

السينما الشابة الموجة الجديدة فى السينما المصرية

هاشم النحاس

لوجو
الهيئة المربع

تعنى بنشر الدراسات المتخصصة في
الثقافة السينمائية والتليفزيونية

• هيئة التحرير •

رئيس التحرير

أحمد الحضري

مدير التحرير

محمد عبد الفتاح

الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن توجه الهيئة
بل تعبر عن رأي وتوجه المؤلف في المقام الأول.

• حقوق النشر والطباعة محفوظة للهيئة العامة لقصور الثقافة.
• يحظر إعادة النشر أو النسخ أو الاقتباس بأية صورة إلا بإذن
كتابي من الهيئة العامة لقصور الثقافة، أو بالإشارة إلى المصدر.



تصدرها
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد مجاهد
أمين عام النشر
سعد عبد الرحمن
الإشراف العام
جمال العسكري
الإشراف الفني
د. خالد سرور

• السينما الشابة
• هاشم النحاس
• الطبعة الأولى:
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة - 2008 م
216 ص 16,5 x 23,5 سم
• تصميم الغلاف: د. خالد سرور
• المراجعة اللغوية:
عبد الحميد عيسى غازی
• رقم الإيداع: ٢١٢٨٥ / ٢٠٠٨
• الترقيم الدولي: 3-954-437-977
• المراسلات:
باسم / مدير التحرير
على العنوان التالي: ١٦ شارع أمين
سامي - القصر العيني
القاهرة - رقم بريد ١١٥٦١
ت: 794789١ (داخلي: ١٨٠)

• الطباعة والتنفيذ:
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت: 23904096

السينما الشابة

الموجة الجديدة فى السينما المصرية

7	- مقدمة.....
9	- وجهة نظر.....
23	- نماذج تطبيقية
25	- «أصحاب ولا بيزنس» الفلوس فى حكم النفوس!.....
	- خالد يوسف.. خطوة للأمام.. خطوة للخلف.
29	- «زواج بقرار جمهورى».....
	- فئران داود عبد السيد "المقططة" فى
33	- «مواطن ومخبر وحرامى».....
	- أسئلة إيناس الدغيدى الملقومة فى
37	- «مذكرات مراهقة».....
41	- اللامعقول فى فيلم «الساحر».....
	- «اللمبى».... دفاعاً عن حق الجمهور فى الضحك وحق الشباب فى
47	- الغضب وحق الفنان فى التعبير.....
	- التشويه الجسدى المضحك غائب والبعد الاجتماعى حاضر بقدر
53	- «محامى خلع» الفوارق الثقافية تنفى النهايات السعيدة.....
	- فى «معالى الوزير»
57	- كيف خدع وحيد حامد الرقابة؟!.....
63	- «ميدو مشاكل» أول توابع «اللمبى»
	- فى جردة أولى لأفلام موسم يتعرض للقضايا الكبيرة فى جراءة استثنائية:
69	- لا مفر من الوقوع فى حب «اللمبى».....
77	- لماذا لا يعتذر الناقد لـ «اللمبى»؟!
	- "عسكر فى المعسكر":
83	- الآباء وثقافتهم فى قفص الإتهام.....
	- بين "حب البنات" وحصاد أفلام أول العام:
89	- ليس بالضحك وحده تقوم الأفلام وتحاسب
95	- صداقة البنات فى "أحلى الأوقات".....
	- عندما تبتعد أفلام الغرام عن اغراءات الرومانسية الهشة فى
101	- «حالة حب».....
105	- «كان يوم حبك» أجمل صدفة.....
109	- «الباحثات عن الحرية» ... والأسئلة الشائكة فى مجتمعات مقدمة

- «أبو على»:
113 فرصة قضاء وقت ممتع بعيداً عن أحوال العالم.
- «باب الشمس» ليسرى نصر الله:
117 البطولة للشعب فى فيلم قومى نادر.
- «انت عمرى»:
121 المفاضلة الصعبة بين الحياة والقيم الاجتماعية.
- مغامرة ساندرا نشأت الجديدة فى «ملاكى اسكندرية»
125 اليقين المشروخ فى فيلم تدفقت أحداثه بسرعة.
- «السفارة فى العمارة»
129 عادل إمام يدخل حقل ألغام.
- «يا أنا يا خالتي»
135 دفاعاً عن فيلم ظلّمه النقاد وأنصفه الجمهور.
- «غاوى حب».. بالخلطة المصرية
139 «بنات وسط البلد»
- محمد خان وبناته بين وسط البلد ومترو الأنفاق 143
- «دم الغزال»... عن عالم ينهار وفساد يستشري 147
- صرخة مصرية فانتازية فى مواجهة "الغطرسه الأمريكية" فى
153 «ليلة سقوط بغداد»
- ثورة مكتومة ضد الكبار تنذر بالانفجار «أوقات فراغ»
158 شباب ضائع وأحلام مكسورة ومستقبل غامض.
- بين سندان الفساد ومطرقة التطرف الدينى فى
163 «عمارة يعقوبيان»
- «ما فيش غير كده» كوميدى موسيقية
169 مرحة لكن معانيها ملتبسة.
- «فى شقة مصر الجديدة»
173 حالة متفردة تسمح لأنواع من الحب أن... تجاورها
- الواقع والخيال والنيات...
177 إشكاليات بلا ضفاف فيلم «حليم»
- نظرة فلسفية ساخرة تكشف مأساة الحياة المصرية المعاصرة
181 فيلم «قص ولزق»
- 187 **● مقارنة**
- أزمة المشاهدة النقدية بين التجهم والسطحية فى
189 سينما الشباب الجديدة وسينما الكبار المعتقة
- الموضوع الفلسطينى بين القديم والحديث فى السينما المصرية.
195 «قناة من فلسطين» و«أصحاب ولا بيزنس»
- ملحق دماء جديدة 203

مقدمة

أقصد بالسينما الشابة، السينما المصرية خلال العشر سنوات الأخيرة، وخاصة الأفلام التي ظهرت مع بداية القرن ٢١. واخترت لها عنوان "السينما الشابة" لأن معظم العاملين بها من الفنانين والفنيين من الشباب الذين ظهرت أعمالهم لأول مرة فى هذه المرحلة بقدر لم يسبق له مثيل فى مراحل سابقة.

ورغم ما تعرضت له هذه السينما من هجوم شرس من بعض النقاد، ورغم ما اتسم به الكثير من أفلام هذه المرحلة بالسطحية إلا أن بها قدرا كافيا من الأفلام الجيدة، ما يستحق التأمل والتقدير. ولها من السمات الخاصة ما يميزها عما سبق، ويجعل منها ما يمكن أن نطلق عليه السينما الشابة أو الموجة الجديدة فى السينما المصرية.

والهدف من هذه الدراسة هو رصد ما جاءت به هذه السينما من تحولات فى القيم الفنية والثقافية.

وتأتى الدراسة على مستويات ثلاثة: الأول نظرى يطرح وجهة نظر خاصة بهذه السينما، والثانى تطبيقى يقدم "نماذج تطبيقية" من خلال محاولات نقدية لمجموعة من الأفلام الممثلة لهذه السينما، والثالث مقارن من خلال نماذج للمقارنة بين أفلام

حديثّة وأخرى قديمة.
وملحق فى نهاية هذه الدراسة ورقة إحصائية عن الدماء الجديدة من الشباب
الذين يعملون فى السينما المصرية لأول مرة وأبرز أعمالهم بين ١٩٩٧ و ٢٠٠٥ .
وفيما عدا الملحق، سبق نشر الجزء النظرى فى مجلة "وجهات نظر" والباقى نشر
فى شكل مقالات فى جريدة "الحياة اللندنية" وجريدة "القاهرة".
وقد تم إعادة ترتيب المقالات دون الارتباط بتواريخ نشرها وذلك وفقاً لخطة
الكتاب التى كانت حاضرة فى الذهن من البداية.

هاشم النحاس
العجوزة، أكتوبر ٢٠٠٧

وجهة نظر

لست مبالغاً عندما أستشعر أن السينما المصرية أصبحت على أبواب هذا القرن تمتلك من عناصر الازدهار ما يؤهلها لإنتاج طفرة قد تماثل ما أنتجته بوجود استديو مصر، وقد قامت الطفرة التي حققها استديو مصر على ساقين، أحدهما توفير أحدث المعدات السينمائية وقتها، وثانيهما إرسال البعثات للخارج لتوفير الكوادر البشرية وضم من سبق له الدراسة في الخارج. وكذلك ترجع الطفرة التي حققها السينما الشابة اليوم إلى عاملين رئيسيين: أولهما الأخذ بوسائل التقنية الحديثة التي اجتاحت العالم وأصبحت ميسرة للجميع وساهمت في رفع المستوى التقني للفيلم، وعلى الأخص معدات المونتاج الإلكتروني "الكمبيوتر". فضلاً عن تقدم امكانيات آلة التصوير ومعدات التحكم في حركتها، وارتفاع نسبة حساسية الفيلم الخام.

أما العامل الثاني فهو وفرة الخبرة البشرية بفعل التراكم مع توالي دفعات خريجى معهد السينما، وانتشار دورات التدريب السينمائية، فضلاً عن انتشار الثقافة السينمائية ووفرة المعلومات التقنية الحديثة عن طريق المطبوعات أو شبكة المعلومات الدولية "النت". وتغلغل ثقافة الصورة في الثقافة المعاصرة. وشجع ذلك

- على وجود جيش من الشباب الجدد "الفنانين والفنيين" العاملين فى هذا الحقل.
- وقبل أن ننتقل إلى ما جاءت به السينما الشابة المعاصرة من تحولات فنية وثقافية نضع هذه الاحصائيات الدالة على بعض مظاهر هذه الطفرة المعاصرة
- مجموع الشاشات الجديدة بين ١٩٩٩ و ٢٠٠٤ بلغ ١٥١ شاشة (بعد فترة انحسار سابقة).
- عدد نسخ الفيلم الواحد بلغ ٨٠ نسخة عام ٢٠٠٤ لفيلم "عوكل" (بينما كان فى السابق لا يتجاوز ١٠ نسخ).
- عدد المترددين عام ١٩٩٧ بلغ ١٠ مليون فرد وارتفع عام ٢٠٠٤ ليبلغ ١٥ مليون فرد.
- بلغت إيرادات الأفلام ٢٣٠ مليون جنيه مصرى فى عام ٢٠٠٦ (وهذا أقصى إيراد بلغه الفيلم المصرى حتى تاريخه).

تحولات فنية

من أبرز الملامح العامة التى تميز أعمال هذه المرحلة الارتفاع بمستوى التقنية عامة (الكلام ينصب دائماً على أفضل الأفلام). ولا يتوقف ذلك على نقاء الصورة وانما يمتد بوجه خاص إلى الدقة فى عمليات المونتاج التى لم تكن متاحة على نفس المستوى بالوسائل القديمة "المفيولا". وكان لذلك أهميته فى تحقيق مصداقية السرد.

المعارك فى الأفلام القديمة مثلاً تبدو فى مشاهد هزيلة مثيرة للضحك، إلى جانب مثيلاتها من مشاهد المعارك فى الأفلام الحديثة التى تخلق واقعا مقنعا على الشاشة يكتسب المصداقية "القدرة على الاقناع" حتى فى أشد حالاته مبالغة، مثل تصادم المركبات أو تحطيمها أو العربات الطائرة أو الساقطة من فوق القمم أو ما شابه ذلك. وكذلك الحال فى المطارادات أو الاشتباك الجسدى.

وقد أدت الدقة مونتاجيا "بالإضافة إلى الحيل السينمائية" إلى عودة أفلام الجريمة والحركة بعد أن أخذت فى التراجع فى العقود السابقة.

كما أدت هذه الإمكانيات المونتاجية إلى الإغراء باستخدام مشاهد الحركة "المعارك -المطارادات" داخل معظم الأفلام.

ويجب ألا ننسى أهمية إمكانيات المونتاج الحديث فى المساعدة على خلق إيقاع أسرع فى السرد يتناسب مع العصر والإيقاع السريع الذى شمل معظم الأفلام يمثل ملمحا واضحا فى أفلام بداية هذا القرن يكاد يفصلها عما سبق.

واختفت اللقطة الطويلة الثابتة التى يدور فيها الحوار بين اثنين أو أكثر. والملاحظ الارتفاع العام لأداء الممثلين الذى يبدو أكثر تلقائية مما سبق حتى بالنسبة للممثلين الثانويين، ويرجع ذلك إلى مرونة حركة الكاميرا أو تقدم امكانيات المونتاج، فضلا عن تفهم الممثل لمتطلبات الصورة السينمائية. ومراعاة المخرج لها عند توجيه الممثل أو استخدام الكاميرا.

وتمثل الأغنية أحد معالم أفلام هذه المرحلة التى عادت إليها بقوة، بعد أن كادت تخبو حيث لا يخلو منها فيلم من الأفلام أو يكاد. وقد تحولت الأغنية فى هذه المرحلة إلى نوع الأغنية الشائع وهى أغانى الكليب التى تتميز بالإيقاع السريع وثناء الصورة وحيوية المونتاج على نحو غير مسبوق. وكثيرا ما يتم استخدامها دراميا أو مصاحباً للحدث وبعض الأغانى تأتى من خارج الشاشة، ولم يعد للأغنية الطويلة أو أغنية الطرب التى تقصد لذاتها - غالباً - مكان فى هذه الأفلام. ولم نعد نرى المغنى الذى يقف وحده أمام الكاميرا معظم الوقت. ولا شك أن الأغنية الحديثة فى الفيلم أصبحت أكثر سينمائية.

وإذا كانت الأفلام الكوميدية قد اجتاحت السينما مع بداية هذه المرحلة فما لبثت السينما المصرية مع بداية هذا القرن أن استردت توازنها بإنتاجات فيلمية مختلفة الأنواع، فإلى جانب الأفلام الفكاهية نجد أيضاً الأفلام الغنائية وأفلام الحركة فضلاً عن الأفلام الواقعية.

وهناك من الأفلام ما يتداخل فيه معظم هذه الأنواع «غاي حب مثلاً». وهذا التداخل الذى يبدو وعلى نحو أكثر كثافة مما كان فى أفلام المراحل السابقة يمثل أحد الملامح الفارقة بين أفلام هذه المرحلة وما سبقها.

ومن العوامل التى أضفت ثراء للصورة فى أفلام هذه المرحلة الميل فى عدد غير قليل منها إلى التصوير فى أماكن طبيعية وسياحية بعيدة عن القاهرة، ومنها ما هو خارج مصر «حرامية فى تايلاند» - «فول الصين العظيم» - «أفريكانو».

ومن ملامح التحولات أيضاً انتشار الفكاهة فى الغالبية الساحقة من الأفلام بحيث يندر أن نجد فيلماً دون مواقف فكاهية، وقد غلب فى كثير منها وخاصة «فى الأفلام الكوميدية» القفشات اللفظية "الايفيهات" التى أثارت النقد ضدها.

تحولات ثقافية

(١) المحرمات:

ولعل أهم ملامح أفلام هذه المرحلة هو المحاولة المتكررة لاقتحام أو اختراق المحرمات. الجنس مثلاً في «مذكرات مراهقة» وغيره. الدين في «بحب السيما». السياسة في «عمارة يعقوبيان».

ولا يقتصر الأمر على مثل هذه الأمثلة التي تحتل فيها المحرمات موضوعاً أساسياً، فهناك العديد من الأفلام التي تخترق المحرمات بشكل جزئى أو على هامش الأحداث. نذكر مثلاً تعليق **كريم عبد العزيز** فى دور لص السيارات بعد أن مر بنقطة التفتيش، وقوله لشرطة النقطة وهو يدعى تحيتهم "مصر أمانة فى ايديكم" بينما نراه قد مر بسيارته المسروقة دون وعيهم فى فيلم «**أبو على**».

وفى فيلم «**ميدو مشاكل**» نجد سخرية لاذعة من التقديس الأعمى للوطن عندما نرى **أحمد حلمى** وهو يتدرب على عملية تخريب باسم الوطن تصاحبها أناشيد وطنية، بينما نعلم أنها على العكس ضد مصالح الوطن وأنه كان مخدوعاً.

وكذلك نجد فى فيلم «**عسكر فى المعسكر**» سخرية لاذعة من التمسك الحرفى بالنص الدينى عندما يأمر **محمد هنيدي** صديقه بالتمسك بالحديث النبوى الذى يأمر بطاعة الأم، ونحن نعلم أن أمه تعرضه على القتل للأخذ بالثأر، ونعلم فى الوقت نفسه كما يعلم هنيدي فيما بعد أنه هو المطلوب بالثأر.

(٢) صورة القبطى:

عهدنا فى الأفلام المصرية طوال المراحل السابقة إسناد بعض الأدوار الثانوية لشخصية القبطى المصرى. وغالباً ما يكون شخصية نمطية تتمثل فى المحاسب أو الصراف الذى يتصف بالأمانة والدقة فى عمله، وغالباً ما يكون طيب الطباع. وكان الدافع إلى ذلك هو - كما يبدو - تحاشى الخوض فى حياة الشخصية القبطية المصرية رغم امتزاجها فى نسيج حياتنا الاجتماعية، وذلك تجنباً لوهم إثارة الفتنة.

الجديد فى هذه المرحلة هو ظهور عدد غير مسبوق من الأفلام تتجاوز فيه هذا المستوى السابق من المعالجة الهامشية. وتدخل بنا إلى أعماق هذه الشخصية والكشف عن متناقضاتها. فضلاً عن دخول الأماكن القبطية المقدسة ومعرفة بعض ما يجرى بها من حياة اجتماعية، إلى جانب دورها الدينى مما لم يسبق عرضه فى السينما المصرية. وفى هذه الأفلام تقوم الشخصية القبطية بدور رئيسى وليس

ثانويًا كما سبق. بالإضافة إلى الاقتراب من التعبير الواقعي للعلاقة بين المسلم والقبطي وإن شابه بعض المثالية.

نضرب مثلاً لذلك فيلم **"الرهينة"** إخراج **ساندرا نشأت** ٢٠٠٧ وإن جاء محافظاً ودعائياً نوعاً ما في تناول العلاقة بين المسلم والقبطي في مصر، من خلال قصة قبطي يتم اختطافه، وتجرى محاولة إصاق التهمة بالمتطرفين الإسلاميين، بينما يتم إنقاذه باعتباره شخصية مصرية واسقاط العامل الديني على يد شخصية مسلم.

ويتناول **"فيلم هندي"** علاقة صداقة "مثالية" بين مسلم وقبطي يتنافسان حول امتلاك شقة ينتهي بهما الأمر إلى تنازل كل منهما للآخر عن الشقة. رغم أن ذلك أدى إلى فقدان كل منهما لخطيبته. وفي الفيلم ندخل الكنيسة لأول مرة لنرى محاولات شاب قبطي يتقرب إلى فتاة قبطية.

أما **"فيلم ثقافي"** فيضم مشهد أراه من أجمل المشاهد وأعماقها تعبيراً عن العلاقة الحميمة بين الشباب المسلمين والأقباط. حيث تتسلل مجموعة من الشباب المسلمين بسهولة داخل الكنيسة أثناء أداء طقوس الوفاة لوالد صديقهم ليطلبوا من صديقهم مفتاح شقته حتى يتيسر لهم مشاهدة فيلم بورنو.

حركة الشباب داخل الكنيسة وتقاطعها مع إجراءات الطقوس وتعاملهم مع صديقهم بتلقائية شديدة تكشف عن ألفتهم للمكان وعدم غرابته عنهم. وحسرة الصديق على عدم مشاركتهم الفرحة على الشريط وهو يعطيهم المفتاح تعبر عن الواقع النفسي لهذه الشخصية دون تزييف مفتعل.

ويبدو أن التناول الواقعي الجريء الصادق للشخصيات والعلاقات القبطية التي تشغل لأول مرة أحداث فيلم **"بحب السيم"** كانت صدمة بالنسبة لمشاعر بعض الأقباط الذين لم يعتادوا رؤية أنفسهم. ومنها بعض تناقضاتهم على هذا النحو من الوضوح. رغم أن هذا التناول في رأيي يجعل الشخصية القبطية بواقعيتها وتناقضاتها وجوانب ضعفها أقرب إلى قلوب المشاهدين. حيث يتناول الفيلم شخصية قبطي يؤدي تزمته الديني إلى إنحراف زوجته وإن انتهى الفيلم بإعادة القبطي إلى توازنه النفسي وتراجع الزوجة عن الانحراف بفضل الابن الذي كان يحب السينما. وشارك الأب في النهاية هواية ابنه في حب السينما والإقبال على الحياة. فيلم مصري وشخصيات مصرية ١٠٠٪ كانت قبطية في الفيلم ويمكن أن تكون إسلامية. ومن مشاهد الفيلم التي أثارت الجدل مشهد شاب يغازل من نافذة الكنيسة فتاته في البيت المواجه.

وأحدث هذه الأفلام فى مجموعتنا هو فيلم "عمارة يعقوبيان" ٢٠٠٦ الذى يقدم شخصية قبطية شريرة يدبر مؤامرة للاستيلاء بدون وجه حق على شقة بالعمارة، الذى أثار أيضاً بعض الأقباط رغم أن مثل هذه الأعمال الشريرة لا تعبر إلا عن ضعف بشرى لا علاقة له بالهوية الدينية، ووجود مثل هذه الشخصية يجعل من الشخصية القبطية شخصية طبيعية ضمن إطار الشخصية المصرية ويبعد عنها سمة المثالية المفتعلة التى كانت تتصف بها فى الأفلام السابقة، لكنها من ناحية أخرى كانت تعزل الشخصية القبطية عن الواقع المصرى.

(٣) إبداعات نسائية:

من الملاحظ أن المرأة قامت بدور فعال فى تأسيس السينما المصرية وكان فى مقدمتهم رائدات السينما المصرية اللاتى ساهمن فى الإخراج والتمثيل والانتاج بداية من عشرينيات القرن الماضى، وهن **عزيزة أمير** و**فاطمة رشدى** و**بهيجة حافظ** و**أمينة محمد** و**أسيا ومارى** كوينى. غير أن هذا الدور أخذ فى الانحسار تدريجياً حتى اختفى تقريباً فى العقود الأخيرة من القرن الماضى.

ولعل من أبرز الظواهر التى تميز هذه المرحلة (موضوع الدراسة) عما سبقها من مراحل تاريخ السينما المصرية هى ظاهرة اقتحام المرأة بأعداد غير مسبوقة فى العمل السينمائى الإبداعى (خارج التمثيل). حيث بلغ عدد المخرجات ست، وجميعهن من الشابات الجدد فيما عدا واحدة فقط هى **إيناس الدغيدى**. ووصل عدد المونتيرات الجدد إلى ١٣ مونتيرة. وذلك فضلاً عن عمل المرأة لأول مرة فى التصوير السينمائى: نانسى عبد الفتاح فى فيلم "فى شقة مصر الجديدة".

واصلت إيناس الدغيدى مرافعتها الدفاعية عن حقوق المرأة فى أفلام: «مذكرات مراهقة» ٢٠٠١- «الوردة الحمراء» ٢٠٠٢ «ما تيجى نرقص» ٢٠٠٦. وفى «الباحثات عن الحرية» ٢٠٠٥ طرحت مسألة حق المرأة فى الحرية الجسدية.

وتعتبر **ساندرا نشأت** فى مقدمة المخرجات الشابات. قدمت ٦ أفلام متنوعة الإتجاهات، وهى **مبروك وبلبل** ٩٨ فيلم إنسانى بطله شخصية معوقة، **وليه خلتنى أحبك** ٢٠٠٠ من نوع الأفلام العاطفية، و«**حرامية فى كى جى**» ٢٠٠٢ و«**حرامية فى تايلاند**» ٢٠٠٣ من نوع أفلام الكوميديا الخفيفة، أما «**ملاكى اسكندرية**» ٢٠٠٥ (سنذكره تفصيلاً فيما بعد) و«**الرهيبة**» ٢٠٠٧ فمن نوع أفلام الحركة وفيهما تصل ساندرا إلى أعلى مستوياتها الحرفية.

ومنهن **أسماء البكرى** التى قدمت فى هذه المرحلة «**كونشرتو فى درب سعادة**» ٢٠٠٠ ومن قبله فى المرحلة السابقة «**شحاذون ونبلاء**»، والفيلمان يدوران فى أجواء شعبية وإن كانا مأخوذين عن روايتين فرنسيتين لألبير قصيرى.

أما **هالة خليل** فقدمت اثنتين من أرقى وأرق أفلام هذه المجموعة وهما «**أحلى الأوقات**» ٢٠٠٤ عن علاقة انسانية حميمة بين ثلاثة من الصديقات مع التعرض لمشاكل حياتهن الخاصة. و«**قص ولزق**» ٢٠٠٧ عن حلم الهجرة الذى يداعب الشباب بسبب البطالة وضيق الحياة الاقتصادية.

ومنهن **كاملة أبو ذكرى** التى قدمت «**سنة أولى نصب**» ٢٠٠٤ وكانت أكثر نضجا فى «**ملك وكتابة**» ٢٠٠٦ وسخرت فيه من الجمود العاطفى أو اللامبالاة العاطفية لدى الرجال.

أما **منال الصيفى** فقدمت فيلما فريدا فى موضوعه حيث تطرح فلسفة خاصة عن الحياة والموت فى «**الحياة منتهى اللذة**» ٢٠٠٥ .

ومن الملاحظ أنه فيما عدا ساندرا وأسماء البكرى نجد أن بقية المخرجات أسندن أدوار البطولة فى أفلامهن إلى المرأة وهو ما يعنى أهمية خاصة، حيث يشير إلى دور المرأة الفنانة فى التعبير عن المرأة الإنسانية. بعد أن كان الرجال يحتكرون هذه المهمة.

أنواع فيلمية

– الأفلام الكوميدية:

وفى مقدمة الأنواع الفيلمية التى عالجتها هذه المرحلة، الأفلام الكوميدية التى تدفقت وأثارت موجة من النقد نتيجة لسطحية عدد كبير منها ولكثرة اعتمادها على القفشات اللفظية "إيفيهات". لكنها من ناحية أخرى تضمنت عددا غير قليل من الأفلام التى مثلت مرحلة جديدة فى الكوميديا، المعبرة عن زمنها وبأسلوب سينمائى تميز عما سبق بسرعة الإيقاع وتنوع اللقطات وثرأ المناظر.

ومن خلال هذه النوعية من الأفلام ظهر على القمة نجوم فكاها جدد من الشبان أمثال **محمد هنيدي** – علاء ولى الدين – **محمد سعد** – **هانى رمزى** – **أحمد حلمى**، إلى جانب آخرين من المساعدين، وهى مجموعة من النجوم لم يتوفر مثلها فى أى مرحلة من المراحل السابقة، حيث كانت تسود شخصية كوميدية واحدة (تقريباً) فى كل مرحلة مثل **نجيب الريحاني** – **اسماعيل يس** – **عادل إمام** على التوالى.

ومن أوائل هذه الأفلام التى حققت نجاحا جماهيريا كان مفاجئا **"إسماعيلية رايح جاي"** وإخراج **كريم ضياء الدين** ١٩٩٧ . ومن الجدير بالذكر أن ما حققه الفيلم من نجاح مفاجئ كان وراء السبب فى تدفق الأفلام الفكاهية فيما بعد، التى بالغت فى استخدام المواقف والأغاني والكلمات العبثية التى كانت بدايتها أغنية "كامننا" فى فيلم **"إسماعيلية رايح جاي"**: (كاتش كادر فى الالولو كامننا).

ولا يخفى دلالة مثل هذه التعبيرات العبثية التى انتشرت انتشارا كاسحا يمثل انعكاسا للعبثية السائدة فى المجتمع المصرى المعاصر. ومن بين هذه الأفلام اختص **"اللمبى"** بأقصى الهجوم من النقاد بينما قوبل من الجمهور بإقبال ساحق، ووصل إيراداه إلى أعلى إيرادات حققه فيلم مصرى فى تاريخ السينما المصرية. والحقيقة فى رأى أن الفيلم تضمن من التلميحات والتصريحات ما يحمل دلالات ثقافية هامة غابت عن النقاد، حيث عبثا تحاول الشخصية الرئيسية فى الفيلم أن تجد لها مكانا أو مصدرا للرزق لكن الظروف تكون دائما غير مواتية، وخاصة تكرار مطاردات الشرطة لمشاريعه الاقتصادية البسيطة. ولكن يبدو أن استجابة الجمهور كانت أكثر وعيا بما تحمله دلالات الفيلم من نقد لاذع لما انتهى إليه وضع الإنسان الفرد البسيط فى المجتمع المصرى. ومن ضمن المقدسات التى سخر منها الفيلم سخرياته بأغنيات **أم كلثوم** سواء عن الوطن أو الحب، وفى رأى أن الفيلم من الناحية السينمائية كان مبشرا بمولد مخرج جديد للكوميديا. وقدم ما يمكن اعتباره أول أغنية سينمائية كوميدية فى السينما المصرية وهى أغنية **"البسكطة"**.

ويعتبر مخرج اللمبى **"وائل إحسان"** أبرز المخرجين الشباب الذين تخصصوا فى إخراج الأفلام الكوميدية **"٦ أفلام حتى ٢٠٠٧"** فى مقدمتها إلى جانب **اللمبى**، **اللى بالى بالك** ٢٠٠٣ **زكى شان** ٢٠٠٥ **ومطرب صناعى** ٢٠٠٧ الأولان من تمثيل **محمد سعد** والأخيران **أحمد حلمى**.

ومن المخرجين الشباب أيضا ممن ساهموا بأكثر من فيلم كوميدى **"محمد أمين"** الذى قدم من خلال فيلميه المتميزين رؤى فكرية لها أهميتها الخاصة بالنسبة للمجتمع المصرى والعربى، وهما **"فيلم ثقافى"** ٢٠٠٠ **"ليلة سقوط بغداد"** ٢٠٠٥ .

وعلى ادريس الذى قدم فيلمين من بطولة النجم الكوميدي الأشهر **عادل إمام** وهما **"التجربة الدانماركية"** ٢٠٠٢ **"عريس من جهة أمنية"** ٢٠٠٤ .

ومن مخرجى الجيل السابق **سعيد حامد** أكثر المخرجين إنتاجا للأفلام الكوميدية فى هذه المرحلة (٩ أفلام ما بين ١٩٩٨ - ٢٠٠٥) أبرزها **صعبدى فى الجامعة**

الأمريكية» ١٩٩٨؟ الذى قدم بنجاح **محمد هنيدي** أحد أبرز نجوم المرحلة الذى واصل نجاحه مع نفس المخرج فى فيلمين متميزين هما «**همام فى امستردام**» ١٩٩٩- **وجاعنا البيان التالى**» ٢٠٠١ .

ومن مخرجى الجيل السابق أيضاً **شريف عرفة** الذى قدم «**عبود على الحدود**» أول بطولة للممثل الكوميدي **علاء ولي الدين** الذى أصبح نجما ووصل إلى الذروة فى «**الناظر**» ٢٠٠٠ .

ومن الجيل الأسبق يواصل المخرج **رأفت الميهي** فى بداية هذه المرحلة تقديم رؤاه الكوميديّة الخيالية الساخرة التى ترتفع إلى مستوى مناقشة القضايا الإنسانية العامة كما فى «**تفاحة**» ٩٧ بطولة **ماجد المصرى** «**وست الستات**» ٩٨ أشرف عبد الباقي.

ومن الأفلام الكوميديّة التى تستحق الذكر فيلم «**جواز بقرار جمهوري**» إخراج خالد يوسف و «**محامى خلع**» إخراج **محمد ياسين** «**غبي منه فيه**» إخراج **رامى إمام**، وأبرزت الأفلام الثلاثة المهارة الكوميديّة للنجم **هانى رمزي** الذى قام ببطولتها. ومنها أيضاً «**معالي الوزير**» إخراج **سمير سيف** وبطولة **أحمد زكى** ٢٠٠٢ و«**السفارة فى العمارة**» إخراج **عمرو عرفة** وبطولة **عادل إمام** ٢٠٠٥ .

- الأفلام الغنائية:

كما عادت الأفلام الغنائية فى الظهور فى هذه المرحلة، وأعنى بها الأفلام التى يقوم ببطولتها أحد نجوم الغناء. وكانت هذه الأفلام قد أخذت فى الانحسار فى العقدين الأخيرين من القرن العشرين بعد أن كانت تحتل مكان الصدارة منذ أيام نشأتها حتى الخمسينيات والستينيات.

وكانت الأغنية فى بداية هذه الأفلام تمثل مركز الثقل فى الفيلم أيام أن كان يقوم ببطولة الأفلام نجوم من مقام **محمد عبد الوهاب وأم كلثوم**، وإن تراجعت الأغنية قليلا فيما بعد لتأخذ العناصر السينمائية الأخرى مكانتها تدريجيا إلى جانبها مع نجوم الغناء فيما بعد، مثل **ليلي مراد- محمد فوزي - فريد الأطرش - شادية** وصولا إلى **عبد الحليم حافظ**.

وقد امتلأ تاريخ السينما المصرية بالكثير من الأفلام الغنائية الممتعة التى أنعشت الوجدان العربى، وكانت الممثل الشرعى للثقافة المصرية فى العالم العربى. وما زالت هذه الأفلام تحتفظ بجاذبيتها حتى الآن مثل «**غزل البنات**» و«**شاطئ**»

الغرام» (ليلى مراد) و«**ليلى بنت الشاطىء**» و«**كل دقة فى قلبى**» (محمد فوزى) و«**لحن الخلود**» (فريد الأطرش) و«**أيامنا الحلوة**» و«**يوم من عمرى**» و«**أبى فوق الشجرة**» (عبد الحليم حافظ)، والفيلمان الأخيران يوم من عمرى **إخراج عاطف سالم وأبى فوق الشجرة**، إخراج **حسين كمال** قدم فيهما المخرجان ما يمكن اعتباره نموذجا متقدما لما عرف فيما بعد بأغنية الفيديو كليب، التى سبق لنا ذكر مواصفاتها، وقد أصبحت تسود بشكل مطلق فى أفلامنا الأخيرة.

ويرجع الفضل فى عودة الأفلام الغنائية مؤخرا إلى مجموعة جديدة من نجوم الغناء الشبان أمثال **محمد فؤاد**، ومن أفلامه «**اسماعيلى رايح جاي**»، «**رحلة حب**»، «**غاوى حب**». و**مصطفى قمر فى «أصحاب ولا بيزنس**» - «حريم كريم» وغيرها. وتامر حسنى فى حالة حب، وحكيم فى على سبايسى، وخالد سليم فى كان يوم حبك.

والجديد فى بعض هذه الأفلام أنها خرجت - عامة - عن نطاق قصة الحب المعهودة النمطية فى الأفلام الغنائية فى المراحل السابقة، بينما سار بعضها على نفس النمط الذى يحكى عن المغنى الشاب الفقير الذى يحقق الشهرة بعد ذلك، ويتزوج بمن يحب، ولكن أفلام هذه المرحلة الحديثة لم تحقق من المكانة الرفيعة ما سبق أن حققته الأفلام الغنائية القديمة.

ويعتبر فيلم «**مفيش غير كده**» حالة فريدة بين هذه الأفلام بما فيها الأفلام القديمة، حيث يقدم نموذجا لفيلم «الكوميديا الموسيقية» مطابقا للمواصفات العالمية لهذه النوعية، فنجد حوارات مغناة والكل يرقص، ومنهم «**أروى**» المغنية الجديدة التى قدمها الفيلم، وهو ما يبشر باتجاه جديد للفيلم الغنائى فى السينما المصرية.

- أفلام الحركة:

وتمثل أفلام الحركة التى عادت هى الأخرى فى هذه المرحلة بعد انحسارها نوعا فيما قبلها، ملمحا جديدا من ملامح أفلام الشباب. وقد كانت أفلام الحركة من أوائل أنواع الأفلام التى عرفت السينما المصرية **إبراهيم لاما ونيانى مصطفى** غير أن ما تقدمه أفلام الحركة فى هذه المرحلة يمثل قفزة واسعة من الناحية الحرفية، إذا ما قارناه بأفلام نفس النوعية فى المراحل السابقة، ويرجع ذلك بالطبع إلى التقدم التكنولوجى المتاح الآن على نحو ما سبق أن ذكرناه.

ومن هذه الأفلام المعاصرة: «**مافيا**» إخراج **شريف عرفة ٢٠٠٢** - «**تيتو**» إخراج

طارق العريان ٢٠٠٤ - «حرب ايطاليا» إخراج **أحمد صالح ٢٠٠٥** ومن أبرزها **واحد من الناس أحمد جلال ٢٠٠٦ «الرهينة»** ساندر ٢٠٠٧ - **«خيانة مشروعة» خالد يوسف ٢٠٠٧** .

وفى **«ملاكى إسكندرية» ٢٠٠٥** قدمت **ساندرا** شكلا نادرا من أشكال التحقيق فى أفلامنا المصرية داخل هذه النوعية، كما أن النهاية التى فاجأتنا بتحطم اليقين الثابت لدى بطل الفيلم والمشاهد ببراءة البطلة يمثل نهاية غير مسبوقة. غير أن هذه الأفلام فى عمومها رغم تقدمها التقنى غير المسبوق ارتفعت تماماً فى أحضان الشكل الهوليودى لهذه النوعية، مما يصيبها بالغربة والغربة بالنسبة للمشاهد العربى.

تيار الواقعية

خارج الأنواع النمطية السابقة يسهم هذا الجيل بمجموعة من الأفلام التى يمكن اعتبارها امتدادا لتيار الواقعية الذى يمثل أهم تيارات السينما المصرية - فى نظرى - . وقد عهدنا فى هذا التيار أن يدور حول محور واحد فى كل مرحلة من المراحل، وفى مرحلة الخمسينيات وما بعدها كان المحور الأساسى هو إدانة العهد البائد، وما بعد ٦٧ كان المحور الأساسى التنديد باستبداد السلطة فى المرحلة السابقة، وفى السبعينيات كان المحور الأساسى نقد الانفتاح، وفى الثمانينيات كان المحور الأساسى الكشف عن أوجه الفساد المختلفة التى انتشرت فى المجتمع نتيجة لسوء النظام. أما فى هذه المرحلة فيتخذ تيار الواقعية ثلاثة محاور: المحور الأول وهو الأقل أفلاما التى تدور حول الفساد امتدادا لمحور المرحلة السابقة، وليس غريبا أن المبدعين الأساسيين لهذه الأفلام ينتمون إلى مراحل سابقة. وهم المخرج **داود عبد السيد** فى فيلم **«مواطن ومخبر وحرامي» ٢٠٠١** وكاتب السيناريو **وحيد حامد** الذى قدم فى هذه المرحلة الأفلام الثلاثة التالية **«معالي الوزير» ٢٠٠٢ - «دبل السمكة» ٢٠٠٣** - والفيلمان من إخراج **سمير سيف**، و**«عمارة يعقوبيان» ٢٠٠٦** إخراج **مروان حامد**.

أما المحور الثانى فقد جاء على قدر من الكثافة العددية غير مسبوقة تدور حول مشاكل الشباب. وكانت البداية الفيلم الساخر **«فيلم ثقافى» ٢٠٠٠** إخراج **محمد أمين** عن مشكلة مجموعة من الشباب يحاولون البحث عن مكان لمشاهدة شريط فيديو "بورنو". ومن أحدثها **«أوقات فراغ» ٢٠٠٦** إخراج **محمد مصطفى** الذى يصور

مجموعة أخرى من الأبناء يعانون كل منهم مشكلة خاصة مع الآباء. والفيلمان يمثلان نفساً جديداً في السينما المصرية لا نجد ما يماثله في المراحل السابقة إلا نادراً. وفيما بين الفيلمين نجد من أفلام هذا المحور: «مذكرات مراهقة» ٢٠٠١ إخراج **إيناس الدغيدى**، و«أسرار البنات» ٢٠٠١ إخراج **مجدى أحمد على**، والفيلمان يناقشان حب المراهقة وما يتبعه من مشاكل في مجتمعنا الشرقى. و«سهر الليالى» ٢٠٠٣ إخراج **هانى خليفة** الذى اخترق لأول مرة قداسة مؤسسة الزواج ويضعها فى قفص الإتهام. و«حب البنات» ٢٠٠٤ إخراج **خالد الحجر** الذى يقدم مشاكل الحب من خلال ثلاث نماذج من الأخوات البنات. «وبنات وسط البلد» ٢٠٠٥ عن علاقة البنات والصبيان المعاصرة. وموقفهم من الزواج، وآخرها «فى شقة مصر الجديدة» ٢٠٠٧ الذى يطرح مشكلة العنوسة والفيلمان من إخراج **محمد خان**. ومن الملاحظات المميزة فى هذه المجموعة بروز البطولة الجماعية فى أغلب ما ذكرناه من أفلام.

المحور الثالث ويمثله مجموعة من الأفلام التى نجح مخرجوها فى إضفاء طابع خاص، يميزها عن غيرها ويمنحها عمقا يوسع من آفاق الفهم ما يتجاوز تفاصيلها الجزئية. وإن ظلت علاقتها متصلة بالواقع. ومن هذه الأفلام فيلما المخرج الكبير يوسف شاهين «الأخر» ١٩٩٩ و«اسكندرية نيويورك» ٢٠٠٤ اللذان يناقشان علاقة الشرق بالغرب، وإن جاء الثانى استكمالاً لرباعيته السينمائية التى مزج فيها بين سيرته الذاتية وسيرة الوطن. ويمكن أن نضيف إليها فيلمه «المصير» ١٩٩٧ وإن كان يدور فى جو تاريخى إلا أنه يمس الواقع المعاصر بطرح موضوع التطرف الدينى فى العصور الوسطى.

ومنها «جنة الشياطين» ٢٠٠٠ و«بحب السيمة» ٢٠٠٤ والفيلمان يضعان مخرجهما **أسامة فوزى** من بين أفضل مخرجينا الشبان لارتفاع مستواه الفنى وما تميزا به من جرأة فى تناول موضوعات تشتبك مع المحرمات، فالأول «جنة الشياطين» يصور عبث مجموعة من الشباب بجثة أحدهم بينما أسرة صاحب الجثة تستغرقها مناقشة طقوس الدفن المناسبة بدعوى الحفاظ على كرامة الأسرة. والثانى يتطرق إلى مشكلة الجمود الدينى لدى شخصية مسيحية.

ومنها فيلم **خالد يوسف** تلميذ يوسف شاهين «العاصفة» ٢٠٠١ الذى كان أول أفلامه وناقش فيه حرب الخليج الثانية.

ومن الأفلام المتميزة داخل هذه المجموعة «الرغبة» إخراج **على بدرخان** ٢٠٠٢

الذى يعالج صراعات نفسية اجتماعية حادة وفيه تقدم **نادية الجندى** دورا متفردا بين أدوارها السينمائية وإن كان الفيلم يشوبه قدر من الغربة التى ترجع إلى أصله الأجنبى.

ومن أفضل أفلام هذه المجموعة الأفلام الثلاثة التالية التى تمزج بين الواقع والأسطورة وتخلق جوا من السحر يغمر أحداث السرد، وهى بترتيبها الزمنى، «**القبطان**» إخراج **سيد سعيد** ١٩٩٧ عن شخصية شعبية أسطورية، و«**عرق البلح**» إخراج **رضوان الكاشف** ١٩٩٩ عن قرية صعيدية غارقة فى الأساطير يتركها رجالها بحثا عن الرزق خارجها، و«**أرض الخوف**» إخراج **داود عبد السيد** ٢٠٠٠ عن شخصية فقدت هويتها بإرادتها وعبثا تحاول استردادها، ويمكن أن نلحق بهذه الأفلام الثلاثة الأخيرة فيلم «**الساحر**» ٢٠٠٢ والذى يقاربها فى جاذبيتها السحرية. ويتناول مشكلة أب شعبى فى علاقته بابنته المراهقة.

الأمـل

لقد حاولت فى هذه الدراسة أن أجمع أهم ما جرى من تحولات فنية وما يتعلق بها من تحولات جمالية وثقافية فى السينما المصرية فى العشر سنوات الأخيرة. واعتمدت على أفلام بعينها رأيها تستحق الذكر دون غيرها وأسقطت العدد الأكثر من الأفلام لتدنى مستوياتها. ذلك أن الأفلام الجيدة وحدها هى التى تصنع تاريخ الفن وتمنحه كرامته.

وقد حاولت أن أضع هذه التحولات فى نسق يحدد علاقاتها البينية والعلاقة بينها وبين ما سبقها من مراحل، ويكشف عن قيمتها ومكانتها. ولعل ما قدمته عن هذه التحولات وما تحمله من إيجابيات يثير قدرا من الثقة بحاضر السينما المصرية السينما الشابة والأمل فى مستقبلها.

(●) مجلة «**وجهات**» - العدد ١٠٥ - أكتوبر ٢٠٠٧ تحت عنوان «سينما شابة أمس واليوم وبينهما ١٠٠ عام» (ص ٦٦ - ٦٩)

نماذج تطبيقية

«أصحاب ولا بيزنس»

الفلوس فى حكم النفوس !.

أن يملك الفيلم نظرة نقدية لما يدور حولنا من أحداث يومية نعيشها ولا نتأملها أو نستسلم لها فى استرخاء بليد، يعنى أن الفيلم يسلك الطريق الصحيح للفن والإبداع. وليس المقصود أن يقدم الفيلم بعض الانتقادات المتناثرة على لسان شخصاتية أو بعض القفشات الساخرة بين مشهد وآخر كما يحدث فى أحيان كثيرة، حيث يتحول الفيلم إلى سلسلة من الفقرات المتتالية، وإنما المقصود أن يقدم الفيلم نظرتة من خلال بناء فنى متكامل تربطه وحدة متماسكة تكشف فيه الأحداث لا الأقوال عن مضمونه، وهذا ما نجده فى فيلم "أصحاب....".

عنوان الفيلم "أصحاب ولا بيزنس" يلخص أحد المعانى الرئيسة فى الفيلم بتركيز بليغ، فهو يعنى كما تكشف عنه الأحداث أن البيزنس عندما يتحكم وحده فى العلاقات بين البشر فهو كفيل بإفساد الحياة على المستوى الفردى "حتى بين الأصحاب" وعلى المستوى العام "حيث يهمل صالح المجتمع لحساب صاحب البيزنس".

تمثل الحالة الأولى ما يجرى بين كريم وطارق مقدما برامج فى قناة تليفزيونية تجارية. اشتعال التنافس بينهما على المزيد من الشهرة والمال يدفع كلا منهما إلى محاولة إفساد برنامج الآخر، وإفساد الصداقة بينهما، وتتمثل الحالة الثانية عند

عودة كريم من فلسطين بتسجيل عن عملية استشهادية بدلاً من تسجيل برنامجه. وكان مدير القناة قد كلفه بتصوير برنامجه في فلسطين لاستغلال اهتمام الناس بأحداث الانتفاضة مما يجذب الجمهور إلى قنواته. كان يريد استغلال الانتفاضة كمجرد ديكور يزين به برامجه وإعلاناته، لذلك رفض بشدة إذاعة ما عاد به كريم بغض النظر عن أهميته الثقافية-القومية.

وقد وفق المخرج في اختيار ممثليه وتوجيه حركتهم بحيث يتم التطابق بين الممثل والدور الذى يؤديه مما يضيف عليه المصادقية. وأول مظاهر هذا التطابق تماثل عمر الشخصية فى الفيلم مع عمر الممثل الحقيقى، وهو ما نفتقده فى كثير من أفلامنا القديمة "رغم أهميتها" وبعض أفلامنا الحديثة للأسف "وإن كانت قليلة الأهمية".

مصطفى قمر فى دور "كريم" مقدم برنامج دولارات، **وهانى سلامة فى دور "طارق"** مقدم برنامج مواهب. يقنعنا كل منهما بدوره وهو يقدم برنامجه التلفزيونى الناجح. كما يقنعنا كل منهما بتحويلات مشاعره مع تطور أحداث الفيلم، وعلى الأخص مصطفى قمر الذى حظى دوره بمساحة أعرض من المشاعر المتنوعة، ينتقل فيها "وينقلنا معه" من الغيبوبة إلى الوعى.

"المقلب" الذى يدبره كل منهما للآخر فى بداية الأحداث، لا ينقصه الذكاء أو خفة الظل، إحدى المشاهدات تنتقد برنامج دولارات لإخراج مقدمه على الهواء، ومغن شعبى مدسوس لإفساد برنامج مواهب. وينجح المخرج فى أن يجعل المقلب جزءاً من العرض الجذاب للفيلم، خاصة أننا لا نعرف حقيقته فى البداية، وفى نفس الوقت يمثل المقلب جانباً من نقد الفيلم لواقعنا الثقافى.

مثال آخر على ذكاء المعالجة الفيلمية وابتعادها عن المباشرة، عندما ذهب كريم إلى فلسطين وبدأ فى تصوير برنامجه الذى يبدأ بهتاف "حلوة الدنيا" ويرد عليه الحاضرون "حلوة" وهو هتاف لا يخلو من معنى خاصة فى هذا الموقع، وكان من الطبيعى أن يكتشف كريم سخافة برنامجه وغباء أسئلته وسط مجموعة من الناس يواجهون الموت كل يوم، فتوقف عن مواصلة تصوير البرنامج، لكن جهاد المسئول الفلسطينى عن مرافقة فريق التصوير يعتذر للحاضرين نيابة عن كريم بسبب إرهاق السفر، ويقترح مواصلة التصوير للحاضرين وهم يقدمون أغنية شعبية تتحول إلى رقصة الدبكة التى يشترك فيها الجميع، وبذلك يكشف لنا المشهد عن بداية يقظة الوعى لدى كريم كما يدين بعض برامجنا المشابهة، وفى الوقت نفسه يقدم نموذجاً للبديل.



لقطة من فيلم «أصحاب ولا بيزنس»

وفيما عدا الشخصيتين الرئيسيتين فى الفيلم، لم يكن المخرج أقل توفيقاً فى اختيار بقية الممثلين. ومنهم **طارق عبد العزيز** فى دور عبد الفتاح معد البرنامج الشاب الفهلوى الذى يقتنص الجزء الأكبر من جائزة الضيف لحسابه وحساب مقدم البرنامج. ويشغله الاهتمام بالبيزنس عن زيارة والديه وإخوته لكنه عطوف عليهم ويحتفظ لأبيه بمشاعر الحب رغم الصفعات التى ينالها منه. وفى النهاية يجد نفسه متورطاً فى عمل وطنى لم يقصده، لكنه لا يلبث أن يشارك فيه، وقد أدى دوره بخفة ظل تلقائية قربته إلى قلوب المشاهدين رغم نذالته أحياناً.

أما **عمرو واكد** الذى قام بدور جهاد فقد قدم نموذجاً رقيقاً فى التعبير بالأداء الجسدى عن كل موقف بما يناسبه، ومن أهم اللقطات المعبرة له ولعلها أهم لقطات الفيلم، اللقطة القريبة لوجهه بزاوية من أعلى قليلاً وهو يلقي بنظرة تحية صامتة عن بعد لكريم وفريقه فى اللحظة الأخيرة الحاسمة التى يقبل فيها على الاستشهاد بتفجير نفسه وسط جنود نقطة التفتيش الإسرائيلية. فى هذه اللقطة يصل عمرو واكد إلى ذروة إبداعه فى التعبير بالعينين والشففتين عن مشاعر القوة والتحدى وبهجة الاستشهاد يساعده بالطبع فى الوصول إلى هذه الذروة وإبرازها عناصر العمل السينمائى الأخرى من تحديد لحجم اللقطة واختيار الزاوية "إخراج وتصوير"

وضبط إيقاعها فى السياق "مونتاج" إلى جانب الاستخدام المؤثر لشريط الصوت "هندسة الصوت والموسيقى".

ومن الممثلات الشابات كان لـ **نور** حضورها المريح والمقنع فى دور مخرجة برنامج دولارات، كما كانت "**موناليزا**" مقنعة أيضاً وهى تعبر عن حبها "الانتهازى" لكريم أو فى انقلابها عليه، حتى عم حسن الذى قام بدور والد معد البرنامج عبد الفتاح، ولم يظهر فى أكثر من ثلاثة مشاهد قصيرة. فى كل مرة كان يفاجئنا بحركته التى تنتزع الضحك من جمهور الفيلم حيث يدعى الموت حتى يضطر ابنه عبد الفتاح للحضور.. وما إن يقترب منه الابن باكياً حتى يفاجئه ويفاجئنا بصفعة قوية على خده مؤنباً إياه على إهماله لهم.

ويتضمن الفيلم أربع أغان لمصطفى قمر تم إخراجها على طريقة الفيديو كليب الأمر الذى ألقى بظلاله على الفيلم كله، وميزه بما يتميز به هذا الفن "الفيديو كليب" من سرعة فى الإيقاع بفعل اللقطات السريعة وحركة الكاميرا الدائبة وتنوع زواياها والانتقالات المكانية العديدة "والمفاجئة أحياناً" فضلاً عن حركة الشخصيات النشطة. ساعد على ذلك فى الأصل تدفق أحداث السيناريو دون تلوؤ أو تكرار. وقد كشف المخرج عن قدرته على استيعاب هذا الأسلوب وتوظيفه باقتدار مما أكسب الفيلم جاذبية الحداثة دون الوقوع فى مثالب "الفيديو كليب" من غموض أو حركات مجنونة أحياناً.

ومما تجدر الإشارة إليه، ويبعث الأمل فى السينما المصرية أن الفيلم هو أول عمل روائى طويل لمخرجه **على إدريس** ومدير تصويره **إيهاب محمد** على، كما أنه يمثل واحداً من الأعمال الأولى لمعظم العاملين فيه الذين يمثلون الجيل الجديد من الشباب الواعد، ونخص منهم بالذكر **خالد حماد** مبدع الموسيقى التصويرية القادم، ومنهم **منى ربيع** فى المونتاج، أما كاتب السيناريو **مدحت العدل** فقد أثبت وجوده فى أعمال سابقة ويعتبر هذا الفيلم واحداً من أفضلها.

