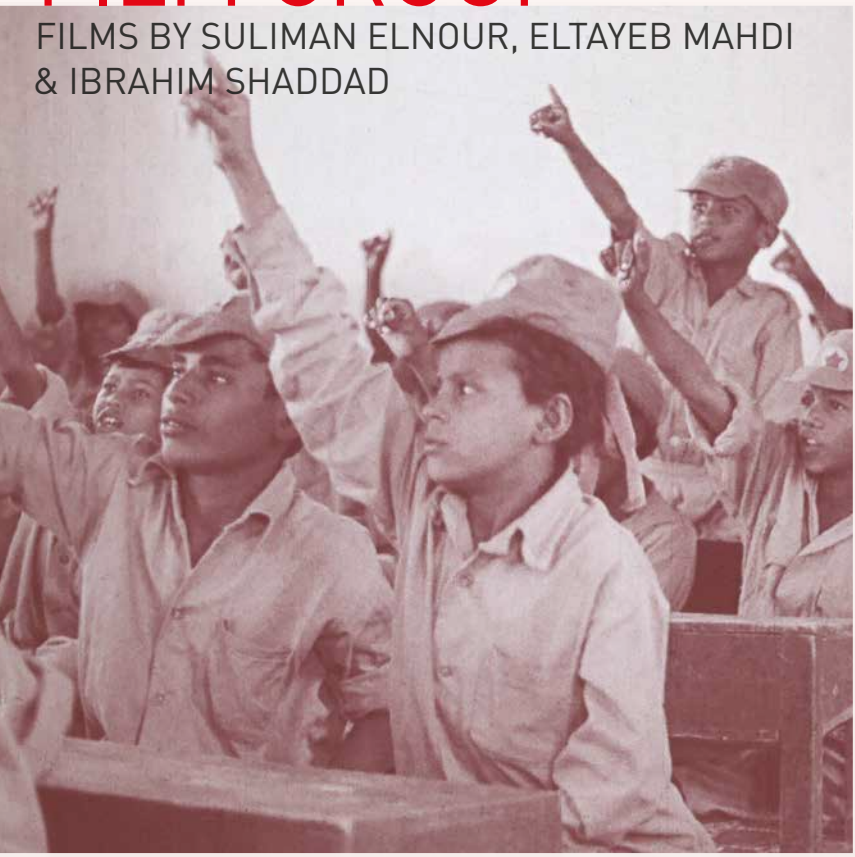
# SUDANESE FILM GROUP

## FILMS BY SULIMAN ELNOUR, ELTAYEB MAHDI & IBRAHIM SHADDAD



arsenal
institut für film und videokunst e.V.

# IMPRINT


**Project management**
Stefanie Schulte Strathaus

**Coordination**
Nathalie Knoll, Markus Ruff

**Technical coordination**
Alexander Boldt

**Editor booklet**
Nathalie Knoll, Markus Ruff

**Translation & proofreading**
Daniel Hendrickson (English)
Shadia Abdelmoneim, Mohamed Sami Al Habbal (Arabic)

**Digital image and sound restoration**
ARRI Media, Korn Manufaktur, Concept AV, Omnimago, Poleposition d.c.

**Subtitling**
subs Hamburg

**DVD production**
Viviana Kammel, Frieder Schlaich

**Layout**
Moniteurs, Stefan Kanter, Giulia Heuser

**Screen design**
k2 Film, Gunter Krüger

**CONTACT**
**Film distribution:**
Arsenal distribution, www.arsenal-berlin.de
**DVD distribution:**
Filmgalerie 451, www.filmgalerie451.de

**THANKS TO**
We would like to thank the authors, and James Kearney (Associated Press), Lilli Kobler (Goethe-Institut Sudan), Cristina Marx (Filmuniversität Babelsberg *KONRAD WOLF*), Rasha Salti, Mohamed Subahi, Nadja Talmi (Haus der Kulturen der Welt).

arsenal
institut für film und videokunst e.V.
archive außer sich

**In cooperation with**

SFG جماعة الفيلم السوداني
SUDANESE FILM GROUP

FILMUNIVERSITÄT BABELSBERG KONRAD WOLF

This DVD has been published in the framework of "Archive außer sich," a project of Arsenal – Institute for Film and Video Art, part of a cooperation with Haus der Kulturen der Welt, Staatliche Kunstsammlungen Dresden and Pina Bausch Foundation, part of "The New Alphabet," a HKW project, supported by the Federal Government Commissioner for Culture and the Media due to a ruling of the German Bundestag.

Arsenal – Institute for Film and Video Art is funded by:

Federal Government Commissioner for Culture and the Media

according to a resolution by the German Bundestag


**Key to the images**

**3/70** Wall paintings, office of the SFG
**8** Film still JAMAL
**10** Film still AL HABIL
**13** Film still ARBA'A MARAT LIL-ATFAL
**14** Film can, picture negative AL HABIL
**19/24** Film still WA LAKIN ALARDH TADUR
**23** Film still JAGDPARTIE
**27/47** Ibrahim Shaddad, photos Mohamed Subahi
**28/45** Suliman Elnour, photos Mohamed Subahi
**31/42** Eltayeb Mahdi, photos Mohamed Subahi
**33** ARBA'A MARAT LIL-ATFAL, film still, faded 16mm film print
**35/38** Cover "Cinema" magazine
**40** AL DHAREEH, film still, tear in 16mm film print
**52/54** Film still AFRIKA, DŽUNGLI, BARABAN I REVOLJUCIJA
**56** Suliman Elnour during the preparation of AFRIKA, DŽUNGLI, BARABAN I REVOLJUCIJA
**59/63** Source Eltayeb Mahdi
**60/65** Production still AL MAHATTA



# CONTENT


2 Imprint
3 Content

4 **The Films**

8 **Revelations—The Films of the Sudanese Film Group Between Fiction and Political Reality**
by Vivien Buchhorn

15 **The Beginning of a New Sudanese Cinema**
by Suhaib Gasmelbari

17 **The Real Cannot Be Subdued to our Whim**
an interview with Suliman Elnour

22 **The Timeliness of Things Past**
by Nanna Heidenreich

26 **Cinema as a Profession**
an interview with Suliman Elnour, Eltayeb Mahdi and Ibrahim Shaddad

32 **Notes on the Restoration**

34 **Statement of Foundation**


# المحتوى


71 فريق العمل
70 المحتوى

69 **الأفلام**

65 **إيحاءات – أفلام جماعة الفيلم السوداني بين الخيال والواقع السياسي**
بقلم فيفين بوخهورن

58 **البداية لسينما سودانية جديدة**
بقلم صهيب قاسم الباري

56 **الواقع لا يخضع لرغباتنا**
مقابلة مع سليمان النور

51 **تجديد أشياء مضت**
نانا هايدنرايش

47 **السينما كمهنة**
مقابلة مع سليمان النور والطيب مهدي وإبراهيم شداد

41 **ملاحظات على الترميم والاستعادة**

39 **بيان تأسيسي**

# FILMS BY SULIMAN ELNOUR

**SULIMAN ELNOUR**, born in 1947, is a Sudanese filmmaker and writer. He studied Folklore at the Institute of African and Asian Studies at the University of Khartoum and film at the All-Union State Institute of Cinematography in Moscow (now: Gerasimov Institute of Cinematography, VGIK). He is a founding member of the Sudanese Film Group and a member of the editorial board of the magazine "Cinema".

**Filmography**
AFRIKA, DŽUNGLI, BARABAN I REVOLJUCIJA (Africa, the Jungle, Drums and Revolution), 1977, 11 min; WA LAKIN ALARDH TADUR (It Still Rotates), 1978, 19 min; ALMAMLAKA ALMANHUBA (The Last Haven), 1996, 21 min; GHARIET MAGANO ALMANSIA (The Forgotten Village of Magano), 2001, 14 min; WAJAH ALBALAD (Agony of the Homeland), 2008, 35 min.

## AFRIKA, DŽUNGLI, BARABAN I REVOLJUCIJA
AFRICA, THE JUNGLE, DRUMS AND REVOLUTION

*USSR 1977, 11 min**
*Original format: 35mm*

**Production:** All-Union State Institute of Cinematography, now: Gerasimov Institute of Cinematography (VGIK)
**Director:** Suliman Elnour
**Camera:** E. Morososs

The film examines representations of Africa in Soviet society. Children's drawings that deal with Africa, interviews with inhabitants of Moscow, and archival material depicting Africa from Soviet archives broach the issue of those representations and the stereotypes connected to them.

## WA LAKIN ALARDH TADUR
IT STILL ROTATES

*USSR 1978, 19 min**
*Original format: 35mm*

**Production:** All-Union State Institute of Cinematography, now: Gerasimov Institute of Cinematography (VGIK)
**Director:** Suliman Elnour
**Camera:** Salah Sharif
**Editing:** M. Shakhovskaya
**Sound:** Ali Quassim Al-Khaledi, O. Polisonov

Suliman Elnour's graduation film depicts everyday life at the time in a school in the fifth province in Yemen. There are no formalities, no boundaries between students and teachers, criticism and self-criticism are important means of communication and the support of girls' education is of high significance.

**The duration refers to the original projection speed of 24 fps.*



# FILMS BY ELTAYEB MAHDI

**ELTAYEB MAHDI**, born in Omdurman, Sudan in 1951. He graduated with a degree from the Higher Institute of Cinema in Cairo in 1976. He has received several international awards and was head of the Sudanese Film Group for a number of years. The author of numerous articles on cinema for major Sudanese newspapers, he is also a member of the editorial board of "Cinema" magazine.

**Filmography**
AL DHAREEH (The Tomb), 1977, 17 min; ARBA'A MARAT LIL-ATFAL (Four Times for Children), 1979, 21 min; AL MAHATTA (The Station), 1989, 16 min; HIKAIET ALMATORAT (Tale of Almatorat), 1995, 39 min; EIYAL ALMATMOURA (Children of Almatmoura), 2008, 21 min; HUMAID, 2013, 70 min.

## AL DHAREEH
THE TOMB

*Egypt 1977, 17 min**
*Original format: 16mm*

**Production:** Higher Institute of Cinema
**Director & screenplay:** Eltayeb Mahdi
**Camera:** Hisham al-Maleh
**Editing:** Mohamed Kheir Arab
**Sound:** Adel al-Wakil
**Art director:** Abdul-Ilah Farhud
**With:** Abu Bakr John, Ismail Satti, As-Sir Qudur, Tharwat Aloub Abdel Da'em

A man claims to be able to heal people. An alleged tomb of a pious sheikh is the setting of the story. His followers arrive from near and far to get healed and in that process lose a lot of money. Even after the fraud has been exposed his followers are still convinced of his powers.

## ARBA'A MARAT LIL-ATFAL
FOUR TIMES FOR CHILDREN

*Sudan 1979, 21 min**
*Original format: 16mm*

**Production:** Sudan Film Unit, National Council for Social Welfare
**Director & screenplay:** Eltayeb Mahdi
**Camera:** Salah A. Husain
**Editing:** Ahmed G. Elseed
**Sound:** Awad Eldaw, Elsir Hamid, Salah Saeed
**Music:** Salah H. Ahmed
**Production manager:** Babiker Awad

The film depicts everyday life at the time in facilities and schools for children with physical or mental disabilities. We see children in class being taught art, woodwork, speaking, and other things, but also the hustle and bustle in the schoolyard, as well as physiotherapy and how they learn to use walking aids.

# FILMS BY IBRAHIM SHADDAD

**IBRAHIM SHADDAD**, born in Halfa, Sudan in 1945, studied at the German Academy of Film Art (Deutsche Hochschule für Filmkunst, DHF). He has written and directed many films and some plays. Practically all films and plays in Sudan were discontinued by producers or banned by governments. He is a founding member of the Sudanese Film Group and a member of the editorial board of the magazine "Cinema." He is also the author of the book "Once Upon a Time, Cinema in Sudan," published by the SFG in 2017.

**Filmography**
JAGDPARTIE (Hunting Party), 1964, 41min; JAMAL (A Camel), 1981, 14 min; AL HABIL (The Rope), 1985, 32 min; INSAN, 1994, 25 min; ZURGA (Blackness), 2008, 52 min; BA'R-MEEL (Barrel), 2015, 11 min; FA'R (Rat), 2017, 15 min; ALKURSI AL-ALMANNI (The German Chair), 2019, 15 min.

## AL MAHATTA
THE STATION

*Sudan 1989, 16 min**
*Original format: 35mm*

**Production:** Department of Culture
**Director & screenplay:** Eltayeb Mahdi
**Camera:** Tawfig Othman
**Editing:** Ibrahim Shaddad, Abdalgadir Dawood, Muhammad M. Ali
**Sound:** Salah Saeed
**Music:** Abdalla M. Abdalla
**Production manager:** Manar Al Hilo, Alsir H. Yousif
**With:** People of Alsyneya near Gadarif

Sudan, in the late 1980s. People cross the desert on foot or cover long distances by car and truck. In AL MAHATTA, Eltayeb Mahdi shows encounters at one of the large crossroads between the capital Khartoum in the center of the country and Bur Sudan on the Red Sea.

## JAGDPARTIE
HUNTING PARTY

*GDR 1964, 41 min**
*Original format: 35mm*

**Production:** Deutsche Hochschule für Filmkunst, now: Filmuniversität Babelsberg *KONRAD WOLF*
**Director:** Ibrahim Shaddad
**Screenplay:** Ibrahim Shaddad, Claus Neumann
**Camera:** Claus Neumann
**Editing:** Ruth Ebel
**Music:** Gerhard Rosenfeld
**Production design:** E.-R. Pech
**With:** Petra Hinze, Günter Meier, Heinz Schröder, Ambroise Ruzidana

JAGDPARTIE is Ibrahim Shaddad's graduation film. It uses the format of the Western, which he transposes into a German landscape—a forest in Brandenburg—for a transnational investigation of both the murderous violence of and the everyday complicity in racism.

## JAMAL
A CAMEL

*Sudan 1981, 14 min**
*Original format: 35mm*

**Production:** Department of Culture
**Director & screenplay:** Ibrahim Shaddad
**Camera:** Elhadi Ahmed Ibrahim, Salah Eddeen Awad
**Editing:** Abdalgadir Dawood
**Sound:** Awad Eldaw, Salah Saeed
**Executive producer:** Manar Al Hilo

A report from the life of a camel, most of which plays out in a dreary, small room—a sesame mill. Blindfolded, the camel runs in circles, driven to do so by its owner. For a short while it is allowed to relax in the courtyard before it reluctantly returns to its work in the dark room without any sunlight.

## AL HABIL
THE ROPE

*Sudan 1985, 32 min**
*Original format: 16mm*

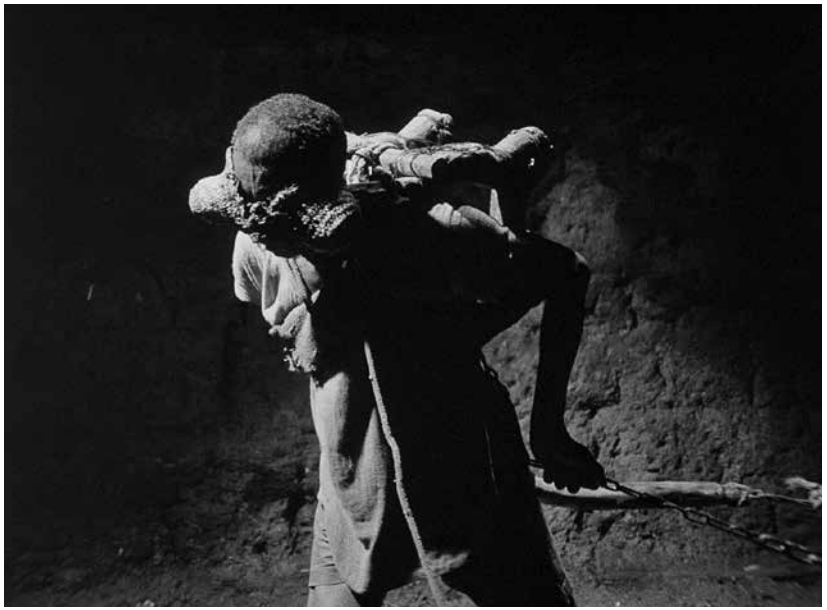
**Production:** Department of Culture
**Director & screenplay:** Ibrahim Shaddad
**Camera:** Tawfig O. Fagir
**Editing:** Abdalgadir Dawood
**Sound:** Awad Eldaw, Salah Saeed
**Music:** Abdalla M. Abdalla
**Production manager:** Manar Al Hilo, A/Rahman Nagdi
**With:** Khatab H. Ahmed, Mohd. A. Gorani, Mariam M. Eltayeb, Abdalgadir Dawood

Two blind men are making their way through the desert accompanied by a donkey. Connected by a rope, sometimes the two men decide where to go, and sometimes the donkey dictates the way.

**The duration refers to the original projection speed of 24 fps.*

# REVELATIONS

## The Films of the Sudanese Film Group Between Fiction and Political Reality



*Discovering a film can mean reading an archive anew, allowing for a new visibility into the unknown. But it can also mean finding a particular aesthetic that hadn't been seen quite this way before. With the films of the Sudanese Film Group, both their formal qualities and the film historical context are a discovery, since the films reveal both the aesthetic of a symbolic film language and the previous gaps in the story of African film history.*

The cracked tar on the empty street reflects the sunlight. The street winds its way through the rubble of the steppe and the endless expanse that is limited only by the horizon. Heat gathers, opening a vague view to a distant procession. The group of people, arrayed in white clothing, seem to be carrying something. Only later does it become clear that it is a sick person: a hand on a feverish forehead, a face wracked with pain. There is no dialogue added, AL MAHATTA (Eltayeb Mahdi, 1989) doesn't provide any clarity—all that can be seen are signs and symbols, their meaning can only come from the spectator. Another vehicle moves along the road. It seems to be being pulled. And yet, a moment of uncertainty: Aren't the wheels made of wood? Is that a rope on the bumper? A pan resolves the confusion, revealing a child at play, walking along the street with his home-made car on a string.

The film was made in the year that the Sudanese Film Group (SFG) was founded, and not only does it describe the hustle and bustle along a street, between manual work on the side of the road, trade, and filling up with gas, but much more it is the symbol for the everyday paths that bind people together. Historically the year 1989 mostly marks the rise and start of the SFG's collaborative effects. Directors such as Ibrahim Shaddad or Eltayeb Mahdi from the Cinema Section of the Department of Culture had already started making a name for themselves in the '70s. In order to expand the political discussions that their films were sparking into the wider society, they also founded the journal "Cinema." Pressure from the radical government wrested the economic basis away from the young filmmakers, but did not entirely stifle them. AL MAHATTA sticks out programmatically from the oeuvre because it manages to find images along a street in Sudan for the reality of a group on a common journey, like that of the common biographical productive period of the SFG. Activities like basket weaving or preparing meals were patiently filmed at crossroads. These are pictures of a society in which there is no separation, but where everyone interacts with everyone else. The rhythm here is not one that would be familiar to the everyday descriptions of an optimized, capitalized western world: the background music of traditional instruments give rise to a dance that pulls us into its sway, so that even the squeaking of the truck axle sounds like a melody. The calmness of the shots is practically meditative, as if it were the calm before a storm, whose possible appearance is increased by the procession that frames the narrative.

Work is a topic that constantly pervades the productions created in the Sudan. The group has a common interest in everyday situations and rituals that capture what is special in details through their randomness. The political in the films is revealed in the circular, endless rhythm of the division of life, which surrogately problematizes slavery and working conditions.

Rotations: closing one circle to begin the next. Once you watch Ibrahim Shaddad's JAMAL (1981), you can no longer forget the groaning sound of the opening scene. Is it the beams groaning or is it an animal? The sound is oppressive because it cannot be located. The camera constantly shifts positions, the spectator tries to get oriented. But only detail shots: a bird's nest on the ground, the grain of a wooden beam, fur, the straw wall of a hut. It slowly becomes clear that the camel in the title has to walk in circles here to activate a mill. Blindfolded, it is bound and forced to walk in circles. The camera interprets the dizzying effect by fixating on one point on the ceiling and by endless rotations. This black-and-white elegy to the life of a camel is undercut over the course of the film with powerful, surprising, and rapid montages, reminiscent of experimental film, showing crane trucks. When is the animal unhitched? Has

so much time passed that machines have now taken over? The stylized images spark memories of the form of the donkey in western film and art history, such as those in Robert Bresson's *Au hazard Balthazar*, or the one found a few years later in Jeff Wall's lightbox photograph "A Donkey in Blackpool," and recently renewed and brought to the screen by Angela Schanelec's film *I Was at Home, But …* An animal that artists and filmmakers are discussing to this day as an emblem of the lack of self-determination and forms of powerlessness. Time here is not structured, but passes like a river. At some point the birds slip out of their nests, at some point they fly away. The camel turns in circles in the mill, lies on the ground, yawning in an almost human way. But it is not the humans that are looking after the animal, the only like-minded creatures are the goats, rubbing their necks against the exhausted body. The humans are finishing their work, selling the oil from the mill, preparing it for the next round. The comparison between human and animal is formally indicated, and confusion is instigated again, when a human arm appears under the camel, now lying in the mill in place of the camel. Absurd scenes in which the camel serves as a model for human clothing raise questions about comparability: What is the value of humans, and what is the value of animals? Thoughts about the German expression: "I'm working like an animal." It is a film that constantly causes one to reflect anew about the many levels of trouble that it takes up and nonetheless never finishes talking about. The film does not attempt to provide any interpretations, it merely offers them. The highlight is the shadows and the grueling sounds of the camel rearing against the leash—through the stylized aesthetics of the simple setting and the black-and-white image, the struggle becomes a political performance. Against the black background we clearly see the bones under the animal's thin skin as it puts up its resistance. But only until the snares of the more powerful are tightened, the ropes between the saddle and the grinding bolt, and the new day is immersed in darkness with the mask over the camel's eyes.

Shaddad and the rope: a thing that will define his work. A few years later it will also provide both the title and the protagonist in AL HABIL (1985). Two men in the desert, bound to one another by a rope. They lead one another in turns, and their relation to each other remains unclear. Accompanied by a donkey, they attempt to blaze a trail through the rocky desert landscape, but it is not just the rope that impedes their journey: both of them are blind. After the camel in JAMAL, here it is in fact the donkey that appears. Because of the loss of their sensory organ, the men are much like the animal in its options to act. This meandering of the disempowered is accompanied by exchanges that are more like noises than comprehensible speech. The rope, which always remains between them, prohibits them from taking two perspectives, two opinions, or two paths. The subjectivization of the rope does not serve to fantasize, but the aesthetically charged image takes care of building comprehensible structures. This is what the film narratives of the SFG facilitate in their images: an artistic-expressionist formal language as a means of demasking circumstances. While the two are still struggling for the strength to make their way across the ever more dangerous rocks, the montage, like in JAMAL, provides a clue to the interpretation, in which the political ruler is shown looking over everything.

The film has a fairy-tale like effect due to the montage, like a spirit in the innermost part of the two companions. If in the theater it is the prop that becomes the resistance, here it is the rope, which at the same time arouses the protagonists' revolutionary resistance.

In the political reality of the filmmakers, resistance meant rebellion against the looming radical-Islamic realignment of the country, the highpoint of which was marked by the military coup in 1989. The subsequent introduction of sharia meant the immediate disbanding of the SFG, for new laws were attacking free, democratic thought, and any support for cultural life became impossible. Mobile cinema events, such as those that the friends of the SFG had launched earlier to make the cinematic experience accessible to even the poorest social strata, had to be paused.

