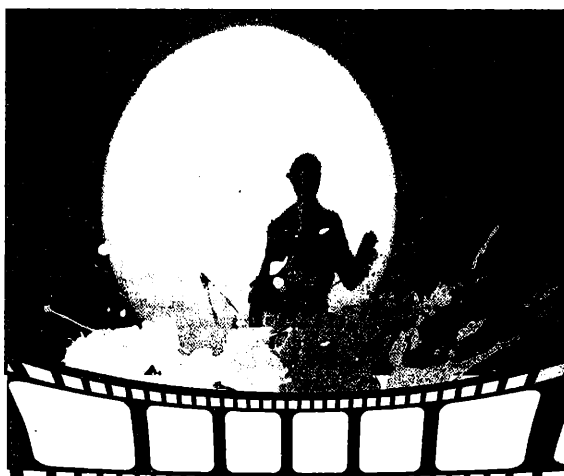
محمود عبد الشكور

كيف تُشاهد فِيلمًا سينمائيًّا

دار نهضة مصر

t.me/qurssan

كيف تشاهد فيلمًا سينمائيًا؟



محمود عبد الشكور

t.me/qurssan

الفهرس

ما وراء الصور والحكايات 6

قصة السينما 11

قواعد ذهبية للتعامل مع فيلم السينما 32

الدراما والسيناريو 38

المخرج وتوظيف العناصر الفنية 87

قراءات بصرية 115

كيف يقرأ الناقد فيلمًا سينمائيًّا؟! 219

30 كتابًا في السينما 250

t.me/qurssan

"ولو كانت الأعمال الفنية تُحرق لأننا
عرفنا الحدوتة؛ لما شاهدنا أكثر من
مرة أفلامًا نعرف أحداثها وتفاصيلها؛
بل ونحفظ جُمل حوارها.."

(محمود)

t.me/qurssan

ما وراء الصور والحكايات

لم يعد تأثير الأفلام السينمائية (روائية أو تسجيلية أو كارتونية) موضع جدل أو نقاش، فمنذ العروض الأولى البسيطة في شكل مشاهد حركية قصيرة، ضحك المتفرجون الذين دفعوا ثمن تذكرة المشاهدة، وهم يرون طفلًا يغرق رجلًا بخرطوم المياه، وخاف المتفرجون وهم يرون قطارًا يتقدم في اتجاه الكاميرا، فقد اعتقدوا أن هناك قطارًا حقيقيًا يقتحم المكان، ويريد أن يقتلهم عبر الشاشة!

اليوم صارت السينما صناعة ضخمة يعمل فيها وحولها الآلاف. وأصبح الفيلم يتكلف الملايين، ويحقق أرقامًا فلكية من الإيرادات، يستقبله الناس في كل مكان، كلٌ يشاهد النوع الذي يفضله، وكلٌ يستقبله بطريقة معينة. هناك من يكتفي بالحكاية، وهناك من تبهره الصور والخدع، وهناك أيضًا من يبحث عما وراء الصور والحكايات، يريد هؤلاء الباحثون أن يكتشفوا ما وراء الفن والسحر، تمامًا كما تشاهد مباراة لكرة القدم، فتنتظر تحليلًا لها، وإجابة عن أسئلة حول أسباب الفوز، وجماليات أداء اللاعبين، وتوقفًا لبحث أسباب القصور والتعثر، ونظرة أقرب لتحليل الأهداف، ولرصد أفضل لحظات المباراة.

تأثير الأفلام اليوم لم يعد مقصورًا على حب المشاهدة، التي أصبحت ميسورة، حيث يعرض الفيلم في كل مكان (فى دور العرض، وفي أجهزة التليفزيون، وفي أجهزة الكمبيوتر، وفي شاشات أجهزة المحمول، وليس بعيدًا أن نراه معروضًا عبر زجاج ساعات اليد)، ولكن التأثير امتد إلى انتشار الشغف بصنع الأفلام؛ فالأجيال التي توافرت لها كاميرات الديجيتال، وأدوات المونتاج الحديثة، تقدم تجاربها الصغيرة. وهناك أعداد لا حصر لها منهم لديها رغبة في

t.me/qurssan

البحث عن ثقافة سـينمائية أعمق، تؤهلها في وقت قصير لكي تصنع أفلامها.. تبدو فكرة صنع الأفلام بالنسبة لكثير من الشباب أكثر جاذبية من الكتابة، وكأن الكاميرا قد صارت قلمًا أو ريشـة، أو وسيلة تعبير شخصية بسيطة، وكأن الصور لدى الكثيرين تتجاوز الكلمات في ثرائها، وفي بلاغتها، وفي جمالياتها.

ولكـن الرغبة وحدها لا تكفي، فقبل صنـع الأفلام لا بد أن تفهم أولًا كيف تقرأ الأفلام، فهناك مفهوم سـائد هو أن الأفلام مُنتَج بسـيط يتكون من حدوتة مصورة، مع أن الحقيقة غير ذلك؛ فالفيلم السـينمائي -أيًّا كان نوعه أو طريقة تصويره ومونتاجه- هو عمل مركَّب من عناصر كثيرة، إذا لم تتم إدارتها بشـكل جيد تظهر متنافرة، ودور المخرج أساسي في تحقيق هذا الامتزاج بين العناصر المختلفة، والأهم من ذلك أن الحدوتة أو الحكاية في الفيلم الروائي ليست هي الفيلم، وإن كانت تجذبنا دومًا بشـخصياتها، وصراعاتها، ومواقفها، ومشاهدها، وحواراتهـا. هناك أولًا فكرة أو تيمة أو وجهة نظر تعبّر عنها الحكاية، ولا يمكن تقييم مدى نجاح أو فشـل القصة أو الحكاية أو الدراما إلا ارتباطًا بالفكرة التي تعبـر عنها، فالحكي ليس من أجـل الحكي؛ وإنما تربطه أفكار وتيمات. وهناك ثانيًا تلك الأدوات التي نحكي من خلالها اعتمادًا على لغة السـينما وإمكانياتها، وإلا أصبـح الفيلـم مملًّا أو منفصلًا عن الشـكل الذي يظهر فيـه. وهناك ثالثًا جماليـات التعبير في السـينما، التي تختلف عن جماليـات التعبير في الفنون الأخرى، ويمكن صياغة ذلك في سـؤال هو: كيـف تكاملت هذه العناصر لكي تصنع ما يطلق عليه الفيلم السينمائي؟

هل الفيلم هو الحدوتة؟!

الفيلم السـينمائي بالأسـاس تجربة سـمعية وبصرية، والحدوتة هي فقط الغلاف الخارجـي للفيلم، أما ما وراء هذا الغلاف، وطريقة تحويله إلى علامات بصرية أو سـمعية، فهذا هو الفيلم، ولولا أن تلك العناصر البصرية والسـمعية

t.me/qurssan

جيدة الصنع لما وصلت إليك الحدوتة، ولا تأثرت بها، وبدون فهم هذه العناصر لا يمكن قراءة الأفلام وتذوق السينما على نحو صحيح. العمل الفني السينمائي هو -ببساطة- اكتشاف من خلال الفرجة، اكتشاف بنفسك كمتفرج من خلال المشاهدة، حيث تتفاعل معه على نحو مختلف في كل مرة، ولو كانت الأعمال الفنية تُحرق لأننا عرفنا الحدوتة، لما شاهدنا أكثر من مرة أفلامًا نعرف أحداثها وتفاصيلها، بل ونحفظ جُمل حوارها، ولما شاهدنا أعمال شكسبير -مثلًا- لمجرد أننا نعرف نهاية مسرحية «هاملت»، أو مسرحية «عطيل»، أو مسرحية «الملك لير»، هذه الأعمال «محروقة» وفقًا لمنطق أن الحدوتة هي العمل الفني، ومع ذلك نراها أكثر من مرة، وفي معالجات جديدة، ما يحرق الأفلام فعلًا هو أن تعتقد أنها مجرد حواديت، وألا تكتشف المعاني والأحاسيس والأفكار وراء الحواديت، وألا تكتشف الطريقة التي تنتقل بها هذه الأفكار عبر الدراما وجماليات الصورة والصوت والمونتاج.. إلخ.

السينما -إذن- فن مثل كل الفنون، لها أسرار ومفاتيح للقراءة، ولها مستويات في التذوق والتفاعل، وإذا كان البعض يستخدم مصطلحات صعبة في وصف كل شيء، فإن هذا الكتاب منهجه مختلف؛ إذ يلجأ إلى الشرح والتبسيط، وضرب الأمثلة، فقد حلمتُ دومًا بأن تكون لدينا تلك النوعية المبسطة من الكتب عن الفنون؛ بل لقد طالبت بأن تكون جزءًا من المناهج الدراسية، وما زلت أعتقد أن اكتشاف الفنون والآداب جزء أساسي من أي نظام تعليمي حقيقي، ليس مطلوبًا أن يتحول كل الدارسين في المراحل الابتدائية أو الثانوية إلى كتّاب، أو مؤلفين للموسيقى، أو مخرجين، أو ممثلين، ولكن لا بد أن يكونوا متذوقين للفن أو الأدب، من الضروري أن تعمل بداخلهم أجهزة استقبال الفن والجمال التي ولدوا بها، بدلًا من تعطيلها وتدميرها كما يحدث الآن، وتذوق السينما بالذات يفتح أمام المتفرج أبواب تذوق كل الفنون، إنها فرصة ذهبية

t.me/qurssan

لاكتشـاف عالم سـاحر هو عالم الأفلام، الذي نشاهده ونحبه ونحلم من خلاله، نعـرف في مرايا الأفلام أنفسـنا والحيـاة والآخرين، ونعيش أعمـارًا أطول من أعمارنا، برؤية تجارب الإنسان في كل عصر ومكان، وباستخدام وسائل الفن غير المباشرة، الممتعة والمسلية والجميلة.

هـذا الكتـاب هو محاولـة لتحقيق هذا الحلـم القديم في طـرح أفكاري المتواضعة حول تذوق الأفلام، سـبقته كتابات بسـيطة وشـارحة نشـرتها على الفيسـبوك، ووجـدت تجاوبًا من أجيال جديدة لديها حب اكتشـاف السـينما، ولكنـي أرى فـي الكتاب فرصة أكبر للشـرح والتبسـيط، سـيكون الهدف هو اكتشـاف مـا وراء الحكايات والصـور، لكي نعرف كيف يحـدث التأثير، وكيف يمكـن أن نقـرأ عناصر الفيلم السـينمائي، كيف نحدد نصيبهـا من الجودة أو الفشل، ثم الخطوة الأهم وهي كيف تندمج هذه العناصر معًا لكي تصنع فيلمًا عظيمًا أو مميزًا.

كان المتفرج في فجر السـينما يخاف من القطار المتحرك في اتجاه الكاميرا، فيفكر في الهروب من المكان، واليوم يذهب الملايين إلى دور العرض لكي يعيشوا تجربة الخوف في أفلام الرعب، يدفعون تذاكر لكي يصرخوا وهم يشاهدون الموتى العائدين إلى الحياة، ثم يخرج المتفرج سـعيدًا لأنه لم يكن في موضع أبطال الفيلم، أو ضحايا الحكاية، تجربة المشاهدة ليست خبرة فنية أو جمالية فحسب؛ ولكنها خبرة اجتماعية مشتركة، تذكرنا دومًا بأن الإنسان واحد رغم كل الاختلافات، أو كما قال أميتاب باتشـان في لقائه عند زيارته لمصر مع منى الشـاذلي: **«عندما تذهـب لقطع تذكرة لمشـاهدة فيلم ما، فإن عامل شـباك التذاكر لا يسألك عن دينك، ولا يستوقفك ليقول لك: هل أنت مسلم أو مسيحي أو هندوسي؟ وعندما نشاهد الفيلم معًا في صالة العرض فإننا نضحك**

t.me/qurssan

معًــا، ونبكي معًا، ولا يمكن أبدًا أن تعرف الفارق بين ضحكة أو دمعة مسلمة أو مسيحية أو هندوسية».

ما كان يمكن أن تكون هناك صناعة ســينما لولا الجمهور؛ هو الذي منحها الميلاد والبقاء والاستمرار.

ومــا كان يمكن أن يحب الجمهور الأفلام لــولا قدرتها على التأثير، ولولا أنها تحافظ دومًا على جاذبيتها.

ومــا كان يمكن أن يتحقق هذا التأثير لولا أدوات وعناصر ووســائل فنية تمنحها تلك الجاذبية..

هــذا الكتاب عن هذه الأدوات، وعن الطريقة التي تجعل تلك الأدوات مؤثرة وقوية، وعن أبسط وسائل تذوق الأفلام بصورة أوضح وأفضل.

هــذا الكتاب ليس موجهًا للمتخصصين، ولكنه يطمــح إلى أن يجعل القارئ الهاوي والمكتشف شغوفًا بالتخصص في السينما، ومهتمًا بأن يكون من صنّاعها، وســاحرًا من مبدعيها، فإذا اكتفى القارئ بالوقوف على شــواطئها، وتذوق أفلامها بشكل أعمق؛ فهو أيضًا هدف يستحق السعي والعمل من أجله، خصوصًا مع غياب كامل لتذوق الفنون في المدارس في مرحلة ما قبل التعليم الجامعي، يحاول هذا الكتاب أن يسد جزءًا يسيرًا من هذا الفراغ الفادح، الذي يتسلل منه الظلام والقبح.

منهج الكتاب ســيكون أقرب إلى رحلة نكتشف فيها مفردات السينما، ما هذا الاختراع العظيم الذي صار فنًّا؟ وما الأجزاء التي تكوِّن الفيلم السينمائي بشــكل مبســط؟ وكيف نرى هــذه العناصر عندما يعمــل بعضها مع بعض؟ وكيــف نكتشــف دلالات الصــورة الســينمائية؟ وكيف يمكن قــراءة الفيلم بأكمله؟ وهل هناك ترشيحات لكتب تصنع ثقافة سينمائية ممتازة؟ إنه منهج يفكك السينما، ثم يعيد تركيبها، بغرض فهم أسرارها، بدون تعقيد أو تسطيح.

فلنبدأ الرحلة من البداية..

t.me/qurssan

سبق المسرحُ السينما بمئات السنين، كان عرضًا حيًّا يقدمه الممثلون أمام الجمهور، ولكن ذلك لم يمنع من الحلم بأن تتحرك الصور والأطياف والخيالات، كان انعكاس الصور أو الخيالات على الجدران يمنح الإنسان أحلامًا وإمكانيات كبيرة لاكتشاف عالم ساحر وفريد، وكان الشكل الأول لفكرة تحريك الصورة، لا يزيد على فنون خيال الظل ومسرحياتها، شخصيات مصنوعة من الخشب يتم تحريكها من خلال لاعب ماهر، يضيء خلفها مصدر ضوئي، فتتحول إلى خيالات متراقصة على الجدار.

ولكن المحاولات لم تتوقف، خاصة بعد ظهور الصورة الفوتوغرافية، فقد استطاع الإنسان أن يوجِد معادلًا للواقع في شكل صورة ضوئية، لم تكن بالطبع بالإتقان الملائم، ولكن مجرد تحويل الواقع إلى صور ثابتة، كان فتحًا كبيرًا، أطلق طموحات لا حدود لها.

الخدعة وراء تحريك الصورة

كان الحلم المشروع التالي هو أن تتحرك تلك الصور الثابتة، ثم تتكلم، وهو ما حققه فن السينما. ولكن عبر محاولات وابتكارات متعددة.

t.me/qurssan

الحركــة هي عنوان هــذا الفن، حتى لو كانت حركــة وهمية، فالصور لا تتحرك في ذاتها، وإنما ندركها متحركة؛ لأن عين الإنســان تتميز بخاصية يطلقون عليها ثبات أو بقاء الرؤية أو «Persistence of Vision». وتعني أن العين تحتفظ على الشــبكية بالصــورة الثابتة بعد أن تزول من أمامها لمــدة 10/1 من الثانية، فإذا ما تلاحقت مجموعة من الصور الثابتة التي تختلف عن بعضها اختلافات بسيطة أمام العين بسرعة تتراوح ما بين 10 إلى 14 صورة في الثانية الواحدة فإن العين لن تستطيع أن تفصل الصورة الســابقة عن الصورة التي تأتي بعدها في أقــل من هذا الزمن، فتنخدع العيــن، وتتخيل أن ما تراه هــو حركة متصلة، دون أي فاصل بينها؛ وذلك لأنهــا ترى كل صورة بعد اختفائها من أمامهــا، وأثناء فترة حلول الصورة التاليــة محلها. وهكذا يؤدي تتابع الصور بســرعة معينــة إلى أن ندركها متحركة، كنا نظن في طفولتنا أن الحركة في الصورة نفسها، وليس بسبب تتابعها، ولم نصدق ذلك إلا ونحن نتأمل لقطات الصور الثابتة على شريط السينما، كانوا يبيعون بعض تلك الأشرطة في دور العرض.

يوم أن نجح الإنســان في تحليل حركة الحصان، ويوم أن سجل هذه الحركة وشاهدها، أصبح من الممكن أن تُنقل الصورة إلى مستوى آخر، ولكن الأنواع الأولى البدائية من أجهزة العرض كانت أقرب ما تكون إلى صنــدوق الدنيــا؛ فهي تتيح رؤيــة الحركة من خلال دائرة لشــخص أو شخصين، كنا أمام ما يشبه العين السحرية التي نرى من خلالها القادمين في اتجاه الأبواب، كانت السينما منذ فجر ابتكاراتها الأولى تكرس فكرة التلصص بشكل صريح، وظل ذلك ملازمًا لها حتى اليوم.

t.me/qurssan

الأخَوان لوميير يحولان الصورة لتجارة

لـم يكن الأخَـوان لوميير أول مـن ابتكر كاميـرات وأجهزة للعرض السـينمائي؛ ولكنهما اتخذا خطوة كبيرة بتنظيم عرض للأفلام التي قاما بتصويرها في مقهى باريسي، وذلك في 28 ديسمبر من عام 1895، واعتبر هذا العرض ميلادًا لفن السـينما؛ لأنه عـرض تجاري مقابل تذاكر، وهكذا ولدت السينما عندما دفع أول مشـاهد تذكـرة دخـول، فارتبطت السـينما كفـن بجمهورها منذ سـنواتها الأولى. إننا لا نـؤرخ لمولد فن النحت أو التصوير بافتتاح أول قاعة عرض، ولا ببيع أول تمثال أو لوحة مقابل النقود، ولكن السينما بالذات ولدت رسميًّا عندما أصبحت سلعة يدفع المشـاهد تذكرة لمشـاهدة أفلامها؛ أي أن ارتباطها كفن بالتجارة والصناعة كان منذ وقت مبكر للغاية، رغم أن الأخوين لوميير لم يصدقا في البداية أن هذه الصور المتحركة يمكن أن تصبح تجارة وصناعة، هي في رأيهما شـيء أقرب إلى الألعاب المسلية، وكانت الأفلام الأولى، التي يمكن أن تراها بسـهولة اليوم على اليوتيوب، أعمالًا تسـجيلية، تحتفي بالحركـة، وتنبهر بها، وتبحث عنها في كل مكان، مع محاولات بسـيطة لتقديـم نمرة تمثيلية هزلية، نموذجها بالطبع هو مقطع الولد وخرطوم المياه.

الأخَوان لوميير

t.me/qurssan

ظل انبهار الإنسان بمشاهدة الصور وهي تتحرك هدفًا في حد ذاته، وما زالت الحركة العنيفة للإنسان وللسيارات تبهر جمهور السينما حتى اليوم، اكتشف الأخوان لوميير أنهما يمكنهما إرسال المصورين بالكاميرات لتسجيل معالم سياحية أو طبيعية في أماكن مختلفة من العالم، ثم عرض هذه المشاهد التسجيلية على الجمهور في مقابل تذاكر مدفوعة، وفي كل مرة ينبهر الجمهور بالحركة؛ بل ويخاف منها. كان استخدام كاميرا السينما في تلك السنوات الأولى من عمر السينما أقرب إلى استخدام كاميرا الفوتوغرافيا الثابتة، كل ما في الأمر أن شريط الفيلم السينمائي يمكن إدارته عبر آلة عرض؛ فتبدو الصور متحركة.

من المسرح للشاشات الصامتة

لكن تسجيل الواقع لن يكون وحده هدف كاميرات السينما، فقد كان طبيعيًا أن تتجه الكاميرات بعد ذلك لتسجيل الدراما، والدراما وقتها كانت قد قطعت أشواطًا كبيرة في طريق النضج والتنوع على خشبة المسرح؛ بل لقد أفرز المسرح نجومه ونجماته قبل أن تكتشف السينما نجومها، كانت في فرنسا مثلًا النجمة المسرحية سارة برنار، ونجمتنا المسرحية الراحلة فاطمة رشدي مثلًا والتي أطلقوا عليها «سارة برنار الشرق» تأكيدًا لموهبتها الكبيرة، وتشبيهًا

سارة برنار

t.me/qurssan

لها بالنجمة الفرنسية الشهيرة، كان طبيعيًا إذن أن تتجه السينما الوليدة إلى عروض المسرح لتسجلها كما هى: توضع الكاميرا ثابتة، وتظهر خشبة المسرح والممثلون، وبعد نهاية العرض ينحني الممثلون أمام الكاميرا، وكأنهم يقومون بتحية جمهور المسرح بالضبط، ولكن التسجيل افتقد -بالطبع- الصوت، فكأننا أمام مسرح مصور ينقصه الصوت، وكانت اللوحات المكتوبة على الشاشة بديلًا عن الحوار المكتوب، وظل هذا الأمر مستمرًا طوال سنوات السينما الصامتة، وإن كانت دور العرض تحتوي في الواقع على أجهزة بيانو، وأحيانًا أوركسترا تعزف موسيقى مصاحبة للفيلم، أي موسيقى تصويرية «لايف» إن جاز التعبير.

فاطمة رشدي
(الملقبة: سارة برنار الشرق)

جورج ميلييس وديفيد جريفيث وتطور الخدعة

كان يمكن أن تصبح السينما مجرد كاميرات ضخمة للتسجيل المتحرك، لولا ظهور عدد من الأسماء التي اكتشفت أن هذا الاختراع الوليد هو فن خطير عظيم الإمكانيات، وهو ليس مسرحًا مصورًا، وإنما فن له إمكانيات مستقلة سيتم اكتشافها بالتدريج، في فرنسا مثلًا: كان جورج ميلييس يكتشف حيل الصورة السينمائية، والخدع المبهرة، ويقدمها في عروض أقرب إلى فقرات

t.me/qurssan

الساحر؛ بل إنه يستخدم إمكانيات الصورة والخدع لكي يحكي عن وصول خيالي للإنسان إلى القمر، وفي أمريكا كان ديفيد ورك جريفيث يكتشف وسائل السرد السينمائية، أي طريقة رواية الحكايات بالصورة والحركة، ويكتشف أهمية ودور المونتاج في التأثير، وفي إعادة بناء الزمن، أو بمعنى أدق، قدرة السينما على صنع زمنها الخاص، ويصنع بهذا المنطق أفلامًا روائية طويلة صامتة، ظلت حتى اليوم من الكلاسيكيات، مثل «التعصب» و«مولد أمة».

من (مولد أمة)

صدفة تقود إلى اكتشاف المونتاج والإثارة السينمائية

يُحكى أن المونتاج اكتشف بالصدفة، فقد توقفت الكاميرا لعطل أصابها أثناء التصوير، فلما دارت من جديد صورت مشهدًا آخر خارج إطار تتابع المشهد المصور، فاكتشف المصور أنه لا يجب أن يصور المشهد بشكل متصل، الأمر لا يحتاج إلى تعطيل الكاميرا في كل مرة، وإنما يمكن التصوير بحرية، وفي أماكن وأزمنة مختلفة، ثم تركيب تلك اللقطات معًا بعد بنائها وفقًا لفكرة أو معنى محدد.

اكتشف ديفيد جريفيث أن المونتاج هو سر السينما، وهو وسيلتها لكي تقدم سردًا مختلفًا رغم أنه قادم في جوهره من فنون سابقة، فقد

t.me/qurssan

سبقت الرواية السينما بسنوات طويلة، وظهرت في الروايات فصول العودة إلى الماضي، وفصول أخرى تتابع حدثين يجريان في الوقت نفسه، أثبت جريفيث في أفلامه أنه يمكن نقل هذه التقنية المكتوبة إلى السينما؛ فاستخدم -على نطاق واسع-

من فيلم (حياة أو موت)

تكنيك العودة إلى الماضي (الفلاش باك)، واستخدم تقنية القطع بين حدثين يقعان في الوقت نفسه عبر المونتاج، وهو ما يطلق عليه القطع المتوازي؛ بل إنه اشتهر في أفلامه بمشاهد الإنقاذ في آخر لحظة لأبطاله، والتي استخدمت في أفلام كثيرة مصرية، لعل أشهرها المشهد الأخير لمنع البطل من تناول زجاجة الدواء المسمومة في فيلم «حياة أو موت» للمخرج كمال الشيخ، فالقطع ينتقل بين الطفلة وهي تقترب من المنزل، والزوجة وهي تحاول أن تسرع لإنقاذ زوجها، بعد أن استمعت إلى التحذير في الراديو، وكلما قصر زمن اللقطات تزايد توتر المتفرج، حتى ينتهي الأمر بإنقاذ البطل، هذه الطريقة في بناء المشهد صاحبها هو جريفيث، الذي حاول فقط أن يترجم التقنيات التي كانت مستخدمة في الرواية، وتحديدًا في أعمال تشارلز ديكنز، ونقلها إلى مجال السرد السينمائي، وبسبب نجاح السينما في استخدام الفلاش باك مثلًا، أصبحت تلك الطريقة في الحكي مرتبطة بالسينما، مع أنها قادمة بالأساس من الرواية.

t.me/qurssan

المخرج واللقطة وصياغة اللغة السينمائية

ولكن جريفيث كان فعلًا هو الذي وضع أسس ما نطلق عليه «اللغة السينمائية»، ليس فقط من خلال استخدامه الخلاق للمونتاج في بناء الفيلم؛ وإنما في اكتشاف إمكانيات أحجام المناظر، ودلالات تغيير العدسات، فاللقطة القريبة لها دلالة تختلف عن اللقطة المتوسطة، واللقطة البعيدة جدًّا يختلف تأثيرها عن اللقطة القريبة المكبرة لجزء من الوجه أو المكان، بل إن حركة الكاميرا لها دلالة ومعنى، وكذلك زاوية تصوير الموضوع، لم تعد المسألة هي أن توضع الكاميرا ثابتة لتصور المشهد بشكل متصل، أو بمعنى أدق لكي تسجله بحياد، وإنما يتم تقطيع المشهد إلى لقطات، كل لقطة تتكامل مع اللقطة الأخرى، ويتم بناء الفيلم من مشاهد مختلفة متكاملة، وصاحب الدور الأهم في بناء هذه اللقطات والمشاهد هو المخرج.

لم تكن هناك فواصل بين أدوار الفنيين في أفلام السينما الأولى، وجريفيث نفسه كان يكتب مشاهد فيلمه ويصورها يومًا بيوم، ويعرف الممثلون المطلوب منهم وقت التصوير، ولكن هذه الطريقة الشمولية أكدت -بشكل مباشر- أنه لولا وجود شخص واحد يمسك بخيوط العمل والفكرة من البداية حتى النهاية لانهار الفيلم تمامًا، وهذا الشخص الذي يشرف على عمليات الفيلم الفنية كلها -سواء اشترك فيها أو قام بها آخرون- هو المخرج، وقد كان ديفيد ورك جريفيث من أوائل مخرجي السينما الكبار.

أصبحت اللقطة هي وحدة الفيلم السينمائي، وهي أقرب إلى الحروف التي تتشابك فتصنع كلمة، وبلقطة بجوار لقطة تصنع مشهدًا،

t.me/qurssan

تمامًا مثلما توضع كلمة بجوار كلمة فتصنع عبارة، وصار السرد السينمائي مختلفًا عن السرد المسرحي، امتلك الفن الوليد حرية هائلة في السرد في أماكن وأزمنة مختلفة، كما أثبتت كاميرا السينما -ولو بشكل بسيط وعلى استحياء- أنها ليست عينًا جامدة محايدة، ولكنها عين المخرج الجالس في المكان، والذي ستروى الأحداث من خلال عينه، فهو الذي يختار لك ما يجب أن تراه في كل مشهد ولقطة.

صارت حدود السينما هي إمكانيات الصورة والضوء، ثم إمكانيات إعادة بناء كل ذلك من خلال فن المونتاج، الذي انطلق إلى آفاق أوسع على أيدي مخرجي الاتحاد السوفيتي الكبار: بودوفكين، وإيزنشتين. لن نتوقف بالتفصيل عند إسهاماتهما التي تستحق كتابًا كاملًا، يكفي أن تعرف عن الأول أنه اكتشف أن المعنى ينشأ من تجاور لقطتين، وليس من اللقطة المنفصلة، وأنه يمكن -وقد أثبت ذلك من خلال تجربة لترتيب ثلاث لقطات- تغيير المعنى في كل مرة يتغير فيها ترتيب اللقطات، ومعنى تجارب بودوفكين ببساطة أن السينما مونتاج، وأنه يجب بناء الفيلم بأكمله من لقطات متناثرة، وتمثل اللقطة الوحدة الأولى التي لا تعني شيئًا بمعزل عن اللقطات الأخرى. أما أيزنشتين فقد اعتبر المونتاج وسيلة لخلق الأفكار أيضًا، ورأى أنه يمكن خلق علاقة جدلية بين اللقطات، بحيث تتولد معانٍ جديدة. إن المونتاج هنا يربط بين لقطتين متناقضتين لينشأ معنى ثالث، محققًا ما يشبه الصدمة، وأخرج أيزنشتين فيلمًا صامتًا عظيمًا يعد حتى اليوم من كلاسيكيات السينما على مر العصور، هو فيلم «البارجة بوتومكين»، وما زال مشهد مذبحة سلالم الأوديسا من أشهر مشاهد الفيلم، ومن أعظم مشاهد السينما؛ بسبب البناء المونتاجي للمشهد، وقد استفاد إيزنشتين -بالطبع-

t.me/qurssan

فـي بناء المونتاج عبر اللقطـات القصيرة، ثم طور وأضاف مؤكدًا من جديد أهمية المونتاج المحورية في بناء الفيلم، وفي التأثير على المتفرج.

السينما من التسلية للتعبير عن التيارات الفنية بأوروبا

في سنوات قليلة، أصبحت السينما مرآة تنعكس عليها التيارات الفنية الأوروبية الحديثة، فقدمت السـينما الألمانيـة أفلامًا تعبيرية صامتة مثل «عيادة الدكتور كاليجـاري»، والتعبيرية تيار مغرق في الذاتية، الموضوع الخارجي بالنسـبة لفنانيه مجرد محفز على ترجمـة ما في داخل الفنان، وفـي الغالب يكـون داخله هواجس ومخاوف وربما اضطرابات نفسـية؛ وبسـبب ذلك لا تظهر الأشـياء ولا الأشخاص بشـكل طبيعي، وإنما تكون هناك مبالغات في الديكورات والملابس، وهذا ما ظهر في النسب الغريبة للديكورات والأشـياء في فيلم «عيادة الدكتور كاليجاري»، وظهرت تجارب السـيريالية المبكرة في فيلم «كلب أندلسي» (1928) الذي أخرجه لويس بونويل، واشترك معه في كتابته الفنان سلفادور دالي، وهو فيلم لا علاقة له بالكلاب أو الأندلس، وإنما هو مجرد مشـاهد تتداعى وتتوالى بشـكل صادم، والسـيريالية تتعامل مع اللاشـعور والأحلام، وقانونها هو التداعي الحر للسـرد، على أن يقوم الفنان بعـد ذلك بقليل من الترتيب، وقد كان «كلب أندلسي» -ولا يزال- من أهم أفلام السينما في سنواتها الأولى.

نذكـر هـذه الأفلام لكـي نؤكد أن اكتشـاف إمكانيات السـينما (صورةً ومونتاجًا) وجد تجاوبًا كبيرًا من المبدعين، فلم تعد ذلك الفن المسلي الذي يبهر الجمهور بتحريك الأشياء، أو بإخفاء الناس ثم ظهورهم من جديد، وإنما أصبحت «أداة للتعبير»، وحقلًا واسـعًا للتجريـب والابتكار، واعتبر المخرج

t.me/qurssan

الروسي دزيجا فيرتوف أن الكاميرا مثل العين بالضبط في قدرتها على الرصد والتسجيل، وتحدث وأخرج ما أطلق عليه نماذج من سينما الحقيقة، حيث تجول الكاميرا -وقد أصبحت أصغر حجمًا- في كل مكان، لتقدم صورة من الواقع كما هو، ولتشهد على زمنها وعلى عصرها، لأنها بإمكانياتها التقنية يمكنها أن تذهب إلى أي مكان، ويمكنها أن تصور كل شيء.

ولكن هذه الآفاق الواسعة للسينما لم تقلل من مشكلة افتقاد العرض السينمائي للصوت، كانت هناك -كما ذكرت- موسيقى مصاحبة للفيلم تعزف في صالات العرض، ولكن الحوار ظل مكتوبًا على لوحات، وهو أمر يناقض الإيهام بالواقع الذي تقدمه الأفلام، كما أن الانتقال إلى لوحة مكتوبة بعيدًا عن الحدث والحركة، يقتل المشهد، ويدمر إيقاع السرد المتدفق، ثم إن غياب الصوت البشري المسموع -الذي كان متاحًا عبر الراديو- يحرم السينما من أن تستفيد من نجوم الموسيقى والغناء؛ ولذلك كان نجاح السينما في أن تنطق بداية مرحلة جديدة لفن السينما، وكان طبيعيًا أن يكون أول ما نطقت به غناء في فيلم «مغني الجاز» في عام 1927.

السينما تتحدث لأول مرة وظهور تحديات جديدة

أول ما يتبادر إلى الذهن أن السينما الناطقة كانت نعمة، ولكنها في الواقع كادت أن تدمر فن السينما الوليد الذي يعتمد بالأساس على الصورة، فقد احتشدت الأفلام بالأغاني والحوارات والثرثرة، بعد أن صارت رؤية الجمهور للأبطال وللممثلين وهم يتكلمون هدفًا في حد ذاته، ومصدرًا دائمًا للسعادة والبهجة، ولأن أجهزة تسجيل الصوت الأولى كانت في شكل ميكروفونات ضخمة، فقد أدى ذلك بالضرورة إلى تقييد حركة الكاميرات؛

t.me/qurssan

خشـية أن تظهر الميكروفونات أثناء التصوير، فعادت السينما من جديد إلى الكاميـرا الثابتة التي لا تتحرك، وبسـبب الصوت والحـوارات الطويلة عادت الأفلام لكي تصبح أقرب إلى المسـرحيات المصورة، وانزعج مخرجون كثيرون من فكرة السينما الناطقة، التي كانت سببًا في اعتزال عدد كبير من الممثلين، الذين لم يعد صوتهم صالحًا لكي يسـمعه الجمهور، وتأخر مخرج كبير مثل شـارلي شابلن طويلًا في استخدام الحوار بدلًا من اللوحات المكتوبة، بل إنه سـخِر في فيلمه «العصور الحديثة» من السـينما الناطقة، فكتب المشـهد الشـهير الذي يؤدي فيه شـارلي أغنية يسمعها الجمهور، ولكن كلماتها بدون معنى على الإطلاق، أراد أن يقول إن السينما الناطقة ثرثرة بلا معنى.

ولكـن علاقـة السـينما بجمهورهـا توطدت للأبـد، كما أنها لـم تفتقد المخرجيـن الكبار الذين نجحوا في توظيف الصوت والموسـيقى في خدمة الدراما، فالسينما ليست صورة فقط، وإنما هي مزيج من بناء سمعي وبصري مركّب، وهناك نوعيات من الأفلام يضيف إليها الصوت والمؤثرات والموسيقى الكثيـر، تخيل أفـلام الرعب مثلًا بدون صوت أو مؤثـرات، وتخيل مثلًا فيلمًا غنائيًا بدون صوت المغني!! كانت السـينما أيضًا قد كرسـت نفسها كصناعة، فنشـأت الاستديوهات والشـركات الكبرى في هوليوود، ونشأت استديوهات كبرى في أوروبا مثل أوفا في ألمانيا، ومع نشأة الاتحاد السوفيتي كانت هناك عناية كبيرة بالسينما كوسيلة للدعاية، وهو ما حدث أيضًا مع ألمانيا الهتلرية، ومع إيطاليا الفاشية، ومن أبرز الأفلام التي ظهرت لتمجيد الحزب النازي فيلم «انتصار الإرادة» للمخرجة لينى ريفنشـتال في عام 1935، ويعد هذا الفيلم حتى اليوم من أبرز الأفلام التسـجيلية، ورغم أنه عمل دعائي، فإن اسـتخدام هـذه المخرجة الكبيرة لإمكانيات السـينما صوتًا وصـورة، جعل من العمل قطعة فنية، تؤكد السينما تميزها كفن جديد مختلف عن بقية الفنون.

t.me/qurssan

تنوعت أيضًا إنتاجات السينما ما بين الأفلام الروائية القصيرة التي تعرض في شكل سلاسل في دور العرض، والأفلام الروائية الطويلة التي سرعان ما خلقت نجومًا ونجمات أكثر لمعانًا من نجوم ونجمات المسرح، كانت هناك أيضًا أفلام الكارتون (التحريك) التي حققت نجاحًا كبيرًا، والتي صنعتها شركة ديزني، وظهرت السينما التسجيلية بمفهومها الناضج كرؤية خلاقة للواقع، مثلما فعل روبرت فلاهرتي في أفلامه مثل «إنسان آران» و«نانوك الشمال» وغيرهما.

باختصار، لم يعد من الممكن إيقاف هذا الطوفان من المبدعين الذين اكتشفوا السينما، ولم يعد من الممكن أيضًا السيطرة على تأثير الأفلام على جمهورها. كان تقليد النجمات والنجوم في الملابس وقصات الشعر -ولا يزال- جزءًا من الثقافة المعاصرة، الأجيال التي عاصرت دوجلاس فيربانكس وشاربه الرفيع، قامت بتقليده، وأطلق على الموضة نفسها «شارب دوجلاس»، والأدوات التي كان يظهر بها شارلي في أفلامه كالعصا والقبعة والشارب الصغير صارت علامات بصرية تغنى عن الكلام، لدرجة أن أحد المعجبين لم يكن يعرف عنوان شارلي شابلن، فأرسل خطابًا لا يحمل سوى صورة قبعة وشارب وعصا، فأوصل البريد الخطاب إلى عنوان شابلن. كانت هناك مخاوف من تأثير السينما الأخلاقي على جمهورها من الشباب، فظهرت أشكال مختلفة من الرقابة على الأفلام، وهكذا أصبحت السينما رقمًا في ثقافة القرن العشرين.

حتى عندما دمرت الحرب العالمية الثانية الاستديوهات في إيطاليا، فإن المبدعين لم يتوقفوا عن الابتكار، ظهرت أفلام الواقعية الجديدة في إيطاليا على يد لوكينو فيسكونتي وروبرتو روسيللني وفيتوريو دي سيكا، قدموا أفلامًا تصور في الشوارع، وبأقل الإمكانيات، ومن خلال ممثلين غير محترفين، ومن أفضل نماذج هذا التيار فيلم «روما مدينة مفتوحة» من

t.me/qurssan

إخراج روبرتو روسيللني، و«سارقو الدراجات» إخراج فيتوريو دي سيكا، وانعكست على السينما كذلك أفكار جديدة تحلم بمستوى آخر للأفلام، فظهر تيار الموجة الجديدة للسينما في فرنسا. نقاد للسينما مثل جان لوك جودار وفرانسوا تروفو تحولوا للإخراج، وطبقوا فكرتهم حول سينما المؤلف.

الكتابة للسينما

كان الفيلم السينمائي في رأيهم يعبر عن وجهة نظر شخص واحد هو المخرج، سواء قام المخرج بكتابة الفيلم، أو قام غيره بالكتابة، ويفضل أن يكتب هو ما يخرجه، أما الكاميرا فهي مثل القلم أو الريشة كأداة للتعبير، وفي أفلامهم حيوية الحياة اليومية، مع تبسيط أداء الممثلين، وكسر لقواعد المونتاج الكلاسيكية للحصول على تأثيرات درامية، وابتعدت تجاربهم عن الشكل الكلاسيكي في السرد، بوجود بداية ووسط ونهاية وذروة وحل، لتظهر حبكات غير تقليدية، ترسم ملامح شخصيات مهمشة أو حالات إنسانية، مع انطلاق الكاميرا المحمولة لتعبر عن نبض الحياة اليومية، أثرت تلك الموجة على السينما حتى اليوم، وفي بريطانيا ظهرت أفلام السينما الحرة في أفلام كارل رايس وليندساي أندرسون، حيث أصبح الإنسان العادي، ونقيض البطل The anti hero نجمًا للأفلام السينمائية، وشهدت الخمسينيات والستينيات والسبعينيات أعمالًا مميزة في تاريخ الفيلم الروائي، وهي أيضًا أعمال مميزة لكبار المخرجين: الإيطالي فيدريكو فيللني، والأمريكي أورسون ويلز، والياباني أكيرا كوروساوا، والفرنسي جان لوك جودار، والسويدي

t.me/qurssan

إسهمار برجمان، والهندي ساتيا جيت راي، كما انتقلت هوليوود إلى عصر الأعمال الضخمة التي تحقق أرقامًا قياسية في شباك التذاكر.

سارت السينما بشكل عام في اتجاهين: اتجاه السينما التي تعبر عن موقف ذاتي هو موقف مخرجها، والتي تكسر التوقعات والقواعد المألوفة، والتي تبدو كما لو أنها لوحات متحركة لمخرجيها وتحمل توقيعهم، وسينما الأنواع التي وصلت إلى درجة عالية من الإتقان، والتي تعتمد على الحبكات التقليدية؛ فهناك مثلًا أفلام رعاة البقر، والأفلام الاستعراضية، والأفلام التاريخية الملحمية، ولكل اتجاه أفلامه الكبرى العظيمة، والسينما تربح في الحالتين، فتحقق الاستقلال كفن له نماذجه الرفيعة، وكصناعة وتجارة تحقق الملايين.

السينما تجتذب الشعراء والأدباء

اللعبة السحرية التي فتنت الناس بالحركة ثم بالصوت، أصبحت فنًا رفيعًا يجذب شاعرًا مثل الفرنسي جان كوكتو ليكون مخرجًا؛ بل أصبحت فنًا مؤثرًا يجذب كبار الأدباء لكي يكتبوا السيناريو من سكوت فيتزجيرالد وآرثر ميللر وتينيسي وليامز إلى جابرييل جارسيا ماركيز ونجيب محفوظ، الفن الذي كان مجرد مسرح مصور في بداياته صار شكلًا يستوعب كل تجارب الحداثة وما بعد الحداثة، وأصبح من المستحيل تجاهل تأثيره على الكتاب والشعراء والفلاسفة، السينما التي كادت تنطفئ بسبب جمود الكاميرا، أصبحت حرة وجريئة تصور كل شيء، تطير في الهواء، أو تغوص في الماء، أو تجسد رحلات الفضاء، وتعبر أيضًا عن أعقد

t.me/qurssan

المشاعر الإنسانية الداخلية، صمدت السينما أيضًا أمام كل الاختراعات التي هددت عرشها، من التليفزيون إلى الكمبيوتر، بل ووجدت أفلامها في تلك الاختراعات منافذ للعرض، وللانتشار، وطورت السينما أشكالًا أكثر إبهارًا لكي تحتفظ بالجمهور؛ مثل السينما سكوب، وسينما البعد الثالث، والأيماكس، وغيرها، ربما ستختلف مستقبلًا طريقة العرض لتتجه أكثر إلى فكرة ذهاب الفيلم إلى الجمهور في بيته، ولكن سيظل لدار العرض سحرها؛ لأن مشاهدة الأفلام في دور العرض هي خبرة اجتماعية بقدر ما هي خبرة فنية وجمالية، قال فولكر شولندورف المخرج الألماني الشهير في ندوته بمهرجان القاهرة السينمائي في عام 2014: **إن الناس لا يذهبون إلى دور العرض من أجل مشاهدة الأفلام فحسب؛ وإنما لكي يقابلوا بشرًا آخرين يتفاعلون معهم قبل وبعد وأثناء المشاهدة، إنه نفس السبب الذي يجعل الناس يذهبون إلى الكنائس أو المساجد، حيث تأخذ العبادة مظهرًا اجتماعيًّا وجماعيًّا، هذه الخبرة الاجتماعية الإضافية لا يمكن الحصول عليها عند مشاهدة الأفلام بمفردك في المنزل.**

لم يكن أحد يتوقع أن تحقق السينما هذا الانتشار، وأن تنظم لها مهرجانات سينمائية خاصة تمنح الجوائز، وأن تكون خلال ما يزيد على قرن مستودعًا لتجارب إنسانية واجتماعية وجمالية مدهشة، ومصدرًا أساسيًّا للتسلية وللإمتاع الفني، وعنوانًا عريضًا على مستوى الثقافة، ومرآة صادقة تعكس حال الشعب وظروفه وعاداته وتقاليده وأزماته ولحظات الصعود والانتصار، أو لحظات الهبوط والانكسار، تستطيع من خلال مشاهدة الأفلام الروائية أو التسجيلية في عام واحد أن تقرأ وتعرف الكثير عن ظروف شعوب لم تزر بلادها، يمكنك أن تعرف

t.me/qurssan

مبادئ النازية من خلال الأفلام السائدة في ألمانيا الهتلرية، ويمكنك أن تدرك الأفكار التي تبناها الاتحاد السوفيتي من خلال الأعمال التي أنتجت في عصره، ولا يظهر ذلك في أفلام الدول الشمولية التي تنتجها الدولة فحسب؛ وإنما تظهر أيضًا في الأفلام الأمريكية كل القيم التي تشكلت الحياة في العالم الجديد، يمكنك بسهولة أن تتحدث عن أمور ثلاثة تظهر واضحة أو مستترة في الأفلام الأمريكية: الله، والعائلة، والوطن، يمكنك أن تقرأ مثلًا دفاعًا عن العائلة في فيلم يقوم على المقالب مثل «وحدي في المنزل»، أو حتى في أحد أشهر أفلام العصابات مثل «الأب الروحي» بأجزائه، في الفيلم الأول تعرض الولد الخطر عندما تمرد على أسرته، وعندما ترك وحيدًا في البيت، وفي الفيلم الثاني كانت فكرة العائلة عنصرًا محوريًا حتى عند المافيا الإجرامية، تستطيع أن تكتشف كيف تتلاعب الأفلام الأمريكية بكلمة Home لتنتقل بسلاسة ما بين الدفاع عن المنزل إلى الدفاع عن الوطن، فكرة الحلم الأمريكي موجودة أيضًا في أفلام هوليوود، والفكرة باختصار هي أن المجتمع يتيح فرصًا متساوية لكي يصعد الشخص المجتهد والموهوب، يمكنك أن تقرأ فيلمًا مثل «روكي» في جزئه الأول بالذات باعتباره تجسيدًا للدفاع عن فكرة الحلم الأمريكي، ومن الأفكار الأساسية أيضًا في السينما الأمريكية قدرة النظام من خلال مؤسساته، التي يراقب بعضها بعضًا، على أن يكشف عيوبه وأخطاءه، فيلم «كل رجال الرئيس» مثلًا يمكن قراءته في هذا الإطار، إنه فيلم عن قدرة النظام على أن يكشف مواطن الفساد، وليس فيلمًا عن فشل النظام، أو ضرورة تغييره.

t.me/qurssan

مصر والسينما

يعنـى كل ذلك أن السـينما صارت مـن القوة الثقافيـة والتجارية والصناعية والفنية إلى درجة التفوق في التأثير كمًّا وكيفًا. وفي التجربة المصرية عرفنا السـينما منذ وقت مبكر، فهناك مراحل أساسية: عروض أفـلام لوميير المصـورة، وكان ذلك في نوفمبر من عام 1896 في مقهى بمدينة الإسـكندرية؛ أي إننا عرفنا السـينما في العـام التالي لظهورها مباشرة، ثم جاءت مرحلة الاستديوهات الأولى في العقد الأول من القرن العشـرين، والتي أسسها إيطاليون في الإسـكندرية، لصنع أفلام روائية قصيرة مثل «شـرف البدوي» وغيره، ثـم مرحلة الأفلام القصيرة الروائية والتسـجيلية للرائد محمـد بيومي، ومرحلة إنتاج الأفـلام الطويلة مثل «قبلـة في الصحراء» للأخوين بـدر وإبراهيم لاما، وفيلم «ليلى» بطولة عزيزة أمير ومن إخراج وداد عرفي، ثم المرحلة الأهم بتأسـيس استديو مصر علـى يد طلعت حرب، ومرحلة غزارة الإنتاج السـينمائي بدخول أغنيـاء الحرب العالمية الثانيـة ميدان الإنتاج، ومرحلة تأميم السـينما وظهور القطاع العام السينمائي، الذي توقف عن الإنتاج في عام 1972، وصولًا إلى مراحل الهبوط وسـينما المقاولات في منتصف الثمانينيات، ومرحلة الصعود بعد النجاح الهائل الذي حققه فيلم «إسـماعيلية رايح جاي» في عام 1997، ثم فيلم «صعيدي في الجامعة الأمريكية» في عام 1998، لندخل مرحلة الملايين سـواء في تكلفة إنتاج الفيلم السينمائي، أو في أجور الممثلين.

t.me/qurssan

نظرة عامة على تاريخ السينما المصرية تقول لنا أشياء كثيرة، أولها أنه لولا وجود حركة مسرحية نشيطة لتأخر ظهور السينما المصرية الروائية طويلًا؛ فقد كانت هناك فرق مسرحية تضم مواهب كبيرة، هؤلاء كانوا نجوم الأفلام المصرية الأولى، صامتة أو متكلمة، سواء كأبطال أو في أدوار ثانية أو مساعدة، والرسوخ الذي يؤدي به هؤلاء الممثلون في أفلام الأبيض والأسود مصدره أنهم كانوا أصلًا نجومًا في المسرح، ولم يكن غريبًا أن يكون يوسف وهبي صاحب مسرح رمسيس رائدًا أيضًا في مجال السينما إنتاجًا وتمثيلًا وإخراجًا، بل إنه أسس استديو للسينما، كما أن السينما اقتبست في بدايتها مسرحيات ناجحة كوميدية وتراجيدية، واعتمدت أيضًا بشكل كبير على خريجي معهد الفنون المسرحية من الممثلين (فريد شوقي، وشكري سرحان، وصلاح منصور.. إلخ)، وقبل كل ذلك وبعده فإن جمهور السينما تعرف على معنى الدراما وأنواعها من خلال المسرح، فكان مستعدًا وجاهزًا، لكي يتجاوب مع الأفلام المختلفة، واستفادت السينما كذلك من النهضة الغنائية، بوجود أصوات استثنائية مثل أم كلثوم وعبدالوهاب، كل هذه العناصر رسخت التجربة السينمائية المصرية؛ فالريحاني وعبدالوهاب وأم كلثوم ويوسف وهبي كانوا نجومًا في المسرح والغناء، زادت السينما من نجوميتهم وشعبيتهم، ولكنها لم تصنعها، وإنما استفادت منها.

الملاحظة الثانية على تاريخ السينما المصرية هي التفات البعض إلى أهميتها كصناعة وتجارة، بالإضافة إلى دورها الثقافي والفني، تذكر بعض الدراسات أن السينما كانت تشكل المصدر الثاني للدخل بعد القطن، ربما كان ذلك صحيحًا فعلًا، وقد كان طلعت حرب بعيد النظر في تأسيس استديو مصر، الذي كان أقرب إلى معهد حديث للسينما، وخرج من أقسامه جيل بأكمله من

t.me/qurssan

كبار المخرجين؛ نيازي مصطفى مثلًا كان رئيس قسم المونتاج، الذي تدرب فيه صلاح أبو سيف وكمال الشيخ، وتخرج من استديو مصر مخرجون مثل أحمد كامل مرسي، وحسن الإمام، وإبراهيم عمارة... إلخ، وقد كانت فكرة القطاع العام السينمائي أيضًا محاولة لتقديم سينما مختلفة، وأفرزت أفلامًا من أبرز أعمال الستينيات مثل «المومياء» و«الأرض»، ولكن السينما المصرية لم تحقق استقرارًا ورسوخًا كما حققته السينما في دول كأمريكا والهند، لا شيء يكتمل لدينا على الإطلاق، سواء في شكل مؤسسي كاستديو مصر، أو في شكل شركات القطاع العام السينمائي، أو في شكل مبادرات فردية مثل شركات الإنتاج ذات الميزانيات الضخمة في سنوات ما بعد الرواج التجاري بعد عام 1998، وأسباب ذلك، ومسئوليته يتشاركها صناع الأفلام والدولة معًا.

تأثير الفيلم المصري إقليميًا

أما عن تأثير الفيلم المصري في محيطه الإقليمي فهو واضح قديمًا وحديثًا، حيث حمل مفردات اللهجة والثقافة المصرية، وقدم للجمهور العربي نجوم الغناء والتمثيل من المصريين والعرب، يحكى أن رجلًا مغربيًّا طلب من عبدالناصر أثناء زيارته للمغرب أن يحمل السلام للنجم إسماعيل ياسين، واعتمد ضباط يوليو على شعبية نجوم السينما في جمع التبرعات من الشعب في الخمسينيات من القرن العشرين، وذلك من خلال رحلات قطار الرحمة، وما زال للسينما المصرية ونجومها بريقها في العالم العربي، وإن تراجع -بالطبع- عما كان عليه في سنوات سينما الأبيض والأسود.

t.me/qurssan

نلاحظ أخيرًا أن الذي أنقذ السينما المصرية أمران مُهمَّان: جمهور المشاهدين الذين ما زالوا يشاهدون الأفلام ويترددون على دور العرض، هؤلاء هم الذين خلقوا نجومًا جددًا، سواء من المضحكين أو من غيرهم، وهؤلاء هم الذين خلقوا مواسم جديدة للعرض، في وقت كان الجميع يستعد لدفن الفيلم المصري، وفي زمن كانت الأفلام الهندية تتصدر فيه شاشات العرض في عيدي الفطر والأضحى، بينما لا نجد سوى فيلم تقوم ببطولته نادية الجندي، وفيلم آخر من بطولة عادل إمام، وفي فترة قلت فيها الأفلام المنتجة إلى درجة اللجوء إلى تصوير المسرحيات الناجحة، وعرضها في دور العرض، وكأننا نعود من جديد إلى بدايات تاريخ السينما، ولجأت بعض دور العرض إلى نقل مباريات كأس العالم لكرة القدم إلى شاشاتها، اجتذابًا للزبائن، ولكن جمهور السينما المصرية هو الذي أنقذ الصناعة، وأثبت -ويثبت حتى اليوم- أن السينما بند أساسي لديه، خاصة في الأعياد، وقد ساعدت إيرادات الأفلام الضخمة على تجديد الصناعة، بصرف النظر عن قيمة المنتج نفسه، كما أنها ساعدت على ظهور عشرات المواهب في كل عناصر الفيلم السينمائي، وهذا هو العنصر الثاني الذي أنقذ السينما المصرية رغم فشلها في ترسيخ نموذج صناعي أو تجاري مستقر، دول كثيرة لديها رأسمال ضخم، وإمكانيات هائلة، ولكنها لم تتمكن من أن تصنع سينما وطنية أو صناعية؛ لأنها تفتقد إلى جمهور، أو لأنها تفتقر إلى المواهب في فروع الفيلم السينمائي، أو لكلا الأمرين معًا.

t.me/qurssan

وتبقى عناصر أساسية وعامة يجب أن يضعها المتفرج في الاعتبار، سواء وهو يشاهد الأفلام المصرية أو الأجنبية، يمكن تلخيصها على النحو التالي:

(1) الفيلم -سواء كان روائيًا أو تسجيليًا- إنما يعبر عن وجهة نظر من صنعه، وعن ثقافته، ورؤيته للحياة وللناس؛ وبالتالي يجب ألا ينتظر المتفرج أن يتفق حرفيًا مع الأفلام، لا شكلًا ولا مضمونًا. دافع صنع الأفلام مرتبط بمن يصنعونها، مع احتفاظ المتفرج بحق الاتفاق أو الاختلاف، التجاوب والرفض، أما الاعتقاد بأن كل الأفلام تصنع على موجة مشاهديها، وأنها يجب أن تتبنى أفكارهم، وثقافتهم، وأخلاقهم، فهي فكرة خاطئة. كثير من المواقف المضادة للأفلام تنبع من الافتراض غير الصحيح أنها بالضرورة يجب أن تتمشى مع معتقدات أو أفكار أو ثقافة كل من يشاهدها.

t.me/qurssan

(2) السينما ليست نوعًا واحدًا من الأفلام، ولكنها مائدة عامرة بالألوان وطرق التعبير المختلفة، والدراما أيضًا عدة أنواع، من التراجيديا إلى الكوميديا والميلودراما، وبالتالي فإن المتفرج حر تمامًا في اختيار النوع الذي يفضله. فكثيرون لا يطيقون أفلام الدراما النفسية مثلًا، ويفضلون الكوميديا الخفيفة بدلًا منها، وهناك من يفضل السينما التسجيلية على الروائية، وهناك من يحب الأعمال الكلاسيكية من زمن الأبيض والأسود، بينما يجد آخرون أنفسهم في الأفلام الحداثية وما بعد الحداثية، أو تلك التي تقدم تجارب خاصة. لا يوجد عيب في تفضيل نوع على آخر؛ بل إن مستويات التلقي متباينة، فهناك من يكتفي بالحدوتة، وهناك من لا يرى في السينما إلا وسيلة للتسلية، لا بأس أبدًا في ذلك. بل إن هذا التنوع هو الذي جعل السينما أوسع انتشارًا وتأثيرًا، إنها فن لكل الأذواق والمستويات، ولديها اليوم رصيد كبير متنوع، يستوعب تقريبًا كل فئات الجمهور.

