

سينما الثمانينات..
طريق مفتون بالواقع
رؤية فى مفهوم سينما الطريق

حسن حداد

لوجو
الهيئة المربع

تعنى بنشر الدراسات المتخصصة في
الثقافة السينمائية والتلفزيونية

• هيئة التحرير •

رئيس التحرير
د. وليد سيف
مدير التحرير
عماد مطاوع

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
سعد عبد الرحمن
أمين عام النشر
محمد أبوالمجد
الإشراف العام
صبحى موسى
الإشراف الفني
د. خالد سرور

• سينما الثمانينات
طريق مفتون بالواقع
• حسن حداد
• الطبعة الأولى:
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة - 2013م
16,5 x 23,5 سم
• تصميم الغلاف:
د. خالد سرور
• المراجعة اللغوية:
أشرف عبد الفتاح
• رقم الإيداع: ٨٩٩٥/٢٠١٢
• الترخيم الدولي: 3-338-718-977-978
• المراسلات:
باسم / مدير التحرير
على العنوان التالي: ١٦ شارع أمين
سامى - القصر العيني
القاهرة - رقم بريدى 11561
ت: 7947891 (داخلي: 180)

• الطباعة والتنفيذ:
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت: 23904096

سينما الثمانينات طريق مفتون بالواقع

9	- تقديم
11	- اللامنتمى تحت عجلة سيارة
13	- حقائب محشوة وحلم مزيف
15	- بين الحلم والواقع والذهاب إلى الجحيم
17	- المرور على معسكر الشرفاء
19	- ثمة فقد فادح باتجاه الرفاهية
21	- اليأس يقترح طريقاً آخر للحياة
23	- تحطيم الوهم والذهاب نحو الفعل الإنسانى
25	- طريقان متوازيان.. الشخص والمجتمع
29	- حلم الفقراء يسكنه الوحش
33	- وحده الطريق ملئ بالمكتشفات
37	- نحو الموت بادعاء الحلم والواقع
41	- بوصلة العنف والكراهية
45	- يذرع المسافة بين الحزن والفرح
49	- رصد حكايات وحالات خاصة
53	- زواج عصى يمس شغاف المرأة
57	- الأمل يتركهم فى مهب الطريق
59	- خلاصة
61	- ملحق
95	- فيلموغرافيا



إهداء

إلى من عالج المسافة لى
ومن باح من أجلي بمكان الوردة والرقص...
بين ضوء الروح الشفيف والسينما التى تمس الشغاف..
إليهما..
قاسم حداد وأمين صالح.
كنت محظوظاً جداً.. لوجودى فى وسط قاسم وأمين.. وسط
لا يحتفي إلا بالمخيلة والقلم والحب، لنسكب حبرنا
جميعاً بين يديهما
تاركين أماننا كجيل النقيضين والمسافة
بينهما فضاء تزدهر فيه مواهبنا.

حسن حداد

تقديم

فى تعريف واسع وفضفاض لمفهوم (سينما الطريق).. يمكننا الحديث عن أفلام تتناول "الطريق" من خلال معانٍ كثيرة، منها النفسى والمعنوى، الروحى والفلسفى، الميتافيزيقى والعلمى.. كما يمكن الحديث عن البحث عن الذات، عن الآخر، عن عالم خيالى، افتراضى. وقد اخترنا مناقشة هذا المفهوم فى أفلام الثمانينات المصرية.. التى أسست لتيار سينمائى مهم فى تاريخ هذه السينما.. وهو "تيار السينما المصرية الجديدة".. هذا التيار الذى قدم فرساناً أنجزوا تجارب وأفلاماً مغايرة لم تعهدها السينما المصرية من قبل.. تجارب متمردة على ما هو سائد، استطاع صانعوها التصدى لذلك التيار التقليدى المسيطر والثورة عليه. أبرز هؤلاء الفرسان.. محمد خان، خيرى بشارة، عاطف الطيب، داود عبد السيد.. مع قلة قليلة آثروا الثورة على التقليد وصنع السينما التى يعشقونها!!

فى أفلام السينما المصرية الجديدة، وجدنا إشارات لسينما ذاتية وحميمية، تعكس قضايا مجتمعية حساسة.. قضايا تهم المواطن الفرد، لكنها نابعة من تفاصيل مجتمعية لصيقة بالواقع المعيش.. أفلام نراها تنتمى لمفهوم (سينما الطريق) الواسع، باعتبارها تدعو للثورة والتحرر من قيود مجتمعية.. وتدعو للتغيير، للهجرة والتحول من وضع معيشى إلى آخر.. وتدعو لنقد الكائن والبحث عن أسلوب آخر للحياة.. أسلوب يتناسب والظروف الاجتماعية والنفسية الجديدة التى طرأت على المجتمع..!!

المتاهة بوصفها طريقاً: اللامنتمى تحت عجلة سيارة

(طائر على الطريق - ١٩٨١) فيلم للمخرج محمد خان، تناول من خلاله عالم سائقى التاكسى، لينتقى منه شخصية فارس (أحمد زكى).. شخصية تجسدت فيها صفات النقاء والتردد والخجل والجرأة والتواضع والاندفاع.. شخصية غير قادرة على الانتماء الشكلى، ورافضة لأية تشكيلات أو تكوينات جاهزة.. شخصية يعتمل فى داخلها تكتل رهيب من القلق والألم والاكتئاب، رغم إنها لا تعاني من أية ضغوطات مادية فى حياتها اليومية. بهذه الصفات والتصرفات، يبرز الفيلم شخصية فارس.. كشاب منطلق غير متصل بالواقع، بل ويعيش عالمه الخاص والمنفصل لممارسة حريته الشخصية.. جاعلاً من انفصاله بديلاً للواقع، ومن هنا تأتى أزمة فارس والشخصيات التى تتصل به فى واقع الفيلم.. وبرغم التناقضات التى يحدثها الواقع ولاانتمائية فارس له، إلا أن الجميع فى النهاية يسقط فى طريق المتاهة.

ففارس غير متزوج، ويحاول ألا يربط نفسه بأحد.. لذا نراه يتهرب من الارتباط بسيدة متزوجة.. لكنه يرتبط بعلاقة وجدانية عميقة بالفتاة البسيطة الذكية، التى يلتقى معها فى أشياء كثيرة. وبالرغم من أنه لا يجد نفسه إلا معها، إلا أنه يتردد كثيراً عندما تفتحه فى الزواج، ويتابع إحساسه بأنه مجرد طائر محلق ومنطلق، ورافض لأى شكل من أشكال القيود.

ولأن فارس يعيش هذا الواقع، فكان لا بد له أن يخضع لهذا الواقع مهما كانت درجة تمرده عليه.. حيث نراه فى حالة أخرى، حين يدفعه إحساس غريب، ويتحرك فى داخله انجذاب خفى نحو تلك المرأة المتزوجة.. يتحول فيما بعد إلى عشق مجنون. ليجد فارس نفسه فى موقف جديد عليه، يشده إلى أرض الواقع، خصوصاً بعد أن تثمر هذه العلاقة جنيناً فى أحشاء حبيبته.. يجد نفسه سلبياً وعاجزاً عن القيام بأى تصرف إزاء طبيعة وضعه الجديد هذا.

يعيش فارس حالة من التردد والقلق والتحفز، ويحاول مقاومة تلك القوى الخفية التى تشده للواقع. وعندما يتخلى عن سلبيته وتهربه من مواجهة الواقع، يكون كل شىء قد انتهى.. تكون نهاية فوزية بانتحارها، ونهاية فارس اللامتنى تحت عجلة سيارة.



المال بوصفه طريقاً: حقائب محشوة وحلم مزيف

يؤسس محمد خان فى فيلمه (نصف أرنب - ١٩٨٢)، مفهوماً آخر للطريق.. وهو المال، كقوة مهيمنة على سلوك الفرد فى بنية المجتمع الجديد، حيث يتناول رحلة حقيقة تحوى نصف مليون جنيه، منذ خروجها من البنك وحتى ضياعها فى النيل. ومن خلال هذه الرحلة تبرز لنا أحداث مثيرة وشخصيات كثيرة أعطت للفيلم طابعه البوليسى.

فنتابع شخصية يوسف، الموظف البسيط الملىء بالأحلام الشبابية، والواقع تحت ضغوط وظيفته وطموحات خطيبته، الأمر الذى يدخله فى طريق الجريمة، ليشكل طريقاً آخر للثروة. فيوسف يعمل فى أحد البنوك وليس له دخل سوى راتبه الشهرى. متخرج من الجامعة منذ خمس سنوات ويعمل على توفير عيش الزوجية مع خطيبته التى تحلم بالشقة التى تظهر فى إعلانات التلفزيون.

هذا الموظف.. نراه يقترب من زميله جنيهاً واحداً ويرده آخر الشهر، بينما تمر تحت يده كل يوم ملايين الجنيهاً. يتورط فى إحدى عمليات عصابة للمخدرات بطريق الخطأ، وتدفعه رغبة خفية بالدخول فى مغامرة خطيرة ومجنونة من أجل نصف مليون جنيه. فهو يعانى من الكثير من الضغوط الاقتصادية والاجتماعية، ويعيش حالة نفسية غير مستقرة من جراء ما يشاهده - على صعيد أسرته فقط - من تحولات سلوكية لمجارات الوضع السائد فى المجتمع ككل. فوالدته تصر على سلك طرق ملتوية لطرد السكان الحاليين

وزيادة الأجور، وتوافق على زواج ابنتها خريجة كلية الآداب من شاب ميكانيكى، ضاربة عرض الحائط بالتكافؤ العلمى والفكرى بين الزوجين، فى سبيل المال والثروة. أما رفاعى (سعيد صالح) فهو عضو صغير فى العصاة ومضحوك عليه، وظيفته القيام بعملية التبادل بين الفلوس والمخدرات، دون معرفته بأنه يحمل الملايين ويأخذ بالمقابل جنيهات قليلة. هو أيضاً دفعته ظروفه الحياتية الاقتصادية الصعبة للدخول فى هذه اللعبة القذرة والخطرة. أما فى الجانب الآخر فيوجد الرؤوس الكبيرة فى العصاة، الطبقة الجديدة التى أثرت بطرق غير مشروعة وبوسائل وأساليب مشبوهة، وأبرز هذه الأساليب ظاهرة الاتجار بالمخدرات، تجارة تدر الملايين، أو بالأحرى الأرباب بلغة هؤلاء الانفتاحيين، وعلى رأسهم سراج منير (يحيى الفخرانى).

يسجل محمد خان فى فيلمه (نصف أرنب)، ذلك التحول الخطير الذى حصل لتصرفات الناس وأسلوبهم فى الحياة، فبعد أن كان هدفهم هو الوصول إلى حياة إنسانية كريمة، أصبح الآن الوصول إلى الحقائق المحشوة بالأوراق النقدية والجرى وراء الربح السريع والحلم بالثروة المزيفة، هو ما يسعون إليه اليوم. والفيلم لا يعالج هذه الفكرة بطريقة الوعظ والإرشاد المباشر، وإنما يبرزها من خلال مشاهد قصيرة وسريعة متفرقة هنا وهناك بين ثنايا الفيلم.



اللامبالاة بوصفها طريقاً: بين الحلم والواقع والذهاب إلى الجحيم

فى باكورة أعماله السينمائية الطويلة، يقدم المخرج خيرى بشارة فى (العوامة ٧٠ - ١٩٨٢)، شخصية أحمد الشاذلى، مخرج أفلام تسجيلية، يحلم بتقديم فيلم روائى طويل، إلا أن ظروفه المحيطة لا تساعد لتنفيذ حلمه هذا.. ونراه يعيش حلمًا دائماً بالتغيير، فهو ينتمى لجيل ممزق فقد الكثير من حماسه والتزامه الثورى، وفقد كذلك القدرة على مواجهة الواقع بشجاعة، ففضل الاستسلام.. مدعماً بإحساس آخر أصعب هو اللامبالاة التى يحملها معه ويصبغها على كل تصرفاته.

ومن خلال موضوع الاختلاس وقضية العامل عبدالعاطى، تزداد حدة الصراع داخل أحمد الشاذلى، ويصبح رغباً عنه طرفاً فيه، بل مجبراً على اتخاذ موقف.. ولم يكن بالأمر السهل عليه، خصوصاً أن الفيلم يلقي الضوء على تاريخه وأحلامه وعلى علاقاته بمن حوله.. فأحمد الذى ترك الريف ليتلقى تعليمه فى القاهرة يراوده شعور دائم بأن براعته قد سرقت، عندما ترك مكان نشأته.. فهو يرفض السكن فى قلب القاهرة ويرفض أن ينصهر فيها.. نراه يسكن فى عوامة على النيل، تجسيدا لتلك الهامشية التى فرضت على جيل كامل ودفعته إلى الاستغراق فى اللامبالاة.

فى مقابل شخصية أحمد اللامبالية، هناك شخصية وداد خطيبته، التى تعمل بالصحافة وتبدو أكثر إيجابية منه.. فهى المرأة الجديدة المثقفة المتحررة والملتزمة فى نفس

الوقت، والتي ترفض أن تكون تابعاً للرجل بل ندأ له. وهى أيضاً نقيض النموذج النسائي الآخر الذى يقدمه خيرى بشارة.. نموذج المرأة الضائعة فى شخصية سعاد (ماجدة الخطيب)، الوجه النسائي لأحمد الشاذلى، فهما ينتميان إلى الوسط الريفى الذى يعيش تمزقاً بين قيم القرية وقيم المدينة.

من خلال علاقات أحمد الشاذلى بمن حوله، تتجسد الأزمة فى داخله.. بالرغم من وجود بقية شجاعة قديمة يمتلكها، إضافة إلى الوعى الفكرى الذى يتحلى به.. يتوضح هذا فى المشهد الأخير، عندما يعلن أحمد موقفه الراض لما يدور وإيمانه بأن الحل لن يكون بعمل أفلام عن قضية مقتل عبدالعاطى، وإنما عن دودة البلهارسيا التى تعيش فى نخاع الفلاح المصرى.

يناقش الفيلم فى مجمل أحداثه.. أزمة جيل بأكمله.. بل ويدينه بشدة من خلال جميع تلك النماذج البشرية السلبية التى قدمها بجرأة.. مصرّاً على عدم خلق أى تعاطف مع شخصياته لدى المتفرج.. باعتبار أن المتفرج لا يجب أن يكون سلبياً، بل عليه أن يحكم على هذه الشخصيات ويرفض سلوكها.



الصراع بوصفه طريقاً: المرور على معسكر الشرفاء

فى فيلم (سواق الأتوبيس - ١٩٨٢)، نحن أمام شخصية ندر تناولها فى السينما المصرية.. شخصية حسن.. الشاب الذى أنضجته أربع حروب خاضها بالتوالى، حرب اليمن وحرب ٦٧ ثم حرب الاستنزاف وحرب ٧٣. وبالتالى فهو شاب عاش أجمل سنوات عمره بين البارود والنار يواجه الخطر فى كل لحظة. وبعد عودته إلى أهله، كان عليه أن يخوض حرباً أخرى حياتية. إنه الآن متزوج من الفتاة التى أحبها وأحبته (ميرفت أمين)، بالرغم من معارضة والدتها. وكانا قد تعاوننا لتوفير حياة سعيدة مع ابنهما.

لكن.. هل انتهت المعارك بالنسبة لحسن؟ بالطبع لا.. فهناك أشرس معركة قدر لحسن أن يخوضها.. إنها معركة أسرية تدور بينه وبين أخواته البنات وأزواجهن. فورشة الأخشاب الخاصة بوالده الحاج سلطان (عماد حمدي) على وشك البيع فى المزاد العلنى، فالكل يريد الاصطياد فى الماء العكر، حتى زوجة حسن. صحيح بأنه ينجح فى تدبير المبلغ المطلوب لمنع البيع، بعد كفاح مرير مع الجميع وبمساعدة رفاقه فى الحرب، إلا أن ذلك لا يتم إلا بعد فوات الأوان.. أى بعد وفاة الوالد.

الفيلم يبدأ بمشهد استهلالى، يظهر فيه سواق الأتوبيس حسن (نور الشريف)، وهو يتنبه لحادثة سرقة فى الأتوبيس، فيهم بمطاردة اللص، ولكنه يتوقف لحظة ويتابع السير بلا مبالاة، تماماً مثل الآخرين. ونهاية الفيلم - أيضاً - تكون بمشهد مشابه لحادثة مشابهة، إنما موقف حسن يتغير هنا، ويصبح أكثر جرأة وضراوة، إذ يقفز من مقعده ليطارده اللص

حتى يقبض عليه. وبكل الألم والمرارة والغیظ الذى یعتمل فى داخله، ینھال على اللص
باللکماء وهو یلعنه ویلعن الآخرين، فى صیحة غضب مدویة.
نرى کیف أن حسن قد خاض صراعاً شخصياً للمحافظة على القیم الأخلاقیة والتقالید
الاجتماعیة الأصیلة، ومحاربة ما أفرزته مرحلة الانفتاح من قیم استهلاکیة. وهذا ما جعله یتحول إلى
إنسان إیجابى عندما یرى حادثة السرقة فى نهاية الفیلم، حیث یتطارد اللص هذه المرة، ویصرخ فى
المتفرج لیقول بأن التفسخ والفساد الاجتماعى الذى یعیشہ المجتمع هو نتاج سلبیتنا جمیعاً.
نرى بأن الفیلم من خلال أحداثه السریعة، یتخذ الصراع طریقاً للخلاص، ویقدم لنا صراعاً
وحریباً فى معركة اجتماعیة خاضها حسن بكل جوارحه وهمومه، معركة حقق من خلالها انتصاراً
رئیسياً، حیث اکشف فرسان المعسكر الآخر.. معسكر الشرفاء، رفاق الحرب القدامى، والذین
تشتتوا کل منهم فى مكان یبحث عن رزقه. إنما حین التقوا جمعتهم الذکریات فى مشهد بالغ الرقة
والشفافیة، مشهد یتجمع فیہ رفاق السلاح فى نزهة خلویة عند سفح الهرم.. فهم جیل من الشباب
أعطى وضی وعاش لحظات البطولة والانکسار، وجمعهم المعدن الأصیل، الرجولة والشهامة.
نحن هنا أمام فیلم ریادى، یحدثنا عن الأشياء العادیة التى یتصور البعض بأنها لیست موضوعاً
للسینما. ثم إن الفیلم قد تحدث عنها بمرارة وبوعى وصدق وحرارة، دون الوقوع فى المباشرة. فیلم
یدین التخاذل ویدعو إلى الصراع المستمر ضد کل السلبیة واللامبالاة التى حلت بهذا المجتمع.. فیلم
ینتقد بقوة ذلك الخراب الذى حل بالإنسان المصرى العادى فى عصر الانفتاح، یتناول ذلك التفکک
الأسرى والتفسخ الأخلاقى إزاء التغیر المفاجئ فى العلاقات الاجتماعیة فى ذلك العصر.



الصدّاقة بوصفها طريقاً: ثمة فقد فادح باتجاه الرفاهية

فى باكورة أفلامه الروائية (الصعاليك - ١٩٨٤)، يقدم المخرج داود عبد السيد قصة صداقة حميمية وساخرة جداً، بل أسرة وحزينة.. صداقة بين صعلوكين، صلاح (محمود عبد العزيز) ومرسى (نور الشريف).. يعيشان حياة اللامبالاة والصعلكة، ويمران بمراحل تصاعدية فى السلم الاجتماعى إلى أن يصلا إلى عالم الصفقات والمال. مستعرضاً حركة المجتمع المصرى وما صاحبها من تغيرات اقتصادية واجتماعية، حولت البعض من صعاليك إلى أصحاب ملايين.