خالد يوسف.. خطوة للأمام.. خطوة للخلف.

«زواج بقرار جمهوري»

ربما حقق خالد يوسف خطوة للأمام بفيلمه "زواج بقرار جمهوري" بالنسبة للكوميديا الشائعة الآن في أفلامنا المصرية، فقد غلب على الأفلام المضحكة السائدة في الأونة الأخيرة وما قبلها، الضحك من خلال القفشات والنكات اللفظية، أو استغلال بعض السمات الجسمية والحركات الجسدية، لا بأس، فالضحك مطلب إنساني في حد ذاته، ما دام بعيداً عن الابتذال أو تسريب قيم سلبية، لكن مطالب الفن الطموح تتجاوز هذه المهمة. وهو ما حاوله خالد يوسف بفيلمه "زواج"، حيث قدم لنا بناءً درامياً سينمائياً تتضمن مواقفه من التناقضات ما يثير الضحك، كما يتبين مثلاً في الاهتمام المبالغ فيه من قبل المسؤولين بتزيين الحى الشعبى حينما يعلمون بقبول الرئيس الدعوة لحضور حفل زفاف شايبين من أهل الحى، ومن خلال ما يفجره هذا الموقف وغيره من المواقف الفرعية المرتبطة به من تناقضات، يطلق الفيلم العنان لسخرياته من بعض المسؤولين وبعض عيوبنا الاجتماعية والإدارية. وهو ما يحقق قيمة للفيلم، حيث يجعل للضحك معنى، ولكن يظل المعنى محدوداً والتأثير جزئياً لأسباب في الشكل وأخرى في المضمون.

إن الفكرة الأساسية التي اعتمد عليها الفيلم تمثل إحدى الأفكار المعهودة في

الكوميديا، نراها فى أكثر من عمل درامى سينمائى أو مسرحى. ولعل من أقدم وأشهر الأعمال التى اعتمدت عليها مسرحية "المفتش العام" للكاتب الروسى الأكبر **جوجل**. وتقوم هذه الفكرة على هذا التساؤل الماكر: ماذا يحدث لو جرى الإعلان عن زيارة شخصية رئاسية مهمة لإحدى المناطق النائية أو المهمة "قرية مثلاً أو حتى شعبى"، فى مجتمع تحكمه البيروقراطية ويسوده فساد السلطة؟

من أفضل الأفلام التى شاهدتها واعتمدت على نفس الفكرة، الفيلم العربى الجزائرى "الطاحونة"، إخراج **أحمد راشدى** منذ ربع قرن. يقدم لنا هذا الفيلم نموذجاً أكثر نضجاً فى استخدام نفس الفكرة من الناحية الموضوعية تتسع المشاكل والقضايا التى يتناولها الفيلم لتشمل إلى جانب النواحي الإدارية والاجتماعية، جوانب سياسية تكشف عن جذور المثالب الأخرى، أما من الناحية الشكلية فقد اتخذ الفيلم أسلوب المأساة الكوميدية يعرض أحداثه باعتبارها كما لو كانت قد حدثت من قبل، أو من الممكن أن تحدث فى الواقع الحقيقى المعاش، حيث تبتعد الأحداث عن المبالغات المفتعلة، مما يضيف عليها مصداقية تجعلها أقوى تأثيراً فى الجمهور من ناحية القيمة الفنية والفكرية معاً، وأقوى تحريضاً على التغيير، وهو ما تجنبه، وابتعد عنه الفيلم المصرى "زواج".

فى فيلم «**زواج بقرار جمهورى**» يدرك المتفرج أنه أمام مواقف غير واقعية، وإن أحالتنا إلى الواقع إلا أن بينها وبين الواقع مسافة فاصلة، بفعل المبالغة فى الأداء التمثيلى ورسم الشخصيات والتنفيذ عامة "أسلوب الإخراج"، والابتعاد عن الواقع لا يعيب الكوميديا دائماً، حيث يفصل المتفرج عما يراه ويعفيه من الاندماج أو التوحد مع الشخصيات "المطلوب فى المأساة" الذى يعوق فعل الضحك، ومن ثم يحرر الفنان من التحفظ فى سخرياته ويدفع المتفرج إلى الضحك دون حرج "وفقاً لنظرية الضحك التقليدية"، وهناك من الأفلام الكوميدية العظيمة التى اتخذت هذا الأسلوب، وفى مقدمتها أفلام **شارلى** ولا ننسى أفلام رأت الميهى أيضاً.

غير أن أفلام شارلى وأفلام الميهى - مع الاحتفاظ بالفارق بينهما - تقوم أساساً على أفكار خيالية شديدة الغرابة، تصل إلى حد العبث أحياناً. ولذلك يحلو للميهى أحياناً أن يطلق على أفلامه لفظة "مسخرة"، وتقوم هذه الأفكار على أفكار إنسانية عامة، لها طابع فلسفى يتعلق بحال الإنسان الوجودية باعتباره إنساناً فى فيلم "الأزمة الحديثة" يعبر شارلى عن رؤيته لأزمة الإنسان الوجودية فى زمن الآلة. وفى "ميت فل" يعبر الميهى عن أزمة الإنسان الوجودية فى عدم قدرته على اختيار أبائه،



لقطة من فيلم «زواج بقرار جمهوري»

مع مثل هذه الأفكار تكون الكوميديا الخيالية أو العبثية المنفصلة عن الواقع هي أنسب الأشكال لمعالجتها، لأنها ببساطة تتناول مشاكل ناتجة عن أوضاع وجودية يستحيل تغييرها أو يكاد. ومن ثم لا يصبح الهدف منها تغيير محدد للواقع المادي، وإنما إعادة النظر في العلاقة مع الواقع، ووضع مفهوم جديد للتعامل معه حتى لا يظل الإنسان عبداً للآلة التي تسيطر عليه في "الأزمة الحديثة"، ولا يظل عبداً لمصادفة بيولوجية فرضت عليه كما في "ميت فل". ومن ثم يأتي التغيير من داخل الإنسان نفسه لا من خارجه، حيث تتغير مفاهيمه في تعامله مع الآلة أو مع الوضع البيولوجي، ولكن دون أن يغير من واقع الآلة أو الوضع البيولوجي نفسه.

أما الأفكار التي تناولها فيلم "زواج بقرار جمهوري" فهي ترتبط بواقع محدد في الزمان والمكان. والمفترض أن القصد من إثارة الضحك بالسخرية من بعض أوضاع هذا الواقع هو تغيير هذا الواقع، وهو واقع قابل للتغيير يتمثل كما جاء في الفيلم في بعض مظاهر الفساد الإداري والأخلاقي، ولذلك كلما كانت المعالجة بعيدة عن الافتعال وأقرب إلى الواقع بالفعل، كان تأثيرها أقوى، كما هو متمثل في "مفتش" جوجول و"طاحونة" راشدي، الفنان في هذه الحالة يتبع أسلوباً آخر لإثارة الضحك، يجمع بين المأساة والكوميديا "تراجيكوميك"، وهو أسلوب أكثر تعقيداً يثير الضحك والعاطفة معا "على خلاف ما تذهب إليه النظرية التقليدية للضحك"، وهو ما نراه في

بعض أفلام الحرب الأمريكية التي تثير عاطفة الخوف والاشمئزاز من الحرب بما لها من معالجة واقعية خشنة للأحداث، وتكون مثيرة للضحك أيضاً بما تفجره من تناقضات ساخرة من الحرب. ومن أفلامنا التي قدمت نماذج ناجحة من هذا الأسلوب بعض الأفلام والمواقف التي قدمها نجيب الريحاني. في هذه الأعمال بقدر ما يبدو الموقف واقعياً مأساوياً يبدو مضحكاً أيضاً كوميدياً. وكان هذا الأسلوب - في رأيي - هو الأنسب لمعالجة الأفكار الواقعية لفيلم "الزواج"، ولكن لم يحدث، ولذلك فقد الفيلم كثيراً من تأثيره وجاء نجاحه محدوداً.

هذا من الناحية الشكلية، أما من ناحية المضمون فقد اقتصر الفيلم على السخرية من بعض جوانب الفساد الإداري والأخلاقي لدى بعض الناس من المسؤولين والعامّة دون محاولة التطرق إلى الأسباب الحقيقية وراء هذا الفساد إذا كان الغرض هو معالجة وتغيير الواقع". ومن ثم لا نرى أى إشارة للفساد السياسى الكامن وراء هذه المظاهر، بل يسهم الفيلم كما يسهم غيره فى دعم التوجه لمركزية السلطة بأن يجعل حل كل المشاكل من أصغرها إلى أعظمها فى يد الجالس على قمتها بصرف النظر عن شخصيته فهو يبدو أنه الطاهر الوحيد فى السلطة، والأب الحنون يحضر حفل الزواج فى الحى الشعبى ويتسلم فى النهاية شكاوى البسطاء "وكلها شكاوى فردية أو جزئية، مما يكرس العلاقة الأبوية "القبلية" بين الحاكم والمحكوم "حاول الرئيس السابق أنور السادات فرضها"، وهى علاقة سياسية متخلفة. والفيلم إذ يطرح مثل هذه القيم يضع مخرجه نفسه - فى النهاية - فى طابور المنافقين الذين سخر منهم، الأمر الذى لم يقصده المخرج بالطبع، كما أن قدوم الرئيس فى النهاية لا يقدم شيئاً لبناء الفيلم بل يأتى بسرده التقريرى مناقضاً لسرده الساخر ومثبتاً له، مما يضعف من تأثيره، ولا ينفى ما حققه الفيلم من نجاح فنى وتجارى، ولكن فى حدود نأمل لمخرجه أن يتجاوزها فى محاولاته التالية. ولديه من الحرفية ما يساعده على تحقيق ذلك. ولكن ليس بالحرفية وحدها يصنع الفيلم العظيم.

فئران داود عبد السيد "المقططة"

فى «مواطن ومخبر وحرامى»

فيلم **داود عبد السيد** الأخير "**مواطن ومخبر وحرامى**" مثل كل أفلام داود السابقة، من أكثر أفلامنا إثارة للجدل وأجدرها بالمناقشة والدراسة. وإذا كان هناك اثنان من مخرجى السينما المصرية ممن تصل قامتهما إلى مستوى قامته المفكرين فى مجتمعنا، فداود واحد منهما. كل فيلم من أفلامه محاولة تجاوز متعة الترفيه. دون اهمالها. إلى متعة الفهم للحياة والمجتمع الذى نعيشه. شأنه فى ذلك شأن كل المفكرين والفنانين من أصحاب الأقلام أو أصحاب الأفلام فى العالم، على اختلاف مستوياتهم.

فى فيلم "مواطن" يقدم داود رؤيته الفنية الفكرية لما وصل إليه مجتمعنا من ميوعة أذابت الحواجز بين اللص والمغنى، والمخبر والسياسى، والمتقف والمدعى، وبين الجميع ورجل الأعمال. واختلطت القيم فساد القهر باسم الدين، وباسم العدالة، وباسم المصلحة العامة. واستسلم الجميع واستكانوا لتحقيق مصالح شخصية جزئية هينة. وراحوا يحلمون أو يعملون على تحقيق عالم وهمى كاذب من الوئام بين كل المتناقضات، حتى بين الفئران والقطط الذين لابد أن ينتج عن تزواجهم "فئران مقططة" كما تقول أغنية النهاية، وهو كما يمثل نهاية الصراع، ولكن أى نهاية (!)

ولم يكن هناك حيلة فنية أجدى لتمرير هذا الكابوس على المتفرج غير استخدام هذا الأسلوب الخيالي الساخر. فالفيلم سخرية مريرة من وقائع نعيشها بالفعل دون أن يتدنى لتصوير هذه الوقائع. وهو نقد لاذع لجذور الفلسفة التي يقوم عليها مجتمعنا بداية من ثورة يوليو التي رفعت شعار ذوبان الفوارق بين الطبقات، وذاب كل شئ كما يذهب الفيلم.

وبغض النظر عن اختلافنا أو اتفاقنا مع هذه الرؤية التي يقدمها الفيلم، أو بهذا الربط - من ناحيتي - بين الفيلم وهذه الفلسفة الحياتية لمجتمعنا، فالفيلم يشير بقوة إلى ما انتهت إليه أحوالنا اليوم، ويسخر منها بمرارة "فنية". ويحذرنا - إذا كنا نعي - بالمصير المحتوم، أن نغنى ونمرح ونلهو وننعم بالحياة ولكن في حدود "الفران المقطقة" (!!)

وبعد ١١ سبتمبر المشؤم، ألا يمكن أن تمتد هذه النظرة لتشمل الوضع العالمى أيضاً؟ حيث يسود القهر الدولى وتهتز قيم العدالة والحرية والاستقلال والسلام، وترتد الإنسانية إلى عصورها الظلامية. وفى هذه الحالة يكتسب الفيلم قيمة أوسع نطاقاً.

ولا يسمح المجال هنا بتقديم ما يستحقه الفيلم من تحليل تفصيلى بكشف عن جماليات بنائه الفنى والدرامى. وهو ما تستحقه كل أفلام داود السابقة. ولن يكفينا الآن الإشارة إلى جماليات الصورة التي تأخذنا من أول لحظة إلى النهاية. وسحر غرابة العلاقات مما يفاجئنا به داود بين شخصياته، والتفاصيل العديدة من الأحداث والحوارات المشحونة بالدلالات والرموز، لاحظ استخدامه للجنس مثلاً تعبيراً عن العجز مرة بين المخبر ممثل السلطة وزوجته، وتعبيراً عن العقم مرة بين المواطن والخدمة، وكل منهما يمثل طبقته المختلفة.

غير أن الفيلم - رغم تقديرى له - لا يخلو - فى نظرى - من نقائص فنية. ومن هذه النقائص ما نجده متمثلاً فى أفلامه الأخرى.

وأبرزها مسحة التعالى على الجمهور. فكل أفلامه فيما عدا "**الكيت كات**" لا يخلو من هذا العيب الذى يصل إلى ذروته فى واحد من أهم أفلامه "**البحث عن سيد مرزوق**". ويتمثل هذا التعالى فى غموض الأفكار أو عدم وضوحها.

ربما كان السبب فى الغموض هو طبيعة الأفكار ذاتها بحكم عمقها.. ولكن السينما كفن أساساً، وفن شعبى كذلك، تفرض شروطها التي تميزها عن الكتاب، والتي تتطلب التواصل مع الجماهير العريضة. غير أن مشكلة التواصل لها وجه آخر فى فيلمه "**مواطن**"، لا ترجع إلى عمق الأفكار، وإنما ترجع إلى قصور فى بعض جوانب المعالجة الفنية.



لقطة من فيلم «مواطن ومخبر وحرامي»

وأول ما يؤخذ على هذه المعالجة الاستطراد فى تقديم الشخصيات وفرش الأحداث لمدة طويلة نسبياً قبل أن يمسك المتفرج بأول الخيط الموصل إلى المعنى، مما يعوق المتفرج عن الفهم ويفقد الفيلم تواصله السريع مع مشاهده. يضاف إلى ذلك الأغاني التى قدمها الفيلم "وكأنها مقصودة لذاتها"، وكانت من العدد والطول أكثر مما يحتمله الفيلم، خاصة أنها تعوق تدفق الحدث مما يؤدي إلى تباطؤ إيقاع الفيلم ويثقل من وقعه على المتفرج.

والأغاني فى الفيلم تستحق وقفة خاصة، فالكلمات والمعانى والأداء الغنائى، يماثل أغانى **شعبان عبد الرحيم** وأمثاله من المغنين الشعبيين، ومع احترامى لهم جميعاً باعتبارهم معبرين عن فئة معينة من الشعب من حقها أن تأخذ نصيبها فى التعبير عن نفسها، إلا أن أغانيهم - رغم ما تحمله أحياناً من بعض الحكم والقفشات اللامعة - تظل محدودة القيمة الفنية. وأعتقد أن سياق الفيلم الساخر يشمل بالضرورة السخرية من هذه النوعية من الأغاني باعتبارها إفرازاً لواقع هو موضع السخرية فى الفيلم، ومن ثم كان من المفروض أن يكون تقديمها إخراجياً على شكل آخر يخالف الشكل التقليدى لتقديم الأغنية الذى ورثته السينما المصرية منذ عهد كريم فى أفلامه مع عبد الوهاب وحتى الآن.

ربما أراد المخرج بعرض الأغاني على هذا النحو اجتذاب جمهور شعبان عبد

الرحيم، لكن جمهور نوعية هذا الفيلم غير جمهور شعبان عبد الرحيم. ومن ثم لن يقبل عليه جمهور شعبان. أما جمهور هذه النوعية من الأفلام فلن يستسيغ هذا الأسلوب فى تقديم الأغانى الذى يؤدى فى النهاية إلى ارتباك الفهم لعدم تحديد قصد المخرج. هل هو جاد فى تقديمها أم هو هازل بها؟.

موقف آخر لا يعبر فيه الفيلم بوضوح كاف عن جديته أو هزله، مما يوقع المتفرج فى اللبس وعدم الفهم، يتمثل فى حوار الحرامى التائب مع المواطن عن الثقافة والفن والأخلاق والدين. حيث إن أقواله - وبدعم من المخبر - قد تبدو لبعض الجمهور - على الأقل - باعتبارها من قبيل المواعظ أو الرسالة التى يحملها الفيلم، بينما المقصود هو العكس تماماً بالسخرية منها، ضمن ما يسخر به الفيلم من أحوالنا وهو ما نجح الفيلم فى تحقيقه فى معظم مشاهدته، واستحق عليه التقدير والمساندة، خاصة لشجاعته على اقتحام المسكوت عنه فى حياتنا، ولنظرة الشمولية للأمور، فضلاً عما يحققه من متعة فنية.

أسئلة إيناس الدغيدى الملقومة

فى «مذكرات مراهقة».

عبر صلاح أبو سيف. يوماً. عن إعجابه بأعمال تلميذته إيناس الدغيدى. ولما سألته عن السبب، أجاب بأنها "قالت ما لم يستطع أن يقوله الرجال". وعندما تأملت وقتها أفلام إيناس السابقة وجدت نفسى أشارك فى رأى مخرجنا الكبير أستاذنا صلاح أبو سيف. وإن كنت أرى ما يشوب بعض أفلامها من ضعف فى الحرفية يقلل كثيراً أو قليلاً من قيمة شجاعتها فى تناول الموضوعات الحساسة التى تعالجها. لكن إيناس فى فيلمها الأخير "مذكرات مراهقة" تبرهن على أنها تملك من الشجاعة بحق ما يمنحها القدرة على طرح الأسئلة الحرجة بحرفية سينمائية عالية، بقدر ما تبرهن على إخلاصها لأستاذها صلاح أبو سيف.

فى فيلم "مذكرات مراهقة" نرى لقطة لمنديل أبيض ملطخ بالدماء، تصاحبه زغاريد الفرح، وهو يتطاير من أعلى الشرفة "بالحركة البطيئة" على رؤوس المعازيم، دليلاً على بكاره العروس. لقطة بليغة فى سخريتها، لأننا نعلم - مسبقاً - أنها بكاره مصطنعة، ومنها نستنتج أن هؤلاء الناس "الذين هم نحن" يقيمون سعادتهم على أوهام ويتمسكون بقيم شكلية واهية يمكن افتعالها، ويفتقدون الصدق وشجاعة المواجهة، ومن ثم تطرح إيناس أسئلتها الملقومة، والسؤال الأساسى هو: هل يمكن لهؤلاء الناس أن يعيشوا سعادة حقيقية؟

لعل هذه اللقطة - من القصة الفرعية فى الفيلم - جاءت قصداً أو عن غير قصد، تحية للأستاذ صلاح أبو سيف الذى عالج نفس الموقف فى قصة فرعية أيضاً من فيلم "هذا هو الحب" ١٩٥٨ وإن جاء تسلسل الأحداث فى فيلم الأستاذ على عكس ما جاء فى فيلم إيناس، فالمنديل المملح بالدماء - فى فيلم الأستاذ - نراه فى البداية دليلاً على بكاره حقيقىة حافظت عليها العروس القروية حتى لحظتها، لكنه لم يكن دليلاً على احتفاظها بنقاها فيما بعد.

أسئلة أخرى طرحتها إيناس على نفس القدر من الجرأة والحرص والخطورة من خلال نماذج المراهقات التى تعرضها إلى جانب المراهقة الرئيسىة التى تكتب مذكراتها. تحلم بأنطونيو فارس أحلامها وتتخيل نفسها كليوباترا. وتجد أنطونيو فى الواقع، وتقع فى حبه، وتستسلم له، إلى جانب هذا النموذج الحالم يوجد نموذج لمراهقة من الصعيد يعتصرها الواقع الذى يفرض عليها النقاب ويفرض عليها الزواج من رجل فى عمر أبيها، ونموذج آخر لفتاة فقدت عذريتها قبل الزواج، والنموذج الأخير من صديقات الشخصية الرئيسىة فى المدرسة، لفتاة جاءت إلى الحياة عن طريق علاقة غير شرعية لا يعترف بها الأب ولا يرحمها المجتمع مما يفسد حياة الفتاة ويعقدها ويغرس فى نفسها نوازع الشر.

من خلال هذه النماذج يمكننا أن نستنتج نوع الأسئلة التى يطرحها الفيلم: ماذا نفعل إزاء فتاة تستسلم لحبيبها فى لحظة ضعف؟ وهل استسلامها دليل قاطع على سقوطها؟ ما هى الخطوط الفاصلة بين الانحلال والتحرر؟ وإذا لم يعد الحفاظ على غشاء البكارة الدليل القاطع على طهر الفتاة حيث يمكن اصطناعه - كما يعلم الجميع - فما هو الدليل إذن؟ ما معنى الطهر أو البراءة أصلاً؟ وعلى أى أساس يمكن أن تقوم علاقة بين الفتى والفتاة؟ وكيف تكون هذه العلاقة ضماناً للسعادة فى المستقبل؟

والفيلم لا يجيب على كل هذه الأسئلة ولكن يكفى ما طرحه منها. وقد جاءت النهاية مفتوحة تحتل أكثر من إجابة. فرحيل الأب بابنته مع الأسرة إلى حيث لا يعلم الشاب، يمكن اعتباره عقاباً للشاب ورفضاً له على فعلته بحرمانه من الزواج من الفتاة التى أحبها. وهى إجابة قد ترضى أصحاب الأخلاق التقليدية. لكن هذه النهاية تدين الأب أيضاً الذى قبل طلب الشاب ليد ابنته "رغم غضبه عليه" ثم لا يفى بوعده.

ومن ناحية أخرى تثير التعاطف مع الشاب الذى كان صادقاً فى مشاعره نحو



لقطة من فيلم «مذكرات مراهقة»

حبيبته ولم يتخل عنها وعاد إليها رغم الأحداث التي أعاقته ومنها موت أمه "الأجنبية" في الخارج. ولكن رغم اختلاف هذه المعانى التي تحتلها النهاية، فهي في مجملها تمثل ذروة الفيلم التي تصب فيها كل خيوطه وتجمع - معاً - على إدانة كل الأطراف. وتدعو المشاهد "في مجتمعنا" إلى إعادة النظر في تقويمه لهذه العلاقة الإنسانية الأبدية بين الرجل والمرأة من المراهقين "صغاراً" والآباء "كباراً".

وقد نجح الفيلم - إلى حد كبير - في أن يعايشنا أحداث الفتاة المراهقة في مواقفها المتعددة، من أحلام فانتازية مبهجة، ورقة رومانسية حاملة، ثم معاناة مؤلمة وهي تواجه الواقع وفي بطنها جنين غير شرعى، وعذابها وهي تقاوم الاغتصاب. وتأتى المشاهد الجنسية تحقيقاً لمصادقية الحدث وتأكيداً للتناقض والمقارنة بين متعة الحب وعذاب الاغتصاب.

ويرجع ما حققه الفيلم من نجاح إلى ما حققته المخرجة إيناس من مهارة فنية واضحة، ساعد على إبرازها عاملان رئيسيان، أولهما المستوى الفنى الرفيع لإدارة التصوير من إبداع ماهر راضى، حيث الإضاءة وحركات الكاميرا وزواياها واختيار أحجام اللقطات.. تتكامل معاً لتحقيق بأستاذية متمكنة الجو المناسب لكل موقف. قارن مثلاً بين إضاءة المشاهد الرومانسية وإضاءة مشهد الاغتصاب. وهناك ما هو أكثر رقة ونعومة في التفرقة بين الأجواء الأخرى للأحداث التي تجرى في البيت أو

المستشفى أو تعبيراً عن الأحلام الفانتازية... ومما يحسب له الزوايا الجديدة التى يتم من خلالها تصوير مشاهد معروفة من قبل فى أفلام كثيرة مثل اللقطة العامة التى نراها لصعود الطائرة، لاحظ اختيار الزاوية واختيار التوقيت "الإضاءة" لجعل منها صورة جديدة فى أفلامنا، رغم أنها لقطة ثانوية جداً.

يضاف إلى ذلك أداء الممثل الشاب **أحمد عز** فى دور المراهق الحبيب فهو اكتشاف جديد وجميل يحسب للمخرجة. أما الممثلة الشابة التونسية **هند صبرى** فهى تواصل فى هذا الفيلم تأكيد أدائها المقنع.

ولكننا نأخذ على السيناريو نمطية كل من شخصية الشابة الشريرة والشاب الشرير، فضلاً عن تزامم الأحداث، رغم أن كاتبه السيناريست الكبير **عبد الحى أديب**. فإلى جانب قصص المراهقات الأربع التى سبق ذكرها، هناك أيضاً قصص الآباء الفرعية، وإن جاءت جميعاً لها علاقة وطيدة بالقصة الرئيسية - وفقاً لأصول الصنعة - إلا أنه كان من الأفضل التركيز منعاً للتشتيت وحرصاً على عمق المعالجة وتحقيقاً لمعايشة أقوى تأثيراً للموضوع الرئيسى. وكان من عوامل التشتيت أيضاً مشهد الاغتصاب فى الجزء الأخير. ومن الممكن حذفه دون أن يقلل من المأساة التى حولها هذا المشهد إلى ميلودراما، وإن جاء تبريراً للنهاية الهروبية التى اختارها كاتب السيناريو للأب ودشنتها المخرجة، هروباً "أو مكرّاً" من تحديد إجابة لا يرضى عنها أحد الأطراف.

اللامعقول

فى فيلم «الساحر»

قد يبدو للوهلة الأولى أن "الساحر" إخراج **رضوان الكاشف** هو امتداد لمدرسة الواقعية المصرية، وهى مدرسة أصيلة جدية بالاحترام فى أفلامها العظيمة لكبار مخرجيها، وقد يكون الفيلم كذلك بالفعل لكنه ليس من الواقعية فى نفس الوقت.. وهناك من الملامح الواضحة ما يفصله عنها، وقد يقيم القطيعة بينهما، وفى ذلك ما قد يمثل ارهاصا لإضافة جديدة يشارك بها الفيلم مع غيره فى خلق تيار جديد فى السينما المصرية.

يجمع بين الفيلم والواقعية وجود الحارة التقليدية وناسها من أصحاب الحرف المتواضعة، الساحر الشعبى، والعرجى، و"الحفافة" وما يحيطهم من شخصيات شعبية، غير أنهم جميعا بلا استثناء - خلاف الواقع والواقعية - ناس طيبون، رغم ما قد يبدو عليهم أحيانا من مظاهر الشرور الصغيرة أو الكبيرة، وإلى جانب هذا العالم الأسطورى لحارة يوجد عالم الأغنياء، نراهم على نفس المستوى الأسطورى الذى يداعب خيال الفقراء.. مليونير عجوز **جميل راتب** فاقد الذاكرة يعاقر الخمر ليل نهار، وابن أخيه يلهو ويغنى فى الكباريهات وكلاهما يبعثر الأموال يمينا ويساراً. لا يمكن أن يكون هذا العالم بشقيه الفقير والغنى - كما عرضه الفيلم - عالما

واقعيًا، إنه عالم أسطوري خيالي لا علاقة له بحقيقة الواقع المصرى أو غير المصرى، رغم كل ما يحمله من ملامح مصرية ظاهرية من ملابس وديكور وحوار وشخصيات، كل حدث - على حدة - من أحداث الفيلم ربما نجد له مثيلاً في الواقع، سواء كان حدثاً تقليدياً مثل: الشاب الذى يختلس القبلات من بنت الجيران فى الحارة، أو حدثاً جديداً لم يسبق ظهوره على الشاشة المصرية مثل تحفيف "الحفاة" لشعر الفتيات الزائد فى الجسم باستخدام "الحلاوة" ولكننا عندما نمعن النظر فى مجمل الأحداث نجدها أحداثاً لا تخضع لمنطق العقل أو الواقع، أو حتى الدراما التقليدية، نضرب مثلاً على ذلك الأحداث التى تحكى عملية نصب الكبيرة التى يقوم بها الساحر حيث يعمل بالتعاون مع أهل الحارة الطيبين على تحويل حصان جر عربات الكارو إلى حصان عربى (!) يبيعه للعجوز الثرى بمبلغ عشرين ألف جنيه... يدفعها لتغطية تكاليف العملية المطلوبة لابن جارتته!!، هل يمكن أن يتم ذلك، على هذا النحو من البساطة فى الحياة!!.

ولكن رغم هذا الخروج عن الواقع والمعقولة يبقى للفيلم سحره الخاص الذى يمنحه جاذبيته ويجعله جديراً بالمناقشة، ويرجع ذلك فى رأى إلى ثلاثة عوامل أولها ما يتعلق بمنطق الفيلم، والثانى يتعلق بمنظومة القيم التى يطرحها، وثالثها - ولعله أهمها - ما يتعلق بشخصياته.

ليس عيباً أن يتحرر الفيلم من الارتباط بما يحدث فى الواقع أو الخضوع لمنطق تسلسله، ولعل العكس هو المطلوب غالباً إن لم يكن دائماً تحت ضغط الحاجة إلى التكتيف والترميز ومتطلبات البناء الفنى الأخرى.

ولكن سواء ارتبط الفيلم بالواقع - على نحو ما - أو لم يرتبط، وسواء التزم المنطق العقلى فى سرد الأحداث أو لم يلتزم به، لابد وأن يكون له منطقته الخاص، وعلى قدر اتساق أحداث الفيلم مع بعضها بالالتزام بمنطق السرد الخاص بها، تكون قيمة الفيلم وكان لفيلم «الساحر» منطقته الخاص فى سرد أحداثه.

لقد اعتمد الفيلم منطقاً لا تحكمه قوانين الواقع العقلية التى تربط بحدة بين الفعل ورد الفعل، وإنما هو منطق الأحلام حيث تسير الأحداث وفق اللاشعور، وفى غياب سيطرة العقل الصارمة، ومن ثم يصبح محرك الأحداث هو ما يعتمل فى النفس من رغبات ومخاوف مكبوتة بعيداً عن الصرامة المنطقية العقلية بين السبب والنتيجة، ولهذا قد نجد قفزا فى تحول شخصية الساحر من مشاعر العداة نحو جارتته الحفاة والخوف الشديد من التأثير السيئ لوجودها على سلوك ابنته المراهقة، إلى العكس



لقطة من فيلم «الساحر»

تماماً حتى إنه يحتال فى الحصول على مبلغ كبير لعلاج طفلها، وقد نجد افتعالاً "من وجهة نظر المنطق العقلى والواقعية" فى حبكة أحداث عملية النصب التى قام بها الساحر، ولكن كم كانت طريفة وجذابة ومثيرة للخيال.

وبغض النظر عن اعتقاد الساحر وأهل الحارة بصدق محاولتهم فى تحويل الحصان أو أنهم يدعون ذلك بإدخال بعض التعديلات عليه، فالمحاولة تعبر على نحو ما عن حلم شعبى إلى تجاوز الفوارق بين المستويات المختلفة، وانظر كيف كانوا يحاولون ذلك بوسائل بدائية بسيطة لها دلالتها، أيضاً فى الحلم الشعبى، وهو الغذاء الجيد والنظافة والعناية بالمظهر، وتوفير البيئة المناسبة حيث يضعون الحصان فى حظيرة للخيول العربية حتى يتطبع بها!!!.

تبدو هذه الأحداث غير معقولة، لكنها من وجهة نظر منطق الحلم الذى يسير وفقاً لمتطلبات اللاشعور تكتسب هذه الأحداث تبريرها، ومن خلال هذا المنطق الخاص المثير للخيال والقابل للتجاوب مع لا شعور المشاهدين يحقق الفيلم لمشاهديه المتعة، هل هو نوع من الرغبة فى الهروب من الواقع؟ ربما، بل يكاد الأمر أن يكون كذلك رغبة فى الهروب من واقع أليم مشوه لإنسانى.

والهروب من الواقع فى فيلم "الساحر" هروب إلى عالم مثالى "حلم" يضم مجموعة من القيم حيث يسود فيه قبول الآخر واستبعاد المخاوف من الغير، وهو ما ينطبق

على علاقة الساحر بالحفافة وعلاقته بالمليونير رغم الحواجز التي كانت مفروضة أو مفترضة، وهو عالم يسود فيه التآخي والتعاون كما هو حادث بين أهل الحارة فى عملية تحويل الحصان وغيرها، عالم تسوده المشاعر الأسرية الحميمة كما تتمثل بين الأم وطفلها الذى تسعى فى علاجه، والمليونير وابن أخيه الذى لا يرد له طلبا، والعرجى الذى يتنازل عن حصانه لعلاج ابنه فى النهاية، وكان قد تركه مع أمه التى طلقها ليتزوج أخرى أصغر وقبل كل شئ علاقة الساحر بابنته التى يخاف عليها، ويمثل هذا الخوف عقدة الأحداث، وهو عالم ينمو فيه الحب كما حدث بين الساحر والجارة، وفيه أيضا ينطلق الحب محطما القيود كما يتمثل فى علاقة ابنة الساحر مع ابن الحارة ثم بالشباب الثرى، وهو أيضاً عالم يسوده التسامح فابن الحارة يتقبل الزواج من بنت الساحر التى أحبها، رغم أنه ضبطها فى أحضان الشاب الثرى الذى بهرها عالمه، والفيلم إذ يطرح هذه القيم يتجاوب مع أحلام جمهوره المفتقدة، ومنها ما يمثل قيما جديدة على مجتمعنا كما نجده، فيما تطرحه قصة ابنة الساحر. ولعل شخصية ابنة الساحر من أكثر الشخصيات جاذبية فى فيلم يعتمد فى جانب أساسى من جاذبيته على ما قدمه من شخصيات، ساعد المخرج على تجسيدها - فضلا عن السيناريو - الأداء البارع للممثلين وفى مقدمتهم الشخصية التى جسدها محمود عبد العزيز عن الساحر الشعبى الذى يخاف على ابنته المراهقة من الحب، لكن الحب يفرض نفسه عليه كما يفرض نفسه عليها، ويخضع فى النهاية إلى قبول زواج ابنته من ابن الحارة الذى أحبها وكان هو يرفضه، ويضيف محمود عبد العزيز بهذه الشخصية نموذجاً جديداً من الشخصيات الشعبية التى برع فى تجسيدها، وستبقى حية فى الذهن وفى تاريخ فن الفيلم المصرى، وأعنى بالتحديد دوره فى كل من «القبطان» و«الكيت كات»، وإن كان دوره فى كل من هذين الفيلمين أكثر عمقا واتساعاً.

كما أن شخصية ابنة الساحر التى جسدها بمهارة الممثلة الشابة **منة شلبي**، كانت أيضاً نموذجاً جديداً لبنت البلد الشعبية.. مراهقة لا تخجل من أنوثتها المتفجرة، تعبر بوضوح عن سعادتها بصدرها الممتلئ، تختلس القبلات والأحضان مع من تحب، تقع تحت إغراء بريق الحياة اللامعة للشباب الثرى، لكنها تعود إلى رشدها بعودتها لحبيبها الأول ابن حارتها والزواج منه.

وكانت الشخصية الشعبية الجديدة الثالثة التى قدمها الفيلم هى شخصية "الحفافة" التى تمارس مهنة شعبية جديدة على الشاشة المصرية، وإن كانت هذه

المهنة فى الواقع الآن تنقرض أو تكاد وقد أضفى أداء **سلوى خطاب** على الشخصية جاذبية خاصة، أداء منضبط بعيد عن الافتعال أو الابتذال الذى كان من الممكن أن يغرى ممثله أخرى لهذا الدور أو يتغاضى عنه مخرج آخر.

ورغم أن بقية شخصيات الفيلم كانت من نوع الشخصيات المعتادة: الثرى المغمور، أو ابن أخيه المدلل، أو العربجى المزواج، أو فتى الحارة، وغيرهم من شخصيات ثانوية، إلا أن هذه الشخصيات جميعا حظيت بقدر من العناية فى بنائها وقدر من البراعة فى أدائها مما حافظ على جاذبيتها، ولا شك أن جاذبية هذه الشخصيات "الرئيسية والثانوية" التى كان طريقها سهلا إلى قلوب المشاهدين ساعدت الفيلم على تمرير وتبرير أحداثه.

«اللمبى».... دفاعاً عن حق الجمهور فى الضحك

وحق الشباب فى الغضب وحق الفنان فى التعبير.

التناقض الحاد بين الهجوم الشرس لكثير من نقاد السينما على فيلم "اللمبى"، والإقبال الكاسح للجمهور على الفيلم، يثير بقوة إشكالية العلاقة بين الأطراف الثلاثة: الفيلم والجمهور والنقاد. وإذا كان الجمهور لا يخدع نفسه فهو الذى يدفع الثمن، فأسباب الخداع لدى النقاد كثيرة، وبعيداً عن الأسباب الشخصية، نجد من أسباب الخداع جمود الارتباط بقواعد وأحكام جاهزة مسبقاً، ما يؤدى الى ضيق الرؤية وسوء الفهم.

ولا يمكن أن نركن - بسهولة - الى اتهام النقاد بتدنى ذوق الجمهور، فكم من الأفلام التى أدرك الجمهور بفطرتة التلقائية قيمتها قبل أن يدركها النقاد، فأقبل على مشاهدتها بغض النظر عن اعتراض النقاد عليها أو إهمالهم لها. أضرب مثلاً على ذلك - على المستوى العالمى - أفلام **متشكوك** التى أدرك الجمهور قيمتها قبل أن يدركها النقاد. وكم قوبلت أفلامنا الغنائية والكوميديية القديمة بهجوم النقاد فى مراحل سابقة، والآن يتحسرون عليها. وفيلم "**خللى بالك من زوزو**" الذى حظى بإقبال الجمهور، ما زالت اصدااء الهجوم عليه، وعلى أفلام **حسن الإمام** عامة، حاضرة فى ذهن، واليوم يحاول النقاد تقديم ما يشبه الاعتذار عن آرائهم السابقة

فيها، متوحدين مع ذوق الجمهور الذى سبق وأدانوه. والسؤال الآن: هل هناك ما يحول بيننا وبين افتراض ان فيلم "اللمبى" يكرر الظاهرة نفسها - فى شكل ما - ويضع النقد فى الحرج نفسه؟

شهادة لا بد من الاعتراف بها وإن اتهمنى النقد بما يهتمون به الجمهور، لقد أضحكنى فيلم "اللمبى" كما أضحك الجمهور، ومن حق الجمهور أن يضحك حتى وإن خلا الفيلم من المعنى، لكننى وجدت الفيلم لا يخلو من المعنى (كما ادعى النقد) وإن جاء المعنى جارحاً أحياناً، وغاضباً فى عمومته على الماضى والحاضر معاً. ومن حق الشباب أن ينظر إلى الماضى فى غضب (على رغم قدسيته لدى البعض) وأن ينظر إلى الحاضر أيضاً فى غضب (على رغم خوف البعض من اهتزاز الصورة أو اهتزاز الكراسى).

يبدأ الفيلم بشاب له مظهر شعبى يحاول أن يتماسك فى مشييته فى الطريق العام ليلاً، يردد بصعوبة وبلكنة شعبية غليظة كلمتين من مطلع أنشودة وطنية مشهورة. الطريقة التى يمشى بها أو ينطق بها الكلمات توحى بأنه مسطول، لكنه ليس بمسطول، وإنما هذه هى حالة، كما يتبين لنا فى ما بعد، فالحياة التى يعيشها كفيفة بأن تفعل به ما تفعله المخدرات. الكلمتان اللتان بتغنى بهما دون مقدرة على استكمال العبارة، تاركاً للمشاهد استكمالها، هما "وقف الخلق..." بداية مطلع قصيدة **حافظ إبراهيم** التى تحمل عنوان "مصر تتحدث عن نفسها" وتغنيها **أم كلثوم**، وفى مطلعها تتفاخر مصر بمجدها على الأمم: "وقف الخلق ينظرون جميعاً كيف أبنى قواعد المجد وحدى" ولا تخفى الدلالة الجارحة بقسوة التى يفجرها التناقض الحاد بين تدنى المظهر الخارجى لهذا الشاب وقصور قدرته العقلية من ناحية، وما يتغنى به عن الأمجاد الوطنية من ناحية أخرى وإن كان الاقتصار على كلمتين أو كلمة، لا يفصح بوضوح فج عن هذه الدلالة.

وعندما يعترض ضابط الشرطة بكامل "أناقته" هذا الشاب (النقيض) يسأله بعنف عن بطاقته الشخصية، نعلم منه أنه لا يملك بطاقة ودلالة افتقاده لبطاقة الهوية لا تعبر فقط عن ضياعه الواقعى فى المجتمع وإنما يمكن أن تمتد إلى المستوى الرمضى، مشيراً إلى افتقاد الذات بافتقاد الهوية، وعندما يسأله الضابط عن سبب عدم امتلاكه بطاقة هوية يرد عليه بإجابة بعيدة عن منطق العلاقة العلية بين السبب والنتيجة فيرجع السبب الى عدم وجود جيب خلفى فى سرواله، وهى إجابة تكشف عن عبثية رؤيته التى تؤكد عبثية العالم الذى يسير من حوله. ولذلك هو لا يعترض



لقطة من فيلم «اللمبى»

على الضابط عندما يأمره بالابتعاد وعدم المرور فى هذا الطريق، لكنه يتساءل ببراءة إن كان الشارع قد أُلغى، فكل شئ جائز من دون سبب حقيقى فى الحياة العشوائية.

بهذا المشهد المشحون بالدلالات يبدأ الفيلم مساره، ويواصل التقدم على منواله، بعد أن قدم لنا الشخصية الرئيسية وحدد ملامحها الظاهرة وطريقة تفكيرها والعلاقة بينها وبين السلطة (الضابط) والعلاقة بينها وبين الثقافة المتوارثة (الأغنية). وكل ذلك يعرض بصورة ساخرة تثير الضحك، وتتحقق بمهارة وإحكام فى الأداء وطريقة الإخراج حيث تبدو إثارة الضحك وكأنها مقصودة لذاتها، فهي تغلف الدلالات بغطاء كثيف حتى لا تعوق الضحك من دون أن تفقد الدلالات وجودها لمن يريد أن يستخلصها.

أغنية للسخرية:

وإذا كان الفيلم بدأ باستخدام أغنية لأم كلثوم فهو ينتهى بأغنية أخرى لها فى مشهد الفرح، حيث يغنى العريس لنفسه ويشاركه المدعوون أغنية "حب إيه" واللمبى يغنى هذه الأغنية بقصد السخرية من غريمه الذى كان ينافسه فى طلب الزواج من نوسة معتمداً على رشوة أبيها النهم إلى المال، وتأتى الأغنية تنويجاً لانتصار

أصحاب الحب الحقيقي على أصحاب المتاجرة بالحب، وتزداد القيمة التعبيرية الساخرة للأغنية "الموجودة فى الأصل" بتقديمها بطريقة مختلفة (فى اللحن والأداء) لتتفق مع البيئة الاجتماعية - الدرامية المعروضة، وتمثل الثقافة الغنائية السائدة اليوم. وفى كلتا الحالتين، فى أول الفيلم وآخره، يلقي العرض - الأداء الساخر للأغنيتين- بظلاله على كلتا الثقافتين السابقتين والحالية معاً، ما يثير الضحك من ناحية كما يثير البحث عن مخرج لثقافة جديدة مغايرة من ناحية أخرى.

وبين أغنيتى البداية والنهاية تناثرت بعض مقاطع من أغان قديمة وأخرى أعدت للفيلم، حافظت جميعاً على روح السخرية التى قصدها الفيلم، ويصل استخدام الأغنية إلى ذروته الفنية فى الأغنية الفكاهية التى يؤديها اللبى (محمد سعد) وأمه (عبلة كامل) مع المجموعة بالدراجات فى شرم الشيخ، تعبيراً عن الفرحة بإقبال السياح على تأجير الدراجات منهما، وتكشف هذه الأغنية عن حرفة عالية للمخرج **وائل إحسان** فى تقطيع اللقطات واختيار الزوايا وأماكن التصوير وتوجيه الممثل، يعاونه فى ذلك بالطبع المونتير المخضرم **عادل منير** والمصور **محسن نصر**. كما تكشف مشاهد هذه الأغنية عن مهارة **محمد سعد** فى التعبير الكوميدي مستعيناً بمرونة جسدية ملحوظة، ما دعم تأثير مشاهد هذه الأغنية، وإذا كانت كل الأغاني الكوميديّة فى السينما المصرية - تقريباً - تعتمد فى تأثيرها على الكلمات وأداء الممثل أساساً، فالقيم السينمائية الحيوية المتعددة فى هذه الأغنية (الصورة، الإيقاع، الحركة...الخ) ربما تجعل منها أول أغنية كوميديّة سينمائية بحق فى السينما المصرية.

ولا يعيب الفيلم أن أحداثه لا تأخذ خطأً درامياً صاعداً كما أراد له النقاد. فالفيلم يأخذ شكلاً آخر من أشكال البناء الفنى، أقرب إلى اللوحة، تتراكم فيه الأحداث كما تتجاور الألوان والخطوط حتى تكتمل الصورة أو تكاد. والصورة فى الفيلم هى بمثابة "بورترية" لشاب مصرى معاصر نتبين ملامحه وملامح عصره من خلال تراكم أحداث الحياة اليومية. ومن خلال هذه الأحداث يتبين ما يعانى به الشاب من إحباطات نتيجة فشله المتكرر الذى يرجع إلى قصور ذاتى (الغفلة والجهل وافتقار المهارة...الخ) بمقدار ما يرجع لعوامل خارجية هو غير قادر على استيعابها (مطارادات الشرطة)، وحال الشاب على هذا النحو تمثل - بنسب مختلفة - حال قطاع كبير من شباب اليوم.

وإذا ربطنا بين أغنية البداية التى أشرنا إليها "**مصر تتحدث عن نفسها**" وعبرة

الأم وهى تحيى ابنها فى الفرخ فى النهاية بقولها "اللمبى هو مصر القديمة والشرابية...الخ" يصبح من الممكن توسيع المعنى الرمضى لفيلم ليكون معبراً عن حال مصر اليوم، وهى قراءة محتملة للفيلم وإن كانت لا تخلو من المبالغة التى تفرضها الكوميديا كما تفرضها الصورة الكاريكاتيرية اللاذعة.

مصر واللمبى:

وما يؤكد هذا التقارب المحتمل مصر واللمبى، تورط اللمبى فى الحصول على قرض ضخـم "عشرين ألف جنيه" لتنكيس بيته، المهدد بالانهيار بينما لا تسمح إمكانياته الظاهرة بتسديد هذا المبلغ مما يوقعه تحت ضغط التهديد المتكرر من صاحب المبلغ بتقديمه للمحاكمة.

ومن خلال هذا المفهوم تكتسب مشاهد الفيلم دلالات تتجاوز الحدود الحرفية الضيقة للأحداث. نضرب مثلاً على ذلك مشاهد المشروع السياحى والحلم بالحصول على العملة الصعبة من الدولارات بتأجير الدراجات للسياح فى شرم الشيخ ومشروع إحياء عربية بيع الكبد التى ورثها عن أبيه. ويلحق الفشل بالمشروعين بسبب الغفلة عن إدراك الواقع والتورط فى أخطاء تودى بالمشروع وتقضى على ما يتعلق به من أحلام وتصبح الشخصية وأفعالها موضعاً للسخرية وإثارة الضحك.

ومن المشاهد الساخرة من الانفصام الثقافى الذى تعاني منه حياتنا الثقافية، المشهد الذى يتقبل فيه اللمبى دعوة "باخ" (حسن حسنى) للاستماع الى موسيقى كلاسيكية يعزفها له على الكمان فى بيته. وما أن يبدأ "باخ" فى العزف حتى يدرك اللمبى انه أخطأ فى قبول الدعوة، فتبدو عليه علامات الامتعاض، لكن "باخ" ينهمك فى العزف بنشوة، فتزداد تعاسة اللمبى الذى يجلس إلى جانبه، ويحاول إيقافه، ويحتد الصراع بين اللمبى وقوس الكمان الذى ينغرس فى أجزاء مختلفة من وجه اللمبى وصدره خلال حركته البندولية، وفى مرة ينغرس رأس القوس فى فمه فيعض عليه بأسنانه أملاً فى إيقافه دون جدوى، ويلعب المونتاج فى هذا المشهد دوراً أساسياً الى جانب التمثيل فى الحصول على التأثير الكوميدي المطلوب. ويقترب المشهد كثيراً من الروح "الشبلينية" فالعلاقة "الصراع" بين اللمبى والكمان فى هذا المشهد، تذكرنا بالعلاقة المماثلة بين شابـلن وآلة تناول الطعام عندما يصيبها الجنون فى فيلمه العبرى "العصر الحديث".

وفى مشهد العزاء بوالد "باخ" نفاجأ بخلو الصوان الكبير من أى شخص للعزاء،

وعندما يقبل أحد الرجال بطريق الخطأ، يتمسك "باخ" به ويعاونه في ذلك اللمبى الذى يرفع مطواة في وجه الرجل ليجبره على البقاء بالقوة. فى المشهد سخرية واضحة على أكثر من مستوى (نفسى واجتماعى) ويعبر بسخرية أيضاً عن طريقة اللمبى الخاصة فى التعبير عن تضامنه مع صاحبه، ويعتبر الادعاء الكاذب وسوء التقدير الذى اتسمت به تصرفات الشخصيات الى جانب المبالغة فى ردود الفعل، من العوامل الأساسية فى تفجير السخرية وإثارة الضحك فى هذا المشهد كما فى غيره من مشاهد.

صحيح أن الفيلم مملوء بالقفشات اللفظية، ولكن هذه القفشات – التى تضاعف من جرعة الضحك – تأتى ضمن مواقف درامية نفذت على قدر كبير من الاتقان السينمائى فى حدود ما تعارفنا عليه فى السينما المصرية.

نذكر من هذه المواقف إضافة إلى ما سبق، المطاردة الكوميديّة لـ "اللمبى" وأمه فى شرم الشيخ والمشاهد الغرامية بين اللمبى وحببته. وكلها مشاهد مبتكرة تفرضها طبيعة الشخصية والمواقف المختلفة عما سبق ومنها امتحان محو الأمية الذى يدخله اللمبى ومشهد اللقاء التليفزيونى مع اللمبى أمام مشروعه الجديد "عربة الكبد". وعلى رغم أن فكرة السخرية من اللقاءات التليفزيونية ليست جديدة، إلا أن الأداء والتنفيذ عامة أضفيا على المشهد طابعه الخاص، كما جاء المشهد بنائياً فى النسيج الفنى الساخر للفيلم إذ يكشف عن تناقض موقف الدولة، فهى إذا كانت تشجع مشروع اللمبى فى هذا المشهد تطارده وتقضى عليه فى مشهد آخر، واللمبى فى كلتا الحالتين يستغل لأسباب لا يدركها، ولكن قد يدركها المشاهد. فالحكومة فى الحال الأولى تدعى تشجيع الشباب وفى الحال الثانية تدعى الحفاظ على الأمن والنظام.

قد تبدو الصورة التى يقدمها الفيلم عن المجتمع قاتمة. وربما كان ذلك وراء فزع النقاد والرقابة، ولكن لا يمكن النظر إلى الفيلم باعتباره ترويحاً لقيم متدنية، كما يتهمه النقاد، لأن الأسلوب الساخر الذى يعرضها به يحدد موقفه منها بالرفض، كما أن فكرة التماهى بين شخصية بطل الفيلم والشباب التى يخشاها النقاد، لا محل لها على الإطلاق.

التشويه الجسدى المضحك غائب والبعد الاجتماعى حاضربقادر

«محامى خلع» الفوارق الثقافية تنفى النهايات السعيدة.

يقف **وحيد حامد** اليوم فى مقدمة كتاب السيناريو، أستاذاً فى صناعته، برع فى كتابة أكثر من نوع من أنواع الفيلم: الاجتماعى، والسياسى، و"الأكشن"... والكوميدي كذلك. وهو صاحب رؤية واضحة للقيم الاجتماعية تنعكس فى ما يكتبه سواء كان جداً أم هزلاً. أنه يدين الاستبداد والتسلط البوليسى فى "التخشبية" و "البرئ" و"ملف فى الآداب"، ويفضح المتاجرة بالدين فى "طيور الظلام" ويسخر من بعض أوضاعنا الاجتماعية فى "ذيل السمكة"، ولكن ماذا يقدم لنا فى فيلمه المعروض حالياً فى القاهرة "محامى خلع"؟

بعيداً من القضايا الاجتماعية الكبيرة التى يعالجها فى عدد غير قليل من أفلامه -يقدم لنا وحيد حامد هذا الفيلم، ليشارك به فى موجة أفلام الضحك السائدة. ولأنه كاتب متمرس، استطاع أن يقدم المواقف المضحكة من خلال قصة سينمائية بسيطة، عن سيدة أعمال شابة جميلة تريد الخلع من زوجها لأنه يُشخر أثناء النوم، وإلى أن ينجح المحامى الشاب فى خلعها من الزوج يكون كيوبيد - رمز الحب - أصاب قلبيهما بسهامه. ويدفع المحامى الثمن بالوقوع فى ورطات عدة، يسعفه ذكاؤه أحياناً بالخروج منها، وتغلب عليه شهامته فى إحداها فىكون نصيبه تلقى علقه ساخنة.

