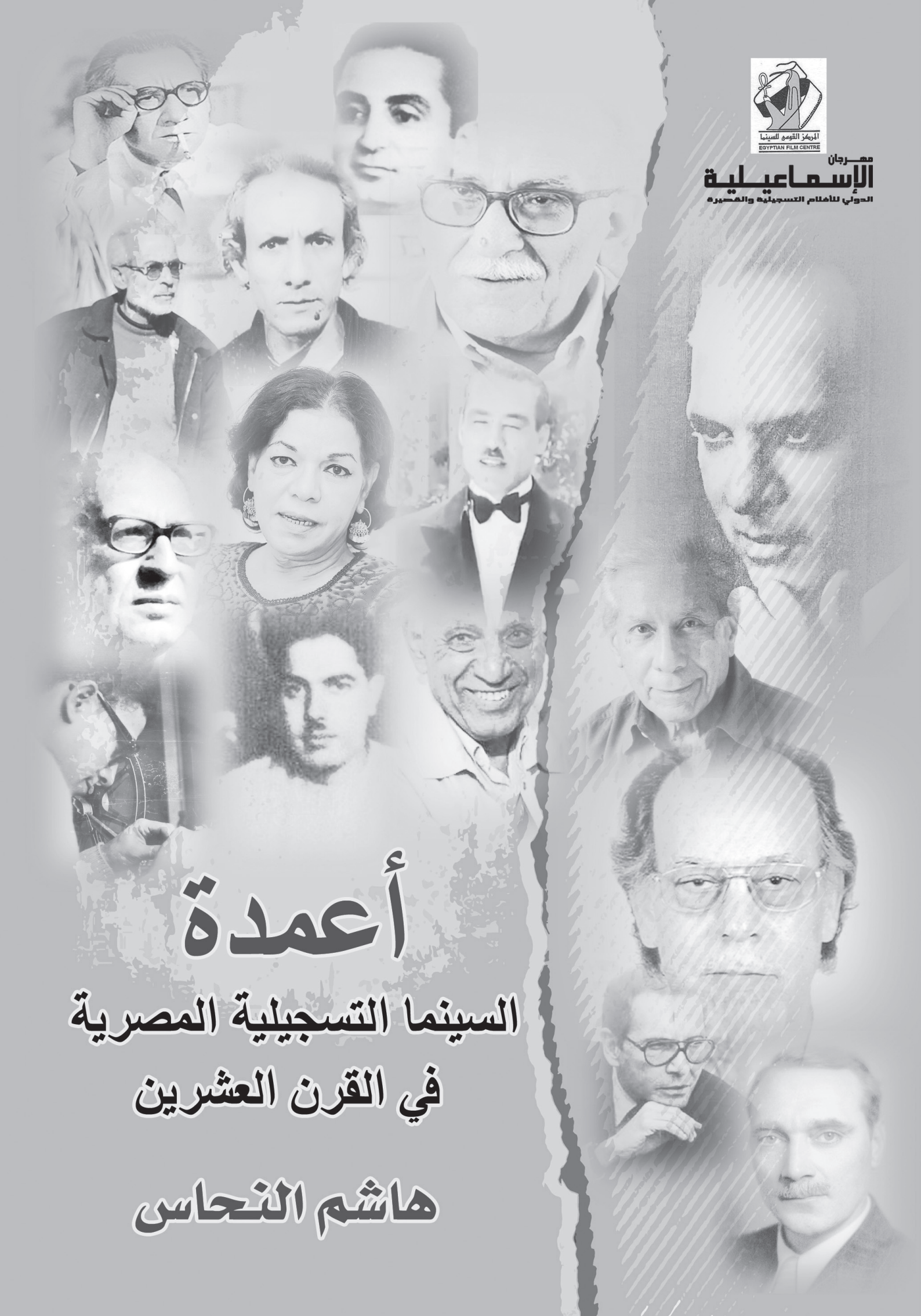


المركز القومي للسينما
EGYPTIAN FILM CENTRE

مهرجان
الإسماعيلية
الدولي للأفلام التسجيلية والقصيرة

أعمدة

السينما التسجيلية المصرية
في القرن العشرين

هاشم النحاس

مقدمة

تمتلك السينما التسجيلية المصرية ثروة ثقافية هائلة، عظيمة القيمة، يجدر بنا استثمارها وهو ما يستلزم منا الإحاطة بها.

وقد ظهرت في السنوات الأخيرة مجموعة لا بأس بها من الكتب عن المخرجين التسجيليين الذين تم تكريمهم في المهرجانات السينمائية. ولكن تبقى هذه الكتب محدودة الأهمية بحكم اقتصار كل كتاب منها على مخرج واحد. وقد افدتُ من هذه الكتب كما افدت من المراجع العامة للسينما التسجيلية والتقارير والأبحاث المتاحة ،ولكن كان اعتمادي الأكبر فيما كتبتُ مشاهداتي المباشرة لكل الأفلام المذكورة تقريبًا، والتواصل المُباشر مع أصحابها، ومتابعتي لندوات السينما التسجيلية والمشاركة في تقديمها ومناقشاتها، وهو ما اتاحه لي عملي في هذا المجال خلال ما يزيد عن نصف قرن، مُخرجًا للأفلام التسجيلية أو كاتبًا عنها.

ولما كنتُ قد وضعت في اعتباري اتخاذ المنهج التاريخي مَدخلا للإحاطة بهذه السينما، كان البدء بتحديد روادها . وفي الصفحات الأولى من هزا الكتاب يتعرف القاريء ،كيف تسنى لنا اكتشاف رواد هذه السينما، بناءا على المعايير العلمية التي حصلتُ عليها لتحديد "من هو الرائد".

كما سيعرف القارىء كيف توصلنا إلى تحديد الشخصيات المذكورة من أعمدة السينما التسجيلية المصرية، من خلال معيار محدد يتمثل فيما قدمه من اضافه نوعيه لمسار السينما التسجليه .وأما عن ترتيبهم فجاء بناء على ظهور أول فيلم تسجيلي لكل منهم.

وقد قسمتُ المراحل التي مرّت بها السينما التسجيلية إلى:

المرحلة الاولي الرواد الأوائل، وبدأت بمحمد بيومي "جريدة آمون السينمائية" عام ١٩٢٣.والمرحلة الثانيه الآباء، وتبدأ بأول أفلام سعد نديم "هل تعلم" عام ١٩٤٧.
المرحلة الثالثه الأبناء، وتبدأ بفيلم أحمد راشد "العار لأمريكا" عام ١٩٦٧. وكل مرحلة من هذه المراحل تمتد وتتداخل مع المرحلة التالية عليها.

وقد رأيت ان ابدأ الكتاب بتعريفٍ لمصطلح السينما التسجيلية حتى نكون على بيّنة من ابعادها قبل الخوض في تطبيقاتها ،في فصلٍ بعنوان **"ماهية السينما التسجيلية/ الوثائقية".** ولما وجدت من القضايا الهامة المُتعلقة بالسينما التسجيلية، ولم تجد لها مكانا في الفصول السابقة، وضعتها في فصلٍ منفصل بعنوان **"مراجعات"**. كما الحقتُ الكتاب في نهايته بملحقين ضّم كل منهما بعض التفاصيل الهامة المتعلقة بما جاء في مواضع معينة من الكتاب.

لقد بدأت بالتفكير في هذا الكتاب منذ نشرتُ مقالي **"البحث عن رواد السينما التسجيلية المصرية"**(مجلة الفن السابع، ١٩٩٩) ، على ان اواصل كتابة فصوله وانشرها بين حين وآخر،

لأجمعها بعد ذلك في كتاب. غير اني عندما قررت مؤخرا نشر ما كتبته منها، وجدت أنه ينقص بعض الفصول، فعملتُ على إنجازها حتى يبدو الكتاب متكاملا.

وآملي ان يكون الكتاب على هذا النحو مدخلا مناسبًا في التعريف بالسينما التسجيلية المصرية، والاحاطة بأبعادها، تاريخيًا وفنيًا، أعلامًا وأفلامًا.

هاشم النحاس

العجوزة – ٢٠١٩

مطبوعات

مهرجان الإسماعيلية السينمائى الدولى الثانى والعشرون

للأفلام التسجيلية والقصيرة

رئيس المهرجان

الناقد السينمائى. **عصام زكريا**

رئيس المركز القومى للسينما

أ. **محمد الباسوسي**

مدير المهرجان

د. سمير فرج

التصميم الداخلى والغلاف

أحمد بلال

ماهية الفيلم التسجيلي/ الوثائقي

إشكالية المصطلح

منذ أن عرف الانسان السينما فى السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر ١٨٩٥، كان هناك نوعان متمايزان من الافلام، شاع الاتفاق على تسمية أحدهما بأسم " الافلام الروائية"، وهى الافلام التى تقوم على قصة خيالية، ويقوم فيها الممثل بدور أساسى، والممثل هو من يؤدى دورا لشخصية غير شخصيته الحقيقية. أما النوع الاخر من الافلام فرغم تمايزه عن الافلام الروائية الا أن الخلاف شاع حول تسميته.

كان **جون جريرسون** المفكر السينمائي وأحد رواد هذا النوع، هو أول من أطلق عليه تعبير "Documentary Film". وكان **سعد نديم** أحد رواد نفس هذا النوع فى السينما المصرية، أول من ترجم هذا التعبير بالعربية إلى " الفيلم التسجيلى"، على أساس أن تسجيل الواقع هو سمه هذا النوع، وأنتشر التعبير فى الادبيات المصرية. وعندما تأسس فى مصر مركز لإنتاج هذه الافلام أطلق عليه " المركز القومى للأفلام التسجيلية والقصيرة". وهناك أيضا "مهرجان الاسماعيلية الدولى للأفلام التسجيلية والقصيرة" الذى يواصل دوراته حتى الآن بهذه التسمية امتداد للمهرجان القومى للأفلام التسجيلية الذى بدأ ١٩٧٠. وآخر الكتب التى صدرت منذ عامين عن تاريخ هذة الافلام يحمل عنوان " السينما التسجيلية فى الوطن العربى"، تأليف الناقد محمود سامى عطا الله.

غير أن أبناء المشرق العربى يفضلون ترجمة المصطلح بعبارة " الفيلم الوثائقى". ولعلهم فى ذلك يرون أن سمة التسجيلية لا تقتصر عليه وحده حيث أن الفيلم الروائى لا يمثل عرضا حيا وانما يتم عرض أحداثه بعد تسجيلها على شريط، فهو فيلم مسجل أيضا. وأنتشر مصطلح الوثائقى وبات يغزو الأدبيات العربية عامة، وخصوصاً بعد ظهور القناة الفضائية " قناة الجزيرة الوثائقية".

ولعل أرتباط هذا النوع بالوثائقية يرجع إلى إعتمادة على تصوير الواقع باعتبارة وثيقة حيه على صدق القضية التى يطرحها، فضلا عن أستخدام الوثائق المعترف بها، غير أن الفيلم الروائى الآن لا يقل أهمية فى نظر بعض المؤرخين بأعتبارة وثيقة فنية للمرحلة التى أنتج فيها.

وهكذا يتبين لنا مدى تعقيد إشكالية المصطلح لهذا النوع من الافلام، الذى أطلق عليه أيضا فيما سبق " أفلام المعرفة.. أفلام المحاضرات" على أساس أن هدفه الاساسى هو المعرفة وتقديم المعلومات التى تميزه عن الافلام الروائية التى هدفها الاساسى هو الترفيه أو التسلية. ولكن لم يعد هدف كل الافلام الروائية هو التسلية، وهناك من الافلام ما يرقى إلى مستوى الرؤى الفكرية ومناقشة أمور وقضايا اكبر، وتتميز بالابداع الذى يتجاوز مجرد التسلية الوقتية.

ولم تقتصر إشكالية تحديد المصطلح لهذا النوع من الافلام على الثقافة العربية وحدها، وانما نجدها أيضا فى الثقافة الغربية، فهناك من يرون قصورا في تسمية " "Documentary Film" ، ويفضلون " Non-fiction film". وقد نترجم هذا المصطلح " الفيلم غير الخيالى" ولكنى أفضل ترجمتة " الفيلم غير القصصى" أو " الفيلم غير الروائى" حتى لا نستبعد إعمال الخيال فى نوعية هذة الافلام التى نطلق عليها تسجيلية أو وثائقية أو معرفية.

ويبدو أن بعض الفرنسيين قد يئسوا من هذا التقسيم بين نوعى الافلام فوجدناهم يجمعون بينها دون تمييز. وفصلوا بين الافلام عامة على أساس الطول الزمنى الى ما هو طويل "long met rage " وماهو قصير ":court met rage " . وفى كل ذلك ما يكشف لنا عن صعوبة اشكالية مصطلح لهذا النوع.

إشكالية التعريف

ترجع إشكالية تحديد المصطلح فى الاصل إلى اشكالية التعريف لهذا النوع من الافلام. وقد سبق أن شاع بين السينمائين التعريف الذى طرحه جريرسون فى بداية القرن الماضى، ويذهب إلى أن الفيلم التسجيلى/ الوثائقى هو الفيلم الذى يصور الواقع بطريقة ابداعية. ولكن ماذا نقول عن الفيلم الروائي " بوتمكن" مثلا لأستاذ السينما أيزنشتين، غير أنه تصوير للواقع بطريقة ابداعية ؟!. وكذلك غيره من أفلام روائية وخاصة أفلام المدرسة الواقعية. ومن ثم فهو تعريف غير مانع لدخول أصناف أخرى، ما يفقد مواصفات التعريف المنطقى الجامع المانع، أى يجمع بين كل أفراد النوع ويمنع غيرها من الدخول فيه.

والواقع أنه من الصعب الوصول إلى هذا التعريف المنطقي " الجامع المانع" للفيلم التسجيلى/ الوثائقى. ولكن من الممكن التوصل إلى تحديده من خلال المقابلة بين مواصفاته ومواصفات الفيلم الروائي. وعلى ذلك نرى أن الفيلم التسجيلى/ الوثائقى هو الفيلم الذى لا يعتمد على قصة خيالية يكتبها مؤلف من بنات أفكاره، كما الفيلم الروائى، وانما يعتمد على تصوير أحداث الواقع المباشر الذى يجعل منه موضوعا أو قصة.

ولا يوجد ممثل فى الفيلم التسجيلى/ الوثائقى، كما هو الحال بالنسبة للفيلم الروائى الذى يعتمد عليه اعتمادا أساسيا وجوهريا، ومن أجل إبراز دورالممثل توظف جميع العناصر

السينمائية. والممثل هو من يؤدى دورا لشخصية غير شخصيته الحقيقية. بينما من نراهم فى الفيلم التسجيلى الوثائقى من شخصيات هى الشخصيات الواقعية الحقيقية.

ولا يلجأ الفيلم التسجيلى / الوثائقى إلى حوار مكتوب تلتزم به شخصياته كما فى الفيلم االروائى، وانما يعتمد اساسا على التعليق وان أدخل الحوار والمقابلات الشخصية فيما بعد أحيانا. والحوار فيه يكون حوارا تلقائيا يتم تسجيله مباشرة بين اصحابه الطبيعيين فى الواقع.

والديكور فى الفيلم التسجيلى/ الوثائقى الذى تتحرك داخله الشخصيات هو المكان الواقعى الذى يجرى فيه الحدث فى البر أو البحر، فى القرية أو المدينة، داخل أماكن مغلقة أو مفتوحه، وذلك على خلاف الديكور فى الفيلم الروائى الذى يتم اصطناعة داخل البلاتوه أو داخل الاستديو عامة.

ويبقى الهدف هو من أهم ما يميز النوعين عن بعضهما، حيث يختص هدف الفيلم الروائى بالتسلية والترفيه عامة، وإثارة نوع من المتعه الفنية الخاصه به وأن كان هذا لا يمنع من وجود المعرفة والتنوير، بينما على العكس يكون هدف الفيلم التسجيلى الوثائقى هو المعرفة والتنوير، وأن كان هذا لا يمنع من وجود المتعة الفنية الخاصة به. وكل من المتعة الفنية للفيلم الروائى ومثيلتها فى الفيلم التسجيلى الوثائقى لها ذائقتها الخاصة.

ونتيجة للبعد التجارى لهدف الفيلم الروائى وطريقة عرضه النمطية فى دور العرض نجد أنه يمتد زمنيا حوالى ساعتين تقريبا فى أغلب الاحيان. اما الفيلم التسجيلى / الوثائقى فيختلف زمن عرضه ما بين بضع دقائق وعدد من الساعات وفقا لموضوعة وهدفه المعرفى.

التباسات

غير أن هناك من التداخلات بين ماهو روائى وما هو تسجيلى/ وثائقى فى بعض الافلام، ما قد يؤدى إلى الالتباس فى تحديد نوع الفيلم، وهو ما جعل البعض يميلون إلى عدم التفرقة بين النوعين. ولسنا فى حاجة إلى الفحص الدقيق لمثل هذة الافلام الملتبسة، ليرتفع الالتباس ويتكشف لنا الفرق بين ماهو روائى وماهو تسجيلى وثائقى.

من بين التداخلات التى قد تؤدى إلى الالتباس، أقتباس بعض الافلام الروائية لبعض اللقطات أو المشاهد التسجيلية/ الوثائقية، لدعم مصداقية الفيلم. أو يتم تصوير بعض المشاهد فى الشوارع أو أماكنها الطبيعية مثل أفلام محمد خان وعاطف الطيب وداوود عبد السيد، أو أستخدام شخصيات لتقوم بدورها الحقيقى فى الفيلم كأن يستخدم الفيلم نجار أو ميكانيكى ليقوم بنفس الدور فى الفيلم. أو يستخدم الفيلم شخصية يختارها المخرج من بين الشخصيات العادية غير محترفة للتمثيل، لكنها قريبة فى مواصفاتها الذاتية والاجتماعية للشخصية التي يريدها المخرج ويسند إليها الدور، كما فعل فسكونتى عندما أسند دور

البطولة لشخص غير محترف فى فيلمه الكلاسيكى " سارقو الدراجات". وتكررت هذة الظاهرة فى كثير من الافلام وخاصة أفلام المدرسة الواقعية.

غير أن كل هذه التداخلات وما قد تؤدى اليه من التباس، يظل الفيلم محتفظا بصفته الروائية. ولا يرجع ذلك إلى اختلاف هدف الفيلم الروائى عن هدف الفيلم التسجيلى الوثائقى فقط، وأن كان هذا التمييز أساسيا، وانما يرجع أيضا إلى هامشية استخدام هذة التداخلات وعدم كفايتها لرفع التمايز بين نوعى الفيلم. بل إن الاستعانة بالمشاهد التسجيلية/ الوثائقية فى الفيلم الروائى تؤكد تمايز النوعين من اختلاف معالجة السرد فى سياق الفيلم.

واستخدام الشوارع أو الاماكن الطبيعية فى الفيلم الروائى لا يقصد لذاته، وانما يأتى باعتبارة الحيز المكاني الأنسب الذى تدور فيه الأحداث. والامر يختلف فى الفيلم التسجيلى/ الوثائقي، حيث يكون المكان هو الموضوع ذاته كما في أفلام الآثار والاماكن المقدسة... وفى فيلم شاهدته أخيرًا عن شخص يقطع بسيارته طريقا وعرا وخطيرا ويمتد مئات الكيلومترات وسط الجبال وممرات غير ممهدة وملتوية تحفها الهاوية ليصل إلى "صخرة الفن" التى تركتها أحدى القبائل القديمة وعليها بعض رسوماتهم منذ عدة آلاف من السنين. كان الطريق ذاته هو البطل الضد والشخصية تحاول أن تقهره.

أما أستخدام الفيلم الروائى لشخصيات من غير محترفى التمثيل لأداء بعض الادوار الرئيسية أو الثانوية، تمثلا بالفيلم التسجيلى/ الوثائقى الذى لا يستخدم الممثلين، فهو لا يمثل تقارب بين النوعين على الاطلاق ، حيث أن مثل هذة الشخصيات فى الفيلم الروائى تتحول بالضرورة داخل هذة الافلام الى ممثلين لانهم يؤدون شخصيات غير شخصياتهم، ونجاحهم فى ذلك غير مضمون دائما. وأذكر هنا حكاية طريفة سمعتها من المخرج الواقعى صلاح أبو سيف، فقد طلب من مدير الانتاج مره بدافع ميوله الواقعية أن يحضر له عامل حقيقى من صناع اللحم المشوي " حاتي الكباب"، ليقوم بدور صغير مطابق لعمله الواقعى فى الفيلم. وعبثا يحاول أن يلقنه بضع كلمات يقولها فى الحوار مع حركة بسيطة حددها له، ولكن دون جدوى. وبعد أن يئس منه طلب أن يأتوه بشخص آخر شرط الا يكون صانع كباب أصلا.

وفى كل هذة الاحوال وغيرها التى قد يلتبس فيها الفيلم الروائى بالفيلم التسجيلى/ الوثائقى يظل الهدف من الفيلم هو الحد الفاصل بين النوعين على نحو ما سبق تحديده.

وإلى جانب هذه الالتباسات التى قد تشوب الفيلم الروائى وتؤدى الى الالتباس مع الفيلم التسجيلى/ الوثائقى لكنها كما رأينا لا تفقده ذاتيته. كذلك هناك بعض التباسات فى الفيلم التسجيلى/ الوثائقى تجعله يتماس مع الفيلم الروائى من بعض جوانبه، لكنها لا تفقده – فى رأينا – ذاتيته أيضا.

فمن الافلام التسجيلية/ الوثائقية ما يتخللها مشهد أو أكثر من المشاهد التى تتماثل فى مظهرها وبنائها مع مشاهد الفيلم الروائى، يؤدى أدوارها ممثلون تتحدد لهم حركتهم ويكتب لهم الحوار ويدور الحدث داخل ديكور مصنوع. والامثله على ذلك كثيرة فى الافلام

التى تبث فى القنوات الفضائية ومنها قناة الجزيرة الوثائقية. ومنها افلام الكشف عن جريمة، حيث يقتضى الامر تمثيل بعض المشاهد الغائبة.

ومن الافلام التسجيلية/ الوثائقية أيضا ما يعتمد على عرض موضوعه كاملا من خلال أداء تمثيلى يُستخدم فيه ممثلون محترفون. واضرب مثلا على ذلك فيلم " كرسى توت عنخ آمون" اخراج المبدع شادى عبد السلام. فالفيلم يعرض موضوعا عن ترميم الكرسى الاثرى من خلال مشاهد حوارية طويلة بين المصور الشاب وابن اخيه الطفل. لكن التمثيل فى الفيلم يصبح مجرد أداء، ويصبح الحوار مجرد بديلا عن التعليق. ويحتفظ الفيلم بهدفة المعرفى ويظل الفيلم تسجيلياً وثائقياً.

وقد شاع – ومازال- أطلاق تعبير خاص بهذ الافلام التسجيلية الملتبسة مع الافلام الروائية وهو مصطلح " الافلام شبه وثائقية "semi Documentary " وهى تسمية قد تبدو مطابقة ومفيده عمليا الى حد ما بالتعريف بالفيلم، الذى يهدف الى التعريف بالموضوع أو الاعلام به أو توثيقه.

ونظرًا لان الهدف المعرفي هو ما يميز الفيلم الذي نطلق عليه تسجيلي، عن الفيلم الروائي، كنت أفضل استخدام مصطلح "الفيلم المعرفى" عن مصطلح "الفيلم التسجيلى" غير ان استخدام مصطلح "الفيلم التسجيلي" رغم عدم دقته، ظلّ هو الشائع، استسلامًا لأن استخدام المصطلح الشائع أفضل من استخدام المصطلح الصحيح المجهول.

العملية الابداعية

يختلف نوع الفيلم التسجيلى/ الوثائقى عن الروائى، اختلافا بينا فى دينامية العملية الابداعية التى تشغل مراحل انتاجه الرئيسية: السيناريو والتصوير والمونتاج. وذلك رغم تقاربهما معا الى حد الاتفاق في نقطة البداية وأعنى الفكرة...

الفكرة / الموضوع

قد يبدو للوهلة الاولى أن لا خلاف بين النوعين من حيث بداية الشرارة الملهمة لموضوع الفيلم. قد يكون مصدر ذلك عن خبر فى جريده، أو رحلة على الارض أو البحر او فى السماء او التعرف على شخص، او مكان ما، او لحظة تاريخية او مشكلة اجتماعية او رؤية فلسفية أو اجتماعية أو سياسية أو اغراء بالاشتراك فى مسابقة لصنع فيلم او بتكليف من جهه لها مصلحة فى عمل الفيلم.

وأذكر من أفلامى ما جاء عن خاطره برقت فى ذهن زوجتى ونحن نمر على أحد كبارى النيل بالقاهرة ورأينا أسرة تعيش داخل قارب صغير وتقوم بصيد السمك، بينما صنعت أفلامى عن التعمير عقب معركة ٧٣ بتكليف من وزارة التعمير، وجاءت أفلامى عن التنمية نتيجة المناقشة مع المسئول فى صندوق التنمية الاجتماعية عن تقديم نماذج ناجحه من

المشاريع الصغيرة التى يمولها الصندوق. ولكن لعل أقرب أفلامى إلى قلبى واكثرها تعبيرا عن نفسى هى مجموعة الافلام التى صنعتها بناء على وجهة نظرى فى الانسان المصرى، اردت أن أطرحها من خلال نماذج مختلفة لحياته فى بيئات مختلفه ومنها النيل ارزاق "، " توشكى" (يوم فى حياة قريه نوبيه)، " البئر" (حياة البدو فى الساحل الشمالى)، " الناس والبحيرة" (علاقة أهل مدينة المطريه ببحيرة المنزلة)، " شوا أبو أحمد"،(يوم فى حياة أسرة ريفية)، "خيامية"(فن الخيامية وعلاقته بالحياة اليومية للناس)، "فى رحاب الحسين"(أثر المقام الحسينى على البيئه من حوله)، " سيوه" (الانسان والتاريخ والارض).. الخ. وجاءت هذة الافلام بناء على اقتراحات قدمتها بنفسي للمركز القومى للسينما بعد دراسة نظرية وميدانية لبيئة كل منها.

وقد يبدوا أن اصحاب الفكرة وكتاب السيناريو للفيلم الروائى أكثر حرية فى التعبير عن أنفسهم حيث يعتمدون على أنفسهم فى البحث عن الفكرة الملائمة لعملهم، ثم يبدأون بطرحها للانتاج، أو تأتى فكرتهم بناء على مناقشة بين المبدع وجهة الانتاج وغالبا ما تظل هذة المناقشة فى الحدود العامة تاركة للمبدع تشكيلها.

أما فى الفيلم التسجيلى الوثائقى فغالبا ما يكون مصدر الفكرة نتيجة تكليف من جهة ما ثقافية او اجتماعية او اقتصادية..... والعدد الاقل فى تاريخ الافلام التسجيلية/ الوثائقية ما جاء تعبيرا ذاتيا عن مخرجه. ولا ننسى أن واحدا من أهم الافلام " نانوك الشمال" وغيره من أفلام روبرت فلاهيرتى رائد السينما التسجيلية/ الوثائقية كان نتيجة تكليف من شركة لبيع الفراء. وكذلك كانت أفلام الرائد السينمائى الانجليزى جريرسون صاحب فيلم "الهائمون" عن صائدى السمك. كانت كل أعماله وأعمال تلامذته بناء على تكليف من جهات مختلفه، وكان ينتج أفلامه أصلا من خلال جهاز حكومى. وكذلك كان الحال بالنسبة لهذة النوعية من الافلام فى تاريخ السينما المصرية حيث توالت الاجهزة الرسمية وشبه الرسمية التى تنتج افلاما تسجيلية/ وثائقية. وكذلك كان الحال فى الاغلب الاعم فى العالم العربى.

ولكن مع انتشار القنوات الفضائية اتسع نطاق العرض للافلام التسجيلية واتسعت حرية السينمائى العامل بها واصبح الكثيرون منهم يعبرون عن افكارهم واهتماماتهم الخاصة حيث حررتهم الأجهزة الرقمية التقنية الحديثة من سيطره صاحب المال، كما أتاحت لهم حرية اكبر فى التعبير والحركة، واصبح فى إمكانهم انتاج أفلامهم بأنفسهم ثم طرحها للاستثمار بعد ذلك فى القنوات الفضائية.

وعندما قامت ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١ فى مصر، رأينا كمية هائلة من الافلام التسجيلية الوثائقية عنها. أبدعها اصحابها بدافع من انفسهم أو بتكليف من الغير. وحققوا الحلم الذى تصبح فيه الكاميرا قلماً. ومن أطرف ما شاهدته من هذة الافلام "الثورة الضاحكة" الذى تناول بعض المظاهر الفكاهية الساخرة للثورة المصرية.

السيناريو

ويختلف سيناريو الفيلم الروائى تماماً عن سيناريو الفيلم التسجيلى/ الوثائقى، ذلك إذ ما أعتبرنا جدلا أن كل ما يكتب للفيلم التسجيلى/ الوثائقى سيناريو. وهو ما يفرضه أختلاف البناء الفنى لكل منهما، كما تفرضه متطلبات العمل المختلفه فى كل منهما عن الاخر.

قبل كتابة السيناريو للفيلم الروائى تكتب المعالجة السينمائية للقصة. والمعالجة عبارة عن مُلخص القصة بعبارات سينمائية أى بعيدة عن العبارات المجردة التى لا يمكن ترجمتها الى صورة. وعلى أساس المعالجة يكتب السيناريو الذي يحدد كل شيء مطلوب للصورة. يُقسم السيناريو الى مشاهد يختلف كل مشهد عن الاخر في الزمان أو المكان أو فيهما معا. يتحدد زمان ومكان المشهد وحركة الممثلين وما يدور بينهم من حوار.

ولا يبدأ تصوير الفيلم قبل أن يتم تحويل كل مشهد إلى لقطات، وهو ما يطلق عليه التقطيع (الديكوباج) (Decoupage). اما فى حالة الفيلم التسجيلى/ الوثائقى فقد يبدأ التصوير دون أن يكون هناك سيناريو أصلا. كما فعل المخرج على الغزولى مثلا فى فيلمه " الشهيد والميدان" الذى صور فيه أحداث ثورة ٢٥ يناير فى ميدان التحرير. وكان قد بدأ تصوير الاحداث لشعورة بأهميتها، ثم طرأت عليه بعد ذلك فكرة صناعة الفيلم منها وكذلك فعل كثيرون غيره.

يبدأ الفيلم التسجيلى/ الوثائقى عادة بتحديد الموضوع. ثم جمع ما يكفى من مادة علمية أو أدبية أو فنية خاصه به ودراستها. ثم معاينة الموضوع أى المكان الذى سيجرى تصويره أو تصوير أوجه النشاط والحركة التى تجرى داخلها. وبناء على الدراسة ثم المعاينه ننتقل إلى المرحلة التالية الأهم وهى أعداد المعالجة السينمائية.

وتختلف المعالجة السينمائية للفيلم التسجيلى/ الوثائقى عنها فى الفيلم الروائى فهى مجرد خطوط عامة تحيط بأبعاد الموضوع، وتكون بمثابة خطة عمل تحدد ما يجب تصويره وأين، دون الاستغراق فى التفاصيل الدقيقة. لماذا؟: حتى لا يرتبك المخرج أثناء التصوير أمام الواقع المتغير، حين يجد تفاصيل أخرى غير ما شاهده أثناء المعاينه.

اذكر فى فيلمى "الناس والبحيرة"، ان الفيلم يضم بعض مشاهد لعمليات صيد السمك المختلفة. فى المعاينة شاهدت بعض هذة العمليات، وعند التصوير وجدت طرق أخرى، و وجدت فيها ما يحقق نفس الهدف، فصورتها دون الالتزام بما سبق معاينته.

وأن كان هذا لا يمنع من وجود بعض الأفلام التسجيلية الوثائقية التى يكتب لها سيناريو دقيق لتفاصيل الموضوعات المطلوب تصويرها مع ما يصاحبها من تعليق كما فى الافلام التعليمية والعلمية. وفى بعض الاحيان يكون التعليق بمثابة سيناريو الفيلم الذى

يرافقه الصورة كما لو كانت وسيلة أيضاح لما يتضمنه التعليق. وهكذا قد يوضع التعليق قبل تصوير الفيلم، كما قد يوضع بعده أو يتم الجمع بين الحالتين فيكتب من قبل ثم يعاد صياغته بعد التصوير.

وهكذا يبدو من الواضح أن سيناريو الفيلم التسجيلى/ الوثائقى، لا يكتب غالبا بالكامل قبل التصوير تحقيقا لمطلب المرونة واتاحة الفرصة للتصرف فى مراحل العملية الابداعية/ الانتاجية، حيث يجرى أستكمال السيناريو أثناء التصوير ثم المونتاج. ولا يأخذ شكله النهائى إلا مع نهاية المونتاج. فهو بمثابة عملية أبداعية متداخلة مع العمليات الاخرى طوال اجراءات انتاج الفيلم من بدايته حتى نهايته.

التصوير

قد يجرى تصوير الفيلم التسجيلى/ الوثائقى بناء على سيناريو محكم محدد للصورة والصوت والتعليق. وذلك فى أصناف هذا النوع كالافلام التعليمية مثلا أو حتى فيلما عن الآثار، حيث تكون المواد المصورة ثابته وغير متحركة أو متغيرة، ومن ثم يجرى تصويره على غرار التصوير فى الافلام الروائية تقريبا من حيث توزيع الاضاءة ووضع الكاميرا على حامل او عربة خاصة. وأن بقى للفيلم خاصيته التسجيلية/ الوثائقية بتصويره للواقع المباشر غير المصطنع.

لكن الغالبية العظمى من الافلام التسجيلية/ الوثائقية يستلزم تصويرها الاعتماد على ما يشبه خطة مرنة للتصوير أكثر منها سيناريو محكم، حتى تتيح للمخرج حرية التصرف إزاء الواقع المتحرك المتغير.

وقد ترتب على هذة الحرية فى التصوير تحقيق أسلوبية خاصة لا نجدها إلا نادرا فى الفيلم الروائى، وهى اسلوبية الارتجال، حيث يقوم المخرج أو مدير التصوير بإحلال مشاهد بدلا من أخرى، ويوجه الكاميرا وفقا لحركة الموضوع ووفقا للهدف منه. وهى مهمة تتطلب موهبة خاصة فى المخرج لا تتوفر لكثير من مخرجى الأفلام الروائية. ويرجع الى هذة الموهبة قدرة المخرج التسجيلى الوثائقى على التصوير وسط حركة الناس فى السوق مثلا او فى الشوارع.

وأذكر عبارة للمخرج الكبير كمال الشيخ يقول فيها أنه تجرأ مرة وصور بعض المشاهد لاحد أفلامه فى الشارع، لكنه قرر أن لا يفعلها أطلاقا بعد ذلك. ومن يشاهد أفلامه وأفلام كبار المخرجين عندنا يدرك تللك الحقيقة، وهى أنهم يفضلون تصوير كل شيء داخل البلاتوه أو الاستديو ومنها الشوارع والمواصلات حتى يكون الامر تحت السيطرة، ولا يعرضهم للارتجال غير مضمون العواقب.

وأذكر عندما أقدمت على أخراج فيلم " صلاح أبو سيف يتذكر" بتكليف من التلفزيون المصرى، لم يخفَ استاذ السينما الروائية دهشته أمامى عندما ذكرت له أننى

سأصوره فى الشوارع و فى بعض الاماكن العامة التى يتردد عليها. سألنى مستنكرا كيف يتم ذلك؟!.. وحدث كما ظهر فى الفيلم.

سمة أسلوبية أخرى من سمات أساليب التصوير فى الفيلم التسجيلى/ الوثائقى هى التصوير بالكاميرا المحمولة على الكتف أو على اليد. الامر الذى يتطلبه التصوير لاحداث متحركة يصعب ايقافها أو التحكم فيها ولا تنتظر تثبيت الكاميرا على حامل أو غيره. ولا يقدر على تحقيق هذا الاسلوب الا أصحاب الموهبة بالاضافة الى التدريب. وقد كان للمصورين فى مجال السينما التسجيلية الوثائقية فى مصر الفضل فى ادخال هذا الاسلوب فى التصوير لبعض مشاهد الافلام الروائية، عندما انتقلوا اليها مع زملائهم من المخرجين الشباب فى بداية الثمانينات الذين بدءوا أيضا عملهم فى السينما التسجيلية الوثائقية أمثال محمد خان وعاطف الطيب وخيرى بشارة.

المونتاج

يلعب المونتاج فى الفيلم التسجيلى/ الوثائقى دورا أكثر أهمية مما يلعبه فى الفيلم الروائى، حيث يبدو الاعتماد عليه أكثر فى بناء الفيلم الذى لم يكن واضحا بعد بسبب عدم وجود السيناريو الدقيق بالاضافة ألى ما يجرى من ارتجال اثناء التصوير.

يمهد للمونتاج فى الفيلم الروائى السيناريو الدقيق، والتصوير الملتزم بما جاء فى السيناريو، ومع تصوير كل لقطة يصور فى بدايتها على لوحة الكلاكيت رقم اللقطة. ومن ثم يصبح من السهل ترتيب اللقطات وفقا لأرقامها، دون بذل أى جهد ابداعى. وهذة المرحلة تأخد شكلاً مختلفاً تماماً فى مونتاج الفيلم التسجيلى الوثائقى عامة، حيث لا ارقام للقطات، ولا التزام بترتيب سابق مكتوب، ويبقى فى مخيلة المخرج وحده التصور العام لبناء الفيلم الذى يحاول أن يحققه فى المونتاج بالتعاون مع المونتير.

يبدأ المخرج مع المونتير بترتيب اللقطات وفقا لتصوره. وهى مهمة قد تستغرق عده محاولات قبل أن يستقر المخرج مع المونتير على الترتيب المناسب. وعن خبرة شخصية يكون المخرج سعيد الحظ لو وفق من البداية فى تحديد لقطات بداية الفيلم ونهايته، ثم يعمل بعد ذلك مع المونتير على ترتيب ما بينهما من مشاهد ولقطات محاولا الوصول الى بناء درامى او جمالى متصاعد من البداية إلى النهاية. ومن هذة الناحية تبدو أهمية المونتاج للفيلم التسجيلى/ الوثائقى. باعتبارة عملية ابداعية بدونها تكون المواد المصورة مجرد كومة من اللقطات المبعثرة، لا قيمة لها مهما كانت جودة التصوير. وربما كان دور المخرج فيه أكثر أهمية من دوره فى الفيلم الروائى حيث يشارك المونتير فى عمليته الابداعية من البداية حتى النهاية، بينما يأخذ دور المخرج الروائى شكلا أشرافيا يراجع فيه عملية المونتاج مرحلة بعد أخرى، وأن أسهم بوضع لمساته فى النهاية مع المونتير.

واذكر مثلا مما قد يكشف لنا هذة الاهمية الابداعية الخالصة من خلال تجربتى مع فيلم "الوان" الفيلم يصور لقطات قريبة لأجزاء من لوحات الفنان فاروق حسنى التجريدية الملونة. تجنبت فيها ظهور اطار اللوحات حتى تبدو اللقطات جميعا كما لو أنها تفاصيل لوحه واحده. وبين هذة اللقطات ينتقل الفيلم الى لقطات للطبيعة فى الاسكندرية عن البحر، زرقة المياه، زبد الامواج، الرمال والسماء، وقوس قزح(الذى وجدته صدفة أثناء التصوير). ويعرض الفيلم موضوعه بدون تعليق.

لم يكن سهلا ترتيب هذة اللقطات اللونية المجرده فى تداخلتها مع اللقطات الطبيعية. ولكن الاكثر صعوبة كان تحديد اللحظة التى ننتقل فيها من لقطة إلى لقطة اخرى، وليس هناك ما يساعد على ذلك مثل وجود حركة أو تعليق، وتزداد الصعوبة بعدم استخدام الموسيقى التى تساعد بالقطع على الانتقال عند لحظة معينة. وأن حاولت أن أجعل من الموثرات الصوتية المتمثلة فى صوت الرياح والهواء وفى صوت هدير الامواج أوتدفقاتها على الشاطىء ما يشبه الموسيقى للفيلم. لكن المونتير الكبير كمال ابو العلا استطاع بحساسية الفائقة وتذوقه العميق للصورة أن يحدد بدقة لحظات الانتقال بين اللقطات، ويخلق الايقاع للفيلم ما يجعل من الفيلم أشبه بمقطوعة موسيقية بالصورة السينمائية. أو هذا ما حاولناه.

وفى أعتقادى أنه لولا ما تمتع به المونتير كمال أبو العلا من ذائقة فنية ومهارة حرفية ما حصلنا على شيء له قيمة، أو هكذا أتصور.

الرواد

مجلة الفن السابع

1999

البحث عن رواد السينما التسجيلية المصرية

المثلث الذهبي

من هم رواد السينما التسجيلية في مصر؟!، لم يطرح هذا السؤال من قبل، ليكون موضوع للبحث لأن الاجابة كانت جاهزة عند الاغلبية في الكتابات السيارة والاقوال الشائعة، روادنا في السينما التسجيلية هم سعد نديم وصلاح التهامي، ويضاف اليهما عبد القادر التلمساني ليشكلوا الثلاثة معًا المثلث الذهبي للريادة في هذا المجال – كما أطلق عليهم البعض.

الدليل على ريادتهم – كما هو شائع أيضًا- أنهم اول من كرسوا حياتهم كاملة للسينما التسجيلية، ولم يشتتو جهودهم بينها وبين السينما الروائية، او يتخذونها وسيلة للانتقال منها الى الفيلم الروائي، او يعتبرونها نشاط ثانويًا الى جانب اهتماماتهم الاصلية بالفيلم الروائي كما يفعل غيرهم.

من حقهم ان ينالوا التقدير على اخلاصهم لفن السينما التسجيلي وتفرغهم له. لكن حسن مراد سبقهم الى ذلك حين اسس "جريدة مصر السينمائية" عام ١٩٣٥، ووهبها كل حياته، بل وفقد حياته بسببها، وقد عمل فيها بدأبٍ شديد حتى اقام منها صرحا غير مسبوق يتمتع بمكانة في غاية الأهمية داخل اطار ثقافتنا المعاصرة.

والجريدة السينمائية أحد أهم أجناس السينما التسجيلية بدون شك، فالتسجيلي في السينما هو كل ما يعتمد تصوير الواقع بعيدًا عن الحبكة القصصية الخيالية والحوار المؤلف، وبعيدا عن استخدام الممثل أو الديكور المصطنع، وهو ما ينطبق على الجريدة والمجلة السينمائية، كما ينطبق على الفيلم والتحقيق السينمائي (الريبورتاج)، ومع ذلك لا نجد أثرًا لإسم حسن مراد مؤسس هذا النوع في السينما التسجيلية المصرية ضمن ١٤٧ إسما يذكرها دليل **السينما التسجيلية في مصر**، الذي أصدره المركز القومي للسينما عام ١٩٨٤، رغم ان صاحبيَّ التقديم لهذا الدليل من كبار مؤرخينا السينمائيين المعروفين، هما أحمد الحضري وأحمد كامل مرسي.

لم يوضع إسم محمد بيومي أيضًا ضمن ما قدمه الدليل من أسماء، رغم اشارة أحمد كامل مرسي إليه في مقدمته بإعتباره صاحب أول فيلم تسجيلي مصري(!!)، قام الدكتور محمد كامل القليوبي – فيما بعد – بالكشف عن الدور الرائد لمحمد بيومي في كتابه الهام

"**محمد بيومي الرائد الأول للسينما**" الصادر عام ١٩٩٤، وكان من بين ما كشف عنه دوره الرائد في السينما التسجيلية. وتضمن الكتاب قائمة موثقة بأعماله السينمائية التسجيلية.

ولم يكن محمد بيومي وحسن مراد وحدهما فقط السابقين إلى السينما التسجيلية...

الأجداد الأوائل

سبق المثلث الذهبي المذكور، سبعة من المخرجين السينمائيين الذين تعاملوا مع السينما التسجلية، هم على التوالي:

١- محمد بيومي، صاحب جريدة أمون، أول جريدة سينمائية مصرية ١٩٢٣,

٢- محمد كريم (١٨٩٦ - ١٩٧٢) كان أول ما أخرجه للسينما، الفيلم التسجيلي القصير "حدائق الحيوان" ١٩٢٧، وكان جواز دخوله للالتحاق بالعمل في شركة مصر للتمثيل والسينما.

٣- جمال مدكور (١٩٠٨ - ١٩٨٢) مخرج فيلم "مشروع القرش" ١٩٣٢

٤- حسن مراد (١٩٠٣ - ١٩٧٠) مؤسس جريدة مصر السينمائية ١٩٣٥.

٥- نيازي مصطفى (١٩١١ - ١٩٨٦) مخرج فيلم بنك مصر وشركاته ١٩٣٥.

٦- محمد عز العرب (١٩١٩- ١٩٧٤) مخرج فيلم موكب النصر ١٩٣٨.

٧- صلاح أبو سيف (١٩١٥ - ١٩٩٦) مخرج فيلم المواصلات في الاسكندرية ١٩٣٩.

من هو الرائد!؟

من مأثور العرب، الرائد لا يكذب أهله، أي لا يضللهم ويرشدهم إلى الحق، وفي المعجم العربي الأساسي (الصادر عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم)، الرائد: من تقدم القوم يبصر الكلأ ومساقط المياه، من يسبق بخطوة رائدة أو صناعة رائدة، ورائد الجمعية الموجه والمسئول عن الجمعية، وفي قاموس المورد: الرائد pioneer تعني ممهد الطريق، من يرشد الناس ويتقدمهم ممهدا السبل لهم كي يتبعوه، ويروِّد، يمهد الطريق، ويبدع شيئا جديدا او يشارك في تطوير شيء موجود بالفعل.

لاشك أن الاسماء السبعة السابق ذكرها، كان لاصحابها الفضل والسبق في مجال السينمال التسجيلية، كل منهم حسب ترتيبه الذي حدده عمله التسجيلي الأول، غير أن تميز هذا السبق وحده لا يكفي مقياسا – مطلقا- لقيمة كل منهم في هذا المجال، بل لابد من اضافة شروط اخرى تحدد لهذه الاسبقية قيمتها في دعم الدور الريادي لصاحبها.

والدور الريادي – وفق التعريفات السابقة- يعني الى جانب السبق تمهيد الطريق لمن يأتي من بعد، وهذا يقتضي – في رأيي – إلى جانب الاسبقية – وفرة الانتاج ايضا، وتميزه، واستمراريته، وتأثيره الواضح على من يأتي من بعد. ولا شك انه اذا كان من الممكن التجاوز عن هذه الشروط مجتمعة احيانا، الا انه بقدر تواجدها معا يكون لصاحبها الحق في أولوية الريادة وحمل اللقب.

وفقا لهذه الشروط تتراجع قيمة الريادة في السينما التسجيلية لكل من:

محمد كريم لضآلة انتاجه التسجلي وعدم تواصل استمراريته. أخرج في البداية ثلاثة أفلام فقط هي حديقة الحيوان، وعودة الملك فؤاد من أوربا ١٩٢٧ ثم التعاون ١٩٣١، ثم توقف اكثر من عشرين عاما قبل أن يعود الى اخراج عدد ضئيل آخر من الافلام التسجيلية على فترات متقطعة.

وكذلك الحال بالنسبة لنيازي مصطفى الذي اخرج فيلمًا تسجيليا واحدا عن بنك مصر وشركاته ١٩٣٥، وإن كان اطول الافلام التسجيلية المعروفة في السينما المصرية(٦٠ ق)، أما ما ذكر في دليل السينما التسجيلية عن فيلميه القصيرين التاليين للفيلم السابق وهما الشيخ الشريب وسوق السلاح ١٩٣٦، فالاول روائي قصير والثاني منوعات.

أما محمد عز العرب وان اخرج ٢٥ فيلما، الا انه اخرج غالبيتها في مرحلة متأخرة من عام ١٩٥٢. ولم يخرج سوى ثلاثة افلام تسجيلية عام ١٩٣٨، وهي: موكب الزهور، واحتفالية اصلاحية الاحداث، ونحو جيل جديد. وهو ما لا يكفي لتأصيل دوره في المرحلة الريادية الاولى.

كما ان صلاح ابو سيف الذي كان له اهتمام في البداية توجه نحو الافلام الروائية، ولم يخرج الافلام التسجيلية إلا لأسباب طارئة (انظر كتابي محاورات صلاح ابو سيف)، وما اخرجه من الافلام التسجيلية حتى اوائل الخمسينيات لا يزيد عن اربعة افلام هي الى جانب الفيلم السابق ذكره، طرق المواصلات ١٩٤٠، وسيمفونية القاهرة ١٩٤١، ونحو مجتمع جديد ١٩٤٩، اما فيلم نمرة ٦ الذي ذكر ضمن هذه المجموعة في دليل الفيلم التسجيلي فهو من نوع الافلام الروائية القصيرة.

ومن ثم لا يبقى من مجموعة السبعة الاوائل – السابق ذكرهم – غير ثلاثة ممن يستحقون صفة الريادة – في نظري – وفقا لما طرحناه من شروط ومعايير. هم على التوالي: محمد بيومي، وجمال مدكور، وحسن مراد، ولتقدير دور أي منهم، وحتى يتبين لنا الاضافات الاصيلة التي شاركوا بها في تأسيس هذا الفن، يقتضي الأمر – بالضرورة – التعرف على وضع السينما التسجيلية في مصر من قبلهم، حيث كانت عروضها الأجنبية والمحلية المتمصرة، تأخذ طريقها إلى الانتشار.

البدايات (١٨٩٦ - ١٩٢٣)

عرفت مصر السينما – اول ما عرفتها – على الشكل الذي نطلق عليه الآن "السينما التسجيلية" وهي في ذلك شأنها شأن بلاد العالم كله، بدأت السينما تسجيلية بما قدمته من صور الحياة اليومية، مثل: وصول القطار الى المحطة، وخروج العمال من المصنع، وتناول الغداء لأسرة في الحديقة.. وكان أول عرض لمثل هذه الأفلام في مصر يوم الخميس ٥ نوفمبر ١٨٩٦ في بورصة طوسون بالإسكندرية، اي بعد عام واحد من اكتشاف السينما وعروضها في باريس الموطن الأصلي لها.

وفي العام التالي دارت في مصر كاميرات "مسيو بروميو" الموفد من دار لوميير بفرنسا، وصورت ٣٥ شريط، حصر أحمد الحضري عناوينها في كتابه الموثوق به "**تاريخ السينما المصرية**"، وتم عرض بعضها – على الاقل – في مصر، في اكثر من مناسبة اتيح لنا مشاهدتها، وما شاهدناه منها وما تدل عليه عناوين الأفلام الأخرى في كتاب الحضري، يكشف عن توجهاتها، أغلبها يركز على المناظر الغريبة مثل: جلوس تحت النخيل، الخروج من كوبري قصر النيل (ركوب الجمال)، الخروج من كوبري قصر النيل (ركوب الحمير)، رجال البدو بالجمال يخرجون من الجمرك، ميدان الاوبرا، شارع السيدة زينب، ميدان العتبة الخضراء، ومنها ما يخص الشخصيات الرسمية مثل: عائلة قنصل ايطاليا تشرف سينماتوغراف الاسكندرية، تشريف سمو الخديوي وعائلته، ومنها ما يتناول الاحتفالات الطقسية مثل: خروج جنازة، موكب السجادة المقدسة (المَحمل).

وتوالت بعد ذلك الافلام التسجيلية القصيرة التي يصورها الأجانب والمتمصرون عن مصر، ولم تخرج مناظرها عن نفس الاهتمامات التي شغلت كاميرا مسيو بروميو الفرنسي، أول هذه الأفلام زيارة الجناب العالي للمعهد الديني في مسجد سيدي أبو العباس بالإسكندرية، صوره محل عزيز ودوريس، وتم عرضه بمعرض الصور المتحركة (سينماتوغراف عزيز ودوريس) بالإسكندرية عام ١٩٠٧، وجاء الخبر عن تصوير هذا الشريط في جريدة الاهرام ٢١ يونيو ١٩٠٧، وفيه يصف ما احتواه الشريط من صور "جاءت غاية في الابداع" يُرى فيها الجناب العالي بموكبه حين قدومه، وكيفية استقباله، ثم تفقده قسمًا من المعهد، وحفلة تشييعه وانصرافه، ومرور تلامذة المدارس والعلماء والكبراء والذوات والطلاب وغير ذلك مما تسُر رؤيته" (ص ٨١ تاريخ السينما في مصر – أحمد الحضري).

ومن هذه الأفلام أيضًا: رجوع جناب الخديوي من مكة المكرمة واستقباله في مصر عام ١٩١٠، استقبال الخديوي لولي عهد النمسا، لورد اللنبي يفتتح النصب التذكاري الذي أهدته الجالية الإنجليزية إلى الجالية الفرنسية تخليدًا لذكرى الجنود الفرنسيين الذين ماتوا في ساحة الشرق ١٩٢١.

وفي عام ١٩٢٣ عُرض ١٧ فيلما تسجيليا (انظر تاريخ السينما في مصر- أحمد الحضري)، وكان فيها ثمانية أفلام عن تحركات الملك فؤاد، وواحد عن وصول سلطان تركيا السابق إلى الإسكندرية، وآخر عن زيارة اللورد هيدلي وزملائه القاهرة.

ومن المحاور الرئيسية التي دارت حولها الأفلام التسجيلية في هذه المرحلة، أفلام عن النشاط الرياضي -الارستقراطي وقتها طبعًا- مثل: ملعب قصر النيل بالجزيرة عام ١٩٠٩، والسباق بقرب ميناهاوس بالجيزة عام ١٩١١، أيام السباق في نادي سبورتنج بالإسكندرية عام ١٩١٢، المسابقة الرياضية الكبرى في الليسه فرانسيه الإسكندرية عام ١٩٢٣.

ومن الأفلام السياحية: الإسكندرية، وعلى ضفاف نيل، ومن القاهرة إلى الأهرام ١٩٢٢.

أما "المَحمل" فكان الموضوع المفضل الذي لا يكاد يمر عام دون تصويره، وفي عام ١٩٢٣ عرضت ثلاثة افلام عن المحمل مرة واحدة، هي: موكب المَحمل (الكسوة الشريفة)، وسفر المَحمل، ورجوع المحمل بدون تأدية الحج.

أما الجرائد السينمائية فكان أول عرض لها في مصر عام ١٩٠٨، حيث عرضت جريدة "باتيه الفرنسية" في سينماتوغراف باتيه بالاسكندرية.

وتشير بعض المراجع الى ظهور جريدة "في شوارع الاسكندرية" عام ١٩١٢، التي يصدرها مسيو لاجارن الفرنسي الاصل، ويصور فيها الناس في الطرقات العامة، وبعض الاثار القديمة المصرية والمناظر السياحية (ص ٥٤ معجم الفن السينمائي – أحمد كامل مرسي). غير ان هذه الجريدة لا يأتي ذكرها في كتاب احمد الحضري السابق الذكر، ربما يرجع ذلك لانه اقتصر في توثيقه – كما يقول- على ما جاء في اخبار الصحف فقط، ومن المحتمل – طبعا – وجود أعمال أخرى غير ما يُكتب عنه في الصحف.

ومع اشتعال الحرب العالمية الاولى ١٩١٤ انتشرت نسخ الجرائد السينمائية، فكان الى جانب "جريدة باتيه" السابق ذكرها، جريدتي "جومون واكلير"، كما ظهرت الى جانب هذه الجرائد الفرنسية، جريدة "الاخبار الانجليزية" وكلها تُعنَي بمتابعة اخبار الحرب.

ليس غريبا ان نفتقد نبض الشارع المصري في هذه الافلام والجرائد السينمائية طالما انها من انتاج الاجانب او المتمصرين في احسن الاجوال، وان اقترب بعضها نوعا ما من الاهتمامات الشعبية، مثل افلام المَحمل المتكررة، وان كان الغرض منها الاستعراض الطقسي لها، وافلام مثل جنازة مصطفى باشا كامل عام ١٩٠٩، وجنازة رياض باشا عام ١٩١١، وحفل استقبال البطل عزيز بك المصري عام ١٩١٤، وجنازة محمد بك فريد في القاعرة ١٩٢٠، وعودة سعد باشا زغلول من الخارج ١٩٢١، ووصول سعد باشا زغلول الى الاسكندرية ١٩٢٣، وان جاءت هذه الافلام من قبيل الاهتمام بالشخصيات العامة.

السينما والمجتمع

لقد قُدِر للسينما ان تغزو مصر في بداية هذا القرن والمجتمع المصري في حالة من الغليان، واعادت الصياغة للذات والوعي بها، وهو ما اعتبره توفيق الحكيم "**عودة الروح**"

في روايته التي يحمل اسمها نفس العنوان، ومما ساعد على تبلور الذات المصرية خلال العقدين الاول والثاني من القرن العشرين ما يلي:

- الاندفاع في التعليم (خاصة البنات) والتوسع في انشاء المدارس من خلال الجمعيات الاهلية، وتبرعات الاهالي والاعيان، ومنها انشاء الجامعة المصرية ١٩٠٨.
- وجود شخصيات سياسية فذة، تحرك الاحداث وتتحرك معها امثال: مصطفى كامل، محمد فريد، سعد زغلول، لطفي السيد، الشيخ علي يوسف، وشخصيات اخرى ادبية وفنية مثل الشيخ سلامة حجازي، وجورج أبيض، ومصطفى لطفي المنفلوطي..
- قيام الاحزاب الجديدة تعبيرًا عن المصالح والاتجاهات المختلفة: حزب الأمة، والوطني، والاصلاح، والوفد...
- انتشار الصحف الجديدة مثل: المؤيد، القلم، الجريدة، الاهالي بالإسكندرية، إلى جانب الاهرام والمقطم.
- الايمان بقضايا محددة اعلنها القادة وكافحوا من اجلها، وتجاوب معها الشعب، وكان على رأس هذه القضايا: الحصول على الدستور، وتحقيق الاستقلال التام.
- الآحداث الجسام التي كانت اختبارً وتقويما ادت الى تاكيد الذات وبلورتها، وكان لها تاثيرها العميق في المسار التاريخي للمجتمع المصري، ويكفي ان نذكر منها تلاثة:

١- مأساة دانشواي ١٩٠٦، التي حكم فيها المستعمر ظلما على اربعة من الفلاحين بالاعدام علنا امام زوجاتهم وابنائهم، ونجح الشعب المصري وقادته في فضح المستعمر والضغط عليه حتى اضطر جزاء المذبحة اللورد كرومر الى الاستقالة.

٢- الحرب العالمية الاولى ١٩١٤ – ١٩١٨ التي عانت منها مصر خاصة على كل المستويات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، وكشف من خلالها الاستعمار عن انيابه في افظع صوره باعلان الحماية ١٩١٤، وعقد اتفاق سايكس بيكو ١٩١٦، الذي تم فيه تقسيم البلاد العربية بين انجلترا وفرنسا وصدور وعد بلفور ١٩١٧، الذي منح الاسارئيليين وطنا في فلسطين.

٣- ثورة ١٩١٩، وكانت الانفجار الذي عبر بع الشهب المصري عن ذاته بقوة، اجبرت المستتعمر على التراجع واستطاع الشعب ان يفرض ارادته وان دفع الثمن بعد ذلك باهظا.

ويرى احمد حسين في "**موسوعة تاريخ مصر**" (جـ ٤، ص ١٥٠٣) ان هذه الثورة "اعظم حدث في مصر والعالم العربي الاسلامي في القرن العشرين، وليس يطاوله يوم في تاريخ مصر في القرن العشرين إلا يوم ٦ اكتوبر ١٩٧٣، عندما نجح

الجيش المصري في عبور القناة والاستيلاء على خط بارليف، وبالرغم من اختلاف الظروف في كلتا المناسبتين، فثمة ما يجمع بينهما:

أولا/ كان كل من الحدثين مفاجأة لخِصم مصر الذي تصور ان شعبها مات وانتهى، ولا يشكل خطرا من اي نوع كان.

ثانيًا/ قامت عظمة الشعب في كلتا المناسبتين على إقدام الشباب بالتضحية بارواحهم الطاهرة في سبيل تحقيق هدفهم..

ثالثا/ ترتب على كلا الحدثين تغيير شكل خريطة في الدنيا كلها.

والسؤال الذي يفرض نفسه الان علينا، ونحن نستعرض شريط الاحداث هذا، للعقيدن الاول والثاني، من هذا القرن هو:

أين السينما المصرية في مصر من هذه الاحداث!؟

الإجابة السليمة عن السؤال ليست في حاجة الى بيان، والسبب ايضا واضح نسبيًا، صناعة السينما في مصر لم تكن في ايدي المصريين حتى يعبروا عن انفسهم بشكل كافي.

ومنذ عام ١٩٢٣ بدأ المصريون يتلمسون طريقهم الى صناعة السينما التسجيلية (والسينما الروائية ايضًا) وفي اعتقادي انه كان من الصعب ان يعالجوها قبل هذا التاريخ، ولا يرجع ذلك لحداثة العهد بفن الفيلم، وانما يرتبط ايضًا بالنضج الثقافي والسياسي للمجتمع، فقد كان المجتمع المصري خلال العقدين الاول والثاني، من القرن العشرين، في حالة مخاض، وكان عليه ان ينتظر حتى اندلاع ثورة ١٩، المعبرة عن الذات المصرية، والمُعلنة عن ميلاد ابناء هذه الثورة المعبرين عن الذات أمثال توفيق الحكيم وبيرم التونسي في الادب، وسيد درويش في الموسيقا، ومحمود مختار في النحت، ومحمود سعيد واخرين في التصوير.. وقُدر لمحمد بيومي ان يكون المعبر عنها في السينما، التسجيلية خاصة. وهو ما نأمل تناوله في مقال آخر منفصل، عن الرواد الثلاثة الأوائل للسينما التسجيلية المصرية.

مجلة الفن السابع

1999

مثلث التسجيلية الذهبي

التسجيليون الرواد

محمد بيومي

انتهينا في المقال السابق ، إلى أن شروط الريادة في السينما التسجيلية المصرية، لم تتوفر إلا في ثلاثة من السينمائيين هم: محمد بيومي، وجمال مدكور، وحسن مراد.

وإذا كان اسم محمد بيومي "١٨٩٤ - ١٩٦٣" قد استرد اعتباره مؤخرا بذكره مقرونا بريادة السينما التسجيلية المصرية عمومًا على اساس انه اول مخرج سينمائي مصري، الا ان دوره في السينما التسجيلية خاصة لازال يحتاج الى الايضاح والدراسة والتقويم والقاء المزيد من الضوء. وما يذكر عنه هنا ليس أكثر من اطلالة في محاولة التعرف على الدور الريادي المميز له.

يعتبر محمد بيومي رائد السينما التسجيلية المصرية بلا منازع، هذا ما وثقه احمد الحضري في كتابه "تاريخ السينما المصرية" الصادر عام ١٩٨٩، وأكده تفصيلا د/محمد كامل القليوبي في كتابه "محمد بيومي رائد السينما المصرية" الصادر عام ١٩٩٤، المرجعان يتفقان على انه أول مصري يخرج عملا سينمائيا تسجيليا عام ١٩٢٣، وهو ما اطلق عليه العدد الاول من "جريدة أمون" الذي كشف فيه محمد بيومي – من البداية – عن توجهاته الوطنية، حيث صور "ترجيب الأمة المصرية باستقبال الرئيس سعد زغلول باشا"، ٥ ق.

في ملاحظة ذكية يسوقها القليوبي عن انعكاس المشاعر الوطنية على تكنيك الفيلم يلفت نظرنا الى دلالة اختيار المخرج لمكان الكاميرا بين الجماهير، حتى تصور الزعيم العائد من وجهة نظر الشعب ورؤيتهم له، وأرى انه رغم صعوبة التصوير من هذه الزاوية – كما هو معروف – جيث يتدافع الناس بلا روية، فتتعرض الكاميرا للحركة والاهتزاز قليلا، الا ان اهتزاز الكاميرا، عبر عن حميمية اللقاء بين الشعب وزعيمه.

ويتأكد لنا الوعي لدى المخرج بوجهة نظره الذاتية للزعيم التي تنقلها الكاميرا، عند المقارنة بين هذا الفيلم والفيلم السابق الذي صوره اخرون عن استقبال سعد زغلول بالاسكندرية، حيث كانت الكاميرا امام الزعيم سعد زغلول تصوره من المقدمة المواجهة له، من وجهة نظر محايدة.. باردة. غير ان وعي محمد بيومي باختيار الزاوية من وجهة نظر الجماهير كان الاكثر احتفاءا بالشعب ونظرته لزعيمه، لقطات مشبعة بالحب، ولكنها لم تظهر الزعيم بشكل واضح، كما هو واضح في النسخ المتاحة، وهو ما يؤخذ عليه من الناحية الفنية، وان كان لا يقلل من اهمية وعيه السياسي بالحدث.

حياته

لم يكن غريبا على محمد بيومي، ان يكون على هذا القدر من الوعي في عمله السينمائي الأول. وهو الذي سبق أن انضم الى الحزب الوطني في طنطا ١٩١١، وحرص على قراءة كتابات الزعيم مصطفى كامل وحضور الاحتفالات السياسية التي يقيمها الحزب، وعندما التحق بالمدرسة الحربية ١٩١٢ ابدى سخطه على الدراسة بها، لانها لم تكن من اجل اعداد حيش وطني كما كان يظن، وانما مكرسة لتأكيد الاحساس بالدونية تجاه الاستعمار البريطاني، وتأكيد هيمنته على مصر. وبعد تخرجه ضابطا اصطدم مع القيادة البريطانية اكثر من مرة وحرض على العصيان ضد بعض الأوامر، واتهم الادراة البريطانية باستغلال النفوذ والرشوة. وعندما عينوه مأمورًا لمدينة يافا لم يمتثل لأوامرهم التي كانت تقضي بأحكام ضد الفلسطينيين.

وكانت اخر معاركه معهم، "تحريض الجنود والضباط المصريين على عدم أداء التحية العسكرية للضباط البريطانيين مادام الجنود البريطانيين لا يؤدون التحية للضباط المصريين (ص ١٤ – محمد بيويمي- القليوبي).

أوقفته القيادة البريطانية عن العمل مرة، وأبعدوه عن جنوده مرة، وحاولوا ان يرشوه بوظيفة كبيرة مرة ، واخيرا لم يجدوا بد من التخلص من مناوأته سوى احالته إلى الاستيداع في ١٩ أبريل ١٩١٨.

يشارك في ثورة ١٩ بأشعاره التحريضية، وبالتبرع المالي، واصدار مجلة "المقص" بعد الثورة يؤسس "فرقة وادي النيل" المسرحية مع صديقه بشارة واكيم، تعرض الفرقة نشاطها على مسرح رشيد بالإسكندرية.

يرحل الى أوربا مرتين، يتزوج في المرة الأولى من رفيقة حياته، ويتعلم السينما في المرة الثانية، جذبه الى السينما ولعه بالاختراع وتصنيع آلالات وهوايته التصوير الفوتوغرافي والتمثيل وكتابة الاسكتشات المسرحية، عمل في ألمانيا ممثلا ثانويا ومساعدا للمصور.

ويعود الى القاهرة ١٩٢٣ ليؤسس أول استوديو سينمائي ينشئه مصري "أمون فيلم" ويصدر "جريدة أمون" السينمائية. ويلتقي محمد بيومي بطلعت حرب عام ١٩٢٥، يقنعه بتأسييس قسم للسينما في "مصر فيلم" يتبع شركة اعلانات مصر، ثم يبيع محمد بيومي

معداته السيبنمائية لبنك مصر لتكون أساس شركة مصر للتمثيل والسيبنما، التي يسند اليه ادراته ١٩٢٥، لكنه يتركها في العام التالي لخلاف حول حقوقه، وينتقل الى الاسكندرية ليؤسس "بيومي فوتو فيلم" للتصوير الفوتوغرافي والسينمائي.

في عام ١٩٣٢، يعلن عن تأسيس "المعهد المصري للسينما"، لتعليم التصوير الفوتوغرافي والزنكوغرافي والسينمائي مجانا، وكان للمعهد – إلى جانب شقه الدراسي- شق انتاجي.