يقترح علينا عبد السيد الصداقة كطريق لمواجهة مجتمع الصفقات والملايين.. ويحاول البحث عن المنطق النفسى والاجتماعى فى تصرفات شخصياته.. كما استطاع الكشف عن ما يعتمل فى داخلها من الحب والاشتواء والندم أو الخيانة والجشع. كل ذلك من خلال عرض واقعى صادق لحياة صعلوكيه، فى محاولتهما تأمين احتياجاتهما المعيشية، التى تبقيهما أحياء بواسطة أى عمل شريف (الشيالة، السياقة، مسح السيارات وتنظيفها والمناداة على الركاب)، أو غير شريف (النصب، السرقة، أو العيش بقوة الذراع).

فى النصف الأول من الفيلم، نجح عبد السيد فى تجسيد معنى تلك الصداقة بين صلاح ومرسى، فى مرحلة الفقر والتشرد والصعلكة، وذلك من خلال مشاهد قوية وقصيرة ذات إيحاء سريع، وبشكل عفوى وواقعى ندر تناوله فى السينما المصرية. أما النصف الثانى

من (الصعاليك)، فقد جاء مختلفاً فى أسلوب الطرح والمعالجة، وفاقداً لبعض قوة التأثير والجمال. هنا يتابع عبد السيد مسار شخصياته، مقدماً لنا تفاصيل كثيرة ومعقدة. فالصديقان الآن يعيشان فتوراً وتوتراً فى علاقتهما، تلك العلاقة التى بدأت تفقد بريقها الأول. فقد وصل عبد السيد بالفيلم إلى المنطقة الحرجة فى علاقة صلاح مع مرسى، أو بالأحرى إلى ثنائية العقل والقلب أو العقل والمشاعر.

يصل الفيلم إلى النهاية المأساوية، نهاية العلاقة الحميمة بين الاثنين.. نهاية حياة صلاح الذى رفض الخضوع لابتزاز مافيا الانفتاح. وهى بالطبع ثمناً غالياً لاحتفاظ مرسى بكل ما وصل إليه إنها نهاية للفيلم، لكنها بداية جديدة لصعلوك آخر.. نهاية تعنى الكثير وتنقل واقعاً قائماً.. إنه عالم الصراع فى دنيا المال. وعبد السيد هنا لا يعبر عن هذه الثنائية (العلاقة) كأمر طبيعى لا مفر منه، وإنما يعتبر أن الطبيعى هو عدم وجود هذه الثنائية واستمرارها، حيث إن نهاية الفيلم هى النتيجة الوحيدة لهذه الثنائية على أرض الواقع.

إن فيلم (الصعاليك)، كتابة وإخراجاً، يقدم نظرة جديدة للعلاقات الشخصية.. نظرة متحررة من كل حكم وأفكار مسبقة.. نظرة غير أخلاقية، بمعنى أنها لا تنجر وراء الأحكام الأخلاقية على السلوك البشرى، بل تبحث وتتفهم الدوافع. فالشخصيات التى يقدمها عبد السيد، يلفها بالحنان دون التقاضى عن نقاط ضعفها. وفى منأى عن ثقل فكرة الخطيئة، يلتقط نماذج شفافة تحيا مشاعرها بقوة.. بتطرف، تحترق من ركضها اللاهث وراء شعاع سعادة ورفاهية.



التغيير بوصفه طريقاً: الأيأس يقترح طريقاً آخر للحياة

يتبنى فيلم (خرج ولم يعد - ١٩٨٤) الدعوة للتغيير.. للثورة على الروتين.. والذهاب إلى أسلوب آخر للحياة.. حيث يأخذنا محمد خان مع بطله عطية (يحمى الفخرانى) فى فيلم (خرج ولم يعد - ١٩٨٤)، لنتابع رحلة هذا الشاب فى بحثه عن أسلوب جديد للحياة، بعد أن ظلمته المدينة. ورغم انه موظف بسيط فى أرشيف إحدى الوزارات، يحلم بأن يصبح مديرها العام حتى لو اقتضى ذلك عشرين عاماً من الانتظار.. يسكن منزل آيل للسقوط فى إحدى حواري القاهرة الفقيرة، وبسبب أزمة الإسكان، نراه يؤجل زواجه من خطيبته لمدة سبع سنوات. ولكنه إزاء تهديد والدته خطيبته بفسخ الخطوبة، ويقرر الذهاب إلى الريف لبيع قطعة أرض يملكها هناك كحل لأزمة الشقة هناك فى الريف. إنما لظروف طارئة، يمكث فترة ليست بالقصيرة، يتعرف خلالها على كمال بيك (فريد شوقي) وابنته خيرية (لبنى علوى) اللذين يوقضان فى داخله حب الجمال والطبيعة، ويغريانه بالمكوث معهما فى الريف، هنا يجد نفسه فى صراع داخلى بين العودة إلى المدينة التى اعتاد على الحياة فيها رغم قسوتها، وبين الاستقرار فى القرية التى جذبتة ببساطتها وطبيعتها الساحرة والخلابة. فى النهاية يحسم هذا الصراع لصالح الريف الذى وجد نفسه فيه بجانب خيرية التى أحبها.

بهذه الفكرة البسيطة جدا، يحاول محمد خان إقناعنا بطرحه الهروبى هذا، وذلك عندما يظهر لنا المدينة بصورة بشعة ومخيفة، والريف بصورة جميلة ومشرفة ورومانسية. حيث يضع بطله فى بيئة شعبية فقيرة، ويتابع بكاميراته - وبلقطات كبيرة ومجسمة - التصدعات والشفوق فى البيت الذى يسكنه، والماء الملوث الذى يصل إليه. هذا إضافة إلى اللقطات ذات الإيقاع السريع فى مشهد خروجه صباحاً من البيت وعبره الأزقة حتى وصوله إلى مكان عمله.

ثم بعد ذلك، ينقلنا، محمد خان مع عطية إلى الريف، إلى الطبيعة الجميلة والسارة، ليضعنا فى مقارنة بيئية غير متكافئة. فعطية، بعد أن تعود أن يتنفس الهواء النقى ويتنقل وسط الحقول ليمارس هوايته القديمة، ويستعيد كذلك توازنه النفسى والعاطفى. وعندما يلتقى بخيرية يرفض العودة إلى المدينة ومواجهة كل أزماتها، فى مقابل التضحية بكل هذا السحر والنقاء فى الريف.



الشعوذة بوصفها طريقاً: تخطيط الوهم والذهاب نحو الفعل الإنسانى

يأتى فيلم رأفت الميهى (الحب قصة أخيرة - ١٩٨٤) ليؤسس أسلوباً جديداً فى السينما المصرية، وليجمع بين الواقعية المؤلمة والجمال فى نفس الوقت.. وهو بذلك يقدم إدانة صارخة للمعتقدات الخرافية ويدعو لمحاربتها بشتى الطرق.. والتسلح بالعلم والمعرفة، كطريق للتخلص من هذه الأوهام المستشرية فى المجتمع.

نجح الميهى (كمخرج) بفيلمه هذا فى أن يصل بصورته السينمائية إلى درجة عالية من الإتقان والجودة بقدر عنايته بمعالجة الواقع بصدق... فهو مزيج من العلاقات الإنسانية المتناقضة، وهو - أيضاً - مزيج من الحب والكراهية.. الحياة والموت، إنه يتحدث عن الوضوح والغموض.. عن الصدق والزيغ.. الصحة والمرض.. الخرافة والعلم.

يتأرجح الفيلم بين الخاص والعام، فى بناء فنى متماسك. فمن بين الخلفية الاجتماعية لمجتمع الوراق، تبرز عدة وجوه وشخصيات تنفصل عن الطابع العام لتأخذ طابعها الخاص، وليقدم الميهى من خلالها جرعات شاعرية قوية من العلاقات الإنسانية.

فهناك المدرس رفعت (يحيى الفخرانى) وزوجته سلوى (معالي زايد)، والتي تزوجها رغماً عن أمه المتكبرة (تحية كاريوكا)، بعد أن خيرته بين حبه وبين ثروة والده. رفعت مصاب بداء القلب، والموت يهدده فى أية لحظة، يتفق مع الدكتور حسين على كذبة مفادها أن تخطيط القلب الذى اطلعت زوجته على نتيجته غير صحيح، وإن رفعت يمكنه أن يعيش مائة عام قادمة.. كل هذا لأنه أحس بمدى العذاب الذى تعيشه

زوجته. إلا أن هذا الاتفاق يتصادف توقيته مع ذهاب سلوى لزيارة الشيخ التلاوى لشفاء زوجها، فتحاول أن تقنع نفسها بأن هذا من بركات الشيخ، وتعيش في وهم السعادة المزيفة لعدة أيام، حتى تخبرها أم رفعت بالحقيقة. عندها يموت رفعت بعد قراره السفر للعلاج، فيموت الوهم في داخلها، وتفيق على الحقيقة المؤلمة. لذا نراها تذهب إلى مقر الشيخ التلاوى، وكر الخرافة والشعوذة ومركز أوهام الجزيرة، لتجد كرسى الشيخ وبجانبه بقايا لأدوات تستخدم لتعاطى الحشيش والمخدرات. تقترب سلوى من الكرسى وتضربه بالفأس الذى بجانبه، تضربه بشكل عصبى يأس، وكأنها تؤكد بأن هذا الوهم يجب تحطيمه، وإن الإنقاذ لن يأتى أبداً من خارج الفعل الإنسانى.

وهناك - أيضاً - علاقات إنسانية ثانوية ولكنها لا تقل أهمية.. الوالدان اللذان ينتظران ابنهما الغائب والذى لا يعود منذ خمس عشرة عاماً، فالأم تعتقد بأنه مات وتخفى عن الأب، والأب يخفى عن الأم الحقيقة بأن ابنها قاتل وهارب.. كلاهما يتحاشى الألم والصدمة النفسية للآخر. الدكتور حسين (عبدالعزیز مخيون) الذى يحب والدته العجوز ويقرر البقاء معها لخدمتها فى الوراق، تاركاً زوجته وأولاده يعيشون فى الضفة الأخرى من النهر بالزمالك حيث الثروة والمال يطغيان على العواطف والأحاسيس.

من خلال كاميرا شاعرية ذات حساسية مفرطة، يتناول الميهى موقعاً سكانياً فى وسط النيل (جزيرة وراق العرب)، عالم يكاد يكون منسياً ومعزولاً عن تطورات المدينة، لا نعرف عنه شيئاً.. وبالتالي فالخرافة والوهم تسيطر على ناسه ومصائرهم.. يقدمه لنا بواقعية حقيقة فى مشاهد شديدة الخصوصية، متغلغلاً بكاميرته بين أفراح الناس وجنازاتهم، أحلامهم ومعتقداتهم من شعوذة وطقوس.. فيلمنا هذا يعد مثلاً صارخاً لسينما تدعو إلى الحلم بمستقبل خال من الخرافة والوهم.. طريقاً لمجتمع مثالى.



الهامشية بوصفها طريقاً: طريقان متوازيان.. الشخص والمجتمع

فى فيلم (مشوار عمر - ١٩٨٥) يتناول محمد خان التحولات الاقتصادية والاجتماعية فى المجتمع، وتأثيراتها النفسية على الإنسان المصرى، بأسلوب سينمائى جديد وخلاق وغير مباشر فى نفس الوقت.

ياخذنا محمد خان فى مشوار ملىء بالمفاجآت، استغرقت أحداثه ثمان وأربعين ساعة فقط، مع بطله عمر (فاروق الفيشاوى)، ذلك الشاب الذى يملك كل شىء دون أن يؤدى أى شىء. فبالرغم من أنه يحمل مؤهلاً جامعياً إلا أنه لا يجد ضرورة لأن يعمل، معتمداً على ثروة والده تاجر المجوهرات فى تأمين حياة رغبة وسهلة له. ولهذا نراه شاباً مدلاً ومستتهتراً وغير مسئول، لا يخطط للوصول إلى هدف معين ويعيش حياته بلا معنى بعيدة عن الاستقرار الاجتماعى والنفسى. فهو يملك سيارة فخمة وشمينة اشتراها له والده .. هذه السيارة بشكلها وطرازها الأخاذ تتحدى كل من يراها، وتترك فى عيونه نظرة هى مزيج من الحسد والإعجاب، وهى بالطبع جزء لا يتجزأ من شخصية عمر، لا يعيش إلا بها ولها، ولا يتركها إلا ليعود إليها. فكل أحداث الفيلم تسير بشكل متوازن معه ومعها، لذلك تظل ماثلة أمامنا دائماً حتى عندما تسرق، وذلك عندما نلاحظ التغيير المفاجئ الذى يحدث لشخصية عمر بسبب فقدها، وكأننا يفقد بذلك كل مكونات شخصيته.

يبدأ عمر مشواره الإجبارى بتوصيل صندوق مجوهرات إلى طنطا حيث كلفه والده بذلك. فماذا يصادف فى مشواره هذا؟ نراه يلتقى بشخصيات ونماذج إنسانية كثيرة.. نماذج تجسد حالات ومواقف ترصد الكثير من التحولات والتطلعات الاستهلاكية المستجدة، يتعرف من خلالها على سلوكياتهم وممارساتها.

فى البدء يلتقى بشاب قروى اسمه عمر أيضاً (ممدوح عبدالعليم)، شاب بسيط فقير وساذج، ليست لديه طموحات من أى نوع، مستسلم لقدره بالعمل فى محطة بنزين حيث يلتقيه عمر الأول عندما ينفذ بنزين سيارته. لكنه يقبل بسرعة عرض عمر له بمصاحبته فى مشواره وتوفير عمل مناسب له فى القاهرة، وذلك رغبة منه فى تحقيق حلمه بالتخلص من حالة الفقر والواقع الصعب الذى يعيشه، وذلك رغم معارضة والده الفلاح لفكرة السفر. كما يلتقى عمر بسائق الشاحنة (أحمد عبدالوارث) الحرامى الحاقداً على مجتمعه، هذا المجتمع الذى علمه أن يكره ويقتل ويتحدى كل القوانين. أيضاً هناك نجاح (مديحة كامل) المرأة التى دفعتها ظروفها إلى الانحراف.

والكثير من الشخصيات والأحداث والتفاصيل الصغيرة، التى جعلت من هذا المشوار عبارة عن تجربة ذاتية مهمة ومؤثرة يكتسبها عمر فى النهاية عندما يجد نفسه وحيداً ضائعاً ويائساً داخل سيارته المحطمة فوق صخور شاطئ البحر المهجور. هنا يجد نفسه فى مواجهة ذاته، فإما أن يعيد النظر فى مشوار حياته القادمة، أو يكرر المشوار ذاته.

ومع نهاية الفيلم نرى عمر وقد قذفت به ظروف مشواره فى مكان مهجور، بعد أن نجح سائق الشاحنة فى سرقة المجوهرات، وعاد عمر الثانى إلى مكانه الطبيعى وهو العمل فى الأرض، بعد ضياع أحلامه وتبخرها. وواصلت نجاح مسيرتها الخاصة جداً. كما لا يفوتنا أن نشير إلى أن محمد خان قد جعل من نجاح وعمر الثانى شخصيتين مساندتين للشخصية المحورية، حتى يبرز ما فى أعماق الأخيرة من متناقضات سلوكية أخلاقية ونفسية. وهو لا يتخذ موقفاً مباشراً من هاتين الشخصيتين، فهما مناسبتان لظروف ذاتية وموضوعية، ولكنه يعرض مبرراتهما بشكل صادق وموضوعى، تاركاً للمتفرج الحرية فى إصدار الحكم عليهما.

قضية الفيلم هى قضية الشباب الفاقد لكل الأحلام والطموحات والذي ينحدر من سلالة الطبقة البورجوازية الجديدة، التى ساهمت بشكل كبير فى بروز المجتمع الاستهلاكى. ومن ثم ظهرت ثروات مادية ضخمة وخيالية.. ثروات تحطمت فوقها كل أحلام وطموحات أبناء هؤلاء الانفتاحيين الأثرياء. حيث لم يعد هؤلاء الشباب فى حاجة إلى الحلم بالحصول على سيارة مثلاً.. أو الحاجة للدخول فى أية مشاريع استثمارية لضمان المستقبل، فكل شىء سهل وميسور وفى متناول أيديهم. ومع ضياع الحلم والطموح لدى هؤلاء الشباب، أصبحوا يفتقدون لأى هدف حقيقى واضح، وانعدمت فى داخلهم روح تحمل المسؤولية، كما أصبحوا يعيشون على هامش هذه الحياة.



الحرية الشخصية بوصفها طريقاً: حلم الفقراء يسكنه الوحش

فى (أحلام هند وكاميليا - ١٩٨٨) يكشف محمد خان عن حياة الناس البسطاء والمسحوقين وصراهم من أجل حياة أفضل تحت وطأة مجتمع المدينة الكبيرة. حيث يتناول عالم الشخصيات العادية التى تعيش بيننا ونتعامل معها يومياً، لكننا لا نعرفها جيداً ولا نلاحظ فيها ما قدمه هو خلال فيلمه هذا. يتناول عالم الخادمت، بما يحتويه من تفاصيل وإيحاءات عميقة صادقة، تختلط فيها المرارة بالبراءة.. وحشية الفقر وقسوة العيش بعفوية الكدح اليومي وبراءة الكادحين وطببتهم الصادقة!!..

هند (عايدة رياض) أرملة ريفية بسيطة ساذجة وحالة، نزحت إلى المدينة بعد وفاة زوجها. تبحث عن الاستقرار وتعمل كخادمة قنوعة فى البيوت، لإعالة أمها وأخواتها. هذا بالرغم من سخطها على خالها الذى يبتزها ويحصل على أجرها بحجة توصيله لوالدتها. تعتقد بأنها لا تصلح إلا أن تكون ست بيت، لذلك نراها تجرى وراء حب نقى لإنقاذ نفسها من المهانة، وتحقيق حلمها بانتشالها من حضيضها وتكوين أسرة سعيدة.

وكاميليا (نجلاء فتحى) امرأة مطلقة تعيش مع أخيها، وتعمل هى مضطرة فى خدمة البيوت لتعوله هو وأسرته. ولكنها بالمقابل ذات شخصية نشطة ومتمردة يمتزج فيها النبل والطهارة بحالة من اليأس وشظف العيش.. لا تكتفى بما لديها وتبحث

عن الأفضل دائماً. تحلم بحياة هادئة نظيفة وميسورة تنقلها من الحضيض الاجتماعي والعيش في حجرة بمفردها والتمتع بحريتها. تضطر للزواج مرة أخرى من رجل متكبر وبخيل بسبب الحاجة الملحة إلى المال. ولأنها تملك طاقة هائلة من التمرد على واقعها، فهي تفكر في الهرب من بيت الزوجية، والذي تحولت فيه من خادمة بأجر إلى خادمة بدون أجر، مباحة الجسد لزوجها الذي لا تحبه وتضطر لسرقة أمواله لتشتري حريتها.

أما عيد (أحمد زكي) فهو ذلك الشاب الذي يعاكس هند ويشتهيها في البداية، ولكنه يرتبط معها بعلاقة حب ليتزوجها فيما بعد. إنه ابن الحارة الشعبية.. الحرامى والبلطجى الذى لا يتوانى عن فعل الكبيرة والصغيرة والاحتياى بشتى الطرق حتى يعيش.. لا تعوزه الظرافة ويقظة الضمير رغم الفجاجة الممزوجة بالبلاهة حيناً والبراءة حيناً آخر. ولأنه يعيش دائماً فى الفضاء الاجتماعى المتعدد الأطراف، نراه لا يستقر فى مهنة واحدة، ويعيش كل يوم فى مكان مختلف. نراه يعيش عدم استقرار نفسه واجتماعى لشعوره بأن كل تصرفاته إنما هى ناتجة عن عدم وعى ودراية، وكأنما هناك قوى خفية تدفعه إلى فعل كل شىء.. نراه يردد دائماً (مسيرها تروق وتحلى).