ولأن وحيد حامد صاحب رؤية اجتماعية واضحة، فالزواج المزمع بينهما لا يتم بسبب الفارق الثقافى الشاسع بين الشاب -ابن الريف- والفتاة -بنت المدينة المتفرنجة- على رغم أنهما على مستوى متماثل من الثراء. هو ابن عمدة وهى صاحبة أعمال.

لضم التناقضات:

يعبر وحيد عن هذا الفارق الثقافى بينهما بحادثة بسيطة أيضاً، لكنها ملغومة بالتناقضات التى يبرع فى تفجيرها عندما تذهب الفتاة لزيارة عائلة الشاب فى القرية. وتصل هذه التناقضات إلى ذروتها عندما تحاول الفتاة مقاومة حرارة الجو بترطيب جسدها بالمياه عن طريق السباحة فى النيل بمايوه من قطعتين. وفى لحظة يتجمع كل خلق الله من أهل القرية، رجالاً ونساء، كباراً وصغاراً، للفرجة على هذا المشهد العجيب، الغريب عليهم. والنهاية. التى اختارها وحيد للفيلم ليست مجرد نهاية غير تقليدية، إذ لا تنتهى بزواج الحبيين كالمعتاد بعد أن اكتشف الشاب الهوة (الثقافية) السحيقة بينهما، وإنما هى نهاية ذات معنى غفلت عنه أفلامنا القديمة. وتأكيداً لهذه النهاية غير التقليدية، لم يتزوج الشاب من زميلته التى أحبته والتى توقع المشاهد أن يعود إليها بعد اكتشافه عدم وفاقه مع الأخرى، لأن الزواج أو الحب - فى رأى وحيد عن حق - مسألة أعمق وأعمق كثيراً مما كان بين الفتى وأى من الفتاتين. وبهذه النهاية أنقذ وحيد فيلمه من سطحية النهايات التقليدية المبتذلة. وأعطى لكل من الحب والزواج قدره من الاحترام الذى نفتقده فى كثير من أفلامنا، خصوصاً الكوميديية منها.

وعلى رغم فارق الخبرة الكبير - لكل فى مجاله - بين وحيد حامد كاتباً للسيناريو، ومحمد ياسين مخرجاً، إذ يأتى هذا الفيلم بعد عشرات من الأفلام التى كتبها وحيد حامد - غير المسلسلات - بينما يمثل الفيلم أول أعمال مخرجه - إلا أن مستوى الإخراج لم يكن أقل مهارة حرفية عن السيناريو، مما يؤكد لدينا الأمل فى شباب السينما، والمخرجين خصوصاً. فقد حافظ محمد ياسين، على الإيقاع المناسب للفيلم من بدايته حتى نهايته. واستطاع أن يسرد القصة فى سلاسة أسرة من دون مطبات ما يكشف عن مهارة فى تقطيع اللقطات واختيار الزوايا... وذلك فضلاً عن قدرته على توجيه الممثل الواضحة، خصوصاً مع **هانى رمزى** الذى يقوم بالدور الرئيسى فى الفيلم، فقد كانت حركاته وإيماءاته أكثر اقتصاداً وأصدق تعبيراً مما



لقطة من فيلم «محامى خلع»

كانت عليه فى فيلمه "صعيدى رايع جاى"....مثلاً. ولا بد من كلمة تقدير لهذا الممثل الكوميدي الشاب الذى يعتبر - هو وبعض زملائه من المضحكين الجدد - مكسباً حقيقياً للسينما العربية على رغم ما يوجه إليهم من انتقادات هجومية ظالمة فى الغالب، خلقتها ثقافة العنف السائدة. وهانى رمزى شاب وسيم، على خلاف معظم المختصين بالتمثيل الكوميدي - فى مصر والعالم-. ونجاح هانى فى تحقيق التأثير الكوميدي من خلال الموقف - من دون ابتذال العيوب الجسدية لإضحاك الناس - يعنى أنه ممثل متمكن. وكانت براعة أدائه من أبرز العوامل المساعدة على تفجير الشحنة الفكاهية التى يحملها كل موقف من المواقف التى كتبها وحيد حامد. ونجح المخرج فى تفجيرها مستعيناً إلى جانب أداء الممثل بإمكانات سينمائية أخرى، كان فى مقدمها المونتاج، الذى قام به المونتير الشاب **خالد مرعى**.

ومن الأمثال على حرفية المونتاج العالية، مشهد المعركة التى دارت فى مكتب المحاماة، وتعرض فيها للضرب "محامى الخلع" من الزوج الرياضى قوى البنية. فقد جاء مونتاج المشهد على قدر دقيق من الصنعة التى توهم المشاهد بصدق ما يراه من ضربات وتطاير الأجسام على رغم أنه مصطنع تماماً. ومنه تطاير جسم المحامى نفسه الذى تسمعه يعلق على ذلك بقوله أنه كان فى حاجة إلى تعلم الطيران من قبل.

ولا شك فى أن الامكانيات التكنولوجية المتاحة اليوم تساعد على تحقيق هذه المهارة التى تفتقدها أفلامنا القديمة. ولكن الأهم من ذلك - وهو ما يمثل الجانب الإبداعي - نجاح المونتير فى استثمار هذه المهارة الحرفية فى إيجاد المؤثرات الكوميدية التى تتفق وطبيعة الفيلم وتمنح المشهد خصوصيته.

ويكشف مشهد الذروة عن مهارة المخرج فى استخدام كل عناصره السينمائية (التصوير، المونتاج، التمثيل، تحريك الكاميرا). وهو مشهد ما قبل النهاية، عندما يفاجأ الجميع من أهل القرية بخطيبة ابن العمدة تسبح فى النيل عارية إلا من ورقة التوت التى نسميها "مايوه بكينى" وما تلا هذا الموقف من تداعيات بين كل الأطراف من أهل القرية والعمدة وابنه وخطيبته، ما يستدعى مهارة فى إحكام بناء المشهد، وقد استطاع مخرج الفيلم أن يحققها.

وبفضل هذا المستوى من الحرفية المتقنة - مع عدم الانزلاق نحو ترويح قيم متخلفة - استطاع الفيلم أن يحقق نجاحاً جماهيرياً، ويقدم نموذجاً لفيلم كوميدى مصرى جيد الصنع، يسعد الناس ويضحكهم بعض الوقت. وهو فى حد ذاته هدف نبيل، ولكن ماذا بعد الإضحاك؟ أليس من حقنا الطموح فى تحقيق فيلم لا يتوقف عند مستوى الإضحاك فقط. وإنما يتجاوزه إلى الكشف عما يعمق فهمنا للحياة ولأنفسنا؟ هذا ما كنا نتوقعه من كاتب كبير مثل وحيد حامد. وما زلنا ننتظره فى أعمال الشباب المقبلة.

فى «معالى الوزير»

كيف خدع وحيد حامد الرقابة؟!

لعله من الحماقة "وأرجو أن يكون من الشجاعة" أن أخاطر بنشر آراء ثم أتراجع عنها فى نشر آراء مغايرة فى نفس الوقت. لكنها تجربة فريدة "وربما ليست كذلك" مرت بى وأنا أقرأ فيلم "**معالى الوزير**". توصلت فى القراءة الأولى لمضمون الفيلم إلى آراء دونتها فى مقال. وقبل أن أسلم المقال للنشر أعدت قراءة الفيلم فتوصلت إلى آراء أخرى دونتها فى مقال آخر. وعندما أعود إلى قراءة المقالين يدهشنى هذا اليقين فى كل منهما رغم اختلافهما، ورغم أنهما صدرا عن نفس الشخص، ولعل فى ذلك ما يفيد القارئ فى الكشف عن مآزق النقد أمام الفن المراوغ.

المقالة الأولى

رغم تميز فيلم "معالى الوزير" الذى دفع كثيراً من النقاد إلى الإشادة به، ورغم المكانة السينمائية المرموقة التى يحتلها كل من **وحيد حامد** كاتب سيناريو الفيلم و**سمير سيف** مخرجه و**أحمد زكى** الممثل الأول فيه، وربما بسبب هذا التميز للفيلم وأصحابه، تخفى علينا حقيقة ما يتضمنه الفيلم من أفكار، وهو ما يجعلها تحتاج - فى نظرى - إلى المراجعة.

الفكرة الأساسية التى يقدمها الفيلم أن هناك وزيراً فاسداً، يعانى من كوابيس،

وهو إذ يحاول التخلص من هذه الكوابيس بمساعدة سكرتيه الخاص، يقع فى كوابيس أخرى تؤدى فى النهاية إلى قتل سكرتيه.

فكرة ساخرة تنتهى بما يشبه الموعظة، ومن خلال التفاصيل متقنة الصنع استطاع الفيلم، بسخرية من الوزير وسكرتيه، أن يطلق شحنات من الضحك والانفراج لدى الجمهور، أما عن علاقة الفيلم بالواقع وإدعاء قدرته على النقد أو التعرية للواقع وإيقاظ الوعى بألية الفساد فقد كان الفيلم أبعد ما يكون عن ذلك، بل ادعى أنه كان على النقيض منه.

لم تعد المعرفة بفساد وزير أمراً جديداً يمثل تعرية للواقع بالنسبة لجمهور المشاهدين من المصريين الذين يعرفون عن الفساد أكثر جداً مما يقدمه الفيلم، ليس فقط من خلال الصحف والمسلسلات التليفزيونية والأفلام السينمائية، وإنما من خلال احتكاكهم بالمسؤولين "الصغار والكبار معاً" فى حياتهم اليومية، ولم يعد الجمهور فى حاجة إلى المزيد.

والفيلم إذ يجعل قدوم هذا الوزير إلى الوزارة بالمصادفة نتيجة تشابه فى الأسماء يجعل منه حالة استثنائية، وهو ما يؤكد طهارة الباقي من الوزراء الذين جاعوا عن اختيار حقيقى، لا وهمى عن طريق مصادفة يصعب تكرارها حتى وإن سبق أن حدثت مرة فى الواقع.

وهذه المصادفة التى جاءت بالوزير، لا تكشف عن ألية الفساد فى المجتمع، لأنها ستبقى مصادفة غير قابلة للتكرار، وهو ما يتناقض مع الألية، التى تفرض حالة من التكرار أو النظام الذى يفرز الفساد بصفة تلقائية.

ولم يذكر لنا الفيلم السبب فى فساد هذا الوزير قبل أن يتولى الوزارة حتى نفهم ألية توليد الفساد فى هذا المجتمع، نحن نرى هذا الوزير عقب حلف اليمين الدستورية، يقسم على الفور بينه وبين نفسه على استغلال هذه الفرصة إلى أقصى الحدود لمصلحته الشخصية، لماذا هو كذلك؟ ما هى العوامل الثقافية "الاجتماعية النفسية" التى جعلته يحسم أمره على هذا النحو وبهذه السرعة؟.

الإجابة عن هذا السؤال ضرورية لبناء الشخصية الدرامية حتى لا تبدو شخصية كارتونية، إذا أردنا أن نفهم ألية الفساد فى مجتمع معين فى مرحلة معينة، وهو ما تجنبه الفيلم ، قارن «الرجل الذى فقد ظله» أو «اللس والكلاب».

ولقاؤه مع زوجته السابقة بالمصادفة فى المطعم، لنعلم أنه كان يكتب عنها - وهى فى عصمته - التقارير السرية للأمن، هذا اللقاء يكشف عن نذالته، ولا يكشف عن



لقطة من فيلم «معالي الوزير»

الآلية التي تفرز مثل هذه النذالة في المجتمع. كما تجنب الفيلم الإجابة عن سؤال: كيف واصل فسادَه في الوزارة، ولا أعنى كيف ارتكب جرائمه، ولكن كيف سمحت له بارتكابها آلية العمل في البيئة المحيطة، وكيف مهدت له الطريق إليها.

ولا يمكن أن يكون فساد الآخرين في البيئة المحيطة "كالنفاق الاجتماعي مثلاً" إجابة على هذا السؤال، أو تبريراً لفساد الوزير، وإن كان عاملاً مساعداً، وإلا كان الفساد قدراً محتوماً على كل إنسان يجد نفسه محاطاً به. الأمر الذي يتنافى مع الواقع بوجود الشرفاء رغم كل مظاهر الفساد المحيطة. ويتنافى مع الواقع أو الأمل في وجود المصلحين، وإصلاح الفساد.

أعلم أن الإجابة عما طرحته من أسئلة يصعب التصريح بها رغم أن وحيد حامد قد اقترب منها في أفلام أخرى أكثر جرأة، كما في "البرئ" و"كشف المستور" مثلاً: يكشف لنا في "البرئ" عن آلية إفساد قروى بسيط بتحويله إلى وحش مفترس يمارس بفخر تعذيب المعتقلين السياسيين، ويقتل أحدهم بدم بارد دون تأنيب للضمير، وفي "كشف المستور" يكشف لنا عن آلية تجنيد النساء واستغلالهن من جانب الجهاز البوليسي، والفيلمان من إخراج عاطف الطيب.

وأعلم أن سمير سيف يرى أن ما أطالب به فيلم آخر، وليس هذا الفيلم، وسمير

سيف المخرج المتمكن من حرفته يرضى بهذا الفيلم على هذا المستوى دون أن يدعى أنه يحمل أفكاراً كبيرة. وهذا هو اختياره المعلن ووجهة نظره في السينما التي يصنعها، ومن حقه أن يختار خاصة إذا كان هو مدركاً لأبعاد اختياره، وليس في ذلك ما يؤخذ عليه، بل نشكره على ما قدمه بإتقان واضح ومهارة متميزة. ولكنى أردت أن أستبعد بعض الأوهام التي علقت بالفيلم لتضفى عليه قيمة ليست من حقه. وحتى لا نخلط بين الفيلم الذى يساعدنا على الفهم، والفيلم الذى يرفه عنا ويفضض عن نفوسنا ويسلينا فقط حتى ولو تجرأ بالسخرية من شخصية بدرجة وزير.

المقالة الثانية

عندما تجرأ وحيد حامد وقال رأيه بصراحة فى أكثر من فيلم، كان يضع رأيه أو نفسه فى كل مرة تحت مقصلة التهديد بالبتر أو المصادرة، عانى ذلك مع أفلام مثل "البرئ"، و"كشف المستور" غير أن وحيد حامد لم يتراجع عن المغامرة، وقال ما يريد بأكثر جرأة وأكثر عمقاً فى "معالي الوزير"، ولكن بعد أن وعى الدرس، قال ما يريد على مستوى رفيع من الفن غير المباشر، واستطاع أن ينفذ بمبضع الجراح الماهر إلى الأعماق، دون أن يشعر به الجسم المريض أو تلمحه العين المراقبة. وإلى جانب عدم المباشرة فى التعبير لجأ وحيد حامد إلى خلط الأحداث، وإعادة سردها، دون الارتباط بتسلسل زمنى واضح. ومن مشاهد الأحداث الحاضرة ما يحيلنا إلى أحداث ماضية دون أن يعرضها الفيلم. وعلى المشاهد الفطن أن يعيد ترتيب الأحداث ويربط بينها، وينقب فيما وراء المباشر من غير المباشر. المباشر فى الفيلم هو السخرية من وزير فاسد **أحمد زكى** وسكرتيه **هشام عبد الحميد**. السخرية من خلال الكوابيس التى يعانى منها الوزير، والمقترحات التى يقدمها السكرتير لعلاج كوابيس وزيره فتورطه فى مآزق ينتهى آخرها بإقدام الوزير على قتل سكرتيه.

أما غير المباشر وهو الأهم والأخطر فتوحى به الأحداث ولا تصرح، وما نراه تحت سطح الأحداث قد يكون نقيضاً لما هو ظاهر منها، خذ مثلاً حادثة تولى الوزير للوزارة بالمصادفة نتيجة تشابه الأسماء، المعنى الظاهر للحدث أن هذا الوزير يمثل حالة استثنائية، ومن ثم إذا كان فاسداً فهو حالة فردية لا تمثل فساداً عاماً، ولكن إذا تساءلنا: أى نظام "سياسى" هذا الذى يستسلم لمثل هذه المصادفة "الخطيرة"، ولا يملك آلية فرزها واستبعادها، إلا إذا كانت آليته تسمح بذلك، وربما كانت قائمة

عليها "على المصادفة". وهو ما يسم هذا النظام من البداية بالفساد، أو على الأقل بأنه يسمح بتسرب الفساد داخله، والفيلم إذ يصل بنا إلى هذا المعنى يحول سخريته من الوزير الذى يبدو على السطح إلى النظام نفسه الذى يحتضنه.

وتتأكد لنا السخرية من النظام عندما نعلم باحتفاظ الوزير "الفاقد" بمنصبه رغم تغيير الوزارة، وذلك من خلال مشهد اللقاء بين الوزير **أحمد زكى** ورئيس الوزراء السابق **عمر الحريزى** الذى قبله فى وزارته. وإذ ينتهى المشهد بالوافق بينهما - رغم تنافرهما - على أن يكف رئيس الوزراء السابق - عن لمز الوزير "الدائم" بمجالسه، يؤكد ما لمح إليه الوزير من تريح رئيس الوزراء السابق من منصبه - وهو ما يعنى أن الوزير لم يكن الفاسد الوحيد، والفساد يفرز آلية الحماية لأصحابه بعضهم البعض، وهكذا نفهم كيف يسرى الفساد فى المجتمع.

ويتأخر مشهد اللقاء بين الوزير وزوجته السابقة **يسرا** الذى يجرى فى المطعم بالمصادفة، ليكشف لنا عن جذور الفساد السابقة، على مستوى الفرد وعلى مستوى المجتمع، على المستوى الأول "وهو المستوى المباشر"، نعلم مدى ندالة الوزير الذى يشى بزوجه ويزج بها إلى الاعتقال بتقاريره السرية، ولكن إذا سألنا أنفسنا عن طبيعة المجتمع الذى تجرى فيه مثل هذه العلاقات، ندرك على الفور أنه مجتمع تحكمه عقلية بوليسية متسلطة، تكبت الحريات ولا تسمح بالرأى المعارض، ويعلم القارئ ما ينتج عن ذلك من تداعيات الفساد فى مثل هذا المجتمع، وهو ما يمثل المستوى الثانى غير المباشر للمشهد، حيث لا كلمة فيه عن السياسة أو الحريات أو الفساد العام.

ويفسر لنا هذا المشهد مشهد آخر يأتى بعده أو قبله - لا يهم - ترى فيه الوزير وهو يلقي كلمة مليئة بالشعارات فى تجمع من المثقفين والقيادات، والجميع يؤيدون دون مناقشة "فهو مجتمع الخوف".

ويأتى مشهد حديث الوزير فى التلفزيون ليسخر من الوزير الذى يصاب باحتباس للصوت، يفاجئه بعد أن تقدمه المذيعه بعدد من الألقاب التى تمنحه الأهمية من ناحية وعدم قدرته على الكلام من ناحية أخرى، ولكن الأهم من ذلك، وهو ما يمكن أن ندركه فيما وراء المشهد المرئى، هو السخرية الباطنة من جهاز التلفزيون نفسه الذى يضاعف من أهمية وسطوة مثل هذه الشخصيات الفاسدة، الأمر الذى يمثل أحد الأعمدة الأساسية فى دعم الفساد، وهو ما يتم تلقائياً بحكم عمل التلفزيون التابع للدولة فى تقديم رجال الدولة.

ويصل وحيد حامد "بالتضامن مع سمير سيف" إلى ذروة الشجاعة فى التعبير عن رأيه فى المشهد النهائى للفيلم. نرى الوزير بعد أن تخلص من سكرتيه خوفاً من إفشائه لأسرارته التى عرف منها أكثر مما يجب، نراه على رأس مائدة اجتماعات كبيرة تضم قيادات الوزارة، يلقي عليهم كلمة عزاء لسكرتيه، وهو إذ يؤكد على إخلاص سكرتيه فى كلمته يطلق أكثر من معنى، منها سخرية المفارقة بين إخلاص السكرتير ونهايته، والمفارقة بين عزاء الوزير لسكرتيه بينما هو قاتله، وهو ما يضيف تأكيداً لنذالة الوزير، ويدين الإخلاص فى غير موضعه.

ولكن لعل الأهم من هذا كله فى نفس هذا المشهد أن تتحول وجوه كل الشخصيات القيادية فى الوزارة التى تستمع بانصات إلى كلمة الوزير، تتحول جميعاً إلى وجه واحد، هو وجه السكرتير، ليوحى الفيلم بالصورة "المراوغة" دون كلمة صريحة، بأن هناك سيّداً واحداً فقط له حق الكلام والباقي ليس لهم إلا الخضوع، كما فعل سكرتيه وأن تهددهم نهايته. ولعلم الفيلم بهذا المشهد الختامى - على هذا النحو - يكشف لنا عن العلة الأساسية الأولى وراء كل مظاهر فساد الناس والمجتمع.

ويكفينا تحليل مثل هذه المشاهد الأساسية "المفتاح" للفيلم لندرك أهمية الفيلم فى مساعدتنا على الفهم "لا الضحك فقط"، وجراته فى تشريح الفساد وعوامل وجوده فى المجتمع، وهو ما قد يخفى على المشاهد عند القراءة الأولى ويتطلب قدراً من التأمل. وما كان للفيلم أن يحقق غايته دون حفاظه على مستوى رفيع من التنفيذ على كل مستوياته، وهو ما يجعل منه فيلماً يستحق أن يبقى.

«ميدو مشاكل»

أول توابع "المبى" .

كان رواد المقهى فى انتظار تركيب "الدش" حتى يمكنهم متابعة مباراة الكرة التى دفعوا ثمن مشاهدتها على شاشة التليفزيون فوق ثمن المشروب. لكن ميدو الذى يقوم بتركيب "الدش" بدلاً من توجيه الجهاز إلى قناة المباراة يوجهه إلى قناة تعرض مشاهد فاضحة، فيدب الخلاف بين رواد المقهى: منهم من يفضل مواصلة الفرجة على المشاهد، ومنهم من يريد مشاهدة المباراة. وتشتعل المعركة بين الفريقين ويرفع كل منهما الكراسى على الآخر، ويتحطم كل شئ. بهذا المشهد الافتتاحى قبل العناوين والذى نفذ بمهارة، استطاع فيلم "ميدو مشاكل" أن ينتزع ضحكات جمهوره ويهيئ مشاعره لاستقبال فيلم كوميدى مثير للضحك وفيه من السخرية ما يعبر عن بعض السمات الثقافية الشائعة فى الشارع المصرى (السطحية، التشرذم، الانفعال الأهووج). غير أن الفيلم لم يكن على مستوى ما أثاره من توقعات، وانزلق فى أخطاء فادحة أحياناً على رغم ما تميز به من جاذبية فى بعض النواحي.

لعل من أكثر ما أضيف على الفيلم جاذبيته ما تميز به حضور **أحمد حلمى** من قبول، فضلاً عن مهارته فى الأداء الذى يبدو تلقائياً من دون افتعال، ساعده على ذلك بعض المواقف التى وضعها السيناريو، وتم تنفيذها بحرفية جيدة، كما فى

مشهد تدريبه على ضبط مشاعره أمام استعراض حى من الإثارة الجنسية، ما إن يبدأ الاستعراض حتى ننقل إلى ردود أفعال ميدو (أحمد حلمي) الذى ينسى نفسه ويندفع فى النهاية نحو مدربه الأصلع الذى يجلس إلى جانبه ليحتضنه بعنف محاولاً أن يقبله.

وكان هذا التدريب ضمن تدريبات أعدتها عصابة أرادت أن تجند ميدو لحسابها، بعد أن أوهمته أنها من الاستخبارات المصرية، وأنها اختارته للقيام بمهمة وطنية. وتعتبر حكاية العصابة هذه من أكثر نقاط الفيلم جاذبية، وتتمتع بأهمية خاصة، فهى من ناحية تمثل مناقضة ساخرة لما جرى من أحداث فى فيلم سابق ما زال عالقاً فى الأذهان لما حققه من نجاح واسع (بصنعة المتقنة واستثماره المشاعر الوطنية) هو فيلم "مافيا" الذى يقوم على أساس تجنيد الاستخبارات أحد الشبان للقيام بمهمة وطنية. كما أن هذه الحكاية - من ناحية أخرى - أكثر أهمية، وأعمق أثراً، تجرأت على تناول أحد الممنوعات بروح فكاهية ساخرة، وهو تقديس اسم مصر فى شكل مطلق، فالفيلم يسخر من استغلال المشاعر الوطنية واستخدام اسم مصر والشعارات القومية حين يرددها على لسان العصابة أو لسان ميدو الذى يتغنى بها بحماسة زائدة، ونحن نعلم مدى تناقضها مع ما تقدم عليه العصابة من أفعال (مفارقة درامية)، ولعل ما قدمه الفيلم من هذه الناحية غير مسبوق. غير أن الفيلم لم يتوسع فى استثمار هذه الحكاية كما يجب إذ شغلت الثلث الأخير من الفيلم فقط، بينما ظل يسير على غير هدى فى تلتيه السابقين وكان عبارة عن فقرات متتالية (اسكتشات) لا يربط بينها خط درامى واضح، وإن نجح بعضها فى إثارة الضحك، لكنه ضحك مجانى لا معنى له فى معظم الأحيان، مثل انتقام ميدو من زميلته التى لا تعاونه فى الامتحان فيفجر الكمبيوتر الخاص بها فى وجهها.

أين العلاقة؟

وإذا كان لمثل هذا المشهد ما يبرره بارتباطه بشخصية ميدو الذى يقدمه لنا الفيلم، فهناك من المشاهد ما ليس له علاقة بالمرّة بشخصية ميدو أو بتسلسل الأحداث، مثل مشهد لقاء أخت ميدو الضعيفة البصر (نشوى مصطفى) خطيبها الغريب الأطوار (وهو مشهد مستهلك) أو مشهد المدرس الخصوصى الذى ينشغل بقراءة الصحيفة بعد أن جعل الأطفال يقفون ووجوههم إلى الخلف رافعين أيديهم إلى أعلى.



لقطة من فيلم «ميدى مشاكل»

غير أن أخطر ما انزلق إليه أصحاب الفيلم (كاتب السيناريو والمخرج بخاصة)، أنهم يحاولون استجداء الضحك بأى ثمن، فى مشهد الأغنية الأخيرة التى نرى فيها وجهى بطلى الفيلم ملطخين بدهان أسود لإضفاء طابع أفريقي على الأغنية، ما قد يثير الضحك، لكنه ضحك فى غير موضعه لأنه فى هذه الحال يحمل توجهات عنصرية غير مرغوب فيها بل ومدانة.

ومن الواضح أن كاتب الفيلم **أحمد عبد الله** ما زال أسير نشوة النجاح القياسى الذى فاق كل توقع لفيلمه السابق "**اللمبى**" فأراد أن يكرره بشكل آخر فى "ميدو مشاكل" وكان من حقه أن يكرر ولكن مع وضع الشخصية فى مواقف جديدة تعبر عن جانب آخر من جوانب حياتنا أو قضايانا (على غرار شخصية الصعلوك مثلاً فى أفلام **شارلى شابلىن** مع الفارق) لكن يبدو أنه خشى ما وقع لفيلمه السابق من هجوم شرس من النقاد فتنازل عن شخصية اللمبى العميق الجذور فى المجتمع (ابن قاع المدينة الفقير العاطل المحبط)، واستبدله بشخصية مائعة الملامح من شباب الطبقة

المتوسطة عدا كونه شاباً مشاكساً (روش) خفيف الظل. وكلها صفات شبه ذاتية لا علاقة لها بالمجتمع، ولكن يبقى أن الفيلمين قائمان على تقديم شخصية مثيرة للضحك، وإن كان الضحك في الفيلم الأول بسبب مشكلات تقع على رأس اللمبى بينما المشكلات في الفيلم الثانى يخلقها ميدو نفسه.

كما يبدو التشابه أوضح بين الفيلمين فى اعتماد كل منهما على القفشات اللفظية والبناء الفسيقائى للأحداث اللذين يجمعان بين عدد من الفقرات أو الاسكتشات يربطها خيط رفيع جداً، نفتقده فى "ميدو" حتى ما قبل النهاية، غير أن معظم اسكتشات "اللمبى" كان فيها من المعنى ما يلقي بظلال نقدية على بعض أوضاعنا الاجتماعية والثقافية، أما فى "ميدو" فافتقدنا المعنى فى معظم ما جاء من أحداث، حتى المشاهد التى أخذها عن فيلم "اللمبى" بعد أن أعاد صوغها مثل مشهد الامتحان، لم ينجح كاتب السيناريو فى إضفاء معنى جديد له، وبدا مجرد مشاكسة بتفجير ميدو جهاز الكومبيوتر فى وجه زميلته، بينما كانت النصائح الغريبة التى تضمنتها أقوال الأم لابنها اللمبى قبل الامتحان والاستعانة بمكبر للصوت (ميجافون) من خارج اللجنة لتوجيه اللمبى داخلها، ما يثير السخرية من وقائع حدثت وما زالت تحدث بالفعل، وتشير إلى ما وصل إليه المجتمع من سلوكيات متدنية.

أما العلاقة بين اللمبى والموسيقى الغريبة فى المشهد الكوميدى الفذ الذى يجمع بينه وبين جاره (حسن حسنى) وهو يعزف على الكمان، فتقابله فى فيلم "ميدو" العلاقة بين الغناء الأوبرالى و"معازيم الفرع" فى مشهد عرس أخت ميدو. ولكن بينما تبدو العلاقة المتنافرة بين اللمبى والموسيقى الكلاسيكية مبررة، وذات معنى، ويفرضها عليه صاحبه رغماً عنه، تكون السخرية فى "ميدو" من العرض الأوبرالى نفسه بطرد المغنى وزميلته على رغم أدائهما الجيد.

وكما انتهى فيلم "اللمبى" بأغنية "حب إيه" التى أثارت جدلاً على رغم قيمتها التعبيرية، ينتهى فيلم "ميدو" بالأغنية الأفريقية التى سبق أن أبدينا فيها رأينا، وكما توجد أغنية تجرى أحداثها على جانب من شواطئنا السياحية فى منتصف فيلم "اللمبى" تقريباً، توجد أغنية مماثلة فى منتصف فيلم "ميدو" تقريباً وتجري أحداثها على أحد شواطئنا أيضاً. غير أن الأغنية فى فيلم "اللمبى" بإخراجها الكوميدى الفريد تبدو ملتزمة بنسيج الفيلم، بينما كانت الأغنية فى "ميدو" التى أثارت إعجاب ناقد كبير بتمثلها فى الإخراج مع أغنية عبد الحليم العاطفية فى فيلم "أبى فوق

الشجرة فقد كانت لهذا السبب نفسه غير ملتزمة مع نسيج فيلم "ميدو مشاكل" ذى الطابع الكوميدي، ومن ثم فشلت محاولة الكاتب فى تقديم لى آخر، كما لم يستطع المخرج تحقيق الوحدة فى اسلوبه، وإن نجح فى تنفيذ بعض المشاهد المثيرة للضحك، ما جعل فيلمه الأكثر رواجاً بين الأفلام المعروضة الآن فى القاهرة.

فى جردة أولى لأفلام موسم يتعرض للقضايا الكبيرة

فى جرة استثنائية: لا مفر من الوقوع فى حب «اللمبى» .

فاتتنى متابعة أفلام بداية هذا الموسم الصيفى لانشغالى بأمور أخرى وعندما شاهدتها، ثم قرأت ما جمعته عنها من كتابات نقدية، راعتنى المبالغة فى تقدير فيلم "سهر الليالى" بقدر ما راعنى الهجوم الشرس على أفلام الشباب السابقة إضافة إلى فيلم "اللمبى" الجديد "الى بالى بالك" أو إهماله، على رغم أنه فى نظرى، محاولة تستحق التقدير إلى جانب "سهر الليالى" من بين ما شاهدته من أفلام.

كلم ماما

لست فى حاجة إلى إضافة لما قيل عن "هيافة" فيلم "كلم ماما" غير اشفاقي على الممثلة القديرة **وعيلة كامل**، لا بسبب قبولها دورها فى هذا الفيلم، ولكن بسبب ما أنهار عليها من انتقادات - جارحة أحياناً- من كل من "هب ودب"، وكأنها ارتكبت جريمة لا تغتفر، الجميع أصبحوا عليها أوصياء يقدمون لها النصائح! وعيلة كامل ممثلة محترفة، وإذا لم توفق فى اختيارها أو حتى فى أدائها فى عمل ما (والأسباب كثيرة) فهذا لا يلغى مكانتها الرفيعة التى رسختها عبر العديد من أدوارها التى ستظل حية فى عقول الناس وقلوبهم. وفى أدوار آتية تستطيع أن تؤكد مكانتها التى لا يمكن أن تفقدها بسهولة لمجرد قيامها فى هذا الفيلم بدور أم لفتاة



لقطة من فيلم «عايز حقى»

تحب ابن المنافس لها فى الحارة ومحاولة استجداء الضحك من خلال القفشات القديمة أحياناً، والاشتباكات اللفظية العديدة، وبعض المواقف الهزلية الهزيلة.

عايز حقى

وإذا كان فيلم "عايز حقى" قدم لنا مخرجاً جديداً هو **أحمد جلال** ابن سلالة فنية عريقة أباً عن جد وجدة استطاع أن يثبت قدرته الحرفية، إلا أن سيناريو الفيلم الضعيف لم يستطع استثمار فكرته المبتكرة التى وضعها الكاتب الساخر الراحل **يوسف عوف**.

تقوم الفكرة على أساس اكتشاف أحد المواطنين المطحونين وجود نص فى الدستور يشير إلى ملكية الشعب لأصول الدولة ومواردها ومن ثم يفكر فى بيع هذه الأصول للحصول على حقه منها لحل مشكلاته المالية وتوزيع البقية على أبناء المجتمع بالتساوى، وينجح فى أن يجمع حوله المطحونين من أمثاله للمطالبة بهذا الحق وإقامة مزاد لبيع البلد.

فكرة خيالية قابلة لتفجير العديد من المواقف الكوميديّة الساخرة، بقدر ما هى قادرة على إثارة قضايا جادة وساخرة حول الانتماء، وعلاقة الفرد بالمجتمع، وعلاقة الشعب بالحكومة، ومفهوم الدولة، غير أن السيناريو أفسد الفكرة فى البداية والنهاية.



لقطة من فيلم «فيلم هندي»

بداية مترهلة من الأحداث لتقديم شخصية المواطن **هانى رمزى** الذى يعمل سائقاً بالتناوب على سيارة تاكسى، ومشكلاته مع الركاب والمرور، وصاحب التاكسى، وعلاقته بزميله **عصام كاريكا** ومشكلته مع خطيبته وايها بسبب عدم قدرته على توفير الشقة.

كما جاءت النهاية مبتسرة على غرار أفلامنا القديمة - والجديدة أيضاً - التى تلجأ إلى أذان الصلاة مثلاً أو نصيحة صديق ليتوب المجرم فجأة ولا يقدم على جريمته، وكذلك كان مواطن "عايز حقى" إذ يظهر له **عبد المنعم مدبولى** الذى استشهد ابنه فى حرب ١٩٧٣ رافضاً بيع البلد، وتوقظ كلماته ضمير المواطن فيرفض هو الآخر البيع ويلغى المزاد على رغم اعتراض أتباعه، خصوصاً أن المشتري غامض الهوية (إشارة إلى إسرائيل). وهكذا يسترد المواطن وعيه فجأة من دون مقدمات ومن دون أدنى مناقشة مما يفقد النهاية تأثيرها الذى لا يتجاوز تأثير الشعارات، ويفقد الفيلم الكثير من قيمته المعنوية المحتملة مكتفياً بما قدمه من بعض المواقف الفكاهية وبعض القفشات اللفظية التى حاول من خلالها هانى رمزى تحقيق قدر من الجاذبية للفيلم.

فيلم هندی

ويرتكب "فيلم هندی" إخراج منير راضی الخطأ الدرامى نفسه الذى يفقده مصداقيته باللجوء إلى النصيحة لحل عقدة الأحداث على رغم طرافة الفكرة الأساسية للفيلم وتطرقها إلى موضوع ما زال طازجاً فى السينما المصرية، عن علاقة الصداقة بين مسلم (أحمد آدم) وقبطى (صلاح عبد الله).

كل من الصديقين يتوقف زواجه بمن أحبها على توفير الشقة، ويحدث أن يعثر القبطى على الشقة نفسها التى عثر عليها المسلم، وبينما تتمسك كل من الخطيبتين، منة شلبى والوجه الجديد رشا مهدى بحقها فى الشقة، يستمع المسلم لنصيحة قريبه الدينية "حب لأخيك ما تحب لنفسك" فيتنازل عن الشقة لصديقه لكن صديقه القبطى الذى يشعر بأولوية حق صديقه فى الشقة اضافة على ضيقه بتسلط خطيبته ثم صدمته برغبتها فى كتابة عقد الشقة باسمها، يدفعه الى التراجع فى آخر لحظة، ويمزق العقد بعد أن وقعه ويفقد كل منهما الشقة والزوجة معاً، وتبقى لهما الصداقة. قد يبدو تحول القبطى مبرراً درامياً، كما كانت المشاهد داخل الكنيسة جديدة وطريفة، أداها صلاح عبد الله بخفة ظل تلقائية وهو يعترف لـ "الأب" بذنوبه التافهة، أو يلاحق فتاته أثناء الصلاة غير أن اعتماد الفيلم على النصيحة باعتبارها العامل الحاسم فى تحول الشخصية وبناء الأحداث عليها، يصيب مصداقية الفيلم بالاهتزاز، ويؤكد اهتزازها فارق السن الكبير الواضح بين البطلين. عيب قديم فى السينما المصرية القديمة افلقت منه السينما الشبابية الجديدة.

سهر الليالى

ويأتى "سهر الليالى" ليحظى بالتقدير الذى يستحقه لو حذفنا المبالغات التى تعتبره "الفيلم الوحيد الجدير بالتقدير والمنقذ للسينما المصرية" (!!) وفيما عداه مجرد سينما "الحواشى" - على حد تعبير الناقد رؤوف توفيق - أى سينما لا قيمة لها إن لم تكن ضارة مثل رغيف "الحواشى" المملوء ببقايا اللحوم من جلود ودهون مخلوطة بالتوابل، وهو ما يبدو فى نظرى ظلماً لعدد غير ضئيل من أفلام الشباب الجادة التى ظهرت فى الأعوام الأخيرة وتستحق الإشادة بها مثل "فيلم ثقافى" و"شورت وفانلة وكاب" و"أفريكانو"، و"مافيا" و"أصحاب ولا بيزنس" و"حرامية فى كى جى تو" و"صعيدى فى الجامعة الأمريكية" و"همام فى أمستردام" و"محامى خلع"، و"الناظر..." وأخص منها بالذكر "اللمبى" الذى نال القسط الأوفر من الهجوم والسخرية.



لقطة من فيلم «سهر الليالي»

وفى اعتقادى أنه لولا وجود هذه الأفلام وغيرها، التى قضت على احتكار النجوم القدامى وقدمت جيشاً من النجوم الشباب، وطرحت أسماء شابة جديدة فى كل المجالات الفنية السينمائية، وحققت تقدماً تقنياً ملحوظاً فى الصورة والصوت والموسيقى والمونتاج وكان لها الفضل فى حل أزمة السينما المصرية باسترداد جمهورها، وما يزيد عليه، بعد أن كادت تفقده، أقول لولا هذه الموجة من "الأفلام الشبابية" ما كان لفيلم "سهر الليالي" أن يوجد على هذا المستوى الفنى والتقنى، ولا يقل ذلك من قيمة الفيلم، وإنما يمد له جذوراً تدعّمه وتدعم الأمل فى مستقبل السينما المصرية (التي يتعجل الكثيرون كتابة نعيها).

يبلغ الفيلم "سهر الليالي" ذروته الدرامية فى مشهد النهاية المزدوج المعنى، المشهد فى الظاهر حفلة زواج مبهجة، لكن تناقضات الواقع الأليم ما زالت قائمة، تطل فى تلميحات ذكية، فعيون الزوج - زير النساء - تتحول عن زوجته الى امرأة أخرى، والزوجة المتعطشة لحب تلف حول رقبتها هدية الشاب الذى يطاردها، والزوجة المتعالية على زوجها تعدل رباط عنق خطيبها السابق الأعلى درجة طبقية، حتى العروس التى تزف الى فتاها بعد عشرة طويلة من الحب دعت إلى عرسها صاحب



لقطة من فيلم «اللى بالى بالك»

الأموال الذى يراودها عن نفسها مقابل دفع الثمن، بينما نرى كل زوج يراقص زوجته، وهى تراقصه. هل هى دعوة إلى الاستسلام والرضا بالواقع أم صرخة لإعادة النظر فى ما يجرى بيننا، حتى نفهمه على أمل تغييره؟ أجمل ما فى الفيلم أنه يثير الأسئلة عن كل هذه العلاقات التى طرحها، ولا يقدم إجابة، ويكفيه انه طرحها بجرأة وحساسية فنية عالية تمنحه المصداقية، بعيداً من فجاجة المباشرة أو بلبلية الغموض، أو النصائح التربوية المبتذلة، أو الإدانة السهلة. حتى الحب الكامل قبل الزواج بين الفتى والفتاة المطلقة يعرضه بحيادية ومن دون إدانة وهو ما يجعل طرح هذه العلاقة وغيرها من العلاقات التى تناولها الفيلم على هذا النحو، طرحاً جديداً يمثل إضافة حقيقية للسينما العربية.

اللمبى فى "اللى بالى بالك"

أما فيلم اللمبى الجديد "اللى بالى بالك" فقد أقبلت على مشاهدته وأنا أخشى أن يخيب ظنى، إذ وقفت الى جانبه فى الفيلم الأول محترماً رأى الجمهور، وحاولت أن أستخرج ما فيه من قيم معنوية وسينمائية أنكرها عليه معظم النقاد الذين هاجموه إلى حد الإهانة والاستهانة، والمطالبة بمصادرته باعتباره الفيلم الذى سيقضى على السينما المصرية (وعلى سمعة مصر)!!

وحدث أن التقيت الناقد صاحب العبارات الشاعرية الرقيقة الدكتور **رفيق الصبان**، وأعدت معه مناقشة فيلم "**اللمبى**" الذى لم يعجبه وكان من الشجاعة (لأنه أستاذ) ان يذكر لى - فى ما بعد - أنه يعيد النظر فى الفيلم، وعندما التقيته بعد أن شاهد الفيلم الثانى "الى بالى بالك" بادرنى بإعلان إعجابه بالفيلم والممثل بخاصة، وقال أنه سيكتب عن ذلك فى مقاله المقبل.

وفى اعتقادى أن أهم ما يقدمه الفيلم الجديد والسابق عليه هو شخصية اللمبى نفسها، المقبلة من أعماق المدينة، تمثل فئة واسعة من المجتمع من حقها أن تعبر عن نفسها، ويمكن أن تكون منفذاً للتعبير عن المجتمع ككل، ومن حق مبدع هذه الشخصية أن يواصل تقديمها فى أفلام أخرى، طالما أنه فى كل مرة يضعها فى مواقف جديدة يعبر من خلالها عن قضايا تهمنى، هكذا فعل أساطين الكوميديا (نذكر **شارلى شابلان** وشخصية الصعلوك على المستوى العالمى، و**نجيب الريحاني** وشخصية الموظف البسيط على المستوى العربى).

وليس هناك ما يمنع أن يكون اللمبى شخصية الصعلوك أو المتشرد المصرى "المضروب" الذى يحاول أن يحسن وضعه بأى وسيلة لكنه يفشل فى كل مرة، والحكومة تناصبه العداء دائماً، كما فى الفيلم الأول أو يتمرد على الحل المطروح عليه فى الفيلم الثانى بأن يتخلى عن شخصية اللمبى، ويستبدلها بشخصية الضابط رياض المنفلوطى...أليس هذا الطرح يشير على أن المعانى الكبيرة التى يحملها "الى بالى بالك" واعنى مشكلة التمسك بالهوية التى تعصف بها الأحداث (على مستوى الفرد وعلى مستوى المجتمع).

يتمثل قلب الفيلم وفكرته الاساسية فى أن اللمبى الهارب من السجن والضابط مدير السجن الذى كان يطارده ينقلان إلى المستشفى على أثر اصابتها، وتنجح الدكتورة فى انقاذ احدهما بنقل مخ الميت منهما إلى رأس الآخر، ونظراً لشدة تطابق الشبه بين الشخصيتين (اللتين يقوم بأدائهما **محمد سعد**) يرى الضابط المرتشى (**حسن حسنى**) من مصلحته اقناع صاحب الشخصية التى أنقذت بأنه الضابط رياض المنفلوطى مدير السجن على رغم أنه يفكر بطريقة اللمبى، ويقبل اللمبى المعدل أن يقوم بالدور الذى يعرضه بالطبع للعديد من المواقف المثيرة للضحك والقابلة لتحمل المعانى سواء فى تعامله فى السجن أو مع زوجته.

يتراوح تعامله فى السجن بين محاولة تقليد تصرفات رياض المنفلوطى الفظة القاسية وطبيعته (الشعبية) التى تدفعه إلى التعامل بود مع المساجين، حتى انه

يسمح لأحدهم بحضور حفلة زواج ابنه، ولا يكتفى بحضوره هو أيضاً بل ويشارك - وهو مدير السجن- فى الرقص والغناء.

وفى البيت يخشى الاقتراب من الزوجة، بينما قلبه، يميل اليها وتبدو معاملته الرقيقة معها ومع طفلتها مثيرة لدهشتها ومثيرة للضحك، ومثيرة للمعنى. ومن المشاهد الطريفة محاولته التعبير عن مشاعره العاطفية نحوها بناء على نصيحة مساعده بتمثيل دور روميو مع جولييت، وهو مشهد يتكرر أكثر من مرة فى أفلامنا المصرية، ومنها المشهد الذى لا ينسى فى "غزل البنات" بين نجيب الريحانى وليلى مراد، لكنه يأتى هنا مختلفاً وبسيطاً، فاللمبى يصعد الشجرة حتى يصل الى الشرفة ليقول للزوجة "أنا روميو" ولكن ما إن يصل الى أعلى حتى يسقط من الكادر ونرى وجهه فى اللقطة التالية يصطدم بقوة بالأرض ويثير المشهد الضحك باصرار اللمبى العنيد على تكرار المحاولة الفاشلة مرات عدة ويدعم التأثير المطلوب أداء الممثل وتركيب اللقطات. ويمتلك محمد سعد مرونة جسدية فائقة وبخاصة فى حركات الوجه والعينين مما يساعده فى التعبير عن المواقف المختلفة فى الفيلم (من خوف وحب ودهشة وبلطجة) ولكن بطريقته الخاصة المثيرة دائماً للضحك فى كل حالة.

غير أن اللمبى لا يحتمل فى النهاية مواصلة الاستمرار فى أداء دور مدير السجن ليتمرّد عليه فيخلع ثياب الضابط وينطلق الى الشارع يصرخ بأنه اللمبى وليس الضابط رياض المنفلوطى، وكنت أفضل أن ينتهى الفيلم بهذه اللقطة التى يصرخ فيها رافضاً التخلّى عن هويته، حتى لا نفقد هذا المعنى بالنهاية التالية التى تبدو شبه نكتة حيث تصدمه سيارة ونرى وجهه ملفوفاً بضمادات رغم أنه أجريت له عملية تم فيها وضع مخ سائح أجنبى فى رأسه.

ربما كان هذا الفيلم أقل إضحاكاً من الفيلم السابق، لكنه أقل فظاظاً فى الأداء واستخدام الألفاظ الحوشية مما قد يرضى عنه أصحاب الأذواق المرفهة، وتبدو الحدوتة هنا أكثر تماسكاً منها فى سابقه، لكن تبقى فى المقدمة مهارة الممثل محمد سعد فى الحصول على التأثيرات الكوميديّة التى يؤكدها عمل المخرج وائل إحسان والمونتير معتز الكاتب ولا ننسى مؤلف الموسيقى الموهوب خالد حماد، وكاتبة السيناريو نادر صلاح وسامح سر الختم، ومهندس الصوت (الذى لا يُذكر اسمه فى الاعلانات الصحافية).

لماذا لا يعتذر الناقد لـ «اللمبى»؟! .

بعض النقاد الذين هاجموا "اللمبى" فى نسخته الأولى بدأوا يتراجعون أمام نسخته الثانية "الى بالى بالك"، لكنهم يصرون بعناد. دون مبرر فنى واضح. على صب لعناتهم على الفيلم الأول عند المقارنة بين الفيلمين، هل يرجع ذلك لتغطية تراجعهم "مع أن الاعتراف بالحق فضيلة" أم أن هناك خلافاً حقيقياً فى المستوى بين الفيلمين يستدعى كل هذه الحدة فى التفرقة بينهما؟

أما الجمهور فلم يغير رأيه فقد أقبل على الفيلم الثانى كما أقبل على الأول بنسبة عالية تصل إلى مستويات استثنائية، كما تدل عليه احصائيات شبك التذاكر، ولعل فى هذا ما يدل على أن الجمهور وجد فى الفيلم الثانى ما كان يتوقعه من عوامل الجاذبية التى وجدها فى الفيلم الأول... فما هى عوامل الجاذبية المشتركة فى الفيلمين التى أدركها الجمهور وغفل عنها النقاد فى الفيلم الأول؟ ولماذا غفلوا عنها رغم عقولهم الراجحة بينما سبقهم الجمهور إلى اكتشافها بإحساس تلقائى بعيداً عن أى تنظير؟ ومن ثم ما الذى يمكن أن نستخلصه من تأمل هذه التجربة فى تحديد العلاقة بين النقد والجمهور والفيلم؟

من النقد من يرى فى الفيلم الثانى مفاجأة "بكل المقاييس"!! يشيدون بتمثيل

محمد سعد فيه، كما يشيدون بإخراج **وائل إحسان** الذى أصبح واعدًا، ومن الممكن بالطبع أن يختلف مستوى الممثل أو المخرج من فيلم إلى آخر، ولكن أليس من مهمة الناقد أن يكتشف قدرات الممثل أو المخرج فى أعماله الأولى ليقف إلى جانب المواهب الجديدة أو على الأقل إلى جانب السمات الإيجابية منها لتدعيمها بدلاً من تحطيمها؟ وهو ما كان من الممكن أن يحدث لكل من مخرج "**اللمبى**" وممثلته لولا احتضان الجمهور لهما وانقاذهما من التأثير السلبى لمخالب النقاد بالإقبال على فيلمهما الأول.

وعندما وجد النقاد أن الجمهور لا يخضع لتوجيهاتهم رموه بالجهل والسطحية وفساد الذوق وهى اتهامات سهلة لا تختلف كثيراً عن اتهامات دعاة التكفير، ليحتفظوا لأنفسهم بالتميز مع نفى الآخر، بدلاً من بذل الجهد فى البحث عن أسباب الظاهرة وتوصيفها التوصيف الدقيق الذى يسمح لنا بفهم أعمق لهذه العلاقة بين الجمهور والفيلم وفى اعتقادى أن أى فعل اجتماعى - ومنه مشاهدة الأفلام - لا يمكن أن يستمر ويقبل الناس على ممارسته دون أن يكون لهذا الفعل دلالة اجتماعية فضلاً عن أهمية وظيفية تتمثل فى إشباع حاجات معينة، ولكن هذا الإشباع قد يكون وهمياً مخادعاً "لا يحقق المواصفات القياسية المطلوبة للعمل" فهل كان الإشباع فى الفيلم الأول وهمياً، ثم أصبح حقيقياً "مطابقاً للمواصفات" فى الفيلم الثانى؟.

ربما كانت مهارة محمد سعد فى الفيلم الثانى أكثر وضوحاً بأداء دورين معاً فى وقت واحد، دور شخصية اللمبى ودور شخصية مأمور السجن رياض المنفلوطى، وهو ما منحه فرصة أوسع لإبراز قدرته على التلوين فى الأداء، غير أن كل ما تميز به من قدرة إبداعية فى الأداء التمثيلى فى الفيلم الثانى، كانت تتمثل فى فيلمه الأول بوضوح رغم إنكار النقاد لها، ولن يقلل من قيمة أدائه القول بأن طريقته فى التعبير الجسدى لم تختلف، فقد وفق محمد سعد فى أن يكون له أسلوبه الخاص الذى يميزه من أول أفلامه، وحافظ عليه فى فيلمه الثانى، والاختلاف فى الأداء يرجع إلى اختلاف فى الموقف لا اختلاف فى الأسلوب، فتعبيره وهو يمثل دور الضابط يختلف عن تعبيره وهو يمثل دور اللمبى فى نفس الفيلم ولكن يبقى الأسلوب واحداً يحمل نفس طابع أسلوب الأداء لشخصية اللمبى فى الفيلم الأول، تذكر مثلاً مشاهدته العاطفية مع زوجة الضابط الذى حل محله فى الفيلم الثانى، لا تختلف من حيث طريقة الأداء عن مشاهدته العاطفية فى الفيلم الأول. وإن كانت فى الفيلم الثانى أكثر رومانسية، وهو اختلاف يتطلبه اختلاف الشخصية والمواقف التى يؤديها الممثل.. ولا



لقطة من فيلم «اللمبى»

يعنى هذا الاختلاف اكتشافاً جديداً لقدرات الممثل بقدر ما يعنى استثماراً لها فى مواقف جديدة، وإذا كان النقاد قد أدهشهم تمثيله فى الفيلم الثانى، فقد كان من الأولى لهم اكتشاف هذه القدرات فى فيلمه الأول، ولكن يبدو أنهم لم يكتشفوها لأسباب أخرى لا علاقة لها بموهبة محمد سعد وقدراته التمثيلية.

