



راقبت الطیبی
رجل سینما



المهرجان القومي الثامن عشر للسينما المصرية ٢٠١٤

رئيس قطاع صندوق التنمية الثقافية

مهندس / محمد أبو سعدة

رئيس المهرجان

د. سمير سيف

تصميم جرافيكى وغلاف

تامر البدرى

رقم الايداع: ٢٢٨٧٠ / ٢٠١٤

الترقيم الدولى: ٦ - ٢٣٤٩ - ٩٠ - ٩٧٧ - ٩٧٨

رأفت الميهي .. رجل سينما

الفهرست

٤	الإهداء.....
٥	شكر واجب.....
٦	في البدء كان النص.....
٣١	سيد العمل.....
٥٢	ميكانيزم الفتازيا.....
٥٦	السمات العامة لسينما رأفت الميهي.....
٦٠	المناضل.....
٦٤	الأكاديمية.....
٦٧	نهاية مفتوحة.....
٦٨	فيلموجرافيا.....
٧٤	الجوائز.....
٧٥	ملحق الصور.....

إهداء ..
إلى أبي .. إلى داليا ..
وإلى روح الناقد والمثقف الكبير فتحي فرج ..

شكر واجب

لقد ظلت الكتابة عن الأستاذ رافت الميهي حلمًا يراودني، وكلما هممت بتحقيقه كانت نفسي تقهرني كي أتراجع خشية تحمل تلك المسؤولية التي تعادل ثقل القامة السينمائية للأستاذ. ولا أتحرج من الاعتراف بذلك، فكيف لا وهو المؤلف المساهم بحصة كبيرة في النسق الفكري والقيمي الذي حُضر بداخلي في مرحلة مبكرة من حياتي وأنا أشاهد الروائع (غروب وشروق، شيء في صدري، على من نطلق الرصاص)، وهو المخرج الذي تتحمل أفلامه تبعات السخرية والتمرد اللذين انتهجتهم في مرحلة أكثر تقدمًا، وهو ما جنى عليّ، في التعاطي مع ما يدور حولي من مواقف وأحداث، حيث استقيتتهما من نزق شخصياته بدءًا من (سليم- عيون لا تنام) وحتى (علي- قليل من الحب كثير من العنف). لكن ما أن تم إبلاغي بترشيحي لكتابة «كتاب تكريم الأستاذ في المهرجان القومي للسينما المصرية»، حتى تبيست اليد، وتوقف التفكير بين فرحة نيل هذا الشرف الكبير، وصعوبة المهمة دون عقد سلسلة من الحوارات مع الأستاذ كي لا أشق عليه.

ولا يسعني إلا أن أشكر زوجة الأستاذ رافت الميهي الفاضلة السيناريسست علا عز الدين، وتلاميذ الأستاذ بأكاديمية فنون وتكنولوجيا السينما - رافت الميهي، الذين أبدوا تعاونًا كبيرًا. وتقديم كامل مضردات الامتحان إلى جيل الأساتذة الذين استعنت كثيرا بكتاباتهم، وهم الذين رصدوا تجربة الأستاذ السينمائية منذ بدايتها، وكانت تحليلاتهم العميقة لأعمال الأستاذ، وستظل، من المفاتيح الهامة لقراءة عالمه الإبداعي.. ويأتي على رأسهم النقاد الكبار الأستاذة: أحمد الحضري، وعلي أبو شادي، وسمير فريد.. وغيرهم. وتجدر أيضًا الإشارة بكامل التقدير إلى الدراساتين الهامتين للأستاذين أسامة عبد الفتاح «أكثر من رافت الميهي»، وأحمد شوقي «التابو في سينما جيل التمانينات». كما أود الإشادة بأرشيف المركز الكاثوليكي المصري للسينما، الذي نهلت منه كما هائلًا من الوثائق التي اعتمدت عليها، ولحسن تعاون وسعة صدر فريق العمل به.

في البدء كان النص

تخرج الأستاذ رأفت الميهي في كلية الآداب قسم اللغة الإنجليزية، ثم حصل على دبلوم معهد السيناريو في مطلع الستينات. ومن هنا كانت الخلفية الخاصة التي ساهمت في عبقرية الحرفة، وعمق الكتابة. وبمساعدة المخرج الكبير صلاح أبو سيف، ضرب الأستاذ بجناحيه ليعود إلى القاهرة متمرداً على الوظيفة، ومخترقاً لعالم السينما من بوابة السيناريو بثقافة ورؤية صنعتنا حراكاً في المياه الراكدة، وانعاشاً للحركة السينمائية بعد ما أصابها من إحباط وجمود عقب هزيمة ١٩٦٧. فقد مزج رأفت الميهي الشاب بين دراسته للأدب الإنجليزي ودراسته لفن السينما، فاستطاع بذلك الولوج داخل أعماق النصوص، والتهام ما فيها من أفكار أساسية، والاشتباك معها، ثم التمرد عليها في أحيان كثيرة، ليقدّم لنا مجموعة من أروع ما أنتجته السينما المصرية والعربية في تاريخها.

لمع نجم الميهي في فترة قياسية مع أول أعماله فيلم «جفت الأمطار» إنتاج ١٩٦٨ وإخراج سيد عيسى، عن قصة للكاتب الكبير عبد الله الطوخي. وكانت تحمل رؤية طازجة على المستوى السينمائي والسياسي في آن واحد. وهكذا رشحته تلك التجربة المهمة للتعاون السينمائي الذي مثل نقطة تحول مهمة في حياته الفنية، عندما قدم له المخرج صلاح أبو سيف فرصته الثانية بتعريفه على المخرج الكبير كمال الشيخ، فيمثل ذلك التعاون انطلاقة جديدة لكل منهما أثمرت عن إنتاج ٤ تحف سينمائية، هي: «غروب وشروق» إنتاج ١٩٧٠، و«شيء في صدري» إنتاج ١٩٧١، و«الهارب» إنتاج ١٩٧٤، و«على من نطلق الرصاص» إنتاج ١٩٧٥.

المغارب

نشاديه حسين فرهمي
كمال الشناوي

ناهد سمير
زكري مصطفى

مريم فخر الدين

بالألوان الطبيعية



رأفت المير

رأفت الميهي .. رجل سينما

لا أعتقد بإمكانية فصل رباعية الميهي - الشيخ (غروب وشروق، شيء في صدري، الهارب، على من نطلق الرصاص) عن الظروف والحوادث الجسام التي شكلت تجربة جيل الستينات، الذي ينتمي إليه الأستاذ، من جهة، وعن السياق التاريخي لإنتاج تلك الرباعية، من جهة أخرى.

فبقدر ما استشعره هذا الجيل من قوة منذ نعومة أظفاره، قائمة على وطن يُبنى من جديد، متحرر ومستقل، يمتلئ بأناؤه بالأمال والطوحات العريضة؛ بقدر ما عاناه أيضا هذا الجيل من انكسار، وتحطم للأمني، وتجرع لمرارة هزيمة رأيناها تقطر من حلق كل من عاصرها وهو يتحدث عنها، برغم قرب مرور نصف قرن على حدوثها.

كما أن المناخ السياسي الذي صاحب إنتاج تلك الرباعية، الذي كان مشبعاً بتوجه نظام الرئيس الراحل أنور السادات السياسي نحو (النقد / النقض) العنيف للسلبات التي احتوت عليها الحقبة الناصرية، وما اتخذته من سياسات، ومن قام على تنفيذها، وبالطبع أيضاً التغييرات الجذرية التي عصفت بالكثير من الرموز القوية في الهيكل الإداري للدولة المصرية مع موجة التصحيح في مايو ٧١، فضلاً عن تبعات ذلك التغيير اجتماعيا واقتصاديا وثقافيا.. قد ساهم بقدر كبير في السبق - الذي كان الميهي في مقدمة رواده بين صناع أفلام حقبة السبعينات، وما تلاها- نحو رفع سقف النقد السياسي والاجتماعي لما حدث في الفترة البينية التي شهدت العلامات الكبرى لثورة ٥٢، والعلامات الصغرى للكارثة المركبة التي تمخضت عن سياسات الانفتاح التي انتهجها السادات بداية من وسط السبعينات، وما زالت تدور برحائها حتى كتابة هذه السطور.

إن رباعية الميهي- الشيخ تعد بمثابة «بوابة عشتار سينمائية» - إن جاز التعبير- لمن يشأ التعرف على مختلف أطراف تجربة يوليو ٥٢ في شكل شخوص أو أنماط مجردة، غير محددة بعينها، والاشتباك معها من مدخل رؤية فلسفية ونقدية عميقة، لم تدن طرفاً بعينه دون الآخر، بل مثلت كشف حساب أعطى كل ذي حق حقه، ثم محاكمة لم تسع لتوجيه لوم، أو إنزال عقاب، بقدر سعيها إلى التقدم نحو الصواب. وكان أول من مثل أمام تلك المحاكمة هم

أبناء (البرجوازية الصغيرة / الطبقة الوسطى)، الذين كانوا الوقود الذي أشعل الثورة في مراحلها المبكرة (غروب وشروق - نموذجًا)، ثم أصبح كثير منهم بمثابة الماء الذي أتى عليها - بعد ذلك- بنسب متفاوتة، كل حسب موقعه (على من نطلق الرصاص - نموذجًا).

ولم لا؟ ألا يمكن أن تُحوّل النفوذ والشهرة الصحفي الثوري (أشرف البحيري- غروب وشروق) في مرحلة متقدمة إلى رئيس تحرير أفاق مثل (رؤوف كامل- الهارب)؟ أو أن تغير «السلطة المطلقة» من الضابط الوطني (فريد مكرم- غروب وشروق)، فيصبح في مرحلة متقدمة رئيس مجلس إدارة فاسد مثل (رشدي عبد الهادي- على من نطلق الرصاص)؟ ألا يمكن اعتبار أن منهج (عزمي باشا- غروب وشروق) لم يتطور إلى الأفضل بعد رحيله، وكان تأكده صحيحًا عندما قال لفريد مكرم وهو يترك مكتبه لآخر مرة: «يمكن بعضهم يعتقد اني مطرود.. مهزوم، لكن أعتقد أن أنا عملت شيء.. أنا خلقت نظام للى بعدي يعملوا بييه»؟

راقص الطيرهي .. رجل سينما

أفلام الاتحاد العام للفنون
إهداء من إحيان عيد القدس

بطولة
سعاد حسني
رشدي أباطه
محمود ياسين




أين عقلي

عبد الحميد
عاطف عالم
مصطفى فهمي
إخراج: إيمان أبو بكر

بالأسوان الطيبة
دراسة: مصطفى فهمي
إخراج: إيمان أبو بكر

عائشة السيد
سعاد حسني
سعيد فتوح
حماد سليم

إنتاج: اتحاد الفنانين
توزيع: اتحاد الفنانين

كما شهد النصف الأول من السبعينات تعاوناً بين رأفت الميهي المؤلف مع عدة مخرجين آخرين، تولد عنها روائع مثل «غرباء» إنتاج ١٩٧٣ من إخراج سعد عرفه، الذي كان أول الأفلام التي ناقشت ظاهرة التطرف بشقيها؛ الديني والوجودي، برؤية سابقة لعصرها، فما كان من ذهنية المصادرة إلا أن منعتة في سنوات تجرعت مصر فيها – وما زالت- من ويلات ما حذر منه «غرباء»، سواء على مستوى اعتناق كثيرين للفكر الوهابي والتمسك بقشور الدين القائمة على الشكليات، أو اعتناق آخرين النقيض التام والتمسك بقشور الحداثة والتحرر المبتذل.

وأيضاً «أين عقلي» إنتاج ١٩٧٤ من إخراج عاطف سالم (عن القصة القصيرة لإحسان عبد القدوس «حالة الدكتور حسن») الذي تناول قضية الفصام في المجتمع، وناقش بجرأة قافزة على عصرها – بل وعلى عصرنا هذا- قضية العذرية بموروثها الشعبي والديني.

كما كتب الميهي في العام نفسه «الرصاص لا تزال في جيبتي» من إخراج حسام الدين مصطفى عن قصة لإحسان عبد القدوس أيضاً، الذي يعد واحداً من أهم الأفلام التي انتقدت كثيراً من جوانب الفساد في المجتمع، واتهمت عناصره الفاسدة بالاشتراك في أسباب هزيمة ٦٧؛ حيث كانت الهزيمة العسكرية أحد تجليات فساد عام دب في وطن كان لا بد له من صفة حتى يستقيم. ومع حلول النصف الثاني من عقد السبعينات يحصل السيناريست الشاب رأفت الميهي عن جدارة على لقب «أديب السيناريو»، حيث كان له السبق في اختصار عبارة «قصة وسيناريو وحوار» الشهيرة إلى كلمة «تأليف».

راقص الطير هي .. رجل سينما

بطولة السينيما والمسرح والسينما
 تقويم من انا 7
 مشاركة نظام التوزيع

سجاد حسني
 تقويم سرعان عزت العالين حسني قومي



الممثل الكبير
سجاد حسني
 في السبع
 عزته رائد
 ناصر ناصر
 حسن السنين
 في عبد الحميد

تصوير وحوار
راقص الميدي



عز الدين بالانوان

إنتاج
 جلال الدين
 جلال الدين

سعاد حسنی رشدي اباطه
صلاح ذوالفقار

محمود المليجي
ابراهيم خان

محمد الدار
صلاح رشدي
كمال حسن
نادية مصطفى



مخرج: كمال كريم
مؤلف: رافت الكبيسي

غروب وشروق

إخراج: كمال الشيخ

تأليف: جمال حماد

إنتاج: حسن رمزي

أفيس فيلم «غروب وشروق»

غروب وشروق .. عندما يصطدم اللامنتمي بالواقع

عن قصة «غروب وشروق» لجمال حماد، اللواء والمؤرخ وعضو مجلس قيادة الثورة.. كتب رأفت الميهي سنة ١٩٧٠ السيناريو والحوار لأول أفلامه مع المخرج كمال الشيخ، ويحمل اسم الرواية نفسه. إن فيلم «غروب وشروق» إلى جانب ما يمثله كانطلاقة مهمة نتجت عن الاختمار الفني للسيناريسـت رأفت الميهي، في فترة قياسية منذ ظهوره الأول؛ يعد درساً مهماً لأي كاتب سيناريو يرغب في التعاطي مع النص الأدبي بحيادية وأمانة، والتعامل معه بذكاء ورهافة دون إفراط أو تفريط.. فكما حمل الفيلم اسم الرواية دون تغيير، حمل السيناريو والحوار فكرتها الأساسية والعقيدة التي كُتبت بها، التي لا يزال الاعتقاد فيها قائماً حتى الآن. بل ومحركاً للمواقف السياسية الجمعية التي يتخذها أبناء أكثر من جيل اتجاه الأحداث السياسية الجارية، لما تنضوى عليه من رؤية وفهم نافذين إلى جذور التحليل الاجتماعي الذي قام عليه فكر يوليوي، بل وفكر أغلب ثورات العصر الحديث الكبرى.

تبدأ الأحداث يوم حريق القاهرة ٢٦ يناير ١٩٥٢، وهو تاريخ سيمثل نقطة تحول أساسية لجميع أبطال الفيلم، كما يحمل دلالات لحتمية يوليو ٥٢ بعد وصول كلا الطرفين؛ الذاتي والموضوعي، المواتين للثورة إلى الكتلة الحرجة الفاعلة، عندما اندمج داخل المخاض الثوري نماذج مثل عصام عبد الحميد (رشدي أباطة) وأمين عاكف (صلاح ذو الفقار) أبناء الطبقة الوسطى الذين لم يكونوا مبالين يوماً. بينما كان يمهد أرضية الانطلاقة آخرون من أبناء جيلهم، سبقوهم إلى معسكر النضال مثل الصحفي الجريء أشرف البحيري (كمال ياسين) الذي مثل الطليعة المثقفة المدنية، والضابط الوطني الصاغ فريد مكرم (محمد الدفراوي) الذي يمثل العسكريين الذين تبوأ بعضهم بمهارة المقاعد القيادية الوسطى في الجيش والجهاز الأمني.