فى فيلم (أحلام هند وكاميليا)، يقدم لنا محمد خان مجتمع القاهرة الحقيقى من خلال خادمتين ولص ظريف.. القاهرة التى تحتل موقعاً مهماً وبارزاً من أحداث الفيلم، وتتحكم فى مصائر الشخصيات.. القاهرة بشوارعها وأزقتها وبكل ضجيجها وفوضويتها. ويقدم فى نفس الوقت فيلماً بسيطاً وممتعاً تتداعى فيه الأحداث مع الشخصيات، التى انتقاها بحذر وذكاء شديدين.. يقدم لنا فيلماً عن العلاقات الاجتماعية المفككة فى المدينة، وفيلماً عن الحرية الشخصية. فشخصيات الفيلم لا تنتمى إلى طبقة مستقرة اجتماعياً وإنتاجياً، وبالتالي فهى لا تمثل إلا ذاتها، ولا تربطها بالآخرين إلا علاقات تحكمها عوامل معيشية قائمة أساساً على المصلحة والمنفعة المشتركة.

هذه هى طبيعة العلاقات التى تحكم شخصيات الفيلم، وهى - بالطبع - علاقات كان لمجتمع المدينة الاجتماعى والمعيشى دوراً أساسياً فى تفككها. بعكس مجتمع الريف الذى ما زال يؤمن إلى حد ما بضرورة التأكيد على وجود العلاقات الاجتماعية الطبيعية الثابتة فى ترابطها، وذلك باعتبار الريف مجتمعاً زراعياً جماعياً، يركز على صفات مثل التعاون مثلاً، كضرورة اجتماعية وإنتاجية ويرفض

صفة الفردية والذاتية. بينما نرى مجتمع المدينة يؤكد على مسألة الحرية الفردية، بل ونلاحظ بأن كافة القرارات والتصرفات نابعة أساساً من ذات الشخصية، وتعتمد على نفسها كثيراً فى تسيير أمورها. ونرى ذلك يتجسد من خلال محاولات هند الريفية فى الاعتماد على نفسها، بعد نزوحها إلى المدينة.. أما كاميليا فهى تؤكد دائماً على مسألة حريتها الشخصية وكيفية تعاملها مع الواقع منذ هروبها من بيت زوجها الثانى، حتى اشتغالها فى سوق الخضار.. كذلك عيد الذى نراه يتصرف بحرية وعفوية ويحاول جاهداً الحفاظ على هذه الحرية ويهرب من أى قيود، حتى بعد زواجه من هند نراه يعيش تناقضات كثيرة بين اشتياقه للحرية وبين مسؤوليته تجاه زوجته وابنته أحلام.



العزلة بوصفها طريقاً: وحده الطريق ملء بالمكتشفات

يتناول داود عبد السيد فى فيلمه (البحث عن سيد مرزوق - ١٩٩٠)، وبأسلوب جديد، يوماً حافلاً فى حياة بطله يوسف كمال (نور الشريف)، وهو موظف يعيش ما بين عمله وبيته، فى عزلة عن العالم منذ عشرين عاماً. نراه يستيقظ صباحاً كعادته ليذهب للعمل، لكنه يكتشف بعد خروجه من المنزل، بأن اليوم هو الجمعة وإجازة. هنا يقرر فى أن يخرج من عزلته الطويلة هذه، ولو ليوم واحد، يقضيه خارج المنزل.

وبالتالى يبدأ رحلة مليئة بالأحداث الغريبة عليه، ويلتقى بشخصيات عدة، أيضاً غريبة عن عالمه. ومع تطور استيعابه - تدريجياً - لهذا العالم، يشعر بخطئه بعزلته الطويلة تلك. ولكى يتطور استيعابه وينمو وعيه، بخروجه من هذه العزلة، عليه أن يصطدم مع الآخرين ومع السلطة أيضاً. فهو يلتقى بشخصيات غامضة تظهر وتختفى.. شخصيات تبدو وكأنها متصلة ببعضها فى لعبة ضحيتها هو، ومخططها وقائدها شخص يدعى سيد مرزوق.

والفيلم فى تناوله وتشخيصه للمجتمع المصرى فى مطلع التسعينات، يتحدث عن أربعة عوالم يتكون منها الواقع الراهن. عالم السادة الذين يملكون كل شىء ويحميهم القانون، وعالم المطاريد الخارجين على السادة وقوانينهم، وعالم الغلبة القابعيين فى منازلهم، وأخيراً عالم المتمردين المشاغبين الذين يواجهون ويواجهون بقوة وشجاعة. وبهذا التقسيم للمجتمع، يدين الفيلم - ويعنف - تلك السلبية التى

تكنم فى أمثال بطله يوسف كمال، والذين سمحوا لبعض الطفيليين بأن يتبوأوا مراكزهم فى حاضرننا، وإنهم بسليبتهم وعجزهم عن المواجهة، قد أتاحوا الفرصة لأمثال سيد مرزوق أن يفرضوا وجودهم وسلوكياتهم على واقع الحياة فى مصر. فبطل الفيلم يوسف قد أثر العزلة، وأحجم عن الخروج إلى الحياة والمشاركة فيها، خوفاً وهلعاً وامتثالاً لصوت قاهر أمره بالرجوع إلى بيته. ولأن الفيلم يرفض حالة الإذعان والامتثال والسلبية التى يعيش فيها يوسف، فهو بالتالى يقدم تحليلاً دقيقاً - عبر بناء درامى محكم ومتناسك - عن نقل بطله من حالة الهزيمة الداخلية إلى حافة الفعل المجهض والتمرد الأخرس.

فى بداية الفيلم، ومنذ اللحظات الأولى، يكتشف يوسف عالم سيد مرزوق ويقع أسيراً له.. بل ويعلن بصراحة وبراءة «أنا بحب سيد مرزوق.. أنا عايز سيد مرزوق». إلا أنه يدرك، وعبر رحلة يوم واحد فقط، مدى زيف هذا العالم الذى انبهر به، ومدى توحشه وكذبه. فسيد مرزوق هو نموذج لعالم السادة المتحكمين فى كل شىء.. عالم بدأ يزحف ليستعيد مواقعه السابقة.. عالم نجح تماماً فى أن يتسبد عن طريق ثروته ونفوذه. هذا بالرغم من أنه عالم يتصف بالسوقية والابتذال والخواء الروحى، والمستند أساساً على تاريخ مزيف، ساعياً نحو لذائذ الحياة بتطرف، حتى ولو كان ذلك على حساب العوالم الأخرى. ومع ذلك النمو المتواصل لوعى يوسف كمال، نتيجة توالى الأحداث وتأثيرها عليه، يقرر مواجهة سيد مرزوق والتمرد عليه. فهو يشعر برغبة فى التحرر والتحدى، إذ يعلن فى ثقة «ح أقتلك يا سيد مرزوق»، وبذلك يعتبر من عالم المطاريد فى نظر السلطة، التى تحمى سيد مرزوق.

هنا لا يفوتنا الإشارة إلى أن الفيلم يقدم هجائية متواصلة للسلطة/ الشرطة، ممثلة فى رجلها المقدم عمر وبقيّة رجال الأمن والمباحث، وذلك من خلال عشرات المشاهد المشحونة بالتفاصيل الصغيرة الموحية. فنحن مثلاً نفهم بأن الذى أمر يوسف بالرجوع إلى منزله، هو مخبر.. والذى يطارد شابلىن المصرى ويقاسمه فى رزقه هو عسكري أو ضابط.. ويد المقدم عمر هى التى تضغط على جرح يوسف وتؤله، حين يدعى بأنه يربت عليه ويعتذر منه.. ورجال عمر هم الذين يقتحمون الحضّانة.. وكلايه هى التى تسعى لنهش جسد يوسف وحماية جسد سيد مرزوق. إن السلطة/ الشرطة، كما قدمها عبد السيد فى فيلمه هذا، مشغولة بحماية حرية السيد، وتكبييل حرية المسود.

وفى مشهد موحى ومؤثر، يعلّم عبد السيد يطله درساً بليغاً، حين يقول بأن الحرية أقرب إلينا مما نتصور، وإن القيد الحديدي، أو أى قيد آخر يكبلنا، من السهل التحرر منه إذا امتلكتنا الإرادة. جسد عبد السيد هذا المعنى فى مشهد يظهر المقدم عمر وهو يحرق قيد يوسف، حيث نرى كيف أن القيد يخرج بسهولة من معصم يوسف، وهو الذى ظل يربط يوسف بالكرسى، وجعله يحمله على كاهله أينما ذهب، متوسلاً عمر كى يفكه. وتركيز الكاميرا على الكرسى، والقيد يتدلى منه، لهو تأكيد بالصورة على أن الحرية أقرب إلينا من حبل الوريد، إذا شئنا أن نراها وفكرنا فى انتزاعها.



الهروب بوصفه طريقاً: نحو الموت بادعاء الحلم والواقع

يدعو المخرج عاطف الطيب فى فيلمه (الهروب - ١٩٩٠) إلى المواجهة المباشرة لتلك الممارسات الخاطئة التى يعيشها الواقع المصرى والعربى بشكل عام، والتصدى لها بكافة الأشكال.. وهى بالتالى تمثل الطريق الذى يوصل لعلاقات اجتماعية ومشاعر إنسانية صحية.

يتطرق فيلم (الهروب) بالتحديد لتلك الجراح الغائرة فى حياتنا، من عنف وتطرف وإرهاب وغيرها، مؤكداً بأن بعض هذه الممارسات قد ساهم الإعلام وبعض أجهزة الدولة فى تكريسها وانتشارها. كما أنه يتعرض لتلك المساحة التى تقع ما بين الحلم المجرد للإنسان العادى وبين الواقع الملوث الذى يحيطه. فالمساحة المسموح برؤيتها للإنسان الحالم بالغد الأفضل، تلزمه بأن يعى هذا الواقع الذى يعيشه والمناخ المحيط به، ومدى صلابة الأرض التى يقف عليها، ويعى - أيضاً - قواعد اللعبة وقوانينها، والتى هو طرف فيها سواء أراد أم لم يرد. وعليه أن يكون على دراية كبيرة بهذه اللعبة وقواعدها، حيث لا يكفى أن يدعى معرفتها، لأنها بالتالى ستحوّل الأرض التى يقف عليها إلى هوة عميقة يسقط فيها، ليجد نفسه مجبراً على مواجهة تلك القواعد والقوانين، والتى - بالطبع - سيقف عاجزاً أمامها.

ففى فيلم (الهروب) نحن أمام نمطين اجتماعيين.. الأول منتصر (أحمد زكى) الذى أجبرته الظروف المحيطة به على ارتكاب أكثر من جريمة، محاولاً الهروب من هذه الظروف الصعبة. والثانى هو ضابط المباحث سالم (عبدالعزیز مخيون)، وهو النقيض لشخصية منتصر والمكلف بالقبض عليه، مع إنه صديق طفولته وصباه وشبابه. هذا الضابط الذى وجد نفسه - أيضاً - طرفاً فى لعبة قذرة فوق مستوى إرادته ومعرفته. هذان النمطان لم يكونا على دراية كافية بقوانين اللعبة - كما أسلفنا - لذا كان مصيرهما الهلاك فى نهاية الفيلم.

يحكى الفيلم عن منتصر، الشاب الصعيدي الذى هجر قريته إلى القاهرة سعياً وراء حلم زائف، يعمل فى أحد المكاتب المشبوهة لتسفير العمالة المصرية إلى الدول العربية، وهو يعلم مسبقاً إن مدير المكتب يقوم بتزوير تأشيرات الدخول وعقود العمل، بل إن منتصر نفسه يشارك فى ذلك باعتباره لا يجرؤ على الاعتراض. إلا أنه - ذات مرة - يعترض لأسباب خاصة، فهو يكتشف بأن مدير المكتب يغازل ابنة عمه وخطيبته التى عقد قرانه عليها، كما أن العمال المسافرين هذه المرة هم أبناء قريته، فهو يعلم ماذا باعوا من ممتلكات لكى يتحقق سفرهم وحلمهم بالغد الأفضل. وتصل المواجهة بين منتصر ومدير المكتب إلى التهديد، فيدبر الأخير مكيده لمنتصر للتخلص من تهديده، حيث يوشى به للشرطة بعد أن يضع قطعة من المخدرات فى غرفته التى يسكنها بسطح إحدى العمارات. هنا يتحول الفيلم تحولاً واعياً فى الرؤية والمعالجة، وذلك بعد أن يخرج منتصر من السجن ويبدأ رحلته بالانتقام. ربما نجد فى شخصية منتصر ملامح من شخصية «سعيد مهران» بطل فيلم (اللى والكلاب)، إلا أن كاتب السيناريو (مصطفى محرم) يضيف إلى شخصية فيلمه وقائع معاصرة حقيقية عن القاتل الذى استطاع أن يهرب من المحكمة قبل صدور الحكم ضده. وقد كان من الممكن أن تسود الفيلم حوادث الانتقام كما فى (اللى والكلاب)، إلا أن سيناريو (الهروب) يحطم هذا القيد - بعد حادثتين فقط - ويتطرق إلى عدة قضايا مهمة توضع المتفرج فى مواجهة مناطق جديدة وبشكل جريء فى الطرح. فهو مثلاً يتحدث عما يجرى داخل جهاز الأمن حيث الانقسام وتباين وجهات النظر بين تياراتها أو المدارس المختلفة فيها، والتى يعبر عنها الضابطان (عبدالعزیز مخيون - محمد وفيق). فالأول يتنازعه إحساس بالواجب تجاه عمله كضابط وإحساسه تجاه بلدياته (أحمد زكى)، بينما نجد الثانى نموذجاً للضابط الانتهازى الذى هو على استعداد للتخلى عن كل القيم والمبادئ لتحقيق أهدافه. كما يتطرق السيناريو إلى رد فعل جهاز الإعلام وتواطئه مع

جهاز الأمن فى التهليل لحوادث منتصر وتضخيمها وجعله أسطورة إجرامية، ثم الحديث عن كفاءة أجهزة الأمن فى القبض على منتصر، كل ذلك محاولة لشق رأى العام وتغيير اتجاهه عن قضايا أكثر أهمية، مثل ذلك الفساد الذى يستشرى حولهم.

أما علاقة منتصر بالراقصة (هالة صدقى)، فهى المرفأ الوحيد الذى يلجأ إليه منتصر بعد كل مطاردة، وهى - أيضاً - تعبر بشكل صارخ على أن منتصر يبحث عن الحب والحنان المفقود لديه، كما أنها تأكيد على أن المشاعر الإنسانية قادرة على التواصل حتى بدون كلمات، حيث إن الاثنان لم يتعرفا على اسميهما إلا فى اللقاء الأخير. ونصل إلى الحدث الأخير لينتهى الفيلم بطلقات الرصاص التى تنهى حياة الاثنين معاً، منتصر الهارب من العدالة وسالم ضابط الشرطة الباحث عن العدالة.



الفساد بوصفه طريقاً: بوصلة العنف والكراهية

فى (فارس المدنية - ١٩٩١) يتناول محمد خان عالم تجارة العملة وغسيل الأموال من الأعمال غير المشروعة، ويدينها ويكشف عن ذلك الزيف والكراهية التى هى الوقود الضرورى لطريق الفساد.

يأخذنا محمد خان فى فيلمه هذا مع بطله الشاب الذى خرج من قاع المدينة، وبدأ حياته كسائق لسيارة أجرة اشتغل فى تجارة العملة وتهريب الدولارات، واستطاع أن يغسل ثروته التى تضخمت من الأعمال غير المشروعة، بأن بدأ يشتغل فى مشروعات نظيفة، فأصبح يتاجر فى اللحوم واشترى ثلاجة ضخمة وشارك ونصف مصنع للجلود، وغدت له شقة فاخرة فى القاهرة وفيلا جميلة فى الإسكندرية، كما ساهم بخمسة ملايين جنيه فى إحدى شركات توظيف الأموال.

تبدأ أحداث الفيلم، عندما يتلقى فارس فى صباح أحد الأيام، مكالمة تليفونية على جهاز التسجيل، يطلب فيها ادهم الوزان (عبد العزيز مخيون) من فارس أن يسدد له الدين الذى عليه خلال خمسة أيام - هى زمن أحداث الفيلم - لأنه فى حاجة إليها لتمويل صفقة لحوم، نعرف فيما بعد أنها صفقة مخدرات، مشيراً من طرف خفى إلى القرار الذى تصدر صحف صباح أحد أيام شهر يونيو ١٩٨٨،

والذى يقضى بالتحفظ على شركات توظيف الأموال وتجميد أرصدها. ذلك القرار الذى طال أموال فارس أيضا.

هنا يبدأ فارس معركته لجمع الدين الذى عليه. فيبدأ ممتطيا سيارته الفارهة، مديرا معركته عبر هاتف السيارة، ويناور لاسترداد بعض المال ممن يدينون له، وبيع معظم ممتلكاته العلنية والسرية، وتصفية كل تعاملاته، ليبدأ من جديد من نقطة الصفر، لا يملك سوى قناعته الخاصة بأنه لن يتنازل عن شهامته وفروسيته المتبقية لسداد هذا الدين.

ومن خلال هذه الرحلة/ المعركة، يكشف الفيلم عن ذلك العالم الملىء بالفساد والعنف والكراهية.. يكشف عن عالم لا وزن فيه للعواطف أو القيم، تحكمه فقط المصالح الخاصة، ويتحول فيه الأفراد إلى وحوش يلتهم كبيرهم صغيرهم فى نشوة وتلذذ.. عالم مافيا التهريب والمخدرات وتجارة العملة واللحوم الفاسدة والصفقات المريبة وشركات توظيف الأموال المشبوهة.. عالم يتسيد فيه ادهم الوزان، أحد كبار رجال هذه المافيا، الذى يدير شبكة أخطبوطية تمتد أذرعتها لتطال كل شىء يعبث بالاقتصاد والسياسة، ولا يتورع عن سحق فارس بأعصاب هادئة من أجل الملايين المطلوبة.. مستخدما أصدقاء فارس أنفسهم، حين نراهم يبيعونه الواحد تلو الآخر لحساب الوزان.

ومن جانب آخر، يدلف بنا السيناريو إلى عالم مختلف يفيض دفئا وعذوبة.. عالم البسطاء والغلبة المسحوقين. فهدى (لوسى) الشابة المطلقة بوجهها الهادئ والمريح، ممرضة فى إحدى المستشفيات الاستثمارية الكبرى، تتسلل إلى صحراء فارس القاحلة كنقطة ماء عذبة تروى عطشه للحب والحنان الذى افتقده مع مطلقة دلال (سعاد نصر) وأم ولده الوحيد بكر، الذى أفسده التدليل ودفع به إلى طريق الشم والإدمان. هناك أيضا عبد العظيم القرنفل (حسن حسنى) مدرس التاريخ العجوز، الذى يخطط دوماً لإلقاء نفسه أمام سيارات الأثرياء الفاخرة، لينعم بدخول المستشفيات الاستثمارية، وقضاء أيام من الراحة والطعام الصحى، ثم يعود لشقته حيث أكوام الجرائد القديمة وحكايات التاريخ.