وكذلك الحال بالنسبة للمخرج وائل إحسان الذى اكتشفوا موهبته فى فيلمه الثانى وأنكروها عليه فى فيلمه الأول، بينما كان عمله فى الفيلم الأول، لا يقل مهارة - فى رأى - عن عمله فى الفيلم الثانى، بل هناك من المشاهد فى الفيلم الأول ما كان أفضل فناً وأكثر تعبيراً عن قدرته الإخراجية، ويكفى أن أضرب مثلاً للمقارنة بين إخراج أغنية البسكيلة فى الفيلم الأول وإخراج أى أغنية فى الفيلم الثانى، فالأغنية الأولى هى الأقوى إخراجاً والأكثر ثراءً فى الصورة السينمائية ولا يرجع ذلك إلى تنوع المكان فقط كما قد يبدو وإنما يرجع أساساً للاستخدام الكثيف الواعى من المخرج لإمكانيات التعبير السينمائية المختلفة.

ربما يرجع رفض النقاد الحاد والقاطع لفيلم اللمبى الأول إلى رفض الشخصية نفسها "لأسباب أخلاقية" ولما كان الممثل والمخرج وقبلهما كاتب السيناريو هم المساهمون الرئيسيون فى رسم هذه الشخصية فقد وصم عملهم ككل بالرداءة، وقد اتفق مع النقاد فى أن سيناريو الفيلم الأول لم يكن محبوباً بقدر ما كان فى الفيلم

الثانى، كما اتسمت شخصية اللمبى وعباراته فى الفيلم الأول بقدر من الفضاظة، ولكن يبقى للممثل والمخرج جهدهم الذى يستحق التشجيع على الأقل إن لم يستحق التقدير بدلاً من الاستنكار والتحطيم.

ولا أجد تفسيراً لتناقض موقف النقاد من الفيلمين غير نظرة التعالى الطبقية المسيطرة التى تنتظر إلى اللمبى باعتباره إساءة لسمعة مصر!! هذه النظرة الطبقية تفرض التعامل مع فنون الأداء خاصة داخل إطار من القيم الأخلاقية والسلوكية المتخيل أنها القيم الأصلية والصحيحة، وهو ما لا يسمح بوجود أمثال اللمبى القادم من قاع المدينة، وقد كان أمثال اللمبى وما زالوا محرومين من التعبير عن أنفسهم سواء على مستوى الشخصية المتخيلة فى فيلم أو الشخصية فى الواقع، تذكر نفس الهجوم ونفس الاتهامات الجارحة التى وجهت للمغنى الشعبى **شعبان عبد الرحيم**، خاصة بعد أن نال شهرة يستحقها، عندما قال الكلمة التى عبرت عن أعماق مشاعر الشعب المصرى والعربى عامة ولم يسبقه إليها آخرون حين قالها صريحة ومباشرة فى أغنيته **"أنا بكره إسرائيل"** لأنه إذا كان من غير المسموح لأمثاله بالتعبير عن أنفسهم، فكيف يسمح له بالتعبير عن الأمة.. وصحيح أن معظم أغانيه عبارات هتافية مباشرة تفتقد التعبيرات الاستعارية البليغة، لكن نظرة سريعة على معظم الأغاني المشاعة والمقبولة من النقاد دون مطاردة، أو السكوت عنها على الأقل، تفتقد أيضاً هذه البلاغة، ولم ينل أصحابها ما نال شعبان عبد الرحيم من أذى، لأنه صورة من اللمبى فى الواقع، وليس فى ذلك ما يقلل من قيمته الفنية أو يرفعها.

والدليل على كراهية النقاد "ليس الجميع طبعاً" لشخصية اللمبى لأسباب أخلاقية اجتماعية، لا لأسباب فنية، هو إصرارهم على تقديم النصيحة و"ربما الرجاء" للممثل **محمد سعد** بالابتعاد عنها، وبهجتهم الشديدة بتحول اللمبى إلى ضابط فى الفيلم الثانى، وتصورهم أنه بذلك قد مات اللمبى كما يرجون، ومنهم من رأى أنه قد مات مرتين فى الفيلم الثانى، بينما اللمبى وإن غير ثيابه لم يغير جلده، ولم يتخلص محمد سعد من الشخصية التى أبدعها، وإنما طورها حتى يحافظ على بقائها واستمراريتها، وهو ما أدركه الجمهور فأقبل على فيلمه الثانى كما أقبل على الأول ولم يقع فيما وقع فيه النقاد من تناقض.

ولا يعنى هذا أن الجمهور على حق دائماً كما يقول أصحاب البيزنس ولكن ما خلصت إليه أن الجمهور يكون على حق "غالباً" حين يكتشف بحساسيته التلقائية فى الفيلم شيئاً يستحق التقدير، حتى وإن اختلف فى ذلك مع النقاد، وعلى النقاد فى

هذه الحالة الخلافية أن يراجعوا أنفسهم ويتعلموا من الجمهور، ويكون النقد على حق "غالباً" حين يشيدون بالفيلم لأنهم يملكون معرفة قواعد القياس المتوارثة والمتعارف عليها، وعلى الجمهور أن يتعلم منهم.

ويكون الجمهور على خطأ "غالباً" حين يرفض فيلماً استطاع النقد أن يكشفوا عن قيمته الحقيقية التي تدعمها الخبرة الفنية المكتسبة على مدى التاريخ فيلم «المومياء» مثلاً) ويكون النقد على خطأ "غالباً" حيث يرفضون فيلماً أعجب الجمهور دون محاولة البحث عن سبب هذا الإعجاب كما حدث مثلاً في فيلم "خللي بالك من زوزو" وإن تراجع النقد عن موقفهم بعد ذلك، ولكن بعد أن سبقهم إليه الجمهور بزمان طويل.

"عسكر فى المعسكر":

الآباء وثقافتهم فى قصص الإتهام.

ليس عيباً أن تكون الفكرة الأساسية لفيلم "عسكر فى المعسكر" هى نفسها التى يقوم عليها البناء الفنى لفيلم "شهر عسل بدون ازعاج". فكتاب كبار فى العالم قديمه وحاضره اعتمدوا على أفكار لأعمال سابقة اندثرت، بينما بقيت أعمالهم خالدة لأنهم استطاعوا أن يغذوها بتفاصيل جديدة داخل بناء فنى محكم يجعل منها عملاً جمالياً ممتعاً يشع بالمعنى. فهل استطاع حقاً فيلم "عسكر" تحقيق شئ من هذا القبيل؟ تتمثل الفكرة الأساس لفيلم "عسكر" وكذلك "شهر عسل" فى أن شاباً يقبل على الزواج فى اللحظة التى يظهر من يطارده ويريد قتله طلباً لثأر قديم عن جريمة لم يرتكبها وإنما ارتكبها الآباء. وهى فكرة تكررت وقابلة للتكرار فى أكثر من فيلم. وربما كانت مجتمعاتنا العربية من أحوج المجتمعات إلى معالجتها، وهو ما تؤكد معالجتها الأخيرة فى فيلم "عسكر فى المعسكر".

الشاب المطارد موضوع الثأر فى فيلم "شهر عسل" يعمل طبيبياً، أما فى فيلم "عسكر" فهو جندي فى الأمن المركزى. وبينما تجرى الأحداث الأساسية فى الفيلم الأول فى الإسكندرية تجرى الأحداث فى الفيلم الأخير فى الصعيد وأزقة القاهرة. ويؤدى الاختلاف فى هذين الوجهين فضلاً عن اختلاف الشخصيات والأحداث

الفرعية، الى اختلاف التفاصيل فى فيلم "عسكر" عنها فى فيلم "شهر عسل". غير أن الأهم هو الاختلاف فى المعنى (الهدف) الذى تسعى هذه التفاصيل الى تحقيقه من خلال البناء الفنى، ومن الواضح أن الهدف (المعنى) المدرك - أو غير المدرك - لكل من الفيلمين يرتبط بعصر إنتاجه.

تراجع عن الثأر:

ينتهى الفيلم الأول بإنقاذ الشاب المطارذ لمطارده من الغرق، مما يدفع الأخير الى التراجع عن طلبه الثأر فى دعوة أخلاقية (مثالية) صريحة الى التسامح وعدم جدوى التطاحن، وضرورة وضع اليد فى اليد من أجل انقاذ حياتنا معاً. أليست هذه هى دعوة القومية العربية نفسها التى وصلت إلى ذروتها فى الستينيات من القرن الماضى زمن التفكير فى هذا الفيلم وإنتاجه، إذ تم عرضه عام ١٩٦٨؟ أما فيلم "عسكر" فيقول شيئاً آخر، وما يقوله ليس نصيحة (فى برشامة) يمكن اختزالها فى حكمة أو حدث وإنما وجهة نظر نجدها ماثلة بذكاء، عن وعى أو من دونه، فى تنويعات مختلفة على امتداد السرد.

حينما يبوح متولى (ماجد الكدوانى) لصديقه وزميله فى الأمن المركزى خضر (محمد هنيدي) بما يضيق به صدره من تحريض أمه له على الثأر لأبيه، يندفع هنيدي من دون تحفظ بتشجيعه على تلبية طلب الأم التى أوصى النبى بحبها وطاعتها وقال: "امك ثم أمك ثم أمك". ولما كان المشاهد يعلم انه هو الضحية المطلوبة للثأر، الأمر الغائب عنه وعن صديقه حتى هذه اللحظة، تأتى هذه المفارقة الدرامية لتثير الضحك. ولكن ما قد يثير الضحك الأعظم هو الغباء الذى يؤدى اليه الفهم الحرفى المدمر فى تطبيق القيم الدينية، وتكرر هذه السخرية فى الفيلم أكثر من مرة تأكيداً لمغزاها. وفى آخر مرة عندما يصاب الكدوانى برصاصة من عمه المحرض الأساسى على الثأر للتخلص من الكدوانى والاستيلاء على أرضه، يطلب الكدوانى من هنيدي نجده بعدما كان يطارده، ويسرع هنيدي إليه، ولكن يطلب منه قبل نجده أن يعده بعدم الإقدام على قتله، وما إن يعده الكدوانى بذلك حتى يرد عليه هنيدي مفتعلاً الدهشة، "عيب!"، ويذكره بالحديث الشريف الذى يحض على طاعة الأم، ثم يضحك هذه المرة ضحكة خفيفة (فقد فهم) مؤكداً بذلك (من دون مباشرة) الرسالة المقصودة بضرورة إعادة النظر فى بعض مفاهيمنا المتوارثة.



لقطة من فيلم «مسكر فى المسكر»

نظرة إلى الآباء:

وترتبط بهذه الرسالة وجهة النظر المطروحة فى الفيلم عن الآباء، إذ يضعهم الفيلم جميعاً فى قفص الاتهام. عم الكدوانى يواصل بحثه لسنوات كثيرة عن حسن الجبالى وابنه (موضوع الثأر) حتى يعثر عليهما ويتولى تحريض الكدوانى على الثأر لأبيه حتى يتخلص منه بالسجن أو الموت ويستولى على أرضه. وفى النهاية يقوم هو نفسه بمحاولة قتل الكدوانى ابن أخيه، وأم الكدوانى لا تتوانى عن تحريضه أيضاً. أما والد عروس هنيدي فيختبئ منذ عشرين سنة خوفاً من ثأر قديم، وخال هنيدي فى القاهرة (صلاح عبد الله) تحول من مدرس تاريخ الى سنيد لراقصة يعيش فى بيتها، وذلك فضلاً عن والد هنيدي (حسن حسنى) الذى كان بجريمته القديمة وراء كل المصائب التى تلاحق ابنه وإن احتفظ له الفيلم ببعده الانسانى فى خوفه على ابنه وحرصه على حمايته ومساعدته على الزواج بمن يحب.

ثأر جديد:

إلا أن هنيدي ما إن ينعم بالسلام بعد أن حل مشكلته مع صديقه الكدوانى حتى

يحذره أبوه من ثأر جديد سيلاحقه انتقاماً لجريمة أخرى سبق أن ارتكبها الأب، فما كان من هنيدي إلا أن ابتسم ساخراً من أبيه وما أورثه إياه ملوحاً له بالوداع، ومعلنًا رغبته في الابتعاد عنه لعله يستطيع أن يعيش حياته. وبهذا المشهد في ما قبل النهاية يعلن الفيلم عن موقفه الراض لهؤلاء الآباء وما يمثلونه من ثقافة تعوق الحياة.

والفيلم، إذ يتناول هذه القضية على هذا النحو من الكثافة يشارك بقوة في مناقشة إحدى قضايانا المعاصرة وهي علاقتنا بالتراث وضرورة تصفيته على أساس النظرة النقدية غير المستسلمة لمقدسات وهمية خاطئة. والجميل في الفيلم أنه حافظ على مناقشته لها من خلال الأحداث والبناء الفني بعيداً عن المباشرة، إلا في مشهد واحد (غير مفتعل) يدعو فيه هنيدي صديقه الكدواني إلى الحفاظ على صداقتهما معاً بعيداً عن أفكار الآباء المدمرة. والأجمل أن يتم كل ذلك بأسلوب كوميدي.

كوميديا ذات معنى:

ومن المشاهد الكوميدية الطريفة المشحونة بالمعنى، بقدر ما هي مشحونة بالفكاهة، مشهد ذهاب هنيدي وأبيه لطلب يد حبيبته وهو يحمل على رأسه قفصاً فيه ست دجاجات. لكن والد العروس يرفض استقباليهما، لأنه يختبئ داخل البيت منذ عشرين سنة خوفاً من الثأر، وعندما يخبرانه انهما حضرا لطلب يد ابنته يرد عليهما من الداخل بالموافقة. ويدور الحوار بين الطرفين حول زواج ابنته من هنيدي وتتم قراءة الفاتحة وتطلق الزغاريد من الداخل ويتحدد موعد العقد والزفاف، والأب طوال الوقت داخل البيت المغلق، وهنيدي وأبوه عند الباب في الخارج، وكان يحلو للعريس هنيدي أن يعير عروسه (لقاء الخميس) بين حين وآخر بقوله لها "يا بنت المستخبي"، مما يثير الضحك، لكنه ضحك مرير إذا ما تذكرنا الحال التي وصل إليها الأب ودلالاتها الاجتماعية.

لا شك في أن مؤلف الفيلم أحمد عبد الله كاتب موهوب يستطيع حبك المواقف الفكاهية التي لا تخلو من المعنى ويضع لها الحوار الذي يتسم بالذكاء، لكن يبدو أن غلبة الرغبة في الاضحاك تغريه بالاكثار من القفشات اللفظية فتبدو كما لو كانت مقصودة لذاتها على حساب ملاحقة السرد، كما يلجأ أحياناً إلى وضع مواقف غير بناءة في الفيلم وإن كانت مضحكة بالفعل، مثل مشهد هنيدي (أول الفيلم) وهو في

نوبة حراسة على الكوبرى يخلع "جاكتته" الممزقة لتصلحها له السيدة التى تطل من الشرفة المقابلة للكوبرى ويتطور الموقف بملابسات تثير الضحك، ولكن عندما نفكر فى أهمية هذا المشهد فى بناء حبكة الفيلم لا نجد له مكاناً.

وينجح المخرج **محمد ياسين** بهذا الفيلم الثانى من أعماله - بعد "محامى خلع" - فى تأكيد تدشين موهبته كمخرج للفيلم الكوميدى. ومن أبرز المشاهد التى تكشف عن براعته فى هذا المجال المشهد الكوميدى الجديد لزفاف هنىدى على عروسه، إذ تتحول "الكوشة" التى تضم العروسين إلى متاريس بأكياس رملية يختبئ وراءها العروسان ويطلان من فجوة فيها لاستقبال التهاني، ويحيط بالمكان رجال أبيه بالبنادق، وعند المدخل يجرى تفتيش المدعوين والإطلاع على بطاقات هويتهم على غرار ما يجرى عند بوابات الأمن لمواقع حساسة وذلك تحاشياً لهجوم طالبى الثأر. المشهد يلعب فيه الديكور وتحريك الجاميع دوراً أساسياً، فضلاً عن أداء الممثلين وتوجيه حركتهم، إضافة إلى المونتاج للحصول على التأثيرات الكوميدية المطلوبة.

هنا مرة أخرى يستطيع الممثل الهزلى الموهوب محمد هنىدى بجسمه الضئيل وملامح وجهه الطفولية البريئة أن يتسلل الى قلوب المشاهدين فى هذا الفيلم كما فى أفلام سابقة، وهو ممثل مقتصد فى تعبيره الجسدى مقارنة بمحمد سعد، ولكن لأداء كل منهما مذاقه الخاص الذى يستحق الاحتفاء به.

ومن أصحاب الموهبة أيضاً التى برزت فى هذا الفيلم الممثلة الشابة لقاء الخميسى فى دور عروس هنىدى، إذ أن ما كشفت عنه من امكانيات التعبير فى هذا الفيلم يفتح أمامها المستقبل لأدوار أكبر.

غير أن الفيلم يشوبه عيب - أكاد أقول خطير - وهو هبوط الايقاع فى نصفه الثانى الذى يرجع إلى حشو بعض الأحداث وتلكؤ السرد، ما يفسد بناءه الفنى ويفقده الكثير من جاذبيته وخصوصاً فى النهاية التى يبقى تأثيرها لدى مشاهديه.

بين "حب البنات" وحصاد أفلام أول العام:

ليس بالضحك وحده تقوم الأفلام وتحاسب .

لفت كاتب السيناريو **تامر حبيب** الأنظار بفيلمه الأول "**سهر الليالي**" الذى ما زال حاضراً فى الذهن. وعندما قرأت اسمه مقترناً باسم المخرج **خالد الحجر** فى فيلم "**حب البنات**" توقعت أن أشاهد фильماً مصرياً عربياً متميزاً، فهل كان فيلمهما الجديد المشترك على مستوى الطموح المنتظر؟

قبل عقد تقريباً شاهدت للمخرج خالد الحجر فيلمه الطويل الأول "**أحلام صغيرة**" ١٩٩٣ وعندما كنت مسؤولاً عن مهرجان الإسماعيلية الدولى للأفلام التسجيلية والقصيرة ١٩٩٤، عرضت له فيلمه القصير "**حاجز بيننا**" الذى أخرجه فى إنجلترا، أثار كل من الفيلميين فى حينه جدلاً حاداً، كما أثار فيلمه الطويل الثانى "**غرفة للإيجار**" الضجة نفسها عندما عرض فى مهرجان القاهرة السينمائى الدولى عام ٢٠٠٠ . فهو مخرج يسير عند حافة التماس بين المسموح والممنوع، وهى على أى حال المنطقة التى يتحرك فيها - غالباً - كبار الفنانين.

أفكار ملتبسة:

يصدمننا خالد الحجر بحكاياته التى تحمل أفكاراً ملتبسة، الفيلم الأول عن طفل يموت أبوه وهو يشارك فى المقاومة ضد العدوان الثلاثى على مصر ١٩٥٦ ثم يموت

الطفل إذ تصدمه إحدى السيارات المشحونة بالجماهير التي ذهبت لمنع جمال عبد الناصر من التنحي إثر نكسة ١٩٦٧ .

والفيلم القصير لخالد الحجر كان عن علاقة حب بين شاب مصرى وفتاة يهودية. الفيلمان يضمنان صوراً وعلاقات شائكة، يلقي خالد الحجر، بحجر، فى مياها الرائدة، يكشف عن المسكوت عنه ويثير تساؤلات ومناقشات، كانت إثارتها، وما زالت، ضرورة لفهم الكثير من مجريات الأمور حولنا.

أما فيلم "حب البنات" فيحكى أربع قصص حب، لعلنا سبق أن شاهدنا كلاً منها فى فيلم من الأفلام، لكنه ينجح فى الجمع بينها فى بناء متماسك، يفرض تواجدها معاً، لي طرح من خلالها وجهة نظره العامة فى الحب، الذى يعتبره وراء كل المشكلات والعقد التى تصيب الرجل والمرأة، وهو ما يجعل هذه النظرة ترجمة - بشكل ما - لنظرية فرويد فى الجنس.

أخوات ثلاث متباعدات يحملن اسم أب واحد، لكن لكل منهن أما مختلفة وظروفاً حياتية مختلفة. تفرض عليهن وصية الأب أن يعشن معاً تحت سقف واحد مدة عام حتى يحق لكل منهن أن تأخذ نصيبها من الميراث الضخم، أو تفقده إذا رفضت هذه الإقامة الجبرية.

الأخت الكبرى **ليلي علوى** هى الفتاة التى تضخى بحبها من أجل رعاية أمها ثم أبيها فى أواخر حياتهما، وعندما يعود إليها الحبيب المخرج التلفزيونى **أحمد عز** يطلب ودها بعد أن فشل فى زواجه وظل على حبه لها، يحول بينهما - على رغم حبها له - شعورها بالذنب نحو زوجته، والخوف من خيانة الرجل تأثراً بسيرة الأب. أختها المعيدة فى الجامعة **حنان ترك** التى تعيش مع أمها فى الاسكندرية، اعتبرت الأنوثة ضعفاً "بتأثير الأب أيضاً"، وتمثلت فى ملابسها وتصرفاتها بالرجال. تقاوم مشاعرها الأنثوية التى يحاول الطالب الرياضى **أحمد برادة** اقتحامها.

أما الأخت الأصغر **هنا شيما** فجاءت بناء على الوصية من لندن حيث تعيش مع أمها. إنها فتاة عصرية يساء فهمها من الآخرين، بسبب ميلها إلى التحرر والانطلاق، على رغم تمسكها بالقيم الأخلاقية المسلم بها. تبدأ علاقتها بالمثل السينمائى **خالد أبو النجا**، لكنها تكتشف نرجسيته الشديدة التى تجعله ينكب على حب نفسه، ويرى فى من تحبه تابعة لا زوجة، فتتركه لتقترن بعد ذلك بالطبيب النفسى **أشرف عبد الباقي**.

وقصة الحب الرابعة هى قصة هذا الطبيب النفسى، الذى تقع عيادته فى مواجهة



لقطة من فيلم «حب البنات»

شقة البنات، وهو يقع فى حب كل منهن على التوالى: ليلى ثم حنان، ثم هنا. لكنه يكتشف عندما تتسلل كل منهن إلى عيادته لمعالجة مشكلتها أن حبه ليس حباً حقيقياً، وإنما كان وهماً، فى ما عدا حبه الأخير.

مقالات:

ربما تحسب للفيلم مناقشاته العقلانية الحية لبعض القيم والتصرفات المتعلقة بالحب، والعلاقة بين الرجل والمرأة، وإن جاءت وجهة نظره تبسيطاً شعبياً لنظرية فرويد، لكنه لا يخلو - فى نظرى - من طرافة.

وجاءت كل قصة من قصص الأربع لتعالج جانباً من مشكلات الحب ومفاهيمه، ومن خلال سرد القصص ذاتها، بالإضافة إلى مناقشة بعض جوانبها مع الطبيب، يطرح الفيلم من الآراء المستنيرة ما يفيد الشباب خصوصاً، وإن كانت هذه الآراء معروفة لدى النخبة لكنها ليست شائعة، ومن هنا تأتى أهمية الفيلم التربوية فى تحقيق شيوعها وترسيخها، وهى مهمة نبيلة فى ذاتها.

ولكن هذه المهمة تبدو أقرب إلى وظيفة الأعمال الفنية التليفزيونية منها إلى وظيفة الفيلم السينمائى التى اقترب منها كل من مخرج الفيلم وكاتبه فى أعمالهما الأولى، حيث افتقد هذا الفيلم ما تميزت به أعمال الحجر السابقة من إثارة ذهنية وتسؤلات

مصيرية من قبيل: إلى أين نحن سائرون؟ **أحلام صغيرة**، وهل يمكن رفع الحواجز بيننا وبين الآخر/ العدو؟ **حاجز بيننا**.

كما فقد سيناريو الفيلم ما تميز به سيناريو الفيلم الأول لتامر حبيب من معان ملتبسة مثيرة للتفكير عندما وضع مؤسسة الزواج موضع التساؤل ربما للمرة الأولى فى السينما المصرية/ العربية، حينما جعل المصالحة بين الأزواج فى النهاية مصالحة ظاهرية، بينما تستمر الحياة الزوجية على علاتها.

وجاءت الرقصة الجماعية فى نهاية "حب البنات" تكراراً للمشهد المماثل فى فيلم "سهر الليالى"، ولكن بعد أن فقد المشهد عمقه، فالرقصة فى "سهر الليالى" تحمل أكثر من معنى نفاجاً به فى النهاية، بينما تأتى الرقصة فى "حب البنات" على غرار النهاية التقليدية السعيدة فى أفلامنا القديمة التى تنتهى بزفة الفرحة الذى يجمع بين الأحبة، وإن جرى عليها التحديث(!!)، باستبدال راقصة الفرحة الشرقية فى الفيلم القديم برقص جماعى غربى.

غير أن هذه المأخذ، وإن كانت تقلل من قيمة الفيلم الدلالية، لا تمس قيمته التقنية التى تحقق المستوى القياسى المطلوب سواء فى التصوير - **سمير بهزان** - أو المونتاج - دينا فاروق-، كما حقق الممثلون أداءً مقنعاً بحساسية لىلى علوى الدقيقة لمتطلبات المواقف، وتقمص حنان ترك المتقن للشخصية المعقدة، وتلقائية هنا شيحا (التي تمثل للمرة الأولى)، وخفة ظل أشرف عبد الباقي التى أنقذت الفيلم من التحول إلى درس ممل كما يحدث كثيراً فى أفلامنا.

وذلك فضلاً عن الحوار العقلانى الذكى، والسيناريو المحكم إلى حد كبير، بالإضافة إلى حرفية الإخراج المتمكنة فى إدارة كل هذه العناصر مع الحفاظ على جاذبية روح الفكاهة وحيوية الإيقاع عامة.

مقارنات:

وتتعرز قيمة الفيلم النسبية عند مقارنتها بالأفلام المصاحبة له فى العرض، مع بداية هذا العام، وحتى الآن، ومنها "**صايع بحر**" الذى يمثل نسخة أخرى من فيلم "**اللمبى**" محتفظاً بمواطن ضعفه من افتقار السيناريو للتماسك، مع إضافة المزيد من الابتذال، فبدلاً من إثارة تعاطفنا مع الشخصية الهامشية التى تكشف مشكلاتها عن مواطن ضعف فى المجتمع، كما نرى فى "**اللمبى**" نجد أن الشخصية هنا **أحمد حلمى** موضع الفيلم، شخصية عدوانية منحرفة، حينما يمارس الجنس مع فتاة الليل

داخل عيادة الطبيب بالأجر، أو حينما يتحايل على اصطياذ امرأة مع رجل آخر ليغتصبها صديقه ونسمع صراخها، وهو ما قد يضحك البعض (!!!)، لكنه لا يكسب تعاطفنا معه، ولا يعبر عن شئ ذي أهمية، فضلاً عن فصول (الردح) المتلاحقة، ومبالغات الأداء التمثيلي الممجوجة.

ولا يغفر للفيلم استجداء ضحك الجمهور أو تصوير بعض المواقع الجديدة في مدينة الاسكندرية، حتى وإن كشفت عن بعض مواطن الجمال في المدينة.

أما فيلم "**الباشا تلميذ**" وهو لكاتب سيناريو الفيلم السابق **بلال فضل** فكان أفضل - نوعاً ما - من ناحية تماسك السيناريو، ويحكى لنا عن عملية زرع ضابط شاب بين طلبة إحدى الجامعات الخاصة، للكشف عن عصابة مخدرات بين الطلبة، ويقع الضابط في حب إحدى بنات شلة المخدرات، كما يقع في ورطات عدة تنجح في إثارة الضحك - أحياناً - وينجح **كريم عبد العزيز** في دور الضابط الشاب نجاحاً أقل مما سبق له.

وكان فيلم "**سنة أولى نصب**" أول أعمال **كاملة أبو ذكري**، إخراجاً، بعد فيلمها الأول القصير الممتاز "**قطار الساعة السادسة**"، عن العجوز **محمد توفيق** والد الشهيد الذي ينتظر عودته كل يوم على محطة قطار السادسة الذي وعده بالعودة فيه، وكنا نتوقع منها فيلماً أفضل، لكنه على كل حال بعيد عن الابتذال، ويشير برقة إلى مشكلة بطالة الجامعيين، وإن جنح - بحثاً عن الحل - إلى تقديم عالم مثالي متسامح لا وجود له إلا في أحلام أصحاب اليوتوبيا، إذ تتزوج الفتاة **نور** الواسعة الثراء من الفتى المعدم **أحمد عز**، ويتبنى الشابين رجل أعمال **حسن حسنى** يقيم لهما مشروعاً، وتحل كل مشكلاتهما في الحياة والحب، بعد ورطات يقعان فيها وهما يحاولان النصب بين رواد شرم الشيخ، للفرجة وإثارة الضحك الذي أصبح هدفاً لكل فيلم بأي ثمن. ولكن ليس بالضحك وحده تستقيم الأفلام.

صداقة البنات

فى "أحلى الأوقات".

من الواضح أن المخرجة الشابة **هالة خليل** تملك طموح الفنان الذى يحرص على أن يكون لعمله مذاق خاص، وأن يعبر عن قيم جديدة غير مطروقة أو من النادر الاقتراب منها، وبذلك يصبح عمله إضافة كيفية إلى خبرتنا الإنسانية وليس مجرد إضافة عددية هذا ما يكشف عنه أول أفلامها الروائية الطويلة **"أحلى الأوقات"**. ولكن هذا الطموح وحده لا يكفى ولا بد للفنان من امتلاك أدواته التى تمنحه القدرة على التعبير عن طموح فإلى أى حد امتلكت هالة خليل أدواتها واستطاعت التعبير عن طموحها؟

أكثر ما فى الفيلم جاذبية فى رأى ويمثل مصدر متعته الأساسية هو حكايات البنات الثلاث والعودة إلى إحياء صداقتهن القديمة والصداقة بينهما هى أحلى الأوقات رغم كل ما يتعلق بها من منغصات وفكرة معالجة الصداقة بين البنات، فكرة غير مطروقة فى السينما المصرية العربية، التى عالجت الصداقة بين الرجال فى أفلام عديدة كان من أجملها فيلم **"أيامنا الحلوة"** أول إخراج **حلمى حليم** ١٩٥٥ . والتقارب بين عنوانى الفيلم **"أيامنا الحلوة"** و **"أحلى الأوقات"**، تقارب واضح وكان من الأجدى اختيار عنوان آخر للفيلم الجديد حرصاً على صفاء رؤية المشاهد

وعدم تشويشها بتأثيرات سابقة وفيما عدا هذا التشابه، "غير المقصود أو المقصود"، فى العنوان، يختلف فيلم هالة خليل عن فيلم حلمى حليم فى كل التفاصيل والأهداف، يقدم الفيلم صورة جديدة وطريقة للصدقة بين البنات لا يقتصر فيها على إثارة المناقشة حول قيمة الصداقة بينهن وإنما يثير إلى جانبها مناقشة بعض القيم الإنسانية الأخرى المرتبطة بها. ومن المهم أن ما يطرحه الفيلم ظل فى مجمله، داخل إطار البيئة الاجتماعية المصرية، وهو ما يحفظ للفيلم خصوصيته ويضفى القيمة على ما يعرضه من صور وأفكار.

تظن سلمى (حنان ترك) أن الرسائل التى تصلها من شخصية مجهولة تخص إحدى صديقتها القدامى، تبحث عنهما حتى تجدهما تكتشف أنهما ليستا مصدر الرسائل لكن اللقاء يحيى فى قلوبهن روح الصداقة الحميمة القديمة بينهن. زوج يسرية (هند صبرى)، الذى يحاول أن يستأثر بها لخدمة البيت "هو والأولاد"، ويهددها دائماً بالطلاق، يعترض على علاقتها بسلمى ويأمرها بقطع هذه العلاقة التى أفسدتها فى رأيه. كما أن خطيب ضحى (منة شلبي)، صديقتها الثانية الذى يعترض على رغبة خطيبته فى التمثيل بالسينما. لا يرضى بهذه العلاقة أيضاً. لكن كلا من الصديقتين تتمسك بصداقة سلمى وتواصلان مساعدتها فى الكشف عن الشخصية المجهولة صاحبة الرسائل.

تبرز هند صبرى فى دور يسرية بنت البلد من شبرا أم لطفلين والثالث على وشك الخروج وتبلغ مهارتها فى أداء الدور ما يضفى على مشاهدتها حيوية منعشة سواء فى احتدادها مع زوجها أو فى شهامة مواقفها مع صديقتها. عندما تظن أن أحد الرجال يتابعهن تمسك بتلابيبه وتستدعى له نساء الحارة لضربه. ولكن لعل أطرف مواقفها عندما تفاجأ بحالة الولادة وهى فى الإسكندرية مع صديقتها بحثاً عن صاحب الرسائل دون علم زوجها وتتصل بزوجها فى القاهرة عن طريق الموبايل تستدعيه للحضور وهى طريحة على عربة المستشفى تعاني آلام المخاض فى طريقها إلى غرفة العمليات.

واحتفظت منة شلبي فى دور ضحى بروح المراهقة المتأججة بالرغبة فى الانطلاق، وهو ما يتبين فى مشادتها مع خطيبها الذى تساعدته بالعمل فى مكتبة صغيرة للنسخ والتصوير كما يتبين فى تعبيرها عن رغبتها فى التمثيل أو فى استسلامها لقلبة "غير بريئة"، من زوج أم صديقتها سامى العدل، ويظل عالقا بالذهن نظراتها المعبرة عن المشاعر المتناقضة بين إصرارها على التمثيل وثقتها بموهبتها من ناحية، ومعاناتها



لقطة من فيلم «أحلى الأوقات»

للإحباط من ناحية أخرى، بسبب اعتراض الخطيب أو بسبب فشلها في اختبار التمثيل، أما حنان ترك فقد كان اختيارها لدور سلمى اختياراً مناسباً من حيث الشكل فهي ممثلة شابة جميلة ورشيقة تناسب بنت المعادى البرجوازية ولكن يبدو أن الدور لم يحظ منها "ومن المخرجة"، بالعناية الكافية لإبراز أبعاده، رغم أنه يمثل العمود الفقري لأحداث الفيلم.

يعبر دور سلمى كما ينم عن سيناريو الأحداث عن شخصية مركبة بدأت طفولتها في شبرا، ثم انفصلت عنها لتعيش منعزلة مع الأم وزوجها في المعادى، ثم أصبحت تعمل في شركة سياحية تجتاح الشخصية مشاعر متناقضة فهي تعاني من الاغتراب، خاصة بعد موت أمها ترفض البقاء مع زوج الأم المتوفاة تعمل على الرحيل بعيدا بالهجرة لكنها من ناحية أخرى تعود إلى جذورها الأولى بالاتصال بصديقتها وتصر على مواصلة الكشف عن الراسل المجهول، بحثاً لا شعوريا عن يهتم بها ويربطها بالمكان ولكن عندما تذهب إلى الإسكندرية، لتلتقى بأبيها، لا يتعرف عليها مما يؤكد مأساة شعورها بالاغتراب ويضاعف من أزمة معاناتها بين مشاعر الغربة والانتماء، وهو ما يرفع من قيمة الصداقة "موضوع الفيلم"، باعتبارها علاجاً لهذه المعاناة لصالح الانتماء ولكن يبدو أن هذا المفهوم للشخصية لم يتطرق إلى ذهن هالة المخرجة أو حنان الممثلة للدور حيث اكتفيا بتصوير الأحداث التي تمر بها الشخصية

من الخارج غالباً دون معاشية كافية لأزمتها من الداخل. وهو ما أفقد الشخصية عمقها وأضعف جاذبيتها.

ويمثل لقاء سلمى مع أبيها واحداً من أهم مشاهد الفيلم ومن أكثرها جاذبية في نظري، ذلك بفضل أداء الممثل القدير **حسن حسنى**، الذى أصبح فى أفلامنا مثل الملح فى الطعام، أب بوهيمى مزواج لا يكثر بشئ يعمل بالتصوير الفوتوغرافى، عندما تقبل عليه ابنته سلمى يظنها أحد الزبائن، وعندما تعرفه بنفسها لا يكثر كثيراً. فقد جفت عواطفه وضعفت ذاكرته لطول الزمن الفاصل بينهما. وعندما تطلب مشورته ينصحها بالاعتماد على نفسها ويبارك رغبتها فى الهجرة.

أب غير نمطى يختلف تماماً عن كل الآباء الذين يطولون علينا من شاشة السينما المصرية لكنه أب حقيقى يفرزه الواقع المحبط. استطاع حسن حسنى بتجسيده لهذه الشخصية أن يمتعنا بأدائه البسيط المتمكن بعيداً عن الميلودراما الفجة أو الأخلاقيات التقليدية المتوقعة.

وهو ما قد يصدمننا ولا يروق للبعض فيضيق بتمثيل حسن حسنى أو بالشخصية التى يمثلها. يحسب للفيلم تجنبه للميلودراما فى هذا الموقف وغيره من مواقف سابقة كانت تغرى بالانزلاق إليها، لولا قدرة المخرجة هالة خليل على التحكم فى السرد وقيادة الممثل.

كما يحسب للفيلم نظرتة النسوية المتسللة بين أحداثه دون إقحام وتمثيل فى دفاعه عن حق المرأة فى التمتع بعلاقات الصداقة الخاصة والطموح الشخصى المستقل وهى من الحقوق التى يتمتع بها الرجل، ولا يسمح بها للزوجة غالباً فى مجتمعاتنا العربية، كما فعل كل من زوج يسرية وضحى.

غير أن الفيلم يعتريه عائقان أساسيان يفسدان متعة مشاهدته يتمثل أولهما فى لجوء السيناريو إلى إخفاء بعض المعلومات بقصد التشويق مثل: عدم معرفتنا بحقيقة علاقة زوج الأم **سامى العدل**، بالسيدة الغريبة التى تفاجأ بها سلمى معه بعد وفاة أمها. أو عدم معرفتنا بعلاقة الأم المتوفاة بجارها الشاب **عمرو واك** الذى يعيد سلمى ما كان يخص أمها عنده: باروكة شعر واصبع أحمر شفاة، كما أن الحدث الأساسى فى الفيلم الذى تدور حوله بقية الأحداث هو البحث عن صاحب الرسائل الذى نجهله ولم تكن حيلة التشويق هذه التى تتمثل فى إخفاء الحقائق حتى آخر لحظة مناسبة لفيلم "أحلى الأوقات".

فالفيلم يتناول علاقات إنسانية، ومن ثم يتطلب تأمل الأحداث والكشف عما هو

غامض منها، لا ملاحقتها كما فى أفلام الجريمة أو الأفلام البوليسية التى تلجأ لمثل هذه الحيلة. وغموض الأحداث هذا يؤدى إلى تشتيت الذهن وفقدان المشاهدة سلاستها المطلوبة وذلك فضلاً عن أنها بدت جميعها مفتعلة، وكان من الممكن بل من الأفضل الكشف عنها من البداية.

كم كان يبدو مؤثراً معرفتنا من البداية بأن زوج الأم هو صاحب الرسائل والورد إلى سلمى حتى يغريها بالبقاء وعدم الهجرة، فى هذه الحالة يتأكد البعد الإنسانى طوال الفيلم لشخصية زوج الأم وهو البعد الذى لم يوفق السيناريو فى توصيله بالجوء إلى تكنيك غير مناسب للتشويق كما أن معرفة المشاهد بهذه الشخصية التى تعيش مع سلمى فى نفس البيت، بينما هى تبحث عنها فى كل مكان كان جديراً بإثارة تشويق من نوع آخر بالإضافة إلى ما تضيفه على الأحداث من معان إنسانية. أما العائق الثانى فى بناء الفيلم فيرجع إلى عدم توفيق المخرجة فى اختيار سامى العدل لم يكن صالحاً سواء من ناحية الشكل أو الأداء للقيام بدور زوج الأم رقيق المشاعر الذى يحل محل الأب ويحمل مشاعر الأبوة "أو الود"، نحو سلمى، فيحاول أن يثنيها عن الهجرة.

والحق أن السيناريو أيضاً لم يخدم هذه الشخصية للقيام بهذا الدور بل عمل على العكس حينما جعلنا نتوحد من وجهة نظر سلمى التى تنفر منه وأكد السيناريو مشاعرنا المضادة نحوه بعلاقته غير المفهومة بالسيدة الغريبة وبمحاولته الإيقاع بضخى صديقة سلمى التى هى بمثابة ابنته، وكانت قبلته لها غير مستساغة وتشين تصرفه بدلاً من التمهيد للكشف عن إنسانيته، ومن ثم فقد مصداقيته ولم يكن كافياً أن يعرف المشاهد فى نهاية الفيلم أن المرأة الغريبة هى زوجته الأولى، وأنه هو صاحب الورد والرسائل لتتحول مشاعر المشاهد السلبية نحوه إلى مشاعر إيجابية. وقد أدت مثل هذه المأخذ إلى فقدان الفيلم للكثير مما كان يمكن أن يحققه من طموح كبير رغم بواדרه الواضحة فى أكثر من موضع فى عمل كل من المخرجة هالة خليل وكاتبة السيناريو **وسام سليمان** فى أول أعمالها الروائية الطويلة. وهو ما يجعلنا نأمل فى تحقيق هذا الطموح فى فيلمها الثانى.

عندما تبتعد أفلام الغرام عن اغراءات الرومانسية الهشة

فى « حالة حب ».

بعيداً عن التثرة المعهودة بالصوت والصورة فى أفلامنا المصرية (والمسلسلات التليفزيونية طبعاً)، وبعيداً من مشاهد "الردح" المطولة التى تسربت إلى أفلامنا باسم الشعبية، وفواصل القفشات الملفقة لاستجداء ضحك الجمهور، يغامر المخرج **سعد هنداوى** بتقديم فيلمه الطويل الأول "حالة حب".

وسعد هنداوى مخرج شاب كشفت أفلامه القصيرة السابقة عن موهبته، بداية من مشروع تخرجه "زيارة فى الخريف" عام ١٩٩٤ ومنها "يوم الأحد العادى"، وحصل بها على جوائز محلية ودولية عدة. وفى "حالة حب" يواصل هنداوى تحقيق ذاته ويؤكد جديته واجتهاده سواء على مستوى المضمون أو المعالجة الفنية.

قصة الحب فى الفيلم - على رغم رومانسيتها - لا تنزلق نحو إغراءات الرومانسية الهشة التى يغلب عليها الطابع الميلودرامى، كما فى أفلامنا القديمة. العلاقة بين الفتى (**هانى سلامة**) والفتاة (**هند صبرى**) علاقة عصرية تتميز بالندية بين الطرفين، كل منهما له شخصيته القوية المستقلة المتماسكة. الفتى مصرى يعمل مخرجاً للإعلانات والأفلام التسجيلية فى قناة تليفزيونية، والفتاة تونسية تعمل فى الصحافة. يلتقيان فى باريس حيث تربى الفتى مع والده الذى ضاق بالعيش فى مصر، وحيث رحلت إليها الفتاة بعد انفصال والديها.

وقصة الحب فى الفيلم لا تأتى لذاتها منفصلة عن الواقع المعاش (كما هى الحال غالباً فى أفلامنا القديمة.. والحديثة أيضاً)، وإنما تأتى ملتحمة بما يجرى من تحولات فى العالم اليوم بين الشمال والجنوب. ومن خلال تواجد الفتى والفتاة فى باريس يطرح الفيلم من البداية قضيته الأساسية عن هجرة العرب إلى أوروبا وأميركا ويناقش وضع الإنسان العربى فى الغرب. فنرى صديق الفتى الذى يتعرض للضرب المبرح، ويموت وحيداً فى شقته حتى تفوح رائحة العفونة من جثته. كما نرى ما تواجهه الفتاة من صعوبات فى عملها الصحافى، خصوصاً أنها تعارض بكتاباتنا وجهة نظر الغرب العدوانية تجاه العرب والمهاجرين اليوم. أما الأب الهارب من ضيق الحياة فى مصر على أمل تحقيق فرصة نجاح فى المهجر فى باريس الجنة الموعودة، فلم يحقق غير الفشل. ويقوم بدوره الممثل القدير **محمد مرشد** الذى اختفى عن التمثيل زمنًا طويلاً.

وسبق أن عولجت قضية الهجرة والمهاجرين العرب إلى أوروبا فى أفلام مغربية (من تونس والجزائر والمغرب)، منذ أكثر من ربع قرن. ("السفراء" مثلاً إخراج **ناصر القطاوى** من تونس ١٩٧٥). ولكن لعلها المرة الأولى (أو الثانية بعد فيلم "**أمريكا شيكا بيكا**") التى يتطرق إليها فيلم مصرى ويجعل منها قضيته الأساسية، وذلك بعد أن أصبحت فكرة الهجرة بين المصريين واقعاً يداعب خيال الشباب ويقدمون عليها لأول مرة فى التاريخ. واستطاع فيلم "**حالة حب**" أن يقدم وجهة نظر مصرية معاصرة. وجاءت رؤيته متوازنة ولم ينزلق إلى "شيفونية" مضادة للهجرة أو رومانسية تجعل منها الجنة الموعودة. وانتقد الهاربين من أصحاب الهجرة العشوائية. وإن أشفق على حالهم.

وعندما ينتقل الفتى إلى القاهرة لبحث عن أمه وأخيه بمصاحبة فتاته التى تشعر بحاجتها إلى هذه الرحلة معه، يقدم الفيلم أفضل مشاهدته. بخاصة مشهد التعارف بين الأخوين فى حفلة عيد ميلاد. ويبدأ بتبادل النظرات بينهما أثناء اشتراكهما فى رقصة جماعية. وتبدو حساسية المخرج العالية فى إخراج هذا المشهد، باختياره الدقيق لأحجام اللقطات والتقطيع بينها بإيقاع خاص مع توجيه الحركة مع الموسيقى، بحيث يقتنع المتفرج تماماً كما لو أن هناك قوة مغناطيسية خفية بينهما تكشف كلاً منهما للآخر وتجذبه نحوه وهما يتبادلان النظرات ثم يتجهان إلى الشرفة ليحتضن كل منهما الآخر تحت المطر ويتم التعارف بينهما من دون حاجة إلى أى كلمة. وكان للموسيقى دور رئيسى (وضعها **يحيى الموجي**).

كما نجح المخرج فى أن يجعل اللقاء بين **هانى سلامة** وأمه **مها أبو عوف** لقاءً شديد العاطفة، إذ تفاجأ الأم بوجود ابنها الغائب على باب شقتها. وتركز الكاميرا على أصابع يدها وهى تضغط على ظهره الذى تحتضنه وتتحرك الكاميرا لأعلى مع حركة اليد حتى تصل إلى وجه الأم فى لقطة قريبة تجسم ملامح الوجه التى تعبر برقة متناهية عن مشاعر الأمومة الداخلية فى مثل هذا الموقف. وتنتقل الكاميرا بالتبادل بين وجه الأم ووجه الابن لتكشف عن تعبيرات كل منهما فترفع من مستوى المشهد إلى درجة عميقة من الميلودراما لينتهى المشهد بتدخل **تامر حسنى** ودعوة مرحلة إلى العشاء.

ومن المشاهد الجديرة بالذكر أيضاً مشهد مفاجأة **هانى سلامة** لأبيه **محمد مرشد** بمكالمة من طريق "الموبايل" يخبره بعثوره على النصف الآخر من الأسرة، وعندما يلمح عدم استعداد أمه لقبول الدعوة للحديث مع أبيه، يقدم الموبايل لأخيه **تامر حسنى** حتى يرد على الأب، لكن أخاه الذى يضع الهاتف على أذنه يتردد فى الاستجابة لنداء الأب المتكرر على الطرف الآخر من الخط فى باريس. وأخيراً لا يستطيع ويعيد الجهاز لأخيه. وينقلنا الفيلم فى اللقطة التالية للأب تحت "الدش" ثم أمام مرآة "الحمام" التى يحاول أن يرى فيها وجهه المختفى وراء ضباب البخار المتكاثف على سطحها. ولا يخفى على القارئ كما لم يخف على المشاهد عمق المعانى وثراء الأحاسيس الإنسانية التى عبرت عنها هذه اللقطات. وما تحويه من دلالات رمزية. ويرجع الفضل إلى المهارة فى تنفيذها التى تضافر فيها عمل الإخراج مع الأداء التمثيلى مع المونتاج مع الموسيقى.

وبالانتقال إلى القاهرة، يتضح الخط الدرامى الذى يربط بين الأحداث وكنا نفتقده أو نكاد فى ما سبق. ويواصل الفيلم مناقشة قضيته الأساسية من خلال ما يجد من أحداث. الأخ الأصغر **تامر حسنى** يعمل بالغناء، يرفض عروض التجار من المنتجين الذين يريدون أن يفرضوا عليه "نيولوك" وأغاني استهلاكية لها طابع غربى. ومن خلاله نتعرف الى صديقه **شريف رمزى** الذى يحلم بالهجرة إلى أمريكا. ويتورط مع فتاة أمريكية **دنيا** فى توزيع المخدرات على أمل أن تأخذه معها إلى أمريكا. لكنها تهرب فى النهاية، ويقع هو فى قبضة الشرطة بعد أن كاد يودى بصديقه **تامر حسنى** إلى المصير نفسه.

والى جانب هذه الأحداث المتعلقة بالأخ وصديقه وترتبط بفكرة الهجرة والمواطنة، نجد من الأحداث الأخرى ما يمد النقاش حول فكرة المواطنة أيضاً ولكن من زاوية

مختلفة، حينما يقوم الفتى هانى سلامة بتصوير بعض أطفال الشوارع ضمن مشروع فيلم تسجيلي يخرجهم عنهم، مما يوقعه في مشكلات مع بعض المواطنين والبوليس. ويثور الخلاف بينه وبينهم على موقف المواطن من مشكلات وطنه. وتثار الشكوك ضده بخاصة من أخيه تامر حسنى الذى يشتبك معه بالأيدى ويتهمه بالخيانة وبيع عورات الوطن للأجنى. وهى الاتهامات التى يرفعها البعض فى الواقع فى وجه كل من يتعامل مع الأجانب أو يقبل مساعدتهم. وبذلك يمس الفيلم أوتاراً حساسة كان من الجدير به أن يفتح ملفاتها. وأحسن الفيلم حينما تم الصلح بين الأخوين من دون غلبة رأى أحدهما على الآخر تاركاً المناقشة مفتوحة، وهو ما يكشف عن أسلوب المعالجة الفنية للفيلم بمنح المشاهد فرصة التفكير بعيداً عن الحلول الجاهزة والأحكام النهائية القاطعة، فضلاً عن الحكم والمواظع المعهودة (فى أفلامنا القديمة مرة أخرى). ويرجع الفضل فى ذلك إلى سيناريو **أحمد عبد الفتاح** الذى يعتبر هذا الفيلم أول أعماله ويدل على موهبة أصيلة نأمل أن تجد فرصها كاملة فى سينما تتوق إلى كتاب سيناريو يجمعون بين الجدية والموهبة.

غير أن الفيلم بحرصه الشديد على تجنب الثثرة وقع أحياناً فى الأخطاء المقابلة. فالمشاهد القصيرة جداً التى لجأ إليها فى أول الفيلم لا تسمح للممثل بإبراز مهارته فى الأداء. ولا تسمح للمشاهد باستيعاب الموقف. والانتقال السريع بينها يؤدى إلى ارتباكها خاصة أن الانتقال المكانى بين باريس والقاهرة كثيراً ما كان مجهلاً فى بدايته. يضاف إلى ذلك أن الجزء الأول من الفيلم غلب عليه الطابع التقريرى وافتقاد الخط الدرامى، مما قد يفقد تجاوب المتفرج معه.

كما أن دور هند صبرى بعد انتقالها إلى القاهرة أصبح باهتاً. ولم يستثمر درامياً دور الفتاة التى أحبها تامر حسنى.

والصورة فى الفيلم وإن كانت تبدو محكمة الصنع إلا أنها تبدو أحياناً مشابهة لمثيلاتها فى الأفلام الأجنبية والفرنسية بخاصة سواء فى التكوين أم حركة الممثلين. ولم يستطع الفيلم التخلص من النهاية التقليدية الشائعة الآن وهى النهاية بأغنية، على رغم نجاحه فى التخلص من عناصر تقليدية أخرى على نحو ما بيناه، وهو ما أضفى عليه القيمة وجعله فيلماً مختلفاً يستحق المشاهدة والتأمل، ويتمتع بقدر من الجاذبية.

« كان يوم حبك »

أجمل صدفة.

لم نكن نتوقع من أفلام العيد غير ما هو معهود أن تكون من الأفلام "السكة" التي تعتمد في تسويقها على المناسبة، إذ يحتفل الناس بالعيد ويرغبون في الخروج ومشاهدة أى فيلم، غير أن توقعنا خاب هذه المرة - لحسن الحظ - وكانت أجمل صدفة أن نجد من بين أفلام العيد فيلمين - على الأقل - جديرين بالتشجيع، بل والتقدير، وهما "حالة حب" و"كان يوم حبك" وسبق أن كتبت عن الأول، وأجد فى الثانى ما يستحق الاحتفاء به أيضاً، خصوصاً أنه من أفلام الشباب التى ترهص - فى نظرى - بميلاد سينما مصرية جديدة.