Before the films that Ibrahim Shaddad made in Sudan, there was a period that led him to East Berlin. Three years after the construction of the Berlin Wall Shaddad finished his film studies at the German Academy of Film Art in 1964, which is now known as the Film University Babelsberg

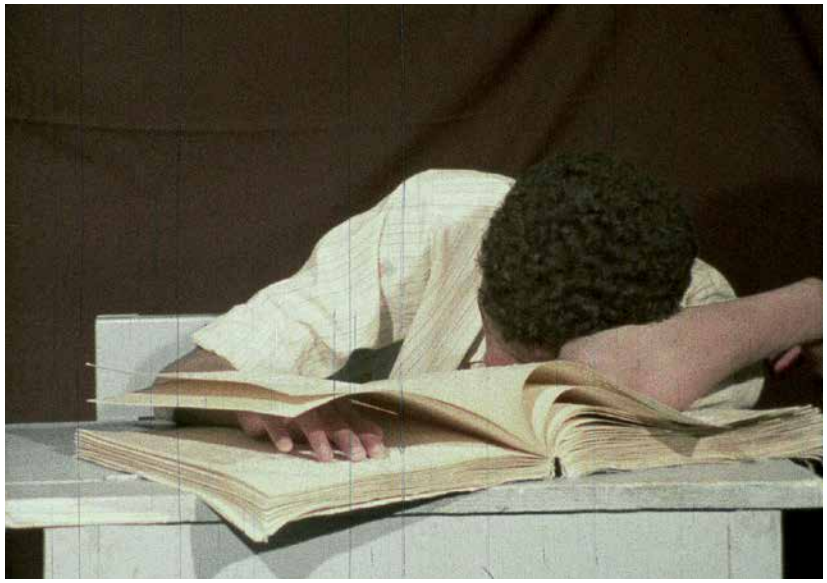
*KONRAD WOLF*, with his graduation film JAGDPARTIE. There is very little scholarly or film historical information on the film, neither a premiere screening nor festival screenings are indicated on the common digital portals. This is not an unfamiliar phenomenon. Foreign directors who were later forgotten at the places they studied, whereas other alumni were prepared for a lasting effect on the public. Fortunately there is a new attentiveness in view today, and new generations of film scholars and curators have been sensitized to these blind spots.[1]

JAGDPARTIE is not only a fascinating work of film, but also a document of its historical time, enduring in its timeliness. Shaddad showed his talent here for deconstructing social phenomena in a way that they are eventually completely laid bare to the viewer: exposing and revealing in situations where otherwise there were only masks and a barrage of words at work. He transfers the plot to an East German forest, and the American sixties-era cowboy subject matter forms the anchor for the narrative and the aesthetics in the midst of GDR actors. In the idyll of nature, the racism of the village drinking buddies is clear for all to see. The white cowboys hunt a dark-skinned man. Filmed in black-and-white, JAGDPARTIE, with its conceptually simple narrative, clearly raises the question of how racism between people can exist despite a feeling for humanity. How the pursued man approaches one of the families living in the valley is told with caution. By working together, a silken thread of connectedness is created, which is torn apart all the more abruptly by the pressure from the masses. Shaddad plays with light and shadow, finding unusual angles and shots in the unstable nature and the thicket of the forest. For instance when the fleeing protagonist hides in hollowed out tree trunks, the camera emphasizes the narrowness of the space, he moves on and, almost dying of thirst, feels the bark, searching for organic material as life force. The human being is no longer filmed as a human being, but inhumanely caught on the ground between the tree trunks, damned to being a creature without a recognized identity.

Suliman Elnour also attended film school abroad, the All-Union State Institute of Cinematography (now: Gerasimov Institute of Cinematography, VGIK). In his fourth year he shot the documentary AFRIKA, DŽUNGLI, BARABAN I REVOLJUCIJA (1977). Man-on-the-street surveys and archival material attempt to find out what the prevailing image of Africa is in Moscow. The friendship between the Soviet Union and the African continent is meant to become more significant through the journalistic character.

1 Only recently the curator Madeleine Bernstorff, on the occasion of the 50th anniversary of the Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB), presented a rewarding piece of research on the transnational exchange between students at the film school, and in 2018 at the Zeughauskino in Berlin, the curators Tobias Hering and Tilman Baumgärtel showed the film works of foreign directors in West and East Germany, which used the camera to cast a critical eye on the divided land.





There are voices of encouragement, recorded to make clear that after years of foreign colonial rule, the continent is one step away from long-awaited freedom. His films, as can be clearly seen in the diploma film WA LAKIN ALARDH TADUR (1978), are testaments to the political relationships of both countries. In a propagandistic tone the film reports on the successes of the social system, that is, in education, but also about how poverty prohibits the next generations from having any perspectives for the future. The coming generations are also a topic for his colleague Eltayeb Mahdi. ARBA'A MARAT LIL-ATFAL (1979) looks at four social facilities for children in careful, but also pitiless images. The film presents both homes for the blind and deaf, as well as for children with physical and learning disabilities. They are in fact not exhibited, and yet one often has the feeling of being drawn too close into the intimacy of the private spaces. But even this observation is only a further question: Can we withstand otherness, and how do we manage to carry out appropriate care that is not at the same time exclusion from society? The documentary works like a study for a time in the future, in which a country with new democratic structures is meant to be constructed. Young filmmakers who, while staying abroad, always considered the impact of their experiences on their home countries. Another early work by Mahdi is AL DHAREEH (1977)—perhaps a key work for thinking about revelations and the film language of the SFG. Central questions of belief and the legality of venerating saints are treated in the dust of the desert. Do we keep the faith, even when we know that

the saint is only an illusion? Do we worship, even if it's clear that the healing site is only consecrated for the sake of appearances?

Group labels mostly serve to emphasize particular stylistic qualities, when certain distinctive aesthetic features are observed at the same time in the same place. But they can also help directors to construct a sphere of influence and to underscore similar cinephilic dispositions. The SFG directors all share a shattered history of their homeland and yet they all find different strategies to react to this in film. In his documentary about the SFG filmmakers, *Talking About Trees* (2019), the filmmaker Suhaib Gasmelbari describes how Manar Al Hilo and Ibrahim Shaddad had to hold onto both sides of a screen during a film screening with the mobile cinema due to heavy winds. "When the wind strengthened he blew up and deflated the screen like the sails of a small boat and sometimes the picture got out of frame and then came back. I was watching the faces of both men as they held the screen while laughing nervously like sail men in a storm."

Passion for the cinema means not only making films, but also showing them to people. Watching people experiencing films and sharing the experience of projection with them. Cinema means community and not competition. This is something that the Sudanese filmmakers recognized very early, because the political times compelled them to. Their films teach us a curiosity for the gaps in history, archival stamina, and the discovery of aesthetic resistance in art, as revelations of veiled living environments.

*Vivien Buchhorn, October 2019*
*Translated by Daniel Hendrickson.*

## THE BEGINNING OF A NEW SUDANESE CINEMA

The first cameras came to Sudan to document the British invasion in 1898. The first cinema screenings took place in Khartoum in 1907. In the first half of the 20th century mobile cinemas roamed the country and in the 1930s cinema theaters started to proliferate. In spite of cinemas having a large growing audience, even larger than football, film production remained limited, mostly focusing on the production of informational films for official and educational purposes. Despite the availability of film equipment and post-production facilities and a well-trained staff, most of the films produced were limited to official scenarios ordained by the different governments.

So the position occupied by the directors Ibrahim Shaddad, Eltayeb Mahdi, and Suliman Elnour on Sudanese cinema is important and fundamental. They were among the first generation in Sudan who studied cinema in film institutes in East Germany, Egypt, and the Soviet Union. They chose to study cinema and traveled abroad, becoming familiar with the cinematic and artistic culture that was flourishing in the 1960s, a time when intellectual and creative production was prospering throughout the world.

Their return to Sudan in the 1970s was the birth of a new hope for making creative documentary and fiction films freed from the grip of officialdom, permitting the Sudanese to reflect on their own image and challenge their intellect. These directors had high hopes and experience, which can be seen in the unique films that they made during their studies: JAGDPARTIE by Ibrahim Shaddad, AL DHAREEH by Eltayeb Mahdi, and WA LAKIN ALARDH TADUR and AFRIKA, DŽUNGLI, BARABAN I REVOLJUCIJA by Suliman Elnour. They began working with their fellow colleagues, cinema enthusiasts, and members of the Film Club to introduce Sudanese cinema-goers to the various schools of international cinema. They achieved great success in this field, but their efforts to create a truly authentic creative cinema was faced with intransigence from the state. Under the state monopoly, the tools of cinema production were employed to produce news reports stripped from any creative content. The directors were marginalized and obstacles were placed in the way of their projects.

Despite the obstacles, the group came together to produce a few films with outstanding content. To create these films they had to unite and rely upon each other as friends sharing the same ideals. They had to invent ways to circumvent censorship and bureaucracy and to obtain the meager funding given by the state. To understand the production circumstances in Sudan we take as an example the film JAMAL by Ibrahim Shaddad, who was unable to receive the scant production budget from the state. He was faced with official intransigence and doubts and compelled to make them believe that he was creating a touristic and folkloric film about traditional sesame oil production. Sure enough, in spite of the restrictions he was able to produce a film that—in my opinion—deserves to be

considered one of the icons of international short films, a strong film in which the borders between humans and animals are erased. The film intelligently questions the subject of exploitation of human to human and human to earth and its creatures.

Each of these films was a struggle against bureaucracy and censorship to acquire the needed funds. But this did not restrain them; Shaddad made AL HABIL under those difficult circumstances, as well as Mahdi, who made his iconic film AL MAHATTA. It tells a story of a rural family waiting for a car on the highway to take a patient to the city for treatment. In a way, the story of this incredible film symbolizes the crippled modernity in Sudan, where Sudanese people don't get their share in its benefits. They do not even discern their own image in the films that are weighed down by the ideology of a state obsessed with embellishing its ugly face.

The films of Ibrahim Shaddad, Suliman Elnour, and Eltayeb Mahdi share the bold search for a creative and special language, questioning the language of cinema, and continuous experimenting and reinventing. These films would not have been made except for the persistence and the fierce struggle waged by their creators against official institutions. The state looks on art cinema with political suspicion, placing obstacles at every possible step. The filmmakers have paid an exorbitant price by choosing the hard path and confronting the different national governments. In addition to their artistic value, these works gained historical and political importance for people who are interested in them as truly independent works that are fraught with revolutionary spirit in content and form, and a fundamental criticism that intelligently and artistically reflects the conditions of Sudanese politics and the consecutive dictatorships.

Some Sudanese works were intentionally kept from Sudanese audiences, and their creators were exposed to systematic marginalization and oppression that reached its apogee in 1989 after the coup d'état of the Muslim Brotherhood. This event annihilated all the hopes of that generation for film production and film screening. This generation of filmmakers had suffered the greatest oppression, their projects were stopped and they were subjected to arbitrary dismissal from work, detention, and forced migration. Their work would have disappeared if it hadn't been for their perseverance and determination not to bury their dreams.

The restoration of these distinctive works, which were unavailable for a long time and almost disappeared, makes these films available to the public. In my opinion it is a symbolic victory over injustice and restrictions. The restoration of these films is an appreciable effort and all those who took part in it should be thanked.

*Suhaib Gasmelbari, October 2019*



# THE REAL CANNOT BE SUBDUED TO OUR WHIM

## Suliman Mohamed Ibrahim Elnour in Conversation with Al-Tayeb* Mahdi

**Al-Tayeb Mahdi: Let's start from the beginning: How did you come to be involved with cinema?**

**Suliman Elnour:** In the second half of the 1960s various national cultural associations were thriving, there was an ethos of progressive thought at the University of Khartoum. The diversity and richness of the cultural sphere was motivated by a commitment to sow the seeds of social change in the arts and letters. New spaces and protagonists became imbued with this motivation and played a vanguard role—the university's theater, the Film Club, the popular arts troupe—all more than likely fulfilling a longstanding aspiration to find the appropriate means to express different concerns.

**Tell us about your experience of directing the film STILL IT ROTATES* in the Democratic Republic of Yemen.**

The experience in itself was captivating: finding oneself amidst people who are beginning a new covenant for living together, from zero. I went to Yemen to visit my brother, who was working there at the beginning of 1977. We traveled to different provinces and I was delighted to discover school buildings that had been built for the communities of nomadic Bedouins. A new experiment, white-washed buildings in the middle of the desert, with the nearest town a forty-minute drive by car. The schools were located in the regions where nomadic Bedouin communities gathered; designed to reflect the reality of their lives, they were situated oases-like on their routes. At the same time, they embodied a remarkable cultural transformation; part of an attempt to settle Bedouin communities and usher them into the cycle of modern production and life, and inciting them to leave the desert.

In finding the threads for my film, I was reminded of Tayeb Salih's description of the desert, to express the significance of this transformation and its resonances. For hundreds of years, Bedouins had followed the same way of life, without changing anything. Their camels carried goods, but now there were paved sidewalks, and roads on which Nissan cars were transporting goods, followed by Bedouin horse riders. The bolder among them, who could sense the impending change, drove cars and settled at the edge of the town monitoring surreptitiously.

The children were not familiar with colors, they knew the color of the sky, the earth, and animals, and suddenly they discovered different colors and started drawing. There were melodies with which they were familiar: the wind, the cry of camels and goats; but now they were discovering music. The

** The spelling has been taken from the original interview and differs from the rest of the booklet.*

general momentum of the Yemeni revolution introduced restraint and affableness whereas the Bedouin way of life valorized audacity and determination. Educators, students, and workers held weekly meetings (known as sessions of critique and self-critique) in which the inhibitions between educators, students, and those providing other services were dissipated. The traditional adage "who has taught me a letter, I have become enslaved to" was abolished.

I returned to Yemen in January of 1978 to direct the film. My friend Salah Sharif was the cinematographer. It was a meaningful experience for the two of us. The project was my diploma film, but for Salah, it was his first complete film and in color. At the time, he was in his third year, he had to complete two projects before graduating. The Institute gave us a camera and 3,600 meters of film reel, lights, and audio tapes to record sound. The Film Institute in Aden gave us the sound recorder and the sound engineer, and covered the cost of transport. The Sharara School in the Fifth Province hosted us.

As soon as we started work, we understood with certainty that we would not be able to follow the script we had previously assigned—the real cannot be subdued to our whim—and it was more important to adapt the initial ideas. Time was not on our side, though, because we had to return after a month to develop the film, edit, compose the music, and prepare for the defense and graduation. Documenting and capturing change requires a longer time span in tandem with human nature. I suspect that had we stayed longer, the sequence of the critique and self-critique session would have been entirely different from the way it appears in the film, because it was necessary to give expression to that relationship given that it showed how new alliances were being forged. I would rather have replaced the sequence of the session with investigating how relationships were being formed. Doubtlessly, that would only have been possible if our cohabitation had been longer and we had had more time to be thorough.

During the filming, and to overcome a number of obstacles, we followed the expedition to a village of an association dedicated to the eradication of illiteracy, which wanted to survey the results of its work. As we only had a single camera, we could not resort to the approach of a hidden camera, which would have been very useful, but we were in the middle of the desert. We also had to reshoot the performance of the theatrical operetta several times to get the right frames. Furthermore, the village inhabitants—this village comprised a mere ten houses—were not very responsive to our demands. We were not ready to film that first sequence: it was directly before sunset when a Bedouin man came to pick up his younger brother to take him away to get married, and it was important for us to capture that, as well as the dialogue between the school's director and the Bedouin. We were looking for the motifs of conflict at the heart of this experience of change.

We had been hard at work, but not a single frame of what we thought we had filmed did we get to see in the

end, because only after we developed the film at the Institute did we realize that we had used the same reel twice. Most unfortunately, that reel contained the drawings, sculptures, and other scenes that blended together, and we were not able to include them in the film. When the arduous and concrete journey behind the editing table started, then the concept changed again into the eighteen-minute film our work finally became.

I also used sequences from archival footage to show the Yemeni people's struggle against British colonialism, using these as evidence of their engagement in their transformation from the past to the present. I adjoined these with images of the school students. The film is an attempt to break the wall of silence on a vanguard experience that an Arab population was living with full consciousness and perseverance.

**You also directed another film prior to your graduation titled AFRICA, THE JUNGLE, DRUMS AND THE REVOLUTION*. Can you shed some light on that experience for us?**

Africa bequeathed to us the intense awareness of color. African poetry did not see the possibility of reconciliation between whiteness and blackness. In between, there is no third color born from their mixing. That third color is the color of violence, the color of conflict, the color red. White colonialists humiliated and disgraced Africans, and imposed the perception of their inferiority while they were smitten by ebony-colored skin, frizzy

hair, and the world of mythologies they built around the continent. Their encounter with Africans was consumed by a fascination and the desire to unlock "secrets."

I was looking for a way in, in order to say a few words about Africa to do it justice, while being there. How was I going to express myself about Africa? So I searched for poetic stories written by children about Africa. The story itself was not consequential, I was interested in children's drawings and interviews, and finding what I wanted to say about Africa. I met a Soviet artist who had spent time in Africa. He had established a drawing workshop for children in Moscow, where he tells stories about the lives of different people and the children draw from their imagination. Subsequently, I was interested in how adults represented Africa. I then visited the archives in Moscow to look through films about different African countries and to select some sequences, but I didn't find much of what I was looking for there. It was useful, but I was constrained by what was available in the archives. My choice of sequences was based on preset visual expectations in response to the answers from the interviews. The first question I asked was "How do you visualize Africa?" Then I asked "Has your image of Africa changed from when you were a child to now?" I selected my interviewees randomly, without knowing them beforehand, or even organizing the interviews. I wanted to surprise people on the street with the questions, so that when I filmed their reactions they would come across as spontaneous. Some of the reactions were at times stereotypical, and at other times journalistic. Perhaps the camera, microphone, and black skin had startled them!

Editing that film was one of the most delightful experiences of the whole work. Cutting and rewriting, connecting people from different countries, drawing together a unity. I used African music; and dance sequences thread through the film because it is the cadence of African life, in its joys and sorrows. The film could have been titled "Africa in Soviet Eyes," instead of AFRICA, THE JUNGLE, DRUMS AND THE REVOLUTION, as the archival footage is from Soviet films, the drawings are by Soviet children, and the story is from a Soviet poem.

**Africa has a believable and positive presence in your film: in your use of archival footage and montage you create a genuine dialectic. What in your view is the documentary value of cinema beyond its historicity?**

I was the editor of AFRICA, THE JUNGLE, DRUMS AND THE REVOLUTION, I selected the archival sequences; I needed these documents to forge a new expressive form, obviously outside the framework in which they were produced. I believe that using these events/documents for a new purpose is what matters. The signifying power of a historical document is limitless in a contemporary framework. The use of archives is a familiar practice in documentary cinema, but fictional cinema's discovery of the archives is new. Some critics deem [Sergei] Eisenstein's *Battleship Potemkin*, *Old and New* (aka *The General Line*), and *Strike* as documentary films because their strength, prevalence, and language are so close to documentary cinema. But Eisenstein himself said that *Potemkin* is a drama constructed like an archival film. Italian Neorealist Cinema used archive footage as well as lived reality and non-professional actors and so did Soviet war cinema. The archival document also appears in [Gillo Pontecorvo's] *The Battle of Algiers*. Perhaps fictional cinema resorts to documentary sources in times of great upheaval, not only for artistic or expressive purposes, but also because the documental captures the complexity of the real with such seeming truthfulness, and thus the vividness it can give to the dramaturgy of a fictional or narrative film far exceeds what acting can accomplish.

In Sudan we have an enormous amount of archival film footage that spans from the moment of independence to the present. Far beyond the historical value of these images, their use now will be very relevant, if only to reflect on the mindset and motivations of those who captured them. The gaze of the author represents a new life in the document's signification and value. [...]

**How do you see the future of documentary cinema in Sudan, considering the problems it faces, and its horizons for evolution?**

We must be cautious about becoming trapped in the mindset of those who claim that cinema can only refer to feature-length fiction films and who have a fixation with box-office returns. Obviously, this does not negate the fact that there were serious attempts in narrative fiction. We need to emancipate the pervasive understanding of cinema from prevailing expectations, especially regarding documentaries, and the various entities that want to make films according to specifications. My personal conviction is that this is the time for documentary cinema; and when I say that I don't mean to claim that for each era there is a specific genre, but considering the means available, documentary films can stand on a firm ground. In fact, the resources for documentary cinema are limitless, this is a land rife with subjects for investigation and analysis. People, their habits, temperaments, conduct, problems, horizons. Moreover, documentary cinema's ability to explore the cadence of Sudan's reality and subjectivity will lead the way for fiction cinema's engagement with all aspects of our experience. [...]

This is the translation from Arabic of an interview that Al-Tayeb Mahdi conducted with Suliman Mohamed Ibrahim Elnour in 1979, and published in "Cinema," the journal of the Sudanese Film Group.

*Printed in the catalogue accompanying the film program "Saving Bruce Lee—African and Arab Cinema in the Era of Soviet Cultural Diplomacy," Jan 19–21, 2018, curated by Koyo Kouoh and Rasha Salti, part of "Kanon-Fragen," Haus der Kulturen der Welt.*

# THE TIMELINESS OF THINGS PAST

For a few years now, films by 'foreign'[1] filmmakers, particularly those who studied at film schools in nonaligned and socialist states, have finally started attracting attention. This is especially the case when confronting the connections between the Cold War and the 'third world,' between anti-colonialist liberation movements and the history of socialist internationalism, as well as the role of (film) education in all of this. This belated attention, however, is equally characteristic for east and west—not least also through shared racist stereotyping and hierarchizing, in which filmmaking on the African continent and the Arab world simply could not, or was not supposed to, get past the threshold of attention of historiographies in both the post-socialist east and the west.

As writer, filmmaker, and curator Madeleine Bernstorff wrote in an article about a film series dealing with the works of foreign filmmakers in Germany—indeed both in the east and the west—between 1962 and 1992:[2] "Despite a variety of efforts to the contrary, traditions of cinema have largely been positioned nationally. The continual transnational working biographies and collaborations in effect with such a collective medium as film very rarely find their way into the canon. But if voluntary and involuntary migratory movements have long become an ordinary aspect of all societies, how can we write a diasporic film history? And who maintains a transnational film heritage?"[3] The political scientist and historian Gabrielle Chomentowski also emphasizes: "... the history of the relationship between the USSR and a selection of African countries, and the human, technical, and aesthetic cross-fertilization that took place between them, push one to think beyond national histories of cinema and toward a more global history of cinema."[4] The film historian Ilka Brombach has done research on the former film students at the Film University Babelsberg *KONRAD WOLF*,

the successor to the GDR film academy, which was founded in Potsdam in 1954 as the German Academy of Film Art (Deutsche Hochschule für Filmkunst, DHF).[5] In an interview about student films from the film university's archives being released on DVD, including students from foreign countries, she asks: "How would we then have to write a European film history, in which this cinema would have a place."[6]

Filmmaking by foreign filmmakers, especially as students, not only contributes to creating new perspectives on film history, but also helps us to think differently about the present, both po-

1 The term foreigner [Ausländer] in German is not an unproblematic one. The term does in fact 'only' refer to citizenship, but usually it is used for people who are not perceived and addressed as 'German' in the logic of a racially charged understanding of belonging to being-German, regardless of what passport or passports they hold. I use it here anyway, however, on the one hand not simply to cross out the actual historical (and still current) usage, and thus also a very specific history, which includes the experience of racism by those very students—in the FRG and the GDR alike. Especially since this is actually about a group of students who were 'foreigners' in the legal sense. There are, however, also good reasons to use other terms, such as Madeleine Bernstorff does in "Transnationales Lernen," a very nice research piece about the history of international students at the Deutsche Film- und Fernsehakademie (DFFB).
See: https://dffb-archiv.de/editorial/transnationales-lernen (visited Sep. 2019).

2 The film series was curated by Tobias Hering and Tilman Baumgärtel and took place in autumn 2018 at the Zeughauskino in Berlin under the title "In deutscher Gesellschaft. Passagen-Werke ausländischer Filmemacher*innen 1962–1992."

3 The review by Madeleine Bernstorff, who herself regularly curates film series, appeared on Sep. 20, 2018 in the Tagesspiegel.
See: https://www.tagesspiegel.de/kultur/filmreihe-im-zeughauskino-wie-auslaendische-filmemacher-ost-und-west-sahen/22981884.html (visited Sep. 2019).

4 Gabrielle Chomentowski: "Going Abroad to Study the Craft of Filmmaking: African Students in the USSR during the period 1960–70," in: Rasha Salti and Gabrielle Chomentowski (eds.): Saving Bruce Lee: African and Arab Cinema in the Era of Soviet Cultural Diplomacy, Berlin: Haus der Kulturen der Welt 2018, 27–31, here 30.

5 It is not altogether uninteresting in this context that the research project, which was sponsored by the German Research Foundation from 2013–2016, bore the title "Regionale Filmkultur in Brandenburg."
See: https://filmuniversitaet.de/en/article/detail/regionale-filmkultur-in-brandenburg-1/ (visited Sep. 2019).

6 Interview with Ilka Brombach on the university's website: https://filmuniversitaet.de/fileadmin/user_upload/bilder/forschung/Projekte/Studentenfilmarchiv_der_HFF.pdf (visited Sep. 2019).
Ilka Brombach also published an article in the Online Special put out by the German Federal Agency for Civic Education in connection to the film series "In deutscher Gesellschaft," along with contributions by the series' curator, as well as Madeleine Bernstorff, Judith Früh, and Karina Griffith.
See: http://www.bpb.de/gesellschaft/bildung/filmbildung/271344/in-deutscher-gesellschaft (visited Sep. 2019).

litically and cinematically, under transnational points of view. This is in part also because the normalized positioning of cinema as national is being called into question today, in a quite practical way, by the conditions of production.