هذه الشخصيات مع أخرى مثلها، تمثل مزيجا غريبا ومدهشا، جسدها

محمد خان فى (فارس المدينة)، فهو فيلم حاشد يلهث بين الشخصيات والأحداث.. تعبيرا عن عالم لاهث يجرى وراء المال والربح السريع.. ولا تكاد تلتقط أنفاسك إلا مع مشهد النهاية.. حيث يستقر فارس، بعد سداد دينه، فى هذه الشقة المتواضعة بالحي الشعبى بجوار حبيبته هدى وصديقه العجوز القرنفل، ليبدأ صفحة جديدة.



الفرح بوصفه طريقاً: يذرع المسافة بين الحزن والفرح

وفى فيلمه (سارق الفرحة - ١٩٩٤)، يقدم لنا داود عبد السيد سيمفونية بصرية شديدة الواقعية، عن حكاية حب رومانسية ممزوجة بأحلام الفقراء، وبمجموعة من الحكايات والحالات عن أناس فقراء يعيشون فى عشش على هامش المدينة. حكايات تتناول أدق التفاصيل عن حياة هؤلاء الناس وعن أفراحهم وأحزانهم. أما شخصياته، فهى نماذج بشرية تعيش يومها ولا تخطط لليوم الآخر.. تعيش أحلامها البسيطة مع كم هائل من المشاعر الجياشة، هذا بالرغم من الكثير من الإحباطات فى واقع يسوده الفقر والتشرد.

الفيلم يحكى عن عوض (ماجد المصرى)، الذى يسعى للزواج من حبيبته أحلام (لوسى)، إلا أن المال - والمال القليل جداً - هو العقبة الوحيدة فى طريق زواجه منها. فيتحتّم على هذا الإنسان الفقير عوض أن يدبر ثمن المهر والشبكة الذى طلبهما والد أحلام عم بيومى (لطفى لبيب)، فى مدة تتراوح بين أسبوع إلى عشرة أيام، وإلا فقد حبيبته. فبعد اجتيازه للكثير من الصعاب فى طريق جمعه لثمن المهر والشبكة، يستطيع عوض فى النهاية، وبمساعدة الجميع، أن يحقق رغبته فى الزواج من أحلام.

هذه هى الحكاية الرئيسية فى الفيلم، وهى حكاية بسيطة فعلاً، إلا أن شخصيات هذه الحكاية، التى صاغها عبد السيد بذكاء وأضفى عليها الكثير من الصدق والواقعية، قد ساهمت فى صنع فيلم شاعرى جميل، يتأرجح ما بين الواقعية والشاعرية.

فالشباب عوض، نراه يعيش حياته بالطول والعرض وحلمه الوحيد هو الزواج من أحلام. فهو يحبها بجنون، ولا يمكن أن يتصور العيش بدونها. ولأن عوض يكسب رزقه اليومي من التسكع فى الشوارع والأزقة وبين إشارات المرور كبائع متجول، فهو يلجأ إلى طرق ووسائل غير مشروعة وغير شريفة أحياناً لتدبير المبلغ المطلوب. صحيح بأنه مبلغ ليس بالكبير، إلا أنه مبلغ ضخم بالنسبة لفقر مثله. كما أنه يلجأ فى أحيان كثيرة إلى سيدى أبو العلامات، يستنجد به حتى يهديه إلى الطريق الصواب، وذلك فى مشاهد ساخرة يصيغها عبد السيد بالكوميديا السوداء. فالإنسان البسيط والفقر حين تعترضه مصاعب غير قادر على حلها يلجأ إلى الاعتقاد بمثل تلك الخرافات.

وفى الطرف الآخر، هناك شخصية أحلام، البنت التى تتفجر أنوثة، والتى تنتظر فارسها ليخطفها إلى عالم مجهول المستقبل. فهى أيضاً تحب عوض بجنون، وتغار عليه لدرجة التصرف معه بوحشية فى أحيان كثيرة. ولا يمكننا أن ننسى ذلك المشهد، وهى تكبله بالحبال، وتقوم بضربه بقسوة، لجرد أنها شاهدت بنت حلوة يهملها أمره. وهو حقاً مشهد قاس ووحشى، إلا أنه تعبير واضح عن مدى حبها وغيرتها على حبيبها. كما يوضح أبعاد تلك الشخصية التى تمارس الحب الفطرى بطريقتها. فأحلام هذه شخصية تتمتع بتفكير فطرى، لا تتردد فى فعل أى شىء يوصلها إلى مبتغاها. وتحاول جاهدة مقاومة كافة الإغراءات التى تعترض طريقها، خصوصاً من الحلاق زينهم (محمد متولى) الذى يحاول أن يجرها إلى سهرات الأغنياء لترقص لهم وتؤانسهم فى مقابل مبلغ كبير من المال.

أما شخصية نوال، فهى تظهر فجأة فى حياة عوض، تلك الفتاة التى تباع الهوى للطلبة والمراهقين فى مقابل مبلغ تتعيش منه. وهى شخصية نمطية بمثابة المرفأ الآمن الذى يرسو فيه عوض لاسترجاع أنفاسه وقوته، ومن ثم مواصلة الركض والبحث عن منفذ جديد يجمع منه ثمن المهر والشبكة. فهى بالنسبة له كل شىء، يقضى معظم وقته معها، ويراها أكثر مما يرى حبيبته أحلام. صحيح بأنه لا يميل لها عاطفياً، إلا أنها أصبحت تشكل الكثير فى حياته.

كما أن عبد السيد اختار أن يبدأ فيلمه بشخصية القرداتى عم ركه (حسن حسنى)، ذلك الأعرج الذى تعدى الخمسين من عمره. ولم يأت هذا الاختيار عشوائياً، بل لأن هذه الشخصية تشكل نافذة حقيقية، تؤدى بنا إلى دواخل الشخصيات الأخرى، نظراً لخبرته فى هذه الحياة بحكم سنه، وفهمه الواضح للواقع المحيط به.. شخصية مركبة ترتبط بعلاقات متنوعة مع الآخرين، وتدخل فى صميم مشاكلهم. وهى بالرغم من موتها فى الربع الأخير من الفيلم - إلا أن فعلها الدرامى وتأثيرها على الأحداث يظل يسرى فى روح الفيلم

وشخصياتة. فهي شخصية ذات أبعاد ومقومات درامية فلسفية فطرية، ساهمت فى توضيح بناء الفيلم الاجتماعى وتوضيح الكثير من الأبعاد الاجتماعية والنفسية التى تقوم عليها بقية شخصيات الفيلم.

فعم ركه هذا، نراه يهيم بحب رمانة (حنان ترك) أخت أحلام، إلا أنه يخجل من الإفصاح عن حبه هذا، وذلك لإحساسه بالفرق الواضح بينه وبينها. وحتى عندما يبوح بسر هذا، وهو فى لحظة صفاء وتجل، إلى صديقه عوض، نرى صديقه هذا لا يستوعب هذا الحب ويبدأ فى الضحك والسخرية منه. لذلك فهو يكتم حبه هذا لنفسه، ويكتفى بمتابعة رمانة عن بعد، يساعده فى ذلك المنظار الذى بحوزته، فى تقصى خطوات رمانة. وفى أكثر من مشهد تتوضح أكثر شخصية عم ركه، وتتوثق علاقته بمن حوله وبالتفريج أيضاً. فمثلاً مشهد طلوع الشمس فى الفجر، يشكل رؤية فلسفية وفنية، ونحن نرى عم ركة وهو يهز الدف ويناجى الشمس بأن تطلع، داعياً أن تتحقق أحلامه، فى يوم كهذا. و(سارق الفرح) فيلم زاخر بالشخصيات الثانوية الكثيرة، التى تعيش على هامش المجتمع.. شخصيات انتقاها وصاغها عبدالسيد بصدق، راصداً تأثيرات هذا الواقع عليها وعلى تطور علاقاتها.. شخصيات شديدة الإنسانية لا تعيش الفراغ، ولكنها تجد نفسها فى مواجهة واقع أليم وخانق.. شخصيات تتجاوز الحزن دوماً وتلهى نفسها بحالات الفرح.. من هنا يأتى الفرح كطريق سالك لانتشال تلك الشخصيات من حالات الحزن والبؤس والعوز المحيطة بها.



الشفافية بوصفها طريقاً: رصد حكايات وحالات خاصة

يتناول فيلم (إشارة مرور - ١٩٩٥) رسداً جميلاً وجريئاً لحالات مفعمة بالحيوية والمعاناة، ليؤكد بأن الشفافية فى العلاقات الاجتماعية تشكل طريقاً سلساً للحياة الإنسانية المفتقدة فى مجتمع ملء بالمتناقضات.

يأخذنا خيرى بشارة فى فيلمه (إشارة مرور) فى رحلة ممتعة، وفى يوم غير عادى، إلى مدينة القاهرة الصاخبة والمزدحمة.. وفى موقع إحدى إشارات المرور الكثيرة التى تمتلئ بها هذه المدينة الكبيرة. والمناسبة، هى مرور موكب رسمى فى أحد الشوارع الرئيسية. وحادث مرور عند الإشارة فى الطريق الفرعى المحاذى والذى من المفترض أن يكون احتياطياً للشارع الرئيسى.. عند إشارة المرور هذه، تتوقف حركة المرور تماماً، وتبدأ الحكايات.. أنماط مختلفة من البشر تتجمع فى وسط الزحمة، كل له حكايته. حيث ينجح المؤلف فى انتقاء شخصياته بدقة وعناية، ليصيف حولها حكايات، منها المضحك الساخر، ومنها المأساوى الميلودرامى.

فهناك سوسو أو سمىة (لىلى علوى) الممرضة الباحثة عن الشهرة من خلال هوايتها للغناء. وهناك أيضاً ريعو (محمد فؤاد) كبير المشجعين وعامل البناء الذى يبحث عن والد خطيبته شرطى المرور، فيقع فى حب سوسو الممرضة ويتفقان على الزواج. وكذلك الموسيقى الشاب نبيل (عماد رشاد) الذى يعانى حادث غريب تعرض

له فى صباح نفس اليوم. أما المدرس زكريا (سمير العصفورى) الذى حملت زوجته نعمات (إنعام سالوسة) بعد خمسة وعشرون سنة زواج. فيكاد أن يصاب بالجنون لجرد إحساسه بأنه سيفقد ابنه الوحيد. وحكاية رجل الأعمال على ظاها (عزت أبو عوف)، المتجه إلى المطار لإنهاء صفقة رابحة والذى على علاقة عاطفية بسكرتيرته وزوجته على علم بذلك ومصرة على الفوز به. وضابط المرور (سامى العدل) الذى يكتب الشعر ولا يملك سيارة خاصة، والذى يريد أن يخلى الشارع بأسرع ما يمكن تفادياً لأى ارتباك فى حركة المرور فى الشارع الرئيسى. وكذلك المراهق المهووس بحبيبته، والذى يخجل من البوح بمشاعره. وعندما تواجهه وتطلب منه الكف عن ملاحظتها، يصارحها بحبه ومعرفة مشاعرها تجاهه، حيث يخرجان مع بعض ويطلب منها مسك يدها بشكل صريح، ويتزوجان فى النهاية. أما بائع الآيس كريم (محمد لطفى) الذى يتورط مع عصابة إرهابية فى محاولة تفجير الموكب الرسمى، فتكون نهايته فى فتحة المجارى حيث يموت، والقنبلة تنفجر فى يد طفلة بريئة. والكثير من الحكايات والشخصيات التى صاغها السيناريو لتعطى للفيلم مذاق خاص.

ففى حكاية الموسيقى الشاب نبيل (عماد رشاد)، ذلك المصاب بالدهشة والمهانة فى نفس الوقت من جراء حادث غريب تعرض له فى الصباح.. حيث يتلقى صفقة قوية من الخلف من أحد المارة فى الشارع. ولا يجد أى تفسير منطقى لما حدث. شخص لا يعرفه وبدون أى سبب.. نراه يحكى لحبيبته نور فى حوار مشحون بالحزن والألم، لعلها تساعد فى تجاوز ما هو فيه. فهو يعيش إحساس فظيع بالمهانة، خصوصاً أنه لم يستطع عمل أى شىء، مما زاد إحساسه بالتفاهة. ومن خلال حديثه مع حبيبته نور نكتشف مدى شفافية هذا الإنسان، ومدى تأثره المباشر بحادث بسيط يحدث فى مجتمع متخلف كل يوم.

ونتابع أيضاً تلك العلاقة السريعة التى تكونت بين ريعو وسوسو. فبالرغم من سرعة تكونها لدرجة أن تصل إلى الزواج، إلا أن التفاصيل الصغيرة والكثيرة التى أحاطت بالشخصيتين، قد جعلت منها علاقة طبيعية منطقية. ثم إن المتفرج يصدق كلا الشخصيتين بسبب ذلك الحوار الأخاذ الذى يأتى على لسانهما ويضيف عليهما تلك المصادقية.

أما ذلك المدرس الغلبان زكريا الذى ينتابه شعور باليأس نتيجة تعطله فى زحمة الحادث، حيث كان متجهاً إلى مستشفى الولادة مع زوجته الحامل. فقد بدأ يهذى ويكاد

يفقد عقله، خصوصاً بأن هذا المولود انتظره العمر كله وبعد خمسة وعشرين عاماً من الزواج، ولا يمكن أن يتصور بأنه سيفقده. ثم كيف نجح السيناريو فى تصوير علاقته بزوجته بشاعرية نادرة، وأيضاً كان للحوار دوراً فى ذلك.

يقدم خيرى بشارة فى فيلمه هذا، أسلوب السهل الممتنع.. ويبتعد كثيراً عن الحكاية التقليدية، مع أنه يقدم فكرة بسيطة، مع حادث ومواقف يومية يمكن أن تحدث كل يوم. هنا يتشكل مجتمع صغير، يتكون من أنماط مختلفة من البشر.. يتعايشون مع بعض، لتظهر كافة التناقضات، جراء تلك الحكايات المتداخلة فى نسيج درامى واحد.. إنها حالات وحكايات جسدها السيناريو ونجح خيرى بشارة مع طاقمه الفنى فى إيصالها على شكل أحاسيس ومشاعر أخاذة.



الفضل بوصفه طريقاً: زواج عصى يمس شغاف المرأة

فى فيلم (يا دينا يا غرامى - ١٩٩٥) لمخرجه مجدى محمد على فى باكورة أعماله، نحن أمام ثلاث فتيات عاملات تجاوزن سن الزواج الاعتيادى. هذا بالرغم من تحليهن بقدر من الجمال المعقول وخفة الدم. ومع تواضع المطلب وبساطته فى تحقيق الطموحات والأحلام، لم تستطع أى منهن أن تحقق حلمها البسيط المتمثل فى الحب والزواج والحياة الآمنة مع ابن الحلال.

الشخصية الأولى هى فاطمة (لىلى علوى) التى أحببت ابن خالتها الميكانيكى يوسف (هشام سليم) وتمت خطوبتها منذ أربع سنوات، دون أن يتمكن هو من الوفاء بالتزاماته التقليدية الضرورية والمتمثلة فى الشبكة والمهر. لذلك يتجه للسرقه والنصب حتى على أصدقائه على أمل الاقتران بفتاة أحلامه، لذلك يدفع الثمن غالياً عندما يودع السجن لمدة ثلاث سنوات، ليفقد كل شىء إلا حبه لفاطمة.

والشخصية الثانية سكينه (إلهام شاهين) التى أحببت شقيق الأولى عبده (أحمد سلامة) وانزلت فى دهاليز الحب إلى هوة سحيقة تفقد على إثرها عذريتها، ويغيب فتى الأحلام سنوات الغربة فى الكويت ليعود خاوى الوفاض وأكثر عجزاً عن الزواج متردياً فى أجواء البطالة والتطرف مما يحول دون إصلاح خطئه أو إتمام الزواج. وبعد عملية لإعادة البكارة تتزوج فى النهاية.

أما الشخصية الثالثة فهي نوال (هالة صدقى) التى ارتبطت بشقيق الثانية حسن (مجدى فكرى) خريج كلية الحقوق الذى يحبها بدوره، لكنه يصاب بما يشبه اللوثة العقلية، ويظل يرسل لها عبر الترانزستور أغنياتها المفضلة «يا دنيا يا غرامى» لعبد الوهاب. لتصبح نوال لقمة سهلة يحاول صاحب محل الزهور التى تعمل به النيل منها، وكذلك الثرى رياض (حسين الإمام) الذى يوافق بعد محاولته الفاشلة للنيل منها على الزواج منها عرفياً، لتصبح سعادتها ناقصة.

من خلال النظرة العامة للرؤية الفكرية والفنية التى طرحها الفيلم، نلمس ذلك التحرر الكامل والانطلاق نحو تجسيد العلاقات الحميمية التى تعيشها المرأة، والفهم الكامل لأعماقها الإنسانية، وتأكيد إرادتها كمخلوق له شخصيته المستقلة. فبالرغم من كل هذه الإحباطات والظروف الاجتماعية والمعيشية الصعبة احتفظت الفتيات الثلاث بالقدرة على المرح وانتزاع اللحظات السعيدة وذلك بالتحايل على الظروف والخروج إلى الحياة والاستمرار بالتمتع فى شرب القهوة الإيطالية (الكابتشينو) ، فهذا أقصى ما يستطيعن تحقيقه من ترف ورفاهية.

والفيلم - بشكل عام - يبعث على الأمل فى حياة أفضل، مؤكداً على مفهوم الفشل والعجز كطريق للوصول إلى بر الأمان، وانتزاع البسمة والضحكة من أفواه شخصياته، وتكرار المحاولة والتمسك بأهداب الحياة. هذا بالرغم من أن أحداث الفيلم تدور فى غالبيتها فى حوارى متواضعة وسط الفقر والجوع والحرمان إضافة إلى الفشل والعجز الذى صاحب شخصياته.

الفكرة المطروحة بشكل جديد، ربما تكون فكرة العذرية عند شخصية سكينه. وهى فكرة ناقشها الفيلم بوعى وحذر، بل واتخذ موقفاً جريئاً تجاهها. ففى ظل مجتمع متخلف كهذا، مجتمع تسوده قوانين الرجل، ترفض سكينه فى البداية أن تعمل عملية ترقيع البكارة، بل أنها تصمم على ذلك، حيث تسائل نفسها وصديقاتها عن الذنب الذى ارتكبته. لكننا نراها ترضخ فى النهاية أمام ضغط المجتمع وقوانينه، حيث تصبح عملية إعادة البكارة هى الحل الوحيد للزواج من رجل شرفى.

هذا إضافة إلى أفكار أخرى، مثل فكرة الإحباط والعجز وعدم القدرة على الفعل عند الشباب وذلك نتيجة القهر الاجتماعى المحيط. فشخصيات يوسف وعبدہ وحسن جميعها تجسد ذلك العجز، ومثلما شاهدنا يوسف وهو يتحايل على الظروف بالنصب والسرقة، شاهدنا عبدہ وهو يبتعد عن حبيبته ويتركها لوحدها تواجه المستقبل بقلب مكسور وعذرية ضائعة. كذلك حسن الذى فشل فى مواجهة الواقع فضاع فى الأوهام.