ايهاب لمعى مخرج الفيلم ومهندس ديكوره يذكرنا مع الفارق بعبرى السينما المصرية **شادى عبد السلام** يجمع كلاهما بين الإخراج وهندسة الديكور، ومن قبلهما كان رائد هندسة الديكور فى السينما المصرية وأستاذ شادى **ولى الدين سامح** (١٩٠٧-١٩٨٩). يتضح من عملهم جميعاً أن هندسة الديكور تمثل أحد الأبواب الملكية للدخول إلى عالم الإخراج، وهو ما يتأكد لنا فى فيلم ايهاب لمعى "كان يوم حبك".

تكوينات غريبة:

والفيلم هو العمل الثانى للمخرج. فيلمه السابق "من نظرة عين" لم يعجبني ولم يعجب الجمهور، لكنه أعجب النقاد الآخرين وأشادوا به ربما لأنه بدا لهم بتكويناته

الجمالية الغريبة، فيلماً "متقفاً" لكنى رأيتها مقحمة ومقصودة لذاتها أو تكاد. فضلاً عن مظاهر قصور أخرى. لكن الفيلم الثانى "كان يوم حبك" اختلف عن سابقه، لم يتنازل فيه إيهاب لمعى عن طموحه الفنى المعلن عنه فى فيلمه الأول كما قد يبدو للبعض، وانما طور امكانياته: أصبحت أبلغ تعبيراً حينما أصبحت أكثر بساطة وتناغماً مع الموضوع وأقرب إلى مشاعر الجمهور. وبعبارة أخرى استطاع إيهاب لمعى فى فيلمه الثانى أن يوظف مهارته الفنية لخدمة الموضوع لا العكس، فتسرب تأثيرها إلى النفس من دون عائق "التثاقف" المفتعل.

يقدم الفيلم قصة حب بسيطة، تتماثل فى اطارها العام مع معظم قصص الحب خصوصاً فى أفلامنا الغنائية القديمة التى تتغنى بأمجادها. ولكن ما يحتويه الفيلم الجديد فى معالجته من تفاصيل تقنية ورؤية سينمائية يجعل منه شيئاً مختلفاً، ويضفى عليه روح المعاصرة.

مع العناوين يبدأ الفيلم بتقديم صوت **خالد سليم** وحده من دون صورة. يحكى لنا عن علاقة حب ويتغنى ببعض المقاطع (من دون موسيقى)، صوت رائع وتقديم موفق لخامة الصوت (من دون تدويق) قبل أن نرى صاحبها.

وتتحقق للفيلم براعة الاستهلال بمشاهده الأولى التى تعرفنا من بدايته بشخصية "ليالى" الرئيسية وتؤديها **داليا البحيرى**، التى تخرج تواءً من عملها فى البار لكن ترفض مصاحبة الزبائن بعد العمل، ثم يعرفنا بعد ذلك بالشخصية الرئيسية الثانية "على" الشاعر الكاتب والمغنى ويؤديها **خالد سليم**، ولكن بعد أن يعدنا الفيلم بالدخول فى أحداث مشوقة من خلال مشهد شبابى خفيف الظل بين داليا البحيرى وخالد سرحان، الذى يحاول التقرب إليها فى الأوتوبيس.

وعندما تلتقى ليالى للمرة الأولى على، تكون خلفية اللقاء صورة رومانسية كبيرة على الحائط من رسمه، وتبدأ قصة الحب بينهما بتبادل النظرات التى يتقن المخرج ايقاعها، ويتحركان فى المكان أثناء حوارهما على خلفية حمراء وعندما تشعر الفتاة بالاطمئنان للفتى تسترخى على كرسى هزاز لتقول إنها للمرة الأولى لا تشعر بالخوف، ويرد عليها بأنها المرة الأولى التى يشعر فيها بالخوف.

اشعار صلاح جاهين:

الحوار مشغول بذكاء ويحسب لواضعه وكاتب السيناريو **مراد منير** استخدام بعض أشعار صلاح جاهين على لسان خالد سليم، ما يرفع من قيمة الحوار ويحدد ملامح الشخصية التى يمثلها (ويصل تذوق اشعار جاهين إلى جمهور أوسع).



لقطة من فيلم «كان يوم حبك»

والأحداث تتدفق بنعومة فى ايقاع متهاد تحكى نمو قصة حب رومانسية بين الفتى والفتاة. يأكلان معاً، يثرثران معاً، يكتشفان احساساتهما المشتركة بالأشياء، يقدم لها هدية صغيرة، يشتري لها مايوهاً ويسبحان معاً.

ويعتمد ايهاب لمعى فى سرد الأحداث سينمائياً على اللقطة العامة أساساً التى تبرز جمال المكان، وتبرز مهارته فى التكوين. وهى فى كثير منها لقطات طويلة تنقل لنا الإحساس بالمكان وهى تمسحه بحركتها الدائبة، وتحافظ اللقطات على نعومة حركتها دائماً بما يتفق والموضوع خصوصاً وهى تحتضن الشخصية فى حركاتها الدائرية أو شبه الدائرية التى تعبر عن دفء العلاقة.

وفى حالات كثيرة تكون الزاوية من أعلى لأسباب جمالية واضحة تعمق الاحساس بالموقف أو تكون اللقطة للشخصية من خلف أجسام فى المقدمة تمنح الصورة عمق الواقع المادى المحيط ولا تقل العناية باللقطة القريبة عنها فى اللقطة العامة، لإبراز جمال الوجه خصوصاً وجه الحبيبة داليا البحيرى، مما أبرز جمالها على نحو لا نجده فى أفلامها السابقة.

ومن المفردات السينمائية التى استخدمها المخرج لإضفاء الحيوية على المشهد مع الحفاظ على أسلوب اللقطة الطويلة، انتقال الصورة من حال عدم الوضوح إلى الوضوح أو العكس عند تبادل الحوار بين شخصيتين إحداهما فى المقدمة والأخرى فى الخلفية أو استخدام الظلال كما فى مشهد اعتداء الصديق محمد رجب على داليا

البحيرى، ولم تكن الظلال فى هذا المشهد لأسباب جمالية فقط وإنما لأسباب تعبيرية أيضاً.

ويصل الفيلم الى ذروة تعبيره المنتشى بفرحة الحب فى مشهد البار، عندما يعلن خالد سليم طلب يد داليا للزواج. الكاميرا وهى تستعرض المكان ورواده أكاد أقول ترقص ما يشبه الباليه من خلال حركتها مع حركة البنات "الجرسونات" النشيطة بين الموائد. وعندما يفاجئ على حبيبته ليالى برغبته فى الزواج منها تثبت الكاميرا على ليالى التى تخور قواها، فتسرع نحوها زميلاتها ويسرع اليها على يحملها بين ذراعيه، ويعم الهرج والمرج مع زغاريد البنات، وتتصاعد حرارة المشهد عندما يقدم على (خالد سليم) مع ليالى (داليا البحيرى) أجمل رقصات الفيلم معاً. كما ترقص ليالى منفردة، ويغنى على أغنية "لحظة حب" يعبر فيها عن مشاعره.

ذروة العاطفة:

غير أن الفيلم بعد هذه الذروة المشحونة بالحب الذى غمر الجميع على الشاشة، وعبر عنه المخرج برؤيته السينمائية الجذابة التى تمتع المشاهدين بما فيها من غناء وصور عاطفية مملوءة بالحيوية. أقول بعد هذه الذروة لم يعد من أحداث الفيلم ما يتصاعد إلى ذروة أخرى أقوى أو مماثلة حيث تتحول الأحداث إلى ميلودراما فاترة، تختفى فيها ليالى بعد أن يعتدى عليها صديق على... ويهرب على من أحزانه بالرحيل فى البحر، ونفاجاً بإصابته بفيروس قاتل.

لكنهما يلتقيان فى النهاية، وتقوم ليالى بدور البطولة فى المسرحية الاستعراضية التى كتبها على، وبينما هو يتابع المسرحية فى الصالة مع الجمهور يلقى برأسه إلى الخلف ويغفو إلى الأبد فى الوقت الذى نسمع صوته فى المسرحية يشدو بأغنية تطابق فى معانيها نهايته المأسوية "وكنتم أتمنى أعيش لحظة معاك"، وربما كان من الأفضل عدم مطابقة الأغنية لحاله، بل على العكس كان من الممكن أن تنشده للحب والحياة فتكون أقوى تأثيراً بالتناقض مع الحالة.

ولكن تبقى للمشاهد متعته بالجزء الأول من الفيلم بخاصة، وإن كان الجزء الثانى لا يخلو من المتعة. ويبقى الفيلم عموماً شاهداً على براعة المخرج وإتقان معظم العاملين معه فى عملهم، وأملنا أن يكون بداية جديدة تعيد لأفلامنا الغنائية أمجادها.

«الباحثات عن الحرية» ...

والأسئلة الشائكة فى مجتمعات مقموعة.

قضية خلافية، هى القضية التى يتناولها فيلم **إيناس الدغيدى** الأخير، والخلاف فيها على درجة كبيرة من الحدة فى مجتمعاتنا العربية، عنيانا بها حرية المرأة، وعلى الأخص حريتها الجسدية، كما يبدو جلياً فى "**الباحثات عن الحرية**"، هذا الفيلم الذى يمثل حلقة من سلسلة أفلام **إيناس** المهمومة بقضية المرأة فى المجتمع المصرى - العربى، منذ أول أفلامها "**عفواً أيها القانون**" (١٩٨٥).

ويعتبر "**الباحثات عن الحرية**" - فى رأى - من أفضل مستويات أفلام **إيناس** فنياً، ومن أكثرها وضوحاً وشجاعة فى عرض رسالتها. وفيه تطرح أسئلة من نوع: إلى متى تظل المرأة هى المذنبة الوحيدة عندما تتورط فى علاقة حب مع الرجل؟ ولماذا لا يمنح المجتمع للمرأة الحق فى الحب كما يمنحه للرجل من دون تأنيب؟ (يثير هذا السؤال فى الفيلم قضية الفتاة المغربية **سناء موزيان** التى هربت من بلدها خوفاً من القتل على يد إخوتها الرجال عندما علموا بعلاقتها بابن الجيران).

وإلى متى يحق للزوج أن يقف فى طريق الزوجة وصعودها فى المجتمع باسم الاسرة فى الظاهر، بينما الدافع الحقيقى هو الغيرة والأنانية والرغبة فى التملك؟ كما حدث بالنسبة إلى الفتاة المصرية **داليا البحيرى** التى حصلت على بعة فى باريس فيضعها الزوج فى مأزق الاختيار بين رفض البعة أو الطلاق.

والى متى تظل المرأة أسيرة لرغبة الرجل، ولا تملك الحق نفسه الذى يملكه فى التعامل مع جسده؟ لماذا لا يكون من حقها التعامل مع جسدها كما تريد لا كما يريد لها الرجل.

ويطرح هذا السؤال فى الفيلم قصة الفتاة اللبنانية **نيكول** التى أراد الزعيم اللبنانى المقيم فى باريس معاشرتها جنسياً رغماً عنها وبمباركة رئيس تحرير الصحيفة التى تعمل فيها (!؟).

وتلتقى النساء الثلاث فى باريس، حيث ترضى المغربية بالعيش مع رجل عجوز من بلدها يبتزها جسدياً. وتعمل فى محله طوال الوقت فى مقابل الأمان ولقمة العيش. لكنها بتحريض من المصرية تتحرر من تسلطه عليها بالعمل فى الغناء، ثم ترتبط بشاب فرنسى ذى جذور جزائرية مسلمة، يرحب بزواجه منها، ويفاجئها بطلب قراءة الفاتحة معها تصديقاً للعهد بينهما.

وتدعى اللبنانية الخضوع لرغبة الزعيم. وتنجح فى طعنه بمدية أثناء عناقها لها، وتخرج من القصر مدعية أن الزعيم نائم، لتهرب من باريس عائدة إلى لبنان، حيث تفاجأ بوجود حبيبها المفقود أثناء الحرب الأهلية. لكنها تقف حائرة بين حبها القديم له، وحبها الجديد لزميلها المصرى **هشام سليم** الذى كان يقف الى جانبها أثناء العمل فى الصحيفة وانتقل أيضاً الى لبنان.

أما المصرية فتقع فى حب شاب وسيم **أحمد عز** يعجب بأعمالها الفنية ويبادلها الحب فتمنحه نفسها. وتذهب إلى القاهرة لتضم ابنها القاصر إليها، على وعد بالعودة إلى الحبيب، وتترك الزوج الذى ما زال جامداً على موقفه منها.

من حق ايناس أن تثير مثل هذه الأسئلة الشائكة التى ستفتح عليها أبواب جهنم من جهات كثيرة. ولكن كيف يمكن أن تتحقق الحرية للمرأة فى مجتمع يفتقد الحرية أصلاً؟ كيف تتحقق الحرية للرجل أو المرأة فى ظل الاستبداد السياسى، والتسلط الاقتصادى، للأغنياء على الفقراء؟

هذه هى القضية الحقيقية. ولعل ايناس تملك من الشجاعة الى جانب قدرتها الفنية المعهودة، ما يدفعها إلى مناقشتها فى فيلمها المقبل ليكون عملها أكثر عمقاً، وأكثر فائدة للمجتمع.

أما الفيلم من الناحية الفنية فيتمتع بسلسلة السرد، وحسن اختيار الممثلات وتوجيههن. وكان تصوير **محسن أحمد** من أهم عوامل جاذبية الفيلم، وخصوصاً فى اختياراته للمواقع الخارجية وزمن تصويرها فى باريس. أضرب مثلاً على ذلك



لقطة من فيلم «الباحثات عن الحرية»

بالمشهد الذى يضم نيكول عندما تترجل من السيارة محبطة بعد لقائها الأول مع الزعيم، وتسير فى اتجاه نهر السين فى لقطة عامة جداً، فتبدو بثيابها القاتمة بقعة سوداء على خلفية بيضاء مضيئة واسعة تمثلها المباني على الضفة الأخرى من النهر. تؤكد اللقطة أزمته بضالة حجمها فى اللقطة، إضافة إلى التناقض بينها وبين الخلفية.

غير أن أحداث الفيلم لا تصل الى الذروة، والنهاية تبدو غامضة حيث تقف نيكول حائرة بين الحبيين، مما يثير التساؤل فى غير موضعه. وربما كان من الأفضل أن ينتهى الفيلم بالسيارة التى تقل المغربية والفرنسى، وهى تبتعد بهما فى الأفق بينما نسمعهما يرددان آيات الفاتحة.

«أبو على»:

فرصة قضاء وقت ممتع بعيداً عن أحوال العالم .

بعيداً من أى قضايا قومية أو اجتماعية أو غيرها من القضايا أو المشكلات التى قد تؤرق الذهن أو ترهق النفس، يأتى فيلم "أبو على" من إخراج أحمد جلال، ليوفر لمشاهده فرصة قضاء بعض الوقت مع عمل كل هدفه أن يسلى دافع ثمن التذكرة، ويلهيه عن كل ما يؤرقه من مشكلاته الخاصة أو العامة.

السيناريو المصنوع بإحكام، كتبه السيناريست بلال فضل. وهو كاتب سينمائى شاب موهوب، وإن كانت أفلامه السابقة لم يرض عنها بعض النقاد، لكنها حققت نجاحاً جماهيرياً بدرجات متفاوتة. وإذا كانوا يأخذون عليه استخدام بعض الألفاظ والعبارات النابية فى سابق أفلامه وبخاصة فى "خالتي فرنسا"، و"صايع بحر"، فقد تخلص منها تقريباً فى هذا الفيلم، كما نجح فى توفير كل المواصفات التقليدية المطلوبة لنجاح الفيلم المسلى مستفيداً من خبرته السابقة ومستوعباً متطلبات الجمهور المصرى وربما العربى أيضاً.

يجمع الفيلم بين عناصر التشويق المعروفة فى نوعيات الأفلام المختلفة، ومنها الحركة والمطاردات البوليسية والقصة العاطفية والكوميديا. ويكاد لا يبقى من المشوقات الشعبية غير الميلودراما. وهى ما نجده أيضاً فى الحادثة الأساسية التى تكون السبب فى تدفق بقية الأحداث، وهى إصابة الأخ الأصغر بحال مرضية

تقتضى جراحة بمبلغ ضخم ليس فى مقدور أخيه الأكبر عائل الأسرة كريم عبد العزيز توفيره.

لنسرُق الزعيم

وتبدأ أحداث الحركة والمطاردات عندما يلجأ أبو على الى زعيم العصابة التى يعمل لحسابها فى سرقة السيارات، يطلب معاونته فى الحصول على المبلغ المطلوب لجراحة أخيه فيرفض زعيم العصابة، ويقرر أبو على سرقة خزنة الزعيم بالتعاون مع صديقه (طلعت زكريا)، ومن ثم تبدأ مطاردته من زعيم العصابة وأعوانه، خصوصاً أن ضمن ما سرقه تمثالاً صغيراً أثرياً فائق الثمن.

وعندما يلجأ أبو على الى الهرب بالمسروقات داخل سيارة سلمى (منى زكى) ولا يتوقف فى الطريق عند نقطة التفتيش، يطلق الضابط عليه الرصاص. لكن الرصاصة تصيب أحد الجنود، فيدعى الضابط أن الهارب هو الذى أصاب الجندى. ومن ثم يصبح أبو على مطارداً من الشرطة إضافة إلى مطاردة العصابة زيادة فى إثارة جرعة التشويق بالمطاردات.

وتنمو قصة الحب بين سلمى وأبو على تدريجياً مع تطور أحداث الفيلم، حتى لتبدو أكثر إقناعاً من كثير من الأفلام العاطفية. يبدأ اللقاء بينهما عقب هروب أبو على، وصديقه بالمسروقات. يدفع أبو على بصديقه أمام سيارة سلمى حتى يجبرها على أخذهما الى المستشفى كما يدعى، بينما هو فى الحقيقة يريد أن يتخذها هى وسيارتها غطاءً للمرور بسلام من نقطة التفتيش القريبة على الطريق. لكن ضابط نقطة التفتيش يأمرها بالتوقف ويشرع فى تفتيش السيارة فيجبرها أبو على تحت التهديد بمطواة على الانطلاق بالسيارة وتصبح متورطة معه فى جريمة قتل الجندى التى ألصقها الضابط بالفارين.

ومع تطور الأحداث تكتشف ما يتصف به أبو على من شهامة، وما يوفر لها من حماية، فتبدأ بالميل إليه، هذا الميل الذى يصل إلى ذروته عندما يذهبان إلى صديق أبو على فى الواحات، ويصرح كل منهما للآخر بحبه: ونراهما للمرة الأولى فى حالة وفاق غرامى من خلال لقطات مختلفة عدة تبرز جمال الواحة فى تركيب مونتاجى سريع تصاحبه أغنية حب بصوت خالد سليم، على غرار أغانى الفيديو كليب.

ويكشف الفيلم عن نزعتة الكوميديّة التى تلازمه من خلال الكثير من المواقف والحوار الذكى، بداية من أول مشاهدته، عندما ينجح أبو على فى ثيابه الأنيقة فى



لقطة من فيلم «أبو علي»

المرور على نقطة تفتيش سيارته الجديدة المسروقة من دون أن يقدم الأوراق المعهودة، بعد أن أوهم الجنود بأهميته، وصلته بأحد الضباط فيتركونه يواصل طريقه من دون تفتيش بينما هو يحييهم على دقتهم بقوله: مصر أمانة في أيديكم يا رجاله (!!).

تناقض:

غير أن عنصر الفكاهة الأساس الذي يتم تضفيره مع الأحداث، يفجره التناقض في شخصية سلمى بين ما تدعيه والواقع الحقيقي لها. وهو ما يخلق مواقف كوميدية في علاقتها مع أبو علي أو غيره. فهي ترفض أن تنام تحت الكوبرى بجوار أبو علي، لكنها تقبل عندما تجد نفسها بعيدة منه معرضة لعدوان بعض الشبان "المسطولين"، وعندما تلجأ إلى خالتها التي تعد أبو علي بتوفير الحماية لديها، لا ترحب بها خالتها على الإطلاق ونجد الخالة تعاني داخل أسرة منهارة، وطوال الفيلم تحاول سلمى الإدعاء بعدم الميل إلى أبو علي، لكن مقاومتها الفاشلة التي تنتهي بالاستسلام تكون واضحة للمشاهد مما يثير ضحكه أو ابتسامته. وترجع خفة الظل الشائعة في الفيلم عامة إلى خفة ظل كريم عبد العزيز الفطرية، وأدائه التلقائي الذي لاتشوبه لحظة افتعال واحدة. كما ترجع إلى تمثيل منى زكى القدير، الذي تقدم من خلاله شخصية جديدة تختلف تماماً عن أعمالها السابقة. ومن أجمل مشاهد الكوميديا المثيرة

للضحك، عندما تنزل من سيارتها وتندفع بعصبية أرستقراطية نحو كريم وصاحبه
تضربهما بحقيبتها الصغيرة وتركل كلا منهما بقدميها فتبدو بجسدها الضئيل إلى
جانبيهما وكأنها قطعة صغيرة تحاول أن تחדش أفيالاً.

كما يرجع الفضل للمخرج أحمد جلال في الإمساك بخيوط الفيلم بإحكام وتحقيق
التوازن بين عناصره المختلفة ليقدم "الوجبة الكاملة"، كما يحلو لكاتب السيناريو أن
يصف فيلمه. لكنها تظل - في رأيي - من نوع الوجبات السريعة (التيك أواي) التي
لا تغنى عن الوجبات الأخرى، الأساسية لمواجهة الحياة، على رغم حاجتنا إلى
الوجبات السريعة في أحيان كثيرة، التي يساعدنا على ابتلاعها ما بها من توابل.

«باب الشمس» ليسرى نصر الله:

البطولة للشعب فى فيلم قومى نادر.

عن قضيتنا القومية الدامية منذ أكثر من نصف قرن، (القضية الفلسطينية) يقدم **يسرى نصر الله** فيلمه الكبير "باب الشمس"، الذى يحجز لمخرجه مكانة مرموقة - عن جدارة - بين أساتذة السينما المصرية والعربية، اذ يوضع بين أفلامنا القومية النادرة على غرار: "الناصر صلاح الدين" ليوسف شاهين، و"سنوات الجمر" للأخضر حامينا، و"ناجى العلى" لعاطف الطيب. ولأن الفيلم يحكى قصة الشعب الفلسطينى، ويهدف الى تأكيد حقه فى أرضه فلسطين، يحتفى الفيلم بالبطولة الجماعية، ما قد يعيد الى الذهن - بشكل ما - فيلم "المدرعة بوتمكن" لعبقري السينما السوفيتية **ايزنشتاين**، وفيه لا نجد البطل الوحيد الذى يستأثر بالظهور فى كل المشاهد، وتظل الانظار معلقة به، ويظل هو الفاعل والمنفعل الوحيد فى الأحداث.

فى الجزء الأول من الفيلم، "الرحيل" - والكلام قاصر عليه - تعقد البطولة للشعب، وتكون على ثلاثة مستويات: أولاً فى المشاهد التى تصور جموع الفلسطينيين وحركتهم، بحيث تصبح كتلة الجموع الشعبية هى بطل المشهد بشكل مطلق. ويتمثل المستوى الثانى فى المشاهد التى يبرز فيها من بين المجموعة شخصية تحتل مركز الاهتمام، تعبر عن حال المجموعة فى لحظتها، وتصبح هذه الشخصية بطل المشهد. أما المستوى الثالث فيتمثل فى المشاهد التى تحكى قصة يونس ونهيلة

باعتبارها نموذجاً رمزياً للشعب. وتأكيداً للارتباط العضوى بين هاتين الشخصيتين والشعب الفلسطيني، نتعرف اليهما من البداية وهما فى مرحلة الصبا، عندما يطلب الشيخ ابراهيم والد يونس يد نهيلة لابنه، من أمها وفقاً للتقاليد المرعية، لنتابع بعد ذلك تطور العلاقة بينهما مع تطور الأحداث التى تجمع بينهما وبين جموع الشعب. وفى رأى أن هذا الأسلوب المتوازن فى السرد بين البطولة الجماعية للأحداث والبطولة الفردية (المعبرة أيضاً عن الجماعة)، يضيف تميزاً على الفيلم لا نجد له مثيلاً - أو نكاد - فى أفلامنا العربية.

البطولة للمجموع:

يقدم الفيلم مشاهد نادرة بأسلوب يتمثل أسلوب الأفلام الوثائقية، تصور حركة الجموع فى حالات مختلفة، وبخاصة مشاهد الرحيل، وما يكتنفها من فزع، وهرجلة، أو مسيرات فى طوابير طويلة بين المزارع، أو عندما يركنون الى الراحة. وتلعب اللقطات العامة جداً دوراً أساسياً فى الكشف عن الحركة العامة للجموع المهاجرة، بقدر ما تكشف عن جمال الطبيعة، وثناء عطاء الأرض، ما يضاعف - بالتناقض بين عنصرى الصورة - من الشعور بمأساة رحيل أصحاب هذه الأرض عنها. وفى بداية الفيلم، نرى مشاهد جماعية - على غرار الأسلوب الوثائقى أيضاً - للاحتفال بزواج يونس ونهيلة، تستعرض الرقصات والأغاني الشعبية الجماعية، فضلاً عن تقاليد عقد القران، ومشاهد أخرى لأهل القرية وهم يجمعون الزيتون، مما يؤكد ارتباط هذا الشعب الوثيق بأرضه. كما تكشف عن ثقافته التى تعبر عن عمقه التاريخى فى هذه الأرض.

الكل فى واحد:

ومن المشاهد الجماعية المعبرة التى يبرز فيها أحدهم ليصبح بطل المشهد، مشهد أهل القرية فى لحظة استرخاء أثناء رحيلهم. ويقبل عليهم أحد الفلاحين ببقرتين يدعوهم لشرب الحليب، ويملاً الأطفال والكبار بعض الأكواب والأوانى بالحليب، وبينما هم يشربون تنهال عليهم زخات الرصاص من كل جانب (من خارج الكادر) يسرعون بالهرب فى هرج، بينما ينكب الفلاح على بقرتيه المصابتين باكية، وهو يصرخ فى إحداهما ألا تموت، بينما يمسك بضرعها الذى ما زال ينسكب منه الحليب، ولكن على الأرض. وفى مشهد لمجموعة من الفلسطينيين العزل يفتershون



لقطة من فيلم «باب الشمس»

الأرض، بعد أن جمعهم الاسرائيليون وأحاطوهم بمدافعهم، يهب أحدهم واقفاً، يعبر عن شعور المجموع مطالباً جنود العدو بمعاملتهم معاملة إنسانية، وتأتيه رصاصة من خارج الكادر لترديه قتيلاً وتنتهي دوره البطولى للمشاهد.

ويحافظ الفيلم على الأسلوب نفسه وهو يجسم لنا تطور الأحداث، كما فى مشهد الضابط العربى الذى جاء متطوعاً يقود مجموعة من الجنود، ويدفعه غروره العسكرى الى السخرية من يونس ورفاقه الفلاحين، يصفهم بأنهم "أورطة عواطلية" لأنهم لا يلتزمون بالتقاليد العسكرية، ولكن ما يحدث عندما يتعرض الموقف لهجوم، يكون الفلاحون هم الذين يبادرون بالدفاع عن المكان، بينما ينتظر الضابط الأوامر التى لا تأتى، فيضطر بدافع شعوره القومى للمشاركة مع مجموعته فى الدفاع من دون انتظار الأوامر التى يقدها.

وفى المشهد الجماعى التالى وأهل القرية يحتفلون بالانتصار، يعلن عليهم الضابط العربى ما وصله عن السقوط السريع للجليل، والأوامر الموجهة لهم بالانسحاب من موقعه، مما يجعله يشعر بالإحباط، ويطلق على رأسه النار بعد أن يكتشف خديعته من القيادات العليا.

يونس ونهيلة الرمز:

وإذا كان الفيلم يحكى الجزء الأكبر من أحداثه من خلال قصة يونس ونهيلة، فهما لا يحتكران الصورة، تراهما معا احيانا، ونرى كلا منهما مع جماعته فى بقية الأحيان، وفى كل الأحوال سواء كانا معاً أو كل منهما مع جماعته، يعبران عن المسألة بقدر ما يعبران عن الأمل والإصرار على استرداد الحقوق الضائعة.

وفى مشاهد لا تخفى دلالتها على المتفرج نرى يونس بين أقرانه يرفض دعوى البوليس اللبنانى بأنهم لاجئون ويصرخ فى وجهه بأنهم فدائيون. وعندما يقبض عليه بتهمة الشغب وتهديد الأمن، يتعاطف ضابط البوليس اللبنانى معه ويطلق سراحه على أنه مجنون، بينما يكون قد اتفق معه ليعود مع زملائه ويستردون أسلحتهم المصادرة، بعد أن يتفق يونس مع الضابط على تقييده وإلقائه أرضاً.

كما نراه وهو يتسلل لتفجير إحدى مدارس الأطفال الإسرائيلية، لكنه يتراجع فى آخر لحظة بعد أن أنهى ترتيبات الانفجار، عندما تصور ألسنة اللهب الضخمة تلتهم المبنى، وتلتهم الأطفال.

وفى المغارة التى اطلقت عليها نهيلة "باب الشمس" وأخذ عنها الفيلم - بعد الرواية - عنوانه، تتعدد لقاءات يونس السرية مع زوجته نهيلة التى تفرش له أرض المغارة بأوراق الورد، وتضئ أركانها بالشموع التى تشيع جواً قدسياً الى جانب رومانسيته، وبها تتحول المغارة الى مكان يليق بلقاء الحب مع زوجها. ويتكرر حمل نهيلة من يونس الذى يوحى بالكثير من المعانى.

وفى مشهدين من أقوى مشاهد الفيلم درامياً نرى فى أحدهما نهيلة تنفى أمام المحقق الإسرائيلى لقاءها مع يونس. وعندما يضيق عليها الخناق، مشيراً الى ما فى بطنها، تدعى أنها عاهرة، وفى المشهد الآخر نرى نهيلة بين أهل القرية تحكى لهم ما جرى بينها وبين ضابط الاستخبارات الاسرائيلى.

لا نرى المشهدين متتاليين، وانما ينقلنا المونتاج بينهما على التوالى بالتبادل ليصعد بايقاع السرد الى ذروته التى ينتهى بها الجزء الأول من الفيلم "الرحيل" ونهيلة بين أهل القرية تختم كلامها بأنهم يعرفون بالتأكد من هو أب أبنائها الثلاثة الذين تذكرهم بالإسم واحداً بعد الآخر، والرابع فى بطنها. وتأتى هذه النهاية تأكيداً لمعانى الخصوبة والاستمرارية واختراق العدو، والإصرار على البقاء، والمقاومة.

«انت عمرى»:

المفاضلة الصعبة بين الحياة والقيم الاجتماعية.

فى فيلم "انت عمرى"، يحاول المخرج خالد يوسف تقديم ميلودراما رومانسية مشبعة بالعواطف النبيلة، يطرح من خلالها سؤالاً كبيراً عن الحياة، غير أن النهاية التى وضعها للحدث بقصد استرضاء الجمهور وعدم إثارة قلقه، أفقدت الفيلم بعض قيمته، وإن بقى له الكثير مما يستحق التقدير.

السؤال الأساسى الذى يطرحه الفيلم هو: هل يقبل الإنسان تعريض حياته للخطر من أجل الحفاظ على قيم اجتماعية/ إنسانية معينة؟ أم أن الحفاظ على الحياة فوق كل اعتبار للقيم؟ وبعبارة أخرى، إذا تعرض الإنسان للمفاضلة بين الحفاظ على الحياة أو الحفاظ على القيم فأيهما يختار؟

ربما كانت الإجابة النظرية الباردة عن السؤال تميل إلى جانب الحفاظ على الحياة. فهى قدس الأقداس. أما القيم الاجتماعية/ الإنسانية فهى مهما كانت متأصلة فى النفوس، ومهما كان الخروج عليها يدعو إلى الاستهجان أو النفى أو التجريم لابد من أن تأتى فى المقام التالى، فالحياة هى الحياة، قيمة ثابتة وما عداها من قيم خاضع للتغيير مع الزمن وقابل للنقاش.

لكن المشكلة على مستوى الواقع الفعلى فى الحياة تبدو أكثر تعقيداً، وقرار المفاضلة بين طرفى المعادلة يبدو صعباً ويكاد أن يكون مستحيلًا (أحياناً)، كما كان حال يوسف هانى سلامة فى فيلم "انت عمرى" عندما أصيب بالسرطان وفقد الأمل

فى الحياة؁ لكنه استرد عافيته أو كاد بفضل راقصة الباليه شمس (نيللى كريم) التى أحبها وكانت مريضة مثله؁ وأصبعا على وشك الشفاء؁ عندما تكتشف زوجته هند (منة شلبى) هذه العلاقة.

كيف يختار يوسف بين زوجته هند وإبنة اللذين يحبهما حتى إنه كتب كل ممتلكاته لهما عندما أصابه اليأس من الشفاء من ناحية؁ ومن ناحية أخرى شمس التى أحبها أيضاً وأحبته؁ واستردا بالحب حياتهما التى كانت مهددة بالموت؟ ويصل الفيلم الى ذروته فى مشاهد من المواجهة؁ يقوم فيها الحوار بالدور الأساسى بين أطرافه الأساسية الثلاثة: الطرف الأول الطبيب المعالج (هشام سليم) الذى يدافع عن الحياة بشكل مطلق باعتبارها أقدس ما يملكه الإنسان؁ ومن ثم يدافع عن علاقة الحب الوليدة بين شمس ويوسف والتى تضمن لهما استكمال الشفاء (وتحقق رسالته كطبيب يدافع عن الحياة ضد الألم والموت). والطرف الثانى الزوجة هند (منة شلبى) التى تدافع عن حقها الاجتماعى والانسانى فى الاحتفاظ بالزوج الذى منحته حبها وحياتها وأنجبت منه طفلهما. أما الطرف الثالث فيمثله كل من يوسف (هانى سلامة) وشمس (نيللى كريم)؁ الحائرين بين حقهما فى الحياة وحق الواجب الاجتماعى الإنسانى عليهما.

وكان الأجدر بالفيلم أن ينتهى عند هذه الذروة التى أجاد الدكتور محمد رفعت كتابة حوارها؁ وأجاد خالد يوسف إخراجها؁ وأجاد الممثلون أدائها؁ من خلال مواجهات حوارية قوية مزدوجة بين أطراف المشكلة/القضية. وهو ما كان قادراً على إثارة القلق المبدع لدى المتفرج بتحريضه على البحث عن إجابة. كما كان جديراً بأن يجعل قضية الفيلم حية قابلة للمناقشة بعد المشاهدة. بينما جاءت النهاية بمشهد بعد خمسة عشر عاماً؁ من موت يوسف؁ يتمثل فى حفل يحصل فيه ابن يوسف – وقد أصبح شاباً – على جائزة. ونرى هند وشمس يحتضنان الابن معاً. وهكذا تولى القدر حل المشكلة بالقضاء على يوسف بالموت؁ وأصبح الحال على ما يرام بين المرأتين كى يطمئن الجمهور ولا يؤرقه التفكير فى المشكلة/القضية؁ ولكن الفيلم فقد بذلك بريق الألق الذى أطلقته مواجهات الذروة.

غير أن هذا القصور لم يحرم المتفرج من متعة معايشة تحولات العواطف وتناقضاتها التى يعرضها الفيلم بمهارة مؤثرة؁ إذ تواصل منة شلبى تقدمها نحو النضج فى دور الزوجة الشابة؁ وقد ساعدها الدور على إبراز مواهبها فى ألوان مختلفة من الانفعالات. كم كانت مرحلة تشع حركاتها بالبهجة وتلمع عيناها ببريق السعادة والرضا وهى تستقبل زوجها أو تعيش معه بعض تفاصيل الحياة فى أول



لقطة من فيلم «أنت عمرى»

الفيلم، وكم كانت فزعة يمزقها القلق وهى تلح فى سؤالها للزوج عما أصابه ويخفيه عنها. ثم تعبيرات وجهها وهى "ملهوفة" فى البحث عنه عندما رحل عنها واختفى. ثم تحولت إلى نمرة شرسة تطلق أعاصير الغضب عندما تكتشف أن امرأة أخرى تختطفه منها.

وكذلك الحال مع نيللى كريم التى حققت أيضاً تقدماً فى أدائها عما سبق لها من أعمال. إذ عرفت كيف تنتقل هنا فى تعبيرها بين حالة اليأس بسبب المرض وحالة الأمل فى الشفاء، وكم أشرق وجهها بالسعادة فى مرحلة الحب، ثم اختفى هذا الإشراق بظهور الزوجة، وكان لمهارتها فى رقص الباليه ما أكد صداقتها وهى تقوم بدور راقصة باليه، إذ قدم الفيلم من خلالها رقصات عدة جميلة للباليه، وإن كان من أجمل رقصاتهما، الرقصة الشرقية التى أدتها مع الفرقة النوبية عندما ذهبت إلى منتجع خاص فى أسوان مع حبيبها يوسف للاستجمام واستكمال الشفاء. ومزجت فى الرقصة بين ليونة الرقص الشرقى وخفة الباليه ورقته.

وكان لحركة الكاميرا الدائبة فى نعومة وهى تقترب من الشخصيات أو تبتعد عنها أو تحيط بها، أثرها الواضح فى إضفاء الحيوية على العرض. وإذا كان المخرج أحسن الاعتماد على اللقطات القريبة التى استخدمها بكثرة لإبراز الانفعالات

المتباينة على الوجوه الجميلة المعبرة لمثليه وممثلاته، فقد لجأ الى اللقطات العامة والعامة جداً لإبراز جمال المواقع المختارة التى تجرى فيها الأحداث فى الغردقة والقاهرة وأسوان (تصوير سمير بهزان).

إلا أن هذه المواقع المختارة ربما أضفت على الفيلم مسحة سياحية (أصبحت منتشرة فى الأفلام المصرية فى السنوات الأخيرة). وهو ما قد يشغلنا أحيانا عن متابعة الأحداث، كما أن المبالغة فى فخامة الديكور وغرابته أحيانا أبعدتنا عن الإحساس بصدق الواقع (مثل وجود المدفأة الكبيرة على غرار البيوت الأوروبية القديمة). وقد يؤخذ على السيناريو افتقاره تجسيد الصراع مع المرض بدرجة كافية، مما كان من شأنه أن يضاعف من حيوية وتأثير الصراع بين الأطراف الثلاثة. وإن كان الفيلم فى مجمله يحقق لمشاهده متعة بصرية ومعيشة لحالات عاطفية وانفعالية متباينة، نجح المخرج فى صياغتها، مما يؤكد تمكنه من صنعه بقدر ما يؤكد تمكن فريق العمل معه.

مغامرة ساندرا نشأت الجديدة فى «ملاكى اسكندرية»

اليقين المشروخ فى فيلم تدفقت أحداثه بسرعة.

كشفت المخرجة ساندرا نشأت عن تمكنها من إخراج الأفلام الشعبية فى فيلمها الأسبق "حرامية فى كى جى تو" الذى حقق إقبالاً جماهيرياً وترحيباً من النقاد، وهو ما أكدته فى فيلمها التالى "حرامية فى تايلاند"، وحافظت فيه على تقديم النوعية نفسها من الأفلام العاطفية الكوميدية الخفيفة، لكنها تغامر فى فيلمها الجديد "ملاكى اسكندرية" بتقديم نوعية أخرى من الأفلام، لا تختلف عن نوعية أفلامها السابقة فقط، وإنما تختلف عن بقية أنواع الأفلام العربية السائدة، وفيه قدمت ساندرا ما يمكن اعتباره بداية فتح جديد، أتمنى أن يأخذ حقه من الاهتمام، ويأخذ طريقه الى النمو.

الفيلم يكاد أن يكون محاولة أولى من نوعية أفلام التحقيق فى السينما العربية، وهى نوعية شعبية لها أمثلتها العديدة فى الأفلام الأمريكية بخاصة، لكنها تكاد أن تكون نادرة إن لم تكن معدومة - تقريباً - فى أفلامنا، الأمر الذى يثير فى ذاته علامة استفهام كبيرة لعلنا نجد الإجابة عنها فى ثقافتنا المتأصلة.

التباس:

وتلتبس أفلام التحقيق مع أفلام الجريمة، فالجريمة عنصر أساس فى النوعين،

غير أن المجرم فى أفلام الجريمة يكون معروفاً للمشاهد، كما فى أفلام كمال الشيخ الأولى مثل "المنزل رقم ١٣" عام ١٩٥٢ و"تجار الموت" ٥٧ و"ملك وشيطان" ١٩٦٠ ومن ثم تعتمد أفلام الجريمة فى إثارة التشويق على المفارقة الدرامية الناشئة عن معرفة المشاهد للمجرم بينما لا تعرفه الشخصيات الموجودة على الشاشة أو بعضها خصوصاً الضحية التى قد تلجأ إليه لإنقاذها كما فى "المنزل رقم ١٣". أما أفلام التحقيق فيكون المجرم مجهولاً، ومن ثم يكون الاعتماد فى إثارة التشويق فيها بالتركيز على عملية البحث عن الحقيقة الغامضة، وما يكتنف هذه العملية من اكتشافات مفاجئة كما فى "ملاكى اسكندرية".

كان على المحامى الشاب أحمد عز لإثبات براءة موكلته غادة عادل التى وقع فى حبها، أن يبحث عن القرائن التى تكفى لتبرئتها من تهمة اغتيال الزوج الثرى للاستيلاء على أمواله، إضافة إلى جمع القرائن الكافية لإدانة غيرها بالجريمة، وهو فى محاولة جمع هذه القرائن أو تلك يدخل فى مغامرات جسدية وذهنية. ويصور الفيلم بعض المغامرات الجسدية بلقطات جديدة على أفلامنا، وإن كانت تحيلنا على مثيلاتها فى الأفلام الأمريكية، كالمطاردة التى يقوم بها أحمد عز لأحد الشخصيات المثيرة لشكوكه (محمود عبد المغنى) ويجرى جزء منها فوق سطح عربات القطار، المندفع بسرعه المعتادة، وغيرها من مشاهد أخرى مماثلة. ومن خلال محاولة أحمد عز الكشف عن المجرم المجهول يثير توقعات المشاهد، ويغريه بمشاركته فى البحث، وهى مشاركة ذهنية جديدة على المشاهد لأفلامنا العربية (الشعبية)، التى اقتصر فى معظمها - تقريباً - على دعوة المشاهد إلى المشاركة العاطفية أساساً. وبذلك يكتسب الفيلم قيمة فنية نادرة فى أفلامنا فضلاً عن قيمته التربوية فى تنشيط الذهن بحثاً عن الحقائق المجهولة.

ربما كان فيلم "زائر الفجر" ١٩٧٥ اخراج ممدوح شكرى أول وأفضل ما كتبه رفيق الصبان للسينما المصرية، هو الفيلم الجدير بالتقدير فى تراثنا الذى سبق "ملاكى اسكندرية" فى استخدام شكل التحقيق بطريقة إبداعية بحيث استطاع توظيف إطاره الشكلى لخدمة مضمونه السياسى، على غرار بعض الأفلام الواقعية الإيطالية الجديدة وهو ما جعله أكثر عمقاً، يبدأ الفيلم - كما فى "ملاكى اسكندرية" - بجريمة قتل ويشكل باقى أحداث الفيلم محاولات وكيل النيابة البحث عن القاتل. ومن خلال بحثه نتعرف على الضحية شخصية سياسية مناهضة للسلطة، ويدرك المشاهد تدريجاً مع تقدم البحث حقيقة القاتل ويستطيع أن يستنتج بنفسه



لقطة من فيلم «ملاكى اسكندرية»

المسئول الأول عن الجريمة، الذى تؤكدُه نهاية الفيلم عندما يصل وكيل النيابة - من جهة عليا - الأمر بإغلاق ملف التحقيق.

ولا يقلل من قيمة تنشيط الذهن فى "ملاكى اسكندرية" الوقوع فى مصيدة من الاستنتاجات الخاطئة كما وقع أحمد عز فى بحثه عن المجرم، حينما جمع من الوقائع ما يبرئ عادة عادل، ويقنع به القضاة حتى يحكموا ببراءتها، ثم نكتشف خطأ هذه الاستنتاجات فيما بعد، ذلك أن الخطأ يرجع الى استسلام أحمد عز لللاشعورى لسطوة العاطفة التى سيطرت على توجيه الذهن فأفقدته موضوعيته. وهو ما سيدركه المشاهد فى النهاية بالطبع. وهذا هو الدرس التربوى الثانى الذى يحمله الفيلم ويتمثل فى الدعوة الى الحرص على الموضوعية وتجنب التأثير العاطفى فى البحث عن الحقائق.

كسر اليقين:

أما الدرس الأهم الذى يسوقه الفيلم فيأتى فى نهايته، عندما يفاجأ أحمد عز باكتشافه صدفة إن عادة ضالعة فى جريمة القتل، على رغم أنه كان على يقين تام ببراءتها، حتى أنه تزوجها بعد المحاكمة وأنجب منها طفلاً، وتكمن قيمة هذا الدرس فى الدعوة إلى كسر اليقين بالتحدى بقدر من الشك، والتسليم باحتمالات الخطأ فى

ما نلّنه صواباً، حتى لا نلّ في أخطاء جسيمة على نحو ما وقع فيه أحمد عز في الفيلم.

وأستطيع أن أغامر بالقول إن "ثقافة الحفظ" السائدة في مجتمعنا التي تستسلم الى مقولات راسخة ومرجعيات ثابتة ومثقلة بالحكم والمسلمات، في حاجة إلى قدر من هذا الشك، الذي يجب أن يكون منهجياً، يفتح أفق التفكير على كل الاحتمالات الممكنة، ويحرر الفكر من الاستسلام لكثير من اليقينيات التي تكبل حركته وتحرمه من اكتشاف الكثير من الحقائق النافعة للحياة.

ويحضرني في هذا الصدد النصيحة التي قالها العالم الألماني كلاوس فون كليتسنج الفائز بجائزة نوبل ١٩٨٥ عندما سأله أحد الحاضرين بعد محاضرتة في معهد جوته في القاهرة منذ أسابيع قليلة عن نصيحته للشباب فقال: "أن يشك في كل شيء"، فالشك في بعض المسلمات العلمية السابقة هو الذي أوصله - على حد قوله - الى الاكتشاف الذي حصل به على جائزة نوبل.

عدم المباشرة:

والفيلم إذ يصل بأحداثه الى كسر اليقين لا يلجأ الى ما يلجأ إليه معظم أفلامنا من أقوال مأثورة أو دروس مباشرة عن أهمية كسر اليقين أو "لحلتة". فالفيلم لا يحمل كلمة واحدة عن هذا المعنى، ويكتفى أن يعبر عنه من خلال تكنيك السرد نفسه، ويترك للمشاهد استنتاج العبرة الأمر الذي يرفع من قيمة الفيلم كعمل من أعمال الفن الشعبي.

وإن كان يؤخذ على الفيلم عدم إشباع مرحلة البحث عن القرائن في الجزء الأول بما يسمح للمشاهد بمشاركة كافية مع أحمد عز في التفكير معه في البحث، ضاعف من ذلك إيقاع تدافع الأحداث بسرعة زائدة تعوق القدرة على الاستيعاب أحياناً، كما أن الجزء الأخير الذي كسر فيه اليقين جاء كما لو كان فصلاً مستقلاً عن الفيلم، بحيث يشعر المتفرج أن نهاية الفيلم كانت عندما انتصر أحمد عز في تحديه وأثبت براءة عادة.

غير أن هذين المأخذين لا يفقدان الفيلم قيمته، وإن كانا يقللان من تأثير ميزتيه الفنية والتربوية وهما ما جذبانى للكتابة عنه واستحق عنهما التحية.

جريدة «الحياة» ٢٩ يوليو ٢٠٠٥ .

«السفارة فى العمارة»

عادل إمام يدخل حقل الغام .

من المعهود تناول الفيلم باعتباره معبراً عن وجهة نظر المخرج. ذلك أن المخرج هو المسئول الأول عن الفيلم سواء من الناحية الفنية أو من ناحية المضمون. ولكن الحال يختلف مع فيلم يقوم بالدور الأول فيه فنان فى حجم **عادل إمام**. فما يملكه عادل إمام من تاريخ طويل من الأعمال داخل السينما أو خارجها يلقي عليه العبء الأكبر والمسئولية عن الفيلم الذى يحمل اسمه، خصوصاً أنه أكثر العاملين فى الفيلم خبرة بالعمل السينمائى.

لهذا أجد فى نفسى الميل إلى أن أنسب فيلم "**السفارة فى العمارة**" إلى **عادل إمام**، وإن كنت احتفظ لمخرجه الشاب **عمرو عرفة** بتقديرى لهذه الواضح فى المستوى الفنى العام للفيلم، ولكاتب السيناريو **يوسف معاطى** الذى استرد للفيلم - نوعاً - خطه الدرامى المفقود فى معظم أفلامنا المصرية الكوميديّة السائدة اليوم، واستطاع أن ينسج حوله قدراً مناسباً من المواقف الساخرة والقفشات اللفظية (كالعادة) المثيرة للضحك.

واستطاع عادل إمام أن يثير ضحك جمهوره كما ينتظر منه، لكنه إلى جانب الضحك يتناول موضوع التطبيع مع إسرائيل، وهو موضوع شائك يحتدم حوله الخلاف بشدة بين المؤيد والمعارض، مما يجعل منه حقل الغام، وكان لابد للفيلم من

أن يتطرق الى وجهتى النظر. فكيف قدمهما الفيلم؟ وماذا أراد أن يقول؟ أو ما الذى وصلنا من خطابه؟

الفكرة:

عادل إمام (أو شريف خيرى فى الفيلم) يعمل مهندساً فى مجال البترول فى احدى دول الخليج. لا يشغل نفسه بالسياسة التى لا يفهم منها شيئاً كما يتبين لنا فى بداية الفيلم من حديثه مع الطفل الفلسطينى إياد ابن زميله فى العمل والذى يعجب من جهل عادل باسم **كوفى أنان**، أو **خافيير سولانا**، أو القرار ٢٤٢. هو مشغول بعلاقاته النسائية المتعددة التى تشمل زوجة المدير فيؤدى إلى فصله من العمل، ويعود عادل إلى مصر بعد أكثر من عشرين سنة، ليفاجأ بأن السفارة الاسرائيلية تجاوره فى العمارة نفسها التى يسكنها، ويجد نفسه منذ لحظة قدومه إلى مصر متورطاً فى الحياة السياسية التى تفرض نفسها عليه، ماذا يفعل؟

فكرة أساسية جميلة ولها جاذبيتها، يرفع الفيلم فى ظاهره شعارات المناهضة للتطبيع مع اسرائيل. يتمثل ذلك فى التظاهرات التى تقودها أستاذة فى كلية السياسة والاقتصاد **داليا البحيرى** ويهتف رفاقها وراءها: "مش حنسلم، مش حنبيع، مش حنوافق عالتطبيع". وذلك فضلاً عن وجود نوعيات شعبية معينة تعلن رفضها للتطبيع فى مواقف متناثرة على امتداد الفيلم.

الشخصية الرئيسية نفسها التى يمثلها عادل إمام لا تقبل بالتطبيع. وترفع شعار: "يا أنا يا السفارة فى قلب العمارة". وهو شعار الهتاف الذى يردده الجماهير وراء عادل إمام عقب خروجه من أولى جلسات القضية التى رفعها ضد السفارة الاسرائيلية ليطردها من العمارة. غير أن أحداث الفيلم لم تخدم وجهة النظر التى تمثلها هذه الشعارات بقدر ما خدمت وجهة النظر الأخرى المؤيدة للتطبيع، مما جعل هذه الشعارات لا تتجاوز حدودها مجرد "طق حنك" كما يقول الشوام. وهو ما يتكشف لنا بوضوح من تأملنا لصورة كل من المعارضين والمؤيدين للتطبيع كما يقدمها الفيلم.

صورة المعارضين:

يقدم الفيلم المعارضين للتطبيع فى صورة كاريكاتيرية ساخرة لا تشى بالاحترام وتفتقد المصداقية، وإن تضمنت بعض المواقف الطريفة المثيرة للضحك. فصاحب



لقطة من فيلم «السفارة فى العمارة»

محل الفطير الذى يتلقى هاتفياً طلب عادل بترحاب شديد، يأبى التعامل معه ويقطع المكالمة غاضباً عندما يعلم عنوان الشقة. لكنه يتراجع عن موقفه فى ما بعد، ويبادر بالإتصال بعادل عارضاً خدماته، عندما يعلم أن عادل يحظى برضاء ضابط الأمن الكبير، والتاجر الذى كاد أن يشتري شقة عادل عندما أراد التخلص منها، يحتج غاضباً عندما يعلم أنها فى العمارة التى فيها السفارة الاسرائيلية، ويترك المكان رافضاً أن يلقى التحية.

أما شرطى المرور (أحمد عقل) فيتغاضى عن كسر عادل لإشارة المرور. ولا يسجل المخالفة، تأييداً لموقف عادل المضاد للتطبيع الذى شاهده فى التلفزيون، ويردد الشرطى مبتهجاً شعار عادل "يا أنا يا السفارة". وعندما يمر عادل عليه مرة أخرى بعد أن تنازل عن قضيته ضد السفارة، يسجل الشرطى عليه مخالفة على رغم أنه لم يكسر الإشارة، بل يضيف عليه المخالفة السابقة.

