الفيلم

تعنى بثقافة السينما وفن الصورة

السنة الرابعة | العدد الرابع عشر | أبريل 2018

السينما الرومانيّة
جماليات الموجة الجديدة

السينماتك الفرنسي

الفيلم

مجلة غير دورية
تعنى بثقافة السينما وفن الصورة

العدد الرابع عشر - أبريل 2018

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

المدير الفنى
أحمد عبدالباقى

المراجعة اللغوية:
محمد عودة - الحسينى عمران

توزيع:
مدحت جاد

الغلاف:
دعاء العدل

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

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

رقم الإيداع 18938 / 2014

الافتتاحية 2
السينما الرومانية .. وتحديات السينما المصرية

نادى سينما الجزويت 4
قراءة للفيلم الروماني «الكنز» سارة سيد

حوار 6
عبد الشافى محمد.. أسطى الإضاءة حسن شعراوى وعزة إبراهيم

ملف العدد - الموجة الجديدة فى السينما الرومانية 10
- السينما الرومانيّة .. لآلئ الجيل الجديد إيناس فيليب عياد
- الموجة السينمائية الجديدة فى رومانيا 12 عزة إبراهيم
تبدأ بفيلم«زحام» وسعفة «كان» الذهبية
- مدخل إلى سينما الموجة الجديدة في رومانيا 14 عزة خليل
- سينما كريستي بيو.. الحياة تصور نفسها 18 آية طنطاوي
- جماليات الموجة الجديدة في السينما الرومانية 22 سناء عبد العزيز
- جولة بصحبة نساء الموجة الرومانية الجديدة 28 علياء طلعت
- افسحوا الطريق للموجة الرومانية الجديدة 32 عزة خليل
- 10 أسئلة عن الفيلم الروماني هنا وهناك 36 أماني صالح
- إشمعنى هناك ومش هنا؟ 44 شهاب الخشاب
- الطبيعة «الغريبة» فى الموجة الجديدة الرومانية 46 محسن ويفى
- «Train De Vie» قطار الحياة 1998 52 الأب بورج أوليفييه اليسوعى

متابعات 54
أفلام منتصف العام.. موسم يُخالف التوقعات نرمين يُسر

مهرجانات 56
- أحدث مهرجانين للسينما في مصر صفاء الليثى
من أسوان إلى شرم الشيخ
- هل يهدد ارتباك التنظيم استمرار المهرجان؟ 62 وفاء السعيد
- «مهرجان برلين 68» صراع فاتر 65 أندرو محسن
على الدب الذهبى.. ومصر تكتفي بـ3 أفلام

دراسات 70
السجن كفضاء للفن المزدوج زينب البقرى

نصوص وصور 78
بروفة "جنرال" بين مشهدين محمد حربي

ذاكرة الفيلم 84
تحية كاريوكا .. وذكريات من زمن الحلم سليمان شفيق

قراءات فيلمية 88
- رواية الغريب .. بين فلسفة كامو وكاميرا فيسكونتي كرم نوح
- الجنة بلون البنفسج 92 مرام صبح

مكتبة الفيلم 96
(أنا والسينما).. مذكرات عاشق للسينما أروى تاج الدين

ملف العدد - الموجة الجديدة فى السينما الرومانية 98
- «ملتقى الأقصر للفنون البصرية» أمنية علي – إسلام أنور
فضاءات جديدة للإبداع
- «ظل ضفدع» .. امتزاج الشعر بالصورة 100 حسن شعراوي – هناء ثروت
- "ألبوم عائلي" .. الصورة كنص مكتوب 102 إسلام أنور

يصدرها نادى سينما الجيزويت
بجمعية النهضة العلمية والثقافية

رئيس مجلس الإدارة
الأب وليم سيدهم

المدير التنفيذى
يوسف رامز

المدير الإدارى
رومانى فرج

السينما الرومانية.. وتحديات السينما المصرية

سامح سامى

في تأسيس "مجلة الفيلم" وردت عبارة شديدة الوضوح حول رؤيتها، ولماذا تصدر؟ العبارة تؤكد اهتمام:"مجلة الفيلم بالثقافة السينمائية، والسينما العالمية وآفاق تطورها، إضافة إلى اهتمامها بالتجارب الرائدة لسينما الحضارات الإنسانية المختلفة، خاصة تجارب الشعوب التي تسعي للخروج من هيمنة هوليوود».

هذه العبارة تقطع الطريق لمن يسأل لماذا نصدر عددا خاصا عن السينما الرومانية؟ وما أهميته؟ وماذا يفيد ذلك للصانع المصري؟ لكن الموضوع أكبر من سؤال هنا وتساؤل هناك حول صدور عدد خاص عن السينما الرومانية، إذ أن السؤال الأهم لماذا ظهرت هناك سينما جديدة، وهنا السينما- بدون الوقوع في أخطاء التعميم-«مجرد جنين»، مقطوع الصلة معرفيا عن التراث المصري العظيم في صناعة السينما، أو حسب أسوأ العبارات لا توجد «سينما جديدة» في مصر؟

في الاجتماع التحريري لمجلة الفيلم طُرح تخوف من مقارنة السينما الرومانية بالمصرية. وقتها تركت التخوف يتسرب إليّ. لكني لم أستطع الهروب من سؤال لماذا الفيلم المصري لا يكون بحيوية الفيلم الروماني، رغم أن البعض يحاول مقاربة الفيلم المصري بالروماني بذكره أفلام الواقعية المصرية في الثمانينات؟ ولماذا الفيلم الروماني شديد الجمال مقارنة بالمصري رغم أن البيئة والإمكانات متشابهة؟ لماذا نشعر بانبهار تجاه الفيلم الروماني، ولا نشعر بمثله تجاه الفيلم المصري؟ وإذا تخلينا أن «كريستيان مونجيو» كان مصريا ماذا كان سيقدم؟

أعتقد أن الإجابة تكمن في محتوى الفيلم وفكرته والمعالجة واللغة السينمائية، وليس فقط في الإمكانات والتقنيات عالية الجودة. تكمن أكثر في عدم التقليد الأعمى للأساليب العالمية في انتاج الأفلام. الفيلم الروماني هو ابن بيئته وقضايا مجتمعه، حتى لو كان صناعه ينتجونه من فرنسا أو من أمريكا. لكن ليس هذا كله سبب حيوية السينما الرومانية، هناك المزيد في السطور التالية..

(2)

الباحث شهاب الخشاب في مقاله المنشور في هذا العدد، والذي يكتبه باللغة المصرية، قال:»إشمعنى فيه مجموعة سينمائيين جدد في رومانيا قدروا ينتجوا سينما جديدة ومثيرة وإنسانية بإمكانيات مادية ضعيفة، وفي المقابل مافيش مجموعة زيهم في مصر؟ إشمعنى السينما الإيرانية قادرة تنتج عباس كيارستمي ومحسن مخملباف وأصغر فرهادي، اللي حققوا شهرة عالمية في المهرجانات الكبيرة والصغيرة، ومافيش مخرج عنده نفس الشهرة والسمعة في مصر؟ إشمعنى الرومانيين والإيرانيين قادرين يحققوا النجاح ده وإحنا مش قادرين؟

لازم نلاحظ أولاً إن السؤال ده مالوش جواب قومجي بسيط، بمعنى إن مافيش حاجة جوهرية وأصيلة جوة الشعب الروماني أو الشعب الإيراني أو الشعب المصري بتخليهم أحسن في صناعة السينما من الثانيين، بدليل إن مافيش سينما من السينمات دي كانت جامدة وعظيمة ومالهاش حل طول عمرها، وكان ممكن المواطن الروماني والإيراني يحس إن مافيش أمل في تطوّر مستوى السينما الجمالي والصناعي والفكري لغاية ما المستوى ده اتطوّر بالفعل. بالتالي ظهور سينما رومانية أو إيرانية أو مصرية جديدة دايماً وارد حسب الظروف التاريخية والضغوط السياسية والاقتصادية والاجتماعية المتاحة، ومافيش حد أجمد من الثاني لمجرد إنه اتولد في بلد معيّنة».

إذن ليس مهما ما يقال حول السينما المصرية وتاريخها العظيم، الأهم ماذا فعل صناع السينما الآن بهذا التراث الكبير، كيف أستفادوا؟ ماذا فعلوا بكل ذلك التراكم الضخم؟ لماذا رغم أهمية تاريخها الطويل ليس للسينما المصرية لغة خاصة؟ ما هو وضع السينما المصرية الآن؟

(3)

في الترجمات التي نقدمها في الصفحات التالية عن الموجة الجديدة للسينما الرومانية، لفت نظري- بالإضافة إلى جماليات السينما الرومانية وحيويتها، أمر يبدو أنه الحل الأبرز لحل أزمة صناعة السينما المصرية، أو هو الحل الذي نراه في مجلة الفيلم وجماعة الجزويت لجعل السينما المصرية، سينما ناهضة- وهو اعتماد صناع أفلام الموجة الرومانية الجديدة إلى موارد تمويل مستقلة لأفلامهم وأفلام زملائهم. حيث أنفقوا من أموالهم الخاصة على إنتاج الأفلام. وأسسوا شركات انتاج صغيرة، ليس من أجل الاستقلال المالي فقط، بل للمحافظة على استقلالهم الإبداعي، الأمر الذي شكل سمة مهمة اشتركوا فيها جميعا. وتنافست الشركات مع بعضها على نفس الموارد. وأسس ناي كارانفيل شركة «السينما المستقلة» (Independența Film)، وتبعه توماس كيليو عام 1999 بتأسيس شركة «أوروبوليس»، وأسس كريستي بويو شركة «أفلام موبرا» في 2003. وعكست كل هذه المحاولات رغبة في الاستقلال عن سينما أنظمة الاستوديو، السمة التي جمعت سينما الموجة الجديدة مع سالفتيها الإيطالية والفرنسية.

وارتبطت الاستقلالية لدى بعض صناع الأفلام الشباب بخلفياتهم

الأكاديمية أيضًا. حيث لم يتخرج بعض المخرجين الشباب مثل كريستي بويو أو كونستانتين بوبيسكو من المؤسسة الأكاديمية الرئيسية في رومانيا «الجامعة الوطنية للدراما والسينما»، بل تخرج الأول فى كلية فنون، والثاني من الدراسات الفلسفية. وعلى هذا لم يتبعوا الصياغة الأكاديمية التي يوفرها تعليم السينما التقليدي، الذي تقدمه تلك الجامعة. وهنا يأتي سحر الاستقلال وفاعلية التعليم الإبداعي أو البديل.

وفي كتاب «سينما الموجة الجديدة في رومانيا»، تأليف دورو بوب، والذي نقدمه هنا أيضا للقارئ المصري يشرح أسباب نجاح السينما الرومانية المعاصرة، التي أدت بها لأن تصبح ظاهرة عالمية، فيقول:» مثلما كان حال «الموجات الجديدة» التشيكية أو البولندية في الخمسينيات والسيتنيات، كانت الموجة الجديدة، كحركة فنية، جزءًا من ثقافة أوسع، ومقاومة سياسية وإيديولوجية لنظام شمولي. فوجود مدرسة السينما البولندية ومخرجين أمثال ميلوش فورمان ، ورومان بولانسكي ، وأندريه فايدا، أو مدرسة السينما المجرية (بقيادة مخرجين مثل جانسو وإستفان زابو، أو حتى السينما اليوغوسلافية ماكافييف، التي لاقت اهتمامًا عالميًا، كان مرتبطًا بوجود سياق سياسي محدد. ويتمثل الهدف الرئيسي الآخر لهذا التحليل، في تفسير التطور الأخير لتطبيقات الموجة الجديدة في صناعة السينما الرومانية، ومقارنتها بفلسفات سينمائية أخرى مشابهة.

وتضم القائمة القصيرة لسينمائيي «الموجة الرومانية الجديدة» ، التي بدأت مع كريستي بويو، كلًا من ماريان كريسان، وتودور جيورجو، وكريستيان مونجيو، ورادو منتين ، وكاتالين ميتوليسكو ، وكورنيليو بورومبويو، وفلورين سيربان، وكلهم حاصلون على جوائز من أهم جوائز السينما الأوروبية.

وحيث كانت هذه الموجة السينمائية الجديدة بمثابة نقطة تحول في تاريخ صناعة السينما الرومانية، فقد خلقت حركة فنية واجتماعية مركبة. ويركز الكاتب على التحول الجذري في السينما الرومانية وصناعة السينما الوطنية خلال هذا العقد، حتى يصل إلى التفسيرات النظرية لنجاح السينما الرومانية المعاصرة، والأسباب التي أدت بها لأن تصبح ظاهرة عالمية.

ويفترض الكاتب أن شرح صناعة السينما الرومانية الحديثة، يتطلب فهمًا لتأثير الموجات الأوربية الجديدة، من الواقعية الإيطالية الجديدة، إلى السينما البريطانية الجديدة، وعبر الموجة الفرنسية الجديدة، والموجة الجديدة في أوروبا الوسطى والشرقية.

(4)

في العدد السابق الذي خصصناه عن تعليم السينما في تجارب الشعوب، كان يشغلني البحث هل هناك أي منهج تعليمي في العالم يدرس السينما المصرية، ولغتها في أي مرحلة من مراحلها؟

وحتى لا يتعصب البعض من الكلمات السابقة، فأنا أتحدث هنا عن سينما مصرية حدثت لها قطيعة معرفية كبرى بالسينما المصرية، التي كانت رائدة ومجددة قديما. وأؤكد- كما كتبت من قبل- أن هناك استثناءات سينمائية بديعة. لكنها لا تشكل تيارا، ولا تخلق حالة سينمائية متفردة في مصر، بل هي جهد هنا، وجهد هناك. وتلك الاستثناءات هي التي يمتدحها نقاد السينما، ويركزون عليها دوما. لكن لابد من نظرة نقدية حقيقية لما تقدمه السينما المصرية، إذا أردنا النهوض بها حقا، وتحويلها من مجرد «تجارة وسوق» إلى صناعة وفن. الصناعة ليست فيلما ممتازا هنا أو فيلما مشوها هناك. الصناعة جزء بسيط من عملية متكاملة تبدأ بالتعليم والتمكين والتكوين، وبحالة مجتمعية، تسمح بمناخ صحفي ونقدي يساعد صناع الأفلام على خلق تيار جديد متراكم ومترابط. لكن هناك أزمة أخرى، ربما لا تقل أهمية عن انتاج الفيلم، وهي عدم وجود صحافة بحثية جادة في مصر، تساعد الصناع الشباب خاصة على إيجاد طريق بديل إبداعي في صناعة السينما. الأزمة أكبر من مجرد الكتابة النقدية، فالكل يتحدث عن عيوب خطيرة تشوبها. إذ أن الجهد النقدي الآن يرتكز في مجمله على تلخيص الفيلم في «حلو ووحش»، بالطبع هناك استثناءات نقدية محترمة إلا أنها - كما هو الحال في صناعة السينما- لا تشكل تيارا يساعد السينما على الإنطلاق، فيخرجها من سجن التقليد إلى فضاء جديد. وتلك أزمة يطول شرحها تعاني منها حركة النقد خاصة، والصحافة عامة.

لذلك أضع أمام أساتذتي وزملائي تلك المهمة، خاصة أن المجلة تستقبل كل عدد أسماء شغوفة بالثقافة والسينما والكتابة، فهذا العدد يكتب معنا لأول مرة سناء عبد العزيز، علياء طلعت، أندرو محسن، وزينب البقري، ومعهم زملائي الكتّاب الدائمين في المجلة، والذين يطورونها عددا وراء عدد ليليق بمطبوعة تتبع الجمال الإنساني في ثقافة الشعوب المتاحة عبر تجارب سينمائية، ومنها السينما الرومانية.

لقطة من الفيلم

عن الكنز و الأمل و أشياءً أخري

قراءة للفيلم الروماني «الكنز»

تأتينا التحفة الفنية الرابعة للمخرج الروماني « كورنيليو بورومبويو « المتجلية في فيلم « الكنز « رائعة كسابقاتها ، فالفيلم علي الرغم من بساطته إلا أنه ثري فنيًا وضمنيًا .. كل شئ في « الكنز « مثير للغاية ومُربك ؛ فلطالما كانت البيروقراطية الرومانية هدفاً رئيسيًا لبرومبويو لذلك نجد في الفيلم إنه يتحدث عن قدرة العالم الحقيقي علي التخلُص من كل أحلامنا .

سارة سيد

المخرج الروماني كورنيليو بورومبويو

إن « برومبويو لا يبالغ إنه يلاحظ فقط وهذا يكفي لإكتشاف العناصر الهزلية في الحياة اليومية ؛ لذلك نجد نماذجه واقعية إلي حد بعيد وإيقاع فيلمه حقيقي بشكل كبير مع زوايا كاميرا واسعة وثابتة لتلتقط كل التفاصيل الممكن للعين المجردة إلتقاطها و كأنها عين مراقبة للأبطال من بعيد .

و عندما نتجه إلي بنية الفيلم نراه يُفتتح علي « كوستي « وهو زوج و أب ، يعمل في وظيفة يومية مملة ، وفي إحدي الليالي عندما كان يحكي لإبنه قصة روبن هود قبل النوم وهي القصة المفضلة لإبنه ، طرق بابه جاره « أدريان « الذي فاجأه بطلبه الإقتراض منه مبلغ 800 يورو ليسدد إيجار شقته المتأخر ، فيحاول « كوستي « إقناعه بأنه بالكاد يمتلك ما يغطي مصاريفه وإنه لا يستطيع مساعدته ، إلي أن صارحه « أدريان « بأنه يطلب منه المال لأجل تأجير جهاز للكشف عن المعادن مفسرًا ذلك بأنه يريد إيجاد كنزًا يرجع لجده ، دفنه قبل إحتلال الإتحاد السوفيتي في الأربعينات وأن الكنز ما زال مدفونًا في منزل عائلته . حينها نري « كوستي « وقد تذكر جمله إبنه له ذات ليلة « أنت لستُ روبن هود يا أبي « و قد أثارت تلك الجملة روحه الخاملة للمغامرة كسرًا لإيقاع واقعه الممل موافقًا علي دفع تكاليف رحلة البحث عن الكنز .

بوستر فيلم الكنز

بوستر فيلم الكنز

بالفعل نري الرجلان في عطلة نهاية الإسبوع تحركا إلي القرية مكان منزل عائلة « أدريان » وينضم إليهم « كاونسل » حامل جهاز الماسح الضوئي لكشف المعادن الذي يبدو ومن الوهلة الأولي رجل محدود المعرفة بالجهاز الذي يحمله وإن الجهاز حساس تجاه كل أنواع المعادن وهذا أتاح لنا دقائق هزلية ممتعة مع أزيز جهاز كشف المعادن الكوميدي إلي حد أقرب من كونه مثيرًا . ومع ذلك ما زال الرجال علي أمل ضد الأمل في آن واحد مع الجهاز الإلكتروني لا تُعد ولا تُحصي (وقد كانت الموسيقي التصويرية لثلث صلب الفيلم تقريبًا) .

فتري ثلث فيلم « بورومبويو» يغمس المشاهد في هذا البحث العنيد والبائس حتي حلول الليل ، وعندها يقرر حامل الجهاز المغادرة يأسًا ، فيقرر الرجلان الإستمرار تحت ضوء مصباح خافت إنتظارًا لأملاً لوّح لهم بيداه لتوه ، ومع علمهم بأنهم يبحثون عن وهمًا و مع علمهم بأنهم يجب عليهم تسليم ثلثي ما سيجدونه للشرطة لإعتباره إرثًا قوميًا كما ينص الدستور ، يحفران فلا يحصلون علي شيئًا فيحفران أعمق و كأنها مسألة طردية تجبرهم علي الإستمرار بالحفر من دون فائدة و تجبرك علي الإستمرار و المشاهدة إنتظارًا لشيئًا تعلم بوجوده و لكنك متحرق شوقًا لمعرفة كونه . وفي لحظة غير متوقعة يتغير شيئًا ما ، و يؤدي أسلوب « بورمبويو » إلي إفساح المجال لإسعاد مثير و تهمس الرياح في الأشجار فرحًا و يجد « كوستي » صندوق معدني صغير مغلق بإحكام مع تبادل نظرات بينه و بين « أدريان » تحمل الكثير من الأمل .

تليها مشاهد معتادة لتقييم الثروة و تقسيمها وما إلي ذلك و لكننا سنصل إلي مشهد النهاية لما يحمله من معاني ضمنية كثيرة ، فنجد « كوستي » الذي لم يقتنع إبنه بالنقود ككنزًا وجده أبوه متسائلًا أين الذهب و اللألماظ و الياقوت والمرجان ؛ و هو شكل الكنز الذي يعرفه خيال الولد عن روبن هود ، فيقرر « كوستي » تحويل كل حصته من النقود إلي كنزًا حقيقيًا كما يعرفه الولد و يذهب إليه كروبن هود حاملًا كنوز فتوحاته إلي ولده .

كما هو الحال في أفلام « بورومبويو » نجده إستراتيجي كبير في وقت كتابة السيناريو ، تكتسح البيروقراطية مواضيع انجازاته ، كما لو ان « بورومبويو » استخدم كل تغيير في المجتمع كإشارة جمالية و أخلاقية ؛ فالفيلم يحمل الكثير من الجمل الضمنية سواء باللفظ أو بالفعل ، حتي الصمت له دلالة ، علاوة علي ذلك فإن الكنز المفقود هو موضوع حقيقي و حساس بين رومانيا و روسيا . فهو فيلم رائع يربطنا مرة أخري بالبساطة مع ما يكمن في خضم الفوضي و هي رحلة غير مقصودة إلي تاريخ رومانيا بحثًا عن الكنوز المجهولة المدفونة تحت عقود من خيبة الأمل والديكتاتورية و الحرب .

مجلة الفيلم في حوار مع عبد الشافى محمد..

أسطى الإضاءة

مسيرة أربعين عاما من إضاءة أجمل أفلامنا

الإضاءة هي العمود الفقرى للعمل الفنى بدأت عاملا فى السد العالى أحمل مولد الإضاءة لفيلم «الناس والنيل»

السينما وقبلها الفوتوغرافيا هى فن الرسم بالضوء، وأسطى الإضاءة هو الذراع اليمنى لمدير التصوير الذى يجسد خياله ورؤيته.. وفى حوار مجلة «الفيلم» مع الأسطى عبد الشافى محمد يكشف لنا خبرته ومسيرة حياته وذكرياته مع مديرى التصوير وأسطوات الإضاءة الكبار.

حوار - حسن شعراوى وعزة إبراهيم | تصوير - سارة وديع

-كواحد من جيل كبار العاملين فى الإضاءة هل تشرح لقراء مجلة الفيلم طبيعة عمل «أسطى الإضاءة» ؟

-سعيد لأنك اخترت المسمى الصحيح «أسطى إضاءة» فالبعض يقول مشرف إضاءة وهذا تعبير لا أحبه لما يعنيه من مجرد إلقاء نظرة على العمل والإشراف عليه فقط، بينما أسطى إضاءة تعنى أننى أعمل كل شىء بيدى، وهذا هو الحاصل فعلا فأسطى الإضاءة هو العمود الفقرى للعمل فهو المتحكم فى الوقت وسرعة الإنجاز لأنه كلما كان الفنيون مخلصين فى عملهم كلما وفروا الوقت لتصوير المزيد فى نفس اليوم وهذا يؤثر إيجابيا في المنتج، وعموما حب المهنة يجعلك تعطى كل طاقتك لها.

-ما هى مهام أسطى الإضاءة؟

عمل أسطى الإضاءة يبدأ من أول يوم فى التصوير. بعد معاينة الديكور يستطيع الأسطى أن يعرف المطلوب منه بالضبط، ومهم جداً أن يكتب سكريبت الإضاءة ويعمل راكور للنور وللديكور، فقد يحدث أحيانا أن يسافر ممثل أثناء العمل ويعود بعد فترة لاستكماله وهنا لابد لأسطى الإضاءة بخبرته أن يعود لنفس الدرجة من النور التى بدأ بها التصوير، لذلك فهو يحتفظ بكل المعلومات فى سكريبت الإضاءة الذى يشتمل على تصوير الضوء فى كل مشهد وإضاءة كل جزء فى المشهد وغالبا ما يكتب هذا الإسكريبت طالب من طلاب

معهد السينما خلال تدريبه كمساعد مع مدير التصوير: لأن هذا يعلمه بشكل أسرع من الدراسة النظرية.

البداية

كيف بدأت العمل فى هذا المجال ؟

كان أول فيلم أعمل فيه هو «الناس والنيل» مع يوسف شاهين، فأنا أصلا من أسوان وكنت أعمل في مولدات الكهرباء، وحينما أتي يوسف شاهين لتصوير الفيلم كان العمل يحتاج إلي اضاءة أكثر من طاقة المعدات التي جاء بها شاهين من القاهرة، فأخذ شاهين يستعين بإدارة السد العالي لتوفر له «مولدات»، وأرسلوني أنا بتلك «المولدات» وصرت أعمل مع طاقم الفيلم طول اليوم، وبالطبع تعرفت إلي مديرة التصوير وكانت سيدة روسية تدعى على ما أذكر» تشن»، فقد تم عمل نسختين من ذلك الفيلم، في النسخة الأولى قام الروس بالدور الأكبر في العمل، ففي وقتها كان يوسف شاهين يجلب فريق الفنيين من الخارج واستمر كذلك، ومثلا حين عملت معه فيما بعد فى فيلم «إسكندرية كمان وكمان» كان مدير التصوير «رمسيس مرزوق» لكن فريق الصوت كله جاء من الخارج . المهم فى الأسبوع الأول كنت مسئولا فقط عن المولدات وفى الأسبوع الثاني عملت فى الإضاءة مع "الأسطى حيدر" ومديرة التصوير مدام "تشن"، كنت أضبط لهم "الفولت" المناسب ليعطى لونا مضبوطا، وبدأت أسأل "الأسطى حيدر" عن معانى المصطلحات التى يقولونها مثل " كلفن" وغير ذلك، فكان سعيدا بى وطلب منى أن أعمل معهم وحينما انتهينا من تصوير "الناس والنيل" أنهيت علاقتى بالشركة فى أسوان وسافرت إلى القاهر.. حبى للإضاءة هو الذي دفع بي من أسوان إلي القاهرة لأعمل فى استوديو مصر ، فقد سافرت مع فريق فيلم "الناس والنيل» إلى الإسكندرية لتصوير «التوربينة» على مركب فى الميناء قبل سفرها إلي أسوان، وكان الأسطى «سالم» هو المسئول عن العمل وكان يرعانى ويعلمنى وله فضل تعيينى فى استوديو مصر بعقد مؤقت بعد «الناس

والنيل». بعد ذلك بثلاثة شهور بدأ تصوير فيلم «المومياء» فرشحنى «الأسطى حيدر» للعمل فى الفيلم وقال لعبد العزيز فهمى: « هذا الولد حركته خفيفة سيفيدنا فى التصوير الخارجى»! الفيلم كان من إنتاج «المؤسسة العامة للسينما». وفى أول أسبوع ظهرت مشكلة تصنيف أجرى، وكان خمسين قرشا، وقتها احتاروا تحت أى بند سيضعون أجري هذا؟ وفعلا فى الأسبوع الأول قبضت من جيب الأستاذ عبد العزيز فهمى الذى تحمل دفع ثلاثة جنيهات لى أجري في الأسبوع الأول حبا فى العمل، ووقتها كان هذا مبلغا كبيرا لأن مرتب الموظف الشهري كان يتراوح ما بين ستة إلي سبعة جنيهات.

مع الكبار شعرت أنى عملاق

ذكرياتك مع فيلم المومياء؟

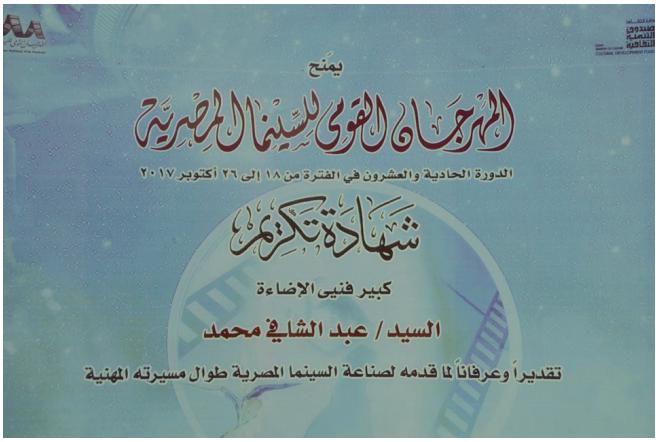
فيلم « المومياء» هو البداية التى طورت عملى فعملى مع الكبار عبد العزيز فهمى وشادى عبد السلام وصلاح مرعى جعلنى أشعر أنى عملاق وأحسست أنى دخلت التاريخ . وقتها كنت أقبض خمسين قرشا فى اليوم كمساعد إضاءة لكن حجم سعادتى لا يمكن وصفه آخر اليوم حين يقول لي الأستاذ عبد العزيز فهمى:» شكرا يا ولد» ! لا يمكن وصفه!

من هم الأسطوات الذين تعلمت منهم؟

تعلمت على يد الأسطى الكبير «حسين على» أحد أعمدة الإضاءة فى مصر وكذلك الأسطى «حسين الدكش» والأسطى «حيدر» و«زكى الجابرى» و«أحمد حسن موسى» والأسطى «الشامى»وأسطى الكرين والشاريو «سالم أمين» الذى علمنى أنه لا يوجد مستحيل، وأتذكر حينما طلب منه الأستاذ عبد العزيز فهمى فى أحد مشاهد المومياء عمل «شاريو» يمتد إلى داخل الترعة فى قرية «البليدة» التى كنا نصور فيها والتى كانت الأثار تهرب فيها ليلا فى مركب تسير فى هذه الترعة ويتم إنارة الطريق بالشعلات حيث تصور الكاميرا المومياء أثناء دخولها للمركب من فوق هذا الشاريو فى الضفة الأخرى. هذا كان سنة 1969 حينما لم تكن الإمكانيات متاحة كما هى عليه الآن وحينما سأله: « هل تستطيع عمله؟»، كان الرد: ستأتى غدا تجده جاهزا». وبسرعة طلب عربة خشب وعروقا وألواحا «بلطي» من استوديو مصر وسهر يعمل مدقات فى الترعة ثم فرش عليها ألواح البلطى ووضع شاريو عليها ليمر من خارج المركب حتى يتفادى تأثير حركة المركب لو وضع الشاريو عليها . فى اليوم التالى ونحن فى طريقنا إلى الموقع قال لنا عبد العزيز فهمى ضاحكا:» سنغرم الأسطى سالم تكاليف اليوم لأن ما طلبته منه مستحيل تنفيذه « ، ورد عليه صلاح مرعى بقوله: «ما لا تعرفه أننى والأسطى سالم سهرنا طوال الليل نجهز كل شيء وستذهب وتجد كل شيء جاهزا» .

هل هناك فرق بين العمل فى مجال الإضاءة قديما والآن؟

بالطبع زمان كان هناك ما يسمى «يوم التعارف» يذهب كل طاقم



العمل إلى الاستوديو ونعاين الديكور بحضور مدير التصوير والمخرج والماكييير وكل الفنيين ونتكلم عن اللون الذى سنعمل عليه فالمخرج ومدير التصوير هما المسئولان الأساسيان عن العمل يتناقشان ويتبادلان الرأى لصالح العمل ويبدى المخرج ملاحظاته على كل شيء، إذا كانت الستائر غير مكوية يأمر بكيها ، ففى الأفلام القديمة كنا ننتبه لهذه التفاصيل الدقيقة كأرضية الديكور التى نفرش فوقها ورقا نمشى عليه لتظل الأرضية نظيفة وفى النهاية يأتى عامل الديكور لتلميعها عقب كل بروفة. الآن للأسف لا أحد يهتم بالتفاصيل ويعتبرونها تضييع وقت. كذلك زمان كان هناك وقت لخلق صورة أحلى. الآن رغم التطور هناك استعجال . مثلا حينما عملت مع المخرج الكبير «هنرى بركات» فى فيلم «زمان يا حب» صورناه فى الأوبرا القديمة ونورنا الأوبرا كلها من الداخل بلمبات عشرات من التى دخلت المتحف الآن، المعدات كلها كانت مختلفة وقتها وكان من الممكن أن تطلب معدات بمواصفات معينة من شركة «آرى».

فى أيهما استمتعت بالعمل أكثر فى إضاءة الأبيض والأسود أم الألوان ؟

فى الأبيض والأسود طبعا .الآن مع دخول الديجيتال واكسسوارات الإضاءة التى لم تكن موجودة من قبل أصبح الأمر أسهل، مثلا زمان كان «الكاش» إما مستقيم أو قائم، الآن أستطيع أن ألعب به كما أريد بعد أن أركبه على «كلمب»، وزمان كنت أفلتر الصورة وأعمل «إفيه» من بقايا مصنفات الديكور، فأنا كمنفذ إضاءة على التصرف حتى أجسد أفكار مدير التصوير.

ذكرياتك مع وحيد فريد؟

كنت معه فى تصوير فيلم «عشاق الحياة» بطولة نادية لطفى ومحرم فؤاد ويوسف وهبى والمخرج حلمى حليم وكان التصوير فى بلاتوه رقم 1 باستوديو مصر وكان عمرى وقتها 16 سنة وأثناء تصوير استعراض «كدنا العوازل» كنت منبهرا بالألوان التى عملها وحيد فريد فأشعلت سيجارة ولم يكن بالمكان سوى مروحتين ولم تكن هناك تكييفات فلمحنى وحيد فريد ولم يتكلم، وقال للمخرج: «سنطفئ النور». ونادى أسطى الإضاءة حسين على وقال له: «أطفئ النور ونور السقف وافتح الباب وشغل المراوح على ما البيه يدخن سيجارته»! طبعا خجلت من نفسى جدا وتعلمت أن الدخان داخل البلاتوه يؤثر في الصورة، الحقيقة ارتبكت جدا وتضايقت أن أكون السبب فى كل ذلك وشعرت بالذنب بسبب الطريقة الحانية التى تعامل بها معى وحيد فريد الذى ربت على كتفى قائلا :« لا تكررها ثانية « . الحقيقة كنت أعمل مع عمالقة.

ماذا تعلمت من عبد العزيز فهمى؟

تعلمت أسلوب الإضاءة غير المباشرة التى يعكسونها الآن على «البولى» كان الأستاذ يستعمل قماشا أبيض كعاكس، فحينما صورنا المقابر لم تكن الأدوات الحديثة مثل «الدنكى» متوافرة والتى تستخدم لعمل بقع النور الصغيرة، فأصغر كشاف فى الأستوديو كان 1 كيلو، فكنا بنعمل ما يسمى «روند» بأن نقطع الصاج على مقاس الكشاف ونعمل فيه فتحات بمقاسات مختلفة ونضعه أمام «اللامبة» ليعطى

بقعة النور التى نحتاجها بالضبط . الآن نعمل ذلك بورق «الكلك» الأسود. تعلمت منه أنه لا يوجد مستحيل فى الإضاءة.

هل وجدت فى خيالك صورة تفوق أحيانا تلك التى فى خيال مدير التصوير؟

كل شيء نتعلمه من مدير التصوير واحتراما للمهنة لو كان لك وجهة نظر مختلفة فلا يصح ولا يجب أن تصرح بها فى «اللوكيشن» لكن ممكن بينك وبين مدير التصوير، تقول له:« أنا فى دماغى تصور لا أعرف صح أم خطا». حدث هذا معى واستجاب أساتذة كبار ورفض آخرون .

ما هو الأصعب فى الإضاءة الليل أم النهار؟

كل حاجة لها فنها ومدرستها الخاصة بها على حسب مدير التصوير والمخرج، هل سينتظرنى إلى أن أقطع المشهد وأخدم عليه بالإضاءة أم أنه يريد التعبئة وفقط ؟ هذا هو ما يصنع الفروق فى الصورة. هناك صورة تضع فيها لامبة خلف الكاميرا وتصور، وهذا أسوأ أنواع الإضاءة لأنه لابد لمصدر الضوء من أن يكون ناعما، وهناك مصدر إضاءة آخر 2 لمبة خلف الكاميرا ونعبئ، هذه صورة وهذه صورة أخرى. لكن الفرق أنك في المحصلة النهائية تجد صورة غنية وأخرى فقيرة، بمعنى ممكن تنور مكان بخمس لمبات وممكن تنوره ب15 لمبة، فى الحالتين الصورة ممكن تكون جميلة لكن فى الأولى لن تكون مجسمة كما فى الثانية، فالضوء مثل الريشة التى يرسم بها الفنان.

ما هى مواصفات مدير التصوير الذى تحب العمل معه؟

أحب أن أعمل مع من يحب شغله لأستمتع بالعمل، ولا يمكن أن أعمل مع مدير تصوير بينور بلمبتين لأنى سأشعر وكأنى أصور حادثة لجريدة الأخبار، لكن المخرج الذى يريد تقطيع النور يضيف لى ويعلمنى.

لكل فنان ومخرج طريقته فى العمل وأحيانا غرائبه فهل تذكر بعضها لمن عملت معهم؟

مثلا الفنان الممثل «أحمد زكى» لو نظر له أحد من فريق العمل خلف الكامير ينسى الكلام ويوقف الشغل! فلما صورت معه فيلم

«معالى الوزير» بعد «البداية» كنت قد تعرفت إلي أسلوبه، وفى أول يوم تصوير وضعت اللمبة ولم أنظر اليه ففهم أنه مع أسطى إضاءة فاهم شغله .والأستاذ «يوسف شاهين» كذلك فكانوا يغطون له المصور ذات نفسه بقماش أسود ليشعر أنه وحده أمام الكاميرا فلا يضيع تركيزه. أما المخرج «حسن الإمام» فقد كانت له هيبة لذلك كانوا يسمونه «ملك الشباك»، كان ضخما وحينما يقول: «سكوت»، ترمى الإبرة ترن .عملت معه فى فيلم «الحب المحرم» بطولة مديحة يسرى وشكرى سرحان . عملنا البرق فى الفيلم بفحم «البروت» الذى كان البديل للا بولو ومن خلال زوج فحم موجب وسالب نعمل البرق لنحقق الأثر الدرامى الذى أراده مدير التصوير الكبير «عبد الحليم نصر».

هل فكرت تكون مدير تصوير؟

اليوم بعض مشرفى الإضاءة بعد عمل أو عملين يصبحون مديري تصوير، بالنسبة لى صورت مسلسلين لكن النقابة رفضت اعتمادى مدير تصوير. واقتنعت بكلام مدير التصوير «محسن أحمد» حينما قال لى: «إنت أسطى لك إسمك وسمعتك وكلنا نحبك على هذا الأساس لو نقلت لمدير تصوير ستأخذ مكان واحد من أساتذة النقابة فلابد أن تستأذن من النقابة»، فوجدت نفسى سأدخل فى متاهات ففضلت أن أكبر فى مكانى، خاصة أن وضع مدير تصوير سيعنى أن أتحمل مسئولية الفيلم من أول تصويره إلى تصحيحه فى المعمل وتحميضه.

هل علمت أولادك المهنة ؟

نعم أولادى الثلاثة يعملون فى الإضاءة، محمد يعمل فى «قناة النهار» وفى الدراما بالخارج، وحسن يعمل فى «صوت دبى»، وعمرو أصبح له اسمه فى السوق.

هل تعمل مع الجيل الجديد من الشباب ؟

للأسف الشباب الذين علمناهم ينكرون وجودنا .اليوم من يعمل مشهدا من أولادنا نجده وقد كتب على صفحته فى اليوم التالى : أنا فلان! دون أن يسأل نفسه عمن كانوا قبله أو عمن علمه ولم لا يذكر أساتذته. أرغب فى العمل مع الجيل الحالى لكن للأسف شبابه يقللون من قيمة الكبار رغم أنى أحبهم وأحترمهم وربما أفيدهم. وقد عملت فى مشروع تخرج لمدير تصوير شاب أصبح من الكبار الآن، عملت معه فكره تعلمتها من عملى فى فيلم «ثرثرة فوق النيل» للمخرج حسين كمال. طلبت من الشاب تصوير فيلمه فى بير مسعود وكانت الفكرة التى حاولت أن أضيفها له تعلمتها من مدير التصوير «مصطفى إمام» فالتصوير الخارجى لثرثرة فوق النيل كان فى عوامة فى «الكيت كات» إنما الداخلى كان فى استوديو مصر، حيث عملنا شبابيك للعوامة داخل استوديو مصر ووضعنا خلف كل شباك «طست» ماء وزجاج مرايا مكسرة ووضعنا «الطست» بشكل مائل أمام الشباك بجواره شخص يحرك الماء وعلى كل شباك لامبة إضاءة فكان الانعكاس على وجوه الممثلين يعطى شعورا كأنك فى عوامة فعلا. هذا هو فن الإضاءة كما أحاول أن أنقله للشباب الذين أعمل معهم.

لقطة من فيلم 4 شهور و3 أسابيع ويومان، إخراج كرستيان مونجيو

السينما الرومانيّة لآلئ الجيل الجديد

موجة جديدة من صانعي أفلام ما بعد الشيوعية تحتاج إلى مزيد من الدعم المالي

خلال الحقبة الشيوعية تحت زعامة (نيكولاي تشاوتشيسكو) أممت صناعة الأفلام، ودعم صانعو الأفلام لخلق أفلام اجتماعية تقوم برسم ملامح مجتمع الطبقة العاملة السعيد. كان المواطنون الرومانيون يعيشون في عالم حيث الدعاية تروج لرخاء اقتصادي زائف، بينما يجبر الناس للوقوف في طوابير لساعات لشراء اللحوم أو الألبان. وسوقت صناعة الأفلام للفكر الشيوعي. ومنذ الثورة الدموية التى قامت عام ١٩٨٩ هناك جيل جديد من المخرجين عدلوا عدساتهم على حقبة تشاوتشيسكو ليصنعوا أفلاما تعكس كيف عاش الناس فى الواقع فى ظل هذا النظام وصدمات ما بعد الشيوعية التي تبعت إقامة الديمقراطية.

ترجمة: إيناس فيليب عياد

اكتسبت هذه الموجة الجديدة فى السينما الرومانية اعترافا عالميا خلال العقد الأخير لأصالتها و أسلوبها الإبداعي. كثير من الأفلام الأولى رسمت ملامح الحياة اليومية فى ظل النظام الشيوعى مثل فيلم «أربعة أشهر.. ثلاثة أسابيع ويومان» للمخرج كريستيان مونجيو. وأفلام أخرى مثل فيلم «12:08 شرق بوخاريست» لـ كونيليو بارمبوي و فيلم كاتالين ميتشاليسكو» كيف احتفل بنهاية العالم»؟ عبرت عن ثورة 1989، حينما تهاوى النظام وتم إعدام تشاوتشيسكو وزوجته. وحديثاً قام المخرجون بالتركيز على المجتمع الرومانى المتحول مثلما في فيلم «وضعية الطفل» لـ كالين بيتر نيتزر الذى رشح لجائزة الدب الذهبى فى مهرجان برلين الشهر الماضى.

فى أسلوب شبه وثائقى يرسم فيلم «وضعية الطفل» صورة لأم ثرية ومتحكمة ـ تلعب دورها الممثلة القديرة لومينيتسا غيورغي (كما فى الصورة) فى صراعها للتغطية على مسئولية ابنها عن حادث قد يسجن بسببه. هذه الدراما النفسية تعرض لمحة عن المجتمع الرومانى البرجوازى الحديث حيث ينتشر الفساد من خلال مؤسسات الدولة الديمقراطية . في ظل الشيوعية، الانتماء السياسى يمنح التأثير، ولكن فى الديمقراطية الحديثة المال يدير القوة. يتناول الفيلم أيضاً تيمة عالمية وهى العلاقة بين الآباء والأبناء.

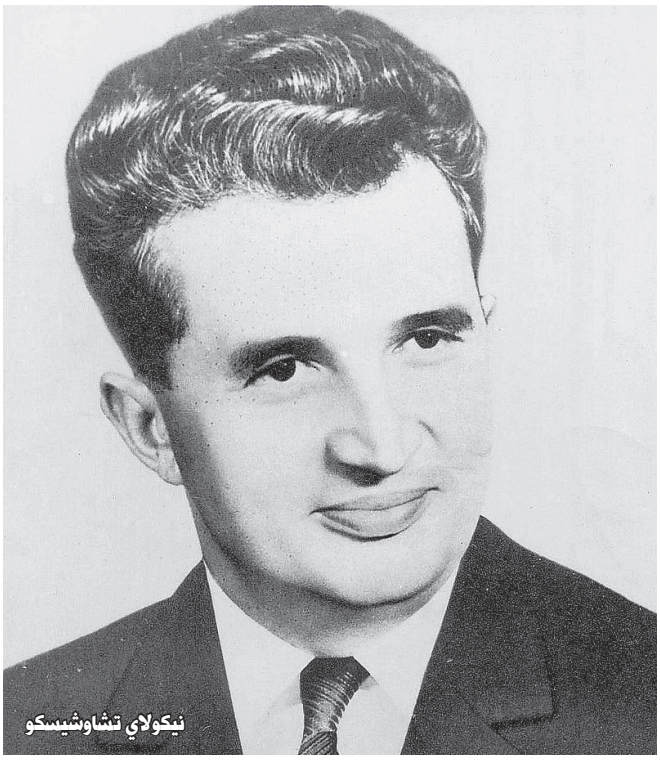
«هذا الفيلم خانق»، تقول المخرجة نيتزر: «حيث معظم الكادرات ضيقة وأنت كمشاهد تكون جزءا من العمل. ليس كمثل معظم الأفلام الرومانية أنت لا تشاهده كما تتأمل لوحة بإعجاب، ولكنك تقترب من الشخصيات، أفعالهم ومن حالتهم النفسية» الواقعية المكثفة و الفكاهة السوداء هى جزء من التيمات التى تجدها فى هذه الموجة الحديثة من الأفلام.

الممثل بوجدان دوميتراش (35 عاماً) الذى لعب دور الابن، اختبر كلاً من الشيوعية خلال فترة طفولته، والحرية والتنمية الاقتصادية التى تبعت الثورة. «أعتقد أن جيلى قد اختلطت مشاعره تجاه الشيوعية» يقول: «فمن جهة نشعر بالحنين لأن هذه الأيام هى أيام الطفولة، ولكن من الناحية الأخرى نشعر بالنفور»؛ لأننا نعرف قصص آبائنا، «لقد كنا صغاراً جداً لأن نعيش حقيقة هذه الأوقات ولكننا نشعر بالحاجة لاجتياز القصص التى أثرت فى القريبين منا».

ولكن، العبور بهذه القصص تجد صعوبة نظراً للمشكلات التمويلية. صانعو الأفلام فى الوقت الراهن يمكنهم الحصول على 50% من تكاليف الإنتاج كمنحة ينبغى سدادها خلال عشر سنوات من (المركز الوطنى السينمائى) . وقانون المركز الوطنى للسينما يمنح هذه المنح من خلال منافسة تقام مرتين سنوياً، ولكنها ليست الحالة دائماً؛ حيث يأتى التمويل غالباً من الاتحاد الأوروبى أو مستثمرين أجانب.

والمركز القومى للسينما والتى تبلغ ميزانيته من 7 إلى 9 ملايين يورو يوجه إليه بعض العاملين فى صناعة السينما الانتقادات لفقده الشفافية وما يعانيه من البيروقراطية المفرطة. وتم اتهامه بمحاباة وتمويل مخرجين بعينهم، مثل: سيرجيو نيكاليسكو، المفضل للحقبة الشيوعية، بالرغم من افلامهم كانت إخفاقات على مستوى المشاهدين أو التقدير

المخرج الروماني كورنليو برومبو مخرج فيلم 12.08 شرق بوخارست


نيكولاي تشاوشيسكو

العالمى. آخر أفلامه قبل وفاته هذا العام «آخر رجل فاسد فى رومانيا» حقق فشلا نقديا وماليا.. ذكر إيجان سوربانسو، رئيس المركز القومى للسينما، لمجلة الإيكونيميست، أن المنظمة غير مسئولة عن مخرجات الأفلام حيث إن التمويل يمنح بدقة للسيناريو المقدم.

عائق آخر يواجه نمو صناعة السينما الرومانية أن الدولة تمتلك العدد الأقل من دور السينما فى أوروبا. وهذا النقص فى البنية التحتية يمنع التوسع فى التوزيع، وبالتالى يحدد أرباحا تجارية متواضعة فى شباك التذاكر.

منتجة فيلم «وضعية الطفل» آدا سولومون والتى كانت ميزانيتها ثمانمائة ألف يورو تعتقد أن السياسيين يجب أن يوجهوا المزيد من الانتباه لصناعة السينما لأن السينما أصبحت سفير البلاد. وتؤمن سولومون أن هناك عددا من الحلول لمشاكل النظام والتي تواجهها البلاد، مثل أن يوجد دعم مالى من الميزانية يمكن أن يحصل عليه المخرجون و برنامج دعم من الدولة يقدم للمستثمرين فى هذه الصناعة. ولكن هذا لا يمكن تحقيقه من غير وجود إرادة سياسية, ويجب أن توجه الدولة أيضاً اهتماما بالبنية التحتية للصناعة كما تقول.

ويقول آلن تاسيان ـ رئيس لاتحاد الدولي للنقاد السينمائيين FIPRESCI ـ إن التقدير العالمى للسينما الرومانية ليست نزعة مؤقتة حيث إن الصناعة قامت على أساس ثقافي قوى على يد صناع الأفلام والذين تمتعوا بشخصيات مرنة. «أعتقد أنها فقط البداية، التمرد وليست الثورة نفسها، وهي مسألة وقت وتمويل فقط لتزدهر السينما الرومانية وتتحلى بجميع ألوانها».

ولكن إذا لم تدر الطبقة السياسية وجهها للسينما الرومانية ويقدموا حلولا للمشاكل الملحة التى تواجه هذه الصناعة، قد يضطر مبدعو البلاد للهجرة نحو صناعة السينما المتقدمة في الدول الغربية. وهذا سيعد خسارة عظيمة، ليس فقط لإرث الثقافة الرومانية ولكن أيضاً لهذه الموجة الجديدة من المخرجين، والذى يبدو أنهم يشعرون أكثر سعادة في الوطن من أى مكان آخر.

كتب: ل.س ـ بوخارست ـ 14 مارس 2013

نيكولاي تشاوشيسكو

الموجة السينمائية الجديدة فى رومانيا تبدأ بفيلم «زحام» وسعفة «كان» الذهبية

بدأت الموجة السينمائية الجديدة في السينما الرومانية عام ٢٠٠٤ بالفيلم القصير «زحام» Traffic الذى نال سعفة مهرجان كانّ الذهبية كأفضل فيلم قصير. ينتمى مخرج الفيلم «كاتالين ميتوليسكو»CătălinMitulescu إلى هذه الموجة الجديدة، وسعى مع مخرجيها الشبان وقتها إلى تقديم روح رومانيا المعاصرة بعد أحداث ١٩٨٩ حينما أطيح بشاوشيسكو . يحاول فى فيلمه القصير «زحام» تناول الواقع دون الاستغراق فى الجماليات. ويعكس مثل أفلام أخرى فى هذه الموجة هموم المجتمع الرومانى الحديث بعد أن تخلص من الديكتاتورية الشيوعية التي عاش في ظلها سنوات خلال حكم نيكولاي تشاوشيسكو.

عزة إبراهيم:

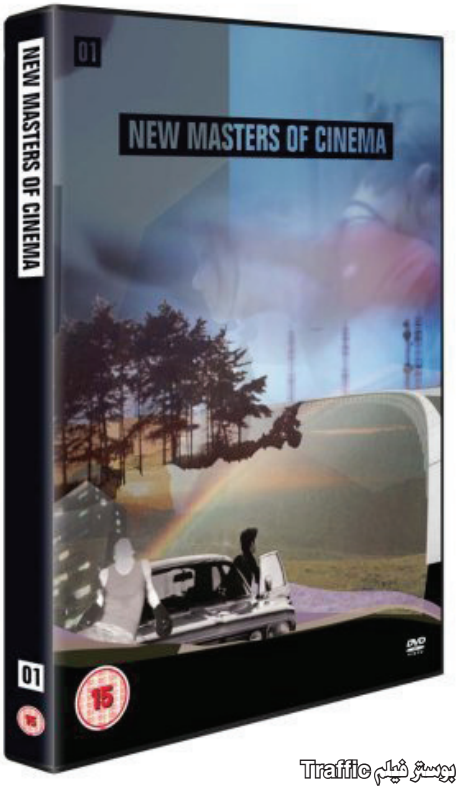
يبدأ فيلم «زحام» بكادر لوجه» ثيودور» البطل محاصرا داخل مرآة سيارته أثناء قيادته لها وهو فى حالة شرود واستغراق فى همومه الداخلية، ونرى معه من خلال النافذة طفلي شوارع يجريان شبه عاريين بين السيارات. يتكلم «ثيودور» فى هاتفه المحمول مع زوجته ونفهم من كلامه أنه سيذهب لإحضار ابنته من المدرسة ثم سيلتقى بزوجته عند الطبيب.

تتجول بنا الكاميرا في الشوارع المكتظة، ويصبح الزحام شيئا فشيئا سيد الموقف، ما ينقل للمشاهد الشعور بأن ذلك «الزحام» هو موضوع الفيلم، يضاعف من ذلك الانطباع المحادثات التي يجريها «ثيودور» بالهاتف وأسئلته وهو يراقب طوابير وأرتال السيارات أمامه بعينين ميتتين يائستين من الوصول الي حيث يقصد. هذا الزحام يمتد ليرغم الجميع داخل السيارات على الانتظار، والقلق، والترقب، والمعاناة. يبرز المخرج ذلك بلقطات غائمة لوجه «ثيودور» من خلال زجاج السيارة ، أو لقطات قريبة بكاميرا من داخل السيارة، ومع أن الشارع هو المكان الرئيسي للفيلم إلا أننا نشعر طول الوقت أن الكادرات مغلقة وكل شىء أصابه الركود، ما يضاعف من الشعور بالاختناق الناجم من الزحام.

يسأل «ثيودور» فتاة تبيع المياه والمرطبات عن أقرب مقهى، وفجأة يقرر الهروب من الوضع الذي خرج عن سيطرته بسبب الزحام، فيدعو الفتاة للجلوس معه. وتبدأ الفتاة بأن تحكى له عن عملها الذى يتيح لها تذكرة مجانية لقضاء عطلة نهاية الأسبوع على البحر، تمثل بالنسبة لها هى أيضا فرصة للهروب من هذا الزحام .من حواره مع الفتاة نفهم ما تعانيه هى الأخرى من قلق وهى تقرض أظافرها فينبهها «ثيودور» ألا تفعل حتى لا تصبح أظافرها أسوأ من أظافره فى إشارة إلى حالة القلق العامة التى تشمل الجميع.

تخرج الكاميرا من السيارة لتلتقط بهدوء صورا لما يعانيه الشعب الرومانى فى حياته اليومية الجديدة، صورا مأخوذة بنظرة واقعية بعيدة عن النظرة الهوليوودية للبشر فلا أبطال خارقين ولا شىء غير عادى. وبدون ثرثرة نتعرف على أحلام بسيطة لجيل فقد الأمل في تغيير الأوضاع التي طرأت بعد الانتقال من الشيوعية إلي المجتمع الجديد، جيل اختنقت أحلامه وتقلصت فى زحام لا يفضى إلى شيء، زحام خانق ترصده الكاميرا من خلال حكاية الفيلم البسيطة هذه، التي تسوق المشاهد للشعور بأنه محشور فى ذلك الزحام، وأنه يشبه الحالة التى يعيشها المشاهد، لكن بتفاصيل أخرى وفى بلاد وشوارع أخرى.

المخرج الروماني كاتلين ميتوليسكو



بوستر فيلم Traffic

ترتبك كل المواعيد بسبب الزحام، يتعطل موعد زوجة «ثيودور» مع الطبيب، وموعده معها هناك، وأيضا موعده مع ابنته التى كان عليه أن يحضرها من المدرسة، وتتبدل الخطط بعصبية يتعامل بها الجميع مع بعضهم البعض. وتتوقف سيارته وسط طوابير السيارات التى تتحرك ببطء شديد، ويشعر المشاهد بربط بين استحالة الحركة والأفق المسدود لحركة الأماني وأحلام الجيل الجديد.

من خلال حوارات بسيطة مشحونة ندرك الكثير عن صعوبات العيش فى بلد عاش فقيرا تحت الحكم الديكتاتوري واستمرت معاناته مع هيمنة إقتصاد السوق الحرة.

يمضى إيقاع الفيلم بطيئا ويظهر حالة إنتظار وترقب جماعى لشيء لا نعرفه بالضبط، وفى حالة الانتظار والترقب لا يصل أى أحد لأى مكان . يغادر «ثيودور» سيارته ويستقل تاكسى، لكن الزحام يظل مطبقا على المكان، فيترك التاكسى ويرجع لسيارته، وهكذا يدور مع الجميع فى دائرة مفرغة، مطوقين بأصوات أبواق السيارات المتداخلة، بملاحظة أن معظم شريط الصوت مستمد من أصوات الشارع المعتادة. أخيرا تجدر الإشارة إلي أن الفيلم ربما لم يعبأ كثيرا بالجماليات السينمائية، فنحن لا نرى فيه كادرات رائعة ، أو إبهارا ، أو خدعا سينمائية، فقد اتجه الفيلم من حيث الشكل إلي تقديم فكرته وموضوعه ببساطة معتمدا على أداء الممثلين المتقن خاصة «ثيودور»، والفتاة.

هوامش

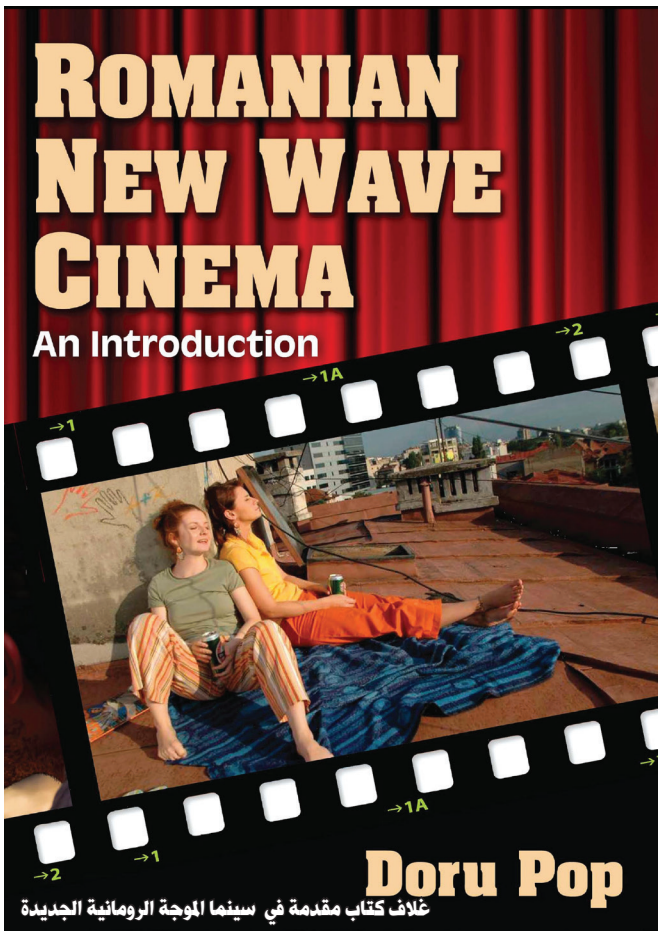
1 – المخرج كاتلين ميتوليسكو CătălinMitulescu

ولد فى بوخارست عام 1972. عمل منتجا ومؤلفا ومخرجا. بدأت شهرته مع فيلمه «الطريقة التى أمضى بها إلى نهاية العالم» عام 2006 وتوالت أفلامه القصيرة والروائية محققه نجاحا واسعا. عمل فى بعضها مخرجا وفى البعض الآخر مؤلفا وأحيانا منتجا، ومن بين أهم هذه الأفلام: «إذا أردت أن أصفر فأنا صافرة» فى 2010 ، ثم «طفل عاشق» عام 2011.

مدخل إلى سينما الموجة الجديدة في رومانيا

صدر كتاب «سينما الموجة الجديدة في رومانيا»، تأليف دورو بوب عام ٢٠١٤*. وكان مما يميزه، لفته النظر إلى محاور مهمة لتناول الظواهر السينمائية. إذ يحدث أحيانًا أن يأتي انتعاشًا بعد جزر طويل، فنطلق عليه موجة. ولكن حتى نفهم هذا التطور بوضوح، علينا بحث نقاط الاتصال ونقاط الانفصال عما قبله، سواء بالنسبة للأفكار الرئيسية واللغة السينمائية والبصرية والجماليات. ونربط بين الظروف والعوامل الثقافية والاجتماعية التي نتج عنها التوقف، واختلافها عن تلك التي أدت إلى الانتعاش. والأهم، يعرض الكتاب تجربة سينمائية مهمة وحديثة، تندر المعرفة بها في عالمنا العربي. قد نشترك مع محيطها في بعض الجوانب ونختلف في أخرى. وسوف نتعرف على الكتاب فيما يلي من خلال مقدمته.

ترجمة المقدمة : عزة خليل



غلاف كتاب مقدمة في سينما الموجة الرومانية الجديدة

يذكر الكاتب اختفاء السينما الرومانية لسنوات عديدة عن سوق توزيع الأفلام العالمية، وتجاهل النقاد لصانعيها. فلم تحظ رومانيا بالتفات الكتابات المهمة المقيمة لأفلام أوروبا الشرقية. وعلى سبيل المثال، لم يرد حول وضع السينما الرومانية في كتاب «ما بعد سينما الموجة الجديدة في الاتحاد السوفيتي وأوروبا الشرقية،» وهو يستعرض صناعة الأفلام في المنطقة، سوى عبارة «من بين السينمات الوطنية التي لها أهمية دولية في أوروبا الوسطى والشرقية، لم تظهر في رومانيا إلا إشارات قليلة على التجديد... وحتى وقت كتابة هذا، لم تقدم رومانيا ما يستحق النظر إليه بشكل مستقل» (Goulding 1989). ولا يختلف بوب على صواب ما ذكر.

ولم تظهر طوال عقد تقريبًا علامات تحسن على وضع السينما الوطنية. وتناولت الإصدارات الأحدث عن السينما الأوروبية حالة رومانيا بشكل عابر. ولم تشر ولا مرة واحدة إلى صناع أفلام رومانيين. على سبيل المثال مجلد عن السينما الأوروبية تم تحريره في أوكسفورد (Ezra 2004). وحتى الدراسات المتخصصة في منطقة بعينها، مثل دراسة السينما في أوروبا الأخرى: صناعة وفنون سينما أوروبا الوسطى الشرقية، للباحثة دينا يوردانوفا (Dina Iordanova)، ركزت فقط على أمثلة من بلدان مثل تشيكوسلوفاكيا أو بولندا أو المجر أو حتى روسيا، دون إشارة إلى رومانيا. بل حتى المخرج الروماني كريستي بويو (Cristi Puiu)، الذي حظيت أفلامه بتقدير عالمي، ويعد رائدًا لسينما الموجه الجديدة في صناعة السينما الرومانية ومبدعها، أنكر وجودها في قوله «لا توجد موجة جديدة رومانية... ليس هناك صناعة سينما رومانية» (Puiu quoted by Scott 2008)، الأمر الذي أغضب نقاد السينما الرومانيون وأكاديميوها.

ويقلل هذا التجاهل من افتخار الرومانيين بهويتهم بالطبع. ولكن في

الاخوة لوميير

الوقت نفسه، أرجع مؤرخو السينما الرومانيون، نشأة السينما الوطنية إلى فجر صناعة السينما العالمية (Căliman 2000). وكما قال كالين كليمان، أحد أهم مؤرخي السينما وأكاديمييها خلال الفترة الشيوعية وبعدها، إن النشأة المبكرة مثلت جزءًا من فكرة وجود «سينما وطنية»، نسخة رومانية لما ينبغي أن يكون عليه الفن السينمائي. وأشار المؤرخون إلى بداية «ظاهرة» السينما الرومانية في 1897، أي أن الرومانيين صنعوا أفلامًا بعد عامين فقط على ابتكار الإخوة لومير السحري. بل زعم آخرون سبق صناع السينما الرومانية للإخوة لومير، حيث صنع الروماني دكتور مارينسكو (Marinescu) أفلامًا علمية قبلهما (Ţuţui 2011). ويرجع البعض الاهتمام العالمي بالسينما الرومانية إلى اوائل 1957، عندما منح فيلم المخرج الروماني أيون بوبيسكو جوبو (Ion Popescu Gopo) جائزة السعفة الذهبية للمرة الأولى في تاريخ السينما الوطنية. وكان فيلم الرسوم المتحركة القصير «تاريخ قصير» (Scurtă istorie, 1957). واكتفى صناع الأفلام الآخرون بهذا التقدير كأساس كاف لتسجيل إسهامهم في السينما الأوروبية (وإن جاءوا بعده بنصف قرن).

ولكن في الحقيقة، هناك من يرى أن السينما الرومانية حظيت بالاهتمام العالمي بداية من 1965، عندما منح ليفيو سيولوي (Liviu Ciulei) جائزة أفضل مخرج، عن فيلمه المتميز بالأسود والأبيض، المأخوذ عن الرواية الرومانية الكلاسيكية « Pădurea spânzuraţilor» (أو غابة المشنوقين) للكاتب ليفيو ريباريانو (Liviu Rebreanu). وفي 1966، فاز فيلم « Răscoala» أو (الثورة) بجائزة الفيلم الأول في كان، عن رواية للكاتب نفسه، وإخراج ميرسيا موريسان (Mircea Mureşan). ولكن للأسف، انتهى التجديده هنا. ولم تستطع السينما الرومانية تطوير موجة جديدة مكتملة الأركان في صناعة السينما. ولم تنتقل صناعة السينما الرومانية من الاكتفاء بنفسها، إلى الاهتمام العالمي، إلا عام 2000. إذ خلقت رومانيا ثقافة سينمائية ثرية، وصناعة سينما مقبولة على قدم المساواة مع نظرائها الأوروبيين.

وتبحث فصول الكتاب في احتمالية وجود ظاهرة تسمى سينما الموجة الجديدة، بدون نية لتحري تاريخ السينما الرومانية المعاصر. ومن خلال تأويلات الأفلام المصنوعة بعد 2000 في رومانيا، يحاول الكتاب شرح كيف أدت تغيرات البيئة السياسية العامة إلى إمكانية ظهور أحدث الموجات الأوروبية الجديدة، وخاصة عملية اندماج الاتحاد الأوروبي، وتوافر التمويل للسينما الرومانية. وتتمثل الأطروحة الأساسية للكتاب في رؤية المخرجين الرومانيين الشباب، بعد عام 2000، كجزء من فلسفة أوسع لصناعة السينما، خاصة الأوروبية. وتبدأ صعوبة مناقشة «السينما الشابة»، من محاولة إيجاد تفسير لفشل صناعة السينما في الستينيات. إذ لم يكن في رومانيا حركات اجتماعية، على المستوى التاريخي أو السياسي، مقارنة بانتفاضة المجر (ثورة 1956)، ولا «ثورة الربيع» في براغ (1968)، ولا حركة تضامن البولندية.

المخرج البولندي رومان بولانسكي

ومثلما كان حال «الموجات الجديدة» التشيكية أو البولندية في الخمسينيات والسيتنيات، كانت الموجة الجديدة، كحركة فنية، جزءًا من ثقافة أوسع، ومقاومة سياسية وإيديولوجية لنظام شمولي. فوجود مدرسة السينما البولندية (ومخرجين أمثال فورمان (Forman) وبولانسكي (Polanski) وأندريه فايدا (Wajda)، أو مدرسة السينما المجرية (بقيادة مخرجين مثل جانسو (Jancso) واستيفان زابو (Szabo)، أو حتى السينما اليوغوسلافية (ماكافييف (Makavejev)، التي لاقت اهتمامًا عالميًا، كان مرتبطًا بوجود سياق سياسي محدد.

ويتمثل الهدف الرئيسي الآخر لهذا التحليل، في تفسير التطور الأخير لتطبيقات الموجة الجديدة في صناعة السينما الرومانية، ومقارنتها بفلسفات سينمائية أخرى مشابهة. ويخص الكتاب أهم انتاج السينما الرومانية المعاصرة بنظرة فاحصة، باستخدام تحليل دقيق للأفلام التي حصلت على اهتمام عالمي، وتطبيق أسلوب دراسة الحالة على الأفلام المنتجة خلال هذه الفترة الثرية فنيًا (بين عامي 2000 و 2011). اخترنا الأفلام بناء على نجاحها النسبي في المهرجانات الدولية والوطنية. وهكذا يتناول التحليل صناع الأفلام الفائزون بجوائز عالمية أساسًا.

وتضم القائمة القصيرة لسينمائيي «الموجة الجديدة» الرومانية، التي بدأت مع كريستي بويو، كلًا من ماريان كريسان (Marian Crişan)، وتودور جيورجو (Tudor Giurgiu)، وكريستيان مونجيو (Cristian Mungiu)، ورادو منتين (Radu Muntean)، وكاتالين ميتوليسكو (Cătălin Mitulescu)، وكورنيليو بورومبويو (Corneliu Porumboiu) وفلورين سيربان (Florin Şerban)، وكلهم حاصلون على جوائز من أهم جوائز السينما الأوروبية.

وحيث كانت هذه الموجة السينمائية الجديدة بمثابة نقطة تحول في تاريخ صناعة السينما الرومانية، فقد خلقت حركة فنية واجتماعية مركبة، ويتطلب هذا الأمر شرحًا مفاهيميًا. ويركز الكتاب على التحول

الجذري في السينما الرومانية وصناعة السينما الوطنية خلال هذا العقد، حتى يصل إلى التفسيرات النظرية لنجاح السينما الرومانية المعاصرة، والأسباب التي أدت بها لأن تصبح ظاهرة عالمية.

ويفترض الكاتب أن شرح صناعة السينما الرومانية الحديثة، يتطلب فهمًا لتأثير الموجات الأوربية الجديدة، من الواقعية الإيطالية الجديدة، إلى السينما البريطانية الجديدة، وعبر الموجة الفرنسية الجديدة، والموجة الجديدة في أوروبا الوسطى والشرقية. وقسم الفترة تاريخيًا إلى عقود متميزة، للتعرف على الموجة الجديدة في السينما الرومانية، وفصلها زمنيًا عن سينما «الموجة الجديدة القديمة.» ويمكن الحديث في الفترة التالية على 1948، عندما تولى الحزب الشيوعي السلطة، حول أربع مراحل كبرى، من الخمسينيات إلى الستينيات، والستينيات إلى السبعينيات، والثمانينيات إلى التسعينيات، ثم الفترة محل البحث، أي من 2000 حتى 2011.

والمقصود أساسًا من هذه الدراسة؛ توفير الأدوات المفسرة «لعقد أمجاد» السينما الرومانية. وبينما يرفض المخرجون المنتمون لهذه الفترة دائمًا استخدام عنوان «جيل سينمائي،» بحث الكاتب في التشابه بين أعضاء هذه المجموعة الصغيرة من صناع الأفلام. وأجرى عدة مقابلات مع معظم المخرجين الأكثر تمثيلًا لهذه الظاهرة، للوصول إلى فهم أفضل لها، مثل كريستي بوبو، تودور جيورجو و فلوين سيربان، محاولًا إيجاد طريقًا لوصفهم كحركة متماسكة. واتضح أن مفهوم «جيل الموجة الجديدة» إشكالي للغاية. ومن هنا نشأت ضرورة بعض التوضيحات المفاهمية، وهذا مطلوب ليس فقط من منظور تاريخ السينما، ولكن أيضًا بسبب غياب دراسة قوية حول هذا الموضوع. فكان آخر كتاب حول تاريخ السينما الرومانية، بقلم كلان كاليمان (Călin Căliman) منتهيًا في 2000 (مع تحديث الكاتب له مؤخرًا). وقد عرض فيلم كريست بويو الروائي الأول، «Marfa şi banii, 2001» (أو السلع والمال) الذي يعد «اللبنة الأولى» الموجة الجديدة في السينما الرومانية، بعده بعام، ولم ينتج فيه فيلمًا آخر في رومانيا.

ومن جهة أخرى، بالرغم من الحضور الأوضح للسينما الرومانية الآن في قاعات ومهرجانات السينما، والنقاشات الأكاديمية والعامة، وكثافة تخصيص كتابات نقدية حولها على المستوى الوطني والدولي، فإن هذا النوع من السينما يفتقر إلى «الشرح العميق.» فمن منظور النقد السينمائي والخطاب الأكاديمي، ركزت معظم الدراسات المخصصة لهذا الجيل من صناع السينما على القيم والتقاليد السينمائية، الخيارات التقنية، ولم تركز إلا نادرًا على الخيارات الجمالية. ولم يركز خطاب الدراسات السينمائية الأكاديمية الرومانية أيضًا على الأبعاد التاريخية للنقد السينمائي؛ وجاءت الشروح معظم الأحيان في تعليقات بسيطة حول أفلام بعينها – أو عروضًا بسيطة لأفلام. ولهذا، لن تفي وجهة النظر الأحادية، أي منظور النقد السينمائي، بتفسير الطبيعة المعقدة لممارسات صناعة السينما الآن.

وحتى ولو كان النجاح في المهرجانات السينمائية معيارًا أساسيًا في الاختيار، إلا أن التحليل يحرص على تضمين عناصر مرتبطة بالأبعاد الثقافية والسياسية. وبدءًا من هذه العناصر، تنتقل المناقشة إلى الأفكار الرئيسية والسرد عند هذا الجيل من صناع الأفلام. ويتناول أيضًا علاقة هذا «الجيل الجديد» بصناع الأفلام في الحقبة الشيوعية. وهنا تظهر أيضًا أهمية النزاع االظاهر في الإنتاج المعاصر، بين صناع أفلام الموجة الجديدة، والذين اكتسبوا شهرتهم قبل الثورة المناهضة للشيوعية 1989.

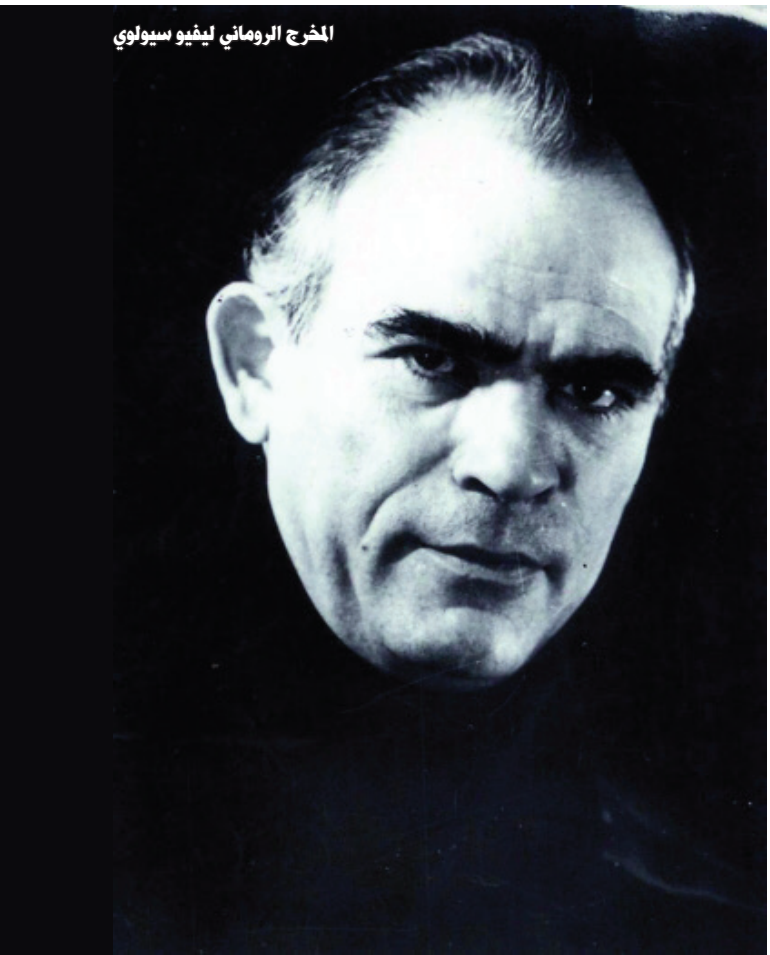
ولهذا السبب، ينحى الكتاب إلى تفسير مزدوج أساسي. ومن الطبيعي أن يتمثل المستوى الأول منه في البحث عن السمات السينمائية المشتركة. ويساعد تحديد التكنيكات والممارسات السينمائية المشتركة بين صناع الأفلام الرومانيين الشباب، في شرح القواعد واللغة السينمائية

المخرج الروماني فلورين سيربان

المشتركة بين جميع صناع الأفلام الشباب. ويحاول تحديد الوحدات الثقافية البصرية المميزة (memes)، وتركيب عناصر الصورة (im-age syntax)، أو قواعد اللغة البصرية، لصناع أفلام الموجة الجديدة الرومانية.