(3) الفيلم السينمائي مهما كانت درجة استقبالك له، أو تفضيلك لنوعه، هو منتج فني معقّد؛ لأنه ببساطة مكون من عناصر ممتزجة ومتداخلة. الفنون عمومًا فيها جانب حرفي وتقني، ولذلك مثلًا يتم تعليم الموسيقى والرسم والنحت والرقص.. إلخ. ولكن هناك قبل كل شيء موهبة الفنان، وهناك أيضًا رؤيته الخاصة التي يوظف في سبيل التعبير عنها موهبته، ثم التكنيك الذي تعلمه، والسينما تستوعب بشكل عام معظم الفنون، وكلما درس الفنان أو الناقد أو المشاهد أسرار الفنون؛ استوعب بشكل أفضل جماليات فن السينما، وطرق التعبير المختلفة عن الأفكار. والمشكلة التي يواجهها معظم المشاهدين هي اعتقادهم

t.me/qurssan

أن أفكار الأفلام ودلالاتها تنقلها جمل الحوار فحسب، وهذا غير صحيح؛ لأن كل عنصر من عناصر الفيلم السينمائي -من تصوير ومونتاج وديكور وموسيقى... إلخ- يسهم بدور في بناء الفيلم، بل إننا نستخدم تعبير «البناء» في وصف تماسك السيناريوهات والأفلام العظيمة؛ لأنها تبدو فعلًا عند تحليلها أقرب إلى البناء. يقول مخرج فرنسي كبير اسمه روبير بريسون: «إن الأفلام العظيمة تشبه الكاتدرائية في بنائها»، ليس بالضرورة أن ينجح كل متفرج في تفكيك كل عنصر بمفرده، أو ينجح في أن يكتشف الطريقة التي تعمل بها هذه العناصر في انسجام أو تنافر؛ ولكن لا بد أن يعرف أن تأثير الفيلم -سواء بالسلب أو الإيجاب- مرتبط بعناصر كثيرة داخل العمل، وأنه أمام منتج فني مركب، ويستحق جهدًا أكبر في التلقي، خاصة في الأفلام العظيمة التي صمدت للبقاء عبر العصور.

(4) أول قاعدة في التعامل مع الأفلام تقول إنه لا حياد ولا موضوعية في الأفلام، ولا في الفن عمومًا. يمكن تعريف الفن بتبسيط كبير على أنه رؤية للحياة وللإنسان ولكن من خلال ذات الفنان، أي إن الذاتية والرؤية الخاصة للفنان هي شرط الفن؛ وبالتالي فإن الفنان لا ينقل الواقع كما هو كما قد يظن البعض، وإنما يقدم رؤيته وانحيازاته الخاصة لهذا الواقع، وقيمة العمل الفني -سينما أو مسرحًا أو نحتًا أو تصويرًا- ليست في مادة الواقع، رغم أنها ضرورية وأساسية، ولكن في نظرة الفنان لهذا الواقع، بدون الجرانيت لا يمكن نحت التمثال، ولكن قيمة التمثال ليست في الجرانيت، وإنما في ضربة إزميل النحات الفنان في الجرانيت، والفنان حر تمامًا في أن يحدد نسبة الواقع والخيال في

t.me/qurssan

عمله، هو الذي يمتلك هذا الحق، في مقابل حق الجمهور في أن يقبل أو يرفض العمل الفني، ولكن ليس من حق الجمهور أن يتهم الفنان بالانحياز أو عدم الحياد؛ لأنه ليس باحثًا اجتماعيًّا، ولا رجل قانون، ولا مدرسًا أو مؤرخًا، ولأنه منذ البداية يقول لك: إن هذه هي رؤيتي «الذاتية» للحياة وللإنسان، وأنت لست مجبرًا على أن تتفق معها، أما الحياد وعدم الانحياز فهو في علوم أخرى لا علاقة لها بالفن أو السينما، ليس مطلوبًا من فان جوخ أو كافكا سوى أن يعبرا عن رؤيتهما الخاصة حتى لو كانا يعانيان من الكآبة، وصورة المرأة في أفلام فيلليني تختلف عن صورتها في أفلام إنجمار بيرجمان، والواقع عندما يصبح مادة للعمل الفني أو الأدبي تنقطع صلته بأصله، ويصبح مرتبطًا بالعمل الفني، زقاق المدق مثلًا لم يعد هو الزقاق الأصلي عندما استوحاه نجيب محفوظ مكانًا لروايته الشهيرة بنفس الاسم، حتى الألوان تتغير وظيفتها بتغير كل لوحة، فاللون الأصفر يظل حرًّا ومجردًا طالما ظل على باليتة الفنان، ولكن ما إن يأخذ الفنان منه بفرشاته حتى يصبح اللون الأصفر يخص هذه اللوحة فقط؛ لأنه صار جزءًا من تكوينها، وبنائها، ومعناها، فإذا استخدم الفنان اللون الأصفر في لوحة أخرى، صار اللون الأصفر أيضًا يخص اللوحة الجديدة وحدها.

(5) السينما، والفنون عمومًا، تدور بين طريقتين في التعبير: التجسيد، والتجريد. في الطريقة الأولى تتجاور التفاصيل لكي يتبلور تمامًا معنى الواقع الملموس، إنه شيء أقرب إلى تمثال يكاد ينطق من فرط تجسيده للأصل. أما التجريد فهو يطلق الخيال، ويقيم علاقات في ذهن المتفرج، ويتعمد التلخيص والاختزال في التفاصيل، الرجل الواقف مثلًا

t.me/qurssan

يتحول إلى خط عمودي بدون تفاصيل، وأعضاء الجسم ترسم على شكل دوائـر أو مثلثات.. إلخ، وهناك فنون تترجم فكرة التجريد ببلاغة نادرة، وبشـكل كامل مثل الموسـيقى، والطريقتان -سـواء في التجسـيد أو التجريد- لهما نماذج كثيرة في عالم السينما قديمًا وحديثًا، ومرة أخرى هي طرق في التعبير تخص الفنان، الذي يرى أنه يمكن أن يعبر أفضل عمـا بداخلـه، إذا لجأ إلى هذه الطريقة أو تلك، ولكن ذلك ليس حجْرًا علـى حرية المتلقي في أن يقبـل أو يرفض، يتجاوب أو ينفر مما يراه، كان الفيلسـوف جـان بول سـارتر يـرى أن الإبداع نقطة تـلاقٍ لثلاث حريـات: حرية الفنان، وحرية الناقد، وحرية الجمهور: الفنان من حقه أن يقدم عمله بالطريقة التي يراها، والناقد من حقه أن يرى العمل من الزاويـة التي يراها، والجمهور من حقه أن يقبل أو يرفض رؤية كل من الفنـان والناقد، ولا توجد سـلطة لطرف على الطرف الآخر، إلا سـلطة ومنطق الإقناع، من خلال حيثيات محددة من داخل العمل.

(6) كل فيلم سينمائي له شكل ومضمون يعبر عنه، وكلما اتسق الشكل مع المضمـون أصبح الفيلم أقرب إلى الجودة، بينما إذا تنافر الشـكل مع المضمون، قطع الفيلم أشـواطًا في اتجاه الرداءة، على سبيل المثال: لو أن مضمـون الفيلم هو الاحتفـال بالحياة، وكانت ألوانه قاتمة منطفئة، فـإن العمـل يعاني خللًا في الاتسـاق بين شـكله ومضمونـه، الألوان المبهجـة هي التي تعبر أفضل عن هـذا المعنى، وإذا كان هناك فيلم مضمونه فلسـفي متأمل، ولكن إيقاعه سـريع جـدًّا، لا يتيح لك فرصة لذلك، فإنه يبدو أيضًا فيلمًا مضطربًا، بينما لو لاحظت إيقاعًا مملًا لفيلم يحتفـل بالحركـة والمطـاردات، يكـون لدينا خلل واضح بين الشـكل

t.me/qurssan

والمضمون. والقاعدة الذهبية هي أن يكون الشكل معبرًا عن المضمون وفي خدمته، وإن كان من الممكن -على سبيل الاستثناء- أن يكون للفيلم شكل حر خالص كعمل تجريبي، أو كوسيلة لاكتشاف طرق فنية مختلفة في التعبير، وفي كل الأحوال، الفنان وحده هو الذي يحدد شكل عمله، وهو جزء أساسي من تميزه، وموهبته، مع احتفاظ الناقد والمتلقي بحقهما في أن يقولا رأيهما فيما يشاهدان من أعمال فنية.

(7) نصيحة أخيرة وأنت تستقبل الأفلام -مصرية أو أجنبية، تسجيلية أو روائية أو كارتونية- هناك فيلمان يؤثران عليك في نفس الوقت أثناء المشاهدة: فيلم داخلي يتمثل في كل ما يدور في عقلك، وأفكارك المسبقة، وحالتك النفسية والعاطفية، وفيلم خارجي هو العمل الذي تشاهده على الشاشة، وكلما نجحت في تقليل تأثير الفيلم الداخلي، كانت ظروف استقبالك وتذوقك أفضل وأعمق للفيلم الخارجي، بالطبع لا يمكن أن تلغي الفيلم الداخلي تمامًا، إلا إذا حدث اندماج كامل مع الفيلم الخارجي، ولكن عليك أن تركز، وأن تحاول الانفصال عن الفيلم الذي يدور في ذهنك، أو عن الأفكار المسبقة التي دخلت بها إلى قاعة السينما، أو أن تقلل تأثيرها إلى أقل مدى ممكن.

الآن، بعد هذه النظرة العامة على تاريخ السينما وقواعد مشاهدتها، أصحبك في الفصول التالية لكي تكتشف عناصر الفيلم السينمائي، وكيف تأتلف هذه العناصر لتصنع فيلمًا؟ وكيف يمكن أن نقرأ هذا الفيلم؟

t.me/qurssan

ربما لم يُبتذل تعبير في السنوات الأخيرة مثل كلمة «الدراما» التي أصبحت «سبّوبة» في مسلسلات رمضان مثلًا. التعبير أصبح أيضًا متداولًا شعبيًّا، يقول لك الناس عندما تحكي قصة مؤثرة باستنكار: «إنت حتقلبها دراما؟!!». اختلط المعنى بأشياء كثيرة، لا أستطيع أن أؤكد أن ما نكتبه كنقاد عن البناء الدرامي يصل إلى القارئ بمعناه المقصود، ولا أظن أيضًا أن صناع كثير من الأفلام يتعاملون مع الكتابة الدرامية بجدية، قد يرونها مجرد شخصيات وحواديت. دليل عدم الجدية أن مأزق الفيلم المصري -وأضعف عناصره حتى ساعة تاريخه- هو السيناريو. تحسّنت الصورة، وظهرت أجيال موهوبة في التمثيل والتصوير والمونتاج والإخراج.. إلخ، ولكن ظل السيناريو بشكل عام متخبطًا ومرتبكًا؛ لذلك لا بد من أن نبدأ من الدراما، وأقدم لك هنا مجموعة من القواعد العامة في كتابة الدراما بأبسط طريقة، قد لا يغني ذلك عن القراءة المتخصصة في الكتب، ولكنها محاولة على الأقل لتقديم مفاتيح للاكتشاف والاستيعاب.

t.me/qurssan

أول درس في الدراما الجيدة هو: أن الإنسان كائن مركَّب، ورمادي، لا هو أبيض ولا أسود، عظمة أعمال شكسبير الكبرى في هذه الرؤية المتعددة الوجوه للإنسان، ومن عدة زوايا في نفس الوقت. الشخصية التي اللون الأبيض أو الأسود فقط في الدراما لا علاقة لها بالإنسان كما نعرفه. هدف الدراما الأكبر أن نرى ونحلل ونستوعب جوهر الطبيعة البشرية الرمادي لا أن نحكم عليه.

الدرس الثاني في الدراما: أنها أفعال لا أقوال. أصل الكلمة إغريقي ومعناه «الفعل» أو «العمل»، لا دراما «تقليدية» بدون فعل، إنها بالضرورة نوع من الحكي ولكن من خلال مشاهد بها شخصيات وحوار ومعركة. لا يجب أن تقول الشخصية: إنها بخيلة أو رومانسية، ولكن يجب أن يُترجَم ذلك المعنى إلى مشهد ندرك من خلاله ذلك. المباشرة التالي هي عدو الدراما الأول؛ لأن المعاني يجب ألا تصل مباشرة، وإنما من خلال وسيط أو جسر تعبر عليه هو ما يطلق عليه «المعادل الموضوعي»، أي مجموعة المشاهد والحوارات، التي يفترض أن تقدم معنًى محددًا لا غموض فيه ولا التباس.

الدرس الثالث في الدراما هو: أنها ليست نسخة من الواقع، ولكنها رؤية له من خلال ذات الفنان، الواقع هو مجرد مادة للدراما، ولكنها إعادة بناء له من خلال موهبة المؤلف الذي يمتلك حرية مطلقة في أن يعيد رسم الشخصيات كيفما يريد؛ بل وله أن يتخيل ما شاء، القيد الوحيد عليه هو ذلك المنطق الموازي الذي اصطنعه هو نفسه ليسير عليه، هو تلك الملامح التي عرفت بها شخصياته، فيجب ألا تتصرف على النقيض منها بدون مقدمات.

t.me/qurssan

حتى لو كانت الأحداث حقيقية؛ فإن مؤلف الدراما ملزم بعمل منطق وبناء مقنع. الواقع هو ما حدث فعلًا، أما الدراما فهي ما أريد إقناعك بأنه يُحتمل أن يحدث، هي فن الإقناع بأن ذلك الأمر ممكن ومحتمل التصديق.

الدرس الرابع في الدراما هو: أن الصراع عمودها الفقري، فلا دراما بدون صراع؛ سواء داخليًا في نفوس الشخصيات، أو خارجيًا بين الشخوص معًا، الصراع لا يؤدي فقط إلى دفع الأحداث، والكشف عما بداخل الشخصيات من تعقيدات، ولكنه تعبير عن منطق الحياة ذاتها التي لا تتحرك إلا بتصارع الأضداد، وبينما لا نملك مفاتيح ولا قوانين صراعات الحياة ومفاجآتها؛ فإن الفنان يمتلك مفاتيح الصراع التي يحققها في عمله الدرامي.

الدرس الخامس للدراما هو: أن الشكل التقليدي لها لا يمنع من التجريب والإضافة والإبداع الخاص، الكوميديا والتراجيديا والميلودراما تحتمل أيضًا بناء غير تقليدي، المسرح البريختي (نسبة إلى الألماني برتولد بريخت) يناقض كل قواعد الدراما الإغريقية، وبعض المسرحيات العبثية لا يحدث فيها شيء على الإطلاق مثل مسرحية «في انتظار جودو» لصمويل بيكيت، ولكن كسر قواعد الدراما يقتضي أولًا أن تعرفها وتتقنها، وأن يكون من وراء هذا التجريب معنى وفكرة.

لا بد من معرفة هذه القواعد العامة للدراما قبل أن نكتشف معنى الكتابة للسينما، وبدون هذه الكتابة لم يكن هناك فيلم روائي، بل إن السيناريو الذي يترجم دراما الفيلم هو العنصر الأساسي والأول والأهم

t.me/qurssan

في صنع الأفلام، لدرجة أن التعريف الشائع للسيناريو بأنه «الفيلم على الورق»، ومهما كان المخرج عظيمًا، فإنه لن يستطيع أن يفعل شيئًا في سيناريو متواضع، هناك إجماع على ذلك، وكثير من الأفلام كان يمكن أن تصبح أعظم وأفضل لو كان هناك جهد أكبر في ضبط السيناريو، ولو انتبه صناعها إلى الثغرات في الكتابة. والأكثر من ذلك، فإنك قد تشاهد أفلامًا أنفقوا آلاف الجنيهات على تصوير أجزاء منها، دون أي حاجة لذلك؛ لأن كتابة السيناريو لم تكن محكمة منذ البداية.

تقرأ كثيرًا على تترات الأفلام مصطلحات مثل: القصة والسيناريو والحوار، كما يتداول أهل السينما تعبيرات مثل المعالجة الدرامية، تبدو المصطلحات متداخلة، ومربكة، ومتشابكة أحيانًا، مع أنها ليست كذلك، ولنأخذ الحكاية من البداية، ولكن من خلال مثال افتراضي بسيط.

لنتخيل معًا أن سيارة مسرعة صدمت رجلًا وابنته في شارع عام، لم يمت أحد، كثيرون من المارة ومن سكان العمارات شاهدوا ما حدث، جاءت سيارة الشرطة، وجاءت سيارة الإسعاف، نقلوا المصابين للمستشفى، واصطحبوا قائد السيارة إلى قسم البوليس، انفض الزحام، وعادت حركة المرور إلى طبيعتها، بعد أن توقفت لدقائق بسبب الحادث.

ما رويته سابقًا بشكل مباشر نموذج مصغر جدًّا للقصة، التي تعني ببساطة سردًا واضحًا ومتتاليًا للأحداث والشخصيات بشكل عام من البداية للنهاية، أما الحوار والأصوات والمؤثرات فهي حوارات استجواب المصابين، وسؤال ضابط الشرطة للشهود، وأصوات فرملة السيارة،

t.me/qurssan

وصـراخ المصابين، وصيحات المارة وسـكان الشـارع.. إلخ، ويمكن أن تضاف للمشهد موسيقى مناسبة، أما السيناريو فهو الطريقة التي سنسرد بها هذه القصة في شكل ولغة يمكن تصويرها، بعد تحويلها إلى مشاهد ولقطات.

يمكـن لكاتب السـيناريو أن يحتفظ بترتيب الوقائـع كما ورد في القصة، ويمكن أن يبدأ من الوسـط أو النهاية، ثم يعود إلى البداية من جديـد، ويمكنه أيضًا أن يضيف إلى الوقائع الأساسـية بما يثري القصة، على سـبيل المثال: يمكن أن يبدأ السـيناريو بلحظة خروج الأب وابنته من البيت، تودعهما الأم، ثم ينتقل إلى قائد السيارة وهو يتحرك بها من جراج فيلته، وزوجته تلوح له من نافذة الفيلا، ويعود من جديد إلى يد الأب وهي تمسـك بيد ابنته في الطريق، ومنها نعود من جديد إلى يد قائـد السـيارة على الدركسـيون، ونسـمع صوته وهو يـردد أغنية مع الكاسـيت، وهكذا يقوم كاتب السـيناريو بابتكار طريقة للسـرد الذي يترجـم القصة إلى أفعال متتالية حتـى يمكن تصويرها، يمكنه أيضًا أن يسـرد من وجهة نظر موضوعية، بأن نشـاهد الحادثـة من خلال عين افتراضية خارج كل الشـخصيات، مثلما فعلنا بالانتقال بين قائد السيارة والأب وابنته، ويمكنه أنه يغير السـرد إلى سـرد ذاتي من خلال وجهة نظر إحدى الشـخصيات، فنسـمع صوت الشـخصية على الصورة، كأن نسرد الحادثة من خلال الأب، فنسمع صوته مثلًا على صورة خروجه من البيـت مع ابنته وهو يقول: «اللى حصلّنا يومها شـيء غريب.. زي كل يوم، أخدت بنتي للمدرسـة، ودعتنا أمها.. نزلنـا، وما كناش نعرف اللي

t.me/qurssan

«يحصل»، هنا انتقل السيناريست من السرد الموضوعي إلى السرد الذاتي، يمكن أن يحدث ذلك لو أراد كاتب السيناريو أن يحكي القصة من خلال وجهة نظر قائد السيارة، فنسمع صوته على صورة نزوله من الفيلا، ويمكن استخدام سردَين ذاتيين، بالانتقال من صوت قائد السيارة إلى صوت الأب، وبالعكس، ويمكن رواية الوقائع من خلال صوت رجل البوليس الذي وصل إلى المكان في سيارة الشرطة، أو من خلال عين أحد المارة، أو من خلال رجل الإسعاف، أو حتى من وجهة نظر خيالية دائمًا هي صوت السيارة التي ارتكبت الحادثة بواسطتها.

ولكن في كل مرة لا بد من المحافظة على وقائع القصة الأساسية، التي لا تزيد هنا على سيارة تصدم أبًا وابنته، لا يموتان، ينقلان إلى المستشفى، وتأخذ الشرطة قائد السيارة لاستجوابه، أما طرق سرد هذه الوقائع، وزاوية السرد سواء كان ذاتيًا أو موضوعيًا، وإعادة تشكيل الزمن، وتقسيم الأفعال إلى مشاهد يمكن تصويرها، فهذا هو دور السيناريو.

مفردات كتابة القصة وكتابة السيناريو

يمكن لكاتب القصة السينمائية أن يستخدم عبارات إنشائية، تشبيهات، أو استعارات خيالية، يمكنه مثلًا أن يكتب عن «الشفق الجريح»، ولكن كاتب السيناريو يجب ألا يكتب سوى ما يمكن تصويره، فيكتب بشكل محدد كالتالي: «تقف السيارة ويظهر خلفها ضوء الشفق

t.me/qurssan

الأحمـر»، كل ما تعجز عدسـة السـينما عـن تصويره يسـتبعده كاتب السـيناريو فورًا، مثال آخر: عدسة السينما لا تستطيع أن تلتقط ما يفكر فيه الإنسان، ما لم يتحول هذا التفكير إلى فعل أو سلوك أو تعبير على الوجه، وبالتالي فإن عبارة مثل «وفكّر فلان أن يفتح الباب ولكنه تراجع» يمكـن أن تكتب في قصة، ولكن يجب أن تتم ترجمة التفكير، وتحويله إلى حركة في كتابة السـيناريو لتصبح عـدة أفعال يمكن تصويرها على النحـو التالي: «يقـف.. يترك مقعـده متجهًا إلى البـاب.. يدير الأكرة.. يتوقف صامتًا.. تعبير خوف على وجهه.. يترك الأكرة.. يعود إلى مقعده».

السـيناريو كمـا ترون هو عمـل خلّاق؛ لأنه يعيد نقـل القصة إلى الشاشة بأدوات السينما، ولأنه ينقل القصة من السرد المباشر، إلى بناء مشـوق يحتمل -وجهات نظر سـردية مختلفة، كما أنه يضيف ويعمق -بالتفاصيل الذكية- القصة السـينمائية التي هي في الحقيقة قد تكون مختصـرة جـدًّا، صفحتين أو ثـلاث صفحات أو حتـى صفحة واحدة، تتضمن مسـارات الأحـداث، بدايات الحكاية ونهايتهـا، والعلاقات بين الشـخصيات، ومهمة السـيناريو أن يقرأ ما بين السـطور، ويستوعب مغزى القصة وفكرتها، وينسـج طريقة السـرد سـينمائيًّا في ضوء هذا المعنى.

نعود إلى مثالنا السـابق: لـو كان مغزى القصة، -ولنطلق عليها مثلًا اسم «الحادثة»- هو أن حياتنا تحكمها الأقدار والمصادفات، فالأفضل أن يكون السـرد من زاوية موضوعية؛ فالأمر لا يعدو أن يكون حادثًا قدريًّا بين أشـخاص لا يمكن أن يجمعهم إلا المستشفى أو قسم البوليس، أما

t.me/qurssan

إذا كان مغزى القصة هو التفاؤل والتشاؤم، فهنا يمكن إضافة لقطات تكشف عن هذا المعنى، كأن تودع الزوجة زوجها وابنتها، فعندما تفتح لهما الباب، تستقبلهما قطة سوداء، فتتشاءم منها الأم، وتكرر عبارات نصيحة للحفاظ على زوجها وابنتها، ولو كان المغزى هو أن الحادث بسبب تهور سائقي السيارات، فيمكن أن نستغرق عدة لقطات في متابعة سرعة السيارة قبل وصولها إلى مكان الحادث، أو الانتقال إلى سيارة الشرطة في مكان آخر، وهي تفحص حادثة مماثلة في مكان بعيد، ويلوم الضابط السائق على سرعته، فيتلقى في نفس الوقت بلاغًا بحادث إصابة الأب وابنته في مكان آخر.

أقدم لك أفكارًا كثيرة لسرد نفس الحادثة لكي تعرف أن هناك خيارات لا حصر لها في كتابة السيناريو، ولكي تعرف أنه عمل يعتمد على مهارات كثيرة أبرزها الخيال، وأؤكد من جديد أنه رغم تعدد زوايا التناول، فإن وقائع القصة الأساسية لم تتغير، قائد السيارة ما زال هو الجاني، والأب وابنته هما المجني عليهما، وهما لن يموتا، أما مسألة مغزى القصة فقد اصطنعته لأن الحكاية بسيطة جدًّا، بينما القصة السينمائية يظهر مغزاها بسهولة من خلال وقائعها المركبة، وبالتالي يكون من السهل النسج على منواله في السيناريو، ومن السهل إبراز صفات الشخصيات المطلوبة، ومن السهل كذلك كتابة مشاهد تفسر سلوك كل شخصية.

نقطة البدء هي القصة السينمائية، ثم ننتقل إلى مرحلة أخرى قبل السيناريو والحوار، وهي مرحلة المعالجة، والمعالجة قريبة من

t.me/qurssan

السيناريو، إنها مشاهد الحكاية التفصيلية كما سنحكيها في الفيلم، وتتابع الأحداث كما ستظهر على الشاشة، وهي لا تتضمن تقسيمًا يحدد المكان والزمان، ولا طرق الانتقال بين المشاهد كما في السيناريو، مجرد تتابع للأحداث كما سنراها على الشاشة.

المعالجة كمرحلة وسيطة بين القصة والسيناريو

إنه أمر يختلف عن السرد العام المباشر المختزل للوقائع في القصة، المعالجة هي المرحلة الوسطى بين القصة والسيناريو، وتختلف عن السيناريو في أن الأخير يتضمن تقسيمًا للزمان والمكان، ولطرق الانتقال بين المشاهد (باستخدام القطع أو المزج أو الاختفاء مثلًا)، وهناك أيضًا سيناريو التصوير النهائي أو «the shooting script»، وهو يضمن تقطيعات المخرج للمشاهد إلى لقطات تفصيلية، ومن الواضح أنه يخص المخرج. بعض كتاب السيناريو لا يكتفون بتحويل المعالجة إلى مشاهد محددة الزمان والمكان، ولكن يقدمون اقتراحاتهم بشأن اللقطات، ولكنه أمر غير ملزم للمخرج؛ لأن سيناريو التصوير النهائي. بالتقطيعات والانتقالات، من صميم عمله ومسئوليته أيضًا.

قصة، فمعالجة، فسيناريو وحوار، فسيناريو جاهز للتصوير، هكذا يولد الفيلم السينمائي، وهكذا لا بد أن يكون التعاون وثيقًا بين كاتب السيناريو والمخرج، والاثنان لا بد أن يتمتعا بالخيال، وبالفهم العميق لمعنى الدراما وقواعدها سالفة الذكر، كما لا بد أن يفهما إمكانيات السينما، وأدواتها، وقدراتها التعبيرية، وحدودها الإنتاجية، لا يعقل مثلًا

t.me/qurssan

أن يتضمن السيناريو مشاهد مكلفة تتجاوز قدرات الإنتاج، كأن يتضمن الفيلم رحلات تصوير إلى بلدان أوروبية وأمريكية، بينما ميزانية الفيلم ضعيفة أو محدودة!

كاتب السيناريو بنّاء، مهمته أن يسرد القصة بالصورة والحوار والمؤثرات والموسيقى معًا، دون أن يفقد لا مغزى الحكاية، ولا الجمهور الذي يشاهد الفيلم، عليه أن يقدم الشخصيات حية وواضحة، بسلوكها، ومظهرها الجسدي، وبطابعها النفسي، والاجتماعي، وعليه أن يدفع الأحداث إلى الأمام، وأن يبني صراعات، ويخلق عقبات أمام طموحات شخصياته، من هنا تنشأ الحبكة، ويصبح كل مشهد ناتجًا عن المشهد السابق له، ومؤديًا للمشهد الذي يليه، تنشأ أزمة أولى، تؤدي إلى أزمة أكبر، فتظهر ذروة تتعقد الأمور فيها إلى أقصى مدى، ثم يتم حلها، فينتهي الفيلم، وأي مشهد تال للذروة الكبرى النهائية، لا معنى له، ويجب عدم تصويره؛ لأن القوس المفتوح قد تم إغلاقه؛ ولذلك يطلق على هذه المشاهد الإضافية، التي توجد أحيانًا في بعض الأفلام الأمريكية، مصطلح «مشاهد ضد الذروة» أو «anticlaimax». ويمكن أن نتحدث عن مراحل محددة لبناء السيناريو التقليدي هي: العرض والتقديم، ثم تشابك الخطوط، ثم العقدة، ثم الذروة، وأخيرًا الحل والنهاية.

كاتب السيناريو تواجهه كل هذه التحديات السابقة، مضافًا إليها التحدي الأكبر وهو خلق زمن موازٍ للزمن الواقعي، إنه يحول الحاضر والماضي والمستقبل إلى لعبة بالانتقال بينهما، الزمن الواقعي هو

t.me/qurssan

الزمن الذي تحدث فيه الأمور في حياتنا الواقعية: أنت لا تستطيع مثلًا أن تصل إلى الإسكندرية بالقطار في الواقع في مدة تقل عن ساعتين، ولكن في السيناريو يمكن أن تصل الشخصية إلى الإسكندرية في ثوان، يكفي أن نشاهدها وهي تركب القطار من باب الحديد، ونراها جالسة بجوار الشباك، ثم ننتقل إلى الشخصية وهي تنزل من القطار على رصيف محطة كتب عليها «سيدي جابر»، هذه الثواني التي تراها على الشاشة هي «الزمن الفيلمي» وليس الواقعي، وبناء الزمن الفيلمي المعادل للواقع من أصعب التحديات التي تواجه أي كاتب سيناريو، خصوصًا أن زمن الفيلم السينمائي الروائي لا يتجاوز الساعتين والنصف أو الثلاث ساعات -إلا فيما ندر- وبالتالي لا بد من اصطناع زمن مواز تقع فيه الأحداث، إنه إيهام فني ساحر، يتطلب مهارة وكفاءة وذكاء.

السيناريو يملأ فجوات القصة بالتفاصيل، ويجسد المكان، ويشعر المتفرج بالزمان، ويكثف اللحظات الإنسانية والعاطفية المهمة، كاتب القصة يقول: إن فلانًا بخيل يعبد القرش، فيحول السيناريست العبارة إلى مواقف وتفاصيل، كاتب القصة يقول: إن فلانًا وزميلته في الجامعة عاشا علاقة حب بعد صدام عابر، فيحول السيناريست العبارة إلى مواقف.

في الشكل التقليدي الشائع هناك بداية ووسط ونهاية، عرض للشخصيات ثم تشابك للخيوط ينقلنا من أزمة إلى أخرى وصولًا إلى ذروة وحل، ولا بد دومًا من تصاعد الصراع، فإذا كانت هناك حبكتان فلا بد أن تصب الحبكة الفرعية في الحبكة الأصلية، وتغذيها، مثلًا: في فيلم «لصوص لكن ظرفاء»، الحبكة الأصلية والمحورية هي عملية سرقة محل

t.me/qurssan

هب من شقة، والحبكة الفرعية هي خلافات الزوج وزوجته سكان الشقة؛ مما سيساعد اللصوص، أو يزيد التشويق والإثارة، وفقًا لطبيعة هذه الخلافات. وفي فيلم «حياة أو موت» مثلًا، الحبكة الرئيسة هي علاقة الطفلة بأبيها، ورحلتها من أجل العودة بالدواء، بكل ما فيها من تلاعب بفكرة الحياة والموت، ودخول البوليس على الخط، أما الحبكة الفرعية فهي علاقة الزوجة المضطربة بزوجها، تركها للبيت سيؤدي للجوء إلى الطفلة لشراء الدواء، وخوفها على زوجها سيساهم في عودتها وإنقاذه، وفي الحالتين لا تعمل الحبكة الفرعية بعيدًا عن الحبكة الرئيسة، ولكنها ترتبط بها، وتغذيها، وتغلق أقواسها مع نهاية الحبكة الرئيسة.

كاتب السيناريو يكتب بترتيب محدد: فهو يقرأ أولًا القصة السينمائية المكتوبة، أو القصة الأدبية التي سيقتبس عنها بتمعن، ويحدد من خلال القراءة الفكرة التي تدور حولها، حتى لا تهرب منه. قصة «اللص والكلاب» مثلًا فكرتها العلاقة بين القانون والعدل بمعناه الشامل، ثم يحدد كذلك بعد القراءة الشخصيات الرئيسة والثانوية، ويحلل العلاقات بينها، ويحدد المناطق التي يمكن أن تخلق صراعًا قويًّا، والمناطق التي يمكن تحويلها إلى صور سينمائية جذابة، وبعدها يكتب المعالجة بتصور تتابع للأحداث كما سيقدمها الفيلم، يكتبها في صيغة الحاضر في صورة أفعال متتالية بدون حوار، ثم يترجم هذه المعالجة إلى مواقف مكتوبة في شكل سيناريو، نصف الصفحة العلوي (أو الأيمن) يصف فيه الصورة وكل ما تتضمنه، ونصف الصفحة السفلي

t.me/qurssan

(أو الأيسر) يتركه للحوار أو للصوت والمؤثرات والموسيقى، بعض كتاب السيناريو يفضلون أن يقسموا الصفحة إلى نصف علوي وآخر سفلي، والبعض يقسمونها يمينًا ويسارًا، الاثنان مستعملان، ولا بد أن يكتب رقم المشهد، والمكان، والزمان، والتصوير داخليًا أو خارجيًا، كما ينهي كل مشهد بوسيلة الانتقال بينه وبين المشهد التالي، سواء بالقطع أو المزج أو الاختفاء... إلخ، وكل صفحة مكتوبة تحتوي على مشهد واحد فقط؛ لتكون أسهل وأوضح في تنفيذها، وفي كل مرة يتغير الزمان أو المكان أو الاثنان معًا، نبدأ مشهدًا جديدًا وهكذا.

الناصر صلاح الدين نموذجًا

من فيلم (الناصر صلاح الدين)

ولضبط السيناريو يمكن أن يرسم بيانيًا على ورقة مدى تصاعد الأحداث، ومدى ارتباط الخطوط الفرعية بالخط الأساسي، هذا الأمر سيسهل كثيرًا على الكاتب مشاهدة الصورة العامة للفيلم بعد كتابته، خصوصًا لو كان الفيلم طويلًا، وشخصياته كثيرة، على سبيل المثال فإن

t.me/qurssan

فيلم «الناصر صلاح الدين» فيه شخصيات وأحداث كثيرة جدًا، ولكنّ فيه صراعين محوريين، هما مواجهة صلاح الدين لريتشارد قلب الأسد في ساحة الحرب، ومواجهة عيسى العوام ولويزا في ساحة الحب، هذان هما عمودا الفيلم، مواجهة صلاح الدين وريتشارد هي الحبكة الرئيسة، بينما حبكة قصة عيسى ولويزا هي الحبكة الفرعية التي ستصب في النهاية في الحبكة الرئيسة، وستنتهي بنهايتها، أما بقية الشخصيات فيأخذ السيناريو من أفعالها ما يغذي الحبكتين، دون أن ينسى أبطال الحبكتين، فيرجينيا وآرثر مثلًا في المعسكر الصليبي يدفعان لتقوية الصراع بين المسلمين والصليبيين، وبالتالي تغذية الصراع بين ريتشارد وصلاح الدين، والجدال بين لويزا وعيسى، وبالمناسبة فإن المعالجة الأولى للقصة، والتي كان سيخرجها عز الدين ذو الفقار، كانت تجعل علاقة لويزا وعيسى هي الحبكة الرئيسة، على أن يكون الصراع الحربي، وشخصية صلاح الدين في الخلفية، ولكن الكتابة الأخيرة غيرت مركز الثقل في اتجاه تمجيد الناصر صلاح الدين، واستخدمت التاريخ إسقاطًا على الجانب السياسي المعاصر، فالفيلم علاقته بحقائق التاريخ واهية، أي قارئ للتاريخ الحقيقي لصلاح الدين الأيوبي يعرف أن الفيلم الشهير الذي أخرجه يوسف شاهين من المستحيل أن يصنف كعمل تاريخي إلا من حيث الشكل فقط، ولكنه فيلم سياسي تمامًا من حيث المضمون، يساند بقوة فكرة القومية العربية التي تبناها عبدالناصر.

يمتد خيط الوحدة «العربية» من «الناصر» صلاح الدين إلى «ناصر»، ويصبح الصليبيون نموذجًا لاستغلال المسيحية لأهداف سياسية

t.me/qurssan

مثلما أصبحت الصهيونية وإسـرائيل معادلًا معاصرًا لاسـتغلال اليهودية لأهداف سياسـية. حتى عبارات مثل «الأرض تتسع للجميع»، ليست في حقيقتها سـوى ترجمة لمعنى التعايش رغم سـطوة الحرب الباردة. كل تفصيلة تم تطويعها لهدف معركة القومية العربية، رغم أن صلاح الدين كان كرديًّا!! سـتجد أيضًا الطابـور الخامس العربي الـذي لعبه توفيق الدقن، والذي يمثل إسـقاطًا على الأنظمة العربية المضادة لعبدالناصر. يصـل الوضوح إلـى ذروته في خطبة صلاح الديـن (أحمد مظهر) أمام جيشـه، والتي تقمـص فيها -عن عمـد- طريقـة أداء عبدالناصر (أيها العـرب، فلتعلـن دقات الطبول نهايـة الخيانة... إلخ). ولـولا أن كتاب السـيناريو فهموا الفكرة المطلوبة، ولولا أنهم حددوا الخطوط الرئيسة والفرعية، ولولا ضبط الصراع، لتاهت الفكرة وسـط طوفان الشخصيات، نظريًّا كما ذكرت يمكن تمثيل الخطين الرئيسين في الفيلم بيانيًّا، ورصد مدى تصاعد الصراع من خلال المشاهد، ورصد أيضًا كيف تنمو الحبكة الفرعية وتتسـلل بهـدوء لتصب فـي الحبكة المحوريـة، هناك كتاب سـيناريو محترفون يفعلون ذلك بالخبرة، ولكن يفضل بالنسـبة لكاتب سـيناريو جديد أن يجرب رسم خطوط الشـخصيات والصراع بعد نهاية الكتابة؛ حتى يضبط البناء، ويحذف ويضيف، وحتى لا ينسى شخصيات بأكملها، أو يستطرد دون داع في تفريعات لا لزوم لها، وكثيرًا ما يتدخل المخـرج بعد التصوير في حذف خطوط وشـخصيات يرى أنها لا تفيد الدراما، أو قد تؤثر على إيقاع فيلمه، أو قد تزيد من طول العمل بدون

t.me/qurssan

١٠٤: لذلك من الأفضل أن يقوم كاتب السيناريو بضبط عمله من البداية، ١٠٤ل مشهد يتم تصويره هو عبء إضافي على ميزانية الفيلم.

هناك أسـئلة مهمة لا بد أن أجيبك عنها قبل أن نترك هذه النقطة: ١٠ حدود فنان السينما، والدراما عمومًا، في تغيير وتحريف التاريخ؟

إجابة السـؤال الأول ببساطة هي: أن الذي يحدد ما يؤخذ وما يترك ١٠٤ يتم تغييره من التاريخ هو الفنان نفسه، تمامًا مثلما يحدد ما يأخذ ١٠٤ يترك وما يغيّر من الواقع، وهو في كل الأحوال يخلص فقط لفكرته، ١٠٤وظف مادة التاريخ، ومادة الواقع في خدمة تلك الفكرة. الحقيقة أنه لا يوجـد فيلـم يمكن أن يزيـف التاريـخ؛ لأن التاريـخ مكانه الكتب ١٠٤الدراسات العلمية وليس الأفلام، ومن يطلب التاريخ لن يلجأ إلى الفن ١٠٤وهـو تعبير ذاتـي وغير موضوعي بالأسـاس)؛ بل إن تعبيـر «الفيلم التاريخـي» لا يعادل -علـى الإطلاق- معنى «البحـث التاريخي» مثلًا، الفيلـم عمل يسـتخدم التاريخ كمادة يشـكلها كما يريـد، يقترب من التاريخ كما شاء، ويبتعد كما شاء، وتفنيد هذا الاقتراب أو الابتعاد عملية فنيـة ونقدية، في إطار معنى الدراما لا في إطار خيانة التاريخ، وهناك أفلام تقدم ما يقترب من التاريخ الخيالي الذي لم يحدث قَط، كأن يظهر فيلـم مبنـي على فرضية انتصـار هتلر لا الحلفاء فـي الحرب العالمية الثانيـة، من حـق الفنان أن يزيد من جرعة «الإيهـام بالتاريخ» لو أراد التوثيـق، ولكن عدم رغبته فـي ذلك، لا يجعل منه مزيفًا، أو فلنقل إنه التزييف الجميل، مثلًا وجود نسـاء بيكاسو اللاتي تزيفن صورة الوجوه النسائية كما نعرفها، ذلك أنه لم يرد أن ينقل الواقع كما هو، وإنما كما

t.me/qurssan

رآه هــو، ومن زوايا مختلفة، وجه المــرأة الأصلي موجود، ولكن ما تراه في لوحات الفنان هو وجه المرأة كما رآه بيكاســو، والذي يختلف مثلًا عن وجوه نســاء موديلياني... إلخ. هناك أفلام تلتزم بكثير مما جاء في التاريخ، ليس لأنها تريد أن تكون تاريخًا مصورًا؛ ولكن لأن ما حدث فعلًا يوافــق رؤية الفنان المعاصرة؛ لذلك لم يغير ولم يبدّل، ولكن يمكن أن يكون الشــكل فقط تاريخيًّا كما في «الناصر صلاح الدين»، وهنا تتغير الحقائق في سبيل هدف سياسي، الفيلم يريد أن يسقط الحدث القديم علــى الواقع المعاصر؛ لذلك يظهر صــلاح الدين الكردي كزعيم للعرب، ويتــم تحييــد العنصر الدينــي، ليصبــح الصليبيون هم المســتعمرين القدامى الذين يمثلون الاستعمار الاستيطاني الصهيوني، ويتحول عيسى العوام، وقد كان مسلمًا في التاريخ، إلى رجل مسيحي، لكي يدعم قصة الحب مع لويزا، ولكي يؤكد أن الصراع لم يكن دينيًّا. أما إذا اعتبر البعض أن هذا التغيير جعل الكثيرين يظنون أن هذا هو التاريخ، فهي بالتأكيد مشــكلة هؤلاء في التلقي، وهي مشــكلة لا تختلف كثيرًا عن مشــكلة الذيــن يعتقدون أن الإيهــام بالواقع في الأفلام هــو واقع حقيقي، وأن الممثلــة الفلانية لا تمثل دور الزوجة، ولكنها زوجة فلان فعلًا، وأن هذا الممثــل قد مــات فعلًا بعد إطلاق الرصاص عليــه، أو أعدم فعلًا ضمن مشاهد الفيلم.

إذا كانت هناك كلمتان يمكن أن تعبرا عن معنى الفن فهما «الإيهام والمحاكاة»، والإيهام هو سحر الفن وصنعته، والقدرة على تجسيده هي عنوان الموهبة، أما المحاكاة فهي لا تعني التطابق مع الواقع؛ لأن هناك

t.me/qurssan

...رًا مهمًّا بين الواقع، وبين ما نشاهده، إنه الفنان نفسه، الذي يحدد ... ده نسبة ما يأخذ من الواقع، مضافًا إليه ما يتخيله من علاقات، ...ملصًا فقط لخدمة رؤيته كفنان لهذا الواقع، قد يأخذ الفنان نسبة ...لية من الواقع، وقد يأخذ على العكس النسبة الأكبر من الخيال، وقد ...بس جزءًا من شخصية تاريخية، وجزءًا من شخصية معاصرة، وجزءًا ...ثالثا من شخصية يتخيلها، يمزج الشخصيات الثلاث في شخصية واحدة، ...ي كل الأحوال فإنه يقدم واقعًا موازيًا، وتاريخًا موازيًا، مهما كانت ...بة الحقائق في عمله، ذلك أن الحقائق تتلون بلون رؤية الفنان في ...له، وتخضع لقانون هذا العمل؛ بل إن الفنان نفسه ينطلق خلف ...خصياته، فلا يستطيع أن يخلقها من جديد، ولكنه يحدد ملامح ...لوكها، ويتركها لكي تتصرف وفق خصائصها المكتوبة، ويقال دومًا في السيناريو: إن الكاتب نفسه لا يستطيع أن ينقلب على شخصيةٍ كَتبها، حيث يصل إلى نقطة يصبح فيها محكومًا بتصرفات الشخصية التي كتبها، ولا يمكن أن يغيرها إلا لو كتب السيناريو من جديد، لا يمكن مثلًا أن تجعل ككاتب سيناريو «محمد أبو سويلم» يهرب مع الهاربين في نهاية فيلم «الأرض»؛ لأنك تبني طوال الفيلم فكرة قوة شخصيته، وشجاعته، ومشاركته في ثورة 1919، وتمسكه بالأرض. ولا يمكن أن يصمت «حسن» في نهاية فيلم «سواق الأتوبيس» بعد موت والده، وبعد أن اكتشف نذالة إخوته؛ لأنك طوال الفيلم تصنع في داخله كل مسببات الانفجار والثورة، لقد كان من أكثر الانتقادات في نهاية فيلم «بداية ونهاية» أن «حسنين» ينتحر وراء أخته «نفيسة»، بينما لا تجزم

t.me/qurssan

الروايــة بذلك، وهو أمر أكثر اتســاقًا مع انتهازية «حســنين» وأنانيته. شــخصية مثله لن تنتحر، ولكن الأرجح أن تهرب وتختفي. والخلاصة أن هدف الفنان والسيناريست ليس الحقيقة بمعناها الأخلاقي؛ وإنما صنع حقيقــة فنية موازية، وبالتالــي فهو كاذب بمعيار الأخلاق؛ لأنه يوهمك بــأن ما تراه هو الحقيقة، بل إن فن التمثيل أو التشــخيص يوصف بأنه «الكذب بصدق»، وفيه معنى التلون وانتحال الشــخصية لكي تصدقها، الفنــان يلون ويســتخدم ويغير التاريخ، ولكنه صــادق ومبدع؛ لأن هذا البناء الموازي يجعلك ترى الواقع والتاريخ من زاوية جديدة أعمق، إنها لعبة هدفها أن تعرف الإنســان والواقع بصورة مغايرة، يقول لك الفنان: انظر من هــذه الزاوية، هذه رؤيتي للتاريخ وللحيــاة وللمرأة وللواقع، ليس شرطًا أن تؤمن برؤيتي، فقط لا تنكر عليَّ أن أستعمل مادة الواقع والتاريــخ، أما إذا أردت المادة نفســها فهي موجودة كما هي، لو أردت أن ترى واقع زقاق المدق، فهو مكان موجود يمكن أن تزوره، وإذا أردت أن تعرف قصة صلاح الدين، فهناك كتب تاريخية يمكن أن تقرأها، وإذا أردت أن تعرف شكل الجرانيت الخام أو الديوريت أو الرخام، فهي مواد هنــاك فــي المحاجر، أما ما تراه من عملي فهو تماثيل تســتخدم هذه الأحجار كمادة، إنها رؤيتي كفنان لما يمكن أن يصنع من المادة، أو كما كان مايكل أنجلو يقول: **«أنا لا أنحت التماثيل، ولكني أزيل الأحجار عن تلــك التماثيل التــي أراها منحوتة في قلب الصخــور»**، الفن ليس في الواقــع، ولا فــي التاريخ، ولا في الأحجار، الفــن فيما يراه الفنان، وفيما يكمن وراء كل هذه المواد، وفي إعادة تشكيل هذه المواد.

t.me/qurssan

أنماط في كتابة السيناريو

أفلام الشخصية

من (فورست جامب)

من (الحريف)

أما السؤال الثاني فهو:

هل الشكل التقليدي في كتابة السيناريو هو الوحيد المستخدم في صناعة الأفلام؟ الإجابة: بالقطع لا. هناك أشكال مختلفة في كتابة السيناريو تبتعد عن الحبكة التقليدية من بداية ووسط ونهاية، وصراع وذروة وحل. لدينا مثلًا أفلام الشخصية، التي تستهدف رسم بورتريه نفسي واجتماعي وعاطفي لشخصية ما، والتي تتحول المواقف فيها إلى مجرد لمسات في بورتريه هذه الشخصية. دون اهتمام بذروة أو حل، وينتهي الفيلم في هذه السيناريوهات بمجرد استكمال ملامح الشخصية. فيلم مثل «المواطن كين» للمخرج أورسون ويلز، والذي يتصدر عادة قائمة أفضل الأفلام في تاريخ السينما، يبدو في بنائه أقرب

t.me/qurssan

إلــى الريبورتاج الصحفي بحثًا عــن كلمة غامضة المعنى هي «روزبد»، نطق بها بطل الفيلم تشــارلز فوســتر كين قبل وفاته، والذي يبحث عن معنى الكلمة مجموعة من الصحفيين، ولكن هذا البحث ليس إلا وسيلة لرســم بورتريه لهذه الشــخصية العجيبة، وكل مشهد أو شهادة من أحد معارف كين تلقي ضوءًا على شــخصيته، تقدمها من كل الزوايا بمشاهد العــودة إلى الماضي، ورغم أننا كمتفرجيــن نعرف في النهاية ما تعنيه هذه الكلمة بالنســبة لتشــارلز فوســتر كين، فإن ذلك ليس هو هدف الفيلــم، وإنما الهدف هو محاولة رســم ملامح شــخصية البطل المليئة بالتناقضات. وفيلم مثل «فورست جامب» مثلًا يعتمد على سرد فورست الجالس على محطة الأتوبيس لقصة حياته، ليســت لدينا خيوط تصب في ذروة هائلة، وإنما محطات في حياة رجل، بحيث تســاهم في رسم ملامح شــخصيته، وملامــح تاريخ وطنه أيضًا، بل إن بناء ســيناريو هذا الفيلم أقرب إلى قطع الشــيكولاتة المحملة بالعبارات والمفاجآت، كلما فتح فورست واحدة، فوجئ بشيء مختلف، وغريب. التشويق التقليدي يحل محله هنا تشــويق بالقطعة إذا جاز التعبير، وشــخصية فورست لا تنمو ولا تتبدل، ولكن الحياة من حوله هي التي تتغير. ومن أبرز نماذج أفلام الشــخصية التي تبتعد عن الســيناريو التقليدي أفلام مثل «الكيت كات» لداود عبدالســيد، و«الحريف» لعادل إمام. في الفيلم الأول، كل المواقف والشخصيات تسهم في رسم ملامح شخصية استثنائية لرجل لا يعترف بعجزه، ابنه مثلًا شــخصية أساسية في إبراز شخصية والده، لأن

t.me/qurssan

عجز الابن نفسي، وليس بدنيًّا، ورغم أن الابن يواجه والده بأنه أعمى، فإن الأب يرفض ذلك؛ لأن العجز بالنسبة للشيخ حسني هو عجز الإرادة والمقاومة لا عجز العين عن النظر. «الكيت كات» على كثرة شخصياته ومواقفه هو بالأساس بورتريه لرجل يرفض عجزه، ولا شيء يحدث يغير من واقع الشيخ حسني، ولكن التفاصيل تتعاون لكي ترسم معالم هذه الشخصية. أما «الحريف» فهو أيضًا بورتريه لفارس، لاعب الشوارع، وكل المواقف تبدأ منه وتعود إليه. بناء الفيلم ليس في صورة خط متصاعد، وإنما في شكل دوائر محورها فارس: نراه في الورشة، وفي الملعب، ومع زوجته، ومع ابنه، ومع صديقه القديم، وأمام ضابط البوليس، ومع سيرانه على السطوح، كل موقف يضيف لمسة إلى صورة فارس، الرجل العادي الذي كان يمكن أن يكون أفضل في ظروف أحسن، والذي يريد أن يتغير، ولكن واقعه وشارعه ولعبته لا تسمح له بذلك. ومثل ذلك يقال أيضًا على فيلم «أحلام هند وكاميليا» الذي يرسم ملامح ثلاث شخصيات: خادمتين (هند وكاميليا)، ورجل أرزقي يدعى عيد (أحمد زكي)، ليس في السيناريو صعود أو هروب من مصير الشخصيات، وإنما دوران في المحل، وهدف السرد ليس الوصول إلى ذروة وحلول لا وجود لها في واقع هذه الشخصيات، وإنما تأمل حياتهم خلال فترة معينة، وتقديم التحية لروحهم المُحبة للحياة، وتمسكهم بالحلم رغم كل الظروف. ولا شك أن كتابة مثل هذه السيناريوهات غير التقليدية، تحتاج إلى خبرة وحرفة أكبر من السيناريوهات التقليدية؛ لأن الشغل

t.me/qurssan

يكـون على التفاصيل والشـخصيات والأجواء والعواطف والأحاسـيس، وليس على الصراعات والتحولات العاصفة أو الأحداث الدرامية المشوقة أو الأسرار التي يتم كشفها لمفاجأة المتفرج.

الأفلام السيريالية

من فيلم (كلب أندلسي)

وهناك الأفلام السـيريالية مثـل «كلب أندلسـي» الذي أخرجـه لويـس بونويل، وهو فيلـم لا علاقة له بالكلاب، ولا بالأندلـس كما ذكرنا من قبل، ويدمر تمامًا العلاقات السببية التـي يقـوم عليهـا بنـاء أي سـيناريو تقليدي، لأن السـيريالية تعتمد على محاولة ترجمة عالم الأحلام واللاشعور. هناك تنظيم بسيط للصور، ولكن أساس السيريالية هو التداعي. والأشـياء والأشخاص والسلوكيات هنا تحمل دلالات رمزية وليست واقعية، وتسـتدعي تفسـيرًا وتعاملًا سـيكولوجيًّا، وتترك في ذهن المتفرج شعورًا بالدهشـة، وهي تخاطب أيضًا الجانب اللاشعوري عنده، وبالتالي لا معنى للتعبير عن التداعي الحر بصورة منطقية، على طريقة النتيجة والسبب.