فقد وصل الفساد السياسي في مصر إلى مرحلة الإجرام؛ حيث أقدم القصر الملكي بالتنسيق مع البوليس السياسي على حرق القاهرة والصاق التهمة بطلبة الجامعات التي كانت تعج بالمظاهرات. واعتبر عزمي باشا (محمود المليجي) رئيس البوليس السياسي أن من قام بحرق القاهرة «ليس من استعمل النار، ولكن هؤلاء المحتجين الذين جعلوا استعمال النار هو الحل الوحيد أمام النظام»، وهو ما يرسم شكلا واضحا للنظام الحاكم آنذاك الذي لا يجد غضاضة في حرق البلاد كي يتيسر له مزيد من الإجراءات التي تساهم في قمعه لمعارضيه. ويغني مع سرب الباشا العميل أحد تلاميذه المقربين الصاغ إبراهيم سالم (صلاح نظمي) الذي يحاول - وهو يشعل سيجارة الباشا- التجويد في التبرير والتنظير لإجرام سيده باعتبار أن البلد لم تُحرق، ولكنها أُقذت. ثم يباشر الباشا وجهة نظره التي تعكس البعد الاقتصادي والاجتماعي للعقيدة الحاكمة بعادية التفاوت بين أفراد الشعب الواحد وتقسيمهم إلى سادة وخدم، مؤكداً أن «الغبي بس هو اللي يقف قدام التكوين الطبيعي للمجتمع». هكذا يضع رأفت الميهي أيدينا بتكثيف ورشاقة سردية وحوار واثق ومتماسك - من خلال المشهد الأول الذي يقل عن الدقيقة الواحدة- حال الوضع السياسي القائم على القمع، والوضع الاجتماعي والاقتصادي الصارم الطبقي قبيل الثورة.

كان مساء يوم حريق القاهرة جولة منتصرة على الجانب العائلي لعزمي باشا؛ حيث كانت ليلة زواج ابنته مديحة (سعاد حسني) على عصام. وهنا يصنع الميهي فلاش باك للعروس، تذكرت به ظروف تعارفها بالشاب الرومانسي سمير (إبراهيم خان) الذي ظنت أنه سينقذها من قبضة أبيها المتسلطة، لكنه أخفق في ذلك المحك المحوري - الذي يحكم نظرتها اتجاه الرجل- فعادت إليها حالة الملل والفراغ التي عانت منها بعد فشل زواجها الأول، حتى بدأت تتقرب إلى عصام، أعز أصدقاء زوجها سمير، وضيع الفحولة في مثلث الصداقة الوطيدة، الذي جمع أيضا صديقهم المرح أمين.

ثم يأتي فلاش باك آخر للعريس عصام الذي يتوجه بصحبة صديقه أمين متناقل الخطوات، يهالهما منظر القاهرة المحترقة، ويقول أمين: «حرقوها الكلاب»، في أول إشارة - داخل النص السينمائي- تفيد بانغماس الصديقين (شباب الطبقة الوسطى اللامنتمي) داخل الهم العام، بعد أن كانت حياتهم مملوءة باللهو والعبث، كما جاء في الفلاش باك

رائد الطيحي .. رجل سينما

الأول. فموضوعياً لا يهتم اللامنتمي بالواقع إلا عندما تمس يد الخراب مظاهر التحديث والمدنية فتخل بالأرضية الأمانة لنمط حياته. يركب عصام السيارة متجهاً إلى حفل الزواج بينما يتذكر، في فلاش باك أيضاً، حياته السابقة قبل ذلك الموقف وظروف دخول مديحة إلى حياته، وكيف تموضع الحدث الذاتي في مقتل صديقه سمير باعتباره نقطة تحول أدت إلى انخراطه مع صديقه الثاني أمين في خلية وطنية تطمح إلى تحرير البلاد من نير الظلم. فمع حرص أمين العقائدي على عدم التعامل مع طبقة الساسة أو أبنائهم، كما يظهر في نيمه مع عصام عندما علم بزواج سمير من ابنة رئيس البوليس السياسي، وتخوفه من انتهاء تلك الزيجة بأذى لصديقه مماثل لما حدث لزوجها الأول، ومع النظرات الممتعضة التي يرقب بها عصام وأمين كم الجنود الهائل في الشوارع، أثناء إحدى جولاتهم العابثة بالسيارة عند الفجر، لم يفكر أحد منهما بالانضمام إلى حالة الرفض العام للأوضاع القائمة آنذاك، والتوقف عن حالة انفصامه عن الواقع، إلا عندما سحقته يد الظلم بشكل مباشر. فقد قام عزمي باشا بتدبير حادث سيارة لقتل سمير حتى ينفي الشبهة الجنائية، وتجنب فضيحة ابنته التي ضبطها زوجها - عن طريق صدفة صنعها الميهي بحنكة متغلباً على ميلودراميتها- نائمة في سرير أعز أصدقائه. ثم يجلب عزمي باشا عصام ويحاول عن طريق الابتزاز العاطفي في البداية أن يقنعه بالزواج من مديحة إصلاحاً لخطئه في حق سمير، برغم عدم علم عصام بأنها زوجة صديقه الأقرب. وفي مشهد أيقوني، عبقرى التكثيف والعمق، يسأل أحد الجلادين عصام الاعتراف بعضوية خلية سرية، جزاء لتحدي عزمي باشا قائلاً: «اسمك الحركي إيه؟» فيجيب عصام: «سمير». ويسأل الجلاد سؤالاً أكثر تفصيلاً إمعاناً في قهر عصام: «بتدفع اشتراك كام؟»، فيجيب عصام: «إزازه شامانيا». هكذا العابثون دائماً، لا يابهون لأمر عام إلا من خلال الصدمات، فمقتل الصديق سمير كان بمثابة الصفحة على وجه عصام التي ساهمت في تحول وعيه نحو إرادة تحدي الوضع القائم، فاختيار عصام الاسم الحركي «سمير» يعد اعترافاً بلسان حال ينطق: نعم أنا سمير، وكل من في موقعي داخل المجتمع يمثلون سمير، حياتهم رخيصة إذا ما تحدوا الساسة، ولا يتعامل الساسة معهم برفق إلا عبر «إزازه شامانيا»، يحضرونها كخدم وظيفتهم إمتاع السادة وأبنائهم. ولم يكن عصام أو أمين يظن أن إلى الحقيقة سوى بمقابلة أمين لأشرف البحيري الذي أكد فيها لأمين أن سمير قتل، ليجتمع عصام وأمين في فناء السجن ويتعاهدا على الثأر انتقاماً لصديقهم ووطنهم إيداناً ببداية سلوكهم النضال. وذلك بعد حوار تطهيري من حياة العذب

التي كانا يعيشان فيها؛ حيث ينتهي الحوار باعتراف أمين «كان لازم نحس بضربة الكبراج عشان نفوق، ولازم نفوق»، وتأكيد عصام أنهم كانوا «تافهين أنانيين».

يعود السيناريو إلى السرد التقليدي، وقبل أن يدخل عصام لعقد القران يستوقفه الصاغ فريد مكرم ليعطيه هدية تعضد اطمئنانه بأنه ليس وحيداً في مهمته الوطنية. ثم يأتي أول مشهد لعصام ومديحة في غرفة نوم الزوجية؛ حيث تحاول مديحة منذ الليلة الأولى التطهر من خلال إبداء استعدادها للإجابة عن أي سؤال يوجهه عصام عن ماضيها، فيتجاهل عصام رغبة مديحة ويخلد للنوم؛ حيث يأتي تجاهل عصام لمديحة نابغاً من قناعته بأن لحظة تطهره كان ثمنها أغلى من مجرد البوح بعدة أسرار تافهة في دقائق معدودة. لقد تكلف عصام من أجل تطهره حياة أعز أصدقائه، وذاق من ويلات السجن والتعذيب؛ فلم يرض عصام أن يريح مديحة التي اعتادت الحصول على كل شيء بسهولة، حتى وإن كان ذلك الشيء هو تطهرها من ماضيها العائب، وخيانتها لزوجها، وتسببها في إزهاق روح إنسان لم يرتكب خطيئة سوى أنه أحبها، وتزوجها.

ثم يمضي كل من عصام وأمين في مهمته الوطنية، فيقوم أمين بقيادة عملية تطيح بأقرب معاوني عزمي باشا الصاغ إبراهيم سالم. وبالتوازي تنضج قدرات عصام التمثيلية شيئاً فشيئاً، ويستطيع إيقاع مديحة في غرامه، حتى ينجح في تصوير نسخة من المذكرات الشخصية للباشا، وما تحويه من تاريخ مشين وفضائح وخيانة للوطن. وعلى أثر ذلك تتم الإطاحة بالباشا بصورة مهينة تليق به. وتفشل محاولة الباشا الأخيرة في انتزاع الاعتراف من عصام بسرقة المذكرات، ويتحداه عصام باعترافه دون الرضوخ إلى ضغطه الأخير الواهي، متباهياً بما فعل ثأراً لكل من ظلمهم الباشا. لتسدل مديحة ستار (النافذة / القصة) في مشهد النهاية بعد أن رفضت راحة الغفران رغم مصارحة عصام لها بحبه لأول مرة بصدق، تاركة للمشاهد الحكم الأخلاقي عليها كما يشاء.

رأفت الطرهي .. رجل سينما

كثيراً ما يثار تساؤل من نوع «كيف يمكن مشاهدة فيلم لعشرات المرات، وحفظه عن ظهر قلب ومع ذلك لا يمكن السأم من تكرار المشاهدة مجدداً؟» وباعتبار «غروب وشروق» واحداً من تلك النماذج الأيقونية يمكن القول بأن شطر الإجابة عن هذا السؤال ينبع من السيناريو المحكم، والحوار القوي الذي وضعه الميهي للفيلم؛ حيث استطاع كتابة النص السينمائي لواحد من أهم أفلام السينما المصرية التي تنضوي على تأريخ رومانسي لظرفية ٢٣ يوليو برواية واحد من صناعاتها (جمال حماد)- بروح عام ١٩٧٠ (وما تحمله من لوم، لكنها أرادت تقديم العرفان أولاً)- متمرداً على النسق الجامد لأصول الفلاش باك بأن يكون صاحبه حاضراً في كل المشاهد، وذلك لكي يوزع الميهي بمهارة مفاتيح محورية لقراءة الأحداث، بغرض تحليل الشخصيات بمزيد من العمق، حفاظاً وتأكيداً على الفكرة الأساسية للنص الأصلي. مثله كمثل المهندس الذي يخالف، عمداً، العرف السائد أثناء وضع أحد الأحجار في سبيل تكامل قوة البناء، أو تزيينه بلمسه جمالية تميزه عن نظرائه.

كل اناس في صدره شيء يحاسبه ..
يعذبه ويفرحه .. شيء اسمه المشيمير - شمات



١٩٧٥

رشدی آپاڑه

والسب

إحسان عبد القدوس



مؤلف السيناريو
شكري سرهان

ماجده الخطيب هدى سلطان

صلاح منصور حسن مصطفى

ياسمين خالد فهدى

مخرج
رافقت السبيعي

مؤلف السيناريو
محمد رشدي

مؤلف السيناريو
عبد الحليم نصر

شيء في صدري

بإخراج كمال الشيخ

أفيس فيلم «شيء في صدري»

شء في صدري .. القوة الخارقة للضمير الإنساني

لا أذكر أنني عرفت مصرياً لم يشاهد فيلم «شء في صدري» ويحفظ أحداثه جيداً حتى وإن كان من غير المهتمين بالسينما، كما لم أر أحداً قط يقلب بين المحطات وتقع عيناه على أي من مشاهدته إلا وتوقفت يده واستغرق في المشاهدة. ولا أنسى واقعة مروري بجوار مقهى بإحدى المناطق الشعبية فرأيت جميع الجالسين وقد وجهوا مقاعدهم نحو جهاز التلفاز وكأنهم جماعة من كبار النقاد يشاهدون بوقار فيلماً بأحد المراكز الثقافية. كثيراً ما حاولت إقناع نفسي بأن هذه الوقائع لا تعدو أن تكون مصادفات تلتقطها عيني جيداً بسبب تقديري الشديد لهذا الفيلم. نعم هناك كثير من الأفلام تضاهي في جماهيريتها «شء في صدري»، لكن ذلك يؤكد على امتلاك هذه التحفة الفنية للعطر الخام الذي يُصنع منه العمل السينمائي الناجح، الذي يظل عبيره ثابتاً مهما طال الزمن، حيث يجمع بين جمال القصة، وجودة الصنع، والاحتواء المتكامل على عناصر الجذب التجاري (الراقية). وهي العوامل التي ما إذا توافرت في عمل سينمائي منحتة في أعين الجمهور - على اتساع ذلك المصطلح الفضفاض (إلى حد الميوعة أحياناً) - كل حب وتقدير. فبرغم تمرد رأفت الميهي على النهاية الأصلية لرائعة الكاتب الكبير إحسان عبد القدوس «شء في صدري» وجعل حسين باشا شاعر (رشدي أباطة) يموت بالسكتة القلبية بسبب فضيحة أخلاقية، وكذلك اختزاله لكثير من تفاصيل الشخصيات كما وردت في النص الأصلي، خاصة شخصيات عبد العظيم (صلاح منصور) وخيرية (ماجدة الخطيب)، وكذلك تخفيف جرعة الرومانسية في قصة حب (عادل وهدي)، فضلاً عن تفاصيل أخرى.. لكنه نسج من القصة واحداً من أقوى النصوص السينمائية وأكثرها رصانة في تاريخ السينما المصرية؛ حيث يعد فيلم «شء في صدري» واحداً من أفضل الأفلام التي استطاعت صناعة صورة منفرة لرديلة التسلق، وعار التنازل عن الشرف من أجل المال، ويقصد بالشرف هنا المعنى الجوهري للقيمة الأخلاقية. كما يأتي الفيلم في مقدمة الأعمال الهامة التي صورت ببراعة ونعومة شديدة جذور تكوين الرأسمالية الطفيلية قبل يوليو ٥٢ وميكانيزماتها، على مستوى الحركة والخطاب والسلوك، في مقاربة ومقارنة مستترة مع ما عرف بالرأسمالية الوطنية بعد يوليو ٥٢، وبالطبع

امتدادهم الطبيعي من سمسرة حقبة السبعينات. والى حد كبير تعد تلك المقاربة صالحة جدلياً في تحليل تلك الطبقة السرطانية حتى اليوم.

تبدأ أحداث الفيلم بمشهد لحسين باشا في صدر الصورة جالساً في هيبية ووقار على كرسي فخم، ومن خلفه موظف آلة العرض السينمائي التي تدير لقطات لمشروع فيلم تسجيلي، ويخبر مخرجه الباشا بما سيتضمنه التعليق الصوتي للفيلم من عرض لإنجازاته في خدمة الاقتصاد المصري، وفي مساعدة الملايين من المطحونين. ينظر الباشا بتعال عند سماع كلمة المطحونين ويبدى امتعاضاً منها، ويأمر بحذفها، فيطأطن من حوله رؤوسهم طاعة له. يستكمل الباشا مشاهدة ذاته كطاووس آدمي ينظر في المرأة، إلى أن يعتدل في جلسته فجأة في وضع دفاعي، ثم يقف متشنجاً يتجه نحو الشاشة، يسأل زراعه الأيمن عبد العظيم: «مش ده محمد أفندي السيد..؟» ويرد عبد العظيم وقد ساعده ارتعاد الباشا، الذي كان يملؤه الغرور منذ لحظات، على الرد بجرأة - ممزوجة بسخرية خبيثة - والتأكيد أنه ليس محمد أفندي السيد. ودون أن يظهر على الشاشة من هو محمد السيد، يستنتج المشاهد عمق أزمة حسين باشا مع هذا الشخص، الذي أزعجه مجرد مشاهدة ظهر إنسان آخر ربما يشبهه.