ويسعى الجزء الثاني إلى اكتشاف المشترك في جميع الأفلام المنتجة فيما يخص الموضوعات الرئيسية والأفكار، وأدوات السرد والحكي. ويعرف الموجة الرومانية الجديدة باعتبارها السمات الرئيسية لنسخة محلية خاصة من التقليد السينمائي الأوروبي. ويتبنى منظورًا أساسيًا متمثلًا في المقاربة متعددة المناهج؛ يستخدمها كتكنيك تفسيري، باعتبار أن الرؤية الأحادية لحركة سينمائية مثل الموجة الرومانية الجديدة في الفترة الأخيرة، لن يكون كافيًا أبدًا. ومن خلال التطبيق المتزامن لبعض المقاربات الكلاسيكية في نظرية السينما (منهج بحث الأفكار الرئيسية، أوالمنهج السيميائي الباحث في الرموز، أو الإيديولوجي، أو النسوي، أو النفسي)، يتمكن من تقديمه فهمًا تفصيليًا وعميقًا. ويعمل على تجاوزالاكتفاء بشرح تكنيكات صناعة الأفلام لدى صناع الأفلام الرومانيين الجدد، ويسعى إلى تحديد ما لديهم من «قواعد للغة السينمائية» من خلال طريقة نموذجية لهذا النوع من السينما في استخدام الرموز. ولهذا السبب، يلي مناقشة العناصر السينمائية للأفلام، أي المستوى الأول للتحليل، استخدام زوايا من نظرية القص السينمائي وسيمائية الفيلم.

وتظهر عند استعراض أهم الأفلام خلال الاثني عشر عامًا (-2000


المخرج الروماني ليفيو سيولوي

المخرج الروماني تودور جيورجو

المخرج الروماني كريستي بويو

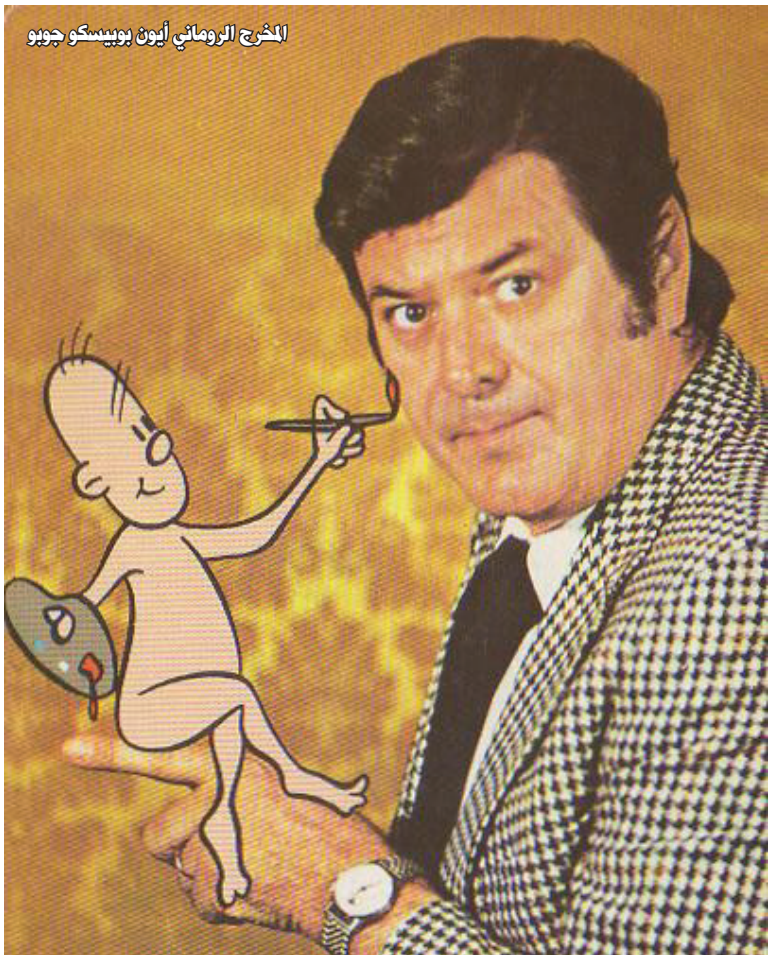
2011) موضوعات مشتركة، تعرف عليها عديد من النقاد السينمائيين بسرعة. وتتضمن الاهتمام بالشيوعية والثورة الرومانية، أو التناول الساخر للصراعات الاجتماعية. وعند بحث الأفكار الرئيسية لأهم الأفلام، يمكن تحديد خمس أفكار رئيسية. فمن مراجعة الأفلام الروائية لأهم المخرجين والكتاب والمنتجين المنسوبين للموجة الرومانية الجديدة، يتضح دورانها إلى حد بعيد حول: الاهتمام بالشخصيات الهامشية والشخصيات البعيدة عن البطولة، الاشتراك في الكوميديا السوداء كعنصر رئيس، الاهتمام بالعلاقات المضطربة بين الآباء والأبناء، والوعي بالقضايا النسوية.

وينقسم الكتاب إلى ثمانية فصول. يناقش الفصل الأول السمات المفاهيمية لما يطلق عليها سينما الموجة الجديدة الرومانية، بتقديم أهم المشاكل النظرية الناشئة عن اعتبارها «موجة جديدة.» ويوضح الفصل ظهور ممارسات الموجة الجديدة في رومانيا بداية الستينيات، والاختلافات الأساسية في محاولات تحديث السينما الرومانية الأولى، ونجاح جيل ما بعد عام ألفين في الظهور. وهنا، يتم تحديد ومناقشة السمات المؤدية إلى رؤية الموجة المحلية الجديدة باعتبارها موجة أوروبية جديدة بالأساس. ويتضح هذا في توافر «فلسفة موجة جديدة « في السينما الرومانية اليوم، وامتلاكها أسلوبا متماسكا وثابتا، وعدم انتسابها فقط لحدود الثقافة الرومانية، ولكن لمجمع أوسع نطاقًا للأفكار الأوروبية.

ويبحث الفصل الثاني في التكنيك والإبداعات السردية عند كريستي بويو، المخرج الرئيسي في هذه الظاهرة. وإلى حد بعيد، يتفق النقاد المحليون والعالميون على السواء، على أن بويو كان المؤسس لهذه المدرسة السينمائية الجديدة. ولهذا تأتي أهمية فهم أفكار بويو ورؤاه الفنية في فهم جماليات الموجة الرومانية الجديدة. فقد دعم وقدم بعض أكثر التكنيكات إبداعًا في صناعة السينما، محددًا المعالم لجيل بأكمله. ولهذا السبب يبدأ جيل كامل وينتهي بأفلام بويو، من فيلم سلع ومال عام 2000، وحتى « Aurora» أو (الفجر) عام 2011. ويستند اختيار الأفلام التي تناولها هذا الكتاب على هذا التسلسل الزمني.

ويستكشف الفصل الثالث إحدى الأفكار الرئيسية الكبيرة في الأفلام الرومانية الحديثة: قصص الهجرة، وبالتالي ظهور نمذجة جديدة للشخصيات، البعيدة عن البطولة. ويتتبع الفصل الرابع مناقشة الميكانيزمات الداخلية للموجة الرومانية الجديدة، من زاوية نفسية، باعتبار أن العلاقة الأوديبية بين الآباء والأبناء، وبين أشخاص السلطة وأجيال الشباب المنقلبة عليها، تمثل فكرة رئيسية أخرى متكررة في هذه الموجة الجديدة. ويفسر الفصل الخامس المستوى الأيقوني لتلك الأفلام، فيضيف إلى المناقشة عنصرًا مهمًا، حيث تقدم القوالب النمطية البصرية، فهمًا أوسع «للثورة» السينمائية. بينما يحلل الفصل السادس ميكانزمات الكوميديا السوداء والتكنيكات التي استخدمها صناع السينما هؤلاء، ويأتي كثير منها عن مسرح العبثي وسخرية السرياليين.

ويتناول الفصل السابع تغييرًا كبيرًا تم داخل السينما الرومانية في الفترة الأخيرة، حيث قدمت الهويات الجنسية الجديدة للمرة الأولى. وأدت قصص الحب المثلي وإعادة تشكيل الذكورة، إلى زوايا رؤية جديدة، ووجود أكثر وضوحًا للشخصيات الأنثوية. وهنا يكون التركيز على السياقات الاجتماعية المصورة من قبل المؤلفين الرومانيين المعاصرين وسماتهم السردية والأسلوبية المشتركة؛ وسيلي ذلك مقاربة ما بعد حداثية ونسوية، تستخدم في شرح الميكانزمات الداخلية. وبالرغم من أن التطرق إلى مثل هذه الظاهرة المعقدة، يجعل هناك كثيرا من الموضوعات التي يجدر تناولها، فإن الفصل الثامن يفتح الطريق إلى التطورات المستقبلية المحتملة في السينما الرومانية.


المخرج الروماني أيون بوبيسكو جوبو

Romanian New Wave Cinema. An Introduction, DORU POP, McFarland & Company, Inc, USA, 2014

لقطة من فيلم أرورا إخراج كريستي بيو 2010

سينما كريستي بيو.. الحياة تصور نفسها

في ديسمبر عام ١٩٨٩ إنتهى العهد الفاشي لنيكولاي تشاوتشيسكو في رومانيا، وفي منتصف التسعينيات بعد استكشافه لعالم السينما ومشاهدته لأفلام المخرجين John Cassavetes " جون كاسافيتز"، Frederick Wiseman " فريدريك وايزمان"، Raymond Depardon " ريموند ديباردون"، قرر الشاب الروماني Cristi Puiu "كرستي بيو" ابن مدينة بوخارست فجأة – بعدما كان يدرس الفن التشكيلي في سويسرا – أن يدخل عالم الإخراج السينمائي، أن يكون صانع أفلام، فسافر إلى فرنسا لدراسة السينما ثم عاد إلى رومانيا ليخرج أول أفلامه Marfa si banii «السلع والمال» عام ٢٠٠١. لا ينكر بيو الإعتراف بأنه لم ينسى فضلهم يومًا، فهو يتتبع خطواتهم حتى الآن، خطوة خطوة، ليكتشف أمورًا لعلهم لم يكتشفوها في أعمالهم.

آية طنطاوي

خمسة أفلام، حتى الآن، هي رصيد المخرج الروماني كريستي بيو خلال سبعة عشر عام من العمل في مجال الإخراج السينمائي، يقول بيو: «إنني كسول جدًا، لدي شهادة في الكسل. مهنتي هي الكسل» لكن الكثيرون لا يرونه كسولاً بل يعتبروه «عراب الموجة الرومانية الجديدة». بدأ بيو الإخراج بالفيلم الروائي الطويل «أشياء ومال» Marfa si banii، إلا أن البداية الحقيقية التي ثبتت أقدامه كمخرج أوروبي هام يؤسس لتيار جديد في السينما الرومانية هو فيلم Moartea domnului Lăzărescu أو "موت السيد لازاريسكو" إنتاج 2005 الذي عرض في مهرجان كان وحاز على جائزة "نظرة ما". يقول المخرج الفرنسي تروفو" يجب أن يخبرنا الفيلم شيئًا عن الحياة، وشيئًا عن السينما" وموت السيد لازاريسكو يطبق هذه المقولة، فهو يصور لنا حكاية من الحياة عن أخر يوم في حياة رجل يعيش وحيدًا مع قططه ثم يموت وحيدًا في أحد المستشفيات محاطًا بلامبالاة الآخرين، الفيلم يعكس خليطًا من المشاعر الإنسانية؛ لخوف من الموت، الفشل في التواصل الاجتماعي،

تجسيد الوحدة التي يعيشها لازاريسكو كنوع من الحياة المؤلمة، فالإهتمام هو توصيف للمشاعر التي يمنحها لنا الآخرين وهي ما يبقينا على قيد الحياة، وموت السيد لازاريسكو كما نراه في الفيلم بسبب الإهمال البشري والطبي، إلا أنه أيضًا بسبب إهمال الناس له وعدم إهتمامهم به طوال حياته. بعد عرض الفيلم في السينمات أرسل أحد الأطباء في رومانيا إلى أحد المواقع السينمائية على الإنترنت رسالة مفادها أن الأحوال في المستشفيات أسوأ مما عرض في الفيلم، فلم تروا بعد كل البؤس الذي تعاني منه المستشفيات الرومانية على أرض الواقع، يمكن أن نعتبر الفيلم هو أول أفلام بيو الحقيقية وهو الفيلم الذي يؤرخ له النقاد بوصفه الفيلم المؤسس لتيار الموجة الرومانية الجديدة.

عراب الموجة الجديدة؟

بشكل عام يرتبط مصطلح الموجة الرومانية الجديدة في ذهن محبي السينما بثلاثة عناصر: الأفلام المؤسسة للموجة (مرور 2004 Trafic)، موت السيد لازاريسكو 2005 The Death of Mr. Lăzărescu)، شرق بوخارست East 12:08 of Bucharest 2006)، الورقة ستكون زرقاء (2006 The Paper Will Be Blue)، 4 شهور 3 أسابيع ويومان 2007 4 Months, 3 Weeks and 2 Days))، ونهاية المرحلة الشيوعية في رومانيا وإسقاطها، والمعالجة الدرامية لسلسلة الحياة البشرية (الميلاد، الموت، العائلة، العلاقات)، هذه العناصر نستطيع تلمسها في تشكيل ملامحها أفلام هذه الموجة بدرجة كبيرة. وإن كان النقاد السينمائيين يؤرخون للسيد لازاريسكو بإعتباره أول أفلام الموجة الجديدة، فإن بيو مخرج الفيلم يرى أن السينما الرومانية قدمت فيلمًا هامًا وهو «إعادة تمثيل» Recon-stituirea 1968) للمخرج لوتشيان بينتيليه Lucian Pintilie وهو ما يراه الأساس فيما يطلق عليه الموجة الرومانية الجديدة.

وإستكمالاً لرأيه في الموجة الرومانية الجديدة وكونه من مؤسسيها كما يصفه النقاد يقول بيو أنه لا توجد موجة جديدة، وأن الموجة الرومانية الجديدة ارتبطت في وعي كتاب ونقاد السينما بالثورة. فقد قامت ثورة عام 89، ومن وقتها أصبح الرومانيون يتحدثون عن كل الأمور التي تحدث في بلادهم بشكل مختلف، ويعتقد أن الموجة الجديدة مرتبطة بإحساس الثورة في رومانيا، إلا أن ذكر

لقطة من فيلم موت السيد لازاريسكو إخراج كريستي بيو 2005

مصطلح الموجة الجديدة مرتبط في الوعي بالأساس بالموجة الفرنسية الجديدة la nouvelle vague . ويتخذ بيو موقف آخر من هذا التوصيف فيقول أن مثل هذه المصطلحات هي مجرد تسميه أطلقها الصحافيون والنقاد لتساعدهم في كتاباتهم عن السينما، ويرى أن فكرة القوالب الفنية والتيارات والموجات وخلافه تشبه الصناديق، فنحن نضع المحاولات الفنية في صناديق ونكتب على كل صندق "التعبيرية" "الانطباعية"..وغيره، لكنه يحاول الابتعاد عن هذه التصنيفات لأنها تزعجه للغاية، وهو يعتقد أن الأمر يعني بالأساس الصحافيين والنقاد للكتابة عن السينما، ولتساعد القراء على فهم الكتابات بشكل أفضل وتصنيف المخرجين وإعداد قوائم وغيرها من أمور يفضلها القراء الشغوفين بالسينما.

أن تترك الحياة تصور نفسها:

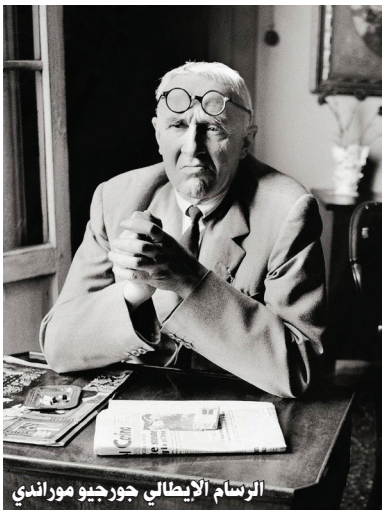
تعكس نظرة بيو للفكرة السائدة عن كونه مؤسس أفلام الموجة الجديدة في رومانيا مدى تصالحه مع فكرة الفن، هو مشغول بالحكاية، وبالحياة التي يقدمها في الأفلام، ومثل هذه الألقاب والمسميات لا تشغله على الإطلاق. لكن بعيدًا عن رأيه في أفلامه -والتي لا يراها دائمًا عظيمة- فإن سينما بيو مهمومة بمضاهاة الواقع سواء على مستوى السرد أو على مستوى اختيار المعالجات الدرامية، والكثير من النقاد يركزون على ما أسموه بالسمات الوثائقية في أفلام بيو الروائية مما يعكس ملامح الواقعية التي تتميز بها لغته السينمائية، وهو على الأغلب يدافع عن هذا التوصيف لأفلامه فيقول أنه لا يميز بين الأفلام الروائية والأفلام التسجيلية، فهي في النهاية "سينما". أما على مستوى التصوير فنراه يتعمد اختيار زاوية معينة للتصوير ولا يغيرها ولا يخترق الصورة بالمونتاج، فمثلاً عندما يغلق باب فالكاميرا لا تخترق الباب المغلق إلى أن يفتح مرة أخرى، فهي مراقب دائم للأحداث والشخصيات. أما المونتاج فهو شديد الحساسية والدقة في توظيفه ولا يتدخل بقسوة في قطع المشاهد واللقطات. هناك قلة من المخرجين الذين يملكون ما يكفي من الجرأة لتصوير الحياة التي نحياها بدون التدخل أو تغيير أي شيء، وبدون شك بيو واحد من هؤلاء المخرجين المولعين بمراقبة الحياة.

فرانز كافكا

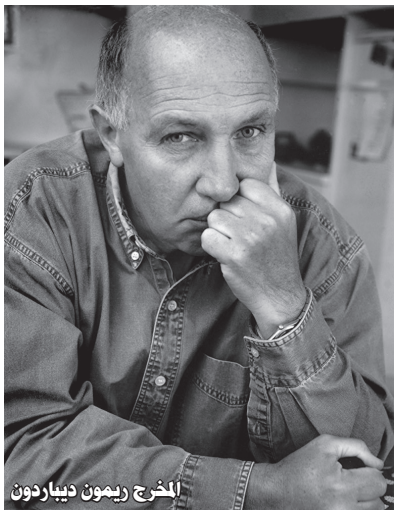
ثقافته الرومانية:

لا يخجل بيو من التصريح بأن الجمهور الروماني لا يرى أن الأفلام التي يصنعها رائعة، وأن السينما الحقيقية بالنسبة للأغلبية هي السينما الأمريكية، لكن المهرجانات السينمائية - وعلى رأسهم مهرجان كان - ساعدت كثيرًا السينما الرومانية الحديثة، إذ سلطت عليها الضوء من جديد وجعلتنا نلتفت إلى سينما جديدة غنية تستطيع أن تنافس بقوة لتفردها. بيو لم يختر أن يرضي ذائقة الجمهور، ولم يختر أن يكون شبيهًا بأحد، لكنه إختار أن ينتصر لأفكاره التي تأتيه وهو مستلقي على الأريكه متأملاً، هذه اللحظات التي تتداعى فيها أفكار أفلامه وتتبلور على خلفية ثقافته العميقة، فهو مثقف، وله فلسفة خاصة تتجلى في

المخرج الروماني كريستي بيو

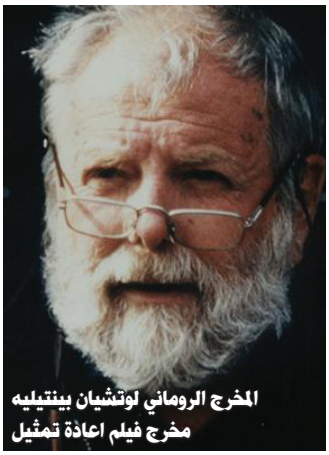

الرسام الإيطالي جورجيو موراندي

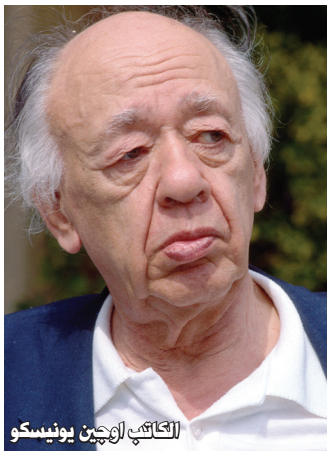
المخرج الأمريكي جون كازفيتس


المخرج ريمون ديباردون

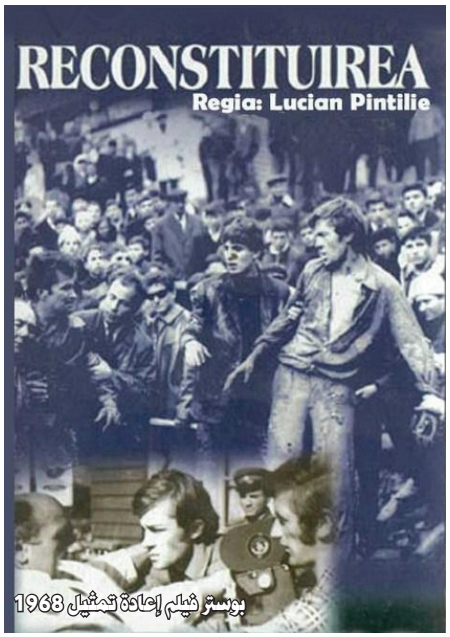
أحاديثه وحواراته الصحفية، الرسم هوايته الرئيسة، والأدب الروماني والشعر هم مصادر التأثير والإلهام له، ومن أهم المؤثرين فيه بشكل خاص الكاتب المسرحي الروماني-الفرنسي أوجين يونسكو، والشاعران الرومانيان جورج باكوفيا، وفرجيل مازيلسكو، ومن الأدب العالمي كافكا ودستويفسكي، والرسام الإيطالي جورجيو موراندي هم أكثر ملهميه. هؤلاء الفنانين والأدباء لا ينفصلوا بأي حال عن وعي بيو، فما تعلمه منهم هو جزء من فهمه للسينما، فالمخرج السينمائي وفقًا لتكوين بيو الثقافي يجب ألا يكون عالمه محصور في السينما وحسب، فالفنون الأخرى جزء من تشكيل الوعي بالحياة، والسينما هي تلخيص لتجربة روحانية وشخصية للغاية.

قدم بيو فيلم مختلف وهو "شفق" 2010 (Aurora) ورشح الفيلم لجائزة "نظرة ما" بمهرجان كان وحصل به على جائزة أفضل مخرج في مهرجان جوبو الروماني الدولي. وفي خطوة غير متوقعة قام بيو في الفيلم بتمثيل دور الشخصية الرئيسة


المخرج الروماني لوتشيان بينتيليه
مخرج فيلم اعاذة تمثيل


الكاتب اوجين يونيسكو

بوستر فيلم الورقة ستكون زرقاء



بوستر فيلم إعادة تمثيل 1968

بوستر فيلم سيرانيفادا، إخراج كريستي بيو 2016

في الفيلم والتي رسمها بخصوصية شديدة، فيقدم لنا شخصية رجل قرر أن يكون قاتل لكننا لا نعرف ما هي وظيفته الأصلية، ومن هم الناس الذين يلتقيهم، لا نرى شيء مميز في حياته ورغم ذلك أصبحنا جزء من عالمه وحياته دون أن نهتم بفهم كل شيء بخصوصها وتقربنا أكثر من الفكرة التي يمررها لنا بيو ببساطة، وهي مدى عادية حياة رجل اختار أن يمارس فعل القتل في عالم متورط في القتل والموت العبثي. العديد من النقاد انتقدوا الفيلم بشدة لأنه في رأيهم مختلف على مستوى الأسلوب واللغة ولم يكن هذا الفيلم متوقع بعد أن قدم بيو فيلم موت السيد لازاريسكو والذي يعتبروه بداية الموجة الجديدة في رومانيا، لكن، ووفق تفكير بيو بشأن أفلامه، فإن الأفكار تتداعى في عقله، ولا يحب أن يصنفها في قالب واحد لنحاسبه وفق معايير معينة، وهذا أيضًا لا ينفي بالتأكيد أهمية الفيلم ونجاحه.

عام 2016 أخرج بيو فيلم "سيرانيفادا" Sieranevada) 2016)، وتدور قصة الفيلم حول اجتماع عائلة في ذكرى الأربعين على وفاة أحد أفرادها وهو بطريرك أرثوذكسي عجوز وفي هذا الاجتماع تدور الأحاديث بين أفراد العائلة بشيء من الفكاهة أحيانًا حول كل شيء بداية من علاقاتهم ببعضهم وإنتهاءً بأحداث 11 سبتمبر وآراءاهم المختلفة حول الثورة الرومانية، كل هذه الأحاديث الطويلة والآراء المتناقضة التي تدور في فلكها أحداث الفيلم هي جزء من الثقافة السائدة في المجتمع الروماني، بين الثورة التي بدلت وعي الشعب، وبين وجهات النظر التي تتشكل وفق الحقائق والأكاذيب التي غزت مجتمعهم، كل هذا يدور على شرف ذكرى وفاة هذا العجوز. انتقده البعض على الحوارات الطويلة في الفيلم، فجاء رده شديد التلقائية، فيقول "أعلم أن حواراتي طويلة واللغة الرومانية عزيزة جدًا عليّ أنا أحب الحديث بالرومانية، فأنا أنتمي لها وهي عالمي الذي انتمي إليه وأنا أدرك العالم من خلال هذه اللغة، لغتي". رُشح الفيلم في مهرجان كان السينمائي لجائزة أفضل فيلم، واختار بيو أن تكون الموسيقى المصاحبة لدخول فريق عمل الفيلم على السجادة الحمراء هي أغنية "Marine, la nunta ta" وهي أغنية فلكلورية رومانية شهيرة، هذه الأغنية أثارت إعجاب وسعادة العديد من الرومانيين لأن هذا الاختيار يعني لهم الكثير، ويعزز من هويتهم في مهرجان سينمائي دولي كمهرجان كان، ويعتبر بيو هذا الاختيار اعتزاز منه بهويته فهي على حد تعبيره لحظة فخر وطني له، كما أنها لحظة خاصة أن يصدح فيها صوت المغني الروماني ليفيو فازيليكا Liviu Vasilica - ليسمعه كل العالم، إنها لحظة شديدة الخصوصية وتحمل الكثير من المشاعر. لا ينفصل بيو عن ثقافته بل نراها تمثل جزء من تكوينه، وهذا ما يجعله بإختصار شديد الواقعية، شديد الرومانية.

جيل جديد.. سمات مشتركة:

إن أغلب السمات العامة لأفلام الموجة الرومانية الجديدة يمكن تلخيصها في بساطة لغتها السينمائية التي لا تميل لكثرة استخدام العدسات المختلفة والـZoom في التصوير، بل تميل للمشاهد الطويلة والحوارات الطويلة ولتوظيف الإضاءة الطبيعية والتصوير في أماكن حقيقية والابتعاد عن التصوير في ديكورات، والاعتماد الرئيس على الحكايات البسيطة جدًا المبتعدة عن الإبتزال والمبالغة التي تتبلور حولها المعالجة الدرامية، والتي تعكس بشكل أو بآخر تأثر الشخصيات الدرامية بالأوضاع السياسية والمجتمعية. وإن كان الإطار العام للسمات يتشابه مع عدد من المخرجين المعاصرين في أوروبا أمثال الأخوين داردان وجون بيير وآخرين، إلا أن السينما الرومانية تتمتع بخصوصية مختلفة تفرض عليها طابع خاص قد يختص بعض الشيء بالصرامة والجدية في التناول، كما أن هناك سمة تبدو مشتركة وغالبة وهي الكاميرا، العين التي تلاحق الشخصيات دومًا دون أن يشعروا بها، في سيارة الإسعاف، في المدرعات، في العربات السائرة في الشوارع، وهو ما يجعل المتفرج شيئًا فشيء داخل عالم الفيلم الذي يشاهده وليس مجرد متفرج في قاعة السينما.

عندما نذهب إلى السينما لنشاهد فيلمًا لا نستدعي تاريخ السينما كله أثناء المشاهدة، بل نستدعي ذاتنا، حياتنا، تجاربنا الشخصية. وهذا ما نستطيع ببساطة معايشته في أفلام بيو. إن السينما هنا تتماهى مع الحياة، تتحول لوجهة نظر جديدة ننظر بها إلى كل شيء بزاوية مختلفة، فنتحول دون أن ندري إلى عدسة كاميرا خفية تفتش عن موضع مناسب لتراقب الحياة وتستمتع بالحكاية.

جماليات الموجة الجديدة في السينما الرومانية

بإعادة صياغة مقولة "جان بيير ملفيل الشهيرة" Jean Pierre Melville (في إشارة إلى الموجة الفرنسية الجديدة) يمكننا القول أنه لا توجد موجة رومانية جديدة، وإذا كان لها أن توجد، فيمكن حصرها ببساطة في الطريقة التي صنع بها كريستي بويو Cristi Puiu أفلامه. وليس هذا لأن بويو من أهم صناع الأفلام في السينما الرومانية المعاصرة فحسب، أو لأنه أول مخرج من رومانيا يحصل على جائزة عالمية، بعد عقود من الصمت في الصناعة الوطنية، بل بالأحرى لأنَّ كريستي بويو يُعد واحدًا من أهم صُنَّاع السينما في الوقت الراهن.

ترجمة: سناء عبد العزيز

بوستر فيلم أورورا
إخراج كريستي بويو

بوستر فيلم سجائر وقهوة
إخراج كريستي بويو

بوستر فيلم العدات والتلال
إخراج كريستي بويو

ومن أجل استيعاب أكثر شمولًا لجماليات الموجة الرومانية الجديدة، فلا مفر من أن نتعرف على فلسفة بويو ونوعية الأفلام التي أنتجها. وهو ما يعني أكثر من مجرد وصف التقنيات والممارسات السينمائية لأفلامه؛ بل لابد من تجاوز ذلك من أجل الوصول إلى تحليل متعمق للمفاهيم والنظريات التي أثرت على هذه الصيغ التعبيرية. ولأن الأفكار كائن حي؛ فحين نتحدث عن أفكار بويو في الواقع، ندرك أن ثمة تطور مستمر كان يطرأ على تلك الأفكار، أثرت بمجملها تأثيرًا هائلا في صناعة الأفلام الرومانية الأخيرة. وقد ظهرت العديد من المقولات النظرية لشرح دور بويو في تاريخ السينما الرومانية المعاصرة، بوسعنا بشكل أولي طرح المبادئ الرئيسية في سينما بويو وفقا لطريقته في صناعة الأفلام، وهي المبادئ التي ترشدنا على سينما بويو كما مارسها.

لقد أخذ كريستي بويو صناعة السينما من المذهب الواقعي إلى المذهب الطبيعي، ومن موثوقية وصحة النمط الوثائقي إلى المقاربة الأنثروبولوجية. وعمل بحرص على تتبع تيمة السرد أو الحكائية على شكل شرائح من قلب الحياة، تحدث دومًا في الوقت الراهن، هنا والآن، وتصور الحياة بنمطها الطبيعي وأحداثها مثلما تقع، وذلك من خلال إبراز عيوب البشر والمشكلات الملغزة للوجود الاجتماعي.

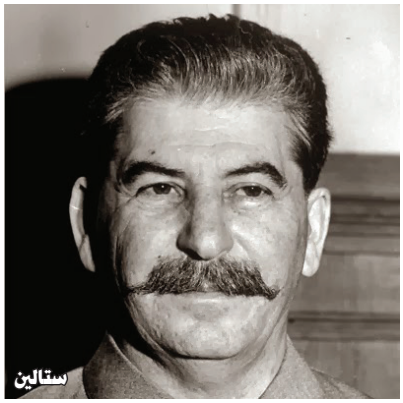
لاقت أفكار بويو انتشارا واسعًا، ما جعلها تجتذب إليها جيلًا كاملًا من صناع السينما إلى الحد الذي أصبحت سمة تميز أفلامهم. وخصيصة لكل الأفلام التي تنتمي إلى ما يمكن وصفه بالموجة الرومانية الجديدة. وإذا ما توخينا فهمًا أفضل لهذه الطريقة الجديدة في صناعة الأفلام، فلابد من توطين جهود بويو وجهود جيله من السينمائيين في التاريخ

العالمي لصناعة السينما وتناولها بالدراسة، والأخذ بآرائه حول نظرية اللاهوت وطريقة ممارسته على محمل الجد، فضلا عن دوافعه الفكرية لاستخدام أشكال جديدة في التعبير الفني.

وكان من الطبيعي أن يتناول نقاد السينما دوره البارز في صناعة الأفلام المعاصرة بعبارات متعددة، منهم على سبيل المثال الناقد Alex Leo Şerban "أليكس ليو سيربان" الذي وصف دور بويو في جملة مجازية مكثفة قائلا: "لقد وضع بويو بذور" السينما الرومانية الجديدة . وهذا يعني أن دور بويو الرئيسي لا ينحصر في التجديد وفقط، لقد اعتبره النقاد مؤسسًا لحركة جديدة في صناعة السينما الوطنية. وعلى الرغم من روعة المجاز ودقته، فهو يعد من جهة أخرى قاصرا؛ وذلك لأن كريستي بويو لم يضع فقط بذور الموجة الجديدة، بل بالأحرى أعاد ابتكار السينما الرومانية المعاصرة ككل، فقبل بويو كان هناك مجرد شذرات تشي بعدم وجود وصف مفاهيمي لوظيفة السينما، باستثناء الهيمنة الأيديولوجية لصانعي الأفلام "الحرس القدامى" وما اتسمت به أفكارهم من محدودية في الفهم لما يجب أن تكون عليه السينما. علاوة على بضع مسابقات أقيمت خلال عقد من الزمان فحسب، وهنا نجد أن بويو عمل على مزاوجة السينما الوطنية بالسينما الأوروبية، وعلى الرغم من استعاراته لأساليب وتقنيات افترضها غيره من السينمائيين بشكل واعي، فإن بويو لم يكن مجرد رائدًا، بل أستاذًا حقيقيًا، وزعيمًا لجيله بأكمله. فضلا عن كونه مخرجًا بارعًا، وكاتبًا ومنتجًا، كما لعب أدوارًا في أفلامه، أي أنه مارس التمثيل أيضًا، باختصار، تعتبر ريادة بويو في السينما الرومانية المعاصرة أمرًا لا لبس فيه.

"أسلوب بويو" في صناعة السينما

استفاد كريستي بويو في صناعة أفلامه من التقنيات المختلفة للكاميرا، فمثلا لجأ إلى الأسلوب المباشر في التصوير في فيلمه Stuff and Dough «المعدات والمال» 2001، وإلى التصوير البسيط التجريدي بلقطات طويلة ثابتة، تتقصى التفاصيل كافة في فيلمه Cigarettes and Coffee "السجائر والقهوة" 2004، الفيلم الذي أعاد الاعتبار مجددًا إلى المذهب الطبيعي في السينما، ثم بالعودة إلى أسلوب الملاحظة الوثائقي في فيلمه The Death of Mr. Lăzărescu "موت السيد لازاريسكو" (2005)، ثم إلى التكثيف في Aurora أورورا (2010). ومن هنا يتضح لنا أن تأثير كريستي على السينما الرومانية من العمق بمكان ولذا وجب إعادة تقييمه. وبخاصة وأن تأثيره أو إذا توخينا الدقة، تأثيراته نلمسها في جميع الأفلام التي أنتجت بعد عام 2000 تقريبًا. نسوق دليلا على ذلك، إن أسلوب التصوير الذي تبناه بويو في وفاة السيد لازاريسكو يمكن تتبعه في الكثير من الأفلام التي أنتجت بعده، منها مثلًا: فيلم 4 Months, 3 Weeks and 2 Days «4 أشهر و3 أسابيع ويومان» للمخرج كريستيان مونجيو (Mungiu 2007) أو "الشرطة: صفة" Police, Adjective للمخرج كورنيلو برومبو (Porumboiu 2009)؛ كما قام كثير من المخرجين بتقليد أسلوب السرد في أفلامه، عزز ذلك ربما أن بويو يعد صاحب أول فيلم روماني يحصل على جائزة عالمية، ومن البديهي أن يتأثر به معاصريه، ويعمل البعض على تطوير أفكاره ومواضيعه، لتصبح علامات تجارية للموجة الجديدة.

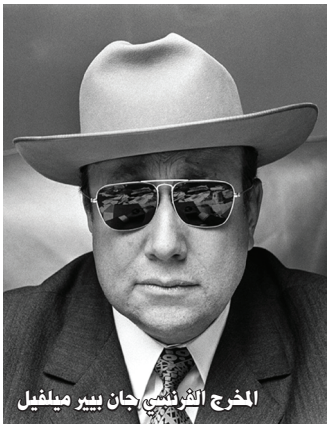


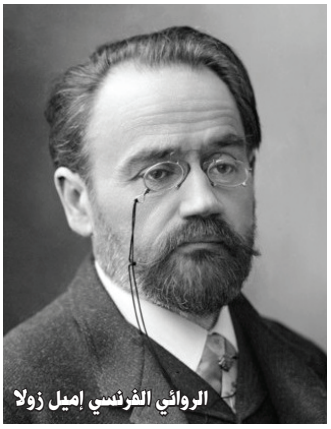
لقد أتاحت رؤية كريستي بويو حول السينما هجر القصص النموذجية التي هيمنت في التسعينيات، إما بإسلوبها الفكاهي الضحل أو بتبنيها للنقد الهزلي عن مجتمع ما بعد الشيوعية، وذلك عبر أشكال فظة إجتماعية (وبصرية) أو أساليب كانت كلها مستعارة من هوليوود. هذا التأثير المتعلق بالسرد كان من الأهمية بمكان وكان له تأثير آخر في السينما الرومانية، يختص بطريقته في السرد.

عمل بويو، جنبا إلى جنب مع الكاتب الأكثر بروزا في الجيل الجديد، رازفان رادوليسكو، على تأليف قصص بسيطة وإنسانية وطبيعية، سرعان ما أصبحت بمثابة نماذج للكتاب الآخرين. ومن السهل مراجعة العديد من هذه المواضيع في عدد كبير من أفلام الموجة الرومانية الجديدة بعد عام 2000، وليس هذا فقط بسبب أن رادوليسكو استمر في العمل مع مؤلفين آخرين أو لأن بويو نفسه عمل بكتابة سيناريوهات الكثير من الأفلام (Niki and Flo, Offset).

وفضلا عن الاستفادة من التقنيات المختلفة للكاميرا وطريقته في السرد بعرض الحياة على شكل شرائح، وابتعاده عن الطريقة النمطية في الحكي، وصل تأثير مخرج وفاة السيد لازاريسكو أيضا إلى مستوى الإنتاج. وهو ما يعد تغييرًا آخر كبيرًا بوسعنا إدراجه ضمن تأثيرات بويو، ويتمثل في رفضه للنظام المكرس في تدريب الممثل وفرض "طريقة

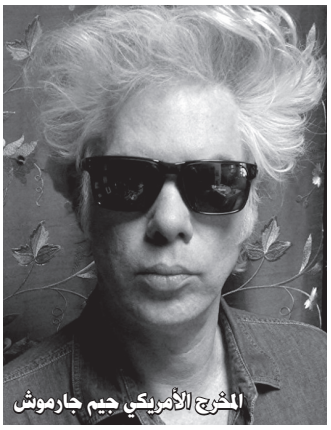
التمثيل" الخاصة به أو كما يرتئيها على الأشخاص الذين يعملون معه، وقد أثبت ذلك النهج فاعليته، فالعديد من الممثلين الذين استعان بهم بويو في أداء أدوار في معظم أفلامه، تمت "استعاراتهم" من قبل سينمائيين آخرين. ومع ذلك، لم يكن النهج الذي اتبعه بويو -على الرغم من نجاحه- هو النهج المتبع في بقية أعماله. فقد حرص بويو على عدم تكرار قصصه الناجحة (لا قصصه ولا قصص غيره) واستمر في دائرة التجريب المشوقة، لدفع حدود جماليات السينما الرومانية المعاصرة إلى أبعد من ذلك. وعلى الرغم من تقليد بعض معاصريه له أو المحاولات المتعددة لنسخه أو حتى "اجتزائه" فحسب، كان بعض صناع الأفلام يصرحون مباشرة بأنهم يستلهمون "أسلوب سينما بويو"، بينما ينكر آخرون أي علاقة تمت بأي صلة له. على الرغم من كل ذلك، كان بويو هو المخرج الوحيد الذي لا يقنع قط بأسلوبه الخاص. لقد كان دائما متقدما بخطوة عن أقرانه؛ متنقلًا إلى مناطق لم يستكشفها أو يستغلها إلا القليلون، ودائما ما كان آخرون يسيرون على طريقته في معظم الأحيان في تلك الاتجاهات التي اعتاد أن يجربها.


المخرج الفرنسي جان بيير ميلفيل


الروائي الفرنسي إميل زولا

وضع بويو معايير للنجاح السينمائي في الأفلام الرومانية بعد عام 2000، في حين أنه وضع أيضا معايير للنجاح فيما يتعلق بفترة ما قبل الثورة، والأهم من ذلك كله، إتاحته الفرصة للسينما الرومانية كي تنتقل من الفترة الشيوعية إلى لحظة تاريخية أخرى، تحذو حذو السينما الأوروبية. وبطبيعة الحال، كما يعترف بويو نفسه، فإن جماليات الموجة الجديدة هي في الغالب «نتيجة صناعة الأفلام»، أي أنها مجرد تأثير جانبي لظهور العديد من الأفلام الناجحة، وليس العكس (حوار مع بويو 2011). وخلاصة ما سبق فإن وصف جماليات سينما «كريستي بويو» تعني، أولا وقبل كل شيء؛ مناقشة أفلامه.

المخرج الرو ماني كريستي بويو


المخرج الأمريكي جيم جارموش

الموجة الجديدة وفقا لكريستي بويو

في الواقع، ليس هناك مواصفات جمالية واحدة لسينما كريستي بويو. فلا توجد فلسفة فردية يمكن أن تعزى حصرا إلى المخرج الذي وضع الفن الروماني المعاصر جنبًا إلى جنب مع السينما الأوروبية. وذلك لأن «أسلوبه الجديد» في صناعة الفيلم ليس جديدا في الواقع. وهذه النقطة بحاجة إلى إلقاء المزيد من الضوء، لقد كان لدى بويو قدرة استثنائية على الاستفادة من بعض «الأفكار القديمة»، نحن إذن بإزاء أفكار مطروقة سلفًا، ويمكن استخدمها بطرائق أخرى، فالإبتكار هنا يقتصر على إعادة التدوير وليس الإبتكار بمعني الخلق الكامل؛ أي الايجاد من العدم.

أيضًا، كان لبويو قدرة مذهلة على تحسين منهجه في الإنتاج بشكل دوري ومستمر، وعدم الوقوف عند نقطة بعينها ترتضيها نفسه الشغوفة. في هذا المعنى، يجب علينا حين نتحدث عن جماليات سينما بويو أن نتحدث عن تعدد الجماليات وتنوعها في أعماله المختلفة، وذلك بتسليط الضوء على مبدأ بسيط: السينما هي الواقع والحقيقة. لقد تمكن بويو من إنتاج رؤية متماسكة حول ماهية السينما التي من المفترض أن تقوم بتعديل هذا المبدأ باستمرار، والبحث عن طرائق جديدة للتعبير عنها بصريا وفي إطار قصصي، كذلك البحث بشكل دائم عن طرق بديلة تفكر في العلاقة بين الواقع والحقيقة. وعلى الرغم من أن كل فيلم من أفلامه الثلاثة يمكن النظر إليه على اعتبار أنه يعد مثالا على أنماط وتقنيات سينمائية مختلفة، فإن جميعها تتلاقى ضمن هذه الفلسفة الفنية الواسعة التي تبناها بويو. وفي كل مرة قام بويو بعمل فيلم جديد، كان بمثابة نقطة تحول فيما يتعلق بصناعة الفيلم في السينما الرومانية من قبله. وحتى الآن، نظرا لأنه يتمتع بشدة الوعي الذاتي بكافة الأدوات السينمائية التي يستخدمها، فإن بويو ظل مخلصا لرؤيته الواضحة حول صناعة الأفلام.

مع كريستي بويو فقط، تتقاطع الرومانية بشكل فعال مع التقليد الفني للواقعية الاشتراكية. فبعد «موافقة» ستالين عام 1934، فرضت الدعاية السوفييتية الفن الاشتراكي على جميع البلدان التابعة لهم، وقد كان لهذا النوع من الجماليات نتائج عميقة في ممارسات مخرجي الأفلام في صناعة السينما الرومانية. لقد كانت الوسيلة الوحيدة المقبولة لصناعة الفن هي «الواقعية» وهي الطريقة التي وافقت عليها السلطات خلال الفترة الشيوعية في رومانيا. واستنادا إلى جماليات الواقعية الثورية، كان يفهم الدور الذي ينبغي أن يؤديه الفن في المجتمع على أنه الهيمنة على هذه الفلسفة: فالواقعية من المفترض أن تخلق الواقع - الواقع الاشتراكي. إذ كان من المفترض أن يصبح الفن السينمائي جزءًا رئيسا في خلق النشاط الاجتماعي، مما يؤدي إلى خلق مجتمع جديد، مع وجود رجل جديد في مركزها.

بعض من أهم الأمور التي تم إجراؤها خلال هذه الفترة المبكرة من الشيوعية في رومانيا هي الهيمنة على الإنتاج السينمائي، لغرض دعائي واضح. وقد ارتبط فهم كريستي بويو لصناعة السينما، منذ البداية، بنظريات الواقعية السينمائية. وكان واضحا منذ البداية أن المخرج الروماني الشاب يعمل على اتباع نهج واقعي عميق فيما يخص التمثيل البصري. وأبرز هذا النقاد الرومانيون والعالميون على وجه التحديد، واعترفوا بتغير المنظور عند بويو. كما دعا أليكس ليو إلى الحاجة إلى تغيير جذري، كان أحدهما تقسيم تاريخ السينما الرومانية إلى فترتين: (ما قبل وما بعد كريستي بويو)، أي ما قبل الواقعية وما بعد الواقعية. وقد أطلق بعض النقاد العالميين، مثل Philip Kennicott فيليب كينيكوت، على أسلوب بويو عدة مقولات منها مثلا: "رؤية محايدة للواقع" (Ken-nicott 2007)، في حين عرفه آخرون "الواقعية بأسلوب الفيلم الوثائقي تقريبا"، وعزا هذا نجاحه إلى حقيقة أنه كان "يرضي كل من المطالبين الجدد من الإيطاليين والموجة الجديدة الفرنسية" (Kaceanov 2008). وسارع النقاد الرومانيون إلى تتبع هذه الأفكار، مثل أندري جورزو، الذي

لقطة من فيلم موت السيد لازاريسكو، إخراج كريستي بويو

يعد أحد نقاد الأفلام الشباب الواعدين في الصحافة الرومانية. وتتبع جورزو، في أطروحته للدكتوراه التي نشرها مؤخرا في كتاب، جذور الواقعية في أفلام بويو على نحو شامل، ليواصل بعض الحجج المطروحة سلفا من قبل سيربان. ويذهب جورزو إلى حد تسمية أسلوب بويو بـ "بازان" André Bazin، الأب الروحي لحركة الموجة الجديدة في السينما الفرنسية، أي أن أعمال بويو يجب ربطها مباشرة بتقاليد النظريات الفرنسية المبكرة حول الواقعية في السينما (Gorzo 2012). وعندما يذهب إلى تعريف جذور "فلسفة أفلام" بويو في الفهم الكلاسيكي لما تعنيه الواقعية في السينما، بتقصي الحجج المفاهيمية التي اقترحها من خلال مفردة بازان عن كثب، يعيدنا الناقد الشاب إلى المصادر المشتركة لصانعي الأفلام الرومانية وإلى أفكار نوفيل الغامضة، تلك الأفكار التي كانت أيضا نتاجا نظريًا لبازان. وبدون إنكار أن هذه الفقرة من الحجج تعد صحيحة، فثمة سؤال جوهري يظل دون إجابة واضحة وهو: هل يمكننا اعتبار أن هذه تعد "سينما رومانية جديدة" (التي يصفها جورزو أيضا باقتراض مختصر من أليكس ليو سيربان NRC، وكأنها مؤسسة)، معربا عن رؤية موحدة لشكل واحد من الواقعية؟ ويتبع هذا التساؤل، هل هناك طريقة فريدة من نوعها توضح المذهب الواقعي في صناعة الأفلام؟ وهل يمكن تتبع ممارسات إنتاج الواقع في صناعة الأفلام بطريقة سهلة من خلال أعمال بازان مثلا؟ وهل يكفي التوقف عند بازان و«هوسه بالواقعية»، أم أنه ينبغي علينا أن نعود أكثر فأكثر إلى الثورة الفنية في الرسم، التي وصفها كيندال والتون بأنها «ما بعد عصر النهضة» بحث عن الواقعية (والتون 1984)؟ تبدو هذه المقاربة أكثر أهمية، لأن تدريب بويو كرسام كان من شأنه أن يعرضه عادة لمفاهيم ومبادئ الواقعية الفنية في الفنون البصرية الكلاسيكية. وهكذا، فإن البحث عن المصادر الجمالية في كريستي بويو يعني، من ناحية، العودة إلى الجذور المفاهيمية لتقنياته السينمائية، ومن ناحية أخرى، البحث عن الممارسات السردية التي اتبعها في أفلامه. ومن الحقائق الهامة بشكل خاص أن بويو بدأ حياته المهنية كرسام وليس كمخرج. لقد عملت هذه الميزة على إظهار خصيصة مهمة لمخرج الفيلم، كما أنها من الندرة للغاية في صناعة الأفلام الرومانية (والعالمية)، فقد مكنته بمنتهى الحرفية من التعامل مع مجموعة من الأدوات الجمالية المختلفة، راح بويو يستغلها بوعي وحتى دون وعي، من الرسم، إلى الروايات، ثم إلى السينما. وفي حين أن هذه الصلة لم تكن دومًا تعتبر علامة تجارية أساسية في صناعة الأفلام التقليدية، يشير بويو بوضوح إلى وجود صلة محتملة بين ما هو بصري وما هو سردي.

الناقد الفرنسي أندريه بازان

استحالة وجود واقعية حقيقية

لقد كانت جهود بويو في صناعة الفيلم تتجه نحو الوصول إلى مستوى ما من الواقعية، فحين ندلل مثلا بـ«وفاة السيد لازاريسكو» كمثال على ذلك، يتبين لنا أن السينما تعمل على تحقيق مستويات مختلفة من الواقعية، ولكنها أبدًا لا يمكنها أن تقدم الواقع الفعلي. وثمة فرق كبير بين المذهب الواقعي والواقع كما هو. فهل استطاع بويو رصد الواقع بحذافيره؟ وإلى أي مدى نجح في ذلك؟ باستعراض أفلام بويو بوسعنا أن نلمس تباين المستوى الذي وصل إليه بويو في تمثيل الواقع من فيلم إلى فيلم إلى حد ما. ولتوضيح هذا الاختلاف يجب علينا في الجزء الأول من هذه الحجة، اقتراض مصطلح آخر من «كندال والتون» Kendall Wal-ton، وهو ما أطلق عليه "الشفافية". إذ إن تمثيل الواقع في إطار الشفافية يستند على فكرة أن السينما تقترح واقعًا: فهي تقدم لنا تمثيل واقعي "نرى" من خلاله العالم من حولنا، كما نرى الأشياء من خلال زجاج. وبتطبيق مبدأ الشفافية ندرك جهود بويو ورغبته في إمداد المشاهد بمعرفة أكثر قربًا من الواقع، بشفافية مثلى من أجل فهم أوضح للحياة.

فهي ليست مجرد توقعات فنية بسيطة للواقع الخارجي. بل لعلها تبحث بعمق عن المعنى. ويرد تفسير ثان لهذا النوع من الواقعية السينمائية من خلال مفهوم التشابه. من هذا المنظور، يمكن للسينما أن تقدم لنا صورا هي "مثل" الصور التي نتخيلها وكأنها واقعية، وبالتالي يجب أن يصاحب هذا التشابه شعور حقيقي. عبر هذين المفهومين، الشفافية والتشابه، يمكننا فهم المذهب الواقعي في صناعة الأفلام.

ويكمن الغرض من الواقعية في اقحام المشاهد في فهم عاطفي للواقع، وهنا لابد من الاعتراف باستحالة الوصول إلى مأساة عميقة على الشاشة. أي أن ثمة تشابه بوسعنا الحديث عنه، كما ذكر بازان في البداية، تشابه يعتمد على قدرة الكاميرا على استخدام نفس آليات العين البشرية. هذه التقنيات المستخدمة على نطاق واسع في الموجة الجديدة للسينما الرومانية، تبين بوضوح اهتمام المخرجين الشباب بفلسفة مرئية خاصة، تعتمد على تصوير الواقعي عند أقصى درجة، بشكل يقترب إلى حد كبير من مواصفات الواقع (وذلك من خلال اللقطات الطويلة، تثبيت الصورة، واستبعاد الصوت، وهلم جرا).

ولكن العين البشرية، ليست كالكاميرا من زاوية أخرى، وبالتالي فإن الواقع السينمائي لا يمكن أن يكون أبدا طبيعيا. لذا يجب علينا أن نناقش إمكانية وجود نوع ثالث من الواقع، وإن كان لا يزال حقيقة وهمية، حقيقة أن يشيد المخرج، عن علم وبصورة مقصودة، ما يصعب تحديد حدوده. هذه الواقعية الوهمية، التي لا توجد إلا في خيالنا والتي لا يمكن فهمها إلا بمنطق الفيلم، وهي ما يرفضها كريستي بويو، يعد وجودها في التمثيل السينمائي بمثابة مؤشر على غياب هذا الرؤية للفلسفة الواقعية في الموجة الرومانية الجديدة.

الجانب الطبيعي في السينما

إميل زولا Émile Zola، أبو الطبيعة الأدبية، يعتبر أن أي سرد هو ضحية للتقاليد، وبشكل أساسي "السهام النارية" التي تمنع القارئ من أن يكون على تواصل مع الطبيعة "الحقيقية" لرواية القصص. وغدت المعركة المستمرة ضد هذه "القلعة الأخيرة من الباطل" مبدأ طبيعيا، وفي واقع الأمر، على مستوى السرد العميق، كان أي شكل من أشكال الطبيعة مناهض "للدراما المذهلة" (زولا 1880/1893). يمكننا تعريف هذا النفور تجاه "المراوغة" في أي فن بأنه علامة على النزوع الطبيعي، سواء أكان سرديًا أو ليس كذلك، وهذا النفور نجده بعمق عند شخص مثل كريستي بويو وفي طريقته في صناعة أفلامه. في المقابلة التي أجريت مع المخرج، إدعى أن هذا هو عنصر أساسي لجمالياته، بداية من حقيقة بسيطة، هي أنه «لا يستطيع مشاهدة عرض أوبرا».

يبرر بويو ذلك بأن مثل هذا العرض يتضمن «صيغة سحرية» تهدف إلى إنتاج «حياة اصطناعية». لقد جلب بويو إلى السينما الرومانية المعاصرة مبدأ أساسيًا من الطبيعة: «شريحة من الحياة». هذه الفكرة، التي أصبحت أمرًا مألوفًا في جميع نتاجات الموجة الرومانية الجديدة، والتي تم تأسيسها في البداية لغرض نقدي ليس إلا. استخدم الكاتب المسرحي الفرنسي جان جوليان Jean Jullien، أحد أنصار المذهب الطبيعي، مفهوم نقد الأعمال المسرحية. وبصفته تلميذ زولا ومؤيده، رفض جولين أي شكل من أشكال «التمثيل» في المسرح، وأي محاكاة لـ «الابتسامات الزائفة» أو الحياة الوهمية. وهذا ما توخى بويو تحقيقه في فيلمه الأول؛ المعدات والمال. وفعل نفس الشئ فيما بعد، في وفاة السيد لازاريسكو.

بعد بويو، هيمن هذا النهج في صناعة الأفلام تقريبا على ممارسات جميع السينمائيين المعاصرين له في رومانيا. وأصبح التمثيل السينمائي لـ «شرائح الحياة» من الدوافع السردية الرئيسة، والبنية القصصية لمعظم الأفلام اللاحقة، كما حققها الفائز الآخر بالسعفة الذهبية، كريستيان مونجيو Cristian Mungiu في فيلمه 4 أشهر، 3 أسابيع و 2 أيام، وكذلك في آخر أفلامه، ما وراء التلال Beyond the Hills (Dinco-lo de dealuri, 2012), (2012)، فكلا الفيلمين تم استلهامه من أحداث حقيقية، حدثت على أرض الواقع، ونقلت إلى سرد روائي، من شأنه أن يتأكد معناه في حكاية صالحة عالميا. على سبيل المثال، في ماوراء التلال يستخدم المخرج دراما آخر امرأة تم طردها حتى الموت في أوروبا، وهو حدث حقيقي جري في دير يقع بالقرب من بلدة مونجيو الخاصة. وطمح مخرجون آخرون إلى روايات مشابهة، فاستلهموا بعض القضايا الراهنة التي تقدمها وسائل الإعلام العالمية) كروليك 2011 (Crulic, 2011)، أو "أحداث الحياة الحقيقية" لوفيربوي (Loverboy)، أو فقط بتحويل التجارب الشخصية إلى روايات صالحة عالميا (الثلاثاء بعد عيد الميلاد أو مبادئ الحياة، 2010)

التقشف إلى حده الأدنى

تقدم أفلام كريستي بويو جميع السمات الرئيسية لما يمكن أن نطلق عليه سينما الحد الأدنى. وكما يبدو من المصطلح فهذه السينما تتوخى التقليص والبساطة إلى أقل العناصر الممكنة، إذا جاز لنا الوصف: أضيق حدود الإنتاج السينمائي، أقل قدر ممكن من السرد، استخدام موارد تقنية قليلة، عدد محدود من الممثلين. تقليص الوقت والحدود المكانية وتقييد القصص هي صفات يمكن تحديدها في جميع أفلام الموجة الرومانية الجديدة (وهي في الحقيقة ميزات حصرية لهذه الموجة). كما هو الحال بالنسبة لواحد من أهم المخرجين اليابانيين، المخرج ياسوجيرو أوزو، فالقصة البسيطة والأسلوب السينمائي البسيط والتركيبة البسيطة، جميعها تؤدي إلى دلالة أكثر عمقًا. وكما أثبت أندراس بالينت كوفاس András Bálint Kovács، فإن هذا النوع من السينما يتيح أسلوبًا معبرا يتم فيه "تقليص" العناصر بشكل منهجي من أجل جذب الانتباه إلى المحتوى ذاته. في هذا الإطار المحدود يأخذ الجزء مكان الكل، ويصبح المحتوى المحدود كافيًا للتعبير عن المضمون الكلي.

تم تكريس التقنيات التي يمارسها هذا النوع من التقليص السينمائي من قبل صانعي أفلام أوروبيين مرموقين مثل جيم جارموش Jim Jar-musch أو آكي كوريسماكي Aki Kaurismäki، وقد أصبح هذا الحد من الحشو والإطالة والحد من المعلومات البصرية إلى أقل عدد ممكن من الإحالات الخارجية جزءا أساسيا من جماليات الموجة الرومانية الجديدة. هناك نوع آخر من أسلوب التعامل بأدني حد في السينما، فرضه بويو أولا في صناعة أفلامه، ثم استخدمه لاحقاً بعض المخرجين الشباب الآخرين، مثل بورمبويو Porumboiu أو مونتين Muntean،، وهو يبين بوضوح الإرث الفلسفي الذي يكمن خلف الفن الخيالي لدوشامب. وباستخدام ما هو متوافر وإيجاد قيمة تعبيرية في ما يعتبر غير معبر عنه، توخت سينما الموجة الرومانية الجديدة الاستفادة من ابتذال

المخرج الروماني كرستيان مونجيو

لقطة من فيلم الشرطة صفة

الحيز الحضري والمواقع الجاهزة كأدوات لإيجاد معاني جديدة. كما هو الحال مع كورنيليو بورمبويو Corneliu Porumboiu، الذي صور جميع أفلامه في مسقط رأسه فاسلوي، وذلك باستخدام الديكورات المتاحة فقط، بمنتهى العادية في مكان التصوير، وكذا جملة الموارد المتاحة له. هذا هو السبب في أن بساطة بويو يمكن أن توصف بشكل أفضل في عبارة واحدة، وهي التي عبرت بها لجنة التحكيم حين منحته جائزة "الدب الذهبي" "Golden Bear" على فيلمه القصير بمهرجان برلين السينمائي، في عام 2004. يقوم هذا النوع من صناعة الأفلام على "ميزانية منخفضة، قصة بسيطة، حوارات رائعة، وأبلغ تأثير ممكن".

الجماليات الشاملة للمؤلف

أخيرا وليس بآخر، حين نحاول بلورة الدور الذي قام به كريستي بويو في صناعة السينما المعاصرة، فلا بد من الرجوع إلى أعماله في بحثها الدؤوب عن "السينما الخالصة" أو "السينما الصافية". وكما صرح ذات مرة في حوار له: "لا يوجد "فيلم روماني، توجد فقط سينما، وهي في حد ذاتها بلد" (حوار أجراه دورو بوب 2011)، وعلى الرغم من عدم إيمانه بوهم وجود "لغة عالمية" للسينما، تعتمد على "صور صافية"؛ يتبين لنا أن مؤلف أورورا كان حريصًا أبلغ الحرص على اختبار حدود التماثل المقيدة بالكاميرا. فأفلامه كلها تبدو وكأنها كانت تفتش بدأب عن "الصورة الكاملة الرائقة" التي يستحيل الوصول إليه، إنها الإطار الذي لم يتم إنشاؤه باستغلال الحيز التصويري. وفي هذا الصدد يشير اريك رومر Éric Rohmer إلى أن المخرج الحقيقي يبحث عن مصدر للمعنى يتجاوز الحدود التي يفرضها "التأطير" السينمائي.

وهنا يرد سؤال هام: لماذا يصر بويو على كسر قواعد التصوير، مثلما حدث صراحة في فيلمه أورورا، فبنية الفيلم تعد كسرًا لجميع التقاليد البصرية؟ وللإجابة عليه، علينا أن نعود إلى واحدة من "القواسم المشتركة" لفلسفة الموجة الجديدة في السينما، ومفهوم أوتور. وكما اقترح Jacques Aumont جاك أومون لأول مرة، فهناك منطق حرون للكاميرا، منطق يحتاج إلى التحايل. لمن يعمل على الانتماء للعدسة، لأنه من الممكن ألا تنتمي الكاميرا لأحد؟ فهي إما أن تنتمي إلى الشخصية، أو إلى المخرج، أو إلى المتفرج، أو إلى السينمائي. هذا هو السبب في أن "انتماء" الكاميرا يصبح من الأهمية بمكان بالنسبة للسينمائيين في الموجة الرومانية الجديدة. لأن التحكم في الكاميرا يقدم رؤية واضحة، والتي تعتبر على الدوام "رؤية المؤلف"، وهي عين شخص يرى العرض من زاوية بعينها. وباعتبارها رؤية "أحادية" (على النقيض من النظرة "الطبيعية" للإنسان، التي تتسم بالثنائية)، فإن الكاميرا هي دائما في "انتقاء الإدراك الحسي"، ولن يتضح من خلالها الواقع بمجمله، مهما عاني المخرج في محاولاته لاقتناص هذا الواقع.

بويو يعرف ويعترف بأن "الأسلوب" الذي جلبه إلى الفيلم الروماني هو مجرد "اقتباس" لتقنية ابتكرتها السينما الأوروبية خلال الخمسينات والستينيات، وموست في وقت لاحق في بعض من أهم مدارس السينما الأوروبية. ودون أن نتوغل في التاريخ السينمائي للمؤلف، لابد أن نؤكد أن بويو ينتمي إلى هذا التقليد في أنقى صوره، بمعنى أنه يرى أن دور مخرج الفيلم هو تقريبا دور "إلهي"، ومن ثَمَّ يحتاج إلى سلطة مطلقة للتحكم في إخراج الفيلم.

ذات مرة ذكر بويو في حوار له بأنه يُتهم في كثير من الأحيان بـ"الديكتاتورية" أو حتى ما يمكن أن نطلق عليه "اللا إنسانية" في تعامله أثناء التصوير مع فريق العمل، وهنا يقرر بويو بأن صناعة الفيلم تحتاج أن يكون هناك "يد واحدة، وقطع واحد، وصوت واحد" فحسب، وأن المخرج لا يفعل مثل هذا السلوك المرفوض في تعامله مع فريق عمله بدافع استبدادي، بل بالأحرى لأنه وحده هو من يعرف ما يطمح في تمثيله.

ويعد فيلم أورورا أفضل مثال فيما يتعلق بصناعة "التأليف". ومن الصحيح أيضا القول بأن الطريقة التي يصنع بها بويو أفلامه تعد طريقة أنانية، ولكنها الأنانية التي تأتي بما يتفق مع أهداف المخرج المحددة سلفًا. فمن أجل صنع فيلم أناني (أو أنوي) يصبح الدافع والحجة المركزية بأنه لا يوجد شيء سوى الذات، والطبيعة الذاتية للبشرية. ولابد هنا أن نوجه اهتمامنا على الدوام نحو مركزية هذا الإنسان.

وبهذه التقنيات؛ الانتقال من المذهب الواقعي إلى الطبيعي، تمثيل الحياة على شكل شرائح، تقليص العناصر إلى حدها الأدني، استطاعت أفلام كريستي بويو أن توسع من حدود السينما، وحدود الحياة وكذلك الحياة نفسها داخل حدود السينما.

لقطة من فيلم "الطريقة التى قضيت بها نهاية العالم"

جولة بصحبة نساء الموجة الرومانية الجديدة

مرت حوالي أربع عشرة سنة منذ فيلم زحام، أول أفلام ما اصطلح على تسميته الموجة الرومانية الجديدة، قدمت خلالها هذه السينما أفلاما عديدة تميزت بعدة سمات أساسية على رأسها الواقعية، والكوميديا السوداء، وصغر عمر مخرجيها، الذين نضجوا وأبدعوا وعبروا عن مجتمعهم بصراحة وهم بعد في الثلاثين.

علياء طلعت:

وواحدة من سمات أفلام الموجة الرومانية الجديدة كذلك تناولهم الجريء والحساس للغاية للمرأة وقضاياها، امرأة أفلام هذه الموجة ليست شخصية هامشية، ولا تأتي كإضافة لتكملة الحكاية، بل هي البطلة الأساسية في مجموعة كبيرة من الأفلام على رأسها 4 Months, 3 Weeks and 2 Days وBeyond the Hills وحتى الأفلام التي لم تقم بالدور الرئيسي بها كانت محركة للأحداث بصور تدهش المشاهدين وأنا على رأسهم.

وقبل أن أنتقل للحديث فقط عن النساء في الموجة الرومانية الجديدة يجب توضيح شكل السينما قبل هذه الموجة باختصار، ولماذا لم تكن للأدوار النسوية ذات قيمة في هذه الحقبة؟ في الفترة ما بين نهاية الأربعينيات وحتى سقوط تشاوتشيسكو كان الإنتاج السينمائي الروماني بنسبة كبيرة موجها لأسباب سياسية، اتباعًا لمقولة لينين الشهيرة: «السينما هي أهم الفنون بالنسبة لنا»، وقد استمرت هذه الحال لما بعد الثورة، وقد أخذت السينما وقتًا للتعافي حتى ظهر مخرجو الموجة الجديدة الذين اعطوها صبغة خاصة.

وهنا سأتحدث عن نساء الموجة الرومانية الجديدة اللاتي أدهشنني بصلابة غير متوقعة، وواقعية حزينة صادمة، شخصيات مكتملة قادرة على تحمل عبء قصة فيلم، وذلك من محاور مختلفة ظهر من خلال كل منها وجه مختلف للمرأة الرومانية الحديثة.

المرأة والدين

وضع كريستيان مونيجو بطلتيه الاثنتين في فيلم Beyond the Hills – إنتاج 2012 وواحد من أهم أفلام الموجة الرومانية الجديدة، في مواجهة مع الدين، ورصد تفاعل كل منهما معه.. البطلتان صديقتان تعرفتا في ملجأ للأيتام، حيث كان الاعتداء الجنسي على النزيلات شيء معتاد وطبيعي، فتعاضدا لحماية بعضهما البعض، الأولى إيلينا استخدمت العنف كوسيلة لحماية نفسها وصديقتها، بينما مثلت الثانية الجانب الأكثر نعومة ورقة في العلاقة، فأصبحت الشكل الوحيد للعائلة لصديقتها اليتيمة.

وفي مفترق طرق، غادرت إيلينا الملجأ لتعيش في ألمانيا، لتعاني هناك من الوحدة

الشديدة، والحاجة لصحبة صديقتها مرة أخرى، فتعود لرومانيا، حتى تأخذها معها وتقدم لها مستقبلا أكثر رحابة، فتجد فويشيتا تعيش في دير أرثوذكسي.

كل من فويشيتا وإيلينا نظرتا للدين من وجهة نظر معاكسة للأخرى، فالأولى وجدت فيه ملاذا لتريح أفكارها، ومكانًا آمنًا للمرة الأولى في حياتها، فقررت أخذ الصداقة وأحلامها وطموحاتها ووضعتها كقربان على مذبح الله، وجعلت من القس مسئولًا عن كل قراراتها بما أنه وكيلٌ عن الله الذي وهبت له حياتها.

على الناحية الأخرى كانت إيلنيا غاضبة من الله، تراه لم يحرك ساكنًا لإعانتها على حياتها المرعبة، ناقمة على كل المؤسسات الدينية التي تغيب العقول، والأهم سلبت منها صديقتها العزيزة وسندها الوحيد في الحياة، خاضت إيلينا صراعا مع الدين وممثليه في الدير، الذين لما يعاملوها بقسوة خلال هذا الصراع بل كان الجهل هو سلاحهم الأقوى والذي هزمها في النهاية.

المرأة وجسدها والمجتمع

المرأة وجسمها في مواجهة المجتمع كان لها عدة صدامات في أفلام الموجة الرومانية الجديدة، فربما أزمة المجتمعات الكبرى مع النساء ليست في شخصياتهن بل في أجسادهن، التي تجعلهن كائنات مشتهاة ومصدر خطر يجب قمعه وسلب حريته للشعور بالأمان.

في فيلم Graduation لكريستيان مونجيو إنتاج 2016 وبطولة أدريان تيتيني، وماريا دراجوس وليا بونجر، نتعرف في اللقطات الأولى على الأب وابنته المراهقة التي على وشك إنهاء عامها الدراسي الأخير في رومانيا، لتلتحق بعد ذلك بجامعة إنجليزية عريقة، ذلك الأمل الذي كدح له الأب طويلًا، بعد خيبة أحلامه عندما عاد بعد الثورة لوطنه محملًا بصورة لحياة الحرية القادمة ليجد نفسه واقعًا في الفخ.

في المشهد التالي من الفيلم يوصل الأب ابنته قريبًا من مدرستها ولكن ليس أمامها مباشرة بسبب ازدحام المرور، ويذهب سريعًا لعشيقته لتصله مكالمة تخبره أن ابنته تعرضت لاعتداء وهي في المشفى، يهرع ليكتشف أن الاعتداء الغرض منه هو اغتصاب الفتاة.

دارت الكثير من الحوارات في الفيلم حول كلمة اغتصاب، حيث يصر الأب على أن ابنته لم تغتصب بل هي فقط محاولة، فقد أتت نتيجة تحاليل السائل المنوي سلبية، ونجده يتناسى أزمة الابنة التي تم الاعتداء عليها جنسيًا وبدنيًا، وتأذت يدها اليمنى، المهم هنا أن المعتدي لم يستطع القذف بداخلها أي إنها لم تغتصب.

اختصر الأب المأساة فقط في فعل جنسي صغير، لو لم يحدث، إذًا الأمور كلها على ما يرام، ولا يوجد داع لإفساد خططه لابنته، ولا للتعامل الدرامي لزوجته مع ما حدث، المهم هنا ان شرفه لا يزال نظيفًا، وابنته لم يتم القذف بداخلها، وعندما يخبره الطبيب أن ابنته ليست عذراء وذلك ليس بسبب الحادثة يهتم بمعرفة متى ومع من تمت هذه العلاقة؟ ربما بفضول واهتمام أكثر من مواساة الصغيرة على الفاجعة التي حلت بها.

حتى نتفهم أزمة فيلم 4months 3 weeks and 2 days- أيضًا واحد من أهم أفلام الموجة الرومانية الجديدة وإنتاج 2007 وإخراج كريستيان مونجيو وبطولة آنا ماريا مارنيكا ولورا فاسيليو ـ يجب العودة للقانون الذي أصدره الطاغية نيكولاي تشاوتشيسكو عام 1966 بحظر الإجهاض، وذلك لمجابهة نقص عدد السكان وليس لأسباب دينية، وكان على السيدات اللواتي يرغبن في التخلص من حمل غير مرغوب فيه الخضوع لعمليات جراحية غير شرعية ومميتة في أغلب الأحيان.

تدور أحداث الفيلم عام 1987 أي قبل الثورة الرومانية بعامين، حيث نتعرف على بطلتيه أوتيلا وجابريلا، طالبتان جامعيتان تعيشان معًا، وتصبح جابريلا حاملًا ويجب ان تجهض هذا الجنين غير المرغوب فيه بأي طريقة، فتقوم الفتاتان بخطة لعملية الإجهاض هذه بأحد الفنادق الصغيرة بمساعدة السيد بيبي، الذي يغضب كثيرًا عندما يكتشف أن عمر الحمل تخطى الأربعة أشهر، ما يعني أن العملية أكثر خطرًا من المتوقع ويقرر زيادة أجره، وبما أن الفتاتين لا تمتلكان مالًا إضافيًا يحصل على باقي أتعابه بممارسة الجنس مع أوتيلا.

لقطة من فيلم "حكايات من العصر الشيوعي"

لقطة من فيلم "4 أشهر ، 3 أسابيع ويومان"

قانون تشاوتشيسكو جعل جسد المرأة ليس ملكًا لها، فهو ملك للدولة ويستخدم كوعاء للتخصيب ليس أكثر، بهدف إنتاج المزيد من الرعية لممارسة المزيد من القمع والإرهاب، وليس لها حق اختيار ألا تكون حاملا أو تجهض هذا الجنين وإلا تصبح تحت طائلة القانون، ولو أرادت القيام بذلك بصورة غير قانونية يتم استغلالها جسديًا كذلك للممارسة الجنس كسداد للثمن، أزمة المرأة وجسدها هذه المرة لم يكن وراءها عادات مجتمعية، أو الدين، بل حتى القانون قرر أن يسود جسد المرأة.

المرأة في مثلث الزوج والزوجة والعشيقة

بالطبع احتوت أفلام الموجة الجديدة على عدد كبير من الزوجات العاديات، ولكن هنا سأتحدث عن المثلث الشهير الزوج والزوجة والعشيقة، حيث تميزت هذه الأفلام بواقعية شديدة في تقديم هذ العلاقة المعقدة للغاية، فلم تقل لنا صراحة، الزوجة هي المسكينة مهضومة الحق المغدور بها، بينما العشيقة تلك المرأة الشريرة التي تغوي الزوج، بل جعلتنا ننظر للعلاقة الزوجية بشكل متجرد تمامًا.

فيلم Tuesday, After Christmas إنتاج 2010 وإخراج راديو مونتين، وبطولة ميمي برانيسيكو وميرلا أوبريسور وماري بويستو، تبدأ أحداثه في غرفة نوم، حيث الكاميرا مسلطة على عاشقين انتهيا للتو من ممارسة الحب، نعلم منذ البداية إنهما ليسا زوجين، فذلك الشغف، وتلك المداعبات لا تشبه علاقة بين زوجين اعتادا منذ سنوات على ثنايا جسد بعضهما البعض، ويتكشف لنا ذلك بعد عدة مشاهد، حيث نعرف أن هذا الرجل هو زوج لامرأة أخرى، والشابة التي تبدو أصغر سنًا منه بدرجة معقولة هي العشيقة، وكذلك طبيبة أسنان تعرف عليها عندما كان يذهب مع ابنته الصغيرة لتقويم أسنانها المعوجة.

ننتقل لمنزل الزوج، لنجده يعيش حياة زوجية عادية، ليس تعيسا بصورة خاصة، مع زوجة جميلة، وابنة صغيرة، يتناقشان بهدوء حول هدية الصغيرة العاشقة للون الوردي، يحددان مواعيد الزيارات العائلية، عائلة من الممكن أن تنظر إليها من الخارج فتراها مثالية تمامًا.

هنا لدينا امرأتان لا يمكن أن تكره أيهما، الأولى الزوجة متوسطة العمر الجميلة الناجحة الرشيقة، لا عيب فيها تمامًا سوى أن زوجها توقف عن حبها، وقد علم ذلك عندما قابل الأخرى التي سنصطلح على تسميتها الحبيبة هنا، طبيبة شابة، جميلة بريئة، دخلت في هذه العلاقة بدافع الحب وحده والذي لم تمتلك دفعه.

تجمع المصادفة بين ثلاثتهما في العيادة، ليتفجر الوضع، فعلى الرغم من أن الزوجة لم تشعر بشيء غريب فإن الحبيبة شعرت بالصدمة نتيجة هذا اللقاء لتهرب خارج المدينة ويضطر الزوج لأخذ قرار سريع، وهو إخبار زوجته بكل الحقيقة.

في مشهد تفوح رائحة الواقعية منه، يخبر الزوج زوجته إنه يحب، تظنه يخبرها أنه يحبها في هذا الصباح اللطيف بعطلة الكريسماس، ولكن سريعًا ما يؤكد على أنه يحب امرأة أخرى، تجمّدها الصدمة لثوانٍ، لا تجد ردًا مناسبًا، ثم تسأله بهدوء عن عمر عشيقته ومن هي، ظاهريًا تبدو متماسكة تمامًا، بعدها بدقيقة تبدأ بضربه بكل قوتها، لأنه غبي ودمر كل شيء، لينتهي المشهد بانتقاله لمنزل الحبيبة.