أعماله التسجيلية

كان محمد بيومي يقوم بكل مراحل العمل السينمائي/السيناريو، التصوير، الاخراج، حتى اعمال المعمل، أخرج بين أول أعماله عام ١٠٢٣ وآخرها عام ١٩٣٤ ثمانية عشر عملا سينمائيا، العدد الأكبر منها (١٣ عملا) تسجيليا، أولها العدد الاول من "جريدة أمون" الذي سبق ذكره، تلاه ثلاثة أعداد أخرى صدرت عام ١٩٢٤.

صور العدد الثاني: سعد زغلول يطل من بيت الأمة على المهنئين بتأليف وزارته الجديدة، وصور في العدد الثالث حفلة الألعاب الرياضية التي أقامتها فرقة الحرس الملكي بمناسبة عيد ميلاد الملك داخل قشلاق عابدية (٤ ق).

أما العدد الرابع والأخير فقد ضم خمس فقرات هي: خروج سعادة عبد الرحمن بك فهمي من السجن، وسعادة حمد باشا يصافح أحد نواب الفيوم، ومناظر المشيعين لجنازة المرحوم سعد باشا زغلول، ومشهد المرحوم عليّ بك فهمي الذي قتلته زوجته وتبرأت (٢ق)، والمحمل الشريف ورجوعه بدون تأدية فريضة الحج لخلاف بين الحكومة المصرية وملك الحجاز (٢ق).

الملاحظ - من الناحية الشكلية – ان العدد الأخير منها هو وحده الذي يمكن أن نطلق عليه اسم "جريدة سينمائية" حيث ضم عددا من الفقرات الإخبارية، أما الأعداد الثلاثة الأولى فقد اقتصر كل منها على خبر واحد، مما يجعل منها مجرد فقرة أو فيلم إخباري قصير جدًا، أما من ناحية الموضوع فهي ترتبط بالأحداث الوطنية أو باهتمامات الناس، الأمر الذي ينسحب على باقي انتاجه عامة، وخاصة في الامثلة الآتية:

١- إن فيلم "افتتاح مقبرة توت عنخ أمون" ١٩٢٤ (٨ ق)، ليس مجرد خبر مثير عن اكتشاف شغل الدنيا وقتها، وانما هو ايضا ابراز لعمق الحضارة المصرية وتأكيد لمشاعر الانتماء لمصر، وفي هذا الفيلم يهتم بيومي بتصوير كبار رجالات مصر والأجانب الحاضرين في لقطات جماعية وفردية أثناء حركتهم في المكان، لإضفاء أهمية على الحدث، وقد أطال في تصوير لقطاته لتأكيد المعنى، خاصة أن الإضاءة – كما يبدو- لم تسعفه في تصوير المقبرة من الداخل، فاكتفى بتصويرها من الخارج من خلال تصويره لحركة الشخصيات.

٢- وفيلم "حفلة كرة القدم لفرقة منتخب القاهرة وفرقة الهالكوا النمساوية"، ١٩٢٥ (٥ ق)، إزكاء للروح الرياضية الشابة، واشعال الحماسة للفريق الوطني في مواجعة الفرق الاجنبية.
٣- وفيلم "زيارة أعضاء المؤتمر الجغرافي للقناطر الخيرية"، ١٩٢٥، إزكاء للروح العلمية الناهضة المحبة للبحث.
٤- أما فيلم "احتفال لجنة الوفد بالإسكندرية باستقبال وتوديع الوفد الرسمي للمفاوضة برئاسة دولة النحاس باشا"، ١٩٣٠ (٦ ق)، فهو توثيق لحدث سياسي تاريخي يحمل مشاعر وطنية. وقد حرص بيومي هذه المرة على تنويع زوايا تصويره الزعيم عن قرب، كما صور الجمهور الغفير من الشعب وهو يودعه داخل الميناء، وصور الباخرة، بحيث يغطي الموضوع من مختلف جوانبه، ويحقق له الاشباع اللازم.

وتعتبر لقطة الزعيم مصطفى النحاس باشا في هذا الفيلم من أقوى اللقطات المعبرة، فضلا عن قيمتها التاريخية النادرة، حيث تصور الزعيم وهو يتجه نحو الكاميرا صاعدا سلم الباخرة، يرفع يده بالمنديل يحي الجماهير بين كل درجة يصعدها والاخرى، بينما الجماهير في الخلفية (اسفل الكادر) تهلل للزعيم، وتمثل هذه اللقطة من ناحية أخرى احد الامثلة البارزة على قدرة بيومي على ابداع التكوين السينمائي المعبر، وهو ما يتكرر كثيرا في لقطات اخرى نلمس فيها بوضوح مراعاة أصول التكوين وجمالياته، كما نلمس أيضا في أعمال بيومي عامة نعومة حركة الكاميرا الاستعراضية، سواء العرضية منها أو الرأسية، أما المونتاج فيمثل عنده – في نظري- نقطة ضعف، حيث يفتقد التتابع بين اللقطات سلاسته في أحيان كثيرة، ولعل ذلك يرجع الى ان اهتمامه ينصب اساس على التصوير الذي درسه وتخصص فيه.

٥- وفي فيلم "نقل أعمدة المرسي أبو العباس"، ١٩٣٢ (٦ ق) يصور العمليات المختلفة اللازمة لنقل كتل الأعمدة الجرانيتية الضخمة. ومن خلال متابعته لهذه العمليات يبرز دور العمل الجماعي للعمال وهم يدفعون العمود مرة بعد الأخرى، ويربط مونتاجيًا بين لقطات عامة لهم واخرى متوسطة للنصف الأعلى (على الوجوه والصدور) أو النصف السفلي (على سيقانهم الجافة المُتعبة) ليكشف عن الجهد المبذول، ويمثل مثل هذا المشهد أحد النماذج لأفضل مستوياته في المونتاج.

وعند المقارنة بين نقل الأعمدة في هذا الفيلم ومشهد نقل تمثال رمسيس الثاني في الفيلم الذي يحمل اسمه من اخراج شادي عبد السلام (١٩٨٥) نجد أن فيلم بيومي أكثر تعبيرا عن جهد الرجال رغم تماثل آليات عمليات النقل في الفيلمين.

٦- وفي فيلم "افتتاح نادي الصعيد بالإسكندرية"، ١٩٣٤ (١٢ ق)، يوثق ويدعم حركة نمو مؤسسات المجتمع المدني، وكانت هذه الحركة أحد مظاهر النمو الاجتماعي الصحي التي اخذت في التصاعد الواضح خلال النصف الأول من هذا القرن، واليها يرجع الفضل في كثير من مظاهر التقدم في التعليم والثقافة والاقتصاد والنضج السياسي.

غير ان محمد بيومي الذي لم يوفق في تعاونه مع طلعت حرب، كما ان انشغاله بالفيلم الروائي الى جانب فنون ومهن أخرى، وميله إلى المغامرة التي دفعته مرة إلى رحلة فاشلة للعمل مع ساحر هندي في أوروبا، كل ذلك وغيره أدى الى تشتيت جهده الابداعي، الذي توقف مبكرًا في مجال السينما التسجيلية والسينما عموما، وهو مازال في سن النضج لم يتجاوز الاربعين، وقبل وفاته بعشرين عاما، ومع ذلك فان ما تركه لنا من اعمال يمثل بحق منارة يهتدي بها من بعده. ويكفي انه فتح الطريق الصحيح، وقدم نماذج دالة خلال عقد واحد من الزمن، وحق للدكتور القليوبي أن يقول عن أعماله "لم تكن هذه الأفلام مجرد تسجيلات نادرة لأحداث هامة، ولكنها كانت رؤية كاملة، وموقفا يتضمن فهما لطبيعة الأداة المستخدمة وهي السينما، وفهما لدورها ولدوره كشخصية وطنية فعالة" (ص ٦٤ / محمد بيومي / القليوبي).

وإذا كان محمد بيومي قد عالج في مجال السينما التسجيلية كلا من شكلي الجريدة والفيلم القصير، فإن جمال مدكور من بعده اقتصر على معالجة الشكل الثاني منهما وهو الفيلم التسجيلي القصير، بينما انطلق حسن مراد في تأسيس الجريدة السينمائية.

جمال مدكور

منذ بداية ظهور أول أعماله السينمائية عام ١٩٣٢، ولمدة خمسين عاما تالية، حتى عام ١٩٨٢، وهب جمال مدكور (١٩٠٨ - ١٩٨٢) حياته للسينما، وكانت له اسهاماته العديدة في تطوير السينما المصرية من خلال نشاطه السينمائي المتعدد الأبعاد، ومع ذلك ربما كانت هذه الدراسة الموجزة هي المحاولة الأولى للإشارة إلى قيمة هذا الرجل، خاصة دوره الريادي في السينما التسجيلية الذي لم يسبق الإهتمام به وظل مجهولا -أو يكاد- حتى الآن.

مخرج فيلم "مشروع القرش" عام ١٩٣٢. الفيلم من عنوان يشير إلى المشروع القومى الذى كان يشغل المصريين وقتها.

المشروع ضمن إطار حركة تنامى المجتمع المدنى التى بدأت قبل ثورة ١٩١٩ وأخذت فى التصاعد بعدها. مدعمة بالروح الوطنية التى أشعلتها الثورة. التمع كله يشارك فى إنشاء مؤسساته. ورجل الشارع له دور رئيسى فى تحديد حركة المجتمع. وكان مشروع القرش من بين مشاريع التحرير الإقتصادى المبكرة، يدعو المواطنين للمشاركة (بقرش) فى إنشاء مصانع الطرابيش للإستغناء عن استيرادها. وكان الطربوش يمثل غطاء الرأس القومى والرسمى معا، وعنوان الكرامة. ونجح المشروعات.

لا شك أن ارتباط الفيلم بهذا المشروع الذى يحمل اسمه دليلاً واضحاً على الوعى بأهمية ارتباط السينما بالشروع القومى والمشاريع القومية (الوطنية). وهو الوعى الذى حافظت عليه السينما التسجيلية المصرية فيما بعد. وتمثل فى العديد من الأعمال.

وكان من أبرز نماذجه المتأخرة أفلام "سباق من الزمن" وغيرها مما ارتبط بمشروع السد العالى فى الستينيات.

كتب جمال مدكور وأخرج أكثر من خمسين فيلما تسجيليا، وقصيرا، وإلى جانب دوره الريادى فى هذا المجال تنوعت اسهاماته فى تأسيس السينما المصرية عامة.

البدايات

ساهم جمال مدكور بالعمل فر أوائل الأفلام الروائية المصرية هاويا فر فيلمى "بنت الليل" ١٩٢٧ ثم "كفري عن خطيئتك" والغيلمان من إنتاج رائدة السينما المصرية عزيزة أميرة. عمل مساعد مع عميد السينما المصرية محمد كريم فى فيلم "أولاد الزوات" ١٩٣١. وساهم فى عمل التسجيلات الصوتية والمونتاج لفيلم "الضحايا" ١٩٣٢ من إنتاج بهيجة حافظ. وفى نفس العام بدأ عمل المونتاج للفقرات السينمائية الاخبارية التى تصدرها شركة مصر للتمثيل والسينما. وهى الفقرات التى كانت نواة جريدة مصر السينمائية فيما بعد.

عمل مخرجا مساعدا مع المخرج الألمانى فريتز كرامب فر باكورة إنتاج استديو مصر، وهو فيلم "وداد" ١٩٣٥ بطولة أم كلثوم.

فى المونتاج والدوبلاج

اشترك جمال مدكور عام ١٩٣٤ فى عمل مونتاج الفيلم التسجيلى الخاص بالمؤتمر الوفدى. كما أجرى مونتاج ثلاثة أفلام تسجيلية كان لها أهمية خاصة، أولها فيلم عن مصر اشتركت به فى معرض باريس الدولى ١٩٣٧، والثانى كان أول فيلم عن الحج، واشتركت به مصر فى مؤتمر السينما الدولى فر البندقية ١٩٣٧، والثالث كان أول فيلم تسجيلى عن "سوريا ولبنان" والأفلام قام بمونتاج العديد من الأفلام الروائية أولها فيلم "تيتا وونج" ١٩٣٧، ومنها فيلم "دنانير" ١٩٣٩ بطولة أم كلثوم وإخراج أحمد بدرخان.

كمل كان يتولى مونتاج بعض أفلامه التسجيلية والروائية التى كان يخرجها، وخاصة الأولى منها.

كان جمال مدكور أول من أجرى عملية دوبلاج باللغة العربية لفيلم "مستر ديدز الشاذ" ١٩٣٧ وبعده الفيلم التركى "شهيد الغرام" ١٩٤٧.

فى إدارة الإنتاج

قام بإدارة إنتاج العديد من الأفلام مثل "محطة الأنس" ١٩٣٩ من إخراج عبد الفتاح حسن. وشارك فى إدارة إنتاج ثلاثة أفلام مشتركة (مصرية أجنبية) أولها فيلم "أمينة" ١٩٤٨ بطولة يوسف وهبى وآسيا، وإخراج جوفريدو أليسندرينى بإنتاج شركة "أليسندرينى فيلم" الإيطالية، والثانى "عبد الله الكبير" ١٩٥٣ إخراج جريجورى راتوف إنتاج شركة "يونيفرسال فيلم" وكان الفيلم الثالث "كليوباترا" ١٩٦١ إخراج جوزيف مانكفيتش بطولة إليزابيث تيلور وريتشاد بيرتون إنتاج شركة فوكس للقرن العشرين.

وتولى جمال مدكور الإشراف على إنتاج العديد من الأفلام التسجيلية كما سيتبين لنا لاحقا.

مدير الإنتاج فاروق عبد الخالق (تلميذ جمال مدكور) يقول أن جمال مدكور خلال عمله. بإدارة إنتاج فيلم "كليوباترا" أمر برصف الطريق الترابى بين المعمورة (حيث يقيم

الفنانون والعاملون بالفيلم)ومنطقة ادكو (حيث يجرى التصوير لمدة ١٥ يوماً). وتم رصف الطريق بالأسفلت على حساب الأنتاج لضمان سرعة العمل وراحة الفتانين والعاملين بالفيلم.

الفلم الروائي

أخراج حمال مدكور ١٣ فيلماً روائيا شارك فى كتابة السيناريو وعمل المونتاج لبعضها. أولها "أخيراً تزوجت" ١٩٤١، ومنها "قلبى وسيفى" ١٩٤٦ وهو أول فيلم روائي عن الجيش المصرى.. وفيلم "الزهور الفاتنة" ١٩٤٨ بطولة فاتن حمامة، كتب له القصة إلى جانب الإخراج، وفيلم "أيام شبابى" ١٩٤٩ شارك صالح جودت فى كتابة قصته وكان بطولة تحية كاريوكا وكمال الشناوى. ومنها فيلم "عائشة" ١٩٥١ الذى كتب له القصة والسيناريو بطولة فاتن حمامة وزكى رستم. وحصل الفيلم على الجائزة الأولى لأحسن فيلم إنسانى هادف فى مهرجان السينما السنوى للمركز الكاثوليكى. وتن قضة يوسف السباعى كتب سيناريو "أثار على الرمال" وأخرجه ١٩٥٣ بطولة فاتن حمامة وعماد حمدى. وحصل على الجائزة الثانية "لمهرجان الأفريقى الآسيوى الثانى للسينما" بالقاهرة ١٩٦٠.

مناصب سينمائية

لعل جمال مدكور واحد من أبرز السينمائيين المصريين الذين قدموا خدماتهم للسينما المصرية وساهموا فى تطويرها من خلال المناصب (الوظيفية) الرسمية التى تولاها. إلى جانب ما كان يقدمة من أعمال فنية، ظل موظفا (سينمائيا) طوال حياته العلمية تقريبا. الأمر الذى يندر أن يشاركه فيه غيره من السينمائيين المصريين.

وكانت البداية برئاسة قسم المونتاج باستيديو مصر بين عامى ٣٦/١٩٣٩. ثم التشراف على قسم المونتاج باستديو مصر خلال عامى ٤٢/١٩٤٣.

عندما كلف بإنشاء إدارة السينما بمصلحة الاستعلامات بوزارة الإرشاد القومى عام ١٩٥٤، قام بشراء الأجهزة والآلات والمعدات السينمائية اللازمة لإنتاج جميع الأفلام التسجيلية والقصيرة لجميع الوزارات والهيات والمضالح الحكومية. وتولى الإشراف علر إنتاج الأفلام التسجيلية والقصيرة.

أشترك عام ١٩٥٥ فى اللجنة التى تشكلت برئاسة وكيل الوزارة فتحر بركات وعضويته باعتباره مدير إدارة السينما مع كل من أحمد بدر خان نقيب السينمائيين وحسن رمزى رئيس غرفة صناعة السينما. قامت الاجنة بدراسة وإعداد مشروعات قوانين : الانتاج السينمائي، التوزيـع السينمائي، الرقابة علر المصنفات الغنية، العروض السينمائية.

وعندما أنشئت مصلحة الفنون ١٩٥٧ عين مراقبا لشئون السنما بها، ققام بإنشاء ثلاثة إدارات جديدة إلى جانب إدارة الإنتاج السينمائي وهى إدارات : البحوث الفنية، والثقافية السنمائية، والتوزيـع السينمائي، وغى نفس العام أنشئت مؤسسة السينما فعين

بها مراقبا عاما لشئون السينما. كما عين فى نفس العام سكرتيرا عاما لإدارة "المهرجان الأفريقى الآسيوى الثانى للسينما ."

عين عام ١٩٦٣ مستشارا فينا للمؤسسة المصرية العامة للسينما والإذاعة والتليفزيون. أعير لشركة "المقاولون العرب" ١٩٦٤ لإنشاء قسم للتصوير والسينما وإنتاج آفلام تسجيلية للمشروعات الكبرى بمصر والدول العربية. ومن خلال الوظيفة أمد السينما التسجيلية بعدد كبير من أفلامها.

بعد ست سنوات عين عام ١٩٧٠ مديرا عاما لوحدة الإنتاج الرابعة بالمؤسسات المصرية العامة للسينما،فقام بإنتاج ثلاثة أفلام روائية طويلة : "الشوارع الحلفية" إخراج كمال عطية، و "الشحاذ" إخراج حسام الدين مصطفى و"ليل وقضبان" أول إخراج أشرف فهمى للأفلام الروائية.

يقول كمال عطية أنه أثناء إخراجه لفيلم "الشوارع الخلفية" اكتشف يوما فى اللحظة الأخيرة قبل التصوير عدم وجود بعض مكملات الديكور الأساسية التى طلبها. وكان من الصعب عليه أن يؤجل التصوير حتى لايساء فهمه، وحرصا على تكاليف الإنتاج. عندما علم جمال مدكور بالموقف، وهو المسئول عن الانتاج، عرض عليه تأجيل التصوير. وفى اليوم التالى كانت المفأجاة الأكبر عندما علم أن جمال مدكور هو الذى أشرف بنفسه على شراء المكملات المطلوبة.

المشاركة المطلوبة

فى مجال المشاركة التطوعية داخل التجمعات السينمائية الأهملية، كان لجمال مدكور دور ملموظ. انتخب مراقبا لحسابات نقابة السينمائيين ١٩٤٤، وفر العالم التالى انتخب أمين للصنوق وحتى عام ١٩٤٧. وفى هذا العام الأخير انتخب أمينا للصندوق اتحاد النقابات الفنية. كما انتخب عام ١٩٤٨ عضواً لمجلس إدارة جمعية المؤلفين والملحنين، وانتخب عضواً بالمكتب المصرى لحقوق التأليف التابع لجمعية باريس لحقوق التأليف. وانتخب أمينا لصندوق نادى السينما المصرى. وفى عام ١٩٤٩ انتخب نقيبا للسينمائيين وعضوا بمجلس اتحاد النقابات الفنية.

تمثيل مصر

كان طبيعيا إزياء اسهامات جماا مدكور السينمائية المتعددة أن يختار ليمثل مصر رئيسا للوفد المصرى فر مهرجان برلين الدولى السادس للسينما ١٩٥٦. وكنا نشترك فيه بفيلم "أين عمرى ."

واختير عضوا فى وفد أسبوع الفيلم المصرى الذى أقيم فر الصين الشعبية برئاسة الأديب يحير حقى، حيث قام الوفد بعرض ٩ أفلام. وتم تسويق الفيلم المصرى لأول مرة بالصين الشعبية.

وفى عام ١٩٦٠ اختير رئيسا لوفد جمهورية مصر العربية فر أسبوع الغيلم العربى بالاتحاد السوفيتى.

فى الثقافة والتعليم

إن جمال مدكور الذى تولى فى مستهل حياته السينمائية الإشراف على تحرير قسم السينما ونقد الأفلام فى مجلة "الصباح" خلال عام ٣٣/١٩٣٤، كان له اسهامه أيضا فر مجال الثقافة السينمائية والتعليم السينمائية والتعليم السينمائي. من ذلك القيام بانشاء مكتبة فيلمية لإدارة السينما بمصلحة الاستعلامات ١٩٥٤ لحفظ نسخ الأفلام، وتنظيم عملية خروجها للعرض ثم إعادتها وفحصها وصيانتها.

كما ساهم فى إنشاء المعهد العالى للسينما عام ١٩٥٩، قام باهداء مكتبه السينمائية الخاصة للمعهد، وتضم كتبا قيمة فى جميع فنون السينما باللغتين الإنجليزى والفرنسية. وكان قد بدأ فى جمعها منذ عام ١٩٢٧.

وفى عام ١٩٦٤ انتدب عميدا للمعهد حيث أشرف على امتحانات وتحريج الدفعتين الأولى والثانية. بالأضافة إلى قيامه بتدريس مادتى الانتاج السينمائي وتاريخ السينما. وظل بعد ذلك عضوا بمجلس أساتذة المعهد واشترك في جميع لجان امتحانات واختبارات القبول والنقل والدبلوم والدراسات العليا مشروعات التخرج.

واختير عام ١٩٧١ مقررا للجنتى الكفايات العلمية لهيئة التدريس بالمعهد. يقول لتميذه فاروق عبد الخالق (مدير مركز الثقافة السينمائية الآن) أن أكثر ما كان يؤكد عليه الإستاذ جمال مدكور فر دروسه هو الدقة وقوة الملاحظة. يضرب بذلك مثلا الشيك الذى يحتفظ به ويعرض على تلاميذه وبه خطأ ارتكبه كاتبه، حيث يختلف رقم المبلغ عن تفقيته. ولم يدرك الرؤساء الذين وقعوا على الصرف. ولم يصرف الشيك بالطبع وتأخر التصوير.

مدكور والفيلم التسجيلى والقصير

أحب جمال مدكور السينما. ترك دراسته بكلية الحقوق الفرنسية ليلتحق باستديو مصر ظنذ إنشائه. ووهب السينما حياته، وظل ينتقل بين إخراج الفلم التسجيلى والفيلم الروائي حتى عام ١٩٥٤. بعد هذا التاريخ توقف عن إخراج الأفلام الروائية ليوصل كتابه وإخراج الأفلام التسجيلية. وترك لنا منها كمية ضخمة بالنسبة لأقرانه. وكان له فضل السبق فر هذا المجال. كما كان له فضل اكتشاف ثراء التنوع فيما يتناوله الفيلم التسجيلى والقصير من موضوعات، وفيما يحققه من وظائف ثقافية اجتماعية متعدده. وقد ترك لنا من الأفلام

التسجيلية والقصيرة ما يعتبر النماذج / الجذور لتقليد هذا النوعية من الأفلام المصرية من بعده.

والفيلم القصير عند جمال مدكور لايقصد منه تقديم عمل درامى فى ذاته، وإنما يتم توظيف العلاقات التمثيلية (الدرامية) فيه لهدف ثقافى اجتماعى محدد يعلن عن نفسه بوضوح طوال الغيلم. وهو عمل تمثيلى أكثر منه درامى حيث أن القصة أو العلاقات الدرامية فيه تبدو رهيفه، مجرد حيله لجذف انتباه المشاهد وتشويقه للمتابعة حتى يتم توصيل الرسالة كاملة له. ومن هذا الناحية يقترب الفيلم القصير - عند مدكور - إلى حد التطابق مع الفيلم التسجيلى عامة، الذى يهدف بالاساس إلى توصيل معلومة محددة. وغالبا ما تدور أحداث هذه الأفلام التمثيلية القصيرة فى أماكن طبيعية. كما تلجأ إلى أساليب الغيلم التسجيلى فى العرض باستخدام التعليق مثلا.

من أكثر الأمثلة نضجا لهذا الشكل من الأفلام التسجيلية / التمثيلية فى السينما المصرية، ثلاثية شادى عبد السلام الأثرية : "كرسى توت عنخ آمون، الأهرام وما قبلها، رمسيس الثانى" ١٩٨٥، وفيما قدم لنا شادى الآثار من خلال عينى الطفل يصحبه عمن إلى موقعها حيث يقوم بعمله مصورا فوتوغرافيا لها.

فالكشف عن الأثر وأهميته وجمالياته ورموزه ودلالتها هو الموضوع الأساسى للفيلم. والهدف هو أثارة الوعى بقيمة هذا الر. أما ما يجرى من مواقف تمثيلية بين الطفل وعمه أو غيره فهو مجرد حيلة لتحقيق هذا الهدف.

وكذلك كان الحال عند جمال مدكور من قبل فى معالجته لـلأفلام القصيرة التى قدمها من أجل أهداف اجتماعية محددة. نضرب مثلاً عليها فيلمه عن شهر رمضان الذى يحمل عنوان "اللهم إنى صائم" ١٩٥٩.

الغيلم يقدم إرشادات اجتماعية واضحة ضد بعض العادات والمفاهيم الخاطئة مما يتعلق بشهر رمضان. مثل كشل الموطنين بحجة الصيام، أو السهر حتى الفجر فر اللهو مما يصعب معه مواصلة العمل فر اليوم التالى، أو الاندفاع المحموم على شراء المكسرات والكنافة.

كما ينتقد الغيلم النميمة خاصة فى رمضان أو محاولة أحد الموظفين توظيف أمواله بالريا، وعندما تسرف الزوجة فى توزيع الطعام على الشحاذين المتجولين يكشف لها الزوج عن ادعاء بعضهم ومتاجراتهم بالحاذة، ويوجه الإحسان لمن يستحقه من معارفه الفقراء الذى تأبى عليهم كرامتهم أن يمدوا أيديهم للغير.

وهكذا مما يضع هذا العمل ضمن الأفلام الارشادية ويقربه إلى الغيلم التسجيلى ويبعده تن طبيعة الغيلم الروائي وأهدافه النرفيهية، وإن تشابه معه سطحيا فى اللجوء إلى التمثيل.

هذا بالإضافة إلى تصوير الفيلم لبعض المشاهد فى أماكن طبيعية مثل ؛خان الخليلى، وقهوة الفيشاوى، والجامع. وتظهر بعض الشخصيات الواقعية المرتبطة بالمكان مثل بائع الكتب الجوال. ويضور الفيلم بعض الممارسات الشعبية فى رمضان مثل الذكر والاحتفالات الدينية. كما يحتفظ الغيلم بأحد التقاليد الأساسية للسرد فى السينما التسجيلية. ونقصد به الاستعانة بالتعليق الذى نسمعه مع بداية الفيلم ويتكرر داخله، رغم أن المواقف التمثيلية - فى رأيى - كانت كافية. وكان من الممكن استبدال التعليق - عند الضرورة - بإضافة جزء من الحوار التمثيلى حافظا علر وحدة الأسلوب. الأمر الذى تنبه إليه شادى فيما بعد.

ولكن يبقى لجمال مدكور فضل السبق ووضع الحذور لهذا الشكل من الأفلام التى بدأها فى الأربيعينيات، ونرى الجمع بينها وبين الغيلم التسجيلى بسبب تماثل الهدف وتدخل أساليب المعالجة الفنية للموضوع.

اتجاهات أفلامه

خلال العقدين الأولين لعمل مدكور فى السينما، وأعنى الثلاثينيات والأربعينيات، غلب على أعماله التسجيلية والقصيرة اتجاهين أساسيين هما الدعاية والإرشاد .

(1)قدم مدكور بعض النمتذج الأولى لأفلام الدعاية المباشرة فى السينما المصرية لبعض السلع كثل : "نترات الشيلى" لحساب بنك التسليف الزراعى و "التيفارول" لحساب شركة باير للأدوية بين عومى ٧/٣٦١٩٣، وفيلم عن شركة فورد ١٩٤٨. وعاد إلى تقديم نفس النوعية من الأفلام عام ١٩٦٠ بفيلم "فن الكتابة" لحساب شركة النصر للأقلام الرصاص.

(2)وقدم مدكور فر هذه المرحلة من الأفلام ذات الطابع الإرشادى، ما يخص الإرشادات الصحية مثل أفلام : البلهارسيا، الملاريا، الرذاذ بين عامى ٤٧/١٩٤٨ لحساب وزارة الصحة. وقدم الأفلام التى تخص الإرشادات الاجتماعية مثل : إلى السيدات، المواطن الصالح، فاعل خير لحساب وزارة الشئون الإجتماعية ٤٧/١٩٤٨، ومنها أيضا "أخطار المولود" ١٩٥٠.

وفيما بعد ١٩٥٩ فيلم "اللهم إنى صائم" الذى سبق ذكره. ويمثل أحد النماذج الناضجة لهذا الاتجاه الإرشادى فى مطال الفيلم القصير.

(3)ومت قيام الثورة وإدراك قيادتها لاهمية الفيلم التسجيلى فى الترويج لأفكارها، كان لجمال مدكور اسهامه الواضح فى تقديم النماذج الأولى من الأفلام الإعلامية ١٩٥٤ من خلال عمله فى مصلحة الاستعلامات التابعة لوزارة الإرشاد القومى حيث أشرف على إنتاج ١٧٠ فيلما من هذه النوعيه من الأفلام التى تتابع أخبار وإنجازات الثورة (انظر ملف جمال مدكور بمركز الثقافة السينمائية .(

(4)أما أفلام الرياضة التى أخرجها لحساب المجلس الأعلى للشباب ١٩٥٥ ويبلغ عددها ١٧ فيلما، فقد تناول من خلالها التعريف بجميع الأنشطة الرياضية المتاحة وقتها، وتشيع الشباب علر ممارستها.

(5)ومع اشتعال الأحداث الوطنية فى الخمسينيات يخرج جمال مدكور من الألام التسجيلية ما يؤجج المشاعر القومية والوطنية مثل : "المناورة انتصار" عن إحدى المناورات الحربية للجيش المصرى، و "اتفاقية الجلاء ."التى تسجل انتهاء الاحتلال البريطانى لمصر، و "قضية العرب" عن مدينة القدس. والأفلام الثلاثة عام ١٩٥٥.

وفى نفس هذا الاتجاه من الأفلام ما أشرف على إنتاجه مثل "سلام لا استسلام" و "لكى لا ننسى" و "أول اعتداء إسرائيلى على مصر" وكلها عام ١٩٥٦. ويذكر أنه كان للفيلم الثالث منها تأثيرة الواضح فى اكتساب أضوات أعضاء هيئة الأمم المتحدة لصالح بعد عرض الفيلم عليهم عند مناقشتهم لقضية العدوان الثلاثى ١٩٥٦.

(6)ويعلن جمال مدكور عن نضج مستواه الفنى بوضوح فيما قدمه من أفلام سياحية. يشهد على ذلك الجوائز التى نالها عن البعض منها. بدأها عام ١٩٥٢ بفيلم "دير سانت كاترين" الفائز بالجائزة الأولى لمهرجان بومباى بالهند فى نفس العام. ومنها ثلاثة أفلام عن الإسكندرية عام ١٩٥٨ وهى : عروس البحر الأبيض، وحصل على الجائزة الثانية للمهرجان الأفريقى الآسيوى الثانى ١٩٦٠. والفيلم الثالث "مصيف الإسكندرية". والأفلام الثلاثة لحساب بلدية الإسكندرية. ثراء الصورة فى فيلم "عروس البحر الأبيض" (١٣ق) يكشف ان جمال مدينة الأسكندرية وأهم معالمها وسبل الحياة والراحة المتوفرة بها : البحر والميناء والبواخر، محطة سيدى جابر للسكك الحديدية، جامع سيدى أبو العباس، العمارات الحديثة، الشوارع الواسعة النظيفة المزينة بأشجار النخيل الباسقة.

ونرى المسئولين فى اجتماع موسع لمناقشة مشاكل المدينة واحنياجاتها لتتقل إلى التعرف على إمكانيات مرافق المياه والمستشفيات الحديثة، وملاعب الرياضة. شباب يمارسون كرة القدم والسلة والجمباز والرقص الإيقانى. وآخرون يمارسون النشاط التعليمى والثقافى، داخل المعمل، داخل المكتبة، ونستعرض بعض مقنيات المتاحف والمعارض

والفنية من لوحات وتماثيل وأعمال فخارية، يحرص جمال مدكور على عرضها بشكل جمالى.

الفنادق التى تطل على البحر نرى عمارتها من الخارج. وف الداخل تتقدم فتاة، تفتح باب الشرفة لنرى المنظر الجميل للبحر الذى تطل عليه. رواد الفندق داخل المطعم، وفى المساء الصغار والكبار يرقصون. ونزور أحد الملاهى لمشاهدة فقرة من استعراض راقض لفرقة أجنبية. وينتهى الفيلم برقصة شرقية.

رغم وضوح الصور المشبعة بالتفاصيل، ظل التعليق كثيفا، وكذلك الموسيقى، وفقا لزوق العصر وأساليبه. ولكن إيقاع الفيلم المحكم النشيط الذى تميزت به أعمال جمال مدكور (المونتير السابف)، والقدرة الفنية على تقديم اللقطة الجمالية المناسبة، وتنوع أحجامها وزواياها، تجعل الفيلم صالحا "للفرجة" الممتعة حنى اليوم، فضلا عن قيمته التاريخية (فى السينما) والتاريخية (للمكان(.

(7)وإذا كان جمال مدكور قدم لنا فى أول أفلامه "مشروع القرش" ١٩٣٢، ما يربط عمله بمشروع اقتصادى له أبعاد وطنية، فقد قدم لنا - فيما بعد - مجموعة أخرى من الأفلام التى تتناول بعض وجوه نشاطنا الاقتصادى مثل فيلميه عن القصب والقطن عام ١٩٥٨.

يحمل الفيلم الثانى عن القطن عنوان "الذهب الأبيض". وفيه يتابع بالكاميرا عمليات زراعة القطن فى مصر ثم عمليات تصنيعه من غزل ونسيج وصباغة. ومع متابعة صور العمل يقدم التعليق معلومات وأفية عن تاريخ زراعة القطن وأهميته فى اقتصادنا الوطنى ورعاية الدولة له. والفيلم يبدأ وينتهى بعروض للأزياء فى أماكن مختلفة بأحجام وزوايا تبرز جمال العرض وجمال الخلفية المصطنعة أو الطبيعية.

ويمثل الفيلم - فى رأيى - نوذجا ججيدا للفيلم التسجيلى المصرى التقليدى فى أرفع مستوياته، حيث ينجح مدكور بتنويع أحجام اللقطات فى الربط بين الخاص والعام، ويوفق فى اختيار الزوايا وتنويعها، وخاصة استخداماته المكررة للزواية مم أعلى للكشف عن جماليات الموضوع المعبرة عن المجتمع أو الحركة كما فى اللقطة العامة للعاملين فى الحقل بزواية من أعلى تكشف عن انتظام حركتهم. وكان لإيقاع الفيلم النشيط المحكم مايميزه على كثير من الأفلام المماثلة لمعاصرية ولمن جاءو بعده أيضا. وفى اعتقادى أن الغيلم التسجيلى المصرى فى معالجته لمثل هذه الموضوعات لم يتجاوز كثيرا ما قدمه جمال مدكور حيث لم يخرج بعيدا عن نفس منهج المعالجة حتى الآن. وإن كان يؤخذ على الغيلم كثاقة التعليق والإفراط فر استخدام الموسيقى (الزاعقة عالبا). وهى من العيوب التقليدية التى سادت أفلامنا التسجيلية لعهد طويل.

ومن هذا الأفلام التى أخرجها جمال مدكور ما يشير إلى دوى مصر (العامل المصرى وشركة المقاولون العرب) فى المساهمة فى البنية الأساسية للبلاد العربية مثل أفلام : بلدية مجلس الأمة بالكويت، وقناة رى كركوك بالعراق، ومجارى بنغازى والمدينة الرياضية ببنغازى ١٩٦٤.

وكان من أبرز الأفلام فى هذا الاتجاه أيضا مجموعة الأفلام التى أخرجها لحساب شركة المقاولون العرب ما بين ٦٥/١٩٦٥ ومنها : "معجزة أبناء النيل" عن السد العالى، و "مصنع ورصيف شحن الفيرومنجنيز" و "ترسانة بورسعيد البحرية" و "مبنى برج إرشاد السفن بالأسماعلية"، وغيرها.

●●●

ما قد يؤخذ على مدكور فى هذا الأفلام خاصة، هو مسايرة وجهة نظره فيها لوجهة النظر الرسمية أو الجهة الممولة للأفلام، مما يفقد حرية التعبير ويحرمه من إضفاء طابعه الخاص (بصمته) على أفلامه، ولا يبقى له فيها غير مهارته الحرفية، الأمر الذى لا يضمن لها الحياة طويلا، ويضعف من تأثيرها خارج نطاق المناسبة التى ترتبط بها. وكثيرا ما تثبت الأيام - فيما بعد - الكبالغة التى تتسم بها مثل هذه الأفلام وأحيامة ما علق بوجهة نظرها من خطأ، كما حدث بالنسبة لمدكور عن معالجته لمشروع مديرية التحرير. وقد بلغت الدعاية فى تمجيده حتى أطلق مدكور على فيلمه عن هذا المشروع "جنة الصحراء" ١٩٥٨، وتبني فسما بعد أنه لم يكن كذلك. غير أن هذا المأخذ، المتعلق بفقدان الفيلم التسجيلى لوجهة نظر مخرجه، ينسحب على الأفلام التسجيلية بوجه عام سواء فى مصر أو خارجها. ولم يتحرر منه الفيلم التسجيلى إلا فى حالات ختصة مع اتساع نطاق الحرية عامة واتساع أفق الممول كما حدث كثيرا فى الخارج. وهناك من الأفلامالتسجيلية الكلاسيكية الهامة ما قامت بإنتاجها شركات اقتصادية أو جات رسمية مثل أفلام : "نانوك الشمال" فلاهيرتى "وأغنية سيلان" بازل رايت، و "الصيادون" جريرسون.. وغيرها من الأفلام التى ترتفع (وترفع) عن الدعاية المباشرة لمنتج الشركة وتقدم رؤية متعمقة لجانب من الحياة يجعل من الغيلم عملا من أعمال الفن الباقية إلى جانب قيمته المعرفية المقصودة. وهو ما نجح أيضا بعض المخرجين المصريين فى تحقيقه فى بعض أعمالهم - على الأقل - مثل سعد نديم وصلاح التهامى ومن قبلهم جمال مدكور الذى كان له إسهامه الواضح فى وضع وترسيخ تقاليد الغيلم التسجيلى والفيلم القصير فى مصر.

حسن مراد

هو صاحب أضخم مشروع سينمائي في السينما التسجيلية حتى الآن "جريدة مصر السينمائية"، ومع ذلك تخلو المكتبة العربية – او تكاد – من معلومات وافية عنه، ولا يبقى غير مشروعه الذي يقف شامخا يشير الى اهمية هذا حسن مراد "١٩٠٣ - ١٩٧٠".

تاريخ البداية

تذكر الدكتورة منى الحديدي في كتابها "السينما التسجيلية الوثائقية"، وكذلك فريال كامل في كتيبها "حسن مراد" ما يفيد بأن صدور جريدة مصر السينمائية بدأ عام ١٩٢٥، وهو ما لا نجده في كتاب الحضري "تاريخ السينما في مصر"، وكان اول ذكر لإسم حسن مراد في هذا الكتاب جاء باعتباره مصورا للفيلم التسجيلي القصير "حدائق الحيوان"، إخراج محمد كريم، ١٩٢٧.

وجاء في مقدمة الجزء الاول من كتاب "جريدة مصر السينمائية" الذي أصدره المجلس الأعلى للثقافة بمناسبة الاحتفال بمئوية السينما المصرية ١٩٩٥، أن عام ١٩٣٥ هو تاريخ الميلاد الفعلي لجريدة مصر السينمائيية، ذلك ان ما سبق من تصوير حسن مراد لبعض الاحداث ضمن عمله في قسم التصوير بشركة مصر للتمثيل والسينما "التي التحق بها عام ١٩٢٥"، وكان على شكل أفلام مستقلة، لم تعرض ضمن إطار أي جريدة، ومنها اجتماع الجمعية العمومية للمساهمين في بنك مصر ١٩٢٦، ومؤتمر الملاحة، وافتتاح مدرسة خيرية في هيلوبوليس.

وما يذكر له من اعمال أخرى في هذه المرحلة، كان من قبيل تصوير الافلام التسجيلية مثل "حدائق الحيوان" ١٩٢٧، السابق ذكره. و"شركة المحلة للغزل والنسيج" ١٩٢٨، و"مستشفى الرمد" ١٩٢٨، أو الأفلام الروائية مثل "زينب" ١٩٣٠ (مساعدا)، وفيلم وخز الضمير ١٩٣١، و"كفري عن خطيئتك" ١٩٣٣.

هذا مع العلم بأن القوائم الموثقة لمحتويات أعداد الجريدة تبدأ من عام ١٩٣٨ وليس من قبل ذلك.

ومن ثمة فالأرجح أن "جريدة مصر السينمائية" لم تظهر ولم يتولّ حسن مراد مسئوليتها الا بعد عودته من البعثة التي وفرها له طلعت حرب عام ١٩٣٤. للتدريب في استديوهات ومعامل المانيا لمدى سنة، وكان حسن مراد قد سبق له السفر على نفقته الخاصة الى النمسا والمانيا عام ١٩٢١، ليتعلم فنون التصوير السينمائي، ورجع قبل انتهاء دراسته.

ما قبل الجريدة

قبل ظهور جريدة مصر السينمائية عام ١٩٣٥، عرفت مصر بعض النماذج الاجنبية من هذا الشكل التسجيلي مثل جريدة "باتيه" ١٩٠٨ وغيرها من جرائد فرنسية وانجليزية

وخاصة ايام الحرب العالمية الاولى "على نحو ما بيناه في مقالات سابقة"، كما كانت هناك بعض المراجع ، مثل في شوارع الاسكندرية ١٩١٢، من انتاج مسيو لا جارن، وجريدة الشرق انتاج باسكال بروسيبيري ١٩٢٢.

اما جريدة أمون التي اصدرها محمد بيومي في اربعة اعداد بين عامي ٢٣/ ١٩٢٤، فيرى ابراهيم الموجي انها ليست جريدة وانما افلاما قصيرة، بينما يرى ان ما عرضته :سينما كليبر: من مناظر اخذا لحسابها مثل:زيارة الملك فؤاد لمدارس القاهرة، والملك في حفلة السباق، وكنوز الملك توت عنخ أمون، وعيد الزهور، وهي بمثابة مشروع جريدة سينمائية "ص ٧ من كتاب جريدة مصر السينمائية",

وهكذا نجد ان كل ما هو متوفر من معلومات عن الجرائد السينمائية المحلية، سواء من انتاج المتمصرين أو من الانتاج الوطني "محمد بيومي" من بعدهم، مما جاء قبل ظهور "جريدة مصر السينمائية" يفيد بانها كانت مجرد محاولات لم تاخذ الصورة المكتملة لشكل الجريدة من ناحية التنوع وانتظام الصدور واستمراريته "وان كان هذا لا يقلل من قيمة الدور الريادي لمحمد بيومي في هذ المجال".

الجريدة وتطوراتها

لم يكن لجريدة مصر السينمائية فضل معالجة ما سبق ذكره من قصور في محاولات الجرائد اليسنمائية السابقة، لتكون جريدة سينمائية بالفعل، الا باصرار حسن مراد وكفاحه من اجل انتظامها واستمراريتها، خاصة بعد ان تفرغ لها، وظل مشرفا عليها ومسئولا عنها ومشاركا في تصوير فقراتها حتى وقاته ١٩٧٠ على اثر انقلاب سيارته عقب تصوير مناورة الجيش المصري في الصحراء بحضور الرئيس جمال عبد الناصر وضيفه معمر القذافي.

كان اخر عدد شارك في تصويره وتضمن فقرة عن وفاته يحمل رقم "١٢٠٢" يدل هذا الرقم على وحده بوضوح عن ضخامة العمل الذي قام به وانجزه حسن مراد، والذي ظل قائما يشهد من بعده مواصلا نفس الوظيفة.

كانت الجريدة تابعة لاستوديو مصر ثم انتقلت تبعيتها للتيليفزيون عام ١٩٦٣، وبعد وفاته انتقلت تبعيتها الى الهيئة العامة للاستعلامات ثم التليفزيون ثم الاستعلامات منذ ١٩٨٠.

بدأت الجريدة باسم "جريدة مصر السينمائية" وعندما اضيف اليها الصوت "التعليق والموسيقا" تغير اسمها الى "جريدة مصر الناطقة" ١٩٣٧، وفي عام ١٩٦٠ تحول اسمها الى "الجريدة العربية" مواكبة لنمو التيار القومي والوحدة مع سوريا، وظل الاسم مستمرا حتى بعد فشل الوحدة لمدة عشر سنوا، ليعود عام ١٩٧١ "في عهد السادات" الى اسمها القديم "جريدة مصر السينمائية".

انتظام الصدور

في الكتاب التوثيقي "جريدة مصر السينمائية" الذي تضمن أشمل تسجيل لمواد الجريدة واعدادها، جاءت المواد التي تضمنتها الجريدة حتى اخر عام ١٩٤٠ مجملة دون ذكر محدد لأعدادها، ولم يبدأ التسجيل بالكتاب لمحتويات كل عدد بالجريدة على حدة الا بداية من العدد "٤٥" الصادر في ٦ يناير ١٩٤١.

يتبين من هذا التسجيل (١٩٤١) كانت الجريدة تصدر اسبوعيا حتى العدد الصادر في ٢٣ نوفمبر ١٩٤٢، حيث ادت الظروف الخاصة بالحرب الهالمية الثانية التي فرضت على البلاد فرضًا، الى عدم انتظام صدروها ما بين نصف شهرية احيانا او شهرية او لا تظهر طوال شهر باكلمه.

بعد نهاية الحرب، عادت الجريدة للانتظام نسبيا، حيث اصبحت تصدر مرتين في الشهر بداية من العدد "٢٢٣" الصادر في ابريل ١٩٤٩، ومع قدوم ثورة يوليو ٥٢ تصبح اسبوعية بداية من العدد "٣٢١" الصادر في ٢٤ نوفمبر ٥٢، وان تراجعت الى الصدور بواقع مرتين في الشهر خلال الاضطرابات التي ادت اليها ازمة الخلاف على السلطة بين محمد نجيب وجمال عبد الناصر، ومع استقرار السلطة في يد عبد الناصر، عادت الجريدة الى الصدور اسبوعيا بداية من العدد الصارد في ١٥ نوفمبر ١٩٤٥، لتبدأ اكثر مراحلها انتعاشا من حيث متابعتها للاخحداث، الى جانب الانتظام في الصدور، والتنوع في الفقرات، وحافظت الجريدة على طولها الزمني اغلب الوقت، بين ١٠ دقائق: ١٥ دقيقة للعدد الواحد، ومتوسط عدد فقراتها ٥ فقرات في كل مرة، تزيد او تقل قليلا، وتصل الى عشر فقرات في حالات انتعاشها، وقد اضفت اليها فقرات اجنبية بداية من عام ١٩٥١ عن طريق "مترو جولدوين ماير" ، وابتداء من عام ١٩٥٥ زاد التوسع في عملية تبادل الفقرات معم ١٣ دولة اجنبية اخرى: اسباينا والمانيا والاتحاد السوفيتي وانجلترا بالاضافة الى بعض الدول العربية.

مواد الجريدة

قائمة المواد التي شملتها الجريدة في اعدادها الاولى حتى عام ١٩٣٨ تشير الى انها كانت قاصرة على تسجيل حركة الملك ومن حوله مثل:الملك فاروق في زيارة الاسطول.. في رحلة خلوية.. يشاهد العرض الجوي.. أو رفع الستار عن تمثال ابراهيم باشا.. زيارة الملك للأقصر.. عرض الرماية في قصر عابدين.. تدريب الكلاب الملكية.. زفاف الملكة فريدة.

وتدل قائمة المواد المصورة لاعداد الجريدة فيما بعد على عامي ٣٩/ ١٩٤٠ الى بداية اتساع اهتماماتها، فشملت الى جانب متابعة الاخبار القصر الملكي، بعض المواد الاخرى مثل تدريب طلبة الجانعة على الطيران بمطار الماظة، مباراة كرة القدم بين مصر والمجر بالنادي الاهلي، معرض المثالين الفرنسيين، شركة مصر للطيران، تمطوعات في مستشفى الهلال الاحمر، حفل خيري بالجمعية الاسلامية، الغارات الجوية، حفلة ازاحة الستار عن تمثال مصطفة كامل باشا، حفلة جمعية الشبان المسلمين، حفلة افتتاح البرلمان.

هذه الفقرات وان كانت محدودة بالنسبة للعدد الاكبر من الفقرات عن التحركات الرسمية للملك، الا انها تشير الى بداية التحول الى بعض الجوانب الهامة في حرةك المجتمع السياسية والاجتماعية وترصد بعض الاخبار الدالة على المرحلة، وهو ما سارت عليه الجريدة فيما بعد.

من بين الاعداد الخاصة التالية التي اصدرتها الجريدة حتى عام ١٩٥٢ (٢٦ عددا) حيث يختص كل عدد في هذه المرحلة بمعالجة موضوع واحد، نرى من الموضوعات ما يمثل اهتمامات عامة محلية او قومية مثل/ الغارات الجوية على مدينة الاسكندرية ١٩٤١، عيد سوريا القومي ١٩٤٦، احتفالات انعقاد المؤتمر الطبي العربي الثامن في حلب ١٩٤٦، الجلاء في لبنان ١٩٤٧، جلالة الملك يحي أبطال الفالوجا ١٩٤٩، الذكرى السننوية لوفاة المرحوم طلبعت حرب باشا.

ومن الاعداد الهامة للجريدة في هذه المرحلة ما تم تسجيله عن مشاركة القوات المسلحة المصرية في حرب فلسطين ١٩٤٨، وشمل العدد ٧ فقرات هي دخول القوات المصرية الاراضي الفلسطينية، معركة دير ياسين، قوات الحرس الملكي تشترك في معركة فلسطين، معركة بئر سالم، وقف القال مؤقتا، زيارة جلالة الملك لميادين القتال، استئناف القتال بفلسطين.

وعن احداث ثورة ١٩٥٢ خصصت الجريدة العدد رقم ٣١٠ الصادر في ٤ اغسطس ٥٢. ومن الاعداد الخاصة بعده حتى عام ١٩٧٠، مما اشرف على اصدارها حسن مراد، نجد المؤتمر الاسيوي الافريقي "باندونج" ١٩٥٥، ومصر في معركة الحرية ١٩٥٦، اروع لقاء بين شعب وقائد في الاقليم الشمالي ١٩٦٠، مؤتمر القمة العربية بالقاهرة ١٩٦٤، اجتماع ملوك ورؤساء دول خط المواجهة مع اسرائيل ١٩٦٩.

لسنا بحاجة للاشارة الى اهمية تسجيل هذه الاحداث، والامثلة السابقة عن المؤتمرات الدولية التي تمثل احد المحاور الرئيسية للجريدة الى جانب محاور اخرى مثل خطب الرئيس جمال عبد الناصر ومنها خطبته في الجمعية العامة للأمم المتحدة ١٩٦٠، ومن المحاور الرئيسية ايضا للجريدة: زيارة الرئيس (داخل وخارج البلاد) وزيارات الملوك والرؤساء لمصر، والاعياد الرسمية والمناسبات القومية، وانجازات الثورة.

نظرة تقويمية

يتعرض إبراهيم الموجي لطريقة عمل حسن مراد فيقول انه "يتسخدم العدسة الواسعة غالاب تجنبا لمشاكل ضبط البعد البؤري.. ولم يكن يستخدم مياس الضوء ليحدد سعة فتحة العدسة.."، ولكنه لا يلبث ان يقدم المبرر لهذا التصرف فيقول "كانت السرعة الواجبة في العمل الصحفي تجبره على عدم الاهتمام ببعض الجماليات.. ليكسب سخونة الخبر.. وليتمكن من عرضه في الوقت المناسب قبل ان يفقد طزاجته وحرارته.."(ص ١١ . من مقدمة الجزء الاول من كاتب جريدة مصر السينمائية).

ومما ياخذ على الجريدة عدم استخدام المؤثرات الصوتية او الصوت المطابق للصورة، وظلت الجريدة صامتة – على حد تعبيره – رغم التعليق الموجود، كما ياخذ عليها الافتقار الى اللقطات القريبة التي تبرز ردود الافعال، والاهم من تصوير ردود الافعال (وهو ما يعني به السرد الروائي خاصة)، في نظري، هو تصوير التفاصيل، وكانت الجريدة – في رأيي- في معالجتها عموما، باتمادها على اللقطات العامة من ناحية، وابتعادها عن تحليل الخبر بالصورة من ناحية اخرى، تفتقر الى تقديم التفاصيل الكافية احيانا للإلمام بالحدث المصور واشباع الموضوع به.

غير ان اهم ما يتردد من مأخذ عن الجريدة – وذكرخ الموجي – هو عدم تصوير رجل الشارع واقتصارها على التعبير عن القصر الملكي وتوجهاته وتحركاته، ثم القصر الجمهوري من بعده، ومتابعة اخبار وانجازات الحكومة.

الحق ان المهمة التي تحددت للجريدة منذ بدايتها هي متابعة الحركة الرئاسية سواء في العصر الملكي او الجمهوري، ولم يكن من السهل على "حسن مراد" ان يخرج بها عن ذلك الخط المرسوم له الا في حدود محسوبة، حيث لا تسمح ظروف الانتاج المعتمدة كلية على تمويل الحكومة، كما لا يسمح الوضع السياسي للبلد، الذي كان – ومازال- يجعل مؤسسة الرياسة –وعلى الاخص رئيس الدولة – الموضوع الرئيسي لكل الاخبار، وما يقدمه التليفزيون حتى اليوم في نشرته الاخبارية لا يخرج عن التقاليد التي سار عليها حسن مراد، سواء من ناحية التكنيك "بقصوره ومآخذه" ، أو من ناحية الاهتمامات واختيار الموضوعات المحددة.

ومع ذلك لا يمكن انكار ان محاولة حسن مراد من تقديم لبعض الفقرات الثقافية والاجنتماعية كان يقترب نوعا ما من نبض رجل الشارع واهتماماته.

واذا تذكرنا ان اخبار الدولة االرسمية بعد الثورة ٥٢ اصحبت – في معظم مراحلها – تشغل ذهن رجل الشارع الذي اصبح يهتم بمتابعة التطورات المتلاحقة من احداث، ادركنا على الفور ان الجريدة كانت تقوم بوظيفة اجتماعية وثقافية وسياسية هامة ترتبط الى حد كبير بنبض الشارع المصري، بل والعربي عامة، وخاصة فيما قبل دخول التليفزيون وانتشاره.

ومن ناحية اخرى، فان النظرة العامة لما قدمته الجريدة خلال تاريخها الطويل يكشف بالفعل عن مدى الثراء الذي اكتسبته موادها، وقد اصبحت تمثل وثائق هامة لتاريخنا وانجازاتنا القومية، لا تخلو من رصد لحركة المجتمع، وهو ما يؤكد لنا اهمية الدور الريادي الذي لعبه حسن مراد في تأسيس هذه الجريدة ومواصلة اصدارها.

الآباء

سعد نديم
وتأسيس الفيلم التسجيلي

ثلاثة هم آباء السينما التسجيلية المصرية. يجمع بينهم ان كل منهم اتخذ مهنة إخراج الأفلام التسجيلية مهنته الأساسية. الأمر الذي لا نجده في أي مخرج سابق عليهم، وإن كان المخرجون التسجيليون الذين احترفوا مهنة الإخراج بعدهم قد كثر عددهم. ولما كان الثلاثة قد ولدوا في أعقاب ثورة ١٩١٩، فقد جمع بينهم الحس الوطني المناهض للاستعمار، واتسمت ميولهم باليسارية، كما جعلوا قضية تحديث المجتمع هي قضيتهم الأساسية في أفلامهم، وجاءت أفلامهم مُتقاربة في طريقة علاجها التقليدي الذي يعتمد اساسًا على التعليق الصوتي الحماسي الذي يقول كل شيء، حتى تكاد ان تكون الصورة عندهم مجرد مادة ايضاحية. وكان المكون السياسي أحد أبعادهم الفكرية، وان لم يظهر ذلك في افلامهم مباشرة، وقد تم اعتقال سعد نديم أكثر من مرة بسبب نشاطه السياسي، كما تعرض صلاح التهامي إلى تهديدات بالاعتقال (انظر كمال رمزي، سعد نديم رائد السينما التسجيلية، وزارة الثقافة، المركز القومي للسينما، ١٩٨٨).

وقد ظهر هؤلاء الآباء الثلاثة الأوائل حسب أعمالهم الأولى على التوالي، سعد نديم (هل تعلم/ ١٩٤٧)، صلاح التهامي (مصنع الصفيح/ ١٩٥٤)، وثالثهم عبد القادر التلمساني (المحاصيل الحقلية/ ١٩٦٠).

كان سعد نديم (١٧ فبراير ١٩٢٠ – ١١ مارس ١٩٨٠) من أكثرهم إنتاجًا وأكثرهم تنوعًا في أفلامه، وكان اول مخرج تسجيلي يتولى رئاسة المركز القومي للأفلام التسجيلية، وهو المركز الذي كان يحلم بتحقيقه ويبشر به في ندواته ولقاءاته الثقافية المختلفة.

التحق بالعمل في ستوديو مصر، كمساعد مونتير في قسم المونتاج مع ابن خالته المخرج صلاح أبو سيف الذي كان يرأس القسم حينئذٍ في النصف الأول من الاربعينيات. ولمّا قرأ كتاب "الفيلم التسجيلي" للمخرج المنّظر الإنجليزي بول روثا أحد تلامذة جون جريرسون، اكتشف أن السينما التسجيلية انسب مجال يمكن ان يتفرغ فيه لبقية حياته.

كان أول فيلم من إخراج سعد نديم عام ١٩٤٦، هو فيلم "هل تعلم"، عن أهمية استخدام التليفونات في المجتمع المصري، وفي العام التالي قدم فيلم "الخيول العربية" لحساب الجمعية الزراعية التابعة لوزارة الزراعة. وفي نفس العام أخرج فيلمه الثالث "مصر الحديثة". ومن بعدهم قدم "صناعة السكر في مصر" و "مصانع كفر الدوار" عام ١٩٤٨، وتعد هذه الأفلام دعوة للاعتزاز بنهضة مصر الحديثة والثقة في قدرتها على خوض غمار الصناعة واستخدام التكنولوجيا.

وفي عام ١٩٥٠، حصل على منحة لمدة ٤ سنوات في إنجلترا، درس خلالها السينما التسجيلية على يد جون جريرسون. وعندما عاد إلى مصر، كانت "ثورة يوليو" قد أدركت أهمية الفيلم التسجيلي في الدعاية لمبادئها.

وانتجت مصلحة الاستعلامات (٣٦ فيلمًا قصيرًا)، كان نصيب سعد نديم منها اخراج ١٠ أفلام، ومنها فيلم "في منطقة قناة السويس" و "أعياد الجلاء" و"البترول في مصر".

وإبان العدوان الثلاثي على مصر، ١٩٥٦، تسلل المصور السينمائي حسن التلمساني إلى بورسعيد وصور الجثث المتناثرة في الشوارع وما أصاب المدينة من خراب، وصنع سعد نديم من هذه اللقطات فيلمه الأشهر "فليشهد العالم"، الذي تم توزيعه على نطاق واسع بالخارج عن طريق السفارات المصرية، وعُرض في مبنى هيئة الأمم المتحدة، اثناء مناقشة العدوان الثلاثي على مصر. فكان له تأثير كبير في تأييد موقف مصر.

ومع بداية التليفزيون المصري عام ١٩٦٠، يقدم سعد نديم حوالي (٤٠ فيلمًا) تعد من أفضل أفلامه، بدأها بسلسلة مكونة من (٧ أفلام) عن الصناعات المصرية الحديثة "البترول"، "الحديد والصلب". وتتناول السلسلة الثانية (١٠ أفلام) عن الحرف التقليدية التي تكشف عن عمق الموروث الشعبي المصري مثل: صناعة الزجاج، الحُصر، النجارة العربية، تشكيل الذهب، دبغ الجلود.

ومجموعة أخرى عن الحضارة المصرية القديمة "كوم امبو"، "معبد حورس" "معابد فيلة".. وعاد إلى نفس الموضوع لاحقًا عام ١٩٦١، ليقدم مجموعة كبيرة من الأفلام عن المعابد والاثار، من ابرزها فيلم "معبد أبو سنبل"، قبل نقله لموقعه الجديد اعلى الجبل حتى لا تغمره مياه السد العالي. ويعتمد سعد نديم في هذا الفيلم على التعليق المباشر على لسان شخصية الحارس النوبي العجوز، الذي يحكى لحفيده، ولنا ايضًا، جانبا من خطوات تنفيذ المشروع الضخم. ليجعل الموضوع أقرب للمُشاهد من استخدام التعليق الصوتي من خارج الكادر.

ومما رفع من قيمة مجموعة الأفلام عن "معابد فيلة" اللقطات التي اِستعان بها نديم من أفلامه السابقة وتكشف تفصيلا عن كيفية نقل المعبد وانقاذه من الغرق.

ويقترب سعد نديم من الانسان، بالمعنى الأنثروبولوجي الى حد ما، في فيلمين، هما "سكان النوبة" عام ١٩٦١، الذي يعتمد على التصوير المباشر للواقع ويتناول بعض جوانب من حياة أهل النوبة، وأسلوب حياتهم وتقاليدهم واحتفالاتهم ورسومهم المميزة على جدران بيوتهم، بينما يعتمد الفيلم الاخر "حكاية من النوبة" عام ١٩٦٣، على مجموعة من اللوحات التي رسمها عدد كبير من أفضل الفنانين المصريين الذين سجلوا كافة جوانب الحياة في النوبة القديمة قبل تهجير أصحابها إلى مساكنهم الجديدة في كوم أمبو.

ولتأكيد الصورة لجأ المُخرج إلى مصاحبتها بأصوات حية لما يماثلها في الواقع مثل دقات الدفوف في صورة "الزار"، وصوت الدجاج في صورة "السوق"، وصوت "الأجراس والترانيم" في صورة "الكنائس والأديرة". ويعتبر هذا الفيلم أول فيلم تسجيلي عربي يقدم عالمًا كاملًا من خلال اللوحات الثابتة، كما تميّز بمستوى فني رفيع وحيوية في الإيقاع.

ولكن، للأسف، يقُدم الفيلم وجهة النظر الدعائية للسلطة. بادعاء الترحيب الكاذب لأهل النوبة بهذه الهجرة، وربما لو عَرَض الفيلم مأساة النوبيين وآلامهم باعتبارها تجسيد لتضحيتهم لمصلحة الوطن، وتعبير اصدق لبطولتهم، كان سيضفي ذلك على الفيلم عمقًا انسانيًا دون ان يفقده شيئا من مقاصده الدعائية.

وكان أول أعمال سعد نديم من أفلام الفن فيلم "الفنان راغب عياد" ١٩٦٩، وفي نفس العام فيلم "الفن المصري المعاصر"، ثم "المثال المصري أنور عبد المولى" و"التفرغ في التصوير والنحت" عام ١٩٧٠، وآخرهم فيلم "بهزاد في بستان" عام ١٩٧٦، وفي الفيلم الأول والثالث يتناول كل منهما شخصية مفردة لفنان يقدم من خلاله بانوراما كاملة عن اعماله واسلوبه واهم مراحله الفنية، ويحلل بالكاميرا بعض اللوحات الهامة، يبدأ باللقطة العامة ثم ينتقل إلى تفاصيل اللوحة باللقطات القريبة والقريبة جدًا.

يأتي فيلم "الفن المصري المعاصر" وكذلك فيلم "التفرغ في التصوير والنحت" فيتناول في كل منهما عددًا كبيرًا من الفنانين المصريين الذين حازوا على منحة التفرغ، ونظرًا لكثرة الفنانين الذي تناولهم كل فيلم (حوالي ١٥ فنان) جاء العرض سريعًا يكتفي بتقديم لمحة عن كل منهم وعمله مع تعليق مُكثف، والفيلم على هذا النحو يعتبر نموذج جيد للفيلم الإعلامي عن موضوعه، حيث يستطيع المشاهد ان يحيط علما من خلاله بالأساليب والمدارس الفنية المتنوعة ويترك في نفس المُشاهد انطباعًا قويًا بثراء وحيوية الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة.

وكان الفيلم الأخير "بهزاد في بستان" عام ١٩٧٦، يستعرض لوحات المنمنمات للفنان الإيراني الشهير بهزاد التي رسمها منذ ٥٠٠ عام، وتصاحبها قصائد ديوان شعر سعدي الشيرازي التي كتبها منذ حوالي ٧٠٠ عام، وإذا علمنا ان افلامنا عن الفن قبل سعد نديم لم تتجاوز أربعة أعمال هي "الفنان ناجي" اخراج احسان فرغل ١٩٥٧، وفيلم "المثال مختار" اخراج ولي الدين سامح ١٩٥٧، و"الفن داخل السجون" اخراج رؤوف الشافعي، عام ١٩٥٩، و "تطور فن النحت" اخراج خليل شوقي، عام ١٩٦٠؛ لأدركنا الدور الريادي لسعد نديم في هذا المجال الذي انطلق فيه المخرجون من بعده والتزموا في معظم أعمالهم، بنفس منهج العرض الإعلامي الذي سار عليه سعد نديم.

عقب نكسة ١٩٦٧، يقدم سعد نديم فيلمين، هما "العار لأمريكا" بالتعاون مع احمد راشد، والثاني "لسنا وحدنا". ونظرا لانعدام إمكانية التصوير الفوري إبّان الحرب، لجأ سعد نديم الى استخدام الصور الفوتوغرافية الصحفية ليقدم الفيلمين ويُسهم بهما في الرد على هذه الهزيمة، ويدين العدوان ويستنهض الهمم الوطنية.

الفيلمان يوجهان لأمريكا الاتهام بدعم العدوان والعنصرية واهدار القيم الإنسانية التي تدّعيها، ويربط الفيلم الثاني بوجه خاص بين كفاح الشعب العربي وكفاح الشعب الفيتنامي، في مقاومة للاستعمار والاصرار على البناء. وذلك من خلال مجموعة كبيرة من الصور الفوتوغرافية التي تعبر عن هذه الأفكار، وتنتقل الكاميرا فيما بينها او تتحرك داخل بعضها او تربط مونتاجيا بين بعض مناظرها لتفجر المعنى المطلوب.

وفي العام التالي ١٩٦٨، بعد عدة شهور من النكسة يقدم سعد نديم واحد من اهم أفلام المعركة "عدوان على العالم العربي" (٣٠ ق) ويحتوي صور واقعية من عمليات العدوان واثارها من تخريب وتشريد وتشويه اجساد و وجوه محترقة في كل مكان، مصر وسوريا والأردن، ويربط بين حرب ٦٧ و ٥٦ لمحاولة تدمير المشروع الحضاري المصري، الذي يتجسد هنا من خلال مشاهد مأخوذة من أفلامه السابقة عن بناء المدارس والمصانع والمستشفيات.. والسد العالي.

وينتهي الفيلم بالإصرار على المقاومة وتصفية العدو وإعادة البناء. وقد ساعد طول الفيلم نسبيا (٣٠ ق) في الإحاطة بموضوعه رغم اتساعه كما كانت كثافة الصور الحية سواء المصورة او المأخوذة من الأفلام السابقة عاملا أساسيا في اثراء التعبير عن موضوع الفيلم.

