم كتبت فى نشرة جمعية الفيلم مقالات مختلفة، مثل مقالى عن فيلم «هيروشيما حبيبتى»، ولاشك أن عروض الجمعية ساهمت فى إنضاج كتاباتى، ووسعت من دائرة فهمى للسينما، الكتابة كانت فعلاً طبيعياً لمتابع جيد للأفلام، يحضر الندوات ويناقش، ويريد أن يعبر عن وجهة نظره فيما يشاهد بشكل مكتوب، ووفقاً لمنهج محدد.

• لمن كنت تقرأ فى تلك السنوات المبكرة فى النقد السينمائى؟ من هى الأسماء التى كانت تكتب باللغة العربية عن الأفلام؟

• كانت هناك أسماء كثيرة تابعت كتابتها، منها مثلاً صبحى شفيق فى جريدة «الأهرام»، وسعد الدين توفيق، ومجدى فهمى الذى كان يوقع مقالاته تحت اسم مستعار هو «الناقد المتجول»، وفايق إسماعيل الذى كتب فيما بعد للسينما، وكان هناك عثمان العنتبلى فى الستينات، ثم ظهرت كتابات سمير فريد، وكانت هناك كتابات نقدية مبكرة لحسن شاه، وظهر نقاد الأجيال التالية مثل أحمد صالح ورؤوف توفيق وسامى السلامونى وخيرية البشلاوى .. الخ، وطبعاً حدثت من قبل عن كتابات سمير نصرى الذى عرفته شخصياً فى سن مبكرة فى نهاية الخمسينات، كنت وقتها ربما فى سن السابعة عشرة، وكان هو أكبر منى بعشر سنوات تقريباً.

• أعود إلى العام ١٩٦٩ لأسجل هدناً هاماً فى حياتك، وهو السفر لأول مرة لتغطية مهرجان دولى وهو مهرجان برلين، كيف حدث ذلك؟

• شجعتنى على خوض هذه التجربة الجديدة الناقدة مارى غضبان، التى كانت تنشر مقالاتها عن السينما فى مطبوعات دار الهلال، وكانت هناك مطبوعة تصدر بالفرنسية عن دار الهلال اسمها «image»، مارى غضبان شجعتنى على أن أرسل بياناتى إلى إدارة مهرجان برلين، مصحوبة بمقالات وتغطيات نشرتها بالفرنسية فى جريدة «le journal d egypte»، وهكذا حصلت على دعوة لتغطية مهرجان برلين عام ١٩٦٩، كنت شاباً متحمساً مبهوراً بأن أكون فى وسط الأجواء التى كنت أقرأ عنها، انتهزت الفرصة، لم أكتب فقط عن الأفلام المعروضة، ولكنى أجريت حواراً مع المخرج الهندى الكبير «ساتيا جيت راي»، وقد نشر الحوار فى مجلة «السينما» التى كان يرأس تحريرها سعد الدين وهبة، بالمناسبة لم تكن نقوم بإرسال المقالات مثلاً، ولكننا كنا ننتظر العودة إلى القاهرة للكتابة، برلين هو أول مهرجان دولى أقوم بحضوره، وكانت أيضاً أول رحلة لى عموماً إلى أوروبا أو إلى خارج مصر، ثم انفتحت على معظم المهرجانات العالمية، وقمت بتغطية مهرجانات موسكو وكارلوفى فارى وسان سباستيان وفالنسيا وفينيسيا، بل إننى قمت بحضور مهرجان تولوز لمتلى الألعاب الخطرة (الدوبليرات)، أظن أن هذا المهرجان الأخير أقيم لدورة واحدة، وطبعاً حضرت كل دورات مهرجان العالم العربى فى باريس، الذى أسسته

وأدارته د. ماجدة واصف حتى عام ٢٠٠٦، وكان مهرجاناً ناجحاً للغاية، تعرض فيه أفضل الأفلام العربية، ويتيح فرصة رائعة لالتقاء الفنانين العرب، ومع الأسف توقف المهرجان، واشتركت في لجان تحكيم بعض المهرجانات مثل مهرجان ميلانو للأفلام الإفريقية (فاز فيه فيلم الإرهاب والكباب بالجائزة الثانية)، واشتركت في لجنة تحكيم مهرجان روتردام للفيلم العربى، وآخر لجنة تحكيم شاركتُ فيها هي مهرجان مونبيليه الذى فاز فيه فيلم «الشتا اللي فات» بشهادة تقدير.

• وهل كانت حوارات المهرجانات مع الشخصيات السينمائية ، والتي اشتهرت بها صحفيا وتليفزيونيا، أمرا سهلا ؟

• لم يمانع ساتياجيت راى على الإطلاق فى الحديث، كما عرفت أن هناك مؤسسة لترويج الأفلام الفرنسية إلى خارج فرنسا والعالم، وأنها تستطيع أن تأخذ مواعيد للصحفيين ليقيموا بإجراء حوارات مع كبار المخرجين، وعلى الفور طلبت مقابلة مع مخرج أحب أفلامه هو جان بيير مياضيل، وأجريت حوارا معه نشر فى مجلة «السينما» التى كان يرأس تحريرها سعد الدين وهبة كما ذكرت من قبل، وبالمناسبة فقد كنت عضوا فى هيئة تحرير هذه المجلة الشهيرة، وقمت بترجمة سيناريو فيلم «رجل وامرأة» الذى نشر كاملا على صفحاتها، المهم أن تجربة مهرجان برلين فتحت أمامى الطريق، عرفت كيف أرسل بياناتى ونماذج من موضوعاتى وحواراتى المنشورة إلى إدارات المهرجانات الدولية، سافرت بعدها إلى مهرجان كارلوفى فارى الذى كان يقام كل عامين بالتبادل مع مهرجان موسكو، كما ذهبت دورتين أو ثلاثة فيما بعد إلى مهرجان برلين، وحضرت مهرجانات كثيرة ، ساعدتني كثيرا إجادتى للفرنسية والإنجليزية، ومتابعتى للسينما العالمية، أتذكر أنتى ذهبت فى السبعينات إلى مهرجان سان سباستيان فى أسبانيا، وهناك أجريت حوارا مع المخرج هوارد هوكس الذى كنت مفتونا بأفلامه التى شاهدتها فى القاهرة ، ولكن تركيزى الأكبر كان بالطبع على مهرجان كان الذى حضرت كل دوراته منذ عام ١٩٧٢ ، باستثناء دورة ١٩٧٥ التى لم أحضرها لسبب لا اذكره.

• تغطيتك المميزة لمهرجان كان فى السبعينات على صفحات مجلة «صباح الخير» ممتعة وتشير الإعجاب .. كيف وصلت إلى كان؟

• هذه المرة شجعنى سمير فريد الذى سبقنا إلى تغطية مهرجان كان، وكانت دورة ١٩٧٢ أول دورة أحضرها فى كان، وأنا الذى شجعت رفيق الصبان بدورى لكى يذهب إلى كان، وكثيرا ما سافرنا معا بعد ذلك، وكنا نقيم فى نفس الفندق وفى حجرة مشتركة توفيراً للنفقات، وأنا الذى شجعت مارى غضبان أن تذهب إلى كان، فقد كانت تركز أكثر على علاقاتها مع برلين وكارلوفى فارى، ثم توالى الزحف المصرى على كان فى مرحلة تالية مع سامى السلامونى وأحمد صالح ورؤوف توفيق .. مهرجان كان منحنى فرصة واسعة سواء فى مشاهدة الأفلام، أو فى

مقابلة كبار النجوم والمخرجين، أتذكر مثلا مقابلة أجريتها مع المخرج الإيطالى فرانشييسكو روزى، ثم بدأت فى تغطية كان للتليفزيون أيضا عندما طلبوا منى ذلك، ربما فى عام ١٩٧٤. هناك مكتب يتبع المهرجان تتوافر فيه شرائط مقتطفات من الأفلام المعروضة، توزع على المراسلين لينقلونها، كما كان المكتب يقدم قوائم بأسماء النجوم والمخرجين، المتاح إجراء حوارات معهم، يعنى قائمة بها مثلا الفيلم الفلانى الذى حضر معه البطل والمخرج، متاح الحوار معهم من الساعة الحادية عشرة وحتى الثانية عشرة، تعرفت على مسؤول هذا المكتب الصحفى، وسجلت اسمى كمراسل يريد إجراء حوارات فى كان، وكنا نتبادل كمراسلين الحوار مع النجوم المتاح أن نلتقيهم، على أن يخصص لكل واحد ما لا يزيد عن عشر دقائق فقط، ولو زاد الوقت يتدخل مسؤول المكتب الصحفى لإنهاء الحوار، حتى تتاح الفرصة للجميع.

• هل أرسل التليفزيون معك طاقما فنيا مع انتظام رسالة كان التى كنا ننتظرها فى شرف ؟

• أرسل التليفزيون مرتين معى طاقما مكونا من مخرج ومصور، وفى إحدى السنوات كانت هناك بعثة أخرى للتليفزيون لبرنامج «زووم» ، أحمد صالح معد البرنامج كان يحضر كصحفى، وكانت معه سلمى الشماخ والمخرج على الجندى، ولكن فى السنوات التالية، أقتعتُ المسؤولين وتوفير تكاليف السفر للطواقم الفنى، وتوفير جهد التأشيرات وخلافه، على أن أقوم بالاتفاق مع فريق فرنسى للتصوير ، كنت أحصل على سلفة من التليفزيون، وأقوم باستئجار فريق فرنسى، ثم أعود بالفواتير، وأقوم بتسوية الحسابات على الطريقة الحكومية المعروفة، وكان ذلك يوفر كثيرا فى الميزانية، وكنت قد عرفت أحد مسؤولى تلك الشركات التى توفر الطواقم الفنية، يعنى تستطيع القول أننى كنت أقوم بدور المذيع والمعد والإدارى والمنتج المنفذ فى نفس الوقت !

• ما تحكيه مدهش فعلا، ولا شيء يفسره إلا عشق الأفلام وعشق العمل .. لابد أن وسائل نقل الرسائل التليفزيونية كانت أكثر صعوبة بالتأكيد؟

• أخذت سنوات أقوم فيها بإرسال الرسائل عن طريق الطيران: أترك مهرجان كان ، وأذهب إلى نيس لتسليم الطرد الذى يتضمن الرسالة، وفى التليفزيون يتم المونتاج لتذاع الرسالة بعدها بيوم، ولجأنا فيما بعد إلى تقديم سهرات مجمعة عن المهرجان ، ثلاث حلقات مجمعة أقوم بتسجيل مقدماتها بعد عودتى فى الأستديو، كانت الرسائل الأولى لا تزيد عن ربع الساعة، ثم بدأت مرحلة استخدام القمر الصناعى، كنت أطلب حجز القمر الصناعى كل يوم الساعة السادسة، أقوم بالتصوير وإعداد الرسالة صباحا، ثم أذهب قبل السادسة إلى مركز التبادل الإخبارى، ثم أعود إلى قاعات العرض لأحضر أفلام المساء، وخصوصا أفلام المسابقة، أصبحت من وجوه المهرجان الصحفية والتليفزيونية المعروفة، ومنذ منتصف الثمانينات، وفرت لى إدارة المهرجان معاملة خاصة مع قليلين من المراسلين المخضرمين، كانوا يدفعون إقامتنا فى الفنادق طيلة أيام المهرجان، ثم أصبحوا يقدمون لنا

تعرض فى نوادى السينما مثل أفلام جودار وفيلم «غراميات شقراء» لميلوش فورمان، أصبحت هذه الأفلام فى حوزة الثقافة الجماهيرية، فاشترت بعضها للعرض فى «نادى السينما»، وساعدنا فى ذلك الناقد الراحل فتحى فرج الذى كان يرأس قسم السينما بالثقافة الجماهيرية، وكان يعرف بالطبع الدور الثقافى لبرنامج مثل «نادى السينما»، استعرنا بعض الأفلام من المركز الثقافى الفرنسى، تستطيع القول أننا عملنا مع مصادر متعددة وفرت لنا تنوعا فى الأفلام، واستمرارية فى العرض، بجانب طبعاً التواصل مع الشركات الأمريكية الكبرى منتجة الأفلام الكلاسيكية والهامة، كان التواصل مع قسم التسويق التليفزيونى فى هذه الشركات، يعنى لم يكن ممكناً مثلاً أن نأخذ نسخة الفيلم الأمريكى الذى عرض سينمائياً فى القاهرة، هذه النسخة لا تعرض إلا سينمائياً، وهذا هو أسلوب تلك الشركات الكبرى التى تعاملنا معها.

• **بنسبة كم فى المائة حصل «نادى السينما» على الأفلام التى أعدت قوائمها سواء أمريكية أو أوروبية؟ وماذا عن ثمن شراء حقوق العرض فى تلك الفترة؟**

• يمكن القول أننا حصلنا على نسبة تتراوح بين ٨٠ إلى ٨٥% من الأفلام التى وضعت قوائمها، وهى نسبة رائعة، كان التليفزيون يحصل على حق استغلال عرض الفيلم لمدة ١٠ شهور مقابل دفع ٢٠٠٠ دولار للفيلم الواحد، يعنى الفيلم كان يعرض أولاً فى «نادى السينما»، ثم يعرضه التليفزيون بعد ذلك كىضاً شاء خلال فترة الشهور العشرة للتعاقد، ولذلك كانت أفلام البرنامج تعرض فيما بعد على القناة الثانية المتخصصة أصلاً فى عرض المواد الأجنبية.

• **ستندهسى أستاذ يوسف إذا عرفت أننى أتذكر حلقات كاملة بضيفونها، كثيرون من صناع الأفلام عرفتهم لأول مرة من خلال «نادى السينما» .. كيف كنت تختار الضيوف؟**

• على أساس نوعية الفيلم المعروض، ومعرفتى بمدى اهتمام كل فنان أو ناقد بنوع معين من السينما، مثلاً سمير سيف مهتم بأفلام الأكشن الأمريكية، لذلك كان ضيفاً عند اختيار عروض هذه الأفلام، مرة عرضنا فيلماً استعراضياً فاستضفنا فريدة فهمى وعلى رضا، إذا كان الفيلم مقتبساً عن مسرحية لشكسبير مثلاً كنا نستضيف د سمير سرحان، كان البرنامج شكلاً مختلفاً، استطاع أن يحل محل برنامج «السينما والحرب» الذى توقف بعد حرب أكتوبر، وقد أتاحت لنا فرصة استضافة عدد هائل من الفنانين والمثقفين عموماً، وارتبطت بالبرنامج كمعد منذ عام ١٩٧٥ حتى منتصف الثمانينات تقريباً.

• **أريد أن أتوقف معك عند علاقة البرنامج بالرقابة التليفزيونية، أتذكر أفلاماً كثيرة عرضت مبتورة، منها مثلاً الفيلم الفرنسى «قليل من الماء البارد فوق العشب» عن رواية فرانسواز ساجان، وفيلم «كل هذا الجاز» الذى حذف منه عدة مشاهد ورتصات منها الرقصة الإيروتيكية الشهيرة، وقد نوه ضيف الحلقة وقتها الراحل سامى السلامونى عن هذا الحذف، هل كانت هناك مشكلات مع الرقابة فى عرض الأفلام؟**

• سأعطيك مثالين لهذه المشكلات، فقد رفضت الرقابة عرض الفيلم الأمريكي «مفقود» من إخراج كوستا جافراس وبطولة جاك ليمون وسيسى سباسيك، كما رفضت كذلك عرض فيلم «مولود فى ٤ يوليو» بطولة توم كروز، وفى المرتين كانت الرفض لأسباب سياسية عجيبة، الفيلم الأول كما هو معروف يتحدث عن تخطيط أمريكا لانقلاب عسكري فى شيلي، بل والتورط فى اغتيال شاب أمريكى، عندما ذهبت إلى الرقابة لمحاولة عرض الفيلم، نقلت إلى وجهة نظر عجيبة بحساسة عرض الفيلم على العلاقات المصرية الأمريكية الطيبة فى تلك الفترة ! أذهلتنى حيثيات المنع، الفيلم أمريكى وبطولة نجوم أمريكيين، فكيف نكون ملكيين أكثر من الملك؟ وفعلا لم يعرض الفيلم تلفزيونيا إلا بعد ذلك بسنوات، أما «مولود فى ٤ يوليو» فقد كان أيضا فيلما أمريكيا عن حرب فيتنام وكوارثها، ويبدو أن حساسية الرقابة حول هذه الحرب كانت أكثر من الأمريكيين أنفسهم، فى كل الأحوال، كنا نحاول مع الرقابة، ولم أكن أسمح بعرض فيلم حذف منه ما يخل جذريا بمعناه أو بمضمونه.

• أتذكر عرض البرنامج لفيلم «الزواج على الطريقة الإيطالية» لمارشيلو ماسترويانى وصوفيا ولورين، وكان موضوعه جريئا بمعايير العرض التلفزيونى وقتها؟

• نسخة هذا الفيلم التى شاهدتها هى نسخة العرض التجارى فى مصر، فقد عرض الفيلم فى السينمات، وأى حذف فى هذه الحالة يكون من النسخة التجارية التى نعرضها بدون تدخل، نسخ السوق كانت أحيانا إحدى مصادر لأفلام فى البرنامج.

• فى كل الأحوال، مازالت تلك الأفلام محفورة فى ذاكرتى بشكل غريب، هناك مثلا فيلم نسيت اسمه من بطولة سبنسر تراسى تأثرتُ به كثيرا رغم أنى كنت تقريبا فى العام السادس بالمرحلة الابتدائية . كان يلعب دور قس فقد إيمانه، ينتقل إلى جزيرة يعيش فيها أطفال، ويندلع فيها بركان، تدريجيا يكتشف العالم بشكل أعمق، ويسترد إيمانه، كانت أول مرة أشاهد فيها سبنسر تراسى، وأصبح فيما بعد من نجومى المفضلين.

• الفيلم الذى تتحدث عنه بعنوان «the devil at 4 o clock».

• لم أشاهده مرة ثانية حتى اليوم، ومع ذلك لقطاته محفورة فى ذاكرتى، ربما تحتاج تجربة نادى السينما إلى كتاب مستقل بأفلامها وضيوفها، وكذلك بالمواد المكتوبة التى كنت تنشرها أسبوعيا عن فيلم كل أسبوع، ولكنى أريد أن أتوقف عند عام ١٩٨٠، تجربتان هامتان للغاية : إعداد برنامج أوسكار الشهير، وإعداد وتقديم أحد أهم برامج الثقافة السينمائية التلفزيونية الممتعة، وهو برنامج «نجوم وأفلام»، وكان يشارك فى الإعداد والتقديم الراحل سامى السلامونى .. كلى آذان مضية؟

• يجب أن اذكر هنا اسمين هامين: كوثر هيكل التى كانت مديرة البرامج الثقافية فى التلفزيون فى تلك المرحلة، وشيروت شافعى رئيسة القناة الثانية، الاثنتان على مستوى ثقافى رفيع، فى أحد الأيام، استدعتنى كوثر

هيكل، وطلبت منى إعداد برنامج تليفزيونى بعنوان «أوسكار»، نعرض فيه الأفلام التى فازت بجوائز الأوسكار، أو بأى جوائز، على أن تقوم سناء منصور بمهمة التقديم، وكنت وقتها أقوم أيضا بإعداد برنامج «نادى السينما»، وفى نفس السنة أيضا طلبت منى كوثر هيكل أن أعد برنامجا يكون بمثابة أرشيف وذاكرة للسينما المصرية، نستضيف فيه نجومها، وهكذا ولد برنامج «نجوم وأفلام»، الذى طلبت أن يشاركنى إعداده وتقديمه الناقد سامى السلامونى. استمر هذا البرنامج عاما واحدا فقط قدمنا من خلاله ما بين ١٨ إلى ٢٠ ضيفا من رواد السينما المصرية، ثم تقرر إيقاف البرنامج لسبب غريب هو أنه «استنفذ أغراضه»؟! لكننا نجحنا فى عمل أرشيف كبير من الحلقات، بعض الشخصيات أفردنا لها ثلاث حلقات مثل لقاء مدير التصوير الكبير عبد العزيز فهمى، وقد اعتمد على مادة هذه الحلقات كمال مسعود عندما قدم فيما بعد حلقات الرسم بالنور فى برنامج «وقائع مصرية»، ولقاء المخرج والسيناريست الكبير السيد بدير، استضفنا أسماء كثيرة مثل ماري كوينى وهدى سلطان ويوسف شاهين وأحمد كامل مرسى، وكنا نجهز لحلقات مع فاتن حمامة ونيازى مصطفى، كنا نستضيف أيضا فنانين لمحاوراة النجوم مثل محمود المليجى الذى ظهر فى حلقة يوسف شاهين باعتباره من أبرز ممثليه المفضلين، كنت أشارك فى تقديم الحلقات، ولأن التلفزيون كان يمتلك قوتها مكتبة رائعة لأفلام الأبيض والأسود، فقد كنا نستعين بقطعات من الأفلام مما منح الحوارات حيوية وامتعا مضاعفا، الآن لو عملوا برنامجا بنفس الفكرة، لن يجدوا فى مكتبة التلفزيون كثيرا من أفلام الأبيض والأسود الهامة، بيعت حقوق عرضها كما تعلم للفضائيات، يوم الأربعاء من كل أسبوع، كنا نقدم حلقة لمدة ساعة ونصف عن ذاكرة السينما وصناعها الكبار، وكنا نذهب مع النجوم إلى أماكن غير تقليدية، صورنا مثلا عبد العزيز فهمى وهو يلقي محاضرة فى معهد السينما

• وأنا أتذكر يا أستاذ يوسف هذه الحلقة بالذات ، وأتذكر أن فهمى أدار حوارا مع الطلبة، قال له أهدهم عن لحظة صورها عبد العزيز فهمى عكس الضوء: «إن الشخصية تحيط برأسها هالة من النور مثل القديسين»، ورد فهمى بأنه لم يقصد ذلك بالضبط،، كان برنامجا عظيما، أليس خسارة فعلا أن يتوقف برنامج كهذا فجأة؟

• طبعا خسارة .. وقد تكرر هذا التوقف المفاجئ مع برنامج آخر كنت أقدمه على مدار سنوات طويلة بعنوان «تليسينما»، أعرض من خلاله أفلام الأسبوع الأجنبية ، مع بعض المعلومات عنها وعن أبطالها، استمر البرنامج حتى منتصف التسعينات تقريبا، وكنت أجد ردود أفعال الناس فى الشارع، يقولون لى مثلا: «نريد أفلام أكشن .. أو أفلاما عاطفية» ، أثناء رئاسة سهير الإترى للتلفزيون أصدرت قرارا بإبعادى عن «تليسينما» بعد تغيير اسمه إلى «أيام وليالى»، وأسندت تقديمه إلى منى عبد الوهاب، وكنوع من التغيير أضافوا للبرنامج عرض أفلام الأسبوع العربية أيضا، وقد حدث قرار إبعادى أثناء سفرى إلى الخارج، وقالت سهير وقتها: «أصل يوسف عنده

برامج كثير، مع أن ذلك لم يكن صحيحا، كان برنامج «ستار» غير منتظم، وكنت أعد برنامج «أوسكار» فقط، الغريب أن سهير الإترى لم تكن مرحبة أيضا بأن أسافر حتى لتغطية مهرجان كان لأسباب لا أعرفها، فسافرت عن طريق قطاع الإخبار، وكنت أبعث رسائل صوتية فقط !

• صدر قرار أيضا بإبعادك عن إعداد برنامجك «نادى السينما»، كان ذلك فى وقت سابق من حكاية «تليسينما»، ما هى هيثيات هذا القرار؟

• قيل وقتها أنتى لا يجب أن أقوم بإعداد برنامجين متنافسين فى نفس الوقت مثل «نادى السينما» و«أوسكار»، كان هناك إحساس غير حقيقى على الإطلاق بأننى أختار الأفلام الأفضل لتعرض فى برنامج «أوسكار»، عرفت أن أسرة برنامج «نادى السينما»، وأعنى بذلك مقدمة البرنامج ومخرجه، ذهبا إلى مكتب رئيسة التلفزيون وقتها سامية صادق، وأقنعوها أن أقتصر إما على الأعداد للقناة الأولى أو للقناة الثانية، فأصدرت قرارا بأن أقتصر على إعداد برنامج «أوسكار»، وهكذا أبعدت عن إعداد «نادى السينما».

• لو كان هناك اختيار بين الإعداد لبرنامج «نادى السينما» أو الإعداد لبرنامج «أوسكار» .. لنفترض هذا السيناريو .. أيهما كنت تختار؟

• سؤال واختيار صعب جدا، لكن ما أستطيع تأكيده هو أننى كنت أختار أفلام أوسكار وفقا لطبيعة وشروط البرنامج وهى الفوز بجوائز، وهناك أفلام عظيمة عرضناها فى «نادى السينما» لم تفز بجوائز، التوزيع والاختيار من خلال عضويتى فى لجنة الأفلام والمسلسلات الأجنبية كانت تحكمه طبيعة كل برنامج، وفى البرنامجين قدمنا أفلاما رائعة ومميزة، وعموما فقد توقف برنامج «أوسكار» أيضا، وكان هناك برنامج بديل تقدمه جاسمين طه زكى دون شرط الجوائز، أى بالأفلام المتاحة .

• هل تشعر بهرارة من هذه المواقف؟

• ربما كان موقف استبعادى من «تليسينما» أكثر قسوة لأنه حدث وأنا مسافر إلى الخارج، لكنى لم أحبط، واصلت العمل، وقدمت مثلا برنامجا مثل «سينما فى سينما»، يخلقون دكانا فأفتح دكاكين أخرى (نضحك).

• دعنى أشهد كمتابع لبرامجك أننى فعلا شاهدت فى «نادى السينما» أفلاما هامة مثل «الصلب» و«كل هذا الجاز» و«العظماء السبعة»، وشاهدت أيضا فى «أوسكار» أفلاما لاتنسى مثل «المومياء» فى عرضه التلفزيونى الأول و«المواطن كين» و«كباريه» و«المقابلة» لفيليبى .. الخ، بل إننى لا أنسى برنامج «ستار» الذى كان يحقق تواجلا فريدا مع السينما الأمريكية .. كيف جاءت هذه الفكرة؟

• كنت على تواصل دائم مع مسؤولة المركز الثقافى الأمريكى، وطرحت فكرة أن يكون هناك حوار مع نجوم هوليوود، من خلال برنامج يذاع على القناة الثانية، كنا فى حاجة إلى طاقم تصوير ينطلق إلى المركز الأمريكى

لتسجيل حوار النجوم المصريين مع ضيف أو ضيفة البرنامج الأمريكية. قبل كل شيء، وضعت قائمة بالأفلام المتاحة لدينا حتى أختار النجوم على أساسها، بدأنا بفيلم «سبارتاكوس»، واستضفنا كيرك دوجلاس، وأتذكر أن الضيوف المصريين الذى طرحوا عليه الأسئلة سمير سيف وأحمد مظهر وأحمد الحضرى، أتصلنا بوكيل أعمال كيرك دوجلاس، فأدهشنا أن النجم الكبير رحب على الفور، فى كل مرة كنت أندهش من موافقة نجوم هوليوود السريعة، وكان بعضهم فى عز تألقهم مثل جوليا روبرتس وميريل ستريب، وكان تفسيرى أن هذه المقابلات جزء من عملهم كممثلين محترفين، فالمثل أيضا له دور فى ترويج أفلامه فى كل أنحاء العالم، كنت سعيدا لأننا نجحنا فى تقديم حوارات هامة كان يُعرض بعدها الفيلم، وذلك دون أن يدفع التلفزيون مليما واحدا لأى نجم، وكان مسئولو المركز الأمريكى سعداء أيضا لأن ما يحدث من تواصل هو جزء من دورهم، استضفنا مثلا جاك ليمون وجريجورى بيك والمخرج روبرت وايز والنجم تشارلتون هيستون والمخرج نورمان جويسون وألى ماكرو وإنجى ديكسون، وعرضنا فى حلقة جوليا روبرتس فيلمها الشهير «امرأة جميلة»، وعرضنا فى حلقة ميريل ستريب فيلم «خارج أفريقيا»، بالمناسبة كانت الكاميرا تسجل أسئلتنا فى المركز الثقافى الأمريكى، وكنا نسمع أصوات النجوم ولا نراهم، لأن الإتصال كان عبر خط تليفونى مفتوح، وفى استديو أمريكا كان النجوم أيضا يسمعون أصواتنا فقط، ثم يأتى شريط الصورة بردود أفعالهم، ويتم عمل مونتاج للجمع بين صور ضيوف القاهرة، وصورة نجم هوليوود، وتترجم الحلقة بعد ذلك إلى اللغة العربية، سجلنا مع ١٨ شخصية تقريبا، كان منهم مثلا جاك فالانتى رئيس إتحاد المنتجين الأسطوري، وسجلنا مع مارشا ميسون حيث عرضنا لها فيلم «فتاة الوداع»، الذى اقتبسته السينما المصرية فى فيلم «غريب فى بيتى»، كان من السهل أن نستورد برامج جاهزة يتحدث فيها نجوم هوليوود عن أعمالهم، ولكننا أردنا أن يكون هناك تواجد للنجوم المصريين، كنت أعدد الاسكربت، وتوزع الاسئلة على النجوم المصريين، استضفنا منهم مثلا حسام الدين مصطفى وميرفت أمين وصالح أبو سيف وحسين فهمى وأشرف فهمى وسمير صبرى وإسعاد يونس ويسرا ومديحة كامل ..

• هل يحتفظ التلفزيون أو تحتفظ أنت بحلقات «نادى السينما» أو «أوسكار» أو «ستار»؟

• عندى حلقات «ستار» كاملة، كانت على شرائط فيديو ثم نقلتها على إسطوانات، أما حلقات «نادى السينما» وأوسكار، فهى ليست عندى لا فيديو ولا إسطوانات، وأغلب الظن أنها مسحت وسجلت عليها برامج أخرى، سمعت أنهم منذ فترة يقومون بنقل شرائط واحد بوصة التى كنا نسجل عليها إلى اسطوانات ديجيتال لتُحفظ فى مكتبة التلفزيون، أتمنى أن يكون بين هذه الشرائط حلقات «أوسكار» و«نادى السينما»، ليست لدى معلومات، ولا أستطيع أن أقدم لك إجابة دقيقة عن سؤالك .

• ستكون مأساة وكارثة يا أستاذ يوسف ألا تكون هذه الحلقات موجودة، كثيرون يسألوننى عنها من أجيال لم تكن قد ولدت بعد عندما أذيع «نادى السينما» لأول مرة عام ١٩٧٥، الحلقات تتضمن حوارات مع شخصيات هامة، كما أنها تقدم السياق الذى عرض فيه فيلم ما، دعنا ننتقل إلى مهرجان القاهرة السينمائى، اخترت تأجيل أسئلته لأن تصتك معه قديمة للغاية، من أين تبدأ ذكرياتك عن المهرجان الذى كانت أولى دوراته عام ١٩٧٦ ؟

• لم تكن لى علاقة بالمهرجان فى الفترة التى نظمته فيه جمعية نقاد السينما، كنت وقتها فى الجمعية الأخرى، وهى جمعية نقاد السينما المصريين، ولكننى انضمت إلى أسرة المهرجان مع تولى سعد الدين وهبة مسؤولية إدارته، وجاءت الدعوة بالدعوة بالمشاركة أيضا من مارى غضبان، أصبحت سكرتيرا فنيا ثم مديرا فنيا للمهرجان، عمليا اختلف المسمى ولكن مضمون العمل واحد وهو الإتصال بالمنتجين والموزعين لاختيار الأفلام، كنت أقوم أيضا بعملية البرمجة وإعداد جداول العرض، وكنت عضوا فى المكتب الفنى مع آخرين مثل رفيق الصبان وأحمد صالح وخيرية البشلاوى ومارى غضبان وأحمد رأفت بهجت، وكان من أدوارنا تقديم الترشيحات لأسماء المكرمين والمشاركين فى لجان التحكيم .. الخ، عملت فى ظل رئاسة سعد الدين وهبة الذى نقل المهرجان إلى اتحاد الفنانين العرب، ثم عملت فترة أربع سنوات مع حسين فهمى، وأربع سنوات مع شريف الشوباشى، وفترة عزت أبو عوف، وطبعا مع وجود سهير عبد القادر التى كانت قد أصبحت نائب رئيس المهرجان ..