الأفلام التجريبية

وهناك الأفلام التجريبية التي تبدو خليطًا من اتجاهات ومدارس فنية كثيـرة، والتي تمنح مخرجها حرية كاملة في كل مفردات العمل، وليس في كتابة السـيناريو فحسـب، وهنـاك أعمال بعـض مخرجي الموجة

t.me/qurssan

الجديدة في السينما، مثل جان لوك جودار، الذي حاول أن يحقق في السينما ما حققه بريخت في المسرح بكسر الإيهام، ومنع المتفرج من الاندماج في الفيلم، ليكون شريكًا في التأمل، ولو شاهدنا مثلًا بعض أفلام المخرج الإيطالي مايكل أنجلو أنطونيوني مثل «المغامرة» و«الخسوف» و«الصحراء الحمراء» و«تكبير الصورة»، وأفلام المخرج الإيطالي فيدريكو فيلليني مثل «ثمانية ونصف» و«الحياة اللذيذة»، نجد أن سيناريوهات هذه الأفلام لا تحكي حواديت، وإنما ترسم أجواء وعواطف، وتعبر عن حالات إنسانية ونفسية، إنها أقرب إلى رحلة الاكتشاف، وكل حيل السيناريوهات التقليدية من تشويق وإثارة ومطاردة ومفاجآت وانقلابات درامية لا وجود لها هنا، وهي أفلام تنتهي ليس بنهاية القصة، وإنما بانتهاء كاتبها من استكمال رسم البورتريه الشامل للبطل أو الأبطال وأزمتهم الداخلية. وكل هذه النماذج علامات في تاريخ السينما، من دون المصادرة على السيناريوهات التقليدية التي تشكل النسبة الأعظم من سيناريوهات الأفلام العالمية، والتي تتعامل مع أنواع مختلفة مثل الحركة والرعب وأفلام رعاة البقر والأفلام الرومانسية والأفلام الملحمية التاريخية.. إلخ.

وسؤال ثالث مهم هو:

هل يجب أن يلتزم السيناريو بالقصة الأصلية ورؤيتها أم يمكن أن يتفاعل معها ويضيف إليها؟ الإجابة: ضرورة وحتمية التزام

شادية من فيلم (ميرامار)

t.me/qurssan

السيناريو بالقصة الأدبية المأخوذ عنها من عدمه هو أمر يخضع لرأي صناع الفيلم، بمعنى أنه قد يرى كاتب السيناريو أن الالتزام بالقصة وتفاصيلها أفضل من الناحية الفنية والسينمائية، وأقرب إلى رؤية صناع الفيلم (تحديدًا المخرج وكاتب السيناريو)، وقد يتفقان على توسيع الرؤية، أو حتى تغييرها في اتجاه آخر؛ لأن صنع فيلم مقتبس عن رواية هو إبداع موازٍ، يعتمد على لغة ومفردات أخرى، والفيلم المأخوذ عن الرواية ليس هو الرواية حتى لو التزم بها. «بداية ونهاية» مثلًا من أكثر الأفلام التزامًا بالأصل الأدبي عند نجيب محفوظ، ولكننا لا يمكن أن نعتبر أنه الرواية بحذافيرها؛ لأنه حدث اختزال وتكثيف ودمج للفصول والمواقف، كما أن ما شاهدناه من شخصيات ليس سوى تصور صلاح أبو سيف لها. كمال حسين مثلًا الذي لعب دور حسين يبدو أكبر سنًّا في الفيلم مما هو في الرواية، ونظرًا لتوفيق المخرج في عمل الكاستنج عمومًا، أصبحنا نعتقد أن هذه هي شخوص الرواية وقد خرجت إلينا.

الذي حدث بالضبط هو أن صلاح أبو سيف رأى أن الالتزام بالرواية يتفق مع رؤيته في إخراجها للسينما، وكان مدركًا لذلك طوال الوقت، لدرجة أنه غيّر النهاية المفتوحة الأصلية للرواية، عندما اختلف معها، وكانت تنتهي في الكتاب بصعود حسنين لسور الكوبري استعدادًا للانتحار، ولا نعرف هل فعلها أم لا، ولكن أبو سيف اختار أن ينتحر حسنين فعلًا، ويقول في حواراته مع الناقد الكبير هاشم النحاس إنه اختار هذه النهاية تأثرًا بحزنه الشديد على موت أخته، التي عاشت حياة قاسية ومؤلمة.

t.me/qurssan

أردت من هذا المثال أن أوضح أن أكثر النماذج السينمائية التزامًا بالأصل الأدبي كانت نتيجة موافقة واختيار صناع العمل، وليست نتيجة حتمية ومفروضة للالتزام، ولا يوجد تطابق بين فيلم سينمائي والأصل الأدبي له؛ لأنه مع دخول عناصر كالتصوير والإخراج والتمثيل، نصبح أمام الرواية كما رآها صناع الفيلم، بل إنه حتى لو نقلت رواية صفحة بصفحة للشاشة -وهو أمر كارثي لا علاقة له بفن السيناريو أو الإعداد الدرامي أو الاقتباس للسينما- فإنه لن يكون هناك تطابق، ذلك أن اختيار الممثلين وزوايا التصوير وفهم الشخصية، وطريقة الأداء، كل ذلك يجعلنا أمام الرواية الفلانية كما رآها صناع الفيلم. لقد تم تحديد خيالك القارئ بأدوات وشخصيات وحركة وطريقة، أما إذا أردت الرواية الأصلية فهي في الكتاب المطبوع فقط.

يعني كل ذلك ألا يشعر كاتب السيناريو بالخوف أو الارتباك مع النص الأدبي، وأن يختار كيفما شاء طريقة التناول، إذا اتفق مع المؤلف في الرؤية يقدمها كما هي في الرواية، وإذا اختلف معه فليغير ويبدل بحرية. رواية «ميرامار» مثلًا والفيلم المقتبس عنها نموذج لهذا التناول المختلف مع الشخصيات، وفي النهاية الرواية موجودة يمكن أن تقرأ فيها كيف قدمها محفوظ، ولكن ما شاهدناه هو «ميرامار» كما كتبها ممدوح الليثي، وأخرجها كمال الشيخ، ومثلها فلان وفلان وفلان.. إلخ، فإذا تغير المخرج والسيناريست والممثلون ستجد ميرامار أخرى مختلفة، ولا خوف على الأصل؛ لأنه موجود ومطبوع، لكننا لا يمكن أن نحجر على حق التفاعل الخلاق للسيناريست مع النصوص القصصية.

t.me/qurssan

وجوائـز الأوسـكار لأفضل سـيناريو مقتبس مـن أصل أدبـي (رواية/ مسرحية/ مذكرات/ كتاب/ مقالات..)، تعتمد على معيار الإتقان في نقل الرؤية بلغة السـينما، إذا اختار صناع الفيلـم الالتزام بها، وتعتمد أيضًا علـى مـدى التناول الخلاق إضافـة وتعميقًا أو حتـى اختلافًا مع النص الأصلي، في حال اختيار كاتب السيناريو عدم الالتزام بالرؤية والأحداث.

في نماذج كثيرة كان اختيار الالتزام بالرواية أو المسـرحية ورؤيتها سـببًا في ظهور أفلام كلاسـيكية عظيمة، مثل «دكتور زيفاجو» لديفيد ليـن، وفي نماذج أخرى كان التفاعـل الخلاق مع النص دون الالتزام به سـببًا في ظهور أفلام عظيمة مثل فيلم «شـيء من الخوف» لحسـين كمـال، الذي نجح فـي تحويل القصة المكتوبة إلى ملحمة سـينمائية، أضيفت إليها الألحان والأغاني، وحذفت من الرواية خطوط بأكملها، بل وتحول مكان حدوثها إلى الصعيد، وكان ذلك كله لصالح العمل، لدرجة يبـدو فيهـا الفيلم أقوى من أصله الأدبي. بـل إن التدخل والتطوير في القصة التي كتبت مباشـرة للسينما يمكن أيضًا أن يصنع أفلامًا عظيمة، فيلم «سـواق الأتوبيس» كتب قصته الأولى محمد خان، وكانت بعنوان «حطمـت قيودي»، سـألت خان عن إضافات كاتب السـيناريو بشـير الديك، ومخرج الفيلم عاطف الطيب للعمل، فقال لي إن بشـير أضاف تفاصيـل انتقال البطـل إلى الأقاليم مثل دميـاط، وكان لعاطف بصمة واضحة في مشـاهد رفاق الجيش، أو شـلة القروانـة، لا أعرف بالضبط حجم الإضافات، ولم يقل خان شـيئًا عن ذلك، ولكني أعتقد أن ذهاب القصة إلى بشير والطيب قد أدى إلى تعميق المعاناة الشخصية لحسن

t.me/qurssan

...ا، لتتحـول إلى معاناة جيل الحرب بأكملـه، والذي انتصر ثم جاء ... رون ليحصدوا ثمار النصـر، بالتهليب والفهلـوة والخطف في زمن الانفتاح.

إذا لم يفهم كاتب السيناريو النوع الذي يعمل من خلاله، فلن يكتب ... لا جيدًا. في السـينما الأمريكيـة تراكمت خبرات وتجـارب وأفلام ...ات بناء السيناريوهات يكاد يكون محسوبًا بالمشهد، إنه مثلًا يقدم ... خصيات في مدى زمني محدد، ثم يصنع أول أزمة في الدقيقة كذا ... الفيلم، أو بعد المشـهد رقم كيت، ثم ينتقل إلى الأزمة الثانية في ... قيقة رقم كذا من الفيلم، وعند المشهد رقم كيت. لا أفضل أبدًا هذه ...ريقة، ولا أنصح بها؛ لأنها تحول الكتابة إلى فعل آلي، هناك بالتأكيد ...الجة مكتوبة أشـبه بالخريطة التي تحدد حركة الكاتب، وتمنعه من الاسـتطراد والاسـتغراق، ولكنه يجب أن يكتب بحرية، ووفقًا لإحساسه ...العمل، وفي النهاية سيقرأ ما كتب، وسيعدل وسيغير وسيطور وسيوازن ...ن خطوط الدراما المختلفة، ثم سـيأتي دور المخرج الذي سـيحدد ...التقريب زمن كل مشهد، وسيكون له حق حذف ما يخل بالإيقاع الذي ...حدده لنفسه، ومع الوقت، ومع استمرار كاتب السيناريو في كتابة أفلام ...ثيرة، ومع التجويد المستمر مع كل فيلم، ستنمو داخل كاتب السيناريو (الموهوب طبعًا) حاسـة بناء عمله بشـكل جيد ومتوازن، ومن المهم ...يضًا أن يقرأ السيناريسـت في النهاية ما كتبه من زاويتين: زاوية كاتب محترف يعرف صنعته، وزاوية متفرج يعرف أن تلك المشاهد المكتوبة ستتحول إلى فيلم سينمائي.

t.me/qurssan

يحكـى أن أحـد المخرجين الأجانـب كان يقيس جـودة ما كتب من سيناريوهات بأن يقرأها لأطفاله الصغار، فإذا صمدوا للاستماع حتى النهاية، فهو سيناريو جيد، وإذا ناموا وسط القراءة، فهو بالتأكيد عمل ممل!

الآن أنـت تعـرف المهمـة الصعبة لكاتب السـيناريو. عليـه أولًا أن يستوعب فكرة القصة ومغزاها، الفكرة أو المغزى هي الخيط الذي يربط المشـاهد المتتالية، وهي التي تجعل لهـا معنى. فيلم مثل «تيتانيك» له بناء معقد للغاية، وفيه مشاهد لغرق سفينة عملاقة، ومشاهد لقصة حب، لكـن الفكرة التي تمسـك بكل هذا البناء الضخم هـي «الحب أقوى من الموت»، السـفينة غرقت، ولكن بقيت قصة الحب، بدون أن يدرك كاتب السـيناريو فكرة الحكاية كلها، والتي يمكن صياغتها في كلمات محدودة، سـتتوه العلاقة بين أجزاء الفيلم. في بعض الأفلام الأمريكية يكتبون فكرة الفيلـم على الأفيش، فقـد تجد مثلًا بجوار العنـوان كلمات مثل «الحب معجـزة المعجـزات» أو «الانتقـام يدمر صاحبـه»، إنهم يـرون أن تلك الكلمات بطاقة تعارف مع الجمهور، ولكني أفضل أن يبذل المتفرج بنفسه جهدًا للوصول إلى مغزى ما رآه من حكاية، يسمونه أحيانًا «مورال الفيلم» أو مقولتـه الأخلاقيـة، ولكن تنوع أفكار السـينما المعاصرة جعل التعبير أضيق بكثير مما تقدمه الأفلام من أفكار، بعضها شديد الذاتية والغرابة.

وعليه ثانيًا -ككاتب سـيناريو- أن ينقل القصة إلى الشاشـة بأدوات السـينما، وبطريقة منظمة وشـيقة، وهي مهمة ليسـت سهلة، فهناك سـيناريوهات كتبت عن قصة سـينمائية مختصرة تمامًـا، لا تزيد على صفحـة أو صفحتيـن، وهناك سـيناريوهات كتبت عن نصـوص أدبية

t.me/qurssan

المسرحيات، أو الروايات الضخمة للغاية المكونة من عشرات الصفحات والخطوط والعلاقات والأماكن؛ بل والأزمنة، والمطلوب هو تكثيفها زمنيًّا ومكانيًّا، دون أن تتوه فكرة العمل، وهنا يجب قراءة الرواية ثلاث مرات: مرة لتحديد أجوائها ومغزاها، ومرة لوضع الخطوط تحت الشخصيات والمواقف التي يمكن ترجمتها دراميًّا وسينمائيًّا بشكل جيد، ومرة لاستبعاد ما لا يمكن أن نحتاجه، ثم يتم بعد ذلك السير في إجراءات الكتابة المعتادة للفيلم: كتابة قصة سينمائية مباشرة تحدد أسماء الحكاية، كأن نكتب مثلًا: «في بلاد الدنمارك وقعت مأساة هاملت، الذي لم يتخيل أبدًا أن يغير صوت من الماضي مسيرة حياته»، ثم تستوعب القصة بعض العبارات الأدبية، كما تستوعب أيضًا رؤية الكاتب لشخصية البطل، فيمكنه أن يشرح مثلًا أنه يميل إلى الاعتقاد بأن شبح الأب، ليس سوى هلاوس بصرية نتيجة اضطراب هاملت، أو أن يؤكد أن علاقة هاملت بالأم هي سبب المأساة، وليس حبه لوالده، أو رغبته في الانتقام له، ثم تكتب المعالجة، وأخيرًا يكتب السيناريو. وأحيانًا نجد أن أفلامًا أمريكية مقتبسة من كتب وتجارب وليس من روايات أو مسرحيات، وهنا يكون دور كاتب السيناريو أصعب؛ لأن البحث عن الدراما في تجارب ومشاهدات وتحقيقات مثلًا أصعب من البحث عن الدراما في مسرحيات أو روايات، ولو شاهدت مثلًا الفيلم الأمريكي «لعبة مولي» الذي كتبه وأخرجه آرون رسكين، لاكتشفت أنه أعاد سرد قصة بطلته استلهامًا من ذكرياتها عن عالم البوكر المشبوه، بعد أن فشلت في تحقيق حلمها السابق في أن تكون بطلة في

t.me/qurssan

التزحلق، وبدلًا من الاقتصار على عالم البوكر؛ فقد ربط ببراعة بين لعبة التزحلق، ولعبة البوكر، ولعبة الحياة نفسها، ثم جعل من محامي بطلة الفيلم، ووالدها، بطلين مؤثرين، يساهمان في تغيير حياة البطلة، ويلقيان الضوء على تاريخها وظروفها وأفكارها في نفس الوقت، السيناريو لم يتقيد بالحاضر، وإنما انطلق بحرية بينه وبين الماضي؛ مما أدى إلى تكثيف أحداث تأخذ فترات زمنية طويلة هي تقريبًا حياة البطلة التي وصلت إلى الخامسة والثلاثين من عمرها.

وبسبب هذا الجهد الكبير في اقتباس السيناريوهات بشكل غير مباشر عن نصوص أدبية أو مذكرات أو كتب، فإن الأكاديمية الأمريكية لفنون وعلوم السينما تمنح جائزة الأوسكار في السيناريو في فئتين هما: أوسكار أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للشاشة، وأوسكار أفضل سيناريو مقتبس، والاقتباس بالتأكيد يحتاج إلى ثقافة وحرفة كبيرة، فليس كل مخرج جيد يمكنه أن يقتبس رواية للسينما، الأمر يحتاج أحيانًا أن يقرأ المؤلف روايات أخرى لنفس الروائي ليفهمه، أو يقرأ دراسات نقدية حول أعماله، وإلا سيفهم الأعمال القصصية والروائية بشكل سطحي، أو سيقتبس منها الحدوتة فحسب، وهذا هو الحال في نماذج كثيرة اقتبست عن رواية «الحرافيش» لنجيب محفوظ، إذ تحولت إلى معارك بالنبابيت بين الفتوات، بل لقد تم تفتيت حكايات الحرافيش لتعرض كل حكاية في فيلم، فغاب معنى الرواية ككل، وتاهت فكرة عائلة عاشور الناجي، التي كلما انحازت للغلابة، ارتقى أبناؤها إلى مرتبة الفتوات، وإذا نسوا الحرافيش انهاروا، وذاقوا الذل

t.me/qurssan

والهوان، فكرة الرواية تناقش في أحد مستوياتها معنى العدل الاجتماعي، وهي من الأفكار الأساسية في أدب محفوظ. وحياة الفتوات، ومعاركهم، واستدعاء طقوسهم، ليس مقصودًا لذاته، ولكن لدلالته، إنها مرة أخرى حكاية السلطة، ولكن في إطار شعبي مصري، وهو أمر لا يمكن أن يفعله كاتب السيناريو إلا إذا فهمه، ولا يمكن أن يفهمه إلا إذا اكتشف العالم نجيب محفوظ، ودلالات الحارة والفتوة في أعماله، بل إن لدى هذا الروائي بالتحديد قصصًا قصيرة، وروايات تحمل دلالات فلسفية مثل «الطريق»، و«قلب الليل» رغم مظهرهما الحكائي البسيط، وفي حين أن أسطوات السيناريو المصريين كان هناك من أتقنوا اقتباس الروايات، وتقديمها في سيناريوهات سينمائية، مثل: يوسف جوهر، وأحمد عباس صالح، ومصطفى محرم، ومحسن زايد.

وعلى كاتب السيناريو ثالثًا أن يتعامل مع الزمن، ويعيد ترويضه لخدمة حكايته. وهناك حيل كثيرة لتكثيف الزمن، وللانتقال عبر فترات زمنية طويلة، منها استخدام صوت الراوي، والذي يمكنه أن ينتقل من فترة إلى أخرى كيفما شاء، ومنها السرد من زوايا مختلفة موضوعية وذاتية معًا، ومنها استخدام العبارات المكتوبة على الشاشة كما في فيلم «أحلام هند وكاميليا» لمحمد خان الذي يتابع حياة هند وكاميليا وعيد في فترات معينة بينها فجوات زمنية، وكذلك فيلم «زوجة رجل مهم» الذي كتبه رءوف توفيق وأخرجه محمد خان، والذي يستخدم القطع الذكي كحيلة لمرور الزمن، حيث نبدأ من فترة المراهقة لبطلته منى في المنيا، وهي تشاهد أغنية عبدالحليم «أهواك» في السينما في

t.me/qurssan

فيلم «بنات اليوم»، ثم يقطع إلى منى وهي كبيرة، تشاهد في التليفزيون نفس الأغنية لعبدالحليم، ثم يلجأ الفيلم إلى كتابة لوحات للانتقال في الزمن بين مراحل درامية محددة، وهذه الطريقة مناسبة تمامًا لربط حياة بطليه هشام ومنى بالأحداث العامة الفاصلة، مثل موت عبدالحليم، وانتفاضة الخبز عام 1977، ومن حيل السيناريو الشهيرة لتكثيف الزمن الفوتو مونتاج، حيث تتوالى لقطات قصيرة تبرز تطور حياة الشخصية، ليس معقولًا أن نتابع أنور وجدي لعدة سنوات وهو يعتني بالرضيعة التي وجدها وأسماها دهب، والتي يحمل الفيلم اسمها، وإنما يكفي أن تتوالى اللقطات وهو يطعمها، أو يغير ملابسها، ثم ننتقل إلى أوراق النتيجة وهي تتساقط، ثم تظهر أخيرًا دهب وقد كبرت، وأصبحت طفلة تغني وترقص مع ألفونس عازف الأوكورديون. الفوتو مونتاج إحدى الشفرات التقليدية التي استوعبها جمهور السينما، لقد أدرك المتفرج بشكل غير واع أن السينما قادرة على التكثيف والاختزال من خلال الصور بالأساس، مثلما أدرك في مراحل السينما الأولى أن اقتراب الكاميرا من الممثل، وابتعاده عن دائرة التركيز البؤري، ودخوله إلى الفلو، يعني تذكره لشيء ما في الماضي، والعودة العكسية من الماضي تعبر عنها الكاميرا بعودة الوضوح البؤري لصورة الشخص الذي قام بالتذكر الإرادي، ثم استغنت السينما تمامًا عن هذا الطقس البصري، وأصبح متفرج اليوم لا يتململ مع القطع المفاجئ إلى الماضي أو حتى المستقبل.

t.me/qurssan

السيناريو الذكي لا توجد حدود لابتكاراته، إنه يمكن أن يمرر تحية لفنان قديم، أو لفنان راحل، ويمكنه أن يخلق معارضات حوارية أو مشهدية وبصرية مع أعمال معروفة، خاصة لو كان الذين كتبوا السيناريو من المثقفين سينمائيًا، أو ممن لديهم حساسية كبيرة للجمهور، هناك ما نطلق عليه «الإحالات» إلى أعمال سابقة، بمعنى أن يكون هناك إشارات ما تعيدنا إلى عمل سينمائي سابق، بمنطق الدعابة، أو منطق التحية والتقدير، في فيلم «رصيف نمرة 5» مثلًا من إخراج صلاح أبو سيف، يحاول زكي رستم الهرب من فريد شوقي، بعد أن عرف الأخير أنه القاتل، وبعد أن وجده في أحد المساجد، يشعر رستم أنه وقع في الفخ، خصوصًا عندما يخرج شوقي دليل الإدانة، وهي سبحة رستم التي انفرطت وهو يقتل المرأة الخرساء، يفكر رستم في إنقاذ نفسه بادعاء استعداده للصلاة، فيقول له فريد شوقي: «لاااا.. ده أنا عملتها قبلك»، إنه يقدم هنا «إحالة» إلى مشهد سابق لفريد شوقي في فيلم اسمه «حميدو»، وكان دور شوقي فيه تاجر مخدرات، وعندما حاصره البوليس في منزله، ادعى القيام للصلاة، وبعد أن قال: «الله أكبر» قفز من النافذة، هنا في «رصيف نمرة 5» انتقل شوقي إلى الطرف الآخر من اللعبة، أصبح من خفر السواحل، وصار رستم تاجر مخدرات، العسكري يعرف حيل تجار المخدرات، والإحالة دعابة ظريفة للجمهور فريد شوقي الذي سيفهمها بالطبع، وسيضحك مرتين: مرة لخفة حيل رجل خفر السواحل وذكائه في «رصيف نمرة 5»، ومرة لتذكره الموقف الأصلي في فيلم «حميدو»، كسب فريد شوقي -إذن- مرتين؛

t.me/qurssan

فـي موقع تاجر المخدرات، وفي موقع العسـكري، وانبسـط الجمهور مرتين بهذه الإحالة سـابقًا ولاحقًا، بل إن الجمهور يشعر الآن بالامتنان لأن هـذه «الإحالـة» لـن يفهمها سـوى جمهور شـوقي، وتحديدًا من شاهدوا «حميدو» من قبل، وكأن صناع الفيلم يقدمون تحية لجمهورهم الخاص، الذي يتابع أفلامهم، وفيلم «حميدو» بالمناسـبة ليس فيه فريد شوقي فحسـب، ولكن فيه أيضًا هدى سلطان ومحمود المليجي، وهما أيضًا بطلا «رصيف نمرة 5»، والفيلمان «حميدو» و«رصيف نمرة 5» من إخراج نفس المخرج وهو نيازي مصطفى.

وفـي فيلم مثل «دائرة الانتقام» تتعدد الإحالات السـابقة إلى أفلام سـابقة بصورة مدهشـة وذكيـة، أريد فقـط أن تأخذوا بالكـم وأنتم تشـاهدون الفيلم -الذي كتبه الثنائي إبراهيم الموجي وسـمير سـيف وأخرجه سـمير سـيف فـي أول أعماله- إلى أن الفيلـم لم يقدم فقط معالجـة متقنة وشـيقة لتيمة الانتقام التي قدمـت مليون مرة (الفيلم نفسـه اسمه دائرة الانتقام)، ولكنه قدّم أيضًا تحية لفن السينما، ولأفلام السينما المصرية على وجه الخصوص. ستلاحظون مثلًا أن الأسماء الثلاثة الوهميـة التي أطلقها الأصدقاء الخونة على أنفسـهم -وهي: إحسـان شـحاتة وعلي طـه وأحمد بديـر- هي أسـماء ثلاثة من أبطـال فيلم «القاهرة30» لصلاح أبو سـيف، وسيذكركم مشهد سرقة المنزل بمشهد مماثل للسـرقة فـي فيلم «اللص والكلاب» لكمال الشـيخ ينتهي أيضًا بالقبض على البطل سـعيد مهران، ومشـهد جابر (نور الشـريف) وهو يسـحب خلفه أخته العاهرة (حياة قنديل) ليس إلا تحية لمشهد شهير

t.me/qurssan

... في فيلم «بداية ونهاية» لعمر الشريف وأخته سناء جميل، ولكن ... «دائرة الانتقام» ينتهي باحتضان الأخ لأخته وهي تموت باعتبارها ... وباعتباره أيضًا مسئولًا عن انحرافها بغيابه وسجنه، وعندما يسأل ... م عن هوية جابر الذي يتصل تليفونيًا بالممثل (لعب الدور ... هيم خان) يرد جابر ساخرًا: «قولّه سعاد حسني»، وكان لسعاد سابقًا ... شهير عنيف مع إبراهيم خان في فيلم «غروب وشروق»، فكأنها ... ل لتنتقم مما حدث لها، أو أن الفيلم يقدم التحية عمومًا للنجمة ... ، وبعد هروب جابر من كمين في شقة العاهرة «شويكار» يقطع ... سيف مباشرة إلى مشهد للأكشن في فيلم أجنبي، وكأنه امتداد ... ، ثم نكتشف أن جابر وزميله النصّ (عبدالسلام محمد) ... يشاركان مشاهدة أحد أفلام الأكشن التي يعشقها النصّ، وعندما يهرب ... جابر في السفينة إلى خارج مصر، ثم يشاهد بالصدفة جريدة فيها ... صورة غريمه إبراهيم خان فيعود بطلنا للانتقام، فإن الفيلم يستدعي ... على الفور مشهدًا طبق الأصل تقريبًا في فيلم «فى بيتنا رجل» لعمر الشريف، وفي مشهد تصوير فيلم إبراهيم خان ثم قتله، يتداخل المشهد الممثّل مع أحداث الفيلم فيصبحان شيئًا واحدًا تربط بينهما جملة «سيبنى أعيش» الشهيرة، ويتعمد سمير سيف أن يرتدي الممثل الذي يهدد خان في المشهد نفس السويتر الذي كان يرتديه نور الشريف في مشهد سابق، ويقطع مباشرة إلى المشهد فنظن أننا في فيلمنا ولسنا في مشهد سينمائي داخل الفيلم. إذا كان هناك وصف لفيلم «دائرة الانتقام» فهو أنه فيلم ذكي جدًّا، فيلم يقول لك طوال

t.me/qurssan

الوقت إنه مجرد سينما، بل إنه سيستوحي أشياء رأيتها من قبل، ولكنه يتحداك ألا تتأثر بأحداثه، وكأنه عمل جديد تمامًا، استوعب تراث أفلام الحركة، بل وتراث الفيلم المصري ومشاهده التي أثرت في المتفرج، كما استوعب النوع نفسه الذي يقدم من خلاله الحبكة مستعينًا بتيمة الانتقام؛ ليصبح الدليل الواضح على أن الفنان الموهوب يستطيع أن يقدم لك نفس التيمة مائة مرة، ولكنه بمعالجته وذكائه يجعلك تراها شيئًا جديدًا في كل مرة.

الحوار

نصف النَّص ولسانه

أما عن كتابة حوار الفيلم، فهي من أصعب الأمور، وفي سينما الأبيض والأسود، ستجد في أفلام كثيرة انفراد شخص واحد (السيد بدير أو أبو السعود الإبياري أو بديع خيري) بالحوار رغم أنه لم يشارك لا في القصة ولا في السيناريو، لقد أدرك صناع السينما مبكرًا أهمية ودور كاتب الحوار، باعتباره موهبة مستقلة تحتاج إلى قدرات خاصة، ولحسن حظ السينما المصرية فإن الأسماء الأولى من كتاب الحوار كانوا شعراء وزجالين مثل أحمد رامي وبيرم التونسي وبديع خيري وأبو السعود الإبياري، ويعني ذلك أن لديهم إحساسًا عاليًا بالكلمات وجرسها وإيقاعها، ولديهم محصول لغوي كبير، وكان هناك ما يقترب من التخصص في كتّاب الحوار، حيث يتألق بديع وتلميذه بيرم في الأعمال الكوميدية، كما

t.me/qurssan

...ينون ببيرم التونسي في الحوارات البدوية، ولفت نظري في فيلم ... ا «المليونير» أن مناسبة الحوار للشخصيات وللمواقف تمتد إلى ... كتشات الغنائية والدويتوهات الشهيرة، وهناك صور غنائية بأكملها ... هذا الفيلم المرح تؤكد ذلك، مثل الإسكتش الذي يقدمه السكارى، ... ول أحدهم مثلًا: «حسنة يا افندي واحد براندي»، ولا ننسى إسكتش ... انيين الكاريكاتوري الصارخ، ولا الدويتو الشهير مثل «عايز أروِّح»، ... وار بين الخادمة سعاد مكاوي وسيدها إسماعيل ياسين، الذي هو ... الأساس منولوجست في ملهى ليلي، كل واحد يتحدث بلونه وشخصيته، ... ادمة تستخدم مثلًا مفردات المطبخ، فتعبر عن خوفها من تأثير ... ادرة سيدها الذي أحبته على شعورها ومعاناتها، فتقول مستخدمة ... فردات المناسبة لشخصيتها: «حتروح فين وتسيبني لوحدي/ أغسل ... ل البيت بدموعي/ وأطبخ على نار شوقي ووجدي/ والقهوة اعملها ... لى ضلوعي»، وبالطبع للكلمات طابعها الفكاهي الذي يناسب الفيلم ... وعه، وفي أعمال الثنائي نجيب الريحاني وبديع خيري السينمائية الشهيرة، لا يهتم الرجلان فقط بأن تعبر جملة الحوار عن الشخصية وثقافتها ومفرداتها فحسب، ولكنهما يصنعان للجملة إيقاعًا وجرسًا موسيقيًّا، ويعمدان إلى تكرار الكلمات بميزان دقيق، لدرجة أن الجمهور كان يحفظ الكثير من الجمل الحوارية، وما زال يحفظها حتى اليوم، ولدرجة أن تغيير جملة كان يؤدي إلى اضطراب في الإلقاء كما قال فريد شوقي ذات مرة. وعلى العكس يمكن أن تشاهد في بعض أفلام «يوسف وهبي» مثل «غرام وانتقام» مستوًى لغويًّا واحدًا تقريبًا، هو في الغالب

t.me/qurssan

المستوى اللغوي الفصيح ليوسف بك نفسه، ولكن الحوار السينمائي تطور مع دخول الكثير من الكتاب المبدعين، وصار عملًا متخصصًا وفريدًا، كان نجيب محفوظ شخصيًا يكتب القصة أو السيناريو مثلًا. ويقوم السيد بدير بكتابة الحوار، ليس لأن الآخرين عاجزون عن كتابة الحوار؛ ولكن لأن العرف هو التجويد والبحث عن الأفضل، ويذكر الناقد الكبير هاشم النحاس في كتابه «يوميات فيلم» أن صلاح أبو سيف طلب من علي الزرقاني في الاستديو اختصار جملة حوار أثناء تصوير فيلم «القاهرة 30»، لكي تكون أبسط وأسهل في إلقائها. وكتبت كوثر هيكل حوار فيلم «حبيبي دائمًا»، فساهمت بقدر كبير في نجاح الفيلم، وفازت بجائزة عن الحوار.

هل يهتمون بالحوار في سينما اليوم المصرية؟ لا أتذكر واقعة بهذا الشأن سوى الاستعانة بتامر حبيب لكتابة مشاهد وحوار إضافي لفيلم «أسوار القمر»، رغم أن محمد حفظي كاتب حوار ممتاز، ولكنه استعان بتامر لأنه يتفوق في المشاهد والحوارات الرومانسية، هذه تجربة محترمة، لا أعتقد أنها تكررت. وفي السينما الأمريكية يستعينون أحيانًا بكاتب حوار إضافي، ويمكن أن يشارك كاتب حوار في كتابة إفّيهات الفيلم الكوميدية وحدها. ومازلت أنصح كل من يريد أن يعرف معنى الحوار الدرامي أن يقرأ ويدرس حوارات مسرحيات توفيق الحكيم، إنه أستاذ الحوار الدرامي الأكبر، وهو -بالمناسبة- من كتب حوار فيلم «رصاصة في القلب» بطولة عبدالوهاب وراقية إبراهيم، والمأخوذ عن مسرحية بنفس الاسم للحكيم.

t.me/qurssan

هناك شروط كثيرة في الحوار الدرامي الجيد والقوي والمؤثر، فلا بد أن يكون مكثفًا، لا يكرر ما تقوله الصورة، وإنما يضيف إليها، وأن يكون الحوار متفقًا مع ثقافة وأسلوب كل شخصية، وحاملًا لنفس مفرداتها، وطريقتها في التعبير، ويجب أن يكون مصنوعًا بطبيعية، بمعنى أن يصل به الصنعة إلى درجة اعتقادك أنه حوار تلقائي وطبيعي، وأن يكون جديدًا، لا يكرر كليشيهات من أفلام أو مسلسلات سابقة. ولا بد أن يكون كاتب الحوار أيضًا واعيًا لأسلوب المعالجة، لسنا بحاجة مثلًا إلى حوار واقعي مباشر في فيلم يأخذ شكلًا ملحميًا أو شاعريًا أو أسطوريًا أو منهجًا تعبيريًا، وهذا مثلًا هو سبب الحوار الشاعري في أفلام مختلفة في أسلوبها عن الشكل الواقعي التقليدي مثل حوار «المومياء» لشادي عبدالسلام، الذي كتبه علاء الديب، أو حوار فيلم «شيء من الخوف» الذي كتبه الشاعر عبدالرحمن الأبنودي؛ بل إن الفيلم الأول كتب بالفصحى المبسطة، رغم أن معظم أبطال الفيلم من الأقصر، أي من قلب الصعيد المشهور بلهجته المحكية المعروفة.

أما أسوأ حوار في الدراما فهو ما نسميه الحوار المستقطب أو الموجّه أو المباشر، وفيه يتخلص كاتب الحوار من المعلومات المطلوبة دفعة واحدة، ويفقد الحوار أي حيوية، ويتحول إلى سؤال وإجابة تشرح بشكل مباشر، وأوضح نموذج له تلك الحوارات بين المحققين حول الجرائم في الأفلام، كأن يقول المحقق الأول للثاني: «بتفكر في إيه يا فندم بعد ما وصل تقرير الطبيب الشرعي؟»، فيقول الثاني: «بافكر أستدعي فلانة وأستبعد فلان من الاشتباه»، أو كأن يسأل شاب فتاة: «إيه شعورك

t.me/qurssan

ناحيتي؟»، فتقول له: «شـعوري إني باحبك». هذا ليس حوارًا دراميًّا على الإطلاق، ولكنه أقرب إلى تبسـيط المناهج الدراسية. الحوار الدرامي بناء صغير له بداية ووسط ونهاية وإيقاع، وأبعد ما يكون عن المباشرة، يبدو طبيعيًّا مع أنه مصنوع، مكثف وبسـيط، وملون بألوان الشـخصيات التي تنطق به. التعريف بالشـخصيات ومناصبها ومهنها أمر مهم للغاية، ولكن ليس إلى درجة أن يكون الحوار موجهًا ومباشرًا وتعليميًّا على هذا النحو:

- ازيّك يا عبدالرحمن علام يا وكيل وزارة الداخلية.

- الحمد لله يا عبدالمجيد عرفان يا شماشرجي القصر وكاتم أسرار الملك.

عمومًا كما ذكرت من قبل فالدراما تبنى على عاملين هما: الإيهام؛ ولا يمكـن أن يتحقق الإيهام بظهور الصنعـة، وإنما بإخفائها، وبإتقانها لدرجة يبدو وكأن الشـخصية هي التي تتكلم. والعنصر الثاني الأساسي فـي الدراما هو المحاكاة؛ وهي لا تعني نقل الواقع كما هو. في الحياة الواقعية يثرثر البشر بدون توقف أو فائدة، ولكن في الدراما نأخذ فقط ما هو مرتبط بالشخصيات المتحدثة، وبالمشهد الذي تؤديه، وهو أيضًا ليس مشهدًا مستقلًا، وإنما يؤدي دورًا في بناء الفيلم المكون من عدة مشاهد، وكلها مرتبطة بمغزى الحكاية كلها، وأي ثرثرة في الحوار يمكن أن تفسد إيقاع المشهد، والفيلم كله، ولكي يكتب الحوار الدرامي لا بد أن يمتلك الكاتب قاموسًـا لغويًّا واسـعًا، وأن يكـون قادرًا على تقمص الشـخصيات، وعلى تخيل طريقة أدائها، عليه أن يسأل نفسه: «ما الذي يمكن أن تقوله هذه الشخصية في هذا الموقف؟»، ولا بأس من أن يردد الحوار بصوت عال ليعرف إيقاعه عندما يؤديه الممثل، ولا بأس أبدًا من

t.me/qurssan

التعبير والتعديل في الجمل والكلمات، باختصار عليه أن يتخيل المشهد ولو بشكل تقريبي صوتًا وصورة، هو يعرف هدف المشهد، وإلى أين سيصل، ولكن كل ما يكتبه يوهمك أنه لا يعرف، عليه أن يترك الشخصيات تتحدث، وأن يفترض طولًا نسبيًا للمشهد وجمله الحوارية، وفقًا لأهمية المشهد في الدراما، ووفقًا لدور المشهد في السيناريو، فليس معقولًا أن تكون مدة حوار مشهد أساسي في الدراما، مثل مدة حوار مشهد عادي يتضمن خبرًا أو معلومة عابرة.

هناك نماذج كثيرة للحوارات الجيدة في الدراما عمومًا، أو في الدراما السينمائية تحديدًا.

لنبدأ بنموذج من الدراما التليفزيونية، يشرح فكرة تعب كاتب الحوار في بناء المشهد، والتعبير عن سلوك الشخصيات وأفكارهم ونظرتهم للأمور، وتأكيد للفكرة التي أكررها دائمًا لكل من يريد كتابة الحوار بألا يكتب الحوار ناقلًا ما يشاهده من حوارات مطروقة ومكررة، وألا يكتب دراما من الدراما السابقة التي شاهدها، وإنما يكتب من الواقع ممتزجًا بالخيال ومضافًا إليهما رؤيته الخاصة للحياة وللناس. على كاتب الحوار أن يبدأ من الشخصيات ويعبر عنها، يلبس قناعها، ويأخذها إلى الطريق الذي رسمه لها، الشخصية هي التي تتحرك، وأنت الذي تقودها من خلال خيوط رفيعة غير منظورة، تمامًا كالسيارة، أنت تدير المحرك، فتنتظم طاقتها وآلاتها وإمكانياتها، ينطلق الموتور قويًا هادرًا، وتدور العجلات، ولكنك توجه السيارة في الاتجاه المطلوب مستفيدًا من الطاقة الهادرة. كتابة الحوار توازن دقيق بين العفوية والصنعة، وهو أمر يمكن المران

t.me/qurssan

عليــه، ولكنــه يحتاج إلى موهبــة بالتأكيد؛ لأنه ثمــرة الخيال والتقمص بالأســاس، وبدعم من القاموس اللغوي والمعرفي (بعض كتاب السيناريو والحــوار يحتفظــون بأجندة يســجلون فيهــا الجمل والمفــردات التي يسمعونها ثم يستخدمونها ويوظفونها على حسب المشاهد والشخصيات والأفلام)، وبدعم أيضًا من صنعة وحرفة الكتابة الدرامية.

النموذج الذي اخترته من مسلســل رمضاني ناجح وشهير هو «هذا المســاء»، والمشهد هو حوار عبلة (حنان مطاوع) وسمير (أحمد داود) عندما ذهب لكي يقابلها في شقتها، حتى ترفض الزواج من أكرم، وذلك في الحلقة الرابعة عشــرة. هدف المشــهد كله هو التعبير عن مشاعر عبلة التي لم تعبر عنها من قبل، وهدفه أيضًا أن تعبر عن الحكاية من زاويــة منطقها، وأن نرى قرار ارتباطها بشــخص ثري ومتزوج من خلال حياتها البائسة ماضيًا وحاضرًا، ولكن المشهد لا يبدأ مباشرة بالدخول في الموضوع، وإنما بمقدمة ترحيب وعزومة على طبق من البليلة، كلمات أقرب إلى الثرثرة، ولكنها ليســت كذلك، إنها تؤدي أكثر من دور، ســواء في الإيهام بالحوار الطبيعي، أو في التمهيد لما هو أهم، أو في ترجمة العلاقة الإنســانية الخاصة والدافئة بين عبلة وسمير، والتي ستسمح له بعد ذلك بأن يلومها لأنها ســتتزوج رجلًا متزوجًا. أول جملة حوار تطرأ على بال الكاتب المتسرع المبتدئ تعبيرًا عن المعنى المباشر هي:

«ليــه يا عبلة تتجــوزي أكرم وهو متجوز؟»، وهــي جملة يمكن أن تســتخدم في تحقيق رســمي مثلًا، وليس في جلسة يتحسس كل طرف فيهــا كلماته قبل أن يقولها؛ لأنه ببســاطة لا يريد أن يجرحه، كل طرف

t.me/qurssan

... أن يوصل فكرته ورأيه، ولكن بطريقة فيها الكثير من التردد ... وارية، ولذلك ستكون الجملة التي يقولها سمير أجمل وأكثر بلاغة، ... على أن صناع المشهد لم يستسهلوا، أصبحت الجملة في صورة ... استنكاري عام ولكنه دال ومفهوم:

«من إمتى بناخد حاجة مش لينا يا بنت خالتي؟»، فتنطلق عبلة في ... واوح يكشف مشاعرها كلها، وبدلًا من أن تقول مثلًا: «أكرم ما فيش ... في الحنية معايا»، يلجأ كتاب المشهد إلى عبارة أجمل وأكثر تأثيرًا، ... عفوية بنت البلد وبساطتها:

«ما كنتش أعرف إن فيه رجّالة بتطبطب.. نفسي أدوق طعم ... طبة يا سمير»، وبدلًا من أن تقول عبلة إنها تفرح بوجود سمير ... ها، تتحول العبارة إلى: «الفرحة اللي حسيت بيها لما يطل عليا ... شرح قلبي.. بتصبرني لحد ما يطل من جديد..». أكرر دائمًا لكتاب السيناريو والحوار: لا تكتبوا أول جملة حوار تطرأ على ذهنكم؛ لأنها ... طرأ في نفس الوقت على بال المتفرج، وعلى بال غيركم من الكتاب، ولكن اكتبوا عاشر جملة تطرأ على ذهنكم. أعتقد أن كتّاب «هذا المساء» فعلوا ذلك بامتياز، وهذا المشهد مجرد نموذج لذلك.

ومن أمثلة جمل الحوار الشهيرة، هذا المونولوج الشهير الذي يلقيه ... سن وابور الجاز (نجيب الريحاني) على لعبة (تحية كاريوكا) في فيلم «لعبة الست» الذي كتبه الريحاني وبديع خيري، وتلاحظون بوضوح تقسيم الحوار إلى جمل تصنع موسيقى وإيقاعًا، وتؤكد وتكرر المعنى ولكن بطريقة مختلفة، وتتيح للريحاني أن يلقيها بتعبيرات متتالية

t.me/qurssan

أعمق فأعمق، فتكشف عن صدمته الكاملة، بعد أن تغيرت تمامًا المرأة البسيطة التي تزوجها في اتجاه الحياة المادية:

«لعبة.. افتحي ودانك كويس واسـمعي اللي حاقولهولك.. أنا زمان لما اتجوزتـك.. حبيت فيكي القلب الطيب.. النفـس القنوعة.. الود الخالص.. البساطة.. العينين اللي كلها طهارة وحنوّ.. كل دول ما كنتش أبيعهم بكنوز الدنيـا.. لكن القلب الحقود.. النفس الجشـعة.. المظاهـر الكدابة.. الود المصطنـع.. العينين اللي ما يتقريش فيهم غيـر الكدب والغش.. أبيعهم رخيص.. أبيعهم من غير مقابل.. وأعتبر نفسـي أنا الكسـبان.. فاتنيتسـا.. فاتنيتسا هانم.. إنتي مش على ذمّتي.. إنتي طالق.. طالق.. طالق».

ومـن أفضل نماذج الحوار في السـينما المصرية، حوار فيلم «الأيدي الناعمة» للمخرج محمود ذو الفقار، الذي اعتمد كثيرًا على حوار مسرحية توفيق الحكيم المدهشـة بنفس الاسـم، ومن الفيلـم اخترت هذا الجزء الظريف، الذي يتناسـب مع شخصية البرنس شوكت المعزول عن الناس، لدرجة أنه لا يعرف أن بائعي الذرة المشوية لا يخضعون للتسعيرة:

البرنس شـوكت: الواحد بيتكسـف م البياعين دول.. ليه ما يحطّش تكت بالتمن؟!

د. حمودة: كويسة.

البرنـس شـوكت: ده عايـز يخالف التسـعيرة.. لاحـظ.. لصوص يا إكسلانس».

t.me/qurssan

«مثـال آخر لجمل الحـوار الجيدة مـن فيلم «أهـل القمة» لعلي ... رضان، سيناريو وحوار مصطفى محرم عن قصة لنجيب محفوظ:

«**حنش:** العيال طلّقوا كارهم بالتلاتة.. الواد زعتر شـبط في شغلانة ... وجرهم يشتغلوا معاه كلهم.. بكرة البلد مش حيبقى فيها حرامية ... لص.

الضابط محمد: أو يمكن تبقى كلها حرامية.

حنش: ما دي زي دي.. نفس الحكاية».

لاحظوا مناسـبة المصطلحات والعبارات لكل شخصية، والتعبير عن ... جهتيـن للنظر، والمعنى الخطير الـذي يقوله الضابط في عبارة بليغة ... وجـزة بأن البلد يمكن تبقى كلها حرامية، إنه بالضبط مضمون ومعنى الفيلـم كله، فالانفتاح زاد من عدد اللصوص، لدرجة أن الضابط نفسـه انخـدع في الحرامي الكبير الذي يرتدي ثـوب التقوى (عمر الحريري)، وتزوجت ابنة أخت الضابط (سعاد حسني) من حرامي صغير سابق هو زعتر النوري (نور الشريف)، كثر اللصوص لدرجة أصبح من الصعب أن نكتشفهم، لقد صاروا في كل مكان، وفي كل المواقع.

ومن جمل الحوار التي لا تنسى كلمات سناء جميل لابنها أحمد زكى فـي فيلـم «اضحك الصورة تطلع حلوة»، من كتابـة وحيد حامد، ورده عليها: تقول له: «إحنا صغيّرين أوى يا سيد».

فيـرد قائـلًا: «لا يـا امّة.. إحنا كبـار أوى بس مش عارفين نشـوف نفسنا».

t.me/qurssan

ومـن أفضل نماذج الحـوار الدرامي حوار مصطفـى جمعة البديع لفيلم «أحلام هند وكاميليا» الذي أضاف كثيرًا من الحيوية والواقعية إلى العمـل، والـذي أعتبره من أفضـل جمل الحوار في السـينما المصرية، ويذكّرنا بالمستوى الرفيع الذي كانت تمثله حوارات الراحل السيد بدير في الأفلام. كل جملة قصيرة ومكثفة ومعبرة عن طبيعة الشخصية: غزل عيد لهند في صورة تحيّات ذات مغزى مثل: «صباح القشطة اللي نايمة في العسـل»، و«إحنـا بتوع الهـوا»، وعندما يريد أن يسـتدعي كلمة إنجليزيـة تخرج مضحكة: «عندي سـاعة أوفر تايـن». كاميليا أيضًا لها تعبيـرات مثل الرصاص ردًا على عيد: «يشـفي الكلاب ويضرك»، «البير النجس الناس كلها تعرف سكته»، وفي وصف عثمان بأنه «بخيل ورمّة». ويدور حوار مدهش في بساطته وتعبيره عن تفكير هند وكاميليا عندما تشاهدان بالصدفة أم ميمي وهي تزور زوجها في السجن، بعد أن حكم عليه في قضية شـيكات، هند تذهب للسـلام على مخدومتها باحترام، بينما كاميليا ترى أمرًا آخر ردًا على استفسار هند عما حصل: «حصل إن الروس اتسـاوت، جوزك وجوزها مرميين جوة». صارت الكثير من جمل هـذا الحوار مـن المأثورات، مثل عبارة عيد «مسـيرها تروق وتحلى»، ومثل عبارة كاميليا التي تهزنا من الأعماق: «ما فيش أحنّ من الشارع»، وتقول في مشـهد آخر: «ما فيش أحن مـن ربنا على الغلابة».. لو كان حـوار هذا الفيلم ضعيفًا لأثر تمامًـا على قيمة الفيلم؛ لأنه فيلم ينطق باسم الغلابة، ولا بد أن يكون بلغتهم وتعبيراتهم.

t.me/qurssan

وليس هناك دليل على أهمية الحوار السينمائي أكثر من أننا نتذكر أفلاما وشخصيات درامية مرتبطة بجمل الحوار، فيلم مثل «حياة أو موت» ... ل لدينا بجملة «إلى أحمد إبراهيم القاطن في دير النحاس، لا تشرب ... واء الذي أرسلت ابنتك في طلبه، الدواء فيه سم قاتل»، وشخصية مثل ... التي لعبتها نجمة إبراهيم في فيلم «ريا وسكينة»ارتبطت بجملة حوار ... يرة هي: «ما حدش بياكلها بالساهل»، والشخصية الشريرة التي كان ... ها فريد شوقي في أفلامه القديمة ارتبطت بلازمة القسَم بشرف أمه، ... الحوار الكوميدي الذي كتبه عباس كامل لفيلم «ابن حميدو» تحول إلى ... رات مرتبطة بالشخصيات من «نورماندي تو» لعبدالفتاح القصري، إلى ... إنسان الغاب، طويل الناب» لزينات صدقي، وارتبطت الشخصية التي ... ها توفيق الدقن في فيلم «أحبك يا حسن» بعبارة شهيرة كان يقولها، ... كل ما يؤمن به تمامًا، هي: «أحلى من الشرف مفيش»، ويتذكر ... الجمهور الحوار الشهير لاستيفان روستي وفردوس محمد في فيلم «سيدة ... القصر»: يقترب منها في حفل الزفاف ويسألها: «مدام.. تسمحيلي ... الرقصة دي؟»، فترد عليه مندهشة وهي تعكس بيئتها الشعبية: «ما ... رقص يا خويا.. حد حايشك؟»، فيرد عليها استيفان بطريقته، وبأسلوبه المعروف: «كده؟!! طيب حاروح اتحزم واجيلك»، وجمهور الراحل عادل أدهم يتذكره بعبارات شهيرة قد يكون نسي أسماء الأفلام التي قيلت فيها مثل «أنا صباعي لما يوجعني ما اعالجهوش.. أقطعه»، و«ما احنا لو رحنا النار مش حنلاقي حد نعرفه»، وجمهور خالد صالح لا ينسى عبارته الشهيرة في فيلم «تيتو» وهي: «أنا بابا يالا»، وهي ليست مجرد جملة

t.me/qurssan

عابـرة ومختصرة ولها وقع قوي على الأذن، ولكنها تعبر فعلًا عن شـعور الشـخصية فيمـا بعد تجاه تيتو، حيث يتبناه ويدعمـه، ثم ينقلب عليه ويقرر عقابه والانتقام منه، عندما يخرج عن الأوامر.

الآن، أصبحـت لدينـا قصة سـينمائية، فيها الإطار العـام للأحداث، وتحديد للفكرة، ثم تحولت القصة إلى معالجة، فيها تتابع الأحداث كما ستظهر من دون حوار، ثم وضعنا السـيناريو التفصيلي والحوار، بعمل مشـاهد منفصلـة مكتوبة، فيها وصـف لكل مكونات الصـورة، وكتابة للحوار وللمؤثرات ولنوع الموسـيقى المكتوبة، والمشاهد مترابطة في إطار معنى القصة ومغزاها، كل مشـهد يقودك إلى المشـهد التالي في تسلسـل ووضوح، والأحداث متصاعدة ولها بداية ووسـط ونهاية. يصل هذا السـيناريو التفصيلي إلى شركة الإنتاج، التي تقرر أن تحدد ميزانية تقريبيـة لتكلفتـه، ثم تختار القائد أو المايسـترو الفني لتحويل ما هو مكتـوب إلى فيلم سـينمائي، هـذا القائد هو المخرج. فكيف سـيدير المخرج المعركة؟ وكيف سيوظف كل العناصر لكي تصنع عملًا متماسكًا وجيدًا؟

هذه حكايتنا في الفصل القادم.

t.me/qurssan

المخرج وتوظيف العناصر الفنية

لا يعني تخصيص هذا الفصل للحديث عن دور المخرج في توظيف العناصر الفنية من ممثلين وصورة وصوت ومونتاج وملابس وديكور وموسيقى وخدع وجرافيك (إذا تطلبت بعض الأفلام ذلك) أن المخرج لا علاقة له بالسيناريو؛ لأنه إما مشارك في كتابته، أو يكتب تحت إشرافه، أو يقرأ السيناريو بعد اكتماله، وقد يطلب التعديل والحذف والإضافة، إنما خصصت فصلًا مستقلًّا للسيناريو لأنه حجر الأساس في بناء الفيلم السينمائي، هل تستطيع أن تبني بيتًا بناءً صحيحًا بدون أساس؟ لو توافرت كل العناصر بصورة ممتازة من مخرج وممثلين ومصور ومهندس ديكور ومونتير وموسيقار ومهندس صوت، دون أن يكون هناك سيناريو جيد متماسك ومشوق، ومعالم شخصياته وعلاقاته واضحة؛ فكأن المنتج لم يفعل شيئًا، وكأن كل هذه المواهب تحرث في البحر.

t.me/qurssan

المخرج ببساطة هو المشرف والقائد والمدير المباشر (Director) لكل الجوانب الفنية للفيلم، بداية من فكرته الأولى وحتى الأفيش (ملصق الفيلم على السينمات أو في الشوارع)، والتريلر (المقدمة الإعلانية التي تذاع على يوتيوب، أو في القنوات التليفزيونية، أو في دور العرض السينمائي)، إنه الشخص الذي نرى السيناريو من خلال عينه ووجهة نظره، هناك أحداث وتفاصيل وشخصيات وبداية ونهاية، كل ذلك مكتوب وموصوف على الورق، ولكن المخرج هو الذي يترجمه على الشاشة، لو كان مخرجًا رديئًا قد يفسد العمل، وقد يوجه الممثلين بطريقة خاطئة، أو قد يصور المشهد في زوايا ولقطات لا علاقة لها بما هو مكتوب، فيركز مثلًا على البطل، بينما المشهد محوره الممثل المساعد، وقد يدير عملية المونتاج بطريقة خاطئة؛ فلا يقطع في الوقت المناسب لكي تحقق عبارة كوميدية أثرها المطلوب، أو قد يقوم بمونتاج مشهد مطاردة بطريقة غير جيدة، فلا تبدو مثيرة أو خطيرة، أو قد يطلب من مهندس الديكور تصميمات أبعد ما تكون عن السيناريو؛ يختار مثلًا ديكورات تجريدية بينما المعالجة واقعية. وخطورة وشمول دور ومسئولية المخرج هما اللذان منحاه هذه السلطة، التي لو تراجعت، أو تم انتقاصها، لصالح طرف آخر (كالمنتج والنجم)، سيؤثر ذلك حتمًا على مستوى الفيلم الفني. وأحد أسباب مشاكل الفيلم المصري الراهن، تراجع دور المخرج والسيناريست، في مقابل تضخم دور المنتج والنجم أو النجمة.

t.me/qurssan

لكـن المخرج الحرفي الذي يفهم في عناصر الفيلم وكيفية توظيفها ... نـادر الوجود، والمخرج صاحـب الرؤية الخاصة أكثـر ندرة، إننا نتحدث هنا عما ينبغي أن يكون، وليس عما هـو كائن فعلًا، فالعلاقة المثاليـة تفترض مخرجًا فاهمًا وله رأي حتى لو لم يشـارك في الكتابة، وتفترض مناقشـة ثريـة بينه وبين الممثلين ومديـر التصوير ومهندس الديكور.. إلخ، يسـتمع إلى أفكارهم، وينقل إليهم رؤيته ووجهة نظره، ولكن يظل القرار في يد المخرج، وأول ما يقوم به عند وصول السيناريو إليه هو القراءة المتأنية العميقة للسـيناريو، وفهـم التيمة التي يدور حولها، وتحديد الشـكل المناسب لترجمة الفيلم صوتًا وصورة، ومعرفة الميزانية التي سـيعمل مـن خلالها، ثم توزيـع الأدوار على الممثلين، والعمـل بروفات معهم، وترك مسـاعديه لتفريغ السـيناريو في جداول، وفيها تحدد الملابس والديكورات المطلوبة وأماكن التصوير لكل مشهد، وعـدد أيام التصويـر، كل التفاصيـل التنفيذية تكتب فـي جداول، ثم يراجعهـا المخـرج، الذي لا ينتهـي دوره بعد التصويـر، وخروج ما تم تصويره في المعمـل؛ وإنما يقود أيضًا عملية المونتاج، التي تعني بناء الفيلم من المادة التي تم تصويرها، وعلى ضوء هذا البناء صوتًا وصورة، يتحدد زمن الفيلم وإيقاعه والشكل العام له، كما تتم عملية مزج الحوار والمؤثرات والموسـيقى في عملية الميكسـاج، ويصبـح الفيلم جاهزًا للعرض من خلال نسخ يتم طبعها، وتوزيعها على دور العرض.

