الفيلم

تعنى بثقافة السينما وفن الصورة
السنة الثالثة | العدد الثالث عشر | ديسمبر 2017

تعليم السينما .. تجديد الذهن

متى تدخل السينما مناهج الجامعة؟

هاشم النحّاس: هكذا تعلمتُ السينما

من فعاليات «مينى كايرو» - جزيرة القاهرة

الفيلم

مجلة غير دورية
تعنى بثقافة السينما وفن الصورة

العدد الثالث عشر - ديسمبر 2017

رئيس التحرير
سامح سامى

رئيس التحرير التنفيذى
حسن شعراوى

مستشارو التحرير
صفاء الليثى
عرب لطفى
وليد الخشاب
مصطفي بيومي

هيئة التحرير
عزة خليل
عزة إبراهيم
إسلام أنور

سكرتير التحرير
بسنت الخطيب

الإخراج الفنى والغلاف
أحمد عبدالباقى

المراجعة اللغوية:
محمد عودة

إدارة التوزيع:
مدحت جاد

صورة الغلاف:
مدير التصوير سعيد شيمى بصحبة ابنه شريف شيمى خلف الكاميرا أثناء تصوير فيلم «مسافر بلا طريق»
إخراج على عبد الخالق 1976

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

www.alfilmmagazine.com
info@el-nahda.org
http://www.facebook.com/elnahda.jesuitcairo
0225920909 - 01065534017

رقم الإيداع 18938 / 2014

الافتتاحية — 2

تعليم السينما .. تجديد الذهن

نادى سينما الجزويت — 4

الهاراكيرى بعيون كوباياشى — سارة سيد

ملف العدد | تعليم السينما — 7

- هكذا تعلمتُ السينما — هاشم النحاس
- "محسن التونى" عميد المعهد العالى للسينما: ينقصنا إلقاء نظرة على مناهج التدريس وتطويرها — 9
- د. أشرف محمد .. رئيس قسم السيناريو : أرفض أن أكون (مجرد أستاذ) — 12
- المونتيرة د. رحمة منتصر: الطلاب اليوم منطلقون وواثقون بأعمالهم — 15
- د. عزة حليم أستاذ "قسم المونتاج" : لدينا آلية ومؤتمر علمى لتطوير المناهج — 18
- سعاد شوقى مدرس قسم الإخراج : لا أحبذ التعليم الموازى — 21
- رئيس قسم هندسة الصوت .. د. يسرى المناديلى: لا نعلّم "صنايعية" — 22
- محمد شفيق مدرس التصوير: من "الأحلام الممكنة" إلى "الفندق" — 24

حوارات أجراها : صفاء الليثى، إسلام أنور، أمنية عادل

- مرثية حزينة لمعهد السينما دفعة ٢٠٠٧ — خالد الفارس — 26
- "ماتعلّمتش حاجة في المعهد" — شهاب الخشاب — 29
- د. وليد سيف: الرغبة فى تملق المجتمع تجعلنا نقدم فنا تابعًا — حاورته : أميل ممدوح — 32
- الطريق الشاق إلى معهد السينما — شعبان يوسف — 37
- سعيد شيمي: عملت مع أربعين مخرجا روائيا .. والتفاهم شرط أساسى لنجاح الفيلم — حوار: حسن شعراوى وعزة إبراهيم — 39
- السينما فى الجامعة .. ملف تقدمه شبكة «أمون» للباحثين فى الأدب والسينما — سلمى مبارك — 45
- المفاهيم الكونية والجغرافية فى فيلم "ألهة مصر" — عاطف معتمد — 46
- متى تدخل السينما مناهج الجامعة؟ — سلمى مبارك — 48
- الفلسفة والسينما .. من إلتباس العلاقة إلى ممكنات الحوار — بدر الدين مصطفى — 52
- أكاديميات السينما الخاصة بين تحقيق حلم الشباب والنصب باسم الفن — محمد لطفي — 56
- أكاديمية الميهى .. عبق الزمن القديم وتدريس السينما الحديثة — هناء ثروت — 58
- مدارس السينما فى لبنان — الأب بورج أوليغييه اليسوعى — 62
- تدريس كيفية الوصول لتجاوب الجمهور مع السينما فى جنوب أفريقيا — عزة خليل — 64
- شهادة عن دراسة وتدريس السينما فى كندا — مى التلمساني — 68
- السينما التشيلية .. عشر سنوات فى المنفى — زوزانا بيك | ترجمة : أدهم حسن — 72
- مدرسة السينما الإيطالية — إيمان عزالدين — 78
- تعليم الأطفال السينما عبر التدريب فى أمريكا اللاتينية — ارميدا دي لا جارزا | ترجمة عزة خليل — 86
- مدرسة السينما التشيكية FAMU — إيمان عزالدين — 90
- دليل شراكة تعليم السينما والمجال السمعى البصرى — ترجمة: لطفى السيد منصور — 94
- تعليم صناعة الأفلام في هونج كونج — ستيفن تشان | ترجمة : أدهم حسن — 98
- مدرسة هافانا للسينما .. فاتيكان صناعة الأفلام — بقلم: كريستوفر باين | ترجمة: محمد طارق — 104
- مدرسة جوبلان .. «اللمسة الفرنسيّة» فى دائرة الضوء — يوسف عبدالنور اليسوعى — 106
- درس الصورة و برهان الصوت — مروان فوزي — 110

مكتبة الفيلم — 112

- كتابات تأسيسية فى الثقافة السينمائية — أروى تاج الدين
- جولات سينمائية بين دفتى كتاب — خالد عبد العزيز — 116

قراءات فيلمية — 120

- أفلام توفيق صالح .. السينما التى نريدها — كرم نوح
- محمود طاهر لاشين «رائد القصة القصيرة» — فتحى سيد فرج — 124
- خيري بشارة .. مزج الروائي بالتسجيلي والتبشير بسينما مصرية جديدة — وفاء السعيد — 126
- أبى .. حكاية فيلم منزلى — محمد عادل — 130
- لعبة المفردات تتغلب على مرض السرطان في فليم wit — مرام صبح — 132

مهرجانات — 134

- أيام الفيلم اللبنانى .. هنا بيروت من القاهرة — وفاء السعيد
- حصاد الدورة ٣٩ لمهرجان القاهرة السينمائى — عزة إبراهيم — 139

فن الصورة — 143

- معرض «الرحيل» .. إطلالة أخيرة قبل الوداع — أمنية على
- رسالة من رولان بارت إلى أنطونيونى — لطفى السيد منصور — 146
- مينى كايرو .. مدينة الأفلام — أمنية على — 148

يصدرها نادى سينما الجيزويت
بجمعية النهضة العلمية والثقافية

رئيس مجلس الإدارة
الأب وليم سيدهم

المدير التنفيذى
يوسف رامز

المدير الإدارى
رومانى فرج

تعليم السينما .. تجديد الذهن

سامح سامى

" السينما اختراع تقني قبل أن تكون فنا"..
معلومة تاريخية حقيقية تحولت إلى باطل وكارثة، تعاني منها السينما المصرية، وما تزال، في التعليم، وفي الصناعة.
فكرنا في هذا العدد أن نخصصه بالكامل عن تعليم السينما؛ لأكثر من سبب، الأول أنه موضوع يشغلنا، ويقف في خلفية كل عدد نصدره من مجلة الفيلم، الثاني أن جزويت القاهرة فكرت، وما تزال في تطوير مدرسة السينما بالقاهرة، والتي تعد من أوائل مدارس السينما المستقلة "البديلة"، وأقدمها، حيث شعرنا أن السنوات العشر الأولى أدت الغرض من تأسيس المدرسة، وهو تحريك المياه الراكدة، التي ما تزال راكدة وملوثة إلا قليلا، فكان لزاما علينا أن نتحدث بكل تواضع، ومكاشفة أن التجربة أصابتها بعض العيوب- غير الخطيرة- كأي فعل بشري، فأردنا التطوير والتحديث، وتعديل مسار المدرسة، خاصة أننا نتمنى أن تستأنف المدرسة مجدها عبر تجديد ذهنها التعليمي. السبب الثالث يهتم بذلك التجديد الذهني لتعليم السينما، والذي يأتي عبر قراءة محتوى هذا العدد الذي نقدمه للقارئ، وللمهتم، ومن قبلهم الطالب المستقبلي للمدرسة، المركز حول "تجارب الشعوب الأخرى" في تعليم السينما، أما السبب الرابع، فهو تقديم ما يشبه "مانفيستو" لما نريد من السينما، خاصة في جانب مهم، وهو تعليم السينما، الذي أعتبره «الوتد» لتأسيس سينما بديلة، وبداية لتعديل مسار السينما المستقلة، التي نحلم بها.

(2)

لم تعد هناك حاجة لقضاء أربع سنوات كاملة في التدريب على المونتاج والسينماتوجرافي وكتابة السيناريو، وصارت هناك حاجة أكبر لتعزيز ثقافة الطالب السينمائية في الوقت نفسه.
وكان توجهنا – حسب أحاديث عديدة مع دكتور مالك خوري لبحث أجريناه حول مدرسة السينما بالقاهرة، وسوف أعود إليه فيما بعد- تدريب الطالب على الإخراج والمونتاج والصوت بحيث تكون لديه الخبرة في عمل فيلم من الألف إلى الياء.
ومن الجهة الأخرى أن تكون لديه خبرة متعمقة على المستوى النظري من خلال دراسة تاريخ ونظرية السينما والإطلاع على التجارب السينمائية المختلفة، ومن بينها صناعة الأفلام المستقلة، بحيث يمكن لصانع الفيلم أن يكّون وجهة نظر محددة تمكنه من إدراك ما الذي يريده بالتحديد من خوض مجال صناعة الفيلم.
أي شخص في الوقت الحالي يمكنه على المستوى التقني أن يصنع فيلما من خلال تعلم تقنيات بسيطة، أو بالتعاون مع جهات أخرى لكن ما يميز صانع فيلم عن الآخر وسط الأعداد الكبيرة من صناع الأفلام هو القدرات الإبداعية والثقافة بمعنى أن يكون مطلعا بعمق على التاريخ السياسي والاجتماعي لفن السينما.
الجمع بين الثقافة السينمائية، ودراسة تقنيات صناعة الفيلم ليست هي السائدة في أساليب تدريس السينما في العالم. لكننا نحاول هنا، في مدرسة السينما، وعبر منصة مجلة الفيلم، خلق هذا التوازن بين الثقافة السينمائية، ودراسة تقنيات صناعة الفيلم.

(3)

المقولة المذكورة في بداية المقال أن« السينما اختراع تقني قبل أن تكون فنا»، وهي كارثة يدعمها تعليم السينما في مصر، خاصة عند الأكاديميين، حيث إنني شهدت تعليما للسينما، في جانب منه، وليس كله، أقرب ما يكون« حشوا في حشو»، يقتل الجمال، ويستبعد التفكير، ويجهض البحث السينمائي الجاد. ومن هنا ركزنا على دور المعهد العالي للسينما لدوره التاريخي الكبير، ولأهميته البالغة في الوقت الذي لم يكن في الشرق الأوسط ولا أفريقيا معهدا بهذا التأسيس والتأثير -ولكن هذا لم يمنعنا من رصد الملاحظات والسلبيات التي أثرت على مسار العملية التعليمية في المعهد بحكم طول الزمن، وأنه من المهم أن يأخذ المعهد بعين الإعتبار ما طرأ من مناهج السينما في العالم من تطوير وتحديث تطلبته الثورة التقنية التي أطاحت بكل ما هو قديم. ولكن في العدد أيضا مجموعة من الدراسات بالغة الأهمية في فهم وتدريس السينما في العالم من جنوب أفريقيا، إلى مدرسة كوبا التى أسسها جابريل جارسيا ماركيز، إلى تشيلي وهونج كونج ولم ننس المدرسة الايطالية التي تخرج فيها انطونيوني العظيم و دي سانتوس وكلوديا كاردينالي وغيرهم، كذلك مدرسة تشيكيا التاريخية، نقدم كل ذلك لنا وللمعهد ولكل العاشقين لفن الصورة وتدريسها على أعلى مستوى حيث إننا نرى أن التعليم الرسمي مهم بقدر أهمية التعليم الأهلي، والخاص- البعيد عن المؤسسات الحكومية- مثل الذي تقوم به مدرسة الجزويت، وغيرها من المدارس المتخصصة، إلا أننا في أي حال من الأحوال لا نتحدث عن الورش التجارية المنتشرة في كل الأفق (ورش اليوم الواحد)، والتي تشبه البخار يظهر قليلا ثم يضمحل. لكن لا يجب إغفال ضرورة بعضها كرديف سريع يحتاجه واقعنا السينمائي بشدة؛ لأنه لا يتصور أبدا أن بلداً كمصر يتعدى فيها عدد السكان المائة مليون ولا يكون فيها سوى معهد واحد يتيم لدراسة السينما إلا أنه من الإنصاف أيضا عدم تعميم القول إن كل الأكاديميين يدمرون التعليم السينمائي، حيث أنني تعرفت عن قرب على الأستاذ مينا هاني، والذي أكاد أجزم أن أمثاله يمثلون الأمل في تعديل مسار تعليم السينما، وبالتالي صناعة السينما، وهو وغيره قادرون على إخراج تدريس السينما «من كبوة الكبوة» التي يعيشها. ومن الإنصاف أيضا الإشارة إلى تجربة قوية ومهمة في تعليم النقد السينمائي، تدعمها الدكتورة إيمان عز الدين في قسم الدراما جامعة عين شمس، على أمل أن تقوم الجامعات المصرية الأخرى بتأسيس دبلومات أو دراسات حرة لصناعة الأفلام، كما أشارت الدكتورة سلمى مبارك في مقدمتها إلى تدريس السينما في الجامعات.

(4)

أما تقييم تجربة مدرسة سينما الجزويت بالقاهرة، التي سوف تنطلق قريبا، فكان محوره بحث أعدته الزميلة ناهد نصر، كان الغرض منه تكوين صورة شاملة عن أداء مدرسة سينما الجزويت منذ تأسيسها في عام 2005، وحتى تخريج دفعتها الأخيرة في العام الماضي، بهدف وضع تصورات عامة عن نقاط القوة والضعف في أداء المدرسة وكيفية تطوير أدائها المدرسة بحيث تخدم الهدف من تأسيسها وتعزز دورها في المشهد السينمائي البديل. وأعتمد البحث على أربعة عناصر: القراءات النظرية لأرشيف المدرسة من الوثائق المتاحة، الإطلاع على أرشيف المدرسة الفيلمي المتاح، مطالعة الأبحاث والتقييمات التي صدرت عن المدرسة، وإجراء اللقاءات: عبر أربع مجموعات رئيسية هي مجموعة الخريجين، مجموعة المدراء، مجموعة إدارة جمعية النهضة العلمية والثقافية «جزويت القاهرة»، ومجموعة الفاعلين من خارج الجمعية (صناع أفلام وأكاديميين).

وكانت أبرز التحديات التي واجهت مدرسة السينما- حسب البحث، الذي أقتطف جزءا كبيرا منه هنا- في هذه اللحظة هو صعوبة ترجمة رؤية الجزويت النابعة من فلسفة باولو فيريري ومن نهج وقرار الجيزويت منذ عام 1995 باتخاذ خطوات أكثر تطورا في التغيير، والتمكين من خلال الثقافة والفنون عن طريق ولوج مجالات جديدة كالصورة والسينما بعد إحراز تقدم في عالم النشر والترجمة والمطبوعات الفلسفية. وهي رؤية تعتمد على التعبير عن واقع المجتمع من خلال تمكين أفراده، وبخاصة الأقل حظا في امتلاك أدوات التعبير عن واقعهم، وعن أحلامهم وطموحاتهم واحتياجاتهم. وعلى الرغم من الدور البارز والمصيري الذي لعبته الجمعية في التأسيس للسينما المستقلة إلا أن القصور المذكور أثر بالسلب في طبيعة تأثير الجمعية في المشهد السينمائي. وتجلى دور الجمعية في الإتاحة والتمكين في النصف الثاني من الألفية، وهو دور كبير لكن تظل تطور أدوات الانتاج السينمائي أمرا حتميا إذ حدثت في العالم كله. وما غاب عن مشروع الإتاحة والتمكين هو الربط بينها وبين البعد النظري أي الهدف الكبير في أن يكون الفن أداة للتعبير عن واقع السينمائيين الذي يعكس بالضرورة واقع مجتمعهم. إذ لم يكن خريجي المدرسة استثناء عن غيرهم من جموع صناع الأفلام المستقلة من غير خريجي المدرسة الذين حركهم وعي محدد سيطر على المشهد المستقل، وهو صناعة أفلام هي بالضرورة منخفضة التكاليف بسبب ظروف صناعها، وموقعهم من سلم الانتاج وليس بسبب رغبة هؤلاء في التأثير على أو القطع مع السوق المهيمنة بأدواتها المحدودة وفرصها المعدومة إلا للقلة. كما كان زخم صناعة أفلام من قبل سينمائيين لم يقدر لهم الدراسة في المؤسسات الأكاديمية المحدودة كان نتيجة طبيعية لتوفر الأداة.

وكانت مدرسة السينما في جمعية النهضة بالجيزويت أحد المختبرات الأولى لتجريب هذا الوضع الجديد. لكن ظلت هناك مسافة بين هدف القائمين على الجمعية ووعي القائمين على المدرسة من خارج الجمعية الذين هم جزء من جموع صناع السينما المستقلة في ذلك الحين. فبينما يرى القائمون على الجمعية أن هدف المدرسة خلق سوق موازية تنتج سينما بديلة تكسر كهنوت السيطرة كان صناع السينما المستقلة ينظرون إلى أفلامهم باعتبارها خطوة نحو الانغماس في السوق والتأثير فيها بل وإملاء شروطهم عليها. وما حدث على أرض الواقع كان أشبه بالرقص على السلم. قلة قليلة من المستقلين يتمكنون من الانغماس في السوق الكبيرة بتفاهمات وموائمات، وعدد قليل يستطيع الوصول إلى مصادر أخرى محدودة للدعم تحكمها شروط لا تختلف في استثنائيتها ومحسوبيتها وتفضيلاتها عن الانتاج السائد مع فوارق محددة تشمل مساحة أكبر من الحرية بسبب عدم تقيدها بالرغبة في الربح. وهكذا صارت لدينا سينما مستقلة تنافس في المهرجانات ولا يعنيها الجمهور. وبالتالي هي بلا تأثير يذكر ليس فقط على الجمهور وإنما على مستقبل السينما المستقلة في مصر. المستقلة بمعناها الذي يشير إلى التخلص من سيطرة المنتج والممول والعناية بالمتلقي والتعبير عن الصانع. وسر عان ما أصيب جيل من رواد هذه السينما إما بالإحباط أو بأمراض انتظار المنتج أو بالتنازل أمام الماكينة الضخمة إذا ما استطاعوا إليها سبيلا. أثر ذلك بالسلب على نمو هذه السينما الواعدة وأصاب صناعها الرواد بالتخبط إذ من الصعب أن يدلي أثنان منهم بنفس الاجابة على سؤال من نوع ما المستقلة؟ ما البديلة؟ أين نحن الآن؟ وإلى أين نتجه؟. فالإقدام الجماعي على الإستفادة مما منحته اتاحة الأداة لم يصاحبه هدف جماعي يحافظ على - وينمي ويطور- تلك السينما الجديدة ويحولها إلى تيار راسخ ومتجدد.

ومن هنا يأتي دور مجلة الفيلم، التي تقف خلف مدرسة سينما الجزويت، في تجديد ذلك الذهن التعليمي، خالقة هذا التيار المستقل والبديل في صناعة السينما، بدءا من التعليم وانتهاءً بالانتاج والتوزيع وإتاحة الأفلام البديلة لكل الجماهير، وكسر المقولة الكاذبة أن الجمهور «عاوز كده».

(5)

"كتاب الفيلم" ..حلم يتحقق

هذا الحلم كان ينشغل به مؤسسو المجلة من العدد الأول، وها هو يتحقق مع صدور العدد الثالث عشر، عبر إصدار كتاب «السينمات البديلة» للدكتور مالك خوري، الذي أحبه وأقدره جدا، على المستوى الشخصي، وعلى المستوى المهني، فهو الأقرب جدا لرؤية الجزويت في السينما والثقافة. ودراسته هي المصدر الأساسي لما تطمح له مجلة الفيلم، أي «السينما البديلة»، التي بدأت ليس في وقت قريب كما يتصور البعض، بل مع بدايات السينما، حيث يتتبع د. مالك مسار السينما البديلة منذ بداية القرن العشرين وحتى الآن، ويعطي مساحة واسعة للسينما البديلة العربية والمصرية.

الهاراكيرى بعيون كوباياشى

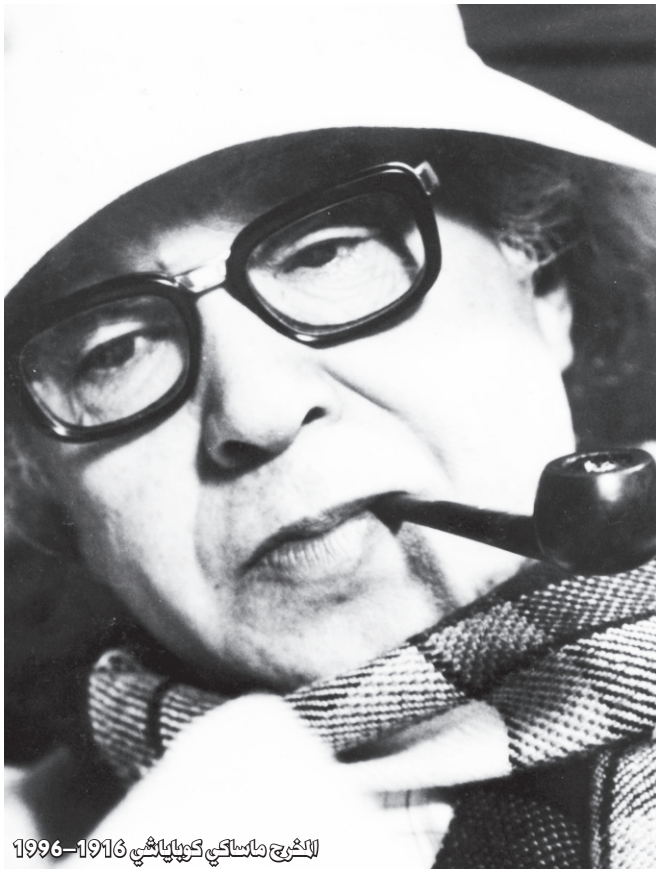
أفـلام السـاموراى عديـدة و متنوعـة التنـاول إلا أن فيلـم « هاراكيـرى « للمخـرج اليابانـى العظيـم « ماساكى كوباياشى» يقـف وحيـدًا منفـردًا فـى كل أعمالـه و فـى كل الأعمال التـى تـم تناولهـا فـى اليابان أو خارجهـا فـى أفـلام السـاموراى ، و ذلـك يرجـع إلـى عناصـر تميـزه و تفـرده و طريقـة عـرض كوباياشـى للتاريـخ اليابانـى العنيفـة، و هـو مـا سـنتناوله فـى السـطور القادمـة .

سارة سيد

حتـى ضمن مجتمع سـلطوى بُنى من قبضة أخلاقيـة حديدية ، فإن محركه للبقاء هو تيار الفسـاد ، هذا ما يبقيه قائماً .. أصحـاب النفوذ والمناصب العليا فـى النظام بعيـدون عن الأشـياء التى يتم فرضهـا على الناس ممـن دونهم ، ويميلون إلى تمجيد أنفسـهم بين عموم الدولة وتمجيد الرئيس ، إلى حد التأليه ، محافظـين بذلك على سـيطرة الحكم فى الدولة وجاعلين الشـعب الذى يقبع فـى أدنى المسـتويات - حيث الفقر والمـرض والجهل - غافلاً عن حالة الفسـاد والضعف المتفشى فى الطبقة الحاكمة. «هاراكيري» هو فيلم ساموراى يدور فى العصر اليابانى خلال القرن السابع عشر ، لكنه أيضاً فيلم سياسى فى الصميم لكل العصـور ، ولعصرنـا الحالى بالـذات .. أصحاب تلك المناصـب قد ينادون بمفاهيم رنانة وطنانة مثل الوطنية و الشـرف ، لكن كل هذا وغيره لا وجود له بين أبواب السُلطة حين تصير مهددة بالسقوط .

عناصر تميز هذا الفيلم كثيرة ، أولها عنصر السـرد فى الفيلم ، فنرى إيقاع السرد تارة سريعا مشـوقا بفضل الأحداث المتلاحقة و تارة هادئا مترقبا ردود الأفعـال يعطينا الفرصـة فى التقاط الأنفاس ، فيبدأ كوباياشـى فيلمه بقراءة قصـة حدثـت بالفعل فـى تاريخ عشـيرة « لايـى « اليابانية و سُـجلت فى دفاتر مذكـرات العشـيرة عن اليـوم الذى طرق فيه محـارب السـاموراى المتقاعد « هانشـيرو « الذى أدى دوره الرائع « تاتسويا ناكادای « باب العشيرة طالبًا منهم السـماح له بأداء مراسم الهاراكيرى فى سـاحة العشيرة ، و ذلك بدلًا من حياة الفقر و الخزى التى يحياها و فى أثناء تنفيذ الطقوس يسرد قصة أخرى متصلة بشكل أو بآخر بسبب وجوده بينهم ، و هنا يكمن التشويق فى الحكى .

الفيلـم يبدأ وينتهـى على درع سـاموراى مصنوع على شـكل دمية وموضوع فـى غرفة خاصـة ..هذه الدمية تمثل أسـلاف العشـيرة الحاكمـة فى المنطقة وأفرادها الحاليين يحتفظون بها انطلاقاً من احترام تراثهم السابق كمحاربين يسـيرون على مذهب الساموراى .. الدمية هى رمز للشـرف والمجد والبطولات التى تسرى فى عروق محاربى الساموراى، غير أن كوباياشى يعكس هذا الرمز



المخرج ماساكي كوباياشي 1916–1996

إلـى نقيضه وفى أكثر من مشـهد ، يصور الدمية كاسـتعارة عـن « مظهر فارغ » موضوع لمجرد الزينة ويصورها بين أدخنة الضباب تعبيراً عن ضبابية المفاهيم الأخلاقيـة والتراثيـة التـى تمثلها .. إنهـا دمية فارغـة من الداخـل ، مثل فراغ مذهب السـاموراى مـن تلك المفاهيم التـى يتظاهرون بهـا ولا يطبقونها . وبين الأحـداث الأخيرة من الفيلم يتم تحطيم هـذا الرمز ، ويتم تحريك الدمية كما يتم تحريك أولئك المحاربين من قبل السُـلطة لتبييض ماء وجهها أمام العامة ، وأمام التاريخ .

كوباياشـى يسـتخدم الرمزيات فى حدود ، فالفيلم - كامـلاً - يأتى بمعالجة درامية شـديدة الواقعية لذلك العصر الذى عمّ السـلام فيـه ، حيث إنه بحلول عـام 1603 ، كانـت اليابان قد توحـدت تحت إمرة توكوغاوا وفـى عام 1640 تم ترحيـل الأجانب من اليابان ومنع المسـيحية ومنع جميـع العلاقات مع الأجانب .. وبهـذا دخلت اليابان فى فترة من العزلة وفترة من الهدوء والسـلام الداخلى

بعـد فتـرة الدويلات المتحاربة اسـتمرت أكثر مـن 200 عام .. عنـد بداية فترة إدو كان القليـل من اليابانيين يسـتطيعون القراءة والكتابـة ، مما جعل محاربى الساموراى بلا أسياد ، مع عدم وجود حرب منذ أوائل القرن ، خسر الساموراى مهمتهم العسكرية وتحولوا إلى العمل كرجال أمن وموظفين فى المقاطعات بدلاً مـن أن يكونوا محاربين .. البعض من السـاموراى لم يجـدوا لهم مكاناً فى هذه المقاطعات التى لم ترد اسـتيعاب المزيد منهم ، فوجدوا أنفسـهم منضمين إلى طبقـة الفقراء والعاطلين الذين هم منهم ، لا يسـتطيعون الارتقاء إلى المناصب العليـا ، قـد يموتـون وعائلاتهم ميتـة بطيئة جراء المـرض أو الجـوع .. والذين يشـكلون تهديداً ما على وجود هذا النظام ، يتم التخلص منهم ويُقتلون .. يضع كوباياشـى هنا فرداً واحداً فقط من هؤلاء السـاموراى فى صراع ضد السُلطة الحاكمة ، المدعو هانشـيرو هو ذلك الفرد .. لكن هذا الصراع كما سـنرى ليس صراعاً تقليدياً بين الفرد والسُـلطة ، بل صراع يتجسـد واقعياً ورمزياً وينجلى عن صراعات أخرى .

يكمُن مغـزى الفيلم فى النقد الصارخ للتقاليـد اليابانية القديمة من خلال تسـليط الضـوء على « هانشـيرو » الذى أراد تلقين أفراد العشـيرة درسًـا فى الإنسـانية التـى فقدوها بسـبب تطبيق دسـتورهم المتزمت ، والـذى أدى إلى انتحار زوج ابنته « موتومو » على طريقة الهاراكيرى بعدما طرق باب العشـيرة طلبًا لمعونة مالية بسيطة نظرًا لضيق حالهم و مرض رضيعه الشديد ، فنراه فى مشـهد مؤلم جدًا يجسـد وجهه متصببا بالعرق ، و يعتبر هذا المشهد هو محور الفيلم ، فنجد محارب السـاموراى « هانشـيرو » حماهُ يلجأ إلى عشـيرة « لايى » كما فعل زوج ابنته بالضبط طالبًا منهم الإذن باسـتخدام سـاحة عشـيرتهم لتنفيـذ انتحاره على طريقة « هاراكيرى » و ذلك بـدلًا من حياة الفقر و الخزى التـى يحياها و فى أثنـاء تأدية طقـوس الهاراكيرى يصل إلى نقطتـه و يلقنهم درسا بحرفية شديدة عنوانه (ما يحدث للآخرين اليوم ربما يصبح مصيركم غدًا) .

إذن هانشـيرو جاء عازماً على الانتقام من العشيرة فى عقر دارها ، انتقاما

يهـز كيانهـم ..يُعلـن لهم عـن زيـف حقيقتهم ومـدى ضعفهم، فقبـل المجيء إلـى المقر قام هانشـيرو بهزيمـة ثلاثة من أعضاء العشـيرة الكبار المسـئولين الأساسـيين عـن مقتل موتومى وعائلتـه ..كان قد عاركهم واحـداً واحداً لا لكى يقتلهم بل لكى ينتزع عنهم خصلة شعرهم على الرأس، التى هى بمثابة شرفهم وانتحارهم فى هذه الحالة هو الأمر الواجب وفقاً لمذهب الساموراى .

هانشـيرو يقوم بطلب هؤلاء الثلاثة أمام كبير مستشـارى العشيرة للحضور قبل تنفيذه عمليته ، لكن لا أحد منهم يأتى، فضّلوا الكذب على مبعوثى المستشار والتظاهـر بالمرض بدلاً من الانتحار كما ينص المذهب ..وهذا بالضبط ما يريد هانشـيرو تأكيده لذلك اللورد ومن معه فالذين فى العشـيرة يخترقون المذهب أيضاً ..ليسـوا معصومين وليسوا منزهين كما يُشاع عنهم، مثلهم مثل غيرهم ، بشر يخطئون ويذنبون وضمن هذه السُلطة التى يتزعمونها يوجد فساد وأخطاء وانحـراف داخلـى عن المذهـب ..مذهب عبارة عن لا شـىء سـوى تغطية على الأفعال الإجرامية المشينة التى تُرتكب ..تغطية يختبئون خلفها لخداع « شعبهم « المعنـى بالأمـر وإبقائه فى محلـه ..بعد أن ينتهـى الأخذ والرد بين هانشـيرو واللورد ينهض هانشـيرو ويقاتل العشرات والعشـرات من رجال العشيرة حتى الرمق الأخير ..يقضى على أربعة منهم، ويصيب العشرات بالجروح، وبعد كثير مـن الفر والكـر والصمود ...يُقتل .لكن تلك الجـروح كانت جروحاً موجّهة ضد كيان العشيرة نفسها التى لن تندمل بعد ذلك اليوم .

بينما يقاتل هانشيرو أفراد العشيرة فإنه يكشف المزيد عن ضعف أفرادها .. فهو يقف أمام أعداد أكثر منه بكثير، ورغم كل ذلك فقد اسـتطاع أن يقلب مقر العشـيرة رأسـاً على عقب .. اسـتطاع أن يقتل ويقاتل لمدة طويلة لأنه كان يحمل إيمانـاً حقّاً لا يهـاب فيه الموت، وكلمـة الحق لا تموت بسـهولة ..ليس هذا فقط ما يمكننا إدراكه أثناء مشـاهدة العراك الممتد نحو عشـر دقائق من العرض .. تصور أن بطل السـاموراى هذا يحاربهم كلهم فى نفس اللحظة محاطاً بهم من كل حـدب وصوب ، وفى نهاية الأمر هم لم يتمكنوا من قتله إلا من خلال إطلاق النـار عليـه عن بعد ، إنـه كما لو أن كوباياشـى يقول إن هـؤلاء المحاربين الذين يتزعمـون سُـلطة المنطقة يسـقطون بدنياً كما سـقطوا أخلاقيـاً مقابل الناس الكادحـين الذين هم أقوى من الطبقة الحاكمة المدللـة، التى لا يعرف أفرادها معنـى العمل والمعانـاة وبالتالـى لا يعرفون معنى الإنسـانية الحقّـة ويضعفون ..و هنـا نجـد ما قصدنـاه بطريقة تنـاول كوباياشـى للتاريخ اليابانـى و تاريخ الساموراى على الأخص بالطريقة العنيفة.

أما على مسـتوى التصوير فنجد أن كوباياشى أخذ المشاهد كلها ميديامات، فنجد زوايا الكاميرا منفردة، كبيرة، وواسـعة، ملتقطة تفاصيل المشهد كلها، و كأن كل مشهد هو لوحة مرسومة بعناية رسمها ماساكى بنفسه بأدواته الخاصة، فنجـد الفيلم غنيا بصريًا ما بين الألوان المتدرجة من الأسـود و الرمادى مرورًا بالأبيض و ما بين حركة الممثلين، التى جاءت كما لو كانت رسـما هندسيا دقيقا كعادة كوباياشـى فى رسـم صور متوازنة حركيًا و بصريـًا ، و كذلك فى الإيقاع العام للفيلم.

لا تتوقع سماع موسيقى بكائية هنا لإشعارك بحالة البؤس المصورة. كوباياشى فـى هـذه المشـاهد يوثّق الحالـة ويجعلنا نعايشـها مُعايشـة حقيقيـة متجاوزاً البكائيات المباشـرة ومسـتغنياً عن اسـتخدام أى موسـيقى . أما فى المشـاهد الأخرى من الفيلم فتوجد بعض الألحان الموسـيقية ذات الطابع اليابانى، وهى ألحـان تُضرب نوتاتها الضاجّة تأصيلاً للتاريخ المعروض، و عن مشـهد انتحار «موتومو» يقول كوباياشـى فى حوار له سابق« هذا المشهد كان يتمتع بقدرٍ كبير من الوحشـية فقد كانت موسيقى تاكيميتسو عاملًا مساعدًا، ولقد استخدم آلة البيوا التى تُحـدث أثرًا ورنة حزينة، وكانت محاصرة للمشـهد بأكمله، ولذلك عندما تشاهده فأنت لا ترى الإيذاء الجسدى ولكنك تستمتع بالموسيقى» .

جاء أداء الممثلين متميزا وعالى الحرفية، وذلك راجع أولا إلى طريقة الكلام و مخارج الحروف التـى جاءت من باطنهم، مما أثر على الصوت الناتج عنهم، و جعله متداخلا حتى لا تستطيع تمييز من المتكلم الآن و كأن الصوت مختلط، و ترجع تلك الطريقة إلى المسرح اليابانى .

بسـقوطهم الأخلاقى والبدنى ، لا يمكنهم إلا أن يعرضوا مظاهر كاذبة من القـوة والأخلاق كواجهة أمـام المواطنين خارج أبواب المقـر ..وما يحدث داخل الأبـواب يبقـى داخل تلك الأبواب بحيث يبدو أن كل شـيء فيها علـى ما يرام .. هذه الطبيعة البشـرية لهؤلاء والطرق التى يُحاك بها العالم من حولهم سـوف يلتزمـون السـرّية التامة بخصـوص ما يهـدد مصالحهم الشـخصية والحكم عليهم من قبل الناس الآخرين يكون من خلال الشـكل الخارجى والمظهر الذى يقدمونه مع أنفسـهم .. بعد الذى حدث يُصدر كبير مستشـارى العشـيرة أمراً بفـرض الانتحـار على الأعضـاء الثلاثة، الذيـن رفضوا القيام بذلـك ويُكذّب حقيقـة ما جرى لهانشـيرو وعائلته فـى صفحات التاريخ المدونـة فى مذكرات العشـيرة، محافظاً على صورة العشـيرة المثالية .. البشـر بطبيعتهم يتجاهلون ....ويسـتمرون ..وآخر اللقطات مـن الفيلم مخصصة للعاملين وهم يمسـحون كل الآثار التى نجمت عن سـاحة العراك وتلك الجرائـم ثم لقطة مقربة لدمية السـاموراى وقد تم تركيبها وإعادتها إلى وضعها السابق ذلك قبل أن تتلاشى عن أعيننا بين أدخنة ضبابية وسواد يعم شاشة الفيلم .

يقول كوباياشـى عند سـؤاله عما يهدف إليه مـن الفيلم : بالطبـع كنا نريد التعبير عن معارضتنا للإقطاع ، هذه النقطة الرئيسية ولكن كانت هناك نقطة تتحدث حول مسـألة خداع التاريخ فهناك واقع أو حادث يُحذف ولا يتم تسجيله فى التاريخ الرسـمى، وهو ما يعتبر نوعًا من المكـر والنفاق وهذا لا يختلف عما إذا كانت قصة حديثة أو تاريخية ، نفس النوع من الأكاذيب نتلقاه يومًا بعد آخر .

« هاراكيرى « وكالعديد من أفلام كوباياشـى الأخرى ، لا يخلو من تجسـيد الواقـع الاجتماعـى السياسـى مـع القليل مـن الرمزيـات، والكثير مـن الفن . تسـتطيع كمتفرج اعتبـار الفيلم فيلماً ضـد النوع المنتمى إليـه، ليس فيلماً من أفـلام السـاموراى الحركية، ولا ينشـد إبهارنـا بمذهب السـاموراى ومثاليته المبالغة كما يفعل غير العارفين، تشـاهده فتـرى العالم المعروض فيه مثل عالمنا .. عالما حقيقيا وواقعيا .

هكذا تعلمتُ السينما

بدأتُ بتعلم السينما ذاتيًا، لم تكن هناك معاهد أو ورش لتعليم السينما كما هو متوفر الآن، اعتمدت على نفسى فى تعلمها من خلال مشاهدات الأفلام المختارة، ومناقشتها فى «ندوة الفيلم المختار» ١٩٥٨، وبدأت فى قراءة الكتب السينمائية المتاحة وقتها، مازلت أذكر إعجابى بكتاب «فن الفيلم» لآرنيست لاندجرين» وكتاب «السينما آلة وفن» لألبرت فولتون، بالإضافة إلى الكتاب العمدة «اللغة السينمائية» تأليف مارسيل مارتين، أنصح الشباب بقراءة تلك الكتب .. اعتمدت على قراءاتى الخاصة فى تنمية تذوق الفيلم، وبدأتُ الكتابة عن الأفلام فى نشرة «ندوة الفيلم المختار».

هاشم النحاس

تعلمت أيضًا السينما من خلال «جمعية الفيلم»، التى اشتركتُ فى تأسيسها مع الرائد أحمد الحضرى وغيره من الأصدقاء 1959، كنت أحرص على متابعة الأفلام والمشاركة فى المناقشات حولها مع الحاضرين، بالإضافة إلى تنظيم بعض برامج العروض التى أختارها للدراسة، مثل برنامج «صلاح أبو سيف» الذى عرضت فيه كل أفلامه بالتسلسل الزمنى حتى حينها. وكنت أكتب فى نشرة الجمعية، وواصلتُ قراءة الكتب عن السينما وقواعد النقد الأدبى، التى أطوعها لقواعد النقد السينمائى.

وفى عام 1963 كتبت مقالة بعنوان «إخراج صلاح أبو سيف» وكان أول دراسة موضوعية منهجية فى تاريخ السينما المصرية عن مخرج سينمائى مصرى، ونشرت فى مجلة «المجلة» على عددين (يناير/ مارس)، تلك المجلة التى كان يرأسها الكاتب الأديب يحيى حقى، وواصلتُ الكتابة فى المجلة بين حين وآخر بتشجيع من يحيى حقى، كنت أكتب النقد لأتعلم، حيث إن الكتابة كانت ومازالت عندى تساعد على هضم ما قرأت من كتب وما شاهدتُ من أفلام .. وقد أغرانى ما حصلت عليه من معرفة فى هذا المجال، أن أجرّب الكتابة للتليفزيون، فكتبتُ نحو 6 أو 7 تمثيليات قصيرة اعتمادًا على قصص نجيب محفوظ.

ولمّا عملتُ مع صلاح أبو سيف عضوًا فى «لجنة القراءة» أوائل الستينيات، فى شركة القطاع العام للسينما التى يديرها، كان أبو سيف يجمعنا أسبوعيًا – فى مكتبه- ليناقش معنا ما قرأناه من جهة صلاحيته للسيناريو، وكانت هذه اللقاءات بمثابة درس تطبيقى لكتابة السيناريو، وفى الوقت نفسه كان صلاح أبو سيف قد أسس معهدًا للسيناريو، وأمرنى ضمن مجموعة لجنة القراءة

بالانتساب لهذا المعهد، الذى قضيت فيه سنتين تقريبا، فى دراسة السيناريو والتدريب على كتابته.

وفى عام 1966، أتيحت لى فرصة ذهبية للتعلم من خلال متابعة المخرج صلاح أبو سيف وهو يعمل على إخراج فيلم «القاهرة 30»، كنت مصاحبًا له قبل التصوير، وتابعت التصوير لقطة بلقطة، لأكتب عنها تقريرًا يوميًا يتناول مواصفات تنفيذها، التى وضعها أبو سيف مثل .. حركة الكاميرا، وحجم عدستها، وحركة الممثل، ووصف ملابسه... إلخ. وهو العمل الذى اقترحه علىّ صلاح أبو سيف لتعلم فن الإخراج السينمائى. وكنتُ أضيف عليها كتابة ملاحظات يومية عن العمل فى الفيلم كوسيلة أخرى من وسائل التعلم، ولما وجدت أن ما تعلمته من هذه التجربة يصلح أن أنقله فى كتاب ليتعلم منه الآخرون، وأنا أشعر بالسعادة عندما أنقل ما تعلمته لغيرى، وجمعت ما كتبته فى كتاب صدر بعنوان «يوميات فيلم: القاهرة 30» نشرت الطبعة الأولى عام 1967، والطبعة الثانية 2009 ضمن إصدارات الهيئة المصرية العامة للكتاب.

ولم يكن فى ظنى أبدًا أن أكون مخرجًا تسجيليًا، عندما عرض علىّ المخرج التسجيلى الكبير صلاح التهامى العمل معه مخرجًا فى المركز القومى للأفلام التسجيلية الذى كان يديره، ويرأسه حسن فؤاد الكاتب الصحفى والفنان التشكيلى، وترددت أولا فى قبول الدعوة، حيث كنت قد بدأتُ طريقى فى النقد السينمائى وكتابة السيناريو، لكنى قبلتُ العرض لظنى أنه سيتيح لى فهما أعمق لتكنيك الصورة السينمائية، مما يدعم اتجاهى فى النقد ويميزنى عن غيرى من النقاد، الذين ينقدون الأفلام دون معرفة دقيقة بتكنولوجيا العمل بها، ولم أكن أتوقع أن قبولى هذا كان بلا رجعة.

فيلم واحد فقط تدربت فيه على الإخراج، حين كنت أحد المساعدين لصلاح التهامى لعمل فيلم عن مباراة فريقى الأهلى والإسماعيلى بمدينة الإسماعيلية، سافرنا إلى المدينة، وما كادت المباراة تبدأ حتى انقلبت إلى معركة بين أنصار الناديين، أدت إلى إيقاف المباراة، توقعت أن نعود أدراجنا إلى القاهرة، ولكن صلاح التهامى قال لنا «نحن تسجيليون.. وعلينا أن نصور كل ما نراه»، ثم وزّع الكاميرات بين مساعديه، وراح كل منا مع أحد المصورين لتصوير ما يجرى من مظاهر الاشتباك، ثم عُدنا للقاهرة ليستكمل صلاح التهامى العمل فى الفيلم، الذى ظهر بعنوان «عندما يلعب الجمهور» 1967، وكان هذا أول درس عملى حصلت عليه فى السينما التسجيلية.

بدأتُ مع بعض زملائى إخراج بعض الفقرات (2 : 5 دقائق) للمجلة السينمائية «الثقافة والحياة» كذلك مجلة «النيل» الموجهة للفلاحين وكلتاهما من إنتاج المركز القومى للأفلام التسجيلية. وكان المركز قد استدعى وقتها اثنين من الخبراء التشيك، أحدهما يدعى «ليخكى» لتدريب العاملين فى مجال الأفلام الكارتون، والآخر «كوبيك» الذى كان يُشرف على توجيهنا فى إخراج الفقرات التسجيلية، كان يناقش فكرة كل واحد منا قبل التصوير، وبعد التصوير يشاهد «الماتريال» أو ما تم تصويره مع مخرجه ويعلق عليه، كما كان يُتابع عملية المونتاج ويُبدى رأيه، وكان المونتير الشهير باسم «حسنوف» هو الذى يجرى مونتاج أفلام المركز، ولم يكن يبخل علينا بنصائحه خلال عمله معنا، ومنهما تعلمتُ بعض أصول الصنعة.

أذكر مثلا وأنا بصدد الذهاب لتصوير معرض فن تشكيلى، ضمن فقرة عن السيد البدوي، أعطانى «كوبيك» ما يشبه الدرس فى تحليل اللوحات التشكيلية إلى لقطات سينمائية، وكشف لى عن بعض الحيل السينمائية، كما فعل معى عندما كنت بصدد تصوير فقرة عن «نخل بلدنا» وهى حيلة تصوير الشخص الصاعد إلى النخلة، بطريقة توحى كما لو أن الكاميرا تصعد معه موازية له، بينما هى مثبتة فى الحامل على الأرض، ذلك بأن أكرر نفس حركة الصعود أمام الكاميرا عدة مرات ويتم تصويرها من زوايا مختلفة فى لقطات قريبة لا تكشف عن الخلفية، فيبدو الشخص كما لو كان يصعد النخلة، وتبدو الكاميرا كما لو أنها تصعد معه.

غير أن أحد مصورى المركز القدامى من الحاقدين على الجيل الجديد القادم للسينما، كثيرًا ما رفض تصوير لقطات بعينها مما كنت أطلب منه تصويرها، ويدّعى أن هناك استحالة فى تصويرها لعدم إمكانية الكاميرا، ولمّا كنت غير دارس لإمكانات الكاميرا كنت أستسلم لرفضه، وهو ما كان يؤرقنى فى عملى الذى أريده أن يكون على الوجه الصحيح .. لذلك عندما علمتُ بوجود دراسات عليّا للسيناريو والإخراج فى «معهد السينما»، متاحة لمن أنهى دراسته الجامعية، بادرت للالتحاق بها عام 1970، وكان كلّ همى أن أدرس مادتين أساسيتين لا تقوم السينما بدونهما ..هما التصوير والمونتاج.

وفى معهد السينما وجدتُ ضالتى، فتعلمتُ التصوير وعرفتُ إمكانات الكاميرا بدقة، لكن المونتاج أخذ منى الاهتمام الأكبر، لأنه فى نظرى هو العامود الفقرى للفيلم، وأفادنى كثيرًا أستاذ المونتاج الفرنسى مسيو «بوهاريه»، الذى كان يوفر لنا كميات كبيرة من أشرطة السينما 16 ملم من نسخ الأفلام الفرنسية، التى كانت تعرض فى المركز الثقافى الفرنسى، وأصبحت النسخ بعد ذلك غير صالحة للاستعمال، فيحصل عليها ويوزع كميات منها على طلبته، على أساس أن نختار من هذه الأشرطة لقطات تصلح أن تعبر عند تجميعها عن فكرة ما. استهوتنى هذه اللعبة، وكنت الوحيد الذى يواصل الإقامة فى المعهد حتى المساء لأواصل تدريبى، وأعتقد أنه كان من أكثر ما استفدت به فى دراسة المعهد.

وإلى جانب ذلك، لابد أن أذكر فضل أستاذى محمد بسيونى، الذى نبّهنى إلى الطريقة التى اقرأ بها «نظرية آرنهايم» وكنت قد سبق لى أن قرأتها ولم أفهمها، حتى دلنى الأستاذ بسيونى على مفتاحها، وكانت من أعمق ما تعلمته عن السينما فى المعهد، واستفدت منها فى تدريسى بعد ذلك لمادة «النظريات» فى قسم السينما بأكاديمية الفنون فى جامعة بغداد، وكانت هى أيضًا مدخلًا لكتابى الذى ألفته أخيرًا عن «اللغة السينمائية».

وعندما أخرجتُ فيلم «النيل أرزاق» 1972، عقب الانتهاء من الدبلومة مباشرة، كنت قد حشدتُ فيه كل ما تعلمته نظريًا وكل ما تدربت عليه. والآن عندما أنظر إلى فيلم «النيل أرزاق»، أجد فيه ما يمثل ذروة أعمالى. وعنه تعلمتُ أيضًا طريقى إلى اتخاذ أسلوبُ خاص فى الإخراج ميّز بقية أعمالى. لقد كنتُ سعيد الحظ، أن أتيحت لى فرصة التعلم بطرق مختلفة وعلى مستويات مختلفة، منها الأكاديمى ومنها الذاتى، ولكن رغم اعترافى بأهمية الدراسة الأكاديمية، إلا أن التعلم الذاتى كان دائمًا هو الأساس.

وفى اعتقادى أنه من الممكن تعلم تكنولوجيا السينما فى عدة شهور، وهو ما يحدث الآن فى ورش العمل ومناهج السينما المقدمة فى الكليات المختلفة، ولكن سواء كانت الدراسة أكاديمية أو ذاتية لتكنولوجيا وفن السينما، فهى لا تخلق فنانًا ولا تُبدع فيلمًا، حيث إن الفيلم فى النهاية يقدم أفكارًا، وتكون هذه الأفكار من النضج بقدر ما يكون صاحبها من النضج الثقافي.

وقبل كل شىء، لابد من توفر الموهبة، ويحضرنى فى هذا الصدد مجموعة المخرجين الشبان الجدد، وما تفاجئنا به أفلامهم من أفكار ومعالجات جديدة، ولكن مهما تكن أهمية هذه الموهبة، سيبقى التعلم ضروريا لصقل الموهبة وتوسيع الأفق أمام صاحبها.

"محسن التونى" عميد المعهد العالى للسينما:

ينقصنا إلقاء نظرة على مناهج التدريس وتطويرها

- المبنى الجديد سيقدم خدماته للطلاب ولكل صناع السينما بشكل عام

- معهد السينما المصرى عضو مؤسس فى منظمة معاهد السينما (سيليكت)

-. عضويتنا بالمنظمة تعنى وجودنا لكن تتيح تواصلنا مع كل معاهد العالم

التقيناه .. فوجدناه مُرحّبا، وعمليا، إجاباته حاضرة، واثقة، متفائلة بمستقبل التدريس وبإمكانية تحقيق التطوير المنشود .. إنه الدكتور محسن التونى .. عميد المعهد العالى للسينما.

أجرى الحوار : صفاء الليثى - إسلام أنور – أمنية عادل
تصوير .. حسن شعراوى

– نرغب فى التعرف على لائحة معهد السينما؟

أنشئ المعهد سنة 1959 كأحد المعاهد الموجودة فى أكاديمية الفنون، على مدى الفترات الطويلة للمعهد تطورت اللائحة الخاصة به أكثر من مرة، هناك أقسام تمت إضافتها وأقسام ألغيت، فكان هناك قسم تمثيل وتم الغاؤه، فهناك معهد الفنون المسرحية من معاهد الأكاديمية أيضا والذى يختص بالتمثيل.

اللائحة التى كنا نعمل بها كانت لعام دراسى كامل، حيث مقررات محددة لمدة سنة ونمتحن فيها آخر السنة، ثم حدث تغيير فى اللائحة إلى نظام الفصل الدراسى، أصبح كل فصل دراسى قائما بذاته، ومنذ عام 2010 أصبحنا نعمل بنظام الساعات المعتمدة، وهذا النظام المتبع فى اللوائح عموما أو فى التدريس، سواء كان فى الطب أو الهندسة أو غيرهما، بعد أن أصبح هذا هو النظام العالمى المتبع فى نظم التعليم المختلفة.

– كيف انعكست هذه اللائحة على مناهج التدريس .. وما هى أبرز مميزتها وأبرز التحديات التى واجهتكم خلال تطبيقها؟

بعد أربع سنوات من تطبيق اللائحة، يحدث تقييم دورى لها، وأربع سنوات هى زمن تخرج دفعة كاملة من المعهد، وبالتالى يمكننا معرفة مدى تأثير اللائحة والمناهج عليهم، وبعد هذا التقييم يمكننا تعديل اللائحة والمقررات التعليمية، بمعنى أنه هناك بعض المقررات من الممكن أن تكون إجبارية فى تخصص ما، وممكن أن تكون اختيارية، والعكس صحيح حسبما يتراءى لأساتذة مجلس المعهد بشكل عام.

– من المسئول عن تغيير لائحة المعهد وما هى أبرز المعايير التى توضع وفقًا لها اللائحة؟

المسئول عن تغيير اللائحة فى القانون هو مجلس القسم العلمي، وكل مجلس قسم مسئول عن كل ما يدرس داخل هذا التخصص، والمفروض لكى تضع لائحة جيدة لابد من توافر أساسيات، أول شىء لابد من معرفة سوق العمل، خريج هذا المكان بيشتغل فين؟ أو مجالات شغله إيه، وعشان يشتغل فى سوق العمل، وسوق العمل الفنى فى مصر كبير ومتنوع، فالمخرج لا يخرج أفلاما سينمائية طويلة فقط كما يظن كثيرٌ من الناس، بل أفلام قصيرة وأفلام وثائقية، ويعمل فى برامج التلفزيون، قد يعمل فى مؤسسة صحفية لعمل تقارير مصورة، أو يقوم بعمل تغطية لحدث معين ..وكل هذا يتطلب أن يكون طالب قسم الإخراج على معرفة بها جميعا.

لذلك نحاول التركيز فى المعهد على قيمة المعرفة والفهم والإبداع والمهارات العملية والقدرة على الابتكار، وليس مجرد تلقين الطلاب، فالتلقين والحفظ أضعف أنواع المعارف.

– مضى أكثر من ست سنوات على تطبيق اللائحة الجديدة ونظام الجودة هل تم تقييم اللائحة كما أشرت بأن هذا ما يحدث بشكل دورى كل أربع سنوات؟

لم يحدث حتى الآن، مازلنا نعمل على الرصد والتقييم، وهو عمل يحتاج مجهودا، لأنه يتطلب عمل ملف لكل مقرر لمدة أربع سنوات، وهذا الملف نستطيع من خلاله عمل المصفوفة التى تحقق المهارات المطلوب أن يكتسبها الطالب، لكى يحقق المعارف التى تحقق مهارات الخريج أو تحقق متطلبات سوق العمل.

– وماذا عن البعثات الدراسية ؟

فى الماضى كنا نستقبل بعض الخبراء من روسيا، وفيها كانت البعثات الأولى من المعهد، كلها توجهت لمعهد "فيجيك" فى موسكو، وهو معهد عريق ولايزال، وكان من أساتذته سيرجى آيزنشتاين .."الفيجيك" معهد غنى عن التعريف.

للأسف الآن فكرة البعثات واستقدام خبراء تحتاج إجراءات وتكلفة لا نمتلكها، بالنسبة لنا أصبحت رفاهية ونقوم بتعويضها الان عن طريق الإنترنت، يمكننا أن نتواصل مع كل المعاهد فى البلدان المختلفة، بالإضافة إلى أننا أعضاء فى منظمة معاهد السينما "سيليكت"، معهد السينما فى مصر عضو مؤسس فى هذه المنظمة، ومن خلال العضوية نتواصل مع كل معاهد السينما ومكاننا موجود فى العالم .

معهد السينما فى مصر معهد عريق جدا، أجيال الخريجين يعملون فى مجالات الدراما سواء سينما أو تليفزيون على مستوى العالم العربى كله ..يغطى معهد السينما كل التخصصات ..مديرو تصوير ،مصورون، وفنيو المونتاج "مونتير" ، ومهندسو ديكور وصوت ..وغيرها من المهن المطلوبة لصنع الأفلام ..ولا ننكر وجود الإمكانيات وهناك بعض التحديات التى نعمل على تجاوزها، ودائما أردد (لو إحنا عايزين نوصل لحاجة أحسن لازم نعترف بأخطائنا ونعرف مدى قصورنا إيه، ولو ما اعترفناش بأخطائنا لن نصلح أى شىء) .

– شاهدنا – ونحن قادمون – لافتة أستديوهات أكاديمية الفنون فمتى تم استردادها بعد أن كانت مغلقة أو تؤجر لمؤسسات أخرى؟

هذا المبنى لم يتم استرداده حيث إن الأرض ملك لمعهد السينما وكانت فى حرم المعهد، وتم بناء أستديوهات بها، وهى وحدة ذات طابع خاص، مخصصة كى يتم تنفيذ مشروعات التخرج بها، ويتم تأجريها للغير، كوحدات إنتاجية تدور نفقاتها فيتم التوفير فى التكلفة، وتم بناؤها سنة 90 وظلت فترة كبيرة مقفولة، ثم فتحت من حوالى عشر سنين وتنفذ فيها الآن مشروعات التخرج ويتم بناء ديكورات الطالب كل حسب مشروعه.

تمنح الأولوية للطلبة، ويتم تأجيرها أيضًا كى تغطى تكلفتها، أحيانا يكون هناك تقصير من الطلبة، فنحن نوفر البلاتوه ونوفر الخامات كلها والإضاءة والمشروعات حسب إمكانيات المكان أحيانا بعض الطلبة يشطح خيالهم بشكل كبير، فمثلا يوجد طالب يرغب فى عمل ديكور من دورين، وهذا طبعا تكلفته كبيرة جدا، فلو أعطيته الإمكانيات كلها فماذا يفعل باقى الطلاب؟! ..لابد أن تكون هناك عدالة.

عندما أشاهد الأفلام القصيرة فى معظم مشروعات التخرج حول العالم أجدها لا تتجاوز الـ15 دقيقة، أما الطالب لدينا فيريد أن يجعلها 28 دقيقة مثلا و 30 فتكون التكلفة عالية علينا جدا، والطالب لا يريد أن يحذف أى مشهد تم تصويره، ولا يستمع إلى كلام المشرفين، نحن نعطيهم الحرية الكاملة، ولكن الحرية لها مسئولية، ولا نقول لطالب اعمل كذا أو لا تعمل كذا، ولكن يتم توجيهه فقط ، لا يوجد رقابة بالمعهد، نحن رقباء على أنفسنا، ما يجب علينا قوله ولا ما لا يجب، التوقيت مهم جدا للحدث، نحن لا نملى على الطالب ولكنه هو من يقرر.

– ما هى الميزانية المخصصة لمشروعات التخرج ؟

حسب كل مشروع، وحسب الوقت، مثلا مشروع السنة الماضية تكلف خدمات أستديو نحو 110 آلاف جنيه، والآن تغيرت الأمور من خلال التصوير بكاميرات الديجيتال، وقدرة الطلاب على إعادة المشاهد، والتصوير يأخذ وقتا أطول دون تحمل تكلفة الخام وشرائط التصوير القديمة، وهذا ساعد على خروج مشروعات عديدة بدرجة كبيرة من الجودة والحرفية.

– ماذا عن شرائط السينما .. النيجاتيف والكاميرات القديمة والتحميض؟

الطالب يدرس السينما كتاريخ ويتعرف على الكاميرات الكبيرة والنيجاتيف والتحميض، لكنه عندما يصور يستخدم كاميرات ديجيتال، السينما كجماليات وفن تحظى بأرضية قوية وثابتة، لكن الوسيط هو ما يتغير مع تطور التكنولوجيا، ولذلك نطور محتوى المقررات المرتبطة بالتكنولوجيا بصورة دورية.

– ما هو موقع معهد السينما وما هى الفوارق بينه وبين التعليم فى الجهات الخاصة ؟

التعليم فى الجهات الخاصة نوعان .. النوع الأول غير موجود إلا فى مدينة الإنتاج الإعلامى فى الأكاديمية الدولية للهندسة وعلوم الإعلام، ولديهم مواد لتعليم إنتاج سينمائى وهو التخصص الوحيد فى السينما، وهو لا يدرس كتخصص دقيق مثلما ندرسه فى معهد السينما، معهد السينما له خصوصية فى التخصص فلدينا 8 تخصصات:

سيناريو ، وإخراج ومونتاج، وإنتاج، وهندسة صوت، وهندسة مناظر وديكور، ورسوم متحركة، وتصوير ..معظم الأماكن الأخرى تدرس "فيلم ماكينج أو صناعة الفيلم" حيث يتم تدريس كل الفروع بدون تعمق، ولأجل هذا نمنح من يدرس فى الأكاديمية الدولية معادلة لشهادته، ونتيح له هذه الفرصة ويدرس نحو 15 أو 20 مقررا ويعادل شهادته فى قسم الإخراج مثلا فى نحو سنة ونصف، أو سنتين مما يجعله يتقدم لدينا لعمل دراسات عليا، ماجيستير ودكتوراه.

وهناك نوع آخر من الدراسات الحرة وورش العمل الخاصة، حيث لا توجد لهم مناهج واضحة وليس لهم جهة تعتمد شهادتهم بشكل كبير،

وكل ما يتم عمله نظام بروتوكول مع نقابة المهن السينمائية، بحيث إن الخريج يحصل على عضوية بالانتساب، وهذه الجهات كانت تنظم ورشا قبل امتحانات القبول فى معهد سينما، وأنا أجدها جريمة لأنها تعتمد على اجتياز الامتحان ولا تقدم تعليما حقيقيا ، فقط كيف تجتاز الامتحان، فلو تغير الامتحان أو تغير شكله تحدث عنده مشكلة وهذا ما حدث هذا العام، إننا غيرنا الامتحان وسوف نغير كل فترة فى شكل امتحان القبول، كى نقيس إبداع الطالب و ثقافته، وليس قياس حرفية مخرج لأن مثل هذه الورش تعلمه حرفة الإخراج .

أنا مش عايز مخرج ولا مدير تصوير ولا مهندس ديكور، أنا محتاج حد عنده قدرات إبداعية وثقافة ومستعد يتعلم فن السينما، مع الوقت يكتشف المتدربون فى الورش أنه لن تنجح هذه الحيلة بحفظ بعض الأسس لاجتياز الامتحان، ثم يكتشفون قدراتهم الفعلية ويتعثرون بمعهد السينما.

– هل هناك تفكير داخل المعهد فى أن يكون هناك تعاون مع المركز القومى للسينما .. كأن تكون هناك وحدة إنتاج داعمة للمعهد ولمشروعات الطلبة .. أو يحدث تعاون فينتج فيلم طويل مدعوم من المركز القومى للسينما بإمكانيات طلبة معهد السينما ليضخ إنتاجا جديدا للسينما المصرية ؟

المركز القومى للسينما هو أحد قطاعات الثقافة وأكاديمية الفنون تشرف عليها وزارة الثقافة فطبيعى جدا أن يكون هناك تعاون فيما بيننا ، فعندما نحتاج أى شيء من المركز القومى لا يتردد رئيسه أبدا فى تنفيذه.

وبالفعل فى الفترة القادمة نتجه إلى إنشاء وحدة إنتاجية تستغل إمكانيات الأكاديمية بالكامل ، وهذا التوجه تشجعه الدكتورة أحلام يونس رئيس الأكاديمية، هى مهتمة جدا بهذا التصور فى التكامل معا – معاهد الأكاديمية والمركز القومى للسينما - فنحن نمتلك كل شيء كى ننتج، العائق الوحيد أمامنا هو أجور الممثلين، ونتغلب عليه بالاستعانة بشباب معهد الفنون

المسرحية، ولا يوجد لدينا مشكلة فى هذا السياق أبدا، ولو أن الدولة أعطت لنا دعما فى الإنتاج سوف ننتج بمنتهى السهولة، لأننا نمتلك كل مقومات الإنتاج، لا يوجد لدينا مشكلة فلدينا مبدعون فى كل معاهد الأكاديمية.

– وماذا عن المبنى الجديد لمعهد السينما ؟

تقريبا الإنشاءات أوشكت على الانتهاء، والمبنى الجديد كان بالأساس هو المعمل القديم الذى كان موجودا فى مدينة الفنون، وكان ملكا لمعهد السينما منذ إنشائه، وتم نقل ملكيته وقتها واستغلاله من جهاز السينما وشركة مصر للأستديوهات، وعندما حدث الزلزال وأصبح المعهد آيلا للسقوط استرددنا مبنى المعمل، وأنشأنا مبنى من ستة أدوار على مسطح ثلاثة آلاف متر، هناك أرشيف للأفلام يسع أفلام السينما المصرية كلها، وصالة عرض بها 380 كرسيا، كما يوجد قاعات ومدرجات وأستديوهات صوت، وكل مانتمناه ..وسوف نتسلمه لنبدأ تجهيزاته الفنية ..وقد يكون هذا المبنى رقم واحد فى العالم لو تم تجهيزه بالإمكانيات التى نتمناها، وينقصنا أن نلقى نظرة ثانية على المناهج الخاصة بنا وتطويرها، كى تتواكب مع التكنولوجيا الموجودة وكنت قد أجلت التعاقد على التجهيزات الفنية حتى الانتهاء من الإنشاءات المعمارية، حيث خضنا تجربة سابقة فى الأستديوهات بأننا أعددنا الأجهزة، ولكن المبنى لم يكتمل وانتظرنا عشر سنوات وأصبحت بعض الأجهزة قديمة وكانت مشكلة بالنسبة لنا.

قمنا بتأجيل التعاقد كى أضمن الحصول على آخر تكنولوجيا، لأنها متطورة جدا بشكل متسارع ولابد أن تكون رؤيتنا للأجهزة أنها قابلة للتطوير كى لا نخسر تكلفة الشراء، فاخترنا العمل بنظام مفتوح قابل للتطوير كل كام شهر، هذا المبنى سيكون جديدا تماما على السينما المصرية وسيكون إضافة لها قبل أن يكون إضافة لتعليم السينما فى مصر.

– هل هذه الإمكانيات التى سوف تتوافر فى المبنى الجديد ستقتصر على طلاب معهد السينما أم ستتاح لكل صناع السينما وشركات الإنتاج؟

- عندنا صالة عرض بها 380 كرسيا، ويتم تجهيزها أيضا كى تكون صالة ميكساج، نستطيع القيام بميكساج للفيلم فيها ويُعرض، وهى حالة غير موجودة فى الشرق الأوسط عموما، حيث يوجد فارق فى كونك تعمل "ريمكس" ومزجا فى فيلم وتشاهده فى قاعة صغيرة، وفى قاعة العرض التجارية تجده مختلفا فى النسب بدرجة أو بأخرى، وسوف تقدم هذه الخدمات بشكل أساسى لطلاب المعهد وكذلك لصناع السينما المصرية بشكل عام.

– هل تم تجميع مشروعات معهد السينما وأرشفتها ؟

هناك مشروعات موجودة فى المعهد ، كما توجد خطة لتجميع مشروعات التخرج من المعهد وسوف نسوقها بطريقة غير تقليدية داخل برامج تليفزيونية، تخيلوا لو أن معى مخرجا كبيرا جدا بفيلمه الطويل ومعى مشروع تخرجه، وبعد خبراته الكبيرة هذه لو وُجد فى برنامج يقوم بعرض فيلمه القصير قبل الطويل على ما أعتقد سوف تكون لهذا نسبة مشاهدة أفضل مما لو عرضنا المشروعات فقط فى القنوات الفضائية ، فمثلا لو عرضنا مشروع تخرج كريم عبد العزيز ستكون هناك حالة من "اللانتباه"، وكذلك في مشروعات خريجين آخرين مثل شريف عرفة، كاملة أبو ذكري، وتامر محسن، وهانى خليفة ، وسعد هنداوي، وغيرهم.

– بالنسبة لما يقال عن سهولة اجتياز أولاد الخريجين السينمائيين من الدفعات السابقة امتحانات القبول بدرجة أكبر ممن لا يوجد عندهم هذا الاستثناء .. ماذا تقول عن ذلك؟

دفعتى وأصدقاء عمرى وأولادهم رسبوا من أول امتحان، أحاول بقدر الإمكان، ولا أنكر وجود بعض أخطاء، ولا أنكر وجود مثل هذا الاستثناء، إنما تقريبا هذه السنة كنت دقيقا جدا، لكن لابد أن أوضح نقطة هى أن الشاب الذى ينشأ فى بيت سينمائى يتلقى محصلة ومعرفة فنية جيدة، وليس معنى أنه ابن لسينمائى أن نقوم بمنعه من الدخول خوفا من الهجوم الإعلامى والاتهامات الجاهزة، لكن المعايير واضحة تشمل المعرفة والشغف بالسينما والفن، أمر آخر مهم لو افترضنا أن طالبا دخل بـ"الواسطة" فإنه سيتعب لن ينجح، لأن الموهبة هى التى تتحكم ، ولو سألتم طلبة السنة الأولى هل لهم أقارب يعملون فى السينما ستجدون كثيرين منهم ليس لهم معارف تخرجوا فى المعهد أو يعملون فى المجال، لدرجة أن هناك طالبا ما قال لى (أنا عمرى ما كنت أتخيل أنى أكون فى المعهد كما أنا الآن) ، لقد تأكدنا أن الامتحانات كانت عادلة، وهناك البعض لم ينجح فى سنة سابقة ولكنهم نجحوا فى الالتحاق بالمعهد هذا العام .

إذن تتلخص سياسة عميد المعهد "محسن التونى" في أنه لا وساطة فى القبول، مراجعة دورية للائحة ونظام التعليم، وطموح المشاركة بفعالية أكبر مع مؤسسات الإنتاج السينمائى فى مصر عامة وخاصة.

د.محسن التونى خريج قسم هندسة صوت، دفعة 1984، قدم رسالة الدكتوراة عام 2002 وعنوانها " أثر التقنيات الحديثة على الإبداعات الفنية فى الصورة السينمائية وأفلام ستيفن سيبيلبرح".. أما رسالة الماجستير فعنوانها " الآثار الخلاقة لاستخدام المؤثرات الخاصة للفيديو فى السينما 1994 " . وهو ابن مهندس الصوت الكبير حسن التونى الذى أسهم فى العديد من أفلام السينما المصرية.

د. أشرف محمد .. رئيس قسم السيناريو :

أرفض أن أكون (مجرد أستاذ) .. وكان باستطاعتى ترك التدريس بالمعهد والتفرغ لكتابة السيناريوهات

- طلاب اليوم ذوو ثقافة بصرية أوسع وقراءات أقل

- كنا نقبل الحاصلين على الثانوية العامة وخريجى الجامعات .. فالتعليم حق مطلق

– نريد أن نعرف منك .. ماذا عن المعهد فيما مضى والمعهد الآن ؟

تخرجتُ عام 86، ومع أواخر الثمانينيات أصبحت معيدا، وتدرجت فى سلك التدريس بالمعهد وحاليا رئيس قسم السيناريو فى معهد السينما، ولكى ندرك الفروق التى حدثت، لابد أن ندرك أن الزمن اختلف وطبيعة الطالب اختلفت وطبيعة الأستاذ أيضا اختلفت، على أيامنا لم يكن هناك خبراء أجانب كما سمعنا من الدفعات الأولى، ولكن كان يتم استقدام كتاب السيناريو الكبار فى السوق ويدرّسوا لنا فى القسم، منهم أستاذ محسن زايد، وأستاذ رأفت الميهي، ودكتور رفيق الصبان وأستاذ محمود أبو زيد، وبشير الديك وأسامة أنور عكاشة، الذى درس لنا فترة ولم يكمل، وهذا العرف نحن مستمرون عليه حاليا، حيث نستقبل بعض الأساتذة من الخارج، حاليا يقوم السيناريست عاطف بشاي بالتدريس للدفعات الأولى بقسم السيناريو، غير الكوادر العلمية التى تخرجت من قسم السيناريو .. أنا والدكتور خالد عبد الجليل، ودكتور رأفت ودكتور أيمن ودكتورة سناء هاشم، طبقا للوائح الجديدة، هذه اللوائح استحدثت الآن، لكى تواكب التعليم الذى يتم فى الجامعات الأخرى، واللائحة تعتمد على نظام الساعات المعتمدة، فالطالب يدرس ساعات معينة يحددها وهى 156 ساعة، فيها مواد إجبارية ومواد اختيارية، مواد إجبارية تتبع المعهد ومواد إجبارية تتبع الأكاديمية، والمواد الاختيارية يدرسها الطالب خلال الأربع سنوات وبذلك يكون قد حصل المواد المطلوبة كلها .. نحن نحاول أن نوائم ما بين اللائحة الجديدة والقديمة من خلال المناهج نفسها، سواء تضاف إلى اللائحة القديمة أو الجديدة، مثل مبادئ الفلسفة وعلم النفس والفنون التشكيلية وحرفية السيناريو وتحليل الأفلام، ونحن نحاول التوفيق أيا كان المسمى ، وهذا متروك لتقديرنا فى التدريس.

– وبالنسبة للطلبة ما هو الاختلاف؟

الطالب اختلف عما مضى .. بمعنى أن الطلاب اليوم ليسوا كطلاب الستينيات أوالسبعينيات أو حتى طلاب الثمانينيات .. فحاليا الطالب ثقافته البصرية أصبحت أكبر وأوسع معتمدا على الإنترنت أو الصور .. وعندما نسأله ماذا قرأت؟ .. أو هل ترتاد المسرح أو حضرت معرض فنون تشكيلية؟ .. لا نجد إجابة.

– أهذا يعنى أنه لم تعد هناك ثقافة موسوعية ؟

نعـم ..ولكننا متفهمون هذا ..فى اختبـارات القبول نركز بدرجة ما على معـارف معينـة، ونحن ندرك الفـارق على المسـتوى الثقافى، ونحـاول أن نعوضه فى الدراسـة، يعنى مثلا قراءة كتب معينة وأفلام معينة، ونتناقش معهم حولها، ونطلب تحضير أفلام محددة ..فن السـينما له طبيعة نظرية وعمليـة، ومن غير مشـاهدة مكثفة لا يصـح الأمر، مهمتنـا أن نتعامل مع الوضـع الحالى، وبالطبع الطالب قادم من ثانويـة عامة وليس لديه خبرة، تبقى هناك نسـبة بسـيطة مرضية من الطلاب، عندهم نسـبة جيدة من الثقافـة والاطلاع ..فـى الحقيقة رغم التغيرات الشـكلية بالمعهد يبقى فى النهايـة أننا نخـرج كائنا سـينمائيا كامـلا، يظل معهد السـينما بضعف إمكانياته هو المكان الوحيد فى مصر الذى يربى فنانا سـينمائيا متكاملا .. عوده أخضر نعم ..ولكن يزداد تكوينه من قراءاته ومشاهداته المهرجانات، عكـس أماكن أخـرى فقط تُعلـم وتعطى كورسـات ..سـيناريو أو إخراج أو تصويـر ..إلخ، وهذا يكون كأنه (بيلقط خيط من ضمن التوب ويتكلم عنه) ..ولكن بمعهد السـينما الطالب يعيش أربع سـنوات فـى حالة فنية، وحاليا المكان أصبح أكثر ترتيبا، وسـيكون هناك افتتاح مبنى جديد للمعهد مزود بالإمكانيات الحديثة، ويفترض أنه على أول السـنة يتم تسـلمه وهو مزود بإمكانيات ضخمة جدا، ولا أعرف هل سـيتم ترميم المعهـد الحالى أم لا .. ومعهد السـينما يتخرج منـه الطالب صالحا للعمل فى الحقل السـينمائى حيث إنه درس العملى والنظرى .

– حضرتـك اتكلمت فى نقطة مهمة .. هى أن الطالب قادم من الثانوية العامة .. وكان الأستاذ الحضرى يقول إننا نقبلهم من بعد الجامعة ..والدفعة التى كنت بها (١٩٧١) كانت خليطا من خريجى الجامعة والحاصلين على الثانوية العامة، وفيها جزء مخصوص للخريجيـن فقط، منهم مثلا د. محمد كامل القليوبى بعد كلية الهندسـة .. وكنت قد سـألت دكتور يحيى عزمـى يوما وأخبرنى (أن الموهبة الفنية تظهر على الشـخص منـذ البداية بينما الكبار لا، ووجهـة نظـره تفضل قبـول الطالب صغير السـن الذى يكون لديه استعداد فنى، ونكمل معه ويكون خريج المعهد .. ولا أقبل شخصا قد تشكلت معارفه وتكونت) .. فماذ عنك أنت شخصيا .. وأى اتجاه تؤيد ؟

التعليـم حـق مطلق ..كنا لسـنوات نقبل طـلاب الثانويـة العامة ونقبل خريجى الجامعات ..فى إحدى السـنوات فكروا فى محاولة تحقيق العدالة حيـث إن الطالب خريج الجامعـة أخذ فرصته فى التعليـم المجاني، ولابد من إفسـاح المجـال لطالب الثانويـة العامة، وأصبح المعهـد لا يقبل طلاب الجامعات باسـتثناء قسـم السـيناريو لما يتطلبه من ملكات خاصة، ويقبل خريـج الثانوية العامة وخريج الجامعة حسـب قدراتـه، وأعتقد أنه هناك أقسـام أخرى طلبت إفسـاح المجال لطلاب الجامعة، على ألا تتعدى سـن الطالب 24 سـنة، حاليـا فى التعديـلات الجديدة ظهر ما يسـمى التعليم الموازى، وهو مثل التعليم الحكومى العادى ولكن بمصروفات ليسـت قليلة، ولا يشترط السن، ويكون جدوله مثل جدول الطالب العادى، هذه محاضرة عادية وتلك محاضرة موازية .

– وهل لاحظتم فروقا بين النظامين؟

التجربـة غير مكتملـة ..أى ثلاث أو أربع سـنوات ويتخـرج منها طلاب يعملون كسينمائيين عاديين، ومنهم أشخاص يحبون السينما ومنهم من لا يكمل الدراسة .

– إذن تقييم التجربة بين العـادى والموازى (المخصوص) يتوقف على الدارس وليس على النظام ..أليس كذلك ؟

نعم ..ومن الممكن أن يوجد شـخص فى التعليم الموازى تعدى عمره الـ50 عاما، ويحصل على درجات عالية .

– ذكرتَ سـابقا أن هناك قدرا مـن الاختلاف بين الماضى والحاضر وذلك من خلال دراسـتك وعملك فى المعهد .. هل هذا الاختلاف حدث أيضا فى المناهج أم ظلت كما هى ؟ .. فالبعض يشـير إلى عدم اختلافها وجمودها .

الأساسيات واحدة وليسـت من تأليف شخص ما، نعرف أن السينما فن عمـره 120 سـنة، ولكنه يعتبر فنا وليـدا مقارنة بفنون أخرى مثل المسـرح الـذى بدأ منذ 3000 سـنة، وأيضا فن النحت وغيرهما .. السـينما فن جاء بالمصادفـة، بمعنى أنه لـم يبدأ كما نعرفه، شـخص ما اختـرع الكاميرا، وبعدها وضع صـورا بعضها وراء بعض وحركها، فصـار عنده كاميرا فيها شرائط وعن طريق التجربة والخطأ توصل إلى الفيلم المتحرك، كان عملا فرديا - الـ"وان مان شـو" - ثم اكتشـف أن الحكاية لن يقدر عليها بمفرده ، وهنا ظهر من يقوم بالمونتاج ومن يصور ومن يخرج ..وهكذا، لم تكن هناك مناهـج، ثم ظهر دور النقاد والمنظرين، وحددوا مقاييس هذا الفن الوليد، وأخذنا نحن هذه الأسـس وتُرجمت، أو ذهب أناسٌ فـى بعثات بالخارج ثم عـادت بذلك الفن ..هذه الأكاديمية تم افتتاحها على يد ثروت عكاشـة فى السـتينيات، وقبلها كان هناك أسـتوديو مصر، وكان التدريس يتم على يد الخواجـات والجاليات الأجنبية المتعددة، والمجتمـع كان متقبلا لكل ذلك، وهـذا مرصود فى تتـرات الأفلام القديمة، حتى وصلنا إلى مرحلة إنشـاء أكاديمية الفنـون، ثم بدأت عملية تطوير ذاتى، وأصبـح الجزء النظرى لا ينفصل عن المشاهدات، ويمكن عرض فيلم من كلاسيكيات السينما وفيلم من أوسـكار هذا العام، وهكذا يحدث تطوير عضـوى بالإضافة إلى أن كل دكتور له منهجه.

– بمناسبة ذكر (البعثات) .. هل هناك نماذج يمكن أن تذكرها لنا ؟

منذ سـنوات طويلة كنت أسـمع عـن بعثات فقط حتى العشـرين سـنة الأخيرة، ولم تعد موجودة، ولا أعرف من المسـئول عن هذا، شخصيا كنت أتمنى عمل ماجستير ودكتوراه فى الخارج وأعود بمعارف وخبرة جديدة.

– فـى فتـرات كان يوجد خبـراء أجانب مثـل الفرنسـى "بوهريه" والكندى "بول وارن" وكانت هناك بعثات للطلبة المتفوقين..فهل توجـد برامـج تعاون بيـن المعهد ومعاهـد السـينما الأخرى فى العالم ؟

هـذا أصبح خافتا ..والتطوير حاصل من خـلال المهرجانات ..والأفلام تصبـح متاحة علـى الإنترنت ..قديما كنـا ننظر إلى المهرجانات بقدسـية كبيرة ..الآن الإنترنت سهلت الدنيا والمعارف لم تعد محتاجة إلى سفر ..أما عن الخبرات فأرى أنها هنا كافية.

– إذن فـى هذا السـياق المعرفة لـم تعد تعوقها المسـافات .. والتكنولوجيا أصبحت متاحة وصناعة الأفلام توسعت .. ما قولك ؟

من يريد أن يتعلم سيتعلم ..وهى مسألة إرادة ..هنا التعليم نظامى أكثر، خـارج المعهد التعلم عن طريق التجربة والخطأ، هنا اختصار لأمور كثيرة، وأضـف على ذلك خبراتك وقدراتك الخاصـة ..وبإمكانك أن تكون الفنان "فـلان الفلانى" ..لسـنا كما المعاهد العسـكرية كلنا نقيب أو رائـد أو..أو... وهكذا ..فهناك شـخص يصنع فيلمه الأول فور تخرجه، وشـخص آخر بعد عشر سنوات يصنع فيلمه الأول .. الموضوع نسبي.

– معنى هذا أنكم تعطونه الأسس ويكمل هو بجهده ..وحسبما نعلم أن طريقة الورشـة للقبول بالمعهد هى أن كل أستاذ يختار الطلبـة ممن يكملـون معه .. فهل هذا هو السـائد فى اختبارات القبول .. وهل يستمر ذلك حاليا؟

هذا هو الشـكل المتطور للامتحان الشفوى واللقاء الأخير للمتقدم، كان اللقاءُ لمدة ربع ساعة غيرناه إلى أن كل أستاذ يبقى مع الطلبة الذين اجتازوا اختبارا أوليا لمدة يوم كامل، هذا النظام يتحدد فيه التخصص منذ البداية ..ورشة قسم إخراج ..ورشة قسم سيناريو ..وهكذا، ثم تجتمع هيئة التدريس فى ورش القبول معا - التى تسـتمر أسـبوعا كاملا - لاختيـار العدد النهائى للمقبولين.

فى النهاية ..نعرف أنه إذا اسـتطاع طالب أن يخدعك فى ربع ساعة فلن يتمكن من خداعك فى أسبوع كامل .

– بشـكل شـخصى جدا .. هل هناك اختلاف بين خريجى المعهد ومن علموا أنفسهم من العاملين بالسوق ؟

معظم الاسماء اللامعة حاليا أصحابها خريجو معهد السينما، مثل عبد الرحيم كمال، مريم نعوم وناصر عبد الرحمن، تامر حبيب، تامر محسن، ومحمـد فريد ..وهناك أشـخاص التحقـوا بالمهنة من خـلال الصحافة .. وآخرون أمضوا سنوات طويلة وتعلموا وصنعوا أفلاما قصيرة وتطوروا.

– حدث تعاون بين مصر ودول الكتلة الشرقية .. ولوحظ أن مشروعات التخرج فى تلك الدول تكون مبهرة وهنا فى مصر نراها ضعيفة نسبيا .. فهل نقص الإمكانيات وعدم وجود تمويل كافٍ هما السبب فى ذلك؟

* السينما ليست تمويلا فقط، السينما فكرة وإمكانيات فنية ..فى الفترة الماضية شاركت فى لجنة تحكيم المهرجان القومى للسينما فى الأفلام الروائية، وتقدم للجنة 21 فيلما، وبعدما شاهدناها كلها وتناقشنا حولها، خلصنا إلى استبقاء خمسة أفلام منها فقط، ولكن فى الأفلام القصيرة أفلام معهد السينما حصلت على ما لا يقل عن خمس جوائز، وخارج السياق المحلى شاهدت أفلاما من بلاد مختلفة ولفت نظرى مستوى الفارق مع أفلام دول من أوروبا الشرقية مثل أوكرانيا وجورجيا ، أفلام فيها حالة احتراف كاملة مقارنةً بنا .. الفكر واحد ولكن التنفيذ والتكنيك وحرفية صناعة الفيلم مختلفة لصالحهم.

– يعاب على المعهد أنه يفتقر إلى المعدات والخدمات اللوجيستية التى يمكن أن يوفرها للطلاب فى حين أن الأفلام الأخرى تقدم فكرا بوسائل بسيطة وباعتماد حيلة فنية .. هل يعد هذا تقصيرا من الطالب المصرى بأنه يركز فقط على الإمكانيات؟

* شادى عبد السلام صنع مجده السينمائى من خلال فيلم واحد، هو فيلم "المومياء" الذى قدمه بإمكانيات بسيطة، وانهالت عليه العروض فيما بعد لتنفيذ مشروعه الآخر من الخارج، ولكنه رفض وكان يرغب فى أن يكون الإنتاج مصريا خالصا ..قوة الفكرة والموضوع والحس الفنى العالى هما الأساس، وليست اللوجيستيات هى كل شىء .

– هناك لغم يحتاج تفجيرا .. مساحة الحرية فى مشروعات التسعينيات كانت أكبر كثيرا .. مارأيك؟

* مازالت مساحة الحرية موجودة .

– ولكن لماذا نشعر بأن تلك المساحة تناقصت؟ .. هل لأن المحيط فى معهد السينما يقلل من تلك المساحة أم يعانى من حالة محافظة منعكسة من المجتمع وبيئة الطلاب؟

* الطالب لا يعيش فقط تحت مظلة معهد السينما، وإنما مظلة البيت والمجتمع والشارع، وكل هذا يؤثر فى قسم السيناريو تحديدا ..لا توجد أية حالة من الضغط أو المنع للطلاب أو أفكارهم، ولا توجد أى ولاية، ولكن وجود مساعدة فى الحرفة فقط كمشرف.

– الطالب يكتب سيناريو طويلا يصلح للتنفيذ ويكون هذا مشروع تخرجه .. هل تجد فارقا بين ما يقدمه الطلاب وما ينفذ فى السوق التجارى؟

* هناك مثلا سيناريو فيلم "المدينة" كان مشروع تخرج ناصر عبد الرحمن، هذا مثال لطالب بسيط تغلب عليه البساطة ويواجه العالم كله، ووجد منتجا يقتنع بمشروعه ..ومع الخبرة والتجارب يكتسب مهارته على مدار السنين، ويتحول للاحتراف، الطالب لو ذهب بأفكاره إلى شركات إنتاج - وكلنا نعرف ماذا يطلبون - لن يقرأوا السيناريو وسيطلبون منه أن يحول فيلما أجنبيا إلى مصرى .

– بمعنى أنه يتعلم بطريقة ويواجه السوق بطريقة أخرى؟

* أحيانا نعرض للطالب أفلاما رديئة من قبيل (علشان تتعلم إنك متعملش كده) ، وما أسهل فعل ذلك، وأكثرهم شجاعة ليست عنده الطاقة ليقاوم الصيغ الرديئة ..توجد منظومة قائمة على شركات كبرى ومفهوم احتكار ..نجوم وميزانيات للأفلام ..وكلنا نعرف هذه الأجواء.

ومع ذلك هناك أفلام مستقلة تخرج بجهود ذاتية، وتقدم نماذج خارج هذه المنظومة .. أناسٌ يستثمرون ..يهاجرون ..ويأخذون كورسات فى أمريكا ..وينقلون أفلاما منها نقلا حرفيا (نسخة بالمسطرة) .. أنا هنا كأستاذ لا أشغل نفسى بهذه النماذج.

– حاليا هناك مخرجون يكتبون الأفلام .. فما رأيك فى المخرج المؤلف؟

* أفضل أن يكون هناك اختصاصات، لأن وجود أكثر من رؤية يكون أفضل للعمل فى النهاية.

– مهرجان القاهرة فى دورته التى انتهت لم يتقدم للمشاركة أى فيلم مصرى .. لماذا؟

* ولماذا يُسأل معهد السينما عن ذلك؟! .. هذا السؤال يُوجه للكيانات الإنتاجية الكبيرة .

– ما رأيك فى عودة الدولة بشكل ما لإنتاج الأفلام؟

*أيها الأفاضل .. كنت ضمن لجنة مسابقات السيناريو وأنهينا المسابقة من سنتين ولم تُنتج أو تُعلن النتائج حتى الآن ، وهناك 50 مليون جنيه مرصودة للإنتاج ، وحين نسأل الوزير يكون الرد (مفيش ميزانية) .. والحقيقة أن الدولة تخلت عن الإنتاج تاركة الساحة للكيانات الاحتكارية التى خنقت المنتج الصغير، وهى التى تحدد إن كان هذا السيناريو يُنتج، وهذا لا ينتج، وبالطبع هؤلاء لا يمكن اختراقهم ..وحضراتكم جايين للطالب اللى لسه متخرج وعاوزينه يفرض سطوته على شركة رأسمالها 3 أو 4 ملايين جنيه؟!! .. يُسأل من بيده الأمر .. ورأيى أعلنته حينما اخترنا من بين 20 فيلما 5 أفلام فقط استطاع أصحابها أن يقدموا نوعا جيدا ومختلفا من الإنتاج .

– نحن نسأل لأننا نشعر ضيقا من عدم وجود فيلم مصرى مناسب للمشاركة فى مهرجان القاهرة الدولى يكون قادرا على المنافسة .. هل هذا فقر إبداع ؟

* لا .. أبدا .. أحيانا يقال كلمة حق يراد بها باطل، ويقال (أصل مفيش ورق) ..لا .. المقصود أنه (مفيش ورق من اللى إنتم عاوزينه) يريدون ورقا معينا على مزاجهم.

– هناك مؤسسات موجودة فى بعض البلدان قررت مواجهة هذا السوق بصناديق دعم .. فماذا تقول ؟

* أعتقد أن هذا يحتاج مسئولين (قلوبهم على الموضوع) .

– ندرك أن الأستاذ الدكتور مهمته التدريس للطلاب وليس دوره التفكير فى الإنتاج .. فهل هناك ورش كتابة تنتج سيناريوهات جيدة ؟

*هناك مسابقات عديدة..جائزة ساويرس للسيناريوهات، وجائزة ممدوح الليثى ، فازت بها سيناريوهات قيمة ومحدش أنتجها .. أنا واحد من الناس مررت بهذه التجربة، أعمالى الفنية قليلة، مرت فترة لم يتم فيها تنفيذ أى من سيناريوهاتى ..تقدمت لمسابقة فى مهرجان الإسكندرية، وفاز السيناريو بجائزة وحصلتُ على جائزة مادية ..والسنة التالية اتصلت بى إدارة المهرجان وسألتنى عن السيناريو الذى فاز ..هل هناك شركة إنتاج كلمتك عن إنتاجه؟!

– هل ترى أن الدولة عليها أن تدعم إنتاج الأعمال التى تفوز وتثبت جدارتها؟

*نعم ..إن كانت تمتلك الدولة الإرادة ..حتى فى التليفزيون لا يوجد إنتاج، قطاع الإنتاج توقف، الظروف تغيرت، هذا العام هناك خمسة أفلام هى التى تستحق التقدير منها فيلما " اشتباك" و"نوارة" ..راقبوا جهات الإنتاج على التترات، ولاحظوا عدد المشاركين فى الإنتاج، كلها تمويلات أوروبية، دعم خارجي، يوجد أشخاص عندهم مشروعات يستطيعون الوصول لهذه الجهات، وآخرون لا يستطيعون ..ولا يوجد دعم حكومى نهائيا.

– هل يجب أن يكون الأستاذ الذى يُدرس ممارسا للمهنة وله أعمال منتجة؟

* أنا كمدرس للسيناريو لولم أقم بأعمال فنية لكان تأثير ذلك على نفسى صعبا .. أنا أرفض أن أكون (مجرد أستاذ) وكان بإمكانى ترك التدريس فى المعهد، فلم أكن أطمح أن أكون دكتورا أو أستاذا .. تقدمت للمعهد لأكون "سيناريست" وقد صادف أننى انضممت إلى السلك الأكاديمى وهذا سبب لى عبئا نفسيا رهيبا، فأى عمل فنى لى سيقارن بشرحى للطلاب وتكون مشكلة لو كان عكس ما أخبرهم عنه، وما أرضانى أن أعمل فى قليلة ولكنها مهمة ..وقد عملت فيلما مع محمد أبو سيف من أهم الأفلام هو" أولى ثانوى" ، وبرغم أن "شغل السيناريو فلوسه حلوة" ولكن "الجمل علىّ سيكون حملين" ..ولاحظت أن تجربة التدريس براقة للآخرين، وفيها وجاهة فنية، ومن أبرز الخبرات أن السوق يمنحك فكرة التوازنات وكيف تتعامل مع الجانبين، أتيحت لى فرصة فى فيلم "وطن من الجنوب" مع نجلاء فتحى وأحداثه كلها تدور فى لبنان واللهجة لبنانية، القصة كانت جميلة وكانت فرصة جيدة، وأيضا كتبت فيلما اسمه "الصفقة" وكان آخر إنتاجات القنوات المتخصصة ..فيلم قصير، حصل على جائزة "أحسن فيلم قصير على مستوى الوطن العربى" من مهرجان الإعلام، وكان عن قصة واقعية بكتاب أخبار الأذكياء.

المونتيرة د. رحمة منتصر فى حوارٍ كاشف:

الطلاب اليوم منطلقون وواثقون بأعمالهم .. وفكرى بالنسبة لهم "فكرٌ عجوز"

- أترك الطلبة يفعلون ما يريدونه وما يشعرون به .. ولا أتدخل خشية "تدميرهم"

- المهم هو الإخلاص والعمل الجاد .. ومعهد السينما بمصر لا يقل عن أى معهد فى العالم

قبل التسجيل حدثتنا د. رحمة منتصر عن رئيسة قسم المونتاج حاليا د. إيمان عاطف، وكيف أن الدكتورة رحمة خريجة قسم المونتاج بمعهد السينما سنة ١٩٦٥ الدفعة الثالثة – ثانى دفعة تخصص مونتاج – تقوم بتزكية الدكتورة إيمان عاطف خريجة ١٩٩٥ .. توجهنا إليها ببعض الأسئلة وجاءت إجابتها لا تخلو من صراحة ووضوح في هذا الحوار ..

– على مدى ثلاثين عاما كيف ترين تعليم السينما وتعليم المونتاج تحديدا فى معهد السينما وإلى أين وصل؟

* أنا ومنى الصبان أول من تم تعيينهما فى المعهد، كما درسنا المونتاج على يد الأستاذ سعيد الشيخ، وأيضا على يد أستاذ "هايل" اسمه ولاء صلاح الدين، الأستاذ سعيد كان يتناول الشق العملي، كانت الدراسة أربع سنوات ندرس مع قسم الإخراج نفس المواد وزيادة عليها المواد العملية المتخصصة، وكان الأستاذ المونتير القدير سعيد الشيخ مشرفا على القسم، بعد ذلك جاء خبير فرنسى "بوهريه" للتدريس في القسم وكنت المعيدة معه ومنى الصبان كانت المعيدة مع الأستاذ سعيد.

"بوهريه" لم يكن مونتيرا عظيما ولم يكن بارزا كفنان، ولكن كان أستاذا مميزا، وقد تعلمت منه طرق التدريس واكتسبت منه خبرة فى أساليب التدريس .. وكنا نتبع نظام الدفعات ولكنه تغير الآن بعد نظام الساعات المعتمدة، قديما كان كل أستاذ يشرف على دفعة يربيها من سنة أولى أو ثانية - بعد التخصص - إلى التخرج، أستاذ سعيد له دفعة وبوهريه له دفعة أخرى، ثم تم تعيينى أنا ومنى الصبان مدرستين فى القسم سنة 72 وبدأنا ندرس فعليا، والأستاذ سعيد الشيخ فى موقعه مشرفا على القسم، إلى أن أصبح الأستاذ محمود مرسى مشرفا على

القسم، ووكّل لىَ كل شيء فى القسم، ومن هذا الوقت عدنا إلى نظام الدفعات .. كنت مسئولة عن دفعة ومنى الصبان مسئولة عن دفعة أخرى.

وكانت توجد علامات فى الدفعات، مثلا دفعة 86 كانت هناك داليا عبد الناصر، 1989 منى ربيع والدكتورة غادة جبارة ، دفعة 1999 دعاء فتحي، ودفعة 1995 كان فيها سهى عرابى وإيمان عاطف ورباب عبد اللطيف ونهلة رفعت، دفعة 1992 خالد مرعى ، لأن هذه الدفعات كانت متفوقة، وكنت ملتزمة معهم بالموعد يوم السبت وكنت سعيدة بهم جدا، إلى أن جاء نظام الساعات المعتمدة فأصبح لايوجد نظام الدفعات أو "الورشة اللى أنا مؤمنة بيها جدا، يعنى أنا بربى الولاد وحاسة إنى واخداهم بكر خالص، و لما بيعملوا أفلام كويسة باكون سعيدة جدا بيهم. وماكنتش باشتغل لوحدى" كان يوجد مساعدون وكنت أقدرهم وأحمل لهم مَعزّة في نفسى وكنت مؤمنة بهم، وكان معايا دايما منى ربيع وداليا الناصر إلى أن أصبحتا مونتيرتين كبيرتين وأنا من أستفيد منهما حاليا، وبعد ذلك منى ربيع تركت المعهد، وعملت معى المونتيرة دعاء فتحى كمدرس مساعد فى المعهد، إلى أن حصلت داليا الناصر على درجة الدكتوراة، وبدأنا نُدّرس نفس المادة مع بعضنا البعض، لأنه هناك تفاهم بيننا واستعنت بعد ذلك بدعاء فتحى وريم فريد.

– هل تغيرت المواد وأسس المونتاج ونظرياته الآن عما كان يحدث على المافيولا و ٣٥ مللى و١٦ مللى والصوت حين كان يُقسّم ١٧ ونص؟ .. والآن لم يعد الطلبة يتعلمون على ٣٥ مللى ويتعلمون مباشرة طرق المونتاج الجديدة على الأجهزة الحديثة .. فهل يتم تدريس النظريات القديمة كتاريخ أم يدخلون مباشرة على النظام الجديد وبعد تحولاتها التاريخية التى وصلت لها ؟

* "إحنا دلوقت بنشتغل على الحديث ونمر كده على ما مضى" .. وفى رأيى لم يعد له معنى أن يقف الطلبة عند المافيولا، حاليا هناك تطور كبير وأساتذة متخصصون فى التكنولوجيا، ومعيدون متفوقون فى التقنيات الحديثة، وأصبحت عندنا مادة هندسة الفيديو وكان يدرسها د.على من خارج المعهد، وهناك من يقوم بتدريس (التكنولوجى وأنظمة المونتاج الحديثة) من المعهد فهناك مثلا الدكتورة تماضر نجيب - وهى من القسم - تقوم بتدريسها، نحن نعطى أساسا لل"تكنولوجى" بحيث أن الطلبة يستطيعون العمل على الأجهزة بالأنظمة الحديثة، طبعا المناهج العملية اختلفت تماما أما نظريات المونتاج فلم تختلف، ولابد من دراستها مع مادة المونتاج المعاصر.

– ما هى المواد النظرية التى تدرس للطلبة فى المعهد ؟

* عند تدريس السينما لابد أن يكون هناك أساس ثقافى مهم جدا، فهناك مواد لابد من تدريسها فى السنتين الأولى والثانية مثل الدراما والأدب والفن التشكيلى والموسيقى، وعلم النفس وعلم الجمال والفلسفة، والتكوين وتاريخ السينما العالمية والمصرية، وأهم المخرجين العالميين والمصريين، وهذا هو الشق الثقافى، ويدرس فى جميع الأقسام، ومع نظام الساعات المعتمدة الطالب يختار المواد، ويأخذ عدد ساعات معينا "إجبارى قسم، وإجبارى معهد، وإجبارى أكاديمية" ولابد أن يحقق عددا معينا من الساعات التى يدرسها، مواد "إجبارى القسم" لابد أن يدرسها كى ينجح، وقد أخذنا وقتا ليس بالقليل إلى أن تأقلمنا على نظام الساعات المعتمدة.

هناك مواد الأكاديمية وهى مواد ثقافية عامة، ومواد المعهد مواد سينمائية مثل الإخراج والتصوير ومواد قسم التخصص، وأصبح هناك الشق التكنولوجى وهو مهم جدا والطلبة يدرسون هندسة فيديو سنتين وأجهزة المونتاج ويتعاملون معها ويعملون عليها إلى أن يكون الجهاز سهل الاستخدام ويتعاملون معه بشكل جيد جدا.

– المصادفة جعلتنا نشاهد أفلاما كنا نسمع عنها فقط .. ووجدنا الدكتور مجدى عبد الرحمن يعرضها فى المحاضرة .. فهل تكون الأفلام الكلاسيكة القديمة عن السينما متوافرة مثل أفلام "نانوك ملك الشمال" وأفلام بدايات شارل شابلن ؟

* نعم أصبحت متوافرة، موجودة على شبكة الإنترنت ودخلت فى التدريس بشكل عينى وليس نظريا فقط، لأن الطالب حينما يرى المعلومة تثبت في عقله أكثر مما لو قرأ عنها.

– هل المعهد في الماضى كان أفضل ؟

* لست مؤمنة بهذا الرأى .. نحن نجتهد فى المناهج ونطور فيها، ما اختلف هو نوعية الطلبة واهتمامهم .. "الطلبة زمان كانت عايزة تدرس سينما بجد" .. ولكن الآن ومن دفعة إلى دفعة يقل الاهتمام.

ولكن هذا لايمنع أن فى كل دفعة 3 أو 4 طلاب يكونون بالفعل مهتمين بالدراسة .. نحن لا نعطى مذكرة كيمياء .. نحن نفتح آفاقا و"عايزين جهد من الطالب وإنه يبحث ويعمل شغل" .. مهمتنا هى تكوين مونتير فنان وليس مجرد شخص تقنى .

– عندما تشاهدين أفلاما من خارج مصر ما الذى يميز عمل المونتير فى الخارج عن عمله هنا ؟ ..وهل نظم التدريس فى الخارج أعلى وأجود منها هنا بالمعهد ؟

* المعهد هنا لا يقل عن أى معهد فى العالم، ولكن المهم هو الإخلاص والعمل الجاد، كنت قد سافرت فى منحة لمعهد السينما فى لندن بعدما قمت بمونتاج "القاهرة 1830" لسمير عوف و"آفاق " و"المومياء" لشادى عبد السلام، درست هناك وكانت الأمور تسير على ما يرام، ولكن لم تكن أعلى من الدراسة هنا فى معهد السينما فى مصر، وكان مستوى أعلى من الطلبة الدارسين فى لندن (فيلم سكول) .. ولكن هناك الإمكانيات أحسن مثل إعطاء المادة الخام والكاميرات للتصوير .. نظام التدريس فى معهدنا كان قادما من مدرسة "الفيجيك" ومعه نظام تكنولوجى متطور جدا .

– قبل ذلك كانت هناك منح دراسية وأساتذة خبراء يأتون من الخارج وحاليا لا يوجد .. هل السبب نقص الإمكانيات ؟

* السفر يفتح الآفاق والجو الثقافى المختلف عموما مفيد جدا، كانت هناك منح للأساتذة، والآن أصبحت الدنيا مفتوحة مع سهولة الحصول على المعلومات من الإنترنت وسرعة وصولها عما مضى .. أرغب فى الحديث عن الشق الإبداعي، فبعدما يتم تدريس أسس الثقافة والتاريخ والحرفية فى السنتين الأولى والثانية، فى السنة الثالثة نعطى الطلاب الشق الابداعي، أقوم بتدريس تطبيقات الصوت والمونتاج، يعمل الطالب على مشروع ونقوم - الأساتذة والمعيدون - بتطوير هذا العمل، نختار من كل تيرم مشروعين أو ثلاثة، ونفحص نتائجها، ومن هنا أضع يدى على الجانب الإبداعى ونقوم بتشجيع أصحابها، لأنهم فعلا "بيكونوا هايلين

أ.د. رحمة منتصر

ارتبط اسمها بمجموعة أعمال المخرج الاستثنائى شادى عبد السلام .. عملت مع كمال أبو العلا فى مونتاج فيلمه " المومياء" وقامت بمونتاج أفلام شادى الوثائقية ومنها (آفاق) .. كما قامت بمونتاج العديد من أفلام صنوه سمير عوف، وقامت بمونتاج عدد من الأفلام الفنية الخاصة فى السينما المصرية:

سرقات صيفية للمخرج يسرى نصر الله 1988

يوم حلو ويوم مر للمخرج خيرى بشارة 1988

وقائع الزمن الضائع (محمد بيومي) للمخرج محمد كامل القليوبى 1989

شحاذون ونبلاء للمخرجة أسماء البكرى 1991

المواطن مصرى للمخرج صلاح أبو سيف 1991

البحث عن سيد مرزوق للمخرج داود عبد السيد 1991

إشارة مرور للمخرج خيرى بشارة 1996

ولو حد عمل شغل سيئ جدا باقوله مينفعش تعمل كده تانى لأنهم فى البداية غالبا مش عارفين يستخدموا السينما والصورة ولكن مع التدريب بالمشاريع ، الطلاب بيشتغلوا كويس" .. عندنا فى السنة الثالثة مشروع فيلم تسجيلي، نتركهم يعملون ولا نتدخل ولكن فقط نوجههم لبعض الملاحظات إلى أن ينتهى المشروع، وحينما يتم تسليم المشروع يشعر الطالب بثقة وسعادة شديدتين، ولابد من الإلحاح والمطاردة منى والاهتمام كى ينجز الطالب مشروعه .. بعد التسجيل فى السنة الرابعة (البكالوريوس) ينفذ فيلمه الروائى وتكون هنا المشكلة لأن التكلفة كبيرة جدا، فالطلاب هم من ينفقون على مشروعهم، قديما كان المعهد يدفع التكاليف، أما الآن فالطالب هو الذى يدفع إيجار الكاميرات وقيمته ترتفع عاما بعد عام، والبلاتوه يكون مشغولا بأعمال رمضان، الطلبة مع المعهد يقومون بالإنفاق على المشروعات، ويتقاسمون ذلك فيما بينهم ومن هنا تحدث خلافات.

– ألا يوجد بالمعهد كاميرات لعمل أفلام التخرج فى السنتين الثالثة والرابعة ؟ .. وهل يمكن جلبها كمنح من بلاد أخرى؟

* لايوجد منح خارجية، ولكن الإدارات الموجودة تجتهد كى تحصل على منح، الكاميرات عددها لا يكفى الطلبة فيلجأون إلى تأجير الكاميرات، هناك أربع أو خمس وحدات، وكل فترة نقوم بالتجديد، مؤخرا تم توفير جهاز لتصحيح الألوان، وبقدر الإمكان نحاول توفير أجهزة مواكبة للتطور.

– كيف ترين وضع السينما المصرية مقارنة بالسينما عالميا ودور المعهد فى هذا؟ .. وإذا كنتم قد أشرتم إلى أن المعهد لا يختلف عن المعاهد الأخرى فى المادة التعليمية الموجودة وهناك إنتاج متقارب وتسويق فى وقت ما مع سينيمات عالمية .. فإننا نلاحظ فرقا كبيرا بين مشروعات التخرج من معاهد السينما فى الخارج ومثيلاتها فى مصر .. فمن يُسأل عن هذا الفارق في مستوى المشروعات وجودتها والرؤية بها .. الطلبة أم الأساتذة؟! .. كما أن لنا ملاحظة وسؤال آخر .. كانت هناك مشروعات قوية فى فترة التسعينيات مثل مشروعات سعد هنداوى وهالة لطفى وغيرهما .. فهل هذا له علاقة بالقيم المحافظة التى أصبحت تسود المجتمع وتضع قيودا على إبداع الطلبة؟ .. أم أن التعليم قبل المعهد غير مؤسس للطلبة وبالتالى هناك تراجع ملحوظ فى المستوى؟!

* نعم كانت هناك مشروعات تركت بداخلنا علامة قوية ونتذكرها دائما، وأيضا نوعية الطالب تغيرت، فلم يعد هناك الطالب "المهووس" بالسينما، كما كان محمد على وتامر السعيد مثلا .. اللذين صنعا أفلاما رائعة حقا .. نوعية الطالب والمناخ هما السبب، ولا يوجد علاقة بالتدريس في الماضى أو الآن .. الأمر متعلق بالطالب بشكل فردى .

– لماذا لا تضعون معايير ودرجة من التقييم على الأفلام كى تكون هناك جودة فى الرؤية أو فى كل عناصر الفيلم .. أم أن هذا من صعب ؟

* مشرفو الإخراج يطورون الفكرة إلى حد ما .. الطلاب يقدمونها ولا نستطيع التحكم فى نوعية ما يقدمونه، ولا أن نقوم بنوع من الرقابة .. نحن نترك لهم الحرية كاملة .

– ولكن هناك أساتذة يفرضون قيودا بدرجة ماعلى الطالب ويقولون للطالب (دى ورقة امتحان إنت جاى تمتحن، إبقى اتفذلك بعدين) فى حين أن أستاذا مثل د. يحيى عزمى على العكس من ذلك، كان يشجع الطلبة جدا على الإبداع .. وأول كلمة فى تدريبات القبول أمام الممتحن هى (افتح لخيالك العنان) .. بمعنى آخر هناك أساتذة يفرضون قيودا على الإبداع ويطلبون إجابات وتطبيقات محددة .. ما رأيك في ذلك؟

* قد يكون هناك بعض الأساتذة يفعلون ذلك، ولكن مثلا فى تجربة فيلم كوثر يونس "هدية من الماضى" كان الفيلم طويلا جدا، وتركنا الفيلم كما هو لأنها كانت "عاملة شغل حلو جدا" .. عندما نرى الحالة تستحق الوقوف بجانبها ودعمها نقوم بكسر القيود .. أيضا منذ عدة سنوات كان هناك مشروع فيلم عن بنات الهوى قامت به هبة يسرى، وتركناها دون قيود وصنعت الفيلم وكانت نتيجته مميزة .. المعهد يشجع الطالب على أن يكون منطلقا ونقف نحن بجانبه، أنا أريد من الطالب شرارة جديدة لا أريده أن يقوم بتكرار أعمال سابقة، وحتى لو كان الطالب ضعيفا تكنيكيا، ونشعر فيه شيئا جديدا فإننا نقف بجانبه لأنه سوف يقدم جديدا .. نقوم بتشجيع الإبداع .. والتفرد الخاص بالطالب أهم وأفضل من أن يكون نسخة متكررة.

– الخبرة .. الممارسة العملية .. التدريس الأكاديمى.. كيف ترين العلاقة بين تلك الاشياء؟ .. وإلى أى مدى يستفيد الأستاذ من كونه متمرسا على العمل فى صناعة السينما؟

*قضيت فترة طويلة أقوم بمونتاج أفلام فى المركز القومى للسينما بمقابل مادى بسيط، فقط لكى أكون دائما موجودة فى مجالى، ولكى أظل أعمل وأكتسب معرفة بالجديد، فأتمكن من أن أعلم الطلبة أشياء جديدة .. أعمل مع الدكتورة داليا، وهى تقول للطالب "ده حلو وده وحش" من واقع خبرتها كمونتيرة فى صناعة السينما المصرية .. فى العالم كله السينما عبارة عن خبرة من ممارسة عملية، ثم نقل هذه الخبرة للأجيال، والخبرة التى نقوم بنقلها تكون نتيجة الأعمال التى نعمل فيها مع المخرجين المختلفين.

كما أقوم بعرض نماذج منها ، ونقيمها أيضا سويا و"بنشوف شغل المونتيرين الآخرين" ونقيمهم ونعمل أبحاثا عنهم، نقوم بتدريبات وكل طالب يختار مخرجا ويقوم بالتطبيق على أعماله ويحللها ثم يقدم بحثا في ذلك، والطالب هو من يختار "المونتير اللى بيشتغل عليه وبيكون حابب شغله" ، ومن خلال التحليل يتعلم الطالب كيف أن السينما تتواجد وتتطور بالأفلام التى لها قيمة، ويتعلم أيضا دارسة وتحليل مخرجين لهم علامات مهمة فى السينما مثل خيرى و داود وشاهين .. إلخ .

– إتاحة المعرفة أصبحت الآن سهلة وبشكل كبير.. ويوجد إنتاج كبير للسينما المستقلة .. ما الذى يمنحه المعهد للطالب طالما أنه أصبح يستطيع أن يتعلم بشكل شخصى ومستقل وينتج أفلامه بنفسه؟

* نفتح مجالات للطالب "اللى بيشتغل على نفسه" ومهتم بالسينما فى المقام الأول وعنده خلفية وأساس ثقافى جيد وينتج عملا جيدا، والمعهد فيه مناخ مميز ، الأولاد يتعلمون من بعضهم البعض ومن الأساتذة، ويقرأون ويكونون معلوماتهم، أحيانا يكون الطلبة غير واثقين بأنفسهم، كان عندى طالب "عامل فيلم عن جدته مدته دقيقتين ولكن المونتير قالى عنه إنه مش حلو" .. قلت له "لأ .. ده معمول بإحساس حلو جدا" وهذا أيضا له علاقة بخبرتهم فى الحكم على عملهم .. "الطلبة مع بعضهم بيعملوا حاجات قريبة من سنهم وكنت زمان أقول القطعة (This Cut) دى وحشة أو حلوة .. دلوقت الطالب بيكون منطلق وواثق من عمله" بينما عندما أتدخل يكون فكرى "عجوزا" عنهم ومن الممكن أن أدمرهم .. بإمكانى أن أقول للطالب أن عليه أن يهتم بملاحظات الدكاترة، ولكن عليه فى النهاية أن يفعل ما يريد وما يشعر به، لأنه سوف ينتج فيلما يخصه وينتمى إليه ، ولكنى أيضا أنحاز لرأى قد يكون فى مصلحة الطالب ومشروعه ، كما حدث مع ماجد حبشي- رحمه الله - خريج المعهد قسم مونتاج، استخدم موسيقى وجدتها بشعة لمشروعه، أخبرته (مش حلوة وحاول تعمل حاجة كويسة) وشجعته على هذا .. وغير ذلك الكثير، عدد أفراد قسم المونتاج فى كل دفعة يكون ما بين 8 و12 فردا فى القسم العادى وفى المخصوص ممن يدفعون مصروفات كثيرة نضمهم فى المحاضرات وأحيانا ما يكونون مستقلين.

فى نهاية اللقاء الذى أثلج صدورنا وجدنا د. رحمة منتصر تراجع أوراقا كتبتها لتتأكد من أنها أخبرتنا بما ترغب فى الإدلاء به، خطفت منها الأوراق ككنز ثمين يدل على مدى احترام السيدة رحمة بكل ما تقوم به وكأنها طالب ينتظر درجة الامتحان.

د. عزة حليم أستاذ "قسم المونتاج" :

لدينا آلية ومؤتمر علمى لتطوير المناهج

- نمتلك تفكيرا تجريبيا وتجديديا .. والمعهد دائما متجدد .. خاصة قسم المونتاج

- يميزنا وجود أساتذة على علم بالتكنولوجيا وتطورها ويتابعون بدقة كل جديد فى عالم الأجهزة

- نهتم بتدريس الدراما حتى لا يكون المونتير مجرد "حِرَفى" .. ويجب أن يعرف كيفية بناء الفيلم

– على ذكر كلمة السوق، هل هناك توافق بين خريجى المعهد والسوق السينمائية؟

*نعم بالطبع، حاليا أصبحت العلاقة قوية، وقتما بدأنا كجيل فى الستينيات كان هناك اختلاف، حاليا أصبح التعارف أكثر وأيسر بعدما أصبحنا نستعين بالعاملين فى السوق للتدريس أحيانا، كما نستعين بهم فى لجان التحكيم أيضا، وعادة يسألوننا (إنتم دعمتوهم أد إيه بما إننا متخصصين) فيكون ردى أنا لا أساعدهم .. فقط يكون لى رأى استشارى، من الممكن أن أساعد فى تطوير فكرة "لكن مش باحط إيدى فى الشغل" أقصد عملهم فى مونتاج المشروع ، هناك عدد كبير من الخريجين أخذوا فترة طويلة للكفاح فى السوق وتم تقبلهم بسهولة كبيرة.

– على ذكر جيلك ودراستك فى المعهد .. وحاليا تُدرسين فى المعهد .. ما هى أوجه الاختلاف بين الفترتين سواء على مستوى المناهج أو مستوى الطلاب؟

*على مستوى الطلاب .. كل من تقدم كان يحب المهنة وكثيرٌ منهم كان يدرس فى كليات أخرى وفضلوا المعهد على كلياتهم، حاليا الطلاب يأتون لمجرد الامتحان والشهادة، ولكن بعضهم لا يحب السينما والدليل أن غالبيتهم لا يرتادون ولا يشاهدون السينما .. "يعنى اسأل الطالب الأسبوع ده اتفرجت على إيه؟" فأعرف أنه لم يشاهد أى فيلم .. إحدى المواد نضطر فى تدريسها إلى عرض الفيلم "لأنى واثقة إنى لو قولت له اتفرج مش هيشوفه" فتكون عندى محاضرة للمشاهدة ومحاضرة للشرح والمناقشة، والمنهج طويل "لأنى باحتاج أسبوع عرض الفيلم وأسبوع للحديث ده بياخد وقت أطول" .

– هل هذا يعنى وجود تقصير من الطلاب؟

*نعم بدرجة ما .. وهذا ملحوظ .. "وطبعا مش كل الطلاب مقصرين" .. بالنسبة للمناهج حاليا العملى مساحته أكبر، فى وقت دراسة جيلى كان العملى أقل لقلة الإمكانيات المادية، ولكن كانت عندنا الدراسة النظرية أقوى، لأنه لم يكن التخصص يبدأ من السنة الأولى، ولم يكن التخصص يفصلنا 100% عن الأساسي، كانت هناك شمولية فى الدراسة، شعبتنا كان فيها إخراج وسيناريو وإنتاج ومونتاج، كان هناك يوم واحد فى الأسبوع هو المختلف، وهذا كان أفضل على المستوى النهائى للعمل .. وهذا طبعا فارق كبير.

– فارق بالإيجاب أم بالسلب؟

*فارق بالسلب، وإلى حد ما نحاول تلافى هذا أنا وبعض الأساتذة، حيث نحاول توجيه الطلاب لدراسة شىء معين مثلا أثناء العملى ..

وهكذا، هـذا هو وجه القصور الذى أراه، وفـى المقابل يكون الخريج مستوعبا المعدات والأجهزة بشكل جيد جدا ..وهذه ميزة عندهم.

– البعـض يتهم المعهـد وأكاديمية الفنـون وما يلحقها من معاهد بوجود هوة كبير بين المناهج والدراسـة وعدم مواكبة ما هو حديث من دراسات؟

*لا لا .. المعهـد بصفـة عامـة لدينا فيـه تطوير للمناهـج ومؤتمر علمى لتطويرها "وده كل سـنة أو سـنتين" ..ولدينـا مراجع جديدة، والمعهد متجدد، خاصة قسمنا - قسم المونتاج - ولدينا تفكير تجريبى وتجديـدى ولدينـا أسـتاذة متابعون لتطـور التكنولوجيـا وتحديث الأجهزة "وبيدرسـوا كمان فى جامعـات خارجية" ..هناك جامعات لديها المعدات ولكن لا يوجد لديها مجموعة الأسـاتذة الذين يعملون ويقدمـون المحتوى، أمـا نحن فلدينا كثيرون منهـم، ويواكبون جيدا تطور الأجهزة ونحاول دائما أن نتابع التطور الذهنى والفكرى لفنون السينما.

– مـا مدى اختـلاف ما يتحصل عليـه الطالـب المتخرج من المعهد والطالب المتخرج من المعاهد او الكليات المصرية التى تدرس السينما خارج المعهد؟

"فيـه فرق كبير إحنـا الأفضل" وبـدون تحيز .. بدليـل أن "لو فيه طالـب حابب يكمل ماجسـتير أو دكتوراه بييجى هنـا عندنا وبيعمل مقاصة وبنكتشـف أن عنده أوجه قصور كتير" فينتظم سنة أو أكثر، أحيانا ينتظم سـنتين إلى أن يعوض الفـارق الذى ينقصه بيننا وبين الجامعات الأخرى، التى تعطيه أساسا نظريا غير مرتبط بالسينما، بـدون ربطه بالناحيـة العملية وكيف يوظف هذا فـى خدمة الدراما التى يؤهل لها.

– فكرة التحاق الطلاب بالمعهد بعد الثانوية العامة بشكل مباشر .. هل تسبب عائقا؟

*لا لا .. بالعكس .. "الطالب بيكون لسـه طرى وسـهل يتشكل" ، كل الأقسـام تفضل الثانوية العامة ما عدا قسم السيناريو يفضل طلابا أعمق ذهنيـا، ولكننا نفضل الأصغر حيث يكـون لديهم مرونة أكثر ويتعلمون على الأجهزة أسـرع، وفى المناقشة "تقدرى تطوريه ذهنيا وتوجيهـه وده يغيره، والصغيـر كمان بيكون أفضل علشـان الحرفة والحركة" .

– هل امتحان القبول يعتبر مقياسا جيدا لانتقاء الطالب؟

"واللـه إذا اتنفذ جد" .. بمعنى أنـه لا تتم مجاملة أحد، ولا تتدخل به أى وسـاطات، ويكـون جديا ويعطى صورة عـن "ذهنه إيه وواقف فين وإنه عنده اسـتعداد وخيال وإبداع وللا لأ، فيه ذهن يكون جامد وفيه ذهن يسرح معايا وأقوله فى الامتحان (اطلق لخيالك العنان) ويكونـوا متخرجين من ثانوية عامة وبيحلمـوا ويكتبوا وهذا توجيهه وتعليمه إزاى يوظف إمكانياته أسهل" .

– حضرتك أشرت إلى الوساطة .. هل مازالت هناك وساطات فى قبول الطلاب أو توجد محاباة؟

* محابـاة !! .. لا .. ولكـن أحيانا يحدث ضغط من أهالى العاملين، ولكـن نحـن لا نقبل .. "وكان فيه من كام سـنة نسـبة لأبناء العاملين والفنانين، كانت 5% أو 10%" .. وحاليا غير معمول بها رسميا، لا نفعل هـذا .. لكن "لما يكون فيه حد عـاوز يلتحق بالمعهد تكون الخدمة اللى نقدر نقدمها له إن ننصحه بأنه يسـتعد بجمع معلومات للتأهيل قبل اختبار القبول" .

– هـل هناك تعـاون بين قسـم المونتاج وأقسـام خارجية سـواء فى مصـر أو بالخارج مثل برامج التعـاون أو بعثات وما شابه ذلك؟

حاليـا لا يوجـد .. والدولـة توقفت عن إرسـال البعثـات والمهمات العلمية، ولا يوجد تمويل كافٍ ويحدث أن المعيد أو الطالب نفسـه هو من يسافر بمجهوده الشخصى، أو يتصل بالجامعات وطبعا دراستهم نظامها مختلف عنا هم هناك يدرسون filmmaking .

– هذا المسمى filmmaking وتخرج طالب يحمل هذا الاسم .. البعض لا يعرف كيف يوظفه "إنت دارس إيه علشـان أدرس نقاط قوتك فين" .. ما رأيك ؟

*بالضبط .. كثيرا ما يلتحق بنا طالب درس بالخارج، وجاء ليكمل دراسـته بالمعهد، يسـألونه "إنت دارس ايه وفاهم فى إيه ؟ .. علشان يعرفوا يكملوا فى إيه بالظبط" .

– ذكرت فكرة تطوير المناهج .. وهذا شىء رائع .. هل اللائحة الحالية فى المعهد تفيد فى تطوير الطالب وإطلاعه على إمكانيات مختلفة خاصة فى قسـم المونتاج القائم على الشق العملى أكثر من النظرى؟

الطالب لدىّ لا يقوم بالعملى فقط .. مهنة "المونتير" رغم أنها لم تنل شـهرة كبيرة، إلا أن المونتير عامل مهم جدا .. "ممكن مونتير كويس يرفع من العمل ويعمل من الفسيخ شربات وفيه مونتيرين يكونوا سبب فى دعم ناس كتير زى أسـتاذ سعيد الشـيخ مع على بدرخان ورأفت الميهى وسعيد حامد وسمير سيف، بينما فيه مونتيرين مش كويسين ويوقعوا الأفلام" .

– حضرتك أشـرت إلى فكرة مهنـة المونتير وحضورها فى صناعـة الفيلم .. نلاحظ تركيزا كبيرا علـى المصور والمخرج رغـم أن المونتيـر هو الشـخص الـذى يضبط إيقـاع العمل بشكل ساحر .. فما قولك؟

*أنـا كمونتيـر "باصلح شـغل مدير تصويـر" أخطـاء كثيرة يتم تصحيحها، تماما مثل "الغُربال" له ثقوب كثيرة .. فنُبقى على الجيد ونحـذف ما لا يفيد الفيلم، مشـاهد أخرى فيها حـوار يقوم المونتير بضبطها، وإذا لم يكن مسـتوعبا الدراما ويفهمها جيدا فلن يتمكن من ذلك .. ولهذا نهتم فى القسم بدراسة الدراما، ليكون الخريج على فهم ودراية بتكوين المشـهد وترتيبه ووظيفته النفسية .. مهمٌ جدا أن المونتير لا يكون حِرَفيا فقط، إنما يكون واعيا بكيفية بناء الفيلم.

– يوجد حاليا تطور تكنولوجى .. ومن الممكن قيام شخص بعمل مونتاج على الكمبيوتر فى البيت .. هل هذا يعنى عدم أهمية وجود مخرج طالما هناك "مونتير" جيد ؟

*لا .. "لازم يكون فيه حاجة متصورة، ماتيريال للعمل عليها، أعمل إيه من إيه، لازم يكون فيه ثلاثى "مونتير ومخرج ومصور" زمان كان فيه مخرجين بيصوروا لأنفسـهم أو يمنتجوا بنفسـهم ده طبعا مش صح لأننا نحتاج رؤية مجاورة، الثلاثة لازم يشتغلوا سوا واحد بيوجه حد وهكذا" وكل ذلك فى النهاية يصب عند المونتير .

– كثيرا ما نسمع عن الورش .. ورش لإعداد مخرج أو مونتير أو كاتب سـيناريو .. فى رأيك هل هذا أمر إيجابى أم سلبى من ناحية الدراسـة؟ .. وهل خريج هذه الورش يتساوى مع خريج معهد السينما؟

*لا لا .. أبـدا .. عـادة ورش السـيناريو تعتمـد على خريجى قسـم السيناريو وتستعين بهم، إنما ورش المونتاج والإخراج لا تصلح، يجوز أن يكـون هـذا مفتاحا فقـط ولا يكون مسـارا مهنيـا، ليس كخريج

المعهد بالطبع، حيث لا يوجد الانتظام والاستمرارية والتتابع ..نحن نعمل هنا أسبوعيا على مدى 4 سنوات ..وهذا يخلق عند الدارس الاستمرارية والتطور.

– بالنسبة لفكرة الفنان الممارس والأستاذ .. هل المعلم لابد أن يكون فنانا ممارسا المهنة ؟

لابد أن يكون المدرس أو الأستاذ ممارسا المهنة ولو لفترة قصيرة حتى ولو فى أول حياته ..”أنا فى أول حياتى اشتغلت فترة على أفلام” وكانت تجربة عملية مفيدة، جربت وتعلمت كثيرا جدا فى التليفزيون وفى أستوديو مصر، تعلمت دخائل الحرفة وشعرت أننى بحاجة إلى إعمال عقلى وتنمية الناحية الأكاديمية قليلا، ولو كنت استمررت فى التدريس من غير ممارسة المهنة كنت سأشعر بأن عندى قصورا .. ممارسة المهنة توسع المجال جدا.

– تقولين إنك تدربتِ فى ماسبيرو .. هل المعهد يوفر هذا حاليا لطلابه؟

*حاليا لا .. المعهد أصبح يوفر معدات التدريب لديه، وأيضا الطلاب يذهبون إلى أماكن أخرى، وقد وفرنا العملى داخل المعهد، وهنا يتعرف الطالب على زملائه ممن سيعمل معهم ويبدأون فى تكوين وحدة للعمل معا .. حاليا ما نلاحظه أيضا أن المونتيرين والمخرجين والكتاب أعمارهم صغيرة، وبينهم لغة مشتركة و(مفيش شغل ما بين الكبار والصغيرين والموضوع بقى فجوة بين الجيلين، ممكن يلجأ لى كاستشارى، زى ما كنا زمان بنعمل الأفلام ثم نذهب لعمل جلسات لمشاهدة الأفلام وكان المخرجين بياخدوا بالنصايح كلها ويتناقشوا فيها، وكان العرض على الشاشة والمخرج ومدير التصوير والأبطال أحيانا ويدعون للعرض من يثقون بهم) أتذكر عندما كنا نعرض فيلم ”المستحيل” نسخة أولى فى أستوديو النحاس، وكنت صغيرة، وكان المخرج حسين كمال قد دعا أناسا كثيرين للمشاهدة لأخذ انطباعات الحضور، فارق كبير بين الإحساس بالايقاع عندما نشاهده على شاشة صغيرة ومشاهدته على الشاشة الكبيرة ..هذا مهم جدا.

لا أعرف هل التنافس الحالى جعل هذا صعبا بعض الشىء، هذا العرض الذى ذكرته كان فيه حضور من شخصيات مهمة يثق فى آرائهم، كان منهم شادى عبد السلام وصلاح مرعى ورشيدة عبد السلام و”ناس فطاحل” مثل هذه العروض كانت تقليدا مهما قبل الدخول فى المرحلة النهائية للفيلم وطبعه ، كما كنا نفعل فى لجنة التحكيم لمشروعات الطلبة، كانت اللجنة تتكون من 64 فردا وكل قسم فيه 8، والـ64 من حقهم مناقشة الطالب.

– هل هناك قصور فى المعهد أو فى الدراسة أو هل يوجد أى جانب بالمعهد أنت غير راضية عنه؟

* الواقع أن المعهد ”بيعافر” ..والأجهزة نحصل عليها بصعوبة ثم نحافظ عليها مثل البخيل لأنها غالية جدا، أوجه القصور كما أراها هى عدم وجود كاميرات كافية، بحيث يكون التصوير سلسا ولا يضطر الطالب لاستئجار كاميرا لينهى مشروعه، وإيجار الكاميرات غالٍ ..وطبعا الطلاب يطلبون أفضل شىء.