وعبر سعد نديم، عن الانتصار في حرب اكتوبر ٧٣ بعددٍ من أفلام التسجيلية، وكان منها فيلم "مهرجان الشباب" ١٩٧٤، عن استعراضات مهرجان الشباب في احتفالات أكتوبر، وفيلم "موكب النصر" ٧٤ (١٦ق)، عن استعراض القوات المسلحة في احتفالات أكتوبر. وفيلم "٦ أكتوبر" ١٩٧٤ (١٧ق) عن احتفالات النصر

بعد العبور، وفيلم "٦ أكتوبر والثقافة" ١٩٧٥، عن استعراض المظاهر الثقافية التي عمت مصر بمناسبة الانتصارات. وآخرهم فيلم "قناة السويس" ١٩٧٩، عن تطهير وتعميق مجرى القناة وحفر نفق يربط بين ضفتيها.

لقد سمح وفرة انتاج الأفلام التسجيلية التي أخرجها سعد نديم وتنوع موضوعاتها وما قدمه من اجتهادات في تشكيلها – داخل اطار الترويج للحداثة وإزكاء الشعور الوطني - بتأسيس تقاليد الفيلم التسجيلي المصري. سواء من حيث الموضوع أو المعالجة. وهي التقاليد التي حافظ عليها معظم المخرجين من بعده. ويؤكد دوره باعتباره في مقدمة آباء السينما التسجيلية المصرية.

صلاح التهامي والحداثة

صلاح التهامي هو أكثر آباء السينما التسجيلية، ارتباطًا بفكرة الحداثة، بما اخرجه من أفلام تسجيلية شغل الترويج لمظاهر الحداثة معظمها، لذلك لم يكن غريبًا ان يكون صاحب أطول سلسلة من الأفلام التسجيلية في تاريخ السينما المصرية، عن أكبر مشروع تنموي مصري، وهو مشروع "السد العالي"، وقد اخرج عنه عددًا من الأفلام؛ سلسلة "سباق مع الزمن"(٣٦ فيلمًا)، يتابع فيها تطور المشروع شهرًا بشهر (١٩٦٢: ١٩٦٤)، بالإضافة الى سلسلة أخرى عن ذات الموضوع "مذكرات مهندس" تتابع المشروع سنة بعد أخرى. ذلك إلى جانب أفلام أخرى متفرقة، عن نتائج المشروع التنموي الكبير، مثل "كهرباء السد العالي" (١٥ق)، عام ١٩٧٠، و "سد مصر العالي" (٣٣ق)، عام ١٩٧٢،"أنفاق السد العالي"(١٥ق)، عام ١٩٧٣. وكلها أفلام تكشف عن امتداد اثر السد العالي في تحديث الحياة المصرية.

وتصل سلسلة "سباق مع الزمن" إلى ذروتها في فيلم "٤ أيام مجيدة"، حيث صور اللحظة التاريخية لتحويل مجرى النهر. وقد حضر الرئيس الروسي وقتها "خروشوف" هذه اللحظة الدرامية، وظهر في الفيلم مع الرئيس المصري جمال عبد الناصر في سيارة مكشوفة يردان على تحية الجماهير التي احتشدت طوال الطريق لترحب بالزعيمين.

كما كان من الواضح ان صلاح بذل قصارى جهده للارتفاع بمستوى هذا الفيلم فنيًا في الصورة، بالإضافة لما وفره من اهتمام غير مسبوق بشريط الصوت، الذي يتضمن إلى جانب صوت المذيع المتميز "سعد لبيب" المليء بالحماس، موسيقى مارش عسكري، بالإضافة إلى المؤثرات الصوتية التي لم يهملها هذه المرة.

ويرى صلاح التهامي أن العمل، المبني على العلم، هو طريق مصر للتحرر الوطني، وصنع مستقبل افضل، وتتجلى هذه الرؤية خاصة، في أفلامه الستة عن مصنع الألمونيوم في نجع حمادي، نذكر منها "مصر الأمل"(٣٠ق) ١٩٨٣، و"الألومنيوم والتطور الحضاري"(٢٠ق) عام ١٩٩٥، و"الألومنيوم وافاق المستقبل"(٢٠ق) عام ١٩٩٦. وعلى مدار هذه الأفلام، "يتعمد صلاح ان يسجل بقدرٍ من القداسة، وقوف العمال أمام وهج النيران، وجلوس الاخصائيين قبالة الأجهزة الحديثة، ان هذه المجموعة المميزة من الأفلام، تعتبر حقًا انشودة الجهد البشري، المبني على العلم والعمل"(يقول كمال رمزي، صلاح التهامي "عصر التفاؤل"، ص ١٣).

كما لم تكن أفلامه الأخرى بعيدة عن قضية التحديث، حتى تبدو كل أفلامه وكأنها تحقق اتجاهًا واحدًا في اختيار موضوعاتها ليخدم نفس الهدف.

يؤمن صلاح التهامي بارتباط تحديث المجتمع ببناء المصانع وتوفير الأدوات الحديثة، وعن هذا التوجه اخرج (حوالي١١فيلمًا) ونذكر منها "صناع المستقبل"(٢٠ق)، عام ١٩٦٠، وهو زيارة لمصانع الغزل والنسيج في المحلة لبيان دورها في تطوير اشكال الحياة. و "يد تبني"(١٠ق)، عام ١٩٧٣، عن دور الأيدي المصرية العاملة في مختلف المهارات والحرف، التي تسهم في بناء مستقبل مصر الصناعي والاستفادة من الإمكانيات الجديدة لإدارة أحدث الآلات في مُجمع الحديد والصلب بحلوان. وفيلم "على أرض الصعيد"(١٧ق)، عام ١٩٧٦، وهو رصد لحركة التطور الاجتماعي في نجع حمادي وقرى البهجورة حيث اجتذبت المصانع آلاف العمال يكتسبون الخبرة ويحصلون على الاجر العادل. وكذلك فيلم "واحات حديثة" (١٠ق)، عام ١٩٥٦، وعن تطور شكل الحياة في احدى الواحات التي يتم استخراج البترول منها وسط الصحراء.

وعن تحديث طرق الزراعة، يُخرج صلاح (حوالي ٦ أفلام)، نذكر منها "ري الأراضي الصحراوية"(١٠ق)، عام ١٩٥٤.

وفي فيلم دياب"(٣٠ق)، عام ١٩٥٦، يلجأ صلاح التهامي إلى ادخال عنصر التمثيل في الفيلم التسجيلي، للحصول على المزيد من التأكيد لما يطرحه من أفكار، حيث يقوم شاب من الفلاحين "دياب" بالأعمال التحديثية المطلوبة، مع شرحها، بديلا عن التعليق الصوتي في الفيلم التسجيلي التقليدي، ويحتل الفيلم مكانة خاصة بين أفلامه عن تحديث طرق الزراعة، فقد جاء مبكرًا يدعوا إلى استخدام الطرق الحديثة في الري والحصاد، اضف الى هذا الفيلم يتمتع بنزعة "علمانية" في التفكير، تجعله يرفض ويتصدى للمنطق التواكلي.

أما عن التطور الاقتصادي، جاء فيلم "من أجل مصر" (١٥ق)، عام ١٩٧٠، عن التطور الاقتصادي ابتداء من تأسيس بنك مصر وشركاته، وحتى قرار مصر تأميم البنوك لتحرير الاقتصاد المصري من السيطرة الأجنبية.

وتعتبر أفلامه عن الفنون تعبيرًا لوجهٍ آخر من وجوه تحديث المجتمع، مثل "عالم الفنان حسن حشمت"(١٠ق) عام ١٩٧٩، و "عالم الفنان سعيد الصدر"(١١ق) عام ١٩٨٢، و"فنان مصري معاصر/ محمد هجرس" (٢٣ق)، عام ١٩٩٠.

ويربط صلاح التهامي بين العلم والحداثة في أفلام مثل "طبيب عالمي"(١٨ ق)عام ١٩٨٠، و "من أجل مصر"(٥٠ ق) عام ١٩٨١، وهو عن التطور العلمي في المركز القومي للبحوث خلال ٢٥ عاما.

وعندما تعرض صلاح لموضوعات تتعلق بالتاريخ المصري القديم، لم يتوقف عند قيمتها القديمة، وانما احتفظ في هذه الموضوعات برؤيته الحداثية ايضًا، كما في فيلم "بعث التاريخ"(١٠ق) ١٩٥٥، و"مصر أم الدنيا" (٣٧ق) ١٩٥٧. و"الأزهر مدرسة الوطنية" (١٧ق) ١٩٨٣.

ويستوعب التهامي بنظرته الحداثية فيلمه "الوحدة الوطنية"(٢٠ق) عام ١٩٩٤، وافلام أخرى عن تأكيد الهوية العربية (حوالي١٠افلام)، عن المدن السورية، مثل "حمص" و"دمشق" و"حماة"...، وتم تنفيذها اثناء فترة الوحدة العربية بين مصر وسوريا (١٩٥٨: ١٩٦٢).

بهذه المنهجية التي تبدو واضحة في أفلامه، يتميز التهامي بين اقرانه، ولعله بذلك يمثل أحد النماذج الفريدة في تاريخ السينما التسجيلية المصرية. ولم تكن أفلامه مجرد تسجيل للواقع، بل كانت أيضا بمثابة تأييد وتمسك ودفع للأمام لتحقيق هذه الإنجازات التي كانت حلمًا. ويرجع اتجاه صلاح إلى إخراج أفلامه على هذا النحو من الحداثية إلى البيئة الثقافية التي نشأ فيها وشكّلت اتجاهاته.

صلاح التهامي، (١٩٢٢- ١٩٩٧) المولود في القاهرة، تفتح وعيه مع اندلاع الحرب العالمية الثانية، كما حدث مع سعد نديم، وانصهر مثله، مع الاف الطلبة الجامعيين، في بوتقة النضال الوطني، ابان دراسته للأدب الإنجليزي، بجامعة القاهرة، التي تخرج منها عام ١٩٤٥.

وشهدت مصر وقتها مدا ثوريا هائلا وتكونت العديد من الجمعيات الثقافية، ذات الاهتمامات الأدبية والفنية، والتي لا تخلو طبعًا من اتجاهات سياسية وطنية الجوهر، وجماعات يسارية الصبغة والتوجه مثل "الفن والحرية"، و"الخبز والحرية"، "الثقافة والفراغ"، "الجرامفون"، "شكسبير"، التي كان صلاح التهامي أحد أعضاءها. وفي هذه الجمعيات، امتزج الكتاب بالنقاد، واختلط الفنانون التشكيليون بالسينمائيين، وبدا الجميع كما لو انهم يطمحون الى استيعاب العالم كله.

تعرّف صلاح التهامي على السينما التسجيلية من خلال ندوة أسبوعية كانت تقام في "سينما مترو"، حول فيلم من الأفلام التسجيلية. وجذبته هذه العروض بنوعية افلامها المميزة التي تقدم حصيلة كبيرة من المعلومات، وهو ما حرص عليه في أفلامه التي كانت

تعتمد على التعليق المباشر الذي يحتوي الكثير من المعلومات عن موضوعه، شأنه في ذلك شأن معظم التسجيليين في جيله، ومن سبقوه، ومن جاءوا من بعده.

وفتح صلاح التهامي باب الترجمة في المكتبة السينمائية، واختار ترجمه كتاب "الفن السينمائي" تأليف بودوفكين، وكتاب "السينما التسجيلية" تأليف جريرسون. وكانت هذه الترجمة بمثابة مؤشر لاتجاهه الفكري نحو السينما التسجيلية

وطوال عشرات الأعوام، عمل، صلاح التهامي، على تجميع السينمائيين التسجيلين، داخل مصر، في جمعية خاصة بهم، ذات اهداف ثقافية، ثم عمل مواصلة تجميع التسجيليين، على مستوى الوطن العربي كله ورأس اتحاد "السينمائيين التسجيليين العرب".

وجاءت أفلام صلاح التهامي تعبر عن طموحات المصريين، وتدعم آمالهم، بمثابة "زغرودة فرح" بما يتم من إنجازات تحديثية في المجتمع المصري. وعندما كتب الناقد كمال رمزي، عن المخرج صلاح التهامي، كتابًا، اختار له عنوانًا مميزًا "صلاح التهامي.. عصر التفاؤل". فنفذ بهذا العنوان إلى قلب الحقيقة التي يمثلها صلاح التهامي بأعماله.

عبد القادر التلمساني
والتحرر من قيود المموِّل

أحد رواد السينما التسجيلية الكبار في مصر، هو أول من ادخل تغيير نوعي في دائرة انتاج الأفلام التسجيلية، بإنشاء **أول شركة قطاع خاص "التلمسانية اخوان"**، ومن ابرز عناصر فريق العمل في هذه الشركة، حسن التلمساني رائد التصوير في السينما التسجيلية، المونتير حسين عفيفي، الموسيقار سليمان جميل، الصحفي صلاح حافظ.

واتاح هذا التغيير مساحة أوسع من الحرية للمخرج التسجيلي لم تكن متاحة له من قبل، ولسنا بعيدًا عن المعركة التي نشبت بين الشركة والممول" مصلحة الاستعلامات"، بخصوص فيلم "سباق مع البشر"١٩٧٩، ٣٠ ق، والذي يمثل الجزء الثاني من فيلم "انفجار" ١٩٧٩، ٣٠ق، وقد رفض الممول استلامها إلا بعد ان تم اجراء بعض التعديلات عليها.

وكان هذا التغيير بمثابة مُغامرة حقيقية، حيث كانت الأفلام التسجيلية حتى وقتها، تعتمد في تمويلها على منتج ممُول وتكون الأفلام في هذه الحالة محاصرة في الأهداف التي يحددها هذا المنتج الممُول، سواء اعلن عنها أو كانت ضمنية، وكان على المخرج أن يَلتزم بها سواء كان مقتنع بها أو اقنع نفسه بها.

وكانت الحرية التي اتاحتها هذه المُغامرة التلمسانية للمخرج، بمثابة خطوة أولى مهدّت للحصول على حريات أوسع في المراحل التالية، كما حدث مع عطيات الأبنودي التي أسست شركتها الخاصة ايضًا. واستطاعت من خلالها تناول مشاكل وقضايا المهمشين الذين لم تقترب منهم الكاميرا السينمائية من قبل. اليوم يتمتع المخرجون التسجيليون بهذه الحرية التي تتسع رقعتها امامهم، والفضل في ذلك يرجع إلى البداية التي فتحها أمامهم عبد القادر التلمساني وشركته.

قد اتاحت تجربة شركة "التلمساني اخوان" حرية اختيار الموضوع وحرية التعبير عنه بالطريقة التي تروق للمخرج. واتسمت أفلام التلمسانية بطابع ثقافي عام

يُشبع حاجة الجمهور العربي والإسلامي، حتى يمكن ضمان توزيعها واسترداد التكاليف دون الحاجة لجهة إنتاجية ممولة،

ويعتبر عبد القادر التلمساني (١٩٢٤- ٢٠٠٣) رائدًا أيضًا في اخراج أول مجموعة أفلام تسجيلية ثقافية عامة، في مقدمتها مجموعة تضم عشرين فيلما تسجيليًا، كتب لها التعليق الصوتي واداه الصحفي صلاح حافظ، ونشرت التعليقات في كتاب، وضع مقدمته المخرج الفنان أحمد كامل مرسي، وكتب تعقيبًا عليه الكاتب مختار السويفي.

ومما جاء على لسان المخرج أحمد كامل مرسي عن هذه الأفلام "انها تتميز بأسلوب رصين، لا يخلوا من الرقة والشاعرية، والتشويق والجاذبية، وفي اعتقادهم – يقصد التلمسانية-الصادق ان السينما فن ورسالة...". والكاتب مختار السويفي الذي شارك في كتابة سيناريوهين من أفلام "التلمساني إخوان" يقول عن عمله معهم "لقد تأثرت بإيمانهم الشديد بالسينما التسجيلية باعتبارها رسالة تنوير وتثقيف، إلى جانب دورها المؤثر كمتعة فنية للإنسان المعاصر". (من كتاب "عشرون فيلمًا تسجيليًا عن الحياة والفن في مصر"، تقديم احمد كامل مرسي، الدار المصرية اللبنانية، ط١، ١٩٩٢).

ومن بين الأفلام الثقافية التي انتجتها شركة "التلمساني إخوان" نخص بالذكر سبعة أفلام، وهي بمثابة فتح جديد غير مسبوق في السينما التسجيلية وتتمثل في :

- "رحلة في كتاب وصف مصر" ١٩٧٢، رحلة بالكاميرا في كتاب علماء الحملة الفرنسية "وصف مصر" يصور الاثار الفرعونية والإسلامية واشكال الحياة الاجتماعية في مصر زمن الحملة الفرنسية (١٧٩٨ - ١٨٠١).

- "دار الفن في القرية"، ١٩٧٣، عن مدرسة المهندس ويصا واصف التي علم فيها أطفال قرية "الحرانية" حرفة الرسم على السجاد، وقد كبروا الآن وصاروا رجالا، وانتجوا من اعمال الفن ما يلقى اقبالا في الخارج والداخل.

- "فنون الخط العربي"، ١٩٧٤، متابعة لنشأة وتطور الخط العربي، وأنواع الخطوط من كوفي إلى نسخ إلى ديواني وغيرها.. مع ابراز جمالياتها واستخداماته المختلفة في الآثار الإسلامية والمخطوطات القديمة وعلاقة الخط العربي وتكويناته ورسومه بالفنون التشكيلية.

- "زخارف عربية"، ١٩٧٤، عن فنون الزخرفة العربية والعمارة الإسلامية، والمأذن والقباب والأسبلة والزجاج المعشق وغيرها...

- "زخارف قبطية"، ١٩٧٥، دراسة فنية للزخرفة القبطية منذ القرن الأول الميلادي وحتى العصر الحديث.

- "المصحف الشريف"، ١٩٧٧، دراسة فنية للزخارف العربية والخطوط في المصحف الشريف. منذ مصحف سيدنا عثمان –مصحف الامام – وحتى مصاحف العصر الحديث.

- "صحراء سفاري" ١٩٧٨، رحلة سياحية لجماعة من الأجانب في الصحراء الغربية، في الواحات الخارجة والداخلة، ومن خلال عيون افراد الفوج السياحي نرى ونستكشف معهم ما تمتاز به هذه الصحراء من جمال وجلال.

وقد لاقت هذه المجموعة من الافلام قبولا من جمهورٍ واسعٍ، حتى ان بعضها استدعى طبع نيجاتيف جديد حيث استهلك النيجاتيف الأول، نتيجة لكثرة طباعته.

وإلى جانب ما ذكرناه من أفلام ثقافية، سبق ان قدم عبد القادر التلمساني، فيلم "الأراجوز في المعركة" عام ١٩٥٧، وأربعة أفلام لوزارة الزراعة عام ١٩٦٠، وجبال سيناء ١٩٦١، واليوم العظيم ١٩٦٤، والسد العالي وجدعان البحيرة ١٩٦٥، والسد العالي وفن الفلاحين ١٩٦٧، وبعدها تفرغ لعمله في شركة "أفلام التلمساني اخوان".

ولم يقتصر نشاط عبد القادر التلمساني على ما اضافه من جديد في السينما التسجيلية فقد امتدّ نشاطه إلى مجالات ثقافية أخرى تكشف عن جذوره أو قاعدته الثقافية الواسعة، فهو بعد أن تخرج من معهد السينما في باريس "الايديك" عام ١٩٥٣. كان من أوائل من اخرجوا أفلام للأطفال مثل "الاخوان الصديقان"، ١٩٦٢، و"قصة شجرة"، ١٩٧٥. كذلك ترجم عدة مسرحيات من روائع المسرح العالمي، واستخدم في ترجمتها اللغة المصرية الدارجة وليس الفصحى، ومنها: الساكن الجديد، الدرس، ضحايا الواجب، الكراسي ليوجين يونيسكو. كما ترجم أيضًا بعض اعمال كافكا وبريخت وانطون تشيكوف. وكتب للإذاعة عدة تمثيليات في الفترة (١٩٦١ - ١٩٧٠)، وكتب للتليفزيون عدة تمثيليات أيضًا، تتراوح اطوالها من نص ساعة إلى ساعتين (١٩٦٠ - ١٩٦٥).

وقد اتسمّت أفلامه التسجيلية عامةً بالحفاظ على مواصفات الفيلم التسجيلي التقليدي، ومنها وجود التعليق الصوتي، ولذلك اهتم بان يكتب له التعليق ويؤديه الكاتب الصحفي الأديب صلاح حافظ وخصوصًا فيما ذكرناه من أفلام ثقافية.

الأبناء

٢٠١١ /٨ /١٧

داخل الكادر

أحمد راشد

راهب السينما التسجيليّة

في نوفمبر عام ٢٠٠٦، رحل عنا أحد فرسان السينما التسجيليّة الذي احتل في قلوب أصدقائه ومعارفه مكانة خاصة، لما إتسم به من سماحة وسعة صدر وحب للآخرين. واحتل في تاريخ السينما التسجيليّة المصريّة موقعًا متميزًا؛ لما قدمه من أعمال تشهد بجديته وإخلاصه، وتكشف عن موهبة أصيلة. إنه المخرج التسجيلي أحمد راشد، الذي وهب حياته لهذا الفن.

في مقدمة إبداعاته التسجيليّة فيلم "أبطال من مصر" ١٩٧٤ الذي يعتبر من أبرز وأهم أفلامنا التسجيليّة عن حرب أكتوبر إن لم يكن أبرزها وأهمها جميعًا، وإن كان التليفزيون المصري لا يرحب بعرضه ربما لأسباب يدركها القارئ توًا. فالفيلم لا يقتصر على الكشف عن بطولة الشهيد فتحي عبادة، وإنما يكشف لنا أيضا عن بطولة أسرته الفقيرة المكونة من الأب رئيس العمال في هيئة الطرق والكباري، والأم التي تعمل مشرفة نظافة في وحدة صحيّة محلية، وتسعة من الإخوة كان هو أكبرهم. هذه الأسرة الريفيّة رغم فقرها الواضح في المسكن الخالي من الأثاث تقريبًا وحوائطه بالطوب عاريّة من أي طلاء، تكافح مع ابنها الأكبر فتحي حتى يحصل على شهادته الجامعيّة بتفوق ويعد رسالته للماجستير. الأسرة تنتظر منه أن يكون سندًا لها في النهاية. لكنه يستشهد في الحرب. ويترك أسرته تواصل كفاحها اليومي مع بقيّة الأبناء. ونرى الابن الأكبر منهم في الزي العسكري يؤدي دوره في الخدمة العسكريّة. وعلى المشاهد أن يستنتج من الذي يدفع ثمن النصر ومن الذي يفوز بغنائمه. ومن هم الأبطال الحقيقيون!؟؟، لم يُخرج أحمد راشد الفيلم من منطلق إيديولوجيّ فلم يكن هو إيديولوجيًا، وإنما أخرجه بروح وطنيّة كشفت شفافيّة رؤيته عن جوانب أعمق من مجرد تسجيل بطولة ضابط مجند شهيد.

وعن الفيلم يقول كمال رمزي:" إنه قصيدة مليئة بالشجن، مليئة بالقوة، مفعمة بالجمال". أما سامي السلاموني فيقول "إنه واحد من أفضل ما قدمته السينما التسجيليّة في تاريخها كله، لانه نموذج لرسالة الفيلم التسجيلي الحقيقيّة".

ولم يكن غريبًا على راشد الذي سبق وأن كشف عن حسه الوطني بأول فيلم من إخراجه "العار لأمريكا" عام ١٩٦٧ (بعد أن كتب السيناريو وعمل مساعدًا لعددٍ من الأفلام التسجيليّة مع أحمد كامل مرسي ويوسف شاهين وإحسان فرغل وصلاح التهامي).

في الفيلم يكشف عن عنصريّة أمريكا وفضائحها في فيتنام. ومن خلاله يقدم تجربة رائدة في السينما التسجيليّة باعتماده على الصور الفوتوغرافيّة فقط، التي جمّعها له رفيق عمره سعيد شيمي من المجلات والصحف الأمريكية والغربية. عن الفيلم قال الأديب يحيى حقي "استطاع الفيلم أن يبلغ مستوى رفيعًا من التعبير الفني، بفضل أسلوبه في اختيار الصور والمفارقات والمتناقضات، الباعثة على الأسى حينا والضحك حينا، جاء الفيلم وجمع بين شتاته صرحًا متكاملا اكتسبت فيه كل صورة مزيدًا من التعبير لم يكن لها أن تبلغه لو ظلت فردانيّة" (نقلا جريدة المساء).

وعندما شاع في الغرب اتهام الفدائيين الفلسطينيين بالإرهاب، قدّم راشد فيلمه "لماذا" ١٩٧٠، ليكشف عن أسباب المقاومة الفلسطينيّة للاستعمار الصهيوني لفلسطين، حتى يرفع عنهم التهمة.

وفي عام ١٩٧١ قدّم فيلمه "بورسعيد"، الذي يقارن فيه بين ما كانت عليه المدينة من حيويّة وما أصابها من خراب على يد عدوان ٦٧، ويحاول بالفيلم أن يبعث الأمل من جديد في العودة.

وعن الفيلم يقول سمير فريد: "استطاع راشد من خلال التعليق البسيط الموحي الذي كتبه وألقاه عبد الرحمن عرنوس على لسان البحار العجوز، رصد مظاهر الحياة اليوميّة والتعبير عن عناد الإنسان المقدس، كما انه ينتزع الأمل انتزاعًا من سماء بورسعيد التي تنتظر مطلع الشمس من جديد".

راشد وأفلامه التسجيليّة

وإلى جانب ما قدمه أحمد راشد من أفلام وطنية كان أول ما شغل رؤيته التسجيليّة، رصد صور من الحياة المصريّة اليوميّة. وهو ما اتضح في أول محاولاته للإخراج على مستوى الهواة في فيلم "شهر الصيام" ١٩٦٦، من إنتاج جمعيّة الفيلم (للهواة) التي شارك في تأسيسها عام ١٩٦٠. وفي نفس هذا الاتجاه قدّم من الأفلام: "الدراسة تبدأ، معرض الفنانين الفلسطينيين، ليالي رمضان الثقافيّة، الناس والصيف، هواة الحمام، اليونان ومصر ١٩٧٠

عن العلاقات الطيبة بين أبناء الجالية اليونانيّة التي تعيش في الإسكندريّة مع الشعب السكندري، وفيلم ٣٠٠ فنان ١٩٧٠ عن حركة الفن التشكيلي المعاصر في مصر. وعنه يقول رفيق الصبان:"إن ما يؤرق راشد في المعرض الذي يراه... ويسجل انطباعه عنه هو بحثه الدائم عن مصر"(نشرة نادي السينما).

كما انشغل راشد برصد بعض مظاهر تطور المجتمع في عصره، كما في كهربة الريف ١٩٧٢، الشباب والباليه، إحياء الموسيقى العربيّة، القصر الجديد وهو فيلم مُجمع مأخوذ من عدة لقطات سبق تسجيلها تعرض للنشاطات المختلفة لقصور الثقافة في مختلف المحافظات، وفيه كتب التعليق شعرًا وسجله بصوته الشاعر عبد الرحمن الأبنودي؛ ولعلها التجربة الأولى في استخدام التعليق بصوت شاعر في فيلم تسجيلي، وفيلم التعليم في مصر١٩٦٩ يركز على مظاهر التعليم التكنولوجي في مصر والتقدم العلمي في معاهدنا وكلياتنا المختلفة (في حينه).

وعن الأعلام من الرموز المصريّة، أخرج:

- "أم كلثوم... اللحن الأخير" ١٩٧٥، وفيه تسجيل بروفات أم كلثوم مع الموسيقار سيد مكاوي لآخر لحن لم تتمكن من تكملته "أوقاتي بتحلو معاك" الأغنيّة التي غنّاها سيد مكاوي فيما بعد. يتضمن الفيلم تسجيلا لأم كلثوم مع الإذاعي وجدي الحكيم بصوتها تحكي عن حياتها.

- فيلم "توفيق الحكيم.. عصفور من الشرق" ١٩٧٦. عنه يقول حسن فؤاد في مجلة صباح الخير: "فكرة الفيلم تتناول حياة توفيق الحكيم منذ كان نائبًا في الأرياف حتى أصبح عصفورًا من الشرق في باريس والعودة إلى مصر في انتظار عودة الروح، واختار المخرج التعليق في الفيلم من مقاطع من كتب توفيق الحكيم المختلفة".

- فيلم "مهرجان حافظ وشوقي" ١٩٨٣، تضمن الفيلم تصوير بيت حافظ في السيدة زينب وقصر شوقي في "كرمة ابن هانئ" بالجيزة، وقصيدة شوقي عن النيل ألقاها الفنان محمود يس في معبد أنس الوجود بأسوان.

- فيلم "يحي حقي.. عطر الأحباب" ١٩٩٣، يبدأ الفيلم بعبارة يحي حقي "لو عصرتني في عصارة القصب حتنزل كل نقطة من دمي مصريّة... رغم أني من أصل تركي".

وإذا كان من المعهود أن ننظر إلى الأفلام التسجيليّة باعتبارها أفلامًا جادة، وأحيانا مُتجهمة وغالبًا إعلاميّة معلوماتية؛ إلا أن فيلم أحمد راشد "رحلة سلام" ١٩٧٣ يأتي مختلفًا، فمن بين كلّ أفلامنا التسجيليّة أرى فيلمه واحدًا من أمتع وأبهج هذه الأفلام. فيه قدّم بروح شبابيّة مبتهجة مظاهر الاحتفالات الفنيّة والثقافيّة لفرق شباب من الدول

المختلفة بمهرجان الشباب الدولي في برلين عام ٧٣، من خلال متابعة ما قدمته فرقنا الفنيّة من الشباب الذين شاركوا في هذا المهرجان. ممّا أبرز حيويّة الفيلم وأضفى عليه جاذبيته، كما احتفظ للمهرجان برونقه الإحتفالي المبهر بل وجعله مكثفًا، تصوير سعيد شيمي ومونتاج أحمد متولي.

وكان لي حظ المشاركة في هذا المهرجان بعرض فيلمي "النيل أرزاق"، وشاهدت بنفسي الجهد المضني الذي بذله الصديقان أحمد راشد وسعيد شيمي في تصوير هذا الفيلم. كان عملا شاقًا وهما يحملان على أكتافهما معدات التصوير بدون سيارة، وبدون مصاحبتهما الفريق المساعد المعهود وقتها، نظرًا لثقل المعدات ومتطلباتها المعقدة، الأمر الذي أصبح مختلفًا اليوم.

لكن الفيلم عندما عرض في مهرجان ليبتزج الدولي للأفلام التسجيليّة والقصيرة استقبل استقبالا حافلا ونال جائزة الصداقة بين الشعوب. ولم تكن هذه هي الجائزة الوحيدة التي نالها راشد، وإنما نال عن أعماله من الجوائز الدوليّة والمحليّة ١٤ جائزة أخرى. وكانت أفلامه من أوائل الأفلام التسجيليّة المصريّة التي تحصل على جوائز دوليّة في المهرجانات العالميّة. وتمثل مصر في الخارج.

حكايات تسجيليّة

ثلاث حكايات طريفة يتضمنها كتاب "حياتي في السينما التسجيليّة"، الذي كتبه أحمد راشد ونُشر في سلسلة آفاق السينما العدد ٥٠ . وكل حكاية منها لها دلالتها الخاصة في مجال عمل الأفلام التسجيليّة.

الحكاية الأولى، صورة عن بعض المشاق التي تواجه أحد الهواة من صنَّاع الفيلم التسجيلي أيام الستينيات. عندما قام راشد باختيار الموسيقى لفيلمه الأول "شهر الصيام" مع زميله في جمعيّة الفيلم محمد عبد الله الشفقي من اسطوانات، وعرض النتيجة على الزميل سليمان جميل الذي اقنعه برداءة هذه الطريقة. وكان الحلّ نظرًا لاقتراب موعد عرض الفيلم في حفل الجمعيّة بمرور ٦ سنوات على إنشاءها، أن يقوم هو - سليمان جميل- بوضع موسيقى جديدة مصاحبة على البيانو، فتم تحويل صالة شقته إلى قاعة للتسجيل وتم وضع آلة عرض مقاس ١٦ مم في البلكون كان قد استعارها راشد من الصحفيّة سعاد منسي، وتم اغلاق الباب الزجاجي المؤدي للصالة جيدًا حتى لا يُسمع صوت الآلة، وقام سليمان جميل بالعزف على البيانو متابعًا الصور التي تعرض أمامه، ومسجلا العزف على جهاز تسجيله الشخصي.

وبعد ذلك أخذ راشد شريط التسجيل مقاس ٤/١ بوصة لنقله على شريط مغناطيسي، فقال له أ/ عزيز فاضل مهندس الصوت الكبير وهو يشفق عليه "أن جهاز النقل في الاستوديو يسمع الناحيتين من شريط التسجيل، فلابد من مسح أحدهما"، فأخذ راشد

الشريط مسرعًا وذهب به إلى منزل أقرب صديق يمتلك جهاز تسجيل. ولمّا تم ذلك عاد فرحًا للمهندس عزيز فاضل الذي ظلّ في انتظاره حتى الخامسة عصرًا تقديرًا لظروف الفيلم العاجلة، ورفع الشريط على الجهاز فإذا هو خالي تماما!!، للأسف... تم مسح الناحيتين وضاع كل جهد الزميل سليمان جميل وضاعت الموسيقى كلها. وأشفق راشد على سليمان جميل أكثر ممّا حزن على نفسه، وأخبره بصعوبة بهذا الموقف المحرج، ولكن سليمان قبل بطيب خاطر إعادة التسجيل، فحولوا الشقة الى ستوديو كالمرّة السابقة.

وفي الصباح، تم نقل الموسيقى إلى استوديو الأهرام على شريط ١٦ مم وفي أستديو مصر تم ضبطها مع الصورة على الموفيولا وتركيب الصوت الخاص بإطلاق المدفع، ونقل الشريط المغناطيسي إلى شريط ضوئي؛ بمساعدة الزميلة منى الصبان التي قامت بتقطيع الفيلم "النيجاتيف" وضبط الصورة مع الصوت، وبعدها خرجت النسخة الأولى من الفيلم صوت وصورة في السادسة تمامًا، وتم الإفطار بها طازجة للعرض في حفل الجمعيّة.

الحكاية الثانية عن أخلاقيّات المخرج التسجيلي، عندما كان راشد يصور لقطات من فيلم "اليونان ومصر" ١٩٧٠ في المقابر اليونانيّة بالإسكندرية، كانت هناك سيدة شابة جميلة تضع بعض الورود على أحد المقابر وصورها راشد دون استئذان. ولكنها لاحظت ذلك فأرسلت حارس المقابر إليه يطلب منه عدم وضع هذه الصورة لها في الفيلم. حتى لا تعرضها لمشاكل خاصة مع اسرتها، فهي تأتي هنا مرّة كل أسبوع لتضع بعض الورود على مقبرة خطيبها السابق، فأخبر راشد الحارس أنه لن يضع اللقطة في الفيلم، وأنه سيحضر له السالب والموجب لهذه اللقطة ليسلمها لها حتى تطمئن اكثر. ولكن لم يُسلم راشد اللقطة للحارس خشية أن يساء استخدامها. لكنه أعدمها، وتخلى عن استخدامها في الفيلم، حتى يفي بوعده.

الحكاية الثالثة عن الارتجال، وهو عملية تصوير أشياء أو أحداث لم يسبق الإعداد لها في السيناريو أو خطة العمل. وعليه يعتمد المخرج التسجيلي "الذي يصوّر واقعًا متغيّرًا لا يمكن التحكم فيه" على خلاف المخرج الروائي "الذي يمكن أن يتحكم في كلّ شيء داخل البلاتوه". وكثيرًا ما يفاجئ المخرج التسجيلي من بين متغيرات الواقع الذي يصوره ما يعبر عن فكرته بدقة أكثر ممّا كان أعدّ له، وهو ما حدث لراشد في حكايته عن الحصان الأبيض الذي فوجئ به يهيم بين أنقاض مدينة بورسعيد أثناء تصويره لفيلم عن المدينة بعد النكسة. وكان ظهور هذا الحصان المفاجئ - في الفيلم- من أقوى لقطات الفيلم تعبيرًا عن معنى الخراب الذي حلّ بالمدينة، بالتناقض بين حركة الحصان الحيّة ومظاهر الخراب الصامتة من حوله، وبين لون الحصان الأبيض الدال على البراءة وخلفيته القاتمة الدالة على جريمة الدمار.

هاشم النحاس رائد سينما الانسان

أخرج هاشم النحاس فيلمه الأشهر "النيل أرزاق" عام ١٩٧٢، كان بمثابة فتحًا جديدًا غير مسبوق في السينما التسجيلية المصرية، سواء من ناحية الموضوع، حيث اتخذ من الانسان المصري البسيط، موضوعًا "البطل" الفيلم، وكان هذا الانسان محرومًا من الوجود على الشاشة، التسجيلية المصرية. التي استغرقتها المواضيع عن السادة الكبار من شخصيات المجتمع، أو الاحداث الهامة، او المنجزات، وما شابه ذلك.. بعيدة كل البعد عن تناول هذا الانسان، الذي كان ظهوره على الشاشة محرمًا، حتى لا يسيء لصورة المجتمع!!، بملابسه الرثة، أو قدميه الحافيتين. كما اجرى الفيلم تغييرًا غير مسبوق في تكنيك العرض، حيث تجنب التعليق الصوتي تمامًا.

وبعده اخرج هاشم النحاس مجموعة من الأفلام التسجيلية تسير على نفس المنوال، تمثل اتجاهًا سار عليه مخرجون اخرون.

تناول "النيل ارزاق" حياة الناس الذين يستمدون رزقهم على سطح نهر النيل القاهرة، ومنهم صائدي السمك، القائمين على تفريغ المراكب من الأواني الفخارية أو التبن أو كتل الحجارة أو صناعة الطوب....

الفيلم يتضمن اهتمامًا خاصًا بشريط الصوت، غير مسبوق في السينما التسجيلية المصرية، ويقدم تجربة يمزج فيها بين العزف على الجيتار، والموسيقا الالكترونية، والمؤثرات الصوتية، فضلا عن استخدامه المؤثرات بديلا عن الموسيقا احيانًا.

وفي "فيلم مبكى بلا حائط"، يسجل فرحة المصريين البسطاء، باستعراض محتويات معرض الغنائم، في منطقة أرض المعارض بالقاهرة، منطقة دار الاوبرا المصرية الان، يبدأ الفيلم بحركة بانوراميا واسعة لكاميرا محمولة على الكتف، تستعرض مجموعة من الدبابات الاسرائيلية، منكسة المدافع، وفوهتها موجهة إلى الأرض، تبدو في غبش ضباب الصباح كحيوانات ديناصورية نافقة يُصاحبها صوت موسيقي غريب، يماثل في انغامه أناشيد بعض الفرق الصوفية الاسلامية، تم اعداده من ترانيم دينية قبطية بعد تحرفيها حتى لا تظهر أصولها. المشهد يثير مشاعر متناقضة بين استدعاء المشاعر الدينية، إلى جانب ما تستدعيه الصورة من إحساس الخطورة والشر. وما ان ينقشع الضباب حتى يظهر الأطفال يتقافزون فوق أجساد الدبابات التي يطئونها بأحذيتهم، ويتعلقون بماسورة المدافع.

وينتهي الفيلم بلقطة بزاوية رأسية من اعلى لطائرة محطمة على الأرض، يطوف حولها بعض الجمهور، يتأملونها. دوران الجمهور حول الطائرة المحطمة، أشبه بالطواف حول الكعبة، مما قد يجعل المشهد مثيرًا لخليط من المشاعر الدينية والفرحة بالانتصار والخطر الذي كانت تمثله هذه الطائرة.

ويصور فيلم "الناس والبحيرة"، العلاقة بين الانسان بالبيئة التي تشكلها "بحيرة المنزلة"، يبدأ الفيلم بصوت اصطدام اجسام صلبة ببعضها، تحدث ايقاعًا، يكتشف المشاهد بعد ذلك انه صوت يصدر عن مجموعة من الصيادين باستخدام ادوات بدائية، لمساعدتهم في صيد السمك بطريقة خاصة. واستخدام مؤثر الصوت هنا في البداية، وفيما بعد عند لحظة الكشف عن مصدره، كان بديلاً عن الموسيقا، وهو الأسلوب الذي صارت عليه بقية أفلام المجموعة.

ويتناول فيلم " شوا أبو احمد" يوم في حياة اسرة ريفية (من اخوين وزوجاتيهما وأولادهم)، وعندما يجتمع أعضاء الاسرة، آخر النهار، بعد عملهم الشاق، لمشاهدة التليفزيون، تنتقل لقطات الفيلم بين وجوههم، وبين لقطات الإعلانات الاستهلاكية التي يعرضها التليفزيون، تكشف المقابلة الحادة بين حياة الناس البسطاء واهتمامات جهاز الاعلام.

ويتناول فيلم "سيوه.. الإنسان والأرض والتاريخ" مظاهر الحياة في واحة سيوة، من خلال طقس شعبي ذي صبغة دينية، يؤديه أهل الواحة، حين ينتقلون من بيوتهم إلى الإقامة ثلاثة أيام محددة من كل عام، تحت سفح جبل الدكرور، يشتركون في حياة جماعية معًا، ويقوم بناء الفيلم على أساس الانتقال بين مظاهر هذا الاحتفال، ومظاهر العمل في الحياة اليومية في الواحة، ويختتم الفيلم بحفل المسيرة التي تنتقل من الجبل إلى الساحة وسط أرض الواحة التي يتم فيها حفل الذِكر الكبير، وينتهي الفيلم بالانتقال بين لقطات الذكر ولقطات اثنين من الفلاحين يضربان بفأسيهما الأرض تمهيدًا للزراعة، وهو المشهد الذي بدأ به الفيلم.

ومن أفلام هذه المجموعة:

فيلم "في رحاب الحسين"١٩٨١(٢٠ق): عن مظاهر الحياة التي خلقها جامع الحسين حوله والبئر: عن حياة البدو على الساحل الشمالي – ١٩٨٢ (٢٠ق)

توشكى (يوم في حياة قرية نوبية) – ١٩٨٢- (٢٠ق)

- خيامية: عن فن الخيامية واستخداماته المتعددة في حياتنا اليومية – ١٩٨٣ (٢٠ق)

وفيلم "ناس ٢٦ يوليو (إنتاج ٢٠٠١)- (٢٠ق) – تحليل لمظاهر الحياة المختلفة(الدينية / الاقتصادية / الثقافية) على امتداد شارع ٢٦ يوليو.

ويعتبر فيلم الحجر الحي (٢٠ق) بمثابة التتويج الرمزي لأنشودة عمل الانسان في الأفلام السابقة، حيث يقوم النحاتون المصريون بترميم تمثال أبو الهول، رمز حكمة الانسان قوته،

قبل العناوين نرى احدهم يضرب الحجر بفأسه المدبب ليشقه نصفين، ويتم تسجيل هذه الحركة بسرعة آلية، حتى تبدو على الشاشة، بسرعة بطيئة، تجسد المُعاناة، يبدأ الفيلم بعد العناوين، بلقطة بانورامية عامة في حركة من الشمال إلى اليمين، تستعرض جسم التمثال من الخلف وحتى الصدر ويبدو واضحًا الأجزاء المتأكلة في جسم أبي الهول، التي يصور الفيلم عمليات ترميمها، لنعود في النهاية إلى نفس الحركة البانورامية، تستعرض جسم أبو الهول، بعد ان تم ترميمه، وتنتهي اللقطة برأسه مرفوعًا شامخًا لأعلى. جرى التصوير لمدة عام كامل في أيام محددة من عمليات الترميم.

بدأ هاشم النحاس، باخراج عدد من الفقرات السينمائية، لمجلتي "الثقافة والحياة" ومجلة "النيل" السينمائيتين عام ١٩٦٧- ٦٨، ومنها فقرات عن "من نخل بلدنا"، "مولد السيد البدوي"، "المصارف المغطاة"، "حفل الطلبة الوافدين" من انتاج المركز القومي للأفلام التسجيلية.

وفي عام ١٩٦٩، اخرج فيلم "منمنمات تركية" (١٠ ق)، عن معرض المنمنمات الذي شاركت به تركيا، في الاحتفال بألفية القاهرة.

وفي ماعدا مجموعة الأفلام التي اخرجها عن الإنسان، السابق ذكرها، اخرج هاشم النحاس عددًا من الأفلام الأخرى تصل في مجملها ٤٠ فيلم، منها أفلام مفردة مثل فيلم "أنين الروح" عن المباني الدينية، المساجد والكنائس والمعبد اليهودي، التي ضربها الزلزال ١٩٩٠، والفيلم لحساب هيئة الآثار.

نجيب محفوظ ضمير عصره – ١٩٨٩
(٤٠ق)

صلاح أبو سيف يتذكر (فيديو): إنتاج التليفزيون المصري
(٣٠ق)

رموز مصرية: نجيب محفوظ (فيديو): إنتاج ٢٠٠٣ – إنتاج قناة دريم
(٢٦ق)

وفيلم "جامعة المستقبل" لحساب جامعة ٦ أكتوبر،

وإلى جانب مجموعة أفلام الانسان، أخرج مجموعة من الأفلام

عن التعمير"في منطقة قناة السويس" لحساب وزارة التعمير.

وعن المشاريع الصغيرة" لحساب هيئة "التنمية المجتمعية"

ولعل أهم مجموعة منها، بعد مجموعة أفلام الانسان، هي المجموعة التي تتناول "الفنون التشكيلية:

فيلم"قوارير" محمد مندور، "بشارة" محمود سعيد، وعروس البحر"ازميرالدا" و"صيحة" أحمد شيحا، و"نداء" أحمد نوار، "ألوان" فاروق حسني.

والأربعة الأخيرة قدم فيها هاشم النحاس رؤية جديدة – غير مسبوقة- في تناول الفنون التشكيلية، حيث تجنب استخدام التعليق الصوتي، امتدادًا لمنهجه السابق. كما لجأ لمعالجة جديدة في الصورة، باستبعاد تصوير اطار اللوحة الذي يضم صورة الفنان، واستخدم اللقطة القريبة في الانتقال بين أجزاء اللوحة وامتدادًا إلى بقية اللوحات حتى ليبدو الفيلم وكأنه لوحة واحدة كبيرة. في محاولة للتعبير عن روح الفنان كما يستخلصها المخرج بذائقته الخاصة.

وفي فيلمه الأخير "الوان" استغنى ايضًا عن الموسيقا، واستخدم بديلا عنها، صوت الرياح وامواج البحر.

———

(راجع ملحق "من الانسان كل شيء حي"، رامي عبد الرازق، هاشم النحاس وأفلامه عن الإنسان، مطبوعات مهرجان الإسماعيلية الدولي، الدورة ١٩، ٢٠١٧)

سينما سمير عوف

المخرج سمير عوف يبلغ هذا العام السبعين من عمره. ومن حقه علينا أن نحتفى بمولده. وقد أحتفت به مؤخراً جمعية نقاد السينما المصريين بعرض أربعة من أفلامه. وينتمى سمير عوف إلى حركة السينما التسجيلية المصرية الجديدة فى السبعينات، التى حققت قفزه نوعية للافلام التسجيلية المصرية.

وفى اعتقادى أن قيمتها التاريخية والفنية لم تكتشف بعد، لقلة اهتمام النقاد بالسينما التسجيلية وأستحواذ السينما الروائية على اهتمامهم، رغم أن حركة السينما التسجيلية التى بدأت مع نهايات الستينات وبدايات السبعينيات كان لها أثرها الواضح على السينما الروائية المصرية. وإلى أن نكتشف هذة الاهمية يكفى أن نذكرأن من أبرز مخرجى السينما الروائية فيما بعد الذين تربوا فى أحضان السينما التسجيلية فى هذا الزمن، منهم: خيرى بشارة، وعاطف الطيب، وداود عبد السيد. ومن كبار السينمائيين الذين تم تكوينهم داخل السينما التسجيلية فى نفس المرحلة، مديرى التصوير سعيد شيمى، ومحمود عبد السميع، وكاتب السيناريو مصطفى محرم.

وكان سمير عوف أحد رواد هذة الحركة التسجيلية الجديدة. بل كان بمثابه رأس الحربة فى هذة الحركة حين قدم واحداً من أوائل أفلامها وأبرزها " القاهرة ١٨٣٠ "، إنتاج ١٩٦٩، فحقق به صدمة فنية للقيم السينمائية التسجيلية التى كانت سائدة فيها منذ ولادتها على يد محمد بيومى ١٩٢٣ بفيلمه عن استقبال سعد زغلول، حيث أنصبت هذة الافلام من حيث الموضوع على متابعة الأحداث الهامة أو ما يجرى من انجازات الدولة خاصةً أو التعريف باعلام المجتمع أو معالم الآثار وكلها بعيدة عن التعرف على الانسان المصرى العادى أو البسيط. اما من حيث الشكل فلم تكن العناية بالصورة على قدر العناية بالموضوع فالاهم هو محتوى الصورة. وياتى التعليق من خارج الكادر ليحدد مضمون هذا المحتوى حتى ولو جاء قسراً، والموسيقا تملأ الفراغات بين فقرات التعليق أو تهيىء الجو بخلفية مناسبة. ولم يكن للمؤثرات الصوتية وجود فى الغالب الا ما هو ضرورى وصريح وملازم لحركة الصورة. بعيدا عن الهمس سواء فى الموسيقا أو المؤثرات. كل واضح ومؤكد وصريح ومباشر سواء فى الصورة أو الصوت. وهو ما يبعد الفيلم تماما أو يكاد عن الحس الشعرى. (والكلام هنا على وجه العموم عن السائد ولا يمنع ذلك من وجود بعض الاستثناءات).

أول ما يبادرنا به فيلم " القاهرة ١٨٣٠ " هو تخلصه من التعليق تماماً الامر الذى أصبح شائعاً فى أفلام أخرى فى هذة المرحلة. وكان بعض أفراد الجمهور يعتبرون مثل هذة الافلام من الافلام الصامتة لكثرة تعودهم على التعليق حتى تصوروا أن الفيلم التسجيلى لا يكون بدون تعليق أو أن الفيلم التسجيلى هو الفيلم الذى يعتمد على التعليق فى تبليغ رسالته.

بتخلص "القاهرة ١٨٣٠" من التعليق استبعد أحد عوائق الشاعرية فى الفيلم التسجيلى. وهى السمة الاساسية المميزة للفيلم. ويحقق الفيلم شاعريته التى ترتفع به الى مستوى القصيدة الشعرية السينمائية بوسائل أخرى: حركة الكاميرا البطيئة الناعمة التى تدعو الى التأمل ومعايشة مضمون الصورة على نحو غير مسبوق، والاعتماد فى أغلب الانتقالات بين اللقطات على المزج. فبينما تختفى ببطء صورة اللقطة يحل فى نفس الوقت تدريجيا صورة اللقطة التالية، فيخلق التمازج بينهما تشكيلا جمالياً مضافاً الى تشكيل كل منهما على حدى، ويربط بين الصورتين تشكيلاً ومضموناً، ويؤكد استمرارية الحركة ونعومتها داخل اللقطات وفيما بينها، ويساعد على اثارة الايحاءات والاحساس الشاعرى. ويؤكد هذا الاحساس الموسيقا المختارة بعناية من الالحان التركية التى تحمل عبق التاريخ العثمانى. وهو ما يناسب طبيعة المرحلة التى تعبر عنها صور الفيلم. حيث يعتمد الفيلم فى موضوعة على اللوحات التى رسمها الفنان الانجليزى"ديفيد روبرتس" بفرشته عن الحياة المصرية فى القرن التاسع عشر: العمارة والطرقات والناس وملابسهم وحركاتهم وأوضاعهم. الناس فى الاسواق وامام المحلات أو الجوامع أو داخل البيوت حول راقصة شرقية.

(وللحديث باقية)

داخل الكادر

سينما سمير عوف (٢)

الى جانب سمة الشعر والشاعرية التى تميز بها فيلم " القاهرة ١٨٣٠" نجده أيضا يتميز بالذاتية، التى تتمثل فى رؤيه المخرج الخاصة للموضوع الذى اختاره بنفسه، ثم اتبع فى عرضه اسلوبا خاصاً. وهو بذلك يخالف ما ساد من أفلام تسجيلية سابقة، كانت تأخذ الطابع الاعلامى ويتم تنفيذها فى الغالب وفقا لرغبات الممول، مما يفقد المخرج خصوصيته ورؤيته الذاتية فى المعالجة باعتباره فنًا. ولذلك جاءت الافلام السابقة تتشابه تقريبا فى طريق معالجتها وان اختلفت فى مستويات تقنياتها التى بقيت وحدها معيار التمايز بين مخرج وآخر.

وان كان فيلم " القاهرة ١٨٣٠" معتمدا على لوحات مرسومة، الا أنه لم يعرضها كلوحات فنية على غرار ما سبق من افلام مماثلة عن الفنانين الكبار. وأنما

استطاع أن يخلق من عرضها حالة شعوريه/ وجدانية يعايش بها المتفرج حياة الانسان المصرى البسيط من أبناء القاهرة فى زمن تاريخى اجتماعى معين (القرن١٩). وللحصول على هذا التأثير الفنى / الوجدانى كانت الكاميرا تتحرك داخل اللوحات دون ظهور اطاراتها. فتبدو الصور كلوحه واحدة. ويبدو التصوير للشخصيات والاماكن كما لو كان تصويرا للواقع الحى وليس صورا داخل إطارات. وان كان ذلك العرض لم يفقد الرسومات قيمتها الجمالية بل أكدها باسلوب عرضه الذى تميز بإيقاعة الهادى البطىء المتأمل.

الفيلم على هذا النحو من الذاتية والشاعرية وما يثيره من تأملات وما يحمله من إيحاءات وما يخلقه من جو نفسى، يبتعد عن المعلوماتية التى تميزت بها الافلام السابقة. بقدر ما يقترب من القصيدة الشعرية وان كان هذا لا يحرمنا من المعلومات الوفيرة التى يقدمها عن موضوعه. بل هو كذلك، عمل من أعمال الفن الأصيل. وهو ما يضيف اليه سمة أخرى من سمات الفن وهى القدرة على البقاء. فالفيلم وان مر عليه ما يزيد عن أربعين عاماً مازال قابلاً للمشاهدة والتمتع بمشاهدته الامر الذى يختلف فيه عن معظم الافلام الاعلامية التى تفقد قيمتها مع الزمن.

وقد حرص سمير عوف فى معظم أفلامه التاليه (١٤ فيلما)، على الحفاظ على نفس السمات الفنية والشخصية ما يجعل منها وحدة مدرسية واحدة. وكان عشقه للحضارة الفرعونية ما جعل من آثارها موضوعه الاثير الى نفسه. وعن هذة الآثار (معشوقته) أخرج نصف أفلامه. ومن هذة الافلام ما يعتبر –فى رأيى- من أجمل أن لم يكن – أجمل- افلامنا التسجيلية عامَّة عن الآثار. وكان أولها: "لؤلؤة النيل" ١٨ق ١٩٧٢، عن معابد فيله التى تعتبر من أجمل الآثار الفرعونية، وقد زحفت عليها مياه خزان أسوان ثم السد العالى، مما هدد وجودها. وكانت اللقطه التى تصور النحت البارز الغارق الى منتصفه فى المياه بمثابة صرخه إغاثة مدوية لإنقاذ هذة الآثار وسرعة تدخل الدولة. ومنها فيلم "إلى قدس الاقداس" ٣٠ق ١٩٧٦، عن المعابد الفرعونية فى موقعها الجديد بعد أن تم إنقاذها من الغرق تحت مياه السد. ومنها معبد كالابشة ومعبد وادى السبوع ومعبد أبو سمبل الكبير.

اما فيلم "مسافر إلى الشمال....مسافر إلى الجنوب" ١٥ق ١٩٧٤، فيربط بين أثنين من المهندسين الشبان، احدهما ظابط فى الجيش يشرف (فى الشمال) على مد احد المعابر التى استخدمت فى عبور القناه فى حرب أكتوبر. والآخر (فى الجنوب) يشرف على بناء ساتر حول احد المعابر لإنقاذة من الغرق. وبالانتقال المحسوب بين عمل كل منهما يتضح للمشاهد تدريجيا الدلاله الرمزية للربط بينهما ليجعل منهما عملا واحداً يعنى بإنقاذ مصر الحضارة ومصر الحاضر. والفيلم باعتمادة على الصورة دون كلمة تعليق وبمصاحبة المؤثرات الصوتية التى تصل صياغتها الفنية الى مستوى الموسيقا، يبدو بمثابة أنشودة شعرية تحمل وجهة نظر المخرج، وتعظم قيمة هذا العمل.

ويصل سمير عوف – فى رأيى - إلى ذروة ابداعه السينمائى فى فيلمه "أرض السماء" ٢٠٠٣، الذى يحمل شحنه صوفية عالية من خلال عرضه لدور العبادة المصرية من الفرعونية الى الاسلامية، ما يجعله عملا فريدا فى السينما التسجيلية المصرية.

فؤاد التهامي .. المنتمي

انتماءات ثلاثة، شغلت أفلام فؤاد التهامي، وهي دون ترتيب: الانتماء الوطني، الانتماء الأيديولوجي "الاشتراكية"، الانتماء العربي، حددت هذه الانتماءات توجه أفلامه جميعًا، ولا يوجد فيلم واحدًا منها خارج نطاق هذه الانتماءات، كما كانت محركه على الأرض بين مصر، العراق، سوريا، موسكو. ولا يوجد بين مخرجي السينما التسجيلية أو السينما الروائية المصرية، مُخرجًا، امتزجت حياته السياسية بعمله السينمائي، كما حدث بالنسبة للمخرج فؤاد التهامي (١٩٣٥ -).

بدأ التهامي أول أفلامه "ثلاثة أسابيع نشطة"(١٠ ق)، انتاج المركز القومي للأفلام التسجيلية، ١٩٦٨، يعرض فيه نشاط نقابة عمال البترول على المستوى العربي من خلال حلقات البحث المنعقدة في القاهرة، وفي فيلمه الثاني " مدرسة الشعب"(١٥ق)، ١٩٧٠، يصور نشاط لجنة الثقافة العمالية في المدينة والريف، والفيلمان من انتاج الاتحاد العام للعمال العرب. وهكذا توجه من البداية إلى قضايا العمال والقضية العربية.

وفي فيلم "لن نموت مرتين"(١٠ق) ١٩٧٠، صور مظاهر الدمار والخراب التي لحقت بمدينة السويس، وفي آخره، يستنهض الهمم للمقاومة والنضال.

وفي فيلمه "الرجال والخنادق"(١٠ق) ١٩٧٢، يمزج بين لقطات الجندي أحمد نوار -رئيس المركز القومي للفنون التشكيلية فيما بعد- على الجبهة، بلقطات أخرى له في حفلة زفافه.

ولما تعرض فؤاد التهامي للاضطهاد الوظيفي لأسباب سياسية، في بداية عام ١٩٧٣، قبيل حرب أكتوبر، سافر للعراق لحضور مهرجان فلسطين. لكنه كان سفر بلا عودة، إلا بعض الزيارات القصيرة، حتى نهاية عام ١٩٨٩، حيث عاد إلى مصر ومعه اسرته الصغيرة.

وخلال غيابه عن مصر، اخرج للعراق فيلم "نفطنا لنا" ١٩٧٣، عن رحلة انابيب البترول من كركورك العراقية إلى رأس بناس في سوريا، وفيلم "الجولان" ١٩٧٣، عن حرب أكتوبر في هضبة الجولان.

وفي عام ١٩٧٧، اخرج فيلم "أغنية عمل عراقية"، عن الجهد المبذول لتشييد مجتمع جديد في قطاع الصناعات الثقيلة، والبترول، ومحو أمية المرأة. وكان تجربة ايقاعية استخدمت فيها المؤثرات الصوتية لتعطي إحساسا بالايقاع الموسيقي للعمل والإنتاج.

وفي عام ١٩٧٨، يقدم فيلمه الروائي الوحيد عن "التجربة"، وهو عن رواية عراقية، تناقش مشكلة الأرض من وجهة نظر اشتراكية، من انتاج المؤسسة العامة للسينما والمسرح، العراق.

وبعد غياب ١٦ عامة، عاد للقاهرة، مل في المركز القومي للسينما، للاشراف على مجلة الثقافة والحياة". ثم تحول العمل إلى الاشراف على أفلام الشباب القصيرة.

ومن أجمل أفلام فؤاد التهامي "شارع قصر النيل" ١٩٩٣، الفيلم يثير الشجن والحنين إلى الماضي، إلى أيام انتعاش هذا الشارع بالحيوية، قبل ان تهاجمه جحافل السكان، وقوافل المركبات. التي قضت على جماله وافسدت ذكرياته.

وقد يبدو اهتمام فؤاد التهامي بالايديولجيا، غالبًا على اهتمامه بالبلاغة السينمائية. غير ان الباحثة السينمائية "مي التلمساني" تكشف لنا عن بعض الجوانب البلاغية في أفلام فؤاد التهامي، حيث تذهب :"في فيلم (مدفع ٨) تدور الكاميرا مع دوران المدفع في لقطة طويلة نسبيًا وتتقاطع مع لقطات أخرى قصيرة ومتكررة للجنود مع أصوات الدفعية والطائرات المدوية، وتخلق إحساسا كثيفا بالدوار لدى المتفرج وتجعله يلهث حتى اخر لحظة وراء هؤلاء الابطال ويعيش معهم لحظات التوتر والترقب والخوف والانتظار حتى اللحظة التي يدخل فيها الخندق لمتابعة ما يحدث في أوقات الراحة.. وفي (شدوان) تتقاطع الصور الفوتوغرافية لشهداء المعركة مع لقطات قصيرة للجيزة، وبينما تقترب الكاميرا (زووم ان) من اعين المقاتلين ندرك مع انطلاق صوت المدافع انها صورة لمقاتل مات شهيدًا في شدوان دون ان نحتاج الى كلمة تعليق واحدة للتوضيح... وفي فيلم (أغنية عمل عراقية) لا يزيد زمن اللقطة الواحدة عن نصف الثانية – واللقطة هنا تقوم مقام المشهد الكامل- وتنتقل الكاميرا سريعًا من عامل لعامل ومن موقع لموقع ومن بلد لبلد.. كما لجأ فؤاد التهامي إلى التكرار لضبط إيقاع الفيلم، كأن يتكرر ظهور ماسورة المدفع بزوايا مختلفة (مدفع ٨) او صور الشهداء في (شدوان) أو لقطة عامل الحديد والصلب في (أغنية عمل عراقية) وكانما هذه اللقطات هي النغمة المتكررة في اللحن الرئيسي، وتتردد أثناء العزف وتوحد بين مختلف النغمات الأخرى"(ص ٩٧ - ٩٨).

" ... يلجأ التهامي إلى المونتاج المتوازي كأن تتقاطع صور الفرح مع صور الجنود على خط النار في (الرجال والخنادق) ليقول أن الحياة تستمر والحرب فيها حياة.. وهو ما نراه أيضا في فيلم (شدوان) حيث تتقاطع صور صيد السردين مع صور العمليات الحربية والاشتباك مع العدو... ويلجأ التهامي إلى استخدام الرمز مونتاجيًا، كما في لقطات الغروب في

نهاية فيلم (شدوان) حين تحلق الطيور فوق خوذات الجنود المعلقة فوق البنادق إشارة إلى استشهاد أصحابها، وكما نرى في لقطات القناة خلف الأسلاك الشائكة في فيلم (الرجال والخنادق) إشارة على قسوة الاحتلال والعدوان... "(ص ٩٩ - ١٠٠)

ونعود لنشارك "مي التلمساني" في قولها "ان أفلام فؤاد التهامي جميعًا، تدعو للمشاركة الفعالة سواء بالتحمس للقضايا الوطنية .. او التأمل في قضايا الساعة"(ص ٩٧).

عطيات الأبنودي
رائدة سينما الغضب التسجيلية

نشرت بجريدة الحياة، يوم في ٢٦ أكتوبر ٢٠١٨

(في صمت رحلت عن عالمنا المخرجة عطيات الأبنودي، يوم ٥ أكتوبر ٢٠١٨، صاحبة فيلم "حصان الطين" والذي يعتبر علامة فارقة في تاريخ السينما التسجيلية المصرية)

اطلقت عطيات الابنودي في فيلمها الأول "حصان الطين"، ١٩٧١، صرخة مدّوية تكشف عن معاناة البنات والرجال الذين يعملون في قمائن الطوب، وتأتي أغنيّات البنات المُصاحبة للصورة تؤكد إنسانيتهن. والفيلم إذ ينتهي بالحصان الذي كان يعمل مع المجموعة ينطلق بعيدًا هاربًا رغم ما أصاب سيقانه من إرهاق باديًا على حركتها العرجاء، يجسد المعاناة التي كانت تجمع بينه وبين البنات في عمل مشترك ويعبّر رمزيًا عن التوُق إلى التحرر من هذا العمل المضني.

بهذا الفيلم وما تبعه من أفلام حققت عطيات الابنودي نقلة نوعية في تاريخ السينما التسجيلية المصرية حيث كانت السينما التسجيلية المصرية (حتى أواخر الستينيات من القرن العشرين) تقدم أفلامًا تقتصر او تكاد - على الأحداث الهامة والاحتفالات الوطنية والدينية والشعبية، وتقديم الشخصيات القيادية وملاحقة الإنجازات الحكومية خاصة، والآثار والفنون التشكيلية وما شابه ذلك، بعيدة كل البُعد عن أحوال الناس وهمومهم.

حتى جاءت عطيات الأبنودي لتقدم فيلم "حصان الطين"، ١٩٧١، الذي يحمل رؤيتها الذاتية بعد ان كان المخرج يُعبر عن رؤية ممول الفيلم، كما ان الرؤية التي قدمتها عطيات في افلامها موضوعها الأساسي الطبقة الدنيا من فقراء الناس المُهمشين. تحمل وجهة نظر نقدية غاضبة لأوضاع المجتمع الطبقية، فخلقت بها تيارًا جديدًا غير مسبوق في السينما

التسجيلية المصرية، مما جعلها رائدة لهذا التيار. وفيه تكشف عن الأوضاع المهينة التي يعيشها الفقراء والمهمشين في المجتمع المصري. ويؤكد ريادتها لهذا التيار أن مخرجين آخرين أخذوا عنها هذا الاتجاه، وأصبح أحد التيارات البارزة في مسار السينما التسجيلية المصرية.

وجاء فيلمها الثاني "أغنية توحة الحزينة" ١٩٧٣، لتتابع الحياة اليومية لفرقة شعبيّة صغيرة تقدم فقراتها من الغناء والرقص وألعاب الحواة للترفيه عن المتفرّجين في الشوارع والحواري ومن خلف شُرفات المنازل، ولكن وراء ما تقدمه يكشف الفيلم عن معاناة أفرادها وصعوبة الحياة التي يمارسونها. ومن بين ما يتضمنّه الصوت في الفيلم أغنية شعبية وتعليقًا شعريًا لعبد الرحمن الأبنودي، ويؤكد بالتعبير المباشر عن مرارة الواقع الذي يعيشونه "الدنيا كورة، والكورة فيها ناس.. قاعدة تتفرج على ناس.. حزين يا قلبي.. حزين يا قلبي ولا سعيد، والبيت قريب ولا بعيد.. ولا الهنا ليه يا زماني ناس.. والهم ليه ناس،، وناس بتتفرج على ناس.. والدنيا كورة ".

وعندما أتيح لعطيات منحة لدراسة السينما التسجيلية في إنجلترا، بحثت عن الفقراء وعنهم صنعت فيلم **"سوق الكانتو"** ١٩٧٣، عن هؤلاء الذين يعانون من الفقر فيلجؤون إلى شراء الملابس المستعملة من سوق الكانتو. فتكشف بذلك عن الوضع الطبقي الذي يعانون منها.