الطريق بوصفه طريقاً: الأمل يتركهم فى مهيب الطريق

بتناول عاطف الطيب فى فيلمه (ليلة ساخنة - ١٩٩٥)، مفهوم الطريق بطريقة مباشرة.. الطريق كظاهرة حياتية للكشف عن متناقضات المجتمع بكافة طبقاته.. الطريق بزخمه وعنفوانه. فيلم (ليلة ساخنة - ١٩٩٥)، يقدم أحداثاً تدور فى زمن قصير جداً، وهى ليلة رأس السنة واليوم السابق لها، اليوم الذى تتم فيه الترتيبات للاحتفال بهذه الليلة، فهى بالطبع ليلة غير تقليدية للجميع.. وتعد مصدر فرح وبهجة للكثيرين من جهة، ومن جهة أخرى تمثل مصدر رزق للآخرين. أما شخصيات الطيب فى هذا الفيلم، فتدور فى فلك شخصيتين محوريتين فقط، الأولى شخصية سيد (نور الشريف) المواطن البسيط الذى يعمل سائق تاكسى يكسب منه لتربية وتعليم ابنه المعاق ذهنياً بعد أن توفيت زوجته وتركت له هذا الحمل، فبالإضافة إلى الطفل، هناك أمها المريضة يتحمل أعباء مرضها، حيث تصاب بجلطة فى المخ، ويكون عليه أن يدبر مبلغ ٢٠٠ جنيه تكلفة العملية التى قررتها المريضة. لذلك فهو يطمح فى أن يجمع هذا المبلغ من خلال عمله فى ليلة رأس السنة. الشخصية الثانية هى حورية (لبلة)، فتاة الليل التائبة، والتى تعمل كخادمة فى البيوت لتربية أختها الصغيرة، وتطمح لجمع مبلغ ٣٠٠ جنيه لتدفع حصتها فى ترميم البيت المتضرر من الزلزال. وتدفعها ظروفها هذه لطريق الفحشاء مرة أخرى وأخيرة. حيث توافق على قضاء ليلة مع أحد الأثرياء فى مقابل مبلغ كبير هى فى أمس الحاجة إليه.

يلتقى سيد مع حورية مصادفة فى ليلة ساخنة كهذه، هو كسائق تاكسى وهى كزبونة. تتركب حورية التاكسى وهى فى حالة غضب بعد أن تتعرض للسرقة من قبل بعض البلطجية، والذين يأخذون منها المبلغ التى حصلت عليه من الثرى بعد ليلة ساخنة. ونرى كيف أن سيد يتعاطف معها ويقبل أن يشترك معها فى مطاردتهم، بعد أن تعود عن نيتها فى التبليغ عنهم فى قسم الشرطة، تحاشياً لأى بهدلة. وتبدأ رحلة حورية مع سيد فى البحث عن هذه الشلة فى الملاهى الليلية.

وفى هذه الرحلة غير العادية، يقدم عاطف الطيب رسداً جريئاً لأبرز ظواهر الواقع المعاصر. ففى واحد من أبرز المشاهد فى الفيلم، ترصد الكاميرا ظاهرة التيار الدينى المتطرف ومدى ميل أفرادها إلى التعنت والعنف. حيث يغلقون الشارع عقب صلاة العشاء للاستماع إلى خطبة أحدهم، غير مراعين بأنهم بذلك يعطلون أعمال الآخرين. إلا أن سيد يقرر التحدى ومواجهة هذا التعنت وعدم الخضوع لهم. فيتجه نحو الحشد بسيارته مخترقاً تجمع هؤلاء فى مشهد بالغ التعبير، غير أنه بما سيحدث له، ضارباً بالخوف عرض الحائط، ومؤمناً بأن الخوف منهم يزيدهم قوة وبطشاً. كما يرصد الفيلم ظاهرة الشباب الطائش المتوجه للسهر فى الملاهى والكاريهات فى تلك الليلة بالذات، وذلك عندما يهم حفنة منهم للاعتداء على حورية. ويستمر الفيلم فى رصده للكثير من الظواهر، حيث نرى خريجى الجامعة يعملون كمناوين للسيارات أمام الملاهى الليلية. تعبيراً عن عدم رغبتهم فى البقاء عاطلين عن العمل.

وهناك الكثير من التفاصيل الصغيرة التى حرص السيناريو على وجودها، لتزيد المشاهد قوة وتأثير، حيث تتسم بها سينما عاطف الطيب. إضافة إلى التصوير الحى والسريع واللافت فى الشوارع والأزقة الذى عودنا عليه فى غالبية أفلامه.



خلاصة:

فى حضرة "الطريق" تكون الأشياء ذات معنى ووزن فى آن واحد، فمنذ اللحظة الأولى لكلمات هذه الدراسة، صرت أسير الطريق وأسيرُ فيه، بدأت أرى أفلاماً قديمة بصورة جديدة بفعل مفهوم "الطريق"، الذى كان جديداً ومباغتا بالنسبة لى. أضفى "الطريق" بمفهومه السينمائى قيمة أدبية هائلة على كافة الأفلام التى تناولتها عبر الدراسة، لقد رأيت أبطال الأفلام يعبرون الطريق تلو الطريق، يذرعون السيناريو باتجاه رؤية المخرج الذى أثث طريقه بهم.

صار الطريق مسيطراً علىّ إلى درجة أن كلمة "طريق" تحولت إلى قيمة رئيسية فى الدراسة، اندمجت وأصبحت بمثابة الموسيقى - إذا جاز التعبير - ليس لشيء سوى لفتنة المكتشفات ولحضور الطريق بشكل طاغ على مجريات الأفلام وطبيعة شخصياتها التى تم استعراضها.

حينما أصبحت تحت تأثير "سينما الطريق"، أو "الطريق" كمفهوم سينمائى، بدأت شراك الأفلام تحيط بى، فصار اختيار الأفلام للحديث عنها كنماذج لسينما الطريق فى غاية الصعوبة، حتى وصل بى الطريق إلى أفلام "تيار السينما المصرية الجديدة"، التى اخترناها لتكون مثلاً، ولمعت أمامى أسماء مخرجى هذا التيار ومؤسسيه. اكتشفت وأنا ذاهب باتجاه أولئك المخرجين، أن غالبية أفلامهم قد تناولت الطريق بمفهومه السينمائى،

واستطيع أن ازمع بأن أهم أولئك المخرجين، هم محمد خان وعاطف الطيب وخيرى بشارة وداود عبدالسيد.

صار - من وجهة نظرى - من المتيسر على المتفرج أن يختار الطريق الذى يريد وهو أمام الشاشة الفضية، بل إننى استطيع أن ازمع أن مكن الإبداع فى صناعة السينما هى تلك الطرق الأجل الموازية لطرق الحياة، كأننا أمام خلق.. كأننا أمام حياة مقترحة نتفادى فيها ما يصيبنا فى الواقع، وأحيانا أخرى نمعن فى تكرار ما يصيبنا فى الحياة كنوع من أنواع الماسوشية التى ستبقى سرا تحفظها الطرق لنا.

الطريق إذن.. هو الطقس السينمائى الذى سيمارسه المخرجون كل حسب رؤيته، وهو فى ذات الوقت نفس الطقس الذى سيمارسه المتفرج كلما تقطعت به طرق الحياة.

حوار مفتوح حول

السينما المصرية الجديدة

تقديم

كانت فعاليات "أيام السينما المصرية الجديدة"، والتي أقيمت بالبحرين فى أكتوبر ١٩٩٣، من بين أهم الفعاليات فى الحدث الثقافى البحرينى. وكانت ايضا فرصة لا تتكرر للتعرف أكثر وعن قرب بهذه السينما الجديدة، وذلك من خلال ممثليها ومخرجيها ونقادها الضيوف.

وعلى المستوى الشخصى، كانت فرصة الالتقاء مع مخرجى السينما المصرية الجديدة، والتحاور معهم حول إشكاليات هذه السينما.. فرصة تشكل اقصى ما كنت اطمح اليه من مثل هكذا تظاهرة، حيث الاستفادة من وراء ذلك ستكون حتما إيجابية.

لذلك سعيت إلى لقاء مفتوح مع ثلاثة من بين أهم مخرجى هذه السينما، شارك فيه نخبة قليلة من الأصدقاء. وقد كان حقا لقاء فنيا خصبا وثرىا تحدث فيه هؤلاء المخرجون المبدعون عن الكثير من همومهم الخاصة والعامة والتي بالطبع تأثر سلبا وإيجابا على نتاجهم الفنى. كان لقاء فتح آفاقاً جديدة فى التفكير فى هذه السينما لدى المشاركين فى هذا اللقاء .. وربما سيكون كذلك بالنسبة للقراء.

المشاركون فى الحوار :

محمد خان - خيرى بشارة - داود عبد السيد

حسن حداد - محمد فاضل - فريد رمضان

إعداد وتقديم : حسن حداد

سينما المخرج..!!

حسن حداد:

فى تصوورى.. يمكن أن نبدا بسؤال مهم، ألا وهو ان السينما المصرية الجديدة، والتي نحتفى بها هذه الأيام، هى سينما مخرج.. فما هو تعليقكم؟

محمد خان:

مئة بالمئة هى سينما مخرج، وحتى إن لم تكن كذلك من ناحية الأسلوب والمعالجة، فهى أيضا سينما مخرج. بمعنى أن المخرج هو الذى يختار موضوعه ويبحث عن منتج ويختار الممثلين، وهو الذى يربط كافة هذه العناصر ببعضها. وهى حتى بهذا الشكل السطحى، سينما مخرج.

حسن حداد:

ما أقصده هو أن السينما التقليدية السائدة كانت أساسا وما تزال سينما نجوم.. سينما إنتاج.. بالنسبة للسينما الجديدة، ماذا يمكن أن نقول عنها؟

محمد خان:

حقيقة بأن المخرج أيضا مرتبط بظروف صناعة ليس له أن يغير فيها. فهو أيضا يتعامل مع الممثلين، ربما ليس مع النجوم دائماً، لكنه يفكر فى النجوم حتى يستطيع الحصول على تمويل للفيلم، ويستطيع أن يحقق فيلمه. لذلك فالمخرج مجبر أحيانا على تقديم بعض التنازلات، أو أنه يعيد بعض الحسابات التى يضعها فى ذهنه، حتى يستطيع تحقيق فيلمه.. لكن، رداً على السؤال عموماً، فهى بدون شك سينما مخرج.

داود عبدالسيد:

ألا تشعر أحياناً يا محمد.. لو سمحت لنا فى أن نجعلها مناقشة!!

حسن حداد:

طبعاً.. فهذا بالضبط ما أريده من هذا اللقاء.. أن يكون مفتوحاً.

داود عبدالسيد:

ألا تشعر أحياناً بأن الممثل يريد أن يسرق الفيلم منك كمخرج. إذا قلنا بأن هناك سينما مخرج وسينما نجم؟

محمد خان:

الممثل دائماً لديه هذا الإحساس، حيث إنه واثق تماماً بأن المتفرج يذهب الى السينما لأجله هو. لكن بالرغم من إحساسه هذا، فأنا أشعر بأنه فيلمى.

داود عبدالسيد:

لا.. أقصد بأنه يريد أن يسرقه منك داخل العمل، حيث إننا أمام تجربة خيرية الأخيرة (أمريكا.. شيكا بيكا)، نلاحظ بأن ملصق الفيلم مكتوب عليه فقط، اسم الفيلم واسم المخرج والمؤلف والمنتج، ولا يوجد عليه اسم لأى ممثل. والفيلم أيضاً بدون نجوم لهم سعر بيع فى السوق السينمائى، ومع ذلك نجح الفيلم. وبالرغم من أننى سعيد بهذا النجاح، إلا أن ذلك قد أثبت لى فى النهاية بأن الفيلم الجيد يمكن أن ينجح بدون نجوم. علماً بأن هذا النجاح فى حدود سوق التوزيع داخل مصر فقط.. يبقى أيضاً التوزيع خارج مصر، وهو الذى يصنع نظام النجوم، حيث يباع الفيلم بإسم ممثليه. صحيح بأن مخرج مثل محمد خان أو خيرى بشارة حالياً لهم سعر محدد فى التوزيع الخارجى، وسعر محدد داخل مصر، إلا أن السعر الأساسى هو سعر النجم.

محمد خان:

كلامك صحيح، لكن حتى مع تجربة خيرية هذه، النجاح داخل مصر كان نجاحاً متوسطاً. مع أن الفيلم صاحبه حملة إعلانية كبيرة سعى إليها المنتج، والذى استطاع أيضاً النجاح فى البيع الفردى، حيث باع الفيلم للخارج بأسعار جيدة. ونحن بالطبع نتمنى النجاح لخيرى أكثر وأكثر، إلا أننا لا نزال - وللأسف - مسيرين ولسنا مخيرين فى مسألة الإنتاج هذه، بل ولا نعرف كيف نتخلص منها. وهذا فى رأى لن يحصل إلا بالإنتاج المستقل، من خلال مخرجين مثلنا، بمعنى عمل أفلام بميزانية صغيرة جداً، بحيث نضمن تكلفتها، ونحصل منها على الأجر الذى يكفيننا للعيش، وليس مهماً الباقي. وهذا لو

حصل سوف نستطيع أن نفرض سعرنا فى السوق. ونحن بالطبع لا نستطيع فعل ذلك، ولن نستطيع، إلا إذا تخلينا عن الأموال المسبقة من الموزع الخارجى.. علينا إذن أن نبحث عن مصادر أخرى للإنتاج.

حسن حداد:

تقصد.. مثل تجربتك فى فيلم فارس المدينة؟

محمد خان:

نعم.. مثل تجربتى فى فارس المدينة. أما بالنسبة لفيلمى الأخير (الغرقانة)، فقد عملته ضمن القالب الموجود (بيع مسبق) حتى يسدد خسارة فارس المدينة. ولكنى اضطررت أن أصور الفيلم فى ثلاثة أسابيع فقط، حتى أوفر بعض التكاليف، وكنت أتمنى بأن أنجح فى تقليص ميزانيته إلى أقل مما كلف، إلا أننى لم أستطع. حقيقة لم يحدث أن صورت فيلاً فى ثلاثة أسابيع، فأقل فترة صورت فيها كانت ستة أسابيع ونصف، وذلك حتى يتسنى لى أن أصوره وأنا مرتاح. ولكن لى نتغلب على مثل هذا، علينا أن نفكر بشكل اقتصادى لمصلحتنا، وليس لمصلحة أى شخص آخر.. ولكى نفكر فى مصلحتنا، علينا أن ندخل مجال الإنتاج، حيث لا بد من التفكير فى الإنتاج فى المستقبل.

حسن حداد:

هذا صحيح، فالإنتاج للفنان شىء ضرورى، وذلك لتأمين حريته الفنية وتقديم ما يريده، بدون أية ضغوط من أى منتج آخر.

محمد خان:

باعتقادی.. أن الإنتاج شىء لا مفر منه.

داود عبد السيد:

أيضاً للإحساس بالحرية والاستقلال عن قوانين السوق المفروضة.

حسن حداد:

خيرى.. هلا حدثتنا عن رأيك فى نفس الموضوع؟

خيرى بشارة:

من وجهة نظرى، هناك نوعان من المخرجين: مخرج عاشق للسينما، ولكنه أساساً مخرج محترف، أى أنه يعمل ضمن شروط العملية الإنتاجية السائدة، وضمن نظام النجوم. وبإمكاننا أن نصف السينما التى يقدمها بأنها سينما لذيدة أومسلية، إذا لم نقل تجارية.. إنما فى الأخير هى سينما ممتعة للجمهور. وهذا هو أقصى ما ممكن أن يعطيه

هذا المخرج. أما إذا كان المخرج يبدأ مشواره وهو رافض للسينما التي يعشقها، يحلم بشيء أكثر من مجرد سينما. بمعنى أنه يقرر أن يربط السينما بوطن أو بشعب أو بثقافة وحضارة، وباختصار يقرر أن يربطها بهم محدد.. يصبح لديه هم يريد أن يصيغه السينما التي يقدمها، هذا إضافة الى كونه عاشق للسينما. فمن الطبيعي أن يبدأ هذا المخرج صراعه ونضاله من أجل تأكيد المخرج (سوبر ستار). سوبر ستار، ليس معناه بأنه سيحتل أو سيرث نجومية الممثل، بل إنه يعمل على تحقيق همه وأفكاره، ويقدم ما يعشقه كمخرج سينما. وهذان النوعان من المخرجين فى تصويرى، سيتواجدان دائماً ولن تتخلص منهما صناعة السينما. وكلا النوعين أعتبرهما عاشقين للسينما، وإنما يختلف عاشق من عاشق.. مثل أى عشق بين أى اثنين.

داود عبد السيد (مقاطعاً):

إسمح لى لو قاطعتك.. حيث يجوز أيضاً أن لا تكون عاشقاً للسينما. أنا مثلاً لا أعتبر نفسى عاشق للسينما، إنما أعتبر السينما همماً وليس عشقاً. هناك فرق، بمعنى أنك أحياناً تمارس شيئاً مدفوعاً ومهموم به، هذا مع الفرق بينى وبين عشاق السينما. فقط أردت أن أوضح وجهة نظرى هذه، وأنا متأسف على المقاطعة.

خيرى بشارة (يتابع):

هذه نقطة.. النقطة الثانية هى ما يربط العام بالخاص، ويربط شىء مثل سينما المخرج وتجربته الخاصة. فأنا مثلاً فى المرحلة الأخيرة، أو لنقل فى السنوات الأخيرة، ربطتها بإستراتيجية خاصة، فيها خبث وفيه لى لعب بعض الشىء.. فمثلاً يبدأ الفيلم دائماً بعرضه على نجم حيث يبرز حدس أو إحساس خفى بأن النجم سيرفض الفيلم، خصوصاً عندما يكون الفيلم مكتوباً بطريقة البطولة الجماعية. فمن الطبيعى بأن النجم يريد أن يظهر للمتفرج منذ بداية الفيلم حتى نهايته. وعندما لا يتوفر ذلك، أو أنه يجد نفسه أمام بطل سلبي، فلن يشعر بأن الفيلم جذاب جماهيرياً. هنا يصبح على المنتج اختبار نفسه.. هل يريد أن يتحرك الى نقطة أبعد، بمعنى بأنه لن يهتم بنظام النجوم، وبأنه يستطيع توفير بدائل أم لا؟ هذا من ناحية.. ومن ناحية أخرى، أنا سألعب لعبة ثانية تخص سعر المخرج فى السوق وسأسعى لرفعه شيئاً فشيئاً. فموضوع السوق ينطبق حتى على السينما المختلفة، أقصد دوائر توزيعها. فدوائر توزيع السينما السائدة شىء مغاير تماماً عن دوائر توزيع السينما المختلفة. ففى أوروبا مثلاً ليس هناك أية مشكلة من هذا القبيل، أى أن هناك قنوات معينة تهتم بالسينما المختلفة.. هناك دور عرض لها علاقة بالفن والتجربة،

إضافة الى الاهتمام بأسماء معروفة فى الإخراج، أمثال: جودار أو بيرجمان، وبدون النظر الى مستوى الفيلم المراد شرائه أو عرضه. أتذكر مثلاً فيلم للإيطالى فيللىنى (مدينة النساء)، والذى هاجمه النقاد فى بولندا، وعندما سألت: لماذا اشتريتموه إذن؟! قالوا بأنه فيلم لفيللىنى. إذن المخرج هناك فى أوروبا بإمكانه أن يجرب، سواء قدم فيلاً رائعاً أو العكس، وهذا يعنى بأن ممارسته للتجريب متاحة، وبالتالي يحاول تقديم شىء مختلف. إنما هنا فى مصر - وللأسف - لا يمكن حدوث ذلك، فنحن نحاول تقديم سينما مختلفة، إنما ضمن شروط إنتاج ودوائر توزيع السينما السائدة.. فما هو البديل؟! البديل هو ما قلته وحاولت تقديمه فى السنوات الأخيرة. علينا أن نحاول تأكيد نجوميتنا كمخرجين، واحتمال نضطر للبدء فى رفع أجورنا، ليس من أجل المردود المادى بالطبع، وإنما ليصبح لديك رقم متوازن مع النجم. علماً بأننا لم نصل حتى إلى نصف أجر ثانى أعلى نجم، أو ربما أقل من هذا النصف. طبعاً لا مقارنة مع نجومية عادل إمام، فهذا رقم فلكى.. نحن نريد فقط إيجاد الحالة التى يسميها البعض (برستييج المخرج كسوبر ستار)، مثله مثل النجم.