– أليست هناك ميزانية مرصودة من الوزارة لتجديد المعدات؟

هذا من الأمانى والأحلام ..نعم توجد ميزانية لكنها لا تكفى .. حاليا شغل الديجيتال يوفر كثيرا، يوفر الخام والمعمل مثلا ..ولكننا نظل فى حاجة إلى كاميرات، ويحدث تحايل أو تعاون بين الطلبة بأن يسهم كل واحد منهم بناحية تخصصه، المعهد طوال عمره يمد الطالب بالخام، وحاليا خام الديجيتال أقل تكلفة.

– على مدى أربع سنوات تكون هناك مناقشات .. هل فى النهاية مشروعات التخرج تكون على مستوى الطموح الذى كان مرصودا فى البداية؟

* الأمر يختلف ..”لو عندى 10 طلاب وطلع منهم 2 أبقى عبقري” خاصة مع الإمكانيات المتواضعة والبسيطة، وعدم النضج بشكل كامل، التنفيذ يفرض أمورا، ولكن لو عندى فيلمان أو ثلاثة أفلام من عشرة بمستوى جيد أكون عبقريا كأستاذ ..وهذا مقياس عام.

– كم عدد الطلاب فى قسم المونتاج ؟

* العدد يكون مرتبطا بأجهزتنا فلا أستطيع أن أستقبل 100 فرد بينما لدى عشر وحدات ،نقبل عدد الطلبة المناسب بضعف المعدات ، 10 طلاب لخمس وحدات كإمكانية التدريب والعملى وتسهيل المحاضرات.

– هل هناك تسويق لأفلام التخرج التى صنعها الطلاب؟

هذا أمر ممنوع رسميا ..هذا عمل تعليمى لا يسوق تجاريا، يمكن عرضه فى مهرجانات ..وبالفعل المشروعات موجودة فى مهرجانات العالم، ولنا حضور ملموس فى الروائى والقصير والتسجيلى والتحريك، ويمكن أن يعرض فى التليفزيون فى برنامج ما، ولكن دون التسويق أو البيع.

– هل لو تم تسويق أفلام الطلبة سيكون أفضل؟

* طبعا لو حدث هذا سيكون أفضل ..وستكون فيه تنافسية أكبر وخبرة أكثر لطلاب المعهد ولكن لن يتمكن أحد من أن يحكمها 100% ، ولكى أسوق المشروع تجاريا لابد من توفير خبراء، حاليا يتم تقدير إمكانيات الطالب مع الحرص على تكافؤ الفرص قدر استطاعتى .

– هل ما زالت هناك مشكلات مع المجتمع فى تعامله مع المعهد ودراسة السينما؟

* حاليا أصبح هناك حرام وحلال، طلبة الإعدادى والثانوى- فى المدارس حولنا - يشتموننا، لكن المجتمع كمجتمع أصبح منفتحا أكثر على دراسة السينما، وأصبح هناك تفهم لدراسة السينما كفن ومهنة.

– ما هى مستجدات المعهد؟

* حاليا عندنا المعهد الجديد نقوم بإنشائه، وأُنفق عليه أكثر من 170 مليون جنيه، به أجهزة ولو اكتمل سيكون إنجازا كبيرا وسيطور من مسيرة المعهد، ويعطينا فرصة لزيادة عدد الطلاب وتتوافر سبل أفضل للراحة، حتى الأستاذ سيكون عنده مكتبات- فيلمية وورقية- لم تكن لدينا أفلام كافية، حاليا نشاهدها من الإنترنت بصعوبة.

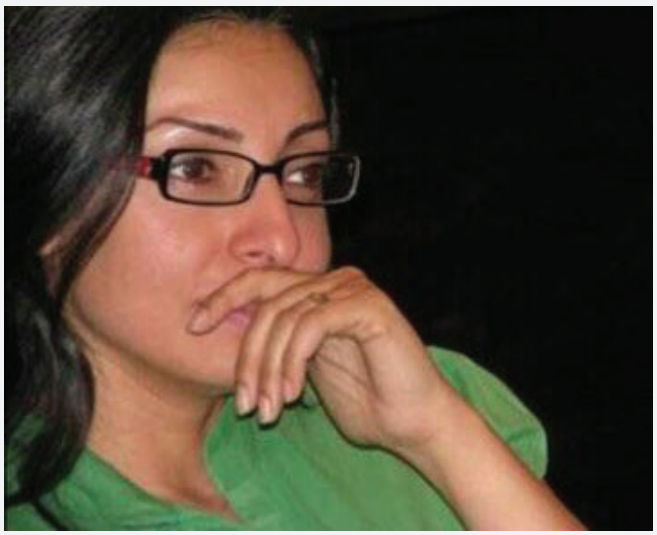
– هل هناك تعاون مع المركز القومى للسينما فى الدعم بنسخ الأفلام للعرض على الطلبة؟

المركز لديه أرشيف كامل للسينما المصرية وليس العالمية، يوجد فى الأكاديمية مبنى مخصص لأفلام السينما العالمية ولكن الحضور للموظف، والحجز وهكذا ، بيروقراطية كبيرة تعوق سلاسة الاستخدام، اختلاف الموظف عن السينمائى وهذا بالطبع أمر معطل ومرهق للطلاب والأساتذة، حاليا هناك إمكانية لنسخ الأفلام، وإمكانية العرض فى كل القاعات.

سعاد شوقى مدرس قسم الإخراج :

لا أحبذ التعليم الموازى فالمواهب لا تُشترى

تخرجت سنة 1996 ، مشروع تخرجى عن قصة لـ"يوسف السباعى" هى (أمنيات لم نردها ابدا) .."لما تبدأى فيلم من قصة بتكون القماشة اللى بتشتغلى عليها موجودة" .. دخلت المعهد مع ورشة على بدرخان وهو كان يصر على أننا نخرج مشروعنا عن قصة جاهزة "ومنقعدش نفتى"..فى المركز القومى أخرجت " كيف ترانى" 2014 سيناريو مع أحمد أبو الفضل ومن تأليفى .. أجد فارقا كبيرا بين العمل على قصة مكتوبة أو الانطلاق من فكرة برأسى، وكل مشروع له ظروفه، فى تجربة التأليف حرية التغيير أوسع، لأنى أجد التغيير عن أصل لا يكون دائما موفقا..فيلم " كيف ترانى" كانت فكرته ملحة علىّ وقت الإخوان وعن الازدواجية الموجودة وقتها عند بعض الناس الناتجة عن العادات والتقاليد، وحين أقوم بالتدريس وعندما أجد طالبا عنده زخم وتزاحم فى أفكاره أقترح عليه العمل على قصة قصيرة، ليزيح عنه جانبا من الهم، وأقول له ركز على تحويلها من عمل أدبى إلى صورة سينمائية.



بالطبع هناك فارق كبير جدا فى التعليم منذ التحقت بالمعهد عام 1992، وتخرجى96 وتعيينى1997 ، فارق كبير فى جودة التعليم، وفى الطلبة وفى الأجيال، موضوع كبير جدا، مثلا حين كنا طلبة لم تكن هناك رقابة على الإطلاق، وأى فكرة نريد تقديمها سواء فيها جنس، أو سياسة، ليس كلاما فقط ولكن فعلا لم تكن هناك رقابة على الأفكار، وحريتنا فى الاستعانة بأدوات من الخارج، شاريوه مثلا غير متوافر بالمعهد، والفارق المهم فى التعامل مع شريط السينما وكيف نتعامل مع ما يصرف لنا بعدد 8 علب خام، مما يجعلنا نكثف ما نريد حكيه أو عرضه فى الفيلم ، وهذا كان يحقق تكافؤ فرص حين نحصل كلنا على 8 علب خام بشكل متساو..وممكن نطلب علبة أو اتنين زيادة بمحايلة المشرف إذا تفهم ظروف الاحتياج. العمل على المافيولا ونتعلم مونتاج عملى واحنا إخراج، وتشوفى الأوبتيكال، والتحميض والمعمل وتصحيح الألوان، هذه المراحل تطورت وتغيرت ولكن هناك فقد لأشياء مهمة جدا لبدايات الصناعة، ومتعة العمل على شريط السينما، وكاميرا السينما والمونيتور، وكادر السينما كل هذا فقدناه..بالإضافة إلى الدعم الذى كنا نتلقاه من المعهد لتصاريح التصوير بالخارج، بينما حاليا مشروعات سنة ثالثة ورابعة التصاريح لها صعبة جدا..المناهج اختلفت، عن نفسى أدرس مادة تحليل أفلام بها جزء نظرى بسيط والعملى باتساع، نشاهد فيلما ونتعلم كيفية قراءته، ونحلل كل عناصره، هذه المادة لم تتغير .. المعهد قديما كان يشبه خلية نحل، الناس بتشتغل وفى كل وقت تجده مفتوحا، حاليا الساعة الثلاثة أو أربعة يصبح خاليا من البشر ومن الحركة.. الطلبة تغيروا ولم يعودوا فى أفضل أحوالهم، رأيى الخاص أنه منذ التعليم الموازى فكرة أن الدارسين داخلين بفلوسهم، لا أحبذ هذه الفكرة، فالمواهب لا تشترى.. أيضا فقدنا جزءا من الطلبة الموهوبين "المتنقيين على الفرازة" لاختيارهم ليدرسوا وينموا مواهبهم.. كنا نختار 8 فى كل قسم، حاليا أضيف إليهم عشرة أو 12 فى القسم الموازى، الصناعة لا تحتمل كل هؤلاء الخريجين، فيبقون بلا عمل..ولهذا أجد هذا التعليم الموازى أمرا غير محبب.

قديما نظام الورش مع على بدرخان، كنا نمضى وقتا طويلا فى التدريب والأداء العملى على المسرح، وهذا أعطى فرصة أن نكون دفعات مترابطة معا، ونحب بعض، أذكر أن شريف مغازى كان صاحب فكرة مشروع تخرجى، وقال لى أنا حاسس انها ستناسبك أكتر، وطريقتك أكتر فعملت عليها، العلاقة بيننا كانت قوية لأننا كنا نعمل معا نصور ونمنتج بشكل فريق. حاليا الطلبة لا يعرفون بعضهم بعضا، لعدم وجود نظام الورشة، وأصبحت العلاقة بين الطالب والمشرف، أن يعطيه السيناريو فيوافق له عليه، دون المرور على النقاش الذى كان يحدث فى الورشة حيث تكون أفلامنا كلنا أمام بعض ونناقشها بشكل مفتوح، وكل منا يضيف رأيا نافعا للآخر..هذا لم يعد موجودا، وخسرنا نظام الورشة الذى كان مجالا لنفهم أكثر ونتفاهم معا بشكل جماعى فى السيناريو، فى التكنيك، فى الحلول الإخراجية للمشاهد..كل هذا يتم الآن بشكل فردى.

رئيس قسم هندسة الصوت .. د. يسرى المناديلى:

لا نُعلّم "صنايعيا" .. بل مشارك فى العملية الإبداعية

- قال "بودوفكن" :إن الصوت والصورة هما طرفا مقص ولا يمكن الاستغناء عن أى منهما

- خريج المعهد يجمع بين امتلاك الحرفة وحساسية الفنان فى صناعة الفيلم

– هل من الممكن أن تحدثنا عن نفسك وعلاقتك بالمعهد؟

*التحقت بالمعهد عام 87 وتخرجت سنة 91 وكنت أول دفعتى، ثم دخلت الجيش وخرجت واشتغلت فى تسجيل الدوبلاج، وبعدها بدأت أعمل فى مجال الإعلانات مع طارق نور لمدة عشر سنوات ، كما عملت 3 أو 4 أفلام منها فيلمان تسجيليان مع المخرجة تغريد العصفورى، وسنة 95 تم تعيينى فى أوربت ورغم أن تخصصى هندسة صوت، ولكن مهمتى هناك كانت ترميم وتصليح الأفلام صوتا وصورة، وبعد ذلك انتقلت عام 98 إلى مدينة الإنتاج الإعلامى مع أوربت أيضا وبدأ عمل البرامج فتدربت على يد خبراء أجانب وعلى وظائف الأستوديو، مثل character generator ، السويتشر ، فى تى آر، إضاءة، تصوير ، صوت، وتميزت فى كل العناصر وأصبحت مشرفا فنيا على قناة أوربت، وبالأخص فى برنامج "على الهواء" مع عماد الدين أديب.

– حدثتنا عن خبرتك .. فهل الطالب فى قسم هندسة الصوت والخريج لابد أن يتمتع بكل الخبرات المذكورة؟

*بالتأكيد لا ، نحن نؤهل الطالب فى أكثر من فرع، الفيلم، التليفزيون، الإذاعة والإعلانات، وهكذا نعلمه بشكل عام، فى الفيلم ندربه كيف يسجل ويعمل صيانة وكيف يكون على دراية بالتشغيل والصيانة الخفيفة، وكذلك post production المواد التى تنتج عن تنفيذ الفيلم كيف يقوم بمنتجتها، وكيف يقوم بالمكساج - مزج الأصوات- وما علاقتها بالصورة ولابد من أن يكون على فهم بكل عناصر الفيلم، نعرفه أنه يتعامل مع حوار على شريط الصوت وكل هذا مرتبط بصورة، وزاوية وأداء ممثل وإيقاع داخلى وخارجي، كل هذه العناصر لها علاقة بالصوت، "ضرورى يكون فاهم عدسات ومونتاج وتصوير ، ويكون فاهم تيمات الأفلام "فمثلا أفلام الرعب لها سمات معينة، واستخدام معين لمؤثرات خاصة، فمثلا فى فيلم "دراكولا" للمخرج فرانس فورد كوبولا، كان البطل يكلم البطلة فى"الجنينة"، وكونه فيلم رعب، بينما يقول البطل "أنا هرجع" سمعنا صوت طاووس أو غراب وهذا يعطى شعورا بأن هنا كحدثا سيقع، وقد كان.

– الطالب الذى يتقدم إلى قسم الصوت بمعهد السينما يكون من شعبة علمى وليس شعبة أدبى .. هل هذا صحيح؟

بالفعل نحن نقوم بتدريس علوم الفيزياء والرياضيات، مع مراعاة الجانب الدرامى لمواكبة الدراسة الفنية، ليس هذا فقط، صممت أن نحدد فى اللائحة أهمية دراسة علم النفس والفلسفة واللغة العربية، لأنى لا أُعلّم "صنايعى حرفى" ..بل مشارك فى العملية الإبداعية.

– بمعنى أن المنهج الذى يدرس لهم يراعى التطورات البصرية التى حدثت ..وقد لاحظنا أنه من بداية الثمانينيات وحتى منتصف التسعينيات كان الصوت غير جيد ..فهل يتدربون على أجهزة صوت حديثة؟

*هناك شقان .. جزء يشمل الأجهزة والمعدات وجزء يشمل المناهج، بالنسبة للأجهزة نقوم بالتطوير أولا بأول، بالنسبة للائحة والمناهج

فهى غير جيدة، منذ عام 2008 اقترحنا المواد وبعدها هناك لجنة تقرر، والمناهج تغيرت.

– ألا يتبع المعهد المجلس الأعلى للجامعات؟

* معهد السينما يتبع أكاديمية الفنون ووزارة الثقافة ..ولا يتم تطبيق قرارات المجلس الأعلى للجامعات عليه، ولكن الإشراف يكون من خلال وزارة الثقافة..وحين توليت مسئولية قسم الصوت عام 2011 عملت لائحة قائمة على المواد التى يجب على الطالب دراستها بناء على النظر إلى المناهج فى الجامعات الخارجية فى العالم، خاصة الصوت، وما يتوافق مع الطالب والأستاذ وطبيعة التدريس، ومثل تلك المواد، وحين تابعت جوائز الأوسكار وجدت جائزة لأحسن مكساج وجائزة لأحسن مؤثرات، ولا يوجد لدينا مواد تدرس هذا أو ذاك.. المواد التى طرحتها كانت مادة مونتاج الصوت ومادة حرفية مكساج ومادة سيكولوجية الصوت، خاصة أن الدكتوراه الخاصة بى فى علم نفس هندسة الصوت، كيف أصل بالأجهزة لكى تحدث تأثيرا نفسيا على المشاهد، وأثناء عملى عليها راسلت دكاترة على مستوى العالم، والجميع أجمع على أنه لا يوجد دراسة تجمع بين الاثنين، إلى أن تلقيت ردا من دكتور من اليابان وأخبرنى أن لا توجد دراسة تفصل العملين ولكنه مع الطلاب أنجزوا فيلم تحريك – أنيميشن- نقوم فيه بهذه الدراسة حول مونتاج الصوت والمزج، وكان الفيلم فى 6 دقائق وأرسل لى النتائج التى توصلوا إليها، وطلب منى أن أرسل له أنا أيضا النتائج التى توصلت إليها .فماذا افعلت؟ .. بدأت أحلل الظواهر الصوتية وبدأت أوجد لها مقابلا فى الفيلم، وعملت على ظاهرة cocktail party effect .

حاليا فى القسم لدينا أحدث المعدات وبرامج الصوت كما هو الحال فى باقى الأقسام بالمعهد، أطلب من الأساتذة سواء من داخل القسم أو المنتدبون له، أن يوظف مادته لخدمة طالب هندسة الصوت، مثلا أضفت مواد قد تبدو غريبة مثل مادة مساعد مخرج، ودراسة جدوى وتسويق من قسم إنتاج، وهذا مفيد فى عمله بعد ذلك وأن يفهم فى الموسيقى والعدسات.

– بالنظر إلى السينمات الخارجية مثل السينما الإيرانية وكذلك سينما أمريكا اللاتينية هناك اهتمام بالغ بالصوت .. ما هى أسباب ذلك فى رأيك ؟

*هناك وظائف كثيرة، حيث أن لديهم فريق عمل متكاملا ، مونتاج الحوار ومونتاج الموسيقى ومونتاج المؤثرات وكل فرع يكون له مسئول وهذا غير محقق لدينا، لديهم مثلا تخصص مصمم شريط الصوت، وأذكر أنه ظهر لأول مرة سنة 79 فى فيلم 1979) Apocalypse Now) وعملت دراسة عن ذلك سنة 2008، وحصل على مركز أحسن بحث من بين 22 بحثا على مستوى الجامعات المصرية والعربية، وكنت أتحدث عن تصميم شريط الصوت، واختلفت مع الرأى أنه بدأ سنة 79، أثبتُ أن فيلم "الطيور" لهيتشكوك من إنتاج 1963، لا توجد به موسيقى ورغم ذلك تضمنت العناوين اسم "برنارد هيرمن"، وهو موسيقى معروف فى كل أفلام هيتشكوك، وكانت وظيفته هى تصميم شريط الصوت للفيلم، والدليل على ذلك أن هناك مشاهد كثيرة فى الفيلم كانت تستحق وجود موسيقى، ومع هذا لم تكن تتضمن موسيقى وكان التركيز على المؤثرات والأصوات المتحركة فى الفيلم كما السيارة ..وهكذا.

هذا علم ..ويتطلب من مصمم شريط الصوت دراسة كثير من المواد، ومنها دراسة السيناريو وهندسة الصوت وعلم نفس، وعلم نفس هندسة الصوت، لأن وظيفته تبدأ قبل التصوير لأنه يقوم بتفريغ شريط الصوت ويتعامل معه ويقرأه مرة واحدة قراءة أولية، وبعدها يقرأ قراءة متأنية، ويفرغ الأصوات ويصنفها، ويبدأ فى عمل خريطة صوتية، وخريطة بصرية ويجلس مع المخرج مرة والمؤلف والمنتج والمصور ومؤلف الموسيقى، وأحيانا يجلسون جميعا مع المخرج والمنتج لدراسة دور العرض التى سيتم عرض الفيلم بها، لدراسة النظام الصوتى بالقاعات لتكون مواكبة للمتغيرات والمؤثرات الصوتية.

أيضا من المهم لمصمم شريط الصوت ألا يحضر التصوير، حتى لا يتأثر بالمشاهد ويغير من ترتيبه لما قام بتفريغه - عملية التحليل والتصنيف- ووضعه مؤثرات للمشاهد.

"بودفكن" قال إن الصوت والصورة هما عبارة عن طرفى مقص لا يمكن الاستغناء عن أى طرف.

– خلال فترة السينما الصامتة فى تاريخ السينما الصوت لم يكن يستخدم أو تتم طباعته على الشريط الخاص بالصورة .. وكان واضحا أن هناك حاجة للصوت فى الفيلم والدليل استخدام الموسيقى كخلفية .. ماذا عن ذلك؟

*بالتأكيد ..والدليل على ذلك شخص مثل شارلى شابلن اعترف بقيمة الصوت فى السينما رغم معارضته له فى البداية.

هناك أمر طرحته عام 2004 كسؤال ..كيف تسمع أصوات الفيلم صادرة من سماعات بجوار الشاشة فى حين أن الصوت لابد أن يكون حاضرا بدرجة 360 محيطا بالمكان كله، الصوت يجب أن يكون صادرا من المجال الحاضر منه وليس بشكل أفقى وإنما فراغى، وبالفعل فى عام 2012 شركة دولبى حققت نظام دولبى أتموس، اختصار أتموسفير، وهذا من خلال وضع سماعات فى السقف بدور العرض.

– من هم مسجلو الحوار الذين تفضلهم فى الفترة الحالية ؟

*فى فترة السبعينيات والثمانينيات ومنتصف التسعينيات كان هناك مشاكل مع الخريجين ، وفى أواخر التسعينيات، أصبح هناك أسماء لامعة، مثل مصطفى على وياسر شامة، حسن أبو جبل، جمعة عبد اللطيف، الجميل أنهم عندما نجحوا بدأوا يستحضرون أجهزة.

قديما تسجيل الحوار كان للحرفيين، وكانت الشهرة للمكسير وهو مهندس الصوت الذى يقوم بأعمال المزج، مثل حسن التوني، ونصرى عبد النور، وجميل عزيز، ومجدى كامل ، وهؤلاء كانوا تابعين لجهة حكومية وكان عليهم العمل بها، وحاليا أصبح لهم أستوديوهات خاصة.

– هل يمكننا القول إن الصوت حاليا فى السينما المصرية أصبح عالميا على مستوى الخارج؟

لا يمكن ..لأنه فى النهاية من يعمل فىpost production مختلف، فى الخارج هناك مثلا شخص مسئول عن الكابلات فقط، هنا إنتاجيا يتم الضغط والتركيز على تقليل التكاليف، فى الخارج هناك فريق عمل مونتاج للمؤثرات والصوت ..وهكذا، ويوجد مهتمون بدقة التخصص التفصيلية، فى علم النفس مدرسة الجشطالت، هناك جملة تقول" الجزء فى علاقة متفصلة مع الكل"، بمعنى أن الكل علاقة مع الأجزاء، أتقنت كل جزء ولحمتهم معا كونت الكل.

– هل الورش التى يتم تلقيها بالخارج فى أماكن عديدة يمكن أن تُغنى عن الدراسة فى قسم هندسة الصوت؟

* لا يمكن مقارنته بخريج المعهد لأنه حرفى فقط – صنايعي- وليس كما هو حال خريج المعهد، إن خريج المعهد يحمل حرفة وحسا فى صناعة السينما.

محمد شفيق مدرس التصوير:

من "الأحلام الممكنة" إلى "الفندق"

تخرجت عام 1990 ، مشروع التخرج " سوق التلات" إخراج محمد شرين، ومشروع آخر " الشاطر حسن" إخراج محمد عبد الحميد ، عملت مديرا للتصوير فى الأفلام القصيرة والتسجيلية أهمها " أيام الديمقراطية" و" نساء مسئولات" إخراج عطيات الأبنودى " الأحلام الممكنة" لها أيضا ، ومع المخرج فؤاد التهامى" فانتازيا" و" ألفريد فرج" ، " قبل الأوان " لتغريد العصفورى، ومدير تصوير للروائى القصير " محاكمة مومياء " إنتاج هيئة الآثار، " بنات بحرى " إخراج محمد حسان إنتاج المركز القومى للسينما ، " الدائرة الأبدية " فيلم 16 مللى إخراج كمال ثابت، " من الذاكرة" إنتاج صندوق التنمية الثقافية وإخراج تغريد العصفورى، " أسانسير خمس نجوم" إخراج عمرو عابدين، " الحب مسرحية من ثلاثة فصول " إخراج خالد الصاوى ..وأيضا " أن تكون هنا " إخراج هشام أنور عكاشة، هذا كمدير تصوير .

كاميرا مان .. أفلام كثيرة أهمها " اضحك الصورة تطلع حلوة" ، " أحلام مسروقة" ، " العاشقان" ، مساعد مصور .." فوكس بولر" أهمها " ليلة ساخنة" ، " سواق الهانم" ، وإعلانات متنوعة.. مدير تصوير فى مسلسلات أهمها ، حياة الجوهرى ليسرا ، رياح الشرق محمود يس، ملفات سرية ميرفت أمين، السندريلا منى زكي، طريق الخوف غادة عبد الرازق، الوالدة باشا سوسن بدر، موعد مع الوحوش خالد صالح ، خاتم سليمان خالد الصاوى المرافعة إخراج عمر الشيخ ، ومسلسل " أسرار " نادية الجندى".

مديرا لتصوير أفلام " اللبيس" ، " صايع بحر"، "زكى شان"، "مطب صناعى"، " درس خصوصى"،

"الزمهلاوية"، " سحر العيون" ، "ثمن دستة أشرار"، " أسد وأربع قطط" ، "عبده موتة" ، " الفاجومي" ، "فبراير الأسود"، " الفندق".

أشغل منصب مدرس بمعهد السينما منذ عام 1990 ، وقتما كان التصوير يتم بخام وكاميرات السينما ، كان الفيديو موجودا على نطاق ضيق، وكان عيبا أن يقوم مدير التصوير السينمائى بتصوير بالفيديو، إذ يعد ذلك نزولا درجتين أو ثلاثا عن عمله الأصلى. كانت المناهج مرتبطة بخام السينما والنيجاتيف وعلاقة ذلك بكاميرا السينما وعلاقته مع المعمل ومراحل التحميض والطبع وطبع ديوب النيجاتيف ، ثم طبع البوزيتيف وكيف أن هذه المراحل من الممكن أن تقلل من الجودة، وكيف نعمل كونترولا على هذا ، معظم الأفلام كانت تطبع بالخارج لأن الإمكانيات كانت متقدمة هناك أكثر ، حاليا المناهج تغيرت بالطبع لعدم وجود

كاميرا السينما ولا نيجاتيف ولا معمل، ولكن أصبح هناك بديل، فبدلا من شرح حساسية الخام وكيفية التعامل معه، أقوم بشرح السنسور وكيف يتدخل فى تكوين الصورة والمراحل التى تحدث داخل الكاميرا..وحاليا عندنا الديجتال لاب ومراحل الكلر كوركشن، والجرافيكس، هذه التقنيات لابد لمدير التصوير من معرفتها، ليتمكن من السيطرة على كل هذه المراحل.

أما علاقتى بالطلبة فلم تتغير منذ أيام تصوير السينما والآن مع دخول الديجيتال السينما، المناهج تغيرت بالطبع، وأتدخل فى وضعها نتيجة التطوير الذى يحدث طوال الوقت، أتدخل مع زملائى الدكاترة فى توزيع المواد، وكيف يحصل الطالب على المادة من سنة أولى حتى سنة رابعة، وهذا يتم بالاتفاق بين أساتذة القسم، السيستم تغير فى المعهد إلى ديجتال، ونشرح على كاميرات السينما تاريخ الفيلم ..الكاميرات الحديثة جدا التى نتعامل بها فى السوق ستصل مع افتتاح المبنى الجديد العام القادم إن شاء الله.

ما تغير كثيرا أن الطالب لم يكن يعمل إلا بعد التخرج، حاليا بيشتغلوا احترافيا من سنة ثالثة ورابعة قبل التخرج ..لكثرة عدد المسلسلات فيكون هناك احتياج إلى مساعدى تصوير " فوكس بولر" كل مسلسل يحتاج اثنين منهم .. أحيانا كانت المحاضرات تتم فى الموقع، معظم مديرى التصوير الحاليين، أصدقائى وأبنائى تمرنوا معى فى الموقع..معظمهم خريج معهد السينما .

أحب دائما أن أخبر طلابى عن مشاكل قد تحدث فى التصوير وكيف يتلاشونها..كثيرا ما أشرح لهم الأخطاء التى ارتكبتها، أو أحدثهم عن الشكل الفنى الذى لم أتمكن من تحقيقه..هذا جانب مهم جدا حين يكون هناك تقييم موضوعى للعمل ..لا أعرض فيلما من تصويرى لكى أقول (بصوا أحسن تصوير فى العالم) لا ، ولكن لمعرفة المشاكل التقنية التى يواجهها مدير التصوير، نتيجة للظروف والسرعة والإمكانيات الموجودة وكيف يمكن تلافيها، مثل مشهد كبير بستيدى كام ولا يوجد مكان لوضع إضاءة بحيث لا تظهر الوحدات، كيف يقوم مدير التصوير بالتصرف دون أن تكون الصورة (أندر اكسبوجر) ناقصة الإضاءة ..صورة ضلمة، أو صورة متنورة زيادة، وكيف يتصرف فى التصوير مع الشمس، تصوير النهار أصعب من تصوير الليل، حيث تكون كل المصادر الضوئية فى أيدينا، أقدر أطفى عمود النور ده، أو أولع الأباجورة دى، لكن بالنهار كيف تتحكم فى الشمس، ولهذا يحتاج منى قدرا أكبر فى التحكم فى الإكسسوارات الموجودة، وتظهر مهارة مدير التصوير إمتى يقطع مثلا انعكاس الشمس على الوجوه، لا أريد الدخول فى استعراض تفاصيل المشاكل التكنيكية ولكن إمتى يقطع نور الشمس على الكلوزات ، ولو عنده لقطات عامة هيتصرف ازاى ..وفى نفس الوقت كيف يحافظ على الراكور بحيث لا يكون اللزنج بدون شمس والكلوز ظاهر عليه الشمس.

أحاول العمل مع الولاد على الخيال، إزاى ندخل حجرة نصور بها عشرة مشاهد نهار، فى كل مرة أغير تفصيلة بها، توقيت اليوم بيختلف، الشباك داخل منه شمس قد إيه، ساعات فى سحاب معدى ..وكل هذا يتغير حسب دراما الفيلم

..أكون مطالبا بإحضار ثلاثة أو أربعة أشكال ضوئية لحجرة واحدة فى مشاهد النهار ..كيف أنمى خيال المصور ..أحاول أيضا أن أفتح مجالات أخرى فى عقل الطالب، مثلا كيف أستفيد من الفنون التشكيلية، ومن علم النفس ومدارسه المختلفة، الفرويدية وتفسيره للأحلام والمدارس المقابلة له، مثل المدارس الشكلية والجشطالت (الكلية) ، مهم معرفة كيف يعمل عقل الإنسان ، كيف تصله التكوينات والألوان وكيف تؤثر عليه ..كل هذا يقاس بطرق علمية، كل هذه المعارف تؤسس لقاعدة تمكن مدير التصوير من الانطلاق بخياله ليعبر عن الفيلم.

من خلال الأبحاث التى يكلف بها الطلبة، ثم تتم مناقشتها، من خلال دراسة التطورات التقنية الحديثة، من خلال الأبحاث والمحاضرات.

محمد شفيق كمدير تصوير أنقل خبراتى العملية لطلاب بالمعهد ..أعرّف الطلبة بكل التكنولوجيا الحادثة فى الكاميرات الجديدة، وأشرح لهم ما أقوم به فى عملية تصحيح الألوان، أحضر لهم صورا وأشرح لهم الفلاتر التى استخدمتها للوصول بالدرجات اللونية للصورة وللقيمة التعبيرية المطلوبة ..أفتح أدمغتهم فى كيفية التفكير للوصول إلى الصورة بألوانها ودرجاتها ..نناقش مدلول اللون الذى تم الاختلاف حوله على مر العصور، ناس شرحوا مدلولا معينا للون وناس قالوا عكسه، لابد من معرفة كل الآراء، وكل الأفكار، ثم نختار بشكل شخصى .. لا نستعير أسلوبا محددا من شخص ما، سنعرف التوليفة التى تكونت من خلال القراءة والفن التشكيلى وفهمنا للدراما، بفهم اختيار المؤثر سواء ضوء أو حركة كاميرا التى تعبر عن سيكولوجية المشهد بصرف النظر عما قيل أو يقال، نحن نخلق المعنى طبقا لمعارفنا ورؤيتنا للدراما التى نضع تفاصيلها ، كيف نخصص لونا للشخصية تلازمه، زاوية ضوء بها جانب مضلم وجانب منور، وللا منور كله؟ حجمها فى الكادر ، وضع الجسم، ألوان الماكياج والشعر، كل هذه التفاصيل مهمة والتعامل معها كمتمم للتكوين ..ممكن جدا تكون الأباجورة مماثلة للممثل، أعلم طلابى أن الكرسى ذاك فى الديكور مهم كما الممثل (أنا مش رايح أنور ممثلين) أنا باحقق دراما من كل عناصر الصورة بالطبع مع الاهتمام بالممثلين وإنهم ما يظهروش مشوهين ..وحتى وهم فى حالة درامية فجة كأن يكون قاتلا أو ما شابه، لابد من الجمع بين التعبير عن الأشكال الجمالية وبين التعبيرات الدرامية ..دورنا كمديرى التصوير هو المحافظة على جماليات الوجوه مع القيمة الدرامية للمشهد.

هامش: نظرا لانشغاله بالسوق تحاورنا عن طريق " الواتس آب" ولاحظنا كيف أنه بدأ مديرا للتصوير فى أفلام تسجيلية مهمة مع عطيات الأبنودى، وكيف وصل إلى الانخراط فى سوق العمل حتى وصل إلى آخر أعماله مع فيلم الفندق للمخرج عاطف شكرى، د. محمد شفيق يمثل نموذجا للجمع بين الأكاديمية وخبرة سوق العمل السينمائى فى مصر ..يجمع بين دوره كأستاذ لدارسى السينما فى معهدها العريق، وبين دوره ممارسا للتصوير مع السوق وشروطه ..شرح لنا ما يشرحه للطلبة من كيفية التعامل مع مناخ تنقصه الإمكانيات للوصول بعمله إلى أقصى طموح ممكن ..تمثل سيرته رحلة من " الأحلام الممكنة " إلى " الفندق" ومازالت الرحلة فى طريقها المضنى للوصول إلى الكمال .

اكتفينا بالحوار مع أساتذة المونتاج والصوت والتصوير والإخراج، بعد بداية الحوار مع العميد د. محسن التونى، ولنا لقاءات أخرى بعد استكمال المبنى الجديد، وبعد بداية العمل بالأجهزة المزمع تجهيزها لتطوير الدراسة بالمعهد العالى للسينما، أحد أعمدة أكاديمية الفنون التى أنشئت وسط صحوة الستينيات بمصر.

مرثية حزينة لمعهد السينما دفعة 2007

خالد الفارس

ذاكرتنا السينمائية الأولى

داخل مُدرج يتسع لآلاف الطلبة أجلس، يدخل دكتور القانون، يرتدى بذلته ويلف جسمه بوشاح أحمر خاص بالقضاة أو وكلاء النيابة، كما أراهم دائما فى السينما والأفلام، أجلس غير منتبه لما يقول بل أمامى كتاب القانون وداخله أخبئ رواية المحاكمة لـ«كافكا» التى وجدتها فى مكتبة بيتنا طبعة قديمة بثلاثة مليمات، أظل أقرأ وأقرأ مندمجا مع الرواية مع أروقة المحاكم الكئيبة والمستندات والقضايا، وأعود إلى بيتنا أظل أتابع بانوراما فرنسية ونادى السينما وبرنامج الأوسكار، معى كراسة صغيرة أدون بها الأفلام التى أراها والمعلومات عنها، التى يقولها مقدمو البرامج المشهورون، فأكتب أسماء الممثلين وسنة إنتاج الفيلم والنبذة عنه، ثم اسم المخرج وأظل مبهورا بما يقولونه عن المخرج وأسلوبه وأفلامه وطريقته، دونت كل شىء عن أغلب الأفلام التى شكلت حصيلة ذاكرتى السينمائية الأولى، حتى وجدت مجلة الفن السابع بالمصادفة عند بائع الجرائد، فاشتريت عددا ظللت أقرأ منها ما هو مكتوب عن المخرجين والممثلين، وجدت مخرجين لم أسمع عنهم ولم أشاهد أفلامهم، وجدت اسم فيللينى وتاركوفكسى وستانلى كيوبريك، لم أكن بالفعل قد شاهدت أى فيلم لهؤلاء المخرجين، ولا حتى عُرض لهم فى برامجى التى أشاهدها، ولكن ذاكرتى ظلت تتذكر أفلامهم وما هو مكتوب عنهم، وأيقنت أن المجلات السينمائية تفتح لنا عالما من السحر والجمال، لم أستطع أن أستمر فى كلية الحقوق وظلت تذكرنى برواية كافكا، التى قرأتها مرارا ومرارا وقت المحاضرات، وظللت شغوفا بالسينما والأفلام .. فى العدد الجديد من مجلة الفن السابع كان هناك تقرير عن معهد السينما يتحدثون فيه عن الدراسة والطلبة والمشروعات، ظللت أتأمل الأسماء المكتوبة، ولم أكن أعرف أن هناك معهدا لتدريس السينما، وجدتهم يتحدثون عن مشكلات وضعف الإمكانيات لتنفيذ مشروعاتهم، ظلت الأسماء عالقة بذهنى، أتذكر اسم هيثم التميمى وهو طالب بقسم الإخراج يتحدث عن مشروعه وغيره، كنت منتبها لجمال السينما ولم أهتم بما يقولونه من مشكلات كانت كتفاصيل ألقيها من ذاكرتى بسرعة، وأبحث عن موضوعات الأفلام وكيف يصنعون مشروعاتهم وأفلامهم، ومنذ هذه اللحظة وجدت ضالتى فى الأفلام والسينما، وقررت أننى سأدرس السينما وانتهت فترة كلية الحقوق لأبدأ دراسة السينما.

اكتشاف السينما

الدخول الأول لمعهد السينما هو أشبه بالدخول لعالم غرائبى، لا تستطيع أن تنساه أبدا تذهب إلى مبنى غريب الشكل، تظل تظنه أنه مستوصف طبى أو مصلحة للضرائب أو مبنى مهمل من الحقبة الشيوعية، ولا تثق وتتأكد أنه معهد السينما إلا بعد فترة من الوقت، وجدت وقت التقديم والاختبارات جمعا من الشباب يقرأون فى ملازم ورقية، غلبنى الفضول فسألت عن هذه الملازم، ووجدتها معلومات عامة تباع بإحدى المكتبات، ترشدك إلى كيفية التقديم للمعهد، فلم أشترها .. ولماذا أشترى معلومات عامة عن المخرجين أو الأفلام؟! .. امتحانات المعهد كانت عبارة عن امتحان أول ثقافة ومعلومات عامة، مجموعة من الأسئلة وبجوارها اختيارات تختار منها وتجاوب عليه فى سرعة وتسلم الورقة، أتذكر الأسئلة .. كانت تشمل عدة أشياء منها معلومات عن الموسيقى والسينما والتاريخ أو الأدب أو معلومات رياضية، مثل مباراة الأهلى الأخيرة منذ عدة أيام، كانت فى أى بطولة، تفهم من ذلك أن الامتحان هذا هدفه أن تعرف العالم المحيط بك، ومقدار ما تملكه من معلومات وخلال الامتحانات تتعرف على أناس جدد، وتكوّن صداقات جديدة، تجد فى أحد امتحانات المعلومات العامة أحدهم يتذمر بعد الامتحان من سؤال اختيارى عمن يكون (آرام خاتشاتوريان) .. هل هو لاعب كرة أم سياسى أم مؤلف موسيقى أم مخرج؟ .. فابتسمت لأنى كنت أعرف الإجابة جيدا، لأنى كنت أستمع لموسيقاه دائما، وأعرف من قراءاتى ومشاهدتى تترات الأفلام، أن أغلب موسيقى الأفلام المصرية القديمة مقتبسة من أعماله، وتشاهد أفلاما على مدار الاختبارات فكان اختبار مشاهدة الفيلم، وأذكر أننى كنت أول مرة أشاهد ثرثرة فوق النيل، ذلك الفيلم الذى ينتقد المجتمع بشدة فى نهاية الحقبة الاشتراكية ينتقد الصحافة والسينما وكل شىء، وأعجبت به وخرجنا بعد

مشاهدة الفيلم لنكتب ما نراه عن الفيلم .. ماذا أعجبك وكيف ترى عمل المخرج والسيناريو وماذا يريد الفيلم أن يقول؟ .. فكانت ورقة الأسئلة تطلب تحليل الفيلم بكل عناصره، ولأنى أعجبنى الفيلم فقد كتبت كثيرا عنه ونقده للمجتمع وتحليله شرائح المجتمع المختلفة، التى تمثل الفساد وسوء الاختيار فى المجتمع، وظلت إحدى عبارات الفيلم فى بالنا، وكانت (لزمة) يومية لدفعتى فى المعهد بعد ذلك، كلما تقابلنا فى الصباح نقول «الفلاحة ماتت ولازم نسلم نفسنا» وكنت أشعر بأنها جملة أتت لتجعلنا نفكر فى مستقبلنا وأين سنذهب باختياراتنا، أدخل بعد ذلك فى ورشة أسبوعية نتقابل ونتعرف على أشخاص جدد، وأتعرف عليهم تباعا فأرى وأتناقش مع توفيق صالح وسمير سيف ورفيق الصبان، الذين تشعر بأنهم أتوا ليضيفوا مسحة جدية وراقية على عالم غرائبى، وأظل مبهورا بحديثهم معنا وأسئلتهم لنا عن قراءتنا العامة والأدبية، ونوع الكتب ونوع الأفلام التى نحبها والمخرجين، ولماذا نحبهم وإجاباتى التى استوحيتها من حصيلة مشاهدات البرامج، وكراسة تدوين الأفلام ذاكرتى السينمائية الأولى، وطوال الأسبوع كلما دخل دكتور إلينا يسألنا سؤالا يوميا .. عايز تبقى مخرج ليه؟ .. ذلك السؤال الذى دائما تعصر عقلك ولا تجد له إجابة مقنعة سوى (عشان عايز أبقى مخرج) أو فى عقلك الباطن تقول فى ملل (مش عايز أبقى مخرج خلاص) .. وكنت أستغرب أننى أعبر من امتحان لآخر، على الرغم من أننى لا أعرف أحدا وليس فى عائلتى أحد يعمل فى مهنة السينما، فربما اقتنعوا بأجوبتى، وكنت خلال الامتحانات أتعرف على أصدقاء جدد، يُختبرون فى الأقسام المختلفة من تصوير وصوت وسيناريو، وكنت أكتشف أن البعض أتى من محافظات أخرى مختلفة وليست لهم علاقة بالسينما، وفى أحيان أخرى تعرف أن البعض لديهم أقارب يعملون بصناعة السينما، كأن يكون الأب مخرجا أو «سيناريست» أو دكتورا، وتنتهى الامتحانات وأقف وأنا أتأمل المكان، حوائط المعهد التى تظل تشكل ذكرى لكل الدفعات، حيث تأخذك كتابات مدونة عليها بالأقلام الماركر، فتجد أسماء أفلام قصيرة ومخرجين وطاقم عمل لكل الدفعات، أظل أتأمل الجدارية الأسماء والكتابات والإفيهات والذكريات، وألمح منها أسماء قد قرأتها فى تقرير مجلة الفن السابع، فتجد أسماء تامر محسن وأحمد مكى وكاملة أبو ذكرى أو هالة خليل، تجد أسماء مشروعات كثيرة وأفكار وأحلام أشخاص، كنت أحب هذا الحائط كثيرا، وبعدما دخلت المعهد ظل مكان جلستى المفضلة، أشرب القهوة ونتحدث فى السينما والأفلام، ونتعرف على بعضنا البعض هناك، حتى لمحت فى إحدى المرات برميلا ممتلئا بعلب خام السينما والقصاصات متناثرة منه فى فوضى عارمة، دفعنى الفضول ونظرت فكنت أرى لقطات من أفلام وكادرات سينمائية، وأقرأ المدون على العلب من أسماء المخرجين وأسماء المشروعات، لم أكن أفهم لماذا هى ملقاة هكذا، ولكن كنت أنظر للكادرات السينمائية واللقطات، وأمسك بالبكرة و«أفرها» فى سرعة لأرى تغيير الحركة فى اللقطة.

بعد ذلك دخلت المعهد ووجدت بعض ممن عرفتهم، من أصدقاء أصبحوا زملاء دراسة أو سكن البعض دخل بدون توصيات سوى رغبتهم ومحبتهم للسينما، ومن المؤكد أن هناك من دخل بتوصيات بشكل ما، فأسماء آبائهم المعروفة و أقاربهم تجعل فكرة دخولهم بـ«الواسطة» حاضرة بقوة، ولكن كانت هناك حلقات مختلفة من البشر تجمعهم رغبة التعلم فى السينما، وكنا مجموعة من دارسى السينما نسكن سويا فى شقة صغيرة، عالم متحرك تحت الأرض، حيث إننا كلنا من محافظات مختلفة، من طنطا والإسكندرية والسويس والمنصورة، نذهب إلى دراسة السينما فى الصباح فى المعهد، نسخر من كل شىء وننتقد كل شىء، نتحدث عن السينما والأفلام ونعود إلى البيت فى المساء، حيث سهرة حتى الصباح تضم أغلب دفعة المعهد بكل أقسامه، وحديث آخر لا ينضب وأفكار وأحلام ومشاهدة أفلام، ونسخر من الدكاترة نتحدث عمن فيهم ذو إفادة ويقدم معلومة حقيقة، كمجدى عبد الرحمن أو توفيق صالح أو سمير سيف وغيرهم، ونسخر من الباقى ونشعر بأنهم غير مفيدين، كدكاترة اللغة العربية أو علم الاتصال، وأبحاث نقوم بها وتطلب منا عن العولمة أو الفن التشكيلى، وهو الشكل الأكاديمى الذى لم نحبه نحن ولم يوافق انطلاقنا كسينمائيين نريد صنع أفلام، ونؤلف قصيدة شعرية نسخر فيها من الدكاترة وما يطلبونه من أبحاث، ونصدم فى محبتنا وانتظارنا شيئا من راجح داود فنجده موسيقيا عظيما ونحب أعماله، ولكنه لم يكن دكتورا مفيدا نظريا ولا عمليا لنا، ولم يقدم لنا شيئا سوى موسيقاه الجميلة أما التدريس فهو ليس مهنته، فى حين نقوم بمحاولات صنع فيلم بكاميرا صغيرة لأحد الأصدقاء فى الشقة مساءً، وبعد ذلك مع سنوات من الدراسة النظرية كنا قد مللنا، وزادت الرغبة فى صنع أفلام، ومع مشروعات المعهد من السنتين الثانية والثالثة كنا نذهب كلنا نشارك فيها نتحدث ونعمل ونجرب ونتطلق، وكلنا نساعد بعضنا البعض، فنحاول صنع أفلام، والمعهد يعطينا بعض المساعدات وتجمعنا سويا يُخرج طاقتنا للتجربة والتعلم، وكنا جميعا نشعر بأن المنهج التعليمى للمعهد ممكن أن يُختصر فى سنة واحدة بدلا من أربع سنوات، فالمنهج التعليمى يأخذ النسبة الأكبر فى السنوات الثلاث الأولى، تظل تقرأ أعمال شكسبير وتشاهد أفلاما وبعض المحاضرات بها ملل، لغة عربية وعلم اتصال وعدم فائدة، كنت أتمنى دراسة كيفية توجيه الممثل وإخراج طاقته الإبداعية، ولكن لم يحدث هذا .. وكان المكسب الأكبر فى الأربع سنوات دراسة هو ذلك الزخم الإنسانى والتفاصيل الإنسانية الكثيرة، كانت بعض المحاضرات تفيض بالملل حيث تجد صفا من أصحاب الدكتوراة وطريقة التدريس القديمة والروتين الممل، فتشعر بأنهم يشبهون كثيرا الحقبة الشيوعية بروتينها ومشاكلها، كأنهم نفس الأشخاص الذين قرأنا عنهم بعد ذلك فى فترة حياة تاركوفسكى ورواد السينما الروسية ومحاولتهم صنع أفلامهم، وهم بالفعل أغلبهم من الحاصلين على الدكتوراة من روسيا فى الستينيات، فكانوا يهتمون بالشكل النظرى ويقتلون الإبداع كثيرا، يهتمون بتقديم البحث عن صناعة الفيلم، شكل الورق وتنسيقه والمراجع التى تدون أسفلها عن أن تصنع فيلما، فتتعلم بالممارسة الخطأ والتجربة .. وجانب آخر جيد يجعل الميزان ينقلب فتجد محاضرات توفيق صالح وهدوءه فى الشرح ومشاهدة الأفلام معه وتحليلها فتشاهد فيلما أجنبيا ونسخته العربية التى تم تمصيرها، ونتحدث عن الفروق وطريقة تناول كل مخرج للفكرة والتغيير بين الفيلمين، فتشعر أن الإخراج مهنة عظيمة، وكان صالح يواجه نشاطنا وحماسنا بهدوئه وحكمته وابتسامته، أو سمير سيف وهو يشرح اللقطات والأحجام والزوايا من كتاب shot by shot ويتحدث عن السينما الأمريكية والويسترن وسيرجى ليونى ومونتجمرى كليفت بأسلوبه الشيق والحماسى، كأنه واحد من ممثلى أفلام الويسترن الشهيرة، كنا نشاهد بشكل أسبوعى فيلما ونكتب عنه، وقتها اكتشفت أنه هناك سينما غير السينما الأمريكية التى قضينا طفولتنا لا نشاهد غيرها، كان رفيق الصبان يعرض لنا أفلاما متنوعة ومختلفة، أذكر أننى أحببت بعضها وكرهت البعض الآخر ورفضت فى مرة أن أكتب عن فيلم لم أحبه، فأتى رده بهدوء ومازلت أتذكر رده ذلك : (إن المادة هى مادة التذوق السينمائى وأنك عليك أن تتذوق كل الأفلام تتذوق طعما جديدا ترى ذلك وذلك فتعرف كل الاتجاهات فى السينما العالمية فتكون متنوع الثقافة والمعرفة) .. وبعد سنوات من مقولته تلك مازلت أتذكرها بعدما أصبح لدىّ مكتبة خاصة بى ومشاهدات لسينما من كل أنحاء العالم، فكان اكتشافا لسينما مختلفة وجميلة وتذوق طعم جديد كما قال .. درسنا تاريخ

السينما العالمية والعربية والأفلام الأولى فى صناعة السينما لأشخاص أحبوا السينما وصناعة الأفلام، وشاهدنا أفلاما تسجيلية لم نرها من قبل .

فى السنة الأولى أسمع عن يوم لتحكيم وعرض مشروعات من سبقونا من الدفعات، فكان يوما لا ينسى ما زلت أتذكر ذلك اليوم والمسرح الكبير بمبنى الأوبرا مزدحم عن آخره بالحضور كأنه احتفال عظيم لمشاهدة مشروعات الدفعة التى تخرجت، وقت دخولى المعهد أتذكر أننى وجدت مكانا على الأرض للجلوس، ووجدت أن من يجلس بجوارى على الأرض هو داود عبد السيد الذى لم يجد كرسيا ليجلس عليه، ظللت أنظر إليه وهو جالس بجوارى لمشاهدة الأفلام فى انبهار، وكنت ألمح محمد خان بعيدا يقف وسط الزحام يتحرك كثيرا وينظر كطفل يكتشف لعبة جديدة، عُرضت المشروعات ونحن نرى اللقطات والأفلام وراء بعضها، نتفاعل معها ونشعر بحماس المشاهد، نحب فيلما ولا نحب الآخر، نصفق فى حماس أو نشاهد فى صمت، وتبعتها سهرة بوسط البلد للدفعة، انقسموا لفريقين، فريقى محب لمشروع بعينه وآخر لمشروع آخر مازلت أتذكر فيلم (أن تنام بهدوء حتى السابعة) لتامر محسن أو «الحاسة السابعة» لأحمد مكى أو غيرهما من الأفلام التى عُرضت فى تلك الليلة، شعرت أن السينما عظيمة وجميلة وأن هؤلاء هم سينمائيو المستقبل، وأننى فى يوم ما سيعرض مشروعى مثلهم ويشاهده نقاد وسينمائيون، سيحبه البعض ويكرهه البعض الآخر، ولكن الجميع ستجمعهم محبة رؤية الأفلام .. سحر السينما يأخذ الجميع.

علبة الخام واللقطات الأولى

أخذت تسع علب من الخام لصناعة مشروع تخرجى، كنت أراها كنزا عظيما، كنزى الشخصى كنت أحتفظ بها وأراها يوميا، أنظر إليها فى الصباح وألقى عليها التحية، ظللت أفكر كيف سأستغل علب الخام تلك أفضل استغلال، فلن تستطيع أخذ المزيد إلا بعد معاناة، وعليك تصوير فيلمك بها، وهذا تحدٍ لنفسك لتصنع فيلمك بهذا الخام، وقدم المعهد مساعدات جيدة وعظيمة بخامات الخشب والإكسسوار وبناء الديكور فى البلاتوه وكاميرا سينما حديثة وقتها Arriflex 535 كنت أحسب اللقطات بشدة، حتى أستطيع تصوير فيلمى بهذه العلب التسع، فكنت أعيد البروفات كثيرا حتى تكون اللقطة هى المختارة فى التصوير، صورت بالبلاتوه بتلك الكاميرا ورفض المعهد وتعنتوا فى خروج الكاميرا للتصوير الخارجى لخوفهم عليها، فظللت أبحث عن كاميرا .. أسأل الأصدقاء من مديرى الإنتاج حتى أجرت كاميرا تصوير بالكاد، حيث كانت كل الكاميرات تصور أفلاما سينمائية فى هذه الفترة، وكانت تلك الكاميرا متوقفة فى هذا اليوم صورت مشاهد فيلمى بعد بعض المعاندات لتقلب الطقس وتبديله، وإعادة يوم تصوير كامل حتى انتهيت من تصوير كل الفيلم، كنت فى فرحة كبيرة، فرحة الانتهاء من الفيلم، وفرحة أنك لا تعرف ماذا صورت هل سيكون جيدا أم لا .. فكاميرا السينما ليست كالديجيتال الآن كانت كالكنز الخفى تصور لقطاتك وتجرى على المعمل فى انتظار تحميض الفيلم، وأن ترى ما أنتجته والفضول يغلبك، حتى رأيت لقطاتى فسعدت بها وتزاحمنا جميعا فى المونتاج أحدنا يقوم بمونتاج فيلمه والآخر فى انتظار أن ينتهى حتى يبدأ هو، وقررت عميدة المعهد وقتها رشيدة الشافعى تحديد وقت لعرض الأفلام دون أن ننتهى منها، ومعاملتنا كأننا سنة دراسية لابد أن تنتهى بأى شكل، فكانت نتيجة ذلك خلافات ومناقشات وتشاحن من أجل الانتهاء من الأفلام، حتى يتم عرضها على المدعوين فى ذلك اليوم، وانتهيت من مونتاج فيلمى بعد كم من البيروقراطية والتشاحن فى وقت المونتاج والمواعيد، لأفاجأ بمقولة (ليس لدينا وقت لعمل التترات دعونا نصورها على ورق أبيض حتى تدخل الأفلام للمعمل) فغضبت ورفضت أن يكون فيلمى الأول هكذا، وظللت أبحث عمن يصنع التترات، وسألت بعض الأصدقاء حتى وجدت رجلا كان يعمل فى صنع التترات، فذهبت إليه وكانت معرفة جيدة وحزينة، صنعت التترات لديه وكلفتنى وقتها 150 جنيها، وظللنا نتحدث عن السينما وعن الصناعة وأسأله فى كل التفاصيل وعن ذكرياته القديمة، وأنا أشعر من حديثه بمن يواجه أزمة نهاية حياته أزمة رحيل الأمل رحيل مهنته، فتحدثنا كثيرا وكان حديثا شيقا، كنت أشعر أننا علمنا أنفسنا بالتجربة فمحاولة صنع فيلم وسط معوقات كثيرة تجعلك تتعلم وتجرب، ومشاركتنا جميعا بالرأى والمساعدة جعلتنا نصنع أفلاما، كلنا كنا نساعد بعضنا البعض بمحبة ورغبة فى المشاركة، وننقد أفلامنا ونرى ذلك أعجبنا وذلك لم يعجبنا.

العرض الأول والرحيل

أتى يوم التحكيم والذى عرفت أنه سيكون فى قاعة الأكاديمية بعدد قليل من الحضور والمحكمين، وسوف يكون هناك عرض آخر فى الأوبرا، وكنا فى انتظار خروج الأفلام من المعمل بالنسخة الأخيرة بعد تصحيح الألوان، فكنا من الليل حتى الصباح نجلس ننتظر الأفلام أمام المعمل، ومن يخرج يذهب مباشرة على التحكيم فى آخر لحظة، دون مشاهدة نسخته والتأكد منها فليس هناك وقت، وكنا نرى أحد الأفلام وقد تحولت الألوان به من الأصفر إلى الأحمر فهناك مشكلة فى النسخة، وأخذت علبة خام فيلمى وذهبت إلى التحكيم وأنا أتمنى أن يكون فيلمى سليما، وعرضت وحالفنى الحظ فلم يكن فى فيلمى مشاكل، وكانت نسخة جيدة وكانت هناك بعض الأسئلة الجيدة حول الفيلم والبعض الآخر يتسم بالسذاجة، وبعد ذلك بيوم آخر كان هناك العرض فى الأوبرا، مثل ذلك اليوم الاحتفالى الذى رأيته فى السنة الأولى، ذهبت إلى الأوبرا ووجدت أن العرض لن يكون فى المسرح الكبير ولكن فى الإبداع، تأملت اللوحة الدعائية المكتوبة بها أسماء الأفلام والمخرجين، فلم أجد فيلمى فقابلت مديرة المعهد التى اعتذرت لى وقالت إن الوقت الذى سمحوا لها بالعرض فيه كان ضيقا، ولن نستطيع أن نعرض كل الأفلام فاخترنا بعض الأفلام التى تمثل بعض دفعات المعهد، وتم استبعاد فيلمى وأفلام بعض من دفعتى فلم أقبل اعتذارها وخرجت غاضبا، ركلت اللوحة الدعائية بقدمى ولم أحضر العرض . بعد ذلك بعدة أيام ذهبت إلى المعهد لتسلم شهادة التخرج وجدت عاملا يمسك علبة الطلاء ويقوم بدهان الحائط الذى يسجل كل تاريخ دفعات المعهد، تأملت الشكل وأنا أرى ضربة الفرشاة تمحو أسماء وذكريات وأحلام دفعات معهد السينما، وتمحو ما كتبته وكتبه البعض عن الأفلام، شعرتها كالتترات البيضاء دون أسماء، فتذكرت علب الخام والبرميل وقصات الأفلام يعبث بها كل من يمر، وتلقى بعد ذلك فى صندوق القمامة مشروعاتنا التى تبحث عن أرشيف يحفظها من الضياع ذكرياتنا وكنزنا الكبير، فأخذت شهادتى وبحثت عن نسخة فيلمى وقمت بقص كل الكادرات فى شكل منظم وأرشفتها بمساعدة مونتيرة الفيلم زينب سمير عوف، وقمنا بترتيب مشاهد الفيلم فى غلاف بلاستيكى خاص بالقصاصات، واقتنعت بأننى سأكون أمينا على فيلمى أكثر من هذا المكان، وغادرت وأنا غاضب وأشعر بأنى استفدت من المكان وايضا لم أستفد، شعور متناقض بصنع فيلم مع معوقات روتينة كثيرة بأنك تريد الانطلاق وأحدهم منعك وأعاق حركتك، وخرجت بكنز من علاقات الأصدقاء وأحلام مشتركة سويا وتاريخ من التجربة والعناد ضد الروتين، ولم أزر المعهد مرة أخرى منذ تلك اللحظة، ولكن ظللت أتقابل مع أصدقاء الدفعة ونتذكر تلك الأيام.

بعد بضع سنوات توفى الأساتذة توفيق صالح ورفيق الصبان وهشام أبو النصر، وترك سمير سيف التدريس بمعهد السينما وظل مجدى عبد الرحمن أو أصبح قليل التواجد، وما زلت أتذكر محاضراتهم الجميلة وحديثهم الممتع، فهم كانوا أجمل شىء مفيد وذى قيمة فنية وعلمية، وأفادوا الطلبة وتعليم السينما كثيرا، ولا أعرف من سيقدم شيئا جيدا، ومعرفة بعدهم لهذا المكان وشعرت أنى على الرغم من بيروقراطية المكان استفدت كثيرا وحزنت كثيرا، شعور متناقض بأن المكان قدم لك تجربة غنية ولكن بها معوقات وروتين كثير، خرجت بفيلمين قصيرين وفيلم تسجيلى، وفكرت هل الأجيال الجديدة ستكون مثلنا؟! .. أعتقد لا .. فنحن لم نكن نملك وقتها الإنترنت كما اليوم ولا نملك أجهزة كمبيوتر وعالما مفتوحا على المشاهدات والتعلم، وهذا الجيل يملك كل شىء يجعله يجرب ويتعلم، فحظه مختلف عن حظنا وطريقه مختلف تماما . واختفى بعد ذلك خام السينما وأصبح الديجيتال هو وسيلة التصوير الوحيدة والمتاحة، هو وسيلة العصر الحالى، وجعل الحياة سهلة جدا، فتستطيع التصوير بسهولة وتمتلك كاميرا حديثة بتقنية عالية وجودة صورة، فى حين فقد الجيل الجديد متعة الانتظار والاكتشاف، اكتشاف اللقطة التى لن تراها سوى بعد تحميضها فى المعمل، الكنز المخفى، فأصبحت اللقطة تعاد وتعاد مرة بعد أخرى وتراها كثيرا .

"ماتعلّمتش حاجة في المعهد"

في تاريخ الكتابة عن السينما، فيه كتابات قليلة نسبياً عن صنّاع السينما ومعتقداتهم وممارساتهم، بمعنى جميع البشر المرتبطين بصناعة السينما ومش بس المخرجين، من أول مساعدين الإنتاج والأكسسوار لغاية أسطوات الإضاءة والمصورين ومهندسين الديكور والصوت. عشان الواحد يوصل لمعتقدات وممارسات الصنّاع دول، ماكانش فيه إلا مصدرين في الغالب: يا إما مذكرات وحوارات مع صنّاع بيوصفوا مجموعة مواقف ونوادر عن شغل التصوير وعوائق الإنتاج، يا إما أفلام بتبرز جزء من شغل الصناعة اليومي بصورة تسجيلية أو روائية.

شهاب الخشاب

ولكن مافيش إلا باحثين قليلين في تاريخ السينما راحوا يعيشوا مع الصنّاع ويكتبوا عنهم بناءً على التجربة اللي كوّنوها في شغل الصناعة اليومي. بالإضافة لأن مافيش باحثين كثير اعتبروا صنّاع السينما زيهم زي أي فئة ثانية في مجتمع صناعي ضخم، زي مثلاً فنيين الورش أو عمال المصانع، اللي عندهم طريقة شغل وتفكير بتتبع من إطار تقني واجتماعي واحد.

نوع الدراسة السينمائية اللي بوصفها أصبحت جزء من مجال بحثي جديد نقدر نسميه «أنثروبولوجيا السينما» أو «علم السينما الإنساني»، وهو مجال متفرع من العلوم الإنسانية الحديثة واهتمامها بالدراسة الميدانية لأفعال البشر وخطاباتهم. من أول الألفية الجديدة، النوع ده من الدراسة انتشر في صناعات عالمية زي صناعات السينما في بومباي وتشيناي وداكا ونيجيريا وغانا وهونغ كونغ ولوس أنجلوس إلخ. علم السينما الإنساني مابيعتبرش إن صنّاع السينما فنانين عباقرة بيبدعوا في المطلق، وإنما بيعتبر إنهم عمال بمعتقدات وممارسات مترسخة في عرف اجتماعي وتقني ما، بيشتغلوا في سياق سياسي واقتصادي واجتماعي أوسع بيسمح بتواجد الفن والإبداع.

التعليم السينمائي اللي بيكوّن الصنّاع جزء أساسي من السياق ده. الناس اللي بتهتم بالتعليم السينمائي بيبقوا عادةً مدرسين سينما، محترفين أو هواة، بيدرسوا مناهج تقنية أو نظرية عشان يكوّنوا أجيال سينمائية جديدة متمكنة بحرفة أو وعي سينمائي معيّن. ده بالإضافة لما يسمى بالدراسات السينمائية، اللي هي دراسات نظرية للسينما وتاريخها وأفلامها باعتبارها جزء من الدراسات الإنسانية والأدبية والجمالية. يعني التفكير في التعليم السينمائي بيحصل عادةً في إطار رسمي، سواء كان إطار مدرسة أو معهد أو جامعة. في المقابل، جزء كبير من تعليم الصنّاع الفعلي بيتم بشكل غير رسمي عبر ممارستهم في الصناعة نفسها، والنقطة دي أساسية في إطار التفكير عن التعليم السينمائي.

أثناء دراستي الميدانية لصناعة السينما المصرية، اللي انتهت بكتابة رسالة دكتوراة في جامعة أكسفورد، سمعت صنّاع كثير بيقولوا لي: «أنا ماتعلّمتش حاجة في المعهد». المعهد اللي كانوا بيتكلموا عنه هو طبعاً المعهد العالي للسينما في مصر، أشهر وأقدم معهد سينمائي في العالم العربي، وبالتالي مركز

التدريب والتكوين الرئيسي للصنّاع اللي هيشتغلوا في صناعة السينما بعد – أو ساعات كثير أثناء – دراستهم. «المعهد» عبارة عن محطة إجبارية بالنسبة للبعض ومؤسسة مالهاش لازمة للبعض الآخر، والفرق ده مرتبط بتصورات متعارضة عن دور المعهد في صناعة السينما.

تاريخياً المعهد اتأسس على نموذج المعاهد الثقافية السوفييتية، وبالتالي كان مؤسسة ضمن مؤسسات ثقافية قومية ناصرية كثيرة اتأثرت بالنموذج السوفييتي. في صورته المثالية، النموذج ده بيهدف إلى تثقيف نخبة ثقافية – من ضمنهم صنّاع السينما – تقدر من ناحية تدرك الثقافة الراقية الرسمية ومن ناحية ثانية تفهم أحدث الأدوات التقنية والفكرية لإنتاج فن رسمي بيوصّل رسالة الدولة للجماهير العريضة وبيرفع سمعة مصر في بلاد برة.

الطموح المؤسسي ده ماتحققش في الواقع، وأثره باهت جداً النهاردة لأسباب تاريخية لها علاقة بفشل المشروع الناصري بعد نكسة 1967 وبالفساد المالي والهيكلي والفكري في جميع مؤسسات الدولة، اللي أدى بالتبعية إلى انهيار قطاع الثقافة الرسمية في مصر. الخلفية دي مهمة لأنها بتورّينا إن مشاكل المعهد العالي للسينما مش مجرد مرتبطة بوضع السينما في حد ذاته، وإنما هي مشاكل عامة في المؤسسات الثقافية الرسمية بتأثّر في السينما. أثر الفشل المؤسسي الحالي باين من قصة صديق سينمائي مر بتجربة الدراسة في المعهد في الألفينات، وأكد لي إن كان عنده مدرس سلفي بيقول للطلبة إن الصور حرام وهو بيدرس في قسم... التصوير!

بغض النظر عن العبث والتناقض الواضح، المثال الصغير ده دليل على تغيير تام في الوعي المؤسسي جوة المعهد: وعي تحول من إرادة تثقيف سينمائي بتخدم مستوى تذوق رسمي معيّن لإرادة تدريب حرفيين هيشتغلوا في السوق التجاري للسينما. السوق ده بقى شامل الإعلانات والمسلسلات اللي بتتعرض في الفضائيات المصرية والعربية، والمعهد تحوّل إلى مصنع للعمال اللي هيشتغلوا في السوق السينمائي والإعلامي بلا اهتمام بثقافتهم ووعيهم أبعد من اللي هينفعهم في المنظومة التجارية. يعني طالما الشيخ السلفي قادر يقول بقين عن الصورة في حدود الثقافة السينمائة السائدة، مش مهم مؤهلاته للتدريس ولا معتقداته الشخصية ولا نظرته للثقافة السينمائية خالص.

الأسباب التاريخية اللي أدت للتغيير المؤسسي في المعهد العالي للسينما مهمة لأنها بتفهّمنا الفرق بين الناس اللي بتقول إن المعهد مالوش لازمة والناس اللي شايفاه محطة إجبارية. الفرق مالوش علاقة بالمنهج الدراسي، وإنما بتصورات مختلفة عن دور المعهد في الصناعة. اللي شايف المعهد الحالي مالوش لازمة بيبقى عنده تصور بديل عن الدور الثقافي اللي ممكن يلعبه المعهد في تكوين وتطوير الشباب السينمائيين. في الرؤية دي، وجود المعهد الحالي داخل منظومة تجارية رديئة فكرياً وثقافياً مابيسمحش بالتكوين والتطوير ده. في المقابل، اللي شايف المعهد محطة إجبارية بيبقى موافق ضمنياً على دور المعهد في تدريب حرفيين هيدخلوا السوق وهيفهموا السينما في إطار نظري ضيق بيخدم الفن والصناعة والتجارة بمقاييسها الحالية وبدون رغبة في تغيير أي شيء فيها.

يعني في التصور الشائع، العامل اللي عايز يدخل سوق السينما المصري لازم يعدّي على المعهد حتى لو ماكانش موافق على منهجه الدراسي ولا مناخه الثقافي، واللي عايز ياخد فكرة ثانية عن السينما لازم يشوف مدارس بديلة زي مدرسة الجزويت أو معهد رأفت الميهي أو الجامعة الأمريكية. طبعاً فيه استثنائات للمسارين دول: فيه ناس مامرّتش بالمعهد وإنما نجحت في الصناعة التجارية، وناس مرّت بالمعهد وقررت تتمرد عشان تنتج سينما بديلة. في الحالتين، التصورات الشائعة عن التعليم السينمائي بتتجاهل نقطتين جذريتين: أولاً إن معظم الناس اللي بتشتغل في صناعة السينما المصرية عمرهم ما مرّوا بتجربة المعهد ولا يستحب إنهم ياخدوها أساساً، وثانياً إن حتى الناس اللي راحوا المعهد مابيخلّصوش مشوارهم التعليمي أول ما يبيدأوا شغل في السوق.

النقطة الأولى مهمة جداً في إطار دارسة ميدانية اجتماعية لصناعة السينما، لأنها بتفكّرنا إن معظم العمال اللي شغّالين في صناعة السينما مالهمش علاقة بالعناصر السينمائية الجمالية اللي النقاد والأساتذة وحتى الصنّاع نفسهم بيركّزوا فيها، زي مثلاً التمثيل والسيناريو والإخراج. لما الواحد بيبقى واقف في وسط موقع تصوير فيه عشرات البني آدمين، بيشوف عمال إنتاج وإضاءة وديكور وأكسسوار وملابس وصوت ومنهم كثير ما راحوش المعهد ولا عمرهم هيروحوا، لأن الحرفة اللي لازم يتقنوها مابتتدرّسش في المعاهد وإنما بتتوارث بين الأسطوات والمساعدين جوة الصناعة نفسها.

كذلك المخرجين والمصورين والمونتيرين ومهندسين الديكور والصوت اللي راحوا المعهد بيبتدوا مشوارهم في السوق كمساعدين لعمال متمارسين في الصناعة وفاهمين الشغلانة. بالمنطق ده، نقدر نفهم تعبير «أنا ماتعلّمتش حاجة في المعهد»، لأن عكس نقد الصنّاع اللي بيدوّروا عن سينما ثانية وشايفين إن المعهد مابيعلّمش حاجة بسبب منهجه وثقافته الرديئة، التعبير ده بالنسبة لصنّاع ثانيين بيشير لاختلاف جذري بين التعليم الرسمي في معهد السينما والتعليم المشخص في السوق. مافيش شك إن اللي راح المعهد اتعلم حاجات أياً كانت جدوتها، بس واضح إن قولة «ماتعلّمتش حاجة في المعهد» معناها إن التدريب في السوق مالوش علاقة بمادة ولا منهج ولا طريقة تدريس المعهد.

بالتالي لازم نفرّق بين نمط التعليم السينمائي الرسمي – في المعاهد أو المدارس أو الجامعات – ونمط التعليم غير الرسمي في السوق. ممكن نقعد نتناقش كثير في المناهج الرسمية، لأنها مؤثّرة بلا شك في نشأة طلاب المعاهد والمدارس، ولكن إذا مافهمناش نمط التعليم غير الرسمي في صناعة السينما، المجهود اللي هيتحط في تحسين المناهج الرسمية مش هيكون مؤثّر في حياة الصنّاع. التدريب غير الرسمي ده مابياخدش أي اعتبار في الكتابات عن السينما عادةً، وإنما ملامحه واضحة من خلال الدراسة الميدانية لصناعة السينما.

بشكل غير رسمي، أي صانع سينما – إن كان مخرج أو منتج أو مصور أو مهندس ديكور أو عامل إضاءة أو ماكييير – بيدخل الصناعة في وظيفة تشبه الصبي في الورشة أو في المصنع، يعني جاي طازة عشان يتعلم على إيد الأسطى الشاطر اللي عنده خبرة في الشغلانة. بالمنطق ده، التدريب غير الرسمي في السينما شبه نموذج التدريب في صناعات يدوية ثانية، والعلاقات الاجتماعية اللي بترتّب الصناعات دي لها ملامح بتختلف عن ملامح التعليم الرسمي. أهم الملامح دي التراتبية والتشخيص والتجسيد.

في صناعة السينما المصرية زي في الصناعات الكبيرة في العالم بحاله، الشغلانة قايمة على حس تراتبي شديد. التراتبية في صناعة السينما التجارية بتحدد مين الريس ومين المساعد، مين الفنان ومين الفني، مين اللي بيفهم ومين اللي بينفذ. بعيداً عن قدرات الأفراد ومهاراتهم الفردية، التراتبية في صناعة السينما بتقسّم الشغل بطريقة بتعظّم كلمة الريس فوق كلمة

المساعد. لذلك المساعد محطوط في وضع بيجبره على التنفيذ بدون تفكير. الوضع ده واضح في حالة الفنيين اللي بينفذوا الإضاءة أو الديكور أو الملابس مثلاً، وإنما واضح كمان في حالة مساعدين الإخراج والتصوير والمونتاج، اللي المفروض يكون عندهم حس فني بس شغلانتهم بتحجّم تأثيرهم المباشر في العمل السينمائي.

طبعاً التراتبية دي مش ثابتة، والمساعد الحِرك ممكن يبقى ريس بعد شوية، بينما المساعد اللي بيكتفي بالتنفيذ وخلاص مش هيتقدّم في الشغلانة. المهم بالنسبة لنا إن الوضع التراتبي بينظّم الشغل في صناعة السينما وبالأخص طريقة تدريب المساعدين بشكل غير رسمي. التدريب ده عادةً مشخّص ومجسّد، بمعنى إن المساعد بيتعلم أصول وطريقة الشغل من المساعدين الأقدم وخاصةً الريس. التعليم ده مش مجرد نظري: ده عرف وحرفة بيترسّخوا في جسم المساعد شوية بشوية، لغاية ما تبقى الشغلانة كأنها طبع ثاني جواه، سواء كان على المستوى الحرفي أو الفكري.

الفرق بين التعليم الرسمي وغير الرسمي مش بالضبط الفرق بين النظري والعملي، مع إن التصور الساذج إن الرسمي نظري وغير الرسمي عملي. في الواقع الاختلاف جاي من نظامين مختلفين للمعرفة السينمائية، واحد منهم بيعظّم دور المنهج والمواد والدراسة في فصول مشتركة برة وقت العمل، والثاني بيعظّم دور العلاقات الشخصية في تكوين المساعد تحت الريس المتمكن اللي بيوصّل له معرفته وحرفته أثناء العمل نفسه. المعرفة اللي بتتدرّس في الفصول ممكن تكون عملية زي ما المعرفة اللي بيوصّلها الأسطى ممكن تكون نظرية: الفرق إن المعرفة اللي بتتدرّس في الفصول عمرها ما هتبقى مشخّصة ولا مجسّدة زي المعرفة اللي بتتمرّر جوة الصناعة نفسها.

أثناء بحثي الميداني في مصر، قعدت في مرة مع أسطى إضاءة اسمه محمود مرسي شرح لي إزاي بيدرّب مساعدينه. أولاً المساعد مش مهم يكون عنده مؤهلات: الأهم هو الصحة البدنية والرغبة في العمل. اللي بيخش الشغلانة بيبقى صبي في الأول، آخره يقعد جنب عربية المعدات ويتفرج على اللي رايح واللي جاي. مرسي بيبقى واخد باله من عينين الصبي، عشان يشوف إذا كان مركّز في تفاصيل الشغلانة ولا لا، بيتعلم بسرعة ولا لا، بيبص في الحتت الصح ولا لا. نقل المعرفة في المرحلة دي بيتم بشكل نظري، وإنما الصبي موجود في التصوير شخصياً ويقدر يفهم اللي بيحصل حوليه جسدياً.

في بدايات التدريب، المساعد بيتعلم أسامي المعدات ووظائفها وبياخد فكرة عن شغل التصوير بشكل عام، ومرسي بيمتحن معرفته بشكل عشوئي شوية بشوية. أول ما يحس إن الصبي فاهم المعدات والشغلانة من الفرجة، بيخلليه مساعد ثاني، يعني شغلانته يشيل ويحط المعدات والإضاءات في مكان التصوير، ومع الوقت بيبقى مساعد أول، يقدر يركّب الإضاءات بنفسه (بما إن التركيب معقد أكثر من الشيل والحط). المساعد الأول الشاطر ممكن يبقى «بست بوي» (best boy) بعد المزيد من الخبرة، وبكده يقدر ياخد تعليمات مدير التصوير عشان يوجّه فريق الإضاءة بالكامل. وإذا ربنا كرمه بشوية معدات ورجالة، البست بوي يقدر يبقى أسطى إضاءة بنفسه.

في الوصف ده، تدريب مساعد الإضاءة واخد شكل تراتبي واضح. فريق الإضاءة بالكامل مترتّب على أساس شطارة وفهم كل مساعد منهم، من أول ما المساعد بيدخل الصناعة كصبي لغاية ما يبقى أسطى في يوم من الأيام. واضح برضه إن الترقية جوة فريق الإضاءة ما بيتمش بالشهادات والمؤهلات، وإنما بثقة الأسطى في المساعد وقدراته الشخصية والجسدية أثناء الشغل. المساعد اللي ماعندوش حرفة تركيب وتفكيك الإضاءة مش هيتقدم في الفريق ولو كان عظيم نظرياً، والتدريب الجسدي ده أساسي في مشوار المساعد جوة الصناعة.

ممكن نتصوّر إن النمط التعليمي عند عمال الإضاءة أو الفنيين بصفة عامة مالوش علاقة بالإخراج أو التصوير مثلاً، وإنما التصور ده غير صحيح في حالة صناعة السينما المصرية، وبيعتمد على تفرقة تراتبية بين الفنان والفني. فيما يخص التدريب والتعليم السينمائي، الفرق بين الفنان والفني مش كبير لأن مساعدين الإخراج والتصوير بيتدرّبوا بنفس الشكل التراتبي الشخصي المجسّد. الفرق الرئيسي إن المساعدين دول عادةً عندهم مؤهلات رسمية – إنهم راحوا المعهد مثلاً – وإنما تراتبية المساعد والأسطى بتعيد تدريبهم من أول وجديد. لذلك اللي بيقول إنه «ماتعلّمش حاجة في المعهد» قصده إنه ماتعلّمش على إيد أسطى متمكن قبل ما يخش الصناعة.

تاريخ صنّاع السينما في مصر هو تاريخ العلاقات بين الأسطى والمساعد، من أول المخرج الألماني فريتز كرامب اللي درّب جيل أحمد بدرخان مثلاً لغاية يوسف شاهين اللي درّب مخرجين زي يسري نصر الله وخالد يوسف. الواحد بيفتكر علاقات التمرين بين المخرجين لأن الأسطوات الكبار بقوا مشهورين، وإنما منطق التسليم التراتبي الشخصي المجسد بين الأجيال موجود في كل فريق في الصناعة، في حالة المخرج يوسف شاهين زي في حالة أسطى الإضاءة محمود مرسي.

في الآخر، الكلام عن تجديد مناهج التعليم السينمائي لا يمكن يكتمل إلا بالتفكير في التعليم السينمائي كممارسة ممتدة بأشكال غير رسمية برة المعهد. في حالة صناعة السينما المصرية، النمط السائد لتدريب السينمائيين جوة السوق هو نمط الأسطى اللي بيدرّب المساعد على إيده، والمنطق ده مش هيختفي رغم كل المحاولات لتحسين المناهج الرسمية، لأن نموذج التعليم مختلف عن نمط التدريب ده أصلاً، ومعتمد على إن اللي راح المعهد "ماتعلّمش حاجة" لغاية ما اتدرّب بشكل غير رسمي في السوق. لذلك الواحد مش ممكن يفكّر في التعليم السينمائي بشكل جديد إلا في ظل اعتبار المنظومة التدريبية دي بالكامل، والادراك ده من أهم نتائج علم السينما الإنساني.

للمزيد من القراءة عن علم السينما الإنساني

El Khachab, Chihab. (2017). Technology, Labor, and Mediation in Egyptian Film Production. DPhil thesis in Anthropology, University of Oxford

Ganti, Tejaswini. (2012). Producing Bollywood: Inside the Contemporary Hindi Film Industry. Durham & London: Duke University Press

Grimaud, Emmanuel. (2003). Bollywood Film Studio, ou Comment les **fi**lms se font à Bombay. Paris: CNRS Éditions

Hoek, Lotte. (2014). Cut-Pieces: Celluloid Obscenity and Popular Cinema in Bangladesh. New York: Columbia University Press

Larkin, Brian. (2008). Signal and Noise: Media, Infrastructure and Urban Culture in Nigeria. Durham: Duke University Press

Martin, Sylvia J. (2016). Haunted: An Ethnography of the Hollywood and Hong Kong Media Industries. Oxford: Oxford University Press

Meyer, Birgit. (2015). Sensational Movies: Video, Vision, and Christianity in Ghana. Berkeley: University of California Press

Ortner, Sherry B. (2013). Not Hollywood: Independent Film at the Twilight of the American Dream. Durham: Duke University Press

Pandian, Anand. (2015). Reel World: An Anthropology of Creation. Durham: Duke University Press

Powdermaker, Hortense. (1950). Hollywood, the Dream Factory: An Anthropologist Looks at the Movie-Makers. Boston: Little Brown

Srinivas, Lakshmi. (2016). House Full: Indian Cinema and the Active Audience. Chicago: University of Chicago Press

Wilkinson-Weber, Clare M. (2014). Fashioning Bollywood: The Making and Meaning of Hindi Film Costume. London: Bloomsbury Academic

د. وليد سيف:

الرغبة فى تملق المجتمع تجعلنا نقدم فنا تابعًا

لست ضد المدارس الخاصة للسينما

يقول إرنست ليفى الموسيقار السويسرى «ستبدأ الإنسانية بالتحسن عندما نأخذ الفن على محمل الجد كما الفيزياء أو الكيمياء أو المال»، فكان لقاؤنا معه كأحد صائغى جدية تشتهيها الحالة الإبداعية، قال فى مقدمة كتابه «أسرار النقد السينمائى» إنه طالما فر من التدريس لكن التدريس دائما ما كان يطارده، الهم الحقيقى والتعاطى الجاد ملمح لن يخطئه تتبع مواقفه وحديثه، هو ناقد وكاتب أدبى، وأستاذ ورئيس قسم النقد السينمائى والتليفزيونى بالمعهد العالى للنقد الفنى بأكاديمية الفنون، وأستاذ السيناريو بأكاديمية الإعلام الدولية، وأستاذ السينما التسجيلية بأكاديمية أخبار اليوم، ويقوم بتدريس مبادئ الكتابة السينمائية فى الجامعة الكندية، وأيضا أستاذ السيناريو فى المعهد السينمائى المغربي (المعهد الحكومى الوحيد بالرباط) بدأت علاقته بالتدريس الأكاديمى بمحاضرات عن السينما العربية فى جامعة الصداقة بين الشعوب فى موسكو أثناء دراسته للدكتوراة، قدم الكثير من ورش السيناريو فى مهرجان زنجبار فى تنزانيا وفى بوركينا فاسو بمهرجان الفيسباكو وغيرها، ويقوم حاليا بالإعداد لأول دورة تدريبية للسيناريو بالمملكة العربية السعودية، كان رئيسا للمركز القومى للسينما ولقصر السينما، وله العديد من الكتب السينمائية والنقدية كما له كتابات روائية .. مع د. وليد سيف كان لنا هذا اللقاء عن الدراسة السينمائية.

حاورته : أمل ممدوح

ـ موهبة الفنان تدار من عقله .. هل تتفق معى ؟

نعم أتفق .

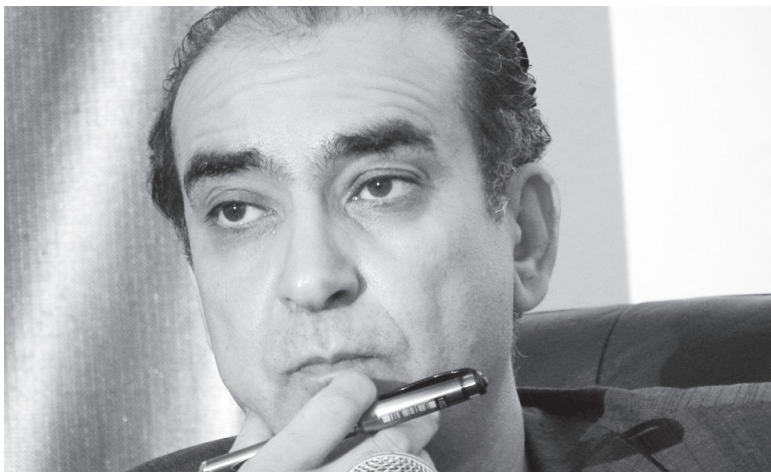
ـ فما الذى تقدمه الدراسة لتهيئة العقل والكيان الفنى؟

الدراسة حقيقة لها دور فى تهيئة العقل الفنى لكنى أعتقد أن دورها الحقيقى يكمن فى تبنى المواهب الحقيقية ، فأنت تعمل على تنمية عقول ووعى عدد كبير من الطلاب، وتمدهم بمعلومات أساسية، لكن المفروض أيضا أن تنمى القدرة الإبداعية لدى الموهوبين منهم، فلا أحد فى الدنيا يعلم أحدا الإبداع ، ففى تدريس السيناريو مثلا ليس الهدف فقط إعطاء معلومات أو تعليم قواعد ، بل إنك حين تجد موهوبا حقيقيا تعرف كيف يمكن تطوير موهبته والجوانب الناقصة لديه، ومعرفة الأشياء المقيدة التى تحتاج للانطلاق، فالالتزام بالقواعد لا يقدم فنا جيدا بل إن الفن الجيد هو لحظات الانطلاق الحقيقية مع الخيال المحكوم بالفهم والمعرفة.

على من يدرّس الفن .. أو السينما تجاوز كل الأفكار الروتينية

ـ ما العقبات التى تواجهها الدراسة لدينا لتقوم بدورها؟

هناك مشكلات أساسية لدينا قد تبدأ بالإمكانيات كخلو بعض القاعات من البروجيكتور أو خلل الصوت فى بعض الأجهزة، أو تعطل اللاب توب أحيانا ، لكن الأمر أيضا يتحسن تدريجيا فى الأكاديمية، وإن ظلت مواقع أخرى فى الثقافة الجماهيرية أو غيرها تعانى دوما نقص الأشياء، الشىء الآخر هو الأستاذ نفسه، فمدرس السينما ليس مجرد شخص يعرف قواعد هذا الفن، بل يجب أن يكون لديه خبرات كثيرة جدا حياتية وفنية وتجارب شخصية، بالإضافة للأهمية الشديدة للمشاهدة، فلا يجوز لدارسى السينما ألا يشاهدوا سينما وهى مشكلة موجودة، حيث تحدّث الطلاب عن كلاسيكيات فى السينما المصرية والعالمية لم يشاهدوها ، وهو أمر مهم جدا بجانب أهمية مشاهدة السينما المعاصرة، فلم يعد من الملائم أن نكتفى فى التدريس حتى اليوم بالحديث عن صلاح أبو سيف ويوسف شاهين، فمع أهميتهما الكبيرة هناك من أتى بعدهما ويستحق الدراسة والتوقف مع تجاربه، مثل جيل عاطف الطيب وداوود عبد السيد وغيرهما، وفى السينما حقيقة لا يوجد انفصال بين الفكر والتكنيك، فالتقنيات تتقدم جدا والأفلام التى كنا نراها فى الماضى وننبهر بها قد نراها اليوم ونستشعر بها عيوبا تقنية واضحة، فالأجيال الجديدة إن فكرت كالأجيال القديمة فلن تصنع سينما جيدة، وبالطبع حين ترى فيلما قديما لا تراه بعين اليوم بل بعين زمنه، والسينما بالذات يختلف فيها الإيقاع من زمن لزمن، فنفس المخرج الذى قدم فيلما منذ 10 سنوات لو قدمه اليوم فسيقدمه بإيقاع مختلف، شيء آخر أود الإشارة له وهو القوانين، بعد حديثنا عن الطالب والأستاذ والمستلزمات اللوجستية، فنحن محددون بقوانين صارمة خاصة فى الدراسة الأكاديمية، وخاصة فى القوانين الجديدة الخاصة بنظام الساعات المعتمدة، والكم المحدد من التخصصات والمواد المعينة الذى يربك الطالب فى اختيار قد لا يكون يمتلك القدرة عليه بعد، ولم يتسنى له التعرف بعد على المواد، مما يؤدى لاختيار غير مناسب لمواد لا يستفيد بها وإن نجح فيها، فتدريس الفن عموما يحتاج قدرا كبيرا من المرونة، والتجاوز عن اللوائح الصارمة ودراسة مواد لمجرد إكمال النصاب، فعلى من يدرّس الفن أو السينما تجاوز كل الأفكار الروتينية، كعدد مرات الحضور أو المواقف الشخصية من الطلبة المختلفين، والتعامل مع طالب الفن كمشروع فنان متحرك.



ـ لدراسة السينما شقان .. نظرى وتكنيكى .. فما تقييمك لمحتوى كل منهما فى الأكاديميات السينمائية بمصر؟

الجانب النظرى مهم جدا لكنه يجب أن يتوازى مع الجانب العملى والمشاهدة، والجانب العملى ضعيف، بينما يجب تدريب الطالب فى مجال تخصصه من البداية ،لأن من كان قويا جدا فى الجانب النظرى وضعيفا فى الجانب العملى سيكون كمن له رأس كبير وعضلات صغيرة، فالجانبان يفترض أن يسيرا بالتوازى معا ، فالطالب يجب أن يجرب أدواته وينمى عضلاته بجانب عقله، حتى لا يجد نفسه يملك أفكارا كثيرة جدا ولا يمتلك آليات تطبيقها، لأنه لم يتدرب على السير خطوة خطوة .. والأمر لا يتوقف على منهج محدد فالمنهج فى النهاية يتحكم فيه الأستاذ ، تماما كإيقاع الفيلم..لدى موضوع يُروى لكن مهارتى فى الوقوف عند الأماكن المهمة لا المناطق المملة، والأستاذ الجيد هو من يملك التفريق بينهما، أيضا الطالب عندنا فى مصر مثقل جدا بأعمال وتكليفات طوال العام ينشغل بها عن التعلم، وهى نفس المشكلة بالنسبة للأستاذ المشغول بكم آخر من الأوراق، مما يستهلك وقتا وطاقة ويقلل الوقت الفعلى المبذول فى العملية التعليمية، فالطالب لدينا مشغول بفكرة النجاح، الذى يحوله نسبة كبيرة من الأساتذة لوحش مخيف، فأزمة التعليم فى مصر عموما وفى السينما خصوصا هى الامتحان .. كذلك فإن معظم الجهات التى بها مشروعات أفلام يكون هناك تدخل شديد من الأستاذ المشرف رغم أن ذلك عكس دوره الذى يتطلب بالأساس إتاحة مساحة أكبر للحرية، الأمر الذى لا يشعر الطالب فى النهاية بالانتماء لمشروعه الذى يمثل رؤية المشرف لا رؤيته.

نحاول تنقية مفاهيم الطلبة مما شابها من مفاهيم رجعية رديئة

عن الورش السينمائية .. أى فرصة لتعليم الفن فى أى مكان هو أمر مفيد

لدينا مشكلة فى التفكير «الإستريو تايب»

- قمت بالتدريس داخل وخارج مصر .. فما ملامح هذه التجربة وأهم ما لاحظته من فروق ؟

التجربة المغربية ممتازة جدا، فلديهم حالة من الانفتاح على سينما العالم وخبراتها، فمثلا أنا أول أستاذ عربى من خارج المغرب يدرس لديهم، وأعنى فى المعهد السينمائى المغربى فى الرباط، وهو المعهد الرسمى الوحيد، حيث كانوا دائما يجلبون خبراء من إيطاليا وفرنسا وألمانيا، أيضا هم حريصون على الاستفادة من ثقافة وتراث السينما المصرية، وهى حالة جيدة من السماحة خرجت بها المغرب عن استشعار التعالى من السينما المصرية لدى بعض الدول العربية ومبادلته بتعالٍ آخر، إلا أن نفس الحساسية لدينا فى صعوبة الاستعانة بأستاذ آخر من نفس الجامعة أحيانا، فقد أصبح لدينا شوفينية غريبة فى كل مكان وحالة انغلاق للأماكن على نفسها، وهى حالة خطيرة لذا فأنا سعيد أنهم فى المغرب يكسرون ذلك، من جهة أخرى فإن لديهم إمكانات جيدة جدا، فالقاعات مجهزة جيدا ولديهم أستوديو كامل ووحدات تصوير ومونتاج كاملة وغير ذلك، أما عن مستوى الطالب، فالطالب عندنا فى مصر يتميز بوقوفه على تراث سينمائى غزير فهو يفهم سينما بشكل جيد ولديه جيناتها، أما الطالب هناك فيمتاز بالثقافة اللغوية التى تجعله أكثر انفتاحا على الفيلم الأوروبي، ففى فصلى عشرة طلاب يجيدون لغات متنوعة ما بين فرنسية وإنجليزية وإسبانية وإيطالية وألمانية رغم أنهم خريجو مدارس حكومية عادية، وبالإضافة لدراستهم هم يثقفون أنفسهم بجهودهم الذاتية، بالتإلى فإن مشاهداتهم للأفلام متنوعة وبلغاتها الأصلية، مما يجعلهم منفتحين على سينما العالم، بالإضافة إلى أن فى المغرب يتم باستمرار تصوير أفلام أجنبية إلى حد استقبال الملك بنفسه فى بعض الأحيان لوفود التصوير الأجنبية، فلديهم بلدة تسمى «ورزازيت» هى مدينة سينمائية مفتوحة بأكملها للتصوير، وكذلك مراكش مما يحقق حالة رائعة من الاحتكاك وفرصة هائلة لتدريب الطلبة فى الأفلام العالمية ويخلق حالة من الانفتاح، مما يجعلنى أتوقع تقدما كبيرا للسينما المغربية فى الفترة القادمة.

- هل وجدت فروقا فى ثقافة التلقى بين الطلبة فى مصر وخارجها ؟

الطالب فى مصر مثقف سينمائيا بثقافتى الفيلم المصرى والأمريكى، لكن الطلبة فى المغرب أكثر انفتاحا على الفيلم الأوروبي، وبرغم معرفتهم الكبيرة بالفيلم المصرى إلا أنها تتضاءل عاما وراء عام، خاصة مع قلة عروض الفيلم المصرى الذى أصبح تقريبا لا يعرض فى دور العرض المغربية، كما أن الإقبال على المسلسلات المصرية هناك صار ضعيفا جدا بعدما صارت المسلسلات العالمية تدبلج باللهجة المغربية، كذلك فإن الثقافة الأوروبية فى حد ذاتها تجعل تذوقهم للأفلام مختلفا، فلم يحبوا مثلا فيلم «المومياء» ولم يلمسهم لكثرة مشاهداتهم لأفلام من هذا النوع، لكنهم فى المقابل انبهروا بفيلم «إسكندرية ليه» وأثار لديهم اهتماما وجدلا لأنهم شعروا أن هناك عينا سينمائية بجانب حالة مصرية خاصة.

موت الأمل يكسر أشياء فى الفنان ونحاول تنقية المفاهيم الرجعية

- ألم يسترع انتباهك أننا كنا كذلك فى وقت سابق ؟

أوافقك جدا .. وقد شبهت المغرب بمصر فى الثمانينيات شكلا وموضوعا فى حالة الشغف وحالة الأمل، فأسوأ ما فى الحياة موت الأمل، والخطير أن لدينا حالة من يأس التحقق، فالطالب هناك رغم عدم غزارة فرص العمل والقلق من المستقبل لديه على الأقل يأمل أن يعمل، أما لدينا فالسائد توافر العمل لمن كان والده منتجا مثلا أو ما شابه ذلك، وهذا يكسر أشياء كثيرة فى الفنان تجعله لا يعتمد على موهبته بل يبحث عن أشياء أخرى.

- هل تؤثر ثقافة الجمهور المتلقى للأفلام على الحالة الابداعية؟

هناك منظومة مؤثرة والتعليم جزء منها، ويجب أن يتواكب معه إعلام موضوعى وثقافة جادة وتنمية مجتمعية، فالتعليم وحده غير كاف، وما يفعله الإعلام من حالة نفاق واضح للرأى العام شىء فى منتهى الخطورة، ففكرة أن هذا الفيلم مسف وهذه المشاهد عارية وهذا كلام معارض فى وقت لا يجوز فيه المعارضة، كل هذا فى الحقيقة ضد الإبداع على طول الخط، فإذا كان المبدع يعمل فى هذا المناخ فإن الطالب سيكون ابن هذا المناخ، ومهما حاول المدرس توجيهه للطريق الصحيح، ستظل دوما هناك قوة تجذبه للطريق الآخر، أراها مرحلة سوف تمر لكن وجودها مؤثر مع الأجيال ومفسد لما نحاول أن نبنيه، فنحن نحاول تنقية مفاهيم الطلبة مما شابها من مفاهيم رجعية رديئة يجب ضبطها، كفكرة أن الفن نظيف أو رسالة اجتماعية أو أنه عمل ثقافي، فحتى لو أن الفن ثقافة لكنه ليس عملا ثقافيا، بل عمل إمتاعى أولا والمتعة لها درجاتها المختلفة، فهناك متعة بمعنى التسلية والدهشة والانبهار وأخرى بمعنى أن أفكر وأخرى بمعنى التأثير على وجداني.. فهى درجات، أيضا فكرة الرغبة فى إلغاء نوع من الفن لحساب نوع آخر فكرة غير سليمة، فعلينا تفهم مثلا أن لا عيب فى أن يكون هناك فن تجارى جيد، فكرة الرغبة فى تملق المجتمع صارت فى منتهى الخطورة وتجعلنا نقدم فنا تابعا لا سابقا، مما يؤثر فى مستوى الكتابة ويسبب تراجع التعبير عن الرأى تخوفا من الهجوم، فالحقيقة لقد أصبح ولأول مرة فى تاريخ مصر رقابة الجمهور أشد من رقابة الدولة وأن الأفلام التى تتيحها الرقابة قد يعترض عليها قطاع كبير من الجمهور، مع أن من ضمن الأهداف الرئيسية للفن كسر التابوهات الثلاثة (الدين، الجنس، السياسة) فكيف تحقق ذلك وأنت مقيد بها، والمشكلة أن من يصنعها المجتمع لا الدولة، ليكون لدينا حالة انفصام بين ذلك وما يحدث فى الشارع والمجتمع من سلوكيات، هناك مشكلة حقيقية أيضا فى أننا أصبح لدينا تراجع فى الإقبال على السينما، خاصة السينما التى لها

طابع ثقافي، وإن ظل توزيع الأفلام التجارية جيدا، لكن فيلم كفيلم «الأصليين»مثلا انصرف عنه الناس، الأمر الذى يدخل المبدع لحالة من السعى لإرضاء الجمهور لا الإبداع.

- ماذا عن هذا التأثير فى المغرب؟

هم لديهم بلا شك تيار دينى رجعى، وهم أيضا مجتمع محافظ، لكن هناك نسبة جيدة من المجتمع تقدمية بسبب ارتباطهم الشديد بالغرب، سواء بسبب الثقافة الفرنسية السائدة أو الحدود القريبة من إسبانيا، فبالتالى تأثير المجتمع المحافظ يظل محدودا.

- ما رأيك بالمدارس الخاصة للسينما التى انتشرت مؤخرا ؟

لست ضد ذلك ولا حتى ضد الكسب من ورائها، وبالتأكيد هى تخاطب شريحة معينة قادرة على الدفع وبالتأكيد تقدم فائدة ما فى محيط ما لجمهور ما، وهناك من يتعلم لديهم بجدية ويتخرج منها أناس ناجحون يقدمون مشروعات جيدة، وهذا هو الفيصل فلا مشكلة فمن يريد أن يعلم أو يتعلم أو يأخذ شهادة فليفعل، وهو أمر موجود فى أمريكا، الكل يأخذ شهادات لكن الفيصل هو العمل والنجاح، أما الحديث عن فرض قوانين للمنع أو وضع العراقيل، فالحقيقة أن القوانين ليست هى ما يضبط الأمور، بل النجاح هو الفيصل والناجح من سيستمر، وحتى لو كان من يدرسون دون الكفاءة يظل الأمر خاضعا للرغبة.

- هل يلجأ الخريج الأكاديمى لمثل هذه المدارس ؟

يكون أحمق إن فعل بما أنه دارس للسينما وخريج أكاديمى، إلا لو كان هناك شىء ما خاص أو أستاذ معين سيستفيد منه فى هذا المكان، فمثلا ابنى وهو بمعهد السينما قسم إخراج سمع عن ورشة تمثيل جيدة فأحب خوض التجربة لأنه عرف أنهم سيدربونهم على جوانب روحية وأساليب تأملية، فاستفاد منها ..لكن هذه ورش.

المدارس الخاصة للسينما تعويضية وليست تكميلية

- ألا يمكن أن تكون هذه المدارس تكميلية لدارس السينما ؟.. أم تراها تعويضية فقط لمن لم يدرسها ؟

لا ليست تكميلية أبدا ولا أظن أن دارس للسينما يلجأ إليها، لكنها فعلا تعويضية لمن لم تكن لديه فرصة لدراسة السينما، وقد يقدمون بذلك خدمة جيدة، خاصة أن هناك من لا يقبلون فى المعهد العالى للسينما رغم جودة إمكانياتهم بسبب محدودية العدد المطلوب للدفعة فى كل قسم، وهو عشرة طلاب لكل قسم، فطاقة المعهد لا تحتمل، فلك تخيل تقدم المئات.

- وماذا عن الجانب التكنيكى فيها هل يفوق المعاهد الأكاديمية ؟

لا ..فأنا أعتقد أن الإمكانيات المتاحة حاليا فى معهد السينما إمكانيات جيدة جدا ويصعب أن يتغلب عليها معهد خاص، حتى لو كان مجهزا جيدا، خاصة فى ضوء تجديدات جرت فى المعهد.

- هل نحتاج للمزيد من التخصص فى فروع الدراسة ؟

لا أظن أن هناك نقصا فى فروع الدراسة فهى كافية لكن لا ما نع من الاستعانة بخبراء من خارج المكان وهو ما لا يحدث كثيرا، فلدينا كفاءات لكن السوق يستقطبها دون التدريس، فمثلا سمير سيف أفضل أستاذ إخراج فى مصر وإن لم يرأس يوما قسم الإخراج لكنه اليوم لديه ارتباطات لا تتيح له التدريس.

قلة البعثات مؤثرة وبناء المدرس الشىء الأهم

- هل لقلة البعثات تأثير فى المستوى العلمى والإبداعي؟

من المؤكد أن الميزانيات تقل وبالتالى تقل البعثات، لكن أيضا المسألة تتراوح بين مسئول وآخر، فهناك مسئول يوفر فى البعثات كتوفير للنفقات، وآخر يرى أن عليه إنفاق ما تبقى من ميزانيته فى منطقته الأحق، فعقلية المسئول تختلف من واحد لآخر، وقلة البعثات مؤثرة بالفعل لكننا فى نفس الوقت علينا الاعتراف بأننا الآن دولة تمر بظروف اقتصادية صعبة ..لكن أيضا هناك المنح التى تقدم من الدول الأجنبية للطلبة المصريين، وهذه المنح فى الحقيقة تحتاج عادة لجهد وتفكير فى كيفية توظيفها وإيصالها لمن يستحقها.

- الورش السينمائية وقد زاد انتشارها.. هل تراها ظاهرة مفيدة أم مفسدة ؟

قد أكون متطرفا فى رأيى هذا لكنى أرى أن أى فرصة لتعليم الفن فى أى مكان هى أمر مفيد، حتى لو كان قليل الفائدة، فوجود شعاع ضوء فى كل منطقة لتعليم السينما وتعليم الفنون هو أمر ينير الحياة،على سبيل المثال فى إيران هيئة شبه رسمية لها فى كل محافظة من محافظات إيران المائتين فرع ينتج كل عام 10 أفلام قصيرة فيصبح لدينا سنويا 2000 فيلم قصير على الأقل، فلو كان منها 50 فيلما جيدا فهذه نهضة، أى 50 مشروع مبدع وفنان متحققا، وقد حاولت حثيثا تنفيذ مشروع مشابه فى مصر، ففكرت فى مشروع المائة فيلم حين كنت مديرا لقصر السينما، وتوقفت بسبب الاعتمادات المالية، وحاولت عمله حينما كنت مستشارا لهيئة قصور الثقافة لشون الإنتاج السينمائى، لكن المشروع تعطل أيضا بسبب الأجور والميزانيات، وحاولت عمله حين رأست المركز القومى للسينما بإنتاج عشرة أفلام قصيرة فى العام لكنه كذلك لم يتم للأسف.

- ألا ترى تغيرا فى خام الفنان الحالى مقارنةً بأجيال مضت ؟

لا أرى أن شيئا تغير فى الفنان، هناك مواهب كثيرة جدا لكن المشكلة فى أمرين .. أولهما زيادتنا العددية حيث الكثرة تقلل الفرص وتخلق حالة من التزاحم الذى له دوما سلبياته فالأجواء غير مناسبة، ثانيهما أن كثيرا من فناننا تحققوا فى فترة كانت فيها الدولة تنتج أفلاما، وهذا فى فترة الستينات خاصة والتى شهدت أكبر قدر من الأعمال الفنية والسينمائية الجيدة، وقد تربى فيها أيضا أجيال جديدة صنعت مشروعات، أما اليوم فالدولة رفعت يدها عن الإنتاج السينمائي، ومن السبعينيات وحتى اليوم لم يحدث أن أنتجت الدولة فيلما سوى فيلم «المسافر»ولم تدعم سوى مجموعة من الأفلام عام 2012 فى مسابقة الدعم التى لم تتكرر والتى نتج عنها خمسة أفلام روائية من بينها «لا مؤاخذة»و«رسائل البحر»و«عصافير النيل» و20 فيلما قصيرا، فبالطبع غياب الدولة مؤثر جدا، ولا يتحقق هذا الخام إلا من خلال السوق الذى له شروطه ومنافسته الصعبة، فالمشكلة ليست فى الفنان نفسه بل فى المناخ، وإن كانت هناك استثناءات فى بعض الأعمال المستقلة لكن تظل الفرص ضيقة جدا ، ولدينا نماذج استطاعت تحقيق إبداع جيد رغم ذلك كمحمد حماد فى فيلمه «أخضر يابس» وعمرو سلامة ومحمد دياب وكلها مواهب كبيرة.

- ماذا تقترح لتطوير تدريس السينما فى مصر؟

سؤال صعب، لكنى أرى الشيء الأهم هو بناء المدرس .. بناء الإنسان ..فنحن لدينا مشكلة فى بناء الإنسان، فالمدرس لدينا مثقل بالهموم الاقتصادية والشخصية، يُستنزف فى أمور الحياة، ولكى تدرس مادة تتعلق بالإبداع يجب أن تكون مهيأ ذهنيا، كما يجب أن يتوافر لك أفلام حديثة وسينماتيك ومكتبة أفلام متنوعة، كذلك نحن ينقصنا الاطلاع على تيارات السينما الحديثة، وقد كان لدى أثناء تحضيرى

لمهرجان الإسماعيلية مشروع أساسى لبحث أو دراسة عن التيارات الحديثة فى السينما فى الأفلام القصيرة والتسجيلية، وهو موضوع شديد النقص فى مصر، حيث عادة ما نعمل على الكلاسيكيات بينما نحتاج لمتابعة جيدة لما يتم من تطوير حالٍ للغة السينما ومدارسها واتجاهاتها.

ـ ما اقتراحاتك لطالب السينما لتعويض أى نقص فى العملية الدراسية ؟

يجب أن يشاهد الكثير من الأفلام وأن يتابع الاتجاهات المختلفة فى السينما وأن يجرب أدواته، وقد كسرت كاميرا الديجيتال عائقا كبيرا كان بالنسبة لجيلنا مثلا بينما الآن كل من بيده كاميرا يستطيع أن يجرب بها فيلما مهما كانت إمكانيات الكاميرا، فقط يجب أن يدرك أن الأساس هو الفكرة، جرب أفكارك فى حدود إمكانياتك، صور مواقف ولقطات، فكنز أى مبدع ثلاثة أشياء: مخزون ذكريات شخصية، حكايات الحياة التى لفتت نظره، جمل الحوار الموحية التى التقطتها أذناه، هذه وقود مشروعاته الفنية وزخمها.

ـ أخيرا .. ما ملاحظاتك على أفكار الطلبة من تدريسك للسيناريو ؟

نحن لدينا مشكلة فى التفكير النمطي«إستريو تايب»فمن يقدم فكرة جيدة يقلدها الباقون باختلافات طفيفة، وهو أمر خطير، بينما على العكس وجدت تنويعا فى المعهد السينمائى المغربى وتنويعات فى الأفكار وطرق التفكير لكل منهم، فمنهم من لديه أفكار للسينما التجارية ومنهم من يميل للسينما التسجيلية ومتأثر بالسينما الروسية وهناك من تركز فى مشروع معين للفيلم التسجيلى عن رياضة معينة، فكل منهم لديه تركيبته وأفكاره، ليكون المهم هنا كيف تستوعب هذه الأفكار لا أن تعدلها، فالسيناريو ليس مجرد قواعد بل المهم التعامل مع روح الكاتب، السيناريو ليس تكنيكا بل إحساس نابع من المبدع، يكون استيعابك له أكثر ما يساعد.

الطريق الشاق إلى معهد السينما

منذ أن بدأ فن السينما يغزو العالم، وأصبح حلم تعليمها وإنشاء معاهد ومدارس ومراكز خاصة يراود القائمين على شئونها فى العالم كله، وبالطبع كانت مراكز التعليم فى العالم تتوافر فى البلاد الأوروبية مثل فرنسا وإيطاليا على وجه الخصوص، وكانت بلاد الشرق ترسل بعثات فردية أو جماعية لكى تتلقى العلم فى بلاد النور، ولدينا فى مصر نماذج كثيرة وعديدة فى هذا المجال، بعثات مبكرة فى المسرح والسينما، فذهب جورج أبيض وزكى طليمات وفتوح نشاطى إلى باريس لدراسة المسرح، كذلك ذهب الفنان محمد كريم إلى عاصمة النور لدراسة السينما، وكانت هذه بعثات على نفقة الدولة، كما أن الفنان الشاب يوسف وهبى ذهب على نفقته الخاصة لدراسة فن المسرح فى إيطاليا.

شعبان يوسف

هذه نماذج قليلة من أعداد كثيرة كانت تذهب وتعود، لإحداث تلك النهضة التمثيلية التى عرفناها فى العقود الأولى من القرن العشرين، ولكن عدا تلك البعثات التعليمية الممتازة، وذات الكفاءة العالية، والتى لولاها لكانت بلادنا قد تأخرت كثيرا عن اللحاق بركب السينما أو المسرح فى العالم، وقد يعلم الكثيرون تلك النهضة التى أحدثها هؤلاء الذين ذهبوا ودرسوا فنون التمثيل، ثم عادوا وطبقوا ماتعلموه فى القاهرة.

بالطبع كانت هناك مبادرات أهلية خاصة، تتطوع لإنشاء جمعيات صغيرة لتعليم التمثيل، وكانت القاهرة بالطبع، ثم الإسكندرية مباشرة هما المركزين الكبيرين لإنتاج تلك الجمعيات التى تعمل بالمجهود الذاتى، وبما تعلموه من خلال ممارسات تمثيلية قليلة، وكانت هناك منافسات واسعة نشأت بين من نادوا بإنشاء معاهد تمثيل خاصة، وبين من رأوا أن العمل السينمائى أو المسرحى هو المدرسة الأولى، اقتناعا بأن الفن لا يحتاج إلى معاهد ومراكز تعليم لكى تنتج فنانا موهوبا، وكان كثيرون يستندون إلى مواهب تمثيلية كبيرة لم تتعلم فن التمثيل فى تلك المعاهد، مثل نجيب الريحانى وعلى الكسار على سبيل المثال، وهناك عشرات النماذج التى كانت منتشرة آنذاك.

وكانت قد نشأت ظاهرة قديمة فى أوائل القرن العشرين، وهى الجماعات الشابة المتعلمة فى مصر تعليما جيدا، هذه الظاهرة كانت ممثلة فيما يسمى "المندرة" واسمها باللغة العربية الفصحى "المنظرة"، وكان الشباب يلتقون كل مساء، ولم تكن هناك سينما - كما تخبرنا مجلة الكواكب عام 1932 - يذهبون إليها، ولم تكن هناك – كذلك - مجلات فنية، اللهم إلا إصدارات قليلة ليست متخصصة تتابع أخبار الفن على استحياء، وكان هؤلاء الشباب يتبارون فى الخطابة وإلقاء الأشعار والفقرات التمثيلية، وكانت هذه أولى بروفات تعلم فن التمثيل.

وهذا كان يخصّ بالأساس فن المسرح، ولكن فن السينما كان له شأن آخر، رغم أن علوم التمثيل فى البداية كانت تمزج بين الفنين، فنشأ فى أواخر عقد الثلاثينيات من القرن العشرين "معهد التمثيل"، وكان يدرس فيه جورج أبيض وفتوح نشاطى وزكى طليمات وغيرهم ، إلى أن بدأت السينما تغزو الحياة الفنية فى مصر بقوة، وبدأ يتردد عليها مريدون كثيرون، وكادت تسحب البساط من تحت أقدام المسرحيين، وكان لـ"محمد كريم" أفضال كثيرة فى لفت الأنظار لفن

معهد مصرى للسينما

تأسس في الاسكندرية أخيراً معهد لنشر فن الفوتوغرافيا والزنكوجراف وصناعة أفلام السينما مجاناً . والصورة تمثل اعضاء مجلس ادارة هـذا المعهد الذي اطلق عليه اسم « المعهد المصري للسينما » ، وهم من اليمين الى اليسار : الافندية محمد عبد الكريم « سكرتير المعهد » ، كمال صبري « عضو » ، محمد بيومى « رئيس » ، يوسف الخوجه « عضو » عبد القادر الصناوي « وكيل »

وأننا نرجو أن يوفق هذا المعهد في المهمة التي نشأ من أجلها

السينما، وهنا ننقل عن مجلة "الكواكب" 27 نوفمبر 1933 مايلى :".وكريم من الأشخاص الذين يقتلون الفكرة بحثا قبل الإقدام على تنفيذها.. فبعد أناة وصبر طويلين عرف أثناءها ما بذلت جمعية أنصار التمثيل من جهود مشرفم وما أتت من ثمار مورقة ، تقدم إليها باقتراح متواضع ذى شطرين أولهما :السينما هدفا من أغراض الجمعية وإطلاق اسم جديد عليها هو :"جمعية أنصار التمثيل والسينما"، أما الشطر الثانى فهو قبول كريم - بعد ذلك - عضوا فى الجمعية".

وهذا كان تطورا كبيرا، أى إدخال الاهتمام بالسينما على المستوى الرسمى إلى

جانب المسرح، بعد أن كان معهد التمثيل قد أشرف على تخريج ممثلين وممثلات أصبحوا ذوى شأن عظيم فى مجال التمثيل، وكانت أولى خريجات ذلك المعهد الآنسة زوزو حمدى الحكيم، وقد أجرت معها مجلة الكواكب حوارا مهما فى ذلك السياق، فى العدد الصادر بتاريخ 1 أغسطس 1932،

فى تلك الأثناء نشأ مايشبه الإعجاز فى الإسكندرية، إذ نشرت مجلة الكواكب فى عددها الصادر فى 5 ديسمبر 1932خبرا يقول: "تأسس فى الإسكندرية أخيرا معهد لنشر فن الفوتوغراف والزنكوغراف وصناعة السينما مجانا" وعقب محرر المجلة قائلا : "وأننا نرجو أن يوفق هذا المعهد فى المهمة التى نشأ من أجلها"، ونشرت المجلة صورة تاريخية ونادرة لمؤسسى المعهد والذين تولوا التدريس فى هذا المعهد، وهم محمد عبد الكريم سكرتير المعهد ، وكمال صبرى "عضو"، ومحمد بيومى "رئيس"، ويوسف خوجة "عضو"، وعبد القادر الشناوى "وكيل" ويبدو من الأسماء أن الرائد والقائد هو الفنان الكبير محمد بيومى الذى كان له فضل كبير فى مجال السينما.

وجدير بالذكر أن المشتغلين بالسينما كانوا قبل إنشاء المدارس أو المعاهد المختصة بتعليم السينما، يكتبون مايشبه الدروس السينمائية على صفحات المجلات، كما كان تعليم السينما يغزو المدارس بشكل واسع، وعلى سبيل المثال كان الفنان والمخرج أحمد بدرخان يكتب موسعا فى المجلات عما لا بد أن يتعلمه المشتغلون بالسينما، وعلى سبيل المثال نقتبس بعضا مما كتبه فى مجلة الصباح الصادرة فى 22 يناير 1932، تحت عنوان "قواعد عامة للسينما.. كيف تكتب القصة السينمائية؟"، وآثر بدرخان أن يكتب عناصر القصة فى صدر الموضوع كما يراها ..وهى :

1_بساطة الموضوع

2_بساطة الشخصيات ووحدتها

3_عدد الشخصيات

4_وحدة الفكرة

5_وحدة نسبية الزمن

6_اختيار المكان الذى تجرى فيه الرواية

7_تعرف المكان اللائق

8_المفاجآت الجذابة

9_موضع المفاجآت

10_الحركة

11_الحب أساس كل سيناريو

12_السر

13_الخاتمة

14_مراعاة شعور الجمهور

15_الخلاصة

وبعد أن قدم العناصر الرئيسية كما يراها، كتب يقول :"يجب أن يكون موضوع (السيناريو) قصة بسيطة لذلك نجد التعقيدات النفسانية التى تؤثر علينا فى القصة المسرحية بسيطة جدا فى السيناريو، فالأفلام الأمريكية تنال إعجابنا لبساطة موضوعاتها وسهولتها وأقوى الأدلة على ذلك أفلام دوجلاس فير بنكس العظيمة التى أفضل ما فيها مخالفتها الطبيعة ومع ذلك فإنك لا تمل من رؤيتها ومن مخالفتها الطبيعة لأن قيمتها الفنية متوافرة فى مميزات أخرى كفخامة المناظر ودقة الإخراج ، أما الأفلام الفرنسية التى تمتاز بشدة الانفعالات النفسانية والفاجعات لا تقل بساطة فى موضوعاتها عن الأفلام الأمريكية".

وكانت المجلات فى ذلك الوقت تقوم بدور البديل عن المعاهد والمدارس السينمائية، وكانت كوكبة من الفنانين يكتبون بإخلاص وتفانٍ فى ذلك الشأن، رغم أن السينما كانت فى طفولتها ، إلا أن ذلك كان حافزا لكثير من السينمائيين لأن يكتبوا ويحاولوا إيصال أهمية ذلك الفن فى المجتمع بشكل مكثف.

وكانت تلك الكتابات تؤثر تأثيرا واسعا فى المشتغلين بالسينما، مما جعل كثيرين يطالبون بإنشاء مراكز متخصصة فى تعليم التمثيل، وذلك لإنقاذ المهنة من الهواة، ففى 27 نوفمبر 1931 كتب محمد على رزق على صفحات مجلة الصباح موضوعا تحت عنوان "محترفون وهواة" بمناسبة الأحاديث التى كانت دائرة ومنتشرة عن مقدرة طلبة معهد التمثيل، إذ كتب يقول :"ظاهرة مدهشة بل ظاهرة يؤسف لها أشد الأسف..فى العام الماضى فتحت الحكومة معهدا للتمثيل وفى نهاية العام أغلقته، يا ليتها لم تفتحه ولم تغلقه!"، وراح محمد على رزق يكيل الاتهامات للحكومة وللذين تصدوا فى ذلك المعهد الذى لم تكتب له الحياة ، وفحوى ما كان يريد رزق أن يقوله، هو الاستعانة بالفنانين الذين لهم خبرة فى التمثيل والإخراج والسيناريو والمونتاج والماكياج فى تلك المعاهد، فلابد أن يكون لذوى الخبرة مكانة ومكان فى مثل هذه المعاهد التى يزمع أو يحلم بإنشائها.

ولا بد أن ننوه هنا إلى أن مدينة الإسكندرية كانت دوما تلاحق القاهرة فى إنجازها، وتحاول فى كثير من الأحيان أن تقدم ما هو مفيد ومهم وحيوى، فإذا كانت مجلة الكواكب قد نشرت الخبر الذى أعلن عن معهد تمثيل السينما فى الإسكندرية، فها هو خبر آخر نشرته مجلة "الصباح" فى مارس 1932 ، وجاء تحت عنوان "التمثيل فى الإسكندرية"، يقول محرر الخبر :"ما ذهبت مرة إلى الإسكندرية - مدينة الجمال والسحر - إلا وزاد يقينى فى شدة تعلق مواطنينا من شبابها وشيوخها وسيداتها بفن التمثيل، ففيها ترى ما لا تراه فى القاهرة، من تجمع الشباب حول باب السينما "، كما نشرت المجلة ذاتها خبرا آخر تحت عنوان "قاعة المحاضرات" يقول :" أخيرا استقر الرأى على افتتاح قاعة المحاضرات وسيطلق عليها من الآن "قاعة محاضرات فن التمثيل" ، وقد اختيرت لها مدرسة الإبراهيمية الثانوية فى (الأمفتياتر) المقام بها، وأبيح سماع المحاضرات للممثلين والممثلات والهواة ، أما الشروط الملزمة لالتحاق الممثل أو الممثلة فهو إثبات مهنته (بكارنيه) يقدمه من الإدارة الفنية التى يعمل بها..وشروط الهواة ألا يقل مستواهم العلمى عن شهادة الكفاءة".

ويصعب المجال هنا عن متابعة كل الجهود المضنية التى واجهت السينمائيين فى إنشاء كيان يخص تعليم السينما، حتى أن الفنان والمخرج الكبير الراحل قد كتب مقالا عنوانه شديد الوضوح ، وهو "نطالب بمعهد للسينما" ، ونشر المقال على صفحات مجلة الكواكب فى عددها الصادر فى سبتمبر 1950 وكان صلاح أبوسيف قد أصبح رقما مهما فى مجال السينما، وكتب فى مطلع المقال :"الظاهرة الغريبة فى ميدان السينما ، هى انعدام روح التعاون والألفة بين السينمائيين المصريين رغم أنهم أبناء مهنة واحدة يربطهم عمل واحد ومصير واحد ! "

ويرجع سبب التنافر إلى اختلاف الثقافات بينهم ..فالسينمائيون ينقسمون من الناحية الثقافية إلى ثلاث فئات"

وبعد أن فند الاختلافات الواضحة بين السينمائيين ، أكد أن النتيجة الطبيعية لذلك انعدام روح الألفة والتعاون والمحبة التى يجب أن تتوافر فى أبناء الأسرة الواحدة ، وسخرية بعضهم بالبعض الآخر، والإساءة إلى الصناعة بما يفسرونه فى الصحف ويذيعونه فى مجالسهم الخاصة من شائعات.

واقترح أبوسيف حلا مهما ، فقال :"وأعتقد أن الحل الوحيد لهذه المشكلة هو إنشاء معهد للسينما يوحد بين المشارب ويوفق بين الأشخاص وينشر المساواة فى الثقافة بين جميع أفراد السينما".

وبالطبع لم يكن صلاح أبوسيف بسيطا إلى درجة أنه يطالب بمعهد للسينما من أجل مشكلة وحيدة تعمل على توحيد السينمائيين وحل الخلافات بينهم، ولكنه كتب كثيرا حول الضرورات الحتمية التى توجب أن يكون هذا المعهد قائما بالفعل، وفى هذا المقال أبرز بعض مساعيه العملية نحو ذلك ، إذ قال :"ولقد تحدثت إلى كبير من رجال وزارة الشئون حول هذا المعهد الذى أعلنت كثيرا أنه نصطدم بعقبة عدم وجود الأساتذة الذين يتولون مهمة التدريس فى هذا المعهد ، وقلت له يومها أنه من الممكن أن تستعين الوزارة بأساتذة من مختلف كليات الجامعة لتدريس فن كتابة السيناريو والحوار السينمائى والديكورات والصوت وغير ذلك، أما التصوير والمونتاج فأنا أرشح لتدريس هذه المواد أساتذة من السينمائيين المصريين الذين درسوا فى الخارج ولهم خبرتهم الطويلة وماضيهم الفنى ما يؤهلهم للقيام بهذه المهام على أكمل وجه"

وفى ظنى أن هذا المقال وكذلك جهود كاتبه المخرج صلاح أبوسيف، كانت إحدى المحفزات الكبرى للسعى جديا نحو إنشاء معهد السينما فيما بعد ، إذ قال أبوسيف فى نهاية مقاله :"وعندى أن مثل هذا المعهد سيقضى على الأمية الفنية ، وسيفتح أمام السينمائيين أبوابا جديدة للاستفادة من أحدث المعلومات الفنية الجديدة".

وقد تحقق حلم صلاح أبوسيف بعد رحلة شاقة قطعها السينمائيون وقطعتها السينما ، ليكون لدينا "معهد السينما" الذى لعب دورا كبيرا فى ترقية فن السينما فى مصر.

سعيد شيمي:

عملت مع أربعين مخرجا روائيا

.. والتفاهم شرط أساسى لنجاح الفيلم

حوار: حسن شعراوى وعزة إبراهيم | تصوير : إبراهيم عزت

كل ما يمكن أن تتعلمه من خبرات فى التصوير السينمائى، قبل الحديث مع سعيد الشيمى شىء وبعد الحديث معه شىء مختلف تماما، فالعصف الذهنى الذى سيصيبك سيغيرك بلا شك، فأن تجد نفسك فى حضرة كل هذا التدفق والوعى، والإلمام بكل تفصيلة تاريخية وإنسانية وعلمية تخص الصورة، فهذا سيبلور وينضج بداخلك الأسئلة الصحيحة، ويضىء أمامك طريق الإبداع والحرفة معا، ويفتح لك بوابات التفكير ويعلمك أبجدية الكتابة بالضوء.

على جدران غرفة الاستقبال لوحة "لكلود مونيه" لفتت انتباهنا فعلق شيمى : أنظر لمونيه كيف رسم الناس بطريقة مهزوزة، هذا بسبب الفوتوغرافيا الاختراع الوليد فى عصره.

سألناه : تكوينه ودراسته ؟

فقال : كان حظى حلوا أنى درست تاريخا فى كلية الآداب لمدة ثلاث سنوات ودرست تاريخ الفن، وتعلمت أن نحكم على الحضارات بأمرين هما .. تشريعاتها وفنونها، وحينما دخلت معهد السينما درست تاريخ الفن التشكيلى وهذا أساسى بالنسبة للمصورين، درسته على يد الفنان صلاح طاهر، ومن وقتها وأنا أهتم بالفن التشكيلى، وأستطيع أن أقول إنى أفهم فيه جيدا، وأنه أفادنى فى عملى السينمائى، ولهذا أنصح دائما كل من يريد تعلم التصوير أن يفهم الفن التشكيلى ويتذوقه، لأن هذا سيؤثر فيه دون أن يدرى ..وفى أحد كتبى قلت إنه فى لحظة معينة تأتى لوحة فى ذهنى، فأقول للمخرج اقتراحات توحى بها هذه اللوحة، خاصة فى الإضاءة والتكوين..وعموما يظل الإنسان طوال حياته يكتسب خبرات فالخبرات لا تنتهى.

كيف صنع سعيد شيمى بصمته المميزة؟

المصور السينمائى لابد أن يكون حرفيا مائة بالمائة وأن يلم بعناصر الحرفة الخمسة، ومن خلالها يمكنه الإبداع وهى .. الإضاءة والحركة والتكوين والعدسات والألوان، فهذه الأدوات هى التى سيعمل بها، وبعد امتلاك الأدوات يأتى الإبداع، فمدير التصوير يعمل مع أكثر من مخرج ولكل أسلوبه، وأنا عملت مع نحو أربعين مخرجا روائيا، هذا غير التسجيلى .. الحرفة ستمكننى من معرفة ماذا يريد المخرج لأن الفن السينمائى هو فن جماعى وليس فرديا كالرسم ..ولابد أن يكون فريق العمل متفاهما، وخصوصا المخرج والمصور وإلا فإنه لن يكون

لكل فيلم تحدياته .. وعلى مدير التصوير أن يكون مستعدا

تصوير المسلسلات يبلد الذهن

هناك فيلم، وهذا معروف فى تاريخ السينما..على سبيل المثال بدأ شادى عبد السلام تصوير فيلمه "المومياء" مع مصور كبير هو «أحمد خورشيد» وبعد عشرة أيام من العمل لم يتوافقا، وقال شادى إنه يعرف أنه مخرج كبير، لكن لا يعرف كيف يعمل معه، وكان شادى وقتها يخرج للمرة الأولى، ورموا شغل الأيام العشرة وأحضروا مصورا آخر هو "عبد العزيز فهمى" ..والخلاصة أنه على مدير التصوير أن يفهم جيدا فى الحرفة وعلى المخرج أن يفهم أشياء أساسية فى الحرفة، لكن ليس بكثافة مدير التصوير.

وكيف يبدأ المصور عمله ؟

يقرأ السيناريو ويتخيل، فجميعنا فى السينما نعمل بالخيال المخرج له خياله والمؤلف ومدير التصوير لكل منهما خياله، وفى الأفلام الجيدة لا تزيد المشاهد على 120 :130 مشهدا نفحصها بالواحد ونقول تصوراتنا، وطبعا مهم جدا أن يكون المخرج مثقفا وليس قادما من المقهى، لتكون بيننا لغة حوار ونتفق على ما سنفعله فى الفيلم، لأن الاتفاق مع محمد خان مثلا يختلف عنه مع عاطف الطيب غير أشرف فهمى ..وهكذا، لأن لكل مخرج رؤيته المختلفة لكن هو لا يستطيع أن يعرض رؤيته إلا من خلالى أنا كمدير تصوير.

مع عاطف الطيب

ومن أين يأتى إبداع مدير التصوير فى الصورة التى يقدمها؟

يأتى الإبداع من قدرة مدير التصوير على استخراج رؤية المخرج ثم الإضافة إليها..هنا يأتى إبداع المصور الذى يستطيع أن يضيف إلى نفس خط الفيلم والدراما ..وفى كتبى شرحت مثلا من فيلم «ضربة شمس" لعاطف الطيب الذى كنت قد بدأت أفهم أسلوبه بعد أن عملت معه أول أفلامه «الغيرة القاتلة» فكنا نتفق على أشياء ثم يفاجئنى بأشياء لم نتفق عليها، وهنا لابد لمدير التصوير بإمكاناته أن يقبل التحدى ويسأل نفسه: هل تستطيع أن تفعل؟

المشهد الذى أتحدث عنه فى فيلم ضربة شمس، هو الذى يظهر فيه نور الشريف بعد أن رأى أباه يموت، وينزل على سلالم البيت وهو حزين، فنسمع صوت طفولته ونرى الأطفال وهم يلعبون على السلالم

.. أراد «الطيب» أن يكون المشهد فى زمنين، الماضى والحاضر، فهنا أصبح عندى الصوت هو الماضى والصورة هى الحاضر، وطلبت منه أن يتركنى لأفكر، وتذكرت «إنجريد بريجمان» المخرج السويدى المشهور بتداخل الأزمنة .. بعدها عملت المشهد بفلتر معين، وطلبت من النقاش أن يدهن السلالم بالأبيض، ووضعت الفلتر بحيث أظهر وجه ونظرة نور الشريف، وهو نازل ويسمع صوت طفولته ثم وهو يلف ليخرج من الباب، سحبت الفلتر ليخرج إلى الواقع والشارع.