Add to this a renewed attention to the anticolonial liberation movements, which also re-opens the debate around how they were grounded in discourses of the national and international—which in turn can be interestingly tied back to questions of the 'nationality' of cinema and to the role of film as part of the processes of decolonization.

All these questions and issues make clear how timely this contemporary work on the early films by the Sudanese Film Group is. Its members were also among those students who studied at various film schools throughout the world within the framework of the socialist "friendship among peoples" and the anti-colonial uprisings in the Arab world, something that was not then and is still not now possible in the Sudan. In the 1970s Eltayeb Mahdi and Manar Al Hilo studied at the Higher Institute of Cinema in Cairo, Suliman Elnour finished his documentary film studies at the film school in Moscow, the All-Union State Institute of Cinematography (VGIK), with the film WA LAKIN ALARDH TADUR (1978) about Bedouins in Yemen, which was awarded a prize at the International Film Festival in Moscow, after having made AFRIKA, DŽUNGLI, BARABAN I REVOLJUCIJA (1977) about representations of Africa in Soviet society. And during the 1960s Ibrahim Shaddad was a student in Potsdam at the DHF, where he made the film JAGDPARTIE (1964) among others, a transnational Western and one of the early cinematic examinations of racism, whose timeliness, much like that of AFRIKA, DŽUNGLI, BARABAN I REVOLJUCIJA, in particular needs to be appreciated anew today. This is not only because the engagement with racism in Germany is urgent today as well, but also because both the GDR and the FRG presented a foundational myth (the "anti-fascist state," respectively "zero hour"), which actively dethematized racist violence.[7] In an interview, Elnour thematizes what is so productive about working with archival images, which he used in both of the films he made while at VGIK: "Far beyond the historical value of these images, their use now will be very relevant, if only to reflect on the mindset and motivations of those who captured them. The gaze of the author represents a new life in the document's signification and value."[8] The publication of the films by the Sudanese Film Group on DVD thus activates the archive in a doubled sense: partly in the films themselves, but also through the opportunity to see these films (again) today.[9]

*Nanna Heidenreich, September 2019*
*Translated by Daniel Hendrickson.*

7 On racism in the GDR in particular see the research by the historian Harry Waibel, http://www.harrywaibel.de/ (visited Sep. 2019).
Both of Suliman Elnour's films were also shown as part of the (film) series "Saving Bruce Lee—African and Arab Cinema in the Era of Soviet Cultural Diplomacy," curated by Rasha Salti and Koyo Kouoh, which recognized them as part of a long forgotten filmmaking and which took place in January 2018 at the Haus der Kulturen der Welt (HKW) in Berlin. The series focused on the history of the USSR's 'cultural diplomacy' during the Cold War, which was also negotiated through the cinema, and the works of notable filmmakers from Africa and the Arab-speaking world who had studied at the VGIK from the 1960s until the 1980s. See: https://www.hkw.de/en/programm/projekte/2018/saving_bruce_lee/saving_bruce_lee_start.php (visited Sep. 2019).
Along with the Online Special and the piece by Madeleine Bernstorff on the DFFB website, the series' publication represents one of the first (German-language) publications on the topic.
Also noteworthy in this context is the exhibition "The Kids want Communism," which was shown in autumn 2017 at the Kunsthaus Kreuzberg/Bethanien, at which films by foreign students were also shown, in this case from the FAMU in Prague. See the publication on the project, Joshua Simon (ed.): "Being Together Precedes Being," Berlin: Archive Books 2019. Also worth mentioning is the series "The Russian Connection" at the Gasworks Gallery in London in February 2011, which mainly concerned the filmmaker Sarah Maldoror.
See: https://africasacountry.com/2011/06/the-russian-connection/ (visited Sep 2019).

8 Elnour in an interview that appeared in Arabic in 1979 in the magazine "Cinema," published by the Sudanese Film Group, and which was printed again in English and German in the publication Saving Bruce Lee: "The Real Cannot Be Subdued to our Whim: Suliman Mohamed Ibrahim Elnour in conversation with Al-Tayeb Mahdi," in: Saving Bruce Lee, 39–43, here 42.

9 Thanks to Elske Rosenfeld and Viktoria Metschl for more than relevant remarks.

# CINEMA AS A PROFESSION

## An Interview with Suliman Elnour, Eltayeb Mahdi, and Ibrahim Shaddad, conducted by Lilli Kobler.

**Lilli Kobler: I would like to start with when you met for the first time.**

**Eltayeb Mahdi:** We met in 1977. I had just graduated from the Higher Institute of Cinema in Cairo and came back to Sudan, then Ibrahim returned from Canada. Two years later Suliman came back from the USSR.

**Suliman Elnour:** I arrived exactly on March 14, 1979. After a few days Abdurahman Nagdi arrived, and together with Eltayeb, Ibrahim, Manar Al Hilo, and Mohammed Mustafa they visited me at home. From that time until now we have stayed in close contact.

**L K You all studied film abroad, at universities outside of Sudan. How did you come to choose these universities, and how did you experience your time there?**

**S E** At the end of 1970 I was working at the State Corporation for Cinema. They intended to send two staff members to study film in the Soviet Union. Then came the coup d'état of Hashem al Atta in July 1971, and the relation between Sudan and the Soviet Union was completely stuck. Finally, a year later I left and started to study history at the Patrice Lumamba University in Moscow [today: Peoples' Friendship University of Russia–ed.]. After the first year of studying I applied to the VGIK [All-Union State Institute of Cinematography–ed.] and I got accepted.

**L K How was the experience in Moscow?**

**S E** In the '70s there were great changes across the globe, student and youth movements, the war between Israel and the Arab World, the decolonization of African countries, a time of great expectations and dreams. At VGIK there were 17 students in my class. We met with Arab and African students from different countries. It was a new experience for me. We had the opportunity to discuss all the issues concerning cinema, screenings, and our dreams of making films.

**L K Ibrahim, how did you come to choose your university, and how was your experience there?**

**Ibrahim Shaddad:** I left Sudan on a scholarship from the DAAD to study agriculture at the University of Hohenheim in Stuttgart (Germany). Before leaving Sudan I wanted to be a lawyer. I thought lawyers defend the people. Then I said: "Why not agriculture?" The problem of Sudan is agriculture. This would be very beneficial, but I realized that agriculture is very much bound by economics. So I went to the Freie Universität in Berlin to study economics. I realized that economics is not the boss. There is something called political science. So I joined this faculty. Then I realized that they are all good, but this is not my inner wish. They

*Ibrahim Shaddad*

don't talk to the people. I thought: "Art is agriculture, art is everything, life is art. So why not study art?" I used to love cinema when I was in Sudan, but I never imagined that I would study cinema. While in Berlin, I found out that there was a film university in the East [German Academy of Film Art–ed.]. Even though I was in West Berlin I managed somehow to send them my application. They have an examination before entering the school. First they asked me to write a critique of an East German film. Then they asked me to come to the exam. I sat in a room full of German students. A teacher came with a piccolo and played a tune. Someone else said: "Write the tune you heard." Mamma mia. I'd never heard a tune like this. The German students were scribbling on their music sheets and I didn't write anything. Then the next exam was about drawing. I thought I can draw, but all the other students were like Rembrandt. When they accepted me I wondered why? Did they accept me because everything this black guy will learn will be beneficial to his country? Ten were accepted, only two were foreigners, and the rest Germans. My time at the school was the most lovely time I've spent in all my life. It's very strange. When people asked me about my nationality I used to say German because I really felt like a German, a black German, if there are any black Germans. I was very much involved in German society, I spent all my time with the German people.

**E M** I've loved cinema since I was in high school. In the late 1960s there was a Sudanese Cinema Club, where I used to attend the screenings. After high school, I decided to study cinema in Egypt since it was close to Sudan and the tuition was affordable. So I applied to the Higher Institute of Cinema in Cairo, knowing also that Cairo is a big city, and one can encounter and learn about different cinema schools from all over the world. There were several cultural centers that screened films, and there was also the Egyptian Film Critics Association. I got accepted and started learning more about cinema, not only from the institute, but also from the screenings and readings. In my graduation project I thought about going to Sudan, but there was no cinema industry in Sudan as such, so I wanted to use this opportunity and make a film based on a Sudanese story in Cairo. I managed to do this in AL DHAREEH. After graduation I came back and worked in the Film Production Administration, and two years later I was moved to the Cinema Section of the Department of

Culture, where I met Ibrahim and Suliman, and we became friends until today.

**L K Then you left Sudan again. How long did you stay away?**

**E M** After the RCC [Revolutionary Command Council for National Salvation–ed.] coup d'état in 1989, I traveled to Jeddah [Saudi Arabia–ed.] and worked in the ART TV Station [Arab Radio and Television Network–ed.] from 1996 until 2004. This was an opportunity to learn about TV production and its technologies. But I used to come to Sudan to meet Suliman, Manar, and the other colleagues. Ibrahim was in Cairo and then left for Canada, so we used to write to each other and sometimes talk on the phone.

**L K Ibrahim, how did you experience this time, and how were you in touch with the others?**

*Suliman Elnour*

**I S** Suliman and I were dismissed from the State Corporation for Cinema. Then we were interrogated and detained by the secret service. It was a reason to leave Sudan because at that time it was very difficult for everybody. The nearest place was Cairo. I stayed there for 5, 6 years. Then I went as a refugee to Canada where I stayed around 15 years. I got Canadian nationality.

In Egypt I started to work on two films. One of them was a short film about the old Sudanese generation who lived in Egypt. The other film was a long feature film based on an Egyptian story. But I didn't get the money to do it. After leaving Cairo, I worked most of the time in the theater in Canada. I also did workshops on videomaking beginning in the 2000s and made a short film about the Canadian oil drilling companies working in Sudan. I also wrote a play which was staged in a Canadian theater. I went back to Sudan because of my mother. I didn't want to at first, but I came. I came here and I got stuck, since my friends are here.

**L K So even while you were in different places you always kept in touch?**

**S E** At the time when Eltayeb and Ibrahim left, those who stayed in Sudan and all our friends from the Sudanese Film Group and Film Club, we used to meet the first Saturday each month to keep our relations alive. Sometimes we screened films on VHS and discussed them. We also read together the letters of Eltayeb and Ibrahim and wrote back.

**L K In 1989, after establishing the SFG, there was a coup. The political situation changed in the midst of establishing this organization. How did that influence your work?**

**S E** Actually, SFG was established in April 1989, and less than two months later the coup d'état happened. All civil society organizations were banned and everyone was seeking to get far away from the toughness of the regime.

**L K So you couldn't work very much. Then in 2005 you re-registered SFG? What activities did you then start?**

**S E** After the Comprehensive Peace Agreement in 2005 [aka Naivasha Agreement–ed.] and the preparations for the elections that took place in 2010, the European Union Delegation announced a call for proposals. During this time the Sudanese Environment Conservation Society intended to produce films about the crisis in Darfur in partnership with the SFG. We wrote a proposal titled "Windows of Hope: Films for the Future." With the grant we were able to equip our office with all the necessary equipment and conducted workshops. Three films were produced about the conflict in Darfur in the three major states: *Nahny wa aldemokratia (We and Democracy), Altahaoul (The Transformation), Allianz (The Treasure).*

**L K So you actually started producing some films?**

**S E** Yes, and before this there was a sort of partnership with the Sudanese Environment Conservation Society during the 1990s. We made two films for them: one by Eltayeb [*Hikaiet almatorat*, 1995–ed.] and one I did [*Almamlaka almanhuba*, 1996–ed.].

**L K Another of SFG's activities was a mobile cinema, and Ibrahim was its coordinator. Maybe you can tell a little bit more about it.**

**I S** It was a project destined to expound problems to certain communities. Different provinces in Sudan have different problems. We targeted the Kassala state, the North Kordofan state, Khartoum state, and Omdurman. We talked about each problem before and after the screening to see the impact of the film, arrive at solutions, and maybe exchange points of awareness between them. There was also the storytelling program where they would tell stories about their own experiences, for example of circumcision. The problems were diverse. We did workshops on camera, sound, directing, and screenwriting. Then we provided cameras, computers, internet, and equipped them so as to document their own stories and be part of the continuous shows. We did this for around two years.

**L K Now you organize the Film Club. In the documentary about the SFG *Talking About Trees* [Suhaib Gasmelbari, 2019–ed.] you want to reopen a cinema, and we see a screening of *Modern Times* [Charlie Chaplin, 1936–ed.] ...**

**I S** The *Modern Times* screening was actually not meant for an audience. That was one of the trials. We were testing the projector and the sound. When the

film started, the people around the area had heard the music and came. Practically the whole cinema was occupied.

**L K So people are hungry for cinema.**

I S Yes. The screening at the Revolution Cinema which we prepare in *Talking About Trees* was based on a questionnaire which we did in the neighborhood. The choice was *Django Unchained* [Quentin Tarantino, 2012–ed.].

**L K What happened to the Revolution Cinema and your efforts to reopen it?**

E M The Revolution Cinema is one of the cinema theaters that have been closed for decades, and we did everything we could to make this screening happen. We got the approval of the person in charge of the cinema, got in touch with the neighbors in the area, did publicity, did some maintenance work in the theater, cleaned the screen, fixed the seats, did a screening test, and designed a survey for the audience. In the end the authorities didn't give us the permission.

**L K 2019 is a new situation for Sudan. How does this influence SFG? What kind of ideas do you have? What role do you see for filmmaking, for yourselves, for SFG in the months and years to come?**

I S One of our priorities now is to reopen the cinemas. Either the old cinemas or try to find interested people with some money to build new cinemas. We are demanding of the government to make a public declaration that cinema is important to the society, and that they are going to do their best to ease all the obstacles for cinema-making and cinema viewing.

**L K What is the role of cinema?**

I S Its role is to make the people understand that we are in a new era and we need to change. We need to accept what's going on in order to understand it and to change. We are entering sort of a modernism, a time not lived before in Sudan. We are actually very backward. We are living a useless history.

**L K A large number of people in this country are under 30, and they have not experienced what you have. How do you feel about them as driving this change, and what do you think about them also making films?**

I S These are two separate things. It is normal in every country that the generations may differ in general attitude, politics, or culture, but I wonder about the extent of the political awareness and understanding of the whole situation. Is it a revolution like going to the streets and shouting, or is there something behind it like experience or study. They want to see very quick changes which is not going to happen. I feel filmmaking is one of the most important things now with other art media to help the people to see life in a different light, to understand that we have to change.[1]

Coming to your next point. The younger generation knows very well

*Eltayeb Mahdi*

how to take photos, how to shoot, how to edit and so on. But filmmaking is something else.

E M What happened in Sudan was because of the courage of the youth, and at the beginning it was an isolated revolution, in the sense that there was not any media attention to it. The attention eventually happened because of the image. The videos and images on social media, and their sheer amount, forced the media outlets to pay attention to what is going on in Sudan.

S E The media relied on all those videos that came out, even though they were not of the highest quality according to the professional standards. All this was the work of the youth. But as Ibrahim said, just shooting something does not make it a film, and there has been talk after this technological revolution that people perhaps need to redefine what a documentary film is. There is a huge amount of videos on social media, but these are not films. But since then you see the desire and the passion to make films. But we have to differentiate: Is it just a hobby?

**L K Is this a discussion that can happen, now that you can help as SFG ...**

I S This is actually what is going to happen next.

S E This desire has to be organized. There should be workshops, like the trainings you did before.[2] After that, the important question is: Is it my profession?

**L K Shukran.**

*This interview was conducted at the office of the Sudanese Film Group on August 21, 2019.*

*Lilli Kobler is the head of the Goethe-Institut Sudan in Khartoum since 2018. This is her second stay as director of the institute (2010–14). She is very well connected in the local film scene, like the Sudanese Film Group and its members as well as the young generation.*

1 Since the beginning of the revolution, the Sudanese Film Group has been collecting footage to create a library of the revolution so that people can make use of it.

2 From 2009 until 2013 the Goethe-Institut Sudan organized several film workshops and through further activities provided again support for film productions in Sudan.
For further information on the project "Sudan Film Factory" see: https://www.goethe.de/ins/su/de/kul/sup/sff.html (visited Dec. 2019)

# NOTES ON THE RESTORATION

Sudanese film history is not very well known internationally. The analog film heritage is difficult to access, in part due to the precarious condition of the film material. Only in recent years have cooperation projects led to the preservation of film inventories (for instance, productions by the state television) or the works of individual filmmakers. In 2013 and 2016 the Arsenal carried out a project dedicated to preserving the film work of Gadalla Gubara. Through Katharina von Schroeder, who largely initiated this project together with Nadja Korinth, and the filmmaker Suhaib Gasmelbari, the Arsenal later became aware of the films of the Sudanese Film Group. In 2017, Suliman Elnour, Eltayeb Mahdi, and Ibrahim Shaddad agreed to send film prints from their personal collections to Berlin so that they could be viewed, after which opportunities to digitize the films could be sought. In three of the cases the film prints were the only known ones. For other titles it was possible to find further materials in various archives.

Ibrahim Shaddad's film JAGDPARTIE was his graduation film at the German Academy of Film Art (now: Film University Babelsberg *KONRAD WOLF*). The original picture and sound negative was stored at the Bundesarchiv–Filmarchiv (German Federal Archives) and was made available for restoration with the permission of the Film University.

Concerning the whereabouts of other titles, Ibrahim Shaddad wrote in 2017: "At the time when the Overseas Film and Television Centre was on the verge of shutting down, Mr. Tony Muscat, of the Overseas, and I managed to convince the British Film Institute to deposit the Sudan collection in their archive until the political situation in Sudan became favorable to return them. Unfortunately, this agreement was called off, because just then the Sudan asked to have the films returned. I begged Mr. Muscat to send back only the films clearly belonging to the Sudan Film Unit. Mr. Muscat was forthcoming; he kept with him 134 cans and 16 tapes in the hope that I would find another storage space for them. After many years I contacted Mr. Muscat who informed me that he had given the films to 'Film Images (London) Limited.' On the 1st of March 2005 I received a list of all the Sudanese films from the OFTVC in their possession. I was asked if I intended to take the films. I, having had no other option, left the films with 'Film Images (London) Limited.' Some years later I looked for 'Film Images (London) Limited,' but in vain. I searched for the Sudan material, but could not find it." It took some research to figure out what had become of them. Eventually negatives and further positives of AL MAHATTA, AL HABIL (see photo p. 14), and JAMAL were found in the archive of AP Press in England, from which they were purchased over the course of the restoration project.

Concerning the films AL DHAREEH, ARBA'A MARAT LIL-ATFAL, and WA LAKIN ALARDH TADUR, at the time of restoration the only materials in existence were heavily damaged and color faded film prints.

In January 2018 the HKW in Berlin put on the program "Saving Bruce Lee—African and Arab Cinema in the Era of Soviet Cultural Diplomacy," curated by Koyo Kouoh and Rasha Salti. Suliman Elnour was invited to the screening of his films, which was the first opportunity for a personal encounter. During his stay in Berlin the color grading and sound processing were carried out for his film WA LAKIN ALARDH TADUR. Following this he provided a digital copy of his film AFRIKA, DŽUNGLI, BARABAN I REVOLJUCIJA for distribution and the publication of this DVD.

The following year six films by Suliman Elnour, Eltayeb Mahdi, and Ibrahim Shaddad were selected for the program "Archival Constellations" as part of the Berlinale Forum Expanded, and were presented publically for the first time in the digitally restored version with the filmmakers in attendance.

*Markus Ruff, November 2019*
*Translated by Daniel Hendrickson.*

# SUDANESE FILM GROUP

## Statement of Foundation

No art in recent times has been subjected to such oppression as the art of cinema in Sudan. The luminous landscape of this beautiful art has been plunged into darkness and its infrastructure eradicated. There is scarce light.

Like most countries, Sudan has known cinema since the beginning of the 20th century. Cinema theaters spread to most cities and the State Mobile Cinema toured the countryside.

The Sudan Film Unit started film production in the early 1950s, and in the 1970s the State Corporation for Cinema and the Cinema Section of the Department of Culture were established to enhance the capabilities of the country in all aspects of cinema.

Unfortunately, the limited horizon of officialdom has connived to make the Sudan Film Unit the trumpet of the master; a media to serve presidents and ministers, to follow their relentless efforts in the manifestation of incompetence and the inaugurations of their failed projects. The State Corporation for Cinema has played the role of the store which imports mediocre commercial films and has done nothing much in the way of supporting filmmakers to create. The Cinema Section of the Department of Culture has been constrained by lack of even insignificant resources, and the filmmakers have been left frustrated by the general indifference to the dire situation of cinema in the country.

This group of filmmakers has embarked upon the foundation of their own space; a space that would liberate them from the yoke of the state and permit them to conceive a destiny charged with boundless creativity in the realm of cinema; so as to fulfill the apogee of their aspiration in a land loaded with tales waiting to be plucked and presented to the world in a roll of celluloid...

They aspire to work in film, outside the entrapping walls of banality, immersed in the sphere of the beautiful art for the common good...

Thus, they founded the organization Sudanese Film Group to be fully engaged in all aspects of film production, film screening, and film teaching, using all possible means to promote and sustain the art. Their vision is to maintain the passion of the Sudanese for the cinema. Their mission is to uphold the enlightening role of the cinema art against the armies of darkness.

*April 1989*

***"Cinema"***

*The magazine "Cinema" has been edited by the filmmakers who later also founded the SFG since the first issue in 1978. The first four issues have been published by the Cinema Section of the Department of Culture and, due to the lack of funding, the fifth issue by the State Corporation for Cinema. Since 2016 the SFG is able to publish the magazine again through cultural funding support.*

*p. 35: Back of a "Cinema" magazine showing the covers of the issues July 1978, Dec 1978, the "Oscar Issue" end of 1979, July 1980, Oct 1987.*
*p: 38: Cover of the issue No 6, Dec 2016.*

## Issue No 1, July 1978

It will not be an easy task to decipher the problems the Sudanese Cinema is facing today. There are many institutions involved: the State Corporation for Cinema, the Cinema Section at the Department of Culture, and the Sudan Film Unit. Some of these institutions have sufficient funding, others have qualified human resources, but they are all working in isolation from one another.

The relationships between individuals in these institutions are tense, and they are not even working in the same venue.The initiative to create a union for filmmakers did not receive enough support, and the registered members in the Cinema Club are very few. Before the funding, you need filmmakers. That is not to say that funding is not crucial, but talking about massive resources is objectionable, since we are not searching for a film industry per se. This concept has died before the birth of the Third World Cinema. The "Cinema" magazine is an invitation to work together with the aim of contributing to the creation of a Sudanese cinema. [...]

There are not enough words to describe the urgent importance of this publication, and the immense need to cover one of the most important fields of art. The art of cinema, which gained enough popularity in Sudan to make it necessary for us to give it the space and attention it deserves, and to work towards the development of a Sudanese cinema that equally reflects the experiences of our citizens, and speaks to the rest of the world. [...]

## Issue No 6, Dec 2016

Our first newborn, in the field of the Press, meandered along various forms and levels eager to ease the integration of cinema culture into the society. On the way to maturity, a vicious new reality compelled our newborn to commit suicide in 1987, just at the dawn of the dark.

At this point, being jobless, but fully aware of our responsibility, we embark upon having a second child bearing the same name of his predecessor "Cinema." Though the newborn will have the same genes, we intend it to be different so as to be up to the present situation. Life is no longer as it used to be and the freedom of choosing how to spend the evening has been confiscated by the disappearance of the column "Where to spend your evening tonight."

It is ironical to publish a magazine on cinema in a land where there are no cinema houses. Only an inverted hope makes such an action plausible: "the presence of a conscious spectatorship would call for the presence of cinemas." [...]

This publication, tackling the vague sphere of cinema in this country, should be regarded as belonging to the category of those with special needs ... Nevertheless, "Cinema" will crawl, stray and lean upon any reliable support until it learns to walk. "Cinema's" action is to petition for lifting up the ban on public cinema houses throughout the country. "Cinema" will uphold the right and freedom of the public to go to the movies.