• ما زلت أتذكر فترة الرواج للمهرجان وخصوصا فى فترة سعد الدين وهبة، ما شهادتك تحديدا عن تلك السنوات؟

• ظروف الثمانينات والتسعينات كانت مختلفة تماما، لم تكن هناك شبكة معلومات ولا سيدييات تُحمّل عليها الأفلام، وكان المهرجان النافذة الوحيدة لعرض الأفلام بعيدا عن مقص الرقيب، وقد جذب ذلك فئة من الجمهور من أنصار ما أطلق عليه وقتها «أفلام المناظر»، بعض الأفلام كان يستمر عرضها حتى حفلات منتصف الليل، أتذكر أن سعد الدين وهبة تعهد لوزير الثقافة ألا يكلف الدولة شيئا، وقد نجح فى إعادة الإعراف بالصفة الدولية للمهرجان أولا، ثم أعاد الإعراف به كمهرجان له مسابقة رسمية بعد أن أثبت أنها منتظمة، لينضم بذلك إلى عدد محدود جدا من المهرجانات الدولية ذات المسابقات مثل كان وبرلين، كانوا ١٢ ثم ١٣ وحاليا أصبحوا ١٤ مهرجانا فقط من جميع أنحاء العالم فيهم مسابقات دولية، كان سعد الدين وهبة متواجدا باستمرار لمتابعة كل صغيرة وكبيرة فى المهرجان، وكنت على اتصال به دائما لمتابعة فاكسات الأفلام، وحل أى مشكلات تواجهنا، كانت لديه دائرة علاقات واسعة للغاية، وكان يشغل منصب نقيب السينمائيين ورئيس اتحاد النقابات الفنية. فى هذه الفترة لم تكن هناك مشكلات فى اختيار دور العرض لوجود عدد كبير منها يتبع شركة مصر لدور العرض، كنا

نعرض أحيانا فى ١٧ دار عرض، بالإضافة إلى قاعات فى فنادق شهيرة مثل شيراتون وماريوت، أتذكر أن سعد الدين وهبة كان ينجح فى دعوة النجوم رغم كل الظروف، فى سنة الحادث الإرهابى ضد السياح بالأقصر نجح فى دعوة إيليا كازان المخرج الأمريكى الشهير الذى ألقى خطابا ممتازا، وأكد على ضرورة مواجهة الإرهاب، واستعان سعد وهبة بفاروق حسنى، أيام كان الأخير رئيس الأكاديمية المصرية بروما، فى استقدام نجوم ونجمات إيطاليا، فجاء المخرج سيرجيو ليونى ومارشيللو ماسترويانى، واستقبل المهرجان فى إحدى الدورات المخرج الأمريكى أوليفر ستون حيث عرضنا فيلمه المثير للجدل «ولدوا ليقتلوا»، وفى عهد حسين فهمى أيضا تواصل حضور النجوم والنجمات مثل صوفيا لورين وآلان ديلون وبيتر أوتول، وفى عهد عزت أبو عوف جاءت كل من سوزان ساراندون وجولدى هون، وكذلك كيرت راسيل ومورجان فريمان .. الخ

• هل كانت هناك مشكلات مع الرقابة فى عرض الأفلام ؟

• كان سعد الدين وهبة يحل تلك المشكلات، وساعد على الرواج الذى تحدثت عنه تهافت دور العرض على أفلام المهرجان بعد أن نجح سعد وهبة فى أن يستصدر قرارا من وزير المالية بأن تكون نسبة الضريبة على تذكرة السينما من نصيب المهرجان، على أن تقسم النسبة الباقية بين المهرجان ودار العرض، كان نصيب دور العرض من التذكرة يصل إلى ٤٠%، بينما يكون من نصيب المهرجان ٦٠% ..

• أين تكمن مشكلة مهرجان القاهرة سواء نظمتة مؤسسة مستقلة أو وزارة الثقافة؟

• المشكلة التى واجهها ويواجهها وسيواجهها المهرجان أنه لا يوجد تسويق للأفلام التى تعرض فيه، لا يوجد فيلم تم تسويقه نتيجة عرضه فى مهرجان القاهرة باستثناء فيلم بلجيكى بعنوان «اليوم الثامن» اشتراه أنطوان زند، وقام بعرضه تجاريا فى القاهرة، إذا كان لدى منتج فيلم مهم فلن يرسله إلى مهرجان القاهرة لأن فرص التسويق ضعيفة، ولذلك عندما أسسنا جمعية لإدارة المهرجان، قررت أن تكون الجوائز مالية لتعويض المنتج، وسط منافسة مهرجانات عربية تقدم جوائز مالية ضخمة، فى سنوات كان الرعاية مثل نجيب ساويرس ومحمد نصير يساهمون فى النفقات، وكان ذلك مجاملة للوزير أو لرئيس المهرجان، ولكن حكاية الرعاية هذه لم تكن مستمرة .. ليست المشكلة فى أن المهرجان هو آخر مهرجانات العام، فإنتاج الأفلام الجيدة ليس له موعد، والفيلم الجيد سيأتىك وفقا لأهمية وقيمة المهرجان وليس وفقا لموعده أول أو آخر العام، لم يكن هناك عرض أول لأى فيلم عالمى، ولكننا كنا نشترط فى المسابقة عدم المشاركة فى مهرجانات أخرى، لكن يمكن أن يعرض فى مهرجانات محلية، طبعاً زادت مشكلة تنافسية مهرجان القاهرة بعد ظهور مهرجانات مثل أبو ظبى ودبى التى تشارك من خلال صناديق الدعم فى إنتاج أفلام تعرض فى مسابقتها فى العام التالى .. فى كل الأحوال، لا بد أن تقوم وزارة الثقافة بتوفير الدعم المادى لمهرجان القاهرة، لا بد من ذلك .

• هناك تجربتك الطويلة مع جمعية الفيلم ومهرجانها الشهير والمرموق؟

• انضمت مبكرا إلى الجمعية، كانوا يعرضون في البداية في متحف العلوم، ثم انتقلوا لفترة قصيرة لعرض الأفلام في مبنى جريدة «رأى الشعب» الجاهلي، ثم كانت عروض قاعة النيل في وسط البلد، وقد أصبحت رئيسا للجمعية، واشتركت بالطبع في لجان تحكيمها، كنا نحصل على دعم من وزارة الشؤون الإجتماعية، بالإضافة إلى الإشتراكات، وكانت المصاريف بسيطة، مجرد إيجار قاعة النيل أو مقابل عرض الفيلم إذا كان من شركات أمريكية مثلا، أما أفلام السفارات فكانت تُعرض بدون مقابل، اكتسبت الجمعية قيمتها وشهرتها من أسماء أعضائها، كان في مجلس إدارتها شخصيات سينمائية مرموقة مثل سمير فريد وأحمد الحضري وسامى السلامونى ومصطفى درويش وهاشم النحاس .. الخ، أما فكرة مهرجان جمعية الفيلم فقد اقترحها سامى السلامونى، وكان لاختيار التصفية طريقة فريدة على مرحلتين، ثم تعرض الأفلام المختارة في مرحلة تالية على لجنة تحكيم ترأسها شخصية مرموقة مثل أحمد كامل مرسى أو توفيق صالح أو صلاح أبو سيف أو كمال الشناوى، وكنا نحرص على تواجد عناصر مختلفة في لجنة التحكيم كالمصورين ومهندسى الديكور وكتاب السيناريو والنقاد، أتذكر عندما كنت عضوا في لجنة تحكيم المهرجان، أننا كنا نلتقى بعد صلاة الجمعة، ونستمر في المناقشات حول الأفلام حتى الساعة التاسعة مساء، مهرجان جمعية الفيلم يختلف عن مهرجان الفيلم القومى بأن التصفية تتم على مرحلتين؛ أعضاء الجمعية يختارون أفضل ١٥ فيلما شاهدها، ثم تعرض هذه الأفلام على لجنة من النقاد لتصفيتها إلى ٧ أفلام فقط، وعندما تكون هناك عناصر مميزة في فيلم خارج الأفلام السبعة، كنا نتدخل كأعضاء مجلس للإدارة بأن نعرض هذا الفيلم بشكل خاص، حتى لا نتجاهل عنصرا مميذا يستحق جائزة حتى لو كان ذلك في فيلم ردى.

• ما هي مشكلة جمعية الفيلم الآن؟

• المشكلة في أن الجمعيات السينمائية عموما تضاءل عدد مشتركها بسبب توافر الأفلام من خلال أجهزة الكمبيوتر والفضائيات، لم يعد هناك ذلك الشغف بأن تنزل من بيتك لكى تشاهد فيلما وسط تجمعات وجمهور، لا بد أن تدعم وزارة الثقافة جمعية الفيلم ماديا، الوزارة توفر مكانا للعروض هو مركز الثقافة السينمائية، بعد أن عجزت الجمعية عن دفع إيجار قاعة النيل، كما توفر الوزارة مركز الإبداع كمكان لاستضافة عروض مهرجان جمعية الفيلم، ولكن يجب أيضا توفير الدعم المادى لجمعية عريقة لها دور كبير فى نشر الثقافة السينمائية.

• بمناسبة نشر الثقافة السينمائية، لا يعرف كثيرون أنك كنت تقدم برنامجا مع د رفيف الصبان لسنوات طويلة باللغة الفرنسية فى البرنامج الأوروبى بعنوان «الفن السابع»؟

• صحيح .. ،انا شديد الإعتراز بهذا البرنامج .. كنت أقدم هذا البرنامج أولا مع على الشوباشى قبل أن يهاجر إلى فرنسا، وقد عملنا معا قبل ذلك فى القسم العربى بوكالة الأنباء الفرنسية، وبالمناسبة كان يعمل معنا

الشاعر الكبير فؤاد حداد الذي عرفته عن قرب، وكان إنسانا رائعا.. كان البرنامج يذاع لمدة نصف ساعة أسبوعيا ليلة الأحد، فلما سافر الشوباشي إلى فرنسا، طلبت من رفيق الصبان أن يشاركني تقديم البرنامج الذي استمر لسنوات طويلة، وتوقف قبل ثورة يناير بفترة قصيرة، صدر قرار بعدم الاستعانة بمذيعين ليسوا موظفين في المبنى، وكنت قد تركت العمل بعد المعاش، استغنى جهاز الإذاعة والتلفزيون عن كل الخبرات واستثنوا فقط آمال فهمي، كنا نقدم البرنامج بحماس، وتلقى ردود أفعال جميلة، وعندما نساfer إلى كان، كنا نقدم للمستمع تقريرا أنا ورفيق عن الأفلام في شكل حوار بيننا، وكنا نترك أجازة الجمعة لكي نسجل في سعادة حلقة يوم الأحد مقابل ملايين، لا شيء لدينا سوى حب الأفلام والسينما، ومحاولة نقل ما نعرف إلى الجمهور.

• ولا يعرف الكثيرون أنك فضت تجربة وحيدة فريدة لكتابة السيناريو أيضا مع الراحل رفيق الصبان؟
• كان لرفيق كما تعلم تجربة كتابة «زائر الفجر» مع الراحل ممدوح شكري، وأقنعني رفيق بعد هذا الفيلم أن اشترك معه ومع ممدوح في كتابة سيناريو فيلم لم ير النور، لم أكرر التجربة بعدها أبدا، ولم أجد في نفسي رغبة في أن أكون مخرجا، وهو حلمي القديم المنسى، أخذني العمل الصحفى والتلفزيوني، ووجدتني متحققا، اعتبرتها رسالة هامة، تجعلني أعيش في قلب المهرجانات، ووسط كواليس الحياة السينمائية التي أعشقها.
• أريدك أن تحدثني في كلمات قليلة عن شخصيات سينمائية ارتبطت محطات حياتك بها.. ماذا تقول عن سمير نصرى؟

• سمير نصرى ناقد مصرى كبير من أصول لبنانية، عرفته كما قلت سابقا في وقت مبكر من عمري، توسعت من خلاله ثقافتى السينمائية ودرجة تذوقى للأفلام، كنت أقرأ له ما يكتبه بالفرنسية، وتابعت كتاباته في جريدة «النهار» اللبنانية بعد أن ترك مصر. أحببت أن أكون ناقدًا مثله، كان مثقفا كبيرا، واشترك كمساعد مع يوسف شاهين، وأخرج في لبنان فيلمين، شخصية هامة لا تنسى في حياتى..

• فريد المزاوى ...

• مدير المركز الكاثوليكي، تعرفت به أيضا عن طريق ماري غضبان، في منتصف الستينات اختارنى لأكون عضوا في لجنة تتبع المركز الكاثوليكي تقوم بتصنيف الأفلام أخلاقيا، درس الإخراج في فرنسا، واستفدت كثيرا من مكتبة المركز العظيمة، ولا أنسى تشجيع فريد المزاوى لى عندما طرحت فكرة تقديم برنامج عن السينما في التلفزيون، لدرجة أنه عرض أن يعرفنى على رئيس التلفزيون وقتها تماضر توفيق، كان شخصا نشيطا لعب دورا هاما في ندوة الفيلم المختار التي سبقت جمعية الفيلم، أتذكر أنه كان يقوم بنفسه بقص المقالات ولصقها، مكونا هذا الأرشيف الضخم عن الأفلام والسينما المصرية.

• رفيق الصبان ..

• اعتقد أن الراحل أحمد بهاء الدين عندما كان رئيس مجلس إدارة دار الهلال هو الذى شجع رفيق على الإقامة فى القاهرة، وفتح له رجاء النقاش صفحات «الكواكب» التى كان يرأس تحريرها، رفيق شخصية موسوعية، تقاربنا بسرعة، وكانت لنا ذائقة قريبة فى الأفلام الجيدة، حرّضته على الذهاب إلى مهرجان كان لأول مرة، وكنت أحسده على نشاطه الذى يمكنه من مشاهدة سبعة أفلام يوميا فى المهرجان، بينما لا أتمكن من مشاهدة هذا العدد من الأفلام، لارتباطى بنقل الرسائل أو عمل لقاءات صحفية أو حضور مؤتمرات لصنّاع الأفلام، رفيق كانت لديه مكتبة عظيمة، وكان يرشح للزملاء الأفلام التى تستحق المشاهدة، من خلال ثقافته واطلاعه، شخصية فريدة على كل المستويات ..

• سمير فريد ..

• التقينا من خلال جمعية الفيلم وجمعية النقاد، وهو أول من شجعنى على أن أذهب إلى مهرجان كان، كما دعانى للمشاركة فى تحرير جريدة «السينما والفنون» التى كان يصدرها فى السبعينات، كنت أقدم فيها ريفيوهات لأفلام الأسبوع، سمير يحرص فى كتاباته على الدقة وضبط المصطلحات، وهو شخص بعيد عن الأنانية، متعاون لأقصى درجة، كان يعطينى مثلا صورا زائدة لديه عن الأفلام، كما لم يتردد فى تحريضى لكى أكون من مراسلى مهرجان كان معه ..

• ماري فضبان ..

• صحفية مصرية من أصل سوري كانت تعمل فى دار الهلال، جعلتها الأقدار سببا فى أن أذهب إلى مهرجان برلين لأول مرة، وسببا فى أن أعمل كسكرتير ثم كمدير فنى فى مهرجان القاهرة لسنوات طويلة، كانت تتمتع بثقافة سينمائية وعلاقات واسعة، كانت مثلا من أقرب أصدقاء لبنى عبد العزيز قبل هجرتها إلى الولايات المتحدة، ولكن قدرة ماري على الكتابة بالعربية كانت ضعيفة، لذلك كانت تستعين بزملائها لكتابة مقالاتها العربية .

• سامى السلامونى ..

• أحد أقرب أصدقائى .. تعارفنا من خلال جمعية الفيلم .. قال أنه اعتقد أننى مخبر عندما شاهدنى لأول مرة بسبب شاربى ومظهرى الجاد (يضحك) ، ليس صحيحا أن سامى كان دوما شخصية مرحة كما يبدو من كتاباته، أحيانا كان يبدو مزاجه سوداويا، عاش لسنوات طويلة فى حجرة فى حي معروف، قبل أن يتدخل الصحفى أحمد بهجت لكى ينتقل سامى إلى شقة فى مدينة نصر، ظل سامى بدون سيارة، فلما اشترى واحدة قبل وفاته بعامين تقريبا، ركنها وتركها واقفة أمام منزله، وتوفى قبل أن يتعلم قيادتها .. سامى شخص رفيق

الثقافة، لا يكتب إلا ما يعتقد، عطف جدا مع الأطفال، له صور كثيرة مع ابني كريم وأحمد، كانت السينما هي كل حياته، سافرنا كثيرا إلى مهرجان كان، لا تستطيع أن تتوقف عن قراءة مقالاته بأسلوبه السلس الساخر، قبل أن أسافر مع أسرتي إلى فرنسا، اتصلت به لأسأله بإلحاح عما إذا كان يريد شيئا، فطلب مني شراء مجلة «بريميير» الفرنسية .. لم أكن أعلم أنها آخر مرة أسمع فيها صوته .. في طائرة العودة عرفت خبر وفاته من نعي سعيد عبد الغنى له في «الأهرام» .. انخرطت في البكاء مع زوجتي وطفلي اللذين كانا يعرفانه ويحبانه .. سامى السلامونى حكاية لوحده ..

• **سؤالى الأخير عن مناصبك كرئيس لنايل تى فى ، وكرئيس لقطاع التعاون الدولى بمدينة الإنتاج الإعلامى ثم كرئيس لجهاز السينما بالمدينة .. كيف أفادت هذه المناصب معشوتك السينما؟**

• عندما كنت رئيس نايل تى فى، قدمت برنامجا عن السينما، خصصت كل شهر لتقديم أفلام نجم أو مخرج محدد، كنا نستضيفه أيضا ليتحدث باللغة الأجنبية، الإنجليزية أو الفرنسية . كان برنامجا ناجحا استضفنا فيه أسماء مثل يوسف شاهين وأحمد مظهر، أما عملى فى قطاع التعاون الدولى بمدينة الإنتاج الإعلامى فقد جاء بترشيح من درية شرف الدين لرئيس المدينة سيد حلمى، وعملت فيه حوالى خمس سنوات، حاولت خلالها جذب الشركات العالمية للتصوير فى مصر ومنها فيلم نروجى وفيلم تسجيلى عن رمسيس الثانى، توليت رئاسة جهاز السينما بعد ثورة العمال على ممدوح الليثى بعد الثورة، وبعد تعثر مسيرة أشرف زكى كرئيس للجهاز، واعتراض البعض عليه، حاولت خلال عام واحد توليت فيه المنصب أن أنفذ بعض السيناريوهات الجيدة جدا مثل فيلم «يوم اللسات» لهنا عيطية، كان الليثى قد تعاقد عليه بمشاركة إنتاجية مع إلهام شاهين، ولكننا لم نستطع تنفيذ شىء، لأن الميزانية راحت فى تلبية المطالب الفئوية للعمال والموظفين، وبعد عام استقلت للتفرغ للمهرجانات، ولا أنسى حزن العاملين يوم مغادرتى العمل ..

• هل لديك أقوال أخرى ..

ضحكنا، انتهى الحوار الطويل الذى استمر لعدة جلسات، أخذت معى مفايح الحكاية، وبدأت فى فتح أبواب الكنوز المكتوبة ..

«أكشن»: جسر المعرفة

لا يبدأ التصوير إلا عندما يهتف المخرج «أكشن». السينما نفسها هي التي جعلت تسجيل الحركة ممكنا، ذلك اليوم الذي شاهد الناس قطارا يتجه نحوهم قادما من شاشة العرض، تراحموا للهرب من المكان. الحركة حياة، ويوسف شريف رزق الله كان دوما شخصية مليئة بالحياة والحركة في كل مكان يعمل فيه. لا أتحدث فقط عن الحركة بمعناها العضلي والجسدي، ورصيده منها واضح، فهو لا يجلس كثيرا، وعندما يتحرك لا يحدث ضجيجا أو إزعاجا، إنما يتسلل بهدوء وفي صمت لأنه يعرف ما يريد، إنني أتحدث أيضا عن الحركة العقلية الواعية، التي تستند إلى ثقافة وانفتاح حقيقي على الآخر وعلى العالم، حتى قبل أن يعرف الآخر بشكل مباشر، وحتى قبل أن يحاور الآخر. أعتقد أن هذا الجيل الذي لحق بسنوات المد الليبرالي التنويري، والذي عاصر زمن التسامح، مصر الكوزموبوليتانية، ترجم في كتابته كل هذه المعانى، ربما كانت السينما بالذات مجالا مناسباً لكى يخلق يوسف شريف جسرا معرفيا حقيقيا وثقافيا وقويا وراسخا، نظرة متعمقة على كتاباته وترجماته واجتهاداته النقدية تثبت ذلك بسهولة، أدهشنى فعلا هذا التنوع فى الحركة العقلية ترجمة وتحليلا وتغطية لأنشطة المهرجانات، أدهشتنى فكرة أن تكتب لمن يجيد الفرنسية بالفرنسية، وأن تترجم إلى العربية لمن يبحث عن المعلومة باللغة العربية، أن يكون الأب مترجما، وان يولد يوسف شريف فى عصر منفتح ليبرالى، وأن يعشق السينما، إحدى أكثر الفنون شعبية وجماهيرية، وأن يتعلم على أيدى تلاميذ قادة التنوير، كل ذلك جعل عبارة «أكشن» السينمائية، تعنى فى مسيرة يوسف شريف شيئا عظيما وخطيرا، شيئا أقرب إلى أن يتحول شخص إلى مؤسسة للتواصل الإنسانى والمعرفى، وأن يقوم بدور تراكمى يمكن أن تقوم به مؤسسات بأكملها، ولا علاقة لذلك بأن يكون فى منصب، او خارج هذا المنصب.

فى أحيان كثيرة تبدو الحركة الجسدية دليلا على الكسل العقلى، نعم هناك من لايفى عن الحركة، رانحا غاديا مثل النحلة، ولكن حصاده الثقافى والإنتاجى صفر، وكأن الحركة تكشف عن عشوائية وحيرة وتخبط، ولذلك تكون عادة مصحوبة بصخب وضجيج وربما بمشكلات، أما حركة يوسف شريف، وكثيرون من أبناء جيله، فقد كانت حركة وعى وفهم، لم يسافر إلى مهرجان كان إلا وهو على قدر لا بأس به من الإطلاع والمشاهدة السينمائية، ولم يترجم إلا بعد أن تمكن من اللغات الأجنبية ومن اللغة العربية، ولم يعمل محررا فى الأخبار إلا بعد تدريب ودراسة سابقة لعلوم السياسة، ولم يترك برنامجا دون جهد حقيقى فى الإعداد فى زمن لم تكن المعلومة فيه ميسورة كما هو حالنا الآن، ولم يكتب اجتهادات نقدية إلا بعد أن قرأ للنقاد المصريين والأجانب، والا بعد أن شاهد أفلاما متنوعة، والا بعد أن حضر ندوات ومناقشات وسجلات فى جمعية الفيلم أو فى نادى سينما القاهرة،

هذه هو معنى الحركة الواعية التي أقصدها، أن تتحرك لأنك تعرف، ولأنك تريد أن تنقل للآخرين هذه المعرفة، أمر طبيعي سلس، لا جهد فيه ولا تكلف، أخذ وعطاء.

أمامي على سبيل المثال نماذج من أعداد نشرة نادى السينما الشهيرة، التي أعتبرها إحدى أهم، إن لم تكن أهم مطبوعة، استوعبت الكتابات النقدية السينمائية المصرية، هناك أمثلة لا حصر لها لترجمات يوسف شريف رزق الله الدقيقة والواعية، إنه لا يترجم أفلاما مجهولة بالنسبة له، ولا يترجم أسماء فنانين لا يعرف عنهم شيئا، ولكنها ترجمة متخصص يستوعب المعنى والمبنى، يمكنه حتى أن يشرح ويبسط، يفترض أن هذا الأمر بدهى تماما، ولكن الحقيقة ليست كذلك: حتى في سنوات الستينات، وقد حصلت من سور الأزيكية تقريبا على معظم الكتب التي ترجمت عن فن السينما في تلك السنوات، فإن هناك تباينا واضحا في الترجمات ودقتها، تنحدر الترجمة إذا كان المترجم بعيدا عن السينما، وتصل إلى مستويات رفيعة ودقيقة مع مترجم وناقد مثل هاشم النحاس يعرف ما يترجمه، تحضرني أيضا ترجمات أكاديمية الفنون التي أصدرت منذ سنوات بعض الكتب السينمائية، وصل فيها تخبط المترجم وعدم معرفته بفن السينما إلى ترجمة أسماء الأفلام حرفيا بشكل لا علاقة له بمعناها الأصلية، تجربة يوسف شريف وكثيرين من أبناء جيله درسها الأساسى أن الترجمة ليست مقابلات لفظية، ولكنها مقابلات معرفية وثقافية، الترجمة معرفة قبل أن تكون قواميس وكتب، والا انتهى الأمر إلى ترجمات تشبه ترجمة جوجال المضحكة والحرفية، والا تحولت الترجمة إلى سبب للقطيعة مع الثقافة، لا وسيلة للإستزادة منها، معرفة المترجم تبدأ باختياره لما يترجمه، ثم وضع ذلك في إطار سياق معلوماته عن المادة، وأخيرا في اختيار الأسلوب والكلمات المناسبة.

بدون الكثير من الإستطراد النظرى، سأقدم لكم مجموعة مختارات لترجمات يوسف شريف رزق الله السلسلة والواعية في نشرات نادى السينما، هذه مثلا أجزاء من ترجمة حوار في مجلة «جون سينما» نشر مع المخرج كوستا جافراس في أبريل عام ١٩٦٩، وقد نشر يوسف الترجمة العربية في العدد ١٨ من السنة السادسة لنشرة نادى السينما....

« في الوقت الذي استهل فيه عدد كبير من المخرجين الشبان حياتهم العملية فى السينما بتقديم أعمال نابغة من ذاتهم، رأيت أنت أن يكون أول أفلامك من الأعمال البوليسية .. فهل كان ذلك يمحض إرادتك أم أن الموضوع قد فرض عليك؟

• بل كان اختيارا بمنتهى حريتى .. أقصد كان مضموى للسينما واسع الأفق .. وفى رأىى ان السينما يجب أن تصل إلى الجموع الكبيرة .. ولكى ينجح المرء فى تقديم أفلام هامة لايد له أن يقف على قاعدة صلبة، وأن يوحى للمنتجين بالثقة فى عمله .. كان على أن أختار فيلما تجاريا .. والمعروف أن الأفلام البوليسية تغطى

مصاريها فى غالبية الأحوال .. وكانت هناك بعض موضوعات أتمنى تنفيذها ، ولكنى لم أفجح فى إقناع المنتجين بها، ولا حتى فى محادثتهم عنها .. فأنت إذا حدثت أحدهم عن «جزيرة» روبر ميرل مثلا تراه ينظر إليك نظرتة إلى شخص معتوه .. غير أن موقف هؤلاء قد تغير الآن وخاصة بعد نجاح فيلمى الأول «ديوان القتلة».

• أجل .. إن الفيلم قريب من الأعمال البوليسية الأمريكية؟

• بالفعل .. إننا نعود دائما إلى السينما الأمريكية .. فالأفلام هناك سواء كانت بوليسية أو غير ذلك سرعان ما تتحول إلى أفلام إجتماعية .. وربما كان الأمريكيون ينفردون بهذا الوضع .. صحيح أن فرنسا تنتج أفلاما بوليسية مثل «الساموراي»، وهو عمل رائع، ولكن لا يمكن مقارنة تلك الأفلام بمثيلاتها من إنتاج الولايات المتحدة على المستوى الاجتماعى .. وإنى أفكر بوجه خاص فى فيلم مثل «المخبر الخاص» لجوردون دوجلاس.

• ولكن أليس فى بعض الأفلام البوليسية بعض عناصر تجذب الجمهور احتفظت بها فى «زد» لا من قبيل التنازل ولكن إعجابا بها مثل الإهتمام بالعنف والتحقيق وغيرهما ؟

• أجل .. وعلى أية حال فإنك لتجد فى كل أفلامى هذا الإهتمام بالتحقيق وبالخوف من المحاصرة ولسوف تجدهما أيضا فى أعمالى المقبلة .. وعلى العموم، فقد كان الفيلم البوليسى يتيح لى حرية التصرف .. وفى رأى أنه لاينبغى إهمال هذا النوع من الأفلام أو النظر إليه نظرة فيها شىء من الإزدراء، فالواقع أنك تستطيع أن تقول الكثير على المستوى الاجتماعى من خلال الفيلم البوليسى ..

وهذا نموذج آخر لاختيار يوسف شريف ترجمة حوار أجرته مجلة «لو نوفيل أوبزرفاتور» الفرنسية فى سبتمبر عام ١٩٧٩ مع الروائى الألمانى «جونتر جراس» مؤلف رواية «الطبله»، ومع المخرج فولكر شلوندورف مخرج الفيلم الشهير عنها، وقد نشرت الترجمة أيضا فى نشرة نادى السينما فى سنتها الثانية عشرة .. العدد رقم ١٦ .

« _ كيف نجحت فى إنتاج الفيلم؟

• شلندورف : كان التحدى الكبير هو أن أجعل منه فيلما ألمانيا، أى باللغة الألمانية، وبممثلين ألمان حتى لو كانوا غير معروفين .. الفيلم باهظ التكاليف فقد تكلف ٤ مليون دولار.. لقد نجحنا فى إنتاجه عن طريق اللجوء إلى جميع إمكانيات الإنتاج المشترك والسلفيات وقانون المساعدة والتعاون مع التليفزيون الألمانى ومنح التوزيع فى الولايات المتحدة إلى شركة يوناتيد أرتستس .. وفى النهاية أصبح هناك سبعة منتجين يتحملون خطر فشل الفيلم. وقد استلزم الأمر عملا طويلا، ولكننا نجحنا فى إثبات أنك يمكن أن تصنع فيلما أوربيا ضخما التكاليف مع الحفاظ على طابعه الإقليمى ..

_ جونتر جراس ، هل تنوى الكتابة مباشرة للسينما؟

• جراس: أود ذلك ولكن ليس ككاتب سيناريو منعزل وإنما عن طريق تنمية وتطوير أفكارى مباشرة حتى لا

أصنع نصا وانما فيلما بشكل مباشر ..

• شلودورف: لقد تحدثنا فى الأمر .. جونتير يريد أن يشترك المخرج فى الكتابة وأن يشترك المؤلف فى الإخراج .. وقد نعمل سويا، فقط علينا أن نبحث عن الأسلوب.

• جراس: سينما المؤلف فى مازق اليوم .. إن المخرج أصبح مشغولا بدرجة كبيرة بالإنتاج بحيث أنه لم يستطع أن يكون مؤلفا .. ومن ثم هناك فرصة طيبة للحوار المباشر بين السينما والأدب.

• شلودورف: منذ أن تولى المخرجون إنتاج أفلامهم أصبحوا مشغولين بمشكلات مدير السيرك بحيث أنه لم يعد من الممكن الإعتماد عليهم كمؤلفين .. إن المخرج أشبه بمدير السيرك ، إنه يجمع الممثلين والفنيين ويجعلهم يتعايشون ويعملون معا ويبث الحياة فيهم لخلق إنتاج مشترك .. وينبغى أن يراعى عدم قيام كل منهم بنمرته وانما أن يشترك الجميع فى نمرة واحدة ..

• جراس: دور المؤلف هنا يكمن فى أن يقدم للممثلين والفنيين مزيدا من التفاصيل والوصف عما هو موجود فى السيناريو .. ليتعمق فى دوره لا يجد الممثل فقط الحوار، وانما بيوجرافيا كاملة تتيح له أن يتعمق فى الشخصية ..

• شلودورف: إنها تجربة قاسية بالنسبة للرواية حينما يقوم الفيلم بتجسيد ما هو مكتوب فيها .. وأنا لا أبحث عن وجهة نظر شخصية وانما أبحث عما دفع المؤلف إلى كتابة تلك المسألة بذلك الأسلوب .. ولاشك أن شخصيتى ستظهر من خلال هذا التفسير ..

وهذا جزء من ترجمة يوسف شريف لموضوع نشرته «ليموند» الفرنسية فى ١١ سبتمبر ١٩٧٦ عن فيلم «وجها لوجه» لإنجمار برجمان، وقد ارتأى المترجم أن يقدم الموضوع لقارئ نشرة نادى السينما / السنة الثانية عشرة .. العدد ١٧ على النحو التالى : « كان إنجمار برجمان قد انتهى من تصوير نصف فيلمه الجديد «وجها لوجه» فى استكهولم حينما أتيح للناقد الأمريكى تشارلز شامبلن ان يقضى يوما فى مراقبة المخرج السويدى الكبير وفى الحديث معه أثناء عمله ..