داود عبد السيد:

ولكن هذه أسباب اقتصادية يا خيرى؟

خيرى بشارة:

أنا تحدثت أيضاً عن الأسباب الأخرى، بمعنى أننى لم أركز على السبب الاقتصادى فقط، بالرغم من أنه سبب مهم جداً.

إشكالية الاختيار..!!

حسن حداد:

يجرنا الحديث هنا إلى محور آخر، ألا وهو إشكالية الاختيار بين الجيد والعادى، إن لم نقل الردىء. حيث يمثل هذا إشكالية هامة عند جميع الفنانين، مخرجين.. ممثلين.. منتجين. والسؤال هو: هل يوجد هناك تصور محدد أو ظروف معينة تحكم عملية الاختيار هذه؟ فمن الملاحظ مثلاً بأن هناك تذبذباً فى المستوى عند مخرج معين، بين الجيد والردىء من فيلم الى آخر. فهل هذا ناتج عن سوء اختيار للسيناريو؟ أم ماذا يمكن أن نطلق عليه؟

خيرى بشارة:

باختصار.. أكثر شىء يمكن أن أستعين به، للإجابة على هكذا سؤال، هو مذكرات «بونويل»، حيث قال: هذا أنا.. بادعائى.. بصدقى.. بالأشياء الحقيقية عندى.. وبالأشياء الكذابة أيضاً.. بنواياى. لم يخجل هذا المخرج من طرح كل شىء عن نفسه. وبونويل هذا إنسان ملحد، أو قل شيوعى، فى دولة مثل أمريكا، وهو لا ينكر بأنه ملحد. وعموماً، نحن دائماً نعامل الفنان معاملة قاسية. خذ أى مخرج، كوبولا مثلاً أفلامه ليست جميعها جيدة. صحيح هناك البعض من المخرجين وهم نادرون، أمثال: تاركوفسكى، وتقريباً كوروساوا.. أسماء نادرة فى السينما العالمية، لهم أفلام معظمها تقريباً ممتازة. إلا أن هذا نادر مع أية أسماء أخرى.

داود عبدالسيد (مقاطعاً):

ولا حتى الفنان مطالب بهذا.. بمعنى بأن هناك فرق مابين الفنانين والأنبياء، حتى أنهم لهم أخطاء وهم أيضاً. فالفنان فى الآخر بشر وضعيف، وقد يكون جبان أو شجاع أحياناً، وسيئ التقدير فى أحيان أخرى. وأنا لا أتصور بأن الفنان مطالب بأن يقدم تحف فنية بشكل مستمر.. ولا حتى أتصور هذا تماماً. وبالنسبة لى أحاول أن أفعل هذا، إلا أنني لا أتصور بأنى يجب أن أنجح فيه.

محمد فاضل:

معنى هذا بأنك تضع فى الاعتبار إشكالية الفشل؟

داود عبدالسيد:

طبعاً.. وأيضاً ليس لأنه لا يمكن أن أنجح، ولا لأن الظروف مواتية أو العكس. دعنى أفترض حدوث زلزال مثلاً، يأتى ليدمر ربع القاهرة، ويصادف وجود مخرج فى الشارع، فماذا يفعل هذا المخرج. هل يرفض أن يقدم فيلاً عما حدث، ويقول بأنه لا يريد أن يقدم فيلاً غير جديد. ليس هناك من يقول هذا، فالمخرج لديه التزامات أسرية واجتماعية مادية، عليه أن يوفرها لأبنائه وأسرته.

محمد فاضل:

أعتقد بأن سؤال حسن ينصرف الى الناحية الإبداعية. ومنذ قليل تحدث خيرى عن دوائر الإنتاج التقليدية السائدة. وأنتم كمخرجين، أو أى مخرج عنده هم يريد توصيله، وعنده رؤية جديدة ومعالجة جديدة، يضطر أن يعمل ضمن هذه الدوائر.. دوائر الإنتاج التقليدى، حاملاً معه رؤيته الخاصة، وإصرار واستعداد بأنه سيقاقل من أجل رؤيته، ومن أجل أن يظهر فيلمه بالشكل الذى يريده. ولو تركنا الهم الاجتماعى المباشر جانباً، وتحدثنا عن النقطة التى أثارها خيرى.. نقطة شبكة التوزيع أو الدائرة الاقتصادية للفيلم نفسه، مع الأخذ فى الاعتبار بأن السينما الجديدة فى مصر هى سينما مخرج، بمعنى أن الفيلم هو خيار المخرج بالدرجة الأولى. أصل إلى ملاحظة، وهى أن فريق العمل فى الفيلم غير منسجم، أقصد بأنه ليس هناك رؤية موحدة لفريق العمل. وإذا أردنا أن نطبق هذا على نظام النجوم مثلاً، فنحن نلاحظ بأن خيرى بشارة عندما استعان بالممثلة شيريهان فى فيلمه (الطوق والإسورة)، نجح فى اكتشاف قدرات أدائية هائلة عندها، لدرجة أنها تفوقت مثلاً على عزت العلايلى. إلا أننا نفاجأ بشيريهان ثانية فى فيلم لاحق ومع مخرج آخر.. لا نراها تقدم نفس المستوى، بل أقل بكثير من ذلك المستوى. وهذا يثبت بأن النجم شىء

يختلف كثيراً عن الفنان المبدع. هنا يبرز المسئول.. بما أن المسألة متكرسة بهذه الطريقة، والمخرج هو الشخص الوحيد المسئول عن قضية الإبداع.. إذن لماذا يظل وضعه بهذه الطريقة التي تحدثنا عنها منذ قليل؟

خيرى بشارة:

لتوضيح ذلك، دعنا نأخذ السينما التونسية أو الجزائرية أو السورية مثلاً. نظام تمويل هذه السينمات والصيغة الإنتاجية لها مختلفة تماماً. هي صيغة - بشكل أو بآخر - ثرية تسمح بإنتاج فيلم بشكل مريح. هناك مثلاً المخرج محمد ملص، يخرج فيلم (الليل) خلال عام كامل. نحن فى مصر متاح لنا أن نصور خلال أسابيع، ستة أسابيع أو سبعة كأقصى حد، وفى المتوسط خمسة أسابيع.

محمد فاضل:

هل هذا ناتج لظروف وضغوط اقتصادية وإنتاجية؟

خيرى بشارة:

طبعاً.. لأن الصيغة الإنتاجية تحكمك بدوائر توزيع محددة.. هذا عامل.. العامل الآخر هو أن تونس والجزائر والسوريا ليس فيها صناعة سينما. هناك فقط تجارب سينمائية معدودة، يصنعها فنانون لديهم (طزاجة)، ليس لديهم أية تقاليد سينمائية تحكمهم، يقدمون ما لديهم وهم متحررون مثلاً من الأداء والتمثيل الميلودرامى المبالغ فيه.. فنانون يعملون تحت قيادة مخرج هو أكثرهم معرفة بعناصر السينما وأدواتها. لا أقصد طبعاً بأنهم يعملون فى حالة استسلام، بل فى حالة ثقة وحالة انبهار وحالة هواية. أما فى مصر، فهناك صناعة سينمائية ضخمة لها تاريخ طويل. نحن كمخرجين للسينما الجديدة هذه نقاوم ميراث ضخمة.. ميراث أداء.. ميراث إنتاج.. نقاوم حتى الجو العام أثناء التصوير. هناك مثلاً فنانيين فى حالة إبداع منذ الخمس عشرة أو العشرين سنة الأخيرة، بمعنى أن هناك سوقاً وصناعة وإنتاجاً. وعلينا كمخرجين أن نبذل جهداً غير الجهد الإبداعي.. جهد لمقاومة كل هذا الميراث، وكل هذه (اللاطزاجة) داخل هذه الصناعة، والتي بدورها صناعة تقليدية قديمة وقوية فى نفس الوقت. وهذا فى اعتقادى، العاملان الرئيسيان اللذان يتحكمان فى عملية مثل هذه. أما إذا أردنا أن نتحدث عن فترة بداية الثمانينات، فأنا أعتقد بأننا قمنا بدور بطولى. وكان - فى تصورى - دور بطولة على حساب عملنا الاقتصادى الشخصى. أتذكر مثلاً بأن عمى الطبيب التقى بالمخرج (؟؟) وهو مخرج غزير الإنتاج، فأخبره بأنه عم المخرج خيرى بشارة، فرد عليه بأن خيرى ماشى فى طريق

لن يفية لقمة العيش، وكان هذا توقعه. كنت وقتها شاب في العشرينات، عندما علقت على هذا وقلت هو حر طبعاً. إلا أنني اكتشفت اليوم، وأنا في السابعة والأربعين، بأن الذى صنع تلك السينما، صنع أيضاً أمانه الإقتصادى القوى، وأنا لم أصنع ذلك.. محمد لم يصنع.. داود لم يصنع أى أمان اقتصادى.

داود عبد السيد:

لكن هذا المخرج توقف عن الإنتاج تقريباً، وأنت لا زلت تعمل.
خيرى بشارة:

أنا أريد أن أصل إلى هذه النقطة، ولكن.....

محمد خان:

لا.. هذه ليست قاعدة.

داود عبد السيد:

لا.. هذه قاعدة. انظر إلى جميع نجوم الإخراج فى الثمانينات فى مصر، وقل لى من منهم ما زال يعمل حتى الآن.

خيرى بشارة (يتابع):

بعد ذلك الدور البطولى الذى قمنا به، وبعد ما وصلنا إلى اللحظة التاريخية أو هذا الظرف التاريخى، إكتشفنا بأننا لم نصنع لأسرنا أى أمان اقتصادى. وهو بالطبع شىء إنسانى، حيث إننى شخصياً إكتشفت بأن صنع أمان اقتصادى لأسرتى شىء أهم من السينما. وهذا ليس بالنسبة لى فقط، بل ربما أيضاً بالنسبة لمحمد وداود وغيرنا كثيرون. كنا فى السابق نشكل معارضة، اكتسبت شرعية وجود فى دوائر التوزيع أو فى السوق السينمائى، وأصبحنا كأسماء مطلوبة فى السوق فى الوقت الحالى. إذن علينا استغلال هذا الوضع الإستثنائى لتحقيق كل ما كنا نحلم به فى السينما. ونحاول أن نستغل هذا الظرف التاريخى لصنع ما نريد. وهذا ما نقوم به الآن، كل واحد بطريقته. يمكن بالنسبة لداود الأمر يختلف قليلاً، حيث نلاحظ الفترات المتباعدة بين فيلمه الأول والثانى، لاعتقادى بأن عليه دور أمام نفسه كفنان، قبل أن يكون دوره أمام السينما.. عليه أن يحقق ما لم يحققه، لذلك نراه يمشى فى طريق خاص. إنما بالنسبة لنا، فقد حصل تحقق بشكل ما، لذلك نحن نحاول استغلال هذه الفرصة التاريخية لتحقيق شىء آخر كنا نحلم بتحقيقه.

حسن حداد:

هل هذا معناه بأن المصالح الخاصة بدأت تأخذ حيز فى.....

محمد خان:

لا.. ليس المصالح الخاصة.

خيرى بشارة:

لا طبعاً.. أنا لا أقصد هذا. فقط أشرت الى الأمان الاقتصادي، ولم أشرح أن لهذا علاقة بالأمان الاقتصادي. قلت أننا فى الوقت الحالى نعمل فى دائرة الألعاب. بمعنى أنى أريد مثلاً أن أصنع قصة حب، كنت فى وقت ما لا أستطيع أن أنفذها، حيث كان الهم الفنى والاجتماعى هو المسيطر. بينما قصة الحب شىء عميق، مثله مثل الطوق والإسورة، بنفس شرعية التواجد عبر السينما. لديك مثلاً أشياء مكبوتة فى داخلك، تحققت فى بعض أفلامك، إنما فى مشاهد قليلة. وأنت الآن فى لحظة تاريخية تشعر فيها بأنك مطلوب فى السوق.. إذن لماذا لا تسمح لهذه الأشياء المكبوتة بالخروج لتتجسد فى أفلامك. من هنا تكون صدمة النقد.

حسن حداد:

هذا صحيح إلى حد ما.. ولكن لا بد من تجسيد هذه الأشياء المكبوتة بنفس الرؤية الإبداعية.. حيث يفترض بأن تكون الرؤية الفنية الإبداعية واحدة ومنسجمة مع تاريخك الإبداعى وما قدمته فى السابق.

خيرى بشارة:

لكن ليس له علاقة بالأمان الاقتصادي. فمثلاً (آيس كريم فى جليم) هو فيلم شيوعى من وجهة نظر منتجه. حيث قال بأن شيوعيتك لم تنجح كثيراً فى الفيلم. أما بالنسبة لليسار فى مصر، فقد إعتبر الفيلم نقد لليسار.. تصور التناقضات!!

محمد خان:

أنا أريد أن أتحدث بشكل أكثر وضوحاً بالنسبة للسؤال.. لماذا ذكرت - فى البدء - بأننا مسيروون أكثر مما نحن مخيرون. بالنسبة لى كان أول أفلامى هو أنجحها، وكان هذا الفيلم بمثابة تذكرة استمرارى فى السينما. كذلك عندما قدم داود فيلم (الكيت كات) ونجح ذلك النجاح الكبير، أصبح بإمكانه أن يعمل فى أفلام كثيرة. أيضاً خيرى عندما نجح فيلمه (كابوريا)، أصبح يستطيع أن يعمل فى أفلام كثيرة. إذن المسألة متوقفة أساساً على شباك التذاكر، هذا القانون الداخلى الذى يؤثر فىنا كثيراً، سواء أردنا أو لم نريد. صحيح بأننا استطعنا أن نقدم نجاحات متوسطة فى أفلامنا تسمح بإستمرارنا، وصحيح بأن النجوم أو الممثلين الجيدين يسعون الآن للتعامل معنا، مما يتيح لنا تقديم

مواضيع نريدها نحن.. إنما هناك، فى كثير من الأحيان، ظروف صعبة تواجهنا. فمثلاً بعد أفلام (ضربة شمس، الرغبة، الثأر، طائر على الطريق، موعد على العشاء)، أصبحنا - أنا وبشير الديك - فى أزمة مالية، فقلت له ما رأيك فى تقديم فيلم (أكشن)، فكتبنا (نص أرنب). وحتى فى فيلم كهذا، حيث حاولنا تقديم بعض أفكارنا، كانت هناك مشاكل مع المنتج. فمثلاً كان من المفترض أن أصور فى الإسكندرية لمدة أسبوعين، فجأة يأتى المنتج ليشترط أن أصور فى ثلاثة أيام فقط، والباقي أصوره فى فندق بالقاهرة. طبعاً رفضت بل أصريت على موقفى وأوقفت التصوير. وبعد مشاكل واجتماعات فى غرفة صناعة السينما والنقابة، اتفق على أن يشتري الفيلم منتج آخر.. وحصل وقدمت الفيلم بالشكل الذى أردته. تصور بأن هذه المشاكل حدثت مع فيلم (أكشن) عادى. وبالرغم من كل هذه المشاكل والصراعات، استطعنا تقديم أفلام مثلما نريد نسبياً. ونستمر من فيلم الى آخر، وتستمر الصراعات بأشكال مختلفة. فى تصورى بأن قوانين السينما المصرية قوانين غير عادلة بالمرّة.. فمثلاً فى السينما الأمريكية، نجاح فيلم لأى مخرج ما يكون سبباً منطقياً لوقوف المنتج مع هذا المخرج ومساندته فى بقية أفلامه. هنا فى مصر الأمر يختلف، فالمنتج يستفيد منك ويتركك لتواجه مشاكل كثيرة فيما بعد مع منتجين آخرين.. منتجين لا يعينهم أى نجاح سابق لك. فمثلاً بالنسبة لداود وفيلمه (أرض الأحلام)، هناك الآن أفراد مهمتهم متابعة إيراداته فقط، ليس لهم علاقة لا بفن ولا بأى شىء آخر.. أفراد مهمتهم متابعة إيرادات هذا الفيلم، ومن بعدها يحكموا عليه من هذه الناحية التجارية، متناسين طبعاً نجاح فيلم (الكيت كات). أنا شخصياً مررت بنفس الشىء، فقد كان نجاح فيلم (طائر على الطريق) نجاحاً متوسطاً، حيث استمر عرضه إحدى عشر أسبوعاً، ويعتبر هذا فى تلك الفترة نجاح جيد. وكذلك نفس الشىء مع فيلم (موعد على العشاء). أما فيلم (نصف أرنب) فكان حظه سىء، حيث عرض لأسبوعين فقط، من غير أى دعاية، بعدها عرض فى الفيديو. (خرج ولم يعد) استمر أربعة أسابيع فقط، (سوبر ماركت) نفس الشىء. بينما نجح فيلم (أحلام هند وكاميليا) محققاً نجاحاً معقولاً ساعدنى فى تقديم فيلمين من بعده. فيلم (مستر كاراتيه) مثلاً، كان فى نظر المنتجين بأنه سيحقق نصف مليون جنيه أرباح، إلا أن هذا لم يحدث، حيث حقق مليوناً أو أقل.

ملكية الفيلم، للمخرج أم للمنتج..؟

داود عبد السيد:

يبدو لى بأن المشكلة تكمن فى أن إيرادات الفيلم ليست عملية مضبوطة، ولا يقدر أحد على قياسها. بمعنى أنه بإمكانك معرفة أرقام التوزيع الخارجى فقط، والمنتج الذى يعرف كل الأرقام.. والتى ربما سيخفى حقيقتها عنك، ويعطيك أرقاماً خاطئة. هذا إضافة إلى توزيع الفيديو، الذى أصبح منفذاً مهماً جداً لتوزيع الفيلم. فى الماضى كان هناك جمهور الترسو، وهو الجمهور الفقير مادياً، الذى يجلس أمام الشاشة مباشرة، ويدفع أقل أجر. هذا بالإضافة الى جمهور الصالة وجمهور البلكون. أما فى الوقت الحاضر فنلاحظ بأن جزءاً كبيراً من هذا الجمهور، قد هجر السينما تماماً، إما لأن صالات العرض أصبحت سيئة، وإما لظهور الفيديو كمنافس قوى جذب إليه جمهور كبير. هذا الجمهور غير مقاس حتى هذه اللحظة. بمعنى أننا إذا استطعنا أن نعرف بأن فيلم ما قد نجح فى السينما، فلن نعرف عن نجاحه وتوزيعه على أشرطة الفيديو. فمثلاً فيلم مثل (خرج ولم يعد)، صحيح بأنه لم ينجح فى السينما، إنما من المؤكد بأنه نال نجاحاً كبيراً فى الفيديو. أيضاً بالنسبة لأفلام كثيرة حصل لها نفس الشيء.. وفى تصورى.....

خيرى بشارة:

هذا صحيح.. لكن المشكلة فى أن مدخول الفيلم المالى من الفيديو لا يذهب للمنتج.

داود عبد السيد:

ليس فقط لا يذهب للمنتج، إنما أنت لا تعرفه أيضاً.. لا تعرف كم متفرج شاهد الفيلم فى الفيديو. باستطاعتك أن تعرف ذلك بالنسبة للسينما فقط، حيث تحول التذاكر إلى أرقام، إنما بالنسبة للفيديو فلا يمكن معرفة ذلك. وعلى ضوء هذا، فأنا أدعى بأن أفلام كثيرة لم تنجح فى السينما، هى فى حقيقتها ناجحة فى الفيديو وفى التوزيع الخارجى.