أما في فيلم Graduation فعلاقة الأب والأم من البداية تبدو شبه مقطوعة، فهما لا يتحدثان سوى عن الابنة وسفرها وتداعيات الحادث الذي تكلمت عنه سابقًا، تبدو الزوجة بوضوح مصابة بالاكتئاب، أو على الأقل بلا مبالاة تامة بالحياة وخاصة زوجها، وأن الدافع الوحيد لبقائها على قيد الحياة هو رعاية صغيرتها، وفي ذات الوقت الزوج مرتبط بامرأة أخرى أيضًا ذات صلة أو علاقة بالابنة، فهي مدرسة تعمل في مدرستها.

هنا أيضًا لا نستطيع أن نكره العشيقة، هي أم وحيدة من زواج أو علاقة سابقة، ترعى طفلا معتلا يعاني من صعوبات في التعلم، لا ترغب في هدم بيت الزوجين، ولا تطلب منه سوى مساعدتها في إدخال صغيرها مدرسة مناسبة لحالته، وهو ما يتجاهله في أزمتها ولكنها تظل داعمة ومحبة رغم ذلك.

يتفجر الوضع بين الزوجين بعد حادث الصغيرة، ومن ثم نعلم أن ذلك الحاجز بينهما ليس وليد كراهية، أو بسبب العشيقة التي جاءت كنتيجة للانفصال الروحي والجسدي، بل هي خيبة الأمل المريرة التي عاشاها بعدما ارتفعت آمالهما عند حدوث الثورة الرومانية، فقد عادا من الخارج محملين بأحلام عريضة في بلدهما التي ستعيش الحرية في ظل النظام الجديد، ليحطم القمع والحالة المتردية للبلاد كل قدرتهما على الحب أو الاحتمال، فيصبح لهما فقط هدف واحد، هو إخراج الصغيرة من ذلك البلد، وإتاحة الفرصة التي فقداها لها.

لقطة من فيلم "إذا أردت أن أصفّر.. سوف أصفّر"

لقطة من فيلم " الثلاثاء .. بعد عيد الميلاد"

فيلم Tales from the Golden Age عبارة عن عدة أفلام قصيرة من كتابة كريستيان مونجيو وإنتاج عام 2009، تقدم أساطير أو حكايات من عصر ما قبل الثورة، تظهر القمع في قالب من الكوميديا السوداء، إحدى هذه القصص هي The Legend of the Chicken Driver أو أسطورة سائق الدجاج، وأيضًا نجد فيها مثلث الزوج والزوجة والعشيقة بصورة قوية، فالبطل سائق سيارة نقل تابعة للحكومة لنقل الدجاج، يعيش في منزل متواضع مع زوجة متدينة تصر على الصوم، ولكن كذلك تهمله في الفراش بصورة واضحة، فتبادر للنوم قبله، وعندما يأتي ليتقرب منها تدعي أنها مستغرقة في النعاس، ما يدفعه للإعجاب بصاحبة المطعم المجتهدة التي يورد لها البيض بصورة غير قانونية، امرأة قوية معتمدة على ذاتها، وتحتفظ بجاذبية قديمة، لا تبالي به في البداية، ثم تلاحظ إعجابه هذا، فتستغله وتدفعه للتأخر عن مواعيد تسليم الدجاج حتى تبيض تلك الدجاجات وتشتري منه هذا الكمية الكبيرة من البيض.

يبدو الأمر عبثيًا تمامًا، ولكن هذه الجريمة التافهة غيرت في حياة الزوج تمامًا، ودفعته لنبذ الزوجة لصالح هذه العشيقة الجميلة الذكية التي تساعده بنصائحها لكسب الكثير من المال السهل في ظل أوضاع اقتصادية متقشفة للغاية، ولكن عندما تكتشف جريمته يخسر كلا من الزوجة والعشيقة.

الأم غير المثالية

عندما قدمت الموجة الرومانية الجديدة الأم لم تهدف لتأطيرها في الصورة الساذجة كنبع الحنان، ومصدر العطاء الوحيد، بل جعلت لها وجوها عدة، بعضها قاسٍ، وبعضها حدته منبعها الكثير من الحب، مررنا الفقرة السابقة على الأم في فيلم بكالوريا فلن أعود للكلام عنها، ولكن حتى رقتها ومحبتها الغامرة لصغيرتها كانت مغلفة بطابع من اليأس والحزن جعلها علاقة شبه مرضية، وأيضًا شاهدنا في ذات الفيلم علاقة الأم الشابة أو العشيقة هنا بصغيرها المريض.

ولكن من أفضل الأفلام التي تناولت علاقة الأم الغريبة بصغارها في السينما الرومانية الجديدة فيلم Child›s Pose إنتاج 2013 وتأليف وإخراج كالين بيتر نتزير، تبدأ الأحداث بالأم كورنيليا تتحدث بصورة هيستيرية عن ابنها الوحيد مع أختها، بعدما نبذها تمامًا، ويرفض لقاءها أو الحديث معها لشهور، حتى ترجّته أن يقابلها لقاء قصيرا وهو ما أثار أعصابها وجعلها على وشك الانهيار بهذه الصورة.

على الرغم من أن المشهد السابق قد يجعلنا نتعاطف مع الأم بصورة مباشرة ولكن أسلوب حديثها والزوايا التي تناولت من خلالها العلاقة بابنها تجعل المشاهد يضع في ذهنه الجانب الآخر من العمل طوال الوقت، فتلك الأم تبدو مسيطرة ومحبة بصورة مرضية لأبنها، ترفض ارتباطه بامرأة معينة، وتدينها وتجعلها السبب وراء تغيره، بل تطلب من خادمتها التي تعمل لديه أيضًا أن تتلصص عليه ونقل ما يحدث في منزله.

تنتقل الأحداث بعد ذلك لمشهد من عيد ميلادها لنتعرف عليها أكثر كامرأة غادرت الشباب منذ سنوات، ولكن تحتفظ بظل جمال ذابل، وثقة شديدة وأناقة والكثير من المال، وحياة اجتماعية ثرية للغاية، فتتنقل من عرض أزياء لحفل للقاء مع علية القوم، ولكن ميزان حياتها يختل تمامًا عندما تعرف أن ابنها الشاب قام بحادث سيارة بسبب السرعة العالية وقتل طفلا، ومهدد بالسجن.

تتعامل الأم مع الوضع بغاية العملية، تأخذ خطوات سريعة لإخراجه من السجن المؤقت، لا تناقش مع نفسها هل هو مذنب أم لا؟ فالهدف دومًا حماية هذا الذي تراه صغيرا على الرغم من عمره الذي تخطى الثلاثين، ولكن مع الوقت تبدو هذه الصلابة الخارجية في الانهيار، تضع نفسها مكان أهل الطفل الذي مات، تحاول بكل طاقتها تبرئة ابنها، ولكن لا تستطيع الفرار من الشعور بالذنب لأنها المسئولة عن تربية هذا الشاب المستهتر الذي لا تستطيع نبذه على الرغم من الكراهية التي يبديها لها طوال الوقت.

وشاهدنا علاقة أم معقدة أخرى في فيلم If I Want to Whistle, I Whistle وهو إنتاج 2010 وإخراج فلورين سيربان، وبطله شاب في السجن يتبقى على إطلاق سراحه أسبوعان فقط، ولكن يبدو أن الأقدار تعانده وتضع أمامه عراقيل تدفعه للعنف بل محاولة الهرب ما قد يضيف له سنوات جديدة، ومع الأحداث نعرف أن كل تلك العراقيل تتمثل في شخص واحد فقط هو أمه، التي لا تظهر بصورة فعلية إلا في منتصف الفيلم ولكن وجودها مخيم على الأحداث بصورة كبيرة، فتلك الأم هي سبب مصيبة الشاب في حياته.

فهي شخصية مستهترة، تتنقل من بلد لبلد، تحوم الكثير من الشكوك حول نشاطها وعملها، وأسلوبها هذا في التربية أدى لسلوك ابنها الأكبر لطريق خاطئ انتهى به للسجن، واختفت بعد ذلك لسنوات قام خلالها بتربية أخيه الصغير، الذي يأمل في الخروج حتى يعتني به، لكن تأتي الرياح بما لا تشتهي السفن عندما تظهر الأم مرة أخرى من العدم وتقرر أخذ صغيرها لتربيته في مكان بعيد، ما يلقي بظلال سوداء على الأخ الأكبر الذي يتوقع مصيرا يشبه مصيره لأخيه، فيقوم بأفعال يائسة لمنع سيطرة هذه الأم مرة أخرى على مقاليد العائلة.

المراهقة في مجتمع ما قبل الثورة

ركزت السينما الرومانية على المراهقة في فترة ما قبل الثورة، حيث يتناغم بشدة تمرد تلك الفترة من حياة المرأة مع حالة القنوط العامة في طول البلاد وعرضها في وضع مرهق ومجحف للمواطن العادي.

نبدأ بفيلم The Way I Spent the End of the World إنتاج 2006 وإخراج وتأليف كاتلين ميتليسكو، والذي تدور احداثه في الشهور السابقة مباشرة للثورة الرومانية، حيث نتعرف على العالم بعيون الطفل الصغير لالي، الذي يرى في أخته الكبرى إيفا مثلًا أعلى، وأمًا ثانية أكثر حنوًا واهتمامًا.

شخصية إيفا بالفعل هي محور الأحداث، مراهقة صغيرة في المدرسة الثانوية، في علاقة مع شاب في نفس مدرستها وجارها بذات الوقت، تتغير حياة إيفا جذريًا بعدما

لقطة من فيلم "حكايات من العصر الذهبي"

يوقع حبيبها تمثالا للطاغية تشاوتشيسكو بالمدرسة وهو جرم يبدو صغيرًا ولكن في الحقيقة هي جريمة كبرى، يتنصل منها الشاب بسبب صلات والده ونفوذه، وتطرد هي من المدرسة جرائها وتنتقل لمدرسة فنية صغيرة وتقطع علاقتها بحبيبها.

في المدرسة الجديدة تبدأ علاقة مختلفة مع جار آخر ولكن ذو خلفية ثورية، وتم إلقاء القبض على أبيه بالفعل عدة مرات بسبب آرائه المعادية، يفتح عينيها على أمل وهو الهرب بخارج البلاد سباحة، ويبدآن في وضع خطط طفولية، وتدريبات بدنية حتى يستطيعا اجتياز الحدود معًا، على الجانب الآخر تضغط عائلتها عليها لتعود مرة أخرى لحبيبها الأول، للاستفادة من نفوذ والده.

تهرب إيفا بالفعل، وتصل إلى الحدود، ولكن في اللحظة الأخيرة وقبل الوصول للبر الآخر وبدون تبادل كلمات تقرر العودة مرة أخرى، ليصيبها خليط من اليأس والاكتئاب يدفعها للعودة لحبيبها القديم لتحظى برضا عائلتها، بل توافق على الزواج منه، لكن في اللحظة الأخيرة تأتي الثورة لتحررها من هذا القيد، لنجد مشهد النهاية لها وهي تعمل على متن باخرة.

وفي فيلم Tales from the Golden Age كانت الأسطورة الأولى تتركز حول مراهقة صغيرة، ترغب في الذهاب إلى رحلة صيفية مع أصدقائها في المدرسة ولكن أبويها لا يستطيعان سدادها، لتتعرف على شاب أكبر منها عمرًا يخبرها بصراحة أنه يعمل نصابًا، يتجول من باب لباب يطلب من الأهالي عينات من الماء على أساس أنه يعمل في وزارة البيئة، ومن يصدقه يعطيه هذه العينات في زجاجات، ليلقي الماء ويبيع الزجاجات بثمن بخس لكن يعينه على الحياة.

تعجب كرينا بالفكرة، وتقرر العمل معه، بل تطورها لتستبدل العينات بالهواء بدلًا من الماء، ويقرران القيام بعملية كبيرة في مجمع سكني لتحصل على مقابل الرحلة كله مرة واحدة، في الحقيقة وقبل اليوم صفر لهذه العملية تعطي الأم الفتاة المقابل الذي دبرته بطريقة ما حتى تسعد صغيرتها، ولكن نجد مراهقتنا المتمردة تكمل خطتها دون تراجع، ربما رغبة منها في كسر القانون، أو تماديا في تجربة النصب الذي يعطيها مالًا من الهواء فعليًا، أو رغبة في الشعور بالأدرينالين في جسدها نتيجة للمغامرة.

تنقلب هذه المغامرة على بطليها، ويكشفهما بعض السكان، ليهربا جريًا، وعندما يصبحان بأعلى البناية، يصبح أمامهما حلان الأول هو الاستسلام وهو ما يضمن

لقطة من فيلم "بكالوريا"

لهما السلامة بعدما اعترف لها الشاب أن عمه أحد أعضاء الحزب الحاكم فلن يقعا تحت طائلة القانون، أو القفز إلى الحرية، وفي لمحة عين تقرر كرينا القفز مهما كانت النتيجة.

ومن ذات الفيلم قابلنا مراهقة أخرى في أسطورة الزيارة الرسمية، دورها صغير ربما ليس كبقية المراهقات هنا، ولكن كان محوريًا للغاية، فتاة جميلة وجذابة تساعد أبيها المسئول عن لعبة الملاهي الدوارة، وقبل الزيارة الرسمية لبعض أعضاء الحزب يتم إرسال موظفين صغيرين لكن يصبحان في هذه البلدة الصغيرة الحاكمين الآمرين، ويصبح على المأمور تلبية كل أوامرهما وتغذيتهما وتسليتهما بالطبع، فيطلب من الأب وابنته الغناء في حفل مرتجل، ليجتذب جمال الصغيرة أحد الموظفين المخمور، ويبدأ في التحرش بها، لتستقبل هذا الأمر بصمت مستغيث بأبيها العاجز حتى عن إبداء الغضب.

وبعد العشاء والاحتفال، يقرر الموظف ومساعده زيارة اللعبة الدوارة، بل يأمر جميع الموجودين بركوب اللعبة، بمن فيهم الفتاة، ولكن يغافله أبوها ويهربها بعيدًا، بل ويركب معهم اللعبة، في لحظة انتقام أسود، التي ستظل تدور إلى مالا نهاية فلم يعد هناك من يستطيع إيقافها وعلى متنها كل الموجودين.

كيف قدمت السينما الرومانية الجديدة هؤلاء النساء؟

جماليات السينما الرومانية الجديدة، وتقنياتها المختلفة موضوع يحتاج لدراسة منفصلة، ولكن هنا سيتم التركيز على بضع نقاط أثرت على طريقة تصوير بطلات أفلام كريستيان مونجيو كمثال.

ففي فيلم 4 Months, 3 Weeks & 2 Days اختار مونيجو اللقطات الواسعة التي تظهر الكثير من تفاصيل البيئة القاسية التي تعيش بها البطلتان، والأدوات المستخدمة في عملية الإجهاض، وتم تصوير جزء كبير من المشاهد بالكاميرا المحمولة باليد التي تتابع الفتاتين عن قرب، سواء على هيئة الملاحقة أو تسبقهما، ولم تكن هناك موسيقى تصويرية لتخفيف عبء اللحظات الصعبة التي مرت بها أوتيلا وجابيلا، بل كان الهدف من كل ذلك زيادة شعور المشاهد بالتوتر والخوف والقلق.

شاهدنا العكس تمامًا في فيلم Beyond the Hills لذات المخرج، فقد اتسم التصوير بحركة كاميرا هادئة تمامًا، مع إيقاع بطيء للأحداث، وتكوينات للكادرات واسعة، يظهر فيها اللون الأسود، هذه المرة أراد مونجيو جعل المشاهد يتشرب كل تفاصيل المشاهد وقصة بطلتيه الحزينة للغاية، بينما في فيلم Graduation لجأ للكادرات الضيقة بصورة متكررة لإظهار الشعور بالأزمة الواقع فيها الأب والابنة والأم.

في النهاية تعرفنا على وجوه مختلفة لنساء الموجة الرومانية الجديدة، الأم والابنة والأخت، الناضجة والمراهقة، الطيبة والطالحة، لكن المزية الكبرى لهذه الأفلام أنها لم تقدم شخصيات أحادية الطابع، أو فقط تكملة أو ديكور لازم لصنع الفيلم، بل كن شخصيات معقدة، قد يصعب علينا فهم دوافعهن وردود أفعالهن في بعض الأحيان، ولكن نبقى بعد انتهاء تلك الأفلام منبهرين بالتأكيد.

افسحوا الطريق للموجة الرومانية الجديدة(*)

خلال عقد واحد، صارت الأفلام الرومانية الجديدة إحدى أهم حركات صناعة السينما المعاصرة في أوروبا، خلال الفترة من ٢٠٠٠ إلى ٢٠١١ فقط. ونالت تقديرًا دوليًا من النقاد ومحكمي المهرجانات، واعتبرت «ثورة». وقد اجتمع بعض صناع تلك الأفلام الجديدة معًا في مجموعة تمثل «الموجة الرومانية الجديدة» أو آخر صيحة من تقليد الموجات الجديدة» المعروف في تاريخ السينما الأوروبية.

ترجمة: عزة خليل

وبالرغم من حمل تلك الحركة للهوية الوطنية الرومانية، فإنها لم تكن تعبيرًا عن ظاهرة وطنية. حيث اتبع مؤلفوها نمطًا أوروبيًا واضحًا في صناعة السينما. في بدايتها، أخذ عليها النقاد المحليون أن معظم أفلامها عرضت في الخارج أولًا، وحصلت على تقدير دولي، ثم أصبحت متاحة للنقاد والمشاهدين الرومانيين.

مدى إقبال الجمهور على مشاهدة فيلمًا رومانيًا

ولم تحقق أفلام الموجة الجديدة نجاحًا في شباك التذاكر. وبدت غير جاذبة للجمهور العام. إذ جذبت كوميديات التهريج الإقبال الجماهيري الأوسع في فترة عرضها. فمثلًا عام 2001، شاهد جارسيا وأولتينيا (Garcea şi oltenii) 290 ألف مشاهد، في حين لم يشاهد فيلم «أربعة أشهر وثلاثة أسابيع ويومان» (A fost sau n- a fost) 2006، للمخرج كريستيان مونجيو (Cristian Mungiu) أحد ممثلي الموجة الجديدة، سوى 100 ألف مشاهد. ووفقًا لمعيار الإقبال الجماهيري، لا أهمية للفيلم الرائع «شرق بوخارست» (A fost sau n- a fost, 2006) للمخرج كورنيليو بورومبينو (Corneliu Porumboiu)، إذ شاهده 15 ألف مشاهد فقط. وهذا أمر غير منطقي، لذا لن يصلح هذا المعيار لتقييم هذه النوعية من الأفلام، ولابد من البحث عن الأدوات التحليلية الدالة على الاهتمام الفعلي ومصداقية التقدير الذي حصلت عليها الأفلام.

ومن البداية، احتدم الجدل في وسائل الإعلام الرومانية حول هوية هذا النمط من الأفلام. لماذا يشكل ظاهرة تستحق الاهتمام؟ ما هي الابتكارات التي يشاد بهؤلاء المخرجين بسببها؟ وقد صنف حرس السينما القديم هذه الأفلام باعتبارها هامشية غير مهمة، ولا تساوي كثيرًا من الناحية الفنية، وتفتقر إلى التكنيكات السينمائية. وأخذوا على السرد فيها خلوة من القدرة على الحكي. ورأوا في بعض المبادئ التعبيرية مثل الطبيعية الجمالية والتعبيرية، إظهارًا بدائيًا للبؤس. واعتبروا اللقطات الطويلة والحركة البطيئة نقصًا في فهم مبادئ المونتاج، أو مجرد سينما مملة، وإهدارًا للموارد المالية. وفي الوقت نفسه، كانت هناك آراء مناقضة لهذا الميل، فرآها آخرون معجزة رومانية، وأفلامًا عبقرية، وعلامة مميزة لرومانيا، وأهم حدث في السينما الرومانية.

سينما الألفية الجديدة

جاءت الموجة الجديدة بعد فترة طويلة من الانعزال الذي ميز الفترة الشيوعية. فقبل 2000، تحكم في صناعة السينما مخرجون راسخون يعلون شأن الإيديولوجية. تحكم المخرج سيرجي نيكولايسكو (Sergiu Nicolaescu) في مؤسسات التمويل السينمائي لعقود. ومع انحدار الشيوعية في الستينيات، عمل في عدد من أفلام الانتاج العالمي، معظمها أفلامًا ملحمية معدة للجمهور الغربي. منها «المعركة الكبرى» (grandiose Battle) 1969، الذي تم تصويره في رومانيا. وانتهى الأمر بنيكولايسكو إلى الاعتقاد في أنه مخرج عالمي متميز.

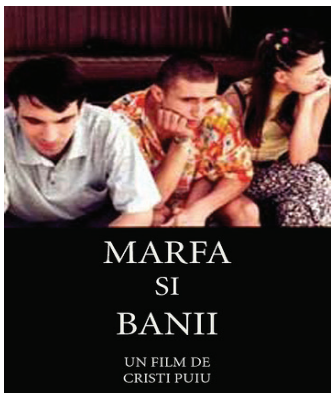
بوستر فيلم سجائر وقهوة لإخراج كريستس بويو

وامتدت هذه الازدواجية إلى الجيل الأصغر. على سبيل المثال، عاش ناي كارانافيل (Nae Caranfil) بالغرب وعمل هناك لسنوات، واشترك في مشروع للتعاون الأوروبي ممول من شركات كبرى، واعتقد أن هذا النشاط يمثل محورًا للانتاج العالمي. وهكذا، عاد المخرجون أدراجهم للسينما الغربية، وشاهد الجمهور أفلام هوليود الرائجة. ولم تبد أي علامة على التغيير.، ولم ينتج أي فيلم طوال عام 2000.

وفجأة، بدأ ميلاد موجة سينمائية جديدة تبشر بجوائز عالمية. ترتبت عليها موجة أحدث نالت تقديرًا عالميًا أكبر، وشقت الطريق الذي دشن 2011. وقيل إن هؤلاء المخرجين الثوريين يمثلون جزءًا من جيل الألفية الجديدة، وهذا يطابق التسلسل الزمني تمامًا، وإن لم يكن معيارًا كافيًا لفهم الظاهرة.

الموجة الجديدة تضرب شواطئ «كان»

وبدأت قصة نجاح الموجة الجديدة عندما ضربت ضفاف كان، مع ترشيح فيلم كريستي بويو (Cristi Puiu) «السلع والمال، (Marfa şi banii 2001)» لإحدى جوائز



بوستر الفيلم الروماني السابع والمال
لإخراج كريستي بويو

بوستر فيلم Garcea şi oltenii

بوستر فيلم California Dreamin

بوستر فيلم
A fost sau n- a fost, 2006

كان، مع فوزه في العام نفسه بجائزتين في مهرجان كوتبوس السينمائي لأفلام شباب شرق أوروبا، ومهرجان سالونيك. وفي 2002 رشح فيلم كريستيان مونجيو (Cristian Mungiu) لجائزة كان، وخصصت له، مع فيلم رادو مونتين (Radu Muntean)، كثيرًا من المقالات النقدية. كما سلطت الأضواء على الممثل دراجوس بوتشر (Dragoş Bucur). وفي 2004 كان النصر الساحق، عندما حصل كريستي بويو على دب برلين الذهبي عن فيلم سجائر وقهوة (Un cartuş de Kent şi un pachet de cafea)، وفاز فيلم كاتالين ميتوليسكو (Cătălin Mitulescu) القصير بالسعفة الذهبية للأفلام القصيرة في كان. وفي 2005، حصل فيلم «موت السيد أزارسكو» (Moartea domnului Lăzărescu) على جائزة المحكمين والجمهور في كان أيضاً.

إذًا في نصف عقد، انتقلت السينما الرومانية من لا شيء إلى أعلى تقدير عالمي. وأدخلت هذه الفترة الزمنية القصيرة فلسفة الموجة الجديدة إلى السينما الرومانية. وتكونت الموجة الأولى من الرباعي بويو ومونجيو وميتوليسكي ومونتين. وأشعل هذا الإيقاع المدهش حالة منافسة إيجابية، وواصل القادمون الجدد حصد الجوائز.

ضمت القائمة الجديدة كورنيليو بورومبيو (Corneliu Porumboiu) الذي حصل على السعفة الذهبية 2006 في كان عن فيلم شرق بوخاريست (A fost sau n- a fost)، ثم حصل على جائزة الاتحاد الدولي للنقاد السينمائيين (فيبريسي) عن فيلم «الشرطة صفة» (Poliţist, adjective) عام 2008، وجائزة المحكمين في قسم التقدير الخاص في كان 2009. وحصل كريستيان نوموسكو (Cristian Nemescu) على جائزة تقدير خاصة عن فيلم حلم كاليفورنيا (California Dreamin). وحصل مارتين كريسان (Marian Crişan) سعفة كان الذهبية عن ميجاترون (Megatron 2008). وحصل كريستيان مونجيو عن فيلمه «أربعة أشهر وثلاثة أسابيع ويومان» (4 luni, 3 săptămâni şi 2 zile, 2007) على الجائزة الكبرى لأكاديمية الفيلم الأوروبي في برلين 2007، وعن نفس الفيلم حصل في العام نفسه على جائزتي السعفة الذهبية و فيبريسي.

كانت عملية تطور متواصلة وليس مجرد حظ. زرع بويو البذرة، ورواها بورومبينو، وحصد مونجيو الثمار. ومن حينها، تمتع معظم هؤلاء المخرجين بثمارهم الخاصة. فحصل مونجينوا على جائزة مهرجان ستوكهولم، ورادو على جائزة المحكمين في مهرجان إسوني في فرنسا، وبويو على جائزة المحكمين الخاصة في مهرجان نامور بلجيكا. كما حصل فورين سيربان على جائزة ألفريد باور والدب الذهبي في برلين، في مؤشر على الموجة الجديدة الثانية. وإذا رتبت قائمة مخرجي الموجة الجديدة أبجديًا ستتكون من: ماريان كريسان (Marian Crişan)، وتودور جيرجيو (Tudor Giurgiu)، ورادو جود (Radu Jude)، وكاتالين ميتوليسيكو (Cătălin Mitulescu)، وكريستيان مونجيو، ورادو منتين (Radu Muntean)، وكريستيان نيميسكو (Cristian Nemescu)، وكورنيليو بورمبويو (Corneliu Porumboiu)، وكريستي بوبو، وفلورين شربان.

صناعة أفلام على طريقة الموجة الرومانية الجديدة

حدث تطور غير متوقع في صناعة السينما المحلية التي كانت على حافة الاندثار بالفعل. إذ بدأت ستوديوهات السينما الرومانية في تقديم بدائل أرخص لصناعة أفلام أقل تكلفة. أدى هذا إلى الانفتاح تجاه السوق العالمية، مع توفر متخصصين رومانيين مهرة للصناعة العالمية. فصنع مخرجون عالميون أفلامهم بواسطة المرافق الرومانية المملوكة للقطاع الخاص، مع الاستعانة بدعم فني من فرق الانتاج المحلية. وبدأ بعض أهم صناع السينما في الغرب وأمريكا، انتاج أفلامهم في مواقع تصوير رومانية. وتصاعد هذا الاتجاه في 2002، في أضخم انتاج عرفته رومانيا منذ 1989.

المخرج الروماني كرستيان مونجيو

المخرج الروماني ماريان كريسان

ونتيجة لذلك، لمع مهندسو صوت رومانيون وحصلوا على جوائز، مثل دراجوس ستانومير (Dragoş Stanomir) وكان مديرًا لعديد من أفلام الموجة الرومانية الجديدة. وصور مديرو تصوير رومانيون، مثل دي بي ميهاي مالايمار (Mihai Mălaimare)، أفلامًا عالمية، ولعب ممثلون رومانيون أدوارًا هامة. وهكذا، صور فيلم لمخرج ألماني في بوخارست، كتبه بويو، وانتجه مونجيو، ومثله فريق عمل من ألمانيا ورومانيا. وتأكد الطابع العالمي للجيل الجديد من صناع الأفلام الرومانيين.

واعتبر نجاح هؤلاء المخرجين نموذجًا، ليس في رومانيا فقط. بل امتد تأثيرهم لسينمات وطنية أخرى في وسط وشرق أوروبا. وردد بعض المخرجين الشباب لنصنع أفلامًا «على الطريقة الرومانية،» أي باستخدام الأسلوب البصري والسردي لصناع الأفلام الرومانيين.

برنامج الاتحاد الأوروبي لإنتاج سينما أوروبية

تمكنت السينما الرومانية الجديدة من أن تصبح جزءًا من الثقافة الأوروبية وعالمها الفني من خلال توافر تمويل المؤسسات الأوروبية، المدعوم بفلسفة نظام الإنتاج الشامل لأوروبا الموحدة، الذي تبناه الاتحاد الأوروبي. وظهر نموذج الاتحاد الأوروبي بوضوح، من خلال لغة سينمائية مشتركة وظهور النماذج الثقافية نفسها في صناعة الأفلام الأوروبية.

وكان الاتحاد الأوروبي قد بدأ سياسته الرامية لدمج الإنتاج السينمائي الوطني في سوق ثقافية مشتركة، بتأسيس برنامجه المسمى «يوريماجيس» (مجلس الصندوق الأوربي

للانتاج والتوزيع والعرض المشترك للأعمال السينمائية الأوروبية (EURIMAGES) عام 1988. ونتج عنه ازدهارًا للانتاج المشترك في أنحاء أوروبا. وللأسف، لم تنل رومانيا حظها من ذلك لعقد كامل، في حين مول البرنامج أفلام من المجر وبولغاريا واليونان.

ثم حصل أول فيلم روماني على تمويل هذا الصندوق عام 2000، وهو فيلم نيكولاي أوبر سيسكو التوثيقي، وتلاه فيلم روائي للمخرج ناي كارانفيل في العام التالي. وأصدرت شركات الانتاج الرومانية أفلامًا مشتركة متتالية. وأصبحت بلدان وسط وشرق أوروبا جزءًا لا ينفصل عن الخطاب الأوسع، والثقافة السينمائية الأوروبية. وعلى هذا الأساس شاركت الموجة الرومانية الجديدة في دمج ما يسمي «أوروبا الجديدة» في عالم «أوروبا القديمة.» استخدمت تكنيكات سينمائية تحاول الجمع بين التصور الوطني مع الخبرات الثقافية للاتحاد الأوروبي.

«أوروبا الجديدة» تأتي مع الأمواج

وتجاوب المخرجون الرومانيون الجدد مع مفهوم «الشخصية الأوروبية المشتركة» في أوروبا الجديدة، المتبنى من الاتحاد الأوروبي، الذي أكد خلق نظام مشترك منافس للتكتلات الأمريكية. وهي منافسة قديمة، ومستمرة، اتسم بها الانتاج السينمائي العالمي منذ مطلع القرن العشرين. ومع شدة التنافسية حتى داخل أوروبا، فهم الجيل الجديد من المخرجين أنهم جزء من هذا المنطق الثقافي. وصنعت أفلامًا للجمهور الأوروبي، تستهدف مشاهدين عبر الجنسيات المختلفة، وقل الاهتمام بالجمهور الروماني. ومع التركيز على المشاكل المحلية، صممت الأفلام الجديدة للمشاهد العالمي، بما يوفر إمكانية أكبر لعرضها في المهرجانات العالمية. وسبق العرض في المهرجانات العرض المحلي. وعكس هذا الرغبة في الاندماج مع «سوق الأفكار المشتركة،» والحاجة إلى إطار عمل جامع لأوروبا، لا يبالي كثيرًا بالاهتمام المحلي. وتعد هذه التبعية أمرا أساسيا في فهمنا لسينما الموجة الرومانية الجديدة، وابتعاد هذا الاتجاه عن الانتماء الوطني.

المخرج الروماني كورنيليو بورومبويو

وبالرغم من غموض فكرة السينما الأوروبية نفسها، فإن انتماء السينما الرومانية الجديدة لهوية أوروبية مشتركة، ظهر أولًا في واقعية متأثرة بالواقعية الإيطالية، التي يمكن وصفها بأنها المحرك الأساسي لصناعة السينما الأوروبية، وثانيًا في تبني سينما المؤلف. ونتيجة للولع بالواقعية الإيطالية اتبع المخرجون الرومانيون الجدد منطق التصوير الخارجي في مواقع للتصوير بالمدن. وصورت معظم الأفلام الرومانية الجديدة خارجيًا بعيدًا عن نظام التصوير في استوديو. وظهرت المواقع العمالية، وشوارع بوخارست القذرة، والعاطلون عن العمل في الأفلام. ولا يمكن أن نعد هذا مجرد رغبة في تمثيل الحياة الواقعية فقط، بل أيضًا سمة نقدية فنيه تتضمن معنى سياسيا، يعلن التوجه نحو المجتمع مرة أخرى، وهو الملمح الذي اتسمت به الواقعية الفرنسية الجديدة.

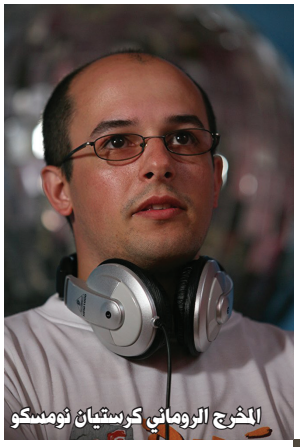
ومن بين سمات السينما الأوربية، تبني سينما المؤلف، والاهتمام بانعكاس التاريخ على الأفراد، وما يترتب عليه من سرد سياسي عميق. وظهرت هذه السمات في الموجة الرومانية الجديدة بوضوح؛ إذ كتب معظم مخرجي السينما الرومانية أفلامهم وأخرجوها، بل حتى أنتجوها في بعض الأحيان. كما اشتركت أيضًا مع السينما الأوروبية في تناولها لموضوع تصوير الذات الوطنية، والتركيز على إحياء الذاكرة الحديثة والتوثيق التاريخي، برواية أحداث التاريخ المعاصر الحقيقية، والبحث في تأثيرها (التاريخ - الأفراد).

ويمكن فهم السينما الرومانية الجديدة بدلالة السياسية المعتمدة على التجديد من الناحية الجمالية، في ضوء توجيهات الاتحاد الأوروبي أيضًا؛ إذ تشير «المعايير الأوروبية» إلى تفضيل الأفلام الفنية مع إمكاناتها الإبداعية الموجهة ضمنًا للجمهور الأوروبي عمومًا. ويعني الأوروبي هنا «المثقف»، وعليه، تعني الأفلام الأمريكية أفلامًا «تجارية شعبية.» وأكد مخرجو الموجة الرومانية الجديدة على التعارض بين الأفلام الأوروبية والأمريكية. ورفضوا تأثير هوليوود و«عروض هوليوود،» ورغبوا في الالتحاق بجهود إيجاد نموذج بديل للسرد النمطي على الطريقة الهوليوودية. وطوروا السرد وقواعد اللغة البصرية متأثرين بأوروبيتهم.

وأخيرًا، كانت أفلامهم أوروبية أيضًا، من زاوية الانتاج منخفض الميزانية، الذي نفذته شركات سينمائية صغيرة مستقلة، واتسم أساسًا بالسرد البصري المتعمق في الواقعية.

من أجل سينما مستقلة

اعتمد صناع أفلام الموجة الرومانية الجديدة على السعي إلى موارد تمويل مستقلة لأفلامهم وأفلام زملائهم. بل أحيانًا أنفقوا من أموالهم الخاصة على إنتاج الأفلام. وأسسوا شركات انتاج صغيرة، ليس من أجل الاستقلال المالي فقط، بل للمحافظة على استقلالهم الإبداعي، الأمر الذي شكل سمة مهمة اشتركوا فيها جميعًا. وتنافست الشركات مع بعضها على نفس الموارد. وأسس ناي كارانفيل شركة «السينما المستقلة» (Independența Film)، وتبعه توماس كيليو عام 1999 بتأسيس شركة «أوروبوليس»، وأسس كريستي بويو شركة «أفلام موبرا» في 2003. وعكست كل هذه المحاولات رغبة في الاستقلال عن سينما أنظمة الاستوديو، السمة التي جمعت سينما الموجة الجديدة مع سالفتيها الإيطالية والفرنسية.


المخرج الروماني كرستيان نومسكو

وارتبطت الاستقلالية لدى بعض صناع الأفلام الشباب بخلفياتهم الأكاديمية ايضًا. حيث لم يتخرج بعض المخرجين الشباب مثل كريستي بويو أو كونستانتين بوبيسكو من المؤسسة الأكاديمية الرئيسية في رومانيا «الجامعة الوطنية للدراما والسينما»، بل تخرج الأول فى كلية فنون، والثاني من الدراسات الفلسفية. وعلى هذا لم يتبعوا الصياغة الأكاديمية التي يوفرها تعليم السينما التقليدي، الذي تقدمه تلك الجامعة.

جيل الموجة الجديدة

إذا كان تحديد الجيل بفئة عمرية لا يكفي في حد ذاته لتوضيح السمة الجامعة لمخرجي الموجة الجديدة الشباب، فيمكن النظر إلى المشترك بينهم من الخبرات الاجتماعية والاهتمامات وخبرات صناعة السينما. من السيرة الذاتية لهؤلاء المخرجين الشباب، نجدهم سنوات ميلادهم جميعًا في الفترة التالية على مرسوم شاويشسكو الصادر 1966 بخصوص الإجهاض، العلامة الفارقة في السياسات الاجتماعية حينها. وهكذا، كانوا من نفس الجيل الذي أطاح بشاويشسكو، الجيل الذي ينتمي له معظم ضحايا ثورة 1989. ونتيجة لهذا رأوا التغيرات الاجتماعية الحادة ووعوها، وشهدوا عنف التحول من الشيوعية إلى الرأسمالية.

المخرج الروماني رادو جود

وفيما بعد استخدم المخرجون هذه الخبرة الشخصية، واستحضروا التاريخ والصور كعناصر رئيسية في تطوير السرد السينمائي. وكان تمثلهم للماضي مختلفًا تمامًا عن السرد الذي قدمه مخرجو السينما قبلهم. وتبنوا فهمًا مشتركًا بينهم في صناعة السينما، مختلف عن سابقيهم. واشتركوا في الرؤى السياسية حول دور السينما وافضل تجارب صناعة الأفلام.

جيل يتيم لا يتبع أحدا

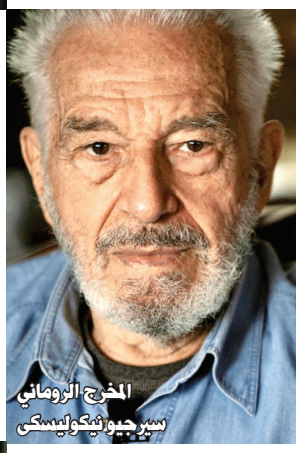
لم يكن لدى الجيل الجديد في السينما الرومانية «نموذج أساس». فليس لديهم مرشد نظري، أو رؤية مفهومية موجهة تساعدهم في البحث عن لغة سينمائية جديدة. لم يوجد أشخاص يقومون بدور المدرب للجيل الشاب. وظهرت الموجة الجديدة عن جيل يتيم إلى حد ما. وجد اتجاهه بدون «شخصية الأب،» الدافعة. ولهذا السبب تحتم عليهم التعامل مع قضايا ضخمة، ناشئة عن العلاقة الخلافية مع السلطات السياسية والشخصيات السلطوية، مثلهم في ذلك مثل الموجات الجديدة السالفة عليهم والمعاصرة لهم في أوروبا ووسط أوروبا.

ضد سينما الماضي والحاضر

تحدى مخرجو الموجة الجديدة في رومانيا أنماط الإنتاج القائمة في صناعة السينما، كما عارضوا الماضي الإيديولوجي. والأهم، أنهم عارضوا الحاضر الحالي. وسرعان ما انعكس الاستياء من الممارسات السينمائية حينها على المخرجين الشباب، وتنافسوا فيما بينهم للوصول إلى طرق مختلفة وإبداعية لصناعة السينما- سواء على المستوى البصري أم السرد. حيث أحضر بويو كاميرا تحمل على اليد، وسرديات قصيرة، وتكنيك يقوم على الملاحظة العميقة. وسرعان ما استخدمه بورمبويو ومونجيو. وجرب آخرون مثل ميتوليسكو وسيربان الواقعية الجديدة، وعملوا جميعًا على خلق قاعدة إنتاج سينمائي إبداعي مستقل. وأدى هذا بصانعي أفلام الموجة الجديدة إلى أشكال جديدة من التعبير. أدت بدورها إلى تشكيل ثقافة سينمائية جديدة بالكامل.

أي موجة جديدة

«الموجة الجديدة الجديدة،» كان تعريفًا ابتكره نقاد رأوا أن خمسينيات وستينيات رومانيا شهدت موجة سينمائية جديدة، لذا استخدموا هذا التعريف للتفرقة بين الموجة الجديدة القديمة والأفلام المنتجة بعد 2000. وأطلق عليها غيرهم «السينما الشابة،» و«السينما الجيدة» و«سينما الجوائز» ولا تحمل كل هذه التسميات بعدًا مفهوميًا إلى المناقشة. كما أطلقوا عليها أيضًا «السينما الجديدة»، و«السينما الشابة». ثم أتي تعريف «سينما «ما بعد الموجة الجديدة»، المستخدم مع كل سينمات شرق أوروبا بعد الشيوعية، ويتضمن فكرة الجدة، والتطور المتسلسل. ولكن هذا التعريف قد يدخل تحته الأفلام المنتجة بعد 1989 حتى 2000، والتي لا يمكن جمعها مع الأفلام المنتجة بعد 2000 في تعريف واحد. ومن ثم تطور الأمر إلى «ما بعد الموجة الجديدة المحدثة،» وهو تعبير مقيد وضيق، يتبع ويتطابق مع ظواهر «ما بعد»، فيصبح هناك ما بعد الحداثة، ما بعد الشيوعية، وما بعد الموجة الجديدة.


المخرج الروماني سيرجيو نيكوليسكو

وحيث يصعب الاعتراف بوجود مدرسة فنية شكلت موجة جديدة قديمة، يصعب إيضًا إطلاق تعريف «الموجة الجديدة الجديدة» على السينما الرومانية بعد 2000. وليس هناك ما يمنع من تسمية الأفلام محل المناقشة «الموجة الجديدة» فحسب. أما تسمية السينما الجديدة، بالرغم من أنها تحقق بعض الفخر، فإنها لا تمثل طبيعة هؤلاء المخرجين الحقيقية. وإلى جانب هذا لم تكن هذه التجربة ظاهرة وطنية، ولكن انتماءها كان أوروبيًا، على عكس ظواهر سينمائية وطنية أخرى أطلق عليها السينما الجديدة، عرفتها على سبيل المثال إيران أو البرازيل أو اليابان. وبصرف النظر عن تصريحات المخرجين أنفسهم، نرى إطلاق اسم «الموجة الرومانية الجديدة» على الأفلام التي انتجت بعد 2000.

اجتياز «الجدار الرابع».. ونسخة جديدة من الواقعية

أنتج مخرجو الموجة الرومانية الجديدة شكلًا جديدًا من الواقعية، لم يكن مجرد نسخة جديدة أخرى من الواقعية الصرفة. حيث دخل عنصر «إضفاء طابع أسلوبي وشكلي» على نسخة الواقعية الخاصة بهؤلاء المخرجين. ويمكن أن يصبح الواقع الصرف غير واقعي في تعبيره على الشاشة، عندما يتعلق الأمر بأغراض السرد. إذ يأخذ القص البصري أولوية في البناء السينمائي. كما شكل البحث عن صلات حميمة مع المشاهد، مع الاحتفاظ بوحدة الزمان والمكان، اهتمامًا ثابتًا لدى مخرجي الموجة الجديدة.

ويأخذ القص البصري أولوية، في هذه المعركة بين سرديات الواقع والسيطرة المطلقة للواقعية البصرية. إذ تحدى المخرجون الرومانيون الشباب القواعد المحددة للواقعية. وكان يمكنهم التضحية بأي شيء إذا يتعلق الأمر بالقص. وكانت أدواتهم المتفق عليها في سعيهم إلى قص بصري هي: رفض القواعد الأساسية (ينظر الممثلون إلى الكاميرا)، والتنكر للشكل الفني (تكسر الكاميرا «الجدار الرابع»)، وعدم الاتساق السينمائي (تتجاهل الكاميرا الشخصية الرئيسية وتهيم بعيدًا). وبالتأكيد، استخدم معظم مخرجي هذه الموجة الجديدة عناصر مسرحية. فخلقوا سردًا في زمان ومكان محدودين، يومًا أو ليلة، وغرفًا مغلقة، اتباعًا لمبدأ وحدة الزمان والمكان، العنصر المهم في كتابة المسرح.

الفرد في قلب السرد

عرضت الموجة الرومانية الجديدة معضلات أخلاقية فردية، تدور حول دراما فردية. ويعد هذا عنصرًا مؤسسًا للسينما الحديثة، ومحورًا أساسيًا في تعريف قواعد لغة الموجة الرومانية الجديدة من حيث المفهوم. وركزت تلك الأفلام على التطور الأخلاقي للشخصية (وليس على التصرفات الخارجية كما هو شأن السينما «التقليدية»). ويمكن اعتبار كفاح تلك الشخصيات في مواجهة «الظروف الإنسانية» خصوصًا، أداة تفسيرية لوصف صناعة الأفلام الرومانية الجديدة. ويمكن النظر إلى معظم تلك الأفلام باعتبارها هواجس لدى المخرج، الملمح الذي يسم الحداثة بعمق.

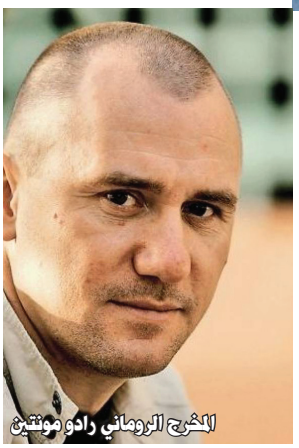
المخرج الروماني ناي كارانفيل

ولا يقتصر الأمر على الشكل الروائي في الأفلام فقط، بل يمتد إلى الأفلام التوثيقية. وإذا تمكنا من فحص كافة أفلام هذا الجيل، سنجد قطعًا مثل هذه النماذج من الأفراد. جميعهم أفرادًا يكافحون ظروفهم الإنسانية، ويقاومون إلحاح مصير حتمي جعلهم المجتمع يتحولون إليه.

سينما «الفن» وسينما «المؤلف»

يؤمن مؤلفو الموجة الرومانية الجديدة الشباب بفكرة «سينما الفن.» وأقر كل منهم أن أفلامه لا تتعامل مع الجمهور العام، وأنها تعد للمهرجانات السينمائية غالبًا (أي يصنعونها لغرض فني). وهم بذلك يعبرون عن المفاهيم التي طرحتها السينما الفرنسية في الستينيات والسبعينيات؛ إذ طرح المصطلح حينها في مواجهة مفهوم «السينما الشعبية.» وظهر مع تطبيق قواعد عرفتها فنون بصرية أخرى، انتقلت إلى السينما.

وارتبط بهذا الاتجاه مفهوم «سينما المؤلف.» بمعنى أن المنتج النهائي، أي الفيلم، تعبير عن المؤلف. وأن فكر المؤلف ليس مجرد مظهر من مظاهر الفيلم في حد ذاته. إذ ينبغي أن يصير المؤلف الفرد محورًا للإنتاج الخاص به. وعبر عن ذلك بويو بقوله إن الفيلم هو رؤية المؤلف عن العالم. كما اتبع صناع السينما في الموجة الرومانية الجديدة فلسفة فنية واضحة تقوم على «التعبير الذاتي.»


المخرج الروماني رادو مونتين

وتقوم «نظرية المؤلف» على تأكيد الأثر السلبي الكبير لقواعد انتاج الاستوديو على صناعة السينما. ورأى صناع سينما الموجة الرومانية الجديدة ضرورة مقاومة هذه القواعد، ورفضوا «سينما الترفيه.» ونظروا إليها بازدراء باعتبارها تستهدف صرف انتباه الجمهور عن القضايا المهمة. وعرفوا ما يجب أن تكون عليه السينما تعريفًا سلبيًا، حيث لا يجب أن تكون مثل سينما هوليوود، ولا تقوم على نظام الاستوديو، ولا يوجد بها كاميرا ثابتة ولا سرد قديم.. وما إلى آخر ذلك. وجعلتهم تلك القناعات في مواجهة دائمة مع «السينما القديمة.»

ومن وجهة نظر بعض السينمائيين، لم يمتلك المخرجون الجدد خلفية نظرية، بل دفعتهم ثورة ضد الأشكال التقليدية المبتذلة للسينما القديمة. فرفضوا سينما «المجازات» التي عرف بها السابقون عليهم، كما رفضوا الأشكال الاصطناعية للواقعية التي مارسها المخرجون الشيوعيون. وتخلوا عن السرد التقليدي، حيث رأوا أن مناقشة وتناول النظام أهم من حكي قصة.

(*) ملخص من الفصل الأول لكتاب Romanian New Wave Cinema. An Introduction, by poru pop, McFarland & Company, Inc., Publishers Jefferson, North Carolina

فى رحلة البحث عن جمهور الموجة الرومانية الجديدة :

10 أسئلة عن الفيلم الروماني هنا وهناك

استطاعت السينما الرومانية أن تحتل مكانا مميزا على الساحة العالمية بأعمال مخرجي الموجة الجديدة..حظيت بإعجاب نقدي واسع وتوجت بالجوائز بالمهرجانات العالمية ومن آخرها الدب الذهبي في مهرجان برلين فبراير الماضي عن فيلم «لا تلمسني» للكاتبة والمخرجة الرومانية أدينا بينتلي.

أماني صالح

في مصر : انبهار بإنسانية الموضوعات وجمال الصورة
روح قريبة من واقعية السينما المصرية فى الثمانينات والتسعينات ولكن بنكهة أوروبية
وفي رومانيا : تقدير للنجاح العالمي و احترام للخصوصية الرومانية لكن الإيرادات للأفلام التجارية تفوقت على دعائية قبل الثورة و السوداوية حاجز مع الجمهور

كثير من التتويجات و الأكثر من الإشادات جعلت الموجة الجديدة مصدر للإلهام لصناعة سينما بتكاليف أقل وصدق أكبرولكن شهادة النجاح العالمية لا تضمن - بالضرورة - الجماهيرية لسينما اختارت القيمة الفنية قبل التجارية ..والواقعية قبل بيع النهايات السعيدة للجمهور..

في هذا الملف الشامل الذي تقدمه «مجلة الفيلم» عن الموجة الجديدة من السينما الرومانية وأعلامها وسماتها وتاريخها .. كان لابد من البحث عن جمهور الفيلم الروماني في محاولة لرسم ملامح السينما الرومانية كما يراها جمهورها في مصر ورومانيا !

في مصر توجهنا باستبيان مُركّز لجمهور يعشق السينما غير التقليدية من نقاد ومشاهدين (خصوصا رواد نوادي السينما الأكثر ألفة مع السينما المختلفة وما تثيره من نقاشات)

أوضحت الإجابات انطباعاتهم عن سمات السينما الرومانية وموضوعات أفلامها وأهم مخرجيها وأداء ممثليها ..وامتدت لترسم صورة للمجتمع الروماني بظروفه القريبة جدا من المجتمع المصري (إحباطات عصر شمولي و أحلام ثورية بالتغيير لم يستوعبها الواقع)

ذهبت رؤية الجمهور الواعي إلي عقد المقارنات للكشف عن تشابهات بين الموجة الجديدة في رومانيا في الألفينات والمدرسة الواقعية الجديدة في السينما المصرية في الثمانينات والتسعينات ..فإذا كانت الواقعية المصرية قديمة العهد متفرقة الظهور تعود إلى الثلاثينات بدأت بفيلم العزيمة لكمال سليم وتجسدت في أعمال صلاح أبو سيف من أواخر الأربعينات وحتى السبعينات لكن الواقعية المصرية استعادت وجودها فى الثمانينات والتسعينات ..لتظهر كمدرسة لها رواد مثل عاطف الطيب وداود عبد السيد ومحمد خان ورضوان الكاشف وغيرهم.

تحرك الجمهور من منطقة التشابهات إلى براح الأمنيات حتى تستعيد السينما المصرية مجدها وتتألق كمدرسة مميزة ومستقلة كما السينما الرومانية ..تزيد عنها بتاريخ أطول فماذا ينقصها ؟

قالوا -ومعهم كل الحق - الحرية وإتاحة الفرصة للموهوبين والتمويل وأشياء أخرى سنتناولها بالتفصيل..

على الجانب الآخر من الخريطة حيث رومانيا ..ذهب بنا طموح التعرف على تلقي الجمهور الروماني لأفلام الموجة الجديدة..رغم بعد المسافات وحواجز اللغة.. استثمرنا مواقع التواصل الاجتماعي للوصول إلي عينة ولو صغيرة من هذا الجمهور بإستبيان مقارب - وليس متطابقًا -مع استبيان الجمهور المصري يبحث عما يميز السينما الرومانية بخصوصيتها المحلية وشخصيتها الأوروبية وما قد يجذب جمهورًا أوسع خارج أوروبا..اعترفوا لنا بعدم نجاح أفلام الموجة الجديدة في شباك التذاكر واختلفت الاراء بين الإعجاب بشجاعة هذه السينما والنفور من كآبتها!

إذًا عزيزي القارئ : أنت على موعد مع رحلة إلى السينما الرومانية أولا في دار المضيف ..حيث الجمهور المصري الذي شاهدها وتفاعل معها وثانيا في عقر دارها..حيث الجمهور الروماني..بطل هذه السينما على الشاشة وإن لم يكن دوما بطلها داخل قاعات السينما التي يعلو فيها تصفيق الغريب قبل القريب - وربما أكثر منه - لهذه السينما!

مع الجمهور المصري

محطتنا الأولى مع الجمهور المصري..أجاب عن الاستبيان ١٤ مشاهدا تراوحت أعمارهم من ٢١ وحتى ٦٠ سنة منهم المتخصص في السينما بحكم العمل (الصحافة والنقد) وأصحاب الشغف من مرتادي نوادي السينما بالجيزويت بالقاهرة ومجراية بملوي بالمنيا ..نتكلم عموما عن مشاهد ممتاز يذكرنا بنظريات التلقي وحديث ميشيل ريفاتير عن قارئ ممتاز يتجاوز المعنى السطحي فى العمل الفنى إلى أعماقه ويفرق بين المعنى العادي والضمني ..هذا بحق هو المشاهد المثالي للسينما الرومانية ذات الإيقاع البطيء والكاميرا المتوترة والأبطال المتأزمين, يمشون في شوارع قذرة لا تجملها الشاشة , تعكس ظلمتها قبل إضاءتها في موسيقى ضجيج الحياة اليومية بعيدا عن الآلات الرومانسية! وحده هذا المشاهد قادر على الاستمتاع بالحكاية البسيطة ملتفتا إلى التفاصيل الثرية وقادرا على التوحد مع أبطال يشبهوننا.. بعيدا عن نجوم الشاشة الزاعقين..لا شاب شديد الوسامة ولا إمرأة شديدة الفتنة..

ومثل هذا المشاهد تحركه الإيجابية يبحث عن الأفلام الرومانية على الانترنت ويفرح بالقليل المترجم إلى العربية كما يشاهدها في مهرجان القاهرة السينمائي الدولى و بانوراما الفيلم الأوروبي (التي احتفلت بدورتها العاشرة مؤخرا) أو في نوادي السينما..وهكذا تتحدى إيجابيته عدم الإتاحة الذي تعاني منه أي سينما غير الأمريكية!

توجهنا إلى هؤلاء المشاهدين في عشرة أسئلة ..تعالوا نتعرف على إجاباتهم عنها

السؤال الأول :معلومات وانطباعات

ماذا تعرف عن الموجة الجديدة للسينما الرومانية؟ اذكر أهم الأفلام /المخرجين/الموضوعات

استهدف هذا السؤال قياس معلومات الجمهور عن الموجة الجديدة وأفلامها وموضوعاتها وكان الفيلم الأشهر والأكثر تكرارا في الإجابات (٤ شهور و٣ أسابيع ويومان) للمخرج كريستيان مونجيو

(٢٠٠٦) وموضوعه حظر الإجهاض قبل الثورة وفيلم ما وراء التلال (٢٠١٢) وفيلم التخرج

(٢٠١٦) لنفس المخرج عن مشكلات التعليم والأسرة والفساد المهني, وضعية الطفل (٢٠١٣) للمخرج كالين بيتر نيتزر عن المحسوبية في الإفلات من الجرائم وموت السيد لازاريسكو (٢٠٠٥) لكريستى بويو عن تداعي النظام الصحي ،الكنز (٢٠١٥) ،12.08 شرق بوخارست(٢٠٠٧) لكورنيلو بورمبويو وتساؤلات عن الثورة أو اللا ثورة –عفارم (٢٠١٥) وقلوب مجروحة (٢٠١٦) لرادو جود

ويلخص مينا يسري -٢٢ سنة - مدير نادي السينما بمؤسسة مجراية للثقافة والفنون- جوهر الموجة الجديدة في إظهار رومانيا قبل وبعد ثورة ١٩٨٩ التي أطاحت بقمع المنظومة الشيوعية لكن بقايا الشيوعية عادت وتكشف السينما الفساد المجتمعي بصوره المختلفة في التعليم والمنظومة الصحية والاقتصاد ، في أفلام لا تخبرك أين المشكلة ولا تدعي تقديم الحلول أنما تعرض عليك قصصا من الواقع القبيح محتفظة بجمالية الصورة وبساطة الحوار..

السؤال الثاني : منابع الموجة الجديدة

بعض مخرجي الموجة الجديدة درسوا في فرنسا وتأثروا بالواقعية الإيطالية ..هل ترى آثار ذلك في هذه السينما أو بصيغة أخرى هل هناك أوجه تشابه مع السينما الايطالية أو الفرنسية في رأيك ؟

حاول هذا السؤال التعمق داخل «أوروبية «السينما الرومانية مقارنة بمحليتها من خلال عقد المقارنة بينها وبين منابع سينمائية مهمة مثل الواقعية الايطالية والموجة الجديدة الفرنسية وبالفعل لمس الجمهور تأثير القرب المكاني وثقافة ودراسة مخرجي الموجة الجديدة وأضاف الناقد حسام حافظ تأثير سينما الأخوين داردين من بلجيكا وتكرر ذكر فيلم (سارقو الدراجة) لفيتوريو دي سيكا كنموذج للواقعية الإيطالية

فرأى مثلا محمد فوزي -٢٢ سنة -طالب بكلية الطب -جامعة الزقازيق أن السينما الإيطالية بدأت موجات الواقعية في العالم وظهر تأثيرها على موضوعات الموجة الرومانية عندما اهتمت بحكايات الطبقة المتوسطة والمعاناة اليومية للطبقة العاملة كما تأثر التكنيك من خلال التصوير بلقطات طويلة وإضاءة طبيعية والاستعانة بممثلين غير محترفين وهى صفات مشتركة مع أفلام الموجة الفرنسية الجديدة»

وبشكل عام اتفقت الأراء أن إنسانية وذاتية الفيلم الأوروبي موجودة بقوة في الفيلم الروماني

مينا يسري

فاتن واصل

حسام وليد

السؤال الثالث: صورة المجتمع الروماني على الشاشة

حسب تصورك .. كيف تصف المجتمع الروماني قبل/بعد الثورة من خلال مشاهدة أفلام الموجة الجديدة؟

يرتبط هذا السؤال بالصورة الذهنية عن المجتمع الرومانى والتى تتكون عبر مشاهدة أفلام الموجة الجديدة التي تدفعنا للسؤال كيف كانت رومانيا قبل الثورة ؟ وكيف أصبحت؟

تعامل المشاهدون بكثير من الحذر فى الإجابة عن هذا السؤال منهم من تعلل بقلة الأفلام التي شاهدها أو عدم الرغبة فى إصدار أحكام ولكن في النهاية تكونت صورة هذه ملامحها العامة:

القمع والتهميش في رومانيا قبل الثورة واستمرار الفساد والإهمال بعده .

واللافت أن الأفلام الرومانية تستقصي حالة الثورة نفسها..تعطش المجتمع للتخلص من الطاغية والأمل فى حياة أوسع مثل (كيف قضيت نهاية العالم) للمخرج كتالين ميتوليسكو 2006 مقابل حالة الجفاف التى تشكك فى حدوث الثورة بل وحنين ما للديكتاتورية فى فيلم «12:08 شرق بوخارست»

و تكون إشارة التاريخ فى بداية الفيلم أو أثناء الأحداث إحالة مباشرة تأخذ المشاهد أما في رحلة إلى «هنا رومانيا قبل الثورة» حياة قاسية حتى لوفي إطار كوميدي مثل «كيف قضيت نهاية العالم» أو «هنا رومانيا اليوم» ودعت عهد الثورة ولم تودع الشقاء ولا يخلو الأمر من عبارات فى الحوارات بين الأبطال تحيل للثورة .

السؤال الرابع: تحية الجمهور

كيف ترى عنصر التمثيل في أفلام الواقعية الجديدة ؟ (اذكر أمثلة لهؤلاء الممثلين /الممثلات)

تتوجه الأسئلة لتحليل عناصر الفيلم الروماني ومنها التمثيل وهذا السؤال بإجاباته تحية من الجمهور المصري للممثلين الرومانيين ..صحيح أن البعض لم يتذكر أسماء الممثلين لكن تذكروا الأدوار والأداء .. وهذه الأسماء التي ورد ذكرها من ممثلين وممثلات نالوا إعجاب الجمهور:

آنا ماريا مارينكا بطلة فيلم» ٤ شهور و٣ أسابيع ويومان «-لومينيتا جيورجيو»وضعية الطفل»

- أدريان تيتياني وماريا فيكتوريا دراجوس «التخرج «- تيودور كوربان«عفارم»- ايوان فيسكوتانو

«موت السيد لازاريسكو»

و تعلق آية طنطاوي - ٢٩ سنة -ناقدة - قائلة «التمثيل طبيعي مناسب لحالة الواقعية في الأفلام، لا يعتمد على حوارات ومونولوجات طويلة، بل هو بالأساس مشاعر مكتومة وكلام مسكوت عنه، لشخصيات عادية من المجتمع وهذا تحدي صعب للممثل أن يكون حقيقيا في الأداء»

السؤال الخامس : القصة و السينما المصرية

في رأيك هل اختلفت المعالجة أو مسار القصة في أفلام الموجة الرومانية الجديدة مقارنة بالسينما المصرية التقليدية وكيف تجدها مقارنة بالواقعية في الثمانينات والتسعينات ؟

في هذا السؤال ندخل في تفاصيل الفيلم الروماني ونبدأ المقارنة مع السينما المصرية.. محاولين

أن نتلمس مدى اختلاف الموجة الرومانية الجديدة عما اعتدنا عليه فى السينما التقليدية من جهة وتشابهها مع السينما الواقعية المصرية فى الثمانينات والتسعينات من جهة أخرى ..

توقف المشاهدون أمام اعتماد السينما المصرية عبر تاريخها على الاقتباس من الأدب ونضيف أن مجموعة من أفضل أفلام الواقعية فى الثمانينات والتسعينات لها أصل أدبى مثل الطوق والأسورة لخيرى بشارة (عن قصة يحيى الطاهر عبد الله)والحب فوق هضبة الهرم لعاطف الطيب (عن مجموعة نجيب محفوظ) وكذلك أهل القمة لعلي بدرخان والكيت كات لداود عبد السيد (عن رواية إبراهيم أصلان) فى مقابل القصص المكتوبة مباشرة للسينما فى حالة الموجة الرومانية الجديدة حيث المعالجة والسيناريو القادرين على تحويل قصة بسيطة الى واقع يتجسد على الشاشة يعبر عن هم إنسانى عام ومشترك بين الشعوب وفى نفس الوقت يظهر خصوصية المجتمع الرومانى ولا يخلو الأمر من تجريب مثل فيلم مارلينا ب 7 الأقرب للواقعية السحرية

لذا قالت أمنية عادل - ٢٦ سنة - صحفية وناقدة :مسار القصص فى الواقعية المصرية والرومانية متشابه وإن امتازت الرومانية بالذكاء في التعامل مع السيناريو والحنكة في إضافة التفاصيل و البعد عن المباشرة التي باتت تتسلل لبعض أفلام السينما المصرية!

السؤال السادس : أوجه تشابه..نقاط اختلاف

هل تجد أوجه تشابه بين الموجة الرومانية الجديدة والمدرسة الواقعية في مصر في الثمانينات والتسعينات؟ وما هي أوجه التشابه إن وجدت ؟ أو نقاط الاختلاف ؟

مزيد من التفصيل للتشابه بين السينما الرومانية والواقعية المصرية فى الثمانينات والتسعينات

يوجزها سامح سليمان محمد توفيق - 59 سنة-أستاذ بهيئة الطاقة الذرية في مناقشة المشكلات الانية التى يعانى منها الناس والاعتماد على أبطال يشبهون الناس العادية وفى نفس الإطار تكرر ذكر فيلم 4 شهور 3 أسابيع يومان باعتباره الأكثر شبها بالأفلام المصرية وشبهه البعض بفيلم الحرام لهنرى بركات الذي يعالج قضية الإجهاض ولكن في مجتمع ريفي , كما ذكر الناس بأجواء فيلم الحب فوق هضبة الهرم لعاطف الطيب وإن اختلفت القضية .

اعتبروا فيلم الحريف لمحمد خان الأقرب لروح السينما الرومانية باعتماده على التصوير الخارجي أو سواق الأتوبيس لعاطف الطيب بإسقاطاته السياسية لعاطف الطيب والبعض عاد إلى رائد الواقعية صلاح أبوسيف فى بداية ونهاية.. كان المشترك - بالتأكيد - حكايات البطل المأزوم ومواجهة الفساد الإداري ورأوا البطل الروماني أكثر فعالية واختلفت الآراء حول مدى المباشرة فى الواقعية المصرية والرومانية ونبهوا لظاهرة قلة المخرجات في السينما المصرية والرومانية وانتبهوا تماما لفارق العشرين عاما بين الموجتين بما يعنيه من تطور فى الصورة ولكن بقى المضمون متقاربًا والشارع بطلًا .

السؤال السابع : تشابه البشر

إلى أي مدى تشعر وأنت تشاهد الأفلام الرومانية بالتشابه مع المجتمع المصري ؟ وما هي أوجه التشابه بين المجتمعين حسب تصورك ؟

من تشابه السينما إلى تشابه البشر ..هل هو تشابه الشعوب التي تعرضت للقمع ؟أم هى حالة الاضطراب وعدم الثقة بعد الثورة (كفيلم «سيرانيفادا») أم لعله انتماء رومانيا لشرق أوروبا الأقل انفتاحا ؟ربما حالة الفقر وصعوبة المعيشة ؟أم يمتد التشابه إلى العلاقات الانسانية وبناء الأسرة الأكثر تماسكا وبالتالى أكثر قربا من مجتمعنا مقارنة بالأسرة الأمريكية مثلا ؟!

تعددت التشابهات إلي المقارنات السياسية حول ظروف ونتائج الثورة هنا وهناك أو حتى الايدلوجية والفارق بين شيوعية رومانيا واشتراكية مصر بعد ثورة يوليو ...المهم أن المشاهد يلمس التشابه لدرجة إمكانية تمصير أسماء الأبطال فتصير تشاهد فيلما مصريا!

وقدم حسام وليد 21- سنة-طالب قسم (الدراما والنقد المسرحي) بكليّة الآداب جامعة عين شمس - تعليقا طريفا :«هناك الكثير من التشابه بين مجتمعنا والمجتمع الروماني ..تتقارب الثقافتان..مثلاً يهتمون بمشاهد (الأكل) التي لها دوراً جذرياً في تقوية الروابط الأسريّة.شخصيات السينما الرومانية تشبه إلى مجتمعنا : حيث الميل للثرثرة بلا طائل! حتى المظهر الخارجي عند الرجال (دائماً يطرأ على ذهني مشهد لرجل في الأربعينات من عمره بالفانلة الصيفي مظهرا شعر صدره!)

هند مأمون

محمد فوزى

السؤال الثامن : معادلة النجاح

في اعتقادك ..ما هي أسباب نجاح السينما الرومانية في المهرجانات وتتويجها بالجوائز العالمية ؟

لم يقع المشاهدون في فخ السؤال المركب مؤكدين أن الموهبة في الإخـراج والتمثيل وبطولة الموضوع قبل الميزانيات الضخمة كما أن الواقعية و «إعـادة الاعتبار للحقيقة لا الدعاية» سبب مهم للنجاح إذ خرجت من نمطية الأفلام التجارية إلى أفلام تجمع القضية الإنسانية والمتعة البصرية معا وعّددت

هند مأمون - ٣٠ سنة - رسامة وفنانة تشكيلية - الأسباب ومنها التمثيل بتعبيرات الوجه قبل الكلام وتوازن الفيلم وعدم تشتيت المشاهد حتى في حالة المشاهد الجنسية يكون الهدف الموضوع وليس إثـارة الغرائز والنهاية المفتوحة في فيلم يطرح تساؤلًا فكريًا مما يجعل المشاهد مشغولًا بالفيلم وشغوفًا للمزيد .

السؤال التاسع : النجاح الجماهيري...في مصر؟

ويأتى السؤال المهم ..إذا توافر مبدأ الإتاحة وتم عرض الفيلم الرومانى فى دور السينما أسوة بالفيلم الأمريكي / الهندي/ الأوروبى هل سيلاقي نجاحا جماهيريا؟

وهنا اختلف الجمهور ما بين النفى بسبب طبيعة الأفلام الرومانية غير التجارية وإيقاعها البطىء وارتفاع مستواها الفنى أو الموافقة المشروطة بأن تعرض على جمهور متذوق ومتخصص كجمهور زاوية (والزمالك) ونوادى السينما أو الحماس الشديد لأنها أفلام قريبة من مشاكل الناس وفى كل الأحوال كان جمهورنا واعيا أن الأفلام الرومانية لا تحقق جماهيرية حتى فى عقر دارها مقارنة بالأفلام الأمريكية

وأن الجمهور المصرى أسير لعبة التعود والتوزيع لكنه أيضا يبحث عن المختلف ويذهب إلى الحقيقى فى حال تقديمه ومن ثم كانت التفرقة بين إمكانية العرض والنجاح الجماهيري

يقول الناقد الفنى حسام حافظ :

لا أعتقد انها ستحقق جماهيرية هنا ويمكن أن تعرض فى زاوية والزمالك ..والمعروف أن أفلام الاكشن والخيال العلمى والت ديزنى تحقق أعلى الإيـرادات .. حتى افلام الاوسكار تعرضها زاوية ولا تحقق جماهيرية إلا في سينما المولات احيانا .

وتكرر تعبير سينما المولات البعيدة عن استضافة الفيلم الرومانى مقارنة بالسينمات التى تعرض الأفلام المستقلة أو نوادى السينما الأقرب لروح هذه الأفلام

وطرح مسئول نادى السينما بمجراية تجربتهم في استضافة الأفلام الواقعية وتفاعل الجمهور بها فى ظل عدم وجود دور عرض بملوي وشكا من عدم وجود دور عرض في جنوب الصعيد بأكمله إلا دارين فقط في المولات مما يدعونا للمطالبة بإتاحة العرض لمثل هذه الأفلام في دور عرض شبيهة بزاوية تمتد في المحافظات لفتح آفاق أوسع أمام الجمهور وترك حرية الاختيار وقرار المشاهدة لهم .

السؤال العاشر: عودة السينما المصرية

ماذا ينقص السينما المصرية لتتحول إلى مدرسة مميزة كالموجة الجديدة فى السينما الرومانية ؟

وصلنا للسؤال الأخير وتساؤل تفرضه المقارنة التي طرحناها خلال الاستبيان لاسيما وأن السينما المصرية تمتلك تاريخا طويلا وسجلا من المواهب فلماذا عدم القدرة على بلورة هذا الرصيد في تفوق سينمائي عالمي ؟تناولت الإجابات عنصر الإنتاج ولم يعنوا به الميزانيات الضخمة بقدر الشعور بالمسئولية فى تبنى المواهب و صياغة الذوق العام بأفلام تناقش مشاكل الناس .

عودة جهاز السينما أو دعم الدولة كان مطلبا مطروحا وطالبوا بتطوير أدوات المخرجين محذرين من تناقص تيار الواقعية وأكدوا أن المخرج الجيد قادر على توظيف قدرات الممثلين و»إعادة تدويرهم « خارج الأدوار النمطية والأسماء المشهورة .

نوه البعض بأزمة الكتابة للسينما ودعـوا للاهتمام بالشخصية المصرية وتقديم واقعنا دون افتعال أو «فذلكة» لإيجاد الخصوصية السينمائية وتساءلوا لماذا لا تتأثر المواهب الجديدة في الإخـراج والكتابة بتراث السينما المصرية قد شغفها بالثقافة الغربية ولماذا لا تهتم بالأقليات المهمشة ..منبع القصص الانسانية مثل الصعيد

تحدثوا عن مركزية صناعة السينما وإتاحة الفرص للدارسين فقط وصعوبتها أمـام المـواهـب التي تحب السينما ولم تدرسها بشكل أكاديمي ..تساءلوا لماذا لا تهتم المؤسسات المصرية بتمويل الأفلام كالمعاهد والمؤسسات الأجنبية .وقالوا أن الدرس المستفاد من رومانيا هو المناخ الداعم رغم الميزانيات الضعيفة

ومع الاقتراحات ورد ذكر فيلم الخروج للنهار لهالة لطفي ضمن التجارب الجديدة المبشرة

مثلا تقول فاتن واصل - بالمعاش

لو رفعت الرقابة عن الأفلام المصرية وتركت لها حرية التعبير، بالاضافة إلى توفر سبل للانتاج..كما يجب تطوير التعليم في الأكاديميات الفنية ، وتدريب الممثلين.

هنا رومانيا : صوت الجمهور !

محطتنا الثانية في البحث عن آراء الجمهور وصلت إلي رومانيا عبر بوابة السوشيال ميديا حيث أجاب ٧ من جمهور الفيلم الروماني عن الاستبيان المعد لهم ..منهم ٦ رومانيين و أخري هولندية تزوجت من روماني ووجدت في السينما الرومانية وسيلة تعارف صادقة على المجتمع الذي اختارت العيش فيه

تراوحت الأعمار من أواخر العشرينات (٢٩ سنة) وحتي منتصف الخمسينات (٥٤ سنة) في جمهور أغلبه من النساء (٦) ويعمل في مهن متعددة منها الصحافة والكتابة والتمثيل والإخراج..

تحرك الاستبيان هنا من تساؤل لماذا لا تلاقي الموجة الجديدة النجاح الجماهيري في عقر دارها رغم التقدير العالمي فحاولنا التعرف على اتجاهات الجمهور نحو الفيلم الروماني وتصوراتهم عن أسباب النجاح الخارجي..مع الإدراك أنها عينة صغيرة لكنها كانت مهمة لأنها صوت يقول «هنا رومانيا» وإن لم يقل «كل رومانيا» أو «أغلب رومانيا» وهل من صوت في أي مكان يستطيع إدعاء امتلاك رأي الجمهور؟

كثير من نقاد الموجة الجديدة يرون أن الحكم بناء علي إقبال الجمهور أو عدمه علي الأفلام ليس بالمعيار العادل أو الصادق وأن الحكم الحقيقي بناء علي تأثير هذه الأفلام وما تثيره من اهتمام وما تلقاه من تقدير بدليل أن أحد أعظم أفلام الموجة الجديدة «أربعة شهور وثلاثة أسابيع ويومان» لم يراه سوى ١٠٠ ألف في رومانيا وشرق بوخارست بسخريته المريرة لم يراه سوى ١٥ ألف مشاهد

أرقام ظالمة بلا شك في دولة يتجاوز عدد سكانها ٢٢ مليون نسمة..لكن ليس الهدف هنا مناقشة أرقام الجمهور أو دلالاتها وإنما محاولة التعرف على تفكير بعض الجمهور: كيف ينظر إلى الفيلم الروماني ؟كيف يفسر نجاحه العالمي مقابل رواجه الضعيف محليا ؟ نبدأ بالأسئلة ونتأمل الإجابات..