الخروج بالكاميرا إلى الشارع

استطعت أن تخرج بالكاميرا من البلاتوه إلى الشارع المصرى .. فهل واجهت صعوبات؟

طبعا .. مستحيل أن تضع "ترا ى بود" فى الشارع المصرى لذلك فالإبداع فى صورى بالشارع وليد اللحظة .. صورت أفلامى فى الشارع بكاميرا محمولة على اليد، ففيلم «ضربة شمس» كله من أول مشهد لآخر مشهد صورته بكاميرا اليد، وفى فيلم "البرىء" صورت أحمد زكى وإلهام شاهين فى محطة مصر فى "خناقة" وأحمد زكى بينضرب وطبعا على ما اكتشفوا الكاميرا وجدت شخصا يقول لى: يا ابن الكلب إنت بتعمل إيه؟ .. ووضع جريدة أمام الكاميرا والجريدة موجودة فى هذا المشهد فهو طبيعى 100% .. أثناء العمل فى الشارع أقول للممثل: اضبط ساعتك على ساعتى وأحدد له الوقت الذى يبدأ فيه عمله دون أن يكترث لمكان الكاميرا.

أنا صورت خارج مصر كثيرا، وهناك يحترمون أنك تصور ولا يقترب منك أحد، ما عدا مصر (الكل عاوز يتصور) .. شعب محب للصورة.

حب السينما

كيف بدأ معك حب السينما وذكرياتك الأولى عنها؟

عندما كنت طفلا صغيرا أعيش فى «عابدين» كانت تحيط بنا السينمات الصيفى مثل «ستراند» و«الكرنك» و«متروبول» و«الكورسال» ووالدى كان يحب الذهاب إلى السينما، فكنا طوال الصيف نذهب معه إلى السينما وفى الشتاء، نذهب يوم الجمعة فقط، ولم يكن وقتها التليفزيون موجودا، فكانت السينما أساسية بالنسبة لنا .. وكان عمى حسن خان والد محمد خان جارا لنا فى نفس العمارة 1 ميدان العتبة، فوالدى كان طبيبا وعمى حسن كان رئيس الجالية الباكستانية بالقاهرة، وتاجر شاى، وكلاهما "غاوى سينما" وربما هذا أثر فينا أنا وخان وأختى الكبيرة التى تزوجت فيما بعد وابتعدت عن السينما واستمررنا أنا وخان نحب ونعمل فى السينما، التى لم تبدأ معنا بالحب ولكن بدأت معنا بالضرب.

كيف بدأت معكم السينما بالضرب؟

أختى الكبيرة كانت تحب أفلام ليلى مراد والأفلام الرومانسية، لكن أنا وخان كنا نحب أفلام الهنود الحمر، والضرب والأكشن وقفز الأبطال بالخيول من على الجبال، وحينما نعود للبيت نعيد تمثيل المشاهد التى رأيناها، فالدولاب نعتبره الجبل ونقفز من فوقه أنا ومحمد خان ونضرب بعضنا بعضا .. فالسينما بدأت معنا كلعبة وبالتدريج أصبحت كل حياتنا.

دراسة وتدريس السينما

كيف ومتى بدأت دراسة التصوير السينمائى؟

نشرت الأهرام خبرا صغيرا بتاريخ 24 أكتوبر 1959 أحدث نقله نوعية فى حياتى، وكان عن افتتاح معهد السينما .. وعندما قرأت الخبر ذهلت لأنى لم أكن أعرف أن السينما التى نحبها لها معهد ويمكننى دراستها .. فى اليوم التالى ركبت أتوبيس 8 من التحرير، وسألت واستطعت الوصول للمعهد وعرفت إنه يمكن الالتحاق به بعد الثانوية العامة، ووقتها كنت مازلت فى أولى ثانوى.

لكنك لم تلتحق بالمعهد بعد الثانوية ما الذى حدث؟

حدث أن توفى والدى سنة 1959 وأصبح خالى هو ولى أمرى، وهو تاجر حلويات، فأصوله هو ووالدتى ترجع إلى عائلة «قويدر» السورية الشهيرة فى هذا المجال .. أراد خالى أن أدرس التجارة لأعمل معه، وكان كل جمعة يصحبنى معه لذلك الغرض، لكن طبعا أنا كانت لدى طموحات أخرى، وحينما أخبرت خالى أنى سأدرس السينما انزعج وقال: مشخصاتى يعنى؟

هل دراسة السينما مهمة؟ .. وكيف ترى تدريس التصوير السينمائى فى مصر والعالم؟

أنا أقوم بتدريس التصوير السينمائى منذ 25 عاما فى قصر السينما، وأكاديمة الإعلام فى جامعة 6 أكتوبر وببعض الورش الخاصة، وحاليا فى الجامعة الفرنسية .. أنا طبعا مدير تصوير ولست مدرسا وعندما بدأت التدريس لم يكن الديجيتال موجودا، كان النظام القديم للفيلم مازال ساريا، فكنت أدرس بنظام الفيلم والمعمل والحرف الأساسية لكن الآن مع التغيير التكنولوجى لا يوجد معمل مثلا، وأدرس التطور الذى مرت به الصورة وقبل أن أعلم الطلبة أصول الحرفة أعلمهم أن يحبوا هذه المهنة، لأنه إذا أتقنتها ولم تحبها ستصبح حرفيا جيدا، لكن لن تكون مبدعا .. كذلك أنصحهم بمشاهدة أفلام كثيرة، وطبعا الإنترنت سهلت إمكانية مشاهدة أى فيلم فى العالم، لكن هذا لم يكن متاحا فى أيامنا، وأحدد لهم أفلاما معينة ليشاهدوها، لأن السينما لغة بصرية بالأساس.

ما أهم درس تعلمه لدارسى التصوير السينمائى؟

أعلمهم أن يفكروا بالصورة دائما، لأنه من غيرها لا يوجد فيلم، والذى يميز الفيلم الجيد عن الفيلم الضعيف هو الصورة فى المقام الأول .. وأعلمهم أن ينهلوا من كل الفنون، وعندما سألنى أحد الطلاب عن علاقة الصورة بالموسيقى، قلت له إن الموسيقى هى أكثر فن يوحى بالصورة، أغمض عينيك واسمع موسيقى، سترى أن الموسيقى تصل بك إلى خيالات وصور لانهائية لذلك توضع كمؤثر فى الأفلام.

كذلك فإنه مع كل دفعة جديدة فى الجامعة الفرنسية، أضع أمام الطالب لوحة تشكيلية من أى مدرسة، وأسأله عنها فأشعر وأقيم مستواه من خلال ما سيقوله عن الصورة التشكيلية.

دخول الصوت حبس الكاميرا وحولها إلى جثة هامدة و«البلمب» أحياها

أحدث مؤلفاتى عن مصطفى حسن مبدع الصورة والحيل السينمائية

فى رأيك .. هل معهد السينما فى مصر يدرس السينما بشكل صحيح؟

عندما التحقت بمعهد السينما كان يدرس لى أساتذة أجانب كثيرون، فدرست التصوير مع أستاذ بولندى اسمه «كاربوفيتش» وأستاذ ألمانى هو «هير براند» والمونتاج مع فرنسى هو «مسيو بوفارى» والتذوق السينمائى مع كندى هو «بول وارن» وكان "قسيس جيزويتى" وهو الذى أنشأ فى الجزويت نادى السينما وله كتاب اسمه «الصورة وهم» ،ومع الأساتذة الأجانب كان هناك المصريون، وكان المعهد لا يخرّج فقط دفعات من الحرفيين، بل من المبدعين والمثقفين .. أرى أن المعهد الآن يخرّج حرفيين أكثر، ولا يهتم بالثقافة، ربما يكون هذا بسبب زيادة الأعداد المقبولة، ونظام التعليم الموازى المتبع حاليا .. لكن من وجهة نظرى لابد لأى خريج أن يكون ملما بالحرفة وأكثر منها بالثقافة العامة الفنية، لأن هذا هو ما يشكل فارقا فى العمل الفيلمى.

تصوير المسلسلات يبلد الذهن

هل يوجد فرق بين الصورة فى الأفلام والصورة فى المسلسلات ؟

طبعا لأن المسلسلات بالأساس لغة حوار، والصورة فيها تحمل «كبشة» حوار فالفيلم الذى مدته ساعة ونصف الساعة أو ساعتان ليس كالمسلسل الذى يمتد لثلاثين حلقة .. أنا قمت بتصوير ستة مسلسلات، ولم أكن مستمتعا فى الحقيقة وبعد سن السبعين قلت لن أصور مسلسلات أبدا بعد ذلك، لأنها فى الحقيقة تبلد الذهن .. ففى المسلسلات تكون كل مهمة مدير التصوير هى عمل المود أو الجو العام للإضاءة وللصورة، وأجلس للمتابعة على المونيتور والباقى يقوم به المخرج مع الكاميرا مان .. حينما جاءنى مسلسل 30 حلقة، قلت للمخرج أنا لا أستطيع قراءة 30 حلقة، أنا أقرأ سيناريو فيلم من 120 مشهدا وأتخيل .. المهم المخرج قال لى موضوع المسلسل، وقلت لهم (قولوا ليل أو نهار) لأضبط الإضاءة .. ولمدة ثلاثة أيام أشاهد نفس الممثلين يقولون نفس الكلام ونفس الموضوع ونفس الأحداث ،عكس السينما تماما، ففى السينما المشهد الذى لا يضيف للحدث الدرامى أرميه فى "الزبالة" فورا .. وإذا أخطأ المخرج، يأتى المونتير ليضبط المشاهد والإيقاع من خلال عمله الإبداعى فهو الذى يشد الفيلم ويعطيه "الرتم" والإيقاع .. قلت للمخرج هؤلاء الناس يقولون نفس الكلام منذ ثلاثة أيام (مط وكلام فارغ) .. فرد قائلا : إذا لم يحدث ذلك فكيف ستكون هناك 30 حلقة.

أثر الصمت والكلام على الصورة السينمائية

الصورة هى اللغة فى السينما .. فكيف تطورت هذه اللغة من السينما الصامتة إلى المتكلمة؟

طبعا السينما لغة صورة، ولابد للمخرج وهو يفكر فى السيناريو أن يفكر كيف سيحوله بصريا وليس بالكلام، والمخرج الجيد هو الذى يستغل الصورة جيدا ليقول عبرها ما يريده، لأنه حتى فى أيام السينما الصامتة كانت الصورة هى التى تقول كل شىء، والجزء الذى تعجز الصورة عن قوله كانوا يضعون لافتة مكتوبا عليها كلام يشرح ذلك، ومع التطور ودخول الصوت وجد صناع الأفلام أنفسهم فى مشكلة كبيرة، لأن الكاميرات وقتها كانت أثناء عملها "تكركر" بصوت عال، فحبسوا الكاميرا فى حجرة فأصبحت الكاميرا جثة هامدة إلى أن اخترعوا «البلمب" كاتم الصوت، وعادت الكاميرا لتتحرك مرة أخرى .

ودخول الصوت أدى لزيادة التحديات أمام صناع الأفلام، فظهر فى أمريكا الفيلم الاستعراضى الراقص وتأثر به فى مصر الأخوان على ومحمود رضا وانتشرت الأفلام الأمريكية فى العالم كله من خلال الاستعراضات الراقصة فيها، وهذا أحدث تطورا فى الصورة.

الأجانب والصورة السينمائية

ما هو دور المصورين الأجانب فى السينما المصرية خاصة أنك ألّفت كتابا عن ألفيزى أورفانيللى ؟

ألفيزى أورفانيللى من أصل إيطالى، لكنه مصرى 100% وعموما التمثيل والسينما فى مصر بدآ مع الأجانب فى الإسكندرية، وأول شركة سينمائية أنشئت فى مصر سنة 1917 كانت إيطالية، وأنتجت فيلم «الزهور المميتة» وفيه مثل محمد كريم - المخرج الكبير فيما بعد - دور عسكرى .. وألفيزى بدأ عمله فى التصوير فى سن الحادية عشرة مع المصور الإيطالى ألبرتو ميلافاسى فى ميدان الرمل بالإسكندرية، وكان ألفيزى من أسرة متواضعة اجتماعيا، لذلك عمل فى هذه السن فى هذا الإستوديو، الذى يعتبر أول أستوديو فى مصر يقوم بالتصوير المحلى سنة 1907 وأول ما صوره هو زيارة الخديوى عباس حلمى الثانى لتجديدات مسجد المرسى أبو العباس .

المهم أنه اكتسب خبرة كبيرة، وبدأوا يعتمدون عليه فى تصوير مباريات الكرة بين الجاليات الأجنبية فى المدارس .. لكن الشركة الإيطالية بعد أن عملت ثلاثة أفلام فشلت فشلا ذريعا، لأن فكرة أن إيطاليين يصنعون أفلاما مصرية لجمهور مصرى لم تكن مقبولة، وأفلست الشركة بعد قيام الحرب العالمية الأولى، وتوقف بنك روما عن تمويلها فباعت المعدات والفيلا واشتراهما أورفانيللى، وأنشأ بهما أول أستوديو مصرى 100 % هو أستوديو ألفيزى بالإسكندرية.

لقاءات المصادفة مع أورفانيللى ومزراحى

وكيف تعرف عبد الحليم نصر على ألفيزى وعملا معا ؟ .. ولماذا تركه للعمل مع توجو مزراحى ؟

أتى عبد الحليم نصر من كفر الدوار إلى الإسكندرية، وعمل لدى ألفيزى وكان والده موظفا فى البريد، ولديه أستوديو تصوير فوتوغرافى فى كفر الدوار، وعمل عبد الحليم نصر مع والده وفى الصيف كانا يذهبان إلى الإسكندرية ليصورا على الشاطىء، ثم ترك أباه وبدأ العمل لدى ألفيزى واكتسب منه خبرات كبيرة، وكان مرتبه وقتها 7 جنيهات فى الشهر، وطلب من ألفيزى أن يزوده إلى عشرة، لكن ألفيزى رفض، فتركه ليتمشى على الكورنيش فقابل توجو مزراحى، الذى كان يصور ويخرج ويملك أستوديو فى الإسكندرية "ستوديو توجو" كان

عبـارة عن جراج ملكه فى كرموز، وعندما أخبـره أنه ترك الفيزى قال له إنه سيسـافر ثلاثة أشـهر إلى إيطاليا، وعند عودته سيصور معه أول أفلامـه، وأعطاه ثلاثين جنيها تحت الحسـاب، ربما تبـدو هذه المبالغ مضحكـة الآن، لكـن أنا سـنة 1964 كنت أعيـش بثمانيـة جنيهات فى الشـهر، بعد "خناقة" مع خالـى وتركى المنزل وعملى فـى بنزينة أثناء دراسـتى الجامعية، كنت أذهب للجامعة سيرا على الأقدام واستأجرت حجرة فى بنسـيون عند مدام "توسكا" الإجريجية أمام سينما ريفولى، كنت أدفع لها خمسة جنيهات ويتبقى معى ثلاثة، أصرف كل يوم عشرة قروش أفطر وأتغدى وأذهب لسينما كوزمو بثلاثة قروش، فالدنيا كانت رخيصة بشكل لا تتخيلونه.

الإسكندرية وستوديو مصر
المدرستان الأوليان للتصوير

الإسـكندرية كان لها دور كبير فى نشـأة وتطور السينما عامة والتصويـر السـينمائى بشـكل خـاص .. وقلـت إنـك تعتبرهـا المدرسة الأولى قبل أستوديو مصر كيف كان ذلك؟

الإسـكندرية كمدينـة كوزموبوليتانيـه، كان فيهـا أجانـب كثيـرون جذبتهم هذه التسلية الجديدة، وصوروا أول جريدة سينمائية فى مصر كان اسمها «فى شوارع إسكندرية» عام 1912 وبدأت صناعة السينما فى الإسـكندرية، وتكونت كوادر من الأجانب .. فالجيل الأول من المصورين السينمائيين بدأوا فوتوغرافيين يصورون حفلات الجاليات الأجنبية فى مصر، ثم أصبحوا مصورى سينما.

حضارة الصورة وميزان الحلال والحرام

الحضـارة المصرية حضارة صـورة رغم ذلـك فالبعض يعادى الصورة أحيانا من منطلق دينى .. ماذا تقول لهم؟

هنا أتذكر حادثة ما، فقد أرسـل لى سـمير فريد باحثة إسبانية تعد رسـالة ماجسـتير عـن المصورين المصريين وسـألتنى: أنتم كمسـلمين ليس لديكـم الثقافة الغربية الكلاسـيكية، وتقدمون صورا سـينمائية مثل الأجانب، رغم أن بعض مذاهب الإسـلام تكفـر الصورة .. قلت لها إن جيـل الرواد مـن المصورين المصريـين، عملوا مـع مصورين أجانب لديهم الثقافة الغربية الكلاسيكية فاكتسبوا منهم هذه الثقافة وتفوقوا عليهم، ربما نحن لا نعرف الجذور لكن طورنا أنفسنا، لأن لدينا حضارة قديمة حضارة صورة بالأساس (الحضارة الفرعونية) .. ففى الحضارة المصريـة تمجيـد لكل ما هو إنسـانى وجميـل ويخدم العقيـدة، فالذى بقـى من الحضارة الفرعونية هو أقوى ما فيهـا وهو العقيدة، بمن فيها الفرعـون الذى هو رمز العقيدة، لم تعد البيوت الفرعونية موجودة لكن المعابد موجـودة، وجداريـاتها مليئة بالصور المرسـومة والمحفورة، التى تسـجل جزءا من الحضـارة، خاصة فـى مقابر النبلاء بالبـر الغربى بالأقصـر، التى تضم الطبقة العليا من المجتمـع المصرى، فمن خلالها عرفنـا حياتهـم وعقيدتهم وظلت الرسـوم تخبرنا حتى هـذه اللحظة كيف عاش المصرى القديم واكتشف كل ما له علاقة بالضمير الإنسانى والخلود والصحيح فى أى شىء.

مَن مِن مديرى التصوير المصريين تحب عمله وتأثرت به؟

أنا لم أعمل مساعد مصور طويلا، فأنا أصبحت مدير تصوير وأنا فى السـنة الثالثة فى المعهد، فقد طلب منى شادى عبد السلام المرور عليه فى المركز التجريبى بعد أن عرض فيلم المومياء فى المعهد، وناقشته فيه وكلفنى بتصوير فيلم تسجيلى مع أحمد متولى عن الزجاج اليدوى، الذى يعمل بالنفخ فقد كان الدكتور ثروت عكاشة قد كلفه باختيار مواهب فى الإخـراج والتصوير .. وقتها كان عبد العزيز فهمـى هو الذى صور فيلم «المومياء» وهو مـن أكثر المصورين المبدعين، الذيـن يعملون كثيرا على صورهم لتخرج بشكل متقن.

ومَن مِن المصورين الأجانب يعجبك؟

كثيرون جدا مثل الإيطالى فوتوريو سـوتارارو الذى صور فيلم Con-fromist «الملتزم»

مع المخرج برنارد برتولوتشى وهو الفيلم الذى شهره فى العالم كله.

وأتذكر أننى فى أول مرة أسافر فيها إلى أوروبا ذهبت لمحمد خان فى لندن وشـاهدنا معا فيلما لنفس المصور هـو «التانجو الأخير فى باريس» ولبترتولوتشـى أيضا، وكانت معنا طنط «حسـنية» والدة خان، ومعى زوجتـى، وطبعا الفيلم فيه مشـاهد جريئة فإذا بطنط حسـنية تشـتم "محمد خان" لكن فى الحقيقة المصور أبهرنى وبدأت أشاهد كل أفلامه التالية، وأتابع آراءه وأشترى كتبا فيها إسهامات له، فهو الوحيد فى تاريخ السـينما الذى غير فى المعمل، فالمعروف أن نظرية الفوتوغرافيا مبنية علـى الفضة، وعندما تسـود الفضـة نحصل على العفريتـة "نجاتيف" نطبعهـا لنحصل علـى صـورة "بوزوتيف" والألـوان أيضـا مبنية على الفضة، نعمـل ثلاث طبقات فوق بعض فضة بالألـوان ومقرنات اللون، وفى التحميض نسـتبعد الفضة فتصبح الصورة بالألـوان، وكان دائما المصورون المتميزون والشركات المميزة مثل «أجفا» و«كوداك» و«فوجى» وغيرها يقولون فى الدعاية لهذه الأفلام إنها بالألوان الطبيعية، وكانت المنافسـة قائمة على أساس أن تكون الألوان مثلما هى فى الطبيعة، لكن سوتارارو والمصورين الفنانين لم يحبوا ذلك، فقام سوتارارو بترك نسبة 20 مـن الفضة أثناء التحميـض ليكتم اللون فلا يصبـح زاهيا. وصوره مميزة فى كل أفلامه المميزة ومن بينها بالطبع «سـفر الرؤية - القيامة الآن» مع كوبولا و"جويا" وآخر أفلامه الفيلم الإيرانى «محمد».

والمعروف أنه بعد «سفر الرؤية» توقف عن التصوير لمدة ثلاث سنوات، ظل يرفـض خلالها كل الأفلام التى تعرض عليه وقال: أنا "فضيت" لم يعد لدى ما أقوله، وناقش كوبولا بعد قراءته القصة والسـيناريو وقال له :هذا فيلم أسود فسـأله عن قصده فقال :لأن هذه حضارة موجودة قوية تريـد أن تمحو حضارة قبلها – متحدثا عن حـرب فيتنام – وأضاف أنه سيصور الفيلم بالأسود، فجاء الفيلم كله داكنا وأسود، وعمل فيه كل ما يحلم به من ناحية الإبداع، وهنا يظهر الفرق بين الحرفى والمبدع .. بعد ذلك ظل لا يعمل لمدة ثلاث سـنوات وذهب لأحد أصدقائه - وهو مخرج مسـرحى - وعمـل معه فى إضاءة المسـرح وفى نفـس الوقت عكف على دراسة الألوان، كان وقتها طبعا خريج جامعة ومعه 3 أوسكار.

سحر الألوان

أنت أيضا مهتم بالألوان وسحرها وعملت عنها كتابك «سحر الألوان» .. كيف تتعامل مع الألوان؟

أنا عندى هوس بالألوان، وكنت محظوظا فى حياتى لأنى عشت فترة الاستنارة فى اللون واستخدامه كمؤثر درامى أساسى، مثلما فعل برجمان وفللينى وغيرهما، وعشت مرحلة ميلاد الألوان، ولما وجدت الكبار يدرسون الألوان كشىء أساسى اطمئن قلبى، لأن التفكير فى الصورة معناه التفكير فى كل عناصرها.

من المخرجون المصريون الذين تحب العمل معهم؟

محمد خان لأننا نفهم بعضنا وكنا نحلم معا، وحينما يسألنى الناس لماذا لم تكمل مع «خان» بعد «الحريف» رغم إنه كان حلما لنا منذ الطفولة، وحتى عندما تبلورت الأمور وأصبحت أنا مصورا وأصبح هو مخرجا ..لما فكرنا فى أن نكون سينمائيين كان هو فى لندن سافر سنة 1959 ليدرس الهندسة ولأن لندن مدينة مفتوحة فيها سينمات العالم كله، بدأ يشاهد أفلاما من كل الدنيا، وتكونت لديه ثقافة سينمائية مهولة، وكان يكتب لى أولا بأول عن الأفلام هناك، وأنا أكتب له عن الأفلام المصرية، وقريبا سوف أنشر رسائلنا المتبادلة فى كتاب، وجزء منها سبق أن نشرته فى كتابى «قميص خان الحرير».

لكن لماذا لم تعمل مع «خان»؟

لمصلحتنا نحن الاثنين، لأنى كنت سأصور أول فيلم لرأفت الميهى «عيون لا تنام» وكنت قد وقعت العقد، ووقتها كان «خان» يعمل فى فيلمه «موعد على العشاء» وسعاد حسنى طلبت منه أن يكون مدير التصوير هو محسن نصر .بعد ذلك كان خان سيعمل فيلم «الصقر» لمحمود ياسين فقال لى هل ستتركنى وتعمل مع رأفت المهيى؟! .. قلت له لا وتركت فيلم الميهى الذى ظل "زعلان" منى سنوات طويلة، إلى أن قابلنى فى مكان وقال لى: (يا سعيد مش معقول كل ما افتح الدش ألاقى سعيد تحت الميه) ..وتصالحنا .وانتشرت عنى شائعة بأن أى فيلم لمحمد خان سيصوره سعيد شيمى، وسيترك أى مخرج ليعمل مع محمد خان، فقلنا إن الأفضل أن نوقف التعاون بيننا لبعض الوقت.

كذلك فإن خان بعد نجاح فيلمه «ضربة شمس» صنفوه أنه مخرج أكشن وهذا أضره جدا، فقد عاد من لندن وعمل فيلما وحصل على جوائز، ثم جلس فى البيت بلا عمل .. بالنسبة للمصورين "شغلنا" أكثر من المخرجين، ووقتها عرضوا علىّ فيلم «الرغبة» المأخوذ عن قصة «جاسبى العظيم»، وعندما ذهبت لآخذ السيناريو لم يكن اسم المخرج مكتوبا عليه، فقلت للمنتج "طانوس فرنجيه" الذى يعمل فى وكالة «الجاعونى» إن خان سيخرج الفيلم فوافقوا واتصلت بخان فقال لى: أنا راجع لأصور "قميص حرير" لكن أقنعته بأنه من الضرورى أن يراه الناس فى مصر، ويعمل كل أنواع الأفلام، حتى لا يتم تصنيفه ..ووافق وعمل الفيلم وكان من أجمل أفلامه.

مع عادل إمام

صورتَ عادل إمام فى الكوميدى والدرامى .. هل تختلف الصورة بين الحالتين؟

صورت لعادل إمام أفلاما كوميدية مثل «واحدة بواحدة» و"شعبان تحت الصفر" وبالطبع إضاءة الكوميدى تختلف عن إضاءة الدرامى، ففى "الحريف" كان الدور دراميا، وقلت لعادل إنك سترى نفسك بشكل مختلف فى هذا الفيلم عن كل أفلامك، لكن رغم أهمية هذا الفيلم لم يلقَ إقبالا جماهيريا كأفلام عادل إمام الكوميدية التى اعتاد عليها الجمهور.. وفى هذا الفيلم استخدمت الإضاءة لأبرز الشخصية السلبية للبطل، لأن الإضاءة تمثل 50% من شغل مدير التصوير فى إظهار الصورة ..ونحن لدينا أنواع من الإضاءة فإضاءة الكوميدى تختلف عن الدرامى وعن الفنتازيا وعن الواقعى..وهكذا .ففى كل نوع تعمل بطريقة معينة فى نظرية الإضاءة، وتستخدم الضوء لإبراز الجو العام للفيلم..ونظرية الإضاءة موجودة من أيام الرسم ومدارس تعليم الفنون فى عصر النهضة.

مشروعى الحالى إنصاف مصطفى حسن

دائما لديك جديد تقدمه لمكتبة السينما العربية .. فما هو الجديد لديك؟

صدر لى كتاب أخيرا عن «مصطفى حسن» المصور الذى أهدر حقه رغم أهميته الكبيرة، فهو مصور «بين القصرين» و«قصر الشوق» و«طاقية الإخفاء» وهو الذى علم وحيد فريد ووديد سرى ..لقد قابلت ابنه ووفر لى وثائق للكتابة عنه وعن دوره المهم وحيله السينمائية المبتكرة، فهو بالإضافة لكونه مصورا فهو مخرج فيلم «ليلة الدخلة» الشهير وعمل فترة طويلة فى مدينة رمسيس للسينما وأستوديو مصر، وذهبت للنقابة وقلت لهم إنه لا يصح ألا تكون هناك صورة معلقة لمصطفى حسن، وبالفعل أولاده أحضروا صورة وتم تعليقها فى النقابة.

وكيف تمكن مصطفى حسن من إتقان الحيل السينمائية فى هذا الوقت المبكر؟ .. وهل كان يتم تدريسها فى مصر؟

من خلال دراسته فى المعهد الذى أنشأه الرائد محمد بيومى عام 1922 فى الإسكندرية باسم (المعهد المصرى للسينما) والذى التحق به وكانت الدراسة به عملية ونظرية ومجانية، واستمر المعهد لمدة ثلاث سنوات ثم أغلق أبوابه بسبب قلة مصادر تمويله وكانت المواد التى يدرسها هى:

الإضاءة ودروس عملية فى توزيع الضوء وكيمياء المعمل والتحميض والطبع، ودراسة العدسات ومبادىء علم ميكانيكا الآلات والكاميرات السينمائية، والخدع والرسوم والمتحركة، وموجز لتاريخ التصوير وعلم قراءة الصورة أى التكوين ..وتمكن مصطفى حسن من ابتداع الكثير من الحيل السينمائية التى عرفت فى زمانه فى أفلام «طاقية الإخفاء» وخدعة الشبيهين فى فيلم «سى عمر» وخدعة الظهور والاختفاء فى أول فيلم مصرى بالألوان وهو «عروس النيل».

السينما فى الجامعة

ملف تقدمه شبكة «آمون» للباحثين فى الأدب والسينما

سلمى مبارك

أستاذ الأدب والفنون بجامعة القاهرة
ومدير شبكة آمون للباحثين فى الأدب والسينما

«السينما فى الجامعة» .. قد يبدو هذا العنوان صادما لما فيه من اقتران بين «الجامعة» وما تثيره من تصورات عن الصرامة الأكاديمية والذهنية المرتبطة بالكلمة المكتوبة، و«السينما»، عندما يسيطر مفهومها النمطى كفن جماهيرى، بصرى، يخاطب المشاعر ويقوم على التقنية الصناعية.. هذه الصدمة كثيرا ما تسفر عن مقاومة شديدة لكسر الحدود بين الكلمة والصورة، بين العلم والفن.

يرى بعض فلاسفة الصورة أن العرض السينمائى يمس قدرات أولية عند الإنسان، مثل القدرة على تحريك المشاعر والحث على الفعل، وهو ما يثير مخاوف قديمة مرتبطة بالصورة عموما وبالصورة المتحركة على وجه الخصوص1. فالانسان كما يقول «جان إبستنلديه» لديه ميل بدائى لشيطنة جمال الحركة المصورة، ولربط الكلمة بالعقل والصورة بالخيال .. فالعقل يسعى بأدواته من القواعد الثابتة لفرض نظام على حياة الروح، بينما تموج تلك الروح بالعواطف المتدفقة التى لا تهدأ .. من هذا المنظور يبدو الكتاب كأداة للعقلنة بينما تحيى الصورة السينمائية ميولا غريزية عند المتلقى.2

من المؤكد أن هذا التاريخ القديم الذى تتراكم فيه الأفكار المسبقة، والمخاوف ببعديها الواعى واللاواعى، مسئول إلى حد بعيد عن حالة الرفض، التى يبديها الكثيرون فى الأوساط العلمية للتعامل مع الفن السينمائى سواء على مائدة البحث أو فى قاعات الدرس، حيث تظل القراءة - راعية القدرات العقلية العليا كالتجريد والتصنيف والاستنتاج - هى الطريق المفضل من وجهة النظر تلك لمعرفة العالم والتفكير فيه .

بالرغم من ذلك الميراث الفكرى الثقيل، فإن السياسات التعليمية فى العديد من البلدان الأوربية قد أفسحت مكانا لتعلم لغة الصورة منذ عشرينيات القرن الماضى، سواء فى مراحل التعليم المدرسى أو الجامعى .. فأن نتعلم كيف نرى لا يقل أهمية عن تعلم كيف نقرأ، وهذا الفصل التعسفى بين العقل والوجدان، الذى لايزال معتقدا راسخا لدى البعض، قد تجاوزته نظريات الإدراك منذ أمد بعيد .. فالصورة والكلمة كلتاهما تخاطب الملكات الذهنية والعاطفية بأشكال مختلفة.

فى هذا الملف الثالث لشبكة آمون3 والذى تفتح مجلة الفيلم صفحاتها له، نتناول قضية وجود السينما فى الجامعة من مناظير ثلاثة .. الأول تاريخى يتتبع دخول السينما للجامعة منذ الستينيات، وما سبقها من جهود حثيثة لربط السينما بالثقافة من خلال المشاهدة والتذوق، وهو الدور الذى لعبته حركات التربية الشعبية ونوادى السينما لنشر الثقافة السينمائية بعد الحرب العالمية الثانية .. المنظور الثانى يتناول السينما كمادة للبحث، انطلاقا من تمييز أساسى بين دراسة السينما كصناعة فى المعاهد والأكاديميات الفنية ودراستها النظرية بالجامعات،فيما يطلق عليه «الدراسات السينمائية».. ويتعرض الملف لأثر وجود السينما كمادة للدراسة على مائدة العلوم الإنسانية، فيخلق حالة من الاحتكاك الفكرى الخلاق، تسهم فى تجديد الأطروحات النظرية فى مجالات الدراسات السينمائية والإنسانية على حد سواء.

المنظور الثالث يتعامل مع الفيلم فى التدريس، ويتعرض لأدواره العديدة، ومنها الإسهام فى تحفيز عملية التعلم من خلال تحويل المجرد لسمعى بصرى، يساعد على شرح أوضح للموضوعات، وتقديمها من خلال وسيط مغاير.. ومنها استخدام الفيلم كوثيقة مرئية تنقل المعلومات والبيانات، أو تتماس مع أفكار معينة تدرك فى وجودها السينمائى المستقل، وليس باعتبارها وسيطا يوظف لمقاربة علوم أخرى .. أما على المستوى التربوى فيتعرض الملف أيضا للإمكانية التى يتيحها عرض الفيلم فى قاعات الدرس، لخلق مساحة ديمقراطية تسمح ببناء حوار وتنمية الفكر الناقد لدى الدارسين.

تسعى آمون بتبنيها كسر الحدود بين الكلمة والصورة إلى خلق جسور بين التخصصات، تسهم فى تغيير الثقافة التقليدية التى تقيم الأسوار هنا وهناك .. فالعلوم لا تحيا إلا بقدرتها على الانفتاح، وتوليد إشكاليات جديدة وطرح زوايا مختلفة للنظر، تحرك الحدود الثابتة والمياه الراكدة ..وفى سبيل ذلك تسعى آمون لإعطاء الشرعية اللازمة لدراسة الصورة كواحد من التخصصات الجديدة فى مجال الإنسانيات.

وطموحنا أن يكون هذا الملف خطوة على الطريق.

1- Jean Epstein, *Le cinéma du diable*, Ed. Jacques Melot, 1947.

2- المرجع السابق

3 - نشر الملف الأول بمجلة «فصول» بعنوان : «السينما والأدب أفق مفتوح» ، العدد ٩٧، خريف ٢٠١٦. و نشر الملف الثانى بمجلة «الفيلم» تحت عنوان «الأدب والسينما دروب ومجالات جديدة»،مارس ٢٠١٧

المفاهيم الكونية والجغرافية فى فيلم "آلهة مصر" وإمكانية استخدامه فى التدريس

عاطف معتمد عبد الحميد

الجغرافيا بين العلم والفن

قد يبدو غريبا مع التطور المعلوماتى الحديث، القائم عل صور الأقمار الصناعية والخرائط الرقمية وأجهزة الرصد والاستشعار، التى يعتمد عليها علم الجغرافيا أن نطرح فى هذه الورقة الفيلم مدخلا لتعليم الجغرافيا، كيف يمكن الاعتماد على ما هو حسى وفنى وخيالى ونسبى وتعبيرى ووصفى مصدرا لعلم اشتهر عبر التاريخ، باعتباره قرين الأرقام والحقائق الصلبة الجامدة الجافة؟!

ليس هناك وجه غرابة فى حقيقة الأمر، فرغم التطور المعلوماتى على المستوى الوظيفى والاحترافى لوحظ تراجع فى الوعى الجغرافى عند العديد من شعوب العالم. ليس المقصود هنا شعوب العالم الثالث وحدها، ففى العقدين الأخيرين جرى اعتراف داخلى وعالمى بأن الشعب الأمريكى (ورؤساءه خاصة!) ليس لديهم معرفة كافية بالجغرافيا، رغم زعمهم ريادة العالم والسيطرة عليه، وقد دعا ذلك عددا من الباحثين إلى إصدار بعض مؤلفات لمحو هذه الأمية الجغرافية عند المستويين الشعبى والرسمي.

كرس عدد من الباحثين جهودهم لكشف أزمة الجهل الجغرافى العالمى، ونفور الناس من علم الجغرافيا بسبب طرق تدريسه العقيمة، ولفت الانتباه إلى أهمية وسائل «موازية» لرد الاعتبار لهذا العلم من خلال الاعتماد على الرواية والفيلم، لتمرير المعلومات الجغرافية بطريقة مشوقة.

لقد نبعت أزمة تدريس الجغرافيا فى العالم نتيجة عدة أسباب أهمها ميراث القرنين التاسع عشر والعشرين، الذى قدم الجغرافيا باعتبارها علما موسوعيا، يقوم على حفظ وسرد واستعادة الأرقام وأسماء أعلام الدول وعواصمها وعدد سكانها، وما تشتهر به من محاصيل وغلات زراعية ومنتجات معدنية وصناعية.. وكان ذلك مفهوما فيما مضى حين كانت الجغرافيا تحاول أن تشق لنفسها مكانا عبر تسلحها بالأرقام وتمييز نفسها (سيما منذ منتصف القرن العشرين) بأسلحة الإحصاء والأرقام فيما عرف بأزمة «الثورة الكمية والمنهج الوضعي».

لكن الثورة المعلوماتية – وفى المقام الأول الأطالس الرقمية والتخزين الإلكترونى للمعلومات الجغرافية على الحواسيب وشبكات الإنترنت المحلية والدولية – سلب هذه الميزة من الجغرافيين ومنحها للجميع، فيما يتسق حقا مع المقولة الصادقة من أن الإنترنت «ديمقراطية شعبية» فى مقابل «استبداد» واحتكار المعلومات سابقا لدى فئة مهنية ووظيفية وحكومية.

وجاء ما كان متوقعا، وهو ضرورة الانتقال إلى تحليل وربط هذه المعلومات فى ظل مفاهيم جديدة قائمة على العولمة والارتباط الكونى، وبزوغ مفاهيم على شاكلة «العالم قرية كونية صغيرة» والتى قامت على فكرة موت المسافة Death of Distance بل ونهاية الجغرافيا End of Geography.

بشكل تدريجى بدأ تيار – ما زال ضعيفا – فى تعليم الجغرافيا فى المدارس والجامعات يقوم على الاستفادة من الوسائل الموازية (اللوحة الفنية والأعمال الأدبية والسينمائية) لاستعادة روح الجغرافيا، التى كانت دوما مكونا ثقافيا إنسانيا قبل أن تكون علما أكاديميا احترافيا، أو مصدرا لجمع المعلومات للإدارة والحكم والسلطة والاستعمار والدولة الحديثة.

كيف يتم تدريس جغرافية مصر ؟

عرف كثيرون الريف المصرى من خلال الأعمال الروائية، التى تحولت لمادة فيلمية سيما فى «يوميات نائب فى الأرياف» و«الأرض» و«دعاء الكروان» و«البداية» كما تجلت لهم «أحشاء» المدينة من خلال تحويل أعمال روائية شهيرة - كثلاثية محفوظ - إلى أعمال سينمائية تناولت الحارة المصرية وأزقتها، ومع ذلك لا يزال قليل من الأفلام المصرية يعرض للصحراء فى الفضاء الشاسع خارج الوادى والدلتا.

وتعد هذه الأفلام وغيرها من أفلام عالمية محفزا تعليميا وتثقيفيا للاقتراب من «المكان» (والجغرافيا علم المكان) بحيث يساعد هذا المحفز فى فهم جغرافية مصر سواء الحاضرة أو التاريخية.

والفيلم الذى بين أيدينا «آلهة مصر 1 (*) Gods of Egypt» مستوحى من الميثولوجيا المصرية القديمة، ويتبنى الفيلم فكرة أن الآلهة التى خلقت العالم والبشر لا تعيش هناك منعزلة فى السماء بعيدا عن مخلوقاتها، هى تحب من خلقت، وتفضل أن تكون قريبة منهم، ولكى يكون للآلهة ذلك القرب المحفوظ بالسلطة، اختارت أن تكون حكاما للبشر الذين خلقت، وبالتالى صارت الآلهة تحكم المصريين وامتزجت معهم وشكلت حياتهم ومصيرهم.

تبدأ الحبكة الدرامية فى هذا الفيلم مع مشكلة توريث الحكم للابن بدلا من

1 (*) الفيلم إنتاج ٢٠١٦ من إخراج Alex Proyas ولعب فيه أدوار البطولة كل من : Nikolaj Coster-Waldau, Brenton Thwaites, Chadwick Bose-man, Élodie Yung, Courtney Eaton, Rufus Sewell, Gerard Butler and Geoffrey Rush. ورغم ان الفيلم يتناول أرض مصر إلا أن تصويره تم في الأراضي الأسترالية ذات البيئة الشبيهة في بعض أقاليمها بالبيئة المصرية.. بلغت تكلفة الإنتاج ١٤٠ مليون دولار وحقق أرباحا مقدارها ١٥٠ مليون دولار. ويمكن قراءة المزيد عن الفيلم من صفحته الرسمية على الإنترنت : http://www.godsof-egypt.movie/

مروره المتوقع للأخ ..فقد فضل أوزيريس تتويج ابنه حورس على أخيه سِت ، استنادا إلى حجة أقنعت أوزيروس وهى أن الإله رع حين خلق ست لم يعطه ذرية.

والصراع بين أوزيريس وست هو صراع بين السلام والركود واللا مستقبل للبشر ، ست إله الصحراء الذى عانى الألم والعزلة يريد تحريك الركود المصرى بسيطرة قوة الصحراء الشرسة على قوة الوادى اللينة. يقول ست لأوزيرس ..«لقد حكمت ألف عام ..وماذا كانت النتيجة ..هؤلاء البشر يعيشون بلا أحلام..الآن قد حان دوري..على هذه الآلهة إما أن تطيعنى أو تموت....وعلى هذه الرعية إما أن تذعن لى أو تستعبد»...والنتيجة أن الكل يطيع..ويركع ..والصوت للقوة.

يقول ست إن أوزيريس خدع المصريين حينما مناهم ووعدهم بالحياة الأخرى، بعد أن يقفوا عند بوابة العبور من الدنيا إلى نعيم الحياة الأخرى ..يرى ست أن هذه خدعة وأن ليس للإنسان إلا ما كسبت يداه فى هذه الدنيا.

يمضى بنا الفيلم فيصور العالم العلوى الذى لا يجلس فيه الإله رع (إله النور والشمس) فى مركبته السماوية ناظرا إلى خلقه من بعيد، بل يدافع عن مصر كل ليلة قبل أن يهجم عليها تنين شرير، يريد أن يزرع فيها الفوضى ..يقول رع لحفيده حورس بعد أن يقتل التنين فى ليلة من الليالى «كما ترى..لو نمت ليلة لتمكنت قوى الفوضى من أن تفتك بمصر».

فى خضم تفاصيل الحبكة الدرامية يعلى الفيلم من قيمة الإنسان «المواطن» (بغض النظر عن كونه المصرى أو العالمى بشكل عام) على حساب الآلهة الملوك... المواطن البسيط الذكى الحاذق «بك» هو الذى أنقذ مصر وليس حورس، بدون المواطن المصرى، لم يكن للإله حورس أن يتمكن من استعادة شىء وأهمها استعادة عينه المسلوبة ..لقد جاءت استعادة حورس عينه بفضل اثنين من الشعب ...اثنان من المواطنين ...شاب وفتاة تربطهما قصة حب. الفتاة التى سرقت الخريطة التى تضم موقع العين من كبير المعماريين دفعت حياتها ثمنا فداء لهذا العمل.

من جانب آخر، لا يقوم الفيلم على فانتازيا سينمائية فى مفهوم ثورة الصحراء على الوادي، فعلى مدى فترات طويلة من التاريخ شهدت مصر انتفاضة الصحراء على الوادى، خاصة من عرب الصحراء فنالت منه وأدت فى بعض الأحيان إلى تخريبه .

الصورة الخضراء التى يتناولها الفيلم عن أرض مصر المحيطة بالوادى ليست خيالا صرفا، فقبل نشأة حضارة الأسرات المصرية فى عام 3100 ق.م كانت هناك فترات طويلة قبل ذلك (تمتد عمقا لنحو 40 ألف سنة) كان الإنسان يعيش فيها قبل إنشاء الدولة وحكم الأسرات فى ظروف مناخية أكثر وفرة فى المطر، وكانت تغطى أطراف الوادى واكثر اخضرارا مما هى عليه الآن.

يضم الفيلم معابد وصروحا شامخة للحضارة المصرية، ويبدو من المفارقة هنا القول إن إعادة بناء المعابد والعمران باستخدام تقنيات الجرافيك فى الفيلم هو محض إبهار، فهذا لا يتناقض مع ما وجده علماء الجيوأركيولوجيا (جغرافية وجيولوجيا الآثار) فى جميع أرجاء الأراضى المصرية من نقوش ورسوم، والفيلم بهذا يسهم فى إعادة بناء Reconstruct الماضي.

يعيد الفيلم تقديم مصر بروح «المشهد الكوزمبوليتان» فى وجوه البشر حين كانت مصر تضم وجوه البشر من مختلف أرجاء المعمورة آنذاك.

كان الفيلم متعمدا أيضا فى الإسراف البصرى فى استعراض مشاهد التتويج الملكى، وكميات الذهب والجواهر والأحجار الكريمة، وأنها ليست سوى دلالة ذات مغزى لما وصلت إليه عظمة المملكة وثراء مواردها.

وحينما أراد حورس أن يتغلب على ست (إله الصحراء) كان الخيار هو أن يطفىء بالماء نار الصحراء، لكن مياه النيل جميعها - يقول حورس - لم تكن لتكفى لكى تتغلب على الصحراء، اتجه حورس إلى رع إله الشمس وأخذ فى قارورة صغيرة بعضا من مياه النهر السماوي. (الذى يسير عليه قارب الشمس).

ويروج الفيلم لمفهوم يكاد يكون مسلما به فى تاريخ مصر وجغرافيتها وهو «الحتم البيئي» من أن خلق الصحراء والسهل الفيضى هو اختيار الإله رع.

وفى ذلك يعاتب سِت رع قائلا: «لم خلقتنى فى الصحراء حتى كانت قدماى العاريتان تحترقان من سخونة الرمال بينما كان أوزيريس تلعب قدماه فى مياه النيل الناعمة.»

وفى الحوار الذى جمع بين ست وأبيه رع يدور حوار فلسفى حول مفهومى النظام والفوضى فى مصر..وفى ذلك يعاتب ست أباه رع لماذا «لم تعطنى ما أريد من قوة وسلطان؟» يجيب رع «لأنك تمثل الفوضى» .. يرد ست: "الفوضى ستعيد بناء كل شىء فى نظام جديد..سأحكم مصر وأمتلك كل شىء."

يقتل ست أباه رع ويترك قارب الشمس بدون راع له ...تهب قوى الفوضى على مصر تريد تدميرها ..بعد أن أهملها ست عائدا إلى ملكه فى مصر. ثم يستدعى سِت (معبود الصحراء) الشياطين لتأتى إلى منابع النيل فتجففها وتبتلع النهر كله، وتعيد أرض مصر إلى صحراء كاملة. ويتمكن حورس من قتل ست وإعادة الحياة إلى أبيه رع الذى يعود إلى عمله مجددا فى إيقاف قوى الشر من أن تجفف مياه النيل.

وينتهى الفيلم بتبنى حورس ثورة على المفهوم الدينى السابق فى عهد أوزيريس، يقول حورس لرعيته: «من هذه اللحظة لن يكتسب الطريق إلى الخلود بمقدار العطايا من الذهب للآلهة بل بمقدار ما نقدمه فى هذه الحياة من أفعال وسلوك وممارسات خيرة».

هل يمكن الاعتماد على الفيلم مصدرا للدرس الجغرافى؟

من البداية ليس المقصود بأن يكون الفيلم السينمائى بديلا عن النص العلمى المكتوب ، فالجغرافيا وإن كانت نصا تعتمد المهارات الأدبية والفنية فى طريقة العرض، إلا أنها تستند فى المادة التدريسية إلى الحقائق والمعلومات الدقيقة.

وتكمن الدعوة فى الاعتماد على الفيلم فى تدريس الموضوعات الجغرافية، وجغرافية مصر من بينها، فى إيجاد محفز معرفى بصرى للتفكير وليس بالضرورة للحصول على المعلومات.. كما أن الهدف هو تشجيع مهارة التخيل، وتدريب الذهن على مهارة جغرافية مهمة تعوض نقص العمل الميدانى، وهى الخيال الجغرافى الذى بوسعه استحضار مشاهد لم يتمكن الباحث من رؤيتها رأى العين.

وهذا الفيلم على خلاف الأفلام التجارية الأمريكية يقدم نموذجا يحترم مصر، يحترم الديانة المصرية القديمة، يقدم صورة مبجلة عن مصر، وعن ثروتها ورخائها. هذا الفيلم يقدم دعاية سياحية مجانية لمصر لم يكن ممكنا تحقيقها بالمنتج المحلى المصرى المتواضع هذه الأيام.

ولقد استوقف النقاد فى العالم الغربى أن كل الأبطال ذوو بشرة بيضاء بينما يتناول الفيلم مصر الإفريقية السمراء.

وجدير بالذكر أن الفيلم يضم مشاهد ساخنة لا يليق بأن تعرض فى قاعات الدرس والمحاضرات الجامعية ذات الهدف التعليمى والتربوى فى المقام الأول. وبالتالى يحتاج هذا النوع من الأفلام إلى دراية الأستاذ قبل إعداد مقاطع الفيديو التى قد تحتاج إلى مونتاج لتصبح جاهزة للعرض داخل قاعة الدرس الجامعي.

*** أستاذ بقسم الجغرافيا، كلية الآداب | جامعة القاهرة**

متى تدخل السينما مناهج الجامعة؟

ما الدراسات السينمائية؟ و ما الفرق بينها وبين دراسة السينما كصناعة وفن ؟ لماذا توجد أهمية لتأسيس أقسام للدراسات السينمائية فى الجامعات المصرية؟ كيف ومتى بدأت تلك البرامج الدخول للجامعة بدول العالم المختلفة؟ كيف يمكننا أن نستلهم هذه التجارب لتطوير دراسة السينما فى مصر وتطوير الدراسات البينية عموما؟

سلمى مبارك

تبدو الدعوة لدخول السينما فى البرامج الدراسية بالجامعة هى أقرب للثورة. فوجود الصورة المتحركة فى المجال الأكاديمى هو سبب كافي لإثارة الهواجس. يقول ميشيل مارى المؤرخ السينمائى وأستاذ الدراسات السينمائية بجامعة باريس 3 أن بدايات تدريس السينما بالجامعة فى فرنسا لم تكن أبدا سهلة. كان من يقومون بالتدريس هم نقاد السينما وأحيانا السينمائيون أو محبوا السينما من المتخصصين فى مجالات أخرى. وكانت مقرراتها مهمشة وأحيانا ما ينظر لها باحتقار من قبل العلوم «النبيلة» التى يتم تعيين أعضاء هيئة التدريس لها من خلال مسابقات تؤهل لشهادات ذات صيت. كانت السينما تثير المخاوف لأنها تجذب أعدادا متزايدة من الطلاب، لكنهم طلاب مختلفين فى هيئاتهم وتوجهاتهم عن الطالب التقليدى.1

عباس محمود العقاد

بالرغم من ذلك فان الاهتمام بتدريسها فى الأوساط الأكاديمية كان يزداد يوما بعد يوم. وظهر بوضوح التمييز بين دراسة السينما كصناعة ودراستها النظرية فيما يتطلق عليه الدراسات السينمائية. تقول مى التلمسانى: «حسمت الجامعات الغربية ومنها الجامعات الكندية التي درست بها أو عملت فيها في العشرين سنة الماضية، قضية التمييز مؤسسيا بين ما يسمى بقسم الدراسات السينمائية (Film Studies) وما يطلق عليه استسهالا قسم السينما (Cinema).»2 فإذا كانت الأولى معنية بإعداد وتأهيل كوادر فنية متخصصة في مجال صناعة السينما بأقسامها من سيناريو واخراج ومونتاج ... الخ. فإن الثانية قد نشأت - تضيف التلمسانى - «كمبحث فكري يستمد من النقد الأدبي والفلسفة وعلم النفس مصادره المعرفية الأولى منذ عشرينيات القرن العشرين.»3

ما هى أشكال دراسة السينما فى التعليم العالى بمصر ؟

بدأت أول محاولة لتدريس السينما فى 1924 عندما أسس محمود خليل راشد أول معهد عربى للدراسة بالمراسلة و نشر فى 1925 كتابا تعليميا بعنوان «فجر السينما» استخدمه للتدريس من خلال هذا المعهد. أما الدراسة بأكاديمة الفنون فبدأت 1957 ، فكانت أول مؤسسة رسمية توفر تعليما لفنون السينما في الشرق الأوسط ودول القارة الأفريقية. إلى جانب معهد السنيما وهو المعني بتكوين الكوادر الفنية لصناعة السينما، ولدت مؤسسات خاصة تمنح شهادات عليا فى دراستها مثل الجامعة الفرنسية بمصر والجامعة الأمريكية بالقاهرة، بالإضافة ل "أكاديمية فنون وتكنولوجيا السينما» والمعروفة باسم»أكاديمية رأفت الميهي» وكذلك «المدرسة العربية للسينما و التلفزيون»، التابعة لصندوق التنمية الثقافية.

جورجي زيدان

عن مفهوم الدراسات السينمائية

هذا العدد من المؤسسات المتنوعة تشترك جميعها فى نفس الأهداف وهى تدور فى مجملها حول التكوين الفنى لصناع الفن السابع. لكن يظل مفهوم الدراسات السينمائية شبه غائب عن مؤسساتنا الدراسية ومعه الأهداف المغايرة لتلك الدراسات والنتائج التى تتحقق من وجودها.

تسعى برامج الدراسات السينمائية عادة إلى تكوين الطالب فى مجال نظريات السينما وجمالياتها وتاريخها، كذلك تكوينه نقديا من حيث القدرة على مقاربة الفيلم من مداخل متنوعة مثل تحليل النص

1 - هذا المقال هو اعادة نشر وتنقيح لمقال سبق نشره بجريدة القاهرة فى 3 يناير 2017

1 Michel Marie, « 1969 vs 2014 :45 ans d'enseignement du cinéma et de l'audiovisuel sur trois générations [et de l'audiovisuel sur trois générations], *Mise au point* [En ligne], ٧ | ٢٠١٥, mis en ligne le ٢٥ mai ٢٠١٥, consulté le ١٠ novembre ٢٠١٧. URL : http://map.revues.org/1997 ; DOI : 10.4000/map.1997

2 - مى التلمسانى ، «مناهج البحث فى الدراسات السينمائية» ، مجلة فصول، العدد ٩٧، خريف ٢٠١٦ ، ص.٣٤٦

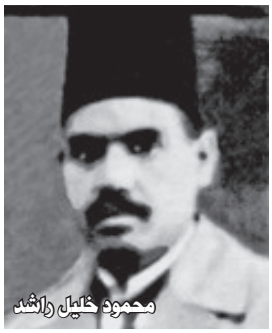
3 - المرجع السابق.

ومداخل الفلسفة وعلوم الاجتماع والأرشفة والدراسات الثقافية .. بالاضافة إلى دراسة علاقة السينما بالأدب والفنون الأخرى. كذلك تقدم دراسة للسينما من منظور الاقتصاد وعلوم الادارة .. وكثيرا ما تستكمل هذه الدراسات بمقررات عملية تخصص لتعليم أصول كتابة السيناريو. ويستطيع الطالب الذى يتخرج من تلك البرامج أن يعمل فى مهن متنوعة مرتبطة بالصناعات الثقافية كالبرمجة السينمائية كذلك فى مهن الكتابة السينمائية والنقدية والبحث السينمائي بالاضافة لمهن التعليم و التثقيف السينمائى.

البدايات

بدأت أقسام الدراسات السينمائية التى تعرف اليوم فى أوربا بهذا الاسم والتى أنتجت جيلين على الأقل من الأكاديميين المتخصصين فى العمل منذ النصف الثانى من الستينيات. دخلت السينما الجامعة فى فرنسا بعد ثورة 1968 التى خلخلت نظام التعليم وفتحت مساحات جديدة لدراسة الفنون داخل الجامعة بعد أن كان مكانها الوحيد هو المعاهد الفنية وكليات الفنون الجميلة. تأسست هذه البرامج الدراسية فى خضم بزوغ ما أطلق عليه حركة «النقد الجديد» وهو مجموع التوجهات المجددة للنقد الأدبى التى اقتحمت الحقل الأكاديمى وارتبطت على وجه الخصوص باسم رولان بارت. امتدت تلك الموجات المجددة إلى النقد السينمائي من خلال سطوة البنيوية والسميولوجيا فى السبعينيات. أما فى ألمانيا فارتبطت حركات التجديد فى الدراسات السينمائية بالنقد الأيديولوجى و تقاليد مدرسة فرانكفورت.

هذه البدايات لم تكن لتصبح بمثل هذه القوة إلا لقيامها على تاريخ سابق بدأ منذ العشرينيات فى أوربا سعى إلى ربط السينما بالثقافة من خلال المشاهدة والتذوق والتعلم. بدأ الأمر مع تيارات التربية الشعبية وهى تيارات كانت تسعى لتعزيز التعليم خارج الهياكل التقليدية


محمود خليل راشد

للتعليم المؤسسي بهدف تحسين النظام الاجتماعي، وقد اضطلعت فيها السينما بأدوار هامة. وفى فترة مابين الحرب العالمية الأولى والثانية شكلت السينما أداة قوية فى حركة التربية الشعبية فى فرنسا وساهمت فى نشر السينما فى الأوساط الشعبية عبر الأفلام التعليمية وأفلام التوعية الاجتماعية والصحية، بالاضافة لأفلام الرسوم المتحركة والافلام الكوميدية.4

لم تكن مصر ببعيدة عن تلك الرؤى التنويرية حيث كانت المدارس تنظم رحلات لتلاميذها يذهبون فيها إلى قاعات السينما يشاهدون الأفلام و يكتبون عنها منذ أواخر القرن التاسع عشر. «و فى ذلك نقرأ ما نشرته جريدة لاريفورم الصادرة فى الاسكندرية، فى عدد الأربعاء 18 نوفمبر 1896: « بدأ تلاميذ الكليات والمدارس المختلفة بالاسكندرية من مساء أمس يتوجهون لمشاهدة السينماتوغراف برفقة أساتذتهم. وفكرة إتاحة الفرصة أمام التلاميذ الصغار لمشاهدة هذا التطبيق الرائع للسينماتوغراف فى الفيزياء فكرة ممتازة، و خاصة أن أساتذتهم يشرحون لهم الجانب الآلى للجهاز.»5 هذا الدور التعليمى للسينما هو ما سيتعرض له جورج زيدان فى مقال

غلاف كتاب فجر السينما لمحمود خليل راشد

نشر فى مجلة الهلال عدد يونيو 1914، و يعد من أوائل الشهادات التى يكتبها أديب عن السينما فى مصر. يؤكد زيدان على الدور التربوى للاختراع الجديد حتى أنه أعطى مقاله عنوان « السينماتوجراف و العلم»،6 وفيه يعدد الروائى امكانيات السينما كوسيلة تعليمية وأداة ذات فوائد اجتماعية لترقية المدارك وتهذيب الأخلاق.»7 كذلك يحكي عباس محمود العقاد8 عن طفولته فى مدينة أسوان وعن ذهابه مع مدرسته لمشاهدة السينما وكتابته لموضوع عن الفيلم الذى شاهده وتأثير كل ذلك على وعيه المبكر.9 و فى مذكراته يحكى لنا أيضا محمد كريم عن ولعه بالسينما وكيف أنه كان يذهب لتأجير الأفلام وينظم عروضا مجانية فى حديقة منزل عائلته الثرية، للخدم والبوابين والمكوجية ، بل وكان يمنحهم الهدايا لتشجيعهم على حضور تلك العروض.

أما فى العالم الغربى وفى فرنسا على سبيل المثال، فبعد الحرب العالمية الثانية بذل العديد من المثقفين من المؤمنين بدور السينما فى تربية الوعى جهودا فى تعليمها. كان الطريق الأول لذلك هو تنظيم العروض والمشاهدة والنقاش ، فنشأت فى تلك الفترة حركة نوادى السينما التى شكلت أداة تعليمية غير مباشرة لأجيال من المغرمين بهذا الفن. وفى كل من فرنسا وألمانيا تنامت المبادرات لخلق شبكات ثقافية تلتف حول الفن السابع. تم ذلك فى الأوساط البرجوازية للنخب الفنية الفرنسية وكان الهدف هو تربية جمهور العامة على ثقافة الفيلم وجمالياته. شيئا فشيئا حلت اهداف التربية الشعبية وتكوين الوعى الديمقراطى لدى الجمهور محل التوجهات النخبوية الأولى وقدر عدد المترددين بانتظام على نوادى

4 *Pascal Laborderie, «* Le cinéma éducateur laïque : l'autre cinéma du Front populaire », *Histoire de l'éducation populaire, 1815 – 1945*, Presses universitaires du Septentrion, 2017.

5 - أحمد الحضرى ، تاريخ السينما فى مصر ، الجزء الأول ، مطبوعات نادى السينما بالقاهرة، ١٩٨٩، ص. ٢٣

6 - نشر المقال فى مجلة الهلال، عدد « ١٠٠ سنة سينما» يناير ١٩٩٥ ، ص. ٢٢

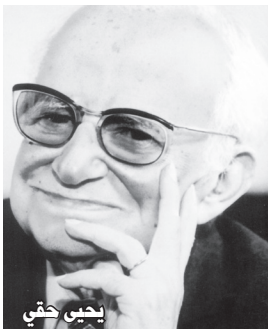
7 - سلمى مبارك، النص والصورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص. ٢١

8 - عباس محمود العقاد ، «السينما الصامتة تُحيي الخيال «، مجلة الاثنين والدنيا ـ العدد ٧٦١ ـ ١/١٠/

9 - انظر سلمى مبارك، ص.٢٢

السينما فى 1955 ب 100.000 مشاهد.10 أما فى ألمانيا فقد إنخرطت القوى السياسية القريبة من الحزب الشيوعى فى تنظيم عروض سينمائية كان هدفها التربية السياسية ومناهضة الأفكار الرجعية.

فى تلك السنوات لم تكن مصر ببعيدة عن حركة التفاعل بين السينما والثقافة. فنشأت ندوة سينمائية كان ينظمها الأب زهران. هكذا حكى عنها يحيى حقى :» كبر علينا أن يعرض الأب زهران ندوة سينمائية ناجحة للخواجات والمتمصرين نندس بينهم كالأيتام الدلاديل .. فقلنا لماذا لا تكون لنا ندوة شعبية والكلام فيها بالعربى وزيتنا فى دقيقنا؟ .. وأقمنا أول ندوة فى حدائق قصر عابدين واخترنا لها فيلم «عطيل» الذى فازت به روسيا بجائزة مهرجان كان.»11 تطورت ندوة الفيلم المختار التى أسسها يحيى حقى وتحولت لندوة جمعية الفيلم:«ها أنذا تسعى بى القدم أحيانا الى بيت لا يختلف عن بيوت كبارالأعيان فى مطلع القرن .. لست أدرى من يسكن الآن هذا القصر العتيق. وأيا كان فنحن مدينون له بالشكر على كرمه وحسن ضيافته، فقد تنازل عن حجرة صغيرة فى الحوش لجمعية الفيلم التى تضم نخبة من هواة السينما تجتمع بها مساء كل أحد لتشهد فيلما له ذكر ومقام فى تاريخ السينما على شاشة صغيرة كأنها منديل محلاوى، وبآلة عرض عوراء .. ثم يضاء المصباح الفرد وتندلق فى العتمة مناقشات لذيذة ويخرج الجميع فى غاية السعادة. ليس هنا فخفخة أوطنطنه، ليس هنا ادعاء أو تعال، بل عشق وخشوع وبساطة، كأننا فى معبد.»12 كانت تلك الندوات من منظور يحيى حقى كاتب تلك السطور هى أشبه بمدرسة لتكوين الثقافة والشخصية.


يحيى حقي

كذلك نذكر الدور المهم الذى قام به «المركز الكاثوليكي المصري للسينما» منذ 1949 والذى أسسه الراهب الفرنسيساني «الأب بطرس فرانزليديس» بالاشتراك مع فريد المزاوى الذى«لا يكتفي بمجرد تأسيس المركز الكاثوليكي بغرض مشاهدة الأفلام في اطار من التذوق الراقي للفنون في علاقتها بالقيم الانسانية المشتركة بين البشر، وإنما يتجاوز ذلك بالكثير من أنشطة الثقافة السينمائية الجادة الأخري لتحقيق أهداف المركز من خلال وسائل متعددة مثل إصدار المطبوعات المختلفة منها: البطاقات التوثيقية للأفلام والمنشورات الأسبوعية وكراسات الدراسات السينمائية ومجلدات الدليل السنوي للأفلام المصرية.» 13

شهادة أخرى تأتينا من أحمد أمين عن الجامعة الشعبية التى أقامها فى الأربعينيات :«نشأت عندي فكرة لا أدري من أين نبتت، فقد لاحظت خطأ وزارة المعارف في قصرها جهودها على التعليم داخل جدران المدرسة، مع أن في عنقها تثقيف الشعب بأجمعه في المدارس وغير المدارس بالصور المختلفة، وخطأ آخر وقعت فيه وهو فهمها أن نشر الثقافة لا يكون إلا بواسطة تعليم القراءة والكتابة، مع أنه يمكن نشر الثقافة بواسطة السمع، وبواسطة عرض للأشرطة السينمائية على الناس ونحو ذلك من وسائل من دون القراءة والكتابة؛ وقد كنت قرأت نتفا عن تعليم الكبار في الممالك الأجنبية، فعكفت أنا وشابان ممن يعملون معي في الإدارة الثقافية على قراءة الكتب التي تصف النظم التي اتبعت في هذا السبيل، فنحن نجتمع كل يوم عصرا .. نقرأ ونترجم ونبحث .. ونضع تقريراً مفصلا عن هذه الفكرة التي سميناها بمؤسسة «الثقافة الشعبية» والتي سميت فيما بعد بالجامعة الشعبية .. وبعد أن اقتصرت الفكرة أول أمرها على القاهرة عممت في سائر الأقاليم تقريباً، وأصبح موظفو السينما ينتقلون إلى العمال والفلاحين في القرى وإلى المصانع، يعرضون الأفلام الثقافية، ومعهم بعض المحاضرين، وترى فيها الموظف الكبير والعامل الصغير يدرسان جنبا إلى جنب فنا جديدا.»14

الطريق الثانى الذى شاع لربط السينما بالثقافة والتعليم فى الخمسينيات كان الدراسة. لم تكن الدراسة النظامية للسينما متاحة لا فى المدارس ولا فى الجامعات فى هذه الفترة. لذا بدأ الأمر بالمحاولات المستمرة للمؤمنين بالسينما كأداة للتثقيف. عمل هؤلاء على تنظيم المحاضرات التى تحولت فى بعض الدول لمقررات دراسية بدأت تدخل على استحياء لقاعات الدرس فى المراكز الثقافية والمعاهد. فى فرنسا تأسس معهد الفيلمولوجيا عام 1948، وارتبط اسم رولان بارت بالمجلة الصادرة عن هذا المعهد عندما كان ينشر كتاباته الأولى في السميولوجيا بها. وفى 1957 أدخلت كلية الآداب بجامعة لوفان ببلجيكا مقررا عن السينما موجه لطلاب العلوم السياسية والاجتماعية. فكان الطالب يتعرف على التقنيات السينمائية وجماليات الفيلم وعلاقة السينما بالفنون الأخرى كذلك على أساليب استخدام السينما فى التربية. وإذا انتقلنا لدول أمريكا اللاتينية نجد أنه تم فى المكسيك تأسيس «معهد الثقافة السينمائية» عام 1957 واتجهت فيه الدراسة باتجاهين : اتجاه مرتبط بالمهن السنيمائية، واتجاه له أهداف تربوية معنى بتكوين المشاهد وخاصة المشاهد المرشح لأن يكون معلما يستخدم السينما فى العملية التربوية. كذلك الأمر فى البرازيل التى أدخلت دراسة السينما منذ 1959 عندما أنشأت مدرسة عليا للسينما بجامعة Minas Gerais انقسمت فيها الدراسة إلى قسم معنى بتخريج صناع السينما و قسم ثانى هدفه تخريج نقاد و معلمين.15

أما فى مصر و فى نفس تلك الفترة فقد بدأ الأمر بفصل للتذوق الفنى الذى تحول فيما بعد الى المعهد العالى للنقد الفنى بأقسامه والتى تضم قسما للسينما. يقول ثروت عكاشة :«منذ عام 1961 راودتنى فكرة الارتفاع بمستوى التذوق الفنى لهواة الفنون .. و كنت أدرك أيضا أن نقطة الضعف فى مشروع قصور الثقافة .. ليست هى المال .. بل غيبة رواد الثقافة القادرين على تبسيطها وتقريبها من قلوب الجماهير.. لذا أخذت تشغلنى فكرة اقامة «معهد للتذوق الفنى».. وفى السادس من يوليو 1962 أصدرت قرارا بانشاء فصل «للتذوق الفنى» يلحق بالمعهد العالى للفنون المسرحية، تقدم له لفرط دهشتى ألف وعشرون طالبا من خريجى الجامعات..»16

الدراسات السينمائية و الدراسات الانسانية

يتفق العديد من مؤرخى تدريس السينما أن برامج الدراسات السينمائية التى نشأت فى الجامعات الغربية من بعد 1968 كان لها روافدا ثلاثة : حركات التربية الشعبية، حركة نوادى السينما ، بالاضافة لجهود الرواد فى التنظير للسينما وتنظيم الدروس السينمائية خارج أطر المؤسسات التعليمية التقليدية. إعتبر دخول السينما إلى الجامعة هو لحظة تتويج لما يسميه ميشيل مارى « المسيرة الطويلة» 17 والتى كان نتاجها ميلاد الجيل الأول من الباحثين السينمائيين الأكاديميين. كان

10 - Petite histoire des ciné-clubs, **réseau éducation populaire 93, http://www.educationpopulaire93.fr/IMG/pdf/2._Petite_histoire_des_cin_-clubs.pdf**

11 - **يحيى حقى، فى السينما ، مؤلفات يحيى حقى اعداد و مراجعة فؤاد دوارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص. ١٧٣**

12 - **المرجع السابق ، ص. ٢٣٠**

13 - ناجي فوزي، «نادي السينما» جريدة الجمهورية، ١٣ - ١١ – ٢٠١٣

14 - **أحمد أمين ، حياتى، مؤسسة هنداوى للتعليم و الثقافة، ٢٠١٢، ص. ٢٠١**

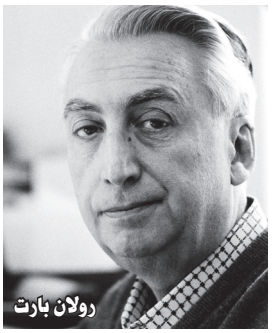
15 - **Victor Bachy, "L'enseignement du cinéma dans les universités et dans les instituts supérieurs catholiques dans le monde, Rapport de l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, 25 mars 1966.**

16 - **ثروت عكاشة، مذكراتى فى السياسة و الثقافة، دار الشروق، ٢٠٠٠، ص. ٤٧٢**

17 - **إنظر** Michel Marie

لانتقال دراسة السينما من المعاهد الفنية إلى الجامعة وبالذات كليات الآداب والعلوم الانسانية عظيم الأثر فى خلق حالة من الاحتكاك الفكرى الخلاق بين السينما والإنسانيات. فدراسة السينما بكليات الآداب قد فتحت المجال لفهم السينما من منظور شامل يستقي مصادره من نظرية الأدب والفلسفة وعلوم الاجتماع و الانسانيات عامة، بالإضافة ..لترسيخ قاعدة مؤسسية للنشر الأكاديمي التي أثرت الدراسات السينمائية في أوروبا وأمريكا.18

وقد تمخض هذا التفاعل بين دراسة السينما والعلوم الانسانية عن وضع العديد من النظريات التى أثرت أطراف تلك العلاقات. فأنتج النقد الأدبى الجيل الأول من الباحثين السينمائيين الذين استلهموا ميراث البنيوية فى تأسيس سميولوجيا السينما وعلى رأسهم كريستيان ميتز حيث كان يلقى محاضراته منذ 1969 فى «المدرسة العليا للعلوم الأجتماعية» EHESS) l'École des hautes études en sciences sociales) وتلاه جيل من الأكاديميين الرواد جاءوا من حقل النقد الأدبى ليضعوا نظريات السرد السينمائى مستلهمين تراث جيرار جينيت وكريستيان ميتز على السواء.19 استفادت كذلك درسات الصورة من كتابات فلاسفة التفكير البصرى أمثال ميرلو بونتى ، فظهر جيل من الباحثين السينمائيين الذين درسوا ميكانيزمات التفكير البصرى فى مجال إدراك الصورة السينمائية. كما حدثت حالة من التلاقح الفكرى الثري بين الدراسات التاريخية ودراسة السينما بدأت تأخذ شكلا جادا عندما دخلت السينما الجامعة فى ألمانيا وانجلترا والولايات المتحدة الأمريكية بشكل متزامن. وفى فرنسا حصل المؤرخ الكبير مارك فيررو على منصب استاذ كرسى فى EHESS) l'École des hautes études en sciences sociales) حيث وضع مقررا اجباريا عن تاريخ السينما فى هذه المدرسة العليا20 وأسس سمينارا عن موضوع علاقة السينما بالتاريخ فى 1970، طور فيه أبحاثه الرئيسية فى هذا المجال.غالبية هؤلاء الرواد حصلوا على منصب أستاذ فى سنوات 1980 – 1990 مما مكنهم من إنشاء مراكز أبحاث وتكوين طلاب مسجلين ببرامج الماجيستير والدكتوراه فى مجال الدراسات السينمائية والسمع بصرية.


رولان بارت

ومن الاتجاهات المعاصرة نجد الدراسات البينية التى تولدت من التقاء علم النفس المعرفى والسينما فاهتم الباحثون الأمريكيون على وجه الخصوص بدراسة عملية المشاهدة السينمائية من تلك الزاوية. وكذلك أصبحت السينما مادة خصبة فى مجال الدراسات الثقافية ودراسات الجنوسة. ونمت العلاقة بين الدراسات السينمائية والاقتصاد وعلوم الادارة فتأسس فى السنوات الأخيرة علم اقتصاديات السينما. وجدير بالذكر أن كافة تلك العلوم بنظرياتها ومناهجها ومفاهيمها وأدواتها التحليلية لم تتعامل مع السينما كمحتوى فقط انما ككيان فنى متكامل لا يمكن فهم دلالاته سوى بإدراك واستيعاب أشكاله الفنية. وقد استفادت كافة هذه العلوم وغيرها من التفاعل النظرى مع السينما فى تجديد مناهجها وتطوير أدواتها البحثية.

لم تكن كل هذه الآفاق لتفتح لولا دخول السينما الى الجامعة وتجولها بين مختلف الحقول المعرفية.

18 - **إنظر مى التلمسانى.**

19 - **إنظر** Michel Marie

20 - Rémy Pithon, « Cinéma et Histoire, bilan et historiographique », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. N°46, avril-juin 1995.

أين هى الجامعة المصرية من ذلك؟

لقد رأينا كيف واكبت علاقة السينما بالثقافة فى مصر حركة تطورها بالعديد من بلدان العالم منذ العشرينات. وتكفينا شهادة يحي حقى الذى أثمرت ندوته السينمائية فى الخمسينيات عن تكوين أول جيل من نقاد السينما المصريين من مؤسسى جمعية الفيلم والتى أصدرت فيما بعد نشرتها الشهيرة، حيث كتب عنها حقى أنها كانت «تضارع أرقى النشرات السينمائية فى أوربا».21 انحسر شيئا فشيئا هذا الفوران الثقافى وتحولت الكتابات النقدية السينمائية - إلا فيما ندر- لمتابعات صحفية للأفلام وأخبار الفنانين. ظلت دراسة السينما حبيسة المعاهد الفنية، تكتفى بتخريج أعداد قليلة من العاملين فى الحقل السينمائي وقلة من الباحثين الجادين وبالتالى انفصلت تلك الدراسة عن الروافد النظرية الغنية التى كان من الممكن أن تثرى حقل الدراسات السينمائية فكريا.

لكن على الرغم من ذلك يمكننا اليوم تتبع بعض الجهود الحثيثة التى بدأت فى السنوات الأخيرة لإفساح مكانا ومكانة للسينما فى الجامعة المصرية وهى تتمثل فى عدة أوجه : أولا تشكل مجموعات بحثية تضم باحثين من تخصصات مختلفة يشتركون فى دراستهم للسينما من خلال علاقتها بتخصصاتهم المختلفة سواء فى الأدب والفنون أو الفلسفة أو السياسة أو التاريخ أو علم النفس .. الخ. وتعتبر شبكة آمون للباحثين فى الأدب والسينما التى تأسست فى 2015 بجامعة القاهرة نموذجا لتلك التجمعات البينية. ثانيا تخصيص مقررات للدراسات السينمائية ببعض البرامج الدراسية فى كليات الآداب بجامعتى القاهرة وعين شمس، كذلك ميلاد دبلوم النقد السينمائى بكلية الآداب جامعة عين شمس فى 2016 . بالاضافة لهذه الجهود المنظمة توجد تجارب متفرقة لاستخدام السينما كوسيط تعليمى فى تدريس بعض التخصصات ونشر الثقافة السينمائية من خلال تنظيم العروض ونوادى السينما بالكليات المختلفة. من خلال هذه الجهود دخلت السينما إلى قاعات الدرس وبدأت فى خلق ديناميكية جديدة تجذب أجيال من الدارسين والباحثين الشباب.

ثروت عكاشة

لكن تظل هذه الجهود غير كافية ولا تتناسب مع حاجتنا الماسة لدراسة تراثنا السينمائى ونشر الثقافة السينمائية بالجامعة. وما من سبيل لذلك سوى توجيه الدعوة للأكاديميين وللمجالس العلمية الجامعية بضرورة فتح باب دراسة السينما فى الجامعة، سواء من خلال تشجيع الباحثين على تسجيل الرسائل فى المجالات البينية التى يدرسون فيها السينما جنبا الى جنب مع تخصصاتهم، أو من خلال ادخالها كمقررات فى البرامج الدراسية، أو من خلال إنشاء أقسام مستقلة للدراسات السينمائية فى الكليات الإنسانية، وهى المرشحة لاستقبال هذا المجال كما حدث فى تجارب دول العالم المختلفة. إن الجامعة هى الباب الوحيد لتطوير العلوم والفنون، وتاريخ السينما فى مصر هو مكون ثقافى فى تراثنا الحضارى لن يتسنى لنا الحفاظ عليه وتطويره إلا بتكوين باحثين لديهم المعارف والمناهج العلمية الحديثة التى تمكنهم من دراسته.

21 - **انظر يحيى حقى، ص. ٢١٨**

الفلسفة والسينما ..
من التباس العلاقة إلى ممكنات الحوار

للصورة مكانتها الملتبسة فى النصوص الفلسفية.. وربما كان مرجع هذا الالتباس موقف الفلاسفة منها. حيث تراوح بين الرفض التام لها بوصفها مرادفا للوهم والخداع، والدفاع عنها بوصفها تجليا للحقيقة والوجود.. والحال أنه منذ أفلاطون وحتى وقتنا الراهن، لم يكف الفلاسفة عن التأمل حول مفهوم الصورة، وقد تمت مناقشته فى سياقات عديدة، فهو حاضر فى كل نقاش يدور حول نظرية المعرفة، وهو حاضر أيضا فى التصورات الانطولوجية للعالم (عالم الصور وعالم الأشياء). وهو حاضر بصورة مضمرة فى العلوم الطبيعية، خاصة الرياضيات البحتة التى يمكن النظر إلى نسقها على أنه صورة رمزية لأشياء العالم. كما أنه بطبيعة الحال حاضر فى كل الفنون من الصورة فى الرسم وحتى الصورة الشعرية فى الأدب. وعالم الصور عالم إبداعى، مرتبط بالخيال عموما، لا يكتفى فيه الوعى بإدراك العالم، بل يعيد إنتاجه وخلقه، ويحوله من عالم مصمت إلى عالم حي، من صورة مطابقة إلى صورة خلاقة.. وفى النهاية لا توجد صورة محاكية للعالم كما هو، كل صورة هى إعادة إنتاج وتحريف للشىء الواقعى، وحتى الإدراك الحسى يتضمن نوعا من الإبداع عن طريق قلب الصورة فى العين الطبيعية، وهو نفس ما يحدث فى آلة التصوير أيضا، بل إن الصورة المرآوية لا تعكس الأشياء كما هى فى الواقع، بل تعيد إنتاجها وفقا لطبيعة سطحها العاكس.

بدر الدين مصطفى

حققت السينما تقدماً ثورياً فى مجال الصورة المتحركة. وقد ضاعف هذا التقدم من جماهيرية السينما لدرجة جعلت الفيلسوف الألمانى فالتر بنيامين يصفها بأنها «الفن الوحيد الممكن فى المستقبل»1. ومع ذلك لم تكن علاقة الفلسفة بالسينما خصبة أو مثمرة، كما هو الحال فى علاقتها بباقى الفنون، ربما لأن السينما فن وليد (ظهر فى العام 1895)، أو ربما لأنها فن شعبى جماهيرى لا يخاطب النخبة، وبالتالى يفقد صفة مهمة من صفات الفنون التى تقاربها الفلسفة بما أنها هى الأخرى نخبوية. أو ربما أخيرًا لأنها - كما ذهب البعض انطلاقا من موقف أفلاطونى رافض للصورة - تنتج الأوهام والخيالات والنسخ المشوهة، أى أنها أداة تضليل لا تنتج موضوعات من بين الموضوعات الواقعية، بل أشباه موضوعات. هذا فضلا عن وجود من يشكك فى الأصل فى جدوى هذه المقاربة، وقد نقل عن الناقد السينمائى روجر إبرت R. Ibert قوله «لا علاقة للتأمل النظرى للأفلام بالفيلم السينمائى نفسه»2، وكان تعليقا موجها لما يراه توجها فى الدوائر التنظيرية للفيلم المعاصر نحو تطبيق لغة «ساحرة وسرية» يصعب تتبعها، وتبدو بلا صلة مع تجربة المشاهدة السينمائية. كل هذا قد أدى إلى غياب، أو على

1 Benjamin, Walter. TheWorkofartintheAge of its Technological Reproducibility and Other Writings on Media, Translated by Edmund Jephcott (London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008).p 88.

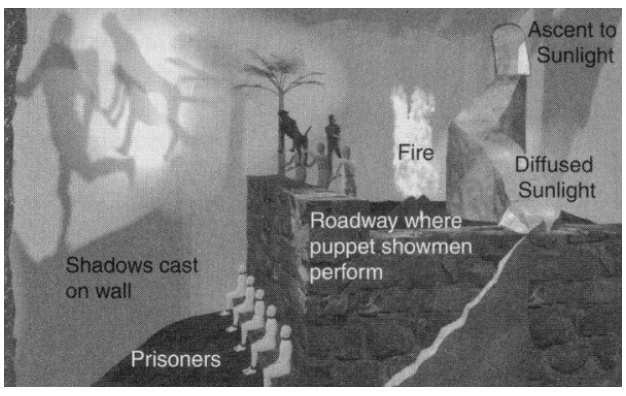
2 عز الدين الخطابي (ترجمة وتقديم) حوار الفلسفة والسينما (الدار البيضاء: منشورات عالم التربية، ٢٠٠٦). ص 18.

الأقل تعطيل، التأمل النظرى الفلسفى للسينما. هذا النتاج الفلسفى الزهيد حول هذا الفن يمكننا أن نميز فيه بين موقفين .. الأول، اتخذ منها موقفا سلبيا ناقدا.. والثاني، سعى لفهمها والبحث عما هو مشترك بينها وبين الفلسفة.

كهف أفلاطون وقاعة العرض السينمائى

تبدو مغامرة السينما مثل مغامرة الفلسفة.. لهذا يقال إن التفكير فى السينما قد بدأ مع الفيلسوف اليونانى أفلاطون فى القرن الخامس قبل الميلاد .. إذ تبدو فلسفة أفلاطون فى مجملها كأنها جاءت من أجل التمييز بين الحقيقى والمزيف، الثابت والمتحول، المعقول والمحسوس. وهو فى سبيل هذا التمييز صاغ نظريته فى المثل، التى تمثل جوهر فلسفته. ولعل استحضار أمثولة الكهف التى قدمها أفلاطون فى القسم العاشر من جمهوريته، يلخص وجهة النظر الأفلاطونية فى العلاقة بين تلك الثنائيات الآنفة .. تحكى أمثولة الكهف عن أناس يعيشون فى كهف تحت الأرض يواجه مدخله من أعلى نور الشمس، مقيدين من رقابهم وأرجلهم بحيث يصعب عليهم الالتفات إلى مدخل الكهف، فلا يملكون إلا النظر للأمام، حيث يجدون جدارا يعكس ظلال من يتحرك من خلفهم، وهم على ثقة بأن هذه الظلال ما هى إلا العالم ولا شيء سواه .. ولقد قام أفلاطون نفسه بشرح رموز هذه الأمثولة، بحيث يصير الكهف عنده صورة العالم الذى نعيش فيه، بينما الشمس هى مثال المثل، وهؤلاء المقيدون هم البشر المرتبطون بالأرض وكل ما يشغلهم ويحيط بهم ويرونه أمامهم هو الواقع الموجود، وهم يثقون فى واقعية ما يرونه دون شك. ولكن مع فرض تحرر أحد هؤلاء الأشخاص من قيوده، التى تشده لعالم الظلال شدا، وأنه استطاع أن يعتلى قمة الكهف ليصل إلى مخرجه ويعاين الشمس الحقيقية، فإنه لن يقوى على رؤيتها فى البداية من فرط شدة بريقها الذى يخطف الأبصار، لذا وجب عليه أن يتدرج فى رؤيتها، ففى البداية يكون أسهل الأمور أن يرى الظلال، ثم صور الناس وبقية الأشياء منعكسة على صفحة الماء، ثم الأشياء ذاتها، وبعد ذلك يستطيع أن يرفع عينيه إلى نور النجوم والقمر، فيكون تأمل الأجرام السماوية وقبة السماء ذاتها فى الليل، أيسر له من تأمل الشمس ووهجها فى النهار. وآخر ما يستطيع أن يتطلع إليه هو الشمس ذاتها، وفى موضعها الخاص. عالم الخيالات والظلال والأوهام هو العالم الحسى، الذى يعيشه الناس، إنه عالم الصورة والانطباعات الحسية الزائفة، عالم شبيه بالحقيقي، لذا فهو أقل منه فى الدرجة والمنزلة. وهو معتمد فى وجوده على نور شمس الحقيقية، التى لولاها لما رأينا ظلال هذا العالم.

تمثل الظلال لدى أفلاطون الوجود الخادع، بينما ترمز الشمس إلى الوجود الحقيقى. وتشبيه الكهف هو أشبه بمقارنة بين نمطين من الحياة، حياة تفتقر إلى الاستنارة مع الظلام داخل الكهف، وحياة مستنيرة تدرك حقائق الأشياء فى ضوء الشمس. والكهف هو منطقة الصراع الأزلية بين قيم الحياة الفلسفية وقيم الحياة اليومية السطحية. والأهم من ذلك أن صورة الكهف عند أفلاطون قد خلقت التمييز الفلسفى بين المظهر والحقيقة، وأكدت أولوية الثانية على الأولى. وفى كل الأحوال تبقى الصورة مهما بلغت دقتها وبلاغتها فى مرتبة ثانية، لكن مادمنا لا نستطيع مغادرة عالم المظاهر لأننا محاطون به من كل جهة، فإن التحذير الأفلاطونى هو ألا ننساق وننخدع به، وأن نظل دائما ننشد الفكرة أو المثال المفارق الذى يعد هذا العالم إشارة أو صورة له.



رسم توضيحى لأمثولة الكهف الأفلاطونية يعكس مدى التقارب بينها وبين قاعة العرض السينمائي

ما علاقة تلك الأمثولة بالسينما إذن؟

إن معظم المؤلفات التى تناقش علاقة الفلسفة بالسينما يحلولها أن تقارن بين أمثولة أفلاطون وقاعات العرض السينمائى. والواقع أن القراءة الأولية لأسطورة الكهف الأفلاطونية يمكن أن تدعم هذه المقارنة. فشكل الكهف الذى يصفه أفلاطون، يتطابق مع شكل الكاميرا، التى يعنى اسمها الأصلى الغرفة المظلمة camera obscura. فالكهف كما يصفه أفلاطون به ممر طويل ضيق ينتهى بفتحة صغيرة، ويكاد أهل الكهف لا يشعرون بهذا الممر، والكاميرا كذلك هى كهف مظلم لا يدخله الضوء إلا من فتحه صغيرة هى العدسة.

على أن الأهم من ذلك فى هذه المقارنة هو وضع من هم بداخل الكهف الشبيه، مع وضع المتلقين داخل قاعة العرض «فداخل قاعة مظلمة يشاهد أشخاص جالسون عرض أشكال من الصور المضاءة من الخلف .. فهم يحضرون لعرض خاص بالمشاهد الواقعية، معتقدين أن ما يرونه يمثل أشياء العالم، فى حين أن الأمر لا يتعلق بالواقع الفعلى، إنه عالم مختلف بالكامل يمكن تلخيصه فى كلمة واحدة فقط هى السينما». والواقع أن أفلاطون لو كان يحيا بيننا لوجد فى قاعات العرض خير تطبيق لأمثولة الكهف، أو لوجدها نموذجا أكثر واقعية، يمكن الاستشهاد به فى تفرقته بين العالم المعقول والمحسوس.

وبالنظر إلى التأثير الذى تمارسه السينما على وعى المتلقى أو المشاهد، بحيث تحولت شاشة العرض السينمائى إلى فاعل مركزى حقيقى للوعى والثقافة المعاصرة، فإن ما تقوم به السينما هو إحلال عالم افتراضى محل العالم الحقيقى، أو على أقل تقدير تتحول شاشة العرض إلى منظار ينظر به المتلقى - غير المسلح بالنقد - إلى العالم من حوله. فالسينما تعمل بالطريقة ذاتها التى يعمل بها الجهاز الإعلامى، أى عن طريق الترويج للأساطير والأوهام التى تقوم بعملها بطريقة تراكمية، وتتحول بمرور الوقت إلى موجهات للسلوك الإنسانى فى العالم.

إن حالة الإنسان فى هذا الجو الطقوسى المصاحب لعرض الأفلام يشبه إلى حد كبير إنسان كهف أفلاطون الذى يتعامل مع انعكاسات الظلال على أنها حقيقية. والواقع أن تلك التيمة (التعامل مع الزائف بوصفه حقيقيا) تم توظيفها فى السينما بصورة كبيرة، وتراوح هذا التوظيف بين حضور الفكرة بصورة مباشرة جدا، وحضورها بصورة تثير ارتباك المشاهد3. وربما المثال الذى يحضرنا هنا، كمثال لحضور الفكرة بصورة مباشرة، هو فيلم الجزيرة The Island الذى قدمه المخرج مايكل بى Michael Bay فى العام 2005 إذ يبدو الفيلم من حيث بنائه وتفاصيله متطابقا فى تيمته مع أمثولة الكهف الأفلاطونية. يحكى الفيلم عن المستقبل القريب، حيث يعيش مجموعة من البشر فى مجمع كبير، رجالا ونساء، كعائلة كبيرة متعاونة. وكل ما يعلمه أفراد هذه المجموعة أنهم الناجون من كارثة حلت بالأرض، أدت إلى تلوثها وعدم صلاحيتها للحياة. ويشرف على هذا المجمع بشكل مباشر عالم يساعدهم فى حل مشاكلهم، ويعدهم بالخروج إلى «الجزيرة»، زاعما أن هذه «الجزيرة» هى البقعة الوحيدة على الأرض التى لم تتضرر من هذه الكارثة. وبشكل أسبوعى تنظم قرعة أشبه بالياناصيب والفائز يذهب إلى «الجزيرة». وكذلك بعض النساء فى هذا المجمع كن يحملن ويتم إرسالهن إلى «الجزيرة» حال ولادتهن. رجل من بين هذه المجموعة يتميز عن البقية بالذكاء والفضول، يتساءل عن جدوى وجوده وعن حقيقة ما يجرى فى هذا المجمع وعن حقيقة «الجزيرة». وكان على اتصال مع أحد عمال الصيانة فى المجمع، يذهب إليه عن طريق سراديب المجمع المظلمة للحديث. وفى اليوم الذى يسبق خروج الفتاة التى أحبها من المجمع إلى «الجزيرة» يتمكن هذا الرجل من الخروج ليرى حقيقة ما يجري. يكتشف أن أحد أصحابهم الذى خرج فى الأسبوع المنصرم إلى «الجزيرة» مستلق على طاولة العمليات ليتم استئصال كبده. ويكتشف امرأة حامل خرجت لتوها بعد أن جاءها المخاض، يتم قتلها بجرعة قاتلة وأخذ طفلها منها ليعطى لرجل وامرأة غريبين. فيهرب من المجمع مصطحبا رفيقته، لتبدأ رحلته

3 كمثال للحضور غير المباشر للفكرة فيلم جزيرة شاتر 2010) Shutter Island) لمارتن سكورسيزي. إذ تبدو نهاية الفيلم مثيرة للتساؤل الآتي: هل ما مر به بطل الفيلم غير حقيقي وناتج عن إصابته بمرض نفسي أم أنها أحداث حقيقية، أراد القائمون على أمر المصحة النفسية التي يوجد بها إيهامه بأنها مزيفة ونتاج هلاوسه ومرضه النفسي.. يدفع البناء الدرامي للأحداث في كلا الاتجاهين دون أن يرجح أحدهما على الآخر.

فى اكتشاف حقيقة المجمع والعالم الحقيقى خارجا. وفى نهاية الفيلم يعود الفتى مرة أخرى إلى المجمع ليحرر الجميع من هذا العالم الوهمى الخادع ويخرجهم إلى العالم الحقيقى.

المشهد الأخير من فيلم الجزيرة The island2005 لمخرج مايكل باي- التحرر من العالم الزائف والخروج إلى شمس الحقيقة

آلة العرض السينمائى ووهم الحركة

رغم قلة المقاربات الفلسفية للسينما إلا أنها جاءت مبكرة للغاية، فبعد أول عرض سينمائى قام به الأخوان لوميير فى العام 1895 نشر هنرى برجسون فى العام 1907 كتابه التطور الخلاق، وخصص الفصل الأخير منه لمناقشة ما أطلق عليه الإيهام السينماتوجرافي، فآلة العرض السينمائى وفقا لبرجسون تقدم لنا حركة كاذبة عبر تحريك الصور بسرعة 24 صورة، وهى بذلك مثال جيد للحركة الكمية، حركة العلم. وفى مقابل تلك الحركة توجد الحركة الكيفية. فالعالم كله متحرك وفى حالة من الصيرورة المستمرة. وهذه الحركة هى الحركة الحقيقية التى يتم إدراكها عبر العيان أو الحدس.

السينما وصناعة الثقافة

قدمت النظرية النقدية نقدا للسينما فى سياق أوسع من نقدهم لما أطلقوا عليه صناعة الثقافة. وتشير المحادثات المتبادلة بين أدورنو وبنيامين (من أعلام مدرسة فرانكفورت) إلى تبنى الأول موقفا نقديا رافضا لفن السينما، فهى تعمل على تقليص الفاعلية النقدية للمتلقى لأن المشاهد يكون همه الأول متابعة سيل الصور المتدفق على الشاشة، وليس ثمة فرصة أمامه لاتخاذ موقف نقدى منها، كما أن السينما تعمل من خلال مفهوم الصدمة الحسية، وحشد كل ما هو غرائبى وغير مألوف للتلاعب بوعى المشاهد، وهى بهذا تقع دائما فى الكليشيه ..أى الصورة النمطية التى يعاد تكرارها باستمرار. أما بنيامين فهو يتفق مع مجمل ما ذهب إليه أدورنو، لكنه يرى أن هناك وظيفة إيجابية للسينما، تتمثل فى أن الكاميرا تستطيع القيام بما لا يستطيع الإدراك الطبيعى القيام به، مثل اللقطات المقربة والحركة السريعة والبطيئة..إلخ. بالإضافة لذلك يرى بنيامين أن السينما إذا ارتبطت بمشروع حضارى ثورى، فقد يكون لها تأثير كبير على الوعى الجمعى، بما لها من إمكانات تتفوق بها على جميع الفنون الأخرى.

كيف يفكر الفيلم؟

كانت دراسة الفيلسوف الفرنسى جيل دولوز عن السينما هى الأكثر نضجا واستيعابا لهذا الفن. فقد حاول أن يؤسس لعلاقة تجمع الفلسفة بالسينما، دون أى وصاية من الأولى على الثانية. فالفيلم لا يمكن إخضاعه للرؤى الفلسفية والمفاهيم النظرية، بل يخلق فلسفته الخاصة به. ومنطقة التقاطع بين الفلسفة والسينما هى تلك الأرضية المشتركة التى تجتمع المعارف كلها عليها، إنها صورة الفكر السابقة على عملية التشكل، فالفكرة قد تكون واحدة قبل عملية التشكل، ثم ما تلبث أن تتخذ شكلا لغويا، فيكون الناتج أدبا أو خطوطا وألوانا، فتصبح رسما أو صورة متحركة فتغدو فيلما. هذا هو المشترك الذى يسمح بوجود علاقة متوازنة بين مختلف المجالات المعرفية..والواقع أن مشكلة الكثير من الدراسات التى تتخذ من الفلسفة نهجا لدراسة السينما، تتبنى مقاربة تبدو مغرية من ناحية الشكل، لكنها لا تؤسس لعلاقة يمكن البناء عليها مستقبلا لتطوير هذه المنطقة البينية المهمة من الدراسات الإنسانية. وتتمثل تلك المقاربة فى محاولة تطبيق بعض المفاهيم الفلسفية على الأفلام (العود الأبدى فى أفلام نولان، النظرة المحدقة فى أفلام هيتشكوك، أفلاطون فى سلسلة أفلام المصفوفة ..إلخ) أو قراءة عمل سينمائى من خلال أحد الفلاسفة (كانط- بيرجمان، نيتشه- نولان، فوكو- هيتشكوك، إلخ). غير أن هذا النهج فى التعامل مع العمل السينمائى يختزله فى جانب واحد فقط، هو الحوار أو القصة (فكرة الفيلم). وهذا الجانب ليس هو الجانب الأهم داخل العمل، لأن للفيلم لغته البصرية الخاصة، التى لا يمكن اختزالها فى مجرد فكرة. بمعنى أن فكرة الفيلم قد تكون تقليدية أو سبق تقديمها، لكنها تظهر داخل الفيلم بلغة فنية جديدة ومدهشة، وهذه اللغة هى لغة الصورة التى هى امتياز السينما.

وبدلا من محاولة البحث عن فيلسوف ما داخل العمل السينمائى، أو تطويع بعض الأفكار السينمائية لكى تتوافق والفلسفة، ربما كان الأجدر هو التساؤل عن الكيفية التى يفكر بها الفيلم فى العالم، وهنا قد يوصلنا الفيلم للفلسفة أو أى حقل معرفى آخر ليحدث هذا التلاقى المثمر. فالفيلم يفكر بذاته ولا يحتاج الفلسفة ولا الفلاسفة لحمله على التفكير. لهذا فلربما كان المدخل السليم لتأسيس علاقة متكافئة بين الفلسفة والسينما، هو محاولة الإجابة عن سؤال: كيف يفكر الفيلم؟ وكيف يؤثر؟ .. كيف يفكر فيلم هيتشكوك النافذة الخلفية Rear Window فى النظرة والمراقبة؟ .. كيف يفكر فيلم المصفوفة The Matrix فى علاقة الواقع بالوهم؟ .. كيف يفكر فيلم نادى القتال Fight Club فى الذات والاضطراب النفسي؟ .. كيف تفكر سينما شاهين فى الأنا وعلاقتها بالآخر؟ .. كيف تؤثر أفلام روبرت بريسون فى إدراكنا للأماكن ونقاط التواصل بين الأفراد عن طريق الجسد؟ .. كيف يؤثر تصور كريستوفر نولان للزمن فى إدراكنا له؟ .. كيف تؤثر أفلام بيرجمان فى تصورنا لعلاقتنا مع الآخرين؟ ..إلخ.

مستويات الحضور الفيلمى فى تدريس الفلسفة

علاقة الفلسفة إذن بالسينما علاقة تاريخية، ولا يمكن النظر إليها على أنها مجرد علاقة توظيف أو استخدام، وإنما علاقة ندية فى المقام الأول. فالسينما مجال مستقل بذاته، وهى لا تحتاج فى الحقيقة لأى دفاع عن جدارتها وأهميتها فى المشهد المعاصر، بل هي - كما سبق القول - يمكن اعتبارها الفاعل المركزى الأهم فى الثقافة المعاصرة. السينما كالفلسفة وجهة نظر للعالم، وكل فيلم يقدم لنا رؤية للعالم اتفقنا أو اختلفنا حولها، لكنها فى النهاية تمثل منظور المخرج، الذى ينقل الفكرة من مستوى القوة إلى مستوى الفعل، إذا استخدمنا مصطلحات أرسطو.

غير أن تلك الاستقلالية التى للسينما، بوصفها مجالا فنيا خالصا لا تعنى انعزالها عن المجالات المعرفية الأخرى، خاصة فى حقل الإنسانيات. ذلك لأن إمكانية التلاقى قائمة بينهما على أساس أن الإنسان ووجوده، هما الأرضية المشتركة التى تجمع بينهما، وربما كانت مناقشتنا السابقة عن علاقة الفلسفة بالسينما تعضد من مشروعية هذا التلاقى .. كما يمكن أن يتضح هذا التلاقى بصورة أكثر رسوخا إذا حاولنا أن نلقى الضوء على طرق التواصل أو الاستفادة المتبادلة الممكنة بين السينما وتدريس الفلسفة، والتى من الممكن تصنيفها فى ثلاثة مستويات:

الفيلم يتماس مع فكرة فلسفية ما..فالفلسفة ابتكار للمفاهيم..والمفهوم هو عملية تكثيف للأفكار، الفيلم يقدم المفهوم مجسدا ومرئيا على الشاشة من خلال الصورة..الفلسفة فكرة مجردة والسينما فكرة مصورة، وكم الأفكار التى قدمها الفلاسفة ولها نظيرها على الشاشة يصعب حصره، لدرجة دفعت البعض إلى عقد مقارنات عديدة ومتنوعة بين الفلاسفة والمخرجين[4]. فى هذا المستوى قد يجسد الفيلم السينمائى إحدى الفلسفات (الفكر الوجودى فى رواية الغريب L'étranger لألبير كامو التى جسدها فيسكونتى فى 1967 فى فيلم يحمل العنوان ذاته) ..أو قد تقدم السينما قضايا ناقشها الفلاسفة (نقد المجتمع الاستهلاكى

4 يمكن مراجعة العديد من تلك المقارنات في دراسة لورا ماركز الآتية:
Laura U. Marks,The Skin of the Film: Intercultural Cinema,
Embodiment and the Senses (Durham and London: Duke University Press, 2000).

فى نـادى القتـال 1999) Fight Club ، نقد الأيديولوجيا فى هم يعيشـون They Live 1988) ، نقد وسـائل الإعلام و ماتمارسه على العقول فى عرض الترومان The Truman Show 1988) نقـد المجتمعات الشـمولية فى حالـة التوازن qui-librium 2002)). أو قـد يقدم المخرج من خلال فيلمه طرحا يتشـابه من حيث الأسـاس النظرى مع طرح أحد الفلاسـفة (مفهـوم المحاكاة فى فيلم سـيمونة Simone 2002) ومفهـوم الواقـع الفائق عنـد بودريار وموت الإله عند نيتشـه، الوجود المتوهم فى فيلم VanillaSky 2001) والشك الديكارتى فى وجود العالم الخارجـي، الزمن الدائرى فـى فيلم التـذكار Memento 2000) ومفهوم العود الأبدى عند نيتشـه، الواقـع الافتراضى فى ماتريكـس Matrix 1999) ومفهوم السـيمولاكريوم عند أفلاطون). والواقع أن هذا المسـتوى مهـم جدا فى تدريس الفلسفة لأن الطالب يتواصل مع الصورة المرئية بفاعلية أكثر من الفكرة النظرية.

صورة دعائية لفيلم الصفوفة The Matrix

صورة دعائية لفيلم ميمنتو Memento

الفيلم يوثق حياة فيلسوف أو مفكر أو فنانا.. أحيانا يمكن الاستفادة من الفيلم فى تجسـيد السيرة الذاتية لأحد الفلاسـفة أو المفكرين أو الفنانين .. والفيلم فى هذه الحالة لا يكون مفيدا من ناحية استعراض السيرة الذاتية فقط، وإنما يكون مفيـدا أيضا فى عرض بعض الأفكار لدى الشـخصية وكيفيـة تكونها وعلاقتها بالواقع المحيط بها (فانجوخ فى فان جوخ 1991 Van Gogh) ، نيتشـه فى حينما بكى نيتشـه 2007 WhenNietzscheWept) ، أرسـطو وعلاقته بالإسكندر الأكبر فى فيلم الإسـكندر 2004 Alexander) ، ابن رشـد فى المصير (1997) ، ماركس فى فيلم كارل ماركس الشاب 2017 LejeuneKarlMarx).

أوغست رينوار يرسم نيتشه فى حينما بكى نيتشه WhenNietzscheWept

الفيلم يجسد مرحلة تاريخية من مراحل التطور الإنساني، التى تشكل الأرضية التى نشـأت عليها الأفكار، أو يجسـد الطبيعـة الجغرافية والظـروف التاريخية لمجتمعمـا. وهذا المسـتوى له أهميته كخلفيـة معرفية، لابد للطالب أن يكتسـبها أثناء دراسـته لتاريخ الفلسـفة والأفكار، فالفكر مرتبط بصـورة وثيقة بالتاريخ والجغرافيا، معا لوضع فى الاعتبار بالتأكيد أن التاريخ تتم معالجته داخل الفيلم، وفقا لرؤية المخرج وحسـب المعالجة الدرامية للأحداث (نجد على سـبيل المثال مادة تاريخية مهمة فى فيلم الألم والنشوة 1965 The Agony and the Ecstasy) الذى يستعرض جزءا من السيرة الذاتية للفنان الإيطالى مايكل أنجلو وارتباطها بالظروف التاريخيـة التى عاصرها، وكذلك الحال مع أفـلام أخرى مثل ميلاد أمـة 1915 The Birth of a Nation) ، الإمبراطور الأخيـر The Last Emperor 1987))).

مايكل أنجلو والبابا فى أحد مشاهد فيلم الألم والنشوة
The Agony and the Ecstasy

المراجع

الإنجليزية

Laura U. Marks,The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses (Durham and London: Duke University Press, 2000).

Benjamin, Walter. TheWorkofartintheAge of its Technological Reproducibility and Other Writings on Media, Translated by EdmundJephcott (London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008).

العربية

الخطابـي، عز الديـن (ترجمة وتقديـم). حوار الفلسـفة والسـينما (الدار البيضاء: منشورات عالم التربية، 2006).

أستاذ مساعد بقسم الفلسفة-
كلية الآداب- جامعة القاهرة

أكاديميات السينما الخاصة بين تحقيق حلم الشباب والنصب باسم الفن

"بتحب السيما.. عايز تتعلمها صح.. طبعًا مش عارف تعمل ايه.. طيب إحنا هنقولك تقدر تتعلم فين، هنعلمك السينما، هنديك شهادة، هنديك فرصة تشتغل، احجز بسرعة في اكاديميتنا، الأماكن قليلة والفرصة مش هتتعوض".. إعلانات كثيرة بهذا الشكل وغيره من الأشكال يمكن أن تقابلها في طريقك لولم تكن مهتما بالسينما، أما إذا دخلت السينما في مجال اهتماماتك فسوف تقرأ تطاردك عشرات الأماكن التي تنطلق يوميا لتعليم النشئ واصحاب المواهب أساسيات الفنون السينمائية.

محمد لطفي

الدراسة: في مجالات «الإضاءة، الإخراج، التصوير، المونتاج، السيناريو»، مدتها 6 أشهر «3 مرات في الأسبوع»، بعدها مشروع تخرج «فيلم» حتى تتخرج وتنال شهادة معتمدة.. هذه هي «الاستامبة» التي ستجدها موجودة في أغلب الأكاديميات الخاصة لتشويق الطلبة للدراسة بها، تتضمن الوقت والطريقة المحددة غالبا لدراسة السينما لتعليم السينما، قد تختلف وتقل أو تزيد من أكاديمية الى أخرى، وكذلك قد تختلف المناهج وطريقة التدريس من أكاديمية الى أخرى.

هذه الأكاديميات انتشرت بشكل كبير خلال السنوات الاخيرة، وقد اختلفت الآراء حولها ما بين مؤيد ومعارض، بين من يرى أهمية هذه الدورات التدريبية التي يمكن أن تكون قبلة الحياة للكثير من المواهب التي تسعى الى تحقيق حلم النجومية، والبعض يرى فيها مجرد وهم يسعى خلفه الشباب ومن هنا يحذرون الوجوه الصاعدة من الانسياق خلف مثل هذه الأكاديميات، لأنها لا تسعى الا الى تحقيق ارباح مالية من خلف هؤلاء الشباب.

خيرية البشلاوي

المؤكد أن هذه الأكاديميات فرضت نفسها على الساحة الفنية خاصة مع تراجع دور المعهد العالي للسينما واستعانة بعض هذه الاكاديميات باساتذة محترفون في شعب مختلفة من شعب السينما ومن هنا نجحت في أن تجد لنفسها دورا على الساحة الفنية من ضعف مؤسسات الدولة في هذا الاتجاه.

الفيلم تفتح هذا الملف لتلقي الضوء على كواليس العمل وأساليب التدريس في هذه الاكاديميات وتكشف الكثير من الأسرار خلال هذا التحقيق..

في البداية قالت الناقدة خيرية البشلاوي في تصريحات خاصة، أن الأكاديميات الخاصة التي ظهرت حديثا إنما هي مجرد سبابيب تمتص رغبات الشباب الصاعد والذي يسعى لتحقيق حلمه في النجومية والصعود السريع، مشيرة إلى أن نزعات الشباب نحو النجومية والتمثيل أكبر من أن تحققها مثل هذه الأكاديميات الخاصة.

وقالت البشلاوي: علينا أن نعرف أن هذه الأكاديميات لم تخرج لنا الممثلون الذين يملأون الفراغ الذي يعانيه الوسط الفني وإلا فلى من يناصرونها أن يقولوا لنا كم من وجده جديد صعد وتحققت نجوميته من خلالها بينما الوسط يعاني ندرة كبيرة في الممثلات والنجمات وهو ما ترتب عليه قدوم الكثيرات من دول عربية كثيرة.

وأضافت البشلاوي: لا أستطيع أن أعمم الحديث على الأكاديميات الخاصة نظرا لأن هناك تجربة أحمد كمال التي حاول خلالها أن يعمل بإخلاص وود ولكنها أغلقها بعد فترة قصيرة مما يعني أن التجربة لم تثبت نجاحها بينما الغالبية يعلمون تفاصيل أكاديمية محمود حميدة التي أغلقت أبوابها أيضا.

وختمت البشلاوي بقولها: لا أحد يساعد الوجوه الجديدة أو الممثلون الموهوبون مجانا وإنما بمقابل كبير، ومن هنا أقترح بدلا من ذلك أن يتم تطوي وتحديث مناهج التمثيل والتدريس بأكاديمية الفنون حتى نتلافى كل ما يمكن أن ينتج عن هذه الأكاديميات من آثار جانبية أو سلبيات سنظل نعاني منها خلال السنوات المقبلة، نظرا لأن من سيمر بتجربة سلبية ستظل آثارها مطبوعة في ذهنه طوال سنوات عمله في العمل العام.

أحمد كمال

الناقد الكبير كمال رمزي أكد أن ستوديو الممثل موجود في العالم كله وليس جديدا حتى نعيد الحديث عنه في هذه الفترة فقد تخرج منه الكثير من النجوم العالميين المتميزين الذين كانت لهم بصمة كبيرة في العالم الغربي مثل بول نيومان الذي التحق به فترة طويلة قبيل أن يلمع نجمه ويسطع في سماء الفن، وكذلك الممثل الذي قام بدور الأب الروحي في الفيلم الأمريكي الشهير ولم يكن أحد منهما تخرج في أي جامعة امريكية أو أكاديمية رسمية لدراسة السينما.

وأضاف رمزي: في مقابل هذا الأم نجد مرتزقة من الدخلاء على الوسط الفني يقومون بعمل دورات تدريبية لا هدف منها إلا حصد مبالغ مالية طائلة من المتقدمين لهذه الدورات، ومن هنا فالأمر ليس كله سواء وإنما كل تجربة لها ظروفها الخاصة، ولا يمكن أن نجزم أو نعم بأن هذه الدورات التدريبية والأكاديميات الخاصة كلها خير صف أو شر مطلق، ويتوقف الأمر حسب المناهج التي يتم تدريسها وقدرة الأساتذة على أن يقدموا النموذج الحسن للطلبة، فإذا كان الأساتذة من المشهود لهم بالخبرة

والكفاءة فمن المحتمل أن تخرج هذه الدورات والأكاديميات طلبة يخدمو الوسط الفني وإلا فإن هذه المحاولات ستذهب سدى دون فائدة منها، خاصة أن أغلب المتقدمين لهذه الدورات ليس مطلوبا منهم أن يكونوا ممثلين بارعين أو سينمائيين مشهود لهم بالكفاءة ويكفي أن يخرج هذه الأكاديميات متذوق وقائ جيد للفنون السينمائية والفنية المختلفة.

وحول الفارق ين هذه الأكاديميات وبين المعهد العالي للسينما التابع لأكاديمية الفنون قال رمزي: إن الفن يشبه ميدان واسع فسيح مثل ميدان التحرير وهذا الميدان يمكن أن يذهب له من خلال العديد من الطرق ليس من طريق واحد، وهذا هو الفن من الممكن أن تصل إليه من خلال الكثير من الطرق وليس من خلال طريق واحد فقط، ومن هنا ينبغي علينا أن نتفهم هذا الأمر وألا نعادي أي طريق من الطق التي يمكن أن تخلق لنا جيلا جديدا من الفنانين.

وواصل رمزي: علينا أن نعي أن هناك الكثير من الفنانين حصدوا نجومية واسعة دون أن يدرسو السينما في أي جامعة عامة أو جامعة خاصة، مثل حسن عابدين وإسماعيل ياسين وأحمد بدير وغيرهم ومن هنا فإن علينا أن ندرك أن الموهبة هي الأساس الذي يمكن للفنان أن يصقله من خلال أي طريق كان، وعموما فالمعهد العالي للسينما يضم نخبة ممتازة من الأساتذة.

رأفت الميهي

نقيب السينمائيين مسعد فودة

ولفت رمزي إلى أن الفارق الجوهري بين الأكاديميات هو المنهج فقط، مشيرا إلى أنه استخدم منهجا متطورا عندما قام بالتدريس في أحد الأكاديميات الخاصة، بينما معهد السينما أو أي أكاديمية خاصة لا تستطيع أن تخلق فنانا لو كان هذا الفنان غير موهوب وغير مجتهد في العمل على نفسه، لأن دور الدراسة الفنية في الأساس هي زيادة مهارة الفنان وصقل موهبته ومنحه مزيدا من الخبرات التي تمكنه من شق طريقه للأمام، لافتا إلى أن أكاديمية رأفت الميهي كانت من أهم الأكاديميات التي تخج منها عدد كبير ممن خدموا الثقافة والفنون نظرا للمنهج المتطور الذي استخدمه في التدريس.

وختم رمزي حديثه بالإشادة بتجربة جيزويت الإسكندرية التي قام بالمشاركة بالتدريس فيها منذ أعوام وتعرف من خلالها على طلبة متميزين وكانت الدورة لمدة ثلاثة أيام كل أسبوع، قائلا: لقد قابلت في هذه الدورة طلبة لديها قدرات هائلة على التقاط خيوط السينما والفنون وكانت هذه الدورة مقياسا حقيقيا لكي أؤمن بأن مستقبل الفنون في هذا الوطن إلى أفضل.

السيناريست هشام أبو المكارم سرد لنا قصته مع دراسة السيناريو في اكاديمية رأفت الميهي، قائلا: لقد درست السيناريو في أكاديمية الراحل رأفت الميهي التي أسسها في ستوديو جلال بعد أن حصل عليه من الدولة بنظام حق الانتفاع، وقد كانت الأكاديمية مثل خليه النحل، وأعتقد أنها مارست في السنوات التي عملت فيها دورا لا يقل أهمية عن دور معهد السينما .. خاصة أنها حلت مشاكل كثير ممن يكانوا يحلمون بدراسة فنون السينما ولا يجدون فرصة في ظل الأعداد القليلة جدا التي يقبلها معهد السينما سنويا ..

وأضاف أبو المكارم: الأستاذ رأفت الميهي كان يدرس لطلابه دون كتاب مطبوع أو مذكرات ..فقط بالتمرين علي الكتابه المستمرة والتجريب حتي اتقان الصنعة تماما .. ولا ينطبق ذلك علي السيناريو فقط لأن الأكاديمية كان بها أقسام للإخراج والمونتاج أيضا

أما ما نراه الآن فهو أقرب للورش منه للأكاديمية المتخصصة، فهي ورش تعطي معلومات نظرية يلقيها المحاضر علي الدارسين .. صحيح أن هناك محاضرين متخصصين وموهوبين لكن الدراسة النظرية وحدها لا تكفي.

وتابع أبو المكارم: ليس بإمكان هذه الورش أن تقدم لطلابها ما كان يقدمه رأفت الميهي لأن ذلك يحتاج وقت طويل جدا وبعض هذه الورش تسعي إلي مكسب مادي سريع مقابل كورس لا يتجاوز الشهرين بينما كانت الدراسة في أكاديمية الميهي تستمر عامين ولا يتحرج الدارس إلا بعد إنجازه مشروع تخرج مكتمل وناضج توافق عليه الأكاديمية، ويكفي أن نعلم أن رأفت الميهي حاصرته الديون بسبب هذا المشروع ولم يحقق منه أي ربح رغم النجاح الكبير ورغم أن عدد كبير من خريجي الأكاديمية موجودون في السوق بقوة الآن ولهم أسمائهم .

المخرج مسعد فودة نقيب المهن التمثيلية أكد في تصريحات خاصة أن كل دول العالم بها أكاديميات رسمية لدراسة السينما وأكاديميات خاصة، وقد أثبت الواقع العملي أن هذه الأكاديميات الخاصة بها مدعين لا يهمهم إلا تحقيق مكاسب مادية وبها أيضا أكاديميات محترمة تقدم خدمة علمية مميزة للطلبة والموهوبين.

وقال فودة: كثير من الأكاديميات الخاصة الجديدة افتتحت أقساما لتدريس السينما وقد لمست فيكثير منها صفة الجدية والقدرة على تطوير نفسها مثل الجامعات الألمانية والفرنسية والبريطانية وغيرها، وقد وضعت النقابة شروطا قاسية لخريجي هذه الأكاديميات حتى تطمئن لمستواهم الفني، ورفضت أن تستقبل النقابة أعضاء من خريجي هذه الأكاديميات في شعبة التصوير لأن هذه الشعبة تحديدا تحتاج إلى خريج بمواصفات خاصة وإلى أن يكون الدارس قد تمرن خلال دراسته بشكل محترف يؤهله للانضمام إلى نقابة السينمائيين والحصول على عضويتها، بينما باقي الشعب بالنقابة فمن الممكن أن يحصل الدارس على عضوية النقابة مثل شعب الإنتاج والإخراج والسيناريوهات.

وأضاف فودة: لقد اشترطت النقابة ايضا على أن يحصل الدارس في الأكاديميات الخاصة على جانب عملي ويتأكد لنا نجاحه في الحياة العملية حتى نتأكد من مستواه الفني، كشرط لحصوله على عضوية وكارنيه النقابة، وإلا فإن عدم مشاركته في الأعمال الفنية على الساحة الفنية دليل على أنه لم يستطع أن يشق لنفسه طريقا في الساحة العملية وبالتالي فلن يكون له مستقبل يذكر أو مؤهلات تمكنه من الاستمرار في هذا المجال.

محمود حميدة

الناقد كمال رمزي

وتابع فودة: بالنسبة لخريجي الأكاديميات الخاصة فإننا نمنحهم تصاريح عمل بعمل، ثم نمنحهم تصريح سنوي للعمل، ثم نمنحهم عضوية النقابة بنظام الانتساب، لأن المحك هو العمل على أرض الواقع، وحجم أعماله التي شارك بها، ويكون الفيصل للجنة التي تقيم الطالب وتقيس مدى نجاحه وقدرته في الاستمرار في العطاء الإبداعي، خاصة أننا نختار لجانا من أهم وكبار أساتذة أكاديمية الفنون في مختلف التخصصات.

وواصل فودة: تقوم النقابة بتحصيل رسوم معقولة من هذه الأكاديميات وهي في هذا الإطار ليست ظالمة فإذا كان الطالب ينفق 3000 جنية في الكورس فإن النقابة تحصل ما يوازي 15 % من هذه الأموال، وهي نسبة يتم تخصيصها لصالح النقابة خاصة أن الطالب يتقدم بعد ذلك للحصول على تصريح قبل أن يحصل على عضوية النقابة ومن ثم فإن من صالحه أن تعمل هذه الأكاديميات تحت عين النقابة التي ستصبح فيما بعد نقابته في الأساس.

وتابع فودة: لقد راينا الكثير من الأكاديميات لها باع طويل في التدريس منذ بداية الفكرة مثل أكاديمية رأفت الميهي وعلي بدرخان وغيرهما ثم توالت بعد ذلك الكثير من الاكاديميات وافتتحت الكثير من الجامعات الدولية أقساما لها لتدريس السينما لأن هذا الم يساعد على تطوير المهنة وخلق مناخ جديد في الوسط السينمائي والدرامي.

وحول وجود عدد من الأكاديميات التي يمارس بعضها النصب على الطلبة قال فودة: الطالب يدفع أموالا مقابل خدمة عينية وهي الدراسة وتعلم السينما، وعلى الطالب نفسه أن يكون واعيا للمكان الذي يتقدم إليه وألا يتورط في التقدم لمكان لا يحقق له ما يريد لأنه في هذا الوقت هو المسئول عن تصرفه وفي نفس الوقت فإن النقابة ستقف مع أي طالب يتم النصب عليه من خلال ما تملكه من صفة الضبطية القضائية في هذا المجال، وأنا أطمئن الجميع على أن أي أكاديمية تابعة للنقابة أو تضع تحمل رعاية النقابة فإننا مسئولون عنها وعما يتم تقديمه بها.

وختم فودة بقوله: إن قانون ولائحة النقابة تلزم جميع من يعمل في هذا المجال أن يعمل من خلالنا لأننا بمثابة الهيئة الاستشارية العليا في هذا الوطن المسئولة عن هذا الأمر ورغم ذلك فهناك حالات فدية قليلة هي التي تعمل بصفة منفردة خارج إطارنا وفور اكتشافها نقوم بإيقافها وتنبيه الطلبة لها.

أكاديمية الميهى
عبق الزمن القديم
وتدريس السينما الحديثة

رأفت الميهى .. اسم يرتبط بفترة زمنية كانت تنعم فيها السينما بالثراء .. فكلما ذُكر اسمه تذكرنا أعمالا، هى من أفضل الأعمال التى خُلدت فى السينما المصرية والتى حملت اسمه كسيناريست فى بعضها ومخرج فى البعض الآخر .. وأصبح اسم رأفت الميهى إعلانا عن جودة وقيمة الأفلام .. ولم يتوقف فقط إبداع الميهى فى الأعمال الفنية فقط، ولكنه تطرق إلى صناعة السينما نفسها .. كان يحلم بأن يُسهم فيها بشكل أكاديمى تعليمى له رائحة الماضى و زمن الفن الجميل، فاختار أستوديو جلال الذى كان شاهداً على أعظم أفلام السينما المصرية، وشيد أكاديمية الميهى لفنون وتكنولوجيا السينما، فكان لابد أن نذهب إلى هناك، لنرى هذا الإرث الذى تركه لنا السيناريست العظيم، و المخرج الكبير رأفت الميهى .. منذ لحظة دخولك إلى أستوديو جلال، تشعر وكأنك تسير فى فيلم عربى قديم، ترى الفنانين الذين قدموا لنا أفلاما هى علامة لنا حتى الآن، فصورة مارى كوينى تزين البهو القديم فترى فيها الجمال والرقة .. وحديثنا كان مع تامر سامى مدير الأكاديمية لنتعرف عليها عن قرب .

هناء ثروت | تصوير كارول أشرف

– أرجو ان تعرفنا بوضوح ما هي اكاديمية رأفت الميهي؟

هـى أكاديمية الفنون وتكنولوجيا السـينما فى أسـتوديو جلال و اللى أسسـها المخرج الراحل رأفت الميهى، مرت بمراحل كتير، الأستاذ رأفت افتتـح المكان سـنة 2003 وأنـا كان لى الحـظ أن أكون من أوائل دارسـى الأكاديمية قسـم الإخراج .فى بداية الأكاديمية كان هناك ثلاثة أقسـام ..قسـم الإخراج والسيناريو وإعداد الممثل، مع الوقت توقف قسم التمثيل وبقى قسما السيناريو والإخراج، وفى بدايتها كان هناك مخرجون مهمون يقومون بالتدريس، منهم على سبيل المثال الأستاذ أسامة فوزى–شريف عرفة–سـعيد حامد ..وفى فترات أخرى الأستاذة هالة خليل و الأستاذة جيهان الأعصر والأستاذ أحمد غانم فى مرحلة لاحقة، وقسم السيناريو كان يقوم بالتدريس فيه الأستاذ رأفت الميهى شخصياً عبر مدة طويلة، كما يحدث فى مشروعات كثيرة ولأسباب متنوعة توقفت الأكاديمية بعد وفاة الأسـتاذ رأفت ثلاث سـنوات، ومن حوالى ثلاثة أو أربعة شهور قرر ابنه الأستاذ تامر الميهى أنه يعيد افتتاح الأكاديمية مرة أخرى.

– معنى ذلك أن الأكاديمية تبدأ من جديد ؟

يعنى من أول وجديد ومش من أول وجديد، بمعنى أنه فى النهاية فيه أسـاس مهم اسـمه الأسـتاذ رأفت الميهى، و بالتالى أى شخص سيعيد افتتاح أو بناء شـىء و عنده حجر أسـاس قوى جداً اسـمه رأفت الميهى لأن اسـمه طول الوقت مرادف لاسـم الأكاديمية، وبالتالى زى ما الاسم الكبيـر دا بيمثل ميزة فهو بيمثل أيضاً تحـدى، لأنه لما نيجى نبدأ مكان من أول و جديد، يجب إنه يبدأ بشكل مش أقل و مش أضعف من التصور اللى كان عند الأسـتاذ رأفت الميهى الله يرحمه، و كان التفكير إنه إزاى نبـدأ بنفس القوة، لكن فى نفس الوقـت مواكبين للتطور اللى حصل فى صناعة السـينما، لأن التطـور دا انعكس على طريقة تدريس السـينما

بشـكل عام ..لأن المنظور اللى بيتم النظر به إلى صناعة الأفلام اختلف ..مابقـاش فيه فكرة التخصص الواحـد فقط للتركيز عليه، أصبح فيه اتجاه لما يسمى تدريس صناعة الأفلام، يعنى بيتم تخريج صانع أفلام مش مجرد مخرج، حتى الكورس اللى بيتم تدريسـه أصبح اسـمه film making وليـس film directing ودا بيختلـف عن المنظور التقليدى اللى كان بيتم تدريسـه عندنا و فـى أغلب العالم فى فترة مـن الفترات و دا قايـم على إن المخرج بيبقى دارس بشـكل جيد جـدا تخصصه اللى هو الإخراج، و يبقى عنده مجرد فكرة عامة عن باقى الأقسـام عشان يقدر يتعامل معاها ، لكن الحقيقة المفهوم دا اتغير فى أغلب الأماكن اللى بيتم تدريـس صناعة السـينما فيها فى العالم، يعنـى المخرج مش بس يبقى عنده فكرة عن باقى التخصصات، لكن يتعلم عشـان يقدر يعمل جميع التخصصـات، فأصبح بيدرس بنفس الدرجة من الاهتمام تقريبا اللى بيدرس بيهـا الإخراج، بيدرس التصوير و المونتـاج و الكتابة وفى بعض الأحيان هندسة الصوت، لاستخدام كل شىء فى اللوكيشن بشكل تقنى تام، وكأنه متخصص فى أربع أو خمس تخصصات رئيسـية فى صناعة الفيلـم، مش مجرد مخرج قادر يوجه بشـكل عام فقـط وبالتالى كانت المحاولة إنه يتم تطبيق هذا المنظور فى صناعة الأفلام فى الأكاديمية، لأن المكان بيحمل اسـم الأستاذ رأفت الميهى، اللى بيعتبر من أهم كتاب السـيناريو فى السـينما المصرية، فحافظا على هذا «الموروث» كان لابد من وجود قسـم خاص للسـيناريو فقط، ودا كان حرص خاص جدا من الأسـتاذ تامر الميهى، القسـم الآخر تم تطويره ولم يصبح اسـمه فقط قسـم الإخراج، أصبح ورشـة صناعـة الأفلام، أيضا وجدنـا أن أغلب الطلبة لم يعد لديه الوقت للكورسـات ذات المدة الطويلة، الدراسـة فى الأكاديمية كانت مدتها 8 تيرمات بمعدل أربع سـنوات دراسـية .مؤخرا الأكاديميـة بـدأت تميل إلى الكورسـات المكثفـة ذات المـدد القصيرة، خاصة لو الجمهور المسـتهدف من هذه الدراسة ليس من طلبة الثانوية العامة التى تريد شهادة لها فكان الاتجاه إلى التكثيف بمعنى أن الكورس يؤهل الدارس فى نهايته إلى عمل فيلم أو تطبيق ما درسه فى وقت قليل وبالتالى أخدنا قرار أن الورشـة اسمها ورشة صناعة الأفلام ويتم فيها أخـذ تدريب فى أربع تخصصـات وليس الإخراج فقـط وهى الإخراج ، التصوير ، المونتاج ، و كتابة السيناريو

– خلينا نرجع شـوية ونعرف ليه رأفـت الميهى فكر فى عمل الأكاديمية ؟

البدايـة كانـت أبعـد مـن فكـرة الأكاديمية وهـى فكرة الأسـتوديو ..الأكاديميـة موجـودة داخـل أسـتوديو جـلال وهـو أحد أهـم وأعرق أسـتوديوهات السـينما فى مصـر ، واللى أسسـه المخـرج أحمد جلال و زوجتـه الفنانة مـارى كوينى، ولكن بعـد تأميمه و ذهابـه إلى الدولة تعرض لدرجة شـديدة من الإهمال لدرجة وصلت إلى الأنقاض، وكأنه تعرض لغارة من الطيران فلما أستاذ رأفت استلمه كان تقريبا بيبدأ من تحت الصفر بما فيه شـبكة المجارى والمياه والكهرباء وتوجد لقطات له بالكاميرا قبل الترميم من أول ما أسـتاذ رأفت استلم المكان كان عامل زى السـويس بعد العدوان فأسـتاذ رأفت أعاد بناء المكان كله، عمل فى المكان ثلاثة بلاتوهـات منهم بلاتوهين كبار وواحـد صغير على نفقته الشخصية كان اسـتثمار بتاعه وخاض المجازفة فيه وأخد عليه قروض

وعمل المكان من الصفر وكانت مسألة الأكاديمية تطوير لفكرة انه الاستثمار فى مجال السينما مش بس استثمار فى منشآت وبلاتوهات وأشياء تقنية لكن برضو انه يستثمر فى العنصر البشرى، انه بيقدم لصناعة السينما مكان جيد وله المواصفات الهندسية للبلاتوهات على أعلى مستوى , وبالمناسبة المكان اتصور فيه بعد ما أستاذ رأفت استلمه اتصور فيه أفلام مهمة زى مشاهد من فيلم حليم لشريف عرفة ومشاهد فى فيلم المصير ليوسف شاهين، محمد منير كان قاعد تحت الشجرة اللى عند البيسين فى اغنية علّى صوتك بس كان وقتها البيسين لسه مش معمول فى مشاهد بعد كده معمول لمحمد أبو سيف فى الطاووس وأفلام كتير اتعملت هنا، واللى كان فى دماغ أستاذ رأفت مسألة الاستثمار فى البشر مش بس إنه بيقدم لقطاع السينما مكان مختلف معمول بشكل جيد وكمان ناس قادرة ان هى تشتغل فى صناعة السينما وتكون فاهمة الصناعة بشكل جيد، يعنى الدراسة للأسف يعنى بدون ذكر أسماء أماكن تانية بس دراسة السينما فى مصر تحديداً من خبرتى الصغيرة أغلب الأماكن لما بتدرس بتدرس من وجهة نظر الشخص اللى بيدرسها فالشخص اللى بيدرس هو وحظه فى الشخص اللى بيدرسله ووجهه النظر دى مثلا صاحبها شايف إنه السينما الفرنساوية هى دى السينما وفى حد شايف إن السينما الايطالية هى دى السينما، وحد تانى هيدرسله إن السينما الروسية هى النموذج وبيختلف على حسب حظ أو نصيب الدارس مين اللى بيدرسله، الأستاذ رأفت كان حريص على المنهج العلمى، وإنه متفرقش مين اللى بيدرس يعنى رغم الأسامى اللى ذكرتها من قبل وكلهم أساتذة مهمين والواحد بيكن لهم الكثير من الاحترام الحقيقة مش فارق (س) ولا (ص) ولا (ع) اللى بيدرسوا الكورس لأنه فى النهاية فيه منهج بيتدرس وماشيين عليه .