محمد خان:

أيضاً.. ليس من مصلحة المنتج أن تعرف بأن فيلمك قد نجح فى الفيديو، وذلك حتى لا ترفع سعره.

داود عبد السيد:

بالضبط.. هذا لأن صناعة السينما فى مصر تعد صناعة بدائية، اقتصادها بدائى.. بمعنى أنه لا توجد شركات كبيرة.. لا توجد بنوك تستثمر أموالها فى هذه الصناعة وأنا فى رأى بأن الذى يساهم فى تطوير أى صناعة هى البنوك. فى مصر حصل توقف وانهايار لهذه الصناعة.. انهيار فى البناء وشكل التوزيع والمنافذ وغير ذلك.. لاحظ بأننى لا أتكلم عن السينما كفن، وإنما أتكلم عنها كصناعة.

خيرى بشارة:

هناك مثلاً واقعة سأحكىها، وأنت عليك أن تحللها مثلما ترى. منتج فيلم (آيس كريم فى جليم) يقول بأنه خسر فيه، وهذا بالطبع ليس بصحيح. حيث إننى أعرف تكلفة الفيلم وكم دفع لخيرى، وأعرف كم مدخوله. وكلام المنتج هو عبارة عن مناورة فقط لتخفيض الأجر. ولأننى كنت بحاجة للمال، فقد وقعت عقد فيلم جديد مع نفس المنتج، وكان يطالبنى بإلحاح شديد بالبدء فى العمل مسبباً لى إزعاجاً شديداً جداً لم أتحمله. ولأن الشئ الوحيد الذى نملكه هو عدم التنازل، فقد قررت إنهاء العقد مع المنتج. وهذا فقط نموذج واضح، حتى نتجاوز الفهم الخاطى، فى أننى عندما أتحدث عن الأمان الإقتصادى، فليس معناه التنازل.. لا بالعكس، نحن كمخرجين مطلوبين فى السوق، ولا بد من استغلال ذلك لتقديم ما نريد. صحيح بأن من الطبيعى أن تكون هناك أوقات صعبة نصبح فيها تحت ضغوط كثيرة، إلا أننا نرفض تقديم أى حدوة تقليدية. وهذا يعرفك مدى قسوة السينما السائدة، حيث جميعنا يعمل عبر هذه السينما.. عبر صيغة كلاسيكية قديمة بلهاء، لا تسعى لتقديم إبداع.

حسن حداد:

إذن المشكلة تكمن فى كيفية التحرر من أسر دوائر الإنتاج التقليدى هذه.

داود عبد السيد:

طبعاً.. فنحن نعمل حالياً ضمن إنتاج بدائى، بمعنى نظام اقتصادى بدائى.. كما ذكرت منذ قليل.

محمد فاضل:

حسب ما فهمته من النقاش، هو أنكم متجاوزين للناحية الإبداعية، أى متفقيين عليها، إلا أن الإشكالية تكمن فى البنية الاقتصادية المتخلفة للسينما المصرية. هذا إضافة الى اعتقادى بأن هناك أيضاً مشكلة أخرى، وهى أن أفلامكم نخبوية بعض الشيء.. بمعنى أن المثقف والمهتم يمكن أن يتفاعل معها. فمثلاً عندما تسأل متفرج عادى عن (آيس كريم فى جليم) يكون رأيه فى أن جلب عمرو دياب وسيمون مثلاً، ما هو إلا بهارات تجارية لضمان نجاح الفيلم وجذب الجمهور. وإضافة إلى هذا أود الإشارة إلى قضية جداً مهمة، ألا وهى الرأسمالية الوطنية المتخلفة فى نظرتها للفن والثقافة، تلك النظرة التجارية الربحية البحتة. وهذا فى تصورى له جانب آخر مرتبط بالوضع السياسى بشكل عام، حيث لا أعتقد بأن أفلام مثل (آيس كريم فى جليم) أو (الإرهاب والكباب) يمكن أن تظهر فى فترة السبعينات، وهى فترة حرجة مرت بها مصر بتحويلات كبيرة. وأنا لا أستبعد تماماً هذا الربط بين السينما والوضع السياسى.

محمد خان:

طبعاً.. كما أن هناك عناصر أساسية تساهم فى تشكيل الجمهور. فنحن مثلاً نتاج الستينات، حيث كانت دور العرض العادية تعرض أفلاماً ممتازة لعمالة الإخراج، أمثال تروفو ورينيه وغيرهم، ويستمر عرض الفيلم أسبوع أو أسبوعين، وهى أفلام يتذوقها الجمهور العادى، أو يكفى بأنه يشاهدها، وهذا بالطبع شىء جيد. أما الآن فالجمهور الموجود يتابع أفلام الكاراتيه والأفلام الهندية وأفلام من نفس النوعية. لا يوجد هناك فى دور العرض أفلام أخرى، تساعد على تغيير الجمهور أو الارتقاء بذوقه وتشكيل جمهور جديد وواعى. وبالتالي ما علينا إلا أن نعمل الأفلام التى نريد.

داود عبد السيد:

فى تصوورى.. هذا هو قدرك.. قدرك أن تتواصل مع الجمهور الموجود. وليس معنى هذا أن تقدم أفلاماً يتم تذوقها بعد عشرين سنة.....

محمد خان:

لا طبعاً.. ليس لهذه الدرجة.

داود عبد السيد:

أنا هذا رأىى.. قدرك هو جمهورك، وعليك أن تتواصل معه.. بغض النظر إن كان هذا الجمهور سيئاً أم جيداً. فمثلاً.. هناك اتجاه فى السينما المصرية، يتكرر للجمهور المصرى أو العربى، ويصفه بالجهل والتخلف، ويتجه للجمهور الأوروبى. وهذا الاتجاه - بالطبع - له مبرره الاقتصادى أيضاً، حيث يحصل على تمويل من أوروبا من خلال الإنتاج المشترك. وفى تصوورى بأن هذا الاتجاه عقيم الى حد ما، هذا بالرغم من أنه أحياناً يقدم نماذج سينمائية جيدة. فمثلاً أنا - من وجهة نظرى الخاصة جداً - أعتبر أفلام يوسف شاهين الأخيرة أفلاماً سيئة.. لاحظ بأننى لست من الجمهور العادى، إلا أن هذه الأفلام لا تعجبنى، ولا تؤثر فىنى. هذا مع احترامى لأستاذية يوسف شاهين، وأنه لا يوجد فى علاقتنا معه أى شىء سىء.. إنما بعد فيلمه (الأرض) لا أرى له شىء جيد.. يمكن أحياناً أعجب بفيلم أو اثنين، إنما الغالبية اختيار سىء.. هذا لأن يوسف شاهين لا يهتم الجمهور المصرى، ثم إنه لا يأخذ تمويله من مصر أو البلاد العربية.. بمعنى لا يهتمه عائد الفيلم فى مصر والبلاد العربية.

محمد فاضل:

أنا أعتقد بأن هم العالمية يادود له دور.....

داود عبد السيد:

لكن المشكلة بأن هذا ليس عالمية.....

خيرى بشارة:

فى رأىى.. أنه فى الخارج لا يتم تذوقها بشكل صحيح.. بمعنى أنه لا يتم تقديرها كما كان يوسف شاهين يأمل. وهذا يعنى بأنك تلعب على أرض ليست أرضك.

داود عبد السيد:

لا.. أنا فى تصوورى بأن الجمهور الأوروبى يريد أن يتفرج على أشياء معينة.. ليس الذوق هو الحكم، وإنما الاحتياج الأوروبى. فالمفترض بأنك تقدم لهم أشياء لا توجد

عندهم.. أشياء تهمهم، حتى تستطيع أن تبيعها لهم. حتى لو كان الفيلم جيداً ومهماً جداً ولا يهتمهم كأوروبيين فلن تحصل على تمويلهم. وهذا هو اعتراضى على الإنتاج المشترك، وهو ليس اعتراض مبدئى، إنما اعتراض عملى.

خيرى بشارة:

هى بالطبع ظاهرة شعبية، فمثلاً أثناء إخراجى لفيلم (الطوق والإسورة) كان إحساسى بأننى أقدم فيلاً شعبياً سيصل الى الناس بقوة. وبالرغم من أن هذا لم يحدث، إلا أننى معنى أكثر بالهم الفنى والاجتماعى، ولا يمكن - فى نفس الوقت - أن أحتقر جمهورى، أو أصفه بالجهل والتخلف، بل أعتبر من يفعل ذلك بأنه يمارس فاشية على الجمهور. ومن وجهة نظرى فإن عليك أن تقدم أفلاماً لا بد لها أن تتواصل مع الجمهور، وبدون ذلك يكون الأمر صعباً. صحيح بأن هناك مرحلة من حياتك كفنان، وهى بالطبع مرحلة متأخرة جداً، تستطيع فيها أن تقدم أفلاماً ذاتية جداً، ربما لا تهم أحداً. فمثلاً بالنسبة لى يراودنى مشروع إخراج فيلم عن نفسى.. عن ذاتى. أحكى فيه عن كل جزئية فى حياتى. و.....

حسن حداد:

فى تصورى بأن الذاتية فى السينما لا بد لها أيضاً أن ترتبط بالواقع والمجتمع بشكل عام. حيث إن تجربة الفنان الذاتية متأثرة وتؤثر أيضاً فى المجتمع.

محمد فاضل:

أنا أرى بالنسبة لداود بأنه أكثر من يتناول، ليس الهم الذاتى فحسب، وإنما أيضاً الرؤية الذاتية الخاصة. هذا بالرغم من أن أفلامه أربعة إلى حد الآن. داود، أنت تطرح الشخصيات فى أفلامك لتعكس بها طريقة تعاملك اليومى مع الناس. فمثلاً عندما نشاهد العلاقة الحميمية اللطيفة والشفافة بين أمينة رزق ومحمد توفيق فى (أرض الأحلام) نشعر وكأنهم عشاق فى ربيع العمر، يتبادلان العشق بروح شبابية.

داود عبد السيد:

ابتداء من السؤال الأول، ماذا يعنى مصطلح السينما الجديدة. ما الفرق بينها وبين السينما التقليدية السائدة؟! الفرق هى أنها سينما مخرج، ليس معناه بأن المخرج هو الذى يقول رأيه الأول والأخير، حيث من المفترض أن يكون المخرج هو قائد العملية الفنية فى أى اتجاه من اتجاهات السينما. وإنما معناه بأن المخرج هنا يطرح أفكاره ويقدم رؤيته الخاصة. هذا هو الفرق بين السينما التى نقدمها

والسينما الأخرى. وهى أنها سينما مخرج.. سينما فنية إن صح التعبير، بمعنى أنك أصبحت حلقة من الفن، هدفك أن تقدم أشياء فنية، بغض النظر إن كان ما تقدمه جيداً أم رديئاً.. يكفى محاولتك لتقديم عمل فنى. السينما الثانية تقدم أشياء أخرى، سينما ليس هدفها أساساً العمل الفنى، هدفها التجارة فقط، كأي منتج تجارى للبيع. أما بالنسبة للسينما الذاتية، فالذاتية ليس معناها أن أتحدث عن نفسى، الذاتية هى أن أرى العالم بشكل ذاتى.

ضرورة فنية.. اقتصادية، أم جماهيرية؟

حسن حداد:

خيرى.. بالنسبة للسينما التى قدمتها فى أفلامك الأخيرة، والتى أطلقت عليها مرحلة من مراحل مشوارك السينمائى.. تثير لدى هذا التساؤل.. وهو أن بروز هذه المرحلة هذه المرحلة هل جاء لضرورة ما.. فنية.. اقتصادية.. أم لضرورة جماهيرية؟

خيرى بشارة:

لا طبعاً فنية.. سأقول لماذا فنية. مثلاً فيلم (كابوريا) الذى صدم كثير من الناس. عندما عرض فى بلد مثل ألمانيا، كان رد فعله عالياً جداً. وعندما كنت أعمل فى رومانيا خرجت كوليد للسينما الرومانية، خرجت مع فيلم مثل (الطوق والإسورة)، ولكن أساتذة معهد السينما فى رومانيا أعجبوا أكثر بفيلم (كابوريا). فالمتفرج العربى فى النهاية يمر بمرحلة مواءمة للواقعية، ويميل لتصوير حياة اجتماعية واقعية شاعرية. وهو بتركيبته الجغرافية والتاريخية والثقافية مؤهل فقط لاستيعاب الواقعية، عصره هو عصر الواقعية. وهذا ليس عصرى أنا، وليس مطالب بأن يهاجمنى لمجرد أننى أريد أن أتجاوز هذا.

حسن حداد:

لا طبعاً.. أنا لا أقصد الواقعية بالذات، وإنما أى موضوع آخر مطروح.. حيث لا بد أن تكون الصياغة فيه منسجمة والعلاقات بين الشخصيات. فمثلاً فى فيلم (كابوريا) شعرت بأن....

محمد فاضل (مقاطعاً):

بشكل عام.. مشكلة النقد العربى أنه متحفظ جداً، حتى بالنسبة للجمهور العربى والنقاد العرب.. الغالبية منهم محافظين، ذوق محافظ للغاية.. بمعنى أن خيرى بشاره عندما أبدع فى (العوامة ٧٠) وأبدع فى (الطوق والإسورة)، وقدم قضايا اجتماعية.. تعودت الناس على هذا المناخ، حيث كانت هذه القضايا هى المطروحة فى الساحة السينمائية آنذاك. حتى بالنسبة للكتابة فى الصحافة، عندما تكتب عن تجربة ذاتية فى مقال صحفى يهاجمك البعض بدعوى أنك تريد أن تبرز نفسك بالحديث عنها. والفنان بشكل عام لا يستطيع أن يقدم إلا ما يشعر به من قلق داخلى إن كان ذاتياً أو عاماً. ومع احترامى للكثير من النقاد، إلا أننى أرى بأن آرائهم محافظة جداً. فمثلاً، الفنانة فيروز عندما قدمت أول شريط لها مع زياد الرحباني (معرفتى فيك)، هوجمت كثيراً، لدرجة إعلان أحد النقاد فى إحدى الصحف اللبنانية عن نهاية فيروز. ولكن فى النهاية فيروز هى الفنانة المجددة دائماً، منذ الستينات وحتى الآن.

حسن حداد (مقاطعاً):

أنا أقصد بالطبع القيمة الفنية فى أى عمل فنى، وهذا ليس له علاقة بأسلوب التناول لأى موضوع.

خيرى بشاره:

نحن كعالم عربى، لدينا نظرة مستقرة وثابتة للأشياء.. بمعنى أننا نعيش على خلاصة أرسطو فى النقد والإبداع. وأرسطو فى النهاية ليس إلهاً، لقد استقى بدوره من إبداع الذين سبقوه، وأصبح هذا تراث مستمر حتى الآن، بامتزاجه طبعاً بثقافة وإبداع العصور التى مر بها. افترض مثلاً بأننى سأقدم فيلم كاريكاتير، الشخصيات فيه وهمية وليس فيها منطق، إنما هناك أسلوب للفيلم.. هناك انسجام داخل العمل كأسلوب. وهذا ليس معناه أن أرفض العمل لأنه يخلو من المنطق ويتجاوز الواقعية. لا طبعاً، فهذا أسلوب وهذا أسلوب مختلف.

حسن حداد:

طبعاً.. أتفق معك تماماً فى هذا، حيث من المفترض أن يتناول الناقد أى فيلم بأدوات تتناسب والطرح أو الأسلوب الفنى الذى يحمله.. وهذا ما قصدته بالضبط. إلا أنه - إضافة الى هذا - لا بد لى كمتفرج أو كناقد، فى أى عمل فانتازى مثلاً، أن أصل الى قيمة فنية وعلاقات لا تتناقض وهذا الأسلوب الفانتازى. شخصياً، لم أتعجب كثيراً مع (ايس كريم

فى جليم) أو (كابوريا)، أراهما غير متماسكين. بغض النظر طبعاً عن كونهما يتخذان أسلوباً واقعياً أو خيالياً أو غير ذلك، لا أقصد الأسلوب تماماً، ولكنى أراهما ضعيفين من حيث الصياغة ونسج العلاقات.. هذا إذا عملنا مقارنة بينهما وبين قوة الطرح فى (الطوق والإسورة) أو فى (العوامة ٧٠).

خبرى بشاره:

على فكرة.. فيلم (كابوريا) من وجهة نظرى، أكثر تجريبية وأكثر طموحاً من (الطوق والإسورة). ففيلم (الطوق والإسورة) هو الذى أستطيع عمله كل يوم، ولكنى عملته. الصحيح هو أنك تتضج عبر صيغ فنية مختلفة. (كابوريا) هو الفيلم الذى قالوا عنه بأنه فيلم تجارى، وهذه بالطبع مفارقة عجيبة، ولكنى أفسرها بأن الهجوم الضارى على الفيلم كان نتيجة نجاحه التجارى، حيث إن هذا النجاح يهدد مصالح. فى السوق. صحيح بأن الهجوم كان عبر أفراد المفترض بأنهم واعين، إلا أنهم انجرفوا فى العملية. واتفق الجميع، رغم تعدد أفكارهم، ضد الفيلم. وأنا رأى حينما يتفق الجميع ضد فيلم أشعر بالسعادة. والفيلم.....

داود عبد السيد:

وهل معناه بأنه إذا اتفق الجميع مع أى فيلم فهو فيلم ردىء!!

محمد فاضل:

ينتابك قلق، على ما أعتقد.

خبرى بشاره:

نعم.. ينتابنى قلق، حيث إن أفلامى التى أوافق عليها سببت لى قلقاً. فمثلاً (أمريكا شيكا بيكا) تم الاتفاق عليه فى مصر.....

داود عبد السيد:

إذن.. هو فيلم ردىء.. (يقولها وهو يضحك.. وضحك الجميع).

خبرى بشاره:

نأخذ مثلاً فيلم (الهروب) لعاطف الطيب.. بسبب وجود موقف مسبق من عاطف، فقد تم التعامل مع الفيلم بشكل هجومى.. لقد كتب ضد الفيلم نقد جارح، ليس لأنه ردىء.....

داود عبد السيد:

حقيقة هذا فيلم جيد.

خيرى بشارة:

هذا رأى أنا أيضاً.. لكن الذى حصل هو أنه تم التعامل مع الأسطورة فى النقد.

داود عبد السيد:

إنما يوجد هناك شىء خاص بالنسبة لعاطف الطيب.....

خيرى بشارة:

كذلك ما حصل لفيلم (ناجى العلى).

داود عبد السيد:

كلا.. ليس هذه هى المشكلة عند عاطف.. إنما كثرة الأفلام وتشابهها. لم يعد عاطف الطيب يقدم مفاجآت، بينما أنت مثلاً قادر على تقديم مفاجآت.

حسن حداد:

بالنسبة لعاطف الطيب.. ينتابنى شعور غريب، بعد مشاهدتى لأى من أفلامه التى لم تعجبنى، بأن هذا الفنان لا يمتلك رؤية واضحة ومحددة، ويعتمد فقط على توفيقه فى اختيار السيناريو، و.....

محمد خان:

لا ليس هذا بصحيح.. فعاطف يؤمن بنظرية - تمنيت لو أنه معنا الآن ليتحدث عن نفسه - وهى نظرية ليست سيئة، لو تقدر أنت أن تتمسك فيها.. أحياناً الواحد لا يقدر أن يفعل هذا، وهى عدم التوقف عن العمل.

حسن حداد:

طبعاً.. هذه مسألة صعبة بالنسبة لأى فنان.....

محمد خان:

هى صحيح صعبة، ولكن.....