وفي **"ساندوتش"** ١٩٧٥، الفيلم الوحيد دون كلام منطوق مباشر أو غير مباشر. يقدم صورة سينمائيّة شعريّة عن جانب من الحياة اليوميّة لقريّة صعيديّة يركز فيها على عمليّة إعداد الخبز اليومي في البيوت الذي ينال منه صبي الأسرة رغيفًا ليأكله أثناء عمله مع أقرانه خارج البيت في رعي الماعز. اللقطة الأخيرة من الفيلم تذكرنا باللقطة الأخيرة من فيلم حصان الطين من حيث ثرائها بالمعنى والإيحاءات. فبعد أن يفرّغ الصبي قلب نصف الرغيف في حجره يميل بجذعه نحو ضرع إحدى الماعز يحلب لبنًا داخل الخبز لتليينه، بينما تميل الماعز برقبتها لتأكل فتات الخبز الذي جمعه الصبي في حجره. هل هي المنفعة مشتركة، أم انه استغلال متبادل، أم أن الماعز تنتقم لنفسها!؟.. الفيلم تعبير رمزي رفيع عمّا وصل إليه الفقراء من جوع، ولا يخلوا من روح فكاهية ساخرة.

ولعلّ من أعلى صرخات الاحتجاج والغضب في أفلام عطيّات الأبنودي كانت في فيلم **"بحار العطش"** ١٩٨٠، عن معاناة أهالي قرية برج البرّلس المطلة على مياه البحر المتوسط من نقص المياه الصالحة للشرب. تحاول البنات الحصول على المياه عن طريق الطلّمبات أو شراءها بقروشهن القليلة من عربات المياه التي تأتي، أو لا تأتي، حتى يصل بهن الحال أحيانا إلى حفر الرمال ليحصلن منها على القليل من المياه المختلطة بالطين

ولا تقتصر أفلام عطيّات على صرختها الغاضبة فقط، وإنما تشير أحياناً إلى الحلول الممكنة كما في فيلم "**الأحلام الممكنة**" ١٩٨٢، ونرى فيه "أم سعيد" التي تحمل أعباء البيت على كتفيّها تساعدها إبنتها، وتصرّ على أن تُلحق إبنتها بركب التعليم رغم اعتراض الأب، وفي نهاية الفيلم نرى الإبنة في مدرستها داخل الفصل تتدرّب على الآلة الكاتبة.

ويعتبر "**إيقاع الحياة**" ١٩٨٨، ذروة أعمال عطيات وأكثرها قربًا إلى مشروع حلمها بتقديم سلسلة من الأفلام التسجيليّة في "وصف مصر". فالفيلم محاولة لتقديم صورة بانوراميّة عن الحياة في القرى المصريّة. وكما تكون السيمفونيّة في أربع حركات يقدم الفيلم مضمونه تحت أربع لوحات: الأولى "شئون الحياة"، والثانية "من يحافظ على التراث؟"، والثالثة "بين دفتيّ النهر"، والرابعة "الميلاد.. الموت.. الفرح". والمُخرجة إذ تنقل إلينا مظاهر هذه الحياة الريفيّة فإنما تنقلها إلينا بمشاعر العشق والحميميّة إلى جانب مشاعر الإشفاق عليها من التطورات الحديثة القادمة. ويكشف عن ذلك المقارنة التي يحملها أول مشاهدها بين الفلاحَة فوق حمارها الذي يسير في الطريق على مهل والسيارة التي تخطف الطريق بجوارهما. ويؤكد المعنى أيضا لقطة أخرى فيما بعد، لسيدة عجوز تحاول أن تركب السيارة، لكنها تتعثّر وتخفق في الإمساك بها بينما تتركها السيارة مسرعة مكملة في طريقها.

وعندما أقدمت عطيّات على إخراج فيلم عن واحد من الأعلام للمرّة الوحيدة، فيلم "أمل لا يموت" ١٩٩٠، كان عن الشاعر **أمل دنقل** القادم من أعماق الصعيد، الذي عانى من ضيق الحياة وتحمَّل مسئولية أسرته في صباه ومرضه في كِبره، وكان صاحب شعر غاضب، لا يساوم. والفيلم يصوّره في الأيام الأخيرة من حياته وهو على سرير المرض القاتل.

أمّا في فيلم "اللي باع.. واللي اشتري" ١٩٩٢، فتفضح عطيّات تآمر السماسرة على الفلاحين لبيع أرضهم التي استزرعوها بسواعدهم على شاطئ قناة السويس، ليقام بديلاً عنها قصور وفيللات ومناطق سياحيّة.

ومع فيلم "**نساء مسئولات**" ١٩٩٤، تبدأ عطيّات حملتها دفاعًا عن حقوق المرأة. في الفيلم نلتقي مع سناء التي تعمل في مصنع لمشغولات نسائية، والمطلقة مرّتين. ثم نلتقي صابرين الكوافيرة التي تعمل وحدها لتعول أباها المريض وأختها المطلقة التي عادت إلى الأسرة بأولادها. ثم نلتقي أخيرًا مع أم أشرف عاملة الجراج التي هجرها زوجها وتركها وحدها لأطفالها.

ويأتى فيلم **"راوية"**، ١٩٩٥، عن الفتاة المصرية التي استطاعت تحقيق ذاتها رغم الظروف القاسية، حيث التحقت هي واختها الصغرة بمصنع لصناعة الخزف. واكتشفت من خلال عملها موهبتها في عمل ابداعات فنية سمحت لها بالاشتراك في معارضٍ دولية.

ويكشف فيلم **"أيام الديمقراطية"**، ١٩٩٦، عن جهود المرأة المصرية في ان يكون لها دور فاعل في المجتمع من خلال انتسابها إلى عضوية البرلمان.

ويجمع فيلم **"بطلات مصريات"**، ١٩٩٧، بين عشر فقرات إعلانية قصيرة عن محو أمية البنات والنساء في القرى الريفية البعيدة. والفيلم يؤكد على لسان أحدى النساء "العلام مالوش سن.. انت بتتعلم وقت ما تحب تتعلم".

لم يكن طريق عطيات الابنودي – خاصة في أفلامها الأولى - ممهدًا. فقد واجهت اتهامات كثيرة في مقدمتها الاتهام الجاهز بالإساءة إلى سُمعة مصر، تلك التهمة التي كانت تُرعب أي فنان أو صاحب رأي مختلف. وأدى ذلك إلى اصطدامها بالكثير من العقبات وعرقلة عملها أكثر من مرة، ولكنها اصرّت على موقفها رغم كل ما تعانيه من مقاومة المنافقين المُحيطين بالسُلطة، وقد حُرمت من العمل في التدريس بمعهد السينما رغم حصولها على الشهادات المطلوبة، وتؤيدها أفلامها التي حصلت على العديد من الجوائز الدولية والمحلية. كما انها لم تنجح في الحصول على أي دعم لأفلامها من الحكومة والأصح انها لم تطلب ذلك أساسًا، ما عدا فيلم "اللي باع واللي اشترى" الذي كان من انتاج المركز القومي للسينما حين كنتُ رئيسًا له، واعتمدت عطيات على انشاء شركتها الخاصة لإنتاج الأفلام، بجوار بعض المعونات التي كانت تتلقاها من بعض مؤسسات المجتمع المدني.

واستطاعت عطيات الابنودي، أن تقدم نموذج للمخرج التقدمي من خلال نظرتها لأحوال المجتمع نظرة نقدية إلى جانب إبرازها لما تجده من إيجابيات تصل إلى حد البطولة للشخصيات المصرية العادية. وكانت عطيات الأبنودي هي الايقونة النموذج القدوة في الكفاح ضد معوقات الحياة والنجاح في تحقيق احلامها.

عليّ الغزولي
مبدع الدراما التسجيلية

اطلق عليّ الغزولي على بعض عناوين أفلامه صفة "دراما تسجيلية"، ولعله بذلك يريد ان يَلفت الأنظار إلى اختلاف أفلامه عمّا يُقدمه الآخرون من أفلام، وعليّ الغزولي فنان كبير، ومن حق الفنان ان يخرج على التقاليد المعهودة أو يكسرها، ليس من اجل الاختلاف في ذاته، وانما من اجل التوصل لبناء له قواعده ايضًا، التي تحقق غاية جديدة لا تتوفر في الأعمال التقليدية السابقة، وهذا ما يميز الاختلاف في العمل الفني عن الاختلاف في الاختلاف العشوائي.

في فيلمه الأشهر "صيد العصاري"، (٣٠ق)، (١٩٩٠)، لا يتوقف على عرض تسجيلي للحياة في قرية ريفية، وانما تظل الأسرة الريفية في الخلفية، نتعرف عليها من خلال عيون الصبي "عليّ" أحد ابنائها، الذي يقوم بالأحداث الأساسية، ويرسم المُخرج من خلاله بورتريهًا فنيًا بدون تعليق، يتناص في بناءه مع البناء السردي للقصة القصيرة. نرى الصبي في الصباح الباكر، ومعه اخته، بالمريلة المدرسية، داخل قارب صغير، يدفعه الصبي بالمِجداف، حتى يصل به إلى مدرسة اخته، وبعدها يواصل الصبي التجديف حتى يصل بالقارب إلى مدرسته، ليلحَق بآخر الطابور المدرسي بعد تحية العلم، وبعد الظهر في ساعة العصاري نراه يغير ثيابه ويعد "الجُوبْيَا"(شبكة صيد بدائية) ليعود إلى البحيرة ليصطاد.

يتخلص الغزولي في فيلمه من التعليق المعتاد في أفلامنا التسجيلية التقليدية، ليقدم الفيلم معتمدًا على الصورة وحدها، وتختلف شخصية الصبي "عليّ" في "صيد العصاري" عن شخصية "دياب" في فيلم "دياب" اخراج صلاح التهامي، شخصية "عليّ" تقدم لذاتها باعتبارها بورتريهًا فنيًا، بينما شخصية "دياب" لا تمثل ذاتها في الحياة، وانما تقوم الشخصية بدور تمثيلي بناء على طلب المخرج وتوجيهاته.

ورغم ان حركة الصبي في الفيلم تبدو تلقائية إلا ان ذلك لم يمنع الغزولي من تدخله بالضرورة للحفاظ على هذه التلقائية التي لابد وأن سبق له معاينتها.

وإذا رجعنا للفيلم سنجد ان ما اجراه الغزولي هو ما اجراه بالفعل روبرت فلاهيرتي "ابو السينما التسجيلية" في فيلمه "نانوك الشمال" أول الأفلام في تاريخ السينما التسجيلية. حيث قام بتصوير الحياة اليومية لأسرة من اسر الاسكيمو تعيش وسط الجليد مصورًا معاناة الأسرة وصراعها مع الطبيعة، وكما اتصف فيلم فلاهيرتي بالشاعرية، يكتسب فيلم الغزولي

نفس الصفة ايضًا. وهو وبذلك –أي الغزولي- يَرد الفيلم التسجيلي المصري إلى جذوره العالمية، وان تخلص من تقاليده المصرية.

ومن دراستنا لأفلام الغزولي، نستطيع ان نستخلص الإطار التشكيلي لهذه الأفلام. ، وهو ما يميزها داخل نوع الأفلام التسجيلية المصرية أو يجعل منها نوعًا جديدًا، يمزج فيه بين ما هو روائي وما هو درامي، في مقابل ما هو تسجيلي. يكون تقييم هذا النوع الجديد من الأفلام، على أساس ترابط السياق ومدى امكانيته على اقناع المُشاهد بوحدة الفيلم وتماسك فكرته.

لقد أراد الغزولي ان يقدم أفلامًا تحكي حدوته مثلها مثل القصة الروائية ولكنها تختلف عَنها في اعتمادها على الواقع التي تعيشه هذه الشخصيات "دون تمثيل أو ديكور او حوار مكتوب".

في فيلم "أحلام في العلالي"،(٣١ ق)،(١٩٩٨) ينقلنا المخرج إلى مستوى آخر من تدخله في صنع بناء مختلف عن بقية ما نطلق عليه "السينما التسجيلية". فإذا كان الفيلم السابق "صيد العصاري" يتوقف في سرده على تصوير الواقع الظاهري في البيئة وحركة الشخصيات، فإنه هنا في "أحلام في العلالي" ينتقل إلى معالجة ما يجري من صراع نفسي داخل الشخصية. كذلك يُدخل المخرج هنا بعض المَظاهر الخيالية المؤلفة مثل أغنية محمد منير "يا بلح ابريم".

الفيلم يحكي عن أحلام صبي يطمح في صعود النخلة وجني البلح منها، مثله مثل الكبار. يصنع الطفل لنفسه "مَطلعًا"(أداة يستعين بها لطلوع النخلة) لكنه يفشل في محاولاته ويتعرض لسخريه رفاقه، إلى ان يقنع اباه باستعارة المطلع الخاص به، فينجح في الصعود للنخلة وجني البلح وسط اعجاب الجميع.

الفيلم ظاهريًا يُصور واقعًا من ناحية المكان ومحتوياته الريفية ومن ناحية الشخصية، ولكن موضوعه الأساسي موضوع نفسي شخصي عن مشاعر الصبي وطموحه. وهو ما يفصل هذا الفيلم عن الفيلم التسجيلي التقليدي ليقارب بينه وبين السرد الروائي الدرامي، لأن التسجيلي من طبيعته تصوير ما يظهر من الشخصيات مُعبرًا عن موضوعه، دون المَساس بتناول المشاعر الداخلية الإنسانية أو العاطفية.

ما يفرق بين الفيلم التسجيلي والروائي الدرامي - في نظري - ويحسم الخلاف بينهما، هو الغرض الذي اختص كل منهما بتحقيقه، فبينما الغرض من التسجيلي نقل أو توضيح معلومات مُحددة "غرض مِعرفي"، نَجد ان الفيلم الروائي ليس غرضه توصيل المعلومات، "وان جاءت ضمنًا في السياق"، وانما الكشف عن جَانب من العلاقات الإنسانية الداخلية بين الشخصية ونفسها... أو بينها وغيرها من شخصيات.

وفي **"حديث الصمت"،(٢٥ق)،(١٩٩٩)،** يقدم لنا الغزولي مستوى آخر لفيلم الدراما التسجيلية، احتفظ الفيلم بطابع السينما التسجيلية في بعض مشاهده مثل "مظاهر الاحتفال باستقبال أحد الحجاج من كتابات ورسوم على الحوائط والذكر والأغاني الدينية، إلى جانب أعمال المرأة في البيت الريفي امام الفرن وعشة الفراخ، ومشاهد الرعي في الحقول والعوم في البركة"، ويطرح الفيلم شكلا من اشكال التناص في السرد بينه وبين القصّ الروائي، إذ اعطى المخرج لنفسه الحق في اضافة مشهد "جنيّة البحر" التي تَسبح وحدها - نصف عارية - في مياه البرِكة، باعتباره مشهدًا عن اسطورة كانت منتشرة بين أهل هذا المكان، واراد الغزولي ان يعيد هذه الأسطورة إلى الوجود، ويضمها إلى اللوحة التي يرسمها لهذا المكان مَانحًا نفسه حرية المُصور التشكيلي في إضافة عنصرًا غير موجود في واقع التكوين الذي يصوره.

الغزولي فنان تشكيلي سابق، وشارك في معارض تشكيلية مختلفة، ومن المؤسسات ما اقتنت بعضًا من لوحاته، وعنه كتب الفنان "حسين بيكار" مقالة بعنوان "فنان تشكيلي يقف وراء الكاميرا"، بجريدة الأخبار (١١/ ٦/ ١٩٨٣).

وفي فيلم "الريس جابر"،(٣٠ق)،(١٩٩٢) يستخدم المخرج المونولوج الداخلي. وهو وسيلة أدبية روائية تضفي على الصورة التسجيلية بعدًا جديدًا. خاصة وانه من المسلم به ان المونولوج مكتوب وليس تلقائيًا، حتى وان جاء حريصًا على اتسامه بالتلقائية بعد إعادة صياغته المأخوذة عن أفكار ولغة الريس جابر ولهجته المحلية، وهو بذلك يقترب من ابعاد السرد الروائي التي يمزجها بالسرد التسجيلي ليبقى الفيلم "دراما تسجيلية" على نحو ما ذهب إليه عليّ الغزولي.

وبعيدًا عن التعليق المعهود في الفيلم التسجيلي، يأتي فيلم "حكيم سانت كاترين"،(٢٨ق)،(١٩٨٦) ليقدم الغزولي فيه بورتريهًا فنيًا لشخصية الطبيب "الشعبي"، الذي يقدم لنا نفسه ليعرفنا بمهنته، يقوم بجمع الأعشاب الطبية مع أبنائه في صحراء سيناء، ويصنفها ويستخدمها في علاج بعض الأمراض التي يلجأ إليه أصحابها.

وفي فيلم "أناشيد الجرنة"،(٢٣ق)،(٢٠٠٣)، يستعرض اعمال النحت التي يُقلد ويُحاكي بها صانعوها الاعمال المصرية الفرعونية القديمة، ويلتقط المخرج واحدًا من هذه الشخصيات ليتابعه في عَمله داخل الورشة ثم ذهابه إلى السوق لبيع أحد منحوتاته. ثم نَراه فوق ظهر أحد الحمير في طريق العودة، ويصل إلينا صوت الراديو الذي يحمله.

وإلى جانب ما قدمه عليّ الغزولي من أفلام تمثل اتجاهه "الدرامي التسجيلي الجديد"، انطلق أيضا في تقديم الأفلام التسجيلية التقليدية، وان ظلت في جميعها محتفظة بنسمات من الشعر على مستويات مختلفة، ومحتفظة على مستوى رفيع بجماليات "الصوت والصورة"، مثل:

فيلم "العمارة المدنية"،(٣٠ق)،(١٩٩٤)، فيستعرض العمارة المدنية الاسلامية في ست دول مختلفة (مصر/ الأردن / تركيا / لبنان / المغرب / اسبانيا).

في فيلم "جرانيت"،(٢٨ق)،(١٩٩٦)، نرى من خلال عيون الأطفال النوبيين، حركة النحاتين المشاركين في أحد دورات "سمبوزيوم النحت الدولي" في اسوان.

وفي فيلم "سيناء هبة الطبيعة"،(٣٠ق)،(١٩٨٥)، وفيلم "أرض الفيروز"،(١٨ق) ،(١٩٨٢) تشكل الكاميرا واقعًا غاية في الشاعرية والجمال.

أما في فيلم "قوافل الحضارة"،(٣٤ق)،(١٩٨٨)، يصور الغزولي رحلة القوافل التي كانت تربط بين وادي النيل و وادي الأردن، منذ عهد الاسرات وحتى قبل العصر الحديث، ولم يتردد الغزولي في إعادة وجود الرحلة باستخدام مجموعة من البدو يصورهم و هم يتخذون نفس طريقها. ويضيف التعليق الذي جاء بصوت الفنان "محمود يس"، ليستعرض ما وجده من معلومات على صخور الجبال في طريق الرحلة.

وهو في ذلك يتبع تقليد آخر من التقاليد التي وضعها "فلاهرتي" في فيلمه الثاني "رجل من آران" وكان يأمل ان يصور تقاليد أهل جزيرة "آران" وتصرفاتهم اليومية كما فعل في فيلمه الأول "نانوك الشمال"، ولكنه عندما انتقل إلى الجزيرة، لم يجد اثرًا لهذه التقاليد القديمة، فلجأ إلى اسرة صياد من اهل الجزيرة، يُعيد من خلاله أساليب الحياة القديمة وصيد الحوت في المحيط والحصول على طعام من خلال محاولة زرع جذور بعض النباتات في شقوق الصخر.

حقق الغزولي مستوى رفيعًا من "الأفلام التسجيلية" وأفلام "الدراما التسجيلية"، نتيجة مروره بعملية تربية ثقافية كثيفة، وخبرة بممارسة فنون مختلفة، قبل تفرغه لعمل الأفلام التسجيلية، درس الفنون التشكيلية على يد الفنان سعيد الصدر في الجامعة الشعبية.

درس التصوير السينمائي بكلية الفنون التطبيقية، وتخرج منها عام ١٩٥٦، وكان الأول بامتياز، وعيّن مصورًا في مركز تسجيل الآثار، اختير للسفر في بعثة إلى إيطاليا "روما" لدراسة حرفيات التصوير السينمائي عام ١٩٥٩، التحق بالشركة العامة للإنتاج السينمائي "فيلمنتاج" تحت قيادة المخرج صلاح أبو سيف عام ١٩٦٢، وكانت أوله أفلامه التسجيلية كمدير تصوير فيلم "سواعد قوية" اخراج ولاء صلاح الدين، عام ١٩٦٣.

صور مجموعة من الأفلام التسجيلية للشركة، قبل ان ينتقل إلى العمل بالتليفزيون عام ١٩٦٦، وكان اول عمل يُسند إليه تصوير الجزء الداخلي من الخماسية الغنائية "قلب من زجاج" اخراج عادل صادق.

ثم عمل مديرًا للتصوير في (٢١ فيلمًا تسجيليًا). وقام بتصوير ٣ أفلام للقطاع الخاص .

تفرغ الغزولي لإخراج الأفلام التسجيلية، عام ١٩٨١، بدأها بفيلم "قايتباي". عملت أفلامه على اشباع حاجات ثقافية متنوعة بتنوع جهات تمويلها، مثل المجلس الأعلى لآثار، وجامعة الدول العربية، وصندوق التنمية الثقافية.

وبلغ عدد الأفلام التسجيلية التي أخرجها ما يقرب من (٤٠ فيلمًا). أحدثها فيلم "الجدار" (لم يعرض بعد).

وحصلت أفلامه على العديد من الجوائز الدولية والمحلية: جائزة لجنة التحكيم/ المهرجان العربي الأول في مصر (١٩٨٥) عن فيلم "رشيد"، جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٨٦، الجائزة الثانية/ مهرجان تيتوجراد يوغسلافيا (١٩٨٩) عن فيلم "قوافل الحضارة"، جائزة التانيت الذهبي قرطاج تونس (١٩٩٠) عن فيلم "صيد العصاري"، الجائزة البرونزية/ مهرجان الإسماعيلية الدولي (١٩٩١) عن فيلم "صيد العصاري"، جائزة احسن اخراج/ اتحاد الإذاعات العربية تونس (١٩٩١) عن فيلم "قوافل الحضارة"، الجائزة الفضية/ مهرجان دمشق الدولي سوريا (١٩٩٣) عن فيلم "الريس جابر"، جائزة اوسكار ترانستل، مهرجان بريفوتورا ألمانيا (١٩٩٥) عن فيلم "صيد العصاري"، جائزة خاصة/ مهرجان ميريديان فرنسا (١٩٩٦) عن فيلم "صيد العصاري"، ودبلوم التقدير من مهرجان أفلام الفولكلور بوخاريست رومانيا (٢٠٠٢) عن فيلم "حديث الصمت.

ومن الإنسان كل شئ حي..

دراسة تطبيقية

رامي عبد الرازق

تنويه/

هذه الدراسة سبق وأن نشر جزء منها ضمن مادة الكتاب الذي أعده مهرجان الأسكندرية السينمائي الدولي في دورته ال ٣٠، وكنت قد انجزتها في سياق محدد من حيث عدد الكلمات والصفحات التي تناسب ذلك الكتاب، ولكن ظلت لدي رغبة في إعادة صياغتها وتنقيحها وإضافة محاور أخرى، وذلك في محاولة لتقديم قراءة أكثر شمولية وأتساعا بما يليق والتجارب الفيلمية لهاشم النحاس.

يمكن اعتبار المادة التي نشرت في الكتاب التكريمي السابق عن الأستاذ هي مسودة أولية عُدت إليها بالتنقيح والأضافة والتقسيم المُبسط عبر العناوين الجانبية من اجل كسر حدة التحليل المرسل والسياقات النظرية التي تتضمنها.

كما أعدتُ إلى الدراسة العنوان الأصلي الذي كنت قد اخترته حين كتبتها لأول مرة والذي تأكد لي أنه اقرب العناوين إلى طبيعة الفرضية التي اتخذتها محورا لتحليل أفلام النحاس، خاصة بعد الجلسات التي جمعتني بالمخرج الكبير لأعداد متن هذا الكتاب عن رحلته في السينما التسجيلية.

(ر.ع)

مفتتح

لو ان مونتيرا هاويا او محترفا قام بتوليف مجموعة أفلام المخرج هاشم النحاس منذ عام ١٩٧٢ بداية من "النيل ارزاق" ثم "الناس والبحيرة" و "في رحاب الحسين" ١٩٨١ ثم "البئر" و "توشكى" ١٩٨٢ ثم "خيامية" و "شوا أبو احمد" ١٩٨٣ ثم "سيوة" ١٩٨٧ ثم "ناس ٢٦ يوليو" ٢٠٠١ وذلك في متتالية فيلمية واحدة بالترتيب الجغرافي لمصر من الجنوب للشمال (من توشكى إلى بحيرة المنزلة) فما هي المحصلة التي سنخرج بها من هذا التوليف الممتد على استقامته؟

في الحقيقة يمكن تقسيم محصلة هذه المتتالية إلى عدة عناصر ولكن أهمها هو أن التناغم الأسلوبي لن يجعلنا نستشعر أنهم اكثر من فيلم! بل فيلم واحد طويل يتكون من عدة فصول يتحدث عن الشخصية المصرية خلال ما يقرب من ثلاثين عاما عبر عين راصدة واعية، غير سياحية او ممجدة، بل باحثة عن المعان والقيم سواء الثابتة او المتغيرة.

بالأضافة إلى التوثيق الدقيق والمثابر لكل ما يتصل بالأنسان والواقع والبيئة وطبيعة الحياة والتطور الحضاري، ناهينا عن طرح الجانب الأجتماعي على مستوى علاقة الاجيال ببعضها وعلاقة الرجل بالمرأة والدور الأجتماعي والأقتصادي لكل منهما داخل الوحدة الأولية لأي مجتمع وهي الأسرة.

بل ان النظر إلى تلك المتتالية الفيلمية مجتمعة تجعلنا ندرك نوع اخر من البناء طويل المدى أو واسع التغطية وهو البناء القائم على الدوائر المتداخلة، بداية من الفرد (النيل ارزاق) إلى الأسرة (شوا أبو احمد) إلى المدينة (توشكى وسيوة والقاهرة ممثلة في رحاب الحسين وناس ٢٦ يوليو) بالأضافة إلى مختلف البيئات المصرية (صحراوية في "توشكى" و"البئر"، وزراعية في "سيوة" و "شوا ابو أحمد"، ومائية في "الناس والبحيرة"، وحضرية في "خيامية" و "في رحاب الحسين" و "ناس ٢٦ يوليو").

ولكن هل تتجلى المحصلة الوثائقية لتجارب هاشم النحاس بالنظر عبر الزاوية المحلية فقط؟ والتي مهما اتسعت وتفرعت ما بين فرد واسرة ومدينة، وما بين صحراء ونهر وبئر وبحيرة فأنها تظل محدودة في سياق البيئة المصرية!

في الحقيقة تعتبر النظرة المحلية اضيق مما تكشف عنه تجارب النحاس منذ بداياته عام ٧٢ وطوال ثلاثين عاما من النفاذ عبر الكاميرا إلى الواقع. إنها تجارب تتجاوز الرؤية المحلية البراقة إلى نظرة وجودية وتجريدية اكثر اتساعًا وحكمة وحميمية بل وعالمية، وذلك فيما يخص الكيان الأكثر تأثيرًا ووجدانية وخلقا للتواصل في السياق السينمائي سواء كان الروائي او الوثائقي ونعني به (الأنسان).

يمكن أن نعتبر أن تجارب النحاس تنطلق من متن فكري وفلسفي وشعوري واحد او اساسي هو ما يمكن أن نطلق عليه (من الأنسان كل شئ حي) فثمة احتفاء واضح اسلوبيا وبنائيا وتوثيقيا بالأنسان، سواء على مستوى الكيان أو القيمة وهو احتفاء بالحياة التي يمثل الأنسان عقلها الواعي ومشاعرها الفعالة وحضاراتها المتطورة وإعمارها الممتد وفنها الراقي والناضج والممتع.

هكذا يمكن أن نرصد في اطار حديثنا عن مجموعة من تجارب النحاس المتمثلة في عشرة نماذج وثائقية عدد من العناصر التي تجعلنا ندرك قيمة الأنسان كمحور اساسي في الموقف الوثائقي الذي اتخذه هذا المخرج من الواقع والحياة والزمن والتاريخ على حد سواء.

هذه العناصر يمكن صياغتها في خمسة نقاط:

- العناوين
- اللقطة الاولى
- كيمياء السرد
- شريط الصوت
- حضور المرأة

١- العناوين (الأنسان والأرض والتاريخ)

لا يعتبر عنوان الفيلم -أي فيلم- مدخلا لتلقي الفيلم فقط او ممرا لغويا لتقريب الفكرة التي يتحدّث عنها أو يسعى عبر سرده لتوصيلها، بل هو مفتاح قراءة لما خلف الوعي المباشر والقصدي للمخرج، وبوصلة حساسة للمتلقي تجعله قادرا على النفاذ خلف الظاهري

والواضح إلى المخفي والمُخبأ الذي يحتاج إلى اكثر من مجرد المشاهدة وهو السعي الذهني والشعوري داخل اروقة الفيلم.

الأرزاق..ظرف مكان

في اولى افلامه (النيل ارزاق) يقدم النحاس نموذجا للعناوين التي سوف تصبح ثمة أساسية في تجاربه التالية، حيث إضافة كلمة نكرة (أرزاق) إلى كلمة معرفة (النيل) الذي هو أسم علم، وهو في نفس الوقت يمكن اعتباره فلسفيا (ظرف مكان) فهو يختصر هنا الحياة بالكثير من تفاصيلها الخاصة ومشتملاتها المعنوية فهو اقرب لنهر الحياة المتدفق من قديم الأزل وإلى الأبد بينما الأنسان هو ذلك الملاح العابر او الصياد الصبور او المزارع المقيم على الضفاف، ومصطلح ارزاق هو واحد من المصطلحات المحلية المعروفة للكثير من الطبقات الأجتماعية الدنيا والمتوسطة والتي تختصر حكمة داخلية ومتجذرة ان كل ما يتكسبه الانسان ماديا ومعنوي ما هو إلا (رزق) أي منحة من السماء وهو مصطلح يفيد التسليم بأن الانسان ليس في يده سوى السعي والعمل و(الأرزاق على الله) أي ان نتاج هذا العمل سواء مادي او معنوي لن يأتي بسبب العمل مباشرة ولكن بسبب العمل مضاف إليه التوفيق الألهي وهي أحد سمات البشر عامة والمصريين خاصة فكلمة ارزاق تمثل مختصرا هائلا للأيمان الداخلي بوجود قوى علوية مانحة لكن منحها لا يأتي سوى عبر السعي إلى تلك المنح، أي ان الكلمة تختصر معنيين هامين من معاني الحياة والأنسانية (الايمان والعمل).

لو اعتبرنا اذن أن (النيل) يمثل مرادفا (للحياة) في عنوان الفيلم وأن (ارزاق) تساوي (الأيمان والعمل) فأننا امام معادلة بسيطة لكنها تبدو متجلية بشكل واضح في سياق الفيلم.

تجريد..

هذه إذن هي اولى اللبنات التي وضعها النحاس كقاعدة عامة في الكثير من تجاربه اللاحقة، والتي سوف نراها فيما بعد عبر سياقات عناوين مثل (الناس والبحيرة) و(البئر) فهذا الكلمات رغم أنها تبدو معرفة بأدوات التعريف اللغوية الاعتيادية إلا أننا امام حالة تجريد فلسفية وحياتية وانسانية واضحة فلم يكتب مثلا (الناس وبحيرة المنزلة) تحديدا أو (البئر الفلاني) كعادة اهل الصحراء في أطلاق الأسماء على الأبار لتمييزها عن بعضها.

ولكن رغم التعريف لغويا إلا أن السياق العام يظل تجريديا عاما يتحدث عن (ناس) يتكسبون (ارزاقهم) من (العمل) في (بحيرة) وبما ان التعليق الصوتي غائب والتحديد الجغرافي بصريا ومعلوماتيا مستبعد عن قصد فأن تلقي الفيلم يحتوي على قدر كبير من التجريدية التي تجعله اكثر اتصالا مع القيم والنشاط الأنساني العام اكثر من اتصاله برسالة محلية محددة الهدف.

ولو تصورنا متلق اجنبي يشاهد الفيلم فإنه على سبيل المثال لن يحتاج إلى جملة واحدة مترجمة بما فيها اغنيات الصيادين والتي تشبه اغنيات الصيادين التراثية في كل العالم، ولن يتساءل المتلقي الأجنبي أين تقع هذه (البحيرة) ولا ما هي جنسية هؤلا (الناس) بل سيتابع بشغف تلك الانتقالات الشاعرية جدا واللقطات المنمقة بعناية ورؤية واضحة عما يمكن أن يكون احتفاءا بقيمة العمل الانساني بل وبالأنسان نفسه، الذي يخلط الغناء بالجهد ويعرف كيف يتعايش مع بيئته ويطوعها لصالح أن تستمر حياته وحياة من حوله ومن بعده محملا بأيمان عظيم بأهمية ما يفعله وقيمة ما يمثله هذا الجهد سواء كان صيدًا او زراعة (نلاحظ أن أفلام النيل ارزاق الناس والبحيرة والبئر وسيوة كلها قائمة على تتبع اثنين من العناصر الحضارية المتجذرة في التاريخ البشري وهما الصيد والزراعة).

مدن، قرى، وشوارع..

في فيلمه "سيوه" يتصدر عنوان الفيلم عنوان فرعي هو (سيرة الأنسان والأرض والتاريخ)مما يجعلنا نتساءل: ألا يوحي ذلك بطبيعة التراتبية الفكرية والنفسية والشعورية التي يتعامل بها النحاس مع موضوعات افلامه؟

او بمعنى اخر الموضوع الأساسي لافلامه وهو (الانسان) على اختلاف البيئات والتفاصيل والاماكن التي يعيش فيها! إلا يمكن تطبيق نفس هذه التراتبية (الأنسان والأرض والتاريخ) على افلام مثل شوا ابو احمد وتوشكى والنيل والبئر وحتى ٢٦ يوليو و"مبكى بلا حائط"؟

من الصعب بالطبع ان نفصل اسلوبيا ما بين غياب التعليق الصوتي تماما في افلام النحاس وبين عناوين هذه الأفلام، خاصة مع الأشارات المتتالية إلى فكرة التجريد والسعي نحو افق أوسع في تلقي أفلامه، حتى مع التحديد المكاني في بعض التجارب مثل (سيوة وتوشكى وشوا أبو احمد وفي رحاب الحسين و٢٦ يوليو).

هنا يمكن أن نجد نفس القدر من التجريد في العناوين رغم أنها اسماء معرفة بحكم كونها أعلام (مدن، قرى، أحياء، شوارع) فهل كان سيتغير تلقي الفيلم لو أن اسم سيوة او توشكى او ناس ٢٦ يوليو اسم اخر لا يدل على قرية أو حي او شارع!..

في الحقيقة فأن الاجابة هي لا، لأن المتلقي سيجد عبر سياق اللقطات والمشاهد وغياب التلعيق الصوتي بالأضافة إلى اسلوب المونتاج أن الأسم لا يشكل فارقا كبيرا، بل هي تلك الحالة الأنسانية التي تتجلى عبر متابعة بشر لا ندري ما هي اسمائهم ولكنهم يمثلون جوهر الحياة نفسها ودور الأنسان الحقيقي في أعطاء الحياة قيمتها ومعنى لوجودها.

فسيوة وتوشكى ربما يشبهان الكثير من قرى ومدن العالم الريفية، والحسين يشبه الكثير من الأحياء التي تجتمع فيها قيمتا العمل والأيمان (الصناعات اليدوية بجوار مكان له قيمة روحانية متمثلة في وجود المقام الأبرز في الديانة الأسلامية والذي لا فرق بينه وبين مزارات

القديسين في المسيحية أو في اي ديانة أخرى) أما شارع"٢٦ يوليو" فهو -سينمائيا- ظرف مكان وزمان مجتمعين (مكان يحمل اسم تاريخ زمني محدد مؤثر في مجتمعه) ويمثل رصده دون تعليق صوتي محمل بالمعلومات رصدا لشارع في وسط البلد -أي بلد- يمكن من خلاله تشريح الكثير من الظواهر الاجتماعية والأقتصادية والسياسية للمواطنين الذي اطلق عليهم المخرج تلك الكلمة النكرة (ناس) بكل تجريديتها رحبة التأويل.

مبكى وحائط..

حتى في أفلام مثل "مبكى بلا حائط" والذي انجزه عقب "النيل ارزاق" وشكل جزء من الأفلام المنتجة وقتها للأحتفال بنصر اكتوبر عام ١٩٧٣ فأننا نجد عنوان الفيلم مكون من كلمتين نكرة هما (مبكي) و (حائط) صحيح أنهما يأتيان في سياق ساخر من المصطلح اليهودي (حائط المبكى) على اعتبار أن اليهود/الصهاينة هم العدو الذي تم الأنتصار عليه في حرب اكتوبر ولكن النظر إلى جوهر الفيلم الذي يصور معرض لغنائم "اكتوبر" فإننا نجد أن غياب التعليق الصوتي مع تنكير العنوان يجعلنا امام استعراض لغنائم "شعب" منتصر.

فالمعرض الذي يضم أسلحة خفيفة وثقيلة من غنائم الحرب يمثل مبكى الهزيمة بالنسبة للعدو، أما غياب الحائط أو (بلا حائط) على حد تعبير العنوان فيعني أن تلك الهزيمة لم يعد هناك ما يسترها أو يحجبها عن الأعين.

أننا نشاهد مبكى/معرض بلا حوائط بل هو مفتوح في الهواء الطلق على اتساع منطقة دار الأوبرا المصرية -أرض المعارض القديمة بالجزيرة – ونرى فرحة هذا الشعب المنتصر الذي استطاع هزيمة العدوان وتحرير الارض من أجل الاجيال الجديدة، والتي نراها في لقطات عديدة للاطفال والفتيان والمراهقين الذين يتجولون في المعرض ويصعدون فوق الأسلحة في دلالة على أنها فقدت معانها الحربي وأصبحت جزء من تاريخهم العام والشخصي بعد الانتصار.

وهل هناك فرق بين هذا المعرض ومعارض الاسلحة التي كانت تقام لاستعراض ما تبقى من جيوش النازي على سبيل المثال بعد هزيمته في الحرب العالمية! مرة أخرى نحن امام حالة تجريدية تفيد الأحتفاء بقيمة اخرى من قيم الوجود الأنساني وهي الكفاح من اجل الحرية والأستقلال والإرادة التي تولد الانتصار، ولكن في صورة سينمائية وتوثيقية بسيطة وعميقة ومعبرة، ودون تدخل معلوماتي أو اي املاءات ايديولوجية.

بل اننا لا نرى حتى صورة لرئيس الدولة او القادة بل الجنود الذين شاركوا والشعب الذي يحتفل والغنائم التي حصدها الكفاح المسلح والحرب من أجل تحرير الأرض.

حجر حي..

وفي مقابل عنوان مثل "مبكى بلا حائط" نجد عنوان من كلمتين معرفتين يذكرنا بالناس والبحيرة وهو "الحجر الحي" فرغم أن الكلمتين معرفتين إلا ان منحاهما التجريدي والأفق الذي يتسع لتأويل معناهم مع فعل المشاهدة يجعل التعريف هنا تعريف احتفائي وليس تعريف من باب الإعلام.

فما هو الحجر الحي؟

أو ما الذي يجعل الحجر وهو تلك المادة الصلبة الجامدة الميتة تدب فيه الحياة ليكتسب صفتها الملحقة به في العنوان؟

الاجابة ببساطة واختصار هي: الأنسان.

الانسان هو الذي يستطيع أن يبث الحياة في الحجر وليس الزمن أو التاريخ أو أي عنصر وجودي أخر. أننا امام عملية ترميم قاعدة ابو الهول من خلال نحت مجموعة من الأحجار التي تشبه في الشكل والتكوين مجموعة الاحجار الأصلية والأساسية للقاعدة، هذه العملية الفنية جدا والدقيقة جدا تمارس عبر ادوات خشنة وثقيلة (قدوم وشاكوش ومطرقة وازاميل مختلفة الاحجام والتخانات) ولكن عبر الطرقات والدق والنحت والبرد من تلك اليد الأنسانية يكتسب الحجر صفة الحياة وتدب فيه الروح كلما اتخذ تكوينا معينا مشكلا في النهاية مصفوفة بنائية لا تعبر فقط عن جوهر الحضارة ولكن عن روح الحياة نفسها، وكيف أن الأنسان والأنسان فقط هو القادر على ان يبثها لا في الموجودات الحية من حوله كالحيوانات والنباتات (كما في مجموعة النيل ارزاق التي سبق واشرنا إليها) ولكن في الجمادات ايضا سواء كانت اقمشة (كما في فيلم خيامية) او خامات صلبة (كالنحاس والصدف والفضة والخشب كما في رحاب الحسين) وكذلك في (الحجر) نموذج الخمول والموت وفقدان الروح الكامل.

من هنا يصبح الاسم بوصلة فكرية وفلسفية للوقوف على جوهر الفيلم ورؤية النحاس نفسها في التعامل مع التفاصيل من أجل ابراز القيمة التي سبق ان اشرنا إليها في البداية (ومن الانسان كل شئ حي).

٢- جينوم اللقطة الاولى

في الكثير من ادبيات النقد السينمائي تعتبر اللقطة الاولى في الفيلم هي اكثر اللقطات قدسية لانها تمثل في نظر الكثيرين ليس فقط نقطة الهجوم على المتلقي بالمعنى الدرامي، من اجل جذبه للمشاهدة والأستحواذ على عقله ومشاعره ولكن لانها تمثل في التجارب الفيلمية متقنة الصنع، عالية الجودة، محكمة الصياغة، منمقة الفكر، زخمة المشاعر كبسولة بصرية

مكثفة تحتوي على كل جينات الفيلم تقريبا سواء الفكرية أو البصرية، أي انها تمثل "الجينوم" الأساسي للفيلم إذا صح التعبير.

سجادة الماء..

ولو اننا طبقنا فرضية جينوم اللقطة الأولى على تجارب هاشم النحاس التي تنحو بأتجاه الأحتفاء بالأنسان وكونه مصدرا للحياة بمفهومها الحضاري والفكري والفني فأننا بسهولة يمكن ان نرصد ذلك الاحتفاء عبر اللقطات الاولى في افلامه.

في "النيل ارزاق" الذي يتحدث عن علاقة عنصرا الأيمان والعمل اللذان يكسبان الحياة قيمة ومعنى نجد أن اللقطة الاولى من الفيلم او اللقطتين الاوائل المتتاليتين من الفيلم هما لقطة عامة من زاوية مرتفعة لمياه النيل والموجات النيلية الصغيرة المتكسرة التي تجعله اشبه بسجادة من الماء في لقطة لا تستغرق ثوان قبل أن تتبعها اللقطة التالية مباشرة والتي تمثل لقطة عامة متوسطة لرجل/صياد يقف في ثلث الكادر الأيسر ويقوم بعملية اعداد لشبكة صيد رمز الرزق المنتظر او الأرزاق المنتظرة من هذا النيل والتي سوف يستخرجها منه هذا الأنسان البسيط عاري الصدر الذي يقف وخلفه الأفق/السماء رمز الأيمان تكشف عنها خلفية الكادر ويمينه الخالي.

إذن في اقل من ثوان معدودة من بداية الفيلم وبلقطتين متتاليتين قصيرتين وكأنهم لقطة واحدة استطاع النحاس ان يضمن لنا رسالة الفيلم ومغزاه واسلوبه في آن واحد (النيل رمز الحياة والصياد هو الأنسان والشبكة رمز العمل والسماء في الخلفية رمز الأيمان) هكذا دون كلمة واحدة أو آيه قرآنية او صوت معلق مهيب النبرات! فقط ثوان معدودة على الشاشة كثفت بشكل (جيني) كل ما يريد الفنان اعلانه عن موقفه الوثائقي من الحياة.

ولا تختلف اللقطة الأولى في "النيل ارزاق" عن اللقطات الاولى والثانية في "الناس والبحيرة" حيث مراكب شراعية صغيرة في غبشة الفجر الضبابية تتحرك فوق سطح البحيرة الساكن في لقطة لا تستغرق ثوان، ثم تليها لقطة لأثنان من الصيادين يقومان باعداد الشباك في ضوء الفجر الباكر بينما تبدو السماء في الخلفية وزرقة البحيرة المائلة للرمادية في قاع الكادر وثلثه الأيسر، في حين تحتل الثلثين الايمن والاوسط جلسة الصيادين/البشر فوق احد هذه المراكب الشراعية الصغيرة التي رأيناها في الثوان الاولى.

الأيدي الخشنة..

وفي فيلم "البئر" تبدو اللقطة الاولى تكثيفا للعلاقة ما بين الأنسان والحياة او بين البدو والماء من أجل انتاج الحضارة واعمار الوجود، فاللقطة الاولى هي ليدين سمراوتين خشنتين

من أثر العمل لسنوات طويلة تقوم بسكب الماء من اناء معدني لغسل الايدي، ثم تليها لقطة لوجه الرجل العجوز صاحب اليدين وهو يغسل وجهه.

هذه اللقطة تحديدا يمكن ان تضاف إلى العديد من اللقطات الاولى في افلام النحاس التي تبدأ عادة بيدين أو بشخص يفعل شئ بيديه، ان اليدين لهما دلالة العمل والفعل سواء على المستوى المادي او المعنوي او الفلسفي او حتى الديني، والتعبير القرآني الشهير (ما قدمت يداه) يكثف ويختصر قوة اليدين فيما يخص دلالات الفعل البشري والعمل الانساني.

ويبدو النحاس مستوعبا بشكل كامل لقوة الحضور الرمزي والدلالي لليدين البشريتين وارتباطهما بالفرضية التي نسوقها هنا وهي احتفائه بقيمة الأنسان بالنسبة للحياة والتي يكتسبها مما يفعله بيديه، ولذلك سوف نجد ان الايدي هي دوما العنصر الأنساني الأبرز حضورا في اللقطات الأولى من افلام النحاس، وهو ما يتجسد في اللقطات الأستهلالية لأفلام مثل "خيامية" و"في رحاب الحسين" و"شوا ابو احمد" و"سيوة" وحتى "الحجر الحي".

في "خيامية" وكعادة النحاس كما اسلفنا يتم تقسيم اللقطة الاولى إلى ثلث وثلثين، الثلثين الأساسين - يمين او يسار الكادر- والمقدمة يحتلهم دوما (الأنسان العامل) مصدر الحياة في هذا الوجود، وهنا نراه وهو معلق فوق عواميد الخشب الطويلة التي يتم ربطها ببعضها البعض من أجل نصب قماش الخيام عليها لتشكل صوانا.

ان فيلما بعنوان خيامية لا يبدأ بمشهد لقماش الخيام أو صناعته او تطريزه ولكن يبدأ بالأنسان الذي يقوم بعمل ما يرتبط بهذه المهنة او الفن، إليس في هذا دليلا هاما على أن سياق الفيلم ومحوره يتجاوز فكره فن الخيامية إلى الأنسان ذاته! وكيف انه لا يستطيع فقط أن يخلق من تطريزات الأقمشة اشكالا جميلة وبراقة وجاذبة للنظر ولكنه يوظف كل هذا في شتى نواحي الحياة!

بل أن فيلم خيامية تحديدا يجعلنا امام احد الحقائق التي يصرُ عليها النحاس في معظم تجاربه وهي ان (الحياة هي مهنة البشر) وليس أي شئ أخر، نحن نكسو الحياة فقط بمظاهر الحضارة ولكنها -أي الحياة- هي عملنا الاساسي وسر وجودنا في هذا الكون لقد خلقنا لنحيا، ومن وجودنا وعملنا تكتسب الحياة وجودها وقيمتها ووعيها.

احتفاء..

تلخص اللقطة الأولى في خيامية كل هذا عندما تركز على الانسان وهو يعمل، بينما يأخذنا الفيلم عبر صناعة الخيام في شتى مناحي الحياة التي تستعمل فيها الخيامية، مِن المقاهي إلى شوادر الجزارة إلى الموالد إلى المساجد والأفراح، أليس في كل هذا احتفاء باشكال الحياة التي يبثها الانسان اينما حل!.

ان الفيلم يبدأ بلقطة لعامل يقوم بنصب صوان ضخم وفي الخلفية صوت القرآن يجعلنا نشعر أنه صوان عزاء، ولكن سريعا ينتقل الفيلم إلى العملية الفنية لصناعة الخيامية ثم

نواحي استخدماتها لينتهي في اللقطات الأخيرة براقصة براقة تقوم بالرقص بشكل مبهج وجميل وكأننا انتقلنا من الموت للحياة عبر مراحل الخلق (صناعة الخيامية) ثم الحياة والزرق (في لقطات المقاهي وشوادر الجزارة) ثم الأيمان وادراك القوى العليا (في لقطات المساجد والموالد) ثم الزواج (في لقطات الافراح) لينتهي الفيلم بطقس الرقص الاحتفالي بالحياة، وليس بلقطات من صوان عزاء على سبيل المثال وهو احد استخدامات الخيامية المعروفة.

لقد اخرج النحاس الحي من الميت ولم يخرج الميت من الحي وذلك عندما بدأ فيلمه بلقطة لصوان عزاء يتم نصبه وانتهى براقصة مبهجة.

وفي فيلم "شوا ابو احمد" فأن اللقطة الاولى عبارة عن لقطة عامة واسعة لأحد الحقول بينما ثمة ثلاثة رجال/فلاحين يقومون بزراعة الأرض وجني المحصول وذلك في الصباح الباكر بينما كالعادة السماء في خلفية الكادر يمتد فيها الأفق متسعا براقا (نلاحظ حضور السماء بشكل مستمر في الكثير من اللقطات الاولى لأفلام النحاس كما سبق واشرنا دلالة على الايمان الداخلي بالسعي من اجل الرزق واعمار الحياة والوجود)

وجود الفلاحين داخل اللقطة الاولى لفيلم "شوا أبو احمد" يعطي الكادر كله روحا حية متحركة ويخرجه من اطار الطبيعة الصامتة مهما كان جمالها إلى اللوحة النابضة بالحركة والعمل. ثم تتحرك الكاميرا بان إلى اليمين بنفس الحجم متابعة لاحد الفلاحين يحمل حزمة ضخمة من المحصول الأخضر النادي، قام بجمعها ويتحرك بها ليضعها جانبا تمهيدا لنقلها، تليها اللقطة الثانية المتوسطة لنفس الفلاح يعمل بين سيقان الزرع الاخضر وكأنه يخرج الحياة بهذا العمل من باطن الارض وكأنه هو نفسه السبب المباشر والواضح لخروج هذه الحياة من الأرض.

مجرد إنسان..

ثمة ملاحظة اساسية ايضا على اسلوبية النحاس في اختيار احجام وزوايا اللقطات وهي اننا لا نذكر الكثير من وجوه الشخصيات التي يقوم بتصويرها، اما لان اللقطات الأولى غالبا ما تكون قريبة من الأيدي أو عامة بعيدة عن الوجوه، وهي روح تجريدية ايضا، فالملامح تمنح المتلقى علاقة شبه شخصية مع الشخص الذي يتم تصويره ولكن الأبتعاد عن الملامح وتصوير الكيان الأنساني ككل يمنحنا هذا الشعور بأن من نراه ليس شخصا بعينه ربما نعرفه او لا نعرفه ولكنه مثلنا جميعا (مجرد انسان).

وتتماثل اللقطة الأفتتاحية لشوا أبو أحمد مع مثيلاتها في "توشكى" ولكن مع حجم مختلف نسبيا وهو الحجم القريب أو اللقطة المتوسطة القريبة لرجل اسمر لا تستغرق غير ثوانٍ، يعقبها انتقال إلى يديه في نفس الحجم المتوسط الذي يتسع تدريجيا لنراه وهو يحصد محصولا من البصل بينما يتحرك بجانبه فأس تمسكه يد أخرى تقوم بأستخراج الحياة من

الأرض، وتستعرض الكاميرا تدريجيا مع الانتقال تلت اب (استعراض رأسي) وتوسيع حجم الكادر لنرى لقطة مختصرة تكثف زمن الزرع والحصاد أو (العمل والحياة) كما يراهم النحاس. فها هي يد تزرع ويد تحصد في نفس اللقطة وكلاهما لأثنين من البشر الذين سوف يمثلون خلال الفيلم محور التوجه الأساسي.

الميلاد..

وفى فيلم "ناس ٢٦ يوليو" يبدأ النحاس رؤيته عبر لقطات اولى سريعة جدا لا تستغرق ثوان على الشاشة لشارع ٢٦ يوليو من جهة مستشفى الجلاء للولادة بينما الشارع مكتظ بالبشر والسيارات والعابرين ثم ينتقل سريعا من اللقطات الخارجية القصيرة جدا إلى اللقطة الأولى سينمائيا -بالمعنى الدرامي- وهي لقطة طفل مولود يبلغ من العمر ربما ساعات قليلة داخل المستشفى ثم تطول تلك اللقطة وتتوالى بعدها لقطات ثانية وثالثة لأستقبال هذا المخلوق الصغير الجميل الذي يمثل الانسان في اولى مراحل وجوده في الحياة -لحظة الميلاد- ليضعنا امام تهيئة نفسية وفكرية مفادها اننا لن نشاهد فقط فيلما محليا يصور أحد شوارع منطقة وسط البلد بمدينة القاهرة ولكنه ثمة ايضا فيلم داخل الفيلم يتحدث عن الانسان وعلاقته بالبيئة المحيطة به في اللحظة الراهنة –وقت أنتاج الفيلم وربما هي اللحظة الممتدة حتى الان عقب مرور ١٥ عاما على انتاجه- ولهذا بدأ النحاس رؤيته –كما هو مكتوب على التيترات- من لحظة الميلاد لكي يؤهلنا للرحلة المكثفة التي سوف نجتازها معه خلال دقائق الفيلم عبر شارع الحياة نفسها بالكثير من تفاصيله ومعطياته وصراعاته الغامضة.

إكساب الحياة..

وفي كلا الفيلمين "الحجر الحي" و"مبكى بلا حائط" وعلى الرغم من أن اللقطات الأولى لا تحتوي على الحضور الأنساني بشكل مباشر كما في التجارب الأخرى التي اشرنا إليها إلا أن الأنسان لا يغيب عن اللقطات التأسيسية للفيلم ككل وهي مجموعة اللقطات الاولى.

ففي الحجر الحي نرى الكاميرا تستعرض في احجام وزوايا مختلفة مجموعة من الأحجار الصامتة الراقدة عند قاعدة ابو الهول ثم تنتقل في تلك الحركة الأستعراضية إلى رجل يمسك بقادوم صلب وازميل حديدي يقوم بالدق على هذه الحجارة وتكسيرها بشكل معين وكأنه يبث في موتها ورقودها وسكونها الحياة، أو وكأن النحاس يريد أن يقول لنا ان تلك الاحجار لم تكن لتكتسب الحياة لولا تلك الدقات التي تشبه النبضات المتدفقة في مسام الحجر وجوفه، والتي تعلن عن دبيب الحياة فيه كما سنراه فيما بعد خلال مجمل مشاهد الفيلم اثناء عملية نحت وتفتيت ونقش الحجر ليصبح ضاجا بالحياة.

وفي "مبكى بلا حائط" فأننا نمضى اكثر من نصف زمن الفيلم بعدد كبير من اللقطات الأستعراضية بأحجام وزوايا مختلفة لنرى ما تبقى من جيش ما عقب هزيمته-بالطبع نحن نعرف انه الجيش الاسرائيلي- ولكن غياب البشر او الانسان عن اللقطات والمشاهد طوال هذه المدة الزمنية من الفيلم يجعلنا نتساءل عنهم ليس من زاوية (أين هم البشر؟) ولكن من زاوية: لنتامل ماذا يفعل البشر او الأنسان حين يفكر في القتل والتدمير والقهر والأعتداء على حقوق الاخرين وارضهم؟ (مرة اخرى الانسان والارض والتاريخ).

٣- المونتاج وصوت السرد

إذا كنت صانع أفلام وثائقية وأردت ان تستغني عن السلطة التي يمنحها لك التعليق الصوتي، والممرات السهلة التي يكفلها لك، كي تخاطب الحاسة الاكثر تفتحا واستعدادا لدى المتلقي، وهي حاسة السمع، فأنك بلا شك سوف تبحث عن صوت أخر للسرد وحاسة اخرى لمخاطبتها عبر هذا الصوت الأخر!

هنا يحضر المونتاج، ليس فقط كوسيلة تقنية لترتيب اللقطات والكادرات والمشاهد، ولكن كصوت اساسي للسرد في تجارب هاشم النحاس الذي كان استغناءه عن التعليق الصوتي عام ١٩٧٢ عندما انجز "النيل ارزاق" مثار لدهشة وترقب واستنفار المتلقين وصناع الأفلام التسجيلية على حد سواء، في ذلك السياق الزمني الذي كان فيه التعليق الصوتي هو الوسيلة الأساسية للسرد والحكي وتقديم المعلومات وابراز الأهداف والقضايا التي يتناولها الفيلم.

ولما كان النحاس على ما يبدو يخطط بشكل ما إلى معالجة قضايا مغايرة عن تلك التي كانت سائدة او منتشرة في ذلك الوقت – وهو تخطيط مفترض ابرزته التجارب التالية للنيل ارزاق كما اشرنا- فكان عليه ان يبحث عن صوت سردي مغاير أيضا، وبالتالي اصبح التعامل مونتاجيًا مع اللقطات والمشاهد الفيلمية اكثر حساسية ودقة وتركيزًا وكثافة من التجارب التي سبقته، او حتى من تجارب معاصريه، وهو ما يمكن رصده الان عبر النماذج العشرة التي اشرنا إليها في بداية حديثنا، بل وحتى في التجارب التالية لها والتي تعامل فيها بشكل اساسي مع بيئات الفن التشكيلي والرسامين كجزء من دراسته للشخصية المصرية في مختلف تجلياتها.

صوت بصري..

في "النيل ارزاق" يمكن بسهولة ان نستمع إلى هذا الصوت (البصري) في السرد عبر ترتيب اللقطات التي تصور طبيعة الارزاق المرتبطة بالنيل، بداية من الصيد ثم الزراعة ثم النقل النهري بمختلف انواعه، سواء نقل البضائع على الصنادل الحديثة او المراكب الشراعية أو نقل البشر عبر المعديات البدائية التي تستعمل السلاسل الحديدية.

هذا في المستوى الاول للسرد، اما في المستوى الثاني فأن ما نراه في هذه اللقطات هو عملية تكثيف للحضور الانساني في اشكال مختلفة، عبر قيمة العمل لتحقيق معنى للحياة، ثمة دوما تركيز على الأيدي التي تجدف في لقطات قريبة او التي ترفع الشادوف او تقوم بتحميل البضائع او تلقي بشبكة الصيد.

الأيدي كما سبق واشرنا هي احد الأيقونات السردية والبصرية في افلام النحاس وهو ما يتجلى بشكل اوضح وأكثر عمقا وتأثيرا في أفلامه التالية خاصة "في رحاب الحسين" و"خيامية" و"البئر" و"الناس والبحيرة" بالأضافة إلى (الأقدام).

ثمة عشرات اللقطات القريبة والمتوسطة التي يمكن رصدها للأقدام في مجمل تجارب النحاس، وكل من الأيدي والاقدام لهما دلالات مباشرة وواضحة لعنصرين اساسيين من عناصر تجلي الحياة عبر وجود الأنسان، وهما السعي والعمل (الأقدام رمز السعي والأيدي رمز العمل).

كثافة الزمن..

كذلك يمكن الوقوف على تعامل النحاس سرديا مع فكرة تكثيف الزمن سواء الزمن المادي او الزمن المعنوي -في شكله الفلسفي المفتوح- عبر رصد تتابع اللقطات والأحجام التي يقدمها في سياقات مثل تجسيد قيمة العمل الانساني في الحياة مع مرور الزمن، ففي "النيل ارزاق" يقوم بتقديم لقطة عامة لـ"عربة كارو" تسير محملة بحمولة من الطوب النئ المصنوع من طمي وماء النيل، تليها مباشرة لقطة عامة واسعة لسيارة نقل حديثة بحمولة من الأحجار المنقولة عبر النيل من المحاجر إلى الشاطئ، فهنا يمكن أن نرصد التطور الزمني الواسع الذي يختصر ويكثف في لقطتين متتاليتين دون اي تدخل صوتي/ فوقي أو شرح او معلوماتية.

هذا على مستوى الزمن المادي، اما على مستوى الزمن المعنوي فيمكن ان نراه في تتابع لقطتين في الحجم المتوسط لفتى مراكبي يقوم بالتجديف في نشاط وهمة، ثم يقطع المخرج بنفس الحجم والزاوية على مراكبي عجوز يقوم بالتجديف بنفس النشاط والهمة، لنجد انفسنا أمام حالة تكيف زمني معنوية شديدة التأثير وعميقة المغزى، تلخص لنا فكرة أن جزء من قيمة الانسان كصانع للحياة أنه يظل يعمل طوال حياته منذ سن الفتوة حتى الشيخوخة طالما كان قادرا على العمل (والتجديف).

وفي فيلم "خيامية" تنتقل الكاميرا سواء في لقطات واحدة طويلة او في لقطات متتالية بأحجام قريبة ومتوسطة ما بين اصابع وايدي فناني الخيامية وبين الخامات التي يعملون بها او فيها، حيث يرصد هذا التتابع البصري تلك العلاقة الجدلية ما بين الصانع او الخالق (للفن) وبين مادة الخلق التي ينفخ فيها من روحه وأفكاره.

وفي فيلم "سيوة / الانسان والارض والتاريخ" نرى الأنسان خلال لقطات الفيلم يحتل مركز ثقل الكادر او محوره الأساسي سواء بكتلته الكاملة أو بأحد اعضائه –الايدي والارجل كما سبق واشرنا- ومع تتابع اللقطات والمشاهد لمختلف التفاصيل الحياتية والعملية لهذا المجتمع نكتشف اننا أمام بناء سردي عام يشكل رؤية عميقة لهذا المجتمع، فالمشاهد الاولى عبارة عن لقطات كثيرة لأنسان هذه الأرض وهو يعمل سواء في الزراعة او الصناعات المرتبطة بها، ثم تدريجيا ينتقل بنا النحاس إلى الأنسان وهو يتزوج ليقيم اسرة ثم الانسان وقد انجب (في استثناء سردي غير اعتيادي بالنسبة لاعمال النحاس حيث نسمع صوت احد الشخصيات من داخل الفيلم يتحدث عن ابنائه ودراستهم وعملهم الان)، ثم نسمع صوت اخر يتحدث عن العلاقات الأجتماعية بين ابناء المكان وغياب نسبة الجرائم، كل هذا من خلال تتابع بنائي دقيق يتسم بالتنظيم الشديد (العمل ثم الزواج ثم الأسرة) لتتجسد امامنا ماهية فكرة التاريخ بالنسبة لهاشم النحاس فالتاريخ ليس مجرد الأثار القديمة ولا بقايا الأولين ولكن التاريخ كائن حي يتشكل عبر مسيرة الأنسان فوق الأرض وبثه للحياة فيها.

سرد الحضارة..

في فيلم سيوة نحن امام نموذج للمجتمع الطوباوي الذي تتحقق فيه قيم العمل والعدالة والاخلاص وصفاء النية وذلك مع انتقال السرد من الفرد العامل إلى الزواج (في مشاهد الفرح السيوي الجميل) إلى الأسرة ثم المجتمع ككل كما في مشاهد مائدة الطعام الأرضية الطويلة، التي يتم فيها تصوير عملية اعداد الفتة بالتعاون ما بين الجميع في نقل الاطباق، وتفتيت الخبز وسقايته بالشوربة، ثم تناول الطعام مجتمعين، وذلك عبر توظيف تتابع لقطات ما بين المتوسط والقريب والواسع وحركة كاميرا استعراضية تتابع امتداد اطباق الاكل لمسافة طويلة في عمق الكادر.

هذا التتابع المونتاجي والبناء السردي هو دلالة على الحضارة ككل وما تمثله من نماذج حية في هذه المجتمعات (المتقدمة) انسانيا رغم بساطة الحياة، وعدم وجود طفرة تكنولوجية باستثناء(التكنولوجياالتراثية) الموروثة والمدعومة بجهد وعمل مستمر، مثلها مثل كل الصناعات المرتبطة بعملية زرع وحصاد التمور والجريد وصناعة الحصر والأواني منها، في لقطات لا يغيب فيها العنصر البشري ولا يتدخل صوت معلوماتي يتحدث عن الصناعات اليدوية بشكل سياحي أو يرصد اعتماد المكان على روافد اقتصادية مرتبطة بالتمر، فالأنسان هو محور اهتمام النحاس وليس الأرقام والأحصائيات.

الحكي بالصورة..

من ابرز الاستخدامات الأسلوبية الواضحة للصوت البصري سرديا في أفلام النحاس هو تتابع اللقطات المكثف والقصير في مقطع من فيلم "ناس ٢٦ يوليو"، حيث نرى لقطة زوم عامة

لماسح أحذية يجلس بجانب عربة الدورية الخاصة بالشرطة، ويقوم بمسح احذية الضباط الجالسين في السيارة والتي تقف في منتصف الطريق رغم زحام هذه المنطقة من الشارع، ويقوم النحاس بقطع اللقطة لنرى لقطة اخرى عامة لأمين شرطة يقوم بأيقاق تاكسي واخراج مواطن منه -والذي كان جالسا بجانب السائق- ليجلس الامين بجانب السائق ويجلس المواطن مستسلما في الخلف خانعا، ثم ينتقل السرد مرة اخرى إلى سيارة الشرطة التي لا تزال تقف وبجانبها يجلس ماسح الأحذية، ومن تلك اللقطة يتسع الكادر في زووم اوت متخذا السيارة وماسح الأحذية نقطة انطلاق إلى مشهد أعم واشمل هو مشهد الشارع ككل، مزدحم بالسيارات وشمس الظهيرة و وسائل النقل لتصبح هذه المتتالية الصغيرة من ثلاث لقطات نقدا سياسيا واجتماعيا مكثفا عن علاقة السلطة بالمواطن الأنسان، وهي واحدة من المحاور التي يتناولها فيلم "٢٦ يوليو" والذي تقوم فكرته على تشريح مجتمع ما، عبر رصد شارع حيوي لواحد من شوارع وسط المدينة، اعتمادا على رصد صورة الأنسان في هذا المجتمع وقيمة وجوده وحقيقة وضعه.

وفي الدقائق الأربعة الأخيرة من فيلم "في رحاب الحسين" يلخص النحاس عبر تتابع اللقطات من العام إلى المتوسط إلى القريب وزوايا مختلفة وحركة متابعة من الكاميرا كيف يكثف المكان تفاصيل علاقة الأنسان بالحياة والسماء على حد سواء، وذلك عبر فكرة الغذاء، فينتقل من لقطة عامة واسعة جدا لميدان المشهد الحسيني إلى لقطة عامة من زاوية علوية لموائد المطاعم التي تقدم مأكولات شهية يجتمع حولها مُرتادي المكان إلى لقطة قريبة لسيخ كفتة يتم اعداده على النار، إلى فطاطري يقوم باعداد فطيرة، في دلالات واضحة عن مسألة (غذاء الجسد) ومتعة الحياة في مختلف الطبقات (من يأكلون اللحم ومن ياكلون الفطير الاقل سعرا) ثم ينتقل بنا المونتاج إلى جلسة ذكر وقراءة قرآن مع اصوت تحتشد بالذكر الجماعي (غذاء الروح) وتستمر معنا لقطات حضرة الذكر والطواف حول المقام الحسيني إلى أن يخلو الكادر في اللقطات الاخيرة من أي اثر للبشر ويظل المقام بمفرده في الكادر، لا كرمز ديني ولكن في دلالة على الايمان والطهارة والقيم السامية التي ينبع منها ويتمحور حولها كل ما شاهدناه من حرف وفنون وصناعات في منطقة الحسين وخان الخليلي والصاغة، بالأضافة إلى مساحات الاكل والنزهة واللقاء. كل هذا يرتبط بشكل مباشر او غير مباشر بقيم الأيمان والسمو الانساني التي لا غني عنها لأستمرار الحياة بشكل راق ومتحضر والتي اذا غابت -كما غابت الان– يمكن ان ندرك حجم التردي والفساد والفشل الذي يمكن أن يصيب اي مجتمع.