الجمهور الروماني : أسئلة وإجابات

السؤال الأول : الموجة الجديدة..قصص مسكوت عنها

السؤال الأول يقيس كالعادة معلومات الجمهور حول الموجة الجديدة ومخرجيها ..وعي الإجابات بقيمة الموجة الجديدة كان حاضرا وبالذات تتويجها في المهرجانات في مقابل عدم نجاحها التجاري وتكررت أسماء لمخرجين وأفلام مثل كيف قضيت نهاية العالم - غدا - المخرج كريستيان مونجيو(ما وراء التلال - ٤ شهور ٣ اسابيع يومان - التخرج) - كريستي بيو (سير انيفادا - موت السيد لازاريسكو - أورورا (فجر) - كالين نيتزر - كورنيليو بورومبيو ورادو مونتان - بودجان ميريكا (الكلاب - الظلال - إذا أردتُ أن أصفّر، فسأصفّر)

وكان اللافت إجابات مثل» أعرف أنها أفلام جيدة ولكنها بعيدة عن ذوقي لأن أغلبها إن لم يكن جميعها أفلام كئيبة وتشاؤمية» ولنقرأ إجابة أنا ماريا - ٣٠ سنة - تعمل بالمبيعات

«الموجة الجديدة تلخص قصصا من العهد الشيوعي ..حياة بسطاء..قصص مسكوت عنها حتى سقطت الشيوعية كاشفة عن حقائق مخفية مثل الإجهاض الذي كان محظورا بحكم القانون في تلك الحقبة وكذلك تروي قصصا في طريق التحول للديمقراطية التي خاضته رومانيا بعد ثورة ١٩٨٩ «

السؤال الثاني والثالث..سينما رومانيا قبل وبعد الثورة

حاول السؤالان الثاني والثالث التعمق في السينما الرومانية بعد الثورة ومدى اختلافها عما سبق ..بحثا عن «رومانية» هذه السينما وتعبيرها عن المجتمع الروماني و ملامح خصوصيتها التي تتجسد -حسب الإجابات - في حرية أكثر في الحوارات ..تناول ممنوعات ما قبل الثورة.. التعرض للتابوهات ونقد المجتمع في الماضي والحاضر

أوضحوا أن افلام قبل الثورة تركزت حول الشخصيات التاريخية و مدح المجتمع الشيوعي والاقتباسات الأدبية والأفلام الكوميدية مثل العم مارين الملياردير (١٩٧٩) وسلسلة أفلام The B.D في السبعينات عن مغامرات ثلاثة من السجناء للمخرج ميرشيا دراغان ..قالوا أن حرية الرأي لم تكن متاحة في ظل النظام السابق وبالتالي لم يملك المخرجون مساحة كبيرة للتعبير

تحدثت كاتبة ومنتجة تليفزيونية -ترفض ذكر اسمها - عن أفلام ما قبل الثورة ووصفتها بـ المجازية والمبالغة تأثرا بالمخرج السوفيتي أندريه تاركوفسكي وكانت هناك افلام تجارية أيضا وأشادت بمساحة الحرية الأكبر بعد الثورة وانهماك المزيد من الناس في صناعة الأفلام لكنه نوهت بفشلها التجاري وأنها معدة خصيصا للمهرجانات بتمويل من الدولة لذلك لا تعني بالإيرادات و زعمت أن صناعة السينما قاصرة على دائرة من المنتجين والمخرجين القادرين على الحصول على التمويل ومن ثم الجوائز وكأنها «مافيا» القليل فقط قادر على اختراقها -على حد تعبيرها.

ويقول تيودور بيدروت ٥٤ سنة ممثل وكاتب ومخرج - أن هناك اختلافين واضحين بين السينما قبل وبعد الثورة ..الأول في موضوعات السينما الجديدة وتركيزها على القضايا الثقافية والاجتماعية التي تعكس معاناة ما بعد الثورة ومحاولة التوائم ماضي الشيوعية والثاني أن هذه الأفلام تمتاز ب»مود» روماني يمثل الواقع بشكل سينمائي بينما الأفلام الأقدم كانت دعائية تتخفي وراء موضوعات حياتية أو أعمال مترفة رغم التمثيل الجيد والإنتاج الضخم لم تتعرض للأمور السياسية في ذلك الوقت.

السؤال الرابع: أوروبية أم رومانية ؟

استمر الدفاع عن «رومانية» الموجة الجديدة ولم تتفق حول «أوروبيتها» أو مدى تأثرها بالسينما الأوروبية ، قيل مثلا أن بوخارست نفسها صارت أقرب لفرنسا وايطاليا لذلك الواقع المعروض في أفلام الموجة الجديدة يستدعي السنيماتين واتفقت أخري أن الموضوع والأسلوب متقارب

وعلى النقيض قال آخرون أن التأثر بفرنسا وايطاليا (وروسيا) أوضح في أفلام قبل الثورة وأكدوا أن معظم مخرجي الموجة الجديدة درسوا في جامعة المسرح والفيلم -UN ATC University of Theater and Film في بوخارست التي بشهرة محلية وعالمية كمركز للمواهب ومكان للإبداع

وهي مؤسسة أكاديمية لها شخصية مستقلة ومبدعة انتقلت لخريجيها..مما جعل الموجة الجديدة..رومانية بإمتياز

السؤال الخامس : السر في الحبكة

مازلنا في محاولة فهم أفلام الموجة الجديدة .سألنا عن تغير الحبكة في أفلام بعد الثورة فقالت الإجابات المزيد من حرية التعبير وموضوعات لم تكن مسموح بها قبل سقوط الشيوعية والتركيز على الحقيقة القبيحة قبل الثورة وذكروا أن أفلام ما قبل الثورة كانت إيجابية بعكس « كآبة» ما بعد الثورة وإحدي الإجابات اشتكت من غياب النهاية السعيدة في الموجة الجديدة

وقال في حال وجودها لم تكن لتفوز في المهرجانات!

السؤال السادس : التمثيل قبل النجومية

عنصر التمثيل كان موجودا بقوة في سؤال مستقل أظهر فيه الجمهور إعجابهم بطبيعية وواقعية التمثيل وقدرة الممثلين على بناء شخصيات قابلة للتصديق فيما عدا إجابة وصفت التمثيل ب»غير المقنع»

أوضحوا أن الممثلين الرومانيين لا يتمتعون بالنجومية على الطريقة الهوليوودية ولا حتى طريقة السينما الفرنسية والايطالية والتركية وظهر استياء -في إحدى الإجابات - من سيطرة الممثلين الرجال على الشاشة الرومانية وانحصار الأدوار بين الذكور في منتصف العمر يعيشون قصص حب مع فتيات أصغر

وأجمل !(وضربت المثل ببطل فيلم التخرج ادريان تياتيني)

ومن الممثلين الذين ورد ذكرهم في التفضيلات : دراجوس بوكور - فلاد ايفانوف- ادريان تياتيني والممثلة آنا ماريا مارينكا التي كانت اختيارا متكررا للجمهور المصري.

السؤال السابع: النجاح العالمي..اعتراف بالشجاعة

بسؤالهم عن أسباب النجاح العالمي للموجة الجديدة فسروه تصدي الأفلام لقضايا ثقافية واجتماعية أظهرت جانب في الطبيعة البشرية لم يكن أحد يرغب في الحديث عنه .إذا هي شجاعة طرح موضوعات حقيقية عن واقع قاس..هناك من يعيشه وهناك من يرغب في مشاهدته عن بعد وعلى الشاشة..

واعتبرت إحدى الإجابات أن التمويل يهدف لتحقيق هذه النجاحات لأن المهرجانات تحتفي بالأفلام التي تمجد «القبح» وأن أحيانا معيار «الجدة في الموضوع تسبق الجودة» وفي قول آخر بل هو الطرح الجريء والبسيط وذكرت أخرى أن قدرة الرومانيين في التغلب على ضعف التمويل قادهم لطرق إبداعية جعلت المشاهد أكثر فضولا للتعرف على المجتمع الروماني..خصوصا وأن عنصر التمثيل التلقائي من ممثلين يمتلكون الموهبة والملامح العادية يجعلهم أكثر نجاحا في المهرجانات

وقالت سيمونا -٣٨ سنة - مدرسة : السر في الأصالة ..هذه الأفلام تعطي لمشاهديها شعورا بأنهم عاشوا هذه القصص من قبل وهاهي تعرض أخيرا على الشاشة«

السؤال الثامن : ذوق الجمهور الأجنبي

كان من الطبيعي أن يعقب السؤال تصوراتهم عن ذوق الجمهور الأجنبي وما يعجبه في الأفلام الرومانية رأت الإجابات أن البعد الإنساني في الأفلام وتعرضها للتابوهات هما سبب جاذبية الفيلم الروماني لدى الأجانب ووصفوا الجمهور المتوقع بأنه مجموعة من المثقفين غير المعنيين بالأفلام التجارية وهذا هو سر نجاح الموجة الجديدة في المهرجانات الدولية لقدرتها على إعطاء لمحة من واقع يختلف عنهم وإن شكك البعض في قدرة الجمهور الأجنبي على استيعاب خصوصية الثقافة والمجتمع الروماني ولعل الإجابة النموذجية لأنها من أجنبية تعيش في رومانيا هي لي ريمليت -٤٠ سنة- كاتبة ومصممة :

البعد الاجتماعي والعاطفي والنفسي في السينما الرومانية رائع لذلك استمتع به رغم أنني أجنبية

فاسيلاشي ميخيلا

تيودور بيتروت

السؤال التاسع : جمهور محلي فخور أم غير مهتم ؟

من النجاح العالمي إلى ضعف الإيرادات محليا والأسباب -في رأيهم- تركيز الأفلام علي المعاناة وتصوير رومانيا ومعظم مواطنيها بصورة سوداوية مما يجعل بعض الجمهور (والكثير من الرومانيين في الخارج) يشعرون بـ«تحاملها» وضربوا المثل أن الكثير من هذه الأفلام لا يستمر طويلا في دور العرض ولا يزيد مشاهديه عن العشرات بعد العرض الأول

وإذا كنا في مصر نجد هذه الأفلام في نوادي السينما أكثر من دور العرض فيبدو أن الأمر مقارب في رومانيا لدرجة عرضها في دور عرض محدودة بالمدن الكبرى وفي عروض خاصة في المراكز الثقافية ومن النادر عرضها في الشاشات الصغيرة

المهم أن الأفلام منتشرة ومعروفة وإن لم تحظ بالنجاح الجماهيري ربما لبعدها عن ذوق أغلبية الجمهور العادي الذي يفضل الأفلام الأمريكية التجارية ولكن مشاهدي الفيلم الروماني في رومانيا من العامة والنخبة معا.

تقول فاسيلاشي ميخيلا -٤٦ سنة- ممرضة

هي أفلام ليست جماهيرية. ربما يشاهدها الأجيال التالية.. وعن نفسي شاهدتها بدافع الفضول ولكنها لم تبهرني!

السؤال العاشر: أيهما تفضل فيلما رومانيا أم أجنبيا؟

وجاء السؤال الأخير إذا كان المشاهد الروماني يفضل مشاهدة فيلما رومانيا أم أجنبيا ؟ وهذا السؤال كان يبحث عن مدي تفضيل العينة للفيلم الروماني ونوعية الأفلام الأخري التي تجذبهم ...

تيودور بيتروت أكد أنه بحكم عمله في مجال السينما يشاهد الكثير من الأفلام الرومانية وبعضها مخيب للآمال والأمر نفسه ينطبق على أفلام هوليوود ..كأنه يقصد أن مهنته تحتم عليه المشاهدة أيا كانت التوقعات

وهناك من اختار مشاهدة الروماني والاجنبي دون تمييز..

وقالت الكاتبة والمنتجة التليفزيونية أنها تفضل مشاهدة الأفلام الأجنبية عموما لكنها حريصة على متابعة أعمال كريستيان مونجيو ، نيكولاي كارانفيل ، فلورين سيربان واندريه جروزسنيكزي ، دان تشيسو. وتصف أعمال آخرين بالممل أو الكآبة فوق قدرتها على الاحتمال بسبب شغفهم بموضوعات الفساد والفرد المهزوم أمام النظام وهو أمر مثير للإحباط - علي حد قولها - واختارت لي كأجنبية تتعايش مع المجتمع الروماني أن تشاهد هذه الأفلام للتعلم والتكيف

وهناك من فضل الأفلام الأجنبية بسبب الرومانسية والنهايات السعيدة وذكروا بالتحديد الأفلام الأمريكية والأسبانية لأن الفيلم الروماني جاد للغاية ومظلم يذكر مشاهديه بواقع يواجهونه كل يوم بينما يفضلون الهرب منه بمشاهدة الأفلام الأجنبية

ولعل هذه الإجابة الأخيرة تقدم تفسيرا لعزوف الجمهور الروماني عن مشاهدة أفلام الموجة الجديدة في قاعات السينما رغم قناعتهم بتميزها وواقعيتها في مقابل انبهار الجمهور المصري وتعطشه لأفلام تلمس مشاكله ومشاعره ولو في رومانيا .

الشكر موصول لمن شارك في الاستبيان واستفدت من انطباعاته وإن لم يذكر في الاقتباسات :
يحيى ياسين – أحمد جابر – بيتر مجدي – محمد جمال – أحمد

إشمعنى هناك ومش هنا؟

اختيار موضوع السينما الرومانية الجديدة لعدد كامل من مجلة سينمائية مصرية هيبدو غريب وعجيب من وجهة نظر الناس اللي شغّالة في مطبخ السوق السينمائي المصري، اللي معظمهم ماسمعوش عن السينما الرومانية ولا إنها شكّلت تيار جمالي جديد ولا إن رومانيا عندها سينما أصلاً، لأن ثقافتهم السينمائية مابتخرجش برة إطار تجاري مصري أو هوليوودي، وماحدّش فيهم مهتم يسمع عن سينمات مش تجارية في دول هامشية زي رومانيا. ولكن بالنسبة للناس اللي شغّالين في مجلة الفيلم، اختيار السينما الرومانية الجديدة اختيار طبيعي بما إنها نموذج محتمل للإجابة على سؤال بسيط بيشغل أي صانع أو ناقد أو عالم عايز يطوّر سينما برة معايير السوق التجاري، وهو: إشمعنى هناك ومش هنا؟

شهاب الخشاب

إشمعنى فيه مجموعة سينمائيين جدد في رومانيا قدروا ينتجوا سينما جديدة ومثيرة وإنسانية بإمكانيات مادية ضعيفة، وفي المقابل مافيش مجموعة زيهم في مصر؟ إشمعنى السينما الإيرانية قادرة تنتج عباس كيارستمي ومحسن مخملباف وأصغر فرهادي، اللي حققوا شهرة عالمية في المهرجانات الكبيرة والصغيرة، ومافيش مخرج عنده نفس الشهرة والسمعة في مصر؟ إشمعنى الرومانيين والإيرانيين قادرين يحققوا النجاح ده وإحنا مش قادرين؟

لازم نلاحظ أولاً إن السؤال ده مالوش جواب قومجي بسيط، بمعنى إن مافيش حاجة جوهرية وأصيلة جوة الشعب الروماني أو الشعب الإيراني أو الشعب المصري بتخليهم أحسن في صناعة السينما من الثانيين، بدليل إن مافيش سينما من السينمات دي كانت جامدة وعظيمة ومالهاش حل طول عمرها، وكان ممكن المواطن الروماني والإيراني يحس إن مافيش أمل في تطوّر مستوى السينما الجمالي والصناعي والفكري لغاية ما المستوى ده اتطوّر بالفعل. بالتالي ظهور سينما رومانية أو إيرانية أو مصرية جديدة دايماً وارد حسب الظروف التاريخية والضغوط السياسية والاقتصادية والاجتماعية المتاحة، ومافيش حد أجمد من الثاني لمجرد إنه اتولد في بلد معيّنة.

ثانياً لازم نلاحظ إن سؤال «إشمعنى هناك ومش هنا» أساسي في وجدان السينما من بداياتها. السينما كانت دايماً صناعة عالمية بطبعها، من ساعة ما الإخوان لوميير سافروا حولين العالم (ووقفوا في مصر على الطريق) عشان يستعرضوا التكنولوجيا السينمائية الجديدة لغاية النهاردة وصناع السينما في العالم كله بقوا يتفرجوا على شغل بعض سواء كانوا في أمريكا أو أوروبا أو آسيا أو أفريقيا. السينمائيين في جميع أنحاء العالم دايماً واعيين بوجود سينمات ثانية في بلاد ثانية، ودايماً عايزين يطوّروا من حرفتهم وصنعتهم وفنهم بإنهم يشوفوا وينقشوا ويستلفوا من الصناعات الثانية دي.

بالتالي سؤال «إشمعنى هناك ومش هنا» مهم بالنسبة للسينمائيين التجاريين المصريين زي ما هو مهم بالنسبة للسينمائيين اللي بيحاولوا ينتجوا سينما ثانية بجماليات ثانية. بينما بعض التجاريين بيقارنوا نفسهم بالسينما الهوليوودية مثلاً، وبيفتخروا بإنهم بيصنعوا أفلام أكشن أو ساسبنس «زي الأفلام الأمريكانية بالضبط»، الصناع اللي رافضين المبدأ التجاري من أساسه بيحاولوا يقارنوا نفسهم بسينمات ثانية زي في السينما الرومانية والإيرانية مثلاً. يعني الإطلاع على العالم أساسي في جميع صناعات السينما، والفرق الرئيسي بين صناعات مركزية زي هوليوود وبوليوود وصناعات أصغر زي مصر ورومانيا متحدد حسب نوع الإطلاع على العالم ومفهوم «العالم» اللي بيتضمنه.

في الصناعة التجارية المصرية مثلاً، نوع الإطلاع الرئيسي عبارة عن محاولة لحاق دائمة بأحدث (وأغلى) التكنولوجيات السينمائية من ناحية، واقتباس الأفلام التجارية الأمريكية الناجحة من ناحية ثانية. في الحالتين، مفهوم "العالمية" بيفترض إن العالم متمركز حولين شركات كبرى في أوروبا وأمريكا، والصناعة المصرية لازم تجري وراء الشركات دي عشان إحنا دايماً "متأخرين". الإحساس بالتأخر ده بيقوّي هيمنة الصناعات المركزية الأوروبية والأمريكية على السينما التجارية، لأنه بيفترض إن مافيش سينما كويسة ممكن تطلع من مصر إلا بتنفيذ نفس الخطوات اللي نفذّتها الصناعات دي عشان تكبّر نفسها.

في البلاد الصناعية الصغرى، فيه تيارات نقدية بتعترض بقوة على "تقليد" الصناعات المركزية في أوروبا وأمريكا، وبشكل أخص الصناعة الأمريكية التجارية. في حالة مصر، النقد ده متاح من أول كتاب المخرج والفنان كامل التلمساني، «سفير أمريكا بالألوان الطبيعية»، اللي اتنشر سنة 1957، لغاية الاتهامات بال«سرقة» من الأفلام الأجنبية الموجهة ضد الصناعة المصرية الحالية في الصحافة. من أول نقد التلمساني ضد دور الأفلام الأمريكية الإمبريالي لغاية النقد الساذج ضد «السرقة» من الأفلام الأجنبية النهاردة، الناقد الأصيل لازم يقول إن السينما الأصيلة مش ممكن تنقش قصص ولا مشاهد ولا حتى لقطات من هنا وهناك مجرد عشان تبسط الجماهير. السينما الأصيلة هي اللي بترفض تقليد الأنماط الأجنبية وبتحاول تنمّي الوعي الوطني وسط الفنانين والشعب.

الرؤية دي لها وجاهة بمنطق إن اقتباس الأفلام الأجنبية بدون الاعتراف بعملية الاقتباس نفسها بقى شيء منتشر في مصر، وبالتالي المتفرج اللي شاف أفلام أجنبية كثيرة يقدر يشوف التشابهات الفاضحة بين أفلام هنا وهناك ويحس برخص الخدعة.

ولكن الواحد لازم يفتكر إن أكبر المخرجين في العالم كله، وفي مصر تحديداً، دايماً بيقتبسوا قصص ومشاهد وتيمات من سينمات أخرى، لأن مافيش سينما في العالم نشأت من نفسها لنفسها في نطاق قومي منعزل. حتى المخرجين اللي بنعتبرهم أساتذتنا زي يوسف شاهين ومحمد خان وداوود عبد السيد دايماً بينقشوا من سينمات ثانية، ولولا النقش – أو «السرقة» زي ما بيسميها البعض – ماكنّاش هنعترف بيهم كمخرجين كبار.

إذن الاقتباس تقنية فنية أساسية في جميع صناعات السينما في العالم، بما في ذلك في مصر. من فقر التفكير السائد عن السينما إن صحفيين ونقاد سينمائيين كتار بيعتبروا إن أي نوع من الاقتباس عبارة عن «سرقة»، أو بشكل أدق، أي نوع اقتباس مش معترف به في الأوساط الثقافية الرسمية زي تحويل الروايات والمسرحيات الفرنساوية والعربية الكلاسيكية إلى الشاشة. في الواقع، الاتهام بالسرقة بيصرف النظر عن المرونة الإبداعية اللي بتخللي أي صانع سينما ينقل قصص ومشاهد وإضائات وكادرات من سياق جمالي وتاريخي معيّن لسياق مختلف تماماً، سواء كان الاقتباس باين في فيلم مالوش وزن زي «حلاوة روح» المقتبس عن «مالينا»، أو فيلم مقدّر زي ال«كيت كات» اللي ناقش مشاهد كتيرة من أفلام لوكينو فيسكونتي وفيتوريو دي سيكا.

إذن النقد المعتاد ضد الأفلام اللي "بتسرق» من أفلام أجنبية بيفترض حاجتين غير دقيقة: أولاً إن السينما ممكن تتصنع من غير تأثيرات عالمية، وده مستحيل بما إن السينما في أساسها فن عالمي، وثانياً إن علاقة التقدم والتأخر في صناعة السينما مابتتغيّرش عبر التاريخ، وبتفضل الصناعات الكبرى دايماً أحسن من الصناعات الصغرى – وهوليوود النيرة أحسن من مصر الظلمات. الافتراض الثاني ده يمكن يكون جاي من إحساس تاريخي عام بالتأخر عند بعض المصريين، إحساس نشأ من أول الاستعمار لغاية النهاردة. فيه إحساس إن "هناك" دايماً أحسن من "هنا"، لأن هم متقدمين وإحنا متخلفين، والمشكلة فينا وفي وعينا مش في الظروف التاريخية اللي بتحكمنا.

الإحساس بالاستعمار الفكري والثقافي ده ما اختفاش مع نهاية الاستعمار الرسمي، لأنه إحساس أساسي حتى في النقد القومي للاستعمار اللي بقى منتشر بعد ثورة 52. مشروع التحرر القومي ماحررش المواطن من فكرة إن مصر لازم تبقى زي أوروبا وأمريكا، مش بس عشان البلاد المركزية دي مازالت نماذج التقدم الحضاري والتكنولوجي والفني، وإنما كمان عشان فكرة التحرر القومي نفسها بتفترض إننا كمصريين نقدر نبقى زي أوروبا وأمريكا بنفسنا، والاستعمار مجرد عائق في طريق تحقق الحلم ده. بالتالي فكرة التحرر القومي مابتتضمّنش تفكير نقدي في ضوابط التحرر نفسها، ومابتجاوبش على سؤال بسيط لازم نطرحه في السياق ده: إشمعنى إذا بقينا زي هناك هنبقى كويسين هنا؟

بغض النظر عن الإجابة المباشرة على السؤال، النقطة اللي ممكن تكسر التفكير السائد عن تقدم وتأخر الصناعة المصرية بالمقارنة بالصناعات المركزية واضحة في نوع ثاني من الاطلاع على العالم، المرة دي عن طريق دراسة صناعات برة المراكز الكبيرة، زي صناعة رومانيا وإيران مثلاً. من ستين وسبعين سنة، وقت ازدهار الصناعة التجارية المصرية قبل ظهور القطاع العام، ماكانش فيه صناعات قوية في رومانيا وإيران ولا كان عندهم سينما بديلة منتشرة وممنهجة. بينما السينما الرومانية كانت محتكرة في إيدين الدولة الشيوعية وبتردد تيمات البروباجاندا الرسمية، السينما الإيرانية كانت عبارة عن مجموعة أفلام تجارية معروفة بإسم ال«فيلمفارسي»، وكانت بتقتبس تيمات من صناعات المنطقة زي صناعة بومباي والقاهرة. السنين تلف وتدور، والسينما الرومانية والإيرانية بقت تصدر أفلام جديدة بجماليات جديدة، والمشاكل اللي كانوا بيشتكوا منها مابقتش موجودة بنفس القوة، بينما الصناع المصريين بقوا هم اللي بيشتكوا حالياً من نفس المشاكل.

ده مش معناه إن الصناعة المصرية أو الرومانية أو الإيرانية أو الهوليوودية بطبيعتها متقدمة أو متأخرة، لأن تواريخ الصناعات العالمية دي مالهاش خطوط مستقيمة ولا متوقعة، ولكن معناه إن صناع السينما بيواجهوا مشاكل متشابهة في ظروف تاريخية مختلفة. ورغم إن الحلول اللي بيلاقوها مش دايماً تنفع في ظروف تاريخية ثانية، الصناع ممكن يتعلموا من تجارب أخرى عشان يوصلوا لصناعة السينما اللي هم عايزينها. باختصار، مافيش حتمية في مصير صناعة السينما المصرية ولا تاريخ مصر نفسه، والدليل هي خطوط التطور اللي خدتها الصناعات الرومانية والإيرانية مثلاً، واللي ماكانش حد يتوقعها إطلاقاً من عشرين سنة فقط. فلما نيجي نسأل إشمعنى هناك ومش هنا، لازم كمان نسأل إشمعنى دلوقتي ومش في وقت ثاني.

بالإضافة للجماليات والتقنيات اللي الصناع يقدروا يتعلموها – أو يقتبسوها – من الصناعات الثانية دي، يقدروا كمان يبصوا لنموذج إنتاجها وتوزيعها عشان يعرفوا العوائق المادية اللي قدام تحقق التغيير ده في الصناعة المصرية الحالية. من ناحية التوزيع، فسينمائيين كثير في مصر بقوا يروحوا نفس الأسواق اللي بتتعرض فيها الأفلام الرومانية والإيرانية الجديدة، وهي أسواق المهرجانات العالمية الكبرى المتمركزة في أوروبا بشكل أساسي، ولو إن الأسواق دي مابقتش أوروبية فقط مع ظهور مهرجانات ثانية لها وزن اقتصادي وفني نسبي في كوريا الجنوبية (بوسان) وهونج كونج والإمارات (دبي) على سبيل المثال. ولكن مازال السوق العالمي ده منحصر في دائرة ضيقة ومش سهل الوصول إليها إلا بمجموعة شروط تقدر تجذب عين مبرمجين المهرجانات.

اللي خللى الأفلام الرومانية والإيرانية الجديدة توصل إلى قدر من الاعتراف العالمي مش مجرد جودتها الفنية والتقنية المنفردة، وإنما كمان مجموعة من العوامل السياسية والاقتصادية والاجتماعية اللي حددت ذوق المبرمجين وبالتالي نوع الأفلام اللي بتتعرض فيها. كون إن الرومانيين والإيرانيين وصلوا في الدائرة دي مالوش علاقة بهويتهم القومية، وإنما بنوع من الذكاء والشطارة اللي اتبنت عبر سنين من التفاعل مع مبرمجين المهرجانات العالمية عشان يخرّجوا بعض الأفلام الناجحة في الدائرة دي. والجدير بالذكر إن جزء كبير من السينمائيين الرومانيين والإيرانيين اللي اتشهروا في المهرجانات العالمية هم نفسهم عايشين برة بلادهم وشغالين بنمط إنتاج مشترك بين كذا شركة ودولة أوروبية، وده في حد ذاته بيسهل الوصول للمهرجانات العالمية بالمقارنة بأفلام جاية من دول مالهاش واسطة قوية.

نمط الإنتاج والتوزيع ده مش قوي في مصر، وبالتالي بيصعب على السينمائيين اللي عايزين يوصلوا للمهرجانات العالمية إنهم يوصلوا بسهولة. التجارب الفردية زي «الخروج للنهار» لهالة لطفي أو «آخر أيام المدينة» لتامر السعيد أو «ورد مسموم» لأحمد فوزي صالح أو حتى «678» و«اشتباك» لمحمد دياب نابعة من مئات دوسييهات التقديم على المنح والمهرجانات من ناحية، وبعض العلاقات الفردية بين المخرجين والمبرمجين من ناحية ثانية. ولكن من غير مساعدات عضوية بين السينمائيين وبعض، ومن غير وسائط قوية مع المهرجانات الخارجية، السينما المصرية مش ممكن تصدّر أفلام بنفس شكل السينما الرومانية الجديدة أو السينما الإيرانية. وده من غير ما نذكر العوائق اللي بتحطها مؤسسات الدولة المصرية على صناعة السينما، بما في ذلك التصاريح الأمنية اللا متناهية والتمويل الثقافي اللي بيتوزّع بمنطق السوق المحلي مش بمنطق الوصول لأسواق المهرجانات العالمية.

إذن جزء من الرد على سؤال «إشمعنى هناك ومش هنا» له علاقة بالفصل بين نموذج الإنتاج المصري المعتاد وأسواق التوزيع اللي بتخلق السمعة العالمية. الفصل ده مرتبط طبعاً بالجماليات السينمائية المحلية المختلفة، بما في ذلك الجماليات التجارية واللي بتحاول تقتبس الروح الهوليوودية، وهو كمان مرتبط بالعوائق المادية اللي قدام السينمائيين في مصر، سواء كانت في التمويل أو التصاريح أو حتى المساعدات الإدارية البسيطة اللي ممكن تسهّل التقديم للمنح والمهرجانات. في الإطار ده، التعاون المؤسسي سواء كان رسمي أو غير رسمي ممكن يساهم في تطور نوع جديد من السينما، ولكن للأسف، واضح إن المؤسسات الرسمية مابتسندش الإسهامات دي ولا عندها خبرة قوية في الموضوع، والمؤسسات الغير رسمية مش منظمة بما يكفي عشان تبني علاقات إنتاج وتوزيع قوية في الظروف الحالية.

بشكل عملي، العلاقات الجديدة دي ممكن تتبني بين الصناع اللي عندهم صلات قوية بالمهرجانات العالمية، وممكن يحصل تبادل أفكار أحسن وبشكل ممنهج أكثر من العلاقات المشخصنة السائدة في الوسط الحالي. ولكن إذا فكرنا في ظروف أمثل، ممكن نتصوّر إن نموذج الإنتاج والتوزيع الجديد هيكون لصالح ناس ثانيين أكثر من الأفلام في حد ذاتها أو الصناع اللي بيحطوا إسمهم عليها. فمثلاً ممكن نتخيل إن نموذج إنتاج وتوزيع جديد هيخدم جميع العمال اللي شغّالين في الصناعة مش بس المخرجين والممثلين. وعشان نوصل للنقطة دي، لازم نوجّه نقد ممنهج ضد التراتبية الشديدة الموجودة في الصناعة السينمائية السائدة حالياً، وخاصةً الربط بين مرتبات العمال ومركزهم التراتبي جوة الصناعة.

في جميع الأحوال، لازم الصناع يبدأوا يشوفوا خطوط ثانية عشان يطوّروا الصناعة السينمائية المصرية في إتجاهات أوسع حتى من نوع العالمية اللي بتخلقها هوليوود أو المهرجانات السينمائية. الفكرة مش إن صناعة السينما المصرية تبقى زي الصناعة الهوليوودية، ولا إنها تكرر أنماط إنتاج السينما الرومانية أو الإيرانية، وإنما كمان إن الصناع المصريين اللي عايزين سينما غير السينما الموجودة حالياً يفتحوا آفاقهم أبعد من العالمية المركزية أو الثقافية. تغيير الصناعة المصرية هيمر أولاً بتكسير الاعتقاد القومي عن «أصالة» السينما، بما إن السينما فن عالمي من أساسه، وثانياً بتغيير المفردات المادية اللي بتحكم السينما دي والصناع اللي عايزين يتخطوها.

فيلم 4 شهور 3 أسابيع ويومان

الطبيعة «الغريبة» فى الموجة الجديدة الرومانية

على خطى الإتجاه الأدبى للنصف الثانى من القرن التاسع عشر، ظهرت الطبيعية على السطح من جديد فى فترات زمنية أخرى عديدة، وفى وسيط فنى متنوع آخر. فى السينما، مثلا، فالواقعية الإيطالية الجديدة أو اعمال روبرت بريسون تعدان كلاهما طبيعيان إلى حد مؤكد. وتعد الموجة الجديدة الرومانية هى المثال المعاصر.

تأليف : لازيزو فيولب | جامعة نيواورليانز – امريكا | ترجمة : محسن ويفى

و طبقا لاسلوبها تعد الموجة الجديدة الرومانية جزء من إتجاه «الحد الأدنى»-1min imalist و الذى هومن النظرة الأولى يعد نقيضا للطبيعة. لكن «الحد الأدنى» تلك هى مجرد واجهة خافية ورائها اتجاه طبيعى قح. مع إنه اكثر إلتباسا من نظيره الأصلى. هذه الطبيعية السينمائية، على نحو مثير، هى قريبة إلى الفكرة، النظرية التى نماها إميل زولا Emile Zola اكثر مما فعل كاتب الروايات نفسه. هذا التعقيد، طبيعية إلتباسية كامنة تحت سطح الحد الأدنى، يعد تطوريا فطريا لتاريخ صنع الافلام بالمنطقة، وللجمع الممتاز لانعكاس وللاستجابة للتطورات الاجتماعية – الاقتصادية و السياسية فى رومانيا خلال العقود الثلاثة الأخيرة.

لبيان الأوجة الطبيعية للموجة الجديدة الرومانية، عينا اولاً شرح الطبيعية «الأصلية»، التى تمتلك نظرية و ممارسة فشلت فى التوافق معها بشكل كامل. النظرية و بطلها إميل زولا2 تكونت من وجهين اثنين محددين : أن عاملى الوراثة البيولوجى و الاجتماعى يمددان الحياة الإنسانية ؤ و منهج علمى3 حيث الشخصيات تغمر فى تجربة يديرها الكاتب بإنعزال محايد على نحو ظاهرى. و كانت تجربة الطبيعية الأدبية يشى بها بمعنى ما تلك «القواعد». و لديها ايضا علامات محددة تتباين مع النظرية. مثل المفارقة irony، التى لم تكن اتجاها «علميا» بأى معنى. وكما يشرح4 دافيد باجيولى David Baguley بعضا من السمات الواضحة فى الأدب الطبيعى لتلك الفترات حيث مادة الموضوع المأخوذة (غالبا) من صحافة التابلويد، حبكة تتبع الإحباط المتواصل،

الطبيعية الأدبية

إزالة الوهم، الرضوخ أو التدنى البطئ للشخصيات (وبالذات للمرأة) ؤ وصف منعزل بانفعالية و لكنه جمالى لتفاصيل كريهة ؤ مفارقة و هجوم ساخر على المجتمع. اظهرت تلك الروايات «تشوشا مضنيا محددا، حتى أن فى مجتمع بورجوازى هناك فسادا دائما للقيم والنماذج»5 و ذلك «تصدم و تزعج القارئ بينما يتم التظاهر بعدم فعل ذلك يكون الأمر هو مجرد تمثيل للواقع»6 بكلمات أخرى فأن لدى الطبيعية حبية نادى ذى عدم نضج وبذاءة فى تمثيل الطبيب و على نحو مبتسم تعرض ما تحت البطن للشرط الإنسانى بشكل عام (وللشخصيات النسائية على نحو خاص) وذلك من اجل المرح الخالص لصدمة الجمهور. بالمقارنة بتلك الممارسة، بدت عبارة «المنهج العلمى» فقط جزء من استراتيجية دعائية تستدعى الإنتباه لذلك الأدب العصرى (المعتمد على العلم) الجديد إذا قورن بالادب القديم لفيكتور هوجو Victor Hugo و اخرين.

تاريخ مختصر لما قبل الموجة الجديدة الرومانية:

لكى نفهم اسلوب و مقاصد الموجة الجديدة الرومانية، نحتاج أن نلقى نظرة على تاريخ السينما الرومانية. رغم أن السينما الرومانية الروائية قد انتجت اول افلامها فى عام 1911، فلم يكن هناك صناعة سينما يمكن الحديث عنها فى رومانيا خلال النصف الأول للقرن العشرين، و ذلك لعدة اسباب، تتضمن قلة رأس المال الخاص و العام، قلة عدد دور العرض، الخ. اما سينما الدولة الاشتراكية (1948 – 1989) فقد روجت اسطورة قومية اساسا من خلال الافلام التاريخية. و كما تشرح مونيكا فيلمون Monica Filimon فأن تلك الافلام قد صعدت من جذوة القومية. و بالذات «الافلام الضخمة بالافراط فى تأكيد شخصية القائد و شجعت على عبادة الشخصية» و ذلك لدعم الديكتاتور الشيوعى، نيكولاى شاوشيسكو، للمحافظة على الحكم. أما الافلام التى تتعامل مع موضوع معاصر فهى «معالجة كى تخلق اسطورة قومية ممجدة المواطن الاشتراكى»7 و حفنة من افلام التنافس التى تعرض الإخفاقات السياسية و الاجتماعية للنظام فقد كانت عادة تجازى بعد مدة قصيرة من عرضها فى دور العرض – إذا ما تم عرضها اصلا. و حسب دوريو بوب Doru Pop فأن بعض المخرجين «قد لاذوا بالصمت» فى نسخة من الواقعية الرمزية « متجنبين اية مرجعية للواقع الإجتماعى، و كانوا يحاولون صنع افلام جميلة من الناحية الجمالية9 بعد ثورة 1989، عندما اعدم شاوشيسكو. مثلث سنوات التسعينيات فترة تحول. تلك هى الفترة التى تحررت فيها السينما الرومانية فجأة من الرقابة. فأخذت تندمج بإفراط فى الجنس و العنف. كانت افلام التسعينيات «البائسة» «مسيطر عليها مناظر جنسية حرة و امثولات سياسية عن خواء الهوية، ممتلئة بلغة فجة و مشوهة، لغة بذيئة و فجة، و تدور حول ابطال بدائيين»10 و الافلام البائسة كان لها قدم فى الطبيعية و لكن الأخرى كانت مزروعة بدقة فى سينما اسلوبا مضادة بشذوذ الواقعية.

كما كانت الطبيعية الفرنسية فى الأدب استجابة ملازمة لاسلافها فى الأدب (الرومانسية و الواقعية) تعتبر الموجة الجديدة الرومانية رد فعل للصوفية الرومانسية و الواقعية الشعرية للسينما الاشتراكية و «بؤس» افلام التسعينيات. و هنا، اكدت الموجة الجديدة الرومانية على اسلوب اقل القليل minimalist ؤ حبكة اقل القليل- عادة بأناس من شخصيات الطبقة المتوسطة فى بيئة معاصرة – تعرجات بطيئة و تنتهى بتحول سلبي غير مفاجئ للاحداث ؤ اداء مكبوت، استخدام للمفارقة، و مزاج قاتم، وتعقيد إلتباسى محدد للمعنى.

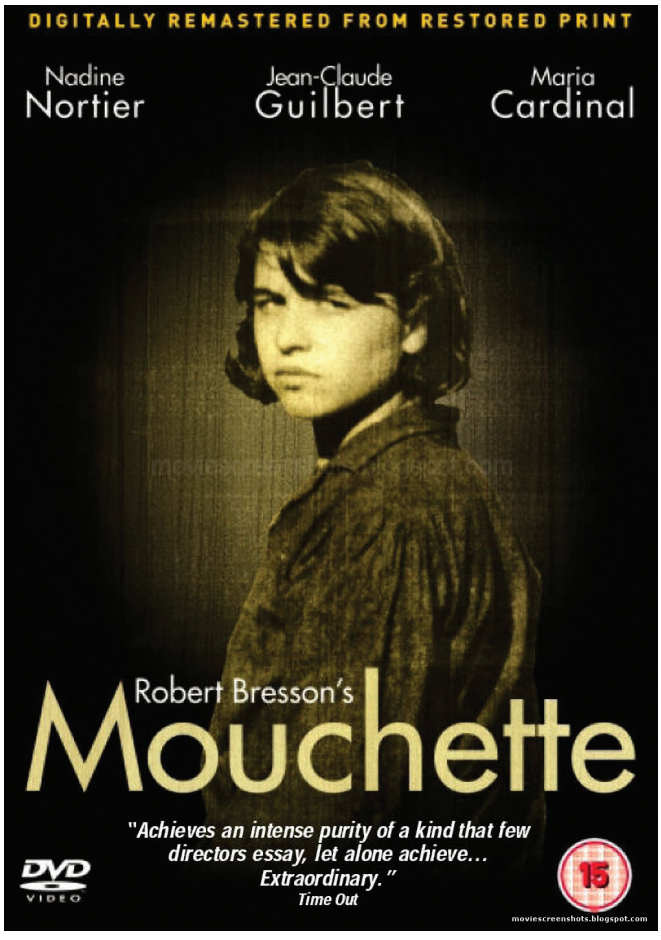
اسلوب الحد الأدنى:

كل ما يشمله الحد الأدنى، مثل الفيلم التسجيلي / المجرد إمبراطورية -Em pire (إخراج اندى وارول، 1964) هو مستحيل كفاية كى يتحقق فى فيلم روائى، الذى يتطلب حبكة بشخصيات. و بالتالى فأن الحد الأدنى يمكنه جزئيا فقط أن يغطى سطح فى بنية حبكة بسيطة ذى احداث درامية قليلة، و شخصيات قليلة ؤ أو يمكنه الظهور فى عناصر شكلية / اسلوبية مثل كاميرا ثابتة، قلة الموسيقى، الخ . و امثلة من الحد الأدنى فى افلام كارل ثيودور درايرCarl Theodor Dreyer (الدينمارك) و روبرت بريسون Robert Bresson (فرنسا) و ياسيجيرو اوزو Yasujiro Ozu (اليابان) أو من منطقة چيوسيا قريبة للموجة الجديدة الرومانية فيلم من اعمال المخرج الروسى الكسندر سوكوروف Alexander Sokurov .

يعد فيلم سوكوروف ام وابن (1977) عن ابن بالغ و امه التى تحتضر منذ ساعات فى منزل ريفى. الفيلم يعد حدا أدنى فى حبكته المجردة (من تفاصيل)، عدد الشخصيات، فى إستخدام حركة الكاميرا و التثبيت – ولكن ليس فى الإضاءة، و التكوين الصوْرى و اللون و التى هى جميعا إنطباعية بشكل ثرى. و فيلم بريسون موشيت -Mou chette) 1967) يمثل حد أدنى فى سرده. فى مناظر قصيرة. فنحن نرى موشيت و هى تسرع فى ذهابها للمدرسة متأخرة. ثم تهان موشيت من قبل مُدرستها. و اخيرا تترك موشيت المدرسة و تأخذ فى رمى حجارة على زملائها. و استخدام الكاميرا هو ايضا حد ادنى: فنحن نشاهد لقطة قريبة ليد تمسك حقيبة مدرسة حيث تسقط الحجارة. و ليس رد الفعل من قبل الشخص المسك بالحقيبة. و يبين الحوار المتناثر فكرة بريسون بأن الفيلم الجيد «يتبع تكتيكات الصمت» فى مواجهة «تكتيكات الضوضاء».11 من الناحية الأخرى لا يعد بريسون – يمثل – حدا ادنى عندما يضيف حبكة فرعية إلى الحبكة السياسية أو عندما يستخدم موتيفات متكررة، مثل استخدامه للوارى و الجرارت و السيارات المارة، و التى تصبح إستعارة مجازية لحياة تاركة البطلة وحيدة فى عرض الطريق يائسة.

و تغتبر الموجة الجديدة الرومانية هى اكثر – فى استخدامها للحد الأدنى من كل من سوكوروف و بريسون. فهنا، كما فى افلام سوكوروف، السمات الاكثر وضوحا للأسلوبية الشكلية للحد الأدنى هى فى السرعة البطيئة فى اللقطات الطويلة. غالبا، ليس فقط الكاميرا، الشخصيات ايضا هى ساكنة خلال منظر. حتى ولو الكاميرا المحمولة تتبعت الشخصيات، فأن الكاميرا تفضل اللقطة الطويلة بعمق راسخ للمجال. لقطات قريبة، قوام للتيار الرئيسى لصنع الافلام فى جميع إنحاء العالم، هى نادرا جدا ما تستخدم. وليس هناك لقطات وجهة النظر التى تسمح للجمهور أن يشاهد العالم من منظور الشخصيات. تدعم هذه التقنيات مدخلا طبيعيا للموضوع المطروح بإظهار الشخصيات فى بيئتها المحيطة بتسجيلية «علمية» شبيهة بالتجرد الذى جاء فى نظرية زولا. و هكذا فالحد الأدنى يمكن أن تخدم كوسيلة للطبيعية.

فى نفس الوقت، يعد هذا التجرد نقيضا للاسلوب الطبيعى، كما جُرب عند زولا، طالما إنه يفتقد استكشاف و جماليات التفاصيل الفظة كتلك الواردة فى چيرمينال Germinal . «سار بخطوات واسعة، مرتشعا فى جاكتته القطنية الرثة و بنطاله القطيفة المضلعة. (...) هو (...) دفع بكلتا يديه – مخدرة ، مشفقة ، هزيلة



بوستر فيلم موشيت

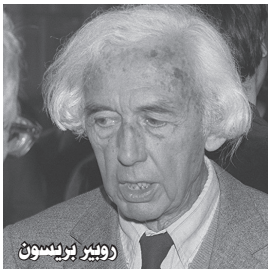
مرتعشة بفعل ريح شرقية، بعمق بداخل جيوبه»12 (التأكيد من كاتب المقال) بسبب قلة اللقطات القريبة و اللقطات المقحمة فأن هذا النمط الودود، المصنوع بجمال و في نفس الوقت، طبيعية بصرية قطة هو امر مفتقد فى الموجة الجديدة الرومانية و من هنا يعد الاسلوب البصرى لهذه الافلام قريبا لنظرية زولا اكثر من اعماله.

كما أن الصوت يعد ايضا – حد ادنى بشكل عام بسبب العجز فى مصادر الشرائط الموسيقية من داخل الشاشة و المؤثرات السمعية. فالصوت يبدو إنه يُسمع مباشرة من ميكرفون موقع التصوير كما فى الفيلم – التسجيلى زى الميزانية المحدودة. فنحن اكثر قربا من الشخصيات بفعل الصوت اكثر من فعل الصورة. و الجمهور متموضع وسط البيئة الخام للشخصيات. و لهذا فالصوت يعد فى نفس الوقت حد ادنى و طبيعيا ايضا، مخفيا تعقيدا داخل بساطته. فالحد الأدنى الذى يعمل يدا بيد مع الطبيعية لا تختص بها الموجة الجديدة الرومانية.

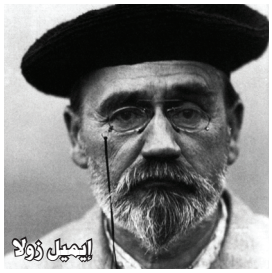
فالحكى المتواضع لبريسون، واستخدامه للكاميرا، و استخدامه المتناثر للصوت يعملون معا لتأكيد فقر و إنعزال البطلة. فى – فيلم- موشيت، فهذه الطبيعية، بدورها، تساعد فى إظهار روحية مسيحية متسامحة، و التى اصبحت واضحة عندما تعزف انشودة مريم بلونتيفردى نوعا من آميمه بعد إنتحار البطلة. هنا، الحد الأدنى تساهم فى توضيح طبيعية كل انحاء المنظر، لكن تلك الطبيعية توظف كأداة للخلاص. الواقعية فى توضيح طبيعية كل انحاء المنظر، لكن تلك الطبيعية توظف كأداة للخلاص.

الواقعية الايطالية الجديدة، بأسلوبها و بممراساتها – المصورة فى الأبيض و الاسود للفقر فى مواقع حقيقية، غير مستخدمة لممثلين (محترفين)، و بحبكات الحد الأدنى المندفعة تجاه إحباط – هى ايضا منحدرة سينمائيا من طبيعية زولا. لكن مستخدمة كل التقنيات البصرية التقليدية للميزانيات الكبيرة ذات الصوت (لقطة – اللقطة – المعكوسة ، وجهة النظر، اللقطات المقحمة – اللقطة الدوللى) لا تحاول الواقعية الإيطالية الجديدة أن تعزل مركز اهتمامها عن الشخصيات ؤ بل على العكس بالظبط، إنها تحاول أن تشدنا إلى الداخل، و ذلك حتى نشعر بورطة الشخصيات و تتمنى أن ينجحوا. فى فيلم إمبرتو دى Umberto D (من إخراج فيتوريو دى سيكا – 1952)، فأننا نحصل على تبصر (نفاذ البصيرة) إلى ما بداخل انفعالات و افكار البطل عندما تنظر الكاميرا من النافذة بلقطة زووم إلى رصيف الشارع ؤيبين هذا بوضوح أن إمبرتو قد صار منتحرا. هذا النوع من الطبيعية التأكيدية تميز ايضا فيلم بريسون. حيث ترى موشيت فى – لقطة – قريبة و هى تبكى و تصرخ عدة مرات.

فيكتور هوجو


روبير بريسون

فيتوريو دي سيكا


إيميل زولا

تفعل الموجة الجديدة الرومانية العكس ؤ فالكاميرا تنظر من بعيد و تظل على مبعدة عن أى خضوع من انفعالات الجمهور. يستدعى التصوير شبه – التسجيلي الطيران على الحائط اقترابا من السينما المباشرة كما إنه يسجل دون اقتحام الواقع المكشوف امام الكاميرا. اما الضوء فهو واقعى و نادرا ما يعد معالجا (لو إنه يعالج، فهو عادة غير مشبع). و النظرة غير حارة، «علمية». يشرح المخرج كريستى بيويو Cristipuiu «بالنسبة لى، تعد السينما اقل شكل فنى من تكنيك استقصاء الواقع»13 ذلك يصلنا بأفكار زولا عن «الروائى التجريبى» الذى «يعد الوحيد من نوعه فى سعة المعرفة، الذى يستخدم كل ادوات سعة المعرفة، الملاحظة والتحليل»14 .

حبكة الحد الأدنى:

يخلق اسلوب الحد الأدنى لدى الجمهور إغترابا محسوسا من الشخصيات. حكى الحكاية، و انكشاف الحبكة على – معدل – سرعة حلزونية فأن لها وظيفة معاكسة طالما إنها تعيد الجمهور للعالم diegetic . و يحدد هيتشكوك الدراما كـ «حياة مع نتف معتمة تقطع»15 بالنسبة للموجة الجديدة الرومانية تتضمن الدراما النتف المعتمة. فتطيل امد اللقطات البعيدة لدقائق بدون اية اهمية تحدث .

الناس ينتظرون الطبيب، و الإسعاف، و ايضا الشرطة. ولكل منهم، وفى كلمات اخرى لأى نوع من الراحة من مشاكلهم. و ذلك كما تشير كريستينا ستوجانوفا Christina Stojanova فى نقدها لفيلم ايويورا Aurora (من اخراج كريستى بيويو – عام 2010). « الخبرات مع سينما ممارسة، توجد فى الزمن» لديها النية «أن تدعنا نشاهد العالم الطريق الذى يدركه (البطل)، عليل بشكل لا حد له «16 لكن الملل هو دائما متوترا مثل احادية الحياة عند الترع الاخير للموت. عادة، الزمن لا يتأنى له حل أشياء. على الأقل ليس بطريقة إيجابية. و مثلما هو الحال –فى- الأدبية الطبيعية. «يمثل الزمن كممارسة لتآكل متواصل»17 و تفسر الحبكة «عملية الفساد»18 التى تنتهى غالبا بهزيمة جسدية أو سيكولوجية للشخصيات.

فشخصيات عديدة تفقد قوتها كلما انكشفت الحبكة. و مثال طيب على ذلك هو بطل – فيلم – موت السيد لازاريسكو (من إخراج كريستى بيويو – 2005) الذى يسقط مريضا فى بداية الفيلم و ينقل فى باقى الوقت بالاسعاف من مستشفى لآخر، حتى كما هو مفترض، يموت و فواشيتا المرأة الشابة فى –فيلم – خلف التلال (من إخراج كريستيان مونجيو – 2012).

تزور الدير لتشجيع صديقتها كى تذهب معها السفر للخارج لكنها تنتهى بالموت أثناء طرد الأرواح الشريرة. فى فيلم شرطة، صفة Adjective , police (من إخراج كورنيليو بوريومبيو – عام 2009) يُجبر ضابط بوليس من قبل رئيسه على أن يعدل من حكمه الخاص و إلا سيفقد وظيفته. و بالتالى، يقوم بالقبض على طالب ثانوى بحجة تدخينه بوعاء وهو يعرف جيدا أن حياة هؤلاء الشباب ستدمر بعقوبة السجن الطويلة. و الشخصيات فى – فيلم – الورقة ستكون زرقاء (من إخراج راديو مونتيو – عام 2006) تصير ضالة و تقتل فى النهاية فى فوضى ثورة 1989.

حتى عندما تحقق الشخصيات اهدافها، فالثمن غالى للغاية لا يستحق الجهد الذى بذل من اجله – سلفيو فى – فيلم – لو إننى اريد الصغير، سأصغر (من إخراج فلورين سيربان – 2010) يصير مجرما و يسجن كنتيجة لهجرانه له عندما كان يكبر فى النمو. الآن يريد أن يمنع امه من إرتكاب نفس الخطأ مع أخيه الاصغر و قام بالهجوم على حرس و اخذ جندية متطوعة كرهينة. لقد حقق غرضه: فقد وعدت امه بعدم هجر البلاد و ترك اخيه الأصغر. الثمن: فقد كانت لسلفيو اياما معدودات من خدمته عندما تبدأ الحبكة ؤ الآن سيقضى عقودا فى السجن. في – فيلم – 4 شهور، 3 اسابيع و يومين (من لإخراج كريستيان مونجيو، عام 2007) ينتهى بـ چابيتا و هى تعانى من إجراء عملية اجهاض فى حجرة فندق. لكن قذارة للوقف، و إذلال و الحط من الشخصيات الرئيسية كاملة للغاية (يغتصب كلاهما كثمن قليل لاجراءات العملية المتبعة)، حتى غنهما و لا الجمهور يشعرون بأن هناك مبرر للاحتفال اما البطلة في فيلم راينا Ryna (من إخراج روكسندرا زينيدى – عام 2005) فقد تعرضت لاغتصاب من والدها الفاحشى المدمن على الكحول. فى النهاية، تهرب لمستقبل مجهول. و مثلما هى مشاعر القارئ عند الانتهاء من قراءة رواية طبيعية فإن المشاهد له ما يشجع على إتهام المخرجين على إيذاء الشخصيات.

شخصيات:

تعد بنية الشخصيات هى ايضا حد أدنى طالما إنها غالبا لا تمر بأى تطور. فمعدل الشخصيات الإنفعالى هو عادة محدود فى مواجهة إذعان، إحباط و تفجرات الغضب العابرة – و التى تعيدنا مرة أخرى للطبيعية.

و برغم ذلك تعد كل الشخصيات فى النثر الطبيعى «وحوشا» محتملة، فأن النساء متهمات بشكل خاص بتقدير متدنى. فى جيريمينال، يستخدم زولا وجهة نظر إيتين ليؤكد الشراسة الوحشية و التى تعد حتى فى النساء اسوأ منها عند الرجال.(...)

حدق في دهشة و خوف متنامى بسبب كل هذه البهمية و فمه مفتوح على شدقيه (...) لقد كان ما ارعبه هن النساء بشكل خاص (...) كل واحد منهم كان فى قبضة فريترى بأسنان ظاهرة، و مخلب و زمجرة مثل الكلاب»(...)19 فى نانا Nana يخلق زولا بوضوح

اسم الشخصية كمغوية حرفيا للرجال: «فجأة، بطبيعة الطفل الطيبة وقفت المرأة تكشف عن سرها (...) بكل الجنون الطائش لجنسها (...) كانت نانا ما تزال مبتسمة، لكن بتلك الإبتسامة المميتة لآكلى لحوم البشر»20 . و عادة فأن هذه الشخصيات النسائية يقضى عليها عند نهاية الرواية.

فى الموجة الجديدة الرومانية، لا تعد للشخصيات مثل وحوش. فهم عادة عكس ذلك – هادئين و ذى رصانة – اتوا للحياة بدون اسلوب لدور محدد. لكن مثلما هو الحال عند الكتاب الطبيعيين فأن صناع افلام الموجة الجديدة الرومانية هم ايضا نادى ذكورى (بايتثناء روكسندرا زينيدى، مخرجة فيلم راينا) و ان ذلك ذو تأثير على الافلام. فتعد الموجة الجديدة الرومانية مضادة للنسوية كما هو الحال فى الطبيعية الأدبية. من بين عشرين فيلما اعتمدت عليها هذه المقالة، هناك فقط اربعة منها ابطالها نساء و فى فقط اثنين ترتب الشخصيات من نفسها لتحقيق اهدافهن: إنهاء حمل غير مرغوب فيه فى – فيلم – 4 شهور، 3 اسابيع، ويومين و تاركات لاب فاحش و المجتمع فى راينا. فى كلا الفيلمين الطريق للنجاح مفعم بالإذلال و الإساءة و الاغتصاب. فى الفيلمين الآخرين، لا تعد الحبكة شيئا سوى شل إرادة بطئ للبطلات النسائيات. منتهيا بتعذيب و مقتل فواشيتا فى – فيلم – خلف التلال و بخضوع داليا لأمانى والديها فى – فيلم – اسعد فتاة في العالم (من إخراج راديو چودو – 2009) ببيع سيارتها و فقدان المال من والديها. فى الافلام الآخرى. لو إنهم يلعبون دورا ما كيفما اتفق هاما، فإن الشخصيات النسائية تعانين بسبب افعال الشخصيات الذكورية. فى فيلم العاشق الصغير lover boy (من إخراج كاتالين ميتوليسكو – 2011) فأنهن يُبعن فى الدعارة: فى فيلم اجازة صيف (من اخراج رادو مونتيان – 2008) فأن الزوج يلهو مع اصدقائه و إحدى الغانيات بينما تهتم زوجته الحامل بطفلهما الذى لا يعرف المشى بعد و ذلك فى إحدى غرف فندق خلال اجازة قصيرة. و ذلك كله على سبيل المثال.

حقيقة:

الاهتمام العلمى بحثا عن الحقيقة يجعل الحقيقة مفهوما هاما للطبيعة الأدبية ايضا. فى رأى زولا، فلكى تكون حقيقيا فعلى الكاتب أن ينجز مهمتين أثنتين: لاحظ الواقع و بحقيقية و عليك أن تعيد إنتاجه. «عليك أن تصور حياة : (...) شاهد ماهى، و من ثم امنح إنتاجها الدقيق.(...) (لو) إنها غير مؤثثة على حقيقة – فليس هناك مبررا لها»21 و برغم النظرية الواضحة، فأن الحقيقية فى عبارة «موضوعية علمية» تعد محلا للشك فى ممارسة الطبيعية الأدبية. يطالب زولا بأن «إمتياز الاسلوب يعتمد على منطقة ووضوحه»22 لكن الطبيعى يقوم بتحميل الواقع سواء بانطباعيته و تعبيريته أو بالحالة المُرة. هذا الاسلوب هو عكس الاسلوب العلمى، الواضح و المنطقى: إنه اسلوب فنى تماما.

على النقيض، فأن وضوح التجميل (من الجماليات – م -) هو امر مفتقد من افلام الموجة الجديدة الرومانية: فليس هناك لقطات جميلة. و كما يؤكد كريستيان مونجيو فى احدى مقابلاته: «لدى بعض اللقطات المشهدية بالفيلم و لكننى قمت بحذفها فى المونتاج»23 ثم يشرح: «أردت أن اتعاطى مع الاشياء الحقيقية بقدر الإمكان (...) إننى أريد أن اتخلص من الاستعارات المجازية و الاشياء التى ليست مباشرة، أن ادلل على شئ ما هاما ايضا 24» (التأكيد من عندنا). بانبثاق تقنيات معالجة محتملة (« لقطات مشهدية» منتج بتراكنج صارم. كرينبج، انقضاض، كاميرا طائرة : مونتاج ذى ايقاع سريع داخل تنوع من لقطات مختلفة الاحجام و الزوايا: موسيقى تستثير استجابة انفعالية من الجمهور، الخ) فأن افلام الموجة الجديدة الرومانية تتعطش لإنتاج الواقع كما هو. حتى اللقطة المعاكسة للقطة، و التى هى كلية الوجود في سينما العالم اجمع، هى مفتقدة من القاموس السينمائي لصناع السينما الرومانية الشبان، طالما إنها تعتبر كحيلة سينمائية تزيف الواقع امام الكاميرا.

يستدعى هذا الفهم للسينما « المباشرة» مقصد مخرجى الواقعية الجديدة افيطالى : «انسان يموت جوعا، إنسان مهان، يجب أن يظهر باسمه و كنيته و ليس هناك قصة مؤلفة عن انسان يموت جوعا، لأن ذلك امرا اخر، اقل فعالية و اقل اخلاقيا. فالوظيفة الفعلية للسينما ليست فى حكى حكاية مؤلفة (...) تكمن المشكلة الأخلاقية مثل الفنية، فى أن تكون قادرة على ملاحظة الواقع و ليس بانتزاع حكايات روائية منه»25 و كما يناقش بوب Pop، بالنسبة للمخرجين الرومانيين الشباب «ليست الطبيعية اداة بصرية (ولا بأى وسيلة سينمائية أخرى)

إنها (...) وسيلة لمواجهة التصنع السردى 26 يمثل هذا رد فعل لاستخدام لغة

ياسيجيرو أوزو

الاستعارة المجازية، و الرمزية و الحكايات فى السينما الر ومانية من افلام عصر شاوشيسكو إلى افلام البؤساء للتسعينيات.

مفارقة:

ليس فقط استخدام جماليات و اللغة المجازية إنما نغمة الصوت ايضا يمكن أن تمنع اسلوب الحقيقة. فالمزاح و المفارقة هما غير حقيقيين لأنهما يظهران صوت صناع الفيلم، و هكذا فهم يؤلوا للواقع بدلاً من ترك «الوقائع» تتحدث نيابة عنهم. ذلك التناقض، استخدام المفارقة و المزاح بينما الهدف هو الموضوعية هو أمر ظاهر فى كل من الطبيعية الأدبية و الموجة الجديدة الرومانية.

فى الطبيعة الأدبية، تعد المفارقة عادة ظرفية. فى جيرمينال، عمال المناجم فى حالة إضراب و حرفيا هم على وشك الموت جوعا. بينما عائلة و اصدقاء مدير المنجم يتناولون الغذاء، . و يدور نقاشهم على النحو التالى «و إنهم يعيشون (عمال المناجم) فى حالة جيدة (...) ايضا و بدأوافى تطوير اذواق غالية (...) «هل تريد المزيد من سمك الانزوط ...، (...) لقد نالنا السوء مثلهم تماما (...) و ذلك ما يرفض العمال أن يفهموه» ثم كان هناك صمت. وكان هيبوليت يعد طائر الحجل المشوى ...27 مثل مدهش آخر للمفارقة، هذه المرة كأمر جانبى من قبل السارد، و ذلك عندما ادرك السيد هينيبو أن نعجته تخادع مع ابن الأخ. بعد مقتل خطيبة ابن الاخ، صار هينيبو راضيا «هذه المأساة انهت كل شئ، لأنه لن يحافظ على ابن الاخ و لا سيخاف من أن يصير الحوذى هو – القتيل – القادم».28

فى الموجة الجديدة الرومانية تعد المفارقة الظرفية منتشرة ايضا (لازاريسكو من المحتمل أن يموت بسبب التعبير لطقم الممرضات و الاطباء فى – فيلم – موت السيد لازاريسكو). هنا ايضا مزاح اسود. فحتى الافلام ذى النغمة القاتمة لديها دقائق من الكوميديا الغريبة.

مجرد اشارة من هزليات تنهى – فيلم – خلف التلال. الموقف يضم الفن و بعض اعضاء الدير وقد قبض عليهم بتهمة قتل إمرأة شابة أثناء – عملية – طرد الاشباح، و ينتهى الفيلم بالشخصيات الرئيسية يجلسون فى سيارة فان (الكاميرا بالداخل ايضا) بينما جرار يمر بطرطشات ترابية بفعل ريح عاتية تسد علينا رؤية الشارع.

في – فيلم – ايزورا، عندما يعترف فيوريل بقتل حماته السابقة ، لم يكن هناك ترجمة لكلمة تحتمل معنيين في الحوار. يشرح فيوريل للشرطة «روديكا هى حماتى» ثم يصوب لنفسه «حماتى السابقة» فى رومانيا السابقة ex يتم التعبير عنها بـ "was" كانت . ومن ثم يقول فيوريل بالفعل «كانت حماتى» يكتب ضابط الشرطة تعليق الاعتراف «طبعا كانت» هذه القفشة هى «واحدة من المرح الغريب، تبادلات ماسة تتمايل ما بين المضحك و المأساوى».29 هذا أمر حقيقى فى افلام اخرى ايضا. فالمأساة تحوم حول الشخصيات كسحابة سوداء فى شكل غريب.

فى الثقافة الرومانية، للضحك مكانة هامة. فما ينم عن ضحك اسود ساخر هو علامة هامة لواحد من اكثر المؤلفين شهرة و هو ايون لوكا كاراجيالى Ion Luca Cara- giale (1852 – 1912). فمثلا فى اسكتش «بسطرمة خصوصى»30 فقد صنع ارون بسطرمة من جثة والده الميت كى يرسلها للقدس من اجل الجنازة، و لكن البسطرمة يأكلها شخص آخر. يشير تامارا كونستانتيكو إلى التأثير الكبير الذى يتركه كاراجيالى على كاتب اللامعقول يونسكو Ionesco الذى يعيد استدعاء بعض من اشخصيات و مواقف كاراجيالى فى عمله الخاص. و فى تحليل يونسكو لكاراجيالى من السهل أن نتعرف على جذور الطبيعية:

«يعد كاراجيالى منتقدا لكل البشر و أى مجتمع. (...) بالفعل البشرية كما قدمت لنا (...) تبدو إنها لا تستحق أن تتواجد. فشخصياته هى عينات من البشرية شديدة الوضاعة لدرجة إنها تتركنا بلا أمل. عالم حيث الكل وضيع و مثير للسخرية يمكن أن يولد فقط انقى و اكثر كوميديا عديمة الرحمة»32

وكما يناقش بوب، فأن شخصيات كاراجيالى، مثل ميتكا، «المضادة للبطل جوهريا شخصية مثيرة للمفارقة الساخرة»33 تعيش على الثقافة الرومانية و قد تم استحضارها للحياة مرات عديدة فى افلام مثل «لماذا تدق الاجراس، ميتكا للوسيان بنتيلى (1981). تقتل ميتكا فى نهاية الفيلم، وتبقى حقيقية الى الحس الساخر الاسود الفظ لكاراجيالى. و يشرح بوب أن بنتيلى هو نوع من شخصيات الأب الروحى للجيل الأصغر من صناع السينما الذين بدأوا الموجة الجديدة الرومانية. و ليست صدفة، فى مقابلة مع مجلة «فيلم كومينت» أن اشار كريستى بيويو ايضا إلى يونيسكو كواحد من تأثيراته الفعلية.34

هنا، يوجد خط مستقيم من كاراجيالى من خلال يونيسكو و بنتيلى إلى بيويو. و فى هذا الدرب فأن – فيلم موت السيد لازاريسكو،حكاية رجل عجوز مريض يموت بسبب نقص العلاج، يمكن أن يرى كهزل أسود، مشوه، و عبثى. تعد البنية الاكبر للفيلم تعتمد على التكرار و الفيلم يمتلئ باللحظات المشوهة: ينقل السيد لازاريسكو من مستشفى لآخر و مرة بعد أخرى يُنكر عليه بالعلاج الملائم وهو بشكل متواصل ملام من جانب اساتذة العناية الصحية الذين من المفترض أن يعالجوه: للخ. وقد كتب الناقد بيتر براد شو ان ذلك «يعد اسود من السواد، هامد – عن – كوميديا الوجه للجامد بالشعور»35 يؤكد مايك داسون أن «موت السيد لازاريسكو سيبكيك من الضحك، و يفزعك من الغضب، صارخا فى رحمة أو الثلاث معا، و الذى يتكلم بحقيقية مما يجعله غير عادى»36 هذا التعقيد من لون خلف ما يبدو بسيطا و سطح غير معقد من تشويه – فيلم تسجيلىFaux-decumbently يعد واحدا من مصادر الإلتباس الذى يبرز من الافلام.

إلتباس:

التنظيم الجمال و المفارقة اللذان يتناقضان مع الملاحظة «العلمية» المنفردة، هما المصدر الأساسى للإلتباس فى الطبيعية الأدبية. إلتباس هو كذلك مفهوم اكثر اهمية فى الموجة الجديدة الرومانية. فهنا ليس هناك تنظيم جمالى، و إنما مفارقة و فكاهة قاتمة يضعفان من التجرد الهادئ. بالإضافة غلى ذلك، فأن اسلوب الحد الأدنى نفسه يخلق مجال إلتباسي. فى – فيلم – الثلاثاء، بعد الكريسماس(من إخراج رادومونتين 2010) يبدأ المنظر الأول بثنائى عارى فى السرير – بعد الجنس، كما نفترض – مداعبة ، لعب ، حديث. يظهر المنظر الكلى ذى السبع دقائق فى لقطة بعيدة ثابتة مما يجعلنا نشعر إننا نقتحم خصوصية الشخصيات. هذا الإقتحام للخصوصية كلما مكثت الكاميرا في بيوت ، مستشفيات، حجرات فنادق، الخ يمكن إعتباره حيلة طبيعية كى تعطى حس «تجرد علمى»، كما إنه ايضا عامل اساسي لخلق إلتباس.

و كما يوضح اندريه بازان «عمق المجال يعيد إدخال إلتباس داخل بنية الصورة (...) و عدم التأكد الذى نجد أنفسنا فيه كمفتاح روحى أو كتأويل الذى يجب أن نضيفه على الفيلم انما يبنى داخل نفس تنظيم الصورة».37 لو أن مخرج الفيلم هومن نوع «عين سينمائية» فحسب بدون مرشح، شاهد عيان الذى يشهد على معرفته أو معرفتها، فابالتالى فأن التفسير هو مهمة الجمهور و ليس صانع الفيلم. ومثال هام هو المشهد فى فيلم إيوروا، عندما «يقوم فيوريل، بعد قتله لاربعة افراد، بتسلين نفسه. يجلس فى حجرة صغيرة فى قسم الشرطة و تتطلع الكاميرا من الحجرة الآخرى حيث يتنافس بعض من رجال الشرطة الآخرين حول إصلاح سيارة. تأخذ تفاهة حوار المقدمة اهتمام الجمهور بعيدا عن البطل (حيث الشخصيات الآخرى لا تعيره اهتماما ايضا) وتخلق إلتباسا غريبا الذى يعكس ملل الحياة اليومية، و هو ربما ما يحدد سببا واحدا لإرتكاب فيوريل لجريمته.

الحبكة المتكشفة، مع مفارقة ظرفية أو لمسة من فكاهة معتمة، كل ذلك يكمل الاسلوب فى خلق إلتباس. و كما شاهدنا، فى الأفلام التى يحقق فيها الأبطال هدفهم، فأن مواقفهم تظل فى إطار حالة يأس ؤ و، فى الأفلام التى تنتهى على نحو مأساوى، فأن المفارقة و المرح يخففان من حدة المزاج العام. و برغم من تشاؤم محدد و قتامة عادة ما يستمران كنفس ردئ، فأن الافلام تتأرجح بالتباس ثرى مانحة المتفرج بهدية من تعقيد إنفعالى. يعكس هذا الإلتباس اتجاه صناع الافلام للواقع الإجتماعى و السياسي الذى عايشوه فى رومانيا.

خلفية إجتماعية و سياسية:

نمت ما ينعت الطبيعية الفرنسية فى بيئة خصبته عد اليقين للمبراطورية الثانية (1852 – 1870)، و الحرب الفرنسية – الروسية، متضمنا حصار باريس (1870 – 1871)، و كوميونة باريس (1871) و العقود الأولى للجمهورية الثالثة (1871 – 1941). كان هذا زمن التناقضات، واقع وضح بحقيقة أن الامبراطور الذى امسك بزمام السلطة بانقلاب عسكرى a caup d' etat منح العمال الحق فى التنظيم و الإضراب. نجاح الحروب، نضال النفوذ ما بين التقليديين و الجمهوريين، المعارك الإجتماعية و السياسية لحركات حقوق العمال. عقود الهدم و إعادة البناء الطويلة لباريس، كل ذلك قد ساهم لفهم العالم كمكان حيث القوة الفردية الإنسانية لا يمكن أن تزدهر.

طبيعية الموجة الجديدة الرومانية قد تجذرت ايضا فى وقائع اجتماعية، اقتصادية و سياسية. ومن أجل أن نفهم ذلك، علينا معاودة ما حدث من تغيرات عام 1989. من حياة يومية ساكنة مراقبة بمبالغة، مراقبة و مراقبة بخوف ذاتيا، فجأة وجد الناس أنفسهم فى عالم ديناميكى ذى تغير حر و سريع و متواصل لكنه شوش و مشوش عليه حالة من عجز لديكتاتورية مستبدة حل محلها عجز فى عالم بدا أن وقائعه خارج السيطرة. فى غمضة عين، تحولت البلاد من مجتمع رسميا بلا طبقات، إشتراكى، يؤمنبالمساواة الكاملة إلى مجتمع جديد بثروة – يملكها – م – «واحد فى المائة»، ونضال حشود من الشعب تعيش ما بين مستويات الطبقة المتوسطة و الفقر. فالتغير إذن كان صادما لأى شخص يعيش بين جنباته. اصبحت رومانيا بلد يعانى فيه كل المجتمع من ما بعد فوضى ما بعد الضغط العصبى و قد صار ذلك واضحا فى الصدامات العتيقة ما بين الرومانيين و الاقلية المجرية فى ترانسلفانيا و ما بين إعتراضات الطلبة و عمال مناجم فى بوخارست (كلاهما فى 1990).

منذ ذلك الحين صارت رومانيا فى حالة سيولة. حيث حياة إجتماعية و سياسية تحت نفوذ و سيطرة ما بعد – الحكم – الشيوعى، الجناح اليسارى للحكومات، من قبل ديماجوجية قومية متطرفة، و صراع إيثنى مع الأقلية المجرية و من قبل خطط سياسية صراع دولية تصعد من مصالح الإتحاد الأوربى، و الولايات المتحدة، و روسيا. فى نفس الوقت، صار الوضع الاقتصادى فى البلاد متبخرا فأموال خصخصة الدولة دعمت زعماء – الحزب – الشيوعى السابق إلى أن صاروا طبقة إقتصادية عليا. و فتح السوق لرأس المال العالمى الذى سمح للتكتلات الدوليةأن تشترى و تغلق مصانع كى تسيل الصناعة العالمية و أن توقف التنافس.

وقد تسبب ذلك فى تعطل ضخم فى بلد لم يشهد من قبل هذا التعطل. بالاضافة إلى ذلك، صارت رومانيا واحدة من اكثر بلدات الإتحاد الأوربى فسادا، و فعالة تاريخيا كا بيروقراطية ممتدة. الكوابح الاجتماعية و السياسية و الاقتصادية و البيروقراطية قد واهنت معيشة الملايين حتى الاغنياء و ذوى البأس قد تحجموا بطرق مختلفة (عن طريق عجز البنية التحتية و عبء البيروقراطية المركب ...الخ).

هذا هو ما رآه المخرجون و اخذوا يفسرون بضبط نفس . بعض من سمات الموجة الجديدة الرومانية مثل ، التجرد ، التشاؤم، الإلتباس، المفارقة و المرح الاسود، كل ذلك قد عكس جيدا حالة عدم اليقين الجادة و إزالة الوهم التى انتشرت وسط البلاد و المنطقة. هناك ادوات لتأثير بعيد ضرورى الذى يمكن المخرجين من تجنب الإلتجاء إلى منظور إيديولوجى. لكن كما اعلن سيزار زفاتينى Cezare Zavatini «فى هذا الموقف هناك هدف قوى، رغبة للفهم، للانتماء، للمشاركة – من اجل أن نعيش سويا، فى الحقيقة»38.

كريستي بيو

نقد اجتماعى:

نقد اجتماعى للمجتمع بهدف تصاعد التغيير ليس هدفا للطبيعية الأدبية مع استثناءات قليلة للغاية، مثل جيرمينال، عندما، فى نهاية الرواية يقترح السارد بوضوح أن ثورة مستحقة وشيكة تلوح فى الأفق. و بتشاؤم متجرد، و غالبا بسخرية مرحة، يركز الكتاب ليس على النمط و إنما على الفرد كنموذج، «كشكل مفرد للانسانية»39، الذى يحيا خارج التوصيف التاريخى الدقيق. و برغم من ذلك، فأن الفروق الطبقية يجب ان تصير محل الاهتمام. و الطبقات الوسطى و العليا يتم فحصها بسخرية. اما فقراء الطبقة العاملة و الشخصيات من غير الاصل الفرنسى فكانت تعالج برضى محسوس. فعمال المناجم المضربين تم تصويرهم على النحو التالى فى جيرمينال :» هنا يوجد رجل عجوز من اصل فلمنكى، سمين، ذى دماء باردة حتى إنه قد استغرق شهورا للاضلاع بمهمة لكن بعدها عومل بمعاملة وحشية صامتة، ابكم تجاه اى تضرع حتى اذاقه الوحش المر من شرور افعاله»40

فى الموجة الجديدة الرومانية، فأن الشخصيات تأتى عادة من طبقة وسطى مبهمة بدون خيوط محددة، عاكسة واقع ما بعد رومانيا الشيوعية، حيث عائلة – من – الطبقة الوسطى تعيش فى شقة صغيرة فى ضاحية متسعة بشقق الابراج. وليس لافلام كثيرة اى مطمح فى التعامل مع المشاكل العامة للمجتمع. وكمثال دال – فيلم – لو أننى اريد الصفير، سأصفر، حيث تمثل الأم أصل كل الشرور لأنها قد هجرت كل اطفالها و رحلت للعمل فى غيطاليا. مسألة مئات الالوف من الشعب، العديد منهم والدين، قد هاجرت ليصبحوا عمال ضيوف فى اجزاء اخرى بأوروبا قد اصبحت مشكلة اجتماعية خطيرة فى رومانيا، و لدى هذا الفيلم الفرصة لشرح هذه الظاهرة. بدلاً من ذلك، يتبع الفيلم الاتجاه الطبيعى المعتاد فى النظر إلى الشخصيات كفرادى غير متصلين بالمسألة الاجتماعية الكبيرة.