المونتـاج عملية محورية خطيـرة، حيث تعتبر المصنـع الأخير الذي يخرج منه الفيلم، بعد المصنعين الكبيرين السابقين وهما: ورق السيناريو، ومكان التصوير (داخلي في الاسـتديوهات أو خارجي في الشوارع والمدن

t.me/qurssan

والأماكن الواقعية عمومًا)، وبصمة المخرج ورؤيته لدور كل عنصر لا تعني إغفال دور كل شخص في موقعه، إنهم لا ينفذون الرؤية والأفكار مهما كانت صعبة فحسب؛ وإنما يبتكرون ويقترحون أشياء مدهشة وعظيمة، يوافق عليها المخرج، ويتم تنفيذها، وخبرة كثير من الفنيين والمساعدين، حتى أولئك الذين يدفعون الكاميرا للأمام أو للخلف، مهمة وأساسية، وقد أهدى داود عبدالسيد فيلمه «الكيت كات» إلى مهندس ديكور الفيلم «أنسي أبو سيف"؛ تقديرًا لدوره، كما ذكر المخرج الراحل محمد خان بكثير من التقدير دور «الماشينست» محمود شعبان، العامل الذي يدفع الكاميرا، ويسيطر على الرافعة التي تحمل الكاميرا صعودًا وهبوطًا، في تنفيذ مشاهد صعبة مهمة في فيلم «خرج ولم يعد».

الفيلم عمل جماعي يقوده مايسترو، ليس مطلوبًا من المايسترو أن يعزف على كل الآلات، وإنما عليه أن يعرف حدود كل آلة، وكيفية توظيفها في إطار العزف الجماعي للأوركسترا، هذا بالضبط ما يقوم به المخرج، لا يجب بالضرورة أن يكون المخرج ممثلًا، ولكن عليه أن يعرف بالضبط معنى التشخيص الجيد، وكيف يقود الممثل ويعده لأداء الشخصية المطلوبة، وكيف يأخذ من كل ممثل أفضل ما لديه، بل أن يكتشف أحيانًا قدرات لا يعرفها الممثل عن نفسه، وأن يعرف متى يطلب من الممثل أن يعيد المشهد أو اللقطة، ومتى يكتفي بأداء الممثل من أول لقطة، وكيف يمكن أن يطبّع الممثلين مع بعضهم البعض، ومع المكان أو الديكور الذي يتم التصوير فيه، وكيف يجعلهم ينسون أن الكاميرا تقوم بتصويرهم.

t.me/qurssan

التشخيص مهنة صعبة؛ لأنك تطلب من الممثل أن يستدعي من ذاكرته الوجدانية والانفعالية تعبيرات متنوعة في مشهد واحد، بل يطلب منه أن يكون شخصية أخرى أمام الكاميرا؛ ولذلك أفضّل عادةً استخدام تعبير «المشخصاتي» بدلًا من تعبير «الممثل»، فالتمثيل ليس مجرد التقليد؛ وإنما هو القدرة على أن ترسم تفاصيل وملامح شخصية أخرى جسديًّا ونفسيًّا واجتماعيًّا ولغويًّا أيضًا، هناك موهبة، ولكنْ هناك دراسة وعمل وبروفات، والتقمص الكامل للشخصيات داخل وخارج الاستوديو قد يدمر الجهاز العصبي للممثل؛ لذلك لا بد من التقمص الواعي، بمعنى أن يكون الممثل له قلب حار، يمكنه من أن يترجم أدق وأصعب الانفعالات والتعبيرات، على أن يقوده عقل بارد يسيطر ويدير، وأسوأ ما يمكن أن يفعله المشخصاتي أن يحكم على الشخصية التي يؤديها حكمًا أخلاقيًّا، أو أن يكرهها حتى لو كانت شريرة، فالمفترض أن يتفهم منطقها ودوافعها، وأن يضع نفسه في مكانها، ويتصرف مثلها تمامًا، وكأنه يضع نفسه في مكانها. فن التشخيص كله قائم على هذا التقمص الوجداني والسلوكي مع شخصيات أخرى، والممثل الذي لا يستطيع أن يتخيل نفسه مكان الآخر، فكرًا وسلوكًا ومنطقًا، لا يصلح أن يكون مشخصاتيًّا.

على المخرج أن يعرف كل ذلك، وإلا فلن يستطيع أن يستفيد من ممثليه، حتى لو كانوا نجومًا كبارًا، فإذا شاهدت ممثلًا كبيرًا يؤدي بطريقة سيئة في فيلم، فاعلم أن المخرج سيئ، أو لا يفهم في فن التشخيص، أو لا يفهم في تحليل الشخصية على ورق السيناريو، المخرج

t.me/qurssan

العظيم هو الذي يعرف مفتاح التعامل مع ممثله، ويعرف كيف يوظف ذلك المزيج المعقد من موهبة الممثل وحرفته، وأن يضبطه على موجة الشخصية التي يلعبها، والشخصيات الأخرى التي يتعامل معها ضمن أحداث السيناريو، أما المعايير التي يمكن من خلالها كمتفرج أن تقول إن المخرج الفلاني قد نجح في إدارة الممثل فيمكن تلخيصها على النحو التالي:

1- القدرة على تجسيد الشخصية من خلال التفاصيل، والقدرة على الانتقال بين التعبيرات المختلفة بسلاسة ودون افتعال أو جهد.

2- لقطات ومشاهد رد الفعل التي تعتمد بالأساس على التعبير بالوجه والعيون.

3- القدرة على الإلقاء بوضوح وتلوين الصوت في خدمة المعنى والشخصية.

4- لغة الجسد، وبالذات طريقة استخدام الأيدي، والمشخصاتي الأفضل هو الذي يقوم بالاقتصاد في التعبير الحركي، لصالح التعبير عن العواطف والمشاعر الداخلية، اللهم إلا إذا كان التعبير الحركي الواضح جزءًا من تفاصيلها، كما هو الحال مع أولاد البلد الذين يستخدمون أيديهم بكثرة أثناء الحديث، وفي هذه الحالة أيضًا لا يعفى ذلك المشخصاتي بالأساس من أن يعبر عن المشاعر الداخلية والصعبة والمعقدة.

t.me/qurssan

وعندما تقول عن ممثل إنه تلقائي، فإنك في الحقيقة تريد أن تقول إنه وصل إلى قمة الاحتراف، وإن المخرج قد نجح أيضًا في إدارته، فالتلقائية التي ترونها أمام الكاميرا وراءها جهد وتحضير طويل وشاق، يندمج فيه الموهبة مع الحرفة، وهذا ما يحدث أيضًا مع ممثلي وممثلات الأبيض والأسود مثل القصري وزينات صدقي.. إلخ، أو مع ممثلي الكاركترات مثل الراحل محمد رضا، الذي اشتهر بدور وكاركتر شخصية المعلم. لا يوجد شيء اسمه إنهم جاءوا بهؤلاء الممثلين مباشرة من البيت، فمثلوا بتلقائية أمام الكاميرا كيفما خطر على بالهم، كل واحد جلس فترة طويلة مع نفسه، ومع المخرج؛ ليرسم ملامح وتفاصيل الشخصية. كانت زينات صدقي مثلًا هي التي تختار ملابسها، وإكسسواراتها، وربما مثلت مشاهدها صوتًا وحركة طويلًا مع نفسها، أو أمام المرآة، حتى اعتادت على الشخصية، فلبستها من الداخل، وصارت جزءًا منها، ووافق المخرج على تقديمها بهذه الصورة، ما ترونه ليس التلقائية؛ وإنما فرط احتراف استخدم من المخرج لصالح موهبة عظيمة، التلقائية في التشخيص بالذات هي في جوهرها موهبة، وجدت طريقها الصحيح إلى شخصية ما، وصنعة باذخة أُحسن إخفاؤها.

سؤال: كيف يتعامل المخرج مع مشكلة تحريك الممثل أو تحريك الكاميرا أو تحريك الاثنين معًا؟ الإجابة: الأمر يتوقف أولًا وأخيرًا على فهمه للمشهد، فقد لا يحتاج إلى تحريك لا الكاميرا ولا الممثل. في أفلام مخرج ياباني شهير هو أكيرا كوروساوا، نجد مشاهد كثيرة تجلس فيها

t.me/qurssan

الشـخصيات وتتبـادل الحوار، والكاميرا ثابتة، قـد تتغير زاوية التصو
أحيانًـا، ولكن الذي يحـدد قرار المخرج هو معنى المشـهد. في فيلم
«العار» إخراج علي عبدالخالق مشـهد شـهير، الإخوة الثلاثة في بيتهم
يتحدثون بعد أن كشف الأخ الأكبر سر الأب تاجر المخدرات، إنه يحاول
أن يقنعهم بالاشـتراك معه في جلب الشـحنة من البحر، مشـهد كهذا
تطلب ليس فقط حركة من الممثلين، وتبادل مواقعهم حسـب المعنى
المطلـوب، ولكن حركة الكاميرا معهم؛ لأن المطلوب أن نشـعر بالتو
والانفعال الـذي تترجمه حركة الممثلين والكاميرا المحمولة على كتف
المصـور معًا، وهو نفس ما فعله المخرج من تحريك للممثل والكاميرا
معًا في مشـهد تعارك نور الشريف وحسـين فهمي، ثم قيام شقيقهما
الثالث محمود عبدالعزيز، بإطلاق الرصاص في الهواء، لإنهاء المشـاجرة
العنيفة.

المعنى ببسـاطة هو أن حركة الممثل أو الكاميرا ليسـت عشوائية؛
ولكنها مرتبطة بمعنى أو بحالة أو بفكرة يريد المخرج أن يوصلها إليك،
وكان المخـرج صلاح أبو سـيف يقول إنه يسـتوحي حركة الممثل من
حركـة الحيوانات والزواحف المختلفـة، فإذا كان يريد أن يقول مثلًا إن
هذا الرجل شرير مثل الثعبان، وإن هذه الأنثى (مثل شفاعات في فيلم
«شباب امرأة») تتسلل إلى إمام الطالب الريفي مثل الأفعى، فإنه يجعل
حركتها ناعمة تلتف في هدوء حول فريسـتها، وإذا كان يريد أن يقول
إن هذا الرجل شـرس كالثـور مثل العمدة صلاح منصـور في «الزوجة

t.me/qurssan

... فإن حركته تصبح عنيفة، وعندما يريد أن يظهر الشخصية جادة ... حركتها تقل، أو تسير في خطوط قصيرة مستقيمة. ومن أوضح ... على ارتباط حركة الممثل بطبيعة الشخصية، ومغزى الأحداث ... حركة وهيئة فؤادة في فيلم «شيء من الخوف»، إنها تسير ... رافعة الرأس، وفي خطوط مستقيمة، وهيئتها تشبه هيئة فلاحة ... نهضة مصر، يريد المخرج حسين كمال أن يوصل إليك أن ... خصية لها معنى أقرب إلى الرمز، وأن لها مستوًى أبعد من كونها ... واقعية لفلاحة في قرية عادية.

المخرج والمصوّر

ليس مطلوبًا من المخرج أن يكون مصورًا ماهرًا، ولكن لا بد أن ... إمكانيات الكاميرا، وأنواع العدسات، وعيوبها، واستخدامات كل ... لتقديم دلالة درامية مختلفة في كل مرة، العدسات الواسعة جدًّا ... تحدث تشوهًا في أطراف الصورة، ولكن التشوه يكون مطلوبًا ... عن موقف استثنائي وشاذ، مثل مشهد موت الأب في فيلم ... الأتوبيس» للمخرج عاطف الطيب، فقد شاهدنا أبناء المتوفَّى ... ويصرخون من جهة نظر أخيهم حسن، الذي كان أكثرهم محاولة ... الكارثة، هذا التشوه جعل الشخصيات مثل الأشباح؛ ولذلك كان

t.me/qurssan

اســتخدام العدسة الواســعة للغاية -رغم عيبها- مناسبًا تمامًا؛ لأنه يعبر دراميًّا عن الموقف.

هــذه حكاية تؤكد ما ذكرته عــن التعاون الخلاق بين مدير التصوير والمخرج الذي يطلب تنفيذ مشــهد معيــن يتخيله؛ الاقتباس من كتاب «أفلامي مع عاطف الطيب» لمدير التصوير الكبير «سعيد شيمي»: «في أحد مشــاهد الفيلم، يخرج البطل حســن من شقة الأب مهمومًا بسبب حالــه، والديون التي على والده، فيتذكر طفولته الســعيدة، وهو يهبط درج المنزل، طلب مني عاطف أن أفكر في كيفية عمل ذلك في لقطة واحــدة؛ أي واقع مــع حلم الماضي، بحيث يتداخــل الزمنان معًا صوتًا وصورة، بدون قطع للصورة، فتذكرت مباشــرة أعمال المخرج السويدي (إنجمــار برجمــان) وقدراته الفنيــة الرائعة مع مدير تصويره (ســفين نيكفيســت) في اســتعمال هذا الأســلوب، وبالذات في فيلم (الفراولة البريــة)، وتحرك التحدي والتمرد بداخلي، وكان ســبب هذا الحراك هو عاطف الطيب؛ لأنه يعرف كيف يفجر موهبة الممثل أو المصور أو أي شــخص يعمل معه. بعد فترة من التفكير، طلبت زجاجًا بأحجام معينة، وصنعــت منه مرشــحًا ضبابيًّا عن طريق رشّــه، وطلبت دهان جزء من السلم باللون الأبيض، واقترح عاطف أن نضع في هذا الجزء الأبيض عش حمام أبيض، ونفذت اللقطة بأن حملت الكاميرا السينمائية بيد واحدة، وحملت المرشّح الذي صنعته باليد الأخرى ملاصقًا للعدسة، وهناك جزء منه شفاف، ليس عليه أي تأثير، حين تبدأ اللقطة تكون طبيعية واقعية،

t.me/qurssan

... ول حســن السلم، ولكن عند انحرافه على (البسطة) السفلية، يدخل اللون الأبيض للحائط مع إزاحتي أنا للمرشــح الضبابي أمام العدسة في ... س اللحظة، فنرى حســن في جــو خيالي، نراه مــع الحمام الأبيض، ... وت طفولته الســعيدة (في الماضي)، وعندما يبدأ في الانحراف مرة أ... رى من (البســطة) ليخرج إلى الشــارع الواقعي، أكون قد ســحبت المرشّــح مرة أخرى، وأبعدت تأثير الضباب عن السلم، فتتداخل أصوات الواقع في الشارع والحي. لقطة ربما تمرّ لثوانٍ على الشاشة، ولكن هل ... يلــت كم من الجهد والفكر والتنفيذ بها؟ هذا هو قيمة أن تعمل مع ... رج يفجر إمكانياتك وطاقتك».

هنــاك أيضًــا دلالات حركة الكاميرا التي تنوعــت الآن تنوعًا مذهلًا من ... ركة المتابعة على قضبان، اقترابًا وابتعادًا من الممثل، أو محاذاة له، وصولًا إلى حركة الكاميرا المحمولة على رافعة تصعد وتهبط بها، وانتهاءً بالكاميرا الطائرة التي تحلق بســهولة في سماء مدينة أو منطقة واسعة، ولكل حركة كاميرا معنى ووظيفة ودور: عندما تقترب الكاميرا من شخصية تجلس وسط الكثيريــن، فكأنك بالضبط تقول إن هذا الشــخص مهم؛ ولذلك فصلته عن الآخريــن بصريًا؛ ولذلك تحول المنظر من لقطــة عامة جماعية، إلى لقطة متوســطة أو مقربــة فردية، وعندما تســير الكاميــرا المحمولة على كتف المصــور خلــف ممثل فكأنها تأخذنا في نفس الاتجاه لكي نكتشــف معه، وكأننــا نأخذ موقفه، أو قد تترجــم الكاميرا في حركتها خلف الممثل وجهة نظر شخصية غامضة تتبعه، كل ذلك يحدده الموقف المكتوب، ومدى قدرة المخرج على اختيار الأسلوب البصري المناسب للتعبير عن الدراما....

t.me/qurssan

محمد خان فوق الكرين الذي يحمل الكاميرا أثناء تصوير فيلم «فتاة المصنع"

الكرين مثلًا رافعة تحرك الكاميرا والمخرج والمصور إلى أعلى أو إلى أسفل، ومنها أطوال مختلفة، قد تحمل الكاميرا إلى ارتفاعات عالية جدًا. حركة الكرين من حركات الكاميرا المحسوسة جدًا لعين المشاهد؛ لأن العين العادية لا تقوم أبدًا بهذه الحركة، يعني نحن لا نطير في الهواء لنتأمل مكانًا بأعيننا مثل الطيور ثم نعود، يمكننا فقط أن نتخيل ذلك، الكرين وحركته إلى أعلى أقرب ما تكون إذن إلى ترجمة للحلم أو للخيال، ولمعاني الحرية والانطلاق والتمرد، كما أنها حركة قد تعبر أحيانًا عن الغرابة والاختلاف وكسر التوقع، وقبل كل ذلك فإنها وسيلة مطلوبة للتعامل مع مناطق طبيعية مفتوحة، أو مع مجاميع ضخمة من الناس، إذ تعبر عن سحر المكان، أو ضخامة المعارك. كل ذلك يجعل من الضروري الاحتراس في استخدام الكرين. هناك نماذج كثيرة جدًا للاستخدام الخلاق للكرين في الأفلام المصرية؛ منها مثلًا قيام الكرين

t.me/qurssan

...وير حركة الكرين في فيلم «إسماعيل ياسين في الطيران».. وذلك في مشهد شاهين وإسماعيل ياسين (الراجل فيكم يطلع لي)، الاستخدام ... أقرب إلى الإفّيه الكوميدي المناسب للموقف، ومنها استخدام ...مد خان للكرين في مشاهد حدائق الموز في «خرج ولم يعد»، ... اتسع المكان بفضل حركة الكرين ليتحول إلى غابة واسعة رغم ...وديته، كما أعطت الحركة معنى التحرر والانطلاق للشخصيات ... ط الطبيعة، وبوحي من جمالها وألوانها الخضراء والسماوية، ومثل ... هد النهاية في فيلم خان الأول «ضربة شمس»، الذي يفتح صورة ...دان بأكمله أمام الجمهور بارتفاع الكاميرا إلى أعلى، لم تكن هناك ...ة كاميرا فاستخدم مدير التصوير القدير سعيد شيمي ونشّا ...تعملونه في الوصول إلى أعمدة الإنارة لإعطاء نفس تأثير كرين السينما. ومن أعظم الذين استخدموا الكرين أساتذة السينما الاستعراضية الكبار في هوليوود مثل فنسنت مانيللي وستانلي دونين؛ فقد جعلونا نتأمل تكوينات المجاميع الراقصة، بل إنهم أعطونا إحساسًا بأن الكاميرا ترقص وتحلق في الفضاء مع الموسيقى والراقصين، وهناك بالطبع المخرج برناردو برتولوتشي الذي استخدم حركة الكرين في كثير من أفلامه بطريقة مبدعة (مشهد الطفل في الإمبراطور الأخير وهو يلهو أمام شعب يسجد له)، أما أسوأ استخدام للكرين فهو في كثير من أغنيات الفيديو كليب المصرية البشعة في التسعينيات، وفي كثير من أفلام الجيل الجديد من المخرجين، حيث يتحول الصعود والهبوط بالكرين إلى ما يشبه حركة «مراجيح مولد النبي» التي تصيب المتفرج

t.me/qurssan

بالدوار بلا أي معنًى.. أي إن المصور والمخرج يلعبان بالكاميرا وبالصور بشكل مجاني. الخلاصة: المهم ليس الأدوات؛ المهم العين والمخ الذي يحركها ويوظفها في خدمة الدراما.

أول درس في التصوير السينمائي هو أن الكاميرا ليست وسيلة لتصوير الدراما ولكنها وسيلة للتعبير عنها.. الكاميرا وحركتها ونوع العدسة موقف من الدراما، عين مشاركة ومتورطة في الحدث، يوسف شاهين يصور معركة عبدالهادي مع اثنين من العساكر في نهاية فيلم «الأرض» بكاميرا محمولة وسط الزرع وعلى مستوى منخفض، ويجعل سقوط عبدالهادي من ضربة دبشك البندقية موازيًا لسقوط الكاميرا نفسها، إنه يجعل نفسه بذلك شريكًا لعبدالهادي الفلاح في تمرده ومقاومته ومعركته، وكأن الضربة موجهة إلى الكاميرا لا إلى الفلاح فقط، بل كأن الضربة قد سددت إلى وجوهنا نحن كمتفرجين، ذلك أننا لا نرى أحداث الفيلم إلا من خلال عين المخرج وعدسة كامیراه، هذا هو المقصود بأن الكاميرا ليست وسيلة تصوير ولكنها وسيلة تعبير.

مثال آخر: إنها الطريقة الخلاقة التي يستخدم بها هيتشكوك الكاميرا في أفلامه، توقفت تحديدًا عند مشهد شهير جدًّا من فيلم Notorious أو «سيئة السمعة» في عام 1946 من بطولة كاري جرانت وإنجريد برجمان، المفتاح الذي تخفيه إنجريد برجمان التي تلعب شخصية أليشيا له دور محوري في الدراما. اختار المخرج الكبير أن يقدم لقطة واحدة متصلة تكشف للمتفرج أن بطلته تحمل المفتاح المهم، بدأ باستخدام الكرين من أعلى نقطة بما يذكرنا بمشاهد الحفلات التقليدية،

t.me/qurssan

ك في لقطة بعيدة، ثـم جعل الكاميرا تقوم بحركة بانورامية ناعمة
إلى اليمين لتكشف مجموعة من الحاضرين في لقطة بعيدة أيضًا،
م فجأة تتقدم إلى الأمـام، ونقترب تدريجيًا من أليشـيا التي تعطينا
ها، ثم فجأة تهبط الكاميرا إلى أسـفل بحثًا عن شـيء ما لا نعرفه،
ـة أننا لو أوقفنا بعض الكادرات سـنجد أجزاء من فسـتان وبدلة
ـاس الفـراغ؛ مما يزيد من الحيرة، ولكن فـي نفس اللحظة المحيرة
ـ أليشـيا يدها فيظهر المفتاح في لقطة قريبة، أي إن الحركة بدأت
لقطة بعيدة جدًا إلى لقطة قريبة جدًا بدون توقف. ما زالت هذه
ـلة تحقق تأثيرها حتى اليوم في إدهاش المتفرج، وفي الوصول إلى
ا هو مهم في المشـهد؛ بـل إنه اسـتخدم مفردات حركـة الكاميرا
ـايدية في الحفلات ليأخذ المتفرج فجأة من السماء إلى الأرض، إلى
ـ غامض وصادم وغريـب، فيكـون التأثير أكبـر ومضاعفًا. وعلى
ـكس من ذلك يوجد مشهد شهير آخر من إخراج هيتشكوك من فيلمه
Frenzy» أو «هذيان» في عام 1972.. ما قبل المشـهد الذي أتحدث
ـه، يتم لقاء القاتل بضحيته في الشـارع واسـتدراجها لمنزله، ولكن
ـدما يصعدان السـلم تسـتقبلهما الكاميرا، وتفسح لهما الطريق حتى
ـلا إلى باب الشقة، يفتح لها الباب ثم يغلقه خلفهما، لا ندخل معهما،
وإنمـا تتركهما الكاميرا لتبدأ في النزول، مـع إلغاء كامل للصوت، ومع
ـول الكاميرا وصولًا إلى الشـارع، يطغى صوت الضوضاء في الشـارع،
التأثيـر الذي أحدثتـه هذه الحركة مـروع، وهي تقريبًـا عكس حركة
الكاميرا الشهيرة اقترابًا من الموضوع في فيلم Notorious والتي تنتهي

t.me/qurssan

بظهور المفتاح، إننا هنا نبتعد عن الموضوع لتحقيق هدف تشـويقي. ولكي يقول هيتشـكوك إن الحياة تسـير بشـكل عادي جدًا في شوار ع لندن في نفس الوقت الذي تقع جريمة مروعة في إحدى الشقق.

فن المونتاج

ليس بالضرورة أن يكون المخرج مونتيرًا، ولكن يجب أن يفهم معنى المونتاج، ودوره، والأسـاليب المختلفة في بناء المشاهد، وعلاقتها بنو ع الفيلـم الـذي يخرجه، المونتاج يمكنه أن يخلـق علاقات بين اللقطا ت والمشاهد، ويمكنه أن يبني مكانًا واحدًا من عدة أماكن متباعدة. مشهد المطـاردة الأخيـرة في فيلم «اللص والكلاب» لكمال الشـيخ، يبدو في مونتاجـه وكأن البطل ينتقل من مبنى إلى آخر في نفس المكان، بينما صور المشهد فعليًا في أماكن متباعدة، دمجت معًا، مع المحافظة على الحركـة واتجاهاتها ووضعيتها، فبدت وكأنها حـركات متصلة في مكان واحد. يقول المخرج الياباني الشـهير كوروسـاوا: هناك أمران يجب أن يفهمهما المخـرج ويتقنهما تمامًا: كتابة السـيناريو والمونتاج، وهناك مخرجـون يرتبطون بمونتيرين محددين لوجود تفاهم دائم بينهم، مثل رشيدة عبدالسلام مع المخرج يوسف شاهين، ونادية شكري مع المخرج محمـد خان، وكان المخرج أنور وجدي يعتمد دومًا على المونتير كمال الشـيخ، وحتى عندما تحوّل الشيخ إلى الإخراج، كان أنور وجدي يطلب منه أن يشـرف على المونتاج في الأفلام التي يخرجها وجدي، ولا غرابة

t.me/qurssan

ذلك؛ فإذا كان المخرج هو مهندس المبنى، فإن المونتير هو البنّاء الذي سيقوم ببنائه لقطة لقطة، ومشهدًا مشهدًا.

لكل مخرج طريقة في توظيف عناصره الفنية، مما يجعل له أسلوبًا ومميزًا، فتعرف أنه المخرج دون أن تقرأ اسمه على الشاشة، يمكن أن نعتبر المشهد الشهير مثلًا لإنقاذ البقرة في فيلم «الأرض» ترجمة لأسلوب يوسف شاهين البصري الذي تتعرف عليه دون حتى أن تعرف اسم الفيلم من إخراجه. لقطات شاهين لا تخلو أبدًا من الحركة، فإما أن تتحرك الممثل أو تتحرك الكاميرا أو يتحرك الاثنان معًا، وقد اشتهر شاهين تحديدًا بهذه الحركة المزدوجة الأخيرة للكاميرا والممثلين معًا، ينشأ عن هذه الحركة الدائبة أمران مهمان: (1) إحساس المشاهد بسرعة إيقاع أفلام شاهين مقارنة بغيره من المخرجين. (2) التغيير المستمر في التكوين؛ مما يعني تغيير دلالة الصورة في كل لقطة، وأحيانًا داخل نفس اللقطة، ورغم صعوبة ذلك فإن شاهين ينفذه باستاذية منذ فيلمه الأول «بابا أمين»، ولا يتأتى هذا الإتقان إلا لصاحب عين مدربة على التشكيل والتكوين، ليس فقط بشكل جمالي؛ ولكن بالأساس للتعبير عن دراما المشهد واللقطة.

لاحظ في المشهد الطويل لإنقاذ البقرة ما يلي: (1) يبدأ المشهد باللقطة بعيدة محايدة.. الكاميرا ثابتة تسجل بداية الخناقة بين عبدالهادي ودياب، لقطة تسجيلية إذا جاز التعبير، ولكن عبدالهادي يتحرك إلى عمق الصورة. (2) مع بداية النزاع حول الماء تتحرك الكاميرا

t.me/qurssan

بشـكل مـواز (ترافيلليـنج) لتصنـع تكوينات مختلفـة، أرجو أن تلاحظ الفلاحيـن الذين يدخلون الكادر في كل مرة وفي نفس اللقطة للحفاظ على اتزان التكوين. (3) عندما يتسـع الشـجار يبدأ شاهين في القدام المتبـادل بين لقطات قريبة (عبدالهادي يمسـك برأس دياب)، وأخرى عامة على أن يمنح عناية خاصة لبطل الفيلم محمد أبو سويلم. (4) مع صرخـة الفلاحة بوقوع البقرة يقصر زمن اللقطة، ويتجه الفلاحون حركة عكسـية (عكس اتجاه المشـاجرة) في عمق الصورة، ينخفض مسـتوى الكاميـرا، فيبدو الفلاحون الذين كانوا صغارًا في لقطة الشـجار العامة عمالقة يتسـابقون في طريقهم إلى السـاقية. (5) يتم بناء مشهد إنقاذ البقرة منطقيًّا: النزول.. إمسـاك عبدالهادي برأس البقرة بنفس الطريقة التي أمسـك بها رأس دياب.. تدخل شخصيات جديدة للمتابعة ترصدها الكاميرا بحركة رأسها فقط (بان أو حركة بانورامية إلى اليسار أو اليمين موفرًا شاهين حركة الكاميرا بأكملها على القضبان للقطات أكثر أهمية).. تظهر وصيفة وسط تكوين تسيطر عليه الساقية باللون الأسود من زاوية منخفضـة تعبيرًا عن وجود السـاقية المكتسـح، ودلالـة على خطورة محاولة الإنقاذ. (6) مع تماسك أيدي الفلاحين معًا لمساندة عبدالهادي، يعود شاهين إلى حركة الترافيلليـنج المفضلة ومن زاوية منخفضة، وكأن الكاميرا أصبحت رجلًا إضافيًّا يسـحب معهم البقرة، لا حياد هنا؛ وإنما انصهار كامل مع الفلاحين. (7) عندما يطلب عبدالهادي تكسـير الأوامر وفتح المياه، تلتصق الكاميرا بالمياه تقريبًا، وتصبح مثل فلاح يخوض مع الفلاحين ويسـاندهم، ثم يتم القطع على اهتـزاز النباتات فرحًا وكأنها

t.me/qurssan

ا.ارهم بهجة الريّ. (8) ينتهي المشهد بلقطة لعبدالهادي، وقطع إلى ...اله بنفس التعبير الســعيد لوصيفة، تنتهي المعركة إلى نهاية سعيدة ...ل البقرة والساقية.

محمد خان من ناحية أخرى له طريقة وأســلوب في بناء أفلامه، إنه ...ل المشــهد الذي يصــور في لقطــة واحدة متصلة هو الاســتثناء، ...مل عادةً أن يعيد تفتيت المشــهد إلــى لقطات قصيرة؛ ليبث فيها ...اة على مهل في حجرة المونتاج، ويترجم شــريط الصوت بالصمت ...وســيقى والمؤثــرات هذه الحياة فــي معادلها الســينمائي، وربما ... تحق الأمر أن نتوقف بالتفصيل عند أحد نماذج هذا البناء الموازي، ...ن فيلم «خرج ولم يعد» أيضًا، وهو مشــهد اصطحاب خيرية لعطية ...ى حديقة الموز، وصــولًا إلى مــاء النيل، ثم جولتهما فــي الحقول، ...ستفتح هذه الرحلة أمام عطية عالمًا لا يعرفه، جنة باتســاع السماء. ...ي خان المشــهد مــن لقطات قصيرة، ومن صــور متتابعة أقرب إلى ...اوحات الملونة، وعن طريق شــريط صوت لا يقل أهمية عن الصورة. ...ذا تحليل تفصيلي للمشــهد الشــهير يوضح أيضًــا أن الإخراج عملية ...قــدة للغاية، وبدون فهم عميق لكل عنصــر ودوره، ثم توظيف كل ...لك في بناء متماسك؛ لا يمكن أبدًا الحديث عن وجود مخرج:

(1) يبدأ المشهد بلقطة بعيدة (لونج شوت)، وبحركة بانورامية لرأس الكاميرا (بان إلى اليســار حيث نتابــع عطية (يحيى الفخراني) وهو يســير خلف خيرية (ليلى علوي) وسط مساحات خضراء،

t.me/qurssan

ثم يرتفع رأس الكاميرا قليلًا إلى أعلى (تلت أب) لتظهر السماء، الحركة ناعمة جدًّا، وبطلا الفيلم صغيران للغاية بالنسبة إلى الطبيعة الرائعة.

(2) يصاحب اللقطة دخول موسيقى كمال بكير المصرية الشرقية جدًّا، نبدأ أولًا مع صوت الرقّ، ثم الشخاليل المصاحبة له، وكأن الموسيقى تحتفي بالرحلة القصيرة بين الأخضر والسماوي.

(3) قطع ناعم من المونتيرة نادية شكري، ينقلنا إلى أوراق الموز بالضبط مع دخول صوت الناي الذي يضفي حميميةً ودفئًا يناسب جمل الحوار، مرددًا جملة موسيقية واحدة بسيطة، الكاميرا فوق عربة (شاريوه) وهي تتحرك إلى الأمام، ولكن رأسها مصوب إلى الأوراق (تلت أب)، ثم تهبط إلى أسفل (تلت داون) مع دخول عطية وخيرية إلى عمق الكادر، ومع حركة شاريوه إلى الأمام في نفس الوقت، هذه الحركة تحول حقل الموز إلى غابة نجهل أبعادها، نسمع على شريط الصوت الحوار القصير الذي يترجمه المشهد كله ممتزجًا بالموسيقى (ناي ورقّ).

عطية: إيه اللي بيجيبك هنا؟

خيرية: لما باكون متضايقة.. بعد ساعة بانسى اللي مضايقني..

عطية: هنا الإنسان ممكن ينسى الدنيا مش الحاجات اللي كانت مضايقاه بس.

t.me/qurssan

(4) قطع آخر ولكن إلى زاوية عكسية، الكاميرا الآن تستقبل عطية وخيريـة وقد جاءا من عمق الكادر، تتراجع الكاميرا (شـاريوه إلـى الخلف)، في اللقطة السـابقة كان عطية وخيرية يدخلان إلى العمق، الآن هما قادمان من العمق، هذه الحركة المفاجئة تنبهنـا وتزيد إحساسـنا بعمـق الأخضر الكبيـر، الذي يتصدر المشـهد كله بأثره المريح (اللي يخليك تنسـى الدنيا على حد تعبير عطية).

(5) قطع إلى حركة أكثر تعقيدًا: شاريوه للأمام بسيط جدًّا مع أوراق المـوز، ثم إلى اليمين لمتابعـة دخول عطية وخيرية مما يفتح المنظر للسـماء وخلفها ترعـة أو النيل، ثم كرين إلى أعلى مع شـاريوه إلـى الأمام (الكاميرا تصعد إلى أعلـى مع دفع عربتها علـى قضبان إلـى الأمام)، الثنائي عطية وخيريـة أمام ترعة أو النيل تظلهما أوراق الموز من الخلف، على شـريط الصوت آلة القانـون تـردد نفس الجملة، فتعمِّق الشـعور بهـا، ومع نهاية اللقطة يدخـل مؤثر صوتي مهم وهو صـوت الكروان، ليضفي على المشهد شاعرية مؤثرة.

(6) قطع إلى الزاوية العكسـية، بمعنـى أن الكاميرا لم تعد خلف عطيـة وخيرية كما في اللقطة السـابقة؛ ولكنها الآن أمامهما، وعلى مسـافة بعيـدة؛ إذ يقف الاثنان أمـام الترعة في لقطة بعيدة (لونج شـوت). نتبين بالـكاد أن خيرية ترمي حجرًا في

t.me/qurssan

الماء، قطع بالضبط في لحظة سقوط الحجر إلى مسافة أبعد يقلدهـا عطية، فتقطع نادية شـكري بالضبط لحظة سـقوط الحجـر فـي الماء إلى مسـافة أبعد فأبعد؛ ممـا يحدث قفزة بصرية حادة مرتين متتاليتين توسـعان الكادر فجأة من لقطة بعيـدة إلى لقطة بعيدة جدًا، وكأن الحجر صنع عالمًا أوسـع، وكأن الرحلـة الصغيرة صنعت لحظة باتسـاع السـماء.. لوحة أقرب إلى كارت البوستال.

(7) قطع إلى الحقول، عطية وخيرية في لقطة بعيدة كاملة، شاريه ناعـم إلى الأمام بينما يتقدمان همـا أيضًا ناحية الكاميرا، تزيد سـرعتهما في المشـي مع زيادة سـرعة إيقاع الموسيقى، الآن تعزف الآلات الثلاث معًا نفس الجملة الموسـيقية (الرق والناي والقانون) فتزيد الشـعور تكثيفًا وثراءً، لقطة متابعة متوسـطة للاثنيـن من زاوية جانبية لعطية، ولقطة متوسـطة للاثنين من زاوية جانبية لخيرية، ثم قطع إلى كرين إلى أعلى، يخرج عطية وخيريـة من الـكادر مـع انتهاء الموسـيقى، وتبقـى الحقول والأشجار الخضراء.

(8) منح طارق التلمساني مدير التصوير المشهد نورًا صباحيًا طبيعيًا يشعرنا بالدفء، وظلًا يشعرنا بالراحة، الأخضر والسماوي لونان غالبان، والأبيض لون جلباب عطية يزيد إحساسنا بصفاء وجمال الطبيعة، لا بد من الإشـادة هنا بالماشينسـت محمود شـعبان

t.me/qurssan

الــذي وجَّه إليه محمد خان تحية خاصة في كتابه «مخرج على الطريــق»؛ بســبب ما قدمه من جهــد احترافي فــي كثير من مشــاهد «خرج ولم يعد». «الماشينســت» من مهامه الأساسية تحريــك الكاميرا المحمولــة على عربة فوق قضبــان للأمام أو للخلف (الشاريوه)، أو تحريكها إلى أعلى أو إلى أسفل محمولة علــى رافعة (كرين)، وقد يتطلب الأمر حركة معقدة للشــاريوه والكرين معًا كما شرحنا .ليست المسألة في التنفيذ بدقة، ولكن في نعومة الحركة التي إذا أصبحت خشــنة انهار المشــهد كله، الكاميرا في المشــهد كله حركتها شديدة النعومة، وكأنها تطفو فوق الماء، بينما الكرين والشاريوه يحتاجان إلى قوة في الدفع والســيطرة، جزء كبير من شــاعرية المشــهد يرجع إلى سلاسة حركــة الكاميرا دون أن تزعجنــا بحركتها المعقدة، بل إنها تبدو كجزء من المشهد الطبيعي المتسق لونًا وتكوينًا.

(9) هذا مجرد مشــهد واحد يستغرق حوالي دقيقة و56 ثانية فقط من فيلم به عشرات اللقطات، لا بد من ضبط الإضاءة لتكون في مســتوى واحد على مدار لقطات المشــهد، مع أن اللقطات لا تصوَّر بشــكل متصل، وأخذًا في الاعتبــار أن مجرد تغيير زاوية الكاميرا ومكانها قد يستغرق أحيانًا عدة ساعات، تكون الشمس خلالها قد تغيرت في شدة ضوئها.

t.me/qurssan

كسر القواعد

المخـرج لا تظهـر مهارته فقط في تطبيـق القواعد بطريقة خلاقة؛ ولكـن أيضًا في كسـر القواعد، من أجـل ترجمة معنـى الدراما، مثلًا: القاعـدة تقول إنه يجب ألا ينظر الممثل أبدًا إلى عدسـة الكاميرا؛ لأن ذلك يعني شـعوره بوجود كاميرا، بينما الحكاية كلها قائمة على الإيهام بأن الممثلين شخصيات عادية تم تصويرهم دون أن يشعروا، فهم على راحتهـم في كل مكان، وكلمـا كانت حركتهم تلقائيـة وطبيعية، وكلما كانت التكوينات متسقة مع أوضاع عادية، وزوايا غير لافتة؛ تعمق هذا الإيهام. ولكن كسـر قاعدة نظر الممثل إلى عدسـة الكاميرا يصبح أمرًا ضروريًّا إذا كانت الدراما تسـتدعي ذلك، مثل المشـهد الشـهير لكمال الشناوي (وزير الداخلية) في فيلم «الإرهاب والكباب»، إنه يدخل ثائرًا إلى الدور الأرضي من المجمع، بعد أن فشل في إنقاذ الرهائن، فيصرخ متوعـدًا بعملية دموية لها ضحايا، ثم فجأة ينظر مباشـرة إلى عدسـة الكاميرا في لقطة خاصة، فكأنه يخاطب المتفرجين مباشرة، ويقول إنه لا يوجـد أحـد يمكنه أن يلـوي ذراع الحكومة. هـذه النظرة مقصودة وواضحـة حتى في الحوار، وهدفها أن يصبح بطل الفيلم والجمهور في نفـس الموقف، وأن يكون التهديـد للجميع: لمن في الفيلم، ولمن في صالة العرض. على الأرجح فإن وحيد حامد هو الذي كتب في السيناريو أن ينظر وزير الداخلية إلى عدسـة/ عين الكاميرا، فنفذ شـريف عرفة اللقطة، أو قد يكون ذلك مجرد اجتهاد من شريف، المهم هو أن المعنى

t.me/qurssan

...مل بشـكل واضح ومباشـر، والأهم أنه كسر القاعدة لهدف درامي أو ...ي. القواعد يمكن كسـرها وليسـت قيودًا على الفنـان.. هي مجرد ...امات يهتدي بها وليست عمليات حسابية.

الشائع مثلًا تقسيم المشهد إلى لقطات قصيرة، ولكن يمكن للمخرج أن يصور مشهدًا طويلًا في لقطة واحدة رغم صعوبتها؛ لكي ينقل إليك ...رة استمرار الحدث، وضرورة متابعته في تتابعه الواقعي، وهناك مثال ...هير على ذلك، إنها لقطة واحدة متصلة هي المشهد الافتتاحي الطويل ... دون قطـع لفيلم «Touch of evil» أو «لمسـة الشـر» من إخراج ...بقري أورسون ويلز في عام 1958. المشهد/ اللقطة يبدأ بلقطة قريبة ...لى قنبلة، ثم حركة بانورامية لرأس الكاميرا إلى اليسـار، ليظهر رجل ...امـرأة يتجهـان لمكان السـيارة، ثم حركة متابعـة للرجل الذي يحمل القنبلة وهو يضعها في شـنطة السـيارة الخلفيـة، عندما يدخل الرجل ...المرأة إلى السيارة المفخخة ترتفع الكاميرا إلى أعلى (كرين شوت) ثم ...تابع السـيارة عند خروجها من مكانها إلى الشـارع، وعند أول الشارع ...هبط الكاميرا ثم تتراجع إلى الخلف، وفي الإشـارة يظهر رجل الشرطة المكسـيكي (تشارلتون هيستون) وهو يسـير مع زوجته (جانيت لي)، بينما تتبادل السـيارة المفخخة الظهور والاختفاء لزيادة التشويق، وعند المنفـذ الجمركي بيـن الحدود الأمريكية المكسـيكية، يعـرِّف الرجل المكسـيكي نفسـه وكذلك زوجته، كما يسـتعلم رجل الجـوازات عن شخصية راكب السيارة وصديقته التي تتحدث عن صوت غير مألوف في السـيارة، تعبر السيارة الحدود فلا نراها، بينما تتجه الكاميرا إلى الرجل

t.me/qurssan

المكسيكي الذي يقبّل زوجته، وفجأة نسمع انفجارًا، هنا فقط يقطع أورسون ويلز لأول مرة على انفجار السيارة (زوم إن) ويعود للمكسيكي وزوجته وهما يتجهان لمكان الانفجار. بل قد يختار المخرج أن يكون الفيلم كله لقطة طويلة متصلة، مثل الفيلم الأمريكي «حبل» أو (Rope) في عام 1948 للمخرج ألفريد هيتشكوك، والفيلم الألماني «فيكتوريا» (Victoria) في عام 2015 للمخرج سباستيان شيبر؛ لأن المخرج أراد أن ينقل ما يحدث في ليلة واحدة طوال زمن الفيلم، وكأنه يسجل وقائع ما حدث بالتفصيل، وكما وقع فعلًا بشكل متصل.

الإخراج إذن هو فن توظيف كل العناصر الفنية في خدمة دراما الفيلم، وهو أبعد ما يكون عن فكرة الاستعراض بالكاميرا، أو استخدام الموسيقى التصويرية طوال الوقت، أو استخدام شريط الصوت بشكل مزعج أقرب إلى الضوضاء، وشريط الصوت مثلًا يتكون من أربعة عناصر هي: الحوار بين الممثلين، والمؤثرات الصوتية، والموسيقى التصويرية، التي يجب استخدامها بذكاء وفي أماكن محددة لإحداث تأثير معين، محمد خان مثلًا طلب من الموسيقار كمال بكير أن توحي موسيقى فيلم «ضربة شمس» بأن القاهرة أقرب إلى الغابة؛ نظرًا للصراع القاتل بين شخصيات الفيلم، فاستخدم بكير مجموعة من الطبول، التي تمنح ضرباتها المتفرج شعورًا بالقلق والتوتر، بينما تلجأ الأفلام الميلودرامية مثل «الخطايا» و«الشموع السوداء» إلى الموسيقى التصويرية بشكل مكثف؛ لأن الميلودراما بشخصيات لها جانب واحد، أخيار وأشرار، أبيض وأسود، كما تتميز بالمصادفات غير المبررة، والمبالغة في الأحداث

t.me/qurssan

والتفاصيل وأداء الممثلين، للتأثير على الجمهور عاطفيًا، وقد يرفض المخرج استخدام موسيقى تصويرية على الإطلاق؛ لأنه يرى أن ذلك أفضل بالنسبة لموضوع فيلمه، مثلما فعل محمد خان في فيلمه «مشوار عمر»، حيث اعتمد فقط على صوت برامج الراديو، أما العنصر الرابع في شريط الصوت فهو الصمت، الذي يمكن استغلاله بطريقة مبدعة، خاصة في أفلام تعتمد على التأمل وخلق الأجواء الخاصة، مثل فيلم «المومياء» لشادي عبدالسلام، ولهذا الفيلم إيقاع خاص بطيء مقصود، يتناسب مع فكرته عن البعث والعلاقة مع الماضي، وكأن المخرج يقول لك إنه ليس فيلمًا بوليسيًا، رغم البحث عن المقابر، ووجود المأمور والعساكر، إنه فيلم عن الإنسان المصري (ونيس)، الذي يكتشف ماضيه، فيبعث من جديد.

ودور الديكور والملابس في الأفلام مهم وأساسي في خلق الإيهام، وفي استكمال مفردات الشخصية ومظهرها، ويزيد هذا الدور في الأفلام التاريخية، يمكن أن تلاحظ ذلك حتى في أفلام مصرية قديمة من زمن الأبيض والأسود، مثل فيلم «لاشين» من إخراج فريتز كرامب، أو في أعمال أكثر شهرة مثل «الناصر صلاح الدين» من إخراج يوسف شاهين، و«وإسلاماه» للمخرج أندرو مورتون، كما تحتاج بعض الأفلام المعاصرة إلى ديكورات خاصة، مثل الفيلم الأمريكي «كل رجال الرئيس» الذي بنيت ضمن أحداثه صالة تماثل صالة التحرير في جريدة «الواشنطن بوست»، وهي محور الأحداث والدراما، أما دور المؤثرات البصرية والصوتية في الأفلام فهو لا يحتاج إلى شرح، خاصة مع اعتماد أفلام

t.me/qurssan

الخيال العلمي، والرعب، والفانتازيا، وأفلام الحركة بشـكل أساسي على هـذه المؤثرات والخدع، ومع دخول التكنولوجيـا الرقمية عالم صناعة الأفـلام، حققت الخدع طفرات مذهلة، ويظل دور المخرج أساسـيًّا في تقديم رؤيته للاستفادة من هذه الإمكانيات الهائلة، وتوظيفها في سبيل الإبهار، إذا كانت الدراما تحتمل وتسمح بذلك، وإلا كانت تكلفة الأفلام العالية في غير موضعها.

ولكننـا لن نترك حكاية دلالات توظيف المخرج للعناصر الفنية دون التوقف عند مفاتيح قراءة الصورة، ودلالات تكوينها، وهو ما سنشـرحه بتفصيل مبسط في الفصل القادم.

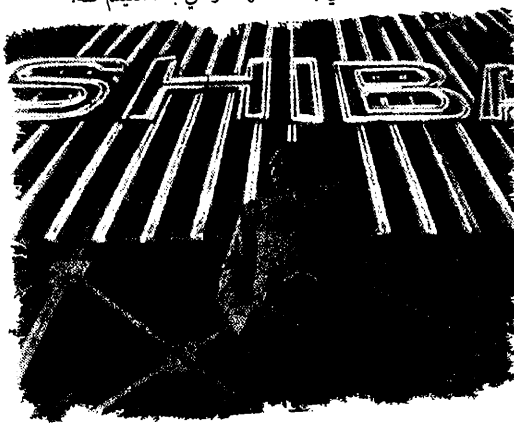
t.me/qurssan

(تنويه: بعض الصور في هذا الفصل ملونة في الأصل السينمائي، ولكنك ستطالعها بالأبيض والأسود لأسباب الطباعة)

ما يستدعي الشرح بالتفصيل هو قيام المخرج بتكوين الصورة السينمائية، كل مشهد يقوم المخرج بتقطيعه إلى لقطات، أو قد يقوم بتصوير المشهد في لقطة واحدة متصلة، ولكنه مطالب في الحالتين بأن يحدد أحجام ومواضع الأشياء والأشخاص داخل ذلك المربع المحدد الذي ينظر فيه من الكاميرا، هذا المربع هو الكادر السينمائي، وعملية تحديد أحجام وأوضاع الأشخاص والأشياء داخل الكادر نسميها عملية تكوين الصورة، وهي طبعًا تتغير من لقطة إلى أخرى، حسب معنى كل لقطة أو مشهد، سأخصص هذا الفصل بأكمله لشرح مباشر على الصور للكيفية التي ينقل بها كل تكوين معنى دراميًّا معينًا، فهذا أفضل وأسهل بدلًا من الحديث عن قواعد نظرية، ولكن قبل أن تقرأ لا بد من الإشارة إلى أن هذا الشرح للتبسيط والتحليل فقط؛ لأن الصورة السينمائية ليست ثابتة، ففي كل ثانية 24 كادرًا، وبالتالي فإن المخرج يحدد التكوين المطلوب، ولكن في إطار علاقته بما قبله وما بعده من لقطات ومشاهد، تكوين الصورة السينمائية متغير، بعكس تكوين اللوحة التشكيلية الثابتة، المخرج يقوم

t.me/qurssan

بالتشـكيل في الحركة على مدار المشـهد والفيلم كله، وهو أمر صعب ومعقد، خصوصًا أنه قد يحرك الممثل أو الكاميرا أو الاثنين معًا، كما أن المونتاج يخلق حركـة وإيقاعًا، كما في أفلام المطاردات مثلًا؛ ولذلك فإن ما نشـرحه من صور ليس إلاّ جزءًا صغيرًا سواء في بناء المشهد، أو في بناء الفيلم كله.



(1) أحد أفضل تكوينات فيلم «الحريف» كتابة بشير الديك وتصوير سـعيد شيمي وإخراج محمد خان؛ اللقطة المأخوذة من أسفل جزء من مشهد معرفة فارس (عادل إمام) بوفاة أمه.. يتماسك ويبدو حزنه عميقًا للغاية من دون أن يبكي، يقطع خان (مونتاج نادية شـكري) إلى هذه اللقطة، رغم ضخامة جسـد فارس المتماسك فإن لوحة الإعلانات أعلى وأضخـم، ليسـت مجرد لوحة مضيئة تتنافر كليًـا مع لحظة حزن فارس الكبرى، فتزيد من إحساسـه بالوحدة، وتضيء كل شـيء إلا هو، حيث

t.me/qurssan

يبدو في نور أقل وباهت، ولكن اللوحة هي أيضًا رسول المدينة اللامبالية إلى الفتى المهمش القابع فوق السطوح. اللقطة بذلك ترجمة لمعنى أن تكون مهمشًا في مدينة غير مبالية، وهذا هو المعنى الأعمق لفيلم «الحريف»، تقول اللقطة لفارس: أنت تعيش في المدينة، ولكنك لست جزءًا منها؛ لأنك على الهامش، متى اهتمت مدينة الألوان والنور بك حتى تشاركك لحظة وفاة أغلى الناس لديك؟! إنها لقطة موجعة جدًا، رغم بريقها الأخاذ، أو ربما هي موجعة بسبب هذا البريق الملون بألوان صارخة عن سلعة استهلاكية، في مدينة بلا قلب.

(2) من «بداية ونهاية».. التكوين يكاد يصف الموقف ببلاغة: الجار وزوجته في جلسة مسترخية بملابس فاتحة في مقدمة الصورة، بينما نفيسة حزينة ومشدودة في زاوية الكادر بحجم ضئيل وبملابس سوداء مثل أمها، وهما بالطبع في عمق الكادر، حتى الجدران ملطخة بالهباب والسواد، شيء واحد

t.me/qurssan

فقط يحقق توازنًا نسبيًّا للتكوين، هو وقوف الأم شامخة لتسيطر في قمة الهرم على زوجة الجار، الأم في الحقيقة هي خط الدفاع الوحيد عن هذه الأسرة، إنها لحظة كبرياء رغم الظروف، وكأن صلاح أبو سيف يقدم لها تحية بالصورة، رغم أنها في موقف ضعيف أمام أفضال الجار الطيب، وهي سيطرة موقوتة على أي حال، حيث سينفرط العقد تمامًا في النهاية، وسيكون آخر ما يرسخ في أذهاننا، صورة الأم وهي تسند مترنحة ابنها حسن المصاب إصابة قاتلة. لا يوجد شيء بلا معنى في أفلام صلاح أبو سيف.