## العدد الأول، تموز/يوليو 1978

لن يكون من اليسير فك رموز ومعضلات السينما السودانية....
هنالك عدة جهات تتجاذبها ... الإنتاج السينمائي ... مؤسسة الدولة للسينما ... قسم السينما بمصلحة الثقافة ... قسم السينما بالمجلس القومي ... وحدة السينما بالتلفزيون ... إلخ وهذه الجهات بعضها يملك التمويل الكافي ... وبعضها يملك الكوادر المؤهلة وكلها تعمل منفصلة عن الأخرى.
العلاقات بين الأفراد في هذه الأجهزة متنافرة ولا يجمعهم مكان وأحد. الدعوة لقيام اتحاد للسينمائيين السودانيين لم تجد الترحيب الكافي... الأعضاء المسجلين بنادي السينما بين السينمائيين لا يتجاوز عدد أصابع اليد السينما. عادة قبل أن تحتاج إلى التمويل تحتاج إلى سينمائيين. ولا يعني هذا أن التمويل غير مهم، والحديث عن الإمكانيات الضخمة حديث ممجوج لسنا نبحث عن صناعة للسينما، هذا المفهوم مات قبل أن تولد سينما العالم الثالث. ومجلة السينما دعوة للمساهمة لقيام سينما سودانية ودعوة للالتفاف. ونأمل أن تجد الترحيب الذي يكفل استمراريتها... إن أية محاولة لإضفاء معاني خاصة على هذه المجلة – مجلة السينما لن تزيد من قيمتها الهامة والعاجلة وحاجتنا لها لتغطية مجال هو من أهم مجالات الفنون الإنسانية... إن فن السينما الذى أكتسب له في بلادنا جماهيرية وشعبية يجعلنا نفرد له حيزاً ضخماً واهتماماً مكثفاً وسعياً لقيام سينما سودانية تعكس تجارب أنسان هذا البلد وتخاطب الأنسان في كل بقعة من الأرض ...

## العدد السادس، كانون الأول/ديسمبر 2016

مولودنا في مجال الصحافة خطى في شعاب المغازي السينمائية، ومقصده حياة الناس وكل ما فيها. كاد أن يشب عن الطوق لولا واقع همجي أدى به إلى الانتحار في عام 1987.
بدء مغيب الشمس. وها نحن، لقلة الشغلة وتمام المسؤولية، ننجب مولودا ثانيا يحمل اسم الأول مجلة "سينما". ورغم ذات الجينات نود لمولودنا الجديد الاختلاف لاختلاف الزمن،
فوجبات الطعام ما عادت ثلاث، والسهرة حرية اختيارها ضاقت بحجر "أين تسهر هذا المساء".
إنه من مضحكات القدر إصدار مجلة سينمائية جماهيرية في بلد لا تشاهد الجماهير فيه السينما... لماذا؟ لأن اليأس يدفع بأمل معكوس: إن وجود العربة يستلزم إيجاد الطريق.
ثم ماذا يكون مضمونها؟ هي بداهة ليست مجلة متخصصة بسبب انعدام مجالاتها المتخصصة. هي جماهيرية تصبو أن لا تثير ضجر الأذواق المختلفة. وهذا ضرب المستحيل فقديما قالوا: "من سعى لإرضاء جميع الأذواق فشل في إرضاء أي منها"... ستحاول هذه الإصدارة الجديدة لمجلة "سينما" أن تتلمس طريقها بين الترويح والتثقيف،
وأن تراجع حالها دوما عبر تواصل صدورها حتى تصبح رافدا للوعي مستساغ، مفيد ومطلوب.

# جماعة الفيلم السـوداني

## بيان تأسيسي

ربما لم يشـهد فن مـن الفنون كل هذا العسـف إلا فـى مجاهيل العصور المظلمـة، وهذا حال السـينما في السـودان. لقد انغمـرت بنيات هذا الفـن الجميل في الوحل المالح وانغمسـت آفاقه المضيئـة فى ليل بهيم ليس ثمـة ضوء ضئيل.
عـرف السـودان السـينما كمـا عرفهـا العالم منـذ أوائل القرن العشـرين. ومنذ عشـرينياته وثلاثينياته بدأت دور العرض في الانتشـار في معظـم المدن، ومنـذ أواخـر الأربعينات أتمت السـينما المتجولـة عقد المشـاهدة فـي القرى والريـف البعيد.
وعـرف السـودان إنتـاج الأفـلام السـينمائية المنتظم منذ اوائل الخمسينات، وصارت هنالك جهات مختصة بالسـينما. وحدة أفلام السودان، وهي سـتديو مـزود بمعدات وآليات سـينمائية وخبرات بشـرية فنية لإنتاج الأفلام. ومؤسسة الدولـة للسـينما، وهـي الجهـة المسـتوردة والموزعـة للأفـلام لـدور العـرض. وقسـم السـينما بمصلحة الثقافـة، ويضم مجموعة من السـينمائيين الدارسـين لمختلف فنون السينما.
ولكـن ميـزة المحـق التـي ميـزت الدولـة السـودانية لـم تكـف عـن العمل، فقـد جيرت وحدة أفـلام السـودان كجهاز اعلامي للسـادة الرؤسـاء والمسـؤولين لمتابعة همتهـم التي لا تفتـر في مظاهـر الأبهـة وافتتاح مشـاريعهم الفاشـلة. كمـا اكتفت مؤسسـة الدولة للسـينما بـدور المتجر الذي يسـتورد الأفـلام التجارية ولـم تفعل أحد شـروط تأسيسـها في ممارسـة إنتاج أفلام سـودانية إلا على استحياء. أما قسم السـينما بمصلحة الثقافة، فقد تكبل بسـينمائيين لا يجدون ما يسـد رمقهم لإنتاج أفلام إلا بشـق الأنفـس وشـق التمرة.
تنـادت مجموعـة السـينمائيين هـؤلاء لخلـق مصيرهم بأنفسـهم من خلال إيجـاد مكان حر يحررهـم من ربقة الدولة وشـروطها البائسـة ومـن شـروط وضعهـم البئيـس والرنـو إلى فضـاء يمارسـون من خلالـه حلمهـم الأزلي بـأن بلادهم تعج بالسـرود والحكايـا التي تهيم عالقة تود أن تلامس عوالم الأفلام علها تسـتقر أرواحهـا الهائمـة في بيتها وموطنهـا الجميل.
للاشتغال في لماذية الفيلم وماهية السينما...
للنفاذ إلى فضاء البرية الرحيب...
للخروج من جدران السـجن الكبير إلى رحاب الشارع الكبير...
للانعتـاق من كنف العـوز الإبداعي إلى أكناف الفن الجميل...
ماذا يسمى كل هذا الإرهاص؟
السينما
وهكـذا أقاموا جماعـة الفيلم السـوداني لإنتاج الأفلام باستخدام الإمكانات المستحيلة والممكنة لترقيـة المشـاهدة السـينمائية لرفـع ذائقـة السـودانيين وعشـقهم للسينما.
لتدريـب الشـباب على فنـون السـينما حتى لا يـروح هذا الفـن الجميل فـي غبـار الأقدام.
للإبقـاء على جـذوة هذا الفـن الجميـل موقدة رغـم الظلمـة وجيوشـها العتيدة

نيسان/أبريل 1989

**"سينما"**

تم إصدار مجلة "سينما" في 1978 من قبل المخرجين الذين أسسوا لاحقًا جماعة الفيلم السوداني. نشر قسم السينما في وزارة الثقافة الأعداد الأربعة الأولى. وبسبب نقص التمويل، صدر العدد الخامس من قبل المؤسسة العامة للسينما. منذ عام 2016، أعادت جماعة الفيلم السوداني إصدار المجلة مرة أخرى من خلال الدعم الثقافي.
ص. 35: الصفحة الأخيرة للمجلة، والتي تستعرض أغلفة أعداد تموز/يوليو 1978، كانون الأول/ديسمبر 1978، "إصدار الأوسكار" نهاية سنة 1979، تموز/يوليو 1980، تشرين الثاني/أكتوبر 1987. ص: 38: غلاف العدد رقم 6، كانون الأول/ديسمبر 2016.

# ملاحظات على الترميم والاستعادة

تاريخ الفيلم السوداني ليس معروفاً كما ينبغي على الساحة العالمية. والوصول إلى تراث الأفلام التماثلية أو التناظرية ليس سهلاً. يعزى ذلك جزئياً إلى تلف المادة الفيلمية. بيد أن مشاريع التعاون من أجل الحفاظ على ما تبقى من الأفلام واستعادتها (سواء التي أنتجها التلفزيون الحكومي أو أعمال المخرجين المتفردة) لم تبدأ إلا في السنوات الأخيرة الماضية. في عامي 2013 و 2016، أطلق معهد آرسنال مشروعاً يهدف إلى الحفاظ على أعمال أفلام جاد الله جبارة. بفضل كاتارينا فون شرودر، التي استهلت هذا المشروع، وأيضاً المخرج صهيب قسم الباري، تنبه معهد آرسنال إلى أهمية أفلام جماعة الفيلم السوداني. وقد وافق كل من سليمان النور والطيب مهدي وإبراهيم شداد على إرسال نسخ عن أفلامهم السينمائية من مجموعاتهم الشخصية إلى برلين، للاطلاع عليها، ومن ثم البحث عن إمكانيات لرقمنة تلك الأفلام. في ثلاث حالات، كانت النسخ السينمائية هي الوحيدة المتوفرة. أما بالنسبة للأفلام الأخرى، فقد كان من الممكن العثور على مزيد من المواد الفيلمية في الأرشيفات المختلفة خلال عملية الرقمنة.

كان فيلم إبراهيم شداد "رحلة صيد"، هو فيلم تخرجه في المعهد العالي الألماني للفن السينمائي في بوتسدام – بابلسبيرغ، (حالياً: جامعة كونراد فولف للسينما في بابلسبيرغ). وبالتالي كانت النسختان السلبيتان الأصليتان للصوت والصورة محفوظتين في الأرشيف الألماني للأفلام السينمائية، حيث تمت إتاحتها للترميم والاستعادة بعد الحصول على موافقة جامعة السينما.

فيما يتعلق بمكان وجود نسخ أفلام أخرى، كتب إبراهيم شداد في عام 2017: "في الوقت الذي كانت فيه شركة "مركز ما وراء البحار للإنتاج السينمائي والتلفزيوني" على وشك الإغلاق، تمكنت أنا والسيد توني موسكات، من الشركة المذكورة، من إقناع المعهد البريطاني للسينما بإيداع مجموعة الأفلام السودانية في أرشيفهم إلى أن يصبح الوضع السياسي في السودان مواتياً لاسترجاعها. لسوء الحظ، تم إلغاء هذا الاتفاق، لأنه في ذلك الوقت طلب السودان استرجاع الأفلام. سألت السيد موسكات أن يرسل الأفلام التي أنتجتها "وحدة أفلام السودان" فقط. كان السيد موسكات متعاوناً؛ فقد احتفظ بـ 134 علبة و 16 شريطاً على أمل أن أجد مساحة تخزين أخرى لها. وبعد مرور عدة سنوات، اتصلت بالسيد موسكات، فأبلغني أنه قدم الأفلام إلى شركة "صور أفلام (لندن) المحدودة". في الأول من آذار/مارس 2005، تلقيت من شركة "مركز ما وراء البحار للإنتاج السينمائي والتلفزيوني" قائمة بجميع أفلام السودان التي بحوزتهم. سُئلت عما إذا كنت أود أخذ الأفلام. وبما أنه لم يكن لدي أي خيار آخر، تركت الأفلام مع شركة "صور أفلام (لندن) المحدودة". بعد بضع سنوات بحثت عن شركة "صور أفلام (لندن) المحدودة"، لكن دون جدوى. بحثت عن مادة فيلمية عن السودان، لكنني لم أتمكن من العثور على شيء". لقد احتاج الأمر لبعض البحث والتقصي لمعرفة مصيرها. لكن في نهاية المطاف، تم العثور على المادة السلبية ونسخة ما قبل التحميض لأفلام "المحطة"، "الحبل"، "جمل" في أرشيف أسوشيتد برس في إنجلترا، والتي

تم شراؤها ضمن إطار مشروع الترميم والاستعادة.

فيما يتعلق بأفلام "الضريح"، "أربع مرات للأطفال"، "ولكن الأرض تدور"، فقد كانت النسخ الوحيدة المتوفرة قد تعرضت لتلف شديد وبهتت ألوانها.

في كانون الثاني/يناير 2018، أطلقت دار ثقافات العالم في برلين، برنامج "إنقاذ بروس لي – السينما الأفريقية والعربية في عصر الدبلوماسية الثقافية السوفيتية" برعاية كويو كوه ورشا سالتي. وقد وُجهت دعوة إلى المخرج سليمان النور لعرض أفلامه. وكانت تلك الفرصة الأولى للقائه شخصياً. وخلال إقامته في برلين، خضع فيلمه "ولكن الأرض تدور" لعملية تصحيح الألوان ومعالجة الصوت. بعد ذلك، قدم نسخة رقمية من فيلمه "أفريقيا، الغابة، الطبل والثورة"، لإصدار هذا القرص المدمج DVD وتوزيعه.

في السنة التالية، وقع الاختيار على ستة أفلام للمخرجين السينمائيين سليمان النور والطيب مهدي وإبراهيم شداد لإدراجها ضمن برنامج "أرشيفال كونستيليشنز" كجزء من برنامج برلينالة "فوروم اكسباندید"، حيث تم عرض النسخ المستعادة رقمياً لأول مرة أمام الجمهور بحضور المخرجين.

بقلم: ماركوس روف، تشرين الثاني/نوفمبر 2019
ترجمة: شادية عبدالمنعم

الطيب مهدي

**الطيب مهدي:** ما حدث في السودان كان بسبب شجاعة الشباب. وفي البداية كانت ثورة معزولة، بمعنى أنها لم تحظ بأي اهتمام إعلامي. لكن الصورة هي التي جذبت الاهتمام إليها في نهاية المطاف. مقاطع الفيديو والصور التي انتشرت على وسائل التواصل الاجتماعي، وأعدادها الهائلة، أجبرت وسائل الإعلام على الاهتمام بما يجري في السودان.

**سليمان النور:** اعتمدت وسائل الإعلام على جميع مقاطع الفيديو التي تم عرضها، على الرغم من أنها لم تكن على أعلى مستويات الجودة وفقاً للمعايير المهنية. كل هذا كان عمل الشباب. ولكن كما قال إبراهيم: مجرد تصوير شيء ما، لا يجعله فيلماً. وبعد هذه الثورة التكنولوجية يدور الحديث بأن الناس ربما يحتاجون إلى إعادة تعريف ماهية الفيلم الوثائقي، لأن هناك كمية هائلة من مقاطع الفيديو على وسائل التواصل الاجتماعي، ولكنها لا تعتبر أفلاماً. ولكن، منذ ذلك الحين أصبحنا نرى الرغبة والشغف بصناعة الأفلام، لكن علينا أن نفرق: هل هي مجرد هواية؟

**ليلي كوبلر: هل يمكن أن يكون هذا موضوع نقاش الآن، بحيث يمكنكم المساعدة بصفتكم جماعة الفيلم السوداني؟**

**إبراهيم شداد:** هذا هو ما سيحدث مستقبلاً.

**سليمان النور:** هذه الرغبة يجب أن تكون منظمة. تنبغي إقامة ورش عمل، مثل الدورات التدريبية التي قمتم بها من قبل[2]. بعد ذلك، السؤال المهم هو: هل هذه هي مهنتي؟

**ليلي كوبلر: شكراً.**

أجري هذا الحوار بتاريخ 21 آب/أغسطس 2019 في مكتب جماعة الفيلم السوداني. ليلي كوبلر هي مديرة معهد غوته في الخرطوم منذ عام 2018. هذه هي إقامتها الثانية في السودان. فقد شغلت منصب مديرة معهد غوته بين عامي 2010 و 2014 أيضاً. لديها ارتباط وثيق بالساحة السينمائية المحلية وبالأطراف المعنية في هذا المجال مثل جماعة الفيلم السوداني وأعضائها وكذلك جيل الشباب. ترجمة: شادية عبدالمنعم

1 منذ بداية الثورة، تقوم جماعة الفيلم السوداني بجمع مادة صورية لإنشاء مكتبة عن الثورة حتى يتمكن الناس من الاستفادة منها.

2 من عام 2009 وحتى 2013 نظم معهد غوته في السودان ورش عمل سينمائية عديدة وأنشطة أخرى لدعم الإنتاج السينمائي في السودان. للمزيد من المعلومات عن مشروع "Sudan Film Factory":
https://www.goethe.de/ins/su/de/kul/sup/sff.html



**إبراهيم شداد:** في الواقع لم يكن عرض فيلم حديث موجهاً للناس. لقد كانت تلك إحدى التجارب، كما تعلمين. كنا في الواقع نختبر جهاز العرض والصوت، وعندما اشتعلت الأنوار، سمع الناس في جميع أنحاء المنطقة الموسيقى وجاؤوا. عملياً غصت قاعة السينما بالحضور.

**ليلي كوبلر: إذن، الناس متلهفون للسينما.**

**إبراهيم شداد:** نعم، يستند العرض الذي نعده في "الحديث عن الأشجار"، إلى استطلاع للرأي قمنا به في الحي. وقع الخيار على فيلم جانغو لكوينتن تارانتينو.

**ليلي كوبلر: ماذا حدث لسينما الثورة وجهودكم لإعادة فتحها؟**

**الطيب مهدي:** سينما الثورة، هي واحدة من دور السينما التي تم إغلاقها منذ عقود. وقد فعلنا كل ما في وسعنا لإقامة هذا العرض. لقد حصلنا على موافقة الشخص المسؤول عن السينما، وتواصلنا مع الجيران في المنطقة، وقمنا بالدعاية، ونفذنا بعض أعمال الصيانة للمسرح، وقمنا بتنظيف الشاشة، وثبّتنا المقاعد، وأجرينا اختباراً للعرض، أجرينا دراسة عن الجمهور. وفي نهاية المطاف، لم تمنحنا السلطات الموافقة.

**ليلي كوبلر: وضع السودان تغير في عام 2019. كيف يؤثر هذا على جماعة الفيلم السوداني؟ ما هي الأفكار التي تراودكم؟ ما هو الدور الذي ترونه لصناعة الأفلام، ولأنفسكم، أنتم جماعة الفيلم السوداني، في الأشهر والسنوات القادمة؟**

**إبراهيم شداد:** إحدى أولوياتنا الآن إعادة فتح دُور السينما. إما دُور السينما القديمة أو محاولة العثور على أشخاص مهتمين لديهم بعض المال لبناء دُور سينما جديدة. نحن نطالب الحكومة الآن بإصدار بيان عام بأن السينما مهمة للمجتمع، وأنهم سيبذلون قصارى جهدهم لتذليل جميع العقبات التي تحول دون صناعة ومشاهدة الأفلام.

**ليلي كوبلر: وما هو دور السينما؟**

**إبراهيم شداد:** دور السينما هو جعل الناس يفهمون أننا في عصر جديد، وأننا بحاجة إلى التغيير. نحن بحاجة إلى تقبل ما يجري من أجل فهمه وتغييره. نحن ندخل نوعاً ما إلى الحداثة، وهو زمن لم نعشه في السودان من قبل، لكننا في الواقع متخلفون للغاية، إننا نعيش تاريخاً عديم فائدة.

**ليلي كوبلر: يوجد عدد كبير من الأشخاص في هذا البلد أعمارهم دون سن 30 عاماً لا يعرفون قدراتكم. ما هو شعوركم تجاههم كقيادة لهذا التغيير، وهل تعتقدون أن لديهم القدرة على إنتاج الأفلام؟**

**إبراهيم شداد:** هذان أمران منفصلان. من الطبيعي في كل بلد أن تختلف الأجيال في المواقف أو السياسة أو الثقافة، لكنني أتساءل عن مدى الوعي السياسي وفهم الوضع برمته. هل هي ثورة بمعنى النزول إلى الشوارع والهتاف، أم أن هناك شيئاً خلف كل ذلك، مثل الخبرة أو الدراسة. إنهم يريدون رؤية تغييرات سريعة للغاية لن تحدث. أشعر أن صناعة الأفلام هي واحدة من أهم الأشياء الآن، مع وسائل الإعلام الفنية الأخرى، لمساعدة الناس على رؤية الحياة بضوء مختلف، لفهم أنه يتعين علينا التغيير[1]. أما بالنسبة للنقطة الثانية في السؤال. يعرف جيل الشباب جيداً كيفية صنع الصور، والتصوير، وكيفية تحرير الصور، وما إلى ذلك، لكن صناعة الأفلام شيء آخر.

سليمان النور

في القاهرة، وقد حققت ذلك في "الضريح". بعد التخرج عدت وعملت في إدارة إنتاج الأفلام، وبعد عامين انتقلت إلى قسم السينما بوزارة الثقافة، حيث قابلت إبراهيم وسليمان، وأصبحنا أصدقاء حتى يومنا هذا.

**ليلي كوبلر: ثم غادرت السودان مرة أخرى. كم من الوقت بقيت بعيداً؟**

**الطيب مهدي:** بعد انقلاب الجبهة القومية الإسلامية في عام 1989، سافرت إلى جدة (المملكة العربية السعودية)، حيث عملت في محطة ART التلفزيونية من 1996 إلى 2004، والتي أتاحت لي فرصة التعرف على الإنتاج التلفزيوني وتقنياته، لكنني اعتدت على المجيء إلى السودان للقاء سليمان ومنار والزملاء الآخرين. كان إبراهيم في القاهرة، ثم غادر إلى كندا، لذلك كنا نكتب لبعضنا البعض، وأحياناً نتحدث عبر الهاتف.

**ليلي كوبلر: إبراهيم، كيف واجهت هذه الفترة وكيف كنت تتواصل مع الآخرين؟**

**إبراهيم شداد:** تم فصلي أنا وسليمان من مؤسسة الدولة للسينما، ثم تم استجوابنا واعتقالنا من قبل جهاز الأمن والمخابرات. لقد كان هذا سبباً كافياً لمغادرة السودان، لأن تلك الفترة كانت عصيبة جداً على الجميع. أقرب مكان كان القاهرة. مكثت هناك 5 إلى 6 سنوات. ثم ذهبت لاجئاً إلى كندا، حيث قضيت بقية الوقت، حوالي 15 عاماً، وحصلت على الجنسية الكندية. في مصر بدأت بإنتاج فيلمين. كان الأول فيلماً قصيراً عن الجيل السوداني القديم الذي عاش في مصر. أما الفيلم الآخر فكان فيلماً روائياً طويلاً مستوحى من قصة مصرية. لكنني لم أحصل على تمويل لإنجازه. بعد مغادرتي القاهرة، عملت معظم الوقت في المسرح في كندا. كما قمت بورشات عمل في مجال إنتاج الفيديو ابتداءً من عام 2000 وأنتجت فيلماً قصيراً عن شركات التنقيب عن النفط الكندية العاملة في السودان. ألفت أيضاً مسرحية عُرضت على مسرح كندي. ثم عدت إلى السودان بسبب أمي. لم أكن أريد ذلك في البداية، لكنني عدت. جئت إلى السودان ومكثت منذ أن أصبح أصدقائي هنا.

**ليلي كوبلر: إذن، حتى عندما كنتم في أماكن مختلفة، بقيتم دائماً على تواصل؟**



سليمان النور: في الوقت الذي غادر فيه الطيب وإبراهيم، كان جميع الذين مكثوا في السودان وجميع أصدقائنا من جماعة الفيلم السوداني ونادي الأفلام، يلتقون يوم السبت من مطلع كل شهر للحفاظ على علاقاتنا. في بعض الأحيان، نعرض أفلاماً على أشرطة الفيديو ونناقشها. كما نقرأ معاً رسائل الطيب وإبراهيم ونرد عليهما.

**ليلي كوبلر: في عام 1989، بعد تأسيس جماعة الفيلم السوداني، حدث انقلاب عسكري، وتغير الوضع السياسي في خضم تأسيس هذه الجمعية. كيف أثر ذلك على عملكم؟**

**سليمان النور:** في الواقع، تم تأسيس جماعة الفيلم السوداني في نيسان/أبريل 1989، وبعد أقل من شهرين حدث الانقلاب العسكري. تم حظر جميع منظمات المجتمع المدني. وكان الجميع يحاولون تجنب شراسة النظام.