نقتبس من هذا الموضوع الهام هذه الفقرات : « ينبع جزء من الجو الفريد الذى يسود تصوير أحد أفلام برجمان من جهوده فى ربط الجميع بما ينويه فى فيلمه من خلال السيناريو .. وبالنسبة ل «وجها لوجه»، وكما يحدث فى أفلامه، فإنه دعا الممثلين الرئيسيين وهما ليف أولمان و أرلاند جوزيفسون إلى تناول العشاء فى منزله وقراءة السيناريو، وظل منتظرا أسئلتها وتعليقاتها ومقترحاتها .. وبعد ذلك دعا جميع الممثلين ومجموعة الأصدقاء والعاملين فى الفيلم إلى فندق ناء لمدة يومين جرت خلالها قراءة وتحليل السيناريو بحضور كل هؤلاء الفنانين والفنيين، وكما فعل فى فيلم «مشاهد من زواج» فإن برجمان كتب فى مقدمة السيناريو خطابا إلى أصدقائه،

والخطاب شخصى لدرجة الإعراف، وقد حدد فيه أصل المشروع وأهدافه .. وجاء فى الخطاب: «إننا نستعد لتصوير فيلم يعالج بشكل ما محاولة إنتحار .. الواقع أنه يعالج (وكنتم سأقول كالعادة) الحياة والحب والموت» .
« ومن الواضح أن فيلم «وجها لوجه» وجد أصله فى انتحار أحد اصدقاء برجمان المقربين .. وقد ألقى هذا الإنتحار الضوء على بعض مشاغل كان يعاني منها برجمان نفسه . وتقوم «ليف أولمان» فى «وجها لوجه» بدور طبيبة نفسية غير سعيدة فى زواجها وأجهزت على مواردها العاطفية .. إنها تعود إلى منزل جدتها وجدتها حيث ولدت على أمل أن تجد نفسها من جديد ولكنها تقدم على الإنتحار عن طريق تناول كمية كبيرة من الحبوب وتتمائل للشفاء وتواجه مجموعة مروعة من الكوابيس .. وكما يقول برجمان لأصدقائه فإن تلك الكوابيس تعتبر امتدادا لواقعه ولها جذور فى الأحداث التى رأيتها من قبل .. وتلك الأحداث على أى حال ستجعل من «وجها لوجه» مسلسلا تليفزيونيا أو فيلما سينمائيا أكثر جدلا من «مشاهد من زواج» .
«ويبدو الفيلم على الورق فعلا قويا وأخاذاً وشديد الارتباط بمشاعر برجمان القوية والسلبية عن علم النفس، وهو يصف الشخصية التى تمثلها «ليف أولمان» بأنها «مريضة ذهنيا»، وفى أحد مشاهد الفيلم يقول طبيب أمراض النساء الذى يمثله أرلاند جوزيفسون إن «معظم الأطباء النفسيين مجانين» أو فى حكم المجانين أو جهلة أو يتميزون بتلك الصفات الثلاث فى نفس الوقت، وفى خلال ٥٠ عاما سيُنظر إلى علمكم المزعوم هذا بفرع ممزوج ببعض الضحك» .

« وفى ختام الفيلم، كما يحدث فى ختام «مشاهد من زواج»، يبدو للمشاهد أن برجمان يكتشف أن الحب والتفاهم وقبول الوضع هى المسكنات الوحيدة، وأن المساعدة الوحيدة التى يمكن أن نحصل عليها موجودة فى داخلنا، ولن تأتينا من مؤسسات من خارجنا، وأن الوصول إلى تلك المساعدة هى رحلة العذاب التى يقوم بها الإنسان المعاصر» .
«وبرجمان البالغ من العمر ٧٥ عاما ما زال مشغولا بعملية الخلق، وهو مرتبط بأعمال فنية حتى نهاية عام ١٩٧٨، ويتنقل برجمان بين السينما والمسرح والأوبرا وأخيرا التليفزيون، حيث أخرج «الناى السحرى» الذى أذيع فى التليفزيون الإسكندنافى ليلة رأس السنة أمام جمهور غفير .. وقد عرض هذا الفيلم فى مهرجان كان حيث استقبل بحماس لم ينله أى فيلم آخر. ويقول برجمان فى هذا الصدد: «أنا مغرم بالناى السحرى منذ أيام طفولتى، وكنت أفكر فى تقديمه فى عمل سينمائى منذ عشرين عاما، ولكنى كنت مترددا، ومنذ أربع سنوات عقدت العزم، وتغيبت ثلاث سنوات فى مرحلة الإعداد .. وقد تجول فريق فنى فى كل أنحاء السويد لاختيار ١٢٠ مطربا للأدوار المختلفة .. وإخراج هذا الفيلم كان من أمتع لحظات حياتى، فأنت لايمكن أن تتصور ماذا يعنى أن تكون محاطا بموسيقى موزار كل يوم فى الأستديو، ويضيف برجمان قائلا: «لقد أحب الأطفال هذا العمل الفنى الذى بدا لى طريقة طيبة لتعريف الأوبرا لأشخاص يجهلونها»، وكان برجمان يأمل فى تقديم باربرا سترايساند فى

«الأرملة الطروب»، ولكن المشروع تعثر حينما تحدث منتج متسرع عنه قبل الإتصال بباربرا سترايساند ومفاتحتها في الأمر. متابعة يوسف شريف رزق الله جعلته لا يكتفى بهذه الترجمة لكواليس صناعة فيلم «وجها لوجه»، ولكن نجده يترجم في نفس العدد من نشرة نادى السينما .. السنة الثانية عشرة .. العدد رقم ١٧ خطاب برجمان إلى العاملين معه في الفيلم .. الخطاب قطعة أدبية وفنية مدهشة تتحدث عن معاناة الفنان وروحه القلقة، التي يبدو أنها شرطا من شروط الكتابة المبدعة، بدا أيضا كما لو أن هذا الفيلم ساهم في توضيح وتخفيف قلق المخرج الكبير، وكأنه يعالج نفسه بالكتابة، وبإخراج الأفلام، يقول برجمان : « إذا سألتني إنسان صادق عن السبب الذي دفعني إلى كتابة تلك القصة لما استطعتُ بكل صدق أن أعطيه ردا محددًا .. ومنذ زمن غير قصير تعاشيتُ حالة قلق لا أجد لها سببا ملموسا . وتشبه تلك الحالة الإحساس بألم في الأسنان لا يستطيع أى طبيب مهما كانت درجة نزاهته التوصل إلى سببها سواء في الأسنان نفسها أو في بقية أجزاء الجسم، وبعد أن أطلقت على قلقى صفات عديدة كلها غير مقنعة، قررتُ القيام ببحث دقيق، ولاشك أن قيامي بدراسة مشكلات شخص يعانى من القلق ساعدنى على تفهم مشكلاتي. لقد وجدتُ تشابها في الحالتين وإن كانت حالتها (حالة البطلة) أكثر خطورة وحدة وألما، وبالتالي أكثر وضوحا من حالتى. هكذا بدأتُ تتشكل الشخصية الرئيسية في فيلمنا .. امرأة منظمة ومتوازنة وقادرة .. إنسانة صاحبة مهنة حققت نجاحا منها متزوجة من زميل لها موهوب .. امرأة محاطة بما اتفق على تسميتها «الأشياء الطيبة في الحياة». وقد حاولتُ وصف انهيارها الداخلى وعودتها للحياة. واستطعتُ أيضا بناء على المعلومات التي حصلت عليها عرض أسباب الكارثة، وكذلك إمكانيات تلك المرأة بالنسبة لمستقبلها . وعلى المستوى الشخصى استفدتُ جدا من تلك العملية، فقد بدأتُ ملامح قلقى تتضح بعد أن ظل مضطربا حتى الآن .. وفقد ذلك القلق بعضا من غموضه .. ولن تذهب جهودنا أدراج الرياح إذا استطاع آخرون الاستفادة قدر استفادتنا .. إن تأمل شخص قريب أو بعيد بابتسامة ساخرة أو مشفقة أمرٌ لا بأس به ويمكن أن يؤدي إلى مقارنات مريحة .. كما أنه من الممكن أن تقدر قيمتك الخاصة بمقارنتها بتفاهة الآخرين .. ولا بأس أيضا من أن يتسلى المرء لبضع ساعات .. ومن الأمور المسلية عادة أن تشاهد ممثلين يتمتعون بالوسامة والموهبة وهم يمثلون باقناع موقفا حزينا أو دراميا أو فكاهيا مهما كانت المضاعفات المؤلمة التي يمكن أن تنتج ..»

ومن برجمان إلى تاركوفسكى يترجم يوسف شريف رزق الله حوارا طويلا هاما أجرته مجلة «بوزيتيف» فى أكتوبر من العام ١٩٦٩ (نشرة نادى السينما .. السنة السادسة العدد ١٨) مع المخرج الكبير حول فيلمه « أندريه روبوليوف»، الحوار بأكمله هام ويكشف عن ثقافة ورؤية تاركوفسكى، ولكننا نقتبس منه فقط بعض الفقرات :

• « لقد شعرتُ بعد مشاهدة فيلم «أندريه روبوليو» أن موضوعه الحقيقى هو الصعوبة أن يكون المرء فنانا وأن هذه الصعوبة لا تتبع من الوسط المحيط فقط، بل أيضا من البحث عن الذات .. وبالنسبة لى فإن «أندريه

روبليوف» هو فيلم عن المسؤوليات وعن مصير الفنان ..

— قد يكون هذا الذى رأيت أنه الموضوع الرئيسى موجودا فى الفيلم بالفعل .. ولكن نتيجة الهدف الأساسى هى التى وضعتها نصب عيني أثناء تصوير الفيلم .. فهدفنا كان إثبات كيف يمكن للفنان أن يكون عبقرىا .. وإلا فما الداعى لاختيار شخصية روبليوف .. وما كان يثيرنا هو أن نطرح على أنفسنا السؤال التالى : «لماذا روبليوف عبقرى؟» وقد قدمت النتيجة الرد على الأسئلة التى ألقيتها بعد أن شاهدت الفيلم .. وليس من قبيل الصدفة أن تظهر شخصية نيو فان اليونانى إلى جوار روبليوف .. ومن الصعب ألا نعتبر روبليوف عبقرىا فقد كان رساما عظيما .. إننى عندما أفكر فى روبليوف أفكر فيه كعبقرى ولكننى عندما أفكر فى فيوفان فلا أعرف .. إننى لا أستطيع الجزم بأنه كان عبقرىا إذ لدى معيارى الشخصى للعبقرية .. بالنسبة لفيوفان اليونانى رأى الشخصى أنه فنان يعكس العالم (وقد كان وجود شخصيته فى الفيلم ضروريا وذلك لإظهار مفهومنا) .. إن أعمال فيوفان بمثابة مرآة للعالم المحيط به ورد فعله المباشر هو الاعتقاد بأن العالم يسير بدون تنسيق، وأن البشر مخادعون وقساء، وأنهم يستحقون القصاص حتى بعد وفاتهم، وبعد يوم الحساب، لكونهم تافهين ومنحلين وخطاة .. إن هذا رد فعل طبيعى للبيئة التى يعيش فيها .. وعندما يتتابنى الخوف أتصرف بهذه الطريقة .. وأدين على الفور لا القوة التى تقهرنى وإنما الأخطاء التى أنسبها للإنسان بوجه عام ولكل رجل بصفة خاصة .. وهناك تشابه فى هذا المجال مع كافكا .. أما روبليوف فهو فى الفيلم مناقض لفيوفان اليونانى .. ولكن كيف ذلك ؟ إن روبليوف مثله مثل فيوفان يعانى من مشكلات عصره ومن الصراعات الداخلية خاصة عندما تزداد حدة الحرب الأهلية .. لقد تحمل روبليوف الغزو من جانب التتار، وكذلك كل الصعوبات التى كانت تبرز من حوله، وإن كان قد تحملها بشكل أكثر حدة من فيوفان اليونانى .. لقد كان فى استطاعة فيوفان أن يتبنى نموذجا أكثر تحررا، وأكثر فلسفة من روبليوف، لأنه كان رساما يتمتع بالمجد، ولم يكن راهبا، وكان بصفة عامة أكثر سخرية من روبليوف، وكان يتصرف باعتباره أجنبيا أو مسافرا جاء من بيزنطة ويتمتع بخبرة أكثر من خبرة روبليوف .. لقد كانت نظرته للحياة تتميز بنوع من التباعد لم يكن متوفرا لدى روبليوف الذى ينظر إلى العالم بكثير من الألم وإن كان رد فعله مختلفا عن رد فعل فيوفان .. فروبليوف لا يعبر عن ثقل حياته .. إنه يبحث عن بذرة الأمل والحب والإيمان عند الرجال الذين عاشوا عصره .. ويعبر عن ذلك من خلال صراع الشخصية مع الواقع بأسلوب ليس مباشرا، وإنما يتضمن الكثير من الإيحاء .. وهنا تكمن العبقرية .. إنه يبحث عن مثاليات أخلاقية يحملها فيعبر بهذا الشكل عن أمل الشعب وأمنيته الناتجة عن ظروف حياته وانجذابه للوحدة والأخوة والحب، أى انجذابه لما ينقص الشعب ولما يشعر روبليوف بأنه ضرورى لأولئك المحيطين به . وهكذا يتنبأ روبليوف بتوحيد روسيا وبتحقيقها لبعض التقدم .. وفى هذا تكمن عبقرية الرسام .. إن شخصيته وصورته تأتيان فى المرتبة الثانية .. إنه معقد للغاية

ويتألم .. وهو لهذا نبيل .. إنه يعبر عن الأمل وعن المثاليات الأخلاقية لشعبه بأكمله وليس فقط من ردود الفعل الذاتية للفنان إزاء العالم المحيط به .. كان هذا هو المهم بالنسبة لنا .. ولهذا وضعنا شخصية فيوفان اليونانى أمام روبليوف .. ومن أجل هذا السبب جعلنا روبليوف يواجه الإغراءات التى تثقل على مصيره .. ولهذا السبب كذلك فإن المشهد الأخير يعبر بالنسبة لنا عن عملية الخلق، وهو الطريق الوحيد المستطاع أمام روبليوف .. كانت هذه هى النقطة الهامة .. والباقي ليس سوى نتيجة لما حاولت شرحه .. إن أندريه روبليوف رجل نجح فى التعبير عن نفسه وعن مثله الأعلى وعبقريته تكمن فى أنه جعل مثله الأعلى يتطابق مع مثل شعبه الأعلى .. فى حين أن فيوفان اليونانى» يغنى ما يراه» كما يقال فى الشرق .. ».

• وما هو تفسيرك للإنتقال من الأبيض والأسود إلى الألوان فى نهاية الفيلم ؟

— إن ظهور الألوان فى نهاية فيلم مصور بالأبيض والأسود قد أتاح الفرصة لقيام علاقة منطقية بين مفهومين مختلفين .. إن الأفلام المصورة بالأبيض والأسود تعد أكثر واقعية، ذلك أن الأفلام المصورة بالألوان لم تصل بعد فى رأى إلى مرحلة الواقعية وما زالت تشبه الصور .. ولا يمكن للرجل من الناحية النفسية أن تستلقت الألوان نظره فى الحياة إذا لم يكن رساما، أو لم يكن يبحث عن قصد عن العلاقات بين الألوان، أو لم يكن منجذبا للألوان بصفة خاصة .. وما كان يهمنى هو سرد الحياة .. وفى رأى أن التعبير عن الحياة فى السينما يجب أن يتم بالأبيض والأسود .. وكان يتعين علينا أن نشير إلى العلاقة بين الفن والرسم بصفة خاصة من ناحية ، وبين الحياة من ناحية أخرى، وهذه العلاقة بين النهاية الملونة والفيلم المصور بالأبيض والأسود كانت بالنسبة لنا تعبيرا عن العلاقة بين فن روبليوف وحياته .. ويمكن تلخيص هذه الفكرة بالصورة الآتية : من جانب الحياة اليومية والواقعية والعقلانية ومن جانب آخر التعبير الفنى عن هذه الحياة .. وهى المرحلة التالية المنطقية .. وقد قمنا بتكبير التفاصيل لأنه من المحال عليك أن تنقل الرسم الذى يتميز بقوانينه الخاصة إلى السينما بأن تجعل المتفرج يرى فى مشاهد قصيرة ما كان يمكن أن يراه لو ظل يتأمل أيقونات أندريه روبليوف لساعات طويلة .. لا يوجد أى تشابه بين الحالتين .. وقد حاولنا خلق إحساس عام بلوحات الفنان عن طريق تقديم التفاصيل .. وكان هدفنا من ناحية أخرى الوصول بالمتفرج، عن طريق تقديم مجموعة من التفاصيل، إلى نظرة عامة إلى «الثالوث الأقدس» الذى يعتبر قمة أعمال روبليوف .. ومن ناحية ثالثة كانت هذه النهاية، التى صورت بالألوان، والتى يبلغ طولها نحو مائتى وخمسين مترا ، ضرورية لنا حتى نعطى المتفرج فرصة لالتقاط أنفاسه ونمنعه من مغادرة الصالة بعد انتهاء المشاهد المصورة بالأبيض والأسود، وحتى نتيح له فرصة للانفصال عن حياة روبليوف والتفكير فى الأمر، ولكى تمر بخاطر المتفرج بعض الأفكار العامة عن الفيلم أثناء مشاهدته للألوان واستماعه إلى الموسيقى التى عرضناها عليه .. وبالإختصار لجأت إلى تصوير جزء بالألوان حتى لا «يغلق» المشاهد «الكتاب»

فور الإنتهاء من «قراءته».. ففى اعتقادى أننا لو كنا لجأنا إلى إنهاء الفيلم بعد جزء «الناقوس» لأضحى عملا فاشلا .. كان لابد من إبقاء المتفرج فى الصالة بأى ثمن .. هذا هو الدورالدرامى الذى يلعبه ذلك المشهد الأخير المصور بالألوان .. وكنا فى حاجة أيضا إلى بعض الإمتداد لسرد حياة روبليوف وحمل المتفرج على التفكير بأن روبليوف كان رساما، وأنه كان يرسم هذا النوع من اللوحات ، وأنه عانى الكثير من حياته ليعبر عنه بهذه الألوان .. كان لابد من الإيحاء للمتفرج بكافة هذه الأفكار. وأود أن أضيف شيئا .. إن الفيلم ينتهى بمشهد لجياد تحت المطر.. ونحن بهذا المشهد نرمر للعودة إلى الحياة .. ذلك أن الجواد عندى يرمز إلى الحياة .. وربما كانت هذه رؤية ذاتية وداخلية .. ولكننى فى الواقع عندما أشاهد حصانا يخيل إلى أن الحياة تتكشف أمامى، لأن الحصان حيوان جميل جدا وأليف للغاية ويعبر خير تعبير عن الحياة الروسية . ولعلك لاحظت أن هناك فى الفيلم مشاهد عديدة تظهر فيها الجياد .. خذ مثلا فى مشهد البالونة الطائرة يوجد حصان يبدو عليه الحزن لموت الرجل الذى حاول أن يطير.. وهناك جواد آخر يلقى حتفه أثناء نهب كنيسة فلاديمير وتراه يعبر بذلك عن بشاعة العنف .. وعلى مدى الفيلم يمكن ملاحظة أن الحصان قد شهد ورمز للحياة .. وهكذا كنا نريد، بعودتنا إلى الحياة فى اللقطات الأخيرة، التأكيد على أن الحياة ذاتها كانت مصدر الفن عند روبليوف.

«بان»: فى شارع المهرجانات

يتحرك رأس الكاميرا يمينا ويسارا فى حركة بانورامية ، فيتغير اتجاه الرؤية لمسافة أبعد، فإذا كانت هناك عدسة واسعة، فإن الرؤية تفتح أفقا أكثر اتساعا بحجم الشاشة الكبيرة، وقد انطلق يوسف شريف رزق الله بنا إلى رؤية عريضة بحجم المهرجانات السينمائية التى قام بتغطية أنشطتها فى وقت مبكر من حياته. نظرة سريعة إلى ما كتبه أو قام بتسجيله وبثه لتلفزيونيا، تجعلنا نقول، دون احتراس الوقوع فى المبالغة، أنه ذهب إلى تلك المهرجانات، ثم نقلها معه فى حقيبته إلى القارىء والمشاهد المصرى والعربى.

سافر يوسف لأول مرة إلى تغطية مهرجان دولى، وهو مهرجان برلين، فى العام ١٩٦٩، وكان وقتها فى السابعة والعشرين من عمره، وسافر لأول مرة لتغطية مهرجان كان فى العام ١٩٧٢، وكان وقتها فى سن الثلاثين، فى رحلة برلين شجعتة الناقدة مارى غضبان، لم يكذب خبرا، أرسل بياناته إلى إدارة المهرجان، مرفقا بها ما نشره من موضوعات ومقالات عن السينما، وعندما وصل إلى هناك، لم يكتف فقط بتغطية أفلام المهرجان، ولكنه أجرى بعض الحوارات مع سينمائيين كبار مثل الهندى ساتيا جيت راي، ونشر تلك الحوارات فى مجلة «السينما» التى كان يرأس تحريرها سعد الدين وهبة، وفى رحلة مهرجان كان، شجعه الناقد سمير فريد، ثم جذب يوسف بدوره عددا من النقاد إلى السفر إلى المهرجان الأشهر مثل د رفيق الصبان ومارى غضبان. وفى العام ١٩٧٤، بدأ فى تغطية مهرجان كان للتلفزيون، وحضر كل دوراته بداية من عام ١٩٧٢ باستثناء دورة ١٩٧٥، وأصبح بذلك أحد ضيوف المهرجان المميزين والحصريين، وسط العشرات من المراسلين من شتى أنحاء العالم.

فى شارع المهرجانات صال وجال وكتب وقدم بالصوت والصورة تقارير حية عن أفلام ونجوم ومؤتمرات صحفية، من عصر الورقة والقلم إلى زمن اللاب توب والأقمار الصناعية، كانت هناك حركة «بان» كبيرة جدا، كاميرا يقظة عليها عدسة واسعة ترصد أدق التفاصيل، وكان سلاحه دوماً معه : إجادة اللغتين الإنجليزية والفرنسية، وثقافة سينمائية عميقة تشكلت من خلال المشاهدة فى دور العرض، وفى جمعية الفيلم ونادى سينما القاهرة، وعن طريق الإشتراك فى سن مبكرة فى مجموعة من أهم المجالات المتخصصة فى السينما وفى النقد، هذه هى العدسة الواسعة، التى ساهمت فى أن تكون تغطيته للمهرجانات بهذه الدرجة من التميز والشمول والعمق أيضا. يمكننا أن نحدد خصائص عامة لتلك التغطيات، أهمها فى رأى الجمع بين التغطية الصحفية والتغطية النقدية، لو قارنت رسائل المهرجانات التى كتبها يوسف شريف رزق الله لمجلة «صباح الخير» فى السبعينات مثلا، بتلك الرسائل التى كان يبعثها رؤوف توفيق فيما بعد لنفس المجلة، أو رسائل الراحل سامى السلامونى من مهرجان كان التى كانت تنشر على صفحات مجلة «الإذاعة والتلفزيون»، تستطيع أن تتبين بسهولة تركيز الأخيرين على

الجانب النقدي بقراءة تفصيلية للأفلام، بينما تمزج رسائل يوسف بين التغطية الخبرية التفصيلية، والمراجعة النقدية السريعة لأهم الأفلام، كما يخصص أحياناً رسالة كاملة لحوارات أجراها مع ضيوف المهرجان، تأخذ كتاباته في الغالب شكل التقرير الصحفي الذي يأخذك من قاعة السينما إلى قاعة المؤتمرات وشوارع وشواطئ كان وبالعكس، هناك رغبة في نقل عالم المهرجان بأكمله، وليس فقط الحديث عن أفلامه، المهرجان في رسائله حالة متكاملة من الأنشطة، وهو يقوم فيه بدور المراسل الصحفي والناقد السينمائي معاً.

نلاحظ في تلك الرسائل أيضاً أنها مكتوبة بعناوين مشوقة وجذابة، وبما يتناسب مع قارئ مجلة أسبوعية «للعقول الشابة والقلوب المتحررة» مثل مجلة «صباح الخير»، الحقيقة أن المناخ العام وقتها، وبالذات في النصف الأول من السبعينات، كان أكثر تحرراً واتساعاً، لا توجد في الرسائل الصحفية، ولا ترشيحات يوسف شريف رزق الله للقراء عن أفضل أفلام مهرجان القاهرة السينمائي مثلاً، أى مصطلحات صعبة، حتى الحوارات المنشورة مع النجوم والسينمائيين كتبت بطريقة جذابة لقارئ مختلف، بعكس الحال في دراسات مطولة كتبت لنشرة نادى السينما، أو مجلة متخصصة مثل مجلة «السينما»، التي ما زالت أعدادها في السبعينات مرجعاً هاماً لعشاق الأفلام، وقد تميزت المجلة بترجمة سيناريوهات لأفلام عالمية شهيرة، وكان نصيب يوسف كما قال لى ترجمة سيناريو فيلم «رجل وامرأة» للمخرج كلود ليلوش.

تستحق هذه التغطيات سواء لمهرجانات عالمية أو لمهرجان القاهرة أن يحتويها كتاب واحد، سيعطى ذلك فكرة شاملة عن تطور هذه المهرجانات، وعن أبرز دوراتها، كما سيقدم هذا الكتاب شهادة هامة وجديرة بالتأمل عن حركة الإبداع السينمائي العالمى والعربى والمصرى على مدى أكثر من ٤٠ عاماً متصلة، مرة أخرى، نحن أمام كنز جديد جمعه يوسف شريف رزق الله بحرفة الصحفي، وبعين المثقف السينمائي، ولا ننسى أنه كان محرراً في نشرة أخبار التلفزيون، وعاشقاً للأفلام في نفس الوقت، كان يمتلك إحساس الصحفي بالخبر، مع القدرة على الوصف بطريقة موجزة ومكثفة، وكانت لديه ذائقة الناقد، مع معلومات موسوعية عن الأفلام وصناعها في كل مكان، تراكمت عبر سنوات طويلة من القراءة.

لدينا نماذج كثيرة ممتعة لهذه التغطيات، تحت عنوان «ال فشل فى تحقيق الأحلام»، وفى يوليو عام ١٩٧٣، كتب فى «صباح الخير» تغطية شائقة بدأها على النحو التالى: «اختفت هذا العام أو كادت أسماء كبار المخرجين من مسابقة مهرجان كان السينمائي .. بل ووصل الأمر إلى أن بعض كبار المخرجين فضلوا تقديم أعمالهم الأخيرة خارج المسابقة مثل إنجمار برجمان وجوزيف لوزى الأمريكى المنفى وفرانسوا تروفو الفرنسى. ويمكن القول أن معظم الأفلام التى دخلت المسابقة كانت من الأعمال الأولى أو الثانية أو الثالثة على الأكثر لمخرجيها، أو كانت أفلاماً لمخرجين ليسوا على مستوى الأهمية، والملاحظ عموماً أن معظم كبار فناني السينما اعتادوا فى السنوات

الأخيرة، على رفض دخول المسابقات الرسمية، ويمكن تعليل هذه الظاهرة بسببين: أولهما رغبة أولئك الفنانين فى إتاحة الفرصة أمام الأجيال الجديدة للحصول على الجوائز، بعد أن نالوا هم العديد منها، وأصابوا من الشهرة ما يكفيهم، وثانيهما عزوف القلة منهم عن دخول المسابقة خشية عدم الفوز بالجائزة الكبرى، مما يعتبر إهانة فى نظرهم».

يمكنك أن تلاحظ فى هذه الفقرة ما هو أعمق من المادة الخبرية، إنها النظرة التحليلية التى تقارن وتفسر وتوضح، سيتضح ذلك أكثر عندما يقدم يوسف شريف رزق الله عرضاً لأهم أفلام المهرجان فى ذلك العام: «وقد كان فيلم «صرخات وهمسات» للمخرج السويدي إنجمار برجمان بلا جدال تحفة المهرجان.. فمن خلال العلاقات بين أربع شخصيات نسائية: امرأة تحتضر وخادمة تسهر على رعايتها وشقيقتى المريضة اللتان هرعتا إلى منزلها، وتعجزان عن مد يد العون لها.. من خلال العلاقات المكثفة بين هذه الشخصيات الأربع يقول لنا برجمان إننا مسؤولون عن الوحدة التى نعيش فيها، لأننا غير قادرين على منح الحب.. عاجزون عن البذل والعطاء.. وقد صورَ الفنان السويدي فيلمه فى ديكور واحد لم يتغير هو منزل المريضة، وبأقل حوار ممكن، وجعل من لوحته درسا فى بساطة اللغة السينمائية وعمق التفكير».

«أما فيلم بيت الدمية لمخرجه جوزيف لوزى فقد أصابنى بخيبة أمل خاصة وأنتى من أشد المعجبين بهذا المخرج صاحب فيلم «الخادم» وفيلم «الرسول».. والواقع أن شخصية نورا بطلة مسرحية «إبسن» المقتبس منها الفيلم، التى يضطرها زوجها والمجتمع الذى تعيش فيه (النرويج قبل نهاية القرن الماضى)، إلى الكذب، والتى لن تتحرر إلا بتحرير نفسها كزوجة فقط.. هذه الشخصية عفا عليها الزمن بعض الشيء، أصبحت المشكلات التى تعانى منها المرأة فى القرن العشرين مختلفة عن مشكلة نورا.. وربما أحس لوزى بذلك فعهد بدور البطولة إلى «جين فوندا» لما هو معروف عنها من آراء ومواقف هذه الفنانة الثورية التى أثيرت فى العامين الأخيرين لمهاجمة حرب فيتنام والدفاع عن الهنود الحمر وقتيات الليل.. الخ، فضلا عما يمكن أن يضيفه اضطلاع هذه الممثلة من معان معا بالدور من معان معاصرة على الفيلم».

تتمزج فى الفقرة السابقة المعلومات بالتحليل بالنظرة النقدية، وسيلازم هذا الأسلوب يوسف شريف فى معظم كتاباته التى تشكل المعلومات أساساً راسخاً لها، تقريبا لا يخلو له مقال أو تقرير أو حتى دراسة نقدية من المعلومات الغزيرة التى تساعد على الحكم النقدى، أو فى استخلاص نتائج تؤكد وجهة نظره، ثم يتوقف بنفس الطريقة عند الفيلم الفائز فى هذه الدورة من المهرجان فيقول: «أما «خيال الماتة».. الذى حصل على الجائزة الكبرى مناصفة مع الفيلم البريطانى «المأجور»، فهو ثالث أفلام المخرج جيرى شانزنبج الذى بدأ حياته مصورا فوتوغرافيا لدى أشهر المجلات الأمريكية، وفيلمه هذا يقدم لنا قصة نمو رابطة الصداقة بين رجلين أثناء

رحلة يقومان بها إلى شرق الولايات المتحدة عن طريق «الأوتوستوب» .. والرجلان من المنتمين إلى الطبقات الدنيا، أحدهما نزيل سجون سابقا «جين هاكمان»، يحلم بافتتاح محل لغسيل العربات بالنقود التي ادخرها وهو يقضى مدة عقوبته في السجن، والثاني «آل باتشينو» بحار سابق قرر اللحاق بزوجته وطفله بعد أن تخلى عنهما منذ عدة سنوات، إنه فيلم يقطر مرارة حيث لن يقدر لأحلام البطلين أن ترى النور، ومع ذلك فهناك إحساس بالأمل يراودنا في آخر الفيلم من جراء تضامن السجين مع زميله في الشقاء .. وقد علمت أن مكتب وارنر في القاهرة موزعة الفيلم، قد أعاد النسخة التي وصلت إلى مصر منذ أسبوعين، لثقتها أن الفيلم لن يستطيع الصمود أمام سيل الأفلام الهندية وأفلام الكاراتيه التي غمرت السوق عندنا ..»