فى نفس الوقت، هناك نوع واضح ايضا من افلام الموجة الجديدة الرومانيةاكثر التزاما اجتماعيا. ففيلم موت السيد لازاريسكو يتناول حالة العناية بالصحة فى رومانيا و يظهر التوظيف غير الاعتيادى العبثى للنظام. فى فيلم خلف التلال يشير مصير فواشيتا إلى تخلف الكنيسة الأرثوذكسية و فيلم محقق الشرطة يظهر الطبيعة المستبدة لنظام العدالة المجرم. و لا يظهر صناع الافلام اية انفعالات و لا تتم المعالجة لدفع الجمهور للتماهى مع الشخصيات، فيما عدا أن« التجريب العلمى» يحث على إتهام ضمنى للمجتمع و أنظمته.

خلاصة:

كانت الطبيعة الأدبية الفرنسية استجابة للوسط الاجتماعى – السياسي و الاقتصادى لفرنسا، ورد فعل للرومانسية و الواقعية فى الأدب و للإيجابية و التحديدية و الداروينية في العلوم. و قامت بمهارة بربط الأدب بالعلمى، خالقة رؤية مضادة للرومانسية وو غير واقعية لأدب جديد يعتمد على اكتشاف علمى للمجتمع الانسانى يفهم كمسيطر عليه من قبل داروينية إجتماعية. فالطبيعة الأدبية هى «نتاج للعصر العلمى»، و لكنها قد حولت تفاؤل العلوم إلى طريق جانبى:« فالكتاب الطبيعيون يفترضون الرؤية العلمية للإنسان، لكنهم يظهرون تدنى، و التجرد من الصفات الانسانية المتضمنة فى هذه الرؤية «41 أما الموجة الجديدة الرومانية فهى أولا و اخيرا سينما طبيعية، التى وهى تحاول ان تزيل رمادية التقاليد السينمائية الرومانية المثقلة بالاستعارات المجازية و الحكايات الخرافية – تستجيب لتفاؤل رأس المال العولمى الذى اثر فى رومانيا بمعاملة خطيرة من الإلتباس.

غريزة الاكتشاف العلمى و دافعية الحكى لديهما شيئا ما مشتركا: هدف خلق عالم افضل عن طريق الإحساس بالمجتمع الموجود. ومقاصد الحكى فى الموجة الرومانية الجديدة قد تم تحديدها بوضوح من قبل المخرج كالين بيتر نيزر «إنها خبرة البلاد .فأنت تواجه بتلك الأشياء و هى تتسرب إلى داخلك ايضا. (...) إنها مثل العلاج، عليك أن تخرجها من داخلك، أن تفر من مثل هذه الأشياء»42 و بهذا المعنى فما يهم إلا قليلا لو أن لمرء يشاهد «موت السيد لازاريسكو» ككوميديا أو تراجيديا. إنه تراجيكوميدى، لافتا الانتباه غلى قضايا المجتمع، وهذا بدوره، يمنح الفيلم قوة شفائية لصانعى الأفلام و للمجتمع ايضا

المراجع

دومنيك ناستا، السينما الرومانية المعاصرة : تاريخ معجزة غير متوقعة (نيويورك – مطبعة وول فلاور 2017 ص 155)

إميل زولا، الرواية التجريبية و مقالات أخرى. ترجمة بيل م. شيرمان (نيو يورك - شركة مطابع كاسل 1893)

زولا : الرواية التجريبية

إنظر دافيد باجيولى :الروائى الطبيعى(نيويورك – مطبوعات جامعة كامبردج 1990)

باجيولى 154 – مصدر سابق

باجيولى 156 – مصدر سابق

مونيكا فليمون «السينما الشعبية فى رومانيا اواخر الستينات . فى السينما، اشتراكية الدولة و المجتمع فى الاتحاد السوفيتى واوربا الشرقية، 1917 – 1989 سانجا باهيون و جون هاينز (نيويورك : روتليدج 2014)96

فيلمون 97

رويو بوب سينما الموجة الجديدة الرومانية ؤ مدخل (جيفرسون، امريكا ماكفرلاند 2014)95

بوب 57

روبرت بريسون ملاحظات المصور السينمائى. ترجمةجوناثان جريفين (كوبنهاجن – جرين انتجرر.1997)63

إميل زولا، جيرمينال. ترجمة روجر بييرسون (نيويورك. كتب ينجوين 2004) 5

مارك كيومينس «مقابلة مع كريستى بيويو. مجلة فيلم كومينت. مركز مجتمع لندن – مايو – يونية 2006

زولا، الرواية التجريبية 50

روبرت روبنسون، «حوار مع الفريد هيتشكوك». بكتشرباراد . ب . ب . س. 5 يولية 1960.

كريسينا ستةجانوفا «اتجاهات رؤية سينما المؤلف فى اوربا الوسطى و الشرقية. كارلو فيفارى 2010 – كينوكالتشرا 30 (2010).

بوجيولى 222 مصدر سابق

بوجيولى 95 – مصدر سابق

زولا، جيرمينال 359

اميل زولا، نانا ترجمة جورج هولدن (نيويورك، بنجوين 1972)45

زولا ، الرواية التجريبية.

زولا، الرواية التجريبية.

نيكروديرك «وعد شرقى» مجلة سايت ان ساوند .. معهد الفيلم البريطانى اكتوبر 2007 مايو 2015.

رامونا ميتركا، «حوار مع كريستيان مونجين، مخرج رومانى شاب. مركز الثقافة الرومانية. لندن 30 سبتمبر 2006.

سيزار زفاتينى «بعض الافكار فى السينما» سايت اند ساوند (اكتوبر – ديسمبر 1953)

بوب 60 مصدر سابق

زولا، جيرمينال، 209 – 210.

زولا، جيرمينال ، 499

مانوهالا دارجبيس «فى ظلال رجل متظلل للغاية» نيويورك تايمز 28 يونية 2011

إنظر إيون لون كاراجيالى. بسطرمة ستروفاندا (بوخارست ، اوريزينتيارى 2011)

تمارا كونستنيسكو. كاتافينوسي جاستيلى كوانى بيبا 2012

إيوجين يونيسكو. ملاحظات و ملاحظات مضادة. كتابات فى المسرح ترجمة دونالد و اتسون (نيويورك – مطبوعات جروف 1964)

بوب 166

إنظر مارك كيومينس «حوار مع كريستى بيويو» – مجلة فيلم كومينت . جمعية فيلم مركز لنكولن مايو – يونية 2006.

بيتر براداشو. موت السيد لازاريسكو. الجارديان 14 يولية 2006

مايك داوسون « الوجة الجديدة الرومانية» . ملاحظات رحلة

اندرية بازان : «ماهى السينما؟» ترجمة هيو جراى (باركلى . امريكا . مطبوعات جامعة كاليفورنيا 1967).

زافاتينى – مصدر سابق ص 52

باجيولى – مصدر سابق ص 83

زولا، جيرمينال ص 359

باجيولى – مصدر سابق ص 217.

« Train De Vie»
قطار الحياة 1998

في أواخر تسعينيات القرن الماضي، رأينا حوالي ثلاثة أفلام تعالج بشكلٍ أو بآخر نفس الموضوع، وهو المحرقة ومذبحة اليهود الأوروبيين على يد النازيةً؛ فكان هناك "Life Is Beautiful" إخراج "روبيرتو بينيني"، وإنتاج عام ١٩٩٧، والذي اتخذ شكلًا كوميديًا دراميًا، وفاز بجائزة الأوسكار عن أفضل فيلم أجنبي، ليصبح الآن واحدًا من الأفلام الأكثر شعبية؛ أما الفيلم الثاني فكان قطار الحياة "Train de Vie" للمخرج الروماني "رادو ميهايليانو"، والثالث كان "Jacob the liar" من إخراج "بيتر كاسوفيتس" وبطولة روبن ويليامز، عام ١٩٩٩، ولكن الأخير، كان فيلمًا من الأفضل له أن ينسى، نظرًا لضعفه.

واليوم سنتناول فيلم المخرج رادو ميهايليانو، بالبحث والتحليل مقارنةً بالفيلمين الآخرين، "Life is beautiful" و "Jacob the liar".

الأب بورج أوليفييه اليسوعي | ترجمة محمد طارق

كلمة عن المخرج "رادو ميهايليانو"

رادو ميهايليانو، هو مخرج وكاتب ومنتج روماني، ملك الجنسية الفرنسية، ويعيش الآن في فرنسا، وكان لانتقاله إلى فرنسا قصة أخرى؛ إذ ولد في بوخارست عام 1958 في أسرة يهودية، يتحدثون اليديشية، وكانت عائلته من العائلات التي تم ترحيلها إلى معسكرات الاعتقال النازية؛ فكانت النتيجة أنه هو نفسه والذي لم يختبر الحرب العالمية الثانية أو أيًا من ويلاتها، قد هرب إلى فرنسا عام 1980، وذلك عندما وقعت بلاده تحت حكم الديكتاتور الطاغية "سيوسيسكو".

في بلاده الجديدة، فرنسا، بدأ العمل كمساعد مخرج مع مخرجين سينمائيين مختلفين، أمثال "ماركو فيريري وفيرناندو تريوبا"، وفي عام 1992 صدر فيلمه الأول "Trahir" بمعنى خيانة، ولكن نجاحه الحقيقي قد بدأ مع فيلمه الثاني "Train De Vie"، والذي هو موضوع مقالتنا اليوم؛ إذ كان هذا الفيلم فاتحة نجاح له على المستوى الدولي، فاستلم عنه الكثير من الجوائز الدولية، كان من بينهم جائزة "Fipresci" بمهرجان البندقية السينمائي الدولي، وجائزة سيزار عن أفضل سيناريو أصلي كتب للشاشة، وجائزة "دافيد دي دوناتيلو" عن أفضل فيلم أجنبي، هذا إلى جانب الجائزة الكبرى لأفضل فيلم أجنبي في مهرجان السينما البرازيلية السينمائي الدولي.

كانت مسيرة ميهايليانو بعدها تتجه نحو إخراج افلا أكثر نجاحًا، مثل "Va Vie et devient" عام 2005، وهو فيلمًا آخر عن المنفى، ولكن موضوعه هذه المرة كان اليهود الإثيوبيين، وفي عام 2009 أخرج فيلمًا بعنوان "The concert" أو الحفلة، وهو دراما كوميدية عن مخرج روسي بأوركسترا البولشوي، والذي تم طرده من قبل النظام الشيوعي والذي كان مسئولًا عن توظيف وحماية الموسيقيين اليهود.

والحقيقة بالنسبة إلى ميهايليانو، كان لمولده ونشأته اليهودية عظيم الأثر في أعماله، وذلك لانتمائه إلى شعبٍ عانى لقرونٍ من التمييز في المدن الأوروبية المختلفة (روسيا، ألمانيا، رومانيا، ... إلخ)، كما اضطروا للفرار من بلدٍ إلى أخرى؛ فكتب عليهم المنفى، فكانت المحنة الصعبة للشعب اليهودي، وحياة المنفى، يشكلان مصدر الإلهام، لهذا المخرج الجديد حينها.

لقطة من الفيلم

وعلى الرغم من أن ميهايليانو كان بمثابة واحدًا من الجيل الجديد للمخرجين الرومانيين حينذاك، إلا أن أعماله اعتمدت في طياتها على استخدام عالم الخيال، عوضًا عن الواقعية الجديدة، وذلك من أجل التعبير عن الصعوبات التي يواجهها الأشخاص على اختلافهم، وهو الأمر الذي جعل النقاد ينقسمون حوله، بين معجبٍ ومعارض، إلا أنه ورغمًا عن هذا الإنقسام، قد نجح في أن ينال الإقبال الجماهيري، فحصد نجاحًا كبيرًا، وأكثر من جائزة ممنوحة من الجمهور في مهرجاناتٍ دولية.

في عام 2008 تم تعيين ميهايليانو من قبل المفوضية الأوروبية، سفيرًا أوروبيًا يهتم بالحوار بين الثقافات، كما أصبح في عام 2009 سفيرًا أوروبيًا للإبداع والإبتكار، مما جعله فردًا نشطًا للغاية على المستوى السياسي الأوروبي؛ يعمل من أجل تعزيز وحماية السينما الأوروبية.

"Train de Vie" .. قطار الحياة

في إحدى الأمسيات، من عام 1941، كان شلومو، والذي دعاه كل أفراد البلدة بالجنون، يركضُ في قرية يهودية صغيرة برومانيا، ويصيح في الجميع: النازيون يقومون بترحيل جميع اليهود من القرى المجاورة، وقريبًا سيأتي دوركم. حينها قرر مجلس القرية الإجتماع على الفور، لمناقشة فكرة شلومو المجنونة، إلا أنهم في النهاية قد سلموا بصحتها، وقرروا الهروب من الخطر النازي القادم، وهنا قرر جميع سكان القرية تنظيم قطار ترحيل مزيف، يغطي فيه سكان القرية كل الأدوار المطلوبة، من سائقي القطارات إلى اليهود السجناء المرحلين، وصولًا إلى الضباط الألمان وحتى العساكر الصغار، وبذلك يأملون في النجاح باجتياز الحدود إلى أوكرانيا وروسيا، حتى الوصول إلى فلسطين، والتي يعتبرونها موطنهم الحقيقي.

ينطلق القطار مع ركابه الذين ملأهم الخوف والأمل على السواء، إلا أنهم وعبر الرحلة تبدأ مشكلاتهم والتي لا تقتصر فقط على العالم الخارجي، بل بدأت المشكلات داخلهم، فكان هناك مردخاي، الضابط النازي المزيف، قد بدأ في تقمص دوره بإتقان حتى أخذ في إعطاء الأوامر لمرؤوسيه، وهنا بدأ السجناء اليهود في التذمر من النازيين، والذين هم في الحقيقة عبارة عن أصدقائهم اليهود، كما كان هناك الشاب يوسي، والذي تحول بدوره إلى الماركسية، وتمكن من تكوين خلية شيوعية داخل القطار.

كل هذه المشكلات المصطنعة لم يضاهيها في شئ سوى لحظة مرور قطارًا آخر حقيقيًا بجانبهم، وهو الأمر الذي خلق لحظة توتر حقيقية، بدت على الجميع، حتى اكتشفوا أن القطار الآخر، ماهو سوى قطارًا مزيفًا يملؤه الغجر، الذين تعرضوا للاضطهاد من قبل النازيين، و وانتهم نفس الفكرة، وحينها يكمل القطارين رحلتهما معًا حتى الحدود الروسية، وبعد أن اعتقدوا أنهم قد تم انقاذهم، نشاهد لقطة مقربة من شلومو (وجه القرية الأبله) وهو يسرد علينا مصير بعض الشخصيات، سواء في روسيا أو أمريكا أو حتى فلسطين، ولكن بعدها تبدأ اللقطة تأخذ منحنى أكثر اتساعًا، ليظهر وجه شلومو خلف أسلاك شائكة، وفي الخلفية نرى الصورة القاتمة لمعسكر الاعتقال.

يمكن اعتبار هذا الفيلم بمثابة فيلم طريق، إذ تتطور الرحلة غالبًا أثناء رحلة القطار، مما يتيح الفرصة لجميع أفراد المجتمع المصغر في القطار، للتطور، والكشف عن مواقفهم بمختلف جوانبها، وكما يقول احد النقاد الإيطاليين؛ فإن ميهايليانو قد نجح بشكل جميل في عرض التأثيرات اللاإنسانية لكلًا من الإيدلوجية والسلطة على حياة الفرد، موضحًا كيف يمكن للكوميديا أن تكون أكثر مأساوية من التراجيدية نفسها، وهو الأمر الذي أكده ميهايليانو نفسه قائلًا: "الفكاهة، كيهودي، هي التي ساعدتني على البقاء، مما أنقذ حياتنا وذاكرتنا"، ثم استطرد قائلًا: "الضحك هو طريقة أخرى للبكاء".

المخرج رادو ميهايليانو

الأفلام الثلاث

"Train de vie" "Life Is beautiful" "Jacob The Liar"

سأبدأ أولًا بفيلم "Jacob The Liar" أو يعقوب الكذاب، والذي يعالج محنة مجتمع في حي اليهود ببولندا في الحرب العالمية الثانية؛ إذ تم عزل المجتمع اليهودي بين جدران هذا الحي عن طريق حوائط عالية، وهو الأمر الذي جعل ساكني هذا الحي يعيشون في خوفٍ وقلق دائم من أن يتم نقلهم إلى معسكرات الإعتقال.

يجد جاكوب اليهودي نفسه في مقرًا للنازية، ويستمع مصادفةً إلى بث يكشف أن الألمان يخسرون الحرب تدريجيًا، فيعمل على نشر تلك الأخبار داخل شعبه، كما يقوم بعمل محطة راديو خاصة، تذيع أخبارًا كاذبة عن معاركٍ خاسرة، وهي إذاعة موجهة للألمان وللشعب اليهودي على السواء، وذلك من أجل أن يرفع من معنويات شعبه، ويحبط الآخرين، وكما هو الحال في الفيلمين الآخرين، خيال الشخصية الرئيسية هنا هو البطل الذي يقوم بإنقاذ الآخرين؛ إلا أن الفيلم قد خرج بصورة ضعيفة للغاية؛ فيقول عنه الناقد السينمائي الأمريكي الراحل روجر إيبرت "الممثلين الآخرين قد قاموا بأداء أدوارهم على أكمل وجه؛ شريبر مثلًا كان مقنعًا، إلا أن السيناريو الإخراج كانا يسيران في اتجاهاتٍ مختلفة. كانت الشخصيات تبالغ في الأداء وتسير نحو نتيجة مفروغ منها، كما أن المشهد الأخير لفريق موسيقى الجاز، والذين يغنون ثلاثة أغنيات بالقرب من معسكر الإعتقال، لم يكن لهم أي مبررًا دراميًا بالفيلم، كما يعتبر الفيلم من أسوأ أدوار روبن ويليامز".

الفيلم مستوحى من فيلم للمخرج الألماني إرنست لوبيتش، والذي أنتج عام 1975 بعنوان "We Want to live"، وفاز بجائزة الدب الذهبي في برلين، إلا أنه يفتقر بالتأكيد إلى جودة الفيلم الأصلي وعمقه.

على العكس من ذلك، هناك الكثير من القواسم المشتركة بين فيلمي "Life Is Beautiful" و "Train de Vie"، لدرجة جعلت البعض يتهمون ميهايليانو بالاقتباس، وهو الإتهام الذي نجى منه، لأنه كتب فيلمه قبل إصدار فيلم بينيني "Life is beautiful".

يبدأ كلا الفيلمين براوي، يعرض علينا القصة، ففي فيلم بينيني "الحياة جميلة" يبدأ الراوي قصته بـ "حدث ذات يوم" وهي قصة بسيطة، إلا أننا في نهايتها نكتشف أن الراوي هو الفتى الصغير الذي ظهر بالفيلم، جوشوا، وأن قصته هذه هي هدية والده له، أما فيلم "قطار الحياة"؛ فيبدأ مع شلومو، الوجه الأبله في القرية، يعرض علينا القصة، كما ينتهي الفيلم من خلاله، وهو يخبرنا بما حدث للشخصيات الرئيسية ؛ إلا أن هناك نهايةً أخرى تتخطى هذا الجانب الهزلي في الفيلمين، وتظهر لنا أنيابها في الجانب المأساوي للهولوكوست، إذ وعلى الرغم من أن كلا الفيلمين يستخدمان شخصيات مضحكة، إذ يستخدم غويدو وهو الأب في فيلم "الحياة جميلة"، حس الفكاهة لديه، ليمكن عائلته من النجاة في معسكرات النازية؛ لتصبح الفكاهة سلاحًا قويًا في مواجهة المحرقة، وعلى الجانب الآخر من فيلم "قطار الحياة" نجد شلومو الوجه الأغبى والأكثر جنونًا بالقرية وهو يستخدم الخيال وحس الفكاهة لإنقاذ مجتمع بأكمله.

في الفيلمين لدينا رحلة قطار، مع اختلاف اتجاهاتهم ونتائجهم، ففي فيلم بينيني نجد القطار يأخذ المسافرين إلى معسكر الإعتقال، لنصل إلى المعاناة كان مصدرها تلك المعسكرات، أما فيلم ميهايليانو، فالقطار كانت وجهته الحدود الروسية، وكان هدفه تحرير مسافريه، كما استخدم كلا الفيلمين الفكاهة كوسيلة لمعالجة الأحداث الدرامية، بطريقة تجعلها أقرب إلى قلوب الجمهور، دون أن تقلل من عبء المعاناة الإنسانية للموضوع الرئيسي، وهو المحرقة، ولكن في الوقت الذي قام فيه بينيني، بعرض صور من داخل معسكرات التعذيب النازية، تستعرض السجناء وجثث الموتى، تجنب ميهايليانو تلك المشاهد في فيلمه تمامًا.

لعبت الموسيقى دورًا هامًا في كلا الفيلمين، إذ تم عمل مقاطع موسيقية أصلية من قبل اثنين من أقوى ملحنين هذا العصر، مثل "نيكولا بيوفاني" والذي قام بعمل الموسيقى التصويرية لفيلم Life Is beautiful، وفاز عنها بجائزة الأوسكار، كما طلب ميهايليانو من الموسيقار الشهير "جوران بريجوفيك" عمل الموسيقى التصويرية لفيلم Train De Vie.

كان التناول الكوميدي في المعالجة سببًا في حكم بعض النقاد على عمل ميهايليانو بعدم إحترام معاناة اليهود، إلا أنه من غير العادل أن يتم الحكم على هذا العمل دون النظر إلى عمق ما يبتغيه، إذ وبنظرة فاحصة لأعمال ميهايليانو، سنكتشف عمق معرفته بالمعاناة اليهودية، كما أن أغلب محبي العمل كانوا ممن تعرضوا للتمييز، وعلى الرغم من أن بينيني قد تناول عمله بنفس المعالجة الكوميدية إلا أنه قد حظي بثناء النقاد، حتى تم منحه جائزة خاصة من جمعية يهودية.

تقييم فيلم قطار الحياة

يعتبر فيلم Train De Vie، هو فيلمًا بسيطًا ومحبكًا بطريقة رائعة، يجمع بين الكوميديا والتراجيديا؛ في إيقاع لا تشوبه شائبة، عززت منه الموسيقى التصويرية للعمل، كما نجح ميهايليانو في عمل فيلمًا يعبر عن أهوال السلطة والأيدلوجية من ناحية، وعن الخوف والقلق الذي انتاب مسافرين قطاره من ناحية أخرى، كما عبر بإقتدار عما يختلج في النفوس من نزعات داخلية للمسافرين، فاستطاع أن يخلق من الشخصيات النمطية المعتادة والدوافع البسيطة المبتذلة، واقعًا جديدًا خياليًا يحياه أفرد القطار، ونستطيع أن نلمس فيه في ذات الوقت التسلسل الهرمي للمجتمع حينذاك، من ضباط شرطة يمارسون الضغوط و يستخدمون سلطتهم، إلى طبقاتٍ دنيا مقهورة.

في الفيلم تم خلط رقة وجمال السيناريو مع التصعيد الذي شهدته الأحداث المروية بطريقة متكاملة، وهو ما قاد إلى نهاية دراماتيكية؛ إذ تمكن من خلق مرآة موازية، عزل فيها كل المكونات الواقعية، لتبدأ في التسرب إلى الرحلة عبر مشاهد النهاية، كما لعبت الموسيقى دورًا هامًا في التحضير للرحلة الطويلة، وفي الحفاظ على مناخ هادئ للمسافرين، كما سمح للجمهور بتلقي موضوع الفيلم العميق وهو المحرقة، على أنغام خفيفة وهادئة.

يقول ميهايليانو أن الضحك هو طريقة اخرى للبكاء، وقد يكون البكاء ايضًا طريقة أخرى للضحك، فنحن نضحك حين يغادر اليهود قريتهم في الخفاء، ويتمكن منا البكاء عندما يودع الحاخام المعبد اليهودي، ونعاود الضحك مرةً أخرى من النازيين الذين خدعوا على مدار أحداث الفيلم، فإن كان الضحك هو طريقة أخرى للبكاء؛ إذن فهي طريقة مراوغة، ومستفزة ومؤلمة، تبقينا على مدار الأحداث على حافة الرعب، حتى نصل إلى المشهد الأخير وشلومو وميهايليانو رمزا الحكمة والجنون يدعوننا للعبور معهم، إلى الناحية الأخرى من الحدود.

أفلام منتصف العام.. موسم يُخالف التوقعات

يظل موسم أفلام منتصف العام السينمائي في مصر، والذي يأتي بالتزامن مع العطلة الدراسية، فرصة لإنعاش دور العرض، عبر توقعات عديدة بأن تنال الأفلام المعروضة فيه قبولًا وسط حضور قد يكون مبالغًا فيه من قِبل جمهور وعشاق السينما المنتمين إلى مراحل عمرية متفاوتة، خاصة الطلاب الذين يحتفلون بالعطلة المنتظرة.

نرمين يُسر:

في هذا الموسم تنافست ثمانية أفلام مصرية في جميع دور العرض، أثبت فيها البعض نجاحه وأحقيته في أن يستمر ملصقه الدعائي في تزيين حوائط السينمات، بينما تم سحب أكثر من فيلم بعد الاسبوع الأول من العرض العام. في الوقت نفسه لم تحقق الأفلام المستمرة في العرض أرباحًا مُرضية في شباك التذاكر.

من بين الأعمال التي تم عرضها في دور العرض بمختلف محافظات مصر على مدى الموسم، الذي امتد منذ ديسمبر الماضي مرورًا بشهر يناير وحتى منتصف فبراير 2018، فيلم "طلق صناعي"، من إخراج خالد دياب وكتب السيناريو والحوار كل من محمد وشيرين دياب، الذي تصدر إيرادات هذا الموسم بإجمالي مبيعات تذاكر وصلت إلى تسعة ملايين جنيه.

يرجع تحقيق هذه الأرباح واحتلال الصدارة إلى فريق العمل وأبطاله، الفنانة حورية فرغلي التي جاورت النجم ماجد الكدواني، والذي لعب دورًا مختلفًا وجديدًا هذه المرة، حيث يقوم الكدواني بدور الزوج حسين الذي يستغل وجوده وزوجته في السفارة الأميركية، ليطلب من هبة الحبلى بتوءمين أن تتناول أقراصا دوائية تسرّع من عملية "الطلق" لا التي تسبق وضع المولود، أملًا في ولادة الطفلين على أرض أمريكية، وبالتالي يمكنه المطالبة بالحصول على حق الجنسية الأمريكية للصغيرين. يتضح مع أحداث الفيلم فشل خطة الزوج بعد تصاعد ذروة الأحداث وتدخل الجهات الأمنية من الجانبين الأمريكي والمصري.

وجاء فيلم "رغدة متوحشة" من إخراج محمود كريم، وتأليف علي غالب، وكتب السيناريو والحوار له لؤي السيد، في المكانة الثانية بفارق إيرادات صغير لا يتعدى مائة ألف جنيه؛ حيث حقق الفيلم ثمانية ملايين و935 ألف جنيه، الفيلم من بطولة رامز جلال وبيومي فؤاد وريهام حجاج.

يلعب رامز جلال في الفيلم شخصية إسماعيل، الشاب المُطلّق والأب الفاشل لطفل جميل، والذي يحلم بالعمل في مجال السينما كمصمم خدع ومؤثرات بصرية/ Visual effects بدلًا من استخدام موهبته التي يجيدها في فن الماكياج والتنكر. يطلب إسماعيل من صديقه/ محمد ثروت مدير الإنتاج في إحدى شركات الدعاية الكبرى أن يعرض بعض أعماله على المخرج الذي يعمل معه/ بيومي فؤاد، ليجد المخرج على الملف صورة لفتاة تصلح للقيام ببطولة الإعلان الذي يدور حول فكرة محاربة التحرش الجنسي

الى الثورة والهتافات المحفوظة.

ويأتي في المركز الأخير فيلم "جدو نحنوح" من إخراج سيف يوسف وتأليف جوزيف فوزي، بأرباح لا تتعدى 400 ألف جنيه؛ وهو من بطولة مجموعة من الوجوه الشابة، إذ تجد أشهرهم محمد ثروت، ويدور الفيلم حول مجموعة من الشباب يتوفى جدهم، وعند توزيع الميراث يكتشفون بمرور الأحداث أن جدهم لم يترك لهم أموالًا، بينما ترك وصية يُطالبهم فيها بالبحث عن كنز مدفون، وبالبحث عن مكان الكنز يتضح أنه داخل مستشفى المجانين.

يخطط الأحفاد لدخول مستشفى المجانين سعيًا لإيجاد الكنز، وهناك تحدث لهم الكثير من المفارقات الكوميدية، والتورط مع شخصيات المستشفي الموتورين، ومحاولة التأقلم والتعايش معهم للوصول إلى إرثهم المدفون. يذكر أن الفيلم يخلو تمامًا من الإبداعات الجديدة واستبدلها بإفيهات مُكررة ومستهلكة لا تُثير الضحك؛ وعن أغنية الفيلم فقد غناها الفنان الراحل نجاح الموجي من كلمات الشاعر الراحل سيد حجاب في فيلم "أيام الغضب"، من إنتاج عام 1989.

في نظرة عامة على موسم سينمائي هو واحد من أهم مواسم عروض الأعمال السينمائية حامية الوطيس، جاء ذلك الموسم بأرباح إجمالية 27 مليون جنيه لثمانية أفلام؛ ما يُعّد ربحًا ضئيلًا للغاية مقارنة بما هو منتظر من جمهور موسم الإجازات من الطلاب المنشغلين في الاستذكار وخوض الامتحانات، وذووهم الذين يتطلعون إلى فك حظر الدروس الخصوصية والامتحانات المتتالية، عن طريق الترفيه عن أنفسهم بالسفر أو الذهاب إلى السينما، ولكن لم يحدث شيئًا من ذلك.

لن نُلقي اللوم على الظروف الاقتصادية التي من شأنها إعاقة أسرة كاملة عن حجز مقاعد في السينما ومشاهدة العروض، ولكنها ردود أفعال المشاهدين الساخطين على المستوى الفني للأعمال السينمائية، والتي تناقلها بقية الراغبين في المشاهدة ليتحولوا بدورهم إلى عازفين عنها.

وقد عقب على هذا الرأي لؤي عاطف، مدير سينما فاميلي المعادي، التي تملك 12 شاشة عرض، والذى أبدى رأيه فى مجموعة الافلام المعروضة بأن معظمها كان متوقعا له الانسحاب من العرض بعد اسبوع تقريبا، كما حدث مع فيلم محمد هنيدي حليمو أسطورة الشاطئ الذى تم رفعه من السينمات بعد ايام قليلة من العرض العام، واشاد لؤي بالجهد الذي يبذله المنتج احمد السبكي في اصراره على اللحاق بالمواسم السينمائية المتتالية، ما يساعد ويدعم حراك الانتاج والعرض السينمائي، ويضيف لؤي أن إنتاج السينما المصرية لعام 2017 قد تم حصره في 48 فيلما وهي كمية ليست بالقليلة، ولكن الجودة هي التي تقل مع الوقت، وعلى أمل ارتفاع جودة الاعمال في المواسم القادمة.

بالسيدات في المجتمع المصري. يتضح أن الفتاة هي نفسها إسماعيل الذي ابتكر قناع الفتاة وألصقه بوجهه من فترة لإنقاذ تخلف الموديل عن موعد العمل، والمفترض أن يتم تصوير بوستر دعائي كان يعمل على إنجازه في الوقت المحدد. يستسلم إسماعيل لقبول التمثيل في الإعلان بشخصية رغدة حتى يقع في حب رانيا مساعدة المخرج/ ريهام حجاج وهنا تبدأ الأحداث في التلاحق، ويقف إسماعيل في مفترق طرق تستوجب عليه الاختيار.

أما عن فيلم "عقدة الخواجة" من إخراج بيتر ميمي وتأليف هشام ماجد وشيكو، وبطولة حسن الرداد وهنا الزاهد، وماجد المصري وحسن حسني والذي حصل على المركز الثالث بايرادت وصلت الي ستة ملايين ونصف.. ويدور فيلم عقدة الخواجة في اطار اكشن كوميدي حول شاب ينتمي للطبقة المتوسطة يتعرف على فتاة جميلة وثرية ابنة رجل اعمال معروف ومن ثم يخوض معها مجموعة كبيرة من المغامرات، واللي تتشابك مع رغبته في الانتقام لوفاة شقيقه والذي يعتمد عليها الجزء الخاص بالحركة والأكشن في الفيلم.

لا نستطيع تحديد إلي أى مدرسة اداء ينتمي اليها حسن الرداد، حيث تجد منه خليطا من ممثلين كبار مخضرمين، إذ يؤدى الرداد طريقة القاء مشابهة للفنان محمود عبدالعزيز واحيانا يكشر وجهه مقلدا نظرة الزعيم عادل امام ومن الاكشن فبالطبع تجد حماسة احمد السقا تطفح من اداء حسن الرداد.

نجح ماجد وشيكو الى حد كبير في حبك الالتواءات الدرامية للفيلم التي بدت كوميدية ومثيرة للضحك في إفيهات غير مكررة.

فيلم عقدة الخواجة من اخراج بيتر ميمي وتأليف هشام ماجد وشيكو.

وحصل فيلم "اطلعولي بره" من إخراج وائل إحسان وتأليف كل من طارق الأمير وفادي أبوالسعود على المركز الرابع في إيرادات موسم نصف العام، وحققت مبيعات تذاكره مبلغ مليون و900 ألف جنيه. الفيلم بطولة كريم محمود عبدالعزيز وأحمد فتحي وخالد الصاوي.

يدور الفيلم حول شاب فقد والديه ومن ثم اعتنت به جدته المتسلطة التي تحدد له طريقه واختياراته، لينشأ يوسف/ كريم محمود عبد العزيز رجلا مترددا في اتخاذ أبسط قراراته اليومية؛ يعمل يوسف في شركة إعلانات يملكها والده وعمه -الذي قام بدوره بيومي فؤاد - وهو السبب في خضوع يوسف للعلاج النفسي لمعالجة تردده وضعف شخصيته في التعامل مع الآخرين؛ ليعرف من الطبيب/ أشرف عبدالباقي، أن هناك أحد الملوك القدامى يستطيع أن يخرج شخصياته المتناقضة التي تعيش بداخل عقله للجلوس على مائدته للمناقشة واتخاذ القرارات. يقرأ يوسف التعويذة المكتوبة في كتاب يحمل نفس عنوان الفيلم ليصحو في الصباح يجد شخصين غريبين يتعاركان: هما كيكي/ خالد الصاوي الذي يمثل الجزء السيئ والشرير من شخصية يوسف، وأبوالخير/ أحمد فتحي الذي يظهر من اسمه أنه من يمثل الجزء الملائكي؛ وتدو الصراعات ما بين الشخصيتين بشكل كوميدي على مدار الأحداث.

وحصل فيلم "خلاويص" من إخراج خالد الحلفاوي وتأليف لؤي السيد وفيصل عبدالصمد، على المركز الخامس بايرادات وصلت إلى 800 ألف جنيه. الفيلم بطولة أحمد عيد وآيتن عامر والطفل آدم وهدان، الذي يعد أحد المحاور الرئيسية التي يدور الفيلم حولها.

يتم القبض على الطفل/ علي حسن أثناء قيامه باللعب مع أصدقائه لعبة "خلاويص" أو الاستغماءة الشعبية الشهيرة، نتيجة تشابه اسمه مع اسم أحد الجناة، وعندما يعلم أبوه بذلك يسعى جاهدًا لتوضيح الحقيقة، وتساعده في ذلك محامية شابة، في حين يلعب أحد الإعلاميين دورا غريبا يريد من خلاله إثبات أن الطفل هو المتهم الحقيقي، ويبدو أن الجاني الحقيقي له علاقة بأحد المسئولين الكبار في الدولة؛ كل ذلك في إطار كوميدي واستكار لأوضاع لا تفكر وإنما تفعل ما تُمليه القوانين حتى وإن كانت غير منطقية، من نقاط الضعف في فيلم خلاويص ان القصة الاصلية قد حدثت بالفعل فيما بعد ثورة يناير ونالت من الشهرة والسخرية ما يجعل المشاهد لا يشعر بجديد خاصة وان جمهو السينما قد تشبع بجرعة زائدة من الاعمال السينمائية والدرامية التي تشير

أحدث مهرجانين للسينما في مصر
من أسوان إلى شرم الشيخ

في نهاية فبراير ٢٠١٨ أقيمت الدورة الثانية لمهرجان أسوان لأفلام المرأة، فكرة إقامة المهرجان تعود إلى الناشطة النسوية عزة كامل وجمعيتها (نوت) ربة السماء عند الفراعنة. مع الكاتب الصحفي حسن أبو العلا والسيناريست والكاتب المسرحي محمد عبد الخالق.

صفاء الليثي

أن يقام مهرجان لأفلام المرأة في أسوان فكرة لامعة لابد أن يتحمس لها المسئولون، لجنة المهرجانات بوزارة الثقافة، محافظة أسوان، ووزارتا السياحة والشباب. مهرجان سينمائي يتضمن مسابقة للأفلام الطويلة، وأخرى للقصيرة، ورش عمل وندوات تكريم وندوات عامة تناقش قضايا محددة.

ورش العمل هي الخدمة التي يقدمها مثقفو العاصمة وخبراؤها إلى شعب المحافظة المضيفة، والمهرجان كسابقيه، الإسماعيلية والإسكندرية والأقصر الإفريقي يقام آتيا معه منظموه ، بل يمثل المشاركون به غالبية من العاصمة ، تبقى القدرة على اجتذاب أهل المدينة التي يحمل المهرجان اسمها مرهونا بالفاعليات الموازية وورش العمل ومحاضرات فنون السينما بفروعها المختلفة. في أسوان أقيمت ست ورش الأولى في السيناريو ومحاضرها السيناريست صاحب الأعمال الناجحة في السينما والتلفزيون ناصر عبد الرحمن، والثانية في الفيلم الوثائقي ومشرفته المخرجة الشابة عايدة الكاشف، والثالثة في الرسوم المتحركة ومحاضره المصور وفنان التحريك أشرف مهدي. والرابعة ورشة صناعة أفلام قليلة التكلفة للمخرجة كيسينيا أوخابكينا من روسيا. الخامسة قراءة في الصورة السينمائية في الفيلم المصري قدمها روش عبد الفتاح من سوريا/ والسادسة ورشة الإدارة الفنية لألمانية سيجرون دراباتز، منسق الورش الفنية سيد عبد الخالق.

مهرجان أسوان لأفلام المرأة يمكننا أن نصفه بأنه (مهرجان للسينما ومنافع أخرى) إذ إن ملتقى النساء الذي تنظمه نوت وعزة كامل شغل فاعلية موازية لعروض المهرجان وفاعلياته السينمائية، وكان اختيار المناضلة الجزائرية (جميلة بوحيرد) أمرا به اهتمام بالمرأة ودورها الفاعل في حرب الاستقلال دون ربطه بالفيلم المصري الذي حقق للمناضلة دونا عن زميلاتها – وهم كثر- شهرة على المستوى الشعبي. اختار المدير الفني حسن أبو العلا إطلاق اسم جميلة بوحيرد على الدورة الثانية ولم يربطه بتكريم النجمة الممثلة المنتجة المصرية ماجدة الصباحي ولم يعرض الفيلم الذي أخرجه يوسف شاهين المحتفى به أيضا بالمهرجان في ندوة خاصة كرمت اسمه. كما تم تكريم اثنتين ممن نسميهم (أجيال شاهين) وهما المنتجة ماريان خوري، وفنانة تصميم الملابس ناهد نصر الله . كرمتا في ختام المهرجان ومعهما المخرجة التسجيلية الكبيرة عطيات الأبنودي، اكتفى المهرجان بنشر دراسات عن المكرمات الثلاث بالإضافة إلى تكريم النجمة الممثلة منى زكي التي فازت بإقامة ندوة عنها أدارتها كاتبة الدراسة الكاتبة الصحفية انتصار دردير، وكانت ندوة ثرية ناقشت فن التمثيل وعلاقة المكرمة بالمخرجين وكان بعضهم حاضرا وتحدث عنها كممثلة مثل المخرج محمد يس والمخرج عمر عبد العزيز وغيرهم من المشاركين ، ولم تحظ المكرمات الثلاث ماريان وناهد وعطيات بنفس الفرصة، بل تم الاكتفاء بمنحهم جائزة المهرجان ، تمثالا ذهبيا لنوت، في حفل الختام.

الأكثر إيلاما بالنسبة لي عدم التفكير في كيفية صعود المخرجة عطيات الأبنودي التي تجلس على كرسي متحرك نظرا لظروفها الصحية ، فلم تصعد لتسلم تكريمها وحدث ارتباك وتسلمت تكريمها في الصالة بعدما نزل إليها رئيس المهرجان والمحافظ

وزيرة الثقافة ومذيع الحفل

ليلى علوي رئيس شرف المهرجان

والتف حولها عدد من كبار الشخصيات الحاضرة، وكان يجب التفكير في دخولها من الكواليس لتواجه الحاضرين وتتلقى تكريمها من على خشبة المسرح في مواجهة من كرموها. وكان من الأفضل الاكتفاء بظهور جميلة بوحيرد في الافتتاح والاهتمام بالمخرجة التسجيلية الكبيرة التي اختارت السينما التسجيلة عن سبق إصرار وترصد - على حد تعبيرها - لتقوم من خلاله بخدمة شعبها ونماذجها القوية من النساء (راوية

وعطيات، ونائبات البرلمان) اللاتي تناولتهن في أفلامها التي تمثل مسحا لقدر غير يسير من مسيرة النساء المناضلات من أجل عيشة كريمة . تمنيت أن يصحبها رئيس المهرجان أو مديره الفني من على السجادة الحمراء وهو ما لم يحدث، في حين التف حولها زملاء مهنة صنع الأفلام ومحبوها من الناقدات الحاضرات في مظاهرة حب عكست تقديرا للمخرجة الكبيرة نابعا من القلب. قد تبدو هذه تفاصيل صغيرة ولكن المهرجان، كل مهرجان سينمائي نوع من الاستعراض لفنون يتداخل فيها فن المسرح مع السينما لتقديم حدث متكامل ، قلنا إن المهرجان كان سينمائيا ومنافع أخرى، ولا بأس بذلك حيث إن المحافظة الجنوبية تحتاج اهتماما من محظوظي العاصمة في كل نواحي العمل الثقافي والاجتماعي، وهو ما لاحظنا آثاره على سيدات أسوان الفرحات بقدومنا إليهن. وكرمهن الشخصي والعام من حسن الاستقبال وتوجيه الدعوة لحضور أحداث أخرى تقمن بتنظيمها مع سيدات المجتمع المدني بأسوان. لاحظنا فرحة الشباب وخاصة بمشاركتهم في ورش العمل، وفي التفافهم حول المناضلة جميلة بوحيرد، والنجمة منى زكي، والتسابق لأخذ الصور التذكارية معهما. أسوان والنوبة بكل عراقتهما وأصالتهما تحتاج دعما أكبر لمهرجان أسوان لأفلام المرأة ومزيدا من المنح المقدمة من رجال الأعمال ومن المؤسسات خاصة وعامة، ليحقق هدفه في نشر الوعي الثقافي بالسينما الفنية ولتنشئة أجيال تتعرف على فنون العالم المختلفة وعلى ثقافاته، لتتعرف على نوعية سينما مختلفة خلافا للسينما التجارية (مصرية وأمريكية) التي تعرض في دار عرض وحيدة لم يتم تجديدها (دار الصداقة بأسوان) والتي أنشئت بدعم سوفيتي واكب بناء السد العالي.

أسوان مناخ مثالي لإقامة مهرجان سينمائي .. ولكن!!

الكارثي من وجهة نظري عدم تعاون الهيئة العامة لقصور الثقافة مع المركز القومي للسينما لكي تقام العروض بقصر ثقافة أسوان والندوات في قصر ثقافة العقاد، ولكن يبدو أن كل رئيس للمؤسستين يحارب لكي يبدو الفاعل الوحيد في حدث يخص وزارة الثقافة كلها، ولا يخص هيئة منها أو مؤسسة واحدة ، فأن تقام العروض في قاعة ملحقة بفندق إقامة الضيوف وكذا الندوات أمر طارد للجماهير الشعبية التي تنفر من الفنادق الكبرى وتشعر بالغربة داخلها، بينما تشعر أنها في بيتها في قاعات قصور الثقافة، إنها الثقافة الجماهيرية بما تقدمه للشعب دافع الضرائب وصاحب الحق في الاستفادة من الخدمات الثقافية المتنوعة والسينما على رأسها . أسوان إذن بجماهيرها من شباب متعطش للمعرفة، الراغب في تعلم التصوير وفنون صناعة الفيلم تحتاج دعما أكبر ليصبح مهرجانها دوليا بحق يجذب أفضل الأفلام، أسوان بأثارها المصرية القديمة، ومنها معبد فيلة، وقراها النوبية ومتحف النوبة، وملتقى النحت المقام سنويا بنجاح كل عام ، أسوان حافلة بمظاهر الحضار قديمها وحديثها تقدم مناخا مثاليا لإقامة مهرجان سينمائي كبير.

كان لابد من هذه المقدمة الطويلة قبل استعراض أفلام المسابقتين الطويلة والقصيرة التي عمل على اختيارها لجنة من خمسة أعضاء اختارهم المستشار الفني للمهرجان وهو من اعتمد القائمة النهائية لأفلام مسابقة كانت قوية في مجموعها ومتنوعة في تمثيلها لمختلف دول العالم، ومنها مصر بفيلمين وهو نجاح فشل فيه مهرجان القاهرة العريق نظرا لبساطة شروط المشاركة في مسابقة أسوان، والفارق بينها وبين تعقيدات المشاركة بمسابقة مهرجان القاهرة السينمائي الدولي التي تشترط أن يكون الفيلم المشارك عرضا أول في المنطقة العربية والشرق الأوسط وألا يكون شارك في مسابقة أربعة عشر مهرجانا آخر فيما يسمى باتحاد المهرجانات الدولية وهي 15 مهرجانا تشمل مهرجان القاهرة في مصر.

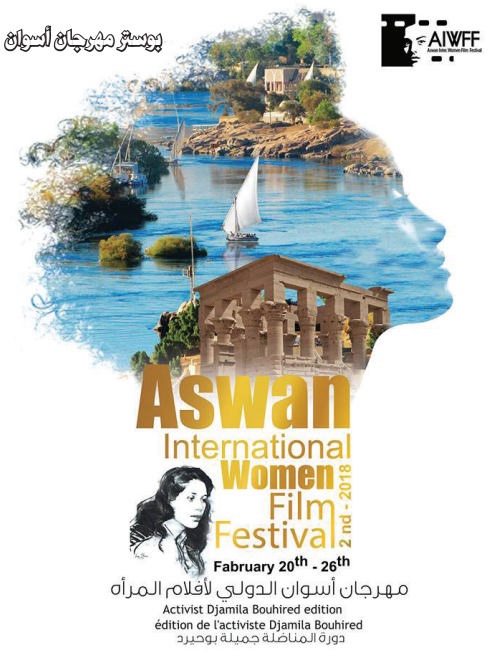
طلبة معهد السينما في معرضهم

د. محسن التوني عميد معهد السينما

شارك فيلم «زهرة الصبار" العمل الأول للمخرجة هالة القوصي صاحبة الخبرة في فنون الصورة الفرحة باندماجها وسط صناع السينما ودعم هذا الاندماج حصول فيلمها على جائزة العمل الأول، وكانت ممثلته منحة بطراوي حصلت على جائزة أفضل ممثلة من مهرجان دبي 2017. الفيلم المصري الثاني للمخرجة السكندرية دينا عبد السلام «مستكة وريحان» الذي حاز إعجاب الحضور جميعهم من لجان التحكيم والمشاركين والحضور من جماهير أسوان، وفي كلمته في الختام عبر المخرج الجزائري الكبير أحمد راشدي رئيس لجنة تحكيم المسابقة الطويلة أن اللجنة وقعت في حيرة حيث رأته أقرب لفيلم قصير منه إلى فيلم طويل، الفيلم أكمل 60 ق وهو الحد الأدنى للمشاركة في مسابقة الفيلم الطويل ومن وجهة نظري فإن لائحة المهرجان تحتاج إلى تعديل كي تحسب الساعة حدا فاصلا بين القصير والطويل، أقل من ساعة قصير ، أكثر من ساعة طويل.

ضمت المسابقة فيلم المخرجة الفرنسية الكبيرة أنييس فاردا « وجوه وأماكن» بمشاركة المصور الفوتوغرافي جي آر، الفيلم رشح لأوسكار أفضل فيلم أجنبي يخوض فيه صانعوه تجربة خاصة برحلة في ريف فرنسا وتصوير أهالي القري وتكبير صورهم وتعليقها كجداريات ضخمة على المنازل والحوائط. فكرة طريفة ما أحوجنا لتقليدها مع أهلنا في قرى ومنازل أسوان والأقصر والإسماعيلية وغيرها من مدن مصرية تحتاج تفاعلا بين سكان العاصمة وبين سكانها لدمج الاختلافات وتحقيق المنفعة المتبادلة.

الفيلم الصيني «ملائكة ترتدي البياض" يناقش قضية مهمة عن استغلال الأطفال نتيجة إهمال أب فاشل وانفصال أسري ، اكتفت اللجنة بمنحه شهادة تقدير.. وأتصور أن الفيلم يستحق جائزة أكبر ولكن لكل لجنة توجهها وانحيازاتها، على الأرجح قدمت اللجنة توازنا فمنحت جوائزها لفيلم مصري، وآخر جزائري ، وثالث أوروبي في مراعاة لعدم تجاهل التنوع الجغرافي للدول المشاركة بالمسابقة. الفيلم الفائز بذهبية أسوان، فرنسي بلجيكي تتداخل فيه حكايتان تتقاطعان: الأولى فيها علاقة شائكة بين فتاة تزوجت دون رغبة أمها من عامل يشعر بالنقص فيضربها بعنف، ثم يصالحها، أم الفتاة أقوى من والدها الذي توبخه الأم لضعفه في مواجهة زوج ابنته، استفزاز أوصله في النهاية إلى قتله، الابنة تعاني من حالة نفسية ترتبط بمعذبها وتوجد له الأعذار وكأنها واقعة تحت سحر ما، القصة الثانية لشاب بكر لم يقترب من فتاة كراهية لشبق والده وإهماله الدائم لأمه، الشاب أجاد التمثيل ومنحته اللجنة جائزة أفضل ممثل رغم مساحة دوره الأقل من الزوج العنيف الذي قتل في النهاية، المخرج اتخذ أسلوبا تحريضيا دفع الحضور وأنا منهم إلى الرغبة في قتل الشاب العنيف.. وأتصور أن هذا التحريض نقطة ضعف في الفيلم وخاصة أننا لم نعرف خلفية اجتماعية لهذا العامل تدفعه لهذه القسوة على حبيبته، في حين نجحت المخرجة الصينية في الكشف عن الجذور الاجتماعية لبطلاتها والتنبيه عن أهمية دور الأسرة في حماية بناتهن. الفيلم الجزائري «السعداء». منح جائزة أفضل سيناريو وجائزة أفضل ممثلة تلقتهما مخرجته



المؤلفة الشابة صوفيا جادو ناقشت فيه صراع الهوية للمواطنين الجزائريين بين هويتهم العربية الإسلامية وهوية تنشد الحرية تأثرا إيجابيا بثقافة المستعمر الفرنسي. صوفيا بالرغم حداثة تجربتها فإن قيادتها لبطلاتها وأبطالها كانت شديدة البراعة حتى إن ممثلتها الشابة حصلت على جائزة من فينسيا، وممثلة دور الأم حصلت على جائزة أسوان، بالإضافة إلى أسلوبها الإخراجي الأقرب الى (سينما الحقيقة) التي تصور في أماكن طبيعة أقرب إلى سينما لا تفتعل كادرات ولا جماليات تخنق الموضوع.

أكبر نجاح لمهرجان أسوان الوجود المكثف لأفلام المصرية فبالإضافة لمشاركة «زهرة الصبار» و«مستكة وريحان" مسابقة الأفلام الطويلة، نجح المنظمون في عرض فيلم «بلاش تبوسني" أول أعمال الكاتب أحمد عامر في الختام قبل عرضه التجاري بأيام وكانت فرصة كبيرة لاختبار ردود الأفعال عنه والتي كانت إيجابية في مجموعها .

شرم الشيخ.. انتظام العروض وغياب الجمهور

أقيمت الدورة الثانية أيضا لمهرجان شرم الشيخ السينمائي بعد انتهاء أسوان بأسبوع واحد، يبدو المهرجان حائرا بين كونه للفيلم (المصري الأوروبي) وبين صفة (الدولي) التي ترسخت هذه الدورة مع اختيار الناقد أسامة عبد الفتاح المدير الفني لهذه الدورة للسينما الأمريكية المستقلة لتكون ضيف شرف المهرجان، وكانت أغلب الأفلام المشاركة حاملة صفة (المستقلة) ما دعا المخرج مجدي أحمد علي عضو لجنة تحكيم مسابقة الأفلام الطويلة إلى التفكير في تخصيص المهرجان مستقبلا للسينما المستقلة.

لكي تنجح دورات مهرجان شرم الشيخ كان لابد من توجهها نحو شكل المؤتمر السينمائي الجامع للعاملين بالمجال من صناع أفلام كبار، بإقامة ورش عمل ومحاضرات لتعليم طلاب السينما ودارسي الفنون في أقسام المعاهد المختلفة، وقد تواجدت هذه الورش بشكل غير قليل وسط برامج عروض الأفلام بأقسامها الطويل والقصير والبانوراما، وأفلام الطلبة. يميز مهرجان شرم الشيخ وجود قاعة عرض احترافية تسمح لإقامة عروض بجودة عالية، أما ما ينقص شرم الشيخ فهو عدم وجود شعب بالبلدة السياحية فهي أقرب إلى منتجع سياحي وليست بلدة عامرة بالسكان كأسوان. على الرغم مما لاحظناه في جولة ليلية من وجود ازدحام للكثير من الناس، ليسوا سياحا ولكنهم من العاملين بالبلدة ولكنهم كانوا يجهلون بوجود مهرجان سينمائي ولم تقم لهم عروض ليلية مثلا تناسب أوقات فراغهم من أعمالهم. القائمين على المهرجان وخاصة رئيسه الإعلامي جمال زايدة اعتبروه حدثا ناجحا ينشط السياحة وهو جانب مهم بالطبع، ولكن الأهم العمل على تنشيط مظاهر الحياة في بلدة بجنوب سيناء. في كلمته عبر زايدة عن رسالة السلام التي يوجهها المهرجان، وهي رسالة سياسية تهمنا في هذه المرحلة من الظروف العامة بمصر. بالإضافة إلى الدور الذي يقوم به أي مهرجان من التقاء العاملين بالمهنة مع نقادها وصحفييها المتخصصين. أهمية الالتقاء بين سينمائيين مصريين وعرب وأجانب تحقق في شرم الشيخ وخاصة في الندوات الناجحة التي جذبت الحضور. قدر من الإعاقة حدث لتوزع الحضور على أكثر من فندق، يفرض هذا التشتيت عدم إمكانية تخصيص مقر دائم لإقامة ضيوف المهرجان والمشاركين به ، وتبرع كل صاحب فندق بنسبة من الحجرات لعدد محدد من الضيوف.بالرغم من توافر وسائل الانتقال من مقار الإقامة إلى دار العرض ومركز فاعليات المهرجان، فإن التوزيع مثل حاجزا طبقيا بين مجموعة نقاد في فندق، وكبار ضيوف في فندق أفخم، وصحفيين في فندق أقل. بالإضافة إلى عدم السفر لعدد من شباب الصحفيين بالطائرة وسفرهم بأتوبيس استغرق وقتا طويلا ومرهقا نتيجة لدقة الإجراءات الأمنية . صحيح أن الشباب يمكنهم التحمل قليلا ولكن هذه التفريق سبب غضبا للبعض، حوله البعض منهم إلى شحنة غاضبة هاجمت المهرجان واستخدموا عيونا لهم اصطادت بعض الهنات وبالغت فيها. إن العمل العام كرئاسة مهرجان إو إدارته تتطلب كياسة ممن يتصدون للمسئولية، ومع التسليم بأنه لا يمكن إرضاء جميع الأطراف إلا أن التعامل مع حساسيات البعض تفرض دبلوماسية تمتص الغضب بدلا من أن تزيده إشعالا.

الدورة الثانية لمهرجان شرم الشيخ السينمائي الدولي دورة ناجحة رغم ما وجه لها من سهام، العيب الرئيس من وجهة نظري وعدد من الحضور وجود فراغ في البرنامج في وقت الصباح وتكديس فاعليات في المساء وكانت البرامج تحتاج تنظيما أفضل يسهل على المتابعين متابعة العروض دون أن تفوتهم الندوات، وخاصة أن المهرجان غير مكدس بالأفلام (حتى لا تساق حجة أن هذا يحدث في كل المهرجانات) مسابقة الفيلم الطويل بها 11 فيلما، والقصير 18 فيلما، غير أفلام الطلبة والمواكبة للتكريمات.

ندوات شرم الشيخ كانت ناجحة جدا، لم تفرق بين النجم حسن حسني والنجمة ليلى طاهر مع المخرج الكبير علي بدرخان، ندوات جمعت بين حميمية اللقاء وبين المعرفة بأسرار مهنة التمثيل ومهنة الإخراج، حضرها وتجمع حولها المشاركون بالمهرجان وتمت تغطيتها صحفيا بشكل جيد. مشكلة شرم الشيخ إذا تكمن في طبيعة البلدة الخالية من السكان، والتي تفرض أن تزداد مساحة الفاعليات الموازية التي تخدم المخرجين والصحفيين فعليه يجب أن تقام ورش لتحليل الأفلام والنقد السينمائي بجانب ورشة التصويرالتي أقيمت بالفعل، وكانت ناجحة قدمها مدير التصوير كمال عبد العزيز للحاضرين من طلبة المعهد العالي للسينما، بجانب ورش مقترحة للإخراج والسيناريو، قد تجذب شبابا من مناطق مجاورة لمنتجع شرم الشيخ. لماذا كان اختيار شرم الشيخ بدلا من الأقصر لإقامة مهرجان تنظمه نون للثقافة والفنون، الاختيار بدأ مع المؤسس د. محمد كامل القليوبي حين تلقى دعوة لنقل المهرجان إلى محافظة جنوب سيناء، ورحل قبل النقل وتحمس جمال زايدة وبقية أعضاء مجلس نون للفكرة حيث رأوا انفعالية فنية ثقافية تعطي رسالة سلام إلى العالم. إذا هناك دور سياسي لمهرجان شرم الشيخ السينمائي يزداد قوة باعتماده على مدير متخصص هو الناقد أسامة عبد الفتاح، وعلى مجلس إدارة يوازن بين الدور التقليدي لمهرجان سينمائي حافل بمسابقات الأفلام وبين دور مجتمعي لنشيط السياحة ويعطي رسالة عن استقرار الأوضاع بالبلاد.

مهرجان أسوان لأفلام المرأة عانى قدرا من التنظيم يمكن تداركه، ولكنه تميز بتجاوب شباب المدينة ونسائها مما يمنحه ميزة كبرى افتقدها شرم الشيخ الذي أداره متخصص وكان منظما، وعوض افتقاد جماهير من أهل البلدة بالطلبة الحاضرين بأفلامهم مع عميدهم د. محسن التوني الذي نجح في فرض وجودهم ودمجهم في فاعليات المهرجان من خلال معرض التصوير الفوتوغرافي الذي قدمه طلبة السنة الأولى وتم افتتاحه في قاعة الندوات قبل ندوتي تكريم ليلى طاهر وعلي بدرخان وكان مقدمة رائعة لمناخ فني شامل .

مهرجان سينمائي ومنافع أخرى

واحدة من نجاحات مهرجان شرم الشيخ فيلم الافتتاح « أنا تونيا» المرشح للأوسكار وكانت فرصة لتوقع جوائزه التي رجحنا أن تحصل الأم « سالي ساريدون « على دور أفضل ممثلة مساعدة وقد كان ، عرض الفيلم بأحدث تقنية حديثة في قاعة سينما كيروسيز ولأول مرة أشاهد المخرج الكبير داوود عبد السيد يصفق بحماس للفيلم الذي يروي قصة بطلة لعبة تزلج أمريكية تخطت الأرقام القياسية، ركز الفيلم على حياتها

القاسية عن أم شديدة وزوج يحبها ولكن يضربها بعنف. ضرب الزوجات بعنف كانت ظاهرة في عدد من أفلام شرم وأسوان أيضا، والمهرجانان أقيما في شهر الاحتفالات بأعياد المرأة وكان لها نصيب كبير من الاهتمام سواء في أسوان مع «منتدى نوت للمرأة» وعزة كامل بحضور شخصيات عامة، وشاركت الناقدة ماجدة موريس في أسوان وشرم الشيخ في ندوات المرأة التي كان لها نصيب في الفاعليات ما جعل وصف المهرجانان بأنها مهرجانات ومنافع أخرى تنطبق على المهرجانين الوليدين.

ترتفع آراء لإيقاف المهرجانات والدفع بنفقاتها إلى إنتاج الأفلام وهو رأي يشابه المطالبة بمنع السينما نفسها والإنفاق على التعليم. إن العمل على زيادة مساحة الإنتاج الفيلمي ودعمه احتياج ملح لن يحله إلغاء المهرجانات التي تعمل على الترويج لفنون السينما والتي تجمع صناعها ونقادها في مؤتمرات جامعة.

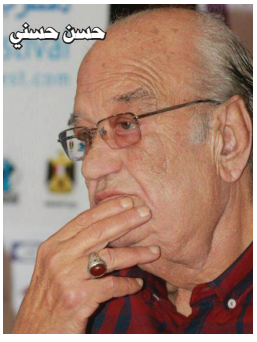
نظرة على أفلام مسابقة الفيلم الطويل

من بين الأفلام التي شاركت بالمسابقة الطويلة لمهرجان شرم الشيخ السينمائي الدولي في دورته الثانية (3-9 مارس 2018) أتوقف عند عدد منها توقعت لها الفوز بإحدى جوائز المهرجان، منها فيلم « إيفان» الروائي والفيلم المغربي «حياة» العمل الأول لمخرجه لشاب محمد رءوف الصباحي.

"إيفان" مسئولية الأنثى ومادية الذكر

فيلم « إيفان» قصية قوية تظهر الفارق بين الأمومة من وجهة نظر تبني فيها المخرج مفهوما نسويا عن غريزة الأمومة والحب المسئول في مقابل القيمة الذكورية والاهتمام بالمادة وتفضيلها على المشاعر الإنسانية . الحياة تقسو على البطلة ..والمخرج يقسو علينا وهو يعرض لتفاصيل تخص الأم ، يقسو علينا حين يجعلنا في حالة قلق دائم على الطفل الذي اختاره حبوبا وعفيا ، ولكن قسوته لن تصل إلى النهاية بل ستتحول الأم إلى شخص فاعل، فتسترد ابنها وتترك للرجل الذكر حقيبة أمواله التي كانت في أولوية اهتمامه وفضلها عن حبه لها وعن ابنه الرضيع. الفيلم إنتاج مشترك بين سلوفينيا وكرواتيا (يوغوسلافيا السابقة) يعكس سيطرة الافيا وانهيار القيم في بلدان المعسكر الاشتراكي السابق.

الفيلم حصل على الذهبية، عمود الجد الذهبي وتنويه بأداء الممثلة ماروسا ماير. اللجنة رأستها الناقدة السويدية إيفا أف جايرستام، وضمت في عضويتها المنتج التونسي محمد بن حمرة، والمخرج المصري مجدي أحمد علي والكيني الألماني أندي سيج، والممثلة رانيا يوسف وكانت الحيثيات (لتعبيره المحكم عن العلاقة الملتبسة بين الوضع الداخلي في وطنه وشخصيات العمل، ونجاحه في تقديم سرد مثير وغير متوقع وخاصة في تحول العلاقة بين الأم وطفلها غير المرحب به، مع تميز استثنائي للممثلة ماروسا ماير الي أدت دور الأم ببراعة لافتة).



" أنا جاجارين" ثورة الشباب الروسي في التسعينيات

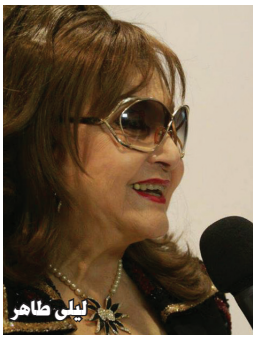
ومن روسيا فيلم « أنا جاجارين» وثائقي مهم تتبع فيه المخرجة من كانوا شبابا في فترة انهيار الاتحاد السوفيتي عام (1991) فيما يشبه ثورة الشباب في فرنسا وأوروبا (1968) ، الفيلم حافل بالوثائق من الفيديوهات التي تتقاطع مع اللقاءات المعاصرة وتربط التعليقات وشرح الشخصيات ردا على أسئلة المخرجة التي تقوم بالتحقيق. نشاهد النماذج التي شاركت حركة أسموها (نادي جاجارين) ليس احتفاء به ولكن لأنهم يحلقون مع حلم الحرية ومع نوع من المخدر، هم مجموعة من الموسيقيين والفنانين يقدمون فنونا صادمة لكل من كان منخرطا ومتواصلا مع الاتحاد السوفيتي ونظامه الصارم. الفيلم بالكاد أكمل الساعة، غني بالتفاصيل يرسم صورة عن الأوضاع في روسيا بعد انهيار الاتحاد السوفيتي . فاته قطار الجوائز.

" التضحية" بين الواقع والميثولوجيا

من كولومبيا فيلم « التضحية» لمخرجه الشاب، في أجواء تمزج الواقع المعاصر بما وراء الواقع في أجواء طبيعة ومع بطل يبدو غريبا قليل الكلام ، هو مرشد في الغابة التي تموت الطيور فيها فترسل العاصمة عالمة بيولوجية يلحقها زميلها العالم ليكشفا سر المرض ، ولكنهما لا يتوصلان لمعرفة السبب ، ويتجه الفيلم بنا للغوص في نفوس المرشد والعالم والعالمة التي حضرت بحملها ، وبين تفاصيل رحلة الكشف العلمية، ومشاهد لتنين أحمر يظهر كحلم للشخصية الرئيس ، يضعنا المخرج في حيرة بين التفكير في نهاية العالم، وفي ضرورة التضحية لكي تستمر الحياة. مرجعا هذه الأجواء إلى الكتاب المقدس الذي يتخذه المخرج مصدرا للحكمة وللتفكير في الحياة والموت ومفهوم التضحية .

أقمت معه ندوة مكثفة أدارها الناقد هاني مصطفى أجاب فيها عن أسئلة الحضور ووضح فكرته.

"حياة « فيلم الرحلة الكاشف عن تنوع الشخصيات



مع تجمع نماذج مختلفة من أهلنا المغاربة لركوب أتوبيس في رحلة طويلة جدا ، تتصارع فيها الشخصيات المتدين المتزمت بذقنه وتناقضاته، السيدة اللعوب التي تراود فتى عن نفسه، الابنة الحالمة مع جدتها الجميلة، الأم التقليدية وابنها المهووس بالكرة، المثقف المسئول الذي يجد نفسه دائما في حالة رغبة لتنظيم العالم ومشاكله، المسن المتصابي المتزوج من شابة على زوجته العجوز، الفتاة المراهقة ووالدها الصارم ، الفنانان البوهيميان، السائق المتأنق ورجل الأمن ، ليس جديدا تجمع نماذج مختلفة وعرض قصصها وتلاحمهم معا ، ليس جديدا أن تلد زوجة المتزمت الحامل وتساعدها النساء في الحافلة بعد طرد الرجال، فرصة التجمع مناسبة لمناقشة الاختلافات بين نوعيات الشعب الواحد وإظهار تصالحها المحتمل .

الفيلم حصل على جائزة العمل الأول من لجنة التحكيم الدولية

"الرحلة» عن لا جدوى الإرهاب

عمل جديد للمخرج العراقي محمد الدراجي، الذي عرف بفيلمه الهام «ابن بابل » وبطله الطفل الكردي، هنا فتاة شابة وقد تم العبث بعقلها فتتحول إلى إرهابية على وشك تفجير قطار، حيرتها وما يثيره المخرج فينا من لحظات قلق على رضيع ألقته أمه بحقيبة ، قلقنا على الأطفال وقد حولتهم الأوضاع إلى متسولين، خارج القطار ما يعو للقلق وداخله، انها تنويعة على فكرة عدم جدوى العمليات الانتحارية التي يذهب ضحيتها أبرياء أولهم هذا الذي أفهموه أن هذه الطريقة الفظيعة نوع من المقاومة.

الفيلم حصل على عمود الجد الفضي وكانت حيثيات لجنة التحكيم : (لشجاعته في تناول موضوع بالغ الحساسية في مدينة مضطربة، وتقديم شخصيات متنوعة تتحرك في مكان واحد، وفهمه لشخصية الإرهابي المعقدة كضحية محتملة حيث يصبح المشاهد أمام عمل يختلط فيه السحر بالواقع).

هذه بعض من اختيارات الناقد أسامة عبد الفتاح المدير الفني للدورة الثانية لمهرجان شرم الشيخ برئاسة الصحفي والإعلامي جمال زايدة في المهرجان الذي تقيمه نون للثقافة والفنون التي أسسها المخرج الراحل د. محمد كامل القليوبي.

جدول مقارن لعناصر مهرجاني أسوان وشرم الشيخ في دورتيهما الثانية

م	عنصر المقارنة	أسوان	شرم الشيخ
1	التخصص	لأفلام المرأة	دولي مستقل
2	لجنة اختيار الأفلام	لجنة خماسية متنوعة التخصصات رأيها استشاري، الاختيار النهائي للمدير الفني	لا توجد لجنة والاختيار تم بمسئولية المدير الفني مع قدر من المساعدة من شخص وحيد
3	مستوى الأفلام الطويلة المشاركة (١٢) فيلما	مرتفع وجيد في مجموعه، عشرة من بين 12 فيلما يشمل فيلمين مصريين، فيلم الافتتاح مشارك في المسابقة	متوسط وضعيف، اربعة أفلام جيدة من بين 11 فيلما ،وفيلمان عربيان، وفيلم افتتاح أمريكي كبيررشح للأوسكارغير مشارك بالمسابقة
4	مستوى الأفلام القصيرة المشاركة	مرتفعة في مجموعها، مع نقص المشاركة المصرية التي فضلت مهرجانات أخرى	جيدة في مجموعها، مع مشاركة لأفلام مصرية منها أفلام طلبة معهد السينما، وسينما مستقلة.
5	التكريمات	أربعة تكريمات مصرية ممثلة+مخرجة+منتجة+ومصممة ملابس دراسات عنهم بكتيب منفصل وندوة للممثلة فقط	ثلاثة تكريمات مصرية ممثل+ممثلة+ مخرج دراسات عنهم بالكتالوج وندوات
6	تسمية الدورة باسم شخصية	الشخصية.. نسائية عربية هي جميلة بوحيرد بصفتها امرأة مناضلة وكتيب عنها وندوة	اسم الناقد علي أبو شادي دون تخصيص ندوة عنه ولا دراسة (اتخذ القرار على عجل لوفاته)
7	حفل الافتتاح	تأخر الافتتاح حوالي ساعة ونصف نتيجة تأخر استعدادات المسرح لانسحاب الداعم في وقت حرج، الحفل كان جيدا بدأ بعزف موسيقي وكلمات موجزة، وفقرات فيلمية، إضاءة مسرح الفندق غير صالحة فنيا، لم يعقبه حفل عشاء.	تأخر الافتتاح نصف ساعة، إخراج جيد في قاعة مؤتمرات، الكلمات طويلة وخاصة مع وجود ترجمة، تكريم جميلة بوحريد وتنويهات فيلمية جيدة. حفل عشاء بالفندق بدعوة رجل الأعمال صاحب الفندق الخبير السياحي.
8	حفل الاختتام	في موعده تماما بأمر المحافظ، وحضور وزيرة الثقافة، نتائج مرضية للجان التحكيم وتكريم جماعي للمكرمات عطيات الأبنودي وناهد نصر الله وماريان خوري التي عرضت مفاجأة للقاء يوسف شاهين عن فيلم جميلة بوحريد. الكلمات موجزة ولا يوجد حفل عشاء احتفالي	ختام تسبقه لقاءات مع نجمة ليس لها دور حقيقي في المهرجان ولا في السينما، لقاء مع نقاد لملء الوقت، إعلان الجوائز تم بشكل مثالي بمشاركة أعضاء لجان التحكيم مصريين وعرب وأجانب، كلمة ختامية للمدير الفني استعرض فيها ما تم بشكل دقيق. كلمة رئيس المهرجان تحمل طابعا سياسيا، وتوضح رؤيته للمهرجان.

م	عنصر المقارنة	أسوان	شرم الشيخ
9	المركز الصحفي	لا يوجد بالمعنى المفهوم، المعلومات غير متاحة وكلها تصب لدى المدير الفني للمهرجان	خدمة احترافية على أعلى مستوى، مجموعة تواصل بالمعلومات والصور بشكل فوري
10	المطبوعات	كتالوج جيد تنقصه اللائحة، وكتيبان بهما دراسات جيدة عن جميلة والمكرمات الثلاث	كتالوج شامل والدراسات جزء منه، نشرة مطبوعة أولى وإلكترونية حتى العدد السادس
11	ملاحظة عامة أخيرة	القائمون عليه ينقصهم قدر من الخبرة أتوقع اكتسابها في الدورة القادمة، الميزانية غير معلنة وإن كانت محدودة على الأرجح	القائمون عليه لديهم الخبرة، وإن كانت هناك مشاكل كبرى في البرنامج بشكل لم يستغل الوقت بما يتيح استفادة أكبر. تلقى دعما واضحا.
12	توصيات عامة	ضرورة دعمه لدوره المهم لأهل أسوان وزيادة ميزانيته بما يسمح بدورة كبيرة	التفكير في تخصصه كمؤتمر سينمائي جامع متخصص في السينما المستقلة ودعم صناعها

فوضى المهرجانات أم خنقها منحا ومنعا؟

تنظم وزارة الثقافة المصرية مهرجاني القاهرة والإسماعيلية بشكل مباشر وتدعم أيضا جميع المهرجانات الأخرى بشكل غير مباشر من خلال الموافقة، والمراقبة، والدعم الفني واللوجيستي، مهرجانات اسكندرية والأقصر وشرم الشيخ وأسوان تنتظر كل عام الحصول على الدعم من وزارات الثقافة والسياحة والشباب، بعد أن تكون جمعياتها قد قدمت الدعم المادي المباشر من خلال نجاحها في الحصول على منح من جهات أخرى، رجال أعمال مصريون أو منح خارجية، تقول هذه المهرجانات باستقلالها، وهي غير قادرة على إقامة مهرجانها دون الدعم المباشر للجهات الرسمية المذكورة. المهرجان الذي يمكن بثقة اعتباره مهرجانا مستقلا هو مهرجان القاهرة لسينما المرأة الذي أسسته المخرجة أمل رمسيس من خلال شركة الإنتاج المصرية كلاكيت عربي بالتعاون مع جمعية الثقافة والإعلام والتنمية (إسبانيا).

فيلم زهرة الصبار

حسن وجميلة بوحيرد

راشدي وبوحيرد

مهرجان القاهرة الدولي لسينما المرأة

بدأ الكيان عام 2008 تحت اسم (بين سينمائيات) كملتقى بين سينمائيات مصريات وعربيات وسينمائيات من أمريكا اللاتينية للدول الناطقة بالأسبانية، نجح الملتقى وخاصة في عروضه للأفلام بعد ترجمتها إلى العربية والعكس، وباستضافة صانعات الأفلام والتحاور المباشر معهن في ندوات عامة. ومع تغير موعده مع يوم المرأة العالمي تأكد ارتباطه بنشاط النساء والاحتفاء بمنتجهن الإبداعي المتزايد عاما بعد عام.

تم دعمه عام 2016 من قبل حكومة إقليم الباسك (إسبانيا)، والسفارة الهولندية بالقاهرة، والجامعة الأمريكية، ومعهد جوتة، وسفارة البرتغال، ومؤسسة الحوار المصري الدنماركي، وسفارة الدنمارك، والسفارة الإسبانية، وبالتعاون مع صندوق التنمية الثقافية المصري ومسرح الفلكي ومؤسسة "عين فيلم" ومهرجان اسطنبول للأفلام التسجيلية.

وأضيفت جهات أخرى عام 2018 كزاوية ماريان خوري وأفلام مصر العالمية، وغيرها من جهات مانحة ما أمكن للمهرجان الاستمرار حتى بلغ دورته الحادية عشرة عام 2018.

المهرجان ليس له لجنة تحكيم ولا يمنح جوائز، جائزته الوحيدة جائزة الجمهور وتمنح لفيلم واحد.

المهرجان له موقع على الشبكة الدولية يضم أرشيفا بسجل للأفلام التي عرضت منذ دورته الأولى وحتى العام الأخير. المهرجان مستقل في تكوينه لا يلتزم بنمط يشبه مهرجانات أخرى، هدفه المعلن التبادل الثقافي، كما أنه يحقق هدفا بالتنبيه لنشاط النساء الإبداعي والاحتفاء به.

وأخيرا فالملاحظ أن المهرجانات السينمائية في مصر كلها، رسمية أو شبه رسمية أو مستقلة، تتفق في شلليتها، فكل مهرجان له مجموعة مشاركين يتكررون كل عام بغض النظر عن مساهمتهم الفعلية في أنشطته سواء بالمشاركة في تحقيقه (كلجان اختيار وفريق عمل البرمجة والكتالوج والمركز الصحفي) أو بالترويج الإعلامي والمتابعة النقدية . في أحيان قليلة يتم تجديد القوائم ولكن هذا يتم ببطء ودون قاعدة واضحة ولا مفهومة.