**ليلي كوبلر: إذن لم تتمكنوا من العمل كثيراً! ثم في عام 2005 قمتم بإعادة تسجيل جماعة الفيلم السوداني؟ ما هي الأنشطة التي بدأتم بها بعد ذلك؟**

**سليمان النور:** بعد اتفاق السلام الشامل في عام 2005 (المعروف أيضاً باسم اتفاقية نيفاشا) والتحضيرات للانتخابات التي جرت في عام 2010، أعلنت بعثة الاتحاد الأوروبي في تلك الفترة عن الدعوة لتقديم مقترحات لمشاريع. كانت جمعية حماية البيئة السودانية تعتزم إنتاج أفلام عن الأزمة في دارفور بالشراكة مع جماعة الفيلم السوداني. كتبنا مقترحاً بعنوان "شبابيك الأمل: أفلام للمستقبل". بفضل المنحة، تمكنا من تزويد مكتبنا بجميع المعدات اللازمة وعقد ورش عمل. تم إنتاج ثلاثة أفلام حول الصراع في دارفور في الولايات الرئيسية الثلاث: "نحن والديمقراطية"، "التحول"، "الكنز".

**ليلي كوبلر: حسناً، إذن بدأتم بالفعل في إنتاج بعض الأفلام؟**

**سليمان النور:** أجل، وقبل ذلك، كان هناك نوع من الشراكة مع الجمعية السودانية لحماية البيئة خلال التسعينيات. لقد أنتجنا لهم فيلمين. واحد أنتجه الطيب، بينما أنتجت أنا الآخر.

**ليلي كوبلر: كان من بين نشاطات جماعة الفيلم السوداني سينما متجولة، وكان إبراهيم منسقاً لها. ربما يمكنك أن تحكي لنا قليلاً عن هذا الموضوع؟**

**إبراهيم شداد:** إنه مشروع صُمم لتسليط الضوء على مشاكل مجتمعات مُحددة. المحافظات المختلفة في السودان لديها مشاكل مختلفة. قصدنا ولاية كسلا وولاية شمال كردفان وولاية الخرطوم وأم درمان. كنا نتحدث عن المشكلة قبل وبعد العرض لنرى تأثير الفيلم والتوصل إلى حلول، وربما نشر الوعي. كان هناك أيضاً برنامج سرد القصص، حيث يروون قصصاً عن تجاربهم الخاصة، على سبيل المثال الختان. كانت المشاكل متنوعة. قمنا بتنظيم ورش عمل عن التصوير وهندسة الصوت والإخراج وكتابة السيناريو. ثم زودناهم بكاميرات وأجهزة كمبيوتر وإنترنت، ليقوموا بتوثيق قصصهم لتكون جزءاً من العروض المستمرة. لقد فعلنا ذلك لمدة عامين تقريباً.

**ليلي كوبلر: الآن لديكم نادي السينما. وفي الفيلم الوثائقي عن جماعة الفيلم السوداني "الحديث عن الأشجار" (صهيب قسم الباري، 2019) إشارة إلى أنكم تريدون إعادة فتح سينما، ونرى عرضاً لفيلم حديث ...**

# السينما كمهنة

## مقابلة مع الطيب مهدي وإبراهيم شداد وسليمان النور، أجرتها ليلي كوبلر.

**ليلي كوبلر: أود أن أبدأ بمتى تقابلتم للمرة الأولى؟**

**الطيب مهدي:** التقينا في عام 1977. كنت قد تخرجت للتو من المعهد العالي للسينما في القاهرة وعدت إلى السودان، ثم عاد إبراهيم من كندا. بعد عامين عاد سليمان من الاتحاد السوفيتي.

**سليمان النور:** وصلت بالضبط في 14 آذار/مارس 1979. بعد بضعة أيام وصل عبد الرحمن نجدي، وجاء لزيارتي في منزلي بصحبة الطيب وإبراهيم ومنار الحلو ومحمد مصطفى. ومنذ ذلك الوقت وحتى الآن بقينا على تواصل وثيق.

**ليلي كوبلر: أنتم جميعاً درستم السينما في جامعات خارج السودان، كيف اخترتم تلك الجامعات؟ وكيف اختبرتم الحياة هناك؟**

**سليمان النور:** في أواخر عام 1970 كنت أعمل في مؤسسة الدولة للسينما. وكانوا يعتزمون إرسال موظفين اثنين لدراسة الإنتاج السينمائي في الاتحاد السوفياتي. ثم حدث انقلاب هاشم العطا في تموز/يوليو 1971، وتم تعليق العلاقات بين السودان والاتحاد السوفيتي تماماً. وأخيراً، بعد عام، غادرت وبدأت دراسة التاريخ في جامعة باتريس لومامبا في موسكو (اليوم: الجامعة الروسية لصداقة الشعوب). بعد السنة الأولى من الدراسة تقدمت بطلب للدراسة بمعهد صناعة السينما في موسكو "VGIK" وتم قبولي.

**ليلي كوبلر: كيف كانت تجربتك في موسكو؟**

**سليمان النور:** شهدت سبعينيات القرن الماضي تغييرات كبيرة في جميع أنحاء العالم: حركات الطلاب والشباب، والحرب بين إسرائيل والعالم العربي، وانتهاء حقبة

إبراهيم شداد



الاستعمار في البلدان الأفريقية؛ كان زمناً مليئاً بالآمال والأحلام الكبيرة. في معهد صناعة السينما في موسكو، كان هناك 17 طالباً في صفي. التقيت بالطلاب العرب والأفارقة وطلاب من مختلف القارات. لقد كانت تجربة جديدة بالنسبة لي. أتيحت لنا الفرصة لمناقشة جميع القضايا المتعلقة بالسينما والأفلام وأحلامنا في صناعة الأفلام.

**ليلي كوبلر: إبراهيم، كيف اخترت جامعتك وكيف كانت تجربتك هناك؟**

**إبراهيم شداد:** غادرت السودان بمنحة دراسية من الهيئة الألمانية للتبادل العلمي لدراسة الزراعة في جامعة هوهنهايم في شتوتغارت (ألمانيا). قبل مغادرة السودان، أردت أن أصبح محامياً. اعتقدت أن المحامين يدافعون عن الناس. ثم قلت: "لمَ لا أدرس الزراعة." فمشكلة السودان هي الزراعة. سيكون ذلك مفيداً جداً. لكنني أدركت أن الزراعة مرتبطة إلى حد كبير بالاقتصاد. لذا قصدت جامعة برلين الحرة لدراسة الاقتصاد. أدركت أن الاقتصاد ليس هو ما أتطلع إليه. هناك دراسة تسمى العلوم السياسية. فالتحقت بتلك الكلية. أدركت أنها دراسة جيدة، ولكنها ليست أمنيتي. فهي لا تخاطب الناس. ففكرت: "الفن زراعة، الفن هو كل شيء، الحياة فن. فلماذا لا أدرس الفن؟" كنت أحب السينما منذ أن كنت هنا في السودان، لكنني لم أتخيل أبداً أنني سأدرس السينما. أثناء وجودي في برلين، علمت أن هناك جامعة أفلام في الشطر الشرقي. كنت في برلين الغربية، لكنني تمكنت بطريقة ما من إرسال أوراقي. كان يتعين الخضوع لإمتحان قبول للالتحاق بالمعهد. في البداية طُلب مني أن أكتب نقداً لفيلم ألماني شرقي. ثم دعوني للحضور إلى الامتحان. جلست في غرفة مليئة بالطلاب الألمان، ثم دخل معلم ومعه ناي. عزف نغمة وبعدها قال شخص آخر: "اكتبوا اللحن الذي سمعتوه". يا إلهي. لم يسبق لي أن سمعت لحناً كهذا. كان الطلاب الألمان يخربشون على ورقة نوتات، وأنا لم أكتب أي شيء. ثم كان الامتحان التالي عن الرسم. ظننت أنني أستطيع الرسم، لكن جميع الطلاب الآخرين كانوا مثل رامبرانت. ذُهلت عندما قبلوني. هل قبلوني لأن أي شيء سوف يتعلمه هذا الرجل الأسود سيكون مفيداً لبلاده؟ تم قبول عشرة طلاب، اثنان فقط من الأجانب، والبقية ألمان. الوقت الذي قضيته في المعهد كان أجمل وقت قضيته في حياتي. كانت مرحلة غريبة جداً. وعندما يسألني الناس عن جنسيتي، اعتدت أن أقول: ألمانية، لأنني شعرت حقاً أنني ألماني، ألماني أسود، إن كان هناك أي ألماني أسود. كنت منخرطاً بشكل كبير في المجتمع الألماني، وكنت أقضي كل وقتي مع الألمان.

**الطيب مهدي:** لقد أحببت السينما منذ أن كنت في المرحلة الثانوية. في أواخر الستينيات، كان هناك نادي سينما سوداني، حيث اعتدت مشاهدة الأفلام. بعد المرحلة الثانوية، قررت دراسة السينما في مصر، فهي قريبة من السودان، والرسوم الدراسية هناك كانت معقولة. لذا تقدمت بطلب إلى المعهد العالي للسينما في القاهرة، فقد كنت أعلم أن القاهرة مدينة كبيرة، ويمكن للمرء أن يتعرف هناك على مختلف مدارس السينما من جميع أنحاء العالم. كان هناك العديد من المراكز الثقافية التي تعرض الأفلام، وكانت هناك أيضاً جمعية نقاد السينما المصريين. حصلت على قبول، وبدأت تعلم المزيد عن السينما، ليس فقط من المعهد، ولكن أيضاً من الأفلام والقراءات.

وفي مشروع التخرج، فكرت في الذهاب إلى السودان، لكن لم تكن هناك صناعة سينما في السودان على هذا النحو، لذا أردت أن أغتنم هذه الفرصة وأنتج قصة وفيلماً سودانياً

ألمانيا أصبحت أمراً ملحاً اليوم، بل أيضاً لأن كل من ألمانيا الشرقية وألمانيا الغربية جسدتا أسطورة من خلال نشأتهما ("الدولة المناهضة للفاشية"، و"ساعة الصفر")، والتي ألغت بفعالية العنف العنصري،[7] في مقابلة، يقوم النور بتقييم ما هو مثمر للغاية حول استخدامه الصور الأرشيفية في فيلمي تخرجه اللذين أنتجهما أثناء دراسته في معهد صناعة السينما: "يبدو لي أن أهمية تلك الصور وكيفية التعامل معها أهم من قيمتها التاريخية، حتى ولو كان فقط لمعرفة مواقف ودوافع أولئك الذين التقطوها. نظرة المؤلف تحيي الصورة التوثيقية، وتمنحها مغزى وقيمة جديدين".[8] وبالتالي، فإن نشر أفلام جماعة الفيلم السوداني على قرص DVD ينشط الأرشيف بمعنى مضاعف: جزئياً في الأفلام نفسها، ولكن أيضاً من خلال إتاحة الفرصة لرؤية هذه الأفلام (مرة أخرى) اليوم.[9]

بقلم: نانا هايدنرايش، أيلول/سبتمبر 2019
ترجمة: شادية عبدالمنعم

**هل من ثمة أفق لسينما سودانية؟**

إبراهيم شداد: نحن بلد غير مرئي أو مسموع في قرن تميزت حضارته بالصورة والصوت والقصة. بعضهم جهول لا يعي ماهية السينما، ولبعضهم هي حرام، والخبثاء يخافون هذا البعبع الذي يزلزل أرجاء العقول المغيبة. المجتمع في حاجة لأن يرى نفسه على الشاشة لينشغل بهويته، بتاريخه، بحاضره وبمستقبله ولأن يتفكر في تعبيره عن نفسه وفي رؤيته للعالم. لابد للبلد من صناع سينما يحكون قصته ويعبرون عن أفكاره. كما وأن التبادل الثقافي أصبح ضرورة، إن لم يكن لديك ما تبادل به فأنت في عزلة وضباب وفي ورطة إتصال تستقبل العوالم الأخري وليس لك عالم تطرحه.

أظن أن الحكومة مقرونة بالقطاع الخاص يستوعبان هذا كله، ولكن المصلحة في الطناش والتعتيم لأن تحقيق هذا يستوجب خلخلة القبضة. ولأن أول ما يستوجبه هذا هي الحرية. حرية المبدع، حرية الإبداع و حرية الجماهير المتلقية للإبداع. أرى ثمة سينما سودانية ولكن الظلام يحول دون رؤية أفق لها.

مقتطف من حوار شباط/فبراير 2012

**How do you see the prospects of a Sudanese cinema?**

Ibrahim Shaddad: We are an unseen and unheard country in a century whose civilization is built on image, sound, and narrative. Some are too ignorant to understand what cinema is about. Others believe it is haram, religiously forbidden. The wicked ones fear it because they know it can demystify the blur on people's minds. The society needs to see its image on screen. That will allow it to contemplate on its identity, its history, its present and future, and to develop its own vision of the world. The country has got to have filmmakers who narrate its story and reflect its ideas. Also at this time when cultural exchange has become vital, you need to have something to share with others; otherwise you will live in isolation and will be only a recipient of what others have without having anything to offer in return.

*Ibrahim Shaddad in an interview in February 2012*



1 مصطلح "أجنبي" (Ausländer) يعد مصطلحاً إشكالياً باللغة الألمانية. صحيح أنه يشير إلى الجنسية "فقط"، ولكنه غالباً ما يشير للأشخاص الذين لا يُنظر إليهم على أنهم "ألمان" أو لا يعاملون "كألمان" انطلاقاً من منطق مفهوم الانتماء العرقي، بغض النظر عن جواز السفر أو جوازات السفر التي يحملونها. ومع ذلك، فإنني أستخدمه هنا، لكي لا يتم إلغاء الاستخدام اللغوي التاريخي الفعلي للكلمة (والذي لايزال قائماً حتى الآن)، وبالتالي يشمل أيضاً تاريخاً محدداً للغاية، يتضمن تجربة العنصرية التي عاشها أولئك الطلاب - في ألمانيا الاتحادية وألمانيا الشرقية على حد سواء. بخاصة وأن هذا الأمر في الواقع يتعلق بمجموعة من الطلاب الذين كانوا "أجانب" بالمعنى القانوني. ومع ذلك، هناك أيضاً أسباب وجيهة لاستخدام مصطلحات أخرى، كما فعلت ماديلين برنستورف في "التعلم العابر للوطنية"، وهي مقالة بحثية لطيفة للغاية حول تاريخ الطلاب الدوليين:
DFFB: https://dffb-archiv.de/editorial/transnationales-lernen
(أيلول/سبتمبر 2019).

2 سلسلة الأفلام السينمائية برعاية كل من توبياس هرينغ وتيلمان باومغيرتيل، وتم عرضها في خريف عام 2018 في دار العرض "تسويغ هاوس كينو" في برلين In deutscher Gesellschaft. Passagen-Werke "ausländischerFilmemacher*innen1962–1992".

3 ظهر نقد ماديلين برنستورف، التي تشرف بانتظام على سلسلة الأفلام، في 20 أيلول/سبتمبر 2018 في صحيفة Tagesspiegel: https://www.tagesspiegel.de/kultur/filmreihe-im-zeughauskino-wie-auslaendische-filmemacher-ost-und-west-sahen/22981884.html
(أيلول/سبتمبر 2019).

4 غابرييله شومينتوفسكي: "مخرجون في الخارج: طلاب أفارقة في اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفياتية خلال فترة الستينيات والسبعينيات "، في: رشا سالتي وغابرييل شومينتوفسكي (ناشر): إنقاذ بروس لي: السينما الأفريقية والعربية في عصر الدبلوماسية الثقافية السوفيتية، برلين: دار ثقافات العالم 2018، ص. 27–31، هنا ص. 30.

5 من المهم في هذا السياق، أن مشروع البحث، الذي رعته جماعة الفيلم السوداني من 2016–2013، حمل عنوان "ثقافة السينما الإقليمية في براندينبوغ". انظر: https://filmuniversitaet.de/en/article/detail/regionale-filmkultur-in-brandenburg-1/
(أيلول/سبتمبر 2019).

6 نُشرت مقابلة إيلكا بروميخ على موقع الجامعة الإلكتروني: https://filmuniversitaet.de/fileadmin/user_upload/bilder/forschung/Projekte/Studentenfilmarchiv_der_HFF.pdf
(أيلول/سبتمبر 2019).

كما نشرت إيلكا بروميخ مقالاً في مجلة "Online Special" التي نشرتها الوكالة الفيدرالية الألمانية للتأهيل السياسي فيما يتعلق بسلسلة الأفلام "In deutscher Gesellschaft" ، إلى جانب مساهمات من مشرفة المعرض، وكذلك ماديلين برنستورف، ويوديت فرو، وكارينا غريفيت.
http://www.bpb.de/gesellschaft/bildung/filmbildung/271344/in-deutscher-gesellschaft
(أيلول/سبتمبر 2019).

7 حول العنصرية في ألمانيا الشرقية على وجه الخصوص، انظر البحث الذي أجراه المؤرخ هاري فايبل، http://www.harrywaibel.de/ (أيلول/سبتمبر 2019). كما عُرض فيلم سليمان النور كجزء من سلسلة أفلام بعنوان "إنقاذ بروس لي - السينما الأفريقية والعربية في عصر الدبلوماسية الثقافية السوفيتية"، برعاية رشا سالتي وكويو كوه، وتم تكريم الأفلام كجزء من صناعة سينمائية منسية. وقد أقيمت فعاليات العرض في كانون الثاني/يناير 2018 في دار ثقافات العالم في برلين. ركزت السلسلة على تاريخ "الدبلوماسية الثقافية" لاتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفياتية خلال الحرب الباردة، وأعمال المخرجين البارزين من أفريقيا والدول الناطقة بالعربية الذين درسوا في معهد السينما في موسكو، في حقبة ستينيات وحتى ثمانينيات القرن الماضي. أنظر:
https://www.hkw.de/en/programm/projekte/2018/saving_bruce_lee/saving_bruce_lee_start.php
(أيلول/سبتمبر 2019).
إلى جانب "Online Special" ومقالة ماديلين برنستورف على موقع DFFB، يمثل منشور السلسلة أحد الإصدارات الأولى (باللغة الألمانية) حول هذا الموضوع. وفي هذا السياق تجدر الإشارة أيضاً إلى معرض "الأطفال يريدون الشيوعية"، الذي عُرض في خريف عام 2017 في دار الفنون في حي كرويسبيرغ في برلين، حيث تم عرض أفلام للطلاب الأجانب أيضاً في براغ. انظر منشور المشروع، جوشوا سايمون (ناشر): "أن نكون معاً يسبق الوجود" ، برلين: أرشيف الكتب 2019. تجدر الإشارة إلى سلسلة "الصلة الروسية" في غاليري "غازوورك" في لندن في شباط/فبراير 2011، والتي تتعلق بشكل رئيسي بالمخرجة سارة مالدورور. انظر https://africasacountry.com/2011/06/the-russian-connection/
(أيلول/سبتمبر 2019).

8 النور في مقابلة نُشرت باللغة العربية في عام 1979 في مجلة "سينما"، التي نشرتها جماعة الفيلم السوداني، والتي طُبعت مرة أخرى باللغتين الإنجليزية والألمانية في منشور: "إنقاذ بروس لي" "الواقع لا يخضع لرغباتنا"، سليمان محمد إبراهيم النور في حديث مع الطيب مهدي، في: إنقاذ بروس لي، 39–43، هنا 42.

9 شكر لـ إلسكا روزنفيلد وفيكتوريا ميتشل على الملاحظات ذات الصلة.

# تجديد أشياء مضت

منذ عدة سنوات تحظى أفلام المخرجين السينمائيين "الأجانب"[1]، وتحديداً أولئك الذين درسوا في معاهد صناعة السينما في دول عدم الانحياز والدول الاشتراكية، باهتمام كبير. على وجه الخصوص فيما يتعلق بسياق التعامل مع العلاقة بين الحرب الباردة والعالم الثالث، وبين حركات التحرر المناهضة للاستعمار وتاريخ الأممية الاشتراكية، وكذلك دور التعليم (السينمائي) في كل هذا. ومع ذلك، فإن هذا الاهتمام المتأخر يشكل خاصية للشرق والغرب بنفس القدر، على الأقل بسبب القوالب النمطية العنصرية المشتركة والتسلسلات الهرمية المشتركة، بحيث لم تتمكن صناعة الأفلام في القارة الأفريقية والعالم العربي بكل بساطة من تجاوز عتبة الاهتمام في كتابة التاريخ، أو لم يكن من المفترض لها أن تفعل ذلك، في كل من الشرق في مرحلة ما بعد الاشتراكية والغرب.

الكاتبة والمخرجة والمشرفة مادلين برنستورف، كتبت في مقال عن سلسلة أفلام تتناول أعمال سينمائيين أجانب في ألمانيا (الشرقية والغربية) بين عامي 1962 و 1992 : [2] "على الرغم من الجهود المتنوعة المبذولة لاتزال صناعة السينما وطنية إلى حد كبير. سِير العمل الذاتية المستمرة التي تتجاوز حدود الوطنية والمساهمات التي تؤثر في وسط جماعي كالفيلم مثلاً، نادراً جداً ما تجد طريقها إلى قائمة الأعمال المختارة الخالدة. ولكن إذا أصبحت حركات الهجرة الطوعية وغير الطوعية أمراً عادياً في جميع المجتمعات، فكيف يمكننا كتابة تاريخ فيلم الشتات؟ ومن يحافظ على التراث السينمائي الذي يتجاوز الهوية الوطنية؟".[3] تشدد الباحثة السياسية والمؤرخة غابرييله شومينتوفسكي أيضاً على أن: "تاريخ العلاقة بين الاتحاد السوفيتي ومجموعة مختارة من الدول الأفريقية والتلاقح البشري والتقني والجمالي الذي حدث بينها، يدفع المرء إلى التفكير فيما وراء وطنية تواريخ السينما ونحو تاريخ للسينما أكثر عالمية".[4] أجرت المؤرخة السينمائية إيلكا برومباخ بحثاً عن طلاب السينما السابقين في جامعة كونراد فولف للسينما في بابلسبيرغ، (تأسست في بوتسدام عام 1954 وكان اسمها المعهد العالي الألماني للفن السينمائي).[5] في مقابلة حول إصدار أفلام الطلاب على قرص مدمج DVD، من أرشيف جامعة السينما، من ضمنهم طلاب من دول أجنبية، سألت برومباخ: "كيف سيتعين كتابة تاريخ سينما أوروبية، فيه مكان لهذه السينما؟".[6]

لا تساهم صناعة الأفلام من قبل السينمائيين الأجانب، ولا سيما كطلاب، في خلق وجهات نظر جديدة حول تاريخ الفيلم فحسب، بل أيضاً تساعدنا على التفكير بشكل مختلف في الحاضر، سياسياً وسينمائياً، في ظل وجهات النظر العابرة للوطنية. ويرجع ذلك جزئياً إلى أن الوضع الطبيعي للسينما كمسألة قومية أصبح موضع تساؤل اليوم، بطريقة عملية تماماً، بسبب ظروف الإنتاج.

إضافة إلى ذلك تجدد الانتباه إلى حركات التحرر المناهضة للاستعمار، والتي تعيد فتح النقاش حول أسس الخطابات الوطنية والدولية. الأمر الذي يرتبط بدوره بشكل مثير للاهتمام بأسئلة حول "جنسية" السينما ودور الفيلم كجزء من عمليات إنهاء الاستعمار.

توضح كل هذه الأسئلة والمخاوف كم هو الوقت مناسب الآن لإعادة تحديث باكورة أفلام جماعة الفيلم السوداني. كما أن من أعضاء جماعة الفيلم السوداني طلاباً درسوا في جامعات السينما المختلفة في جميع أنحاء العالم في إطار الصداقة الاشتراكية بين الشعوب" والانتفاضات المناهضة للاستعمار في العالم العربي، وهو أمر كان في ذلك الوقت، ولا يزال، غير ممكن في السودان حتى الآن. في السبعينيات درس الطيب مهدي ومنار الحلو في معهد القاهرة العالي للسينما، سليمان النور، أنهى دراسته للأفلام الوثائقية في معهد صناعة السينما في موسكو، وأخرج فيلم "ولكن الأرض تدور" (1978) حول البدو في اليمن، والذي فاز بجائزة في مهرجان السينما الدولي في موسكو، بعد أن أخرج فيلم "أفريقيا، الغابة، الطبل والثورة" (1977)، حول صورة أفريقيا في المجتمع السوفيتي. وخلال الستينيات من القرن الماضي، كان إبراهيم شداد طالباً في بوتسدام في المعهد العالي الألماني للفن السينمائي، حيث أخرج فيلم "رحلة صيد" (1964)، وهو فيلم غربي عابر للوطنية، ويعتبر أحد الأفلام السينمائية المبكرة التي تطرقت لقضية العنصرية. الأمر ذاته ينطبق على فيلم "أفريقيا، الغابة، الطبل والثورة"، الذي يجب أن يحظى في الوقت الراهن بتقدير خاص من جديد. ليس فقط لأن مواجهة العنصرية في

**كيف ترى تجربة السينمائيين السودانيين؟**

الطيب مهدي: إنها تجربة مميزة، من المهم أنها قد خلقت تقاليد راسخة في تحقيق الأفلام، كان هذا مهما والناس يؤسسون لفن كي يأخذ مكانه داخل الثقافة السودانية، وما يميز هذه التقاليد العمل الجماعي وهو ما تؤسس له السينما نفسها، على كل فإن ضآلة الأفلام المنتجة لم يتح المزيد من تطوير هذه التقاليد. لقد عملوا بهمة في كل مجالات الثقافة السينمائية وهي المقابل الموضوعي لإنتاج الأفلام. السينما المحققة محتاجة إلى خلق جمهورها دون شك.