وفي تغطية تفصيلية متميزة، نشرت في مجلة «صباح الخير» في ١٤ يونيو عام ١٩٧٣ تحت عنوان «عصفور يوسف شاهين يثير ضجة» تقريراً ليوسف شريف بدأه على النحو التالي: «أربعة أفلام عربية فقط عرضت في مهرجان كان هذا العام: «العصفور» ليوسف شاهين، وقد عرض في نصف شهر المخرجين، و«الفحاح» للجزائري محمد بوعماري الذي عرض في أسبوع النقاد، و«ديسمبر» للجزائري الأخضر حامين، و«بس يا بحر» للكويتي خالد الصديق، وقد عرضا في سوق الأفلام، هذا بالإضافة إلى فيلم قصير بعنوان «حوار» من إخراج كمال الشيخ قدم في مسابقة الأفلام القصيرة الرسمية. والواقع أن هذا التمثيل يعد ضئيلاً للغاية من ناحية الكم خاصة إذا عرفنا أن عدد الأفلام التي عرضت في مهرجان كان هذا العام بلغ نحو أربع مائة وخمسين فيلماً طويلاً بالإضافة إلى قرابة خمسين فيلماً قصيراً، وذلك في سبعة أقسام مختلفة ضمها المهرجان كان، من بينها سوق الأفلام حيث عرض أكثر من مائتي فيلم من إنتاج خمس وعشرين دولة»، ثم ينتقل التقرير إلى الضجة التي أحدثها فيلم «العصفور»: «وقد لاقى أحدث أفلام يوسف شاهين «العصفور» نجاحاً كبيراً في كان عند عرضه في «نصف شهر المخرجين» .. وقد دفع هذا النجاح المسؤولين عن ذلك القسم إلى عرض «العصفور» ثلاث مرات بدلاً من مرتين، كما جرى لبقيّة أفلام تلك المجموعة، وذلك عندما اتضح أن أحد الأفلام لم يصل في الموعد المحدد، وأصبح موعد عرضه خالياً بالتالي. وقد نشرت صحيفة «نيس ماتان» على صفحة السينما في عددها الصادر يوم الاثنين ٢١ مايو الماضي مقالاً عن فيلم «العصفور» تحت عنوان: «انتصار فيلم مصري في نصف شهر المخرجين .. العصفور ليوسف شاهين أو العرب بعد حرب الأيام الستة». وقال صاحب المقال ضمن ما قال: «من ميزات فيلم يوسف شاهين أنه يعيد كل شيء لمكانه الحقيقي بكثير من القوة الهادئة والذكاء .. إنه عمل مفيد سواء بالنسبة للشعوب العربية أو للمتفرجين الفرنسيين والأوروبيين عامة»، وطالب كاتب المقال بأن تتاح لهذا الفيلم فرصة عرضه في أكبر عدد من الدول .. وكان هذا ما طالب به أيضاً الناقد السينمائي كلود ميشيل كلوني الذي زار مصر منذ نحو شهرين بدعوة من نادى السينما بالقاهرة .. فقد كتب يقول في عدد يونيو من مجلة سينما ٧٣: «إن العصفور

فيلم قوى وجميل ولا بد أن تشاهده أوريا». وقد حدث بالفعل أن تلقى يوسف شاهين أثناء وجوده في كان عرضا بالتوزيع من كلود نجار، وهو واحد من أكبر الموزعين الفرنسيين وصاحب عدد ضخم من دور العرض في فرنسا، وأغلب الظن أن الجمهور الفرنسي سيشاهد فيلم يوسف شاهين قبل بداية العام القادم. وتدرؤ أحداث «العصفور» إبّان الأيام القليلة السابقة على ٥ يونيو ٦٧ وخلال الفترة التي أعقب العدوان الإسرائيلي حتى استقالة الرئيس جمال عبد الناصر ونزول الجماهير إلى الشوارع معلنة رفضها لهذه الإستقالة .. وشخصيات الفيلم الرئيسية هي صحفى تقدمى يسعى من خلال مقالاته إلى الكشف عن بعض جوانب الفساد فى مجتمعنا المصرى إبّان تلك الفترة، وضابط بوليس يزداد وعيه تدريجيا بحقيقة ما يجرى من حوله، وامرأة تمثل نبض مصر الحقيقية، وابنتها الطالبة التي تجسد مستقبل مصر وازهرى لم يحصل على شهادة العالمية .. وبهذا الفيلم، الذى يحاول يوسف شاهين من خلاله تسليط الضوء على بعض مظاهر الفساد الداخلى قبل هزيمة ٥ يونيو، ينتقل صاحب «الأرض» على حد تعبيره إلى «صنع سينما تلبى الاحتياجات الحقيقية للمجتمع المصرى الآن». والعصفور، وهو إنتاج مشترك مع الجزائر، يعتبر نموذجا ممتازا للإنتاج السينمائى المشترك .. وهو النموذج الذى يجب أن يحذو المنتجون المصريون حذوه لفتح آفاق جديدة أمام السينما المصرية. وفى اليوم الثانى لتلقى عروض فيلمه، عقد شاهين مؤتمرا صحفيا .. وقد أثنى الحاضرون خلال هذا المؤتمر على «العصفور»، وأعربوا عن إعجابهم بإنتاج مثل هذا العمل الجرىء الذى لا يخشى من مواجهة الحقائق بشجاعة».

وفى نفس التقرير الهام، يتوقف يوسف شريف رزق الله عند الحضور الإسرائيلى من خلال ثلاثة عشر فيلما عرضت فى سوق المهرجان، ويتحدث عن أفلام ليست إسرائيلية ولكنها تحمل دعاية صهيونية مثل «رؤيا الثمانية» عن أوليمبياد ميونيخ، والفيلم الوثائقى البريطانى «الصليب المعقوف»، والفيلم الفرنسى «قطرة دم فى المحيط»، ورغم أن التقرير ينتهى بأن مصر استطاعت أن تقف «شامخة مرفوعة الرأس» على حد تعبير يوسف شريف بفضل فيلم «العصفور» وما كتب عنه، إلا أنه يضيف أن هذا لاينفى ما حدث من «افتقادنا التام للدعاية العربية فى مواجهة الدعاية الإسرائيلية المنظمة رغم رفض المهرجان اشتراك إسرائيل رسميا به»، ويقصد بذلك عدم مشاركة إسرائيل فى المسابقة الرسمية، عموما يرتبط التقرير بسياق سياسى هو الصراع مع إسرائيل الذى سيتخذ حلقة جديدة بعد عدة شهور من خلال حرب أكتوبر، وقد كان هذا الجيل بأكمله ميسا، ويعتبر السينما (الروائية والوثائقية) أحد أسلحة المعركة الهامة .

ولجأ يوسف شريف إلى تخصيص رسالة لموضوع معين كما فى عدد ٢٠ يونيو ١٩٧٤، نشر فيه تقريرا بعنوان « أفلام مهربة تحكى حقائق مذهلة» مخصص بأكمله ، وعلى مساحة ثلاث صفحات بالصور، عن نصيب سينما العالم الثالث فى أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية من أفلام المهرجان لهذه الدورة، وبعد أن يلاحظ أن المسابقة

الرسمية لم تضم سوى ثلاثة أفلام قادمة من القارات الثلاث، وهى فيلم يابابنى وآخر هندي والثالث مكسيكى ، وهو عدد ضئيل جدا فى مسابقة بها ٢٥ فيلما، إلا أنه يرى أن وضع العالم الثالث كان أفضل هذا العام منه فى السنة السابقة حيث لم تضم المسابقة أى فيلم أفريقي أو آسيوى أو من أمريكا اللاتينية، مما دفع بعض النقاد السينمائيين إلى شن هجوم على لجنة تصفية أفلام المهرجان، واتهامها بالتحيز للعالم الغربى، ويضيف معلومة هامة جدا عندما يقول : « وإحقاقا» للحق ينبغى الإشارة إلى أن إدارة المهرجان كانت تود كما علمت أن تشارك مصر فى المسابقة الرسمية بفيلم «العصفور» من إخراج يوسف شاهين، كما بعث المسؤولون من قسم «نصف شهر المخرجين» بدعوة إلى منتجى فيلم «زائر الفجر» للإشتراك به فى هذا القسم، وقد فشل أصحاب هذين الفيلمين فى الحصول على الإذن اللازم لإرسالهما إلى مهرجان كان بسبب بعض المشكلات الرقابية التى يواجهها الفيلمان، والواقع أننا خسرنا فرصة ممتازة للفت الأنظار والبروز فى المهرجان بفيلمين من أفضل ما أنتجته السينما المصرية خلال الخمس سنوات الأخيرة .. وإذا ما عدنا إلى الأفلام التى مثلت العالم الثالث فى المسابقة الرسمية فإنه لم يثر اهتمامنا منها سوى الفيلم الهندى «الرياح الساخنة» أول أعمال المخرج (م.س. ساتير) الذى يتناول مشكلة المسلمين فى الهند بعد انفصال باكستان عنها عام ١٩٤٧ .. ويستخدم المخرج أسلوبا واقعيا فى عرض ما عاناه وربما لا يزال يعانيه المسلمون فى الهند، من خلال قصة عائلة يضطر أفرادها واحداً وراء الآخر للرحيل إلى باكستان بعد أن ضاقت سبل العيش فى وجوههم. والفيلم يعتبر إدانة ضد العنصرية فى واحدة من أبشع صورها. ويتوقف يوسف شريف عند فيلمين من شيلى وفيلم من المكسيك عرضا فى دارى ستارا وستارا ٢ اللتين خصصتا لتقديم ٢٧ فيلما طويلا ربعها من أمريكا اللاتينية، وبصفة خاصة من المكسيك وشيلى والبرازيل، وقد عرضت الأفلام الثلاثة ضمن مجموعة نصف شهر المخرجين : « وقد عرض فيلمان من شيلى .. الأول « يجب قتل الجنرال» الذى أخرجه إنريكي أورتيجا عام ١٩٧٢ ويروى فيه المؤامرات والدسائس التى حاكتها القوى اليمينية فى فترة الستين يوما والتى أعقبت انتصار سيلفادور الليندى فى الانتخابات التى جرت فى ١٠ سبتمبر ١٩٧٠ وقبل استلامه الحكم فى فى ٥ نوفمبر من نفس العام .. فإلى جانب تهريب جزء كبير من رؤوس الأموال خارج شيلى وتنظيم مظاهرات عمّت شوارع سانتياجو وغيرها رافعة شعارات مثل « إذا أردت أن تفقد نصف وزنك فى ٢٤ ساعة تعال إلى شيلى»، إلى جانب هذا كله يقدم المخرج أيضا إعادة خلق محاولة الرئيس فيرى اليمينية الفاشلة لقتل الجنرال شنايدر القائد العام لجيش شيلى وتحميل اليسار مسؤولية الإغتيال من أجل دفع الجيش إلى القيام بانقلاب عسكري يحول دون وصول الليندى إلى الحكم . وبمجرد إضاءة أنوار الصالة علا تصفيق حاد من المتفرجين الذين احتشدوا فى الصالة جلوساً ووقوفاً من أجل مشاهدة الفيلم .. أما فيلم «المصادرة» (وهوانى الأفلام الشيلية) فقد صورته مخرجه راؤول رويز فى فترة لا تزيد عن أربعة أيام فى نهاية عام ١٩٧١ .. وقد انطلق رويز أيضا من حادث

حقيقى رفض فيه عدد من الفلاحين استلام ٨٠ فدانا من الأرض الزراعية بدعوى أنهم يجهلون كيفية إدارتها .. ويسعى هذا الفيلم إلى إثبات أنه لا يمكن أن يكون هناك إصلاح زراعى دون توفير الإدراك والوعى اللازمين للفلاحين . ولكن مما لا شك فيه أن فيلم «ضد العقل ومع القوة» الذى أخرجه المكسيكى «كارلوس أورتيز» هو الذى أثار الجانب الأكبر من اهتمام المخرجين المشغولين بما جرى فى شيلى .. فالفيلم الذى صور لحساب التلفزيون المكسيكى عبارة عن ريبورتاج بالغ الحيووية والتأثير يقدم فيه مخرجه خلال خمسين دقيقة تحقيقا مع عدد من سكان سانتياجو فى الأيام التالية لوقوع الانقلاب العسكرى فى الحادى عشر من سبتمبر الماضى .. ويصور المخرج الاستاد الذى اعتقل فيه بضعة آلاف من أنصار الرئيس الليندى والأهالى المنتظرين خارج الإستاد فى حالة يرثى لها .. ونسمع من يقول من هؤلاء الناس : «لقد قتلوا رئيسنا ولكنهم لن يقتلوا أفكارنا» .. وقد أشار المخرج فى المؤتمر الصحفى الذى أعقب عرض الفيلم إلى أنه اضطر إلى الاستغناء عن بعض الشهادات لأناس خارجين من الإستاد لأنها كانت خطيرة على أصحابها .. وقال إنه اضطر للتحايل لتصوير فيلمه، وادعى للمسؤولين فى شيلى أن التلفزيون المكسيكى أوفده لتسجيل حديث مع الجنرال بينوشيه رئيس الحكومة العسكرية فى شيلى.. ولاشك أن أهم أجزاء الفيلم هو الذى يصور منزل الشاعر الشيلى بابلو نيرودا وقد بدا واضحا أنه كان مسرحا للتدمير، وتنطلق الكاميرا بعد ذلك لتصوير جنازة الشاعر العظيم الذى توفى بعد ١٤ عاما من وقوع الانقلاب العسكرى .. ونرى على الشاشة المئات من أصدقاء نيرودا والمعجبين به وهم يشيعون جنازته محاطين بالعاكر حاملى الأسلحة ويرتفع صوت مدويا هاتفا : « نيرودا » ليردد المئات وراءه «حاضر» .

وتحت عنوان فرعى لافت هو «سينما الحقائق المذهلة» يكتب يوسف شريف : «وهناك فيلمان قاما بتسليط أضواء على قضيتين نكاد نجهل كل شىء عنهما .. الفيلمان هما «آخر مقبرة فى دمبازا» الذى صنع فى جنوب أفريقيا وعرض فى «نصف شهر المخرجين» و«ساعة التحرير دقت .. برّة يا استعمار» للمخرجة اللبنانية هينى سرور .. وقد عرض هذا الفيلم فى أسبوع النقاد .. والفيلم الأول تم تهريبه من جنوب أفريقيا وهو لا يحمل أسماء من صنعوه سواء المخرج أو كاتب السيناريو ، حيث أنه يدين الظروف البشعة والأوضاع الرهيبة التى يعيش فيها المواطنون السود فى جنوب أفريقيا والأعمال المهينة والمرهقة التى يقومون بها ، ونسمع معلقا يخبرنا بحقائق مذهلة كوجود طبيب لكل ٤٠٠ أبيض، فى الوقت الذى تبلغ فيه هذه النسبة عند السود طبيبا لكل ٤٤ ألف أفريقى، وأن ٥٠% من الأطفال السود يموتون من سوء التغذية قبل بلوغهم الخامسة، وأن ١٩% من السود ماتوا فى الثلاثين سنة الأخيرة فى المناجم التى كانوا يعملون فيها ، وينتهى الفيلم بالمعلق قائلا : «أثناء الساعة التى قضيتها فى مشاهدة هذا الفيلم تم طرد ١٠ عائلات سوداء من منازلهم وتم اعتقال ٦٠ رجلا من السود ومات ستون طفلا أسود بسبب سوء التغذية» !! أما فيلم المخرجة «هينى سرور» فهو وثيقة بالغة الأهمية عن كضاح

الجبهة الشعبية لتحرير عمان والخليج العربى وهو الكفاح الذى بدأ فى التاسع من يونيو ١٩٦٥ .. وينقسم الفيلم إلى جزئين : جزء تاريخى عن الدور الذى لعبه الاستعمار فى الخليج العربى حتى جلاء بريطانيا من المنطقة فى عام ١٩٧١، أما الجزء الثانى فقد صور فى المنطقة التى حررها الثوار فى ظفار ويجعلنا نعيش معهم ونتعرف على أفكارهم وعلى الإنجازات التى حققوها .. ونرى أيضا تدريب شباب أعضاء الجبهة والحياة فى المزارع الجماعية التى أقامتها الجبهة، وكذلك دور المرأة فى هذا المجتمع الجديد .. ويعتمد هذا الفيلم التسجيلى فى جزء منه على أجزاء أحاديث مع عدد من أفراد جبهة التحرير . وقيمة هذا الفيلم السياسى الشجاع، الذى اعتمدت المخرجة «هينى سرور» فى تمويله على تبرعات عدد من العمال والطلبة العرب، ومن التقدميين الأوربيين، قيمته تكمن فى تقديم يقظة الشعوب ببساطة وصدق بالغين، يقظة شعب وإدراكه لمعنى الكرامة الإنسانية .

ومثلما اهتم بالسينما الوثائقية لمخرجين أقل شهرة، خصص يوسف شريف رسالة دسمة للغاية نشرت أيضا فى يونيو ١٩٧٤ عن أفلام المخرجين الكبار فى نفس الدورة، آخر أفلام «ألان رينيه» الفرنسى و«كين راسيل» البريطانى و«بيير باولو ازلونى» الإيطالى عُرضت فى المسابقة الرسمية، وعُرضت أفلام «فديريكو فيليللى» الإيطالى و«كلود ليلوش» الفرنسى خارج المسابقة الرسمية، ولكن فى جو محاط بدعاية هائلة، نقتبس من هذه التغطية المميزة بعض الفقرات الهامة التى يتداخل فيها الجانب المعلوماتى مع المراجعة النقدية السريعة : «يقول ألان رينيه صاحب هيروشيما حبيبتى» عن فيلمه «ستافيسكى» : « منذ أربعين عاما كادت قضية ستافيسكى أن تقضى على المؤسسات البرلمانية الفرنسية، بل وعلى نظام الحكم نفسه ، ولا بد من التساؤل وخاصة أن الجمهورية الفرنسية الثالثة عرفت قبل ذلك الكثير من الفضائح التى لم تهزها بمثل هذه القوة» .. وقضية ستافيسكى هى قضية «ساشا ستافيسكى» نفسه .. ساشا الساحر الذى سيطر على باريس، الصحافة والسياسة والحفلات الساهرة تحت اسم سيرج ألكسندر، لم يكن ساشا سوى محتال طليق أدرك مختلف أساليب الحياة فى مجتمعه، ويتناول «ألان رينيه» الشهور الأخيرة من حياة ستافيسكى .. أى أن أحداث فيلمه تدور فى الفترة من يوليو ١٩٣٣ إلى يناير ١٩٣٤ .. ونرى الحياة الرغدة التى يعيشها هذا النصاب معتمدا على سمعته كرجل أعمال ناجح وعلى صلاته القوية برجال الحكم، فى نفس الوقت يطارده أحد رجال البوليس ويضيق الخناق حوله ويتكشف أمره أخيرا بسبب عملية نصب مالية ، ويكشف «ألان رينيه» مع كاتب السيناريو «جورد سمبران» مؤلف «زد» و«الإغتيال»، التواطؤ بين المال والسلطة، ويلقى بعض الأضواء على فساد الحكم فى نظام الجمهورية الفرنسية الثالثة من خلال شخصية ستافيسكى، كما يظهر قدرة بارعة على التلاعب بالزمن والانتقال من الحاضر إلى الماضى ومن الحاضر إلى المستقبل حيث نرى من حين لآخر لمحات من التحقيق الذى تجريه لجنة حكومية بعد وفاة ستافيسكى، نرى هذا التحقيق قبل انتحار البطل بعد محاصرة البوليس له. ورغم اعترافنا بجودة الفيلم (يقول يوسف شريف)

إلا أنه لم يرتفع إلى مستوى بقية أعمال هذا الفنان الفرنسى المخرج «آلان رينيه». وفى المؤتمر الصحفى الذى أعقب عرض الفيلم والذى حضره رينيه وسمبران وجان بول بلموندو الذى جسد شخصية ستافيسكى واشترك فى تمويل الفيلم .. فى هذا المؤتمر وقف أحد النقاد يهاجم المخرج آلان رينيه .. لإضافته طابعاً تجارياً على فيلمه بإعطائه دور البطولة لبلموندو، فأجاب رينيه بأنه كان مقتنعاً تماماً بصلاحيته هذا النجم لذلك الدور، وأنه لو لم يعطه الدور بعد هذا الإقتناع لمجرد أنه ممثل مشهور، لكان هذا موقفاً غريباً من جانبه»

ويتوقف التقرير عند فيلم كين راسيل وملابسات العرض الغريبة : « وهناك أزمة أخرى ظهرت فى المهرجان، وهى تلك التى أثارها كين راسيل مخرج الفيلم البريطانى «مالر» عن الموسيقىار النمساوى الشهير «جوستاف مالر» ١٨٦٠ _ ١٩١١) فقد طلب راسيل سحب فيلمه من المسابقة الرسمية بعد أن علم بوجود الناقد البريطانى ألكسندر ووكر ضمن أعضاء لجنة التحكيم .. وسبب احتجاج راسيل على ووكر، هو أن الناقد كان قد أعلن رأيه فى فيلم «مالر» على صفحات الجريدة التى يعمل فيها فقال إنه فيلم ردىء، بل إن مشادة وقعت بين الناقد والمخرج فى التليفزيون البريطانى قبل أيام من بدء مهرجان كان .. وانتهت المشادة بأن صفع راسيل الناقد على وجهه بالجريدة التى كان يمسك بها. وقد رأت إدارة المهرجان أن الحل للخروج من هذه الأزمة هو امتناع ووكر عن التصويت على فيلم «مالر». وقد تمنيتُ بعد مشاهدة هذا الفيلم للمخرج الذى قدم لنا قبل ذلك «نساء عاشقات»، تمنيت أن يصاب الفيلم بفشل تجارى عظيم وأعتقد أن أمنيتى ستتحقق .. لقد أخرج راسيل عملاً مثيراً للملل ومبتذلاً إلى حد كبير، نرى فيه بعض ذكريات الموسيقىار النمساوى (طفولته، مراهقته، كيف اكتشف حبه للموسيقى، زواجه، وفاة ابنته .. الخ) كما ترد على مخيلته أثناء وجوده مع زوجته فى قطار يقوده إلى فيينا عائداً من رحلة فنية إلى نيويورك، ولاشك أن شخصية مالر كانت تحتاج إلى فنان عبقرى لنقلها إلى الشاشة، أما راسيل ، الذى سبق أن عالج شخصية تشايكوفسكى فى فيلم «عشاق الموسيقى» الذى لم نشاهده فى القاهرة، فقد بدا لى أنه أخرج فيلم «مالر» مرتدياً قباقباً، يزن عشرة كيلو جرامات على الأقل».

«كلوز أب»: اجتهادات نقدية

توصف اللقطة القريبة بأنها «فخر السينما». لقد منحت المشاهد فرصة نادرة لأن يقترب جدا من الموضوع المصوّر وهو فى مكانه، أن يكتشف أبعاده وأعماقه، أن يرى مسام الإنسان، رمشة عينه، لمسة أصبغة، ومولد ابتسامته. لا تظهر اللقطة القريبة كما هى على الشاشة، ولكنها تظهر مكبرة بحجم مساحة وحدود شاشة بيضاء، مثل صفحة عملاقة لا يمكن أن تكتب فوقها إلا باستخدام الضوء.

عمل الناقد السينمائى يشبه شيئا مثل اللقطة القريبة، إنه يقوم بتقريب الفيلم ليراه القارئ أكثر وضوحا، يشبه عمل الناقد دور المرشد السياحى الذى يلقى نظرة عامة على المكان، ثم يأخذك من يدك بهدوء لكى يريك زاوية لم ترها، يكشف لك عن مواطن الجمال أو القبح، مستخدما عدسة تقرب الأشياء فتكشف أعماقها وأبعادها، فى أرشيف يوسف شريف رزق الله نماذج كثيرة وهامة لاجتهادات نقدية كتبها بالفرنسية والعربية، سنتوقف عند بعضها، ولكن ليس قبل أن نلقى نظرة عن طبيعة هذه العملية المعقدة والصعبة.. عملية نقد الأفلام.

هناك سؤالان لا بد أن يجيب عنهما ناقد الأفلام هما: ماذا يقول العمل؟ وكيف يقول؟، وعليه دائما أن يقدم للقارئ «حيثيات» هذا الرأى.

لا يتعامل القارئ إلا مع ثمرة النقد وهو المقال المكتوب دون أن يتعرف على كيفية الوصول إلى هذه الثمرة، فإذا كان المقال النقدى يتضمن حكماً مبنياً على «قواعد وحيثيات» لمستوى فيلم معين، فإن هذا الحكم هو المرحلة الرابعة والأخيرة فى عملية قراءة الأفلام، لدينا قبل الحكم ثلاثة عناصر مركبة ومتداخلة لا بد أن يتناولها المقال النقدى: العنصر الأول هو عرض العمل الفنى. لا يعنى ذلك إطلاقاً أن تحكى قصة الفيلم وكأنك تسرد أدق تفصيلاته، ولكنه يعنى أن تعرض الفيلم من خلال وجهة نظرك، ومن خلال زاوية الرؤية التى اخترتها للحديث. يعنى مثلا: لو كنت تتحدث عن فيلم «شخصيات» فلا محل هنا لسرد حدوده لا وجود لها أصلاً.

المهم فى هذه الحالة أن تحلل الشخصيات ومدى ارتباطها بمغزى الفيلم أو معناه. عرض الفيلم يحتاج إلى التكتيف والإختزال لأنك تخاطب به قارئاً من اثنين؛ إما أن يكون قد شاهد الفيلم فلا حاجة به إذن لأن تكرر له ما رآه، وإما أن يكون لم يشاهد الفيلم، وبالتالي قد تسرف فى التفاصيل فتحرقه عليه فيما أنت تود أن تدعوه لمشاهدة الفيلم.

لا حل سوى أن تعرض الفيلم بشكل مكثف من خلال زاوية الرؤية التى اخترتها لمقالك. أى أنك تعيد بناء الفيلم فى ضوء المقال ورؤيته وليس العكس أبداً. أما العنصر الثانى للمقال النقدى فهو التحليل والفك والتركيب. الناقد يقوم تقريباً بعكس ما يقوم به المبدع، فإذا كان صانع الفيلم يقومون بالبناء ومزج العناصر، فإن الناقد يقوم

بتحليل العمل إلى عناصره التي تكوّن منها بهدف اكتشاف الطريقة التي تعمل بها هذه العناصر بتكامل وانسجام (في الأفلام الجيدة)، أو الطريقة «لا تعمل» بها هذه العناصر (في الأفلام الرديئة).

الفيلم مثل الآلة العملاقة المكوّنة من تروس كثيرة، لو اختل منها أحد التروس لما دارت الآلة. دور الناقد (والتشبيه بالطبع لتبسيط الفكرة) هو الكشف عن دور كل ترس في العمل، واكتشاف مواطن الخلل عندما يضطرب عمل هذه الآلة. أردت من هذا التشبيه أن أنقل لك مدى صعوبة التفكيك، وخصوصاً في تلك الأفلام الخادعة التي تجد فيها اتقاناً في التنفيذ ولكنك تكتشف (لو تأملت قليلاً) أن بناء الفيلم وعناصره الداخلية بها الكثير من الاضطراب. يبقى العنصر الثالث وهو عصب أي نقد ناضج. أتحدث هنا عن «المقارنة» التي تضع الفيلم في سياق الأفلام المشابهة لنوعه، أو في إطار مسيرة مبدعيه. لولا المقارنة ما استطعنا أن نحدد بدقة مستوى الفيلم أو درجة الجهد المبذول فيه. أنت مثلاً يمكن أن تقبل فيلماً مثل «الطاووس» كعمل أول من مخرج مجتهد يكتشف أفلام التشويق ويريد أن يساهم فيها، ولكن الفيلم نفسه يتحول إلى عمل متواضع من الدرجة الثالثة إذا كان من إخراج كمال الشيخ رائد التشويق، لأن «مقارنة» أي فيلم من أفلامه الأولى (الأبيض والأسود) بفيلم «الطاووس» تجعل منه عملاً متواضعاً. الحقيقة أن «الذائقة النقدية» نفسها ليست إلا وليدة المقارنة بتراكم المشاهدة. لو افترضنا جدلاً أن شخصاً شاهد فيلماً ولم يشاهد غيره على الإطلاق. في هذه الحالة فإن فن السينما كله لن يكون سوى هذا الفيلم. كلنا مررنا بهذه المرحلة في طفولتنا، لدرجة أننا كنا نعتقد أنه لا يوجد ممثلون في الكون إلا هؤلاء الذين شاهدناهم في هذا الفيلم الأول، ولكن مع مشاهدة أفلام جديدة تنشأ لدينا «القدرة على المقارنة»، وتولد معها القدرة على إصدار الأحكام، فنقول مثلاً إن «أحمد السقا» أكثر إقناعاً في «أفلام الأكشن» من فريد شوقي أو العكس. من هنا تأتي أهمية أن يشاهد الناقد أعداداً كبيرة من الأفلام، لأن ذلك سيزيد قدرته على المقارنة والحكم الأقرب إلى الموضوعية.

حصاد هذا المزيج من العناصر الثلاثة ينتهي بنا إلى الحكم على مستوى الفيلم، والحكم مرتبط بهذه الحيثيات المتوافرة. قد تشاهد مثلاً فيلماً تبهر به وتحلله وتقارنه بغيره من الأفلام التي شاهدتها. تمر سنوات وتكتشف أن هذا الفيلم منقول بالمشهد والحرف والتقطيع من فيلم أجنبي، في هذه الحالة سيغير الحكم مع ظهور حيثيات جديدة. هذا ما أقصده بأن الحكم مرتبط باجتهاد الناقد في «لحظة كتابة النقد»، وليس حكماً أبدياً سمردياً. تكشف هذه المقدمة أن النقد ليس عملية سهلة، ويكاد يكون ذروة التحصيل السينمائي والفني عموماً، وقد ساهمت جمعية الفيلم بالذات في إنضاج محاولات يوسف شريف رزق الله واجتهاداته النقدية، ثم تبلورت أكثر من خلال كتابات نشرة نادي سينما القاهرة، الحقيقة أن شكل تقديم وتحليل الأفلام بالذات في نشرة نادي السينما كان يحقق للكاتب فرصة ذهبية للدراسة التفصيلية لكل عناصر الفيلم السينمائي. فرض هذا الشكل أن يبدأ المقال

بنقل تتابع مشاهد الفيلم من الشاشة (يعرض الفيلم للناقد عرضاً خاصاً فى صالة مركز الثقافة السينمائية الذى كان يطلق عليه مركز الصور المرئية)، ثم تأتى بعد ذلك أحياناً بعض المعلومات الأساسية عن صناعة الفيلم ومبدعيه، ويأتى بعدها التحليل النقدي التفصيلي للعمل . شىء أقرب إلى التدريب العملى على احترام الفيلم، والتعب فى الكتابة عنه، وعدم إغفال التفاصيل، أو التغاضى عن جملة حوار، ربما كان فيها مفتاح الفيلم كله. أعجبتنى كثيراً هذه الطريقة التى ربما حددت حرية الكتابة من حيث الشكل، ولكنها فرضت نوعاً من الدراسة المعمقة والمنهجية الصارمة التى تناسب أعمالاً هامة وكبيرة كان يعرضها نادى السينما فى سنواته الأولى، أتذكر أننى استخدمت هذا الشكل مرة واحدة فقط فى نقد فيلم «شيكاجو»، كانت مهمة شاقة ولكنها ممتعة للغاية، وبالطبع لم أنشر المقال / الدراسة لعدم وجود مساحة تستوعبه فى أى مطبوعة غير متخصصة فى السينما، وهنا نقول إن نشرة نادى السينما، وفرت أيضاً مكاناً لدراسات طويلة عن الأفلام، ما كان يمكن نشرها إلا من خلال مطبوعة متخصصة.

أول نقد نشره يوسف شريف رزق الله كان لفيلم عربى، ولكنه كتب باللغة الفرنسية لينشر فى مجلة radio monde، التى كان يكتب فيها الناقد الراحل سمير نصرى، والذى تأثر به يوسف كثيراً، نلاحظ بصفة عامة أن اجتهاداته النقدية، بل وكل إنتاجه المكتوب، يتميز بما أسميه «قاعدة المعلومات الموسوعي»، هو بالتأكيد يعرض أحداث الفيلم، ويحلل عناصره، يعيد تفكيكها وتركيبها، ويلجأ كثيراً إلى المقارنات سواء عند الحديث عن أدوار الممثلين أو عن أعمال المخرج السابقة، وينتهى إلى حكم لصالح الفيلم أو ضده، أى أنه يستوفى شروط النقد كما أسلفناها سابقاً، ولكن كل هذه الخطوات تستند إلى قاعدة معلوماتية غزيرة، إنه لا يفوت أى بادرة لكى يذكر معلومات تفصيلية عن الفيلم ونجومه ومخرجه بل وظروف تصويره، لديه هاجس دائم بأن دوره هو أن يضع الفيلم فى سياقه المعلوماتى، وينقل معارفه إلى القارئ، كما أن هذه المعلومات تكون أحياناً وسيلة للحصول على مفتاح قراءة العمل، وفهم أسرار، وسبر أغواره.