(3) كيف يتحكم التكوين في حركة عين المشاهد؟

أحد التكوينات اللافتة جدًّا في فيلم «أيامنا الحلوة» أول أفلام المخرج حلمي حليم.. عمر الشريف مسيطر على التكوين وهو يؤنب فاتن حمامة، ويتهمها بأنها سبب المشاكل، ثم يطردها من المنزل، تهبط العين

t.me/qurssan

الثانيًا إلى فاتن المنكسرة التي تعطي وجهها للكاميرا في تعبير بين الصدمة والذهول، تحاول أن تصعد فتتجمد حركتها، لا يبقى أمامنا إلا رأس المثلث الأخير، نظرات زينات صدقي في منتصف المسافة بين عمر وفاتن تواسي الفتاة البائسة والمظلومة، والمتفرج أيضًا. تكوين بمثل هذا الذكاء يتحكم في حركة عين المتفرج في جزء من الثانية صعودًا وهبوطًا، ودون أن تتحرك الكاميرا، لاحظ أيضًا الظلال المنعكسة في الخلفية والتي تستخدم عادة في أفلام التشويق البوليسية وفي لحظات التوتر الحاد، في دلالة واضحة على أجواء المشهد، حتى إذا لم تستمع إلى الحوار.

(4) عن المغزى الدرامي لتقسيم الكادر طوليًا وعرضيًا وكيفية عمل تكوين معبر مع وجود عدد كبير من الشخصيات في مساحة محدودة جدًا.

هذا تكوين رائع آخر من فيلم «أيامنا الحلوة»، لدينا خمسة أشخاص في

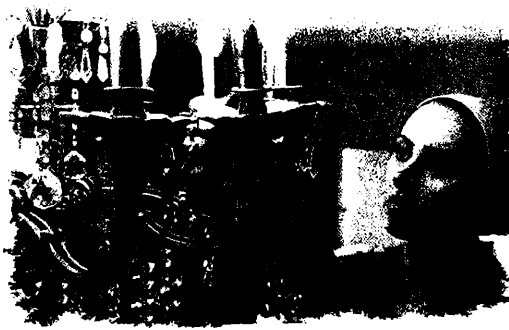
t.me/qurssan

مساحة محدودة، يفترض أن تتحدد أحجامهم ومستوياتهم ونظرات أعينهم وفقًا لدراما المشهد الذي لم يكن سوى تورط الطلاب الثلاثة في إزعاج جارتهم الجديدة لتطفيشها، واكتشاف صاحبة السكن ذلك في نفس الوقت الذي سيكتشفون هم أن الجارة التي اعتقدوا أنها شمطاء، ليست سوى فتاة جميلة.. ماذا فعل حلمي حليم مخرج الفيلم؟ عرضيًا ينقسم التكوين إلى مستويين: مستوى في عمق الصورة، ويضم فاتن حمامة في أعلى الصورة، وتغمرها أكبر كمية من النور، وعبدالحليم وأحمد رمزي في العمق أيضًا، ولكن في درجة أدنى وهما مذهولان من جمال الساكنة الجديدة، أما المستوى الثاني في مقدمة الصورة فهو يضم زينات صدقي على خط واحد في مواجهة عمر الشريف، إنهما مركز الثقل في المنزل، هي صاحبة البيت، وهو أعقل الطلاب وقائدهم.

ولكن التكوين ينقسم طوليًا أيضًا إلى نصفين يخلقان التوازن المنشود بعد الفوضى التي أحدثتها أصوات الطلاب: فاتن في العمق وزينات في المقدمة في القسم الأيمن من ناحية، وعبد الحليم ورمزي في العمق وعمر الشريف في المقدمة في القسم الأيسر من الكادر من ناحية أخرى، وبسبب طول عمر الواضح فإنه يكاد يتساوى مع طول فاتن رغم أنها فوق السلالم؛ إرهاصًا بقصة حب قادمة بين الطرفين، بينما يبدو عبدالحليم ورمزي الأكثر ضآلة في التكوين كله؛ إرهاصًا بخروجهما من المنافسة على قلب فاتن فيما بعد، أما اتجاه النظر فهو أيضًا مرتبط بالدراما: فاتن تنظر إلى زينات وكأنها تستنجد بها، وعمر ينظر إلى زينات مبررًا ومتأسفًا، أما عبدالحليم ورمزي فنظرهما معلّق بفاتن

t.me/qurssan

وكأنهما مسحوران، بل كأنهما منعزلان بصريًّا عن الواقعة كلها، يزيد النور في الجانب الأيمن على فاتن وزينات مقارنة بنور الطلاب الثلاثة، الذي يكاد يصنع على الجدران خلفهم مع أوراق شجيرة ما يشبه الغابة التي خرجوا منها (كانوا بالفعل يصدرون أصوات حيوانات لإخافة جارتهم)، لتنتصر فاتن وزينات بالضربة القاضية دراميًّا وبصريًّا وفي شوت واحد يستغرق عرضه عدة ثوان.. بالنور وبالحجم وباحتلال مناطق أكثر لفتًا للانتباه يرد التكوين لهما الاعتبار، ولولا رسوخ وجود عمر الشريف في مقدمة الكادر، وبعض من نور على وجهه لكان الموقف أسوأ.



(5) من أجمل لقطات وتكوينات فيلم «فتاة المصنع» لمحمد خان: تعود هيام شاعرة بالإهانة بعد أن أعطتها والدة المهندس صلاح 20 جنيهًا نظير حبها ورعايتها لابنها، إنها الآن تنظف نجفة هائلة في المنزل الذي تعمل فيه شغّالة مع خالتها سميرة، تقول هيام بمرارة لخالتها: «إنتي اللي خليتيني أبقى خدامة».. هيام تشغل أقل من ثلث الكادر بينما تحتل النجفة بمصابيحها

t.me/qurssan

معظم التكوين فتزيد من إحساسها الشديد بالضآلة والصغر والإهانة رغم أن المهندس ليس أعلى منها كثيرًا في المستوى الطبقي، هو من سكان المنيرة كما ستقول لها خالتها، ولكن النجفة الكبيرة تضخم من الثراء المبالغ فيه، وتزيد من إحساسها بالعجز والقهر الذي يرتسم على وجه ياسمين رئيس المعبّر. اللقطة لم تستغرق على الشاشة أكثر من ثانية ونصف الثانية، ولكنها جزء من مشهد لا بد من العناية فيه بكل تكوين أو تفصيل. الإخراج فن شديد التركيب، والمخرج الذي لا يرى الفيلم أمامه كاملًا لا يستحق لقب مخرج.

عن استخدام المرايا في عمل تكوين له علاقة بالدراما

(6) هذا تكوين رائع من فيلم «ليل وقضبان» للراحل أشرف فهمي.. لأول وهلة تبدو هناك مرآتان متماثلتان، ولكن لا حجم محمود مرسي يماثل حجم سميرة أحمد، ولا تعبير الوجه يحمل أي نوع من التماثل أو المواجهة المتكافئة،

t.me/qurssan

استغلال المرايا عمومًا هو إحدى وسائل المخرج للفصل التام بين الشخوص؛ لأنه يصنع كادرات /لوحات مستقلة داخل الكادر الأصلي، فإذا أضفت إلى ذلك المساحات السوداء حول المرايا، وضآلة حجم سميرة وتعبير وجهها المستكين، وإذا لاحظت أن المرايا التي تعكس صورتها قد شطرت من وجهها صورة أصغر، فنحن إذن أمام موقف يسيطر فيه مرسي بشكل مطلق رغم تماثل المرايا، بل نحن أمام سيطرة غاشمة ستقود إلى مأساة سوداء.. الكرسي الفارغ أيضًا يقدم دلالة عميقة على فراغ حياة الزوجة انتظارًا وإرهاصًا بمن يشغله.. كانت اللقطة ستكون أفضل لو أن وجه سميرة في الظل وبعيد عن النور، هذا هو معنى الكادر الذي يستغرق ثواني على الشاشة: غريبان يسيطر أحدهما على الآخر، رغم أنهما زوجان في بيت واحد. أشرف فهمي مخرج كبير، وهذا الفيلم هو أفضل أفلامه على الإطلاق، بل إنه في رأيي من بين أفضل أفلام حقبة السبعينيات بأكملها، أما مدير التصوير فهو الراحل مصطفى إمام..

(7) بينما مجموعة تفاصيل صغيرة مدهشة، ومحمد خان يصنع أفلامه كلها من تلك التفاصيل؛ ولذلك أفلامه لا تُحكى ولكن يجب أن تُشاهَد، تعبر هيام بطلة «فتاة المصنع» الشارع في لقطة علوية لميدان سليمان باشا، ثم

t.me/qurssan

يقطع خان إلى هذه اللقطة البديعة لهيام وهي تشـاهد وجهها كأنثى في مرآة سـيارة استعدادًا للقاء الباشـمهندس في جروبي، لا تستغرق اللقطة عدة ثوانٍ ولكنهـا تظل محفورة في ذاكرتك ببسـاطتها وبهذا الإطار الـذي صنعته المرآة داخل إطار الصورة الأصلي فزادت هيام تحديدًا ولفتًا للأنظار. على قدر تعاطفنا مع بساطة وجمال وصدق هيام سننحاز لها ضد المهندس الذي سيجرحها بكلامه في مشهد جروبي.. سندريلا شعبية خذلها الأمير المتعلم الأحمق.

(8) وهـذا تكويـن آخر لافت مـن فيلم «أيامنا الحلـوة». لأول وهلة يبدو التكوين بسـيطًا: الأصدقاء الثلاثة -عمر ورمزي وعبدالحليم- يزورون فاتن التي تقتـرب من الموت، عمر جالـس ورمزي وعبدالحليم واقفـان، واللقطة كلها لا تسـتغرق على الشاشـة سوى عدة ثوان. هذا ما فعله حلمي حليم: لقد استغل بذكاء التباين بين الخلفية الغامقة للجدران وبين امتدادها من السـتائر الفاتحة البيضـاء.. نتيجة لهذا التبايـن انفصل الجزء الخاص بعمر وفاتـن بصريًا، وكأنه تكوين خاص بهما عن الجزء الذي يضم رمزي وعبدالحليم، لدرجة أنك لو رسمت خطًا رأسيًا من حدود الستارة لأصبح عمر وفاتن في تكوين مستقل. المخرج أراد

t.me/qurssan

أن يقول بالصورة إنه حتى في هذه اللحظة الجماعية، فلا بد أن يحتفظ العاشقان بخصوصية رومانتيكية رغم أنهما مع الصديقين رمزي وعبدالحليم في نفس المكان، بل إن رمزي في مقدمة الصورة وليس في عمقها؛ مما يصعب احتماله تمامًا، حتى لو كان وقوفه يبدأ من منطقة الستائر البيضاء، التي اتفقنا على أنها تكاد تشطر الكادر إلى نصفين. ولكن ليس هذا هو فقط معنى التكوين الذي يبدو بسيطًا، إذ إن حجم فاتن شديد الضآلة تعبيرًا عن المرض والتلاشي، فلو قمت بإخفائها من الكادر لاكتشفت أن حركة الأصدقاء الثلاثة وعيونهم تتجه نحو نقطة واحدة تعبيرًا عن عودتهم لكي يكونوا معًا من جديد. نحن إذن أمام تكوينين منفصلين متصلين: (1) رمزي وعبدالحليم منفصلان يشهدان وداع عاشقين هما فاتن وعمر. (2) وفاتن بمفردها تشهد عودة الصداقة والحب بين ثلاثة شباب رائعين. هذا عمل مخرج كبير وحساس وفاهم اسمه حلمي حليم، يبدو شغله بسيطًا ولكنه ليس سهلًا أبدًا. كان رأيي دومًا أن أعماله لم تأخذ حقها من التحليل والتقييم.

(9) كل لقطات فيلم «المومياء» بها تكوينات تستحق التعليق؛ لأنه عمل كُتب بالكلمة ورسم بالصورة قبل تحقيقه.. في هذه اللقطة مثلًا يتقدم ونيس ساعدًا من ممر ضيق كالنفق، خلفه في عمق الصورة شقيقه (أحمد حجازي) الذي كشف سر تجارة والده في آثار الأجداد الموتى. ونيس أثقلته التركة، وأزعجه السر، اعتبر أنه دخل إلى

t.me/qurssan

مصير مظلم، وكأنه ألقي به إلى الصحراء، بدأ أيضًا يتساءل على طريقة هاملت أسـئلة وجودية: «لـمَ أطلعتني على كل هذا؟ ولماذا أنـت.. أخي..؟»، التكوين يترجم المعنى السابق حرفيًا: الاثنان داخل نفق بلا نهاية، والماضي يطارد ونيس (الأخ كشف الأب والأم والعم والقبيلة) حتى النهاية، ونيس لن يخرج من النفق إلـى النيل المفتوح إلا في اللقطات الأخيرة، بينما دفع الأخ حياته ثمنًا لإصراره على كشف السر.

(10) هذه اللقطة من أحد أهم مشاهد وتكوينات فيلم «المومياء».. الابن يتساءل عن مصدر ثروة الأسرة، عن ذلك السر الدفين: «ما هذا السر؟ العلم به ذنب.. والجهل به ذنب أكبر؟» هو بذلك سـيكون أول من يطرح سـؤال الفيلم الكبير: «هل هذا عيشـنا؟»، في الوسـط الأم، وإلى اليسـار العَمَّان ملتصقان تقريبًا، وكأنهما جسـد واحد له رأسـان؛ ترجمةً لموقفهما الواحد. يصل رسـوخ الكتلة وتجسيمها في هذا المشهد (وفي الفيلم بأكمله في الحقيقة) إلى درجة تظن فيها لأول وهلة بأن البشـر قد صُنعوا من صخور صلبة، أو كأنهم تماثيل خرجـت لتوها من الجـدار الخلفي. لا اتفاق على الإطـلاق في المواقف: الأم

t.me/qurssan

ننحاز إلى الأعمام للتغطية على سمعة زوجها، الابن سيصر على كشف تجارة الأسلاف، الأعمام مصرون على أن المومياوات لا تشعر ولا تحس، بينما يقول الفيلم إن المومياء ليست إلا التعبير المجازي عن «الماضي الحي» القادر على بعث «الحاضر الميت»، هذا فيلم عن البعث بكل معانيه، مفتاحه أن تسترد الاسم/الهوية، وأن تعرف، ثم أن تدفع ثمن هذه المعرفة.. هذا هو ببساطة معنى فيلم «المومياء».

(11) عن تكوين الصورة السينمائية مع وجود عدد كبير من الشخصيات في حيز محدود وارتباطه بالدراما

فى هذه اللقطة من فيلم «فتاة المصنع» لمحمد خان، تتكلم البنات عن أحلامهن وإحباطاتهن، ثم يتفقن على أنه إذا لم يوجد الفرح فعليهن اختراعه، أو على حد قول عيدة (سلوى خطاب؛ ولاحظ معنى اسمها) لابنتها: «كُتر الزغاريد تعلّم الفرح»، وفجأة ينطلق البنات في زغاريد متواصلة، أرجو ملاحظة ثلاثة أمور في هذه اللقطة من ناحية جماليات الصورة وعلاقتها

t.me/qurssan

بدراما المشـهد: (1) استخدام المخرج الذكي لحبال الغسيل في عمل تكوين يجعل الشخصيات في علاقة تجمع بين الانفصال والاتصال، ودون أي تشويش بصري، أي إن الشخصيات واضحة، سواء في حال السكون أو الحركة، وهو أمر شـديد الصعوبـة، خاصة مع كثرة البنات النسـبية. (2) تغلـب على اللقطة الألوان الدافئة، مسـاحات متناثرة من الأحمر والأصفر الأقرب إلى البرتقالي، ممـا يعكس حميمية الحوار والعلاقة الدافئة بيـن البنات. (3) لاحظوا زاوية الكاميرا المرتفعة نسـبيًّا والتي اسـتخدمها خان في مشـاهد كثيرة جماعية للبنـات بالـذات في قاعة المصنع، أو في صالة الطعـام، أو في حجرة تغيير الملابس. من أعجب ما قرأت ما فسره أحد مهاجمي الفيلم بأن كثرة الزاوية العلويـة اللافتـة، تؤكد أن خان يطل على بطلاته من البـرج العاجي!!! طبعًا ضحكت؛ لأن تعاطف المخرج مع كل شـخصياته النسائية في الفيلم لا لبس فيـه، كما أن اللقطات العلوية لهـا دلالتان واضحتان جدًّا: (1) فكرة التلصص علـى المكان والشـخصيات؛ مما يضفي على المشـاهد حيويـة بالغة، وكأن الكاميرا تسـللت لتصور شـخصيات لا تعلم شـيئًا عن العدسة، وخصوصًا أن البنـات يكُـنَّ على راحتهن في هـذه الفضفضة التي تتنـاول عادة علاقتهن بالرجال. (2) تمنح هذه الزاوية العلوية مسـاحة واسـعة للرؤية تسـتوعب أعـداد البنـات، وتتيح حرية تحقيق فرص بصرية متسـاوية لهن داخل نفس الكادر.. الزاوية المرتفعة في هذا الفيلم تسـتحق دارسـة خاصة، وهي تمثل عينًـا لمـلاك حارس يطـل على من يحب، وليسـت عينًا متعاليـة، إنها عين متعاطفة وعاشـقة، ولا علاقة لها بالبرج العاجي في قليل أو كثير. بالمناسـبة، هـذه اللقطات تكون فيها الزاويـة مرتفعة قليلًا أكثر منها علوية؛ لأن الزاوية العلوية أو من مسـقط رأسـي تعطي معنى الانسـحاق والضآلة والسـيطرة

t.me/qurssan

العاملة، مثال: تحية كاريوكا وأمامها شكري سرحان وهي تستجوبه في الغرفة ... إعجابه براقصة المولد ثم ترقص له.

الإبداع في اللقطة أن تصنع تكوينًا جميلًا من ست بنات في هذه المساحة الضيقة جدًا وهن يتحركن لنشر الغسيل، وأن يكون التكوين مرتبطًا في نفس الوقت بمعنى المشهد والدراما وليس جميلًا والسلام، مع استغلال كل مفردات ومكونات المكان والعلاقات بين الخطوط الأفقية والرأسية والكتل المختلفة داخل الكادر.. هذا ما يجعلنا نقول إننا أمام مخرج كبير. لاحظوا أيضًا التوازن الكلاسيكي بين نصف الصورة الأيمن ونصفها الأيسر، رغم اختلاف وضعية البنات وحركاتهن.

(12) عن الاستخدام الفذ للمكان لعمل تكوين درامي..

من تكوينات محمد خان اللافتة في فيلم «فتاة المصنع": بطلة الفيلم هيام، وقد بدأت معاناة الخذلان من حبيبها، وهي تسير بجوار جدار يفصلها عن قطار، لو تخيلنا أن الكادر ينقسم إلى ثلاثة أقسام طولية، ثلثا الكادر تقريبًا من نصيب الجدار الطويل الذي يتلوى كأفعى وللقطار المنطلق بسرعة، والثلث الأخير

t.me/qurssan

للفتاة التي تبدو ضئيلة للغاية، ويزيد من حصار وضغط المكان على الشخصية أن هيام تقع في منطقة الظل، بينما يقع القطار والجدار في منطقة النور، تحول الكادر بالتالي إلى ما يشبه المصيدة التي تحبس البطلة، وتعبر عن أزمتها، بل إنها تعبر عما يعتمل داخلها من غضب وضجيج (صوت القطار المنطلق)، أرجو أن تلاحظ أن خان استغل أيضًا الجرافيتي الموجود على الحائط، هناك صورة لفتاة مكتوب تحتها: «البنت زي الولد»، الجرافيتي من أغنية لسعاد حسني التي أهدي الفيلم بأكمله لها، كما أن العبارة تبدو هنا ساخرة؛ لأن ما نراه طوال الأحداث هو أن المجتمع الذكوري يجعل البنت في مرتبة أدنى من الولد، ولا يهتم بمشاعرها على الإطلاق، بالمناسبة؛ ليست هذه المرة الأولى التي يستخدم فيها خان هذا التكوين الذي يحصر أبطاله في ثلث الكادر فقط، ستجدون تكوينًا مماثلًا لفاروق الفيشاوي في فيلم «يوسف وزينب» الذي تم تصويره في جزر المالديف، ليست هناك لقطات مجانية في أفلام محمد خان، ولكنها ترتبط عضويًا بالدراما وبالشخصية وأحوالها النفسية.

(13) في هذه اللقطة الأولى من «فتاة المصنع»، تبدو هيام (ياسمين رئيس) محاصرة داخل إطار إضافي صنعه المكان الضيق. التكوين يجعلها حرفيًا في مصيدة، لا مفر من أن تنظر إلى المهندس (هاني عادل) فتقع في الحب،

t.me/qurssan

لم يكن مكان اللقاء الأول عند السلم، ولكن محمد خان وجد عند معاينة المكان أضيق سلم شاهده في حياته -على حد تعبيره- فنقل المشهد إلى السلم، وكان اختيارًا بارعًا، خصوصًا أنه سيستخدمه في حصار المهندس أيضًا كما في اللقطة الثانية.. لا تستغرق هاتان اللقطتان سوى ثوانٍ ولكنهما تمثلان نموذجًا لاستغلال المكان في عمل تكوينات تخدم دراما المشهد.

(14) ينجح يوسف شاهين في عمل تكوين معبر رغم كثرة الحضور في إحدى لقطات فيلم «الأرض»، الفلاحون يجتمعون لكتابة عريضة أو «عريظة» على حد تعبيرهم، محمد أفندي المتعلم والكاتب في قلب التكوين الأقرب إلى دائرة، كل العيون تقود حركة المشاهد لمتابعته، رغم «شاغبات عبدالهادي الجالس خلفه، الكاميرا في مستوى منخفض وكأنها تحل محل فلاح جالس لا نراه، إنها تتضامن معهم بمنتهى الحميمية، والإضاءة منخفضة تستكمل جو الغموض في قرية لا تعرف النور، ترسم فقط معالم وجوه أقرب إلى أشباح أضناهم الفقر والتعب، الوجه أقصى اليمين فتح مجال الصورة بدلًا من حصار الجالسين داخل المكان، أعطى

t.me/qurssan

للقطة امتدادها وكأن القرية بأكملها مشاركة في الإملاء، في العمق صورة لسعد زغلول (تُراه يقول لهم: ما فيش فايدة أم أنه يبارك وحدتهم؟) اللقطة تمثل -إلى حد ما- إضاءة رمبرانت بإظلام الخلفية، وتركيز النور على الوجوه والأجساد، يوسف شاهين أستاذ تكوين الصورة السينمائية، ليست لديه مشكلة لا مكانية ولا في عدد الأشخاص.

(15) في فيلم «زوجتي والكلب» يقدم سعيد مرزوق شخصياته أكثر من مرة في قلب دوائر رسمها بالنور مدير التصوير عبدالعزيز فهمي،

t.me/qurssan

أو من خلال استغلال مفردات المكان لعمل تكوينات تحاصر البشر داخل مربعات سوداء. العزلة وهواجسها هي مفتاح الفيلم كله الذي يدور في الأعماق أكثر مما يدور في الأماكن، وعي المخرج بالدراما أمر حاسم في رؤيته الإخراجية، وكل العناصر المرئية والصوتية لا بد أن تكون في خدمة الدراما وليس العكس على الإطلاق.

(16) لقطة مهمة للغاية في فيلم «إسكندرية كمان وكمان».. المخرج

يحيى يتفرج مع ممثلته الشابة على ما تم تصويره من فيلم لم يكتمل بطولة ممثله الشاب الذي أرشده.. من حيث المكان فإن رمسيس مرزوق يقدم إضاءة من الخلف تتناسب مع مكان مظلم لمشاهدة الفيلم، ولكن من خلال المعنى فإنه (بقصد أو بدون قصد) منح اللقطة معنى لحظة التنوير المزدوجة: الممثلة اكتشفت عقدة المخرج الذي كان يحلم بدور هاملت، لم يستطع تقديمه فقرر أن يقدمه من خلال الآخرين، والمخرج بدأ يرى الأمر من زاوية الممثلة التي ستفتح له باب التحرر تدريجيًّا من سيطرته الديكتاتورية على ممثليه.. إنها لحظة تنوير صغيرة من الآخر وسط ظلام الأنا المتضخمة.

t.me/qurssan

(17) فى فيلم «عمر»، يتعمد المخرج الفلسطيني هاني أبو أسعد أن يجعل بطله مسيطرًا على التكوين رغم أنه يتم تكديره من خلال جنود الاحتلال، تتم السـيطرة من خلال أمرين: المساحة الكبيرة التي يشغلها جسد عمر مقارنة بالجنود، واحتلال عمر لمقدمة الكادر مما يجعله أكبر حجمًـا بينما يبدو الجنود أصغـر حجمًا في عمق الصورة، تقول الصورة إن عمر لا يزال قويًّا رغم أنهم يمارسون عليه التكدير، سينتهي الموقف

t.me/qurssan

.. لا بتمرد يؤكد قوة عمر التـي أرهصت بها الصورة وتكوينها. الصورة ..لم ولكن لا يمكن أن تفهمها إلا إذا عرفت لغتها.

(18) عــن طريق الإضــاءة فقط، ودون أن تعــرف أي معلومات عن الفيلم أو الشخصية، يؤدي إظلام جزء من وجه عمر الشريف وإنارة بقية النصف العلوي، حيث نظرات العينين، إلى إثارة الشــك والقلق منه في فيلــم «فى بيتنا رجل»، غموض يليق بشــاب ســيرتكب جريمة اغتيال سياسي.. إحدى مهام الإضاءة خلق جو المشهد بما يناسب الدراما، مدير التصوير هو القدير وديد سري (أشهر أفلامه كمصور: الناصر صلاح الدين طبعًــا)، والمخــرج هو الكبيــر هنري بركات، مخرج هــادئ جدًّا ويبدو بسيطًا للغاية، ولكنه من أعمق وأفضل مخرجي السينما المصرية.

t.me/qurssan

(19) قدم المخرج أشرف فهمي ومدير التصوير مصطفى إمام نماذج رائعة للاستخدام الدرامي للنور والظلام في فيلم «ليل وقضبان».. يتحول المصباح الذي تحمله سميرة أحمد إلى وسيلة للتعبير عن حالتها النفسية وتغير أحوالها، فمن نور خافِت يجعلها أقرب ما تكون إلى ملامح شبح يخرج بالكاد من بحر الظلمات، بما يذكرنا بإضاءة مشاهد السجن، وكأنه لا فارق بين المنزل والسجن، تتبدل الأحوال مع ظهور محمود ياسين، تحمل مصباحها فيغمر النور وجهها، ويرد عليها هو بإعادة النور، يكتسب النور دلالة رمزية كأنك تقول بالضبط إن هذا السجين قد أضاء حياتها المظلمة، النور الغامر أصبح يستدعي محمود ياسين بصريًا، بينما الظلام يستدعي، شرطيًا، محمود مرسي، هذا هو ما نسميه لغة الصورة، ليس بالضرورة أن يحلل المتفرج الصور على هذا النحو، ولكن من المؤكد أنه يشعر به؛ لأن الظلام يصنع ضيقًا للمشاهد

t.me/qurssan

الذي يجلس أصلًا في قاعة مظلمة، ثم يأتي النور على الشاشة فيريحه، وجعله يميز المرئيات، يحدث ذلك بقدر محسوب، مع مراعاة مصدر الإضاءة في كل الأحوال، النور من كشافات وليس من لمبة غاز، ولكنه يجب أن يبدو وكأنه صادر من اتجاه اللمبة.. النور في يد المخرج ومدير التصوير مثل فرشاة إلرسام بالضبط، الهدف التعبير وليس الإنارة فقط.

(20) في فيلمه الأشهر «المواطن كين»، يستخدم المخرج أورسون ويلز الإضاءة بطريقة لافتة تخفي في معظم الأحوال وجوه الصحفيين الذين يبحثون عن معنى الكلمة المحيرة «روزبد»، البطل الحقيقي في هذا الفيلم ليس هؤلاء الممثلين، وإنما الكاميرا، «المواطن كين» هو فيلم عن السينما باعتبارها فن التلصص، وهذا هو سر إضاءته الغريبة من وجهة نظري؛ بل هذا هو سر حركة الكاميرا المتنوعة على مدار الفيلم، لن يكتشف الصحفيون سر الكلمة ولا سر الرجل تشارلز فوستر كين، ستكتشفه فقط الكاميرا في آخر لقطة من الفيلم.

t.me/qurssan

(21) أحد أفضل أدوار نور الشريف.. شخصية ناجي العلي في فيلم بنفس الاسم من إخراج عاطف الطيب.. لا يحتاج التكوين إلى شرح. وضع ناجي العلي خلف زجاج مكسور ينقل الكسر حرفيًّا إلى الشخصية، أيهما الذي انكسر بسبب ما يحدث: الزجاج أم ناجي؟ ناجي والزجاج معًا.. هذا هو معنى التكوين، لا نستطيع أن نمنع أنفسنا من ربط الكسر بملامح خريطة فلسطين سر الوجع، وعنوان المأساة كلها.

(22) إحدى أشهر اللقطات البعيدة (long shots) في تاريخ السينما من فيلم «لورانس العرب» للمخرج البريطاني ديفيد لين.. إنها لقطة

t.me/qurssan

ظهور عمر الشريف من عمق الكادر ومن قلب الصحراء دون أن تتضح معالمه وكأنه شخصية غامضة أو خيالية، بل إنه قادم حرفيًّا من السراب. اللقطة البعيدة ليس فيها حميمية أو قرب اللقطة القريبة أو الكبيرة، وهي لقطة جغرافية -إن جاز التعبير- لأنها تكشف حجم الإنسان بالنسبة إلى المكان، وهي أيضًا لقطة تؤسس لنوع المكان وشكله وملامحه، وتحدد هويته، وتثير الفضول الذي لا ينتهي إلا بالتحول إلى لقطة متوسطة أو قريبة، وهذا ما سيحدث بعد هذه اللقطة البعيدة في المشهد الشهير من «لورانس العرب»، والذي وصف بأنه أعظم ظهور افتتاحي لممثل في تاريخ السينما.

(23) تعبيران على وجه القدير محمود المليجي من فيلم «الأرض»: في الأول ينظر بقوة وبتصميم فلاح ورث الصلابة من المكان، وعرف الحكمة من كثرة التجارب، وفي الثاني يبدو محمد أبو سويلم متأثرًا بما حدث له في السجن، إنها لحظة خدش كبرياء إنسان وليست لحظة ضعف، سرعان ما سيتعافى أبو سويلم ليخوض المعركة حتى النهاية، في

t.me/qurssan

كل دور هناك أداء من المليجي للشـخصية، ولكـن هناك أيضًا بصمته الخاصة الفريدة.

(24) هكـذا رأى المخرج هنري بركات أسـرة عزيزة الفقيرة في تكوين رائع من فيلم «الحرام": عزيزة في مقدمة الصورة، حجمها أكبر وواضح، بينمـا الزوج المريض (القدير عبدالله غيث) وابنته الصغيرة ضئيلان في عمق الكادر. عزيزة تحمل أسـرتها فوق ظهرها، وبعد قليل ستحمل كل ذنـوب قريتهـا ومجتمعها البائـس.. أحد أهم قـرارات المخرج تحديد المكان الذي سـيضع فيه الكاميرا، وعلى أسـاس ذلك سيتحدد التكوين المطلوب متسـقًا مع معنى الدرامـا، أي تحديد حجم ومكان وعلاقات الأشـخاص البصرية في إطـار فراغ الصورة التي نطلـق عليه «الكادر». المشـكلة أن السينما صور متتابعة وليسـت لقطة واحدة ثابتة، أي إنه يجب أيضًا أن يرى المخرج تكوين اللقطة في علاقته مع اللقطة التالية

t.me/qurssan

والسابقة عليها، وأن يرى علاقة المشهد بالمشهد التالي والسابق عليه؛ حتى لا يحدث خلل مونتاجي أو تنافر أسلوبي..

(25) لا يحتاج الأمر إلى مشاهدة فيلم «الزوجة الثانية» لكي تدرك معنى اللقطة: تتحالف السلطة الدينية والدنيوية على قهر الفلاح الفقير، يتعمد صلاح أبوسيف أن يجعل الكاميرا في مستوى منخفض، فيبدو العمدة والخفراء وممثل الدين عمالقة، ينغلق التكوين من اليمين واليسار بجسدي الخفيرين، نشعر تقريبًا بالاختناق، وكأنه لا مهرب ولا نجاة، اللقطة بأكملها من وجهة نظر الفلاح المحاصر.. فيلم «الزوجة الثانية» ليس مجرد حدوتة شعبية مسلية، إنه هجائية واعية ضد قهر السلطة، وضد إساءة استخدامها، وينحاز بوضوح للضعيف في مواجهة القوي، بل إنه يرى أن الضعيف يمكنه أن يربح لو أراد، وما كان لهذه الأفكار أن تمر لولا أنها تدثرت بعباءة الحكاية الشعبية.

t.me/qurssan

(26) لا يوجـد شـيء بالصدفـة في أفلام صلاح أبو سـيف، لأول وهلة، نعتقد أن إحسان شحاتة (سعاد حسني) قد تركت الفقر، وهي تتأمل فستانًا جديدًا في المرآة، وذلك في شـقة رجـل النفوذ (أحمد مظهر)، ولكن مهلًا.. لقد اختار أبو سيف مرآة محدودة، وليست مرآة بحجم الكادر كله، ونتج عن ذلك أن المرآة صنعت كادرًا ضيقًا ومحدودًا داخل الكادر الأصلي، هذه إذن ليست مرآة لدنيا جديدة، ولكنها مثل الفخ أو خانة اليَك، التكوين خانق رغم سـعادة إحسـان الوهمية. المرآة لا تعكس صورة إحسـان فحسب؛ ولكنها تخنقها وتحاصرها في حيز ضئيل.

(27) نموذجان لما يطلق عليـه «التكوين الهرمي»، أحدهما من فيلـم مصـري هـو «الأرض»، والثانـي من فيلـم أجنبي هو «آلام السـيد المسـيح» ..

t.me/qurssan

التكوين الهرمي يعني أن العلاقة بين الأشخاص في الكادر تصنع تحريديًا ما يشبه الهرم: هناك شخص يشغل قمة الهرم، يحتوي شخصًا آخر يستكمل شكل الهرم، في فيلم يوسف شاهين كان من الممكن أن يجعل وصيفة (نجوى إبراهيم) وعبدالهادي (عزت العلايلي) في مستوى واحد بجوار بعضهما البعض، ولكنه جعل عبدالهادي في قمة الهرم؛ مما يجعل له سيطرة نسبية على

الكادر، وكأنه يحتضن وصيفة دون أن يحتضنها في الواقع، كان سياق المشهد كلام محمد أبو سويلم (خارج الكادر) الذي يريد أن يقرب بين ابنته وصيفة وعبدالهادي، يريدها في الحقيقة أن تميل إليه، بينما علاقة وصيفة وعبدالهادي تخضع دومًا للمد والجزر، الكادر يقول من خلال الصورة وحدها إن كلام أبو سويلم بدأ يؤتي ثماره، وإن هناك تقاربًا واضحًا قد بدأ بين عبدالهادي ووصيفة (لاحظ نظرات وصيفة)، وإن هذا التقارب سيجعل أبو سويلم مطمئنًا على ابنته؛ لأنها ستكون في كنف رجل حقيقي يحميها ويحبها. أما لقطة فيلم «آلام السيد المسيح» فهي تسجل احتواء مريم العذراء لمريم المجدلية وهما تشهدان صلب السيد

t.me/qurssan

المسيح، وكأن حنان مريم العذراء يحتوي المجدلية إلى الأبد. ليس بالضرورة أن يستخدم التكوين الهرمي في مشاهد عاطفية، ولكنه يستخدم أيضًا في مشاهد مختلفة، كأن نظهر سيطرة شخصية على أخرى بقهرها أو بالإساءة إليها، وفي كل الأحوال فإن التكوين الهرمي يمنح طرفًا سيطرة نسبية على الطرف الآخر من الناحية البصرية؛ لأنه يجعل أعيننا تتجه أولًا إلى الشخص الذي في قمة الهرم، كما أنه يشغل مساحة أكبر، وفي كل مرة تتغير المعاني وفقًا لدراما المشهد.

(28) نموذجان آخران للتكوين الهرمي، أحدهما من الفيلم المصري «عرق البلح» والثاني من فيلم أمريكي هو..«by the sea».. في الفيلمين كان يمكن أن يكون الاحتضان بين طرفين في مستوى واحد، ولكن وجود طرف في مستوى أعلى منح اللقطتين حميمية وجمالية مضاعفة، وكأن الحفيدة تهرب إلى كهف الجد لتختبئ فيه في «عرق البلح»، وكأن الزوجة أنجلينا جولي لا تشعر بالأمن إلا وهي تستند إلى جسد زوجها

t.me/qurssan

في الفيلم الأمريكي. السينما لم تخترع التكوين الهرمي؛ ولكنها أخذته عما هو تقريبًا من الفن التشكيلي، ولو رجعتم مثلًا إلى لوحات دافنشي السيدة العذراء وطفلها، ستجدون تكوينات هرمية مدهشة، بل إن بعض المخرجين ومديري التصوير يجعلون من تلك اللوحات مرجعية يستلهمون منها التكوينات، وطرق توزيع النور. لكن هناك فارقًا مهمًا وأساسيًا بين اللوحة التشكيلية والكادر السينمائي؛ هو أن اللوحة ثابتة، بينما الكادر جزء من فيلم يدور بسرعة معينة فندركه متحركًا، أي إن تكوين الكادر لا بد أن يكون مرتبطًا بصريًا بتكوين الكادر السابق واللاحق ليحقق التأثير المنشود.. نستطيع القول إن اللوحة تشكيل في الثابت، بينما السينما تشكيل في المتحرك؛ وهي لذلك أصعب وأكثر تعقيدًا.

(29) توصف اللقطة المقرّبة (close up) بأنها «فخر السينما»؛ لأنه لا يوجد فن آخر يمكنه تجسيد التفاصيل بالاقتراب منها على هذا النحو، ثم عكسها على

t.me/qurssan

شاشة ضخمة تزيد اللقطة المقربة تكبيرًا وضخامة، تقريبًا يمكننا أن نرى مسام الجلد، ورمشة العين، ورعشة الشفاه إذا استخدمنا ما هو أكثر من اللقطة المقربة، وأعني بذلك اللقطة المقربة الكبيرة (big close up) .. أي تلك التي تركز على جزء من الوجه.. هنا نموذج لإحدى أشهر اللقطات المقربة لاثنين من فيلم «الحرام» لهنري بركات.. الاقتراب من الوجهين جعل التناقض مجسمًا بين حيوية وجه وعيون عزيزة الطموح، وبين ذبول زوجها المريض وعيونه الكليلة، هي أنثى وهو حطام إنسان؛ وهو ما سيمهد لمأساة قادمة.. المشخصاتي الفذ عبدالله غيث كان فلاحًا حقيقيًا لا مجازيًا؛ أي كانت لديه أرض، وكان يزرعها بنفسه، بل إنه كان مترددًا في دراسة التمثيل مثل شقيقه الكبير حمدي غيث؛ لأنه كان يعشق الزراعة.. فيما يتعلق بحياة الفلاحين لم يكن غيث يمثل أبدًا؛ كان يعود حرفيًا إلى حياته الحقيقية التي أخذه التمثيل منها.

(30) يتعمد صلاح أبو سيف في فيلم «ريا وسكينة» أن يضع الكاميرا في هذه اللقطة في مستوى منخفض، فتبدو عصابة ريا وسكينة أكثر

t.me/qurssan

شراسة وإثارة للرعب، وبدعم من إضاءة الكبير وحيد فريد، الزاوية المنخفضة تجعل الشخصيات ضخمة، قوة هذا الفيلم الأساسية في صورته وليست في السيناريو الذي لا علاقة له -تقريبًا- بالقصة الحقيقية، كما أنه أخذ الحكاية من السطح مستهدفًا فقط التشويق والمطاردة، ولكن كل مشاهد بيت ريا وسكينة من روائع سينما صلاح أبو سيف، ودرة هذه المشاهد بالتأكيد مشهد قتل الراقصة على أنغام أغنية «بنت الحارة»، وهو من أفضل مشاهد المونتاج في تاريخ السينما المصرية.

(31) ربما تكون هذه اللقطة أغرب تكوينات فيلم «فتاة المصنع» لمحمد خان.. تعالوا نتذكر أولًا موقعها في الفيلم.. إنها تصور تلصص هيام على المهندس من أعلى سطوح منزله، تشعر بالصدمة لأنه يتعمد عدم الرد على تليفونها رغم معرفته بالرقم، كما تكتشف أنه مشغول بأخرى. اللقطة مأخوذة من زاوية منخفضة، ورغم أن الكادر ليس مائلًا، فإن جسد هيام يبدو مائلًا ومعلقًا في الهواء، بل لعلها تبدو مشنوقة في حبل لا نراه. ربما تكون هناك أسباب عملية لهذه اللقطة؛ مثل ضيق

t.me/qurssan

زاوية الرؤية من أسفل إذا أخذت من وجهة نظر المهندس في البلكونة، وهـي وجهـة نظر افتراضية تمامًا؛ لأن المهندس لا يشـعر أصلًا بوجود هيام أعلى السـطح، أو ربما بسـبب رغبة خان في أن يظهر وجه هيام تدريجيًّـا مـن وراء الجدار تعبيرًا عن الاكتشـاف التدريجـي.. في كل الأحوال فإن تأثير اللقطة كان مدهشًـا ومروِّعًا، هيام تبدو كأنها تحدق في بئر أو في هاوية بلا قرار، كما أن اللقطة نقلت إلى المتفرج إحساسًا بالدهشة والغرابة: هذه فتاة عاشقة تتابع حبيبها الذي لا يشعر بها على الإطلاق من أعلى سـطوح منزله، وكان قد بدأ في التهرب منها، الموقف بأكمله غريب، ووضع جسد هيام المائل يكاد ينبئ بحالتها التي تتداعى تدريجيًّا بسبب حبها للمهندس من طرف واحد، والتي تصل إلى ذروتها عندما تسـقط من بلكونة منزلها، وهو سـقوط فعلي كامل في المكان، وليس شـروعًا في اكتشاف بوضع مائل للجسد كما في اللقطة. أذكركم مـرة أخـرى أننا لا نقرأ تفكير المخرج؛ لأننا -ببسـاطة- لا نعرف ماهية أفـكاره أو أحاسيسـه في لحظـة التصوير، ولكننا نقرأ الصورة نفسـها، ونناقش ما تعبر عنه.

(32) يمكن ملاحظة الفارق في التعبير وفي الإضاءة وفي الجو بين

لقطتيـن لفاتـن حمامة في دور الفلاحة عزيزة من فيلم «الحـرام» للكبيـر هنـري بـركات.. في الأولـى يتعمد بـركات أن يضـع عزيزة في ذروة تألقها في قلب سـماء

t.me/qurssan

جميلة وكأنها جزء من كارت بوستال، في اللقطة الثانية عزيزة البائسة

لمارقة وسط الظلام تمامًا، وكأنها مجرد ملامح نتبينها بالكاد بعد أن أصبحت في محنة.. مدير التصوير هو القدير الذي لم يأخذ حقه ضياء المهدي.. هنري بركات مخرج حساس جدًّا، بساطته ممتنعة.

(33) تأملت طويلًا في هذا الكادر من فيلم «فتاة المصنع» لمحمد خان.. هي لقطة متوسطة عادية جدًّا، وكان يمكن أن تكون لهيام بمفردها وهي ترتدي فستان زفاف أمها، ولكن الكادر اتسع لكي تدخل فيه حزمة من الثوم والبصل، وكأن الواقع يقتحم الحلم أو على الأقل يزاحمه، وكأن هيام تنتزع لنفسها صورة أخرى وسط مشهد واقعي ومألوف في كل البلكونات المصرية. الحقيقة أن الواقع هزم رومانسية فتاة المصنع، فلم ترتدِ فستان الفرح الخاص بها قَط. أعظم

t.me/qurssan

إضافة قدمها مخرجو الواقعية الجديدة هي في تلك العين الأخرى التي تجعلنا نرى أشـياء نقابلها كل يـوم ولكن من زاوية مختلفة، الواقعيـة عمومًا لا تنقل الواقـع كما هو مثلما يتصـور الكثيرون؛ ولكنها تعيد رؤيتـه من جديد بصريًا/ وتشكيليًا، ومن حيث المضمون أيضًا. يعني التميز ليس في مادة الواقع المتاحة للجميع، ولكن في الطريقة التي يعالجون بها هذا الواقع شكلًا ومضمونًا. أبطال مخرجي الواقعية وبطلاتهم شخصيات عادية جدًا مثل هيام، ولكنك تراهم بعين أخـرى مُحبـة ومتعاطفـة، كل مخرجي الواقعية عمومًا يشـتركون في عشـق التفاصيـل، وفي القدرة على عمل لوحات باسـتخدام مفردات المكان. القضية ليست في المكان أو في الإمكانيات أو في ملابس الشخصية أو فقرها أو غناها، القضيـة في العين التي ترى كل ذلك. ويـا لها من عين تلك التي تجعل البصل والثـوم جـزءًا من حلم رومانتيكي لفتاة عادية ربما نكون قابلنا مثلها عشـرات البنات في كل مكان!

(34) وهـذا أيضًـا تكوين هرمي من فيلم «شـيء من العذاب» من إخراج صلاح أبو سـيف.. يبدو النحات (حسـن يوسف) لأول وهلة هو

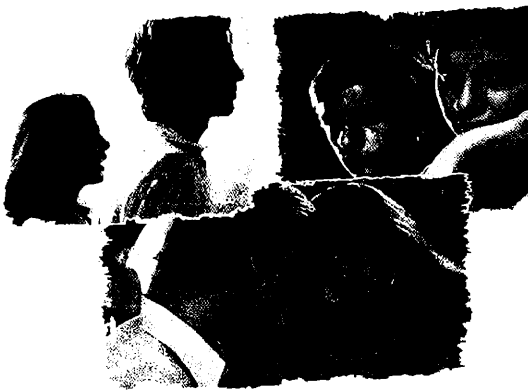
t.me/qurssan

المسيطر؛ لأنه هو الذي يحدد الوضع الذي ستجلس عليه الفتاة الهاربة سعاد حسني، ولكن وضع الفتاة في مستوى أعلى يقول العكس تمامًا؛ لأنها تحتل قمة الهرم الافتراضي الذي يصنعه الجِسمان معًا. لو انتظرت قليلًا ستعرف أن الفتاة فعلًا هي التي ستسيطر على النحات منذ هذه اللحظة، سيقع في حبها بينما يقع أستاذه أيضًا يحيى شاهين في نفس المأزق. الصورة هنا لا تسجل المشهد أو تصوره بحياد، ولكنها تتنبأ بما سيحدث، وتقدم معنى إضافيًّا وخفيًّا من خلال تكوين الصورة.

(35) في هذا الكادر من فيلم «بين السما والأرض» لصلاح أبوسيف تتزاحم عشر شخصيات في مساحة ضيقة، دون أن نفقد اهتمامنا بما هو أكثر أهمية في الصورة. أصعب ما يواجهه أي مخرج هو وضع حشد من البشر في تكوين يحتل مساحة ضيقة، ولكن صلاح أبو سيف استطاع بامتياز أن يحل هذه المشكلة، وذلك باستخدام مقدمة الكادر لوجود الشخصيات الأهم في اللقطة، على أن تحتل عمق الصورة بقية الشخصيات لتوحي بالتكدس التام. التصوير كان من أربع جهات بعد تفكيك حوائط الأسانسير الديكور في الاستديو، بل إن صلاح أبو سيف استخدم أيضًا

t.me/qurssan

اللقطة من زاوية منخفضة جدًّا، واللقطة من زاوية مرتفعة؛ ليبدو المحشورون في الأسانسير مثل الفئران في المصيدة.. اعتُبر هذا الفيلم من أبرز إنجازات صلاح أبو سيف التقنية، مع الأسف فشل الفيلم في عرضه الأول فشلًا ساحقًا، ولكنه يعد الآن من كلاسيكيات السينما المصرية.



(36) من الأمور اللافتة في فيلم «عودة الابن الضال» كثرة ما يطلقون عليه «لقطة لاثنين» بين ماجدة الرومي وهشام سليم، رغم وجود لقطات منفصلة لهما أيضًا، ولكن يوسف شاهين يكاد يقدم لقطات للاثنين معًا من جميع الزوايا والأحجام، بما في ذلك اللقطة الكاملة لحجم الجسم، وفي إضاءة عالية تكاد تحول بعض اللقطات إلى كارت بوستال.. الاثنان يمثلان الجيل الجديد، وهما منذ البداية مختلفان عن الجميع، الفتاة أكثر قوة، ولكنهما يتضامنان معًا، ثم يهربان من

t.me/qurssan

المذبحة في النهاية معًا. ضمُّ الاثنين في لقطة واحدة يؤكد معنى الفيلم بأكمله الذي يكاد يتخلص من أجيال فاشلة أو عاجزة، ولا ينحاز إلا للجيل الطالع الذي لم يتلوث بعد، رغم أن الشاب مشتت وتائه مقارنة بالفتاة. الصور تقول أشياء أكثر بكثير من نقل ملامح الشخصيات، وهذا بالطبع في أفلام المخرجين الكبار.

(37) لا يكتفي محمد خان في نهاية فيلم «فتاة المصنع» بأن تكون هيام في مقدمة الصورة، وحبيبها السابق المهندس وعروسه في عمق الصورة/في الخلفية، ولكنه يضع هيام في المنطقة الواضحة، في بؤرة الصورة، بينما يبدو العروسان خارج البؤرة (فلو) وكأنهما شخصيات شبحية أو ضبابية. المعنى طبعًا واضح، وهو تجاوز هيام للماضي العاطفي كله، لقد وضعته -حرفيًّا- وراء ظهرها، ولن يكتمل هذا التجاوز إلا بالرقصة المشفوعة بنظرة تحدٍّ وثقة وقوة.. تتكرر في أفلام خان -بصورة لافتة جدًّا- رقصات نسائية تعبيرًا عن التحرر، أصل هذه المشاهد المتكررة امرأة شاهدها خان في إحدى الحفلات، ترقص مع

t.me/qurssan

نفســها على أنغام الموســيقى، وترفع ذراعيها وكأنهــا تحلق في الهواء. اختزن الصورة وأخذ يستدعيها لتظهر في أفلام كثيرة من «مشوار عمر»/ مديحــة كامل، إلى «في شــقة مصر الجديدة»/ عايــدة رياض، و«فتاة المصنع» / ياسمين رئيس.

(38) ينحاز حسين كمال إلى فؤادة في هذا التكوين من فيلم «شيء من الخوف». رغم أن شادية ضئيلة جسديًّا في الواقع مقارنة بمحمود مرسي، فإن هذه اللقطة القريبة جعلت وجهها يحتل مســاحة أكبر في الكادر، وحاصرت عتريس في زاوية ضئيلة تشغل بالكاد مساحة الثلث تقريبًا. اللقطة تقول إن فؤادة التي أُجبرت على الزواج من عتريس، أقوى ممن أجبرها، هو الذي يبدو ضعيفًــا حائرًا أمامهــا، إنه -حرفيًّا- خلــف ظهرها، مع أنه يريــد أن يوهمها ويوهمنــا بالعكس، التفت حســين كمــال إلى الجانب الرمزي في شــخصية فؤادة، انعكس ذلك على مشــيتها المســتقيمة، ورأسها المرفوع دائمًا. وانتهز أي فرصــة في الكادرات القريبة لكي يجعلها تكتســح عتريس بصريًّا، أما في

t.me/qurssan

اللقطات العامة فإن جسد شادية يبدو ضئيلًا أمام عتريس، ويعوض حسين كمال ذلك بوقفتها ومشيتها وجمل الحوار التي تحقق تقريبًا نفس الفكرة: فؤادة ليست شخصية عادية، وغير قابلة للأسر أو للإذلال. يواجه المخرج صعوبات باستمرار في تنفيذ أفكاره، وعلى قدر نجاحه في إيجاد الحلول، يكون المخرج كبيرًا وعظيمًا. وقد كان حسين كمال مخرجًا كبيرًا.

(39) سؤال: ما أصعب تعبير ممكن أن يؤديه ممثل السينما من خلال وجهه؟

إجابتي واحدة لا تتغير: أصعب تعبير في رأيي هو اللا تعبير؛ بمعنى أن يحول الممثل وجهه إلى قناع؛ لأن الشخصية تحتمل ذلك، إنه تقريبًا يقوم بإلغاء حلقة الوصل بين مشاعره وعضلات الوجه، هذا الأمر شديد الصعوبة، ولو أفلتت سيطرة الممثل على قناعه ينهار الدور بأكمله. سأعطيكم 3 أمثلة لهذا الوجه القناع لثلاثة من أعظم المشخصاتية: الراحل بيتر سيللرز في دوره العظيم في فيلم «Being there» أو «أن تكون هناك»، وسير أنتوني هوبكنز عن دوره العظيم في «The remains of the day» أو«بقايا اليوم»، وهو -في رأيي- أصعب مائة مرة من دوره الأشهر في فيلم «The silence of the lambs» أو «صمت الحملان»، أما النموذج الثالث فهو القدير مارك رايلانس في دور الجاسوس السوفيتي في فيلم«The bridge of spies» أو «جسر الجواسيس».. هذا هو الوجه

t.me/qurssan

القناع الذي أقصده، والمرتبط عادة بشخصية تعمل بشكل روتيني يخلو من الحياة الحقيقية، أو تريد إخفاء بعض الأسرار بداخلها عن الآخرين. في السينما المصريـة لدينا نماذج قليلة جدًّا من هذا الوجه /القناع، أشـهرها مثلًا ما فعله عـادل إمام بتحويل وجهه إلـى قناع أحادي النظرة، في فيلـم «الإرهابي» في النصف الأول من الفيلم، ثم يستعيد الوجه تعبيره بعد أن يحب الإرهابي الفتاة التي صدمته. أو مثل الوجه /القناع لعادل في كل مشاهد فيلم «الإنس والجن».

(40) وفي فيلم «اليوم السـادس» يقدم يوسف شاهين هذا التكوين البديع: إطـار الباب يحيط صدّيقة (داليدا) وحفيدهـا الصغير (ماهر عصام)، فيفصلهما عن بقية المكان، الذي لم يكن سـوى هذا الحائط العاري والباهت، كأن الإطار يحمي الجدة والحفيد ويعزلهما نهائيًا عن المكان، بما يتسـق مع هروب الجدة بالحفيد خوفًا من اكتشاف إصابته بالكوليرا، انعكاس النور على الوجهين جعلهما ينتميـان إلى عالم آخر مضيء فيـه الكثير من الأمن والخصوصية، الاثنان، داخل الكادر الخاص بهما، يصنعان تكوينًا مغلقًا، وكأن هناك خطًّا مائلًا لا مرئيًّا من رأس الحفيد إلى رأس الجدة. الحفيد في قمة المثلث رغم حجمه الصغير؛ فهو محور

t.me/qurssan

الحكاية كلها، وصدّيقة رغم طولها الفارع تهبط قليلًا فتبدو أقصر قامة؛ من أجل أن تتطلع إلى الحفيد بنظرة محبة، وكأنه أملها الوحيد، وهذا النور البعيد الأزرق يريد من الأمل. زاوية الكاميرا منخفضة قليلًا لتمنح الجسدين طولًا ورسوخًا وقوة. صنع شاهين بأستاذية لوحة مفعمة بالحياة في قلب جدار ميت، تسوده ألوان صفراء وسوداء، وأقرب إلى الرمادية ."اليوم السادس» ليس فيلمًا عن وباء الكوليرا، ولكنه عن إرادة الحياة التي يجب أن تصمد في مواجهة الموت، عن بهجة الحياة في مقابل كآبة الفناء، الكوليرا ليست في مواجهة الطب والممرضات فحسب؛ بل إنها تواجه الحب والرقص والغناء وجين كيلي وضحكات الأطفال والشمس الشموسة التي تطلع حتمًا مهما طال الليل.