ومع ذلك هي في الواقع تجربة محزنة. أن لا تتمكن من تحقيق أفلامك كأنك في غرفة محكمة الإغلاق ولا تستطيع تحقيق نفسك. من المؤسي ألا يتمكن الزميل إبراهيم شداد سوى أن يحقق فيلمين خلال عشرين عاماً وهو طاقة إبداعية هائلة. وأن لا تتمكن أنت من تحقيق أي فيلم منذ فيلمك البديع الذى حققته في جمهورية اليمن قبل عشر سنوات، وها أنا إنتظرت عشر سنوات أخرى لكي أحقق هذا الفيلم. كم عشر سنوات بقى من أعمارنا. ثمة أمل مشاغب يختبىء في مكان ما. علينا أن نحقق المزيد من العمل. إن عالم الأفلام يستحق ذلك.

مقتطف من حوار فى نيسان/أبريل عام 1989

**How do you see the experience of filmmakers in Sudan?**

Eltayeb Mahdi: It's a truly unique one. The most significant thing about it is the fact that they have positioned cinema as an inherent component of the Sudanese culture. Those pioneers worked hard in all facets of cinema culture. Unfortunately, the produced films were too few to allow further consolidation of filmmaking traditions. It is sad that you feel unable to produce films, as if you were imprisoned in a tightly locked room. It is sad that our colleague Ibrahim Shaddad, that enormous creative power, could produce only two films in 20 years. It is sad that you could not come up with a new film since your great movie you produced in Yemen ten years ago. I, for one, waited ten years to produce this film. I wonder how many more ten years we have left. There is, however, some hope lurking somewhere. We have to exert more effort. We owe it to cinema.

*Eltayeb Mahdi in an interview in April 1989*

الأفلام عن مختلف الدول الأفريقية لأختار اللقطات، لم أجد الكثير الذي أردته. ما وجدته كان مفيداً ولكنني كنت مقيداً بما هو موجود في الأرشيف، كان اختياري للقطات مبني على تصور مسبق وتوقع لإجابات أسئلة المقابلة. كنت أوجه سؤالاً واحداً: (كيف تتصور أفريقيا؟) ثم (هل تغير تصورك لأفريقيا ما بين الطفولة والآن؟)

اختيار الأشخاص كان عفوياً، دون معرفة سابقة ودون ترتيب مسبق. في الشارع كنت أختار من بين المارة. كنت أريد بالسؤال المفاجئ، الرد العفوي للتصور، فجاءت الردود معممة أحياناً وصحفية حيناً أخرى. ربما فاجأتهم الكاميرا والمايكرفون واللون الأسود!

الإمكانيات أمام الفيلم التسجيلي بلا حدود.

مونتاج الفيلم كان من أمتع لحظات العمل. وإعادة تقطيع وتوليف، تجمع ما بين أُناس من دول مختلفة، توحد بينهم الموسيقى الأفريقية، الرقص يتخلل كل مشاهد الفيلم فهو إيقاع الحياة الأفريقية في أفراحها وأحزانها.

يمكن تسمية الفيلم (أفريقيا بعيون السوفيت) بدلاً عن: (أفريقيا، الغابة، الطبل والثورة) لقطات الأرشيف من أفلام سوفيتية، الرسومات لأطفال سوفيت، الحكاية قصيدة سوفيتية.

**لأفريقيا في فيلمك حضور حقيقي وإيجابي، حتى باستعمالك للقطات الأرشيف المصورة مسبقاً. لقد تحقق جدل مؤكد باستخدام المونتاج السينمائي، كيف ترى قيمة الوثيقة السينمائية، فوق كونها تاريخاً؟**

فيلم أفريقيا، فيلم مونتاجي. في اختياري للقطات الأرشيف، كنت أحتاج الوثيقة لأعبر عنها في شكل جديد، بالطبع في غير السياق الذي كانت فيه، أعتقد أن التناول الجديد للحدث "الوثيقة" هو المهم. وما يكمن في الوثيقة من إمكانيات لا محدودة في التعبير عن اللحظة التاريخية المعنية في محتوى معاصر.

الأرشيف واستخدامه في الفيلم التسجيلي ينسجم مع أسلوب الفيلم التسجيلي. الجديد كان هو اكتشاف الفيلم الروائي للأرشيف. بعض النقاد يعتبر أفلام ايزنشتين "المدرعة بوتيمكين" و"القديم والجديد" و "الإضراب" أفلام تسجيلية من حيث قوتها وسطوتها وقربها للغة الفيلم التسجيلي.

قال ايزنشتين إن فيلم المدرعة فعل درامي مبني كأفلام الأرشيف.

ولجأت أيضاً، سينما الواقعية الجديدة في إيطاليا للأرشيف. استخدمت الواقع ذاته والتعامل مع غير الممثلين واستخدمته كذلك السينما السوفيتية في أفلام الحرب، كما نجد الوثيقة أيضاً في فيلم "معركة الجزائر". ربما لجأت السينما الروائية للوثيقة في زمن الانعطافات الحادة ليس فقط لإمكانية استخدامها فنياً وبشكل مُعبر، ولكن أيضاً لاحتواء الوثيقة على غِنى وصدق الواقع، خاصة عند استخدامها في السياق الدرامي للفيلم الروائي لإعطاء تعبير وحيوية تفوق التمثيل.

لدينا فى السودان كميات هائلة من اللقطات منذ الاستقلال وحتى الآن، والتي فوق كونها تاريخية. سيأتي اليوم للاستفادة منها في إطار معاصر وللتعبير عن وجهة نظر، ما خطرت ببال الذين صوروها. لذلك أعتبر أن وجهة نظر المؤلف تشكل إضافة جديدة للوثيقة وقيمتها.

**كيف ترى في اعتقادك مستقبل عمل الفيلم التسجيلي في السودان بين إشكالياته وآفاق تطوره؟**

علينا ألا نقع فريسة للذين يتحدثون عن السينما وكأنها الفيلم الروائي الطويل وأنظارهم تتوجه نحو غنائم شباك التذاكر. هذا بالطبع لا ينفي



وجود محاولات جادة لسينما روائية. هذه عقبة، وتبقى مهمة تحرير الفهم السائد حول الفيلم التسجيلي من انتظار طلبات الجهات التي تريد تحقيق أفلام بمواصفاتها. قناعتي الشخصية في هذا الظرف، بالفيلم التسجيلي، ولا أعني أن لكل فترة نوع أفلاماً. لكن بالإمكانيات المتاحة، فإن الفيلم التسجيلي يستطيع أن يقف على أرض ثابتة.

الإمكانيات أمام الفيلم التسجيلي بلا حدود، أمامه أرض لم تُطأ بعد وتنوع في الموضوعات. يعرِض ويحلل. الناس، عاداتهم، أمزجتهم، سلوكهم، مشاكلهم، آفاق المستقبل. كما أن الفيلم التسجيلي في تعامله المباشر مع الواقع يتعرف على إيقاع الحياة "السودانية" ويخلق تلك النكهة السودانية. وبذلك سيكون الفيلم التسجيلي مرشد للفيلم الروائي في ملامسته لمجمل السلوك.

معروف أن ميزانية الفيلم التسجيلي بسيطة بحكم طوله وعدم تعامله مع الممثلين والديكور ...إلخ. تواجه الفيلم التسجيلي في تعامله مع الواقع أهمية تجاوز المباشرة وخلق الشكل الفني والدرامي لموضوعه.

جمهور الفيلم التسجيلي محدود. ولم يحدث مثل هذا التقليد تجاه الفيلم التسجيلي. ربما يعرض أحياناً قبل عرض الفيلم الرئيسي في دور العرض، وبالتالي على الفيلم التسجيلي أن يربي عادة الإقبال عليه باقترابه من الناس ومشاركته همومهم ويثير فيهم الرغبة في معرفة أنفسهم وواقعهم، والمشاركة في تغييره.

هذا الحوار أجراه الطيب مهدي مع سليمان محمد إبراهيم النور عام 1979، ونشر في مجلة سينما التي تصدرها جماعة الفيلم السوداني.

طُبع في الكاتالوج المصاحب لفيلم "إنقاذ بروس لي" برنامج السينما الأفريقية في عصر الدبلوماسية السوفيتية 19 – 21 كانون الثاني/يناير 2018، برعاية كويو كوه ورشا سالتي، بيت ثقافات العالم، جزء من أسئلة كانون.

كما أنني استفدت أيضاً من لقطات الأرشيف التي سجلت إحدى لحظات نضال الشعب اليمني ضد المستعمر البريطاني. وللدلالة على امتداد الماضي المقاتل في الحاضر- التغيير- ركبت اللقطات مع هتافات طلائع المدرسة. هذا الفيلم محاولة لكسر حائط الصمت عن تجربة رائدة يعيشها شعب عربي بالنضال والوعي.

**لقد قمت بإخراج عمل آخر قبل تخرجك "أفريقيا الغابة، الطبل والثورة". هل يمكن إلقاء الضوء على هذه التجربة؟**

أفريقيا أورثتنا الإحساس الفاجع باللون. الشعر الأفريقي ما كان يرى تصالحاً بين اللونين الأبيض والأسود. لا يولد لون ثالث من مزجهما معاً. اللون الثالث هو لون العنف. لون الصدام، اللون الأحمر.

الاستعماري الأبيض أذل الأفريقي وامتهنه. فرض عليه الإحساس بالدونية، بينما يدهشه لون الأبنوس والشعر المجعد وعالم الأساطير الذي بناه حول أفريقيا. هذا الإحساس بالدهشة والرغبة في فض الأسرار ينتاب البِيض عموماً تجاه الأفريقي. بحثت عن مدخل لأقول بضع كلمات عن أفريقيا. في حقها، وأنا هناك كيف أعبر عن أفريقيا، عثرت على حكاية شعرية عن أفريقيا منظومة للأطفال، لم تكن تعنيني الحكاية في حد ذاتها، كانت مدخلاً لرسومات الأطفال، وللمقابلة، ولما كنت أريد أن أتحدث عن أفريقيا.
تعرفت على رسام سوفيتي كان في أفريقيا. أقام في موسكو مرسماً للأطفال، يحكي لهم عن الشعوب المختلفة، يزودهم بكتب الأحاجي والصور وهم يرسمون تصورهم. ثم خطوة أخرى، كيف يتصور الكبار أفريقيا. فلجأت للأرشيف. شاهدت عشرات



النقلة وصداها، مئات السنين، ويعيش البدو ذلك النمط من الحياة دونما تغيير في أسلوب حياتهم، جِمالهم كانت تنقُل البضائع، ولكن هناك شوارع رُصِفت وطُرقاً تعبرها سيارات (نيسان) للنقل، يتابعها خيال البدوي، الجريء منهم ومن يحس النبض الجديد لواقع التغيير المقبل. فيقتني سيارة ويسكن متلصصاً في طرف المدينة.
أطفال لم يتعرفوا على الألوان. ما عرفوا غير لون السماء، الأرض والحيوان. بدأوا يتعاملون مع ألوان مختلفة، يرسمون. الأنغام التي يسمعونها، الريح، صوت الإبل والماعز، بدأوا يتعلمون الموسيقى.
حياة البدوي علمته الجسارة والجرأة، لا يعرف المداراة والمخاتلة، فانسجم ذلك مع التيار العام للثورة اليمنية، يتلقى المعلمون والطلاب والعمال في جلسات أسبوعية يسمونها (جلسات النقد والنقد الذاتي) هي أسلوب لإزالة الحواجز بين المعلمين وطلابهم وبين الذين يقدمون لهم الخدمات الأخرى، وهنا تُرفض جملة: "من علمني حرفاً صِرت له عبداً".
رجعتُ في كانون الثاني/يناير 78 لإخراج الفيلم، أنا والأخ صلاح شريف مصور الفيلم، كانت التجربة مفيدة لكلينا. كان العمل بالنسبة لي مشروع التخرج، أما بالنسبة لصلاح فقد كان أول عمل كامل له خاصة في الفيلم الملون، وكان وقتها في الكورس الثالث، تبقى له عامان قبل مشروع تخرجه. قدم لنا المعهد الكاميرا و 3600 متر من الفيلم الخام الملون والإضاءة وأشرطة تسجيل الصوت وقدمت لنا مؤسسة السينما في عدن مسجل صوت ناقرا ومهندس صوت والمواصلات واستضافتنا مدرسة الشرارة في المحافظة الخامسة.
عندما بدأنا العمل تأكد لنا أن الالتزام بالسيناريو والتخطيط المسبق لفيلم تسجيلي غير ممكن، فالواقع لا يخضع لرغباتنا، وكان تعديل الفكرة أهم من ذلك. ولم يكن الزمن في صالحنا إذ كان علينا أن نعود بعد شهر لتحميض الفيلم، والمونتاج، والموسيقى، والاستعداد للمناقشة والتخرج.
إن تسجيل ورصد التغيير يحتاج لفترة أطول، خاصة وهو يتعلق بالإنسان، أعتقد أننا لو مكثنا فترة أطول لكان مشهد النقد والنقد الذاتي غير الذي جاء في الفيلم، لأن تلك العلاقة كانت تحتاج للتعبير عنها بتتبع تلك العلاقة الجديدة. واستبدال الجلسة ذاتها عبر تحقيق تكوين العلاقة. وهذا بلا شك يتم خلال معايشة أطول وأعمق.
أثناء التصوير، وللتغلب على بعض الجوانب استفدنا من فرقة المدرسة "الرعاية لمحو الأمية" وخرجنا للقرية لنرصد التأثير. الصعوبة أننا كنا نعمل بكاميرا واحدة، لم يكن بإمكاننا استخدام أسلوب الكاميرا الخفية، كان ذلك سيكون مفيداً لو أننا كنا في الصحراء. كما كان من الضروري تصوير الأوبريت المسرحي أكثر من مرة لنسترق اللقطات. أكثر من ذلك أن أهل القرية، وهي عبارة عن عشرة بيوت، لم يبدوا استجابة كبيرة. تم كل ذلك في "عصرية" أول لقطة صورناها لم نكن مستعدين لها.
وفي وقت قبل غروب الشمس بقليل أتى بدوي لأخذ أخيه الصغير من المدرسة لتزويجه. وقمنا بتسجيل ذلك. كان مفيداً لنا جداً، ذلك الذي كان حوار مدير المدرسة مع هذا البدوي.
كنا نبحث عن عناصر الصراع في هذه التجربة. كنا نعمل. ولكننا لم نر لقطة واحدة مما نصوره. تحميض الفيلم يتم في المعهد. بعد تحميض الفيلم اتضح أننا صورنا في شريط واحد مرتين. ضم هذا الشريط للأسف الشديد الرسومات والنحت ومشاهد أخرى امتزجت معاً، وفقدنا فرصة إدخالها في الفيلم. ثم بدأت المرحلة الشاقة والحقيقية على طاولة المونتاج، حيث تعدلت الفكرة لمرة أخرى وهي التي أصبحت الفيلم ذا الثمانية عشر دقيقة.

# الواقـع لا يخضع لرغباتنا

## حوار مـع سـليمان محمد إبراهيم

**الطيـب: لنبـدأ مـن البدايـة. كيـف وجدت طريقـك إلـى السـينما؟**

**سـليمان:** شـهدت سـنوات النصف الثاني من الستينات نشـاطاً متنوع الغنى لجمعيتي الثقافة الوطنية والفكر التقدمي بجامعة الخرطوم، كان الاتجاه أن تغـرس حركة التغيير الاجتماعي بذرتهـا في حقل الآداب والفنون. فكان شـرف ريادة مسـاحات جديدة لم تُطرق بعد، المسرح الجامعي، نادي السـينما، فرقة الفنون الشعبية، فتشـربت بتلك الروح. ولعلهـا رغبة قديمة في امتلاك وسـيلة تعبيرية عـن هموم عديدة.

**حدثنـا عن تجربـة عملـك في فيلـم (ولكن الأرض تدور) الذي أخرجتـه فى جمهورية اليمـن الديمقراطية؟**

التجربـة فـي حـد ذاتها كانـت مدهشـة. أن تكون بين شـعب يبدأ صياغة حياتـه الجديدة من الصفر. زرت أخـي الذي يعمل هناك في بداية 1977، تجولت في مختلف المحافظات، أسـرتني تجربة مـدارس أبناء البـدو الرحل . تجربـة جديـدة، بنايـات بيضاء في وسـط الصحـراء، أقرب مدينة تبعـد حوالي أربعين دقيقـة بالسـيارة، تُبنـى تلك المـدارس حول مناطـق تجمعات البـدو الرحـل، محاولة أن تكون المدارس شـبيهة بواقع حياة البدو. هي كالواحـة، لكنها فى ذات الوقت نقلة حضارية كبيرة وهي ضمن محاولة ضخمة لاسـتقرار البـدو الرحـل وربطهـم بالإنتـاج والحيـاة الحديثة وهجـر الصحراء.

كنت أحس بوصف الطيـب صالح للصحراء، وكنـت ألتقط خيـوط الفيلـم للتعبيـر عن هذه

القصيـر العالميـة، فيلمـاً قويـاً تنمحـي فيـه الحـدود بيـن الإنسـان والحيـوان ويسـائل بطريقـة ذكيـة موضـوع الاسـتغلال، اسـتغلال الإنسـان للإنسـان واسـتغلال الإنسـان للكوكـب وكائناتـه.

وبـذات الطريقـة فقـد كان إنتـاج كل فيلـم مـن أفـلام هـذه المجموعـة معركـة ضـد البيروقراطيـة والرقابـة للحصـول علـى بعض الدعم. تحت تلك الظـروف الصعبة أنتج الطيـب مهدي أيقونته الفنيـة "المحطة" والـذي يحكـي عـن عائلـة قرويـة فـي انتظار عربـة علـى طريـق سـفري لنقـل مريـض إلـى المدينـة لتلقـي العـلاج، وكأنمـا قصـة هـذا الفيلـم البديـع هـي بشـكل مـا اسـتعارة عـن قصـة الحداثـة المعطلـة فـي السـودان والتـي لا يجـد السـودانيون نصيبهـم مـن مكتسـباتها، تمامـاً كصورتهـم المغيبـة فـي السـينما والمكبلـة بتصـورات الدولـة وولعها بتجميـل مسـاوئها.

تشـترك أفـلام إبراهيـم شـداد، وسـليمان محمـد إبراهيـم والطيـب مهـدي، فـي تلـك الجـرأة فـي البحـث عـن لغـة فنيـة خاصـة وعـن مُسـاءلة لغـة السـينما والتجريـب والتجديـد فيهـا. هـي أفـلام لـم تكـن لتُصنـع دون إصـرار صانعيهـا وصراعهـم المسـتميت مـع المؤسسـات الرسـمية والدولـة التـي كانـت تنظـر إلـى السـينما الفنيـة بعيـن الريبـة وتضـع العراقيـل أمـام الأعمـال الفنيـة فـي كل خطـوة. وقـد دفـع صانعـو هـذه الأعمـال أثمانـاً باهظـة كونهـم اختـاروا سـلوك الـدروب الوعـرة فـي مجابهـة السـلطة. إضافـة لقيمتهـا الفنيـة العاليـة اكتسـبت هـذه الأعمـال أهميـة تاريخيـة وسياسـية بالنسـبة للمهتميـن بالسـينما اليـوم، كونهـا أعمـال مُسـتقلة حقيقيـة تحمـل روح ثوريـة مـن ناحيـة المحتـوى والشـكل، وتوجـه نقـداً جذريـاً محـاكاً بطـرق فنيـة ذكيـة للحـال السياسـي السـوداني والديكتاتوريـات المتعاقبـة.

لقد تـم تغييب هـذه الإعمـال عن السـودانيين عـن عمـد وتعـرض صانعوهـا للتضييـق بأشـكال مختلفـة مـن قبـل الحكومـات السـودانية بشـكل مُتصاعـد حتـى وصـل الأمـر لذروتـه بحلـول عـام 1989 عندمـا وصـل الجنـرال عمـر البشـير إلـى سـدة الحكـم فـي السـودان بانقـلاب مدعـوم مـن قبـل الحركـة الإسـلامية. كان هـذا الحـدث بمثابـة اغتيـال لآمـال السـينما التـي حملهـا هـذا الجيـل، اغتيـالاً طـال الإنتـاج والمشـاهدة. وقـد وقـع علـى هـذا الجيـل مـن السـينمائيين الكـم الأكبـر مـن القهـر والقمـع وأُوقفـت مشـاريعهم وتعرضـوا للفصـل التعسـفي مـن العمـل والاعتقـال والإجبـار علـى الهجـرة. وكادت أعمالهـم أن تندثـر لـولا مثابرتهـم وإصرارهـم علـى أن لا يُدفن حلمهـم بـأن يصيـر بلدهـم بوجوهـه الجميلـة والمرعبـة مرئيـاً.

إن ترميـم وإخـراج هـذه الأعمـال المميـزة التـي غُيبـت لسـنين وجعلهـا متاحـة للجماهيـر هـو فـي نظـري انتصـار رمـزي مهـم علـى الظلـم وتكميـم الأفـواه وهـو أمـر يسـتحق التقديـر والشـكر لـكل مـن سـاهم فـي جعلـه ممكنـاً.

بقلم: صهيب قسم الباري، تشرين الأول/أكتوبر 2019

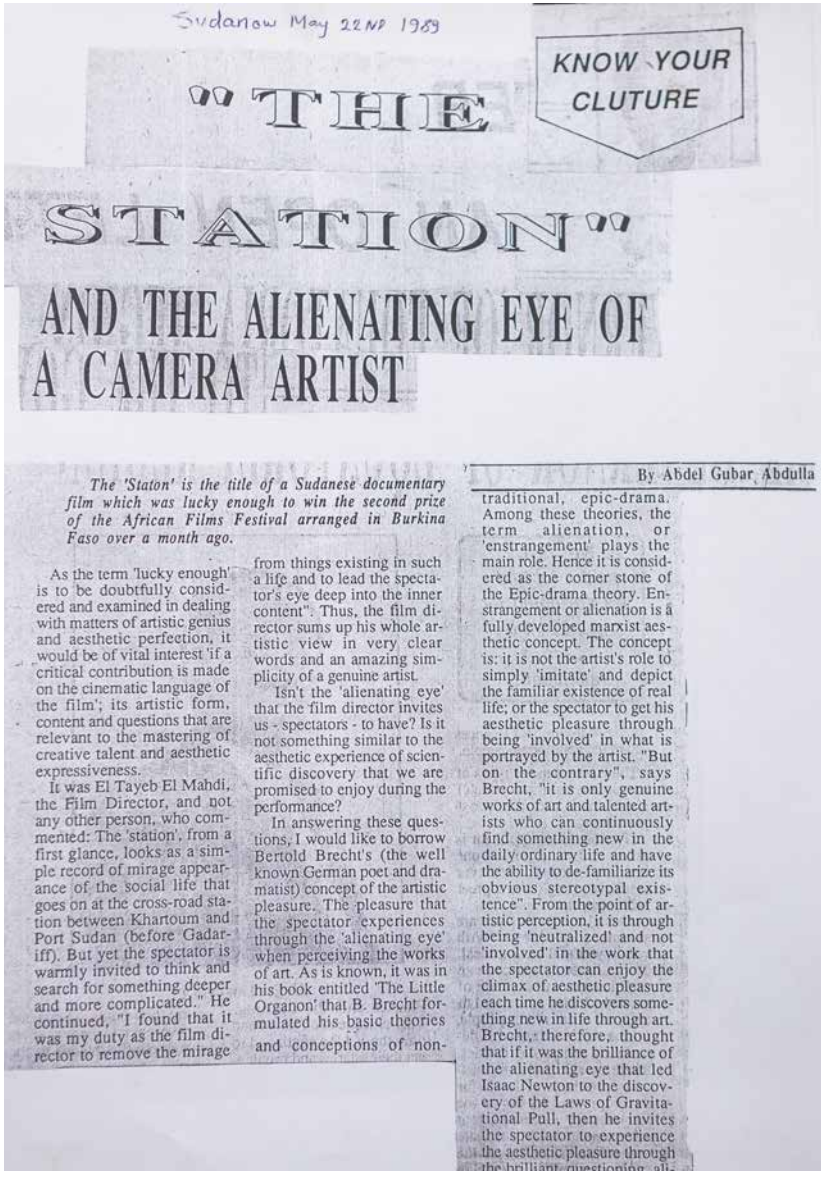
# البداية لسينما سودانية جديدة

جاءت أولى الكاميرات للسودان مصاحبة وموثقة لاحتلال الجيش البريطاني للبلاد في العام 1898. وعرف السودان أول عرض سينمائي في عام 1907 في مدينة الخرطوم، وفي النصف الأول من القرن العشرين جابت عربات السينما المتجولة أرجاء البلاد وبدأ انتشار دُور العرض في ثلاثينات القرن الماضي. اكتسبت السينما في السودان جمهوراً متزايداً وضخماً فاق جمهور كرة القدم، ولكن الإنتاج السينمائي بقي ضئيلاً، وظل في معظمه محصوراً في إطار إنتاج الأفلام الوثائقية للأغراض الرسمية. ورغماً عن توفر معدات تصوير وتحميض الأفلام والكادر البشري المدرب، لم تخرج معظم الأفلام التي أُنتجت عن السيناريوهات المرسومة عن طريق الحكومات الاستعمارية والوطنية المتعاقبة على السودان.