فى دراسة نقدية مبكرة، نشر يوسف شريف قراءة نقدية معلوماتية للفيلم «الشهير «هيروشيما حبيبتي» فى العدد العاشر من نشرة جمعية الفيلم التى كانت تصدر كل ثلاثة أشهر (أكتوبر نوفمبر ديسمبر ١٩٦٧)، يبدأ كالعادة بالمعلومات بعد أن ذكر بيانات الفيلم: «فى عام ١٩٥٩، وقع اختيار فرنسا على فيلم «هيروشيما حبيبتي» لتمثيلها فى مهرجان كان، بيد أن المسئولين عن إدارة هذا المهرجان وقضوا وقتئذ فى سبيل عرض هذا الفيلم، بزعم أنه من الأفلام المناهضة للسياسة الأمريكية، ذلك أن العشرين دقيقة الأولى من المدة التى يستغرقها كانت عبارة عن صور تبين مدى الدمار الذى أصاب مدينة «هيروشيما» من جراء إلقاء القنبلة الذرية عليها .. وقد نتج عن ذلك أن عرض الفيلم خارج المهرجان، مما لم يحل دون حصوله على جائزتين أولاهما جائزة «جمعية كتاب

السينما والتلفزيون» والثانية جائزة «الاتحاد الدولي للصحافة السينمائية»، ومع أن «هيروشيما حبيبتي» يعد أول الأفلام الطويلة التي قام «ألان رينيه» (من مواليد ١٩١٢) بإخراجها، إلا أنه ليس أول أفلامه التي حصل عنها على جائزة دولية أو منع عرضها في إحدى المهرجانات، فقد سبق لغالبية أفلامه القصيرة أن منعت في كثير من المهرجانات الدولية .. أذكر منها فيلم قصير من إخراج (١٩٤٨) وهو «فان جوخ»»

يستمر المقال مقدما للقارئ طوفاناً من المعلومات عن الفيلم، وظروف إنتاجه، وتصريحات مارجریت دورا كاتبة السيناريو عنه، ثم ينتقل بعد ذلك إلى عرض الفيلم : « أما الفيلم فلا يروى قصة بالمعنى المألوف، بل إنه مجرد عرض مقارن لمأساة جماعية (تدمير شامل لمدينة دخلت التاريخ من أوسع أبوابه) ومأساة أخرى فردية .. ، ، ويقدم بعد ذلك خطوطاً عامة للسرد السينمائي بعد أن وضعه في إطار سينما جديدة مختلفة، ويقوم بتقسيم السرد إلى ثلاثة أجزاء، ويلجأ أحياناً إلى التحليل وسط العرض وسرد الأحداث : « إن المخرج يعبر بالصورة هنا عن عمل يجول في ذهن الفتاة، مستعملاً «الFLASH باك»، بطريقة مبتكرة. فالفتاة الفرنسية تسير في شوارع هيروشيما ويرى المتفرج هذه الشوارع بعينيها عن طريق تقدم الكاميرا إلى الأمام، ثم ينتقل المخرج إلى شوارع مدينة «نيفير» دون اللجوء إلى المزج، أو لأية صورة أخرى من تلك التي تستخدم عادة للانتقال إلى مشاهد سابقة، ليرى «نيفير» أيضاً عن طريق تقدم الكاميرا إلى الأمام بنفس سرعة تقدم آلة التصوير الأولى .. ويتداخل العرض مع المعلومة مع التحليل والرأى في أجزاء كثيرة : « ولقد ذهب البعض إلى أن هذا الجزء الثالث من الفيلم ينطوى على شيء من التطويل، وقالوا إن اختصار بعض مشاهد منه لن يضير الفيلم من الوجة الفنية .. بيد أن هذا الأمر ما هو في حقيقة الأمر إلا تعبيراً رائعاً عن جو الحيرة والقلق الذي تعيش فيه الفتاة الفرنسية في ذلك الجزء».

يتوقف بعد ذلك عند تحليل شخصيتي الفيلم مدركاً أنه فيلم شخصيات في المقام الأول، يقول مثلاً عن الفتاة : «ولكن من تكون هذه الفتاة الفرنسية التي لم يرد لاسمها ذكر طوال مجريات الفيلم ؟ لقد كانت هناك في الواقع فتاة في الثامنة عشرة تعيش ببلدة «نيفير» الفرنسية في ذات الوقت من عام ١٩٤٢، وأحبت الفتاة جندياً ألمانيا، ولكن مثل هذا الحب كان يعتبر يومئذ محرماً لا لشيء إلا لأن فرنسا وألمانيا في حالة حرب .. ألا لعنة الله على الحرب! إنها تفسد كل شيء .. لقد قتل أهالي «نيفير» ذلك الجندي الألماني، وحكموا على الفتاة بحلق شعرها وحبسوها في قبو المنزل .. وكادت المسكينة أن يطير عقلها، وخيل إليها أنها لن تطيق العيش بعد فقد من كانت تعتبره هدفاً لحياتها .. وتنسى الفتاة مأساتها رويداً رويداً، وترجع لاشعورياً إلى الحياة الطبيعية، فتتزوج كغيرها من النساء، وقد جاء على لسانها في الفيلم إنها سعيدة في حياتها الزوجية، وتعمل بالتمثيل فتصيب نجاحاً وشهرة واسعة، وها هي ذى في «هيروشيما» تمثل في فيلم تجرى أحداثه في تلك المدينة الخالدة

، وتتعرف على شاب يابانى فتعجب به، ولكنها تحس فى قرارة نفسها بشعور لا تدرى كنهه»، ثم ينتقل إلى تحليل أفكار الفيلم بعد أن اطمأن إلى أن القارىء قد أصبح معه على نفس الموجة: «هذا ويعالج الفيلم فكرتين، أولاهما فكرة النسيان الذى لا يمكن أن تكون هناك حياة بدونه، وهو ما يبدو واضحاً فى مجريات الفيلم من إعادة تشييد مدينة هيروشيما والاستفادة من الدمار الذى أحدثته الحرب لجذب أكبر عدد من السياح، كما يبدو جلياً من كون المرأة الفرنسية لا تستطيع الإستمرار فى الحياة والإستمتاع بمعيشة زوجية رغدة إلا بعد نسيان صديقها الألمانى (حتى ولو كان النسيان لاشعورياً) .. وإننا لنسمعها تقول للشاب اليابانى فى سياق حديثها: «سأناك .. بل لقد بدأت فى نسيانك فعلاً». ذلك أنها تعلم علم اليقين أنه لو بقى فى ذاكرتها، فلن تستطيع الصمود فى الحياة. أما الفكرة الثانية التى يتناولها الفيلم فهى عن الحرب، تلك الحرب اللعينة التى تحد من حرية البشر، والتى تسببت فى إلقاء القنبلة الذرية على هيروشيما فى اليوم السادس من أغسطس ١٩٤٥، وما نتج عنها من خراب ودمار وموت لعدد ضخم من الناس. هذه الحرب وقفت سداً منيعاً فى سبيل الحب المتبادل بين الفتاة الفرنسية والجندي الألمانى. ومما يلاحظ أن سرد الذكريات جاء دون ترتيب زمنى، بل لقد كانت الذكريات تعرض أمام المشاهدين كما لو كانت تتوارد على مخيلة البطلة، ذلك أن ماضيها مع عشيقها الألمانى لم يعد إلا ذكرى مفككة الأوصال. لقد رأينا مثلاً ذلك الجندي الألمانى يلفظ أنفاسه الأخيرة قبل أن نعرف عنه شيئاً .. من هو هذا الرجل؟ .. وما الصلة التى تربط بينه وبين الفتاة الفرنسية؟ .. ولقد شاهدنا على الشاشة بعد أن روت الفتاة للشاب اليابانى ما حدث من حلق شعرها بعد قتل حبيبها، ثم حبسها فى القبو — كيف تم لقاءهما الأخير مع صديقها عندما وجدته ينازع سكرات الموت فأخذت تقبله، وقضت يوماً وليلة بجواره».

وينتهى المقال الطويل المنشور على أربع صفحات بكلام «رينيه» عن الموجة الجديدة، وكأن يوسف شريف يمهد للقارىء بأنه يجب أن يكون شريكاً فى التعاطى مع الفيلم، ينتهى المقال بهذه الكلمات: «هذه كلمة عن فيلم «هيروشيما حبيبتي» الذى أثار ضجة فنية حينما عرض وقام بإخراجه آلان رينيه الذى تولى زعامة «الموجة الجديدة» فى فرنسا فى أوائل الستينات، وقد سئل رينيه عن رأيه فى تلك «الموجة» فأجاب: «أعتقد أن حديثنا بجب أن يدور حول «الموجة الجديدة» من المتفرجين لا المخرجين، لقد أصبحت ثقافة المشاهدين السينمائية أوسع بكثير مما كانت عليه منذ عشر سنوات».

فى كل اجتهاداته النقدية لم يتنازل يوسف شريف عن هذا الطابع المعلوماتى معى استيفاء كل عناصر المقال النقدى كما ذكرناها، لم ينس أبداً دوره فى مجال الثقافة السينمائية، بل واعتبرها أحد مفاتيح القراءة والتحليل. ولم يقتصر فى تحليله ونقده على الأعمال الأجنبية ولكنه قدم أيضاً دراسات عن أفلام مصرية من أبرزها تلك الدراسة الطويلة التى نشرها فى نشرة نادى السينما (السنة السادسة .. النصف الثانى .. العدد

١٢ (عن فيلم المخرج غالب شعث «الظلال فى الجانب الأخر) الذى اشتركت فى إنتاجه جماعة السينما الجديدة ومؤسسة السينما، الدراسة هامة ورصينة وممتعة، وأعتقد أنه لا يمكن مشاهدة الفيلم دون مراجعتها ، ويمكن تقسيمها إلى عدة أجزاء: عرض الفيلم بوصف تتابع مشاهدته على الشاشة، ومقدمة عن ظروف إنتاج الفيلم مع معلومات تفصيلية عن مخرجه، وتحليل تفصيلى مدهش للبناء الدرامى للفيلم، وأخيرا التحليل السينمائى بالتركيز على أسلوب المخرج وأداء الممثلين ومستوى العناصر الفنية.

لا يفوت الكاتب فى المقدمة الإشارة إلى أن الفيلم هو العمل الثانى الذى تشارك فى إنتاجه جماعة السينما الجديدة بعد فيلم «أغنية على الممر» من إخراج على عبد الخالق، ولايفوته أيضا التعليق على المشاركة مع مؤسسة السينما فى الإنتاج :» والحقيقة أن هذا الأسلوب فى الإنتاج يستطيع فعلا أن يلعب دورا هاما فى خلق سينما مصرية جديدة .. وسواء استمرت هيئة السينما فى ثوبها الجديد فى الأخذ بهذا الأسلوب أو لا، فإنه يتعين على السينمائيين الشبان التمسك به، ذلك أن تأجيل سداد نسبة كبيرة من الأجور من شأنه أن يسهم فى تخفيض ميزانية الفيلم التى تقتصر بعد ذلك على ثمن الشريط الخام والأستديوهات والمعامل، بالإضافة إلى المصاريف الثرية اليومية .. ولست أقول بطبيعة الحال أن هذا وحده كفى لصنع فيلم مصرى جيد . فمن البديهي أن العمل السينمائى الجيد يستلزم وجود المضمون والشكل الجيدين اللذين توافرا فى فيلم «الظلال فى الجانب الأخر».

ويقدم يوسف مخرج الفيلم ليس فقط من خلال المعلومات، ولكن أيضا من خلال المشاهدة النقدية لأفلامه السابقة القصيرة :» ورأى أن غالب شعث هو ولا شك أهم هؤلاء المخرجين الوافدين من التلفزيون، وفى مهرجان سينما الشباب الذى أقيم بالأسكندرية فى صيف عام ١٩٦٩ تعرفنا بطالب من خلال فيلم قصيرصوره فى النمسا وعرض على هامش المسابقة على اعتبار أنه ليس عملا مصرية ، وقد حضر غالب شعث إلى القاهرة فى أكتوبر ١٩٦٧ بعد أن أنهى دراسته فى أكاديمية الفنون بالنمسا (أربع سنوات) .. وغالب، الذى نشاهد الليلة أولى تجاربه الروائية لسينما، شاب فلسطينى من مواليد القدس عام ١٩٣٥ .. وقد نرح مع عائلته إلى غزة عام ١٩٤٨ ثم انتقل إلى القاهرة ومنها إلى المملكة العربية السعودية، قبل أن ينتهى به المطاف فى النمسا طالبا فى كلية الفنون التطبيقية _ قسم عمارة _ ثم فى أكاديمية الفنون _ قسم السينما، أما الفيلم الذى اكتشفنا غالب من خلاله فى مهرجان سينما الشباب بالأسكندرية فهو بعنوان «حكاية» (٢٠ دقيقة) وكان عبارة عن مشروع تخرج هذا الفنان الشاب .. وقد مثل غالب النمسا بفيلمه فى مهرجان أمستردام لأفلام الشبان ونال عنه الجائزة للأفلام الروائية .. وقد حال تواضع غالب وخجله دون أن يذكر حصوله على تلك الجائزة فى الحديث الذى أجرته معه.

أما فى الجزء الخاص بالبناء الدرامى، فيعود يوسف شريف أولا إلى الرواية المأخوذ عنها الفيلم للكاتب المسرحى محمود دياب صاحب «ليالى الحصاد» و«باب الفتوح» و«الزوبعة»، وقد كتب غالب السيناريو للفيلم :» ورواية

محمود دياب تحمل نفس هذا العنوان وتعتمد على أحداث حقيقية ما زال أبطالها على قيد الحياة .. وأحدهم هو شقيق المؤلف ذاته الذى نقل له الأحداث التى قام محمود دياب بصياغتها فى عمل أدبى .. والرواية تنقسم إلى أربعة أقسام هى : حكاية جميل وحكاية مصطفى وحكاية روز وإسماعيل حكاية .. وهؤلاء هم أبطال القصة بالإضافة إلى رفاعى الطالب الرابع الذى لم يشأ المؤلف تخصيص فصل له ، والشكل الذى اختاره محمود دياب لنقل القصة هو تقديم الأحداث من أربع وجهات نظر فى صورة قيام جميل ومصطفى وروز وإسماعيل برواية الأحداث للمؤلف كما عاشها أو رآها كل منهم ..»، وقبل أن يتناول الكاتب التكنيك الذى استخدمه شعث فى كتابة السيناريو، يتوقف عند موضوع الرواية ومجالها الزمنى وأماكنها المحصورة فى كلية الفنون الجميلة وفى العوامة التى يقيم فيها الأبطال الأربعة وفى شقة ميمى هانم ، ويلاحظ بعد سرد الخطوط العامة للسيناريو ما يلى : «تكنيك السيناريو، كما هو واضح من التلخيص السابق، يعتمد فى جزء منه على الفلاش باك وفى جزء آخر على تقديم الأحداث فى الحاضر. وبالنسبة للعودة إلى الماضى هناك فلاش باك محمود الذى يبدأ مع بداية الفيلم تقريبا ويستغرق نحو ربع مدة الفيلم الزمنية مع عودة واحدة إلى الحاضر أثناء سرد أحداث الماضى .. وينتهى الفلاش باك الأول مع عودة عمر إلى العوامة بعد انتهاء الأجازة .. وهناك فلاش باك مصطفى الذى يبدأ وينتهى بكلمة «كذاب» التى يصرخ بها الشاب المتألى عندما يخبره محمود بأنه ضاجع سهير فى العوامة .. وفى هذا الفلاش باك نعود مرتين إلى مصطفى فى الحاضر للحظات وجيزة .. وهناك أيضا فلاش باك قصير من وجهة نظر بكر الذى يروى لمصطفى تجربته كملاحظ بناء .. وبعد ذلك تتذكر روز جزءا من علاقتها مع محمود فى فلاش باك قصير .. بالإضافة إلى فلاشات قصيرة يتذكر فيها بكر صديقه عمر أثناء قراءته للخطاب الذى بعث به إليه .. وفى هذه الفلاشات يعبر عمر عن آرائه إزاء قضية فلسطين .. وفى فلاش باك أخير يستعيد بكر واقعة العراق الذى نشب بين عمر ومحمود .. وبالنسبة لما يدور فى الحاضر فقد أثار المخرج تقديم الأحداث من وجهة نظر واحد من الأربعة .. وعمد غالب شعث إلى تقديم تلك الأحداث إلى المتفرج كما لو أن الطالب كان يرويهها للمخرج».. ويربط يوسف شريف بين أسلوب السرد واسم الفيلم : « وكما أن هناك أحداثا تكتمل من خلال أكثر من رواية، نرى أيضا على الشاشة بعض الأحداث مرتين ولكن دون أن يكون هناك اختلاف جوهري فى الروايتين كما يحدث عادة فى الأفلام التى تعتمد على سرد الوقائع من خلال أكثر من وجهة نظر .. وما يجعلنا نرى الحدث مرتين هو فى الغالب أهميته من وجهة نظر الراوى كما هو الحال بالنسبة لمشهد الذى يقذف فيه محمد بدفتر الإسكتشات فى وجه مصطفى .. ولا ريب أن تعدد الروايات فى الحدث الواحد من شأنه أن يؤدى إلى إظهار الحقيقة أو على الأقل إلى إخفاء الظلال .. ويقول محمود دياب على لسان مصطفى فى حكايته للأحداث : « الضوء وحده لا يكفي لنعرف حقيقة الأشياء طالما أن الظلال تحفى الجانب الآخر»، ويستطرد غالب شعث

قائلا : « ما أكثر ما تخفيه الظلال من حقائق .. ولكى نرى الواقع بدون ظلال يجب أن تتعدد مصادر النور . ويلتفت يوسف شريف بذلك إلى أنه أيضا هنا أمام فيلم شخصيات، وأنه لا يمكن فهم مضمونه دون التحليل التفصيلي لشخصياته : محمود ومصطفى وبكر وروز وعمر الشاب الفلسطيني، وفي هذا التحليل رؤية ثاقبة لا تترك أى نتيجة دون ذكر مقدماتها بالشواهد من الأحداث، أو بالإستعانة ببعض جمل الحوار، يقول مثلا عن شخصية محمود: « هو ولا شك الشخصية المحورية المحركة للأحداث والتي تثير ردود أفعال وتصرفات بقية الشخصيات .. ومحمود شاب وفد إلى العاصمة من الريف متقلا بتقاليد، وعندما احتك بمجتمع المدينة فشل فى تحقيق التوازن اللازم .. وهو شخصية عبثية .. رافض للتقديم وللأفكار البالية .. يقول محمود «إحنا عايشين عالم ما يستاهلش غير الرفض والتحدى»، ويضيف فى موقع آخر: « عندما يرى ابنى النور لن يصرخ بل سيلعن هذا العالم وسيبصق على من حوله ..»، وقد اختار محمود لمشروع تخرجه موضوع «العالم المرفوض»، وهو يرفض مثالية مصطفى « مثالياتك حتفضل جدار بينك وبين الحقيقة» .. ومما يزيد من كراهيته لمصطفى إحساسه بأنه يحب روز ويحاول التقرب إليها .. وهو ما لا يقبله محمود رغم أنه أصبح شخصا غير قادر على الإرتباط بالفتاة، وبات يتخلى عنها بالتدريج ... وهذا التخلى الواعى (معلش .. عشان ما تعملش مشاكل مع الشلة ومع الست لواحظ .. وزى ما قلتلك إذا عزتى أى حاجة ابقى ابعى لى عم جابر .. لغاية ما ألقى شقة معقولة) يدفعه أحيانا إلى احتقار نفسه فنراه يبصق على انعكاس صورته فى المرآة بعد أن وجد نفسه عاجزا عن مساعدة روز فى محنة مرض ابنتهما .. وهذا المشهد يثبت أن هناك لحظات يعى محمود خلالها أزمته .. ونحن نراه قبل ذلك يقول لروز : « عمر كيش حسيتى بالإنقسام جواكى .. حاسس إنى منفصل عن جسمى ومسجون جواه .. » وتنبع أزمة محمود من التناقض القائم بين أقواله وافعاله .. فهو غالبا يتحدث بأسوب ويتصرف بأسلوب آخر، ربما لأنه لم يجد البديل لما يرفضه، وربما أيضا من الخوف من أبيه وسطوته الذى ما زال كامنا فى أعماقه (بعد ممارسته الجنس مع روز تقفز أمام عينيه صورة أبيه) . وفى الجزء الأخير الهام حول التحليل السينمائى للفيلم ، يقول يوسف شريف : « أول ما يلفت النظر فى أسلوب غالب شعث هو حساسيته وشاعريته اللتان أشرنا إليهما عند الحديث عن فيلمه القصير «حكاية» .. ومنذ الدقائق الأولى لفيلم «الظلال فى الجانب الأخر» تتجلى هذه الحساسية وتلك الشاعرية .. فهو يقدم لنا وجه روز لأول مرة — عندما تفتح باب الشقة الذى طرقه محمود والسمسار — بالتصوير البطيء، وبلون فاتح بعض الشيء، فيهبىء المتفرج للإحساس ببراعة وطفولية بطله الفيلم .. وينجح غالب أيضا فى أن يجعلنا نشارك أحاسيس الفتاة التى تعرف القبلات لأول مرة فى حياتها : الإضطراب والرجل والسعادة فى آن واحد .. وقد ساعده فى ذلك براعة نجلاء فتحى ليس فقط فى هذا المشهد وإنما فى دور روز عموما .. ومن أقوى المشاهد التى تشعرك بتألف المخرج وممثلته فى التعبير عن براءة البطلة، ذلك المشهد الذى

تقصه روز على بكر فى المستشفى حيث نراها فى جلسة رسم مع محمود ، وفى هذا المشهد يصل الحوار إلى شاعرية فائقة ، عندما يعرض محمود على روز صورة للوجة مونا ليزا فى أحد الكتب ويسألها : « تفتكرى اللى رسم دى قعد فيها قد إيه ؟ ليوناردو دافنشى .. تسمى عنه ؟ » ، وتبدو روز خجلة وهى تهز رأسها بالنفى ، ثم تسأل : « قد إيه .. سنة ؟ » ويرد محمود : « أربع سنين .. وفيه ناس بيقولوا سبعة » ، وتسأل روز بسذاجة : « وليه سبع سنين ؟ » ، ويجيب محمود : « مش يمكن كان بيحب صاحبة الصورة وعايضا تقعد قدامه على طول .. »

ويتوقف كاتب الدراسة عند العناصر الفنية والممثلين : « وينجح المخرج ، بمساعدة مونتيره أحمد متولى ، فى تقطيع المشهد الذى يجمع بين محمود وسهير فى القارب وهما فى طريقهما إلى العوامة وينقل ببراعة تزايد اشتهاء الشاب لزميلته .. وفى المشهد التالى يدل مدير التصوير على تمكنه هو الآخر عندما يحيط اللقاء الجنسى بين محمود وسهير العاريين بجوضبابى بعض الشيء بحيث أن المشاهد لا يستطيع الجزم بما إذا كان ذلك اللقاء قد تم فعلا ، أم أنه يجرى فى خيال محمود .. ويلجأ غالب ، بفضل حذق المونتير ، إلى تقديم نقلات جريئة بالنسبة للسينما المصرية مثل خروج مصطفى فى لقطة قريبة من حجرة محمود بالعوامة ، وانتقاله بنفس حجم اللقطة السابقة إلى السير فى الطرق المؤدية إلى غرفة ميمى هانم بشقتها ، ويعتقد المتفرج أن مصطفى ما زال يسير فى العوامة ، ولا يكتشف وجوده فى شقة ميمى هانم إلا عندما تتراجع الكاميرا إلى الخلف ، فيتسع الكادر بعض الشيء .. وفى مجال شريط الصوت يكثر المخرج من استخدام بقية عبارات الحوار وكذلك المؤثرات الصوتية خارج الكادر ، وذلك عند الانتقال من مشهد إلى آخر (بقية حديث السمسار مع ميمى هانم على صورة محمود وهو يمشى فى أحد دهاليز الكلية فى بداية الفيلم كما نسمع بقية حديث محمود مع أستاذه فى الأتيليه حول الاتجاهات الحديثة فى الرسم نسمعه فى المطبخ حيث يعد البطل كوبا من الشاي .. الخ) .. ويبرر غالب هذا الاستخدام للصوت بأن التداعى يمكن أن يكون عن طريق الصوت أيضا لا الصورة فحسب ..

«ديالوج»: لقاء الأفكار

فى رصيد يوسف شريف رزق الله عدد كبير من الحوارات مع صناع الأفلام فى مصر والعالم . عندما نطقت السينما، سرعان ما تحولت إلى الثرثرة، أراد الجمهور أن يسمع كلاما صادرا عن الشاشة حتى لو كان مجرد «أى كلام». وجود الميكروفونات أثناء تصوير الأفلام جعل حركة الكاميرا شبه مستحيلة، أصبحت الصورة فقيرة، مشلولة، بينما لا يتوقف «الديالوج» عن إتحاف الجمهور بالرغى المتواصل، ولولا حفنة من صناع الأفلام الكبار، قرروا كسر هذه «المكلمة»، واتاحة الفرصة للكاميرا من أجل الحركة، لتحولت السينما إلى «مسرح مصور».

لكن حوارات يوسف شريف كما سنرى بالدليل القاطع لم تكن مجرد أسئلة والسلام، ولم تكن من طراز حوارات التسلية والنميمة على طريقة سؤال: « وأين ترعرعت سيدتى»، ولكنها حوارات لها أسئلة مدروسة، تشبه تلك الحوارات التى كان يترجمها يوسف عن مجالات السينما المتخصصة المرموقة، الفرنسية والإنجليزية، والتى يجريها نقاد أو محررون متخصصون فى السينما مع صناعها وكبار نجومها. الحوارات التى نشرها يوسف شريف فى المنشرات والمجلات المصرية من مجلة «السينما» مرورا بمجلة «صباح الخير» ونشرة نادى السينما، تحتفى بالسينما كفن، وتدور حول كواليس صناعة الأفلام، وتاريخ الشخصيات الهامة، معلومات غزيرة، ولقاء أفكار وعقول، وتحضير جيد من ناقد وصحفى شاهد الأفلام التى يسأل عنها، أو على الأقل قرأ عنها قراءات عميقة

نقديا ومعلوماتيا، وقد التقى ساتياجيت راي فى أول دورة يحضرها مهرجان دولى، وكانت دورة برلين ١٩٧٢. فى الأصل نحن أمام إعداد قوى للأسئلة، لم يكن يعبر عن نفسه فقط فى اللقاءات السينمائية المنشورة، ولكن أيضا فى إعداد البرامج السينمائية فى التلفزيون، من «نادى السينما» إلى «نجوم وأفلام» و«ستار» وصولا إلى رسائل المهرجانات الدولية التى كان يظفر فيها بلقاءات نجوم كبار، هناك عناية فائقة بإعداد «الإسكريب»، صياغة الأسئلة أيضا موجزة ومركزة، وموجهة إلى الضيف المناسب، هناك ثروة حقيقية تشكلها تلك الحوارات المنشورة، سواء من حيث أسماء الذين التقاهم يوسف شريف، أو من حيث ما قالوه ردا على أسئلته الهامة، بالعربية أو بالفرنسية أو بالإنجليزية، تستحق أيضا هذه الثروة أن يتم جمعها فى كتاب مستقل، الحقيقة أننى كنت سعيدا بأن أحاور على مدى ثلاث جلسات ذلك الصحفى والناقد الذى حاور كل هذه الشخصيات على مدى أكثر من أربعين عاما، وكان هو يقول فى نفسه ربما إن موقع السائل أسهل كثيرا من موقع المسئول!

سأختار لكم اقتباسات أو عينات فقط من تلك الحوارات، فى العام ١٩٧٩، قدم معهد جوتة عرضا لسبعة أفلام من إخراج المخرج الألمانى فولكر شلندورف، من بينها فيلمه الأشهر «الطبله»، توجت تلك العروض بحضور شلندورف شخصيا ومع زوجته المخرجة مارجريت فون تروتا، والروائى الشهير «جونتر جراس»، مؤلف «الطبله»، وطبعا

كان يوسف هناك ليجرى حوارا مع المخرج الألماني الكبير (مجلة صباح الخير.. أول نوفمبر ١٩٧٩)، هذه أجزاء من الحوار يتضح فيها التحضير الجيد، والمعلومات الجاهزة عن الشخصية:

« عن كيفية اتخاذه قرارا بأن يصبح مخرجا قال لي «شلندورف» في حديث خاص : عندما بلغت الخامسة عشرة قررت دراسة السينما لأكون مخرجا بعد أن رفضت احتراف أى مهنة برجوازية (طبيب، محام .. الخ)، وكانت السينما بالنسبة لي تجسد كالتسيرك حلم العمل الفنى .. ومن خلال تبادل حكومى بين ألمانيا وفرنسا على مستوى الطلبة أتيج لي أن أزور فرنسا التي كانت تعتبر في ذلك الوقت حلما لأى مهتم بالسينما بسبب كبار مخرجيها مثل جان رينوار ومارسيل كارنيه ورينيه كليروجان رينوار، وبسبب إنتشار دور الفن والتجربة بها في ذلك الوقت (١٩٥٥).

_ ولكن لماذا درست العلوم السياسية قبل أن تدرس السينما؟

يبتسم صاحب «الطبله»: حيث أنه لم يكن في إمكاني دراسة السينما على نفقتي فقد طلبت منحة من الجهات المسئولة في فرنسا ولكن تلك الجهات أخبرتنى بأن السينما ليست شيئا جادا، وأنها لا تعطى بالتالى منحا لدراسة السينما .. وخيرت بين دراسة القانون والعلوم السياسية فاخترت العلوم السياسية، وكانت تلك الدراسة في الواقع ذريعة لاستمرار تواجدى في فرنسا .. وفي نفس الوقت أخذت أستعد للإلتحاق بمعهد الدراسات السينمائية العليا بباريس، كما نجحت في قضاء فترة تدريبية مع المخرج «لوى مال» أثناء إخراجة فيلم «زازى فى المترو».

فى هذا الحوار، كان لابد من التطرق إلى فيلم «الطبله»..،

« فيلم «الطبله تكلف» أربعة ملايين من الدولارات وهو مبلغ ضخم إذا قورن بميزانيات أفلام شلوندورف السابقة التي تراوحت بين مائة ألف ونصف مليون دولار، كما أنها ميزانية كبيرة جدا بالنسبة للأفلام التي تنتج فى ألمانيا .. **واسأل شلوندورف: كيف استطعت تدبير هذا المبلغ الضخم؟**

__ لقد استغرق صنع هذا الفيلم عامين، وقضيت عاما كاملا فى الإعداد له خاصة فى العثور على الأموال اللازمة .. وكانت المشكلة الكبرى هى أننى أريد أربعة ملايين من الدولارات لإخراج فيلم باللغة الألمانية وبدون نجوم .. وبالكثير من الصبر نجحت أخيرا فى جمع المبلغ اللازم، حيث حصلت على إعانة من الحكومة الألمانية، وعلى مساعدة من التلفزيون الألمانى، كما وافق منتج ألمانى وآخر فرنسى على المخاطرة بمبلغ كبير من المال، إلى جانب الأموال التي حصلنا عليها من شركة «يوناتيد أرتستس» الأمريكية مقابل حقوق توزيع الفيلم فى أوروبا فقط .. واستغرق إقناع هذه الأطراف وقتا طويلا، ولكن ما شجعنى على المثابرة هو أننى كنت قد عثرت قبل التصوير بعام على «ديفيد بينيت» أو الصبى الذى سيقوم بدور أوسكار بطل الفيلم».

«وألقى على شلندورف سؤالى الأخير:

• سبتك إلى العمل في الولايات المتحدة مخرجون أوروبيون كثيرون مثل أنتونيوني وبولانسكى ولوى مال وزفيريللى ، ولاشك أنك تلقيت عروضاً أو ستلقى عروضاً كثيرة للممثل فى هوليوود بعد نجاح «الطبله» .. فهل تنوى إخراج فيلم هناك؟

__ لا أعتقد ، فالنجاح الذى يحققه «الطبله» وأفلام ألمانية أخرى مثل «نوسفراتو» (عرض فى مصر مؤخراً باسم «دراكولا» .. شيطان الليل) ، يثبت أنك تستطيع أن تخرج أفلاماً تنجح عالمياً ، دون أن تكون تلك الأفلام قد صنعت فى استديوهات هوليوود .. وهذا النجاح يشجعنا على البقاء فى ألمانيا وإخراج أفلام ألمانية .. وطالما أتيح لى أن أخرج أفلاماً فى بلدى فإننى سأقدم أفلاماً ألمانية فقط.

تشير هذا الأجزاء المقتبسة من الحوار إلى الاهتمام بالتفاصيل حول المخرج وأفلامه معاً، وقد اخترت من ترجمات يوسف شريف سابقاً نموذجاً لترجمته لحوار أجرى مع شلندورف وجونتر جراس عن فيلم «الطبله»، ليست الحكاية إذن مجرد أسئلة، ولكنه موضوع دراسة وإعداد مسبق.