(41) ومن فيلم «اليوم السادس» هذا التكوين اللافت.. يضع يوسف شاهين الجد القعيد اليائس (حمدي أحمد) في عمق الكادر، ويجعله يشغل مساحة أقل مما تشغلها القُلة وجزء من النافذة في مقدمة الكادر. أول ما يخطر على بالك أن القلة ربما تكون أكثر فائدة وأهمية من القعيد الذي سينتهي به الأمر إلى الانتحار، رغم أن القلة قابعة في مكانها مثله، ولا تتحرك إلا بمساعدة

t.me/qurssan

الآخريــن مثله أيضًا. هو حتى غير قادر على الوصول إليها. هذه المقارنة مهمة حقًّــا على المســتوى البصري، ولكن شــاهين لا يريدك أن تنظــر أولًا إلى القلة فتقارنها بالقعيد لأنها في مقدمة الصورة، وإنما يريد العكس: أن تتجه عينك من القعيد إلى القلة، لينضبط المعنى؛ لذلك لجأ إلى أمرين لكي يكون حال الرجل القعيــد هو الأولى بالنظر، ثم العودة في لحظــة لمقارنته بالقلة: لقد اختار أن يضعــه في طبقة نــور أعلى، بينما تكون مقدمة الكادر في طبقة نور منخفضة، كما وضعه إلى اليســار ليكون أول ما يلفــت انتباهنا، هذه هي الفكرة: القعيد المهمل مثل شيء في المنزل، بل إن هذا «الشيء» يستحق أن يكون في مقدمة الصورة بدلًا منه. إنه تكوين شديد القسوة رغم براءته الظاهرية.

(42) عن دور الإضاءة في عمل تكوينات درامية

في فيلم «المســتحيل» أول أفلام حسين كمال قدم مدير التصوير الفذّ عبدالعزيز فهمي نماذج لا تنسى للاستخدام الدرامي للنور والظلام، في

t.me/qurssan

هذه اللقطة الشهيرة من الفيلم يتحول وجه كمال الشناوي إلى سلويت يصوره عكس اتجاه ضوء الأباجورة تعبيرًا عن اكتئابه الداخلي وانفصاله الشعوري تمامًا عن زوجته، ولكن فهمي لم ينسَ أن يمنح الزوجة ضوءًا ناعمًا لطيفًا يضيء معالم وجهها المسالم بعيدًا عن الظلال الحادة؛ وذلك تعاطفًا معها، هي أيضًا امرأة طيبة، ولكنها لم تكن مناسبة أبدًا لزوجها، ولم يكن أيضًا أبدًا لها. إنها تصلح لأي شخص آخر بمثل تكوينتها ورتابة حياتها. التكوين يشطر الكادر -تقريبًا- إلى نصفين متماثلين ولكنهما يمثلان عالمين مختلفين، ويتم التعبير عن هذا المعنى عن طريق اختلاف الإضاءة فقط.

(43) من «عودة الابن الضال» إخراج يوسف شاهين.. عبدالعزيز فهمي هو مدير التصوير القدير. «علي» -الذي يلعب دوره أحمد محرز- يجري بالحركة البطيئة هاربًا من نور يحيط به في لقطة قصيرة تتكرر

t.me/qurssan

فـي الفيلم. «علي» يمثل جيلًا مهزومًا أخطأ، تنتظره الأسـرة المتهاوية لينقذها بينما هو لم يسـتطع إنقاذ نفسه، ينفجر في النهاية ولكن بعد طول صمت، اللافت أن الجيل الأحدث (هشـام سليم وماجدة الرومي) سـيتجهان في النهاية بطريقة عكسية في اتجاه نفس دائرة الضوء بعد أن هربا من المذبحة بمساعدة الجد (محمود المليجي)، الجيل المهزوم يفسـح الطريـق بلا رجعة أمام جيل لا يعرف معنـى الهزيمة، هذا هو معنى الربط بين لقطة الابن الضال والأحفاد الشـجعان وتلك الشـمس «المرضانة» كما وصفها يوسـف شـاهين في ندوة حضرتُها عن الفيلم، وصلتنا الفكرة بالصورة ودون أي خطابة أو زعيق.

(44) وفـى فيلم «المومياء» تسـتمر المقارنة بين الأجداد والأحفاد من خلال العلاقة بين الأجسـاد والأحجار، وتصـل إلى ذروتها في هذه اللقطة التي يبدو فيها ونيس ضئيلًا باللون الأسـود وسط أحجار المعبد البيضـاء، الكاميرا تمثـل عينًا غير مرئية عالية، عارفة، وسـماوية، بينما

t.me/qurssan

الحفيد يتخبط؛ لأنه لا يعرف كيف أصبح الأحفاد على هذا النحو. إنهم لا يعرفـون أصـلًا أن أصحـاب هذه المعابـد والمقابر هـم أجدادهم الراحلون. غيبوبة تستحق بعثًا أقرب إلى الصدمة. هذا هو بالضبط فيلم «المومياء": الأجداد الموتى يبعثون الأحفـاد الأحياء من خلال صدمة المعرفة.

(45) من فيلم «أم العروسـة» للمخرج عاطف سـالم.. رؤية حميمة لعائلة من الطبقة الوسـطى المصرية، وصورة واقعية مدهشة لمتاعب الموظفين.. الأم تصنع قمة تكوين الهرم لأسرة متماسكة رغم كل شيء، الكاميـرا فـي زاوية منخفضة؛ ممـا يضخم من حجـم الجميع، تحتفي بلحظة سـعادة جميلة، وتحتفي بوجودهم كبشر، تصبح في مستواهم، تكوين بسيط ولكنه عميق وآسر، الأجساد تصنع كتلة واحدة متماسكة، هذه هي الأسرة المصرية، رغم ظروفها الصعبة.

t.me/qurssan

(46) صعوبة التمثيل للسينما تنبع من ثلاثة أمور: الأول هو القدر
على التعبير بالوجه وبردود فعل متباينة وسريعة (راجع مثلًا هاتي
اللقطتين لسعاد حسني)، الوجه هو أداة ممثل السينما الأولى، ثم تأتي
بقية الأدوات؛ كالصوت ولغة الجسد.. إلخ، الأمر الثاني هو ضبط
الانفعال بحيث يكون على قدر المطلوب؛ لأن التعبير سيتم تضخيمه
على الشاشة الكبيرة، يعني يمكن أن ينفعل الممثل في المشهد داخل
الاستديو، فيصفق العمال والمخرج، ولكن المشهد يظهر بشعًا على
الشاشة بعد تضخيمه، حساسية ضبط انفعال الممثل هي مسئولية
المخرج بالدرجة الأولى، ولكن كل الممثلين المحترفين عندهم هذه
القدرة، وفي رأيي أنه يجب أن يعرف الممثل حجم اللقطة جيدًا لكي
يضبط الانفعال على أساس ذلك، أما الصعوبة الثالثة فتتمثل في
الإمساك بملامح الشخصية وتصرفاتها وانفعالاتها رغم أن مشاهدها لا
تصور بالترتيب، وهذه أيضًا مسئولية المخرج في الأساس، ولكن
الممثلين المحترفين يكتبون ملاحظات لأنفسهم عن كل مشهد في
السيناريو، ويكتبون نوعية التصرف والانفعال المطلوب في كل مرة.

t.me/qurssan

يعادون كل مشـهد وفقًـا لتلك الملاحظات، بصـرف النظر عن ترتيب المشاهد، وموقعها في السيناريو.

(47) أحب كثيرًا هذا التكوين الذي يجمع بين وجهين أو أكثر في لقطة واحـدة مقربة، كنـت ألاحظه كثيرًا في أفلام الأبيض والأسـود المصرية والأجنبيـة، ولكنه أصبح اليوم نادرًا رغم أن الدراما تفرضه في مشـاهد كثيرة. اللقطة القريبة (close up) توصف بأنها فخر السينما؛ إذ لا يوجد فن آخر يقدمها للجمهور بهذا الحجم الضخم، وبتلك التفاصيل المعبرة للوجـوه، ووجه الممثل هو أهم أدواته في السـينما، والممثل الذي لا يمتلـك وجهًا قادرًا على تلويـن ردود الفعل والتعبيرات دون مبالغة أو نقصان لا يصلح أن يعمل في السينما حتى لو كان يمتلك صوتًا وحضورًا

t.me/qurssan

جسـديًّا جيدًا. لا يجب طبعًا اسـتخدام تلك اللقطـة المقربة لاثنين أو ثلاثـة أو أكثر اعتباطًا؛ وإنما وفقًا لمعنى دراما المشـهد التي تحتم أن نتأمـل تعبيريـن بصورة مقربة في نفس الوقـت، ويكون أفضل لو كانا تعبيرين مختلفين، هنا يتحقق تأثير مذهل بصريًّا، سـتجدون في هذه اللقطات من أفلام مصرية نماذج لما أقصده، سـأترك لكم تخيل مغزى تعبيرات تلـك اللقطات القريبة لاثنين مـن الممثلين في أفلام مصرية مهمة مثل: «الحرام»، و«ثرثرة فوق النيل»، و«شيء من الخوف»، و«نهر الحب»، و«صراع في الوادي»، و«بداية ونهاية».

(48) مـن «وداعًـا بونابـرت» ليوسـف شـاهين.. واقعيًّـا لم يكن لكافاريللي هذا الحجم الذي يجعله وجهًا لوجه مع نابليون، ولكن هكذا اسـتلزمت الفكرة، في هذا الكادر يضعه شـاهين في مستوى أعلى من بونابرت (باتريس شـيرو) أمام الأهرامات، فيسـيطر كافاريللي (ميشيل بيكولـي) تمامًـا على التكويـن، الصورة تنحاز إلـى كافاريللي، وتجعل

t.me/qurssan

،ونابـرت فـي قاعدة التكوين، العين سـتبدأ من أعلى إلى أسـفل، ثم سـيكون اللون الأحمـر في قبعة كافاريللي مصدر جـذب إضافيًا، يكاد ،صبح كافاريللي بهذا التكوين قائد الحملة لا بونابرت.

(49) كواليس تصوير «وداعا بونابرت».. يوسف شاهين ينظم حركة مجاميـع جيش نابليون في مصر.. هذه اللقطة أخذت سـاعات طويلة بينما ظهرت على الشاشة في ثوان معدودة، الجيوش لا تسير على هذا النحـو طبعًا، إنها تسـير فـي طوابير مسـتقيمة، ولكن هـذه الحركة المتعرجة منحت الصورة العمق المطلوب، كما أوحت بامتداد لا نهائي يعـوض قلة المجاميع نسـبيًا.. هـذا حل فني وجمالـي وليس ترجمة واقعيـة للحركة، والمخرج مطالـب دومًا بحلول فنية وجمالية من هذا النوع.

t.me/qurssan

(50) هذه اللقطة الرأسية العلوية تستخدم دومًا للإيحاء بالانسحاق والضآلة الشـديدة، وتستخدم دائمًا في لقطات السجون أو غرف التحقيقات والتعذيب، وقد نراها في الأفلام الاستعراضية لغرض جمالي بحت، وهو إظهار مدى انسجام حركة الراقصين، وتكوين أشـكال تشبه الورود أو الزهور. هنا يستخدمها شادي عبدالسـلام في «المومياء» لكي تظهر ضآلـة الحفيد ونيس مرة أمام النيل بعد ضربه وسـقوطه، ومرة أمام معابد أجداده. سيسترد ونيس بعضًا من حجمه في مشاهد الفيلم الأخيرة، عندما يرفض أن يبيع لحم أجداده، ومع ذلك يظل النيل حاضرًا بقوة في آخر اللقطات، ويبقى ونيس نقطة عابرة بالنسبة له.

(51) من «دعاء الكروان» لهنـري بركـات.. أحجـام الشـخصيات فـي التكويـن تحـدد ميـزان القـوى بينها: الشـقيقتان آمنـة وهنـادي ضئيلتان إلى اليمين في عمق الصـورة، تضيـق بينهمـا المسـافة إلى حـد الالتصاق

t.me/qurssan

تقريبًا، إنهما تواجهان نفس الموقف معًا، وتظللهما مساحة غامقة أقرب إلى السواد، والشيخ شعبان هو الأكبر حجمًا إلى اليسار، ويصنع رأس هرم يسيطر على التكوين كله، وحضوره الجسدي ثقيل ومزعج، حجمه في الحقيقة يعادل حجم الشقيقتين معًا، وكأنه الكفة الأخرى التي ستحدد مصيرهما، وهو ما سيحدث فعلًا، إنه الرجل الذي يحمل لهما بُشرى العمل كخادمتين لدى المأمور ولدى مهندس الري، وهي في الحقيقة بداية المأساة وليس البشرى، وكأن سواد جلباب الرجل قد انتقل ليحط فوق رأس الشقيقتين، بينما الأم في المواجهة، وبحجم متوسط، وفي عينيها تساؤل وبعض التحدي وكثير من التوجس، إنها الحاجز الذي يحمي ابنتيها بعد مقتل الأب.. تكوين الصورة السينمائية يرتبط بالدراما؛ دراما المشهد، ودراما الفيلم كله، وهنري بركات أحد الكبار في مجال تكوين الصورة السينمائية، يبدو بسيطًا وعاديًا وعفويًا وهامسًا، ولكنه ليس كذلك على الإطلاق.

t.me/qurssan

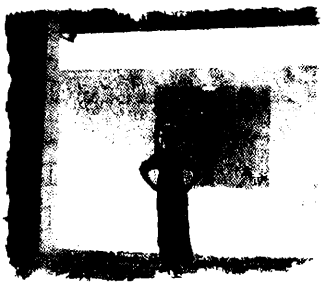
(52) مـن أفضـل تكوينات فيلم «لا أنام» لصلاح أبو سـيف. تمثل هذه اللقطة ذروة مواجهة الزوج (يحيى شاهين) لزوجته (مريم فخر الدين)، بعد أن أوقعـت بينهما ناديـة (فاتن حمامة) ابنة الزوج. أي مخرج سيستسـهل ويضع الثلاثة معًا على الأرضية متواجهين في لقطة متوسطة مثلًا مع كلوزات متبادلة، ولكن «الأستاذ» صلاح قرر أن يستغل السلالم على نحو خلّاق مرتبطًا بالدراما، فقد لاحظ أن الدرابزين الخشـبي المقوس يمكن أن يقسـم الكادر بيـن زوجـة الأب والزوج من ناحية وبين نادية مـن ناحية أخرى، ولكنه لم يكتف بذلك؛ فقد قرر أن يضع الكاميرا في مسـتوى أعلى وراء الزوج القادم ثائـرًا أقصـى اليمين، أي أنه أصبحت لدينا ثلاثة مسـتويات في كادر واحد: (1) الزوج الثائر في المستوى الأعلى. (2) الزوجة المتهمة معلّقة في الوسط وهـي غير قـادرة على مواصلة الصعود. (3) الابنة الواشـية في المسـتوى المنخفـض، وكل وضـع يعبـر حرفيًّا عن حالة كل شـخصية. وبسـبب هذا التقسـيم البديع ضرب أبو سـيف عـدة عصافير بتكوين واحـد: (1) جمع أطراف الحكاية الثلاثة في لقطة واحدة. (2) منح مساحة أكبر لنادية ولزوجة الأب؛ لأن الصراع الحقيقي بين الاثنتين والزوج مجرد موضوع للصراع، ولكنه فـي مقدمـة الكادر لأنه مسـيطر علـى الفعل بثورتـه وبقـراره بالطلاق. (3) أصبحنا أمام علاقة تشكيلية تجريدية مدهشة ومعبرة بين قوس درابزين السلم الخشبي الصاعد (الخطوط المنحنية توحي في التكوين بالاضطراب أو بوجـود شـيء لا يمكـن التحكم فيـه)، وبيـن الخط الأفقي الـذي يصنعه الدرابزيـن الذي يقف أمامـه الزوج، وكأن القوس الصاعـد قد أوقفه الخط المسـتقيم الأفقـي. يمكنـك الآن أن تضع حركـة الزوجة مـكان الدرابزين

t.me/qurssan

المنحنـي الصاعـد، وتضع الزوج الصارم مكان الدرابزين الأفقي المسـتقيم، ،حصـل على المعنـى المطلوب. (4) وجود نادية في أقل مسـتوى جعلها ،رفيًا وكأنها قد سـقطت في بئـر أو هاوية أو في الحضيض. إنها لم تتخيل ،جـة ما فعلته، وهـذه اللقطة تبرز بصريًا شـعورها بالذنب بيديها اللتين ،ضعتهما فوق وجهها في خوف وفزع، بل إن المشـهد كله سـينتهي فعليًا ،سـقوط نادية على الأرض مغشـيًا عليها عند حضور المأذون. (5) ساهمت الألوان في التعبير عن معنى دراما اللقطة: السجادة الحمراء التي تقف عليها ،وجـة الأب تكاد توحـي بإعدامها أو ذبحها ذبحًا، خاصـة أن الزوج الأرعن اختار كلمات قاسـية للغاية تقتـل وتذبح، وخاصة إذا كانت الزوجة في رقة ،ريـم فخـر الدين: «البيت ده مش بتاعك.. البيـت ده طول عمره نضيف.. واللـي يعيش فيـه لازم يكون نضيف.. إنتي طالق.. طالـق.. طالق»، أو كأن السـجادة الحمراء هي ثورة الزوج وقد أحاطت بها أسفل قدميها. (6) أرجو ملاحظة أيضًا مساحة حمراء أسفل قدمي نادية سيستغلها الأستاذ صلاح في ثـلاث قطعات متتالية على نادية عندما يقول والدها لزوجته: «إنتي طالق.. طالـق.. طالق»، وهذا القطـع من التصرفات الذكيـة، إذ ينتظر المتفرج أن يكون القطع على وجه الزوجة وليس على وجه نادية، ولكن المخرج الكبير وجد أن رد الفعل على وجه نادية هو الأهم؛ لأنها سـبب الأزمة كلها؛ لذلك قدم ثـلاث قطعات صادمة وقافزة توقظ المتفرج، ولأن اللقطة مأخوذة من زاوية علوية هي وجهة نظر الزوج/ والد نادية، فقد بدت نادية الواقفة فوق السجادة الحمراء وكأنها وسط مساحة من اللون الأحمر، وكأنها غارقة بثوبها الأبيض الخادع في بركة من الدماء هي التي تسببت فيها.

t.me/qurssan

(53) نموذج كلاسيكي من فيلم «باب الحديد» ليوسف شاهين لما نطلق عليه في التكوين «الإطار داخل الإطار» أو «الكادر داخل الكادر». زميلة هنومة (لعبت دورها صوفي ثروت) تذهب إلى حيث ينتظرها قناوي للحصول على جردل المياه الغازية، بينما يضمر هو أن يقتل الفتاة اعتقادًا منه أنها هنومة، التقط شاهين ومدير التصوير ألفيزي أورفانيللي اللقطة عكس الضوء، فأصبحنا أمام شبه سلويت لجسد الفتاة، بينما تم استغلال إطار الباب ليصنع كادرًا داخل الكادر، ولكن حواف الكادر سوداء تنبئ بمصيبة قادمة، كما أن ملامح الفتاة الضبابية والشبحية تليق حقًّا بإحدى لقطات أفلام الجريمة والقتل، وهذا ما سيحدث بعد ثوان قليلة، حيث سيقتل قناوي الفتاة ويضعها في صندوق من دون أن يعرف هويتها، ولا ننسى أن التوتر يتزايد في اللقطة؛ لأن الفتاة لا تعرف ما ينتظرها، وتسير كأنها تمرح أو تتنزه، بينما رأينا نحن قناوي وهو يحمل السكين وينتظر، أي أننا نعرف بالكارثة ولا نستطيع منعها. فكرة الإطار داخل الإطار تعادل بالضبط أن ترسم مربعا بالقلم حول كلمة في نص مكتوب لأنك تريد أن تبرزها وتوضحها، تريد أن تضاعف الاهتمام بها، ليس شرطًا أن يكون الإطار داخل الإطار مربعا أو مستطيلًا، يمكن مثلًا أن يكون مرآة بيضاوية أو حتى مرآة سيارة، أو ساقين مفتوحتين تصنعان شكل مثلث (مثل منظر نفيسة على الأرض



t.me/qurssan

،،ن ســاقي حسنين في بداية ونهاية)، أو أي شكل يفصل الشخصية عن إطار الكادر العام، ويحدد مســاحتها. نحــن لا نرى الفيلم إلا من خلال ،،يون شخص واحد اســمه المخرج، هو الذي يقسم المشهد بصريًّا إلى اقطات في عملية تســمى «الديكوبــاج»، ما يختاره لكي نراه يظهر في الــكادر، ومــا خارجه يعتبر غيــر موجود حتى يظهر داخــل كادر آخر، المخرج يمكنه إلغاء وجود ما لا يريده من عناصر الصورة، ويمكنه أيضًا أن يهتم بشخصية فيزيد من تأطيرها لأسباب درامية أو حتى جمالية كما ،ي الأفلام الاستعراضية، التي تستخدم فيها قطع الديكور والمرايا بكثرة ،،ثل فيلم «شيكاغو».

(54) وفى فيلم «باب الحديد» يقدم يوســف شــاهين هذا التكوين المعبــر عندمــا يكتشــف فنــاوي أن هنومة ما زالت علــى قيد الحياة، وأنه قتل امــرأة أخرى، ينعكس على الزجاج وجه قناوي مذهولًا فــي مســاحة أقــل، ولكن انعكاس صورة هنومة ومن قبضوا عليها يبدو مشوشًــا

مهزوزًا، ومســتأثرًا بالجزء الأكبر مــن التكوين، كأنه يعكس رؤية قناوي الداخلية المضطربة لما يراه. يبدو لي أن اللقطة تنقل دهشة قناوي من زاويــة موضوعيــة خارجية، وتنقل في نفس الوقــت ما في داخل عقله المشــوش من وجهة نظره الذاتية معًــا، ليخرج هذا التكوين المدهش.

t.me/qurssan

لولا وجود الزجاج لقلنا إن شاهين طبع صورة دهشة قناوي على صورة رؤية قناوي الغائمة لهنومة، ولكن شاهين جعلهما في كادر واحد: صورة واقعية خارجية، وصورة مع عقل وعين مشوشة، سرعان ما ستؤدي إلى هذيان كامل في النهاية، مما يدفع بقناوي إلى المستشفى، في المشهد الأخير.

(55) مـن فيلم «لا أنام» لصلاح أبو سـيف.. إحدى اللقطات الثلاث المتتاليـة التـي تصاحب عبارة «إنتي طالق.. طالق.. طالق» التـي يوجهها والد نادية (يحيى شاهين) إلى زوجته (مريم فخر الدين) فيقطـع صلاح أبو سـيف إلـى الابنـة نادية (فاتن حمامـة) فـي حالة ذهول، ودمعة تلمع في عينيهـا؛ لأنها لم تتخيل أن تصـل الأمور إلى هذا الحد. يلاحظ مسـاحة اللـون الأحمر، التي تجعل نادية وسـط بركة دماء تسـببت فيها، إنها مذبحـة عائلية ظلمت فيها زوجة الأب، اللقطة مأخوذة من أعلى ومن وجهة نظر الأب الذي يقف أعلى السـلم، والأحمر لون الأرضية، والقطـع يبدأ من لقطة بعيدة، ثم لقطة متوسطة، وأخيرًا لقطة قريبة، وتصاحب كلمة «طالق» في كل مرة قرعـات طبول عالية. هذا القطع المتتالـي لنفس محتويات اللقطة مع تغيير حجمها، يعتبر قطعًا محسوسًـا وشديد الخشونة، ويتنافر مع فكرة

t.me/qurssan

السلاسة التي يوفرها المونتاج -عادة- بين لقطات الفيلم، والخشونة هنا مقصودة تمامًا، وكأن المخرج ينبه المتفرج إلى سبب الكارثة، ويزيد من شعور نادية بالذنب والصدمة مما فعلته، ويجسّم المأساة بصريًّا. الصورة من خلال هذا القطع المتتالي تقفز حرفيًّا إلى قلب الصالة، فإذا أخذنا في الاعتبار أن الصورة على الشاشة الكبيرة أضعاف هذا الحجم، فإن هذا الاختيار ينقل الصدمة بكل عنفها إلى عين المتفرج مباشرة بدون تمهيد.

(56) من فيلم «الإرهاب والكباب» لشريف عرفة، التكوين يطبق هنا حرفيًّا قاعدة تقول إنه يفضل إذا كانت هناك خطوط رأسية في التكوين أن تؤكدها وتبرزها خطوط أفقية متقاطعة معها، أو خطوط أفقية تلتقي معها في نقطة. الكاميرا على الأرض تقريبًا؛ مما يجعل عادل إمام عملاقًا، ومما يتيح أن يجعل سلاحين في مقدمة الكادر في عين المتفرج مباشرة، جسد عادل يصنع تجريديًّا خطًّا رأسيًّا سميكًا،

t.me/qurssan

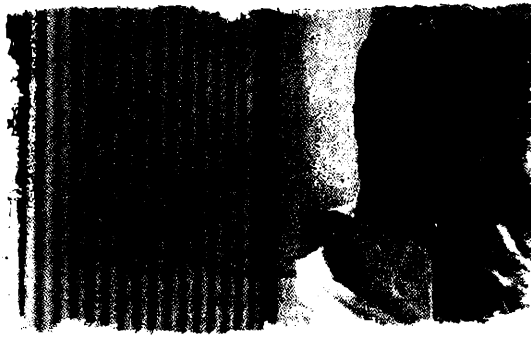
وهو خط بلا نهاية؛ لأن جسد عادل إمام يخترق الكادر نفسه، أو بمعنى أدق يتجاوزه، فلا تظهر بقية جسده. في التكوين الخط الرأسي يوحي بالقوة والثبات والسيطرة، وهو أيضًا يمثل في الطبيعة اتجاه النخيل والأشجار الضارب في الأرض بالجذور، ولكن انبطاح أحمد عقل في وضع أفقي كامل في العمق الأول للصورة يصنع تجريديًّا خطًّا أفقيًّا سميكًا، فيؤكد تأثير السيطرة الرأسية المكتسح. الخط الأفقي يوحي -على العكس- بالاستقرار والهدوء والخضوع والانبطاح، وبضدها تتميز الأشياء، هكذا تتم بِرْوَزة المعنى. يبقى المحيطون بأحمد عقل، وهؤلاء لن يضيفوا الكثير إذا انبطحوا أفقيًّا، فاختار لهم شريف عرفة جلسة مضطربة في المستوى الثالث للصورة، بحيث تتيح تجسيدًا أفضل لشعور الرعب والخوف بحركة الأيدي وبتعبير الأعين، وتملأ في نفس الوقت فراغ الصورة من الجانبين، إنها تنويعات على الانبطاح فزعًا إذا جاز التعبير، أشعة رعب خرجت من جسد أحمد عقل في شكل بشر. دعونا نفترض سيناريوهين آخرين، لنكتشف كيف سيتغير معنى الصورة: إذا أخذ شريف عرفة اللقطة من أعلى الجميع فسيكون التأثير أقل بكثير، سيبدو عادل إمام مسيطرًا ولكنه ضئيل مثلهم، وإن كانت ضآلة نسبية، أما إذا تحركت الكاميرا في هذا التكوين الحالي المبين إلى أعلى لتصعد مع جسد عادل إمام -وكثيرًا ما يفعل شريف عرفة بالكاميرا هذه الحركة الصاعدة- فإن الموظفين الخائفين سيخرجون من الكادر جميعًا، وهو ما يعني بلغة الصورة محوًا كاملًا للوجود؛ لأن ما هو خارج الكادر لا وجود له إلا إذا رأيناه من جديد، فكأنه حكم عليهم بالموت، دون أن يقتلهم فعلًا. كل حركة أو خط في تكوين الصورة له معنى.

t.me/qurssan

(57) مــن فيلــم «دعاء الكروان» لهنري بركات.. مــن التكوينات النادرة جدًا التي تكاد تصنع هرمًا مقلوبًا مجردًا، وهو تكوين غير مســتحب؛ لأن مركز الثقل فيه لا يكون واضحًا بشــكل عام، بينما يمكن أن نحدد مركز الثقل بســهولة في التكوين الهرمي المعتدل، ولكن بركات استخدم التكوين الهرمي المقلوب بشكل جيد ومناسب، فرغم أن حواف المثلث المقلوب -ممثلة في المهندس والمأمور- تحيــط بآمنة، وتحاصرها، ورغم أن الرجلين في مقدمة الكادر، وهي في العمق، فــإن أنظارنا تتجه إلى آمنة بســبب حجمها الأكبر، ثم ذلك النور الســاطع على وجهها، ثم تأتي أخيرًا نظرة آمنة/ فاتن الرائعة لكي تكتسح الكادر تمامًا. الحقيقة أن الموقف نفســه عجيب ومقلوب وغريب، فها هي ذي آمنة تجد نفسها وجهًا لوجــه أمــام المهندس الذي جاءت لتنتقم منه، لم تذهب إليه؛ بل هو الذي جاء إليهــا بقدميه عن طريق الصدفة، في النظرة دهشــة ممتزجــة بالغل والغضب الدفيــن، ملاك الانتقام يتقدم حاملًا الأكــواب، تجمدت من المفاجأة محاولة أن

t.me/qurssan

تسـيطر على بركان في داخلها، بركات يوهمك طوال الوقت أنه بسـيط، وأنه لا يوجد مخرج أصلًا، وهذا دليل على وجود مخرج حقيقي، وكبير جدًّا.



(58) من فيلم «في شـقة مصر الجديدة» لمحمـد خان.. ما إن يبدأ يحيى (خالـد أبو النجا) في الفضفضة في اسـتديو الإذاعة، الـذي ذهب إليه بصحبة نجـوى (غادة عادل) للبحث عن عنوان المدرّسـة تهانـي في برنامج «ما يطلبه المسـتمعون»، حتى تتحرك الكاميرا يسارًا ببطء ونعومة لتقسم مساحة الكادر بيـن يحيى والحاجز إلى النصف، ثم إلى الثلـث، فيتضاءل حجم يحيى مع كل اعتراف يقوله، ويكشف فيه أن حياته العاطفية السابقة فاشلة، وأنه يبحث عن شـيء مجهول لا يعرفه. تحقق هذه الحركة ثلاثة أمور بصرية شـديدة الأهمية تعبر عن دراما المشهد ببراعة: (1) أنها أولًا تزيح وجود يحيى بالتدريج، وتضعه في مسـاحة متناقصة مع كل اعتراف؛ مما يترجم مدى هشاشـة فتى البورصة المتماسـك، لدرجة أنه سـيبكي في نهايـة المونولوج. (2) حركـة الكاميرا إلى اليسـار تفصـل يحيى في كادر داخـل الكادر تعبيرًا عن حصـار حقيقي صنعه

t.me/qurssan

تداعي الذكريات، بطلنا على كرسي الاعتراف، أو كأنه سجين في زاوية لا يمكنه الخروج منها. (3) لكن أعظم ما منحته هذه الحركة أنها أتاحت لمحمد خان أن ينتقل بالمزج dissolve من هذه اللقطة ذات المساحة الفارغة إلى لقطة تالية مباشرة تسير فيها نجوى في ردهات الإذاعة: تذوب لقطة يحيى تدريجيًّا، وتنطبع بدلًا منها على شريط الفيلم لقطة نجوى، ولكننا ولمدة ثوان معدودات نرى نجوى وهي تحتل المساحة الفارغة التي تركها خان بجوار يحيى، يجمعهما نفس الكادر رغم أنها ليست معه داخل الاستديو، فكأنه يقول بالصورة إن نجوى ستشغل هذا الفراغ العاطفي الكبير، وكأنه يقول أيضًا إن هذا الشيء الذي يبحث عنه يحيى دون أن يعرفه هو نجوى. محمد خان مخرج كبير (بجد)، وهذا الفيلم بأكمله لا يمكن أن يحققه سوى مخرج عالي الحساسية، وهذه اللقطة دليل صغير على ذلك.

(59) من فيلم «الجزيرة 2» لشريف عرفة، هذه اللقطة نموذج (كما يقول الكتاب) لما نطلق عليه «التكوين المتوازن»؛ بل إنه تكوين مفرط في التوازن؛ أي أنك لو تخيلت خطًّا يقسم الصورة بين اليمين واليسار، ستجد أن العناصر التي على اليمين تتكرر حرفيًّا على اليسار، يشمل ذلك كل شيء تقريبًا من عدد

t.me/qurssan

الجالسين، وعدد الواقفين، ولمبات الإضاءة، والموائد، بينما تتصدر الكبيرة/ هند صبري وسط الصورة، وتتجه إليها الأنظار من الجهتين، فتزيدها وضوحًا، رغم أنها أصغر حجمًا، وفي عمق التكوين. إنها تصنع رأس هرم داخل الصورة. يستخدم التكوين المتوازن ليعبر عن التوازن الكامل بين طرفين؛ سواء في الرأي أو القوة أو القيمة، وهذا ما سيعبر عنه كل طرف (يمينًا ويسارًا) من رغبة في الزواج من الكبيرة، طمعًا في الرياسة الجديرة بمنزلته، فإذا كانت هناك خطوط مستقيمة يصنعها الديكور -كما في خلفية هذه اللقطة- فإن التكوين يعبر عن الهيبة والجدية والقوة والخطورة، ورسوخ المكان والمكانة.

(60) من فيلم «دعاء الكروان» لهنري بركات.. موقع هذه اللقطة في الفيلم بعد الاكتشاف الكامل الذي أيقظ المهندس (أحمد مظهر) على حقيقة آمنة وعلاقتها بهنادي، يدخل على آمنة وهي تجمع ملابسها استعدادًا للرحيل، يطلب منها ألا تتركه رغم كل ما عرفه عنها (دلوقتي مش ممكن نفترق عن بعض.. شقاءنا غير محتمل إلا لو احتملناه سوا.. مش حنقدر نشوف الطريق إلا إذا مشينا وإيدينا في إيد بعض)، فترد عليه بعبارة واحدة هي: «هنادي ح تكون دايمًا بيننا». ماذا

t.me/qurssan

فعل هنري بركات لكي يترجم هذا الانفصال الحتمي بالصورة؟ قام بتقسيم الكادر إلى ثلاثة أقسام: (1) المهندس إلى اليمين وقد أحاط به إطار الباب، فجعله في حالة حصار، خاصة أنه أقل حجمًا لأنه في العمق. (2) آمنة إلى اليسار، وهي أيضًا محاصرة بإطار الباب، وبحدود الكادر، وعلامات الحيرة على وجهها، حيث يتصارع داخلها حبها للمهندس مع حبها لأختها التي غرر بها المهندس. (3) أما الثلث الثالث فتشغله ضلفة الباب، التي تعبر عن المسافة الواضحة بين المهندس وآمنة، وهي المسافة التي صنعها مقتل هنادي، رغم أن المسافة ليست شاسعة، كأن يكون المهندس في أول الحجرة وآمنة في آخرها، إلا أنها مسافة فاصلة بصريًّا للغاية، لدرجة أنك يمكن أن تقص صورة المهندس بمفرده، وآمنة بمفردها، فكأنهما في عالمين منفصلين. بركات يقول من خلال الصورة إن كلًّا من المهندس وآمنة محاصران بالحب الذي وقعا فيه من دون إرادة، ولكنْ متباعدان جدًّا بسبب كشف القصة كلها؛ ولذلك ستنتهي اللقطة بخروج آمنة من الحجرة، ثم من البيت.

(61) من فيلم «ليل وقضبان».. هذه اللقطة جزء من مشهد يمر فيه مأمور السجن/ محمود مرسي متفقدًا المساجين الذين يعملون في تقطيع الصخور في الجبل، ومعه الضابط الشاب/ مجدي وهبة، الذي يعترض على معاملة الشاويش شلقامي القاسية للمساجين، ويتحدث عن دور الظروف في ارتكاب الإنسان للجريمة، بينما يرى المأمور أن المساجين يستحقون هذه المعاملة: «إنت ناسي دول مين؟ دول ناس أجرموا في حق المجتمع، والقانون حكم عليهم

t.me/qurssan

وأدانهم»، يرد الضابط الشاب: «يا فندم مفيش أي قانون إدى الشلقامي الحق يتصرف بالشكل ده»، فيقول المأمور مُنهيًا الحوار: «الشلقامي بينفذ أوامري.. مفهوم؟». نحن إذن أمام رأيين متعارضين ومتواجهين بخصوص معاملة المساجين، واللقطة هي الفصل الأخير من المناظرة، تأملوا ما فعله أشرف فهمي: عندما يتوقف المأمور والضابط الشاب بحصانيهما، يتصدران الكادر، بينما يبدو المساجين (موضوع الجدل) في أصغر حجم ممكن، وهما تحت سيطرة كاملة من المأمور والضابط الشاب، حيث تصنع حدود جسديهما هرمًا مقلوبًا يحيط بالمساجين، ولكن التباين الحاد بين الأبيض (لون الجبل والأحجار منعكسًا عليهما نور الشمس في عز الظهر)، وبين ملابسهم السوداء، ومع زيادة المسافة التي تصغر حجمهما، فإن المساجين يبدون حرفيًا مثل حشرات متناثرة بلا أي قيمة، وبالتالي فإن أي معاملة شرسة لهم مبررة، وكأن الحراس يقتلون ذبابًا، وهي ليست وجهة نظر المأمور فحسب؛ ولكنها سياسة السجن بأكمله. الصورة تقول إننا أمام مزرعة تعمل فيها الحشرات، وإن هذه المناظرة رغم توازنها الشكلي (حيث يشغل المأمور والضابط الشاب نفس المساحة تقريبًا) بلا أي نتيجة، الهرم مقلوب من أعلى الكادر أصلًا، وهو أكبر في المساحة من الجميع.

(62) نموذجان من فيلمين أحدهما مصري والآخر أجنبي للطريقة التي يتم بها عمل إطار داخل إطار الصورة (كادر داخل الكادر) للإيحاء بمأزق ما تتعرض

t.me/qurssan

له الشـخصيات.. اللقطة الأولى من «فتاة المصنع» لمحمد خان الذي يسـتغل إطـار الباب الداخلي في التعبيـر عن حصار هيام وصديقتها نصرة في منتصف الـكادر، حتى لو لم تشـاهد الفيلم فإن الصورة والتكويـن يقولان لك إنك أمام شخصيتين في مشكلة، أما المخرج تود هاينز فيقدم في فيلم «كارول» نموذجًا أكثر تطرفًا في حصار شـخصياته، حيث تبدو تيريز وكارول في مسـاحة صغيرة جـدًّا من الكادر، وكأن كارول تنفـذ بالكاد من الباب، المعنى بالطبع واضح؛ أن هذه العلاقة محاصرة تمامًا، وستؤدي إلى نتائج خطيرة فيما يتعلق بحياة كارول وزوجها وابنتهما.. إنها علاقة من ثقب إبرة.. هكذا تقول الصورة.

(63) من «إسـكندرية كمان وكمان» ليوسف شـاهين.. لحظة خذلان عدم الفوز بالجائزة في مهرجان كان.. يرتب شـاهين شـخصياته في ثلاثة مستويات: الزوجة في المستوى الأعلى، وهي تبدو كتمثال شاهق يسيطر على اللقطة، إنها تعيش الصدمة والغضب، وتزيد من إحسـاس المخرج بالهزيمة، في المسـتوى الثانـي المخـرج وقد أصبح أصغـر حجمًا مقارنة بالزوجة، وفي عينيه انكسـار

t.me/qurssan

يتناقض مع جاكيت أبيض ارتداه استعدادًا لتسلُّم الجائزة، وفي المستوى الثاني منافس للمخرج وزوجته، إنه أيضًا صغير بتصرفه الشامت بالمخرج، ولكنه حاضر في خلفية تفكير المخرج المهزوم، وسيزيد من جراحه بنظراته، وفي عمق الكادر مجموعة من حضور الحفل لاستكمال خلق الجو والمناسبة.

(64) في فيلم «الجزيرة2» يستغل المخرج شريف عرفة تباين التركيز البؤري للعدسة بين مقدمة الصورة وعمقها ليقول الكثير عن تذبذب العلاقة بين منصور الحفني (أحمد السقا) وزوجته (أروى جودة)، وبين منصور وحبيبته القديمة كريمة (هند صبري). الممثل الذي يقع خارج دائرة التركيز البؤري تظهر صورته مشوشة وغائمة (فلو)، وينتقل نظرنا فورًا إلى الممثل الذي يقع في بؤرة التركيز داخل نفس الكادر، أي أننا ببساطة ننقل مركز

t.me/qurssan

الاهتمام والأهمية بسهولة من شخص إلى آخر، ونقول إن الشخص الذي شوشت صورته لم يعد موضع الاهتمام القديم، وأصبح على الهامش إلى أن استعيد صورته وضوحها، وكلما كانت العلاقات ملتبسة وضبابية كان التلاعب بالوضوح وعدم التركيز البؤري أمرًا جيدًا، وفي مكانه، وفي صالح الدراما.

(65) من «ريا وسكينة» إخراج صلاح أبو سيف.. مشهد قتل الراقصة الذي يعتبر من كلاسيكيات مشاهد الأفلام المصرية؛ لتكامل عناصره من مكونات الصورة والمونتاج، إضاءة وحيد فريد، والظلال على الجدران، ونظرات ريا الحادة باتجاه الراقصة، والمساحة التي تشغلها ريا في مقدمة الصورة، والتي تقسم التكوين بين الضحية/ الراقصة، وبقية العصابة، والكادر المائل، كلها عناصر تقول بالصورة إن هناك كارثة قادمة، حتى لو لم يكن القارئ قد شاهد الفيلم.

(66) من أجمل خطوط فيلم «الحريف» لبشير الديك ومحمد خان هذه العلاقة التي تجمع بين فارس (عادل إمام) وجاره البائس (نجاح الموجي في

t.me/qurssan

أحد أفضل أدواره).. الجار أكثر تهميشًــا من فارس، وهو مثقل بأســرته وأولاده، ولكن هذه اللقطة التي صورها الكبير ســعيد شيمي تمنح الجار مقدمة الكادر، تعطيه بطولة مؤقتة، وتجعل فارس غائمًا في الخلفية (فلو)، الاثنان يتســاندان في الشــارع وكأنهما وجهان لعملة واحدة في مدينة لا ترحم، لا يستطيعان مع ذلك حماية بعضهما البعض.. «الحريف» نموذج فذ لما أسميه دراما الشخصية، هناك شــخصية محورية هي فارس تنطلق منــه كل الخطوط لتعود إليه، وكأنه مركز الدائرة، وكل شــخصية ترســم خطًّــا في بورتريه فارس، يعنــي ليس البناء المتصاعــد الــذي يبدأ مــن (أ) ويؤدي إلى (ب) والذي يــؤدي بدوره إلى (ج)، ولكننــا أمــام حركة دائرية تبدأ من (أ) لتعود إليــه: من فارس إلى جيرانه، ومن فارس إلى زوجته الســابقة، ومن فارس إلى امرأة الورشة، ومن فارس إلى والده، ومــن فارس إلــى صديقه فاروق يوســف، ومن فــارس إلى متعهــد المباريات الجشع.. إلخ، وعندما تكتمل ملامح البورتريه ينتهي الفيلم. هذه الكتابة شديدة الصعوبــة، ولكــن خان والديــك فعلاها بتمكن؛ لأن الشــخصيات كانت حاضرة بتفاصيلها.

(67) ليســت صدفــة أن يتصدر صالح ســليم الكادر بحجــم كبير في المشاهد الأولى للقائه مع نجاة في فيلم «الشموع السوداء»، فيسيطر على

t.me/qurssan

التكوين تمامًا، وتبـدو الممرضة إيمان ضئيلة (نجاة أصلًا ضئيلة الحجم).. الصورة تعكس بالضبط علاقتهما المتوترة، ورغبة الأديب الكفيف المكتئب أن يسـيطر على ممرضته، ولكنه سـرعان ما يقع في حبها، بعدها تنضبط العلاقة بصريًّا، يصبحان في مستوى واحد تقريبًا في مشاهد كثيرة، وتضيق المسـافة بينهما، بعكس ما نلاحظ هنا. عـز الذين ذو الفقار مخرج فاهم جدًّا.. أحد الكبار في سـينما الأبيض والأسـود أحببتَ أعماله أو لم تحبَّها، وهو صاحب المزيج الغريب بين الميلودراما والرومانسية.

(68) مـن فيلم «طيور الظلام».. المشـهد الأخير الـذي يلخص الفيلم كله..

يضـع المخرج شـريف عرفة الكاميرا على الأرض تقريبًا، فتبـدو الكرة في مقدمة الصورة مكتسحة التكويـن، فـي الخلفية يظهر محامي المتأسلمين (رياض الخولي) ومحامي الفاسـدين (عادل إمام)، هما في السـجن، ولكنهما يتعهدان بالخروج منه، ثم يتقدمـان في سـباق لكي يركلا الكرة معًا، فتطير في الفضاء لتكسـر الشاشـة (اسـتخدام مبكر غير متقـن للجرافيك) بمصاحبة صوت تهشـم زجاج، لتوقظ الغافليـن فـي صالة العرض، هـذا هو معنى الحكاية كلهـا: تحالف صريح بين الفساد والمتأسلمين على إسقاط الدولة والوطن، ولأسباب مختلفة، وضع الكرة في مقدمة الصورة، وتضخيمها بهذا الشـكل جعلها أقرب ما تكون إلى المصيبة أو القنبلة، وهذا التحالف العلني لطيور الظلام (مفسدين ومتأسلمين) يعبر عنه

t.me/qurssan

في شكل حركة ومجاز بصري مدهش.. هذا الفيلم النبوءة أحد أبرز أفلام الدراما السياسية/ الاجتماعية في تاريخ السينما المصرية.

(69) هذه اللقطة من فيلم «الأرض» ليوسف شاهين.. ليست لأبطال الفيلم ولكنها لقطة مجاميع، ولقطة رد فعل للفلاحين، اللقطة أخذت عدة ثوان على الشاشة، وربما لم ينتبه لها أحد، ولكن شاهين اهتم بالتكوين، وتوزيع الشخوص، والفلاحين خلف قضبان الشباك وكأنهم محبوسون، وتوزيع النور على وجوههم، وكانت هناك عناية واضحة باختيار وجوه معبرة من بين عشرات المجاميع، وليست أي وجوه والسلام، المخرج العادي سيضع ممثليه كيفما اتفق؛ لأنه مهتم بلقطات أخرى للأبطال، أو سيترك المهمة للمساعدين، إنه لا يدرك أن السينما تفاصيل، ولقطة تكمل الثانية، لقطة رد الفعل أهم من لقطة الفعل: لأنها هي التي تبين تأثيره وأهميته وخطورته، لا توجد لقطة غير مهمة، هذا درس من كل مخرج كبير، وشاهين مخرج كبير.

t.me/qurssan

(70) هذه لقطة مهمة جدًّا من فيلم «إسكندرية كمان وكمان» ليوسف شاهين.. حلم أخير يظهر فيه الإسكندر في تابوت زجاجي، شاهين ينظر إليه بإعجاب وتقديس، فجأة تخترق السقف بريمة تحفر بلا رحمة، يحاول شاهين حماية معبوده بجسده، تخترق البريمة جسد الإسكندر، وتملأ الشاشة بالدماء، ستكون هذه لحظة تنوير أخيرة للمخرج الديكتاتور، يعترف بعدها بالآخر، ويعرف أنه هو الذي صنع الديكتاتور في داخله، وأنه يجب أن يقتله كما قتلت البريمة الإسكندر، معبوده القديم.

(71) تكوين بديع من فيلم «ابن النيل» ليوسف شاهين، يحدد عبر مواقع الشخصيات وأحجامهم/ مستوى قوتهم وفقًا لدراما اللقطة: في قلب الكادر

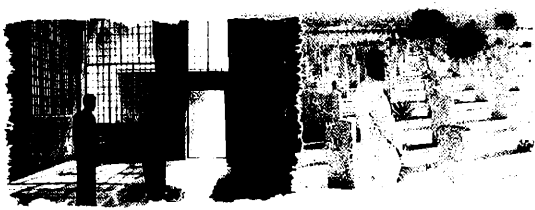
t.me/qurssan

الأخ الأكبـر (يحيى شـاهين)، الذي منع فضيحة بإجبار أخيه حِميدة (شـكري سرحان) على الزواج من الفتاة التي غرر بها (فاتن حمامة)، سيطرة الأخ الأكبر واضحة على التكوين؛ إذ يشـغل رأس المثلث الافتراضي. إنه الأقوى بلا منازع، ثم تظهر الفتاة والأم (فردوس محمد) خلفه قليلًا، واقفتين أيضًا؛ مما يجعلهما في حجم أكبر من حميدة، لقد حققتا ما أرادتا، وتم الزواج، بينما يبدو حميدة في جلسـته منكمشًـا إلى يسـار الكادر الأقل حجمًا، محاصرًا تقريبًا بنظرات الثلاثـة الواقفين، هو في الواقع بمنظره وهيئته ليس عريسًـا في ليلة دخلته، ولكنه فأر وقع في فخ، وسيحاول بعد ذلك أن يهرب منه، لو كان معنى المشهد مختلفًـا لتغيـرت المواقع والأحجام فورًا، التكوين ببسـاطة هو ترجمة بصرية لمعنـى الدراما، من خلال أحجام ومواضع الممثلين داخل الكادر السـينمائي. وفي إطار كل المفردات البصرية الأخرى في الصورة؛ مثل الإكسسوار والديكور، لاحظـوا مثلًا التباين الحاد بين بقايا مفـردات الفرح كالمصباح والعلم، مقارنة بحالـة التوتر والترقب بين الأم والفتاة والأخ الأكبر من ناحية، وحميدة الجبان من ناحية أخرى، وهذه فقط مجرد لقطة في فيلم به عشرات اللقطات.

(72) مـن أجمل لقطـات فيلم «الأرض": عباد الشـمس يتصـدر التكوين، والأوراق الخضراء تحيط بعلواني الفلاح الأجير البائس، والسماء صافية وزرقاء..

t.me/qurssan

من الأمور اللافتة جدًّا في الفيلم الصورة الجميلة لكل مشـاهد الحقول، وكأنها جنة حقيقية يمتلكها فقراء وكادحون؛ مما يفسر بعد ذلك لماذا سيتمسكون بها حتى الموت، علواني مثلًا لا يمتلك أصلًا ولو قطعة أرض صغيرة، ولكنه يستمتع بالمكان كأنه صاحبه، وكأنه ملك يسيطر على العالم. المعركة في الفيلم ليست من أجل «بعض التراب»، ولكنها حرب من أجل «جنّة الفقراء».. أرضهم.



(73) لقطتـان من فيلم «إسـكندرية ليه» ليوسـف شـاهين.. الفيلم -كما تعرفـون- بالألـوان، المخـرج المبتدئ سيسـتخدم كل بالية الألـوان في كل المشـاهد، وسيجعل من الفيلم قوس قزح متحركًا، ولكن المخرج الكبير الفاهم -مثل شـاهين- سيسـتخدم مـا يحتاجه فقط، فـي اللقطة الأولى أمـام مقابر العلمين، يقف الشـاب الأرستقراطي شاعرًا بالفراغ والضياع بعد أن فقد صديقه في الحرب، اللون الأبيض يكتسـح الكادر تمامًـا، بما في ذلك البدلة، ليس لون الحزن، ولكنه لون الموت نفسـه. في اللقطة الثانية احتاج شـاهين إلى إظلام الشـخصيات (سلويت)، مع مساحات سـاقطة من الضوء الأبيض تزيد الموقف غموضًا، المشهد يمثل ذهاب ضابطين في الجيش إلى زعيم ديني كبير للحصول على دعمه، يفترض أن الزعيم هو حسـن البنا، ويلعب دوره عبدالوارث عسـر، ونـراه فـي عمق الكادر غير واضـح المعالم، التكوين، الإضاءة، واللون الأسـود تجعلنـا حرفيًّـا داخل وكر لمؤامرة، وهي كذلك بالفعل، في اللقطة الأولى لعب

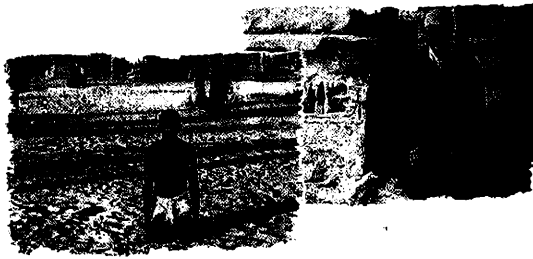
t.me/qurssan

شـاهين بالأبيض بالأساس، وفي الثانية لعب بالأسود بالأساس، دون الحاجة إلى كل ألوان قوس قزح.

(74) لا يقـول شـادي عبدالسـلام أبدًا مـن خلال الحـوار في فيلم «المومياء» إن ونيـس هو حفيد هؤلاء الأجداد، ولكن الصـورة تقـول ذلـك: تلك الوقفـة، النظـرة النبيلـة، زاوية الكاميرا التي تجعلهما على خط واحد، وفي صف واحد، هـذا التكوين يجعل الحاضر في قلب الماضي، وامتدادًا له، أين المشـكلة إذن؟ المشـكلة أن ونيس لا يعرف، إنه يظن أن الماضي ميت، ولا علاقة له بالحاضر، وليست رحلة ونيس إلا رحلة بعث عن طريق المعرفة.

(75) من فيلم «الأرض» ليوسـف شاهين.. المكان/ الجنة هو موضع الصـراع؛ لذلك تحتل جماليـات المكان أهمية خاصة في كل التكوينات تقريبًا.. مدير التصوير عبدالحليم نصر.

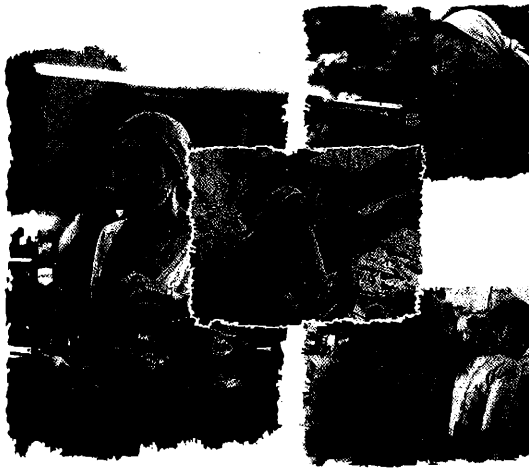
t.me/qurssan



(76) نفس الجلسة تقريبًا في فيلمين هما «الفلاح الفصيح»، و"المومياء» لشادي عبدالسلام.. ونفس الممثل أحمد مرعي.. الفرعوني القديم وونيس المعاصر.. لا فرق.

(77) من «إسكندرية كمان وكمان».. رقصة ما بعد الفوز بالجائزة، تبدأ بخطوات واحدة، وكأنهما راقص واحد (كما في الصورة)، ثم فجأة يتحول الرقص إلى نوع من التحدي، حركات عشوائية من المخرج وممثله المفضل، استعراض للقوة، ثم ينتهي المشهد بنزول الجليد عليهما وعلى علاقتهما، ستنتهي العلاقة فعلًا بين الممثل والمخرج، مشهد الرقصة يتنبأ بما سيحدث لاحقًا.

t.me/qurssan



(78) اخترت هذه اللقطات الأربع لياسمين رئيس في «فتاة المصنع» ليس فقط للتدليل على قدرتها الفائقة على تقديم تعبيرات متنوعة، ولكن لتوضيح علاقة الإنسان بالمكان عند محمد خان، ليس صحيحًا أنه مخرج المكان المجرد، هو مخرج «الإنسان في المكان»، ولكي تصل ياسمين رئيس إلى أن تبدو وكأنها تعمل في هذا المكان من سنوات، يجب أن تصبح جلستها وحركتها سلسة وطبيعية، ويجب أن تبدو ماكينة الخياطة امتدادًا لجسدها، وليست آلة تتصور معها، لا بد أن تكون مرتاحة تمامًا وكأنه بيتها الذي تعيش فيه، حتى إذا ما التفتت إلى الخلف فجأة لترد على زميلتها، فلا بد أن تكون يدها الأخرى على الماكينة، إنها حرفيًا

t.me/qurssan

«فتاة المصنع» التي تنتمي إليه، وقد حكيت أن خان كان يذهب مع روبي (المرشحة الأولى للفيلم) إلى المصنع لكي تصبح جزءًا من المكان، تتحرك فيه بحرية، وتمر بين الماكينات بمهارة، لا تصوير ولا بروفات، مجرد زيارات تعارف وتطبيع بين البطلة والمكان، وأعتقد أن خان قام بنفس الشيء مع ياسمين.. يصل اندماج الإنسان في المكان عند خان إلى درجة أنك لا تستطيع أن تتذكر الممثل منفصلًا عن مكانه. السينما تفاصيل، بدونها لا يتحقق التأثير المطلوب، وخان أستاذ تفاصيل.