إن الموقع الذي يحتله المخرجون إبراهيم شداد والطيب مهدي وسليمان محمد إبراهيم على خارطة السينما في السودان هو موقع مهم وجذري، فقد كانوا من ضمن المجموعة الأولى في تاريخ السودان التي تتاح لها الفرصة لدراسة السينما في ألمانيا الشرقية ومصر والاتحاد السوفيتي. وقد اختاروا طريق السينما متسلحين بثقافة فنية وفكرية كبيرة وفرتها لهم فترة الستينات التي ازدهرت فيها في السودان المنابر الثقافية المنفتحة على إنتاجات العالم الفكرية والفنية.

وقد شكلت عودتهم إلى السودان في سبعينيات القرن الماضي بارقة أمل كبير لنشوء سينما روائية وتسجيلية إبداعية تنفلت من قبضة السيناريوهات الرسمية للدولة وتجعل السودانيين يرون صورتهم ويتفكرون فيها. كانت هذه المجموعة تحمل حزمة أحلام عظيمة وخبرات جديدة تبدت في إنتاجهم لأفلام مميزة أثناء دراستهم: "رحلة صيد" لإبراهيم شداد، "الضريح" للطيب مهدي و"لكن الأرض تدور" و"أفريقيا، الغابة، الطبل والثورة" لسليمان محمد إبراهيم. وانكبوا يعملون مع بعضٍ من مجايليهم من دارسي السينما ومحبيها من أعضاء نادي السينما السوداني في تعريف المشاهدين السودانيين باتجاهات السينما المتعددة في العالم وقد حققوا نجاحات كبيرة في هذا المجال. لكن مجهوداتهم لإنتاج أفلام فنية جوبهت بتعنت كبير من الدولة وأجهزتها. وفي ظل احتكار أدوات الإنتاج السينمائي وتوظيفها لعمل الأفلام ذات الطابع الإخباري والدعائي، تم تهميشهم ووضعت العراقيل أمام مشاريعهم.

بالرغم من ذلك نجحت هذه المجموعة في إنتاج أفلام قليلة العدد عظيمة المحتوى، أنجزوها بالاعتماد على أنفسهم وبالتضامن فيما بينهم كأصدقاء يحملون هماً مشتركاً. وقد كان عليهم في معظم الأحيان التحايل على الرقابة والتضييق والبيروقراطية للحصول على الدعم الضئيل المتاح من الدولة. ولفهم ظروف إنتاج هذه الأفلام يمكن أن نورد مثالاً فيلم "جمل"، فقد لاقى إبراهيم شداد تعنتاً وتشككاً من المسؤولين حين طرح فكرة الفيلم عليهم. واضطر لخداعهم وإقناعهم بأنه فيلم فولكلوري وسياحي لتوثيق صناعة زيت السمسم بطريقة المعاصر التقليدية. وخيراً فعل فقد صنع في آخر الأمر ورغماً عن ضآلة الميزانية فيلماً يستحق أن يعتبر أيقونة من أيقونات الفيلم


Sudanow May 22ND 1989

KNOW YOUR CLUTURE

"THE STATION"

AND THE ALIENATING EYE OF A CAMERA ARTIST

By Abdel Gubar Abdulla

*The 'Staton' is the title of a Sudanese documentary film which was lucky enough to win the second prize of the African Films Festival arranged in Burkina Faso over a month ago.*

As the term 'lucky enough' is to be doubtfully considered and examined in dealing with matters of artistic genius and aesthetic perfection, it would be of vital interest if a critical contribution is made on the cinematic language of the film'; its artistic form, content and questions that are relevant to the mastering of creative talent and aesthetic expressiveness.

It was El Tayeb El Mahdi, the Film Director, and not any other person, who commented: The 'station', from a first glance, looks as a simple record of mirage appearance of the social life that goes on at the cross-road station between Khartoum and Port Sudan (before Gadariff). But yet the spectator is warmly invited to think and search for something deeper and more complicated." He continued, "I found that it was my duty as the film director to remove the mirage from things existing in such a life and to lead the spectator's eye deep into the inner content". Thus, the film director sums up his whole artistic view in very clear words and an amazing simplicity of a genuine artist.

Isn't the 'alienating eye' that the film director invites us - spectators - to have? Is it not something similar to the aesthetic experience of scientific discovery that we are promised to enjoy during the performance?

In answering these questions, I would like to borrow Bertold Brecht's (the well known German poet and dramatist) concept of the artistic pleasure. The pleasure that the spectator experiences through the 'alienating eye' when perceiving the works of art. As is known, it was in his book entitled 'The Little Organon' that B. Brecht formulated his basic theories and conceptions of non-traditional, epic-drama. Among these theories, the term alienation, or 'enstrangement' plays the main role. Hence it is considered as the corner stone of the Epic-drama theory. Enstrangement or alienation is a fully developed marxist aesthetic concept. The concept is: it is not the artist's role to simply 'imitate' and depict the familiar existence of real life; or the spectator to get his aesthetic pleasure through being 'involved' in what is portrayed by the artist. "But on the contrary", says Brecht, "it is only genuine works of art and talented artists who can continuously find something new in the daily ordinary life and have the ability to de-familiarize its obvious stereotypal existence". From the point of artistic perception, it is through being 'neutralized' and not 'involved' in the work that the spectator can enjoy the climax of aesthetic pleasure each time he discovers something new in life through art. Brecht, therefore, thought that if it was the brilliance of the alienating eye that led Isaac Newton to the discovery of the Laws of Gravitational Pull, then he invites the spectator to experience the aesthetic pleasure through

العمياء[1]. رحلة صيد ليس فقط عملاً رائعاً كفيلم، لكنه أيضاً وثيقة لحقبة تاريخية معينة، باقية مع الزمن. أظهر شداد هنا موهبته في تفكيك الظواهر الاجتماعية بطريقة وضعتها في نهاية المطاف عارية تماماً أمام المشاهد: فضح وسلط الضوء على المواقف، لطالما أخفتها أقنعة ووابل من الكلمات المنمقة.

لقد نقل المشهد إلى غابة في ألمانيا الشرقية. وكان لموضوع رعاة البقر الأمريكي في الستينيات أهميته السردية، وله سحره الخاص في وسط الممثلين والممثلات في ألمانيا الشرقية. في الطبيعة الوديعة، ترسخت عنصرية رفاق السهر في القرية وأصبحت واضحة للجميع. رعاة البقر البِيض يصطادون رجلاً داكن البشرة. يثير فيلم رحلة صيد، الذي تم تصويره بالأبيض والأسود، بسرده المفاهيمي البسيط، مسألة كيف يمكن أن توجد العنصرية بين الناس على الرغم من وجود مشاعر إنسانية. روى بحذر كيف يقترب الرجل المطارد من إحدى العائلات التي تعيش في الوادي. ومن خلال العمل سوياً، تكوّن خيط رفيع من الترابط، الذي تمزق فجأة بسبب ضغط الحشود. يلعب شداد بالضوء والظل، ويجد زوايا ولقطات غير عادية في الطبيعة المتقلبة وأدغال الغابة. على سبيل المثال، عندما يختبئ بطل الرواية الفار في جذع الشجرة المجوف، تؤكد الكاميرا على ضيق المكان، وهو يتحرك، ويشعر وكأنه يموت من العطش، ويتحسس اللحاء، كما تبحث مادة عضوية عن الحيوية. لم يعد الإنسان يُصوَّر كإنسان، بل يتم القبض عليه بشكل غير إنساني. يُطرح على الأرض بين جذوع الأشجار، ملعوناً لكونه كائن بدون هوية معترف بها.

كما التحق سليمان النور بكلية السينما في الخارج (الاتحاد السوفيتي)، معهد صناعة السينما في موسكو (حالياً: معهد غيراسيموف للسينما، VGIK). في سنته الرابعة، قام بتصوير الفيلم الوثائقي "أفريقيا، الغابة، الطبل والثورة" (1977). تحاول استطلاعات الرأي الميدانية والمواد الأرشيفية معرفة الصورة السائدة لأفريقيا في موسكو. من خلال شخصية صحفية يتعين تمتين أواصر الصداقة بين الاتحاد السوفيتي والقارة الأفريقية. إنها أصوات التأييد التي تم رصدها لتوضيح أنه بعد سنوات من الحكم الاستعماري الأجنبي، أصبحت القارة على بعد خطوة واحدة من الحرية التي طال انتظارها. إن أفلامه، كما هو واضح في فيلم شهادة الدبلوم "ولكن الأرض تدور" (1978)، هي شهادات على العلاقات السياسية بين البلدين. بنبرة بروباغندية يتحدث الفيلم عن نجاحات النظام الاشتراكي، في مجال التربية والتعليم، ولكنه يتطرق أيضاً إلى أنه كيف يحرم الفقر الأجيال القادمة من أن تكون لهم آفاق مستقبلية. الجيل القادم هو أيضاً موضوع ركز عليه زميله الطيب مهدي. في "أربع مرات للأطفال" (1979) سلط الضوء على أربعة مرافق اجتماعية للأطفال. يعرض الفيلم دُور رعاية بالمكفوفين، والصم والبكم، وكذلك لأطفال يعانون من إعاقات جسدية وصعوبات في التعلم. برغم عدم إظهارهم، ومع ذلك غالباً ما يشعر المرء بأنه قريب جداً من الألفة داخل الغرف الخاصة. لكن حتى هذا الرصد ليس سوى سؤالاً آخر: هل يمكننا تحمل الاختلاف، وكيف نتمكن من توفير الرعاية المناسبة التي في نفس الوقت ليست إقصاء من المجتمع؟ يعمل الفيلم التوثيقي كدراسة لفترة من الزمن في المستقبل، حيث يتم تصميم دولة ذات بنى ديمقراطية جديدة. مخرجو الأفلام الشباب، الذين أثناء بقائهم في الخارج، وضعوا في الاعتبار دائماً مردود تجاربهم على أوطانهم الأصلية. من أوائل الأعمال الأخرى التي قام بها مهدي هو الضريح (1977). ربما كان عملاً رئيسياً عندما يود المرء التفكير في إيحاءات ولغة الأفلام عند جماعة الفيلم السوداني. يتم التعامل مع الأسئلة المركزية حول الإيمان ومشروعية تقديس الأولياء في تراب الصحراء. هل يحافظ المرء على معتقده رغم إدراكه أن الولي هو مجرد وهم؟ هل يتضرع له، حتى لو تبين أن موقع الشفاء محاط بهالة من أجل المظاهر فقط؟

تعمل تسميات المجموعة في الغالب على إبراز خصائص تعبيرية معينة، عند رصد بعض الأشياء الجمالية المميزة في نفس الزمان والمكان. لكن بإمكانها أيضاً مساعدة المخرجين على بناء مجال نشاط والتأكيد على تشابه النهج المحب للسينما. يتشارك جميع مخرجي جماعة الفيلم السوداني تاريخاً محطماً لوطنهم، ومع ذلك يجدون جميعاً استراتيجيات مختلفة للتفاعل مع هذا الأمر سينمائياً.

في فيلمه الوثائقي عن صانعي أفلام جماعة الفيلم السوداني، "الحديث عن الأشجار"، يصف المخرج صهيب قسم الباري كيف كان على منار الحلو وإبراهيم شداد الإمساك بطرفي الشاشة أثناء عرض فيلم في السينما المتجولة بسبب الرياح العاتية. "عندما تشتد الريح وتهب وتنفخ الشاشة مثل أشرعة قارب صغير، وفي بعض الأحيان تخرج الصورة من الإطار ثم تعود. كنت أشاهد وجهي كلا الرجلين وهما يمسكان بالشاشة، بينما يضحكان بعصبية مثل بحارة في عاصفة". إن شغف السينما لا يعني إنتاج الأفلام فحسب، بل عرضها للناس أيضاً. مشاهدة الناس كيف يعيشون الأفلام ويتشاركون تجربة العرض معهم. السينما تعني المجتمع وليس المنافسة. هذا الأمر أدركه صناع الأفلام السودانيون في وقت مبكر للغاية، فقد أجبرتهم الأزمات السياسية على ذلك. تعلمنا أفلامهم الفضول لمعرفة ثغرات القصة، والمثابرة الأرشيفية، واكتشاف المقاومة الجمالية في الفن، وإماطة اللثام عن الظروف الحياتية المستترة.

بقلم: فيفين بوخهورن، تشرين الأول/أكتوبر 2019
ترجمة: شادية عبدالمنعم

1 في الآونة الأخيرة، قدمت أمينة المتحف مادلين برنستورف، بمناسبة الذكرى الخمسين لتأسيس أكاديمية السينما والتلفزيون الألمانية في برلين، بحثاً قيماً عن التبادل العابر للوطنية بين الطلاب في معهد السينما.

وفي عام 2018، عرض المشرفان الفنيان توبياس هرينغ وتيلمان باومغيرتيل في "تسويغ هاوس كينو" في برلين أعمال مخرجين أجانب أنتجوا أفلامهم في غرب وشرق ألمانيا، واستخدموا الكاميرا لإلقاء نظرة نقدية على البلد المقسمة.

هي قيمة الحيوانات؟ خواطر حول التعبير الألماني: "أنا أعمل مثل الحيوان". إنه فيلم يجعل المشاهد يتفكر باستمرار في المستويات المختلفة للجهد الذي يبذله ولكنه لا يتحدث عنه أبداً. لا يسعى الفيلم إلى اعتماد تفسيرات، بل يقترحها بكل بساطة. الأمر البارز هو الظلال والأصوات المنهَكة للجمل المقيد برسن، فمن خلال الجماليات المجردة للمحيط البسيط والصورة بالأبيض والأسود، يصبح النضال عملاً سياسياً. تتيح لنا الخلفية السوداء أن نرى بوضوح عظام ذلك الحيوان التي يغطيها جلده الرقيق وهو يُظهر مقاومته. لكنها تنتهي بالخنوع بمجرد أن تُظهر اللقطات القريبة العناصر الأقوى المتمثلة بالحبال المشدودة بين السرج وعمود المعصرة، ليبدأ يوم جديد مظلم بسبب العصابة التي تغطي عيني الجمل.

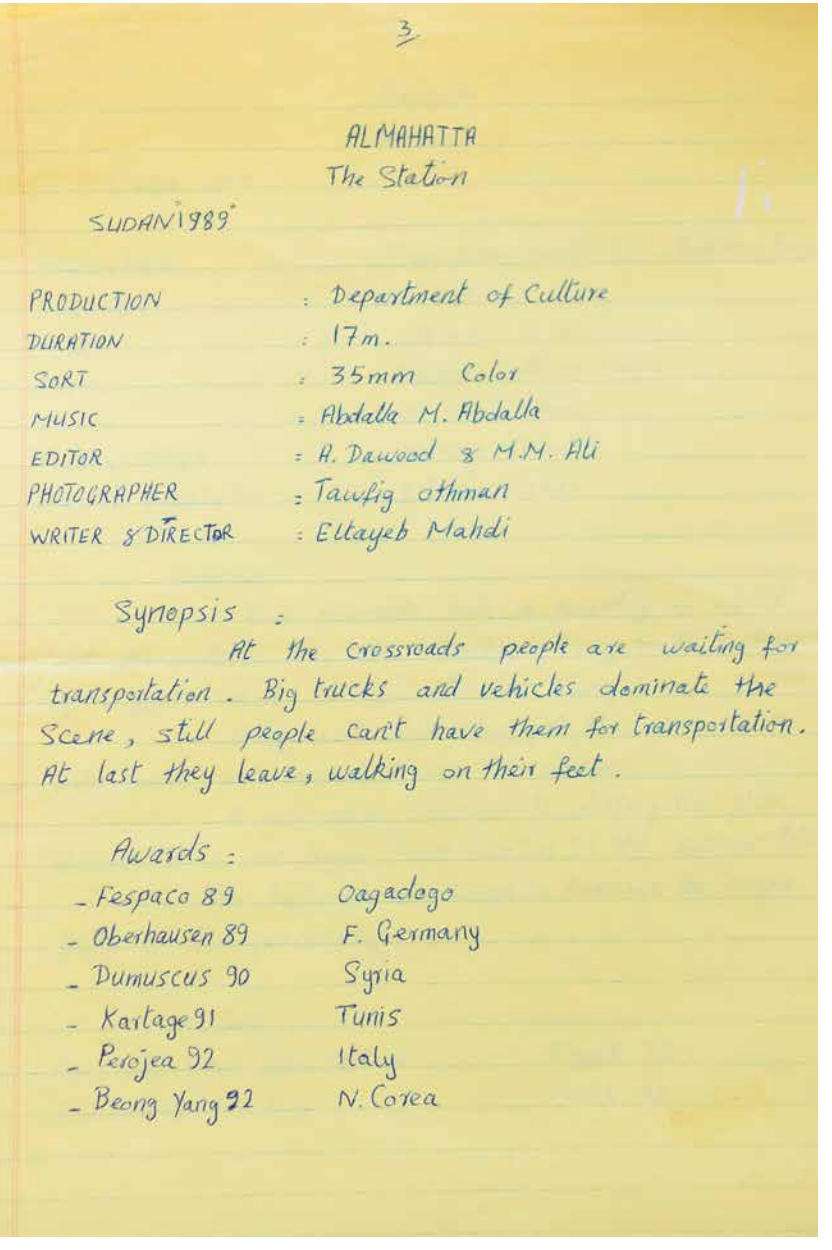
شداد والحبل: الحبل سيطبع عمله. فبعد بضع سنوات، سيحمل عنوان الفيلم وسيتحول إلى بطل الفيلم في الوقت ذاته: الحبل (1985). رجلان في الصحراء، مربوطان مع بعضهما بحبل. يقودان بعضهما البعض بالتناوب. علاقتهما ببعضهما البعض لا تزال غير واضحة. برفقة حمار، يحاول الثلاثة شق طريقهم عبر طبيعة الصحراء الصخرية، لكن ليس فقط الحبل هو الذي يعيق رحلتهم، بل أيضاً كلاهما أعمى. بعد الجمل في فيلم "جمل"، يقع الخيار هنا على حمار. بسبب فقدانهما حاسة البصر، فإن الرجلان يشبهان كثيراً الحيوان في سلوكه. يرافق هذه الإعاقة تبادل الشخصين الضعيفين أصواتاً أكثر من الكلام المفهوم. يمنعهما الحبل، الذي يبقى دائماً بينهما، من اتخاذ اتجاهين أو رأيين أو مسارين.

شخصنة الحبل ليست بهدف الخيال، بل إن الصورة المشحونة جمالياً توفر بناء هياكل مفهومة. هذا هو ما يبرزه السرد السينمائي لجماعة الفيلم السوداني في لقطاتهم: لغة تعبيرية فنية كوسيلة لفضح ظروف غاشمة. بينما لا يزال الاثنان يناضلان بكل قوتهما من أجل شق طريقهما عبر الصخور التي تزداد خطورتها، فإن فيلم جمل، يرسل بإشارات بأن الحاكم السياسي يراقب كل شيء.

كما يبدو وكأنه شبح يسكن أعماق الرفيقين. وإذا كان ذلك في المسرح هو الركيزة التي تتحول إلى مقاومة، فإنها الحبل هنا الذي يحفز في نفس الوقت المقاومة الثورية للأبطال.

في الواقع السياسي لصانعي هذه الأفلام، كانت المقاومة تعني التمرد ضد إعادة الهيكلة الإسلامية الراديكالية الناشئة في البلاد، والتي بلغت ذروتها بالانقلاب العسكري في عام 1989. وكان إدخال الشريعة لاحقاً يعني الحل الفوري لجماعة الفيلم السوداني. فقد سُنت قوانين تهاجم الفكر الحر الديمقراطي، وأصبح أي دعم للحياة الثقافية مستحيلاً. فعاليات السينما المتجولة، كتلك التي أطلقها أصدقاء جماعة الفيلم السوداني سابقاً لجعل التجربة السينمائية متاحة حتى لأفقر الطبقات الإجتماعية، كان لا بد من إيقافها مؤقتاً.

قبل الأفلام التي صنعها إبراهيم شداد في السودان، كانت هناك فترة أتت به إلى برلين الشرقية في عام 1964. بعد ثلاث سنوات من بناء جدار برلين، أنهى شداد دراسته السينمائية هنا في المعهد العالي الألماني للفن السينمائي، والذي أصبح الآن معروفاً باسم جامعة كونراد فولف للسينما بابلسبيرغ، بفيلم تخرجه "رحلة صيد". هناك القليل جداً من المعلومات العلمية والتاريخية حول الفيلم، ولا يشار إلى العرض الأول أو عروض المهرجانات عبر مواقع الإنترنت الشائعة. هذه ليست ظاهرة غير مألوفة: هذا مثال للمخرجين الأجانب الذين يتم نسيانهم لاحقاً في الأماكن التي درسوا فيها، في الوقت الذي يتم فيه إعداد خريجين آخرين لتأثير دائم على الجمهور. لحسن الحظ، هناك اهتمام جديد في المشهد اليوم، وقد تمت توعية الأجيال الجديدة من خبراء السينما والمشرفين لهذه النقاط


3

ALMAHATTA
The Station

SUDAN 1989

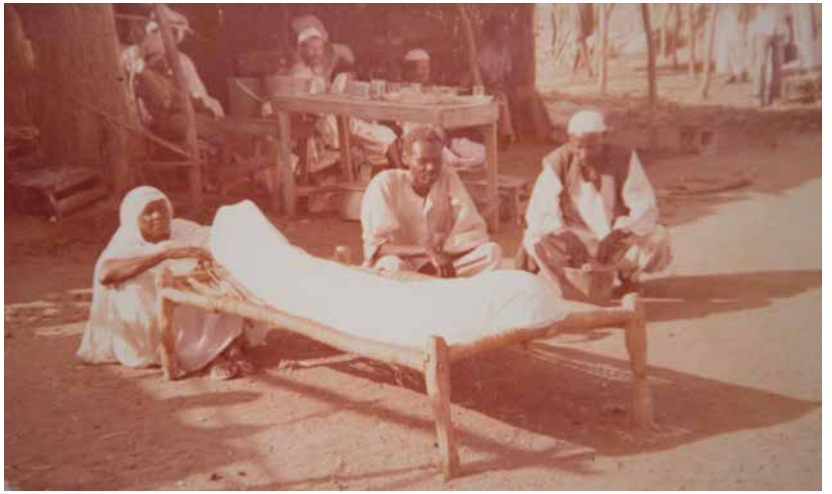
PRODUCTION : Department of Culture
DURATION : 17m.
SORT : 35mm Color
MUSIC : Abdalla M. Abdalla
EDITOR : A. Dawood & M.M. Ali
PHOTOGRAPHER : Taufig othman
WRITER & DIRECTOR : Eltayeb Mahdi

Synopsis :
At the crossroads people are waiting for transportation. Big trucks and vehicles dominate the Scene, still people can't have them for transportation. At last they leave, walking on their feet.