ونشاهد في تتابع محكم نسجه الميهي باقتدار المفارقة بين قوة الباشا ونفوذ المالي الذي يطيح بحكومات، وضعفه أمام ذكرى محمد السيد (شكري سرحان) حيث يعود حسين شاكر بذهنه إلى الوراء عودة قصيرة - تتكرر من حين لآخر بحرفية سردية تفسر جذور الصراع بينهما - حيث يتذكر الباشا مواجهته الأولى مع محمد السيد حينما كانوا زملاء في مدرسة واحدة، ورفض محمد السيد أن يتعامل مع الإنجليز مثله. ثم يحاول الباشا مقابلة محمد أفندي مصطنعاً مناسبة احتفالية لكنه يُفاجأ بوفاة محمد السيد. لقد قدم الميهي من خلال ذلك التتابع المترابط حجم الصراع الداخلي والخارجي الذي تعيشه شخصية حسين شاكر. إنه في صراع داخلي يتمثل في غياب محمد السيد بسبب الموت، فصار أبدي الوجود داخل ضلوعه، ممثلاً الأنا العليا التي تفتت في قلبه. وصراع خارجي مع حكومات يحيك لها المؤامرات، ويتجنب ما تحيكه له من مؤامرات، ويساهم دائماً في مقاومة أزماتها الاقتصادية حتى يسقطها لصالح الإنجليز.

رأفت الطرهي .. رجل سينا

يقرر الباشا التعرف على أسرة محمد السيد، وكيف كان نمط حياته ليكتشف سر ذلك الاعتداد الذي لم يره في أحد من قبل، والقدرة على رفض المغريات التي طالما حاول حسين تقديمها بلا جدوى. يحاول الباشا الانتصار في صراعه الداخلي من خلال التحكم في أسرة محمد السيد، وهدم فضيلة التعفف التي كرسها الرجل الشريف في بيته. لكن ابنة محمد السيد الوحيدة هدى (ياسمين) تظل على مبادئ أبيها، لتذكر الباشا دائماً به؛ مما يدفعه لاستهدافها من أجل كسر كبرياء محمد السيد داخلها، فقد كانت تسحقه نظراتها الممتلئة بالكبرياء، مثلما كانت تسحقه نظرات أبيها التي ظلت تطارده من داخل أعماقه وفي الصورة المعلقة على الجدار، فيعوض هزيمته مع هدى في اغتصاب أمها تفيذة (هدى سلطان).

ومع تصاعد الهجوم الضاري الذي يشنه حسين شاكر على عائلة محمد السيد تشعر الأم بأن هناك ثأراً يكنه الباشا اتجاه زوجها، فتخشى على ابنتها، وتطلب من الشاب عادل (خالد فهمي) الذي تقدم لخطبة هدى أن يتزوج من ابنتها البريئة ويهرب بها بعيداً عن بطش الباشا. وفي بادرة غبية يقوم بها عبد العظيم، يحاول قتل عادل الذي لم يجد معه ترهيب أو ترغيب، ويقرر الباشا الاستغناء عن عبد العظيم جزاء لسوء تصرفه. وهنا يشعر عبد العظيم بدنو مرتبته ويتأكد من احتقار الباشا له، فشخصية عبد العظيم في النص هي النقيض لشخصية محمد أفندي السيد. ويعلم الباشا ذلك جيداً. لكن يفوته أن نبه محمد السيد والاكتفاء بتجنب التعامل معه، سوف يقابله على الجانب الآخر خسة عبد العظيم وفجر خصامه حيث هروا إلى خيانتهم ومساعدة الحكومة في مؤامرة للإيقاع به، وضبطه في فضيحة أخلاقية ترديه على أثرها ميتاً في مكانه بالسكتة القلبية. ليصدق محمد السيد الذي ظل يطارد حسين حتى في لحظة الموت بنبوءته القديمة «كل حوت وله صياده يا حسين».

إن الحوار الأخير بين حسين شاكر ومحمد السيد لم يكن فلاش باك هذه المرة. لقد كان محمد السيد هنا صورة لضمير حسين الذي جاء يحاسبه والروح تهم بالخروج من جسده، لقد قام ضمير حسين شاكر بإسماعه ما لم يعترف به أبداً بأن مسلك حياته الخاطئ هو ما تسبب في حياته القلقة وميئته المهينة، فليس معنى أن البلد تمتلئ باللصوص



لقطة من فيلم «شء في صدري»

رأفت الميهي .. رجل سينما

أن يصبح الفرد الشريف مثلهم، مساهماً في تحول المجتمع كله إلى لصوص. ولهذا رفض محمد أفندي السيد مشاركته أو العمل لديه أو قبول زواجه من أخته، لأن حسين لم يكن يحبها، بل كان يرغب في تأكيد قدرته على شراء محمد السيد، فنرى رأفت الميهي بهذا الحوار الأخير لم يلجأ في إنهاء مأزق حسين إلى «الحل عبر الآلة» - على نمط الدراما الإغريقية - لكنه جعل موت حسين حتمياً، فقد تقطع أي سبيل لبقاء حسين على قيد الحياة بعد قتله للإنسان الذي بداخله.

لا شك أن جميع فريق العمل أمام الكاميرا وخلفها كانوا في أحسن حالاتهم الفنية مما ساعد على تلك النتيجة المبهرة. لكن يظل السيناريو والحوار الذي كتبه رأفت الميهي هو صاحب البطولة الأولى في ذلك الفيلم الذي يعد واحداً من أيقونات الدراما النفسية في تاريخ السينما المصرية، حيث استطاع الميهي اختزال الأحداث السياسية الواردة في النص الأصلي مركزاً على البعد الأخلاقي، والجانب الدرامي الشيق فخرج العمل إنسانياً راقياً، صالحاً لكل زمان ومكان.



محمود ياسين وسعاد حسني في لقطة من فيلم «على من نطلق الرصاص»

على من نطلق الرصاص .. قذيفة سينمائية على الفساد

من جديد يلتقى السيناريست رأفت الميهي مع الكاتب الكبير إحسان عبد القدوس، وينسج تحفته الجديدة «على من نطلق الرصاص» ليقدم بها واحدة من أكثر أفلام السينما المصرية إثارة وتشويقاً، التي تعد بمثابة محاكمة لجيل ٥٢ أمام جيل ٦٨.

يبدأ الحدث الرئيسي بتوجه مصطفى حسين (محمود ياسين) إلى مكتب المسؤول الكبير رشدي عبد الهادي (جميل راتب) ويطلق عليه الرصاص ثم يحاول الفرار، لكن تصدمه سيارة أمام باب الشركة، فيجتمع جسد الجاني والضحية في سيارة إسعاف واحدة تنقلهما إلى المستشفى نفسه، ثم تنزل تترات بداية الفيلم. ربما جاء منطقياً أن تُقل سيارة الإسعاف نفسها كلاً من رشدي ومصطفى، فكلاهما مصابان إصابات قاتلة في وقت وموقع واحد، لكن ماذا عن المستشفى الواحد؟ أليس حرياً بالمتهم أن يُنقل إلى مستشفى السجن؟ هنا يتضح أن الميهي يضع الجاني والضحية معاً ليثير منذ اللحظات الأولى في الفيلم، السؤال المحوري: من الجاني الحقيقي ومن الضحية؟ هكذا يضع رأفت الميهي بذرة التشويق الأولى.

وأثناء وجود كل من الجاني والضحية في المستشفى، يقوم رئيس النيابة باستجواب الموظفين الأكثر قرباً من رشدي، فيبدأ بالمدير المالي للشركة حسام الدين خليل (نبيل الدسوقي) الذي يستنكر الحادث بعبارات رنانة، وأداء مبالغ فيه متحدثاً عن النزاهة والكفاءة والشرف التي يتمتع بها رشدي بك، ومواقفه المبدئية، ويستشهد بموضوع «كارثة المباني» وهو مشروع للإسكان الشعبي، كانت تقوم به الشركة وانهارت إحدى العمارات على من فيها، لكن رشدي بك تحمل مسؤولية التحقيق في الحادث، وعلى أثر ذلك تم سجن المهندس المسؤول عن المشروع. ثم يأتي الدور في التحقيق على مدير المشتريات قاسم الجنزوري (أحمد توفيق) الذي يؤكد معرفته برشدي بك منذ زمن طويل كرجل فاضل، دائم فعل الخير، يبني المساجد، وعندما يطلب منه رئيس النيابة إجابات عن شخصية رشدي حيثياً كرئيس لمجلس الإدارة يتضح أن رشدي كان ضابطاً كبيراً في الجيش، ثم ترك الخدمة ليتقلد عدة مناصب مدنية متتالية على رأس مؤسسات حكومية كبيرة، إلى أن وصل إلى موقعه الحالي. وهنا تأتي بذرة التشويق الثانية، إجابات حسام

الدين وقاسم - بغباء متهافت- تكشف لرئيس النيابة، أو بالأحرى المُشاهد، أبعادًا جديدة تخص الخلفية التي جاء منها رشدي عبد الهادي ورحلة صعوده، بل ونوعية العناصر المقربة منه، فقد جاءت معرفة قاسم برشدي عن طريق الأخ الأكبر لقاسم الذي كان يعمل (عسكري مراسلة) لدى رشدي عندما كان ضابطًا في الجيش.

يتم تكليف وكيل النيابة المتميز عادل (عزت العلايلي) بمباشرة التحقيق، ومنع النشر عن الحادث، ووسط هذا الموقف المتوتر يقوم قاسم بالاتصال بزوجة رشدي تهاني (سعاد حسني)، ويسأل عن ملف «الساكن الشعبية». ويوضع رأفت الميهي لذلك الاتصال الهاتفي وسط هذا (الموقف / المشهد) العصيب تتضح - أكثر- معالم المسؤولية الحقيقية عن «كارثة المباني»، لتأتي عبقرية التتابع بالمشهد الذي يليه، حيث يتسلم المحقق عادل ملف حسين الذي كان قد أرسل إلى أمن الدولة في طلبه، ويفيد التقرير الذي يقرؤه المحقق عادل عن خلفية عادل اليسارية، وأنه قد تم اعتقاله مرتين، الأولى وهو طالب جامعي ينادي بمزيد من القوانين الاشتراكية، والثانية عام ٦٨، ويظهر في الصورة فوتومونتاج للقطات وثائقية من مظاهرات ٦٨ (محاكمات الطيران).

ثم تتكشف أكثر العلاقات بين الشخصيات، من خلال عدة مشاهد اعتمدت على الفلاش باك فمصطفى كان صديقًا لخطيب تهاني السابق سامي عبد الرؤوف (مجدي وهبة) المهندس المتهم في قضية المساكن الشعبية، الذي قُتل في السجن بطريقة مريبة كي لا يُفصح بمزيد من المعلومات عن القضية، ويشير إلى المسؤولين الحقيقيين عنها. لقد كان مصطفى يحب تهاني في صمت، وينتقد دائمًا تطلعاتها الطبقية، لدرجة اتهامه لها بأن تلك التطلعات هي التي قتلت سامي. وعلى هذا المنوال تظل تقنية الفلاش باك عرضًا لجذور الصراع، ثم يعود السرد إلى طبيعته في المشهد الذي يليه مع الحفاظ على انتهاء المشهد ذي السرد الطبيعي بنهاية تشويقية تثير فضول المشاهد لمعرفة ماذا بعد، إلى أن تجتمع الخيوط في يد المحقق عادل، تزامنًا مع وفاة مصطفى متأثرًا بجراحه، فلا تنتهي القضية بل يتحول مسارها إلى بحث عن أدلة الإدانة الكاملة ضد رشدي. وهكذا صنع رأفت الميهي عبر الفلاش باك من حدود ذات إيقاع لاهت

راففت الميهي .. رجل سينما

ومدى زمني قصير فيلما وجه نقدًا لسيرة القطاع العام على مدى عقد كامل متخذًا من «الشركة العصرية للمقاولات» نموذجًا.

ربما عكس «على من نطلق الرصاص» جانبًا كبيرًا من روح ثورة التصحيح وما تعلق بها من آمال، واعتبارها جزءًا لا يتجزأ من سيرورة يوليو وتعديل مسارها نحو الاتجاه الصحيح، فقد استخدم الميهي في حوار المواجهة الأخيرة بين عادل والفاستين الصغار حسام الدين وقاسم كلمات مباشرة معبر، مثل: الدولة، والقانون. تلك الكلمات التي تعكس فكر وتوجه حركة التصحيح الذي قام على قطع الرؤوس العليا للفساد (التغيير من أعلى)، وإعلاء سلطة القانون على الحسابات والتوازنات السياسية، واحترام الملكية الفردية. ومع المواجهة الأخيرة في الفيلم بين تهاني وزينات (هدى ذكي) - أخت رشدي - تصرخ تهاني: «الناس دي كلها ماتت ليه»، ليدخل عادل ويأمر العساكر المتواجدين أمام غرفة رشدي: «ممنوع الدخول على المتهم». فكانت هذه هي الإجابة على تهاني بشكل مباشر إيذانًا بعصر جديد يأخذ القانون سلطته، فتمتع زينات (إحدى المنتفعين من الفساد القديم): «المتهم؟! هو الحال اتقلب في البلد دي ولا إيه؟!».

وهنا يظهر تساؤل: هل يمكن اعتبار فيلم «على من نطلق الرصاص» فيلمًا دعائيًا؟ ربما نعم، لكن بنسبة تزيد أو تنقص بحسب تعريف مصطلح «الفيلم الدعائي» كما يراه كل ناقد من وجهة نظره التي تتحكم بها عوامل عدة، ولا أظن أنني أردت أن أسأل سؤالًا كهذا للأستاذ رافت الميهي، برغم يقيني التام من جرأته على الاعتراف بذلك إذا كانت الإجابة بنعم. فإن ما يهم في تلك الجزئية تحديدًا - إذا اعتبرنا «على من نطلق الرصاص» فيلمًا دعائيًا - هو مركزه بين مجموعة الأفلام التي تماسست مع حالة مايو ٧١ بشكل مباشر أو غير مباشر، مثل: «طائر الليل الحزين»، و«حافية على جسر الذهب»، و«الكرنك» وغيرها من الروائع التي لا يشينها «اتهام الدعائية» - في تقديري - لما تحقق بها من عناصر العمل السينمائي الجيد والجماهيري، بالإضافة إلى مصداقيتها. وبهذا القياس، يمكن القول بأن فيلم «على من نطلق الرصاص» يعد واحدًا من الأيقونات السينمائية المصرية الأكثر تشويقًا وجدية. فضلًا عن تقديمه نقدًا واعيا وموضوعيا لسيرورة ٥٢، ورجائها.

تساؤل آخر: هل يُعني «على من نطلق الرصاص» من فكرة العدالة الفردية؟ أعتقد أن الإجابة تكمن في نهاية مسار كل من مصطفى، ورشدي، وتهاني. فقد مات مصطفى متأثراً بجراحه، وهو ما مهد له الميهي في البداية بأن جعل حالته أكثر خطورة من حالة رشدي. إن محاولة قتل مصطفى لرشدي يتضح منها حالة الإخفاق التي أملت به، سواء على مستوى همه الشخصي أو همه العام، فقام بتلخيص تلك المعاناة في شخص بعينه واتجه لقتله، لا يبالي سوى بتحقيق تلك الرغبة الجامحة في حالة يمكن تسميتها بـ «ثأر العاجز»، وبالتالي فقد مات مصطفى ميتة عبثية تليق بعجزه، وقراراته غير المتزنة. أما عن رشدي فقد مثل في النهاية تحت طائلة القانون، لم يمت برصاص مصطفى، كما لم تقتله تهاني برغم أنها كانت على شفا ذلك. وعن حالة تهاني نجد أن تفكيرها في قتل رشدي جاء تقريباً بناء على دوافع قتل مصطفى نفسها، فهو قاتل خطيبها السابق، وقام إخوته بطردها إلى حياة الفقر مرة أخرى، ومن ثم لم يعد لديها ما تخسره. لكن تهاني لم تفعل ربما لأنها أكثر اتساقاً مع ذاتها، وتتمتع بجرأة على تحمل مسؤولية اختياراتها أكثر من مصطفى، فقد رأت أن جزاءها الطبيعي بعد هرولتها إلى الزواج من رشدي، وعدم بحثها عن دليل لصلوعه في مقتل خطيبها - برغم أنها شهدت بنفسها ظروف تفتيق القضية - سبباً كافياً لأن ترحل في صمت.