– رغم الأسماء العظيمة التى ذكرتها لكن كانوا يخضعوا المنهج اللى كان عايزه أستاذ رأفت ..؟

طبعا منقدرش ننكر أهمية الخبرة الفنية والإنسانية اللى موجودة عند الناس دول .. مهمة إنها بتضيف للمنهج جوانب العملية، يمكن لو حد تانى مش هيقدر يعملها .. لكن فى النهاية ده بيحصل فى إطار منهج محدد وواضح ده اللى الطلبة بتمتحن فيه وبتتحاسب عليه .

– والمناهج دى لسه شغالة لحد دلوقتى وللا اتغيرت ؟

المنهج ده كان موجود زمان لأن زى ما قلت لحضرتك إن كان اسم الكورس إخراج، وبالتالى كان بيركز على الإخراج بس اللى كان ليه كتاب كبير واضح ومحدد على مدى الـ8 شهور الدراسية إلى جانب طبعا وقتها كان فيه الفكرة اللى كنا لسه بنحكى فيها فكرة عن التأثر صحيح مكنش بشكل معمق كان نوع من مخابرات عامة كان برضو بيدرسها أساتذة كبار من خلفيات مختلفة زى مثلا أستاذ سمير فريد وأستاذ كمال رمزى فى النقد السينمائى والأستاذ فتحى الخميسى الموسيقى وأستاذ أحمد داود المونتاج والأستاذ محمود عبد السميع فى التصوير، أسماء مهمة بتدى فكرة فى باقى التخصصات .

بداية الموضوع كانت بالشكل ده مش بس أستديو بيقدم خدمات لصناعة السينما لكن كمان أكاديمية بتخرج كوادر فنية قادرة إنها تشتغل بشكل جيد ومحترف، دارسة إخراج بشكل مظبوط، فاهمة إيه مهام المخرج بشكل متقن ومحدد وإزاى تبقى مساعد مخرج، لأنه كمان وجود الأكاديمية داخل الأستديو والبلاتوهات ووجود أساتذة كان بيوفر طول الوقت التلازم بين الفكرتين، بعد تانى تيرم الناس تنزل كمساعدين مخرج تحت التمرين مع الأساتذة اللى بيدرسوا فبالتالى اتعرضنا لتجربة السوق والشغل العملى من مراحل مبكرة للغاية .

– ما هى كيفية الوصول إلى الأكاديمية ؟ .. وهل تقدم الأكاديمية شهادات معتمدة لخريجيها؟

السؤال دا هايخلينا ندخل فى طريقة الشغل فى سوق السينما فى مصر، وعلاقة السينما بالنقابة على سبيل المثال، لأنه لما بيتسئل سؤال الشهادة عادة فى أغلب الأوقات بيبقى الهدف منه هل الدراسة دى بتخلينى أقدر آخد عضوية فى النقابة أولاً .

أولا المفهوم الخطأ الشائع هو إن عشان الشخص يقدر يشتغل فى صناعة السينما لازم يكون معاه كارنيه النقابة، ودى الحقيقة فى تخصص الإخراج تحديدا مش حاصلة فى مصر، يعنى مفيش ارتباط شرطى بين الحالتين، إلا إنه خصوصا فى السنوات الأخيرة اللى ابتدى الإنتاج السينمائى يرجع تانى ينتعش بشكل أفضل بكتير من سنين فاتت، وأصبح عدد الأفلام المنتجة أكتر عن أوائل الـ2000 ففكرة إن فيه أفلام كتير يتم إنتاجها فى السنة، وبالتالى فيه احتياج لكوادر تشتغل، يبقى المهم هيعرف يعمل الشغل أولاً، بصرف النظر عن الكارنيه أو العضوية، يعنى العمل لا يتوقف على ذلك .. على سبيل المثال كان فيه شبه اتفاق بين الأستاذ رأفت و نقابة المهن التمثيلية على إعطاء العضوية لخريجى الأكاديمية، لكن بوفاته انتهى الأمر لأنه كان أشبه بطلب شخصى منه، وعضوية النقابة فى مصر لها أكثر من طريقة وليست الشهادة فقط، بمعنى عدد الأعمال المرتبطة بتصاريح العمل من النقابة، ثم يأخذ كارنيه انتساب ثم كارنيه العضوية، ومع ذلك التركيز على الكورسات سواء فى الفترة الماضية أو الآن، هى جودة المنهج والتعليم وتخريج أشخاص مؤهلين للعمل فى السوق، وليس كورس نظرى فقط، فالدارس يعرف أن الجزء النظرى فى الكورس هو النسبة الأقل، لكن النسبة الأكبر للجزء العملى، ليكون مؤهل لعمل فيلم عليه اسمه واسم الأكاديمية، وبالطبع لن نقبل أن يكون دون المستوى .

– ما هى المعايير التى يتم بها اختيار المدربين أو المدرسين ؟

المقياس الرئيسى هو إنه يكون شخص عنده خبرة معقولة فى التدريس، و عنده خبرة كبيرة فى الشغل العملى، يعنى ناس اشتغلت فى سوق السينما مش مجرد منظرين، مع كامل احترامى لكل الناس فى الأماكن الأخرى، عشان كده الأسماء الموجودة بتعكس الفلسفة دى، وإحنا بالفعل بدأنا فى ورشة السيناريو ومدتها ثلاثة شهور، كل أسبوع مرتين والسيناريست محمد فريد هو اللى بيدرسها، وهو لديه Cv محترم فى كتابة الأعمال الفنية، وآخرها سيناريو مسلسل هذا المساء، الذى عرض فى رمضان الماضى، واللى كان من أهم الأعمال التى قُدمت فى رمضان .

– هل الطلبة بيخضعوا الاختبارات قبل قبولهم فى الأكاديمية؟

مش اختبارات ..لكن مقابلة لمعرفة الخلفية العلمية لهم، وليه عايزين يدرسوا الورشة دى لضمان الجدية دا فى ورشة السيناريو ..فى ورشة صناعة الأفلام اللى بيدرّس ورشة الكتابة فى صناعة الأفلام الأستاذ محمد فريد ..محاضرات المونتاج الأستاذ وسام الليثى وهو مونتير مسلسل واحة الغروب على سبيل المثال، لأن المونتاج مؤخرا أصبح فيه مشكلة لأن أغلب الأماكن مش بتخرج مونتيرين لكن ناس يقدروا يشغلّوا برنامج السوفت وير بتاع المونتاج فقط، وفيه فرق كبير بين مونتير وشخص قادر على تشغيل برنامج المونتاج ، محاضرات التصوير مهمة جدا لأن التصوير أيضا بقى فيه مشكلة مؤخرا، وهى التطور الذى حدث فى التصوير فى الفترة الماضية على مستوى الكاميرات و إكسسواراتها ..إلى آخره .وبالتالى اللى ما لحقش هذا التطور السريع فى التصوير وأدواته فاته الكتير فبالتالى كان يهمنى إن المدرس يكون شخص لديه خبرة فى التصوير السينمائى، وبالتالى فى المعدات و التطور الحالى، لذلك كان اختيار مدير التصوير الأستاذ إسلام عبد السميع، وهو خريج معهد سينما قسم تصوير واشتغل فى أعمال كتير ، لكن أيضا هو من نوعية قليلة جدا لمواكبته التطور الموجود فى العالم، ليعرف ما هو الجديد ..محاضرات الإخراج هايدرسها الأستاذ أحمد غانم، وكان مساعد مخرج لسنين طويلة مع الأستاذ رأفت الميهى، والأستاذ طارق العريان، مخرج فيلم تلك الأيام لمحمود حميدة، وهو مدرس فى أماكن متعددة .يعنى اختيار المدرسين يجمع بين فكرتين .. التدريس و الخبرة العملية، لذلك بين المحاضرات يوجد ثلاث سيمنارات تسمى سيمنار اليوم الواحد ..فى هذا التيرم سيكون أول سيمنار للأستاذ داود عبد السيد والثانى تامر محسن والثالث عن صناعة السينما التسجيلية للأستاذ أدهم الصيرفى .

– هل هناك عدد محدد للطلبة فى كل ورشة أم على حسب المتقدمين؟

بالتأكيد الدنيا مش مفتوحة، لأن زى ما قولنا الدراسة عملية أكثر منها نظرية، وأنا محتاج أضمن حد أدنى من الاستفادة للدارسين، والمكان فى النهاية هدفه تخريج أشخاص قادرين على العمل، و ليس مكان هدفه الربح فقط، وإلا كنا فتحنا العدد ..لكن هايتخرج ناس تعكس صورة سلبية عن المكان ودا هايهدد استمرارية المشروع ..فمن الأفضل إنه يتم تخريج عدد أقل ..خريج يكون قادر على صناعة فيلم جيد، سواء أفلام قصيرة من إخراجه أو اشتغل مساعد مخرج مع أساتذة وفنانين وأشادوا بقدرته بالنسبة لى أفضل و مكسب على المدى الطويل ..يعنى العدد المثالى بالنسبة لنا هو عشرة طلبة فى كل ورشة .

يمكن السينما فى أوقات بتمر بأزمات فى نوعية الأفلام المنتجة زى الأفلام التى تميل إلى العنف والإثارة الزائدة .. هل الأمر دا بيضغط عليكم بأنكم تعلموا الدارسين كيفية انتقاء الأعمال .. وهل بيسبب لكم مشاكل فى التعليم ؟

يعنى أنا موافق و مختلف مع وجهة النظر.. أنا موافق إنه فيه اتجاه مؤخرا لسيادة نوع معين من الأفلام ومن وجهة نظرى الأزمة مش فى وجود النوعيات دى من الأفلام، لكن الأزمة إنه النوع دا بس هو اللى الموجود، يعنى الأزمة فى عدم التنوع فى السينما المصرية فتقريبا فى العشر سنين اللى فاتوا فيه سيادة لنوعيات معينة من الأفلام سواء موجة أفلام كوميدى أو أكشن أو أى نوع من أنواع الأفلام، الأزمة الحقيقية من أول ما بدأت صناعة السينما فى مصر حتى اليوم، خاصةً فى الأوقات اللى كان فيها غزارة فى عدد الأفلام المنتجة، خلينا نقول من الأربعينات حتى بداية السبعينات كانت كل نوعية الأفلام دى موجودة يعنى مش عايزين نبقى طوباويين أوى زيادة عن اللزوم، اللى أقصد أقوله يعنى زى ما كان فيه أفلام لعلى بدرخان أو يوسف شاهين كان بيتعمل فيها أفلام درجة تانية وتالتة ورابعة كمان، ودى حاجة بتثرى فكرة السوق أنا كمشاهد أمامى جميع الأفلام المعروضة وعليا الاختيار..وفى الفترة الأخيرة ابتدى إنتاج الأفلام يزيد، ومع زيادة عدد الأفلام المنتجة شكل المنتج السينمائى فى مصر اختلف كتير عن زمان، وبرضو مقدرش أعمم، لأن فيه منتجين موجودين بيهمهم شكل الصناعة وجودتها، وفيه منتجين موجودين يهمهم المكسب والربح أكتر فى أقل وقت، بالإضافة إلى عنصر من أهم العناصر اللى مكنتش موجودة زمان وأصبحت موجودة، وهى كثرة عدد القنوات الفضائية، واللى كتير منها قنوات أفلام وعايزة تملا وقت الهوا، فمحتاجة أفلام كتير، وبالتالى فيه قنوات شجعت المنتجين على الأفلام مش بالضرورة تكون بالجودة المطلوبة وخصوصا إنها هتتعرض حتى على القنوات مش بس فى السينما، ودا كان له تأثير على شكل ونوعية الأفلام ، ودا بيواجه الناس اللى بتدرس كورسات فى أماكن كتير مش بس هنا فى الأكاديمية، وهى إن اللى جاى يدرس عنده صورة ذهنية إن الأفلام لازم تتعمل بالشكل الفلانى، يعنى لو فيه مكان ما معروف إن الناس اللى فيه بتحب السينما الإيطالية أو الفرنسية ..إلى آخره، هيبقى شايف إن الفيلم اللى إيقاعه سريع دا فيلم رخيص أو وحش والأفلام الحلوة هى اللى إيقاعها هادى وبطىء، وعلى الجانب الآخر هيبقى فيه شخص شايف إن السينما الجيدة هى اللى إيقاعها سريع جدا زى السينما الأمريكانى، والفيلم اللى إيقاعه أهدى هيبقى فيلم سيئ ووحش .. المسألة فى النهاية إن الناس تتعلم القواعد ..مقدرش أنسى إن الكتاب الأساسى اللى كنا بندرس منه الإخراج كان اسمه قواعد اللغة السينمائية The grammar of film language وإن لغة السينما و صناعة الأفلام بالظبط زى اللغة العربية أو الإنجليزية أو أى لغة البشر بيتكلموها، يعنى لغة السينما لها مفردات و قواعد بالظبط والهدف إنك تتعلم اللغة بشكل جيد مفيهوش ركاكة ولا تهتهة بحيث إنك هتستعمل اللغة دى تكتب بيها اقتصاد أو سياسة أو شعر تبقى القواعد لازم تكون مظبوطة يعنى ميهمنيش هتقول إيه لكن يهمنى هتقوله إزاى، ودا الهدف الأساسى من الكورس، أنا مش باعلم وجهة نظر، أنا باعلمك إزاى تعمل دا صح وتخرج مظبوط وتصنع فيلم بطريقة جيدة .

هل فى خطة الأكاديمية تقديم الطلبة بفيلم من إنتاجهم؟

طيب كنا بنقول إن فيه هدف أساسى هو إن كل دارس فى نهاية الورشة هيكون معاه فيلمه القصير وعليه اسم الأكاديمية ومن خلال خبرتنا مش بالضرورة إن كل الدارسين هيكون عندهم الرغبة فى كده، لكن لو وصلنا إلى 50% يكون معاهم الفيلم الخاص بهم دا شىء مرضى جدا و كويس ليهم بعد كده وأبقى حققت الهدف ، لأن أنا كمان بتحكمنى الموهبة بجانب التعليم وسمات الشخصية كمان، يعنى مش أى مخرج ممكن إنه يقود لوكيشن وإدارة أنواع مختلفة من البشر و توصيل رؤيته بالطريقة السليمة.

ختاما شايف أكاديمية الفنون وتكنولوجيا السينما إزاى ؟

شايفها مفرخة لتخريج أشخاص عندهم الفهم و القدرة للعمل بشكل احترافى جيد فى صناعة السينما المصرية ، شايف إنها هتخرج مساعدين إخراج فاهمين يعنى إيه شغل مساعد مخرج ، شايف إنها هتخرج صانعين أفلام يمتلكون كل أدوات صناعة الفيلم من تصوير و مونتاج ومتابعة بشكل احترافى يمكن تقديمه للجمهور، والجمهور يشعر بأنه امام عمل يحترم فكره.

مدارس السينما فى لبنان

تعتبر السينما اللبنانية جنبًا إلى جنب مع مثيلتها المصرية، السينمات الوطنية العربية التى تستحق الذكر.. بدأت إنتاجها فى عشرينيات القرن الماضى، ونشطت فى مجالى الأفلام الروائية والتسجيلية منذ ذاك .. أصبحت السينما اللبنانية، بعد الاستقلال، كاختيار مماثل للسينما المصرية، وذلك بسبب حالتها الاقتصادية، وامتلاكها أفضل المعدات التقنية للإنتاج. وبينما عانت الأفلام الروائية توقفًا خلال فترة الحرب الأهلية ما بين ١٩٩٠-١٩٧٥، استكملت الأفلام التسجيلية مسيرتها فى توثيق هذه السنين.

بقلم .. الأب بورج أوليفييه اليسوعى | ترجمة : محمد طارق

ارتبطت السينما المصرية واللبنانية ارتباطًا وثيقًا فى النصف الأول من القرن العشرين، وفى الفترة ما بين 1930-1970 ، احتكرت لبنان حق تصدير الأفلام المصرية، وتوزيعها بالخارج ..وفى عام 1971 احتضنت بيروت أول مهرجان سينمائى دولى فى العالم العربى .. قامت الحرب الأهلية بعدها بأربع سنوات، الأمر الذى أدى إلى توقف العديد من أنشطتها الثقافية..وبينما تعلم المخرجون اللبنانيون الأوائل فى الخارج، نشأت الحاجة فى هذا الوقت لمخرجين دارسين للسينما فى لبنان.

فكما يذكر إيلى يزبك فى كتابه «بخصوص السينما اللبنانية 2010-1990» :«تطور الإنتاج السينمائى فى لبنان بشكل تدريجى بدءًا من عام 1990، بعد فترة الحرب الطويلة التى دمرت كل البنية التحتية .. الأفلام المُنتَجة منذ ذلك الوقت ليست بالكثيرة، كما صُنع أغلبها بميزانية صغيرة، وبدون أى دعم من الدولة. كانت الهيئات المنتجة لهذه الأفلام أغلبها أوروبى، وبسواعد المخرجين الذين أمضوا أعوامًا كثيرة خارج لبنان، خاصة فى سنوات الحرب .. شهدت السينما اللبنانية طفرة فى عام 2000، بجيل جديد من المخرجين والمنتجين، الذين درسوا السينما فى لبنان ذاتها .. خطا هؤلاء المخرجون خطواتهم الأولى فى مجال الإعلانات، والفيديوكليب.»

فى مقالنا هذا سنتحدث عن مدارس وأكاديميات السينما الموجودة فى لبنان اليوم، خاصة معهد الدراسات السينمائية إيساف فى جامعة الجيزويت، وبشكل أكثر اختصارًا عن مدرسة ألبا للسينما، وأكاديمية الفيلم اللبنانى، والأخيرة هى مؤسسة خاصة مستقلة حديثة.

الإيساف (معهد الدراسات الفنية لتعليم الفنون السينمائية البصرية والسمعية)

تقع الإيساف، وهى مؤسسة لتعليم فنون السينما البصرية/السمعية، ضمن إطار جامعة القديس جوزيف فى بيروت .. أنشئت المدرسة فى عام 1988، بينما كانت الحرب مستمرة فى لبنان .. حظيت مؤسسة المدرسة إيمى بولس بثقافة رفيعة، ومستوى عالٍ من الإبداعية، كما نشطت فى مجال السينما والمسرح.

المدير الحالى للمدرسة هو إيلى يزبك، الذى يُحاضر عن السينما فى العديد من المؤسسات الجامعية حول العالم، كما نُشر له العديد من المؤلفات، والمقالات حول السينما ..ونظرًا لصعوبة أوقات بداية المدرسة، بدأت عملها على أراضى الأشرفية فى شرق بيروت..وكما هو معلن على موقعهم الإلكترونى، تمتلك المدرسة هدفًا مزدوجًا: «أن تحقق جودة تعليم متميزة لطلابها فى مجالات الفنون السمعية/البصرية، وفنون الأداء، وأن تلبى احتياجات السوق المحلية والعربية، المتزايدة من أجل وجود محترفين مبدعين، ومثقفين فى الوقت ذاته.»

انتهجت المدرسة منذ بدايتها أسلوبًا يدمج بين المناهج النظرية والعملية التقنية، يمكن للطلاب الحصول على العديد من الدبلومات فى مجالات الإنتاج المختلفة،

مبنى الإيساف الجديد

مستجيبين بذلك لحاجة السوق المحلية، والإقليمية، والعالمية ..يتكون طاقم التدريس من مُدرسين محترفين، حاصلين على درجات أكاديمية متميزة، كما يُحاضر فى المدرسة العديد من محترفى الصناعة، والمدرسين الزائرين، سواء المحليون أو الأجانب، كل هذا يضمن تعليمًا مُحدثًا، وعلى أعلى مستوى للطلاب.

استكملت المدرسة - بالرغم من الصعاب التى تواجهها البلاد حتى بعد انتهاء الحرب - نموها وتطور برامجها وإمكاناتها. وانتقلت فى عام 2000 إلى مجمع العلوم الإنسانية، بالقرب من المتحف القومى، والسفارة الفرنسية.

تتضمن إمكانيات المدرسة الجديدة، قاعات مجهزة كليًا من أجل دروس الرقص

مقر الإيساف القديم

والتمثيل، كما تتضمن أستوديوهات للتصوير، وتسجيل الصوت، والمونتاج.

افتتحت الإيساف، فى عام 1997، قاعة فى رو هوفلين، والتى تُدعى اليوم مسرح المونو .. وبانتقال المدرسة إلى مقرها الجديد، وإمكانياتها الجديدة، احتاجت مسرحًا جديدًا، ومن هذا المنطلق، افتُتح مسرح بيرتيه، فى نفس مبنى المؤسسة، وهو مسرح مُجهز بشكل مطابق للمواصفات العالمية، ومن أجل تعريض طلابها للمجال العالمى، ولمنحهم فرصا أفضل، انضمت المدرسة لـ «سيليكت» (الرابطة الدولية لمدارس السينما والمسرح) فى عام 1993، وتشارك المدرسة بشكل فعال فى مؤتمراتها ومُحاضراتها الدولية.

تنظم المدرسة بجانب وظيفتها التربوية - منذ عام 2002 - كل عامين المهرجان الدولى لأفلام مدارس السينما القصيرة، والذى يهدف إلى تقوية مكانة لبنان الثقافية على المستوى الدولى، وأن يمنح طلاب السينما من كل أرجاء العالم فرصة للتلاقى، وأن ينفتحوا على الثقافات، والسينمات المختلفة من كل البلاد.

تتبع المدرسة نظام الساعات الأوروبية المعتمدة، وتعرض درجات متعددة للحصول عليها، سواء درجة الليسانس فى الفنون الأدائية، أو درجات الماجستير أو الدكتوراه فى السينما والمسرح .. بالنسبة لليسانس، يدرس الطالب العديد من المجالات والتقنيات الفنية المختلفة، بينما يكون الماجستير فى تخصصات محددة كالإخراج، والتصوير، والصوت، أو كتابة السيناريو، كما تبقى واحدة من أهم مميزات المدرسة هى وجود دراسات الدكتوراه، والتى بدأتها المدرسة منذ عدة سنوات، والتى تفتح آفاقًا جديدة للدارسين الراغبين فى تحسين تكوينهم الفنى والثقافى .. لقد أصبحت الإيساف اليوم مرجعًا فى المشهد السينمائى اللبناني بقلب العاصمة.

تُمنح درجة الليسانيس فى الفنون الأدائية التى تنقسم إلى قسمين، الفنون السمعية/البصرية، أو المسرحية .. تُدرس بعض المواد لطلاب القسمين، إذا كانت مطلوبة لكل الفنون الأدائية، بينما تكون بعض المواد خاصة بقسم ما دون الآخر .. بالنسبة لفنون السينما، تُدرس مناهج الإخراج، والتصوير، والصوت، والإنتاج .. وبالنسبة لقسم الفنون المسرحية، فالمواد تختص بالمسرح الحى وفنونه، بجانب منح معرفة أساسية فى مجالات الفنون السمعية/البصرية أيضًا.

من أجل الحصول على درجة التخرج فى جميع المجالات، على الطالب أن يصنع مشروعًا، يمكن لهذه المشروعات أن تكون أفلامًا تسجيلية، أو روائية قصيرة، أو مسرحيات .. قدمت المدرسة العديد من الأسماء المتميزة فى هذه الفنون، والذين - وعلى حد قول المدرسة - «يشاركون بلا انقطاع، فى أهم المهرجانات السينمائية فى العالم، ويتلقون العديد من الجوائز المهمة، كما يتم اختيارهم كممثلين لطلاب السينما اللبنانية فى أنشطة ثقافية متنوعة حول العالم.»

من ضمن طلاب المدرسة السابقين، هناك نادين لبكي، المخرجة والممثلة اللبنانية المعروفة، وصاحبة أفلام ك كارميل، وهلا لوين، والتى شاركت، جنبًا إلى إخراجها، فى كتابتها، والتمثيل فيها أيضًا .. درس غسان سلهب أيضًا فى الإيساف، ومن ضمن أعماله المتميزة شبح بيروت والرجل المفقود.

مدرسة الألبا للسينما (الأكاديمية اللبنانية للفنون الجميلة)

تقع الأكاديمية اللبنانية للفنون الجميلة فى «سن الفيل» ببيروت .. أُنشئت فى عام 1944 وانضمت لجامعة بالامند فى عام 1988. تدرس الأكاديمية فنون العمارة، وتصميم الجرافيك، والسينما، والتليفزيون، كما تتبع نظام الساعات الأوروبية المعتمدة، وهى عضو أيضًا فى رابطة الـ (سيليكت) تتبع الأكاديمية منهجًا متعدد الفروع فى التدريس، وبعلاقاتها الخارجية مع العديد من المؤسسات المعروفة، تتيح للطلاب حرية كبيرة للانتقال إلى تلك المؤسسات، كما تشارك بطلابها فى العديد من الورش العالمية، من أجل منحهم التفكير النقدى والتحليلي.

الفصول فى الأكاديمية مصممة بحجم يستوعب الطلاب ، ويسمح لهم بالتفاعل الحقيقى، وليس مجرد التلقى .. تلتزم الأكاديمية بالتميز، والابتكار، والدعم العام من خلال آليات الحوار المشترك، والتعاون مع المؤسسات الأكاديمية، والمحلية، ومنظمات المجتمع المدني، وهى بذلك تضمن مشاركة فعالة فى مجتمع لبنان الثقافي .. تكتسب الأكاديمية أيضًا شهرتها الواسعة من خلال الجوائز التى تُمنح لخريجيها من العديد من المهرجانات الدولية.

تمنح الأكاديمية درجة البكالوريوس فى مجالات السينما والتليفزيون، كما تمنح درجة الماجستير فى أقسام الإخراج السينمائي، والتليفزيوني، كما تمتلك أحداث المعدات، والتجهيزات اللازمة من أجل تعليم فنون التصوير السينمائي، المونتاج، وتصميم شريط الصوت، بجانب مكتبة السينما المتخصصة، وأرشيف الأفلام المدمجة على أقراص دى فى دى.

أكاديمية الفيلم اللبنانية

هذه هى المؤسسة الأحدث لتدريس السينما فى لبنان .. أُنشئت فى عام 2000، وتقع فى منطقة «فرن الشباك» ببيروت. ووفقًا لموقعها الرسمى، فإنها موجهة فقط للمحترفين، والطلاب الجامعيين الساعين للحصول على ورش متخصصة فى مجالى السينما والتليفزيون .. يتضمن طاقم التدريس الممثلة اللبنانية المشهورة تقلا شمعون، والمصور بول سيف، وطونى فرج الله، مدرس السينما والتليفزيون فى الجامعة الأمريكية ببيروت، والمخرج المعروف حسن سلام.

جوهر منهج الأكاديمية هو منح الفرصة للمحترفين اللبنانيين والعرب للتلاقى، وتطوير مهاراتهم فى العديد من مجالات صناعة السينما من خلال كثير من المعسكرات الصيفية .. تبلغ مدة الورشة الواحدة ثمانية أسابيع، وتتنوع موضوعاتها ما بين الإخراج، والمونتاج، والتكوين .. الميزة الأهم لهذه الطريقة المتبعة هى حرية الطالب فى اختيار الورشة بشكل متخصص بما يتوافق مع اهتماماته ومهاراته.

هذا المقال ما هو إلا إحصائية بسيطة، وملخصة، بغرض توفير بعض المعلومات عن مدارس السينما فى لبنان .. ونظرًا لصعوبة التواصل مع المؤسسات للحصول على معلومات أكثر تفصيلًا، فقد اعتمدت على الإنترنت، بمعلوماتها المحدودة، كمصدر لى آملًا فى تقديم بعض المساعدة للمهتمين بهذا المجال.

المصادر:

Elie Yazbek, Regards sur le cinema libanais (1990 – 2010), L'Harmattan, Paris, 2010.

Cinema in Lebanon, Wikipedia.

IESAV – USJ website

ALBA/School of Cinema website

LFA – Lebanese Film Academy website

تدريس كيفية الوصول لتجاوب الجمهور مع السينما فى جنوب أفريقيا

أنطون باسون .. كيان توماسلى .. جيردا دولارت

نسمع عبارة «الجمهور عايز كده» تتردد بين صناع الأفلام التجارية أو نقادها. ولكن هل يعنى ما يريده الجمهور بالضرورة هبوطًا للقيم الجمالية وانحدارًا للفن .. وهل يعنى انصراف الجمهور عن أفلام السينما البديلة أنها مستقلة حتى عن إملاءات رغبات وحاجات الجمهور.. وهل يمكن أن تدخل قيمة تجاوب الجمهور فى صلب منهج التعليم المتبع فى تدريب صناع السينما .. وهل يمكن إنتاج أفلام مع تجاوز دورة الإنتاج والتوزيع والاستهلاك فى السينما كصناعة؟! .. يطرح هذا الفصل من كتاب «تعليم صناع السينما فى إفريقيا والشرق الأوسط والأمريكتين»(ا) وجهة نظر فى الإجابة على كل هذه التساؤلات، وسنوجز ترجمته فيما يلى ..

ترجمة عزة خليل

يقدم الفصل تجربة كلية جنوب إفريقيا للوسائط السينمائية والعروض الأدائية Live Performance The South African School of Motion Picture and Medi-) (um المعروفة اختصارًا (AFDA) أو (أفدا)، التى تأسست عام 1994، أول عام من عهد الديمقراطية بجنوب إفريقيا ..وقد ركزت فى مناهجها على قيمة الإمتاع .. كما يشير الفصل إلى نظريات تناولت هذه القيمة، وطريقة تطبيقها فى سياق صناعة السينما بجنوب إفريقيا.

لا تتوافر فى صناعة السينما بجنوب إفريقيا كثيرًا من فرص العمل الآمنة.. ويعمل صناع الأفلام المهرة هناك فى سد حاجات الصناعة الخدمية اللازمة لتصوير الأفلام والإعلانات التجارية العالمية، إلى جانب إنتاج أفلام روائية، وأعمال تليفزيونية، وفيديوهات موسيقية، وإعلانات تجارية محلية..وهكذا يدخل

الخريجون إلى صناعة تتسم بالموسمية والعمل المستقل .. وحيث تبنت الدولة والصناعة فى فترة التحول، استراتيجيات ريادة المشروعات والاستجابة للتغيرات، درست «أفدا» المهارات اللازمة لتمكين الخريجين من العمل فى صناعة متغيرة إلى جانب المهارات التقنية.

لمحة تارخية عن تعليم السينما فى جنوب إفريقيا

رغم وفود تكنولوجيا السينما إلى جنوب إفريقيا مبكرًا، فى 1895 وإنتاج أفلام روائية فى العقد الأول من القرن العشرين، لكن لم يدخل تعليم السينما والتليفزيون هناك إلا متأخرًا، إذ لم يدخل البث التليفزيونى إلا فى 1974، ولم يسمح باستيراد تكنولوجيا التليفزيون حتى 1973.. والسبب فى ذلك ارتياب دولة الأبارتيد فى الأداة، ثم تجاوبت مؤسسات التعليم العالى مع التليفزيون بإنتاج أفلام ووحدات للبث التليفزيونى، على نحو محدود، غالبًا فى منتصف السبعينيات.

وكان الاستثناء الوحيد هو كلية بريتوريا لتكنولوجيا السينما، التى تأسست عام 1964 ممولة برأس مال كبير.. وأديرت للطلبة «البيض فقط» وكان إنتاج طلابها، على عكس نظرائهم فى الجامعات الأخرى، بعيدًا عن السياسة، باحثًا عن موضوعات وأشكال عالمية الطراز. واستخدم بعض المحاضرين مناهج ذات طابع نقدى، وشكل هذا حينها بيئة جديدة لوسائط الإعلام.. ولكن رسالة هذه البيئة تميزت بقيود عنصرية، كما عرفت أماكن العرض وأسواق رأس المال هذه القيود أيضًا. واعتمد عدد من المحاضرين أيضًا على جماليات وممارسات إنتاج راديكالية، فى تزويد طلابهم البيض أساسًا، بمناهج تسمح بانتقاد الأبارتيد.

وأتاحت نهاية الأبارتيد وبزوغ ديمقراطية غير مستقرة، حرية وفرصًا لم يسبق لها مثيل.. وكان الافتقار إلى وجود سوق داخلية حيوية، إحدى مشكلات عصر الأبارتيد، إذ كان القهر الطبقى يستبعد السود. وعوضت معونات الدولة بعض الأفلام الروائية عن قلة رواد السينما البيض.. وحتى أواخر الثمانينيات كانت فرص عمل الخريجين قليلة، بسبب تأخر دخول التليفزيون، رغم جودة الأفلام الروائية نسبيًا.. وفى كل الأحوال قدم مخرجو التليفزيون وكتاب السيناريو فى آخر 16 سنة من حياة الأبارتيد، مساهمات جمالية ونقدية مهمة فى قنوات البث الحر المتنامية العدد، التى انشأتها شركة جنوب إفريقيا للبث التليفزيونى (SA Broadcasting Corporation) التابعة للدولة. وفى حين كان المخرجون يراعون عادة الجمهور، دارت أجنداتهم غالبًا حول الأبارتيد بالمناهضة أو الدعم أو النقد.

وأضفت هزيمة الأبارتيد عنصر الحرية الفنية، التى كانت مكبوتة، على الإنتاج التليفزيونى، من خلال الأفلام النقدية لروس ديفينش (Ross Devenish) وأثول فوجارد (Athol Fugard) ومجموعة الأعمال المبكرة المتميزة لجانز روتنباخ (Jans-Rautenbach).. كما نشط الاقتصاد المحتضر منذ 1974 وما بعدها، مما فتح فرصًا تجارية جديدة متعلقة مع انضمام جنوب إفريقيا لاتفاقيات التجارة العالمية، مثل الجات (مع رفع رسوم الاستيراد على السلع الإلكترونية).

وتطورت البنية التحتية لصناعة السينما فى أواخر الثمانينيات، حينما استفاد عدد كبير من الأفلام العالمية عالية التمويل من القبس الأخير من الدعم الحكومى. واستمر هذا الاتجاه فى العقد الأول من القرن الحادى والعشرين، وكان متأثرًا أيضًا بالتدفقات على الاقتصاد الكلى .. وفى 2006 مثلًا، كان 80% من الإعلانات التجارية المصورة فى كيب الغربية لعملاء دوليين .. كما تأسست محطة إم نت (M-Net)، المملوكة تجاريًا، عام 1984. ونشأت فضائيات تليفزيونية بعد إطلاق القمر الصناعى بى إيه إس فور (BAS 4) عام 1996، الذى ربط جنوب إفريقيا

بالشبكات العالمية.. ومكن هذا جنوب إفريقيا من افتتاح مئات القنوات الفضائية عبر خدمة «دى إس تى فى» (DStv).

وبسبب ابتكار كاميرات وتكنولوجيا إنتاج رخيصة ومتطورة، تدعمت فرص صناعة أفلام وفيديو بالأخص، فى بيئة البث التى أعيد تنظيمها وتوسعت بسرعة.. وتدعم هذا بتنامى قطاعات الإنتاج والتعليم.. ومنذ التسعينيات، أضيف إلى الجامعات عدد من الكليات الخاصة المميزة مثل «أوبن ويندو» (Open Window) و«سيتى فارسيتى» (City Varsity) وأفدا و«بيج فيش» (Big fish) وغيرها.

وتفردت أفدا بتأكيد جماعية صناعة الفيلم، حيث يُعد كل فرد أساسى فى فريق العمل مبدعًا، وليس مجرد فنى مسئول عن تنفيذ رؤية المدير.. ووفقًا لمديرها التنفيذى سنة 2004، فقد انتهى نهج التركيز على المؤلف مع الموجة الفرنسية الجديدة فى الستينيات. وتستوحى أفدا التركيز الكبير على جماعية التعليم من فلسفة «أبونتو» الواردة فى كثير من الثقافات الإفريقية.. وتتمثل فى أن الإنسان يصبح شخصًا من خلال الأشخاص الآخرين.

ويعكس كثير من أفلام أفدا القصيرة «علامة أفدا» المميزة، مثل «نظام الأستديو» قديمًا فى هوليوود.. وأيدت سيتى فارسيتى وجامعة كيب تاون اتجاه المخرج. وخاضت «كومينتى فيديو إيديكوشن ترست» (Community Video Education Trust)، التى تركز على إنتاج الفيديو المراعى للمجتمع، صراعًا من أجل البقاء بسبب التمويل.. وفى السنوات التالية واصل مشهد التدريب السينمائى التغيير المستمر، حيث واصل التعليم العالى فى جنوب إفريقيا مشروع التحول الخاص به.

وفى بعض التعليقات المتاحة حول أفلام وفيديوهات الطلاب فى تلك الفترة، نوقشت الاعتبارات الأيديولوجية والاختيارات الجمالية للطلاب بعد الأبارتيد، فذكر أن لديهم شعورًا قويًا بالتكنيك، ولكنهم افتقروا إلى التخيل السينمائى التاريخى والمعرفة، واتجهوا تجاريًا إلى تصوير أيقونات بصورة اصطناعية/حرفية.. ولكن بالنسبة لخريجى بعض المدارس المؤسسة حديثًا، وشت أفلامهم القصيرة بأصالة تفوق ما كان ظاهرًا لدى صناع الأفلام فى عقد السبعينيات بالكامل.

وحيث لا تقدم الحكومة الآن دعمًا أو معونات لصناع الأفلام، أدركت أفدا أن نجاح خريجيها مرتبطًا بالوفاء بتوقعات الصناعة والجمهور المستهدف. ولذلك لجأ طلاب أفدا فى السنوات الأخيرة إلى التدرب على يد معلمين محترفين، لضمان أن تكون مشروعات بحثهم متطابقة مع حاجات صناعة السينما، كما أشرف على دراسات الماجستير كبار ممثلى الصناعة.. وحيث واصلت غالبية سكان جنوب إفريقيا حياة الفقر، مثلت الجدوى الاقتصادية موجهًا أساسيًا لأفدا.

وبدأ مشروع بحث وتطوير وطنى، منتبهًا إلى الميزة النسبية لمدن جنوب إفريقيا فى السينما، وإلى ما تضيفه السينيمات الصغيرة المحمولة بالحاويات إلى المستعمرات، من إمكانية فى خلق جمهور وأماكن للمتعة لم تكن متوافرة من قبل.. وسوف يؤدى هذا التوجه نحو زيادة الجمهور، وإلى تطور الوعى بصناعة أفلام للإمتاع، وأهمية التدرب عليها.. ووفقًا لمنتج سينمائى ناجح فى جنوب إفريقيا، هناك حاجة إلى فهم حقيقة أننا بصدد تجارة إمتاع، وليس علم اجتماع، وأن السينما أداة مكلفة ليس بإمكانها خدمة أهواء قلة من الجمهور.

وهكذا يستخدم منهج التدريس فى أفدا، طريقة الاندماج مع العمل، بالانصهار فى بيئة تعلم متضمنة مواجهة الجمهور والصناعة، تضع أمام الطلاب ضرورة العمل مع بعضهم البعض، وتكوين شراكات طويلة الأمد، من أجل إنشاء مشروعات داخل الصناعة.

تعليم إنتاج أفلام للسوق
التعلم بالاندماج فى العمل

يستخدم الفيلم والفيديو والأعمال التليفزيونية متعددة الكاميرات فى تقييم الطلاب، وبهذا تكون هناك محاكاة لبيئة العمل..ويتم التقييم عند مستوى التخرج، من خلال جمهور عادى يحضر بتذاكر مدفوعة، خاصة الجمهور الذى يستهدفه الفيلم، وليس فقط من خلال الأكاديميين والنقاد وصناع الأفلام..ويتبنى منهج الدراسة فكرة الإمتاع كقيمة، وخلق منتجات صالحة للسوق المستهدف.. حيث يرون ألا قيمة للتعليم خارج الإنتاج، ولا يمكن تقييم مستويات التعليم إلا فى سياق الإنتاج..ولا يمكن تقييم مستويات الإنتاج إلا من خلال السوق المستهدف..إذ يدمج إطار التقييم فى أفدا بين موقف أكاديمى وإيديولوجى يستهدف تخريج سينمائيين يمكنهم العمل.

ووفقًا للبيان الموضح لرسالة أفدا، ينظر إلى العامل التجارى وإرضاء الجمهور بشكل أساسى، مع السعى إلى تنويع الموضوعات الرئيسية..وهناك اهتمام بالتعبير عن النفس من خلال تمكين الأصوات، التى كانت مكبوتة فترة الأبارتيد، مثل السود والنساء والمثليين..كما يؤكد الطرح تنبيه الطلاب إلى الحاجة لدراسة السينما بصورة مرتبطة بالتاريخ الجمالى المحلى والسياق الاجتماعى السياسى، والاهتمام بإبراز الثقافات الفرعية فى تصوير الأفلام.

وقد حددت أخلاقيات العمل فى الواقعية والانضباط الذاتى..فعلى سبيل المثال، يجب الانفتاح فى التعامل مع المنتج تنفيذيا، أو رد فعل الجمهور، ولا تحدد الأولويات فقط وفقًا للحاجة الفردية للتعبير..وحتى يتمكن صناع الأفلام الموهوبون من مثل هذا الانفتاح، تغرس المهارات الجمالية والفنية مع المهارات اللازمة لتحديد الموقف فى العمليات المتتالية، منذ جلسة الطرح الأولى للفكرة، والإعداد للإنتاج، والتجاوب مع رد فعل الجمهور.

ورغم تنظيم كليات عديدة جلسات للطرح الأولى للفكرة على فريق العمل، إلا أن أفدا هى الكلية الوحيدة التى تعتمد التقييم الجماعى كجزء أساسى من المنهج الدراسى فى مستوى المبتدئين ..كما يتشارك فى مشروع العمل بالتساوى جميع الطلاب المتولين لعمل محدد فيه.. ويرجأ هذا فى المدارس الأخرى إلى مستوى الدراسات العليا..وهكذا يكافئ نظام تقييم أفدا الطلاب الذين يتشاركون المسئولية الإبداعية والفنية والأكاديمية فى شبكة عمل.

ويتواصل طلاب الفترة الدراسية الواحدة فى مهام ومشروعات الأفلام أيضًا، ويعتبرون أعضاء فريق عمل واحد. وهكذا يعتمد التعليم فى أفدا على الفريق، حيث تتطلب معالجة المشكلات التعاون النشيط بين الطلاب الذين لديهم أدوار وخبرات مختلفة..ويعزز هذا التعليم قدرة التعامل الفعال مع الأحوال المتغيرة وما فوق هذا .. بينما يسيطر الطلاب على المجموعات والإنتاج، فهم يديرون التعليم بشكل مستقل. واعتمادًا على حل المشكلات، حيث يعالج الطلاب مشكلات الإنتاج بأنفسهم، يتاح لهم التعلم من خلال أنشطة عملهم. كما يتضمن هذا المنهج مفاهيم التعلم الممتد فى كل مراحل الحياة، والاعتماد على البحوث، والتعلم من خلال الحركة واكتساب الخبرات، والتعليم المعتمد على التساؤلات، والتعليم بالمحاكاة.

وهكذا ينبع تعليم أفدا من بيئة يوجهها التجريب والوعى بموقعها فى اقتصاد جنوب إفريقيا النامي..وتندمج السمات البارزة التالية فى مناهج تعليم أفدا..

تستبدل الاختبارات التحريرية منذ العام الدراسى الأول وحتى الدراسات العليا بمشروعات سينمائية وتليفزيونية..وتؤدى الاختبارات قبل التخرج فى محاكاة لبيئة العمل، كما يشارك طلاب الدراسات العليا فى ميادين الصناعة الحقيقية.

فى المشروعات الجماعية يشترك الطلاب فى الدرجات نفسها.

يطلب من الدارسين توقع مدى قيمة الإمتاع فى مقترحاتهم التى يقدمونها قبل الإنتاج، مدعومًا ببحوث، على أن يظهر ما توقعوه بعد تنفيذها وعند عرضها.

فى مهرجانات أفلام الخريجين، تجرى استبيانات حول تجاوب الجمهور مع أفلامهم، ويعقد الطلاب جلسات مع الجمهور لطرح الأسئلة وجمع الإجابات..وفى نهاية العملية يحصل الطلاب على بيانات الاستبيان، ويدعون لتأمل الأنماط التى تظهر، ومقارنتها مع ما توقعوه حول ردود فعل الجمهور.

إطار المفاهيم مستنبط من نظرية الصلة (engagement) التى وضعها باتا باسيشيه (BataPasschier). ووفقًا لها تنشأ قيمة الإمتاع عندما تكون للفيلم صلة من حيث المفاهيم والعواطف بالجمهور المستهدف..وتأتى الصلة العاطفية من عملية بناء الشخصيات المشتبكة مع المشكلات القائمة فى الثقافات الفرعية، التى تجد صداها لدى الجمهور المستهدف..وتنشأ الصلة المرتبطة بالمفاهيم عندما تحل الشخصية مشكلة بعينها بواسطة مصادر البيئة المحدودة..وينبع الابتكار من استخدام الموارد فيخلق حلولا غير متوقعة لمشكلات مهمة قائمة..وهكذا تتيح النظرية إمكانية الإبداع وتنمية القدرة المبتكرة على التعبير..ويستخدم باسيشيه استعارات من علم النفس العصبى وعلم التطور، فى بناء افكاره حول الإبداع.. وهكذا، يشير إلى الإبداع بوصفه «القوة التطورية» الناتجة عن «الطفرات الجديدة، التى تخلق مزيدا من الكائنات الحية الخصبة، كما يتبدى فى الجسد الإنسانى وفى إحدى القصص بناءً مفعماً بالصلة العاطفية والمفهومية (بناء الشخصية والمشكلات القائمة)..وتمثل الشبكات الفسيولوجية والعصبية هذين الطريقين السريعين فى الجسد..وقد التقطت العبارة الأرسطية ذلك التناغم بينهما معًا فى القصة « الحركة هى الشخصية.»

وبالمثل يعتقد باسيشيه أن نهج أفدا الجماعى لا يقدم فقط التعليم من خلال العمل، بل أيضًا من خلال جهد الأقران،الذى يشحذ مستويات أداء الطلاب ومهاراتهم الإبداعية على المستوى الفردى.

يتكامل المهنج الدراسى عبر هذا الإطار من المفاهيم وفقًا لأسلوب سرديات التعلم (learning narratives) أى عبر مراحل متعاقبة، تؤدى إلى التآلف بين بيئة تعليمية داعمة والمفاهيم المرتبطة بالعمل، وتصمم دورات الإنتاج والفترات الدراسية وفقًا لهذا..وهكذا يربط الكورس الرئيسى، الذى لابد لكل طالب من حضوره، بين النظرية والتطبيق، والبحث والإنتاج بشكل مباشر، ويوفر مصادر مفاهيمية واسعة للتفكير المتنوع، ويتكون الكورس الرئيسى من خمس مواد مصممة وفقًا لنظرية باسيشيه حول الإمتاع، وهى السرد والأداء والوسيط والجماليات والتحكم.

وفى جلسات العرض الأولى قبل الإنتاج، يطلب من الطلاب تحليل أفلامهم وفقًا لخطوط تلك المواد الخمس، والإجابة على مجموعة من الأسئلة، ويقربهم هذا من التنبؤ بقيمة الإمتاع فى إنتاجهم. وعليهم تطبيق مواد الكورس الرئيسى بطريقة تركز تفكيرهم على نتائج المخرجات الجماعية للفيلم، التى تشترك فيها المجموعة..ولتحديد تجاوب الجمهور توجه الأسئلة نفسها للجمهور فى استبيان، ومن تقييم قيمة الإمتاع بواسطة الأسئلة الموجهة قبل الإنتاج، واستبيان تجاوب الجمهور، يمكن قياس مدى دقة قيم الإمتاع التى توقعها الطلاب..وهكذا يدمج الكورس الرئيسى النظرية مع التطبيق.

يتلقى الطلاب كل فترة دراسية اختبارات شديدة الانضباط..يحدد فى كل اختبار المنصة التى سيتم من خلالها العرض على الجمهور المستهدف، ولابد من أخذ ذلك فى الاعتبار فى مرحلة وضع المفاهيم لمشروعات السينما والتليفزيون.. ويتضمن هذا على سبيل المثال أفلاما توزع مباشرة من خلال (دى فى دى) فى المجتمع المحلى المختار، وأفلاما لرفع الوعى الاجتماعى تعرض من خلال منظمات غير حكومية.

ويوضح باسشيه أن هذا النظام فى التعلم ينظر إلى قيمة التعلم فى بيئة الإنتاج، من بداية وضع المفاهيم الخاصة بمنتج سيحقق إمتاعًا، إلى عرضه على سوق محدد.. ولا يدرس الطلاب المهارات العملية لصناعة المنتج فقط، ولكن الاهتمام أيضًا بقيمة الإمتاع التى يحققها المنتج.. حيث يفشل المنتج الذى يعرض خارج نظام قيمه، فى تحقيق هذه القيم.

وتندمج مدخلات الكورس الرئيسى مع الانضباط الفنى والحرفى، وتحديات بيئة تنفيذ المنتج.. ويحاكى النظام بيئة العالم الواقعى، حيث سيعمل الممارسون بمعايير صارمة لمتطلبات السوق.. وتدرب أفدا الطلاب من خلال تعلم الواقع بشكل مباشر، مثلًا إصدار دى فى دى أو نشر على اليوتيوب، حيث تتوافر فرصة تحليل تفضيلات المتلقين والصدى المرتد من السوق.

يضمن النظام التعليمى المتكامل، التركيز على المهمة التى يقوم بها الطلاب، والتدريب على العمل الجماعى فى الوقت نفسه، حيث يقتسم الطلاب المسئولية الجماعية لتقديم كل مشروع من مشروعاتهم، وبالتالى يواجهون معًا مجموعة النقاد.. يستلزم الفيلم مهنيًا عملا كثيرا جدًا من الأفراد، حتى ولو تلقى الجمهور منتجًا واحدًا فقط.. ولهذا يحاكى المنهج التعليمى لأفدا البيئة المهنية من خلال المفاهيم، التى تتطلبها السرديات الجذابة، والنماذج الحسية المحددة بعناية فى مرحلة الإعداد والتخطيط، وتنفيذ نماذج دقيقة ومتماسكة لتحقيق المنتج المخطط له.

تحتفى أفدا بالطلاب الحاصلين على جوائز عالمية مرموقة فى عالم السينما.. وتنظم مهرجانات للطلاب، يصل فيها المنهج إلى قمته مع عرض أعمالهم.. وتقوى التصورات الذاتية الطموحة المنبعثة من حصول طلاب سابقين على جوائز عالمية، بمنح المتخصصين فى الصناعة جوائز للطلاب الممتازين، كما يتم الاحتفال بالحاصلين على أعلى ترتيب من وجهة نظر الجمهور.. وتلك المهرجانات توفر للطلاب فرص الحصول على الخبرة والارتباط بالجمهور، كما تشحذ أيضًا المهارات المتعلقة بتحديد المواقف حيث يحفز نجاح الاحتفال الطلاب لوضع أهداف طموحة.. ويتعلم الطلاب تحقيق النجاح والإطراء على نجاح الزملاء، حتى فى حالة إحباطهم الشخصى.

وحيث لا يصنع طالب أفدا فيلما لنفسه، ولكن فى فريق متكامل ومن أجل الجمهور، يعلمه هذا المنهج الدراسى المزايا التالية:

* مزايا أكاديمية.. تفكير أعمق حول التخصص المنضبط والجماليات، وتحفيز متزايد للتعلم وتحسين الأداء، وعادات التعلم الممتد طوال الحياة، ومعرفة أكبر بسياق عملهم.

* مزايا شخصية.. مهارات أعلى فى التواصل، وقدرة أكبر على المبادرة والعمل بالتعاون فى فريق عمل، وإنجاح دورتهم الإبداعية والتمتع بالإبداع.

* مزايا مهنية.. إدراك أوضح للهوية المهنية، وفرص عمل أكبر، واستراتيجيات شخصية للتكيف مع سياقات الصناعة المتغيرة، والحصول على أجور أعلى.

* مزايا تطوير مهارات العمل.. قيم وأخلاقيات عمل إيجابية، وتحسين التنافسية، ومعرفة مهارات تقنية أكبر.

من المعتاد أن يتعلم الناس أثناء عملهم. وهذا وفقًا لفلسفة أن التعلم يأتى عبر الخبرة. إذ تقدم للطلاب خبرة الحياة الواقعية فى مجال صناعة الأفلام، بشروط التعلم الفعال الأربعة وهى .. الأساس المعرفى، والسياق المحفز، والنشاط المعلم، والتفاعل، وتأتى كل هذه الشروط فى بيئة مركبة وسريعة التغير.

ونتيجة لهذا التدريب، يصبح الطلاب فى موضع أفضل لدخول صناعة السينما النامية فى جنوب إفريقيا، وتكوين شراكات داخلها.. وتعكس صورتهم فهمًا للسياق الواقعى، وتدريبًا على الحل العملى للمشكلات.

المستقبل

فى جنوب إفريقيا، يتغير مشهد التعليم العالى بسرعة.. وبالمقارنة مع ندرة معاهد التدريب المفتقرة للتمويل التى كانت قائمة فى الثمانينيات، تتوافر الآن فرصٌ أكبر فى القطاعين العام والخاص، ولكن مازال هناك نقص فى المهارات من ناحية، إلى جانب القواعد الصارمة التى تحكم إمكانيات الوصول للتعليم العالى.. ومازال الوصول إلى التعليم العالى صراعًا شرسًا، وتخضع كل معاهد التعليم العالى لمساءلة وزارة التعليم العالى والتدريب، ولكن لا تتلقى المعاهد الخاصة أى دعم حكومى.

وأمكن بسبب النمو الهائل لقطاع الإعلام فى أواخر التسعينيات، تأسيس عشرات من مرافق التدريب العالى.. وحل هذا محل نموذج إقامة كلية وطنية للسينما، دعا إليها المعهد الوطنى للسينما والفيديو عقب الأبارتيد عام 1996. وتعارض الهيئات التعليمية هذا النموذج الآن.. ففكرة المعهد القومى مناسبة لبيئة سياسية تشكل فيها المشروعات التابعة للدولة المكون الرئيسى للاقتصاد القومى.. وهذا لم يعد سائدًا، فمع نهاية الأبارتيد خصخصت بعض المشروعات وأعيد تنظيم غيرها.. ووفقًا لهذا أصبح عدد طلاب السينما المسجلين فى كليات خاصة أكبر من المسجلين فى نظيراتها الحكومية.

وفى العقد الثانى بعد الأبارتيد، اتجهت سياسات الدولة بدرجة أكبر إلى النمو وزيادة رأس المال والملكية الكبيرة، وتقليل الدين والتنافسية، وبسبب تقدم النيوليبرالية أصبح تشكُّل النخبة محدودًا.. وفى هذا السياق لن تكون الكلية الوطنية للسينما تحت رعاية وزارة التعليم، بل وزارة الفنون والثقافة، ويرجح أن تدار مثل المشروعات المملوكة للدولة، الساعية لأهداف سياسية أكثر من الأهداف التعليمية.

وفى الوقت نفسه، هناك حاجة ملحة لتطوير المهارات فى جنوب إفريقيا، خاصة المهارات المعتمدة على الذات من خلال ريادة المشروعات.. فمع تعاظم معدلات البطالة أصبحت هناك حاجة ماسة فى جنوب إفريقيا لتطوير التعليم وتنمية المهارات.. ومع زيادة الفجوة بين الدخول، زادت فرصة القمة الكائنة فى طرف الطيف الاقتصادى لإقامة مشروعات تجارية جيدة، ومع ذلك فهذا لا يخدم الاستقرار السياسى للبلاد ولا إمكانات النمو الاقتصادى.. ويتمثل نهج أفدا للتعامل مع هذا الظرف، فى استهداف إنتاج خريجين يمكنهم إيجاد فرص للعمل أو لديهم القدرة على اتخاذ الخطوات التى يتطلبها العمل لحساب أنفسهم.

ومع تخلص جنوب إفريقيا من عقوبات الأبارتيد، وانفتاح الاقتصاد على قوى العولمة، نما وعى جديد بالهوية المحلية والفخر بها.. ويشجع هيكل تقييم السرد لدى أفدا القصص المهمة للثقافات الفرعية فى جنوب إفريقيا.. وفى الوقت نفسه تؤخذ خطوات للوصول إلى كليات تعليم السينما عبر العالم وبرامج تبادل الطلاب لديها، وتوفر المبادرات فى هذا الاتجاه فرصًا لاستكشاف مدى قابلية القدرة على التحول فى نموذج أفدا التعليمى.. وقد طبق معهد السينما والتليفزيون الغانى بنجاح نموذج أفدا حول قيمة الإمتاع، بينما دعت كليات إسكندنافية للسينما محاضرين من أفدا للمشاركة فى عملية التحضير الأولى لمساعدة الطلاب على التنبؤ بقيمة الإمتاع فى مشروعاتهم.. وفى الوقت نفسه هيأ إنتاج التكنولوجيات الجديدة سبل التعاون فى الإنتاج أمام طلاب وكليات واقعة فى أماكن مختلفة من العالم. وأصبحت هناك إمكانية لتمتد الشبكات أو المشروعات السينمائية حول العالم.

وتطور المنهج الدراسى لأفدا ليحاكى التعاون العابر للنظم العلمية المختلفة.. وجاء الصدى من خريجى أفدا عام 2012 إيجابيًا فى هذه النقطة، إذ كان لدى 85% من الطلاب شعور بأن كورس أفدا مكنهم من تشكيل شبكات قابلة للاستمرار مع بعضهم البعض ومع الصناعة.. واستطاعوا المبادرة بمشروعات عبر هذه الشبكات.. وفى النهاية لعب خريجو أفدا دورًا مهمًا فى زيادة إنتاج الأفلام عام 2012.

AUDIENCE RESPONSE IN FILM EDUCATION, by ANTON BASSON, KEYAN TOMASELLI AND GERDA DULLAART, in The Education of the Filmmaker in Africa, the Middle East, and the Americas, Edited by Katarzyna Marciniak , Anik Imre , and ٤ine O'Healy, Mette Hjort, 2013

شهادة عن دراسة وتدريس السينما فى كندا

فن وحرفة وتاريخ للنظر

سأبدأ باقتباس جزء بسيط من مقدمة دراسة مطولة عن مناهج البحث فى مجال الدراسات السينمائية (مجلة فصول .. خريف ٢٠١٦) أشرت فيها إلى نشأة الدراسات السينمائية، كمبحث فكرى يستمد من النقد الأدبى والفلسفة وعلم النفس مصادره المعرفية الأولى، حيث أسهم العديد من المخرجين الطليعيين أمثال جان إبشتاين وسيرجى إيزنشتين ودزيجا فيرتوف، فضلا عن عدد من رواد النقد السينمائى الأوائل مثل بيلا بالاش وسيجفريد كراكوير فى إنتاج خطاب نظرى عن السينما مواز وملازم للإنتاج السينمائى كحرفة وفن، وذلك منذ عشرينيات القرن العشرين .. وفى خلال أقل من عشرين عاما، ومع تراكم وغزارة الإنتاج النقدى والنظرى المعنى بفهم وتحليل جماليات السينما، سرعان ما توجهت المعاهد والمدارس السينمائية المتخصصة لتدريس نظرية الفيلم أيضا، وعلى رأسها معهد «الإيديك» الشهير الذى تأسس فى فرنسا عقب انتهاء الحرب العالمية الثانية، ثم معهد الفيلمولوجيا بجامعة السوربون، الذى تأسس فى نهاية الأربعينيات .. وقد اعتمد المعلمون فى هذه المعاهد على كتابات الرواد من المخرجين الطليعيين وكتابات النقاد المعاصرين، وبرزت أسماء جديدة فى عالم النقد قامت بالتأريخ للسينما الأوروبية والعالمية وتدريس نظرية الفيلم أمثال جورج سادول وجان ميترى، وكلاهما عمل بالتدريس فى الإيديك منذ نشأته.. فى هذا السياق أيضا، بدأ انتشار المجلات العلمية المهتمة بنشر الأبحاث المتخصصة فى الدراسات السينمائية، وسعى النقاد والمنظرون فى مجال السينما لمواكبة الطفرة الكبرى فى تاريخ النظرية الأدبية الحديثة مع انتشار المدارس البنيوية والشكلانية فى النقد الأدبى.

منى التلمساني

ولم يكـن لنظرية الفيلم أن تتمتع بهذا القدر الهائل من الانتشـار، لولا جهود النقاد والمعلمين الذين حاولوا ربط السينما بالفنون الأخرى، وفتحوا المجال لفهم السـينما من منظور شامل يستقى مصادره من نظرية الأدب والفلسـفة وعلوم الاجتماع والإنسـانيات، بالإضافة لإقبالهم على ترسيخ قاعدة مؤسسية من خلال وسائل النشر المعرفى الأكاديمى والنقدى، ومن خلال الجامعات والهيئات التعليمية، التى أثرت الدراسـات السـينمائية فى أوروبا وأمريكا ..واتسـاقا مع تاريخ نشـأتها وانتشارها، ظلت الأقسام المعنية بالدراسات السـينمائية تحت لواء كليات الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعيـة ومراكـز البحث المنبثقـة منها، بينما تولـت معاهد وكليات الفنون العملية والتطبيقية مهمة تدريس حرفة وفن السينما، وإن كانت كلتا الشـعبتين تعنى بمناهج التعلم والبحث المستخدمة فى نظيراتها المختلفة ..فلا سـبيل لتدريـس حرفة وفن السـينما من إخـراج وكتابة سـيناريو، وإنتـاج وتصوير ومونتاج، وصوت وما إلـى ذلك من حرف وفنون، إلا وكان من اللازم دراسـة تاريخ السـينما وسـياقاتها الاجتماعيـة والاقتصادية والفلسفية، سـواء كمؤسسـة ثقافية أو كصناعة وطنية أو كوسيلة تواصل تؤثـر فى المخيلة الجمعية وتتأثـر بها ..وفى المقابل لا يسـتقيم البحث فى مجال الدراسات السينمائية ونظرية الفيلم، من دون تعلم مبادئ الحرفة والفن السينمائى كما يمارسهما المبدعون والفنيون المختصون، الأمر الذى يدفع المهتمين بالدراسات السينمائية فى مجالات التاريخ والنقد ونظرية الفيلـم إلى التعـرف على مبـادئ الحرفة ذاتهـا، والاطـلاع على أحدث تطوراتها التكنولوجية قدر المستطاع.

إلى هنا ينتهى الاقتباس من مقدمة الدراسة المشار إليها، وتبدأ شهادتى الشـخصية عن دراسة وتدريس السينما فى كندا، التى هاجرت إليها قبل نحو عشـرين عاما، للتحضير لدرجـة الدكتوراه فى السـينما بمنحة من الوكالـة الكندية للتنمية الدولية CIDA ..كنت أعى وأنا فى طريقى لكندا، أننى إنما أسـير على خطى والدى المخرج التسـجيلى الرائـد عبد القادر التلمسـانى، الـذى كان قد التحق بقسـم الفلسـفة بجامعـة القاهرة بين عامى 1946 و1948 ثم سـافر فى عام 1948 إلى باريس لدراسـة السينما، وأتم هناك دراسـة الإخراج السـينمائى فى معهد الإيديـك عام 1951 ثم حصل على شـهادة الإخراج والإنتاج السـينمائى مـن معهد الفيلمولوجيا بالسـوربون عـام 1953.. يفصل بين بدايـة رحلته وبداية رحلتى خمسـون عاما بالتمام والكمال، لكن الحلم ظل واحدا والأمل على اختلاف أهدافنا من السـفر طلبا للعلم، هو العودة لمصر بذخيرة من المعرفة تسمح بنهضة السـينما كفن وكمجال بحثـى .. يجتذبه فـن وحرفة السـينما، تجتذبنى نظرية الفيلم والنقد السـينمائى، وبينما أصبـح هو بعد عودته إلى مصر المخـرج الرائد فى مجاله، أصبحت أنا رغم بقائى فى الغربة كاتبة روائية وأستاذة للدراسـات العربية والسينما، تستهوينى فكرة النظر فى الكتابة الإبداعية وفى البحث العلمى سواءً بسواء.

بعد عام مـن حصولى على درجة الدكتوراه فى موضوع «تصوير الحارة فى السينما المصرية» حصلت على عمل بجامعة أوتاوا فى عام 2006 ..وقد عرض على العمل فى مجال الدراسات العربية، نظرا لخبرتى البحثية فى مجال الأدب المقارن، ولخبرتى بالسينما المصرية والعربية كما اتضح من موضوع رسـالة الدكتـوراه..وكان العام 2006 هو عام تأسـيس أول كورس يعنى بتاريخ وجماليات السـينما فى مصر والعالـم العربى فى الجامعات الكنديـة، تلته بعد ذلك محـاولات متفرقة فى جامعـات أخرى، لكنه ظل الكـورس الوحيد المتاح سـنويا نظرا لندرة التخصص فى مجال السـينما العربية، وأيضا بسـبب تفاوت الاهتمام بهذا المبحث فى الأقسـام المعنية بالدراسات العربية فى كندا.

تأتى خبرتـى بالمجال الجامعى الكندى من سـنوات الدراسـة بجامعة مونتريال، ثم التدريـس بنفس الجامعة وبجامعات أخرى مثل كونكورديا، مجيل، وأوتاوا..تتسـع شـبكة العلاقة بمعاهد السينما المختلفة من خلال التدريس والبحث الأكاديمى، والمشـاركة فى مؤتمرات علمية أو من خلال الإدارة وتصميم مناهج التعليم، وتأسـيس الهياكل التنظيمية التى تسمح بتكويـن برامـج التدريس السـينمائى (وقد قمت بتلك المهمة على سـبيل المثـال حين توليـت إدارة برنامج «سـينما العالم» بجامعة أوتـاوا فى عام 2015 وشاركت فى تأسيس ميجور السينما العالمية فى تلك الفترة أيضا)..

لذا سأحاول التركيز على الجانب الجامعى دون غيره، مع العلم بأن تجربة تعليم السينما فى كندا تتسـع للكثير من الخبرات الموازية والمبهرة، سواء على مستوى المدارس الثانوية والمعاهد الفنية، أو على مستوى الهواة ونوادى السـينما والمهرجانات المحليـة، التى تجتـذب أعدادا غفيـرة من محبى السينما وعشـاقها المخلصين، ومنهم من نال حظا وفيرا من الشهرة مثل المخرج الكنـدى (الذى ولد لأم كندية وأب مصـرى) جزافيه دولان الذى كتـب وأخرج فيلمه الأول «قتلت أمي» (2008) وهو لم يتعد بعد العشـرين من عمره ..المعروف أن دولان «مخرج عصامى»، تعلم مبادئ السـينما من خلال عمله بالتمثيل فى الإعلانات وفى الأفلام الروائية القصيرة، وليس من خلال الجامعـات والمعاهد المتخصصة، وقد تـم التعرف على أعماله والاحتفاء بها فى المهرجانات الدولية بشـكل شبه منتظم منذ 2009 وحتى اليوم.

علـى الصعيد الجامعي، تنقسـم معاهد وبرامج السـينما فى كندا إلى نوعين: النوع الأول يعنى بتدريس فن وحرفة العمل السينمائى، فضلا عن تاريخ السـينما والنقد السـينمائى ونظرية الفيلم، وعادة ما يكون هيكليا وإداريا قسـما (أو مدرسة) مستقلا عن أقسـام الكلية الأخرى، أما النوع الثانـى فيهتـم بتدريس تاريـخ ونظرية الفيلـم، وعادة ما يكـون برنامجا يندرج ضمن قسـم أكبر بكلية الآداب والفنون، مثل برنامج سينما العالم بقسـم الإعلام بجامعة أوتاوا أو قسـم الدراسات السينمائية بقسم الفن (التشـكيلى) والدراسات السـينمائية بجامعة مونتريال ..هذا بالإضافة إلـى وجود بعض المعاهـد الخاصة، التى تعنى بتدريـس الحرف المرتبطة بالسينما والميديا عامة وتستمر الدراسة فيها لمدة عامين على الأكثر، مثال علـى تلك المعاهد الخاصة «مدرسـة الفيلم بتورونتـو» التى تهتم بتدريس حرف الإخراج والتصوير، والمونتاج والرسـم علـى أيدى متخصصين فى الدعايـة والإعلام والسـينما والتصميـم الفنى (ديزاين) وهى مدرسـة تتجاوز فى أهدافها تدريس فن السينما، وتوفر للسوق حرفيين فى مجالات متعددة، تشـمل فنون التليفزيون والدعاية والديكور والموضة وغيرها من فنون العرض.

نذكر على رأس المعاهد المعنية بتدريس السـينما على المستوى الجامعى «مدرسة السينما ميل هوبنهايم» بجامعة كونكورديا (مونتريال)، و«قسم السـينما وفنـون الميديـا» بجامعة يـورك (تورونتو)، وقسـم الدراسـات السينمائية بجامعة (مونتريال) وثلاثتها يمنح عددا متنوعا من الشهادات المتخصصـة والدرجات العلمية، بما فى ذلك الماجسـتير والدكتوراه ..أما «مدرسـة السـينما ميل هوبنهايم» فهى جزء من كلية الفنون الجميلة، أو إن شـئنا الفنون الرفيعة (Fine Arts) وهى المقابل لكلية الآداب فى مصر، وتضم المدرسـة ثلاثة أقسـام هى: قسـم الإنتاج، قسـم التحريك، وقسم الدراسـات السـينمائية ..أما «قسـم السـينما وفنون الميديـا» فهو وحدة من وحدات «مدرسـة الفنـون والميديا والعرض والتصميـم الفنى» ويتيح للطلاب التخصص فـى واحد من أربعة مجالات هى: فنون الميديا، الإنتاج السينمائي، كتابة السيناريو، الدراسات السينمائية والإعلام. وعلى غرار مدرسـة جامعة كونكورديا يمنح القسـم بجامعة يورك درجات الماجستير والدكتـوراه فى التخصصات نفسـها..أما قسـم الدراسـات السـينمائية فهو تابع لكلية الفنون والعلوم، ويهتم بتدريس تاريخ حركات السـينما فى العالم ونظرية الفيلم، وجماليات الأنواع السينمائية والعلاقة بين السينما والفنـون الأخـرى، مثل الأدب والفن التشـكيلى والموسـيقى وفنون الميديا الرقمية.

يمنح كل من هذه الأقسـام الطلاب شهادة الليسـانس أو البكالوريوس فـى الفنون الجميلـة (BFA) وذلك فى مجال تخصصه السـينمائى، مع

إمكانية الحصول على شهادة الميجور (التخصص الأساسي) أو الماينور (التخصص الفرعى) والفرق بينهما فى عدد الصفوف وساعات التدريس وعمق التخصص .. علما بأن البكالوريوس فى ذاته يتيح للطلاب الانتهاء من الدراسة فى ثلاثة أو أربعة أعوام، حسب اختيار الطالب، حيث يتم حساب سنوات الدراسة تقريبيا وذلك اعتمادا على حساب الساعات المعتمدة فى التحصيل، والتى تقرر على هيئة وحدات credits)). من حق الطالب إذن أن يسعى للحصول على شهادة من 90 وحدة فى زمن يوازى ثلاث سنوات أو من 120 وحدة فى أربع سنوات، كما يمكن له أن يختار إطالة سنوات الدراسة فى حالة كونه يعمل، حيث تتعارض ساعات الدراسة عادة مع ساعات العمل الرسمية، فتسعى الجامعات لتقديم خدمة التدريس بعد الساعة الخامسة مساء للكثير من طلابها، ويستمر اليوم الدراسى عادة إلى العاشرة مساء فى بعض الجامعات، نظرا لتزايد أعداد الطلاب فى مقابل محدودية قاعات التدريس.

ربما تكون مدرسة السينما ميل هوبنهايم فى (كونكورديا) وقسم الدراسات السينمائية (بمونتريال) هما طرفا النقيض، من حيث تدريس السينما كحرفة وفن، أو تدريس نظرية الفيلم وتاريخ السينما كجزء من منظومة العلوم الإنسانية والاجتماعية، لكن كلاهما يسعى لاجتذاب أكبر عدد من الطلاب المهتمين بمجالات صناعة السينما، أو المهتمين بمجالات النقد السينمائى (الناطقين بالإنجليزية فى حال مدرسة هوبنهايم أو الناطقين بالفرنسية فى حال قسم جامعة مونتريال) بتحديد أولويات سوق العمل والمهارات المطلوبة، للحصول على عمل فى المجالات المختلفة بعد التخرج..يتساءل الطلاب إذن منذ الوهلة الأولى لتسجيلهم فى هذا البرنامج أو ذاك - وهم مدربون على السؤال والاستفسار عن المستقبل إلى حد كبير - عن العلاقة بين المهارات المكتسبة وسوق العمل، ويتوقعون إجابات شافية ممهورة بإحصاءات وتحليلات رسمية، تضمن لهم - ولو بشكل تقريبى - إمكانية الإفادة من التعليم فى تمكينهم من العمل بمجال السينما، بمنطق لا شك مغاير لمنطق الوظيفة الثابتة ..يبدو العمل فى مجالات مثل الإخراج وكتابة السيناريو أكثر صعوبة من غيرها، تليها فى صعوبة الحصول على عمل الحرف السينمائية المرتبطة بالتصوير والمونتاج والصوت، فيما يبدو أن عمل المنتج الفنى ومصمم الديكور «الشاطر» متاح بوفرة فى مجالات قريبة من السينما، كما هو الحال فى مجال الإعلام وفنون العرض والتصميم الفنى الأخرى. فى المقابل يعرف الطالب الذى يهوى دراسة تاريخ السينما والنقد ونظرية الفيلم، أن بإمكانه العمل فى الصحافة والميديا المرئية والإنترنت كناقد سينمائى، أو الانخراط فى شركات تنظيم المهرجانات المحلية أو الدولية، أو العمل كباحث فى مكتبات الفيلم ومواقع الأرشيف السينمائى وشركات التوزيع السينمائى...إلخ. تخضع العملية التعليمية إذن لمنطقين متجاورين هما .. منطق تفرضه احتياجات سوق العمل، ومنطق تفرضه منظومة المهارات الأساسية، التى يتحتم على الطالب امتلاكها، لتأهيله للعمل بعد التخرج (بينما يلجأ عدد ضئيل للدراسات العليا فى هذا المجال أو ذاك). فى كلتا الحالتين يعاد النظر فى هيكل البرنامج التعليمى، ويتم تطويره بما تفرضه مستجدات السوق والتطور التكنولوجى السريع، الذى يتطلب أيضا تطويرا سريعا لمناهج وأدوات التعليم ..وعادة ما يتم تقييم البرنامج والقسم كل سبع سنوات، للنظر فى ملاءمته مناهج التعليم الجديدة، وقواعد الجودة المعمول بها دوليا.

يقفز هذا الملخص البسيط على مئات التفاصيل والقواعد والقوانين، التى أتيح لى التعرف عليها أثناء الدراسة والتدريس بالجامعات الكندية على مدى عشرين عاما، انفصلت خلالها - أو كدت - عن واقع الحال فى مجال التعليم الجامعى بمصر ..والحق يقال لم يكن هينا بالنسبة لى الانتقال من نمط الدراسة المتعارف عليه فى مصر، بعد أن حصلت على ليسانس الأدب الفرنسى من جامعة عين شمس، وماجستير الأدب الفرنسى من جامعة القاهرة، إلى نمط الدراسة بقسم الأدب المقارن بجامعة مونتريال (لم يعد لهذا القسم وجود اليوم فقد تحول إلى برنامج من برامج قسم اللغات والآداب الحديثة) ..لكنى أفدت بما لا يدع مجالا للشك، من قدر الحرية المتاحة لانتقاء ما يحلو لى من علوم ومناهج بحث، تبدو للوهلة الأولى وثيقة الصلة بموضوع الدكتوراه عن السينما المصرية .. فالمحاضرات ونمط التقييم فى كندا - كما فى غيرها من الجامعات الغربية - يتيحان لطالب البكالوريوس وطالب الدراسات العليا استيفاء عدد من الكورسات الاختيارية، وفق احتياجاته الفكرية والدراسية، بالإضافة إلى عدد محدود من الكورسات الإلزامية فى مجال التخصص ..وهكذا، بعد التحاقى بقسم الأدب المقارن - وهو الوحيد بالجامعة الذى كان يمنح آنذاك درجة الدكتوراه فى السينما - درست لمدة عام كامل ستة كورسات متنوعة، قبل التفرغ لكتابة الدكتوراه، تعلق أحدها بالدراسات النسوية فى مجال السينما، والثانى بتاريخ فكرة الجماعة من منظور اجتماعى ماركسى، والثالث بنظرية الأدب من منظور مقارن ما بعد كولونيالي (ما بعد حداثي) وغير هذا من الموضوعات التى لم تكن لها علاقة مباشرة بموضوع الدكتوراه ..هذا النمط من الدرس والبحث فتح عالما كاملا من إمكانات التأويل والتنظير، بعيدا كل البعد عن صناعة السينما وقريبا منها فى آن واحد، من حيث هى جزء من نسق فكرى وخطاب اجتماعى أشمل وأعم. كانت سنوات بهجة وتفتّح وحرية، لا يضاهيها شيء فى مسارى الفكرى والوجدانى، حيث بدا لى آنذاك أن الصدع بين عشقى لفنون وجماليات السينما وولعى بالبحث العلمى قد رُئِبَ أو كاد ..أتذكر أننى حين سعيت عام 1996 لتسجيل موضوع الدكتوراه فى الأدب والسينما بكلية الآداب جامعة القاهرة، قيل لى ما معناه إن السينما لا ترقى لمصاف الفنون العظمى، ولا تستحق أن تكون موضوعا للبحث العلمى وقد جاء على لسان أستاذة مرموقة «مش ناقص إلا إننا ندرس فيفى عبده فى الجامعة»! هذه العبارة الشهيرة باتت متداولة فى جيل كامل من الباحثين المهتمين بالسينما فى مصر، الذين اعتبروا أن فيفى عبده فى ذاتها وفى علاقتها بمنظومة الثقافة الشعبية تستحق أن تدرس كظاهرة مجتمعية فى الجامعة وفى سواها، وقد كان من محاسن القدر، أن تتراجع تلك النظرة المتحجرة للسينما أمام عزم وتصميم الأساتذة والباحثين والطلاب فى العديد من الجامعات المصرية لإدخال الدراسات السينمائية فى كليات الآداب والعلوم الاجتماعية، وتنشيط ما خمد (أحيانا بوازع من عقلية أمنية قمعية) من فكر وأدوات المقاومة فى الثقافة الشعبية.

تعلمت الكثير عن السينما والبحث السينمائى فى أثناء سنوات الدراسة بجامعة مونتريال ومن خلال خبرة العمل بأربع جامعات كندية، وخبرة المشاركة فى مؤتمرات دولية فى كندا والولايات المتحدة، وفرنسا وإنجلترا وغيرهما من الدول الأوروبية ..وفاتنى الكثير أيضا، بلا شك. اكتشفت هنا السينما الكيبكية والكندية بمخرجيها الكبار دونى أركان، روبير لوباج، دونى فيلنوف، ديفيد كرونبرج وآتوم أجويان ...كما انفتح العالم على مصراعيه للنهل من ينابيع السينما فى عصورها الأولى، من جريفيث لمليس، ومن شابلن لأيزنشتين، ومن إيفنز لفلاهيرتي ...أتاحت الجامعة فرصة الفرجة والقراءة والمشاركة فى النقاش حول محورية الفن فى الحياة العامة وفى البحث العلمي، وكانت مكتبة جامعة مونتريال بطوابقها السبعة المهيبة ملاذا يوميا لطالبة الدكتوراه التى كنتها .. بطلب بسيط وبلا تعقيدات بيروقراطية منحتنى الجامعة غرفة صغيرة بنافذة عالية سرعان ما تكدست على مكتبها عشرات الكتب والأفلام، ويا لها من سعادة لعشاق السينما مثلى أن يتجاوزوا بالأمس زمن شريط الفيديو إلى زمن الـ«دى فى دى» وأن يعاصروا اليوم زمن يوتيوب وفميو ونتفليكس، حيث آلاف الأفلام متاحة للفرجة وللتدرب على النظر .. كنت أقضى النهار كاملا فى المكتبة حتى يحين موعد عودة الولدين إلى البيت، وأحيانا قبل العودة من المكتبة، أمر على نادى الفيديو القريب أبحث عن فيلم صينى أو هندى أو دنماركى، لا تمتلكه مكتبة الجامعة ويكون موضوعا للسهر مع الولدين أو من دونهما .. كانت الأفلام منذ طفولتى حاضرة فى اجتماعات

العائلة وسهراتها، ثم باتت حاضرة فى حياة أسرتى الصغيرة، وسمح نمط العيش فى الغربة بتنظيم الوقت والحفاظ عليه من الضياع، مع القفز بين البيت والجامعة براحة وسهولة، وكأن أحدهما امتداد للآخر، وكأن بإمكانى فتح باب الصالون فى شقتى المتواضعة على باب مكتبة الجامعة .. امتد نمط الدراسة والعمل ليشمل زوجى والولدين أيضا .. بعد سنوات الزوج ينهى دكتوراه فى السينما، والابن الأكبر يحصل على دكتوراه فى علم الإنسان البصرى والابن الأصغر يقارب الانتهاء من دراسة التمثيل المسرحى .لا فصل إذن بين الفن والحياة فى المسار الفردى والعائلى، والكل فى هذا «البيت» الذى تفرع بشكل من الأشكال من شجرة عائلة التلمسانى يهوى - ويتخصص في - تاريخ النظر!

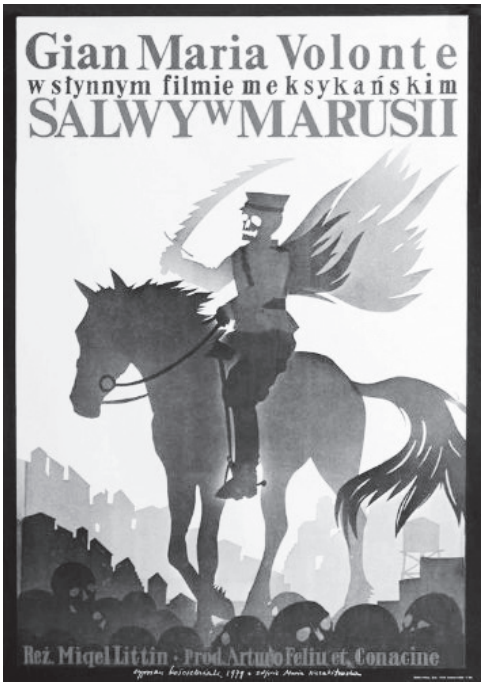
فى كندا لم يكن هدفى صنع الأفلام أو كتابة السيناريو، وإن كنت قد أقدمت على تجربة الكتابة للسينما فى ماضى ما قبل الهجرة .. كان هدفى فهم الفيلم واستخدامه لتحليل الخطاب المجتمعى حول الهوية والجماعة وآليات الإقصاء، حول ابن البلد وبنت البلد، حول أسباب خروجى من منظومة الهوية القومية، لأنى ابنة مصر الجديدة فى حين أن «البلد» فى نظر السينما المصرية هى الأزهر والحسين (والقرية أحيانا) وما عداها يمتنع! تعلمت من مشاهدة ومقارنة الأفلام العالمية، أن السينما القومية فى العالم تكرر نفس منظومة الإقصاء بدرجات متفاوتة، فثمة «حارة» أو «حى شعبي» يعد حامى حمى الهوية الأصيلة، نراه فى السينما الإيطالية والإيرانية والصينية، وثمة مخرجون قلائل يتحدون الخطاب السائد فى كل عصر وفى كل مكان، من برجمان لفون تريير، ومن أركان لأنجلوبولوس، ومن ساورا لوانج كاروای .. تعلمت أن البحث فى مجال السينما بحر واسع، وأن قاربى الصغير يمكنه أن يغرق فى مهب رياحه العاصفة، فهناك فى كل جامعة أساتذة يفرضون الرأى، ويحددون الذائقة العامة ويخطفون الأضواء، وآخرون مثلى يبتعدون عن موضوعات الساعة ويعملون بدأب لحفر مكانة - ولو صغيرة - فى مجال ما يسمى بالسينما العابرة للقوميات، مسلحين بنظريات الفكر النقدى، وبروح المقاومة ضد العنجهية الغربية من ناحية، والشعبوية القومية من ناحية أخرى.

فى الطريق لتحصيل تلك المعارف، وتوصيلها فى صورة محاضرات لطلاب جامعة أوتاوا أو لجمهور القراء والمتفرجين، لم يغب عن بالى يوما واحدا حال التعليم فى مصر، وهو حال متردٍ باطراد وبكل المقاييس، المحلية والإقليمية والدولية .. ما العمل؟! نحن أفراد فى مواجهة آلة ضارية تقف لنا بالمرصاد مثل وحش ثنائى الرأس، آلة مؤسسية متكاسلة وقامعة للحريات، وآلة مجتمعية تلهث وراء قوت اليوم وتعتبر السينما ترفا .. لكننا، نحن عشاق السينما والفن، لسنا ضعفاء، أو هكذا يخيل إلىَّ، ولسنا بلا حيلة حتى من أعيته الحيلة منا، نحن أفراد محبون للسينما وللبحث العلمى معا، ونعمل معا كأفراد بما تسمح به المؤسسات من فتات الدعم، وبما نجده من اهتمام ومتابعة من قبل طلابنا وجمهورنا الصغير .. لدينا خبرات محلية وإقليمية ودولية، وكلنا بلا استثناء قوى بخبرته وبعشقه لهذا الفن وبإيمانه بأهدافه، سواء كانت تربوية أو ترفيهية، جادة أو تجارية .. كلنا جزء من علمية إنتاج وترويج للمعنى الثقافى والإنسانى من خلال السينما، وكلنا فى مجاله ينجز شيئا ولو ضئيلا فى سبيل استمرار وتطور عملية إنتاج وترويج المعانى .. تعلمت هذا وغيره من خبرة الحياة والدراسة والعمل فى مصر قبل الهجرة، ومن دراسة وتدريس السينما فى كندا، تعلمت أن تراكم الخبرات أساس نجاح التجربة التعليمية، وأن المقارنة والعبور بين التخصصات هو شكل من أشكال الحرية الملهمة للبحث وللتجريب، وأن دراسة السينما كحرفة أو دراستها كخطاب اجتماعى، يصبان فى نفس المصلحة الثقافية العامة، وأن استمرار التفكير فى تطوير المناهج وتحسين أدوات البحث والتدريس، ليسا مجرد إرجاءٍ للوقت وملءٍ لفراغ البيروقراطية، بل هو من صلب العملية نفسها، التى تلعب فيها المؤسسة دورا إداريا فحسب، فى حين يلعب الأفراد (من أساتذة وطلاب جنبا إلى جنب) دورا فكريا حيويا، يشارك فى جانب - ولو كان بسيطا منه - فى عملية الضغط على القيادة لتطوير أو تحسين المسار .. لسنا ضعفاء كأفراد، ولسنا وحدنا .. يتردد هذا الخاطر كلما فكرت فى سنوات العمل التى مضت من عمري، ثلاثون عاما بالتمام والكمال هذا العام، قضيتها فى مجال التعليم الجامعى والنقد، شطر منها فى مصر والشطر الأكبر فى كندا .. على مدى السنوات الثلاثين، كان الأدب وكانت السينما محورين رئيسين من محاور العمل والفكر والمشاركة المجتمعية، أما تعليم السينما والصداقات التى نشأت من خلاله، فكانا ومازالا مصدر طاقة واعتزاز لا حدود لهما.

أستاذ الدراسات السينمائية والعربية بجامعة أوتاوا - كندا

بوستر فيلم Alsino and the Condor
إخراج ميجيل ليتين

بوستر فيلم The Rose of the Winds
إخراج باتريشيو جوزمان



بوستر فيلم ACTAS DE MARUSIA
إخراج ميجيل ليتين

السينما التشيلية .. عشر سنوات فى المنفى

لقد أدى الانقلاب الذى قام فى تشيلى سبتمبر ١٩٧٣ إلى تفكيك البنية الأساسية لإنتاج الأفلام، وكان أحد العوامل الأساسية التى أسهمت فى التوقف المؤقت لصناع الأفلام، الذين عملوا منذ عام ١٩٥٦ على بناء سينما وطنية، فقد كان المخرجون والفنيون والممثلون والنقاد من بين آلاف اللاجئين التشيليين الذين غادروا البلاد ، وكان لابد أن تنتهى المشروعاتالتى بدأت خلال ثلاث سنوات من حكومة الوحدة الشعبية فى المنفى .

زوزانا بيك | ترجمة : أدهم حسن

ومنذ عام 1974 تم إنتاج 155 فيلماً من قبل المخرجين التشيليين الذين يعيشون فى ستة عشر بلدا مختلفا.

لعبت هذه الأفلام دورا بارزا ، وأكدت أن المخرجين التشيليين كانوا ملتزمين بعملهم كمناضلين وفنيين فى آن واحد ومن أبرز هذه الأفلام فيلم The Prom-ised Land، وفيلم The Battle of Chile

وقد دفعتنى كمية ونوعية بعض هذه الأفلام التى أنتجت فى المنفى منذ عام 1974 إلى كتابة مشروع بحث طويل لدراسة خصائص هذه الظاهرة الفريدة فى تاريخ سينما أمريكا اللاتينية حيث أثار ظهور هذه الأفلام فى المهرجانات والعروض السينمائية والبرامج، العديد من الأسئلة الملحة والمهمة، التى تتعلق بالإنتاج الثقافى الموجه نحو الصعيد الوطنى خارج حدودها الطبيعية .

فمنذ أن رأيت معظم الأفلام التى تم إنتاجها فى هذه الفترة وقابلت وتحدثت مع المخرجين عن تطور حياتهم المهنية، وأنا آمل ألا يكون فى هذه الدراسة بعض أوجه القصور فى العروض السابقة حول هذا الموضوع .

خلفية تاريخية عن السينما التشيلية

لم يتم توثيق تاريخ السينما التشيلية كاملاً مثل تاريخ بلدان أمريكا اللاتينية الأخرى .. عمليا فإن جميع الأفلام المنتجة من عام 1952 وحتى فترة الستينيات قد تعفنت فى المخازن وأصبح من الصعب استرداد تلك الأفلام الخام القيمة ..ولكن هذا الغياب المادى للأفلام السابقة وعدم وجود تاريخى فيلمى دقيق لم يمنعا المبدعين من استخدام السينما فى التأريخ للصراعات الشعبية فى البلاد ، حيث أسهم وعى هؤلاء الفنانين والمخرجين بتاريخ تشيلى فى التغيير الاجتماعى .

فمنذ الخمسينيات وبعد أن تم تشكيل مجموعة السينما التجريبية، تم تمشيط الريف وأفقر الأحياء لإنقاذ التاريخ والتقاليد الشعبية ، ومع تصاعد النضال السياسى فى أوائل الستينيات اعتبر هؤلاء المخرجون أنفسهم أن الإنتاج ممارسة متشددة، رفضت الفلكلورية والشعبية الكاذبة للسينما الرسمية .

وأيضا الشعراء والكتاب والموسيقيون هؤلاء الشباب (الهواة) مهدوا الطريق لتصور جديد فى السينما ، وتطورت أفلامهم الأولى التى تأثرت بقوة بالواقعية

الإيطالية من مجرد موقف إنسانى إلى فهم سياسى للوطنية الاجتماعية للفيلم .

واليوممعظم الطلاب والفنانين الذين شاركوا فى إنشاء الجمعيات السينمائية، والمخرجون الذين شكلوا مجموعة السينما التجريبية فى عام 1956 ، وأولئك الذين أنشأوا أول مدارس السينما فى الجامعات التشيلية مازالوا مستمرين،وبالتالى فإن الطاقة الإبداعية بين صناع السينما الذين يعملون داخل تشيلى وخارجها اليوم لاتزال متأثرة ومدفوعة بهذا التقليد النضالى المسلح، الذى بدأ فى الستينيات وجعلهم ملتزمين بمواصلة وتجديد نضالهم .

ويُعد عام 1967 تاريخاً مهما فى تطوير السينما الجديدة فى أمريكا اللاتينية، فقد كان ذلك العام من مهرجان« فينا دل مار ـ Viña del Mar» السينمائى التشيلى ومع ذلك فإن آثار هذا الحدث داخل البلاد لم يُشعر بها إلا فى عام 1969 كما فى فيلمى (The People's Flags) و(The March of the Coal Workers) ، عامى 1963 و1964 على التوالى، وقد شكلت بداية للممارسة الوثائقية المسلحة فى تشيلى ولكن عرض أفلام روائية فى مهرجان فينا دل مار السينمائى الثانى عام 1969 شهد بداية السينما الجديدة فى تشيلى.

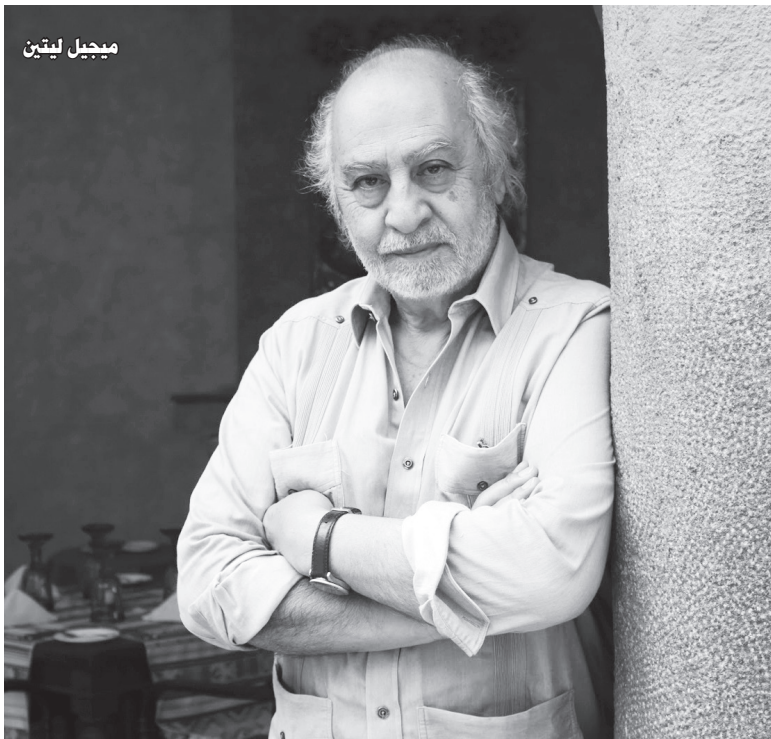
قد تم خلال حكومة الوحدة الشعبية فى سيلفادور اليندى تشكيل الجماعة السينمائية ثم دمج الطلاب الشباب فى ورش العمل التى أنشأها (ميجيليتين) عن أفلام تشيلى، التى غرست البذور الأولى للسينما الوطنية الواعدة ..إن الإرادة السياسية والحماس الإبداعى اللذين دفعا إلى زيادة النشاط الثقافى فى السنوات الثلاث لحكومة الوحدة الشعبية لم يتراجعا بعد التدخل العسكرى فى عام 1973 .

ويجب أن نأخذ فى الاعتبار هنا الأثر الدولى الذى تركته فترة (سلفادور اليندى) على القطاعات التقدمية فى أوروبا، ووحشية الاستيلاء وهيمنة الحكم العسكرى، والأحداث الصادمة التى أجبرت التشيليين على مغادرة بلادهم، ويؤكد المخرجون الذين قابلتهم أن التضامن الدولى وحاجاتهم الخاصة للحفاظ على التزامهم السياسى كصانعى صورة، يدفعهم إلى مواصلة إنتاج الأفلام بشكل مهنى احترافى .

السينما التشيلية فى المنفى

السينما التشيلية فى المنفى لم تكن (حركة/ منظمة) حيث إن تشتت صانعى الأفلام، وظروف الإنتاج فى مختلف البلدان، والتوزيع المحدود لبعض أفلامهم لم تكن مواتية لاقتراح إنشاء منظمة. والواقع أن هذا التشتت كان له فى نهاية المطاف نتائج إيجابية.

وكان على صناع الأفلام الذين يعملون فى بلدان مختلفة وفى ظل ظروف مختلفة، أن يعيدوا تعريف ممارساتهم وفقا لأولويات سياسية جديدة فى هذه اللحظة، وأعرب البعض عن قلقهم من أن السينما التشيلية، التى انقطعت عن جمهورها الطبيعى، قد تصبح متكررة ومتجردة وأقل أهمية، إلا أنه حدث عكس


ميجيل ليتين

ذلك تماما. فقد استجاب معظم صانعى الأفلام التشيليين إيجابيا لبيئاتهم الفنية والاجتماعية الجديدة

من خلال توسيع المخاوف الموضوعية للسينما فى أمريكا اللاتينية ككل .فنظروا إلى هويتهم الوطنية كجزء لا يتجزأ من وعى أمريكا اللاتينية..وهى متأصلة فى الكفاح ضد الاستعمار الجديد. فتواصلت أفلامهم مع قطاع كبير من الجماهير لتفرض الثقافة القارية فى أمريكا اللاتينية.

وقد استجابت السينما التشيلية فى المنفى ديناميكيا لتحديها الجديد من خلال مزج العناصر غير المتجانسة، وهو ما يتماثل تماما مع هوية أمريكا اللاتينية التى تم إنشاؤها من خلال مساهمات الثقافات الأصلية والإفريقية والأوروبية. هذه الأفلام تنشر الوعى الثقافى الذى يحافظ على العناصر الجوهرية للهوية الوطنية والقارية، حتى عندما لا تتعامل الأفلام المستقلة مع موضوعات يمكن التعرف عليها بوضوح كتشيلى أو أمريكا اللاتينية. وعلاوة على ذلك، فإن هذه الأفلام تحقق بيئات وتاريخا وثقافات جديدة مع موقف حاسم تجاه الحاضر، بحيث تؤكد أن الفنانين فى المنفى يجب ألا يكونوا هم فقط المعنيين بالذاكرة.

لقد كان على المخرجين التشيليين أن يمروا بمرحلة من الجدل المرير بداية من التصريحات بالحاجة الملحة فى الحفاظ على الموضوعات التشيلية البحتة أو الاتهامات بالانتهازية السياسية ، وفى السنوات الأخيرة، قامت السينما التشيليةفى المنفى (مدريد وباريس) بتنسيق ونشر المعلومات، وشارك المخرجون التشيليونفى المنفى مشاركة نشيطة فى مختلف الأحداث السينمائية. وقد جعل ذلك جميع صناع السينما أكثر وعيا بمشاركتهم فى ظاهرة أكبر.

وبصفة عامة، لعب المخرجون فى المنفى دورا مهما فى تاريخ السينما. وقد أسهم الألمان الذين وصلوا إلى هوليوود فى العشرينيات والثلاثينيات، والفرنسيون الذين غادروا بلادهم فى عام 1940، والإسبان الذين ذهبوا إلى المنفى بعد هزيمة الجمهورية عام 1939، فى صناعات السينما فى البلدان التى استقروا فيها.

ولأن المخرجين التشيليين متفرقون الآن، لا أستطيع أن أقيم بطريقة دقيقة الدور الذى يلعبونه حاليا فى تاريخ السينما «الجديدة» لأمريكا اللاتينية. وعلاوة على ذلك، لتقييم عملهم فى المنفى فيما يتعلق بالسينما التشيلية الوطنية، وتأثيره المحتمل داخل البلاد لن يكون ممكنا إلا عندما تظهر هذه الأفلام أمام جمهورها الطبيعى، ومع ذلك يمكن القول إنه كان لهم تأثير بالفعل على مجتمعات الأفلام المستقلة فى بلدان إقامتهم . وإذا لم يكن من الممكن تأكيد وجود «سينما (فرنسية أو إسبانية) فى المنفى»، من الممكن أن نتحدث اليوم عن «سينما شيلى فى المنفى" .لم يكن للسينمائيين التشيليين سوى استيعاب هامشى فى مختلف الصناعات الوطنية. ولا يزال عملهم يحتفظ بالصفات الأساسية لهويتهم الوطنية وتقاليدهم السينمائية السابقة.. ولكن الأهم من ذلك أن المخرجين الشيليين العاملين فى المنفى يعترفون بأنهم يتمتعون بصلات وتواصل بين الأجيال ، ويرون ثلاثة «أجيال» من صانعى الأفلام يطورون تقليدا سينمائيا موجودا فى شيلى منذ الخمسينيات..أولئك الذين حققوا بالفعل اعترافا فى عام 1973 ،والذين لم ينتجوا سوى أفلامهم الأولى خلال فترة الوحدة الشعبية أو قدموا أفلامهم الأولى فى المنفى،وآخرون حضروا مدارس الأفلام الأوروبية أو الأمريكية وبدأوا الآن فى إنتاج أعمالهم الأولى.

وبما أننى أود أن أظهر بعض الخصائص المميزة للسينما التشيلية بدلا من تحليل جميع جوانب إنتاج الأفلام التشيلية فى المنفى، أجد أن هذه الطريقة ـ تصنيف «الأجيال السينمائية" مفيد، ومع ذلك يمكننا أن نرى أوجه الانتماء بين الأفراد وسط وسائط متنوعة من الإنتاج والاستراتيجيات الجمالية.. وبهذه الطريقة أيضا نستطيع أن نتعرف على المخرجين غير المعروفين دوليا والأفلام التى لا تزال غير معروفة نسبياً .

صانعو أفلام الجيل الأول

ميجيل ليتين، راءولرويز، هيلفيوسوتو، وإلى حد ما، باتريسيوجوزمانالتى تنتمى إلى «الجيل الأول". وقد ساعدت مساهمتها النشطة فى بناء «سينما جديدة» فى

الستينيات. ، انتشرت حياة هؤلاء المهنية على مدى عقدين من الزمن فجاءت متنوعة وثرية مثل شخصياتهم .

ميجيل ليتين .. ذلك المسافر الذى استقر وعاش فى المكسيك يقول إنه استمد إلهامه من الاتصال الروحى والفكرى مع أمريكا اللاتينية. من The Jackal of Nahueltoro, 1969 إلى Alsino and the Condor, 1982 شغل مكانة سينمائية بارزة بين أمريكا اللاتينة وتشيلى حتى لو انتقلت أفلامه من موضوعات وطنية إلى قارية، فإن نهجه إزاء صناعة الأفلام لم يتغير. يرسم ACTAS DE MARUSIA 1976 أوجه مقارنة تاريخية بين مذبحة عمال المناجم عام 1907 فى شمال شيلى وبين عام 1973، لكنه لم يصل أبدا إلى البعد الملحمى الذى يتميز به فى فيلم (The Promised Land,) .

أما باتريسيوجوزمان فدخل الآن مرحلة جديدة فى حياته المهنية . وقد قدم رسما تجريبيا وشاعريا حول بقاء الهوية الثقافية لأمريكا اللاتينية، التى واجهت هجوما من قبل القوات الأجنبية منذ الغزو الإسبانى كما فى فيلم (The Rose of the Winds, 1983) الذى ظهر فيه تأثره الواضح بأساليب وتجريبية جلوبر روشا المخرج البرازيلى الكبير

مع LA ROSA DE LOS VIENTOS ، يخرججوزمان جذريا عن أسلوبه التسجيلى السابق هذا وعن الالتزام بالوثائق المستمدة من المناخ الاجتماعى والسياسى الذى واجهه جوزمانفى شيلى عند عودته من إسبانيا فى عام 1970 كما فى الأجزاء الثلاثة من فيلمه (The Battle of Chile, 1972-1979 ، إلى جانب أفلامه المصنوعة فى شيلى قبل عام 1973، واعتماده على مراقبة التسلسل التاريخى فى صنع الواقع كما كان الاهتمام بالمعالجة الخيالية والشعرية فى السرد عنصراً قوياً فى عمل جوزمانالوثائقى .

راءول رويز هو المخرج الأكثر إنتاجا فى شيلي. وهو راوى القصص ومبتكر الصور، يقولتحدثا :إنه قد صبغ عمله من خلال معاناة وتجربة شخصية منذ فيلم (Three Sad Tigers, 1968) والذى بدا فيه أسلوبه المبتكر لصناعة الأفلام من مواقف نقدية، تنم عن الاستقلال عن الانقساماالسياسى السائد فى ذلك الوقت وهذا غالبا مما فضله على غيره من صناع السينما فى أمريكا اللاتينية .

وقد وجد في باريس أرضا خصبة للتجربة السينمائية ..وبعد سنوات ، اكتسب شهرة كبيرة في الطليعية الفرنسية. ويمكن القول إن سينما راءولرويز هي سينما الأفكار ..وقد كشف القوالب النمطية الأيديولوجية في(Nobody Said Anything, 1971) and DIÁLOGO DE EXILADOS (Dialogue of Exiles, 1974 أول فيلم له خارج شيلي.

وفى فرنسا انصرف نظره للمشكلات العالمية كما فى فيلم the suspended vocation 1977 الذى يعرض التناقضات داخل المؤسسة الاستبدادية ، وكانت أفلامه الأكثر إثارة للاهتمام هي تلك التي تكشف النقاب عن أعمال التعذيب التى تعرض لها . حيث تمزق بين أصوله الثقافية و كوزموبوليتينيته في منفاهاالقسرى .

ويمكن القول إن راءولرويز لديه شغف عاطفي مع التكنولوجيا، وقد كانت له تجاربه . التي توضح الاستراتيجيات السينمائية لعمله المميز. أعاد راءولرويز إلى السينما التشيلية سحر الواقعية الشعرية الفرنسية لاستكشاف عالم من الخديعة والعجز والعنف.

لقد كان على المخرج راءولرويز ،الذى اتسمت شخصيته بالأصالة أن يتقن فى منفاه لغةً جديدة أثناء عمله بعيداً عن جذوره الثقافية الخاصة .وقد غمر نفسه في دراسة الثقافة التي استعمرت بلده حتى يستطيع فهم المشاعر المتناقضة للمستعمر .

وقد أصبح المنطق الديكارتي عنصرا مهما في متاهة رويز الشخصية الخيالية، حتى لو كانت بعض أفلام رويز لا تفي بأفضل ما لديه من خيال، إلا أن كل ذلك لا يزال نتاجا لولعه بالسينما، لأنه يعمل مع مجموعة متماسكة من الأصدقاء التشيليين القدامى ومشروعاتهم، وكذلك مع جميع الأصدقاء الجدد المحيطين في باريس.

صانعوالأفلام ـ الجيل الثانى

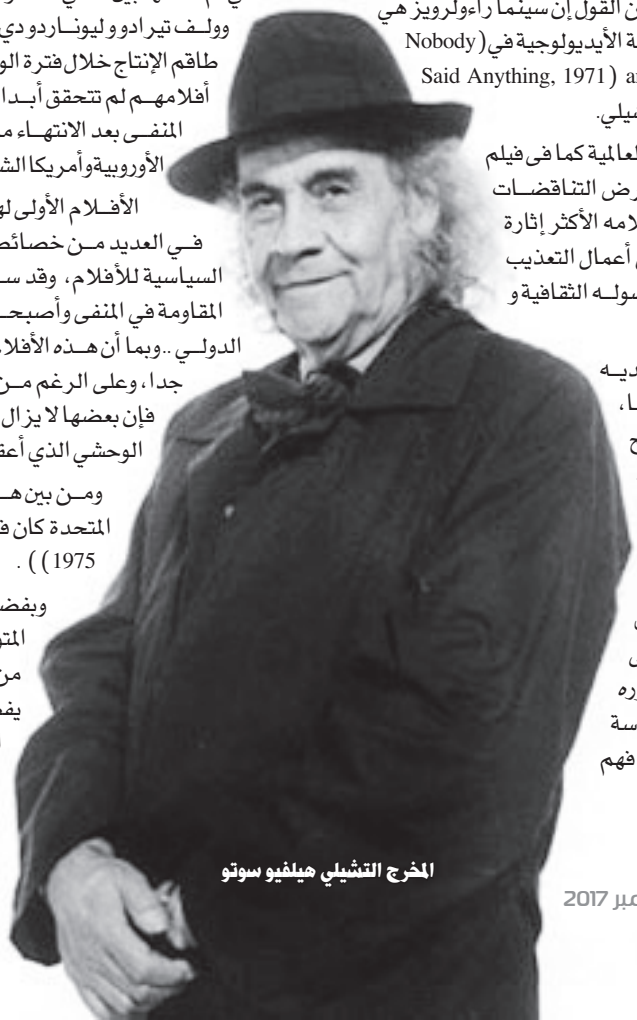
من خلال إنتاج الأفلام منخفضة التكلفة كان راءولرويز قادرا على العمل دون انقطاع ..حيث فضل الإنتاج المشترك مع كل من باتريسيوجوزمان، ميجيل ليتين وهلفيوسوتو، مما زاد من الإمكانيات المالية والإنتاجية ومن إمكانات التوزيع لأفلامهم..وقد وجد صناع الأفلام الأصغر سنا، الذين ينتمون إلى (الجيل الثانى) من المخرجينالتشيليين العاملين في المنفى، إمكانية الوصول إلى الإنتاج المرتفع في الميزانية الأكثر محدودية بكثير ..غير أنها تمكنت من الحصول على تمويل من مصادر مختلفة مثل شبكات التليفزيون والوكالات المانحة للدولة ومعاهد الأفلام الوطنية ..والواقع أن أغلبية المخرجين الشيليين الذين يعملون الآن في المنفى ينتمون إلى «الجيل» الثاني بسبب الطاقة الهائلة التي أطلقت من أجل الإنتاج الثقافي بانتخاب حكومة يسارية في شيلي في عام 1970.

كما عززت الحكومة مشاركة العديد من الشباب في الأنشطة المتعلقة بإنتاج الأفلام .وإذا ما توقف الانقلاب فجأة عن هذا النشاط الثقافي، فإن هذا الجيل كان لديه تجربة سياسية وثقافية تكوينية ضمن هذه العملية التاريخية الفريدة، التي سمحت لهم بمواصلة العمل الذي بدأوه في عام 1970 .ولديهم تقارب ملحوظ بين الأجيال، التي يتصورها مفهومهم المتشدد للممارسة السينمائية والتكيف الواضح مع الظروف الجديدة للمنفى. ومن بين هؤلاء المخرجين بابلو دي لا بارا وبيدروتشاسكلوألفارورااميريزوبياتريس خونز اليس وسيرجيو كاستيلا وكلاوديو سابابينوغاستونأنسيلوفيتشي وأورلاندو لوبرت وأنجلينا فاسكيز وخورخي فاجاردووفاليرياسارمينتوومارياليوماليت ..وقد أكملوا جميعا فيلما واحدا على الأقل قبل عام 1973 كما شارك الطلاب في جمعيات الأفلام، وورش الإنتاج والمجموعات الثقافية. وتقريبا فى عام 1967 بدأ بعضهم بالانضمام إلى الوحدات المختلفة التي أنتجت معظم الأفلام الوثائقية التشيلية، التي تم صنعها بين عامي 1969 و 1973 ..وبالنسبة للآخرين مثل جايميباريوس وولف تيرادو وليوناردو دي لا بارا وليوتينروجاس، الذين انضموا إلى طاقم الإنتاج خلال فترة الوحدة الشعبية ، فإن إمكانية توجيه واستكمال أفلامهم لم تتحقق أبدا .ونتيجة لذلك، بدأ نشاطهم كمخرجين في المنفى بعد الانتهاء من التلمذة الصناعية في مدارس السينما الأوروبية وأمريكا الشمالية.

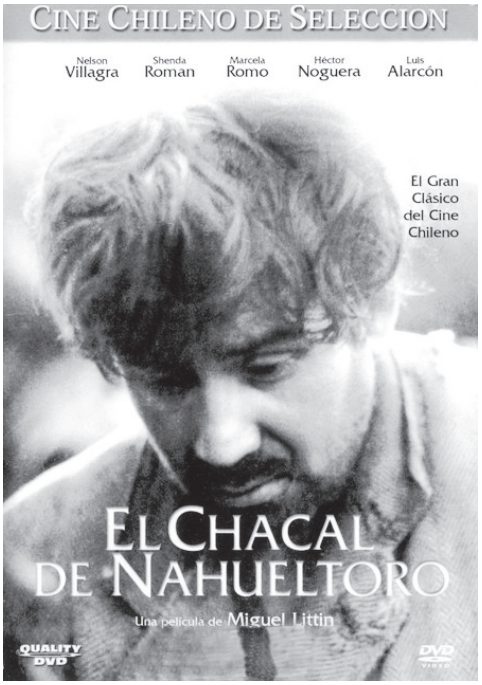
الأفلام الأولى لهؤلاء المخرجين الشباب في المنفى تشترك في العديد من خصائص عملهم الأول، خاصة من حيث الوظيفة السياسية للأفلام، وقد ساعدت أفلامهم الوثائقية على تعزيز حركة المقاومة في المنفى وأصبحت أدوات لا غنى عنها في حملات التضامن الدولي ..وبما أن هذه الأفلام المبكرة استجابت لاحتياجاتمهمة ومؤثرة جدا، وعلى الرغم من أن معظمها قد فقد اليوم أهميته الجمالية فإن بعضها لا يزال وثائق تاريخية مهمة، لأنها تقارير عن القمع الوحشي الذي أعقب الانقلاب.

ومن بين هذه الأفلامالتى تنتجها جماعة فى الولايات المتحدة كان فيلمTO THE PEOPLE OF THE WORLD (1975) .

وبفضل الحصول على التقنيات السينمائية غير المتوافرة فى تشيلى، تمكن بعض هؤلاء المخرجين من تطوير عناصر السرد الأساسية، التي يفضلها صناع الأفلام الوثائقية بأمريكا اللاتينية في الستينياتمن استخدام المونتاج، والرسوم المتحركة و التصوير الفوتوغرافي،



المخرج التشيلي هيلفيو سوتو



بوستر فيلم The Jackal of Nahueltoro
إخراج ميجيل ليتين

بوستر فيلم Three Sad Tigers
إخراج داؤول رويز

بوستر فيلم the suspended vocation
إخراج داؤول رويز

ودمج الموسيقى والأغاني كما أن التعليق السمعي أصبح وسيلة جديدة وغير مألوفة، ولا يزال بعض هذه الأفلام يحتفظ بأثر عاطفي بسبب الاستخدام الإبداعي لأجهزتها السينمائية ..واحد من الأفلام الأكثر لفتا في هذا الصدد هو (Song 1975 ، Does Not Die, Generals) لأنه يعيد تشكيل الإمكانات التعبيرية من المواد الأرشيفية المعروفة من خلال استخدام الموسيقى والصور الملونة ..ويجمع هذا الفيلم بين الأحداث الحاسمة في سبتمبر 1973 والأغاني والعمل التضامني من الموسيقيين التشيليين، والانطباعات الأولى لمخرج أفلام في المنفى في السويد ،وهو يصور نفس الأغنية التي أجريت في ستكهولم ولندن وفيرونا من قبل مجموعات مختلفة.

كما انضم لباتريسيو جوزمان بعض من شركائه السابقين في كوبا لإنهاء الفيلم الوثائقي المكون من ثلاثة أجزاء The Battle of Chile (معركة تشيلى) ، وكذلك انضم جاستون أنسيلوفيسيو أورلاندو لوبرت في ألمانيا مع طاقم فني صغير لإكمال فيلم وثائقي كان قد بدأ في شيلي.

في عام 1970 قام اثنان منهؤلاء الطلاب، الذين يدرسون الهندسة المعمارية بتجميع المواد البصرية لتوثيق تاريخ العمل التشيلي، فقاموا بدمج الصور الثابتة من قصاصات الصحافة، كتيبات، ملصقات، الأخبار وأفلام الهواة من المحفوظات والمجموعات الخاصة.

وهذا الفيلم يقدم تحليلا قويا لتاريخ العمل الشيلي ودور الجيش في قمع الحركة العمالية منذ عام 1900.

بالنسبة لمعظم صناع الفيلم من «الجيل» الثاني، فإن إمكانية التكيف مع ظروف العمل الجديدة والابتعاد تدريجيا عن الخطاب التقليدي للسينما في أمريكا اللاتينية، وبفضل تعاون صناع الأفلام من بلدان أخرى، تمكن هؤلاء المخرجون الشباب من إثراء جمالياتهم وجعل عملهم أكثر سهولة أمام جمهور دولي دون الاضطرار إلى تخليهم عن مبادئهم.

وما من شك في أنه منذ عام 1978، عندما فقدت حركة التضامن مع شيلي زخمها، خلق هؤلاء المخرجون لأنفسهم مساحة مكتسبة داخل مجتمعات الأفلام المستقلة في بلدان إقامتهم، لقد كانوا مثل كل صناع الأفلام المستقلين، يواجهون الإحباط، ويتخلون عن المشروعات بسبب نقص التمويل، ويتعرضون لعدم الاستقرار المهني، ويجبرون لأسباب اقتصادية على وقف عملهم الإبداعيللعثور على عمل، ومع ذلك فإن معظم هؤلاء المخرجين قد عززوا حياتهم المهنية، ويمكن قياس جهودهم الفردية فيما يتعلق باستجابتهم للبيئات الجديدة ..ففي البلدان الأوروبية، على سبيل المثال، تمكن البعض من ضمان الاستمرارية النسبية في عملهم الإبداعي من خلال الاستفادة من التليفزيون كوسيلة للتمويل والتوزيع.

هذا التعرض الأوسع لعملهم يعنى إعادة تعريف إطارهم المفاهيمي، لأنهم يواجهون علاقة بنوع مختلف من الجمهور (كلوديو سابين) على سبيل المثال، أنتج معظم أفلامه للتليفزيون السويدي، وعمله الأخير يهتم بشكل خاص بتقديم تصور (للآخر) وهو يتناول هذا الموضوع كوسيلة لمواجهة الحاضر على الرغم من حجم الماضى الصادم ويتساءل كل من PILSENER (1978 ، (Foreigners 1981) Y EMPANADAS) عن بعض القوالب الثقافية التي تؤثر على العلاقات بين الناس من مختلف الثقافات، تؤكد هذه الأفلام على العناصر ذات الصلة في السياق الاجتماعي السويدي.

بالنسبة لـ« أنجلينا فازكيز » التي تعيش في فنلندا منذ عام 1975، وفرت لها صناعة الأفلام فرصة لتصبح وسيطا ثقافيا بين تجربتين وطنيتين مختلفتين ..وبما أن أفلامها تظهر على التليفزيون الفنلندي (والسويدي) ، يمكنها قياس تأثير عملها على جمهور جديد ..وصفت الأفلام الأولى لـ أنجلينا فازكيز في المنفى المواقف بين اللاجئين التشيليين الذين يعيشون في فنلندا، ولكن في فيلمها (Thanks to Life ، 1979) اختارت أن تنقل التجربة الفردية لآلاف من نساء أمريكا اللاتينية من خلال قصة امرأة حامل تنضم لزوجها ووالديها في هلسنكي. لقد كان هذا اليأس الصامت للمرأة والشعور بالعزلة دراماتيكية معضلة لها للحياة الجديدة، التي تحملها في رحمها كانت النتيجة العنيفة لاغتصابها في السجن، والناس من حولها يبدون الآن غرباء.

وفى فيلم (ar-Away PresenceF 1982) استطاعت المخرجة أنجلينا فازكيز أن تصف الخسارة التي يعاني منها أولئك الذين فقدوا أقاربهم في أمريكا اللاتينية، كما استغلت الفرصة للتعرف على التاريخ الفنلندي لعرض قصة امرأة تبلغ من العمر 70 عاما اختطفت شقيقتها التوءم في بوينس آيرس مع استخدامات جريئة لأدوات السرد، وسلط بريسنسيا ليانا الضوء على هجرة التوءم إلى الأرجنتين في 1930 وعلى مدى التزام الأسرة بالخيارات الاجتماعية المتاحة أمام المرأة مما أدى فى النهاية إلى قتلها .

وقد أدت الحاجة إلى التحقيق في التاريخ الجماعي والفردي للآخرين إلى فهم الذات الخاصة بها إلى توجيه العمل، الذي قام به مؤخرا العديد من المخرجين الشيليين، الذين يعملون الآن في المنفى ..وقد أصبح هذا النوع من الاستجابة لبيئة جديدة وإلى واقع ثقافي مختلف عنصرا أساسيا في التطور الجمالي للسينما التشيلية.

أما بالنسبة إلى ليوناردو دي لا بارا، فقد تم تدريبه في شيلي كمصور، وأصبح الآن مديرا يعيش في بروكسل، وأصبحت السينما وسيلة للتعبير عن شعور أوسع بالواقع ..وقدكانت فكرة العزلة التى فرضها المنفى هى الشعور الدرامى المسيطر على أفلامه، كما فى فيلمه (Once We Were, ، 1979) حيث يظهر أطفال لاجئي أمريكا اللاتينية في أوروبا ومعاناتهم فى التكيف مع بلد جديد وغريب.

مثل فيلم بيدروتشاسكل (Eyes Like Daddy's, ، 1979)، الذي تم تصويره في كوبا، وأنا أتذكر، 1976) Too) الذي أخرجهليوتينروخاس في كندا، كما يعرض الفيلم الوثائقي ليوناردو دي لا بارا مستقبلا غير واضح لجيل يتذكر ماضيه العنيف، ويحاول تأكيد هويته الثقافية والسياسية.لكن فيلمه الأكثر تأثيرا حتى الآن هو فيلم (A Train in the Window ، 1981)، الذي يصور التجربة المؤلمة لأولئك المحاصرين في الفضاء النفسي، حيث يتقلص الوقت إلى دوامة من الذكريات المهددة..خيال لا يدوم طويلا ..شظايا الكاميرا .. فتات الأشياء ينتهي الفيلم، مشيرا إلى الكرب الذى تولده المعاناة من العزلة والاغتراب.

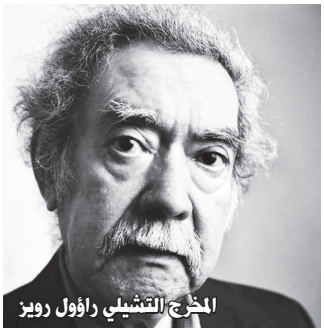
بالنسبة لمعظم صناع الفيلم في هذا الجيل الثاني، فإن التعبير السينمائي مستمد من حاجتهم العميقة إلى إبراز تاريخهم الشخصي، ويتيح لهم ربط تصوراتهم الخاصة بأفكار الأفراد في المجتمع الرأسمالي ..ولذلك فإن عملهم قد ابتعد عن السمات الأسلوبية المميزة التي تحدد سينما العالم الثالث، فهي لا تعتمد على الواقعية باعتبارها الطريقة الوحيدة للاتصال بالاغتراب، وبدلا من ذلك فإنها تؤكد الإمكانات التعبيرية الميزنسين والصورة ..إنها في كثير من الأحيان تجريب مع حد أدنى من التمثيل السينمائي، غير أن جهودها الابتكارية لها موضوعات تتصل مباشرة بتاريخ أمريكا اللاتينية المعاصر، أو بتحليل دور الفرد في العالم متقدم النمو. وبالمثل، فإن فيلم People from Everywhere, People from Nowhere, ، 1980، من إخراج فاليرياسارمينتوفي فرنسا، هوقصيدة تصوير تجريبية تنقل تجزئة حياة الناس في ضواحي باريس ..إنه يلعب على استخدام منهجي عن قرب وإدراج، وبالاعتماد على الرموز البصرية والموسيقية فقط، يقوم المخرج بتحويل التوحيد القبيح للهندسة المعمارية والمناظر العارية وظلام مصنع الأسبستوس إلى تمثيل البيئة المادية للاستغلال الرأسمالي ..

المخرج التشيلي ميجيل ليتين

إن إيماءات الأفراد المجهولين، التي تم تخفيضها إلى عناصر ميكانيكية على خط التجميع، تؤكد العزلة والاغتراب. وتواجه سارمينتو مباشرة مختلف الآثار المترتبة على تجربتها في المنفى والظروف الاجتماعية التي أثرت على سلوكها وفكرها، كما أنها تستخدم السينما لتكشف النقاب عن بعض الصفات عميقة الجذور في الوعي في أمريكا اللاتينية ..ذهبت إلى كوستاريكا لإطلاق النار فى (A Man when He Is a Man — a.k.a. El Macho– 1982 والذى تشير فيه بقوة وبشكل مضطرب إلى دورة القمع الذكوري للمرأة في أمريكا اللاتينية، ويبدأ الفيلم برقصة لرعاة البقر الذين يحاولون التقاط النساء بذات الحبال التى يستعملونها فى صيد الماشية، هذه الكوريغرافيا الفولكلورية تصبح هى الاستعارة البصرية للرومانسية والفروسية ..فاليرياسارمينتو تستخدم نماذج الذكور والإناث من الأفلام والأغاني لربط مفاهيم العنف والسلطة إلى الضعف والرومانسية. ومن ثم قد سعى صناع السينما باستمرار إلى تجربة كلأنواع الأفلام التقليدية من السينما في شيلي وأمريكا اللاتينية ككل ..أولا كان هناك تأثير قوي بالواقعية الإيطالية الجديدة، ثم استخدام واع للاستعارة، ثم تفكيك أساليب السرد الكلاسيكية.

وقد جعل استطلاعهم الذاتي الواعي للأسلوب الروائي بعض المخرجين الشيليين أقرب إلى الاستراتيجيات الأسلوبية، التي سبق استكشافها في الأدب .. ماريلوماليت في فيلم (Unfinished Diary ، 1982)، الذى أنتج في كندا، استخدم عنصر الخيال فى إطار وثائقى، الفيلم عبارة عن يوميات شخصية، فى إطار بطيء يقوم بمناقشة كيف تسجن العلاقات الإنسانية من خلال مجموعة متراكمة من ذكريات الطفولة أوصدمات المنفى وفيها يروي المخرج، بوصفه بطل الرواية، معضلة فنانة تشيلية مهاجرة تشعر بالحاجة للتعبير عن مخاوفها وشكوكها، فتجد نفسها في صراع مع الآخرين الذين لا يشاركونها تجربتها الثقافية والسياسية الخاصة. وفى فيلم ليس بورجس (The Borges ، 1978)، وهو فيلم وثائقي أصدره المجلس الوطني للسينما في كندا، استخدمت تقنيات السينما المباشرة وتجاربها الخاصة كمهاجرة، لرسم صورة متحركة عن الاختلافات بين الأجيال ضمن أسرة برتغاليةومع فيلمها الأخير، اكتسبتماريلومالیت مكانة مهمة بين صناع الأفلام المستقلين في كيبيك. ماريلومالیت، فاليرياسارمينتووأنجلينافازكيز أفردن مساحة كبيرة لظهور المرأة فى أفلامهن واقترحن نهجا جديدا وتخطين بذلك الوجود المحدود للشخصيات النسائية في أفلام شيلي وأمريكا اللاتينية.وذلك بإعطاء المرأة مساحة وصوتا مشاركا، فهن يؤمنّ بأن تصوير المرأة جزء لا يتجزأ من النضال السياسي، الذي تمارسه السينما ضد القمع والاستغلال، والعكس بالعكس أن التصوير العادل للمرأة لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال التصوير المصاحب من نضال أكبر ضد القمع الاجتماعي.

قبل عرض عمل بعض صناع السينما من الجيل الثالث من السينما التشيلية، قد يكون من المهم النظر في أفلام أحد الوافدين الجدد نسبيا.. وقد كتب أنطونيوسكارميتا، كأحد أهم الشخصيات المعاصرة للأدب التشيلي، مخطوطات سينمائية للمخرجين الألمان كريستيان زويمر وبيتر ليلينثال (THE UPRISING ، 1982) منذ تأسيسه في برلين. أما الآن فقد قام بتوجيه سمتين: أردينتبريسنسيا (1983)، استنادا إلى قصته القصيرة باعتبارها حلقة خيالية في حياة الشاعر الأول في شيلي بابلو نيرودا، و سي فيفير اموسجونتوس (If We Lived Together ، 1983)، التي تشترك في بعض منها مع خصائص ماريلومالیت جورنال INACHEVÉ.


المخرج التشيلي راؤول رويز

سي فيفير اموسجونتوس هو احتفال الإبداع الفني في المنفى، ويظهر المخرج وأسرته في برلين مجتمعا مع مجموعة من الأصدقاء. إن اللوحات والأغاني والرسومات المسرحية والقراءات العامة واللقطات استطاعت أن تخلق نقطة تلاقٍ بين القادمين من المنفى وبين هذه المدينة الأجنبية و شعبها، حيث وجد جيل كامل من الفنانين التشيليين في بيئاتهم الجديدة دفعة نشيطة، بهيجة لمتابعة عملهم.

صانعوأفلام الجيل الثالث

ومن بين «الجيل» الثالث من المخرجين الشيليين العاملين في المنفى، هم الذين شاركوا بشكل هامشي في السينما قبل عام 1973 والأصغر سنا الذين تم تدريبهم في مدارس السينما الأوروبية في السنوات الأخيرة.إن أوجه التمايز بين الأجيال أقل وضوحا من تلك الخاصة بصناع الأفلام السابقة الذكر، ولا يزال من الصعب تقدير مساهماتهم المحتملة في تطوير السينما التشيلية، ومع ذلك، فقد أظهرت هؤلاء المخرجين الشباب كطاقة لا يمكن إنكارها، وتوجه مواهبهم نحو التعبير السينمائي، الذي يحاول دمج أشكال مختلفة من التعبير الفنى.

«الأكبر سنا»، اعتمد هؤلاء المخرجين على غريزتهم الإبداعية بدلا من التقاليد السينمائية المقبولة،وبالمقارنة مع الصناع السينمائيين الآخرين «الأجيال»، تمكنا من دمج مجموعة أوسع من المخاوف الجمالية والسياسية،على الرغم من أن تجربة الفيلم ليست متأصلة بقوة في فترة الوحدة الشعبية، إلا أن عملهم ظل مرتبطا بالمشكلة التشيلية .وفي الوقت نفسه، شككوا في الخطاب التقليدي للسينما السياسية في أمريكا اللاتينية، و ذلك بتعرضهم لبعض الأعمال الكلاسيكية العالمية والأعمال الطليعية، والمخرجون المستقلون فأصبحت ممارستهم تستند أكثر إلى التفكير الجمالى،وباستخدام الفيديو، تمكن هؤلاء

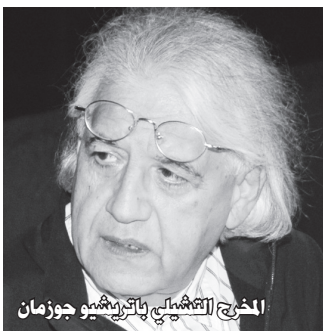
المخرجـون من الوصول إلى قنوات التوزيع والتوزيع البديلة ومن أجل البقاء على قيد الحياة كمبدعين، فقد عملوا بشكل وثيق مع المخرجين والفنانين الآخرين.