لكل مهرجان مريدوه ومحبوه، وأجدها سمة إيجابية، عملا بالمثل العربي (في اختلافهم رحمة) وهي خلافات لم تصل حدتها إلى مستوى الحدة في تشجيع كرة القدم. لسنا أهلي وزمالك في المهرجانات السينمائية بعد، ولست مع المطالبة بتوفير الإنفاق عليها والتركيز في الإنتاج، وأجدها جميعا تحقق فوائد لصناعة السينما ولرفع وعي القائمين عليها بتبادلهم الثقافي أثناء حضورها، ورفع وعي الجماهير بأفلام متنوعة قصيرها وطويلها. بقي أن تقوم لجنة المهرجانات بعملها في دراسة خقيقية لكل مهرجان ليكون دورها مساندا وليس مراقبا أم معاقبا، على أن تعمل بتكامل مع لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة ونقابة المهن السينمائية والمركز القومي للسينما بتنسيق يهدف إلى تطوير السينما المصرية ومساواتها بسينما العالم.

الدورة السابعة من مهرجان الأقصر للسينما الإفريقية :

هل يهدد ارتباك التنظيم استمرار المهرجان؟

جاءت فاعليات الدورة السابعة من مهرجان الأقصر للسينما الإفريقية تحمل في طياتها الكثير من الآمال الواعدة بتقديم جيد لسينما القارة السمراء باعتباره المهرجان الوحيد في مصر الذي عُني بالاتجاه إلى قارتنا الإفريقية، وتخصص في ذلك على مدار ست سنوات من المفترض أن يكون قد بنى فيها أواصر قوية مع مبدعي القارة من مختلف البلدان استنادًا لرابطة جغرافية مشتركة .

وفاء السعيد

تلك الرابطة التي جعلت من هموم هذه القارة واحدة ومتشابكة بفعل إرث استعماري ربض على صدور كل شبر فيها لعقود وعقود، غيّر في جغرافيتها وديموغرافيتها وخريطتها المعرفية والثقافية في آن. كانت القارة الإفريقية ومازالت الكعكة الكبرى، والحديقة الخلفية للسياسة الدولية التي تمثل ظهيرًا للغرب والقوى العظمى، مثلت إفريقيا المسرح الذي خيضت فيه حروبًا بالوكالة، وسوق خصب لتجارة السلاح وإشعال الفتن والأزمات والحروب الأهلية ودعم الانقلابات العسكرية والقلاقل وعدم الاستقرار وغرس روح العنف وتزعزع الأمن وانتشار الجهل والتخلف والأمراض المزمنة والأوبئة الفتّاكة والفقر ليظل الثالوث السحري للسيطرة على أي شعب ، الفقر ، الجهل، المرض مستمرًا وتظل معه المصالح الاستعمارية قائمة حتى لو انسحب المحتل من الأرض بأسلحته الثقيلة يحرص على استمرار التبعية الفكرية والثقافية بغرس

لغته وأفكاره تجري على ألسنة أبناء القارة فتُطمس الهّوية وتنسحق، ويحرص على التبعية السياسية بأن يجلب حُكامًا عملاء. وهذه هي السيرة المختصرة الحزينة التي سطرت هذه القارة تاريخها بالدماء وبالدموع. وهنا تأتي دور السينما كوسيط بصري ووثيقة تحمل تبشيرًا بخلاص إنساني للإنسان الإفريقي الذي أحاطت به الآلام والمآسي من كل جانب، فتكون الشاشة البيضاء بمثابة المعبر الذي ينقل لنا من خلاله آلامه وآماله في مستقبل أفضل له ولبني وطنه.

بالرغم مما حملته هذه الدورة من وعود والتي حملت شعارًا «سينما من أجل غدٍ أفضل»، إلا أن ثمة خطايا كبرى ضربت الفكرة والقيم التي من المفترض أن هذا المهرجان قد قام عليها، ونسفها لدرجة جعلت البعض يشعر بخيبة أمل تجاهه.

مسابقة أفلام الطلبة .. وسؤال الجدية

افتتحت الدورة السابعة فاعلياتها بمسابقاتها الرسمية المعروفة مسابقة للفيلم الروائي الطويل ، وأخرى للقصير، واستحدثت مسابقتين جديتين مسابقة أفلام الطلبة والتي ضمت أفلام الشباب من طلاب معهد السينما وشباب مستقلين، وإن عكست هذه المسابقة ضعف شديد في الرؤى والأفكار التي يطرحها شباب السينمائيين المصريين في أفلامهم وطريقة طرحها الساذجة أو الصور النمطية الموروثة من كليشيهات السينما المصرية في مهدها أو المسلسلات الدرامية التي تقدم حلولًا نمطية وسطحية كذلك على مستوى الاختيارات الفنية واللغة السينمائية الغائبة؛ مما يضع سينما الشباب موضع التساؤل ومدى جدية شباب السينمائيين حيال فن السينما كأداة للفكر قبل أن تكون مجرد صور أو حكايات مسلية. فالوقوع في فخ النمطية ، أو الاقتباس والتقليد الأعمى لأنماط بل لأفلام بعينها تم استنساخها ليست ببعيدة عن أذهان المشاهد كانت الخطيئة الكبرى التي سقط فيها هؤلاء الشباب ،ولم ينجُ من تلك المهزلة سوى ثلاثة أفلام نستطيع القول بكل ثقة أنها أفلام قوية وجادة، كما أن هناك فيلمين أو ربما ثلاثة نستطيع القول بأنهم ضلوا الطريق كانت لديهم المقومات التي تدفعنا لتقييمهم كأفلام جيدة، لكن ظهر بها عيوب انتقصت منها لكنها لا تنفي عنها الجدية والمحاولة الصادقة لتقديم طرح بالصورة ذكي وحساس ومختلف. ومع نهاية كل فيلم كانت تضج القاعة بتصفيق حاد رغم فشل الأفلام الذريع، وهذا ما يشير بعبث لفكرة الشللية ومجاملات الأصدقاء لبعضهم البعض كأنهم احتشدوا للمباركة لصديقهم في عرسه ، أما التقييم الحقيقي لما قدمه على الشاشة كان غائبًا في قاعة العرض التي امتلأت بالمجاملات التي لا تفيد صاحبها بقدر ما تهديه طريقًا سريعًا لفشله!.

كما استحدثت الدورة هذا العام مسابقة أفلام الحريات التي تضم عددًا من الأفلام المهتمة بالتطرق لقضايا وإشكاليات حقوقية. والجدير بالذكر أن هذه المسابقة ضمت أقوى أفلام المهرجان. قد تكون قوة الأفكار واللغة السينمائية الجميلة، ونبل القضايا المطروحة وعمقها وإنسانيتها، أسباب قوة هذه الأفلام في هذه الفئة وتميّزها.

وقد شاب مسابقات الفيلم القصير والحريات والطلبة عيب جوهري أنها افتقدت للتصنيفات الداخلية التي تميز الروائي عن الوثائقي وكثير من الأفلام ظلمت لأنها وضعت في فئات ليس لها علاقة بأغلب ما يُعرض. فالتصنيف وفقًا لزمن الفيلم ليس وحده المعيار الفاصل في وضعه في فئة واحدة مع أفلام أخرى يتسابق معها! ، كما أن فيلم قصير تم إقصائه من مسابقة الأفلام القصيرة لأسباب تعلمها الإدارة وهو الفيلم المتميز لمخرجته الشابة شيرين عاطف «جبل بنات» وضع في فئة واحدة مع مسابقة أفلام الطلبة وهذا يظلم الفيلم ويظلم أعمال الطلاب ، لأن مخرجته حصلت على دعم من جامعة كاليفورنيا التي درست السينما فيها وشريطها كان الأفضل بفضل تقدم المعدات التي استخدمتها انعكس ذلك في نقاء الصورة وجودة شريط الصوت، كما أن الفكرة أصيلة والسيناريو وكاستنج الممثلين أتى بنتائج مبهرة، وهذا سحق كل أفلام فئته التي أغلبها كان نتاج تمارين وتجارب في ورش أو كورسات سينما في مراكز تعليم خاصة أو أفلام صنعت لتقييمها في مواد معهد سينما وهي شديدة البدائية ولا نستطيع معاملتها كفيلم حقيقي! مع الاستثناءات التي ذكرناها آنفًا.

كما أنني أضع لجنة الاختيار التي تنتقي الأفلام المشاركة موضع المساءلة على أي أساس تختار هذه الأفلام للمشاركة، وهذا مهم لمهرجان سينمائي قوامه بالأساس الأفلام المشاركة فيه لا أي اعتبارات أخرى، ليست بالفنادق الجيدة ولا الإقامة الفاخرة ولا الأداء الأمني المحكم تنجح المهرجانات.

ارتباك التنظيم يهدد استمرار المهرجان

كان التنظيم سيئًا ومرتبكًا رغم كل ما حصل عليه المهرجان من دعم جهات رسمية، وربما الصبغة الأمنية التي اصطبغ بها المهرجان هي ذاتها المعوق الذي وقف أمام نجاحه. فاستدعيت شركة الأمن الخاصة «فالكون» والتي نعرف أيضًا من يملكها وتم تطبيق تشديد أمني صارم ، أدى إلى تأخير حفل الافتتاح ساعتين عن ميعاده المقرر له، طاقم إعلامي وتنظيمي كامل كان يتوجه للبر الغربي حيث معبد حتشبسوت مكان الحفل في ذهبيات في النيل وقد تم احتجازها على مقربة من الشاطيء لمدة طويلة لا يسمح له بأن ترسو وينزل منها الضيوف نظرًا لتشديدات أمنية لمرور الوزيرة إيناس عبد الدايم ومحافظ الأقصر، ومع ذلك سمعنا في الأجواء غضب المحافظ الشديد ومغادرته الحفل بسبب سوء التنظيم، ما أكده فيما بعد حوار أجراه موقع مصراوي مع المخرجة عزة الحسيني مديرة المهرجان أكدت فيه الخلاف الذي وقع وأن المهرجان لم يعد مرحبًا به في مدينة الأقصر، وأنها تفكر جديًا في أن تغزو بمهرجانها بلدان أخرى في مصر، وكذلك وزيرة الثقافة نما إلى علمنا غضبها من التنظيم.

في كواليس المهرجان تحدث إليّ مجموعة من المخرجين الأفارقة من تنزانيا وكينيا وممثلين أفارقة أيضًا كانوا يشعرون بامتعاض وضيق نظرًا لإلغاء العرض الثاني لفيلمهم، أو إلغاء العرض الأول من الأصل بسبب مشكلات في آلات العرض وعدم التؤكد من جودة النسخ التي سيتم عرضها ! ..نفس الارتباك حدث في ندوة ضيف لمهرجان الرئيسي المكرم المخرج السنغالي الكبير «موسى توريه» الندوة كانت بالأساس موجهة لطلاب السينما وطلاب ورشة المخرج خيري بشارة لصناعة الفيلم كي يتعلمون ويناقشون من مخرج كبير وصل للعالمية بأفلامه ووصل لمهرجان كان الدولي ومع ذلك تأخرت حافلة الطلاب لأكثر من ساعة ولم يحضروا أصلًا، وظهر الضيق والتبرم على الرجل الذي اختزل مشاركته بجمل قليلة تخللها ارتباك في تنسيق الترجمة هل يتحدث ثم يترجم كلماته مما يطيل المدة ويضيق صدر الرجل أكثر، وأخيرًا اكتشفوا أن هناك قاعة ترجمة فورية في القاعة تستطيع إنقاذ الموقف السخيف. وغادر الرجل لتناول الغذاء ربما وجد فيه فائدة أكبر من الحديث لمقاعد خاوية إلا من عدد قليل من الصحفيين وحضور هزيل لا يعرف قيمته ولا قيمة سينماه! . عندما عرض الفيلم المقرر عرضه لتوريه ضمن البرنامج لم يتأكد المنظمون أن النسخة تحمل ترجمة بالفرنسية والجمهور من الحضور مصري أو يتحدث الإنجليزية مما سبب مهزلة بأن تركت القاعة خاوية بعد أول دقيقة من عرض فيلم الشخصية المكرمة للمهرجان. مما يدعونا للقول بأن المهرجان كانت السينما فيه آخر ما يفكر به منظموه!.

وقد قال لي مخرج تنزاني في حديث خاص معي أنهم لم يهتموا بنا كل الاهتمام كان بالسينمائيين المصريين من النجوم. غادة عادل إحدى المكرمات في المهرجان قالت أنها لا تعرف شيئًا عن السينما الإفريقية؛ مما يؤكد جهلنا كمصريين وبدلًا من الاهتمام بالحقيقي بالسينما الإفريقية، نهتم بالتكريمات التي نحصل عليها ونعود للقاهرة دون مشاهدة السينما الإفريقية ! . فهل نحن لدينا إرادة حقيقية لاكتشاف السينما الإفريقية ومخلصين لذلك الهدف أم هو مجرد احتفاء كاذب ومزعوم والأفارقة نفسهم لا يجدوا لأنفسهم مكان في أولوياتنا وشعروا بتلك الغصة التي كانت عكس ما طمحت إليه المخرجة عزة الحسيني مديرة المهرجان في كلمتها للنشرة الصحفية أنها تتمنى أن يعود الضيوف إلى بلادهم برسالة حب وتقدير من أرض الخير! .. أحسب أن ما قابلتهم من صناع أفلام أفارقة لم يشعروا بذلك الحب!. كما أن الفيلم الروائي الفائز بجائزة النيل الكبرى كان الفيلم المصري «الأصليين» وهو الفيلم الوحيد في المسابقة الرسمية الممثل لمصر وحفظ ماء وجه المشاركة الهزيلة بأفلام مصرية جيدة وتنافس منافسة حقيقية.

قدمت تونس أفلامًا جيدة وبديعة تعكس التقدم الحادث في الوسط السينمائي التونسي الذي ينهض الآن على أكتاف مجموعة من شباب السينمائيين الجادين، وقد حصدت الأفلام التونسية على أكثر من جائزة في أكثر من فئة، مما يشعرنا كمصريين بالغيرة على فن السينما

مدحت العدل رئيس شرف الدورة السابعة

تكريم المخرج السنغالي موسى توريه

، في حين الحضور التونسي يكون قويًا في كل المحافل السينمائية الدولية ويحصد جوائز ويحقق انتصارات نسعد بها لأنها تحمل صفة عربية، لكننا نريد لمصر أن تعود لتقديم سينما قوية ! ليس فقط بأن توظف السينما كسلاح وأداة لاستعادة قوة ناعمة على حساب عدم نضج في صناعة كاملة تتعرض لتجريف وانهيار!. القو الناعمة لمصر لن تعود بالأمنيات والشعارات الجوفاء دون الأفعال.

ولأن ليلى علوي وإلهام شاهين لن تقيما في أي فندق فكان الفصل والشقاق بين مكان إقامة الفنانين وصناع الأفلام في فندق خمس نجوم بينما جزء آخر من صناع الأفلام والصحافة والإعلام أقامت في فندق آخر أقل نجمة وبعيد كل البعد عن مكان إقامة الفنانين فليس هناك مجال لتبادل الأحاديث معهم حول الشيء الأساسي الذي جمعنا وجمعهم هنا بالأساس وهي السينما!!! ولم يستطع الصحافيون أو النقاد القيام بعلهم كما ينبغي لأنهم بعيدين عن الفنان وحتى أماكن عرض الأفلام متباعدة عن بعضها البعض وليست قريبة حتى من الفندق محل الإقامة والانتقال كان يتم بحافلات تابعة للمهرجان لا تستطيع اللحاق بها ولها دورة واحدة على كل المحطات لا تستطيع أن تشاهد فيلمك في قصر الثقافة ثم تلحق بعرض اخر لفيلم مهم في قاعة المؤتمرات مثلًا .

هذا الارتباك التنظيمي لابد من تداركه إذا ما أراد هذا المهرجان لنفسه الاستمرار والريادة فعلًا لا قولًا كمهرجان معني بعرض السينما الإفريقية، وأن السينما تكون محور اهتمام القائمين عليه بالأساس بدلًا من الاهتمام بأغراض أخرى لن تدعم السينما بل تجرها إلى الوراء.

وأخيرًا، ليس ما قدمناه من نقد للدورة السابعة من مهرجان الأقصر سوى رغبة حقيقية في أن نكون مرآة صادقة تضع إصبع المنظمين على العيوب الجوهرية التي تنتقص من جهد كبير، فإذا مالت الدفة فلابد من أن تنقذ المركب قبل الغرق، وإن مكثنا نصيح مهللين لبعضنا البعض دون أن يجلس أحد ويهمس في أذن القائمين على أي عمل بإخلاص ويشير إلى المثالب قبل الإيجابيات لن نتقدم في أي مجال.

«مهرجان برلين 68» صراع فاتر على الدب الذهبي.. ومصر تكتفي بـ3 أفلام

انعقدت فى النصف الثاني من فبراير 2018 الدورة 68 من مهرجان برلين السينمائي الدولي، أحد أهم المهرجانات الكبرى، والذي يشهد منافسة دائمة على الصدارة بين مهرجاني كان وفينسيا.. خلال أيام المهرجان التي امتدت منذ 15 إلى 25 من فبراير الماضي، عُرض 396 فيلمًا موزعة بين الأقسام المختلفة، مع إقبال ضخم بأكثر من 300 ألف تذكرة مباعة للأفلام.

أندرو محسن:

أولاً: المسابقة الرسمية:

من بين هذه الأفلام المختلفة بالطبع أسماء بعينها هي التي ستخلد وسيرتبط ذكرها دائمًا بالمهرجان ودورته، بينما هناك ما سيخرج من الحسابات سريعًا مكتفيًا بشرف العرض في البرلينياليه.

يمكن أن نبدأ مع القسم الرسمي الذي ضم 24 فيلمًا، 19 فيلمًا فقط كانت في إطار المسابقة الرسمية. وسنأخذ الجوائز مدخلًا إلى أفلام المسابقة المختلفة. كما هي العادة في أي مهرجان، يصعب أن تُرضي الجوائز الجميع، لكنها في النهاية مسألة آراء.

الدب الذهبي: Touch Me Not (لا تلمسني):

إخراج: أدينا بنتلي | **إنتاج:** رومانيا – ألمانيا – التشيك – بلغاريا – فرنسا

في السنوات الأخيرة أصبحت السينما الرومانية حاضرة بقوة في معظم المهرجانات، حتى وإن لم تنل نصيبًا من الجوائز فإنها تحصل على إشادات جيدة، سواءً مع كبار مخرجيها مثل كرستيان مونجو أو حتى مع المخرجين الجدد.

عندما عُرض فيلم "Touch Me Not" خرجت حوله آراء متناقضة، بين من رأى أنه فيلم مميز جدًا ومن رأى أنه فيلم ضعيف. لم أكن من المنحازين للفيلم على الإطلاق، رأيت فيه تجربة خاصة بالفعل وحالة مُحكمة حافظت عليها المخرجة منذ أول مشاهده وحتى آخرها، كان الظن أنه من الممكن أن يحصل على أفضل إسهام فني على أقصى تقدير، أو يخرج صفر اليدين، ولم يكن هذا سيعد بمثابة مفاجأة، ولكن حصوله على أعلى جوائز المهرجان، وهي الدب الذهبي التي تُمنح لأفضل فيلم، هو أمر كان مستبعدًا تمامًا، على الأقل من وجهة نظر كاتب السطور.

يمزج الفيلم بين الشكل الوثائقي والشكل الروائي ليتابع بطلته التي تشعر بأنها لا تعرف كيف تكتشف جسدها وتتصالح معه على المستوى الجنسي، هكذا تقابل أكثر من شخص ليساعدها في رحلة الاكتشاف تلك، وفي الوقت نفسه تراقب في صمت أحد المُعالجين الذين يعملون في مشفى، والخط الخاص بهذا المعالج كان الأفضل كتابة وأداءً وتتابعات، بينما كان تكرار مشاهد مقابلة بطلة الفيلم مع الأشخاص الذين يساعدونها يصيب إيقاع الفيلم بالبُطء.

لا يعني هذا أن الفيلم سيئ لكنه من الأفلام التي يمكن الإجماع على اختلافها لكن يصعب الإجماع على جمالها أو جودتها، وإن كان يغلب الظن أن اللجنة انحازت لحس الاختلاف في القالب الدرامي للفيلم.

الدب الفضي جائزة لجنة التحكيم الكبرى: Mug (وجه):

إخراج: ماغورزاتا تشيموسكا | **إنتاج:** بولندا

لا شك أن هذا الفيلم كان من أفضل أفلام المسابقة؛ إذ قدم حكاية مأساوية عن شاب تحدث له عملية نقل وجه نتيجة سقوطه من مكان مرتفع أثناء العمل، لكن المميز في الفيلم هو تقديمه لهذه الحكاية في قالب كوميدي ممتع. كذلك وظفت المخرجة ممثليها بشكل جيد، خاصة الممثل الرئيسي ماتيوس كوشيوكوفتش الذي قدم شخصيته بأداءين مختلفين، قبل وبعد العملية.

نقول إنه من أفضل أفلام المسابقة، لكن هذا لا يعني بالضرورة أنه الأفضل أو حتى ثاني أفضل، ربما يعود هذا للتفاوت الشديد في أفلام المهرجان التي لم تكن المنافسة فيها بهذه القوة بل محصورة في أفلام قليلة جدًا.

مثلما كانت مفاجأة فوز Touch Me Not بالدب الذهبي، فإن غياب الفيلم الألماني In the Aisels (بين الممرات) عن الجوائز كان أيضًا مفاجأة غير سارة بل ربما هي أكثر غرابة، إذ إنه من الأفلام القليلة جدًا التي حصلت على إشادات عامة، وعلى كل مستوياته، ومع عدم حصوله على الدب الذهبي، كان هو الأكثر جدارة بالحصول على جائزة لجنة التحكيم الخاصة، لكن في النهاية كانت هذه رؤية لجنة التحكيم.

جائزتا الدب الفضي جائزة ألفريد باور والدب الفضي لأفضل ممثلة: The Heiresses (الوارثات):

إخراج: مارسيلو مارتينيزي | **إنتاج:** باراجواي – أوروجواي – ألمانيا – البرازيل – النرويج – فرنسا

الفيلم هو الوحيد الذي حصل على جائزتين من الجوائز الرسمية للمهرجان، كان هذا العمل من أوائل ما عُرض في المهرجان، ومنذ ذلك الحين كانت بطلته آنا برون مرشحة بقوة لجائزة أفضل ممثلة. تقدم آنا برون في الفيلم شخصية تشيلا المرأة المسنة المترددة التي تنقلب حياتها بعد حبس صديقتها بسبب الديون، فتضطر لمواجهة الحياة وحدها.

كانت جائزة أفضل ممثلة هي أكثر الجوائز التي شهدت منافسة خلال المهرجان، فكانت هناك أيضًا ماري بومر في 3 Days in Quiberon) 3 أيام في كويبرون) وغيرها، لكن الأداء البسيط الذي لا يظهر فيه أي افتعال من برون كان دائمًا يرجح كفتها.

جائزة ألفريد باور تُمنح للأفلام التي تمنح آفاقًا جديدة، فيلم "الوارثات" كان من الأفلام المميزة في المسابقة، وكان بالفعل يجب أن يحصل على جائزة أخرى بجانب جائزة أفضل ممثلة، ربما أفضل سيناريو كذلك، فحتى آخر أيام المهرجان كان الفيلم يطرح نفسه بقوة كواحد من أفضل الأفلام التي عُرضت في المسابقة.

الدب الفضي لأفضل مخرج: Isle of Dogs (جزيرة الكلاب):

إخراج: ويس آندرسون | **إنتاج:** بريطانيا ـ ألمانيا

جاءت جائزة أفضل مخرج لويس آندرسون كواحدة من الجوائز التي أسعدت الكثيرين، رغم أنها لا تخلو من مفاجأة أيضًا. الفيلم كان أحد أفضل أفلام المسابقة، وبالتالي كان حصوله على جائزة أمرا منتظرا، وكان الأرجح أن يحصل على جائزة الإسهام الفني أو حتى جائزة لجنة التحكيم الكبرى، لكن أن تعطيه اللجنة جائزة أفضل مخرج فهو أمر غير متوقع.

رُبما لم يحقق أي فيلم تحريك آخر جائزة رفيعة في أي من المهرجانات الكبرى منذ حصل المخرج الياباني الرائع هاياو ميازاكي على الدب الذهبي في برلين عام 2002 عن فيلم "Spirited Away" مناصفة مع فيلم "Bloody Sunday".

تعد هذه الجائزة تتويجًا للجهد الاستثنائي المبذول من آندرسون في تحقيق فيلم مليء بالحيوية، يقدم فيه كل ما يريد من ألوان وكادرات مميزة وسرد جذاب، بواحدة من التقنيات الصعبة في عالم التحريك، تقنية التحريك بإيقاف الكادر "Stop Motion".

الدب الفضي لأفضل ممثل: آنتوني باجون عن The Prayer (الصلاة):

إخراج: سيدرك كان | **إنتاج:** فرنسا

عكس جائزة أفضل ممثلة كانت جائزة أفضل ممثل من أقل الفئات التي عليها منافسة، رغم وجود الكثير من الممثلين ذوي الأسماء المعروفة، لكن في الحقيقة لم يتعد أيهم مرحلة الجيد على أقصى تقدير، الأمر نفسه ينطبق على آنتوني باجون الذي حصل على الجائزة.

قدم باجون شخصية شاب مدمن يذهب إلى مصحة تابعة للكنيسة، وهناك يمر بعدة مراحل حتى يتعافى من الإدمان ويتحول لشخص مؤمن يحب الصلاة، شخصية شاهدنا مثلها كثيرًا من قبل، ربما خلا الدور هذه المرة من الانفعالات الزائدة المبالغ فيها أحيانًا، لكن ما قدمه باجون لم يكن مُبهرًا.

في المقابل سنجد أيضًا أداءات جيدة من جابرييل جارسيا برنال في فيلم "Museum" (متحف) وكذلك من فرانز روجوفسكي وبيتر كورث في فيلم "In the Aisles" الذي يظهر هنا أيضًا الغياب الغريب له عن قائمة الجوائز.

الدب الفضي لأفضل سيناريو: ألونزو ريوسبالاسيوس ومانويل آلكالا عن Museum (متحف):

إخراج: ألونزو ريوسبالاسيوس | **إنتاج:** المكسيك

أفضل ما قدمه سيناريو هذا الفيلم هو المفاجآت وكسر المتوقع في فيلم يمكن وضعه في قالب تقليدي لأفلام الجريمة، اثنان من الشباب يسرقان أحد المتاحف في المكسيك ويبحثان عن طريقة لبيع بضاعتهم الثمينة، الفيلم مستوحى من واقعة حقيقية حدثت عام 1985. يمزج الفيلم الكوميديا في نصفه الأول بالمأساوية في نصفه الثاني عندما يكتشف الشابان فداحة ما فعلاه وصعوبة بيع المسروقات.

يُراهن سيناريو الفيلم على الجديد الذي يقدمه في طريقة سرد الأحداث رغم أن البحث السريع سيُعلمنا بالطريقة التي انتهت بها العملية ومصير السارقين، لكن السيناريو يستند على أرضية قوية من التشويق لا تتوقف حتى نهايته.

الدب الفضي لأفضل إسهام فني: إلينا أوكوبنايا عن تصميم الملابس وتصميم الإنتاج في Dovlatov:

إخراج: أليكساندر جيرمان جونيور | **إنتاج:** روسيا ـ بولندا ـ صربيا

لم يكن فيلم دوفلاتوف من الأفلام المرشحة بقوة للمنافسة على الجوائز الرئيسية، ربما كان عنصر التصوير فيه مميزًا بالفعل، لكن على مستوى السيناريو أو الإخراج أو حتى التمثيل لم يكن هناك أي شيء يُذكر.

تُمنح جائزة الإسهام الفني لأي تميز في عناصر التصوير أو الصوت أو الملابس، ربما كانت الملابس في الفيلم مميزة ولكن على مستوى الإسهام الفني، يصعب تجاهل فيلم U - July 22 الذي صور 72 دقيقة متصلة دون قطع، تحركت الكاميرا خلالها في الكثير من الأماكن بشكل سريع لتعيد تجسيد الحادث الذي حدث في عام 2011 في النرويج.

غياب هذا الفيلم أيضًا عن الجوائز أمر غريب؛ إذ إن تقنية تصويره وفكرته بهما الكثير من الجرأة، والفيلم يعد تجربة شديدة الخصوصية، خاصة على مستوى التصوير، كما ذكرنا، لكنه بهذا ينضم إلى فيلم "بين الممرات" كأكثر فيلمين مميزين تجاهلتهما الجوائز.

ثانيًا: القسم الرسمي خارج المسابقة:

كما ذكرنا، 5 أفلام عُرضت في القسم الرسمي خارج المسابقة، منها الفيلم التسجيلي "Eldorado" وهو التسجيلي الوحيد في القسم الرسم. أفضل هذه الأفلام وهو "Aga" من إخراج ميلكو لازاروف ومن إنتاج بلغاريا وألمانيا وفرنسا، الذي يدور عن زوجين عجوزين يعيشان في القطب الشمالي، ونعرف أن الزوج ليس على علاقة جيدة بابنته، لكن الأحداث تتطور لاحقًا. رغم الإيقاع البطيء للفيلم لكنه يعد من أكثر الأفلام ثراءً على المستوى البصري، وقد استخدم المخرج الطبيعة الباردة والثلج الذي يحيط ببطليه في توظيف شكل جمالي يضيف إلى حالة فيلم وسط أماكن تصوير أن نشاهدها.

يستحق الذكر أيضًا فيلم "Unsane" (مُختل) للمخرج الأمريكي ستيفن سودربرج، موضوع الفيلم نفسه تقليدي إذ يدور في قالب التشويق عن فتاة تجد نفسها محتجزة في مصحة نفسية وهناك ممرض يحاول الاعتداء عليها، بينما أهم ما يميز الفيلم هو أنه مصور بالكامل بكاميرا هاتف آيفون، وبشكل لا يوحي بهذا، بل إن المخرج يتعامل بمنتهى الأريحية في اختيار زوايا التصوير المختلفة، الضعف الوحيد يكمن في المشاهد الليلية ذات الإضاءة الضعيفة، إذ يظهر معها ضعف الكاميرا، ولكن إجمالًا هذه التجربة قد تكون انطلاقا لثورة قادمة في عالم السينما المستقلة تحديدًا.

ثالثًا: مصر في مهرجان برلين:

انحصرت مشاركة مصر في مهرجان برلين في 3 أفلام فقط، اثنان منها وثائقيان وواحد فقط قصير.

الجمعية (What Comes Around) قسم البانوراما:

إخراج: ريم صالح | **إنتاج:** لبنان ـ مصر ـ اليونان ـ قطر ـ سلوفانيا

أثار الفيلم التسجيلي لمخرجته اللبنانية ريم صالح خلافًا كبيرًا بين النقاد المصريين الذين شاهدوا الفيلم، بين من رآه فيلمًا جيدًا ومن رآه يتحامل على الواقع ويبالغ في التركيز على المساوئ. الفيلم يتابع حياة عدة شخصيات في منطقة روض الفرج الشعبية يشتركون في جمعية شهرية، وتتابع المخرجة خلال عدة سنوات هذه الشخصيات، مستعرضة تفاصيل حياتها بدقة، وهي التفاصيل التي لا تبدو جميلة في معظم الأحوال؛ إذ تتحدث طفلة عن خضوعها لعملية الختان، وهي راضية تمامًا عن ذلك، وغير ذلك من ملامح تلك الشخصيات.

سينمائيًا يصعب اتهام الفيلم بالابتعاد عن الجمال، ربما يظهر بعض الخلل في نصفه الثاني؛ إذ نقضي النصف الأول في التعريف بالشخصيات بينما يأتي النصف الثاني بتفاصيل الشخصيات وتأثير الجمعية عليها لكن دون وجود تصاعد أو حبكة محددة، نحن نتابع فقط هؤلاء البشر، وهكذا يمكن أن ينتهي الفيلم في أي لحظة، أو يستمر في عرض المزيد من المواقف، وربما لو ركز الفيلم على خط واضح في متابعة شخوصه لكان أكثر إحكامًا.

الأيادي الخفية (The Invisible Hands) قسم Forum Expanded:

إخراج: مارينا جيوتي ـ جورج سلامة | **إنتاج:** اليونان ـ مصر

عكس الفيلم السابق، يبتعد هذا الفيلم عن الشكل الواقعي ويميل إلى التجريب، لكن ليس هذا هو الاختلاف الوحيد عن "الجمعية"، إذ يبتعد أيضًا عن الجودة الفنية التي أصابها الفيلم السابق. يتابع "الأيادي الخفية" خلال عدة سنوات المغني الأمريكي آلان بيشوب الذي يأتي إلى مصر ويحاول تأسيس فريق غنائي مصري يُحول كلمات أغنياته من الإنجليزية إلى العربية باللهجة المصرية.

يعاني الفيلم من عدم وجود أزمة حقيقية نتابعها، نتعرف مبكرًا على هذا المغني وأعضاء فرقته الجديدة، لكننا من الصعب أن نتوحد معهم، هم يتحدثون عن محاولاتهم لتعريب الأغنيات وإيمانهم بما يقدمونه، ونحن ـ كمشاهدين ـ لا نرى أزمة في ذلك، فلماذا كل هذه المشاهد وهذا التكرار للأغنيات والحفلات دون جديد على مستوى المضمون؟

يحاول العمل أيضًا تسليط الضوء في بعض المشاهد على صناعة الموسيقى في مصر، وفي الخلفية نجد الثورة تمر ولكن دون تأثير حقيقي، فلو أزلنا مشاهد الثورة واكتفى صناع الفيلم بكتابة التاريخ، أو حتى عدم كتابته، لم نكن سنجد اختلافًا حقيقيًا على مضمون الفيلم.

قبل ما أنسى (Before I Forget) قسم Forum Expanded:

إخراج: مريم مكيوي | **إنتاج:** مصر ـ ألمانيا

في أجواء من التجريب أيضًا، كما هو معتاد في أفلام قسم "امتداد المنتدى"، يأتي هذا الفيلم الذي يعد العمل الأول لمخرجته.

يدور الفيلم في أجواء غرائبية في منطقة ساحلية عن عملية البحث عمن يُدعى "الكابتن" الذي اختفى فجأة، وتتصدى للبحث عنه إحدى الفتيات تحت إشراف الدكتور شرف فخر البحار.

تطغى الغرائبية على الفيلم الروائي القصير ولكن هذا لم يمنع وجود كوميديا جيدة طوال مدة الفيلم، بالإضافة لكونه فيلمًا قابلًا للتأويل ويمكن في الوقت نفسه أن يراه البعض مُغرقًا في الغرائبية لدرجة تجعله غير مفهوم أو مقبول من الأساس، وإن كان المأخذ الأساسي في الفيلم هو طول بعض المشاهد بشكل غير مُبرر، بالإضافة لوجود بعض المشكلات في شريط الصوت، إذ لا يكون الحوار واضحًا في بعض المشاهد تحديدًا من الممثل أحمد رأفت بسيوني الذي لعب دور الدكتور شرف.

السجن كفضاء للفن المزدوج

« كنا قد سمعنا عن لوحات الفنان هاتشن لين الذي أمضى نحو سبع سنوات في سجون مينمار، والذي كان يرسم على القماش الأبيض لقمصان السجن المغسولة والمستغنى عنها بسبب عدم توفر أي شيء أخر. كما كان ينحت التماثيل من قطع صابون السجن المسموح بها. أفرج عنه وتساءلنا إذا كان بإمكانه إرسال لوحه إلينا. وقد تحقق بالفعل. قررنا أن نأخذ لوحته إلى زنازيننا بالتناوب، نطويها ونضعها في جيوبنا، نفضها، ونفكر في أيام أخرى. وفي اليوم التالي، نقدم القماش القطني المرسوم فوقه، والمطوي إلى زميل أخر.*

زينب البقرى

تثير هذه العبارة التي وردت في رسائل جون برجر « من عايدة إلى كزافيه» الذي كتبها أثناء اعتقاله العديد من الأسئلة مثل؛ ما هذا الإصرار والتعطش للإبداع الفني سواء كرسم أو نحت بأدوات بسيطة أو كتابة في مكان شديد القسوة والوحشة والقبح كالسجن؟، فكيف ينبثق الجمال ويتولد من بين جدران زنزانة؟، فكيف يشكل هذا الفضاء المعماري للسجن، ويعيد ترتيب رؤية السجين لذاته، وتعامله مع الأشياء والمواد من حوله؟، وما احتياجه للفن؟

تعد هذه الورقة مقاربة للبحث في تناقضات الجمال والقبح، والعمارة والفن في فضاء السجن. وتتبلور المشكلة البحثية حول معرفة كيف يعكس السجن في مبناه الخارجي وفضاءه الداخلي فنًا مزدوجًا، فيعد مبناه فن معماري، وداخله فضاء تتولد فيه حالة فنية جمالية، وليس مجرد مؤسسة عقابية تقدم وظيفة إصلاحية في المجتمعات الحداثية. وتعد الدراسة محاورة للخطابات الجدلية الثلاث للعمارة والفن والسيوسولوجيا كما تتجلى في السجن كحيز مكاني وفضاء سلطوي، في نفس الوقت بكل ما يحمله كل خطاب منهما من ديالكتيك متناقض مختلف عن الأخر.

ستنقسم هذه الورقة إلى محورين رئيسين: المحور الأول سيناقش علاقة الفن بالعمارة، ويحاول الإجابة على سؤال «هل تعد العمارة فنًا؟»، وتستعرض كذلك علاقة العمارة بالفن البصري المرئي. وقدرتها على التحكم في الفضاء وتشكيله، مع بيان كيف ينطبق ذلك المفهوم المعماري على السجن. أما المحور الثاني فسيركز على الفضاء الداخلي للسجن، وما يعكسه من جماليات الضبط والتعذيب، وما يولده من حالة فنية، وما تحمله هذه الحالة من تفسيرات مختلفة.

المحور الأول:

أولًا: العمارة والفن «ثنائية الشكل والوظيفة»:

هل العمارة فن؟، هذا السؤال إشكالي خاصة بعدما تم تصنيف الفنون إلى فنون تطبيقية حرفية وفنون جميلة. تختلف الرؤى حول ذلك؛ ففي محاضرة أدولف لوس المعماري حول طبيعة العمارة أدعى أن جزءًا صغيرًا فقط من العمارة هو الذي ينتمي إلى الفن: شواهد القبور والنصب التذكارية، وكل شيء عدا ذلك مما يخدم غرضًا يجب أن يثتنى من عالم الفن.1 هذه الرؤية تقصر العمارة على ما هو نفعي ويقدم غرض معين، وتستبعد البعد الجمالي في العمارة، باعتبار المبنى وظيفي منفعي بالأساس2. فيعرف webster الفن بأنه عمل إبداعي، يتمثل في الفنون الجميلة. ويفصل بين ما هو نفعي وظيفي وما هو حسي جمالي. ويؤكد على أن العمارة من الفنون التطبيقية التي ينبغي ان تهتم بالجانب العملي النفعي أكثر من الجانب الجمالي.3

1 جانيت ستيورات، إعادة بناء المركز: مقاربات سوسيولوجية لإعادة بناء برلين، في ديفيد إنغليز وجون هغسون (محرران) ليلى الموسوى ترجمة، سوسيولوجيا الفن طرق لرؤية، (الكويت، سلسلة عالم المعرفة، يوليو ٢٠٠٧) ص ٢٧١ – 291 سوسيولوجيا الفن ص ٢٧٧

2 Witold Rybczynski, the art of building or building of art?, Wilson Quarterly, vol. 16, Autumn 1990, pp.46-56

3 Witold Rybczynski, the art of building or building of art?, Wilson Quarterly, vol. 16, Autumn 1990, pp.46-56

* جوبر برجر، ترجمة فتحية السعودي وتانيا تماري نصر، من عايدة إلى كزافيه، بيروت الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١١

بينما يضع هربرت سبنسر العمارة مع النحت والرسم والموسيقى والشعر باعتبارهم علامات على الحياة الحضرية. وأطلق جوتة على العمارة وصف «الموسيقى المجمدة»، أي أن الموسيقى امتداد عبر الزمن، بينما العمارة تجميد للزمن في لحظة معينة، لصالح الامتداد في الفضاء. فكلا من الموسيقى والعمارة فنون تستطيعان الاستغناء عن تقليد الأشياء في الطبيعة، وكلاهما فنون للمادة والشكل الخارجي، ويعتمدان على التكرار بصفته وسيلة قوية للتعبير، ويعملان بطريق التأثير الحسي لكبر الحجم والقوة فيهما، ولديهما القدرة على جذب الحواس والعقل لدرجة مذهلة. ويعتمدان على الإنشاء والربط بين المجموع والتفاصيل.[4] ولكن هذا التقريب لا يصل إلى الجوهر كل من فني العمارة والموسيقى، لأن المواد الأولية التي يستخدمها كل منهما – نقصد الأجسام المادية من ناحية، والنغمات من ناحية أخرى، تجعل من الأول فنًا يتعلق بالمكان، والثاني يتعلق بالزمان، حتى وإن كان الزمان والمكان ليسا قابلين للانفصال تمامًا.

المعماري ادولف لوس

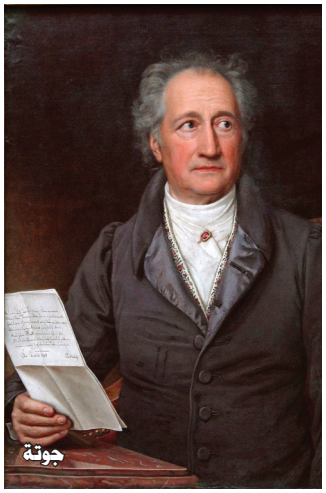
وثمة من يرى أن الوظيفة مركزية، ولكن يمكن التحدث عن جمالية المبنى لا عن العمارة كفن. ويعبر نيكولاس بنفسنر ذلك قائلًا «مظلة الدرجات مبنى، وكاتدرائية لنكولن قطعة من العمارة». فهنا يتم التميز بين قيمة الاستخدام، وقيمة العرض للغرض المعماري.

أما رفعة الجادرجي فيرى العمارة فنًا يلبي حاجات الإنسان الثلاث النفعية والرمزية (الرمزية هنا هي الذات والهوية الجمعية التي تؤثر على نمط العمارة ويشكلها العمارة أيضًا) والاسيطيقية. وقسم الفنون إلى مصنعات كالعمارة والنحت والرسم والخط والشعر، وفنون تعتمد على الحركة كالموسيقى والرقص والغناء واللعب عامة.[5] ويرى الجادرجي أن العمارة تؤلف مقومًا متأصلًا في سلوكيات الفرد مع البيئة الاجتماعية المتمثلة بالدار والمعبد والمخزن وإلخ. فهي أساس تفعيل القدرات الحسية البصرية والوجدانية للفرد في حياته اليومية، إضافة إلى وظيفتها النفعية.[6] فعلي سبيل المثال لا يمكن اختزال الكنيسة القوطية باعتبارها وظيفة فقط، فهي تعبر عن وجدان جمعي في مبناها المعماري، وكذلك ترسي هذا الوجدان، فالمسيحية هي التي صنعت الكاتدرائية بعمارتها القوطية، كما أن الكاتدرائية هي التي صنعت المسيحية أيضًا.[7]

تكشف أعمال مفكري المدرسة النقدية الألمان من بلوش وزيمل وأدرونو وبينامين عن العلاقة بين الحداثة والفن والعمارة مع الأخذ في الاعتبار جمالية العمارة، وليس الاقتصار على النفعية الوظيفة فقط. فذهب بنيامين إلى أن العمارة الحديثة في سعيها لخلق فضاءات لا تتسم بصفات ثابتة، تأخذ بعين الاعتبار أزمة خبرة الحداثة. ويرى أن هذه الفضاءات تجسد القوة الدافعة نحو التغيير والمستجيبة لمتطلبات مجتمع جديد. ارنست بلوش انتقد فقر العمارة الحديثة؛ لأنها جزء من الرأسمالية البرجوازية. فلم ير أي بعد طوباوي في العمارة الحديثة. وميز أدرونو بين العمل الفني كغرض استهلاكي يقوم بوظيفة أهدافها خارجية وبين غرض يقوم بوظيفيته ضمن ذاته، ومن هنا يمتلك الفن القدرة على المقاومة، ويرى أدرونو أن العمارة تشارك في تكوين الأنظمة المميزة للحداثة.

ويمكننا لفهم جدلية الوظيفة والشكل في العمارة عند المدرسة النقدية الاستعانة بنظرياتهم عن اللغة. فقد تأثر هوركهايمر وأدرونو بنظرية بنيامين عن الفصل بين الميميائية والسيمائية للغة، فتم الصدع بين الرمز والصورة في الفن، والعمارة سبيل لرأب هذا الصدع في لحضارة الغربية، كما أكد على ذلك كاجين كاراتاني بقوله أن الفكر الغربي يمتاز برغبة في العمارة، فالفلسفة لا تستطيع التحرر من العمارة.[8]

ثانيًا: العمارة فن بصري:


جوتة

ثمة رؤية أخرى تعد العمارة نوع من الفنون البصرية كما يؤكد نيل ليش. ولا يقتصر التركيز على البعد البصري في تعريف العمارة فقط، وإنما هو انعكاس لمركزية العين في الحضارة الغربية في العصر الحديث عامة. مقولة le Corbus-ieer تجسيد لذلك « أنا اتواجد في الكون فقط حينما أمتلك القدرة على الإبصار».[9] ويعتبر هايدجر أن الحدث الأساسي للعصر الحديث هو فتح العالم بوصفه صورة[10]

لقد أصبحت العين مركزية في المعرفة على المستوى الابستمولوجي. ففي القرن العشرين تم إعادة ترتيب الحواس في هيراركية جعلت العين في الصدارة، بعدما كانت في المرتبة الثالثة كما يعكس تاريخ الأنثروبولوجيا في بحوثه عن المجتمعات الشفهية، التي تشكلت فضاءاتها بحواس كالسمع والشم والتذوق، مما ساعد على خلق حالة توازن للحواس فيها، افتقدها المجتمعات الحداثية.

أكد ديكارت مزايا البصر ومركزيته، ووازن بينه وبين واللمس في المعرفة الحسية لأنهما أقل خطأ. بينما انتقد نتشه ذلك لأنه بتركيز الحضارة الغربية الحديثة على العين أعمت التاريخ، فأخرج نتشه العين من الزمن والتاريخ. ووصف ماكس شيلر مركزية العين بأنها دلالة على كراهية للجسد.[11] فالعين تعذب الجسد وتستلبه، وهذا ما وضحه جورج باتاي في روايته حكاية العين[12]. فقد قامت الحداثة الغربية مستعينة بأدوات المشهدية البصرية المهيمنة بفصل الذات عن العالم. فاعتبرت الذات مُشاهِدة للعالم، ومُشاهَده من قِبله أيضًا. وهذا أساس الفلسفة

4 جان برتليمي، أنور عبدالعزيز، مراجعة نظمي لوقا، بحوث في علم الجمال، (القاهرة، دار نهضة مصر، ١٩٧٠) ص 352

5 رفعة الجادرجي في سببية وجدلية العمارة، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٦ ص ١٥

6 المرجع السابق ص ١٤

7 جانيت ستيورات، مرجع سابق، ص ٢٨٤

8 المرجع السابق

9 Juhani Pallasmaa, the eyes of the skin: architecture and the senses, (preface steven Hall, (Britain, john wiley & sins ltd, 2005

10 تيموثي ميتشل، بشير السباعي وأحمد حسنن (ترجمة)، استعمار مصر، (القاهرة، دار مدارات، الطبعة ٢، ٢٠١٣)

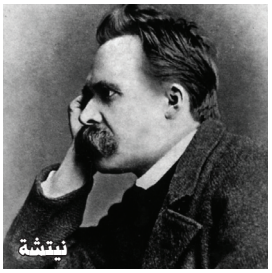
11 Juhani Pallasmaa, ibid

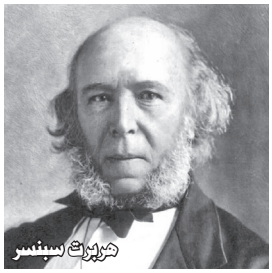
12 جورج باتاي، حكاية العين، متوفر على الرابط التالي؛ http://nomene.blogspot.qa/2016/07/blog-post.13_html

المعمارية لمؤسسات الدولة الحديثة كالمطارات والمستشفيات والسجون وإلخ.

أعادت الحداثة تشكيل مفهوم الزمن وترسيخ الثقافة البصرية في الصحافة المطبوعة، التصوير، الشعر المصور. وانعكس ذلك على معمار الحياة اليومية. فتم التعامل مع المدينة كصورة مرئية كما وصفهاkevin Lynch 13 في كتابه the image of the city ، حيث أكد الأساس البصري لتكوين الفضاء العمراني، وتشكيل الفراغات العامة للمدن وغيرها من الأمكنة. فمثلا النصب التذكارية هي ترسيخ بصري لحضارة وتاريخ أمة بعينها، فتحيل التاريخ إلى علامة مرئية في مشهد يومي ينطبع في أذهان المارة والعابرين14

رفض العديد من الفلاسفة مركزية البصر وجعل الفن المعماري فن مرئي فقط، لأنه بذلك يتحكم في مخيلتنا، وذاكرتنا، ويختزل قدرتنا على الاندماج والتواصل مع العالم، وسبب الشعور بالاغتراب والوحشة والعزلة في العديد من المدن في العالم أجمع. وصارت العمارة لعبة فنية يقوم بها المصمم، واخُتزل العالم إلى رحلة بصرية. ولكن فوكو لا يرى أن المشهد المعماري استبعد وعزل الجسد عن التفاعل مع العالم كمتفرج فقط، ولكنه أعاد تشكيل الجسد بواسطة السلطة. فبدأ الحديث عن العمارة كفن تحويل المتخيل إلى واقع يعكس السلطة ويشكلها في الحيز والفضاءات المختلفة من حولنا.15


نيتشة


هربرت سبنسر

جورج زميل

والتر بنيامين

ثالثًا: العمارة فن تشكيل الفضاء والتحكم في الفراغات:

يهتم المشروع المعماري الحديث بالتخطيط وامتلاك الفضاء والسيادة عليه، أي يقوم بتفريغ المكان من مضمونه القديم، وإعادة تصوره وفق علاقات سلطوية منتشرة في الفضاء16. وسنبين ذلك عبر مثالين معمارين، عمارة مدينة برلين الجديدة ومصر الحديثة.

عمارة برلين الجديدة:

استحوذت عمارة برلين الجديدة على اهتمام بالغ من الدراسات الأكاديمية، وأثارت بوتقة من الأفكار الأكثر فاعلية في العالم حول طبيعة المدن، فقد انفقت مبالغ طائلة لمشاريع مصممة لتلتحم المدينة المتشظية مع بعضها البعض17. فاسُتخدمت العمارة لإعادة الترتيب الرمزي للفضاء عبر إنشاء برلين الجديدة الموحدة. فتمتلك العمارة القدرة على التوحيد، والتفريق في سياق الفضاء وملىء الفراغات. ثمة مباني في برلين الجديدة تؤكد ذلك، سنركز على مبنيين معماريين فقط لخصوصيتهما وتجلي جماليات القطيعة مع التاريخ فيهما وهما؛ المتحف اليهودي في برلين ودار الفنون.

المتحف اليهودي ببرلين لعب ليبزكيند في تصميمه للمتحف على فكرة جمالية القطيعة، تجسيدًا لوضعية مجتمع اليهود ببرلين. فقام بتوظيف الفراغات في المبنى ترميزًا إلى تغييب الثقافة اليهودية، في حين أن المبنى نفسه مكان لاستعراض حضور هذا الغياب. واستخدم ليبزكيند مخططا منحرفا، وسلسلة من الفراغات، والمواد مثل الخرسانة لتشكيل الإحساس بالمكان؛ بحيث يشعر كل من يدخله بفقدان الاتجاه وعدم الراحة. فالمبنى يخرق صورة المدينة كرؤية شاملة. وتقوم فلسفته المعمارية على جدل الانتماء وعدم الانتماء، وتجسد وعي بالتجربة التاريخية بتشكيل معمارية الفضاء والإحساس الجمعي به.

يُقدم مبنى دار الفنون ببرلين الجديدة كمبنى مُدمر يعمل كدال على هوية برلين ما بعد التوحيد. فهو مزيج بين خرابة مرسومة بالجرافيتي وأرض حضرية، فيجمع الهدم والتحضر ليعري الفجوة بين الواقع والطوباوية. فبواجهة المبنى المهدمة يعلن «مثلنا العليا قابعة في المبنى المهدم دعونا ننقذ المبنى المهدم».18 في حالة دار الفنون ببرلين وهذا الاحتفاء بترميز الخراب المعمار المهدم، تُثار جدلية جمالية ووظيفية العمارة، فالركام لا يحمل شكل ولا وظيفة، فما الجدوى من عرضه؟، هل يحمل الركام «الخراب» جمالية؟! هل «المعمار المهدم» فن معماري يعكس جمالية فنية نفعية، وما هي؟

يرى إسماعيل الناشف أنه في سياق المأساة الفلسطيني تم فقدان كل شيء ما عدا الركام المتبقي منذ 1948.فالركام يحمل رمزية إمكانية العودة الفعلية، وليس العودة المجازية كما تظهر في الشعر والأدب، نتيجة لمادية وطبيعة الركام الفيزيائية. فيجعل الركام الحق (ليس بمعنى الحق الليبرالي لخطاب حقوق الإنسان) « في العودة ممارسة، وليس خطابًا كما في الفنون الأخرى.19 فالركام محمل بذاكرة، ومعاني شديدة التكثيف الجمالي. هذا يؤكد أن العمارة ليست فقط ما هو نفعي أو جميل، ولكنها تشكل فضاء العالم من حولنا وشعورنا وذاكرتنا. فتمتلك العمارة القدرة على شغل الفراغ حتى لو بالصمت، كقدرتها على ربطنا بالموت كما في المعابد القديمة. ففي الركام والمقابر والمعابد تعيد العمارة إيجاد اتصال بما هو غائب، فتعيد اتصالك بالموتى20 وتعيد بالركام اتصالك بلحظة ما قبل الهدم. فعملية الهدم هي عملية فتح لإمكانية استعادة البناء. فالركام ليس له شكل ولا وظيفة

---

13 Kevin Lynch, the image of the city, (England, the technology press and Harvard university press, 1960)

14 هاني الفران، محددات التصميم البصري للفضاءات العمرانية العامة في المدينة العربية، مجلة العمران والتقنيات الحضرية، الجزائر، العدد ٢ ديسمبر ٢٠١٠، متوفر على الرابط التالي؛
https://staff-old.najah.edu/sites/default/files/Determinants%20of%20%20Visual%20Design%20for%20Urban%20Public%20Spaces%20in%20the%20Arabic%20City_0.pdf

15 ميشيل فوكو، على مقلد (مترجم)، مطاع صفدي (مراجعة وتقديم)، المراقبة والمعاقبة: ولادة السجن، (بيروت، مركز الإنماء القومي، ١٩٩٠)

16 تيموثي ميتشل، مرجع سابق

17 جانيت ستيورات، إعادة بناء المركز: مقاربات سوسيولوجية لإعادة بناء برلين، مرجع سابق، ص ٢٧٢

18 المرجع السابق

19 محاضرة «حديث الركام» لإسماعيل الناشف، متوفرة على الرابط التالي؛
https://www.youtube.com/watch?v=cOV8e6R3jnE

20 Juhani Pallasmaa, ibid, p.51

وليس له لغة ومنطق المعمار الحداثي، ولا يمكننا التعبير عنه لغويًا، لأنه متى تحدثت عنه فقدته وتمت إزاحته21، وحتى التعبير الرمزي عنه كما في القصائد الشعرية العربية القديمة التي تستهل بالبكاء على الأطلال، يتموضع الركام في مساحة المجاز فقط.

العمارة كأداة لتشكيل فضاءات الدولة الحديثة في مصر:

يعيد تيموثي ميتشل في كتابه «استعمار مصر» التأريخ لنشأة الدولة الحديثة في مصر مستخدمًا مفهوم فوكو للسلطة؛ باعتبارها تقنيات واستراتيجيات، وسلسلة من آليات يومية للنظام والانضباط والمراقبة. فنموذج السلطة في المجتمع هو الذي يشكل المعرفة السائدة فيه. يمكننا الادعاء أن ثمة تشابه بين العمارة والسلطة عند فوكو؛ الطريقة التي يقوم بها فوكو بتفكيك السلطة ومكوناتها تنطوي على مجاز العمارة، فالعمارة لغة تعني البنيان. والسلطة عند فوكو بنيان يفككه ويبين أجزاؤه. وتعنى العمارة في المعجم أيضًا «رُقْعةٌ مزَيَّنةٌ تخاط في المظلَّة»22 وهذا المجاز يعبر عن تقنيات السلطة عن فوكو التي يتم بناؤها من خلال التخطيط والتدقيق والتنظيم المنضبط كالنسيج.

وكلاهما يعتمدان على منطق هندسي. فالعمارة تعتمد كذلك في تركيب موادها أثناء عملية الإنشاء إلى نسب محددة ومحسوبة منضبطة، فالمبنى يصبح شديد الصلابة في التكوين بسلامة هذه النسب، وكذلك السلطة. وكما يقوم المعماري بتصميم متخيل للمبنى قبل تنفيذه على أرض الواقع. والسلطة تتم رسم علاقاتها المتخيلة على أرض الواقع، وتفرضه باعتباره «الحقيقة»، وليست تمثلات أو صور لها. ويرى فوكو أن السلطة شديدة الصلابة لمرونتها وخفاءها وتحكمها في الفضاء، فلا يمكن كسرها إلا من خلال تفكيكها وتعريتها23.

تيودور أدورنو

تيموثي ميتشل

امبرتو إيكو

الناقد جون برجر

تعد العمارة أحد أهم الأدوات التي تستخدمها السلطة لتتموضع في الفضاء، وتحكم سيطرتها. وذلك من خلال حيازة المكان، وتملك الفضاء وتنظيمه وتقسيمه، وتوزيع الأفراد والأشياء، وتحديد العلاقات بينهم. فالسلطة هي العين التي تراقب المساحات والفضاء، لتأسيس مجتمع حديث منضبط. وهذا ما تعتمده معمارية المؤسسات الحديثة كالمدارس والمستشفيات والثكنات والمصانع والسجون من الضبط، والتنظيم، والاحتجاز والتفتيش والرقابة.24 ومن الفوارق بينهما أنه في حين أن مواد العمارة فزيائية ملموسة، السلطة تتألف من مواد غير مرئية غير ملموسة، ولكنها في ذاتها تملك السيطرة على المجال البصري كله.

وفي رحلة بناء مصر الحديثة في عهد محمد علي الذي تواصل مع جيرمي بنتام* وعمل مساعده جون بورنج مستشارًا لمحمد على في بناء مؤسسات مصر الحديثة وفق منهاجية السلطة الانضباطية. وبدأ بناء مصر الحديثة من ثكنات الجيش ثم امتد ليشمل كامل مسطح المجتمع. وأوضح توسع تيموثي ميتشل امتداد هذه السلطة الانضباطية إلى الريف المصري منذ عهد محمد على حتى عهد مبارك في كتابيه استعمار مصر وحكم الخبراء25.

فقد تم إعادة بناء القاهرة والمدن المصرية الأخرى وخلق منظومة من الطرق المنظمة المفتوحة، والإشراف على الأحوال الصحية، والتحكم في العمالة ومراقبة المجرمين والفقراء. وقد أتاح إدخال نظام حديث للتعليم المدرسي الانضباطي لصياغة كل مصري ليكون فردًا في رعية سياسية طائعة وطيعة، فلا عجب أن يصبح التعليم النظامي محوريًا في الدولة الحديثة. لقد غير الفضاء الكونيالي معالم القاهرة والمدن الأخرى والريف من خلال إعادة البناء والتخطيط لشوارع جديدة، فرغم أن المدينة الجديدة قد ظلت شأنها شأن المدينة القديمة مجرد توزيع للمسطحات والمساحات، ولكن الانتظام الدقيق لتوزيعها جعل المدينة الجديدة مختلفة تماما عن القاهرة القديمة. ومن خلال فضاء المدينة الجديد تمت السيطرة الانضباطية لسلطة الدولة القومية.

فمصر تم بناؤها وفق النسق الأوروبي للتمثيل ولفكرة العرض والعمارة البصرية المشهدية في أوروبا، التي تعتمد على وجود المتحف والمسرح وحديقة الحيوان والشوارع الكبيرة بواجهاتها البصرية، ليتحول العالم إلى معرض لا نهائي. أما الشرق قبل التحديث كان يرفض أن يطرح نفسه كمعرض، لم تكن خصائصه المعمارية تعتمد على العين فقط بهذه الفجاجة، ولم يُصمم معماريًا ليكون صورة مرئية. لذا بدا أمام المستشرقين الغربيين أنه بلا معنى لأنه – ببساطة – غير مرئي واضح. لذلك تم ضبط معمار القاهرة الجديدة على إظهار هذا التمييز البصري، فمثلًا تم التمييز من خلال الزي الرسمي بين الجندي والمدنيين، وتم إنشاء قرى نموذجية بعمارة تجعل النساء وعائلاتهن مرئية لتسمح بنفاذ مراقبة الشرطة. وجسدت شوارع القاهرة الجديدة المفتوحة إمكانية الرؤية والتفتيش. وساعد انتشار المدارس وتوزيعها بهيراركية هرمية «الأولية والثانوية والعليا» عبر أغلب الرقعة الجغرافية في مصر على استيعاب الأفراد وصهرتهم في خضم السلطة وتحت مجهرها. فأصبح العيش خارج إطار الدولة القومية شبه مستحيل.26

فمع بناء مدن جديدة لا يسعنا إلا الحديث عن وجود أناس جدد وذاكرة جديدة وعلاقات مستحدثة، لأن العمارة فن يستطيع تشكيل الإنسان وسلوكياته، كالعمارة الحداثية التي تقصد بوعي منها ضبط الأجساد والتحكم في الأفراد بغرض التوظيف السياسي ولخدمة السوق. فيمكن لبناء سد واحد أن يعيد توزيع الموارد الاقتصادية عبر المكان والزمان، ويقوم بتشكيل تاريخ وذاكرة وحياة جماعات، كتأثير بناء السد العالي حتى اليوم على النوبيين في مصر.27

21 محاضرة حديث الركام
22 معنى «عمارة» في المعجم
http://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%A9%D8%B1%D8%A7%D8%85%D9%B9/
23 تيموثي ميتشل، مرجع سابق، ص ٣٠-ص٣٩
24 المرجع السابق
*بنتام هو صاحب النموذج المعماري للسجون، الذي اعتمدته فوكو في المراقبة والمعاقبة

25 تيموثي ميتشل، ترجمة بشير السباعي وشريف يونس، «حكم الخبراء: مصر، التكنو-سياسة، الحداثة»، (القاهرة، المركز القومي للترجمة، ٢٠١٠)
26 تيموثي ميتشل، استعمار مصر، مرجع سابق
27 حكم الخبراء، مرجع سابق، ص ٣٧ ، ص ٣٨

المحور الثاني:

أولًا: السجن كفن معماري:

تقوم معمارية السجن وهندسته على نموذج بنتام، وفكرته عبارة عن وجود برج في الوسط والزنزانات حوله، تكون مكشوفة مرئية من قبل الحراس المراقبين في البرج، في حين لا يمكن للمساجين أن يروهم. فالسجن نظام بصري مرئي قبل أن يكون صورة حجرية. فطغيان حضور العين هو أساس جوهري لمبنى السجن، العين متواجدة في كل فضاء، ويتم استدعاؤها حتى في الغياب، فكل سجين يشعر دومًا أن هناك عين حارس تراقبه، حتى وإن غاب الحارس. تمتلك هذه العين القدرة على اختراق الأجساد والتحكم فيها، يصف جون برجر عيون المساجين المحشورة في ضيق جدران السجن، لتراقبهم عين السلطة. قائلًا:

حسناً تخيل جميع المساجين في هذا السجن، الآلاف منهم. تخيل عيونهم وقد اتسعت وتضخمت من فرط شوقها إلى العالم خارج السجن. كيف يمكن يا ياكوف أن يتمكن السجانون من حشر كل تلك العيون في مكان صغير كهذا؟28

فعين الرقيب ليست كعيون المساجين وفقًا لآليات السلطة العقابية، حيث يُعاد تعريف الجسد وتصنيفه بعيدًا عن أي مشترك بيولوجي. ففي السجن يعرى جسد السجين من مملكته، ويصبح الموضوع المباشر الذي تمارس فيه وعليه السلطة، فتحيل الجسد إلى موضوع لإنتاج والاستثمار بفضل آليات الضبط والمراقبة والتحكم والسيطرة، فيقول برجر أيضًا:

ميشيل فوكو

وكأي أشياء شخصية، يصادر الجسد عند الدخول إلى السجن. وعند مغادرة السجن، حين تعاد ساعة اليد، والأساور، والمحفظة، ومبرد الأظافر، من دون المملكة، فعلى المرء أن يجدها من جديد، أرضًا بعد أرض، وعلى مهل29.

يبين السجن كيف يلتقي الفن والسلطة معًا؛ فنموذج البانوبتيكوم هو رسم بياني لآليات السلطة، وفن معماري وهندسة للمكان. فيتيح الفن للسلطة العمل بمهارة والتواجد باستمرار بشكل خفي، مما يرفع عنها عبء التواجد الفيزيائي، والخطاب التبريري للعقاب أو الشعور بالخزي الذي صاحب العقوبة في العصر الحديث. تغير نمط ممارسة السلطة ذاته انعكس على عمارة وتخطيط المدن؛ فانتقل بناء السجون والقلاع من حدود المدن وفي قلبها أحيانًا إلى قبو داخلي. وأصبح السجن في العصر الحديث مكان مغلق تحت الأرض.

يمكننا القول؛ بينما يؤول نيتشه العالم من خلال الفن، يجعل فوكو الفن أداة من أدوات السلطة التي يفهم من خلالها العالم، الفن الذي يتراءى لنا من خلاله القدرة على الإمساك بهذه السلطة المنتشرة في الفضاء. ويعبر فوكو في نصه المراقبة والمعاقبة عن جماليات الضبط والتعذيب داخل السجن.30

ثانيًا: جماليات الانضباط وفن التعذيب:

استعمل فوكو في نصه المراقبة والمعاقبة لغة الفن التشكيلي في تحليله لمعمارية السجن وتاريخ السلطة في ضبط الأجساد. فاستخدم الصور التشكيلية والصور الإيحائية، التي تعتمد على التوصيف والتشخيص والتجسيد لمشاهد التعذيب في القرون الوسطى في أوروبا31. هذا الأسلوب الذي استحدثه فوكو جعل به الفلسفة مشهد يتم تفكيكه. فانتقد فوكو الصورة وتحدث هو نفسه بلغتها، وانتقد مركزية العين وخاطب أعين المتلقين في الآن ذاته. فالقراءة في منظور الأركيولوجي الذي اتبعه فوكو في الكتابة هي قراءة بصرية مشهدية.

جعلت هذه اللغة المشهدية في معمارية نص فوكو «المراقبة والمعاقبة» التعذيب فنًا جماليًا، يمكن وصفها بجماليات الضبط والتعذيب. فيحفل النص بالرسوم التوضيحية مثل الرسوم المتعلقة بفنون التقويم والضبط كفن الأرتوبوديا أو فن استباق تشوهات الجسم عند الأطفال وتقويمها، وفن الاستعراض العسكري، وفن معمار السجون الإصلاحيات. ويحلل مشاهد التعذيب بتفصيل وتدقيق كبير تحليل، فينفذ إلى عمق الظاهرة من خلال الوصف والتشخيص والتصوير، مثل مشهد تصوير تعذيب جسد داميان أثناء تنفيذ الحكم عام 1757

« يجب أن يسحب ويقاد في عربة عاريًا إلا من قميص يستره، حاملًا مشعلًا من الشمع الملتهب وزنه قرابة الكيلوجرام. وفوق منصة الإعدام يجري قرصه بالقارصة في حلمتيه وذراعيه، وركبته وشحمات فخذيه، على ان يحمل في يده اليمنى السكين الذي ارتكب بها جريمة قتل أبيه، ثم تحرق يده بنار الكبريت إلخ» 32

قام فوكو بمسرحة العقاب كأنه حركة انتقال الظل والنور أي ما بين العلني والخفي. فقد انتقلت العقوبة خلال الحضارة القديمة وطوال العصور الوسطى من علنية المشهد المسرحي الفلكوري احتفاءًا بقوة العدالة، إلى إبداع نظام مراقبة وهو السجن في العصر الحديث. وشبه التعذيب بالفن بـ «فن الوجع». فيتعرض السجين لكمية محسوبة من الوجع.33

ماكس هوركهايمر

يثير الحديث عن جماليات الضبط والتعذيب في السجن سؤال؛ ما هو الجميل، وما هو القبيح، هل يكون لتعذيب الأجساد فن وجمالية؟، ويعيد طرح أشكلة سؤال العلاقة بين الأخلاقي والفني.

دومًا يسهل تحديد معايير للجميل، وهناك مدونة فلسفية كبيرة عما هو جميل، ولكن ولم يتم الحديث عن القبيح إلا مؤخرًا. يعد كارل روزنكرانتس 1853 أول من تحدث عن جماليات القبح، ولكن كتابه لم يُترجم إلا مؤخرًا في 2004 في العام الذي نشر إمبرتو إيكو كتابه تاريخ الجمال، وتبعه في 2007 بكتاب تاريخ القبح. فقد تم تناول القبح كنقيض للجمال كجزء من التفكير وفق لثنائيات؛ المادة / الشكل، الخير /الشر، الكوميدي/ التراجيدي، الموت/ الحياة... الخ. لكن أوبري في كتابه «مذاق القبح» يعتقد أن الأمر أكثر تعقيداً في قضية القبح والجمال، لأن القبح يمكن أن ينطوي على جانب من حيوية الحياة. فقد نجح أدورنو في

28 برجر، مرجع سابق ص ١٦٦
29 المرجع السابق، ص ٢٠٦
30 سمير الزغبي، فلسفة المشهد وجماليات التعذيب في مؤلف - المراقبة والمعاقبة- لميشال فوكو، ٩-١٢-٢٠١٤، متوفر على الرابط التالي؛
http://ssrcaw.org/ar/print.art.asp?aid=445195&ac=2
31 المرجع السابق
32 فوكو، المراقبة والمعاقبة، مرجع سابق
33 سمير زغبي، مرجع سابق

التفكير بالقبح وحده دون هذه المقاربات الثنائية34.

أما إمبرتو إيكو فقد جمع نصوصًا وصوراً عن القبح في الفن التشكيليّ، بعدما فعل الشيء نفسه بالنسبة للجمال، ويعتقد أن النظرية الأولى للجمال هي قانون النحات اليوناني بوليكليتوس (عاش في القرنين الخامس والرابع ق.م.) الذي تتسم أعماله بالتوازن والدقة، وتتحدّد بالمقاسات والنسب الصارمة. لذا يرى إيكو أن الجمال تم حصره في حدود مرسومة، في حين أن تخوم القبح لا متناهية، وأكثر تعقيداً وتنوّعاً. يرى أن القبح في اللوحة التقليدية، غالباً ما يتم إخفاؤه في التفاصيل، ويتوجب الذهاب للبحث عنه فيها35.

إذا نفهم من هذا أن القبح والجمال جزء من التفكير الجدلي بعيدًا عن التفكير بالثنائيات، حتى سؤال الورقة هو تركيبة ما بين الجمال والقبح، وكيف قبح السجن يولد الشعور بالجمال ويخرج فن جميل. ولكن ستظل جمالية الضبط، والتعذيب في السجن عاجزة عن حل المعضلة الأبدية ما بين الأخلاقي والفني الجمالي.

ثالثًا: تولد الفن من رحم معاناة السجن:

في كتاب الإنسان يبحث عن معنى يقدم الدكتور فرانكل تجربته الذاتية كالمعتقل الوحيد الذي بقي على قيد الحياة من معسكرات الاعتقال النازية في الأربعينات. يحاول النص الإجابة عن كيف تجري التفاصيل اليومية في عقل السجين؟، ويخلص من عرض تجربته إلى منهج فرانكل في العلاج النفسي من خلال «المعنى». يحفل النص بالعديد من أحداث الرعب والفزع الهائلين. فالمعتقل ممتلئ بألوان من التعذيب المتعددة36. والمساجين ليسوا أبطال ولا سياسيين مشهورين، ولكن أناس عاديون، مهددون بالموت في أي لحظة، ومحاصرون بالخوف والعجز والعذاب والقذارة. يذكر فرانكل أنه في وسط هذا القبح في فضاء السجن يتزايد الشعور بالجمال والفن. فتجد السجين يلفت انتباه زميله حتى يرى منظر خلاب لغروب الشمس والسحاب، وليتأمل الشجرة الطويلة الجميلة في غابات هي عينها مستودع الذخائر والعتاد الحربي.

ويذكر أنك تسمع الأغاني والموسيقى وعزف الكمان وابتداع الحكايات داخله. ويصف أن أي لون من ألوان الفن في المعسكر لا يخرج عن كونه شيئًا غريبًا أو مثيرًا لدرجة الضحك والسخرية. فالانطباع الحقيقي عن أي شيء يتصل بالفن في السجن، إنما ينشأ فقط من التناقض الشبحي بين الأداء الترويحي وبين خلفية حياة المسكر الكئيبة37.

لم يقتصر فضاء السجن على بشاعته على التذوق الفني وتزايد الشعور بالجمال، ولكن نجد العديد من الكتابات الأدبية وخاصة الرواية والرسائل والأعمال الفنية والشعرية كتبت في السجن. يذكر الكثير ان تجربة الاعتقال على صعوبتها خلق فضاء ثقافي وسياسي وتولد من رحم المعاناة والألم حالة إبداعية، ومنهم من تعلم الكتابة داخل جدران السجن.

ونجد في السياق الفلسطيني تم مأسسة هذه الحالة من غزارة الإنتاج الأدبي في فلسطين، فهناك وزارة الأسرى، وجائزة لأحسن أدب من السجن، ونادي الأسير، متحف يحتوي على المعروضات المتعلقة بتجربة الأسر. دلالة على استمرارية الحالة وثبات المنفى والأسر، وكأن فضاء السجن امتداد لفضاءات الحياة الطبيعة في فلسطين38.

السؤال الآن هل قدمت نظريات الفن ما يفسر حالة الجمالية التي تخرج من قسوة وبشاعة السجن؟، وكيف؟

ثمة من يفسر هذه الظاهرة «أي حضور الفن داخل السجن» لطبيعة العمل الفني ذاته باعتباره تنفيسًا. فيتولد الفن من نوع من العذاب يحاول الفنان - دون وعيه - التخلص منه، كما يحاول الجسد السليم التخلص من جرثومة ضارة. فالعمل الفني يمثل لدى المبدع ولدى المتلقي تخليصًا من الطاقة السلبية المتراكمة. وهذا ينطبق مع رؤية أرسطو للمأساة المسرحية؛ بأنها تطهير لأهواء وشهوات المتفرج. وجوتة حينما كتب آلام فارتر أعدها بمثابة تحرير له من الألم ومعاناة حبه لشارلوت39.

يرى إرنست فيشر أن الفن عامة يحقق للمشاهد متعة لانفصاله عما يرى، متعة المسافة التي تفصل بين الحقيقة وبين الخيال، ما يمكنه من إمساك ذاك الذي يراه وإعادة تدويره وخلقه في مخيلته، ليمنح نفسه الحرية التي لا تتوفر له في حياته اليومية40. وبالتالي فالقمع داخل السجون يتم مقاومته بالفن لما يمنحه من قدرة للسجين على التخيل، وخلق فضاء رحب يفصله عن بشاعة الواقع. فالأدب على سبيل المثال يمتلك القدرة على أن يعيد مخيلتنا وتشكيل ذاكرتنا، فتتجول بك الرواية في مدن وأماكن وفضاءات الحكايات الواسع، وربما هذا جزء من تفسير لماذا تعد الرواية أكثر أنواع الفن إنتاجًا داخل سجون المعتقلات41.

ويعتبر نتشه الفن حالة تعويضية؛ ولكن ثمة فارق بين نتشه وفيشر في تعريفهما الحالة التعويضية المتجاوزة التي يمنحها الفن، وذلك لأن الفن عند فيشر جزء من سعي الإنسان نحو الكمال وتجاوز حدود جسده، ولكن تعويضية الفن عن نتشه لا تتناقض وحدود الجسد ولا تأتي لتتجاوزه، ربما يحقق به نشوة الجسد أيضًا42.