(79) لعل هذه اللقطات القريبة المعبرة لوجه ياسمين رئيس في فيلم «فتاة المصنع» تفسر لكم إشارة خان أمام الكاميرا قبل التصوير، لقد أدرك أنه يمتلك الممثلة المناسبة، وأنه سيؤثر من خلال اللقطة القريبة لوجهها، راهنَ على ذلك، وكسب الرهان.

t.me/qurssan

(80) ومن الأمور اللافتة في كثير من لقطات فيلم «نهر الحب» لعز الدين ذو الفقار، تلك اللقطات التي تظهر فيها مسافة بين طاهر/زكي رستم وزوجته نوال/ فاتن حمامة، وكأنها تترجم بصريًّا تلك المسافة الواسعة فكرًا وعاطفة وسلوكًا بين الطرفين، والتي تقول بالصورة إنه رغم فخامة المكان واتساعه فإنه فارغ، ويعيش فيه اثنان من الغرباء، بينهما مسافة كبيرة وخطيرة، هي أحد أسباب مأساة نوال؛ بل إن هذه المسافة ستظهر أيضًا بين نوال وابنها (وجدي العربي) والباشا الذي يعتبر نفسه فوق الجميع، في كثير من لقطات المشاحنات والمشاجرات. عز الدين ذو الفقار مخرج فاهم جدًّا، من لقطة يمكن أن تقول إن هذا الفيلم من إخراجه..

(81) اكتشف حسين كمال في «شيء من الخوف» طريقة لكي تكتسح شادية المشاهد التي تظهر فيها، رغم ضآلة جسدها الواضحة:

t.me/qurssan

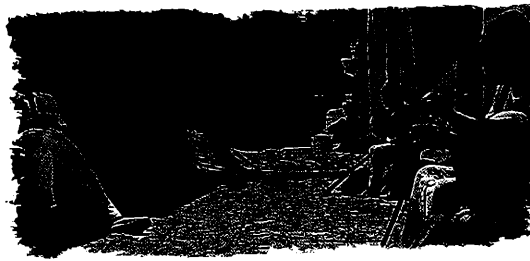
سونها المحددة بالكحل، ونظرتها المعبرة المدهشة، حتى لو لم تتكلم، سون فؤادة لا تقل عن عيون بهية..... أو كما وصفها الأبنودي في الفيلم: «في عنيها نار وجنة وعند وشدة وهوادة».

(82) من «زوجة رجل مهم» لمحمد خان.. الضابط هشام (أحمد زكي) يسطحب مدير الأمن (عثمان عبدالمنعم) لخطبة منى من أسرتها.. تأملوا نظرة أحمد زكي، هل هذا عريس أم ضابط متحفز ينتظر اعترافًا من متهم؟! هذه النظرة هي الفيلم كله، هشام ليس رجلًا أصبح ضابطًا، ولكنه ضابط يخرج منه رجل؛ بمعنى أنه لا يستطيع أن ينسى في أي موقف أنه ضابط، حتى وهو يخطب أو حتى بعد طرده من الخدمة، وعمله هو الذي منحه السلطة والتملك والقوة والوجود كما يحلم به، وكلها أمور لو ذهبت عنه يموت أو ينتحر.. وقد انتحر.

(83) من فيلم «الأرض».. لا توجد لقطة واحدة في أفلام شاهين ليس فيها عناية بالتكوين، مهما كان زمن اللقطة، ومهما كان دورها في الفيلم.

t.me/qurssan

(84) من «أحلام هند وكاميليا».. زكي وعايدة رياض.. هنا نظرة مختلفة تمامًا من زكي عن نظرته الشرسة في «زوجة رجل مهم».. نظرة حب ومكر ورجاء.

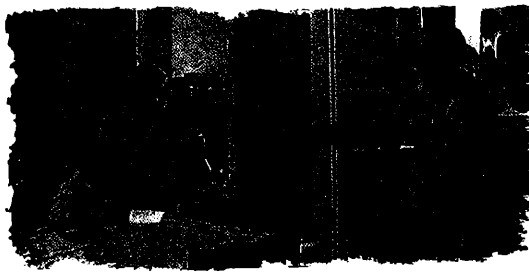


(85) مـن فيلم «العصفور» ليوسـف شـاهين.. سـأفترض أنك لم تشـاهد الفيلم، ولا تتذكـر اللقطة. تعالَ نقرأ الصـورة: رجل في حالة

t.me/qurssan

استرخاء إلى اليسار، وإلى اليمين أشخاص من القرية جالسين بأدواتهم، وأحدهم يصب الشاي، لكن المساحة الأكبر في التكوين لهذا الفراغ الذي يبدأ من مقدمة الصورة، ويبدو أنه بلا نهاية، حيث يظهر الجبل أعلى الكادر، الصورة مؤطرة بحدود، ولكن عمق الشارع يجعلها بلا نهاية، هذا الفراغ هو الذي يجذب اهتمامنا، بسبب المساحة التي يشغلها، ويأخذ الاهتمام من الرجل إلى اليسار، الذي يقع في الظل، أو بمعنى أدق تتجه العين من الفراغ إلى الرجل فتربط بينهما، التكوين هو الذي يحدد حركة أعيننا داخل الكادر. نرجع للفيلم، هذا هو معنى التكوين كله: الرجل إلى اليسار هو الضابط رءوف (سيف عبدالرحمن)، الذي يعاني من الملل والفراغ، جلسته تشرح ذلك، والمساحة من مقدمة الصورة إلى عمق الكادر تؤكدها، يفترض أنه يطارد مجرمًا خطيرًا، ولكن الحياة في القرية قاتلة ومملة، حتى لو لم تعرف تلك التفاصيل عن الفيلم فإن اللقطة توحي بالفراغ والملل والاسترخاء. الصورة تترجم بصريًّا معنى الفراغ والملل، ويمكن أن نصوغ عبارة أدبية تعبر عن الصورة على النحو التالي: «شعَر الضابط رءوف بالملل الناتج عن فراغ بلا حدود، وكان كل ما حوله يؤكد هذا الملل»، المخرج هنا لم يصنع الشارع، ولكنه قام بتوظيفه في خدمة المعنى، مهمة الصورة التعبير عن الدراما والمعنى، وهي أقوى من كل الكلمات عند المخرج الفاهم، ويوسف شاهين أستاذ.

t.me/qurssan



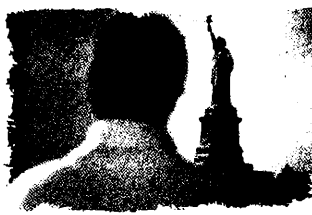
(86) من فيلم «الحريف» إخراج محمد خان وتصوير سـعيد شيمي. إحدى مشكلات فن الإخراج أن يكون لديك عدد من الممثلين في مساحة ضيقة، كيف ستصنع تكوينًـا في هـذه المساحة يناسب معنى الدراما ولا يؤدي إلى «تكدس بصـري»؟ ماذا فعل محمد خان؟.. لقد حل المشـكلة من خـلال أمرين: عمق الصورة، واستغلال الأبواب في عمل «كادر داخل الكادر» يوجه العين إلى الأكثر أهمية في اللقطة، وكأنك بالضبط قمت ببَرْوَزة الشخصية، أو كأنك قمت بوضع مربع لكي تلفت النظر إلى كلمة في سـطر. هنا فارس (عادل إمام) يزور منزل طليقته السـابقة (فـردوس عبدالحميد)، يظهر فارس بحجم كامل أسـفل إطار الباب، ومنه تنتقل العين إلى الابن والزوجة السـابقة، هما أقل حجمًا ولكنهما في قلب الصورة، ثم الحماة جالسـة بحجم هو الأصغر في التكوين كله، ولكن رأيها مهم فلا تسـتطيع أن تتجاهلها؛ لأنها داخل إطار مواز لإطار فارس، تحقق -إلى حد كبير- هدف منع التكدس، والتعبير عن معنى الدراما، ولكن أجمل ما تحقـق في رأيي هو التعبير عن تفكك أسـرة فارس، هم معًا في نفس المكان، ولكنهم ليسـوا معًا، بالذات فارس، الذي يمكن أن تفصله بصريًا تمامًا وبسهولة عن الجميع، وعن التكوين كله، داخل إطار الباب.

t.me/qurssan

(87) مـن فيلم «وداعًا بونابرت» ليوسـف شـاهين. مثلما تبدو المسـاحة الضيقة مشكلة إخراجية، فإن المكان المفتوح الواسع يبدو أيضًا مشكلة بسبب تحريك المجاميع، ونتيجة غياب معالم تساعد على تشكيل تكوين معبر ومرتبط بالدراما، المكان المفتوح في أحيان كثيرة محايد وفارغ، لكن شاهين أيضًا أستاذ في تحريك المجاميع، وفي التشـكيل والتكوين فـي الفراغ المحايد، خذوا مثلًا هـذه اللقطة من الفيلم: معركة بين جيوش بونابرت والمماليك عند الأهرامات، أول ما فعله أنه ابتعد عن مساحات الصحراء المسطحة، واختار هذا المكان، لم يكن هدفه ظهور الأهرامات؛ فهي يمكن أن تظهر من أي زاوية، وفي أي مكان مسـطح، ولكنه اختـار هذا المكان؛ لأنه يقدم له بشـكل طبيعـي تمامًا ثلاثة خطوط يمكن تجريدها بسهولة، وستكون مثل خطوط الوجه الذي يمنحه شكلًا: (1) خط سـيقف عنده جنود بونابرت وهـم يصوبون البنادق. (2) وخط للأفق يتوسـط الكادر يتجه إليه جنود المماليك فوق خيولهم، وفي الغالب سيموتون عنده. (3) وخط ثالث في عمق الكادر تظهر خلفه مباشرة الأهرامات، أو هرمان منها بمعنى أدق. رسـمت هذه الخطوط الثلاثـة ملامح الكادر، وحددت حركة المجاميع، كما وجهت حركة العين على النحو التالي: جنود بونابرت هم الكتلة

t.me/qurssan

الوحيدة المتماسكة في هذا الفراغ الهائل، وهم في مستوى أعلى من المماليك (فوق تبّة)؛ لذلك يسيطرون على التكوين، رغم المساحة الواسعة التي يشغلها جنود المماليك، ولكن شاهين يرتب الجنود الفرنسيين تصاعديًّا؛ مما يوحي بأنهم مجرد عينة من جيش ضخم موجود في الخلف، ويتركك لتكمل بخيالك بقية القوات، وهكذا تبدأ العين من كتلة الفرنسيين، لتنزل مع النيران المصوبة على المماليك، المتفرقين مقارنة بالفرنسيين، وسيزيد تبعثرهم مع إطلاق النار، ثم تتجه العين أخيرًا إلى الهرمين اللذين يشهدان الموقعة/ المذبحة، أو كما قال نابليون لجنوده بعد انتصارهم: «إن قرونًا ماضية تنظر إليكم». أما الفراغ الذي يكتسح الكادر فقد تم توظيفه، ليس فقط للدلالة على ساحة المعركة؛ وإنما لتحقيق التباين الحاد مع كتلة الجنود التي تكاد تصنع حائطًا هو -في الحقيقة- الكتلة الوحيدة وسط هذا الفراغ، ولا ينافس هذه الكتلة حتى الهرمان البعيدان والأصغر حجمًا، وهكذا يمكن أن تتوقع المنتصر من التكوين، من سيطرة الكتلة، ومن مكانها المرتفع، ومن تشرذم أعدائها.



(88) «إسكندرية ليه» من مشهد النهاية.. تقترب السفينة من نيويورك.. الكاميرا خلف البطل الشاب (فلو).. تمثال الحرية واضح.. في اللقطة التالية يتحول التمثال إلى امرأة عجوز تطلق ضحكة خليعة. التكوين يجعل الشاب في مواجهة أمريكا.

t.me/qurssan

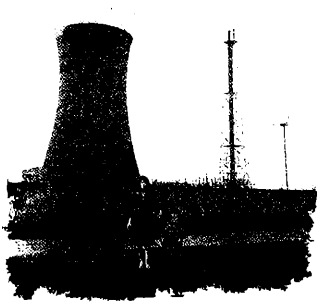
(89) من فيلم «العصفور» ليوسف شاهين.. نموذج لاستغلال المكان لعمل كادر داخل الكادر.. اختيار المخرج لمكان التصوير الخارجي أحد عناصر تقييم تميزه وبراعته التقنية.

(90) من «حدوتة مصرية» ليوسف شاهين.. نموذج لفصل ممثلين عن التكوين بالإضاءة فقط، أو بمعنى أدق بحجب النور. كان يمكن أن يكتفي شاهين بأن يكون نور الشريف ومحمد منير في مقدمة الكادر إلى اليسار بنفس

t.me/qurssan

إضاءة الجالسين، ولكنه أراد أن يفصلهما تمامًا عن بقية التكوين، مع الاحتفاظ بالجالسين في نفس الكادر، فأظلم الجسدين (سلويت)، فتحقق التباين الكامل بيـن النور الغامر، والظلام، وأصبحت خصوصية الحوار بين نور ومنير أقرب إلى السر الذي نسمعه نحن فقط كمتفرجين، ولا يسمعه الآخرون، الكادر هنا يضم -عـن قصد- تكوينين متصلين منفصلين في نفس الوقت عن طريق اسـتخدام الإضاءة بطريقتين مختلفتين، كان يمكن ببساطة إزاحة التكوين المضيء بحرية كاميرا إلى الأمام تخرج الجالسـين من الكادر، لكن شاهين يريد التكوينين معًا متصلين ومنفصلين في نفس الإطار.

(91) مـن الأفـلام التي أحبهـا كثيرًا.. «الصحـراء الحمـراء» لمايكل أنجلو أنطونيونـي.. لا أعتقد أنك بحاجة إلى أن تعرف تفاصيل الفيلم لتقرأ معي هذا التكويـن البديـع: البطلة (مونيـكا فيتي) وطفلتها بحجم ضئيل أسـفل مدخنة مصنع هائلة، وبجانبها برج ينتهي بشـعلة نيران، رغم ألوان ملابس الشخصيات اللافتـة، فـإن الحجـم الهائل للمدخنـة والبـرج يبتلـع التكويـن، بل لعل ألـوان الأم وابنتهـا -وهـي ألـوان الحياة المبهجة- تتناقض بشـدة مع اللـون الرمـادي فـي الخلفية الصناعيـة، وتجعـل المقارنة منعدمـة تقريبًا بين الإنسـان والمصنـع، المـرأة وابنتهـا ضئيلتـان ومنعزلتـان مثـل دميتين صغيرتين، والمفارقة اللونية تزيدهما انعزالًا، وكأنهما غريبتان أو تائهتان



t.me/qurssan

مثلًا. لم يغيِّر التقدم التكنولوجي ولا التصنيع -إذن- من مشكلة الوحدة، بل لعل تلوث الهواء انتقل ليلوث العلاقات الاجتماعية، ولعل هذا التصنيع قد جعل الإنسان أكثر معاناة من الوحدة، إنها إحدى قراءات الفيلم التي لخصتها لقطة واحدة.

(92) من «المومياء» لشادي عبدالسلام.. الأعمام.. شاهدوا رسوخ الكتلة الذي يجعل الرجلين مثل تمثالين من الجرانيت، تعبيرًا عن قسوتهما، حركتهما أيضًا قليلة وصارمة، وأصواتهما عميقة وكأنها قادمة من جب سحيق، رغم حجمهما الضئيل.

(93) «المومياء» لشادي عبدالسلام.. استغلال رائع لعمق الصورة لجعل الغريب أصغر حجمًا من ونيس، والاثنان ضئيلان مقارنة بالصروح

t.me/qurssan

المحيطة بهما، والتـي لا يعرفان معناها ولا أهميتها، الحقيقة أن تعبير «الغريـب» ينطبق أيضًا على ونيس، الحفيد التائه داخل معبد الأجداد. إنـه «غريب» عن ماضيه وتراثه، أعتقد أن كثيرين هذه الأيام يمكن أن نطلـق عليهم وصف غربـاء، وهم تائهون مثل ونيس، والمصيبة أنهم لا يشـعرون. كان شادي عبدالسلام على حق عندما اعتبر مشكلتنا معرفية بالأساس؛ بل ومستقبليًا أيضًا.

(94) مـن «وداعًا بونابرت» ليوسـف شـاهين.. اللقطـات البعيدة بأنواعها هي لقطات دالة على المكان بالأساس، وهي بالضرورة تستدعي المقارنة بين حجم الإنسـان والمكان الذي يوجد فيه، وطبعًا المقارنة لا تكون دومًا في صالح الإنسـان، بالنسبة للهرمين العملاقين، فإن نابليون وزميليـه يبدوان فوق أحصنة «لعبة».. هنا تأسـيس للمكان، أو تعريف به، ولكن الأمر لا يخلو من معنى ورأي، حول هؤلاء القادمين الجدد إلى أرض الأهرامات.

t.me/qurssan

(95) اخترت هذه الصور من فيلم «الصحراء الحمراء» لمايكل أنجلو أنطونيوني أحد أساتذة تكوين الصورة السينمائية.. انظر كيف يتغير التكوين، وأحجام وأوضاع الممثلين، وزاوية التصوير، في كل لقطة وفقًا لمعنى الدراما، وكيف يتعامل المخرج مع عدد كبير من الممثلين بذكاء وبساطة، لكي يأخذ في كل لقطة ما يحتاجه بالضبط، لاحظوا أيضًا استغلال الضباب دراميًا للتعبير عن العلاقة بين الشخصيات، أحببت أن أوضح دور المخرج في التعبير بصريًا عن الدراما، هذا الأمر هو صميم حرفة الإخراج، ولا يمكن أن يتحقق ذلك إلا لو كان المخرج فاهمًا للدراما، وفاهمًا ومتذوقًا للفن التشكيلي، المخرج لا يصور المشاهد، ولكنه يخلق لها معادلًا بصريًا وسمعيًا في مزيج متماسك على شريط واحد.

t.me/qurssan

(96) من «المومياء» لشادي عبدالسلام.. ليس هناك أدل من هذا التكوين البديع عن ذلك التماثل بين ونيس (ابن الجبل الذي لعب دوره أحمد مرعي)، والغريب (ابن الوادي الذي لعب دوره محمد مرشد). تتحرك الكاميرا موازية للرجلين، يقف ونيس في الخلف، يسيران معًا وهما يستكملان قراءة تماثيل الأجداد، تنشأ ثلاثة مستويات في نفس الكادر: الغريب في المقدمة وهو يتكلم عن أولئك الرجال الذين يسيرون حيث لا طريق (يقصد التماثيل، ولكن الكلام ينطبق أيضًا على الحفيدين ونيس والغريب)، ثم جزء أوسط به أساطين المعبد الهائل، سيتضح أكثر عندما تتحرك معهما إلى اليمين، وفي الخلف ونيس الذي يبدو في جلبابه الأسود، وفي حركته في نفس الاتجاه، كما لو كان نسخة أخرى (أو تنويعة) على الغريب بجلبابه الأسود. الاثنان سيخوضان مغامرة اكتشاف الماضي، وسيدفعان الثمن نفسيًّا وبدنيًّا. الصورة وحركتهما المشتركة، وتداخلهما مع المعبد وأعمدته (الماضي الناطق) كل ذلك يقول إنهما اثنان في واحد، غريبان عن المكان والناس.

t.me/qurssan

(97) مـن «المصير» ليوسـف شـاهين.. رغم أن هـذا الفراغ وتلك اللقطة البعيدة لابن رشد تبرزان وحدته وعزلته، فإن شاهين يواسيه بهذا النور الخارق في المكان، والذي يمنح المكان شفافية روحية.. وكأنه نور المعرفة الذي لن يفنى رغم محنة صاحبه.

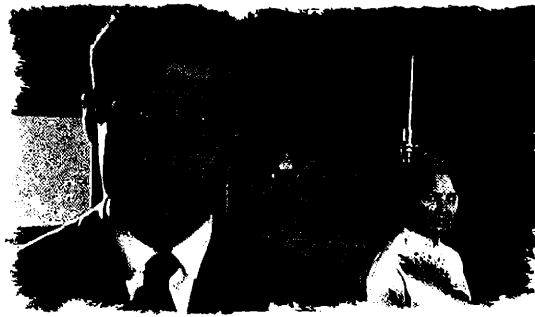
(98) من «بداية ونهاية» لصلاح أبو سيف.. أحد أقوى المشاهد الدرامية في تاريخ السـينما المصرية بين حسـن الأخ الأكبر (فريد شوقي)، وحسنين شقيقه الأصغـر (عمر الشـريف).. الأخ الأصغـر الـذي تعلـم بنقـود أخيـه المشـبوهة يطالبـه بأن يبتعد عن تجارة المخـدرات، وأخـوه يوافق بشـرط أن يخلـع حسـنين بدلتـه، ويبـدأ مـن جديد.. يبدو الأخ الأكبر في الخلف، أسـاس التكوين هنا هو أن حسـنين يريد أن يضع ماضي أخيه وراء ظهره، ثم سـرعان ما ينتقل حسـن بقـوة حجته إلى مواجهة

t.me/qurssan

شـقيقه، فيحدث التوازن بينهما، وأخيرًا يتبادلان الأحضان رغم كل شيء.. أرجو ملاحظة أسـماء أبناء الأسرة: حسن وحسين وحسنين ونفيسة، مما يكشف عن عائلة محافظة تستلهم أسماء لها مرجعية دينية، ولكن الأسرة المحافظة ستنهار أمامنا؛ مما يجعلنا أمام تأثير خارق ومضاعف، وأمام تراجيديا مصرية مذهلة.

(99) من «بداية ونهاية».. نفيسـة مع صورة الأب المعلّقة على الحائط.. بداية المأساة هي موت الأب، وهي أيضًا بداية الرواية، ونفيسة بالذات تؤمن بأنها ما كانت سـتتعرض للمهانة لو لم يمت الأب، لظروف دخول السـيناريو مباشـرة إلى الأحداث، تم حذف المشـهد الافتتاحي المهم في الرواية، وهو إبلاغ حسين وحسنين في المدرسة بموت الأب، ولكن صلاح أبو سيف عوّض هذا المشـهد بلقطة واحدة هي هذه اللقطة البليغة المعبرة: نفيسة وصورة لأب صامت على الحائط.

t.me/qurssan

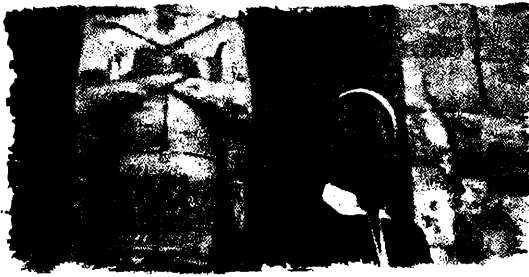


(100) من «دعاء الكروان «لهنري بركات».. خذوا مثلًا هذا التكوين.. نظـرة آمنــة النارية تكاد تحـرق المهندس في مكانه، ومع ذلك يســيطر المهنــدس على التكويــن بحجمه الكبير مقارنة بآمنــة، التي تبدو ضئيلة للغايــة خلفه، كمــا يلفت أنظارنا بتعبيره الهادئ، هــذا التكوين يقول إن المهندس سيكســب معركته العاطفية، رغــم كراهية آمنة له، ورغبتها في الانتقام منه، ولكنها أبدًا لن تفعل.

(101) «بنــات وســط البلد» لمحمد خان.. أســاس اللعبــة أن الفتاتين تتبــادلان الأســماء، والأمنيات، والأحــلام، وكأنهما شــخصية واحدة، وطرحة

t.me/qurssan

الزفاف التي تظلل رأس هند صبري في منتصف الفيلم، ستنتقل أخيرًا إلى رأس منّة شلبي.الفتاتان تقتسمان الصورة، والإضاءة عالية ومبهجة.



(102) من «المومياء» لشادي عبدالسلام.. لعل المشكلة أن ونيس لم يعرف أنه امتداد لهذا الجد/ التمثال، ولعل ونيس لم يدرك أيضًا أنه يمكن أن يملأ الفراغ خلفه، فيوازن هذا التكوين البديع، فقط إذا عرف أن المكان مكانه، وأن التماثيل ليست أحجارًا صماء، ولكنها ذاكرته المفقودة.

(103) تتكرر في فيلم «Room» هذه اللقطات العلوية وبأحجام متنوعة لتضع الأم تحت عين مسيطرة وقاهرة، ولتجعل جسديهما أقرب ما يكونان إلى

t.me/qurssan

الأرض، ملتصقيـن تقريبًا بالأرض، وتصبح السـماء حلمًا بعيد المنال. هذا النوع من اللقطات يستخدم عادة لكي يعبر عن ضغط أو حصار تعانيه الشخصية، فإذا ظهرت حوائط المكان، وكانت اللقطة بعيدة، بدا الممثل أو الممثلة -حرفيًا- في مصيدة، مثل الفئران الضئيلة، الكاميرا هنا متعالية ومسـيطرة، على العكس من وضـع الكاميرا في مسـتوى جسـد الممثل، وإذا كانت الكاميـرا في وضع أكثر انخفاضًـا من جسـده، فإنها تجعل الممثـل أو الممثلة عملاقًا ومسـيطرًا على التكوين. وضع الكاميرا،مهم وأساسي في قراءة الشاشة والصورة.

(104) من «فتاة المصنع» لمحمد خان.. اللقطة قريبة والكاميرا على الأرض

فـي مسـتوى رأس هيـام تشـاركها الألـم والمهانـة.. ليسـت الإهانة مـن الغرباء وإنمـا مـن جدتهـا.. وضع الكاميرا وزاوية الرؤية وحجم اللقطة كلها عناصر أساسـية في تحديـد المعنى، وتصبح عناصر ناجحة فقط إذا ارتبطت بالدراما.

(105) من «زوجتي والكلب» لسـعيد مـرزوق.. يترجم مدير التصوير

الكبيـر عبدالعزيـز فهمـي الانقسـام الداخلـي في ذهن الريس مرسـي الذي يشـك في زوجتـه إلى وجه منقسـم بين النور والظلام، الفيلم من الأفلام القليلة التي كتبت بالصورة، أي:

t.me/qurssan

إنهـا أوجدت معـادلًا بصريًّـا يغني عن الحـوار، بل ويغني عـن الحبكة التقليدية.

(106) لقطـة من «حدوتة مصرية» ليوسـف شـاهين.. اللقطة في الأصل بالألوان، ولكن الفكرة سـتكون أوضح في شـرحها واللقطة أبيض وأسـود.. الفكرة تقـول إنه ليس بالضـرورة أن تكون الإضـاءة واقعية، ومصادرها محددة ومعروفة، الأمر يتوقف على طبيعة كل مشـهد، هنا مثـلًا مشـهد غير واقعي يسـتدعي فيـه يحيى -الذي يخضـع لعملية جراحية- كل القريبين منه، يوسـف شـاهين لم يجعـل إضاءة واحدة للمشـهد كله، وإنما يكاد يجعل لكل شخصية أو عدة شخصيات إضاءة خاصـة، تؤكد علـى خيالية الموقف، وترتبط كل إضاءة بالشـخصية، أو بعلاقتها مع يحيى، وتجعل التكوين غير متماسك، ومفككًا عن عمد، بما يرتبط بفكرة سقوط أقنعة الشخصيات، والمواجهات بينها وبين يحيى.. هناك قواعد نعم، ولكن المهم هو مناسبة الإضاءة لمعنى الدراما.

t.me/qurssan

(107) اتفقنـا على أن الإخراج هو توظيـف للعناصر الفنية للتعبير عن معنى الدراما في اللقطة والمشـهد والفيلم كله، وأن إحدى أدوات هذا التعبير هو تكوين الصورة، وأن وضع ممثل أو ممثلة وسط ساقين تشكلان مثلثًا يصنع كادرًا داخل الكادر، ويعطي معنى السيطرة المطلقة لصاحب السـاقين، وحصارًا كاملًا للشخص أسفل المثلث، ورغم أن هذا التكويـن يعبـر بقوة عن الدرامـا، وتجدون نماذج كثيـرة له من أفلام مصرية وعالمية (الصور من «السمان والخريف» ومن فيلم جيمس بوند «الجاسوسـة التـي أحبتنـي»)، فإن علـى المخرجيـن أن يبتعدوا عن التكوينـات التي تكررت حتى أصبحت مثل الكليشـيه المحفوظ، وهذا يعادل بالضبط التشـبيهات المتكررة فـي البلاغة، كأن تقول مثلًا: «هذا الرجـل شـجاع كالأسـد»، القضية إذن ليسـت في التعبير عـن الدراما

t.me/qurssan

فحسب؛ وإنما في التعبير المبتكر والبعيد عن الكليشيهات، وإلا أصبحنا أمام إفّيه قديم مباشـر ومسـتهلك.. لا بد للمخرج أن يبحث عن حلول بصرية مختلفة، بعيدًا عن الكليشيهات.

(108) مـن «حدوتة مصرية».. لاحظوا مسـاحة الظلام حول يحيى التي تجعله -حرفيًّا- غارقًا في السـواد تعبيرًا عن حالته النفسية.. مدير التصوير الكبير محسن نصر.

(109) وفي فيلم «عودة مواطن» كتابة عاصم توفيق وإخراج محمد خان، يتأمل شـاكر (يحيى الفخراني) إخوته ومجتمعه بعين الدهشة، يقول لشقيقه إبراهيـم (الاثنان داخل إطار ضيـق وكأنهما محاصران في مصيدة رغم المكان المفتوح) الذي يتعاطى (الفاليوم) منذ أن انتظر خطاب القوى العاملة، والذي يلعب الشـطرنج مع نفسه: «إنت بتلعب عشـان تغيب عن الدنيا مش عشان تتسـلى»، يكتشف شـاكر أن فوزية تعلم بمأساة إبراهيم فيعلق قائلًا: «باحسّ إن أكبر غلط إني سـبتكم وسـافرت»، إبراهيم تحول إلى شـخصية عدمية، لا

t.me/qurssan

تؤمن بجدوى أي شيء على الإطلاق، وهو يخشى أن يأكل الناس بعضهم بسبب زيادة السكان: «سنة 2000 عددنا حيبقى 100 مليون، وحناكل بعض، يرضيك

إن شعب عريق يبقى من أكلة لحوم البشر؟!»، ثم يقول إبراهيم بعد أن دخل المستشفى للعلاج من تعاطي «الماكستون فورت» ملخصًا لشاكر سبب ما يراه من تغيرات أدت إلى انهيار الطبقة الوسطى: «الزمن ما بقاش زماننا يا شاكر.. البلد دلوقتي ما بقاش فيها غير ناس فوق وناس تحت.. إنما الناس اللي في الوسط خلاص راحت عليها»، وكان إبراهيم قد قال على المقهى نفس العبارة التي تلخص الفيلم كله: «الزمن ما بقاش زماننا يا شاكر». أحد أهم وأخطر وأفضل أفلام الثمانينيات من القرن العشرين؛ بسيط ولكنه قاطع كالسيف.

(110) ومن أهم مشكلات فن التشخيص الوصول إلى مفتاح الشخصية ودوافعها وفهم منطق تصرفاتها، والمشكلة الأكبر أن الفيلم السينمائي مثلًا يقدم شخصيته في ساعتين فقط، وعليك كممثل أن تجسدها بكل أبعادها خلال

t.me/qurssan

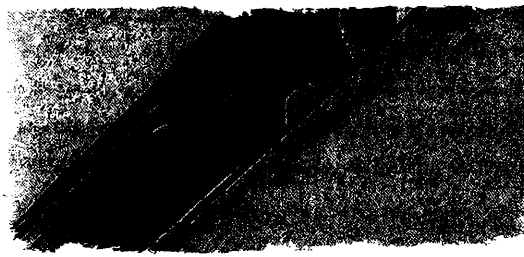
هذه المدة القصيرة، ومن الحلول الضرورية لهذا المأزق أن يصنع الممثل ملفًا لحياة الشخصية السابقة قبل لحظة ظهورها: طفولتها، عقدها، أصلها، لحظات تحولها، وأن يناقش كل هذه التفاصيل مع المخرج، وإلا ضاع مفتاح الشخصية. على سبيل المثال: محجوب عبدالدايم هو النموذج الدرامي الأشهر في الانتهازية والتسلق، لا خلاف على ذلك، ولكن السؤال الذي خضع لمناقشة طويلة بين صلاح أبو سيف وتلاميذه أثناء إعداد الفيلم هو: هل محجوب وضيع وانتهازي بالفطرة أم أن ظروفه هي التي خلقت منه هذه الشخصية الكريهة؟ هل هو مجرم أم ضحية أم الاثنان معًا؟ عندما سأل حمدي أحمد نجيب محفوظ رفض الروائي الكبير الإجابة عن السؤال، تركه حائرًا باحثًا عن خيط يمسك به أهم شخصيات الفيلم والرواية.

الحقيقة أن الرواية أكثر وضوحًا من الفيلم في تحليل هذه المشكلة؛ لأن محجوب لم يعتنق فلسفة «طظ» إلا للتخفف من العبء النفسي للانتهاكات التي حدثت ضده في طفولته، كان أمامه أن يعترف بالمأساة الأخلاقية التي عاشها، أو أن يفلسفها، هذا التفسير المهم غير موجود في الفيلم، يضاف إلى ذلك أن محجوب نفسه فشل في تطبيق نظريته لأنه أحبّ إحسان شحاتة فعلًا، أي إن داخله مقاومة فطرية يحاول قمعها، كما أن إزاحة محجوب في النهاية تتم عن طريق سالم الإخشيدي الأكثر منه وضاعة، ومثله الأعلى، أي إن محجوب ذهب، وبقيت مأساة «طظ» القادمة أيضًا من نفس طبقة محجوب، تبدو المشكلة إذن في الطبقة والظرف، مع التأكيد على ضعف محجوب، واستعداده للسقوط مثل إحسان، لو كان هناك من هو أقرب للسقوط فهو والد محفوظ الأكثر بؤسًا والأقل معرفة، ومع ذلك فهو يمثل ضميره حتى النهاية، الفقر إذن لا يبرر السقوط، وإن كان يفسره أحيانًا.

t.me/qurssan

عندما نشاهد الفيلم اليوم، نرى أن صلاح أبو سيف وحمدي أحمد (والاثنان يعتنقان الاشـتراكية، بـل إن الفيلم بأكمله يعتبر الاشـتراكية حلًا حتى لا يظهر محجوب أو إحسـان مرة أخرى في المجتمع).. الاثنان انتصرا للرأي الذي يجعل محجـوب ضحية ومجرمًـا في نفس الوقت؛ ولذلك يثيـر التعاطف في مرحلته الأولى حيث لا طعام ولا شراب، ويثير التقزز والغضب عندما يقبل صفقة الزواج من إحسان شحاتة.

وقد عاد سـؤال «الضحية أم المجرم؟» من جديد مع يوسـف شعبان عندما لعـب دور سـرحان البحيري في ميرامـار، حيث اختار أيضًا أن يكون سـرحان انتهازيًـا وضحيـة معًـا، وكان ذلك بموافقة المخـرج بالطبع. فهْم الشـخصية وتحليلهـا هو الخطوة الأولى في طريقة أدائها. وهذا الفهم يتطلب -بالضرورة- ممثلًا مثقفًا. في الصورتين تعبير للقدير حمدي أحمد يبرز ضعفه، والتعبير في الصورة الثانية يبرز قوته وسطوته عندما يتمكن، شخصية من لحم ودم وليست ذات بعد واحد، ومفتاح التعبيرين هو فهم الشخصية على الورق.



(111) مـن «فتاة المصنع» لمحمد خان.. في وداع مهندس المصنع السـابق.. تنويعة أخرى من خان على الكادر داخل الكادر الذي يوحي بالحصار.. والكادر الداخلي هنا مائل مثل بختهن.. وكأنهن في قطار بلا

t.me/qurssan

محطـة.. الوحيدة التـي تنتقد لهفة البنات وحزنهن هـي هيام. «يا «اللي ينسـانا مـا نفتكروش».. وهذا ما سـتفعله حرفيًـا مع المهـ... الجديد.

(112) اثنتـان من أفضـل لقطات فيلم «إسـكندرية كمان وكمان» ليوسـف شاهين، في الأولى المخرج مع بطله المفضل، وسعادة ما بعد تسـلُّم المخـرج لجائزة مهرجان برلين، لاحظوا إضاءة رمسـيس مرزوق السـاطعة التي تمنح الصورة بهجة مدهشـة حتى لو لم نعرف مضمون المشهد. بعد ثوانٍ سيرقص المخرج مع بطله، سيدخلان في منافسة حرة الحركة، يتفقان في حركة أو اثنتين ثم يقوم كل منهما بحركات مستقلة وشبه متنافرة، إرهاصًا باختلاف قادم؛ مما يجعل المخرج وحيدًا ومكتئبًا. في اللقطة الثانية الممثل يسـتعد للرقص في سـاحة كان بعد الخروج خالـي الوفاض بدون جائزة، وبجواره على الأرض جهاز كاسـيت صغير تنبعث منه الموسيقى. أرجو ملاحظة ومقارنة النور الساطع في اللقطة الأولـى بإضاءة رقصـة الألم الفردية التي يقوم بها الممثل إثر الفشـل، حيـث يتم اختزال طيف الألوان المتعـدد في اللقطة الأولى إلى لونين فقط في اللقطة الثانية هما الأزرق والأسود.. لونا الحزن البغيض.

t.me/qurssan

t.me/qurssan

الآن، وقد عرفنا بعضًا من أسرار صنعة الفيلم، وعناصره المركبة التي تكتب على الورق، ويترجمها المخرج بمساعدة كل الفنانين والفنيين، يمكن أن نحدد -في نقاط- قواعد قراءة الأفلام الروائية على وجه التحديد، وإن كانت الأفلام التسجيلية والكارتونية لا تخلو أيضًا من الدراما أو الشخصيات، وهي أيضًا مصنوعة من عناصر مركبة بقيادة المخرج، ولها إطار مكتوب ومنظم.

(1) أول قاعدة في قراءة الأفلام هي أن الفيلم ليس الحكاية، ولا الشخصيات، ولا الصور، ولا الألوان، ولا الديكورات؛ وإنما الفكرة التي دفعت إلى خلط كل هذه الأشياء في مزيج واحد؛ لذلك بعد أن تنتهي من مشاهدة أي فيلم، اكتب في كلمة موجزة -لا تزيد على سطر- مغزى ما وصل إليك من أحداث وتفاصيل، ثم اكتب -وفق ما شاهدت- دور كل عنصر في خدمة هذه الفكرة، مثال: فيلم «روكي» فكرته يمكن صياغتها كما يلي: «الصعود يتطلب معاناة، ولكنه يستحق التعب».

t.me/qurssan

(2) الفيلم الجيد هو الذي تندمج عناصره الفنية معًا بشكل متناسق، كل عنصر في مكانه، لخدمة الدراما، التي بدورها تعبر عن فكرة أو معنى أو مغزى، والفيلم السيئ هو الذي تبدو فيه هذه العناصر متنافرة، لا تعمل معًا في إطار معنى أو فكرة أو دراما متماسكة، وقد يكون هناك تشوش -أصلًا- في الفكرة التي تدور حولها الدراما؛ مما يجعل العناصر التي تترجمها مشوشة أيضًا ومتنافرة، عليك أن تقرأ الفيلم شكلًا ومضمونًا، وأن تعرف ماذا يريد الفيلم أن يقول، وكيف قال ذلك من خلال لغة الصورة.

(3) كل فيلم له قانونه الخاص، أو طريقته في معالجة الفكرة، أو الأسلوب الفني الذي يختاره صناعه للتعبير عنه، لا بد أن تفهم قانون الفيلم ومنطقه في التناول؛ لكي تستقبله على النحو الصحيح، يمكن أن تكون أمام فيلم سيريالي أو تعبيري، بينما تظن أنه فيلم واقعي، هنا سيكون هناك تشوش كامل في التلقي، تخيل مثلًا لو أنك استقبلت الشعر على أنه نثر، أو العكس، أو تخيل لو أنك استقبلت عملًا هزليًّا ساخرًا على أنه تراجيديا. وكلما زادت ثقافة المتلقي الفنية، زادت قدرته على استيعاب أكثر الأفلام حداثةً وتجريبًا، ليس شرطًا أن يحبها، أو يتفق مع منطقها وأفكارها، المهم أن يفهم أن هناك رؤية ما وراء تغيير الشكل التقليدي، أو أنها محاولة، ناجحة أو فاشلة، لابتكار طرق أخرى في التعبير الفني.

(4) الفيلم السينمائي ليس فقط خبرة إنسانية ومعلوماتية وعقلية؛ ولكنه أيضًا خبرة جمالية وعاطفية، من خلال مشاهدة الأفلام

t.me/qurssan

يمكن أن ترى الإنسان كما لم تره من قبل، في حالات الضعف والقوة، الصعود والانكسار، يمكنك أن تذهب إلى بلاد لم ترها وأن تستوعب خبرات إنسانية مذهلة، وعندما تعرف الإنسان أفضل؛ ستعرف نفسك أفضل، وكل ذلك يقدم من خلال عناصر فنية محورها الدراما والصورة بكل تفاصيلها، السينما هي فن مركب من كل الفنون تقريبًا، وكلما زادت ثقافتك وقراءاتك في كل المجالات عمومًا، وفي الفنون بشكل خاص؛ زادت متعتك الإنسانية والجمالية بعد مشاهدة الأفلام، وكلما زاد تقبلك لمعنى اختلاف البشر، ولمعنى كونهم كائنات مركبة، وليست بسيطة.

وأخيرًا أقدم لك هذه القراءات النقدية التي كتبتها حول أفلام معروفة، الهدف هو أن تنظر إليها من زاوية مختلفة، وأن تتأملها بعين جديدة، ربما تكتشف فيها أفكارًا أعمق، عند مشاهداتك القادمة لها، وفي ضوء كل ما طرحناه في رحلتنا الجميلة حول السينما وعالمها الساحر.

t.me/qurssan

خمسة أفلام سياسية ماكرة

لا يوجد أكثر مكرًا من رجال السياسة إلا الفنان الذي يمتلك أدواته، ويعرف ماذا يقـول، وكيف يقول، من الناحية النظريـة فإن كل فيلم -مهما كان موضوعه أو طريقة تناوله- له دلالة سياسية واجتماعية، أفلام ما بعد الحرب العالمية الثانية فـي مصـر، أو أفلام المقاولات في الثمانينيات مثلًا تكشـف بوضوح عن ظهور طبقـات ثرية جديدة نتيجة تغيرات سياسـية عاصفة، لكنَّ تحديدًا أدق للفيلم السياسـي يحصره في تلك الأفلام التي تتناول بشـكل مباشـر سـلطات الدولة: التنفيذية، والتشـريعية، والقضائية، أو الصحافة كسلطة رابعة افتراضية. التناول يجب أن يكون جريئًا وانتقاديًّا بالضرورة، ولكني أميل إلى توسيع مفهوم الفيلم السياسي كثيرًا، وخصوصًا مع تلك النماذج الماكرة والذكية، بعض هذه الأفلام لا يخطر على بال أحد أنها سياسية، وبامتياز.

(1)

لا أتعب من الكتابة عن هذا الفيلم الظريف الشهير الذي اخترته في قائمة أفضل الأفلام الكوميدية في تاريخ السينما المصرية، بل هو في رأيي من أذكاها

t.me/qurssan

وأكثرهـا إمتاعًـا، ومن أقربها إلـى روح فنون الفرجة الشـعبية، وبالتحديد في الأراجوز، وعروض فرق الشارع والمرتجلين.

«عنتر ولبلب»، أو كما عرض لأول مرة تحت اسـم «شمشون ولبلب»، لـيس مجرد حكاية سبع صفعات يضربها الفقير الضعيف للغني القوي، ولكنه استعارة ذكيـة لمقاومة المصريين وعملياتهم ضد معسـكرات الإنجليز في القناة. أمـا الفيلم بعد إلغاء النحّاس باشا لمعاهدة 1936، سراج منير هو المحتل الذي جاء إلى الحارة لخطف الجميلة حورية حسن، ولكن ابن البلد «شكوكو» يتصدى له وينجـح في طـرده بعد إهانتـه بعمليات نوعيـة/ صفعات، تحـط من هيبته وكرامتـه، مما يؤدي في النهاية إلى انسـحابه/ جلائه عن الحارة، كان هذا أيضًا هو رهان العمليات الفدائية بعد إلغاء المعاهدة. اسـتخدم الفيلم كل مفردات الفرجة الشـعبية، مقالب شـكوكو تشـبه بالضبط مقالب الأراجـوز، وهناك ما يقترب من طقس التجريس الشـعبي بعد كل صفعة. لدينا سـبع قصص قصيرة منفصلـة متصلة ومتقنة وظريفة ورائعة الخيال، هناك إشـارات قليلة مباشـرة لمغزى الفيلم السياسـي في عناوين المحلات في الخلفية (تحمل أسـماء مثل الجلاء والقنال.. إلخ)، ثم يقولها شكوكو بصراحة في أحد مشاهد الفيلم الأخيرة: «الجلاء التام.. أو «القلم السبعاء».

من غرائب الفيلم أنه عرض لأول مرة قبل حركة الجيش، وتحديدًا في مارس 1952 تحت اسم «شمشون ولبلب»، وبعد عدة أيام رُفع الفيلم من دور العرض لسبب غير معروف، فلما أعيد إليها بعد نجاح حركة الجيش ظهر باسمه الجديد «عنتـر ولبلب»؛ بل أجريت للنسـخة عملية دوبلاج واضحة جدًا لتحويل اسـم شمشـون إلى اسـم عنتر على شـريط الصوت، وهو أمر ملحـوظ وواضح في النسخة التليفزيونية. هناك تخمينات متعددة لهذه المتاعب التي واجهها الفيلم إلى درجة تغيير اسـمه، أكثرها رواجًا أن شخصية شمشون التوراتية قدمت هنا

t.me/qurssan

على هيئة إنسان شرير مما أغضب الطائفة اليهودية، لا أصدق هذه الرواية، المهم أذكر لكم فقط ما قرأته، أما الملابسات فما زالت مجهولة، المهم أن الفيلم ممتع جدًا، ومهم فنيًا وسياسيًا، وأخطر بكثير من مجرد سبعة مقالب متتالية، والأعجب أن الرقابة فهمته! بالمناسبة لا أتصور ممثلًا يمكن أن يقوم بدور لبلب إلا شكوكو، الفنان الشعبي الوحيد الذي صنع له المصريون تماثيل صغيرة، الفيلم أخذ حقه جماهيريًا، خصوصًا بعد أن عرض في التليفزيون، ولكنه لم يأخذ حقه نقديًا، ما زال ينظر إليه على أنه مجرد فيلم مقالب لطيفة رغم مغزاه السياسي والوطني الخطير، ورغم أنه الدليل الحي على أن الكوميديا تستطيع تمرير أخطر الأفكار والقضايا.

(2)

أي قارئ للتاريخ الحقيقي لصلاح الدين الأيوبي يعرف أن الفيلم الشهير الذي أخرجه يوسف شاهين من المستحيل أن يصنف كعمل تاريخي إلا من حيث الشكل فقط، ولكنه فيلم سياسي تمامًا من حيث المضمون، يساند بقوة فكرة القومية العربية التي تبناها عبدالناصر، يمتد خيط الوحدة «العربية» من «الناصر» إلى «ناصر»، ويصبح الصليبيون نموذجًا لاستغلال المسيحية لأهداف سياسية، مثلما أصبحت الصهيونية وإسرائيل معادلًا معاصرًا لاستغلال اليهودية لأهداف سياسية. حتى عبارات مثل «الأرض تتسع للجميع»، ليست في حقيقتها سوى ترجمة لمعنى التعايش رغم سطوة الحرب الباردة، كل تفصيلة تم تطويعها لهدف معركة القومية العربية رغم أن صلاح الدين كان كرديًا، ستجد أيضًا الطابور الخامس العربي الذي لعبه توفيق الدقن، والذي يمثل إسقاطًا على الأنظمة العربية المضادة لعبدالناصر، يصل الوضوح إلى ذروته في خطبة صلاح الدين (أحمد مظهر) أمام جيشه، التي تقمص فيها -عن عمد- طريقة أداء

t.me/qurssan

عبدالناصر: (أيها العرب، فلتعلن دقات الطبول نهاية الخيانة... إلخ). المشـ
أصلًا كان لعز الدين ذو الفقار، وهو الذي رشح يوسف شاهين لإخراجه؛ بسـ
مرض عز، نسخة عز الدين ذو الفقار كان محورها قصة الحب بين عيسى وأوف
وظـل هذا الخـط موجودًا ولكن مع دفع الخط القومي إلى المقدمة (أرجع أ
ذلك من لمسـات عبدالرحمن الشـرقاوي)، انطلق شاهين بعدها ليستعرض
قدراته الحرفية؛ بل إنه قدم مشاهد مذهلة؛ كاستخدام التجريد في مشهد
الحُجاج، وكالمشـهد التجريبي لمحاكمة لويزا بالتوازي مع محاكمة صلاح الـ
لأحد الخونة العرب، مع الاستخدام الفذ لإمكانيات الشاشة العريضة، خاصة
مشاهد المجاميع. حضرتُ ندوة لشاهين قال فيها: إنه استخدم كاميرا متواضـ
في تصوير الفيلم، وعانى وديد سري (مدير التصوير الكبير) بشدة في الحصو
على أفضل النتائج، وعلى حد قول شاهين: «كل ما كان تتوفر شوية فلوس نداله
نصوّر شوية».

(3)

هـذا الفيلم خطير بكل ما تحمله الكلمة من معنى. «إمبراطورية ميم» عن
قصة لإحسـان عبدالقدوس أعدها للسينما نجيب محفوظ؛ ولذلك فقد توافرت
للفيلم مسـتويات معقدة اجتماعية وسياسـية رغم بسـاطته المدهشة. محيط
الحكاية لا يتجاوز أسرة صغيرة هي خلية المجتمع الأولى، أم وأولادها، ومع ذلك
فالمسـافة هائلة بين الطرفيـن، الأم/ تنويعة على السـلطة الأبوية، وهي التي
يعطيهـا القانون والمجتمع حق إدارة هـذه الإمبراطورية، ولكن الجيل الجديد
المتمرد يعيد مناقشـة كل شيء بما في ذلك المسلّمات، بل إنه يقرر أن يجعل
سلطة الإدارة في الأسرة بالانتخاب، يقول الفيلم بلا مواربة، وفيما يقارب الثورة
الاجتماعية والسياسية، إنه حتى علاقة الدم لا تبرر أن تدير الآخرين على هواك

t.me/qurssan

«وفقًا لمزاجك، فما بالك بعلاقة الحاكم والمحكوم التعاقدية على مستوى الوطن؟ هنا معنى الفيلم الخطير الذي عرض عام 1972، وقبل حرب أكتوبر، وكانت قد سبقتها حركة تمرد شاملة من جيل الشباب؛ مما ألهم أمل دنقل قصيدته العظيمة «الكعكة الحجرية».

من هذه الزاوية الواسعة، فإن «إمبراطورية ميم» حكاية مجازية عن معنى السلطة والعلاقة مع الآخر تطبيقًا على عائلة، ورغم أن الأولاد لا يمتلكون النضج اللازم لممارسة الحرية، ورغم أنهم سيعودون إلى الأم، فإن عودتهم ستكون باختيارهم، أي إنه حتى علاقة الأمومة لا تعني عدم الاختيار، كما أن دافعهم للعودة هو الحب وليس الخوف، وسيعودون وفقًا لشروط جديدة بالمشاركة، وليس بإملاء الرأي. الفيلم عمومًا يقدم الأبناء بصورة أكثر حيوية من الأم ومن صديقها (أحمد مظهر)، الجيل القديم يتعثر لدرجة أنهم يترددون في البوح بقصة حب، وينتهي الصراع بين الأجيال باتفاق على أسس جديدة، وتسليم من السلطة الأبوية/ الأميَّة بحقوق الآخر. في المستوى الاجتماعي: جيل آخر متمرد ينظر إلى الأمور بشكل مختلف ويريد أن يتحقق، وفي المستوى السياسي: السلطة لا تبرر القهر حتى لو كانت العلاقة أبوية، ولكنها يجب أن تقوم على المشاركة. يدعو الفيلم في النهاية إلى تأسيس كل العلاقات على الحب والحرية، وهما محور مشروع إحسان عبدالقدوس في كل أعماله.

رغم محدودية المكان والأحداث، فإنك لا تشعر بلحظة ملل واحدة، نجاح المخرج الأهم في هذا التآلف بين فاتن وأبنائها لدرجة أنك تشعر فعلًا أنهم يكوِّنون عائلة متماسكة. «إمبراطورية ميم» هي الأسرة المصرية التي يجب أن تعاد صياغة العلاقات بداخلها من جديد، هي أيضًا الدولة المصرية التي يجب أن يعاد بناؤها على الحب والحرية، ثم..... أليست كلمة «مصر» تبدأ أيضًا بحرف الميم؟!!

t.me/qurssan

(4)

اعتبـرت دومًا فيلم «على من نطلق الرصاص» حالة ناضجة تمامًا لما تدلل عليه الفيلم السياسـي، إذ يطرح الفيلم -الذي كتبه رأفت الميهي وأخرجه عادل الشيخ- فكرتين جريئتين تمامًا، وفي وقت مبكر جدًّا (منتصف السبعينيات من القرن العشـرين)، الفكرة الأولى هي نهاية حلم ما يسـمى بالتجربة الاشتراكية الناصريـة، ما نراه من علاقات هو مجتمع آخـر تمامًا، يقوم فيه الأقوى والأغنى سـلطة (جميل راتب) بقتل الأضعف (مجدي وهبة)، وانتزاع خطيبته، والاقتران بها (سـعاد حسـني)، بل إنه يقتل المئات ببناء مسـاكن شـعبية غير مطابقة للمواصفات، حالة متكاملة للفسـاد (تكـررت فيما بعد في أفلام الانفتاح) تكاد تقول: إن المجتمع تحول إلى غابة للأغنى والأقوى، طرح كهذا وقتها كان خطيرا وتنبُّئيًّا إذا جاز التعبير.

أمـا الفكـرة الثانية الأكثر خطورة، فهي أن الفسـاد من أعلى سـيؤدي إلى العنف والإرهاب من أسفل (محمود ياسين لا يجد حلًّا سوى محاولة قتل جميل راتـب، ويدفع محمود ياسـين حياته ثمنًـا لذلك)، والمذهـل أن هذه الفكرة تحققت فيما بعد؛ إذ أدى انتشـار الفساد إلى تغذية بؤر العنف الإرهابي الذي ارتدى قناع الدين، وقد ناقش وحيد حامد هذه المأسـاة، وقدم لها تحليلًا بارعا وعميقًـا في فيلمي «طيور الظلام» و«دم الغزال»، ولكن أصل الفكرة تجده عند الميهي في «على من نطلق الرصاص": الفساد هو أفضل بيئة لظهور الإرهاب.