وأما عائلة داليا التى تجاهر بمعارضة التطبيع، وهى العم وزوجته وابنهما، فهى شخصيات عصبية متخشبة لأناس أذعيا، يشربون الخمر ويعتزون بشيوعيتهم بمن فيهم "الرفيقة الداذا" أم عطيات، قضوا نصف عمرهم فى المعتقل. وهم يفتقدون العاطفة. اذ عندما يقبض على داليا وهى بينهم، يسارع كل منهم الى التعبير عن "عواطفه" نحوها واستعداده لمساعدتها، ولكن ما إن تتركهم حتى يعودوا الى

جلستهم ،ولا يتحركون لمعاونتها كما إدعوا. وخلال جلسة عادل معهم يبدي امتعاضه من قدم الابن العارية ثم يصرخ فجأة معلناً اشمئزازه من رائحة القدم النتنة، ويؤيده الأب.

ولا يفوت الفيلم الربط بين الارهاب والمعارضين للتطبيع. فى مشهد لمجموعة منهم، بعد أن اختطفوا عادل يطوقونه بحزام ناسف ليعبرعن رأيه - من وجهة نظرهم - ضد السفارة بنسف العمارة، وينعم بالشهادة ويصعد إلى فوق.. إلى السماء. ويضحكننا عادل بسؤالهم مستنكراً لماذا لا يصعدون هم الى السماء ويتركونه هو على الأرض.

ولا ننسى من المجموعات الشعبية المعارضة مجموعة أصدقاء عادل نفسه الذين لا يجتمعون إلا مع أنفاس الحشيش. وينظر عادل مرة إلى العدد الكبير من "الحجارة" التى يعدونها "للجوزة" ويعلق ساخراً "إيه الحجارة دى كلها انتو عاملين هنا كمان انتفاضة حجارة؟!".

المؤيدون:

فى مقابل هذه الصورة المشوهة لأصحاب الرأى المعارض للتطبيع، التى اكتفى فيها الفيلم بالسخرية منهم من دون أن نرى أو نسمع لماذا يعارضون، نجد على العكس من ذلك أصحاب الرأى المؤيد للتطبيع. فهم أكثر نظافة وأناقة فى المظهر، وأكثر تماسكاً فى الشخصية، وأكثر منطقية فى عرض آرائهم التى سمح الفيلم بعرضها فى مشاهد لم يمارس فيها عادل سخريته اللاذعة.

كان أول من يمثل هذا الجانب اللواء رجل الأمن الكبير (خالد زكى): يدعو عادل إلى مكتبه الفخم الذى يضيف عليه الهيبة والاحترام. يعاتبه بود على تكشيرته فى وجه السفير الذى أصابته التكشيرة بالاككتاب. ويلقى عليه بهدوء وإحكام درساً لا يخلو من لطف المعاملة عن مصر الكبيرة التى حققت العبور وفرضت السلام. ويدعوه فى النهاية الى قبول الوضع و"خليك فى حالك"، وعندما يشير عادل إلى زيارات صديقاته يرد عليه "عيش حياتك. وأى حاجة تعوزها اتصل بى".

ويكون الضابط الكبير عند وعده. فعندما يعتقل البوليس صديقه داليا يلجأ إليه عادل فيستجيب لطلبه ويفرج عنها، ولكن بعد أن يؤنبه على اشتراكه معها فى التظاهرات ضد التطبيع، ويشترط عليه أن ينصح صديقه بالابتعاد عن هذا الطريق. وعندما يرفع عادل قضيته ضد السفارة ويطلق شعاره "يانا بالسفارة" ويصبح

بطلاً فى نظر الناس، يهبط عليه اللواء فجأة بينما هو فى جلسة مزاج مع أصدقائه، مما يربكهم ويسارعون بالتخلص من آثار الجريمة بطريقة تثير الضحك. لكن سيادة اللواء لا يعير هذا الأمر التفاتاً ويوجه كلامه الى عادل يطلب منه التراضى مع السفارة على رغم اعترافه بحقه القانونى فى قضيته. ويسخر اللواء من الشعار الذى اطلقه عادل "إنت جايب الكلام الجامد ده منين" ثم يردف قائلاً بعبارة بليغة يربط فيها الشعارات بالمخدرات: "انا عاوزك تفوق".

أما النموذج الثانى من المؤيدين فيأخذ خطوة أكثر تقدماً نحو الإقناع بالتطبيع: صديق قديم لعادل يدعوه هاتفياً الى اللقاء فى بيته. البيت يكشف عن الثراء الواسع. يعرض الصديق على عادل العمل معاً لتكوين ثروة. ويأخذه الى حيث مائدة الغداء فى جانب من حديقة البيت المطل على "البيسين" ليجد السفير الاسرائيلى فى انتظاره. وخلال هذا اللقاء يدافع الصديق بصراحة ووضوح عن أهمية التعاون مع اسرائيل ويضرب مثلاً بالزراعة التى أصبحت محاصيلها - بفضلهم - متوافرة طوال العام. يتساءل عادل ساخراً: "كيف نستعين بهم فى الزراعة ونحن نزرع أرضنا منذ سبعة آلاف سنة"، ولكن سخريته هذه لا تنفى ما يذكره صديقه ويتخذه مبرراً للتطبيع.

نهايتان:

للفيلم نهايتان تؤكدان تراوحه بين ما يرفعه من شعارات ضد التطبيع، وما يتضمنه من مواقف مؤيدة له. نهاية منطقية يفرضها الخط الدرامى للأحداث وأخرى عاطفية وتبدو مقحمة لإرضاء المشاعر الشعبية. وهناك أيضاً ملامح نهاية ثالثة تبدو...عشبية.

النهاية الأولى عندما يستسلم عادل لابتزاز السفير الاسرائيلى ويستجيب لطلبه بفتح شقته ليشغلها العدد الزائد من المدعويين فى حفلة السفارة. ويرجع خضوع عادل لهذا الابتزاز أن الموساد استطاع أن يصوره مع زوجة أحدهم فى حالة تسمح للزوج بقتله دفاعاً عن شرفه، أو زجه بالسجن وتعرضه للتشهير بإذاعة الشريط، إذا لم يتنازل عن القضية التى رفعها ضد السفارة. ويتنازل عادل عن القضية، ثم يتنازل عن شقته ليشغلها ضيوف السفارة.

وهكذا تأتى هذه النهاية نتيجة منطقية لتطور الصراع بينه وبين السفارة. وفيها يصبح عاجزاً عن الدفاع عن نفسه أو رد الابتزاز. ولا يرجع السبب الى قوة موقفهم

وإنما إلى غفلته وحماقة تصرفاته التي استطاعوا من خلالها اختراقه. ولعل في هذه النهاية تعبيراً رمزياً بليغاً عما انتهى إليه الصراع العربي - الاسرائيلي بالفعل.

أما النهاية الثانية وتمثل انقلاباً درامياً، فتبدأ حين يفاجأ عادل بمشاهدة جنازة صديقه الطفل الفلسطيني في التلفزيون، حيث كان يشارك في الانتفاضة. فيثور على ضيوف السفارة ويطردهم من شقته. ثم يخرج ليقود تظاهرة ضد اسرائيل تشارك في قيادتها صديقه داليا التي يدعوها إلى عيد ميلاده، والمشاهد يعرف ما يعنيه بهذه الدعوة من عبث.

وأياً كانت النهاية المناسبة للفيلم الأولى أم الثانية أم اللقطة الأخيرة بين عادل وداليا التي تمثل نهاية عبثية، فقد أضحك عادل الجمهور في كل الأحوال، ولكن تظل دعوة الفيلم إلى التطبيع هي الأقوى ولعلها هي غايته رغم الغطاء المظهري بادعاء عكس ذلك.

«يا أنا يا خالتي»

دفاعاً عن فيلم ظلمه النقاد وأنصفه الجمهور.

أجمع النقاد - تقريباً - على "رداءة الفيلم"، ومنهم من نعتته بأوصاف قاسية تخرج عن قاموس الكتابة النقدية. وكنت لم أشاهده بعد، فقلت رغبتى فى الإقبال على مشاهدته، ولكن حدث أن قرأت فى باب آخر غير باب النقد السينمائى تحليلاً لأغنية جاءت فى الفيلم. هالنى ما يكشف عنه التحليل من تدنى مستوى الأغنية أخلاقياً وفنياً إلى حد غير مسبوق، فاستفزنى هذا التحليل للإسراع بمشاهدته. أردت أن أتبين بنفسى: هل وصل التدنى إلى هذا الحد؟! وما يدهشنى الآن بعد أن شاهدت الفيلم "يا أنا يا خالتي" أننى خرجت بنتائج عكسية.

بداية كوميدية خفيفة الظل لشاب ضئيل الجسم (محمد هنيدي) يهوى العزف على آلة الكونترباس. حجم الآلة أكبر من ضعف حجمه، يختار فى الانتقال بها أو العزف عليها. السخرية النابعة عن هذا التناقض بين طموح الشباب وقدراته لا تخلو من معنى. وقد عبر كاتب السيناريو أحمد عبد الله عن هذا التناقض بمشاهد سريعة نجح المخرج سعيد حامد فى تنفيذها بإثارة ضحك الجمهور على محاولات الشاب التعامل مع هذه الآلة.

وتبدأ عقدة الفيلم عندما يتقدم الشاب لخطبة الفتاة التى تبادلته الحب دنيا سمير

غانم. فالأم (فادية عبد الغنى) التى تؤمن بالسحر والشعوذة تستشير الساحر (لطفى ليبب) ويشير عليها الساحر بالرفض، مدفوعاً من ابن اختها الذى يطمع فى الزواج من ابنتها. ومن هنا يبدأ الصراع الذى يتحول إلى مهزلة كوميدية تثير قدراً غير قليل من الضحك، عندما يحاول هنىدى أو تيمور فى الفيلم أن يتحول إلى ساحرة باسم (خالتي نوسة) لإقناع الأم بزواج ابنتها من تيمور والاطاحة بابن خالتها.

من الظلم الادعاء أن فادية عبد الغنى (فى دور الأم على رغم ضالته بالنسبة إليها) ولطفى ليبب فى دور الساحر، فضلاً عن هنىدى فى دور الخالة نوسة، لم يقدموا جديداً، من يقارن دور لطفى ليبب هنا خصوصاً بدوره فى فيلم "السفارة فى العمارة" الذى يعرض فى الوقت نفسه، يدرك مهارة هذا الفنان وقدرته على التنوع بين دور الساحر الشعبى ودور السفير الاسرائيلى، ولا يقلل من قيمة إبداعه هنا أنه كان فى دور السفير أكثر إبداعاً (لأن الدور كان أكثر تعقيداً وأكثر حساسية). ولا ينقص من قدر هنىدى أنه قام بدور المرأة فى أكثر من فيلم طالما أنه كان فى كل مرة يقدم شخصية مختلفة. قدم امرأة ليل فى "جاغا البيان التالى" وامرأة من الخليج فى "صاحب صاحبه"، وأرى أنه كان أكثر توفيقاً فى دور خالتي نوسة حيث سمح له الدور بمساحة أوسع من المواقف المضحكة، مع الأم المؤمنة بالدجل والخرافات يحاول أن يقنعها بتغيير رأيها. ومع الساحر المرتشى الذى يكتشف ادعاءه ثم يوظفه لمصلحته، لكنه يتورط مع أبيه الذى يغارله ويقع فى غرامه باعتباره الخالة نوسة شبيهة بالمرحومة الغالية زوجته السابقة.

وعندما يؤدى ذيوغ شهرة "خالتي نوسة" إلى القبض عليها بتهمة الدجل، يدخل هنىدى سجن النساء، وفى السجن يؤدى مع السجينات الأغنية "المشيئة" السابقة الذكر التى يشير فيها الى وقوع أبيه فى غرام الخالة نوسة، أى فى غرامه، وتبدأ الأغنية بعبارة "أبويا عايز يتجوزنى يا لهوى أيا لهوى" ثم تسرد الأغنية مسلسل المصائب أو الفضائح التى ستتوالى لو تمت مثل هذه الأمور حيث يصبح هو "ضرة" أمه ويصبح ابنه أخاه... الخ. ومن الطبيعى أن النظرة الأولى السريعة للأغنية مفصولة عن سياقها ستكشف ان الأغنية تتسم بالتدنى الأخلاقى، ولكن إذا تأملنا الأغنية فى سياقها يصبح الأمر مختلفاً تماماً، حيث تشير الأغنية الى المخاطر الأخلاقية والاجتماعية غير المحتملة، التى يؤدى إليها خلط الأدوار، حين لا يكون الإنسان هو نفسه ويتقمص شخصية غيره ويصدقه الآخرون. والأغنية على هذا



لقطة من فيلم «يا أنا يا خالتي»

النحو - اذا أردنا إنصافها يمكن اعتبارها مؤشراً رمزياً لواقع الانفصام الذي يعيشه مجتمعنا، حيث تختلط الأدوار، ويحتل البعض أدوار البعض الآخر (ويصدق نفسه ويصدق الآخرين) من دون وجه حق، سواء على المستوى السياسى أو الاجتماعى، ومن أعلى حتى أدنى الدرجات.

ومن المشاهد المعبرة المضحكة المتهمة بأنها "مجرد اسكتش فكاهى منفصل" مشهد "الحاتى" الذى يدعو فيه والد تيمور **حسن حسنى** وهو قادم على الزواج. ونكتشف فى نهاية المشهد بعد أن يلتهما اللحم بنهم ويشفيا العظام، أنهما كانا يأكلان لحم الحمير، ويملاً المشهد، خلال تناول الطعام وبعده، بالقفشات المضحكة فضلاً عن الأداء التمثيلى، وخروج طابور الحمير فى النهاية وخلفه صاحب المحل مقبوضاً عليه. يتبين لنا أنه توطئة منطقية للدخول فى موضوع الدجل حيث يمثل شكلاً من أشكال الدجل الذى يعيشه المجتمع بالفعل. وليس غريباً أن يواكب عرض الفيلم خبر فى إحدى الجرائد القومية عن القبض على جزار يبيع لحم الحمير، ذلك أن مثل هذه الأحداث تتكرر فى مجتمعنا (الفقير)، كما أنه ما زالت مشكلة الدجل والشعوذة قائمة.

وفى نهاية الفيلم يلقي هنيدي على الجمهور درساً فى عدم الاقتناع بالدجل بعد أن يكشف عن حقيقته فى برنامج تليفزيونى. وهذا الدرس أضعف ما فى الفيلم الذى أقتنعنا بأن تيمور (هنيدي) لم يحقق هدفه فى النهاية إلا بممارسة الدجل، وهو الأمر الذى يفرضه المجتمع الذى يعيش مستسلماً ومسلماً بالدجل. وهذا هو الدرس الحقيقى (المأساة/ المهزلة) الذى يقدمه الفيلم. وكان من الجدير بالفيلم أن يكتفى به من دون اللجوء الى تلك النهاية الوعظية المباشرة.

« غاوى حب »..

بالخاطلة المصرية .

يحتار الناقد السينمائي حين يحاول أن يصنف فيلم "غاوى حب". إلى أى نوع من أنواع الفيلم ينتسب، هل هو فيلم عاطفى أم فيلم حركة أم فيلم من نوع الكوميديا الغنائية أم فيلم عن شخصية؟
قد يجتمع أكثر من نوع منها فى فيلم واحد، كأن يكون فيلماً عاطفياً وغنائياً، أو كوميدياً قائمة على الحركة، ولكن أن تجتمع كل هذه المواصفات فى فيلم واحد، فهذه هى الخلطة المصرية التى يسعى أصحابها إلى إرضاء كل الأنواق. لكن العواقب فيها غير مضمونة دائماً.

عن الحب

ثلاث قصص عاطفية تعزف على أوتار ذكريات حب الطفولة المستقرة فى أعماق لا شعور كل منا، لكنها تطفو على سطح الذاكرة بين حين وآخر باعتبارها ذكريات الحب الصافى الذى تهفو إليه نفوسنا، قصتان فرعيتان إلى جانب القصة الرئيسية. نرى الأولى منهما فى مشاهد سريعة (فوتومونتاج) مع العناوين، عن علاقة حب بريئة بين طفل وطفلة بنت الجيران. وتنتهى مع نهاية العناوين بوداع رقيق بينهما على إثر رحيل أسرة الطفلة عن الحى.

هذه القصة الفرعية الأولى تكون بمثابة المقدمة لقصة الحب الرئيسية التي تبدأ بعد نهاية العناوين، وقد أصبح الطفل مغنياً مشهوراً **محمد فؤاد** نراه يُحىي إحدى حفلات رأس السنة. وأصبحت الطفلة فتاة جميلة **حلا شيما** تلفت نظره بجمالها وحضورها المتكرر لحفلاته. ويحاول العثور عليها بعد الحفل في كل مرة فلا يجدها. لكنه بعد محاولات عديدة وطريقة يستغل في إحداها وظيفه صديقه **رامز جلال** مقدم البرامج في الإذاعة للوصول إليها. ويلتقيان، ولكن كيف لهما اجتياز العوائق التي فرضتها الظروف وتحول بينهما وحبهما القديم؟

وخلال توالي أحداث قصة البحث الرئيسية ترى بين حين وآخر أحداث القصة الفرعية الأخرى. علاقة حب بين الطفلة ابنة أخ **محمد فؤاد** وزميلها في النادي. وينتهي الفيلم بما يشير إلى أن هذه القصة الوليدة ستأخذ فيما بعد مسار قصة الحب الرئيسية التي شاهدناها.

الجريمة

هذه القصص التي جعلت من الحب البداية والنهاية والدافع الأساسي للأحداث فيها الكفاية لتجعل الفيلم من نوع الأفلام العاطفية. ولكن الفيلم من ناحية أخرى مشبع بمواصفات أفلام الحركة والجريمة.

لنترك جانباً الاشتباك الأول في بداية الفيلم بين **محمد فؤاد** وإثنين من الشباب يتعرضان لفتاته وإبنة خالتها في الطريق، وأراد بتدخله الدفاع عنهما فكان نصيبه علة ساخنة (!!) ولكن ما إن يظهر زوج **حلا شيما** المجرم العتيد حتى يصنع الأحداث بلون أفلام الحركة والجريمة، حيث يقود عصابة للتهريب. وفي عملية مواجهة يفجر سيارة غريمة عن بُعد "بالريموت". وسبق أن خدع الأب وتزوج ابنته واستولى على أمواله وزج به في السجن. وعندما اكتشفت الزوجة **حلا شيمة** حقيقته هجرته وطالبته بالطلاق لكنه رفض.

ويؤدى تدخل محمد فؤاد في حياة حلا إلى إشعال الصراع بين محمد فؤاد وحلا من جانب والزوج الشرير من جانب آخر. وتتوالى سلسلة كثيفة من الاشتباكات والمطاردات العنيفة بين الجانبين خاصة أن حلا تحصل على وثائق تثبت جرائم الزوج فيعذبها ويقيدها ويلقى بها في مكان معزول. لكن محمد فؤاد يقتحم المكان وينقذها (!!). ويرد عليه المجرم باختطاف ابنة أخيه لمقايضته بها.

يقوم بدور المجرم باقتدار **خالد الصاوي** الذي استطاع بتحكمه في ملامح الوجه



لقطة من فيلم «غوى حب»

وحركات جسمه أن يجسد شخصية المجرم التقليدى الذى ينفث الشر مع أنفاسه منذ أول لحظة يظهر فيها على الشاشة. وإن شاب تعبيره بعض المبالغة أحياناً.

أغان

ولا ننسى أن الشخصية الأساسية فى الفيلم محمد فؤاد هو أحد أعلام الغناء الشبان فى الواقع. وكان لابد أن يعبر عن مشاعره بين الحب والأسى والحزن والفرح بعدد من الأغاني المناسبة لكل موقف. والفيلم يبدأ بحفل غنائى وينتهى بأغنية مع العناوين.

وإلى جانب الأغاني التى يتوق المعجبون من الشبان إلى سماعها من مطربهم محمد فؤاد، كان رامز جلال يشيع الروح المرحية فى النصف الأول من الفيلم خاصة، مما يقرب الفيلم من تقاليد أفلام الأغاني المصرية التى تحاول الاقتراب بدورها من مفهوم الكوميديا الموسيقية.

النجم السوبر

الشخصية التى يؤديها محمد فؤاد هى الشخصية المحورية. تجعل منه الأحداث النجم السوبر. فهو المحرك للأحداث يفعلها وينفعل بها، ليصبح المغنى الرقيق الذى

يعبر عن مشاعره بأغانيه العاطفية، كما يصبح الحبيب "رومي" الذي لا يتنازل عن حبيبته، ومستعد للتضحية بحياته من أجلها، ويصبح البطل "الشجاع" الذي يقتحم الحصون ويخوض المطارقات ويجيد الاشتباكات . وصاحب المشاعر الأبوية نحو ابنة أخيه التي يحيطها برعايته. ويدخل في معركة قاتلة مع المجرم من أجل إنقاذها.

إتقان الصنعة

ما سبق قوله ليس من باب المديح أو من باب الذم للفيلم، كما قد يرى البعض، إنما هو عندي من باب الوصف لوقائع الفيلم الذي وجدته بالنسبة لى فيلماً مسلياً على قدر ملحوظ من إتقان الصنعة. وفى هذه الحدود أراه فيلماً شعبياً ناجحاً. ويرجع الفضل فى ذلك إلى كل العاملين بالفيلم، وعلى رأسهم المخرج **أحمد البدرى**، رغم أنه أول أفلامه الطويلة. فقد استطاع بمهارة أن يجمع بين عناصر متباينة، فى خلطة متوازنة، أمسك فيها بكل الخيوط. وأعطى لكل عنصر منها حقه فى الإشباع. ساعد المخرج على تحقيق ذلك حبكة السيناريو الذى كتبه **أحمد البيه**، ويبدو أكثر تماسكاً من محاولات سابقة له، ومنها فيلماه مع نفس الشخصية الرئيسية محمد فؤاد، وهما فيلماه الأشهران **"إسماعيلية رايح جاي"** ١٩٩٧ و **"رحلة حب"** ٢٠٠١ . كما نخص بالذكر مدير التصوير مصطفى عز الدين الذى أضاء مناظره الداخلية بما يناسب الموقف وأبرز ما تتمتع به الأماكن الخارجية من مناظر مريحة للعين حتى وإن كانت بعض أحداثها مثيرة للتوتر. وكان من عوامل جاذبية الفيلم إتقان تنفيذ عمليات المطاردة والاشتباكات التى استعان فيها المخرج بإمكانات حرفية متقدمة، فضلاً عن مهارة المونتير المتميز معتز الكاتب. وهو ما كان يقنعنا بما يجرى على الشاشة، وإن كان لا علاقة له بما يجرى فى الواقع.

« بنات وسط البلد »

محمد خان وبناته بين وسط البلد ومетро الأنفاق .

محمد خان مخرج عربى كبير. وهو أحد أعلام مدرسة الواقعية المصرية فى الثمانينيات ، تمثل أفلامه إضافة حقيقية للسينما المصرية – العربية، نخص منها بالذكر: "عودة مواطن" و "زوجة رجل مهم"، و"أحلام هند وكاميليا"، و"سوبر ماركت". ويكتب محمد خان قصص أفلامه بنفسه، ومنها فيلمه الأخير "بنات وسط البلد". الذى يضمه رؤيته عما يجرى من تحولات القيم التى تحكم العلاقة بين الشبان والشابات فى قطاع من المجتمع (المصرى خاصة). ونعنى بها علاقة الحب التى أصبحت علاقة صريحة بين الطرفين قبل الزواج أو من دونه، بعيداً عن الأهل. القضية التى يتناولها الفيلم فى غاية الخطورة والسخونة بالنسبة لمجتمعنا عامة. لكن من أفضل الفيلم، وأستاذية المخرج، أن تُعالج بمنتهى الموضوعية، ويتجنب الفيلم تماماً رفع أى شعارات أو حتى المناقشات الكلامية التى قد تبعدنا عن القيم السينمائية. والمهم أيضاً أن الفيلم يتجنب محاولات الابتزاز المعهودة للمتفرج باستغلال مثل هذه الموضوعات لحشر المشاهد "الساخنة" أو العارية. ليس فى الفيلم مشهد عرى واحد أو مشهد على سرير النوم، أو حتى مواقف عاطفية ملتعبة.

تحولات

يختار المخرج لعرض موضوعه إثنتين من أكثر ممثلاتنا الشابات حضوراً وموهبة هما **هند صبرى ومنة شلبى**. صديقتان تعملان فى وسط البلد، الأولى تعمل فى محل لبيع ملابس السيدات والثانية تعمل فى محل "كوافير" يجمع بينهما مترو الانفاق الذى تستخدمه كل منهما فى طريقها بين البيت والعمل، وإن كانت منة تنزل فى الحى الشعبى بينما تنزل هند فى حى سكنى بورجوازى.

القصة التى يتورطان فيها تبدو فى الظاهر قصة بسيطة، أحداثها قليلة: فى ممرات أنفاق المترو يطاردهما شابان (**خالد أبو النجا ومحمد نجاتى**) وتنشأ بين كل شخصية من الطرفين علاقة حب بشخصية من الطرف الآخر، تنتهى بزواج منة شلبى من خالد أبو النجا، أما محمد نجاتى فإنه كما سبق أن صرح لصديقه هند، لا يفكر فى الزواج.

القصة على رغم بساطتها الظاهرة تكشف عن تحول جديد فى العلاقة بين الفتى والفتاة خارج نطاق الأسرة لم تعهده الأجيال السابقة من مجتمعنا، يصل هذا التحول إلى أقصاه فى شخصية هند التى لا تعترض أو يبدو عليها الانزعاج عندما يصرح لها صديقها محمد نجاتى فى البداية بأنه لا يفكر فى الزواج، وقبيل نهاية الفيلم تقاجئنا بقولها لصديقتها أنها "مش بتاعة جواز". وهى العبارة التى توطر سلوكها السابق وتفسر لنا استمرارها فى علاقتها مع صديقها على رغم تصريحه المذكور.

على هذا النحو تمثل هند شخصية جديدة تعالج للمرة الأولى فى السينما العربية، ومن الطبيعى ألا نجدها فى أى فيلم عربى سابق، لأنها ترتبط بالتحولات الاجتماعية الجديدة التى أفرزتها، ولم يكن لها وجود من قبل.

الحيادية

لا ينزلق الفيلم نحو إدانة هذه التصرفات أو تأييدها. يترك مسألة تقويم هذه التصرفات وإصدار الأحكام أو إعمال الفكر فى هذه الأحوال لمتفرج الفيلم ومن يهيمه الأمر. يكفيه أن يكشف عنها أو يضعها تحت أنظارنا، ويكتفى بالإشارة الرمزية إلى أن أحداث الماضى وما يمثله من قيم لم يعد لها وجود. وذلك من خلال شخصية أم هند (تؤديها **ماجدة الخطيب**) حيث تتصور أحداثاً وشخصيات ماضية ما زالت موجودة، لكن هند فى كل مرة تخبرها بأنها لم يعد لها وجود، وهو ما يؤكد رمزياً

الفاصل الحاد بين الجيلين وما يمثله كل منهما من قيم. يكتفى الفيلم فى التعبير عن مشاعر الحب بين البنات والأولاد بجمل قليلة ومشاهد لا تصل إلى حد الالتهاب، تكشف عن روح غير رومانسية لحالات عهدنا فيها الرومانسية. لعل ذلك يرجع إلى أن التحولات الظاهرة فى العلاقة بين الأولاد والبنات تصبحها تحولات نفسية داخلية وهو ما تنبه إليه صانع الفيلم فجعل تكنيك السرد يعبر عن المضمون الجدى للحب، من دون أن يقع فى إغراء المشاهد الرومانسية المغرقة فى الميلودراما، ولم تعد صالحة للتعبير عن نوعية هذا الحب المعاصر الذى يعلن عن نهاية الرومانسية.

دراما مختلفة

وكما يغامر محمد خان بتقديم هذا المضمون الشائك، يغامر أيضاً من ناحية الشكل فى سرد وقائع الفيلم من دون التقيد بشروط الدراما التقليدية، ليس فى الفيلم عقدة أو ذروة. تأخذ الأحداث مسار الحياة على غرار ما نجد فى "دراما الحياة اليومية" فى السينما التسجيلية. وكما فى الحياة تكتنف أحداث الفيلم بعض الأزمات الصغيرة لتستمر بعدها من دون تصاعد فى المواقف إلى ذروة كبرى محددة تتطلب الحل، وتكمن المغامرة هنا فى عدم ضمان إثارة اهتمام المشاهد للمتابعة التى تخلقها تعقيدات الموقف المتصاعدة نحو الذروة فى الدراما التقليدية. ولكنها فى النهاية تكون مصطنعة وغير متطابقة مع الحياة الأمر الذى حرص الفيلم على تجنبه. ومن الأزمات الصغيرة التى تمر بها أحداث الفيلم وتنجح فى إثارة المتفرج بما تحمله من شحنة عاطفية، موقف الانتقام الذى يبدأ عندما تتجه منة شلبى الى صديقها السابق وهو يجلس مع صديقه الجديدة فى الكافتيريا تهنئه على علاقته الجديدة وتحبى صاحبه، ولا يفوت صاحبه ما تحمله تحيتها من سخرية فتلحق بها فى دورة المياه، وتنهال عليها أمام صديقتها هند بسيل من المعلومات عن أسرتها فرداً فرداً، بما يحط من شأنها. وتذكرها بحقيقة الحى الشعبى الذى تسكنه بينما تدعى انها تسكن المعادى. وتصاب منة بالذهول أمام صاحببتها "هند" ويتحول الذهول الى غضب مكتوم عندما تميل عليها الفتاة وهى تتظاهر بالود وترد لها التحية بقبلة عنيفة تطبع على خد منة رسم شفيتها بلون أحمر فاقع، وكأنها ختم التصديق على ما تقول.

أما الموقف الثانى فيبدأ بطلب منة من إحدى صديقاتها العاملات بالغناء ضمن

مجموعة "الكورس" المصاحب للمغنى، أن تأخذها معها ضمن المجموعة عن تسجيل إحدى الأغنيات حتى تؤكد لصديقها خالد أبو النجا أنها تعمل بالغناء كما تدعى. وتذهب للتسجيل بالفعل وتدعو خالد لرؤيتها لكنه يخبر بقية المجموعة التى تحضر بكاملها يتابعونها من غرفة المراقبة. وتكاد منة أن تطير من الفرحة عندما تراهم يشاهدونها تغنى ضمن أفراد المجموعة "الكورس" غير أن محمد نجاتى يطلب من مهندس الصوت سماع صوتها بمفرده معزولاً عن بقية صوت المجموعة. ويكتشفون عدم ملاءمته فيضحكون. وتذكر منة المطب فتتحول بهجتها إلى حزن مؤلم.

حركة

غير أن هذين الموقفين غير كافيين لحث المشاهد على متابعة أحداث الفيلم، خصوصاً أن جزءاً طويلاً منه يقتصر على تصوير حركة الفتاتين فى الشوارع وداخل الأنفاق أو داخل المترو أو فى دخول وخروج كل منهما من محل عملها، وبداية علاقتهما بالشابين، الأمر الذى يبدو اشبه بتسجيل الحياة اليومية للفتاتين غير أن التسجيل للحياة اليومية حتى فى "دراما الحياة اليومية" للسينما التسجيلية لا يكون له أهمية إلا إذا كان لكل مشهد دلالة خاصة تتجاوز حدود الوصف، وهو ما نفتقده أحياناً فى الجزء الأول خصوصاً حيث تقتصر الصورة على الوصف من دون دلالة واضحة أو أحداث ذات أهمية، لا يجذبنا إلى متابعتها غير مهارة المخرج الذى برع فى وصف الحياة فى شوارع القاهرة فى أفلامه السابقة، يساعده فى فيلمه الجديد "بنات وسط البلد" براعة المصور **كمال عبد العزيز** والمونتيرة **دينا فاروق**.

غير أن هذه البراعة لا تغنى دائماً عن وجود الدلالة مهما كانت جمالية الصورة، خصوصاً إذا كانت الصورة غير دقيقة فى نقل الواقع المعروف. فقد كانت الشوارع وأنفاق المترو وعرباته تكاد أن تكون خالية من الناس. فأين زحام القاهرة الذى يمثل أحد معالمها الأساسية؟ وكان من الممكن أن يضيف دلالة على مضمون الأحداث.

«دم الغزال»...

عن عالم ينهار وفساد يستشرى .

وحيد حامد كاتب ومنتج فيلم "دم الغزال" وأحد أهم كتاب السيناريو في مصر الآن. كتب بعض أفضل أفلامنا المصرية، وهو بحق من قلائد المفكرين العاملين في السينما المصرية. تشغله هموم الشعب المصرى وما يعانيه من قهر مادي وروحي. يظهر ذلك في مجموعة كبيرة من أفلامه التي كشف فيها بجرأة عن الفساد، وفي شكل مباشر في معظم الأحيان.

ويمكن ضم فيلمه الأخير "دم الغزال" إلى هذه السلسلة من الأفلام التي تهاجم الفساد، تكشف عن رموزه، وتنزع عنها ورقة التوت. لكن موقفه في فيلمه الأخير يتجاوز كل مواقفه في أفلامه السابقة في مواجهة الفساد، حيث يقدم وجهة نظر جديدة فيها من الألم والحسرة والشمول أكثر من أى فيلم سابق.

كان وحيد في بعض أفلامه السابقة يركز على شخصية واحدة يتخذها كنموذج للفساد في جانب ما من جوانب الحياة في المجتمع المصرى مثل رجل البوليس المأخوذ باستغلال سلطته في "التخشبية" أو "ملف في الآداب"، وبالمثل نجد السياسى فى "الراقصة والسياسى" أو الوزير فى "معالي الوزير"، وفى أفلام أخرى أكثر جرأة يهاجم فساد بعض المؤسسات العامة (الحساسة)، يكشف عن إجراءاتها القهرية غير المشروعة ضد حقوق المواطن، كما فى "البرى" عن مؤسسة الأمن المركزى و "كشف

المستور عن مؤسسة الاستخبارات السرية، وكان منها ما يمس فئة من رجال الأعمال كما فى "المنسى" الذى يقدم فيه رجل الأعمال الثرى سكرتيرته الحسنة هدية لرجل الأعمال العربى مقابل عقد صفقة.

ومن الملاحظ أن الفساد فى هذه الأفلام اقتصر على المستويات القيادية والعليا فى المجتمع بينما احتفظ بالنقاء لابن البلد الذى يقع عليه الغبن. لكنه فى أفلامه مع **شريف عرفة** انتقل إلى الكشف عن الفساد الذى أخذ يسرى من أسفل فى الطبقات الدنيا نتيجة للسياسات العشوائية حيث أصبح المجتمع كله تحت التهديد كما فى **"الإرهاب والكباب"** و**"طيور الظلام"**.

أما فى فيلمه الأخير **"دم الغزال"** فىرى وحيد حامد أن الفساد ضرب فى المجتمع كله من أعلى ومن أسفل وفى كل الاتجاهات. ويبدو أنه بعد أن ظل يدق ناقوس الخطر خلال ربع قرن أو يزيد فى أفلامه من دون أن يجد أذناً مصغية، استسلم لليأس وأعلن انهيار المجتمع. لقد أراد لصيحته الشمولية فى هذا الفيلم أن تكون أعلى صيحاته أو صرخاته لعلها تخترق الآذان الصماء.

الفرح... بداية

يبدأ الفيلم بمشهد من أقوى مشاهده إخراجاً وهو مشهد الفرحة، تتكامل فيه العناصر السينمائية وإن برز دور المونتاج فى إحكام إيقاعه السريع، من دون أن يفقدنا الإمساك ببدايات خيوط الأحداث والتعريف بشخصياتها الرئيسة، ومنها: **الطبال (محمود عبد المغنى)** بعيونه النهمه الى الراقصة والعروس **(منى زكى)** وتحول فيما بعد إلى إرهابى متطرف يفرض نفسه على أهل الحى يهاجم الأفراح، ويغتصب الراقصة، ويلاحق **منى** بعد طلاقها. أما الهجام لص البيوت (عمرو واكد) فيستعرض سطوته وهو يراقص الراقصة وقد شهر مطواة ولا يخفى نظراته الوقحة للعروس، فيما بعد يستعين بأحد أعوانه فى السجن ليحجر الزوج على طلاق **منى** حتى يخلو طريقه إليها.

ومن شخصيات الفرحة الرئيسية عم عبده **(صلاح عبد الله)** الحائر المرتبك الذى جعل من نفسه مسئلاً عن العروس بناء على وصية أبيها قبل وفاته، ويقف عم عبده بعد ذلك إلى جانبها دائماً محاولاً أن يقدم لها من المساعدات العملية ما يراه لصالحها على قدر ثقافته المحدودة.

نظرات منى الشاردة وهى فى الكوشة التى تظهر بين حين وآخر فى لقطات قريبة



لقطة من فيلم «دم الغزال»

ومتوسطة تحمل قدراً من الأسى وقلة الحيلة، تتناقض مع ما يجرى حولها وترهص بنهاية هذا المشهد المؤسفة، ثم بنهاية الفيلم الأكثر أسفاً فيما بعد. فقد انتهى مشهد الفرح "بكبسة" من الشرطة وضبط مكعب حشيش فى جيب العريس. ويقدم صلاح عبد الله أداءً فى غاية الرقة وقوة التأثير وهو يستعطف الضابط لإطلاق سراح العريس، وعدم إفساد فرحة الفقراء، أو وهو يستجديه المعاملة بالمثل كما يحدث فى أفراح الأغنياء حيث لا تفسد الشرطة عليهم فرحتهم عند اختراقهم للمحظورات.

ولما كان عم عبده يعمل نادلاً فى أحد النوادي الراقية فإنه يلجأ - فيما بعد - إلى عضوة النادي سيدة الأعمال (يسرا) لتعمل منى خادمة لديها. وهنا نجد صلاح عبد الله مرة أخرى فى مشهد يبدع فى تعبيره عن الإنسان المصرى الغلبان حين يستجدى المعونة من القادرين بإلحاح وأدب شديدين وهو يدعى العشم فيمن يطلب منه المساعدة حفاظاً على كرامته التى يصل بها إلحاحه عند حافة الوقوع فى المذلة. ومن أفضل مشاهد الفيلم أداء لكل من فيه من الممثلين (فضلاً عن الإخراج والعناصر السينمائية الأخرى) عندما ذهب صلاح عبد الله (عم عبده) ونور الشريف عم جابر لاسترداد منى حنان من سيدة الأعمال يسرا، بعد أن وصلهما أنها سيدة لها تاريخ سيئ السمعة ويحتد الصراع بين الطرفين. يسرا من جهة والرجلين من

جهة أخرى. كل منهما يتمسك بمنى، يرى أنه يعمل لصالحها. وتتدخل منى لتقول ليسرا أنها ليست مستعدة للتنازل عن علاقتها بالرجلين من أجلها، ثم تتوجه إلى الرجلين لتقول بالإصرار نفسه أنها ليست على استعداد للتنازل عن علاقتها بالسيدة من أجلهما. وهى فى النهاية تفضل البقاء معها. وينسحب الرجلان فى هدوء وعند الباب يطبع (عم جابر) قبلة هادئة على جبين (حنان) يودعها بكل مشاعره النبيلة.

ويقوم **نور الشريف** فى هذا الفيلم بدور جديد وجميل غير مسبوق له أو فى السينما المصرية، على رغم كثرة أدواره على الشاشة فهو على رغم بياض شعر رأسه رجل كذاب يدعى أنه يمتلك أرضاً تدر عليه أموالاً من البلد، ونصاب يلقي بنفسه أمام بعض السيارات ليبتز أصحابها بالحصول على بعض الأموال. إلا أنه يحمل قلباً كبيراً يمتلئ بمشاعر إنسانية نحو المحتاجين الذين يمد لهم يد العون، أما مشاعره الحميمة نحو منى فهى مشاعر مركبة تجمع بين حنان الأب والعشق العذرى والإحساس بالمسئولية، وكان نور كالعادة أستاذاً فى تعبيره عن هذه المشاعر بتلقائية غاية فى الدقة والإقناع، ويصل فيها إلى قمته فى مشهد القبلة سالف الذكر.

صداقة فريدة

وتمثل الصداقة بين عم عبده، وعم جابر علاقة فريدة من نوعها أيضاً فى السينما المصرية ولعل هذه الصداقة من أجمل ما قدمه الفيلم إذ يحظى المشاهد بقدر غير ضئيل من المتعة فى تأملها. فالاثنتان على خلاف دائم ينبع عن الاختلاف فى شخصية كل منهما، فتصرفات عم عبده يمكن وصفها بـ "العملية" بينما تتصف تصرفات عم جابر بقدر من الحكمة والعاطفية، والخلاف بينهما حول حنان (منى زكى)، لكنه ينتهى دائماً بالوفاق لأن نية كل منهما صادقة فى رعاية حنان وحمايتها، وهما على رغم خلافهما يمثلان جبهة واحدة فى مواجهة الآخرين الذين يطمعون فى حنان، لكنهما فى النهاية عديما الحيلة.

الجميع يطمعون فى حنان التى تمثل محور الأحداث، وكل منهم يريد أن يصل إليها، أو يستغلها بطريقته: الهجام لص المنازل عمرو واكد يريد أن يتزوجها بعد أن نجح فى إجبار زوجها المسجون على طلاقها. والطبال محمود عبد الغنى يلتحق بخلية إرهابية. ويفرض سطوته بقوة العصابة الإرهابية باسم الدين على المنطقة. ويقيم الحد على اللص بقطع يده انتقاماً له من ثأر سابق وحتى يبعده عن طريقه إلى

حنان، حتى الشاب الوسيم مدرب الألعاب الرياضية فى مؤسسة السيدة يسرا الذى مالت إليه حنان (منى) ومال إليها يرفض الزواج بها عندما عرضت عليه يسرا الأمر وإن أغرته بتقديم المساعدة، وحجته أنه يريد أن يكون نفسه أولاً بالسفر إلى بلد عربى.

إن الاحتمال الأقوى هو أن حنان ترمز إلى مصر التى يحاصرها الطبالون واللصوص والمتاجرون بالدين والمتاجرون بالشرف، حتى الشاب الجميل الذى كان الأمل فى انقاذها كان يتسلى بها إلى أن يهجرها لجمع بعض المال من بلد عربى. ويا للمفارقة أن تموت حنان فى النهاية - فى شكل مباشر أو غير مباشر، على يد رجال الأمن بعد أن اختلطت الأوراق فضاعت الأهداف الحقيقية وحل محلها أهداف أخرى، ولم يعد الحفاظ على حياة حنان أمراً مهماً. إن إضفاء هذا الرمز على شخصية حنان يمنح الفيلم قيمة فكرية، ونكهة فنية لها جاذبيتها ولكن ماذا يحدث لو استبعدنا هذه المحاولة، أو لم نخطر على بال المشاهد، وهو الأمر الطبيعى المعتاد؟!

فى هذه الحال يفقد الفيلم قيمته الإضافية الأهم التى يكتسبها بإخفاء المعنى الرمزى، ويبقى له ما يشير إلى الأحداث مباشرة باعتبارها قصة مجموعة من أبناء قاع المجتمع، الأمر الذى قد لا يثير اهتمام قطاع كبير من المشاهدين. ولكن من الممكن أيضاً قراءة الأحداث باعتبار الفيلم نموذجاً لحياة مجموعة من البشر يعيشون فى حياة غير إنسانية تجعل منهم إما ضحايا، أو بؤرة للفساد وتصديره للمجتمع، ويصبح الفيلم نذير خطر لمصدر هذا الفساد فى أحياء الفقراء التى يطلق عليها اسم العشوائيات، ويصبح للفيلم قيمة (إصلاحية) لكنها محدودة.

غير أن الفيلم فى كل الأحوال سيبقى له حرفيته العالية المتميزة عموماً فى الإخراج **محمد ياسين** وخصوصاً فى المونتاج **معتز الكاتب** والتصوير **محسن أحمد** والديكور، فضلاً عن أداء الممثلين الرائع فى بعض مشاهد الذروة خصوصاً، ما أضفى على الفيلم جاذبية خاصة ممتعة فى مشاهدة المشهد بعد الآخر، بغض النظر عن قراءات الفيلم المتعددة.

صرخة مصرية فانتازية فى مواجهة "الفطرسة الأمريكية".

فى « ليلة سقوط بغداد »

منذ أن شاهدت فيلمه الأول "فيلم ثقافى" عام ٢٠٠٠ وأنا أشعر بأنى أمام شاب سينمائى موهوب. اسمه **محمد أمين**، يكتب ويخرج للسينما على مستوى رفيع من البلاغة والتمكن الحرفى وخفة الظل، فضلاً عن الجرأة فى اقتحام المحظورات وتحطيم التابوهات. حيث كانت معظم مشاهد الفيلم مفاجأة لنا بجرأتها وخفة ظل أدائها وتلقائية العرض مع وحدة الأسلوب التى حافظ عليها المخرج محمد أمين. لكننا منذ البداية نقول هنا أنه افتقدها فى بعض أهم لحظات فى فيلمه الجديد "ليلة سقوط بغداد". وإن كان فى هذا الفيلم من الجوانب ما يستحق التقدير.

فى مقدمة ايجابيات الفيلم أنه يناقش مشكلة راهنة تؤرق كل المصريين اليوم، كما تؤرق غيرهم من شعوب الدول المحيطة العربية وغير العربية، وهى "غطرسة السياسة الأمريكية"، وشعور المواطن فى هذه المنطقة بالتهديد والقهر فى كل لحظة، فضلاً عن المهانة، والإبادة اليومية التى تصيبه أو تصيب أقرانه من جراء البطش والعدوان المباشر أو غير المباشر. وجاء الفيلم فى وقته ليعبر عن هذه المشاعر الشعبية المكبوتة التى لا تجرؤ الأجهزة الرسمية على الاقتراب منها.

ويتخذ الفيلم شكل "الفانتازيا" للتعبير عن هذه المشاعر ويسمح الخيال الجامح للفانتازيا بالتححرر من منطق الواقع وقيوده ويمنح الفنان من الحرية ما لا تتيحه

المعالجة الواقعية. إنها "فانتازيا" ساخرة، والمشاهد المقهور تطربه السخرية من قاهره، كما تطربه السخرية من نفسه أحياناً حينما تكشف عن مواطن ضعفه فتختلط عنده مشاعر الضحك بالبكاء.

القصة

ناظر المدرسة (**حسن حسنى**) يؤرقه كابوس يداهمه فى المنام عن الاحتلال الأمريكى لمصر بعد سقوط بغداد، وخصوصاً بعد تهديد سورية وإيران، ويعانى فى اليقظة من شعوره المضنى بأن طوق الحصار الأمريكى يزداد اقتراباً منا. يلجأ إلى البحث عن تلميذه القديم الذى كان يحمل بواخر العبقرية فى صغره، ويشاكس المدرسة والزملاء باختراعاته، لعله يجد عنده اختراعاً للمقاومة.

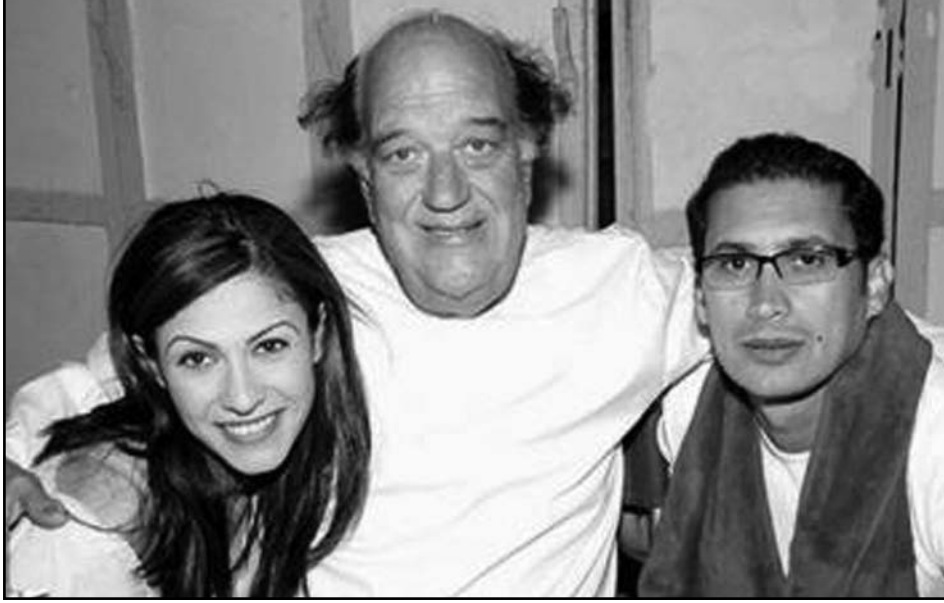
وعندما يعثر عليه (ويقوم بدوره **أحمد عيد**) يبيع حضرة الناظر كل عقاراته ليوفر له عملية البحث عن سلاح للدع. ويدعوه إلى الإقامة مع أسرته. ويوفر له كل طلباته لتحقيق هذا الهدف حتى لو اقتضى الأمر أن يشتري له الكيف بنفسه ويزوجه من ابنته **بسمه**.

وينتهى الفيلم بما يشبه الحلم أو الكابوس حيث تصل طوابير المارينز الأمريكية إلى أرض مصر. وتتحرك الطائرات الصاروخية، لكن سلاح الردع الذى اخترعه العبقرى أحمد عيد أخيراً يصعق الطائرات، ويتوجه حضرة الناظر حسن حسنى إلى جمهور المشاهدين سعيداً بما حققه ليقول لهم ماذا كان يمكننا أن نفعل لو أننا لم نخترع هذا السلاح الرادع!

القصة على رغم فانتازيتها البعيدة من الواقع، تحاول أن تظل على تماس معه. ذلك أن هذا التماس هو ما يجعل لها معنى ويبرر وجودها. ويسعى الفيلم للحفاظ على هذا التماس فى معالجته التفاصيل: فعندما يبحث الناظر عن تلميذه العبقرى بعد أن تخرج فى كلية العلوم، يجده مع مجموعة من زملائه فى جلسة حشيش، لشدة ما أصابه من إحباط ويوظف عبقريته فى اختراع جهاز يلحقه "بالجوزة" ليضبط عن طريقه كمية التخدير التى يسحبها بأنفاسه!

ولا يستطيع "العبقرى" مواصلة البحث لاختراع السلاح المطلوب من دون أن "يعمر" دماغه بسيجارة من المخدرات، ويأمره الناظر بالبقاء فى معمله فى البيت حتى لا يتعرض للقبض عليه.

ويذهب هو بنفسه - بعد أن يتنكر فى زى شيخ - إلى وكر بيع المخدرات ليجد



لقطة من فيلم «ليلة سقوط بغداد»

فى طريقه ثلاثة من تلامذته الصغار فى طريقهم على الوكر ذاته، فيعترضهم ويمارس عليهم وظيفة الناظر، مما يكشف حقيقته، فيدعى أنه جاء لشراء المخدرات لإجراء بحوث علمية عليها، ويترك لهم حرية شرائها.

مبالغات

عندما يعانى العبقري الشاب من هواجسه الجنسية فيحلم بممارسة الحب مع كونداليزا رايس (وزيرة خارجية أمريكا) ويجعلها ترقص له على السرير! ويقع فى حب بنت الناظر بسمة فيطلب يدها من أبيها فيوافق حتى تهدأ مشاعر العبقري ويصفو ذهنه للبحث والاختراع. وتدعى بسمة الموافقة "من أجل مصر". وتتحول أغاني حفلة الزفاف الى أناشيد وطنية تعود بالذاكرة الى أيام الزهو الوطنى، مما يدفع المدعويين إلى المشاركة الجماعية فى أدائها!

وهكذا يواصل الفيلم عرض تفاصيل أحداثه الخيالية، لكنها فى تماسها بالواقع تشير إلى دلالة أو أكثر من الدلالات الخلفية التى تتجاوز ما يبدو على السطح من المشهد. لكن الفيلم أفرط أحياناً فى استخدام الجنس لاستخراج بعض الدلالات السياسية، وكان منها ما يبدو فجاً مثل لوحة جندي المارينز الذى يضعها خلفه على

قاعدة المرحاض وهو يقضى حاجته، لإذلال نفسه على حد تعبيره أو يضعها أمامه على ركبتيه انتقاماً منه (!؟) ومنها ما يربك المشاهد كما حدث عندما ارتدت العروس بسمة لزوجها زى المارينز لتحته على ممارسة العلاقة الزوجية معها بعد أن فشل فى ليلة الدخلة.

وإذا كان التحليل النفسى يرى أن العلاقة الجنسية لا تخلو من قدر من العدوانية إلا أنه يرى أيضاً أن الحب هو الأساس الغالب على هذه العلاقة بين المحبين، وارتداء العروس زى المارينز يسقط عنها بعدها الأساسى ويحولها إلى عملية عدوانية، وهو ما يتناقض وطبيعة العلاقة بينهما، كما يتناقض مع بناء الشخصية شخصية الزوج أحمد عيد داخل الفيلم حيث يكره المارينز وينظر اليهم كأعداء، وكانت مثل هذه المحاولة من الزوجة بارتداء زى المارينز لإثارته جدية بأن تؤدى به إلى فشل أكبر. لكنها على العكس نجحت فى إثارته، كما أراد المخرج - الكاتب.

استطاع محمد أمين تمرير هذا الخطأ النفسى - الدرامى على المشاهد ونجح فى تطوير الموقف إلى فكاهة ساخرة لا تخلو من دلالة واضحة حين نرى فى المشهد التالى أم العروس **هالة فاخر** تفاجئ زوجها حسن حسنى وهو يتجه إلى سرير النوم بأنها تنتظره بلباس المارينز الذى يثيره أيضاً. وفى صباح اليوم التالى نرى حبال الغسيل الممتدة خارج كل الشرفات منشوراً عليها أزياء المارينز بعدد كبير!