يتدخل التحليل النفسي في تفسير الإبداع على أنه عقدة اللاشعور عند الفنان عن اندفاعات الخفية. فيفتش التحليل النفسي عن الجوانب الخفية في العمل الجمالي، فتصبح القصيدة او اللوحة أو النص رموزًا لاستحضار دوافع الفرد الدفينة. ولكن الإسراف في البعد التحليلي النفسي لا يجيب عن لماذا ليس لم يصبح كل المعتقلين مبدعين؟، هل كل المكتئبين يمكنهم أن يكونوا دوستويفسكي؟ وقد يُبخس العمل الفني قدره حينما يتعامل معه كحالة نفسية مرضية. فهذا يجعل العمل الفني حالة عصبية نفسية أو أن تصبح الحالة العصبية النفسية عملا فنيا. ويقر فرويد بذلك حينما بقوله «علينا أن نعترف بأن عصارة الوظيفة الفنية

34 محاضرة ألقاها إيكو عن تاريخ القبح، متوفرة على الرابط التالي؛
http://videolectures.net/cd07_eco_thu/

35 شاكر لعيبي، جماليات القبح، المدى، العدد ٣١٩٤، بتاريخ ١٧-١٠-٢٠١٤

36 فرانكل، ترجمة: طلعت منصور، مراجعة وتقديم عبدالعزيز القوصي، الإنسان يبحث عن المعنى: مقدمة في العلاج بالمعنى التسامي بالنفس، (الكويت، دار القلم، ١٩٨٢)

37 المرجع السابق، ص ٢١

38 عبد الله لـ معا: تجربة المعتقلين الثقافية والإبداعية لم تأخذ حقها، متوفر على الرابط التالي؛
http://www.maannews.net/Content.aspx?id=444476

39 جان برتليمي، مرجع سابق، ص ١٠١

40 رفيدة طه، الجمال كملاذ: ضرورة الفن الإنسان عبر التاريخ، متوفر على الرابط التالي،
http://midan.aljazeera.net/art/finearts/1/2017/17-B0%D8%A7%D8%84%D9%85%D9%83%D9%-84%D9%-A9%D8%B1%D8%88%D9%B1%D8%B6%D8%A5%D8%84%D9%84%D9%-86%D9%81%D9%84%D9%A7%D8%-B1%D8%A8%D8%B9%D8%-86%D9%A7%D8%B3%D8%86%D9%AE%8A%D8%D9%B1%D8%A7%AA%D8%D8%84%D9%A7%D8%

41 جان برتليمي، مرجع السابق، ص ٤٤٦

42 المرجع السابق، ص ١٠٥

تظل بالنسبة لنا، في إطار التحليل النفسي، بعيدة المنال»[43]

علاقة المعتقلين بالمادة تحتاج إلى تفحص وتحليل؛ فنجد في سرد كثير من تجارب السجن، ذكر استخدام أدوات مختلفة كالصابون في صنع التماثيل، ولفائف السجائر كورق للكتابة، وتصبح القمصان لوحة، وأنابيب التمديدات الكهربائية المنتزعة من الجدران مواد لصنع آلات موسيقية وإلخ. نتيجة لعدم توفر كل المواد في ضيق جدران السجن، ولحالة تحفيز المخيلة الذي تُبني لدي السجين كسبيل للمقاومة، نجد ابتكارات مدهشة لإعادة توظيف المواد في البيئة، وخلق علاقات جديدة معها، نتيجة التفاعل والمقاومة مع فضاء السجن. كما أن السجين يهرب من كثافة الرقابة ومركزية البصر في عالم السجن المرئي بوساطة السلطة، لمساحات لا مرئية، لا تستطيع السلطة تعريتها، وتكمن بالأساس في المخيلة والحلم.

الخاتمة:

هذه الورقة مقاربة للبحث في مساحات التقاطع بين الخطابات الثلاث للسيسيولوجيا والعمارة والفن والجمالي. وتبين أن امتزاج هذه الخطابات - التي تناقض في منطقها الداخلي أحيانًا - يقدم رؤية تحليلية أوسع وأشمل. ونجد أن السجن كحيز مكاني وفضاء سلطوي تبرز فيها هذه التقاطعات بين هذه المجالات بشكل جدلي مثير. فالسؤال الأولي هل مبنى السجن عمارة؟، وهل العمارة فن بالأساس؟، في ظل التفكير في ثنائية الشكل /الوظيفة، والنفعي / الجمالي. هذا عن السجن في هيئته المعمارية الخارجية، ولقد اختلفت المدارس والرؤى حول حسم هذا الجدل، ولكننا نرى أن السجن مبنى معماري حداثي، يعكس العمارة المرئية الانضباطية للحداثة التي تمكنها من توزيع السلطة وانتشارها في الفضاء، فالسجن قائم بالأساس على فكرة نموذج بنتام كما أوضح فوكو. فنرى كيف تعيد هذه الرسوم البيانية الفنية وتنفيذها المعماري تشكيل علاقات السلطة والقوة والتنظيم في المجتمع، وتغير العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية بشكل جلي.

أما عن الفضاء الداخلي للسجن فيثير إشكاليات عدة، منها ما نستطيع وصفه بـ«جماليات الضبط والتعذيب»، وينتج عن ذلك نقاش جدلية القبيح / الجميل، والأخلاقي/ الجمالي. والحالة الإبداعية التي ينتجها الفن في كثير من الآداب والفنون، لنجد موروث عالمي من أدب ورسائل السجون، وأنه رغم قبح وبشاعة التعذيب أو القمع والمعاناة في فكرة الاحتجاز في بين جدران السجن في ذاتها، تولد حالة فنية، فالفن يصبح جزء من المقاومة لدي السجين والهرب إلى مساحات المتخيل ليقتات منه ما يعينه على العيش.

يمكننا القول أن السجن مساحة لتجلي الفن المزدوج، والمزدوج تحمل لغويًا دلالات التناقض والجمع بين شيئين في ذات الوقت، فكما يُقال «فكر مزدوج»: أي يقبل بفكرتين متناقضتين في ذات الوقت، و«عميل مزدوج»: أي يعمل لصالح بلدين عدوتين، و«صوت مزدوج» أي يحمل صفتي الرخاوة والشدة.[44] والسجن نستطيع تسميه كذلك كفضاء «للفن المزدوج» سواء في هيئته الخارجية او فضاءه الداخلي، فيحمل في جوهره ثنائيات متناقضة عدة مثل الداخل والخارج، الوظيفة والشكل، الجمال والقبح، السلطة والمقاومة، البصري المرئي والمتخيل اللامرئي، الفني والأخلاقي، القسوة والعذوبة، الضبط والتمرد وغيرها من التناقضات في نفس اللحظة.

أخيرًا وليس آخرًا؛ ثمة ملاحظات أخرى لابد من الإشارة إليها:

لم تركز الورقة على التفريق بين السجين في المعتقلات السياسية والسجين الجنائي، ولم تبحث في اختلاف تعريف السجن وأنماط الإبداع التي ينتجها كل منهما، وهل هناك ثمة فرق حقيقي جوهري بينهما أم لا؟ هل السجن يرسخ هذا الفرق أم يجعل الجميع «سجين» في نهاية الأمر؟، وما شكل التفاعل الجمعي داخل السجون المعتقلات السياسية ومجتمعات الجنائية؟، فمثلًا في دراسة إسماعيل الناشف عن الأسرى الفلسطينيين في السجون الإسرائيلية، يوضح ديناميات المقاومة للمعتقلين من خلال خلق فضاء ثقافي جمعي مستند على الخلفية الأيديولوجية بالأساس، فكل منظمة مسؤولة عن وضع برنامج أعضاءها اليومي. فسردية المقاومة للمعتقلين الفلسطينيين كانت تعتمد على إعادة ترتيب الفضاء داخل السجن من خلال التنظيم كالجدولة لأنشطة يومية كالقراءة والكتابة باعتبارهما الفعل الأساسي في السجن والندوات العامة كنظام منهجي مدرسي، ليصبح المعتقل ميدان ثقافي سياسي تعليمي فكري وفني[45]. لم تتطرق الورقة إلى هذه المساحة، وإن كانت الأمثلة الواردة في طي النصوص غلب عليها المعتقل السياسي وليس السجين الجنائي ما عدا مشهد دميان في المراقبة والمعاقبة.

أدب السجون يقدم نافذة نستطيع بها اختراق جدران السجن من خلال سطور النص الأدبي، مما يمزج خطابات العمارة والفن والسيسيولوجيا بالخطاب الأدبي، فيثري التحليل والقدرة على الفهم والتفسير، ولكن لضيق الوقت ولضيق مساحة الورقة لم يتم التركيز على تحليل أي نصوص أدبية عن السجن او كتبت في السجن.

هل السجون في كل التجارب واحدة، في النازية والاعتقالات الأسرى في إسرائيل أو الأنظمة العربية في فترات تاريخية مختلفة؟

واقعيًا أحيانًا نموذج بنتام في بعض السجون يكون رفاهية، فالوضع يكون شديدة القسوة والبشاعة، ولا يتاح لأفراد ممارسة أي نشاط إنساني ولا تلبي له حاجاته الأساسية، هل تأثير السجن ووضعه دون افتراض عالمية نموذج بنام يفتح المجال لرؤية تفاعلات أخرى، على سبيل المثال حينما يتكدس الآلاف من المساجين في مساحة صغيرة للغاية، ألا تعيد حينها تعريف ما هو مرئي وما هو غير مرئي حينما لا تكفل لك هذه الأجساد المتكدسة أي افق صغير للرؤية سوى اللحم المتكدس!

هل فكرة العلاج بالفن داخل السجون تحمل رؤية إصلاحية حقيقية ولها تأثير فعلي؟، أم أنها مجال لتدخل السلطة في مساحة المخيلة لدى المساجين التي تعد نافذته الوحيدة المتبقية للخلاص؟ هذه الأسئلة وغيرها الكثير تفيض بها الورقة ولم تجب عنها.

43 المرجع السابق

44 معنى مزدوج
http://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D9%AC%D8%B2%D8%85%D9%88%D8%AF/

45 Esmail Nashif, Palestinian political prisoners: identity and community, (New York, Routledge, 2008) pp.206-207

قائمة المراجع:

المراجع العربية:

إرنست فيشر، ترجمة وتحقيق أسعد حليم، ضرورة الفن (القاهرة: مكتبة الأسرة، 1998)

جانيت ستيورات، إعادة بناء المركز: مقاربات سوسيولوجية لإعادة بناء برلين، في ديفيد إنغليز وجون هغسون (محرران) ليلى الموسوى ترجمة، سوسيولوجيا الفن طرق للرؤية، (الكويت، سلسلة عالم المعرفة، يوليو 2007) ص 271 – ص 291

جان برتليمي، أنور عبدالعزيز، مراجعة نظمي لوقا، بحوث في علم الجمال، (القاهرة، دار نهضة مصر، 1970)

جوبر برجر، ترجمة فتحية السعودي وتانيا تماري نصر، من عايدة إلى كزافيه، بيروت الدار العربية للعلوم ناشرون، 2011 -

تيموثي ميتشل، بشير السباعي وأحمد حسنن (ترجمة)، استعمار مصر، (القاهرة، دار مدارات، الطبعة 2، 2013)

تيموثي ميتشل، ترجمة بشير السباعي وشريف يونس، «حكم الخبراء: مصر، التكنو-سياسة، الحداثة»، (القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2010)

فرانكل، ترجمة: طلعت منصور، مراجعة وتقديم عبدالعزيز القوصي، الإنسان يبحث عن المعنى: مقدمة في العلاج بالمعنى التسامي بالنفس، (الكويت، دار القلم، 1982)

رفعة الجادرجي في سببية وجدلية العمارة، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2006

ميشيل فوكو، على مقلد (مترجم)، مطاع صفدي (مراجعة وتقديم)، المراقبة والمعاقبة: ولادة السجن، (بيروت، مركز الإنماء القومي، 1990)

مقالات:

رفيدة طه، الجمال كملاذ: ضرورة الفن الإنسان عبر التاريخ، متوفر على الرابط التالي،

http://midan.aljazeera.net/art/**fi**nearts/2017/1/17/%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%85%D8%A7%D9%84-%D9%83%D9%85%D9%84%D8%A7%D8%B0-%D8%B6%D8%B1%D9%88%D8%B1%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86-%D9%84%D9%84%D8%A5%D9%86%D8%B3%D8%A7%D9%86-%D8%B9%D8%A8%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D8%AE

جورج باتاي، حكاية العين، متوفر على الرابط التالي؛

http://nomene.blogspot.qa/2016/07/blog-post_13.html

سمير الزغبي، فلسفة المشهد وجماليات التعذيب في مؤلف - المراقبة والمعاقبة- لميشال فوكو، 2014-12-9، متوفر على الرابط التالي؛

http://ssrcaw.org/ar/print.art.asp?aid=445195&ac=2

شاكر لعيبي، جماليات القبح، المدى، العدد 3194، بتاريخ 17-10-2014

هاني الفران، محددات التصميم البصري للفضاءات العمرانية العامة في المدينة العربية، مجلة العمران والتقنيات الحضرية، الجزائر، العدد 2 ديسمبر 2010، متوفر على الرابط التالي؛

https://staff-old.najah.edu/sites/default/**fi**les/Determinants%20of%20%20Visual%20Design%20for%20Urban%20Public%20Spaces%20in%20the%20Arabic%20City_0.pdf

المراجع الإنجليزية:

Esmail Nashif, Palestinian political prisoners: identity and community, (New York, Routledge, 2008) pp.206-207

Juhani Pallasmaa, the eyes of the skin: architecture and the senses, (preface "Steven Hall, (Britain, john wiley & sins ltd, 2005

Kevin Lynch, the image of the city, (England, the technology (press and Harvard university press, 1960

Witold Rybczynski, the art of building or building of art?, Wilson Quarterly, vol. 16, Autumn 1990

أخرى:

محاضرة ألقاها إيكو عن تاريخ القبح، متوفرة على الرابط التالي؛ http://videolectures.net/cd07_eco_thu/

محاضرة «حديث الركام» لإسماعيل الناشف، متوفرة على الرابط التالي؛

https://www.youtube.com/watch?v=cOV8e6R3jnE

بروفة "جنرال" بين مشهدين

محاولة كتابة

محمد حربي

***

إلى وحيد الطويلة

***

دراويش بملابس بيضاء يعتمرون طاقية الإعدام
يؤدون رقصة بإيقاع بطيء
ويدورون على مغزل نشوتهم، يتعثرون في خيط رفيع
يسقط من نافذه نصف مفتوحة
ثم.. مساجين يحرثون البحر،
يطلعون بملابس بيضاء من غير سوء أو بلل
يتسلقون ذلك الخيط الرفيع.

جلاد وسجين في رباط واحد وحذاءين
يكملان رقص دراويش في البحر ثم يذهبون عجبا
صوتٌ مرهفٌ حاد، بصفير متقطع بين سارينة الإسعاف
ونفير القطار وبوق السجن.. ثم يعلو الغناء رتيبا :

فائضُ العمر حوتْهُ الحروف
"التبريزي" لن يقبل يا مولانا
فما الذي حَوَتْهُ
الحدودُ
والسجون
وما الذي تناثرَ
في انفجار الجماجم
في أراجيل الغضب
حاصلُ العمر لا يُحتوَى
والحذاءُ يضيق
شاشةٌ سوداء مع صمت الموسيقى
ثم ينفجر الكلامُ دمًا

***

"تيترات" مكتوبة بطرطشات دَم قانٍ ترقص على صفحة الماء
تتشكّلُ زهرةً دمويةً ترقص وحدها مقطوفةً
قبيل اندلاع المشاهد في المرايا
***

*كل "ألعاب الهوى" تضيع عند "باب الليل"، فحاذروا دخان المقاهي
*الطريق محض فخّ
وحده الحذاء يمكنه التحرر من الخُطى
إن أنصتَ جيدا لحفيفِ شجرة جنب ترعة
أو أنين سجينٍ لا يستطيع الكلام في الفسحة النهارية
الدراويش في سجن الزجاجة
لكنّ ساحراً آثرَ الصمت فسرقناهُ
لنكتبَ هذا الفيلم الممنوع
***

(مَسرَحَةُ المشاهد مقصودةٌ جمالياً لحصْرِ المكان بين رأس فلّليني وحذائه ودخان المقاهي وظلام الزنازين، في مشهدٍ وحيدٍ مُتكرّر. فما أشبه النصّ بزنزانة، انفتحَتْ على سردين تستعيد ألفةَ الماء الذليلِ في زجاجة المقهى ودخان الأسئلة.

لا شيء يتغير إلا رؤوس الدراويش والمساجين المقطوعة في الخلفية السوداء.

الموسيقى واحدة، واللحن وحيد منذ ستين عاما).

***

تحذيرٌ معلومٌ من الثرثرةِ بالضرورة:

كل الشخوص الذين قد تظهر أسماؤهم في الفيلم خيالية
فالواقعية محض اختراع، وربما استعارة
أما القصيدة فلا يعرف سرها أحد
هذا مما لا يمكن الإمساك به
والعريُ في النهاية سترٌ مقصودٌ وكاذب

***

*ملاحظة للمخرج قبل بدء الدخان:
السيناريو لا يكتمل غالباً..
الرقيبُ ليس على المشرحة
والشاعر مُعلّق بين صورتين

***

تخطيطٌ أوّلي لجثة تُمثّل للمرة الأولى
*هذه رفضَها المنتج خوفا من انصراف العصافير
على السلك قبل انفجارات الصور
لكن المخرج أوصى بتجميد المشهد تحت درجة الصفر .

والدراويش منهمكون في قراءة كتابة على الماء في زنزانة حمراء

***

قالت جثةٌ في حتفِها الأول
أنا عائمةٌ وعاريةٌ بلا أجر في افتتاح النشيد
في كوبٍ مملوء ببقايا شاي، وسجائر مطفأة،
بصقَ مخرجٌ بصقة البداية..
إنها مأمورة فدعوها للنهر الذبيح وخلّفوها، ربما ...
قالت جثةٌ على الجسر: انظروا، هناك جثة تتكلم في النهر
لكنّ قرية صرخت بخوار بقرة،
علّمَت الحليب معنى الصراخ فانسكب طواعية
فصاح مخرج بين الصحو والمنام:
أوقفوا صوت الصنابير
أريدُ استعادة صوت الله تماما، بلا تدخل من أحد

****

انتبَهَ ممثّل عابرٌ لأسلاك شائكة
وأحجار بين قبيلتين
ولم ينتبِهْ سمكٌ توحَّشَ لما قالَهُ المُلَقّنُ
تحت خشبة المشهد المصنوع
من ملاءات الأسِرَّةِ والكافور المُخوّخ.
قال مُخرجٌ يجهزُ الارض للمذبحة:
سأغرسُ سمَكًا مُجففًا صغيرا في حقل فسيح
ثم أنتظرُ الثمرَ يسقطُ وحدَهُ
ويؤدي الرقصة كاملةً على الأرض
بين البحر والدخان
سأستدعي ساقية وأستجوبُ الماء...
غافلَتْهُ شجرةٌ، وهربت ببقرتِها البكر
مغمضة العينين، حافية،
إلى خُصٍّ صغير، لتقرأ المشاهد كلها في أمان
من سيؤدي هذا المشهد؟
رشّحتُ كثيرين لكن جَمَلًا برَكَ في الميدان ولم يلحق" الجُمعة"
صعدنا المقطم بحثا عن متألّهٍ ضلّ النبوءة
وحمارٍ صغيرٍ يربطه الشاعر عند كل ذي سلطان ليكتشف الطريق
ولا يكري أحدا فالقرى صارت بعيدة عن مجرى الطريقة
والدراويش يخلعون الخِفافَ لحفاء الرقصة الأخيرة
ولم يقبلْ أحدٌ الأمانة الغليظة في الخفاء

***

سمكة عمياء تتسول رغيفا وجرعة ماء
في قرية ضامرة..
ثمّة أثداء ممصوصة في"المخزن"، تَسكَرُ وحدها
وسنبلة تشيخ منذ خمسين عاما تحت حذاء جندي
تركوه في المعركة وحده، حتى انتصف النهار كرغيف محترق
وللبحر نصيبٌ ممّا ترك الجنرال من جثث طافية
تَجرُّ ساقيةَ دم منذ سنوات بلا توقف
والأفرانُ فارغةٌ من نارها،
تفتّشُ عن رؤوس مُنشدين
غرسوا سمكا ملوّنًا بأغنيةٍ في عيون صبية
كانت وحدها عند الجُرن
تبكي وتبحث عن دُمَىً ضاعت في الحريق
مع رؤوس بعيون خلفية
من يتولّى هذا الأمر ك"تيمةٍ" بلا غية
الشاعر مشغولٌ بالحسناوت في ملاعب الذاكرة

والأقنعة شخوص تتوالى بين السيف والسيّاف
والمارّاتُ تحت قصف الدخان لا يعرفنَ الشّعر
فيضيع عليه كعك الأذان المنقوش بسمسمٍ مُرّ
يرنُّ كحنينٍ جارفٍ وعارٍ لما لم يقُلْهُ "سيمجوند فرويد"
ولا بد ل "الطويلة" من اعْتِمار قناعٍ قبل مقابلة "فلليني"

***

قبل اندلاع الصور في الكاميرا العانس
صرخَ نادلُ المقهى: كيف سرقتم فكرتي،
والذبيحُ ينتظر البحرَ والصيدَ الفقير...
كنا أهَلْنا الترابَ على جثة السمكةِ الناطقة
حتى طلع القطار
في مشهدٍ غير متوقع
يسقط كصديدٍ من عيني مخرجٍ نائم بين مشهدين
يُحصي أنبياء ومعابد
من وراء خشب الديكور المكشوف على الباحة الخالية
رفَعْنا خشبةً بجوقة مُلقّنين يحفظون الوصايا،
حتى سقف غرفة مظلمة
ولم يعد أحدٌ من المذبحة
ليكتبَ عن سمكٍ توَحّش في مدينة الأنبياء
والمزامير في قيلولة القصب
تُروّض الثعابين كتجربةٍ للأداء

**

هذا في دائرة القصاص سيد الهشاشة
ومُروّض الصور على التكاثر
ربما يكون مريضا فأُرشّح "أحمد طه"
في ترجمةٍ للوقت المبتور
وأعرف أن "الطويلة" سينجح في إقناع المخرج
بضرورة وجود شاعر في المشرحة

***

التحضيُر لجثةِ أحلام تتقاطع
ستة شخصيات تبحث منذ زمن عن مؤلف
حيلةٌ كلاسيكيةٌ اخترعها "بيراندبلو"
ولم تعُدْ صالحة لطَمْرِ القصيدة في الجبِر الحيّ
ثمة شخصيات تبحث عن جلّادٍ ليكتملَ حُلم "فلليني"
وربما نفهم سِرَّ الحذاء
الخُطى ضيقةٌ على الطريق
والطريق أضيق من ظلّ الحذاء، فانتبهْ يا أيها الحاجب
كي لا يضلّ قاضٍ حُكمَهُ الأخير

وتغلق الحافلة بابها كزنزانة متحركة
تفرُّ من دراويش يمدّون أياديهم بالأطباق الفارغة
كاستعارةٍ مجانيةٍ للوحةٍ ضائعة
لكن الروائي ينجح في ترويض الحِيَلِ القديمة كساحرٍ مُتقاعِد
وجدَ ضالّتَهُ في الرّقصِ العاري

****

درويشٌ عارٍ يعبر الطريق ،يقطع حبل التصوير السري
ويصرخ في ممثلين يدورون في باحة السجن بأوراق السيناريو:
الفيلم بكلّ لغات العالم، فلا أثر هنا لترجمة
ولا تقاطع بين الحوارت، ولا أحد يضيع في الترجمة...
ما أروع المرايا عندما تتقن لغة ما
"هوبكنز" لم يلحق ركب "فلليني" لأن حافلة الزمن حملت "أنطوني كوين"
مبكرا إلى "الطريق" .
ربما نحتاج هنا "باندير اس" لقراءة ما باح به "مطاوع" للجلاد في الرمق الأخير
وباندير اس راقص يكتب شعرا بإيماءات الجسد
اعترضَ الرقيبُ على مشهد التعذيب مرتين وقال:
نريدها سجونا في الهواء الطلق
وقصائد مزركشة
لم ينطق "وحيد" ولا "فلليني" قام من نُعاس الحلم حتى الآن
والدراويش يبدّلون الملابس البيضاء
ويرتدون قميص الدَّم

****

****

المقهى: ليلٌ ودخانٌ سرمديّ، وحاضنةٌ ودراويش عند "نصبة" الشاي يجهزون الأراجيل الفارغة بعدد الشعراء وحبال تشبه مشنقة مستقيلة ترقص وحدها بين ست شخصيات تنتقي جلادا من مخزن الملابس المستعملة.

خلع وحيد أبواب هواه ورفض المنصة الكاذبة
والكاميرا تطارد بابا مغلقا على بحر وآخر للنحل
ثمة باب هنا وراءه بنات عاريات من ذكرياتهن
لا باب للرجال.. فالبحر سارق أبواب
طارح النوافذ غلمانا تتهادى وجوارٍ يبعن الخرائط المنقوصة
في قراطيس لا تروي ظمأ بنات الهوى
سجل "فلليني" كل الأبواب وأغوى الراوي بلعبته القديمة
اسحبْ ذيلا واتْبعْ الخيط ستجد فيلًا في آخر النفق
لكن القصة ذهبت لآخر الخط
كنقطة تنتحر طواعية في هلاوس الضحايا بليل الظمأ
ثمة قبعات ترقص، وأقنعة تنفجر تباعا بين مشهدين
والمقاهي حاضنات أجنّة من دخان

ولم أعرف ما دار في الخيمة المغلقة
سأدعُ "مكاوي" يعود من رقدته
في الحُلم مُتّسَعٌ لموتى
ولم تعترف بعد "جيهان" بما قاله "الوشاحي"
للتمثال المعلق في الفصل الاخير
لكن المقهي مزدحم بعزاء دخان نسي وعده وفاجأه الخبر
ربما يسعفنا هنا "شاكر" مرة أخرى لنُدخِلَ ميّتًا إلى خشبة المسرح
كصورة بلاغية للغرابة
***
ما قبل المشهدية الخرساء:
ليلٌ طويلٌ وأرجيلةٌ تغلي
ودخانٌ يَسكَرُ وحده في زاوية المقهى صباح الجمعة
وكاتبٌ، يعتمر قصصا كتِقيَةٍ بلاغية، يعلنُ النبأ
ليسكت الدراويش عن البكاء
***
مخرجٌ يحلُم بجنرالٍ يَبولُ في سرواله
في مشهد قديم لم يكتبه "ماركيز"
وهو يُعِدُّ خطابات الكولونيل الفارغة كالبوسطجي
تحت قنديل شحيح الضوء
في آخر المشهد كان كلب يبولُ كتجربة مسرحية
ربما يرضى عنه ربُّ الكاميرا ...
لا تسَلْ كيف تسلّل الحُلم إلى أوراقنا
حتى لا ينكشفَ السرُّ
هذا مونولوج صامت تماما وإيقاع حركيّ
وموسيقى تدور وحدها حول دخان أرجيلة الغضب
***
الموقف يحتاج دليلا للّغة السرية
من يتقن لغة الصمت
وليس للأسرار لغة معروفة في الأحلام
ربما يفيدنا "شاكر" مجدداً في ترتيب لقاء عابر ل"فلليني"
مع "ابن سيرين" و"فرويد" في قيلولة "أوديب"
أو في المقهي الجانبي لمجرّة التفسير
"النفّري" كاد يلامس "حذاء فلليني" في صخب اللغة
لكنه فضّل "باب الليل" ليُمَرّر التعويذة السرية ل"مطاوع" في السجن
****
يكتب الراوي علي منديل صغير:
لا بد من قَتلَة، فالجنود لايريدون من الحرب سوى السلام
و"فلليني" يسعلُ بشدة من كثرة الضحك، ويرفض قطعة النار الأخيرة
لأرجيلة الغضب
***
كل هذا والمخرج المفتون في غيبوبة الحلم
قال "عفيفي": (أحلم أن امرآتي العاقر وضعت بنتا حبلى)
بعد قليل وضعَتْ طفلا يحملُ سيفًا
في الصبح ويذهب للكتاب
فعرَفْتُ أن الحُلم مملكة وأن الشعر هذيان جميل
وصدّقتُ النبوءة كلما هَمَّ مقهى بالفرار من طابور التّمام
أمام دولاب خنوم في هلاوس ليلة الظمأ
**
المشهد الأول:
نهارٌ صامت تماما إلّا من دخان "ألعاب الهوى"
ثمة دروايش في الأحمر يرقصون الفالس بدلا من المولوية
ويخلعون الأحذيه التي تطير مع دخان المقهي
***
منذ سنوات أربع وأنا انتظر دوري في الحلم المجنون
ولم تأتِ حافلة تلُمُّ ما تبقّى
وتكنس المشهد انتظارا لما يكتبهُ مُخرجٌ
ينعس بين مشهدين،
ينتظر شبح "فلليني" يُملي عليه لائحة الطعام
كان "الطويلة" يسرق الحذاء الوحيد الباقي من لعبة الدخان
برشاقة لاعب أكروبات
ويُعرّي مؤخرة طاغية في الزنازين المزركشة
بشخبطة شعراء معلّقين من أياديهم
وصورهم على الأبواب الخارجية للمدينة
والدخان يتنفس صورا ملونة وعُشبا رماديا
ويُآخي بين "زهرة البستان" و "الكوبري المُخَرّم"
ريثما يعود آخر الأسرى من تفعيلة الجنون
أو يتنفس المقهي شهداء يمرون عند المقصلة كسعال بلاغي
إلى أن يفيق دروايش من خِرقة النوم
***
اخترتُ في وضع ممثلٍ بارع يجيد الوصف
بين ضحكة "مكاوي" و"الوشاحي" المتجهم
لكنّي فضّلت أخيراً ألا أسند الدور لأحد
وقلت لأختبر الجمهور
أستدعي جمهور مقامٍ شهدت مولد الأحلام
أستدعي دخانا كثيفا وغازا مناسبا لجريمتين
وأستدعي سيارات الاسعاف، والموت حاضر بالضرورة
لكنه سيؤدي الدور صامتا
الجمهور يصرخ:
حَرِّرْنا من لعنة القراءة، واكفنا خبزنا ولا تدخلنا في التجربة
صانعا حلما طازجا، قرّرت أن أشوي شريحتين من لحم الكلام هنا
بهدوء
ريثما يقوم "فلليني" من موته الصغير وينهتي "وحيد" من الفصل
الأخير.
***
في مشهد لوحدها، بقرةُ تجرُّ ممثلين حتى خيمة بعيدة عن الميدان
وتسبق قطارا إلى بابٍ ليليٍّ مُواربٍ على جريمةٍ طويلة عند النُّصُب

والجمهور يقرأ الموت تأويلا وترتيلا حتي مطلع الصوت
كيف تحولت البقرة إلى دراجة مسروقة تطارد سارقين
وتصنع أُمّةً من سعف الصور
درويش في المشهد يسحب بقرة ويركب دراجة
ويصيح إنكم سارقون

***

المشهد الثاني: نهار ظلام من شعر قديم

النهار كلبٌ يَعوي لأنّ النُّباح مُحَرّمٌ في السجون،
ولليل بابٌ مُغلقٌ بإحكام على جريمة
***
"فلليني" يقاضي "وحيد الطويلة" على حذاء البابا ،
ويرفضُ وضعَه في الفيلم،
لأنه يكره السجون المغلقة ويريد النوم بعيدا عن المذبح
"دانيال داي لويس" في مشهد خلفي يرقص على حافة الظل،
ربما يكتمل الحلم "التاسع" بنصف رقصة
والجنرال المنسي في الزجاجة يصرخ في المُخرج والطويلة:
حَرّراني من أرجيلةٍ ماؤها يغلي في انتظار صرخةٍ،
حذائي يضيق...
أخفيت نسخة "داي لويس" بعناية في جوربي
حتي لا يسرقها أحد في فيلم إباحي
يكشف رطوبة الروح المخنوقة في الزنازين

***

بين مشهدين، يسقط مقعدٌ فارغ
ثمل من الدخان وهو ينتظر عاشقة
تفتش في السيناريو الأخير عن بهجة مستعارة،
وتستمع إلى حكايات مبتورة الأطراف
في غرفة انتظار طبيب الولادة الذي لا يُسمح له بالمرور
على العنابر الضيقة كحذاء جنرال، ولد به،
ولم يتسع رغم كل هذه الفتوحات
***
المشهد الثالث: نهار أبديٌ ولا شمسَ خضراء في الأفق

يختفي "فلليني" و"الطويلة" معًا قبل أن يصل الموكب السلطاني
(انتبهْ يا كاتب السيناريو)...صاح درويش مقنّع .. (ثمة خطأ في الزمن)،
قال المنتج، وهو يحصي تكرارات المشهد الواحد
كلاكيت للمرة الرابعة والستين
مشهد الجلاّد
مشهد الضحية يمسك السّوط
مشهد الراوي في المقهي
كل المشاهد تالفة
ما الذي يجري؟

همَس الطويلة: (وفي المكان خطيئة أيضاً)
قبل أن يختفي الدراويش تماما بجثة مولانا
والتبريزي يسحب فلليني إلى الكنيسة المجاورة.

الشاشةُ تُظلِمُ تدريجيًا عن جنرال منتفخ
يتفرجُ واقفا على شاشة بيضاء تماما
تُغنّي وحدها أغنية صامتة
يتلفّت حواليه مفزوعا من هول ما يرى
صاح فلليني قبل المغادرة:
سكوتا، فإن الحلم يستعصي، والكاميرا ظامئة .
أصرخُ في الورق الابيض:
كيف جمعت الزهرة بالجسر المثقوب؟
كيف حملت الذنب طويلا دونما اعتراف؟
كيف دخلت الميدان وحيدا وغادرت أُمّةً من السعف؟
الأشجار لم يَعُدْ محلّها الحقول
الخضرة وثنٌ يبول على جثة شهيد دفنوه وحيدا بليل
كلما هَمَّ كلبٌ بالفرار

قال لي "الطويلة" وهو يقرأ الورد الصباحي بالمقهى:
لا يستعصي على المخرجين أو القطارات حلمٌ.
انتبهنا والمقعد الخالي لم يكترث...
ثمة حذاء طويل على الرصيف
يحكي وحده للعابرين ما لم يَقُلْهُ "فلليني"
والخطى مبعثرة في الفناء الخلفي
والمساجين يطلون من كوة مغلقة بإحكام كنارجيلة ماؤها يغلي
الأحذية الفارغة تتكاثر ملطخة بدم
وتنتشر حول المقهى تحاصر القصة عند المنتصف
والمساجين يصرخون
افتحْ لنا كوّةً في هذا السيناريو المغلق كي لا نموت
ألم ينتَهِ الفيلم بعد؟!
قال "فلليني": للتوّ بدأنا!
للتوّ عثرت على الموت مكبّلا كلِصّ

على تيترات الخلفية

دوّنَ درويش ما تناثر من دخان الحلم:
ثمة مشاهد منفصلة مسروقة
من سيناريو ضائع بين مشهدين
قال نيتشه للطويلة: واجه الخطر،

فلم يترك الأغنياء للفقراء سوى الله
فاشتعل الدخان في المقهي المجاور
وصرخ الراوي: إلى الذين يصرخون ولا يسمعهم أحد
إلى الذين لا يستطيعون الصراخ إلى إلى
سأفكُّ ضفائر السّرد
أمام مقصلة ناعمة من حرير
وأجزّ صوف الحكايات السائبة في المرعى
من يدري..
ربما يزعق للتائهين في الميدان نبي

تقول مهندسة مغرمة بالرواية
وهي تحتسي نبيذا صوفيا معتقا:
لا حجم لها ولا أبعاد ولا مساحة لكنها الضروره القصوى
وتقول القصيدة: هي الوجود المتعيّن
وبدونها لا خَطّ ولا دائرة ولا كَوْن
فكل شيء يعود إلى أمِّهِ النُّقطة
المشكلة أني لا أفهم كثيرا في الهندسة
ولا أصدق القصيدة، وأحب الفرجة من كوّة في الجدار
فكيف أدوّن تلك المعضلة الرياضية في سيناريو مصور
عن روايتين تلعبان السيجة باقتدار بين الحصى والترب
في رأس راوية نسي الشعر وفَطَمَتْهُ الحكايات

***

"ستة شخصيات تبحث عن مؤلف"،
لعبة "بيراندیلو" لا تصلح للرواية أو السجون
ثمة شخصيات تبحث عن جلّاد
ومطاعٌ أنتَ بلا طاعة
لكنك مصلوب في هلوسة الضوء والظلمة
مسجون في رعشة خوف
والحُلم كلبٌ عند "باب الليل" يرتجف
اعتراف
لم يعترف أحد بسرقة حذاء البابا
لأن الحَبر الأكبر يحب المشي حافيا
والغرفة في المعتقل ليست زجاجية
كما قد يحدث في الأفلام
والكنائس لا تحب الأحذية
والجوارب معتقلات تسجن الخطى في الرائحة

على الأرجح هذا ما حدث:
بدّل فلليني الحذاء والقبعة،
وغيّر مكان الطاغية هربا من طغيان موسوليني
ولم يعرف أن طغيان الشرق أكثر سينمائية من الترجمة
ولم يعرف بعد كيف تكون السينما خارج منطقة الأحلام المحرّمة
على الأرجح نقل الطويلة السجن عمدا باتّجاه الشرق
ليتقي مطرا رصاصيا فوق قبعته
أو في ماء أرجيلة تبكي في المقاهي التي يكتب فيها هلاوس السجون

صمتا. صاح مؤذن في الممثلين
والطاقم الأجير
صمتا. إن الحلم يتناسل الآن
سنصور أفيالا بأجنحة وكلابا بعيون زجاجية
تتوجس في الزنازين وسندع الزنزانة تحكي
او تقرأ ما خطّ الرُّسُل
السجناء يكتبون على الحوائط "عاش فلليني مروّض الأفيال"
عاش الفيل مروض البطء، والخلود كلب قابع بالوصيد
قبل أن تمر حافلة مصفحة وتغلق المقاهي كله
بدخانه يتعثر الملكوت، قال ابن عربي،
مشيرا إلى زنزانة ملونة تأخذ شكل مسجد بلا مئذنة
الجمهور من الشاشة يطلع إلى صالة فارغة
يركع
ويسجد
ثم يهتف فلا يطلع الصوت من حناجر شرَخَها الصمت طويلا

تتهدّم الحدران تِباعًا
والشاشة تتلَوّى كثعبان يبتلع نفسه وتَلُمّ
نفسها كسجادة تخفي مهربين بين مشهدين
والقيامة عند باب الليل
ساعتها استفيظ فلليني على صرخة هائلة
قائلا: وجدتها
فعرف داروين صحيح النسب وغفر لفرويد
ما جناه
وانسحب دروايش النفري وابن عربي
وجبة مولانا تستر عورة دراويش يطيرون عرايا
فوق مقهي فارغ ليلة الجمعه
وحده الحذاء يبقى على الشاشة يتلقى العزاء
والطغاة معنا على كل حال في صالة مغلقة
تشبه كثيرا ما أراده فلليني من وحيد

تحية كاريوكا .. وذكريات من زمن الحلم

سليمان شفيق

(1)

لا أستطيع أن أنسي أبدا أول لقاء مع العظيمة تحية كاريوكا ، وكان أغلب اليسار معتقلا بعد انتفاضة 1977 ، وكنت قد خرجت للتو من السجن في نهاية فبراير بعد أن أفرجت عني النيابة ، ناداني الزعيم خالد محي الدين في مكتبة وهمس في اذني: سوف أعطيك مكافأة ،وأعطاني عنوان تحية كاريوكا وقال لي اذهب اليها ستعطيك شئ لنا ، ذهبت إليها ولم استطع أن أتمالك نفسي وقبلت يديها وهي محرجة وجلست ، نهضت الي الداخل وعادت حاملة ظرف أصفر مغلق ، تعرفت علي وسألتني عن «ليلي الشال»، زوجة رفعت السعيد وأوصتني عند زيارتها أن أنقل التحية ، وأخرجت أجندة تليفونات ودققت معي أرقام منازل بعض الرفاق أتذكر منهم: رفعت السعيد ، وزكي مراد ونبيل الهلالي .

غادرت المنزل ولكن هذة الرفيقة الأم لم تغادرني ، في لقاء آخر ذهبت إليها مع الشاعر العظيم الراحل «نجيب سرور»، في غرفتها بالمسرح ، وأذكر حديثها معة في جوانب شخصية وسؤال عن أولادة ، وحينما تأهبنا للمغادرة أوقفتني وطلبت مني ورقة بها الأحوال الاجتماعية للرفاق خاصة العمال الذين بالسجن ـ كنت وقتها في لجنة الحريات بالتجمع ـ والتي كانت تدافع عن حقوق السجناء ، وبعد يومين كانت الورقة معها ـ بالطبع بعد اخطار خالد محيي الدين ـ وحينما التقت بي أعطتني ورقة وقلم وكتبت أسماء الرفاق والمبالغ الخاصة بهم ، وعدت وسلمت الظرف للأستاذ خالد .

ظللت علي إتصال بها وفي إحدي المرات طلبت مني إرسال رسالة إلي زكي مراد المحامي ، وفي كل لقاء كانت تحكي لي عن علاقتها بالسياسة واليسار والحركة الشيوعية ، وقبل زواجي 1978 اخذتني من منزلها وهي في طريقها للمسرح اصطحبتني إلي محل جورج للملابس شارع طلعت حرب وأهدتني «بدلة» وأعطتني ظرف قالت لي: اعطة للدكتور رفعت السعيد ، فتح السعيد الظرف مبتسما وقال : الست تحية أحرجت تعطيك مبلغ «نقطة الفرح» حتي لا تصرفها ، وأراني مبلغ (200) جنيها وقال سوف أعطيها لخطيبتك مريم ، ونادي علي مريم وأعطاها المبلغ ، هذة هي أم اليسار تحية كاريوكا ، وحينما جاء المفكر اليساري د ادورد سعيد إلي مصر لإلقاء محاضرة في الجامعة الامريكية ، ودعاه رفعت السعيد للغذاء ، طلب مني إصطحابة إلي منزلها ، واصطحبتة وكان سعيدا جدا ، أذكر أنة كان يكتب بعض ما تقول وحينما غادرنا قال لي : « هذة السيدة أعظم من الفنانة الكبيرة البريطانية «فينسيا ريد جريف» .. وبعدها كتب بالحياة اللندنية :

«ما روته كان مفاجئاً بالنسبة لي، إذ علمت لأول مرة أنها كانت على الدوام منتمية لليسار الوطني، حيث سجنها عبد الناصر في الخمسينات لإنتسابها لعصبة السلام المنظمة الموالية لموسكو». ويختتم إدوارد سعيد مقاله بمغامرته في البحث عن تاريخ الفنانة في أرشيف السينما المصرية فلم يجد توثيقاً لمسيرتها أو حياتها فكتب قائلاً: «وجدت أن تحية هي تاريخها ذاته، تاريخ غير موثق إلى حد بعيد لكنه لا يزال مهيب الحضور.

ولازال تاريخها اليساري والوطني لم يكتب بعد سوى بعض الذكريات وكتاب للكاتب سليمان الحكيم وكتاب آخر للناقد الكبير طارق الشناوي ، ومقالات متناثرة في الصحف ولكن تاريخها السياسي واليساري لم يكتب بعد .

الملك فاروق

خالد محيي الدين

بديعة مصابني

(2)

ابنة ثورة 1919

بدوية محمد النيداني ،سماها والدها بهذا الإسم تيمنا بأسم الشيخ السيد البدوي ، أحد أبطال المقاومة أثناء الحروب الصليبية ، ولاننسي ما توارثناة في التراث من الأغنية الشعبية «الله الله يا بدوي جاب الأسري» لنجاحة في تهريب الأسـري من معسكرات الصليبيين ، وهكذا ورثت النضال بدوية التي ولدت إبان ثورة 1919 ، أو نضالات الشعب المصري الثورية ، وترعرعت في ظل نضال الشعب المصري ضد الانجليز ومن أجل الديمقراطية ، وأخبرتني أنها شاركت في مظاهرات 1946 وكانت علي علاقة بأحد أعضاء اللجنة من الطلبة ، وكيف كانت عضوة بعدة حركات مثل أنصار السلام وعضو في تنظيم «حدتو» ، ومن 1946 وحتي عام 1988 استمرت في ادوارها السياسية والتقدمية الحركية ، كانت في أثينا مع مجموعة من الفنانين والمثقفين المصريين والعرب الذين عزموا على ركوب «سفينة العودة» في رحلة إياب إلى الأراضي المقدسة. وبعد أسبوعين فجرت المخابرات الإسرائيلية ذلك القارب وتم التخلي عن المشروع.

(3)

من الرقص الي الوطن

اكتشفتها الراقصة محاسن محمد ، ثم انضمت إلي فرقة بديعة مصابني ، قامت بتطوير أسلوب خاص بها جدد إنتاج الهارمونية الشرقية القديمة الخاصة بالرقص ، و ذلك هو الأسلوب الذي بناء عليه تم تأسيس مدرسة كاملة متخصصة في الرقص الشرقي في نفس الوقت مع مدرسة سامية جمال التي قامت بعمل مزج بين الرقص الشرقي والرقص الغربي.

اطلقت عليها بديعة مصابني إسم «تحية» لأنها كانت تحي الجمهور قبل الرقص وبعدة ، أما «إسم كاريوكا»، جاء بعد أن رقصت من ابتكار الأسباني الشهير «ديكسون» من الفلكلور البرازيلي ، وعرضت بالفيلم الامريكي« الطريق الي ريو"

قامت باعتزال الرقص الشرقي لتقوم بالتفرغ لعمل التمثيل قامت بالمشاركة في عدد كبير من الأفلام السينمائية الشهيرة و منها : لعبة الست ، شباب امرأة ، خلي بالك من زوزو ، وداعاً بونابارت ، إسكندرية كمان وكمان وغيرها

تألقت تحية علي خشبة المسرح ، مع فرقة اسماعيل ياسين في بداية عملها

المسرحي عام 1954 ، قبل أن تقوم بتأسيس فرقة مسرحية خاصة مع زوجها فايز حلاوة 1961 .

(4)

المناضلة التقدمية

كما يقول د رفعت السعيد المؤرخ اليساري المعروف في حوار خاص :

بدأ النشاط السياسي التقدمي للفنانة تحية بعد أن انضمت أولا لحركة السلام بعد انتصارات الاتحاد السوفيتي في ستالنجراد عام 1942 ، وبعدها بسنين 1954 تزوجت من عضو في حركة التحرر الوطني حدتو وهوالضابط مصطفي كمال صدقي وبعد زواجها بثلاثة شهور وجدت البوليس الحربي يكسر باب شقتها وتم العثور علي بعض منشورات الحركة ومن تلك اللحظة عرفت تحية السجن لاول مرة في حياتها وقضت في السجن 101 يوما ، ويضيف : استغلت فترة وجودها في السجن ودافعت عن حقوق السجناء والأوضاع الإنسانية المزرية في السجون، وطالبت إدارة السجن بوقف عمليات التعذيب ضد بعض السجينات، وتخفيف الخدمة الشاقة ضد البعض الآخر وأقامت نشاطًا لمحو الأمية في سجن النساء.

هاجمت نظام الضباط الأحرار من داخل السجن، ومن أشهر جملها من داخل المعتقل واصفة حكم الضباط الأحرار: «ذهب فاروق وجاء فواريق». لذلك تم اعتقالها مع بعض أعضاء الحزب الشيوعي بعد أن قالت إن أداء نظام عبدالناصر لم يفرق شيئًا عن أداء فاروق.

ويبتسم رفعت السعيد قائلا : واتخذت لنفسها اسمًا حركيًا جديدًا داخل السجن، فأصبح إسمها «عباس» و«كانت جريئة إلي حد كبير، وسبق أن قالت للملك فاروق وهو جالسا في كازينو الأوبرج بسخرية مكانك ليس هنا يا جلالة الملك بل علي العرش في القصر ، وابتسم الملك في حرج وغادر المكان ، ومعروف أيضا أنها في بداية مشوارها الفني، الأمير حسن عكا، عضو الأسرة المالكة، بعد محاولته إمساك يدها بشكل غير لائق، وسبته بأمه بعد تطاوله عليها. - ساعدت الفدائيين عام 1948 واستخدمت مزرعة أختها مريم لتخزين السلاح، وكانت تنقل السلاح بنفسها في سيارتها الخاصة.

ومن رفعت السعيد إلي «المصري اليوم» ، حيث نشرت «وأخفت السادات وأنقذته من الإعدام بعد قتله وزير المالية في ذلك الوقت، أمين عثمان، حيث أخفته فترة في منزل شقيقتها، وظل يقيم لمدة سنتين في مزرعة يملكها صهرها.

كما قال المفكر اليساري الراحل أنور عبدالملك» أنه بعد تمكنه من الهرب من السجن، في زمن عبدالناصر، أن تحية كاريوكا أخفته في منزلها حتى تمكن من الهروب من السجن ، و أيضا حمت في الخمسينات، اليساري صلاح حافظ وأخفته في منزلها وكان طالبا وصحفيا سياسيا شابا في ذلك الوقت، وعادت مرة أخرى لتخفيه في منزلها في السبعينيات لكن هذه المرة من السادات بعدما إنضم لتنظيم شيوعي سري، وكان ينتقد الرئيس في كتاباته.

و تربعت على عرش المتبرعين في أسبوع تسليح الجيش عام 1955، بعد قرار عبدالناصر كسر احتكار السلاح والتحول إلى المعسكر الشرقي لتسليح الجيش، وقدمت جزء من مجوهراتها إضافة إلى التبرعات التي جمعتها من أماكن عدة.

ساعدت «كاريوكا» المقاومة في مدن القناة ضد قوات الاحتلال البريطاني، وكانت تنقل لهم السلاح. . وانخرطت في العمل السياسي وتدربت على السلاح خلال العدوان الثلاثي على مصر 1956، ثم خلال حرب يونيو 1967.

صلاح حافظ

هاجمت الوفد الإسرائيلي في مهرجان «كان» أثناء مشاركتها بفيلم شباب امرأة، عام 1956، ووبخت الممثلة ريتا هيوارث بعد أن عمدت التحدث عن الوفد الإسرائيلي ومدحه، وأسمعتها بلغة انجليزية سليمة ما لا تتخيله، واضطرت «هيوارث» إلى الهرب من سب كاريوكا.. وأسست جمعية برئاستها لمقاطعة الأفلام والنجوم ذوي الميول الصهيونية.

رفعت السعيد

كانت «كاريوكا» عضوا نشطًا في حركة «حدتو» الشيوعية السرية، ورغم موقفها السياسي من النظام، قامت كاريوكا بجمع تبرعات للجيش بعد نكسة يونيو 1967، وكانت أول المتبرعين، ما جعل الرئيس جمال عبدالناصر يقول لها: «انت ست بألف راجل يا تحية».. شاركت في نقل الأسلحة إلى الجبهة أثناء حرب الاستنزاف.. وأيدت مظاهرات الطلبة في السبعينيات ودعمتهم ماديا وشاركت بالهلال الأحمر لدعم الانتفاضة.

سافرت إلى قبرص عام 1981 كأحد ضيوف الحفل الذي أقامته منظمة التحرير الفلسطينية لدعم الانتفاضة، وألقت هناك قصائد حماسية وقامت بجمع تبرعات من الحاضرين لصالح الانتفاضة.

(5)

الفنانة القائدة

ويقول عنها الكاتب طارق الشناوي : في كتابة عنها كاشفا عن الدور السياسي لكاريوكا الذي يجهله الكثير من جمهورها: «ظلت تمارس الحياة السياسية حتى سنواتها الأخيرة، فلقد تزعمت اعتصام الفنانين، وكانت هي الفنانة الوحيدة التي أضربت عن الطعام عام 1988، ولم يوقف إضرابها عن الطعام سوى تدخل الرئيس الأسبق حسني مبارك الذي اتصل بها في نقابة السينمائيين مقر اعتصام الفنانين وداعبها قائلا: «عايزة يقولوا يا ست تحية إنك عشت تأكلين في عهد فاروق وعبد الناصر والسادات وبعدين تموتي جوعانة في عهد مبارك؟!».

نجيب سرور

إدوار سعيد

(6)

الأم الزاهدة

اكدت الفنانة رجاء الجداوي أنها تفخر بأنها تربية خالتها تحية كاريوكا ، وأنها تزوجت 17 مرة لأنها كانت لاتحب يلمسها رجل إلا في الحلال

وكشفت رجاء عن مفاجأة إقامة جدتها لسرادق عزاء في ابنتها تحية كاريوكا بمجرد هروبها من المنزل للعمل كراقصة، وكان اسمها الحقيقي «بدوية» ورفضت الجدة مقابلة ابنتها وظلت تعتبرها ميتة، حتى تزوجت رسميًا وارسلت تحية لوالدتها قسيمة الزواج الشرعية، وكانت هي التي تختار أزواجها ، وأن رشدي أباظة أكثر من أحبت في حياتها، وكانت تتمنى لو أنجبت طفلًا منه .

وأضافت رجاء الجداوي ، أنّ تحية أنفقت كل ما جنته من الفن، ولم تترك ثروة لورثتها كما يظن البعض قائلة: الشيء الوحيد الذي وجدناه في خزانة تحية كاريوكا بعد وفاتها، هو دبلتها من فايز حلاوة وكانت موجودة في علبة قطيفة، كانت بتقولي لو فيه قرش حرام ضاع مني، بحمد ربنا إنه خلصني منه.. ووصلت لمرحلة كبيرة من الزهد والرضا.

رجاء الجداوي

(7)

فسلاما عليك: إنسانة وفنانة وأم، ومناضلة وطنية ، ورفيقة تقدمية .

رواية الغريب

بين فلسفة كامو وكاميرا فيسكونتي

ربما لم يحظى عمل أدبي روائي بهذا القدر من الإنتشار والإعجاب، كما حظيت رواية الغريب للأديب والفيلسوف الوجودي الفرنسي / الجزائري ألبير كامو ١٩١٣ : ١٩٦٠، والتى ترجمت لأربعين لغة وبيعت منها ملايين النسخ بإمتداد العالم. وما زالت حتى الآن تحتل مرتبة متقدمة بين الكتب الأكثر مبيعا وهو الأمر الذى ربما يستدعي حالة من تأمل الأسباب الكامنة وراء ذلك النجاح الكبير وقدرة ذلك العمل على خلق هذه الحالة من التماس بين العديد من الاجيال المتتالية. قافزا أيضا فوق العديد من المتغيرات السياسية والإجتماعية التى مر بها العالم منذ صدور هذا العمل .

كرم نوح

تنتمى رواية الغريب ومعها مقالة " أسطورة سيزيف " ومسرحيتى " كاليجولا /سوء تفاهم " الى المرحلة العبثية فى الإنتاج الأدبي الفلسفي لألبير كامو وهى الأعمال التى اهتمت بصياغة تلك المسافة المتوترة بين الإنسان الفرد وعلاقته بالوجود، أو ذلك الواقع المشحون بالعديد من التناقضات والأسئلة المحيرة التى صاغت أزمة الإنسان المعاصر حيال واقع تحكمه الكثير من القوانين العبثية وأشكال الظلم الاجتماعي والسياسي وبشكل يحدد ملامح تلك النظرة المتمردة حيال ذلك الواقع وصياغة موقفه الوجودي الخاص مقارنة بالعديد من الفلاسفة الوجوديين .

البير كامو حياته وفلسفته

جاء النتاج الفكري والفلسفي لكامو تعبيرا صادقا عن حياته القصيرة المتوترة. وارتبط بها ارتباطا وثيقا شهد العديد من التحولات الفكرية الهامة المعبرة عن روحه المتمردة، وصراعه الدائم والدؤوب، مع واقعه لتأكيد تلك الذات المتحررة من كافة أشكال الإنصياع أو العبودية لنسق فكري أو وجودي خاص يقف مانعا أمام ذلك التمرد ، الذي سيصبح السمة الغالبة والمحددة لشخصيته وعطائه الفكري والفلسفي . لم يكن ذلك التمرد سوى سعيا نحو أقصى حرية يمكن تحقيقها للإنسان بعيدا عن كل ما يعيقها من مظاهر خداعة تبدو فى نظر المجتمع أو الآخر لها قداستها أو رسوخها حتى وإن كانت هى السبب فى شقائه وتعاسته، إن سعادة الإنسان فى نظره هى فى سعيه الدؤوب نحو امتلاك تلك الحرية والتى حتما ستأتي بالاقتصاص من سجن السلطة الفوقية التى تمثلها العديد من المؤسسات المقدسة، ولم تكن رحلة حياته بكل قسوتها ومعاناتها سوى ترجمة لهذا المعنى النبيل والذي يبدو فى حقيقته منفلتا من كل المعاني العبثية والعدمية . ينتمي كامو لعائلة من المستوطنين الفرنسيين بالمستعمرة الجزائرية لأب فرنسي قتل بعد مولده بعام واحد فى إحدى معارك الحرب العالمية الاولى ومن أم اسبانية مصابة بصمم جزئي وتعمل بالخدمة فى

بوستر فيلم الغريب إخراج فيسكونتي

ألبرت كاموس

البيوت. فجاءت نشأته فى بيئة شديدة الفقر لم تمنعه من استكمال دراسته بفضل تشجيع أستاذه (جان جرينييه) الذي استشعر موهبته المبكرة ليستمر هذا التأثير على شخصية كامو ممتدا ، حيث كان لكتاب جان جرينييه (الجزر) تأثيره الأعظم فى توضيح فكرة التناقض المميز للوجود والمسبب لشقاء الانسان. فكان ربما أحد الأسباب الداعمة لموقفه التمردي حيال ذلك الواقع المتناقض . استكمل كامو دراسته الثانوية ليلتحق بعدها بالجامعة الجزائرية بفضل المنح الدراسية لنبوغه وتفوقه ،حتى تخرج فى قسم الفلسفة بكلية الآداب. أصيب كامو فى عام ١٩٣٠ وهو فى سن السابعة عشر بمرض السل الذى أصابه بصدمه نفسية تمكنت روحه المتمردة من تجاوزها، بل لعلها كانت السبب فى تفهمه لغاية الحياة التى تتجاوز المتعة الجسدية نحو هدف أسمى يتجسد فى سعيه للتمرد ضد كل أشكال الظلم الاجتماعي وتقييد حرية الإنسان . مارس كامو السياسة مناهضا للفاشية وانضم فى عام ٣٤ إلى صفوف الحزب الشيوعي ومارس العمل المسرحي مخرجا وممثلا فى مسرح العمال الجزائري الذى أسسه ، ثم تمرد فى العام التالى ٣٥ على الحزب الشيوعي مؤمنا بأن السبيل إلى العدالة الاجتماعية لا ينبغي أن يكون عبر الاستبداد والطغيان . ولم يمنعه هذا من مناصرة الأفكار الإشتراكية المنادية بالعدالة الإجتماعية بل ظل مناصرا وداعيا لها . مارس كامو العديد من المهن التي قاربت بينه وبين أحوال الفقراء وبؤس حياتهم قبل أن يمتهن الصحافة فى عام ١٩٣٨ ليترأس تحرير صحيفة مسائية يسارية أصطدم من خلالها بالرقابة مرات عديدة حتى تم إبعاده أو نفيه إلى باريس فى العام ١٩٤٠ لينضم فى باريس الى حركة مقاومة النازية وممارسا للعمل الصحفي مؤمنا بضرورة مقاومة التمرد الفوضوي الكامن فى الحركة النازية المستندة على القوة. وفى نهاية عام ١٩٤٢ بينما كانت أجواء الحرب تخيم على باريس صدرت له عن دار "جاليمار" رواية الغريب بدعم من الأديب الفرنسي الشهير أندريه مالرو .

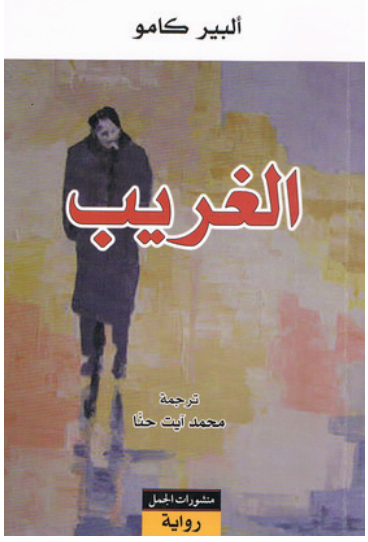
رواية الغريب بين الصياغة الأدبية والنزعة الفلسفية

هى الرواية الاولى فى مسيرة الإنتاج الأدبي والفلسفي لكامو والتي تعكس بشكل واضح ذلك الموقف الوجودي الخاص لبطل الرواية " ميرسو "، والذي تشبه حياته فى ظاهرها حياة ملايين البشر من حوله ، ربما ما يجعله مختلفا هو إمتلاكه لتلك الروح اللامبالية ، والتى تبدو وكأنها إنفلتت من ذلك السجن الكبير الذى إعتاده الآخرين والذي تمثله تلك القوانين الإجتماعية الحاكمة بكل مكوناتها المختلفة والتى تشكل فى النهاية ذلك البناء الفوقى الحاكم والمستبد .

كان بمقدور ذلك الشاب الموظف المخلص فى عمله ميرسو أن يقضي بقية عمره وحتى مماته دون أن يترك ذلك الأثر الذي قض مضجع المجتمع من حوله بمعتقداته ومؤسساته الأمنية والقضائية وحتى الدينية ،لتقف فى وجهه بعد أن قتل شخصا آخر كان يتربص به بينما كانت أشعة الشمس الحارقة تصنع تلك الغشاوة على عينيه وهو يسير متسكعا بمحاذاة شاطئ البحر .

ذلك الشاطئ الذي ارتاده من قبل فى اليوم التالي لوفاة أمه بعد أن عاد من مراسم دفنها ليلتقي مصادفة بزميلته السابقة الحسناء (ماري) ليقضيا سويا بقية اليوم فى علاقة حميميه .

إختار كامو شخصية البطل ميرسو فى روايته والتى تتصرف بتلقائية على هذا النحو الذي يبدو صادما لكل ما هو معتاد ليصنع ذلك التصادم بين شخصيته وبين واقعه وليضعنا أمام ذلك المأزق الوجودي الذي يفجر أحداث روايته ،كاشفا ما يقبع تحت ذلك الغطاء السميك لهذا الواقع بطبقاته المتراكمة التي تشكل ملامح الوجود الذي يحياه .



لم تكن حادثة القتل التى تورط فيها ميرسو ناتجة عن قصد مسبق والمسدس آداة الجريمة كان يخص جاره فى السكن المتورط فى خلافات مع عائلة من الاعراب الجزائريين على خلفية علاقته بإحدي بناتهم وقد انتزعه منه ميرسو على الشاطئ منعا لإستخدامه فى ذلك الخلاف مع الاعراب المتربصين ولم يكن ميرسو وهو يتجول بمفرده على الشاطئ بينما تنعكس أشعة الشمس الملتهبة وتنساب حبات العرق المالحة على عينيه سوى ذلك الشخص خالي الوفاض الذي واجه مصادفة أحد هؤلاء الاعراب الذى هم بمهاجمته مشهرا سكينا كان نصلها يلمع فيصيبه بالدوار فتمتد يده فى جيبه فيستجيب المسدس فى ليونة مطلقا طلقاته المتتابعة على جسد ذلك الاعرابي فيرديه قتيلا .

ربما يبدو الاعرابي القتيل هنا تجسيدا لذلك الآخر المتربص الذي اقتحم عالم ميرسو الخاص فى تلك اللحظة التى ساهمت عناصر الطبيعة بقسوتها فى إخراجه على هذا النحو العبثي الذي يمثل ذروة مأساته الوجودية .

ايضا لم يكن يقصد ميرسو عندما أرسل أمه المسنة التى تلتزم الصمت دائما ولا تتحدث إلا قليلا الى دار للمسنين سوي رغبته فى توفير مكان أفضل لرعايتها بعد أن عجز هو عن توفير الموارد الكافية لتلك الرعاية ، فهو يحبها كثيرا كما أنه يدرك جيداً أن الأمر قد يبدو قاسيا بالنسبة لها فى أيامه الاولي لكنها سرعان ما ستعتاد مكانها الجديد وتألفه حتى

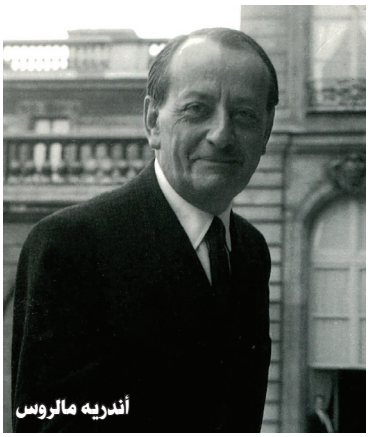
مارشيلو ماستورياني في لقطة من فيلم الغريب 1967

أنه سيبدو قاسيا أيضا أن يرغمها أحد على مغادرته فيما بعد وهو ما حدث بالفعل فالإنسان ابن العادة . ولم يكن ذلك السلوك الذى تصرف به عقب تلقيه خطاب موتها وعدم استجابته لرؤية وجهها عندما عرض عليه مشرف الدار هذا الأمر ينفي حزنه على موتها ،ربما فقط يعكس تصرفا غير مألوف أو معتاد .

باتت تلك التصرفات غير المعتادة لبطل الرواية ميرسو والتي تعكس فى ظاهرها لا مبالاته أدلة اتهامات ستوجه له فيما بعد أثناء التحقيق معه فى جريمة القتل سيشهرها المدعي العام بإعتبارها تعكس تصرفات رجل قاس ومجرم عتيد حتى وإن أنكر من يعرفون ميرسو جيدا هذه الصفات فى شهادتهم .

على هذا النحو سيتصرف ميرسو طوال فترة محاكمته الذي بدا له وكأنه تمثيلية كما ورد على لسانه . مع محاميه الذي حاول أن يثنيه عن أرائه العفوية التى تصدر عنه صادقة فى مشاعرها محاولا أن يجعلها متماشية مع ما هو معتاد من تصرفات وأن يدفعه إلى إيجاد بعض المبررات لتبرير سلوكه المختلف قد يقنع بها قاضى التحقيقات ولكنه يعجز عن هذا أمام إصرار ميرسو لأن يبدو صادقا فيما فعل .

ايضا سينزعج كثيرا ذلك القسيس الذى رفض ميرسو كثيرا لقائه بعد الحكم عليه بالاعدام ، لأن ميرسو يدرك جيدا أن هذا الأمر يخصه وحده ولا شأن للرب فيه ، بل لعل تلك الزيارة من قبل القسيس ليست سوي استكمالا لتلك اللعبة التى تمارسها سلطة ذلك المجتمع بمؤسساته المختلفة والتي تسعى من خلالها إلى إحكام نفوذها وسيطرتها داخل ذلك الإطار الوجودي الذى يحدد ماهية الإنسان الذى يريدونه حتي وإن كان محكوما بالاعدام وراحل بعد قليل الى عالم آخر .



أندريه مالروس

وفى هذا الجزء من رواية الغريب الذي يجمع بين ميرسو والقسيس جاء السرد مشحونا بتكثيف الكثير من المعاني حول طبيعة المسألة الإيمانية بين رغبة ذلك القديس الذي يتحدث عن فكرة الايمان بالله بقدر عل من الثقة المطلقة التى لا تقبل الجدل وبين تصورات ميرسو المشككة والتى تنظر إلى قدر الإنسان كنوع من الجدل بين ذاته وبين وجوده بنفس القدر الذى يسمح لكل طرف من تحمل مسؤليته عن نتائج ذلك الجدل أو ذلك الصراع ، لينتهي ذلك اللقاء عاصفا بعد أن هم ميرسو بالاعتداء على ذلك القسيس عندما قال الاخير بأنه سيصلي من أجله . وربما كانت تلك المرة الوحيدة التى يفقد فيها ميرسو توازنه أمام ذلك المنطق الواثق والمتعال من قبل القسيس .

تبدو مأساة ميرسو وكأنها تعكس مأساة الإنسان المعاصر الذى تنصهر

فيسكونتي مع ماستروياني وآنا كرينا

ذاته داخل بوتقة واقعه المحيط ليصبح ذلك الكائن المتشيئ فريسة لتلك القوى المتحكمة فى وجوده وهى المعاناة التى كانت تنهش قلوب وعقول الإنسان الاوربي فى تلك اللحظة القاسية زمن الحرب العالمية الثانية بمغامراتها العسكرية المدمرة ، وهوربما ما منح تلك الرواية هذه المكانة العظيمة التى أنارت الطريق أمام تلك الاجيال لفهم طبيعة مأساتهم الوجودية والتطلع الى تبني تلك الأفكار المتطلعة إلى تأكيد ذاتية الفرد وحريته . وستظل رواية الغريب منارة لكل المتطلعين الى بناء إنسان حر .

رواية الغريب بعيون المخرج فيسكونتي

ينحدر المخرج الايطالي الكبير لوتشينو فيسكونتي (١٩٠٦ : ١٩٧٦) من عائلة أرستقراطية نبيلة حيث كان والده دوق لمقاطعة " جرازانو"، وكانت عائلته محبة للفنون وتستضيف الفرق الموسيقية والمسرحية ، لينشأ فيسكونتي فى تلك البيئة متعلقا بحب الموسيقي والمسرح ومارس العمل فى مقتبل حياته عام ٢٨ كمصصم للديكور المسرحي كما أخرج لاحقا أعمالا مسرحية واوبرالية فى لندن وميونيخ . سافر فيسكونتي إلى باريس عام ٣٥ ليتعرف على المخرج الكبير " جان رينوار "، الذي عمل معه مساعدا فى ثلاثة أفلام وتأثر به كثيرا فيما يخص جماليات السينما، فى باريس تعرف فيسكونتي على الأفكار اليسارية واعتنق الماركسية وربما كان هذا هو السبب فى تدشينه لتيار السينما الواقعية الجديدة والتى ظهرت واضحة فى فيلمه "الأرض تهتز "، ليتبعها أفلام مهمة فى هذا الإتجاه مثل " روما مدينة مفتوحة "، للمخرج روبرتو روسيلينى وفيلم " سارق الدراجة"، للمخرج «روبرتو دي سيكا» ، وهى السينما التى اعتمدت على التصوير في الأماكن الواقعية القريبة من حياة بسطاء الناس ورصد أحوالهم ومعاناتهم كنوع من التمرد على السينما الترفيهية التى تمجد القيم البرجوازية والتى تصور عادة داخل الاستديوهات . وهى تلك السينما التى نجد مثيلا لها عند رواد الواقعية فى السينما المصرية مثل كمال سليم وصلاح أبوسيف وتوفيق صالح وعاطف الطيب وغيرهم . اعتمدت معظم أفلام فيسكونتي على مصادر أدبية روائية واقتربت كثيرا إلى مناقشة الأوضاع السياسية فى إيطاليا ولم تمنعه أصوله الأرستقراطية من الانحياز للطبقة العاملة والبسطاء فى صراعهم مع البرجوازية الإيطالية وربما كان هذا هو السبب فى تلك النهاية المأساوية لحياة فيسكونتي الذي مات مقتولا لتشير دلائل كثيرة الى تورط المافيا الإيطالية فى مقتله على خلفية انتقاداته لذلك التقارب بين المافيا ودوائر السلطة فى إيطاليا .

أخرج فيسكونتي فيلمه " الغريب " فى عام 1967 ولعب دور البطولة فيه الممثل الكبير " مارشيللو ماستروياني " والذى استطاع أداءه أن يقترب كثيرا إلى طبيعة شخصية ميرسو فى الرواية بتلك التلقائية التى كانت تميزه قبل إعتقاله وبتلك الأحاسيس التى كانت تختلج صدره بعد ذلك وقد ساهم فى ذلك الرؤية الاخراجية لفيسكونتى التي اعتمدت على استخدام المشاهد المفتوحة فى تتبع حركة "ميرسو" المنطلقة قبل القبض عليه ثم الإقتراب بالكاميرا بعد ذلك فى معظم المشاهد اللاحقة لرصد إنفاعلات الوجوه وبشكل خاص تعبيرات وجه الممثل ماستروياني بوهجها الخاص والمعبر .

اعتمد فيسكونتي فى فيلمه على البنية السردية للرواية تماما بإستثناء مشهدي البداية والنهاية ،حيث يأتي مشهمد البداية للفيلم بالقبض على ميرسو عقب واقعة القتل مستخدما اسلوب (الفلاش باك) والعودة إلى البداية الحقيقية للرواية بينما كان ميرسو يستقل حافلة عقب تلقيه رسالة تفيد موت امه فى دار المسنين . ايضا جاء مشهد النهاية وقد اقتيد ميرسو بيد حارس السجن بعد تقييد يديه بالحبال بينما تزرف عينه الدموع وهو ما يتنافى تماما مع سطور الرواية الأخيرة والتي كانت تحمل معان مختلفة تماما (فى ذلك الليل الذى يفيض بالنجوم ، أحسست أنني كنت سعيدا فى يوم من الأيام ، ولا زلت حتى الآن ، أتمنى أن ينتهى كل شيء ، وأتمنى أن أكون هناك أقل وحدة من هنا ، ولم يبق سوى أن أتمنى أن يكون هناك الكثير من المتفرجين يوم الإعدام ، وأن يستقبلون بصرخات الحقد والغضب) تلك النهاية السردية للرواية والتي أجدها أكثر اتساقا مع شخصية ميرسو فى الرواية وأيضا أكثر اتساقا مع أفكار كامو الحريص على أن تبدو شخصيته الروائية قوية ولا مبالية بالموت . ربما كان باعث فيسكونتي فى صناعة تلك النهاية فى فيلمه هو إجتذاب تعاطف الجمهور مع بطله وأعتقد أنه لم يكن موفقا فى هذا النحو لأن التعاطف سيأتي عبر الايمان بالقيمة الفكرية لما يتباه ميرسو من أفكار ومعتقدات . إلا أن هذا لا ينفي القيمة الفنية للفيلم التى تعكس مقدرة المخرج الكبير فيسكونتي فى خلق صورة سينمائية صادقة ومعبرة .

الجنة بلون البنفسج

عند ذكر الموت لا بد أن أتذكر أشهر قصائد الشاعر الميتافيزيقى جون دون التى تسخر من الموت

«لا تكن فخورا أيها الموت.. وإن وصفك الناس بالقوى المرعب..

فأنت لست كذلك، وهؤلاء الذين تظن أنك تقضى عليهم..

لا يموتون؛ لأنك لا تستطيع قتلهم أيها المسكين..

النوم والراحة صورتان من صورك وهما ممتعان..

فمنك ـ إذن ـ سوف تجنى متعه أكبر..

عندما تخطف أفضل الرجال

فإنك تجلب الراحة لعظامهم وأرواحهم

مرام صبح

هذه كلمات من قصيدة دينية لجون دون التى تسخر من الموت المرعب كانه ليس مرعبا، كأنه شيء يأتى ويجلب المتعة معه، مستحيل أن أنسى هذه الكلمات لقد كانت ترددها بكثرة الآنسة فيفيان دكتورة الأدب الإنجليزى لمواجهة الموت والسخرية منه، لا يمكن عيونى أن تنسى بارعة الممثلة (Emma Thompson) عندما لعبت دور الآنسة فيفيان فى فيلم (wit) .. بقصائد جون دون لقد سخرنا من الموت تجاهلنه، كسرنا حاجز الخوف من الموت بداخلنا.

عكس الموت الحياة، وعندما أسمع كلمة حياة أسرح بعيون إلى جمال ألوان الحياة فى اللوحات الفنية التشكيلة، وكأن الحياة لوحة فنية، والإنسان مجرد لون فى هذه اللوحة يختلط باللوحة ويندمج معها بجمالها وصعوبتها، يبقى يبحث عن اللون الآخر يختلط معه وينسجم معه ولا ينفصل عنه.

عنما أفكر بعمق بالموت والحياة والحب والجنس، أذهب مع نفسى فى نفاش أسئلة فلسفية وجودية، ما الغاية من موت الإنسان هل انتهى دوره بالحياة كأنه ممثل فى فيلم سينمائى حكم عليه المخرج بالموت، أو كأنه لوحة فنية رسمه رسام بكل حب وشغف، وبعد ما أنهى رسمها وضعها بسردابه وسط الغبار وظلم

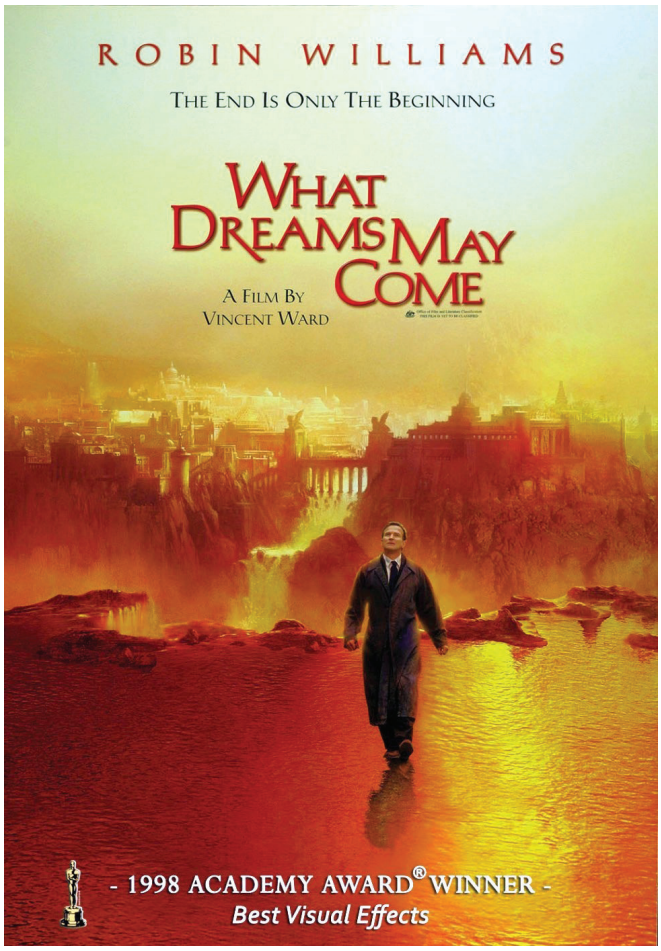
الشديد! أو كأنه لحن موسيقى استخدمه عازفه كثيرا وملّ منه لم يعد يلحنه.. حوادث السير، الالم، الانتحار، المرض كله أسباب تؤدى إلى موت. لكن ماذا بعد موت!!!!