اللقطة-الزمن..

تبقى الأشارة إلى ان فكرة تكثيف الزمن المعنوي التي اشرنا إليها في حديثنا عن اسلوب تعامل النحاس مع الزمن في أفلامه تتجلى في اكثر من موضع في أفلامه، فكما راينا تلك الانتقالات

من الفتى المراكبي إلى المراكبي العجوز تتجلى تلك الانتقالات بشكل مشابه تكنيكيا ولكنه مغاير في دلالاته الزمنية في تجارب مثل "خيامية" على سبيل المثال حيث يأتي الأنتقال من الأسطى العجوز الذي يقوم بتطريز القماش إلى الشاب الاحدث سنا وهو يقوم بنفس العمل دلالة على العلاقة ما بين الاجيال وانتقال فن الخيامية وحرفته من جيل لجيل، هكذا في لقطة واحدة وعبر حركة كاميرا بان يمين بطيئة يمر زمن كامل وتكثف دلالة عميقة، دون حاجة إلى شرح صوتي أو تعليق معلوماتي عن التواصل بين الاجيال في اطار هذه الصناعة التراثية الأصيلة وذلك من ناحية، ومن ناحية اخرى في تأكيد على فكرة الأستمرارية الأنسانية من جيل إلى جيل والتي تكفل استمرار الحياة وتدفقها في الوجود، ولهذا لم يقم النحاس على سبيل المثال بالقطع ما بين العجوز والشاب ولكنه صورهم في لقطة واحدة ممتدة استعراضية ليؤكد على قيمة التواصل والأستمرارية دون انقطاع/قطع مونتاجي.

٤- أصوات

ماذا فعل هاشم النحاس عندما استغنى عن التعليق الصوتي منذ اول أفلامه عام ١٩٧٢؟، اشرنا في الفقرات السابقة إلى اعتماد النحاس على بث صوت سردي مغاير عبر الصورة وتتابع اللقطات وايقاع الزمن وحركة الكاميرا، ولكن ليس معنى هذا ان النحاس استغنى كلية عن شريط الصوت أو الأصوات التي يمكن ان تشكل ملامح مساعدة أو اساسية في عملية السرد وطرح الرؤية الفيلمية والأنسانية في تجاربه.

موسيقى الصفيح..

لقد افسح استغناء النحاس عن التعليق الصوتي شريط الصوت لعناصر اخرى، على رأسها الأصوات الطبيعية والموسيقى وأغنيات الصيد والحصاد والحدو لتصبح ايقونات مميزة تلمع في سمع المتلقي، وتقوم بدور رئيسي في رسم صورة ذهنية وشعورية للبيئات والموضوعات التي يتناولها، وعلى رأسها بالطبع موضوعه الأثير الانسان والحياة.

يمكن ان نبدأ رصدنا لقوة شريط لصوت لدى النحاس وطبيعته المؤثرة من "الناس والبحيرة" الذي منذ بداية العناوين وقبل أن تظهر أي لقطة على الشاشة نستمع إلى صوت ايقاعي مميز من طرقات الخشب والصفيح، وذلك في هارمونية ايقاعية ذات حلاوة موسيقية، وكأنما هي من عزف فرقة محترفة، ويستمر معنا الصوت الأيقاعي خلال العديد من لقطات الفيلم، يخفت احيانا ويختفي لتحل محله موسيقى تصويرية عبارة عن تقاسيم صولو على القانون، تبدأ في الانطلاق صوتيا مصحابة لعملية غزل الشباك واصلاحها، والتي

تتم بأصابع خبيرة نراها في لقطات قريبة ومتوسطة لتصبح الانامل والأصابع التي نراها تقوم بالغزل على انغام القانون كأنها تقوم بالعزف لا بالغزل واصلاح التالف والممزق من الشباك اثر كل عملية صيد في البحيرة.

ويظل النحاس محتفظا بماهية الصوت الايقاعي الذي بدأ به شريط الصوت إلى منتصف الفيلم، ليكشف لنا عن ان تلك الأيقاعات المحفزة والممتعة ما هي إلا معزوفة بدائية تلقائية وفطرية جدا يقوم بها (ناس البحيرة) لتحفيز الاسماك على الحركة في القاع والاتجاه ناحية الشباك المفرودة هنا وهناك لتكتمل عملية الصيد.

وبالأضافة إلى تلك المقطوعة الأيقاعية وتقاسيم القانون التي تنقل لنا عزف الأنامل على الشباك ياخذنا الثلث الأخير من الفيلم صوتيا مع غناء فردي لاحد الصيادين الذي يغني اغنية صيد تراثية بصوت عميق، ويجيبه في الخلفية كورس متناسق، لنستمع مرة أخرى إلى الأنسان حاضر في شريط الصوت (بصوته)، وهو اختيار يدعم فرضيتنا، فلم يختم النحاس الفيلم بالموسيقى صوتيا ولكن بصوت غناء انساني جميل ومتفرد.

عزف ليس منفرد..

وفي "خيامية" نلاحظ استخدام النحاس لنفس الأسلوب الموسيقي في شريط الصوت، وهو المعزوفات الفردية على القانون والتي تمنحنا نفس الشعور بعزف انامل واصابع صناع الخيامية، وتمنح عملية التطريز والقص وزخرفة الأقمشة عمقا فنيا وانسانيا جميلا وراقيا يدل على مدى ابداع الانسان وقدرته على بث الحياة في القماش الصامت، دون أن يجنح النحاس إلى اي تعليق صوتي عن انواع الاقمشة المستخدمة او طبيعتها او من اين تأتي وهل هي محلية ام مستوردة! لاننا لسنا امام فيلم معلوماتي ولكنها رؤية لا علاقة لها بالنظرة السياحية أو حتى الاقتصادية لصناعة الخيامية، رؤية عن خيال الانسان الذي يعمل من اجل ان يكسو الحياة بمظهر اكثر بريقا ومتعة.

وفي "البئر" يتحول اسلوب النحاس على مستوى شريط الصوت إلى توظيف اصوات الرياح والهواء، والذي يلازمنا كمؤثر صوتي طبيعي في الكثير من مشاهد ولقطات الفيلم لأعطاء الاحساس بالخلاء والأتساع والوحدة، ولكن رغم هذا الخلاء والأتساع (في بيئة صحراوية جافة وقاسية) يظل الانسان يعمل كما نشاهده في مجمل لقطات الفيلم ليملاء هذا الفراغ (الصوتي) بمختلف مظاهر الحياة.

وفي "البئر" تحديدا يبدو ثمة بناء اكثر تعقيدا في شريط الصوت من مجرد استخدام اصوات الرياح، فالنحاس يبدأ بصوت الرياح ثم يضيف إليه الاصوات الطبيعية لحركة الأنسان في تلك البيئة، وهي اصوات شديدة الخصوصية لكنها حميمية ومؤثرة في نفس الوقت، مثل صوت تدفق اللبن من ضرح البقرة أثناء حلبها وأصوات الغنم والماعز في القطعان الصغيرة التي يتم تربيتها في الحظائر البدائية، واصوات سير الاقدام على الرمال والحصى لنقل الماء

من البئر في دلاء، ثم تدريجيا يضيف النحاس طبقة صوتية جديدة -تراك صوت بالمصطلح السينمائي- عبارة عن اغنية تراثية تشبه اغاني (حدو الأبل) -بحكم كونها بيئة صحراوية بالطبع- هذا الغناء كما في "الناس والبحيرة" يأتي بصوت فردي ولكن دون كورس يجيبه هذه المرة، أنه صوت الأنسان الي يملاء فراغات هذه الحياة في تلك المنطقة البعيدة والذي يصنع الحياة بعمله ووجوده.

تدريجيا نجد انفسنا نستمع إلى شرط صوت مكون من ثلاث طبقات متناسقة وعميقة ومكملة للقطات والمشاهد، وهي صوت الرياح وأصوات الأنسان في عمله وحركته داخل البيئة ثم صوت غنائه الذي يدل على أن الفنون لا تنفصل عن العمل في كل التفاصيل الحياتية.

صور صوتية..

وكما سبق واشرنا ان توالي الصورة يشكل (صوت بصري) خاص في تجارب النحاس وبالتالي يمكن ان نعتبر أن طبقات الأصوات (صورة صوتية) أو على حد قول المخرج الفرنسي الكبير "روبير بريسون" في كتابه "ملاحظات في السينماتوغرافيا" ***(أن صفير قاطرة يستدعي إلى الذهن محطات قطارات باكلمها)*** اي أن الاصوات البسيطة الموظفة بشكل جيد يمكن أن تستدعي صورا كاملة للذهن تساهم في تدعيم الصورة المرئية على الشاشة واستكمال تاثيرا وعمقها في نفسية المتلقي.

وبنفس البناء الصوتي المركب يتعامل النحاس مع شريط صوت "في رحاب الحسين" حيث يبدأ بالأصوات الطبيعية لأحدى جلسات عقد القران (دلالة على توهج الحياة وبدايتها الجميلة) وصوت المآذون وهو يتلو احكام القران الشرعية، ثم ينتقل إلى الاصوات الطبيعية للاماكن المحيطة بميدان المشهد الحسيني، ثم تدخل تدريجيًا اصوات مجموعة من المنشدين والرجال في حلقات الذكر تستمر معنا تقريبا طوال لقطات الفيلم ولا تغيب إلا نادرا.

ومع انتقال اللقطات والمشاهد لتصوير الحرف والفنون والصناعات التراثية الموجودة في رحاب المشهد الحسيني ومنطقة خان الخليلي والصاغة، لا تغيب اصوات الانشاد والحضرة والذكر، لتجتمع عناصر العمل والأيمان وتتجلى بشكل واضح عبر الصورة (عمليات الحفر على النحاس والتكفيت وأشغال الأرابيسك والصدف بأصواتها المميزة مصحوبة بأصوات الذكر والانشاد في خليط صوتي متناغم ومتداخل بشكل هارموني رائع ومحفز للذهن والمشاعر).

أخيرا ثمة ملاحظة عامة يمكن ان نسوقها عن مجمل تجارب هاشم النحاس فيما يخص التعامل مع شريط الصوت وهو حضور الغناء التراثي او الأنشاد في معظم الأفلام التي قدمها خاصة عن البيئات البعيدة عن الحضر (قرية- بحيرة) ويمكن ان نرصد هذا بسهولة في افلام

"سيوة" و"توشكى" و"في رحاب الحسين" و"الناس والبحيرة" و"البئر" و"خيامية" وغالبا لا يكون هذا التوظيف من باب النظرة السياحية، بل هو توظيف دقيق للفنون الأنسانية المرتبطة بوجود الأنسان في تلك البقعة من العالم وكيف تعبر هذه الفنون ممثلة في الغناء عن علاقته بالحياة والوجود والايمان وقيمة العمل.

٥- المرأة نصف الفيلم

قد يبدو توصيف الأنسان في أفلام النحاس توصيفا عموميا يحمل قدر من التجريد المقصود، لكن لا يعني هذا أن النحاس رغم شمولية النظرة التي يتعامل بها مع الأنسان في أفلامه لا يولي اهتماما برصد الشكل الأجتماعي والعلاقات الأنسانية في طورها الأول (رجل وامرأة) لا بصورة عاطفية أو بعيدا عن النمطية العاطفية التقليدية، إلى أفق عاطفي أكثر رحابة وعمقا.

يمثل حضور المرأة في أفلام النحاس خيطا أساسيا من خيوط السرد على مستوى الأسلوب البصري أو المكان الدرامي أو قراءة الواقع، وحتى تحليل الموروث والوقوف على أحد أعمدة البيئات والمجتمعات المصرية المختلفة، التي طاف بها في محاولته تفكيك وقراءة الشخصية المصرية.

ربما لا يكون لوجود اسم فريال كامل (الكاتبة والمخرجة) رفيقة درب النحاس كصاحبة فكرة الفيلم الأول "النيل ارزاق" صلة مباشرة أو جذور واضحة تخص أسلوب النحاس في التعامل مع المرأة في أفلامه، لكنها اشارة تعكس بلا شك قدرا من الإيمان والتشبع بالمرأة على مستويات كثيرة، ربطت ما بين الفيلم الذي يحتوي على أغلب الجينات الأساسية في رحلة النحاس وبين رفيقة الدرب التي كانت صاحبة الفكرة وملهمة التجربة.

يد امرأة..

في النيل أرزاق وتحديدا في اللقطة الثالثة مباشرة من الفيلم نشاهد يدا امرأة تقوم بالتجديف –في لقطة قريبة- تليها لقطة متوسطة لوجهها وعينيها اللتان تنطقان بالجلد والصبر والهمة.

كما سبق وأشرنا فإن النحاس يحكي عبر تتابع اللقطات، وليس الحكاية التقليدية هي التي تهمه ولكن ما وراء الحكاية نفسه، وبالتالي فعندما يبدأ الفيلم بلقطة قريبة للماء تليها لقطة لصياد/ رجل يعمل في النيل تليه مباشرة لقطة لمرأة تعمل هي الأخرى فليس هذا بترتيب عشوائي لكنه قصدية تخص التمهيد الأجتماعي والأنساني للفيلم، وعلى عكس ما يتصور

البعض من أن أفلام النحاس لا تحتوي على تحليل أجتماعي فإن هذا النوع من تتابع اللقطات والذي سوف يتكرر كثيرا في أفلامه التالية، خاصة فيما يتعلق بظهور المرأة في الأفلام، يعكس أهتمام كبير بتحليل وضع المرأة في المجتمعات التي يقوم بتصويرها وبيان مدى اعتماد هذه المجتمعات عليها في مختلف الأنشطة وفي نفس الوقت رصد حجم المسؤليات التي تقع عليها من أجل استمرارية وتطور هذه المجتمعات سواء كان مجتمعات مائية أو صحراوية أو بدوية أو حتى مدنية.

إن أهتمام النحاس بوضع المرأة (العاملة) على المركب في نشاط بدني مرهق يحمل مسؤلية حساسة مثل التجديف يختصر كثيرا ما يمكن أن يقال عن أهمية ووضع المرأة في الثقافة المصرية الأصلية والشعبية –والتي تختلف كثيرا عن وضعها في المجتمعات البدوية الصحراوية من خارج حدود الدولة المصرية القديمة والتي جاءت منها نظرات دخيلة للمرأة عبر سياقات التفسير الديني الضيق للنصوص والنواهي.

نصف البيئة..

هنا المرأة نصف المجتمع بشكل لا يقبل الجدل، لقطة للبيئة تليها لقطة للرجل تليها لقطة لامرأة في وضعية عمل وجهد وليس في وضعية استرخاء او انتظار أو استمتاع بجهد.

في نهاية اللقطة الثالثة من النيل ارزاق تلوح من المرأة نظرة إلى أسفل، لنرى في اللقطة الرابعة طفلا يتشبث بها كي يحافظ على توازنه فوق سطح المركب.

تتابع اللقطات إذن من الأولى للرابعة يقدم لنا اسرة مصرية تعيش على سطح النيل تمارس مهنة مرتبطة بالماء وتتوزع فيها اداور الحياة بين رجل وامرأة وطفل هو رمز المستقبل والقادم ووريث هذه البيئة.

ولا تقتصر تلك اللقطة على دلالات المستقبل أو الأسرة فقط، ولكن تكثف ايضا من مفهوم الأرزاق، فالرجل يعمل في النيل من اجل الرزق- طعام مال- والمرأة التي تعمل هي الأخرى، هي في حد ذاتها رزق لهذا الرزق بالمساعدة والعون من الناحية الأجتماعية والجمال والجسد من الناحية العاطفية، ثم يلي ذلك الطفل الذي يعتبر ايضا في الثقافة المصرية رزق وسند محفوظ للأيام القادمة.

كذلك تمتد دلالات اللقطة الخاصة بالطفل المتشبث بأمه إلى استكمال اشارات اللقطة السابقة للأم التي تقوم بالتجديف، فمسؤليات المرأة في هذا النوع من المجتمع تتجاوز مسؤليات الرجل، وتتشعب وتتعدد تفاصيلها واغرضها، هذه التشعبات والتفاصيل والسياقات الأجتماعية والأنسانية سوف تظهر خلال اللقطات القادمة ولكن يأتي التمهيد الرئيسي لها عبر لقطة الطفل المتشبث بأمه محافظا على توزانه- المادي والمعنوي في نفس الوقت- ونظرة الأم في اللقطة السابقة وهي تنظر لأسفل- وكعادة النحاس يضع لنا النتيجة

قبل السبب من أجل ازكاء الحكي البصري ودفعه للأمام بشكل محفز- أما ملخص هذه العلاقة وكثافتها العاطفية والاجتماعية تتمثل في ابتسامة الأم في اللقطة الخامسة من الفيلم وهي راضية مطمئنة لوجود ابنها إلى جانبها، ومداعبة للطفل في نفس الوقت في مقابل احتياجه المادي والمعنوي لها من ناحية، وكخلاصة مبدئية لطبيعة المهام الأجتماعية والأنسانية الموكلة إليها والتي تمارسها بسلاسة شديدة بينما تؤدي عمل بدني مرهق ومسؤول.

هكذا يشكل النحاس من خلال اللقطات الخمس الأولى من الفيلم طبيعة العالم الذي سوف يتحرك فيه على المستوى الأجتماعي والأنساني الأنثربولوجي، ليس الأنسان في اعمال النحاس هو الفرد/الرجل بل هو الكيان كله، الرجل والمرأة والطفل، الأسرة كلها التي تمثل النواة التأسيسية ليس فقط للمجتمع ولكن للعالم ككل، فلا حياة طبيعية بدون أسرة مهما أختلف شكل هذه الأسرة، والأسرة هي أكثر الأشكال الأجتماعية التي يمكن من خلالها رصد ملامح أي حضارة أو بيئة ومعرفة خصال هذه البيئة وارتباطها بنشاط الأنسان وأسلوب حياته ومصادر قوته ومصارف ذكاءه وجهده وقوته.

الباطن والظاهر..

خلال سياقات النيل ارزاق البصرية تظهر المرأة في لقطات كثيرة كجزء من العوالم المرتبطة بالنيل ومفهوم الأرزاق، ولكن تستمر معنا هذه الأسرة تحديدا خلال مجموعة لقطات تعكس مجمل يومها داخل البيئة (النيلية) التي تعيش فيها.

وفيما بعد ايضا سوف تصبح الأسرة جزء اساسي من لبنات السرد ومكونات الموضوع والمضمون في أفلام النحاس عن الأنسان المصري بل وسوف يظهر هذا في العناوين مثل فيلم (شوا ابو أحمد- يوم في حياة اسرة ريفية) وكذلك الأسرة البدوية التي سوف نراها بدون تحديد معنون كما في (البئر).

يعود النحاس في سياق الحكي المبطن داخل النيل ارازاق إلى تقديم ترتيب عكسي للقطات البداية على اعتبار أن حياة الأسرة (النيلية) تحتوي على زخم وشعوري وحركة داخلية متغيرة وحيوية، لنرى تتابع يبدأ من لقطة قريبة لامرأة الصياد وهي تقوم بربط شباك الصيد حول قدمها من أجل اصلاح خيوطها، تليها لقطة متوسطة لطفل ينتظر الطعام، ثم تليها لقطة متوسطة كبيرة للرجال وهم يعدون الشباك للصيد.

اختيار الاحجام في التتابع واضح بالطبع، فالصورة تبدأ من الأقرب إلى الأوسع، ومن قدم المرأة العاملة ويدها التي تربط الشباك حولها مرورا بالطفل الذي ينتظر الرزق الذي سوف يأتي من إلقاء الرجال للشباك في الماء من أجل الصيد.

ولا يقصر النحاس ارتباط الأطفال بلقطات الأمهات فقط، بل نجد لقطة أخرى لطفل يبكي على سطح المركب بينما تحاول أمه أنه تداعبه، وفي اللقطة التالية مباشرة نفس الطفل يجلس مع اباه على طرف المركب يراقبه ويأتنس به.

مثل هذه التتابعات تعكس نظرة أجتماعية لا نسوية، تحيط بالبيئة وبطبيعتها علما ولا تنحاز إلى نوع معين، كل حسب موقعه البيئي سواء كان رجل أو امرأة، وتعكس ايضا لماذا تستمر هذه الانماط الأجتماعية في بيئات بدائية كبيئة المركب النيلي، لأنه رغم الوضع الأقتصادي المتواضع جدا، ورزق (اليوم بيوم) إلا أن المشاركة والتفاعل وتوزع المسؤليات بين الرجل والمرأة سبب رئيسي في استمرار هذه البيئة ربما منذ آلاف السنين على أعتبار أن مهنة الصيد خاصة والبيئة النيلية عامة هي بيئة قديمة قدم النيل في أرض مصر.

الأيقونة..

من اشهر التتابعات المونتاجية في النيل ارزاق الذي يخص الحكي عن المرأة في البيئة المصرية (النيلية) هو التتابع الخاص بالانتقال ما بين الفتاة التي تأكل السمك في المطعم إلى لقطة المرأة (زوجة الصياد) وهي تلق ابنها فردة من ثديها وتحمله بيد بينما يدها الأخرى تحرك المجداف وهي تعبيرية راقية تحتوي على تكثيف شعري هائل.

الأنتقال ما بين وجه الفتاة الجميلة التي تنتمي لطبقة اجتماعية مغايرة عن طبقة زوجة الصياد يحتوي بالطبع على نظرة أجتماعية واضحة لطبيعة الطبقات التي تتعامل مع البيئة النيلية خاصة أن كلاهما يرتبطان عبر عنصر (السمك) الذي تساعد زوجة الصياد في عملية صيده من النيل بينما تأكله الفتاة الجميلة، وهو أحد اشكال الأرزاق التي يرتبط بها النيل.

ولكن إعادة تفتيت العاطفية السردية خلف المشهد يجعلنا نكتشف أن ثمة محاولة من النحاس لتقديم منحوتة ايقونية تخص نظرته إلى المرأة المصرية ووضعها المقدس مصدر من مصادر الحياة في البيئة التي يتعامل معها بالرصد والتحليل.

بالطبع لا يمكن انكار تأثر النحاس بأيقونة العذراء والمسيح الطفل التي تعتبر جين بصري وتراثي وأجتماعي ونفسي متأصل في الثقافة المصرية، وبالمقارنة والمقاربة البصرية بين ايقونة العذراء والمسيح الطفل سوف نجد تشابه كبير بينها وبين لقطة زوجة الصياد التي تحمل الأبن بذراع واحد وهو يحتضن ثديها النابض بالحياة والعامر بالرزق بينما باليد الأخرى تقوم بالتجديف مؤدية دورها في صناعة العالم.

هذه اللقطة تحديدا سوف تتكرر فيما بعد في الكثير من أفلام النحاس، وكأنها علامة بصرية تخصه وتخص وضع المرأة أو العاطفة السردية التي يحرص على أن تكثف نظرته إلى المرأة في البيئات المختلفة التي ينتقل ما بينها.

الأم المقدسة..

سوف نلاحظ ايضا أن النحاس يقرن ما بين حضور المرأة وبين الأطفال في سياق بصري واحد، وكأن حضور أحدهما لا يكتمل إلا بالأخر، وكأنهما عنصر واحد مرتبط ومترابط عضويا ومعنويا بالأضافة إلى الرابطة الجسدية والأجتماعية، ويمكن ان نرصد هذا بسهولة في النيل ارزاق عندما يقطع النحاس بين تتابع لقطات الرجل والشادوف (التتابع الخاص بعملية نقل الماء من النيل إلى أرض زراعية أكثر ارتفاعا) وبين لقطات قصيرة لزوجة الصياد وهي تداعب طفلها وتضحك معه، حيث يبدو هذا التقاطع بين ملامح الرجل المتجهمة الصارمة في العمل وبين ملامح المرأة وطفلها الضاحكة العابثة هو توليفة حياتية ونفسية لطبيعة الحياة في تلك البيئة النيلية وذلك المجتمع الذي يمتزج فيه العمل بالحياة التي تختصرها مداعبة امرأة بسيطة لطفلها الصغير مفتاح المستقبل.

وإذا كانت بداية الفيلم مع لقطات للماء ورجل يستخرج منه رزقه إلا أن نهايته تصل لذروتها عند لقطة المرأة وطفلها الذي ارضعته وقد شبع وارتوى وجلس بجانبها يساعدها في التجديف بشكل رمزي إلى أن ينتهي الفيلم على لقطة قريبة من الطفل (مفتاح المستقبل) بينما صوت التجديف الذي تمارسه المرأة مستمر وهي نهاية غاية في العذوبة وذات دلالة أجتماعية وأنسانية واضحة تخص أيضا نظرة النحاس للمرأة (لم ينتهي الفيلم على الرجل/الصياد والطفل ولكن على المرأة/الأم وطفلها).

يمكن كذلك ملاحظة أن جزء من تعبيرية هاشم النحاس عن مرور الزمن أو تجدد الحياة مرتبط ارتباط اساسي بحضور الأطفال فعلى سبيل المثال في (الناس والبحيرة) وفي تتابع لقطات تناول الطعام خلال الظهيرة عند الأستراحة من الصيد، نجد النحاس يقدم لنا لقطة قريبة لرجل يأكل، تليها لقطة بنفس الحجم لطفل يأكل مع الكبار، هنا تدرج عكسي في الزمن لا يخص فكرة أن الأنسان يكبر من الطفولة للرجولة، ولكن التدرج العكسي غالبا ما يعني استمرارية حياة الأنسان، فكلما كبر وبلغ مبلغا من العمر فإن الحياة لا تتوقف عنده بل تستمر بعده ليعود طفلا مرة أخرى ويتعلم ويكبر وهكذا.

في فيلم البئر وهو ثالث أفلام النحاس بعد النيل ارزاق والناس والبحيرة يتخذ هذا التسجيلي المفكر نفس الموقف الذي اتخذه من المرأة في النيل ارزاق حين يقدمها في اللقطات التمهيدية الأولى للبيئة (وهي هنا البيئة الصحرواية) حيث تحضر المرأة في ثاني لقطات الفيلم مباشرة بعد اللقطة الأولى للرجل الذي يتوضأ.

يبدو تتابع اللقطات التأسيسية للفيلم كالتالي: لقطة قريبة لرجل يتوضأ ثم لقطة قريبة لامرأة تقوم بحلب ضرع جاموسة ثم لقطة قريبة ليد المرأة تجذب صنابير اللبن من الضرع كأن يد المرأة تخرج الحياة ماء الحياة (ثمة هرمونية فلسفية واضحة بين انسياب الماء على يد الرجل اثناء الوضوء في اللقطة الاولى وخروج اللبن السائل من الشرع الخصب في اللقطة الثالثة).

ثم يضع النحاس في اللقطة الرابعة مباشرة من الفيلم ايقونته التي تشكلت مع النيل ارزاق حيث نرى المرأة تمسك بطفل في يدها وفي اليد الأخرى تحمل وعاء اللبن الطازج عقب حلبه لتذكرنا تلك الأيقونة بذات اللقطة التي سبق وأن اشرنا لها في النيل ارزاق (زوجة الصياد التي ترضع ابنها ممسكة اياه بيدها وباليد الأخرى تقوم بالتجديف).

ديموقراطية اللقطة..

ان اللبن والطفل عنصران اساسيان في الكثير من أفلام النحاس، عنصران يقترنان بنظرته إلى الحياة والأنسان وهما عنصران لا يجتمعان إلا في كل ما هو انثوي بالمناسبة سواء كان بشرا أو حيوانا، ويؤكد النحاس على ذلك بلقطة لعجل صغير يقترب لكي يرضع من أمه بعد أن انتهت المرأة من حلبها وذلك استكمالا للأحتفاء بالمؤنث في فيلم يتحدث عن بيئة بدائية تجسد حجم المسؤلية العاطفية والبدنية على أكتاف الأناث وصدروهن وضروعهن.

ان ايقونية المرأة التي تتحرك بين قوسي الماء واللبن كما في البئر والنيل تصنع لوحة حية نابضة مفعمة بالدلالات الشعرية والأجتماعية والأنسانية على حد سواء، وبسلاسة شديدة وبدون افتعال أو ادعاء يقدمها النحاس في أفلامه على اعتبار أنها لقطة حية من البيئة ولكن تكرارها في الأفلام يعني انها زاوية للنظر إلى الحياة وليست مجرد صورة على كارت بوستال.

في البئر تبدو ديموقراطية اللقطات الموزعة بين العناصر الذكورية والانثوية، لقطات كثيرة يبدو التوقف امامها اقرب للتوقف أمام لوحة تشكلها مخيلة الطبيعة وتلتقطها عدسة الفنان، طفلة صغيرة تقف وحولها الأبقار بينما في الخلف الكثبان الرملية ذات النتف العشبية والسماء الواسعة فوقهم وكأننا أمام رحلة للكاميرا عبر الزمن لألتقاط صورة منذ آلاف السنين حين وطأ الأنسان الأرض وشكل الأسرة الأولى، تماما مثل لقطة زوجة الصياد التي تتكرر منذ آلاف السنين على صفحة النيل.

في تلك البيئة البدوية تتكفل المرأة بصناعة الصباح كما يصورها المخرج وهي تقوم بانضاج الخبر أمام الفرن، وكما سبق واشرنا فإن لقطات المرأة غالبا ما تقترن بوجود طفل، حيث نراها وهي تخرج الخبز بالرحاية من الفرن لتضعه أمام طفلها الذي يذاكر، وكأنها ذات المرأة التي تمسك الطفل بيد والمجداف بيد أخرى، بل أن وجود الرحاية في يد المرأة البدوية امام الفرن يذكرنا فعليا بالجداف في يد زوجة الصياد في النيل ارزاق.

ولو أننا قمنا بالمقارنة بين مهام الرجل التي يقوم بها خلال اليوم الأعتباري الذي يصوره الفيلم من الصباح إلى المساء في تلك البيئة سوف نجد أن مهام المرأة تفوق مهما الرجل، وأن تلك البيئة البدائية التي لم تصلها الكثير من تطورات المدنية الحديثة تمنح المرأة قيمة هائلة حتى لا نكاد نتصور أن مثل هذا المجتمع كان من الممكن أن يستمر لولا وجود المرأة ضمن سياق كل عناصر من عناصر الحياة، هذا الوجود رصده النحاس بالصورة التي اطلقنا عليها ديموقراطية اللقطات، فإذا شاهدنا لقطة لفتى يطعم الحمير نشاهد في اللقطة التالية مباشرة فتاة –هي غالبا أخته- تقوم بهش الحمير للأبتعاد عن الخيام كي لا تعبث بالقرب منها وهكذا، أي أمام كل لقطة لعنصر ذكوري ثمة لقطة لعنصر انثوي يقوم بفعل يوازي اهمية الفعل الذكوري.

ويجمع النحاس بين لقطات الفتى والفتاة في تصاعد زمني اعتباري عندما نرى في اللقطة التالية للقطاتهم المرأة الكبيرة وهي تحمل طفلها الصغير، وكأن هذه الفتاة وذلك الفتى هم أصل هذه الأسرة ومستقبلها في نفس الوقت على اعتبار أنه ما أجتمع رجل وامرأة إلا كانت الحياة ثالثهما.

ينصب الرجال الخيمة لكن المرأة هي التي تقوم بترتيبها من الداخل، يزرع الرجال الأرض لكن المراة هي التي تضع الحطب تحت أوعية الطعام، يحفر الرجال البئر لكن المرأة هي التي تصنع الأطفال من أجل أن يصيروا رجالا بسواعد قوية لحفر الأبار.

في الكثير من تجارب النحاس خاصة في بيئات الحواف –أي ما يبتعد عن متون المدن- سوف نستشعر من خلال تكرار لقطات الأمهات والأطفال أنهم أم واحدة طفل واحد.

حتى على مستوى الفنون الخاصة بكل بيئة فأننا نجد تأكيدا على تقاسم النساء والرجال الأنتاجات الابداعية، بل ربما تتفوق المرأة على الرجل في بعض البيئات، ففي مقابل أصوات الأيقاعات الخاصة بالصيد كما سمعنها في فيلم الناس والبحيرة والأغنية الأخيرة التي تتحدث عن نصيحة إلى ريس المركب أن يخشى غدر البحر، والتي تشبه في ايقاعها أغنية البدوي في بداية فيلم البئر، يخرج علينا النحاس مع تركيزه على حضور المرأة في المجتمع البدوي بأغنية للجدة العجوز في مشهد غزلها للصوف على مغزلها العتيق وعلى هذه الخلفية الغنائية ينتقل بنا السرد إلى لقطات أخرى للمرأة/الأم وهي تصنع من الصوف المغزول في اللقطة السابقة سجادة على نول يدوي يبدة وكأنه قطعة حية من التراث لم يحملها معه الزمن وهو يمضي في طريقه.

الأنثى..

وكما سبق وأشرنا إلى الحضور الأنثوي الشمولي في أفلام النحاس والذي يتجاوز المرأة إلى كل ما هو أنثوي، نجد أن النحاس أختار صوت دجاجة كمؤثر صوتي طبيعي يختلط بغناء الجدة العجوز على لقطة قريبة لأصابع المرأة وهي تغزل السجاد.

هنا لا يبدو صوت الدجاجة مجرد مؤثر صوتي بيئي بل هو صوت مستخدم كمؤثر درامي بخص صبغ مخيلة المتلقي بحالة بيئية أنثوية بحتة، وكان من الممكن أن يكتفي بصوت غناء الجدة التراثي الشفاف، لكنه مصحوبا بصوت الدجاجة تجاوز الأيهام التراثي والسياحي إلى أيهام اجتماعي وفلسفي يخص روح الخصوبة الأنثوية التي تحلق في المكان.

وبالطبع وكعادة النحاس في سرده المنمق، نسمع صوت الدجاجة قبل أن نراها، لأن ما يهمه في البداية هو التأثير الحادث من صوت الدجاجة وليس رؤيتها، بل تظهر الدجاجة في اللقطة التالية بينما نرى وجه المرأة التي تغزل السجادة في مقدمة الكادر وفي الخلف بشكل غائم تظهر الدجاجة البيضاء صاحبة الصوت ليصبح لدينا صورة شعورية عن الأنثى في تجلياتها العديدة في هذه البيئة، والتي تحمل فيها الانثى سر من أسرار الحياة.

يرتبط الرجل لدى النحاس بكل ما هو مُجهِد-متعرق-بدني-صارم بينما المرأة في حضورها البصري تمتزج لقطاتها دوما بين العاطفة والعمل والفن، دائما ما يكسو حضورها شغف بما تفعله، وبهجة حسية متبطنة في أفعالها، على عكس جدية الرجال وصرامتهمن وقد سبق واشرنا إلى التقاطع المونتاجي بين جدية وصرامة وجه الرجل وهو يرفع الماء بالشادوف في النيل ارزاق وبين بهجة وحبور وجهة زوجة الصياد وهي تداعب طفلها في ترف مُقَنع على سطح المركب الصغيرة.

وفي فيلم شوا أبو احمد فأننا نجد اللقطات الأولى تنصف حضور المرأة وتحرص عليه، تماما كما النيل ارزاق والبئر، لا يتأخر حضور المرأة في المكان والزمن، إذا كان النحاس يتخذ من اليوم بمفهومة التصاعدي (صباح، ظهيرة، عصر، مغرب) إطار زمني خارجي فالمرأة دوما هي صانعة الصباح في أفلامه، خاصة تلك التي تتحدث عن بيئات الحافة البعيدة عن الحضر التقليدي.

في شوا أبو أحمد يقدم لنا النحاس البيئة من خلال ظهور لفتاة شابة في لقطة متوسطة واسعة تظهر البيئة من خلفها، ويستمر النحاس في مبدأ ديموقراطية اللقطات فبينما يصور لقطات فلاحة الرجال يقطع على لقطة قريبة للمرأة في البيت وهي تقطع الخضار بالسكين، ليصبح ثمة تأكيد على حالة اسلوبية وهو اعطاء كل عنصر إنساني رجلا كان او امرأة اداة للعمل في إطار البيئة والمسؤلية العاطفية والمادية تجاهها، ففي مقابل الشادوف وشبكة الصيد نجد المجداف، وفي مقابل اداة الفأس نجد الرحاية وسكين الطبخ.

حاملة الطفل..

وبما أن النحاس قد اسس لايقونته النسائية الخاصة (المرأة حاملة الطفل بيد وتعمل باليد الأخرى) فأنه من الطبيعي أن تتجلى تلك الأيقونة في كل تجاربه سواء بقصدية أو كجزء من اللاوعي الخاص بالفنان، وتتجلى الأيقونة في تلك اللقطة من شوا أبو أحمد لنرى الفلاحة تحمل طفلها بيد بينما تشعل النار في الفرن باليد الأخرى.

وفي مرتبة الجهد الأكثر تعقيدا وابداعا يحضرنا دوما في أفلام النحاس لقطات الرجل وهو يستعمل كلتا يديه في أداء عمله أو بذل جهده وطاقته، بينما لقطات المرأة دائما ما تنشغل يديها في عملين أو مهمتين او مسؤلتين مختلفتين (ارضاع وتجديف- حمل واشعال الفرن- خبيز ورعاية) وغالبا ما تكون مسؤليات المرأة عملية- بدنية- عاطفية في سياق واحد مجتمع، على عكس مسؤليات الرجل التي غالبا ما تتمحور حول فعل واحد يتم تأديته بصلابة وجهد في معظم الأحوال.

في وثائقيات النحاس يعمل الرجل بينما تعمل المرأة،

يأكل الرجل بينما تعمل المرأة،

يلعب الأطفال بينما تعمل المرأة.

وفي فيلم شوا أبو احمد كما في البئر، ينتقل السرد بين عناصر أنثوية متتالية، كالأنتقال من لقطة قريبة ليد المرأة التي تطبخ الطعام إلى لقطة واسعة للساقية/ الأنثى التي تخرج الماء من الارض (دون الحاجة لشرح حجم الدلالات والكثافة الشعرية التي يبثها هذا التتابع سواء على مستوى البيئة أو التوجه الأجتماعي والفلسفي للفيلم والمشروع التحليلي للبيئة والشخصية المصرية ككل).

وفي كل لقطات شوا أبو أحمد والمتوزعة داخل بناء الفيلم دائما ما يتقاطع عمل المرأة مع بقية الأنشطة الحياتية التي يمارسها أهل البيئة، هي التي تعمل في كل وقت بينما الرجل يتوزع نشاطه بين عدة سياقات من العمل والراحة والترفية.

لا نسوية..

ولكن لا يعني هذا تورط النحاس في نسوية مفتعلة أو غير متماشية مع طبيعة البيئة التي يصورها، حيث يقدم لنا في نهاية شوا أبو احمد لقطات لجلوس الأسرة الريفية أمام التلفاز الذي يعمل بشكل بدائي على بطارية سيارة، في هذه اللقطة الطويلة التي تمر فيها الكاميرا على وجوه أفراد الأسرة وتتقاطع مع إعلانات التليفزيون المتطورة بالمقارنة لبيئتهم وتنقل عالما أخر غير عالمهم، في هذا المشهد تتقاطع لقطات من وجوه نساء الأسرة الائي يبتسمن

خجلا وتشوفا مع لقطات من التلفاز يعرض وجوه فتيات الأعلانات وعروض مستحضرات التجميل النسائية(الشامبو والكريمات).

هنا نوع أخر من النساء ووجه أخر للمرأة لا تعرفه نساء ولا رجال هذه البيئة، ونوع أخر من العمل المرتبط بالفوقية والمتعة الاستهلاكية وليس بالجهد والعرق والمسؤلية العاطفية تجاه الاخرين، عالمين متناقضين يبرزهما المخرج في ذلك التقابل البصري بين وجوه وتفاصيل فتيات الأعلانات وبين وجوه وتفاصيل نساء الأسرة الريفية، كأن المقارنة تتشكل بين العالمين او البيئتين من خلال الأنتقال بين وجوه النساء –وليس وجوه الرجال أو نظراتهم للفتيات- هنا في القرية وهناك في عالم التليفزيون.

في فيلم في رحاب الحسين تذكرنا لقطات اصابع الفتيات الاتي يصنعن السجاد على النول بأصابع الفتيات في الناس والبحيرة، عندما أقترب المخرج من أصابعهن وهم يقمن بأصلاح الشباك، وإعادة رتق ما تمزق منها أثناء عملية الصيد، بينما تكتمل الصورة العامة التي يريد النحاس رسمها في رحاب الحسين عن طبيعة البيئة الأبداعية عندما تتقاطع لقطات الأيدي الخاصة بفناني الحفر على النحاس، مع اصابع الفتيات الاتي يبدو وكأنهن يعزفن على أوتار النول لصناعة السجاد ذي الأشكال التراثية الشهيرة في خان الخليلي.

الحجاب والمايوه..

وفي فيلم ناس ٢٦ يوليو يبدأ الفيلم بلقطة لمستشفى الجلاء للولادة وصوت صرخات طفل يأتي إلى الحياة حيث فعل الولادة الأنثوي الأمومي وهو قمة الأحتفاء بالأنثى في كل زمان ومكان، ومصدر قوتها وتفوقها الذي مَنح لها من قبل قوى الكون.

وكما اشرنا من قبل فإن النحاس يرسم صورة للقاهرة بعد سنوات من يوليو (الزمان والحدث) من خلال التركيز على مختلف انماط البشر الذين يتحركون في الشارع، ولكن الملاحظ ان ثمة تركيز باللقطات على النساء في مختلف اشكالهن، فثمة لقطات لنساء مكشوفات الشعر وأخريات محجبات، وعندما ينتقل إلى مكان أخر بالشارع الطويل مثل فندق الماريوت نرى لقطات لنساء اجنبيات يجلسن بالمايوه حول حمام السباحة، وكأن جزء من التعبير عن تنوع شخصية المكان وطبيعة البيئات التي يتضمنها الشارع ومدى اختلافها على المستوى الأجتماعي ومدى حريتها في الحركة او حجم المسؤليات الملقاة على عاتقها فأنه يختار من النساء ما يعبر عن هذا بشكل واضح وصريح ومكثف حيث من المعروف على مستوى علم الأجتماع أن وضع المرأة وطبيعة المسؤليات المحددة لها وطبيعة الأطر الملزمة لها اجتماعيا وانسانيا في اي مجتمع تعكس بشكل واضح مدى تطور هذا المجتمع وتحضر ودرجة رقيه.

ولا يمكن أن نختم حديثنا عن حضور المرأة في سينما هاشم النحاس دون أن نكرر الأشارة إلى الأيقونة الأنثوية التي ابتكرها في النيل ارزاق وصارت دمغته الأصلية حيث يقدم لنا في

بيئة المدينة كما في البيئة النيلية والواحات والصحراء لقطة للمرأة العاملة التي تحمل طفلها بيد بينما باليد الأخرى تقوم بتقليب واختيار ملابس العيد، تماما مثل كل نساء النحاس صاحبات المسؤليات العاطفية والمهام المتعددة التي يتم انجازها في وقت واحد بيد تحمل الطفل ويد تؤدي دورها في بناء العالم.

خلاصة:

ان فرضتينا عن رؤية المخرج هاشم النحاس عن الانسان في صورته العامة وعلاقته بالحياة والوجود ما هي إلا واحدة من فرضيات كثير يمكن أن تطرحها اعمال هذا الرائد الهام في مجال السينما التسجيلية المصرية والعربية على حد سواء.

كما أن المحاور –القليلة- التي حاولنا من خلالها الوقوف على بعض من الميزات الأسلوبية في تعاطيه مع الفيلم التسجيلي لا تمثل سوى جانب ضئيل من الجوانب البراقة الكثيرة التي لا تزال مخفية في تجارب النحاس، الخلاصة أن أفلام النحاس تقدم مادة فيلمية ضخمة كما وكيفا يمكن أن تشكل نواة جيدة لأي دراس يرغب في تعلم جماليات الفيلم التسجيلي ويريد أن (يقوي قلبه الوثائقي) لخوض مغامرات شكلية وموضوعية كما خاضها هذا المخرج (الشاب) ذات يوم، والتي ظل احتفاء اعماله بالأنسان هو سر طزاجة رؤيته وبقاء تجاربه ينبوع متجدد للبحث والتحليل.

مراجعات

شادي عبد السلام حالة خاصة

يمثل شادي عبد السلام نموذجاً فريداً للفنان المبدع الذي لا يكرر نفسه في أعماله. من النظرة الأولي لأفلامه ندرك علي الفور تمايزها عن بعضها. كل منها يُمثل شكلا من أشكال فن الفيلم. إذا كان (المومياء) هو فيلمه الروائي الطويل والوحيد نجد فيلمه (الفلاح الفصيح) كان من نوع الروائي القصير، وأفلامه الأخرى وإن كانت كلها مما يمكن أن نطلق عليه، أفلامًا تسجيلية، من باب التقريب أو التبسيط، إلا أن كل منها كان يمثل شكلًا مختلفًا عن الآخر، داخل هذا الجنس الواحد من نوعية الأفلام.

في فيلمه "آفاق"، يستبعد التعليق معتمدا على الموسيقا والمؤثرات التي تصاحب الصورة، بينما فيلم "جيوش الشمس" احتل الريبورتاج فيه موقعًا خاصًا، ويستخدم ممثلة مشهورة "نادية لطفي" لتوجيه الاسئلة. أما في ثلاثيته العظيمة عن الحضارة المصرية القديمة التي بدأها بفيلم "كرسي توت عنخ آمون"، "الأهرام وما قبلها"، "رمسيس الثاني"، فيمزج فيها بين الخيال الروائي الذي يجسده التمثيل، والواقع التسجيلي التي تجسده الآثار. ويأتي المزج بين عنصري التسجيلي والروائي، بميزان دقيق يصعب معه تصنيف هذا العمل لأيهما، وإن غلبت عليه سمة التسجيلية في رأيي.

وإلى جانب التنوع في الشكل لكل عمل من أعمال شادي عبد السلام، نجد التنوع في المضمون، والتنوع في الهدف الثقافي ايضًا.

فيلم "المومياء" يعتمد على قصة من تأليفه استمدها من أحداث تاريخية معاصرة تتعلق بعثور افراد أحد القبائل على مجموعة مهمة من الآثار الفرعونية. أما فيلم "الفلاح الفصيح" فيستمد مادته من إحدى قصص الآدب الفرعوني. ويستعرض فيلم "آفاق" مجالات الثقافة المصرية المعاصرة من فنون تشكيلية وموسيقي ومسرح وكتاب وغيرها. ويدور "جيوش الشمس" حول لقاءات مع مجموعة من أبطال العبور الذين حققوا النصر. وأما "ثلاثية الحضارة المصرية" فيتناول في كل منها موضوعا أثريًا له أهميته.

غير أن هذه الأعمال رغم تنوعها الواسع يجمع بينها بقوة وحدة الشعور العميق بمصريتها، وهي في مجملها بمثابة تجليات متنوعة لقصائد سينمائية تؤكد من زوايا مختلفة الشعور المصري والاعتزاز بالانتماء الوطني. ويتجلى ذلك في فيلم "المومياء" حين نرى يقظة الوعي التي تنتاب الشاب "ونيس"، عقب موت والده، فيقف بقوة في وجه قبيلته حفاظا علي مومياوات الأجداد، كما تتجلي هذه المصرية ايضًا، في بعث الحياة للشخصيات الفرعونية فتتحرك أمامنا علي الشاشة من خلال إحياء نص فرعوني قديم في فيلم (الفلاح الفصيح). ويعتبر فيلم "آفاق" في نظري قصيدة حب لما يراه "شادي" جديرًا بحبه من وجوه ثقافتنا المصرية المعاصرة. كما أن "جيوش الشمس" هو بمثابة أنشودة حب وتقدير للجندي المصري المعاصر الذي حقق معجزة العبور.

وتمثل ثلاثية الحضارة المصرية، عودة إلي الأجداد ولكن بشكل آخر يختلف تماماً عما سبق تناوله في "المومياء" و"الفلاح الفصيح". إذ يجنح "شادي" في هذه الثلاثية نحو التعبير المباشر عن هذه المصرية وتمجيدها من خلال ما يتناوله من موضوعات أثرية بعينها.

المصرية عند "شادي" هي الفرعونية أساساً. ويتضح هذا تماماً في الموضوعات التي تدور حولها أفلامه. حتي في الفيلمين اللذين يتناول فيهما مصر المعاصرة لا يخلو أي منهما من الملامح المصرية الفرعونية بل ان أحدهما يعيد إلي الذهن - بعنوانه - الصفة نفسها التي كانت تطلق علي جيوش الفراعنة العظماء، فهي "جيوش الشمس" أي جيوش الإله رع.. أي جند الاله.. ولكن بترجمة فرعونية.

وإلي جانب وحدة الشعور بالمصرية التي تجمع بين أعمال شادي علي نحو خاص. يجمع في ثلاثيته عن الحضارة، على نحو أخص بعض السمات الأساسية. وهي بقدر ما تؤكد وحدتها الخاصة داخل الإطار العام لأعمال "شادي" تمنحها تميزها الفني الفريد.

وأول هذه السمات المميزة لثلاثيته المصرية، هي **طريقة المعالجة الفنية التي تجمع بين التمثيلي والتسجيلي**. الموضوع (التسجيلي) المطروح في كل منها عن الآثار يتم عرضه من خلال أحداث تمثيلية، لها بعض الملامح الدرامية، بالقدر الذي يسمح بتحقيق جاذبية العرض للموضوع دون أن ينافسه في الأهمية أو يطغي عليه. الدراما هنا لا تُقصد لذاتها وإنما لخدمة هدف معرفي محدد.

وقد حرص "شادي علي استخدام نفس الأشخاص في أجزاء الثلاثية ليقوموا بالأدوار نفسها، وتتمثل الشخصيات الاساسية في العم الذي يعمل في الآثار ويعد عنها رسالته للماجستير، وابن أخيه الطفل الذي تركه أبوه ليكون في رعايته أثناء سفره للعمل في الخارج. ونرى الأسطى "حسين" النقاش صديق الاثنين، الذي يصاحبهما في الأماكن الثلاثة.

وعن طريق هذه الشخصيات الثلاث نتعرف في كل مرة علي الموضوع الذي يم تناوله في كل جزء من أجزاء الثلاثية. كما يجمع بين أجزاء الثلاثية ويميزها نوعية الخطاب التي تحمله، وهو ما يتحدد وفقا لنوعية الجمهور الموجه إليه الخطاب.

الملاحظ هنا أن هذه الثلاثية تتوجه بالخطاب على نحو خاص إلي الأطفال من تلاميذ المدارس. وإن كان مستوي الخطاب رغم بساطته في العرض، به من العمق ما يغري الكبار بالمشاهدة. ومن هذه الناحية يصل "شادي" بهذا العمل إلى مستوي القلة من كبار الفنانين العِظام الذين يجتمع حول أعمالهم الكبار والصغار معًا، حيث يجد كل منهم في العمل المتعة الثقافية الفنية المناسبة له.

ويمكننا أن نخلص لأهم العلامات التي تحدد سمات أسلوب شادي عبد السلام، في هذه الأفلام الثلاثة، على النحو التالي: التعليمية / التربوية / الحميمية/ المصرية / روح الطفولة / بساطة اللغة السينمائية.

ويتمثل "شادي" خصائص الفن المصري القديم ليجعل من أفلامه الثلاثة الامتداد السينمائي لأعمال الفراعنة الفنية، اذ حافظ على السمات نفسها التي اتصف بها الفن الفرعوني القديم وهي: الرقة / السكونية / الاقتصاد في الحركة / الايقاع البطيء/ طباع الروحانية*.

(راجع مقال "كرسي توت عنخ أمون"، مجلة القاهرة، العدد ١٤٥ / ديسمبر ١٩٩٤)

طلعت حرب

مؤسس صناعة السينما التسجيلية المصرية وواضع دستورها

هل يمكن الكلام عن نشأة السينما التسجيلية المصرية وروادها دون ذكر طلعت حرب ؟! لقد ظل دور طلعت حرب في السينما التسجيلية بعيدا عن الضوء الذي اختصت به أعماله الكبيرة في تأسيس الاقتصاد المصرى الحديث (بنك مصر وشركاته)، وتأسيس البنية الأساسية لصناعة السينما المصرية عامة (ستديو مصر ١٩٣٥)، رغم أنه بدأ الاهتمام بالسينما التسجيلية قبل اهتمامه بالسينما الروائية واعتبرها أساسا لصناعة السينما الرواية. وكان له الفضل على روادها. وهو بالإضافة إلى ذلك صاحب أول نص نظرى يحدد للسينما التسجيلية المصرية رؤيتها، ويضع لها دستورها، الأمر الذي يستحق منا (بحثا عن الجذور وتحديدا للأدوار) إعادة قراءته والكشف عن قيمته.

مع الرواد

لا يمكن إنكار فضل طلعت حرب - المباشر - وغير المباشر - على رواد السينما التسجيلية المصرية، وفي مقدمتهم حسن مراد الذي ألحقه بالتصوير بشركة مصر للتمثيل والسينما، ووفر له منحة دراسية لالمانيا ١٩٤٤ على حساب الشركة، وأسند

إليه مسئولية إصدار "جريدة مصر السينمائية" عقب عودته من البعثة. كما حقق جمال مدكور أعماله السينمائية الأولى (مونتاجا أو إخراجا) ومنها فيلمة "مشروع القرش" ١٩٣٢، من خلال شركة مصر للتمثيل والسينما، ومن بعدها عن طريق ستديو مصر .

ومن خلال شركة مصر للتمثيل والسينما ثم ستديو مصر عمل كل الرواد السينمائيين المصريين تقريباً، واستطاعوا أن يحققوا أنفسهم في مجال السينما التسجيلية كما حققوها في السينما الروائية من بعد. فقد كانت البداية بالسينما التسجيلية والقصيرة. كما خطط لها - عن وعي - طلعت حرب، لأسباب اقتصادية وفنية خاصة بالمرحلة، كان يدركها ويعلن عنها.

وبفضل هذا الاهتمام الموجه لـلأفلام التسجيلية والقصيرة من جانبه، قدم رواد السينما المصرية أعمالهم الأولى قبل أن ينتقلوا إلى السينما الروائية، مثل محمد كريم الذي أخرج "حديقة الحيوان" وعودة الملك فؤاد من أوربا" ١٩٢٧، ونيازى مصطفي الذي أخرج "١٥ عاما عن تأسيس "بنك مصر" ١٩٣٥، ومحمد عز العرب وكان من أفلامة التسجيلية "موكب الزهور" و "احتفالات إصلاحية الأحداث" و "نحو جيل جديد"، وكلها عام ١٩٣٨. ولسنا بحاجة إلى القول بأن ستديو مصر كان -بلا جدال - المدرسة الأولى التي تعلم فيها الرواد ومن جاء بعدهم من أباء السينما المصرية، وفي مقدمتهم سعد نديم أبو السينما التسجيلية المصرية، وأول جيل الأباء الذي يمثلة - في نظري - إلى جانبه صلاح التهامي وعبد القادر التلمسانى...

الخلاف مع بيومي

قد يبدو فضل طلعت حرب على محمد بيومي محدودا حيث لم تستمر العلاقة بينهما أكثر من عام وشهر، بداية من يناير ١٩٢٥. ولا شك أن طلعت حرب استفاد ببعض الأفكار السينمائية الطموحة لدى محمد بيومي. إلا أن محمد بيومي قد استفاد أيضا من علاقته بطلعت حرب حيث اخرج خلال هذا العام (١٩٢٥) بعض الأفلام التسجيلية القصيرة لحساب بنك مصر أو شركاته. وإذا كان البنك قد اشترى منه معداته السينمائية الخاصة، وكانت بمثابة النواة لمعدات شركة مصر للتمثيل والسينما التي أنشأها طلعت حرب، فقد جعله طلعت حرب مديرا للشركة.

وكان ذلك - بالطبع - تقديراً منه لمكانة محمد بيومي في هذا المجال، وعندما سافر طلعت حرب إلى أوربا لتطوير المعدات وشراء معدات حديثة، اصطحبة معة ضمن الوفد المرافق له، لكنه لم يعد مع الوفد وفضل البقاء في ألمانيا عدة شهور لأستكمال دراسته للتصوير (كما يقول)، وعندما عاد ولم يجد - في نظره - التقدير

المناسب لمكانته، بالإضافة إلى ضياع بعض حقوقه المادية - وفقا لما ذكره في أوراقه الخاصة - فقدم إستقالته من إدارة شركة مصر للتمثيل والسنيما في فبراير ١٩٢٦.

وهنا تجدر الإشارة إلى موقف بيومي الخلافي مع طلعت حرب، حيث يبدو أن الدكتور القليوبى وقع تحت تأثير أوراق بيومي الخاصة التي عثر عليها فذهب إلى تأييد ادعائه بأنه مؤسس صناعة السينما المصرية ومؤسس ستديو مصر. واتهم طلعت حرب بأنه سلب من بيومي هذا الحق حين قرر - على حد قول بيومي - "أن يعين نفسه مؤسسا لصناعة السينما" (!!) (ص ٥٣ من كتاب محمد بيومي / القليوبى)

المعروف أن افتتاح ستديو مصر كان بعد انقطاع العلاقة بينهما بعشرة سنوات، فكيف يكون بيومي هو المؤسس؟!، من حق بيومي أن نحتفظ له بدوره الريادى باعتباره أول مصري وقف خلف الكاميرا وأخرج عدداً من الأفلام التسجيلية والروائية القصيرة. أما عن صناعة السينما وما تتطلبة من هياكل اقتصادية وإدارية وفنية وهندسية، فضلا عن التخطيط من ناحية وإعداد وتدريب الكوادر من ناحية أخرى، فهي أقرب إلى طبيعة طلعت حرب وشخصيتة ودوره (الاقتصادى) والادارى، منها إلى طبيعة وشخصية بيومي (الفنان) والدور الذي قام به.

وأحداث التاريخ ووثائقة تؤكد لنا أن طلعت حرب مؤسس الاقتصاد المصري الحديث ومؤسس صناعة السينما المصرية، ومن ثم كان لكل منهما دوره الريادى في مجاله، المختلف والمكمل للآخر، فإذا كان بيومي هو رائد فن الفيلم المصرى، فإن طلعت حرب هو رائد صناعته، وإضافة دور أى منما لـلآخر، لا يستقيم مع المنطق والتاريخ. (انظر كتاب طلعت حرب رائد صناعة السينما المصرية - إلهامي حسن).

الدستور

لم يقتصر دور طلعت حرب على توفير البنية الأساسية لصناعة السينما المصرية، والسينما التسجيلية خاصة، وإنما امتد لوضع الأساس الفكرى لهذا السينما، في خطبته المستفيضة التي استهل بها حفل الافتتاح لأول إنتاج للشركة من افلام تسجيلية قصرة، جاء بها ما يمكن اعتباره منفستو السينما التسجيلية المصرية، أو دستورها. وقد جاء هذا الخطبة/ الدستور في ٢٩ مارس ١٩٢٧ معبرا عن وعى مبكر - غير مسبوق - بأبعاد هذا الفن الوليد، الحدود والإمكانيات والمنهج.. (انظر نص الخطبة كاملا "مجموعة خطب محمد طلعت حرب" - مطبعة مصر، أو كتاب محمد طلعت حرب، رائد صناعة السينما المصرية - إلهامي حسن - هيئة الكتاب).

يحدد طلعت حرب في بداية هذا الخطبة أهمية السينما التسجيلية بالنسبة لنا على وجه الخصوص حين يقول : "ان هناك خلاف الرواية، ميادين واسعة للعمل تناسب حالتنا المبتدئة وتناسب حاجتنا الاجتماعية" ومن الواضح أن عبارة "خلاف

الرواية" عنده، يعنى بيها السينما التسجيلية، حيث لم يكن مصطلح "التسجيلية" قد عرف أو شاع استخدامة بعد. ومازلنا حتى الآن من بين ما نعّرِف به الفيلم التسجيلي القول بأنه "الفيلم غير القصصى non fictions film " ليكون في مقابل الفيلم القصصى أو الروائى.

المحتوى

يبدا طلعت حرب في بيان الموضوعات التي يمكن أن يعالجها الفيلم التسجيلى، ومنها "مناظر مصر الطبيعية" ويكشف لنا عن ثراء بلدنا بهذه المناظر في النيل والوادى والصحراء.. وغيرها. وهو يخص كل عنصر من عناصر الطبيعة المصرية التي ذكرها بتفاصيل المناظر التي يحتويها ويمكن الاستفادة منها.

ثم يواصل كلامه متنقلا من الجغرافيا الطبيعية إلى الجغرفيا البشرية فيقول "ثم هناك ما استحدثته يد الإنسان من قرى لها جمالها.. ومدن لكل مدينة منها طابعها الخاص."

ويعرج على التاريخ "ثم هناك آثار الأجداد"، ويعدد لنا هذه الأثار، ويضرب عليها الأمثلة من فرعونية وقبطية وإسلامية.

ويتعرض للنشاط الاقتصادى الذي يمكن للفيلم التسجيلى أن يتناوله فيعرضه ممتزجا أحيانا بنظرة انثروبولوجية واعية حين يقول "وهناك زراعة البلاد.. فلو أن آلة السينما الخاطفة تتبعت زراعة كل صنف من اصناف المحاصيل في أوانه لخرجت لنا مجموعة ناطقة بأحولنا وعاداتنا الزراعية في هذا الزمان."

ولا يفوته بالطبع أن يذكر "وهناك الصناعات المصرية الكبيرة.. والصناعات الصغيرة.. "، ويعدد الأمثلة لكل منها. "ثم هناك التجارة والمتاجر، هناك السواحل والأسواق، وهناك المخازن.. والمعارض والمعروضات.. والموازين والمكاييل، هناك العملة المتداولة والمصاريف ".

ثم ينتقل إلى قطاع الخدمات فيقول "وهناك الوزارات والإدارة العمومية، ودورها وقصورها، مع إيضاح شيء من تاريخها"... و"هناك الصحة العمومية ومقاومة الأمراض التي تتعرض البلاد للإصابة بها"... "وهناك أعمال الري وطرقه"، ويعددها لنا ، "من خزانات قائمة وقناطر مشيدة، وطرق تصريف المياه وضبطها وتوزيعها في الترع، وطرق صيانة الجسور وحفر الأقنية، وطرق الصرف وتطهير المصارف كبيرها وصغيرها"... "وهناك ايضا المواصلات" ويعددها مثل " السكك الحديدية، والطرق البرية، والمواصلات النهرية، والملاحة البحرية، والملاحة

الجوية". ويصف لنا كل منها وما يتعلق بها. عند كلامه عن المواصلات النهرية مثلا يتناول المراكب الشراعية والذهبيات والرفاصات والبواخر والأهوسة التي تخترقها.

ويدرك طلعت حرب أن ما قدمه هو من قبيل الموضوعات الوصفية لأشياء محسوسة قائمة، وأن هناك موضوعات أخرى تتعلق بالإنسان المصرى نفسه مما يجدر على حد قوله "تركيزها فوق اللوحة البيضاء" ويحدد منها في خطبته ما يغطى بعض الجوانب الأنثروبولوجية الخالصة، وأن لم تكن "الانثروبولوجيا" علم الإنسان من المعارف الشائعة بعد. يذكر من هذه الموضوعات "الأعياد القومية، والحفلات السنوية، حفلات الكسوى الشريفة، والمحمل، وفتح الخليج، والمولد، وافتتاح البرلمان، واستعراض الجيش، والمسابقات الرياضة، والحوادث الطارئة الهامة كمؤتمر الملاحة.. والحوادث الهامة في حياة الجماعات والأفراد التي يراد تدوين تذكارها بشريط الصور المحتركة"... وما هو التوثيق إلا أفلام تسجيلية.

ويختتم طلعت حرب كلامه عن هذا الجانب من الموضوعات المتعلقة بحياة المصريين بما يؤكد أهميتها بالنسبة للسينما التسجيلية بقولة "وبالجملة... فإن في هذا الميدان، ميدان حياة المصريين العمومية، وحياتهم والعائلية والفردية، متسعا للعمل الكثير".

عند هذا الحد يتضح لنا بكل جلاء إلى أى مدى، لم يكن طلعت حرب مجرد رجل إقتصاد فقط، وإنما مفكر وطنى خبير بدقائق الحياة وأحوال مصر والمصريين، وصاحب رؤية مستقبلية – بالنسبة لوقتها طبعًا- للفيلم التسجيلي، وهذه الرؤية لا تقتصر على الاشارة إلى محتوى الفيلم بل تمتد لتشمل أيضا منهج التناول.

الخطة ومنهج المعالجة

عندما تكلم طلعت حرب عن الموضوعات أو المناظر الخاصة بالتجارة، ذهب إلى أن تصوير هذه المناظر وعرضها لا يأتى اعتباطا وإنما على حد قوله "تعرض حسب خطة ماهرة للعرض يعود أثرها بالفائدة على تجارة البلاد"، ويشير بذلك إلى مبدأ التخطيط. وهو مبدأ أساسى منهجى في العمل لا يقتصر على موضوعات بعينها - في رأينا - وإنما ينسحب على كل الموضوعات، وقد جعل من الفائدة التي تعود على البلاد هدفا لوضع الخطة ومن ثم مقياسا لها .

وعند كلامه عن الصناعات نجده يطرح علينا منهج المعالجة السينمائية التي يكون أن يتخذها شريط الفيلم حين يقول "فنستعرض فيه" (يقصد في شريط الفيلم) المواد الخام. ومصادرها، وطريقة تحويلها، والماكينات، والآلات والمعدات المستخدمة في هذا التحويل"، "كما يستعرض الأيدى العاملة، وقوة المجهود المبذول حتى يخرج الشئ المصنوع معدا للتداول بين أيدى الناس". قارن هذا الكلام

بفيلم "الذهب الأبيض" الذي أخرجه جمال مدكور فيما بعد عن زراعة القطن في مصر والصناعات القائمة علية، بل قارن بينه وبين كل ماجاء من بعده من افلام مصرية تتناول صناعة من الصناعات لتكتشف أنها لم تخرج عن إطار هذه المعالجة ومنهجها في عرض الموضوع .

ويشير طلعت حرب إلى أهمية الاستعانة بالخبراء المتخصصين في إعداد هذه الأفلام، فيحدد بذلك - من البداية - جانبا هاما من جوانب الإجراءات العملية الفنية لتنفيذ الفيلم التسجيلي، وهو ما نطلق عليه الان اعداد المادة العلمية "في الاثار نهتدي بأهل خبرتها من علماء".. "وفي الزراعة بالاختصاصيين الزراعيين"... "وفي الصناعة بكل خبير في صناعته".. وفي التجارة بالعارفين بدواخلها".. "وبالجملة نستعين في كل مادة بالخبير فيها".

وينبهنا طلعت حرب إلى ما يمكن أن يملكه الفيلم التسجيلي الوطني من قوة تاثير على المواطن المصري التي لا يملكها الفيلم الاجنبي الذي يعالج نفس الموضوع، وخاصة في حالة التوجيه الصحي، فيكشف بذلك عن اهمية مبدأ التقمص العاطفي للمشاهد وعدم احساسه بالغربة ازاء الموضوع.

يقول :"نعم قد توجد اشرطة تأتينا من الخارج ولكن تأثيرها محدود وربما ضعيف.. لأن الأمكنة المصوّر فيها الشريط أوروبية غير مألوفة على سواد الناس عندنا، والآشخاص فيها أجانب لا يتحدثون لغتنا، أما لو اخذت أحوال الأمراض من مستشفياتنا المعروفة بين الناس، ولو اخذت الصور للوقاية منها بأشخاص معروفين من الهيئة الاجتماعية، لكان العرض في اللوحة البيضاء اعمق اثرًا على نفوس النظارة".

الأهمية

يدرك طلعت حرب أهمية الفيلم التسجيلى ويذكرها في خطبته تفصيلا ليبين مدى حاجة المجتمع إلى هذه النوعية من الأفلام. وتتعدد مستويات هذه الأهمية عنده لتشمل إلى جانب النواحي الاقتصادية الجوانب الثقافية والأجتماعية السياسية كذلك. يقول طلعت حرب: "ومن الصناعات ما يخشى أن يزول من البلاد تماماً. وكم يكون من المفيد تاريخياً تصوير حبكاتها بالسينما قبل الزوال"(أهمية ثقافية). ويقول: "فضلا عن أن الصناعات المصرية في ذاتها في حاجة إلى أن يعلن عنها في الداخل والخارج" (أهمية اقتصادية). وحينما يتعرض للصحة العمومية يشير إلى دور الفيلم التسجيلى في التوجيه الصحى ومقاومة الأمراض والتوعية (أهمية اجتماعية). ويركز في هذه الحالة خاصة على أهمية الفيلم الوطني عن الفيلم الأجنبى في تحقيق التأثير المطلوب على نحو ما سبق ذكره.