ومن بين هذه المجموعة من المخرجين الشـيليين في المنفـى رينالدو زامبرانو، لويس روبرتوفيرا، سيباسـتيان ألاركون ولويس مورا، وجميعهم يشـاركون بعض الانتماءات مع صناع الفيلم من الجيل الثاني، وخورخي لوبيرت، إميليو باكول، غونزالوجوستينيانوورباتريسـيوبانيانوغوا. ويمكن إضافة أسماء أخرى قريبا إلى هذه القائمة لأن الشباب الشيليين الآخرين يعدون الآن أول عمل مهني لهم.

لويس روبرتوفيرا، الذي يعيش الآن في السـويد، أخرج عددا من الأفلام أثناء حضور مدرسـة السـينما في رومانيا .. بينما يروى إن إستوستيمبوس (In These Times ، 1977) حلقـة من النضال تحت الأرض بعد الانقلاب في شـيلي و، بينما يعد إليجيا (Elegy ، 1978) رؤية خيالية لإعدام تشـي جيفارا في منزل مدرسـة بوليفيـة ..في هاتين السـمتين المتوسـطتين، يخـرج المخرج بعيدا عـن الأيقونية التقليدية للموضوع من خلال الجمع بين المألوف والغريب.

إن إنلوغـار ...نوموليانو (In a Place...Not Far Away، 1979) يرى امتيازات السـريالية والاسـتعارة كما أنه يظهر المواجهة بين ضابط قائد وسجناء معسكر اعتقال .. يقع الفيلم على شـاطئ صخري مهجور، وينضم إلى الجذور التاريخية للصراع السياسي في إطار اللعب التجريبي الذي يقوم به السجناء .

لقد حضر سيباستيان ألاركون مدرسة السينما في موسكو، وهو المخرج الوحيد من هذه المجموعة الذي كان لديه إمكانية الوصول إلى المرافق المهـنية..في فـيلم (Night over Chile, (1977) أول فيلـم روائـي تمكـن مـن إعادة بناء الاسـتاد الوطني في سانتياغو في إستوديوهات موسفيلم. على عكس هلفيوسوتولويفسوبري سـانتياجو (1975) وميجيـل ليتـين أكتـاس دي ماروسـيا (1976)، لـم يعتمـد سيباستيان ألاركون على حتمية لتصوير القمع. بدلا من ذلك، استخدم العناصر المعترف بها تقريبا في إعدادات المدينة لإثارة الإرهاب الوحشي وعدم اليقين من ضحايا القمع العسكري..وقد تمكن هؤلاء المخرجون الثلاثة من نقل شعور منحاز بقوة للحالات المأسـاوية ، بدلا من استخدام العناصر النمطية المألوفة..وبالتالي فـإن أفلامهم لها نوعية مختلطة غريبـة غير عادية في إطار المعايير المعمول بها للسينما «الجديدة» في أمريكا اللاتينية.


المخرج الشيلي باتريشيو جوزمان

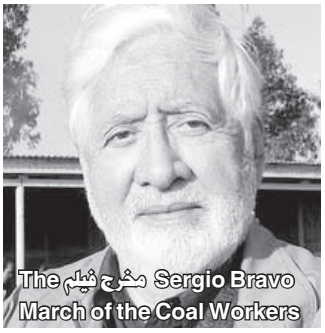
ولا يـزال مـن السـابق لأوانـه تقييـم عمـل أصغر الأعضـاء في هـذا الجيل.. ومـع ذلـك لـم يعتـرض أي منهـا على الصعوبـات المعتـادة، التـي يجـب أن يواجههـا المخرجـون. وقـد بحثـوا جميعـا عـن طـرق مختلفـة للحصـول علـى بعض الاعتـراف داخل الأوسـاط السـينمائية التـي يعيشـون فيهـا.. غونزالوجوستينيانوورباتريسيوبانيانوغوا، علـى سـبيل المثـال، قـد عمـلا جنبـا إلـى جنب مـع غيرهما من الشـباب الأمريكيـين اللاتينيين الذين يعيشـون في باريـس. من خـلال التعاون مـع الفنانـين وغيرهم مـن صناع الأفـلام، تمكنوا مـن التعامل مع الإحباط الذى سـيطر عليهم، ومارسـوا العمل بشـكل مسـتقل في بيئة شـديدة التنافـس. ومن خلال الاسـتفادة من مصادر التمويـل البديلة، تمكنـوا من إنتـاج عدد من المقـالات المصورة والأفـلام الوثائقيـة التليفزيونية. بالنسبة لخورخي لوبرت، الذي لا يزال طالبا في لوفين، أصبح فن الفيديو وسيلة لتجربة هذه الإمكانات الجمالية والسياسية الجديدة للتكنولوجيا، وقد أنتج عددا كبيرا من أشرطة الفيديو.

وكان (Day 32، 1982) هـو الأكثر لفتا للنظر على غرار ليوناردو دي لا باراإل ترين إن لا فنتانا، Day 32يتعامل مع صدمة المنفى.. تم تصوير هذا الفيلم كجزء من معرض فنى أقيم في بروكسل، وهو يستحضر تجربة السجن والانهيار العقلي لفـرد معزول.. المونتاج مـن لقطات الحـرب والإعلانات التي تظهر على شاشـة التليفزيون، ، ويقدم الكولاج بصورة بليغة توضح عنف الحياة المعاصرة .

السنيما في تشيلي

وبحلول عام 1979 بدا أن السـينما التشيلية لا تنتج إلا خارج حدودها الوطنية، وعلاوة علـى ذلك، فإن عدم التواصل بين صناع السـينما الذيـن يعملون خارج البلـد وداخلـه منعنا من تقدير مدى نشـاط الأفلام في شـيلي.. وجاءت مقالات هانز إهرمان في مجموعة متنوعة لم يذكر فيها سـوى المشـروعات غير المكتملة وجهـود المنتجين لضمان سـبل معيشـتهم في صناعـة الإعلان وفى عـام 1979 يحقـق فيلـم (Julio Starts in July) للمخرج سـيلفيو كالوزي نجاحا فى شـباك التذاكر بسانتياجو كاسرا حاجز الصمت الذي حاصر إنتاج السينما داخل البلاد وذلك بعد أن تم عرضه فى عدة مهرجانات سينمائية اوروبية

وعلى الرغم من اللوائح الرقابية الصارمة المطبقة والآثار السـلبية لاسـتيراد الأفلام والبرامج التليفزيونية الأجنبية بشكل كبير وإغلاق نوادي السينما، فإن مجموعة من المخرجين آمنت ببقاء السينما الوطنية والشعبية الأصيلة. منذ عام 1977، تـم إنتاج أكثر من 20 فيلما وأشـرطة فيديو في ظـل ظروف صعبة للغاية. مع إنشـاء قنوات بديلة للتوزيع والعرض، لتصل هذه السـينما غير الرسـمية إلى جمهورهـا. وقد شـكل المخرجون رابطات مهنية لنشـر مخاوفهم بشـأن الرقابة واللوائـح الضريبية، التـي تحد من إنتاج الأفلام المسـتقلة، جنبـا إلى جنب مع الفنانين والشـعراء والموسـيقيين، وانضمت هذه السـينما إلى نضال على نطاق واسـع لاسـتعادة الثقافة التشـيلية الأصيلة، التي حاول الجيش بشـكل منهجي تدميرها .


مخرج فيلم The Sergio Bravo March of the Coal Workers

في الوقت الراهن، يتم إنتاج سينما بديلة 16ملـي من قبل المخرجين الذين لا يحصلـون علـى أي نـوع مـن الدعم الحكومـي، والذيـن يمولـون عملهـم مـن خـلال التليفزيـون أو الإعلانـات التجارية ويتـم عـرض هذه السـينما داخـل البـلاد بطريقة محـدودة..وهو يضمـن وجود إنتاج وطني داخل سـوق مشـبعة من الأفـلام الأمريكيـة، وقد أجبرت الظـروف الاقتصادية الحالية صنـاع الأفـلام على العمـل بوسـائل متواضعة، ومن خـلال هذه الأشـكال غير المربحة، فقد ضمنت استمرارية نسبية لمصنعيهم.

أما بالنسـبة لصانعي الأفلام الأصغر سـنا، فإن الفيديو هـو البديل الوحيد.. المدرسـة الوحيدة التي نجت من الإجراءات القمعية للمجلس العسـكري في عام 1973، أصبحـت أرض التدريـب لجيل جديد مـن المخرجين. بيد أنـه كان يتعين إغلاقه في عام 1979 بسـبب القيود المالية والسياسية. كما سمح الوصول السهل نسبيا إلى الفيديو بإنتاج وسائط إعلام سرية تحت الأرض، ذات أهداف سياسية واضحة..وتوجه البدائل التي يختارها صانعو الأفلام العاملون في شيلي نحو إنتاج سـينما ملتزمة بقوة، وكما هو الحال مع أشكال التعبير الثقافي الأخرى في شيلي اليوم، فإن الهدف هو هزيمة النظام العسـكري اليميني من خلال اسـتراتيجية واقعية، تستكشف جميع البدائل الممكنة وتكون في متناول اليد.

وهكذا تتكون السـينما التشـيلية من مجلدين: الأفلام التـي ينتجها صناعها المنفيـون والأفلام المنتجة داخل البلد. وينبع تشـابه جميع أهداف هؤلاء الفنانين من تقاليد ثقافية وسـينمائية مشـتركة وكذلك من نضال سياسي متجدد. ولكن الاسـتمرارية التاريخية للسـينما التشيلية في السنوات العشـر الماضية لا يمكن قياسـها إلا مـرة واحدة. وقد تـم بالفعل الاعتـراف المتبادل بالأهـداف، كما هو الحال في المجـالات الفنية الأخرى، وهو يتوافق مع الإرادة السياسـية الواضحة للفنانين التشـيليين. تظهر المهرجانات الأوروبيـة والأمريكية اللاتينية في الوقت نفسـه الأفلام التي يتم إنتاجها داخل وخارج البلاد من قبل المخرجين الشيليين.. وعلاوة على ذلك تشير المجلات الثقافية المنشورة في شيلي إلى أنشطة المخرجين فـي المنفى..وهذه كلها عناصر لا غنى عنها تكسـر الفجوة الثقافية التي فرضها المجلس العسكرى .

مدرسة السينما الإيطالية طرق جديدة فى التجريب

مدرسة السينما الوطنية/ القومية التابعة لمؤسسة المركز التجريبى للسينما،(تشينترو سبيريمينتالى دى سينيماتوغرافيا) هى من أقدم وأرقى وأعرق مدارس السينما فى العالم .. فقد تأسست منذ أكثر من ٨٠ عاما .. تأسس المكان الأكثر تأهيلاً للتدريس وللتعليم والبحث والتجريب فى جميع المجالات المتعلقة بإبداع وتطوير العمل السينمائى .. وأصبحت المدرسة هى النقطة المرجعية فى تكوين وتدريب كبار الكتاب والمتعاملين مع السينما الإيطالية .. وقد مر أشهر العاملين فى المجال السينمائى الإيطالى على هذا الصرح الشهير منذ النصف الأول من ثلاثينيات القرن العشرين وما بعدها .. وقد شهدت قاعات الدراسة والتدريبات فى مدرسة السينما حضور العديد من نجوم السينما الإيطالية أمثال أنطونيونى ودى سانتس، لويجى زامبا، أليدا فاللى، دى لورنتس .. ثم فى السنوات التالية كلوديا كاردينالى، دومنيكو مودونيو، فيتوريو ستورارو وكثيرين آخرين وهذا على سبيل المثال لا الحصر.

إيمان عزالدين | أستاذ الدراما والنقد بجامعة عين شمس

يقع مقر مدرسة السينما الرئيسى فى مدينة روما العريقة، وللمدرسة مقار ومكاتب إقليمية .. تقدم المدرسة برامج ومقررات ومناهج دراسية متميزة فى 13 فرعا من فروع السينما وهى: الرسوم المتحركة، الأزياء، الأفلام الوثائقية، التصوير السينمائى والفوتوغرافي، المونتاج، الإنتاج، الإعلان و سينما الشركات، التمثيل، الإخراج، الريبورتاج السمعي_ البصرى، كتابة السيناريو، السينوغرافيا والصوت. تقدم المدرسة برامجها المتميزة التى تستمر ثلاث سنوات لعدد محدود من الطلاب ويشترط الانضباط فى الحضور.

يتقدم كل عام مئات الطلاب الراغبين فى الدراسة والانضمام للمدرسة ويمرون بعدد من الاختبارات، حتى يتمكنوا من الالتحاق بالمدرسة وبالتالى تتاح لهم فرصة الدراسة تحت إشراف بعض من أهم الأسماء فى السينما الإيطالية والدولية، مثل جانى إميليو وفرانكو برنينى وفرانشيسكا كالفلي، فرانشيسكو فريجيري، جانكارلو جانيني، جوزيبى لانسي، دانييل لوشيتي، موريزيو ميلنوتي، موريزيو نيشيتي، روبرتو بيربيناني، فيديريكو سافينا وبييرو توسي.

وتتيح مجموعة من المقررات التجريب فى التقنيات المتطورة وكذلك عمليات البحث عن طرق جديدة للتعبير فى الوسيط السينمائى .. وكما كان يحدث بورش العمل فى عصر النهضة، عندما كان المعلم ينقل علمه مباشرة إلى تلميذه، يحدث هذا الآن بين أعضاء هيئة التدريس فى المدرسة، الذين يتبنون طرقا مختلفة للتدريس، تجمع بين النظرية والتطبيق، الذى يتحقق فى الفيلم القصير الذى ينفذه الطلاب نهاية كل عام.

تدعم CSC الطلاب فى إنتاج أفلامهم .. وCSC هى جهة إنتاج لدعم أفلام الطلاب وهى بنية تم تكوينها خصيصا لدعم انتشار الأفلام، سواء عن طريق المهرجانات القومية/ الوطنية أو الدولية فى قاعات العرض أو التليفزيون وعلى شبكات الإنترنت .. ويقدمون للطلاب دعما تقنيا ومهنيا واستشارات .. وفى السنوات الأخيرة أنتجت بعض أفلام المدرسة بشراكة شركاء مهمين مثل سينما الراى RAI (محطات الراديو والتليفزيون الحكومية) ، أفلام ميدوزا ، معهد لوتشى وفيلماورو.

وفيما يخص مجال النشاط التعليمى من المتوقع أيضا أن يشارك الطلاب فى التبادلات مع المؤسسات الثقافية الإيطالية والأجنبية والتدريب فى هذه المؤسسات ذات الأهمية سواء المحلية أو الدولية. جنبا إلى جنب مع الدروس العادية، تنظم المدرسة الندوات والاجتماعات وورش العمل مع شخصيات من عالم الثقافة والفن. فى السنوات الأخيرة، من بين أمور أخرى، أتيحت لطلاب المدرسة فرصة الالتقاء بشخصيات فنية مثل: ودى ألين، نيكولو أمانيتى، ثيو أنجيلوبولوس، فرانكو باتياتو، جوزيبى بيرتولوتشي، سوسو سيشى دى أميكو، كريستينا كومنسيني، فرانسيس فورد كوبولا، أرنولدو فوا، جانيس كونليس، سبايك لي، محسن مخملباف، أندريا مولايولي، جوليانو مونتالدو، جين موريو، نانى موريتي، إنيو موريكون، غابرييل موتشينو، فيرزان أوزبيتك، نيكولا بيوفاني، ماركو ريسي، سيرجيو روبيني، غابرييل سالفاتوريس، مارتن سكورسيزي، تود سولوندز، باولو سورنتينو، جوزيبى تورناتورى، باولو فيرزى، مونيكا فيتى، ديفيد وارن، ويم فيندرس ولينا ويرتمولر.

الجودة والاعتماد (ISO ٩٠٠١:٢٠٠٨)

وقد حازت مؤسسة تشينترو سبيريمينتالى دى سينيماتوغرافيا تجديد شهادة الجودة والاعتماد المهمة وفقا لمعيار إسو 9001:2008 من كلية السينما الوطنية فى روما والمكاتب الفرعية لـ أكويلا، ميلانو، باليرمو، تورينو (شهادة رقم S/14785/06 فى 2/7/2015) لتصميم وتوفير خدمات التدريب المتقدمة فى: الأزياء، التصوير السينمائى، المونتاج، الإنتاج، التمثيل، الإخراج، سيناريو، سينوجرافيا، الصوت، الرسوم المتحركة، الإعلان وإدارة السينما، الفيلم الوثائقى، الريبورتاج السمعى _البصرى .. المملوكة بالفعل منذ عام 2012 (شهادة رقم S/14785/06 بتاريخ 6/7/2012) وبناء على توفير نوعية متميزة من الخدمات المكتبة والأرشيف.

البرامج*

للانضمام إلى برامج المدرسة الوطنية للسينما من الضرورى اجتياز اختبارات القبول .. والأعداد فى البرامج محدودة والحضور إلزامى.

البرامج / الأقسام هى:

الرسوم المتحركة ومقره بيمونتى

الأزياء ومقرها روما

السينما الوثائقية ومقره باليرمو– صقلية

التصوير ومقره روما

المونتاج ومقره روما

الإنتاج ومقره روما

الإعلانات وسينما الشركات** ومقره لومبارديا

التمثيل ومقره روما

الإخراج ومقره روما

الريبورتاج السمعى البصرى ومقره أبروتسو

كتابة السيناريو ومقره روما

السينوغرافيا ومقره روما

الصوت ومقره روما

الورش والمعامل

برنامج الرسوم المتحركة

ويوفر البرنامج التدريب الفنى والمهني، فى فترة الثلاث سنوات (مدة الدراسة)، معرفة متعمقة بجميع المراحل الإبداعية والإنتاجية من الرسوم المتحركة الصالحة للوسائط المختلفة.

السنة الأولى من الدراسة تضع أسس التعليم بشكل عام، وتكرس السنة الثانية لتعميق تقنيات الرسوم المتحركة .. يختار الطلاب التوجه بين 2D الرسوم المتحركة - التقليدية والرقمية، (Toon Boom Harmony, Flash, After Effects) أو 3D CGI الرسوم المتحركة (XSI, Maya) ويمكن أن يقوم بتطوير وتنفيذ المشروعات المكلف بها .. أما السنة الثالثة، فيتم التركيز فيها بشكل كامل تقريبا على تنفيذ فيلم الدبلوم (فيلم التخرج)، وتسمح للطلاب بتحقيق الاستفادة القصوى من دراستهم من خلال اختبار أنفسهم فى المجال المهنى لمراحل ما قبل الإنتاج، والإنتاج، والرسوم المتحركة، مع إشارة خاصة إلى مراحل:

§ الرسوم المتحركة (تقنيات مختلفة: 2D التقليدية والرقمية، والرسم و Cuts-out، CG3D، وقف الحركة، وما إلى ذلك)

الشخصية / تصميم الإنتاج

§ تصميم المناظر

§ الحكى / القصة المصورة (Storyboard)

§ التكوين و Visual FX

§ إخراج الرسوم المتحركة

يتم التدريس جنبا إلى جنب مع أنشطة المختبر الدائم وكذلك الدورات النظرية والعملية وورش العمل والندوات .. أعضاء هيئة التدريس من الفنانين والمهنيين الإيطاليين والدوليين من أصحاب الخبرة فى مجال التدريس.

السنة الأولى

الدورات النظرية العملية والندوات وورش العمل مع التدريبات والمشروعات الفردية الأولى التى تسمح بـ:

§ اكتساب أساسيات لغة السينما والرسوم المتحركة الكلاسيكية

§ تعزيز قدرات تنفيذ الصور باستخدام الوسائل التقليدية والرقمية

§ تطوير الوعى بعملية وإنتاج فيلم الرسوم المتحركة.

المقررات:

§ عناصر تاريخ السينما والرسوم المتحركة

§ تقنيات السينما والفيديو

§ المراقبة والرسم من الحياة للرسوم المتحركة

§ الحركة والتمثيل

§ أساسيات الرسوم المتحركة الكلاسيكية

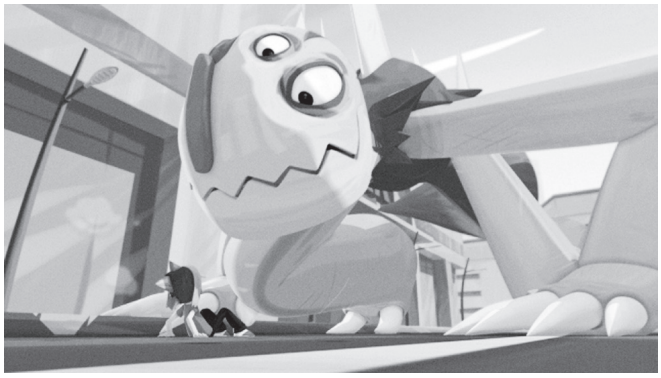
§ وسائل الـ CG والتركيب وأدوات المونتاج المسبق (Photoshop, Premiere, After Effects)

§ 2D الرسوم المتحركة - التقليدية والرقمية، (Toon Boom Harmony, Flash, After Effects)

§ تصور / القصة المصورة

§ عناصر تصميم الصوت

§ تطوير المشروعات الفردية والجماعية



السنة الثانية

الدروس والحلقات الدراسية والمحاضرات الرئيسية، مع تطوير المشروعات الفردية والجماعية، لزيادة المهارات على:

§ تصميم، ما قبل الإنتاج وإنتاج الفيلم

§ التفكير وتحقيق الرسوم المتحركة من الشخصيات

وسائل التعليم:

§ تحليل الفيلم / لغة الفيلم / الإخراج

§ الشخصية / تصميم الإنتاج

§ الحكى / القصة المصورة

§ تطوير المشروع

§ التصوير والكاميرا

§ التركيب والمؤثرات

§ تنفيذ الحافظة

§ مشروعات فى المحاكاة، فردية وجماعية

السنة الثالثة

مختبر دائم لتنفيذ مشروعات الدبلوم - أفلام قصيرة مصنوعة بشكل فردى أو فى مجموعات صغيرة. تطوير الفكرة، من السيناريو وإجراء الأبحاث والرسم. وتقديم المشروعات، وإجراء مناقشات مع حلقات دراسية متعمقة مع صانعى الأفلام والفنانين والفنيين، مرحلة ما قبل الإنتاج، الإنتاج، ما بعد الإنتاج من الأفلام.

لمزيد من المعلومات: www.cscanimazione.it

ما بعد الدبلوم .. الخبرات فى الشركة والتدريب

فى الفصل الدراسى التالى للانتهاء من البرنامج التدريبى لمدة ثلاث سنوات (من يناير إلى يوليو) للخريجين، توفر المدرسة الفرصة لاكتساب الخبرة فى الشركات الإيطالية (الرسوم المتحركة، والألعاب، وشبكة الإنترنت، والإعلانات، وما بعد الإنتاج) والتدريب الفصلى، مع المنح الدراسية المقدمة من تيرنر برواد كاستينغ سيستيم إيطاليا، فى شبكة الكرتون فى أوروبا فى لندن وفى تليفزيون بوينج فى روما.

برنامج الدورة

وتهدف الدورة التدريبية لرفع مستوى الكفاءة الإبداعية والعملية فى مجال إنتاج الفيلم. وتقوم على البحث والابتكار، وأيضا من خلال تطوير المشروعات الشخصية أو التى يكلف بها المتدرب، وكذلك تعزيز القدرات الفردية والعمل داخل فريق.

برنامج الأزياء

المراحل الأساسية للبرنامج ثلاث سنوات، هى التصميم الأصلى أو المبتكر للزى، على الطالب فى هذه المرحلة، من خلال الرسم الذى يسبقه دراسة متعمقة فى وثائق الفترة، وعليه أن يتعامل مع مفهوم الزى وفقا للفترة التاريخية، والمكان، والطبقة الاجتماعية والحالة النفسية للشخصيات. وفى ورشة/ مختبر القص والتفصيل، يواجه الطالب مباشرة المشكلات المتعلقة بـ"إعادة التشكيل" من ملابس الفترة أو العصر، ومن خلال سيمنار الماكياج وتصفيف الشعر، الذى من خلاله يكون الطالب - بعد بحث دقيق - قادرا على صياغة مشروع ملائم من الماكياج و تصفيف الشعر الذى سوف يتبعه طوال عملية التنفيذ .. يمر الطالب بثلاث مراحل تعليمية هدفها الأساسى دراسة متعمقة فى عالم الأزياء، سواء فيما يتعلق بعصر بعينه أو "التعبير البصرى" فى اللحظة التاريخية، أو فى مراعاة الملامح والاعتبارات الجسدية للممثل الذى يقوم بالدور. وتمكن التدريبات الخاصة بتنفيذ أفلام التخرج مصممى الأزياء المستقبليين من التعاون مع كل التخصصات الأخرى الموجودة بالمدرسة.

برنامج السينما الوثائقية

مدرسة السينما فى باليرمو مكان استثنائى يرحب بالجميع وهو أيضا إضافة ثقافية ذات مكانة مرموقة تحتضنها مدينة باليرمو منذ عام 2008 عندما احتضنت مقر أهم مؤسسة سينمائية فى إيطاليا.

ويقع المقر الرئيسى على مساحة مغطاة تبلغ 1800 متر مربع، فى داخل المجمع الثقافى المكرس للتجريب وتلاقى الثقافات الأوربية والبحر متوسطية، فضاء يسمح بانتشار واقتراب واندماج الفنون والثقافات.

أكثر من 50 فيلما قصيرا، وأفلام متوسطة الطول و 10 مقالات تخرج خاصة بطلاب الدبلوم، هى باكورة إنتاج المقر فى صقلية .12 فائزا فى المسابقات الوطنية، كل هؤلاء كان لهم حظ الالتحاق ببرنامج الفيلم الوثائقى فى صقلية وهو من أكثر البرامج المتميزة فى مدرسة السينما الإيطالية.

بالإضافة إلى الفصول الدراسية وقاعة المونتاج المجهزة بأحدث الإمكانيات التكنولوجية الحديثة التى تتيح لثلاثة عشر طالبا العمل داخلها، فالمقر مجهز بأماكن متعددة تصلح لاستضافة الفعاليات فائقة التكنولوجيا، بالإضافة إلى قاعة سينما مجهزة بأحدث التجهيزات وتستوعب 80 متفرجا (القاعة الزرقاء) وكذلك مسرح على مساحة 250 مترا مربعا مجهز أيضا بأحدث الأجهزة.

يتم تمويل مقر مدرسة السينما فى صقلية، الذى تأسس فى عام 2008 من خلال اتفاق بين المجلس الأعلى للتعليم، وإقليم صقلية وبلدية باليرمو، طبقا للقانون 16 من عام 2007، بلدية باليرمو هو مالك المقر ويعتنى بجميع الخدمات.

برنامج التصوير

تخصص السنة الأولى من برنامج التصوير السينمائى لدراسة العناصر التى تشكل اللغة السينمائية، والوسائل التقنية والأدوار المختلفة لفريق التصوير .. وبجانب مقرر تاريخ الفن، يدرس الطلاب عناصر الإضاءة الأولى ويتعرفون على دور مشغل الكاميرا والمشغل المساعد .. يبدأ المقرر التكوين المعرفى بالأبجديات الرقمية التى تقتضى فهم جوهر إشارة الفيديو الرقمية.

تعقد ورشة عمل تصوير الأفلام متعددة التخصصات أسبوعيا مع طلاب الإخراج، التمثيل، الصوت والمونتاج. مطلوب من طلاب هذه الفرقة، من جميع التخصصات سويا، تنفيذ فيلم وثائقى وفيلم قصير بالنظام الرقمى digital يستخدم الطلبة فيه كاميرا Sony F3

وبالإضافة إلى ذلك، يبدأ الطلبة فى دراسة تاريخ السينما وتحليل اللغة السينمائية، ويبدأ الطلاب كذلك فى استخدام مختبرات التصوير، سواء التناظرية(الأنالوج) أو الرقمية، طوال فترة الثلاث سنوات.

فى السنة الثانية يتعمق الطلاب فى دراسة اللغة السينمائية مع الاهتمام بشكل خاص بالإضاءة وتكوين الصورة .. وتركز الدورات المقررة لهذا العام على الممارسة الرقمية، من عمل مدير البيانات/ المعلومات وكذلك الـ D.I.T.. وتطبيقات تصحيح الألوان .. يبدأ الطلاب فى التعرف على الاستخدام النظرى والعملى للـ-Steadycam. وبالتعاون مع طلاب البرامج الأخرى، يبدأ الطلاب فى إعداد وتنفيذ الأفلام القصيرة التى سيستخدمون فى تصويرها كاميرا Mini Ursa 4.6

فى السنة الثالثة يتحقق القائمون على البرنامج من درجة الاستيعاب والتعلم التى وصل إليها الطالب، ويقومون بالتأكيد على المعارف المكتسبة سابقا .. مقررات متعمقة عن مشغل Steadycam، مدير البيانات و D.I.T. يلتحق الطلاب بمقرر المؤثرات الرقمية البصرية (VFX) ومبادئ الترميم .. يقوم الطلاب بتنفيذ مجموعة من التدريبات القصيرة بأفلام 35MM. جنبا إلى جنب مع طلاب البرامج الأخرى، يعدون وينفذون أفلام الدبلوم للتخرج مستخدمين كاميرات Arri Alexa أرى أليكسا .. وتهدف الفترة الأخيرة إلى تشجيع إدخال الطلاب فى عالم العمل، وتعزيز مشاركتهم كمتدربين فى العمل السينمائى.

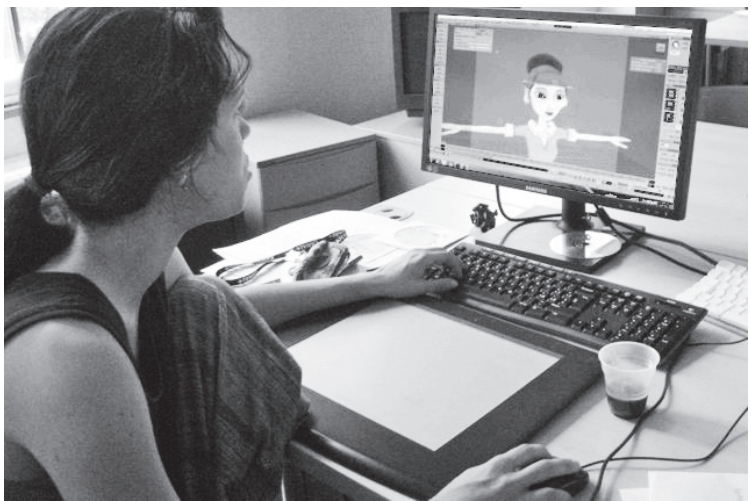
برنامج المونتاج

يهدف برنامج المونتاج إلى تدريب متخرج محترف قادر على العمل فى مجال ما بعد الإنتاج فى السمعيات والمرئيات، وأن يكونوا على قدر لائق من المعرفة التقنية والنظرية للمراحل المختلفة لهذا العمل، ومن أجل تحقيق هذا الهدف نستخدم طرق تدريس تجمع بين الدراسة النظرية ومثيرات التفكير النقدى، مع تدريبات عملية ومختبرات مصممة خصيصا من أجل تطوير قدرة الطالب، ليعمل بفاعلية مع المحترفين الآخرين فى مجال صناعة الأفلام.

فى السنة الأولى سيعمق الطلاب من معارفهم فيما يخص الوسائل التقنية والقدرة على تنفيذ مشروع داخل قاعة المونتاج .. سيتلقى الطلاب دروساً خاصة بدور وعمل المونتير ومساعد المونتير .. وسوف يحضر الطلاب كذلك محاضرات فى تحليل اللغة السينمائية عن طريق مشاهدة الأفلام ومقاطعها المتسلسلة والتعليق عليها من وجهة نظر المونتاج بصفة خاصة .. سوف يدرس الطلاب أيضا مقررات بينية فى تاريخ السينما وتاريخ الفن وتاريخ الموسيقى، والأخيرة ستدرس طوال الثلاث سنوات .. سوف يدرس الطلاب كذلك فى المقررات البينية دور مساعدى الإخراج وكذلك مقرر فى السيناريو والمونتاج بالاشتراك مع طلاب برنامج السيناريو، ثم يشاركون مع جميع طلاب البرامج الأخرى فى تنفيذ أفلام قصيرة سواء كانت روائية أو وثائقية، متتبعين جميع المراحل، من تصوير ومونتاج ومونتاج الصوت ومونتاج الموسيقى والميكساج وصولاً إلى النسخة النهائية من الفيلم.

فى السنة الثانية يستمر الطلاب فى دراسة المقررات النظرية التى بدأوها فى السنة الأولى وكذلك التدريبات العملية مع القيام بمونتاج الأفلام القصيرة .. يتعمق الطلاب فى دراسة اللغة السينمائية مع اهتمام خاص بالمونتاج، ويشاركون فى سيمنارات مع مونتيرين مختلفين ويحضرون محاضرات عن الـ VFX وعن مختلف المراحل الخاصة بوضع اللمسات الأخيرة لمنتج رقمى.

فى السنة الثالثة يتحقق القائمون على البرنامج من درجة الإعداد التى وصل إليها الطالب، وإذا كان قد أكمل دورة الدراسات المطلوبة فى العامين السابقين بإجادة مناسبة. وعلى الطالب فى هذه السنة أن يعد وينفذ مع بقية زملائه من البرامج الأخرى فيلم التخرج .. وخلال هذا العام الأخير من الدراسة ومن أجل تسهيل إدراج الطلاب فى مجال العمل، من المتوقع أن يمضى كل طالب فترة تدريب بجانب أحد



المونتيرين القائمين على العمل فى أحد الأفلام .

خلال السنوات الثلاث للبرنامج سيكون الطلاب، دائما، محط رعاية وعناية أعضاء هيئة التدريس الذين سيتبادلون مع الطلاب الخبرات الإبداعية.

برنامج الإنتاج

من خلال مسار تعليمى منظم، يعتزم برنامج الإنتاج تقديم أحدث الأدوات التى تسمح للطلاب بالتعبير عن مهاراتهم وتطويرها، وفى الوقت نفسه مواجهة الواقع المهنى، وحتى يتم تحقيق التدريب الكامل للمنظمين العموميين المستقبليين، والمنتجين المنفذين، والمنتجين والموزعين، تم تطوير البرنامج فى ثلاث مراحل تدريبية متميزة، يتخللها اكتساب الخبرات كمتدربين فى شركات للإنتاج السينمائى والتليفزيونى، وما بعد الإنتاج والتوزيع.

فى السنة الأولى يدرس الطلاب الأسس العملية للمهنة (تجريد السيناريو، خطة العمل، جدول الأعمال، التقدير) ومواجهة التجارب الأولى الأساسية فى موقع العمل (الوثائقى والروائى) .

وفى السنة الثانية يدرسون كيفية إنتاج أفلام ذات ميزانية منخفضة ويواجهون التحليل ودراسة مرحلة ما بعد الإنتاج، وقانون السينما، وعقود الفرق الوطنية، والإدارة، والائتمان الضريبى والمأوى الضريبى، ثم يعملون على إعداد أفلام روائية قصيرة متقنة، وذلك حتى يمارسوا المهارات المكتسبة خلال السنتين الأوليين.

وتخصص السنة الثالثة لدراسة وتعميق آليات التسويق والتمويل وتوزيع الأفلام والأعمال التليفزيونية، وحقوق التأليف والنشر، وتطوير مشروعات الإنتاج. بالتوازى، يعهد إلى الخريجين إعداد وتنفيذ فيلم التخرج النهائى .

الإعلانات وسينما الشركات

بدأ برنامج سينما الإعلان والأعمال فى أكتوبر 2006 ، ويهدف هذا البرنامج إلى تكوين خريجين أصحاب ملف مهنى جديد - منفذى المشروعات - هذا التعريف يحتوى ضمنه على متطلبات الإخراج والإنتاج، وكذلك الكتابة والتنفيذ والاتصالات مع العملاء، مراحل لا مفر منها لأولئك الذين سيتعين عليهم مواجهة مهنية مع السينما التجارية والإعلان.

يتم تنظيم المسار التعليمى فى ثلاث سنوات، ثلاث مراحل مختلفة جدا:

§ السنة الأولى من المحاضرات الصفية والتدريبات العملية فى الأستوديو لاكتساب الأدوات اللازمة لتفسير ملخصات ورغبات العميل.

§ السنة الثانية التى يمكن أن نحددها كحلقة عمل حيث يبدأ الطلاب فى العمل متبعين إرشادات المعلمين، حيث كان عليهم أن يتعلموا عمليا المهنة.

§ السنة الثالثة، وهى بمثابة مختبر ذاتى حيث إن كل طالب، بدعم من المدرسة، سيصل إلى استقلالية فى العمل، وسوف يحصل عبر سلسلة من العروض والتقديمات على ثمرة إنتاجه.

برنامج التمثيل

برنامج التمثيل هو برنامج «متعدد التوجهات» حيث يستخدم أساليب وأدوات ومناهج مختلفة للولوج إلى عالم التمثيل وفنونه، ويوفر للطلاب إعدادا كاملا للتعامل مع مهنة الممثل سواء كان ذلك للسينما أو المسرح أو الوسائط الجديدة.

وتنقسم السنوات الثلاث من الدراسة إلى سلسلة من الطرق التعليمية الأساسية، وتسمى «التدريب»، (مثل الغناء والتدريب الصوتى، علاج أخطاء الكلام، والإلقاء، والرقص، والألعاب البهلوانية/ الأكروبات، المبارزة ...) و تهدف سلسلة مهمة من وحدات التدريس إلى اكتساب المعارف وتعميق أساليب التمثيل الرئيسية المصنفة. و جميع الوحدات بالطبع مصممة بشكل أساسى لصالح اللغة السينمائية.

ويشتمل البرنامج التدريبى أيضا على العديد من التدريبات متعددة التخصصات/ البينية المشتركة مع البرامج الأخرى فى المدرسة والمشاركة فى إنتاج سلسلة من الأفلام والأفلام القصيرة.

مقررات مخصصة لطلاب برنامج التمثيل

- التمثيل واليوجا
- البانتومايم/ التمثيل الصامت/ الإيماء - منهج أورازيو كوستا
- التمثيل:"الإبداع والخيال"
- التمثيل باللغة الإنجليزية - منهج أدلر
- منهج ستانيسلافسكى
- منهج ميزنر
- التمثيل المكثف مع بروفات عامة
- تدريبات فيلمية
- تقنيات الدوبلاج
- تدريبات الغناء والتسجيل الصوتى
- تدريبات الصوت
- الإلقاء
- علاج أخطاء الكلام / تخاطب
- الرقص
- عناصر من الألعاب البهلوانية/ أكروبات
- التمثيل بالجسد
- مبارزة
- التمثيل للتليفزيون والوسائط الجديدة
- إعداد مونولوج
- فن القراءة
- تحليل النص
- التمثيل للإذاعة واستخدام الميكروفون
- الاجتماعات والتدريب مع مديرى مكاتب اختيار الممثلين

مقررات بينية/ متعددة التخصصات

- تاريخ السينما
- تاريخ الفن
- تقنيات التصوير - عناصر الإضاءة
- اللغة السينمائية
- تدريبات فيلمية بالتعاون مع برنامج التصوير
- تدريبات فيلمية بالتعاون مع برنامج الإخراج
- تدريبات كتابة السيناريو وتحليل النص بالتعاون مع برنامج كتابة السيناريو
- تدريبات بالتعاون مع برنامج الأزياء
- سلسلة من الأفلام القصيرة بالتعاون مع جميع البرامج الأخرى.

معرض ذاكرة ومستقبل السينما الإيطالية

متطلبات دخول مسابقة القبول

إعلان مسابقة القبول فى برنامج التمثيل متاح على:

www.fondazionecsc.it

تنص اللائحة على اختيار 7 متقدمين من المواطنين الذين ينتمون إلى الاتحاد الأوروبى و7 متقدمات من المواطنات اللاتى ينتمين إلى الاتحاد الأوروبى .. ويمكن إدراج طالب وطالبة من البلدان غير الأعضاء فى الاتحاد الأوروبى فى قائمة الـ14 المسموح بها.

المتطلبات:

- شهادة الثانوية العامة أو شهادة جامعية حديثة (نفس سنة التقديم) .
- ألا يزيد عمر المتقدم/ المتقدمة على 23 عاما سنة التقديم وألا تقل عن 18 .
- معرفة كافية باللغة الإنجليزية، والمعرفة الممتازة للإيطالية للمرشحين الأجانب.

يجب إرسال طلب الالتحاق إلكترونيا، وذلك باستخدام إجراءات التسجيل عبر الإنترنت المتاحة على الموقع الإلكترونى لمؤسسة تشينترو سبيريمنتال دى سينيماتوجرافيا (www.fondazionecsc.it) .

لن يتم قبول الطلبات الواردة فى شكل ورقى .

يسرد إعلان المسابقة المواد التى سيتم إرفاقها لإجراءات القبول والاختيار.

برنامج الإخراج

يستخدم البرنامج أدوات معاصرة وملموسة تسمح للسينمائيين بالتعبير عن مواقفهم وتطويرها فى مواجهة أنفسهم كمسئولين أمام التطورات والتحولات المستمرة سواء على مستوى الواقع المهنى أو الاجتماعى .. يدرس الطلاب منهجيات البحث والدراسة الخاصة بإعطائهم معرفة متكاملة وإتقانا فيما يخص اللغة السمعية البصرية فى الأعمال المخصصة لشاشة السينما، وشاشة التليفزيون، وكذلك على شبكة الإنترنت .. تتبع الأنشطة العملية المراحل التحليلية، فى اتجاه سينما النوع وسينما المؤلف، تلك المراحل التى تشكل أهم لحظات التنفيذ والتأكد من عمق المعارف المكتسبة.

فى السنة الأولى، ينفذ الطلاب ثلاثة أفلام قصيرة، على أن يكون أحدهم وثائقيا. السنة الثانية فيلمان من سينما النوع، وتخصص السنة الثالثة لتنفيذ فيلم التخرج.

ويهدف المشروع التعليمى للبرنامج إلى التدريب الكامل الذى يجمع بين ما هو تقليدى وبين الابتكار والتجريب والبحث، وذلك من خلال وحدات تعليمية محددة، تحفز على الانفتاح على الثقافة السينمائية الدولية .. وكذلك التشجيع على استخدام أقصى درجة من درجات الاستفادة من الجمع بين مختلف العناصر التقنية والفنية التى تسهم فى خلق العمل السينمائى .

برنامج الريبورتاج السمعى البصرى

يقع مقر البرنامج فى فرع أكويلا Aquila فى أبروتسو Abruzzo. والهدف من هذا البرنامج هو تدريب شباب محترفين قادرين على العمل بتميز فى مجال وسائل الاتصال السمعية والبصرية والسينمائية ،مع إيلاء اهتمام خاص لمجال الريبورتاج.

ويهدف البرنامج ويفضل أن يكون طلابه من ذوى الخلفيات التعليمية السابقة سواء فى مجال الإنسانيات أو التخصصات العلمية، ممن لديهم اهتمام كبير بالسينما ووسائل الاتصال السمعية البصرية.

ويركز البرنامج التعليمى على فكرة الريبورتاج السمعى البصرى الذى تتجلى فيها جميع الإمكانات التعبيرية والتواصلية .. ويهدف البرنامج إلى تدريب المهنيين الجدد ليكونوا قادرين على الجمع بين امتلاك المعلومات الدقيقة والإبداع والمشاركة.

والتدريس فى البرنامج له طابع عملى بارز، كما هو الحال فى تقاليد بقية برامج المدرسة الوطنية للسينما.

إن المقررات ذات البعد الإنسانى أو العلمى هى نقطة مرجعية أساسية للطلاب فى الإعداد والدراسة المتعمقة للموضوعات التى تتناولها التدريبات نهاية العام وفى أبحاث التخرج.

ورش العمل والتكنولوجيات للطلاب

لدى المدرسة معدات ومختبرات لتنفيذ التدريبات التعليمية للطلاب : أدوات تسجيل الصوت والفيديو، غرفة المونتاج وغرفة الصوت والفيديو لمرحلة ما بعد الإنتاج.

وقد تم تجهيز المدرسة بقاعات تحتوى على أجهزة عرض وفصول دراسية للدروس والمحاضرات النظرية.

أنشطة التعليم الإضافية

وقد قام مكتب أبروتسو التابع لمركز سينيماتوغرافيا السينمائى، بالإضافة إلى البرامج العادية، بتفعيل اتفاقيات التعاون فيما يخص الترويج للثقافة السينمائية ونشر الإنتاج الطلابى .. وفى هذا الصدد، ينبغى ملاحظة مشاركة البرنامج فى بعض المهرجانات (البندقية، لوكارنو، روما، تالياكوزو، سولمونا) . وكذلك إنشاء معارض فوتوغرافية فى مدرسة لاكويلا ("العائلة الإيطالية""مونيكا فيتى والسينما"، "خمسة

عشـر مصورا من أجل آنا مانيانـي") ، والتعاون مع المنظمات والمؤسسـات والمدارس التكنولوجية لتنفيذ مشروعات التوثيق السمعى البصرى.

برنامج كتابة السيناريو

عمر الكتابة آلاف السـنين ولكنها اكتسـبت فى السـينما واحداً من أكثر أشكالها اكتمالا وذلك فى صورة السرد السينمائى العميق والمكثف.

يتناول برنامج كتابة السيناريو جميع أشكال الكتابة السينمائية خلال فترة الثلاث سـنوات، فترة الدراسة، وذلك من خلال سلسـلة من المحاضرات والتدريبات وورش العمل. ويعرّف البرنامج الطلاب على أدوات الكتابة السينمائية التى تحفز توجهاتهم وقدراتهم الإبداعية.

يدرس الطلاب "أسـاليب" الكتابة المختلفة، تلـك التى تمتد جذورها إلى التقاليد الراسخة للسينما الإيطالية وصولاً إلى أحدث الأساليب ..ولكن الأهم من هذا كله أن يجد كل طالب طريقته وأسلوبه المبتكر فى السرد.

إلى جانب هذا يضيف البرنامج دراسة أشكال أخرى من الكتابة ولاسيما المسلسل التليفزيونى.

خلال السنة الأولى يشارك كل طالب فى تنفيذ فيلم وثائقى وفيلم قصير ..ويطرح موضوعـين مبتكريـن لأفلام روائيـة، ويدرس مختلف نظريات السـرد السـينمائى .يتمكـن من أدوات الحكى، وينفذ مع زملائه، بشـكل جماعى، فيلما مقتبسـا ..يتابع الطلاب مقرراً نظريا عن المسلسـل التليفزيونى ويتمكنون فى النهاية من كتابة حلقة من مسلسل.

فى السـنة الثانية يكتب كل طالب معالجة وفيلمـا روائيا من إحدى أفكاره المبتكرة التى سـبق أن قدمها ..يقدم سـيناريو فيلم أو فيلمين قصيريـن ليتم تنفيذه بالتعاون مع طلاب بقية البرامج ..يشـارك فى طرح فكرة مبتكرة لمسلسل تليفزيونى ..يصبح على دراية بأشـكال الكتابة المتعددة لوسائل التعبير المختلفة، ومنها على سبيل المثال الرواية المصورة.

فى السـنة الثالثة ينصب اهتمام كل طالب على كتابة فيلم قصير للتخرج، تطوير موضوع سـينمائى حتى يصل به إلى أن يصبح سـيناريو مكتوبا، واضعا فى الاعتبار أن يكـون الفيلـم منخفض التكاليف ..يشـارك فى مختبر مخصـص للكتابة العابرة للوسائط Transmedialità .

برنامج السينوغرافيا

تهدف الخطة الدراسـية لبرنامج السـينوغرافيا إلى تدريب المواهب الشـابة فى مجالات التصميم وإنتاجها فى كل من السينما والمسرح والتليفزيون.

وتهـدف المقـررات التدريبية إلى تزويـد المصممين المسـتقبليين بجميع المهارات النظرية والتقنية والتطبيقية، وأن تكون قادرة على تشجيع تنمية قدراتهم الإبداعية.

يستمر البرنامج لمدة ثلاث سنوات وله طابع عملى مميز ويوفر تفاعلا مستمرا مع المجالات التعليمية الأخرى للمدرسـة ..فى التدريبات وتنفيذ الأفلام القصيرة - التى ستجرى على مدى السنوات الثلاث - سيطلب من مصممى المشاهد ترجمة احتياجات المشهد التى ستنبثق من السيناريو وإعطاء شكل للاحتياجات الإبداعية لصناع الفيلم عن طريق خلق الفضاء والمشهد الذى ستجرى فى أجوائه القصة الفيلمية.

بالإضافـة إلـى وحـدات التدريـس التقليديـة، سـيدرس الطـلاب سلسـلة من المحاضرات بشكل تكاملى مع التدريبات تهدف إلى الاستخدام الإبداعى للتكنولوجيا الحديثة، وانطلاقا من هذا الهدف يدرس الطلاب مقررا فى المؤثرات البصرية يتيح لمصممى المستقبل أن يكونوا على اتصال بأكثر الخبراء المؤهلين والمتمرسين فى مجال الـ VFX ومعهم سـيتمكن الطلاب من تطوير المـواد التى تم تصويرهـا بالكروما (الشاشات الخضراء والزرقاء) التى تتيحها المدرسة.

إن المعارف والخبرات المكتسـبة خلال السـنوات الثلاث سـوف تسمح للخريجين بالعمل بطريقة متميزة فى مجالى السـينما والمسـرح وفى مختلف أنشطة التصميم الداخلـى بدءا من مجال الفيديو وإعداد المعارض والفاعليات والحفلات الموسـيقية ومعارض الفن المعاصر وجميع السـياقات التى يلعـب فيها "الفضاء" وظيفة تعبيرية وتواصلية مهمة.

المقررات التعليمية

إن المشـروع التعليمى المبـين أدناه هو بطبيعـة الحال عرضة لأى تغييـرات يراها المسـئول عـن البرنامج ضروريـة بالاتفاق مع العميـد، وكذلك فيمـا يتعلق بوحدات التدريس والطوارئ التنظيمية التى يمكن أن تواجه المختصين طوال مسار التدريب.

برامج السنة الأولى والثانية

محاضرات محددة

التكوين السينوغرافى

الأثاث

تاريخ الفن

التصميمات

المؤثرات البصرية

القصة المصورة Storyboard

ورش عمل

مختبرات

مختبر معالجة الأسطح

تقنيات البناء

الشكل السينمائى 1

الشكل السينمائى 2

6 مسرحيات قصيرة (خارج ساعات الدراسة)

أفلام قصيرة (بالاشتراك مع الإخراج) السنة الأولى والثانية

استعراضات

مقالات

السنة الثالثة

تنفيذ فيلم التخرج

من المتوقع إضافة بعض المقررات الأخرى تبعا لمستوى التحصيل التعليمى.

برنامج الصوت

خلال فترة الثلاث سـنوات، يتم تعميق معرفة المراحل الثلاث المسـاهمة فى خلق الصـوت فى الفيلم أثناء عملية التنفيذ فى موقع التصوير، فى مرحلة ما بعد الإنتاج، تجميع كل العناصر المكونة لشـريط الصوت التى سوف تشكله والتجهيزات اللاحقة لما سيتم تنفيذه فى غرفة التسـجيل (الدوبلاج، الموسيقى، ميكساج، والتسجيل على 35مم أو الفيديو) .

جميع الأجهـزة الرقمية المتاحة لاسـتخدام الطلاب هى أجهـزة ذات تكنولوجيا مهنية عالية ومناسبة للعمل على جميع الأشكال (التناظرية والرقمية) وتستخدم لكل من السينما والتليفزيون.

ويهدف المسـار التعليمى إلى تنفيذ العديد من الأفلام مع طلاب البرامج الأخرى

من المدرسة .. أما الفترة النهائية لهم فى المدرسة فسيطالبون بتنفيذ أعمال خارجية. وسيدرس الطلاب أيضا عن طريق سلسلة من المحاضرات والاجتماعات والندوات مع الأساتذة والمهنيين فى هذا المجال مع الاهتمام بصفة خاصة بجماليات الصوت فى الصور الفيلمية.

المقررات التعليمية

إن المشروع التعليمى المبين أدناه هو بطبيعة الحال عرضة لأى تغييرات يراها المسئول عن البرنامج ضرورية بالاتفاق مع العميد، وكذلك فيما يتعلق بوحدات التدريس والطوارئ التنظيمية التى يمكن أن تواجه المختصين طوال مسار التدريب.

برنامج السنة الأولى

مقررات أساسية

جماليات الصوت فى الفيلم السينمائى

مفاهيم تسجيل الصوت، معدات التصوير، التسجيل وتقنية الميكروفون

تطبيق تقنية تسجيل الصوت على المشهد

المفاهيم الأولية للتقنيات الكهروتقنية والإلكترونية والرقمية

تصوير الأفلام مع السنة الأولى من برنامج الإخراج

2- تدريبات على صوت الكمبيوتر من نوع بروتولز Pro Tools

- الكمبيوتر الأولى و تعلم البروتولز
- فصل تدريبات الكمبيوتر
- تحليل مونتاج الصوت من المقبس المباشر
- الجماليات التطبيقية لمونتاج الصوت
- نوع معدات الصوت
- تنفيذ أفلام السنة الأولى

دراسة وتمارين الميكساج

تعلم صيغ الصوت من التحضير وإعادة الإنتاج

الأجهزة الإلكترونية ونوع الدراسة: لوحات المفاتيح والمسجلات والمستمعين

تمارين عملية من أستوديو الدوبلاج وغرفة خلط العمل

جماليات الميكساج والتحضير والتنفيذ

4- المشاركة والتدخلات

حلقات دراسية بشأن موضوعات محددة

تدريبات فى CSC

التدريبات المستمدة من ماستر الموسيقى (المشاركة فى التسجيلات الخارجية) وإعداد مونتاج الموسيقى وخطط المونتاج.

برنامج السنة الثانية

1. الانتهاء من تطبيق مونتاج الصوت

- تطوير البرنامج المخصص
- جماليات الصوت - المستوى 2

الأنشطة التعليمية لتسجيل الإستوديو (ميكساج، والموسيقى، والدوبلاج)

تطوير البرنامج المخصص

التدريبات التعليمية

نسخة من أفلام الدبلوم

عدد من الأفلام الدبلوم فى مختلف صيغ الصوت

تنفيذ نسخ من إصدارات أجنبية من بعض الأفلام

أنواع أخرى من المعالجة: DVD - Video burning – Home video

- استعادة الصوت

5 - الحلقات الدراسية والأنشطة التى عقدت

الندوات

الأنشطة فى CSC

الأنشطة المستمدة من مختبر موسيقى الأفلام المتقدمة (المشاركة فى التسجيلات الخارجية)

الأجهزة، مونتاج الموسيقى

رؤية الأفلام التى قدمت فى إطار دراسة نقدية للأنشطة المنفذة

6 - التدريبات الخارجية

الأنشطة المتعلقة بالتسجيل المباشر، مونتاج الصوت أو أنشطة الميكساج

هناك ميل إلى تفضيل دخول الطلاب إلى مرافق الإنتاج (مجموعة التصوير، مونتاج الصوت وأستوديوهات التسجيل (الدبلجة أو المونتاج أو الميكساج - المختبرات - قطاعات تصوير الفيديو) وأنشطة إنتاج CSC.

السنة الثالثة

تنفيذ فيلم التخرج

من المتوقع إضافة بعض المقررات الأخرى وفقا للإضافات التعليمية للبرنامج.

التسجيل فى المدرسة

للتسجيل فى أحد برامج المدرسة الوطنية للسينما فى روما أو فروعها (أبروتسو ولومبارديا وبيدمونت وصقلية)، يجب على الطالب أن يجتاز بالضرورة اختبارا عاما يعقد مرة واحدة فى السنة.

للحصول على معلومات:

infoscuola@fondazionecsc.it

*البرنامج هو المصطلح المستخدم حاليا فى المؤسسات التعليمية للدلالة على الشهادة، التى ستمنح للطالب بدلا من كلمة قسم، لأن القسم يمكن أن يكون به أكثر من برنامج ويمنح أكثر من شهادة.

- موقع المدرسة على الإنترنت:

http://www.fondazionecsc.it/context.jsp?ID_LINK=827&area=7

تعليم الأطفال السينما عبر التدريب فى أمريكا اللاتينية

التدريس والتعلم من أجل الإبداع والمواطنة والمشاركة

منذ وقت طويل، اكتسب التعليم عبر التدريب قيمة كبيرة، وخاصة مع الإطفال والشباب، ربما رجع هذا إلى جون ديويي (١٩٦٣-١٨٥٩) (John Dewey)، رائد نهج «التعلم عبر الفعل» وعبر «حل المشاكل» الذي سعى إلى دمج الدراسة مع المجتمع؛ وإلى ماريا مونتيسوري (١٩٥٣-١٨٧٠) (Maria Montessori)، التي رأت الاستقلال هدفًا لتعليم الطفل، وأدركت أن الوصول إلى هذا، يتطلب تحكم الطفل في جزء من عملية التعلم على الأقل، إلى جانب الدور الحاسم الذي تقوم به البيئة. وفي أمريكا اللاتينية، ركز نموذج باولو فريري (١٩٩٧-١٩٢١) (Paulo Freire) على التدريس من خلال التطبيق العملي المخدوم بالمعلومات، وبالتالي رفض الانفصال بين النظرية والتطبيق، بينما جعل الأنشطة التعليمية من داخل الخبرات المعاشة للمشاركين. وكان هدف هذا الأسلوب من التدريس هو التحرر في النهاية. وأساس كل تلك الطرق، الإيمان بمحورية فترة الطفولة في حياة الفرد، إذ توضع فيها أسس الشخصية، ويفهم فيها الأطفال جيدًا معاني الاحترام والمسئولية والجماعة من خلال البحث والاكتشاف.

ارميدا دي لا جارزا (١) | ترجمة عزة خليل

وسواء اعتبرنا التعلم بناء اجتماعي أو نفسي أو عاطفي أو معرفي، فإن التعليم عبر التدريب يدمج كل تلك الأبعاد. ومع هذا، بقى التعليم غالبًا، وخاصة في مجال السينما، معتمدًا على المواد الدراسية والمدرس. ومال أيضًا إلى التركيز بشدة على النظريات، بصرف النظر عما كانت موضوعة للبالغين، أو الشباب. ومؤخرًا فقط أصبح تعليم السينما عبر التدريب للأطفال ممكنا بالفعل، مع انتشار التكنولوجيا الرقمية المتاحة سهلة الاستخدام. ونتيجة لهذه التطورات، توسعت تلك الوسائط بطرق مختلفة.

من ضمن مزايا التعليم التطبيقي للسينما، أنه وسيلة توفر أدوات للتعبير عن النفس، وعامل محفز بالفعل على التعلم، ومنهج يشجع العمل الجماعي والتدرب على المهارات الاجتماعية والاتصالية. كما تدرب الأطفال على استخدام التكنولوجيا، وتمثل مختبرًا للتجريب يمكن أن يتاح فيه التعلم العميق للأطفال، فهم لا يتعلمون قواعد وأعراف صناعة السينما فقط، بل كيفية تفكيكها والتعامل النقدي معها عند المونتاج، ومن ثم تطوير قدراتهم الإبداعية الخاصة. ويكون الأطفال خلال هذا المنهج منتجين متخصصين، ومستهلكين منتقدين للمجتوى السمعي البصري، حيث سيصبحون جزءا من المجال العام العالمي الذي سيتواجد بينما أصبحت الوسائط الرقمية متوفرة.

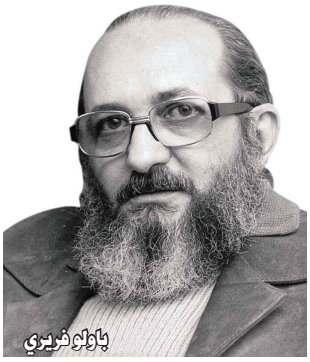
وبرغم السمات المشتركة إلا أن الأطفال لهم خلفيات عرقية واجتماعية وجغرافية مختلفة، قد تصبح معها أهداف تعليم السينما عبر التدريب ومزاياه بعيدة المنال.

وتوضح هذه الورقة عمومًا كيف تمت مواجهة هذا التحدي في تجربة المؤسسة المدنية لا ماتاتينا إيه سي (La Matatena A.C) التي تأسست 1995 في المكسيك. وتشير الدراسة أيضًا إلى تجربتين آخرتين؛ كومونيكاسي أو إن كوميونيتاريا إيه سي (Co-municaci ó n Comunitaria A.C) أو الاتصال من أجل المجتمع، التي تأسست 2002، وجوجويموس إيه جرابار (Juguemos a Grabar)، أو لنلعب بينما نصنع الأفلام، التي تأسست 2006 في موريليا ستي..

وتنظم مؤسسة لا ماتاتينا إيه سي مهرجانًا دوليًا لسينما الطفل، في مكسيكو سيتي كل عام منذ 1995، مع تنظيم ورش عمل تتضمن تاريخ السينما وأفلام التحريك. وهي مخصصة للأطفال الصغار من 6 إلى 12 عام، بينما يقوم أطفال أكبر بتوجيههم. ويعتقد القائمين على المؤسسة أن هذا يعمق الأثر الديمقراطي من خلال نظر الأطفال إلى أنفسهم باعتبارهم أشخاص اجتماعيين. ولا يتعلم الأطفال الفن فقط، بل يتعلمون خلال الفن. وتستخدم مدرسة كومونيكاسي أو إن كوميونيتاريا إيه سي نهجًا عمليا بتدريس انتاج أفلام الفيديو، أكثر من السينما، مع التركيز على بناء المجتمع المحلي. والهدف الأساسي تمكين أطفال الجماعات الأضعف، ما بين 8 و13 عام، من الحفاظ على الهوية الثقافية، ودعم حقوق الإنسان والتوجه الديمقراطي. وينظر إلى وجوجويموس إيه جرابار في إطار سياسات تمنية الصناعات الثقافية في المحيط المحلي لها. وتركز على سلوك الناس أكثر مما تركز على شعورهم بالانتماء.

كومونيكاسي أو إن كومونيتاريا

تأسست بهدف تمكين الأطفال من التناول وسائل الأعلام بصورة نقدية، وأن يصبحوا منتجين أكثر منهم مستهلكين فقط للمواد السمعية البصرية، ضمن مشروع بناء مواطنة نشطة، يتم تفعيله في الأسرة والمدارس. وينظر إلى التعليم عبر التدريب باعتباره اهمية استراتيجية، بافتراض أنه بقدر تمتع الطفل بمزيد من النشاط والقدرة على النقد والمعرفة بوسائل الإعلام، سيكون أكثر حرية. وتعد المواد المتصلة بالثقافة شيئًا أساسيًا، حيث وجدت تمثلات عرقية أو طبقية، أو تمثلات في وسائط الإعلام التي غابت منها الخلفية الإثنية أو الاجتماعية للأطفال، كان من شأنها أن تؤثر سلبًا على احترامهم لذاتهم. وترى السيدة التي أسست المدرسة أن الدولة في المكسيك، وأمريكا اللاتينية عمومًا، تعطي أولولية لفرص الوصول إلى التكنولوجيا، باعتبارها أمر مهم في تحديث التعليم، لكنها لا تهتم بجودة المحتوى بالقدر نفسه. وتدرك إنه نظرًا لأهمية زيادة الجمهور في خلق صناعة سينما ديناميكية وتنافسية وقابلة للاستمرار، فهناك دور سيلعبه تعليم السينما للأطفال.


باولو فريري

ويأتي تمويل المدرسة من مؤسسات حكومية محلية متنوعة، مما اتاح لها لعب دورًا شديد الأهمية في تعريف الأطفال بالمحافظة على التراث الثقافي، وقضايا الهوية والذاكرة. وكان المثال المهم على ذلك، سلسلة أفلام فيديو مولت من خلال مؤسسة «دعم وتشجيع الفنون والمنتجات اليدوية المحلية والإقليمية.» ومن خلالها تعلم الأطفال صناعة أفلام وثائقية بهدف الحفاظ على التاريخ وتكنيك إنتاج عدد من الحرف. وتتضمن هذه الحرف صناعة العرائس واستخدام وتشكيل الحديد والنحاس والطين في انتاج السكاكين وأدوات المائدة. وأجريت من خلال الأفلام الوثائقية مقابلات مع عائلات الأطفال وأعضاء آخرين في المجتمع المحلي. وهكذا، تتبع المدرسة ما يمكن تسميته «نهجًا تطبيقيًا في التدريس،» حيث أنهم يزورون مجتمعات محلية متنوعة.

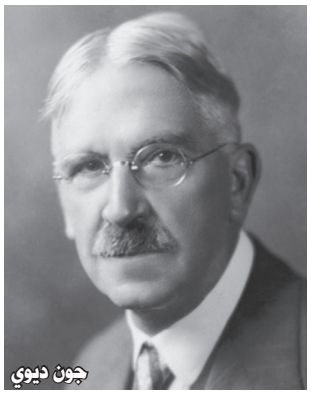
إلى جانب هذا، يطلع الأطفال على حياة وعمل الفنانين المكسيك. فمن خلال أسلوب تعليم السنيما عبر التدريب، تعرفت مجموعتان من الأطفال عام 2011 على أعمال الرسامة فريدا كوهيلو، حيث يعيشيون جميعًا في منطقة بها متحفًا مخصصًا لها. وانتج الأطفال الأكبر فيلمًا وثائقيًا، قابلوا أثناء صناعته مدير المتحف والمسئول عنه. وانتج الأطفل الأصغر مقطع من الرسوم المتحركة مدته دقيقتين، نجح بإيجاز وقوة في تغطية الأبعاد الرئيسية لحياتها وعملها، وقدموا أيضًا فيلمًا وثائقيا حول معاني ووظائف الفنون البصرية.

ودار الفيلم حول لوحة بعنوان «لماذا احتاج قدمي، إذا كان لدي جناحان؟» (1953)، رسمتها كوهيلو بعد بتر ساقها اليسرى بفترة وجيزة. ويصور كوهيلو في الفراش، ترسم لوحة لقدم، وتتحرك القدم، وتقفز خارج القماش، وتترك الحجرة طائرة من النافذة. ويسمع صوت يتساءل، إلى أين تذهب؟، ثم يتحرك الفراش نفسه وبه فريدا، تتبع في فراشها الطائر قدمها عبر النافذة، محاولة استعادتها. ويتنقل فراشها فوق معرض لرسومها- تأثر الأطفال بتعرفهم على معلومة أنها حملت إلى افتتاح معرضها في فراشها- ثم تغيب داخل «كون» أسود حيث توجد «عوالم» (دوائر في الواقع) لبعض الصور الأكثر رمزية في رسومها، مثل عالم الجاحبين، وعالم القرود. وأثناء بحثها، يسمع همسًا «أنت حر، نحن أحرار.» وأخيرًا تجد قدمها، تطفو عن قرب. وعندما تمسك بها لإعادتها للرسم، ينمو بجنبيها جناحان، وتصبح قادرة على الطيران بنفسها، وحينها يسمع صوت يعلن «لماذا احتاج قدمي، إذا كان لدي جناحان للطيران؟»

تتصل رمزية كاهيلو بكافة أنواع القيود – ومن ضمنها الهوية غير ثابتة تحت التأسيس دائمًا- وفي رسمها تأخذ طريقتها للخروج من الألم نحو الانعتاق، مزيدًا من التفصيل عبر القدم المتحركة، التي تأخذ صورة «المعجزة.» وهكذا، يتحقق في الفيدو فيلمًا / صورة أصليًا حول كاهيلو، يؤكد إمكانية الانعتاق في الفن، سواء للفنان أو المشاهد. وترجم الأطفال هنا اللوحات وسردوا قصة كاهيلو بأسلوب بصري خاص بهم من خلال التعليم عبر التدريب الذي تلقوه في المدرسة. وبدلًا من الاقتصار على كونهم جمهورًا، إذ يرتبط المجتمع المحلي بالاستهلاك المشترك لخلفية ثقافية تقوم وسائل الإعلام بإعادة تدويرها، أصبحوا الآن مرتطبون عبر انتاج مشترك لتفسيرهم الخاص لهذه الخلفية الثقافية. وهكذا لا يمكن المشروع الأطفال من تعلم تكنيك التحريك فقط، بل من تعلم الفن والمجتمع الذي ينتمون له أيضًا.

لا ماتاتينا إيه سي

مثلت العالمية فكرة أساسية في هذه المدرسة منذ البداية. نشأت الفكرة لدى مؤسستها ليسيت كوتيرا (Liset Cotera) في رحلتها إلى مونتريال عام 1987، حيث تعرفت على المركز الدولي لسينما الأطفال والشباب (Centre International de Film pour l'Enfance et la Jeunesse)، وأغرمت بمشروع تعليم السينما للأطفال عبر التدريب. وكان هدفه في المحل الأول توسيع فرص تواصل الأطفال مع التنوع الثقافي في بيئة أمريكا اللاتنية التي طغت عليها هوليود، التي تغيب عنها سينما الأطفال تمامًا. وعلى هذا، تضمن مشروعها أيضًا وضع الأسس لمهرجان دولي. وتعتقد أن أطفال العالم يشتركون في وضع الاعتماد على الكبار من حولهم. وتقول كوتيرا أنه على عكس السينما التي تصنع للكبار، ويتم التعامل فيها مع الأطفال بغرض الربح، كمستهلكين فقط – رغم أنها لاتنكر أن هذه السينما قد تكون لها قيمة أيضًا كجزء من الثقافة الشعبية التي نشأنا عليها- فقد استهدفت تقديم سينما يكون الأطفال أبطالها. تؤخذ اللقطات من منظور الأطفال، والأهم أن تتحدث السينما عن القضايا التي يواجهونها، وبالتالي تكون قادرة على إمتاع أطفال البلدان الأخرى، وفتكون عابرة للثقافة واقعيًا.


جون ديوي

وتنظر «لا ماتاتينا إيه سي،» من خلال أعمال المهرجان، إلى السينما باعتبارها سفرًا أو رحلة: فلا تعد الأفلام رحلة داخل بلدانها فقط، بل إلى بلدان أخرى، كما تفتح عوالم خيالية للمتفرجين أيضًا. ويستهدف المهرجان تغذية عقول الأطفال وتخيلاتهم بصور وحكايات، وقصص من الخارج، وشخصيات تعيش عوالم أخرى، وحيوانات ونجوم، صور تحركهم وتتيح لعقولهم فرص اكتشاف العالم. وحيث تؤكد المدرسة أن فرص استكشاف العوالم المقدمة من خلال السينما، تعتبر السبب الرئيسي لما تحمله من قيمة، فإنها تضع العالمية في قلب خبرة التعليم. بينما تؤكد أيضًا على الطبيعة الشخصية والمتفردة لارتباط الأطفال بالسينما. وعلى مستوى البينة التحتية، تتيح إدارة المهرجان للمدرسة أن تصبح مركزًا أساسيًا لشبكة دولية من منتجي وموزعي ومستهلكي أفلام الأطفال.

وأصبح مهرجان السينما الدولي للطفل في مكسيكو سيتي حجر الزاوية الذي قام عليه تعليم السينما عبر التدريب. وكان المنطق الأساسي ومراحل التعلم كالتالي: كلما شاهد الأطفال أفلامًا أكثر، أصبحوا ملمين أكثر باللغة البصرية، وحينها يصير بإمكانهم الاستفادة بها وإدخالها في إبداعاتهم الخاصة؛ ولكي تكون لديها هيئة مشاهدة كفؤة، مكونة من الأطفال بالكامل، تلجأ المدرسة إلى ورش عمل حول تاريخ السينما والأساليب السينمائية؛ ويتلوها ورش عمل للتحريك والأفلام والأفلام الوثائقية عندما يبدي بعض الأطفال اهتمام أعمق بالسينما. وتهدف كوتيرا إلى أن يتضمن برنامج المهرجان بشكل أساسي أفلامًا صنعها أطفال. وحتى الآن، عرضت

لا ماتاتينا إيه سي 66 فيلمًا طويلًا من 58 دولة و114 فيلمًا صنعها الأطفال في ورش العمل، عرضت على 100 ألف طفل. وفي كل عام، يكون هناك رئيسًا من أحد المعاهد المشاركة في المهرجان.

بدأ تأثير لا ماتاتينا إيه سي يبدو واضحًا الآن في صناعة السينما المكسيكية. وأصبحت مجموعة الطلاب الأولى من حضور ورش التحريك، على مشارف التعليم الجامعي الآن، واختار اثنان منهم مهن مرتبطة بوسائل الإعلام. وكان الأول يعمل في مكتبة السينما، ويتطوع كل عام في تنظيم المهرجان، الذي لا يتمتع بميزانية ضخمة، ويعتمد على مثل هذه المساهمات التطوعية. وباختصار، اثبت مهرجان لا ماتاتينا إيه سي أنه منتدى رئيسي يغذي سينما الأطفال المكسيكية.

ورش العمل

تسير المدرستان السابقتان على نفس المنوال إلى حد بعيد في انتاج الفيديو. تنظم الورش في كومونيكاسي أو إن كومونيتاريا على أساس خمس موضوعات رئيسية: العنف، والمساواة النوعية، والاستهلاك، وحقوق الإنسان، والهوية الثقافية. وحيث أنها ليست مخصصة فقط للسينما، ولكن إلى وسائل الإعلام عمومًا، تتضمن ورشة العمل جلسات للتوعية ببعض القضايا وللتفكير النقدي. وتعتمد نهجًا بنيويًا، فتبدأ جميعها بسؤال، ويدار العمل بها بطريقة الحوار، مع ألعاب وتمثيل أدوار ومسابقات. وتهدف هذه الأساليب إلى توعية الأطفال بالدور البنيوي المهم لوسائل الإعلام، وأنها لا تقتصر على عكس الواقع فقط. وبعد هذه الجسات يتم انتاج ستة فيديوهات، وتنظم ثلاثة جلسات ختامية، يستغرق كل منها ثلاث ساعات. وفي لا ماتاتينا إيه سي، يكون هناك ثماني جلسات، تنتظم في هيئة فصول، تبدأ في العاشرة صباحًا كل يوم، وتنهي في الثانية بعد الظهر. ويطرح الأطفال موضوعات أفلام الفيديو بأنفسهم، وتنظم المدرسة برنامج منفصل حول حقوق الإنسان، تقدم فيه الموضوعات ولا يتم اختيارها.

وما يلي تلخيص حول ورشتين أجرتهما ماتاتينا إيه سي في 2011. ضمت الأولى 14 طفل من الطبقة المتوسطة العليا، سنشير إليهم بالمجموعة (أ)، دفعت أسرة كل منهم 4000 بيزو مكسيكي (ما يعادل 309,91 دولار). ويذهب هؤلاء الأطفال إلى السينما بانتظام، وفي الحقيقة كان اثنين من أسر تعمل في السينما أو التليفزيون. وسمع الباقون عن الورش من خلال المهرجان، وجاءوا في بعض الحالات من أماكن بعيدة، بمساعدة أسرهم التي تقدر كثيرًا تطوير الإبداع لدى أطفالها. تقابل الأطفال للمرة الأولى، وكانوا حريصين على تكوين صداقات جديدة. وكانوا سعداء بحضور ورشة العمل، أو على الأقل لهم دور في اختيار الالتحاق بها. وتكونت المجموعة الثانية (ب) من 10 فتيات بدون مأوى، في سعي لإعادة إدماجهم داخل أسرهن. لم يذهبن من قبل إلى السينما، وجاء قرار الحاقهن بالورشة من قبل المعهد المقيمات به حينها، مما يعني أنهن يعرفن بعضهن بعضًا من قبل. وقدمت الورشة لهن بدون مقابل. عملت المجموعة الأولى مع قائد وموجهين، كليهما طالبين في السنة النهائية من كلية التربية، يعملون على أطروحات حول تعليم الأطفال عبر التدريب. كان رئيس الورشة من بلجيكا، ويحضر هذه الورش للمرة الثانية. كل مجموعة حددت التحديات التي تسعى إلى تحقيقها.

سئل الأطفال في بداية الجلسة الأولى، ماذا يتوقعون من الكورس. وتكررت كثيرًا في الإجابات كلمات «المشاركة» و«التعلم» و«اكتساب خبرة.» ثم سئلوا ما إذا كانوا ذهبوا من قبل إلى السينما، وحول ماذا كانت تدور الأفلام، في حالة ذهابهم. وتم إطلاعهم على مفاهيم قصة وحبكة وبناء وشخصيات، وطلب منهم، كواجب منزلي، اختيار إحدى القصص الشيقة، من خلال مقابلة أصدقائهم وأسرهم أو تأليفها بأنفسهم. وخصص النصف الثاني من الجلسة لرؤية أفلام قصيرة متنوعة توضح تكنيكات متنوعة للتحريك. وطلب من الأطفال التفكير في مغزى كلمة التحريك (بمعنى الإحياء)، والمسئولية التي تترتب على ذلك، والفخر الذي يشعر به المحرك عند «خلق عالم» (وفقًا لوصف رئيس الورشة). ثم اختار الأطفال بعض الأفلام القصيرة، التي سيشاهدونها في المرة المقبلة. ويطلب عندئذ من الأطفال الانتباه إلى بناء المشاهد، وخاصة إلى المواد المستخدمة.

وفي الجلسة الثانية، يتبادل الأطفال قصصهم مع زملاء الفصل، ورئيس الورشة يكتب عناوين على السبورة بينما هم يمضون في الحكي. قد تردد عدد من أطفال المجموعة الأولى على السينما منذ فترة وجيزة، واقترح عديد منهم إعادة صياغة القصص التي رأوها، ومعظمها من ديزني. وهذا يتطابق مع فكرة تطرح أحيانًا ضد فصول تعلم انتاج وسائل الإعلام، حيث يميل الأطفال إلى إعادة انتاج الهويات المطبوعة بالعرقية أو المنمطة، التي يألفونها في وسائل الإعلام التجارية، أي التمثلات التي ينبغي مواجهتها بالتحديد. والطرح المقابل لذلك، أن التدريبات الابداعية تضع الصغار في حالة حوار مع الآخرين، ومع رواسب الخطابات الاجتماعية والممارسات الثقافية المشكلة لخبراتنا. وعند تحضير الأطفال مشروعاتهم الإبداعية، يدفع رئيس الورشة الحديث نحو القصص الخاصة بهم، ويوضح القيمة الكبيرة للأصالة في حكاية القصص. ويشرح لهم معنى الإبداع الحقيقي في التفكير والتطوير ثم خلق الجديد. وفي المقابل، لم تذهب فتيات المجموعة الثانية إلى السينما من قبل، ولكن لديهن قصصًا شيقة للغاية، ربما تكون قصصًا ألفنها، أو أحيانًا تجارب خاصة مؤلمة دفعت بهن إلى ترك أهلهن إلى حياة الشارع، أو خرافات وقصص متوارثة بالتواصل عبر الأجيال. وعرضت تلك القصص في مسرحية خيال الضل، حتى يدرك الأطفال أن مثل هذه الوسيلة كانت أصل السينما، ولكي يدفعون إلى التفكير أيضًا في التحدي الكامن في حكاية قصة محددة بأسلوب بصري محدد خاصًا بها.

وعند هذه النقطة، ينبغي الإشارة إلى التأكيد على الجانب العلاجي، وحتى القوة المعالجة التي يمكن أن يقدمها تعليم السينما للأطفال من خلفيات محرومة عبر التدريب. إذ يتعلم الأطفال أن معاني الأحداث ليست ثابتة لا يمكن تغييرها، بل يعتمد الأمر على كيفية فهمها، وأن ما قد يبدو نهاية حزينة لإحدى القصص، قد يصبح بداية مفيدة لقصة جديدة أيضًا. وقد أثبت الأسلوب البصري في الحكي، وخاصة مع صناعة الفيديو، فائدة في عملية التعافي لضاحيا الأحداث الصادمة.

ويجدر هنا بعض التفاصيل حول مجموعة «فيجن ماشين» (Vision Machine)، وتتكون من صناع الأفلام الجماعية والباحثين النظريين والنشطاء من كندا، استخدموا وسائل الإعلام الرقمية في سياق علاجي. يستخدمون أسلوبًا يتضمن إجراء مقابلة في البداية مع شخص مر بواقعة صادمة محددة، ويطلبون منه قص الواقعة، وتمثيلها أيضًا. وتستعرض المقابلة ويطلب من آخرون التعليق عليها، ويسجيل هذا بالفيديو. ثم يعرض الفيديو بعد ذلك على مشاركين حكوا «الجانب الآخر» من القصة والمعلقين على الواقعة أيضًا، ويتم استعراض المقابلة الثانية هذه وتمثل مع تسجيل هذا. وفي النهاية، تخلط لقطات كلا المقابلتين وعمليتي التمثيل مع لقطات من الأخبار والمصادر الأخرى المرتبطة بالواقعة، ليصنع فيلمًا أصيلًا متعدد الطبقات، يعرض الواقعة بطريقة تنقيبية.

وفي الجلسة الثالثة من ورشة ماتاتينا ايه سي، تم تقييم نقاط القوة والضعف في كل القصص التي اقترحها الأطفال، فيما يتعلق بإمكانية حكايتها بالتحريك. وبالنسبة لمدرسة كومونيكاسي أو إن كوميونيتاريا يكون اختيار التكنيك معتمدًا على القصة والطفل واهتمام ومهارات رئيس ورشة العمل. وتتخصص مدرسة ماتاتينا ايه سي في رسوم البلاستسين المتحركة والقطع. وينصح رئيس الورشة بأن القصص التي يكون فيها شخصيات قليلة فقط، و بها نوع من التغيير، تكون أسهل في التنفيذ. ومع الاستماع إلى الحجج حول ما يجعل قصة بعينها مناسبة أكثر من غيرها في التحول إلى رسم متحرك، يصوت الأطفال لصالح القصة التي تتوفر بها هذه المتطلبات أكثر- أو لقصتهم المفضلة بصرف النظر عن ذلك.

ولم يجبر الأطفال على التصويت الذي تم بسلاسة في المجموعة (أ)، برفع الأطفال أيديهم بدون عوائق لصالح القصص التي يفضلوها، حيث فازت القصة

ماريا مونتيسوري

التي التي حازت تصويتًا أكبر. واختلفت الديناميكية في المجموعة (ب). إذ بدأ ثلاثة من البنـات الأكبر حملة ضغط مكثفة بين زميلاتهن، يطلبن منهن التصويت لصالح قصتهـن. وهكذا طلبـت بعض الفتيات الأصغـر أن تكون عملية التصويـت بالاقتراع السـري. هذا إلى جانب غياب بعض الفتيات عن هذه الجلسة، ومن ثم تمت مناقشة إمكانية أن يكون لبعصهن صوتين، أحدهما بالأصالة عن نفسـها والآخر نيابة أخرى من صديقاتها الغائبات. وكان نمط الحضور غير المنتظم معتادًا في المجموعة (ب)، ومصدرًا لتعطيل الورشـة. وفي النهايـة، اتخذ قرارًا بأن يكـون التصويت في جولات متعـددة، مع إقصاء قصـة واحدة في كل مـرة. وفي النهاية لم تختـار قصة الفتيات الكبيرات بفارق صوت واحد.

وبعد تحديد القصة الرابحة، أوضح الرئيس إنه سـيتم تضمين أفكار أو شخصيات أو مواقـف من القصة التي لـم تفز في القصة الفائزة. أوتعطـى الفتيات التي حصلت قصتهن على تصويت أقل سـلطة اتخاذ قرار بشـأن القصة الفائزة. إذ من المألوف أن تفقد الفتيات المنتميات إلى خلفيات محرومة اهتمامهن مع فشل قصتهن في التصويت، أو يقترحن تغييرات مثل ان تقتل الشخصية الرئيسية أو تموت في بداية القصة. وهكذا، يتم توجيه الأطفال طوال العملية. ويحتاج هذا إلى معلم لديه خبرة كبيرة وانتباه كبير، حتى يستطيع جعلهن يستعدن الثقة بالنفس بينما يدمجهن في صناعة الفيلم. وهكذا قوبلت القصة الفائزة التي اقترحتها الفتيات الأصغر بتسامح وتقدير.

وفـي المرحلة الرابعة يتـم انتاج السـيناريو والقصة المصـورة. أي، ترجمة الجمل التـي رويت بهـا القصة إلى صور، تجمـع معًا وتعلق على جـدران الفصل، حيث تظل مرجعًا في الخطوات التالية للعمل. ويشـار إيضًا إلـى أي صوت يمكن تصور ارتباطه بالمشهد المحدد. وتواصل الأطفال معًا بشكل طبيعي في عملية الرسم، وأظهر أطفال المجموعتين مهارة في بناء القصة المصورة. وفي خطوة أولية رسـموا ببسـاطة «رموز للمشاعر» وجربوا معها ألوان متعددة، قبل أن يضعوا الجمل المفسرة من السيناريو.

وخصصـت الجلسـات القليلة التاليـة لعمل المشـهد والشـخصيات المطلوبة. وتم اسـتكمال تلك المهام قبل بداية التحريك الفعلي، الـذي نفذه الأطفال بالكامل إطارًا بعد إطار. وتضمن المشـهد في القصة الأولى وجود أكواخ وبحرًا من مجموعة شرائط ورقية وزوارق بلاسـتيكية وبطاريق. وعمل الأطفال في مجموعات صغيرة، بمساعدة رئيس الورشـة والموجهين عنـد الحاجة. وبينما كان أطفال المجموعـة الأولى يلعبون، باستخدام عرائسهم الجديدة التي صنعوها كشخصيات في قصص أخرى تخصهم، اسـتدعوها في الحال بالمشـاركة مع زملاءهـم. صارت الغرفة تعـج بالقصص. وفي المجموعة (ب)، تطلبت القصة صناعة مسـاحة بها أشجار ونهرين وجزيرة، وعائلة سـناجب ونسرين، وشخصيات أخرى. وبشـكل عام، عمل الأطفال في هذه المجموعة بهدوء وبشكل منظم، واستغرق الانتهاء من هذه المرحلة وقتًا أطول.

تتطلب عملية التحريك والتصوير جهدًا شاقًا، وأظهرت المجموعتين صبرًا. وتناول الأطفال وضع الشـخصيات في مكانها المطلوب في كل لقطة، وأداروا كاميرا الفيديو. وقـام رئيس الورشـة بالتحكم في الإضاءة والإشـراف على العملية بأكملها. وسـجل الصـوت في الجلسـة الأخيـرة، وأدى الأطفال الأصوات بأنفسـهم غالبًـا إلى جانب استخدام المكتبة الموسيقية.

وخصصت المرحلة الأخيرة من الكورس للمونتاج. وشـارك الأطفال الكبار ورئيس الورشـة في تلـك المرحلة أيضًا. ثم بعد العرض النهائي أصبـح الفيلم جاهزًا لقاعة العرض. ويعرض الفيديو الذي انتجته ورشـة العمل في ختـام المهرجان، حيث تكون مناسبة مفرحة للأطفال وأسرهم.

جوجيموس جرابار

بين عالمية السـينما في مدرسـة لا ماتاتينا إيه سـي، والتواصل المفيد مع المجتمع المحلي في كومينيكاسي أو إن كوميونيتاريا، اختارت جوجيموس جرابار رسالة أخرى خاصة بها. وتصنف رسـالتها في إطار نمـوذج «الصناعات الثقافية،» السـاعي إلى تعظيم المنافع الاجتماعية والاقتصادية المتنوعة التي يمكن أن يحققها الفن للمجتمع المحلـي، وخاصة في الاندماج الاجتماعي، وخلق وظائف، وتجديد المناطق الحضرية عـن طريق التجمعات الثقافية. وقد بدأت المدرسـة من خـلال وزارة الثقافة، ومعهد خدمـة المرأة الحكومي، وبلدية موريليا سـتي. وقدمت تلك المؤسسـات مبلغ 250 ألف بيزو مكسـيكيًا (حوالي 19377 دولارًا أمريكيًا). ثـم حصلت مديرتها، بما لديها من حس تجاري، على دعم سـينيبوليس (Cinepolis)، إحدى سلاسـل قاعات السـينما الكبرى في البلاد. وحصلت أيضًا على دعم من مهرجان موريليا السينمائي، المكرس لتشـجيع السـينما الوطنية، ومن متاحف حكومية وخاصة، أهمها بابالوت (معرض الأطفـال والصبية). وتؤمن المديرة أن الشـراكة بين المجتمع المدني والقطاع الخاص هي أفضل طرق تحقيق أهداف تعليم السـينما عبر التدريب، ولهذا تسـعى إلى خلق علاقات تعاون عديدة قدر الإمكان بين قاعات السينما والمتاحف ومدارس السينما.

وتطمـح جوجيموس جرابار إلى إيقاظ اهتمام عميق ومتصل بالسـينما والفيديو للأطفال، وتقدم وحدات دراسـية مدتها 40 سـاعة في أيام السبت على مدار سنتين للأطفال بين الثمانية والخامسة عشـر. وتركز الدراسة على الأبعاد المتنوعة للفيديو وصناعـة الأفلام من المكياج والملابس إلى التمثيل والتصوير السـينمائي، ويوظفون ممثلين محترفين وكتاب سيناريو وموسيقيين وخبراء إعلاميين آخرين من الموهوبين وذوي الخبـرة. وفي هذا الصدد، تعتبر جوجيمون جرابار أكثر مهنية من المدرسـتين السـابقتين، حيث يتلقى الأطفال الذين ينهون كافة كورسـاتهم، مزيدًا من التدريب الفنـي علـى يد متخصصـين في مختلف مجـالات الصناعـة. ويتدربـون أيضًا على المهارات التي تغذي سـوق العمل بوجه خاص، مثل إجراء مقابلات وإضاءة المشاهد، المهـارات التي لا ينميهـا التحريك- رغم الخيـارات التوثيقية التي تتضمنها رسـالة المدرستين السابقتين. كما تستهدف مدرسة جوجيموس جرابار أطفال أكبر عمرًا.

وتنشـط مدرسـة جوجيموس جربار بوجه خاص في مجال جمع التمويل وتنظيم الحمـلات. على سـبيل المثال، تنظيم مسـابقة كبـرى في صناعة الأفـلام الوثائقية بمناسـبة يوم الطفل عام 2009 ، الذي تم الاحتفال به في السـاحة الرئيسية بمدينة موريليـا. وكان يـوم ناجحًا للغاية. إذ أطلقت الدعوة لإرسـال مشـاريع قبلها بشـهر، وحددت فيها السبعة مواضيع المطلوب تضمينها في المشاريع؛ حقوق الطفل، وحديقة الحيـوان، والأمـان في المنـزل والمدرسـة، والإعاقـة والأطفال، والأطفـال يرفضون المخدرت، وعمل الطفل، والثقافة والتعليم. وتلقى المنظمين 48 مشـروعًا، اختير منها أربعة لصناعة أفلام فيديو لهذا اليوم. واسـتغرق السـباق 12 سـاعة. ووضعت أربعة أكشاك في الأركان الأربعة للميدان لأعمال المونتاج، حيث كان الهدف أن تكون الأفلام الوثائقية جاهزة للعرض العام الخارجي هناك في الثامنة مساء، لإقامة احتفالًا عامًا بهذه المناسـبة. وقدم الراعون لهذا الحدث جوائـز تضمنت كاميرات فيديو، وتذاكر دخول للملاهي ومتاحف الأطفال، وجولات سياحية في استوديوهات سينمائية.

ورغـم هذا، لم تركز جوجيمـوس جرابار على صناعة الافـلام الوثائقية حصرًا. واتخذ أحـد برامجهم عنـوان «اجنحة وجـذور الأطفـال،» وكان مخصص للأفلام الروائية. وحيث يتسم هدفها بالمهنية أكثر من المدرستين السابقتين، تبدأ المدرسة في وظيفة أخرى مهمة في المجال العام لتعليم السينما عبر التدريب في المكسيك: الحاجة إلى الامكانيات الاقتصادية التي يمكن أن تحققها الصناعات الثقافية مثل التحريك وإنتاج أفلام الفيديو للأقاليم التي تقام مدارس السينما بها.

خلاصة

وفقًا للفكر الغربي المعتمد على الثنائيات، وسـمت البشرية بالفصل بين «الجسد» مـن ناحية، يقابله فـي الناحية الأخرى «الضميـر» أو «الروح»، ثـم «العقل» في وقت لاحق. ورغم أن منشأ هذا الفصل ما قبل سقراط، إلا أنه حمل إلى المسيحية والأفكار العلمانية للفلاسـفة المسـيحيين، وكانت عاقبة ذلك ترقية عالم العقـل وموازنته مع الألوهيـة، واحتقار عالم الجسـد. بـل وحدث ما هو أسـوأ، إذ اتبع هـذا الطريق في فصل السـعي للمعرفة، حيث يوجد عالم العقل المطلق في جانب، ويقابله في الجانب الآخـر التعليم المرتبط بموقـع والتعليم التجريبي المعتمد على أداء أنشـطة أو أفعال. وانتهـى الأمر نتيجة لذلك إلـى عزلة كثير من التفكير النظري عن الممارسـة. وعلى هذا الأسـاس، تعد أطروحة احتلال الفعل والشـعور الموقع الأساسي في التعليم عبر التدريـب، تطـورًا مرغوبًـا. ويحمـل هذا النوع مـن التعليم آمـالًا هائلـة، حيث أدت ممارسـاته إلى اختلاف هائل في حياة الأطفال ومجتمعاتهم المحلية، وفي صناعات السينما الوطنية المتنوعة التي تفتح فيها مثل هذه المدارس.

ولكن تلك المدارس تواجه مهمة عسيرة. بداية، يوجد على المستوى المؤسسي افتقارًا لسياسـات ثقافية تأخذ في اعتبارها السـينما، وسـينما الأطفـال. وثانيًا، تعمل تلك المؤسسـات في بيئة اقتصادية غير ثابتة للغاية؛ فتدير عملها على أساس المشروع، ثم تستجدي باسـتمرار التمويل حتى تصبح قادرة على إدارة مشروعاتها. وثالثًا، قضية الخلفيات المتعددة للسـكان المسـتهدفين، الأمر الذي يسـفر عـن مجموعات يصعب التدريـس لهـا بدرجة كبيرة. ومن حيث الأسـاس، هنـاك واقع يعانـي أزمات عميقة للغاية، فيما يتعلق بكل من القيم والشئون المالية، في سياق ما يطلق عليه تراكم مرن لرأس المال. ورغمًا عن ذلك، تؤدي ضخامة التحديات تحديدًا إلى إلحاح وضروة علم مثل هذه المدارس.

(1) Practice-Based Film Education for Children: Teaching and Learning for Creativity, Citizenship, and Participation, Armida de la Garza, in The Education of the Filmmaker in Africa, the Middle East, and the Americas, Edited by Katarzyna Marciniak , Anik Imre , and Aine O'Healy, Mette Hjort, 2013

مدرسة السينما التشيكية FAMU

يرجع تاريخ نشأة مدرسة السينما فى براغ إلى مصدرين رئيسيين .. الأول عندما بدأت مجموعة من الفنانين والطليعة السينمائية من أصحاب التوجه اليسارى برنامج محاضرات فى تعليم صناعة الأفلام، كتابة السيناريو والإخراج والتمثيل .. وكان القائم على التدريس فى هذه المحاضرات فى براغ المخرج وكاتب السيناريو أوتاكار فافرا Otakar Vavra، والمصور السينمائى والمونتير وصانع الأفلام الوثائقية Alexandr Hammid (Hackenschmied) والباحث فى تاريخ السينما كارل سمرو Karel Smrž و مصمم الرقصات جو جينسيك Joe Jenčík ومجموعة أخرى وذلك فى خريف ١٩٣٤ (جزء من هذا المشروع نشره كارل سمرو فى كتاب من الألف إلى الياء A–Z فى كتابه سيناريو الفيلم والممثل١٩٣٥).

إيمان عزالدين | أستاذ الدراما والنقد بجامعة عين شمس

واستمر هذا النشاط فى إطار اقتراح جمعية الفيلم التشيكوسلوفاكية خلال فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، تأميم صناعة السينما ودور العرض من خلال تقديم مشروع مدرسة السينما الذى وضعه وقدمه أوتاكار فافرا والمخرج المسرحى جيندیتش هونزل Jindřich Honzl وكاريل دوستال Karel Dostál .. نُشر المشروع فى زلين Zlín عام 1939 بمشاركة المهندس والمنتج فرانتيسيك بيلات František Pilát تحت عنوان« نحن نُعد مدرسة لتعليم السينما للشباب» ..وكان من المخطط أن تكون هذه المدرسة مدعومة من مصانع باتا للأحذية، وأن يكون الأستوديو السينمائى الخاص بها فى زلين، وأن تكون مدة الدراسة بها عامين ..ومن أجل الإعداد للمدرسة ذهب ألكسندر حميد فى الثلاثينيات إلى الاتحاد السوفيتى، ليستقى بعض المعلومات والمعارف من مدرسة موسكو للسينما VGIK وتزود ياروسلاف بروز Jaroslav Brož بالمعرفة من مدرسة برلين، أما منتج أستوديو زلين فقد استغل خبرته التى اكتسبها فى طرق التدريس من كاليفورنيا، فى القسم الذى كان يرأسه الأستاذ موركوفين Mork-ovin (هذا النوع من التدريس العملى لتخريج صناع أفلام محترفين، كان لاحقا فى بدايات الخمسينيات هو البديل من زلين فى جنوب بوهيميا بوصفه برنامجا منافسا لمدرسة براغ FAMU وفى التسعينيات عندما أغلقت المدرسة العليا للسينما فى Čime-lice التى نشأت فى زلين وهى الآن جزء من جامعة توماس بازا Tmáš Bata ثم نشأت

مدرسة ميروسلاف أوندريتشك Miroslav Ondříček الموجودة الآن فى بيسك (Písek) .

أما العامل الثانى فكان محاولات المعلم والباحث الإثنوغرافى والمصور وصانع الأفلام الوثائقية كاريل بليكا Karel Plicka ،الذى فاز فيلمه الأرض الغناء Zem spie-va فى مهرجان فينتسيا الثانى عام 1934، ليؤسس مدرسة لتعليم مصورى ومخرجى الأفلام الوثائقية كجزء من مدرسة الفنون التطبيقية (Škola umeleckých reme-sel) فى براتيسلافا عام 1937 .فشل هذا المشروع بعد مضى عام بسبب قيام الدولة السلوفاكية ..ولكن يان كادار Ján Kadár أحد طلاب هذه المدرسة استمر فى الدراسة بعد ذلك فى مدرسة براغ FAMU وفاز فيلمه "متجر فى الشارع الرئيسى" بجائزة أوسكار أفضل فيلم أجنبى .. (تأسست فى براتيسلافا عام 1967 مدرسة للسينما والتليفزيون كجزء من مدرسة الفنون المسرحية VŠMU على نسق مدرسة براغ FAMU) ..استند المشروعان إلى فكرة التعليم والتدريب على جماليات أرحب وتعليم تطبيقى للطلاب الذين كانوا يطمحون إلى صناعة أفلام على مستوى فنى، يفوق تلك التى كان يمثلها تيار الميلودراما والكوميديا بشكل أساسى، ذلك التيار الذى افتقد صنّاعه أساسيات التأهيل والتدريب والاحتراف الضرورية.

وبمجرد الموافقة على مشروع التأميم على يد حكومات المنفى فى لندن وموسكو، التى تم الاعتراف بها بشكل ثورى فى مايو 1945، وأقر المشروع بمرسوم للرئيس بينيس E. Beneš فى 11 أغسطس 1945 ، كان من المنطقى أن تصبح المدرسة حقيقة، ووقع بينيس على المرسوم الخاص بتأسيس أكاديمية الفنون الأدائية AMU فى 24 أكتوبر 1945 فى الاجتماع الدولى الأول لصنّاع الأفلام فى ماريانسك لازنى Mariánské Lázně وبدأت المدرسة فى صيف 1946 تحت إدارة بروسيل A.M. Brousil وتمت الموافقة على اقتراح بتدريس السينما فى المدارس.

نشأت مدرسة السينما فى براغ FAMU بوصفها جزءا من أكاديمية فنون الأداء فى براغ AMU فى العام الجامعى 1946/ 1947، مما يجعلها خامس أقدم مدرسة لتعليم فنون السينما فى العالم بعد موسكو 1919، روما 1935 ، برلين 1936 وباريس 1939 ..وقدمت وزارة الإعلام فى مايو 1946 أسماء أول ثلاثة أساتذة لمدرسة السينما الجديدة وهم كاريل بليكا Karel Plicka والمهندس جوزيف بوتشك Josef Bouček من الجامعة التكنولوجية فى برنو Brno وصاحب براءات اختراع فى جهاز قياس الحس، وعضو الاتحاد الدولى للسينماتوغرافيين UNIATEC والثالث هو بروسيل، وهو باحث فى السينما وكاتب فى عدد من الجرائد والمجلات.

كانت الدراسة فى البداية فى تخصصات الإخراج والتصوير وكتابة السيناريو والدراماتورجيا ..وقد تم اختيار عدد 35 طالبا من بين ألف متقدم ومن بينهم طلاب من بولندا وبلغاريا ويوغسلافيا ..تم إنشاء أقسام نظرية الفيلم والتقنيات والتصميم لاحقا .. ومع بدايات الخمسينيات أصبح ياروسلاف نوفوتنى Jaroslav Novotný رئيسا للقسم العملى والتدريبات فى معهد الفيلم، وكان من متطلبات التخرج لقسمى الإخراج والتصوير أن ينفذ الطلاب فيلما وثائقيا وآخر روائيا (حوالى 500 متر) ..أما كتاب السيناريو فكانت متطلبات تخرجهم فيلما روائيا طويلا وفيلما قصيرا أو ثلاثة أفلام قصيرة.

فى البداية تشاركت المدرسة المكان مع معهد الفيلم، ولكن هذا المعهد أغلق عام 1949 .. أغلقه مدير المؤسسة الحكومية التشيكوسلوفاكية للفيلم، وبدأ العديد من محاضرى المعهد فى التدريس فى مدرسةالسينما، وهكذا كانت هيئة التدريس فى FAMU مكونة من المتحمسين من عشاق السينما، الذين تجرأوا على مشاركة خبراتهم وأحلامهم مع الطلاب، وهم مجموعة من التقدميين وصناع الأفلام المستقلين، وكان معظمهم من دارسى الفيلم الوثائقى بأستوديو باتا فى زلين، ومن منتجى معهد الفيلم والمونتيرين ومؤرخى السينما .. وهو ما خلق مناخا إبداعيا مستقلا تصاعد فى خريف 1947 عندما حدث الصدام بين وزارتى الإعلام والتعليم لإخضاع الطلاب تحت إشراف أي منهما، وقد نتج عن هذا أن أعضاء هيئة التدريس لم يتقاضوا أى أجور مقابل عملهم، فقرروا أن يستمروا فى التدريس بدون أجر حتى تستمر المدرسة فى القيام بدورها.

ويتذكر المخرج التشيكى الأسطورى فاكلاف فاسرمان Václav Wassermann وكان من أوائل المحاضرين فى المدرسة« كان الشباب يحلمون بالانضمام للمدرسة» .. فى البداية كان هناك الآلاف من المتقدمين .. وكانت المقابلة الأولى تعقد بحضور المؤسسين أمثال بليكا، بروسيل، كالاش، بوتشيك ..أتذكر الأيام الأولى عندما لم يكن هناك أى شىء، عندما لم يكن هناك أى وسائل مساعدة على التدريس، لا إمكانيات، لا مصادر مالية ولا تقنية، ولكن بمرور الوقت عاصرنا النجاح الكبير مع الإمكانات القليلة.

فى هذا الوقت كان على مدرسة السينما FAMU أن تنتصر على المقاومة الموجهة ضد التعليم والتدريب الأكاديمى لصناع الأفلام من جماعة المحترفين فى أستوديوهات باراندوف Barrandov وهو ما شهده الجميع من محاولات طرد الطلاب بعد الانقلاب الشيوعى ..وتم إنشاء شكل منظم للتعليم قائم على الخبرات القادمة من موسكو VGIK ..ومن المهم القول إن المدرسة لاقت كل الدعم من الحزب الشيوعى، خاصة بعد مجىء زدينيك نييدلى Zdeněk Nejedlý - الموسيقى الشيوعى - فى منصب وزير التعليم عام 1948 .

كانت بداية المدرسة بداية قوية، فقد عقد بليكا سيمنارات فى تكوين الصورة، وبوتشك الذى كان موجودا فى الولايات المتحدة عام 1947 كان يدرب المصورين على جهاز قياس الحساسية وعلى عمليات التحميض فى المختبرات ..وكان بروسيل يحاضر فى الأدب والمسرح، وسمرو فى كتابة السيناريو وتاريخ الفيلم، ويحاضر كالاس فى موسيقى الأفلام وتحليلها وكلوس فى تاريخ الإخراج السينمائى واللغة السينمائية، و سولك وليهوفيك يحاضران فى الأفلام الوثائقية والقصيرة، أما بريشتا - الذى أسس السينماتك الوطنى عام 1945 وأصبح مديرا لمعهد الفيلم - فكان يحاضر فى تاريخ السينما.

واستضاف بروسيل عددا من الشخصيات السينمائية الشهيرة لتحاضر فى المدرسة، مثل بيللا بلاش وممثلين من مدرسة ستانسلافسكى، ولاحقا جوزيبى دى سانتس و فيتوريو دى سيكا، يوريس إيفنس وجون جريرسون.

ربما كانت ستينيات القرن العشرين هى أفضل وألمع فترات السينما التشيكية ومدرسة السينما فى براغ FAMU .. قدم فيها الطلاب والأساتذة أفضل الأفكار، وأكثرها تقدمية وتحديا للخطاب الاجتماعى العام فى تلك الفترة. وبعد احتلال تشيكوسلوفاكيا فى أغسطس 1968 اضطر العديد من أساتذة المدرسة وخريجيها لمغادرة البلاد، وأسهم بعضهم فى تطوير صناعة السينما وفنونها فى العالم، وقاموا بأدوار مهمة فى تطوير تعليم السينما.

وبعد سقوط الشيوعية فى أوروبا حافظت مدرسة السينما FAMU على وضعها بوصفها مدرسة السينما الوطنية، ولكنها فى نفس الوقت فتحت أبوابها للطلاب الوافدين إليها من جميع أنحاء العالم.

ومدرسة السينما FAMU هى عضو مؤسس فى الاتحاد الدولى لمدارس السينما CILECT (سيلكت)، وعضو مؤسس فى رابطة المعاهد الأوروبية للفنون ELIA (إيليا) والرابطة الأوروبية لمدارس السينما والتليفزيون GEECT (جيكت). وقد نال خريجوها العديد من الجوائز فى المهرجانات الدولية.

تأسست FAMU تاريخيا بوصفها جزءا من أكاديمية تضم أربع كليات للفنون الأدائية، جنبا إلى جنب مع المدارس التى تركز على المسرح والموسيقى والرقص .. ومنذ عام 1947 تتعايش FAMU مع كليات المسرح DAMUوالموسيقى HAMU بوصفها جزءا من أكاديمية الفنون الأدائية فى براغ AMU والكليات الشقيقة لها سمعة متميزة أيضا فى مجالاتها، وتستفيد هذه المدارس من التعاون المشترك على مستويات عدة، وكان موقع هذه المدارس فى وسط براغ، وهو الأمر الذى سهل هذا التعاون. وتشترك هذه الكليات/ المدارس الثلاث أيضا فى الإدارات والمرافق المشتركة، لاسيما المركز الصحفى ومركز اللغات وصالة المعارض والمركز الرياضى .. تدعم الدولة الأكاديمية ماليا ولكنها ذاتية الإدارة، ولكل كلية عميد منتخب من مجلس الكلية يعينه رئيس الأكاديمية، الذى ينتخبه مجلس الأكاديمية ويعينه رئيس الجمهورية التشيكية.

ونتيجة للتعاون بين أكاديمية فنون الأداء وجامعة براغ التكنولوجية، تمد الجامعة مدرسة السينما FAMU بالخبراء فى مجال السمعيات والبصريات وغالبا ما تستضيف خبراء دوليين لإقامة ورش عمل، وتتبنى بعض التجارب العملية فى المدرسة.

نظام الدراسة فى الأكاديمية هو نظام الساعات المعتمدة، وتمنح الأكاديمية درجات البكالوريوس والماجستير والدكتوراه ..وتتراوح الدراسة فى مرحلة بين ثلاث وأربع سنوات، وتؤهل شهادة البكالوريوس للعمل أو البدء فى مرحلة الماجستير.

ويركز برنامج الماجستير على تطوير قدرات الطالب الفنية والإبداعية وأن تكون على درجة عالية من الإتقان ..وتكون الدراسة فى مرحلة الماجستير على صلة بمرحلة البكالوريوس، ويستمر فيها الطالب من سنة إلى ثلاث سنوات، وآخر مرحلة فى الماجستير هى مناقشة الرسالة مناقشة شفهية.

أما مرحلة الدكتوراه فيركز فيها البرنامج على البحوث المستقلة، على أساس النظرية ونظريات البحث المنهجى، أو البحث والتنمية من خلال النشاط الفنى والإبداعى .. وفترة الدراسة من ثلاث إلى أربع سنوات تنتهى بمناقشة الأطروحة شفهيا.

تضم المدرسة 350 طالبا فى مختلف البرامج والمراحل من البكالوريوس والماجستير والدكتوراه، بالإضافة إلى 80 طالبا وافدا مسجلين فى برامج الماجستير وبرامج الإعداد الأكاديمى أو دورات أو مقررات أخرى على مدار العام.

وتضم المدرسة 112 أستاذا ومحاضرا و16 موظفا إداريا .. أما المجلس العلمى للمدرسة فيضم 14 عضوا معظمهم من الفنانين والأكاديميين من جامعات أخرى.

تتكون مدرسة السينما FAMU من أحد عشر قسماً:

مركز الدراسات السمعية والبصرية
القسم الدولى (الوافدين)
قسم الرسوم المتحركة
قسم الأفلام الوثائقية
قسم التصوير الفوتوغرافى
قسم التصوير السينمائى
قسم الإنتاج
قسم الإخراج
قسم السيناريو والدراماتورجيا
قسم المونتاج
قسم الصوت
قسم ترميم الصور
أستوديو المدرسة

مركز الدراسات السمعية البصرية

يقوم الطلاب خلال السنة الأولى باستكمال سلسلة من الدورات التمهيدية والتدريبات العملية، التى تهدف إلى اكتساب المعارف والمهارات الأساسية المتعلقة بالأفلام والتصوير والثقافة السمعية البصرية .. وهذه الدورات متاحة لكل طلاب المدرسة بغض النظر عن القسم المقيدين به.

يتمم الطلاب مرحلة البكالوريوس بانتهائهم من الجزء النظرى واختباراته فى نظرية وتاريخ الفيلم وتاريخ الفن ووسائل الإعلام الحديثة.

فى برنامج الماجستير يقدم الطلاب مشروعهم الخاص، الذى يطورونه نظريا وعمليا ويقدم الطلاب مع نهاية كل عام عروضهم الختامية، سواء كانت عروضا أو تقديمات أو معارض.

القسم الدولى لمدرسة السينما FAMU

يرعى القسم الدولى من المدرسة الطلاب الوافدين للدراسة لفترات طويلة .. ويستند توجه القسم الحالى إلى منهجية التدريس والممارسة والتدريب، التى بدأتها المدرسة فى برامجها بالتشيكية وبدأتها بعد الثورة المخملية عام 1989 ..لغة التدريس فى القسم الدولى هى الإنجليزية.وقد وضع القسم الخاص بالطلاب الوافدين عددا من الدورات، التى تلبى احتياجات هؤلاء الطلاب، ومعظم أعضاء هيئة التدريس فى القسم الدولى من أساتذة الأقسام الأخرى بالمدرسة ..وتستعين المدرسة والقسم الدولى خاصة - فى كثير من الأحيان - بالعديد من صناع السينما المحليين والضيوف من الدوليين ليشاركوا فى برامجها.

ولدى القسم الدولى برامج مختلفة، من أسبوع إلى ستة أسابيع، وورش عمل صيفية أو برامج لمدة فصل دراسى، تُنظم خارج الجمهورية التشيكية (CIEE/ CET/ NYU) أو برنامج سنة واحدة، أو برامج مرحلة الماجستير .

وبصفة عامة يتكون كل برنامج من نسبة مختلفة من صناعة الأفلام بشكل عملى، مهارات الكتابة المرتبطة بالإجراءات العملية والتخصصات الأكاديمية المرتبطة بمجال السمعيات والبصريات من الناحيتين النظرية والعملية .. وكل برنامج له شروط مختلفة للقبول، فتعتمد البرامج القصيرة (برامج الفصل الصيفى على سبيل المثال) على بروتوكولات مع أكاديميات بعينها.

قسم الرسوم المتحركة

يقدم قسم الرسوم المتحركة المقررات التالية فى برنامجه الذى يستمر ثلاث سنوات للبكالوريوس وسنتين للماجستير ..

الرسوم المتحركة – الكارتون
التعبيرات البصرية
مقدمة فى إنتاج الرسوم المتحركة
تدريبات إنتاج الرسوم المتحركة
تشريح الحركة
السيناريو الأدبى
الأداء الحركى والبانتوميم
التصوير فى فيلم الرسوم المتحركة
إخراج الكارتون
سيناريو الصورة الفنية
تحليل أفلام التحريك
التمثيل بالقناع
المونتاج فى فيلم الرسوم المتحركة
الصوت فى فيلم الرسوم المتحركة
نظرية فنون التحريك
تحليل وبناء ردود الأفعال
سمينار مشروع التخرج
العمل مع الممثل
الموسيقى فى فيلم الرسوم المتحركة
ورش متعددة
الرسوم المتحركة ثلاثية الأبعاد

قسم الأفلام الوثائقية

كانت الأفلام الوثائقية جزءا من قسم الإخراج فى بدايات نشأة المدرسة، ثم تحولت إلى قسم مستقل منذ عام 1961، ويرجع ذلك أساسا إلى أنتونين سوليك Antonin F. Sulc ..منذ البداية كان هناك مخرجون متميزون شاركوا فى صنع شكل متميز للفيلم الوثائقى التشيكى سواء كان تليفزيونيا أو تربويا .. ومع تطور الأعمال

الوثائقية والصحافة التليفزيونية على وجه الخصوص، أصبح هناك احتياج إلى تدريب العديد من المؤلفين والمخرجين ..وقد مر القسم بفترات مختلفة فى مسيرته، وعلى الأخص فى الفترات التى كان النظام السياسى والاجتماعى يوجهها، ويتضح هذا الأمر فى الاختلاف بين ستينيات وسبعينيات القرن الماضى، ولكن بعد عام 1989 تحول القسم تدريجيا إلى شكله الحالى، حيث ينظر إلى الفيلم الوثائقى حاليا بوصفه فنا مستقلا.

جزء أساسى من هذه الدراسة هو التدريبات العملية، التى يكتسب الطالب من خلالها المهارات الفنية، والخبرة والتفكير المستقل والإبداع واحترام المصلحة العامة والجمهور، وذلك من خلال الموضوعات المقدمة.

قسم التصوير الفوتوغرافي

ينظر إلى التصوير الفوتوغرافى بوصفه جزءا لا يتجزأ من أنظمة الاتصالات الحديثة التى تستخدم لغة بصرية بطريقة خلاقة، ولا ينظر إليه من وجهة النظر التقليدية (النظرية – التقنية – والتاريخ - وعلم الجمال) ولكن أيضا من وجهة نظر العلوم الاجتماعية، وكذلك البحث فى مختلف أشكال تطبيق التصوير فى المجتمع المعاصر ..لقد صُمم البرنامج بشكل يخدم إعداد الطلاب لمدة ثلاث سنوات فى مرحلة البكالوريوس، وعامين فى مرحلة الماجستير، التى يهدف برنامجها إلى دعم العمل الإبداعى المنهجى للطلاب فى الأستوديوهات وورش العمل..يكتسب الطلاب خلال فترة دراستهم حرية أكبر لاختيار التوجه المحدد لعملهم الإبداعى، وذلك على الصعيدين العملى والنظرى .. يعتمد الجانب العملى على تطوير المواهب الإبداعية للطلاب، إلى جانب المعارف النظرية فى مناطق الدراسة وتشمل التقنيات التقليدية للتصوير، وكذلك التقنيات الرقمية وتوظيف أحدث ما وصلت إليه التكنولوجيا فى هذا المجال.

بدءا من الفصل الدراسى الثالث يتاح للطلاب فرصة الدراسة فى واحد من خمسة أستوديوهات تحت إشراف أحد أعضاء هيئة التدريس، وهناك أيضا ورش عمل أخرى مختلفة من داخل نظام الأستوديو .. ويحاضر فى هذه الورش محاضرون من الخارج، شخصيات مشهورة فى مجال التصوير الفوتوغرافى ..ويوفر هذا النظام مجموعة مختلفة من الأساليب المهنية والإبداعية.

ويقدم القسم أيضا دراسات فى ترميم الصور ..ويوشك برنامج ماجستير حفظ الصور الفوتوغرافية والأرشفة على بدء الدراسة فيه.

قسم التصوير السينمائى

يعتبر قسم التصوير السينمائى أحد أول ثلاثة أقسام فى مدرسة السينما FAMU ، وهو من الأقسام التى تتطلب معايير مهنية واحترافية متميزة ..وقد كان من معلمى هذا القسم عدد من المشاهير أمثال (كاريل ديغل، كاريل بليكا، جان ستاليش، فاكلاف هانوش، ياروسلاف توزار، ياروسلاف كوسيرا وغيرهم) ويضم القسم حاليا نخبة من المحاضرين والمدربين ممن نالوا العديد من الجوائز المحلية والدولية.

ويقدم القسم التدريب النظرى والعملى على أعلى المستويات لمهنة المصور السينمائى، وتُستكمل العملية التعليمية بتعليم يهتم بالجماليات والإنسانيات إلى جانب التعليم والتدريب التقنى والفنى، مما يسهم فى تحقيق مستوى متميز فى التدريبات متعددة التخصصات.

إدارة هندسة الصور

إدارة هندسة الصور (كـوت)KOT هى جزء من قسم التصوير السينمائى، ونشاطها الرئيسى هو توفير دورات التدريس، التى تركز على نظرية وممارسة تقنيات السينما والتليفزيون والتصوير الفوتوغرافى .. مجال الدراسة يغطى مجموعة واسعة من الموضوعات فى مجال تكنولوجيا السينما، تكنولوجيا التليفزيون، التحميض،البصريات، تجهيز الفيلم، تقنيات الخدع، قياس الألـوان، التقنيات الرقمية. وتستكمل المحاضرات من خلال نظام من التدريبات العملية، التى يتم تنفيذها عادة فى المختبر ..وكوت يساعد بانتظام فى الاستشارات التقنية والقياسات لحل المشكلات التقنية فى التدريبات العملية للطلاب.

قسم الإنتاج

وفيه يدرس الطلاب الإنتاج السينمائى والإنتاج التليفزيونى، القانون، الميزانية، اقتصادات التليفزيون، التمويل الحكومى والتمويل التجارى، المخططات، العقود، حقوق التأليف والملكية الفكرية وتوزيع الأفلام.

قسم الإخراج

قسم الإخراج هو أحد أول الأقسام فى مدرسة السينما التشيكية FAMU. وكان أوتاكار فافرا هو من أنشأه وأول رئيس له .. كذلك كان هناك عدد كبير من مشاهير الإخراج مثل، فاكلاف واسرمان، وجيوى فايس، وفاكلاف كريسكا، وبوزيفوج زيمان، وإلمار كلوس، وزدينيك سيروفو، وفرانتيسيك فيليب، وبيان ماتوجوفسكو، وفلادو ديلونغ، والشخصيات التمثيلية لكاريل هوجر ورادوفان لوكافسكى .. ولأن الهدف هو تعليم وتثقيف مخرجى السينما والتليفزيون فكان البرنامج يتضمن محاضرات وندوات فى تاريخ السينما والأدب، والفنون البصرية والفلسفة وعلم الاجتماع واللغات الأجنبية .. وتختبر التدريبات المتعددة التى يجريها القسم مدى موهبة الطالب فى تنفيذ الأفلام السينمائية والتليفزيونية .. ويتعلم الطلاب الحرفة بدءا من اختيار ثم معالجة المادة المختارة، حتى مرحلة التنفيذ الفعلى. ويتعاون الطلاب من أجل تنفيذ مشروع تخرجهم مع عدد كبير من التخصصات ذات الصلة (الكتابة والدراماتورجيا - تصوير – مونتاج – صوت – سينوغرافيا) مما يؤكد قدرتهم على التواصل وإدارة طاقم الفيلم.

قسم السيناريو والدراماتورجيا

يكتب كل طالب خلال العام الدراسى فى المستويين الأول والثانى تدريبات عملية تمثل عمله الإبداعى ..تشمل الدراسة فى القسم الكتابة للسينما وكذلك للتليفزيون.

وتهدف الدراسة إلى تخريج طلاب يكتبون للسينما والتليفزيون، وكذلك دراماتورج .. الدراسة فى مرحلة البكالوريوس مدتها ثلاث سنوات وسنتان للماجستير، يستطيع الطالب فى هاتين المدتين أن يحصل على تعليم أكاديمى أعمق فى مجال كتابة السيناريو والدراماتورجيا.

قسم المونتاج

بدأ قسم المونتاج بوصفه قسما مستقلا عام 1964، وحتى ذلك الوقت كان المونتاج يدرس فى قسم الإخراج ..وكان المنظر والممارس وصانع الأفلام الطليعى يان كوسيرا هو مؤسس القسم ..ويهدف القسم إلى إعداد كوادر مستقلة من المبدعين فى مجال السمعيات والبصريات، مع الاهتمام بتطوير ملكات ومهارات التكوين والمهارات الإبداعية، ويستكمل البرنامج الدراسى بمجموعة من المحاضرات الإلزامية والانتقائية من العلوم الإنسانية والمجالات التقنية.

أستوديو مدرسة السينما FAMU

إن جوهر صناعة الأفلام يتمركز حول الأفكار وتطورها، ولكن يظل تحقيق وتنفيذ هذه الأفكار هو غاية الصناعة، ولهذا فإن مدرسة FAMU لها مرافقها الخاصة بها، وتستفيد المدرسة من وجود عدد من شركات الإنتاج السينمائى، التى تؤجر مرافقها فى براغ.

يُعد أستوديو FAMU جزءا لا يتجزأ من المدرسة، وعن طريقه يتوافر للطلاب الإمكانات التقنية كاملة، سواء كانت الكاميرات الرقمية أو أفلام الـ 16 والـ 35 مم وذلك لخدمة احتياجات الطلاب التدريبية.

بدأ أستوديو FAMU العمل بشكل مستقل منذ عام 1960 .. وهو مكان عمل متخصص، تتمثل مهمته الأساسية فى توفير مرافق إنتاج جميع التدريبات العملية للطلاب، باستثناء التدريبات العملية لطلاب قسم التصوير الفوتوغرافى.

صُمم أستوديو مدرسة السينما لإنتاج الأفلام والإنتاج التليفزيونى ومراحل ما بعد الإنتاج، ويضم أستوديوهين كبيرين (110 أمتار مربعة و70 مترا مربعا)، وغرف مونتاج متعددة، وقاعات للميكساج والديكور والأزياء ومخازن. ويضم أنواع كاميرات ومعدات صوت وإضاءة وغيرها.

https://www.famu.cz/
https://www.famu.cz/eng
https://www.famu.cz/katedry-a-pracoviste
http://international.famu.cz/
http://international.famu.cz//files/2012-08/120819111831.pdf

دليل شراكة تعليم السينما والمجال السمعى البصرى

إن مسألة الصورة – إنتاجها وبثها واستقبالها – هى بمثابة تحد كبير لمجتمعنا .. تنويع الفنون البصرية، تطور وسائط الاتصال وتزايد نواقل الإرسال قد خلق شكلًا من أشكال التعلق غير المسبوق بين الصور و البشر .. الجمهور الشاب، الذى تمثل له الصورة اليوم عنصرًا أساسيًا فى ممارساته، يشعر بالقلق بشكل خاص من هذا التطور الذى يؤثر بشكل حاسم على سلوكه وذهنياته .. ولقد شهدت هذه الظاهرة فى العقد الأخير تسارعًا مذهلًا يشارك تحديات المجتمع، فمن الواجب على مؤسساتنا أن تصاحب ذلك التطور الذى يسمح للطلاب بالوصول إلى معارف جديدة. أدركت وزارة التعليم الوطنى، بالشراكة مع وزارة الثقافة، ولا سيما المركز الوطنى للتصوير السينمائى هذه القضية منذ سنوات عديدة، مع الوعى بالحاجة لتزويد الطلاب والمعلمين بالمعلومات والتدريب والأدوات التى يتم تحديثها بانتظام. وتركزت الجهود على اتجاهين مكملين: تعليم الصورة السينمائية من جهة والتعليم السمعى البصرى، والتعليم الإعلامى، من ناحية أخرى.

ترجمة .. لطفى السيد منصور

إن تعليم الصورة السينمائية، التى تشارك فى تعليم الفنون والثقافة، هى فرصة مميزة لتطوير مشترك للمعارف، والمهارات، والمواقف بقدر ما تشارك فى وقت متزامن بالمعرفة بالتاريخ و اللقاء بالثقافة، والقدرة على التعامل مع لغات جديدة وعلاقتها بلغتها الخاصة، وتطوير الحساسية الجمالية، وبناء رؤية فريدة ومفتوحة للعالم، وأخيرًا وقبل كل شىء اكتساب روح نقدية ومستقلة.

ويهدف هذا الكتيب إلى إعلام وتثقيف المجتمع التعليمى بأكمله حول هذه السياسة لتعليم الصورة، والتى هى جزء من مبادئ قانون التوجه المستقبلى للمدرسة أبريل 2005، ولا سيما القاعدة المشتركة للمعرفة والمهارات المعينة كبند للتعليم الإلزامى .

• تعليم السينما من خلال البرامج

تعليم الفنون هو جزء أصيل فى الشراكة بين وزارة التربية والتعليم الوطنية ووزارة الثقافة والاتصالات ..وقد تم تحديد هذه الشراكة فى إطار قانون 1988 بخصوص تعليم الفنون ومراسيم تطبيقها .. المنشور التعميمى المؤرخ 3 يناير 2005 بشأن التعليم الثقافى والفنى يدعم «مجموعات التوجيه» المشتركة بين الوزارات، حيث إن هذه المجموعات مسئولة على الصعيدين الوطنى والأكاديمى، عن رصد هذا التدريس

• فى المدرسة .. استهلال نشط .

فى المدرسة، الوعى بالعالم الفنى للصور والصوت يتشكل على نحو خاص فى سياق تعليم الفنون (الفنون البصرية) بل وأيضًا من خلال المقاربة المستعرضة للكفاءة اللغوية .. ففى روضة الأطفال، يكتشف الطالب عالم الصور بأشكاله المتنوعة ..إنه يلاحظ صور الشاشة والكمبيوتر، يصفها، ويلعب معها، يتلاعب بها، ينتجها ..من الصف الثانى، يصحبه المعلم تدريجيا إلى التساؤل عن الأصل، والطبيعة ومكونات الصورة أثناء أنشطة الإنتاج والتحليل ..ويمكن أن تستخدم هذه الأنشطة الفيلم (الروائى، الوثائقى) ، السينما المتحركة، و الفيديو كليب والبرامج التليفزيونية.

• فى المدرسة الثانوى .. تعميق مستعرض

يتم تعليم صورة أساسًا فى الفنون البصرية ولكن يعبر أيضًا العديد من التخصصات .. الفرنسية (مقدمة لطرق تدريس قراءة الصورة الثابتة) ، التاريخ والجغرافيا (التعليق وتحليل الوثائق) ، اللغات الحية (مقاربات ثقافية للحضارات) ، وعلوم الحياة والأرض (المحتوى العلمى للصورة والمقاربة النقدية) كل ذلك يجعل الطالب يقف على قراءة نشطة ونقدية للصورة الثابتة وللرسوم المتحركة .. تأخذ الفنون البصرية بعين الاعتبار تحديدًا الطابع الفنى .. من الفصل الخامس، يقومون بعمل تحليل وإنتاج للصور الذى ينفتح على الفيديو والإنفوجراف .. التركيز يكون على وجهة النظر، والرؤية المتفردة التى تحملها الصورة ..نموذج الاكتشاف المهنى فى 3 ساعات (DP3) يمكن أن يساعد أيضًا فى رفع مستوى وعى فنيى الصورة والصوت.

• فى المدرسة الثانوية .. أحد سبعة تعاليم فنية فى المسار العام والتكنولوجى

يعد التعليم السينمائى والسمعى البصرى واحدًا من سبعة تعاليم فنية عرضت على طلاب المدارس الثانوية فى المسار العام والتكنولوجي، تحت مسمى التدريس التخصصى فى السلسلة الأدبية (5 ساعات أسبوعيًا) وفى أكثر من 135 منشأة، وكنموذج اختيارى فى جميع السلاسل الأخرى (3 ساعات أسبوعيًا) فى 250 منشأة.

اللوحة الحالية لتعليم الفنون هى نتيجة التطور لمدة عقدين: ثلاثة أشكال للتعليم فى أوائل الثمانينيات (الفنون التطبيقية، والفنون التشكيلية، والتربية الموسيقية) ، وخمسة فى عام 1989 (السينما والفنون السمعية البصرية، والمسرح) ، وستة فى عام 1993 (تاريخ الفنون) ، وسبعة منذ عام 1999 (الرقص) . يمثل تعليم السينما قوة طلابية فاعلة تضم أكثر من 10 آلاف طالب تضم كل الخيارات مجتمعة، وأكثر من 4500 للتعليم التخصصى، الرقم فى تطور مستمر.

تم تجديد البرامج فى عام 2002 وإعادة كتابة جميع أشكال تعليم الفنون على شبكة مشتركة.

يفضل هذا التدريس البعد الفنى للسينما وللفنون السمعية والبصرية من خلال مكوناتها التراثية والمعاصرة. ويستوعب الأشكال والأنواع الأكثر تنوعًا، بما فى ذلك الصور والأصوات الرقمية، فن الفيديو، السينما التجريبية. إنه يستكشف الجوانب التقنية والاقتصادية للمجالات المعنية.

ويهدف إلى تمكين الطالب من تطوير الممارسة والتأمل حول القضايا الفنية والإبداع السينمائى والسمعى البصرى، ومكانها فى تاريخ الفنون والمجتمع، فهو يجمع بين الممارسة والتحليل وحضور الأعمال، مما يسهم فى إثراء الثقافة السينمائية والسمعية البصرية للتلميذ، كما يشجع مشروعه الشخصى بطريقة متوازنة ،ومشاركته فى نهج جماعى .

يتم تقديم برنامج سنوى محدود من ثلاثة أفلام للطلاب عن طريق النشر فى النشرة الرسمية للتعليم الوطنى (B.O) . فيلم جديد يدمج فى كل عام. فى 2006 - 2007: فيلم

«2046» لـ» وونغ كار واى» الذى سيتبع فى 2008 بفيلم» هيروشيما حبى» لـ« آلان رينيه». تدمج أفلام البرنامج المحدد تلقائيًا القائمة المقترحة من قبل جهاز» طلاب المدارس الثانوية فى السينما». يتم تقييم هذا التعليم فى البكالوريا (المعامل 6 فى السلسلة الأدبية والمعامل 1 أو 2 فى المعامل الاختيارى) ..وتتكون امتحانات البكالوريا من اختبار كتابى واختبار شفهى بالنسبة لخيار التخصص. وللطلاب الاختيار، فى الاختبار الكتابى، كتابة السيناريو القصير لفيلم مصحوب بمذكرة تبرر اختيار التنفيذ أو مقتطف من سيناريو، لتقديم مشروع مبررة عملية تنفيذه .. شفهيًا، الطالب مدعو إلى التحدث عن مقتطف من أحد أعمال البرنامج المحدد، ثم إلى وضع تحليل انطلاقًا من تنفيذ فردى أو جماعى ..فى النموذج الاختيارى، ينبغى على الطالب تقديم ملف يحتوى على كتيب يوضح الرسم البيانى الشخصى الذى تم تطويره خلال العام والإنجاز الفردى أو الجماعى، وبالإضافة إلى ذلك، لجميع الطلاب فى السلسلة الأدبية، يفرض برنامج الأدب الفرنسى موضوع الدراسة» اللغة اللفظية والصور». بالتناوب، كل سنتين، تتم مقاربة حقول» الأدب ولغات الصورة» و» الأدب والسينما»، وفيما يتعلق بالحالة الأخيرة، يتعلق الأمر بمسألة الفيلم المقتبس من الأعمال الأدبية .. الفيلم الذى تم اختياره فى عام 2005-2003 كان فيلم « المحاكمة» لـ« أورسون ويلز»، وتم اقتباسه من عمل» فرانز كافكا». وسوف يكون هناك فيلم جديد فى برنامج عام 2010-2008.