بالطبع الحدث الرئيسي الذي قاد إلى تحقق العدالة كان محاولة قتل مصطفى لرشدي، لكن رشدي كان بالفعل في مأزق - كما يتضح في فلاش باك تهاني- حيث كان يبدي تحوفاً شديداً قبيل الحادث، وبعده من «الاتجاهات الجديدة في سياسة البلد»، وأن «الوضع دلوقتي مش زي زمان»، أي أن الحوار والفلاش باك - الخاص بتهاني أثناء التحقيقات- جعل هناك «عدالة ما في الخلفية» كانت تقترب من رشدي. وقد تحققت بالفعل في النهاية على يد ممثل القانون، لا بيد الضحايا.

من زاوية البناء، جاء «على من نطلق الرصاص» على غرار الأفلام البوليسية التي كانت موضة آنذاك، وخاصة في السينما الفرنسية والإيطالية. وهو بناء ملائم جداً لتركيبه الأفلام التي تناقش الفساد في صورته المافيوزية، وهو ما يعكس تأثير الميهي بتيار الواقعية الجديدة في أوروبا، ودراسته الجيدة له مما كان له أبلغ الأثر في أن يصبح الميهي واحداً من رواد مخرجي تيار الواقعية الجديدة في مصر.

رافتج الطرهمى .. رجل سينا

سید العمل



«الحقيقة أنني لا أجد سبباً واضحاً لتحوُّلي للإخراج، فقط شعرت أنني أريد أن أُخرج، وذلك مثلما أريد أن أشرب أو أنام .. لك أن تعتبره تطوراً بيولوجياً، إنه تحوُّل منطقي وعادل لرغبة ربما كانت بداخلي في امتلاك العمل بصورة كاملة»

رأفت الميهي

رائعته المبهى .. رجل سينما

توقف الأستاذ عن الكتابة عام ١٩٧٦ بعد رائعته «على من نطلق الرصاص»، وتساءل الوسط السينمائي والجمهور عن سر هذا الابتعاد المفاجئ بعد ٨ سنوات من النجاح الساحق عاما تلو الآخر، لكنها كانت فترة هدوء تسبق عاصفة فنية جديدة يبدأ بها الأستاذ مرحلة الحرية المطلقة والتحليق إلى أعلى سلطات العمل الفني.. ويأتي عام ١٩٨١ ليشهد ميلاد رأفت الميهى مخرجاً.

ربما يعد المخرج الكبير رأفت الميهى مثالا نموذجياً على الصعيد السينمائي المصري والعربي لفكرة «المثقف العضوي» التي أضافها المفكر الثوري الإيطالي الكبير أنطونيو غرامشي (Antonio Gramsci ١٨٩١-١٩٣٧) إلى قاموس مصطلحات علم الاجتماع السياسي، من حيث امتلاكه لمشروع سينمائي نقدي يتمثل في الإصلاح الثقافي والأخلاقي الذي يقوم منذ بداية السبعينات - وفقاً للحالة المصرية- على نسق من إرادة هزم مراكز القوى الجديدة المؤلفة من طبقة الرأسمالية الطفيلية الصاعدة، ورؤوس البيروقراطية العفنة الذين استطاعوا التواءم مع التغيرات الجديدة وسيطروا على عدد لا بأس به من قطاعات الدولة. يضاف إليهم اليمين الجديد بشقيه، الأول المحافظ؛ المتمثل في المثقفين التقليديين الملتزمين حول النظام، الذين توقف مشروعهم الفكري عند قضية «التحرر الوطني» في صيغته الحنجورية، وغضوا الطرف عن الزلزال المجتمعي الذي حدث خلال السنوات السبع الأخيرة من حياة وحكم الرئيس الراحل أنور السادات؛ والشق الثاني الرجعي؛ المتمثل في التيار الديني صحراوي النزعة.

وبتطبيق تلك الفرضية كمدخل لدراسة أعمال المخرج رأفت الميهى، يمكن القول بأن السنوات الست التي استغرقها الميهى كانت من أجل «دراسة السوق» بتمعن، كي يتمكن فيها من رصد اتجاهات شباك التذاكر بغرض صناعة أعمال يتوازى نجاحها الجماهيري مع نجاحها الفني، للوصول إلى عرض قاعدة ممكنة من الجمهور. وكأنه أراد منذ البداية أن يصبح «فيلسوف الغلابة» الذي يذهب بفضه إليهم، ويُبسط رؤيته إلى عقولهم. لا يكتفي بإشادة النخبة الذين لم

يتملقهم يوماً في أي من أعماله، مثلما لم يسع يوماً للحصول على اعتراف من «قبعة أجنبية» بموهبته السينمائية. لا سيما وأنه كان قد بدأ الخوض في تجربة الإنتاج بفيلم (المتوحشة) عام ١٩٧٩، وذلك بالتزامن مع الاستعداد الجيد لتقديم نفسه بقوة وتنافسية بوصفه مخرجاً جديداً متمكناً من عناصره الفنية، صاحب أسلوب خاص وطازج. فضلاً عن إيجاد مدخل خاص به للجدليات الصاعدة التي طرحتها موجة «الواقعية الجديدة في السينما المصرية» القائمة على الاشتباك مع التغيرات الناتجة عن سياسات الانفتاح الاقتصادي. وهي الجدليات التي لم يترك منها واحدة، إلا وناقشها في أعماله. لتكون البداية بنقد الأسس الجديدة لتركيبه العلاقات القائمة في الأسرة والمجتمع، وعلى رأسها علاقات الملكية في راعته الأولى (عيون لا تنام) متخذاً تمصير الأدب العالمي بوابة رصينة لذلك. ثم ينتقل مع قرب منتصف الثمانينات إلى النقد الموغل في السخرية من المنظومات: القانونية (الأفوكاتو)، والخرافية (للحب قصة أخيرة)، والذكورية («سيداتي آنساتي» و«السادة الرجال»)، والأمنية (سمك لبن تمر هندي)، على أرضية الإصرار على تحدي التابوهات الثقافية والفكرية - سواء الجامد منها أو المستحدث- (قليل من الحب كثير من العنف)، مستخدماً مختلف الحيل الدرامية وفي مقدمتها الفانتازيا التي استعان بها في أغلب أعماله باعتبارها «طاقية الإخفاء» من عيون الرقيب على اختلاف نوعيته.

تأملات في فكر «سيد العمل»

في محاولة لاكتشاف سر الاختيار الأول للميهي «عيون لا تنام» من خلال الفهم السياقي العام لطبيعة إنتاج المرحلة آنذاك، ووفقاً للسمات الأساسية الخاصة بتجربته الإخراجية، وعلى رأسها سعيه الدائم نحو تحقيق النجاح الجماهيري بالتوازي مع عمق القصة، وارتفاع المستوى الفني. وبنظرة على أفلام عقد السبعينات، مع استثناء الأفلام الغنائية والاستعراضية التي سادت آنذاك. نجد أن الأدب العالمي عاد ليطل على السينما المصرية مجدداً مع جيل واعد من كتاب السيناريو الصاعدين بقوة؛ حيث استطاعوا ببراعة كبيرة تمصير أعظم كلاسيكيات الأدب العالمي بصورة مبسطة فكانت النتيجة هي تحقيق أفلامهم لنجاح جماهيري ساحق. فكتب الراحل القدير د. رفيق الصبان بمشاركة المخرجة الكبيرة نبيهة لطفى سنة ١٩٧٤ فيلم (الإخوة الأعداء) إخراج حسام الدين مصطفى عن أيقونة الأدب الروسي «الإخوة كرامازوف» لديستوفسكي، كما كتب الصبان أيضاً سنة ١٩٨٧ السيناريو والحوار لفيلم (البؤساء) عن القصة الأشهر في الأدب الفرنسي لفكتور هوجو، متأثراً بالنسخة الممصرة التي أعدها للسينما ميشيل تلحمي وبيديع خيرى عام ١٩٤٣ وقام بإخراجها كمال سليم. وأخيراً، كتب بشير الديك سنة ١٩٨٠ السيناريو والحوار لفيلم (الرغبة) إخراج محمد خان عن الرواية الأمريكية «جاتسبي العظيم» للكاتب فرنسيس سكوت فيتزجيرالد. وهذه الأخيرة تعتبر واحدة من من علامات الأدب الأمريكي في النصف الأول من القرن العشرين، وأنتجت لها هوليوود عدة معالجات سينمائية كان أحدثها آنذاك نسخة عام ١٩٧٤ إخراج «جاك كليتون»، التي لعب فيها نجم السينما الأمريكية الكبير «روبرت ريدفورد» دور البطولة، وحاز الفيلم على عدة جوائز أوسكار وجولدن جلوب. هكذا كان الخيط الأول.. فخريج الأدب الإنجليزي، وأديب السيناريو يمكنه اقتناص واحدة من روائع الأدب الإنجليزي أو الأمريكي، وينسج من قماشتها إبداعاً موازياً كعادته في التعامل مع النصوص الأدبية منذ تجربته الأولى. أما الخيط الثاني فهو نجوم المرحلة، وإذا ما تم التطبيق على حالة فيلم «الرغبة» فمن بنجومية خيول الشاشة الرابعة الجدد: نور الشريف، ومديحة كامل؛ بالإضافة إلى عادل إمام الذي ثبت أقدامه في الصف الأول، وبالطبع الاكتشاف المذهل أحمد ذكي، خاصة أنه كان هناك اهتمام مشترك بالتعاون بين هؤلاء النجوم وبين تيار مخرجي الواقعية الجديدة

الصاعدين. وقد كانت مديحة كامل لتوها قبل خوض تجربة «الرغبة» بأقل من عام، تكاد تصل إلى عنان السماء مع تجربتها الهامة «الجحيم» بطولة عادل إمام وإخراج محمد راضي، بما حققته من نجاح جماهيري كبير. وها هو الخيط الثالث الرفيع الذي يجمع بين مديحة كامل و«الرغبة» و«الجحيم».. ألا وهو «تيمة المثلث» (الزوج، العاشق، الخائنة «الجحيم» / الحبيبة «الرغبة») التي برعت في أدائها على الشاشة نجمة الشباك الجميلة، وفتاة أحلام جيل بأكمله. وها هي الخلطة التجارية تكاد تكتمل، ولكن الشغل الشاغل لمتقنا العضوي رأفت الميهي لا يتوقف فقط عند الخلطة التجارية.. ماذا عن الفكرة؟

كان الجدل على أشده آنذاك- كما أسلفنا ذكره- حول تبعات الانفتاح، ونمط العلاقات الاجتماعية وتركيباتها وفقا للمضردات الجديدة السائدة. وبالطبع لم تكن السينما بعيدة عن هذا الجدل، وفي القلب منه جيل المخرجين الجدد. بيد أن الأيقونة «عودة الابن الضال» للعظيم يوسف شاهين عام ١٩٧٦ كانت الأقوى. وأزعم أن رأفت الميهي تأثر بها إلى حد كبير في تجربته الإخراجية الأولى، بدءاً من عقدة قتل الأب وحتى الصراع على (الأرض / المصنع)، بل ويمكن القول بأن الميهي قد اتفق مع نبوءة شاهين أن النهاية ستكون دموية لا محالة، وهو ما انتهت إليه الأمور بالفعل في ٦ أكتوبر ٨١. بعد أقل من ٤ شهور على العرض التجاري لفيلم «عيون لا تنام» الذي انتهت أحداثه أيضاً بقتل إبراهيم (كبير العائلة).

في رد شهير للرئيس السادات معاتباً الأستاذ الكبير أحمد بهاء الدين على مقالة الشهير «انفتاح السداح مداح» التي كتبها في جريدة الأهرام سنة ٧٤ وأثارت جدلاً واسعاً، شبه الرئيس الراحل سلبيات المرحلة بتلك السلبيات التي صاحبت الثورة الصناعية في أوروبا، كما ورد بالضبط في المشهد المأخوذ عن تلك الواقعة في فيلم «أيام السادات» للمخرج الكبير محمد خان. وأظن أن الميهي في معرض متابعته السياسية الدءوبية، وقراءاته العميقة قد غطى الأدب العالمي في أوروبا وأمريكا الذي كتب في فترة الثورة الصناعية، أو دارت أحداثه خلالها.

راففت الميهي .. رجل سينما

وبذلك المزيج يمكن استنتاج سر اختيار راففت الميهي لمسرحية الكاتب الأمريكي يوجين أونيل «رغبة تحت شجرة الدردار»، والتي كتبها أونيل في أوائل العشرينات من القرن الماضي، وكانت تدور أحداثها في قرية بولاية كاليفورنيا عام ١٨٥٠ أي وسط غمار أحداث الثورة الصناعية. وأنتجتها هوليوود بالاسم نفسه للسينما سنة ١٩٥٨ وكان لها نصيب من جوائز الأوسكار في العام نفسه، ولعب فيها أدوار البطولة صوفيا لورين، وبرل إيضس، وأنتوني بيركنز، من إخراج ديلبرت مان، الذي نال عن الفيلم جائزة السعفة الذهبية من مهرجان كان.

لا شك أن محاولة الولوج بلا استئذان إلى داخل عقل الأستاذ راففت الميهي محفوفة بالمخاطر، وربما قام ذلك الاستنتاج عن كيفية اقتناص فكرة العمل الأول قام على فرضيات ليس كلها صحيحًا بالضرورة. لكن ما شجع على كتابة تلك التأملات كان الإيمان الراسخ بأنه لا مكان للصدفة داخل العالم السينمائي لراففت الميهي. وأن فرط ثقة الميهي في رهائه الداخلي مع ذاته حول قدرته على «فهم السوق» والمرحلة جيدًا من جهة، وحب الحرية والمغامرة من جهة أخرى، هو ما شجعه على صنع المنتج الذي يحتاجه الجمهور، من الزاوية الفنية والفكرية قبل أي زاوية أخرى. ولا شك أن قدرة الميهي على المغامرة وتقديم المختلف والتحدي المستمر كان لها بالغ الأثر في كتابة اسمه بحروف لامعة في قائمة المنتجين السينمائيين المصريين لمدة اقتربت من العشرين عاما، حتى بداية العشرية الحزينة في السينما المصرية التي بُليت بها السينما المصرية في أواخر التسعينات، ولم تجد من يحاربها - باستثناء بعض من جيل الوسط - سوى الجيل الحالي الذي تعلم على أفلامه، وأفلام تيار «الواقعية الجديدة في الثمانينات» من المخرجين الكبار محمد خان، وعاطف الطيب، وخيري بشارة، وداوود عبد السيد.. وغيرهم. وما زالت المعركة قائمة.

توزيع
شركة عيتاني فنام

عيون والانعام

بطولة
فريد
شوقي

مدحمة
كامل

أحمد
زكي

إخراج: رأفت الميهي

عيون لا تنام .. حصاد الجشع

يكتب راففت الميهي شهادة ميلاده في عالم الإخراج براعة تخلو من أخطاء التجربة الأولى المعتادة. فقد سبق «عيون لا تنام» تجربة سينمائية ثرية أهله لاعتلاء أعلى سلطات العمل الفني. أخذ الميهي قصة فيلم «عيون لا تنام» عن النص المسرحي «رغبة تحت شجرة الدردار» للكاتب الأمريكي يوجين أونيل، ليصنع منه تحفة سينمائية، مختزلاً فيها من النص الأصلي ما لا يتفق مع ذهنية تلقي الجمهور المصري. وبما يتماشى مع السياق الاجتماعي والزمني والمكاني في مصر، فمثلت الصراع الذي شمل الأرض ثم المرأة في القصة الأصلية كان بين (الأب، الابن، زوجة الأب)، لكن الميهي استطاع الحفاظ على الأرضية العائلية للصراع في «عيون لا تنام» دون صدامية بأن جعل المثلث يشمل (الأخ الأكبر، الأخ الأصغر، زوجة الأخ) وتبقى «ملكية الأرض / الورشة» هي محور الصراع الأول. متجنباً بذلك الاستخدام المبتذل لتيمة «مثلث الخيانة». وبذلكائه المعتاد، وتحكمه في أدواته الدرامية استطاع الميهي إحالة المتلقي لتخيل أن الصراع حقيقةً بين «الأب - الابن» كما كُتب بعمق في النص الأصلي، وذلك عبر عدة حيل درامية كان أولها الإبقاء على اسم (إبراهيم) للأخ الأكبر (فريد شوقي) كما ورد في النص الأصلي اسماً للأب، واختيار اسم (إسماعيل) للأخ الأصغر (أحمد ذكي).