أهميـة هذا الفيلـم لا تتوقف عند أفكاره الخطيـرة، ولكنها تمتد أيضًا إلى المعالجة الدرامية البوليسية المحكمة، التي حققت هدفين مزدوجين: التشويق، وإخفاء المضمون السياسي، كما أن تميز الفيلم يمتد إلى الأدوار غير التقليدية

t.me/qurssan

التي لعبها محمود ياسين وسعاد حسني، الأول مناضل يائس والثانية زوجة مخدوعة تعيد اكتشاف زوجها المجرم، وبدلًا من أن تقتله في النهاية تتركه وتغادر المستشفى؛ لأن ذلك يؤرق المشاهد، ثم تظهر لمبة الإسعاف الحمراء لتغلق القوس بعد أن افتتحت الفيلم: احذروا من زمن الحيتان القادم، واحذروا من العنف المضاد، طبعًا لم يحذر أحد فتحقق ما تنبأ به الفيلم، وبصورة أكثر رعبًا وكابوسية.

(5)

يمكن أن تفهم فيلم «المواطن مصري»، والرواية المأخوذ عنها الفيلم وعنوانها «الحرب في بر مصر» ليوسف القعيد، على مستويين: المستوى الأول مباشر وهو ما يفعله الفقر الذي يسحق الروح، ويدفع الفلاح إلى بيع ابنه في مقابل أرضه، ويمنح الغني القوة والسلطان والمجد معًا، والثاني مستوى رمزي بطرح فكرة أن الذين حاربوا في أكتوبر هم الفقراء، والذين كسبوا ثمار الحرب هم الأغنياء (مشهد النهاية المهم: العمدة على حصانه والفلاح منزويًا يبكي الأرض والابن معًا)، المعنى الذي يقصده الفيلم ورواية يوسف القعيد يتجاوز حتى الانقلاب على مكاسب الفلاحين بعد يوليو 1952، إلى ذلك الانفتاح العشوائي الذي أعطى الثروة لمن لم يدفع ضريبة الدم، ربما كانت الرواية أول عمل يطرح القضية بهذا الوضوح، وهو ما سيتكرر بعد ذلك بتنويعات كثيرة في أفلام متعددة مثل: «زمن حاتم زهران»، وأنضجها وأهمها -بالطبع- هو فيلم «سواق الأتوبيس» (حسن هو الذي حارب، وأزواج أخواته هم الذين كسبوا، وباعوا الورشة نفسها).

t.me/qurssan

استوعب محسن زايد المعنى تمامًا، واختار للسيناريو عنوانًا صريحًا وواضحًا هو «المواطن مصري»، أي إن الحكاية ليست قصة هذا الشاب الذي ذهب إلى الحرب من ابن العمدة الغني للحرب، ولكنها حكاية فقراء المصريين الذين استشهدوا ليحصد غيرهم الغنائم، ورغم الرسم البارع لكل الشخوص، وخصوصًا العمدة (عمر الشريف في أحد أفضل أدواره في السينما المصرية)، وعزت العلايلي (في دور صعوبته الكبرى أنه الطرف النقيض لدور الفلاح الأبيّ الأشهر في فيلم الأشهر «الأرض»، ومع ذلك فالممثل القدير يقنعك هنا بالهوان الكامل يمشي على قدمين)، ورغم أن صلاح أبو سيف في أفضل حالاته في السيطرة على كل عناصر العمل، وفي السهولة الممتنعة التي يدير بها شخوصه ويدمجهم في المكان والزمان؛ فإن الفيلم -في رأيي- لم يستطع أن يتفادى المشكلة الكبرى في الرواية، وهي أن شعورنا تجاه الفلاح لن يكون الشفقة فقط، ولكنها الشفقة الممتزجة بالازدراء، هذا رجل أرضه أهم من ولده، مع أنه لا تجوز المفاضلة بين الاثنين أبدًا، هو ارتضى أن يبيع ويتنازل، فأصبح جديرًا بما حدث له، كما أن استشهاد الابن الفقير، ونسبة بطولته إلى ابن العمدة الذي يحارب، تبدو نتيجة طبيعية جدًّا لصفقة قامت على التزوير من الأساس، بل إنه حتى لو منح الوسام لابن الفلاح فلن يغير ذلك من المأساة؛ وهي أن الفلاح وابنه قبِلا الصفقة بمنطق انتهازي أيضًا، باعا نفسيهما للعمدة من أجل الأرض، وذهب الابن إلى الحرب ليس من أجل البلد؛ ولكن تنفيذًا لصفقة تفيد أسرته، هنا خلل خطير فيما يطلق عليه نقاد الأدب المعادل الموضوعي؛ أي: إن الأحداث والوقائع لا تعطي المعنى المراد، أو هي تحمله رمزيًّا فقط بينما تنوء بحمله تمامًا على المستوى الواقعي.

t.me/qurssan

عن فيلم «الزوجة الثانية»

لا تعيش الأعمال الفنية العظيمة في ذاكرة الجمهور من فراغ، تظل محتفظة دائمًا بسحر الفن، وتلامس أفكارها همومًا إنسانية عامة عابرة للزمان والمكان، وهذا سر مشاهدتنا لأفلام رأيناها من قبل أكثر من مرة، ودومًا نكتشف الجديد في كل مشاهدة، فيلم «الزوجة الثانية» من إخراج صلاح أبو سيف مثلًا من تلك النوعية التي تتمتع بثراء الفن والفكر معًا، والتي تشهد لصناعها بالمكر والذكاء والقدرة على تقديم فكرة عميقة بأبسط الأساليب القريبة من الجمهور.

أفضل ما فعله سيناريو فيلم «الزوجة الثانية» هو أنه سرد الحكاية بأكملها باعتبارها قصة نشاهدها في لعبة صندوق الدنيا (المقدمة الكارتونية وأشعارها التي كتبها صلاح جاهين)، فضرب أكثر من عصفور بحجر واحد: (1) جعل للتفاصيل الواقعية التي يمكن أن تحدث في أي قرية مصرية بُعدها الشعبي والرمزي معًا. (2) منح لنفسه حرية تجريد الزمان والمكان، مُركزًا الاهتمام على علاقات القوى بين الشخصيات، وعلى المعنى والمغزى، والفكرة فعلًا تستحق ذلك. (3) أخفى ببراعة البعد السياسي الواضح للقصة، والذي يكاد يقدم مجازًا بديعًا لآليات القهر ووسائل التمرد على كل المستويات من أسفل إلى أعلى، ربما لو كان صوت السياسة حادًا لتعرض الفيلم لمشكلة رقابية. (4) استدعى

t.me/qurssan

هذا البناء الحواديتي الشعبي كل رصيد حكايات مماثلة، وبالتحديد قصة الهلا
الفصيح، فإذا كان الفلاح قد انتصر على مالك الأرض، فإن الفلاحة الفصيحة
انتصرت بمكرها على العمدة، كل ذلك منح الحكاية البسيطة ثراء ف
وتأويلات بعمق تراث الحكي الشعبي الماكر. (5) جعل ذلك الدراما أقرب إلى
لعبة، فتحققت متعة إضافية، وصنع السيناريو مسافة بينها وبين المتفرج
بدخول صوت الراوي أحيانًا؛ مما يجبرك على التأمل والاعتبار والمشاركة
المطلوبة على طريقة شاعر الربابة.

قوة هذا الفيلم أيضًا في براعة صلاح أبو سيف في اختيار أبطاله الأربعة
الكبار: صلاح منصور، وسناء جميل، وسعاد حسني، وشكري سرحان، وأستاذهم
في خلق الجو (التعبير ليوسف شاهين تعليقًا على أبرز ما يتميز به أبو سيف
على وجه العموم) عن طريق أدق التفاصيل، لم يعش أبو سيف في قرية، ولكن
القرية التي ظهرت في الفيلم من أفضل ما قدمته السينما عن الريف المصري.
أرجو أن تلاحظ كذلك أن الشخصيتين النسائيتين في الفيلم أقوى بكثير مقارنة
بالشخصيات الرجالية، بصرف النظر عن ثراء حفيظة مقارنة بفقر الفلاحة التي
لا تملك سوى أسرتها.. العمدة يخاف من زوجته حفيظة، التي تهدده بأموالها
وثرائها، وزوجة الأخ (سهير المرشدي) لا تقل قوة عن سناء جميل وسعاد
حسني. يقول الفيلم بوضوح إن الفرعنة انتقلت من الحاكم إلى الفلاح العمدة،
الذي يتحالف مع القوة (المأمور)، ومع السلطة الدينية (وأطيعوا الله وأطيعوا
الرسول وأولي الأمر منكم)، كما أنها تمتلك الدفاتر والمستندات، القهر مرتبط
أيضًا بوضوح بالبعد الاقتصادي، من يملك لا يسرق من الفقير فقط، ولكنه يقرر
أن يغتصبه جسديًا وروحيًا، الفقر يجعل علاقات القوى غير متوازنة، ولكن
الحكاية الشعبية تنتصر -في النهاية- للمظلوم، تستعير تراث كيد النساء من
قصص ألف ليلة وليلة، وتستوحي علي الزيبق القادر على البقاء ورد الصفعة،
يريد الفيلم أن يقول للمسحوقين: لا تستسلموا، قاوموا، هناك مائة باب للتمرد.

t.me/qurssan

ولكـن هذه الأفكار المجردة لا تحملها هياكل خاوية؛ وإنما شـخصيات من لحم ودم، ومشخصاتية من الطراز الرفيع: سعاد حسني كأنها فلاحة خرجت من قرية، سـناء جميل تنتقل بسلاسـة بين مشاعر متلونة ومتغيرة، زوجة لا تنجب، امرأة تقتلها الغيرة، سـيدة قوية الشخصية ترفض الخداع، صلاح منصور يكتسح الشاشـة حضـورًا واقتـدارًا، يُضحكك ويُبكيـك كيفما أراد، يجعلـك تكرهه ثم تتعاطـف معه أحيانًا في بحثه عن وريث، منحه الله جشـعًا قاتلًا، وشـهوانية فاضحة، فقاد نفسه إلى الهلاك، شكري سرحان في أحد أفضل مشاهده، إجباره على تطليق زوجته، انسـحاقه الداخلي ناتج أساسًـا من دونية الفقر، مشـاهد بأكملها لا تُنسى، منها مثلًا مشهد هروب الفلاح بأسرته وأمه الكفيفة من القرية في الفجر، صورة عبدالحليم نصر تضفي على المشـهد طابعًا ملحميًا، مدعومة بموسـيقى فؤاد الظاهري، لقطات متتالية من زوايـا مختلفة تبدو وكأنها لقطة كابوسية واحدة (مونتاج سعيد الشيخ). ثنائية القهر والتمرد لها تنويعات كثيرة في أفلام صلاح أبو سـيف، سـتجد خطوطًا درامية وتجليات لها في أفلام مثل: الفتوة، وشـباب امرأة، والقاهرة 30.. إلخ، أعتقد أن هذا هو السـبب الأهم في تحمس أبو سـيف لهذه القصة التي كتبها أحمد رشـدي صالح، دون أن نستبعد عوامل لا شـعورية ونفسـية فرعية، المعلومة المعروفة هي أن المخرج الكبير كان ابن عمدة من بني سويف، وأمه كانت الزوجة القاهرية الثانية لأبيه، وكان صلاح أبعد ما يكون عن الوفاق مع أبيه، ربما استدعت الحكاية تخليص حق أم مظلومة من سـلطة ذكورية لاهية؟ صورة العمدة فـي الفيلم منفرة فعلًا، فإذا أضفـت إليهـا صورة عمدة آخر أسـوأ هو عمر الشـريف في فيلـم «المواطن مصري» لنفس المخرج، فإن العنصر النفسي الداخلي يظل دومًا جديرًا بالاعتبار في التحليل والتفسير لاختيارات مخرج كبير بحجم صلاح أبو سيف.

t.me/qurssan

عن نهاية فيلم «المومياء»

أتوقف في هذا المقال عند فيلم «المومياء» الذي يُختار دائمًا كأفضل فيلم مصري وعربي، دعونا ننظر بشكل أعمق إليه، ونحلل نهايته العظيمة التي لا أستطيع أن أشاهدها إلا واقفًا؛ إجلالًا لهيبة الجمال، ولروعة الفن والفنان، دعونا نتأمل بشكل تفصيلي بعضًا من أسرار هذا العمل الذي يستحق مكانته عن جدارة واستحقاق، وسنكتشف بوضوح أننا أمام عمل استثنائي بكل المقاييس.

قبل تحليل النهاية المهيبة، التي تعتبر أيضًا -في رأيي- من أفضل فينالات/ نهايات الأفلام المصرية والعربية، لا بد من التوقف عند أسباب اختيار شادي عبدالسلام لإيقاع الفيلم البطيء من وجهة نظري: (1) إيقاع الفيلم -أيّ فيلم- ليس قالبًا جاهزًا نستخدمه في كل مرة، ولكنه يرتبط عضويًا بموضوعه. نحن في حياتنا العادية نفعل ذلك تلقائيًا، نتمهل لنشرح أشياء وعبارات معينة، تستدعي التركيز والتأمل، ونسرع في الحديث عند أجزاء تستدعي السرعة. (2) إيقاع المومياء البطيء يرتبط بأنه عن فكرة البعث بمعناها الروحي والجسدي، في الحاضر والماضي،

t.me/qurssan

عند الفراعنة وعند حفيدهم ونيس، وهي فكرة تأملية تحتاج إلى إيقاع متمهل، يتيح لك تأمل الحوار والصورة شديدة الثراء بكل عناصرها، ويجعل هناك مسافة بينك وبين الشاشة، هناك تأثر وليس هناك اندماج كامل. (3) منح هذا الإيقاع البطيء الفيلم القدرة على الإيحاء بالتوغل في الزمن، الأحداث في نهاية القرن التاسع عشر، والفراعنة الذين سيخرجون ينتمون إلى عالم أبعد وهو عصر الأسرات القديمة. (4) رغم أن الحبكة الظاهرية بوليسية (اكتشاف مقبرة ومطاردة لصوص ومهربي الآثار) فإن الفيلم ليس كذلك، إنه أشبه بمونولوج يدور في ذهن ونيس، استخدام الإيقاع السريع كان سيعطي الفيلم مظهر العمل البوليسي، وهو أمر غير مقصود على الإطلاق. (5) رغم أن الحكاية لها أصل واقعي (شاب من أسرة عبدالرسول في القرنة بالأقصر اختلف مع أسرته على أرباح الغنيمة، فأرشد الحكومة عن مكان المقبرة)، ورغم أن الأحداث والتصوير جرَيا في الأقصر، فإن شكل المعالجة غير واقعي (راجع حركة الممثلين التي تشبه المسرحيات الطقسية، وراجع الحوار بالفصحى المبسطة الذي يردده الصعايدة بعيدًا عن لهجتهم المعروفة)، ولا يوجد إيقاع مناسب لهذا الجو «غير الواقعي»، مثل الحركة البطيئة المتمهلة للكاميرا، التي تحقق التأثير اللازم.

في التحليل المرئي والتفصيلي للنهاية، أرجو أن تتأمل معي ما يلي: (1) يتقدم العم خائفًا في لقطة متوسطة بعد أن شاهد الخيول والعساكر، يحصره شادي، ويحصر أبناء إخوته، ووسيط تجارة الآثار (محمد نبيه)، بين صرحي المعبد حتى مع تغير الحركة والتكوين، وكأنه يقول إن الماضي قد عاد بصريًا ليخنق الحاضر الجاهل ويحاصره، أبناء العم بدءوا يسألون سؤال ونيس: «هل هذا عيشنا؟»، يتحول العمَّان إلى

t.me/qurssan

كومتيـن مهملتيـن من اللون الأسـود، بينمـا تبدأ بشـائر الموا... في الظهـور. (2) تنطلـق التوابيـت المحمولة في حراسـة العسـاكر على الخيول، يدخل إلى الكادر رجال بملابس بيضاء، ونسـاء بملابس سـوداء. حركة الكاميرا بطيئة، ناعمة، غير محسوسة تقريبًا، يتغير التكوين أساسًا بسـبب المسـتويات الثلاثة المتداخلة: المعبد بتماثيلـه في الخلف، والتوابيت والجنود في الوسط، وأهل القرية -رجالًا ونساءً- في المستوى الثالث، يشـبه هـذا الاسـتغلال لعمق الصـورة ما كان يفعلـه الفنان الفرعوني، كان يقسم لوحته إلى ثلاثة مستويات منفصلة، يرسم على كل منها، رغم انعدام البعد الثالث في رسـومات الفراعنة. (3) يسـتمر هذا التقسـيم الثلاثي في اللقطات البعيدة لحشود النسوة النائحات (حدث ذلـك حرفيًـا فـي الواقعة الأصلية؛ فقـد خرجت نسـاء القرنة يصرخن ويلطمـن بعد أن رأين التوابيت الخارجة مـن مقابرها؛ احترامًا للموت وجلاله). يسـتغل شـادي العبقري الكثبان الرملية لكي يصنع خطًّا لأفق الأرض، وتصنع السماء خطها المعروف لأفق الفراغ، وبينهما يقوم شادي بتحريك مجموعات النسـوة (ثلاث نسـوة أو أربع معًا متشحات جميعا بالأسـود تذكرنا بلوحات صـلاح طاهر)، أما حركـة الكاميرا فهي طافية وكأنهـا كاهن يشـارك في طقس البعث والنشـور. (4) تتداخل لقطات أبطال الفيلم المصريين الثلاثة: ونيس الذي يخفي وجهه بيده لأنه وشى بقبيلتـه، والمأمـور الذي يضرب تعظيم سـلام للسـفينة، وأحمد كمال (محمد خيري) الذي يتأمل المشـهد من السفينة. البعث لم يكن فقط للمومياـاوات الخارجة من المقبرة، ولكن للمصريين الثلاثة على اختلاف مواقعهم، لا ينطق أحد منهـم بكلمة، ولكنهم يواصلون إيماءاتهم، لغة

t.me/qurssan

الجسد وحدها تكشف قلقهم أو راحتهم، يتغير منظور اللقطة ما بين الشاطئ والسفينة، وفي الحالتين هناك حركة غير محسوسة للكاميرا، اكتفاء بحركة الممثلين أو خيول العساكر بحذاء النيل. (5) على إيقاع موسيقى غريبة وكأنها قادمة من العالم الآخر (هي بالأساس موسيقى لأحد البشارف التركية تدخَّل فيها مهندس الصوت إلكترونيًّا ليجعلها شديدة البطء). يتجه ونيس في عكس اتجاه السفينة، يبتعد عن الكاميرا التي تتخذ زاوية منخفضة جدًّا قرب النيل، يبدو ونيس صغيرًا في حين تحتل مياه النيل معظم الكادر، تنطلق السفينة في الاتجاه المعاكس لحركة ونيس، لا يظهر منها سوى ضوء وكأنها منارة عائمة، تحتل الكثبان الرملية معظم الكادر، تُكتب العبارة التي تلخص الفيلم كله: «انهض/ فلن تفنى/ لقد نوديت باسمك/ لقد بعثت».. هذا بالضبط ما حدث، بل لقد نجح الموتى (المومياوات) في بعث أحفادهم الأحياء (ونيس والضابط وعالم الآثار)، هذا هو مشروع شادي كله: الماضي ليس ميتًا، ولكنه قادر على بعث الحاضر، فقط نحتاج إلى أن نفهمه، وأن نسأل أنفسنا سؤال ونيس الخالد: «هل هذا عيشنا؟». (6) تم تصوير هذا المشهد المهيب على مدى 28 يومًا متتالية؛ لأن شادي كان يريد تلك الساعة السحرية التي تسبق شروق الشمس، لم يكن يريد مشهد موتى وجنازة، كان يريد مشهد بعث واحتفال بعودة الموتى والأحياء معًا، اضطر مدير التصوير الفذ عبدالعزيز فهمي إلى الاستيقاظ يوميًّا لالتقاط ثوانٍ من تلك الساعة السحرية النادرة يوميًّا، ثم قام المونتاج بتجميعها في مشهد واحد متصل.. يا عيني على السينما الجميلة!

t.me/qurssan

عن نهاية «بداية ونهاية»

نهايــة فيلــم «بداية ونهاية» هــي إحدى أعظم نهايــات/ «فينالات» الأفلام العربية على مر العصور، تستطيع القول إنك أمام نهاية في تراجيديا إغريقية أو شكسـبيرية تـم تصميمها بإتقان لتكـون حصاد كل خيوط الدرامـا وصراعاتها وشـخوصها، سـقوط نفيسـة ودفعها للانتحار ثم انتحار حسـنين هو التجسيد البصري للمعنى المجازي؛ وهو سـقوط أسـرة بأكملها انهارت بعد موت عائلها، فـلا اسـتطاعت أن تصعـد إلـى أعلـى، ولا نجحت فـي الحفاظ علـى القيم والأخلاقيات التي تسـترها عندما تفشـل النقود في أن تحميها، ورغم كفاح الأم البطولي، فإن مأساة هذه الأسرة أكبر من الفقر، إنها التجسيد الحي لكل فضائل الطبقة الوسـطى ورذائلها معًا، وقد انسـحقت سـحقًا نتيجة هذا الصراع وسط منـاخ محلي مضطـرب (معاهدة 1936)، وإرهاصات حرب مكتسـحة (الحرب العالميـة الثانيـة 1939). نهاية الرواية الأصلية لا تجـزم -على الإطلاق- بانتحار حسـنين، محفوظ الروائي الذكي يقطع السـرد عند ارتقاء حسنين الحافة، يبدو يائسًا وحزينًا، ولكن محفوظ يحرمه من الموت غرقًا، وكأنه يستكثر عليه شجاعة مثل تلك التي دفعت نفيسـة للتضحية بنفسـها من أجل أسـرتها، الحقيقة أن حسنين أجبن من أن يفعل ذلك، ولكن الفيلم فضَّل أن يغلق القوس.

t.me/qurssan

أرجو أن تلاحظ براعة صلاح أبو سيف أستاذ المونتاج، وأستاذ خلق الجو كما وصفه يوسف شاهين- في بناء مشهد النهاية على النحو التالي:

(1) يبدأ المشهد بتراجع الكاميرا إلى الوراء ليظهر حسنين (عمر الشريف) وخلفه ضابط الشرطة (محمد حمدي) حتى يصلا إلى باب الغرفة التي ألقيت فيها نفيسة مع العاهرات، نرى جزءًا منها، ثم يقطع فورًا إلى لقطة متوسطة لها لتملأ الكادر مندهشة من ظهور أخيها، نعود إلى حسنين مستفزًا، وضابط الشرطة يسيطر على حركته.

(2) يقوم صلاح أبو سيف بإعادة حركة الكاميرا بشكل معاكس، لتبدأ هذه المرة من نفيسة تخرج وسط أغنية العاهرات «يا بلحة يا حلوة يا مقمعة....» حتى تخرج من الباب، تتبعها الكاميرا إلى الأمام، يستقبلها حسنين وتذهب خلفه، المعنى البصري البديع في تكرار حركة الكاميرا معكوسة أن صلاح أبو سيف لا يرى أي فارق بين عهر نفيسة وعهر حسنين، رغم أن حسنين يرتدي في المشهد قناع الفضيلة القادم من موروث طبقة باعها بكل قيمها.

(3) في لقطة طويلة ممتدة تتراجع الكاميرا أمام حسنين وخلفه نفيسة، وخلفهما قسم بوليس السكاكيني، يتصاعد التوتر وصولًا إلى صفعة حسنين الشهيرة، ثم التكوين الشهير الذي يوحي بسيطرته المطلقة (نفيسة بين ساقيه ذليلة ومعفرة بالتراب)، ولكن المخرج الخبيث العبقري يستخدم الكادر المائل للاثنين معًا في المشهد الطويل، كما يستخدم العدسة الزوم في لقطات مقربة للاثنين معًا، ما زال يعاملهما بصريًا على نفس الدرجة من السقوط (الكادر المائل هو المعادل البصري للتعبير الشائع «الحال المايل»، وهو حيلة تعبيرية تجسد

t.me/qurssan

معنى السقوط، ويستدعي استخدامه في لقطات النهاية استخدامه في الأول في مشهد انتهاك البقال لجسد نفيسة في منزله، وهو بداية سقوطها الكامل)، هناك إذن سيطرة بصرية ظاهرة من الضابط على العاهرة؛ لأنه سيدفعها إلى الموت، ولكن المخرج يراهما أيضًا على نفس المستوى من السقوط، وطبعًا يقال ذلك بالصورة بحركة وحجم اللقطة؛ بل وبإضاءة الوجهين، حيث تشطرهما بين النور والظلام في مشهد السيارة، وحولهما ظلام دامس.

(4) داخل السيارة نسمع المونولوج الداخلي الذي يشكل في رواية «بداية ونهاية» المكتوبة ما يمكن أن تعتبره رواية موازية من أول الفصول إلى آخرها، يلاحظ أيضًا ذلك الزوم أوت الذكي الذي يخرج حسنين من لقطته المنفصلة لتنضم إليه من جديد نفيسة، مرة أخرى يراهما المخرج في حزمة واحدة، سواء من حيث السقوط أو النهاية، وهو ما سيتحقق فعلًا.

(5) يتواصل استخدام الكادر المائل بغزارة غير مسبوقة، ويمارس صلاح أبو سيف لمساته وتفاصيله الصغيرة: لفتة بمؤخرة عين نفيسة لعلها نظرة أمل أن يكون حسنين قد رجع في قراره، صوت بعض العابرين يؤجل قفزة نفيسة، شجرة بلا أوراق أو ثمر في الخلفية، عودة إلى الماضي من خلال الصوت فقط وكأنه لا يريد إضافة ما يخدش جو اللحظة بصورة من مشهد سابق، صوت حسنين الداخلي فقط هو الذي يهتف باسم أخته بينما تتحرك شفتاه في الهواء، عندما تقفز نفيسة إلى الماء، يقطع المخرج القدير في لمحة سريعة جدًا إلى الشجرة غير المورقة، ثم إلى رد فعل حسنين، هذه هي النهاية البائسة لشجرة عقيم.

t.me/qurssan

(6) معنا طوال المشـهد موسـيقى فؤاد الظاهري التـي يولول الكورال في نهايتهـا مثلما كان يفعل منشـدو الكورس في الدرامـا الإغريقية، كما يسـتخدم الطبول لزيادة إحسـاس المتفرج بالتوتر الذي ينتهي بصعود حسـنين إلى سور الكوبري وإلقاء نفسه في الماء بنفس الطريقة ومن نفس زاوية مشـهد نفيسـة طبق الأصل (للمرة الثالثة يضعهما المخرج بصريًا في نفس السلة). في الرواية لا نعرف إذا ما كان حسنين قد ألقى بنفسـه أم لا، نهاية الرواية أذكى؛ لأن حسنين شخصية هروبية وأنانية، وعلى الأرجح لن يقتل نفسـه، ربما يهرب مثلًا، يعترف صلاح أبو سيف بأنه افترض موت حسنين لأسباب لا علاقة لها بالرواية أو بناء الشخصية الدرامـي، ولكـن لأن فكرة الموت كانت مسـيطرة تمامًا عليه إثر وفاة شقيقته في الواقع، والتي كان يحبها ويشفق على مصيرها.

(7) يعتبر الفيلم وهذا المشـهد من الكلاسـيكيات الكبرى في تاريخ الفيلم المصري، ومن أكبر الشـواهد على قدرة صلاح أبو سـيف وأسـتاذيته وفهمـه لأدوات السـينما صوتًا وصورة -وليس صـورة فقط كما يعتقد البعض- وقد قدم المخرج سـمير سيف في أول أفلامه «دائرة الانتقام» تحية خاصة لمشـهد نفيسة وحسـنين، بمشهد مماثل عندما يقتاد نور الشـريف أخته حياة قنديل من بيت الدعارة، وبدلًا من أن يصفعها أو يقودهـا للانتحار، يتعاطف مع مأسـاتها وتموت بيـن يديه، ربما كان المعنى أن حسنين الذي تعلم بفلوس المخدرات، وبقروش شقيقته من بيع جسـدها، هو آخر من يجـب أن يدين أخته العاهرة، ويدفعها إلى الموت، لقد كانت نفيسـة ضحية للجميع، وكانت قربان الأسـرة الأخير لآلهة الفشل والسقوط.

t.me/qurssan

«بين السما والأرض»

ظل فيلم «بين السما والأرض» عقدة مخرجه لسنوات، صلاح أبوسيف لم يصدق عند عرض الفيلم أن يضيع جهده الكبير، وأن يفشل الفيلم فشلًا مدويًا، أصابه الإحباط الشديد، ولكن العرض التليفزيوني، بعد سنوات طويلة، أعاد للفيلم اعتباره، ليس فقط باعتباره من أفضل الأفلام الكوميدية المصرية؛ ولكن أيضًا باعتباره عملًا جسورًا وطليعيًا مقارنة بأفلام تلك الفترة، كوميديا سوداء في حدودها الرفيعة، 15 شخصية بين الموت والحياة، ومع ذلك، نضحك ونتأمل، بل ولا يعدم الفيلم بعدًا سياسيًا واضحًا: مجتمع تحت الميكروسكوب، معلَّق في الفراغ، قواه القديمة ما زالت تتصارع مع قواه الجديدة الصاعدة، طبقات مختلفة تختبر تعايشها الجديد، في ظروف استثنائية. إلى حد كبير، تتغلب الفردية والأنانية، يبدو المجتمع وكأن أفكارًا وقيمًا جديدة تجذبه إلى أعلى، بينما تصارع القيم والأفكار القديمة لكي تشدَّه إلى أسفل، السيناريو وبراعة المخرج يُدخلان المتفرج فورًا إلى قلب الأسانسير، يجعلانه جزءًا من لعبة الصعود والهبوط، كاستنج مذهل،

t.me/qurssan

وأداء لا ينسى من كل الممثلين، تكثيف رائع للزمن من خلال المونتاج، وتحية عذبة يقدمها صلاح أبو سيف في مشهد النهاية لفن السينما، ولكن جمهور تلك السنوات لم يتفاعل مع التجربة، ربما استغرب الحكاية. فكرتها استقاها أبو سيف من حادث تعطل الأسانسير بزوجته وهي حامل، أظن أن المشكلة الكبرى التي واجهها المتفرج أنه لم يقدم بطلًا للفيلم، أقصد هنا البطل السوبر الذي يضرب ويحقق الخير في معظم أفلام الأبيض والأسود، أو البطل الرومانسي الذي يفوز بقلب المحبوبة، ليس هذا فحسب؛ فقد اكتظ الفيلم، بديلًا عن صورة البطل التقليدية، بعدد كبير ممن يستحقون لقب البطل الضد: لص خزائن، نشال، زوجة تخون زوجها، ممثلة متعالية، مدير عمارة يلهو مع صديقته، بوابون أقرب إلى الأطفال في سوء تصرفهم ونزقهم، بك يثير السخرية، مجنون هارب من المستشفى، مخرج متشدد متفرنج، رجل عجوز يريد الزواج من شابة صغيرة، امرأة على وشك الوضع، امتلأ الفيلم بنقيض البطل التقليدي على طول الخط، البطل الحقيقي في الفيلم هو الأسانسير أو فصل الصيف، أما المنقذون من رجال المطافئ فهم شخصيات لا يعرفها أحد، كان الفيلم -بدون قصد- على عكس الموجة بشكل كامل، لعل جرعة الخطر لم تكن مريحة رغم المواقف الكوميدية الصارخة. بعد سنوات، كانت ترسخت أكثر فكرة البطل الضد في الأفلام، وكانت أفلام الكوارث قد حفرت لنفسها مسارات في السينما العالمية، عاد الجمهور ليكتشف تحفة اسمها «بين السما والأرض»، اكتشف أن أفضل وسيلة لكي تواجه الخطر في الأفلام هي أن تضحك لتخفف

t.me/qurssan

التوتر، بل لعل ذلك يشعرك بالأمان؛ لأنك في الواقع داخل قاعة للعرض، ولم تكن يومًا في مثل هذا المأزق.

فيلم «بين السما والأرض» يحتاج إلى دراسة تفصيلية شاملة، ولكني سأكتفي فقط بتحليل لمشاهد الأسانسير بسبب أستاذية مخرجه في عمل تكوينات بارعة من ثقب الإبرة، إذا جاز التعبير. من أصعب ما يتعرض له أي مخرج وجود عدد كبير من الشخصيات في حيز مكاني ضيق، الصعوبة تكمن في توزيع هؤلاء الشخصيات في تكوينات دالة، ترتبط بالدراما، فما بالك إذا كانت المشاهد المحورية كلها في «بين السما والأرض» مرتبطة بحبس أبطال الفيلم في أسانسير صغير، طيب إزاي قام صلاح أبو سيف بحل هذا المأزق الذي يحيِّر أكبر المخرجين؟ (1) تم عمل ديكور في الاستديو بالطبع للأسانسير، مع حرية نزع كل جدار عند اللزوم، مما أتاح للكاميرا أن تلتقط تكوينات من جهات المكان الأربع، وبالتالي أصبح هناك مبدئيًا أربع زوايا بنقل الكاميرات وتفريغ الديكور لعمل تكوينات متنوعة لشخصيات لا تتحرك تقريبًا بسبب ضيق المكان، هذه ميزة لا وجود لها في المسرح. (2) أضاف أبوسيف لقطات من زاوية منخفضة جدًّا، وأخرى من زاوية مرتفعة جدًّا (لقطات الهرج والمرج وما بعد الولادة)؛ مما أضفى على المكان حيوية كبيرة، وأعطى إحساسًا وهميًّا بفضاء لا وجود له، وكأنه يمنح أبطاله قدرة على التنفس من أجل البقاء. (3) نجح أبو سيف في تنويع «أحجام اللقطات» داخل المكان، قدم أحيانًا كلوزات لوجه بمفرده، أو لقطة لاثنين أو لثلاثة فقط، ولكن ظلت اللقطات الغالبة لكتلة من الشخصيات معًا، وصلت أحيانًا إلى ثمانية أشخاص في كادر واحد، وبذلك جمعت

t.me/qurssan

التكوينات بين الإحساس بالتكدس والاختناق، وهو أمر أساسي ومطلوب، وبين التركيز على جمل حوار معينة، أو بعض الثنائيات، مثل العلاقة بين محمود المليجي (اللص الكبير) وعبدالمنعم مدبولي (الحرامي الصغير). (4) لجأ أبو سيف أحيانًا إلى حركة الممثل المحسوبة إلى الأمام وسط زملائه، حدث ذلك عندما احتاج الأمر أن تتحرك شخصية لكي تتصدر التكوين لأهمية ما تقوله أو ما ستتصرفه في لحظة معينة. (5) رغم التكدس وتزاحم الوجوه فإن المخرج الكبير استعان بممثلين كبار قدموا ما يشبه مهرجانًا مفتوحًا للتعبيرات (أرجو مراجعة تعبيرات المشخصاتي الفذ عبدالمنعم إبراهيم على وجه الخصوص). (6) لم يتردد أبو سيف في أن يمنح بعض «الأشياء» دورًا محوريًّا في التكوين كالشخوص سواء بسواء، منها مثلًا صينية البطاطس فوق رأس السفرجي. (7) أضاف أبوسيف لقطات للأسانسير من البئر الخاصة به وكأنه يسقط في الهاوية، وباستخدام المونتاج للقطع بين الداخل والخارج، ثم متابعة ما يجري في المكاتب وعلى السطح، وفي مباراة الكرة، وفي حجرة ماكينة الأسانسير، أصبحت لدينا مساحة بصرية متسعة خرجت من أصغر مكان ربما في تاريخ الأفلام المصرية. (8) لكل هذه الأسباب، فقد اعتبرت دومًا أن فيلم «بين السما والأرض» من أفضل وأعظم أفلام صلاح أبوسيف من حيث تكامل كل عناصر الحرفة والصنعة، تكفي حلول المخرج الكبير لتقديم تكوينات لأشخاص كثيرة في أضيق مساحة ممكنة.

t.me/qurssan

«The post».. أربع قراءات لفيلم عظيم

هناك أربعة مفاتيح تستحقها قراءة الفيلم الأمريكي «the post» للمخرج ستيفن سبيلبرج، مداخل أربعة متكاملة نفصلها هنا بغرض التحليل ليس إلا، ولكنها في الواقع كتلة واحدة متماسكة، مثلما هو الحال في بناء أي فيلم عظيم.

سياسيًّا: نحن بالطبع أمام فيلم سياسي بامتياز، ليس فقط لأنه يستدعي الماضي من أجل الحاضر، حيث الانحياز واضح جدًّا للصحافة في مقابل عدوانية وتربص أي إدارة للبيت الأبيض ضدها (وترامب المثال الحاضر)، وليس لأن الحكاية ترتبط بتحليل توازن القوى والسلطات في النظام الأمريكي فحسب؛ ولكن لأن رؤية الفيلم ناضجة جدًّا فيما يتعلق بحرب فيتنام.

إذ يرى الفيلم أن الحرب الحقيقية لم تكن هناك على أرض المعركة، التي يبدأ بها الفيلم في مشهد وحيد، ولكنه يأخذنا بعد ذلك إلى ميدان الحرب الحقيقي في كواليس السياسة والصحافة في واشنطن، وحسم

t.me/qurssan

هذه الحرب في واشـنطن هو الذي أنهى حرب فيتنام، وليس أي شـيء آخر.

ويطـرح الفيلم رؤية عميقة ناضجـة أخرى؛ هي أنه على الرغم من قوة السـلطات مثل البيت الأبيض والقضاء والكونجرس والصحافة -التي يوجه الفيلم تحية حارة لدورها- فإن السـلطة الحقيقية في الفيلم هي للرأي العام أو للشعب، الصراع كله سببه أن أحد الأطراف يريد أن يمنع الحقيقـة من الوصول للشـعب، والطـرف الثاني يريد كشـفها للناس، وينتصـر القضـاء لفكرة أن يعـرف الناس، والناس هم من سـيضغطون للتغيير؛ ولذلك يحضر الشعب في صورة متظاهرين ضد الحرب، وهناك دلالة رمزية مدهشـة في مشـهد قيام فتاة -لا نعرف اسمها- بترك جزء من الوثائق الخطيرة عن فيتنام لصحفي لا تعرف اسـمه من «واشـنطن بوسـت»، كأنها هدية من الشـعب إلى الصحافة كمهنـة عمومًا، وكأن الفتـاة تقول للصحفي: «شـوف شـغلك»، ويرد الصحفيـون عمليًّا في النهاية: «قد فعلنا.. الحقيقة كاملة أمامكم.. غيروا».

صحفيًّا: يربط الفيلم سـلطة الصحافـة بقدرتها على الرقابة، فإذا لم تكـن عينًا مفتوحة، تفهم دورها، وتنتـزع حقها، وتخدم المحكومين لا الحكام، سـتفقد تأثيرها، ولن يسـاندها أحد، والعكس صحيح، المعركة في الفيلم تبدأ بمنافسـة بين «الواشـنطن بوست» و«النيويورك تايمز» من أجل السـبق الصحفي، ولكنها تتحول إلى تحالف بين كل الصحف من أجل الحرية، وفي سبيل حق «القارئ/ الشعب» في معرفة الحقيقة. ومـن أذكـى تفاصيل الفيلـم أن الصحيفتين الكبيرتين بـلا حواجز مع

t.me/qurssan

الناس، الأشخاص يدخلون بسهولة لمقابلة المحررين، شارع الصحافة يفتح على الشارع، مثلما يفتح باب ناشرة الصحيفة على السلطة.

من زاوية الثقافة الأمريكية فإن قيمًا مثل «العائلة» («واشنطن بوست» جريدة تملكها عائلة وهي ميراث ورثته كاي جراهام ولكنها ستصنع منها عائلة موازية)، و«الدفاع عن الوطن» (النشر أصلًا لإنقاذ الوطن وأبنائه من الموت المجاني في فيتنام)؛ تمتزج هنا ببراعة بفكرة نجاح المشروع الخاص (طرح أسهم الجريدة في البورصة هدفه اقتصادي بحت، والدفاع عن حرية الصحافة يفيد البيزنس في النهاية ولا يضره)، وكلها أفكار محورية ترى هوليوود أنها صنعت أمريكا.. ثم هل لاحظت معي أن شعار «كاتي جراهام» وهو «الجودة تحقق الربح» سيتحقق على المستوى الاقتصادي العملي، ولن يكون مجرد كلام نظري أجوف؟

الثقافة الأمريكية تكافئ أبطال الحرية بالنجاح الاقتصادي أيضًا، ونشر الحقيقة ليس فكرة مجردة، ولكنه مفيد براجماتيًا؛ إنه ينقذ أرواح البشر، ويحول الصحفي إلى إمبراطور، والصحف إلى شركات لها وزن في البورصة.

يقوم الجانب الفني أخيرًا بمزج هذه الزوايا معًا في وحدة واحدة: الصراع في كل الاتجاهات، وهو متصاعد، داخل الشخصيات وخارجها: حيرة الناشرة واضحة بين الصداقة ومهام دورها، ومخاوفها من تبديد ميراثها العظيم، وحيرة رئيس التحرير واضحة بين نشر الحقيقة وأحكام القانون.

t.me/qurssan

وعلى الرغم من أن الفيلم يقوم على الحوار، فإن سبيلبرج وفريقه المدهش الدائم صنعوا معادلًا بصريًّا وموسيقيًّا ممتازًا، الكاميرا لا تصور كاي جراهام وبن برادلي ولكنها تحتضنهما، وتساندهما لكي يتخذا القرار الصعب، وتنتقل الصورة، مع تطور الأحداث، من لقطة غائمة لكاي في مرحلة الحفاظ على علاقتها بدوائر صنع القرار، إلى حركة كاميرا ترتفع إلى أعلى في انتصار، بعد أن أعطت كاي الأمر بالنشر، وفي مشهد أخير داخل المطبعة، يتضاءل حجم كاي وبن مقارنة بسيور ماكينات الطباعة، إنهما مجرد جزء صغير من صناعة عظيمة هي صناعة الحقيقة، ولكن نجاح سبيلبرج الأهم تحقق بالطبع في قيادة اثنين من أبرز مشخصاتية هوليوود هما «توم هانكس» و«ميريل ستريب» في دورين في منتهى الصعوبة، لكل منهما مشاهد منفصلة ممتازة، ومشاهدهما معًا مباراة تستحق تحليلًا خاصًّا. الصعوبة هنا هي أن كاي ثلاث شخصيات معًا: ناشرة، وربة أسرة، وسيدة مجتمع، وبن برادلي ثلاث شخصيات معًا: صحفي محترف، ومدير أو مايسترو، وصديق للسيدة التي يعمل عندها، والشخصيتان تقولان كلامًا كبيرًا وخطيرًا، ولكن من خلال مواقف إنسانية بسيطة جدًّا.

ليست مصادفة أبدًا أن يقتحم بن منزل كاي أكثر من مرة بدون موعد، لدرجة أنها تقترح عليه أن يأخذ مفتاح البيت، عمليًّا فقد اندمجت الجريدة في بيت الناشرة، ودخلت الوثائق إلى منزل رئيس التحرير، بيت سيدة ثرية، صنع بيتًا أكبر هو الجريدة، وبيتًا أكبر هو الشركة الناجحة في البورصة، وقد نجحت أخيرًا هذه البيوت/ homes في إعادة الجنود إلى بيتهم الأكبر/ home.. إلى الوطن.

t.me/qurssan

30 كتابًا في السينما

في نهاية رحلتنا، أتمنى أن تفتح هذه الزيارة السريعة لعالم الأطياف شهيتك من أجل المزيد من الثقافة السينمائية، وهنا لا بد من القراءة في كتب مختلفة، وربما يدفعك ذلك لتكوين نواة لمكتبة سينمائية، هكذا فعلت شخصيًّا، فمن خلال ثلاثة كتب فتحت أمامي أبواب القراءة عن الأفلام، هي «يوميات فيلم» و"نجيب محفوظ على الشاشة» للناقد هاشم النحاس، وكتاب «فنان الشعب صلاح أبو سيف» للناقد سعد الدين توفيق، انفتحت شهيتي للاستزادة، وتكونت لديَّ مكتبة كبيرة في فنون وعلوم السينما، وكانت مصادر الاقتناء متعددة بداية من سور الأزبكية، حيث الكتب القديمة المهمة، التي لم يُعَدْ طبعُها، مرورًا بالمكتبات المختلفة، وانتهاء بمعرض الكتاب، حيث توجد الكتب المترجمة في الدول العربية.

اليوم تبدو أمامك فرصة أكبر لتكوين هذه المكتبة، فقد أضيف إلى المصادر السابقة، الكتب الإلكترونية المترجمة، التي توفرها شبكة الإنترنت، بل أتيحت فرصة دراسة السينما عبر نفس الشبكة، أقدم لك فيما يلي عناوين لكتب في السينما، يمكن أن تكون بداية لتكوين هذه

t.me/qurssan

المكتبة، فطالما سألني الكثيرون عن ترشيحات لكتب تفتح أمامهم أبواب الثقافة السينمائية، ومصادر الحصول عليها متنوعة كما ذكرت من قبل، فما لا تجده في المكتبات، قد تجده في سور الأزبكية في نسخ جيدة، وما لا تجده في هذين المكانين، قد تجده في نسخ إلكترونية... إلخ.

راعيت في العناوين أن تجمع بين القديم والجديد، وأن تقدم معلومات سهلة بقدر الإمكان، وأن تمنح للقارئ خبرات نظرية وعملية، وأن تشمل موضوعاتها أبرز عناصر الفيلم السينمائي، وهي فقط مجرد بداية لقراءات أخرى قادمة، ثرية ومفيدة، عن السينما.

هذه عناوين 30 كتابًا مصريًّا وعربيًّا في السينما أرشحها لك:

(1) يوميات فيلم. هاشم النحاس. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(2) نجيب محفوظ على الشاشة. هاشم النحاس. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(3) فنان الشعب صلاح أبو سيف. سعد الدين توفيق (قديم).

(4) معجم الفن السينمائي.. أحمد كامل مرسي ود. مراد وهبة (قديم).

(5) فن المونتاج السينمائي -في جزأين. تأليف كارل رايس، ترجمة أحمد الحضري (قديم).

(6) فن كتابة السيناريو- تأليف فرانك هارو. صادر عن مؤسسة السينما السورية 2013، وهو من أبسط وأسهل كتب تعليم السيناريو.

(7) تجربتي مع الصورة السينمائية- في جزأين. تأليف سعيد شيمي. هيئة قصور الثقافة. سلسلة آفاق السينما.

t.me/qurssan

(8) لغة السينما.. علي أبو شادي. مكتبة الأسرة.

(9) نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن. تأليف د. رشاد رشدي. مكتبة الأنجلو المصرية. وهو دراسة تحليلية للدراما؛ أشكالها وتطورها عبر العصور.

(10) التكوين في الصورة السينمائية.. تأليف جوزيف ماشيللي وترجمة هاشم النحاس. هيئة الكتاب 1983 (قديم).

(11) أفلامي مع عاطف الطيب. تأليف سعيد شيمي. هيئة قصور الثقافة. سلسلة آفاق السينما.

(12) رحلة النفوس المريضة مع المسرح والسينما. د. أنيس فهمي إقلاديوس. مكتبة الأسرة 2002. الأعمال الخاصة.

(13) كيف تمثل للسينما؟ تأليف توني روز ومارتن بنسون. ترجمة أحمد راشد، مراجعة فريد المزاوي. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر (قديم).

(14) حرفيات الإخراج السينمائي. تأليف علي بدرخان. هيئة قصور الثقافة. سلسلة آفاق السينما. العدد 92. 2017.

(15) سيناريو فيلم «عرق البلح». رضوان الكاشف. هيئة قصور الثقافة. العدد رقم 24.

(16) تاريخ السينما في مصر- في جزأين. تأليف أحمد الحضري (قديم).

(17) سيناريو فيلم البوسطجي. صبري موسى. مؤسسة روز اليوسف 1983 (قديم).

(18) سحر الألوان من اللوحة إلى الشاشة. سعيد شيمي. هيئة قصور الثقافة. سلسلة آفاق السينما.

t.me/qurssan

(19) كيف تتم كتابة السيناريو؟ إنجار كاترتينيكوفا. ترجمة أحمد الحضري. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1995.

(20) السينما تقول لا. رءوف توفيق. مؤسسة روز اليوسف.

(21) تصميم المناظر السينمائية. تأليف ترنس مارنر. ترجمة أحمد الحضري 1984.

(22) سينما المشاعر الجميلة. رءوف توفيق. مؤسسة روز اليوسف.

(23) الخدع والمؤثرات الخاصة في الفيلم المصري- في جزأين. تأليف سعيد شيمي. هيئة قصور الثقافة.

(24) التمثيل للسينما والتليفزيون. تأليف توني بار. ترجمة أحمد الحضري.. هيئة الكتاب 1993.

(25) سيناريو فيلم العزيمة. محمد السيد شوشة (قديم). والسيناريو متاح أيضًا في نسخة أخرى pdf بتقطيع اللقطات (الديكوباج) على الإنترنت.

(26) الدراما. تأليف آشلي ديوكس. ترجمة محمد خيري. مراجعة عبدالحميد يونس. وزارة الثقافة والإرشاد القومي (قديم).

(27) كلاسيكيات السينما المصرية- في ثلاثة أجزاء. تأليف علي أبوشادي. مكتبة الأسرة.

(28) قصة السينما في العالم من الفيلم الصامت إلى السينراما. تأليف آرثر نايت. ترجمة سعد الدين توفيق، مراجعة صلاح أبوسيف. 1967 (قديم).

(29) تاريخ السينما في العالم. جورج سادول. ترجمة وتحقيق: إبراهيم الكيلاني وفايز كم نقش.. دار عويدات للنشر والطباعة.

t.me/qurssan

(30) رجال السينما. تأليف أوزويل بليكستون. ترجمة أحمد الحضري. (قديم).

يلاحظ في هذه القائمة أنه من الضروري أن تبحث عن كتب قيِّمة قديمة لم تكرر طباعتها، ويمكن أن تجد منها نسخًا جيدة في سور الأزبكية، وهناك ستجد أيضًا كنوزًا في مجال الثقافة السينمائية؛ مثل مجلدات نشرات نادي سينما القاهرة القديمة، وأعداد من مجلة «السينما» التي كانت تصدر في بداية السبعينيات من القرن العشرين، وكانت تنشر في أعدادها ترجمات كاملة لسيناريوهات أفلام عالمية، وأعداد من مجلة «الفن السابع» المعتبرة المصرية... إلخ، كما يلاحظ في القائمة تكرار أسماء معينة؛ لوفرة نشاطهم المميز في مجال الثقافة السينمائية تأليفًا أو ترجمة، مثل هاشم النحاس، وسعيد شيمي، وأحمد الحضري، ورءوف توفيق، وعناوين القوائم الكاملة لمؤلفاتهم متاحة في «ويكيبيديا» لمن يبحث عنها، وقد أتاح مدير التصوير الكبير سعيد شيمي -على سبيل المثال- كل مؤلفاته إلكترونيًا لعموم القراء، وتلاحظون أيضًا وجودًا كبيرًا في القائمة لمطبوعات هيئة قصور الثقافة في سلسلتها المميزة «آفاق السينما»، التي تباع بأسعار زهيدة، ويمكن أن تجدوا معظم أعدادها في فرع بيع الهيئة في عمارات العرائس، بجوار مؤسسة روز اليوسف بشارع قصر العيني، وكلها أعداد جديرة بالاقتناء، وما زالت السلسلة مستمرة حتى اليوم، كما أن كل الترجمات التي صدرت عن هيئة الكتاب في السينما جديرة بالاقتناء، وهي متوافرة في ركن خاص في فروع هيئة الكتاب الكثيرة، ومعها كل الكتب السينمائية الصادرة في مكتبة الأسرة، والتي تباع أيضًا بأسعار زهيدة.

لا توجد حجة لعدم القراءة، ابدأ فورًا؛ لتزيد متعة مشاهدة الأفلام بالقراءة عن السينما.

t.me/qurssan

عن المؤلف

محمـود عبدالشـكور.. نائب رئيـس تحرير مجلة «أكتوبر».. ناقد سينمائي وأدبي.

مواليد ديسمبر 1965، تخرج في كلية الإعلام قسـم الصحافـة عام 1987، نشـرت مقالاته في عـدد كبيـر مـن الجرائـد والمجـلات العربية والمصرية والمواقع الإلكترونية؛ مثل: «القبس» الكويتية، «اليوم السابع» الباريسـية التـي كانت تصدر فـي نهايـة الثمانينيات، جريـدة «روز اليوسـف» اليومية، مجلة «روز اليوسـف»، جريـدة «التحرير»، مجلة «السـينما الجديدة»، مجلـة «الهلال»، جريدة «اليـوم الجديد»، موقع «عيـن على السـينما»، موقع «الكتابة». اشـترك في لجان المشـاهدة لمهرجانَي القاهرة السينمائي والإسماعيلية للأفلام الوثائقية، وكان عضوًا في لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة.

عضو نقابة الصحفيين.. وعضو جمعية نقاد السينما المصريين.

له عدة مؤلفات سـينمائية وأدبية مثل: «يوسـف شريف رزق الله.. عاشـق الأطياف»، و«سينمانيا»، و"وجوه لا تُنسـى»، و«أقنعة السرد»، و"كنـت صبيًّا في السـبعينيات»، و«سـينما محمد خـان.. البحث عن فارس»، و«ذاكرة الظلال والمرايا.. دراسـات فـي أعمال محمد ناجي»، و«علي أبو شادي.. في رحاب السينما والثقافة».

t.me/qurssan

سلسلة «كيف» هي مشروع وليد تصدره دار نهضة مصر للنشر، إيمانًا منها بأهمية التعليم المستمر في تطوير وصقل المواهب الشابة، آملين أن ينعكس على الشارع المصري والعربي ثقافة وسلوكًا.

تقوم «كيف» بتبسيط الفنون والعلوم وتقديمها بأبسط أشكالها للقارئ غير المتخصص لتتسع دائرة معارفه، وليستطيع بشكل أوليّ الاستمتاع بها بعد أن يعرف شيئًا من أسرارها. كما أنه قد يجد فيها ما يغريه بمزيد من المعرفة وربما التخصص في هذا الفرع أو ذاك من الفنون أو العلوم الإنسانية.

في أولى حلقات السلسلة جولة ممتعة بصحبة الناقد الكبير أ. «محمود عبد الشكور» الذي يشرح لك ببساطة وبلغة سلسة: «كيف تشاهد فيلمًا سينمائيًا».

ستتعرف في هذا الكتاب على تاريخ السينما، وتطورها عبر الأجيال. كما ستتعرف على أدوار المؤلف والمخرج ومدير التصوير والإضاءة والديكور في التأثير على انفعالاتك ومشاعرك وعقلك بينما أنت أمام الشاشة. كما ستشاهد عشرات النماذج والصور لترى كيف تصلك رسائل خفية، فقط من خلال اللون والضوء والظلام وموقع الممثلين وترتيبهم أمام الكاميرا. لتختلف بعدها بشكل كامل رؤيتك للأفلام.

«نصيحة أخيرة وأنت تشاهد الأفلام يجب أن تعرف أن هناك فيلمين يؤثران عليك. فيلم بداخلك يتمثل في كل ما يدور بعقلك، وحالتك العاطفية والنفسية، وفيلم خارجي هو العمل الذي تشاهده على الشاشة، وكلما نجحت في تقليل تأثير الفيلم الداخلي كانت ظروف استقبالك وتذوقك أنضج وأعمق للفيلم الخارجي!!

المؤلف في سطور:

- نائب رئيس تحرير مجلة «أكتوبر».
- ناقد سينمائي وأديب وعضو جمعية نقاد السينما المصريين.
- اشترك في لجان المشاهدة لمهرجان القاهرة السينمائي ومهرجان الإسماعيلية للأفلام الوثائقية، وكان عضوًا في لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة.
- نشرت مقالاته في عدد كبير من الجرائد والمجلات العربية والمصرية.
- له عدة مؤلفات سينمائية وأدبية مثل: «يوسف شريف رزق الله»، «عاشق الأطياف»، «سينمانيا»، «وجوه لا تنسى»، «أقنعة السرد»، «كنت صبيًا في السبعينيات»، «سينما محمد خان»، «البحث عن فارس»، «ذاكرة الظلال والمرايا»، «دراسات في أعمال محمد ناجي»، «علي أبو شادي»، «في رحاب السينما والثقافة».

نهضة مصر للنشر

t.me/qurssan