داود عبد السيد:

إن مشكلة هذه النظرية، هى أنك تتوقف عن التفكير أيضاً.

حسن حداد:

تماماً.. أنا أتفق مع داود فى هذا.

خيرى بشارة:

صحيح.. إلا أن هناك استثناءات، ولا يمكن أن نتمسك بنظرية ثابتة فى الرأى. فمثلاً فاسبندر وجودار قدما عدداً مربعاً من الأفلام، ولكن.....

داود عبدالسيد:

لكنك تقيس بالشواذ يا خيرى.. حيث إن فاسبندر وجودار حالات خاصة جداً.

خيرى بشارة:

صحيح بأن هذا لا ينطبق على عاطف، لكن.....

داود عبدالسيد:

ولا ينطبق على أنا أيضاً، وليس على عاطف فقط. طبعاً لا أقصد.....

حسن حداد:

إنها ليست قاعدة يا خيرى.

خيرى بشارة:

قصدت أن أقول بأنه ليس العدد.....

حسن حداد (متابعاً):

ذاك، كان مجرد شعور ينتابنى أحياناً، لكنى أرجع بعد تفكير عميق لأقول لنفسى: هل هذا معقول بأن يكون السبب هو عدم وجود رؤية واضحة لدى عاطف الطيب، وهو الذى قدم أفلاماً مهمة مثل (سواق الأتوبيس) وغيره. إذن ما هو سر ذلك التذبذب فى المستوى عند فنان كبير كعاطف الطيب؟!

محمد خان:

عاطف قدم فيلم (قلب الليل)، النصف ساعة الأولى منه كانت تحفة عالمية.....

حسن حداد:

هذا صحيح.. أتفق معك فى هذا، ولكن ماذا عن بقية الفيلم، حقيقة شعرت بأن مخرجاً آخر قد أكمل الفيلم.

داود عبدالسيد:

عاطف الطيب من المخرجين القلائل جداً فى السينما المصرية، إنه فنان خطير. وفى رأى بأنه محتاج لأن يتوقف سنة.. ماذا سيحصل له لو توقف سنة.. سنة واحدة فقط يفكر فيها ويختار ويقيم. بعدها يعمل ثلاث سنوات متواصلة.

الفيلم.. والحركة النقدية..!!

فريد رمضان:

أريد أن أطرح محور آخر للنقاش، أعتقد بأننا لم نتحدث فيه، وهو يخص الحركة النقدية السينمائية في مصر.. هل تعتقدون بأن هذه الحركة النقدية قد استطاعت أن تواكب هذه التجارب الجديدة بأدواتها ومصطلحاتها، أم أنها ظلت عاجزة عن مواكبة هذه الحركة السينمائية؟

محمد خان:

من وجهة نظري.. أن حماسها لنا كان مفيداً بدون شك.. هذا في المطلق. إنما كقيمة لم تكن مواكبة.

داود عبد السيد:

هناك بعض التجارب الجيدة، ولكن كحركة هي متخلفة عن مواكبة الفيلم الجديد.

حسن حداد:

أعتقد بأن أدواتها كانت ضعيفة بالنسبة.....

داود عبد السيد:

أدواتها، وأيضاً استسهال النقد، بل وحتى المفاهيم الأولية للنقد لم تكن.....

محمد خان:

العملية أحياناً تصبح كأنها حكم على الفيلم.

داود عبد السيد:

هذا صحيح.. كأنها حكم وليس تحليلاً وفهماً. إنما هناك نماذج مهمة جداً. فسمير فريد - من وجهة نظري - ناقد مهم جداً، لكن أحد عيوبه.....

محمد خان:

هذا عندما يركز.....

داود عبد السيد:

هذا ما أردت قوله.. أحد مشاكل سمير فريد أنه صحفي. حيث يحدث لديه خلط أحياناً بين الصحفي والناقد.

خيرى بشارة:

لكنه عندما يريد أن يكتب دراسة، فهو خطير.

داود عبد السيد:

بالضبط خطير. كما أن هناك نقاداً جيدين ولكنهم للأسف توقفوا عن ممارسة النقد.. نقاداً مهمين جداً. مثل محمد كامل القليوبى، الذى توقف عن النقد عندما قرر أن يخرج. حيث إنتهى من إخراج أول أفلامه مؤخراً، ويعرض الآن فى مصر بنجاح كبير.

حسن حداد:

وهناك أيضاً الناقد محمد شفيق.....

محمد خان:

هذا صحيح.. أنا بصراحة فوجئت به. لم أقابله شخصياً، إنما قرأت له عدداً من المقالات النقدية.. نظرتة الفنية غريبة جداً.

خيرى بشارة:

كذلك الناقد أحمد يوسف.

داود عبد السيد:

أحمد يوسف، ولو أنه ينتقد من وجهة نظر أيديولوجية، إنما نقدياً هو أحد الوجوه الجيدة فى النقد.

محمد فاضل (مقاطعاً):

محمد شفيق يا داود، أشعر بأنه ناقد ممتاز، بالرغم من أننى لم أقرأ له الكثير. إلا أننا عندما نظمنا أسبوع شادى عبد السلام، بحثنا عن مقالات كتبت عن فيلم (المومياء)، فلم

نعثر إلا على دراسة محمد شفيق. يقول الفنان صلاح مرعى بأن شفيق قد جلس مع شادى جلسات مطولة، قبل أن يكتب هذه الدراسة أو التحليل عن (المومياء).

داود عبد السيد:

أنا حقيقة لا أؤمن بقضية أنه جلس مع شادى.. هذا يشككنى أكثر فى الناقد. هذا لأن المفروض على الناقد أن يجلس مع العمل الفنى، لأنه أساساً لا يحتاج لأن يجلس مع الفنان، حيث أن الناقد أحياناً يدرك ما لا يدركه الفنان نفسه عن عمله.

محمد فاضل (متابعاً):

لقد شدت انتباهى أكثر فقرة فى هذه الدراسة، وهى متابعتة لرد فعل الجمهور بعد خروجهم من قاعة عرض (المومياء).. يقول بأنه كانت هناك حالة من التشتت ذهنى على وجوههم، كان هناك نوع من الذهول.

حسن حداد:

وكأنه كان يعمل رصدًا نفسياً للمتفرج.

محمد فاضل (متابعاً):

وعندما عرضنا الفيلم، تعمدت أن أخرج من قاعة العرض قبل خمس دقائق.. وكنت قد شاهدت الفيلم عدة مرات.. وذلك فقط لملاحظة رد الفعل لدى الجمهور. أخذت ركنًا وتتبع الجمهور، وكانت فعلاً نفس الملاحظة التى ذكرها شفيق.. نفس الانفعالات شاهدتها على الوجوه. كما أنه بعد أول ربع ساعة من العرض كان يخيم على القاعة صمت مطبق تماماً، علماً بأنه كانت فى الصالة فئة من الجمهور المشاغب، الذى لا يمكن أن يسكت أثناء مشاهدته لأى فيلم.. لكن مع (المومياء) اختلف الأمر تماماً.

خيرى بشارة:

على فكرة.. هذا من الأفلام التى شاهدت عروضها الأولى. وأتذكر عرضاً خاصاً لفيلم (المومياء) قبل أن أذهب إلى بولندا، أعتقد كان عام ١٩٦٨. كان الحضور طبعاً من خيرة المثقفين والمهتمين، إلا أنه بدى أنهم لم يتحمسوا للفيلم، ورد فعلهم كان بارداً. متى بدأ إعادة النظر لهذا الفيلم، عندما خرج من مصر و.....

محمد فاضل:

وحصل على ست عشرة جائزة دولية!!

خيرى بشارة (متابعاً):

هناك أيضاً مسألة خطيرة، وذلك عندما عرض الفيلم فى التلفزيون مؤخراً، وشاهده

بالطبع ناس عاديّين لا تعرف بأنّه قد حصل على جوائز عالمية، ولا حتى يهتمها ولا تتأثر بهذا. عندما شاهدوه قالوا عنه بأنّه فيلم جميل جداً، وصاحبه مخرج عظيم.. هذه ردود فعل الناس العاديّين. إذن بإمكاننا القول بأنّ النقد متخلف، وعندما يشعر بأنّه متخلف، يزايد طبعاً بعد نجاح التجربة، بل ويعتبر بأنّ هذا هو صدى آخر لها. وهذه هي المشكلة الحقيقية للنقد.

محمد فاضل (مضيفاً):

مثل رأى بعض المثقفين عندنا، عندما شاهدوا الفيلم، حيث قالوا: ما هذا.. هل هو فيلم عن الآثار الفرعونية.

حسن حداد:

عموماً.. النقد متخلف عن الإبداع. هذا لأنّ النقد يبدأ باكتشاف أدواته الفنية المناسبة لمثل هذا الإبداع متأخراً. وهذا ليس فقط فى السينما، وإنما حتى فى الأدب وجميع أشكال الإبداع.

خيرى بشارة:

على فكرة.. أحياناً يأتى نقد جيد من خارج مصر، نتيجة أن العين فيها (طزاجة). ثم إنه نقد متحرر من تراث أرسطو النقدى، مما يجعله قادراً على تقييم الفيلم بشكل أفضل. فمثلاً، عندى مقالات عن بعض أفلامى من الأردن والمغرب وتونس، أفضل مما كتب عنها فى مصر. وأمامنا مثل آخر، وهى المقالة التى نشرت عن فيلم (أرض الأحلام) فى النشرة اليومية للمهرجان فى البحرين، أعجبتنى كثيراً.

محمد فاضل:

وهى المقالة التى كتبها قاسم حداد، وكانت بعنوان أيقونة الحياة.

خيرى بشارة:

كانت فعلاً مقالة مكتوبة بشكل جميل وعميق، أفضل مما كتب عن الفيلم فى مصر. هناك فى مصر ماذا قالوا عنه.. فيلم عذب ورقيق، هذا كحد أقصى. وبالنسبة لى أول مرة أشاهد الفيلم كان فى هذا المهرجان. وعندما شاهدته أنا ومحمد كان لنا رأى مختلف عن الذى قيل فى مصر. رأى أنه يعتبر من العلامات البارزة فى السينما المصرية. أما بالنسبة لهذه المقالة، فقد حلت الفيلم بشكل أعمق، وتماتل وجهة نظرى ووجهة نظر محمد، كما تماثل وجهة نظر آخرين فى مصر لم يكتبوا عن الفيلم.

كلمة أخيرة:

كان حقاً حواراً ثرياً ومفيداً، تحدث فيه - وبصراحة - ثلاثة من فرسان السينما المصرية الجديدة.. فرسان استطاعوا حقاً الثورة على القديم، فى أحيان كثيرة، والخروج على التقاليد السينمائية السائدة، التى فرضتها تلك السينما التجارية الرديئة.. فرسان نجحوا - إلى حد كبير - فى إرساء قواعد فنية جديدة، ساهمت فى الارتقاء بمستوى الفيلم المصرى، والانطلاق به إلى آفاق فنية وإبداعية رحبة.

ومن المهم الإشارة إلى أنهم فعلوا كل هذا فى ظل هيمنة نظام إنتاجى بدائى، ودوائر توزيع متخلفة ومسيطر. حيث لم يكن بالأمر الهين فعلاً، تجاوز هذا التراث الضخم لتلك الصناعة السينمائية القديمة.

إذن نحن فعلاً، أمام فرسان قاوموا بعنف هذه التقاليد، وهذا التراث، من أجل تقديم ما هو أفضل.

(حدث هذا الحوار على هامش أيام السينما المصرية الجديدة التى أقيمت بالبحرين فى أكتوبر ١٩٩٣. ونشر فى مجلة هنا البحرين على خمس حلقات من ١ ديسمبر ١٩٩٣ إلى ٥ يناير ١٩٩٤).

فيلموغرافيا

طائر على الطريق - ١٩٨١

إخراج: محمد خان

أحمد زكى - آثار الحكيم - فردوس عبد الحميد - فريد شوقي

إنتاج: المصرية للسينما، تصوير: سعيد شيمى، قصة: محمد خان - بشير الديك،

سيناريو وحوار: بشير الديك، موسيقى: كمال بكير، مونتاج: نادية شكرى

نصف أرنب - ١٩٨٢

إخراج: محمد خان

يحيى الفخرانى - محمود عبد العزيز - سعيد صالح - هالة صدقى

إنتاج: إيهاب الليثى، تصوير: سعيد شيمى، قصة: محمد خان، سيناريو وحوار: بشير

الديك، موسيقى: هانى شنودة، مونتاج: نادية شكرى.

العوامة ٧٠ - ١٩٨٢

إخراج: خيرى بشارة

أحمد زكى - تيسير فهمى - كمال الشناوى - ماجدة الخطيب - أحمد بدير

إنتاج: ميمما للإنتاج السينمائى - تصوير: محمود عبد السمیع - سيناريو وحوار: فايز

غالى - قصة: خيرى بشارة - موسيقى: جهاد داود - مونتاج: عادل منير

سواق الأتوبيس - ١٩٨٢

إخراج: عاطف الطيب

نور الشريف - ميرفت أمين - عماد حمدي - صفاء السبع - نبيلة السيد - وحيد سيف

سيناريو وحوار: بشير الديك - قصة: محمد خان - تصوير: سعيد شيمي - مونتاج:

نادية شكرى - موسيقى: كمال بكير

الصعاليك - ١٩٨٤

إخراج: داود عبد السيد

نور الشريف - محمود عبد العزيز - يسرا - على الغندور

تأليف: داود عبد السيد - تصوير: محمود عبد السميع - مناظر: أنسى أبو سيف -

موسيقى: راجح داود - مونتاج: نادية شكرى - إنتاج: ميمما للإنتاج السينمائي

خرج ولم يعد - ١٩٨٤

إخراج: محمد خان

يحيى الفخرانى - ليلي علوي - فريد شوقي - عايدة عبد العزيز

إنتاج: ماجد فيلم، تصوير: طارق التلمساني، سيناريو وحوار: عاصم توفيق، موسيقى:

كمال بكير، مونتاج: نادية شكرى.

للحب قصة أخيرة - ١٩٨٤

إخراج: رأفت الميهي

يحيى الفخرانى - معالى زايد - أحمد راتب - تحية كاريوكا - عبدالعزيز مخيون

تأليف: رأفت الميهي - تصوير: محمود عبد السميع - مناظر: ماهر عبد النور - موسيقى:

محمد هلال - مونتاج: سعيد الشيخ

مشوار عمر - ١٩٨٥

إخراج: محمد خان

فاروق الفيشاوى - مديحة كامل - ممدوح عبد العليم - أحمد عبد الوارث

إنتاج: الأصدقاء فيلم، تصوير: طارق التلمساني، قصة: محمد خان - رؤوف توفيق،

سيناريو وحوار: رؤوف توفيق، مونتاج: نادية شكرى.

أحلام هند وكاميليا - ١٩٨٨
إخراج: محمد خان
نجلاء فتحي - عايدة رياض - أحمد زكي
تصوير: محسن أحمد، قصة وسيناريو: محمد خان، حوار: مصطفى جمعة، مناظر:
أنسى أبوسيف، موسيقى: عمار الشريعى، مونتاج: نادية شكرى

البحث عن سيد مرزوق - ١٩٩٠
إخراج: داود عبد السيد
نور الشريف - آثار الحكيم - لوسى - على حسنين - شوقي شامخ
تأليف: داود عبد السيد - تصوير: طارق التلمسانى - موسيقى: راجح داود - مونتاج:
سلوى بكير - إنتاج: فيديو ٢٠٠٠ - سميرة أحمد

الهروب - ١٩٩٠
إخراج: عاطف الطيب
نادية لطفي - كمال الشناوى - صلاح منصور - كريمة مختار - سناء جميل
سيناريو: مصطفى محمود، يوسف فرنسيس - حوار: مصطفى محمود - قصة:
مصطفى محمود - تصوير: عبد العزيز فهمى - مناظر: حلمى عزب - موسيقى: محمد
عبد الوهاب - مونتاج: رشيدة عبد السلام - إنتاج: الشركة العامة للإنتاج السينمائى
العربى

فارس المدنية - ١٩٩١
إخراج: محمد خان
محمود حميدة - لوسى - عايدة رياض - سعاد نصر - عبدالعزيز مخيون - حسن
حسنى
إنتاج: خان فيلم، تصوير: كمال عبدالعزيز، قصة: محمد خان - فايز غالى، سيناريو
وحوار: فايز غالى، موسيقى: ياسر عبدالرحمن، مونتاج: نادية شكرى.

سارق الفرّح - ١٩٩٤
إخراج: داود عبد السيد
لوسى - ماجد المصرى - عيلة كامل - حنان ترك - حسن حسنى
سيناريو وحوار: داود عبد السيد - قصة: خيرى شلبى - تصوير: طارق التلمسانى -
مناظر: أنسى أبو سيف - موسيقى: راجح داود - مونتاج: أحمد متولى إنتاج: سلطان
الكاشف - السلطان فيلم

إشارة مرور - ١٩٩٥
إخراج: خيرى بشارة
ليلى علوى - محمد فؤاد - سامى العدل - أحمد آدم
إنتاج: العدل فيلم - تصوير: طارق التلمسانى - قصة وسيناريو وحوار: مدحت العدل -
موسيقى: راجح داود - مونتاج: رحمة منتصر

يا دينا يا غرامى - ١٩٩٥
إخراج: مجدى أحمد على
ليلى علوى - إلهام شاهين - هالة صدقى - هشام سليم
تصوير: محسن نصر - تأليف: محمد حلمى هلال - ديكور: عادل السيوى - موسيقى:
ياسر عبدالرحمن - مونتاج: أحمد داود - إنتاج: استديو ١٣ رأفت الميهى

ليلة ساخنة - ١٩٩٥
إخراج: عاطف الطيب
نور الشريف - لبلبة - سيد زيان - حسن الأسمر - عزت أبوعوف - سناء يونس -
محمد متولى
سيناريو: رفيق الصبان - حوار: محمد أشرف (شارك فى كتابة السيناريو والحوار:
بشير الديك) - تصوير: هشام وديد سرى - موسيقى: مودى الإمام - مونتاج: أحمد متولى -
إنتاج: واصف فايز

الكاتب

* حسن حداد

- كاتب متخصص في النقد السينمائي .
- من مواليد مدينة المحرق بالبحرين عام ١٩٥٨ .
- نُشرت له العديد من المقالات والدراسات السينمائية في الصحافة المحلية والخليجية .
- يشرف حالياً على صفحتي "سينما" في مجلة "هنا البحرين" منذ شهر مايو ٢٠٠١ .
- أشرف على صفحتي "سينما" في صحيفة الوسط ، منذ سبتمبر ٢٠٠٢ وحتى أبريل ٢٠٠٣ .
- عضو في نادي البحرين للسينما منذ عام ١٩٨٥ .
- شارك في مهرجان السينما العربية الأول - عام ٢٠٠٠ كرئيس للمركز الصحفي ورأس تحرير النشرة اليومية للمهرجان .
- يشرف الآن على موقع سينمائي إلكتروني شخصي باسم "سينماتك" قام بتصميمه وإطلاقه في يناير ٢٠٠٤ .

www.cinamatechhaddad.com

* من إصدارات الكاتب :

- عن ثنائية القهر / التمرد في أفلام اخرج عاطف الطيب الطبعة الأولى البحرين / مارس ٢٠٠٠ م
- محمد خان .. سينما الشخصيات والتفاصيل الصغيرة
- تعال إلى حيث النكهة - رؤى نقدية في السينما الطبعة الأولى - أغسطس ٢٠٠٩

كتب قيد الطبع :

- نهر الدراما .. رؤى في الدراما التلفزيونية
- الحلم بالسينما .. عن السينما في البحرين

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 .