وفي مكان آخر يرى أن اللقطات التي تصور حياة الإنسان المصرى "تعتبر في الواقع مستندات قيمة في تاريخ المصريين... فالسينما تحفظ الحوادث، تبقي للاحياء تذكرها ما داموا أحياء، وتبقى للمؤرخين مادة حية يستأنسون بها خير استئناس في تاريخ الحياة الاجتماعية.".

وعن أهمية السينما التسجيلية من النواحى العلمية والفنية (التقنية) يضرب مثلا بتصوير "بعض الاعمال النادرة مثال، كالطرق التي تتبع في تشييد كوبرى إمبابه، أو الكشف عن أثر قديم، أو ترميم بناء أثري على شفا السقوط..."، ويرى طلعت حرب أن تسجيل مثل هذا العمليات الخاصة له أهمية في الانتفاع بها علمياً وفنيا لأهل المجال. ويؤكد ذلك بعبارات قاطعة تكشف عن أيمانة العميق بدور السينما التسجيلي في هذا المجال، وما تتميز به عن غيرها من وسائل التعبير بصفة مطلقة حين يقول: "من المستحيل أن يبلغ قلم عالم من علماء العاديات، أو أى مهندس، في وصف دقائق أى عملية من عملياته قدر ما يبلغة شريط الصور المتحركة .".

كما يكشف طلعت حرب عن (الاهمية السياسية) للفيلم التسجيلى حين يشير إلى دوره في ربط مصر بالبلاد العربية المجاورة فهو يرى أن ننتقل إليها ونطبق "على أقاليمها ومناظرها الطبيعية وأحوالها الاجتماعية والاقتصادية، عين الطريق التي نستعملها في بلادنا". ويحدد لنا الفائدة الوظيفية لاستخدام قوة السينما الناعمة "في زيادة التعارف بين مصر وجاراتها الشرقية القريبة، لمصلحة الثقافة المشتركة والمنافع التجارية المتبادلة".

ملاحظات على النص

(١)

رغم أن هذا النص / الخطبة جاءت في وقت ١٩٢٧ كانت فيه الخبرة المصرية بالسينما التسجيلية خبرة محدودة جداً، تحبو في خطواتها الاولى، إلا أنه - كما يتضح لنا من العرض السابق لمحاوره الاساسية - اشتمل على عدد كبير من الأفكار النظرية والعملية. وهو إلى جانب شمول أفكاره يتضمن من التفاضل التي تجسم الصور الحية ما يفصح - بشكل مدهش - عن عين "سينمائية" ثاقبة. مثلا مايطرحه من تفاصيل أحد الموضوعات التي ذكرها ونعني بها "مناظر مصر الطبيعية ."

"وكم من المناظر تسترعى بجمالها الألباب. هناك النيل، ووادى النيل، وزرع الوادى، وشجرة، وشادوفه، وسواقيه، ونخيله، ومراعيه. وهناك صحراؤها، ورمالها، وقوافلها، وواحاتها تبكى عزلتها وبعدها عن وطن العزيز. وهناك بحيراتها، تثير أمواجها الشجن، وتنعكس فوق لجينها أشعة القمر ساطعة في سماء مصر، قدر صفاء الأضواء في نهار. وهناك الوديان المنبطحات، والجبال الشاهقات، مختلفات الألوان باختلاف تكوينها الجيولوجى، وباختلاف ماتحويه من معادن في جوفها السحيق".

إنها حقا صورة قلمية بديعة، أقرب ما تكون للصورة السينمائية في الوصف، كل عبارة (أو كلمة) منها، على قدر ما هى عليه في تركيز، تطلق العنان للخيال في تصور أطياف تصلح أن تكون فيلما أو عدداً من الأفلام التسجيلية القصيرة.

(٢)

وهو إذ يحصر لنا أهميتة الفيلم التسجيلى، يجعل منه عاملا أساسياً في التنشئة والتعليم والتوجيه والتنمية... لكنه إذ يؤكد لنا على أهمية أن يكون الفيلم التسجيلى فيلماً مصرياً للحصول على التأثير المطلوب على المشاهد المصري، يجعل من تمصير هذه الصناعة ضرورة حيوية لا بديل عنها. ولم يكن غريباً على طلعت حرب صاحب تمصير الاقتصاد المصري أن يقود الدعوة والعمل على تمصير الفيلم التسجيلى. ولم يكن ذلك من قبيل الاستجابة للمشاعر الوطنية فقط، وانما تلبية لمطالب الاستثمار الاقتصادى والثقافي السليم للفيلم التسجيلى.

(3)

لم يكن مبالغاً حين رفع من قيمة التعبير السينمائى في الفيلم التسجيلى على قيمة التعبير الأدبى بالقلم، في تسجيل بعض الوقائع العلمية والفنية. ولم يقصد بالطبع أن يكون الفيلم بديلا عن القلم في شرح دقائق الامور والتخصصات. ولكن يبقى للفيلم عنده - عن حق - إمكانية الخاصة في تجسيد التجربة المرئية الحية، بشكل خاص ربما لا تتيحه أى وسيلة أخرى من وسائل التعبير.

(4)

رغم المسافة الزمنية الطويلة - نسبياً - بين حاضرنا وخطة طلعت حرب موضوع الدراسة، وتصل لـ ٨٠ عاماً، إلا أن السينما التسجيلية المصرية لم تستوعب -حتى الآن- كل ما جاء بها من توجيهات صحيحة. فما زال ينقصها التخطيط، ولا زالت قاصرة عن تغطية كافة الاحتياجات الثقافية المنوطة بها، ولا زال استثمارنا لها في تنمية الفرد والمجتمع استثمار ضعيفاً جدًا، ولا زال استخدامها في ربط مصر بالبلاد العربية المجاورة، على نحو ما فصله طلعت حرب، أملا بعيد المنال...

(5)

من وجهة النظر المعاصرة، قد تبدو نظرة طلعت حرب للسينما التسجيلية أحادية البعد. فهى في التحليل النهائى : وصفية تعليمية إعلامية، ذات ميول رومانسية أحياناً، وذات صبغة عملية جافة غالباً، وتأتى من أعلى معبرة عن وجهة نظر النخبة فقط، الامر الذي ظل سائدا بشكل مطلق - تقريباً - في السينما التسجيلية المصرية (والعالمية أيضاً)، حتى عهد قريب، وبشكل نسبى الآن...

ينقص هذه السينما - التي أصبحت تقليدية - أن تكون جدلية شكلا ومضمونا : مثيرة للذهن، مستفزة للمشاعر، مُعارضة للشائع المستهلك، تكشف عن الخلل ولا تكتفي بتجميل الواقع، تدفع المشاهد الى التفكير، وينقصها ان تعبر عن القاعدة العامة من الناس ولا تقتصر في تعبيرها عن النخبة وحدهم، وتقوم بحمل الرسائل من أسفل إلى اعلى ولا تقتصر على حملها من أعلى الى اسفل، وينقصها ان تعبر عن الانسان الفرد لا عن المجموع الذي يبدو أحيانا في شكل القطيع واحد، وينقصها ان تكون تعبيرا عن الفنان صانع الفيلم حتى ترقى الى مستوى الفنون المعاصرة من الشعر والموسيقا والمسرح والروايات واللوحة التشكيلية التي تحوي رؤية ذاتية.

غير ان كل هذه المآخذ ما كان لنا ان ندركها لولا ما حققه التطور الفكري للسينما التسجيلية في العقود الاخيرة خاصة، ومن الظلم ان نحكم على أفكار طلعت حرب في هذا المجال بمقاييس عصر غير عصره، وما قدمه لنا يصل – بكل تأكيد – إلى أرفع ما وصل إليه عصره، بل يبدو بوضوح سابقا له، خاصة في إطار ثقافتنا المحلية...

وما ذكرناه من مآخذ ونقد، لا يقلل من قيمة ما طرحه طلعت حرب من أفكار في خطبته التي تؤكد الى جانب ما قدمه من اعمال في هذا المجال، دوره الريادي الأصيل في السينما التسجيلية المصرية، ولا شك إنه وضع لنا بهذه الخطبة الفريدة الأساس الفكري للسينما التسجيلية المصرية.

مجلة الأقلام العراقية

العدد ٤ / السنة ١٤ / يناير ١٩٧٩

اتجاهات السينما التسجيلية في مصر حتي ١٩٧٥

يمكننا أن نتخذ التعريف التإلي أطارا مفهومنا عن مصطلح "الفليم التسجيلي" عموما، كمدخل منهجي لتناول موضوعنا عن اتجاهاته في مصر : الفيلم التسجيلي هو الفيلم الذي يصور الناس والاشياء والاماكن كما هي علي الطبيعة في واقع الحياة، دون استخدام الممثل او الديكور المصنوع أو الحبكة القصصية الخيالية، أو الحوار المكتوب.

وفي اعتقاد أن هذا التعريف يتسع لكل مستويات الفيلم التسجيلي ابتداء من أفلام الرحلات إلى الرأي والتحليل أو الاجتماعي أو السياسي، كما أنه يعزلها عن الافلام الروائية تماماً بكل اتجاهاتها مهما استعانت بالواقع أو التصقت به.

وداخل اطار هذا نري أن الفيلم التسجيلي في مصر أتخذ الاتجاهات التالية:

الصحافة السينمائية

أول مظهر من اتجاهات السينما التسجيلية في مصر. وتمثله - في صورته الساذجة البسيطة - الجريدة السينمائية التي ظهرت عام ١٩١٢ تحت عنوان "في شوارع الإسكندرية". وتضمنت فقرات مختلفة لحياة الناس اليومية وبعض المشاهد السياحية. وكانت تُعرض في أحد الملاهي الليلية بقصد اجتذاب الزبائن. وللسبب نفسه عمل صاحب قهوة "الكلوب العصري" في حي الحسين بالقاهرة على انتاج اشرطة مصورة علي نفس الغرار ١٩١٥.

والملاحظ أن الدوافع وراء هذه الاعمال لبدايات السينما التسجيلية هي نفسها التي كانت وراء الاعمال المماثلة والسابقة عليها في فرنسا. كانت السينما مجرد "لعبة" تلفت الانظار . وتجذب الزبائن.

وتعتبر "جريدة آمون" التي ظهرت ١٩٢٣ خطوة أكثر تقدما. منتجها محمد بيومي الذي درس السينما في المانيا، بعد أن ترك الجيش عندما أحاله الانجليز إلى الاستيداع بسبب ميوله الوطنية. وكان طبيعيا أن يصدر أول أعداد هذه الجريدة عن عودة سعد زغلول من المنفي. وبذلك أرسي محمد بيومي أولي دعائم الصحافة السينمائية بأعتبارها احدي الوسائل الفاعلة في التاريخ للحركة الوطنية بملاحقتها للاحداث الرسمية الهامة. والارتفاع بها عن مستوي اللهو أو التسلية.

أما "جريدة مصر" فكانت أهم التجارب المصرية في هذا المجال، لانها أطول هذه التجارب عمرا، مما جعل منها سجلا حافلا بالاحداث الهامة لما طرا علي المجتمع من تغيرات. بدأت شركة "مصر للتمثيل والسينما" بافتتاحها عام ١٩٢٥. وعندما أضيف اليها الصوت فيما بعد أطلق عليها " جريدة مصر الناطقة" عام ١٩٣٧. ومع مد الحركة القومية وتحقيق الوحدة العربية مع سوريا أطلق عليها "الجريدة العربية" عام ١٩٥٨. وبهذا التحول الاخير اتسعت رقعة موضوعاتها وتنوعت. وانعكس ذلك على تكنيك العرض فأصبح ايقاعه أكثر نشاطا.

غير أن دور هذه الجريدة انحسر مع ظهور التليفزيون في أوائل الستينيات. وبدت متخلفة في خدمتها الصحفية - سواء من ناحية شمول العرض أو تكنيكه - عند المقارنة بالبرامج الاخبارية العديدة الفورية المباشرة أو غير المباشرة التي يقدمها التليفزيون.

صورة أخري من صورة الصحافة السينمائية هي صورة المجلة. وتختلف عن الجريدة السينمائية كاختلاف المجلة عن الجريدة في الصحافة المطبوعة نوعا، مع الحفاظ علي الفارق في المجالين. فاذا كانت الجريدة السينمائية تهتم في المقام الاول بالخبر، فالمجلة تسمح بالتحليل وأجراء التحقيقات والمقابلات الشخصية.

والجريدة تتمثل الموضوعية في طرح أخبارها. أما المجلة فتسمح بأبداء الرأي والتوضيح والنقد. والموضوعات التي تتناولها تميل إلي قدر أكبر من العمومية. ونظرًا لاتساع المعالجة بالنسبة لكل فقرة منها على حدة، يكون عدد فقرات المجلة أقل منه في الجريدة التي تستغرق نفس الفترة الزمنية.

وقد عرفت مصر أنواعا من المجالات السينمائية لكنها – للأسف- لم تستمر طويلا كما استمرت الجريدة. كلن أولها "المجلة السينمائية" عام ١٩٥٣ من انتاج شركة شل للبترول. وهي شركة أجنبية وكان الغرض من المجلة هو الدعاية لمنتجاتها. لكنها لم تستمر أكثر من سنتين. ولم يظهر منها سوي عددين. احتوي كل

عدد منها علي ثلاثة موضوعات. استغرق العدد الاول عشر دقائق. أما العدد الثاني فاستغرق ٢٥ دقيقة مما جعل الموضوعات أطول مما يتحمله شكل المجلة.

وفي عام ١٩٥٧ ظهرت مجلة "الفنون" من انتاج مصلحة الفنون. ولم تستمر أكثر من سنتين. ظهر خلالها أربع اعداد. لم يكن لها من صفات المجلة السينمائية غير الاسم حيث اقتصر كل عدد منها علي موضوع واحد فقد. فتحول العدد إلى فيلم قصير. وبذلك فقدت المجلة صفتها.

ولاحق الفشل المحاولات التالية أيضا مثل "مجلة الاسكان" ١٩٦٤، ومجلة شركة الاستديوهات عام ١٩٦٥ وغيرهما. حيث لا تلبث كل محاولة أن تتعثر ثم تتوقف قبل أن تتجاوز أعدادها الثلاثة الاولي.

غير أنه ظهر بعد ذلك نموذجان من أفضل ما قدمته السينما المصرية في هذا الاتجاه وهما مجلة "الثقافة والحياة" ومجلة "النيل" من انتاج المركز القومي للأفلام التسجيلية الذي بدأ نشاط عام ١٩٦٧.

يتضح من عنوان المجلة الاولي أنها تتابع النشاط الثقافي وعلاقته بالحياة في مصر. وكانت تقدم ثلاثة فقرات أو أربعة خلال عشرة دقائق. من فقراتها: حديقة الحيوان في العيد، مولد السيد البدوي، الاسكندرية في الصيف، احتفال الطلبة الوافدين، يوم في حياة فرحانة.. وكان كل عدد تقريبا يتضمن فقرة اخبارية عما يجري في الاستديوهات أو علي خشبة المسرح أو داخل قصور الثقافة. وقد سمحت المجلة ببعض التجارب الجديدة للشبان منها علبي سبيل المثال فقرة في دقيقة واحدة تضم تشكيلات جمالية لحركة اندفاع مياه السد العإلي مع مؤثرات صوتية. وقد تم انتاج ١٤ عدد منها، تولي الاشراف عليها كل من السيدة مني مجاهد ثم أحمد راشد.

وكانت مجلة "النيل" أول مجلة سينمائية موجهة إلي الفلاحين. يضم كل عدد منها ثلاث فقرات. أخذ بعضها الطابع التوجيهي مثل فقرة عن المصارف المغطاة وأهميتها، ومنها ما أخذ الطابع الفني مثل فقرة "من وحي القرية"، ومنها ما أختص بتقدم أحدي الشخصيات كما في فقرة عن "رائدة ريفية في أحدي القري". ومن فقراتها ما يصور بروح مرحة رحلة التلاميذ الصغار في الصباح الباكر إلي مدرستهم في القرية المجاورة ومجاهداتهم للوصول قبل أن يدق جرس الدخول إلي حجرات الدراسة.

غير أن المجلة لم تستمر طويلا فقد توقفت مع توقف المركز بعد عام ونصف تقريبا من بداية نشاطه. ولما كانت قد بدأت متأخرة فقد ظهر منها ثلاثة اعداد فقط. تولي الاشراف عليها هاشم النحاس.

أهم ما يميز هاتين المجلتين، ارتباط كل منهما بالمصطلح الفني لمفهوم المجلة السينمائية من حيث اختيار الموضوعات وطريقة تناولها. مع ارتفاع ملحوظ في المستوي التكنيكي لهما. كما توفر لكل منهما مجموعة خاصة تشترك معا في اخراج فقراتها. كل منهم يقوم باخراج فقرة واحدة. ولم يستأثر باخراج أي عدد منها مخرج واحد كما كان الحال في كل المحاولات السابقة تقريبا. ومنهم من كان يقوم باخراج كل أعداد المجلة بكل فقراتها.

أفلام الدعاية والإعلام

من أوائل الشخصيات التي تنبهت لاهمية السينما في هذا المجال، رائد الاقتصاد المصري طلعت حرب، مؤسس بنك مصر وشركاته المختلفة، ومنها شركة مصر للتمثيل والسينما عام ١٩٢٥. وقد أوضح طلعت حرب الهدف من الانتاج السينمائي لشركاتة حين قال في كلمة ألقاها عام ١٩٢٧ "نحن انشأنا شركاتنا ونصنع أفلامنا لاداء خدمة عامة هي المعاونة في بث المعلومات النافعة" وكان يعني بذلك توفير المتابعة السينمائية لما ينشئه من مشروعات اقتصادية في المقام الاول. لذلك كان من أوائل الاعمال التي تمت بهذا الصداد، مجموعة من الافلام (٧ أجزاء) عن شركات بنك مصر إخراج نيازي مصطفي عام ١٩٣٦.

ومن الافلام الاولي أيضاً الجديرة بالذكر في هذا الاتجاه فيلم "مناسك الحج" أخراج مصطفي حسن ١٩٣٨، الذي أتاح للناس رؤية هذه المناسك علي الشاشة لأول مرة. ومنها فيلم "النقل المشترك" عن المواصلات في الإسكندرية، اخراج صلاح ابو يوسف ١٩٤٨. يبين الفيلم أهمية المواصلات الحديثة في توفير الوقت كوسيلة لزيادة الإنتاج. وقد استعان المخرج في الفيلم بنماذج من المتحف وخرائط لمدينة الإسكندرية.

وبين عامي ٤٦ / ٥٠ أخرج سعد نديم* مجموعة من أفلام هذا الاتجاه مثل : مصانع كفر الدوار، مستشفي المواساة، يوم في الريف (عن الزراعة الآلية). كما أخرج عام ١٩٥٠ سلسلة من المدن المصرية.

ومع قيام ثورة ١٩٥٢ ظهرت أفلام كثيرة عن أصلاحات الثورة ومشروعاتها كالاصلاح الزراعي والتصنيع والتعمير. نذكر منها فيلم "القاهرة ٥٥"،

وفيه لجأ المخرج سعد نديم الى التصوير مرة أو مرتين كل شهر لمدة عام. ليكشف عن تغير وجه القاهرة خلال هذا العام نتيجة المشروعات الانشائية العديدة.

ومن الافلام التي اكتسبت أهمية خاصة لنفس المخرج فيما بعد فيلم "رجلة إلي النوبة" ١٩٦٢، الذي يصور منطقة النوبة قبل أن تغمرها مياه السد العالي.

ومن الافلام الإعلامية الهامة لهذا المرحلة سلسلة الافلام التي اخراجها صلاح التهامي عن سوريا عام ١٩٦٠ وسلسلة الافلام التي أخرجها عبد القادر التلمساني عن سينا عام ١٩٦٣. غير أن أهم مجموعة من أفلام هذا الاتجاه كانت سلسلة الافلام التي أخرجها صلاح التهامي عن السد العالي من عام ١٩٦٢ حتى عام ١٩٦٧، تحت عنوان "مذكرات مهندس" السنوية ثم "سباق مع الزمن" الشهرية. وترجع أهميتها إلى أنها كانت تتابع بصفة دورية - خلال مرحلة انتاجها -تطور العمل في واحد من أهم المشاريع الاقتصادية للثورة، مما جعل المشروع حيا في اذهان. وقد حصل أحد أفلام المجموعة الاخيرة علي عدة جوائز عالمية منها الجائزة الفضية لمهرجان ليبزج ١٩٦٤.

وتحتل أفلام التعمير جانبا ملحوظا من أفلام هذا الاتجاه وفي مقدمتها الافلام التي صورت حركة التعمير عقب حربي ٥٦ و ٧٣ حيث اقتضي الامر بعد كل حرب منهما أعادة تعمير المناطق المهدمة وبناء مناطق جديدة. وكان لابد للسينما المشاركة في الاعلام بما يجري في هذا المجال لاشاعة الاطمئنان وبث الثقة في القدرة علي البناء من جديد واعادة الحياة والاستقرار إلي هذه المناطق.

من هذه الافلام "عدوان وتعمير" اخراج صلاح التهامي ١٩٥٧ عن تعمير سيناء بعد معركة بورسعيد. ومنها "افتتاحية للبناء" اخراج هاشم النحاس عام ١٩٧٤ عن بدايات العمل في التعمير واشتراك شباب المدارس والجامعات في العمل بعد معركة العبور. وكان فيلم "طائر النورس" اخراج خيري بشارة ١٩٧٦ من أكثر أفلام التعمير تميزا. الفيلم عن مركز تدريب لبعض الحرف المتصلة بعمليات التعمير. لكنه يتخذ بعض نماذج من الشبان المتدربين لينقلنا من خلالهم إلى مجتمعاتهم الحقيقة خارج هذا المركز فيكشف لنا عن بعض وجوه المجتمع من الداخل. وبذلك يرتفع الفيلم إلى المستوى الفني الذي يتجاوز المستوي الدعائي المباشر المحدود.

الافلام الوطنية

عمل علي تفجير هذا الاتجاه الاحداث الوطنية الملتهبة لمتتالية التي اجتاحت الوطن، وعلي الاخص حروب القناة الثلاثة ٥٦، ٦٧، ٧٣، وأن ظهرت بعض الافلام التي تمثل نفس الاتجاه فيما قبل ٥٦ مثل فيلم "الجلاء" أخراج سعد نديم

١٩٥٤ من نجلا الانجليز عن مصر. لكننا نجد علي أثر أحداث ٥٦ تدقفا منها يمثل تيارا متميزا رغم تنوع أهدافه.

من أفلام هذا الاتجاه ما كان يهدف إلي تعبئة الراي العام، مثل مجموعة الافلام القصيرة جدا التي أشرف عليها صلاح أبو سيف واتبع فيها تقاليد المقابلة في أفلام الربيورتاج التسجيلية، حيث يظهر في كل منها شخصية معروفة تتحدث إلي الجمهور مثل : فكري أباظة، خالد محي الدين، أحسان عبد القدوس...

ومنها ما يهدف إلي رفع الروح المعنوية. واستمد طباعة من الاناشيد الحماسية مثل فيلم "الله أكبر" أخراج كمال الشيخ، معتمدا علي كلمات النشيد الذي يحمل نفس العنوان تصاحبه لقطات سينمائية تم أختيارها من أفلام وجرائد اخبارية سابقة، متبعا في ذلك تقاليد الافلام التسجيلية المعروفة بتقاليد أفلام التجميع.

ومنها ما يهدف إلي الاعلام والتحريض علي اتخاذ موقف معين أزاء ما يجري من أحداث. والمثل الهام علي ذلك، وأهم افلام أفلام هذا الاتجاه في هذه المرحلة بالتحديد هو فيلم "فليشهد العالم" أخراج سعد نديم الذي اتبع فيه التقاليد الاصلية للفيلم التسجيلي بتصوير الواقع الحي لاحداث عدوان ١٩٥٦.

وقد أسهم هذا الفيلم بوضوح في أثارة العالم ضد العدوان، وتوضيح النهج التآمري الذي سلكة الكيان الصهيوني مع فرنسا وانجلترا.

وكان يضم بعض المشاهد البشعة لما حدث في بورسعيد مما جعل له رد فعل مباشر علي كل من يشاهد فر الداخل والخارج. وقد ساعد علي توصيل رسالتة أنه طبع منه ٥٠٠ نسخة بثمان لغات، وتم توزيعه علي العالم كله، كما عرض في قاعة الأمم المتحدة. ويعتبر هذا الفيلم أحدي الافلام الاساسية التي أبرزت أهمية الدور الذي يمكن أنه تلعبه السينما التسجيلية عموما، وعلي الاخص في تدعيم وجهة النظر الوطنية.

وفي أعقاب أحداث ٦٧ ظهرت مجموعة أخري مماثلة من الافلام. أتسم بعضها بروح المقاومة ورفض الهزيمة مثل فيلمي "لن نموت مرتين" ١٩٧٠ و "معركة شدوان" ١٩٧٢. الفيلمان من أخراج فؤاد التهامي. أما فيلم "عدوان علي عنوان أبو زعبل" أخراج صلاح التهامي. ١٩٧٠ فقد كشف عن نزعة الكيان الصهيوني الوحشية بالعدوان علي عمال أحد المصانع المدنية.

وإذا كان الشعور السائد في الافلام الوطنية التي ظهرت في اعقاب حربي ٥٦، ٦٧ هو شعور المقاومة والأثارة العاطفية ضد العدوان، فأن العور الغالب علي الافلام التي ظهرت في أعقاب حرب العبور ٧٣ كان شعور الفرحة والاعتزاز بالنصر ورد الاعتبار للشخصية المصرية وتأكيد الثقة بالنفس. وكان من أوائل الأفلام التي تحمل سمات هذا الشعور هو فيلم "مبكي بلا حائط" أخراج هاشم النحاس، يصور فرحة الأطفال والشخصيات الشعبية ببقايا أسلحة العدو وهم يشاهدونها في معرض الغنائم بالقاهرة.

ومن أهم أفلام هذا الاتجاه "المقتل" أخراج شادي عبد السلام و "وصائد الدبابات" أخراج خيري بشارة و "سقوط خط برليف" أخراج عبد القادر التهامي و "تحية ةمثاتل مصر "أخراج صلاح التهامي.

أما فيلم "السويس٧٣" من أخراج علي مهيب، فأنه ينتمي من ناحية الشعور السائد فيه والهدف منه، إلي أفلام ما قبل ٧٣، وأن كان ظهوره بعدها. والفيلم يستحق الاشارة لاستخدامه الخاص للصوت في علاقته مع الصورة. فالفيلم كله عبارة عن لقطات طويلة تستعرض مظاهر الدمار التي خلفها العدوان تصاحبهو أصوات حية للشخصيات والجو المحيط بها في كل مكان من الاماكن التي تمر عليها. معبرا بذلك عن الحياة التي كانت تملأها قبل أز تتحول إلي خرائب علي يد المعتدي. غير أن عصر التمثيب في تنفيذ الاصوات لم يكن موفقا مما أفقد الاستخدام بعض من فاعليته، وأضعف الصفة التسجيلية للفيلم.

ومن أفلام هذا الاتجاه الجديرة بتقدير خاص فيلم "مسافر إلي الشمال ومسافر إلي الجنوب" أخراج سمير عوف ١٩٧٤، وفي مقدمتها فيلم "أبطال من مصر" أخراج أحمد راشد ١٩٧٤.

يتناول والفيلم الاول، بتكنيك سينمائي محكم، اثنسن من المهندسين الشبان من مواليد ١٩٤٨. التحق أحدهما بالجيش والثاني يعمل في انقاذ معبد أبو سمبل. ينقلنا الفيلم بالتبادل بين الشابين. يتابع عمل كل منهما بالصورة والمؤثرات دون استخدام للكلمة. الاول يشارك في أعداد جسور العبور. والثاني يشارك في رفع المعبد من مكانه إلي فوق الجبل حتي لا تغرقه مياه السد.

الفيلم بهذا الانتقال بين المهندسين يعطي الحرب بعدها الحضاري. وهو أذ يكشف عن تفاصيل العمل بدقة، وعلي الاحص فيما يتعلق بالجسور وكيف تم نقلها، وكيف تتم أقامتها في دقائق معدودة، يجسم للمشاهد عملية العبور ويجعلة ماثلا أمامة بصورة علمية عملية منطقية مقنعة تماماً.

أما فيلم "أبطال من مصر" فيقدم بجراة علي تناول موضوع عن أحد شهداء حرب العبور. يكشف من خلاله عن بطولة مركبة لاسرة بكاملها من اسر الريف

الفقيرة، هي أسرة الشهيد المكونة من الاب والام وعدد كبير من الابناء. الاب يعمل ملاحظا، والام تخدم في وحدة صحية. المياة الفقيرة البسيطة تعلن عن نفسها بوضوح في كل ركن من اركان البيت. الاسرة تناضل معا من أجل تعليم الاطفال. الابن الاكبر آمل الاسرة الذي تنتظره لمعونتها كلن هو الشهيد. رغم الصعاب الاقتصادي الطاحنة كان متقدما دائماً في دراسته كما تدل علي ذلك شهاداته التي لم يتوان الفيلم عن عرضها بلقطات قريبة تؤكد الحقيقة الموثقة. كلن الاول فر تخرجة بالجامعة. وكان يحضر لرسالة الماجستير. لم يكن حلم الاسرة وحدها وانما حلم القرية.

أن البعد الاجتماعي الذي يتميز به الفيلم يجعل منه عملا متكاملاً. ويكشف عن الثمن الفادح الذي تدفعة الفئات الفقيرة في الحرب. ولكن رغم استشهاد الابن، ورغم ضيق الظروف التي تعتصر للاسرة النموذج لكل القرية كما يبدو، فأن الاثر السائد للفيلم هو الاحساس بالصمود. تؤكد آخر لقطاته حيث نري الاسرة تودع ابنها التإلي وهو بمبابس الجندية في طريق عودته إلي وحدته العسكرية بعد أن قضي أجازته بينهم.

أفلام الفن

تتميز أفلام هذا الاتجاه بدور خاص في تنمية الذوق الفني، فضلا عن قيمتها الاعلامية. وهي قد تتناول أو أعماله أو أعمالا لاكثر من فنان يرتبط معا برباط ما : تاريخي أو فني، أو أن يربطها المكان، أو يربطها الموضوع الذي يخلقة الفنان التشكيلي أو يخلقة فنان الفيلم، وكثيرا ما تستغل - علي المستوي العالمي - أعمال الفن التشكيلية من رسم ومن نحت.. في أفلام تعبر عن قضايا سياسية أو اجتماعية، فتضيف بذلك اهدافا أخري إلي أهدافها الفنية.

لم تتوفر المؤسسات الثقافية التي تهتم بمثل هذه النوعية من الافلام في مصر حتي تأسست مصلحة الفنون وكان يرأسها الاديب يحيي حقي عندما بدأت بأنتاج أول هذه الافلام "المثال مختار" عام ١٩٥٧ من أخراج ولي الدين سامح. وهو المخرج الذي امدنا فيمت بعد بفيلمين آخرين في نفس الاتجاه هما : "الفن القبطي في القاهرة" و "الفن الإسلامي في القاهرة" ١٩٦٤.

ومن أوائل أفلام خذا الاتجاه مما يستجق الذكر "من أعماق الطين" أخراج أحمد خورسيد، عن قرية يميل الناس فيها إلي أعمال تماثيل من الطين. ويجسد لنا الفيلم عملية تشكيل التمثال أمامنا من الشاشة. وقد حصل الفيلم علي جائزة من مهرجان ليبزج عام ١٩٦١. ومن الافلام المتميزة أيضاً "تطور فن النحت في مصر" أخراج خليل شوقي ١٩٦٣.

وقد أنقسمت أفلام هذا الاتجاه عموما إلي نوعين. في الاول منها يدور الفيلم حول موضوع فني. وفي الثاني يتناول الفيلم شخصية فنية.

من أفلام النوع الاول عن الموضوعات الفنية "منمنمات تركية" أخراج هاشم النحاس. وهو عبارة عن تحليل جمإلي بالكميرا السينمائية لبعض اعمال المنمنمات التي أشتركت بها تركيا في الاحتفال بألفية القاهرة عام ١٩٦٩. ومنها " المراة في رسوم الفنانينن" أخراج السيدة مني مجاهد. ١٩٧٠. أما فيلم " ألف عام بين أيديهم" فيتناول أعمل الأطفال في مراكز تدريب خاصة يحفظ التراث الفني الاسلامي. الفيلم من أخراج السيدة فريال كامل ١٩٧٥.

وفي نطاق هذه الافلام أخراج عبد القادر التلمائي "فن الفلاحين" عام ١٩٦٧ و "دار الفن في القرية" ١٩٧٣ والفيلمان عن التجربة التي قام بها الفنان رمسيس ويصا واصف في قرية الحرانية. حيث جمع مجموعة من الأطفال وعلمهم كيف ينسجون السجاد ثم تركهم يعبرون عن أنفسهم من خلال الرسومات التلقائية بالخيوط الملونة علي السجاد وكون منهم مدرسة لها أسلوبها التلقائي الخاص، صدر عنها أكثر من كتاب في أوربا وانتشرت أعمالها في الخارج. أما الافلام التي تدور حول شخصيات فنية فكان منها : "محمود سعيد" ١٩٦٥ و " يوسف كامل" ١٩٦٦ والفيلمان من أخراج أحمد كامل موسي. ومنها "راغب عياد" ١٩٦٨ و "انور عبد المولي" ١٩٧٢ و "التفرغ في النحت والتصوير" عن أعمال الفنانين التشكيلين الذين حصلوا علي التفرغ من أجل إنجازها. والأفلام الثلاثة من أخراج سعد نديم. ومنها أيضاً "حسين بيكار" أخراج محمد فاضل ١٩٧٤، و "سيف وانلي" أخراج سامي المعدادي ١٩٧٥.

وفيما عاد هذين النوعين (ما يدور حول موضوع فني أو يدور حول شخصية فنية) داخل اطار هذا الاتجاه من أفلام الفن. نكاد لا نجد ما يمثل أنواعا أخري بأستثناء فيلمي "حكاية في النوبة" أخراج سعد نديم ١٩٦٤ و "وجوه من القدس" أخراج أحمد فؤاد درويش ١٩٧٣. حيث يقدم الفيلم الأول مظاهر الحياة في النوبة من خلال رسومات الفنانين الذين سجلوها قبل أن تغمر المنطقة مياه السد االعإلي. فالفيلم يستخدم الرسومات باعتبارها وثيقة تصوير الحياة الاجتماعية لا بأعتبارها أعمال فنية فقط. أما الفيلم الثاني فقد أضفي علي موضوعه بعدا سياسيا بحكم المادة التي استمدها من لوحات الفنان التشكيلي الفلسطيني اسماعيل شموط

الأفلام السياسية

أعني بالافلام السياسية هنا الافلام التي تحمل وجهة نظر محددة - لا تخلو من التجليل - فر قضية سياسية عامة أوسع من حدود القضية الوطنية وحدها. وكان من الطبيعي أن تتفجر مثل هذه القضايا مع أصطدامنا بالوجود الاستعماري ومصالحة في المنطقة. ورغم قدم هذا الصراع - نسبيا - في تاريخنا الحديث، إلا أن السينما التسجيلية ظلت في معالجتها لهذا الصراع محصورة داخل نطاق المفهوم الوطني بمعناء الضيق، حتي أرتفع لهيب هذا الصراع إلي أقصاه مع هزيمة ٦٧ فبدأ ظهور الافلام السياسية.

لا شك أن تأخر ظهور هذا الاتجاه حتي هذا التاريخ يشير إلي قصور في التحليل. ولابد من هذا القصور يرجع إلي أسباب مختلفة. ربما كلن منها القصور الذاتي للفنان التسجيلي نفسة، لكنه ليس السبب الوحيد حيث يجدر أن نربط هذه الظاهرة - مثل غيرها من ظواهر مماثلة - بالاوضاع الاجتماعية والسياسية التي تفرز (أو تفرض) طرقها الخاصة في التفكير.

ومن الواضح أن شدة الصدمة بهزيمة ٦٧ هي التي أدت إلي زلزلة بعض الابنية الفكرية مما سمح بمجال أوسع للرؤية. وأن كنا لا نعدم وجود بعض الامثلة المحدودة من أفلام هذا الاتجاه، قبل هذا التاريخ مثل فيلم "من نحن" أخراج توفيق صالح. ١٩٦٠ وهو من أوائل الافلام التسجيلية في مصر التي تناولت القضية الفلسطينية.

وضمن هذا الاتجاه نضع فيلمي "العار لامريكا" و "أعداء الحرية" ١٩٦٧، لانها يمثلان وجهة نظر سياسية واضحة يحملان فيما أمريكا مسؤولية التواطؤ مع العدوان الصهيوني الشامل علي الاراضي العربية. الأول من أخراج أحمد راشد والثاني من أخراج سعيد مرزوق. وقد كشف فيلم "أعداء الحرية" عن مهارة فنية عالية وخاصة في الاستخدام المبدع للعلاقة بين الصوت والصورة مما ساعد علي تجسيم فكرته وضاعف من قوة تأثيره. وقد فاز الفيلم بالجائزة الفضية لمهرجان ليبزج ١٩٦٧.

ومما هو جدير بالذكر أن الفيلمين أعتمدا كلية ولاول مرة (في السينما التسجيلية المصرية)علي الصورة الفوتوغرافية. وكان ذلك نتيجة لاحداث المعركة الخاطفة، التي انتهت قبل أز يتحرك السينمائيون اليها بكاميراتهم. وكلن الاعتماد في هذه الحالة علي الصور الفوتوغرافية المتوفرة تصرفها لا تنقصه المرونة، لجأ إليه المخرجان للتعبير عن رأيهما.

وكان فيلم "عدوان علي العالم العربي" أخراج سعد نديم ١٩٦٧ أول فيلم يصور العدوان علي مصر وسوريا والأردن معا، مما جعله يتميز بنظرة أوسع تربط بين القضية الوطنية والقضية القومية. أما فيلم "النصر للشعوب" أخراج صلاح التهامي ١٩٦٧ فقد فقد تمتع بنظرة سياسية اشمل تربط بين كفاح الشعب العربي ضد الاستعمار وكفاك الشعوب الأخري في كوريا وفيتنام وافريقيا. وقد استمد المخرج مادته الاساسية من هذه أفلام كانت محصورة في عدد محدد منها مما افقد المخرج إلي حد ما أمكانية التحرر في الشكل البنائي للأصول التي أخذ منها.

وعقب أحدات ٧٣ مباشرة جاء فيلم "كاو بوي" أخراج سامي السلاموني بتجربة جديدة، حيث أعتمد في مادته علي لقطات من أفلام روائية سابقة، استخدمها كوثيقة، جمع بينها وبين صور فوتوغرافية في بناء جديد للتعبير عن فكرته بدون استخدام الحوار أو التعليق. الفيلم يربط بين الصهيونة والامبريالية الامريكية ويرد جذور الشخصية الامريكية إلي شخصية راعي البقر "الكا بوي" الذي ذبح الهنود الحمرأصحاب البلد الاصليين، وأقام حضارته علي سفك الدماء والمغامرة.

أما "كرنفال" أخراج أحمد فؤاد درويش ١٩٧٤ فيربط بين الكيان الصهيوني وانظم الرجعية والعنصرية في آسيا وأفريقيا مع الاهتمام أيضاً بتأكيد العلاقة المتيينة بينها وبين أمريكا. وقد أستخدم الفيلم التصوير الحي والصور الثانية والرسومات.

أفلام الشخصيات الأدبية

وقد تعين إضافة هذا الاتجاه رغم انه أضعفها، ولكنه يشير إلي إمكانية هامة من إمكانيات الفيلم التسجيلي التي لم تشتغل كما يجب، ومن هذه الأفلام "محمود تيمور" ثم "نجيب محفوظ" إخراج مصطفي محرم، وفيلم "أم كلثوم" و"توفيق الحكيم" إخراج أحمد راشد.

أفلام النقد الاجتماعي

تختلف أفلام هذا الاتجاه عن كل أفلام الاتجاهات السابقة. ذلك أن الاتجاهات السابقة علي كل مستوياتها (صحافية، أعلامية، وطنية، فنية، سياسية) لا تعرض في النهاية من وجهات النظر الا ما يتفق ووجهة النظر الرسمية، أما أفلام هذا الاتجاه فأنها لا تضع في اعتبارها وجهة النظر الرسمية وهي تسعي إلي الكشف عن أوجه القصور في المجتمع.

ومن الملاحظ أن كل ما قدر لت الظهور من نقد في الافلام السابقة هو نقد الاعداء أو نقد الشعب في بعض تصرفاته الصحية أو الاجتماعية المختلفة. وفيما عدا ذلك تختفي تماما أو تكاد الافلام التي تحمل أي اتجاه نقدي. ويرجت هذا الوضع - في رأيي - إلي عدم توفر المناخ الحضاري المناسب (النمو الديمقراطي، الوعي الاجتماعي، النضج الثقافي..) مما حرم الفنان التسجيلي من القيام بأحد أدواره الرئيسية، وهو التحريض علي تغيير المجتمع، متجاوزا بذلك أدواره التقليدية مما سبق ذكرة، رغم أهمية هذه الادوار.

ولكن مع تزايد الاحساس بمرارة النكسة ٦٧، ونمو الوعي الاجتماعي والسياسي نسبيا، وتحت ضغط الرغبة الانسانية الملحة لممارسة الحق الديمقراطي في أبداء الرأي بعد فترة طويلة من الكبت، أقدم فنان الفيلم التسجيلي علي عدة محاولات في هذا الاتجاه كان أولها فيلمي "حصان الطين" أخراج السيدة عطيات الابنودي و "النيل أزرق" أخراج هاشم النحاس علي التوإلي عام ١٩٧٢.

يتعرض الفيلم الاول لما يذله عمال صناعة الطوب من جهد مضني في العمل بأحد المصانع الريفية. ثم لا يتقاضون غير قروش قليلة. حتي الحصان الذي يشاركهم العمل بخلط الطين في حفرة واسعة، نجده بعد الاستراحة يرفض العودة إلي الحفرة ويحاول الفرار. وقد عرض الفيلم في عدة مهرجانات عالمية لافلام الهواة. وحصل منها علي عدة جوائز.

أما فيلم "النيل الازرق" فيستعرض بالغة شعرية مفعمة بالا يحاء قطاعات متعددة من الكادحين علي ضفاف النيل في قلب القاهرة كاشفا برقة عن التناقض بينهم وبين الخلفية التي تمثلها العمارات الضبابية احيانا.

ويأتي مشهد أكل السمك في في الكازينو قبيل نهاية الفيلم ليعطي وجهة النظر الاتحليلية في تفسير هذا التناقص دون استخدام للكلمة. وينتهي الفيلم بطفل رضيع يمسك بالمجداف مع أمه يشاركها دفع القارب!!. ويثبت الكادر علي منظر قريب لوجه الطفل يثير علامة استفهام كبيرة في المصير. وقد عرض الفيلم بمعظم مهرجانات أوربا مثل تولون وجرينوبل في فرنسا ومهرجان المهرجانات في لندن وكراكوف في بولندا ولبلزج في المانيا الديمقراطية. وحصل علي عدة جوائز عالمية ومحلية.

وكان من أثر السمعة الطبية التي حصل عليها هذا الفيلم في الداخل والخارج أن حث بعض الشبان علي أخراج أفلام في نفس الاتجاه مثل "الفاهرة كما لم يراها أحد" أخراج إبراهيم الموجي ١٩٧٥ الذي ينتقد بلغة كاريكاتيرية ساخرة زحام المدينة وسوء مساكن الفقراء بها الذين يضطرون احيانا إلي السكني في منطقة

المقابر. وذلك في مقابل العربات الفارهة التي تملأ شوارع القاهرة والعمارات الضخمة علي سطح المدينة.

ومن أفلام هذا الاتجاه أيضاً "طبيب في الارياف" أخراج خيري بشارة ١٩٧٥ ويتعرض لمشاكل القرية والحالة المتردية للصيدلية وفقر أمكانيات العلاج أو الإسعاف. وآخرها فيلم "وصية رجل حكيم" أخراج داود عبد السيد ١٩٧٦ ويسخر من دعوي الاقطاعي بايقاف حركة التعليم في القرية التي افسدت الشباب في نظره ومنعت الأطفال من العمل في الحقل.

وقد امتازت معظم أفلام هذا الاتجاه بسمات ابداعية خاصة في التعبير السينمائي مما رفعها إلي ارقي مستويات الفيلم التسجيلي في مصر من الناحية الفنية. فاذا كنا نجد في فيلم "النيل الأزرق" نموذجا متكاملا للفيلم الواقعي الشاعري، فأن "الفاهرة كما لم يرها أحد" كان أول فيلم تسجيلي يتضمن تأثيرات كوميدية مستخدما سرعات مختلفة للكاميرا في بعض اللقطات أو مرتين مستعينا بالمونتاج بالتعبير عن المعني الساخر من خلال الانتقال من لقطة إلي أخري. وكان "وصية رجل حكيم" أول فيلم يستخدم التعليق بصورة معاكسة لمعناه. فالتعليق كله من وجهة نظر الاقطاعي المرفوضة، الا أننا نصا إلي معني العكس المقصود من خلال طريقة المعالجة الساخرة التي يقدمها الفيلم.

الخلاصة

لقد حاولت من خلال هذه الدراسة الموجزة أن أصل إلي أهم الافكار الرئيسية التي شغلت أذهان التسجيليين في مصر، وأساليب معالجتهم فيها، مع بعض التقويم، اعتمادا علي مشاهداتي الذاتية - أساساً - لمعظم ما ذكر في الدراسة من أعمال.

وقد حصرت - في رأيي - كل الاتجاهات الرئيسية لهذا الافلام وفق التصنيف المطروح الذي تصورته، محاولا بيان الظروف التاريخية الملازمة لظهور كل اتجاه. ولم أسقط منها غير الأفلام السياحية وأفلام التوعية الاجتماعية أو الصحية ومجموعة من الأفلام العلمية تصور بعض العمليات الجراحية. ذلك أن الهدف من هذه الأفلام لم يكن ثقافيا بقدر ما كان عمليا محددا. وهي في عمومها لا تتجاوز في معالجتها مستوي الوصف مما يقلل من قيمتها كثيرا كأفلام بالمعني الفني.

وغني عن القول بأن ما طرحته من أراء لا يمكن - بأي حال من الاحوال - اعتباره قولا نهائيا. وحسبي انني وضعت الاطار الاولي الذي يجمع بين الاعمال المختلفة لهذه النوعية من الأفلام لتبقي تحت ضوء البحث والمناقشة والتقويم والتنظير.

*يعتبر سعد نديم من أهم الشخصيات التي عملت في مجال السينما التسجيلية، وقد أوقف عليها حياته حتي الآن، ومن بعده تاريخيًا صلاح التهامي الذي يشاركه في نفس السمة، وكان لهما معًا، ولا يزال، تأثيرهما الواضح علي مجري السينما التسجيلية في مصر.

داخل الكادر

٢٠ / ٥ / ٢٠٠٨

أفلام رواد السينما التسجيلية المصرية

في نهاية اللقاء سألني مُعد البرنامج التليفزيوني أن ألخص في عبارة موجزة ما يميز كل مرحلة من مراحل السينما التسجيلية التي ذكرتها. فقلت له: في المرحلة الأولى من العشرينيات حتى بداية ثورة ٥٢ كان رواد الفيلم التسجيلي يحلمون في أفلامهم بنهضة ليبرالية. وفي المرحلة التالية من قيام ثورة ٥٢ وحتى نكستها في ٦٧ كانوا يحلمون بنهضة اشتراكية. أما جيل ما بعد النكسة من المخرجين التسجيليين فتخلى عن حلم النهضة وكان همه الشاغل أن يرفع جبل الغم الثقيل الذي طبُق على صدره وطعم المرارة والعلقم في حلقه. ومع بداية الألفية الثالثة لم يعد التعبير عن الهم العام يشغل المخرجين الشباب الجدد بقدر ما يشغلهم التعبير عن الفرد الإنسان الواحد الذي فقد موقع قدم على أرض ثابتة يقف عليها ويبحث عن "مكان اسمه الوطن".

ومن حق القارئ أن أشير له – على الاقل – إلى جانب مما ذكرته في حديثي التليفزيوني من تبرير لهذا التصنيفات، وأولها ما يتعلق بأفلام الرواد الأوائل في المرحلة الأولى وأعني بهم محمد بيومي وجمال مدكور وحسن مراد.

في أول افلام محمد بيومي نلمح بوضوح التعبير عن الفرحة الشعبية "ترحيب الأمة باستقبال الزعيم سعد باشا زغلول ١٩٢٣"، وفي فيلم آخر عن "احتفال لجنة الوفد بالإسكندرية باستقبال وتوديع الوفد الرسمي للمفاوضات برئاسة النحاس باشا" ١٩٣٠، يؤكد بيومي مرة اخرى وبصيغة أكثر مهارة سينمائية عن الفرحة والاعتزاز بزعماء الحزب والآمال المعقودة على جهودهم الوطنية. ولم يكن ذلك غريبا على ابن الثورة محمد بيومي الضابط الذي أحيل إلى الاستيداع لمناوئته الجيش الانجليزي ودفاعه عن حقوق الضباط المصريين.

وفي أول افلام جمال مدكور عن "مشروع القرش" ١٩٣٢، يُعبر عن إرادة الشعب في العمل الجماعي والتبرع لإنشاء مصنع للطرابيش الوطنية، التي كانت رمز الكرامة المصرية وقتها، حتى نستغني عن استيرادها من الخارج.

أما حسن مراد الذي أنشأ "جريدة مصر السينمائية" ١٩٣٥ فقدم أكبر مشروع تسجيلي اخباري مصري يتابع فيه ما يجري من انجازات اقتصادية وأحداث وطنية، ولم يكن ذلك غريبًا وقد نشأت الجريدة في أحضان استوديو مصر وكانت برعاية طلعت حرب وجاءت بناء على توجيهاته.

ومع قدوم ثورة ٥٢ أعيد إنعاش الحلم الوطني بالنهضة لكن في ثياب اشتراكية، وعلى يد آباء السينما التسجيلية: سعد نديم – صلاح التهامي – عبد القادر التلمساني، وتحولت الأفلام الى تصوير الانجازات الثورية التي غلب عليها الطابع الحكومي الرسمي، وكان من أبرزها الأفلام التي تابعت أعمال السد العالي وأثاره الاقتصادية، وفي مقدمتها سلسلة "سباق مع الزمن" الشهرية، وسلسلة "مذكرات مهندس" السنوية ١٩٦٢ – ١٩٦٤، والتي أخرجها صلاح التهامي وشاركه زميله عبد القادر التلمساني في تقديم أفلام عن السد العالي مثل فيلم "السد العالي" ١٩٦٦ وأخرى عن انجازات مختلفة "مصر من ٥٢ – ٦٥" في عام ١٩٦٥.

أما سعد نديم الذي لم يشارك بأفلام مباشرة عن هذا المشروع الوطني الضخم، فإنه شارك في الفخر بإنجازات أخرى مثل "أكتوبر والثقافة" ١٩٧٥، ومنها ما يتفق واتجاهاته الفنية، مثل فيلمه عن مشروع: "التفرغ في التصوير والنحت" ١٩٧٠، ومنها ما يرتبط أيضا بالسد العالي وان جاء بطريق غير مباشرة مثل "انقاذ معابد فيلة" ١٩٧٣ قبل أن تغمرها المياه من بحيرة السد.

جريدة الحياة /٥/ ٨/ ٢٠٠٥

ماذا قدمت السينما التسجيلية عن قضايانا؟

يلاحظ في دورة مهرجان القاهرة للإذاعة والتليفزيون (٢٠٠٥) تقلص عدد الأفلام التي تتناول القضية الفلسطينية قياسًا بالدورات السابقة لنفس المهرجان، وكانت هذه الافلام في الاعوام السابقة، تمثل أكثر المجموعات اثارة للاهتمام، سواء من الناحية الكمية، أو من ناحية تغطيتها مختلف جوانب القضية، أو حتى من ناحية المستوى الفني، حيث كانت تضم من الافلام ما يمثل أفضل المستويات الفنية المعروفة.

في دورة عام ٢٠٠٣، بلغ عدد الافلام التي تتناول القضية الفلسطينية ١٧ فيلما، أربعة منها كانت من ابرز افلام الدورة، اما في هذه الدورة الاخيرة فبلغ الافلام التي تتناول نفس القضية ٨ افلام فقط، أي اقل من نصف العدد السابق، وتتمثل في فيلمين من مصر؛ "يعيشون الموت" وهو عن الانتفاضة ولكن من خلال لقطات مُجمعة من الاخبار، و"عكا قلعة البحر" عن تاريخ عكا الحصن، واربعة افلام من انتاج تليفزيون فلسطين هي "احمد الشاهد والضحية" (عن صحفي في وكالة رويترز اصابه رصاص الاسرائيليين اثناء عمله، وفي لقاء معه يحكي لنا كل ما يحدث)، و"طريق الأفعى" (عن الحائط الاسرائيلي العازل وما يسببه من مشكلات للفلسطينيين يذكرها كل من نلتقي بهم)، و"سيمفونية مشاغب" (عن شاب في غزة يسخر مما يدور حوله من امور بالكتابة على الحائط الجرافيتي، واداء بعض الاسكتشات على قارعة الطريق او الخطابة او الصراخ ببعض الاشعار والشعارات أحيانا، غير ان ما يقدمه الشاب مستهلك لا بريق له). ومن الواضح ان كل ما ذكرناه من افلام لم يتوفر لها من الجهد الفني والدراسة ما يضفي عليها قيمة خاصة، وان بقيت لها – إلى حد ما- قيمتها كوثائق سينمائية.

أما الفيلم الرابع من انتاج تليفزيون فلسطين "يافا" ٢٥ ق، اخراج سعيد البيطار، يكاد يكون كارثة لان الصورة الاقوى تأثيرا، تناقض ما يدعيه التعليق، الفيلم يصور معالم يافا الحديثة التي تحولت الى مدينة اسرائيلية منذ الاستيلاء عليها عام ١٩٤٨ وما نراه من مظاهر الحداثة والجمال لمعالم المدينة وشوارعها وعماراتها وبعض ما بقى فيها من اثار عربية، يجعل من الفيلم اعلانا سياحيًا واضحا للمدينة والتقدم في اسرائيل، وهو ما يناقض، التعليق الحماسي الانشائي، الذي يصاحب هذه المشاهد من وجهة نظر فلسطينية. ولا يعبر عن الرؤية الفلسطينية أقوال هذا الصياد – الذي نلتقيه – عما يلاقيه من سوء المعاملة من الاسرائيليين، لأننا لا نرى منها أي شيء، وفي اعتقادي ان من الممكن لمخرج اسرائيلي خبيث

ان يحتفظ بشريط الصورة الجيدة للفيلم نفسه، ويضع عليه تعليقًا من وجهة نظر اسرائيلية ويوظفه جيدًا لصالحه، ليصبح الفيلم دعاية ناجحة اسرائيلية مائة في المائة.

ولكن لعل أفضل ما قدم من افلام، في هذه الدورة عن القضية الفلسطينية جاء من لبنان (قناة المنار) ويتمثل في فيلم "الاسير يحيى سكاف" ٤٢ ق إخراج سناء حمدون، الى جانب الفيلم الاخر الذي قدمته القناة نفسها "القدس المكانة والواقع" وكان فيلما تقليديا لا يضيف اي جديد يذكر.

ويتناول الفيلم الاسير "يحيى سكاف"، فدائي لبنان الذي وقع في الاسر منذ ٢٦ عاما، اثناء مشاركته في احدى العمليات الفدائية الكبيرة داخل اسرائيل، ومنذ وقوعه في الاسر انقطعت اخباره، ويقدم الفيلم لقاءات عدة مع بعض الشخصيات، من المسئولين والاهل والاصدقاء وزملاء المعتقل للتعرف على الشخصية والعملية الفدائية التي شارك فيها. واحتمالات وجوده حيا حتى الان، وندرك من بعض اقوالهم المتضاربة حول كيف تحول يحيى سكاف الى اسطورة وانسان غريب الاطوار مقطوع اليد لا يتذكر اسمه.

أما عن العراق، فلم يشارك في مسابقة المهرجان غير بفيلم واحد يتيم يحمل عنوان "لاجئون في بلادهم"(٥٠ ق)، اخراج العراقي زياد طارق، الفيلم يؤكد بالصوت والصورة ان ما يحدث للعراقيين اليوم صورة طبق الاصل لما كان يحدث للفلسطينيين ومازال. وجوه العجائز العراقيين تكشف تجاعيدها عبء الزمن المضنى الذي يحملونه على عاتقهم، وما يتعرضون له من معاناة يومية وتشرد، امرأة تصرخ وتبكي تسأل "وين نروحو.. وين!؟"، ورجل لا يستطيع مقاومة البكاء على ابنه الذي احترق مع بيته، وشابة منتقبة تعود الى بيتها في الفالوجة فتجده حطامًا.

هل تتجه السينما التسجيلية
نحو مستقبل مغاير!؟

إذا كان الإبداع في الفن يتوق دائمًا إلى الجديد، خاصة مع كل تطور في التقنية، حدث ذلك عندما اكتشف استخدام الصوت مع شريط الصورة بتزامن في الفيلم، وحدث أيضا عندما اضيفت الالوان الى الصورة، والان تُقبل علينا تقنيات الديجتال والكمبيوتر لتعلن بداية ثورة جديدة في انتاج الصورة المتحركة.

وفي اعتقادي ان السينما التسجيلية المصرية والعربية عامة، كانت على موعد مع التقنية الحديثة، فبعد ان وصلت هذه السينما إلى شبه طريق مسدود يكشف عنه تدني عدد الأفلام المُنتجة، بسبب ارتفاع اسعار الشريط الخام (السلولويد) من ناحية، وضيق الحركة من ناحية اخرى، وهو ما تفرضه الكاميرا الثقيلة وآلة المفيولا العتيقة... فضلا عن ضيق الحريات العامة في المجتمع، أقول بعد أن وصلت هذه السينما التسجيلية الى أدنى مستوياتها الفنية والكمية خلال العقد الأخير من القرن الماضي، حتى تصورنا انها على وشك أن تغلق أبوابها!!. إذ بها الآن تسترد انفاسها على يد جيل جديد من الشباب يظهر فجأة مع ظهور التقنية الحديثة التي وفرتها لهم كاميرات التصوير الدقيقة الديجتال الخفيفة الصغيرة الرخيصة، وأجهزة الكمبيوتر التي تتيح للمبدع حرية حركة هائلة وبسرعة فائقة تبدو الى جانبها الاجهزة القديمة بمثابة العربة الكارو حينما نقارنها بصاروخ الفضائي، ويمثل فيلم "تاكسي" أخراج مريم أبو عوف أحد نماذج هذه المقاربة.

نبض الشارع المصري

ثلاث كاميرات صغيرة، مخفية بعناية داخل تاكسي، تقوده امرأة تجاوزت منتصف العمر، تجوب بالتاكسي شوارع القاهرة وفق رغبات ركابها، والكاميرات الخفية تسجل ما يدور بينها وبين الركاب، استخدام زكي للكاميرا الصغيرة عالية الجودة لتسجيل نبض الشارع المصري في لحظات معينة من اليوم بكل عفوية كما يحلم بها المخرج التسجيلي، وكان يجهد نفسه سابقا في الحصول عليها دون ان يحققها الا بصعوبة وبتحايل شديدين، وذلك بسبب إدراك شخصيات الفيلم انه يتم تصويرهم وعدم تدريبهم على مواجهتها والوقوف امامها بعفوية.

من خلال الدردشة التي تدور بين سائقة التاكسي والركاب الذين يتناوبون الانتقال بسيارتها، نلمس ما يشغل أذهان الناس، البطالة / الغلاء / توتر و معاناة الموظفين / الزحام/ الدروس الخصوصية والمدارس / حاجة المرأة للعمل وأهميته لها ولأسرتها / سوء الادارة الحكومية الحالية لمؤسسات الدولة.

الشخصية النموذجية

لا يقتصر الفيلم على التسجيل لهذه اللقاءات العفوية فقط، وان كانت تمثل قلب احداثه، ولكن الاهم من ذلك فنيًا – في رأيي – انه يقدم نموذجا لشخصية المرأة المصرية العاملة، لا يمكن القول انه نموذج عام منتشر وان كان شائع غالبًا، وهو نموذج مشبع بالدلالات. امرأة تتمتع بخفة الظل وروح مرحة، وسلاسة في الحوار واختيار الالفاظ، يظهر ذلك من دردشتها مع ركاب التاكسي وحكاياتها الطريفة معهم، فهي بالإضافة إلى قدرتها على توجيه دفة الحوار بلباقة، هي امرأة حكاءه تدخل القلب بحكاياتها.

من حكاياتها الطريفة التي تكشف ذكاءها الفطري الذي يسعفها في اصعب الأزمات، حكايتها مع اللص وزميله اللذين ارادا ان يسرقا حقيبة نقودها فتظاهرت بعدم رؤيتهما، حتى وصلت الى أقرب مكان تستطيع فيه الاحتماء بالجمهور، واوقفت التاكسي فجأة وصاحت باللص وزميله حتى تجمّع الناس حول السيارة، واصروا على تسليم اللصوص إلى البوليس بعد اهانتهما، ولكنها – مثل معظم المصريين – تطلب العفو عنهما وتكتفي بما نالهما من عقاب شعبي بعد ان تاخذ منهما اجرة ركوب التاكسي.

ومن حكاياتها التي تكشف عن ثبات قلبها عندما تعرّض لها مجموعة من الشباب في مكان مقطووع عند اطراف القاهرة، وكانت في طريقها لتوصيل بعض الزبائن هناك. ولكنها بدل ان تستجيب لطلبهم بالتوقف، اوهمتهم بذلك، ثم ضغطت على دوّاسة البنزين لتقفز السيارة إلى الأمام بسرعة ويقفز أعضاء العصابة بعيدًا الى الخلف.

كل ما تحكيه لنا له دلالته الواضحة التي تتعلق بشخصيتها او تتعلق بالمجتمع، ومنه السيدة التي ارادت ان تعمل – مثلها- سائقة تاكسي، فلجأت اليها ترافقها بعض الوقت في عملها، لتأخذ فكرة عن طبيعة العمل، وحدث بالصدفة – لسوء حظ السيدة المتدربة– خلاف حاد بينها وبين أحد الركاب، واستطاعت في النهاية ان تُنهي الخلاف لصحالها، ولكن السيدة بعد ان شهدت هذه المشاداة قررت التراجع عن فكرة العمل كسائقة تاكسي.

معظم حكاياتها نسمعها منها عندما نزور بيتها الذي تعود اليه أكثر من مرّة في اليوم، ومن حكاياتها نعرف أنها عملت بالسواقة بعد موت زوجها، لمواجهة تكاليف المعيشة، وفي البيت نراها وهي تطبخ او تلاعب اطفال اختها الذين تتكفل بتربيتهم، او تقف امام المرآة لتضع على وجهها لمسات المكياج، وتبدي رأيها في أهمية وضع المكياج للمرأة ولكن "على خفيف كدا".

أثناء تواجدنا بالبيت نلمح مع الكاميرا بعض الرموز القبطية معلقة في الشقة مثل صليب صغير وصورة للعذراء مريم، ولولا هذه الرموز الصغيرة ما كان للمشاهد ان يعرف ديانتها، الأمر الذي يؤكد وحدة الثقافة الوطنية، والهم المشترك بين ابناء الوطن الواحد، لتكون هذه السيدة نموذجا يؤكد الحب لهذه الشخصية المصرية حسب شهادات جيرانها الذين يعبرون عن كل احترامهم وتقديرهم لها عندما تلتقي بهم الكاميرا في مشهد آخر.

البداية والنهاية

الفيلم يبدأ بلقطات مع سائقي التاكسي من الرجال، ويبدي كل منهم رأيه في عمل المرأة بسواقة التاكسي، ويؤيد البعض عملها بشيء من التردد والخوف، ويعارض البعض بشيء من الحدة والتهكم والسخرية، غير ان تكرار هذه اللقاءات مع سائقي التاكسي على نفس النمط في نهاية الفيلم، لم يضف جديدا، وكان من الاجدر التخلص منه، وان جاء باعتراض احدهم بعض الطرافة التي تشير الى الثقافة الذكورية التي تسيطر على المجتمع المهووس بالجنس، عندما يقيم اعتراضه على عمل المراة وقدرتها على النزول تحت السيارة لعمل التصليحات اذا اصابها عطل مفاجيء، أو كما يقول "هيبان منها لا مؤاخذه كل حاجة"!!. كما كان من الافضل اختصار أراء الجيران وعدم العودة اليهم مرة ثانية.

ولكن يبقى للفيلم قيمته الحداثية في تقديم نبض الشارع المصري وتقديم الشخصية المصرية اليوم، او بالتحديد قطاع عريض منها، من منظور عام يتمثل في الشخصيات العديدة التي نلتقي بها داخل او خارج التاكسي، ومن منظور قريب يتمثل في تقديم هذه السيدة نموذج.

من مرارة الهزيمة إلى مرارة الواقع

عبرّ السينمائيون التسجيليون المصريون عن شعورهم بمرارة الهزيمة ورؤيتهم فيما يجب عمله لاسترداد الكرامة عن طريق استنفار المشاعر الوطنية بأفلام عن حرب الاستنزاف "فؤاد التهامي"، أو تمجيد الحضارة الفرعونية أفلام "شادي عبد السلام، سمير عوف"، او الإشادة بالشخصيات الإسلامية والمساجد "حسين الطيب". او إعادة الاعتبار للشخصية المصرية البسيطة التي أهملت تمامًا فيما سبق "هاشم النحاس"، أو الكشف عن مشاكل ومعاناة الطبقات الفقيرة "عطيات الابنودي".

ومع بداية الالفية الثالثة ظهر جيل جديد لم يعانِ تجربة الهزيمة، فأخذ الشعور بمرارتها في الانحسار بمرور الزمن، واحتل محله الشعور بمرارة الاحساس بضغوط الواقع الذي يمثل توابع الهزيمة. نرى ذلك مثلًا في فيلم "عن الشعور بالبرودة" إخراج هالة لطفي الذي يتناول حكايات لمجموعة من البنات كل منهن تعبر عن تجربتها الخاصة في الحب الفاشل ومرارة شعورها بقدومها على أبواب العنوسة في مجتمع تتضارب فيه القيم وتتصارع الرؤى ويفقد فيه الفرد البوصلة التي تحدد اتجاهه.

أما فيلم "أنت عارف ليه؟" إخراج سلمى الطرزي، فيتناول قصة فتاة صغيرة تمر بمشكلات نفسية، حيث وجدت طريقها في البحث عن عمل باستثمار جمالها الجسدي في مهنة جديدة على المجتمع هي مهنة "الموديل" التي يتم تصويرها في الإعلانات أو كليبات الأغاني على أمل أن تجد فرصة أوسع للظهور بعد ذلك في التمثيل، ولكن لعل الفيلم الذي أخرجه تامر عزت بعنوان "مكان اسمه الوطن" يعبر أصدق تعبير عن سمات هذه المرحلة التي يفقد فيها المواطن شعوره بالاستقرار ويبحث فيه عن المكان الذي نطلق عليه اسم الوطن.

ومن هذا العرض الموجز لتحولات حركة السينما التسجيلية المصرية، نستطيع أن نخلص إلى التعرف على المنحنى الذي مثل مسارها ، وكان على النحو التالي:

- من الاهتمام بإنجازات الدولة إلى الاهتمام بمشكلات الناس.
- من العام إلى الخاص، ومن اللا شخصي إلى الشخصي.
- من ترديد وجهة النظر الرسمية الحكومية إلى مواجهتها ومعارضتها والتصدي لها.
- من الرسالة الموجهة المباشرة إلى النهايات المفتوحة.