تبدأ أحداث فيلم «عيون لا تنام» ببحث إبراهيم عن زوجة تعتني به، وتساعد في تقليص المصروفات التي يشكو - مرضياً- من كثرتها، بسبب سفه ولا مبالاة إخوته الأصغر إسماعيل، وسليم (نزار السمراي)، وعبد الله (علي الشريف). هناك صراع سطحي بين إبراهيم وإخوته سليم وعبد الله. وصراع عميق ومركب بين إبراهيم وإسماعيل. فإبراهيم يكره في سليم وعبد الله السفه وعدم تحملهم المسؤولية (من وجهة نظره)، وهم يكرهون صرامته وقسوة تعامله معهم. أما إسماعيل الأخ غير الشقيق فينظر لإبراهيم باعتباره «سارق الإرث» (أرض الورشة) التي تركتها له والدته. ويظهر وجود عقدة قتل الأب لدى إبراهيم من خلال علاقته مع العاهرة سميحة (سعاد عبد الله) التي كانت على علاقة مع إبراهيم من قبل، بل ويطلب إسماعيل الزواج منها، لكن بذكاؤها الفطري وخبرتها الطويلة مع الرجال

ترفض ذلك العرض تماماً، فهي تعلم أن إسماعيل لا يريد لها سوى أداة للتكبير بإبراهيم، تذكره بعجزه وكبر سنه. أما إبراهيم فيرى في إسماعيل طفل أهوج متمرد عنيد حاقده عليه، يسعى للاستيلاء على ملكية ليست من حقه. حيث يجد إبراهيم مخرجاً أخلاقياً - يبرر له قمع إخوته - باعتباره الأخ الأكبر الذي تحمل مسؤولية تربيتهم، ومسؤولية الحفاظ على الورشة، وقدم التضحية من أجل الحفاظ عليها.

يتنحى سليم وعبد الله عن الصراع بحثاً عن الكرامة والحرية تاركين الورشة والبلد بأكملها لإبراهيم، ويتواطأ إسماعيل مع تلك الخطوة حتى تخلو له ساعة الصراع بتحييد الإخوة. وهكذا ينتهي الفصل الأول بمشهد «تحدي الطرق بقوة» بين إبراهيم وإسماعيل. ثم يبدأ صراع إسماعيل منفرداً ضد إبراهيم وزوجته الجديدة محاسن (مديحة كامل). وتدور رحى الصراع بين إسماعيل ومحاسن ويتبادلا المكائد، فيقابل إبراهيم ذلك السلوك بمزيد من القسوة على كليهما. ونرى جلياً مشهداً تلو الآخر تكامل حرفية المخرج رأفت الميهي الذي حول التتابع المكتوب في السيناريو بإحكام إلى صورة تنطق من خلال لوحات تشكيلية بديعة تجعل المشاهد يعايش الأحداث وكأنه داخل الورشة.

يقوم إبراهيم بطرد إسماعيل من الورشة على أثر سرقة بعض النقود. ويقرر الحصول على طفل يرث ملكية الورشة التي يراها حقاً خالصاً له، ويبدأ العلاج عند أحد الأطباء. لكن ينشب حريق في الورشة فيهرع إسماعيل إلى إنقاذها. ويعود إسماعيل بذلك الموقف مجدداً إلى الورشة بوساطة من محاسن، ثم تنشب علاقة آثمة بين إسماعيل ومحاسن، مهد لها الميهي بسلسلة من المواقف التي خلقت تعاطفاً بين العدوين القديمين، وتحت وطأة قسوة معاملة إبراهيم لهما. ثم ينمو طفل في أحشاء محاسن، لكنه من صلب الأخ الأصغر إسماعيل. فتقرر محاسن إجهاض نفسها، لكن إسماعيل يجد من حمل محاسن فرصة سانحة للاستيلاء على الورشة عن طريق الطفل بعد التخلص من إبراهيم، لكن يبقى الوضع كما هو عليه حتى تأتي لحظة الولادة. تصاب محاسن بمضاعفات شديدة ويطلب الطبيب من إبراهيم الاختيار بين حياة الأم وحياة الابن، فيختار إبراهيم الابن بلا تردد، فهو الساعي دائماً لتأكيد ملكيته،

راقدة الطير هي .. رجل سينما



مثلت الصراع في «عيون لا تنام»



الزوجة والأخ الأصغر وتحول الخصومة إلى عشق

ويدعمه صديقه القديم حسنين (وفيق فهمي)، ويحاول من وجهة نظر محافظة فجة تبرير تلك الجريمة إلى إسماعيل والطبيب، بدعوى المصلحة الأعلى المتمثلة في وجود وريث من صلب إبراهيم. فيجن جنون إسماعيل ويقتل أخاه، بينما تموت محاسن، ولا يبقى للطفل بعد إلقاء الشرطة القبض على إسماعيل سوى وسيطة الصفقة الأولى أم الباتعة (نعيمة الصغير) التي تحتضن الطفل بشدة وكأنها تحتضن الأرض.

استخدم الميهي الحوار المنطوق على لسان الشخصيات أو عنهم أداة لفهم الدوافع المحركة لهم، مثل حوار عبد الله مع سليم الذي أعطى مسحة مرهفة على شخصية الأخوين اللذين لا يطمحان سوى للحرية، فكان الليل دائماً هو فسحتهم حيث تُغلق الورشة، وينام إبراهيم أو يذهب لصديقه حسنين فيشعران لساعات قليلة بأدميتهما. كما عكس حكي محاسن لقصة تشريدها ما تكنه من عدم احترام لمنظومة العائلة، فهي لا تعرف عنها شيئاً، وما وجدته من عائلتها الأولى لا يثير داخلها إلا كل غبن وحقد، وهو ما أكدته سميحة وهي تقترض من إسماعيل عندما شعرت ببداية قربه من محاسن فنصحته بالحرص قائلة: «اللي تيجي تتجوز راجل أد أبوها ف بيت فيه ٣ رجالة وتقوم بورشة طويلة عريضة زي دي ميتخافش عليها».

استخدم الميهي الرمز بكثرة خلال سرده، كالمطابق بين إبراهيم وإسماعيل في نهاية مشهد رحيل الإخوة، و«العدة» الملقاة على الأرض في المشهد الأخير التي التقطتها أم الباتعة في إشارة لبدء تحكمها في أرض الورشة بما عليها. بما جعل من «أدوات الإنتاج» - إلى جانب الأرض- رمزاً للإمساك بالملكية والسلطة. وأيضاً، استبدل الميهي شجرتي الدرदार - اللتين كانتا في النص الأصلي رمزا للحماية وللقهر في آن واحد - بكوبري أكتوبر الذي يمر فوق الورشة ليرمز إلى قهر المدينة التي تعج بالزحام، وفي الوقت نفسه استراتيجية الموقع وارتفاع قيمته المادية. ونجد أن «الكوبري» قد استخدم بكثرة في أفلام جيل الثمانينات كرمز لعدة دلالات دار أغلبها في فلك تعقد المدينة، وقهر سكانها.

رائفت الميهي .. رجل سينما

يمكن تخيل عدد أسماء النجوم والنجمات التي فكر بها الميهي لأداء أدور إسماعيل، ومحاسن، لكن أكاد أجزم أن دور إبراهيم كان محسوماً لفريد شوقي منذ بداية كتابته على الورق، فمن يحظى بشعبية جارفة بين المشاهدين، ومن هذا العجوز الضخم الذي يمكنه التعارك مع ٣ رجال في ريعان شبابهم سوى ملك الشاشة الذي ظل في مخيلة الجميع فتوة لا يُقهر. كما يمكن القول بأن الميهي قد تأثر في توجيه الفنان الكبير فريد شوقي بالدور الذي أداه الممثل الأمريكي المخضرم برل إيضاً في المعالجة الهوليوودية للنص الأصلي.

خالف الميهي النهاية الأصلية للقصة، ففي الحالة الأمريكية ورث الثورة صاحب رأس المال. أما في الحالة المصرية، وأطرافها، ومفردات صراعها العبتية المتمسحة بالعرف تارة، وبالدين تارة أخرى، لم يرث الأرض بعد مقتل (كبير العائلة) سوى «السماسرة».



الأفوكاتو.. البطل الشعبي الجديد

سعت السينما المصرية للاشتباك مع العديد من القوانين التي تسبب عدم العمل على تطويرها في أزمات مجتمعية شديدة. فهناك فيلم «جعلوني مجرماً» إنتاج ١٩٥٤ الذي اشتبك مع قضية أطفال الشوارع وقوانين رعاية الأحداث، وكان له الفضل في تعديل بعضها. وهناك أيضاً فيلم «أريد حلاً» إنتاج ١٩٧٥ الذي اشتبك مع قوانين الأحوال الشخصية، أو بالأحرى مع ذكورية القانون المصري، إذا جاز التعبير. وكان له أثر مهم في تعديل كثير من القوانين، والتخفيف كثيراً عن كاهل المرأة المصرية من الويلات المالية لحدث الطلاق، أو ترك الزوج رعاية أسرته لأي سبب، لكن يظل المخرج رافت الميحي صاحب السبق الأول في الاشتباك مع المنظومة القانونية برمتها في رافقته الثانية «الأفوكاتو» التي أنتجها لنفسه عام ١٩٨٣.

رأيت الربهي .. جلال سينما

ربما كان «الأفوكاتو» واحداً من أوائل الأفلام التي تسببت في دخول صناعه إلى ساحات المحاكم، لكن الميهي كان مثله كممثل الأبطال الشعبيين يمثل لمحاكمته بشجاعة، بينما يؤيده جموع الناس، ويمجدون من بطولته. لقد مثل «الأفوكاتو» أول محطات الصدام الذي أخذ من السخرية وسيلة لنقد السلطة، والمجتمع، والواقع المعيش في مرحلة الثمانينات، ومفرداته الجديدة، والقوانين التي تحكمه. لدرجة أن هناك مؤسسات لم يقربها الميهي بالنقد في «الأفوكاتو» لكنها أدانته نزولاً على حالة الشحن العامة التي أثيرت ضده. ويشهد على ذلك ملف فيلم «الأفوكاتو» الذي يحمل رقم ٢٠٢٥ بالمركز الكاثوليكي المصري للسينما (المركز الثقافي المصري للسينما والتلفزيون آنذاك)، فقد كتب بخط واضح في أولى صفحاته بالبطاقة التعريفية للفيلم بأنه «لا يستحق حضوره» وفقاً للتقييم الخلفي الذي تشرف عليه الكنيسة.

بطل الفيلم حسن سبانخ (عادل إمام) يسكن في أحد المساكن الشعبية، يتخذ من إجراء عملية «لحمية» لزوجته عطية (يسرا) أولوية لحياته، ثم يأتي بعدها رغبته في إيمانها بموهبته، أكبر مشاكله المادية هي توفير ثمن الدراجة التي يريد لها ولده، ودفع أقساط أجهزة المنزل المتأخرة. ولأنه يتعامل مع الواقع بهلوانية تشبه قفزه اليومي من حجر لآخر أمام منزله بسبب طفق المجاري الدائم، يخوض أيضاً مغامرة بهلوانية بالقاء مرافعة جريئة يستطيع بها الحصول على حكم البراءة لموكله، وتسديد ديونه الأثنية بأتعابها، لكنه يدخل السجن على أثر ذلك. يتضح أن سبانخ دائم اللجوء إلى تلك الحيلة إذا ما ضاق به الحال، فهي من ناحية أخرى فرصة للتعرف على موكلين جدد. ويتعرف سبانخ في هذه المرة على تاجر المخدرات حسونة محرم (حسين الشرييني)، ويستطيع حسن إقناع حسونة بتولي ملف قضيته، عن طريق عرض بهلواني في ساحة السجن يستعرض من خلاله طلاقته في الحديث ولباقته في استخدام مفردات اللغة، وذلك بمساعدة الشاويش عبد الجبار (علي الشريف) الذي يعمل خادماً عند الأثرياء من نزلاء السجن. ويستغل حسن وجود المسؤول الكبير سليم أبو زيد (صلاح نظمي) في السجن، الذي كان واحداً من مراكز القوى الذين أطيح بهم، فيتهمه بتدبير قضية حسونة طمعاً في زوجته، وفي الوقت نفسه يستغل حاجة أخت زوجته عصمت (اسعاد يونس) وزوجها فتحي (محمد الشرقاوي) اللذين يبحثان عن شقة ولا يستطيعان تدبير مبلغ

الخلو، فتوافق عصمت على الفور وتقع زوجها بالطلاق. فيستطيع سبانخ الحصول على البراءة لحسونة، لكن حسونة يتلاعب به ويرفض تطبيق عصمت، بل ويحصل على حكم عليها بالطاعة، فيدبر حسن سبانخ له مكيادة ليزج به في السجن من جديد، ثم يعقد مع حسونة صفقة ثانية تشبه الأولى، لكن يضيق كل من سليم وحسونة من حسن فيقران بأنه شريك في جرائمهم، ويحكم القضاة بدورهم على حسن سبانخ، فتنتهي الأحداث بتمكن حسن من الهروب من السجن مع سليم أبو زيد بعد حيلة أخرى، في خاتمة ذات طابع جماهيري تلوح بأن البقاء للأكثر «فهولة».

بنموذج «حسن سبانخ» يطرح الميهي في كاريكاتيرية مقومات البطل الشعبي الجديد من أبناء الطبقة الوسطى، إنه المواطن الأكثر قدرة على فهم المرحلة، الذي يخلق لنفسه سلطة بين واقعه ببهلوانية راقصة. يستطيع تهديد التاجر الصغير بقوانين التسعيرة، والطبيب بنقابة الأطباء، ويتحصل على أتعابه من خلال مساومة موكله بالتزامه حضور الجلسات.. يعرف متى يشتري الشيء قبل ارتفاع أسعار الجمارك. إن حسن سبانخ يلخص حالاً فردياً ذا طابع دفاعي وبه مسحة من الشرف - في زمن ضاعت فيه الحلول الجماعية - للتعاطي مع ما آلت إليه الأمور، بمعاملة الحياة بقوانينها، كي يتثنى له التمتع بجمالها، فليس هناك من حل أكثر سلمية وإنسانية من ذلك مع مجتمع منقسم. هذا المجتمع الذي يري حسن فيه زوجته المعلمة تدرس للطالبات أن «العمل شرف» بينما هي منهمكة في إعداد الخضروات للطهي، وكأنها في مطبخ منزلها.. يرى حارس السجن وهو يطبق القوانين بكامل صرامتها على الفقراء من نزلاء السجن، بينما يعمل خادماً عند الأغنياء منهم الذين يعيشون في السجن وكأنهم داخل منتجع للاستجمام.. يرى المثقفون من سجناء الرأي يخطئون في أبسط قواعد النحو والإملاء وهم يرفعون شكوى لمنظمة حقوق الإنسان. لهذا قرر حسن سبانخ أن يعيش حياته الطبيعية ساخراً من هذا المجتمع، ومن قوانينه التي يمكن الالتفاف حولها في القضايا الكبيرة وتبرئة المجرمين، بينما تنهش أنياب القانون البسطاء في قضاياهم الصغيرة البسيطة.. قرر حسن سبانخ أن يتعامل بخيلاء مع البسطاء الذين لا يولون أي احترام لأقرانهم، بينما يُبدون كامل الاحترام والتقدير لجلادهم حتى بعد أن يفقدوا سلطتهم.. لقد قرر حسن سبانخ أن يعيش حياته راقصاً طالما أنه ليس هناك ثمة قانون يمنع الرقص.. ولا لوم عليه.