الى هذا يشوب الفيلم قصور أساسى، يتمثل فى عدم الاحتفاظ بالسير على شعرة التماس المشدودة بين الواقع والخيال. اذ وقع الفيلم أحياناً فى شبك المعالجة الواقعية للأحداث، ففقد وحدة الأسلوب، وقطع على المشاهد الطريق الى التمتع بمواصلة المتابعة الخيالية. أوضح الأمثلة على ذلك مشهد دفاع بسمة عن كثرة الإنجاب، ومشهد الحوار الحاد بين الناظر و"العبقري" عن مسئولية التخلف فى مجتمعنا بين الجيل السابق والجيل الحالى.

المشهدان أُخرجاً بعيداً تماماً من جو السخرية (والفانتازيا) التى سار عليها الفيلم. ودار الحوار بجدية واقعية تنافس أى فيلم واقعى. يضاف إلى ذلك أن الانحياز إلى رأى بسمة باعتبار كثرة الإنجاب قوة وطنية، يجب عن سؤال خاطئ، ومخادع، لأن المسألة ليست فى كثرة الإنجاب أو تحديده، وإنما فى كيفية استثمار الطاقة البشرية. وإذا كان للفانتازيا أن تتحرر من قيود الواقع، فلا يعنى هذا تمرير أفكار سطحية أو مغلوطة.

ويتبع هذا القصور الميل أحياناً الى الخطابية والمباشرة كما حدث فى المشهدين

السابقين، والاعتماد فى السرد على الحوار والتعبيرات اللفظية، وإن كان منها ما قد يمثل قفشات مثيرة للضحك أو مثيرة للمعنى كأن يعلق أحمد عيد على قبول بسملة الزواج به من أجل مصر بقوله: "أهى مصر إدتنا حاجة". أو أن يرد اللواء متقاعد **يوسف داوود** على سؤال الناظر ان كنا نملك سلاحاً للردع بقوله: "إننا نملك الإيمان والله يتولانا" قالها بنبرة جدية فيها من المبالغة وطريقة الأداء ما يثير معانى عكسية. إن مثل هذه المحاولات تظل فى حدود التعبير عن المعنى بالحوار لا بالحدث، الذى كان قد اعتمده محمد أمين فى فيلمه الأول "**فيلم ثقافى**" حيث كانت المعانى تتدفق تلقائياً عن الأحداث.

غير أن ما قدمه محمد أمين كاتباً ومخرجاً فى فيلمه الثانى "**ليلة سقوط بغداد**" جاء متسماً ببراعة حرفية لا بأس بها، وجهد فنى وخفة ظل، فضلاً عن جرأته فى تناول الموضوع، والتدقيق فى اختياره وتقديمه فى الوقت المناسب بما يكفى للحفاظ على أملنا فيه باعتباره واحداً من رموز شبابنا الواعدين فى السينما المصرية - العربية.

ثورة مكتومة ضد الكبار تنذر بالانفجار

«أوقات فراغ» شباب ضائع وأحلام مكسورة ومستقبل غامض.

حسين القلا منتج فيلم "أوقات فراغ" صاحب بصمة متميزة فى السينما المصرية، أنتج عدداً من الأفلام التى أصبحت من كلاسيكيات السينما المصرية على رغم أنه غامر فى بعضها بالاستعانة ببعض المخرجين الجدد وقتها. نذكر من إنتاجه "الحب قصة أخيرة" رافت الميهي، و "الطوق والأسورة" خيرى بشاره، و "البداية" صلاح أبو سيف، والأفلام الثلاثة من إنتاج ١٩٨٦ ومنها "أحلام هند وكاميليا" محمد خان ١٩٨٨ و "الكيت كات" داوود عبد السيد ١٩٩١ .

وفى إنتاجه الأخير يُقدم حسين القلا على مغامرة إنتاجية جديدة تماماً على السينما المصرية. وإن كانت مغامرة محسوبة ولها أهدافها الواضحة، ولن تمر من دون أن تحسب فى تاريخه، فالفيلم يجمع فى دفعة واحدة بين مخرج جديد: **محمد مصطفى**، وكاتب سيناريو جديد: **عمر جمال**، ويقوم بأدوار البطولة فيه ممثلون يؤدون أدوارهم للمرة الأولى على الشاشة: **أحمد حاتم**، **كريم قاسم**، عمرو عابد، **أحمد حداد**، **راندا البحيرى**، **صفا**، وألح بين العناوين: موسيقى **روبير خيرى بشاره** ومونتاج **مها رشدى**، وكلهم من الشباب.

ولا ترجع قيمة هذه التجربة الإنتاجية الجريئة إلى محاولة التخلص من تسلط أسطورة النجوم التى ورثتها السينما المصرية عن السينما الهوليوودية، وأدت إلى

اختناقها (أحياناً)، وإن أدمنها الجمهور المصرى والعربى عموماً، ولكن ترجع قيمتها أيضاً إلى جانب اعتمادها على الدماء الشبابية الجديدة، إلى أنها قدمت فكراً جديداً وأسلوباً جديداً فى المعالجة الفنية.

دراما الحياة اليومية

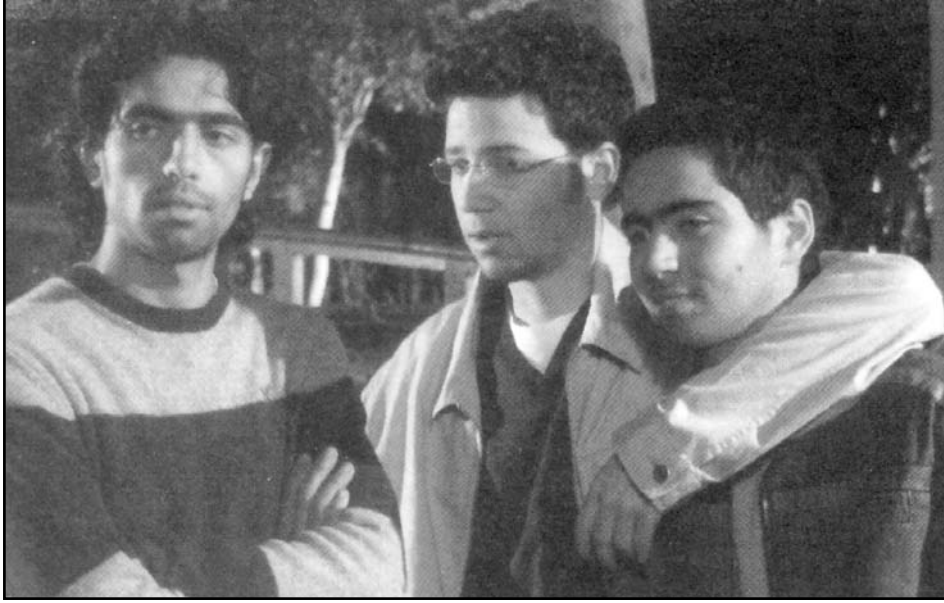
يتعرض الفيلم لحياة مجموعة من طلبة الجامعة، ويكتسب مصداقيته من شدة ارتباط تفاصيله بالواقع المعاش، ومطابقة أعمار ممثليه للأدوار التى يقومون بها، وملاءمة أداء كل منهم لدوره حتى مستوى الاحتراف، ويرجع الفضل فى ذلك، إلى جانب الموهبة التى تحلى بها كل منهم، الى مهارة المخرج فى توجيههم وحسن اختيارهم من قبل.

التفاصيل التى يقدمها الفيلم، لشدة واقعيته مع مهارة التنفيذ، تخفى الصنعة وتبدو وكأنها مجرد تسجيل مباشر للواقع، خصوصاً أن منها ما هو معروف لدى المشاهد عن الواقع: جلسات النميمة للشباب حول البنات، وتبادل صورهن المأخوذة خلسة بكاميرا الموبايل، وتجمعاتهم فى المقاهى وتدخين الشيشة. وضرب "البانجو" فى أحد الأركان، واختلاء أحدهم مع صور البورنو على شاشة الكمبيوتر، وجولاتهم بسيارة أحدهم لاصطياد بائعات الهوى.

الدrama فى هذا الفيلم أشبه بدراما الحياة اليومية التى نراها فى السينما التسجيلية المعاصرة. وهو إلى جانب ما توفره للفيلم من مصداقية، تمنحه مذاقه الخاص، وجاذبيته الخاصة، وتميزه عن تيار السينما السائدة. فالفيلم إذ يصوغ أحداثه فى شكل دائرى، حيث يبدأ بمجموعة الشباب فى حديقة الملاهى وينتهى بهم فى المكان نفسه تقريباً، لا يسعى إلى تقديم حبكة قصصية شديدة الإحكام (والصنعة)، تتصاعد بالأحداث إلى ذروة ملتهبة، تؤدى إلى الحل النهائى للمشكل، كما السينما التقليدية، وإنما يلجأ إلى تقديم أحداثه فى خط عرضى مستقيم تقريباً تنتابه بعض تجعدات صاعدة، ولا ينتهى إلى حل نهائى (أو موعظة) حيث يعود بنا إلى ما يشبه البداية.

ضياع

لكل شاب من مجموعة شباب الفيلم حكايته، ولكل حكاية دلالاتها الخاصة وإن جمع بين حكاياتهم أكثر من دلالة، وعلى رأسها الخواء الثقافى الذى يعصف



لقطة من فيلم «أوقات فراغ»

بالشباب، وافتقادهم إلى البوصلة الذهنية العاطفية التي تحدد اتجاهاتهم: حاتم من أسرة بورجوازية عليا، يملك سيارة، يتبادل الحب مع زميلته منة كما يعلم كل الأصدقاء، لكنه يرفض الزواج منها بعد أن استسلمت لعلاقة جنسية معه على رغم ترددتها ومقاومتها، ولا يلبث أن يطلقها فور إجباره على الزواج بها، ومن الملاحظ مطابقة قصته (تقريباً) مع الأحداث الواقعية المماثلة التي شغلت بها الصحف المصرية في الآونة الأخيرة حول الممثل الشاب **أحمد الفيشاوي** الذي أنكر ابنته لأنها جاءت من طريق علاقة لا يراها شرعية!

ومنة لأسباب واهية، ترتدى الحجاب مرة لأنها سمعت حديثاً دينياً، وتخلعه مرة أخرى لأنها أرادت أن تكون حلوة في حفل عيد ميلادها.

وأحمد من أسرة بورجوازية متواضعة، يحب مي التي تحاول أن تساعد على النجاح، لكنه مشغول بملذاته الصغيرة مع شلته، ويتكرر رسوبه، ويتكرر كذبه على أبيه وعلى حبيبته لتغطية تصرفاته المشينة. يطرده أبوه من البيت، وتقطع مي علاقاتها به بعد أن فشلت في إصلاحه.

وعمر من أسرة بورجوازية وسط، يجبره أبوه على الالتحاق بكلية الهندسة، لكنه على رغم نجاحه فيها، يهوى الصحافة ويريد أن يلتحق بكلية الإعلام، مع أنه - وعلى

حد قول أمه ساخرة - لم يحاول أن يحول رغبته إلى فعل ويكتب شيئاً يثبت به جدية رغبته.

المسئول:

لا يكتفى الفيلم بوصف الظاهرة التي تتمثل في هذه الحالة من الضياع التي يتخبط فيها الشباب، بل يحاول الغوص بحثاً عن الأسباب، يلقي المسؤولية على أكتاف الكبار الذين يحكمون مؤسسات المجتمع (الأسرة والتعليم وغيرهما)، وأبرز ما يتهم به الكبار في الفيلم هو عجزهم عن التواصل مع الشباب. فوالد حاتم وأمّه مشغولان عنه باهتماماتهما الخاصة التي تحتل كل وقتهما. الأب في عمله والأم في نشاطها الاجتماعي. أما والد أحمد فهو على العكس. غاضب دائماً على ابنه يحيط تصرفاته بسياج من الشكوك والإتهامات والضغط التي تدفع أحمد إلى الكذب. وأما والد عمرو فيجبره على الالتحاق بكلية لا يحب الدراسة فيها.

وفي إحدى المحاضرات في الجامعة يبدو عدم الفهم على الطلبة، وعدم الاكتراث من الأستاذ الذي يواصل شرحه على السبورة لعملية رياضية معقدة. ويصدر فجأة عن موبايل أحد مجموعة الطلبة صوت غريب يكاد أن يكون تعليقاً ساخراً على شرح الأستاذ. فيأمر الأستاذ بطرد الطالب. وبينما يخرج هذا من باب المدرج يصدر الصوت فجأة مرة أخرى، يعج على أثره الطلبة بالضحك بعد أن تحول الصوت إلى سخرية واضحة تشمل الموقف كله: الطالب والأستاذ والمحاضرة. وعندما يلجأ عمرو إلى أحد الكبار في إحدى الدور الصحافية طالباً التدريب على العمل الصحافي، يقدم له الشخص سيجارة بدلاً من أن يلحقه للتدريب بأحد الأقسام، وعندما يبحث أحمد عن عمل بعد أن طرده أبوه، يكتشف أنه لم يتعلم طوال حياته الدراسية شيئاً يفيد في سوق العمل. لا لغة ولا كومبيوتر ولا مهارة في عمل ما.

وعندما تصدم مشاعر المجموعة حادثة موت زميلهم صدفة حيث تقتله سيارة وهو يقطع الشارع للقائهم، تهرع المجموعة إلى الدين. لكنهم لا يلبثون أن يضيقوا بما سمعوه من الشيخ في الجامع ومن شيوخ التلفزيون الذين يتحدثون عن أشياء لا يجدون فيها ما يعبر عنهم أو حل مشكلاتهم.

النهاية

وتعتبر النهاية التي ترينا مجموعة الشباب داخل صندوق المراجيح في حديقة

الملاهى معلقين بين السماء والأرض بسبب الانقطاع المفاجئ للتيار الكهربائى، نهاية بارعة للفيلم تكتمل بها دائرة أحداثه، وهى نهاية مفتوحة لا تمثل حلاً، ومن ناحية أخرى تمثل تعبيراً سينمائياً رمزياً بليغاً عن حال الشباب المعلق بين أحلامه البعيدة وفقدان الوقوف على أرض الواقع، ولا يشوب صراخهم وهو يطلبون النجدة شعور بالخوف، بل يشوبه قدر من الاستخفاف، ولا تدرى هل هو لعدم تقديرهم لخطورة وضعهم، أم أنه تعبير عن اللامبالاة.

والنهاية وما سبقها من أحداث تعبر فى جملتها عن حال من الضياع الذى ينهك شبابنا اليوم ويهدد بمستقبل غامض، استطاع الفيلم أن يجسدها بمهارة ويحلل أبعادها، بخفة ظل شبابية على رغم ما تحمله من رؤية واقعية قاتمة، ولم ينزل إلى الميلودرامية على رغم فرصها المتاحة، وإن كنا نأخذ عليه مأخذين:

أولهما، هبوط إيقاع الفيلم نسبياً فى نصفه الأول بسبب استغراقه فى تقديم الشخصيات واستعراض حياتهم اليومية لمدة طالت أكثر من اللازم، أما الثانى فهو عدم الإشباع الدرامى لبعض المواقف التى مرت على عجل على نحو تقريرى شبه إخبارى على رغم أهميتها الدرامية مثل إجبار حاتم على الزواج من منة ثم طلاقه لها. وقد يقلل هذان المأخذان من تأثير الفيلم الدرامى (نسبياً) لكنهما لا يقللان من قيمته كتجربة ريادية.

بين سندان الفساد ومطرقة التطرف الدينى .

فى « عمارة يعقوبيان »

قبل أن أقرأ رواية "عمارة يعقوبيان" قرأت نقداً أدبياً عنها للناقد **فاروق عبد القادر**، لم أشعر بالارتياح لما جاء فى النقد من إصرار على اتهام المؤلف بما ورد على لسان إحدى شخصياته، كما احتوى النقد من الهجوم على الرواية ما يحث على عدم قراءتها. لكنى قرأتها ووجدتها ممتعة وجذابة وتطرح رؤى حادة وصريحة عن المجتمع تأتى فى وقتها، وتثير من القضايا الاجتماعية والإنسانية ما يدعو إلى التأمل والمناقشة.

وعندما وجدت بعد ذلك مقالاً نقدياً للرواية كتبه **صبرى حافظ** أستاذ الأدب العربى فى جامعة لندن، أقبلت على قراءته بحماس على أمل أن أجد فيه ما يتفق ومشاعرى نحوها، لكنى وجدته نقداً أكاديمياً صارماً يطبق على الرواية مسطرة شروط نقدية جامدة سلبت روح الرواية وأفقدتها قيمتها أو تكاد.

لم ينقذنى من القلق الذى انتابنى بسبب تناقض شعورى مع رأى الناقدين الا عثورى صدفة على فصل يتناول الرواية ضمن كتاب "فى مديح الرواية" الذى كتبه الأديب **القدير بهاء طاهر** صاحب روايتى "خالتي صفية والدير" و "نقطة نور" وغيرهما من إبداعات أدبية ونقدية مضيئة، وأعاد إلى مقال بهاء طاهر توازنى حين قال أنه أحب الرواية، وقدم أسبابه الموضوعية لجاذبية الرواية وحبها لها.

ما وراء المتعة

ولا شك أن **وحيد حامد** قد تمتع بقراءة الرواية وأحبها، ولكن لا أظن أن ذلك وحده ما دفعه إلى كتابة السيناريو عنها، وهو الحريص على أن يكتب سيناريوهات أفلامه ومسلسلاته عن قصص من بنات أفكاره، لابد أنه وجد وراء المتعة التي تحققها الرواية أحداثاً وشخصيات جديرة بأن يقدمها، والمتابع لأعمال وحيد حامد يدرك على الفور أن رواية "عمارة يعقوبيان" تدق نواقيس الخطر التي يدقها وحيد في أعماله، وتتضمن من "التيّمت" ما سبق له معالجتها، ومنها "تيمة" التطرف الديني التي عالجها في أكثر من عمل من أعماله، وكانت التيمة الرئيسية في مسلسله "العائلة".

بمهارة الكاتب السينمائي المتمرس، حافظ وحيد على جمع خيوط الرواية في سيناريو محكم يضم كل شخصياتها ويركز على أهم أحداثها، واكتفى تقريباً باختصار بعض التفاصيل التي تفرضها الضرورة السينمائية، ومنها تفاصيل كانت كفيلة بعرقلة السرد السينمائي مثل الخطب الدينية في نصفها الأخير (وان عرضها في الفيلم بطريقة كاريكاتورية مبتسرة!).

ولجأ وحيد إلى تقديم شخصية الحاج عزام من خلال مشهد الحلم الجنسي الذي يراوده في منامه ليختصر من خلاله في لقطة واحدة سيرته السابقة حيث نراه في الحلم يعمل ماسح أحذية، ويمهد بهذا الحلم في الوقت نفسه لمشاهد الحاج عزام التالية، وهو يسعى إلى زواج جديد من شابة جميلة.

المجتمع الذي يقدمه الفيلم فشى فيه الفساد، ما يكشف لنا عن جذور هذا الفساد متابعة السيرة الذاتية الخفية والظاهرة لشخصياته، نأخذ مثلاً من أغنياء العمارة الحاج عزام (**نور الشريف**) رجل الأعمال الشعبي الصاعد، ومن فقرائها الشاب طه ابن البواب (**محمد امام**). بينهما يبدو المجتمع كما تبدو قطعة الحديد الملتهبة بين السندان وضربات المطرقة، ويمثلان من ناحية أخرى وجهان لعملة واحدة يجمع بينهما التعامل مع الدين وإن كان لكل منهما مفهومه الخاص.

الحاج عزام يتعامل مع الدين بتلقائية شديدة كغطاء لأعماله عند اللزوم، ويتخلى عنه بنفس التلقائية والبساطة في حالات أخرى عندما يقبل على الزواج من المرأة الثانية يحرص على أن يتم وفقاً للأصول الشرعية، ولكن عندما تحمل الزوجة منه على غير رغبته يأمرها بالإجهاض ولا يخضع للاعتراض بأن الإجهاض مخالف للشرع، ويدبر الحاج مؤامرة ليلية لإجهاض زوجته بالقوة ثم يطلقها، ولكنه لإرضاء



لقطة من فيلم «صارة يعقوبيان»

ضميره يمنحها مبلغاً من المال يفوق مؤخر صداقتها. يحصل الحاج عزام على عضوية مجلس الشعب عن دائرة قصر النيل مقابل رشوة مليون جنيه يدفعها لرجل غامض من المسؤولين يدعى كمال الفولى (خالد صالح) ويحرصان على قراءة الفاتحة معاً تبركاً بإنجاز الصفقة. وعندما يرفض الحاج عزام أن يدفع للفولى مبلغ ٢٥ فى المئة من أرباح التوكيلات الجديدة التى حصل عليها، يفاجأ بحملة بوليس على متجره لضبط المخدرات التى يعمل فى تجارتها، وعندئذ يقبل الخضوع لطلبات الفولى الذى سينقذه ولكن فى مقابل رفع نسبة الرشوة للعملية التى اعتبرها مشاركة، إلى ٥٠ فى المئة من الأرباح، ويصرح كمال الفولى بأن المبلغ ليس له وحده وإنما هناك من هو أكبر منه. وتكشف لنا شخصية طه عن جانب آخر من جوانب الفساد فى المجتمع، اذ يطمح ابن البواب الى الالتحاق بكلية الشرطة بعد حصوله على الثانوية العامة بمجموع مرتفع، ولكن يحول بينه وتحقيق حلمه عمل أبيه الذى كان السبب فى سقوطه فى امتحان كشف الهيئة. وعندما يلتحق طه بالجامعة ينضم إلى الجماعات الدينية، ويقود مظاهرة، فيتم القبض عليه ويمر بمرحلة تعذيب دامية واعتداء جنسى لتحطيم كرامته، ليخرج بعد ذلك وقد قرر الانتقام.

شخصيات مركبة

إلى جانب هاتين الشخصيتين كانت هناك شخصيات أخرى لكل منها دلالتها على خريطة الفساد التى تشمل سكان العمارة (مصر) من الأثرياء داخل الشقق أو الفقراء من ساكنى السطح، وإن كان من هذه الشخصيات ما تتجاوز دلالتها الاجتماعية وتطرح دلالات إنسانية أكثر اتساعاً وعمقاً، وفى مقدمة هذه الشخصيات شخصية زكى ابن الباشا السابق، عجوز استهلك حياته فى مغامرات نسائية، وما زال ضعيفاً أمام رغباته التى تسوقه الآن الى نساء من الدرجة الدنيا لكنه يحمل قلباً كبيراً مليئاً بالحب والتسامح، يرفض نصيحة المحامى بأن يستعين بالبلطجية لاقتحام الشقة التى طردته منها أخته، ويحتفظ بعلاقة صداقة رقيقة مع عشيقته الأجنبية السابقة، ويعامل بثينة الشابة الفقيرة التى تعمل عنده بود واحترام يرد إليها إنسانيتها التى كادت أن تفقدها، إنه شخصية مركبة ما كان يمكن أن يؤدى دورها غير ممثل فى مقام عادل امام.

والفتاة بثينة التى تقوم بدورها الممثلة الشابة البارة **هند صبرى**، تتوقف عن مبادلة طه الحب والأحلام تحت ضغوط الحياة، لتستسلم لنزوات أصحاب المحال التى تعمل فيها، وتكاد أن تشارك فى مؤامرة مع أحد سكان السطح أراد الاستيلاء على شقة زكى فى العمارة، لكنها تتراجع بفعل معاملة زكى الطيبة لها. ومن الشخصيات المركبة أيضاً التى تعانى صراعاً فى داخلها وتستحق الذكر، شخصية حاتم، رئيس تحرير جريدة فرنسية يعانى من المثلية الجنسية، وأدى الدور باقتدار **خالد الصاوى**.

مخرج متمكن

فى أول أفلامه الروائية الطويلة استطاع **مروان حامد** ان يكشف عن مهارته كمخرج متمكن، يتقن استخدام أدواته، وإن ظل فى حدود استخداماتها التقليدية المعروفة، كأن يعتمد على الظلال المتقاطعة أو الإضاءة التى تقسم الوجه الى نصفين يغمر الظل أحدهما، تعبيراً عن الصراع الداخلى الذى تعانى منه الشخصية، أو استخدام الموسيقى الاوركسترالية فى تضخيم الإحساس بالموقف وتأكيد معناه. وعلى رغم أن الفيلم بتعدد شخصياته وتنوع مواقفه وامتداده الزمنى، مثل اختباراً صعباً للمخرج، فإن مروان حامد لم يفقد القدرة على الإحاطة بكل عناصره فى وحدة متماسكة، وحافظ إجمالاً على إيقاع السرد الذى يحقق جاذبية العمل

ويغرى المشاهد بالمتابعة، ساعده على ذلك أداء الممثلين بالإضافة إلى ما توفر له من إمكانيات أخرى بشرية وتكنولوجية عالية، كانت تفصح عنها الصورة.

ولعل أفضل ما يعبر عن كفاءة المخرج الشاب مروان حامد فى فيلم "عمارة يعقوبيان" مهارته فى رسم الصورة الحسية والذهنية للشخصيات والمواقف العديدة المتنوعة فيما بينها. ومنها صورة إرهاب الدولة فى مشهد قمع المظاهرة الساحق، ومشهد التحقيق الدامى، وصورة إرهاب المتطرفين فى مشهد اغتيال الضابط وصورة حاتم (خالد الصاوى) وهو يحاول اصطياذ المجند الصعيدى (باسم سمرة) ومعاناته فى محاولة إغرائه، وصورة المناورات الخبيثة بين الحاج عزام (نور الشريف) وكمال الفولى (خالد صالح) وكل منهما يحاول أن يقضم الجزء الأكبر من كعكة الآخر.

غير أن اتقان الصنعة لا يخفى على المشاهد ما يجده فى بعض هذه الصور أو غيرها من الكليشيهات المعهودة، وهو ما يفقدها بريق الابتكار وطزاجته، يستثنى من ذلك - خصوصاً - صورة كل من العجوز زكى (عادل امام) والفتاة بثينة (هند صبرى) والعلاقة الحميمة التى نمت بينهما، وفيها يمنح العجوز الاحترام للفتاة وتمنحه الفتاة رحيق الحياة، وتوفر هذه العلاقة للفيلم أجمل مشاهد وأكثرها انسانية، ويأتى الزواج تتويجاً لهذه العلاقة بينهما ليثير أكثر من سؤال: هل هو إشارة الى أن أصحاب القلوب البيض أقدر على مصالحة الحياة؟ أم هو إشارة الى الاستسلام لواقع زواج غير متكافئ؟ كما لاتخلو هذه النهاية من ظلال سياسية.

«ما فيش غير كده»

كوميديا موسيقية مرحة لكن معانيها ملتبسة .

كان من الممكن للأعمال الفنية التي تحمل "وجهة نظر اشتراكية" أن تلقى القبول أو تحتل مكان الصدارة في عهد انتعاش القوى الاشتراكية، ولكن ماذا بعد انحسار هذه القوى وتراجعها أمام المد الرأسمالي الكاسح اليوم؟ هل من الممكن أن تجد مثل هذه الأعمال مكاناً وسط "هوجة" فنون التسلية الاستهلاكية؟

هذا ما حاول المخرج **خالد الحجر** التصدي للإجابة عليه مع كاتبة السيناريو **عزة شلبى** حين أقدم على إخراج فيلمه الأخير "**ما فيش غير كده**"، إذ اعتمد الفيلم على إحدى مسرحيات **بريخت** "**الخطايا السبع للبورجوازي الصغير**"، والمعتبرة من أبرز الأعمال المسرحية التي تحمل دعوة الكاتب الألماني إلى الاشتراكية.

في قراءته الظاهرية يقدم "ما فيش غير كده" مجرد قصة أم طموح تعمل على الخروج من دائرة ضيق الحال لتنعم بحياة الطبقة البورجوازية الأعلى هي وأبناؤها الثلاثة، وكان الأب قد هجرهم وتركهم من دون عائل. فتدفع ابنتها الصغرى إلى العمل في الرقص والغناء وعالم "الكليبات"، لكنها تصطدم بالمنتج عندما تدرك أنه يستغل ابنتها ويوهمها بالحب، وتفقد الابنة العمل مع المنتج. ينتهز الابن هذا الخلاف فيقدم أخته الكبرى للمنتج لتحل محل أخته الصغرى،

لكن الأم الطموح تُفنع ابنها بالعمل معها فى شركة مستقلة تضم كل أفراد الأسرة لتقديم الرقص والغناء فى الحفلات و "الكليبات"، وبذلك تنجح فى جمع شمل الأسرة الذى حاولت الحفاظ عليه منذ البداية.

سخرية

هذه هى الأحداث فى القراءة الأولى ولكن الفيلم فى قراءته الثانية يبدو ملغوما بالسخرية اللاذعة من طموحات البورجوازية وتناقضاتها، حين تعظم المصلحة الشخصية فوق كل اعتبار آخر، وتستبد بها الرغبة فى الحصول على الثروة المادية، وتجعل من الإنسان سلعة فى النهاية، بينما تحرص على وضع غطاء من المظهر الإنسانى على تصرفاتها.

نرى الحب يتحول الى لذة حسية كما فعل الأب هجر أسرته ليعيش مع فتاة صغيرة يعيد بها شبابه، ولا يتورع الابن عن ممارسة الجنس مع صديقته فى بيت الأسرة. كما يتحول الحب الى "بيزنس" فى علاقة المنتج بالابنة، أو يستبدل الحب بالثروة كما نرى فى القصة الفرعية لزميل الابنة الكبرى فى العمل، الذى يحبها لكنه يقطع علاقته بها عندما يعلم أن أختها تعمل بالرقص والغناء ثم يعود الى محاولة التقرب إليها عندما يعلم باقتراب الثروة منها.

والابن الذى يعترض بشدة على عمل أخته الأولى بالرقص والغناء لأنه يرى فيه ما يجلب له العار ويجرح كرامته، ما يلبث شعوره بالكرامة أن يتبخر وينتهاز فرصة الخلاف بين أمه والمنتج ليقدم أخته الأخرى لتقوم بالعمل نفسه.

وتصل سخرية الفيلم الى ذروتها فى النهاية، وإن جاءت السخرية هنا بنعومة شديدة يغلفها الالتباس الذى يضعنا بين طرفى تساؤل: هل كانت هذه النهاية هى قصة نجاح الأم فى جمع شمل الأسرة كما تبدو فى الظاهر؟ أم هى قصة سقوط القيم الإنسانية حينما لا يبقى لجمع شمل الأسرة إلا المصالح المادية؟

الفيلم بسخرياته يحمل فى ملامحه ما يسقط بوضوح على واقعنا المصرى المعاصر، خصوصاً فى عالم "الكليبات" وحيث ربط المخرج بين أحداث الفيلم والواقع بتقديم تلميحات واضحة فى صياغة الأغانى والأداء الحركى والسمعى (اللحن) لبعض مشاهد الفيلم وما يجرى فى عالم "الكليبات".

ومن الجدير بالذكر أن سخرية الفيلم المريرة تختفى وراء عرض سينمائى يحمل الكثير من ملامح البهجة، حيث يبقى الفيلم محافظاً على الوجود فى المنطقة الرمادية

بين مرارة السخرية وبهجة العروض الغنائية الراقصة، وما يربطها من أحداث، أثر علاجها على نحو يحتفظ بالابتسامة على وجه المشاهد.

كوميديا موسيقية

فى فيلميه السابقين، "أحلام صغيرة" و"حب البنات" كشف المخرج خالد الحجر عن جدارته التى أكدها عمله الأخير "ما فيش غير كده"، الذى غامر فيه بتقديم جوهر أفكار بريخت بغض النظر عن الالتزام بأحداث المسرحية المستوحى منها، كما غامر مرة ثانية بتقديم هذه الأفكار فى قالب سينمائى نادر فى السينما العربية وهو قالب "الكوميديا الموسيقية" على غرار ما قدمته السينما الأمريكية فى أجمل أفلامها مثل "صوت الموسيقى" و"سيدتى الجميلة" وغيرهما. وتختلف أفلام الكوميديا الموسيقية عن أفلامنا الغنائية المعتادة، حيث تحل الأغاني والرقصات محل الحوار أحياناً، ولا تعتمد الأغاني والرقصات على موهبة فردية تنحصر فى أصحاب دور البطولة، وإنما يشترك الجميع فى الرقص والغناء ويأتى الرقص بأسلوب "الرقص الحديث" الذى تسهم فيه الحركة بالتعبير عن الموضوع.

ويتطلب هذا القالب موهبة خاصة فى الإخراج كما فى بقية العناصر الإبداعية الأخرى المشاركة فى الفيلم "وهو ما تحقق على قدر كبير فى فيلم "ما فيش غير كده" وأخص بالذكر ثلاثة عناصر كان لها تأثيرها الواضح فى الوصول إلى هذه النتيجة وهى التصوير والموسيقى والديكور.

لم يكن من الممكن الوصول إلى درجة الإبهار المطلوبة من دون الصورة التى أبدعها محسن نصر، وأبهرتنا فى بعض لقطاتها العامة، واستخداماته الخاصة المتميزة للمرشحات الضوئية لخلق الأجواء اللونية المختلفة للمشاهد، كما لم يكن من الممكن تحقيق نشوة الاحساس ببهجة العرض من دون الموسيقى المصاحبة التى أبدعها عمر خيرت، ولا من دون الخيال والرقّة والجمال فى اختيار الديكور ومحتوياته التى صممها نهاد بهجت.

نبيلة عبيد جديدة

وإذا كان المخرج نجح فى اكتشاف وجوه جديدة أثبتت جدارتها: أروى (الابنة الصغرى) ورولا (الابنة الكبرى) وأحمد عزمى (الابن)، إلا أن الدور الذى قامت به الممثلة القديرة نبيلة عبيد فى هذا الفيلم يعد فى نظرى إعادة اكتشاف لإمكاناتها،

فهى على رغم ما قامت به من عشرات الأدوار على اختلافها فى عدد من أفلامها، كان دورها فى هذا الفيلم جديداً تماماً عليها وهى تقوم بدور الأم، وتشارك فى الغناء والرقص بأسلوب الرقص الحديث وليس الرقص الشرقى الذى قدمته فى بعض أفلامها، وهو رقص يتطلب مهارة شبابية خاصة وأثبتت نبيلة عبيد أنها لا تنقصها هذه المهارة. كما استطاع **خالد أبو النجا** أداء دور المنتج بخفة ظل وخفة حركة فى الأداء والرقص، ما يقربه من قلب المشاهد ولكن من دون أن يلغى الإدانة الأخلاقية لمعظم تصرفاته.

ولعل أهم ما يميز الفيلم أجماً ويمنحه التقدير هو أنه - فضلاً عما سبق - على رغم جدية أفكاره ظل محافظاً على إثارة الابتسامة على وجه مشاهده، وهو على رغم أنه يعالج موضوعاً يشوبه الابتذال، لم يقع فى الابتذال. وظل ملتبساً بين مدار السخرية وبهجة العرض، وإن كانت بهجة العرض هى الغاية فى الظاهر. وإذا عدنا الى العنوان لربطه بنهاية الفيلم نجد أنه يحتمل معنيين: الأول هو الإقرار بما انتهت اليه أحداث الفيلم "**ما فيش غير كده**" طالما أن الفرد يتحرك ضمن بيئة اجتماعية لها هذه الموصفات. أما المعنى الثانى فيأتى على العكس من الأول ويتبين لنا من خلال السؤال الاستنكارى المحتمل فى عبارة "**ما فيش غير كده**" ويعنى المطلوب هو رفض هذه النهاية واستنكارها، وهو ما يكشف عن دقة اختيار العنوان، كما يكشف عن جانب آخر من جوانب الالتباس والثراء فى الفيلم.

« فى شقة مصر الجديدة »

حالة متفردة تسمح لأنواع من الحب أن... تتجاوزها .

ليس جديداً على مخرج من مستوى **محمد خان** أن يقدم فيلماً جديراً بالتقدير. فهو مخرج كبير، ويعتبر فيلمه الأخير "**فى شقة مصر الجديدة**" إضافة حقيقية إلى رصيده السابق من الأفلام الجيدة. ويرجع الفضل الأساسى لمستوى هذا الفيلم - فى رأينا - إلى السيناريو الذى وضعته الكاتبة الشابة **وسام سليمان**، وإن ظهرت فيه لمسات خان الواضحة.

وتستحق **وسام** التحية لأكثر من سبب، أولها مستوى الحرفية المتميزة فى كتابة السيناريو، والثانى: لأن هذا عملها الثالث فقط بعد فيلميها المتميزين "**أحلى الأوقات**" و "**بنات وسط البلد**" الأمر الذى يبعث الأمل فى أعمال قادمة أكثر عمقاً، أما السبب الثالث فهو أن أفلامها الثلاثة تنم عن مشروع واضح تقبل **وسام** على إنجازه وفحواه رصد التحولات المعاصرة فى عالم الفتاة المصرية. وهو ما يلتقى مع ما يطرحه **محمد خان** فى أهم أفلامه عن تحولاتنا الاجتماعية - المجتمعية المعاصرة. كان هذا ما فعله مثلاً فى "**عودة مواطن**" و "**سوبر ماركت**" و "**زوجة رجل مهم**".

ويواصل **خان** مع **وسام** هذه المحاولات فى فيلمه الأخير "**فى شقة مصر الجديدة**" الذى يطرح فيه أثر متغيرات المجتمع المصرى المعاصر على الإشكالية الأزلية عن

الحب والزواج. كل هذا من خلال نموذج إنسانى لفتاة كاد أن يفوتها قطار الزواج. يقدم لنا **"فى شقة مصر الجديدة"** حالة حب نتعرف من خلالها على حالات حب أخرى تواكبها، ويقدم إجابات مختلفة لتركنا فى النهاية نتساءل: ما هو الحب؟ وإذا كان الفيلم قد مال فى قصته الرئيسية إلى نوع من الحب يرى فيه الإجابة عن هذا السؤال، فإنه أى الفيلم يرتفع عن الاكتفاء بتقديم الشخصية أو تقديم الحالة إلى مستوى تقديم الإجابة، وإن جاءت بطريقة غير مباشرة من خلال السرد القصصى، مما يسمح للمتفرج بتقليب النظر. شأن الأعمال الأدبية والفنية الكبيرة، التى لا تتجاوز الإيحاء بالإجابة، وتكتفى بسرد الحدوتة.

ويكتسب الفيلم بتداخل قصص الحب فيه طبيعة مركبة، يبدو ذلك واضحاً عند مقارنتها ببساطة الخط القصصى فى الفيلم السابق لمحمد خان ووسام معاً **"بنات وسط البلد"**. فنحن نمر هنا بأكثر من خمس قصص حب غير قصته الرئيسية كل منها يمثل نوعاً مختلفاً من الحب، يحمل مفهوماً مختلفاً عنه.

تقدم لنا **غادة عادل** قصة الحب الرئيسية حيث تقوم بدور "نجوى" معلمة الموسيقى الشابة فى إحدى مدن الاقليم "المنيا" تذهب إلى القاهرة لأول مرة لحضور حفل موسيقى مدرسى، وتجدها فرصة لزيارة معلمتها السابقة.

وأثناء رحلة "نجوى" للوصول إلى صديقتها ومدرستها السابقة التى فوجئت بترك شقتها فى مصر الجديدة واختفائها منذ أكثر من سنة، نلتقى بقصة حب "شفيق" **يوسف داود** صاحب البيت الذى ظل يحب المعلمة وهى لا تستجيب له، وعندما جاءت استجابتها بعد عشر سنوات رفض الاستجابة دفاعاً عن كرامته، وإن تركت فى قلبه لوعة تكشف عنها تصرفاته.

وعندما تضطر غادة للمبيت فى بيت المغتربات الذى تديره **عايدة رياض** تكلمها عايدة عن الحب المفقود الذى ترك فى الأحشاء ألماً، والحب الطيارى الذى يمنح بعض الطراوة. وهناك قصة زواج صديقة "نجوى" من خطيبها الذى غابت عنه بضعة أيام فى القاهرة، وقصة حب "تهانى" المعلمة التى تصلنا عن طريق خطاب قرب نهاية الفيلم تقول فيه إنها وجدت، بعد طول انتظار، الرجل الجدير بحبها.

أما قصة الحب التى نتابعها فى مقابلة مع القصة الرئيسية فتكشف عن العلاقة بين "يحيى" (**خالد أبو النجا**) وعشيقتة التى تشاركه فى مبدأ رفض الزواج وتغرق معه فى علاقة جنسية، إلى أن يجتاحها الشعور بحاجتها أن تكون أما فتلج فى طلب الزواج، لكنه يصر على التمسك بمبدأ رفض الزواج.



لقطة من فيلم «فى شقة مصر الجديدة»

أما العلاقة بين غادة وأبو النجا فبدأت بدق باب شقته التى احتلها بعد اختفاء "تهانى" المعلمة التى تبحث عنها غادة. ويتابع الفيلم - كما هى العادة فى أفلام خان - التفاصيل الانسانية الدقيقة للنمو التدريجى لعلاقة الحب بين غادة وأبو النجا التى زرعها تكرار اللقاء بينهما. وعندما تسببت غادة فى إتلاف هاتفه النقال، احتالت للحصول عليه، لتقوم بإصلاحه رغماً عنه بعد أن تركت له هاتفها النقال، ووجد أبو النجا نفسه يحاول مساعدتها فى الوصول إلى صديقتها المعلمة من طريق صاحبه فى الإذاعة الذى وصله خطاب المعلمة بطلب الأغنية المهداة لتلميذتها.

وينجح الفيلم فى إقناع المشاهد بتنامى هذا الحب الرقيق تدريجاً بين الطرفين، لينتهى بنهاية مفتوحة تحتوى مشهداً من أطرف مشاهد الحب حيث نرى غادة داخل قطار عودتها الذى بدأ حركته وهى تسأل أبو النجا بلهفة عن رقم هاتفه النقال، ثم نراها فى اللقطة المتوسطة التالية داخل القطار تكرر مع نفسها رقم الهاتف حتى لا تنساه.

ومن عوامل جاذبية الفيلم استخدام "السيناريو" المفاجآت المتتالية، وهى مفاجآت محسوبة أى محتملة، غير مقحمة غالباً، مثل مفاجأة غادة بعدم وجود المعلمة فى شقتها، والمفاجأة الأكبر عندما تصل الى محطة السكة الحديد فى اللحظة التى يتحرك فيها قطار العودة الأخير فتضطر إلى المبيت فى القاهرة.

كما كان اقتباس فقرات أغاني الحب المتناثرة في الفيلم "السيناريو" عامل ترطيب لمشاعر المتفرج إضافة إلى دورها في التمهيد للحدث أو تأكيد الحالة العاطفية وتبدأ هذه المجموعة من الأغاني بأغنية ليلي مراد **"أنا قلبي دليلي"** التي يتدرب عليها الأطفال في بداية الفيلم، وكان للأغنية أهمية بنائية في السرد الدرامي في الفيلم تذكرنا بأهمية الاستخدام الدرامي للأغنية في فيلم خان السابق **"زوجة رجل مهم"**.

ولسنا في حاجة الآن للكلام عن حرفيات السينما الجيدة في الفيلم من تصوير ومونتاج وموسيقى وغيرها، فالمفروض أن تكون جيدة، وأصبحت جودتها الآن شائعة في الافلام المصرية مع تقدم حرفية الشباب الجدد وتوفر امكانيات التكنولوجيا المتقدمة، ولكن إذا علمنا أن هذا الفيلم هو العمل الأول للمصورة **نانسى عبد الفتاح** ووصلت فيه إلى هذا المستوى القياسى من الجودة، فلا بد من الترحيب بموهبتها والاشادة بمهارتها الواعدة.

كما تجدر الاشارة إلى الأداء المتميز لكل من **غادة عادل** و**خالد أبو النجا**، وإن كان دور خالد في هذا الفيلم باعتباره الشاب الذى يسعى إلى الارتباط بمن يحب بعد أن كان يرفض فكرة الزواج، طالما يتوافر له الإشباع الجنسي، يذكرنا هذا الدور بدوره في **"ملك وكتابة"** علماً أن دوره هنا أكثر حيوية وأكثر اقناعاً. واكتسب الدور مصداقية الواقعية بعمل صاحبه بالبورصة الذى يمثل مشهداً جديداً في السينما المصرية.

أما دور غادة الفتاة التى ترفض الزواج حتى تجد من تحب الى درجة انها أشرفت على سن العنوسة، فهو دور جديد يرتبط بالظروف الاجتماعية المصرية المعاصرة وأدته غادة بتلقائية وانضباط يقارب واقعية الشخصية.

وتقديم هذه الشخصية يمثل إضافة جديدة في رسم شخصية الفتاة المصرية المعاصرة التى حرصت وسام سليمان على رسمها فى أفلامها الثلاثة، وكشفت فيها عن جوانب من حياة الفتاة المصرية اليوم، كما أعادت به قدراً من مكانة الدور النسائي إلى مركز الصدارة فى السينما المصرية.

الواقع والخيال والنيات...

إشكاليات بلا ضفاف فيلم « حليم » .

أعيد عرض فيلم "حليم" ضمن نشاطات المهرجان القومي الأخير للسينما المصرية، وأثار العرض فى الذهن من القضايا الإشكالية ما يستحق النظر حول الأفلام التى تستمد مادتها من حياة إحدى الشخصيات المشهورة.

أشاهد فيلم "حليم" وفى رأسى يدور النقد اللاذع الذى كتبه بعض النقاد عن الفيلم متهماً المنتج بأنه استغل **أحمد زكى** حتى آخر نفس فى حياته. كان أحمد زكى يلفظ أنفاسه الأخيرة وهو يقوم بالدور، لكن أحمد عاشق التمثيل كان يعلن من قبل أنه يتمنى أن يأتية الموت وهو أمام الكاميرا وهذا ما حدث.

لماذا نتوجه الى الظن بشبهة الاستغلال ولا نتوجه الى تقدير حسن نيات المنتج (**عماد أديب** - جود نيوز) بتحقيق أمنية صديقه الممثل أحمد زكى؟

هل كان من المهم أن يؤدى أحمد زكى الدور وهو يعانى من المرض نفسه الذى كان يعانى به حليم؟ أحمد زكى ممثل قدير، وكان يمكن له أن يؤدى الدور من دون المرور بالمعاناة نفسها، ولكن ألم تُصَف معاناته الحقيقية من المرض مصداقية على الأداء؟

من المأخذ التى وجهت الى الفيلم أيضاً عدم الدقة فى تسلسل ظهور إحدى الأغاني أو المناسبة التى قيلت فيها، وأذكر أن المخرج **شريف عرفة** انبرى للدفاع عن

توثيقية الأحداث والأغاني.

والسؤال الذى يفرض نفسه هنا: هل نحن أمام درس فى التاريخ أم أمام نص فنى لم يكن أبداً مصدراً لتوثيق وتاريخ الأحداث؟ لا يضير العمل الفنى الخطأ التاريخى بقدر ما يضيره الخطأ الفنى، كما يقول أرسطو أول منظرى الدراما، فالمهم هو الحفاظ على السرد الفنى.

الفيلم والواقع

وإذا كان حليم فى مشهد من الفيلم صدم برفض الجمهور لأغنية له فى أول حياته، أليس المهم المسألة نفسها وتأثيرها النفسى عليه بغض النظر عن الأغنية المرفوضة إن كانت هذه الأغنية أو غيرها؟ (رجاء، العودة الى درس أرسطو فى الدراما).

من الإشكاليات التى واجهت بعض النقاد والجمهور أيضاً وتسببت أحياناً فى إفساد تذوق الفيلم، والخلط بين الفيلم والواقع، أى بين ما يجرى على الشاشة وما هو معروف لدى المشاهد عن واقع الشخصية. من يقع فى هذا الفخ يظل طوال مشاهدته يسأل نفسه هل أحمد زكى يمثل آلام المرض أم يتألم حقيقة؟ مما يربك المشاهد فى التآرجح بين الإحساس بمعاناة أحمد زكى ومعاناة الشخصية التى يمثلها.

أما مظهر الخلط الثانى بين الفيلم (الخيال) والواقع فيتمثل فى المقارنة الخاطئة بين ما نراه على الشاشة من تصرفات حليم وحركاته وبين ما نعرفه عنه فى الواقع. غالباً ما تتسع أو تضيق نقاط المطابقة ما يفسد تذوق الفيلم. والمفروض أن يقبل المتفرج على مشاهدة الفيلم باعتباره عملاً خيالياً مستقلاً يوازى الواقع ولا ينسخ عنه، لذلك فالمتفرج الذى لا يعرف حليم أو الذى يفصل بين ما يعرفه عن حليم وما يراه على الشاشة يكون أكثر موضوعية فى تقبل الفيلم.

أما الإشكالية الأساسية التى يثيرها الفيلم فهى المعالجة السينمائية نفسها التى حاول كاتبها **محفوظ عبد الرحمن** أن يقول فيها كل شئ عن **عبد الحليم حافظ**: التكوين والنشأة البائسة، صدمة الإخفاق والإصرار على النجاح فى البداية، صراعاته ومصادماته مع الآخرين (**أم كلثوم** مثلاً)، صعوده مع صعود طموحات الأمة وتعبيره عن المشاعر الوطنية فى مرحلة النشوة والاعتزاز بالكرامة ثم مرحلة الانكسار، ولا ننسى طبعاً علاقاته العاطفية.



لقطة من فيلم «حليم»

إن كل فقرة أو مرحلة من هذه المراحل تصلح وحدها أن تكون فيلماً، وسبق أن قدم الكاتب نفسه معالجة فذة عن مرحلة محددة في حياة **عبد الناصر** في فيلم **"ناصر ٥٦"**.
لقد أدى تزامم أحداث فيلم "حليم" الى اجهاض بعض الأحداث والمرور على البعض منها من دون إشباع. فيأتى على شكل إخبارى أو يكاد (علاقته مع **سعاد حسنى** مثلاً) وهو ما يفقد العمل تأثيره الفنى وإن حقق ذلك فى بعض أجزائه، كما فى الجزء الخاص عن علاقة حليم بالمد الثورى وأغانيه الوطنية المتفائلة المفعمة بالثقة ثم صدمة النكسة ومحاولته التماسك بعدها وتقديم أغاني المقاومة. فقد وفق الفيلم فى التعبير عن هذه المرحلة وجعلها ذروة مؤثرة. مع تزامم الأحداث افتقد الفيلم (المعالجة) الخيط الدرامى الذى يبرر الجمع بينها اللهم إلا إذا كان الهدف هو مجرد سرد أكبر مجموعة من الأحداث التى تتعلق بشخصية حليم. ويرضى ذلك محبى **عبد الحليم** الذين يتشوقون الى معرفة أخباره التى لا يعرفونها أو يجترونها أخباره التى يعرفونها ويجدون فى ذلك سلوى. ولكنه لا يرضى غيرهم من الذين لا يبحثون عن السلوى ويرغبون فى رؤية عمل فنى متماسك تؤدى به وحدته الى معنى ما يجمعها. لكنها جاءت كفقرات متوالية لا يربطها غير انها تتعلق بحياة حليم.
ومن الاشكاليات أيضاً تراوح الفيلم بين أسلوب المعالجة التسجيلية وأسلوب المعالجة الروائية. فالفيلم كله يعرض من خلال مقابلة يجريها أحد رجال الإعلام مع

حليم وهو على فراش المرض. وليس فى ذلك ما يؤخذ على الفيلم وهناك أفلام روائية كثيرة فعلت ذلك. ولكن من دون أن يبدو استخدام هذا المزج بين التسجيلى والروائى مقحماً أو عامل تعويق لتدفق السرد الدرامى. غير ان استخدام هذه الحيلة (أسلوب المقابلة الشخصية) فى «حليم» جعل عرض حياة حليم يأتى على مراحل منفصلة مما يفقد التسلسل الدرامى تدفقه.

ولعل السبب هو محاولة استثمار أحمد زكى بظهوره أكثر من مرة حيث ينقلنا الفيلم فى كل مرة الى جانب آخر من حياة حليم. ويبدو واضحاً ان المعالجة كانت تسعى الى الجمع بين تحقيق هدفين تجاريين أهمهما تقديم أحمد زكى بأطول زمن ممكن على حساب تماسك بناء العمل الفنى وسلاسته.

ومع ذلك لا أنكر اننى تمتعت ببعض اقسامه خصوصاً عرضه لمرحلة ما قبل نكسة ١٩٦٧ وما بعدها، وهى المرحلة التى ما زالت منجماً ينتظر من يغترف منه لتقديم أعمال فنية مؤثرة.

نظرة فلسفية ساخرة تكشف مأساة الحياة المصرية المعاصرة.

فيلم «قص ولزق»

"قص ولزق" فيلم مصرى جديد يثبت مكانة مخرجه هالة خليل فى ثانى أفلامها الروائية الطويلة، ويسهم بقوة فى تأسيس مدرسة جديدة للسينما المصرية – العربية. وهى إن كانت مدرسة واقعية إلا أنها تختلف عن المرحلة الأولى لواقعية السينما المصرية فى الخمسينيات وما بعدها، والمرحلة الثانية فى الثمانينيات التى أطلق عليها الواقعية المصرية الجديدة. ولعل هذه المدرسة تمثل الموجة الثالثة لهذه الواقعية. وتختلف عن سابقتها فى أنها أكثر مهارة (عموماً) فى استخدام اللغة السينمائية، وأسرع إيقاعاً بما يتفق وروح العصر، كما تختلف فى المشاكل التى تثيرها، وإن اتفقت معهما فى أن ما تثيره من قضايا يرتبط بعصرها، كما ارتبطت الواقعية فى كل من مرحلتها السابقتين بالواقع المحيط بها.