• فى المرحلة الأعلى

– الفصول التحضيرية فى المدارس العليا

ومنذ عام 2002، كانت الفصول التحضيرية للمدارس العليا الأدبية تقترح نماذج فنية من بينها نموذج» الدراسات السينمائية» .. بمقدار أربع ساعات فى الأسبوع، وهو يشكل استمرارًا منطقيًا لتعليم الفنون التخصصية فى السلسلة الأدبية فى المدرسة الثانوية، ويقدم للطلاب إعدادًا نظريًا وعمليًا: على المستوى التاريخى والثقافى والتقنى والمنهجى والجمالى والإبداعى، وعلى مستوى أعلى، إنه يهدف إلى تحقيق أهداف طموح واستنفار معارف وخبرات جديدة، تتعلق - على سبيل المثال - بالقانون والاقتصاد، ونظم الإنتاج، والبث، والأجهزة الثقافية الرئيسية .. يتم توفير التدريس من قبل المعلمين المتخصصين، الذين يضمنون تعاون المهنيين من القطاعات الفنية والثقافية، ويمكن للطلاب متابعة هذه الدراسات فى الدورة الثانية من الجامعة ..ليسانس ودرجة الماجستير فى الدراسات السمعية والبصرية .. يمثل النموذج أيضًا إعدادًا جيدًا لامتحانات القبول لبعض المؤسسات التابعة لوزارة الثقافة والاتصالات - على سبيل المثال - المدرسة الوطنية للصورة والصوت (فيميس السابق) ، وهناك الآن تسع مدارس ثانوية تقدم هذا النموذج.

فصول الترقية.. فى الوقت الحاضر هناك مدرستان ثانويتان توفران فصولًا لرفع مستوى الطلاب العليا بعد البكالوريا فى سنة واحدة، والتى تتيح للطلاب السلسلة العامة - معظمهم من الأدباء الذين تابعوا نموذج السينما - لإعداد الدخول فى (bts) السمعى البصرى أو الاتصالات البصرية.

● « دبلوم الدراسات الجامعية العامة» DEUG «الفنون المسرحية».

هـذا الدبلوم يدمج السـينما والمجال البصرى السـمعى فى مـواد التدريس الأساسية : الممارسة والتاريخ وتحليل وجماليات الفنون المسرحية.

● المسار الجامعى من دبلوم الدراسات الجامعية العامة إلى الدكتوراه.

تقدم الجامعات تخصصًا في« دراسـات السينما والمجال السمعى البصرى» الذى يمكن أن يؤدى إلى البحث.

● الإعداد المهنى على مختلف المستويات

تقـدم بعض المـدارس الثانوية دبلوم المهن الفنية(DMA» سـينما الرسـوم المتحركـة»و» إدارة العرض») و BTS «السـمعى البصـرى» (الصورة والصوت واستخدام المعدات، والإدارة، وإنتاج العروض).

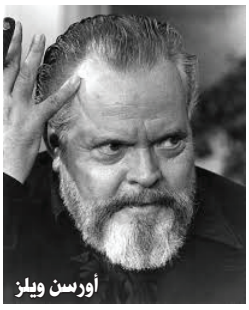
المدرسـة العليـا الوطنية لويـس لوميير فى مـارن لا فاليـه (ENSLL) وهى توظف مسـتوى البكالوريـا2+ وتعد فى ثلاث سـنوات لمهن السـينما والتصوير الفوتوغرافـى والصوت، فضلًا عن المدرسـة الوطنية العليـا للصورة والصوت (ENSMIS, ex - FEMIS) التابعـة لـوزارة الثقافة والاتصالات ..توجد جسـور بين هذه الإعدادات المؤهلة والجامعة.

● الدبلومات المؤهلة للمهن السينمائية والسمعية والبصرية.

(DEUST) الاتصالات السمعية والبصرية(جامعة باريس X).

الليسـانس المهنـى ..إدارة الإنتاج فى الرسـوم المتحركـة والفيديو(مارن لا فاليه).

(IUP) الدراسـات السـمعية والبصريـة(جامعة تولوز 2)، مهن الصورة والصوت(جامعة إيكـس مرسـيليا 1)، فنـون الصـورة والعروض (DESS). (Valenciennes) الكتابـات والإنجازات المهنية فى الصور السـاكنة(جامعة إيكس مرسـيليا 1)، صـورة والمجتمـع (Évry) التحقيـق الوثائقـى للإبـداع(جرينوبـل 3)، الترجمـة والاقتبـاس السـينمائى (ليـل 3)، تصوير الواقع


أورسن ويلز

(نانسـى 2)، الترجمـة وترجمـة الأفـلام ودبلجة الإنتاج السـينمائي(نيس)، الاتصالات السمعية البصرية(باريس 1).

● الشهادات المؤهلة لمهن الصور الرقمية

الليسانس المهنى ..إنشاء الوسـائط المتعددة(بواتييه)، الوسائط المتعددة(كورسيكا)، مساعد الوسائط المتعددة - مدير(ستراسبورج1).

(IUP) رسومات الحاسوب والرسوم المتحركة(تولوز 1)، فنون وتكنولوجيا الصورة(باريـس 8)، الفنون والعلـوم والثقافة المتعددة الوسـائط Versailles DESS) (Saint-Quentin التكنولوجيـات الجديدة ومفهـوم المنتجات الثقافية (Angers)، التكنولوجيـات الجديـدة والوثائقيـة(Poitiers)، الصور الرقمية الفنية(مونبلييه 3)، الفنون والتصميم الرقمى (باريس 8).

● أجهزة تعليم السينما
– فى مرحلة المدرسة

يجمـع العديـد من الكـوادر بـين الكثير مـن التخصصـات من خـلال نهج مستعرض يسمح بالتعليم السينمائى والسمعى البصري:

فى المدرسـة، الكوليج والمدرسـة الثانوية المهنية ..الفصول ذات المشـروعات الفنيـة والثقافيـة(PAC) ..وهى تهم جميـع تلاميذ الصف بطريقـة إلزامية على الجدول الزمنى للمدرسـة، وتؤدى إلى اثنى عشـر ساعة من تدخل الفنان أو المهنى فى الصف على مشروع أنشأه بشكل مشترك المعلم والفنان، أو المهنى.

فى المدرسـة الثانوية للتعليم العام ..الأعمال الشـخصية تحت إشراف الـ (TPE) لأول مـرة ..وفى إطـار فريق وعمل متعدد التخصصـات، ينجز الطلاب بحثًا يؤدى إلى التنفيذ (فيلم، CD-Rom ، معرض، ...).

فى المدرسـة الثانوية المهنية ..مشـروعات متعددة التخصصات ذات الطابع المهنـى (PCSP) ..وكجزء من فريق وعمل متعدد التخصصات، ينجز الطلاب مشروعا يجمع بين التعليم العام والمهنى.

● إطالة الوقت المدرسى

وبالإضافة إلى هذه الأجهزة، يواصل الطلاب تدريبهم فى السينما والقطاع السمعى البصرى فى إطار الإجراءات التعليمية ..

- تعزيزات تعليمية

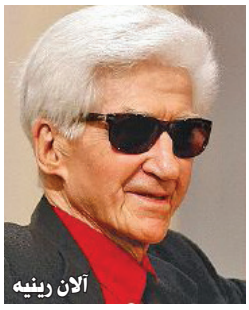
يضمـن الجهاز الجديد، فـى نهاية اليوم، بعد الصف، لكل طالب مسـاعدة فى الواجبات المنزلية والدروس وممارسـة الأنشطة الرياضة، والأنشطة الفنية والثقافية.

- ورش العمل

ورش العمـل الفنية فى المدرسـة، وورش العمل الفنية فى الكوليج والمدرسـة الثانوية هى نشـاط خارج المناهج الدراسـية يسـتند على أساس مشروع سنوى مدرج فى مشروع المنشأة وتنفذ شراكة مع الهياكل الثقافية.

- العمليات المبدئية من قبل المركز الوطنى للسينما (CNC)

وهـى مسـجلة من خلال شـراكة ثلاثيـة بـين وزارة التعليـم ووزارة الثقافة والاتصـال والمجتمعـات المحليـة، وتتبع نفـس نهج التعليـم والأجهـزة ..لجعل الطـلاب يكتشـفون ويقـدرون السـينما كمقترح فنى، والسـماح لهم ببناء ثقافة سـينمائية واتباع ممارسة ثقافية.


آلان رينيه

- « المدرسة والسينما» منذ عام 1994

- « كوليج السينما» منذ عام 1989

- « طـلاب المـدارس الثانويـة فى السـينما»، (تجريبية فى عام 1994، وطنية منذ عام 1998).

هذه الإجـراءات الثلاثة تؤثر الآن على 90٪ من المناطـق والإدارات الحضرية الكبـرى وأقاليم ما وراء البحار.

فى هذا السـياق، يحضـر الطلاب ما لا يقـل عن ثلاثة أفلام سـنويًا، ويتم تطوير مشـروع تعليمى فى الفصول الدراسية حول هذه العروض، ويمكن إثراء هذا العمل من خلال لقاءات مع المهنيين السينمائيين.

● إعداد المعلمين
– التكوين الأولى

يقتـرح بعض كـوادر المعهـد الجامعى لإعـداد المعلمـين (IUFM) منذ عدة سـنوات نماذج مكرسـة للسـينما وللمجال السـمعى والبصرى ..تتم استضافة مدربـين مـن الـ (IUFM) والأكاديميـين والمهنيين(المـدراء والكتـاب وفنيى الصـوت ...)، إنهـم يسـمحون اليوم بضمـان التدريـب الجيد لإعداد شـهادة تكميلية لمعلمى الدرجة الثانية.

● شهادة تكميلية

وينطـوى الاختيار المؤكد مـن جديد على عدم اقتراح شـهادة الكفاءة لمعلمى تدريس الدرجة الثانية(CAPES) أو شـهادة الأجريجاسـيون فى السينما على إنشـاء فرق من المعلمـين ذوى المهـارات التكميلية ..ومنذ أكتوبر 2004، سـمح بإصدار شـهادات إضافية للمعلمين من جميـع التخصصات للتحقق من صحة مهاراتهـم فى التدريس فى السـينما والمجال السـمعى والبصـرى ..وتنظم كل أكاديمية هذه الشـهادة مع اختيار مسبق فى ملف واختيار شفهى ..تتألف لجنة التحكيم من مفتشـين من أكاديمية المفتشـين التربويـين الإقليميين(IA-IPR) وأكاديميين جامعيين وتستدعى المهنيين.

وتأخذ الشهادات التكميلية فى الاعتبار مهارات التدريس والمهارات الفنية للمعلم والقدرة على العمل فى شراكة .. هذا الجهاز يجعل من الممكن بناء شبكة وطنية أكثر قابلية لقراءة مهارات أثبتت جدواها.

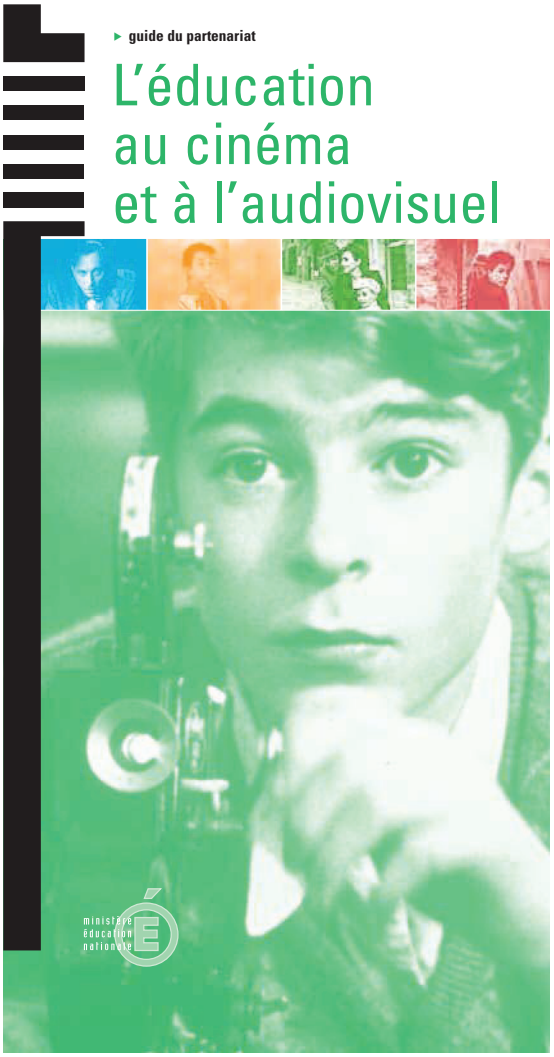
• التعليم المستمر

وحتى يتم دعم المعلمين المشاركين فى التدريس، وفى جميع الآليات التكميلية، يتم تضمين التدريب فى خطط التدريب الأكاديمية (PAF) ومكوناتها الإدارية، وتستفيد هذه الشراكات من التمويل المشترك الذى ينشأ - وفق المشروعات والخصائص المحلية - عن عمليات التفتيش الأكاديمية، ورؤساء الجامعات، مديرية الشئون الثقافية الإقليمية (DRAC) والمجتمعات المحلية الإقليمية.

فى إطار البرنامج الوطنى للتوجيه (PNP) المديرية العامة للتعليم المدرسى، والدورات التدريبية، حيث يتم تناوب الموائد المستديرة، تقدم التدخلات والأعمال فى الورش طوال العام الدراسى لصالح الموظفين فى إطار التعليم الوطنى، والمعلمين والشركاء الخارجيين فى العالم السمعى البصرى .. إنها تأخذ شكل الندوات الوطنية، التى تهدف إلى تعزيز تنفيذ التوجهات ذات الأولوية للسياسة التعليمية والجامعات فى أشهر الصيف، التى تهدف إلى تعزيز التفكير إلى الأمام، وتهدف إلى الجمع بين جمهور أوسع .. وتستجيب هذه الإجراءات للاحتياجات، التى يعبر عنها إلى حد كبير المدربين، وتتبعها الأصعدة المحلية.

• أدوات التدريس

بالإضافة إلى إعداد دورات تدريبية، تم تصميم ونشر أدوات تدريس لتعزيز البرامج والأجهزة والفاعليات .. المركز الوطنى للتوثيق التربوى (CNDP)، الناشر الرسمى للتعليم الوطنى، يكفل هذه المهمة من خلال مراكزه فى المكاتب الإقليمية (CRDP المركز الإقليمى للتوثيق التربوى) والمكاتب الإدارية (CDDP مراكز إدارات التوثيق التربوى)، والتى تشكل شبكة خدمات موارد نشر الثقافة



للتعليم الوطنى (Scérén) .. وتخصص مجموعتان من هذه الشبكة حصرًا للسينما وللمجال السمعى البصرى .. مجموعة (L'Eden cinéma “) "DVD»، ومجموعة» الكراسات الصغيرة»، بالاشتراك مع كراسات سينمائية.

• تعزيز برنامج البكالوريا

ولتعزيز البرنامج المحدد للنموذج السينمائى السمعى البصرى (التدريس التخصصى، السلسلة الأدبية)، تنظم وزارة التربية الوطنية وتوزع الأدوات .. أقراص الفيديو الرقمية للأفلام فى البرنامج، كتيبات و أعمال أخرى مكرسة لهذه الأفلام، وهكذا العديد من العناوين والأدوات متاحة الآن لكل من الأعمال فى البرنامج والقضايا السينمائية الرئيسية (CNDP) ، (موقع المؤتمر الوطنى للدفاع عن الشعب)

* يقدم موقع (Quai des images) للمعلمين موارد على الإنترنت مسئولة عن خيارات السينما السمعية والبصرية.

• ملامح المركز الوطنى للسينما

بالنسبة لممارسة» المدرسة والسينما»،» كوليج السينما»، و» طلاب المدارس الثانوية» ينتج المركز القومى للسينما ملفات رئيسية وبطاقات الطلاب، وهى تشمل معلومات عن العمل وعن العديد من الموضوعات، مثل العرض التقديمى للفيلم، وتحليل للقطات والوحدات التصويرية، ووجهة نظر حول معنى العمل والمقترحات التربوية .. بعض الأعمال المسجلة فى الجهاز لها حقوق النشر المؤسسى (حق التشاور) فى شكل أشرطة فيديو أو أقراص فيديو رقمية.

• موارد أخرى

وتتوافر موارد أخرى لتعزيز البرامج والأجهزة.

– « مراكز الموارد».. السينما

ومن أجل الاستجابة للحاجة المتزايدة إلى المعلومات والدعم، تم إنشاء» مراكز موارد» للصورة والأفلام والسمعى والبصرى على الإقليم كله .. أنشئت مراكز إقليمية للتعليم الفنى والتدريب السينمائى والسمعى البصرى فى عام 1999 من قبل وزارة الثقافة والاتصالات والمناطق، ومراكز موارد التعليم الفنون والثقافى (PREAC)) التى تم إنشاؤها فى أبريل 2007 من قبل وزارة التربية والتعليم والثقافة والاتصال، والتى تخلف المركز القومى للموارد (PNR) الذى تم إنشاؤه فى عام 2002، وتقتفى اللجنة التوجيهية الوطنية المشتركة بين الإدارات تطورها وتنفيذها، وتهدف هذه المراكز إلى تزويد الأشخاص المعنيين بشبكة من الفاعلين، وتبادل الأدوات التعليمية، وتطوير الدورات التدريبية، وتنظيم الفاعليات، ويمكن أن تكون مهمتهم إقليمية، أو وطنية، وفقا للمشروعات العاملة .. وبالتالى فإن مراكز موارد الفيلم توفر أدوات تعليمية ذات منحى وطنى .

الأمثلة على ذلك ..

أنتج مركز موارد» تولوز» قرصا مدمجا تعليميا عن الفيلم (Sleepy Hol-low)، وقد وضع المركز الإقليمى» هوت نورماندى» قرصا مدمجا لكواليس فيلم ما حيث يتم تتبع جميع مراحل صنع الفيلم من قبل النهج المواضيعى».

● فى إطار مهرجان كان السينمائى، يتم إنتاج (DVD) كل عام عن الفيلم الحائز على جائزة التربية الوطنية من قبل (CRDP) نيس فى المجموعة» بخصوص ...»، بالتعاون الوثيق مع المفتشية العامة وإدارة التعليم العام (DG-ESCO).

● كما وضعت الجمعيات أدوات فى مادة تعليم السينما والمجال السمعى البصرى .

مثال .. تنظم رابطة التعليم 26 شبكة سينمائية بهدف تعزيز التنوع الثقافى، وتدريب المتفرجين .. فى هذا المجال، تنتج 4 مجموعات لتعليم الصورة .

محطة تلفزيون تي في بي

تعليم صناعة الأفلام في هونج كونج

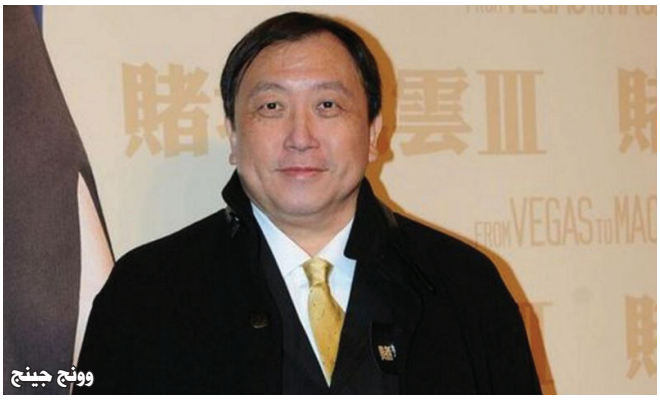
التحديات والفرص الجديدة

منذ ما يقرب من ٣٠ عاما وفى أواخر الستينيات، قدمت الشركة المعروفة باسم (البث التلفزيوني المحدود TVB) أفضل أرضية تدريبية لمجموعة متنوعة من صناع الأفلام الموهوبين، الذين عملوا بدورهم بشكل خلاق ومستقل، مما مكن سينما هونج كونج من ترك بصمتها على السينما العالمية. على سبيل المثال ورشة العمل الشهيرة في مجال السيناريو بتلفزيون TVB تم تدريسها لأول مرة في عام ١٩٧١ من قبل الممثل وكاتب السيناريو «مايكل هوي ـ Michael Hui » ذلك الكوميدي الذي تحول لمخرج بعد الانتهاء من دورتة التدريبية ، وقد آمل العديد من المشاركين فى هذا البرنامج أن يصبحوا مخرجين مبدعين أمثال Ng Yu, Wai Ka–fai, andleh Wong Jing بالـtvb في السنوات المقبلة .

ستيفن تشان | ترجمة : أدهم حسن

ظهرت المهنية والمواهب بشكل واضح مع النجوم بدءً من تشاو Yun-fat وحتى Johnnie To ، مما جعل tvb مؤسسة فريدة من نوعها أستطاعت أن تعطى مساحة خلاقة متطورة للرعاية صناعة الأفلام المتميزة فنياً وكذلك الأعمال التجارية للسينما مما ساعد على ازدهارها ونموها خلال سبعينيات وثمانينيات القرن الماضى ، وقد قضى العديد من المخرجين الذين أصبحوا مشاهير مثل Kam Kwok-leung, Clifton Ko, Johnny Mak,Wong Kar-wai, and Raymong Wong Bak-ming - تدريبهم في الـ tvbفي عام 1985 ، ولقد أفادت التقارير أن مبلغ الاستثمار الذى وضعته الـ tvbللتدريب في المتوسط 1.2 مليون دولار من عمله هونج

أكاديمية الـ جي سي سي ايه


وونج جينج

كونـج بما يعـادل (154000 دولار أمريكي) في السـنة، مما يولـد مجموع 20000 سـاعة من التدريب الداخلي في التلفزيون ووفقا لدراسـة بو- يين تشـونغ، ارتفعت نسـبة المهنيين المتدربين فى الفترة بـين 1970 وحتى 1984 من 0.85 في المئة في عام 1970 مـن أصـل 118 فيلما قدمت إلى 10.52 في المئة فـي عام 1976 (من أصل 95 فيلمـا قدمت)، وإلى 30.2 في المائة في عام 1984 (32 من أصل 106 فيلما قدمت) .هذا الدور المؤسسـي القوي، إن لم يكن مقصودا، وإنمـا ظهرفى أواخر ثمانينيات القـرن الماضى كأحد المؤسسـات التربيويـة جنبا إلى جنب مع اثنين من شـركات الترفيه المحلية الأخـرى، وواصلت tvb إجراء التدريب في المنزل للموارد البشـرية المستهدفة التي تعتبر أساسية لاحتياجات الأعمال الجارية.

وفي الوقت نفسـه، حققت السياسـات العامـة للتنمية الثقافيـة والتعليم تقدما محدودا في هونغ كونغ، بغض النظر عن التحولات التاريخية وتحولها من مستعمرة بريطانية إلى السـيادة الصينية كمنطقة إدارية خاصة منذ عام 1997. وقد أصبح واضحـا أن آثـار العولمة وانفتاح السـوق في الصـين مع تدفق رأس المـال الناتج قد طرحت أسـئلة وآثـار جديدة على الخيال ما بعد الاسـتعمار فـي sar لتكون «المدينة العالميـة» ليس فقط في الصين ولكن في آسـيا . وفي ضوء هـذه التغيرات، واجهت صناعة السـينما في هونج كونج مشـاكل عميقة الجذور وخضعت لتعديلات كبيرة منذ التسعينات، مما جعلها فى مقدمة المناقشات الأولية لسياسة الأفلام في العقد الماضـي، بدأ النقاد وقادة المجتمع في القطاع الثقافي يدعون حكومة sar إلى إعداد شـعبها للتحديـات الجديدة في القرن الحادي والعشـرين عن طريـق خطة ثقافية طويلـة الأجل. وقد دعا البعض إلى دعم إيجاد بيئـة اجتماعية في هونج كونج تكون أكثـر تفضيلا للإبداع ، بينمـا تبنى الرأى الآخر رؤية أقل تفـاؤلا داعياً للعودة إلى «القواعـد الأولية« ذلك النهج الذي يؤكد على الحاجة إلى تعزيز القيم الإنسـانية في التربيـة جنبا إلى جنب مع الاعتـراف بالإحتياجات الإجتماعيـة، لتعليم وتعلم محو الأمية الثقافية الحديثة .

وإزاء هذه الخلفية، سـأدرس في هذا الفصل الفـرص المتاحة لتعليم الأفلام في هونج كونج من خلال النظر في بعض العوامل والقيود المتعلقة بالممارسـات القائمة في المدارس. وباسـتخدام هذا المنظـور، فإن الهدف هو استكشـاف الطريقة التي يمكن بها تحقيق تغييرات مسـتمرة تركز على تنمية ثقافة السـينما في هونج كونج مـن خلال التعليم. ومـن الأمثلة على ذلك أكاديميـة Jockey Club Cine Academy (JCCA) ، التي أنشـئت مؤخـرا، وهي مبـادرة جديدة مدتها ثلاث سـنوات أقامها مهرجـان (هونج كونج السـينمائي الدولـي) القائم على التمويـل الخاص. تركز أكاديمـة (JCCA) على توفير الخبرات التعليميـة ذات الصلة بصناعة الفيلم من خلال برامج شـبه منظمة وورش عمل تستهدف طلاب المدارس الثانوية عن طريق وساطة المعلمين والأصدقاء والأنشطة في المهرجان. وقبل ثلاثة أو أربعة عقود تمكن تليفزيـون tvb من جذب الشـباب المدربين في الخارج الذين عـادوا إلى هونج كونج بحثـا عن فرص العمل في الوقت الذي كانت هناك فرص تعليمية رسـمية قليلة في المؤسسـات المحلية. وكانت استراتيجية tvb هي إعداد برنامج التدريب الخاص بها - فـي كتابة السـيناريو، والرقص، والفن والتصميم وغيرهـا ، وبالتالي خلق فرص للشباب الراغبين في الانضمام إلى هذه الصناعة. وقد تـم الضغط علـى المحطة مرة أخـرى لتوفيـر التدريب لبرنامجها الخـاص والموظفين المبدعـين، بما في ذلك المخرجـين وكتـاب السـيناريو، فضـلا عـن المبدعـين الآخريـن فـي مجـالات الفنـون المختلفـة ، وفـي عام 1985، على سـبيل المثـال، بلغت الميزانية السـنوية التي أنفقـت على التدريب من قبل برنامـج tvb1.2 مليون دولار هونـج كونج، مع تغطية 20000 سـاعة سـنويا .ومع ذلك، كان للدعم المتواصل لموظفي الجودة أثر مباشـر علـى التكاليف). مع تدفق القـوى العاملة التي يجري توحيدها في tvb، تم الحفاظ على الجودة إلى حد موثوق به في إنتاجها. على مدى العقدين القادمين، عملت هذه الاستراتيجية على حل مشكلة الموارد البشرية لكل من tvb وللصناعة ويمكن اعتبار هذا التطور نتيجة لجهود مجموعة من المتدربين في مختلف التخصصات بالأعمال التلفزيونية الجديدة في هونج كونج.

اسـتطاع تلفزيـون tvb أن يخلق فـرص عمل من خلال تدريـب الوافدين الجدد لصناعـة أفـلام الترفيه على سـبيل المثال ، في الوقت الذي شـارك فيه التلفزيون فـي بعض الأعمـال كبداية ، كما فى قسـم ال16 ملم لانتاج الدرامـا بحيث تمكنوا من اختيار النصوص الخاصة بهم وكذلك اختيار طاقم الكاميرا وكتاب السـيناريو والممثلـين وعلى الرغم من محدودية الوقت والتمويل إلا أن هؤلاء المهنيين الشـباب كان لديهـم الدوافـع التـى يحتاجونها لتفجيـر طاقاتهم الإبداعيـة والإندماج فى عملية إبداع جماعية .

ممـا مهـد الطريق لهذه الموجـة الجديدة من صناعة السـينما والتى سـتظهر قريبـا فـي مقدمة ثقافة السـينما فـي هونج كونـج. وإلى جانـب النمـو الكبير في مجـالات الثقافة المطبوعـة ، كان الإنتاج التلفزيوني فعالا وأصبح وسـيلة للانتقال إلـى أفلام يصنعها الشـباب في ذلـك الوقت. ولا يمكن إنكار أن قسـم الأفلام في tvb لعـب دورا هامـا في توفيـر فرص التدريـب وكذلـك التعليم الإبداعـي .ولكن عندمـا وصلت الأعمـال التلفزيونية تدريجيا إلى طريق مسـدود في جميع الأنحاء منذ تسـعينيات القرن الماضى، أصبحت البيئة الخارجية أكثر قدرة على المنافسة ، فإن برامج التدريب الرسمي والمهني ستكشف عن أوجه قصورها الأساسية .لا يزال التعليم السينمائي اليوم في هونج كونج غير متطور نسبيا من وجهة نظر أي شخص يدافع عن الثقافة بصفة عامة، على الرغم من أن برامج السينما في القطاع الثالث قد نمـت بمعدل كبير وقد أدى التغيير الجذري في المنـاخ الثقافي منذ ذلك الحين إلى الحاجة إلى ممارسة تعليمية بديلة.

ومن أجل محو الأمية السـينمائية بين الشباب فى هونج كونـج، أقامـت جمعيـة هونـج كونـج السـينمائية الدولية برنامجا لتعليم صناعة الأفلام لمدة ثلاث سنوات (2011-2013) يسـمى JCCA (Jockey Club Cine Academy بتمويل من هونج كونج نادي الفروسية والجمعيات الخيرية. ويذكر بيانها التأسيسى بوضـوح أن طموحهـا هـو «تعليم الشـباب لفهـم الفيلم بشـكل نقدي» و «تشـجيع الشـباب على الإبـداع والابتكار من خلال ممارسـة صناعة الأفـلام». على الرغم مـن أنه لا يدافـع تماما عن تعليم صناعة الأفلام أو تدريبهم مهنياً، فإن مؤسسـى JCCA ملتزمون بالموقف الأساسـي بـأن تعليم الأفلام هو جزء هام من محو الأمية الإعلاميـة فـي القرن الحادي والعشـرين. وهنا، يفهـم محو الأمية لقـراءة الفيلم بأنـه «القـدرة على فهم وتقييم نقـدي لجوانب العمل المختلفة ممـا يتيح لنا التنقل والتواصـل فـي مجموعة من السـياقات المختلفه وغيرها من وسـائل الإعلام ذات الصلـة». من خلال هذه القيمة، حاولت JCCA تقديم مجموعة متنوعة من الفرص للطلاب الشـباب للوصول بالفيلم كشـكل فني رفيع ، وكذلك دعم برامج أنشطتها ليصبح الفيلم «جزءا لا يتجزأ من حياة الشـباب في هونج كونج». تمشيا مع الإقرار والإعتـراف بقيمة تعليم الفنون الحرة ، وهدفهـا التعليمي ليس محو الأمية التقنية ، ولكـن لإلهـام «قدرات التعلـم مدى الحياة ومحـو الأمية الثقافيـة من خلال خلق

التواصل والاستمتاع بفن السينما .

وباختصار، فإن برنامج jcca يدعو إلى «العودة إلى القواعد الأولية». ولتعزيز المشاركة قدمت جميع الأنشطة مجانا خلال العامين الماضيين. «من المهم تشجيع الشباب على أن يكونوا فاعلين [للثقافة الشعبية]».

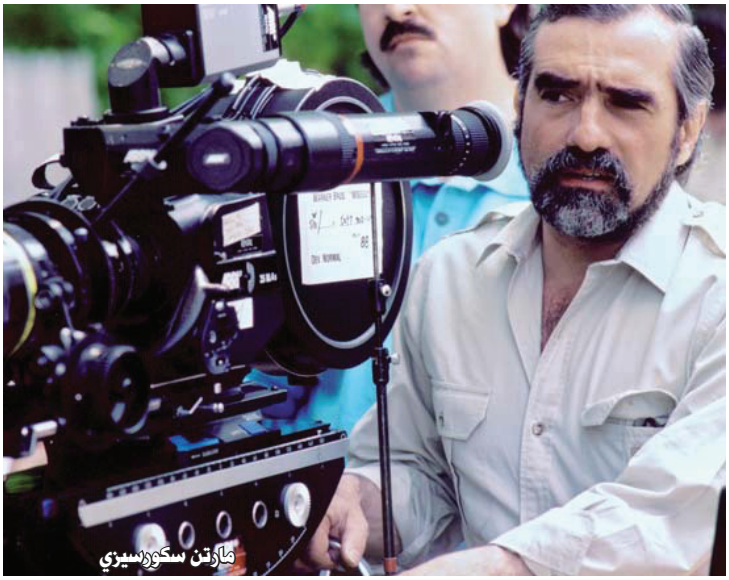
وفي عام 2012، تم تقديم البرنامج بالاشتراك مع منتدى HKIFF السادس والثلاثين (الذي عقد في الفترة من 21 مارس إلى 5 أبريل 2012)، وهو أكبر حدث ثقافي في العام في هونج كونج. واعتقد مدير المشروع Li Cheuk أن «محو الأمية في السينما أصبح جزءا لا يتجزأ من محو الأمية الأوسع نطاقا»، وذلك من أجل تقديم التعليم السينمائي لطلاب المدارس والمعلمين، ودفع الإبداع والتفكير المستقل وقدرات التعلم مدى الحياة من خلال برنامج محدد. وتمت مناقشة أبرز معالم برنامج عام 2012 بوصفه برنامجا مشاركا لهيئة تنمية المرأة في هونغ كونغ. وشملت هذه فئة الماجستير مع جيا زانجك في عام 2011، وبرنامجا آخر مع Keanu Reeves في عام 2012 شمل 901 متقدماً. ومقابله وجها لوجه مع المخرج Wai Ka-fai في عام 2011 شملت 741 طلبا للاشتراك، وقدم 1063 طلبا للمخرج Peter Chan في عام 2012 (وغالبية هذه الأنشطة، التي نظمت حول الشباب (من سن 12 أو أكثر)، أجريت كلها باللهجة الكانتونية وهي احدى لهجات اللغة الصينية أو مع الترجمة الفورية في الكانتونية إذا لزم الأمر. ومرافقة هذه الأنشطة هي جولات المهرجان التي تقدم مجانا للمشاركين المسجلين. واسترشادا من قبل النقاد السينمائيين المخضرمين والمخرجين، وهي من أجل الأفلام السينمائية التي ترغب في معرفة المزيد عن السينما العالمية المعاصرة من خلال التنقل من خلال برنامج فيلم hkiff السنوي. بالإضافة إلى ذلك، قام برنامج متطوعي الشباب بتدريب المتطوعين الشباب من خلال Hkiff في «المهارات القابلة للاكتساب» وحققت بعد ذلك» ثروة من المعرفة السينمائية «من خلال الإندماج في مجالات العمل الرئيسية للمهرجان، وفي التسويق، والعمليات، والبرمجة. كما تم توفير خدمة التعلم بالاشتراك مع بعض الجامعات. وكان متوسط عدد ساعات العمل التطوعي لكل شخص حوالي 40 شخصا. وبالتوازي مع ذلك، فإن برنامج الجامعات المشتركة، أصبحت ساحة كبيرة لأفلام الطلاب من جامعات هونغ كونغ ليتم عرضها خارج محيطها الأكاديمي. «12 مرة أخرى، قدمت جميع العروض مجانا للجمهور، وجرى اختيار اثنين من جوائز اختيار وتم عرض أفلام من خمسة جامعات محلية في قاعة محاضرات متحف العلوم، حيث تمت دعوة المخرجين وجهات الإنتاج للندوات المقامة بعد العرض.

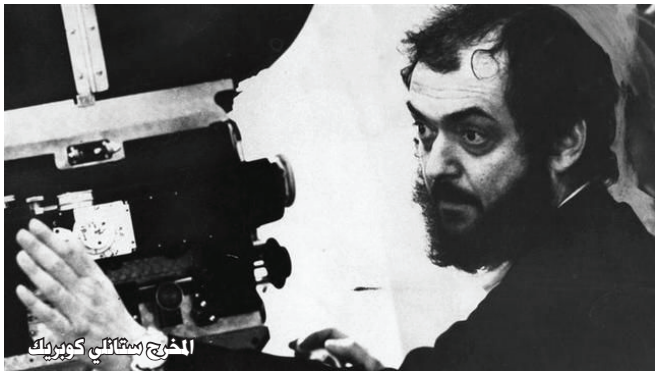
تقدم مسابقة الفيلم القصير عروضاً أكثر تحديا لمواهب الشباب، على الرغم من أن التفكير وراء ذلك كان واضح تماما: «الفيلم هو أداة تعليمية قوية، والقدرة على تقدير وتحليل الفيلم هو مهارة تمكينية تزداد أهميتها بالنسبة للشباب " ويتم اختيار حوالي 20 فيلما من مختلف الأنواع للعرض في المهرجان السنوي hkiff، ويتم منح ثلاث جوائز، بما في ذلك جائزة خاصة جديدة لأفلام هونج كونج، تم اختيارها من قبل لجنة تحكيم من ثلاث شخصيات شهيرة في عامي 2011، 2012، تم تلقي 604 طالبا و 21 من المرشحين النهائيين، مع عرض أفلامهم في أربع عروض خلال hkiff وفي عام 2012 تم تلقي 666 طلبا، وتم اختيار 20 من المتأهلين للتصفيات النهائية، وظهرت أفلامهم في أربع عروض، وباختصار قام المنظمون بوضع برنامجا اعتبروه أساسيا للتعليم السينمائي استهدف الشباب ووضع منهجا حرا لدراسة الفنون وتأكيد على محو الأمية السينمائية .

وتوفر مثل هذه البرامج مرحلة تتمتع بجودة عالمية للطلبة المحليين لعرض أفضل أعمالهم، وتشجيع المزيد من الشباب المحليين المهتمين على حضور العروض من خلال توفير تذاكر مجانية للطلاب ..

ويؤخذ دعم وتعزيز برامج محو الأمية والثقافية شكل جدى، حيث يعتقد أنها ضرورية لتعليم جيل الشباب، وبما أن الشباب من المحتمل أن يكونوا هم المعنيين بصناعة السينما، فإن jcca تهدف إلى تعزيز الفيلم على أنه فن وممارسة ثقافية معاصرة. ويتم تدريب الشباب الذين يتم تجنيدهم كمتطوعين لمهرجانات الأفلام لخدمة البرامج الفكرية والفنية ذات الصلة بالسينما، ومن ثم تقديمها إلى أعمال القائمين على الفيلم، وتوضع أنشطة البرامج المختلفة لتحقيق الأهداف التعليمية العامة، وكلها من أجل تنمية القدرات على خلق وفهم التمتع بفن السينما. ولسوء الحظ ولأسباب عملية لم تبذل جهود كافية لإدماج مختلف عناصر البرنامج -ومع ذلك، فإن النموذج الذي اتخذته jcca كان نموذجا واعدا، أستطاع أن يلقي نظرة موجزة على السياق الأوسع للتدريب الفيلم في هونج كونج.

ظهر اسم Shu Kei رئيس قسم الأفلام في أكاديمية هونج كونج للفنون


مارتن سكورسيزي


المخرج ستانلي كوبريك

المسرحية كناقدا صوتيا (vocal critic) لمؤسسة الفيلم على غرار عملة فى معهد الكونسيرفاتوار المحلى وفي رأيه، توقع صناع السينما أن تقوم مدرسة السينما بتدريب «المهنيين من الشباب» وكان للحكومة التي تمولها توقعات مماثلة. هذا التعاون بين الصناعة والمنظمات الحكومية له تأثيرات على ثقافة السينما الخاصة بالمدرسة، مما أدى إلى التركيز فقط على دراسة الحرفة، ونتيجة لذلك تركزت الأهداف التربوية للمدرسة على كفاءة القدرات الفنية للطلاب و مع ظهور الكاميرات الرقمية، وصناعة الأفلام لم تعد مكلفة أو محتكرة .

وهكذا، فإن غالبية الطلاب الذين يلتحقون في مدرسة السينما اليوم لديهم مواقف شكلها تصور أن صناعة الأفلام سهلة، والوضع في هونج كونج ليس استثناء. وفي الوقت نفسه، تمنى طلبة المدارس السينمائية إلى أن يكونوا أميين عندما تعلق الأمر بتاريخ السينما لإنهم كانوا غير قادرين على التمييز بين المستوى الفنى الجيد والردئ. ويأخذ Shu Kei التحديات التي ينطوي عليها محاولة تقديم تعليم الأفلام وصناعتها على مستوى التعليم العالى وفي سياق أكاديمية الفنون المسرحية، تلك المبادرات التي اهتمت بها jcca كان لها دورا تلعبه في تعليم وصقل موهبه المخرج. بينما كانت كثرة البرامج فى jcca لايعبر عن مواقف وآراء Shu Kei الذى كان يرى بذور لمخرجين طموحين فيhkapa ، والذى يمكن على المدى الطويل أن تنتج نوعا مختلفا تماما من صناع الأفلام في هونج كونج. وبما أن الشباب هم الفئة المستهدفة من برامج jcca ، فقد تم وضع استراتيجية محدده تستهدف سد بعض الثغرات في تعليم الأفلام والمساعدة على إرساء الأساس لتطوير محو الأمية السينمائية. ومن المأمول أن يصل ذلك إلى طلاب المدارس ليس فقط مباشرة ولكن أيضا بشكل غير مباشر من خلال معلميهم، وكذلك المخرجين والمثقفين وفي مجالات مختلفة تشمل الأعمال التجارية أيضا. وقد تم الإعلان عن ورشة العمل التمهيدية للمعلمين التي أطلقتها jcca من أجل تزويد الشخص العادي بالتعليم الأساسي في تاريخ السينما والفن السينمائي واللغة السينمائية، باعتباره «أول سلسلة من ورش العمل للمعلمين لتعلم أساسيات محو الأمية السينمائية». تكونت ورش العمل من 12 محاضرة لمدة أربع ساعات تمتد على مدى ستة أشهر، وورشة العمل هذه كانت هى البرنامج التعليمي الذي يقدمه jcca ، وتقدم أيضا دورات العمل مرتين في السنة لمجموعتين مختلفتين من معلمي المدارس، بشكل نصف أسبوعي وتكون مجانا للمشاركين المسجلين. تقع أماكن التدريس في مكان مناسب، بما في ذلك مركز jccaللفنون الإبداعية في(in Shek Kip Mei) وأكاديمية جامعة

بابتسـت بهونـج كونـج (Baptist University) والموجودة فـى (Kowloon Tong) ، وأرشـيف هونغ كونغ السـينمائي الموجود فى (Sai Wan Ho) ويتكون كل اجتماع من محاضـرة مدتها 90 دقيقة، وعرض كامل للأفلام ، وجلسـة نقاش منظمة يقودها متحدث ضيف، ويكون عادة ناقد سـينمائي، أو باحث في مجال الفيلم، أو شـخص لديه خبرة سينمائية .

مصممـة الـدورة والمنسـقة Wong Ainling ، وهى أيضا عالمة فـى مجال الفيلم وباحثة فى مؤسسـة HKIFF تشـدد أيضا علـى أهمية محو الأمية و أهمية وسـائل الإعـلام. وفـي مقابلة، أكـدت مجددا علـى أهمية أن تكون ورشـة العمـل «فرصة للمعلمين لتعلم الأساسـيات والقواعد الأولية لمحو الأمية السـينمائية واسـتخدام الصـور المتحركة (فن السـينما) كأدوات تعليمية في المدارس». وأشـارت إلى أنها تعتقـد بقوة أن فن السـينما يوفر أهميـة فهم التغيرات الثقافيـة المعقدة في القرن الحادي والعشـرين ، وأنه من المهم تشـجيع الشـباب على أن يكونوا آراء حاسمة لما يشـاهدونه «. 15 ومـن ثم، فإن التعليـم المنهجي العام للأفلام أمـر بالغ الأهمية، وأصرت Wong أن تبدأ في أقرب وقت ممكن ، إن ورشة عمل jcca هي خطوة صغيرة اتخـذت في اتجاه تلبية احتياجات المعلمين المحليين نحو الاهتمام بصناعة الفيلم . ومع ذلك، تجدر الإشـارة إلى أنه في حالة الفئتـين المقدمتين حتى الآن من الفئة A من يناير إلى يونيو 2011 والفئة B من يوليو إلى ديسـمبر 2011 – وسيتم اختيار 50 فقط من الطلاب المتقدمين وبالتالي تكون قادرة على الاسـتفادة من مبادرة تعليم السينما. ونظرا لمحدودية مواردها وإيمانها بمزايا تدريس الصفوف الصغيرة، فإن ورشـة عمل المعلمين لا يمكنها أن تسـتوعب سـوى عدد قليل من المشاركين (من 15 إلى 18) في كل فصل. وكان المشاركون المختارون معلمين نشطين في تنظيم أنشطة الأفـلام في المدارس .وعلى الرغم من أن بعضهـم كانوا يملكون أفلام ، فقد قامت مدارسـهم بتشـجيعهم على الإنضمام للبرنامج . ويدرك مؤيدو ورشة العمل جيدا النطـاق المحدود لهذا المشـروع. ومع ذلك فهـم مقتنعون اقتناعـا كاملا بالحاجة الملحة إلى المضي قدما في ذلك .وفي ضوء الإصلاح التعليمي الذي يؤثر حاليا على جميع المناهج الدراسـية في إطـار الهيكل الأكاديمي الجديد المسـمى « 3-4-3 » في حكومة هونج كونج وتعنى : (3 سنوات من التعليم الاعدادي، و 3 سنوات من التعليم الثانـوي، و 4 سـنوات من الجامعـة) ، أصبحت المدارس الآن أكثـر انفتاحا من ذي قبـل على المواد الجديدة والخبرات التعليميـة. ونتيجة لذلك، يجد المعلمون الآن أن مـن الممكن اعتماد الفيلم كأحد الأدوات والوسـائل التعليمية. وهذا الاتجاه جديد وغير عادي، بالنظر إلى البيئة المحافظة في المدارس المحلية بشـكل عام ، وأدخلت عناصـر من صناعة الأفلام في السـنوات الأخيـرة في المناهـج الثانوية (باللغات الصينيـة والإنجليزيـة) وبعـض الدراسـات الحرة من قبـل معلمي اللغـة الذين يفضلون أن يشـارك الطلاب في الحياة الاجتماعية والثقافية من خلال اسـتخدام وفهـم الصـور المتحركة) فـن السـينما) خارج المناهـج الرسـمية ، تنظم بعض المدارس نوادى خاصة للأفلام أو تنظم زيارات دورية إلى دور السينما المحلية.

على الرغم من أن هذه التجربة ليسـت منتشـرة بشـكل كبير حتـى الآن ، فإنها قد تصبح شـعبية عندما يجد الطلاب والمعلمين المتعه فيها ويأتوا لرؤيتها لتحسـين عملية التعليم والتعلم.

فـى المنهج الجديد مازالت دراسـة الفيلـم لا تتمتع بموضوع موحـد أو بمحتوى منهجى موحد ولم تتفق على تحديد مطالب محددة وإنما اتخذت أشـكالا مختلفة ، ويجـب الإعتراف بأن المعلمين غير واثقين عموما من التعامل مع موضوع الفيلم في الصفوف الدراسـية .واعتبـارا من الآن، أدخل المعلمون الأفـلام على النحو التالي: في فئة دروس اللغة ـ في اللغة الإنجليزية على أنها اختيارية (على سبيل المثال تعلم اللغة الإنجليزية من خلال الثقافة الشعبية، والأدب باللغة الإنجليزية) ، وبالصينية باعتبارهـا اختيارية (على سـبيل المثال الأعمال الفنية المميـزة والروائع والتقدير السمعي البصري) ؛ في فئة الدراسات الحرة ، في واحدة من وحدات الموضوع الستة (التنميـة الشـخصية والعلاقات الشـخصية، هونج كونج اليـوم، الصين الحديثة، والعولمـة، والصحة العامـة، وتكنولوجيا الطاقة والبيئة) . وعـلاوة على ذلك، يمكن أيضـا تضمين الفيلم كعنصر من عناصر الفن البصري، لأنه يمكن النظر له بكونة «سـاحة تضم أشـكالا فنية مختلفة»، مما يعطي الطلاب نظرة ثاقبـة على الثقافة البصرية ككل. كموضوع لـ «دراسـة تحقيق مستقلة» في إطار المواضيع المقترحة من وسـائل الإعلام والفنون. ومنذ عام 2010، قد يختار طلبة المرحلة الثانوية أيضا أن يأخذوا دروسـا في السـينما كالتعليم التطبيقي (لما مجموعه 180 ساعة دراسية) . وبموجب أحكام المناهج الجديدة، يمكن إدراج التعلم المرتبط بالسينما تحت عنوان «الإعلام والاتصال» في التعلم التطبيقي.

قد تختار المدارس تقديم مثل هذه الدورات في شـراكة ، أو من خلال «الاستعانة بمصادر خارجية» لمؤسسات السينما. وفي هذا الصدد، قدم مجلس التدريب المهني دروسـا في الفنون المتعددة الوسـائط، والأفلام، والفيديـو، والمخرجين المرتبطين بكلية التكنولوجيا في هونج كونج (كانت سـابقا مدرسـة مسـائية في وسط مدينة كولون، أنشئت في عام 1957) لتدريس إنتاج برامج جمع المعلومات وبرامج الترفية .وأخيرا، قد تدعو المدارس أيضا الهيئات والمنظمات الخارجية للمساعدة في توفير تجربـة التعلم الأخرى لطلابهـا، وبالتالي إدخال محتوى المناهـج المتعلقة بالفيلم، مثل الرسوم المتحركة أو عناصر أخرى من الصناعات الإبداعية.

هناك العديد من الفرص الجديدة المتاحة لمعلمي الأفلام إذا كانوا على استعداد لأخـذ زمام المبـادرة. وهكذا، عند طرح السـؤال «إلـى أي مدى كانـت ورش العمل فعالة؟» اسمحوا لي أن أشارك النتائج من مجموعة التركيز والمقابلات التي أجريت مـع المعلمين المشـاركين من ورشـة عمـل jcca ، وكلاهمـا نظمت لغرض الدراسـة. فبمجموعة عمرية تتراوح بين 22 و 62 عاما، كان لدى جميع المشاركين قصصا حول تجارب تعلمهم . أولا كانت مدرسـة للغة الإنجليزية من اللذين درسـوا في مدرسة المستوى الثاني (فوق المتوسط) وعملت فى مجال فن السينما من خلال أحد فصول اللغة الإنجليزية. وكان اثنان من المعلمين الصينيين أحدهما كبير فى السـن والآخر شابا ، وكلاهما مهتمان تماما بالثقافة والتاريخ الصيني، وكانا أكثر تحفظا نوعا ما في تربيتهم. لكنهم رأوا أيضا السينما وسيلة مفيدة سمحت لهم بمزيد من الفعالية للتعامل مع مواضيع الثقافة والتاريخ الصيني. وسـرعان ما أصبح المعلم الأقدم من خلال مشـاركته فى ورشـة العمل مشـجعا بشـدة ؛ ومنذ ذلك الحين أصبحت هذه المعلمة تؤمن بالسـينما كقيمة أساسـية وجزء أساسـي من التعليم الإنسـاني. وفي الواقـع، كان المعلمون في كثير من الأحيان عمليين في محاولتهم اسـتيعاب عناصر جديدة في مناهجهم الدراسية.

فـي هـذا الصدد، كنـا جميعا معجبـين بالمحاولات المبتكـرة التي قـام بها معلم الفنون البصرية، وهو معلم شـاب نشط اسـتفاد من ما تعلمه من ورشة العمل لفئة المبتدئين. وقد أعاد تصميم مهامه بحيث تستند درجات الطلاب على قدم المساواة إلى محو الأمية الإعلامية (50 في المائة) وممارسة صناعة الأفلام (50 في المائة) . وبعد أن قام بتدريس الصف وإجراء مراجعة نقدية له، قام بتعديل نسبة الصف إلى 66٪ و 33٪ على التوالي.

ويوضح مثاله كيف تمكن المشاركون من اتخاذ خطوات ومبادرات لتعزيز الإبداع في فصولهم الدراسـية من خلال استخدام وسائط الفيلم / الفيديو. ولا شك في أن البيئة العامة والحالة العامة في مدارس هونج كونج لم تسـعف أو تساعد المخرجين المثقفـين فى نشـر الثقافة السـينمائية. ولهـذا السـبب، ولهذا السـبب كان هناك ترحيب بوجود jcca . ولم يسـاهم المشـاركون في حلقة العمل في تحديد الابتكارات التربوية فحسب، بل ساعدوا أيضا على خلق تعاون بين العمل في الفصول الدراسية والأنشطة الثقافية السينمائية، مما يربط التعليم المدرسي بالميدان الثقافي عموما.

وهكـذا تمكـن عدد أكبر من المعلمين من الاسـتفادة من المكونات المدرسـية في المناهج الدراسـية، وتحويل الفيلم لوسيلة تساعد فى التغيرات التربوية ، ساعدت المعرفـة في محو الأمية السـينمائية على تحديد التدخل الإنتاجي، سـواء كان ذلك يتعلـق بتعليم محـو الأمية السـينمائية أو تعزيز التعلم في المواد الأخـرى. وقد قام جميع المشـاركين بتقييم تلك التجربة الرائدة التى قامت بها ورشـة العمل واتاحت فضاء ثقافى واسـع أصبح مجـال للتفكير النقـدي من خلال العمـل الإعلامي في الإبداع والتفسـير. غالبا ما يكـون التعليم التقني هو التعليم السـريع والمتاح و ليس التعليم الثقافي ذو الرؤية النقدية .

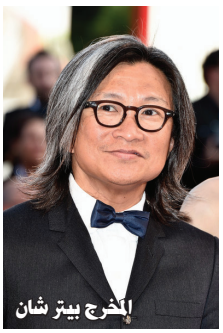
وعـلاوة على ذلك، فإن معظم المعلمين يتفقون على أن مشـاهدة الأفلام لم تعد جاذبة لطلاب المدارس. وهذا يشكل مشكلة كبيرة ويعطى مبررا قويا لهذا النوع من البرامج التربوية التي بدأها مشروع jcca ، يبدو أن طلاب الصف الرابع (الصف العاشـر) الذين درس لهم بعض المشاركين في حلقة العمل لا يعرفون سوى القليل جدا عن السينما، بما في ذلك الأفلام المحلية. ومن ثم، فإن تعليم الفن السينمائي الـذي ينطوي على مزيج من الأفلام التى اعتمـدت على الفن والأفلام التى تمتعت بحرفية كان له أهمية خاصة ومفيدة. وسـيتعين استكشـاف أساليب التربية، جنبا إلى جنب مع بذل المزيد من الجهود لتطوير ثقافة السـينما حول المناهج الدراسـية المقررة من خلال نوادي السـينما والأنشـطة والزيارات والدورات القصيرة. وبهذا المعنـى، فإن هذه الحالة انعكاس جيد للمجتمع ككل في هونج كونج. على الرغم من أن هنـاك آثار بدايـة لكيفة تعليم واعـداد (المخرج) ، لم يتم تنفيـذ مبادرة jcca كجزء من أى تخطيط ثقافى على المدى الطويل. ولكن ما تقدمه، هو شـكل يحتوى على أسلوب أكثر مرونة من أساليب التدريس، وهو نوع من الإعتراض النقدى دعم وأثرى تجربة الطلاب الفنية والثقافية

فالأمـر متـروك للمدارس المسـتقله تقـرر وتنتقى من بـين الأسـاليب التربوية التربية المتاحة أمامها وفى الواقع أن هذا القرار يتخذه المعلمين المستقلين.

وبالنظـر إلـى التمويل المقـدم من نـادي الهوكي فـي هونج كونج، فـإن المعلمين المقبولين في ورشة عمل المعلمين لا يدفعون أي رسوم دراسية. ومن المتوقع أن يدفعوا وديعـة قدرهـا 2000 دولار هونج كونج (أى حوالـي 258 دولارا أمريكيا) ، ولكن يتم ردها إلى المشـاركين المسـتقلين عند إتمام 80 في المائة من الفصل الدراسـي. وقد تركـزت عملية الاختيار في jcca حتى الآن علـى تحديد أولئك المرتبطين بصناعة السـينما أو فى حالات الاحتياجات التربوية الشـديدة. وللأسف، فإن غياب أي نوع من الرؤية الشـاملة على مستوى التخطيط يجعل من الصعب التنبؤ بمستقبل حلقة العمـل. ولا توجد رؤيـة واضحة لمواصلة تطوير هـذا البرنامـج التجريبي القيم بعـد إنتهـاء الثـلاث سـنوات الأولـى، وبالتالي فإن مصيـره غير معروف وقت كتابة هذا التقرير.

مايكل هوي

المخرجة آن هوي


المخرج بيتر شان

ومـن المؤسـف أن الأسـئلة المتعلقـة بالسياسـة العامة، مثل تلك التى سـترد فيمـا بعد ، لم تطرح حتـى الآن ، وأيضا والخطوات الاسـتراتيجية المناسبة التي لـم يتـم اتخاذها والأسـئلة تتلخص فى : هـل هنـاك حاجة إلـى إدخـال تعليم الأفـلام إلى مناهج المـدارس الابتدائيـة والثانويـة ، وهل ينبغي أن يكـون الإبداع الشـبابي فـي المدرسـة أولوية للسياسـة العامة لأن هونـج كونج تسـعى إلى تحقيق طموحها فـي أن تصبح مركزا ثقافيا وإبداعيا في المنطقة ؟ ومن المؤكد أنه لا يوجد نقص فـي الإهتمام بنقد أوجه القصـور في النظام التعليمي فـي هونج كونج. وفي الوقت نفسـه، من المهم التسـليم بأنه لا يوجد توافق في الآراء بشأن الحلول الممكنة والسياسـات اللازمة فيما بـين الأطراف المعنيـة. وقد ذكر لنا الناقد السـينمائي Ka-ming Fung (الـذي يدرس الفيلم في أكاديمية هونج كونج للفنون المسـرحية) بعدم معرفة الطلاب بالسـينما والغياب العام لتعليـم الأفلام في نظام هونج كونج التعليمى لكنه أضاف أنه لا توجد ثقة على الإطلاق في النظام التعليمي الأوسع وأن الكثيريـن القائمين على التعليم يدركون واقع التعليم في هونج كونج و يكرهون رؤية الفيلم يتحول إلى جهاز آخر يعتمد على التدريب التلقينى بدون عقل لطلبة المدارس. وهناك انتقـاد آخر يتعلق بالاختيارات السـينمائية في دروس اللغـة. ومن الناحية العمليـة، تميل الفصـول ذات الصلة بالسـينما التي تركز علـى الأدب إلى معالجة الفيلـم كنـص مكمل وليس شـكل فنـي. والأسـوأ من ذلـك، أن تناول ودراسـة فن السينما في بيئة مدرسية قد يؤدي إلى انطباع خاطئ بأن الفيلم هو «سهل الهضم» عـن معظم المواضيـع الأخرى، الأمـر الذي من شـأنه أن يؤثر بدوره على سـلامة الفيلم وتحويله إلى «بديل سـريع للاسـتهلاك الأدبي». 21 إن التعليم الآلى القائم على التلقين هو صفة سـيئة السـمعة التصقت بنظام التعليم فى هونج كونج ، ولكن السـيناريو الأكثر رعبا والذى يخشـاه الجميع أن يصبح الفيلم جـزءا من منظومة المناهج الدراسية وذلك بدلا من دعم محو الأمية الإعلامية والثقافة السينمائية . .

وتتعلق هذه المخاوف بشـأن تعليم الأفلام في المـدارس بالطريقة التي يمكن بها للمعلمين التعامل مع محو الأمية السـينمائية (مع التركيز التربوي على شكل الفيلم وعلـم الجمال) ، لم يكن هناك نقاش بسـيط حول ما هي الأولويـات إذا كان تعليم الأفلام في الواقع هو أن تكون له شـعبية في المدارس، وبالتالي ليس هناك بالتأكيد أي توافق في الآراء حول هذه المسـألة. ما يبدو واضحا هو أن هناك مجالا لمزيد من العمل، بما في ذلك إعداد الطلاب الشباب في ممارسة صناعة الأفلام أو الفيديو، وذلـك من خـلال تمارين تركز على الإنتاج السـمعي البصري للروايات، ولا سـيما الروايات الذاتية .

حدثت اسـتجابة جزئية لهـذه الاحتياجات وقـد وضعـت دورة متقدمة من قبل jcca لتوفير المزيد من المعالجة العميقة للفيلم والنص، والسـماح بمزيد من الوقت للطلاب للمشـاركة بشـكل وثيق فى «قراءة» الأفلام . وقد تم تقديم أول ورشة عمل متقدمة إلى 11 مشـاركا (في سـت جلسـات في نهاية الأسبوع، اسـتمرت كل منها أربع ساعات ونصف) في عام 2012. وكان الموضوع المختار هو الإقتباس السينمائي لـلأدب، كان يعتقـد أن مثل هذا التركيز من شـأنه أن يربط بشـكل جيد مع كل من المناهج الدراسـية ، ومن ثم المناقشات في الصف. وقد شملت عدة أفلام لمخرجين عالميين أمثال Stanley Kubrick ، Martin Scorsese , Ann Hui.

ناقش المدربون ورشـة العمل والموضوعات المناسـبة المتعلقة باسـتخدام المعلمين وتطبيق الفيلم في الفصول الدراسية كمصدر فني وثقافي وتربوى .

و في مايو 2012 كنت ضيفا على جلسـة اجتمع فيها المشاركون في إحدى حلقات العمـل المتقدمة وناقشـوا فيها بعمق مسـأله إعطاء حيز تربـوى لتعليم الأفلام في المناهج الدراسـية الثانوية. وكان المعلمون الموجودين يشـعرون بقلق بالغ إزاء حرية التعبير في هونج كونج ومسألة الرقابة الذاتية في المدارس. ويبدو أن الحيز الثقافي خارج الفصول الدراسية آخذ في التناقص؛ وأعرب العديد من المشاركين في ورشة العمل عن مخاوفهم من إنشـاء منصة مفتوحة للخطاب النقدي من خلال أنشـطة الأفلام المدرسية.

وأشيرهنا إلى فيلم (Tiananmen) : بوابة السلام السـماوي (Richard Gor-don and Carma Hinton ، 1995) ، والتـي أثارت نقاشـا فـي إحدى المـدارس حول اسـتخدام وقيمـة الأفـلام الوثائقية في التعليم. وأشـير أيضا إلى التعليم الوطني الذى اصبح مهددا باسـلوب يتسم بغسل الأدمغة ، بسـبب بعض مديـرى المدارس .وقـد جرت مناقشـة ورشـة العمـل قبل المناقشـات العامـة حـول خطـة مكتـب التربيـة والتعليم والمعارضـة لها لتقديم التعليـم الوطني إلى نظام المدرسـة. ومن الجدير بالذكر أن هـذه الخطة أدت إلى احتجاجات ومظاهرات ضخمة خارج مكاتب الحكومة خلال صيف عام 2012، ولم يترك للسـلطات خيار سوى سـحب المناهج الدراسـية التي انتقدت كثيرا في بداية العام الدراسـي في سبتمبر. وفي الوقت نفسـه، يبدو واضحا أن الموضوع الأساسي الجديد للدراسـات الحرة قد أتاح فرصا للمعلمين لاستكشاف دور الفيلم في إطار تعليـم ثقافي نقدى. ورشـة العمل المتقدمة، التي تسـتهدف المعلمين العاملين ضمن نظـام الحكومة، مفيدة في العديد من النواحي ، ومن خلال اتاحة المواد الدراسـية لجميع المعلمين من خلال قنوات التواصل المفتوح على الانترنت. هذه المواد تسـاعد على ضمان أن دراسـة الفيلم سـوف تكون بمثابة سـاحة نقدية ، ولـن تقتصر على الإكتفاء بدراسة المحتوى التعليمى أو تعلم المهارات بشكل ميكانيكى .

وقـد كان هناك اقتراح من حين لآخر بأن تعليـم الأفلام في هونج كونج يجب أن يهدف إلى رفع المسـتوى العام لتقدير الفن والسـينما بين الأجيال الشابة. وقد قال المدير الشـهير ورئيـس اللجنة الفرعية للفنـون والإعلام في مجلـس تنمية الفنون فـي هونج كونج Johnny to، مرارا وتكـرارا: أن مهارات صناعة الأفلام فقط هى ما يمكن تدريسها، ولكنه لا يمكن تدريس فنها.

وهذا الموقف يتماشـى مـع موقف أولئك الذين يعملون بشـكل وثيـق مع صناعة الأفلام كفن و يجب عليهم أيضا مواجهة تحديات صناعة السينما. غير أن Shu Kei ، مـن وجهة نظر أخرى، كان ينتقد فكرة أن دور مدرسـة السـينما يجب أن يقتصر على التدريب على صناعة الأفلام .

وفي المناهج الدراسـية الثانوية العليا الجديدة، أدخل التقييم المدرسي كنموذج جديـد ، جعـل للمدارس سـلطة إدخال تصاميـم جديـدة للتعلم والتقييم كوسـيلة

لمعالجة المواد وفقا للاحتياجات المحددة التي تحددها لطلابها. وتهدف التقييمات المدرسية، التي تهدف إلى جعل التعلم قائما في ثقافة المدرسة بدلا من أن يقودها الفحص العام، دون شك، فرصا لتعليم السينما، على الرغم من محدودية الموارد. كما أن النقص في هذا المجال كان بصفة خاصة في الموظفين، بمن فيهم المدرسون والمربون والمبرمجون التربويون وصانعو السياسات الذين لديهم رؤية تعليمية. وهذا النوع من النقص أعطى مبررا لمبادرات مثل مشروع jcca ، ولقائمة جديدة من المتطلبات وتشمل: محو الأمية الثقافية؛ الشغف بفن السينما بين المعلمين والطلاب؛ ومعرفة الأفلام الموجهة إلى الفصول الدراسية في المدارس الثانوية؛ وبناء ثقة المعلمين، وذلك لتعزيز تدريس الفيلم أو استخدام الصور المتحركة في التدريس.

إذا كانت هذه هي الفرص على المدى القصير، فما هي التحديات التي ستواجه السياسات طويلة الأجل؟ مع الإبقاء على ميزانية مهرجان «هونج كونج السينمائي الدولي» بشكل أساسي دون تغيير في العقد الماضي، و اضطرت HKIFF إلى اللجوء إلى قنوات أخرى في السنوات الأخيرة لدعم وتعزيز أعمالها في مجال التواصل. 24 ، وبما أن ورش عمل jcca كانت هى النتيجة الوحيدة لهذه المحاولات الأخيرة، مما يدعو للقلق إن هذا المشروع بعد مرور ثلاث سنوات سيكون مجرد مخطط تجريبى بإجمالى تمويل حوالى حوالي 5 ملايين دولار هونج كونج (حوالي 640،000 دولار أمريكى) من نادي الفارس بهونج كونج. أي أن المزيد من الدعم، سواء من جانب الحكومة أو الأعمال التجارية، لا يمكن بأي حال اعتباره أمرا مفروغا منه. إن البيئة العامة المحيطة بالواقع الثقافى فى هونج كونج لا تعتبر صديقة للثقافة أو مشجعة لها ، ونتيجة لذلك فإن احتمال وجود نوع معين من التعليم المختلف وغير واضح. على حد قول shu kie، «الطبيعة التجارية» للسينما فى هونج كونج "...] يحرم المنتجين (رجال الأعمال) من الاستثمار. وعلى هذا النحو، لا تزال الصناعة متذبذبة للغاية في رأيها حول ما تقوم به مدرسة السينما ، وقد يكون من المفيد التذكير بالاحتمالات المرتبطة بالثقافة السينمائية كجذور في المجتمع المدني لهونغ كونغ في الثمانينات حيث استطاعت الموجة الجديدة من السينما من جذب طاقات جديدة أضيفت لثقافة وصناعة السينما المحلية .

وذلك من خلال شخصيات مثل Allen Fong, Yim Ho, Ann Hui, Tsui Hark, Cheuk Pak-tong, Clifford Choi, and KirkWong

وقد توقف برنامج التدريب الذي كان ناقدا بالنسبة للموجة الجديدة في هونج كونج، وهناك دورات أخرى تركز على دراسة فن السينما خارج الإطار الأكاديمي الرسمي أو الوظيفة.

في حين أن جيل الموجة الجديدة كان غالبا ما يشارك بشكل كبير في الترويج للثقافة السينمائية منذ الثمانينيات، إلا أن البيئة الاجتماعية الحرة نسبيا خلال العقدين الماضيين في ظل الحكم الاستعماري البريطاني لم تكن عاملا مهما. وقد كان قانون الناقد كان العمل الرائد لمجموعة متنوعة من أندية السينما والمجتمعات الناشطة على الأقل منذ السبعينيات و في الثمانينيات من القرن العشرين، قام مركز هونج كونج للثقافة السينمائية ببذل جهود متواصلة لتعزيز ودعم ثقافة بيت الفن والسينما المستقلة بين عامة الناس، مع شخصيات مثل :-

Clifford Choi, Ng Ho, Allen Fong, Tsui Hark, Stephen Shin, Lau Shing-hon, Law Kar, Koo Siu-fung, and Cheuk Pak-tong)

وقد انضم العديد من طلاب فصولهم منذ ذلك الحين إلى صناعة السينما، ومن أبرزهم fruit chan (المخرج المستقل) ، juli chu (منتج، ومدير إنتاج) ، و Lorraine ho (منتج، مدير الإنتاج) ، و neco lo (المخرج المستقل ، مدير الرسوم المتحركة ، O Sing-pui (مدير، مصور سينمائي، ممثل) ، Lam Wah-chuen (مدير، مصور سينمائي، مؤلف فيلم سينمائي) ، Keeto Lam (كاتب السيناريو، الرسوم المتحركة) .

وفى خلال فترة الثمانينيات تمكن هؤلاء المتدربين الشباب من الالتحاق بالمهنة، وقد حقق البعض منهم نجاحاً فى مجال الترفيه أو في قطاع السينما المستقلة. هذه التطورات المبكرة في ثقافة السينما لدينا مهدت الطريق لنمو صناعة الأفلام المستقلة في تسعينيات القرن الماضى ، وساعدت على تطوير مجتمع محلي من عشاق السينما .وقبل أي عمل قام به مجلس هونج كونج (والذي تم حله فيما بعد) ومجلس تنمية الفنون (الذي كان في السابق وكالة تمويل لـHKIFF) ، كانت مبادرات مثل مشروع jcca مدفوعة تماما من قبل أفراد هواه ومجموعات لا تسعى للربح داخل المجتمع المدني. وقد تتغير هذه الاحتمالات بدرجة كبيرة في هذه المرحلة. وفي مجتمع تجاري يزداد تنافسا مثل هونج كونج، وفرت المؤسسات الثقافية العامة مثل هذه السنوات على مر السنين موارد معينة، ولكنها فعلت ذلك من خلال نظام بيروقراطي يوجه جهود القادمين الجدد إلى الانضباط والأعمال التجارية في الفيلم بطرق محددة جدا . وكانت النتيجة تهميش الطاقة الإبداعية والحيوية الفكرية للثقافة المحلية. وبالتالي، يبدو أن الأنشطة الثقافية والتربوية السينمائية التي كانت تجري في السابق خارج الإطار المؤسسي ، والتي يقودها المدافعون الذين يرتكزون أعمالهم على نحو كامل في المجتمع، يجب أن تنمو اليوم.

والواضح أنه، بالمقارنة مع الوضع قبل نحو 30 عاما، أصبح وصول هونج كونج إلى السينما كثقافة الآن أكثر تقييدا بكثير ، وما تقترحه هذه الدراسة هو أنه بالإضافة إلى مختلف الأنشطة المتعلقة بالمهرجان، فإن البرنامج الأكثر تميزا والتي ظهرت فى مشروع jcca لمدة ثلاث سنوات هو ورشة عمل المتدربين. هناك بعض التحفظات حول إعادة إنتاج التجربة على نطاق واسع بعد المرحلة الأولية، والإصرار على شكل الطبقة الصغيرة يمكن التعرف عليها كتدخل «هادئ» تدعمه حجة تربوية ناقدة للفيلم كالتعليم للفنون الحرة. وفي الوقت نفسه، تشير اللجنة إلى التطورات السياسية من النوع الذي يتوخى نطاقا أوسع للتدخل.

بوستر فيلم بوابة السلام السماوي

وقد أشار النقاد السينمائيون إلى رفض الحكومة الاعتراف بالسينما كثقافة، وضع سياسة ثقافية لفيلم واضح. وثمة عامل آخر يعوق التطوير هو أن أهالي هونج كونج قد تلقوا تدريبا على العيش مع السخرية ووفقا للوضع الراهن الذي حدده نظام حكم تكنوقراطي وأكد وونغ إينلينغ مرارا وتكرارا خلال المقابلات، بالمقارنة مع الوضع في 1980s و 1990s، وهناك الآن نقص مقلق في الثقافة ومحو الأمية الإعلامية في هونج كونج. ومن ثم، يجب أن يتأصل تعليم الأفلام في تقييمها خارج الإطار المؤسسي لمدرسة الأفلام المهنية، لأن المسألة الحرجة ليست مجرد تعزيز ممارسات صناعة الأفلام، بل هي واحدة من تطوير فن السينما والثقافة على مستوى أساسي في المجتمع، وتشجع السياسات الثقافية على الصعيد العالمي. ولحضانة مجموعة متنوعة من المواهب الإبداعية، يجب على الحكومات أن تغير نهجها في الثقافة من خلال دعم وصول الجمهور، والتنوع الثقافي، وحرية التعبير، والعمل الاستراتيجي (في الأجلين المتوسط والطويل) القادر على إعطاء شكل للبنية التحتية الناعمة. ولا شك أن هذا الأخير شرط حاسم لإمكانية تحقيق التنمية الثقافية في هونغ كونغ بعد نحو 15 عاما من عملية التسليم. وإذا توفرت الموارد، فإن إمكانية مضاعفة حلقة عمل المربين التابعة للمركز جكا، بطريقة تتفق بعناية مع الاحتياجات الاجتماعية، جديرة بالاهتمام. فعلى سبيل المثال، فإن مجتمع من قبيل المجتمع الذي يعيش في Tin Shui Wai ، الذي يقع في الأقاليم الشمالية الغربية الجديدة من هونغ كونغ حيث المشاكل الاجتماعية المرتبطة بالفجوة المتزايدة الاتساع بين الأغنياء والفقراء حادة، ستستفيد بالتأكيد من مجتمع حقيقي قائم على الفيلم ورشة عمل مصممة مع الشباب في الاعتبار. ولكن قبل التفكير في مثل هذه الخطوط يمكن أن تبدأ في إنتاج أي شيء يشبه الخيارات القابلة للحياة، يجب أن تكون مبادرة جكا، ببساطة، جزءا من خطة طويلة الأجل وحقيقية الرؤية. ومن المأمول أن يستمر التفكير والتخطيط، وأن تعود هذه الأنشطة، مرارا وتكرارا، إلى ما هو أساسي حقا، وهذا هو كيف أن نمو الوعي المدني من خلال الفن والثقافة، وعلم أصول الفيلم كممارسة سوف يتحقق في هونغ كونغ.

مدرسة هافانا للسينما .. فاتيكان صناعة الأفلام

كيف تجذب مدرسة هافانا لصناعة الأفلام هذا التمويل السخى، وأمثال سودربرج وسبيلبرج كمحاضرين؟ .. الإجابة تكمن فى إشارة من فيدل كاسترو .. يخبرنا كريس باين عن هذا الركن الصغير من كوبا، والذى هو هوليوود للنهاية.

بقلم: كريستوفر باين | ترجمة: محمد طارق

إذا كنت غير مطلع على تراث كوبا السينمائي، فربما تفترض أن المدرسة التى تُدار بمساعدة فيدل كاسترو تُدرب طلابها على صناعة أفلام عن خليج الخنازير، أو أفلام دعائية تشجع عمال الأمة من أجل زيادة الإنتاج .. لم تحقق أى من الأفلام المصنوعة على الجزيرة منذ الستينيات أى نجاح فى التوزيع فى المملكة المتحدة .. نادى بوينا فيستا الاجتماعي التسجيلى الذى حقق نجاحًا عالميًا، والذى تدور أحداثه حول مجموعة من موسيقيى هافانا القدامى، والذى أصبح أيضًا شريط الصوت المصاحب لكل حفلة عشاء للطبقة الوسطى، صُنع بواسطة المخرج الألمانى فيم فيندرز.

تستغرق الرحلة إلى المدرسة قيادة لمدة 50 دقيقة، تستقبلك المدرسة الدولية للفيلم والتليفزيون، ككومبوند استعمارى فى وسط الأدغال.. يسعى الطاقم المكون من مائتى شخص من الطباخين، والخادمات، والمعتنين بالأشجار، والعمال، والسائقين، والمترجمين، وأفراد الأمن، لتلبية كل احتياجات الطلاب.. تكلفة الإنترنت ثلاثة سنتات للدقيقة، ويعرض التلفاز الموجود فى الكافيتريا قنوات الكابل على مدار 24 ساعة، وفى الأحاد، تنطلق رحلات بالأوتوبيس إلى فارادیرو، تلك البقعة الواقعة على شريط يمتد لـ 20 ميلاً، والتى تعد برمالها البيضاء، كأكبر منتجع سياحى فى الكاريبي.

يشرح مدير المدرسة الكوبى، جوليو جارسيا إسبينوزا، المبرر وراء مثل هذه المصروفات.«عندما كنا فى معهد السينما فى روما فى الخمسينيات، سألنا اليساندرو بونافيتي، والذى كان مخرجا إيطاليا مشهورا فى ذلك الوقت، عن الشئ الأهم الذى يجب أن نمتلكه، نحن الطلاب.. أجبنا بالطبع وقتها الشغف، الموهبة أو الرؤية، ولكنه هز رأسه قائلًا الصحة. لقد كان محقًا، لقد كنا فقراء للغاية، وكتبنا وقتها على أوراق مخلفات ملقاة فى الشوارع. لذا عندما أتتنى الفرصة لتأسيس هذه المدرسة، عرفت مدى احتياج الطلاب لهذه الحرية ليتسنى لهم التركيز على أعمالهم.

تُناقش المعضلات التى تواجه كل دارس للسينما، بشغف مضاعف، فى الكافيتريا. تقول ماريانا، من ساو باولو فى البرازيل:» إنه من المستحيل أن أغادر هنا فقط لأصنع المزيد من الأفلام كما يفعلون فى أوروبا أو هوليوود.»ويقاطعها صديقها فيكتور، القادم من كاراتيجانا، كولومبيا بينما يهز رأسه:» المعظم يأتى هنا من أجل الهروب فقط، أمريكا اللاتينية، مليئة بهؤلاء المخرجين المسيحيين الذى يبشرون بهذا وذاك للجمهور، الذى لم يعد مهتمًا.. أعتقد أن هوليوود تفعلها بالطريقة الصحيحة فى بعض الأوقات، إذا كنت تود الوصول إلى الناس، عليك أن تسليهم.. أعتقد أننى سأتجه لصناعة أفلام كوميدية،

ولكن ذات طابع سوداوى بالطبع.»

ساندى ليبرسون، الرئيسة الوحيدة من النساء لـ متروجولدن مايـر، وتوينييث سينشرى فوكس، ومديرة فيلم-لندن الآن، تقوم بتدريس منهج سريع مدته ثلاثة أسابيع فى إنتاج الأفلام العالمية فى المدرسة، الأمر الذى بدأته منذ ست سنوات مضت. يأتى صناع الإعلام اللاتينيون الشباب من أجل حضور تدريب فى فن حشد الجهود من أجل الأفلام.. يقترح كل طالب، فى فصل مكون من ثمانية عشر طالبًا، فكرتين، وبعد نقاش طويل، يتم التصويت لأفضل خمس أفكار.. تحقق ديزيرى من جمهورية الدومنيكان تصويتًا هائلًا لأجل فكرتها الساخرة من أصدقائها الذين يقررون خوض الانتخابات الرئاسية كمزحة! .. تأتى سوزانا بفكرتها المذهلة أيضًا لقصة تراجي- كوميدى لمتحول جنسى مقتنع للغاية بأنه امرأة، والذى يعتقد عندما يخبرونه بأنه حامل «موجب» لفيروس نقص المناعة، بأن كلمة «موجب» تدل على حمله طفلا!

من الفائزين، هناك اثنان من كوبا.. تدور قصة الأول حول فوران الصحوة الجنسية لرجل، بينما يؤدى خدمته العسكرية، بينما تدور قصة الثانى حول مجموعة من راكبى المراكب الكوبيين، الذين يصورون محاولتهم المفزعة للوصول من هافانا إلى ميامى على متن قارب منزلى الصنع، على شريط فيديو.. ستمضى الأسابيع المقبلة على وضع الميزانيات وجداول التصوير لهذه الأفكار.. تفخر المدرسة بأن هذه الأفكار المطورة فى الورشة، تحول بعضها إلى مرحلة الإنتاج عندما عاد الطلاب إلى بلادهم، كما تتوقع المزيد فى السنين القادمة.

هذه النقطة الأخيرة تلخص جوهر استراتيجية المدرسة فى الستينيات، كان جارسيا إسبينوزا ضمن مجموعة يسارية أكاديمية. رأت هذه المجموعة ما شهدوه على أنه "استعمار" لسينما أمريكا اللاتينية.. يقول: «كان هناك فى الثلاثينيات، والأربعينيات العديد من الأفلام العظيمة المعروضة فى السينمات، ثم توقف الأمر! ادعت الأستوديوهات الأمريكية أن هذا حدث بسبب قوى السوق، ولكن بالطبع الأمر لم يكن كذلك.. إذا أردنا واحدًا من أفلامهم الجيدة، فعلينا أن نتحمل إجبارهم لنا على عرض تسعة أفلام رديئة.. وُضعت الأفلام اللامعة ذات الميزانية الضخمة دائما فى أفضل دور العرض، بينما بقيت الأفلام اللاتينية فى دور أدنى، ولذلك شعرت الجماهير بأن أفلامهم أقل فنية بشكل فطرى"

أتت الثورة فى عام 1959، وكان جارسيا إسبينوزا ورفاقه مصممين على كسر قبضة الأستوديوهات المحكمة على الثقافة الكوبية.. تم تأسيس المؤسسة الكوبية للفن وصناعة السينما بسرعة، وأبلغت هوليوود بأنه من ذاك الوقت ستستقبل كوبا عددًا مساويًا من الأفلام اللاتينية والعالمية.. وبالإضافة إلى ذلك ستُعرض الأفلام الكوبية فى أفضل دور العرض كما مثيلاتها الأمريكية. يقول جارسيا: «إذا أرادوا أن يفرضوا أفلامهم الرديئة علينا فى الوقت الحالى، فهذا أمر مقبول! قالت الأستوديوهات إننا كنا نفرض أفلامًا على الجمهور، الذى لم يرد مشاهدتها، وأن الإقبال على السينمات سينخفض.. هذا لم يحدث، بقيت الجماهير كما هى، لقد كسرنا تلك الخرافة، لكن بالرغم من ذلك، كان لتلك الخطة بعض الأثر على الإنتاج السينمائى. انتقلت هوليوود من كونها قوية فحسب إلى مرحلة البلوك الباسترز ذات الميزانيات المهولة، بينما انحسر الإنتاج السينمائى اللاتينى الغارق فى ديونه!»

خطرت الفكرة لجارسيا منذ سبعة عشر عامًا.. كانت رؤيته أن القارة بحاجة ماسة لـ "مصنع للطاقة الإبداعية" حيث يأتى الناس من كل أرجاء العالم ليغذوا إبداعهم.. امتلك الروائى الكولومبى جابرييل جارسيا ماركيز منزلًا فى هافانا، وعندما اقترح جارسيا إسبينوزا الفكرة، كان من حسن حظه وجود كاسترو هناك فى ذلك الوقت.. وفى نفس الأمسية، تمت الموافقة على الخطة.. تساءلت كيف لروائى، وقائد ميلشيات سابق أن يتحمسا بشدة لبناء مدرسة لصناعة الأفلام؟!.. وأجابنى جارسيا إسبينوزا: «أعتقد أن كلاهما أراد أن يصبح صانعًا للأفلام فى وقت ما.»

لا تشتمل رؤية المدرسة تعليم أساسيات صناعة الأفلام وحسب، بل تتضمن محاولة لتغيير الخريطة السينمائية العالمية، الأمر الذى جذب أفضل مواهب السينما إلى قاعات محاضراتها.. استُجوب ستيفن سودربرج من بعض الطلاب الغاضبين من

ماركيز وكاسترو

تجسيده الملئ بالمخدرات والأسلحة للمكسيك فى فيلمه ترافيك. تحمس سبيلبرج لطاقة المكان، وتحدث ضد الحظر، قائلًا إنه يحب أن يصنع فيلمًا فى كوبا.. ولكن المفضل بالنسبة للطلاب يبقى فرانسيس فورد كوبولا، الذى زار المدرسة فى عام 1998، وتسكع حول الكافيتريا لمدة يومين، كما قام بطبخ الباستا لكل الحاضرين.

السبب الذى يُمكِن الأمريكيين من اختراق حظر السفر الأمريكى يرجع لكاسترو.. أقنع جارسيا إسبينوزا وماركيز كاسترو أن يجعل المدرسة مؤسسة غير حكومية.. يقول خوان خوسيه وأوريل رودريجز: «أنت لا تقف على أرض كوبية بالتعريف، هذا المكان هو فاتيكان من نوع ما لصُناع الأفلام" وبالرغم من كون المدرسة مؤسسة غير حكومية، إلا أن المياه، والغاز، والكهرباء، المُتاحة بشكل ضئيل على بقية الجزيرة، يتم تقديمها للمدرسة بتخفيض من السلطات الكوبية.

لكن فى هافانا يختلف الأمر، حيث يواجه صناع الأفلام الشباب ترحيبًا أقل حميمية من مفوضية الفيلم الكوبى، التى تفرض سيطرتها على كل شئ بدءًا من تطوير السيناريو، وحتى عملية التوزيع.. إذا أردت أن تطور أو تمول سيناريو، فعليك أن ترفعه إلى لجنة مكونة من أربعة عشر بيروقراطيا، والذين لم يصنعوا فيلمًا واحدًا منذ عشر سنوات على الأقل.. يقومون بتعطيل أى فيلم رعب، أو غامض، أو تجريبى بشكل ما.

يخبرنى فيليب، المصور البالغ من العمر 24 عامًا، عن نضاله من أجل صنع فيلمه القصير، الذى يدور حول صبى توصيل يقوم بتوصيل كعكة، يُحتجز الصبى فى مصعد، وهو مصاب برهاب الأماكن المُغلقة، فيأكل الكعكة، ويذبح العائلة التى تنتظره. يقول فيليب: «بالنسبة للمبتدئين فأنا مصور، لذا يتم رفض فيلمى لأننى من المفترض أن أقوم بالتصوير وحسب! وهناك سبب آخر هو النهاية الدموية.»

على الناحية الأخرى، يواجه بافيل، كما بقية جيله من صناع الأفلام حول العالم، تعسف البيروقراطية العنيدة، ولكنه يتعلم بأن يقوم بالأمر بنفسه.. يعمل على صناعة الكليبات الدعائية، والإعلانات، لبعض الشركات الأجنبية التى تستخدم المدينة كموقع للتصوير.. إنه واحد من طبقة هافانا المرفهة نوعًا ما، والمُوظفة لأنفسها.. تطارد هذه الطبقة الدولارات منذ سماح الحكومة بدرجة ما من رأسمالية السوق الحر بداخل اقتصادها.. يمتلك بافيل كاميرته الخاصة، ونظام أفيد - إكسبريس للمونتاج الذى يستأجره على نفقته الخاصة.

بالرغم من ذلك، فإن مشكلة بافيل الحالية، هى جذب الاستثمارات.. يمتلك الطالب البالغ من العمر 28 عامًا علاقاته فى الخارج. يقول: "ولكننى لا أستطيع أن أفتح حسابًا بنكيًا، لأتسلم عشرة آلاف دولار من الاستثمار الأجنبي، دون جعل الأمر «رسميًا»! الأمر الذى يعنى بيروقراطية كابوسية للغاية.. وفى المطاف الأخير، يجب على بافيل أن يتغلب على مشكلة إقناع مموليه بأنهم لن يصنعوا أى أموال فى كوبا.. فى اقتصاد كوبا المنظم، حيث الرئيس نفسه محب للسينما، فإن تذكرة السينما تبلغ تكلفتها 2 بيسو (مبلغ مساوٍ لخمسة بنسات).

بعدها سمعت عن فيلم كوميدي- درامى يُدعى فواكه فى المقهى، والذى يدعى منتجوه أنه أول فيلم كوبى روائى طويل مستقل تمامًا.. طوال فترة الصيف، عمل دانيل، وريجى من المدرسة على الفيلم، والذى يخرجه واحد من ألمع المواهب الصاعدة، هامبيرتو بادرون.. أتت ميزانية الفيلم بشكل مثير، من مالك واحد من أكثر المطاعم الخاصة المشهورة.. عُقد الاجتماع فى لاجاريدا، المطعم الشهير.. تواجد سبيلبرج هناك، وتم الحديث عن عرض الفيلم فى مهرجان صن دانس السينمائى.

بطريقة السلطات الكوبية الملتوية فى التعامل مع الأفلام، فإن الفيلم غير موجود بشكل رسمي، ولكن المؤسسة على دراية كبيرة بالفيلم، كما منحت صناعه تصاريح تصوير فى مواقع حيوية للغاية.. هل ستوافق المؤسسة على توزيع الفيلم عندما يصبح جاهزًا؟.. والذى سيوافق على الأرجح انطلاق مهرجان هافانا السينمائى الدولى فى الشهر المقبل، سيُعد قرار المؤسسة علامة فى التاريخ الكوبي.. وربما يغوص بافيل، وفيليب، ورفاقهم، أعمق مما فعلت نوادى هافانا.

مدرسة جوبلان ..
«اللمسة الفرنسيّة» فى دائرة الضوء

مـا بيـن سـحر الصـورة وسـحر باريس يبقـى قلبى معلّقًـا مُسـمَّرًا غير راغـب فى الخـلاص .. من قلب عاصمـة النور أنقل لكم الصورة فى جمالها الأخّاذ، وغموضهـا الـذى يزيد مـن جاذبيتها.. وهـل هناك من صـورة تنطبع فى الذاكرة إلى أبد الآبدين أجمل من وقوفك بين نهر السـين وبرج إيفل، وأنت تعاينه مضيئًـا متـلألأ فى تمام السـاعة العاشـرة مسـاءً، والأمطـار تغمـرك وتبعـث فيـك النشـاط، وحـرارة الطقـس تنقص عن الصفـر درجتين، وتشـعل فى قلبك رغبة ملتهبة فى تجربة جديدة لنبيذ فرنسى أصيل.. ليس من المستغرب إذن أن تحوى باريس بين جنباتها واحدة من أهمّ مدارس الصورة فى العالم .. إنّها يا أصدقائى مدرسة جوبلان أو "Les Gobelins, l'Ecole de l'Image". نأخـذ معًـا أحـد خطوط مترو باريس وهو رقم ٧ لنجد الدليل الأوّل على أهميّة تلك المدرسة، ذلك أنّ محطتنا المنشودة للوصول إليها تسـمّى جوبلان على اسم مدرسـتنا.. هكذا خلّدت مدينـة باريس المدرسـة كجـزء لا يتجزّأ مـن هويّة العاصمة .. ما بين الأمس واليوم سنسـتعرض تاريخ المدرسـة والتكويـن المهنى والفنى الـذى تقدّمه للطلاب الذين يقصدونها من جميع أنحاء العالم .. ومن ثمّ نقدّم بعض الأنشـطة الحرّة التى تضطلع بها جوبلان بالتوازى مع الدراسـة الأكاديميّة، ونفرد فى نهايـة مقالنا عرضًا خاصًا لأهمّ أركان التكوين، ألا وهـو مدرسـة الرسـوم المتحرّكة، إذ تـمّ اختيار جوبلان كأفضل مدرسة للرسوم المتحرّكة للعام الثانى على التوالي .. وجوبلان هى اللمسة الفرنسيّة "La French Touch" التـى تضفيها باريس على عالم الرسوم المتحرّكة.

يوسف عبدالنور اليسوعى

نبذة تاريخيّة

«جوبلان» المدرسة العليا للصورة والتابعة لغرفة التجارة والصناعة فى باريس .. منذ العام 1963 بدأت رحلة المدرسة فى توفير التخصّصات التالية .. التصوير الفوتوغرافى 1963، الاتّصالات وصناعة الجرافيك 1969، وسينما الرسوم المتحرّكة 1975 وتصوير الفيديو 1984 والتصميم الرقمى 1991 وحاليًا تصميم ألعاب الفيديو 2011 وقريبًا الدراسات التمهيديّة للرسوم المتحرّكة 2018 .. فمنذ تأسيسها قبل خمسين عامًا مضت، تميّزت مدرسة جوبلان فى مجال الصناعات الإبداعيّة بفضل وضعها الاستثنائى .. فهى مدرسة تأخذ على عاتقها رسالة التكوين فى كلّ ما يخصّ مجالات الإبداع البصرى وتصميم الصورة فى جميع أشكالها ، الثابتة، المتحرّكة، التفاعليّة وثلاثيّة الأبعاد، ومن صناعة المطبوعات 4.0 حتّى الواقع الافتراضى مرورًا بإنتاجه .. وفيما يخصّ الشهادات التى تقدّمها المدرسة، توفّر المدرسة فرصًا غنيّة للتكوين تعكس تطوّر جوبلان ومواكبتها أحدث وسائل الإبداع البصرى عبر قطاعاتها السبعة، تسمح المدرسة لطلابها باكتساب مهارات عمليّة وبحثيّة فى المجالات التالية .. سينما الرسوم المتحرّكة، تصميم الجرافيك والحركة، التصوير الفوتوغرافى، التصميم التفاعلى، وسائل الإعلام المطبوعة والوسائط المتعدّدة، ألعاب الفيديو، والتصوير السينمائى وعمليّة ما بعد الإنتاج.

بعد قسم التصوير الفوتوغرافى أول تخصّصات المدرسة، يأتى قسم سينما الرسوم المتحرّكة الذى تمّ تأسيسه بواسطة بيير إيما Pierre Ayma. أمّا قسم تصوير الفيديو فقد نشأ على يدّ دانييل بولاى Daniel Boullay وجيى شيفالييه GuyChevalier وقد دخل هذا القسم المجال الرقمى فى العام 2000 بفضل تشجيع دانييل ديمولان DanielDesmoulins. ومنذ العام 1991 تُقدّم المدرسة تكوينًا على الوسائط المتعدّدة فى مجالات تصميم مواقع الانترنت وتطوير محتواها .. أمّا تصميم الجرافيك فهو عبارة عن ورشة تأسّست سنة 1995 وهو تكوين مدّة سنة يعنى بالطلّاب، الذين قاموا بدراسة مسبقة للفنون التطبيقيّة والإعلام البصرى والجرافيك.

التكوين هنا والآن

تتميّز جوبلان بتقديم محتواها الأكاديمى عبر أكثر من طريقة تربويّة: ورش عمل محدّدة الموضوعات، ورش إبداع للهواة تستكمل ما تقدّمه المدرسة للمحترفين .. كما أنّها ترعى مشاريع فى إطار الشراكة التربويّة مع معاهد ذات مرجعيّات مهمّة مثل: «Guerlain, Sisley, Musée Picasso». أمّا معملها المتخصّص Ergodesign فإنّه يفتح مجالات للطلّاب والشركات المتخصّصة فى مجال الإعلام من أجل اختبار التواصل مع المستخدمين بصورة أكاديميّة، لا تهدف المدرسة أن تقدّم تكوينًا محليًا، إذ إنّ الخريجين يتمكّنون من العمل فى مهن واختصاصات ذات بُعد دولي، وبهذا يستطيع الطالب أن يطمح فى وقت دراسته إلى السفر من أجل تكوين خبرة عمل خارج إطار وطنه .. وهذا التكوين يتخطّى المجال التقنّي، إذ يجيد الطالب علوم الإدارة كما تؤمّن المدرسة رغبات الشركات الدوليّة فى بناء الطلاب على المستوى الشخصى، حيث تؤهّلهم المدرسة من خلال بعض الدورات لزيادة قدرتهم على التكيُّف وإتقان العديد من اللغات، مع الحرص على اكتساب مهارات من أجل العمل فى مشروعات تستوعب فرقًا من جنسيّات متعدّدة.

يقصد المدرسة اليوم نحو 980 تلميذًا، من بينهم 490 مبتدئًا و2000

متدرّب يتابعون التكوين المستمرّ، وخلال ستّة شهور من التخرُّج هناك نحو 88% يجدون عملاً، أمّا نسبة النجاح فهى تصل إلى 93%. أمّا هيئة التدريس فهى تضمّ 33 معلّمًا و500 متحدّث مؤقّت .. ينتمى تلاميذنا إلى ثمانٍ وعشرين جنسيّة كما أنّ المدرسة فى شراكة مع سبع جهات دوليّة منها ألمانيا، إنجلترا، الولايات المتّحدة، الدنمارك، المجر... وأخيرًا، تفتح المدرسة أبوابها صيفًا من أجل تقديم دورات دوليّة عن سينما الرسوم المتحرّكة، كما تؤمّن فرصًا للدراسات العليا فى آسيا وإفريقيا .. وعلى الصعيد الدولّي تشارك المدرسة فى تنظيم «Animation Sans frontier» وهو مشروع أوروبى لإدارة أعمال السمعيّات والبصريّات بالشراكة مع The animation Work-shop (Danemark), la Filmakademia (Allemagne), Moholy-Nagy University of Art and Design (Hongrie).

اليوم تؤكّد المدرسة دورها كمرجعيّة دوليّة، إذ تتيح تكوينًا احترافيًا فى مجالات سبعة تشمل جميع مواد الإبداع المرئّي .. فى حقل الإعلام المطبوع والوسائط المتعدّدة تقدّم شهادة مهنيّة فى إدارة مشروعات الإعلام وصناعة الجرافيك وشهادة مهنيّة فى إخراج الأعمال المطبوعة والوسائط المتعدّدة. وهناك تصميم الجرافيك والحركة، ويتعلّم الطالب تصميم الجرافيك الحركى وإخراجه .. أمّا التصميم التفاعلى فالطالب يحوز شهادة تمكّنه من العمل على التصميم التفاعلى وتطويره وإدارته وتحديثه وإدارة المشروعات الرقميّة، ثمّ نتابع الدراسات مع الدورة التمهيديّة للرسوم المتحرّكة وشهادة التصوير الفوتوغرافيّ، ونصل إلى الماستر فى ألعاب الفيديو مدّة سنة، ونختتم الدراسات مع سينما الرسوم المتحرّكة، وهو القسم الأكبر من المدرسة، إذ يقدّم شهادة البكالوريا والماستر فى إخراج أفلام الرسوم المتحرّكة، وتحريك الشخصيّات وليسانسا مهنيا فى تقنيات الصورة والصوت وبرنامجا مزدوج اللغة)إنجليزي- فرنسيّ(فى تحريك الشخصيّات ثلاثيّة الأبعاد.

أنشطة حرّة

إلى جانب الدراسة الأكاديميّة، لا تنسى جوبلان دورها فى تشجيع المواهب وتطويرها من خلال التواصل مع المجتمع .. هنا لا نبحث عن شهادة أكاديميّة محدّدة ولكن توفير وسائل للهواة ولمحبّى الفنون أن يستمتعوا

بهواياتهم ويطوّروها، أو يتعرّفوا على أنواع جديدة من جماليّات الصورة، التى أسهمت التكنولوجيا بشكلٍ كبير فى ظهورها .. سنقدّم لكم أحدث نشاطين قدّمتهما المدرسة وهما: معرض لفنون الشوارع ودورات تدريبيّة لإنتاج الأفلام عبر الهواتف الذكيّة.

معرض فنون الشارع (Entre Deux)

نظّمت مدرسة جوبلان للصورة هذا المعرض حول فنّ الشارع فى الفترة ما بين 18 أبريل و5 مايو .. طموحها هو إظهار سعة الخيال للأجيال الجديدة، وقدرتهم على خلق جسور بين الإبداع والتكنولوجيا حول تيمة أو موضوع «مدينة الغدّ» .. ثمانية عشر فنانًا متخصّصون فى فن الشارع لبّوا دعوة جوبلان لاستثمار مبنى المدرسة، بغية إخراج أعمال تعبّر عن رؤيتهم الفنيّة. فيما يخصّ المواهب الشابّة لمدرستنا، يمثّل هذا المعرض فرصة فريدة للتعبير عن إبداعاتهم وإتقانهم التكنولوجيا، مع الاستعانة بسينوغرافيا تقدّم للزائرين خبرة رفيعة تغمرهم بالاندهاش وذلك بفضل ..

تطبيق رقمى موضوع خصيصًا يزيد من متعة اختبار الزائرين، الذين يمكنهم اكتشاف بعض الرسائل الخفيّة فى كلّ عمل لأحد فنانى الشارع.

الجهاز المُبتكر والبسيط "Point à Point" الذى تمّ تخيُّله من قِبل تلاميذ فى السنة الأخيرة للبكالوريا، وهو مصمم بصورة تفاعليّة ويعرض على الجمهور أن يرسموا أعمالهم بواسطة دهانات مضيئة.

جرافيتى رقمى «Digital Graffiti» مهيّأ لكلّ الفنانين على هيئة حائط إبداعي.

دعونا نتأمّل معًا أحد إبداعات هذا المعرض التى قدّمها الفنان Jo Do Bona وهو أحد أهمّ فنانى الجرافيتى فى باريس، وهنا نتبين مدرسته الواضحة، حيث يدمج الألوان والإيقاعات من أجل بناء وجه له بعد شاعرى .. إنّه ليس الجرافيتى المعتاد، إذ نرى دمج الطريقة التقليديّة فى الجرافيتى، إذ يستعين بألوان الرشّ أو «الإسبراى» مع قطع ورقيّة مُهملة لإعلانات قديمة مع تقنية الجرافيك فى الوقت نفسه.. ما يميّز هذه الأعمال، هو أنّها تحافظ على حيويّة ألوان الرش أو «الإسبراى» وقوّتها وتدمجها مع التكنولوجيا العصريّة .. إنّ فنّ الشارع ليس أقلّ أهميّة من الفنون الأخرى، فهو وسيلة ناجعة لكى يعبّر مصمم الجرافيتى عن موهبته ومشاعره باستخدام أبسط الوسائل، مع ضمانة وصول هذا الفنّ كوسيلة راقية للتواصل إلى أبسط البسطاء.

جوبلان تنظّم دورات لإخراج أفلام فيديو بطريقة احترافيّة باستخدام الهواتف الذكيّة

نظرًا للطلب المتزايد على هذه الدورات وبعد النجاح الذى توّج الدورتين السابقتين، حيث استقبلت المدرسة نحو16000 طلب للالتحاق بالدورة، تجدّد جوبلان هذه الدورة المجّانيّة عبر الإنترنت، والتى تساعد الشغوفين بالعمل السينمائى على اكتشاف فنّ التصوير السينمائى والمونتاج، وإخراج فيديوهات قصيرة بواسطة الهواتف الذكيّة خلال بضعة أسابيع .. هذه الدورة تستهدف مَن يحملون شغفًا ويمتلكون الرغبة فى الإبداع والمشاركة والحكى عبر فنّ الصورة سواء بهدف شخصى أو بصورة احترافيّة.

بصورة عامّة لا يتخطّى زمن الفيلم الدقيقتين، ولأنّ الهاتف شخصيّ، فالطالب يهتمّ بتسجيل ما يهمّه بصورة شخصيّة وليس موضوعًا عامًا ..

والمدرسة تساعده هنا على تقديم حدث أو هواية أو فكرة تجذبه بصورة احترافيّة، من حيث اختيار الأماكن ووضع الموسيقى واختيار نوع الإضاءة ومكانها واختيار زوايا التصوير بالطبع .. على سبيل المثال نشاهد فيلم « PORTRAIT DE YUMIمدّته ثلاثون ثانية يقدّم فيه صاحب الهاتف الذكى قطّته بصورة كوميديّة ويحكى قصّتها على لسانها.. ونشاهد فيلمًا آخر مدّته أربعون ثانية اسمه «Pub - 3eme filmMooc Gobelin V3 وفيه يقوم الأبّ بتصوير أبنائه بصورة احترافيّة مقدّمًا لهم هدايا عيد الميلاد.. مَن منّا لم يحاول أن يسجّل لحظاته العزيزة إلى قلبه مع مَن يحبّ؟ .. فلماذا لا يقوم بذلك بصورة احترافيّة؟! .. وهذا فى حدّ ذاته يساعد على الحفاظ على جماليّة اللحظة وإبرازها وسهولة تذكُّرها عند العودة إليها.. لهذا ندعوك عزيزى القارئ إلى اكتشاف هذا المجال الذى لا يتطلّب الكثير من المعرفة الأكاديميّة، ويساعدك على مستوى شخصى فى تطوير مهارات التواصل.

جوبلان تتربّع على عرش مدارس الصورة

يعود الفضل فى اختيار جوبلان كأفضل مدرسة للرسوم المتحرّكة عالميًا، إلى تميّز برنامج المدرسة والوسائل التكنولوجيّة المُستخدمة، والبيئة التربويّة المُكيّفة لخدمة التلاميذ، والجودة الثابتة لعمل التلاميذ وشباب الخريجين، بالإضافة إلى السمعة الطيّبة التى يحظى بها البرنامج فى حقل الرسوم المتحرّكة، والتزام المدرسة بالعمل الجدّى لهذه الصناعة .. إنّ التكوين على إخراج أفلام الرسوم المتحرّكة فى جوبلان مشهود له عالميًا بتميّزه فى مادة تحريك الشخصيّات، كما يظهر التميُّز نفسه فى تدريسه المتوازن ما بين الكفاءة التقنيّة والفنيّة، أضف إلى ذلك المستوى الرفيع من الاحترافيّة.. هذه المسيرة المكوّنة من أربع سنين، تسمح للطالب بأن يتقن تقنيات الرسوم المتحرّكة فى مجموعها، سواء على مستوى محلّى أو دولىّ، والعمل الجماعى لديه أولويّة غالبة فى تربية المدرسة.

جوبلان التى احتفلت سنة 2016 بمرور أربعين سنة على تأسيس مدرسة الرسوم المتحرّكة، هى أقدم مدرسة فرنسيّة للرسوم المتحرّكة، اليوم تقدّم لنا المدرسة تكوينًا لمتخصّصى الرسوم المتحرّكة ثلاثيّة الأبعاد مدّة سنة وماستر فى فنون الرسوم المتحرّكة مدّته أربع سنوات باللغتين الإنجليزيّة والفرنسيّة.. كما توفّر جوبلان مجموعة من المناهج لمبادئ إخراج أفلام الرسوم المتحرّكة مدته أربع سنوات أيضًا، ويعطى فى ختام الدروس شهادة مهنيّة فى إدارة السمعيّات والبصريّات مع إلمام تام بهذه الإدارة فى فرع الرسوم المتحرّكة.

تحتلّ فرنسا المركز الأول بين الدول الأكثر إنتاجًا لأفلام الرسوم المتحركة فى أوروبّا، وتأتى فى المركز الثالث عالميًا بعد الولايات المتحدّة واليابان، لهذا فإنّ فرنسا تمتلك تأثيرًا عظيمًا على الإنتاج العالمى .. إنّه قطاع فى تمام ازدهاره، والتكوين فى مدرسة جوبلان يشهد على ذلك من خلال

معدّل التوظيف الذى يصل إلى 100% .. إن خرّيجى المدرسة ينتشرون فى أغلب أستديوهات فرنسا وتحديدًا فى Folimage, Gaumont Animation, Je suis bien content, Illumination Mac Guff, Studio 100, Ubisoft, Xilam, etc. ولكنّهم حاضرون أيضًا فى العديد من الأستديوهات العالميّة Disney, Dreamworks, Framestore, Pixar ou Sony, MPC (Vancouver).

من وجهة نظر ديدييهكلينج، رئيس غرفة الصناعة والتجارة فى باريس: «هذا الترتيب يثبت من جديد النجاح الجميل «للمسة الفرنسيّة» فى عالم أفلام الرسوم المتحرّكة، إنّه خبر ممتاز لمدرسة جوبلان، وهو مكافأة مستحقّة لالتزام الفريق التربوى ومواهب التلاميذ وجودة الفريق الأكاديمى لهذه المدرسة، التى تكن لها غرفة الصناعة والتجارة كلّ الاحترام وتحمل لها كلّ الاهتمام».

يتمّ إرسال أفلام اكتمال الدروس إلى العديد من المهرجانات عبر أنحاء العالم، وعادةً ما تحوز تلك الأفلام جوائز ذات اعتبار مثل «أفضل تحريك» فى مهرجان Imagina بمدينة موناكو وأفضل فيلم فى مهرجان SIGGRAPH بالولايات المتّحدة وأفضل فيلم للطلاب بمهرجان Anima Mundi فى البرازيل وجائزة خاصّة من لجنة تحكيم مهرجان Hiroshima باليابان .. إلخ .. وفى العام 2009 تمّت تسمية فيلم «أوكتابودى» فى الأوسكار، كما أنّ المدرسة تسهم فى تطوير شبكة دوليّة والمحافظة عليها، بتطبيق شراكة تبادل مع الجامعة الأمريكيّة «معهد كاليفورنيا للفنون» والمدرسة الألمانيّة «فيلماكاديميا» بمدينة Baden-Württemberg على سبيل المثال لا الحصر.

وفى العام 2016 افتتحت جوبلان «ماستر» فى فنون تحريك الشخصيّات وصناعة أفلام الرسوم المتحرّكة. هذا الماستر هو دورة تُقدّم باللغة الإنجليزيّة وتمتد لعامين، وتسعى المدرسة كذلك إلى جذب مواهب جديدة تقصدها من جهات العالم الأربع، حيث يتابع هذا الماستر 21 تلميذًا من سبع عشرة جنسيّة وهناك 26 مرشحًا سيتم إدماجهم فى العام 2017. وبداية من العام الدراسى 2018/2019 ستفتتح المدرسة دورة تمهيديّة مخصّصة بالكامل للرسوم المتحرّكة، مع نداء خاصّ لتأمين إعداد فنّى وتقنى، للدخول فى المسابقة المؤهّلة للالتحاق بالمدارس العالميّة للرسوم المتحرّكة، سيستفيد التلاميذ من مرافقة شخصيّة لمشروعاتهم التكوينيّة.

سنختتم مقالنا بتقديم فيلمين للرسوم المتحرّكة القصيرة من إخراج الطلاّب وإنتاج المدرسة.. نبدأ مع فيلم "Octapodi" وهو الفيلم المرشّح لجائزة الأوسكار عام 2007 ومدّة الفيلم دقيقتان وخمس وعشرون ثانية، وهو يتناول زوجا من الأخطبوط - ذكر وأنثى - فى محل للأسماك فى مدينة تشبه أجواء جزر اليونان، إذ تُؤخَذ الأنثى عنوة من أجل أن يتمّ نقلها للمطعم لتصبح وجبة بحريّة تقليديّة .. تابع كيف يسعى الأخطبوط الذكر إلى استعادة حبّه فى جو مثير، وموسيقى تضفى حيويّة كبيرة .. نشاهد صراعًا مميّزًا بين الإنسان وزوج الأخطبوط فى مشاهد تغلب عليها زرقة ساحرة .. فى دقيقتين وعبر الموسيقى والحركة ننتقل من الرومانسيّة إلى الرعب إلى المغامرة، ومشاهد لصراع كوميدى بين الإنسان والحيوان .. والفيلم يقدّم دراسة جيّدة لحيوان الأخطبوط إذ يستعرض مهاراته وقدراته المميّزة .. إنّه الصراع من أجل الحبّ، الصراع المقدّس الوحيد الذى يستحقّ أن نخوضه فى حياتنا .. نقدّم لك عزيزنا القارئ بعد ذلك واحدًا من آخر أفلام المدرسة، وهو فيلم "MEMO" وهو إنتاج 2017، والعنوان اختصار لكلمة mémoire باللغة الفرنسيّة وتعنى الذاكرة. نتعرّف على ذلك الأبّ، الذى يعيش وحيدًا فى بيته المليء بالملاحظات الورقيّة المكتوبة على الأثاث والحائط والتليفون. يرغب الأبّ أن ينزل من بيته لشراء القهوة، ولكن ابنته تتّصل به وتطلب منه ألا يفعل ذلك .. نستغرب موقف الابنة، ولكنّ الفيلم يكشف لنا بعد ذلك إصابته بمرض الزهايمر .. الفيلم يأخذنا داخل عقل مريض الزهايمر بصورة مميّزة ويصوّر لنا ضياعه وافتقاده استيعاب الزمان والمكان من حوله .. كلّ ذلك مستخدمًا موسيقى ناعمة ومثيرة فى الوقت ذاته.. وفى الختام يعود الأبّ من حالة الزهايمر عندما يسمع صوت مَن يحبّه، إنّها ابنته التى تدعوه، وبفضلها يعود إلى عالمه من جديد.. مَن يجرؤ على القول إنّ الرسوم المتحرّكة هى أفلام محدودة المرحلة العمريّة، إذ ينتهى دورها بمجرد وصولنا مرحلة البلوغ. يظلّ هذا الفن يدغدغ مشاعرنا ويلمس قلوبنا فى بساطة خطوط رسومه وخياله، الذى لا يعرف للحدود مكانا ولا زمانا .

دَرس الصورة و برهان الصوت

كتاب صغير ... يبدو منزوياً وحيداً، و كأنه خجول من وجوده بجانب أمهات الكتب و المراجع فى التأليف الموسيقى، التى تشتهر بها مكتبة كليتى الأم، كلية التربية الموسيقية بالزمالك ... هكذا وجدت الكتاب فى عزلته يوماً فى منتصف التسعينيات ، و هكذا لا يزال ... عنوانه يلخص حالته و حالة ما يُناقشه ، «موسيقى الفيلم، الفن المُستَجَاهَل»(1) ...

مروان فوزي

كنت و مازلت أنا بدورى مهموماً قبل أن أكون مشتغلاً بهذه العلاقة الفريدة بين الموسيقى والدراما، التى تلتمع دوماً حتى للأعين غير الناظرة فى مجال موسيقى الفيلم.

يضعنا البناء الفيلمى دوماً أمام حتمية أساسية أنه «نَص مُرَكَّب» و علينا - إن شئنا و تحرينا وضوح و صلابة هذا البناء - أن نعى تماماً ماهية هذه التركيبية، و نستغلها و إلا استغلتنا و أوصلت ما لانريد أو لا نقصد من الأساس !!! نَصَّان من هذا التركيب الأخاذ ، كانا و لا يزالان على علاقة أزلية منذ لجأ الإنسان لمسرحة انفعالاته قبل الميلاد وحتى الآن ... النص الموسيقى و النص الدرامى، كلاهما لغة ، كلاهما تشكيل فى الزمن ، كلاهما توتر يسرى بغية إيصال حبكة ما ، و كلاهما لا يزال يجادل بكل قوته فى إشكالية الشكل و المضمون.

أيما كان دور النص الموسيقى داخل البناء الفيلمى فهو ليس ترفاً للأذن، و لا مُعَلَّق صوتى أخاذ عادة ما تكون الفقرة القصيرة السابقة أحد إصراراتى العنيدة، التى أتمترس حولها فى حجرة الدرس، و عادة ما أسارع لعرض رسم آيزنشتاين التوضيحى (2) لأبرهن على عنادى.

إنتجادلية الزمن (الدرامى والمادى المحسوس فعلاً) مع الانفعالات و الرسائل المضمنة فى أىسيناريو تحتم على النصين - إن وجدا.. الدرامى و الموسيقى - أن يتحدا ويتعاونا، كقارب يحملنا داخل غابة فوضوية جميلة من الدلالات(3). دارس موسيقى الفيلم هو واحد من اثنين ، موسيقى يطلب عِلم السينما أو سينمائى يطلب عِلم الموسيقى، و سواء كانا يجلسان فى حجرة الدرس بغية العِلم قبل التعلم، أو يقفان فى بيوت الإنتاج بغية التعلم قبل العِلم ، فإن أبجديات ما، تفرض نفسها وبقوة على المشتغل بهذا الحقل.

الصُّورَة هى المقام الأول والمقولة الأساسية فى البناء الفيلمى، ومن العبث القفز إلى العلاقة بين النصين الموسيقى والدرامى، دون تأسيس العلاقة بين النص الموسيقى والصورة، كحقل دلالى شديد الخصوبة لكل حالات النص الموسيقى الانفعالية ، التراث المبكر لموسيقى الفيلم الصامت ، وتحليل أعمال تبنت فلسفة موسيقية وصوتية بعينها لا يزال وسيلة ناجعة لتكوين ما يجوز تسميته بأبجدية أدبية لدراسة موسيقى الفيلم، يتساوى المجهود فيها لدى الموسيقى والسينمائى.

السِينَارْيُو المُحكَم هو الباعث لمعظم الإجراءات الفنية لموسيقى الفيلم .. مناطق وجود النص الموسيقى ، مناطق لوجوده ، متى تُسمَع الموسيقى كعنصر أساسى، متى يجب ألا تُسمَع كخلفية (4) ، كيف تناظر إيقاع نصوص أخرى ، الطبيعة الموسيقية والصوتية لشريط الصوت، وما إلى ذلك من لانهايات تنحت صوت الفيلم ، مما يتوجب عليه حساسية درامية للنص الأدبى الدرامى، للسيناريو ، لعناصر البناء الفيلمى كلها، و مواكبة عملية الصنع فى كل مراحلها ..وهنا يتحتم على الموسيقى المجهود الأكبر لاكتساب تلك الأبجدية الجمالية اللازمة، للولوج داخل عالم البناء الفيلمى.

كُلُّ مؤلف موسيقى للفيلم هو مؤلف موسيقى مُجيد فى المطلق ، و ليس العكس ، فهو المحكوم بإبراز المهارة فى قيد، و المكلوم بوضع الأفكار فى صوت ... المتحكم فى أدق أدوات الكتابة الموسيقية، والعالِم بأدبيات التأليف الموسيقى، ناسخاً أو متعلماً أو مستعيراً إن شاء ، وهنا تأتى خبرة صوتية بحتة تبدأ بالزمن وتنتهى به ، تبدأ بكتابته فكرة جوفاء وتنتهى بتسجيله رموزاً رقمية حيث خَلَّص المؤلف الموسيقى المعاصِر نفسه من خطيئة التدوين المكتبى بكبيرة التسجيل و هندسة الصوت ... و هذه أبجدية تقنية وقع أعظم المجهود لاكتسابها على عاتق السينمائى. يوماً ما أورد فاجنر فى كتابه «الأوبرا والدراما»(5) أن الألحان الدالة (نَصَّه الموسيقى فى بنائه الدرامى) هى عناصر مرنة للشعور الانفعالى، و أعمدة البناء الدرامى، و إن الدارس لمراحل مهمة من تاريخ صنع الأفلام (الفيلم التعبيرى الألمانى كمثال) و المراقب لتَشْيِيات المخرج/ مؤلف موسيقى (هيتشكوك/هيرمان) سَيَتَيقن من مقولة فاجنر . مؤخراً ، و أثناء تجديدى قائمة أفلام حجرة الدرس،اكتشفت ما أصبحت أضُمَّه لقائمة البراهين على مقولة فاجنر . بينما نترقب كل حين مناطق مهمة من الحوار الدرامى فى عمل شديد التوفيق وناعم القسوة (مانشستر، قرب البحر) (6) ، سيختفى ... يخفى المخرج بخبثٍ مَحمُود (7) الحوار خلف نصوص موسيقية منتقاة ... عدا حوار وحيد له دلالته الدرامية بالشخصية المركزية للفيلم .. اعتماد صوتى خالص بلا مضمون لإيصال مفاهيم لاصوتية خالصة بلا شكل (8) ...ليتبرعم شكلاً و مضموناً خاصين فى عقل كل مشاهد ... هنا تتحقق تفسيرات وشروح فيورباخ وهيجِل و بِيكُون عن طقسية الفن و الدين و علاقتهما المهيبة بنا كبشر (9) ....شريطة كما يورد هيتشكوك (10) ألا يتصف شئ بالرتابة !!!

مروان فوزي

مؤلف موسيقي، باحث متخصص في حقل موسيقى الفيلم و علم جمال الموسيقى من مواليد القاهرة (1976).

تخرج في كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان (1997) و أتم الدراسات العليا في علوم الموسيقى لمرحلتي الماجستير والدكتوراة في العام (2007).

شارك كمؤلف و عازف بالعديد من العروض الموسيقية على مدى أعوام تكوينه الأكاديمي و من أهمها (المدينة الشبح \ تكوين صوتي مرئي في الفراغ بمشاركة المركز الثقافي السويسري بالقاهرة 2011) و النص الموسيقي لمسرحية الخلطة السحرية للسعادة \ مسرح الهناجر 2016) و كذلك بالبحث في عدة مؤتمرات متخصصة بالمجلس الأعلى للثقافة و مكتبة الأسكندرية .

يعمل حالياً كمدرس لحرفيات التأليف والتحليل الموسيقي بكليته الأم و لعلم جمال الموسيقى و العلاقة بين الموسيقى والدراما بكليات الفنون الجميلة ، الفنون التطبيقية ، الآداب (قسم علوم المسرح)، الجامعة الأميركية بالقاهرة و دار النهضة (جيزويت القاهرة).

شارك بمجال الموسيقى البديلة كمؤلف و مؤدي و مخرج موسيقي لمشروع «المغنى خانة» حتى توقف نشاطه ، و حالياً كعضو مؤسس بمشروع «هَوَس».

تم تنفيذ أعمال موسيقية من وضعه أو بمشاركته (تأليفاً أو أداءاً) في مصر، ألمانيا، الإمارات العربية المتحدة، الجزائر، الولايات المتحدة وتونس. يعكف حاليا على وضع مخططات الألبوم الأول لمشروع «هَوَس» بمشاركة الفريق وكذلك إعادة إنتاج النص المسرحي «المخططين» ليوسف إدريس كعمل أوبرالي باللغة العربية.

(1) Prendergast, M. Roy: Film Music (A Neglected Art), Norton Library, New York, 1977

(2) الرسم التوضيحى للتوافق الأفقى بين المكونات داخل كل من شريط الصوت وشريط الصورة والتوافق الرأسى بين كلا الشريطين والذى ورد فى المتن الأصلى لكتابى سيرجى آيزنشتاين الأساسين : حاسة الفيلم ، صيغة الفيلم .

(3) لايزال التراث الإنسانى من أفلام سينمائية حقلا خصباً لدراسة علم العلامات، ومحاولات فهم النفس البشرية عن طريق التداعى الحر للدلالات.

(4) من الملاحظات الشهيرة للمؤلف الموسيقى الأمريكى آرونكوبلاند أن موسيقى الخلفية فى بعض المشاهد يجب أن يبذل المؤلف مجهوده لئلا تجذب الانتباه أو تغرى الذاكرة.

(5) Wagner, Richard: Opera and Drama, Bison Books, University of Nebraska Press, 1995

(6) Manchester By the Sea, United states, Amazon Studios, Roadside Attractions, 2016

(7) يورد المخرج البريطانى ألفريد هيتشكوك فى حواره الشهير مع المخرج الفرنسى فرانسوا ترفو ، إن صناعة الفيلم فى لُبها تأثير بتراكمات قصدية لانطباعات و تعبيرات ووجهات نظر، تصل بنا لبناء ما يبدو للمشاهد وكأنه محض واقع طبيعى، و هذا ينطلى أو يؤسس على ما أورده آخرون مثل آيزنشتاين و أورسون ويلز و سيدنى لوميت و فريديريكوفيلليني.

(8) يورد الفيلسوف و منظر فلسفة الجمال آرتورشوبينهاور فى كتابه الأساس « العلم إرادة و تمثلاً » أن الموسيقى هى تكرار لعالم الحواس، و فن تتسم فيه قضية الشكل و المضمون بقدر غير بسيط من اتساع الفهم و التأويل.

(9) راجع « أصل الدين» لفيورباخ / الكتابات الأساسية عن مفهوم دين الفن و فن الدين لهيجل / الكتابات الأساسية عن فكرة (الوهم و أنواعه) لفرانسيس بيكون/ « الطقس المسرحي» لفيكتور تيرنر.

(10) راجع حوار هيتشكوك/تروفو المشار إليه سابقاً ،تناظر المخرجين عن الزمن المركب داخل الفيلم و المونتاج.

كتابات تأسيسية فى الثقافة السينمائية

الريادة سينمائياً ونقدياً

على امتداد تاريخ السينما المصرية الذى يتعدى المائة عام، قلما اجتمعت مهنتا صناعة الأفلام والنقد فى شخص سينمائى واحد، وحتى إذا اجتمعتا فيجب أن تصارع إحداهما الأخرى، وتنتصر واحدة منهما فى النهاية .. لكننا هنا يمكننا القول بمنتهى الأريحية والثقة أن هاشم النحاس سينمائى اجتمعت فيه الوظيفتان بنفس القدر من الإبداع والتمكن ونفاذ البصيرة، واستطاع أن يقدم لنا أفلاما تسجيلية وضعت فكراً جديداً رائداً فى الصناعة، وقامت بتوجيه بوصلتها إلى اتجاه جديد فى وقت كانت تقتصر فيه الأفلام التسجيلية على التقارير التليفزيونية واللقاءات المصورة .. فتمكنت هذه الأفلام من التعبير عن روح الشخصية المصرية على اختلافاتها، وسبر أغوار النفس الإنسانية بلغة سينمائية بليغة خلدت اسمها فى التاريخ، واعتبر أحدها وهو فيلم (النيل أرزاق) أحد أهم الأفلام التسجيلية ليس فى مصر ولا الوطن العربى فقط، لكن على مستوى العالم.

أروى تاج الدين

بوستر الفيلم الفرنسي جرنيكا 1951

وحينما يكتب هاشم النحاس عن السينما وتحليلها وكشف مواطن جمالها وضعفها، فهو أيضاً ينفذ إلى روح الصناعة وتفاصيلها ويستكشف بعين الصانع بناءها، ويقوم بتفكيكه وتفنيده بدراسة علمية ممنهجة ولغة هادئة رصينة، دون استخدام كثير من المصطلحات العصية على فهم المبتدئين أو غير المتخصصين، فيستطيع الجميع أن ينهلوا منها ما شاءوا، سواء كانوا صانعى أفلام أو نقادا أو دارسين أو مجرد متذوقين عاشقين للسينما ..وهو أيضاً يعد فى هذا المجال رائداً، حيث كانت مقالاته و دراساته، التى نشرت فى عدد من المجلات أو جمعت بين دفتى عدد من الكتب بلغ ما يقرب من أربعة عشر كتاباً، هى الأولى من نوعها فى مجال الدراسات السينمائية.

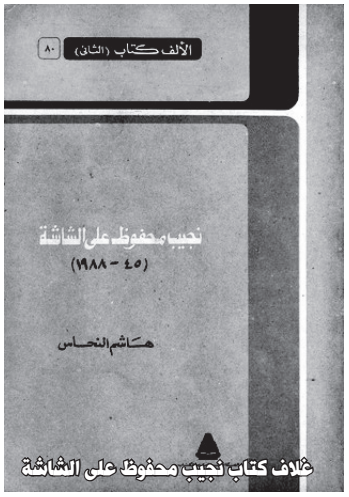
الكتاب الذى بين أيدينا اليوم (كتابات تأسيسية فى الثقافة السينمائية) الذى صدر حديثاً عن الهيئة العامة للكتاب فى مائة وثمانٍ وسبعين صفحة، يضم بين دفتيه عدداً من الدراسات السينمائية المتنوعة، تناقش موضوعات سينمائية شتى نشرت بين عامى 1963 و 1975 فى مجلة السينما ومجلة «المجلة»، فيما عدا (اللقطة 701) والتى نشرت ضمن كتاب يوميات فيلم، و(شخصيات ميرامار بين الرواية والفيلم) والتى نشرت فى كتاب نجيب محفوظ على الشاشة، وكلاهما صادر عن الهيئة العامة للكتاب.

ما يجمع بين هذه الدراسات السبع التى يتألف منها الكتاب أنها وضعت حجر الأساس للدراسات السينمائية المنهجة، أو كما يقول دكتور محمد كامل القليوبى فى مقدمة الكتاب «فبالإضافة إلى القيمة العالية للدراسات التى يحتويها وأهميتها البالغة، يرصد الكتاب وعلى نحو غير مسبوق البدايات الأولى لتأسيس الدراسات السينمائية والنقد السينمائى المنهجى فى العالم العربي».

سيكولوجية الإبداع والسينما

يحاول هاشم النحاس فى هذه الدراسة وضع خريطة عامة لدراسة علم النفسى الإبداعى، وأهمية تطبيقه فى مجال السينما عن طريق اختيار الدارسين فى معهد السينما، من خلال اختبارات دقيقة مقننة تقيس مقدرتهم على الإبداع والتجديد والخروج بأفكار فنية جديدة، واستكشاف سمات المخرجين العاملين بالفعل وتطوير رؤيتهم، وتقديم أسئلة عامة للنقاد يمكنهم من خلالها تحليل الأعمال الفنية وتقييمها .. وقد اعتمد النحاس فى ذلك على أبحاث الدكتور يوسف مراد وتلميذه مصطفى سويف فى دراسة الظاهرة الإبداعية.

يحدد النحاس فى دراسته القدرات الإبداعية للنشاط العقلى للمبدع فى قدرته على الوعى بالمشكلات والقضايا، ووضع يده على جوهرها الحقيقي، وقدرته على التعبير عن هذه المشكلات بأفكار طازجة وأسلوب جديد ومختلف، ولغة بصرية بديعة تعبر عن أفكاره دون صنعة شكلية جوفاء، وقدرته على تقييم إنتاجه وتطوير أدواته من خلال مرونة التفكير وتوجيهه إلى زوايا مختلفة، بما تفرضه التغيرات التى تطرأ على المشكلات، الأمر الذى يستلزم إيجاد حلول مغايرة .. وبالنظر إلى إنتاج النحاس ذاته فى السينما التسجيلية نجده قد استفاد كثيراً من دراسته علم النفس الإبداعى، فاستطاع أن يقدم سينما تسجيلية جديدة معتمدة على أفكار بسيطة لكنها مبتكرة وصورة سينمائية ثرية بالرموز والدلالات. ففى فيلمه (النيل أرزاق)، على سبيل المثال، قدم حياة الناس المعتمدة على النيل كمصدر رزق لهم والعمل الشاق الذى يبذلونه فى سبيل رفاهية واستمتاع آخرين دون جملة حوار واحدة، معتمداً على ما تشى به الصورة من تفاصيل ومشاعر.



غلاف كتاب نجيب محفوظ على الشاشة

وفى محاولة تطبيق النحاس الأسئلة التى خرج بها من دراسته علم النفس الإبداعى على الواقع السينمائى المصرى فى التوقيت الذى نشرت فيه الدراسة فى مجلة السينما عام 1970، وجد أن السينما المصرية تعانى عدة أمراض منها الجمود والنمطية والافتعال وقلة الأفكار، وافتقارها إلى التعبير بالصورة التى هى أساس فن السينما والارتكان إلى الحوار، وهى أمراض مازالت السينما المصرية تعانى منها حتى الآن إجمالا، رغم ظهور بعض الاتجاهات المجددة التى استطاعت التغلب على هذه المثالب، مثل مدرسة الواقعية الجديدة فى السينما المصرية.

ولا يقوم هاشم النحاس بإحصاء نقائص الواقع السينمائى المصرى فقط، ولكن يضع يديه أيضاً على أسباب هذه المشكلات، التى تتمثل فى الرغبة فى إرضاء الجمهور الذى يتحكم فى نجاح الفيلم، أو فشله المادي .. كما أن هذا الجمهور يمارس نوعا من الرقابة على العمل الفنى الذى

غلاف كتاب يوميات فيلم القاهرة 30

يتجاهله أو يهاجمه، إذا مس أحد ثوابته الاجتماعية أو الأخلاقية، إلى جانب الرقابة التى تمارسها المؤسسات السياسية والدينية على صانعى الأفلام وأعمالهم، وهو الأمر الذى مازالت السينما المصرية تعانيه حتى الآن، وبسببه يجد صانعو الأفلام أنفسهم بين شقى الرحى، بين رغبتهم فى تقديم فن جيد تتوافر فيه الصفات الإبداعية، وبين إرضاء الجمهور والمؤسسات لنجاح الفيلم جماهيرياً.