- من تقديم الإجابات والحلول السريعة السهلة إلى النهايات المفتوحة.
- من الاعتزاز بالواقع إلى الثورة عليه ورفضه وضرب ثوابته.

وفي ظني – وأن بعض الظن حق – أن حركة السينما التسجيلية المصرية بتحولات مساراتها المذكورة على هذا النحو، تبشر بمستقبل أكثر ثراء وحركة ثقافية أكثر فعالية.

ملاحق

ومن الإنسان كل شئ حي..

دراسة تطبيقية

رامي عبد الرازق

تنويه/

هذه الدراسة سبق وأن نشر جزء منها ضمن مادة الكتاب الذي أعده مهرجان الأسكندرية السينمائي الدولي في دورته ال ٣٠، وكنت قد انجزتها في سياق محدد من حيث عدد الكلمات والصفحات التي تناسب ذلك الكتاب، ولكن ظلت لدي رغبة في إعادة صياغتها وتنقيحها وإضافة محاور أخرى، وذلك في محاولة لتقديم قراءة أكثر شمولية وأتساعا بما يليق والتجارب الفيلمية لهاشم النحاس.

يمكن اعتبار المادة التي نشرت في الكتاب التكريمي السابق عن الأستاذ هي مسودة أولية عُدت إليها بالتنقيح والأضافة والتقسيم المُبسط عبر العناوين الجانبية من اجل كسر حدة التحليل المرسل والسياقات النظرية التي تتضمنها.

كما أعدتُ إلى الدراسة العنوان الأصلي الذي كنت قد اخترته حين كتبتها لأول مرة والذي تأكد لي أنه اقرب العناوين إلى طبيعة الفرضية التي اتخذتها محورا لتحليل أفلام النحاس، خاصة بعد الجلسات التي جمعتني بالمخرج الكبير لأعداد متن هذا الكتاب عن رحلته في السينما التسجيلية.

مفتتح

لو ان مونتيرا هاويا او محترفا قام بتوليف مجموعة أفلام المخرج هاشم النحاس منذ عام ١٩٧٢ بداية من "النيل ارزاق" ثم "الناس والبحيرة" و "في رحاب الحسين" ١٩٨١ ثم "البئر" و "توشكى" ١٩٨٢ ثم "خيامية" و "شوا أبو احمد" ١٩٨٣ ثم "سيوة" ١٩٨٧ ثم "ناس ٢٦ يوليو" ٢٠٠١ وذلك في متتالية فيلمية واحدة بالترتيب الجغرافي لمصر من الجنوب للشمال

(من توشكى إلى بحيرة المنزلة) فما هي المحصلة التي سنخرج بها من هذا التوليف الممتد على استقامته؟

في الحقيقة يمكن تقسيم محصلة هذه المتتالية إلى عدة عناصر ولكن أهمها هو أن التناغم الأسلوبي لن يجعلنا نستشعر أنهم اكثر من فيلم! بل فيلم واحد طويل يتكون من عدة فصول يتحدث عن الشخصية المصرية خلال ما يقرب من ثلاثين عاما عبر عين راصدة واعية، غير سياحية او ممجدة، بل باحثة عن المعان والقيم سواء الثابتة او المتغيرة.

بالأضافة إلى التوثيق الدقيق والمثابر لكل ما يتصل بالأنسان والواقع والبيئة وطبيعة الحياة والتطور الحضاري، ناهينا عن طرح الجانب الأجتماعي على مستوى علاقة الاجيال ببعضها وعلاقة الرجل بالمرأة والدور الأجتماعي والأقتصادي لكل منهما داخل الوحدة الأولية لأي مجتمع وهي الأسرة.

بل ان النظر إلى تلك المتتالية الفيلمية مجتمعة تجعلنا ندرك نوع اخر من البناء طويل المدى أو واسع التغطية وهو البناء القائم على الدوائر المتداخلة، بداية من الفرد (النيل ارزاق) إلى الأسرة (شوا أبو احمد) إلى المدينة (توشكى وسيوة والقاهرة ممثلة في رحاب الحسين وناس ٢٦ يوليو) بالأضافة إلى مختلف البيئات المصرية (صحراوية في "توشكى" و"البئر"، وزراعية في "سيوة" و "شوا ابو أحمد"، ومائية في "الناس والبحيرة"، وحضرية في "خيامية" و "في رحاب الحسين" و "ناس ٢٦ يوليو").

ولكن هل تتجلى المحصلة الوثائقية لتجارب هاشم النحاس بالنظر عبر الزاوية المحلية فقط؟ والتي مهما اتسعت وتفرعت ما بين فرد واسرة ومدينة، وما بين صحراء ونهر وبئر وبحيرة فأنها تظل محدودة في سياق البيئة المصرية!

في الحقيقة تعتبر النظرة المحلية اضيق مما تكشف عنه تجارب النحاس منذ بداياته عام ٧٢ وطوال ثلاثين عاما من النفاذ عبر الكاميرا إلى الواقع. إنها تجارب تتجاوز الرؤية المحلية البراقة إلى نظرة وجودية وتجريدية اكثر اتساعًا وحكمة وحميمية بل وعالمية، وذلك فيما يخص الكيان الأكثر تأثيرًا ووجدانية وخلقا للتواصل في السياق السينمائي سواء كان الروائي او الوثائقي ونعني به (الأنسان).

يمكن أن نعتبر أن تجارب النحاس تنطلق من متن فكري وفلسفي وشعوري واحد او اساسي هو ما يمكن أن نطلق عليه (من الأنسان كل شئ حي) فثمة احتفاء واضح اسلوبيا وبنائيا وتوثيقيا بالأنسان، سواء على مستوى الكيان أو القيمة وهو احتفاء بالحياة التي يمثل الأنسان عقلها الواعي ومشاعرها الفعالة وحضاراتها المتطورة وإعمارها الممتد وفنها الراقي والناضج والممتع.

هكذا يمكن أن نرصد في اطار حديثنا عن مجموعة من تجارب النحاس المتمثلة في عشرة نماذج وثائقية عدد من العناصر التي تجعلنا ندرك قيمة الأنسان كمحور اساسي في الموقف الوثائقي الذي اتخذه هذا المخرج من الواقع والحياة والزمن والتاريخ على حد سواء.

هذه العناصر يمكن صياغتها في خمسة نقاط:

- العناوين
- اللقطة الاولى
- كيمياء السرد
- شريط الصوت
- حضور المرأة

٦- العناوين (الأنسان والأرض والتاريخ)

لا يعتبر عنوان الفيلم -أي فيلم- مدخلا لتلقي الفيلم فقط او ممرا لغويا لتقريب الفكرة التي يتحدّث عنها أو يسعى عبر سرده لتوصيلها، بل هو مفتاح قراءة لما خلف الوعي المباشر والقصدي للمخرج، وبوصلة حساسة للمتلقي تجعله قادرا على النفاذ خلف الظاهري والواضح إلى المخفي والمُخبأ الذي يحتاج إلى اكثر من مجرد المشاهدة وهو السعي الذهني والشعوري داخل اروقة الفيلم.

الأرزاق..ظرف مكان

في اولى افلامه (النيل ارزاق) يقدم النحاس نموذجا للعناوين التي سوف تصبح ثمة أساسية في تجاربه التالية، حيث إضافة كلمة نكرة (أرزاق) إلى كلمة معرفة (النيل) الذي هو أسم علم، وهو في نفس الوقت يمكن اعتباره فلسفيا (ظرف مكان) فهو يختصر هنا الحياة بالكثير من تفاصيلها الخاصة ومشتملاتها المعنوية فهو اقرب لنهر الحياة المتدفق من قديم الأزل وإلى الأبد بينما الأنسان هو ذلك الملاح العابر او الصياد الصبور او المزارع المقيم على الضفاف، ومصطلح ارزاق هو واحد من المصطلحات المحلية المعروفة للكثير من الطبقات الأجتماعية الدنيا والمتوسطة والتي تختصر حكمة داخلية ومتجذرة ان كل ما يتكسبه

الانسان ماديا ومعنوي ما هو إلا (رزق) أي منحة من السماء وهو مصطلح يفيد التسليم بأن الانسان ليس في يده سوى السعي والعمل و(الأرزاق على الله) أي ان نتاج هذا العمل سواء مادي او معنوي لن يأتي بسبب العمل مباشرة ولكن بسبب العمل مضاف إليه التوفيق الألهي وهي أحد سمات البشر عامة والمصريين خاصة فكلمة ارزاق تمثل مختصرا هائلا للأيمان الداخلي بوجود قوى علوية مانحة لكن منحها لا يأتي سوى عبر السعي إلى تلك المنح، أي ان الكلمة تختصر معنيين هامين من معاني الحياة والأنسانية (الايمان والعمل).

لو اعتبرنا اذن أن (النيل) يمثل مرادفا (للحياة) في عنوان الفيلم وأن (ارزاق) تساوي (الأيمان والعمل) فأننا امام معادلة بسيطة لكنها تبدو متجلية بشكل واضح في سياق الفيلم.

تجريد..

هذه إذن هي اولى اللبنات التي وضعها النحاس كقاعدة عامة في الكثير من تجاربه اللاحقة، والتي سوف نراها فيما بعد عبر سياقات عناوين مثل (الناس والبحيرة) و(البئر) فهذا الكلمات رغم أنها تبدو معرفة بأدوات التعريف اللغوية الاعتيادية إلا أننا امام حالة تجريد فلسفية وحياتية وانسانية واضحة فلم يكتب مثلا (الناس وبحيرة المنزلة) تحديدا أو (البئر الفلاني) كعادة اهل الصحراء في أطلاق الأسماء على الأبار لتمييزها عن بعضها.

ولكن رغم التعريف لغويا إلا أن السياق العام يظل تجريديا عاما يتحدث عن (ناس) يتكسبون (ارزاقهم) من (العمل) في (بحيرة) وبما ان التعليق الصوتي غائب والتحديد الجغرافي بصريا ومعلوماتيا مستبعد عن قصد فأن تلقي الفيلم يحتوي على قدر كبير من التجريدية التي تجعله اكثر اتصالا مع القيم والنشاط الأنساني العام اكثر من اتصاله برسالة محلية محددة الهدف.

ولو تصورنا متلق اجنبي يشاهد الفيلم فإنه على سبيل المثال لن يحتاج إلى جملة واحدة مترجمة بما فيها اغنيات الصيادين والتي تشبه اغنيات الصيادين التراثية في كل العالم، ولن يتساءل المتلقي الأجنبي أين تقع هذه (البحيرة) ولا ما هي جنسية هؤلا (الناس) بل سيتابع بشغف تلك الانتقالات الشاعرية جدا واللقطات المنمقة بعناية ورؤية واضحة عما يمكن أن يكون احتفاءا بقيمة العمل الانساني بل وبالأنسان نفسه، الذي يخلط الغناء بالجهد ويعرف كيف يتعايش مع بيئته ويطوعها لصالح أن تستمر حياته وحياة من حوله ومن بعده محملا بأيمان عظيم بأهمية ما يفعله وقيمة ما يمثله هذا الجهد سواء كان صيدًا او زراعة (نلاحظ أن أفلام النيل ارزاق الناس والبحيرة والبئر وسيوة كلها قائمة على تتبع اثنين من العناصر الحضارية المتجذرة في التاريخ البشري وهما الصيد والزراعة).

مدن، قرى، وشوارع..

في فيلمه "سيوه" يتصدر عنوان الفيلم عنوان فرعي هو (سيرة الأنسان والأرض والتاريخ)مما يجعلنا نتساءل: ألا يوحي ذلك بطبيعة التراتبية الفكرية والنفسية والشعورية التي يتعامل بها النحاس مع موضوعات افلامه؟

او بمعنى اخر الموضوع الأساسي لافلامه وهو (الانسان) على اختلاف البيئات والتفاصيل والاماكن التي يعيش فيها! إلا يمكن تطبيق نفس هذه التراتبية (الأنسان والأرض والتاريخ) على افلام مثل شوا ابو احمد وتوشكى والنيل والبئر وحتى ٢٦ يوليو و"مبكى بلا حائط"؟

من الصعب بالطبع ان نفصل اسلوبيا ما بين غياب التعليق الصوتي تماما في افلام النحاس وبين عناوين هذه الأفلام، خاصة مع الأشارات المتتالية إلى فكرة التجريد والسعي نحو افق أوسع في تلقي أفلامه، حتى مع التحديد المكاني في بعض التجارب مثل (سيوة وتوشكى وشوا أبو احمد وفي رحاب الحسين و٢٦ يوليو).

هنا يمكن أن نجد نفس القدر من التجريد في العناوين رغم أنها اسماء معرفة بحكم كونها أعلام (مدن، قرى، أحياء، شوارع) فهل كان سيتغير تلقي الفيلم لو أن اسم سيوة او توشكى او ناس ٢٦ يوليو اسم اخر لا يدل على قرية أو حي او شارع!..

في الحقيقة فأن الاجابة هي لا، لأن المتلقي سيجد عبر سياق اللقطات والمشاهد وغياب التلعيق الصوتي بالأضافة إلى اسلوب المونتاج أن الأسم لا يشكل فارقا كبيرا، بل هي تلك الحالة الأنسانية التي تتجلى عبر متابعة بشر لا ندري ما هي اسمائهم ولكنهم يمثلون جوهر الحياة نفسها ودور الأنسان الحقيقي في أعطاء الحياة قيمتها ومعنى لوجودها.

فسيوة وتوشكى ربما يشبهان الكثير من قرى ومدن العالم الريفية، والحسين يشبه الكثير من الأحياء التي تجتمع فيها قيمتا العمل والأيمان (الصناعات اليدوية بجوار مكان له قيمة روحانية متمثلة في وجود المقام الأبرز في الديانة الأسلامية والذي لا فرق بينه وبين مزارات القديسين في المسيحية أو في اي ديانة أخرى) أما شارع"٢٦ يوليو" فهو -سينمائيا- ظرف مكان وزمان مجتمعين (مكان يحمل اسم تاريخ زمني محدد مؤثر في مجتمعه) ويمثل رصده دون تعليق صوتي محمل بالمعلومات رصدا لشارع في وسط البلد -أي بلد- يمكن من خلاله تشريح الكثير من الظواهر الاجتماعية والأقتصادية والسياسية للمواطنين الذي اطلق عليهم المخرج تلك الكلمة النكرة (ناس) بكل تجريديتها رحبة التأويل.

مبكى وحائط..

حتى في أفلام مثل "مبكى بلا حائط" والذي انجزه عقب "النيل ارزاق" وشكل جزء من الأفلام المنتجة وقتها للأحتفال بنصر اكتوبر عام ١٩٧٣ فأننا نجد عنوان الفيلم مكون من كلمتين نكرة هما (مبكي) و (حائط) صحيح أنهما يأتيان في سياق ساخر من المصطلح اليهودي (حائط المبكى) على اعتبار أن اليهود/الصهاينة هم العدو الذي تم الأنتصار عليه في حرب اكتوبر ولكن النظر إلى جوهر الفيلم الذي يصور معرض لغنائم "اكتوبر" فإننا نجد أن غياب التعليق الصوتي مع تنكير العنوان يجعلنا امام استعراض لغنائم "شعب" منتصر.

فالمعرض الذي يضم أسلحة خفيفة وثقيلة من غنائم الحرب يمثل مبكى الهزيمة بالنسبة للعدو، أما غياب الحائط أو (بلا حائط) على حد تعبير العنوان فيعني أن تلك الهزيمة لم يعد هناك ما يسترها أو يحجبها عن الأعين.

أننا نشاهد مبكى/معرض بلا حوائط بل هو مفتوح في الهواء الطلق على اتساع منطقة دار الأوبرا المصرية -أرض المعارض القديمة بالجزيرة – ونرى فرحة هذا الشعب المنتصر الذي استطاع هزيمة العدوان وتحرير الارض من أجل الاجيال الجديدة، والتي نراها في لقطات عديدة للاطفال والفتيان والمراهقين الذين يتجولون في المعرض ويصعدون فوق الأسلحة في دلالة على أنها فقدت معانها الحربي وأصبحت جزء من تاريخهم العام والشخصي بعد الانتصار.

وهل هناك فرق بين هذا المعرض ومعارض الاسلحة التي كانت تقام لاستعراض ما تبقى من جيوش النازي على سبيل المثال بعد هزيمته في الحرب العالمية! مرة أخرى نحن امام حالة تجريدية تفيد الأحتفاء بقيمة اخرى من قيم الوجود الأنساني وهي الكفاح من اجل الحرية والأستقلال والإرادة التي تولد الانتصار، ولكن في صورة سينمائية وتوثيقية بسيطة وعميقة ومعبرة، ودون تدخل معلوماتي أو اي املاءات ايديولوجية.

بل اننا لا نرى حتى صورة لرئيس الدولة او القادة بل الجنود الذين شاركوا والشعب الذي يحتفل والغنائم التي حصدها الكفاح المسلح والحرب من أجل تحرير الأرض.

حجر حي..

وفي مقابل عنوان مثل "مبكى بلا حائط" نجد عنوان من كلمتين معرفتين يذكرنا بالناس والبحيرة وهو "الحجر الحي" فرغم أن الكلمتين معرفتين إلا ان منحاهما التجريدي والأفق الذي يتسع لتأويل معناهم مع فعل المشاهدة يجعل التعريف هنا تعريف احتفائي وليس تعريف من باب الإعلام.

فما هو الحجر الحي؟

أو ما الذي يجعل الحجر وهو تلك المادة الصلبة الجامدة الميتة تدب فيه الحياة ليكتسب صفتها الملحقة به في العنوان؟

الاجابة ببساطة واختصار هي: الأنسان.

الانسان هو الذي يستطيع أن يبث الحياة في الحجر وليس الزمن أو التاريخ أو أي عنصر وجودي أخر. أننا امام عملية ترميم قاعدة ابو الهول من خلال نحت مجموعة من الأحجار التي تشبه في الشكل والتكوين مجموعة الاحجار الأصلية والأساسية للقاعدة، هذه العملية الفنية جدا والدقيقة جدا تمارس عبر ادوات خشنة وثقيلة (قدوم وشاكوش ومطرقة وازاميل مختلفة الاحجام والتخانات) ولكن عبر الطرقات والدق والنحت والبرد من تلك اليد الأنسانية يكتسب الحجر صفة الحياة وتدب فيه الروح كلما اتخذ تكوينا معينا مشكلا في النهاية مصفوفة بنائية لا تعبر فقط عن جوهر الحضارة ولكن عن روح الحياة نفسها، وكيف أن الأنسان والأنسان فقط هو القادر على ان يبثها لا في الموجودات الحية من حوله كالحيوانات والنباتات (كما في مجموعة النيل ارزاق التي سبق واشرنا إليها) ولكن في الجمادات ايضا سواء كانت اقمشة (كما في فيلم خيامية) او خامات صلبة (كالنحاس والصدف والفضة والخشب كما في رحاب الحسين) وكذلك في (الحجر) نموذج الخمول والموت وفقدان الروح الكامل.

من هنا يصبح الاسم بوصلة فكرية وفلسفية للوقوف على جوهر الفيلم ورؤية النحاس نفسها في التعامل مع التفاصيل من أجل ابراز القيمة التي سبق ان اشرنا إليها في البداية (ومن الانسان كل شئ حي).

٧- جينوم اللقطة الاولى

في الكثير من ادبيات النقد السينمائي تعتبر اللقطة الاولى في الفيلم هي اكثر اللقطات قدسية لانها تمثل في نظر الكثيرين ليس فقط نقطة الهجوم على المتلقي بالمعنى الدرامي، من اجل جذبه للمشاهدة والأستحواذ على عقله ومشاعره ولكن لانها تمثل في التجارب الفيلمية متقنة الصنع، عالية الجودة، محكمة الصياغة، منمقة الفكر، زخمة المشاعر كبسولة بصرية مكثفة تحتوي على كل جينات الفيلم تقريبا سواء الفكرية أو البصرية، أي انها تمثل "الجينوم" الأساسي للفيلم إذا صح التعبير.

سجادة الماء..

ولو اننا طبقنا فرضية جينوم اللقطة الأولى على تجارب هاشم النحاس التي تنحو بأتجاه الأحتفاء بالأنسان وكونه مصدرا للحياة بمفهومها الحضاري والفكري والفني فأننا بسهولة يمكن ان نرصد ذلك الاحتفاء عبر اللقطات الاولى في افلامه.

في "النيل ارزاق" الذي يتحدث عن علاقة عنصرا الأيمان والعمل اللذان يكسبان الحياة قيمة ومعنى نجد أن اللقطة الاولى من الفيلم او اللقطتين الاوائل المتتاليتين من الفيلم هما لقطة عامة من زاوية مرتفعة لمياه النيل والموجات النيلية الصغيرة المتكسرة التي تجعله اشبه بسجادة من الماء في لقطة لا تستغرق ثوان قبل أن تتبعها اللقطة التالية مباشرة والتي تمثل لقطة عامة متوسطة لرجل/صياد يقف في ثلث الكادر الأيسر ويقوم بعملية اعداد لشبكة صيد رمز الرزق المنتظر او الأرزاق المنتظرة من هذا النيل والتي سوف يستخرجها منه هذا الأنسان البسيط عاري الصدر الذي يقف وخلفه الأفق/السماء رمز الأيمان تكشف عنها خلفية الكادر ويمينه الخالي.

إذن في اقل من ثوان معدودة من بداية الفيلم وبلقطتين متتاليتين قصيرتين وكأنهم لقطة واحدة استطاع النحاس ان يضمن لنا رسالة الفيلم ومغزاه واسلوبه في آن واحد (النيل رمز الحياة والصياد هو الأنسان والشبكة رمز العمل والسماء في الخلفية رمز الأيمان) هكذا دون كلمة واحدة أو آيه قرآنية او صوت معلق مهيب النبرات! فقط ثوان معدودة على الشاشة كثفت بشكل (جيني) كل ما يريد الفنان اعلانه عن موقفه الوثائقي من الحياة.

ولا تختلف اللقطة الأولى في "النيل ارزاق" عن اللقطات الاولى والثانية في "الناس والبحيرة" حيث مراكب شراعية صغيرة في غبشة الفجر الضبابية تتحرك فوق سطح البحيرة الساكن في لقطة لا تستغرق ثوان، ثم تليها لقطة لأثنان من الصيادين يقومان باعداد الشباك في ضوء الفجر الباكر بينما تبدو السماء في الخلفية وزرقة البحيرة المائلة للرمادية في قاع الكادر وثلثه الأيسر، في حين تحتل الثلثين الايمن والاوسط جلسة الصيادين/البشر فوق احد هذه المراكب الشراعية الصغيرة التي رأيناها في الثوان الاولى.

الأيدي الخشنة..

وفي فيلم "البئر" تبدو اللقطة الاولى تكثيفا للعلاقة ما بين الأنسان والحياة او بين البدو والماء من أجل انتاج الحضارة واعمار الوجود، فاللقطة الاولى هي ليدين سمراوتين خشنتين من أثر العمل لسنوات طويلة تقوم بسكب الماء من اناء معدني لغسل الايدي، ثم تليها لقطة لوجه الرجل العجوز صاحب اليدين وهو يغسل وجهه.

هذه اللقطة تحديدا يمكن ان تضاف إلى العديد من اللقطات الاولى في افلام النحاس التي تبدأ عادة بيدين أو بشخص يفعل شئ بيديه، ان اليدين لهما دلالة العمل والفعل سواء على المستوى المادي او المعنوي او الفلسفي او حتى الديني، والتعبير القرآني الشهير (ما قدمت يداه) يكثف ويختصر قوة اليدين فيما يخص دلالات الفعل البشري والعمل الانساني.

ويبدو النحاس مستوعبا بشكل كامل لقوة الحضور الرمزي والدلالي لليدين البشريتين وارتباطهما بالفرضية التي نسوقها هنا وهي احتفائه بقيمة الأنسان بالنسبة للحياة والتي يكتسبها مما يفعله بيديه، ولذلك سوف نجد ان الايدي هي دوما العنصر الأنساني الأبرز حضورا في اللقطات الأولى من افلام النحاس، وهو ما يتجسد في اللقطات الأستهلالية لأفلام مثل "خيامية" و"في رحاب الحسين" و"شوا ابو احمد" و"سيوة" وحتى "الحجر الحي".

في "خيامية" وكعادة النحاس كما اسلفنا يتم تقسيم اللقطة الاولى إلى ثلث وثلثين، الثلثين الأساسين - يمين او يسار الكادر- والمقدمة يحتلهم دوما (الأنسان العامل) مصدر الحياة في هذا الوجود، وهنا نراه وهو معلق فوق عواميد الخشب الطويلة التي يتم ربطها ببعضها البعض من أجل نصب قماش الخيام عليها لتشكل صوانا.

ان فيلما بعنوان خيامية لا يبدأ بمشهد لقماش الخيام أو صناعته او تطريزه ولكن يبدأ بالأنسان الذي يقوم بعمل ما يرتبط بهذه المهنة او الفن، إليس في هذا دليلا هاما على أن سياق الفيلم ومحوره يتجاوز فكره فن الخيامية إلى الأنسان ذاته! وكيف انه لا يستطيع فقط أن يخلق من تطريزات الأقمشة اشكالا جميلة وبراقة وجاذبة للنظر ولكنه يوظف كل هذا في شتى نواحي الحياة!

بل أن فيلم خيامية تحديدا يجعلنا امام احد الحقائق التي يصرُ عليها النحاس في معظم تجاربه وهي ان (الحياة هي مهنة البشر) وليس أي شئ أخر، نحن نكسو الحياة فقط بمظاهر الحضارة ولكنها -أي الحياة- هي عملنا الاساسي وسر وجودنا في هذا الكون لقد خلقنا لنحيا، ومن وجودنا وعملنا تكتسب الحياة وجودها وقيمتها ووعيها.

احتفاء..

تلخص اللقطة الأولى في خيامية كل هذا عندما تركز على الانسان وهو يعمل، بينما يأخذنا الفيلم عبر صناعة الخيام في شتى مناحي الحياة التي تستعمل فيها الخيامية، مِن المقاهي إلى شوادر الجزارة إلى الموالد إلى المساجد والأفراح، أليس في كل هذا احتفاء باشكال الحياة التي يبثها الانسان اينما حل!.

ان الفيلم يبدأ بلقطة لعامل يقوم بنصب صوان ضخم وفي الخلفية صوت القرآن يجعلنا نشعر أنه صوان عزاء، ولكن سريعا ينتقل الفيلم إلى العملية الفنية لصناعة الخيامية ثم نواحي استخدماتها لينتهي في اللقطات الأخيرة براقصة براقة تقوم بالرقص بشكل مبهج

وجميل وكأننا انتقلنا من الموت للحياة عبر مراحل الخلق (صناعة الخيامية) ثم الحياة والزرق (في لقطات المقاهي وشوادر الجزارة) ثم الأيمان وادراك القوى العليا (في لقطات المساجد والموالد) ثم الزواج (في لقطات الافراح) لينتهي الفيلم بطقس الرقص الاحتفالي بالحياة، وليس بلقطات من صوان عزاء على سبيل المثال وهو احد استخدامات الخيامية المعروفة.

لقد اخرج النحاس الحي من الميت ولم يخرج الميت من الحي وذلك عندما بدأ فيلمه بلقطة لصوان عزاء يتم نصبه وانتهى براقصة مبهجة.

وفي فيلم "شوا ابو احمد" فأن اللقطة الاولى عبارة عن لقطة عامة واسعة لأحد الحقول بينما ثمة ثلاثة رجال/فلاحين يقومون بزراعة الأرض وجني المحصول وذلك في الصباح الباكر بينما كالعادة السماء في خلفية الكادر يمتد فيها الأفق متسعا براقا (نلاحظ حضور السماء بشكل مستمر في الكثير من اللقطات الاولى لأفلام النحاس كما سبق واشرنا دلالة على الايمان الداخلي بالسعي من اجل الرزق واعمار الحياة والوجود)

وجود الفلاحين داخل اللقطة الاولى لفيلم "شوا أبو احمد" يعطي الكادر كله روحا حية متحركة ويخرجه من اطار الطبيعة الصامتة مهما كان جمالها إلى اللوحة النابضة بالحركة والعمل. ثم تتحرك الكاميرا بان إلى اليمين بنفس الحجم متابعة لاحد الفلاحين يحمل حزمة ضخمة من المحصول الأخضر النادي، قام بجمعها ويتحرك بها ليضعها جانبا تمهيدا لنقلها، تليها اللقطة الثانية المتوسطة لنفس الفلاح يعمل بين سيقان الزرع الاخضر وكأنه يخرج الحياة بهذا العمل من باطن الارض وكأنه هو نفسه السبب المباشر والواضح لخروج هذه الحياة من الأرض.

مجرد إنسان..

ثمة ملاحظة اساسية ايضا على اسلوبية النحاس في اختيار احجام وزوايا اللقطات وهي اننا لا نذكر الكثير من وجوه الشخصيات التي يقوم بتصويرها، اما لان اللقطات الأولى غالبا ما تكون قريبة من الأيدي أو عامة بعيدة عن الوجوه، وهي روح تجريدية ايضا، فالملامح تمنح المتلقى علاقة شبه شخصية مع الشخص الذي يتم تصويره ولكن الأبتعاد عن الملامح وتصوير الكيان الأنساني ككل يمنحنا هذا الشعور بأن من نراه ليس شخصا بعينه ربما نعرفه او لا نعرفه ولكنه مثلنا جميعا (مجرد انسان).

وتتماثل اللقطة الأفتتاحية لشوا أبو أحمد مع مثيلاتها في "توشكى" ولكن مع حجم مختلف نسبيا وهو الحجم القريب أو اللقطة المتوسطة القريبة لرجل اسمر لا تستغرق غير ثوانٍ، يعقبها انتقال إلى يديه في نفس الحجم المتوسط الذي يتسع تدريجيا لنراه وهو يحصد

محصولا من البصل بينما يتحرك بجانبه فأس تمسكه يد أخرى تقوم بأستخراج الحياة من الأرض، وتستعرض الكاميرا تدريجيا مع الانتقال تلت اب (استعراض رأسي) وتوسيع حجم الكادر لنرى لقطة مختصرة تكثف زمن الزرع والحصاد أو (العمل والحياة) كما يراهم النحاس. فها هي يد تزرع ويد تحصد في نفس اللقطة وكلاهما لأثنين من البشر الذين سوف يمثلون خلال الفيلم محور التوجه الأساسي.

الميلاد..

وفى فيلم "ناس ٢٦ يوليو" يبدأ النحاس رؤيته عبر لقطات اولى سريعة جدا لا تستغرق ثوان على الشاشة لشارع ٢٦ يوليو من جهة مستشفى الجلاء للولادة بينما الشارع مكتظ بالبشر والسيارات والعابرين ثم ينتقل سريعا من اللقطات الخارجية القصيرة جدا إلى اللقطة الأولى سينمائيا -بالمعنى الدرامي- وهي لقطة طفل مولود يبلغ من العمر ربما ساعات قليلة داخل المستشفى ثم تطول تلك اللقطة وتتوالى بعدها لقطات ثانية وثالثة لأستقبال هذا المخلوق الصغير الجميل الذي يمثل الانسان في اولى مراحل وجوده في الحياة -لحظة الميلاد- ليضعنا امام تهيئة نفسية وفكرية مفادها اننا لن نشاهد فقط فيلما محليا يصور أحد شوارع منطقة وسط البلد بمدينة القاهرة ولكنه ثمة ايضا فيلم داخل الفيلم يتحدث عن الانسان وعلاقته بالبيئة المحيطة به في اللحظة الراهنة –وقت أنتاج الفيلم وربما هي اللحظة الممتدة حتى الان عقب مرور ١٥ عاما على انتاجه- ولهذا بدأ النحاس رؤيته –كما هو مكتوب على التيترات- من لحظة الميلاد لكي يؤهلنا للرحلة المكثفة التي سوف نجتازها معه خلال دقائق الفيلم عبر شارع الحياة نفسها بالكثير من تفاصيله ومعطياته وصراعاته الغامضة.

إكساب الحياة..

وفي كلا الفيلمين "الحجر الحي" و"مبكى بلا حائط" وعلى الرغم من أن اللقطات الأولى لا تحتوي على الحضور الأنساني بشكل مباشر كما في التجارب الأخرى التي اشرنا إليها إلا أن الأنسان لا يغيب عن اللقطات التأسيسية للفيلم ككل وهي مجموعة اللقطات الاولى.

ففي الحجر الحي نرى الكاميرا تستعرض في احجام وزوايا مختلفة مجموعة من الأحجار الصامتة الراقدة عند قاعدة ابو الهول ثم تنتقل في تلك الحركة الأستعراضية إلى رجل يمسك بقادوم صلب وازميل حديدي يقوم بالدق على هذه الحجارة وتكسيرها بشكل معين وكأنه يبث في موتها ورقودها وسكونها الحياة، أو وكأن النحاس يريد أن يقول لنا ان تلك الاحجار لم تكن لتكتسب الحياة لولا تلك الدقات التي تشبه النبضات المتدفقة في مسام الحجر

وجوفه، والتي تعلن عن دبيب الحياة فيه كما سنراه فيما بعد خلال مجمل مشاهد الفيلم اثناء عملية نحت وتفتيت ونقش الحجر ليصبح ضاجا بالحياة.

وفي "مبكى بلا حائط" فأننا نمضى اكثر من نصف زمن الفيلم بعدد كبير من اللقطات الأستعراضية بأحجام وزوايا مختلفة لنرى ما تبقى من جيش ما عقب هزيمته-بالطبع نحن نعرف انه الجيش الاسرائيلي- ولكن غياب البشر او الانسان عن اللقطات والمشاهد طوال هذه المدة الزمنية من الفيلم يجعلنا نتساءل عنهم ليس من زاوية (أين هم البشر؟) ولكن من زاوية: لنتامل ماذا يفعل البشر او الأنسان حين يفكر في القتل والتدمير والقهر والأعتداء على حقوق الاخرين وارضهم؟ (مرة اخرى الانسان والارض والتاريخ).

٨- المونتاج وصوت السرد

إذا كنت صانع أفلام وثائقية وأردت ان تستغني عن السلطة التي يمنحها لك التعليق الصوتي، والممرات السهلة التي يكفلها لك، كي تخاطب الحاسة الاكثر تفتحا واستعدادا لدى المتلقي، وهي حاسة السمع، فأنك بلا شك سوف تبحث عن صوت أخر للسرد وحاسة اخرى لمخاطبتها عبر هذا الصوت الأخر!

هنا يحضر المونتاج، ليس فقط كوسيلة تقنية لترتيب اللقطات والكادرات والمشاهد، ولكن كصوت اساسي للسرد في تجارب هاشم النحاس الذي كان استغناءه عن التعليق الصوتي عام ١٩٧٢ عندما انجز "النيل ارزاق" مثار لدهشة وترقب واستنفار المتلقين وصناع الأفلام التسجيلية على حد سواء، في ذلك السياق الزمني الذي كان فيه التعليق الصوتي هو الوسيلة الأساسية للسرد والحكي وتقديم المعلومات وابراز الأهداف والقضايا التي يتناولها الفيلم.

ولما كان النحاس على ما يبدو يخطط بشكل ما إلى معالجة قضايا مغايرة عن تلك التي كانت سائدة او منتشرة في ذلك الوقت – وهو تخطيط مفترض ابرزته التجارب التالية للنيل ارزاق كما اشرنا- فكان عليه ان يبحث عن صوت سردي مغاير أيضا، وبالتالي اصبح التعامل مونتاجيًا مع اللقطات والمشاهد الفيلمية اكثر حساسية ودقة وتركيزًا وكثافة من التجارب التي سبقته، او حتى من تجارب معاصريه، وهو ما يمكن رصده الان عبر النماذج العشرة التي اشرنا إليها في بداية حديثنا، بل وحتى في التجارب التالية لها والتي تعامل فيها بشكل اساسي مع بيئات الفن التشكيلي والرسامين كجزء من دراسته للشخصية المصرية في مختلف تجلياتها.

صوت بصري..

في "النيل ارزاق" يمكن بسهولة ان نستمع إلى هذا الصوت (البصري) في السرد عبر ترتيب اللقطات التي تصور طبيعة الارزاق المرتبطة بالنيل، بداية من الصيد ثم الزراعة ثم النقل النهري بمختلف انواعه، سواء نقل البضائع على الصنادل الحديثة او المراكب الشراعية أو نقل البشر عبر المعديات البدائية التي تستعمل السلاسل الحديدية.

هذا في المستوى الاول للسرد، اما في المستوى الثاني فأن ما نراه في هذه اللقطات هو عملية تكثيف للحضور الانساني في اشكال مختلفة، عبر قيمة العمل لتحقيق معنى للحياة، ثمة دوما تركيز على الأيدي التي تجدف في لقطات قريبة او التي ترفع الشادوف او تقوم بتحميل البضائع او تلقي بشبكة الصيد.

الأيدي كما سبق واشرنا هي احد الأيقونات السردية والبصرية في افلام النحاس وهو ما يتجلى بشكل اوضح وأكثر عمقا وتأثيرا في أفلامه التالية خاصة "في رحاب الحسين" و"خيامية" و"البئر" و"الناس والبحيرة" بالأضافة إلى (الأقدام).

ثمة عشرات اللقطات القريبة والمتوسطة التي يمكن رصدها للأقدام في مجمل تجارب النحاس، وكل من الأيدي والاقدام لهما دلالات مباشرة وواضحة لعنصرين اساسيين من عناصر تجلي الحياة عبر وجود الأنسان، وهما السعي والعمل (الأقدام رمز السعي والأيدي رمز العمل).

كثافة الزمن..

كذلك يمكن الوقوف على تعامل النحاس سرديا مع فكرة تكثيف الزمن سواء الزمن المادي او الزمن المعنوي -في شكله الفلسفي المفتوح- عبر رصد تتابع اللقطات والأحجام التي يقدمها في سياقات مثل تجسيد قيمة العمل الانساني في الحياة مع مرور الزمن، ففي "النيل ارزاق" يقوم بتقديم لقطة عامة لـ"عربة كارو" تسير محملة بحمولة من الطوب النئ المصنوع من طمي وماء النيل، تليها مباشرة لقطة عامة واسعة لسيارة نقل حديثة بحمولة من الأحجار المنقولة عبر النيل من المحاجر إلى الشاطئ، فهنا يمكن أن نرصد التطور الزمني الواسع الذي يختصر ويكثف في لقطتين متتاليتين دون اي تدخل صوتي/ فوقي أو شرح او معلوماتية.

هذا على مستوى الزمن المادي، اما على مستوى الزمن المعنوي فيمكن ان نراه في تتابع لقطتين في الحجم المتوسط لفتى مراكبي يقوم بالتجديف في نشاط وهمة، ثم يقطع المخرج بنفس الحجم والزاوية على مراكبي عجوز يقوم بالتجديف بنفس النشاط والهمة، لنجد انفسنا أمام حالة تكيف زمني معنوية شديدة التأثير وعميقة المغزى، تلخص لنا فكرة أن

جزء من قيمة الانسان كصانع للحياة أنه يظل يعمل طوال حياته منذ سن الفتوة حتى الشيخوخة طالما كان قادرا على العمل (والتجديف).

وفي فيلم "خيامية" تنتقل الكاميرا سواء في لقطات واحدة طويلة او في لقطات متتالية بأحجام قريبة ومتوسطة ما بين اصابع وايدي فناني الخيامية وبين الخامات التي يعملون بها او فيها، حيث يرصد هذا التتابع البصري تلك العلاقة الجدلية ما بين الصانع او الخالق (للفن) وبين مادة الخلق التي ينفخ فيها من روحه وأفكاره.

وفي فيلم "سيوة / الانسان والارض والتاريخ" نرى الأنسان خلال لقطات الفيلم يحتل مركز ثقل الكادر او محوره الأساسي سواء بكتلته الكاملة أو بأحد اعضائه –الايدي والارجل كما سبق واشرنا- ومع تتابع اللقطات والمشاهد لمختلف التفاصيل الحياتية والعملية لهذا المجتمع نكتشف اننا أمام بناء سردي عام يشكل رؤية عميقة لهذا المجتمع، فالمشاهد الاولى عبارة عن لقطات كثيرة لأنسان هذه الأرض وهو يعمل سواء في الزراعة او الصناعات المرتبطة بها، ثم تدريجيا ينتقل بنا النحاس إلى الأنسان وهو يتزوج ليقيم اسرة ثم الانسان وقد انجب (في استثناء سردي غير اعتيادي بالنسبة لاعمال النحاس حيث نسمع صوت احد الشخصيات من داخل الفيلم يتحدث عن ابنائه ودراستهم وعملهم الان)، ثم نسمع صوت اخر يتحدث عن العلاقات الأجتماعية بين ابناء المكان وغياب نسبة الجرائم، كل هذا من خلال تتابع بنائي دقيق يتسم بالتنظيم الشديد (العمل ثم الزواج ثم الأسرة) لتتجسد امامنا ماهية فكرة التاريخ بالنسبة لهاشم النحاس فالتاريخ ليس مجرد الأثار القديمة ولا بقايا الأولين ولكن التاريخ كائن حي يتشكل عبر مسيرة الأنسان فوق الأرض وبثه للحياة فيها.

سرد الحضارة..

في فيلم سيوة نحن امام نموذج للمجتمع الطوباوي الذي تتحقق فيه قيم العمل والعدالة والاخلاص وصفاء النية وذلك مع انتقال السرد من الفرد العامل إلى الزواج (في مشاهد الفرح السيوي الجميل) إلى الأسرة ثم المجتمع ككل كما في مشاهد مائدة الطعام الأرضية الطويلة، التي يتم فيها تصوير عملية اعداد الفتة بالتعاون ما بين الجميع في نقل الاطباق، وتفتيت الخبز وسقايته بالشوربة، ثم تناول الطعام مجتمعين، وذلك عبر توظيف تتابع لقطات ما بين المتوسط والقريب والواسع وحركة كاميرا استعراضية تتابع امتداد اطباق الاكل لمسافة طويلة في عمق الكادر.

هذا التتابع المونتاجي والبناء السردي هو دلالة على الحضارة ككل وما تمثله من نماذج حية في هذه المجتمعات (المتقدمة) انسانيا رغم بساطة الحياة، وعدم وجود طفرة تكنولوجية باستثناء(التكنولوجياالتراثية) الموروثة والمدعومة بجهد وعمل مستمر، مثلها مثل كل

الصناعات المرتبطة بعملية زرع وحصاد التمور والجريد وصناعة الحصر والأواني منها، في لقطات لا يغيب فيها العنصر البشري ولا يتدخل صوت معلوماتي يتحدث عن الصناعات اليدوية بشكل سياحي أو يرصد اعتماد المكان على روافد اقتصادية مرتبطة بالتمر، فالأنسان هو محور اهتمام النحاس وليس الأرقام والأحصائيات.

الحكي بالصورة..

من ابرز الاستخدامات الأسلوبية الواضحة للصوت البصري سرديا في أفلام النحاس هو تتابع اللقطات المكثف والقصير في مقطع من فيلم "ناس ٢٦ يوليو"، حيث نرى لقطة زوم عامة لماسح أحذية يجلس بجانب عربة الدورية الخاصة بالشرطة، ويقوم بمسح احذية الضباط الجالسين في السيارة والتي تقف في منتصف الطريق رغم زحام هذه المنطقة من الشارع، ويقوم النحاس بقطع اللقطة لنرى لقطة اخرى عامة لأمين شرطة يقوم بأيقاق تاكسي واخراج مواطن منه -والذي كان جالسا بجانب السائق- ليجلس الامين بجانب السائق ويجلس المواطن مستسلما في الخلف خانعا، ثم ينتقل السرد مرة اخرى إلى سيارة الشرطة التي لا تزال تقف وبجانبها يجلس ماسح الأحذية، ومن تلك اللقطة يتسع الكادر في زووم اوت متخذا السيارة وماسح الأحذية نقطة انطلاق إلى مشهد أعم واشمل هو مشهد الشارع ككل، مزدحم بالسيارات وشمس الظهيرة و وسائل النقل لتصبح هذه المتتالية الصغيرة من ثلاث لقطات نقدا سياسيا واجتماعيا مكثفا عن علاقة السلطة بالمواطن الأنسان، وهي واحدة من المحاور التي يتناولها فيلم "٢٦ يوليو" والذي تقوم فكرته على تشريح مجتمع ما، عبر رصد شارع حيوي لواحد من شوارع وسط المدينة، اعتمادا على رصد صورة الأنسان في هذا المجتمع وقيمة وجوده وحقيقة وضعه.

وفي الدقائق الأربعة الأخيرة من فيلم "في رحاب الحسين" يلخص النحاس عبر تتابع اللقطات من العام إلى المتوسط إلى القريب وزوايا مختلفة وحركة متابعة من الكاميرا كيف يكثف المكان تفاصيل علاقة الأنسان بالحياة والسماء على حد سواء، وذلك عبر فكرة الغذاء، فينتقل من لقطة عامة واسعة جدا لميدان المشهد الحسيني إلى لقطة عامة من زاوية علوية لموائد المطاعم التي تقدم مأكولات شهية يجتمع حولها مُرتادي المكان إلى لقطة قريبة لسيخ كفتة يتم اعداده على النار، إلى فطاطري يقوم باعداد فطيرة، في دلالات واضحة عن مسألة (غذاء الجسد) ومتعة الحياة في مختلف الطبقات (من يأكلون اللحم ومن ياكلون الفطير الاقل سعرا) ثم ينتقل بنا المونتاج إلى جلسة ذكر وقراءة قرآن مع اصوت تحتشد بالذكر الجماعي (غذاء الروح) وتستمر معنا لقطات حضرة الذكر والطواف حول المقام الحسيني إلى أن يخلو الكادر في اللقطات الاخيرة من أي اثر للبشر ويظل المقام بمفرده في الكادر، لا كرمز ديني ولكن في دلالة على الايمان والطهارة والقيم السامية التي ينبع منها

ويتمحور حولها كل ما شاهدناه من حرف وفنون وصناعات في منطقة الحسين وخان الخليلي والصاغة، بالأضافة إلى مساحات الاكل والنزهة واللقاء. كل هذا يرتبط بشكل مباشر او غير مباشر بقيم الأيمان والسمو الانساني التي لا غني عنها لأستمرار الحياة بشكل راق ومتحضر والتي اذا غابت -كما غابت الان– يمكن ان ندرك حجم التردي والفساد والفشل الذي يمكن أن يصيب اي مجتمع.

اللقطة-الزمن..

تبقى الأشارة إلى ان فكرة تكثيف الزمن المعنوي التي اشرنا إليها في حديثنا عن اسلوب تعامل النحاس مع الزمن في أفلامه تتجلى في اكثر من موضع في أفلامه، فكما راينا تلك الانتقالات من الفتى المراكبي إلى المراكبي العجوز تتجلى تلك الانتقالات بشكل مشابه تكنيكيا ولكنه مغاير في دلالاته الزمنية في تجارب مثل "خيامية" على سبيل المثال حيث يأتي الأنتقال من الأسطى العجوز الذي يقوم بتطريز القماش إلى الشاب الاحدث سنا وهو يقوم بنفس العمل دلالة على العلاقة ما بين الاجيال وانتقال فن الخيامية وحرفته من جيل لجيل، هكذا في لقطة واحدة وعبر حركة كاميرا بان يمين بطيئة يمر زمن كامل وتكثف دلالة عميقة، دون حاجة إلى شرح صوتي أو تعليق معلوماتي عن التواصل بين الاجيال في اطار هذه الصناعة التراثية الأصيلة وذلك من ناحية، ومن ناحية اخرى في تأكيد على فكرة الأستمرارية الأنسانية من جيل إلى جيل والتي تكفل استمرار الحياة وتدفقها في الوجود، ولهذا لم يقم النحاس على سبيل المثال بالقطع ما بين العجوز والشاب ولكنه صورهم في لقطة واحدة ممتدة استعراضية ليؤكد على قيمة التواصل والأستمرارية دون انقطاع/قطع مونتاجي.

٩- أصوات

ماذا فعل هاشم النحاس عندما استغنى عن التعليق الصوتي منذ اول أفلامه عام ١٩٧٢؟، اشرنا في الفقرات السابقة إلى اعتماد النحاس على بث صوت سردي مغاير عبر الصورة وتتابع اللقطات وايقاع الزمن وحركة الكاميرا، ولكن ليس معنى هذا ان النحاس استغنى كلية عن شريط الصوت أو الأصوات التي يمكن ان تشكل ملامح مساعدة أو اساسية في عملية السرد وطرح الرؤية الفيلمية والأنسانية في تجاربه.

موسيقى الصفيح..

لقد افسح استغناء النحاس عن التعليق الصوتي شريط الصوت لعناصر اخرى، على رأسها الأصوات الطبيعية والموسيقى وأغنيات الصيد والحصاد والحدو لتصبح ايقونات مميزة تلمع في سمع المتلقي، وتقوم بدور رئيسي في رسم صورة ذهنية وشعورية للبيئات والموضوعات التي يتناولها، وعلى رأسها بالطبع موضوعه الأثير الانسان والحياة.

يمكن ان نبدأ رصدنا لقوة شريط لصوت لدى النحاس وطبيعته المؤثرة من "الناس والبحيرة" الذي منذ بداية العناوين وقبل أن تظهر أي لقطة على الشاشة نستمع إلى صوت ايقاعي مميز من طرقات الخشب والصفيح، وذلك في هارمونية ايقاعية ذات حلاوة موسيقية، وكأنما هي من عزف فرقة محترفة، ويستمر معنا الصوت الأيقاعي خلال العديد من لقطات الفيلم، يخفت احيانا ويختفي لتحل محله موسيقى تصويرية عبارة عن تقاسيم صولو على القانون، تبدأ في الانطلاق صوتيا مصحابة لعملية غزل الشباك واصلاحها، والتي تتم بأصابع خبيرة نراها في لقطات قريبة ومتوسطة لتصبح الانامل والأصابع التي نراها تقوم بالغزل على انغام القانون كأنها تقوم بالعزف لا بالغزل واصلاح التالف والممزق من الشباك اثر كل عملية صيد في البحيرة.

ويظل النحاس محتفظا بماهية الصوت الايقاعي الذي بدأ به شريط الصوت إلى منتصف الفيلم، ليكشف لنا عن ان تلك الأيقاعات المحفزة والممتعة ما هي إلا معزوفة بدائية تلقائية وفطرية جدا يقوم بها (ناس البحيرة) لتحفيز الاسماك على الحركة في القاع والاتجاه ناحية الشباك المفرودة هنا وهناك لتكتمل عملية الصيد.

وبالأضافة إلى تلك المقطوعة الأيقاعية وتقاسيم القانون التي تنقل لنا عزف الأنامل على الشباك ياخذنا الثلث الأخير من الفيلم صوتيا مع غناء فردي لاحد الصيادين الذي يغني اغنية صيد تراثية بصوت عميق، ويجيبه في الخلفية كورس متناسق، لنستمع مرة أخرى إلى الأنسان حاضر في شريط الصوت (بصوته)، وهو اختيار يدعم فرضيتنا، فلم يختم النحاس الفيلم بالموسيقى صوتيا ولكن بصوت غناء انساني جميل ومتفرد.

عزف ليس منفرد..

وفي "خيامية" نلاحظ استخدام النحاس لنفس الأسلوب الموسيقي في شريط الصوت، وهو المعزوفات الفردية على القانون والتي تمنحنا نفس الشعور بعزف انامل واصابع صناع الخيامية، وتمنح عملية التطريز والقص وزخرفة الأقمشة عمقا فنيا وانسانيا جميلا وراقيا يدل على مدى ابداع الانسان وقدرته على بث الحياة في القماش الصامت، دون أن يجنح

النحاس إلى اي تعليق صوتي عن انواع الاقمشة المستخدمة او طبيعتها او من اين تأتي وهل هي محلية ام مستوردة! لاننا لسنا امام فيلم معلوماتي ولكنها رؤية لا علاقة لها بالنظرة السياحية أو حتى الاقتصادية لصناعة الخيامية، رؤية عن خيال الانسان الذي يعمل من اجل ان يكسو الحياة بمظهر اكثر بريقا ومتعة.

وفي "البئر" يتحول اسلوب النحاس على مستوى شريط الصوت إلى توظيف اصوات الرياح والهواء، والذي يلازمنا كمؤثر صوتي طبيعي في الكثير من مشاهد ولقطات الفيلم لأعطاء الاحساس بالخلاء والأتساع والوحدة، ولكن رغم هذا الخلاء والأتساع (في بيئة صحراوية جافة وقاسية) يظل الانسان يعمل كما نشاهده في مجمل لقطات الفيلم ليملاء هذا الفراغ (الصوتي) بمختلف مظاهر الحياة.

وفي "البئر" تحديدا يبدو ثمة بناء اكثر تعقيدا في شريط الصوت من مجرد استخدام اصوات الرياح، فالنحاس يبدأ بصوت الرياح ثم يضيف إليه الاصوات الطبيعية لحركة الأنسان في تلك البيئة، وهي اصوات شديدة الخصوصية لكنها حميمية ومؤثرة في نفس الوقت، مثل صوت تدفق اللبن من ضرح البقرة أثناء حلبها وأصوات الغنم والماعز في القطعان الصغيرة التي يتم تربيتها في الحظائر البدائية، واصوات سير الاقدام على الرمال والحصى لنقل الماء من البئر في دلاء، ثم تدريجيا يضيف النحاس طبقة صوتية جديدة -تراك صوت بالمصطلح السينمائي- عبارة عن اغنية تراثية تشبه اغاني (حدو الأبل) -بحكم كونها بيئة صحراوية بالطبع- هذا الغناء كما في "الناس والبحيرة" يأتي بصوت فردي ولكن دون كورس يجيبه هذه المرة، أنه صوت الأنسان الي يملاء فراغات هذه الحياة في تلك المنطقة البعيدة والذي يصنع الحياة بعمله ووجوده.

تدريجيا نجد انفسنا نستمع إلى شرط صوت مكون من ثلاث طبقات متناسقة وعميقة ومكملة للقطات والمشاهد، وهي صوت الرياح وأصوات الأنسان في عمله وحركته داخل البيئة ثم صوت غنائه الذي يدل على أن الفنون لا تنفصل عن العمل في كل التفاصيل الحياتية.

صور صوتية..

وكما سبق واشرنا ان توالي الصورة يشكل (صوت بصري) خاص في تجارب النحاس وبالتالي يمكن ان نعتبر أن طبقات الأصوات (صورة صوتية) أو على حد قول المخرج الفرنسي الكبير "روبير بريسون" في كتابه "ملاحظات في السينماتوغرافيا" ***(أن صفير قاطرة يستدعي إلى الذهن محطات قطارات باكلمها)*** اي أن الاصوات البسيطة الموظفة بشكل جيد يمكن أن

تستدعي صورا كاملة للذهن تساهم في تدعيم الصورة المرئية على الشاشة واستكمال تاثيرا وعمقها في نفسية المتلقي.

وبنفس البناء الصوتي المركب يتعامل النحاس مع شريط صوت "في رحاب الحسين" حيث يبدأ بالأصوات الطبيعية لأحدى جلسات عقد القران (دلالة على توهج الحياة وبدايتها الجميلة) وصوت المآذون وهو يتلو احكام القران الشرعية، ثم ينتقل إلى الاصوات الطبيعية للاماكن المحيطة بميدان المشهد الحسيني، ثم تدخل تدريجيًا اصوات مجموعة من المنشدين والرجال في حلقات الذكر تستمر معنا تقريبا طوال لقطات الفيلم ولا تغيب إلا نادرا.

ومع انتقال اللقطات والمشاهد لتصوير الحرف والفنون والصناعات التراثية الموجودة في رحاب المشهد الحسيني ومنطقة خان الخليلي والصاغة، لا تغيب اصوات الانشاد والحضرة والذكر، لتجتمع عناصر العمل والأيمان وتتجلى بشكل واضح عبر الصورة (عمليات الحفر على النحاس والتكفيت وأشغال الأرابيسك والصدف بأصواتها المميزة مصحوبة بأصوات الذكر والانشاد في خليط صوتي متناغم ومتداخل بشكل هارموني رائع ومحفز للذهن والمشاعر).

أخيرا ثمة ملاحظة عامة يمكن ان نسوقها عن مجمل تجارب هاشم النحاس فيما يخص التعامل مع شريط الصوت وهو حضور الغناء التراثي او الأنشاد في معظم الأفلام التي قدمها خاصة عن البيئات البعيدة عن الحضر (قرية- بحيرة) ويمكن ان نرصد هذا بسهولة في افلام "سيوة" و"توشكى" و"في رحاب الحسين" و"الناس والبحيرة" و"البئر" و"خيامية" وغالبا لا يكون هذا التوظيف من باب النظرة السياحية، بل هو توظيف دقيق للفنون الأنسانية المرتبطة بوجود الأنسان في تلك البقعة من العالم وكيف تعبر هذه الفنون ممثلة في الغناء عن علاقته بالحياة والوجود والايمان وقيمة العمل.

١٠- المرأة نصف الفيلم

قد يبدو توصيف الأنسان في أفلام النحاس توصيفا عموميا يحمل قدر من التجريد المقصود، لكن لا يعني هذا أن النحاس رغم شمولية النظرة التي يتعامل بها مع الأنسان في أفلامه لا يولي اهتماما برصد الشكل الأجتماعي والعلاقات الأنسانية في طورها الأول (رجل وامرأة) لا بصورة عاطفية أو بعيدا عن النمطية العاطفية التقليدية، إلى أفق عاطفي أكثر رحابة وعمقا.

يمثل حضور المرأة في أفلام النحاس خيطا أساسيا من خيوط السرد على مستوى الأسلوب البصري أو المكان الدرامي أو قراءة الواقع، وحتى تحليل الموروث والوقوف على أحد أعمدة البيئات والمجتمعات المصرية المختلفة، التي طاف بها في محاولته تفكيك وقراءة الشخصية المصرية.

ربما لا يكون لوجود اسم فريال كامل (الكاتبة والمخرجة) رفيقة درب النحاس كصاحبة فكرة الفيلم الأول "النيل ارزاق" صلة مباشرة أو جذور واضحة تخص أسلوب النحاس في التعامل مع المرأة في أفلامه، لكنها اشارة تعكس بلا شك قدرا من الإيمان والتشبع بالمرأة على مستويات كثيرة، ربطت ما بين الفيلم الذي يحتوي على أغلب الجينات الأساسية في رحلة النحاس وبين رفيقة الدرب التي كانت صاحبة الفكرة وملهمة التجربة.

يد امرأة..

في النيل أرزاق وتحديدا في اللقطة الثالثة مباشرة من الفيلم نشاهد يدا امرأة تقوم بالتجديف –في لقطة قريبة- تليها لقطة متوسطة لوجهها وعينيها اللتان تنطقان بالجلد والصبر والهمة.

كما سبق وأشرنا فإن النحاس يحكي عبر تتابع اللقطات، وليس الحكاية التقليدية هي التي تهمه ولكن ما وراء الحكاية نفسه، وبالتالي فعندما يبدأ الفيلم بلقطة قريبة للماء تليها لقطة لصياد/ رجل يعمل في النيل تليه مباشرة لقطة لمرأة تعمل هي الأخرى فليس هذا بترتيب عشوائي لكنه قصدية تخص التمهيد الأجتماعي والأنساني للفيلم، وعلى عكس ما يتصور البعض من أن أفلام النحاس لا تحتوي على تحليل أجتماعي فإن هذا النوع من تتابع اللقطات والذي سوف يتكرر كثيرا في أفلامه التالية، خاصة فيما يتعلق بظهور المرأة في الأفلام، يعكس أهتمام كبير بتحليل وضع المرأة في المجتمعات التي يقوم بتصويرها وبيان مدى اعتماد هذه المجتمعات عليها في مختلف الأنشطة وفي نفس الوقت رصد حجم المسؤليات التي تقع عليها من أجل استمرارية وتطور هذه المجتمعات سواء كان مجتمعات مائية أو صحراوية أو بدوية أو حتى مدنية.

إن أهتمام النحاس بوضع المرأة (العاملة) على المركب في نشاط بدني مرهق يحمل مسؤلية حساسة مثل التجديف يختصر كثيرا ما يمكن أن يقال عن أهمية ووضع المرأة في الثقافة المصرية الأصلية والشعبية –والتي تختلف كثيرا عن وضعها في المجتمعات البدوية الصحراوية من خارج حدود الدولة المصرية القديمة والتي جاءت منها نظرات دخيلة للمرأة عبر سياقات التفسير الديني الضيق للنصوص والنواهي.

نصف البيئة..

هنا المرأة نصف المجتمع بشكل لا يقبل الجدل، لقطة للبيئة تليها لقطة للرجل تليها لقطة لامرأة في وضعية عمل وجهد وليس في وضعية استرخاء او انتظار أو استمتاع بجهد.

في نهاية اللقطة الثالثة من النيل ارزاق تلوح من المرأة نظرة إلى أسفل، لنرى في اللقطة الرابعة طفلا يتشبث بها كي يحافظ على توازنه فوق سطح المركب.

تتابع اللقطات إذن من الأولى للرابعة يقدم لنا اسرة مصرية تعيش على سطح النيل تمارس مهنة مرتبطة بالماء وتتوزع فيها اداور الحياة بين رجل وامرأة وطفل هو رمز المستقبل والقادم ووريث هذه البيئة.

ولا تقتصر تلك اللقطة على دلالات المستقبل أو الأسرة فقط، ولكن تكثف ايضا من مفهوم الأرزاق، فالرجل يعمل في النيل من اجل الرزق- طعام مال- والمرأة التي تعمل هي الأخرى، هي في حد ذاتها رزق لهذا الرزق بالمساعدة والعون من الناحية الأجتماعية والجمال والجسد من الناحية العاطفية، ثم يلي ذلك الطفل الذي يعتبر ايضا في الثقافة المصرية رزق وسند محفوظ للأيام القادمة.

كذلك تمتد دلالات اللقطة الخاصة بالطفل المتشبث بأمه إلى استكمال اشارات اللقطة السابقة للأم التي تقوم بالتجديف، فمسؤليات المرأة في هذا النوع من المجتمع تتجاوز مسؤليات الرجل، وتتشعب وتتعدد تفاصيلها واغرضها، هذه التشعبات والتفاصيل والسياقات الأجتماعية والأنسانية سوف تظهر خلال اللقطات القادمة ولكن يأتي التمهيد الرئيسي لها عبر لقطة الطفل المتشبث بأمه محافظا على توزانه- المادي والمعنوي في نفس الوقت- ونظرة الأم في اللقطة السابقة وهي تنظر لأسفل- وكعادة النحاس يضع لنا النتيجة قبل السبب من أجل ازكاء الحكي البصري ودفعه للأمام بشكل محفز- أما ملخص هذه العلاقة وكثافتها العاطفية والاجتماعية تتمثل في ابتسامة الأم في اللقطة الخامسة من الفيلم وهي راضية مطمئنة لوجود ابنها إلى جانبها، ومداعبة للطفل في نفس الوقت في مقابل احتياجه المادي والمعنوي لها من ناحية، وكخلاصة مبدئية لطبيعة المهام الأجتماعية والأنسانية الموكلة إليها والتي تمارسها بسلاسة شديدة بينما تؤدي عمل بدني مرهق ومسؤول.

هكذا يشكل النحاس من خلال اللقطات الخمس الأولى من الفيلم طبيعة العالم الذي سوف يتحرك فيه على المستوى الأجتماعي والأنساني الأنثربولوجي، ليس الأنسان في اعمال النحاس هو الفرد/الرجل بل هو الكيان كله، الرجل والمرأة والطفل، الأسرة كلها التي تمثل النواة التأسيسية ليس فقط للمجتمع ولكن للعالم ككل، فلا حياة طبيعية بدون أسرة مهما أختلف شكل هذه الأسرة، والأسرة هي أكثر الأشكال الأجتماعية التي يمكن من خلالها رصد ملامح أي حضارة أو بيئة ومعرفة خصال هذه البيئة وارتباطها بنشاط الأنسان وأسلوب حياته ومصادر قوته ومصارف ذكاءه وجهده وقوته.

الباطن والظاهر..

خلال سياقات النيل ارزاق البصرية تظهر المرأة في لقطات كثيرة كجزء من العوالم المرتبطة بالنيل ومفهوم الأرزاق، ولكن تستمر معنا هذه الأسرة تحديدا خلال مجموعة لقطات تعكس مجمل يومها داخل البيئة (النيلية) التي تعيش فيها.

وفيما بعد ايضا سوف تصبح الأسرة جزء اساسي من لبنات السرد ومكونات الموضوع والمضمون في أفلام النحاس عن الأنسان المصري بل وسوف يظهر هذا في العناوين مثل فيلم (شوا ابو أحمد- يوم في حياة اسرة ريفية) وكذلك الأسرة البدوية التي سوف نراها بدون تحديد معنون كما في (البئر).

يعود النحاس في سياق الحكي المبطن داخل النيل ارازاق إلى تقديم ترتيب عكسي للقطات البداية على اعتبار أن حياة الأسرة (النيلية) تحتوي على زخم وشعوري وحركة داخلية متغيرة وحيوية، لنرى تتابع يبدأ من لقطة قريبة لامرأة الصياد وهي تقوم بربط شباك الصيد حول قدمها من أجل اصلاح خيوطها، تليها لقطة متوسطة لطفل ينتظر الطعام، ثم تليها لقطة متوسطة كبيرة للرجال وهم يعدون الشباك للصيد.

اختيار الاحجام في التتابع واضح بالطبع، فالصورة تبدأ من الأقرب إلى الأوسع، ومن قدم المرأة العاملة ويدها التي تربط الشباك حولها مرورا بالطفل الذي ينتظر الرزق الذي سوف يأتي من إلقاء الرجال للشباك في الماء من أجل الصيد.

ولا يقصر النحاس ارتباط الأطفال بلقطات الأمهات فقط، بل نجد لقطة أخرى لطفل يبكي على سطح المركب بينما تحاول أمه أنه تداعبه، وفي اللقطة التالية مباشرة نفس الطفل يجلس مع اباه على طرف المركب يراقبه ويأتنس به.

مثل هذه التتابعات تعكس نظرة أجتماعية لا نسوية، تحيط بالبيئة وبطبيعتها علما ولا تنحاز إلى نوع معين، كل حسب موقعه البيئي سواء كان رجل أو امرأة، وتعكس ايضا لماذا تستمر هذه الانماط الأجتماعية في بيئات بدائية كبيئة المركب النيلي، لأنه رغم الوضع الأقتصادي المتواضع جدا، ورزق (اليوم بيوم) إلا أن المشاركة والتفاعل وتوزع المسؤليات بين الرجل والمرأة سبب رئيسي في استمرار هذه البيئة ربما منذ آلاف السنين على أعتبار أن مهنة الصيد خاصة والبيئة النيلية عامة هي بيئة قديمة قدم النيل في أرض مصر.

الأيقونة..

من اشهر التتابعات المونتاجية في النيل ارزاق الذي يخص الحكي عن المرأة في البيئة المصرية (النيلية) هو التتابع الخاص بالانتقال ما بين الفتاة التي تأكل السمك في المطعم إلى لقطة المرأة (زوجة الصياد) وهي تلق ابنها فردة من ثديها وتحمله بيد بينما يدها الأخرى تحرك المجداف وهي تعبيرية راقية تحتوي على تكثيف شعري هائل.

الأنتقال ما بين وجه الفتاة الجميلة التي تنتمي لطبقة اجتماعية مغايرة عن طبقة زوجة الصياد يحتوي بالطبع على نظرة أجتماعية واضحة لطبيعة الطبقات التي تتعامل مع البيئة النيلية خاصة أن كلاهما يرتبطان عبر عنصر (السمك) الذي تساعد زوجة الصياد في عملية صيده من النيل بينما تأكله الفتاة الجميلة، وهو أحد اشكال الأرزاق التي يرتبط بها النيل.

ولكن إعادة تفتيت العاطفية السردية خلف المشهد يجعلنا نكتشف أن ثمة محاولة من النحاس لتقديم منحوتة ايقونية تخص نظرته إلى المرأة المصرية ووضعها المقدس مصدر من مصادر الحياة في البيئة التي يتعامل معها بالرصد والتحليل.