ينطبق هذا الأمر أيضاً على حوار طويل أجراه يوسف شريف مع المخرج اليونانى ميخائيل كاكويانىس ، مخرج فيلم «زوربا» ، أثناء حضور كاكويانىس مهرجان القاهرة السينمائى الدولى الثانى، ونشر الحوار أيضاً فى مجلة «صباح الخير» : « ولاشك أن مخرج «زوربا اليونانى» كان أهم شخصية حضرت المهرجان، وهذا ما تأكد خلال التصفيق الحاد الذى قوبل به من جانب الجمهور حيث صعد إلى منصة مسرح سينما كايرو فى حفل الافتتاح لمصافحة السيد ممدوح سالم رئيس الوزراء، وأيضاً من خلال المؤتمر الصحفى الذى عقد بفندق شيراتون فكان أهم المؤتمرات الصحفية بالمهرجان، وقد عوّض هذا الاستقبال الذى قوبل به كاكويانىس مسألة عرض فيلمه «إيفجينيا» بصورة مخجلة فى دار سينما «ليدو» حيث قدم الفيلم غير مرتب الفصول، وعندما بلغ الأمر كاكويانىس الذى لم يحضر هذا العرض، احتج لدى إدارة المهرجان على ما حدث، فقيل له بمنتهى البساطة : « لا تصدق كل ما ينقل إليك» .. هذا ما قاله لى كاكويانىس نفسه .. وقد اضطر الرجل إلى الذهاب شخصياً فى اليوم التالى إلى الدار التى كانت ستقدم العرض الثانى ل «إيفجينيا» ليتأكد بنفسه من تسلسل البوبينات».

الحوار نشر تحت عنوان : « كاكويانىس مخرج زوربا يتحدث إلى صباح الخير : المسرح لا وطن له بعكس السينما» ، وقد بدأ الحديث بالكلام عن فيلم «إيفجينيا» الذى عرض فى مسابقة كان الرسمية :

« سألت كاكويانىس عن أسباب اهتمامه بالفنان الأغريقى التراجيدى يوربيديس على حساب غيره من التراجيديين الأغرقيقين، وأجاب الفنان اليونانى قائلاً : «لأننى أعتبره أكثر التراجيديين الإغرقيقين ثورية وأكثرهم معاصرة أيضاً ، وأنا أعتبر أن «ألكترا» و«نساء طروادة» و«إيفجينيا» ثلاثية أتمنى أن تتاح للمشاهدين فرصة مشاهدتها كعمل قائم بذاته ..

• أين صورت فيلمك وما هي الفترة التي استغرقتها تصويره؟

__ تم التصوير خلف أحد المعسكرات بالقرب من أثينا، واستغرق التصوير تسعة أسابيع .. لقد كانت المدة المحددة لتصوير ثمانية اسابيع وقد نتج التأخير عن أن الرياح كانت تهب أحيانا أثناء التصوير، وهو ما كان غير مطلوب على الإطلاق، حيث أن أحداث الفيلم تقوم على سكون الرياح، الذي يحول دون إمكان السفن التي أعدها القائد أجا ممنون ، الإبحار حاملة القوات اليونانية إلى طروادة، لإعادة هيلين ملكة إسبرطة التي هربت، كان هبوب الرياح أحيانا يضطرنى إلى إعادة تصوير المشهد ..

وكان لابد من سؤال كاكويانيس عن «زوربا» وفيلمه عن الخطر النووي، بعد عدة أسئلة عن أفلامه الأخرى:

• كيف اخترت أنتونى كوين لدور زوربا اليونانى ، تلك الشخصية التي يبدو أنها التصقت بهذا الممثل إلى الأبد؟ هل أنت صاحب الاختيار؟

يبتسم كوكويانيس ويقول: « أنا الذى أختار دائما الممثلين ولا أسمح لأى شركة إنتاج أو توزيع أن تفرض على ممثلين معينين، و«زوربا» هو فيلم يونانى وزعته شركة عالميا شركة أمريكية وليس فيلما أمريكيا كما يتصور البعض .. وقد عرضت الدور على كوين لإيمانى بصلاحيته له .. ولم يكن قد قرأ الرواية ولكنه قبل توقيع عقد معى .. والتصاق أنتونى كوين بهذه الشخصية دليل على نجاحى فى اختياره ..

• أعتقد أن فيلمك التالى لزوربا اليونانى وهو فيلم «يوم أن طفت الأسماك» (وقد عرض فى مصر تحت عنوان الرقص على الهيدروجين) لم يحقق نجاحا كبيرا فى معظم بلاد العالم،

ويؤكد كاكويانيس ما قلته له: « هذا صحيح إلى حد كبير .. والسبب فى رأى هو أن الناس لا يحبون عموما أن يعرفوا أى شىء عن مشكلتين أولاهما مشكلة الإشعاعات النووية وهو ما كنت تناولته فى فيلمى، والثانية مشكلة السرطان .. وكما هو معروف فقد استوحيت الفيلم من حادث وقوع قنبلتين نوويتين من طائرة فى البحر بالقرب من جزيرة بالوماريس بأسبانيا .. وما أخشاه فى الحياة هو قيام السلطات المسؤولة بإخفاء الكثير من الحقائق عن الناس .. وقد سعت إلى التعبير عن هذا فى فيلمى .. وقد اضطررت إلى استكمال تصوير هذا الفيلم فى فرنسا بعد أن وقع الانقلاب العسكرى فى اليونان ، ومن حسن الحظ أننى نجحت فى نقل النيجاتيف إلى خارج اليونان . وبين المسرح والسينما كان السؤال الأخير: « وأختتم حديثى مع كاكويانيس بسؤاله عن كيفية توزيع نشاطه ووقته بين الإخراج السينمائى والمسرحى ويجيب الفنان اليونانى : المسرح يريحنى كثيرا لعدم إحساسى بالوقوع تحت ضغط الوقت وضرورة عدم تجاوز الميزانية كما يحدث فى السينما .. والمسرح لا وطن له بعكس السينما .. بمعنى أنك عندما تعمل فى السينما فإنك تعمل فى إطار واقع معين، أما فى المسرح فإنه يمكنك أن تعيد خلق هذا الواقع فى أى مكان .. الإخراج المسرحى يتيح لى بالتالى العمل فى أى دولة على عكس السينما .. فأنا يمكننى

إعادة خلق اليونان على مسرح فرنسى، أو إعادة خلق فرنسا على مسرح يونانى ... ولكن ما أن أنتهى من إخراج مسرحية حتى أشعر برغبة فى إخراج فيلم سينمائى» .

ومع مخرج إيطالى هام هو داميانو داميانى ، أجرى يوسف شريف حوارا طويلا أثناء زيارته للقاهرة والإسكندرية لعرض بعض أفلامه، ونشره فى مجلة «صباح الخير» أيضا عام ١٩٧٨ (بعنوان : « الإرهاب كما يراه مخرج الأفلام السياسية» .. بتاريخ ١٨ مايو)، الحوار هام ويتناول موضوع الإرهاب وتعبير السينما عنه، وبدأيته مقال قرأه يوسف بمجلة «لى بوان» : « كنت قد قرأت قبل أيام قليلة مقالا بمجلة «لى بوان» الأسبوعية الفرنسية نشره الناقد «بيير بيار» بمناسبة بدء عرض فيلم داميانو داميانى قبل الأخير فى فرنسا «أنا خائف» الذى مثله جيان ماريا فولونتى، والذى كان أحد الأفلام التى شاهدناها فى الأسبوع الماضى .. كان عنوان المقال «سينما فوق الشبهات» .. وقد استوحى الكاتب هذا العنوان من اسم فيلم سياسى إيطالى شهير هو «تحقيق مع مواطن فوق مستوى الشبهات» .. وأشار الكاتب فى مقاله إلى أن السينمائيين الإيطاليين الذين يقدمون أفلاما سياسية عظيمة مثل فرانثيسكو روزى .. إلبو بترى .. داميانو داميانى وغيرهم .. يتحدثون على الجرائم السياسية التى تقع فى إيطاليا، ولكنهم يكتفون بإدانة البوليس والقضاة والضحايا الذين يفتالون ، ونادرا ما يقف السينمائيون موقف الإدانة من القتلة المتطرفين وخاصة أصحاب الإتجاهات اليسارية .. ويقول الناقد الفرنسى فى مقاله إن المخرجين الإيطاليين بهذا الصمت وهذا الموقف يتحولون إلى شركاء أبرياء لمنظمة مثل الألوية الحمراء .. وفى اللقاء الذى جمعنى مع «داميانو داميانى» صاحب «اعترافات ضابط بوليس إلى المدعى العام» و« انتهى التحقيق المبدئى .. انس الموضوع» و« جرائم المافيا» ، طرحت عليه هذا الرأى .. وأخبرنى المخرج الشهير بأنه قرأ هذا المقال بالفعل قبل وصوله إلى مصر ، وأضاف قائلا : « أعتقد بالفعل أنه من الضرورى الحديث عن الإرهاب .. لقد ولدت ظاهرة الإرهاب هذه فى إيطاليا مع تصاعد نفوذ القوى الشعبية فى بلادنا .. لقد كانت هذه القوى فى المعارضة، أى فى موقف العاجز ولكن تدريجيا وبواسطة الطرق الديمقراطية، أى بواسطة الإنتخابات، ازدادت القوى الشعبية فى إيطاليا وأصبحت تشارك فى الحكم .. وفى ذلك الوقت ظهر الإرهاب ونما كتعبير عن رفض تصاعد القوى الشعبية .. فى البداية كان الإرهاب فاشيا ، وقد أخرجت فيلما عن هذه الظاهرة وهو فيلم «أنا خائف»، الذى أشرت فيه إلى تواطؤ المخابرات الإيطالية مع المنظمات الفاشية الإرهابية .. وقد تغير لون الإرهاب مؤخرا .. لم يعد الإرهاب فاشيا وإنما يساريا متطرفا .. والنتيجة واحدة فى النهاية .. نحن لم نصنع حتى الآن فيلما عن الإرهاب اليسارى المتطرف لأنه لم يظهر إلا مؤخرا .. وأنا شخصا أحتاج من الوقت لتأمل الظاهرة وتفسيرها ثم البحث عن أفضل الوسائل الدرامية للتعبير عنها .. وأنا عموما أوافق الناقد الفرنسى حينما يقول إنه لا يمكن إغفال هذه الظاهرة وردى هو أننا نحتاج إلى بعض الوقت لتفسيرها» . وكان ليوسف شريف بالإشتراك مع رفيق الصبان، حوار آخر طويل لبرنامج

«الض السابع» الذى كانا يقدمانه فى البرنامج الأوروبى، مع نفس المخرج الإيطالى الشهير، ونشر يوسف ترجمة للحوار فى نشرة نادى السينما بتاريخ ٢٤ / ١ / ١٩٧٧، وهو حوار يتناول أفلامه بعينى اثنين من النقاد، نقبتس من الحوار هذه الفقرة على سبيل المثال : « — يتفق النقاد الذين شاهدوا «أحمر الشفاه»، أول أفلامك السينمائية، على أن فيه إدانة لبعض الوسائل التى يلجأ إليها رجال البوليس لدفع الناس على الاعتراف .. يرد داميانو : « أعتقد أن هذا الفيلم يعالج مشكلة نفسية أكثر مما ينتقد تصرفات البوليس .. إنه فيلم عن النفاق .. فهناك مفتش للبوليس عليه أن يختار بين تصديق أقوال شاهدة فى الرابعة عشرة من عمرها وبين نبذها، ويقرر الرجل فى النهاية عدم الإعتداد بأقوال الشاهدة إذ لاحظ أنها تصبغ شفيتها بأحمر الشفاه، مما يعد فى رأيه فضيحة بالنسبة لفتاة فى سنها .. »

وعندما جاء المخرج الفرنسى «إيف بواسيه» مخرج الفيلم الشهير «الإغتيال» إلى القاهرة لعرض أربعة من أفلامه هى «مفتش البوليس» و« دبون لاجو» و« التاكسى البنفسجى» و«هيا بنا يا أطفال»، كان يوسف شريف أيضا هناك لإجراء حوار معه : « إيف بواسيه مؤمن بأهمية تناول القضايا الإجتماعية والسياسية وتقديمها للجمهور من خلال أعمال تعتمد على الحبكة البوليسية، ويقوم ببطولتها نجوم يمكن أن يجذبوا الجمهور إلى دور العرض ، وعن بدء اتجاهه لصنع سينما تتناول الواقع السياسى والإجتماعى المعاصر يقول لى بواسيه : لم أكن أبدا عضوا فى حزب، ولكنى شاركت فى الدفاع عن بعض القضايا التى تبدو متناقضة، حيث إن ما يهمنى أولا هو الدفاع عن حقوق الإنسان وحرية التعبير .. وما يحدث فى نهاية القرن العشرين يثبت أنه لا يوجد اتجاه سياسى ما .. يدافع بالتأكيد وعلى الدوام عن حقوق الإنسان .. ومع ذلك يمكن القول أن اليسار هو الذى اتخذ بشكل عام هذا الموقف، ولذا فقد وجدت نفسى عادة أقف إلى جواره .. وبسبب هذا الإهتمام فى الحياة أخرجت أفلاما تتناول قضايا معاصرة أسميها اجتماعية أكثر منها سياسية، وذلك فى الوقت الذى تبنى فيه السينما الفرنسية خجلا غريبا إزاء تلك القضايا .. وبعد أحداث مايو التى شاركت فيها مثل معظم الفرنسيين، أحسست برغبة فى عمل فيلم بوليسى يتحدث عن العنف الذى يمارسه البوليس وهكذا ظهر فيلم «مفتش البوليس» وهو ثالث أعمالى السينمائية ..»

• لاحظت أن معظم أفلامك تتناول قصة إنسان يحاسب نفسه فى لحظة ما ..

— هذا صحيح .. ففى الغالبية العظمى من أعمالى سواء تلك التى تعالج موضوعات إجتماعية أو غيرها ستجد قيمة الإدراك أو الإحساس بالوعى .. فهناك غالبا رجل أو امرأة خصص معظم حياته لقضية ما أو لحب ما، وفجأة يتساءل عما إذا كان يسير فى الطريق الصحيح ، قد يكون هذا البطل هو رجل البوليس فى فيلم «مفتش البوليس» الذى يتساءل عما إذا كان جهاز البوليس له منفعة ما، وقد يكون البطل هو الشخصية الرئيسية فى

فى لم «لاشء ىذكر»، وهو جندى فرنىى ىشترك فى القتال ضد المجاهدين، وعندما ىرى زملاءه ىضربون بعض رجال جيش التحرير الجزائرى، ىبدأ فى التساؤل عما إذا كان القتال الذى ىخوضه ضد الثوار هو قتال عادل؟ وقد ىكون البطل هو المدرسة فى فىلم «المفتاح تحت الباب»، والتى تتساءل عما اكتسبته من التدرىس الذى أفقدها حىاتها الخاصة، وقد ىكون هذا البطل هو الكاتب فى فىلم «التاكسى البنفسجى» الذى ىتساءل فجأة عما إذا كان موهوبا، والذى ىختفى فى أىرلندا لىحاسب نفسه ..» وحتى عندما جاء إلى مصر المنتج البريطانى الشهىر ألبرت بروكولى منتج أفلام جىمس بوند عام ١٩٧٦ فى زىارة قصىرة، أجرى معه ىوسف شرىف حوارا هاما (صباح الخىر .. عدد ١٩ مايو ١٩٧٦) ، فى الحوار الكثیر من المعلومات عن علاقة هذا المنتج بعالم بوند منذ البدایة : «سألت المنتج البدین الذى ىشتعل حماسا عند الحدیث عن أفلام جىمس بوند ..

كیف اكتشفت روايات ايان فلمنج وقررت تحويلها إلى أعمال سینمائیة؟

ىقول بروكولى : « كنت فى ذلك الوقت _ اى بدایة الستینات _ صاحب شركة إنتاج مع المنتج ارفین اثن، وكنا قد انتھینا من إنتاج فىلم «محاكمات أوسكار وایلد» مع الممثل ىبترفینش .. وكنت قد قرأت بعض روايات ايان فلمنج وقررت اختیار إحداها لإنتاجها إلا أن ارفین لم ىقتنع بأن هذه القصص توفر مادة سینمائیة جىدة، فاتفقنا على فسح الشركة .. وعرفتُ أن المنتج مارى سالتزمان كان قد اشترى حقوق روايات جىمس بوند، فعرضت علیه شراءها، ولكنه رفض رغم انه كان قد فشل حتى الآن فى جمع المبلغ اللازم للبدء فى إنتاج إحدى الروایات .. واستطعت الحصول على المبلغ من شركة ىونایتد آرتستس التى وزعت فىما بعد جمیع أفلام جىمس بوند .. وهكذا أنتجنا سويا فىلم «دكتور نو» الذى أخرجه ترنس ىانج» و«دكتور نو» هذا قام ببطولته الممثل شون كونرى الذى لم ىكن قبل ذلك سوى ممثل مغمور حقق كبرى شهرة بقیامه ببطولة ستة أفلام فى هذه السلسلة ، وأسأل بروكولى عن كىفیهة اختیاره شون كونرى لهذا الدور وهو فى ظنى اختیار موفق جدا، وىبدو بروكولى سعیدا بهذا الرأى حىث إنه ىعتبر نفسه مسؤولا عن هذا الإختيار، وىقول لى : كان شون أحد الممثلین الذین اختبرناهم للدور .. ومعظمهم لم ىكن ىتمتع بالخشونة المطلوبة للدور ، .. وكنت قد شاهدت شون فى دور قصىرفى فىلم من إنتاج والت دىزنى وأعجبت به، وأجرینا اختبارا له وبدا لنا أنه الممثل المناسب .. ولكن ايان فلمنج لم ىكن موافقا على هذا الإختيار، حىث إنه كان ىعتقد أنه ىتعین أن ىكون شكل الممثل الذى ىجسد دور جىمس بوند من نوعیة الأشخاص الذین ىتخرجون فى كلیة ایتون البريطانىة .. وكان فلمنج سعیدا جدا باختيار روجر مور بعد أن اعتذر كونرى عن عدم الاستمرار فى تجسید هذه الشخصیة، لرغبته فى القیام بأدوار أخرى . وىقول بروكولى كلاما هاما عن علاقة الجمهور بشخصیة بوند، وعن رؤیته لهذه الشخصیة مما ىؤكد أن فهم المنتج لجوانب عمله عنصر أساسى فى النجاح، وان كنت أتحفظ على رأى بروكولى بأن أفلام جىمس بوند لىست سیاسیة، ودائما أسئلة ىوسف شرىف فى الصمیم :

• مستر بروكولى .. ماذا يجذب الجمهور إلى أفلام جيمس بوند؟

ويرد المنتج قائلا: أعتقد أن ما يعجب الناس في هذه الأفلام أنها أفلام تساعد على الهروب من الواقع وهي ليست أعمالا جادة .. كما أنها ليست سياسية، فنحن نسعى إلى عدم التورط سياسيا .. إنها أفلام خيالية تقدم لنا شخصية نتمنى جميعا أن نكون مثلها .. لقد اتهم البعض جيمس بوند بأنه مغال في التعصب للوطن، ولكنى لا أوافق على هذا الرأي .. فالأعمال التي ينفذها بوند هي من النوع الساخر التي ينفذها أى رجل في حياته العادية .. ينبغى أن ننظر إلى أفلام جيمس بوند على أنها أعمال سينمائية لا تقصد سوى التسلية ..»

« وأطلب من بروكولى أن يحدد لى ملامح شخصية جيمس بوند . ويعتدل الرجل فى جلسته ويقول : لقد قدمت السينما من قبل طرزان وشخصيات أخرى أسطورية مماثلة على مر السنين .. وفى اعتقادى أن بوند طرزان عصرى .. لقد خلق فلمنج هذه الشخصية وعمدنا نحن إلى تجسيدها على الشاشة .. إنه بطل خيالى نتمنى جميعا أن نكون مثله . أى أن نقود السيارة التى يقودها، وأن نحاط بالفتيات اللاتى يلتقى بهن ..»

وفى نشرة نادى السينما نماذج أطول وأعمق من حوارات يوسف شريف رزق الله، بعضها أقرب إلى الكتيبات الصغيرة فى شمولها ودراستها للأعمال الفنية، مثل حواره الهام مع صلاح أبو سيف ، المخرج الكبير، والذى نشر تحت عنوان «رحلة صلاح ابو سيف» السينمائية فى العدد ١٤ .. السنة الثامنة النصف الثانى، فى رأى أن هذا الحوار، الذى أجرى بمناسبة احتفال جمعية نقاد السينما بالمخرج الكبير، وبمناسبة عرض فيلم «الكداب» بطولة محمود ياسين فى نادى السينما (هناك عرض لتتابع مشاهد الفيلم فى نفس العدد) هو من أهم ما كتب عن هذا المخرج، بالإضافة بالطبع إلى كتاب هاشم النحاس فى حوارته الهامة مع صلاح أبو سيف.

الحكاية ليست استعراضا لمسيرة المخرج الكبير، وإنما مناقشة حول أعماله، فبعد عدة أسئلة حول حب صلاح للسينما وعمله فى استديو مصر، تتناول أسئلة يوسف شريف أفلام صلاح واحدا تلو الآخر بالتفصيل، منذ «دايما فى قلبى» إلى فيلم «الكداب»، وهو فيلمه الأخير وقتها، هناك بيانات كل فيلم، ثم ملخص لقصته، ثم يبدأ الحوار حول الفيلم وظروف إنتاجه، مع رد المخرج على بعض الملاحظات النقدية، لا يصلح مع هذا الحوار/ الدراسة أى اقتباس، لأنه يجب أن يطبع فى كتاب عن سينما صلاح أبو سيف .

«كلاييت»: البرنامج الشير

على لوحة «كلاييت» افتراضية، استقرت فى الذاكرة أسماء صانعى برنامج «نادى السينما» الذى جعلنا نتعرف بشكل منهجى على السينما العالمية، إعداد: يوسف شريف رزق الله، تقديم: درية شرف الدين، إخراج: محمد قناوى . لا أعرف، ولا يعرف يوسف شريف، مصير تلك الحلقات التى كانت تقدّم تحت مظلة «البرامج الثقافية» بالتليفزيون، ولكنها أصبحت الآن جزءا من ذاكرة أجيال،. كثيرون قالوا ليوسف إنهم دخلوا معهد السينما بسبب برنامجهم الذى استقبل بحفاوة كبيرة منذ ظهوره لأول مرة عام ١٩٧٥، أعد يوسف وقدم برامج كثيرة هامة للغاية مثل برنامج «أوسكار»، الذى لا يقل تأثيرا عن «نادى السينما»، والذى انفرد بعرض أفلام مثل «المقابلة» من إخراج فيديريكو فيليني، بعد أن حصل يوسف على إهداء من منتج المصرى إبراهيم موسى بحق العرض على شاشة القناة الثانية، ولكن ظل «نادى السينما» أول العنقود، الابن الأول، والبرنامج الشهير الذى أصبح عنوانا على الثقافة السينمائية الجادة والممتعة معا، وبدلا من أن يذهب الجمهور إلى نادى السينما، دخل النادى بكل أفلامه ونقادة ومعلوماته إلى البيوت .

عدد هائل من أشهر وأهم الأفلام قدمها «نادى السينما»، وتقريبا لم يكن يمر أسبوع دون أن يعلق كتاب ونقاد عما شاهدوه من أفلام، كما كان تجاوب الناس مع البرنامج واضحا وكبيرا، فى مارس ١٩٧٥ يكتب الناقد صبحى شفيق : « فى رأى أن من أهم البرامج الثقافية التى يقدمها التليفزيون منذ بداية عامنا الحالى هو هذا البرنامج الذى يعده ويقدمه زميلنا يوسف شريف رزق الله بالإشتراك مع درية شرف الدين . فالثقافة السينمائية فى حالة بانسة منذ سنوات، ونقادنا مهتمون إذا كانوا من التقليديين بعدد فساتين نجومنا وبقدراتهن على التفوق على أنفسهن، أو إذا كانوا من الجدد بمثل عليا دونكيشوتية ترى أن الفيلم العظيم هو الذى يعرض شخصيات على الشاشة تتحدث عن التطور والثورة والتقدم دون أن يعالج الفيلم، دراميا، إنسانيا، من الداخل، أى مفهوم من المفاهيم» .

«ونجد عددا محدودا من نقادنا يناضلون بكل قواهم فى سبيل أن تكون السينما سينما قبل كل شىء، وهم على إيمان بأن السينما إذا كانت كذلك، فستتحدث من تلقاء نفسها عن الحياة والواقع الاجتماعى بلغتها الخاصة. وجميع الحلقات التى

قدمها برنامج نادى السينما تؤكد هذا الإتجاه نحو تثبيت مفهوم السينما الحقيقية فى وجدان الملايين من مواطنينا، بل إن الفيلم الكامل الذى يعرض فى حلقة واحدة يغطى مدرسة سينمائية بأكملها، مثل اتجاه جودار الذى لمناه فى فيلمه الأول « على آخر نفس» ،ومثل اتجاه كايات إلى انتزاع الوقائع من ملف قضية مشهورة فى فيلم «الموت حبا»، ومثل فيلم سوتيه الأخير، لكن اقتصار المناقشة على عدد محدود من النقد يضعف مفهوم

البرنامج. وقد كتبت الناقدة حسن شاه أيضا عن فيلم «على آخر نفس» الهام عند عرضه في «نادى السينما»، وكان عنوان مقالها المنشور في ٦ مارس عام ١٩٧٥ هو «سيقان العوالم والراقصات»: «عرض برنامج نادى السينما هذا الأسبوع فيلما يعد علامة من علامات السينما المعاصرة هو «على آخر نفس» من إخراج «جان لوك جودار»، وكان هذا الفيلم هو الذى لفت الأنظار فى بداية الخمسينات إلى هذا المخرج الفرنسى الكبير الذى قيل عنه: «إن السينما بعد جودار لن تكون مثل السينما قبله»، فهذا المخرج بالاشتراك مع بعض زملائه من نقاد مجلة «كراسات السينما» الفرنسية، استطاعوا أن يبتدعوا هذا التيار السينمائى الذى أطلق عليه الموجة الجديدة فى فرنسا، وحطمو البناء التقليدى للقصة السينمائية التى كانت تغنى عن الحدودية، وكشفوا عن أن الواقع الإنسانى ليس مجموعة من الحوادث .. ولكن مجموعة من المواقف أيضا . كان جان لوك جودار هو المخرج الذى تحطمت على يديه قواعد المونتاج التقليدي التى ظل المخرجون يلتزمون بها منذ عهد إيزنشتين والمدرسة الروسية، وقد قدم البرنامج شرحا وافيا للموجة الجديدة الفرنسية ولكانة جودار السينمائية من خلال النقاش العلمى الممتع الذى دار بين معد البرنامج ومقدمه يوسف شريف رزق الله ودربة شرف الدين التى كسبها البرنامج من الإذاعة، وبين الناقد فتحى فرج الذى قدم فى مساحة زمنية قليلة دراسة متكاملة عن السينما الفرنسية . إن برنامج نادى السينما يقدم خدمة علمية وافية لكل عشاق السينما فى مصر، وأتمنى أن يستمر فى تقديم دراسات عن الإتجاهات السينمائية فى العالم يسهم بها فى رفع مستوى الثقافة السينمائية بين جمهور المشاهدين، لعله بذلك يستطيع أن يقف فى وجه الموجة المصرية الجديدة التى يقودها حسن الإمام، والتي لا ترى السينما إلا من خلال سيقان العوالم والراقصات» .

وكتبت الناقدة حسن شاه من جديد تحت عنوان «نادى السينما»: «لولا برنامج نادى السينما لما استطاع المشاهد المتذوق للأعمال السينمائية أن يشاهد فيلما واحدا فى التلفزيون، فالقاعدة فى غير هذا البرنامج هى اختيار الأفلام العربية والأجنبية القديمة والرديئة .. وإذا كان ليس ذنب بالتلفزيون أن معظم الأفلام العربية سيئة، وأنه من الضرورى عليه أن يعرض أفلاما دورية على الناس .. فما الذى يجعله لا يختار من الأفلام الأجنبية إلا أسوأها، وما أكثر الأفلام الجيدة فى تاريخ السينما العالمية. المهم أن نادى السينما عرض على امتداد أسبوعين فيلمين ممتعين أحدهما بوليسى لمخرج الإثارة البوليسية الذى لا يجارى هيتشكوك، وهو فيلم أنتج عام ١٩٤٥ لكن قيمته الفنية ستظل عالية لأنه يدل على عظمة المخرج، الذى قدم فيلما كاملا يتميز بأعلى عناصر التشويق والتوتر داخل حجرة واحدة (لعلها تقصد فيلم الرجل)، وفى هذا الأسبوع قدم البرنامج فيلما كوميديا جميلا للثلاثى لويس دى فينس وبورفيل والمخرج جيرار أورى . ولأن معظم الأعمال السينمائية والتلفزيونية التى يقدمها التلفزيون المصرى محزنة .. فإننا ندعو نادى السينما إلى أن يزيد من الأفلام الكوميدية التى يعرضها» .

يوسف شريف رزق الله

ومن وحى مشاهدة فيلم «روميو وجولييت» ، كتب الصحفي الكبير الراحل أحمد بهجت حكاية كاملة عن طقوس مشاهدة برنامج «نادى السينما» فى البيت المصرى، ومفهوم الحب عبر الأجيال (مقال «روميو وجولييت » بجريدة الأهرام فى ٣٠ يناير ١٩٧٨ .. زاوية صندوق الدنيا الشهيرة) : « قدم نادى السينما يوم السبت الماضى فيلم روميو وجولييت، وشاهدت الفيلم فى بيت أبى، وقد جلست أمى على الفراش، وجلستُ على فراشٍ آخر أمامها، وجلست شقيقتى على الأرض ، ووضعت أمامها صحنًا هائلًا من المحشى للتسلية أثناء الفرجة على الفيلم .. بعد ربع ساعة من عرض الفيلم كنت مستغرقا فى الدراما الشيكسبيرية تماما، وكنت أتهد، أما شقيقتى فكانت تمضغ الأكل، وعلى فمها ابتسامة هازئة ساخرة، ثم قالت فجأة :

«فيه مسرحية مضحكة على القناة الثانية» .

شخطت فيها أن تسكت ، ولا تشوش علينا متعة الفيلم الرائع ، ولكنها قالت :

«ده فيلم هجص يا عم الحاج .. حب إيه ده كلام غنا وسرح» .

كان روميو فى هذه اللحظة يقف تحت شرفة جولييت، ومشهد الشرفة من أعظم مشاهد الحب فى النصوص الأدبية فى العالم، وتريد منه جولييت أن يقسم على حبه، ثم اختلفا بأى شىء يقسم، قال إنه يقسم على حبه بالقمر، وصرخت هامسة ألا يحلف بالقمر لأنه غادر ويغير وجهه كل ليلة ، ثم رضيت خيرا أن يقسم بنفسه على حبه، كانت جولييت متوهجة ترتعش، وهى تبنى مخاوفها من سيوف أهلها آل كابوليت لو شاهدوه، وهو يرجوها أن تنظر إليه برقة وسوف تكون رقتها حصنه ودروعه، ويتوهج روميو مثل نجوم السماء ، ويناجى الليل المبارك أنه يخشى أن يكون حبه من فرط عدوبته مجرد حلم، فليس فى إمكان كل هذا الجمال أن يتجسد .. وحين تنادى جولييت اسمه وتردده يقول روميو : « إنها روى التى تنادى اسمى» .. ذاب المكان والزمان وذاب العطر فى أنفاس جولييت وذابت جولييت وروميو فى السر الذى نسميه الحب ، ثم تتابعت الصور تجرى فتهدت شقيقتى لإصلاح التليفزيون .. واستغلت جهلنا به وغيرت المحطة فجاءت القناة الثانية .. كان المشهد نقلة مفاجئة .. سمير وجورج والضيف أحمد فى مسرحية من مسرحياتهم القديمة .. الضيف أحمد يرتدى الطربوش وجورج يضربه على رأسه بمنشأة فيكبس طربوشه ، والضيف يضحك مسرورا لأنه يريد من يهرش له فى رأسه ، ضحكت شقيقتى وهى تقول : « أدى الجو اللى احنا عايشين فيه .. مش روميو وجولييت .. حد بيحب كدة دلوقت .. الناس لما بتحب دلوقت بتقول كلام زى غسيل الحلل » . انفجرت الغرفة بالضحك وكان منظر الطربوش المكبوس مضحكا، ولكننى شخطت فيها وأمرتها أن تعيد المحطة الثانية .. وعاد الفيلم، كان روميو يحدث جولييت عن النجوم والسماء وحبه، ولكن منظر الطربوش المكبوس فى رأس الضيف أحمد كان رائع القبح والسيطرة فأفسد مشهد الجمال العذب .

«لست أعرف .. هل مأساة الجيل الجديد أنه لم يعد يؤمن بالحب .. أم أن مفهوم الحب قد تغير عنده ؟» .