ويقدم النحاس حلاً فى دراسته هذا الوضع من خلال إفساح مجال للسينما البديلة، التى تسمح بإطلاق العنان لمخيلة مبدعيها فى أن يصنعوا ما يشاءون من أفلام تحمل أفكارا جديدة وتقدم رؤى مختلفة بأساليب إبداعية، ولا تستهدف الربح بقدر ما تستهدف تقديم ما يناسب ذوق المثقف، الذى يبتغى أن ترضى السينما تطلعه إلى مشاهدة فن خالص.

ولاشك أن هذا الاقتراح أو الدعوة التى قدمها هاشم النحاس فى دراسته، التى نشرت منذ ما يقرب من خمسين عاماً، قد لاقت صداها فى الوقت الحالي، ليس على مستوى السينما البديلة أو المستقلة فى مصر فقط لكن فى العالم العربى أيضاً.

التكوين الدرامى للصورة السينمائية فى فيلم المومياء

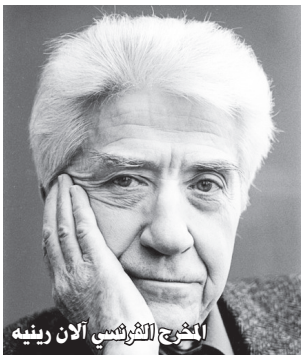
آلة الموفيولا هى أول جهاز تم اختراعه لتحرير (مونتاج) الأفلام قبل ظهور الكمبيوتر وبرامجه. من خلال امتلاك هاشم النحاس هذه الآلة استطاع أن يقوم بدراسة وتحليل صورة عدد من الأفلام المهمة كان من بينها فيلم المومياء الذى يتناوله فى هذه الدراسة التى نشرت عام 1970 فى مجلة المجلة .. يقوم النحاس بتحليل التكوين الدرامى فى تسع صور ثابتة، يطرح من خلالها أهمية موقع الممثلين من بعضهم البعض فى

التعبير عن العلاقة النفسية والصراعات التى تربطهم معاً دون اللجوء إلى كثير من الحوار .. كما تحدد موقع الكاميرا من الشخصية، وموقع الشخصية من الديكور أو الأشياء المادية المحيطة بها، طبيعتها وأهميتها بالنسبة لهذه الأشياء والحالة النفسية التى تمر بها .. وقد أعطت هذه الدراسة أبعاداً جديدة فى قراءة فيلم المومياء الذى وقع عليه اختياره لأنه «محاولة نادرة - وأكاد أقول فريدة - فى أفلامنا، باحترامه للقيم التشكيلية فى كل لقطة من لقطاته بحيث يتم عرضه كاملاً من خلال عين الكاميرا بالدرجة الأولى فوق كل اعتبار».

الكتابة بالضوء .. يولد الإبداع من رحم الحاجة

يعد هذا الحوار الذى أجراه النحاس مع مدير التصوير عبد العزيز فهمى، ونشر فى مجلة السينما عام 1969 لاحقة تكميلية للدراسة السابقة، وذلك للدور المهم الذى يلعبه الضوء فى الصورة السينمائية من خلال التعبير عن الجو العام للحدث والحالة النفسية للشخصيات، تماماً مثل اختيار زاوية الكاميرا وموضع الأشياء والشخصيات فى الكادر .. وعلى الرغم من انقضاء ما يقرب من خمسين عاماً على هذا الحوار، وتطور آلات الإضاءة وتطور الحلول أيضاً، إلا أنه يعطينا صورة حقيقية عن كيف يكون الفنان مبدعاً، وأن المبدع الحقيقى لا يرضخ أمام العقبات، لاسيما المادية منها، وأن يجعل منها نقطة انطلاق لأفكاره المبتكرة.

يسرد عبد العزيز فهمى من خلال هذا الحوار أهم العقبات التى واجهته أثناء عمله، وقد قسمها إلى نوعين، مشكلات مادية ومشكلات إبداعية، والتى تم التغلب عليها بحلول جديدة وسهلة.


المخرج الفرنسي آلان رينيه

عند قراءتنا لهذا الحوار تقفز ذاكرتنا سريعاً إلى أول دراسة فى الكتاب عن علم النفس الإبداعي، وتحديد القدرات الإبداعية، التى تتمثل فى الحساسية للمشكلات وطلاقة الأفكار الجديدة فى معالجتها أو التعبير عنها، وبتطبيقنا تلك الدراسة على هذا الحوار يمكننا أن نأخذ عبد العزيز فهمى مثالاً للمبدع الذى تمثل له المشكلات مصدر إلهام للخروج بحلول إبداعية لا تخرج إلا من نفس عاشقة للفن وروح منغمسة فى العملية الإبداعية حتى النخاع .. ومن هنا يأتى رابط آخر يربط فصول الكتاب بعضها ببعض سوى أنها كتابات رائدة وضعت أسساً للدراسات السينمائية، وهى أنها كتابات تكاملية أو تطبيقية لما سبقها.

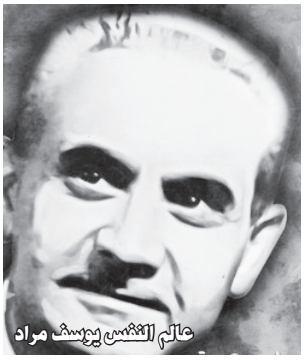
اللقطة (٧٠١) .. يوميات متدرب فى موقع التصوير

التحق هاشم النحاس فى أواخر الستينيات بالمعهد العالى للسينما لدراسة الإخراج السينمائى، وكان من بين مهامه التدريبية مع المخرج صلاح أبو سيف كتابة تقارير يومية عن موقع تصوير القاهرة 30، هذه التقارير التى تحولت إلى كتاب (يوميات فيلم) صدر عام 1967 فى سابقة هى الأولى من نوعها ولم يأت بعده من قام بتكرارها، فيظل محتفظاً لنفسه بتفرده وريادته.

يقتطع هذا الفصل يوم تصوير ليكتب عن إحدى اللقطات التى تم تصويرها فى هذا الفيلم، وهى اللقطة (701) مستفيضاً فى ذكر تفاصيل أنواع كشافات الإضاءة المستخدمة، وطريقة وضعها ووظيفة كل فنى ومهمته فى الموقع، وأوضاع الممثلين من الكاميرا ، واختيار موضع الميكروفون بما لا يعوق التصوير والتقاط أفضل صوت للحوار وغيرها ..

بوستر فيلم المومياء، إخراج شادي عبد السلام

وهذا أمر عادى بالنسبة لطبيعة هذه التقارير التى تكون مرجعاً فى بعض الأحيان للمخرج وصناع العمل، إذا تطلب الأمر إعادة التصوير مرة أخرى. ولكن غير الطبيعى أو المختلف فى هذا التقارير أن النحاس لم ينس أن يمزج ذلك بالتفاعل الإنسانى بين العاملين فى موقع التصوير، بدءا من المخرج والممثلين ومهندس الصوت ومدير التصوير مروراً بعمال الإضاءة والخام والديكور والكلاكيت، فجعل هذا التقرير يضج حياة وصخباً يجعلك تسمع حديثهم وضحكاتهم، وتشعر بإرهاقهم من تكرار مرات التصوير حتى الوصول إلى الصورة النهائية للقطة التى سوف يتم طبعها .. كما يعطى تجسيداً لواقع العمل فى موقع التصوير والصعوبة التى يواجهها تصوير لقطة ربما ليست من الأهمية لتستحق كل هذا المجهود، لكن لأسباب ربما تكون خارجة عن إرادة الجميع.


عالم النفس يوسف مراد

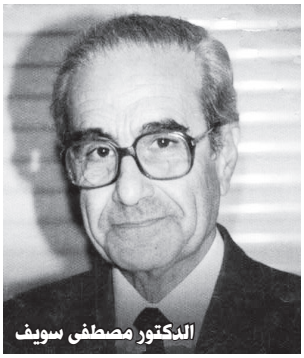
شخصيات ميرامار بين الرواية والفيلم .. كشف الفرص الضائعة

يقول هاشم النحاس عن هذا الفصل أنه «يمثل جزءا من الفصل الأخير من كتاب (نجيب محفوظ على الشاشة)، وهو أول كتاب من نوعه فى المكتبة العربية يتناول أعمال الأديب الكبير نجيب محفوظ فى السينما، سواء التى كتبها للشاشة مباشرة أو المأخوذة عن عمل أدبى من أعماله».

يتناول النحاس فى هذا الفصل شخصيات ميرامار (الرواية والفيلم) بالتشريح والتحليل الدقيق لتاريخ وتفاصيل كل شخصية، عاقدا مقارنة بين ما تناوله نجيب محفوظ فى روايته والطريقة التى رسم بها الفيلم ملامح الشخصيات.. امتلكت شخصيات نجيب محفوظ التى نسجها

أبعادها التاريخية والنفسية التى تعطى منطقية لسلوكها داخل الحدث وتبريراً لما آلت إليه فى النهاية، فـ«كل شخصية من هذه الشخصيات نمط يرمز إلى طبقة أو فئة أو قيمة معينة، مثل الرجعية والإقطاع والاستعمار والانتهازية والخيانة والغش وغيرها من القيم التى تعانى منها مصر وتناهضها».

بينما مسخ الفيلم، الذى أخرجه كمال الشيخ وكتب السيناريو والحوار له ممدوح الليثي، هذه الشخصيات وحولها إلى شخصيات هزيلة سطحية الفكر والفعل والتاريخ، رغم كل الثراء الذى تمتعت به فى الرواية، ومن ثم ابتعد الفيلم كل البعد عن الفكرة الرئيسية التى كتبت الرواية على أساسها، فأصبحت شيئاً مختلفاً لا يحمل من الرواية وأشخاصها سوى الاسم فقط.


الدكتور مصطفى سويف

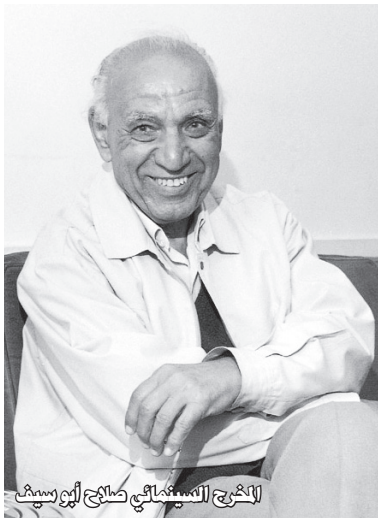
جيرنيكا وأفلام الفن .. بث الحياة فى لوحات بيكاسو

يتناول النحاس فى هذه الدراسة التى نشرت عام 1970 فى مجلة «المجلة» الفيلم التسجيلى القصير (جيرنيكا)، الذى أخرجه الفرنسى آلان رينيه بالمشاركة مع روبرت هسان عام 1951، والذى تناول مأساة مدينة جيرنيكا التى فتك بها العدوان النازى عام 1937، بالتفكيك والتحليل عن طريق كتابته سيناريو الفيلم الذى اعتمد بالأساس على لوحات بيكاسو من بينها لوحة جيرنيكا الشهيرة، واصفا حركة الكاميرا على هذه اللوحات التى جعلتها تنبض بالحياة، واستطاعت أن تضع المتفرج فى قلب المأساة، وتجعله يتماهى مع مشاعر أهل المدينة التى سحقها العدوان .. مستخلصاً من هذا التحليل أسلوب آلان رينيه الطاغى على الفيلم «لأننا بعد مشاهدة أعمال رينيه الأخرى التى أخرجها وحده فيما بعد، سواء القصيرة منها أو الطويلة يتأكد لنا بوضوح أن الحركة السينمائية فى هذا الفيلم تكاد تكون من صنع آلان رينيه وحده ...».

لا تقتصر هذه الدراسة على تحليل سيناريو فيلم جيرنيكا فقط، لكن يحاول النحاس من خلالها أيضاً فك الاشتباك بين السينما والفن التشكيلى عن طريق ترجمته محاضرة بول وران أستاذ التذوق السينما فى المعهد العإلى للسينما بالقاهرة فى تلك الحقبة.

إخراج صلاح أبو سيف .. تحليل المسيرة الفنية

من هذه الدراسة التى تعد أقدم دراسات النحاس المنشورة فى هذا الكتاب إن لم تكن أقدمها على الإطلاق، والتى نشرت عام 1963 فى مجلة (المجلة)، يتأكد لنا أن الكتابة النقدية والتحليلة للأفلام ليست مجرد تطبيق لقواعد علمية مدروسة وموضوعة من قبل فقط، ولكنها أيضاً موهبة وحس واع بالعمل الفنى ورغبة ملحة فى تقديم رؤية مختلفة .. فيقول النحاس فى مقدمة هذه الدراسة «لم أكتب هذه الدراسة بناء على نموذج سابق وإنما اعتمدت فيها على ما تعلمته فى كتابة الأوراق البحثية خلال دراستى الجامعية ...لم يخطر ببالى أنها الدراسة المنهجية الأولى من نوعها فى النقد السينمائى العربى ...».


المخرج السينمائي صلاح أبو سيف

يقسم هاشم النحاس حياة صلاح أبو سيف الفنية إلى مراحل ثلاث: مرحلة اختبار أدواته التى اكتسبها من العمل فى قسم المونتاج بأستديو مصر، والتى تنوعت بين الدراما والحركة والكوميديا، ثم المرحلة الشعبية التى تجلى فيها غرام صلاح أبو سيف بالحارة الشعبية وتفاصيلها المكانية والإنسانية، والتى أنتج خلالها أحد أهم أفلامه على الإطلاق وهو الفتوة عن قصة نجيب محفوظ .. ثم المرحلة البرجوازية التى بدأها بفيلم لا أنام واستمر بها حتى آخر أفلامه نظراً للنجاح الذى حققه «لا أنام».

ويظل النحاس يعمل بمشرطه فى أفلام صلاح أبو سيف، كيف يستخرج لنا سمات أسلوبه الإخراجى التى جعلته من أهم علامات السينما المصرية، فيكشف لنا عن استخدامه التطابق والتقابل الشكلى فى معظم أفلامه تقريباً، وهو أسلوب أخذه منه عدد من صانعى أفلام هذه الحقبة، وطريقته فى تكوين الكادر واختيار زوايا التصوير. لكن أهم ما تميز به صلاح أبو سيف، حسب دراسة النحاس، هو قدرته على نقل تفاصيل الجو العام للحارة الشعبية، وقدرته على اجتذاب الجمهور عن طريق توظيف الأغنية والرقص ليكونا جزءا لا يتجزأ من الحدث، أو كشفاً عن مكنون الشخصيات، وقدرته على تحريك المجاميع وخلق المعارك المثيرة.

يعد كتاب (دراسات تأسيسية فى الثقافة السينمائية) نقطة انطلاق إلى كيفية قراءة الأعمال السينمائية وكيفية فك رموزها وشفراتها الفنية، كما أنه يمثل قاعدة عريضة لكل من تتوق نفسه إلى اقتحام عالم الكتابة النقدية عن السينما، من خلاله يمكنه الانطلاق إلى دراسة علم النفس والتكوين البصرى وكيفية قراءة أساليب صانعى الأفلام على اختلافاتهم وتحليلها تحليلاً دقيقاً .. كما أنه مرجع مهم وشامل لكل متذوق مبحر فى عوالم السينما وراغب فى الغوص فى أعماقها.

بوستر فيلم القاهرة 30

جولات سينمائية بين دفتى كتاب

يقـول المخـرج الأمريكى " كوينتين تارانتينو " عندما يسـألنى الناس هل ذهبت إلى معهد لتعلم السينما وصناعة الأفلام ؟ .. أقول لهم لا.. بل ذهبت إلى الأفلام نفسها.

خالد عبد العزيز

مشـاهدة الأفلام متعة لاتضاهيهـا أى متعة أخـرى، الولوج لعالم آخـر، ننتقـل معه كليـاً، نندمج ونـكاد ننصهر معـه بذواتنـا التواقة للانطـلاق.. هـذه العوالم التى تتشـكل أمامنا على الشاشـة ليسـت بالسـهولة واليسـر التـى نراها بها، اللقطـات التى تتوالى، اسـتغرق صنعهـا وقتا ليس بالقليـل، ووراءها العديد مـن الفنيين، والتفاصيل الصغيـرة التى تتجمع تلقائياً لصنع المشـهد فى صورته النهائية التى تصلنـا نحن المتلقين، لتُطرق عقولنا بأسـئلة شـتى، مـن عينة ..كيف نُفـذت هـذه اللقطة ؟ هل قفز البطـل حقاً من الطابق الخمسـين ؟ .. وغيرها من الأسئلة الساعية لجواب يروى عطش المعرفة.

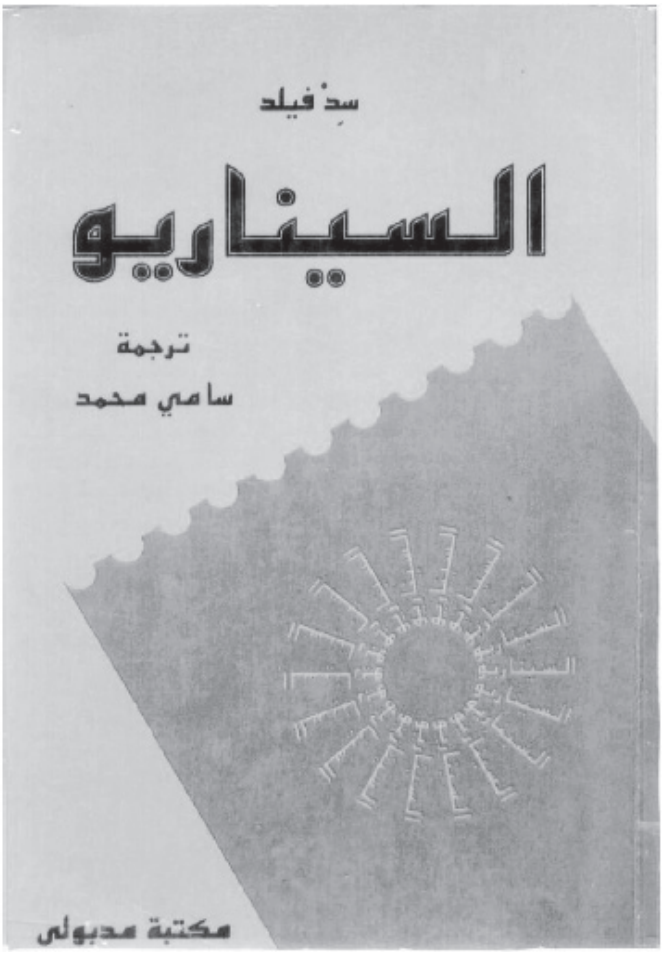
من هـذه الأرضيـة الراغبة فى التعلم، نسـتعرض فى هـذا المقال مجموعـة من أهـم الكتـب السـينمائية العالميـة، التى تتنـاول الفن السينمائى بجميع جوانبه، نرى من خلالها المراحل المتعددة لصناعة الفيلـم، بدءاً من ورود الفكرة كخاطرة فـى ذهن المبدع، حتى مرحلة التنفيـذ النهائية ودخـول الأسـتديو ودوران الكاميرا وسـماع الكلمة المُحببة « أكشن «.

أولاً السيناريو

السـيناريو فـن متفـرد ولـه خصوصيتـه التـى تختلف عـن كتابة الرواية، طريقة السـرد مختلفة فهو قصة تـروى بالصور، على عكس الأدب الـذى يعتمـد علـى الكلمـة المكتوبة ..يُمثـل السـيناريو العمود الفقرى للفيلم السـينمائى، بدونه لايوجد فيلم، يحوى القصة والبناء الدرامي، مسـار الأحداث والحبكة القائم عليها السـرد .. العديد من كتب السـيناريو تناولت أساليب الكتابة بشكل نظرى، لكن تظل الكتب التطبيقية نادرة، ويبرز منها تحديداً كتاب السـيناريو لـ« سـد فيلد « وكتاب القصة لـ« روبرت مكى ".

" السيناريو " سد فيلد

يُعد كتاب « السـيناريو « Screenplay الـذى كتبه الكاتب ومحاضر مادة السـيناريو الأمريكى " سـد فيلد " من أهم الكتـب التى تناولت تعليـم كتابة السـيناريو، فقد صدر الكتـاب عام 1979 فـى الولايات المتحـدة لتتوالـى طبعاتـه حتى هـذه اللحظـة، يُطلق البعـض عليه « الإنجيـل « فتعاليمـه شـديدة الوضـوح التى يسـير عليهـا الكثير من الدراسين أضفت عليه هالة من القداسة.



عبر سـبعة عشـرة فصلاً نتلمـس مع الكاتـب خطوة بخطـوة بناء السـيناريو، ليبدأ الكتاب بسـؤال جوهـرى وهو .. ما هو السـيناريو؟ لتأتى إجابته ببساطة « هو قصة تروى بالصور «، هذه القصة بالتأكيد لها بنيتها الخاصة وموضوعها، فهـو ليس حدوتة أو حكاية فقط دون مغـزى، ذلـك المغزى يتم التعبيـر عنه دراماياً من خلال الشـخصية، التى أُفـرد لها ثلاثة فصـول كاملة عن كيفية بناء وخلق الشـخصية، ورسـم عوالمها وتحديد رؤيتها الخاصة للحيـاة، التى قد تتعارض مع رغبات المحيطين لينشـأ الصراع. وفى الفصل السادس نرى البدايات

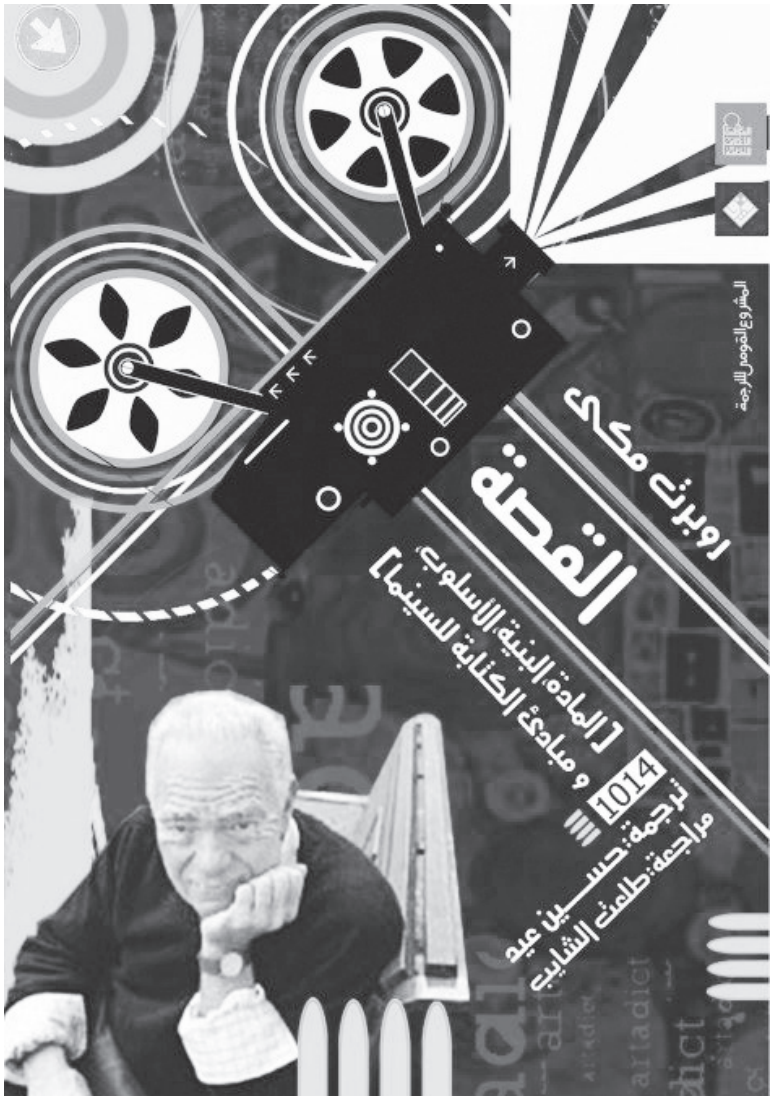
والنهايات الخاصة بالسيناريو عبر طرح سؤال بسيط وهو .. ما أفضل طريقة تستهل بها نصك ؟ .. ليأتى الجواب فى جملة واحدة، "اعرف نهاية نصك"، وذلك لأن القصة تسير إلى الأمام أى باتجاه النهاية التى قررتها أنت، وليس وفقاً لخيار الشخصية .. ليستكمل الكتاب الحديث عن الحبكات ومواضعها فى السيناريو، وكيفية نسجها فى بنية السرد، حتى نصل لشكل السيناريو النهائى الجاهز للتقديم لشركات الإنتاج.

(ترجمة سامى محمد – الناشر مكتبة مدبولى)

" القصة " روبرت مكى

" روبرت مكى " قارئ ومستشار لشركات الإنتاج الأمريكية، كما يعمل محاضراً فى جامعة ميتشيجن الجنوبية لفن القصة، فى سيمنار شهير منذ عام 1983 أطلق عليه اسم القصة، ومنها استلهم عنوان كتابه، ذلك الكتاب الذى يُعد مرجعاً بحق لرواية القصص السينمائية، بأسلوبه المبسط الذى يأخذ بيد القارئ، ليلج معه عالم الكتابة الممتع، دون أن نشعر للحظة أن هناك قواعد ما يجب الالتزام بها، كل ما يفعله الكتاب هو إثارة الأفكار معك، ودفعك للتفكير فيها عبر العديد من الأمثلة المقتبسة من الأفلام.

يرى « روبرت مكى " أن القصة الجيدة هى التى تروى بشكل جيد، لكن كيف يتم ذلك ؟ .. يجيب « مكى" من خلال فصول الكتاب التسعة



عشرة على هذه المُعضلة، بدءاً من طرحه فى الجزء الأول عناصر القصة حيث يقول « القصة المحكية بشكل جميل عبارة عن وحدة سيمفونية متكاملة من حيث البناء والمضمون والشخصية والجنس الأدبى والفكرة « .. ويواصل فى الجزء الثانى سرد خبرته فى مبادئ تصميم القصة، التى تحتوى على عدة خطوط عريضة أهمها مادة القصة والحدث المحفز الذى يدفع الأحداث للأمام لينشأ الصراع، وكيفية تصميم المشاهد، لنصل لأفضل فصول الكتاب وهو الأزمة والذروة والحل، لنرى فيه كيفية بناء الحبكة وتعقيدها، ووصول الأحداث للذروة ثم ظهور الحل تدريجياً .. ليس ذلك فقط فالكتاب يحوى العديد من النصائح للكُتَّاب لمواجهة العوائق والمشكلات التى قد تقابلهم أثناء عملية الكتابة .. لكنه يُباغتنا فى النهاية بنصيحة قد تبدو غريبة نوعاً ما ودافعة ومُحفزة فى نفس الوقت وهى " لا شىء مما قلته قانون .. هى مبادئ شكلية فحسب « .

(ترجمة : حسين عيد – مراجعة : طلعت الشايب – الناشر : المركز القومى للترجمة)

ثانياً التصوير

يقول مدير التصوير « سعيد شيمى " فى كتابه الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية أن تعريف الصورة السينمائية هى تلك الصور المتحركة التى تظهر على الشاشة، وهى أيضاً تحمل لنا أحداثا ومعانىَ درامية مؤثرة فنياً وعاطفياً. تلك الصور كيف تظهر على الشاشة ؟ .. كيفية تصوير اللقطة ولماذا اختار المخرج تلك الزواية؟ .. كل هذه الأسئلة وأكثر تطوف بعقولنا، ليُجيب عنها « دانييل

أريخون« فى كتابه قواعد اللغة السينمائية بشكل مبسط وممتع.

" قواعد اللغة السينمائية " دانييل أريخون

" دانييل أريخون" كاتب ومونتير ومخرج أرجنتينى، يعمل فى المجال السينمائى، يكتب المقالات ويلقى المحاضرات عن المونتاج والفن السينمائى، يُعد كتابه سفراً بالغ القيمة والندرة، لا يوجد كتاب عبر عن أساليب اللغة السينمائية وأسرار التصوير مثله، لا يتعامل الكاتب مع القارئ بنبرة أعلى أو من زاوية الأستاذ، لكنه يسرد بسهولة كل المعلومات عن التصوير، تكفى قراءة الكتاب لاختصار سنوات دراسية طويلة.

يحتوى الكتاب على ثمانية وعشرين فصلاً، تُغطى كل التفاصيل الفنية والتقنية لعملية التصوير واختيار الزوايا، كما يحوى الكتاب تمارين تُساعد فى مضاعفة الفهم والاستيعاب، غير الصور والرسومات الإرشادية المصاحبة لكل فصل. البداية مع الفصل الأول الذى يسرد فيه« دانييل« بدايات اللغة السينمائية، ليُخبرنا بأن اللغة السينمائية ظهرت عندما أدرك صانعو الأفلام الفرق بين الوصل غير المحكم بين مجموعتين من الصور فى حالتين مختلفتين من الحركة .. لينطلق فى الفصول التالية للحديث بإسهاب عن المونتاج المتوازى، وأنواع العدسات والزووم، حتى نصل لأهم فصل فى الكتاب وهو الفصل المعنى بعشرين قاعدة أساسية لحركة آلة التصوير، يسرد فيه أسرار حركة الكاميرا، لكنه طعَّم هذه الأسرار بملحوظة مهمة وهى أنه لابد أن يكون هناك مُبرر ودافع درامى قوى لتحريك آلة التصوير، فيجب أن يكون ذلك على أساس النتيجة المطلوبة، وهذه النتائج يجب أن تسهم وتدعم فى سرد القصة.

(ترجمة : أحمد الحضرى – الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب)

ثالثا المونتاج ..

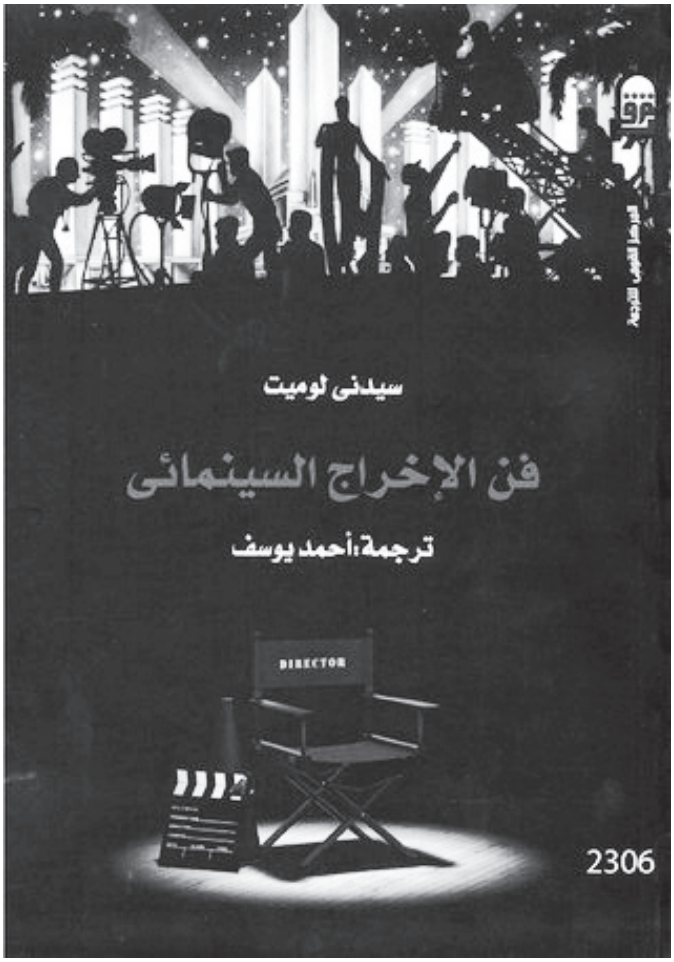
المخرج الإيطالي تارانتينو

يقول المخرج الأمريكى " أورسون ويلز " عن المونتاج" لا أستطيع إنكار أن المونتاج ضرورة بالنسبة للمخرج، وأنه اللحظة الوحيدة التى يحكم فيها المخرج سيطرته على فيلمه، غرفة المونتاج هى المكان الوحيد الذى أسيطر فيه بشكل مطلق، وإننا لنصنع بلاغة السينما فى غرفة المونتاج« .

نادرة هى الكتب التى تتحدث عن المونتاج بإسهاب، الأغلب أن تحوى الكتب التعليمية فصلا عن المونتاج ودوره فى خلق الفيلم، لكن أن يصدر كتاب كامل يتحدث عن ذلك الفن، فهو أمر نادر حقاً، ومن هنا تكمن أهمية كتاب« المونتاج السينمائى" لمؤلفيه ألبير يوروجنسون وصوفى برونيه.

" المونتاج السينمائى " ألبير يوروجنسون وصوفى برونيه

" ألبير يوروجنسون" المونتير وأستاذ المونتاج فى المؤسسة الأوروبية للمهن السمعية والبصرية، أقدم على كتابة هذا الكتاب مع مساعدته



« صوفى برونيه « ليغوص فى عالم المونتاج وكيفية عمل المونتير من واقع خبرته المهنية والأكاديمية، لنبدأ الفصول الأولى من الكتاب عن العلاقة بين التصوير والمونتاج وكيف أن إحدى خصائص الفيلم أنه مقسم إلى لقطات يتم تركيبها فى المونتاج، لنستكمل فى الفصل الثانى الحديث عن تتابع اللقطات المتعاقبة، ليُخبرنا أن المونتاج يُعادل عملية الإدراك الطبيعى، لأنه يجعل المتفرج يعيش لحظات التتابع مثلما يعيشها فى الواقع .. أما الفصل الثالث فيتحدث فيه عن الإضمار أو الحذف، فمن خلال الحذف يتبدل تسلسل الحكاية، لنصل للفصل الرابع عن الاختلاف بين تصوير الفيلم الروائى والفيلم التسجيلى، فكل شىء معد وجاهز فى الفيلم الروائى على عكس الفيلم التسجيلى، الذى يسجل أحداثاً لا ترى إلا مرة واحدة، العلاقة بين الصوت والصورة تناولها الكاتبان فى الفصل الخامس، لنرى أنه لا يمكن إجراء المونتاج بدون صوت، فالعلاقة بينهما وثيقة، لأن وجود الصوت من شأنه أن يُبطئ أو يُسرع من اللقطة أو المشهد .. كما يحفل الكتاب بخمسة حوارات بين« ألبير بروجنسون« و« صوفى برونيه« يسردان فيها خبراتهما العملية ويطرقان آراء إشكالية مثل حديثهم عن أهمية العثور على إيقاع الفيلم، فقد يعثر المونتير على الإيقاع الجيد لكنه قد لا يكون إيقاع الفيلم، ويُستكمل مسار الحوارات بينهما لنصل لأهم نقطة وهى من صاحب الفيلم ؟ .. المخرج أم المونتير ؟ ..ليرد« ألبير« ببساطة« الكلمة الأخيرة للمخرج، والمونتير يقوم بمونتاج فيلم هذا المخرج، لكن كلما كان المخرج كفئاً اختفت سلطته الرسمية لصالح السلطة الطبيعية« .

(ترجمة : مى التلمسانى – مراجعة د. رفيق الصبان ـ الناشر : أكاديمية الفنون)

رابعا الإخراج ..

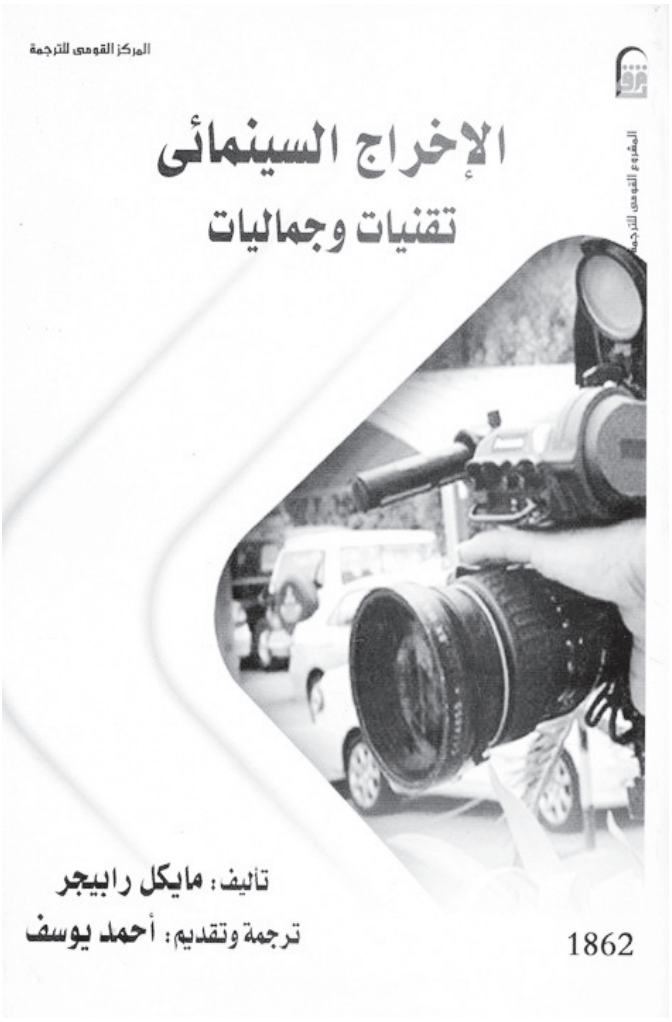
المخرج هو روح الفيلم ومبدعه الأول، المسئول عن كل تفصيلة كبيرة وصغيرة، وهو المسئول أيضاً من الناحية الفنية عن الفيلم بجميع جوانبه مثل الديكور والإضاءة والمونتاج والصوت والموسيقى، وغيرها من التفاصيل الثرية .. كثيرة هى الكتب التى تتناول العملية الإخراجية، لكن يظل أهمها هى الكتب التى تروى الخبرة العملية مثل كتاب فن الإخراج السينمائى للمخرج الأمريكى " سيدنى لوميت « وكتاب الإخراج السينمائى تقنيات وجماليات للكاتب والأستاذ الجامعى" مايكل رابيجر " الذى يستند على خبرته الأكاديمية فى سرده لتجربته.

" فن الإخراج السينمائى " سيدنى لوميت

" سيدنى لوميت« المخرج السينمائى الشهير الذى أخرج فيلم 12 رجلاً غاضباً angry men 12 عام 1957 كما أخرج العديد من الأفلام المهمة، ومن أكثر المخرجين غزارة حيث يربو عدد الأفلام التى أنجزها على الخمسين فيلماً..هنا تكمن أهمية كتابه« فن الإخراج السينمائى" فمخرج بذلك الحجم إذا سرد وحكى بالتأكيد لديه الكثير ليقوله.

يلقى الكتاب الضوء على مهام عمل المخرج، من البداية، منذ التحضير الأولى للفيلم، وبدء التعاون مع كتاب السيناريو، والإعداد للتصوير، حتى مرحلة الإنتاج، وما بعده فى غرفة المونتاج ..ففى الفصل الأول نرى أول يوم عمل يجمع بين المخرج وباقى فريق العمل، كلقاء تعارف لوضع الخطوط العريضة، وفى الفصل الثانى يطرح« لوميت« سؤالاً مهماً وهو هل الكُتاب مهمون ؟ ..ليُخبرنا بأن النص السينمائى ليس مقدساً بأى حال، فطوال سنوات عمله عند ورود السيناريو له لا يأتى بمفرده إنما يأتى مصحوباً بالعبارة ذاتها « أنت بالطبع تعلم أن السيناريو يحتاج إلى تعديلات« وهنا يشق« لوميت « تلك النقطة الحساسة فى التعامل بين الكاتب والمخرج، وهل يحق للمخرج أن يُعدل على عمل كاتب السيناريو، لنرى أن أغلب الأعمال تتم بالاتفاق بين الطرفين، وبالتالى النص السينمائى دائما يخضع لرغبة المخرج ..ليستكمل حكيه الشيق فى الفصول التالية عن باقى عناصر الفيلم، وأهمها الممثلون وكيفية إدارتهم والتعامل معهم، يقول فى هذا الفصل بأن لكل ممثل طريقة تعامل تختلف عن غيره، فمارلون براندو شكاك لا يسلم نفسه للمخرج بسهولة، إلا إذا رأى بأن ذلك المخرج يستحق أن يريق ذاته فى الشخصية التى يؤديها .. بعد ذلك يسرد أهم جزء فى الفيلم وهو يوميات التصوير، ويصف بدقة مبهرة مواقع التصوير والتعامل مع الفنيين وتجهيز الكاميرات والعدسات، ونتابع معه مسار العمل، كل ذلك بسلاسة حتى نصل لليوم الأخير من التصوير، وبعده تبدأ مرحلة أخرى من التعب فى غرفة المونتاج حتى يخرج الفيلم للنور ليصبح ملكاً للمتلقى .

(المترجم : أحمد يوسف – الناشر : المركز القومى للترجمة)



" الإخراج السينمائى تقنيات وجماليات « مايكل رابيجر

" مايكل رابيجر « مخرج وأستاذ مادة السينما والفيديو فى جامعة كولومبيا، أخرج أكثر من خمسة وثلاثين فيلماً، وله العديد من الكتب السينمائية ..فى كتابه "الإخراج السينمائى تقنيات وجماليات" ومن خلال سبعة أجزاء نتلمس طريقنا فى عوالم الإخراج السينمائى المشبعة بالمتعة والزاخرة بالأسرار التى لا يبخل الكتاب بها، يقدمها للقارئ عن طيب خاطر.

الجزء الأول يتحدث عن الهوية السينمائية ونقرأ فيه عن فكرة عمل المخرج، ويبين أن المخرج متذوق للفنون ولديه رؤية خاصة تجاهها، والجزء الثانى عن الحرفة السينمائية وفيه يتشعب الحديث عن اللغة السينمائية وبدايتها وقواعدها، ويُخبرنا عن الأصول الخفية لتلك اللغة ..وفى الجزء الثالث نغوص معه فى عوالم القصة والسيناريو وتطويره وجعله صالحا للتنفيذ، بدلاً من العمل عليه من جديد ..أما الجزء الرابع فيسرد فيه النواحى الجمالية للفيلم وانتماء الفيلم للمخرج، وكيف تتم رواية القصة والتركيز على الشكل والمضمون، لأن الشكل حسب تعبيره هو ما سيظهر به المضمون ..وفى الجزء الخامس يرصد مرحلة ما قبل التصوير وأساسيات التمثيل وإدارة الممثلين وتطوير الأداء ..ثم نلج عالم تصوير الفيلم فى الجزء السادس بكل مراحله والعلاقة مع العاملين وراء الكاميرا وطبيعة عمل كل منهم .. وفى الفصل السابع نرى الخطوات النهائية للفيلم بعد التصوير مثل المونتاج والموسيقى التصويرية ..كما أن الكتاب يحوى عدة ملاحق عن المصطلحات السينمائية التى تهم أى دارس ومتذوق، بالإضافة لأرشيف للصور عن المعدات والأجهزة وبعض لقطات الأفلام.

(المترجم : أحمد يوسف – الناشر : المركز القومى للترجمة)

أفلام توفيق صالح .. السينما التى نريدها

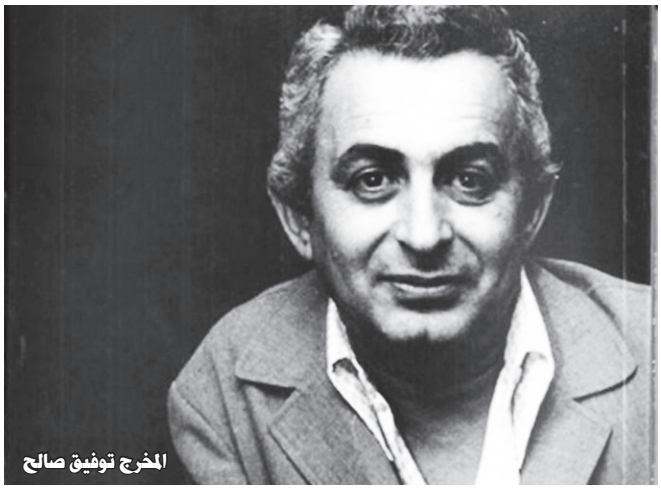
يشكل المخرج توفيق صالح (١٩٢٦ :٢٠١٣) ظاهرة فريدة فى تاريخ السينما المصرية لعدة أسباب لعل أهمها هو ذلك الالتزام الواضح بقضايا أمته، الذى يبدو واضحا فى مجمل أفلامه الروائية قليلة العدد، حيث لا تتجاوز سبعة أفلام على مدى خمسة وعشرين عاما (١٩٥٥ :١٩٨٠) هى سنوات إبداعه السينمائى .. حملت جميعها مواقفه المنحازة لقضية العدل الاجتماعى بصفة خاصة وأيضا فضحه أساليب الفساد والقهر السياسى، الذى ساد الحقبة الناصرية وما تلاها .. ولم يلجأ توفيق صالح إلى تلك النوعية من الأفلام التجارية أو ما يسمى بالسينما الجماهيرية شأن معظم مخرجى جيله، ليقدم بهذا نموذجا لذلك الفنان الملتزم والواعى بأهمية دور الفن السينمائى فى الاشتباك مع الواقع، وكشف القوانين المتحكمة فيه بغرض تعريتها وتنبيه الأذهان إلى أشكال الخلل الكامنة فيه . جاءت أفلام توفيق صالح تعبيرا عن أحوال المجتمع المصرى فى فترة الخمسينيات والستينيات متحدية ذلك المناخ السلطوى المستبد ،ولم تفعل كما فعل الكثير من مخرجى السينما الواقعية، الذين هربوا إلى واقع ما قبل ١٩٥٢ للتعبير عن رؤاهم، وتجنبا للصدام مع مؤسسات النظام الناصرى . ولم يكن توفيق صالح رغم هذا متعاليا على جمهوره،بل كان دائم البحث عن لغة سينمائية قادرة على التأثير فى عقل ووجدان المشاهد المصرى، وتكون قادرة أيضا على النفاذ إلى جوهر وبنية العلاقات الاجتماعية والسياسية للواقع المصرى، بشكل يختلف كثيرا عن تلك السينما التى استلهمت مادة الواقع بدرجة من الاحتفالية والتمجيد، صانعا تلك المسافة بين أبطاله وبين واقعهم المشحون بالفقر والقهر والتخلف، ليصبح الاشتباك فيما بينهم مصدرا للوعى والعمل على تغيير هذا الواقع، عبر الصدام مع المؤسسات المتحكمة فيه .. ولهذا كانت أفلام توفيق صالح جميعها هدفا للترقب والتعنت الرقابى والذى كان كثيرا ما يجبره على تغيير الكثير من مشاهد أفلامه ومن نهاياتها، كما سيتضح من أمثلة لاحقة فى سياق المقال .. وربما ساهمت تلك المضايقات الرقابية التعسفية فى التضييق على حرية توفيق صالح فى التعبير عن رؤاه الفنية السينمائية،بل ودفعته إلى مغادرة مصر التى تركها عام ١٩٧٢ إلى سوريا، ليستطيع تنفيذ فيلمه المهم (المخدوعون) الذى أنتجته المؤسسة العامة للسينما السورية، وهى الوثيقة السينمائية المهمة التى تتناول المأساة الفلسطينية، والمأخوذة عن رواية الكاتب الفلسطينى غسان كنفانى (رجال فى الشمس) ويذكر توفيق صالح مبررا تركه لمصر (أحسست بالغصة تزداد مرارة فى حلقة،شعرت بالاغتراب والنفى وأنا فى بلادى، قررت الرحيل) ورغم وصف الكثير من النقاد لسينما توفيق صالح بالسينما الواقعية، إلا أنها لم تكن تلك الواقعية الساذجة التى تكتفى بسرد تفاصيل الواقع، التى تتماس مع مشاعر الجمهور وتدغدغ مشاعره ،بل جاءت تحمل نقدا واعيا يسعى إلى تخليص هذا الواقع من أمراضه المزمنة الكامنة فيه . وسوف أسعى فى هذا المقال إلى تأكيد تلك الملامح المتفردة لإبداع توفيق صالح السينمائى باستعراض تحليلى لنماذج من أفلامه وأيضا تعبيرا عن تلك السينما التى نريدها .

كرم نوح

فيلم درب المهابيل
بين حارة نجيب محفوظ ووعى توفيق صالح

هـو الفيلم الروائـى الأول للمخرج توفيـق صالح (إنتـاج ١٩٥٥) بعد عودته مـن باريـس، التـى قضـى بهـا ثـلاث سـنوات (١٩٥٠ :١٩٥٣) لدراسـة فن السـينما قضاها فى دراسـة فن التصويـر والفوتوغرافيا والقراءة ومشـاهدة المعـارض الفنيـة، أيضـا عمـل مسـاعدا لبعـض أفـلام الدرجـة الثانيـة . تعرف علـى نجيب محفوظ بعـد عودته وعـرض عليه معالجة سـينمائية، كان قـد أعدها فـى باريس فنصحـه نجيب محفوظ بعـدم تنفيذها خشـية اتهامه بالشـيوعية، وهـو الأمـر الذى يشـير إلـى أن تلك المعالجـة كانت تحمـل وعيا اجتماعيـا يسـاريا، ينحـاز فيهـا لقضية العـدل الاجتماعـى فى تلـك الفترة السياسـية، التـى كان فيهـا الرئيـس عبد الناصـر يواجه بشراسـة معارضيه مـن مختلـف الاتجاهـات السياسـية، خاصـة بعـد أزمـة مـارس ١٩٥٤ التى عصـف فيهـا بالأحـزاب والقـوى السياسـية المصرية، التـى دشـنتها الحركة الوطنية المصرية، منذ مطلع القرن العشـرين أو ما يسـمى بالفتـرة الليبرالية وليتفـرد ناصـر بالحكـم، بعـد الإطاحـة بالرئيـس محمـد نجيـب المعـارض لتصفيـة الحيـاة السياسـية واسـتمرار المؤسسـة العسـكرية فـى الحكـم . قام نجيـب محفوظ بإعادة صياغة لتلـك المعالجة، لتجـرى أحداثها فى حارة شـعبية وأعطاهـا عنـوان (درب المهابيـل) وشـاركه توفيق صالح فـى إعداد السيناريو وقام بإعداد الحوار (عبد الحميد جودة السحار) .

تـدور أحداث الفيلـم فى إحـدى الحـارات الشـعبية (درب المهابيل) وهى تسـمية ربما تمـت اسـتعارتها عن إحـدى الحـارات القاهرية، كانـت تقع بين شـارع محمد على وشـارع عبد العزيز، وطلب سـكانها تغيير الاسم واستجابت الحكومـة فى يوليـو ١٩٥١ لتصبـح (درب المناصرة) ، يسـكنها أنماط تعكس الطابـع الشـائع لتلـك الأماكن التـى اسـتعرضها الكثيـر من أفلام السـينما الواقعيـة المصرية بطابعهـا المعمارى وذلك التداخل فـى العلاقات الاجتماعية لسـكانها البسـطاء .. غير أن السـياق الدرامى فـى درب المهابيل لا يشـبه تلك الأفـلام الواقعيـة بمكوناتها المعتـادة، التى تعتمـد على الحفاظ علـى الطابع الفلكلورى لأنماطها البشـرية باعتباره واقعا قدريا مقدسـا ، يصنع الفيلم تلك المسـافة الواعية، التـى تدفعنا إلى تأمـل حياة هؤلاء البشـر المحكومين بدوائر الفقـر والتخلف والقهـر، دون الانتقاص مـن ذلك التعاطف الإنسـانى معهم، وأيضـا فهـم القوانين المتسـببة فى ذلـك القدر المعانـد الذى يحكـم حياتهم . يقتحم الفيلم حياة سكان درب المهابيل، عم عمارة العجلاتى (حسن البارودى) الرجل البخيل الذى يكنز ما يجمعه من مال قليل ويحجبه حتى عن ابنه عبده (توفيق الدقن) ويعمل لديه فى المحل طه (شـكرى سرحان) الذى يتعلق قلبه بفتاتـه الجميلة خديجـة المخطوبة له (برلنتـى عبد الحميـد) ابنة عم عزوز صاحـب محل بيع البخور والسـبح والمتعلق بحلقات الذكـر (عبد العزيز أحمد


المخرج توفيق صالح

لقطة من فيلم درب المهابيل إخراج توفيق صالح

) ، أيضا شـيخ الزاوية (سـعد أردش) الذى لا تفصلـه مكانته كرجل دين عن مخالطة سكان الدرب حياتهم، نهارها وليلها بكل تناقضاتها، وبذلك الخطاب الدينـى الذى يبرر كل الأحداث باعتبارها قدرا إلهيا يجب قبوله والانصياع له، وإلا أصبـح الفرد كافرا، أيضا صاحب المطعم (شـفيق نـور الدين) وصاحب محـل الموبيليـا (عبد الغنـى النجدى) والمعلم شـلبى صاحـب المقهى (أحمد الجزيـرى) ، وفتـاة الليل ابنة حارة درب المهابيل سـنية بيومى (نادية السـبع) التى مـات أبواها لتعيش وحيدة بلا عائل وتربطها علاقة غير شـرعية بعبده عمـارة (توفيق الدقن) وأخيـرا (قفة) مجذوب الحـارة (عبد الغنى قمر) الذى يعيش فى عشة من الصفيح، بصحبة معزة تكسوها قطعة بالية من قماش الخيش، يوزع لبنها على عابرى السبيل ومساكين الأطفال

تقتـرب كاميـرا (عبـد العزيز فهمـى) مديـر التصوير مـن تفاصيل تلك الحيـاة لسـكان الدرب، بنهارها المشـحون بالسـعى نحـو قروش قليلـة لا تكاد تكفـى احتياجاتهـم الأساسـية ، ربما مـا يمنحهم ذلـك الرضا والقـدرة على الاسـتمرار، هـو ذلك القبول بمشـيئة اللـه الذى يمنحهـم إياه شـيخ الزاوية، والـذى ربما لا يفلح أحيانا فـى الصمود أمام طموح طه، الذى لا تكفى قروشـه القليلـة التىيدخرهافـى إتمام زواجـه بحبيبتـه، لتظل تلك العلاقـة الجميلة فـى انتظـار حل لا يبـدو ظاهرا فـى الأفق،ولا أمـام طموح عبده عمـارة، ذلك الشـاب الذى يبحث عـن تحققه الخاص والانفـلات من تلك الدائـرة المغلقة، مدفوعـا بشـكل غيـر إنسـانى إلى فـرض سـيطرته على سـنية، ليـروى ظمأ مشـاعره الملتهبـة غير عابـئ برغبتها فـى التخلص مـن تلك الحياة المشـينة التـى تحياهـا ،آملـة فى حيـاة طبيعيـة تنعم فيهـا بأجواء أسـرية مسـتقرة . وبنفـس القدر مـن الاقتراب الحميـم لكاميرا عبـد العزيز فهمـى، بإضاءتها الموحيـة وبالحفـاظ على نفس المسـافة التى تعكسـها رؤية توفيـق صالح، التى تتيـح لنا تأمل الحياة الليلية لسـكان الـدرب، حيث يلتئم شـمل الجميع بمقهى المعلم شـلبى للسـمر وسماع المواويل الشـجية، التى تسـتدعى تصاريف الزمن وتأثيـره فـى حياتهم،وعلـى الطـرف الآخـر تتسـلل خديجـة فـى تلـك الليلة القمريـة إلى سـطح بيتهـا المجاور لسـطح البيـت الملاصق، الذى يسـكنه طه حبيبهـا ليحلمـا معا فى أجواء رومانسـية بذلـك الأمل البعيد الـذى يجمعهما تحـت سـقف واحد ..ويتسـلل أيضا عبـده عمارة إلى شـقة سـنية بيومى،التى لا يمنعهـا اسـتعجالها لبـدء رحلتهـا الليلية مـن تلبيـة رغبته فى النيـل منها . يضعنا توفيق صالح فى مواجهة مع تلك الحياة المشحونة بقسوة الفقر والأحلام المؤجلـة، وأيضا مـع تلك التفاصيل الإنسـانية المؤكدة لذلـك القهر والحصار، اللذين يحكمان عالمهم، الذى يبدو عالقا على طرف الحياة .

ورقة يانصيب رابحة تعصف بحياة سكان درب المهابيل .

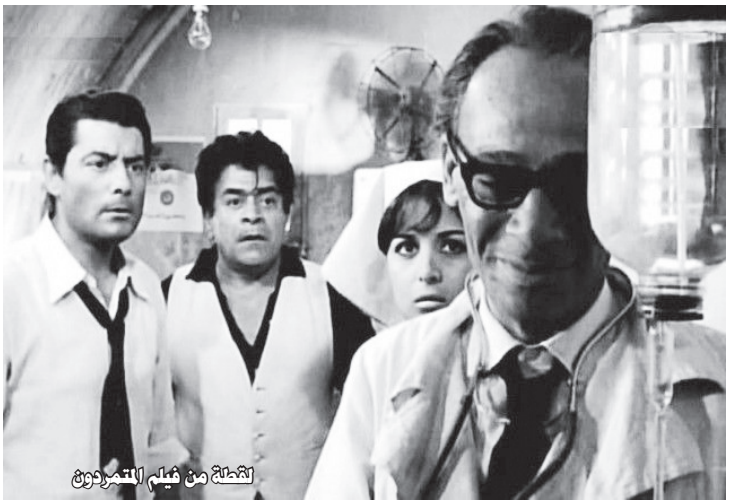
الورقـة الأخيرة بيد بائعـة اليانصيب، تراود بها طه الذى يرفض شـراءها، فتحـاول إقنـاع الجميـع فيرفضون،لتعـود ثانية إلى طـه الذى يقتـرض ثمنها مـن عم عمارة، وهويمثل أجـرة عمل يوم كامل فيهديهـا لحبيبته خديجة حالما

بفوزها ، أو تأجيل زواجه لمدة يوم - على حد قوله ساخرا -فى حالة عدم فوزها .. يشاهد عم عزوز ما حدث فيأمر ابنته بإلقاء الورقة فى الشارع، فلا يصح أن تقامر ابنته بالمال الحرام ،وتفعل خديجة ما أمرها به كارهة، وهى تبكى ..تنضم الورقة إلى كومة الأوراق التى تلتهمها معزة المجذوب قفة . فى مشهد عاصف ينبئ بهذا التحول الكبير فى السياق الدرامى للفيلم، وكأنه يمثل عقدة المنتصف ،تهرول بائعة اليانصيب بين جنبات الحارة، بحثاً عن طه الذى فازت ورقته بجائزة البريمو، يهرول طه بدوره وهو يكاد يطير فرحا نحو بيت خطيبته خديجة،التى تنهار باكية عند سماعها الخبر بعد أن تخبره بمصير الورقة،فيعود طه مسرعا ليجد الجميع ملتفين حول المجذوب قفة، الذى أصبح منذ تلك اللحظة محورا للأحداث،يحاول طه - وهو يكاد يفقد عقله - إقناع الجميع بأحقيته في الورقة، فلا يجد من يصغى إليه ،فالأموال فى يد قفة بالنسبة لهم جميعا قد تصبح أموالهم هم . تنهار العلاقات الاجتماعية لسكان الدرب، ليفقدوا ذلك الرصيد الإنسانى الذى كان قائما، وكأن تلك الحيلة الدرامية لسيناريو الفيلم، كانت تقصد العصف بذلك الواقع البائس، وترفع عنه ذلك الغطاء الهش، لتتكشف لنا خبايا نفوس أهل الحارة المتطلعة إلى التحقق ونفض غبار الفقر، عبر امتلاك أموال صارت بيد رجل مجذوب . يستحيل نهار درب المهابيل إلى محاولات يلتف فيها الجميع حول بعضهم، وقد صاروا أعداء متوددين إلى قفة، لإقناعه بمشاركتهم فيما ينوون من مشروعات تعكس أحلامهم المؤجلة،كما يستحيل ليلهم الذى كان منذ وقت قريب مشحونا بالغناء ولقاءات المحبين إلى مؤامرات، يسعون فيها للاستئثار بقفة القابع فى عشته الصفيح باحثين بين جنباتها عن الأموال ،التى خبأها قفة بدوره تحت غطاء معزته، يتصاعد الصراع والتقاتل، وتنهار عشة قفة فى محاولة عبده عمارة فى البحث عن النقود، ويراه أبوه وهو يفر هاربا بعد صرخات قفة المدوية فى سكون الليل، التى أيقظت الجميع ليعتقدوا أن طه هو المسئول، ويسجن طه ظلما لاتهامه بمحاولة قتل قفة، تتبين الحقيقة ويتم القبض على عبده عمارة بعد أن قتل أباه، الذى كان يطالبه فى مشاجرة بينهما بما لديه من أموال ظن أنها بحوزته ..ويخرج طه من محبسه بعد معرفة الحقيقة، وينتهى الفيلم بينما تتساقط أوراق البنكنوت من تحت غطاء معزة قفة، ليلتهمها قطيع من الماعز يعبر بالمصادفة فى نهار مبكر خال من حركة العابرين ..ويتزوج طه من حبيبته خديجة دون انتظار تلك الضروريات، التى يحلمون بها آملين فى غد مختلف . فيلم درب المهابيل يعد وثيقة سينمائية تدين ذلك الحصار، الذى يمثله الفقر على نفوس تلك الشريحة من سكان الدرب، الذين يشبهون حالة الغالبية من المصريين بامتداد الوطن . نجح توفيق صالح فى تقديم رؤيته السينمائية، التى تضع المشاهد على مسافة كافية لأن توقظ داخله ذلك الوعى، الذى يمكنه من إدانة أثر الفقر والتخلف على نفوس البشر، والبحث عن الأسباب المتمثلة فى فشل سياسات الحكم وغياب العدل الاجتماعى ..ولأنه الفيلم الأول لتوفيق صالح فربما كان ذلك هو السبب فى الإفلات من مطاردة الرقابة والمؤسسات السياسية له، وهى المطاردة التى ستتضح لاحقا فى مجمل أفلامه التالية وبشكل خاص فيلمه المهم (المتمردون)

المتمردون
بين غياب العدل والتبشير بالثورة

فيلم (المتمردون) هو الفيلم الثالث فى مسيرة توفيق صالح السينمائية، تم إنتاجه عام ١٩٦٦وهو العام السابق لنكبة يونيو ٦٧ ، وتم منعه من العرض لأسباب سياسية من قبل سلطة ناصر، ليتم عرضه بعد ذلك فى ١٩٦٨ ، وكأن السلطة الناصرية كانت فى حاجة لهزيمة ثقيلة وكاشفة، حتى تفيق على تلك الحقائق التى أوردها ورصدها هذا الفيلم المهم والجرىء .

و(المتمردون) عن قصة للكاتب الصحفى اليسارى صلاح حافظ والسيناريو لتوفيق صالح، قدم الفيلم تحليلا للأوضاع السياسية التى سادت الفترة


لقطة من فيلم المتمردون

الناصرية، تلك الأوضاع التى كشفت بوضوح غياب العدل الاجتماعى واستمرار الفساد السياسى، اللذين من أجلهما بررت السلطة العسكرية بقيادة ناصر انقلابها على الأوضاع السابقة لعام ١٩٥٢ أو ما يعرف بالفترة الملكية فى مصر، مضافا إليها تلك السلطة المستبدة والقمعية، التى صادرت حق الجماهير فى الاعتراض السلمى عبر الممارسات السياسية الحزبية والنقابية، التى كانت موجودة قبل ٥٢، والتى حققها المصريون عبر نضالات طويلة بذلوا من أجلها دماء كثيرة .

ورغم أن الفيلم تدور أحداثه فى الفترة الملكية، كنوع من الإفلات من السلطة الرقابية والتعسف السياسى، شأن الكثير من الأفلام التى لجأت لهذه الوسيلة لنفس السبب ، إلا أن تلك الإحالة لم تشفع لدى الجهات الرقابية فى السماح بعرض الفيلم .

تدور أحداث الفيلم داخل مصحة للحجر الطبى لمجموعة من المصابين بمرض(الربو) وتقع فى منطقة صحراوية نائية بشكل يشبه كثيرا معسكرات الاعتقال ،وقد استوقفتنى تلك المفارقة فى كون والد المخرج توفيق صالح كان يعمل طبيبا بالحجر الصحى فى عدة أماكن، حتى استقر فى الإسكندرية وربما كان ذلك سببا فى معرفته ببعض الحقائق المتعلقة بطبيعة تلك الأماكن وما يدور داخلها .

يبدو الملمح الأساسى للحياة داخل المصحة، متمثلا فى ذلك التباين الطبقى الشديد المتعلق بأوضاع النزلاء، حيث يتمتع نزلاؤه فى الدرجة الأولى من الميسورين - الذين يدفعون المال مقابل الخدمة - بمزايا جوهرية لعل أهمها توفير العلاج والمياه بشكل دائم، بينما يحرم منه نزلاء العلاج المجانى من غير القادرين ..يستبد العطش الشديد بهؤلاء النزلاء فى تلك الصحراء القاحلة، والذى لا يرحم حتى وجود طفل صغير بينهم يكاد يموت عطشا ، بينما يتوافر الماء على بعد خطوات قليلة منه .

نحن إزاء مجموعة من البشر يسكنهم جميعا القلق من تفجر الأوضاع داخل المصحة، رشوان بيه مدير المصحة (محمود السباع) ذلك الموظف الفاسد المتعالى، الذى يبدو اهتمامه الأساسى هو استقرار الأمن داخل المصحة، دون إيجاد حلول لمشكلاتها المزمنة، وكأنه يشبه رجل أمن أكثر منه مديرا مدنيا لمؤسسة علاجية، الدكتور عزيز (شكرى سرحان) وهو الوافد الجديد للمصحة لتلقى العلاج، ولم يشفع له كونه طبيبا من إنهاء الإجراءات المتعلقة بتلقيه العلاج لأسباب روتينية معقدة، مما يضعه منذ اللحظات الأولى فى مواجهة مع الإدارة، سوف يؤجهها لاحقا درايته بالأحوال المعقدة داخل المصحة وتعاطفه مع نزلاء قسم العلاج المجانى، وهو ما سوف يقوده إلى تزعم حركتهم لتحقيق مطالبهم العادلة، الممرضة سعاد (زيزى مصطفى) التى تدفعها إنسانيتها للتعاطف مع مطالب نزلاء المجانى ،الدكتور سعيد (محمد توفيق) طبيب قديم بالمصحة، يحمل بيده دوما كأسا مملوءة بالمياه، قافزا فوق مجاعة العطش المستشرية بين مرضاه من نزلاء المجانى، وهو دائم التعليق على الأحداث بعبارة أن مطالب هؤلاء النزلاء لن

تتحقق إلا يوم يديرون هذه المصحة بأنفسهم، مقدما نموذجا زائفا لهؤلاء المدعين بالوقوف مع الحق، بينما يشاركون بصمتهم وتخاذلهم فى تلك الجريمة، رجب أفندى (توفيق الدقن) نزيل قسم المجانى، والذى كان يعمل صحفيا من قبل وهو دائم الادعاء بقدرته على إجراء الاتصالات بالمسئولين الكبار، والنشر فى الصحف عن معاناتهم، لتتحطم كل تلك الادعاءات أمام محاولاته الفاشلة، التى لا تجد لها أى آذان صاغية .

تتفاقم الأوضاع داخل المصحة ليتفجر الصراع بين جموع مرضى المجانى من ناحية و الإدارة المتعسفة والمتجاهلة مطالبهم، فيندفع المرضى نحو خزان المياه الخاص بالدرجة الأولى فيما يشبه ثورة على تلك الإدارة المستبدة، ويتطور الأمر بقيادة الدكتور عزيز الى حد الاستيلاء على المصحة بعد هروب مديرها رشوان بيه، الذى يستنجد بالسلطات لاستعادة سيطرته ثانية على المصحة . الأمر هنا بالفعل يشبه حال المصريين بعد ثورة يناير، وسقوط نظام حسنى مبارك وما تلاها من ممارسات سياسية، وذلك الصراع الذى عاشه الشعب المصرى المتطلع إلى العدالة الاجتماعية والحرية السياسية مع الدولة العميقة القابضة بأجهزتها الاستخبارية والبوليسية على مفاصل الدولة تحسبا للوثوب ثانية على السلطة .

الكاتب الراحل صلاح حافظ

يشتد الصراع بين الطرفين مشحونا بالعديد من الأساليب التكتيكية والمناورات السياسية لطرف لا يملك من القوة سوى الإيمان بعدالة قضيتهم، وبين طرف يملك أساليب القوة الغاشمة والمستبدة والقادرة فى نهاية الأمر على فرض سطوتها واستعادة هيمنتها، ليعود رشوان بيه ثانية بحماية القوة المسلحة متشفيا فى مرضاه .

وتأتى نهاية الفيلم بعبارات للدكتور عزيز تدعو للأمل والتفاؤل فيما هو قادم، وهى النهاية التى لا تتسق وسياق الأحداث استجابة لمطالب الرقابة، حتى تسمح بعرض الفيلم مخالفة للنهاية الحقيقية التى وضعها المخرج توفيق صالح، والتى كانت تنبئ بتدهور الأوضاع السياسية للسلطة المستبدة لنظام عبد الناصر، الذى بسببها سيتعرض لهزيمة قاسية فى العام التالى لإنتاج هذا الفيلم، الذى يعد وثيقة سينمائية فريدة فى جرأته وعمق تحليله الأوضاع السياسية والاجتماعية المصرية فى عهد نظام عبد الناصر ..وقد صنف الفيلم ضمن قائمة أهم مائة فيلم فى تاريخ السينما المصرية .

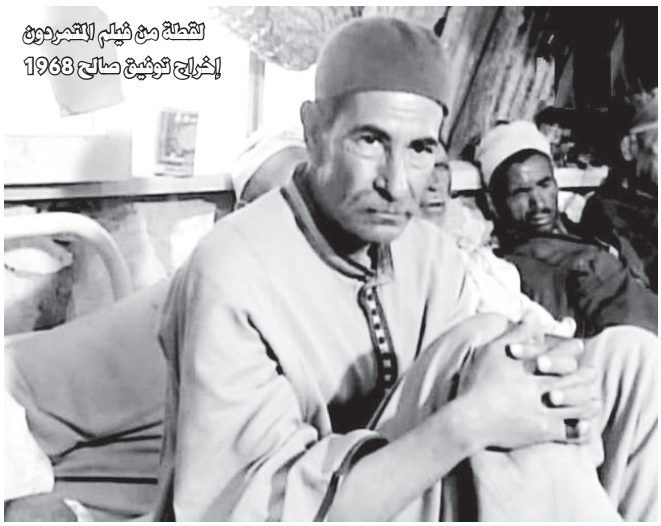
لا تختلف بقية أفلام توفيق صالح الاخرى فى مضامينها المنحازة لقضية العدل الاجتماعى، وكشف أشكال الفساد السياسى ولا فى قيمتها الفنية ولغتها السينمائية الخاصة، التى تدفع العقول إلى تأمل أشكال الخلل الكامنة فى الواقع، بل ودفعها إلى اتخاذ المواقف الإيجابية فى التصدى لهذا الخلل، وهو ما جعله هدفا للتربص الرقابى، الذى ربما كان السبب فى قلة أفلام هذا المخرج الكبير، إلا أنها لم تنل من عزيمته أو تدفعه إلى تبديل مواقفه، شأن بعض المخرجين من أبناء جيله الذين هربوا إلى الأفلام التجارية .

فى فيلمه الثانى بعد درب المهابيل قدم توفيق صالح فيلمه المهم أيضا (صراع الأبطال) إنتاج ١٩٦٢ الذى تدور أحداثه فى إحدى القرى النائية فى الفترة الملكية، حيث يدور صراع مرير بين الطبيب الشاب الوافد إلى القرية ورجل الإقطاع المتحكم فى مصائر الفلاحين المعدمين، الذين يقتاتون من زبالة الجيش الإنجليزى المحتل، فينتشر بينهم وباء الكوليرا المميت، وعندما يستخرج هذا الطبيب جثة أحد المتوفين لكشف سبب الوفاة - الذى سيتبين أنه داء الكوليرا - يستغل الإقطاعى هذا الحدث لتأليب الفلاحين عليه، مستغلا ورقة الدين فيما يخص نبش القبور لينساق الفلاحون بجهلهم وتخلفهم خلف هذا الادعاء الباطل، ليجد الطبيب الشاب نفسه فى مواجهة مع من جاء للدفاع عنهم وفى خضم هذا الصراع يتكشف العديد من الحقائق عن أسباب الفقر والتخلف والجهل السائدة فى المجتمعات الريفية المصرية ..فى العام ١٩٦٧ قدم توفيق صالح فيلم (السيد البلطى) تدور أحداثه فى منطقة يسكنها صيادو السمك، والفيلم يعكس ذلك الصراع الدائر بين صغار الصيادين وسلطة الرجل الكبير، الذى يسعى إلى احتكار هذه المهنة بأسطول مراكبه الكبيرة، يعكس الفيلم نفس الهم السائد فى مجمل أفلامه المدافع فيها عن حقوق الفقراء فى العيش الكريم، وفى مواجهة القوى المستغلة له، ويأتى فيلمه المهم (يوميات نائب فى الأرياف) إنتاج ١٩٦٨ عن رواية للكاتب الكبير توفيق الحكيم ليناقش فيه قضية العدل الضائع، وتلك المسافة الشاسعة بين منظومة القوانين المجحفة والمتعالية وواقع الفلاحين المسكون بالفقر والتخلف ..وفى عام ١٩٧٢ حاول توفيق صالح تقديم فيلمه الرائع والوثيقة المهمة عن القضية الفلسطينية (المخدوعون) إلا أنه إزاء التعنت الرقابى والمضايقات السياسية سافر إلى سوريا لتنتجه المؤسسة العامة للسينما السورية، وقد ناقش فى هذا الفيلم مأساة الشعب الفلسطينى النازح عن أرضه بعد مأساة ١٩٤٨ عن قصة للروائى الفلسطينى غسان كنفانى ونال عن هذا الفيلم عدة جوائز عربية ودولية، ويعد هذا الفيلم أيضا من ضمن قائمة أهم مائة فيلم فى تاريخ السينما المصرية .

بوستر فيلم المتمردون

لم يقدم توفيق صالح بعد ذلك سوى فيلمه الأخير (الأيام الطويلة) إنتاج ١٩٨٠ وهو عن حياة الرئيس العراقى الراحل صدام حسين، وهو الفيلم الذى لم يرض عنه النقاد لضعف مستواه الفنى الذى كان ربما السبب فيه هو تلك الفترة التى كان يعانى فيها توفيق صالح من هذا المنفى الاختيارى، الذى اضطره إلى مغادرة مصر، هربا من المضايقات الرقابية والسياسية فى عصر السادات المشحون بالتوترات السياسية والسعى إلى فرض واقع سياسى مختلف، كان يدهس بقوة ميراث الزمن الناصرى،مبشرا بعصر جديد ستحكمه فيما بعد سياسات الانفتاح الاقتصادى بقيمها التجارية المبتذلة.

واستمر توفيق صالح بعد ذلك أستاذا محاضرا لفن السينما فى العراق، ليعود إلى مصر فى عام ١٩٨٤ ممارسا ذات العمل كمحاضر فى معهد السينما حتى رحيله عن عالمنا فى ١٨ أغسطس عام ٢٠١٣ تاركا خلفه عددا قليلا من الأفلام ، إلا أنها كانت كافية لأن تضع هذا المخرج الكبير فى مكانة عظيمة بين رواد السينما المصرية ..تلك المكانة التى على حد وصف النقاد لها بأن توفيق صالح كان وحده عالما سينمائيا خاصا وفريدا .


لقطة من فيلم المتمردون
إخراج توفيق صالح 1968

تناساه النقاد وتغافلت عنه السينما

محمود طاهر لاشين «رائد القصة القصيرة»

تلعب السينما بشكل دائم دوراً بالغ الخطورة وعلى نطاق واسع، فى نقل معطيات الفكر والحياة بلغةٍ قوامها فهم مشترك، وبأدواتٍ أكثر نفاذا وفاعلية، كما تسهم فى تشكيل فكر ووجدان الجماهير .. لذلك أصبحت السينما أداة مؤثرة فى إحداث التغيير الاجتماعى، وفى التنمية الثقافية، وهناك من يعتبرها أبعد الفنون أثراً وفاعلية فى تشكيل العقل البشرى، والثقافة الإنسانية بوجه عام .

فتحى سيد فرج

ومن أهم أهداف السينما العمل على الارتقاء بالمجتمع، من خلال تشكيل قيم جديدة، وتحفيز المشاهد ومنحه القدرة على اكتساب المعارف، فهى تعتبر من أيسر الطرق وأكثرها حباً وجمالاًفى توصيل المعلومات، وثقافة التنوير والتثوير الاجتماعى، لذلك فهى أبلغ تأثيراً على العقول من الكلمة المكتوبة .. فالصورة المتحركة لها تأثير كبير مهما تكن ثقافة المشاهد، أو حضارته، فالمثل الصينى يقول "إن الصورة الواحدة تعادل عشرة آلاف كلمة" .

وقد نجحت السينما فى تجسيد وقائع وأحداث تاريخية بشكل مذهل،فاستخدمت الألوان والديكورات، الموسيقى والحركة والإيقاع، الأصوات التأثيرية والأبعاد المكانية والزمانية، الملابس، تطور الشخصيات والأحداث، بشكل فعال وجماليات أخاذة، لدرجة أن هناك من يرى أنه تعرف على فترات تاريخية، وشخصيات فنية أو أدبية أو علمية بدرجة قريبة من الواقع من خلال الأفلام أكثر مما كتب عنها، فالسينما تجسد الخيال وتصنع الواقع بصورة كبيرة، وجماليات محببة وملموسة، ولكنها تغافلت عن أحداث وشخصيات فكرية وعلمية، نقلت الواقع وأثرت فيه، وسوف أحاول سرد بعض هذه الأحداث والشخصيات، كى تسطع عليها عدسات الصور المتحركة، لتعيد إليها الحياة، وتجعلها نابضة، لتستفيد منها المجتمعات فى تحركها نحو التقدم والتحرر .

الرواية والقصة القصيرة .. للرواية تاريخ يرتبط بتطور الإنسان، فهناك روايات منذ الدولة المصرية القديمة، والمدن الإغريقية والرومانية، ولكن الرواية كعمل فنى حديث، ظهرت وتطورت فى أوروبا بصعود الطبقة البرجوازية، بعد تفسخ وانحلال المجتمع الإقطاعي، وفى بلدان العالم المختلفة ظهرت الرواية، ففى بعض البلدان العربية بدأت مع نمو الطبقة الوسطى وصراعها ضد النظم الاستبدادية وضد الاستعمار، حيث العلاقة وثيقة بين ظهور الرواية الفنية والفكرة الوطنية والقومية والمطالبة بالاستقلال، فالطبقة الوسطى هى صاحبة هذا الإنجاز التاريخى، وهى أساس إنتاجه واستهلاكه، معها بدأت كتابتها وبتبلورها اكتمل نضج الرواية، وفى أتون ثوراتها يتطور الإبداع الروائى .

ولكن القصة القصيرة كإنجاز فنى حديث، لم تظهر إلا منذ القرن التاسع عشر، ومع ذلك احتلت أهمية بالغة فى الأجناس الأدبية، واكتسبت مقاما راقيا فى بلدان العالم، فهى تميل إلى نقل الواقع، وتفسر قلق الإنسان، ولعل أول من كتب القصة القصيرة فى شكلها المتكامل هو الكاتب الفرنسى «جى دى موباسان "Guy de Maupassant (1850-1893) ثم شارك زويلا أيضا من فرنسا و«جيمس

لقطة من فيلم المتمردون

جويس» من أيرلندا، و«هاردى» من بريطانيا، و«تشيكوف" و«تورجنيف» من روسيا و«فرانز كافكا» من تشيكلوفاكيا و«أرنست همينجواى» من أمريكا.

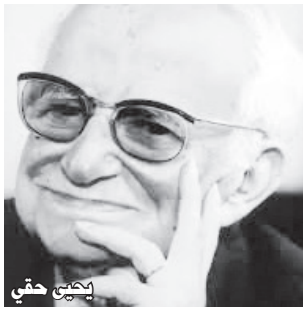
ونظرا لأنها من الفنون المستحدثة فإن العرب لم يعرفوها قديما، وليس لها جذور عندهم، وقد نمت هذه القصص عند المصريين بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى، وما تولد عنها من صراعات، وقبيل ثورة 1919 كانت القصص القصيرة مترجمة أو مقتبسة من الفرنسية، ومن روادها الأوائل جورجى زيدان، محمود تيمور، ميخائيل نعيمة، وكانت مصر من أنشط البلدان العربية فى نشر القصص القصيرة، لما تعكسه من أحوال المجتمع، خاصة الريف المصرى الذى يتركز فيه البؤس والظلم الاجتماعى، هكذا كتب طه حسين، محمد تيمور، المنفلوطى، توفيق الحكيم، وكان من أبرز روادها الأوائل «محمود طاهر لاشين (1894-1954)" .

حياة طاهر لاشين وشخصيته..وُلِد محمود طاهر لاشين فى 7 يونيو 1894 بحى السيدة زينب فى حارة حسني، وتلقى تعليمه الابتدائى بمدرسة

محمد علي، ثم التحق بالخديوية الثانوية، بعدها تخصص فى الهندسة بمدرسة المهندسخانة العليا، وعمل بعد تخرجه مهندسًا فىمصلحة التنظيم، التىأخذ يترقى فيها حتى وصل إلىدرجة«مدير عام»، ثم طلب إحالته إلىالمعاش فىأواخر سنة 1953، بغيةَ التفرغ للإنتاج الأدبي، لكن القدر لم يمهله، إذ توفى بعد ذلك بشهور فىإبريل 1954، وقد قضى طاهر لاشين شبابه أعزب، فلم يتزوج إلا فىالخامسة والأربعين، غير أنه لم ينجب أولادًا، وقد انتقل بعد زواجه من حارة حسنى إلىحىالعجوزة.

وقد اشتهر لاشين بالفكاهة والمقدرة على المطايبة والتنكيت، ويؤكد حبيب الزحلاوىأنه "قلما تسمَع منه نكتة تنحرف عن الذوق الدقيق» كما كان يتمتع بالطبع الرضى والنفس السمحة، ولا يزال مَن بقى على قيد الحياة من زملائه فىالعمل يذكرونه وهو ذومنصب رجلًا متواضعًا سَمْحًا كريمًا، لا يتعالى و(لا يشخط ولا ينطر)، بل يداعب مرءوسيه بنكاتِه وقفشاته، وقد أعانه على هذه السماحة، انغماره بين طوائف الشعب بحكم عمله، واتصاله بأصناف متنوعة من الناس، ورؤيته إياهم عن قرب داخل بيوتهم، خاصة أنه وُلد وتربى وكبر فىحىشعبي، هوحىالسيدة زينب.

وكان طاهر لاشين فىسَعة من العيش، ولعل ذلك كان أحد الأسباب التى جعلته يكتفى باتخاذ الأدب هواية، فإن وظيفته كانت توفر له حياة مادية لا بأس بها، وكان له إلىجانب وظيفته إرث، وفضلًا عن ذلك فإنه لم يكن مسرفًا ولا مقترًا، كما كان مغرَمًا بالقراءة، وقد هام منذ صغره بالاطلاع على الآداب الأوروبية، خاصة الإنجليزية والفرنسية والروسية، وكان يعجب ببعض الكتاب إعجابًا خاصًا، مثل (ديكنز ومارك توين وتشيكوف) أما بالنسبة لمن كان يقرأ لهم من القصاصين، فإن يحيى حقى يذكر لنا أسماء كثيرة، من بينها: شكسبير وثاكرى وبلزاك وموليير وهوجو وأوسكار وايلد ورامبو وبيراندييللو وتولوستوى وجوركى ودستويفسكي، إلى جانب بعض المجلات الأدبية الإنجليزية، مثل:«ملحق التايمز الأدبي»والـ"نيشن».


يحيى حقي

انطون تشيكوف

المدرسة المصرية الحديثة فى فن القصص القصيرة.. منذ ما يربو على 100 عام، ظهر فن القصة القصيرة بشكله الفنىالمتكامل فىأدبنا الحديث، مع محاولات كتاب «المدرسة المصرية الحديثة فى كتابة القصة» أحمد خيرى سعيد، والأخوان عيسى وشحاتة عبيد، ومحمود تيمور، ومحمود طاهر لاشين، ويحيى حقى وغيرهم، هؤلاء هم آباء القصة القصيرة فى أدبنا المعاصر، مارسوا كتابتها بوعى واستيعاب لشكلها الفنى الجديد الوافد عليهم من الغرب، ولولا هذه المحاولات والإسهامات المؤسسة، ما كان لفن القصة القصيرة أن ينطلق ويزدهر بعد ذلك، ويظهر عشرات الكتاب، بل مئات تركوا تراثا رائعا من القصص والأعمال المهمة.

يقول يحيى حقى» كانت المدرسة الحديثة فى القصة القصيرة تضم أشتاتاً من الخلق، ما بين الموظف والصحفى والطبيب والمهندس، كان بينهم أيضاً من يعمل فى محل سمعان يتحفنا بقص القصص، كانوا جميعاً من الهواة لا من المحترفين، مخلصين لفنهم، لم يسعوا إلى الشهرة، ولا إلى الكسب المادى، كانوا يعملون وليس بجانبهم نقاد، وإن مثابرتهم على الإنتاج فى هذه العزلة الخانقة عن النقد، وعن المجاوبة بينهم وبين جمهور القراء لتعد إحدى العجائب» كانوا يلتقون فى الشوارع، وعلى المقاهى، وفى إحدى غرف بيت إبراهيم المصرى، يمضون الساعات الطويلة فى القراءة والمناقشة، وكانت جريدة السفور الأسبوعية التى أصدرها عبد الحميد حمدى فى 1917، هى المجال الذى نشر فيه أدباء المدرسة الحديثة إبداعاتهم.

وقد أحدث صدور «السفور» رجة فى القطر المصرى، خاصة لأن اسمها السفور قد صدم الذوق العام، وأثار حفيظة جمع كبير من دعاة الإصلاح الدينى، فحسبوا أن جماعة السفور يدعون إلى الإلحاد فى دين الله، بل لقد زعموا أن وراءهم يداً قوية للمبشرين المسيحيين تحرضهم وتؤيدهم.

تضافرت مع المدرسة الحديثة، موسيقى سيد درويش، وتشكيليات جيل الرواد، والمسرحيات التى ناقشت هموماً مصرية حقيقية، كان الهدف الذى يجمع جماعة المدرسة الحديثة هو الهدم والبناء، هدم كل ما هو قديم ومتخلف، وبناء الجديد والمتقدم، حتى الرقص كان له من بين أعضاء المدرسة الحديثة أنصار جدد، يعملون على النهوض به، أما الصحيفة التى أصدروها، فقد جعلوا شعاراً لها «لا للتقليد والمحاكاة! نعم للأبقى والأرفع!» وتحددت اهتمامات المدرسة فى العناية بالعلوم الحديثة والفنون الجميلة والآداب، والنهوض بالفن القصصى، وكتب أحمد خيرى سعيد « فلتحيا الأصالة، فليحيا الإبداع، فليحيا التجديد والإصلاح « وكتب «حى على الابتكار! حى على الخلق! حى على التجديد والإصلاح، مثلنا الأعلى ألا نكون عالة على أحد، لا على القدماء ولا على المحدثين، فسيّان أن تضيف نفسك للقدماء من أجدادك، أو تلصقها بالمعاصرين من الغرباء.

ناظر المدرسة.. أطلق يحيى حقى على«أحمد خيرى سعيد»لقب ناظر المدرسة، فهى تدين له بالريادة والأستاذية «كان هو الذى علمنا جمال حرية الرأى، وثقل الفقهنة، وسماجة التعصب، وسخف العداء بين الأشخاص لاختلافهم فى المذهب، هو الذى كان يردنا من التطرف إلىالاعتدال، يحب المناقشة وإثارتها ودفعها إلىدرجة الاشتعال، ولكنه هو وحده القادر على أن يطفئ نارها بكلمة تستخرج الحق الواضح من كل هذا العجاج والضجيج» أما أغزر أفراد المدرسة إبداعاً، وأوفرهم موهبة، فكانمحمود طاهر لاشين الذى كانت موهبته الفنية المتأصلة وأسلوبه الراقىفىصناعة قصصه تهتم بنقد الواقع المصرىبشيء من الصدق والشفافية من خلال منهج واقعى يتبع الدقة فىرسم ظواهره وعرض مفاهيمه المترسخة فى الوجدان الشعبى.

المنفلوطي

جي دي موباسان

المدرسة الحديثة وثورة 1919: كان من أهم ما نتج عن ثورة 1919 صدور دستور 1923، وتطور حركة النضال الوطنى، ونظم الحكم الليبرالية، كما نشأت فى أحضانها موسيقى سيد درويش، وبرزت الفنون التشكيلية فى الرسم والنحت، والمدرسة الحديثة فى القصص، وكل ذلك كان منبعثا عن حاجة ملحة لإيجاد حركة سياسية راقية، وفن شعبى صادق الإحساس، حيث كانت عودة الروح محاولة لتأكيد الشخصية المصرية.

ومنذ أواخر الثلاثينيات، كانت رسالة المدرسة الحديثة قد اكتملت، ولم يبق منها إلا ذيول، ودعونى اختتم بكلمات يحيى حقى عن طاهر لاشين« نحن مدينون للمدرسة الحديثة بالشيء الكثير، هى التى جاهدت من أجل أن يكون لدينا أدب أصيل، نابع عن كياننا، وأسلوب متحرر من التكلف والميوعة، هى التى ثبتت لفن القصة قدمه، ووطدت سمعته، وبشرت بالمذهب الواقعى، فخلصتنا من نهنهة الرومانسية، وهى التى حاربت الظلم والفقر والجهل والتخلف والنفاق ورفعت مقام الفلاح ورجل الشارع، ونادت بالتكافل الاجتماعى، ومهدت لتطور الحركة الوطنية وروح المجتمع بصفة عامة.

إلا تستحق هذه الأحداث والوقائع والشخصيات بأفكارها التحررية، ورؤها المتقدمة، وروحها الحضارية المتوثبة للمستقبل، أن تكون موضوعا بل موضوعات لعديد من الأعمال الإبداعية من مسلسلات تليفزيونية، مسرحيات، وأفلام سينمائية عديدة، تخلد إنجازاتهم الفكرية والأدبية ومواقفهم المبهرة من الماضى والحاضر والمستقبل.. ألا تستحق؟!.

خيري بشارة .. مزج الروائي بالتسجيلي والتبشير بسينما مصرية جديدة

«العوّامة رقم ٧٠» .. مرثية وطن بين جيلين أغرقا بالهزيمة والفساد

عندما سئل المخرج المصري خيري بشارة في لقاء له على هامش الدورة التاسعة لمهرجان دبي السينمائي عن عمله التسجيلي السابق لأفلامه الروائية ،قال:«السينما التسجيلية كانت لأعرف بعمق الوطن الذي أعيش فيه، صعب أن ترى وطنًا أو مدينة أو شارع من نافذة وتعتبر نفسك تعرف هذا الشارع جيدًا. السينما التسجيلية قربتني من الناس، كان اتجاهي ألا أصنع أفلامًا عن الإنجازات الكبيرة أو المشروعات العملاقة، لكن عن الناس البسيطة العادية، مثل عبد العاطي في فيلم «صائد الدبابات»، أو قرية منسية في الأرياف، كنت أريد أن أعطي لهؤلاء مساحة للتعبير عن مشاكلهم وهمومهم. هذا ما جعلني أفهم الناس والواقع الذي أعيش فيه، وبدون هذه المرحلة من الأفلام التسجيلية ما كنت صنعت أفلامي الروائية بما فيها من مذاق؛ لأنه كيف سأقدم قصصًا من الحياة ، وأنا أجهل هذه الحياة، فمعرفة العالم الذي أتناوله والمعرفة الإنسانية عن البشر الذين أتطرق لهم، أعتبره شيئًا مهمًا في صنع الأفلام؛ لذلك أنا مدين للسينما التسجيلية بكل شيء إيجابي في مسيرتي.» ، نتبين من إجابته التي هي دلالة على رؤيته الخاصة جدًا للسينما التسجيلية التي يتلخص جوهرها في كونها السينما التي تتمثل مهمتها الأولى في الاقتراب من الواقع وفحصه وتشريحه، وهي السينما التي تعني برجل الشارع العادي البسيط.

وفاء السعيد

المتمرد

إذا أردنا أن نصيغ عنوانًا ملخصًا لمسيرة المخرج خيري بشارة لن نجد سوى وصف «المتمرد» كخير معبر عن شخصية هذا الفنان الاستثنائي الذي لم يكتفي بالتمرد على السائد والتجاري في صناعة الأفلام بل تمرد حتى على نفسه شخصيًا ذاتيًا ومهنيًا، فلن تضبطه متلبسًا بتهمة التكرار أو الوقوع في أسر نمط معين من الأفلام، لن تجد لديه سوى التجدد والتغير وروح المغامرة، وعدم النمطية، والرغبة الجامحة في التحرر، وعدم الرضوخ لأي هجوم نقدي على إرادته في التغيير حينما قرر التخلص من أسر أفلامه الثلاثة الأولى – ومنها فيلم العوامة رقم 70 ثاني فيلم روائي طويل له - التي ساهمت بالتبشير مع غيره من مخرجين جيله – بسينما مصرية جديدة، وذهب ليصنع فيلم كـ «كابوريا» وهوجم عليه هجومًا شديدًا، واعتبره البعض أنه قد تخلى عن نفسه. وما حياة بشارة في مجملها سوى سلسلة من التمرد لكسر أي دائرة تمثل سلطة أو هيمنة تحاول أن تضيّق الخناق عليه وتمنعه من تحقيق أحلامه وتصوراته الخاصة جدًا عن فنه وعما يجب أن يفعله. عندما تزوج بشارة من زوجته البولندية مونيكا كانا قد أقسما سويًا ما أسماه «قَسَم الفقراء» ليحتملا معًا حلو الحياة ومُرّها دون أن يلجأ للتنازل أو المهادنة مع شروط الصناعة السائدة وأن يضطر

للتخلي عن مبادئه في سبيل أن يفي باحتياجات أسرته. رغبة جارفة في التمرد وعدم التقيد بأي شيء يجبره عن التخلي عن سينماه كما أحب لها أن تكون.

نتاج ظرف تاريخي استثنائي

عندما نتأمل السياق التاريخي والسياسي الذي أفرز بشارة ورفاقه وكانوا نتاجًا طبيعيًا له، سنجد أنه تخرج في معهد السينما دفعة 1967م وسافر بعدها بعثة لدراسة السينما في بولندا، إلا أنها كانت لحظة حرجة في تاريخ مصر، في سياق هزيمة مفزعة للجيش المصري واحتلال سيناء، حالة من الانكسار للأمة العربية، جعلت هذا التساؤل «سؤال الهزيمة» محيّرًا له وهاجس ظهر بشدة في أول أفلامه «الأقدار الدامية» الذي نستطيع أن نقول أنه إرهاصة المزج بين النفس أو الحِس التسجيلي ودمجه وتضفيره بالروائي ظهرت بواكيرها بوضوح في هذا الفيلم الذي سارت فيه الحكاية الدرامية - المستوحاة من نص مسرحي للأمريكي يوجين أونيل – جنبًا إلى جنب مع رصد تسجيلي استدعى فيه بشارة لحظة تاريخية مماثلة لهزيمة الجيش المصري عشية حرب فلسطين 1948م ، اعتمد فيها على أرشيف جريدة الأهرام الرسمية وتتبع مانشيتات الصحيفة بمسار تاريخي موازي لتطور الأحداث،كأنه يريد أن يقول ما أشبه اليوم بالبارحة، مستخدمًا تقنية مونتاجية هي «الفوتو مونتاج» ، واستخدام أسلوب أشبه بالدوكيو درامي ومشاهد إعادة التمثيل للمظاهرات المطالبة بخوض الحرب. ربما يكون طريقة المزج سبب ضعف بنية الفيلم، وسبب آخر في وضوح النضج السردي في ثاني أفلامه العوامة رقم 70 محور هذا المقال ،رغم أن فكرة السينما التسجيلية بقيت حاضرة ولم تغادره. كون بشارة بدأ حياته بمجموعة من الأفلام التسجيلية ارتبطت بالانتصار، فكان أولى أفلامه «صائد الدبابات» عام 1974م بعد انتصار أكتوبر مباشرة. ما يجعلنا نقول أن تاريخ بشارة الإخراجي يسير بخط متوازي مع تاريخ وطني سياسي وعسكري ووجوده هو شخصيًا وجيله في خضم أحداث هامة ليست فقط على صعيد محلي وعربي بل عالمي أيضًا كان العالم يحتدم بموجة من التغيرات والثورات، حركة الطلاب في فرنسا عام 1968 بعد عام من حادث الهزيمة في مصر، رغبة العالم في الانعتاق والتحرر من أسر أفكار دوغمائية والتشكك في المقولات الفكرية الكبرى ،وبزوغ ما بعد الحداثة، ألقى بظلاله على السينما فظهرت أفلام مستقلة في أمريكا، والسينما التشيكية الجديدة،و الموجة الجديدة الإيطالية، والفرنسية ولا ينفي بشارة عن نفسه تأثره البالغ بالمخرج الفرنسي جودار ومتابعته لأعماله بشغف وقت دراسته في المعهد ، وتأثره بتمرد جودار على الأنماط والأشكال السائدة وقرب سينما جودار وتروفو وغيرهم من الواقع والاهتمام بشخصيات مهمشة وصياغة جماليات جديدة للتعبير عن موضوعات مختلفة. لم تكن السينما المصرية ببعيدة عن هذه التغيرات، فكانت جماعة السينما المصرية الجديدة، وظهور جيل جديد متمرد محمد خان ، وداود عبد السيد، وعاطف الطيب، وخيري بشارة بكل ما لديهم من نزعة للتجريب والخروج عن التقليدي ،ورفض السينما التجارية، فجمعت بينهم أشبه بوثيقة فنية غير مكتوبة ، كلٌ على طريقته ،لكن السيماء واحدة والإطار واحد. وبالرغم من القاسم المشترك الذي جمعه بهذا الجيل من المخرجين المتمردين مثله ، إلا إنه يظل متمايزًا عنهم برغبته الدائمة في كسر الشكل والتمرد عليه، ويعتقد بأن ما جدوى أن تكون ثوريًا على مستوى الأفكار بينما أنت جامد على مستوى الشكل، إذا كان أرسطو عندما ألف كتابه «فن الشعر» قد نظّر لأشكال فنية موجودة فعليًا، فالإبداع إذًا سابق على النظرية ، فلماذا توضع النظريات كسيف مُسلَط على رقاب المبدعين وتصبهم في قوالب جامدة كأن التمرد على الشكل والنزعة التجريبية جريمة لا تغتفر. انطلاقًا من هذه النزعة نجده من أوائل المخرجين الذين تعرفوا على تقنية الكاميرا الديجتال وأدخلها مصر، بعد أن صوَّر بها فيلمًا عائليًا أثناء تزويجه لابنته في أمريكا ، غير أنه احتفظ به لنفسه خشية إحباط الآخرين له جهلًا منهم بهذا الشكل الجديد، غير أن تقنية الديجتال استهوته لما فيها من انخفاض ميزانية ومن ثم تمنحه استقلالية إبداعية ، وتجعل منه «فريق الفرد الواحد» فتسهل الحركة وتمنح حرية أكبر في مواجهة السيوف المُسلطة. ستجد بشارة من أوائل مخرجين جيله - إن لم يكن الوحيد - الذي ذهب لإخراج مسلسلات تليفزيونية وأول من نقل روح السينما لشاشة التليفزيون قبل الأجيال الجديدة الحالية بسنوات، غيّر ربما بشكل ثوري تقنيات التصوير المتعارف عليها في الفيديو وتكنيكات إدارة الممثل في بدايات الألفية الثالثة مع مسلسله «مسألة مبدأ» الذي كان نمطًا جديدًا لا شبيه له في الدراما من قبل. كل هذه الشحنة من التمرد والرغبة في التغيير وروح المغامرة ما يميز خيري بشارة ويجعل منه أيقونة سينمائية مصرية.

خيري بشارة مخرج فيلم العوامة 70

العوامة رقم ٧٠..فساد مجتمع ما بعد النصر

نستطيع أن نعتبر الشريط الثاني في مسيرة بشارة السينمائية مرثية موجعة لجيله الذي عاصر هزيمة 67 وذاق الأمل مع انتصار أكتوبر 73، لكن سرعان ما خيّب المجتمع الجديد آماله في التطور المنشود بعد ثقل سنوات من المرارة والشعور بالانكسار وفقدان الأمل. مجتمع جديد بدأ في التشكل إيذانًا بمرحلة سياسة الانفتاح الاقتصادي والتطبيق المنفلت لها، والرغبة المتغلغلة بين طبقات المجتمع في الثراء الفاحش،وسيادة الثقافة الاستهلاكية، وتبدل قيم المجتمع ، وعلاقة كل ذلك بالمثقفين وأصحاب الرأي ، والفنانين، ما يجعل من فيلم بشارة أشبه بوثيقة تاريخية وامتداد لحال جيل سابق يصّور حاله ومآله. لذلك أعتبر أن الفيلم برمته إحالة refer-ence لأفلام سينمائية أخرى وشخصيات أبعد مما ظهرت عليه في الفيلم بل تحمل رمزية جليّة نستطيع تتبعها من خلال لغة بشارة السينمائية والتي منها اختياراته الدقيقة لكل تفصيلة في الفيلم.

العوّامة ، و رقم ٧٠

بدءًا من عنوان الفيلم ومسرح أحداثه، اختار بشارة أن تدور الأحداث في «عوّامة» قديمة في إمبابة يسكنها «مخرج تسجيلي» رجل فنان مثقف من النخبة، تمامًا مثل عوّامة حسين كمال ونجيب محفوظ في «ثرثرة فوق النيل» والتي كان يسكنها نخبة وصفوة من الجيل المعاصر للهزيمة. وامتداد رمزية العوّامة كمكان على هامش الحياة غير متصل تمامًا بالأرض، وما يعنيه من فكرة الطفو والتأرجح مع الموج وعدم الثبات على شيء، الانعزال واللامبالاة وعدم الانغماس في الحياة الواقعية. كان لابد للتمييز بين هذه العوّامة وعوّامة أنيس أفندي زكي ورفاقه العابثين من أن يوضع الرقم (70) ليشير إلى حقبة السبعينيات – من الجدير بالذكر أن الفيلم من إنتاج عام 1982 أي بداية عقد جديد - ، كأنها العوّامة بنسختها الجديدة الخاصة بالمجتمع التالي للهزيمة وسيشهد الانتصار، غير أنه لن يجني من ثماره شيئًا.

موت البراءة وانتهاك سمارة بهجت

يبدأ بشارة شريطه بأصوات طرقات كأنها قَرْع تحذيري لناقوس خطر، ويختار أن يمارس لعبة سردية بالزمن يبدأ فيها بمشهد ليلة واحدة سيمتد ظهورها في الشريط في أكثر من موضع، يليها سرد يحكي بداية القصة

السابقة على تلك الليلة حتى يصل بها إلى ذروتها، وفي منتصف الفيلم تظهر تكملة لمشهد بداية الفيلم، ثم يعود استكمال المشهد في الثلث الأخير منه، أي أن الفيلم يدور في إطار مشهد في ليلة وحدث رئيسي ما يليه من سرد هو حكي ليصب في فلك الفكرة الرئيسية «موت البراءة»، موت براءة مجتمع وجيل كامل لوثه الفساد. هذا المشهد هو لقاء بين «أحمد» المخرج التسجيلي من أصول ريفية (أحمد زكي) ، وعمه «حسين» المنفلت عن تقاليد مجتمعه الريفي (كمال الشناوي) كنقطة زمنية يتماهى فيها البطلان المهمشان كرمزين لجيلين منهزمين، جيل حسين الذي عاش وقت الاحتلال الإنجليزي واضطر للتعاون معهم والتجارة في الكامب الإنجليزي، وجيل أحمد الذي شهد النكسة المفجعة، وهزيمة أخرى منغمس فيها في حاضره، جلسة بينهما يحتسيان فيها الشراب ربما نخب انكساراتهم – التي هي انكسارات الوطن – الماضية والراهنة – زمن الفيلم - ، اختار بشارة أن يبدأ بالليلة التي سيشعر فيها أحمد بأنه ارتكب جريمة وسيذهب لعمه بعدها ، تلك الليلة التي سينتهك فيها أحمد جسد جارته الريفية «سعاد» (ماجدة الخطيب) التي كان يحبها ويُجلها، و كانت تمثل في نظره «بكارة» الريف و«البراءة». سعاد تكبره في العمر بست سنوات، فرّقت بين عائلتيهما عداوة بسبب صراع على نوبات مياه الري، في أول لقاء بينهما بعد هذه الفرقة في القرية في كادر يجمعهما من خلفهما مشاهد القبور التي تجمع أسلافهما، ربما دفنا فيه نفسيهما أو ما كانا عليه من براءة، وعلى الجانب الآخر من الطريق كتلة من نبات الصبّار ستظهر بينهما في تكوين جميل للكادر، كسياج طبيعي من أسلاك شائكة تقف كحائل أو سد منيع بينهما. يغادران معًا في الأتوبيس نفسه المتجه إلى القاهرة (البندر الحلم) تاركان القرية من خلفهما، كأنهما خلفا البراءة من ورائهما، بعد مشادة بين أحمد وأبيه على «الأرض» مَنْ سيرعاها ، ونكتشف أن الأب على خلاف مع أخيه حسين لأنه باع أرضه للغريب بثمن بخس ويعيش حياة بوهيمية،ويعترف حسين لأحمد في نهاية مشهد جلسة الشراب المشار إليها أنه يحب الأرض لكن الأرض لمن يزرعها جيدًا، وهو غير قادر على البقاء فيها، ويرى الأب أن الجميع قد ذهب إلى التفريط في ترابه ، وندم على تعليم ولديه وإبعادهما عن القرية. رغم فخره بأحمد لأنه مخرج أفلام تسجيلية يتناول فيها مشاكل القرية، لكنه نسي بلده وأهله واتجه للسينما. تخلع سعاد حجابها في الأتوبيس، وتصطحب أحمد لمنزلها، والدها رجل قعيد ومريض كأنه شبح لا وجود له، ولا قدرة لديه على أن يحمي ابنته، يظهره بشارة في كادر من خلف «كراكيب» كأنه أصبح جزء من هذه المخلفات القديمة لا طائل من ورائها. بعد خلاف كبير مع خطيبته الصحفية الشابة «وداد» (تيسير فهمي) اتهمته فيه بالتخاذل والادّعاء أمام أي قضية هامة، يجد أحمد نفسه متجهًا ملقيًا بنفسه لسعاد كملجأ وملاذ ظنّه آمنًا لشخصيته المأزومة المثقلة بالخواء واللامعنى، تستقبله سعاد مرتدية ثوب أبيض نقي إلا أنه شفاف يشف عن معالم جسدها الخصب ، فبدلًا من أن يصون أحمد هذا الجسد يقتحمه، ولم تمنعه سعاد بل هي التي دعته إليها. في المشهد التالي لهذا اللقاء الحميمي بينهما تغيَّر رداءها فقد تلوثت تمامًا بثوب أسود قاتم، ويذكر لها أحمد بينما هو نائم في مخدعها، حلم بأنه كسر بابًا من الزجاج حتى هشمّه لشظايا، الغريب أنه شعر بلذة رغم أن يديه قد جرحتا وعندما أفاق شعر بألم شديد، كأنه يقص عليها ما أحدثه فيها. تطلب منه سعاد أن يتزوجا فيوافقها بجدية عابثة قائلًا: «قابليني بكرة» وهي جملة تحمل في الموروث الشعبي دلالة أنه وعد لن يُنفَذ، لكنها تصدقه، وتعده هي المرأة الثرية بأنها ستغنيه بأموالها عن الوسط الفني، حتى هي ستترك مهنة التدريس المقدسة لتفتح «بوتيك» مشروع تجاري مربح يجاري تمامًا عصر الانفتاح اللذان يعيشان فيه، فلا التعليم ولا الفن أصبحا يساويا شيئًا في ظل مجتمع رأسمالي يشيئ ويسلّع كل القيم. قد زعمت له سعاد بأن مشتري لقطعة أرض تملكها قادم لتبقيه معها، فيتبين بعد أن أسلمت جسدها له أنها حجة فيسألها وهو ذاهب ضاحكًا أين المشتري، بعد أن أصبح بينهما حاجزًا حديديًا من باب الأسانسير يشطر الكادر إلى نصفين وهما على جانبيه كقطبين متنافرين فيقول لها :»لا تقلقي سيأتي مشتري غيره المهم ألا تبيعي بالرخيص»، فسقوط سعاد أسقط معها كل ما كانت تحمله في نفسه من قيم عليا مرتبطة بمجتمعه الريفي، الذي قال عنه لسعاد قبل اجتماعهما أنه بتركه له شعر أنه فقد براءته وأنه لم يستطع استعادتها بعد أن ابتلعته المدينة الرأسمالية في جوفها. ويذهب لعمه في تكملة لمشهد البداية ، في مونولوج يشرح فيه أزمته الوجودية وشعوره بالضآلة والتفاهة ، يشعر أن حياته خاوية من أي إنجاز، حتى مقارنة بحياة عمه الممتلئة بالحواديت التي يرويها له عن تاريخ لحياته يظل مثيرًا بالرغم مما انتهى إليه من وحدة وتشريد، ويقول أحمد كأنه يرثي حاله باكيًا: «الواحد وسط كل اللي بيحصل مش لاقي حتى حكاية واحدة يحكيها عن نفسه، يمكن بعد عشر سنين.» وفي هذا المشهد يلخص بشارة أزمة جيل أفقدته الرأسمالية براءته وحوّلته لسلعة في السوق، مجتمع البائع والمشتري، لكل شيء ولأي شيء.

وأظن أن اختيار «ماجدة الخطيب» تحديدًا لتقوم بدور سعاد الريفية البريئة التي تحاول التمدن ببقايا لكنة فلاحية على لسانها، فشلت الخطيب في إقناعنا بها أحيانًا كثغرة في أدائها،و التي تعمل مربية أجيال لكنها فقدت براءتها هي الأخرى، كإحالة لشخصية «سمارة بهجت» الصحفية الجادة صاحبة الرسالة والقيم، وشتان الفارق بين سمارة التي دخلت عوّامة ثرثرة فوق النيل لتخوض رحلة لتعرية للامبالاة وفساد النخبة، وبين سعاد التي ستسير إلى العوّامة 70 وستسقط في الشرخ الذي أحدثته العصابة الفاسدة في القنطرة التي تصل العوّامة بالأرض وستصرخ مستنجدة بأحمد الذي شارك في انتهاكها ، وستدخل لتجد أصدقاء أحمد المصور، والمونتير في جلسة يشربون فيها الخمر، سيعرضون عليها الكأس، كما عُرِض عليها الحشيش من قبل ولكن رفضها بإباء لتعاطي المخدر عندما كانت سمارة لم يعد له وجود لدى سعاد المتداعية ، بل ستتلقف الكأس في سهولة وستسكر، وستقوم للرقص مخمورة وسط شلة الأصدقاء في تداعي وانهيار كامل ،مع قطع متتالي للقطات رقصها وعبثها مع وجه أحمد المحتقن بالغضب عليها، وسينهرها وسيطرد أصدقاءه، وسيرفض أن يقترب من جسدها مجددًا شاعرًا بالتقزز منها، وسيقول له جملته الدالة «البراءة ماتت»، تلومه على عدم مجيئه ليوفي بوعد الزواج منها إلا أنه يذكرها أنها لم تكن بكرًا، وأنه لم يكن الرجل الوحيد.

السينما التسجيلية عين الحقيقة

بشارة أراد أن يبعد عن فيلمه - الذي كتب قصته- شبهة الوثائقية فبدأ شريطه بلافتة أن كل وقائع وشخوص الفيلم من وحي الخيال، إلا أنه بالرغم من ذلك، منحنا قصيدة واقعية موجعة، وصنع لنا فيلمًا داخل فيلم، احتفاءًا بالسينما التسجيلية، والكشف عن طبيعتها أو عما يجب أن تكون عليه في نظره. في سردية مغزولة مع حادثة اللقاء الحميمي بين أحمد وسعاد، حادثة ذروة «موت البراءة» في حياة فنان مثقف ممزق بين هويتين، نتابع قصة أخرى أو وجه آخر لمآساة جيل أحمد، قصة فيلم من إخراجه. كأن شخصية أحمد لها جانبان، جانب أصوله الريفية التي تأخذنا لقضية إهمال الأرض والتفريط فيها وترحل بنا إلى ريف مصر المُهمَل – بالرغم من أن بشارة قاهري المولد والنشأة إلا أنه منحاز لقضايا الريف بشكل كبير - ، وجانب المخرج التسجيلي الذي يعيش ممزقًا بين براءته الريفية وحياته المدنية. يخرج أحمد فيلمًا تسجيليًا عن «القطن المصري» وهنا يبدأ بشارة كمخرج تسجيلي في سرد ما يصطدم به المبدع والفنان من جدال بين ما يراه أمامه في الواقع وما يظهر في النهاية كمنتج نهائي وأخير للمتفرج على الشاشة، وهنا تظهر مناقشة أخرى عن دور الفن في تعرية المجتمع وكشفه بغرض التطهر من الأخطاء التي إن تراكمت أنذرت بكوارث كبيرة. أحمد المدفوع بلامبالاته وانصرافه عن الانغماس في قضايا كبرى، أو بالأحرى توقف عن الاهتمام بها، يجد نفسه وجهًا لوجه مع حقيقة كارثية وهذا ما يخلق الدراما الجيدة أن يجد البطل نفسه أمام اختيارات مصيرية وصراعات داخلية ونفسية تتنازعه نفسه بين أمرين إمّا أن يؤثر السلامة ويسير بجانب الحائط كما أراد لنفسه تلك الحياة الهادئة أو يخوض غمار الحرب ويقاتل بعد ظنه أن زمن الحروب والبطولات قد انتهى بعد انتهاء الحرب والانتصار على المعتدي الخارجي، لكن الحرب في الداخل أيضًا!. أحمد المرتبط بصحفية شابة لا تسطيع نشر ما تريد بل يطلب منها أبيها أن تبحث عن شيئًا تكتب عنه ترفع به راتبها كالآخرين المستفيدين، لا يستطيع إتمام زواجه منها بسبب الظروف الاقتصادية الطاحنة.

دائمًا ما نجد الإحالة لنصر أكتوبر 73 ظاهرة، في مناقشة أحمد مع والد وداد أنه قبل 73 كان يائسًا لا يجد فرصة في بلده، جاب دول أوروبا بالأتوبيس كان يحلم أن يعمل بيديه ليريح عقله، وعاد مع 73. النصر أعطى أملًا كاذبًا لجيل كان محطمًا بالهزيمة، لكن عندما عاد لوطنه لم يجد بعد ذلك سوى الهزائم، مزيد من التضييق على فرصه في الحياة. إحالة أخرى نجدها في اسم عريس أخت أحمد الذي أطلق عليه أهل القرية «أبو زيد الهلالي» ويوضح له أبيه أنه اكتسب هذا اللقب بعد أن حطم دبابة في حرب أكتوبر لكن اسمه الحقيقي شرف. الإحالة التي تنتمي كاختيار ماجدة الخطيب لتجسيد سعاد لذاكرة سينمائية سابقة، وهي اسم «عبد العاطي» الذي أعطاه بشارة لشخصية

بوستر فيلم العوامة 70

عامل المحلج الذي يجسد دوره (أحمد بدير) ويريد كشف مخطط فساد كبير تديره عصابة من المديرين رؤسائه يبددون قطن التصدير ويسرقون ويزورون مما يهدد الاقتصاد القومي، كان «عبد العاطي» اسمًا لمقاتل حقيقي في حرب 73 صنع عنه بشارة فيلمه التسجيلي الأول «صائد الدبابات» وهو فلاح وابن لقرية مصرية في محافظة الشرقية، فربما أراد بشارة أن يمد الخط على استقامته ويضع سيناريو لواقع عبد العاطي بعد النصر، وكأن هذا ما آل إليه وما آلت إليه القرية المصرية كلها ، وأن أصحاب النصر الحقيقي يُسلبون ويُسرقون جهارًا نهارًا، والسيناريو كان مُحزنًا لأنه انتهى بقتله!.

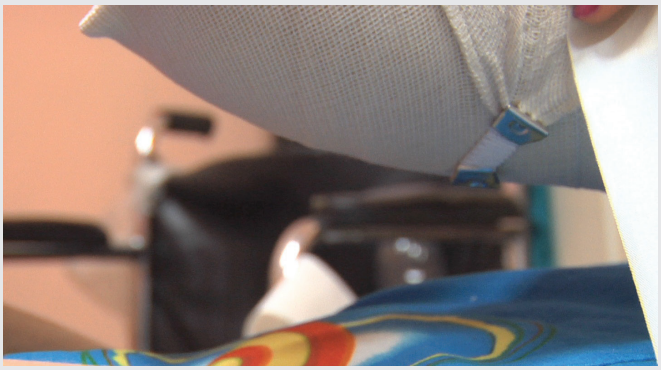
يريد عبد العاطي العامل صحفيًا ينشر قصة المحلج، ويلوذ بأحمد الذي يقرر أن يعرفه بخطيبته، يدبر لقاءًا معه في العوّامة، ولأول مرة يدخل العالم الخارجي بمشكلاته عالم أحمد المعزول المهمش، يثبّت بشارة جزء النافذة المفتوح ويطل منه القمر بدرًا بازغًا كأنها لوحة ثابتة في كل مشهد فهي النافذة التي يطل منها أحمد على الواقع ككتلة هائلة سوداء من الظلام بها نقطة بعيدة مضيئة، وفي لقطة مكبّرة لوجه عبد العاطي وهو يحكي قصة الفساد يناظر بينه وبين ضوء القمر كأن الحقيقة المضيئة تقترب أكثر من عيني أحمد ، الذي يبدو مترددًا في التحرك مع قصة عبد العاطي ويشعر أن أقصى ما يستطيع تحقيقه له أن يساعده ليُكتب خبرًا في جريدة أو تحقيقًا صحفيًا لا أبعد من ذلك. من نفس النافذة المتفوحة ستصرخ وداد من منظر بقرة نافقة في النيل، كنبوءة مبكرة لما سيحدث لعبد العاطي بعد قراره أن يذهب بقصته ليبلغ بها الشرطة لأنه لا يحتمل الكتمان على ضميره، ويفاجئنا أحمد بقصة مبادرته لإنقاذ جسد فلاحة متوفاة في قريتهم عندما كان شابًا متحمسًا يلقي بنفسه في المهالك لا يخشى المخاطر، وهذه نبوءة أخرى مغروسة في مشهد سابق كتكئة لما سيكون عليه موقف المتخاذل من نصرة العامل أو المضي قدمًا في الكشف عنها. سيقتل العامل وستظل جثته أسفل العوّامة، وستدخل سعاد ورفاقه وسيعبثون كأنهم يرقصون على جثته. سيجادله صديقه مصور الفيلم «صالح» (شفيع شلبي المخرج التسجيلي)، والمونتير «عادل» (المخرج محمد خان) في غرفة المونتاج بشأن لقطة ظهر فيها عبد العاطي عَرَضًا في فيلمهم التسجيلي باعتبارها «لقطة ملهاش لازمة» لأنه إذا احتفظ بها سيخرج بذلك عن موضوع فيلمه الأصلي، لكن يتردد أحمد بشأن هذه اللقطة أيضًا وهو جدل قد يحدث في الحقيقة لفنان وهذا ما يصوغ اختياره وإلى أي جانب سينحاز لعرض الحقيقة كما هي أم الأساطير. تُحدث العصابة المرسلة للتخلص من عبد العاطي شرخًا في القنطرة ليقع فيه وهو يمر به، كأن الفساد قد أحدث فجوة بين أحمد كمثقف وبين الواقع، وهو نفسه الشرخ الذي ستسقط فيه سعاد وهي آتية إليه، الفساد الذي لوث فيما لوث سعاد وطبقتها، وسقوطها في فخه رمز لسقوطها السابق.

علاقة أحمد بوداد تظهره على أنه شخص خيالي، رومانسي بينما وداد واقعية وتجذبه نحو الواقع، وهو يقاومها ، تحدثه عن لامبالاة أبيها ومشكلاته مع أمها، وهو يحدثها عن العيش في جزر تاهيتي. لديه تطلعات طبقية واضحة في رغبته الدائمة في الأكل في مطاعم غالية ، وحضور حفلات في فخمة في فنادق مرتديًا بدلة شيك حتى لو سيكلفه ذلك كل ما يكسبه أو يستدين من خطيبته، هو منجذب للخيال لمجتمع المظاهر والرفاهية.

بعد كشف مقتل عبد العاطي غريقًا تحت عوّامة أحمد سيشعر بذنب كبير، سيزوره شبح عبد العاطي خارجًا من مياه النيل من نفس النافذة ليلومه على عدم تحركه لينقذه من القتلة، سيؤرق هذا الشبح حياة أحمد، يذهب لمنتج الفيلم شخص تاجر لا يهمه الفن أو دوره يقترح على أحمد قصة لا يموت فيها عبد العاطي بل يعيش ليعتذر لمديره عن سوء ظنه فيه، لكن يرفض أحمد أن يشوّه الواقع أو يتاجر بقصة عبد العاطي ويسرقه حيًا وميتًا، وفي مشهد من أفضل مشاهد الفيلم يذهب أحمد لحضور حفلة تنكرية مع وداد في فندق فخم مع أبناء الطبقة المنصرفة عن الواقع تمامًا ، الجميع يرتدي أقنعة ويعيش في وسط زائف غير حقيقي، يقول لوداد أنه قرر أن يحطم كل الأقنعة ويكشف الزيف، ويبدو أن أزمته مع شبح عبد العاطي الذي يظهر له لن تكفي لدفعه للتورط تمامًا فكان لابد أن يمسّه الأمر شخصيًا يدّعي أحد عمال المحلج عليه بأنه هو قاتل عبد العاطي ويحجز في قسم الشرطة ويتكاثر عليه الأشرار ويوسعوه ضربًا وتُهان كرامته، فيحركه دافع الثأر الشخصي، ويقص عليه عمّه أنه لابد أن يبادر ولا ينتظر الآخرين ليكون رد فعل لهم. تنقلب حياة أحمد يقرر ألا يظل سلبيًا، يذهب بنفسه للرجل المأجور الذي ادّعى عليه ويسدد له لكمات متتالية مطالبًا له أن يفصح عن الحقيقة، كتلك اللكمات التي سيسددها «سوّاق الأتوبيس» للص – فيلم عاطف الطيب-. يقرر أن يحتفظ باللقطة التي ظهر فيها عبد العاطي ، في فيلم عن القطن، لكن لن يظهر فيه الماكينات ومشروعات الدولة العملاقة بل الانحياز لواقع الفقراء والعمال، وهذا سيعيدنا لمفهوم بشارة عن دور السينما التسجيلية في البداية، وأن يوضع على اللقطة صوت المعلق ليقول بوضوح أن هذا العامل قد قتل أثناء تصوير الفيلم بينما يحاول أن يكشف جريمة خطيرة تهدد بالاقتصاد القومي المصري، وأنه سيكون مسئولًا عنها شخصيًا، في مناقشة سابقة في الفيلم مع صحفي زميل لوداد يعتبر أفلامه التسجيلية غير جيدة وتظهر فلاحي مصر بمظهر غير جيد وهذه الأفلام تعرض في مهرجانات ويعتبرها مسيئة لصورة مصر، فيرد أحمد الصدق، إذا واجه الفن مشاكل المجتمع بصدق سيكون بداية الطريق لحلها وسيحترمنا العالم، لكن هذا النمط من النخبة المرتزقة لا تنظر للفن الداعي للحقيقة بنفس النظرة، هي تريد فقط كل ما يدعم صورة الدولة الرسمية وما تريد ترويجه عن البلد. في المشهد الختامي يخلع أحمد دبلة ارتباطه بوداد منهزمًا أمام معركة طويلة ويضعها على كتاب الروسي زيغا فرتوف الشهير وأحد مراجع السينما التسجيلية الهامة «العين السينمائية والحقيقة السينمائية» كأنه يتخلى عن كل أحلامه في الحياة والفن، إلا أن وداد تدعمه وتعيد الدبلة له وتحتضنه كأنهما جسدًا واحدًا ويقفان كجزع شجرة متين في مواجهة عواصف كبيرة آتية ، وأنوار فرح ظاهرة في عمق الكادر كأن لحظات كثيرة من الكشف والتنوير آتية، ويقرر أحمد أن فيلمه القادم سيكون عن مشكلة البلهارسيا، ويتساءل مَنْ المسئول؟ ويعيدنا شريط الصوت من جديد لأصوات الغناء الريفية، مذكرًا المتفرجين بأن المعارك مازالت طويلة وأنه لابد من وضع الريف نصب أعيننا.

كان أحمد يردد لأصدقائه ، معتدًا بنفسه لماذا لا تعترف وداد أنني أهم منها ، أنا مخرج، وأفلامي ستحيا وستحرك الجماهير، إن لم يكن اليوم فغدًا، السينما سلاح لمَنْ لا سلاح له. وهذه الجملة بمثابة تكريم لفن السينما ولدوره في تشكيل الوعي وتبصير الناس بمشكلاتهم ومن ثم يأتي الحِراك والتغيير.

سيظل فيلم بشارة وجبة فنية دسمة مليئة بالتفاصيل الدقيقة التي حمّلها مبدعها بشحنات دلالية ومعاني متجاوزة للسطحية ، وسيظل يحمل العديد من التأويلات الجمالية والفنية وكذلك الاجتماعية والسياسية.



أبى ..
حكاية فيلم منزلى

الكتابة عن فيلمى التسجيلى القصير والأخير «أبى» عملية ليست سهلة بالمرة، مثلما كان الحال عند التفكير وصناعة الفيلم ذاته ! .. ليس لأن الكتابة فى حد ذاتها مُرهقة – وإن كانت كذلك ! .. لكن لأن استعادة الذكريات – قبل وأثناء وبعد التصوير – تبدو أشبه بمحاولة الرجوع لشريط نفسى داخلى لم يكُن ساراً بحالٍ من الأحوال، خاصةً وأنا أكتب هنا بعد وفاة والدى – رحمه الله – منذ وقتٍ ليس ببعيد (توفى والدى يوم ١٦ يناير عام ٢٠١٧) .

محمد عادل

جاءتنى فكرة هذا الفيلم بعدما دخلت للمرة الثالثة عشرة المستشفى مع والدى رحمه الله، الذى كان يشكو من السكر، وقد كنت دائم الدخول إلى المستشفى مع والدى فى أعوام مختلفة، كان معى أخى الذى يكبرنى «عبد العظيم عادل» دائماً، فى حين أن أخى الأكبر «عبد العزيز عادل» يعمل خارج مصر .. ولم يكُن السكر هو السبب الوحيد فى مرض والدى، لكن قُل إنه رغبة الوالد رحمه الله فى فعل ما فى رأسه، فرأيه دائماً – كما يرى – هو الأول والأخير ! .

فى عام 2015 ساءت حالة والدى بشدة، حيث كانت حالة قدمه قد تدهورت بشكل كبير بفعل السكر وعوامل أخرى، وحاولنا جميعاً قدر استطاعتنا أن نحافظ على قدمه على مدى عشرة أعوام كاملة، وكنا سننجح فى هذا، لكن لولا عدم اهتمام والدى بسماع نصائحنا كعائلته أو حتى سماع نصائح طبيبه المعالج، مما استوجب معها بتر القدم اليسرى والدخول مع الوالد بـ«الكرسى المتحرك» إلى المنزل .. «الكرسى المتحرك» ليس مجرد شىء أو أداة معبرة عن «إعاقة شخص»، لكنها شىء أكبر من هذا بكثير، فيكفى ما يؤدى هذا بالعائلة وبالأب معاً للشعور بألم نفسى كبير لا يمكن تخيله .

كان لدى شعور داخلى بأن والدى قد يرحل إلى العالم الآخر فى أى لحظة، وصارحت بهذا أختى الصغرى «منى عادل»، التى أعترف بأنها كانت خير وأكبر معين لى لخروج هذا الفيلم للنور، رغم رفضها الفكرة فى البداية، ولا أنسى يوم أن بكت وهى ترجونى ألا أقوم بتنفيذ هذا الفيلم، واصرارها على عدم التدخل فى صناعته، والمشاجرات التى حدثت ما قبل وأثناء وبعد التصوير، لكنى لم أكُن أرى المشروع من دونها، ليس لكونها مصورة محترفة فقط، لكن لكونها الشخصية الرئيسية برأيي، التى كنت أريد التركيز عليها بأحداث الفيلم لأنها أكثر من تألمت جراء كل ما حدث ويحدث وسيحدث، وكنت أريد أن أحييها ووالدتى لأنه لولاهما لما كُنت قد تقدمت بحياتى على كافة الأصعدة، ولولا أختى ووالدتى ما تحرك الفيلم للأمام خطوة فى سبيل تنفيذه .

بالتأكيد لم يكُن معى أى مال للتصوير، ولم يكُن هذا هو العائق الوحيد، فقد كان العائق الثانى هو تصوير والدى نفسه وإقناعه، ولهذا السبب ارتأيت أننى لن أخبر والدى أو أيا من أفراد الأسرة – بمن فيهم والدتى فى بداية الأمر - عن هذا الفيلم، حتى لا أدخل فى الكثير من المجادلات – خاصةً أن علاقة والدى بنا جميعا كانت متوترة – وكان صديقى وزميل أختى المشترك «هشام توفيق» هو الذى أعطانا كاميرته الخاصة Canon 600D بالعدسات اللازمة للتصوير، دون مقابل وأيضاً دون وجود أى معدات للإضاءة ! .. ذلك كله فقط من أجل مساعدتنا، حيث لم يكُن يعرف ماذا نصور تحديداً، وهى إحدى الطرق لصناعة أى فيلم بمقابل محدود أو بدون مقابل إطلاقاً وهى : «الاستعانة بصديق حقيقى» .

لم أضع الفرصة، وبدأت تصوير المنزل من الداخل – ومعى «منى» – مستخدمين إضاءة الكشافات المنزلية البسيطة - كما ارتأيت - فقط كنا نحاول أن نضبط إعدادات الكاميرا، مع وجود إضاءة من تلك النوعية، وكانت النتيجة مذهلة برأيى، ولم يكُن أحد يتصور أن هذا الفيلم قد صُورَ بكشافات منزلية عادية ! .. وداعاً لمعدات الإضاءة إذن ! .. لكن ليس وداعها كلياً بكل تأكيد ! .

محمد عادل

التصوير فى المنزل ساعد والدى فى التعود على حُضور الكاميرا، وكان لا يعرف ما الذى نقوم به تحديداً، وكان لا يهتم، فرأيه فى كل حال – كما أعرف – لن يخرج عن كونى أضيع وقتى فيما هو غير مفهوم أو لا يأتى لى بمقابل مادى مناسب، كما أنه كان متحفظاً بشدة بشأن قيامى بتشجيع أختى، بل وأخذها لمدرسة خاصة لتعلم التصوير، فكان يرى أن الفتاة أو المرأة مكانها المنزل فقط لا أكثر ! .. وكنت أعرف أن طبيعة والدى صعبة للغاية، وكان من الممكن أن يقوم بأى تصرف لا يُمكن تصوره أثناء التصوير .. فقط كنت أقول لنفسى دائماً : «ركز على ما تقوم به وكُن صادقاً» .. فى النهاية لن يهتم الجميع بما عانيته أو بما كنته وقت تصوير وتنفيذ فيلمك، وكل ما سيهتمون به هو الفيلم نفسه .. الجمهور أنانى يا عزيزى ! .

حين جاءت مرحلة تصوير والدى نفسه، كنا نقوم بالادعاء بأننا نُصور شيئاً آخر فى المنزل، وكان والدى لا يعرف شيئاً عن عملية التصوير، وهو ما سهل من الأمر لخروج الفيلم بشكل طبيعى تماماً .

تظل المسألة الأخلاقية فى كونك تصور شخصاً دون إذنه مُلحة فى ذهنى، لكنى كنت أتذكر ما تعلمته فى الورشة الفرنسية، التى كان نتاجها فيلمى التسجيلى القصير الأول «حلوان .. أنا» عام 2014 .. قالت لى وقتها مسئولة الورشة وهى المخرجة الفرنسية الجزائرية «نعيمة بوفركاس» إن هناك جدالا حول هذه المسألة، فالبعض يرى أنه ليس من الأخلاق تصوير شخص دون إذنه، وآخرون يرون العكس، لكن يبقى الجدال

مُستمراً لأنها مسألة متعلقة بطريقة تنفيذ كل فيلم على حدة .