بالطبع لا يمكن انكار تأثر النحاس بأيقونة العذراء والمسيح الطفل التي تعتبر جين بصري وتراثي وأجتماعي ونفسي متأصل في الثقافة المصرية، وبالمقارنة والمقاربة البصرية بين ايقونة العذراء والمسيح الطفل سوف نجد تشابه كبير بينها وبين لقطة زوجة الصياد التي تحمل الأبن بذراع واحد وهو يحتضن ثديها النابض بالحياة والعامر بالرزق بينما باليد الأخرى تقوم بالتجديف مؤدية دورها في صناعة العالم.

هذه اللقطة تحديدا سوف تتكرر فيما بعد في الكثير من أفلام النحاس، وكأنها علامة بصرية تخصه وتخص وضع المرأة أو العاطفة السردية التي يحرص على أن تكثف نظرته إلى المرأة في البيئات المختلفة التي ينتقل ما بينها.

الأم المقدسة..

سوف نلاحظ ايضا أن النحاس يقرن ما بين حضور المرأة وبين الأطفال في سياق بصري واحد، وكأن حضور أحدهما لا يكتمل إلا بالأخر، وكأنهما عنصر واحد مرتبط ومترابط عضويا ومعنويا بالأضافة إلى الرابطة الجسدية والأجتماعية، ويمكن ان نرصد هذا بسهولة في النيل ارزاق عندما يقطع النحاس بين تتابع لقطات الرجل والشادوف (التتابع الخاص بعملية نقل الماء من النيل إلى أرض زراعية أكثر ارتفاعا) وبين لقطات قصيرة لزوجة الصياد وهي تداعب طفلها وتضحك معه، حيث يبدو هذا التقاطع بين ملامح الرجل المتجهمة الصارمة في العمل وبين ملامح المرأة وطفلها الضاحكة العابثة هو توليفة حياتية ونفسية لطبيعة الحياة في تلك البيئة النيلية وذلك المجتمع الذي يمتزج فيه العمل بالحياة التي تختصرها مداعبة امرأة بسيطة لطفلها الصغير مفتاح المستقبل.

وإذا كانت بداية الفيلم مع لقطات للماء ورجل يستخرج منه رزقه إلا أن نهايته تصل لذروتها عند لقطة المرأة وطفلها الذي ارضعته وقد شبع وارتوى وجلس بجانبها يساعدها في التجديف بشكل رمزي إلى أن ينتهي الفيلم على لقطة قريبة من الطفل (مفتاح المستقبل) بينما صوت التجديف الذي تمارسه المرأة مستمر وهي نهاية غاية في العذوبة وذات دلالة أجتماعية وأنسانية واضحة تخص أيضا نظرة النحاس للمرأة (لم ينتهي الفيلم على الرجل/الصياد والطفل ولكن على المرأة/الأم وطفلها).

يمكن كذلك ملاحظة أن جزء من تعبيرية هاشم النحاس عن مرور الزمن أو تجدد الحياة مرتبط ارتباط اساسي بحضور الأطفال فعلى سبيل المثال في (الناس والبحيرة) وفي تتابع لقطات تناول الطعام خلال الظهيرة عند الأستراحة من الصيد، نجد النحاس يقدم لنا لقطة قريبة لرجل يأكل، تليها لقطة بنفس الحجم لطفل يأكل مع الكبار، هنا تدرج عكسي في الزمن لا يخص فكرة أن الأنسان يكبر من الطفولة للرجولة، ولكن التدرج العكسي غالبا ما يعني استمرارية حياة الأنسان، فكلما كبر وبلغ مبلغا من العمر فإن الحياة لا تتوقف عنده بل تستمر بعده ليعود طفلا مرة أخرى ويتعلم ويكبر وهكذا.

في فيلم البئر وهو ثالث أفلام النحاس بعد النيل ارزاق والناس والبحيرة يتخذ هذا التسجيلي المفكر نفس الموقف الذي اتخذه من المرأة في النيل ارزاق حين يقدمها في اللقطات التمهيدية الأولى للبيئة (وهي هنا البيئة الصحروايةة) حيث تحضر المرأة في ثاني لقطات الفيلم مباشرة بعد اللقطة الأولى للرجل الذي يتوضأ.

يبدو تتابع اللقطات التأسيسية للفيلم كالتالي: لقطة قريبة لرجل يتوضأ ثم لقطة قريبة لامرأة تقوم بحلب ضرع جاموسة ثم لقطة قريبة ليد المرأة تجذب صنابير اللبن من الضرع كأن يد المرأة تخرج الحياة ماء الحياة (ثمة هرمونية فلسفية واضحة بين انسياب الماء على يد الرجل اثناء الوضوء في اللقطة الاولى وخروج اللبن السائل من الشرع الخصب في اللقطة الثالثة).

ثم يضع النحاس في اللقطة الرابعة مباشرة من الفيلم ايقونته التي تشكلت مع النيل ارزاق حيث نرى المرأة تمسك بطفل في يدها وفي اليد الأخرى تحمل وعاء اللبن الطازج عقب حلبه لتذكرنا تلك الأيقونة بذات اللقطة التي سبق وأن اشرنا لها في النيل ارزاق (زوجة الصياد التي ترضع ابنها ممسكة اياه بيدها وباليد الأخرى تقوم بالتجديف).

ديموقراطية اللقطة..

ان اللبن والطفل عنصران اساسيان في الكثير من أفلام النحاس، عنصران يقترنان بنظرته إلى الحياة والأنسان وهما عنصران لا يجتمعان إلا في كل ما هو انثوي بالمناسبة سواء كان بشرا أو حيوانا، ويؤكد النحاس على ذلك بلقطة لعجل صغير يقترب لكي يرضع من أمه بعد أن انتهت المرأة من حلبها وذلك استكمالا للأحتفاء بالمؤنث في فيلم يتحدث عن بيئة بدائية تجسد حجم المسؤلية العاطفية والبدنية على أكتاف الأناث وصدروهن وضروعهن.

ان ايقونية المرأة التي تتحرك بين قوسي الماء واللبن كما في البئر والنيل تصنع لوحة حية نابضة مفعمة بالدلالات الشعرية والأجتماعية والأنسانية على حد سواء، وبسلاسة شديدة وبدون افتعال أو ادعاء يقدمها النحاس في أفلامه على اعتبار أنها لقطة حية من البيئة ولكن تكرارها في الأفلام يعني انها زاوية للنظر إلى الحياة وليست مجرد صورة على كارت بوستال.

في البئر تبدو ديموقراطية اللقطات الموزعة بين العناصر الذكورية والانثوية، لقطات كثيرة يبدو التوقف امامها اقرب للتوقف أمام لوحة تشكلها مخيلة الطبيعة وتلتقطها عدسة الفنان، طفلة صغيرة تقف وحولها الأبقار بينما في الخلف الكثبان الرملية ذات النتف العشبية والسماء الواسعة فوقهم وكأننا أمام رحلة للكاميرا عبر الزمن لألتقاط صورة منذ آلاف السنين حين وطأ الأنسان الأرض وشكل الأسرة الأولى، تماما مثل لقطة زوجة الصياد التي تتكرر منذ آلاف السنين على صفحة النيل.

في تلك البيئة البدوية تتكفل المرأة بصناعة الصباح كما يصورها المخرج وهي تقوم بانضاج الخبر أمام الفرن، وكما سبق واشرنا فإن لقطات المرأة غالبا ما تقترن بوجود طفل، حيث نراها وهي تخرج الخبز بالرحاية من الفرن لتضعه أمام طفلها الذي يذاكر، وكأنها ذات المرأة التي تمسك الطفل بيد والمجداف بيد أخرى، بل أن وجود الرحاية في يد المرأة البدوية امام الفرن يذكرنا فعليا بالجداف في يد زوجة الصياد في النيل ارزاق.

ولو أننا قمنا بالمقارنة بين مهام الرجل التي يقوم بها خلال اليوم الأعتباري الذي يصوره الفيلم من الصباح إلى المساء في تلك البيئة سوف نجد أن مهام المرأة تفوق مهما الرجل، وأن تلك البيئة البدائية التي لم تصلها الكثير من تطورات المدنية الحديثة تمنح المرأة قيمة هائلة حتى لا نكاد نتصور أن مثل هذا المجتمع كان من الممكن أن يستمر لولا وجود المرأة ضمن سياق كل عناصر من عناصر الحياة، هذا الوجود رصده النحاس بالصورة التي اطلقنا عليها ديموقراطية اللقطات، فإذا شاهدنا لقطة لفتى يطعم الحمير نشاهد في اللقطة التالية مباشرة فتاة –هي غالبا أخته- تقوم بهش الحمير للأبتعاد عن الخيام كي لا تعبث بالقرب منها وهكذا، أي أمام كل لقطة لعنصر ذكوري ثمة لقطة لعنصر انثوي يقوم بفعل يوازي اهمية الفعل الذكوري.

ويجمع النحاس بين لقطات الفتى والفتاة في تصاعد زمني اعتباري عندما نرى في اللقطة التالية للقطاتهم المرأة الكبيرة وهي تحمل طفلها الصغير، وكأن هذه الفتاة وذلك الفتى هم أصل هذه الأسرة ومستقبلها في نفس الوقت على اعتبار أنه ما أجتمع رجل وامرأة إلا كانت الحياة ثالثهما.

ينصب الرجال الخيمة لكن المرأة هي التي تقوم بترتيبها من الداخل، يزرع الرجال الأرض لكن المراة هي التي تضع الحطب تحت أوعية الطعام، يحفر الرجال البئر لكن المرأة هي التي تصنع الأطفال من أجل أن يصيروا رجالا بسواعد قوية لحفر الأبار.

في الكثير من تجارب النحاس خاصة في بيئات الحواف –أي ما يبتعد عن متون المدن- سوف نستشعر من خلال تكرار لقطات الأمهات والأطفال أنهم أم واحدة طفل واحد.

حتى على مستوى الفنون الخاصة بكل بيئة فأننا نجد تأكيدا على تقاسم النساء والرجال الأنتاجات الابداعية، بل ربما تتفوق المرأة على الرجل في بعض البيئات، ففي مقابل أصوات الأيقاعات الخاصة بالصيد كما سمعنها في فيلم الناس والبحيرة والأغنية الأخيرة التي تتحدث عن نصيحة إلى ريس المركب أن يخشى غدر البحر، والتي تشبه في ايقاعها أغنية البدوي في بداية فيلم البئر، يخرج علينا النحاس مع تركيزه على حضور المرأة في المجتمع البدوي بأغنية للجدة العجوز في مشهد غزلها للصوف على مغزلها العتيق وعلى هذه الخلفية الغنائية ينتقل بنا السرد إلى لقطات أخرى للمرأة/الأم وهي تصنع من الصوف المغزول في اللقطة السابقة سجادة على نول يدوي يبدة وكأنه قطعة حية من التراث لم يحملها معه الزمن وهو يمضي في طريقه.

الأنثى..

وكما سبق وأشرنا إلى الحضور الأنثوي الشمولي في أفلام النحاس والذي يتجاوز المرأة إلى كل ما هو أنثوي، نجد أن النحاس أختار صوت دجاجة كمؤثر صوتي طبيعي يختلط بغناء الجدة العجوز على لقطة قريبة لأصابع المرأة وهي تغزل السجاد.

هنا لا يبدو صوت الدجاجة مجرد مؤثر صوتي بيئي بل هو صوت مستخدم كمؤثر درامي بخص صبغ مخيلة المتلقي بحالة بيئية أنثوية بحتة، وكان من الممكن أن يكتفي بصوت غناء الجدة التراثي الشفاف، لكنه مصحوبا بصوت الدجاجة تجاوز الأيهام التراثي والسياحي إلى أيهام اجتماعي وفلسفي يخص روح الخصوبة الأنثوية التي تحلق في المكان.

وبالطبع وكعادة النحاس في سرده المنمق، نسمع صوت الدجاجة قبل أن نراها، لأن ما يهمه في البداية هو التأثير الحادث من صوت الدجاجة وليس رؤيتها، بل تظهر الدجاجة في اللقطة التالية بينما نرى وجه المرأة التي تغزل السجادة في مقدمة الكادر وفي الخلف بشكل غائم

تظهر الدجاجة البيضاء صاحبة الصوت ليصبح لدينا صورة شعورية عن الأنثى في تجلياتها العديدة في هذه البيئة، والتي تحمل فيها الانثى سر من أسرار الحياة.

يرتبط الرجل لدى النحاس بكل ما هو مُجهِد-متعرق-بدني-صارم بينما المرأة في حضورها البصري تمتزج لقطاتها دوما بين العاطفة والعمل والفن، دائما ما يكسو حضورها شغف بما تفعله، وبهجة حسية متبطنة في أفعالها، على عكس جدية الرجال وصرامتهمن وقد سبق واشرنا إلى التقاطع المونتاجي بين جدية وصرامة وجه الرجل وهو يرفع الماء بالشادوف في النيل ارزاق وبين بهجة وحبور وجهة زوجة الصياد وهي تداعب طفلها في ترف مُقَنع على سطح المركب الصغيرة.

وفي فيلم شوا أبو احمد فأننا نجد اللقطات الأولى تنصف حضور المرأة وتحرص عليه، تماما كما النيل ارزاق والبئر، لا يتأخر حضور المرأة في المكان والزمن، إذا كان النحاس يتخذ من اليوم بمفهومة التصاعدي (صباح، ظهيرة، عصر، مغرب) إطار زمني خارجي فالمرأة دوما هي صانعة الصباح في أفلامه، خاصة تلك التي تتحدث عن بيئات الحافة البعيدة عن الحضر التقليدي.

في شوا أبو أحمد يقدم لنا النحاس البيئة من خلال ظهور لفتاة شابة في لقطة متوسطة واسعة تظهر البيئة من خلفها، ويستمر النحاس في مبدأ ديموقراطية اللقطات فبينما يصور لقطات فلاحة الرجال يقطع على لقطة قريبة للمرأة في البيت وهي تقطع الخضار بالسكين، ليصبح ثمة تأكيد على حالة اسلوبية وهو اعطاء كل عنصر إنساني رجلا كان او امرأة اداة للعمل في إطار البيئة والمسؤلية العاطفية والمادية تجاهها، ففي مقابل الشادوف وشبكة الصيد نجد المجداف، وفي مقابل اداة الفأس نجد الرحاية وسكين الطبخ.

حاملة الطفل..

وبما أن النحاس قد اسس لايقونته النسائية الخاصة (المرأة حاملة الطفل بيد وتعمل باليد الأخرى) فأنه من الطبيعي أن تتجلى تلك الأيقونة في كل تجاربه سواء بقصدية أو كجزء من اللاوعي الخاص بالفنان، وتتجلى الأيقونة في تلك اللقطة من شوا أبو أحمد لنرى الفلاحة تحمل طفلها بيد بينما تشعل النار في الفرن باليد الأخرى.

وفي مرتبة الجهد الأكثر تعقيدا وابداعا يحضرنا دوما في أفلام النحاس لقطات الرجل وهو يستعمل كلتا يديه في أداء عمله أو بذل جهده وطاقته، بينما لقطات المرأة دائما ما تنشغل يديها في عملين أو مهمتين او مسؤلتين مختلفتين (ارضاع وتجديف- حمل واشعال الفرن- خبيز ورعاية) وغالبا ما تكون مسؤليات المرأة عملية- بدنية- عاطفية في سياق واحد

مجتمع، على عكس مسؤليات الرجل التي غالبا ما تتمحور حول فعل واحد يتم تأديته بصلابة وجهد في معظم الأحوال.

في وثائقيات النحاس يعمل الرجل بينما تعمل المرأة،

يأكل الرجل بينما تعمل المرأة،

يلعب الأطفال بينما تعمل المرأة.

وفي فيلم شوا أبو احمد كما في البئر، ينتقل السرد بين عناصر أنثوية متتالية، كالأنتقال من لقطة قريبة ليد المرأة التي تطبخ الطعام إلى لقطة واسعة للساقية/ الأنثى التي تخرج الماء من الارض (دون الحاجة لشرح حجم الدلالات والكثافة الشعرية التي يبثها هذا التتابع سواء على مستوى البيئة أو التوجه الأجتماعي والفلسفي للفيلم والمشروع التحليلي للبيئة والشخصية المصرية ككل).

وفي كل لقطات شوا أبو أحمد والمتوزعة داخل بناء الفيلم دائما ما يتقاطع عمل المرأة مع بقية الأنشطة الحياتية التي يمارسها أهل البيئة، هي التي تعمل في كل وقت بينما الرجل يتوزع نشاطه بين عدة سياقات من العمل والراحة والترفية.

لا نسوية..

ولكن لا يعني هذا تورط النحاس في نسوية مفتعلة أو غير متماشية مع طبيعة البيئة التي يصورها، حيث يقدم لنا في نهاية شوا أبو احمد لقطات لجلوس الأسرة الريفية أمام التلفاز الذي يعمل بشكل بدائي على بطارية سيارة، في هذه اللقطة الطويلة التي تمر فيها الكاميرا على وجوه أفراد الأسرة وتتقاطع مع إعلانات التليفزيون المتطورة بالمقارنة لبيئتهم وتنقل عالما أخر غير عالمهم، في هذا المشهد تتقاطع لقطات من وجوه نساء الأسرة الائي يبتسمن خجلا وتشوفا مع لقطات من التلفاز يعرض وجوه فتيات الأعلانات وعروض مستحضرات التجميل النسائية(الشامبو والكريمات).

هنا نوع أخر من النساء ووجه أخر للمرأة لا تعرفه نساء ولا رجال هذه البيئة، ونوع أخر من العمل المرتبط بالفوقية والمتعة الاستهلاكية وليس بالجهد والعرق والمسؤلية العاطفية تجاه الاخرين، عالمين متناقضين يبرزهما المخرج في ذلك التقابل البصري بين وجوه وتفاصيل فتيات الأعلانات وبين وجوه وتفاصيل نساء الأسرة الريفية، كأن المقارنة تتشكل بين العالمين او البيئتين من خلال الأنتقال بين وجوه النساء –وليس وجوه الرجال أو نظراتهم للفتيات- هنا في القرية وهناك في عالم التليفزيون.

في فيلم في رحاب الحسين تذكرنا لقطات اصابع الفتيات الائي يصنعن السجاد على النول بأصابع الفتيات في الناس والبحيرة، عندما أقترب المخرج من أصابعهن وهم يقمن بأصلاح الشباك، وإعادة رتق ما تمزق منها أثناء عملية الصيد، بينما تكتمل الصورة العامة التي يريد النحاس رسمها في رحاب الحسين عن طبيعة البيئة الأبداعية عندما تتقاطع لقطات الأيدي الخاصة بفناني الحفر على النحاس، مع اصابع الفتيات الائي يبدو وكأنهن يعزفن على أوتار النول لصناعة السجاد ذي الأشكال التراثية الشهيرة في خان الخليلي.

الحجاب والمايوه..

وفي فيلم ناس ٢٦ يوليو يبدأ الفيلم بلقطة لمستشفى الجلاء للولادة وصوت صرخات طفل يأتي إلى الحياة حيث فعل الولادة الأنثوي الأمومي وهو قمة الأحتفاء بالأنثى في كل زمان ومكان، ومصدر قوتها وتفوقها الذي مَنح لها من قبل قوى الكون.

وكما اشرنا من قبل فإن النحاس يرسم صورة للقاهرة بعد سنوات من يوليو (الزمان والحدث) من خلال التركيز على مختلف انماط البشر الذين يتحركون في الشارع، ولكن الملاحظ ان ثمة تركيز باللقطات على النساء في مختلف اشكالهن، فثمة لقطات لنساء مكشوفات الشعر وأخريات محجبات، وعندما ينتقل إلى مكان أخر بالشارع الطويل مثل فندق الماريوت نرى لقطات لنساء اجنبيات يجلسن بالمايوه حول حمام السباحة، وكأن جزء من التعبير عن تنوع شخصية المكان وطبيعة البيئات التي يتضمنها الشارع ومدى اختلافها على المستوى الأجتماعي ومدى حريتها في الحركة او حجم المسؤليات الملقاة على عاتقها فأنه يختار من النساء ما يعبر عن هذا بشكل واضح وصريح ومكثف حيث من المعروف على مستوى علم الأجتماع أن وضع المرأة وطبيعة المسؤليات المحددة لها وطبيعة الأطر الملزمة لها اجتماعيا وانسانيا في اي مجتمع تعكس بشكل واضح مدى تطور هذا المجتمع وتحضر ودرجة رقيه.

ولا يمكن أن نختم حديثنا عن حضور المرأة في سينما هاشم النحاس دون أن نكرر الأشارة إلى الأيقونة الأنثوية التي ابتكرها في النيل ارزاق وصارت دمغته الأصلية حيث يقدم لنا في بيئة المدينة كما في البيئة النيلية والواحات والصحراء لقطة للمرأة العاملة التي تحمل طفلها بيد بينما باليد الأخرى تقوم بتقليب واختيار ملابس العيد، تماما مثل كل نساء النحاس صاحبات المسؤليات العاطفية والمهام المتعددة التي يتم انجازها في وقت واحد بيد تحمل الطفل ويد تؤدي دورها في بناء العالم.

خلاصة:

ان فرضتينا عن رؤية المخرج هاشم النحاس عن الانسان في صورته العامة وعلاقته بالحياة والوجود ما هي إلا واحدة من فرضيات كثير يمكن أن تطرحها اعمال هذا الرائد الهام في مجال السينما التسجيلية المصرية والعربية على حد سواء.

كما أن المحاور –القليلة- التي حاولنا من خلالها الوقوف على بعض من الميزات الأسلوبية في تعاطيه مع الفيلم التسجيلي لا تمثل سوى جانب ضئيل من الجوانب البراقة الكثيرة التي لا تزال مخفية في تجارب النحاس، الخلاصة أن أفلام النحاس تقدم مادة فيلمية ضخمة كما وكيفا يمكن أن تشكل نواة جيدة لأي دراس يرغب في تعلم جماليات الفيلم التسجيلي ويريد أن (يقوي قلبه الوثائقي) لخوض مغامرات شكلية وموضوعية كما خاضها هذا المخرج (الشاب) ذات يوم، والتي ظل احتفاء اعماله بالأنسان هو سر طزاجة رؤيته وبقاء تجاربه ينبوع متجدد للبحث والتحليل.

مجلة عالم الكتاب
العدد ٢٩/ فبراير ٢٠١٩

أغنية توحة الحزينة.. العزف على قيثارة الألم

منار خالد

علاقة الذات بالآخر دائما علاقة شائكة بها العديد من التفسيرات والتأويلات التي تجعلها محط اهتمام الكثير من العلماء والباحثين.

وهناك عبارة لـ (جلال الدين الرومي) يقول فيها: «عيوننا ما تراك, لكن عذراً لنا:العيون تري مظهراً لا حقيقة"، أي أن ما تراه عن الآخر، هو الجانب الذي يريد الآخر أن يظهره لك فقط، سواء كان (حقيقة) أو (زيف) وأن دائما هناك جانب آخر خفي لا يمكن لأي شخص قط الاطلاع عليه.

وعلى ذلك النهج لو انتقلنا بشكل خاص إلى الفنون سنجد أيضا أن العلاقة بين المبدع والمتلقي علاقة شائكة وموضع بحث أيضا لكثيرين، وأن متلقي هو «الآخر» في تلك المعادلة الذي لا يري من العمل الفني إلا ما أراد صناعه تقديمه له, بل يرى سوي سويعات قصيرة من جهد مبذول.

من قبل هؤلاء المبدعين/ المؤدين في أيام طويلة وأن العمل المقدم ما هو إلا النتاج الظاهر مع الاحتفاظ بجانب آخر لم يظهر في العلن.

ويعتبر المساس بذلك الجانب المستتر لهؤلاء الفنانين -أوكما أود أن أسميه عالم ما وراء الفن» - بمثابة اختراق حاجز شديد السّمك إذا انفتح عليه المتلقي لشاهد عالماً أخر هلاميا مليئا بالأحداث والخفايا والأسرار.

وهذا ما أرادت المخرجة الراحلة «عطيات والأبنودي» (١٩٣٩-٢٠١٨) أن تنقل متلقيها له، فقدم واحداً من أهم أفلام السينما التسجيلية "أغنية توحة الحزينة» عام ١٩٧١ كمشروع تخرج لطلاب المعهد العالي للسينما.

يقدم الفيلم في إطار ١١ دقيقة تسجيلية لمشاهد مجموعة من فناني السرك المتنقل في فترة السبعينيات يؤدون فقراتهم على الناس في الشوارع والحواري.

ويعتبر موضوع الفيلم هو أولي نبتات الاختلاف التي ميزت عطيات الأبنودي طوال تاريخها الفني الحافل. ويعود الاختلاف في هذا العمل اختيارها لتلك المهنة على وجه الخصوص، والتي مع ممارسة فعل الفرجة عليها عن طريق الشاشة. يتضح كونها لا تقتصر على أنها مهنة شاقة فقط, بل مهنة تحتاج لحرفية عالية وإتقان شديد وتمارين مُرهقة من قبل مُؤديها.

وهذا ما أرادت بلورته داخل فيلمها، فالفيلم لم يقتصر على تصوير مشاهد تقديم السيرك لفقراته, بل تناول عدة محطات يمر بها المؤدين من مراحل تدريب مختلفة وصولا لمرحلة التقديم النهائية.

يرتكز الفيلم على فكرة محورية وهي «الفرجة" ومدي تأثير ممارسة الفن على كل من المنتج/المبدع والمتلقي.

فابتداء من اللقطة التأسيسية والفيلم يدعم فكرته بإمتياز عن طريق مشاهد الفرجة التي تحتوي على حشد هائل من الأطفال مُتفرجين على أقرانهم الأطفال أثناء تأرجحهم في الملاهي الشعبية.

ناقلة تلك الملاهى الحالة الدوران المستمر الذي يقوم به هؤلاء الأطفال أثناء التأرجح والتي يؤكد عليها «الأبنودي» في أبياته (الدنيا كورة.. والكورة فيها ناس.... " حيث يُلقي على مسامع المتلقي في بداية الفيلم مجموعة أبيات شعرية للشاعر الراحل "عبد الرحمن الأبنودي» (١٩٣٨-٢٠١٥) قائلا:

"الدنيا كورة. والكورة فيها ناس بتتفرج علي ناس
حزين يا قلبي.،، حزين يا قلبي ولا سعيد, البيت
قريب ولا بعيد, ولا الهنا يا زمان له ناس, والهم
ناس, وناس بتتفرج علي ناس
والدنيا كورة".

مؤكدة تلك الأبيات على تتبع حال المتفرج –سواء الموجود داخل الفيلم أو المشاهد للفيلم من الخارج عبر الشاشة وتتبع نتائج ممارسة فعل الفرجة عليه.

وقيلت تلك الأبيات في شريط الصوت الملازم الحركة الصورة في واحد من مشاهد الفيلم كتعليق من خارج الكادر, ليساهم كلا من الصورة والصوت في تكوين حالة من حالات التوثيق لمهنة غير تقليدية في ممارستها بما تحمله في جعبتها من مشقة, تطلب في رصدها أيضا شكلاً غير تقليدياً وفقا لسماتها ودواخلها.

تلعب الكاميرا طوال الوقت بالمتلقي على ثنائية (الظاهر والباطن). فالمؤدين داخل الفيلم يؤدون عروضهم مصاحبة لابتسامة عريضة على وجوههم وكانها تعكس حالة الفرح الداخلية لهم .تم رصد الكاميرا لأثر ذلك الفن على الجمهور المشاهد في الشوارع الكبار منهم والأطفال المطلين من شرفات منازلهم، أو متزاحمين في دوائر للرؤية والإستمتاع ليظهروا في

حالة سعادة غامرة نتيجة مشاهدتهم للسيرك لتكون حالة الفرح والسعادة متبادلة بين هؤلاء المُؤدين و المتلقين.

ثم تتوالى خفايا العام السري واختراق الحجز المستتر في رصد الكاميرا مراحل إعداد العروض. حيث أن فكرة «الفرجة» تأرجحت بين عدة مستويات المستوى الأول هو تقديم السيرك العروض في الشارع ومشاهدة جمهور الشارع له, ثم المستوى الثاني برصد مشاهد البروفات والتمارين وأيضا مشاهد "خلف الكواليس« الناقلة لحالة الأراجوز المستترة ووضع جلو مؤدين ذلك الفن, ومحركي "خيال الظل"... التي لم يشاهدها جمهور الشارع بل يشاهدها جمهور الفيلم - ومن هنا يبدأ «الباطن» في تحوله لظاهر, فحسب لم يكتف الفيلم بذلك واستمر في الاختراق أكثر فأكثر حتى رصد أوقات الراحة لهم وأوقات تناولهم للوجبات الغذائية.

ثم يتضح من تلك النقطة مستوي مختلف ومغاير تماما للمستوين الأولين. وهذا يعود لشكل جيد، لحركة الممارسة أثناء تأدية العمل سواء أمام الجمهور أو خلف الكواليس أو حتى في أوقات التدريب التي تحتاج طرق معينة لموضع الجسد والالتزام بتحريكه في أداءات محفوظة ومدروسة بشكل جيد. بينما ساعات الراحة هي الحركات الإعتيادية اليومية التي لا تحتمل التكلّف أو التصنّع على الإطلاق, والكاشفة عن كم الجهد المبذول برصد حالة عبوث بعض الوجوه والتي تظهر مبتسمة أثناء تأدية عملها.

وعلى ذكر مشاهد التدريب نري الكاميرا مهتمة مشاهد تدريب الأطفال وخاصة "الإناث" منهم على حركات بهلوانية كالاكروبات والرقص.

ليتشكل هنا بلورة مقصودة لدور جسد «الأنثي / الطفلة» في تلك العروض بداية من تدريبها على تحريك عضلات جسدها في مواضع انشدادية مختلفة ومغايرة لحركتها اليومية, وتدريبها أيضا على حركات الرقص ولى التي تتطلب اليونة عالية لسهولة تحريك خصرها.

مما تساهم تلك المشاهد في البحث لما هو وراء استخدام جسد المرأة وطرح تساؤل استخدام أم استغلال؟؟

لتجيب الأبنودي بكل طلاقة عن طريق لقطات كاميرتها اثناء مشاهد التصوير الاناث والتي تراوحت بين اللقطات المتوسطةى والقريبة، واللقطات العامة، استخدمت اللقطات الأولى لتقريب الحالة كاملة لمشاهد الفيلم اثناء تدريبها، ، بينما الثانية وظفت كي تنقل اثر تلك الفرجة على مشاهدي العروض داخل الفيلم.

لتكون إجابة التساؤل مؤكدة كونها لذلك الجسد الطيع من أجل كسب قوت اليوم, لذا وضعت الأبنودي اسم «توحة» عنوانا لفيلمها إشارة واضحة للأنثي المستغلة وتصنيفها «بالحزينة" إشارة أقوي لذلك الاستغلال، ليكمل الأبنودي قصيدته في الخاتمة مساهمة أبياته في تأصيل وكمال الأفكار الفيلم, قائلا: «الدنيا كورة نطاطة.... ضحكت وأنا مش عايز أضحك, وضحكوا ناس وزهقوا فاسو والدنيا حلوة لولا الناس والدنيا وحشة لولا الناس

والدنيا كورة وفيها ناس فضلت بتتفرج على ناس, وأنا مادة إيدي, يتفرجوا وأنا بتفرج، وكأني مرسومة في صورة, و الدنيا كورة... وأنا ماشية, ماشية بفكر ما أنا خلاص على وش جواز ولا انتم برد و كنتم ناس قاعدة تفرج على الناس اللي بتتفرج على الناس".

ليؤكد على كل ما يحمله الفيلم، بداية من ثنائية (الظاهر/ الباطن) عن طريق ذكره لله كه وعدم وجود الرغبة الداخلية في إصدار عمار وبلورته الحال الأنثي المستخدمة, وعندما نتأمل جملة "الدنيا كورة" سنجد ربطا بينه وبين اسم الفيلم, يكون ذلك الربط إشارة جديدة تحمل بين طياتها أن «توحة» في إمكانها أن تكون تلك "الدنيا" الحزينة، أو تكون إشارة أخرى لبلدنا "مصر" وهذا يعود لجملتي «أنا مادة إيدي... كاني مرسومة في صورة", فتلك البلد التي تبدو في ظاهرها صورة جميلة ذات حضارة عريقة تحمل في باطنها شعبا يعاني ويأن بل ويمد يده في كثير من الأحيان. خاتما بالفكرة المحورية "الفرجة" متجها بكلماته الأخيرة نحونا نحن المتفرجين وكانه يلوم كل متفرج لأن فعله يقتصر على فعل المشاهدة دون الحراك الإنقاذ الصغيرة المستغيثة "توحة".

المراجع

١. دليل السينما التسجيلية في مصر، المركز القومي للسينما عام ١٩٨٤،

٢. "محمد بيومي الرائد الأول للسينما في مصر"، محمد كامل القليوبي، الهيئة العامة للكتاب، عام ١٩٩٤.

٣. تاريخ السينما في مصر (جزأن)، أحمد الحضري، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٧.

٤. معجم الفن السينمائي، أحمد كامل مرسي، ومجدي وهبة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٣.

٥. السينما التسجيلية الوثائقية في مصر والعالم العربي، منى الحديدي، دار الفكر العربي، ١٩٨٣.

٦. "حسن مراد"، فريال كامل، مطبوعات مهرجان الاسماعيلية السينمائي الدولي، صندوق التنمية الثقافية، ١٩٩٣.

٧. كتاب "جريدة مصر السينمائية"، إبراهيم الموجي، أصدره المجلس الأعلى للثقافة بمناسبة، الاحتفال بمئوية السينما المصرية، ١٩٩٥.

٨. سعد نديم رائد السينما التسجيلية، كمال رمزي، وزارة الثقافة، المركز القومي للسينما، ١٩٨٨.

٩. صلاح التهامي "عصر التفاؤل"، كمال رمزي، صندوق التنمية الثقافية، ١٩٩٧.

١٠. "عشرون فيلمًا تسجيليًا عن الحياة والفن في مصر"، تقديم احمد كامل مرسي، الدار المصرية اللبنانية، ط١، ١٩٩٢.

١١. "عبد القادر التلمساني"، عدلي الدهيبي مطبوعات مهرجان الإسماعيلية الدولي، ١٩٩٥.

١٢. حياتي في السينما التسجيليّة، أحمد راشد، سلسلة آفاق السينما، عدد ٥٠، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٧.

١٣. هاشم النحاس وأفلامه عن الإنسان، مطبوعات مهرجان الإسماعيلية الدولي، الدورة ١٩، ٢٠١٧.

١٤. هاشم النحاس عمق الرؤيا وسحر الرؤية، إعداد محمد عبد الفتاح، كتاب السينما، العدد ٦ ، ٢٠١٦.

١٥. سمير عوف، المسافر إلى الذات، احمد رشوان، مطبوعات المهرجان القومي الثامن للسينما المصرية، ٢٠٠٢.

١٦. سمير عوف، حينما تصبح الأفلام عشقًا، سعيد شيمي، مطبوعات مهرجان الإسماعيلية الدولي للأفلام التسجيلية والقصيرة، ٢٠١٦.

١٧. فؤاد التهامي... وزهرة المستحيل، مي التلمساني، صندوق التنمية الثقافية، ١٩٩٥.

١٨. عطيات الأبنودي، وصف مصر بين الواقع والحلم، احمد يوسف، صندوق التنمية الثقافية، (بدون تاريخ)

١٩. عليّ الغزولي، شاعر السينما التسجيلية، فتحي فرج، صندوق التنمية الثقافية، ١٩٩٩.

٢٠. "شادي عبد السلام، كرسي توت عنخ أمون"، هاشم النحاس، مجلة القاهرة، العدد ١٤٥ ، ديسمبر ١٩٩٤.

٢١. كتاب محمد طلعت حرب، رائد صناعة السينما المصرية، إلهامي حسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

٢٢. اتجاهات السينما التسجيلية في مصر حتي ١٩٧٥، مجلة الأقلام العراقية، العدد ٤، السنة ١٤، يناير ١٩٧٩.

المؤلف في سطور

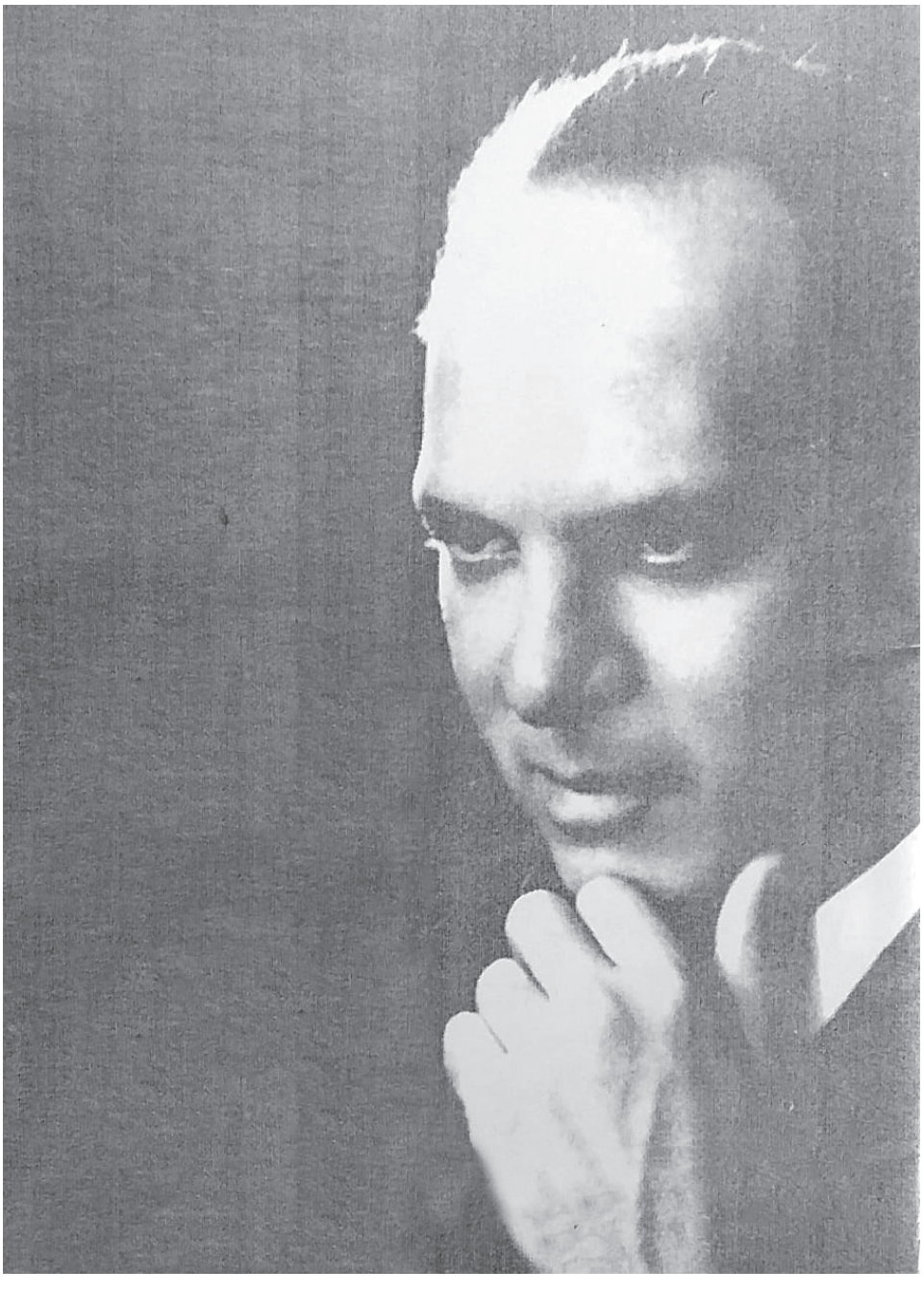
هاشم النحَّاس

- مخرج وناقد وأستاذ للسينما
- أثرى المكتبة السينمائية بـ (١٦) كتاب تأليفًا، و(٣) كتب ترجمة، و(٦) كتب مراجعة للترجمة. وأشرف على إصدار أكثر من ٣٠ كتابًا في السينما معظمها يُمثل "سلسلة الكتاب السينمائي" ضمن إصدارات الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- من كتبه "يوميات فيلم/ القاهرة ٣٠" ط ١ عام ١٩٦٧، وط٢ عام ٢٠٠٦. و"نجيب محفوظ على الشاشة" ط١ عام ١٩٧٥، وط٢ عام ١٩٩٠. و"دراسات سينمائية" بغداد عام ١٩٧٧. و"صلاح أبو سيف... محاورات" ١٩٩٦. و"السينما الشابة" عام ٢٠٠٨. و"عاطف الطيب: رائد السينما الواقعية المصرية المباشرة" (٢٠١٦/ المجلس الأعلى للثقافة). و"كتابات تأسيسية في الثقافة السينمائية" (٢٠١٧)، وكتاب "التكوين في الصورة السينمائية" ترجمة ١٩٨٣.
- أسهم بفعالية في نشاطات المجتمع المدني، مشاركاً في تأسيس معظم الجمعيات السينمائية الثقافية، ومنها الجمعية الأم "جمعية الفيلم" ١٩٥٩، و"جمعية نقاد السينما المصريين" والتي رأس مجلس إدارتها من ١٩٨٠ إلى ١٩٩٠.

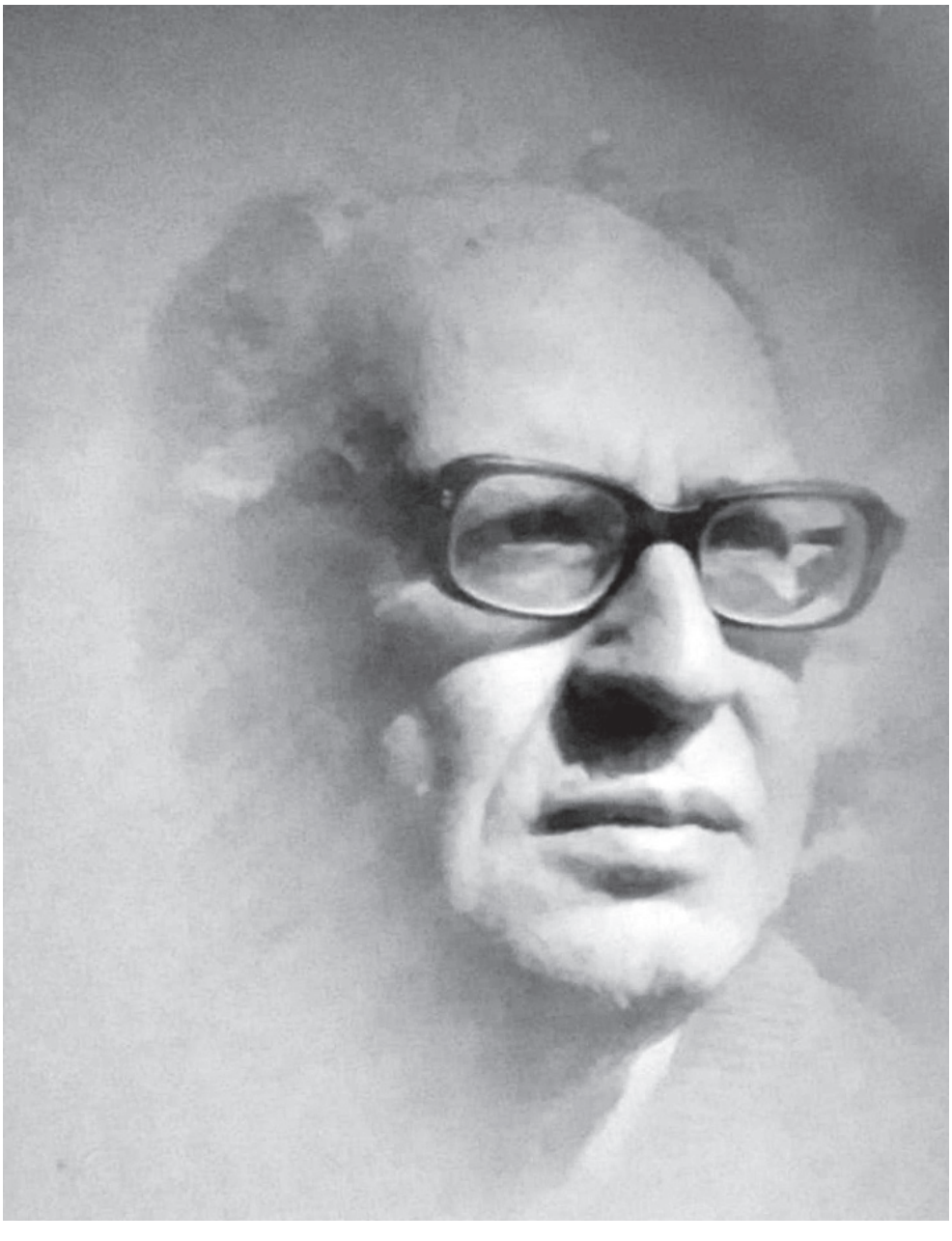
- أخرج أكثر من ٤٠ فيلم تسجيلي، ومنها ما نال تقدير النقاد وحصد الجوائز الدولية والمحلية، ومثّلت – ومازالت تُمثل- مصر في الخارج في أسابيع الأفلام، منها "النيل أرزاق"، "الناس والبحيرة"، و"توشكى"، و"شوَّا أبو أحمد"، و"البئر"، و"سيوة"، و"نجيب محفوظ ضمير عصره"....
- عضو لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة (١٩٨٢ إلى ٢٠١٢).
- عضو شُعبة الفنون بالمجالس القومية المتخصصة منذ عام ١٩٨٦.
- عضو اللجنة الاستشارية للفنون بمكتبة الإسكندرية (٢٠٠٣ إلى ٢٠٠٥).
- شارك في عضوية العديد من لجان التحكيم الدولية والمحلية للأفلام، ولجنة تحكيم جائزة الدولة التشجيعية (١٩٩٧/ ٢٠٠٥/ ٢٠٠٦)، ولجنة تحكيم جائزة الدولة التقديرية في الفنون ٢٠١٢.
- مؤسس مهرجان الإسماعيلية الدولي للأفلام التسجيلية والقصيرة عام ١٩٩٠، وتولى رئاسة الدورات الثلاث الأولى.
- واصل كتابة عامود أسبوعي عن السينما بعنوان "داخل الكادر"، في جريدة القاهرة، لمدة ٧ سنوات متواصلة (٢٠٠٧ إلى ٢٠١٤).
- عمل أستاذًا متميزًا للسينما بالجامعة الأمريكية (القاهرة)، كما قام بتدريس السينما في جامعات: بغداد/ ٦ أكتوبر/ مصر للعلوم والتكنولوجيا.
- رئيس المركز القومي للسينما الأسبق.

محمد بيومي

سعد نديم



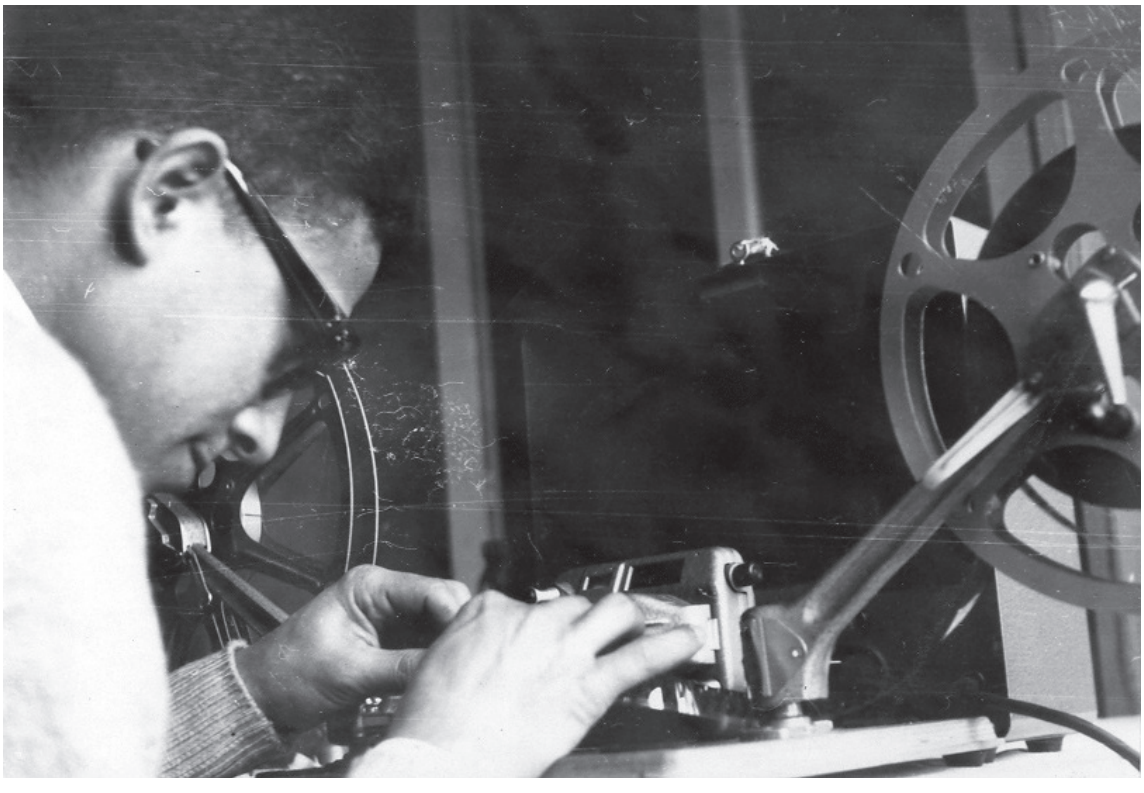
عبد القادر التلمساني



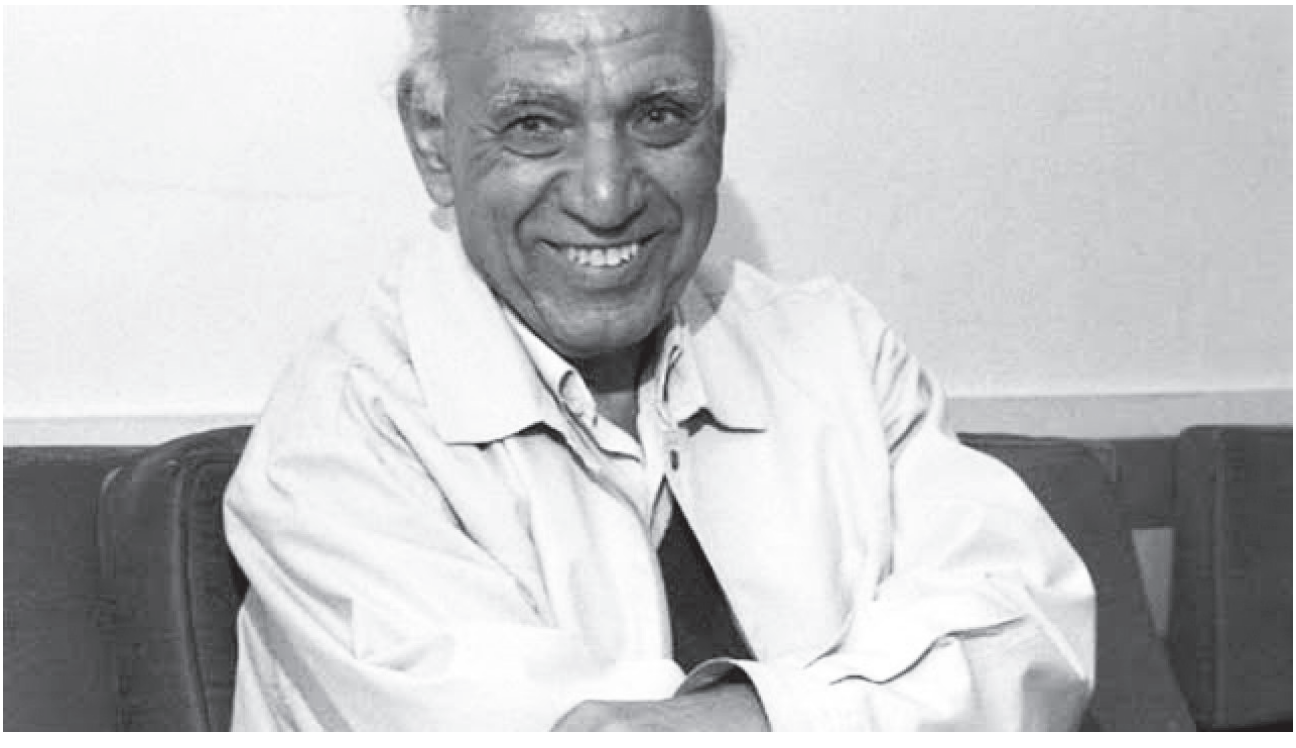
صلاح التهامى

جون جريرسون

حسن مراد

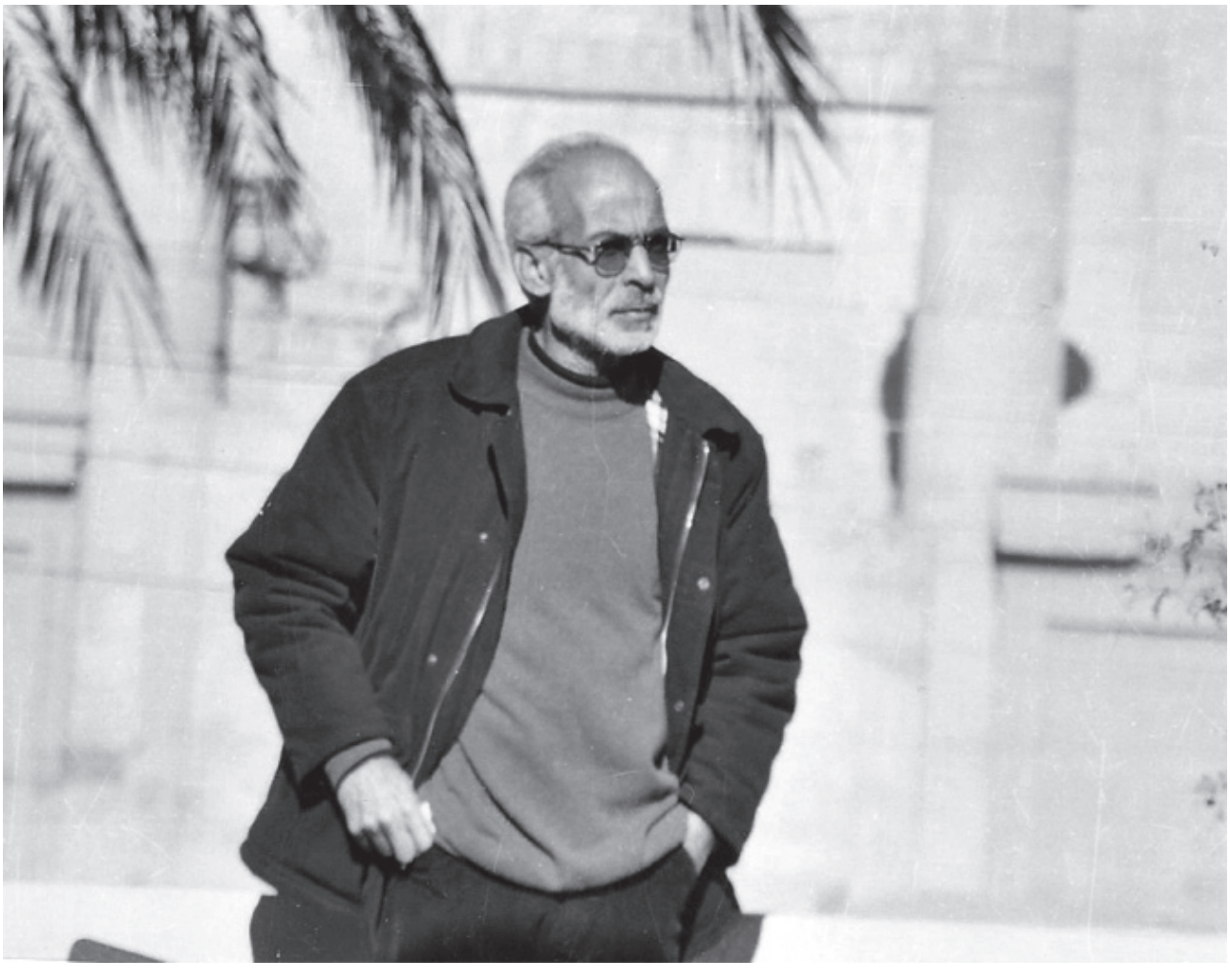


أحمد راشد



صلاح أبو سيف

هاشم النحاس



سمير عوف

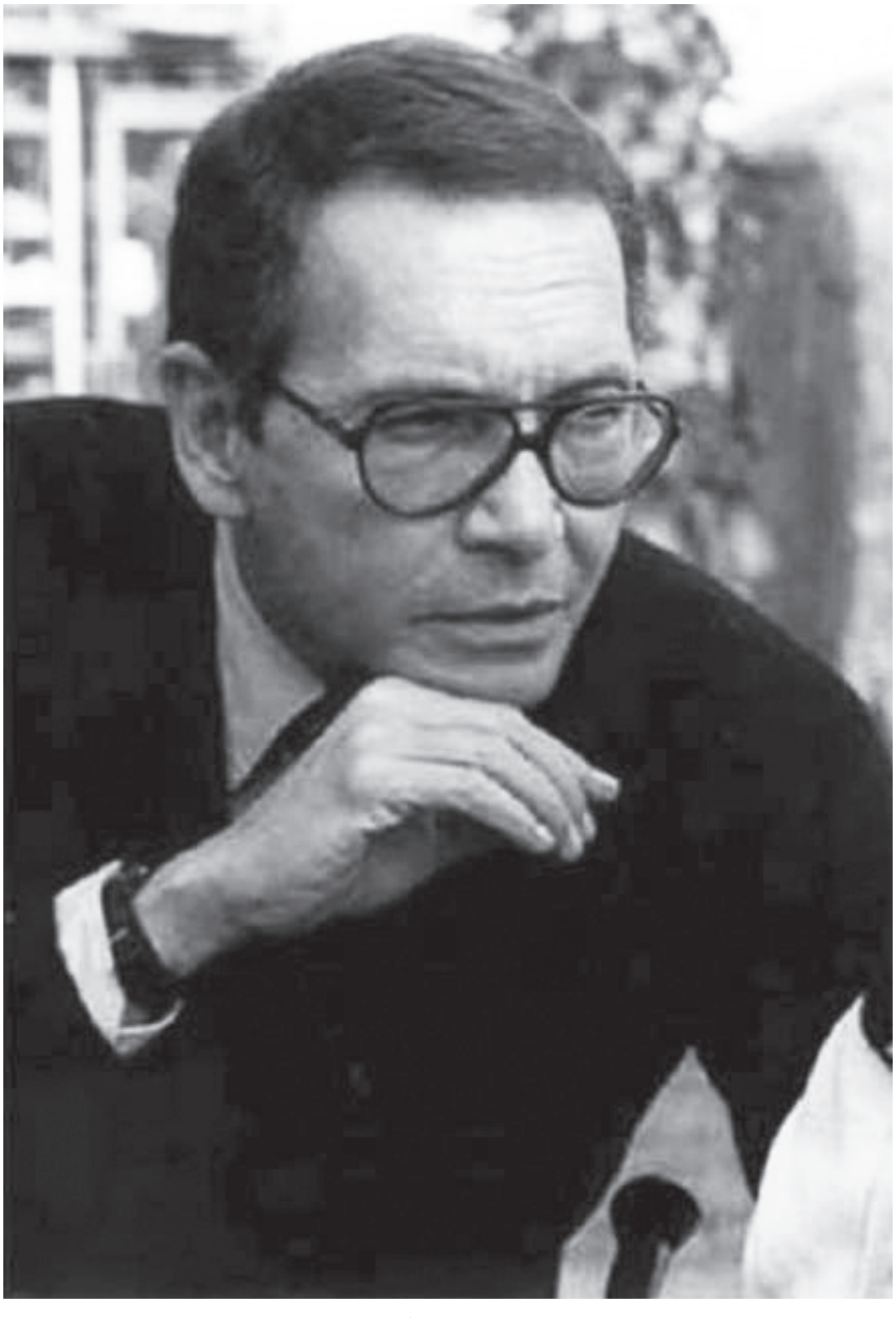
محمد كريم

فيلم الناس والبحيرة

فيلم النيل الأزرق

فيلم كرسي توت عنخ امون

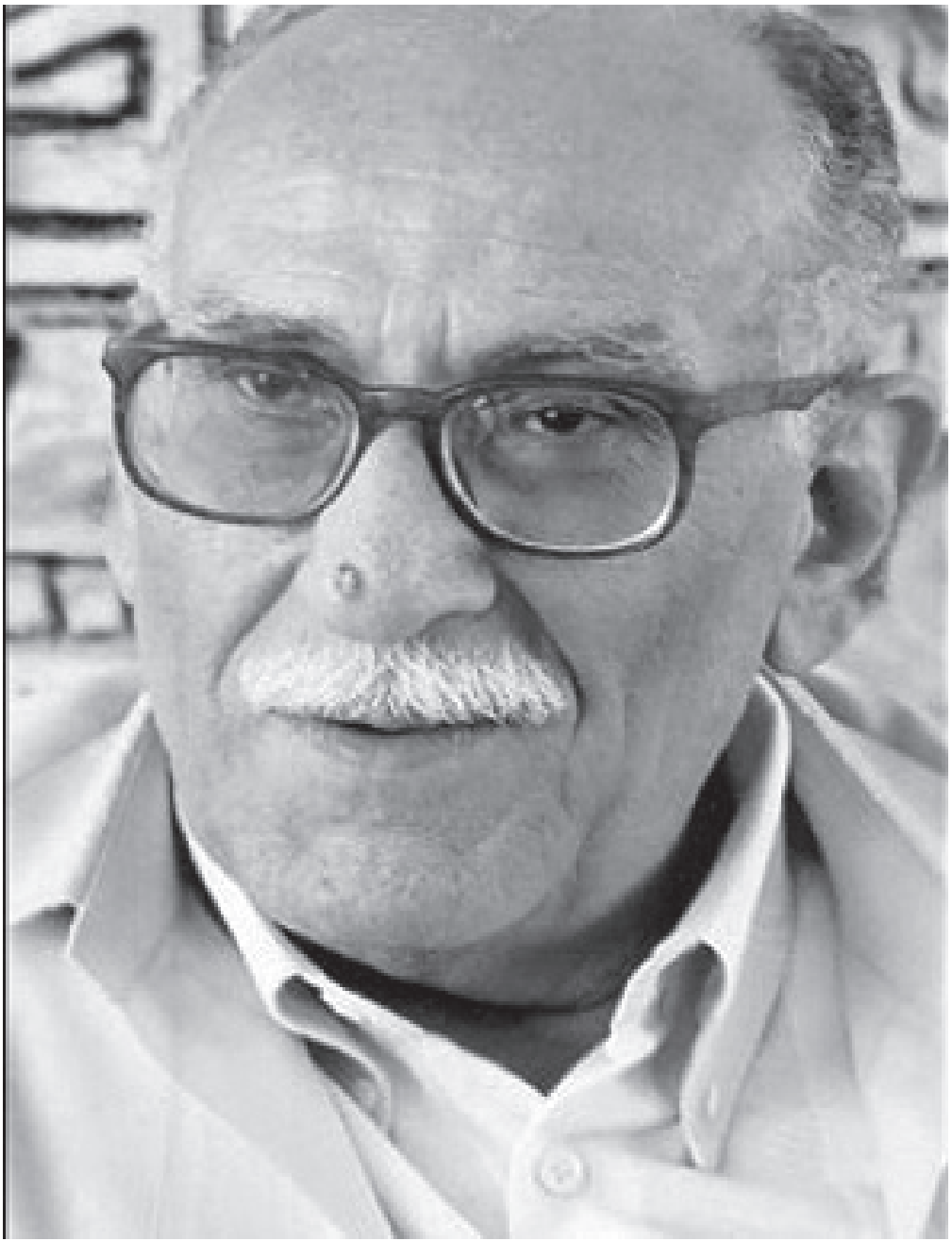
طلعت حرب



شادي عبد السلام

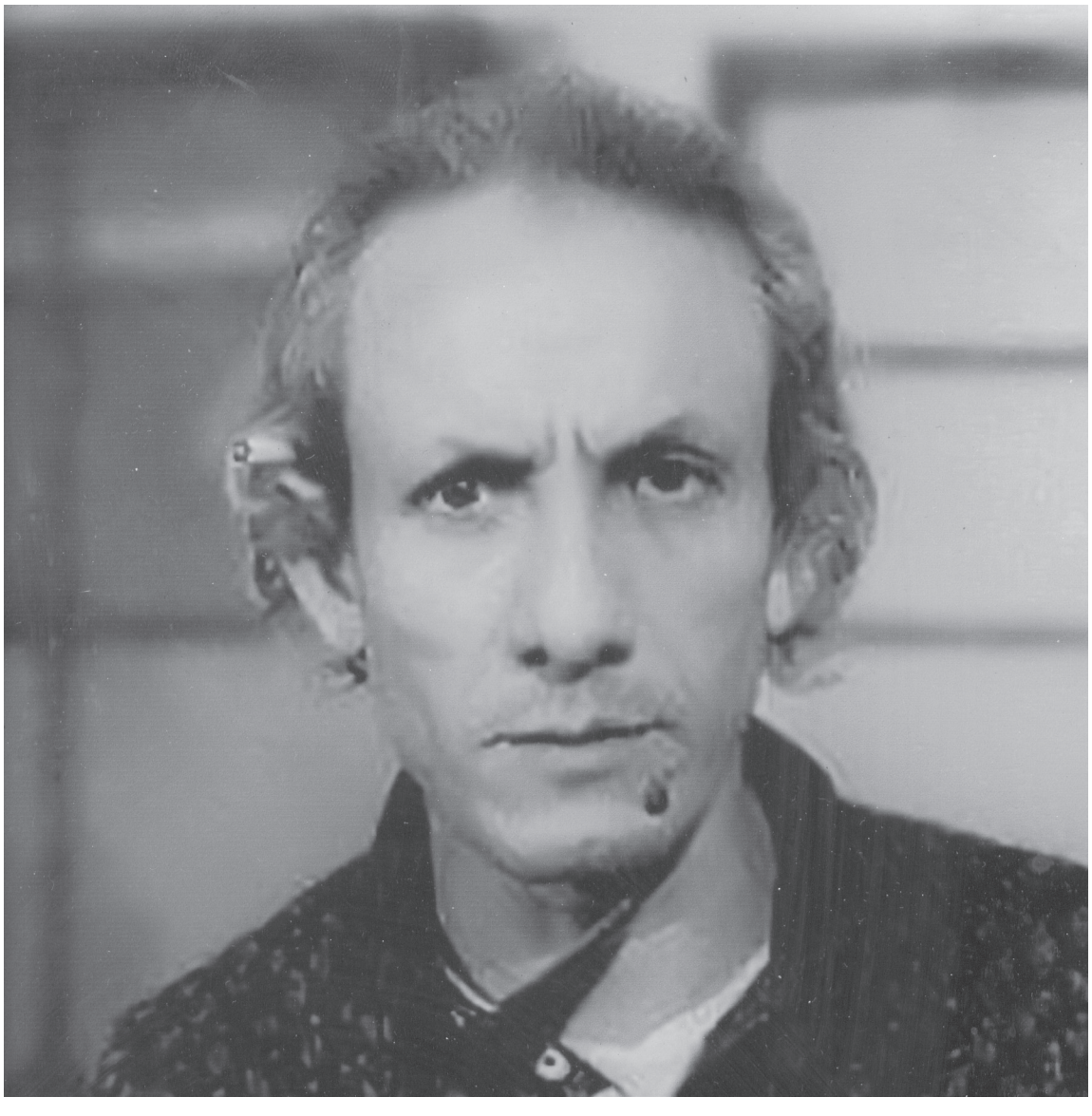
علي الغزولي

عطيات الأبنودي



فؤاد التهامي

عطيات الأبنودي



سامي السلامونى