«الأفوكاتو» .. بين برلين وبولاق

مثل فيلم «الأفوكاتو» مصر في مهرجان برلين السينمائي الدولي عام ١٩٨٤، وبينما كان يشاهد جمهور برلين أبطال «الأفوكاتو» على الشاشة، كان أهالي بولاق يشاهدونهم جيئة وذهابا في محكمة بولاق الابتدائية حيث كانوا يمثلون أمام المستشار مرتضى منصور رئيس محكمة جناح بولاق الدكرور آنذاك، على أثر دعوة أقامها مجموعة من المحامين تتهم صناع العمل بالإساءة إلى رجال الشرطة والقانون، وإلى الشعب المصري وقيمه. وقد قضى المستشار مرتضى منصور بالسجن سنة مع الشغل لكل من الفنان عادل إمام، والمخرج رأفت الميهي، والمنتج عادل الميهي، والمخرج يوسف شاهين (التوزيع الخارجي للفيلم شركة مصر العالمية يوسف شاهين وشركاه)، ومدير شركة الدقي فيديو فيلم (التوزيع الداخلي)، وكفالة قدرها ١٠ آلاف جنيه لكل منهم لإيقاف التنفيذ، ومصادرة جميع نسخ الفيلم من دور السينما وأشرطة الفيديو.

ولكن بناء على اجتماع المحامي العام لنيابات الجيزة مع الكاتب الكبير سعد الدين وهبة، رئيس اتحاد النقابات الفنية آنذاك، ومستشار الاتحاد الذي تقدم بمذكرة لوزير العدل ومدير التفتيش القضائي بالوزارة، تم الأمر بوقف الحكم، وتمكين المخرج رأفت الميهي وقائمة المحكوم عليهم بالاستئناف، دون دفع مبلغ ١٠ آلاف جنيه. فقام المستشار مرتضى منصور بتقديم استقالته واتجه للمحاماة، ليقدم دعوى جديدة بنفسه ضد المخرج رأفت الميهي وعدة أقلام صحفية تبنت الدفاع عن أزمة الفيلم. وينجح المحامي مرتضى منصور في الحصول على حكم جديد، وتظل القضية مستمرة بين حكم واستئناف لمدة شهور عديدة. وهكذا أنهى فيلم «الأفوكاتو» مرحلة، لتبدأ بعدها مرحلة جديدة.



أفيش فيلم «للحب قصة أخيرة»

للحب قصة أخيرة .. حول علاقة الإنسان بالمجهول

اتجه المخرج رأفت الميهي بعد دوامة قضايا فيلم «الأفوكاتو» إلى الرومانسية، ولكن على طريقته التي اختلفت عن رومانسية المخرج عز الدين ذو الفقار التي سادت في السينما المصرية لسنوات طويلة، حيث كانت رومانسية ذو الفقار حاملة إلى درجة تدنو من الخيال. يقول المخرج رأفت الميهي عن تجربة «للحب قصة أخيرة»: «لقد أردت جعل رومانستي أقرب إلى الواقع، وتفصيله. رومانسية تطرح مشاكل وجودية حول فكرة الفقد، وعلاقة الإنسان بالمجهول والقدس». ناقش الميهي الأسباب التي تدفع الفرد إلى اللجوء للخرافة، أو الهرب طوعاً من حلول واقعه العاجز بحثاً عن خلاص معلق يُبقي لديه فسحة من الأمل. وعن فكرة «للحب قصة أخيرة» يروي الميهي أنها كانت مستوحاة من واقعة شخصية حدثت له عام ١٩٧٧، عندما ظلت والدته تحتضر لمدة ١٢ يوماً، وكان شديد التعلق بها، وأثناء هذه الفترة قرر الأطباء أن حالتها تأخذ طريقها إلى اليأس النهائي. وظل وقتها لدى الميهي سؤال يحيره هو: كيف فقد القدرة على جذبها له بكل ذلك الحب الذي يحمله لها فلم يستطع أن يمنع عنها الموت؟ وفي الوقت نفسه: كيف فقدت هي القدرة على البقاء إلى جانبه رغم كل الحب الذي تحمله له؟ فكانت فكرة القصة حول مأساة الفرد في مواجهة الغيب، ونتيجة إحساسه بفقدان عزيز.

ويلعب المكان من جديد - كعادة سينما الميهي- دوراً رمزياً هاماً في فيلم «للحب قصة قصيرة»، وتبدو القصة كتبت خصيصاً ليتم سرد أحداثها في جزيرة الوراق. تقترب جزيرة الوراق الفقيرة من القاهرة، لكن يفصل أهلها عن المدينة الكبيرة نهر النيل، الذي لا يمكن تجاوزه إلا من خلال «المعدية» التي تتوقف ليلاً فتعود الجزيرة من جديد منعزلة وحيدة ترى أضواء المدينة في البنايات الشاهقة التي تطل كأشباح منيرة شرسة. فيكشف الفيلم عن رؤية عميقة لعالم يكاد يكون منعزلاً دون «المعدية»، تتباين فيه مآسي شخصياته لكن أغلبهم يتخذ من «الكذب الحليم» ميكانيزماً للتعاطي مع مأساته والتخفيف عن شريك حياته، فيحول الميهي الجزيرة إلى ما يشبه لوحة من الكولاج تشعل كل تفصيلة فيها تفاعل المشاهد، وتعاطفه. تنتزع إسهامته، وتثير دموعه.

تدور القصة حول رفعت (يحيى الفخراني) المدرس المريض بالقلب، الذي يضحى بميراثه عن أبيه كي يتزوج من حبيبته الفقيرة سلوى (معالي زايد). تحاول سلوى الاستعانة بالصالحين؛ الطاهرة دميانا، والشيخ التلاوي، لعل الأمل معقود بصلوات أي منهما. ويسعى رفعت إلى التخفيف من الألم الذي تعيشه سلوى خوفاً من فقدانه، فيطلب من صديقه الطبيب حسين (عبد العزيز مخيون) أن يخبر سلوى بأن هناك خطأ ما أثناء تسليمها التقرير الطبي، وأن رفعت يتمتع بصحة جيدة. تعتقد سلوى أن المعجزة تحققت وتؤمن بالأولياء، لكن رفعت يتوفى ذات صباح وهو ذاهب إلى عمله، فتهرع ليلي إلى الضريح وتحطمه. ثم ينتهي الفيلم بمشهد بانورامي لشاهد الضريح على حافة النيل، تطل من خلفه المدينة بمبانيها الشاهقة، ومن حوله النائحات يطلبن المساعدة.

الفيلم يطرح عدة مأس أبطالها الفقر والعجز والمرض، فهناك العجوز عزيز (عبد الحفيظ التطاوي) الذي يخفي عن زوجته أن ابنهما الوحيد يعيش هاربا بين المطاريد. وزوجته التي تظن وفاة الابن فتخفى الخبر عنه فلا يجادلها في قناعتها، باعتبار أن حزنها على وفاة الابن قد يكون أخف وطأة من القلق والخوف المستمر على مصيره المجهول. وهناك الدكتور حسين الممزق بين منزل الزوجية ومنزل والدته ليرعاها في مرضها، لكن وجوده إلى جوار والدته ليس نابعا فقط من حرصه على رعايتها، فهو يشعر بطمأنينة في منزل والدته الفقير أكثر ما يشعر بها في منزل زوجته الثرية بسبب التفاوت الاجتماعي بينهما، ومع تفاقم أزمتها الداخلية يقوم بمعاشرة راقصة المولد، فتموت الأم في اللحظة نفسه رمزا لموت النقاء الذي كان يتمتع به حسين.

لا يشتبك المخرج رافت الميهي في رائعته «للحب قصة الأخيرة» مع الخرافة بمفهوما المجرّد فقط، بل يشتبك مع الظروف التي أدت إلى انتشارها بين البسطاء بسبب الفقر والحرمان، ومع عودة انتشارها بين المتعلمين أيضا، حيث جعل الميهي من عودة التلاوي حدثا رمزيا لغياب الخرافة ثم عودتها من جديد مع تفاقم مشكلة عجز المتعلمين ومخاوفهم من المجهول. يشتبك مع صانعها تاجر الدين، ومع متعاطيها، ويفند مزاعمها وأساطيرها المؤسسة.

رائد الطرهي .. رجل سينما

يُظهر المخرج رأفت الميهي قوات الأمن وهي تفرق مريدي الضريح بالقوة في أحد مشاهد النهاية، ليتبعه الميهي بمشهد النهاية وتجمع نساء القرية من جديد حول الضريح يشكون أوجاعهم وهمومهم. وتبدو إشارة إلى أن الحل الأمني بمطاردة المشعوذين يعد حلا سطحيا، وعاملا مساعدا على مزيد من حنق البسطاء، حيث تضطلع الدولة في حل أزمة الإيمان بالخرافة من خلال محاربة الظروف الاجتماعية التي أدت بالناس إلى الإيمان بها. وهكذا عبر الميهي بتلك التركيبة المرفهة عن تداخل الحياة والموت، النقاء والخيانة، الأمل والألم، على أرضية من قصص الحب والتضحية.

لكن الميهي كان على موعد جديد مع النيابة العامة وأروقة الرقابة بسبب ما وصفه البعض بالمشاهد الفاضحة في الفيلم. وعلى أثر ذلك تم قطع مشاهد محورية في تطور الأحداث والشخصيات. وبرغم ذلك ينجح الفيلم في الطواف حول العالم ممثلا مصر في المهرجانات الدولية الكبرى ومقتنصا الجوائز.



من كواليس فيلم «لحب قصة أخيرة»

ميكانيزم الفنتازيا

«مزجت بين الواقع والخيال لأن ما يحدث يدعو للجنون»

رأفت الميهي

بينت أزمة فيلم «لحب قصة أخيرة» بشكل كبير بعد أن هناك قوى تستهدف المشروع السينمائي الجاد للمخرج الذي ولد كبيراً رأفت الميهي، حيث اتخذت تلك القوى في هجومها عليه صيغا وآليات متعددة، وذلك بغرض عرقلة نضاله ضد القبح والتشوه الذي ضرب الواقع المصري جراء التحولات السياسية والاقتصادية الكبرى. تلك التحولات التي حاقت به في فترة قياسية يعجز أي مجتمع عن تحملها، لا سيما إن كان ذلك المجتمع هو المجتمع المصري بتركيبته المعقدة وخصوصية تجربته. لكن رأفت الميهي صاحب الحيل الدرامية التي لا تنتهي يبتكر لنفسه حلاً يستطيع النفاذ من خلاله بين هؤلاء المتربصين إلى الجمهور ليوعبهم، ويثقفهم، ويضحكهم، ويمتعهم في آن واحد، فيصبح الميهي رائداً لاتجاه الفانتازيا الجديدة في السينما المصرية، مثلما كان أحد رواد الواقعية الجديدة.

لكن مثلما اختلفت رومانسية الميهي عن رومانسية عز الدين ذو الفقار، اختلفت أيضاً فانتازيته عن فانتازيا نيازي مصطفى، والمفارقة أن اختلاف رومانسية الميهي أو فانتازيته يأتي من أرضية واحدة وهي الاقتراب الشديد من الواقع المعيش وقضاياهم وهمومهم، ليبتر الميهي فانتازيا خاصة به تشبه هذا الواقع الغرائبي الذي صرنا نعيش فيه. لقد استطاع الميهي من خلال فانتازيته الإفلات من مقص الرقيب، وتنمّر المحتسب ليناقد موضوعات شائكة، ويقتحم تابوهات السياسة والجنس والموت والغيب بكامل حريته، ويثري السينما المصرية بباقة من أهم الأفلام في تاريخها.

رائد الميهي .. رجل سينما

السادة الرجال .. ضد ذكورية المجتمع

يبدأ الميهي رحلته مع الفانتازيا بفيلم «السادة الرجال» الذي تدور أحداثه حول فوزية (معالي زايد) التي تضيق من قهر الرجل في البيت والعمل لمجرد أنها امرأة، فتقرر إجراء عملية جراحية تتحول فيها إلى رجل. ثم يبدأ صراعها في أخذ صيغة أكثر تطوراً مع زوجها السابق أحمد (محمود عبد العزيز) الذي لا يجد مفرّاً في النهاية سوى إجراء عملية جراحية هو الآخر كي يتحول إلى أنثى من أجل رعاية طفلها، بعد قرار فوزية الزواج من صديقتها (هالة فؤاد).

اصطدم الميهي في «السادة الرجال» بذكورية المجتمع وقهره للمرأة في المنزل والشارع والعمل، وبشكل العلاقات الأسرية الذي أصبح فاتراً، وذلك في إطار كوميدي خيالي حقق نجاحاً جماهيرياً غير مسبوق وإيرادات هائلة حيث ظل صامداً في دور العرض أكثر من عشرة أسابيع.



هالة فؤاد ومعالي زايد في لقطة من فيلم «السادة الرجال»

سمك لبن تمر هندي .. نهاية سوداوية لطموح التغيير

ثم يوغل الميهي في الفنتازيا برائعته «سمك لبن تمر هندي» ويقرر الاصطدام بفكرة العسكرتاريا والالوية التي يتخذها الداخل والخارج في الحرب على الإرهاب من خلال قصة أحمد عبد الرحيم (محمود عبد العزيز) الذي ترك له أخوه الأكبر «حسن سبانخ» المسؤولية مفضلاً الابتعاد عن أرض الوطن إلى الأبد، لكنه يرفض فكرة الهروب أو فكرة اللعب مع الواقع بمضدراته التي ينتهجها سبانخ، ويقرر مع زوجته قدرة (معالي زايد) المواجهة، فيتعرضان لأهوال لم تخطر في خيالهما يوماً، حتى يقتلا في النهاية فيقام لهما حفل تأبين وجنازة شعبية، يستغلها المسؤولون للترويج لأنفسهم ولخطابهم الحنجوري ثم تسير الجنازة وسط هتافات وتطويل المنافقين.

يشتبك الميهي في «سمك لبن تمر هندي» مع عدة أطراف هذه المرة، مع تسلط المنظومة الأمنية، ومع تجار الدين الذين يجدون من أرضية الفقر مناخاً لممارسة النخاسة على الطريقة الحديثة بإلحاق العمالة الفقيرة للعمل في دول الخليج، ومع معاناة الفرد في مراحل التعليم والحياة. كما يسخر من المجتمع الذي يتواءم مع ذلك، حتى البسطاء منهم الذين يزيحون ما يعانونه من فقر وقهر على آخرين من أقرانهم، كذلك التمرجي الذي يبيع ظل النهار إلى الفلاحين المتكدسين أمام الوحدة البيطرية.

إن نهاية «سمك لبن تمر هندي» على سودويتها تقترب من واقع انعدمت فيه الحلول، فلا الابتعاد عن أرض الوطن متوافر للجميع، ولا محاولة إصلاحه سلمياً تجدي نفعاً، ولا التصادم مع ما يحدث داخله بمحمود العواقب.

قليل من الحب كثير من العنف .. سرد مغاير يمزج بين الواقع والفنتازيا

وتبلغ أعلى درجات التصعيد التي اتخذها المخرج الكبير رأفت الميهي ضد تبعات تغيير البنية المجتمعية عقب الانفتاح، والتحولات الثقافية الكبيرة في الأفكار والمعتقدات بأيقونته «قليل من الحب كثير من العنف» عن قصة الأديب الراحل فتحي غانم، حيث يمعن في التمرد على الواقع المصري والعربي والعالمي، بل وعلى سلطة النص الذي يعالجه سينمائياً. متخذاً من الفنتازيا منصة فنية لطرح أفكاره، وإدارة معاركه ضد بذور انهيار المجتمع التي صارت تنثر كالمطر بداية من عقد التسعينات.

رائف الميهي .. رجل سينما

ثم يمضي الميهي مستكملاً فنتازيته بعودة جديدة إلى قصص الحب في «تفاحة» و«ست الستات»، ثم يتفاعل مع موجة أفلام الشباب في بداية الألفية في أفلام «علشان ربنا يحبك» و«شرم برم»، لكنه تفاعل على طريقته النقدية، التي تعاملت مع الموجة من مدخل يتسم بالمرونة والجدية في آن واحد. وهو ما تسبب في التضييق على فرصة هذه الأعمال في دور العرض.

إن مرحلة الفنتازيا في المسيرة السينمائية العظيمة للمخرج القدير رأفت الميهي، تحتاج لكتاب مستقل، حتى يعطيها حقها دون اختزال محل لما حملته من قضايا وأفكار وتفاصيل إبداعية أخذها عنه بعض من أبناء جيله فكانت أكثر أعمالهم ابداعية وتميزاً.