نظرة ساخرة

ويحسب لفيلم "قص ولزق" إضافة على ما يتمتع به، تلك المسحة الفلسفية التى تطرح رؤية ساخرة للحياة المصرية التى أصبحت "قص ولزق"، أى أن كل شئ فى حياتنا أصبح عشوائياً وسطحياً فاقداً للجذور. المهنة التى اختارتها الشخصية

الرئيسية فى الفيلم **حنان ترك** هى من قبيل قص ولزق، فهى لا تزرع أو تصنع أو تنتج شيئاً وإنما تشتري - بالصدفة - أى شئ يتخلى عنه صاحبه لتبيعه الى شخص آخر، أى قص من هنا ولزق هناك. وفى أول مشهد نرى حنان وهى تشتري آلة هارب تقول لصاحبة الآلة إن الناس أصبحوا لا يشترون هذه الآلة للعزف عليها وإنما لمجرد وضعها فى الصالون قطعة ديكور. وليس أصدق على القص واللزق فى حياتنا من هذا المثال (الرمز الدال) إذ تفقد فيه الأشياء قيمتها الحقيقية (البنائية) وتتحول إلى أشياء مظهرية (استهلاكية) أقل قيمة، وكذلك الأمر حينما تستولى سوسن بدر على موبايل ابنتها حنان ليبقى معها من باب "المنظرة" كما يفعل غيرها من الناس. ورغبة حنان فى الهجرة بأى وسيلة إلى بلد بعيد لمجرد الهرب من ضيق الحياة فى مجتمعها، هى أيضاً رغبة من قبيل القص واللزق.

وهناك بخاصة القصة الفرعية التى تقدمها **حنان مطاوع** صديقة حنان ترك بأداء بارع فى مشهدين تشكى فى أولهما آلامها لغياب زوجها عنها فى بلد عربى جرياً وراء لقمة العيش، حيث فى المشهد الثانى نراها مع شخص غريب، تكشف نظرات عينيه عن علاقة مريبة بينهما، وتؤكد هذه القصة تهاوى قيم الحياة عندما تتحول العلاقات الإنسانية إلى قص ولزق.

وتصل السخرية من فلسفة الحياة على طريقة القص واللزق إلى ذروتها خلال أحداث القصة الرئيسية للفيلم، عندما تعرض حنان "العملية جداً" على **شريف منير** "العاطل" قبول الزواج منها لمجرد الحصول على عقد زواج يتيح لها إضافة بعض النقاط المطلوب إضافتها إلى استثمار الهجرة.

ويتردد شريف فى قبول الطلب لأن علاقته بها علاقة سطحية ولم يتعرف عليها إلا منذ وقت قصير ولم تنشأ بينهما مشاعر حب أو حتى علاقة ود متبادل. لكنه لا يلبث أن يقبل العرض ويقتنع بالهجرة معها تحت ضغط ظروفه الصعبة. وتتفق معه على أن يكون الزواج صورياً إلى أن يهاجر، ثم يبحث كل منهما فى شأنه (!!). لكنهما خلال محاولتهما خوض هذه التجربة تتسلل إلى قلوبيهما نبتة الحب البرئ التى تفرض نفسها لتعلن عن الجانب الإيجابى الأصيل فى مشاعر الإنسان المتبقى وسط هذه الحياة من "القص واللزق".

وينتهى الفيلم من دون أن يقدم حلاً تاركاً هذه النبتة الخضراء لمصيرها المجهول، ولكن بعد أن دفعنا إلى إعادة النظر فى حياتنا التى أصبحت "قص ولزق" لنرى العالم ونحسه، كما رآه الفنان وأحسه على حد قول كروتشى.



لقطة من فيلم «قص ولزق»

علاقات إنسانية

لعل أبرز ما يحقق متعتنا بهذا الفيلم إضافة إلى نظرتة الساخرة، متابعة تطور العلاقات الإنسانية بين شخصياته وإحكام الحبكة بين الحدث الرئيسى وبقيّة الأحداث الفرعية فى وحدة متماسكة، وطرافة الشخصية الرئيسية. من محاور العلاقات الأساسية التى يتضمنها الفيلم محور العلاقة بين شريف منير وأخيه الأكبر (أشرف سرحان) الذى يعيش معه فى الشقة نفسها، وهى علاقة حميمية يشع بها دفء حرارة الحب الأسرى. تأتى العلاقة مناقضة ومقاومة لعلاقات القص واللزق المحبطة. فتكون بمثابة الاستثناء الذى يؤكد القاعدة ويبرزها. فالأخ الأكبر يرفض التخلّى عن أخيه ولا يقبل أن يطلب منه ترك الشقة بناءً على طلب أهل خطيبته، وإن أدى ذلك إلى شعوره بالإحباط وخيبة الأمل ولجؤه إلى العزلة وعدم الإقبال على الطعام، لكن أخاه يدافع عن مواقف أهل الخطيبة ويعد بأن يجد له حلاً لترك الشقة.

وفى مشهد يعبر عن دفء الحب الأخوى بينهما، يعد الأخ الأصغر شريف صينية الطعام، ويذهب بها إلى أخيه المعتكف فى اكتئاب متمدداً على السرير، ليدعوه

للنهوض والمشاركة فى تناول الطعام ليأكلاً معاً كما كانا يفعلان من قبل فى طفولتهما على رغم اعتراض أمهما. وعلى السرير (رمز الدفء والحب) يضع شريف الصينية بينهما، وأثناء الأكل يستعيد معه ذكريات الطفولة وعلاقتهم بالسرير، الذى كان يمثل كل عالمهما من لعب ومذاكرة وتناول الطعام حتى تعم عليهما روح المرح. وفى مقابل هذه العلاقة نجد علاقة حنان بأمها **سوسن بدر** التى تدير "صالون حلقة" للسيدات وتتسم العلاقة بينهما بالعملية والبرود. ونشأت هذه العلاقة بفعل موت الأب مبكراً هو الذى كان يبالغ فى تدليل طفلته وتركها لعصبية الأم وصرامتها التى تفرضها الظروف الصعبة فى تربيتها للإبنة. ومن المشاهد المعبرة سينمائياً عن هذه العلاقة (بالمكان والحركة واستخدام الصوت) مشهد الأم وهى تؤنب ابنتها بعد أن اكتشفت أوراق الهجرة بالصدفة. فالمشهد يدور فى صالة البيت (المكان) والأم تدفع بعصبية ذراع الكنيسة الكهربائية فى دفعات أمامها (الحركة) ونسمع طنين الكنيسة فى خلفية صوت الأم (الصوت) وهى تواصل تأنيبها مع مواصلة الكنس.

أداء مميز

ويمثل تآلق الممثلين (جميعاً) فى أدوارهم، سواء الرئيسية منها أو الثانوية، عامل جذب أساسياً وخصوصاً حنان ترك التى برعت بحيويتها وحركتها الدائبة فى التعبير عن الفتاة الفهلوية اللامنتمية (دور جديد على الشاشة العربية) وحققت من خلاله وجوداً لم تحققه على المستوى ذاته فى أفلامها السابقة، ومنها فيلمها السابق مع المخرجة نفسها "**أحلى الأوقات**". أما شريف منير فأتى دوره أكثر تعقيداً، إذ تتصارع فى داخله مشاعر متباينة نحو أخيه من ناحية، ونحو حنان من ناحية أخرى. من هنا تبدو ردود أفعاله المعبرة على وجهه غاية فى البلاغة والنعومة، تبدو روحه المرحية على رغم الظروف المحبطة تعبيراً عن قدرته الروحية العالية القادرة على مقاومة الصعاب. لقد عبر منير عن ذلك كله بدقة ونعومة ومن دون افتعال.

كما تألفت سوسن بدر فى دور الأم العاملة العصبية التى تريد أن تفرح بزواج ابنتها على رغم العلاقة الباردة بينهما، فتصر على "شبكة" محترمة وزفة وفرح كبير. وكذلك **فتحي عبد الوهاب** كان على تلقائيته المعتادة فى دور صديق شريف الذى يتبادل معه القمصان ويبحث عن عمل ويغرق فى تدخين المخدرات ويبحث عن الحب إلى أن يجده مع **مروة** التى تمثل للمرة الأولى دور صديقة حنان، العاملة فى محل

بيع الوجبات السريعة وتبحث عن زوج وتخشى العنوسة.
وفى مشهد طريف قبيل النهاية يجمع الاصدقاء الشباب الأربعة: شريف وحنان
وفتحى عبد الوهاب ومروة، يقترح أحدهم لعبة "قص ولزق" وهى أن يبدأ أحدهم
بمقطع من أغنية بكلمة آخر مقطع من أغنية أخرى حتى يبدأ المقطع التالى بالكلمة
نفسها التى ينتهى بها المقطع الأول. ويؤدون معاً فى مشهد مرح هذه اللعبة المغناة
بعبارات متجاوزة غير مترابطة لا تؤدى إلى معنى، تذكرنا ببعض الأغاني الشائعة
كما تلقى بظلالها على ما يعنيه عنوان الفيلم "قص ولزق" وما يحمله من نظرة
ساخرة.

مقارنة

أزمة المشاهدة النقدية بين التجهم والسطحية فى

سينما الشباب الجديدة وسينما الكبار المعتقة .

نظمت لجنة السينما فى المجلس الأعلى للثقافة فى القاهرة فى النصف الثانى من الشهر الماضى شباط (فبراير) برنامجاً خاصاً من العروض السينمائية تحت عنوان **"إعادة اكتشاف أفلام مصرية"** شاهدت منها ثلاثة افلام عندما تأملتها فى مقابل الافلام المصرية الثلاثة الأخيرة التى تعرض بنجاح متفاوت بداية من أيام العيد حتى الآن، وجدت فى هذه المقابلة ما قد يتضمن بعض الإجابة عن بعض الاسئلة المثارة اليوم حول الجمهور والنقاد وأفلامنا المصرية الرائجة.

أعنى بالأفلام الثلاثة الأخيرة **"ميدو مشاكل"**، و**"حرامية فى تايلاند"**، و**"أزاي البنات تحبك"**، وهى ضمن ما يمكن ان نطلق عليه اصطلاحاً **"سينما الشباب"** أو **"السينما الشبابية"** التى تحظى بهجوم لا بأس به(!!) من بعض النقاد، بينما تحظى بإقبال الجماهير. والواقع أن السينما المصرية، طوال عمرها سينما شبابية فى معظمها، يؤدى ادوار البطولة فيها ممثلون من الشباب (او من يدعون أنهم شباب). ولكن لعل أول ما تتسم به الأفلام المعاصرة أن أبطالها من الشباب فعلاً إضافة إلى أن معظم العاملين فيها وراء الكاميرا من الشباب أيضاً: المخرج والمصور والمونتير ومؤلف الموسيقى ومهندس الصوت ومهندس الديكور. والمزاج السائد فى معالجتها

هو مزاج المرح والفكاهة والشقاوة على غرار "مسرحية الجو النفسى" التى تعبى كل امكاناتها لكى تشيع جواً نفسياً معيناً. والمهم ايضاً، أن ما يجمع بين هذه الأفلام ومسرحية الجو النفسى (وفق ما جاء فى «معجم المصطلحات الدرامية» للدكتور **ابراهيم حمادة**) هو أن خلق هذا الجو "أهم من الحبكة ومن تصوير الشخصيات، ومن أى عنصر بنائى آخر" وهنا مربط الفرس - كما يقولون - وهو أن هذه الأفلام الثلاثة بالتحديد، فى حرصها على خلق هذا الجو النفسى العام، أهملت فى ما أهملت البحث عن معنى، وهو ما يسمها بالسطحية.

فى "ميدو مشاكل" وهو أكثرها نجاحاً، نرى شاباً مشاكساً يخلق مشكلات بقصد إثارة الضحك، بغض النظر عن دلالاتها. إن خفة ظل الممثل **أحمد حلمى** تضحكنا بالفعل وهوفجر جهاز التليفزيون فى وجه زميلته مثلاً، لكنه مشهد مغلق على ذاته لا يتجاوزها إلى دلالة أوسع من مجرد فعل ولد شقى، وإن نجح الفيلم فى إضفاء دلالة ما على بعض المشاهد، إلا أن هذه الدلالة تبقى معزولة عن بقية مشاهد الفيلم، ويظل الفيلم مفتقداً المعنى العام الذى يربط بين مشاهدته كافة، والمفروض أن يؤدى كل منها الى هذا المعنى.

ومن الطريف أن نرى فى "حرامية فى تايلاند" نموذجاً آخر لشاب خفيف الظل **كريم عبد العزيز** فى دور اللص الظريف، وهى شخصية جديدة فى السينما المصرية تختلف عما سبق فى "لصوص لكن ظرفاء" وتواصل هذه الشخصية بما لها من قوام خاص وجودها للمرة الثانية بعد نجاحها فى الفيلم السابق "حرامية فى كى جى تو" للممثل نفسه والمخرجة نفسها الشابة **ساندرا نشأت**. وينقلنا الفيلم الى أجواء سياحية جديدة عندما يهرب اللص مع عروسه إلى تايلاند ليبيع اللوحة الفنية التى سرقها بمليون جنيه. ولكن ما هى القضية التى يناقشها هذا الفيلم؟ لا شئ، حتى وإن إدعى الوطنية فى نهايته باسترداد اللص للوحة بقصد إعادتها الى مصر.

أما فيلم "أزاي البنات تحبك" فكان فيلماً رومانسياً عن الحب بين الشباب، وهو مثل كل أفلامنا الرومانسية لا يخلو من الصديق المضحك (**أحمد عيد**) إلى جانب البطل صاحب الجاذبية الأسرة (**هانى سلامة**) ليكون الفيلم كوميدياً أيضاً الى جانب رومانسيته، وتجرى بعض الأحداث فى مناطق سياحية مصرية (الغردقة) وأخرى خارج مصر (سويسرا) مما يساعد على اشعال الحب فى قلوب الشباب وامتناع المشاهد بمناظر الطبيعة الجميلة، لكن قصة الحب المعهودة التى يحاول افسادها الشرير ومجموعته تفقد حرارتها حينما تبدو معلقة تخلو من أى تفاصيل تربطها بأى



لقطة من فيلم «حرامية فى تايلاند»

واقع، وتفقد بالتالى أن يكون لها معنى اجتماعى أو إنسانى ولا وجه للمقارنة بينها وبين قصص أفلامنا العاطفية القديمة الجيدة مثل "شاطئ الغرام" أو "أيامنا الطولة". وفى مقابل هذه الأفلام الثلاثة (الحديثة) كانت الأفلام الثلاثة (القديمة) التى شاهدتها فى برنامج "اكتشاف افلام مصرية". وأولها فيلم "رسالة الى الله" اخراج **كمال عطية ١٩٦١** . ويفجر الفيلم فى بدايته على لسان طفلة قضية السؤال "أين الله" وينجح الأب حسين رياض فى تقديم اجابة عقلانية بسيطة، تقنع الطفلة بوجود الله الذى لا نراه بعيوننا مثل الهواء الذى لا نراه ولكن ندرك أثره. لكن الفيلم يغرقنا بعد ذلك فى أحداث ميلودرامية تتصاعد مع نمو الطفلة التى تصاب بالشلل وعدم القدرة على الكلام، ومع ذلك تتزوج من صديق الطفولة الذى يصر على الزواج بها وتحمل منه على رغم خطورة الولادة على حياتها. وبينما هى فى غرفة عمليات الولادة يعلن الطبيب يأسه من نجاح العملية، لكن الأب العجوز يستلهم فكرة سابقة لابنته وهى طفلة عندما كتبت رسالة الى الله تطلب منه عروسة، فيكتب رسالة الى الله يرجوه فيها انقاذ ابنته. وفجأة تلد ابنته وتُشفى من شللها لتأخذ طفلتها فى أحضانها وتحل عقدة لسانها. وعلى المشاهد أن يصدق ذلك ويستعين بكتابة الخطابات بدلاً من "الحجاب" الذى كان يستعين به أجدادنا على رد العين الحسود

وقضاء الحاجات. وهكذا ينتهى الفيلم بتكريس الجانب الخرافى من التفكير الغيبى على التفكير العقلانى الذى بدأ به، ولم ينجح فى تقديم مناقشة جادة على مستوى جدية القضية التى طرحها!!.

وكذلك كانت الحال مع فيلم "غرباء" من إخراج **سعد عرفة** (١٩٧٣) الذى يصور معاناة فتاة مثقفة (**سعاد حسنى**) وحيرتها بين ثلاثة رجال يريد كل منهم الاستئثار بها لنفسه وفرض سيطرته عليها، أولهم أخوها **شكرى سرحان** المتطرف الدينى الذى يراها عورة ويريد أن يسجنها داخل البيت وخلف الحجاب، والثانى حبيبها **حسين فهمى** الفنان الشديد الغيرة عليها، وهو يريد أن تكون له وحده وتقطع علاقتها بعملها الذى كان يفتح أمامها باب الأمل فى المستقبل، والثالث هو المعلم **عزت العللى** الذى يؤمن بالعلم ويدعو الى الإيمان به، ولكن ما إن يذهب إلى أوروبا حتى يعود كافراً تماماً بالعلم والحضارة الأوروبية. لماذا؟ وما الذى اكتشفه هناك ولم يكن واضحاً من قبل؟ لا ندرى. الشخصيات الثلاث متطرفة كل منها فى اتجاهه: خشبية متكلسة ذات بُعد واحد يفقدها إنسانيتها ويفقد الفيلم قدرته على الإقناع او الإمتاع حتى وإن رأينا الفتاة فى النهاية ترفضهم جميعاً فى انتظار البديل المختلف.

والفيلم الثالث من هذه المجموعة "**البرنس**" إخراج **فاضل صالح** (١٩٨٤) مأخوذ عن الفيلم الانجليزى (1949) Kind hearts and Coronets . والناقد **أحمد الحضرى** قال فى الندوة إنه شاهد هذا الفيلم الإنجليزى وقت عرضه فى انجلترا ويذكر أن الصالة كانت تضج بالضحك طوال العرض. وذلك أن الفيلم قائم على السخرية من الطبقة الارستقراطية الانجليزية المعروفة بعجفرتها أيام كانت انجلترا تحكم العالم. تدور قصته حول ابن غير شرعى لأحد أبناء هذه الطبقة يقرر بسبب معاناته فى طفولته من انكار العائلة له، أن يتخلص من جميع ورثة لقب الدوق فى العائلة، حتى يؤول اليه اللقب فى النهاية. الفكرة لها أبعادها الاجتماعية والانسانية العميقة، لكنها عندما تقتلع من أرضيتها - الثقافة الانجليزية- لتفرض قسراً على ثقافة اجتماعية مغايرة فى فيلم مصرى بعد وضع لقب البرنس بدلاً من الدوق، تفقد الفكرة عمقها ولا تبرر سخريتها لدى المشاهد المصرى لعدم مطابقة وضع الطبقة الأرستقراطية فى انجلترا مع وضعها فى المجتمع المصرى، ومن ثم بدت الفكرة غريبة وفقدت القدرة على التواصل مع الجمهور المصرى. وزادت من غرابتها المعالجة الإخراجية الجادة، ما أفقدها نكهتها الساخرة المثيرة للضحك، كما أفقدها المعنى.

ولعل الجمهور على حق حين يعرض عن مشاهدته مثل هذه الأفلام اليوم، كما

أعرض عنها من قبل، وبخاصة الفيلمين الأخيرين من هذه المجموعة اللذين أصابهما فشل تجارى ذريع، وهو أيضاً على حق حينما يقبل على مشاهدة الأفلام الثلاثة من مجموعة أفلام الشباب المذكورة، وحينما يقبل على مشاهدة الأفلام الحديثة المماثلة، على نحو لم يسبق له مثيل، ما يحير المراقبين لحركة الجمهور ويحير النقاد الذى يركنون الى الإجابات السهلة باتهام الجمهور - من دون حق - بالجهل والتخلف وانحطاط الذوق أحياناً!! صحيح أن أفلام المجموعة الأولى من أفلام الشباب سطحية، كما ذكرت، لكنها خفيفة الظل. السيناريو فيها غير محكم لكنه مملوء بالمواقف الجزئية الناجحة فى تأثيرها وحافل بالقفشات الذكية والحوار الملتبس. وتلمس فيها قدراً واضحاً من الدقة والمهارة فى التنفيذ التقنى (الصورة والصوت والمونتاج من ناحية والتمثيل والإخراج من ناحية أخرى) مما يضيف المصدقية (حتى على الأحداث غير الواقعية) ويحقق قدراً كبيراً من الجاذبية والإبهار أحياناً. وكل ذلك يمثل جوانب من الإبداع لا يمكن انكارها حتى مع الاعتراف بقصورها عن تناول القضايا المهمة.

ومن المهم هنا أن ندرك أن أصحاب هذه الأفلام يتميزون بالصدق حينما يقتصرون على عرض ما يملكون من أفكار وصادقون مع أنفسهم لأنهم تجنبوا الإدعاء برفع شعارات لا يقدرّون على الوفاء بها، وصادقون مع جمهورهم لأنهم قدموا له ما يتوقعه منهم وتم الاتفاق عليه ضمناً، ولذلك أحب الجمهور أعمالهم وأقبل عليها، وإن كان مجرد قضاء وقت ممتع.

الموضوع الفلسطيني بين القديم والحديث فى السينما المصرية.

«قناة من فلسطين» و«اصحاب ولا بيزنس»

على هامش المهرجان القومى للسينما المصرية الأخير رقم ١٣ "أبريل ٢٠٠٧" نظمت إدارة المهرجان عرضاً استيعادياً لمجموعة من الأفلام المصرية القديمة التى يندر عرضها حتى فى القنوات الفضائية ومن الطبيعى أن يثير مثل هذا العرض تلقائياً عدة تساؤلات.

ويكشف عن عدة مفارقات حين نتأمل ما جرى على هذه السينما من تحولات. وكان من بين أفلام هذا العرض الاستيعادى فيلم "فتاة من فلسطين" إخراج محمود ذو الفقار ١٩٤٨، ويعتبر الفيلم مبادرة مبكرة فى التعامل مع الموضوع الفلسطينى. ويمكن اتخاذه نموذجاً للرؤية السينمائية المصرية وقتها. ماذا قدم عن موضوع القضية الفلسطينية؟ وكيف عالجه؟ وماذا يمكن استخلاصه من هذه المعالجة؟ وما أوجه الخلاف بين هذه الرؤية والرؤية المعاصرة للسينما المصرية بعد أكثر من نصف قرن "أى من بداية القرن الحالى".

«فتاة من فلسطين»

سعاد محمد فتاة فلسطينية ترحل إلى مصر بناء على وصية أبيها وهو يلفظ آخر أنفاسه بعد إصابته برصاص الصهاينة. يستقبلها فى بيته الطيار المصرى ابن

خالتها محمود ذو الفقار.

يشارك الطيار فى حرب فلسطين وتتطوع **سعاد محمد** للتمريض فى الهلال الأحمر. وإلى جانب أغان أخرى فى الفيلم تغنى لجنود مصر "يا مجاهد فى سبيل الله" وعند استقبال الجرحى تغنى "بالسلامة يا جنودنا بالسلامة".

يصاب الطيار فى ساقه ويصبح عاجزاً يخفى مشاعر حبه لسعاد محمد بينما يتقدم لها صديقه "صلاح نظمى" لكن الصديق يعلم بحب الطيار لها فيدبر مع بقية أعضاء الأسرة حفل عقد القران الذى يفاجئنا به بين الطيار وسعاد محمد، وكنا نظن أنه عقد زواج الصديق بها.

المعالجة مجرد قصة حب سابقة التجهيز "حب تعترضه مشاكل تنتهى بالحل" تم وضعها فى إطار حرب ٤٨ وكان من الممكن أن تحدث دونها، وليس فى الفيلم ما يمس القضية الفلسطينية غير الأغنيتين. ومن الواضح أن الهدف التجارى أحد أهداف الفيلم وليس عيباً أن يكون الربح التجارى أحد أهداف الفيلم خاصة وأنه الدليل القاطع على الانتشار والوصول إلى الجمهور، الأمر الذى يبتغيه كل عمل من أعمال الفن، ولكن العيب أن يكون وحده أو هو الغالب على الفيلم وليس وراءه شئ من الفن.

فيلمان

ولا وجه للمقارنة بين هذا الفيلم وفيلم "باب الشمس" إخراج **يسرى نصر الله** ٢٠٠٥ الذى يؤرخ لاغتصاب الإسرائيليين أرض فلسطين عام ٤٨. كل لقطة فيه تعبر عن المعاناة المريعة للفلسطينيين، أو عنف العدوان الإسرائيلى وشراسة جنوده، أو شجاعة المقاومة الفلسطينية، وذلك فضلاً عما يحتويه الفيلم من تفاصيل مهمة عن القضية الفلسطينية وتاريخها، ولم يمنع ذلك وجود قصة حب أيضاً فى غاية الرقة والشاعرية. ويمثل الفيلم على هذا النحو مؤشراً ساطعاً عن القفزة التى حققتها السينما المصرية المعاصرة فى تناولها للقضية الفلسطينية.

ولكن لعل من الأوقع المقارنة بين فيلم "فتاة من فلسطين" وفيلم آخر من أفلام بداية القرن وهو فيلم "أصحاب ولا بيزنس" إخراج **على إدريس** ٢٠٠١ لما بين الفيلمين من تقارب فى الهدف التجارى والبناء الفنى، حيث يمثل الموضوع الفلسطينى فى الفيلمين مبرراً للأحداث، بغض النظر عن ضعف هذا المبرر أو قوته فى البناء الدرامى، والأغنية مكون أساسى فى كليهما.



لقطة من فيلم «أصحاب ولا بيزنس»

«أصحاب ولا بيزنس»

هانى سلامة ومصطفى قمر يعملان مقدمى برامج بإحدى القنوات الفضائية، يشهد التنافس بينهما حتى إن كلا منهما يدبر المقلب لإفشال برنامج الآخر. بناء على طلب صاحب القناة يذهب مصطفى قمر إلى فلسطين لاستغلال الاهتمام بحركة الانتفاضة وتقديم برنامجه الترفيهى من هناك، لكن مصطفى قمر الذى يصدم بما يراه من اعتداء إسرائيلى وحشى على الفلسطينيين يتوقف عن إعداد برنامجه ويصور برنامجاً يضم عملية استشهادية، صاحب القناة يرفض بشدة إذاعة البرنامج ويستعدى أجهزة الأمن ضد الصديقين اللذين يتعاونان معاً على إذاعته رغم رفض صاحب القناة وتهديداته.

فروق شاسعة

قد يبدو من الصعب المفاضلة بين القيم الأخلاقية التى يحملها كل من الفيلمين، فحب الفتاة للضابط المصاب وتضحية الصديق بحبه من أجل صديقه فى الفيلم الأول قيم نبيلة، والإعلاء بمشاعر الأنانية والتنافس من أجل الشهرة والمال إلى العمل الجماعى من أجل الصالح العام فى الفيلم الثانى قيم نبيلة أيضاً. وإن كان التحول للعمل من أجل الصالح العام يبدو الأكثر قيمة والأوسع تأثيراً فى المجتمع، وبغض

النظر عن المفاضلة بين هذه القيم فى الفيلمين، فالمطلوب فى الفيلم أن يطرح أفكاره من خلال بناء فنى خاص، يملك من المصادقية ما يمنحه القدرة على الإقناع بما يطرح من أفكار، وهنا يبدو الخلاف أكثر اتساعاً بين الفيلمين.

وفى مقدمة الفروق بين الفيلمين تماسك البناء الدرامى الذى يتميز به الفيلم الحديث "أصحاب....." عن الفيلم القديم "فتاة....." كان الموضوع الفلسطينى فى الفيلم الأول مجرد حادثة تجمع بين الحبيبين وأخرى تصيب الحبيب فى ساقه بالعجز...والحادثتان لا ترتبطان بالضرورة بالموضوع الفلسطينى. حيث يمكن استبدالهما بحادثتين أخريين. كأن تأتى الفتاة فى زيارة لقريبها، وأن يصاب الحبيب فى حادثة سيارة.

أما الفيلم الثانى فكان الموضوع الفلسطينى يرتبط بالضرورة ارتباطاً عضوياً بإيقاظ الوعى الذى لا يمكن أن يتم بدونه.

وكانت بداية يقظة الوعى لدى الشخصية عندما بدأ تسجيل برنامجه مع الفلسطينيين، واكتشف عبث هذا البرنامج أمام الواقع الفلسطينى، فتوقف عن العمل وألقى التسجيل، لكن المرافق الفلسطينى "عمرو واكد" يقدم له البديل عندما أراد أن "يخفف عن مصطفى قمر" ما أصابه من إحباط بتقديم أغنية شعبية فلسطينية تنتهى بمشاركة الجميع فى رقصة الدبكة الشعبية. فكانت الأغنية كما كانت الرقصة بمثابة المؤشر لأحد البدائل الصحية لما يقدم من أغان ورقصات. كما أن تعرض الراقصين لهجوم إسرائيلى مفاجئ يدفعهم إلى التوقف عن الرقص والهروب فزعاً يفجر دلالة أخرى بالتقابل بين أصحاب العنف وأصحاب السلام.

والأغنية فى فيلم "أصحاب...." لا تقتصر على وصف الحالة النفسية كما فى فيلم "فتاة..." وإنما تلتحم بالأحداث وتمثل لبنة درامية داخل السرد الفنى. كما رأينا فى الأغنية الشعبية الفلسطينية، وإن لم يتحقق ذلك على نفس الدرجة فى الأغاني الأخرى ومنها الأغنية التى يعبر فيها مصطفى قمر عن مشاعر الفراق بينه وبين حبيبته التى تخلت عنه، وجاءت الأغنية على نفس النمط التقليدى فى أفلامنا القديمة، حيث تتوقف الأحداث حتى تنتهى الأغنية.

الدوافع

ولما كانت مصادقية العمل الفنى تعتمد أول ما تعتمد على قوة الدوافع المحركة للشخصية، فما نراه من تحول مصطفى قمر من النقيض إلى النقيض فى

"أصحاب...." يرجع إلى المرور بتجربة إنسانية يعايشها من خلال شهادات بعض الآباء والأمهات عما أصاب أبنائهم من جراء الاعتداءات الإسرائيلية. ويتعرض مع الفلسطينيين إلى عدوان إسرائيلي.

وضمن جموع جنازة أحد الشهداء يجد نفسه منخرطاً معهم في ترديد شعارات التنديد بالاستعمار الإسرائيلي. وتصل به هذه التجربة إلى ذروتها، عندما يصور عملية استشهاد الصديق الفلسطيني بتفجير نفسه وسط مجموعة من جنود الاحتلال، وهو إذ ينقل هذه التجربة بكل تفاصيلها "الصوت والصورة" إلى صديقه في مصر يجعل تحول الصديق أيضاً مبرراً.

أما في فيلم "فتاة..." فالدافع إلى موافقة الفتاة على الزواج من الضابط، والدافع إلى تضحية الصديق بحبه فيرجع إلى أسباب إنسانية وطنية داخلية، نفاجاً بوجودها وكأنها أمر مسلم به لا يحتاج إلى تبرير.

لذلك نرى أن تجسيد الدوافع في تجربة ملموسة نتابعها على الشاشة تكون أكثر إقناعاً للمشاهد، ومن ثم تتمتع بمصداقية أكثر في عرض سلوك شخصياتها وتطورها كما في «أصحاب».

مصادقية الصورة

كما كانت الصورة في "أصحاب...." أكثر مصداقية منها في "فتاة....." نضرب مثلاً بالمقارنة بين مشاهد العدوان الإسرائيلي في الفيلمين، حيث يقتصر هذا العدوان في الفيلم الأول "فتاة....." على مشهد واحد فقط لمجموعة من ثلاثة شباب إسرائيليين يرتدون ملابس رثة وذوى رعوس ذات شعر أشعث وذقون غير حليقة، ويحاول أحدهم اغتصاب الفتاة سعاد محمد فيبادره أبوها بطلقة.

بينما نرى العدوان الإسرائيلي على الفلسطينيين في الفيلم الأحدث "أصحاب....." في مشاهد عديدة: انفجارات مدوية، ومدركات تزحف، ودخان ونار، وجموع الفلسطينيين يتظاهرون أو يدافعون عن أنفسهم بالحجارة، بينما يطلق عليهم الجنود الإسرائيليون الرصاص، قتلى وجرحى يتساقطون، محاولات لإنقاذ الجرحى وهرولة في كل مكان.

مما يجسد هذا العدوان الإسرائيلي بالصوت والصورة في لقطات متنوعة عديدة الأحجام والزوايا، مما يضع المشاهد في قلب الأحداث ويدفعه إلى التعاطف مع الوضع الفلسطيني المأساوي.

وكان لتقديم الإمكانيات الآلية فى التصوير والمونتاج فضلاً عن المهارة البشرية فى تخيل اللقطات وتنفيذها الفضل فى تحقيق هذه المشاهد على الشاشة بصورة تجعل منها واقعاً مجسداً يقنع المشاهد بحدوثه، ويجعله أكثر تأثراً بها على خلاف المشهد الوحيد الفقير فى فيلم "فتاة....." الذى لا يبدو مقنعاً، ويكتفى بتقديم صورة شبه رمزية لا ترتفع إلى مستوى الواقع.

ومثال آخر على الفارق الشاسع فى مصداقية الصورة بين الفيلمين، المقارنة بين المعركة الجوية فى الفيلم الأول التى تقتصر على لقطات عامة لطائرة أو أكثر تهتز فى السماء، مع أصوات طلقات متبادلة تعبيراً رمزياً عن المعركة وإصابة الطيار، أما الصورة فى مشهد العملية الاستشهادية التى ينفجر فيها الفلسطينى وسط جنود الاحتلال، ففيها نرى بوضوح فى لقطات عديدة بأحجام وزوايا مختلفة تفاصيل الانفجار، حيث تتطاير المعدات المحيطة وأشلأ الجنود على الشاشة، وتلعب الحيل السينمائية فى هذا المشهد دوراً أساسياً.

والمشاهد التى يصورها الفيلم عن الأحداث التى تجرى مع وحدة التصوير فى فلسطين توحى لنا بقوة من خلال لقطاتها العديدة وخاصة العامة منها، إنها تجرى بالفعل داخل فلسطين. رغم أن تصويرها تم فى لبنان فى أماكن تم اختيارها حيث تثير طبيعتها المختلفة عن الأرض المصرية الإيحاء بأنها أرض فلسطينية.

أما فى فيلم "فتاة....." فالمشهد الوحيد السابق ذكره داخل شقة الفتاة لا يحمل أى إيحاء بأنه يجرى فى فلسطين، أو أى مكان محدد، لأنه داخل ديكور مغلق. وإذا ما نظرنا إلى أداء الممثلين الذى يترك الأثر الأقوى لدى المشاهد، ويتم من خلاله سرد القصة، نجد فارقا أيضاً فى درجة المصداقية والقدرة على الإقناع بوجه عام بين الفيلمين.

ويظهر ذلك جلياً فى أداء الممثلين الثانويين خاصة، كما فى أداء ممثلى دور الإسرائيليين الذين اقتحموا بيت سعاد محمد، حيث يبدو ركيكا شديد الافتعال، بسبب افتعال أداء الممثلين وقصور توجيه المخرج وضعف المونتاج.

وهو ما لا نجد له مثيلاً إطلاقاً فى أى لقطة لأى شخصية ثانوية فى "أصحاب....." فضلاً عن التلقائية الواضحة التى يتمتع بها الممثل فى الفيلم الحديث عن الممثل فى الفيلم القديم الذى تغلب عليه المسحة المسرحية، وغالباً ما يظهر فى لقطات عامة شبه ثابتة، يخاطب الكاميرا أحياناً بدلاً من مخاطبة محدثه فى المشهد مما يجعل الأداء مفتعلاً.

ويرجع ذلك إلى التقدم الذى حققته السينما المصرية سواء من الناحية الآلية أو الناحية البشرية، ويتمثل تقدم الناحية الآلية فى تقدم إمكانيات الكاميرا ومعدات حركتها وتقدم إمكانيات المونتاج "الكمبيوتر"، أما التقدم البشرى فيتمثل فى قدرة المخرج على توجيه الممثل وقدرة الممثل على الأداء التلقائى البعيد عن التمسرح، والقريب من متطلبات الصورة السينمائية.

غير أن هذه المقارنة بين الفيلمين تبدو غير عادلة، إذا أسقطنا العامل التاريخى. ولكننا أوردناها لمجرد التعرف على مدى التحولات التى انتهى إليها الفيلم المصرى الحديث مقارنة بالفيلم القديم، بغض النظر عن الفجوة التاريخية الواسعة التى تمثل خلفية هذه التغيرات وإليها ترجع أسبابها.

ملحق

دماء جديدة

ذكرنا في صدر هذه الدراسة أن من عوامل تميز هذه المرحلة هو مشاركة الشبان الجدد في العمل السينمائي بأعداد غير مسبقة، بالإضافة إلى أن أعمالهم كانت أضعاف أعمال من شاركوهم من السينمائيين الأقدم، وكانت وراء ما اتسمت به هذه المرحلة من سمات متميزة. وفيما يلي محاولة لحصر العاملين في هذا المجال مع ذكر أكثرهم إنتاجاً وأكثرهم تميزاً فيما بين عامي ١٩٩٧ و ٢٠٠٥ .

المخرجون:

بلغ عدد المخرجين الجدد ٦٨ مخرجا من العدد الإجمالي وهو ١٠٠ مخرج، ومن أبرز المخرجين الجدد وأكثرهم إنتاجاً **ساندرا نشأت** ٥ أفلام - **علي إدريس** ٤ أفلام - **وائل إحسان** ٤ أفلام - **خالد يوسف** ٣ أفلام - وقد سبق الحديث عن أهم أفلامهم.

ومن المخرجين الذين لفتوا إليهم الأنظار بعملهم الأول ولم يسبق ذكرهم: **عاطف حتاتة** «الأبواب المغلقة» ٢٠٠١ - **إيهاب لمعي** «من نظرة عين» ٢٠٠٣ - **سعد هندأوى** «حالة حب» ٢٠٠٤ . وفيما عدا هؤلاء من مخرجي هذه المرحلة سبق ذكرهم تفصيلاً في متن الدراسة.

كتاب السيناريو:

وبلغ عدد كتاب السيناريو من الشبان الجدد ٧٩ كاتباً من إجمالي ١٠٧ كاتباً، ومن أكثرهم وأبرزهم عملاً أحمد عبد الله ١٢ سيناريو منها (الناظر - اللبى - ميدو مشاكل - عسكر فى المعسكر)، وأحمد البيه ١١ سيناريو منها (اسماعيلية رايح جاي - رحلة حب - غاوى حب)، ومدحت العدل ٨ سيناريوهات منها (صعيدى فى الجامعة الأمريكية - شورت وفانلة وكاب - أصحاب ولا بيزنس - مافيا)، وبلال فضل ٦ سيناريوهات منها (حرامية فى كى جى تو - وصايع بحر - وأبو على)، ويوسف معاطى ٥ سيناريوهات منها (التجربة الدانماركية - السفارة فى العمارة)، ومحمد أمين ٤ سيناريوهات وهى (فيلم ثقافى - أفريكانو - جاعنا البيان التالى - ليلة سقوط بغداد).

ومن كتاب السيناريو الجديدة أعمالهم بالذكر: ليس جابر (مبروك وبلبل)، رضوان الكاشف وسامى السيوى (عرق البلح - الساحر)، مصطفى ذكرى (جنة الشياطين)، هانى فوزى (بحب السيمة)، رفيق الصبان (الرغبة)، وحيد حامد وأفلام (اضحك الصورة تطلع حلوة - محامى خلع - معالى الوزير - ديل السمكة).
وعبد الحى أديب (مذكرات مراهقة)، وعزة شلبى (أسرار البنات)، ومحمد حفظى (تيتو - ملاكى اسكندرية)، وتامر حبيب (سهر الليالى - حب البنات)، ووسام سليمان (أحلى الأوقات - بنات وسط البلد - فى شقة مصر الجديدة).

فنانو المونتاج:

وبلغ عدد فنانى المونتاج الجدد ٢٢ مونتيراً من ٤٠ أبرزهم وأكثرهم عملاً: مها رشدى (١٩ فيلماً) منها (صعيدى فى الجامعة الأمريكية - همام فى أمستردام - شورت وفانلة وكاب - فيلم ثقافى - جاعنا البيان التالى - أبو على).
ومعتز الكاتب (١٦ فيلماً) منها (عبود على الحدود - الناظر - مافيا - غاوى حب - ميدو مشاكل).

ومنى ربيع (١٠ أفلام) منها (أصحاب ولا بيزنس - مواطن ومخبر وحرامى - حرامية فى كى جى تو - ملاكى إسكندرية).
وخالد مرعى (٩ أفلام) منها (جنة الشياطين - أيام السادات - محامى خلع - سهر الليالى - بحب السيمة - تيتو).

وماجد مجدى (٦ أفلام) منها (عريس من جهة أمنية - السفارة فى العمارة).
ومن فنانى المونتاج القدامى الذين قدموا أعمالاً متميزة فى هذه المرحلة: رشيدة

عبد السلام: (المصير - عرق البلح - الآخر - الساحر - إسكندرية نيويورك) ،
وأحمد داوود: تفاحة - أسرار البنات، **وعادل منير:** (إسماعيلية رايح جاي - اضحك
الصورة تطلع حلوة - مبروك وبلبل - أرض الخوف - الرغبة - اللمبي)، **وأحمد
متولى** (القبطان).

المصورون:

وبلغ عدد المصورين الجدد ٢٠ من مجموع ٣٦ مصوراً من أبرزهم :
مصطفى عز الدين (١١ فيلماً): منها (صعيدى فى الجامعة الأمريكية - همام فى
أمستردام - فيلم ثقافى - جاعنا البيان التالى - غاوى حب).
وأيمن أبو المكارم (٩ أفلام): منها (الناظر - محامى خلع - ديل السمكة).
وسامح سليم (٦ أفلام): منها (شورت وفانلة وكاب - وجواز بقرار جمهورى -
مافيا - تيتو).

وأحمد عبد العزيز (٧ أفلام): منها (سهر الليالى - عريس من جهة أمنية).
وإيهاب محمد على (٩ أفلام): منها (أصحاب ولا بيزنس - أبو على - ليلة سقوط
بغداد)

ونزار شاكر (٤ أفلام): منها (ملاكى اسكندرية).

ومن أعمال المصورين القدامى الجديرة بالذكر، **لرمسيس مرزوق** نذكر (معالي
الوزير - اضحك الصورة تطلع حلوة)، **ولسعيد شيمي** (تصوير تحت الماء للفيلم
سابق الذكر). **ولسمير بهزان** أفلام (تفاحة - القبطان - أرض الخوف - مواطن
ومخبر وحرامى - أنت عمرى).

ولحسن نصر (المصير- الآخر - العاصفة - الرغبة - الساحر - اللمبي)،
ولطارق التلمسانى (البطل - عرق البلح - جنة الشياطين - بحب السيما)، **ولحسن
أحمد:** الباحثات عن الحرية.

مؤلفو الموسيقى التصويرية:

بلغ عدد مؤلفى الموسيقى التصويرية الجدد ٣٧ من مجموع ٥٧ خلال هذه الفترة،
ومن الشبان الجدد **خالد حماد** ٢٢ عملاً: صعيدى فى الجامعة الأمريكية - همام فى
امستردام - شورت وفانلة وكاب- فيلم ثقافى - أصحاب ولا بيزنس - رحلة حب -
معالي الوزير - اللي بالى بالك - أحلى الأوقات).

وقدم **مودى الإمام** ٢١ عملاً منها: (جاغا البيان التالى - جواز بقرار جمهورى - غاوى حب)، و**نبيل على ماهر** ١٥ عملاً: (اضحك الصورة تطلع حلوة ذ الناظر - محامى خلع - غاوى حب)، و**يحيى الموجى** ٨ أعمال منها: (الآخر - حالة حب - انت عمرى)، و**هشام نزيه** ٨ أعمال منها: (الأبواب المغلقة - حرامية فى كى جى تو والساحر وسهر الليالى وتيتو). و**لتامر كروان** ٦ أعمال منها (المدينة - ليلة سقوط بغداد - بنات وسط البلد)، و**لفتحى سلامة** (جنة الشياطين). ومن القدامى، **ياسر عبد الرحمن**: (تفاحة - عرق البلح - ملاكى اسكندرية)، و**راجح داوود**: (أرض الخوف - مذكرات مراهقة - كان يوم حبك)، و**عمر خيرت**: (سكوت ح نصور - الرغبة - السفارة فى العمارة).

الممثلات الجدد:

بلغ عدد الممثلات الجدد اللاتى قمن بأدوار البطولة ١٨ ممثلة منهن: **حنان ترك** (١٤ فيلماً) منها (الآخر - العاصفة - جاغا البيان التالى - حرامية فى كى جى تو - أحلى الأوقات). و**منى زكى** (١١ فيلماً) منها (صعيدى فى الجامعة الأمريكية - اضحك الصورة تطلع حلوة - مافيا - من نظرة عين). و**وغادة عادل** (٤ أفلام): (منها عبود على الحدود - فى شقة مصر الجديدة). و**حلا شيحة** (٥ أفلام): (منها (عريس من جهة أمنية). و**داليا البحيرى** (٤ أفلام): (منها (محامى خلع - الباحثات عن الحرية - السفارة فى العمارة). و**هند صبرى** (٦ أفلام): (منها (مذكرات مراهقة - حالة حب - مواطن ومخبر وحرامى - أحلى الأوقات). و**منة شلبى** (٦ أفلام): (منها (الساحر - فيلم هدى - انت عمرى - أحلى الأوقات - واحد من الناس). و**لقاء الخميسى** فيلمان منهما: (عسكر فى المعسكر). و**نيللى كريم** (٤ أفلام) منها: (أنت عمرى).

الممثلون الجدد:

بلغ عدد الممثلين الجدد ٢٧ منهم:

محمد هنيدى (١٢ فيلماً) منها: (إسماعيلية رايح جاى - صعيدى فى الجامعة الأمريكية - همام فى امستردام - جاعنا البيان التالى - عسكر فى المعسكر).

محمد فؤاد (٣ أفلام) منها: (اسماعيلية رايح جاى - رحلة حب).

أشرف عبد الباقي (٨ أفلام): (حب البنات).

كريم عبد العزيز (٦ أفلام): (حرامية فى كى جى تو - أبو على - واحد من الناس).

وأحمد السقا (٨ أفلام): (شورت وفائلة وكاب - أفريكانو - مافيا - تيتو).

ومحمد نجاتى (٤ أفلام): (عرق البلح - المدينة - العاصفة).

وهانى سلامة (٨ أفلام): (العاصفة - أصحاب ولا بيزنس - انت عمرى - حالة حب).

وعلاء ولى الدين (٣ أفلام): (عبود على الحدود - الناظر).

وأحمد حلمى (٧ أفلام): (٥٥) إسعاف - ميدو مشاكل - صايع بحر - مطب صناعى).

وعمرى واك (٤ أفلام): (جنة الشياطين - ديل السمكة - من نظرة عين - أحلى الأوقات).

ومصطفى شعبان: (النعام والطاووس).

مصطفى قمر (٦ أفلام): (أصحاب ولا بيزنس).

وهانى رمزى (٧ أفلام): (جواز بقرار جمهورى - محامى خلع - غبى منه فيه).

ومحمد سعد (٤ أفلام): (اللمبى - اللى بالى بالك).

وخالد أبو النجا (٣ أفلام): (مواطن ومخبر وحرامى - بنات وسط البلد - فى شقة مصر الجديدة).

وأحمد رزق (٦ أفلام): (فيلم ثقافى).

وفتحى عبد الوهاب (٣ أفلام): (فيلم ثقافى - سهر الليالى).

وأحمد عز: (مذكرات مراهقة - حب البنات - ملاكى اسكندرية).

وأحمد عيد فيلمان: (فيلم ثقافى - ليلة سقوط بغداد).

وتامر حسنى فيلمان: (حالة حب).

وخالد سليم فيلمان: (كان يوم حبك).

للنشر فى السلسلة :

- * يتقدم الكاتب بنسختين من الكتاب على أن يكون مكتوباً على الكمبيوتر أو الآلة الكاتبة أو بخط واضح مقروء . ويفضل أن يرفق معه أسطوانة (C.D) أو ديسك مسجلاً عليه العمل إن أمكن .
- * يقدم الكاتب أو المحقق أو المترجم سيرة ذاتية مختصرة تضم بياناته الشخصية وأعماله المطبوعة .
- * السلسلة غير ملزمة برد النسخ المقدمة إليها سواء طُبِع الكتاب أم لم يطبع .

صدر من آفاق السينما

- 1- قاموس السينمائيين المصريين..... منى البندارى - يعقوب وهبى
- 2- مائة عام من السينما..... د. محمد كامل القليوبى
- 3- السينما الفلسطينية فى الأراضى المحتلة..... سمير فريد
- 4- قراءة فى السينما العربية..... قصى صالح درويش
- 5- أفلامى مع عاطف الطيب..... سعيد شيمى
- 6- نجوم وشهب فى السينما المصرية..... أحمد يوسف
- 7- من هموم السينما العربية إلى سينما الرؤية الذاتية..... أمير العمرى
- 8- الواقعية فى السينما المصرية..... سعيد مراد
- 9- مخرجون واتجاهات فى السينما المصرية..... سمير فريد
- 10- سينما الأطفال (مقالات ودراسات)..... فريال كامل
- 11- أطياف وظلال..... عبد الحميد حواس
- 12- مدارس الأداء التمثيلى فى تاريخ السينما المصرية..... عبد الغنى داود
- 13- الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى
- الجزء الأول ١٩٦٩ - ١٩٧٥..... إعداد : يعقوب وهبى
- 14- عالم نجيب محفوظ بين الرواية والسينما د. وليد سيف
- 15- الأعمال الكاملة للناقد السينمائى

- سامى السلامونى ج ٢ ١٩٧٦ - ١٩٨٢ إعداد : يعقوب وهبى
- 16- المهنة كاتب سيناريو..... سمير الجمل
- 17- الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى
- الجزء الثالث ١٩٨٣ - ١٩٨٨ إعداد : يعقوب وهبى
- 18- السيرة أطول من العمر (مذكرات المخرج السينمائى كمال عطية)
- 19- الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى
- الجزء الرابع والأخير ١٩٨٩ - ١٩٩١ إعداد : يعقوب وهبى
- 20- مختارات من كتابات الناقد السينمائى فتحى فرجإعداد وتقديم : سمير فريد
- 21- الخدع والمؤثرات الخاصة فى الفيلم المصرى- ج ١..... تأليف : سعيد شيمى
- 22- الشخصية العربية فى السينما العالمية..... أحمد رأفت بهجت
- 23- أزياء الاستعراض فى السينما المصرية..... مها فاروق عبد الرحمن
- 24- سيناريو فيلم «عرق البلح» رضوان الكاشف
- 25- إخراج أفلام الحركة (تجربتى فى السينما المصرية)..... د. سمير سيف
- 26- الخدع والمؤثرات الخاصة فى الفيلم المصرى ج ٢..... سعيد شيمى
- 27- سعيد مرزوق عاشق السينما..... طارق الشناوى
- 28- دليل السينمائيين فى مصر..... منى البندارى ويعقوب وهبى
- 29- سحر الكوميديا فى الفيلم المصرى..... د. وليد سيف
- 30- فى الدراما التليفزيونية..... محمد الشربينى
- 31- زمن محسن زايد..... أيمن الحكيم

- 32- السينما فى أدب نجيب محفوظ..... د. عبد التواب حماد
- 33- السينما فى مرآة الوعى..... د. حسن عطية
- 34- السينما وحقوق الملكية الفكرية..... د. ناصر جلال
- 35- سيناريو مسلسل «قاسم أمين» جزء أول..... محمد السيد عيد
- 36- سيناريو مسلسل «قاسم أمين» جزء ثانى..... محمد السيد عيد
- 37- مذكرات أغنية فى أفلام المخرج كمال عطية.....
- 38- تجربتى فى السينما والتلفزيون..... وفية خيرى
- 39- تجربتى مع الصورة السينمائية - ج ١..... سعيد شيمى
- 40- سينما يوسف شاهين..... سعاد شوقى
- 41- السينما والرقابة فى مصر..... محمود على
- 42- المونتاج السينمائى فى الأغنية والاستعراض د. يوسف الملاح
- 43- سينما نيازى مصطفى محمد عبد الفتاح
- 44- دراسات فى السينما العربية كمال رمزى
- 45- تجربتى مع الصورة السينمائية - ج ٢..... سعيد شيمى
- 46- السينما والعولة د. محمد فتحى عبد الفتاح
- 47- قصاقيص الذكرياتالمخرج السينمائى كمال عطية
- 48- وقائع وأحلام هاشم النحاس
- 49- توفيق الحكيم من المسرح إلى السينما د. نهاد إبراهيم
- 50- حياتى مع السينما التسجيلية أحمد راشد

- 51-جماليات الفيلم السياسى فى السينما المصرية شكرى الشامى
- 52- الفانتازيا فى السينما المصرية محمود قاسم
- 53- سحر الألوان من اللوحة التشكيلية إلى الشاشة سعيد شيمى
- 54- السينما تتأمل.. صور الوجود إبراهيم نصر الله
- 55- أزمة السينما العربية عدنان مدانات
- 56- من مقاعد الترسو- مطالعات فى السينما الأمريكية..... كمال رمزى
- 57- السينما الشابة (الموجة الجديدة فى السينما المصرية)..... هاشم النحاس

●● الكتاب القادم :

- 58- سينما أنور وجدى..... محمد عبد الفتاح