تسللت أصداء أفلام «نادى السينما» إلى كتابات النقاد والصحفيين، تسللت حتى إلى كاريكاتير صلاح جاهين ورمسيس، وبمناسبة مرور عام واحد على البرنامج، كان يوسف شريف رزق الله يقدم تجربة مختلفة بدعوة طلبة معهد السينما في البرنامج مع عميدهم للحوار حول فيلم «٤٥١ فنهائيت»، كتب عاطف سليمان في صحيفة «صوت الجامعة»، وكانت وقتها في ذروة نشاطها ومجدها الصحفى، تقريراً صحفياً حول هذه التجربة النادرة : « احتفل برنامج نادى السينما الأسبوع الماضى بعيد ميلاده الثانى، ولولا أن البرنامج أثبت وجوده وحقق نجاحاً هائلاً خلال المدة الماضية وبلوغه لمستوى ثقافى وفكرى عن غيره من البرامج التليفزيونية .. لما استطاع أن يستمر ويدخل عامه الثانى . وفى الحلقة الماضية فى برنامج «نادى السينما» الذى أذيع فى سهرة الأربعاء .. قدم لنا شكلاً جديداً فى المناقشة والحوار .. إذ استضاف لأول مرة بعض طلبة معهد السينما .. مع أستاذهم محمود الشريف عميد المعهد .. وذلك ليناقشوا فيلم «٤٥١ فنهائيت» .. أروع ما قدمته السينما عن أزمة الإنسان ومعاناته المريرة مع الإرهاب والتسلط، فكل من شاهد الفيلم أحبه وتعلق به لأنه يخاطبنا من الداخل، يناجى فىنا الجزء الغالى والتمين من تكويننا ألا وهو الفكر والحرية . إنها قصة عظيمة عن رواية الكاتب الأمريكى «راى براد برى» كتب السيناريو له وأخرجه «فرانسوا تريفو» الذى ولد فى باريس عام ١٩٣٢ ،والذى يعتبر بحق أحد رواد الموجة الجديدة فى السينما الفرنسية، وقد اعتبرت الرواية عند صدورها عام ١٩٥٧ ضربة عنيفة ضد الإرهاب المكارثى الذى صادر كل الإتجاهات الفكرية ، وحاول تخريب الإنسان من الداخل وتدمير جوهر إنسانيته . وعن فلسفة سلطة الإرهاب ومخططهم لشل تفكير الناس يقول الكاتب على لسان فريق الحريق : «إننا نريد أن نشغل الناس بمسابقات الأغانى بتغيير بعض كلماتها ليتذكروها .. إننا نريد حشر أذهانهم بمعلومات لا قيمة لها حتى يشعروا أنهم بارعون وراضون عن أنفسهم بينما هم فى الحقيقة لا يفكرون فى شىء ذى قيمة ، إننا نحرق الكتب لأنها تكشف المسام فى وجه الحياة» . وقد أراد المخرج أن يوضح الفرق بين الإنسان الذى يفكر، والإنسان الحيوان، بأن أسند دور الزوجة ودور الجارة فى الفيلم إلى ممثلة واحدة وهى جولى «كريستى» .. وجعل فيها التناقض الواضح .. الزوجة التى لا تفكر ولا تحس .. والجارة التى تنبض بالعاطفة والحياة والفكر ..»

نلاحظ أن كاتب التقرير، وهو طالب جامعى، قد شاهد الفيلم، وبدأ فى اكتشاف ما وراء الحكاية، وهذا بلا شك أحد آثار «نادى السينما» فى نشر الثقافة السينمائية، وفى خلق ذائقة لدى المشاهدين، ثم ينتقل الكاتب إلى تجربة استضافة طلاب المعهد لأول مرة : «هذا هو ما قدمه لنا فيلم الأربعاء الماضى .. بالتجربة الجديدة التى بدأها البرنامج، وقد قال لى يوسف شريف رزق الله معد البرنامج وكاتب المادة العلمية له، قال إنه يرى من خلال طلبة السنة النهائية بمعهد السينما مرحلة متقدمة من الدراسة والفهم، ويمكن لنادى السينما وللمشاهدين فى المنازل أن يستفيدوا من الآراء والنقاشات المطروحة حول العمل الفنى المعروض .. بين ضيف الحلقة الذى غالباً

ما يكون أحد المهتمين بالسينما وبين هؤلاء الطلبة الذين قد يمثلون آراء مختلفة ومتناقضة يمكن أن تثرى الرؤية الخاصة بالفيلم . فبدلاً من أن يقتصر النقاش بين المذيع والضيف حول بعض النقاط المحددة، فإن الوقت المتاح للمناقشة في هذه البرامج سيتمدد بالفعل لأكثر من ربع ساعة لإلقاء مزيد من الأضواء على العمل السينمائي، إلى جانب أن محمد قناوى، مخرج البرنامج، يحاول تطوير الشكل الذى يقدم به على الشاشة، من خلال استخدام الوسائل الممكنة، فمثلاً عندما يناقش الطلبة والضيف مشهداً ضعيفاً .. يمكن للمخرج أن يعيده فى البرنامج أكثر من مرة، بحيث يركز عليه ليتابعه الجمهور بشكل أدق ويتابع ما قد يلاحظه الطلبة من خبرتهم وثقافتهم تكتيكياً. وقد اتفقنا مع معهد السينما _ الكلام لا يزال ليوسف _ أن نستضيف بصفة دورية طلبة المعهد .. ومن حسن الحظ أنهم سيناقشون أفلاماً ذات مستوى فكرى وثقافى على درجة من الأهمية كالفيلم الذى عرض فى الأسبوع الماضى (٤٥١ فنهائيت) ولولا وجود مخرج حساس كتريفو، استطاع بذكاء وقدرة عن طريق بعض اللمسات الصغيرة لما استطاع العمل أن يوحى بأن الأحداث التى تدور أمامنا فى مجتمع غير معاصر، مع إقناع المشاهد فى نفس الوقت بأنه لم يعد يبعد عن المجتمع الذى يراه أمامه فى الفيلم .. إنه إحساس مستقبلى غير بعيد عن أى مجتمع من المجتمعات».

لعل أفضل ما فى هذه الأصداء عن البرنامج هو تصنيفه كبرنامج ثقافى وليس كبرنامج ترفيهى، ولعل إدراك يوسف شريف رزق الله لذلك، جعله يرفض الإكتفاء بالمادة التى يقدمها لتلفزيونيا، وأن ينقلها مكتوبة إلى مجلة «الإذاعة والتلفزيون»، أصبح البرنامج من أهم برامج التلفزيون، لذلك كان طبيعياً أن يظهر باب أسبوعى بعنوان «نادى السينما يقدم لك اليوم»، يتضمن مقالاً ليوسف شريف رزق الله يغلب عليه الطابع المعلوماتى عن الفيلم المعروف، بينما تقوم درية شرف الدين بعرض أحداث الفيلم، ويسجل الباب أهم بيانات الفيلم، كما قد يشير إلى اسم الضيف الذى سيتحدث عن الفيلم فى حلقة الليلة . خدمة ثقافية معتبرة يمكن بسهولة جمعها فى كتاب عن «نادى السينما»، وعن أهم الأفلام التى قدمها، وهى مادة تسد ثغرة البحث عن الحلقات المصورة نفسها، التى كان يمكن للتلفزيون أن يسجلها، ويحتفظ بها، على الأقل لأهمية الحوارات والضيوف، الذين استضافهم البرنامج فى سنوات عمره الطويلة.

يلفت نظرنا فى هذا الباب / الكنز مدى التنوع فى اختيار الأفلام، ومدى الغزارة فى المعلومات التى يقدمها يوسف شريف عن الفيلم وأبطاله ومخرجه وظروف إنتاجه، بل إنه يلجأ إلى ترجمة حوارات ومقالات كتبها صانع الفيلم، مثل هذا النموذج إلى كتبه عن فيلم «شهوة الحياة» الذى عرضه «نادى السينما»، وكان ضيفاً الحلقة فنان تشكلى كبير هو الراحل جمال كامل، ومخرج وأكاديمى معروف هو الراحل الدكتور هشام أبو النصر، يقول يوسف فى تقديمه للفيلم : « فى السطور التالية يروى المخرج الأمريكى الشهير «فنسنت مينللى» (٦٤ عاما و٣٦ فيلماً)

تجربته مع فيلم «شهوة الحياة» (١٩٥٥) الذي يعالج فيه حياة الرسام الهولندي فنسنت فان جوخ (١٨٥٣ — ١٨٩٠) .. يقول فنسنت مينللى : « بعد أيام قليلة من انتهائى من الإشراف على مونتاج فيلم «خيوط العنكبوت» استدعانى دور شارى، وهو أحد المسئولين فى شركة مترو فى مكتبه، وسألتنى «هل هناك مشروع معين أنت مهتم به الآن؟»، فأبلغته بأن الشركة كانت قد اشترت منذ بضع سنوات حق استغلال رواية لأرفنج ستون تتناول حياة الفنان الهولندى فنسنت فان جوخ .. وكان عنوان الرواية هو «شهوة الحياة» .. ومما أثار اهتمام دور شارى بالأمر النجاح الكبير الذى حققه فيلم «مولان روج» للمخرج جون هيستون عن حياة تولوز لوتريك، وهو الفيلم الذى أنتجته شركة يوناييتد آرستس .. واكتشفت الإدارة القانونية لشركة مترو أن حق استغلال الرواية سينتهى فى شهر ديسمبر من العام ١٩٥٥ .. وكنا على أبواب شهر مارس .. وطلبت الشركة من المؤلف مد فترة الإستغلال، ولكن ستون رفض، فقد كان يريد إنتاج الفيلم لحسابه .. وسألتنا الشركة عما إذا كان يمكن لنا أن ننتهى من تصوير هذا الفيلم الهام قبل ٣١ ديسمبر من العام ، وكان ردنا أنا والمنتج جون هاوسمان بالإيجاب .. وأثناء الإعداد للفيلم اتصل بى دور شارى وفاجأنى بقوله : «إننا فى حاجة إليك لإخراج فيلم «قسمت» قبل أن ترحل إلى أوروبا لإخراج «شهوة الحياة» .. وكان المنتج آرثر فريد قد عرض على من قبل إخراج هذا الفيلم، ولكنى اعتذرت عن عدم تلبية طلبه .. وفى هذه المرة أبلغنى دور شارى إنه سيسحب منى فيلم «شهوة الحياة»، لو لم أخرج قبل ذلك فيلم «قسمت» واضطرت إلى الإستسلام .. وقد كان أبطال هذا الفيلم الموسيقى هم هوارد كيل وأن بلايث وفيك دامون .. وفشل الفيلم، وتعلمت من هذه التجربة عدم الموافقة أبدا على تنفيذ مشروع لا أنتحمس له .. وفى اليوم التالى لانتهاى تصوير فيلم «قسمت» رحلت إلى أوروبا .. كان شهر يوليو قد أوشك على الإنقضاء .. ولم يعد أمامنا سوى خمسة أشهر للانتهاى من تصوير الفيلم .. وكان رأى أنه ينبغى عدم تصوير الفيلم بالسينما سكوب حيث أن حجم الشاشة العريضة لايناسب أحجام لوحات الفنانين .. وحاولنا أنا وهاوسمان إقناع الشركة بالعدول عن تصميمها على التصوير بالسينما سكوب ، ولكننا خفقنا فى ذلك .. ولكن هناك معركة أخرى انتصرنا فيها ، فقد لاحظت خلوق أفلام ايستمان التى كانت شركة مترو تستخدمها فى أفلامها الملونة من الألوان المخفضة التى كنت سأحتاج إليها فى فيلم يعالج حياة وأعمال فان جوخ .. وأصررت على أن يتم التصوير بأفلام إتسكو، وبعد مجادلات عنيفة وافقت الشركة على طلبى، وقامت بشراء ٣٠٠ ألف قدم مكعب من الفيلم الخام من شركة إتسكو .. ولما كنا سنعمل مع طاقم فنى معظمه من الأوربيين، فقد رأيت أنه من الأفضل التعاقد مع مدير تصوير أوروبى، ووقع اختيارى على فريدى يانج .. واتفقت معه على أننا سنظهر لوحات فان جوخ عن طريق استعراض الكاميرا لها من أعلى إلى أسفل وبالعكس .. واتفقنا أيضا على إظهارها بطريق آخر، ومنها تعليقها على جدران شقة تيو شقيق فنسنت أو فى منزله فى مدينة أرل كما كان يفعل فى الحياة .. ففان جوخ قام برسم العديد من اللوحات، وكان

قد اعتاد أن يبسطها على الأرض قبل إقامة جوجان معه .. كما قررنا تقديم مجموعة من لوحاته مع عناوين البداية والنهاية .. وبالنسبة لاختيار الممثلين كان هناك إجماع على أن كيرك دوجلاس هو أنسب ممثل لدور فان جوخ .. وكان شبهه بالفنان الهولندي غيرطبيعى .. وكل ما كان يتعين علينا أن نفعله هو أن نضفى على شعر رأسه وعلى لحيته اللون الأحمر، ولا بد أن دوجلاس كان مقتنعا أنه ولد لتمثيل هذا الدور، حيث أنه اشترى قصة أخرى عن حياة فان جوخ، كان ينوى إنتاجها من خلال شركته .. وكان اختيار أنتوني كوين لدور جوجان طبيعيا لشخصيته الصاخبة».

اختيار يوسف شريف ترجمة شهادة المخرج عن فيلمه الهام، لا يؤكد فقط للقارئ وللمشاهد الذى سيرى الفيلم أن السينما عمل جاد، ولكنه يكشف أيضا عن تفاصيل صناعة الأفلام وخباياها ومشاكلها ومتاعبها، كما أنه يقدم خبرات وتجارب مجانية للمتخصصين، تساعد على إنجاز أفلامهم فى ظروف متقلبة، فها هو مخرج كبير يخسر بعض معاركه مع الإنتاج ليكسب معركة أهم تتعلق بصورة لوحات فان جوخ كما ستظهر على الشاشة، ها هو مخرج هام وله أفلام ناجحة يقول إنه اضطر أن يخرج فيلما لم يحبه، مما تسبب فى فشل الفيلم، ويضيف أنه تعلم ألا يخرج فيلما لم يتحمس له أبدا.

يوصل فنسنت مينلى شهادته بترجمة يوسف : « وقبل أن أتسلم السيناريو الذى كتبه نورمان كوروين، كنت قد قمت بأبحاث خاصة بى أستطيع الإفادة منها فى إخراجى للفيلم .. وقرأت المجلدات الخمسة التى تحتوى على الخطابات التى كان يبعث بها فنسنت إلى شقيقه تيو، وكانت بمثابة عون كبير لى .. وكنت أسجل ما أراه مفيدا لى .. وعندما وصلنا إلى مدينة أرل أبلغت جون هاوسمان بأن هناك الكثير مما أنا غيرراض عنه فى السيناريو .. وبعد قراءته له وافق على رأى وتطوع لإعادة كتابة بعض الأجزاء بما هو معروف عنه من موهبة فى الكتابة .. والواقع أننا غيرنا الكثير فى السيناريو مع اكتشافنا للمزيد من المواقع التى عاش ورسم فيها فان جوخ .. وعندما بحثنا عن المنزل الأصفر الذى عاش فيه فان جوخ فى مدينة أرل (وتعتبر الفترة التى قضاها فيه من أخصب فترات حياته الفنية) قيل لنا إنه دمر فى أثناء القصف فى الحرب العالمية الثانية، فأعدنا بناء المنزل .. وقضينا بضعة أيام فى المناطق المحيطة بأرل لنصور كيرك دوجلاس وهو يرسم .. وكنا نحمل معنا ملابس مختلفة لكيرك لنصوره فى أكثر من مشهد أثناء الرسم فى مواقع مختلفة .. وكنا قد حملنا نسخا من اللوحات الأصلية لفان جوخ لنقارنها بالمنظر الطبيعية الأصلية، وتصوير كيرك دوجلاس وهو يرسم هذه المناظر .. وهناك منظر طبيعى فشلنا فى العثور عليه، وهو المنظر الخاص بالجسر الذى رسمه فان جوخ .. وأبلغنا هانز بيترز مصمم الديكور أن إقامة مثل هذا الجسر ستكلفنا الكثير .. وأشار أحد أفراد الطاقم الفنى إلى أنه يوجد مثل هذا الجسر فى مكان ناء بالقرب من إحدى القنوات المحيطة بأرل . وذهبنا إلى الموقع وعثرنا على الجسر .. وكان المنظر قريبا جدا

مما رسمه فان جوخ .. وبعد أسبوعين من بدء التصوير فى أرل انضم إلينا أنتونى كوين ، وبعد بضعة ايام أعلن كوين : « منذ وصولى إلى هنا لم أسمعكم تتحدثون إلا عن عظمة كيرك دوجلاس .. وقد بدأت أحس بما شعر به جوجان بالتأكد عندما وصل إلى أرل» .. ولفت نظرى هذا الحديث وأكد لى ما كنت أشعر به .. لقد كان وصول جوجان إلى منزل فان جوخ مكتوبا فى السيناريو بشكل هزيل لا يعبر عن مدى احتياج الفنان الهولندى إلى الفنان الفرنسى .. لقد كان فان جوخ يريد أن يقيم جوجان معه فى أرل لأنه كان يتصور إمكانية اشتراكهما فى تأسيس حركة فنية رائعة هناك .. أما جوجان فقد وافق على الذهاب إلى أرل لأنها كانت تمثل الأمان له لفترة من الوقت .. لم تكن لوحاته قد حققت له النجاح فى بريتانى، وكان متقلا بالديون فوافق على أن يسدد تيو هذه الديون ، وعلى أن يلحق بفان جوج فى أرل .. وقد اكتشف هناك أن فنسنت قد أصبح فنانا كبيرا، وبدأ يشعر بالغيرة .. وقد كان فان جوخ وجوجان يكونان ثنائيا شادا .. فجوجان كان الرجل الفاسق الذى لم يكن يهتم بشئ سوى فنه .. أما فان جوخ فكان الرجل الزاهد الذى تتملكه عادة محاولة التدخل فى شئون الآخرين .. وقد انتقلنا بعد ذلك إلى باريس حيث صورنا بعض المشاهد ، ومنها إلى هولندا حيث أخرجتُ عددا آخر من المشاهد فى القرية التى ولد فيها فان جوخ، ومنها مشاهد صورناها فى منزل العائلة وفى الكنيسة الصغيرة التى كان أبوه يقيم فيها الصلوات .. ثم انتهى بنا الأمر فى بروكسل للتصوير فى برويتاج .. أما بقية الفيلم فقد صُوّر فى استديوهات شركة مترو حيث تولى أمر التصوير راسل هارلان ..»

« وعرض الفيلم وكانت كتابات النقاد بصفة عامة من أفضل ما كتب عن أحد أفلامى .. لقد وصف «شهوة الحياة» بأنه أفضل فيلم أخرج عن حياة رسام، بل وأحسن فيلم يتناول سيرة ذاتية .. وسيظل «شهوة الحياة» فيلمي المفضل لمجرد أنه يحتوى على أكبر عدد من اللحظات التى أحبها .. وقد أسفت على أن الفيلم لم يكرم بالقدر الكافى .. فقد رُشّح كل من كيرك دوجلاس وأنتونى كوين لجائزتى أوسكار .. ونال أنتونى كوين أوسكار أحسن ممثل مساعد ولكن يول براينر تغلب على دوجلاس وحصل على أوسكار أحسن ممثل عن دوره فى فيلم «الملك وأنا» .. ومع ذلك فقد اختار نقاد نيويورك كيرك دوجلاس أحسن ممثلى العام عن دور فان جوخ» .

إعداد برنامج عن الأفلام يمثل هذه الدأب جعل هناك متعة إضافية، نص شهادة مينللى المترجمة، والتى اقتبستها كاملة، تجعل من ظروف إنتاج الفيلم فيلما موازيا ممتعا لا يقل أهمية عن مشاهدة الفيلم المصوّر، كما أنه خلاصة خبرة إنسانية وفنية، وفى ربط مينللى بين إحساس كوين بالغيرة من دوجلاس، وإحساس جوجان بالغيرة من فان جوخ، ما يدل على وعيه وحساسيته الشديدة، كما أن الشهادة تكشف عن تدخل كبار مخرجى هوليوود فى السيناريو بالحذف والإضافة، على عكس ما يشاع عن أنهم مجرد حرفيين مهرة، ويكشف النص الهام أيضا عن طبيعة العلاقة بين المنتج والمخرج فى ظروف عمل الاستديوهات الكبيرة، هناك ميزانية أفضل، ولكن هناك شد

وجذب، وقتال من جانب المخرجين للحصول على أفضل شروط فنية لإتمام أفلامهم، وفرت الشركات للمخرج النجوم الذين أرادهم، ووفرت له التصوير فى أوروبا، بل وفى نفس قرية فان جوخ، كما وفرت أفضل العناصر من مصورين ومهندسين للمناظر، ولكن المخرج وفر للفيلم روحه ورؤيته المدعومة بثقافة فنية واسعة، وبدراسة وبحث أتاحا قراءة كل مجلدات خطابات فان جوخ لأخيه فى خمسة مجلدات، ليست هذه التفاصيل ترفا، ولكنها استكمال لصورة السينما كصناعة وتجارة بجانب أنها فن خاص ومميز، وسيتابع يوسف شريف سرد المعلومات والتفاصيل حول كل الأفلام التى عرضها «نادى السينما»، كما أنه سيضع أسئلته بناء على هذه المعلومات، وبناء على الفيلم نفسه، موضوعه وأهميته، ومواطن الجمال والإضافة التى قدمها لفن السينما.

وفى تقديمه لعمل من كلاسيكيات السينما هو فيلم «غادة الكاميليا» ، يركز يوسف شريف فى مقاله عن الفيلم بمجلة «الإذاعة والتلفزيون» على جريتا جاريو بطلة الفيلم، ويقدمها أيضا من خلال عيون جورج كيوكر مخرجه، والفيلم من إنتاج ١٩٣٧ ، يقول يوسف فى مقاله : « بعد أسبوع وبالتحديد يوم ١٨ سبتمبر الجارى، تكون جريتا قد بلغت الثالثة والسبعين من العمر .. ويكون قد مضى خمسة وثلاثون عاما على آخر فيلم قامت بتمثيله بالسينما .. خمسة وثلاثون عاما لم تنقطع خلال السنوات العشرين التالية على اعتزالها محاولات إعادتها إلى الشاشة، ولكنها كانت الممثلة الوحيدة حتى الآن التى التزمت بالقرار الذى اتخذته وهى فى قمة الشهرة . وتحولت جريتا إلى «حالة» بل وإلى أسطورة يتحدث عنها عشاق السينما على مر السنوات وفى جميع أنحاء العالم .. ومنذ لحظة اعتزالها وحتى الآن تعيش جريتا فى حالة عزلة تامة، وترفض مقابلة الفنانين والصحفيين مكثفية بزيارة عدد محدود جدا من الأصدقاء المخلصين .. ومازالت أفلام جريتا جاريو تعرض فى جميع أنحاء العالم من خلال أسابيع تقام تكريما لها بين الحين والآخر وأيضا من خلال شاشة التلفزيون ، مما أتاح لأجيال جديدة التعرف على هذه الأسطورة التى يجمع النقاد على أنه أهم ما كان يميزها وجهها .. ذلك الوجه الذى كان يحب ويتعذب ويحيا ويعكس فى النهاية تعبيرات تعتمد على الأداء التمثيلى للممثل دون اللجوء إلى المبالغات التى تميز عادة الكثير من الممثلين .

«فإنالفة»: حصاد العشق

كنت أظنه فى البدائة كتابا عن يوسف شريف رزق الله؁ فوجدته كتابا عن كتب لم يصدرها؁ ويجب أن يستفيد بها عشاق السينما فى طبعاا خاصة .

لابد أن يكون هناك جهد علمى منهجى لفرز حصاد العشق؁ مطلوب اجميع ما كتبه هذا العاشق الءءوب؁ وكل أبناء جيله؁ فى شكل سلاسل دورية : كتاب المهرجانات؁ وكتاب حواراته السينمائية؁ وكتاب عن ترجماته اللامعة عن الءروياا السينمائية المتخصصة مثل «كراساا السينما» وغيرها؁ وكتاب عن مقالاته النقدية الهامة؁ سواء فى نشرة ناى السينما أو فى نشرة جمعية الفيلم؁ وكتاب عن المااءة الخاصة ببرنامج مثل «ناى السينما»؁ عبر سنواته الطويلة .

كنت أظنه كتابا عن شخص؁ فوجدته كتابا عن فن السينما ومبءعيها وصناعها ومهرجاناتها ونجومها وجمهورها؁ ظننته كتابا عن العاشق؁ فصار كتابا عن المعشوقة .

أرءته ورءة بسيطة نقدمها لرجل ساهم فى تشكيل ثقافتنا السينمائية فى زمن لم يعرف النء أو الموبايل أو أجهزة الكمبيوتر؁ فأصبح الكتاب تحية لجيل كامل عشق الأفلام؁ ولم يبخل بما يعرف؁ وكانت سعاءة القصوى فى أن يشاهد السينما؁ يحضر مهرجاناتها؁ ويكتب عنها؁ ويسعد أكثر كلما اتسع عءء العشاا والمريءين .

ربما أفضل ما تعلمته من تجربة هذا الكتاب هى أننا فى حاجة ملحة أن نكتب عن عشاق الأفلام مثلما نكتب عن الأفلام؁ نحتاج أن نحافظ على الءاكرة السينمائية المءكوبة؁ مثلما نحافظ على الءاكرة السينمائية المصورة .

نحن فى حاجة إلى أجهزة متخصصة تعيء كتابة الءاكرة السينمائية عموما بكل تفاصيلها؁ ومن خلال شهادة كل أطرافها؁ لابد من جهاز يتبع وزارة الثقافة مثلا؁ وءتاح له الإمكانياا؁ لكى يسهر على جمع حصاد عشاق السينما من الكتاب والنقاد؁ وأن يقوم بإصدار ذلك الحصاد فى كتب دورية .

لماذا لا ءعم إعادة طبع مءلءاا نشرة ناى السينما العظيمة الءى كتب فيها معظم النقاد؁ والءى طبعاا دراساا لا مثيل لها عن الأفلام وصناعها ؟

كيف يتبءء جهد نقاء كبار كانوا ملء السمع والبصر مثل سعد الءين ءوفيق وآخرين بين جنباا الصحف والمءلءاا ءون جمع وءراساءة ؟

رأينا كيف اسءقبل الناس مقالات الراحل سامى السلامونى عءءما طبعاها هيئة قصور الثقافة فى مءلءاا مءتابعة؁ ورأينا حفاوة القارئين بجمع بعض مقالات الناىء ءنصى فرج .. فلماذا لا ءكون هناك سلسلة متخصصة عن «ءاكرة السينما»؁ يءولى أمرها باءئون متخصصون ومءربون؁ لا يجمعون فقط المءلءاا؁ ولكن يجمعون أيضا كل ما يءعلق بالءاكرة المصرية فى مءال السينما؟

لا يجب أن ننتظر مشروعاً سرمدياً مثل السينماتيك المصرى الذى أسمع عنه منذ كنت صبياً يفك الخط .. نريد البدء فوراً بإرادة التوثيق والتأريخ لكل الكتابات الجادة عن السينما، نريد مشروعاً متكاملًا لنشر الثقافة السينمائية، وليس مجرد اجتهادات هنا أو هناك فى مناسبات تكريمية، فى هذا المهرجان أو ذاك. يوسف شريف رزق الله يقدم نموذجاً مثالياً للتطبيق: غزارة فى الكتابة السينمائية (كما رأينا) فى كل فنونها تقريباً، ومع ذلك لم يتم جمع كتاباته أو تصنيفها رغم أهميتها، ورغم أنها تكاد تؤرخ للسينما فى أكثر من أربعين عاماً.

«فينالات» الأفلام الهامة مفتوحة، أو تثير التفكير والمناقشة، أمل أن يحرك هذا الجهد المتواضع مياها راكدة، وأن يهدم أفكاراً تقليدية، وأن يفتح الباب فى اتجاه عمل علمى منظم لجمع ما كتب فى مجال الثقافة السينمائية، «فينالات» أظنها تصنع بداية تقودنا إلى اكتشاف كنوز حقيقية، بل واكتشاف أسماء منسية، تستحق التقدير ورد الاعتبار.

أعرف أن العاشق لا يريد مكافأة إلا أن يكون دوماً بالقرب من معشوقته، أعرف أن جهد العاشقين لا يتوقف ولن يتوقف، أعرف أن مكافأة العشق هى العشق نفسه. ولكننا نحن الذين سنستفيد من جهد العاشقين. ليكن هذا الكتاب مجرد شعاع من نور. ليكن مجرد كلمة فى كتاب ضخم .. يجب أن يكتب مستقبلاً عن ذاكرتنا المنسية. فى ذلك فليتنافس العاشقون، وفى ذلك فلنكتب بلا توقف، عن الأطياف الخالدة.

محمود

من ذاكرة المقالات

(دراسة يوسف شريف رزق الله الطويلة عن الفيلم الفرنسي «جول وجيم» إخراج فرانسوا تريفو في نشرة نادى السينما .. الموسم الرابع .. ١٩٧١/٧٠ . العدد التاسع» . عرض الفيلم فى النادى الأربعة ٢٣ ديسمبر ١٩٧٠)

• تتابع المشاهد

__ ١٩١٢ .. يلتقى جيم الفرنسى وجول الألمانى فى باريس عند أحد مصممي الأزياء .. وسرعان ما تنمو الصداقة بينهما .. يتشارك الرجلان جميع ما يمتلكانه حتى النساء اللاتي يتعرفان عليهن .. ولكن جول يبدو غير موفق مع النساء الفرنسيات.

__ يلتقى الصديقان بتيريز ويصحبها جول إلى شقته .. وفى اليوم التالى يتقابل الثلاثة فى أحد المقاهى وفجأة تتركهما تيريز وتصحب شخصا ثالثا.

__ جول وجيم عند صديقهما ألبير الذى يعرض عليهما بعض صور لتمثيل قديمة .. يلفت أحد التماثيل نظر جول وجيم ويعجبان به فيقرران السفر إلى اليونان لمشاهدته على الطبيعة.

__ عودة جول وجيم من اليونان .. يتدربان فى معهد للتربية الرياضية على الملاكمة .. جيم يحادث جول عن الرواية التى يكتبها . يلتقى الصديقان بثلاث نساء .. ولشدة دهشتهما يلاحظان تشابها بين إحداهن، «كاترين»، والتمثال الذى أعجبا به .. وتتوطد علاقة جول بكاترين .. وفى يوم يدعو جول صديقه جيم إلى الخروج معهما ولكنه يحذره : «لاتحاول معها» .

__ ترتدى كاترين زى الرجال، ثم ينزل ثلاثتهما إلى الشارع حيث يتسابقون وتفوز كاترين بالسباق .. يقررون الرحيل إلى الشاطئ بسبب سقوط بعض الأمطار فى باريس .

__ جيم يساعد كاترين فى نقل حقائبها .

__ فى صباح اليوم التالى يظهر الثلاثة فى نوافذ المنزل الذى استأجروه . يمرحون فى الغابة المجاورة ويسبحون على الشاطئ . يعرض جول على كاترين الزواج « إذا لم توافقى سأكرر عرضى كل عام يوم عيد ميلادك » .