هل يوجد حياة سوف يعيشها الإنسان بعد موته؟ ما شكل هذه الحياة؟ مع من سنلتقى هى فى هذه الحياة؟ هل سنذهب إلى هذه الحياة بأجسامنا وارواحنا؟ ما هو الجحيم الذى كلنا نخاف من؟ من الأشخاص الذين يذهبون إلى الجحيم؟ هل سنرى الله؟ هل سنبقى نحب نفس الاشخاص ونكون بحاجتهم ووجودهم معنا حتى بعد موتنا ؟

منذ نشأت الأدب والفنون بكل أنواعه من مسرح وسينما وشعر وفنون تشكيلية ناقشت وأجابت عن هذه الأسئلة الفلسفية الوجودية، كل منها بأسلوبها الخاص، ففى الآداب استخدام الأدباء لعبة المفردات لمناقشة، أما السينما اتجهت إلى استخدام الأسلوب السريالى فى مشاهد وفنون تشكيلية استخدم ألوانا فى لوحات. فى فيلم What Dreams May Come ناقش هذه الاسئلة، عن طريق لوحات تشكيلية، غنية فنيا وبصريا، كونتها قصة من وحى الخيال.

عندما شاهدت الفيلم What Dreams May Come أولا لم أفهم مضمونه، كررت المشاهدة أكثر من مرة، غرقت فى تفاصيله الكثيرة المعقدة نوعا ما، إن أصح القول إنه ليس فيلما، بل حلم بداخله لوحات فنية نادرة بصريا فى وصف الحياة فى الآخرة، ووصف انسجام أرواحنا مع من نحب. هذا الفيلم الذى نصه مقتبس من رواية what Dreams may com للكاتب الامريكى ريتشارد ماثيسون 1978 الذى اقتبس اسمها من مسرحية هاملت لشكسبير، وكانت غايتها وصف الحياة بعد الموت وأنقاص شعور الخوف من الموت لدى القراء، اشتهر ريتشارد بأعمال أدبية ذات الطابع الخيالى.

الرواية التى أخذت عنها الفيلم لم تكن أولى رواياته التى قدمت كأفلام، Duel Bid Time Return, Am Legend وكانت افلاما ناجحة، قام الكاتب الامريكى Ronald Bass باقتباس نص الفيلم من هذه الرواية ومعالجتها دراميا، لكى تصبح نسيجا دراميا سينمائيا متماسكا فى الحبكة، مع المحافظة



على مضمون هذه الرواية. لكى يقدم لنا المخرج ألفريد بتأثيراته البصرية Vin-cent Ward النيوزلندى الذى يعد هذا الفيلم خامس عمل روائى من بين ثمانية أعمال سينمائية الذى استحق عليها جائزة الأوسكار عام 1999 عن فئة أفضل مؤثرات بصرية، لم يكن هذا أول عمل قام باستخدام مؤثرات بصرية فقد استخدمه فى أفلامه سابقة كفيلم The Navigator: A Medieval Odyssey عام 1988 وأيضا Map of the Human Heart عام 1992. لم يقدم المخرج Vincent Ward فيلما يأخذنا بحلم بداخله لوحات فنية غنية بألوان الحياة مفعمة باللون البنفسجى تشدك بصريا، تغرقك فى عمق فلسفى فقط، بل وضعنا فى لوحات متسلسلة الاحداث، الموسيقى الهادئة نغمته، فيها كاميرا نرى من خلالها أدق التفاصيل، ونسمع جميع الاصوات، كأنه فنان تشكيلى محترف.

لم يكن فيلم What Dreams May Come أول فيلم ناقش فكرة الحياة بعد الموت، هناك أفلام عديدة منه The Sixth Sense عام 1999 وفيلم Flatliners 1990 وفيلم Meet Joe Blackعام 1998، وفيلم Heaven Is for Real عام 2014 وفيلم The Five People You Meet in Heavenعام 2004، كل فيلم من هذه الأفلام تم بناء أحداثه على قصص واقعية، وقصص غير واقعية من وحى خيال المؤلف. وتدور أحداث فيلم What Dreams May Come حول كريس(Robin Williams) طبيب الاطفال (Annabella Sciorra) حول علاقة عاطفية عفوية قوية، انتهت هذه العلاقة، بزواج كرس من أنى وأنجب من (إيان Josh Pad-dock ومارى Jessica Brooks Grant) ، الذين توفوا فى حادث سير مريع ويلاقى كريس نفس مصير أطفاله بعد اربع سنوات، ويسعى كريس للعثور على زوجته آنى فى الآخرة.

فى البداية لا أنكر وجود أفكار زخم فى فيلم التى هى حب الحياة، اليأس، الاكتئاب، الانتحار، الحياة بعد الموت، لكن هذه الافكار تصب فى فكرة أساسية واحدة الحياة بعد الموت، اليأس يقودنا إلى الاكتئاب يقودنا إلى الانتحار، وأنهى حبنا لهذه الحياة. نعود إلى الأسئلة الوجودية التى قمنا بطرحها سابقا، التى تعد محورا فلسفيا فى الفيلم، هل يستطيع المخرج Vincent Ward الاجابة عن هذه الاسئلة فى فيلمه؟ أجاب المخرج Vincent Ward بأسلوبه المرئى المذهل، والحوارات بين الممثلين، فالإنسان بعد موته حسب افتراضيات المخرج، يعيش حياة أخرى إما الجنة أو الجحيم، الجنة هنا كانت إحدى لوحات آنى زوجة كريس، بالإضافة إلى لوحات كلاسيكية هذه اللوحات موجودة قبل موت كريس مثلا لوحة البيت رسمتها آنى وهى من خيال أنى وكريس، الناس الملحقون فى السماء عندما أخذت ليونا كريس لرؤية ابنته (مارى) لقد شاهدنا هذه السماء باللوحة فى المشهد الذى جمع كريس مع ابنته مارى بغرفتها، إذن الجنة عالم نخلقه نحن من خيالنا من أى شيء نريده، كما قال ألبرت لكريس، وأجسامنا فى الجنة مجرد وهم أوضحه لنا المخرج Vincent Ward فى المشهد الذى جمع ألبرت وكريس عندما عبر كريس تحت الماء إلى بيته لم يغرق، كريس لم يعثر على الله فى جنته عندما سال ألبرت أين الله؟ أجابه ألبرت: الله فوق فى مكان ما يظهر حبه لنا. إذن لا يمكن العثور على الله فى أى مكان ولا فى الجنة، لكنه موجود بكل الاوقات حتى لو لم نتمكن من تحديد وجوده بوضوح. فى هذه الجنة يوجد المبشرون يساعدون الأرواح التائهة كما فعل كل من ألبرت وليونا مع كريس والاصدقاء، الروح هى العلاقة التى تجمع أفرادا بينهم علاقة روحية قوية مثل كريس وآنى حيث كريس بجنته لكنه غير راض، يريد آنى التى هى فى جحيمها لأنها انتحرت.

غارقة فى الوهم ولوم نفسها، غير مدركة أنها ميتة كذلك كل الناس فى الجحيم. هل اكتفى المخرج Vincent Ward عندما استخدم المؤثرات البصرية فى وصف الحياة بعد الموت (الجنة والجحيم)؟ هو لما يكتفى بل وسع توقعاتنا حول ما فى «الآخرة» المكان الذى ستقام فيه أروحنا، وسع توقعاتنا عن الله أيضا.

المخرج Vincent Ward لم يكن مذهلا فى مؤثراته البصرية التى شدت أبصارنا طول مدة الفيلم كان فنانا تشكيليا أذهلنا بلوحاته التى استخدم فيه كل عناصر اللغة السينمائية آلاتية بدقة فنان تشكيلى يضع كل اللون على لوحاته بدقة.

لم يتركنا المخرج Vincent Ward فى أحداث عبيثة فى فيلم بل كانت متسلسلة كأنك تشاهد لوحات فنية لفنان ما تنتقل من لوحة لأخرى بطريقة متسلسلة، بداية الفيلم كانت نابضة للقلب، جمع كريس بآنى بلقاء الأول عفوى تشدك حواراتهم العفوية وطريقة إعجابهم ببعض، ثم يجدد لقاء عفويا، والحوار العفوى مرة أخرى لم تكن أحداثه متسلسلة بل مشوقة أيضا، عندما تعمد المخرج استخدامه للقطة خلفية للعروسين ثم أظهرهما لكى يتبين لنا أنهما كريس وآني، سرد الأحداث فى بداية لم تكن مملة، فى أمر لفت انتباهى عندما كان القس يتحدث عن موت الاطفال حاول أظهار حديثه غير كامل أو ناقص عندما شد تركيزنا نحو مؤثرات الصوتية لكى نرجع أكثر من مرة إلى حديثة، بعد موت كريس هنا نقطة التحول فى النص من هنا تبدأ الحوارات العميقة، وتزداد نسبة التشويق أكثر لكن بشكل متسلسل وغير مملة، طريقة ربط الاحداث باختلافات زمنية أو ما يسمى (flashback) كانت رائعة فى عدة مشاهد عندما تذكر كريس ذكرياته مع أطفاله، وكما عند رابط أحداث إنقاذ كريس لآنى من الجحيم حيث استخدم قوة العاطفة بينهما لمساعدتها للخروج من الجحيم، بأحداث انقاذها فى الماضى عند دخولها مصحة الامراض العقلية بعد وفاة أطفالها وساعدها بالخروج من المصحة، كان مخرجا مذهلا عند ربط الأحداث باللوحات التى كنت ترسمها آنى، نهاية الفيلم السعيدة لم شمل العائلة وعودة الضحكة اليهم ورومانسية من جديد كانت مفاجئة، تبعا للأحداث الاخيرة، حيث إن آنى وكريس فى جحيم وهذا المكان لا يستطع أحد الخروج منه لأنه مخلد به.

فى أى لوحة فنية شخصيات للوحة هى الوانها، فى ألوان رئيسية له دور رئيسى فى اللوحة تأثير على لوحة يظهر بشكل واضح وهناك الوان أخرى تساعد الالوان الرئيسية لكى تكتمل اللوحة، كذلك الامر بالنسبة للأفلام لم يكن كريس(Robin Williams) وآني(Annabella Sciorra) وأطفالهم (أيان Josh Paddock) (وماري (Jessica Brooks Grant) الشخصيات الوحيدة فى الفيلم مع تطور الاحداث ظهرت هناك شخصيات أخرى: ألبرت لويس (Cuba Gooding Jr) هو دليل كريس فى الجنة وليونا (Rosalind Chao) دليل كريس الثاني، والشخص الذى ساعده فى العثور على آنى الجحيم ولعب دوره الممثل (Max von Sydow) ولا ننسى وجه وصوت المخرج المانى (Werner Herzog) الذى شاهدناه بين الرءوس التى كانت فى الجحيم. نأتى لنطرح سؤالا: هل كان المخرج Vincent Ward موفقا فى اختيار الممثلين وإدارتهم؟ نعم كان موفقا.. نعم كان موفقا.. لا يوجد أحد بذكاء (كريس Robin Williams) فى استخدام تعابير وجهه الطفولى، ونظرت عيونه عندما يفرح أو يحزن أو يبكى أو يحب وكأنها تعابير ونظرات حقيقية لا يوجد فيها تمثيل او تقمص، لقد كان رائعا طول الفيلم، كذلك (آنى Annabella Sciorra) التى أدت دورها بكل عفوية تنسيك أنها تمثل، جمالها الاستثنائى إحساسها يدل على نفسيتها غير المستقرة، وكل من إيان Josh Paddock وماري Jessica Brooks الذين لهم قدرة التحكم فى نظراتهم وتعابير وجههم وصوت Cuba Gooding Jr المميز الذى يشدك عندما كان يتحدث وأداؤه الرائع، وليونا (Rosalind Chao) كانت بارعة فى تمثيل يجذبك، مثل ابتسامتها الجذابة، لا ننسى الشخص الذى ساعد كريس فى العثور على آنى فى الجحيم (Max von Sydow) كان رائعا متزنا فى تقديم دوره بإتقان، وتفاصيل وتعابير وجهه ونبرة صوت المخرج المانى (Werner Herzog) الذى شاهدنا وجهه وسمعنا صوته بين الرءوس فى الجحيم عندما تخيل أن كريس ابنه وانه جاء لكى ينقذه.

عندما يقوم فنان محترف برسام سلسلة من لوحات فإنه يستخدم لونا واحدا فى جميع اللوحات لكى يعبر عن فكرة معين فى رأسه، يستخدمه بدقة وإتقان لكى ينسجم مع باقى الوان اللوحة.

من الطبيعى والمؤكد أننا كمشاهدين سألنا أنفسنا: ما قصة أو سر اللون البنفسجى فى حياة كريس وآنى لماذا استخدم المخرج هذا اللون فى معظم تكوين مشاهد فيلمه سواء فى ديكور أو ملابس أو لوحات آنى ومناظر الطبيعة، سواء فى الحياة او فى الآخرة؟ وهل يوجد انسجام بين تكوين مشاهد فيلمه؟ فى افلام اللون يشد نظر المشاهد ويبقى فى ذاكرته لمدة لا بأس بها، ويدل على الحالة العاطفية لشخصية، المخرج Vincent Ward استخدام اللون ليكون نقطة محورية حقيقية للون البنفسجى هو خليط للون الاحمر والازرق بعد خلطهم لا يمكن فصلهم، كذلك روح آنى وكريس لا يمكن فصلهما حتى بعد الموت، فاللون الاحمر لآنى شاهدتها باللون الاحمر بأكثر من مشهد كان الشال الذى على خصرها لونه أحمر فى أول مشهد الفيلم، وكذلك فى مشهد داخل مطبخ كانت تلبس فستانا لونه أحمر، آنى بطبيعتها شخص نشيط عاطفى غير مستقر نفسيا سعيدة أحيانا وحزينة تماما مثل صفات اللون أحمر، وكما أن اللون يدل على الخطر، الأزرق لكريس لقد شاهدنا بأكثر من مشهد بلون فى مشهد اللعب بمياه الخراطيم كان يرتدى قميصا أزرق، وعند وفاته كان يرتدى رابطة عنق لونه أزرق، كريس بطبيعته هادئ متزن مستقر عاطفى تماما مثل صفات اللون الازرق. كان بإمكان المخرج اختيار اللون البرتقالى، فهو خليط من اللون الاحمر والاصفر ولا يمكن فصله بعد خلطه، كذلك اللون الاخضر فهو خليط اللون الازرق واللون الاصفر. اختياره للون البنفسجى كان اختيارا واعيا ذكيا، فإن استخدام اللون البنفسجى بكثرة فى أى فيلم يدل على حدوث الموت حسب كتاب باتى بيلانتونى، الذى يشرح عن استخدام ألوان جميعها فى افلام. فموت الاطفال فى بداية ثم كريس ثم انتحار آنى. لكن لم يكن استخدمه بفيلم مزعج لعين المشاهد كان مريحا يشد المشاهد ويعلق بذهنه فترة من الزمن.

من الطبيعى أن لوحات فنية فى أى معرض او متحف ثابتة لكن ريشة الفنان وحركات يده توسع خيالنا لكى نتحرك داخل اللوحة للأعلى واسفل وخلف نركض أحيانا وندور لليمين واليسار. كاميرا المخرج Vincent Ward كانت ريشته حركات يده جعلت هذا الخيال حقيقة، فى فيلمه الذى تم تصويره على شريط 50 fuji velvia المعروف عند مصورى المناظر الطبيعة للاستنساخ ألوانه الزاهية. تنوعت لقطات المخرج Vincent Ward استخدم زاوية مرتفعة high Angle shot فى المشهد الافتتاحى ومشهد آخر جمع كريس وآنى عندما كانوا مسطحين على العشب فى مشهد الذى كان الناس فيه يحلقون فى الجنة، استخدم اللقطات القربية (close up) لرصد تعابير وجوه ونظرات الممثلين، وخاصة فى مشاهد جمعت كريس بآنى فى المشاهد الافتتاحية ومشاهد عندما عثر عليه كريس فى الجحيم، استخدم لقطة متناهية الطول Long shot ex-treme فى نهاية مشهد لقاء جمع كريس وآنى على تلة فى المشهد الختامى أيضا، والمشهد الذى جمع كريس بألبرت عندما كانا ينظران إلى الشجرة، استخدم اللقطات المتوسطة (medium shots) عندما وجد كريس نفسه فى عالمه الجديد، واستخدم اللقطة Long shot فى المشاهد التى جمعت كريس بألبرت، وحركة دوران الكاميرا من اليمين إلى اليسار فى المشهد الذى جمع كريس بآنى بتلة لكى نرى جمال المنظر ويبقى فى أذهاننا، واستخدم زاوية مائلة canted Angle فى مشاهد الجحيم. واستخدم وضع الكاميرا من الخلف فى مشهد العروسين لكى يشوقنا.

يلجأ بعض الرسامين إلى استخدام اللون الاصفر فى مكان معين فى لوحاتهم أو يقومون بتوزيعه على لوحة لكى يكون مصدر الإضاءة فى لوحاتهم أو استخدام ألوان أخرى. كذلك الحال فى الأفلام، لكن الاختلاف الاضاءة الطبيعة واضاءة الديكور هى مصدر الاضاءة فى أفلامهم. لجأ المخرج Vin-cent Ward إلى استخدام الاضاءة الطبيعية وخاصة فى المشاهدة الافتتاحية للفيلم، وكما استخدم الاضاءة back light فى مشهد الزفاف، واستخدم الاضاءة الجانبية فى لقطات قريبة من وجوه الممثلين، وتوزيع الاضاءة الطبيعية كان مذهلا خاصة فى المشهد الذى جمع آنى وكريس فى الجحيم فى بيتهم، الاضاءة تدخل من نوافذ البيت لكى تتوزع على الكادر الداخلى واستخدم إضاءة الديكور فى مشاهد الجنة والجحيم بأسلوب احترافى.

الموسيقى هى روح أى لوحة الفنية، نألفها فى خيالنا نشعر بها، ننسجم معها، نرقص فرحا مع فرح ألوانها، ونعانق أنفسنا عند حزن ألوانها، الموسيقى ليست لروح اللوحات فنية فقط بل هى روح أفلام سينمائية، وتصف مشاعرنا فى حب الآخرين وحب الحياة، وتعبر عن الحزن بداخلنا وغضبنا أيضا. وموسيقى هذا الفيلم هى من تأليف مؤلف الموسيقى الأمريكى Michael Kamen الذى رصيده فوق 113 عملا تلفزيونيا وسينمائيا، لم تكن فقط روح فيلم بل كانت

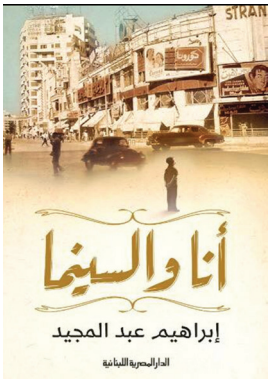
جزءا من سرد الاحداث، فيلم من البداية للنهاية بشكل مذهل منسجم، كما كانت تعبر عن عواطف ومشاعر الممثلين فى فرحهم وحزنهم والخوف بداخلهم واليأس وعدم استقرار نفسيتهم. نحن نتخيل فقط الموسيقى فى اللوحات ونتخيل أصوات الأشياء المرسومة فى اللوحة، من حيوانات وسيارات وبشر، ورياح، وموج البحر، أطفال، نشعر بصوته بداخل رءوسنا..وتضيف جمالا آخر للموسيقى اللوحة التى أيضا هى من وحى خيالنا. كذلك المؤثرات الصوتية فى الأفلام، لكن هنا نسمع فيه تغلغل فى أذهننا، كأننا فى داخل الفيلم. استخدم المخرج Vincent Ward المؤثرات الصوتية باحترافية عالية، صوت مياه فى البحيرة، صوت تجديف القوارب، صوت العصافير، صوت البيضة فى مقلاة، صوت المياه أثناء اللعب فى خراطيم، صوت جهاز قلب عند ما توقف دلالة على موت كريس، صوت محركات السيارات عندما حصل الحادث، صوت معجون الوان عندما عصرت كريس بيده، ومشى عليها أيضا، صوت طائر فى مشهد الذى جمع ألبرت وكريس، صوت فقاعات الماء وهى تخرج من فم كريس عندما عبر تحت الماء لكى يصل إلى بيته فى الجنة، صوت خطوات كريس عندما كان يدوس على رءوس الناس المقبوض عليهم فى الجحيم، جميع هذه الاصوات كانت منسجمة مع مشاهد الفيلم، ومنه ما يعبر عن الحالة النفسية عند الممثل كصوت حركة يد آنى وهى ترسم حركات متعبة غير مستقرة نفسيا، وكما أن استخدام صوت الضحكات فى ربط بين المشاهد الأولى من فيلم كان مذهلا.

عندما ينهى الرسام لوحاته ينظر فيها أكثر من مرة لكى يضع لمساته الاخيرة، ممكن أن يمسح لونا أو يضيف لونا آخر، لكى تكتمل لوحاته وتظهر الوان منسجمة مع بعضه. لمسات الرسام تشبه عملية المونتاج فى أفلام حذف مشاهد، إضافة مشاهد، قص مشهد، واضافات أخرى لكى تظهر لنا مشاهد الفيلم مترابطة. لا ليس لدى أى شك، فعملية المونتاج فى هذا الفيلم صعبة لأنها ليست مجرد ربط مشاهد بعضها ببعض، بل ربط أصوات ضحكات كما فعل فى المشاهد الأولى من الفيلم وربط لون البنفسجى فى نهاية المشهد مع المشهد الذى يليه بشكل مذهل ومنسجم، ظهرت مشاهد فيلم كانت لوحات فنية مترابطة مع بعضها البعض.

المخرج فينسينت وارد هو المخرج المثالى فى استخدام المؤثرات البصرية.. افلامه السابقة شاهدة على ذلك، لكن هل كان المخرج Vincent Ward موفقا فى استخدام المؤثرات البصرية فى هذا الفيلم؟ هو لم يكن موفقا فقط بل تفوق على الخيال، فى مشهد الناس وهم يحلقون فى السموات، ومشهد حطام السفن عند بوابة الجحيم، ومشهد رءوس الناس المقبوض عليهم فى الجحيم. طريقة الربط بين المشاهد التى فيها مؤثرات بصرية فى الجنة وبين لوحات قبل موت كريس كانت مذهلة، استخدام اللوحات الفنية للتعبير عن الحالة النفسية غير المستقرة التى تعيشها آنى بعد وفاة أطفاله، ركزت كاميرا المخرج على لوحات فيها أمراة نفسه ووجهها غير واضح تريدى فستان بنفسجى فى أكثر من مشهد. المخرج Vincent Ward أستخدم مؤثرات البصرية بأسلوب سريالى كمشهد رءوس الناس المقبوض عليهم فى الجحيم دلالة أنهم فى عذاب، لأنهم كانوا غير مدركين عندما انتحروا، الناس الملحقون فى السماوات دلالة عن الحرية والراحة التى يعيشون بها فى الجنة، استخدام اسلوب سريالى فى المشهد الذى ودع كريس أطفاله للمرة الاخيرة عندما ذهب معهم إلى المدرسة بسيارة التى اختفت بين أشجار الخزامى ذات زهرة البنفسجى، ،ستخدامه الألوان النابضة للحياة فى الجنة ومناظر الطبيعة دلالة على وجود حياة أفضل بعد الموت. استخدام الألوان الباهتة والظلام فى بيت آنى فى الجحيم دلالة على العذاب الذى تعيشه آنى.

وأخيرا.. صناع الفيلم What Dreams May Come هل حققوا من هذا الفيلم السينمائى الطابع السريالى المختلف الذى مدته ساعة وثلاثة وخمسون دقيقة، الهدف من الرواية الاصلية للكاتب ريتشارد ماثيسون الذى وصف الحياة بعد الموت، وقلل الخوف من الموت؟ نعم الفيلم وصف الحياة بعد الموت، ربما هذا الوصف يتفق مع المشاهد ربما لا، والشعور بالخوف لدينا بأن هناك حياة أفضل تنتظرنا، إضافة إلى كيفية التعامل مع الحياة والموت والتضامن مع الناس المحبطين اليائسين، استخدام قوة الحب لدينا مع الأشخاص الذين نحبهم، وأن الحياة هى لوحاتنا نضع ما نريد عليها من ألوان.

(أنا والسينما).. مذكرات عاشق للسينما



منذ المحاولات الأولى لصناعة صورة متحركة وحتى التطور الذي وصل إليه هذا الفن الآن، كانت السينما العالم السحري الذي أغوى الملايين بعشقه، وصارت مثل (النداهة) في أدبنا الشعبي، ما إن تنادي باسم أحدهم حتى تبعها إلى عالمها، سواء كان صانع أفلام أو مشاهدا مفتوناً بصورتها وممثليها وحكاياتها. والسينما على عكس الفنون الأخرى، نجحت في استقطاب محبيها على اختلاف ثقافاتهم وتعليمهم وشرائحهم الاجتماعية، فاجتمع على حبها الغني والفقير والمتعلم والأمي والعالم والمثقف والأديب.

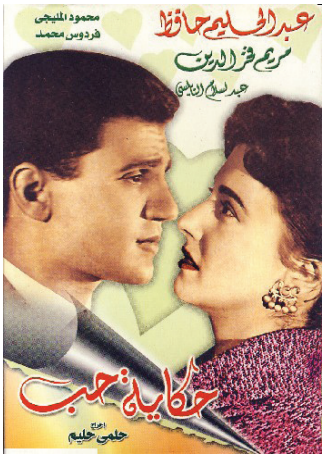
أروى تاج الدين

في كتابه (أنا والسينما) الصادر عن الدار المصرية اللبنانية، يحكي لنا الكاتب والروائي الكبير إبراهيم عبد المجيد، كيف ندهته نداهة السينما وهو ابن الخامسة، ليظل رفيقاً عاشقاً لها منذ نعومة أظفاره حتى الآن، وتكون هي له الصديقة والملهمة أحياناً، والمحفزة له على قراءة الأعمال الأدبية التي أخذت عنها كثير من الأفلام.

ومن خلال سرده للأفلام التي شاهدها، والتي احتلت جزءًا كبيراً من فصول الكتاب، ودور السينما التي تردد عليها منذ هذا السن وحتى وقتنا الحالي، يمكننا أن نتلمس شعبية هذا الفن الذي انتشر، كما أسلفنا، بين شرائح وثقافات مختلفة، وصارت دور السينما، بجميع درجاتها، ملاذاً للعشاق والتلاميذ الهاربين من اليوم الدراسي باختلاف أعمارهم، وتسلية العمال والعاطلين ومتعة عقلية للمثقفين، هذا المزيج شديد التنوع من البشر الذي صحبه عبدالمجيد على مدار مشوار حياته مع السينما، كما يروي لنا جزءًا من تاريخ شوارع الإسكندرية من خلال رحلاته إلى دور السينما المختلفة، وجزءًا من تاريخه الشخصي، الذي ارتبط من قريب أو بعيد بمشاهدة الأفلام، أو على سبيل (الشيء بالشيء يذكر). فيعد هذا الكتاب سيرة ذاتية شديدة الخصوصية بالسينما وعالم الأفلام الساحر.

يقول عبدالمجيد في مقدمة كتابه الذي يقع في 316 صفحة من القطع المتوسط:«لم تكن السينما مجرد فيلم شاهدته وعدت إلى البيت، لكنها كانت مشواراً رائعاً مع أصدقاء افتقدتهم في الحياة فيما بعد، مشوار رائع في طرقات وشوارع فقدت بريقها وجمالها، ومدن اختفت تقريباً رغم أنها لا تزال تحمل أسماءها».

لم يقدم عبدالمجيد، من خلال كتابه، رؤيته الخاصة للأفلام التي شاهدها على مدار حياته أو دراسة لأساليب المخرجين الذين أغرم بأعمالهم وحرص على متابعتها سوى في الفصل الأخير الذي يتضمن عدة مقالات عن بعض الأفلام والممثلين، والتي نشرت في عدد من الصحف والمجلات المصرية والعربية، كما لم يتحدث كثيراً عن أثر مشاهداته السينمائية عليه ككاتب وروائي إلا في بضع سطور قليلة، لكنه يقدم تاريخه الشخصي مع الأفلام ودور السينما، بدءًا من سينما الدرجة الثالثة حتى سينمات الدرجة الأولى بالإسكندرية، موطنه التي ولد ونشأ بها، والتي يبدو واضحاً حضورها القوي في جميع الفصول مثل حضورها في معظم كتاباته ورواياته، راصداً بعض من هذه السينمات التي طالتها يد التشويه أو الهدم والتخريب لصالح المراكز التجارية وقاعات الأفراح والمشاريع الاستثمارية وناطحات، مثلما أتت على كل جميل في المدينة وفي مدن أخرى، وقضت على جمالها القديم.



الاندفاع والهوى.. الرحلة الأولى نحو الاكتشاف

يسرد عبدالمجيد في هذا الفصل كيف كان الاكتشاف، وهو ابن الخامسة، حينما خرج بدون هدف من باب روضة الأطفال وتسلله إلى باب العالم السحري، ولقاؤه الأول مع دار سينما (مصر) بمقاعدها الخشبية وطقوسها في عرض الأفلام، والانبهار الأول بالحكايات المتحركة على الشاشة الكبيرة، لتصير مشاهدتها بعد ذلك طقساً أسبوعياً ويومياً أحياناً أخرى.

يوم أن بكت النساء - مغامرات طفل بين دور السينما وشوارع الإسكندرية

يؤرخ هذا الفصل لمرحلة ما بعد اكتشاف السينما عند عبدالمجيد ورحلة السعي خلف أفلام ممثليه المفضلين، وتجربة دور سينما مختلفة عن سينما النيل، ولكنها تظل في إطار سينمات الدرجة الثالثة وإن كانت أفضل حالاً من تجربته الأولى.

يصاحب سرده للأفلام التي شاهدها ودور السينما التي اختبرها بفضل تنقله من مدرسة إلى أخرى في مرحلة التعليم الابتدائي، حكاياته عن مواقف مختلفة جمعته بأصدقائه في شوارع الإسكندرية أثناء رحلاتهم ذهاباً وإياباً من السينما، أو داخل قاعات السينما نفسها، هذه المواقف التي يمكنها أن تعطينا بعض التلميحات عن شكل جمهور السينما في خمسينيات وستينيات القرن الماضي، وكيفية تعاطيه

مع طقس مشاهدة الأفلام.

في هذه المرحلة أيضاً بدأ سعي عبدالمجيد لقراءة الروايات العربية والأجنبية التي أخذت عنها بعض الأفلام التي أحبها، مثل روايات يوسف السباعي التي أخذت عنها أفلام (رد قلبي) و(أني راحلة) و(بين الأطلال) وغيرها، وروايات إحسان عبدالقدوس ومحمد عبدالحليم عبد الله ونجيب محفوظ.

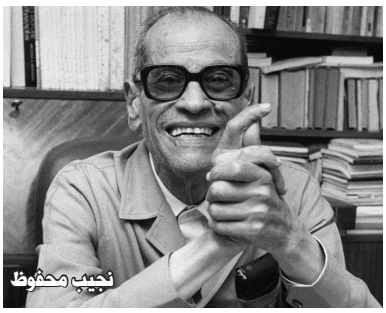
وقد أطلق عبدالمجيد على هذا الفصل (يوم أن بكت النساء) نسبة إلى أحد المواقف التي تعرض لها أثناء مشاهدته لفيلم (حكاية حب) لعبد الحليم حافظ في يوم كان مخصصاً للنساء، وقد سقط كثير منهم مغشياً عليه في دار السينما حينما أغمى على عبدالحليم في الفيلم.

بعيداً عن الدرجة الثالثة

عرف عبدالمجيد طريقه إلى سينمات الدرجة الثانية التي تعرض أفلاما أحدث من سينمات الدرجة الثالثة وتهتم بشكل أساسي بعرض الأفلام الأجنبية، والتي شاهد بها أفلام مثل (عربة أسمها الرغبة) و(فيرتيجو) و(كان كان) وغيرها الكثير.

من هذه السينمات التي دأب على زيارتها ومتابعة الأفلام التي تعرض بها سينما (الهمبرا) التي كانت تستقبل حفلات أم كلثوم، والتي يقول عنها عبدالمجيد: «كانت الهمبرا هي أجمل سينمات الدرجة الثانية في الإسكندرية وكعبة الهاربين من المدراس.. منهم لله الذين هدموها كما هدموا غيرها من السينمات التي تحدثت عنها أو لم أتحدث».

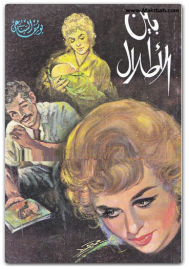
بالطبع يتضمن هذا الفصل أيضاً حكايات كثيرة عن أصدقاء عبدالمجيد مثل الفصول السابقة والتالية، الذين صحبوه في رحلته لمشاهدة الأفلام، والتي يروي من خلالها ليست مواقف تخص هذا الطقس فقط ولكنها تتضمن مواقف حياتية مختلفة استحضرتها ذكرى مشاهدة الأفلام معاً.

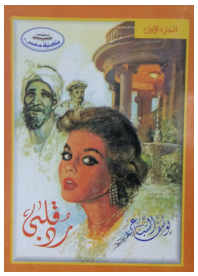

نجيب محفوظ

إبراهيم عبد المجيد

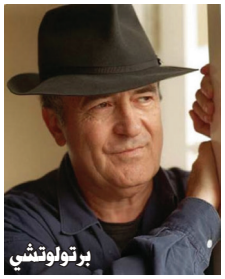
احسان عبد القدوس

المخرج الإيطالي فليني





محمد عبد الحليم عبد الله


برتولوتشي

متعة الدرجة الأولى.. تشكل الوعي بالسينما كفن

في هذا الفصل يحكي عبدالمجيد عن تجربته مع سينما الدرجة الأولى بالإسكندرية، التي تختلف من حيث نوعية الأفلام أو الجمهور أو حتى في نظام تعامل إدارة السينما مع الجمهور.

تعد هذه المرحلة في حياة عبدالمجيد، والتي تبدأ من آخر الستينيات تقريباً، هي مرحلة تشكل وعيه بالسينما كفن، وليس مجرد طريقة ترفيه وتسلية، فيقول: «كنت بدأت أقرأ شيئاً عن فن السينما، وكما كنت قد عرفت المدارس الأدبية من كلاسيكية وواقعية ورمزية وواقعية اشتراكية، بدأت أعرف في السينما أيضاً مذاهب أو طرقاً فنية ... وهكذا عرفت أسماء مخرجين كبار وإسهامهم في السينما ، لكن لم أجد أفلاماً لهم، مثل فيلليني وجودار وبيرتولوتشي ورينوار».

صحب هذه المرحلة أيضاً تغييراً في طريقة اختيار عبدالمجيد للأفلام التي يشاهدها، حسب قوله، فصار يختار الأفلام على أساس مخرجيها بعد أن كان يشاهدها من أجل ممثليها، أو لأنها أخذت عن نص أدبي لكاتب عظيم.

وكما أحصى الأفلام الأجنبية التي شاهدها في تلك المرحلة لم ينس أيضاً الأفلام العربية التي أعجب بها مثل أفلام يوسف شاهين.

الآن .. القاهرة – نقلة نوعية في الاختيار والمشاهدة

انتقل عبدالمجيد إلى القاهرة عام 1975، وشكل له تغيير محل إقامته تغيراً كبيراً في ثقافته السينمائية، فيقول: «في القاهرة دخلت فيما كنت أشعر به وهو أن السينما ليست منفصلة عن الأدب ولا عن بقية الفنون الأخرى، وأنها فن له تاريخ عظيم من المدراس السينمائية. كما للأدب تاريخ عظيم من المدارس الأدبية وكما لسائر الفنون. وأن السينما كفن تتنوع بين الناس كما يتنوع أي فن، فهناك أفلام للعامة وهناك أفلام للخاصة وهناك أفلام للخاصة والعامة معاً».

في القاهرة عرف عبدالمجيد طريقه إلى نوادي السينما التي أسسها النقاد والمثقفون وبعض الجمعيات، مثل جمعية الفيلم، والتي كانت تعرض، إلى جانب مهرجان القاهرة السينمائي الدولي، أفلاما أكثر فنية، تختلف عما يعرض في السينمات التجارية باختلاف درجاتها. كما يتضمن هذا الفصل أيضاً حصراً للأفلام العربية والأجنبية التي شاهدها عبدالمجيد منذ هذا التاريخ وحتى وقتنا الحالي، والمخرجين والممثلين الجدد الذي ظهروا في هذه المرحلة وتركوا بصمتهم في عالم السينما.

يتضمن الكتاب أيضاً ملحقين أحدهم خاص بدور السينما في الإسكندرية التي لحقها الهدم أو التشويه وأماكن وجودها، وملحق آخر يتضمن بعض المقالات التي كتبها عبدالمجيد عن بعض الأفلام التي شاهدها مثل (تيتانيك) و(شيء من الخوف) و(العجوز والبحر) وغيرها، والتي لا تعد مقالات نقدية ولكنها رؤية انطباعية لبعض هذه الأفلام، أو مقارنة بين النص الأدبي والفيلم، مثل في مقال (العجوز والبحر) و(دعاء الكروان).

تحتل أفيشات الأفلام وصور الممثلين والمخرجين الذين تحدث عنهم عبدالمجيد ما يقرب من نصف الكتاب، كما يحتل سرد أسماء الأفلام التي شاهدها وممثليها جزءاً كبيراً أيضاً من حديثه عن ذكرياته مع مشاهدتها، ما يجعلنا نعتبر هذا الكتاب مذكرات خاصة لإبراهيم عبدالمجيد مع عالم الفن السابع الساحر الذي جذبه واستولى على كيانه، مثلما فعل مع الكثيرين.

«ملتقى الأقصر للفنون البصرية» فضاءات جديدة للإبداع

بمشاركة عشرات الفنانين المصريين والعرب والأجانب، عُقدت الدورة الأولى من «ملتقى الأقصر للفنون البصرية» في الفترة من ١٨ إلى ٢٥ فبراير ٢٠١٨. الملتقى الذي تنظمه مؤسسة «الفن من الناس وللناس» حرص منظموه على الخروج بالعروض والأنشطة الفنية من القاعات المغلقة للفضاء العام، ودعوة الجماهير للمشاركة والتفاعل ليس بوصفهم متلقين فقط، ولكن كفاعلين في العملية الإبداعية.

حاوره - أمنية علي وإسلام أنور:

تميز الملتقى كذلك بوجود العديد من التجارب الفنية التي تمزج بين أنماط فنية متنوعة مثل الفنون الأدائية، والرسوم المتحركة، والفيديو آرت، وفنون الميديا الحديثة.

حول الدورة الأولى من الملتقى حاورنا الفنان محمد عرابي قوموسيور الملتقى والأستاذ بكلية الفنون الجميلة بجامعة جنوب الوادي

الملتقى تضمن مجموعة متنوعة من المجالات الفنية بعضها ينتمي للفنون الحديثة والمعاصرة مثل الفيديو آرت، وفنون الميديا الحديثة وأخرى تنتمي للفنون القديمة مثل النحت والتصوير، كيف ترى هذا المزيج بين أنماط متنوعة من الفنون البصرية؟

المزج والتداخل ليس فقط على مستوى الفنون البصرية، فالأفكار والنظريات والمكتسبات الإنسانية على مستوى العالم، صارت في حالة تفاعل مستمر، وعلى مستوى الحركة الفنية بشكل عام من سينما ومسرح وفنون بصرية وأدائية هناك مساحات عديدة للتلاقي والتفاعل، وخلال فاعليات الملتقى حاولنا أن ننطلق من الفنون البصرية لننفتح على مختلف التجارب الفنية، وهذا التنوع والحوار بين الفنون، يمنح الفنانين مساحات للابتكار والاكتشاف والتجريب والتفاعل بصورة أكبر مع بعضهم البعض وكذلك مع المجتمع.

كذلك يهدف جمع كل الأجناس الفنية البصرية، واستهداف فئات عمرية مختلفة، لخلق حوار خلاق بين مختلف الأجناس الفنية، والفئات العمرية، وذلك يثري الحركة الفنية البصرية العربية، ويجعلها في حالة تفاعل دائما مع مختلف المدارس الفنية العالمية، وما تشهده من تجدد، بالإضافة إلى تعزيز الدور الحضاري والثقافي لمدينة الأقصر، التي كانت عاصمة للعالم، ومركزا لمختلف الفنون قبيل آلاف السنين.

أنشطة وفاعليات الملتقى استهدفت شرائح متنوعة سواء من الجمهور أو الفنانين، إلى أي مدى يركز الملتقى على الجمع بين إتاحة العروض الفنية للجمهور وبين تحقيق المشاركة بأن يصبح الجمهور فاعلا ومشاركا في العمل الفني وليس متلقيا فقط؟

هذه واحدة من الأهداف الرئيسية للملتقى، فالملتقى تضمن ثلاثة محاور: سمبوزيوم للفنانين المحترفين، بمشاركة 20 فنانا، وورشة لشباب الفنانين، بمشاركة 10 مشاركين، وصالون الأقصر للفنون البصرية، وشارك في أعمال الورش الفنية، فنانون من مصر وتونس، بجانب تنظيم ندوات ولقاءات حوارية يومية بين المشاركين، طوال أيام الملتقى.

وخلال الندوات ركزنا على التأصيل للنظريات الفنية وخاصة الفن المعاصر وطرق التلقي، والمحور الثاني كان ورش العمل التي لم تقتصر فقط على الفنانين الشباب والمحترفين ولكنها امتدت لتشمل ورش عمل

للأطفال، والمحور الثالث كانت العروض الفنية سواء المعارض أو عروض الأفلام السينمائية والعروض الأدائية، بجانب أعمال الفنانين المشاركين في السمبوزيوم.

إلى أي مدى يمثل الملتقى فرصة للفنانين الشباب بكلية الفنون الجميلة بمحافظة الأقصر في المشاركة والتفاعل مع تجارب فنية متنوعة من العديد من الدول حول العالم؟

بالتأكيد وجود كلية الفنون الجميلة بمدينة الأقصر يمنح زخما للملتقى، لكننا ركزنا على الانفتاح بصورة أكبر على الفنانين الشباب في مختلف الجامعات المصرية، وكذلك الفنانين غير الملتحقين بالدراسة الأكاديمية وهم مجموعة كبيرة ومميزة، فكان لدينا مشاركات من الإسكندرية والقاهرة ومن محافظات الدلتا.

الملتقى تضمن مشاركة العديد من الفنانين من تسع دول عربية وأوروبية وآسيوية ما هى المعايير التي تم على أساسها اختيار الضيوف؟

تم الاختيار وفقًا لمجموعة من المعايير، مرتبطة بجودة أعمال الفنانين من حيث الشكل والمضمون، كذلك بتنوع المدارس الفنية، بحيث يكون هناك تفاعل بين أكثر من رؤى وثقافات متنوعة، فكانت مشاركات لأعمال تنتمي لمدارس فنية كلاسيكة وأعمال معاصرة وحديثة، وكذلك مشاركات من ثقافات مختلفة من أوروبا وآسيا ومصر والدول العربية.

الدورة الأولى تواجه دومًا العديد من التحديات وكذلك المفاجآت غير المتوقعة، ما هى أبرز التحديات والمفاجآت التي شهدتها الدورة الأولى من الملتقى وكيف تعاملتم معها؟

أبرز التحديات تتعلق بالسعي للوصول لمستوى متميز من الجودة على مستوى التنظيم والمشاركات والمحتوى الفني، وقد ساهم الشباب المشرفون على التنظيم بمجهود كبير، وقد ساعدنا ذلك على تجاوز التحديات المادية، كذلك كنا نتمنى وجود ورش عمل أكثر، ولمدة أطول، وخاصة مع مدرسة الرسوم المتحركة في مركز الجزويت، ونسعى خلال الملتقى القادم لتكون هناك مشاركات أكثر وشراكات مع العديد من المؤسسات والمراكز الفنية.

وفيما يخص المفاجآت فمنذ التحضير للملتقى وجدنا اهتماما كبيرا من المركز الثقافي الإيطالي، ومديره باولو ساباتينى وهو فنان وشخصية مثقفة، شارك معنا بمحاضرة مميزة عن الفن المعاصر في إيطاليا وأوروبا، وكذلك تحدث عن تجربته في مصر، كذلك تفاعل الجمهور الكبير كان من المفاجآت الممتعة للغاية خاصة مع العرض الأدائي للفنانة التونسية فاطمة الحاج، وهو أحد العروض التي تنتمي للفن المعاصر ويمزج بين المسرح والرقص وفنون الصورة، رمزية العرض أيضًا في كونه يقدم في مدينة الأقصر أحد أقدم مدن الحضارية والفنية في العالم، وهذه الحالة من الحوار بين الماضي والحاضر وبين الثقافات والفنون المختلفة عبرت عن روح الملتقى وفكرته الأساسية القائمة على التنوع والتعددية والبحث عن فضاءات جديدة للتعبير.

يوجد في مصر عدد قليل للغاية من الجاليريهات الفنية والمتاحف الفنية التي لا تحظى سوى بزيارة أعداد قليلة من الجمهور، هل تشعر بهذه الفجوة بين عالم الفن التشكيلي وبين الجمهور؟

منذ التحقت بكلية فنون جميلة في منتصف الثمانينيات، وأنا أشعر بهذه الفجوة، فالفنانون يتحدثون بلغة ندعي أنها لغة مثقفة، ومفارقة للوعي الشعبي، كذلك منهجية العمل تعتمد بشكل أساسي على العمل داخل القاعات والأماكن المغلقة، مما يزيد من عزلة الفنان عن مجتمعه، لذلك فصدى الأعمال الفنية يظل محدودا ومقتصرا على الفنانين ودوائرهم المحيطة، وفي الملتقى نحاول الخروج من هذه الدائرة بجعل الفن من الناس وللناس.

كيف يمكن ترميم هذه العلاقة بين الفنان والجمهور وإلى أي مدى يمكن للسوق الفنية الناشئة في بعض دول الخليج أن تكون خطوة في هذا الاتجاه؟

الأمر يحتاج لسياق مجتمعي كامل يصبح فيه الفن جزءا من الحياة اليومية، وممارسة مستمرة في المدارس والشوارع والبيوت، وخلال ثورة 25 يناير 2011، عشنا هذه التجربة، من خلال جميع التجارب الفنية وخاصة الجداريات وفنون الجرافيتي، كذلك تحتاج الحركة الفنية بجانب الانفتاح على المجتمع، الانفتاح أيضًا على مختلف التجارب الفنية والبصرية الحديثة والمعاصرة.

بالنسبة للسوق الخليجية فبالتأكيد هناك أموال كثيرة يتم ضخها، لكن تبقى الأزمة أن هناك سوقا بدون حركة فنية، في حين نعاني في مصر من وجود حركة فنية لكن بلا سوق، كذلك يواجه الفنانون المصريون تحديا كبيرا يتعلق بالأوضاع الاقتصادية التي تنعكس بصورة كبيرة على كثير من الفنانين، فيجدون أنفسهم في حيرة بين سعيهم للحصول على دخل يمكنهم من تغطية تكلفة الحياة، وبين طموحهم الفني.

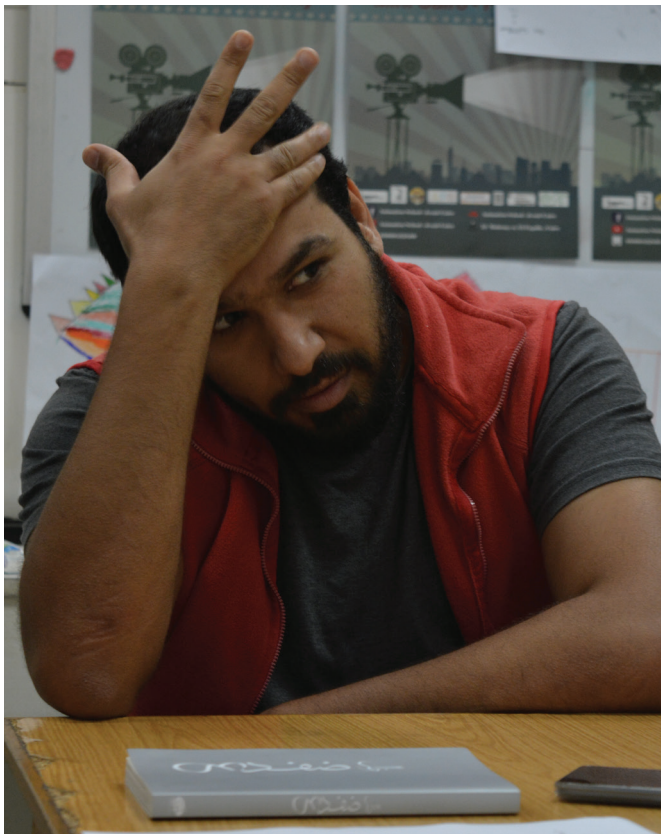
على مدار العقدين الماضيين وهناك مطالبة مستمرة بضرورة الحد من مركزية الأنشطة والفاعليات الثقافية في القاهرة في حين تعاني باقي المحافظات من إهمال كبير برأيك هل حدث أي تغيير في هذا الشأن؟

لا تزال المركزية كما هى، ليس على المستوى الثقافي والفني ولكن على جميع المستويات، ورغم هذا التهميش هناك جهود كبيرة من المؤسسات الأهلية ومبادرات فردية تسعى لتحقيق التنمية المجتمعية بمعناها الشامل، وبشكل شخصي فمنذ عام 2000 نحاول من خلال مشروع الثقافة من الناس وللناس، أن نعبر رؤيتنا للثقافة التي تولد من رحم المجتمع وليست الثقافة المركزية التي تُفرض عليه، ومنذ ثلاثة أعوام، وبمجهود وطاقة الشباب أخذنا خطوات مهمة تجاه تأسيس المشروع بشكل مؤسسي من خلال مؤسسة "الفن من الناس وللناس"، وما يحدث في الأقصر يتكرر في محافظات أخرى، فهناك تيار قوي تقوده المؤسسات الأهلية لتنمية مجتمعاتها على المستوى الثقافي والاجتماعي، ونتمنى من مؤسسات الدولة دعم هذه التجارب وتشجيعها.

«ظل ضفدع» .. امتزاج الشعر بالصورة

هناك من قال قديما إن بحور الفنون واسعة، فقد تجد فنا يدعم فنا آخر، كالموسيقى التى تدعم القصيدة وتجعلها كلوحة فنية راقية، أو تدعم قصة من روائع الادب لكبار الأدباء فتخلق فيلما او مسرحية تضيف إلى الفنون ثقلا وجمالا، كذلك فى ظل الضفدع لعبت الرسوم دورا هاما لتكسو الأبيات الشعرية كحد قول كاتب الكتاب، ولكن قد تتعجبون عندما تجدون أن كاتب هذا الديوان ما هو الا فنان تشكيلي مزج ما بين الفن التشكيلى والكتابة فى تجربة بديعة وجديدة، فى هذا الحوار نتعرف على الكاتب **حسام السواح** ولماذا اختار الضفدع ليقص هو الشعر:

حوار: حسن شعراوي - هناء ثروت | تصوير: كارول أشرف



في البداية عرفنا بـ«ظل الضفدع»؟

ـ الكتاب هو جزء من مشروع "جزر ترقى للذوبان" وهو مشروع يتكون من عدة اجزاء وكل جزء من المشروع استخدم فيهم اكثر من وسيط، وهذه التجربة الأولى لاستخدام وسيط الكتابة ، ولكن اكثر الوسائط التى استخدمها هى الرسم و الفيديو، والكتاب يعتبر جزءا من الجزء الاول للمشروع ، المشروع قائم على سؤال هو: ما هى الاشياء التى شكلت وضعى الاجتماعى والثقافى، وهو سؤال يشغلنى دائما فأنا الآن 33 عاملا فما الذى كون وشكل هذه الشخصية؟ وهو السؤال الذى رأيته فى إحدى الافلام الوثائقية عن توفيق الحكيم الذى اخذ يدرس شخصية والده و والدته وما هى عيوبهم ومميزاتهم وماذا اخذ منهم من هذه الصفات، وهو ما شغلنى ووجه طريقة تفكيرى وجعلنى اسأل لماذا أفكر بهذه الطريقة خصوصا بعد أحداث 2011 والتناقضات التى واجهتها والتشويش والارتباك الذى حدث لنا.

ماذا تقصد بالتناقضات؟

ـ مثلا الأشخاص الذين كنا نضع فيهم ثقتنا وكنا نقرأ لهم واكتشفنا ان هؤلاء الاشخاص غير جديرين بثقتنا او انصاتنا لهم خصوصا إبان احداث ثورة يناير 25 يناير التى شاركت فيها.

هل أحداث الثورة هى التى زرعت بداخلك هذا السؤال؟

مش بالظبط، لكن الارتباك والتشوش الذى حدث بعدها بشكل فردى والذى لمسته من خلاص اصدقائي ومعظم جيلى او الفئة العمرية المماثلة هى التغيرات، فمن كان يتبع ايديولوجية معينة اصبح يتبع العكس، حدث نوع من عدم الثقة فى أى شىء، وهذا سبب الارباك، فمعظم معتقداتك اهتزت بعنف هذا ما جعلنى اعيد التفكير فى حياتى وفى اغلب المعتقدات التى كنت اعتقدها قبل الثورة.

بمعنى تغير الأشخاص جعلك تسأل أين أنت الآن؟

ـ تغير فى كل شىء، الثورة جعلت الوعى انضج وايضا جعلتنى ارى أشياء لم اكن أراها بوضوح مثل فئة معينة لم اكن اراها بهذا السوء ولكنى فوجئت بها كذلك وكل هذا على مستوى مغلق بداية من العائلات، كل هذا جعل الوعى يتغير وأكتشف مشاكل فى التفكير فى معظم الذى كنت أؤمن به.فمن كنت اراه جيدا ظهر سوءه ومن كنت أراه سيئا أصبح العكس.

هل هذه الحالة أثرت على كتاباتك في الديوان؟

ـ تقريبا التأثير موجود فى كل النصوص و لكن بشكل خفى، ولم اكن اقصده، لكنه موجود بطريقة تلقائية، مثلا ستجدين تساؤلات بداخل الديوان سواء في نصوص صغيرة او تساؤلات واضحة، غالبا لم يخل نص من هذه التساؤلات او حالة عدم الثقة او حالة العبث الموجودة.

وقد بنيت معظم النصوص كحديث بينى و بين والدتى التى توفت منذ عدة سنوات ولكنها موجودة بشكل ما فى الكتاب و كأنى أحدثها.

السؤال هنا لماذا "الضفدع"، هناك نوع من الغموض في هذا العنوان، او بمعنى آخر ظل الضفدع ماذا يعنى؟

ـ دائما عندما أختار شيئا يكون له أكثر من بعد، أولا فكرة اختيار حيوان وكأنك ترمى الفكرة من الانسان للحيوان وكأن رأيه و آراءه حاجة ساخرة يعنى، وهذا ما أوضحته في الكتاب وكأن الضفدع هو الذى يحكى ويكتب، وهو شىء معروف في معظم الكتابات الساخرة خصوصا لو كانت معارضة او مخالفة للنظام، لماذا الضفدع؛ لأنه حيوان من وجهة نظرى لديه "حياتان" عكس بعض فاتجهت مباشرة الى البرمائيات فكرة اليابس والماء، وخاصة ان مصدرا من ضمن مصادر الكتاب هو الحداثة السائلة لـ "زجمونت باومان"، هو عالم اجتماع بريطانى ومن اكبر الذين ينقدون الحداثة بشكل قوى، ولديه سلسلة كتب تحت اسم "سائل"، فوجدت ان هناك تقارب، بين ما أبحث عنه وما وجدته في كتبه التقارب ما بين الصلابة والسيولة، ففكرة المشروع "جزر ترقى للذوبان"، فالجزر صلبة والذوبان شىء سائل، ففكرة أن الضفدع برمائى، واذا كانت هناك حيوانات أخرى برمائية لكن الضفدع من أكثر الحيوانات التى لديها ثراء في حياتها، شاهدت افلاما وثائقية لها علاقة بالضفدع فوجدت انه ثرى جدا ولديه قدرة على مواجهة اختلاف المناخ والتعايش معها، ومذكور فى الأديان القرآن و التوارة عندما انزل الله ضربة القمل و الضفادع على فرعون، كان كل الذى اهتم به هو القصص التى قُلته على الضفدع وهو ما شدنى له من ناحية الادب وله ايضا علاقة بالانسان فى كليات الطب يتم تشريحه، وهو من اعظم الوجبات فى فرنسا ومختلف الدول، وبداخل الديوان نص على لسان الضفدع و كأنه يتحدث الى الانسان، فهو ككائن ثرى جدا وعلاقته بالانسان ثرية جدا، وفى بعض القبائل يعتبروه كائنا سحريا، واستخدم في تحضير المستحضرات الطبية.

بعد ٢٥ يناير تفجرت المواهب لدى الشباب وظهر فنانون تشكيليون كثيرون او فرق فنية غنائية، لكن انت دمجت بين الرسوم المتحركة والشعر وهو ما ادهشنى لماذا اتجهت الى الشعر و انت في الاصل فنان تشكيلي؟

ـ أولا انا مهتم من فترة باللغة العربية و ذهبت لأدرس فى كلية دار العلوم كبكالوريوس آخر بجانب الفنون لأتعلم الكتابة بطريقة صحيحة، وهناك سؤال دائما ما يشغل بالى وهو ليه انا باعمل فن اصلا، أى نوع من انواع الفنون و فى كتاب من تأليفى فى طريقه للصدور عن المسافات وهو فلسفي بعض الشىء وأكتشفت من وجهة نظرى ان الفن هو سلاح العاجز لأننى في ارض الواقع لم أستطع تغيير اى شىء فألجأ الى طريقة توهمنى انى استطيع التغيير، فشعرت انى انتقل من عجز اكبر لعجز اصغر وفكرة تغيير الوسيط مثلا ان الفنون التشكيلية لا تجد من يفهمها فاتجهت الى الكتابة حتى تجد انتشارا اكبر، ففكرة اللوحة او الرسم لها علاقة بطبقة معينة وليس بكل شرائح المجتمع، فى الكتابة ايضا المنتج بيكون معاكى بعكس اللوحات التى تخرج خارجا.

أعتقد نفس الشىء مع الأدب او النحت، فكل فن له مريدوه..

ـ لكن الكتابة او الادب هى فكرة قريبة من الناس غير اللوحة او الفيديو، كل ما اردته هو تقريب الافكار باكثر طريقة ممكنة ولا يحتاج الى متخصص كالفنون الاخرى، حتى الرسومات المستخدمة على رسومات تبدو كرسومات الاطفال حتى تكون مفهومة وغير غامضة.

بمناسبة الرسومات معظمها مأخوذ من شكل عظام الانسان لماذا؟

ـ أيضا لها علاقة بنشأة الاشياء او الاساسيات، فمعظم الرسومات في اكثر الكتب بتكون سطحية، لكن في كتاب ظل الضفدع الرسوم تكمل الكتابة فالنص والصورة هما جسد واحد، الرسم هو الهيكل العظمى والنص هو اللحم الذى يكسو الهيكل العظمى، ايضا كونت بالعظام رسومات اطفال، وفكرة الطفولة لها علاقة بالبدايات وايضا بالموت، وكتبت "النصوص التى تكسو الرسومات" وهذه طريقة من ضمن الافكار التى فكرت فيها.

هل الاصل الرسم ام النص؟

هما حاجة واحدة مرتبطين ببعض ولكن الكتابة تسبق الرسومات انا كتبت قبل الرسم.

هل أنت متأثر بأجواء صوفية بالإضافة الى النصوص المقدسة؟

فى ثلاثة نصوص قد تصنف تحت الصوفية ولكنى اترك للناس الحكم والرأى.

فى معظم النصوص يتكون من جملة أو كلمتين .. فهل تركت للقارئ فهم هذه الكلمات؟

هدا حقيقي وأصغر نص موجود في الكتاب يتكون من كلمتين "جُلد فغنى" عموما انا لا أقيد نفسي بأى شىء وهناك من الشعراء من تأثرت بهم كشاعر ايطالى هو "جوزيبي أونغاريتي" مولود في الاسكندرية وله كتابات قصيرة كهذه ، فأعجبت بهذه الطريقة وخصوصا انها مستخدمة من قِبل شعراء آخرين.

من تفضل من الشعراء؟

ـ أنا ماعنديش تحيزات ولكن في النثر اكثر من جذبنى وديع سعادة ، وبعد ما بدأت اكتب وجدت ان افكاره مقاربة لافكارى، ايضا محمود درويش، أمل دنقل ولكن معظم اعماله وليس كلها، صلاح عبد الصبور، بدر شاكر السياب، اونجاريتى طبعا.

ومَنْ من الرسامين؟

ـ ليوناردو دافنشي على مستوى الافكار.

لم تقلق من رد فعل القارئ على قصر او صغر القصائد.

ـ بصراحة لا، مفيش قلق اوى لانى بطبيعتى شخص بيحب يجرب كتير وممكن اغير مجالى فى اى لحظة من عمرى ، لما باعمل حاجة ولأول مرة بادرسها كويس يعنى مش مجرد انى عايز اكتب فكتبت وخلاص يعنى حضرت ورش كتابة ودخلت خلصت تيرم اول فى كلية دار العلوم وهاكملها وباتابع وباتفرج على حوارات الكتاب عشان اعرف ازاى بيفكروا وهما بيكتبوا فلما بالاقى طريقة تفكيرى وكتاباتى مقاربة لهم باتأكد انى على الطريق الصحيح فباخد ثقة اكبر انى جاد وخطواتى جيدة وباتعرف على اسلوب حياتهم بالاضافة الى القراءة فى مجال الكتابة .

"ألبوم عائلي" الصورة كنص مكتوب

ـ وثائق الحياة اليومية للإسكندرية المعاصر
ـ المعرض يجمع بين جماليات الفوتوغرافيا ومتعة الأدب
ـ ذاكرة حية للإسكندرية

تيار متدفق من الحكايات والمشاعر والخبرات الإنسانية المتنوعة، عاشها رواد معرض "ألبوم عائلي"، عبر عشرات الصور الفوتوغرافية والنصوص الأدبية، التي تحكي وتوثق لتاريخ عائلات وأجيال مختلفة من سكان مدينة الإسكندرية.

كتب - إسلام أنور:

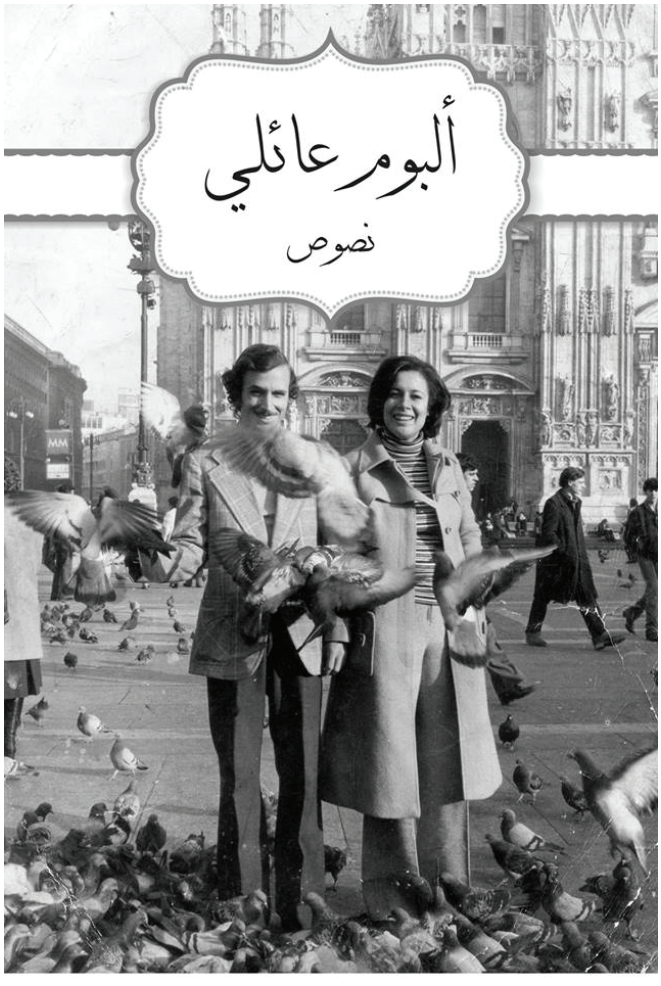
في ليلة الافتتاح، كان المشهد أشبه بيوم "السبوع"، جمهور كبير من مختلف الأعمار، وطاقة هائلة من الحب والسعادة كلحظة استقبال مولد جديد. مولود ملك للجمهور، لا لفرد أو عائلة واحدة، فالصور المعروضة ليست لمصور فوتوغرافي محترف أو حتى هاو، ولكنها صور التقطها عشرات الأشخاص المجهولين، وعاشت سنوات طويلة في ألبومات عائلية محتفظة بذكرى أصحابها، وحيواتهم الممتدة بداخلها.

هذه المساحة من البطولة الجماعية، اجتذبت شرائح واسعة من الجمهور، وجعلت من المعرض تجربة استثنائية، ومنحته روحا مميزة، ومساحات جديدة ومختلفة من التلقي قائمة على التشارك والتفاعل، دون أي قيود أو نظريات أو أفكار مسبقة، فمعظم الجمهور لم يسبق لهم زيارة معارض فنية، وجاءوا بحثًا عن ذواتهم وحيواتهم داخل الصور المعروضة.

المعرض الذي أقيم بمركز الجزويت بالإسكندرية، في الفترة من 15 فبراير إلى 8 مارس 2018، هو نتاج «حلقة أمكنة 3»، وهي ورشة للتدريب على الكتابة الإبداعية، أشرف عليها الأديب علاء خالد، وشارك فيها اثنا عشر كاتبًا وفنانًا وهاويًا وهم: «آسر مطر- مريم يس دهب- سارة إبراهيم الراجحي- سارة صلاح- نورهان القرم- هدى عاطف- ميرهان مرزوق- نورهان عامر- سارة يونس- محمد هلال- نورهان محمود عبد اللطيف- محمد كسبر».

وثائق الحياة اليومية

الورشة التي امتدت على مدار ثلاثة أشهر، تضمنت قراءات ونقاشات ممتدة، حول ألبومات الصور العائلية التي قدمها المشاركون، كمدخل لرؤية وفهم التغيرات التي عاشتها الإسكندرية المعاصرة على مدار العقود الماضية، في هذا السياق يشير الأديب علاء خالد إلى أن فكرة الحلقة بشكل عام، تركز على قراءة «وثائق الحياة اليومية» التي تحوطنا في كل ممارسات حياتنا، ومن شدة اقترابها منا نتعامل معها بلا اكتراث، كأحد أفراد العائلة الذين نراه كل يوم، ولكن بمجرد الاقتراب منه أكثر، يتم اكتشاف الكنز الذي تحتويه هذه الوثائق الحياتية من مذكرات، ألبومات الصور العائلية، دفاتر اليوميات، دفاتر حسابات البيوت، وغيرها من الأشكال التي نحتفظ فيها بنسخة موازية لحياتنا.



ويضيف: «خلال الحلقة، قمنا بتعميق فهمنا وتحليلنا لمفهوم «الصورة» كصورة، عبر قراءات ومناقشات بعض فصول كتاب «الغرفة المضيئة» للكاتب الفرنسي رولان بارت، وأيضا بعض فصول كتاب «حول الفوتوغراف» للناقدة والمخرجة الأمريكية سوزان سونتاج. بالإضافة إلى قراءة الصورة كنص مكتوب من خلال مناقشة لبعض فصول النص الروائي الاستثنائي «حديث الصباح والمساء»، لنجيب محفوظ؛ تلك التي تحتوي على مفهوم «للصورة» كسمات بصرية لشخص بعينه، وأيضا كحلقة من سلسلة تاريخية تتفرع حتى تشمل العائلة التاريخية الصغيرة والكبيرة معًا، التي تصل هذا الشخص بجذوره وبداياته. وهو أحد الأشياء التي كنا نبحث عنها في الحلقة: ربط حياتنا الشخصية وتاريخنا الشخصي، بتاريخ وحياة آخرين، هم جزء أصيل من فهمنا للحظتنا ولصورتنا الشخصية. ربما «الصورة» تدفعنا للنظر، مباشرة وبدون وسائط، إلى التاريخ».

تعكس الصور تفاصيل ولحظات خاصة، لعائلة كل فرد من الشباب والفتيات الذين شاركوا في ورشة الكتابة، وتوضح نمط حياة العديد من الأسر السكندرية في النصف الثاني من القرن العشرين، تفاصيل البيوت والشوارع والمقاهي، لحظات الفرح والحزن ونوعية الملابس والطعام والمستويات الاجتماعية المتقاربة، أماكن النزهة والخروجات وشاطئ البحر وملامح الوجوه وتعبيراتها المتنوعة والمدهشة، التجمعات العائلية والشعور بالونس والدفء والطمأنينة.

حياة جديدة

من أكثر الأشياء الممتعة والمدهشة في المعرض، حضور عائلات الشباب للإطلاع على صورهم، التي بالرغم من معرفتهم الجيدة بها، فإن طباعتها بأحجام كبيرة، ووضعها داخل سياق المعرض، منحها حياة جديدة، جعلتهم يشعرون بأنهم استعادوا - ولو للحظات قليلة - جزءا من ذكرياتهم ونمط حياتهم القديم الذي تغير وتلاشى مع مرور الزمن، هذه الحالة التي تجمع بين الماضي والحاضر، والأدب والفوتوغرافيا، والأبناء والآباء والأمهات، صنعت حوارا متعدد الأصوات والأجيال، وطرحت العديد من الأسئلة عن الماضي والحاضر والمستقبل، عن الفرد والمدينة، عن العلاقات الاجتماعية.

مشاعر وأحاسيس كثيرة متداخلة ومتناقضة عاشها الأهالي، ورواد المعرض من دهشة وحنين وشغف وخجل وبهجة طفولية تحمل بداخلها قليلًا من الحزن والخوف، وكثيرًا من التأمل والحيرة والتساؤل عن تلك الحيوات والذكريات والوجوه التي تشبه بعضها، أين ذهبت؟، وماذا بقي منها؟، وكيف تغيرت؟ وإلى ماذا وصلت؟، صور عديدة تبحر في جغرافيا البشر وتاريخهم عبر حكاياتهم البسيطة والمدهشة وطقوسهم وأفراحهم وأحزانهم وتجمعاتهم العائلية، تتجمع كل تلك التفاصيل الصغيرة التي تحكيها الصور لترسم بورتريها كبيرا المدينة الإسكندرية عبر نصف قرن، وبجانب تلك الروح الجماعية تحتفظ الصور أيضًا بمساحة من التفرد والخصوصية وبصمة مميزة لكل شخص.

ذاكرة حية للإسكندرية

منذ تأسيسها تبدو الإسكندرية كمدينة للحلم والأسطورة أكثر منها مدينة للواقع، مدينة حالمة لا تنتمي للشرق أو للغرب بصورة كاملة، روح جامحة ترمز لحيرة الإنسان ورحلة بحثه المستمرة عن عالم جديد. أكثر ما يميز كتيب «ألبوم عائلي» أنه ينقب عن هذه الروح ويسلط الضوء عليها، ليس بوصفها ذكرى تنتمي للماضي، ولكن بوصفها روحا ممتدة على مر تاريخ المدينة، تخفت أحيانا وتتوهج أحيانا أخرى. فبينما تنتمي صور المعرض« للحظة ماضية، تنطلق نصوص كُتيب« ألبوم عائلي» من اللحظة الحالية، ليصنعا معًا جسرًا بين الحاضر والماضي، وبالرغم من مساحة الحنين الكبيرة في النصوص، فإنها تحتوي على رؤية نقدية للتاريخ الشخصي وتاريخ المدينة، ومسألة مستمرة لعلاقة جيل الآباء والأبناء.

أكثر سمة تتكرر في النصوص هو الحضور الطاغي للأم، بوصفها ربة الحكاية والخيال، مصدر الحياة المتجددة للمدينة، وشريانها الواصل بين ماضيها وحاضرها، والحافظ لذاكرتها الجماعية.

في نص بعنوان« خلافات عائلية» يستعيد الكاتب محمد هلال ذكرى حادثة ميدان المنشية الشهيرة، حين أطلق النار على الرئيس الراحل جمال عبد الناصر، ومن خلال الحوارات العائلية عن تلك الحادثة، يرسم هلال صورة لطبيعة الحياة في الإسكندرية خلال تلك المرحلة مستعينًا بذكريات طفولة الأم.

« نادية كانت الزعيمة، كنا قد كبرنا شوية، خرجنا في أول أيام العيد، نادية وأنا ومعنا بعض بنات الجيران، نرتدي كلنا فساتين جديدة ومعنا حصيلتنا من العيدية. نادية وحدها كانت تحمل شنطة يد، ولأنها كانت الزعيمة اقترحت أن تحمل كل الفلوس التي معنا، ووافقنا. جمعنا الفلوس وأعطيناها لها، وضعتها في شنطتها وبدأت تصرف علينا من فلوسنا. نشرب عصير فتدفع هي، نؤجر حنطور فتدفع هي، حتى من تريد منا أن تأكل تستأذن نادية. كانت هي الزعيمة. كانت متعتنا في هذا الوقت هي البحر، كنا نتسلق أحد شبابيك مبنى الجندي المجهول، ندير ظهورنا للميدان وننظر للبحر. وقتها كان المصورون يدورون بكاميراتهم على شاطئ البحر، وفي الحدائق وأماكن التجمع، يلتقطون صورا لمن يريد. تدفع ثمن الصورة وتستلمها فيما بعد من كشك قريب من المكان. طلبنا من نادية أن نأخذ صورة بفساتيننا

الجديدة، صورة جماعية، كلنا مع بعض. نادينا الرجل، وطلبت منه الزعيمة أن يلتقط لنا صورة. بعد ما صوّرنا المصوراتي، ووقت الحساب، لم تجد نادية شنطتها، ضاعت فلوسنا كلنا، وضاعت علينا الصورة».

بينما في نص «أم حوده» تؤرخ الكاتبة نوران محمود عبد اللطيف لرحلة عائلتها من محافظة سوهاج إلى الإسكندرية، هذه الرحلة التي ستتكرر في نصوص أخرى، حيث كثير من العائلات التي هاجرت من محافظات الجنوب، بحثًا عن حياة جديدة في الإسكندرية.

وفي نص« جنينة ماما» يسطحبنا الكاتب محمد كاسبر لزيارة لحديقة الخالدين وسينمات الإسكندرية: « ارتبطت طفولتي بمسارين. المسار الأول هو عمل ماما، والذي كنت أذهب إليه بصحبتها، يوميًا، وبمحض إرادتي، من أجل المتعة. فأمي هي المهندسة الزراعية المسئولة عن «حديقة الخالدين»، والتي كانت في ذلك الوقت غير متاحة للجمهور. طفل في مثل عمري كان يرى والدته يفتح لها العمال باب الحديقة عندما تأتي، وتغلق عندما تذهب، جعلني هذا أؤمن إيمانا لا يتزعزع بأن هذه الحديقة هي ملك لأمي وحدها، لذلك كنت أخبر أصدقائي بانني ذاهب ل«جنينة ماما»، وأبكي بشدة إذا تسلل أحد الأشخاص إلى الجنينة، وأهرع لوالدتي لأخبرها بهذه الجريمة، أو لأحد العاملين، والذي سرعان ما يطرد هذا الدخيل (عشان ابن الباشمهندزة يبطل عياط). المسار الثاني هو ذهابي للسينما بشكل منتظم أسبوعيا. ارتباطي بالسينما ليس له علاقة بعائلة أمي، بل يرتبط بانفصال أمي عن أبي بشكل أساسي. فوالدي ارتبط في طفولتي بالسينما. الانفصال جعل بيني وبين أبي علاقة خاصة محورها السينما والأفلام التي شاهدناها معا، والأفلام التي سوف نشاهدها الأسبوع القادم».

مسارات المدينة

عام بعد آخر، يؤسس الأديب علاء خالد نموذجًا ثقافيًا فريدًا عبر «حلقة أمكنة» المعنية بثقافة المكان، فرادة لا تقتصر على الجانب الإبداعي والفني فقط، ولكن تمتد لتصنع جسرًا مع المدينة، كشريان حياة يصل الثقافة بالمجتمع، والفرد بالعائلة، والماضي بالحاضر.

تضمنت ورشة العمل كذلك ثلاث مسارات داخل مدينة الإسكندرية، أحدهما في شارع فؤاد، والآخر في شارع السبع بنات ومنطقة اللبان، والثالث في حي بحري، يشير علاء خالد إلى أن السير في شوارع الإسكندرية وإعادة اكتشاف تاريخها، يواكبه مسار داخلي يتعرف فيه الإنسان على ذاته، ويكتشف تجارب وحيوات متنوعة لبشر وأماكن شكلت تاريخ المدينة وهويتها وخصوصيتها، وما تزال حتى اليوم مصدر إلهام للأجيال الجديدة.

ويضيف:« المسارات داخل المدينة يصاحبها غالبًا قراءة لنصوص أدبية قديمة، نتتبع من خلالها التغيرات التي حدثت في المدينة، وفي أحيانًا أخرى نصطحب دليلا من المنطقة، نتعرف من خلاله على تاريخ الشوارع والبيوت، ونلحظ تحولات المدينة من زمن لآخر، وأبرز الاختلافات الثقافية والاجتماعية التي حدثت للمدينة، وتساعد على فهم موقعنا وسط هذه التغيرات المتلاحقة بسرعة هائلة».

المركز الوطني للفيلم بطوكيو

المثلتان "كوسمينا ستراتان" و"كريستينا فلوترو"
الحائزتان على جائزة أفضل تمثيل فى مهرجان كان
عن فيلم "ما وراء التلال/ Beyond The Hills"
للمخرج الرومانى "كريستيان مونجيو"