السمات العامة لسينما رأفت الميهي

ربما تشترك سينما المخرج الكبير رأفت الميهي في ملامحها وبعض تقنياتها، وبالطبع همها العام، مع سينمات مخرجي جيل الثمانينات من فرسان الواقعية الجديدة، وإن كان أبرزهم على مستوى الشكل المخرج الكبير محمد خان. ويمكن باختصار شديد إيجاز بعضها في الآتي:

أولاً: توازي الجودة مع الجماهيرية

لا يعلي المخرج رأفت الميهي قيمة فوق أخرى في مسألة التعاطي مع الجودة الفنية للعمل، ومراعاته للحالة المزاجية التجارية العامة، ومستوى ذائقة المتلقي، من دون ابتذال. فمع الجودة الفنية لأعمال مثل «الأفوكاتو» و«سيداتي آنساتي» وغيرها، تعد تلك الأعمال علامات في تاريخ إيرادات شباك التذاكر المصري. كما أن الموضوعات التي يناقشها الميهي كثيراً ما تستهدف شرائح عريضة بعينها، ويذكر عدد من كتاب صفحات الفن أن نسبة حضور النساء في فيلم مثل «السادة الرجال» تمثل سابقة ربما لم تتكرر إلا مع أعمال عظيمة ساندت قضايا المرأة مثل «أنا حرة» و«أريد حلاً».

ثانياً: ترك الحكم الأخلاقي للجمهور

لم ينصب المخرج الكبير من نفسه قاضياً أخلاقياً على أي من شخصياته، فعلاوة على حبه الكبير لها، حتى من بدا منهم الأكثر شراً، كان دائماً ما يكتفي بمناقشة بواعثهم ويضع يد المشاهد على مواطن ضعفهم، والأسباب التي أدت إلى سقوط بعضهم، وأحياناً ما كان يعيد مناقشة تصويره الشخصي عنهم، ويشترك مع اختياراتهم (كتقييم أحمد عبد الرحيم لأخيه حسن سبانخ في «سمك لبن تمر هندي»). أو أن يمنح المشاهد فرصة تأويل نهاية الخط الدرامي لإحدى شخصياته، ليقرر المشاهد وفقاً لحكمه عليها مثلما فعل مع مديحة (سعاد حسني) في «غروب وشروق». كما لا يجعل الميهي أي أحد فوق الحساب، مهما حاول التطهر مثلما حدث مع عصام (رشدي أباطة) في «غروب وشروق» أيضاً الذي لم يستطع في النهاية البقاء إلى جانب حبيبته.

راففت الميهي .. رجل سينما

ثالثاً: استخدام المكان كرمز

دائمًا ما كان للمكان رمزية مهمة في أفلام راففت الميهي سواء مباشرة أو غير مباشرة، ففوق الورشة في «عيون لا تنام» تحت كوبري ٦ أكتوبر كان رمزا لارتفاع قيمتها المادية، وفي الوقت نفسه تعبر عن القهر الذي تعانيه الشخصيات الناتج عن تعقد ظروف الحياة في المدينة وضيقها.

جزيرة الوراق في «للحبة قصة أخيرة» كانت رمزا للعزلة، ووقوعها بالقرب من المدينة دون الالتقاء السهل بها كان رمزا للحرمان. وجامعة القاهرة في «سمك لبن تمر هندي» كانت رمزا لاتخاذ العلم والتنوير ملاذاً ضد القهر والارهاب.

رابعاً: نشاط حركة الممثلين في مقابل ثبات الكاميرا

يتعامل المخرج راففت الميهي مع حركة الكاميرا بحساسية شديدة لدرجة الندرة أحيانا، في مقابل دينامية شخصياته الدائمة أمامها التي تبرز حجم صراعها الداخلي والخارجي، فمثلا برغم حيوية الجزء الفنتازي من فيلم «قليل من الحب كثير من العنف» نلاحظ كم تحركات الأبطال في مقابل حركة الكاميرا الحذرة، حتى وهم يؤديون أغنية «حفخينا» التي تمتلئ بالحيوية والبهجة. وربما يرى الميهي أن الكاميرا هي عقل المتلقي قبل أن تكون عينه الذي يجب أن يشاهد ويفهم الأحداث بامعان وعمق.

خامساً: استخدام تقنية الفلاش باك للتعريف بتاريخ الشخصيات

برغم المدى الزمني القصير في أغلب قصص أفلام المؤلف والمخرج راففت الميهي فإن دائماً ما تساعد تقنية الفلاش باك على التغلغل في تاريخ الشخصية وظروف تكوينها، فيساهم الفلاش باك في تعريف المشاهد بأصل الصراع، والتأني قبل إصدار أي أحكام أخلاقية عليها، بل وتفهمها لدرجة عدم امتلاك جسارة إطلاق حكم نهائي. ويعد ذلك أيضاً أحد أهم عناصر الجذب والتشويق التي تزدان بها أفلام المؤلف والمخرج راففت الميهي، حيث تدفع المتلقي دائماً نحو إعادة مشاهدة العمل مرارا، والبحث في تفاصيله بصورة أكثر عمقا.

سادساً: استخدام كوميديا الشخصية كأداة تعريف بها

يعد الحديث عن المؤلف والمخرج الكبير رأفت الميهي كأحد أهم صناعات الكوميديا في تاريخ السينما المصرية، أمراً من المسلمات. لكن المقصود في تلك النقطة هو استخدامه لكوميديا الشخصيات داخل أكثر أعماله جدية ورسالة من أجل مزيد من الاقتراب منها، فمثلاً إبراهيم (فريد شوقي) في «عيون لا تنام» عندما يذهب بحثاً عن العلاج كي يستطيع الإنجاب، يسأله الطبيب: «مراتك بتشتكي من حاجة؟»، فيجيبه إبراهيم بتلقائية شديدة: «كانت بتشتكي من الواد إسماعيل ومشيته». وبرغم خفة ظل الإيفيه، فإن الغرض هنا لم يكن الإضحاك قدر التعريف بالجانب البسيط والتلقائي في شخصية إبراهيم، الذي لا يملكه جنون الملكية من منطقة الجشع وحدها، ولكن أيضاً من منطلق إيمانه بأنه صاحب حق أصيل.

ونرى أيضاً الرسم الكاريكاتوري لشخصية إسماعيل (حسن مصطفى) في «شئ في صدري»، فإسماعيل ليس سوى قروي بسيط اعتاد استخدام الحيلة لكسب الرزق وبالطبع يمكن القول بأن الحيلة مجدبة في محيطه، لكن عندما اتسعت علاقاته لتشمل أنماطاً أخرى من الشخصيات لم يقابل مثلها في حياته من ذوي المكانة الاجتماعية المرموقة، تحولت الحيلة إلى عرض مبتذل جعل منه في أعينهم مهرجاً، وفي أعين المشاهد ليس سوى أفاق مسكين.

سابعاً: استخدام الأحداث الجارية خلفية للحدث الرئيسي

على الرغم من أن استعانة المؤلف والمخرج رأفت الميهي بالتجريد كأداة تجعل من العمل الذي يحمل رسالة أخلاقية، صالح لكل زمان ومكان، فإنه في أعمال أخرى يجعل من الأحداث الجارية خلفية أساسية لمأزق الشخصيات، سواء كانت تلك الاستعانة بشكل مباشر أو غير مباشر، فمثلاً مشهد انتحار المؤلف علي (أيمن عفيفي) في بداية أحداث «قليل من الحب كثير من العنف» كان على خلفية عدة نشرات أخبار يظهر منها بشكل واضح أنباء اتفاقية أوسلو، فضلاً عن أن ما حرك المؤلف على كتابة «قليل من الحب كثير من العنف» بشكل فانتازي هو المستجدات الكارثية التي كانت ذروتها آنذاك دخول القوات العراقية إلى أراضي الكويت.

ثامناً: استخدام الفنتازيا

احتلت الفانتازيا المرحلة الأكبر في مسيرة الفنان القدير رأفت الميهي السينمائية، ولم يكن ذلك بدافع التجريب أو أنه اللون المفضل له، قدر كونها وسيلة دفاعية تبقي إبداعه بعيداً عن العين السطحية للرقيب السينمائي أو المجتمعي، أو تربص هواة الشهرة، أو مطاردة أي سلطة يزعجها ما يثيره الميهي من قضايا سياسية واجتماعية. وساعدت الفانتازيا الميهي أيضاً على اقتحام التابوهات بجرأة وتطويع رموزها بغرض اختزال الحديث عن أفكار العمل بصورة مباشرة من خلال مشاهد إضافية أو حوار ركيك، فمثلاً ارتداء أحمد عبد الرحيم (محمود عبد العزيز) للملابس البيضاء وباروكة ذات شعر طويل في «سمك لبن تمر هندي» وامتطائه الحمار وهو يحاول توعية الناس، ويحشد الأتباع خلفه في مشهد يشبه في تشكيله أيقونات السيد المسيح كان رمزاً لمحاولته نشر رسالة سلمية ذات طابع إصلاحية.



لقطة من فيلم «سمك لبن تمر هندي»

المناضل

«العمل الفني لا بد أن يكون ثوريا..»
ليس بمعنى الخطابة وإنما تحريك المجتمع»

رأفت الميهي

لم يكتف المخرج الكبير رأفت الميهي بالانضال على الورق، وخلف الكاميرات، فقد كان يتحرك على الأرض دائماً ويبادر بتكوين جماعات للسينما، وطرح أفكار ورؤى جديدة، ويدافع عنها ويعمل على تفعيلها، حيث كان يتطلع دائماً نحو وجود مناخ عام يساعد الفن، وخاصة السينما على أداء دورها في التعاطي مع قضايا المجتمع.

يروى الناقد والمؤرخ السينمائي الكبير الأستاذ علي أبو شادي، قائلاً: «شارك رأفت الميهي في تأسيس واحدة من أهم التجمعات السينمائية في نهاية الستينيات وهي (جماعة السينما الجديدة). ولعب الميهي دوراً أساسياً وبارزاً فيها. وجاءت الجماعة كنتيجة حتمية للبيان الذي أصدره شباب السينمائيين الذين تحطمت أحلامهم على صخرة الهزيمة المروعة في يونيو ١٩٦٧، حيث أطلق البيان صرخة احتجاج غاضبة على الوضع المتردي للسينما المصرية من جيل جديد يتطلع إلى سينما مختلفة عن تلك السينما القديمة السائدة، التي تكرس الواقع وترفض التغيير، وتساهم في تزييف وعي المتلقي وتشغله عن قضايا الأساسية بمعالجاتها الرثة لتلك القضايا، واستغراقها في تقديم الميلودرامات الهزيلة والكوميديات الرخيصة.. وكان هدف الغاضبين من خلال تلك المراجعة لواقع السينما في نهاية الستينيات السعي لتقديم سينما جديدة تعبر عن الواقع المصري المعاصر بشجاعة وصدق، تعكس آلام وآمال وهموم وأشواق الإنسان المصري، وتنمي وعي المشاهد وترقي وجدانه».

رافقت الميهمي .. جيل سينما

وبالفعل استطاع الميهمي من خلال نشاطه الدءوب في أقل من ١٠ سنوات - وهو عمر قياسي لرؤية ثمار أي مشروع فكري في ذلك الوقت- بالاشتراك مع رفاقه الأساتذة: أحمد متولي، ومحمد راضي، وفؤاد التهامي وسمير فريد.. وغيرهم تأسيس تيار سينمائي جديد قاد صحة ثقافية وفكرية ونقدية، وقدم فناً مغايراً حمل مهمة الارتقاء بالسينما المصرية، وبالذاتقة العامة للمشاهد المصري.

وجاءت مرحلة الإخراج في بداية الثمانينات فيدفع الجريء رافت الميهمي ثمن سخريته من الأوضاع المغلوطة، واقتحامه للقضايا المسكوت عنها، فلا يكاد يبدأ عرض فيلمه حتى تنهال عليه المحاضر والقضايا والمطاردات، فيذهب إلى محكمة الجنح بسبب فيلمه الثاني «الأفوكاتو»، وتطارده قضية آداب بسبب جرأة فيلمه «للحب قصة أخيرة»، وتُحذف مشاهد مؤثرة في مسار الأحداث نزولاً على رغبة سلطة المنع والمصادرة. وبرغم ذلك يظل الميهمي عملاً تلو الأخر يطرح القضايا ويعالجها من وجهة نظر عميقة، ويستطيع التحايل وإنقاذ أفلامه من مقص الرقيب، ومن محركي الدعاوى القضائية ومحاضر الشرطة، باستخدام مفردات الفنتازيا.

ثم تشهد نهاية التسعينات تسلسل نوعية جديدة من المنتجين والموزعين الذين اقتحموا المجال السينمائي بلا أي هدف سوى المكسب المادي، ونتج عن ذلك التضييق على المشروع الكبير لتيار الواقعية الجديدة الذي كان الميهمي في مقدمة فرسانه، حيث تم إنتاج عشرات الأفلام التي كرست عملية التجريف الفكري التي ظل الميهمي ورفاقه يحاربونها على مدى أكثر من ربع قرن. وبالطبع تسبب النمط الإنتاجي لهؤلاء التجار الجدد في صناعة أفلام تجارية رديئة تفتقر إلى القيمة الفنية، وتفسد الذائقة العامة للجمهور. فكان ما عُرف بالعيشية الحزينة التي جعلت من الفترة بين ١٩٩٨ - ٢٠٠٨ سنوات عجاف في تاريخ السينما المصرية، سادت فيها الأعمال المبتذلة، وانطلقت منها مصطلحات ما أنزل الله بها من سلطان مثل «السينما النظيفة».. وغيرها، مما أدى إلى تراجع إنتاج جيل المخرج رافت الميهمي أمام ذلك الهجوم الهادر، بل والجيل الذي مثل امتداداً مهما لهم، مثل: أسامة فوزي، وعاطف حتاتة وآخرين.

ثم يأتي فصل جديد من أسوأ فصول أزمة السينما المصرية في بداية الألفية باشتراك عدد من الشركات العربية في تلك الحالة، والتكتل في كيانات وتحالفات واحدة، ركزت نشاط الإنتاج والتوزيع في أيدي كيانات احتكارية قليلة لتغرق دور العرض بأفلام من إنتاجها. لكن الميهي لم يرضخ لتلك الحالة، بل استمر يناضل ضدها ويفضح ممارساتها، ويغامر بأمواله في الوقت الذي فضل الكثيرون الابتعاد، وينتج فيلم «شرم برم» الذي لم يستطع الحصول على فرصة عادلة مع بقية أفلام موسم السينما في دور العرض، ويضطر لعرضه في القنوات الفضائية بدلا من مكانه الطبيعي في دور العرض.

وشهدت السنوات العشر التي سبقت ثورة يناير مواجهات كثيرة بين المخرج رأفت الميهي ووزير الثقافة الأسبق د. فاروق حسني، ولم يمنح النفوذ القوي للوزير الأسبق رأفت الميهي من انتقاده، ومطالبته بمنح صندوق التنمية الثقافية سلفيات لإنتاج الأفلام بنسبة فائدة، ولكن الوزير رفض لأن اللائحة الخاصة بالصندوق لا يوجد بها بند سلفيات. وبرغم رفض د. فاروق حسني تعديل اللائحة، وهو ما نتج عنه تصاعد الخلاف بينهما، ظل المخرج رأفت الميهي خصما شريفا لم يغفل يوما القامة الفنية لفاروق حسني وهو يهاجمه، بل كان دائما يقر أن د. فاروق حسني «فنان رقيق، ومثقف حقيقي، لكنه يعتبر السينما فنا شعبيا منحطا». كما كان ينادي الميهي، وما زال، بأهمية استقلال جهاز الرقابة عن وزارة الثقافة.

في عام ٢٠٠٤ قرر المخرج رأفت الميهي تحريك دعوى قضائية ضد الحكومة الإسرائيلية للحصول على تعويض بسبب سرقة أفلامه على مدار ربع قرن، من خلال عرضها في قنوات التلفزيون وأسواق الفيديو الإسرائيلية في نفس وقت عرضها في القاهرة. ويذكر أن الميهي كان دائما ما يتلقى خلال تلك الفترة عروضاً مبهرة من أجل عرض أفلامه في إسرائيل بشكل رسمي، لكنه رفض الأمر، حيث رأى في ذلك نوعا من التطبيع. كما رفض الميهي أي تسوية للصلح مؤكدا إصراره على المقاطعة مصرحا بالتزامه موقف المثقفين المصريين بعدم التعامل مع الكيان الصهيوني. وتحولت الدعوى القضائية التي حررها الميهي دفاعا عن أفلامه إلى حملة كاملة ضد محاولة إسرائيل تهويد الفن المصري.