كانت المسألة الخاصة بفيلم «أبي» هى رغبتى الشخصية فى البوح، فقد عانيت الكثير من الضغوطات النفسية والعصبية، وما زلت على آثارها أُعانى دون أن أتحدث لأحد عما بداخلى فعلاً، وكانت السينما بالنسبة لى ليست مجرد مجال أعشقه، ولكنها مجال لإخراج ما فى نفسي، خاصةً أن الازدواجية التى تعانى منها البيوت المصرية موجودة ..وهناك برأيى الكثير من الادعاء حول ما هو المفروض، وما هو معمول به ليس داخل الأسرة المصرية فقط، ولكن فى المجتمع المصرى بل وقُل العربى ككل أيضاً .

كنت أرى - وأراه مُبرراً أيضاً - أن هذا الفيلم يحمل عنوان «أبي»، لكنه - إن أردت الدقة - يحمل عنوان أُسرتى جميعاً، لهذا كان لنا الحق أكثر برأيى من والدى فى البوح، حتى وإن كان لا يرغب هو نفسه فى ذلك ! .. مع الوضع فى الاعتبار أن أحكى دون أن أُصرح .. ألمح دون أن أفصح .. أشير دون أن أكشف .. وذلك لأن الفيلم شخصى جداً، ولا أُريد أن أُسبب لعائلتى أى حرج، وهو ما استطعت فعله - أو هكذا أتمنى - بجهدٍ كبير .

يُعتبر فيلم «أبي» امتدادا لفيلمى «حلوان .. أنا» - الذى أشرت إليه - و«حلوان» ضاحية من ضواحى القاهرة، وفى الفيلم تحدثت عن علاقتى الشخصية بالمَدينة .. عن تحولاتها وتغيُراتها .. وتحولات وتُغيرات أهلها .. حيثُ كانت «حُلوان» مَدينة كانت لُغة الباشاوات والطبقة الأرستقراطية مسيطرة عليها، حتى أصبحت السيطرة للبائعين وسائقى الميكروباصات والطبقة الشعبية .

كنت قد تحدثت فى «حلوان .. أنا» عن المدينة (المجتمع الكبير) ، وفى «أبي» تحدثت عن الأسرة والعائلة (المجتمع الصغير) ، وفى النهاية الفيلمان شخصيان وحقيقيان، وهو ما أود كثيراً أن أفعله طوال الوقت .. أن أكون صادقاً مع نفسى قبل الآخرين .

كل شىء إذن موجود .. الكاميرا .. البيت (الديكور الأساسي، فلم أصور خارج المنزل، وكنت قد استعنت بلقطة واحدة صورتها بالخارج من قبل) .. الشخصيات الرئيسية فى الفيلم (كنت قد حددتها فى أربعة : أنا بظهور محدود جداً، أختي، والدي، والدتي، حيث كان أخى الأكبر مسافراً وأخى الأوسط متزوجاً وقتها ويعيش فى منزلٍ آخر) .

ولكنى نسيت شيئاً مهماً، وهو أنى لم أكُن منتبهاً إلى مسألة والدتى هذه تماماً ! .

لم أكُن قد أخبرت والدتى بالأمر وقتها، وبأنى أقوم بعمل هذا الفيلم، وهى قد شعرت بشكلٍ ما بأن ما نقوم به أنا وأختى شىء غير عادي، رغم محاولاتنا إخفاء الأمر فى البداية، وحينما علمت كان اعتراضها عنيفاً، و رأت أنه لا بُد لى من إخبار والدى بالأمر وليقبل أو يرفض، لكنى لم أكُن أريد أن تتسبب المُناقشات فى وقف الفيلم ككل، وكنت أريد التعبير عن شىء ما بداخلى وعما أراه أيضاً فى ذات الوقت .

وفى النهاية رضخت والدتى بعد إلحاح كبير، ومناقشات كثيرة، بل وقبلت بتصويرها والظهور بالفيلم لكن ليس دون الحِجاب ! .

كنت قد صورت الفيلم فى مراحل مختلفة خاصة بوالدي، سواء أكان ذلك قبل أو بعد عملية بتر القدم لوالدى رحمه الله، ولدى العديد من المادة المُصورة التى لم أستخدمها بعد فى الفيلم النهائي، وكان لا يوجد سيناريو واضح، بل هو إطار عام أعمل فيه، وكنت أراقب والدى ومواعيده - التى كانت مرهقة لتغييرها الدائم - وأقوم بتصويره فى أوقاتٍ وأوضاعٍ مختلفة وبطريقةٍ غير مكشوفة أو مكشوفة مع التقدم بحِجج مُقنعة، ولم يعلم والدى بأمر هذا الفيلم أو حتى عروضه بعدها حتى وقت وفاته رحمه الله ! .. أظنه بعد الوفاة قد عرف بالكثير الآن .. وبالفيلم أيضاً ! .

كان هذا - وكان والدى وقتها حياً يُرزق - قبل التحاقى بالورشة الفرنسية Les Ateliers Varan بالتعاون مع مؤسسة Cimatheque فى مصر ، وتعتبر ورشة Les Ateliers Varan من أعرق وأهم الورش لصناعة الأفلام التسجيلية فى فرنسا ، فعمرها أكثر من 30 عاما ، وهى قد طافت العالم كله تقريباً، بدليل أنها صنعت أفلاماً فى أفغانستان (معقل حركة طالبان) ! .. هذه الورشة لم تتم إقامتها فى مصر سوى ثلاث مراتٍ فقط حتى الآن، وكنت قد استطعت القبول فيها - أى المرة الثالثة - بمشروع فيلم «أبي» الذى تقدمت به، وكنت قد قبلت مع ثمانية متقدمين آخرين من أصل مائتى متقدم كما علمت بعدها ! .. كان القبول بالورشة عملية ليست سهلة، لهذا كنت مسروراً بقبولى لأنى أرغب فى تطوير فيلم «أبي» والوصول به للشكل الأكمل فى إطار هذه الورشة .

كان الفرنسيان David Gheron-Tretiakoff و Jean-Noel Cristiani ، هما المسئولين عن الورشة واللذان كانا - خاصةً «ديفيد» - خير مُعينٍ فى تنفيذ هذا الفيلم .. وكانت الورشة وقتها قد تقلصت للأسف من ثلاثة أشهر لثلاثة أسابيع فقط لتنفيذ الأفلام - وفيلمى منها - بسبب ميزانية الاتحاد الأوروبي، كما أنهم وضعوا شروطاً لتنفيذ فيلم لا تكون مدته أكثر من عشر دقائق، وأعترف أنه لولا «ديفيد» و«جون» لكان هذا الفيلم قد خرج بشكل آخر تماماً وبوقتٍ أطول، وهو شىء ما زلت إلى الآن أسأل نفسى فيه ما إذا كان صحيحاً ! .

لا أنسى كلمات «جون» و«ديفيد» لى : «أنت مجنون .. لهذا أنت فنان» ! .. ولهذا السبب كنت أشعر بأن «جون» و«ديفيد» يتدخلان بشكل ما، ويقومان بعملية «فرملة» لى - كما يقول التعبير المصرى الدارج - حتى لا «أشطح» ! .. كان «ديفيد» يقول لى : «نعلم تماماً أن هذا الفيلم ليس مجرد فيلم بالنسبةِ لك، بل هو شىء شخصى جداً، وانخراطك بهذه المسألة شىء رائع برأيى، لكن له آثاره السلبية أيضاً، لهذا ننبهك كثيراً» .

كانت الورشة قد أمدتنا بكاميرا Panasonic تحديداً P2 لتصوير هذا الفيلم، بجانب معدات الصوت، وهنالك بالتأكيد المونتاج والإشراف على كل مراحل الفيلم .. وكل هذا أشرحه لأنه طريقة لتنفيذ فيلمك إن كنت لا تمتلك - مثلى - المال اللازم لصناعة الأفلام، فورش صناعة الفيلم - وليس كُلها - طريقة تساعدك فى هذا، فهم يقومون بإمدادك بـ«الدعم اللوجيستي» أى كل المعدات اللازمة (كاميرا - صوت - إضاءة .. إلخ) ، وهو ما تحتاجه فعلياً لتنفيذ فيلمك فى النهاية .

لم أكُن أحب كاميرا P2 أولاً لأنها ثقيلة جداً ومكشوفة، وكان المسئولون عن الورشة يرون عدم ضرورة استخدام «حامل الكاميرا» أو Tripod ، وذلك لأن الاتجاه الآن فى صناعة الأفلام التسجيلية هى الكاميرا المحمولة أغلب الوقت، وكان من المفترض أن نعمل جميعاً فى أفلام بعضنا البعض (صُناع الأفلام بالورشة) .. لكن هذا لم يكُن متاحاً لى ! .

كنت قد اشتغلت فى الورشة فى فيلمين ليسا من إخراجي، أحدهما لمخرج مصرى والآخر لمخرج سورى يعيش فى مصر، وحاول كل من «ديفيد» و«جون» إقناعى بضرورة أن يأتى شخص ما إلى المنزل ليساعدنى فى تنفيذ فيلمي، لكنى رفضت، وكان أهم سبب للرفض هو أنى لا أريد أن يشعر والدى بأى شىء غير طبيعى .. وكان اقتراح «جون» وقتها : «إذا عرف والدك بأنك تعمل فيلماً عنه فهذا قد يكون شيئا جيدا، و ربما يُقرب بينكما أكثر، وإن حصل العكس، واتخذ ردة فعل عنيفة، فيمكنك تصوير هذا أيضاً، وهو ما سيُطور بالتبعية من الفيلم» ! .. رفضت كلام «جون»، ففى النهاية التدخل فى الإطار العام الذى رسمته له حدود معينة، وهذا يدفعنى للقول إن الاقتراحات والاستماع إلى النصائح مهم جداً، فكل رأى مفيد فى الفيلم، لكن فى النهاية أنت من سيتخذ القرار النهائى .

تم تصوير الفيلم، وقبلها كنت قد عرضت على «ديفيد» و«جون» ما صَورتهُ قبل الورشة، وكان رأيهما أننى لا بُد أن أركز على مرحلة التصوير فى الورشة فقط وأترك ما صورته من قبل، ولكنى كنت أرى العكس، ففمت بتنفيذ مونتاج المَقطع الأولى فى الفيلم (أول ثلاث دقائق) .. وانبهر بها كل من «ديفيد» و«جون» ! .. هذا درس آخر مهم، وهو أنى كصانع أفلام إن أردت أن يفهمنى الآخرون فلابد أن أظهر لهم ما صورته أو ما قمت بعمله .. لا تشرحه أو تقوله .. فقط أظهره أمام الجميع .

وفى النهاية كان العرض الأول للفيلم فى أغسطس 2015 بمؤسسة Cimatheque بمصر ، وكُتِبَ عن الفيلم فى عددٍ من الصحف .. وهنالك الكثير من الآراء التى تلقيتها عن هذا الفيلم، ومنها آراء فنانين ومخرجين مصريين معروفين مثل المخرجة «هالة خليل» والمخرجة «هالة لطفي» .. والفيلم قد عُرِضَ فى العديد من المهرجانات المحلية والعربية والدولية .

جميع هذه العروض والمهرجانات دون أن أدفع مليماً واحداً ! .. بالتالى الفيلم لم يكلفنى شيئاً، وحضوره فى العديد من الفعاليات والمهرجانات (ومنها ما هو قريب) بدون أى مقابل أيضاً ! .. وبالتأكيد ما أقوله هو تجربة خاصة بي، ولا تعنى بحالٍ من الأحوال يمكن تطبيقها بشكلٍ كلى .. لكن على الأقل على الفرد أن يحاول .

كان العرض الأول بحضور والدتى وأختى «منى» وأخى «عبد العظيم» .. كانوا فخورين بى كثيراً، خاصةً أن «ديفيد» أصر على التعرف إليهم والحديث معهم .

بعد العرض قالت لى والدتى وقتها جملة لن أنساها : «فيلمك قاتم جداً .. ولم أكُن أعلم أننا نعيش وسط كل هذا» ! .. شكراً أمى وأختى فهذا الفيلم إهداء منى لهما .

ايما طومبسون في لقطة من الفيلم

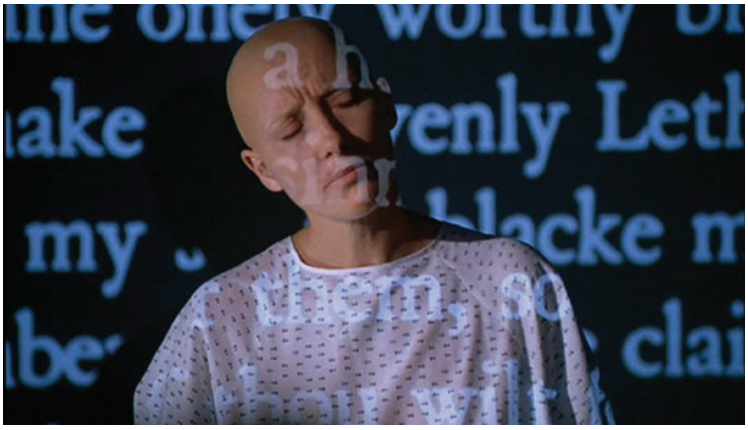
لعبة المفردات تتغلب على مرض السرطان في فليم wit

أكاد لا أخفي الطاقة الإيجابية والقوة التي اكتسبتها عندما شاهدته للمرة الاولى، الطاقة تسري في عروقي أثناء تحليله. أنا وبطلة الفيلم في نفس الوضع ونفس المرض، لكن في جزء آخر من الجسم، ومرحلة مختلفة. لا أريد الوصول إلى مرحله الآنسة فيفيان.. لا أتنمى ذلك. أريد مواجهة الموت والمرض كما فعلت فيفيان. هي انطلقت بخيالها وعالمها بكل قوته إلى التخصص الذي كرست حياتها من أجله (الفلسفة)..

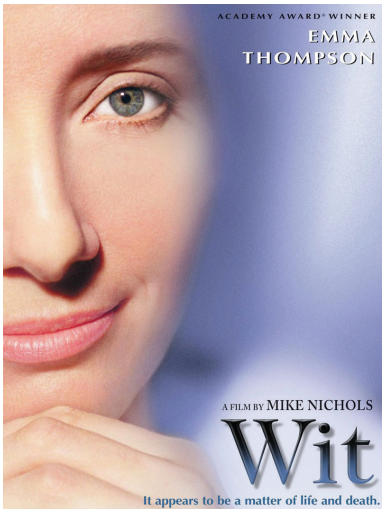
مرام صبح

استخدمت بعض الكلمات التي قد لا تعنى شيئاً للبعض، لعبت بمفردات ورددتها في كل الأوقات السيئة، والجيدة أيضاً، ما ساعدها على مواجهة السرطان وأن تبقى واقفة بكل قوتها ساعات وأيام، تحمل مضاعفات علاج كيماوي يقضى (حتى) على الخلايا السليمة في الجسم، تلك الكلمات خففت من وجع الوحدة. أنا اخترت المواجهة بالسينما، بضحكات نجوم السينما، ببعض المشاهد الحزينة والعفوية، الكوميدية الرومانسية أيضا، بسحرها، بقوتها، بجمالها، بموسيقاها التي تغمرني كل للحظة. حاول المخرج مايك نيكولاس، بكاميراته التي سردت لنا نصاً مقتبساً من مسرحية للكاتبة مارغريت إيدسون. نص محدود المساحة، معقد أحياناً، ومحدد الشخصيات إلى فيلم درامي. بطلته أيما طومسون (Emma Thompson) التي جسدت شخصية الآنسة فيفيان بكل براعة وكأنها مصابة بمرض السرطان فعلاً.

بصوتها الهادئ أحياناً.. بنَفَسها الضعيف الذي يذوي بالتدريج، بابتسامتها الخفيفة القوية التي تُخفي حزناً ووجعاً كانت تبوح به موسيقى الفيلم. هي أستاذة فلسفة تعمل في جامعة (اي . ام . اشفورد) متخصصة في شعر القرن السابع عشر، وتحديداً الشاعر جون دون. تبلغ من العمر 48 عاماً. توفي والدها بنوبة قلبية. في عمر الـ 21 عاماً توفيت أمها إثر إصابتها بسرطان الثدي. كان عمرها بين الـ 41 و42. هي وحيدة ليس عندها أخوه وشخصية متوازنة صلبة وقوية، تحب الوضوح، عنيدة، تحب التحدي. كان هذا هو سر تخصصها بشعر القرن السابع عشر. بتقسيم الفيلم إلى مراحل تطور درامي نتوصل إلى ما يلي: (مرحلة القوة والوضوح) أول مرحلة من مراحل علاجها: كانت شديدة القوة.. شديدة الحزن بعيونها الزرقاء، بشعرها البنى القصير الممزوج ببعض الشيب، عندما أخبرها الطبيب بإصابتها بمرض سرطان المبيض الانتقالي في المرحلة



الرابعة، وأن المعالجة الكيمياوية هي الأفضل لحالتها، وضرورة أن تكون قوية وأن تتحمل المضاعفات السيئة الناتجة عن العلاج الكيماوي، بالإضافة إلى ذلك أكد لها أن موافقتها على العلاج سوف تساهم في دراسة علمية. كان تماسكها واضحاً. عبر المخرج عن ذلك من خلال تماسك الكاميرا في هذا المشهد، المكان والأشخاص والموسيقى هادئة كهدوئها. كان الوضوح هو الشيء المشترك بينها وبين الدكتور كيليكيان. كلاهما يحب الوضوح مع طلابهما. ما زالت القوة مسيطرة على المشهد. واقفت، ووقعت على ورقة العلاج. (مرحلة الحياة الموت الحاضر والماضي): هذه المرحلة معقدة، عبر عنها المخرج باللقطات المتداخلة بين الحياة والموت، بين الحاضر والماضي، بالرغم من أن الموت تقدم على الحياة بحديثها للكاميرا عندما قالت: "وهل من أحد سيسألني كيف حالك عند موتي؟". أصبحت سؤال كيف حالك؟ جملة روتينية عندها. ثم تنقلنا بحديثها إلى الحياة، حيث تلك الإنسانة التي كرست حياتها في دراسة شعر القرن السابع، وتحديداً الشاعر جون دون. ذلك الشاعر الميتافزيقي كان يستخدم استعارات لموا جهة الموت، ثم ذهبنا إلى الماضي عندما كانت طالبة في الجامعة وتحديداً في مكتب الدكتور الذي يدرسها شعر جون دون، حيث مشهد توبيخ الدكتور لها على مقال، من أجل دفعها حتى تعطي جهداً أكبر، وتتغلب على الحواجز المنيعة. (هنا يوجد اسقاط درامي على حالتها المعاصرة) وكأنها تريد منها أن تقاوم الموت بكل ما لديها من قوة، صوت الحياة كان واضحاً في المشهد. صوت الطلاب، الجامعة، العصافير، اللقطات بهذا المشهد كانت متداخله بين مكتب الدكتورة وغرفتها في المستشفى، وكأنها أكثر من كاميرا.. كاميرا تصور الحاضر، وكاميرا تصور الماضي، وكاميرا تصور الموت، وكاميرا تصور الحياه، تتداخل الكاميرات مع بعضها، كما تتداخل المشاعر ببعضها البعض: بين القسوة والقوة، ودفء وفضول معرفة "جون دون" الذي لا نراه بل سمعنا كلماته: (سوف تموت أيها الموت). مرحلة التعرف عليها (الأنسة فيفيان بيرنغ): هذه مرحلة سهلة وبسيطة في تسلسل الأحداث، منذ دخولها عند الطبيب الذي يسجل المعلومات، وهي تتحدث عن نفسها وعن مكانتها العلمية. عند أخذ الصور الطبية تكون الكاميرا خلفها. وكأنها لص يريد سرقة أفكارها، وعندما دخلت إلى الجهاز الطبقي المحوري - وعلى الرغم من الصوت المزعج للجهاز - لم تكف عن الحديث عن نفسها، وعن جون دون، لم يكن الصوت المزعج عائقاً أمام ابتسامتها الخفيفة عندما تذكرت أنه قد خُصص لها شكر في مقدمة نقدية لإحدى قصائد جون دون (عبادات في مناسبات طارئة). اللقطات البعيدة والقريبة كانت أساس هذه المرحلة، بعد الانتهاء من الصورة الطبقية ذهبت من أجل المقابلة الطبية. يظهر الدكتور برونز، وهو زميل الدكتور كيليكيان، كان طالباً في صفه في مادة الأدب الانجليزي الذي كانت من أصعب المواد عند الدكتور برونز، التوتر والعفوية كانت واضحة عليه. خلال المقابلة الطبية اكتشفت أنها مصابة بمرض السرطان الانتقالي. كانت تشعر بألم شديد ومغص حاد وضغط. كان ذلك خلال قيامها بمشروع كبير، حيث تُعد مقالة حول جون دون لموسوعة أكسفورد للآداب، بعدما سلمت المشروع أجرت الفحوصات اللازمة، وتبين أنها مصابة بالمرض، بعد تلك المقابلة الطبية جاء الفحص الطبي، حيث استلقت على سرير، وضع الدكتور برونز غطاء قماشي أزرق، وقدماها على ركابيين وكأنها جاهزة للولادة. خرج من الغرفة لينادي على الممرضة لكي تساعده، لم يتركها لوحدها. كانت لقطات كاميرا المخرج القريبة والبعيدة تقربنا منها وتبعدنا، وهي تردد شعر جون دون. فهو لم يفارقها حتى عندما وضع الدكتور برونز الإبرة في الرحم، كان الدكتور برونز يتحدث عن شعراء الأدب الانجليزي، من بينهم جون دون، وعن صعوبة



الشعر. مرحلة الالم والمعاناة: كاميرا المخرج وأداء الممثلة (إيمى طومسون) لم يغفلا عن أي من التفاصيل البسيطة في هذه المرحلة. كانت بارعة في تجسيد الشخصية أمام الكاميرا بوجعها وضعفها وحزنها، وصوت نفَسها الموجوع، عندما كانت تستفرغ بين كل فترة. القوة والفخر حتى رغم وجعها عندما كانت تتحدث عن القسم الذي تدرس فيه، وعن طلابها، ماذا سيفعلون عند موتها، من الطبيعي أن تنشأ علاقة بينها وبين الممرضة لأنها كانت تهتم بها، ومن الغريب والمثير أن لا يأتي أحد لزيرتها، ولا يتواصل معها أحد. من خلال الإضاءة الخافته عبر المخرج عن وحدتها، الكاميرا بدت حزينة كحزن تلك التفاصيل في غرفتها، حتى صورتها في شبابها أصبحت حزينة، الموسيقى هادئة كهدوء الغرفة، غريبة تلك التفاصيل، وقوية تلك الأوجاع. مرحلة القوة بالكلمات: على الرغم من بطء مرور الوقت في المستشفى، إلا أنها حاولت خلق عالمها الخاص المختلف نوعاً ما، عندما لعبت دور الممثلة، وأخذتنا وأخذت الكاميرا معها إلى يوم الجولات الكبرى، وهو اليوم الذي يأتي به الأطباء المتدربين، ومن بينهم المسؤول عنهم الدكتور كيليكيان لدراسة حالتها ولتنافسوا فيما بينهم لمعرفة الآثار الجانبية لمرضها. بعيداً عن الكلمات الطبية التي خربطت مفرداتها، هي منذ صغرها كانت لعبتها الكلمات، فكيف الحال بعد أن تخصصت بشعر جون دون، انطلقت بخيالها وخيال الكاميرا إلى طفولتها وإلى قصة الأرنب وكلمة نعاسي، ربط المخرج بين الحاضر والماضي عن طريق والداها الذي كان يصحح لها المفردات في بيتهم، إلى غرفتها في المستشفى. مرحلة العزلة والبعد عن كلمات: هذه المرحلة قاسية وصعبة عليها، هي الآن بغرفة العزل. لأن علاجها أصبح خطراً على صحتها، درجة حرارتها مترفعة، الرعشة ترج جسمها بالكامل، صوتها بدأ يذوب بوجعها، الممثلة (إيما طومسون) كانت ذكيه في تجسيدها الشخصية، فلم تغفل عن أي وجع أو ألم، كذلك كاميرا المخرج رصدت كل تفاصيله حتى العرق الذي كان فوق جبينها، ونسمع كل نفس متعب يخرج منها. رغم تعبها الشديد لايزال جون دون محور حديثها ولا تزال متعتها في استخدام كلماته لمواجهة الموت. خرجت من غرفة العزلة إلى غرفتها، عندما حان موعد الاختبار الطبي كانت ترفض أن تتلقى الأوامر من أي إنسان.. كما كانت في صفها، بقوتها وجبروتها، كانت مسيطرة على صفها وعلى طلابها. عندما ذهبت إلى غرفة الاختبار الطبي شعرت أنها تبعد عن الكلمات التي هي لعبتها الفكرية ومصدر قوتها بعد ثماني جرعات من العلاج الكيماوي، لم تكف عن وصف نفسها وقوتها وتميزها. حقا هي تميزت في المرض، قصائد جون دون كانت أقوى من صوت الأجهزة الطبية. مرحلة الاختيار: مشاعرها مختلطة.. تأنيب الضمير بسبب تعاملها القاسي مع طلابها. الكلمات بدأت تهرب منها، وضعها سيء، لا تستطع الوقوف، المرض يأكل جسمها، والكاميرا مسلطة على سريرها وجسمها. بدأت تنسى الأشياء، إلا كلمات جون دون. أثناء جلوس الممرضة (سوزي) -التي نشأت بينهما علاقة صداقة- كانت تردد كلماتها (أيها الموت سوف تموت)، حتى بعد اختيارها عدم انعاش قلبها بعد موته، كانت تردد تلك الكلمات (أيها الموت سوف تموت). مرحلة سوف تموت ايها الموت: جسمها أصبح هزيلاً ضعيفاً. لا طاقة للكلام، ولا تقوى على الحركة، تريد الاختباء من نفسها ووجعها، هي اختبأت بحضن الدكتورة التي علمتها لعبة المفردات والكلمات وقرأت لها قصة قصيرة، حاولت أن تعطيها القوة، لكن الكلمات لم تنقذها من الموت، ماتت، على الرغم من وجود فرصة لأن تعيش من جديد.. عندما حضر فريق إنعاش القلب تلبية لطلب الدكتور برونز، قامت الممرضة سوزي بمنع ذلك، احتراما لقرارها. نهاية غير متوقعة لامرأة صارمة، متطلبة.. لا ترضى بالقليل. تحملت أوجاع ثمان جرعات كيماوية كاملة. استحضرت جميع قوتها لتتغلب على المرض، رددت قصائد جون دون، لعبت في المفردات، ربطت الحاضر بالماضي، والحياة بالموت،... لكنها ذهبت مع تلك المفردات الجميلة القوية.. بسلام وهدوء.

أيام الفيلم اللبنانى .. هنا بيروت من القاهرة

بالتعاون مع جامعة القديس يوسف ونادى سينما كل الناس ببيروت، أقام نادى سينما الجزويت احتفاء بالسينما اللبنانية المستقلة فاعليات «أيام الفيلم اللبنانى» التى استمرت على مدى أربعة أيام من الثانى عشر وحتى الخامس عشر من أكتوبر ٢٠١٧م بمسرح أستديو ناصبيان، المكان الذى كان شاهدًا على جزء كبير من تاريخ السينما المصرية، وهو الآن شاهد على هذا التعاون، الذى لا نريد له أن ينقطع بيننا وبين سينما الشعوب، بحسب ما قال سامح سامى المدير التنفيذى لجمعية النهضة العلمية والثقافية جزويت القاهرة، ورئيس تحرير مجلة الفيلم.

وفاء السعيد

وقد شهدت الفاعليات إقبالًا من النقاد السينمائيين، ومحبى الفن السابع المتابعين الجيدين، والمهتمين بأبرز الإنتاجات السينمائية العالمية والعربية،وكذلك الحضور من المترددين الدائمين على نادى سينما الجزويت، والشغوفين كذلك بالتعرف على هذه المنطقة المجهولة فى السينما اللبنانية، التى بدت للبعض منهم بمثابة كَشف حقيقى، إذ لم يتعرض معظمنا لمثل هذا النوع من الأفلام، وبرمجة أعمال هذه النخبة من الفنانين معًا فى فاعلية واحدة داخل مصر من قبل.

تيار السينما اللبنانية المستقلة

ومن الجدير بالملاحظة أن الجمهور قد تفاعل مع ما قدمه البرنامج من أعمال متميزة لأعلام هذا الجيل من مخرجى السينما اللبنانية المستقلة، الذين جمعت بينهم قواسم مشتركة نستطيع أن نميزها فى مسيرتهم، فأغلبهم تلقى دراسته فى السينما فى باريس وبلجيكا، واهتمامهم الأصيل بالسينما التسجيلية فى وقت حرج من تاريخ الأمة اللبنانية، كانت فيه الكاميرا أشبه بسلاح وأداة توثيق لفظائع وأهوال

الحـرب الأهليـة، التـى اسـتعرت لقرابـة عقدين مـن الزمـان، كذلك انتماؤهم لنمط سـينما المؤلف، وبالطبع تبنيهم قضايا سياسـية وقومية فى القلب منها القضية الفلسـطينية، وعرف عنهم توجهاتهم اليسارية وميولهـم لتحويـل النظـام الطائفى اللبنانـى للنظام العلمانـى .فضلًا عـن تثوير الفـن والسـينما اللبنانيـة، التى كانـت من قبل مجـرد رجع صـدى للسـينما المصرية التجاريـة، والتى كانت تنقل لنـا صورة كاذبة معلبة عـن المجتمع اللبنانـى ،كالتى تظهر فى الكارت بوسـتال، المجتمع السـياحى المتميز بالطبيعة الجميلة، والنساء فائقات الجمال والأناقة .. جاء هذا الجيـل ليعبر عن قضايا وهموم الداخـل اللبنانى بصدق، دون تلـك الرتوش الجاهـزة للتصدير، والاقتـراب من الواقـع القبيح ..واقع الطائفية، والقتل، والعنف، والفقر ..وقد كانت هذه الفاعلية بمثابة إلقاء الضـوء على هـذه المنطقة المجهولة بالنسـبة للمشـاهد المصرى، الذى اعتـاد أن يصدر له الإعلام المصرى والعربى صورة نمطية سـطحية عن لبنان، تجعله مرادفًا ومختزلًا - فى آن -فى هيفاء وهبى ونانسـى عجرم، وحسـن نصر الله ومقاومة حـزب الله فى الجنوب اللبنانى لإسـرائيل .. ممـا يعطى لهذه الفاعلية أهميتها، وتعدنـا بالمزيد من الاهتمام بتقديم «سينما الشعوب»، وهذا ما وعدنا به الأستاذ حسن شعراوى مسئول نادى سينما الجزويت ورئيس التحرير التنفيذى لمجلة الفيلم.

قدمت الفاعلية عروضًا لأفلام خمسـة من المخرجين الأساسـيين فى تيار السـينما اللبنانيـة الواقعية الجديدة - إذا جـاز لنا هذا التصنيف - وهم جوسلين صعب، ورندة شهّال صبّاغ، وجان شمعون، وبرهان علويّة، ومـارون بغدادي .. كما ضمت الفاعلية سلسـلة من اللقاءات التى تناولت موضوعات وقضايا متعلقة بالفيلم اللبنانى .

مخرجات رائدات

قدم اليوم الأول شريطين مهمين لسيدتين من أهم الرائدات فى مجال السينما المستقلة، وهما جوسلين صعب، ورندة شهّال صبّاغ.

السينمائية الجامحة

الفيلـم الروائى الطويل «دنيـا» من إنتاج عـام 2006م، الفيلم الأخير لمخرجتـه جوسـلين صعـب سـبقته قائمة طويلـة من أفـلام جمعت بين الوثائقى والروائى، مثّلت فيها «بيروت» مدينتها محور رحلة استكشافية عـن الهُوية والـذات الضائعة فى زمن الحـرب .. السـينمائية الجامحة كما كانت تُلقب ، فى دراسـة جامعية لباحثة فرنسـية «ماتيلد روكسـيل» كان موضوعهـا «جوسـلين صعـب ..الذاكـرة الجامحة».مـا تميـزت به صعـب كمخرجة رائدة فى ميدان سـينما امتزجت بحرب ضروس جعل منهـا «مخرجة نجحت فى تصوير الحرب الأهليّـة على نحو مُغاير لتلك الأشكال والمفردات النمطية،التى تناوبت على مقاعد الحديث حول تلك الحـرب، لتظهر على صورة تـكاد تكون متطابقة مـع بعضها البعض» ، ما دفع الباحثة الفرنسـية سـالفة الذكر إلى أن تجعـل من صعب محورًا لدراستها، إذ قالت عن أسلوب صعب السينمائى :"لقد شاهدت أفلامها، وأثـارت انتباهى تلك الطريقة التى تتعامل بها مع صورة الحرب من دون الاعتماد على الصورة الدموية الاعتيادية لها، قلت حينها: سأسـافر إلى بيروت وسـتكون هذه المخرجة موضوع بحثى 1.نسـتطيع إذن أن نقر بأن «الجموح» هو السـمة التى انطبعت بها مسـيرة صعب السـينمائية التى اتسمت بالجرأة فى التعبير وتجاوز كل الخطوط الحمراء.ما دعا الشاعرة إيتيـل عدنان بخصوص صاحبـة «بيروت مدينتي» (1982) ،لتشـير إلى أنـه انطلاقاً من أفلام صعب كما حياتهـا الحاضرة إلى اليوم، رأت فى هذه السـينمائية «واحدة من الشـخصيات الأكثر ذكاء وشجاعة وحريّة من بين أولئك الذين عرفتهم، طريقة تفكيرها المتحرّرة كلّفتها كثيراً فى أوقات كانت القضية فيها عبارة عن مسألة حياة أو موت»2.شريط «دنيا» والممتـد لـ 90 دقيقـة، أخرجت به صعب عدسـتها من نطـاق قضاياها المحلية، لتضعها فى نطاق عربى أكثر اتسـاعًا، لتعبر عن عمق التشـابه فى نسيج الثقافة العربية، خصوصًا فيما يتعلق بالخطاب السائد لثقافة المجتمع الذكورى وعلاقة المرأة بجسدها ،فى ظل مجتمع تقليدى يفرض عليهـا أحكاما وقيودا فـى علاقتها الخاصة جدًا بهذا الجسـد ، الذى لا تتحكـم فيه فقط عوامل بيولوجية، بينما تصيغه بُنى اجتماعية وثقافية، تحد من حريته وتخنقه، وتمارس عليه كل أشـكال الممارسـات القمعية .. وبالرغم من كونها مخرجة لبنانية إلا أنها استطاعت أن تتناول قصة فتاة «مصرية» والأحداث جميعها تدور فى مصر.وقد شاركت صعب أيضًا فى الكتابة، فلم تشـعر بأن هذه السـيدة غريبة على المجتمـع الذى تناولت فيـه بعمـق قضية شـائكة، مازالت تطل برأسـها كأولوية علـى الأجندة النسـوية، ألا وهى ختان الإناث، انطلاقًا من إحصائية نشرتهامؤسسـة دولية، رصدت فيه نسـبة الفتيات المختونات فى مصر، وقد كانت نسـبة مفزعة، إذ بلغت الـ 98%، مما دفعها لتصنع هذا الفيلم بالغ الحساسية، والموجـع فى آن.وقد تعرضـت صعب لنقدٍ لاذع وقت عـرض هذا الفيلم فى المسابقة غير الرسمية لمهرجان القاهرة السينمائى ،رغم الاستقبال الحسـن الذى ناله الفيلم فـى مهرجانات مونتريـال وصندانس، بحكم أنهـا لبنانية ولا شـأن لهـا بقضايا مصـر، لأنها لم تصور فقط مشـكلة الختان، ولكن بطلة الفيلم راقصة، وتجرأت وصوّرت المناطق العشوائية، وقد اعتبر البعض ذلك إسـاءة بالغـة!..وردت صعب فى حينها على تلك الاتهامات الموجهة لها قائلـة:«كفنانة عربية مهمومة بقضايا الوطن من حقـى اختيار أى مجتمـع عربى لأطرح من خلاله رؤيتـى الإبداعية .. أما عن السـر فى عدم اختيـارى لبنان للفيلـم، فقد عاصـرت 17 عامًا من الحروب داخـل لبنان، وخرجت منها بأزمات عاصفة، نفسـية وعصبية وأردت الخروج من تلك المرارات بتقديم سـينما متحررة من المشـكلات

والقضايا المجتمعية المحددة، لأطرح قضايا أكثر عمومية وأكثر إنسانية، كما أننى أردت تقديم سينما حقيقية أنطلق بها من القاهرة التى سيرانى كل العالم من خلالها.»3 لم يملك حضور الفاعلية الذين لم يسبق لهم مشاهدة هذا الفيلم من قبل لندرة عرضه فى مصر إلا أن يتماثل تمامًا مع المشاهد الذكية التى قدمتها صعب، وأن يبكى عندما ترتكب الجدة جريمة الختان الفظيعة فى حق طفلة ابنها الصغيرة، والعزف على أوتار مشاعر إنسانية كثيرة، أُحيطت القاعة بهالة من الشجن، وكأن صعب قد جلبت مرآة كبيرة وضعتنا جميعًا إزاءها، لنواجه عيوبنا وجهًا لوجه، تلك الازدواجية المقيتة التى نحياها جميعًا.. كأننا فى تلك الليلة التقينا بآلامنا كفتيات مصريات وشباب أيضًا على صفحة تلك الشاشة، شاشة العرض البيضاء، كتلك الخِرقة التى سالت عليها دماء فتيات تم ذبح برائتهن تحت شعارات الفضيلة والشرف .. تناولت صعب بسلاسة كأنها تغزل معزوفة هارمونية برموز بصرية ولغة سينمائية قوية، وألقت بتعويذتها السحرية على نجوم معروفين جيدًا للمشاهد المصرى ، إلا أنها أنشأتهم خلقًا آخر، فإدارة الممثل بالأساس مسئولية المخرج، فكنا نشاهد حنان ترك كأننا نراها على الشاشة لأول مرة تؤدى بنضج فنى بالغ الاحترافية فى الأداء والتعبير، كذلك فتحى عبد الوهاب ومحمد منير .. استخدامها الذكى للكادر بداخل الكادر يجعل من دنيا دائمًا مختنقة ومقيدة بحدود تؤطرها، دائمًا يحدها سقف وحاجز أعلى منها لا تستطيع تخطيه، اللقطة الأخيرة فى نهاية الفيلم، التى سبقتها لقطات داخل الشريط فى نفس المكان، الذى تبدو فيه دنيا حبيسة كتلة معدنية من كوبرى، وكأن المدينة بكل عقدها النفسية والاجتماعية تسجن دنيا فى زنزانة كبيرة.. استقبل الحضور هذا العمل استقبالًا حسنًا، وتساءلوا كثيرًا عن أسباب عدم عرضه فى مصر كثيرًا، رغم تعبيره القوى عن قضية بالغة الحساسية والتعقيد، ويبدو على الرغم من كل المجهودات التى تبذلها مؤسسات الدولة الرسمية من تجريم وحملات توعية، أنه لا حل لها لتجذر هذا الفعل البشع فى الثقافة، وفى طريقة تعامل المرأة نفسها مع جسدها، ومع مفهوم المجتمع نفسه للجسد.

اللبنانية المجهولة الحائزة على الأسد الفضى

الشريط الثانى الذى تم عرضهفى الليلة الأولى وبحضور بطلة الفيلم الممثلة اللبنانية فلافيا بشارة ، «طيارة من ورق» فيلم روائى طويل من إنتاج عام 2003م، للمخرجة الرائدة رندة شهّال صبّاغ ،التى منحها العماد إميل لحود رئيس الجمهورية اللبنانية وسام الأرز من رتبة فارس، والتى كان يشير إليها الغرب بعد ما حققه فيلمها المشار إليه فى البرلیناله مهرجان برلين السينمائى بـ«تلك اللبنانية المجهولة التى حازت الأسد الفضى« ..شهّال الملتزمة بالقضايا العربية تأبى أن توظف فنها فى أعمال سطحية وتافهة، وبالنسبة لها السينما توازى ميدانا للقتال، فترى أنها بفنها ستقاتل من دون هدنة، وتقول مُلَخِّصة رؤيتها :»تسمح لى أعمالى بقول نسبة قليلة من غضبى ، إلا أننا لا نملك أن نحكى عن أنفسنا كأفراد فى أعمالنا، وإنما نحكى عن مجتمعاتنا والسبب بسيط، ذلك أنه لا مكان للإنسان العربى كفرد .. والتغييب هو محض اختيار، لأن الوقت غير ملائم للفردية، لأننا لا نزال تحت احتلال إسرائيلى وأمريكى وانتداب فكري»4شهّال المعتزة بهويتها العربية تصور من اليمين إلى اليسار، حتى أنها كانت تقول «أصور مثلما أكتب بالعربي»5نالت ما نالت من الانتقاد اللاذع، وامتد هذا الجدل المصاحب لهذا الفيلم حتى ليلة عرضه فى فاعلية أيام الفيلم اللبنانى فلم يتصالح بعض الجمهور المصرى مع جرأة الطرح الذى تناولته شهّال فى فيلمها، وقد يرجع ذلك اللبْس الذى حدث لدى المشاهد المصرى عند تعاطيه مع فيلم «طيارة من ورق» إلى عدم وعى البعض بتعقد القضية اللبنانية، وتشابك خلفيات الأبعاد السياسية والاجتماعية لقضية وجود المغتصب الإسرائيلى على جزء من أرض عربية، وما يخلقه واقع الاحتلال من واقع آخر حياتى ومعيشى واجتماعى يخص «العرب» الواقعين تحت وطأة هذا الاحتلال الصهيونى الغاشم، ربما كل هذا التعقيد والتشابك وعدم فهم الخلفية المرتبطة بالقضية،التى يطرحها الفيلم تجعل منه طرحًا صادمًا، خصوصًا أن من الحضور من كان عسكريًا وشهد حروبًا خاضتها مصر مع إسرائيل، فلم يتقبل فكرة الفيلم أبدًا وهاجمها .. وقد تناولت شهّال ببساطة قصة إنسانية عن أهل قرية درزية شطرها الاحتلال نصفين، فبالفعل انقسمت العائلات وصار نصفها يحمل جنسية إسرائيلية بحكم وقوعهم داخل نطاق حدود الاحتلال وتتوالد هذه العائلات «عربية» الأصل حاملة الجنسية الإسرائيلية – أشبه بقضية عرب 48 من الفلسطينيين - ومنهم مَنْ يقوم بقضاء خدمة التجنيد كجندى فى جيش الاحتلال رغم أصوله العربية، ويرتفع جدار من الأسلاك الشائكة ويصوب الابن العربى أسلحته صوب عائلته أثناء خدمته على الحدود ..ومن هنا تنشأ دراما إنسانية حقيقية لا خيالية، يعيش بشر حقيقيون معاناة التباس الهُوية، يستيقظ صبيحة كل يوم ليسأل نفسه مَن أنا؟ ولأى فريق أنتمي؟ ولمن – إذا نشبت الحرب بينهما – سيكون ولائى الأول والأخير؟ ، فضلًا عن المعاناة التى يلقاها الأهل فى التواصل اليومى بينهم عبر مكبرات الصوت ليطمئنوا على أحوال بعضهم البعض، الأمر نفسه على الحدود السورية مع منطقة الجولان .. الواقع الجديد الذى يفرضه الاحتلال كل يوم بينما أهل القرية نيام يمدون أسلاكهم الشائكة ليضموا لهم قرى جديدة، فيبيت المرء ليلته عربيًا ليستيقظ فيجد نفسه إسرائيليًا بين عشية وضحاها!.وقد جسّد هذه الأزمة ببراعة شخصية الضابط الإسرائيلى من أصل عربى التى أدّاها الموسيقار «زياد الرحبانى« - واضع موسيقى الفيلم أيضًا – هذا الأداء العبثى الساخر من كل شىء ..ما أثار حفيظة واستياء المشاهدين أن تصيغ المخرجة القضية من خلال قصة حب بين فتاة مراهقة، جسّدت دورها اللبنانية فلافيا بشارة فى أول دور لها، تتعرض لخطة زواج مدبر بين طرفى العائلة المنقسمة على جانبى الحدود، وهى إحدى وسائل هذه العائلات المتشرذمة للم الشمل الذى بعثره المحتل، لتنتقل الفتاة الصغيرة التى لم يسبق لها أن رأت العريس ابن خالتها من قبل إلا من خلال شرائط فيديو متبادلة لهما، كلاهما لا يحب الآخر، لنشاهد حياة القسم الآخر من العائلة فى الداخل الإسرائيلى، وكيف قبل هذا الشاب الزواج فقط لأنه يؤمن أنه بذلك يساعدها ويقدم لها حياةً أفضل فى ظل دولة أكثر تقدمًا!.فى حين أن الفتاة قلبها معلق بشاب «عربي» لكنه يحمل الجنسية الإسرائيلية، معلق هو الآخر على برج نقطة مراقبة الحدود، هذا المجاز الذى وظّفته المخرجة ببراعة فالجميع فى وضع مأزوم وعالق غير مستقر له ولا يعرف لأى بقعة ينتمى، هو ينتمى لشىء ما معلق فى الهواء أكثر منه شىء له وجود على الأرض، والحب وحده هو القادر على تجاوز وتخطى كل تلك الحدود المصطنعة التى مزقت قلوب البشر، قبل أن تمزق وجودهم الفيزيقى والمكانى!، حتى ينتهى الأمر بالفتاة أن تجازف بالعبور وتنفجر بالألغام المزروعة هناك لتذوب بروحها فى الأسلاك وتعبر روحها لحبيبها على متن طائرة ورقية - لعبة الأطفال الأبرياء قبل أن تلوثهم الأطماع والسياسة - وتذهب له فى برجه المعلق لتحقق حلمها فى الاقتران به، ولكنها تخلع عنه بدلة جيش الاحتلال، وقتها فقط يتم الاتحاد الفعلى بينهما.. وهذا ما رفضه تمامًا المشاهدون متخيلين أن فتاة عربية مسلمة أسلمت جسدها حتى ولو فى مشهد تخيلى لجندى إسرائيلى، ولكن هذا بعيد كل البعد عن جوهر القضية التى تتبناها شهّال فى شريطها، كما أنها تحرت الموضوعية فى عرض كل وجهات النظر، هى مجرد ناقلة وضعت عدستها أمام وضع إنسانى قبيح لا يعرف عنه الآخرون حتى من العرب شيئًا وأرادت فضح الاحتلال وأساليبه القمعية، ولكن مازال حتى اليوم يُسَاء فهمها وتكال لها الاتهامات ..وفى تقديمها للفيلم قبل عرضه تحدثت بشارة بطلة الفيلم عن خصوصية التجربة التى ربطتها بالمخرجة المبدعة شهّال، والتى قدمت لها دورًا مازال من الصعب عليها تخطيه لتلعب ما هو دونه

مستوى ، كانت مراهقة صغيرة وقدمها هذا الفيلم تقديمًا جيدًا للعالم و»برمت فيه العالم» – على حد تعبيرها - .كما أنها تحدثت بإحساس مرهف وتأثر عن شهّال الإنسانة، وكيف أنها لا تستطيع اليوم من بعد رحيلها التعامل كممثلة مع مخرج آخر، ولجأت إلى دراسة الإخراج والعمل به لحين إشعار آخر.

فى اليوم الثانى من الفاعلية قدَّم السيد نجا الأشقر مسئول نادى سينما لكل الناس فى بيروت محاضرة يعرض فيها تجربة النادى حول الأرشفة وترميم الأفلام ..إذ أخذت هذه المجموعة على عاتقها مهمة حفظ الأشرطة السينمائية المهمة التى ضاع معظم منها فى أوقات الحروب ..وقد ذكر الأشقر أن أول شيء تم اقتحامه من قبل قوات الاحتلال الإسرائيلى عند محاصرتها بيروت كان مبنى الأرشيف الفلسطينى و الوزارات المعنية بالإعلام والتراث الوثائقى، الذى يشكل ذاكرة أى أمة ويستطيع أى معتدٍ بالاستيلاء عليه أن يمحو تاريخ هذه الأمة ..كذلك أثناء الحرب الأهلية اللبنانية، الفصيلان المتحاربان جمعا أشرطة سينمائية لمخرجين ينتمون للفصيل الآخر وأحرقوها بغرض التدفئة ..كل تلك الحوادث جعلت من مهمة الحفظ والأرشفة والتوثيق لعدد كبير من صناع السينما اللبنانية واجبا قوميا وضرورة لا رفاهية.

صاحب الأحلام المُعلَّقة

عرضت الفاعلية فى نفس اليوم شريطين للمخرج المميز جان شمعون رائد ومؤسس من مؤسسى سينما الالتزام المتمتعة بوعى سياسى واجتماعى، رحل عن عالمنا مؤخرًا فى شهر أغسطس عام 2017م قبل هذه الفاعلية بشهر ونيّف وقد أهداها نادى سينما الجزويت لروح شمعون وجيله المُحتفى بهم ..درس السينما فى جامعة باريس فى أوائل السبعينيات، وشارك فى الثورة الطلابية التى اندلعت فى باريس العام 1968، ثم عاد إلى لبنان، حصل على إجازة السينما من جامعة باريس الثامنة، فانسان، وشهادة الفنون الدرامية من لبنان. درّس السينما فى معهد الفنون الجميلة فى لبنان من 1976 إلى 1983، وعمل فى التليفزيون والإذاعة والمسرح.6 شاهدنا تلك الليلة شريطين لشمعون، الأول فيلمه الروائى الطويل الوحيد فى مسيرته من إنتاج عام 2000م «طيف المدينة». لم يخلُ هذا الفيلم من الحِس الوثائقى، الذى لازم سرد الأحداث المتتبع لحياة طفل قدم مع عائلته، هربًا من جحيم القذائف التى تسقط على رءوس أهل الجنوب من إسرائيل، ليحتموا ببيروت العاصمة على أنها مكان آمن خال من التهديد، إلا أنها فى الواقع كانت مدينة على شفا الانزلاق فى جحيم آخر. استطاع شمعون أن يعرض الفترة التى سبقت الحرب الأهلية عام 1975م ومهدت لها، ثم سنوات الحرب نفسها، وفترة ما بعد الحرب، وما تمثله هذه المدينة لكل طرف من الأطراف وما أحدثته به من شروخ وصدوع من الصعب التئامها حتى لو سكن كل شيء لحين!.

الشريط الثانى المعروض من أعمال شمعون كان تحفته السينمائية الخالدة الفيلم التسجيلى «أحلام معلقة» من إنتاج عام 1992م وهو إنتاج مشترك مع الفلسطينية مى المصرى زوجة شمعون وشريكة حياته التى رافقته فى مسيرته الحياتية والمهنية أيضًا، فشاركت معه إنتاج وتصوير ومونتاج وإخراج أفلامه، فكانت دائمًا تقوم بدور ما معه. ربما إيمانهما معًا بالقضية الفلسطينية تجسّد عمليًا باقترانهما، كما دلل شمعون على هذا الاهتمام بالقضية فى بدايته الأولى بفيلمه الوثائقى الأول «تل الزعتر» الذى تناول فيه مخيم تل الزعتر للاجئين الفلسطينيين فى لبنان. ويرى بعض النقاد أن أفلام شمعون الوثائقية تجسد وحدة سردية واحدة تستطيع فهمها أكثر إذا ما تتبعت شرائطه بالترتيب، وكأن شخصياته لا تنتهى بنهاية كل فيلم له على حدة، بل تمتد معه وتستمر مآلاتها، كأن مهمة التوثيق على صعيد مسيرته المهنية لا الفيلمية فقط. فنجد المخرج والباحث اللبنانى هادى زكّاك مثلًا يؤكد أنه مع فيلم مثل أحلام معلقة من المفيد أن تشاهده مباشرةً بعد «بيروت جيل الحرب»، الذى ينتهى مع مشهد الحديث السلمى والحربى على خطوط التماس وإن «أحلام معلقة» يبدأ مع لقاء نبيل «المحارب المسلم» مع رامبو «المحارب المسيحي» فبعدما تحاربا أصبحا اليوم أصدقاء يقومان بتصليح المنازل المدمّرة، وهذا ما نتابعه مع الشخصية النسائية وداد حلواني. اختطف زوجها عدنان سنة 1982م ولم يعد، فأصبحت مع الوقت رئيسة لجنة المخطوفين والمفقودين فى الحرب اللبنانية والذين بلغ عددهم 17 ألفًا. 7 يناقش الفيلم قضايا عديدة أخرى كواقع لبنان بعد الحرب، واستيلاء أمراء الحرب على الغنائم تاركين قضايا كثيرة معلقة، شواطيء لبنان الملوثة تمامًا كتاريخ الحرب الملوث بالدماء، والكارثة البيئية التى يعيشها أهل بيروت. وما يؤكد أيضًا استمرار شخصيات شمعون معه، ظهور شخصية وداد الحلوانى كشخصية مستلهمة فى الفيلم الروائى «طيف المدينة» لعرض قضيتها، وظهور وداد بشخصها فى الفيلم كإحدى المتظاهرات والمطالبات بعودة ذويهم المخطوفين أو معرفة مصائرهم، بمثابة اعتذارية لوداد نفسها عمّا ألمّ بها جرّاء الحرب التى أخذت منها زوجها وتركتها هى الأخرى مع أبنائها معلقة. وأثناء النقاش أبدى البعض ملاحظته على قوة الأسلوب الإخراجى لشمعون تسجيليًا بينما

ضعفه فى النوع الروائى كان ظاهرًا فى رأى البعض.

فى اليوم الثالث من الفاعلية قدّم المخرج اللبنانى الجامعى والباحث هادى زكّاك محاضرة حول تاريخ تطور السينما اللبنانية، رسم فيها ما هو أشبه بخريطة شاملة للمراحل التى مرّت بها منذ مهدها كمحاكاة للسينما المصرية، فقد كانت سينما بلا هُوية واضحة، حتى أن الشخصيات بداخل الفيلم تستخدم اللهجة المصرية لأسباب تجارية محضة لها علاقة بالتوزيع. وعرّج على السينما الشعبية اللبنانية التى تعرض قضايا الضيعة وامتزج بها الغناء شبه الملحمى، أفلام السيدة فيروز، وصباح ونصرى شمس الدين، وغيرهم، مرورًا بتيار السينما اللبنانية التسجيلية زمن الحرب الأهلية، الجيل الذى تركز الفاعلية على عرض أعمالهم، منتهيًا بصورة الوضع الحالى للجيل الجديد فى السينما. ونوقش زكّاك فى قضايا كصورة المرأة اللبنانية فى السينما والموجة الجريئة التى سادت فى زمن السبعينيات - أفلام العُرى والحرية الجنسية - وقد وافق زكّاك على الصورة النمطية التى صدّرتها سينما تجارية أو حتى تلك الصورة الرومانسية عن أخلاقيات الضيعة وطريقة العيش فيها، وكل تلك القضايا المثيرة للجدل حتى الآن فى تاريخ السينما اللبنانية وتطورها.

عرّاب السينما اللبنانية البديلة٨

عُرض شريطان فى نفس الليلة للمخرج برهان علويّة الذى درس السينما فى بلجيكا، بعد أن ساهم فى الانتفاضة الطلابية 1968م كرفيقه شمعون. عاد إلى وطنه لبنان لتشكل أعماله - مثل رفقاء جيله - وثيقة وشهادة جيل من السينمائيين الملتزمين على واقع سياسى واجتماعى مأزوم. بيد أن صاحب «بيروت اللقاء» لديه رؤية خاصة به لمهنة المخرج الذى يراه أكثر من أفلامه بكثير، ولا يصح اختزاله كمبدع فيها، هذه الرؤية تجعله يقول: «أنا صنعتُ أفلاماً اخترتُها، لا هى التى اختارتنى.. أنجزت أفلاماً أحببتها، ولدى قناعة بأهميتها كموضوع وفن وخيال .. أنا مخرج هذه الأفلام، ولستُ مخرجاً بالمطلق»9. شاهدنا الفيلم الروائى «خَلَص» أحدث أفلام علويّة من إنتاج عام 2007م ،والذى عانى كثيرًا فى إنجازه، وألمّ به المرض. تباينت ردود الأفعال بشأن استقبال هذا الفيلم، والذى اعتبر كتصفية حسابات قاسية مع بيروت، من خلال واقع حياة شابين صديقين أحدهما شاعر والآخر سينمائى. هزمتهما المدينة الحديثة التى تريد أن تتخطى مآسى الحرب، الأول تتركه حبيبته لتتزوج من رجل عجوز ثرى، والآخر يشاهد بعينيه حادثة دهس طفل فقير أراد أن يكون موضوع فيلمه التسجيلي، فيختارن أن ينتقما من كل الشخصيات التى أورثتهما تلك المرارة، ومنهم رفاق القضية القدامى الذين تنصلوا منها ليثروا ويندمجوا مع قيم المجتمع الجديد، فالمحصلة التى عاشها البطلان حربٌ عبثية، وسلمٌ زائف مهدد أن ينفجر فى أى لحظة. هو فيلم عن الهزيمة والعبث والضياع، ضياع الحب والأحلام، والثقة فى المستقبل، وعدم تخطى ندوب الماضى. تم عرضه فى مهرجان دبى السينمائى، وحصل على جائزتى السيناريو والمونتاج..وقد أثار ذلك استياء الجمهور والنقاد، لما اعتبروه جورًا ؛ إذ كان «خَلَص» أضعف أفلام المخرج على الإطلاق، وكان منها ما هو أكثر جدارة أن يحصل على الجائزة، مما أحدث جدلًا بشأنه فى كواليس المهرجان ، لأن الفيلم كان صدمة وكارثة بسبب ضعف مستواه الفنى نصًا وإخراجًا وتمثيلًا لا يليق باسم صاحب الأفلام المهمة كعلويّة.10 وقد امتد هذا الجدل أثناء عرضه فى الفاعلية إذ اتفق البعض مع رأى نقاد مهرجان دبى وقت عرض الفيلم فى 2007، ووجدوا أننا نستطيع أن نقفز لنتيجة أن هذا الجيل قدم روائع سينمائية تسجيلية، إلا أنه فى تعامله مع الروائى قد أخفقوا تمامًا وظهر ضعفهم وعدم تمكنهم من أدواتهم. هذا الرأى دعمه النصف الثانى من اللقاء مع أفلام علويّة وكان عرض فيلمه التسجيلى «لا يكفى أن يكون الله مع الفقراء» من إنتاج عام 1978م عن تجربة المعمارى المصرى حسن فتحى صاحب مشروع عمارة الفقراء، وقد ظهرت قوة اللغة السينمائية لعلويّة وبراعته الإخراجية، ما جعل البعض يشعر بتأكد رؤيته حول ضعف فيلمه الروائي.

اليوم الرابع والأخير من هذه الاحتفالية قدمت الممثلة اللبنانية فلافيا بشارة محاضرة عن الفيلم اللبنانى القصير، وعرضت نماذج لمشروعات، وشرائط لأفلام قصيرة فى مسابقات يقيمها «نادى لكل الناس» بين شباب السينمائيين، وقد أعطتنا هذه المحاضرة فكرة عن أفكار الجيل الحالى من سينمائيى لبنان. كما نوقشت بشارة فى مشكلة العنف كموضوع طاغٍ من زمن الحرب، التى مازالت حاضرة فى أذهان جيل الشباب، الذين وإن لم يشهدوها يلجأون إليها كموضوع مازال قابعًا فى الذاكرة اللبنانية كشبح لا يغيب، ومشكلة حمل السلاح بين الطوائف المختلفة، التى تنذر باندلاع الحرب فى أى لحظة، فالسلام المتحقق هو سلام محفوف بمخاطر، وتظهر أفلام الشباب المشاركين بصدق هذا الهاجس.

صاحب النبوءة

عرض فى نفس الليلة شريطان من أهم أفلام حقبة الحرب الأهلية لمخرج فترة الحرب بامتياز مارون بغدادى ، الذى تميّز عن أبناء جيله. فيلم «بيروت يا بيروت» روائى طويل من إنتاج عام 1975م، غير أن هذا الفيلم تأخّر عرضه لعدة سنوات فلم يعرض سوى عام 1979، ومع توسع الحرب وبروز طابعها الطائفي، تم إتلاف أشرطته11. وأسندت فيه البطولة لفنان مصرى عزت العلايلي، رغم صعوبات فهم السبب فى الاعتماد على ممثل مصرى، من الواضح أن حواره مدبلج بلسان شخص لبنانى متقن للهجته المحلية ! ، إلا أن أهمية هذا الفيلم تأتى من كونه قد صُوِّر قبل اندلاع الحرب، وقد عرض الواقع الطائفي، وسحب الحرب الداكنة التى تحلق فوق سماء مدينته وتنذر بانفجار وشيك، فيعد الفيلم نبوءة فنان صادق عما تموج به مدينته.

فى الليلة نفسها عُرض فيلمه الروائى الثانى «حروب صغيرة» من إنتاج عام 1982م وبطولة زوجته الممثلة اللبنانية ثريا بغدادى. يعتبر النقاد أن بفضل هذا الفيلم فُتِح الطريق أمام بغدادى ليُعرف عالميًا فقد عُرض فى مهرجانات دولية أبرزها مهرجان «كان» .. حتى أنه سيستقر فى فرنسا فيما بعد، وسيرشح فيلمه «خارج الحياة» لجائزة السعفة الذهبية فى مهرجان «كان» وينال جائزة التحكيم الخاصة، ويمهد الطريق لبغدادى للعمل مع فنانين فرنسيين..وقد عبّر بغدادى من خلال هذا الفيلم عن رؤيته لواقع الحرب الأهلية، وما فعلته فى جيل الشباب المعاصر لها الذين ينتهى الحال بالبعض منهم لليأس والهجرة خارج لبنان، بينما يظل الجميع من مختلف الطوائف متخبطا يهيم فى مدينة خربة بين أطلالها باحثًا عن هُوية وذات ضائعين.

كانت وفاة بغدادى درامية كالحرب فى بيروت، فقد مات على إثر وقوعه من على سلم منزله، وبقى ينزف حتى الرمق الأخير، ثم اكتشفت جثته بعدها بأيام ليسدل الستار على حياة مبدع من أهم مخرجى جيله ليس فقط فى لبنان ، بل عربيًا ، وعالميًا أيضًا، بنهاية مأساوية ودرامية ..وربما عبثية!.

فى ختام هذه الفاعلية التى سعد بها الجمهور المصرى كثيرًا، تعرف عن كثب على الواقع اللبنانى لا كما يظهره الإعلام، أو يشاهده فى نشرات الأخبار، ولكن بعيون جيل من المبدعين الذين تبنوا الصدق شعارًا لما يقدمونه عن وطنهم المأزوم، وقد خرج الجميع بعد هذه الفاعلية وقد شعر أنه تثقف، وأدرك كثيرا عن واقع هذا الحدث التاريخى الجلل فى تاريخ شعب كالشعب اللبنانى، على أمل أن تستمر هذه الفاعلية وتتوسع لتشمل «سينما الشعوب»، فالمشاهد المصرى متعطش بالفعل لمثل هذه الفاعليات.

حصاد الدورة ٣٩ لمهرجان القاهرة السينمائى

أفلام جميلة وسينما مبدعة وهموم إنسانية

خطايا البيروقراطية وغياب الفيلم المصرى وإهدار الملايين

أسدل الستار على مهرجان القاهرة السينمائى التاسع والثلاثين (٢١ : ٣٠ نوفمبر) بعد دورته العصيبة، التى تزامنت مع رحيل النجمة الكبيرة شادية، ومع الحادث الإرهابى بمسجد الروضة فى بئر العبد بسيناء .. شهدت هذه الدورة موجة من الانتقادات الحادة إذ لم يكن بها فيلم مصرى واحد على مستوى من الجودة، مما جعل الجمهور يردد ساخرا أنه لدينا مهرجان وليس لدينا سينما! .. هذا على الرغم من التكاليف الضخمة لحفلى الافتتاح والختام، واعتبر عدد كبير من شباب السينمائيين أن التكاليف الباهظة للحفلتين كان من الممكن أن تنتج عدة أفلام جيدة، لكن القائمين على السينما فى مصر يفضلون الاحتفالات. وقد بررت رئيسة المهرجان د. ماجدة واصف غياب الأفلام المصرية عن المسابقات الرئيسية للمهرجان بأن ذلك كان ضروريا (!) لإحداث صدمة، تدفع متخذى القرار لإعادة النظر فى السياسات المعوقة لازدهار السينما المصرية.

عزة إبراهيم

وقد لوحظ أنه فى الأيام الأولى للمهرجان أن صالات العرض كانت شبه خالية إلا من عدد قليل من المشاهدين تناثروا هنا وهناك، أما العدد الأول من نشرة المهرجان فقد صدر بصورة سمير غانم بالألوان على الغلاف الأمامى وصورة رديئة لمعبودة الجماهير شادية على الغلاف الخلفى، تكاد تشوه ملامحها فى الوقت الذى كان فيه الجميع يتابع أخبار حالتها الصحية بقلق واهتمام، مما أثار غضب الجمهور واستياءه. علاوة على ذلك شاع الشعور باستهانة المهرجان

ماريا

بأبسط القواعد، كأن تبدأ العروض فى مواعيدها كما هو معلن، بل وكان التأخير فى المواعيد يتجاوز الساعة، ناهيك عن أن شاشات العرض فى المسرح الصغير ومركز الإبداع ومسرح الهناجر لم تتواءم مع تصميم القاعة، فلم يكن بوسع الجمهور أن يرى الترجمة ولا الجزء السفلى من الصورة، وأصبح عليه أن يشب لأعلى، ويتمايل شمالا ويمينا لعله يلتقط جزءا من الصورة ..وامتدت المشكلات إلى أجهزة الصوت فى أفلام كثيرة، مما عطل سماع الحوار وطرح ضرورة إعادة بعض العروض من بدايتها. وترافقت تلك النواقص مع الإعلان المفاجيء لرئيس المهرجان د.ماجدة واصف عن استقالتها من رئاسة المهرجان، مما ألقى بظلال من التساؤلات عن سبب الاستقالة، وارتباطها بنواقص التنظيم والإدارة، وتأكد ذلك الانطباع مع تصريح حسين فهمى رئيس لجنة تحكيم المسابقة الدولية أنه موجود هنا « لإنقاذ المهرجان»!

House in the Fields- منزل فى الحقول

You Go To My Head - أنت بداخل رأسي

الضيوف والأفلام والافتتاح والختام

حصل المهرجان على حقوق عرض 175 فيلما من 53 دولة، واستضاف 300 ضيف من أنحاء العالم واعتذر «آل باتشينو» عن الحضور لأنه اشترط أن يرسل له المهرجان طائرة خاصة وهو ما رفضته شبكة (DMC) الراعى الرسمى للمهرجان. وتضاربت الأرقام حول تكاليف استضافة نجوم هوليوود نيكولاس كيدج وهيلارى سوانك وأدريان برودى ..لكن ما قيل عن أن تكاليف حفل الختام وحده، وصلت لسبعين مليون جنيه، أثار حالة عامة من الاستياء الشديد بلغت أقصاها فيما بين شباب السينمائيين، الذين لا يجدون الدعم لأفلامهم..وربما تصور القائمون على المهرجان أن الملايين التى أهدروها لاستضافة النجوم يمكن أن تغطى على أخطاء التنظيم والإدارة الفادحة، ومنها نقل حفلى الافتتاح والختام لقاعة المنارة فى التجمع الخامس مما جعل الكثيرين يقاطعون الحفل، وعلاوة على بعد المكان فقد اضطر عدد غير قليل من الصحفيين إلى الرجوع ومغادرة المهرجان، احتجاجا منهم على وقوفهم ساعات انتظار طويلة قبل السماح لهم بدخول القاعة.

الأفلام المشاركة

تفاوت المستوى الفنى للأفلام المشاركة، لكنها نقلت إلى الجمهور المصرى هموم بلدان أخرى واتجاهات المخرجين فى التفاعل مع قضايا الإنسانية فى الوقت الراهن، وفى الأفلام التى استلهمت التاريخ القريب، ظهر التاريخ بهدف توضيح أن العالم يتغير فى كل مكان بوتائر سريعة وعنيفة، وأن مشاكله تقريبا واحدة ومتشابهة، إذ يعانى الانسان فى كل مكان من الاستغلال والبطالة والحصار والعنف والفقر المادى والروحى، الذى يحوله إلى قاتل وقتيل، وجلاد وضحية فى نفس الوقت، إنسان مطارد فى أوطان مبتلاة بالحروب، فلا يبقى أمامه سوى التسلل إلى بلاد أخرى طلبا للحياة، والضياع خلال ذلك والتيه فى الصحارى أو فى سهول الجليد ..وغلب على الأفلام المشاركة الإنتاج المشترك للفيلم بين عدة دول، مما يعكس ارتفاع تكاليف صناعة الفيلم عالميا .

أفلام مميزة

استطاع عدد من أفلام المهرجان خطف المشاهدين، ليس إلى عالم أجمل مما نعيشه ولكن إلى حياة تشبه حياتنا وإلى الأبطال الحائرين التائهين مثلنا، ففى الفيلم الفرنسى الألمانى البلجيكى «أنت بداخل رأسى» نقلنا المخرج «ديمترى دى كليرك» إلى صحراء المغرب، لنرى بطلة الفيلم وقد جاءت مع زوجها لاكتشاف الصحراء، فإذا بها تتعرض لحادث سيارة وتفقد على أثره ذاكرتها، ويتعين عليها

أن تبدأ حياة جديدة برأس خال من الذكريات، وأن تكتب لنفسها تاريخا جديدا فى البيت الذى تحيا به، حيث تحيلنا ديكوراته التى سادها اللون الأبيض ورمل الصحراء إلى لوحة تشكيلية..وحينما تسترد البطلة ذاكرتها فإنها تختار بإرادتها أن تظل فى هذا البيت، وأن تواصل الحياة الجديدة، وقد استطاع مدير تصوير الفيلم «شتاين جروبينج» أن يرسم باقتدار غربة البطلة فى حياتها الجديدة بمفردات بسيطة، وبشريط صوت أغلبه من الطبيعة مع حوار قليل.

فى الفيلم الهولندى النرويجى «اختفاء» الفائز بجائزة أحسن إسهام فنى، يقودنا المخرج «بودفين كول» إلى اللون الأبيض مرة أخرى ولكن فى الجليد، الذى يتحول إلى مسرح للحالة الإنسانية التى تعيشها بطلتا الفيلم «ريفكا لوديزن» و«إلسى دى براو» وحالة أخرى من الغربة بين الأم وابنتها، يرافقها صوت بيانو معظم الوقت مع صورة رائعة للجليد، الذى لا يذوب فى هذه العلاقة وفى هذا المكان، إلا حينما تدرك الأم أن ابنتها المريضة على حافة الموت.

بستان الرمان

وإلى سينما بطعم ولون مختلفين، أخذنا الفيلم الأذربيجانى «بستان الرمان» للمخرج «إيلجار ناجاف» إلى بستان رمان وزوجة مهجورة منذ اثنى عشر عاما، وإلى جد وحفيد، ثم عودة الزوج المسافر المفاجئة، والتى يتضح أن سببها رغبة الزوج فى بيع البستان والرجوع بعد ذلك إلى حيث كان يعيش فى روسيا .. تلعب أشجار البستان التى يتوسطها بيت الأسرة دورا مهما فى الفيلم، فألوان ثمار الرمان شكلت كادرات بدت من فرط جمالها أقرب للموسيقى، وخاصة فى «مهرجان الرمان» أو السوق، الذى بسط فيه أصحاب البساتين محاصيلهم من الرمان، وزينوها بالفروع والأوراق مع النساء اللاتى ارتدين الأزياء الشعبية والريفية..ويعطينا الفيلم لمحة عن الرأسمالية التى تتمدد بوحشية فى هذه البلاد، وتضع مستقبل الأسرة فى مهب الريح، وتهدد كل هذا الجمال بالبيع فى عالم يتحكم فيه السماسرة والتجار.

«المتطفل» .. و«موسم فى فرنسا»

تدور أحداث الفيلم الإيطالى السويسرى الفرنسى المشترك «المتطفل» عمن هم بحاجة إلى رعاية ومكان إقامة ممن تهددهم عصابات «الكامورا»..وقد فاز الفيلم

بجائزة الهرم الذهبى لأحسن فيلم فى المهرجان، ومنحت للمخرج «ليوناردو دى كوستانزو» وبرعت البطلة «رافاييليا جيوردانو» فى التعبير عن المأزق الأخلاقى، الذى وجدت نفسها فيه مضطرة أن تستضيف زوجة أحد أعضاء «الكامورا» وطفلها، بعد أن لفظهما المجتمع وضاقت بهما سبل الحياة، وبذلك تضع البطلة مستقبلها المهنى فى دار الرعاية التى تديرها وثقة أهالى الأطفال الآخرين فيها فى خطر..وتنبع جماليات هذا الفيلم من الأداء التمثيلى للأبطال والبطولة الجماعية للأطفال.

أما «موسم فى فرنسا» للمخرج محمد صالح هارون، وهو إنتاج فرنسى تشادى مشترك، فيرسم مدى الضياع الذى يواجهه اللاجئون عامة، وحالة القلق والمطاردة التى تواجه «عباس» ذا الأصول الإفريقية الذى يعيش فى حالة هروب دائم مع طفليه محاولا الحصول على حق اللجوء السياسى فى فرنسا، فى الوقت الذى لا يرى فيه عباس أن ثمة فرصة، أى فرصة، للحياة فى إفريقيا، التى تطحنها الحروب الأهلية. يتساءل عباس بصوت المأساة: أين ستذهب يا عباس؟ وبذلك ينتهى الفيلم إلى إدانة الأبواب الموصدة فى وجه الباحثين عن فرص للحياة.

قتل خوسيه

حصل الفيلم الكولومبى الأرجنتينى «قتل خوسيه» على الهرم الفضى وجائزة لجنة التحكيم الخاصة لأحسن مخرجة «لاورا مورا» التى كتبت السيناريو أيضا، وهذا الفيلم هو تجربتها الأولى فى إخراج الأفلام الروائية..والمخرجة من مواليد 1981 .أخذتنا كاميرا المصور جيمس براوند إلى عالم «خوسيه» بطل الفيلم الذى قام بدوره النجم (جيوفانى رودريجز) . «خوسيه» هو الشاب الفقير الذى قتل أستاذا جامعيا هو والد البطلة «باولا» وقامت بدورها الممثلة «ناتاشا خاراميلو»، وتتحول رغبتها فى الإنتقام منه إلى طريقة تكشف بها عدم كفاءة جهاز الشرطة، وأنه غير مؤهل للتحقيق والبحث فى الجرائم المنتشرة فى كولومبيا..تقتحم

الكاميـرا هذا العالـم البائس الفقير لتقول إن« خوسـيه» القاتـل هو أيضا قتيل وضحية هذا الانهيار المجتمعى، الذى تغيب عنه العدالة، وأن هناك ضرورة لنبذ العنف، وعدم اسـتغلال الشباب وفقرهم واسـتخدامهم لقتل أناس لا يعرفونهم لمجرد الحصول على المال.

فيلما « فى سوريا» و« تونس الليل»

حصلت الممثلة«دياماند أبوعبود»على جائزة أحسن ممثلة فى الفيلم البلجيكى الفرنسـى اللبنانى«فى سوريا» .. اسـتطاع هذا الفيلم التعبير عن الواقع السورى بدقة وإنسانية، فالمخرج البلجيكى«فيليب فان ليو» الذى لم يذهب إلى سوريا ولا مرة رصد من داخل شقة فى بيروت - حيث إنه من المستحيل التصوير فى سوريا - مأسـاة الحياة اليومية وتوفير المـاء والطعام والاحتياجـات الضرورية للحياة، والنضال من أجـل البقاء على قيد الحياة فى هذا الوضع العصيب الذى تعيشـه سـوريا .شـعر المتفرجون أنهم محاصرون مع« أم يزن» التـى أدت دورها ببراعة النجمة«هيام عباس»وخلق الفيلم حالة من التوتر الدرامى، وقرب المأسـاة لكل مشاهد إلى أن تحولت إلى شعور شخصى بالنسبة لهم .

وحصل التونسـى«رءوف بن عمر» على جائزة أحسن ممثل عن دوره فى فيلم « تونـس الليل»للمخرج«إلياس بكار»وهو الفيلم الروائى الثانى له بعد أن قدم 22 فيلما وثائقيا .. يقدم الفيلم دراما اجتماعية لعائلة تونسية، وينبه لخطورة غياب الآبـاء عـن حياة الأبناء، تـم إنتاج الفيلم فـى ظروف مضطربة تمـر بها تونس، وتغيرات اجتماعية حاول الفيلم رصد جانب منها.

"فورتوناتا" و"ماريا"

رسـم الفيلمان الإيطالى«فورتوناتا»، والألمانى السويسـرى«ماريا» نموذجين متقاربين إلى حد ما للمرأة، التى تحاول تحقيق ذاتها وسـط تعقيدات وصعوبات الحياة. « فورتوناتا» هو اسـم الفيلم والبطلة التـى نراها تحمل حقيبتها المملوءة بعدتهـا الثقيلـة وهى تتنقـل من بيت إلـى آخر لتصفيف شـعر النسـاء..تحلم« فورتوناتا» بامتـلاك صالون خاص والخلاص من طليقهـا، وتوفير وقت لرعاية ابنتها .. أضفى أداء البطلة« جاسمين ترينكا» حرارة الروح الإيطالية على الفيلم، مما أهلها قبل المشـاركة فى مهرجان القاهرة للحصول على جائزة أفضل ممثلة بمهرجان« كان» السينمائى بقسم نظرة خاصة.

أمـا« ماريا» الذى عرض فى قسـم مهرجـان المهرجانات، فرسـم« بورتريه» للعاملة المهاجرة الهاربـة من الأزمة الاقتصادية، التى أصابـت بلدها أوكرانيا، واضطرارهـا للعمل خادمة ثم مترجمة، ثم منح جسـدها لمؤجـر الغرفة حتى لا يطردها إلى الشـارع، تدخر« ماريـا» كل ما تحصل عليه من نقود، وكل حلمها أن يكون لها صالونها الخاص..ويرينا الفيلم أثناء استعراض حياة ماريا الصعبة، ما فعلته الأزمة الاقتصادية بهذه البلاد وأهلها.

" راديو" و"محطة الطريق"

ومـن الهند وفيتنـام عرض المهرجان فيلمـين، أولهما الفيلـم الهندي«راديو» للمخرج الشـاب«سـاجار فانجارى» الذى اسـتعرض على إيقاع السبعينيات من القـرن الماضـى دخول الراديو حياة فـلاح هندى فقير فغيرهـا، مفجرا فى تلك الأثنـاء طاقـة الكوميديـا الجميلة. اختـار المخرج قريـة بسـيطة وأربعة ممثلين محترفـين والباقى من أهل القرية ليقدم ملمحا من حياة الناس فى تلك الفترة، التى كان فيها مجرد وجود راديو فى قرية يعنى الكثير لحياة الناس هناك ..واعتمد المخرج علـى الأداء التلقائى الذى فجر الضحك فى قاعة العرض ..لكن الموضوع لم يكن مقصورا على الضحك، ففى الفيلم شاعت نبرة حزن على فقر الفلاحين، وحاجتهم الشديدة لراديو بسيط وصعوبة ذلك فى ظل الحرمان والفقر.

وفى الفيلم الفيتنامى«محطة الطريق» للمخرجة«فونج آن» المأخوذ عن قصة قصيـرة، جاءت أحداثه كأنها قصة من ألف ليلة وليلة، أو كأنها صياغة فيتنامية لروميـو وجولييـت ..تجرى كل أحـداث الفيلم فى داخل مبنى مـن طابقين الأول مطعم للحوم والثانى يقطنه صاحب البيت وابنته المعوقة، ما عدا مشـهد النهاية الـذى يصطحب فيه الأب ابنته للشـاطىء ويدفعها وحدها فـى قارب إلى البحر ويتركها للموت والضياع لمجرد أنه شاهدها مع شاب من سنها فى حالة حب.وقد قالـت المخرجة فى لقائها مع جمهـور المهرجان، إنهـا أرادت بفيلمها الدفاع عن حقوق المعاقين، والتأكيد على أن الأسوار والحراسة المشددة والإقامة الجبرية بل والإعاقة لا يمكن أن تمنع الحب، وأن أرق المشاعر وأكثرها حسية قد تنمو معا.

معرض «الرحيل»
إطلالة أخيرة قبل الوداع

تقدم المصورة الفوتوغرافية الشابة سارة زهير فى معرضها «الرحيل» أربع قصص فوتوغرافية، تتناول وجوها ومعانى متعددةً للرحيل، القصة الأولى تركز على الرحيل بوصفه الموت، والثانية ترى الرحيل فى السفر والترحال، والثالثة تتعامل مع الرحيل باعتباره حالة اغتراب الإنسان عن ذاته، والرابعة ترى الرحيل بوصفه التلاشى من الوجود الفعلى والارتحال للذاكرة.

كتبت: أمنية على

«مراسم الرحيل، أوقات ثقيلة تمر، لحظات أو أعوام كاملة ترتبط بفراق شخص ما، أو توديع مكان ما، تفاصيل تحمل فى طياتها نوعا من أنواع القداسة وكثيرا من الخوف والاشتياق معا، ورغبة كبيرة فى الاحتفاظ بالقدر الأكبر من التفاصيل الصغيرة فى الذاكرة، ذاكرة قوية فى البداية ثم تضعف مع مرور الوقت» .. كما تقول سارة زهير .

«فى الطريق للمعرض تظهر علامات الرحيل والغياب، حاضرة بقوة فى محيط مركز «تياترو إسكندرية» المستضيف للمعرض .. يقع المركز فى بدروم إحدى العمارات القديمة فى شارع فؤاد الشهير بمنطقة محطة الرمل، يتطلب الوصول لقاعة المعرض السير فى ممر جانبى صغير، على جانبيه تظهر حوائط المبانى القديمة، وقد تآكلت وسقطت بعض أجزائها، فى الجهة اليمنى من الممر نصعد عدة درجات من السلم، ثم نهبط من جديد عدة درجات أخرى لنجد أنفسنا فى قاعة المعرض.

تبدو قاعة المعرض أشبه بالقبو، مما يمنحه روحًا خاصة، واتساقا بين الصور المعروضة واختيار مكان المعرض، فى داخل المعرض يخوض الجمهور تجربة مختلفة، ليس فقط عبر الصور المعروضة والقصص والحكايات المصاحبة لها، ولكن عبر رحلتهم الذاتية مع هذه الصور وشخوصها وحكاياتهم المتنوعة، هذه الرحلة التى تستحضر مزيجا من مشاعر الحنين والخوف والوحدة والقلق والمتعة والألم.

الفوتوغرافيا والأدب

تمزج سارة فى معرضها بين الفوتوغرافيا والأدب، عبر مجموعة من المقاطع الأدبية، تنطلق منها كبوابة رئيسية للعبور إلى عالم كل قصة، فى هذا السياق تشير سارة إلى أن الأدب نوع آخر من التصوير، يشجع الجمهور على أن يكون جزءا من الصورة والحكاية، عبر دعوة كل شخص لبناء حكايته الخاصة.

«النصوص المختارة هى الأقرب لقلبى، وهناك ارتباط كبير بينها وبين فكرة «الرحيل» سواء على مستوى المكان وعلاقتنا به أو الذاكرة أو الموت، غالبًا كل نص

مكتوب يستدعى عند الجمهور صورا وذكريات وحكايات، قد تكون واضحة أو مشوشة .. ماحاولت فعله من خلال المعرض، هو أن أرمم هذه الحكايات عبر المزج بين النص والصورة» .. تقول سارة .

المكان

قال لى: ترحل الناس وتبقى المدن.

قلت له: وماذا يبقى للناس ، إذا رحلت المدن ؟!

الروائى إبراهيم عبد المجيد.

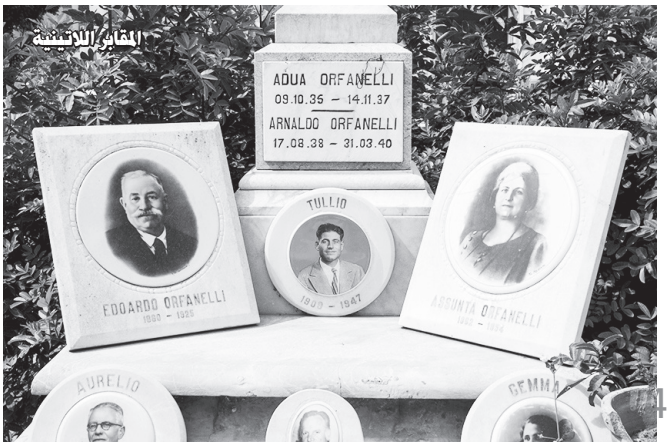
فى شهر إبريل عام 2016، زارت سارة زهير «طابية الأطة» أو « مساكن خفر السواحل» كما كان يطلق عليها قبل يومين من إزالتها، لم تتخيل سارة أن هذه الزيارة ستكون الأخيرة لها، فمنذ سنوات والحكومة تعلن عزمها هدم المساكن، ثم تتراجع أمام ضغوط الأهالى وتمسكهم ببيوتهم.

« الطابية معمار مميز يختفى من مدينتنا فى زمن عشوائى مادى، لا يهتم كثيرا بالقيمة التاريخية للأماكن وجمالها .. هدم المكان كله تم بعد تهجير سكانه، لم يبق من المكان الآن إلا سور عالٍ جديد يحجب البحر، وبعض الصور والحكايات التى يرويها أهل الطابية، رأيتهم وهم يبكون الطابية، كأنها شخص عزيز يموت أمام أعينهم» .. تقول سارة بينما تتأمل صورها بحزن شديد مستعيدة ذكريات كثيرة عاشتها هناك.

تحاول سارة بناء ذاكرة بصرية لمنطقة «طابية الأطة»، مدفوعة بخوف متزايد من التلاشى والرحيل وفقدان الذاكرة. «أزور المنطقة منذ عام 2011 بصورة مستمرة، وفى كل مرة أحضر الكاميرا معى، لكننى أنشغل بالحوار مع السكان ثم التمشية على البحر، وأعود بقليل من الصور وكثير من الحكايات» .. تضيف سارة.

يعود تاريخ «الطابية» إلى القرن التاسع عشر، وهى واحدة من عشرات الطوابى والحصون العسكرية التى تم بناؤها لحماية حدود الإسكندرية، وخلال فترة الاحتلال الإنجليزى لمصر (1882_1956) تحولت لمساكن مخصصة للجنود الإنجليز، وبعد رحيل الاحتلال سكنها مئات الأسر المصرية.

تقع «الطابية» فى منطقة حيوية بين قصر التين والقاعدة البحرية وقلعة



طابية الأطة

قايتباى فى حى الجمرك غرب مدينة الإسكندرية، وتتميز بإطلالة رائعة على البحر، وبنمط معمارى مختلف عن باقى أحياء الإسكندرية، جعل البيوت متصلة ومنفصلة فى آن واحد، فكل مجموعة من البيوت يصلها ممر طويل تتوسطه ساحة واسعة، يُطلق عليها الأهالى مسمى «سرايا»، وخلال فترة الخمسينيات والستينيات تم تصوير العديد من الأفلام بها، أشهرها فيلم «رصيف نمرة خمسة».

ورغم هذا التاريخ الكبير للطابية، لكنها خلال العقدين الماضيين تعرضت لإهمال كبير، وطالبت القوات المسلحة المصرية الأهالى بمغادرتها، بدعوى أنها منطقة عسكرية، وبعد مفاوضات وضغوطات على الأهالى، رحل العديد من الأسر إلى مساكن بديلة فى حى المكس، لكن ظلت مائة أسرة ترفض الرحيل، مما اضطر القوات المسلحة لتوفير مساكن قريبة لهم، تبعد عن الطابية مسافة خمسمائة متر.

سجلت سارة فى معرضها مجموعة من حكايات آخر السكان، الذين ظلوا مقيمين فى مساكنهم بالطابية حتى آخر يوم قبل إزالتها.. يقول الحاج أبو سعد: «اتجوزت واحدة من فرنسا وخلفت منها ولد سميته «سعد»، أخدته منى وسافرت، وبعد سنين قررت ترجع، يومها عملت فرح وكتبت اسمه على الحيطان ولونتها، بكرة البيت هيتهد، نفسى آخد الحيطان معايا».

من جانبها تقول إحدى الجدات التى عاشت فى الطابية منذ ستينيات القرن الماضي:»أولادى كلمونى كتير أروح أعيش معاهم، بس أنا بحب البيت هنا، البيت دور واحد منك للسماء، والساحة قدامه فيها الشمس شتا وصيف والهواء يرد الروح، أنا راحتى هنا، يا ريت أموت قبل ما يمشونا من هنا».

الموت

إن تلك الحكايات الصغيرة العابرة، التى نتبادلها طيلة الوقت فى كل مكان

هى ما يجمع بيننا، وما يبقينا على قيد الحياة.

القاص. إبراهيم أصلان

فى قصتها المصورة بعنوان «الموت» تستعيد سارة روح الإسكندرية «الكوزموبوليتانية» من خلال زيارتها المقابر اللاتينية التى تضم مئات المقابر ليونانين وإيطاليين وفرنسيين وأرمن، عاشوا وماتوا فى الإسكندرية فى الفترة من منتصف القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين.

تختبر سارة من خلال هذه القصة المصورة وجها آخر من وجوه «الرحيل» وهو «الموت» بكل ما يحمله من أسئلة وهواجس وصراعات بين رغبة الإنسان فى الأبدية وحتمية الرحيل .. تقول سارة عن هذه التجربة:« عندما زرت المقابر شعرت وكأن الصمت المطبق وراءه أصوات تحكى قصصا تقرأها على شواهد القبور .. قصص تحكى عن ساكنيها، فى كل مكان أسماء لأشخاص رحلوا، حروف من ذهب وورود وإهداءات وصناديق نذور، ورسائل كثيرة للموتى هنا وهناك، كأنهم أحياء يسافرون سفرا طويلا ولكنهم سيعودون يوما ما».

تعكس صور المقابر حيوات مختلفة، ووجوها متعددة ورسائل عديدة، وأزهارا وورودا تحول مشهد الموت والمقابر المقبض والحزين إلى حالة إنسانية وفنية، تدعو للتأمل والاستمتاع، وتشعر معها بأن روح سكان هذه المقابر لاتزال حاضرة وقادرة على منح الدفء والونس والمحبة.

طابية الأطة

السفر

خلف نافذة القطار ..
كل شيء يعلّم بسرعته على ظله ..
الأشجار والبيوت والسحاب
تعيش داخله مدينة مسافرة يسكنها فرد واحد
المدينة التى لن نسكنها معا
مدينة الداخل التى لم تعد مدينة
والمسافر الذى لم يعد مسافرا
كان يرى الأشياء بعد أن يعبر بها
والأشياء تراه بعد أن تعبر به

الشاعر .علاء خالد

أكثر مـا يميز معرض سـارة زهير هو الجمع بين مسـاحتى الخـاص والعام، الأنا والآخر، الفرد والمجتمع، لذلك فبينما تركز قصتيها عن «الطابية» و«المقابر اللاتينية» على مساحة أقرب للشأن العام، وتاريخ المدينة وحاضرها ومستقبلها، تنطلق سارة فى قصتها عن «السفر» من أسئلة وهواجس وتجارب شخصية، تقدم عبرها وجها ثالثا من وجوه «الرحيل» وهو «السفر».

علـى عكـس روح الونـس والـدفء، التـى تعاملت بها سـارة فـى صورها عن «المقابر»، تعكس صور السفر مساحة كبيرة من الترقب والقلق والخوف، تتلاشى معها الصورة البراقة للسـفر، بوصفه تجربة جديدة ومسـاحة للكشف والتعرف على حيوات جديدة، فى هذا السياق تقول سارة :«السفر، طريق موحش ..مجبرا أن تسـيره وحدك وأن تفارق المكان الذى طالما اعتدته، قد يكون السـفر طويلا أو قصيرا، مؤقتا أو دائما، ولكنه يحرك بداخلك إحساسـا بالشجن، يظهر بوضوح فى عيون المسافرين عبر النوافذ وفى محطات الانتظار وصالات المودعين».

هذه الصورة القاتمة والقاسـية للسفر بوصفه أحد تمثلات الرحيل، تناولتها سـارة عبر مجموعة مدهشة من الصور، التى تحمل مسـاحة كبيرة من الحركة والرمزيـة والتكويـن الفنـى المميـز، عبر تتبـع وجوه وتجـارب وحيـوات عديدة لشخصيات عابرة فى محطات القطارات بالإسكندرية، تحمل كل صورة فى هذه القصـة العديد من الحكايـات بداخلها، لتبدو فى مجموعهـا وتتابعها أقرب إلى رواية أو مجموعة قصصية وليست قصة واحدة.

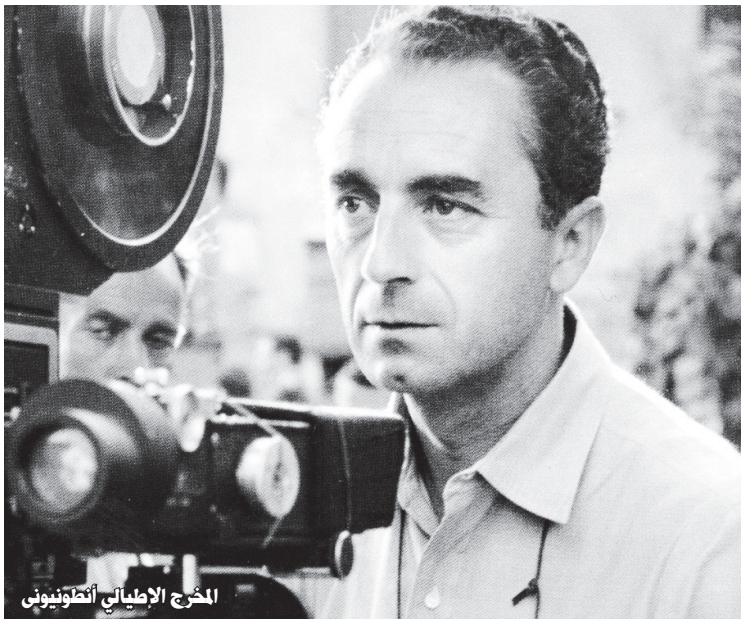
الوداع

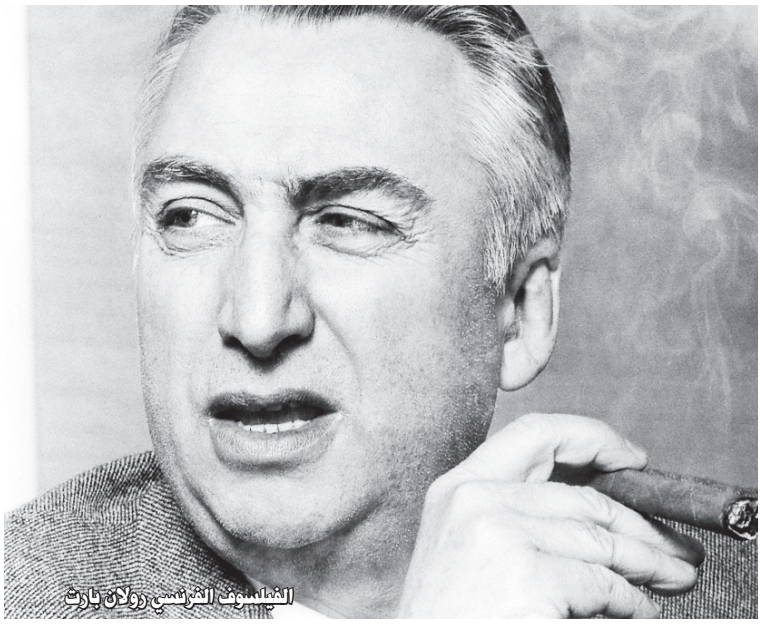
حضور وغياب ..لا أعرف ما هو المكان الحقيقى ..ولا الشـىء الذى لن أراه بعد ذلك أبداً

الروائي.علاء الديب

فـى قصتها المصورة الرابعة بعنوان «الوداع» لا تعتمد سـارة على قصة واقعية توثـق أحداثها وتتبعها، بل تقرر أن تبنى قصة تعتمد على الخيال والتجريب، عبر مجموعـة من الصـورة التى تم إعدادهـا والترتيب لها، تعكـس الصور تفاصيل وإشارات وتعبيرات متنوعة، تركز على فكرة الاغتراب، وتحديدًا اغتراب الإنسان عـن ذاته، هذه الحالة المضطربة مـن الوداع والرحيل عن الذات، هى أن تشـعر أنك لست الشخص الذى تعرفه، أن تعيش حالة مشوشة ما بين الحضور والغياب والوجود والتلاشي.

تقول سارة عن هذه التجربة:« الوداع ..هل ودعت نفسك من قبل، عندما لا تكون أنت أنت، موجود ولكن روحك غائبة، أنت لا تعلم متى رحلت و متى سـتعود، وقد لا يشعر بك أحد قط، كأنك طيف، يتساوى غيابك وحضورك، لا يشعر بك أحد».


المخرج الإيطالي أنطونيونى


الفيلسوف الفرنسي رولان بارت

رسالة من رولان بارت إلى أنطونيونى

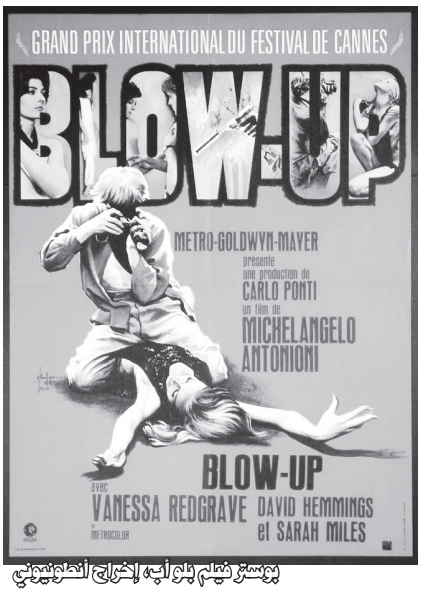
لطفى السيد منصور

(شتاء ١٩٨٠)

عزيزى أنطونيونى

فى تصنيفه، يميز نيتشه بين شخصيتين .. الكاهن والفنان.. الكهنة لدينا منهم اليوم ما يكفى للبيع، من جميع الأديان، وحتى من خارج الدين.. ولكن الفنانين! أود عزيزى أنطونيونى، أن تعيرنى للحظة بعض ملامح عملك، لتمكينى من تعيين القوى الثلاث، أو إذا كنت تفضل، الفضائل الثلاث، التى تشكل الفنان من وجهة نظرى .. أعينها على الفور: اليقظة والحكمة والأكثر تناقضًا منها جميعًا.. الهشاشة.

على عكس الكاهن، الفنان يندهش ويُعجب.. قد تكون نظرته ناقدة، لكنه ليس مُتهمًا.. الفنان لا يعرف البغضاء.. ولذلك أنت فنان ينفتح عملك على الحديث.. العديد يتخذ من الحديث راية لمعركة ضد العالم القديم، ضد قيمه المشبوهة، ولكن بالنسبة لك، الحديث ليس مصطلحا ثابتًا لمعارضة سهلة. الحديث على العكس من ذلك، الأمر بالنسبة لك مشقة نشطة تتبع تغيرات الزمن، ليس فقط على مستوى التاريخ بمعناه الواسع، ولكن داخل هذا التاريخ الصغير، حيث وجود كل واحد منا هو المعيار. بدأت عقب الحرب الأخيرة، فلقد انطلق عملك من لحظة إلى لحظة، وفق حركة من اليقظة المزدوجة، إلى العالم المعاصر وإليك، كانت كل أفلامك على مدى مسيرتك، تجربة تاريخية، أى بمثابة تخلٍ عن مشكلة قديمة وصياغة سؤال جديد، وهذا يعنى أنك عشت وعالجت تاريخ هذه السنوات الثلاثين الأخيرة بدقة، ليس كمادة لانعكاس فنى أو التزام أيديولوجي، ولكن كجوهر يجب أن تلتقطه، من عمل لعمل كالمغناطيس.. بالنسبة لك المضامين والأشكال هى أيضًا تاريخية.. فالدراما - كما قلت - على حد سواء نفسية وتشكيلية.. إن الاجتماعى، والسردى، والعصابى، ليسوا سوى مستويات، صلات، كما يقال فى اللسانيات، للعالم الكلى الذى يمثل مادة كل فنان.. ثمة تعاقب، وليس هيراركية للاهتمامات. بالمعنى الدقيق للكلمة، على عكس المفكر، الفنان لا يتطور.. إنه يكنس، كأداة حساسة جدًا، التركة الجديدة التى يقدمها له تاريخه الخاص.. عملك ليس انعكاسًا ثابتًا، ولكن تموجًا حيث تمر، وفقًا لميل النظرة ومتطلبات العصر، الصور الاجتماعية أو العاطفية، وصور الابتكارات الشكلية، وطريقة السرد باستخدام اللون.. إن اهتمامك بالعصر ليس اهتمام مؤرخ أو سياسى أو أخلاقى، بل بالأحرى اهتمام يوتوبى يسعى إلى إدراك العالم الجديد فى نقاط محددة لأن لديه رغبة فى هذا العالم، وأنه يريد بالفعل أن يكون جزءا منه. إن يقظة الفنان، التى هى يقظتك، هى يقظة المحبة، يقظة الرغبة.. أدعو حكمة الفنان، ليس كفضيلة قديمة، أو كخطاب مديوكر متدنٍ، بل على العكس، هذه المعرفة الأخلاقية، هذه الحدة فى التمييز، التى تمكنه من عدم الخلط أبدًا بين المعنى والحقيقة.. كم من الجرائم التى لم ترتكبها الإنسانية باسم الحقيقة! ومع ذلك لم تكن هذه الحقيقة سوى معنى.. كم من الحروب، وأشكال القمع، وأعمال الترهيب، والإبادات الجماعية، من أجل انتصار المعنى!



بوستر فيلم بلو أب، لإخراج أنطونيونى

الفنان يعرف أن معنى الشيء ليس حقيقته، هذه المعرفة هى حكمة، حكمة الجنون، يمكن أن نقول، لأنها تنزعه من المجتمع، من قطيع المتعصبين والمتغطرسين.. إلا أنه ليس لدى جميع الفنانين هذه الحكمة [...]

وهذه العملية الإرهابية تسمى عمومًا الواقعية.. لذلك عندما تقول (فى مقابلة مع جودار)؛" أشعر بالحاجة للتعبير عن الواقع عبر تعبيرات ليست واقعية تمامًا"، فأنت تؤكد العاطفة الدقيقة للمعنى.. أنت لا تفرضها، ولكنك لا

تلغيها. تمنح هذه الجدلية أفلامك (سوف أستخدم ثانية الكلمةنفسها) هذه الدقة العظيمة..يعتمد فنك على ترك طريق المعنى مفتوحًا دائمًا، وكأنه متأرجح، بدافع التردد..وبهذه الطريقة تنجز بدقة شديدة مهمة الفنان، التى يحتاجها عصرنا..لا دوجمائية ولا تافهة.

وهكذا فى أفلامك القصيرة الأولى حول جامعى القمامة فى روما، أو تصنيع الحرير الصناعى فى" تورفيسكوسا"، يتأرجح الوصف النقدى للاغتراب الاجتماعى، دون التنحى، لصالح عاطفة أكثر إثارة للشفقة، وأكثر إلحاحًا، لجملة العمل..فى (الصرخة (Il، المعنى القوى للعمل هو، إن يسعنا أن نقول، عدم اليقين نفسه فى المعنى..تجول رجل لا يمكنه فى أى مكان إثبات هويته والتباس الخاتمة (انتحار أم حادث) يجر المشاهد إلى الشك فى معنى الرسالة.

إن هروب المعنى هذا، الذى لا يمثل إلغاءه، يسمح لك بزعزعة الثوابت النفسية للواقعية ..فى "الصحراء الحمراء"، لم تعد الأزمة أزمة المشاعر، كما فى" الخسوف"، لأن المشاعر هناك بكل تأكيد (البطلة تحب زوجها) ..الكل فى علاقة متشابكة ويضر فى المجال الثانى حيث العواطف المتصنعة – الانزعاج من التصنع - تهرب من بنية المعنى الذى يمثل شفرة العواطف..وأخيرًا - وبشكل أسرع - أحدث أفلامك يضع أزمة المعنى هذه فى قلب هوية الأحداث(بلو أب (blow-up أو الأشخاص(المهنة: مراسل). فى الأساس، على مدار أعمالك ..هناك انتقاد مستمر، مؤلم وصارم فى آن، لهذه العلامة القوية للمعنى، لما يسمى مصيرا.

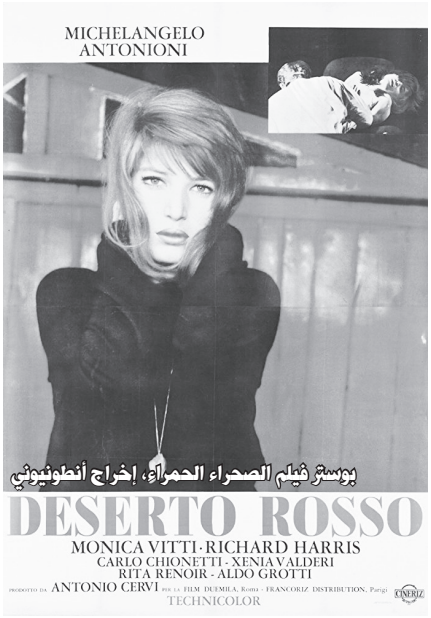
هذا التذبذب- أود أن أقول بكل دقة: إغماء المعنى هذا، يتبع مسارات تقنية، فيلمية تحديدًا (ديكور، تصميمات، مونتاج) ، التى لا تخصنى فى التحليل، لأننى لا أملك الكفاءة .. أنا هنا على ما يبدو، لأقول كيف أن عملك فيما وراء السينما، يشارك جميع فنانى العالم المعاصر .. كنت تعمل على إخفاء معنى ما يقوله الإنسان، يحكيه، يراه أو يشعر به، وهذا الإخفاء للمعنى، وهذا الاقتناع بأن المعنى لا يتوقف تقريبًا على الشىء المذكور، بل يذهب أبعد من ذلك، مفتونًا بالمعنى خارج النطاق، إنه ذلك (الإخفاء) ، على ما أعتقد، بالنسبة لكل الفنانين، الذى ليس موضوعه هذه أو تلك التقنية، ولكن هذه الظاهرة الغريبة، التذبذب. تتذبذب المادة المعروضة، على حساب الدوجما.. أفكر فى كلمة الرسام براك:" انتهت اللوحة عندما محيت الفكرة..أفكر فى" ماتيس" يرسم شجرة زيتون، من سريره، وبعد فترة معينة، بمراقبة الفراغات، التى بين الفروع، يكتشف أنه من خلال هذه الرؤية الجديدة يهرب من الصورة المعتادة للموضوع المرسوم، من كليشيه" شجرة الزيتون". هكذا اكتشف" ماتيس" مبدأ الفن الشرقي، الذى يريد دائمًا أن يرسم الفراغ، أو بالأحرى يستحوذ على المادة التصويرية فى لحظة نادرة، عندما تسقط هويتها بالكامل فجأة فى فضاء جديد، فضاء الفراغ الصغير بطريقة معينة، فنك هو أيضًا فن الفراغ الصغير (بهذا الاقتراح" المغامرة" سيكون دليلًا لافتا للنظر) ، وبالتالي، بطريقة معينة أيضًا، فنك على علاقة ما مع الشرق.

إنه فيلمك عن الصين، الذى جعلنى أريد أن أسافر إليها..وإذا كان هذا الفيلم قد رفض مؤقتًا من قبل أولئك الذين كان ينبغى أن يفهموا أن قوة المحبة كانت متفوقة على كل الدعاية، فذلك لأنه كان حكمًا وفق تداعيات السلطة وليس وفق متطلبات الحقيقة.. الفنان بلا سلطة، لكنه له علاقة ببعض الحقيقة..عمله دائمًا مجازيًا إذا كان عملًا عظيمًا، يتناولها بشكل غير مباشر، عالمه هو الحقيقة غير المباشرة.

لماذا هذا الإخفاء للمعنى حاسم؟ تحديدًا لأن المعنى ما إن يصبح ثابتًا ومفروضًا، عندما لا يعود خفيًا، يصبح أداة تحدٍ للسلطة..ولذلك فإن معنى اختلاس المعنى هو نشاط سياسى ثانوى، كما هو الحال فى كل جهد يستهدف تفتيت، تشويش، تراجع المعنى. هذا ليس من دون خطر، وبالتالى فإن الفضيلة الثالثة للفنان(أعنى كلمة" الفضيلة" بالمعنى اللاتينى) هى الهشاشة..الفنان ليس متأكدًا من الحياة ومن العمل.. اقتراح بسيط، ولكنه خطير..محوه شىء ممكن.

أول هشاشة للفنان هى تلك..إنه جزء من عالم يتغير، ولكنه هو أيضًا يتغير، إنه مبتذل، ولكنه بالنسبة للفنان مدوخ، لأنه لا يعرف أبدًا ما إذا كان العمل، الذى يقترحه ينتج عن تغيير العالم أم عن تغيير ذاتيته..لقد كنت دائمًا، على ما يبدو، على علم بنسبية الزمن هذه، معلنًا على سبيل المثال، فى إحدى المقابلات:" إذا كانت الأشياء، التى نتحدث عنها اليوم ليست هى التى كنا نتحدث عنها مباشرة بعد الحرب، ذلك لأن، فى الواقع، العالم قد تغير من حولنا، بل لأننا تغيرنا أيضًا..لقد تغيرت متطلباتنا، أقوالنا، موضوعاتنا. الهشاشة هنا هى هشاشة شك وجودى يستولى على الفنان وهو يتقدم فى حياته وعمله، هذا الشك صعب ومؤلم كذلك، لأن الفنان لا يعرف ما إذا كان ما يعنيه هو شهادة حقيقية على العالم كما تغير، أو مجرد انعكاس نرجسية حنينه أو رغبته ..المسافر الآينشتاينى، إنه لا يعرف ما إذا كان القطار أم المكان الذى يتحرك، إذا ما كان شاهدًا أو إنسان الرغبة.

دافع آخر للهشاشة، على نحو مفارق، بالنسبة للفنان، صلابة وإصرار نظرته..القوة أيا كانت، لأنها تمثل العنف، لا تتأمل أبدًا..إذا تأملت دقيقة أخرى (دقيقةزائدة) ، فإنها تفقد جوهر سلطتها..يتوقف الفنان وينظر طويلًا، ويمكننى أن أتصور أنك قد عملت مخرجًا لأن الكاميرا هى عين مجبرة - بالاستعداد الطبيعى التقنى - على المشاهدة..ما تضيفه إلى هذا الاستعداد الطبيعي، المشترك بين جميع صانعى الأفلام هو أنك تنظر إلى الأمور بشكل جذرى، حتى الاستنفاد..من ناحية تنظر طويلًا على ما لم يكن طلب منك أن تنظر له بسبب القناعة السياسية (الفلاحون الصينيون) أو بسبب القناعة السردية



بوستر فيلم الصحراء الحمراء، إخراج أنطونيوني

(الأوقات الميتة من المغامرة) .من ناحية أخرى بطلك المفضل هو ذلك الذى يشاهد (مصورا أو مراسلا) .وهذا أمر خطير، لأن المشاهدة أطول مما هو مطلوب - وأؤكد هذه الإضافة بشدة- تزعج كل النظم المستقرة، مهما كانت، وبقدر ما عادة يتم التحكم فى زمن المشاهدة نفسه من قبل المجتمع، وبالتالى، عندما يهرب هذا العمل من السيطرة، تكون الطبيعة الفاضحة لبعض الصور ولبعض الأفلام ليست الأكثر فحشًا أو الأكثر قتالية، ولكن ببساطة الأكثر" طرحًا".

حينئذ يكون الفنان مهددًا، ليس فقط من قبل السلطة المُشكلة - كتاب شهداء الفنانين المستهجنين - من قبل الدولة، على مر التاريخ، سيكون مؤسفًا بشكل ممل ..بل وكذلك من قبل الشعور الجماعي، من الجائز دائمًا، قد يمتنع المجتمع بشكل جيد جدًا عن الفن..نشاط الفنان مشكوك فيه لأنه يزعج راحة وأمن المعانى المستقرة، لأنه على حد سواء مكلف ومجانى، ولأن المجتمع الجديد، الذى يلتمسه من خلال نُظم مختلفة جدًا، لم يقرر بعد ما ينبغى التفكير فيه، وما ينبغى التفكير فى الترف..مصيرنا غير مؤكد وعدم اليقين هذا ليس له علاقة بسيطة مع النتائج السياسة، التى يمكن أن نتصورها فى إزعاج العالم..إنه يعتمد على هذا التاريخ الضخم، الذى يقرر بطريقة بالكاد مناسبة، وليس على احتياجاتنا، ولكن على رغباتنا.

عزيزى أنطونيوني، حاولت أن أقول من خلال لغتى الفكرية الأسباب التى تجعلك خارج السينما، أحد فنانى عصرنا..هذا المديح ليس بسيطًا كما تعلم..لأنه أن تكون فنانًا اليوم، فإن هذا الوضع لم يعد يدعمه الوعى الجميل بوظيفة كبيرة مقدسة أو اجتماعية. فإنه لم يعد يأخذ مكانًا بهدوء فى بانثيون برجوازية منارات الإنسانية، فى زمن كل عمل، ينبغى أن يواجه فى حد ذاته خيالات هذه الذاتية الحديثة، التى هي منذ أنه لم يعد كاهنًا، الملل الإيديولوجي، والوعى الاجتماعى السيئ، والجاذبية والاشمئزاز من الفن السهل، الارتجاف من المسئولية، والحيرة المتواصلة التى تمزق الفنان بين العزلة والقطيعة. اليوم يجب عليك أن تستفيد من هذه اللحظة الهادئة، المتناغمة، المتصالحة، حيث المجتمع كله يوافق على الاعتراف، الإعجاب ومحبة عملك. من أجل الغد سوف يبدأ العمل الشاق مرة أخرى.

رولان بارت

مينى كايرو .. مدينة الأفلام

ـ مينى كايرو .. مدينة سينما الأطفال

فى الفترة من ١١ إلى ١٥ سبتمبر ٢٠١٧، تحول مسرح أستوديو ناصبيان بجمعية النهضة العلمية والثقافية جزويت القاهرة إلى مدينة سينمائية صغيرة، تضم العديد من الأستديوهات الفنية، التى تفتح أبوابها للأطفال للتعرف على الفنون المرتبطة بصناعة السينما من تمثيل وتصوير وديكور ومكياج وكتابة قصص وتصميم ملابس وبوسترات للأفلام، وذلك ضمن فاعليات الدورة الأولى لمهرجان «مينى كايرو ..مدينة السينما».

كتبت: أمنية على

المهرجان المقام بالتعاون مع المعهد الدنماركى المصرى للحوار وبلدية مدينة ميونخ الألمانية وبمشاركة فنانين من مصر وألمانيا، يهدف لنقل تجربة مهرجان «مينى ميونخ» وهو فاعلية تُقام كل عامين فى مدينة ميونخ الألمانية، تعتمد فكرتها على تدشين نموذج مصغر لمدينة مصغرة، يقوم الأطفال بإدارة وتنظيم مختلف أنشطة الحياة بها، مثل المدارس والملاعب الرياضية والمتاحف، وقاعات الفنون والحدائق العامة ومركز للشرطة والبنوك، ويهدف المهرجان إلى تنمية مهارات الأطفال، وتشجعيهم على المشاركة المجتمعية وتأكيد قيم الحرية والتعايش والتنوع الثقافى.

من ميونخ للقاهرة

تُشير مريم عبد الرحمن فنانة الرسوم المتحركة ومديرة المهرجان إلى أن فكرة «مينى كايرو» جاءت خلال زيارة فريق عمل «مدرسة الرسوم المتحركة» بمركز الجزويت مهرجان «مينى ميونخ» العام الماضى .. «منذ عودتنا للقاهرة، بدأ الفريق فى الاستعداد لإقامة مهرجان مشابه بالقاهرة، وعندما عرضنا الفكرة وجدنا ترحيبا كبيرا من القائمين على المهرجان فى ألمانيا، وكذلك من إدارة مركز الجزويت فى القاهرة».

بدأ مهرجان «مينى ميونخ» عام 1979 بالتزامن مع إعلان منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (يونسكو) عن انطلاق احتفالية العام الدولى للطفل، وأسس المشروع كلّ من المهندس المعمارى جارت

جرونسل وزوجته الفنانة التشكيلية مارجريت جرونس .. ويُقام المهرجان كل عامين على مدى ثلاثة أسابيع خلال إجازة الصيف بمدينة ميونخ الألمانية، ويُركز المهرجان فى دوراته الأخيرة على دمج أطفال من جنسيات و خلفيات ثقافية مختلفة للتعايش سويًا فى مدينة واحدة.

مدينة السينما

توضح مريم أن إقامة مدينة كاملة مثل مهرجان «مينى ميونخ» يتطلب مساحة كبيرة للغاية، وتجهيزات ضخمة وعشرات من المتطوعين والمدربين، وميزانية كبيرة، لذلك تم اختيار أن تنطلق الدورة الأولى من مهرجان «مينى كايرو» بالتركيز على تأسيس «مدينة للأفلام» تتيح للأطفال التعرف على جميع الفنون المرتبطة بالسينما، وتضيف :» على مدى عشرة أيام - وبمساعدة عدد كبير من المتطوعين - حولنا قاعة المسرح إلى عدد من الأستديوهات الصغيرة، مستخدمين أدوات بسيطة، تتكون من أخشاب قديمة أُعيد طلاؤها، وطاولات صغيرة وقطع من القماش الأسود، تم رسمها وتلوينها برسومات مبهجة لكى تجذب انتباه الأطفال».

يحاول المهرجان تقديم محاكاة لمدينة سينمائية، يتعرف من خلالها الأطفال على مختلف الفنون المرتبطة بصناعة السينما، بالإضافة لاكتساب مجموعة من المهارات والقيم، حول مفاهيم التعاون والمشاركة والمسئولية والقانون والحرية والدستور، يُشير الفنان إبراهيم سعد مدير مدرسة الجزويت للرسوم المتحركة وعمدة مدينة «مينى كايرو» إلى أن اكتساب الأطفال المهارات الاجتماعية والتربوية واحدٌ من الأهداف الرئيسية للمدينة، ويتم ذلك بأسلوب غير مباشر، عن طريق الفن والأنشطة المختلفة.

تضمن مهرجان «مينى كايرو» العديد من ورش العمل، التى تمت صياغة عناوينها وكذلك محتواها بأسلوب بسيط وشيق ومناسب للأطفال، ومن أبرز هذه العناوين « اكتب فيلمك وارسمه بإيدك، المشخصاتي، إنت الفيلم، خضرا يا كروما، حرك رسمتك، سيما وفشار، كمبيوتر على مية بيضا، الجورنالجي، الفاشونيستا و الفاشونيستو، المصوراتي، قص و لزق و ألوان».

قبل الدخول إلى «مينى كايرو» يحصل الأطفال المشاركون فى المهرجان على «كارت عضوية» يشبه البطاقة الشخصية، يسجل فيه مجموع ساعات تدريبهم ونشاطهم ومشاركتهم، كما يحصل الأطفال على رواتب نظير عملهم ومشاركتهم فى أنشطة المدينة بعملة تسمى «السحتوت» ويشترون بها تذاكر السينما والجرائد والفيشار والحلوى، وكذلك يستطيعون شراء بعض المنتجات الفنية التى تنتجها ورش العمل، مثل بوسترات الأفلام والرسومات والقصص المصورة.

صداقات فنية

على مدى الأيام الخمسة شارك العشرات من الأطفال والشباب من مختلف أحياء القاهرة فى مهرجان «مينى كايرو» .. مريم رءوف طالبة فى الصف الأول الإعدادى تقيم فى حى عين شمس شرق القاهرة، وإحدى المشاركات فى المهرجان تقول عن تجربتها :» فى أول يوم كانت الدنيا زحمة، وكنت مستغربة المكان، لكن فى نهاية اليوم كنت اتعرفت على أصحاب كتير، وشاركت فى ورشتين للرسم والتمثيل وحبيت المكان جدًا».

من جانبها تشير سلمى رشاد الطالبة بالصف الثالث الإعدادى والمقيمة فى حى حلوان جنوب القاهرة إلى أنها لم تتوقع وجود كل تلك الورش، ورغم المسافة الكبيرة التى تحتاجها للقدوم من بيتها إلى مركز الجزويت إلا أنها كانت حريصة على المشاركة فى جميع أيام المهرجان، موضحة أن والدها يعمل فى أحد المتاجر القريبة من مركز الجزويت وهو من شجعها على المشاركة فى المهرجان .. تمتلك سلمى كاميرا صغيرة وتحلم باحتراف التصوير الفوتوغرافى، وعن أبرز المهارات

التـى تعلمتها خلال مشـاركتها فى المهرجان تقول سـلمى: «تعلمت زوايا التصوير المختلفة، وتكوين الصورة، وجماليات الصورة»، توضح سـلمى أيضًا أن المهرجان سـاعدها فى التعرف على أصدقاء لديهم اهتمامات فنية ومن أحياء ومناطق مختلفة.

تنمية مستديمة

أكثـر مـا يميـز تجربـة «مينى كايـرو» هـو حالـة التنمية المسـتديمة التـى يعكسـها تاريخ المكان، فالمسـرح الذى تم تحويله لمدينة سـينمائية للأطفـال، كان بالأسـاس مقـرا لأسـتديو ناصبيـان السـينمائى، أحد أقدم الأستديوهات السـينمائية فى مصر، ثم تحول لمسرح تابع لجمعية النهضـة الثقافيـة والعلميـة جزويت القاهـرة، والآن يعود ليسـتضيف فعاليـات «مينـى كايـرو .. مدينة سـينما الأطفـال». وهكذا تظـل عملية التنمية الثقافية والفنية فى حركة مستمرة.

«المـكان يحمل تاريخا سـينمائيا وفنيـا كبيرا وعريقا علـى مدى قرن من الزمن، ورغم توقف نشـاط أسـتديو ناصبيان، لكن الأنشطة الفنية والثقافيـة التـى تقدمهـا جمعيـة النهضة العلميـة والثقافيـة (جزويت القاهرة)، يمنح المكان روحا خاصة، وتجربة فريدة، فكثير من الأطفال الذين شـاركوا فـى المهرجان، تحمسـوا للالتحاق بورش عمل وأنشـطة أخرى فـى الجزويـت، مثل مدرسـة الرسـوم المتحركة» .. يقـول الفنان إبراهيم سعد.

وحول تجربة التعاون مع مهرجان «مينى ميونخ» ورحلة المشاركة العام الماضى فى المهرجان، وتجربة المعايشة والعمل فى ألمانيا، يشير إبراهيم

إلى أن فريق عمل مدرسة الرسوم المتحركة بجزويت القاهرة يعمل على مدى السنوات الثلاث الماضية مع فئات عمرية مختلفة من أطفال وشباب وكبار، لكن المشاركة فى مهرجان مينى ميونخ كان يُمثل تحديًا كبيرًا، لأنهم سوف يتعاملون مع أطفال من ثقافة أخرى، ولذلك كان لابد من إيجاد صيغة للتواصل والتفاعل معهم.

ويضيف:«كانت مفاجأة بالنسبة لنا وجود تنوع ثقافى كبير بين الأطفال فى مدينة ميونخ، فهناك أطفال أصولهم عربية وإفريقية وأطفال من دول أوروبية يعيشون فى ميونخ، والأطفال بشكل عام لديهم قوة ملاحظة وشغف وطاقة كبيرة، وأنا شخصيًا تعلمت منهم العديد من الأشياء، منها حقهم فى التجربة والخطأ واستقلاليتهم، ودفاعهم عن حقوقهم، ومثال على ذلك أن مهرجان مينى ميونخ يُقام بدعم من البلدية، وقبل المهرجان كان من المحتمل عدم إقامته بسبب مشكلات مالية، لكن الأطفال خرجوا واعتصموا لمدة 24 ساعة حول مبنى البلدية وفى النهاية نجحوا وتم دعم وإقامة المهرجان».

يوضح إبراهيم سعد أن هذه المساحة من الحرية والتعددية، والحق فى الاختيار وتحمل المسئولية بجانب المتعة والتعلم، حاولوا ترسيخها من خلال مهرجان«مينى كايرو» فالمهرجان لا يُقدم«ورشا فنية» للأطفال فقط، ولكن يهدف إلى أن يجد الأطفال مساحة لاكتشاف عوالم جديدة، يصنعونها بأنفسهم، ففى«مينى كايرو، يتحرك الأطفال بحرية مطلقة، ويختارون ورش العمل التى تناسبهم.

سحر الصورة

دنيا فارس متطوعة بالمهرجان والمسئولة عن توثيق الفيديو فى مهرجان«مينى كايرو» تدرس بكلية الفنون الجميلة، وبجانب مهام التوثيق شاركت دنيا فى ورشة تعليم التصوير الفوتوغرافى كمشرفة ومنسقة مع الأطفال وحول هذه التجربة تقول دنيا:« العمل مع الأطفال ممتع للغاية، وإدارة المدينة كانت منظمة للغاية وملهمة للعمل والعطاء، وخلال العمل فى ورشة«خضرا يا كروما» وهو مسمى مختلف لجذب انتباه الأطفال وتدريبهم على التصوير وبعض فنون المونتاج، قدم الأطفال أفكارا جديدة ومختلفة، وتعلموا مهارات مرتبطة بتكوين الكادر وزوايا التصوير، وكيف تصنع الخدع البصرية».

سيف الدين أنور طالب بالصف السادس الابتدائى وأحد المشاركين فى «مينى كايرو» يشير إلى أنه شارك فى العديد من الورش مثل «خضرا يا كروما ..وإنت الفيلم، وحرك رسمتك» بالإضافة لورشة «المشخصاتى» التى وجد شغفه فيها، حيث تعلم مهارات التمثيل والأداء والإلقاء، ويتمنى سيف أن يتكرر المهرجان كل عام ويقام فى أكثر من مكان .. أما منة الله الطالبة بالصف الرابع الابتدائى فقد شاركت أيضًا فى العديد من ورش العمل، وحول تجربتها مع المهرجان تقول:»تعلمت مهارات كثيرة فى التصوير وتكوين الصورة والإضاءة، وتعرفت على أصدقاء جدد ، وشاهدت أفلام الرسوم المتحركة»، وتشير منة الله إلى أنها لم تتخيل أن صناعة الأفلام تحتاج كل هذا المجهود والوقت الطويل، فالفيلم الذى نُشاهده على الشاشة فى ساعتين، يأخذ شهورا فى الإعداد والتصوير.

«إنت الفيلم»

ضمن فعاليات «مينى كايرو» شارك كلٌ من الفنان الألمانى مارسيل رول، وهو فنان تحريك ونحات ومدرس فنون للأطفال، والفنانة الألمانية زوى شميديدر، وهى مصورة سينمائية ومتخصصة فى أفلام الرسوم المتحركة. عملا مارسيل وزوى ومعهما الفنان المصرى مصطفى الدالى على تدريب الأطفال على صناعة الأفلام من خلال ورشة عمل «إنت الفيلم»، وفى ختام الورشة كان الأطفال قد أنتجوا أربعة أفلام قصيرة، تتراوح مدتها بين دقيقة وثلاث دقائق.

الأفلام الأربعة التى أنتجها الأطفال ، صُوروا أجزاء كبيرة منها فى الشوارع المحيطة بمركز الجزويت، عن هذا الشغف بالتصوير فى الشارع تقول الفنانة زوى شميديدر:»الشارع يعكس روح الحياة فى مصر، الجميع يعرفون بعضهم البعض، المقاهى فى كل مكان، عربات الأطعمة، الزحام والمحال التجارية، كل شىء يحدث فى الشارع، لكن فى ألمانيا الحياة وطقوسها تُوجد داخل البيوت، لذلك نادرًا ما تجد شيئًا تصوره فى الشارع فى ألمانيا، بينما الشارع فى مصر غنى بالحياة طوال اليوم»، وتضيف:»التعلم عن طريق الفن يمنح الأطفال قدرة على اكتشاف مواهبهم، وكذلك يحول العملية التعليمية لنشاط ممتع وجذاب للمعلم والطالب»

ومن جانبه يشير مارسيل رول إلى أبرز الاختلافات بين المهرجانين:» الأطفال فى مصر مثل ألمانيا ، يمتلكون إبداعا وطاقة بلا حدود، فقط يحتاجون إلى أن نمنحهم الفرصة للتعبير والمتعة والتعلم، وفى ألمانيا هناك مساحة كبيرة للأطفال للتعلم عن طريق الممارسة والتجريب والاكتشاف، لكن هنا فى مصر الأطفال خائفون من الخطأ ويتعاملون بحذر شديد، وهذه نقطة من الضرورى تغييرها فى منظومة التربية، وكذلك فى المؤسسات التعليمية، فالخطأ هو أول خطوات النجاح، ومن الضرورى أن يمنح الأطفال مساحة للتجريب وندعم ثقتهم فى أنفسهم».

قيمة العمل التطوعى

فى اليوم الختامى للمهرجان، أقيمت احتفالية كبيرة لعرض نتائج ورش العمل، وتمت دعوة أهالى الأطفال للمشاركة والاحتفال، وقد عرض خلالها فيلم تسجيلى يوثق لأنشطة المهرجان على مدى خمسة أيام، وتم تكريم الفنانين والفنانات الشباب المشرفين على الورش .. أكد الأب وليم سيدهم رئيس مجلس إدارة جمعية النهضة العلمية والثقافية «جزويت القاهرة» قيمة العمل التطوعى، مشيرًا إلى أن العمل على إعداد المهرجان استمر أكثر من ثلاثة أشهر، وشارك فيه عدد كبير من الشباب والفتيات المتطوعين، الذين قدموا جهدا حقيقيا ومحبةً وإخلاصا وعطاءً كبيرا، وتم تتويج هذا العطاء بخروج المهرجان بهذه الصورة الجميلة.

وتحدث الأب وليم أيضًا عن ضرورة الاهتمام بالأطفال والشباب الصغير، ومنحهم مساحة للتعبير عن أنفسهم والمشاركة فى الأنشطة الثقافية والفنية، مؤكدًا أن جمعية النهضة العلمية والثقافية تعمل على تحقيق التنمية المستديمة، عبر تكامل المعرفة والعلم والفنون والثقافة، ومهرجان «مينى كايرو» واحد من الأنشطة المهمة التى نجح الشباب المشرف على مدرسة الرسوم المتحركة فى تنظيمه، مؤكدًا على أن الشباب وإدارة الجمعية يعملان من الآن على الإعداد للدورة القادمة من المهرجان.

شارك فى المهرجان عدد كبير من الفنانين المتطوعين وهم : مصطفى زين وعبد الرحمن عادل ومحمد عبد الله الذين أشرفوا على ورشة «المشخصاتي» للتدريب على التمثيل وفنون الأداء، وعمر جبر ومحمد سعيد فى ورشة «إكتب فيلم وإرسمه بإيدك»، ومارينا مراد ومارينا كامل وكارول أشرف ورنيم محمود وآلاء أيمن فى ورشة «الفاشونيستا» لتعليم تصميم الأزياء، وكيرلس يوسف فى ورشة «المصوراتي» لتعليم التصوير الفوتوغرافي، و ريم مصطفى ومروة عبد المنعم وإبرام منير فى ورشة «قص ولزق وألوان»، ومصطفى الدالى وزوى شميديدر فى ورشة «إنت الفيلم»، وهيثم خيرى ودينا بشرى وسامح سامى فى ورشة «الجورنالجي»، ومجدى ميخائيل والشيماء عادل فى ورشة «حرك رسمتك»، ووسيم جمال وأسماء إبراهيم فى ورشة «سيما وفشار»، ومريم زاهر وراندا نبيل فى إذاعة المدينة، وسارة عطوة فى التوثيق الفوتوغرافى، ودنيا فارس فى توثيق الفيديو، ومارينا إبراهيم مسئولة بنك المدينة، وهبة عبد المنعم وجون صفوت مشرفا مطعم المدينة.

من فعاليات «مينى كايرو» - جزويت االقاهرة

كتاب
الفيلم
السينمات البديلة
مكونات .. تمايزات .. وآفاق
مالك خورى
مع العدد .. الإصدار الأول من سلسلة «كتاب الفيلم»