__ جول وجيم يلعبان الدومينو، بينما تلقى كاترين بعض النكات .. السماء تمطر .. يقررون العودة إلى باريس .

__ جيم يوقع عقدا مع الناشر .. يقدم لجول وكاترين بعض الهدايا ويدعوهما إلى المسرح .. الثلاثة يناقشون المسرحية فى الشارع بعد مشاهدتها .. يقول جول « إن وفاء المرأة المتزوجة أكثر أهمية من وفاء زوجها » .. تقفز كاترين فى نهر السين احتجاجا على كلام جول . وفى العربة التى يستقلونها بعد ذلك تطلب كاترين من جيم أن

يقابلها فى اليوم التالى .
— جيم يصل إلى المقهى متأخرا بعض الشيء من الساعة .. ينتظر كاترين حتى الثامنة إلا عشر دقائق ثم يرحل .. كاترين تصل بعد ذلك ..
— جول وكاترين يبلغان كاترين قرارهما بالزواج ..
— إعلان الحرب العالمية الأولى وتجنيد جول وجيم فى الجيش الألمانى والفرنسى، أفلام تسجيلية للحرب. جيم فى إجازة لمدة أسبوع فى باريس .. يعرب لصديقته جيلبرت عن خوفه من قتل جول أثناء إحدى المعارك .
— جول يكتب خطابا غراميا لكاترين ويبلغها بنقله إلى الجبهة الروسية» هذا أفضل لأننى كنت أخشى أن أقتل جيم» .
— ١٩١٨ .. نهاية الحرب .. صوت معلق : « لقد هُزمت بلاد جول فى الحرب بينما انتصرت بلاد جيم، ولكن النصر الحقيقى كان بقاءهما على قيد الحياة » .
— جيم يبعث برسالة إلى جول ليأخذ رأيه فى الزواج من جيلبرت .. جول يدعوه لزيارته فى منزله فى إحدى القرى الألمانية ليتعرف على حياته العائلية مع كاترين وابتنته سابين .
— كاترين وسابين يستقبلان جيم فى محطة القطار .. لقاء جيم وجول فى المنزل .. يتبادلان الذكريات حول الحرب ويتحدثان عن نشاطهما الحالى ثم يتناولان العشاء .
— الصديقان فى غرفة جول .. يعرب الأخير لجيم عن خوفه من أن تتركه كاترين « لقد هجرتنى قبل ذلك لستة أشهر .. خشيت ألا تعود .. لقد اتخذت لها عديدا من العشاق .. ثلاثة على الأقل .. أحدهم صديقنا ألبين» .
— جيم فى حجرته فى فندق القرية المطل على منزل ل «جول» .
الثلثة جالسون .. مشادة صغيرة بين كاترين وجول حول الخمر .. تخرج كاترين وتدعو جيم إلى اللحاق بهما .. وفى الحديقة يروى كل منهما للأخر قصته مع جول .. وتصارع كاترين جيم بأنها لم تعد تعتبر جول زوجا لها .
— صوت معلق « كان جيم برغب فى كاترين، ولكنه كان يسعى لدفن هذه الرغبة» .
— جول وجيم وألبيريتحدثون فى حديقة المنزل عن الحرب .. بروفة أغنية تؤديها كاترين .. الأربعة فى نزهة بالدراجات .
— جيم يعترف لكاترين بإعجابه بها « ولكنى أخشى نسيان جول» .. ترد عليه كاترين « لايجب أن تنساها وإنما أخطرها» . يعود جيم إلى الفندق حيث يتلقى بعد صولته مكالمة من جول « أخشى أن تتركنى كاترين .. امنحها حبك يا جيم، وتزوجها . ولكن اسمح لى بأن أراها .. أرجو ألا تعتبرنى عقبة» .
— كاترين تستقبل جول فى غرفتها .. يمارسان الحب .. وفى صباح اليوم التالى تخبر كاترين جول بأنها دعت

جيم للإقامة معهما.

- جيم ينتقل إلى المنزل .. صوت معلق : « وفي القرية كانوا يشيرون إليهم ب «المجانين الثلاثة» .
- صوت معلق « وفي يوم قررت كاترين إغراء جول في غرفته بينما كان جيم يقرأ في الدور الأسفل » .
- جيم يضطر إلى العودة إلى باريس حيث استدعته بعض الأمور الخاصة بعمله ويخبر جيم صديقتة جيلبرت بأن جول سيطلق كاترين وأنه سيتزوجها هو.
- يلتقى جيم بتيريز التي تحادثه عن مغامراتها العاطفية .. جيلبرت تطلب من جيم أن يمكث ثمانية أيام أخرى معها .
- كاترين تقرأ رسالة من جيم « مازلت أودع بعض الأصدقاء » .. تردد كاترين الفقرة الأخيرة وتساءل جول : « هل تعتقد أن جيم يحبني؟ » .
- جول يستقبل جيم في محطة القرية الألمانية .. وفي المنزل يخبره بأن كاترين رحلت في اليوم السابق، ويوبخه على تأخره في العودة .. يقرر جيم مغادرة القرية عائدا إلى باريس .. وفي هذه اللحظة تصل كاترين « كنت أودع بعض الأصدقاء » .. تقصد ألبير .
- كاترين تعود للعيش مع جيم .. الطبيب يخبرهما بأن كاترين لن تحمل قبل فترة من الوقت.
- كاترين تطالب جيم بالنوم بمفردها .. يتشاجران. تقترح كاترين أن يفترقا لثلاثة أشهر .. تلحق كاترين بجول في غرفته وتخبره بما دار بينها وبين جيم فيسأل جول : « هل تريدين أن أحادثه؟ » .. « كلا احتفظ بي بجوارك فقط » .. يتعانقان وينخرطان في البكاء.
- كاترين ترافق جيم إلى المحطة .. يتضح حدوث تغيير في مواعيد القطار مع حلول فصل الخريف. الاثنان يقضيان الليل في أحد الفنادق حيث يمارسان الجنس مرة أخيرة.
- جيم في شقته مع جيلبرت .. يتلقى رسالة كاترين «إني حامل .. تعال» .. بعد فترة تردد يبدأ جيم في الإقناع بأن كاترين حامل بالفعل، ولكنه يتلقى رسالة من جيم يخبره فيها بأن الحمل لم يستكمل مدته الطبيعية .
- جول وجيم يلتقيان مصادفة في باريس .. جول يدعو جيم إلى منزله الجديد حيث يقابل كاترين .. اللقاء بارد . يتناول الثلاثة العشاء في أحد المطاعم حيث يلتقون بألبير .. كاترين تستأذن جول وجيم وتلحق بألبير .. جيم يخبر صديقه بأنه ستزوج جيلبرت.
- جيم يستيقظ على صوت سيارة كاترين التي تقوم بالدوران أمام منزله .. كاترين تتصل بجيم وتدعوه لزيارتها .. يلبي جيم طلبها ويخبرها بأنه سيتزوج جيلبرت .. كاترين تبكي ثم تغلق باب غرفتها، وتشهر مسدسا في وجه جيم الذي ينجح في القفز من النافذة.

— بعد بضعة أشهر يلتقى جول وكاترين بجيم فى إحدى صالات العرض .. تدعوها كاترين إلى نزهة بالسيارة ثم يتناولون شرابا فى أحد المقاهى .. فجأة تدعو كاترين جيم إلى ركوب سيارتها بحجة الرغبة فى الحديث معه .. كاترين تقود السيارة فوق أحد الجسور وتسقط بها فى النهر.

— جول أمام نعشى جيم وكاترين، ثم أمام العلبتين المحتويتين على رماد جثتيهما.

• المخرج

فيلم «جول وجيم» ثالث أعمال فرانسوا تريفو الذى بدأ ممارسة الإخراج عام ١٩٥٩، بعد أن ظل يمارس كتابة النقد السينمائى على صفحات مجلتى «آر» الأسبوعية «كاييه دى سينما» الشهرية لمدة ست سنوات .. وتريفو يبلغ من العمر ٣٨ عاما فقد ولد فى السادس من فبراير ١٩٣٢ فى باريس .. وقد عانى الكثير فى طفولته، وعمل فى أحد المصانع قبل أن ينتهى به الأمر إلى إحدى الإصلاحيات .. ولاشك أن من شاهد منا فيلم «الأربعمئة ضربة» سيكتشف أوجه شبه عديدة بين شخصيتى أنطوان دوانيل وفرانسوا تريفو فى هذه المرحلة من عمره .. وقد أبدى الشاب خلال هذه الفترة ، أى ابتداء من منتصف الأربعينات، اهتماما كبيرا بالسينما ، أصبح من المواظبين على حضور عرض الأفلام فى نوادى السينما، بل وعلى إدارة المناقشة فيها، وفى أحد هذه النوادى التقى فرانسوا بالنقاد أندريه بازان الذى رأى فيه استعدادا طيبا للتذوق السينمائى فسانده على الإلتحاق للعمل فى مجلة «كاييه دى سينما» بعد انتهاء خدمته العسكرية .. وقد اشتهر تريفو أثناء سنوات النقد بالهجوم القاسى على السينما الفرنسية القديمة، والدفاع عن سينما المؤلف فى أوروبا (جان رينوار وجاك بيكر وروبرتوروسيللبنى وماكس أوفولس)، وبصفة خاصة فى الولايات المتحدة (هوارد هوكس وجورج كيوكر وأوتو برمنجر وانتونى مان وغيرهم) ..

وفى عام ١٩٥٩، وفى شهر مايو بالتحديد، كان تريفو يستعد للتوجه إلى «كان»، إلا أنه فى هذه السنة لم يكن ذاهبا إلى المهرجان بصفته ناقدا وإنما مخرجا، حيث اختير فيلم «الأربعمئة ضربة» لتمثيل فرنسا فى كان. وقد خرج تريفو منتصرا من المباراة التى أقيمت بينه وبين المخرجين الذين كان يشيد بأعمالهم على صفحات «كاييه دى سينما»، حيث نال جائزة الإخراج عن فيلمه الأول.

وقد أخرج تريفو خلال أحد عشر عاما من العمل السينمائى عشرة أفلام واسكتشا واحدا .. ويمكن تقسيم هذه الأعمال إلى مجموعتين:

الأولى أعمال كتب لها سيناريو مباشرة «الجلد الناعم» ، او نابعة من ذكريات شخصية، وهى مجموعة الأفلام التى تتناول شخصية أنطوان دوانيل: «الأربعمئة ضربة» (حيث نراه فتى فى الرابعة عشرة من عمره، يعانى من حياة عائلية بين أم عابثة وأب ضعيف الشخصية وينتهى به الأمر إلى التشرذم ودخول إحدى الإصلاحيات).

واسكتش» أنطوان كوليت» من فيلم «الحب فى سن العشرين» (حيث يقدم لنا تريفو أول تجربة عاطفية فى حياة أنطوان الشاب المراهق)، و «قبلات مسروقة» (حيث نشاهد تجارب أنطوان الأولى فى العمل بعد تسريحه من الجيش إلى جانب عثوره على الحب الصادق فى صورة فتاة تدعى كريستين، وأخيرا «منزل الزوجية» (حيث يقدم تريفو بطله وقد أصبح أبا لطفل صغير) .

أما المجموعة الثانية فتضم الأفلام التى أخرجها تريفو عن أعمال روائية أغلبها من الأدب الأمريكى مثل: «أطلقوا النار على عازف البيانو» عن قصة لديفيد جوديس، و«٥١ فنهائيت» عن رواية لراى برادبورى، و«العروس كانت تتردى الحداد» و«عروس الميسيسبى» عن عميلين لويليم إيريش، و«الطفل المتوحش» عن «تقرير عن فيكتور دى لافيرون» للمؤلف جان إيتار، وأخيرا «جول وجيم» عن رواية للكاتب الفرنسى هنرى بييرروشييه. وفى هذا المجال يقول تريفو: «إننى ألجا فى بعض الأحيان للأعمال الأدبية لضيق حياتى .. كنت أتمنى بالطبع أن تمتلىء رأسى بالأفكار والشخصيات كما هو حال مارسيل بانبول وساشا جيترى على سبيل المثال.. ولكن كل ما عندى هى أفكار شخصية جدا لا أجرؤ على تقديمها كل عام فى عمل سينمائى».

وقد أتاحت لى هذا العام فرصة الإلتقاء بفرانسوا تريفو فى مهرجان برلين التاسع عشر الذى أقيم خلال شهر يونيو الماضى .. وقد أجريت معه حديثا طويلا أود أن أنشر على هذه الصفحات جزءا منه، يتحدث فيه صاحب «جول وجيم» عن كيفية كتابته السيناريو:

« إننى أعتبر نفسى مسئولاً مسؤلاً كاملة عن السيناريو .. فأنا مخرج سيناريست .. ولم يحدث قط أن توليت تنفيذ نص كتبه شخص غيرى، ولا أحسبنى قادرا على الإقدام على مثل هذه التجربة، والا اضطررت لإدخال الكثير من التعديلات على السيناريو .. ومن ناحية أخرى، ترانى لا أعمل بمفردى .. إن السينما فى رأى فن جماعى ، وعملى مع شخص أو اثنين آخرين قد يكون من شأنه أو يوصلنى إلى نتيجة أفضل .. وقد سبق لى أن تعاونت على مستوى السيناريو مع كثير من أصدقائى، كجان جريو ومارسيل موسى وجان لوى ريشار .. وربما تكون الحالة الوحيدة التى أنفرد فيها بالعمل هى عندما يحدث أن أقوم أحيانا بتعديل فى السيناريو إبان التصوير .. وفى بعض الأوقات أفضل كتابة الحوار قبل تصوير المشهد .. يحدث هذا عندما أكون على معرفة وثيقة بالممثلين .. ولكن ينبغى أن يظل تتابع أحداث وبناء الفيلم دائما فى ذهنى، بعد أن توصلت إليه من خلال المناقشة مع أصدقائى..

• وهل تبادل الآراء هو ما يهمك أصلا ؟

__ أجل تبادل الآراء .. فضلا عن اعتقادى بأن التعاون فى مجال هذا العمل قد يسفر عن أفضل السيناريوهات من وجهة نظر معينة .. دعنى أشرح لك هذا .. قد يجد المرء نفسه أحيانا إزاء فكرتين، ويكون معجبا و متمسكا

بكليهما .. بيد أن الفكرتين على طرفى نقيض .. بمعنى أنك إذا اخترت إخراج أولاهما إلى حيز التنفيذ ، فلا بد لك من التخلي عن الثانية .. فما العمل وقتئذ؟ إن كنت منفردا بكتابة السيناريو، فستسرب إليك اليأس بعد قليل، وتضطر إلى نبذ إحدى الفكرتين .. أما إذا كنت تعمل مع شخص آخر، فلا شك أن النقاش سيتمخض عن الحل الأمثل، بحيث تأخذ ما فى الفكرتين».

• الفيلم

تعتبر «جول وجيم» الرواية الأولى لهنرى بييرروشييه، الذى كان يبلغ من العمر ٧٤ عاما عند كتابته لها .. وقد اشتهر روشيه بحبه للفن بصفة عامة، والرسم بصفة خاصة، وقد كان أول من نقل لوحات بيكاسو إلى الولايات المتحدة، وكان إلى جانب ذلك مغرما بالرحلات وبالنساء، وقد اشتهر بمغامراته العاطفية العديدة .. وفى الرابعة والسبعين عندما أقعده المرض عن الحركة، قرر أن يمسك بالقلم ليروى ذكرياته .. وعن كيفية اختياره لهذه القصة لتقدمها فى السينما يقول تريفيو: «إن إخراجى فيلم «جول وجيم هو فى حقيقة الأمر بمثابة تحقيق حلم قديم .. فقد قرأت الرواية قبل إخراج «الأربعمئة ضربة» بفترة طويلة ..، أعجبتُ بها منذ أول قراءة، ولكنى ظلت زمتنا غير قصير مؤمنا بأنه لا يمكن نقل هذا العمل إلى الشاشة، أو على الأقل لم أفكر فى الإقدام على هذه التجربة بمثل هذه السرعة لصعوبة الأمر .. وأعتقد أننى كنت على حق فى هذا الانتظار. والحقيقة أن الحديث عن «جول وجيم» ليس بالأمر الهين .. فتناول الفيلم لموضوعه شاعرى للغاية، بحيث أن الكلام المكتوب لن يرقى أبدا إلى مستوى التعبير عن حساسية تريفيو الفائقة فى معالجة موضوع شائك للغاية (امرأة تتزوج رجلا وتعاشر صديقه) كان من الممكن أن يحوله أى مخرج آخر إلى فيلم يسعى فقط لتقديم مواقف جنسية، تستهدف إثارة غرائز المتفرج ..

ويمكن القول باختصار أن هناك فكرتين فى الفيلم: فكرة صداقة البطلين اللذين يحاولان مواجهة موقف حبهما المشترك لنفس المرأة، وفكرة استحالة الحياة المشتركة بين ثلاثة أفراد من جنسين مختلفين .. ويضيف تريفيو قائلا: « وكان جُلَّ اهتمامى مركزا فى الفيلم على النقل الأمين لرواية كنت أعتقد ومازلت بأنها تحفة مجهولة .. وغالبا ما ينتاب القلق المخرج عند نقله لرواية مشهورة إلى الشاشة إذ يتساءل دائما ما إذا كان عمله السينمائى سيكون فى مستوى العمل الأدبى، ولم تكن هذه مشكلتى، إذ كنت أقدم رواية مجهولة، فى محاولة لتوسيع رقعة المعرفة بها».

وماسعى تريفيو لتقديمه هو أن الحياة الزوجية بين الرجل والمرأة ليست إلا وضعاً قد نرضى به عند الضرورة، ولكن فى نفس الوقت لا توجد حلول بديلة، أو إذا وجدت فمصيورها الفشل. وتريفيو يسعى لمعالجة هذه الفكرة من خلال سيناريو أول ما يلفت النظر فيه أن الكلمة تحتل فيه أهمية خاصة ..

والكلمة هنا لا تتجسد فقط في صورة الحوار، وإنما أيضا في شكل تعليق خارج الصورة يليق به الممثل ميشيل سوبور .. ووظيفة التعليق في هذا الفيلم هو وصف الحدث في بعض الأحيان، ولكنه يهدف أساسا وبصفة رئيسية إلى إضفاء مزيد من الشاعرية على الصورة .. فعلى سبيل المثال يقول المعلق أثناء أول لقاء جنسى بين كاترين وجيم: « لقد استمرت قبلتهما الأولى طيلة الليل .. لم يتحادثا وإنما كانا يسعيان للاقتراب من بعضهما، وعند الفجر أصبحا جسدا واحدا ... ونهض جيم مقيدا .. لم يعد هناك وجود لامرأة أخرى . وعندما تضع الحرب أوزارها، نستمع إلى المعلق يقول: « لقد هُزمت بلاد جول في الحرب بينما انتصرت بلاد جيم .. ولكن النصر الحقيقي كان بقاءهما على قيد الحياة »، ومن أهم ما يميز التعليق في هذا الفيلم الحيدة التي يُلقى بها بحيث أنه لا يسيطر على شريط الصوت، وإنما يأتي في أغلب الأحوال في الخلفية، ويترك فرصة لاستخدام الموسيقى ومختلف المؤثرات الصوتية إلى جانب فترات الصمت.

وعن كيفية بناء السيناريو ونقل الرواية إلى الشاشة يقول تريفو إنه انتهج أسلوبا قد لا يكون الأمثل، ولكنه الأسلوب الذي يناسبه، وهو لا يقوم على عملية تلخيص أو غربلة للعمل الأدبي، وإنما على تعاقب مشهد مأخوذ بأمانة من الرواية، أى مشهد أدبي إلى حد كبير، مع مشهد آخر من وحي الخيال، ويضيف تريفو قائلا: « قد يتسبب هذا الأسلوب في إصابة المتفرج بصدمة، ولكنه يُسفر بلا شك عن تناقضات تعجبني».

ويمكن بسهولة تقسيم السيناريو إلى ثلاثة أجزاء: يمتد أولها حتى إعلان الحرب العالمية الأولى، ونلاحظ فيه جوا مرحا من خلال البطلين العازبين، ثم من لقاءهما بكاترين، والنزهات التي يقومون بها سويا. والمشاهد واللقطات هنا قصيرة مما يساعد على التعبير عن هذا الجو المرح .. ولا نجد أثرا لهذا الجو في الجزء الثاني الذي نكتشف فيه مأساة الموقف الذي يعيشه جول .. أما في الجزء الثالث الذي يبدأ بالعودة إلى باريس، فإننا نلمح مرارة ناتجة عن فشل التجربة التي أقدم عليها الأبطال الثلاثة.

ويهتم تريفو عادة في أفلامه بتقديم نماذج معينة ومراقبتها، ليناقش من خلالها الفكرة التي يعرضها في عمله .. ومن هنا أهمية الشخصيات في أفلام تريفو، والواقع أن المتتبع لأفلام هذا المخرج سيلحظ تكرار نموذج معين من الرجال، وهو الرجل الخجول والرقيق والمعذب (جان بييرليو في جميع الأفلام التي تدور حول شخصية أنطوان دونيل وجان بول بلمندو في «عروس المسيسيبي» وأوسكار فيرنر في «٤٥١ فنهائيت» و«جول وجيم») أما المرأة عند تريفو فهي صاحبة الشخصية القوية المتسلطة (ماري فرانس بيزيه في «أنطوان كوليت» وجولي كريستي في «٤٢١ فنهائيت» وكاترين دينيف في «عروس المسيسيبي» وجان مورو في كل من «العروس كانت ترتدى الحداد» و«جول وجيم»). ولعل ذلك يزداد وضوحا لو تناولنا شخصيات الفيلم الرئيسية بالتحليل:

جول : تقول عنه كاترين : « إن ما أثارني في جول هو كرمه وطيبته وضعفه . وبالفعل يتميز جول بطيبة

متناهية إلى جانب انتفاء أى اثر للأنانية فى شخصيته .. فكاترين لا تكف عن الاجوء إليه كلما واجهتها المشاكل .. (تسأله بعد تلقيها خطاب جيم يشير فيه إلى أنه يودع بعض الأصدقاء: « هل تعتقد أن جيم يحبني؟ ») .. وجول يولى أهمية كبرى للحب (كاترين) وللصداقة (جيم) . إنه مستعد لأكبر التضحيات من أجل إسعاد زوجته وصديقه .. يقول لجيم: « إن كنت تحبها أرجو ألا تعتبرنى عقبة .. امنحها حبك وتزوجها ولكن اسمح لى بأن أراها .. » وبعد أن يدب الخلاف بين كاترين وجيم، تلجأ البطلة إلى جول الذى يسألها: «هل تريدان أن أحادثه ؟» وبعد فترة قصيرة: «سأحبك دائما أبدا مهما حدث لنا» .. إن جول واقع تحت تأثير حب لا فكاك منه .. إنه يعى موقفه تماما، ولكنه لا يجد الشجاعة الكافية للتمرد (وقد كانت هذه تماما صورة علاقة جان بول بلموندو وكاترين دينيف فى «عروس المسيسيبي») فقط يتعذب ويبوح أحيانا لجيم بعذابه وآلامه .. فعندما يقول له صديقه: « إننى أكرهك فى بعض الأوقات لعدم شعورك بالغيرة منى»، يرد عليه بشيء من الحدة: « وهل تعتقد حقا أننى لا أغير؟ » كاترين: تبدو وكأنها تقوم بدور الرجل، فهى التى تقود جول وجيم حسب مزاجها .. فعندما تمطر فى باريس، تقرر السفر إلى الشاطيء، وعندما يسقط المطر فى الشاطيء، تعلن العودة إلى العاصمة .. وربما أراد تريفو الإشارة إلى هذا الجانب من شخصية كاترين فى المشهد الذى تتكر فيه فى زى الرجال فى بداية الفيلم .. ولكن كاترين امرأة بكل ما تحمل هذه الكلمة من معان .. يصفها جول قائلا: « كاترين ليست جميلة بصفة خاصة أو ذكية أو مخلصه، ولكنها امرأة حقيقية يشتهيها جميع الرجال » .. إن كاترين تعيش أساسا من أجل الحب، وهى تريد فرض نظمها وقوانينها الخاصة فى هذا المجال، حتى لو كانت نظما وقوانين ظالمة .. فهى مثلا تعاقب جول على الموقف السلبي الذى اتخذه من الرحاقة التى ارتكبتها أمه إزاءها ليلة الزفاف بممارسة الجنس فى هذا اليوم مع أحد أصدقائها، كما انها تعاقب جيم على إخلاصه لجيلبرت بقضاء ليلة مع ألبير .. تفعل هذا وهى تعلم أنها غير مخلصه تماما لأى منهما .. وهى مستعدة للدفاع عن آرائها وحقوقها للنهائية (تقفز فى نهر السين عندما يقول جول ذات مساء: « إن وفاء المرأة عند الزوجين أكثر أهمية من وفاء الرجل » .. وفى النهاية عندما تكتشف فشلها فى تحقيق ما كانت تصبو إليه، تدعو جيم إلى الصعود إلى السيارة، وتقفز بها فى النهر) . جيم: تصرفاته لا يكتنفها أى غموض .. فهو يحب جيلبرت، ولكنه يشعر شأن أى رجل آخر بحاجة للمغامرة والمخاطرة مما يدفعه إلى أحضان كاترين .. وهو فى البداية يبدو مترددا فى مصارحة البطلة بحبه بحكم الصداقة التى تربطه بجول، ولكنه يندفع فى مجرى هذا الحب، عندما يلمس تشجيعا من جول .. وإذا كانت كاترين لم تجد صعوبة فى الاحتفاظ به .. فالحكمة تعيد جيم إلى جيلبرت، وعندما يعلن قرار زواجه بالأخيرة إلى كاترين تدعوه إلى رحلة الموت.

لقد فشل الأبطال الثلاثة فى كسر قواعد الحب السائدة ، وإقرار نظم جديدة فى هذا المجال .. فأعادة اختراع

الجب عملية مستحيلة، لأن اللعب بمصادر الحياة يؤدي إلى الهلاك .. هذا هو ما انتهى إليه فرانسوا تريفو في فيلمه الذي يتميز بحساسية فائقة في المعالجة، وشاعرية بالغة في التنفيذ. ويحضرني في هذا المجال بعض المشاهد واللقطات التي ستظل إلى الأبد عالقة في ذهني مثل مشهد اللقاء الجنسي بين كاترين وجيم، الذي يعد في اعتقادي من أرق مشاهد الجب التي قدمتها السينما إلى اليوم، ولقاء جول وجيم بعد انتهاء الحرب، وتثبيت تريفو للكادر في هذه اللحظة لثوان قصيرة، وحركة الترافيلنج بالطائرة فوق أشجار إحدى الغابات عقب استئناف جيم وكاترين للحياة سويا، ومشهد انخراط كاترين وجول في البكاء بعد وقوع الخلاف بين كاترين وجيم، ومطاردة جيم لكاترين المرتدية ثوبا أبيض اللون في الخلاء في أمسية صيف، وأيضا نزهة الأصدقاء الأولى في الغابة بحثا عن آخر معالم المدينة، إلى غير ذلك من المواقف والمشاهد التي يعجز القلم عن وصفها.

يوسف شريف رزق الله

• قائمة أفلام فرانسوا تريفو

ولد عام ١٩٣٢

• أفلام قصيرة:

١٩٥٨ «الأطفال الصغار»

١٩٥٩ «قصة ماء» بالإشتراك مع جان لوك جودار

• أفلام طويلة:

١٩٥٩ «الأربعمئة ضربة»

١٩٦٠ «أطلقوا النار على عازف البيانو»

١٩٦١ «جول وجيم»

١٩٦٢ اسكتش «أنطوان وكوليت» في فيلم «الجب في سن العشرين»

١٩٦٣ «الجلد الناعم»

١٩٦٦ «٤٥١ فھرنهايت»

١٩٦٧ «العروس كانت ترتدى الحداد»

١٩٦٨ «قبلات مسروقة»

١٩٦٩ «عروس المسيسيبي»

١٩٦٩ «الطفل المتوحش»

١٩٧٠ «منزل الزوجية»





ذاكرة الصور

الطالب يوسف شريف ممثلاً لأول
ولآخر مرة في مسرحية مدرسية..
الشاب ذو القميص الأبيض هو زميل
الدراسة المذيع الراحل طارق حبيب.



٢٤ يوليو ١٩٦٢ ..
الطالب الجامعى يوسف شريف رزق الله



مع المخرج اليوجوسلافي ألكسندر بتروفتش (أبريل ١٩٧٠)



مع المخرج الأمريكي جيري شانزبرج (١٩٧٣)

يوسف شريف مع النجمة فاتن حمامة
والصحفية ماري غضبان في كندا



مع النجم الفرنسي ميشيل بيكولي
أثناء زيارته إلى القاهرة



حوار فى مهرجان كان مع النجمة الأمريكية سيجورنى ويفر



مع المخرج الكبير الراحل يوسف شاهين

يوسف شريف مع حفيدة الروائي
الأمريكي الراحل أرنست هيمنجواي



مع الممثلة البريطانية سارة مايلز في القاهرة



حوار مع المخرج الإيطالى الكبير فرانشيسكو روزى



ويدير المؤتمر الصحفى للمخرج الأسباني كارلوس ساورا فى مهرجان القاهرة

يوسف شريف مع
النجم الهندي أميتاب باتشان في
مهرجان القاهرة



ومع النجمة الهندية الشهيرة شبانا عزمى



يوسف شريف مع أحد أقرب أصدقاء العمر.. الناقد الراحل رفيق الصبان



مع المخرج الكبير محمد خان



مع د بطرس غالى السكرتير العام السابق للأمم المتحدة .. نايل تى فى



مع النجمة المصرية الراحلة مديحة كامل



يوسف شريف رزق الله مع الفنان جميل راتب



وصورة أخرى مع المخرج الراحل يوسف شاهين والمخرج رأفت الميهي



مع النجم حسين فهمى رئيس مهرجان القاهرة السينمائى السابق



مع الفنانة يسرا فى مهرجان القاهرة السينمائى



تسجيل حلقة من برنامج «ستار» التلفزيوني مع حسين فهمي وجميل راتب



مع المذيعة سلمى الشماع



مع درية شرف الدين.. احتفال بمناسبة تقاعد يوسف شريف عن رئاسة نايل تي في



حفل أقامه عدد من العاملين في نايل تي في بعد تقاعد يوسف شريف



في باريس التي طالما بعث منها رسائل سينمائية إلى مجلة «صباح الخير»



مع ماريان خوري في بينالي السينما العربية بباريس



يوسف شريف مع وفد أجنبي أثناء توليه مسئولية قطاع التعاون الدولي في مدينة الإنتاج الإعلامي



صورة من فترة رئاسة يوسف شريف لمسئولية قطاع التعاون الدولي في مدينة الإنتاج الإعلامي



مظاهرة حب ليوسف شريف رزق الله من العاملين في نابل تي في



حوار أمام الأهرامات مع هايدن كريستينسن عن فيلمه «the jumper»



كاريكاتير لصالح جاهين عن برنامج «نادى السينما»



كاريكاتير لرمسيس عن يوسف شريف

يوسف شريف يقدم عرضاً أسبوعياً
 لفيلم برنامج «نادى السينما» شاملاً
 معلومات هامة وموسوعية .. مجلة
 «الإذاعة والتلفزيون»



من تغطيات يوسف شريف رزق الله المميزة
 لمهرجان كان في مجلة «صباح الخير» ..

يوسف شريف رزق الله



جيل جاكوب رئيس مهرجان كان يكرم يوسف شريف رزق الله على تغطيته المستمرة للمهرجان منذ عام ١٩٧٢

FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM*

16 BOULEVARD MALESHERBES - 8^{ème} TRAV. PARIS - TÉL. 33 01 45 81 80 08 - FAX : 33 01 45 81 97 61 - WEB <http://www.festival-cannes.fr>

Monsieur Yousef Cherif RIZKALLA
180 Avenue RAMSES
LE CAHIRE
EGYPTE

Paris, le 22 mars 2000

Cher Monsieur,

Nous serions très heureux de vous compter parmi nos hôtes, à l'occasion du 53^{ème} FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM qui aura lieu cette année à Cannes du mercredi 10 mai au dimanche 21 mai inclus.

Nous espérons que vous accepterez cette invitation et nous vous remercions de nous retourner le plus rapidement possible le formulaire ci-joint.

Dès votre réponse, nous prendrons toutes les dispositions pour vous accueillir et rendre votre séjour aussi agréable que possible.

Dans l'attente du plaisir de vous recevoir à Cannes, nous vous prions de croire en l'expression de nos sentiments les meilleurs.

Le Délégué Général

Gilles JACOB

Gilles JACOB

Le Président

Pierre VIOT

Pierre VIOT

3

UNE SEMAINE DE CINEMA

Triomphe de Truffaut et Bergman à Cannes

par YOUSSEF CHERIF RIZKALLA



Après de longues heures passées dans un défilé de médias, le 10^{ème} Festival de Cannes, le 10 mai, a commencé à 14 heures. Le festival a été inauguré par le film « Le Grand Bleu » de Luc Besson, qui a été projeté dans le cadre de la compétition officielle. Le film a été acclamé par le public et les critiques.

Le festival a été marqué par le triomphe de deux grands réalisateurs : Jean-Luc Godard et Ingmar Bergman. Godard a présenté son film « Je t'aime, moi non plus », qui a été projeté dans le cadre de la compétition officielle. Bergman a présenté son film « Les Enfants du Paradis », qui a été projeté dans le cadre de la compétition officielle.

Le festival a également été marqué par la présence de nombreux acteurs célèbres, dont Jean-Pierre L  aud, qui a été élu meilleur acteur du festival. Le festival a été une grande réussite, et a permis de découvrir de nombreux films de qualité.

دعوة ليوسف شريف لحضور مهرجان كان بتوقيع
جيل جاكوب ..

أفلام الأسبوع يكتب عنها يوسف شريف بالفرنسية في
جريدة «لو جورنال ديجيت».



صورة لكل أفراد العائلة .. من اليمين: الابن أحمد رزق
اللّه، ميرفت أبو السعود الابيارى (الأم وزوجة يوسف)،
سندس وجيهة زوجة الابن كريم رزق اللّه، ثم كريم،
ويوسف شريف، والحفيدتان ثبلة ونور .



يوسف شريف مع زوجته
السيدة ميرفت أبو السعود الإبياري