Awards :
- Fespaco 89 Oagadogo
- Oberhausen 89 F. Germany
- Dumuscus 90 Syria
- Kartage 91 Tunis
- Perojea 92 Italy
- Beong Yang 92 N. Corea

# إيحاءات

## أفلام جماعة الفيلم السوداني بين الخيال والواقع السياسي



يمكن أن يعني استكشاف فيلم ما، قراءةَ أرشيف من جديد، يتيح للغريب رؤية جديدة. ولكن يمكن أن يعني أيضاً، اكتشاف جمالية معينة لم يسبق أن تمت رؤيتها بهذا الشكل. فيما يتعلق بأفلام جماعة الفيلم السوداني، فإن الشكليات والسياق التاريخي للفيلم يعد اكتشافاً، إذ تميط الأفلام اللثام عن جمالية لغة الفيلم الرمزية وفي الوقت ذاته الفجوات السابقة في سرد تاريخ الفيلم الأفريقي.

القطران المتصدع في الشارع الخالي يعكس ضوء الشمس. الشارع يتعرج عبر حصى السهوب والأرجاء اللامتناهية، التي لا يضع حداً لها سوى الأفق. تتجمُع الحرارة، لتكشف عن رؤية غامضة لموكب بعيد. يبدو أن مجموعة الأشخاص، الذين يرتدون ملابس بيضاء، يحملون شيئاً ما. بعد وهلة وجيزة يتضح أنه شخص مريض: اليد على جبين محموم، والوجه يعتصر ألماً. لم ينبس أحد ببنت شفة، وفيلم المحطة (الطيب مهدي، 1989) لا يقدم أية إيضاحات، بل إن كل ما تمكن رؤيته هي إشارات ورموز، لا تستمد معانيها إلا من المُشاهد فقط. مركبة أخرى تسير على طول الطريق. يبدو أنه يتم قَطرها. ومع ذلك، لحظة من عدم اليقين: أليست عجلاتها مصنوعة من الخشب؟ هل هذا خيط على المصد؟ تكشف حركة الكاميرا الالتباس، فيظهر طفل يلعب. يمشي على طول الشارع ويجر بخيط سيارته التي صنعها بنفسه.

تزامن إنتاج الفيلم مع تاريخ تأسيس جماعة الفيلم السوداني، وهو لا يقتصر فحسب على وصف الحياة والصخب على طول شارع يعج بالحرف اليدوية، والتجارة، والتزود بالوقود، بل يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك بكثير، فهو رمز للمسارات اليومية التي تربط الناس معاً. من وجهة نظر تاريخية، يمثل عام 1989 بالنسبة لجماعة الفيلم السوداني خصوصاً بروز وبداية التأثير المجتمعي. في السبعينيات، ذاع صيت مخرجين من أمثال إبراهيم شداد أو الطيب مهدي، من قسم السينما بوزارة الثقافة. ومن أجل توسيع دائرة النقاشات السياسية، التي أشعلتها أفلامهم في المجتمع، أسسوا أيضاً مجلة "سينما". الضغط الذي مارسته الحكومة المتشددة حرم صانعي الأفلام الشباب من القاعدة الاقتصادية، ولكنه لم يُسكتهم تماماً. تبرز أهمية فيلم "المحطة" منهجياً لأنه تمكن من العثور على صور لواقع مجموعة على طريق مشترك في السودان تشبه السيرة المشتركة لجماعة الفيلم السوداني. بصبر تم تصوير أنشطة مثل نسج سلة أو إعداد الطعام عند مفترق الطرق. إنها صور لمجتمع لا يعرف العزلة، حيث يتفاعل الجميع مع بعضهم البعض. الإيقاع هنا قد لا يكون مألوفاً بالنسبة لعالم غربي رأسمالي مثالي فيما يتعلق بتوصيف أحداث معتادة: فالموسيقى الخلفية الصادرة عن آلات تقليدية تخلق رقصة، تجذبنا بسحرها، لدرجة أن صرير محور عجلات شاحنة يبدو وكأنه لحن. هدوء اللقطات يكاد يكون تأملياً، كما لو أنه هدوء يسبق العاصفة، التي يتعاظم ظهورها المحتمل من خلال حركة الموكب. العمل هو موضوع لطالما رافق الإنتاجات في السودان. للمجموعة مصلحة مشتركة في المواقف والطقوس اليومية التي تبرز التفاصيل الخاصة من خلال تفاهاتها. أما الجانب السياسي في الأفلام فيتكشف عبر ما يبدو إيقاعاً يدور في حلقة دائرية لامتناهية يستعرض تقسيم الأدوار الحياتية، والعبودية، وظروف العمل.

الدوران: ما أن يتم إتمام دائرة حتى تبدأ التالية. بمجرد مشاهدة جمل إبراهيم شداد (1981)، لن يفارق صوت الأنين في المشهد الافتتاحي ذاكرة المشاهد. أهو أنين دعامات أم حيوان؟ الصوت قاهِر، ولا يمكن تحديد مصدره. تغير الكاميرا موقعها باستمرار، ويحاول المتفرج استيعاب ما يجري. لكنه لا يرى سوى لقطات لتفاصيل دقيقة: عش طائر على الأرض، معالم عمود خشبي، فراء، قش جدار كوخ. ببطء يصبح من الواضح أن على الجمل، الذي يحمل عنوان الفيلم، أن يسير في دوائر هنا لتشغيل المعصرة. معصوب العينين، ومقيد ومجبر على السير في دوائر. تترجم الكاميرا تأثير الإصابة بدوار من خلال التركيز على نقطة في السقف ومن خلال الدوران المتواصل. إن هذه المرثية الحزينة بالأسود والأبيض لحياة جمل يتم تقويضها من خلال عملية مونتاج قوية ومفاجئة وسريعة، تذكرنا بالأفلام التجريبية، لتظهر بعد ذلك شاحنات رافعة. متى سيتم الاستغناء عن الحيوان؟ هل مر كل هذا الوقت بحيث سيطرت الآلات الآن؟ تستحضر الصور المنمقة ذكريات هيئة الحمار في الفيلم الغربي وتاريخ الفن، كتلك المعروفة من فيلم روبرت بريسون "بالتهازار"، أو تلك التي نجدها بعد بضع سنوات لدى المصور الفوتوغرافي الأمريكي جيف وول في عمله "حمار في بلاكبول"، كما نجدها مؤخراً في فيلم أنجيلا شانيليك "كنت في المنزل، لكن..." حيوان يطرحه الفنانون والمخرجون حتى يومنا هذا كرمز للتبعية ولأشكال العجز. الزمن هنا غير واضح المعالم، لكنه ينساب كما لو أنه نهر. ذات يوم تهجر الطيور أعشاشها، وتطير بعيداً. أما الجمل، فيدور في المعصرة، ويرقد على الأرض، ويتثاءب كما لو أنه إنسان. لكن، ليس البشر هم الذين يأبهون بالحيوان، بل مخلوقات أخرى تشاطره نفس الشعور، ألا وهي الماعز، التي تفرك أعناقها بالجسد المنهك. ينجز الناس أعمالهم، يبيعون زيت المعصرة، ويستعدون للجولة التالية. تتم المقارنة بين الإنسان والحيوان شكلياً، ويعم الارتباك مرة أخرى، عندما تظهر ذراع بشرية لتحل الآن محل الجمل في المعصرة. تثير المشاهد العبثية، التي تؤدي فيها الجمال وظيفة ملابس بشرية، أسئلة حول قابلية المقارنة: ما هي قيمة البشر، وما

# أفلام إبراهيم شداد

إبراهيم شداد، وُلد في حلفا، في السودان عام 1945. درس في المعهد العالي الألماني للفن السينمائي في بوتسدام – بابلسبيرغ، (حالياً: جامعة كونراد فولف للسينما في بابلسبيرغ). ألّف وأخرج العديد من الأفلام وبعض المسرحيات. عملياً، يتوقف عرض الأفلام والمسرحيات في السودان بسبب عدم توفر منتجين أو بسبب حظر الحكومة. إبراهيم شداد عضو مؤسس لجماعة الفيلم السوداني وعضو هيئة تحرير مجلة سينما. وهو أيضاً مؤلف كتاب "كان يا ما كان، سينما في السودان"، الذي نشرته جماعة الفيلم السوداني في عام 2017.

**الأفلام**

رحلة صيد، 1964، 41 دقيقة. جمل، 1981، 14 دقيقة. الحبل، 1984، 32 دقيقة. إنسان، 1994، 25 دقيقة. زُرقة، 2008، 52 دقيقة. فأر، 2015، 11 دقيقة. برميل، 2017، 13 دقيقة. الكرسي الالماني. 2019، 15 دقيقة

## المحطة

السودان 1989، 16 دقيقة*
المادة الفيلمية الأصلية: 35 ملم

**إنتاج:** وزارة الثقافة
**سيناريو وإخراج:** الطيب مهدي
**تصوير:** توفيق عثمان
**مونتاج:** إبراهيم شداد، عبد القادر داؤود، محمد م. علي
**هندسة الصوت:** صلاح سعيد
**موسيقى:** عبد الله م. عبد الله
**مدير الإنتاج:** منار الحلو، السر يوسف
**تمثيل:** أهل السنية بالقرب من القضارف

السودان، في أواخر الثمانينيات. أناس يعبرون الصحراء مشياً على الأقدام أو يقطعون مسافات طويلة بالسيارات والشاحنات. وفي محطة بنزين، يعرض الطيب مهدي حكاية لقاءات على مفترق طرق بين العاصمة الخرطوم في وسط البلاد ومدينة بورتسودان على البحر الأحمر.

## JAGDPARTIE

رحلة صيد

ألمانيا الشرقية 1964، 41 دقيقة*
المادة الفيلمية الأصلية: 35 ملم

**إنتاج:** المعهد العالي الألماني للفن السينمائي في بوتسدام – بابلسبيرغ، الآن: جامعة كونراد فولف للسينما في بابلسبيرغ
**إخراج:** إبراهيم شداد
**سيناريو:** إبراهيم شداد، كلاوس نويمان
**تصوير:** كلاوس نويمان
**مونتاج:** روت إبل
**موسيقى:** غيرهارد روزنفيلد
**تصميم الإنتاج:** إ. ر. بيش
**تمثيل:** بيترا هينتسه، غونتر ماير، هاينتس شرودر، أمبرواز روزيدانا

رحلة صيد، هو فيلم تخرج إبراهيم شداد. استعان شداد بنموذج أفلام الغرب (الويسترن)، ونقله إلى الطبيعة الألمانية (غابة في براندنبورغ) بهدف تسليط الضوء على العنف القاتل والمشاركة اليومية في العنصرية، بأسلوب يتجاوز حدود القومية.

## جمل

السودان 1981، 14 دقيقة*
المادة الفيلمية الأصلية: 35 ملم

**إنتاج:** وزارة الثقافة
**سيناريو وإخراج:** إبراهيم شداد
**تصوير:** الهادي أحمد إبراهيم، صلاح الدين عوض
**مونتاج:** عبد القادر داؤود
**هندسة الصوت:** عوض الضو، صلاح سعيد
**المنتج المنفذ:** منار الحلو

قصة حياة جمل، تدور معظمها في غرفة صغيرة مهجورة: في معصرة سمسم. يدور الجمل معصوب العينين، يجبره صاحبه على القيام بذلك. يُسمح له باستراحة قصيرة في الفناء قبل أن يُرغم مجدداً على العمل في الغرفة المظلمة التي لا ترى الشمس.

## الحبل

السودان 1985، 32 دقيقة*
المادة الفيلمية الأصلية: 16 ملم

**سيناريو وإخراج:** إبراهيم شداد
**إنتاج:** وزارة الثقافة السودانية
**تصوير:** توفيق عثمان فقير
**مونتاج:** عبد القادر داؤود
**هندسة الصوت:** عوض الضو، صلاح سعيد
**موسيقى:** عبد الله م. عبد الله
**مدير الإنتاج:** منار الحلو، عبد الرحمن نجدي
**تمثيل:** خطاب حسن أحمد، محمد. أ. قوني، مريم م. الطيب، عبد القادر داؤود

رجلان مكفوفان يشقان طريقهما عبر الصحراء برفقة حمار. من خلال حبل يربط الرجلين ببعضهما، يختار الرجلان الطريق التي سيسلكانها تارة، وتارة أخرى يقودهما الحمار عبر الصحراء.

* تشير المدة إلى سرعة الإسقاط الأصلية البالغة 24 إطاراً في الثانية.

# أفلام سليمان النور

سليمان النور، من مواليد عام 1947. مخرج وكاتب سوداني. درس الفلكلور والدراسات الأفريقية والآسيوية بجامعة الخرطوم. كما درس السينما بمعهد صناعة السينما في موسكو (المعروف حالياً بمعهد غيراسيموف للسينما). وهو عضو مؤسس لجماعة الفيلم السوداني وعضو هيئة تحرير مجلة سينما.

**الأفلام**

أفريقيا، الغابة، الطبل والثورة، 1977، 11 دقيقة. ولكن الأرض تدور، 1978، 19 دقيقة. المملكة المنهوبة، 1996، 21 دقيقة. قرية مقانو المنسية، 2001، 14 دقيقة؛ وجع البلد، 2008، 35 دقيقة.

**AFRIKA, DŽUNGLI, BARABAN I REVOLJUCIJA**
**أفريقيا، الغابة، الطبل والثورة**
الاتحاد السوفيتي 1977، 11 دقيقة*
المادة الفيلمية الأصلية: 35 ملم

**إنتاج:** معهد صناعة السينما في موسكو (المعروف حالياً بمعهد غيراسيموف للسينما)
**إخراج:** سليمان النور
**تصوير:** أ. موروسوس

يتناول الفيلم صورة أفريقيا في المجتمع السوفيتي والقوالب النمطية المتعلقة بتلك الصورة، وذلك من خلال التطرق إلى رسومات الأطفال المتعلقة بأفريقيا، والمقابلات مع سكان موسكو، والمواد الأرشيفية المتوفرة في الأرشيف السوفيتي عن أفريقيا.

**ولكن الأرض تدور**
الاتحاد السوفيتي 1978، 19 دقيقة*
المادة الفيلمية الأصلية: 35 ملم

**إنتاج:** معهد صناعة السينما في موسكو (المعروف حالياً بمعهد غيراسيموف للسينما)
**إخراج:** سليمان النور
**تصوير:** صلاح شريف
**مونتاج:** م. شاخوفسكايا
**هندسة الصوت:** علي قاسم الخالدي، أ. بوليسونوف

يصور فيلم التخرج لسليمان النور الحياة اليومية في مدرسة في المحافظة الخامسة في اليمن في تلك الفترة. يجري التعامل بين التلاميذ والمعلمين بلا شكليات أو رسميات، ويمارس الجميع مبدأ النقد والنقد الذاتي، بالإضافة إلى إعطاء أولوية خاصة لتعليم الفتيات.

* تشير المدة إلى سرعة الإسقاط الأصلية البالغة 24 إطاراً في الثانية.



# أفلام الطيب مهدي

الطيب مهدي، من مواليد أم درمان في السودان عام 1951. تخرج من المعهد العالي للسينما في القاهرة عام 1976. وقد أنتج موسيقى تصويرية للعديد من الأفلام الحائزة على جوائز عالمية. شغل منصب رئيس جماعة الفيلم السوداني لعدة سنوات. كتب العديد من المقالات حول السينما في أبرز الصحف السودانية، كما أنه عضو في هيئة تحرير مجلة سينما.

**الأفلام**

الضريح، 1977، 17 دقيقة. أربع مرات للأطفال، 1979، 21 دقيقة. المحطة، 1989، 16 دقيقة. حكاية المتورت، 1995، 39 دقيقة. عيال المطمورة، 2008، 21 دقيقة. حميد، 2013، 70 دقيقة.

**الضريح**
مصر 1977، 17 دقيقة*
المادة الفيلمية الأصلية: 16 ملم

**إنتاج:** المعهد العالي للسينما، القاهرة
**سيناريو وإخراج:** الطيب مهدي
**تصوير:** هشام المالح
**مونتاج:** محمد خير عرب
**هندسة الصوت:** عادل الوكيل
**المدير الفني:** عبد الإله فرهود
**تمثيل:** أبو بكر جون، إسماعيل ساتي، السر قدور، ثروت علوب عبد الدائم

يدعي رجل أنه قادر على شفاء الناس. تدور أحداث القصة حول قبر مزعوم لأحد أولياء الله الصالحين. فيتوافد إليه أتباعه من كل حدب وصوب طلباً للشفاء. الأمر الذي يكلفهم مبالغ باهظة. وحتى بعد اكتشاف أن الرجل دجال، لا يزال أتباعه مقتنعين بقدراته الخارقة.

**أربع مرات للأطفال**
السودان 1979، 21 دقيقة*
المادة الفيلمية الأصلية: 16 ملم

**إنتاج:** وحدة أفلام السودان، المجلس الوطني للرعاية الاجتماعية
**سيناريو وإخراج:** الطيب مهدي
**تصوير:** صلاح حسين
**مونتاج:** أحمد ج. السيد
**هندسة الصوت:** عوض الضو، السر حامد، صلاح سعيد
**موسيقى:** صلاح أحمد
**مدير الإنتاج:** بابكر عوض

يصور الفيلم الحياة اليومية في مرافق ومدارس الأطفال ذوي الإعاقات الجسدية أو العقلية في ذلك الوقت. نرى الأطفال في حصص الفنون الجميلة والنحت على الخشب، وهم يتحدثون، ويفعلون أشياء أخرى. كما نرافقهم في فناء المدرسة وسط الصخب والزحام. بالإضافة إلى جلسات العلاج الطبيعي وكيف يتعلمون استخدام أدوات المشي.

# CONTENT


2 Imprint
3 Content

4 **The Films**

8 **Revelations—The Films of the Sudanese Film Group between Fiction and Political Reality**
by Vivien Buchhorn

15 **The Beginning of a New Sudanese Cinema**
by Suhaib Gasmelbari

17 **The Real Cannot Be Subdued to our Whim**
an interview with Suliman Elnour

22 **The Timeliness of Things Past**
by Nanna Heidenreich

26 **Cinema as a Profession**
an interview with Suliman Elnour, Eltayeb Mahdi and Ibrahim Shaddad

32 **Notes on the Restoration**

34 **Statement of Foundation**


# المحتوى


71 فريق العمل
70 المحتوى

69 **الأفلام**

65 **إيحاءات – أفلام جماعة الفيلم السوداني بين الخيال والواقع السياسي**
بقلم فيفين بوخهورن

58 **البداية لسينما سودانية جديدة**
بقلم صهيب قاسم الباري

56 **الواقع لا يخضع لرغباتنا**
مقابلة مع سليمان النور

51 **تجديد أشياء مضت**
نانا هايدنرايش

47 **السينما كمهنة**
مقابلة مع سليمان النور والطيب مهدي وإبراهيم شداد

41 **ملاحظات على الترميم والاستعادة**

39 **بيان تأسيسي**




# فريق العمل


**إدارة المشروع**
شتيفاني شولته شتراتهاوس

**التنسيق**
ناتالي كنول، ماركوس روف

**التنسيق الفني**
ألكساندر بولدت

**تحرير الكتيب**
ناتالي كول، ماركوس روف

**الترجمة والمراجعة**
شادية عبدالمنعم، محمد سامي الحبال (العربية)
دانييل هاندريكسون (الإنجليزية)

**ترميم الصورة الرقمية والصوت**
ARRI Media, Korn Manufaktur, Concept AV, Omnimago, Poleposition d.c.

**ترجمة الأفلام**
subs Hamburg

**إنتاج DVD**
فيفيانا كامل، فريدر شلايخ

**التصميم الفني**
Moniteurs
شتيفان كانتر، جوليا هويزر

**تصميم الشاشة**
فيلم K2، غونتر كروغر

**للاتصال**
**توزيع الفيلم:**
أرسنال للتوزيع، www.arsenal-berlin.de
**توزيع DVD:**
Filmgalerie 451، www.filmgalerie451.de

**كلمة شكر**
نتوجه بالشكر لجميع الكتّاب، كما نشكر أيضاً جيمس كيرني (أسوشيتيد برس)، ليلي كوبلر (معهد غوته السودان)، كريستينا ماركس (جامعة كونراد فولف للسينما في بابلسبيرغ)، رشا سالتي، محمد صباحي، ناديا تالمي (بيت ثقافات العالم).

arsenal
institut für film und videokunst e.V.
archive außer sich

**بالتعاون مع:**
جماعة الفيلم السوداني
SUDANESE FILM GROUP
FILMUNIVERSITÄT BABELSBERG KONRAD WOLF

تم إصدار القرص المدمج ضمن إطار "Archive außer sich"، وهو مشروع لأرسنال (معهد أرسنال للأفلام وفن الفيديو)، وهو جزء من التعاون مع دار ثقافات العالم والمجموعات الفنية الحكومية في درسدن ومؤسسة بينا باوش، كجزء من "الأبجدية الجديدة"، وهو مشروع لدار ثقافات العالم بدعم من مفوض الحكومة الاتحادية للثقافة والإعلام بناءً على قرار البرلمان الألماني.

معهد أرسنال للأفلام وفن الفيديو:

Federal Government Commissioner for Culture and the Media

وفقاً لقرار من البرلمان الألماني

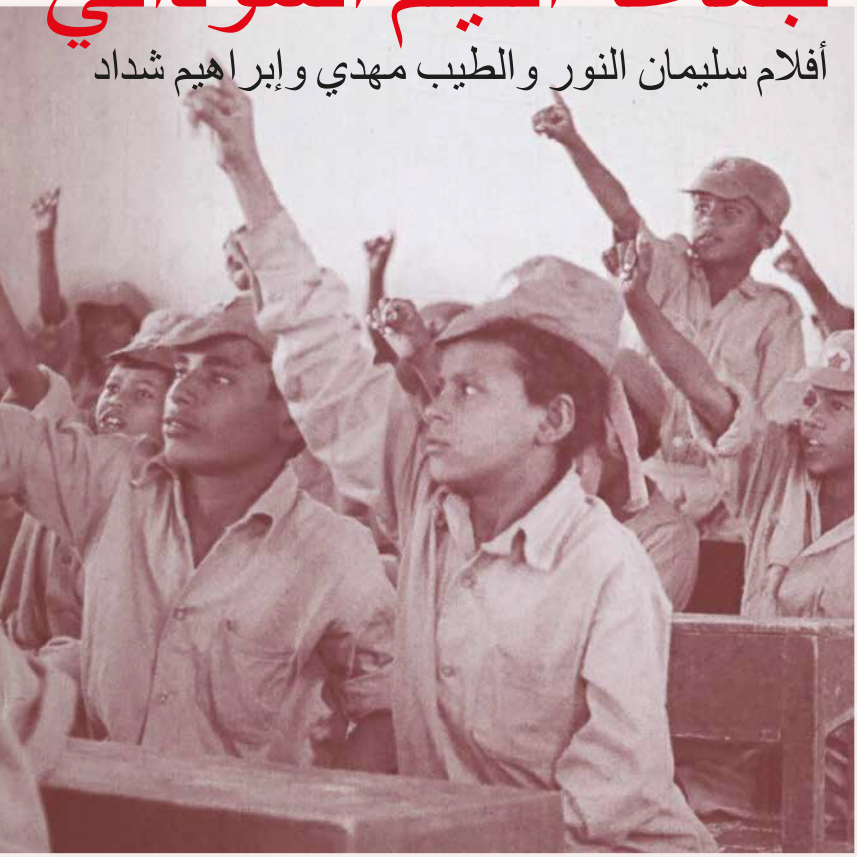

**فهرس الصور**


70/3 رسومات جدارية في مكتب جماعة الفيلم السوداني
8 فيلم "جمل"
10 فيلم "الحبل"
13 فيلم "أربع مرات للأطفال"
14 علبة فيلم "الحبل"
24/19 فيلم "ولكن الأرض تدور"
23 فيلم "رحلة صيد"
47/27 إبراهيم شداد
45/28 سليمان النور
42/31 الطيب مهدي (تصوير: محمد صباحي)
33 "أربع مرات للأطفال"، صورة من نسخة الفيلم 16 ملم
38/35 غلاف مجلة "سينما"
40 "الضريح"، صورة ممزقة من نسخة الفيلم 16 ملم
54/52 من فيلم "أفريقيا،الغابة، الطبل والثورة"
56 سليمان النور أثناء التحضيرات لتصوير فيلم "أفريقيا، الغابة، الطبل والثورة"
63/59 المصدر الطيب مهدي
65/60 أثناء تصوير فيلم "المحطة"

451

# جماعة الفيلم السوداني

أفلام سليمان النور والطيب مهدي وإبراهيم شداد



arsenal
institut für film und videokunst e.V.