رأفت الميهي .. رجل سينما

لم يتوقف أعداء الإبداع عند تحريك الدعاوى القضائية ضد أفلام رأفت الميهي، أو المطالبة بحذف مشاهد منها فقط؛ حيث تمت مصادرة روايته «سحر العشق»، وتعثر مشروع إنتاجها سينمائيا. فما كان من المخرج رأفت الميهي إلا تجاهل الانتقادات الرجعية التي دافعت عن مصادرتها، والسخرية منها قائلًا: «أي رقابة تقومون بها في عصر الإنترنت!».

كما عانى المخرج الكبير رأفت الميهي من الدوامة القضائية الخاصة بديون تطوير وإيجار ستوديو جلال الذي حوله من أطلال إلى أكاديمية فنية متكاملة، لكنه ظل في تلك القضية كغيرها صامدا متمسكا بحلمه ومشروعه الفني، الذي تجدد شبابه وسط تلاميذه في «أكاديمية الميهي».

وتأتي رياح التغيير في يناير ٢٠١١ فيكون الميهي في مقدمة مؤيديها، والداعمين لها، ولم تتوقف تصريحاته عن إعلان مواقفه من كل جديد في مسارها، وينادي في شباب السينمائيين بأهمية توثيق أحداثها بالصورة. وعندما صعد نظام الإخوان إلى الحكم لم يتوقف عن مهاجمة محاولاتهم السيطرة على الثقافة المصرية، وكما كان في مقدمة الفنانين الذين أعلنوا تضامنهم الكامل مع ثورة يناير فقد أيد ثورة الجماهير ضد الإخوان في يونيو، حتى لفظتهم مصر لتبدأ عهدا جديدا.

الأكاديمية

ربما اقتصر الدور التعليمي لأغلب السينمائيين المصريين وخاصة المخرجين منهم - باستثناء أساتذة أكاديمية الفنون بالطبع- على منح فرصة العمل والتعلم إلى شباب السينمائيين داخل أعمالهم، لكن إلى جانب تخرج العديد من الفنانين والسينمائيين من مدرسة أفلام رأفت الميهي، مثل: هادي الباجوري، وعلي إدريس، وأحمد غانم وغيرهم.. فقد كان إنشاء المخرج الكبير رأفت الميهي لصرح «أكاديمية علوم وتكنولوجيا السينما» أحدث حلقات المشروع السينمائي الكبير الذي بدأه المخرج القدير رأفت الميهي منذ مدة تقرب من النصف قرن.

وجاء إنشاء «الأكاديمية» تلبية لرغبة المئات من شباب السينمائيين في التعلم على يديه. وبرغم المشاكل والقضايا الكثيرة التي أثيرت ضد مشروع شراء المخرج رأفت الميهي حق الانتفاع بستوديو جلال لمدة ٢٠ عاما، فإنه تحمل تلك المعاناة وحده، كما تحمل التعقيدات البيروقراطية والقانونية الخاصة بتقديم تلك الخدمة التعليمية المتطورة. وعندما قرر وزير التعليم العالي الأسبق د. مفيد شهاب إرجاء الاعتراف بالأكاديمية من قبل المجلس الأعلى للجامعات إلى حين تعديل قانون الجامعات الخاصة، قام الأستاذ رأفت الميهي بإنشاء مركز منفصل أطلق عليه «مركز فنون وتكنولوجيا السينما» قدم من خلاله فرصة الدراسة الحرة، دون اشتراط أي مستوى من الدرجات العلمية الرسمية، لكنه اشترط إجادة اللغة الانجليزية، واستخدام الإنترنت. وتتم الدراسة في المركز على فترة عامين، تنقسم إلى فصول دراسية مدة كل منها ٣ أشهر، ويستطيع الدارس التوقف في أي وقت يراه مناسباً.

وقد تكلف المشروع حتى الآن ما يزيد على ١٣ مليون جنيه، وبرغم أنه لم يدر ربحاً مادياً ملموساً بسبب كثرة الفوائد البنكية لقروض إنشائه، وتسامح الأستاذ الكبير في كثير من الحالات مع طلابه المتميزين والتسهيلات التي يمنحها لهم، لكن المشروع يظل مستمراً، ويخرج إلى سوق العمل السينمائي كوادرفنية تفتخر بأنها تعلمت السينما على يد الاستاذ رأفت الميهي. ولم تغيب ظروف إقامة الاستاذ بالمستشفى (شفاه الله وأمد في عمره وإبداعه) عن متابعة سير العمل والدراسة في «الأكاديمية»، ومشاريع الدارسين؛ حيث يحرص على مشاهدة أعمالهم الجديدة أولاً بأول ويبيدي ملاحظاته عليها. ويكتمل بمشروع «الأكاديمية» سلسلة المشروعات السينمائية والثقافة التي وضعها المخرج الكبير رأفت الميهي على عاتقه، لا يعتمد فيها على أحد سوى إرادته وعشقه لفن السينما.

رافتق الطيرهي .. جلال سينما



ظل استوديو جلال عبارة عن أطلال قبل أن يقوم الأستاذ رافت الميهي بتجديده



ستوديو جلال بعد التجديدات الشاملة التي قام بها الاستاذ رأفت الميهي

رأفت الميهي .. رجل سينما

نهاية مفتوحة

يستحق المخرج الكبير رأفت الميهي تكريمات بعدد من شاهدوا وتفاعلوا مع أفلامه، وبعدد من عشقوا فن السينما على يديه. وبعدد هموم الوطن وقضاياها التي وضعها على عاتقه متحملاً تكاليف صناعة أفلامها، ولطاردات قضائية وشخصية من آن لآخر. وما كان لهذا الكتاب أن يكون جامعاً في ظل التقيد بعدد معين من الصفحات تفرضه ظروف الطبع الحالية الخاصة بالمهرجان القومي للسينما، الذي يتحمل نصيبه من الظرف العام الحالي الذي تعيشه مصر. لكن يكفي هذا العمل المتواضع شرف الانضمام إلى ما يُمكن كتابته من عشرات الكتب والدراسات عن سينما المخرج القدير رأفت الميهي، جنباً إلى جنب مع مئات المقالات التي سعت إلى نقد وتحليل أعماله على مدار ما يقرب من نصف قرن.

ويظل عالم الميهي الإبداعي مفتوحاً للمزيد والمزيد من محاولات البحث والتنقيب فيه. إن الآلاف من الصفحات لا تكفي تكريم الأستاذ رأفت الميهي الذي أهدى حياته كلها إلى فن السينما وصناعتها مؤلفاً ومخرجاً ومنتجاً ومعلمًا ومناضلاً..

محمد عاطف

القاهرة - نوفمبر ٢٠١٤

فيلموجرافيا

التأليف:

- جفت الأمطار، قصة وسيناريو وحوار. انتاج ١٩٦٧
- غروب وشروق، سيناريو وحوار (عن قصة جمال حماد). انتاج ١٩٧٠
- شيء في صدري، سيناريو وحوار (عن قصة إحسان عبد القدوس). انتاج ١٩٧١
- صور ممنوعة، قصة وسيناريو وحوار، انتاج ١٩٧٢
- الحب الذي كان، قصة وسيناريو وحوار. انتاج ١٩٧٣
- غرباء، قصة (بالاشتراك مع سعد عرفة) وسيناريو وحوار. انتاج ١٩٧٣
- أين عقلي، سيناريو وحوار (عن قصة إحسان عبد القدوس). انتاج ١٩٧٤
- الرصاصة لا تزال في جيبي، سيناريو وحوار (عن قصة إحسان عبد القدوس). انتاج ١٩٧٤
- الهارب، قصة وسيناريو وحوار. انتاج ١٩٧٤
- على من نطلق الرصاص، قصة وسيناريو وحوار. انتاج ١٩٧٥
- عيون لا تنام، سيناريو وحوار (عن مسرحية يوجين أونيل «رغبة تحت شجرة الدردار»). انتاج ١٩٨١
- الأفوكاتو، قصة وسيناريو وحوار. انتاج ١٩٨٣
- للحب قصة أخيرة، قصة وسيناريو وحوار. انتاج ١٩٨٥
- السادة الرجال، قصة وسيناريو وحوار. انتاج ١٩٨٧
- سمك لبن تمر هندي، قصة وسيناريو وحوار. انتاج ١٩٨٨
- سيداتي آنساتي، قصة وسيناريو وحوار. انتاج ١٩٨٩
- قليل من الحب كثير من العنف، سيناريو وحوار (عن قصة فتحي غانم). انتاج ١٩٩٤

رأفت الميهي .. رجل سينما

- ميت فل، قصة وسيناريو وحوار. انتاج ١٩٩٦
- تفاعلة، قصة وسيناريو وحوار. انتاج ١٩٩٦
- ست الستات، قصة وسيناريو وحوار. انتاج ١٩٩٨
- علشان ربنا يحبك، قصة وسيناريو وحوار. انتاج ٢٠٠٠
- شرم برم، قصة وسيناريو وحوار. انتاج ٢٠٠٧

الإخراج:

١ - عيون لا تنام

تمثيل: فريد شوقي، أحمد زكي، مديحة كامل، علي الشريف، نزار السمراي، نعيمة الصغير، سعاد عبد الله، وفيق فهمي

تأليف: رأفت الميهي عن مسرحية «شجرة الدردار» للكاتب الأمريكي يوجين أونيل

انتاج ستوديو ١٣، ديكور: أنسي أبو سيف، موسيقى تصويرية: إبراهيم حجاج، مونتاج: سعيد الشيخ، مدير التصوير:

مصطفى إمام، تاريخ الإنتاج: يونيو ١٩٨١

جائزة أحسن عمل أول من جمعية الفيلم .

٢ - الأفوكاتو

تمثيل: عادل إمام، يسرا، إسعاد يونس، حسين الشربيني، صلاح نظمي، محمد الشرقاوي، علي الشريف

تأليف: رأفت الميهي

انتاج ستوديو ١٣، ديكور: نهاد بهجت، موسيقى تصويرية: هاني شنودة، مونتاج: سعيد الشيخ، مدير التصوير: ماهر

راضي، تاريخ الإنتاج نوفمبر ١٩٨٣

٣ - للحب قصة أخيرة

تمثيل: يحيى الفخراني، معالي زايد، تحية كاريوكا، عبد العزيز مخيون، عبلة كامل، عبد الحفيظ التطاوي،

أحمد راتب

تأليف: رأفت الميهي

انتاج حسين القلى، ديكور: ماهر عبد النور، موسيقى تصويرية: محمد هلال، مونتاج: سعيد الشيخ، مدير

التصوير: محمود عبد السميع، تاريخ الإنتاج: نوفمبر ١٩٨٥

٤ - السادة الرجال

تمثيل: محمود عبد العزيز، معالي زايد، هالة فؤاد، مخلص البحيري، يوسف داوود، بدر نوفل، إبراهيم يسري

تأليف: رأفت الميهي

انتاج ستوديو ١٣، ديكور: ماهر عبد النور، موسيقى تصويرية: محمد هلال، مونتاج: سعيد الشيخ، مدير التصوير:

سمير فرج، تاريخ الإنتاج: نوفمبر ١٩٨٦

٥ - سمك لبن تمر هندي

تمثيل: محمود عبد العزيز، معالي زايد، يوسف داوود، عائشة الكيلاني، محمد الدرديري مخلص البحيري،

أشرف عبد الباقي

تأليف: رأفت الميهي

انتاج ستوديو ١٣، ديكور: صلاح مرعي- رشدي حامد، موسيقى تصويرية: محمد هلال، مونتاج: سعيد الشيخ،

مدير التصوير: محسن نصر، مساعدة في الأخراج: رضوان الكاشف - هاني الباجوري، تاريخ الإنتاج: أكتوبر ١٩٨٨

رائفت الميهي .. جلال سينما

٦ - سيداتي آنساتي

تمثيل: محمود عبد العزيز، معالي زايد، عبلة كامل، عائشة الكيلاني، يوسف داوود، أشرف عبد الباقي،

عثمان عبد المنعم

تأليف: رأفت الميهي

انتاج الدقي فيديو فيلم- موسيقى تصويرية: محمد هلال، مونتاج: سعيد الشيخ، مدير التصوير: محسن نصر،

مدير الانتاج: عمرو عبد الحليم نصر، مساعد مخرج: أحمد فتحي غانم، مساعد مخرج تحت التمرين: خالد

الصاوي، تاريخ الإنتاج: أغسطس ١٩٨٩

٧ - قليل من الحب كثير من العنف

تمثيل: هشام عبد الحميد، نجاح الموجي، ليلى علوي، هشام سليم، يونس شلبي، محمود حميدة، أشرف عبد الباقي،

حسن كامي، مخلص البحيري، محمد الدرديري،

تأليف: رأفت الميهي عن قصة الكاتب الكبير فتحي غانم

انتاج ستوديو ١٣ - ديكور: صلاح مرعي، موسيقى تصويرية: محمد هلال، أغاني: حسين الإمام، مونتاج: سعيد

الشيخ، مدير التصوير: محسن نصر، تاريخ الإنتاج: نوفمبر ١٩٩٤

٨ - ميت فل

تمثيل: هشام سليم، شريهان، أشرف عبد الباقي، حسن حسني، بدر نوفل، مخلص البحيري، سعيد طرابيك

تأليف: رأفت الميهي

انتاج ستوديو ١٣ - موسيقى تصويرية: حسين الإمام، مونتاج: أحمد داود، مدير التصوير: سمير بهزان، مساعد

مخرج أول: محمد ياسين، تاريخ الإنتاج: نوفمبر ١٩٩٥

٩ - تفاحة

تمثيل: ليلى علوي، ماجد المصري، علي حسنين، علاء ولي الدين، بدر نوفل، مخلص البحيري، انتصار
تأليف: رافت الميهي
انتاج ستوديو ١٣ - موسيقى تصويرية: ياسر عبد الرحمن، مونتاج: أحمد داود، مدير التصوير: سمير بهزان،
مساعد مخرج: علي إدريس، تاريخ الإنتاج: نوفمبر ١٩٩٦

١٠ - ست الستات

تمثيل: ليلى علوي، ماجد المصري، ماجدة الخطيب، حسن حسني، علي حسنين، مخلص البحيري، انتصار
تأليف: رافت الميهي
انتاج ستوديو ١٣، موسيقى تصويرية: د. فتحي الخميسي، مونتاج: أحمد داود، مدير التصوير: أيمن أبو المكارم،
مساعد مخرج: علي إدريس، تاريخ الإنتاج: ١٩٩٨

١١ - عشان ربنا يجبك

تمثيل: أحمد رزق، داليا البحيري، جيهان راتب، لؤي عمران، محمود البزاوي، هالة توكل، تامر الميهي
تأليف: رافت الميهي
انتاج ستوديو ١٣، موسيقى تصويرية: تامر كروان، مونتاج: أحمد داود، مدير التصوير: أحمد عبد العزيز، تاريخ
الإنتاج: يونيو ٢٠٠٠

راقبت الربهي .. رجال سينما

١٢ - شرم برم

تمثيل: أحمد رزق، خالد صالح، رشا مهدي، بسمة، أحمد فؤاد سليم، محمود البزاوي، مخلص البحيري

تأليف: رافت الميهي

إنتاج ستوديو ١٣، موسيقى تصويرية: محمد عبد الله، مونتاج: أحمد داود، مدير التصوير: سمير بهزان، تاريخ

الإنتاج: ٢٠٠٧

الإنتاج

- المتوحشة ١٩٧٠
- عيون لا تنام ١٩٨١
- الأفوكاتو ١٩٨٣
- البداية (منتج منفذ) ١٩٨٦
- السادة الرجال ١٩٨٦
- سمك لبن تمر هندي ١٩٨٨
- سيداتي آنساتي ١٩٨٩
- قليل من الحب كثير من العنف ١٩٩٤
- ميت فل ١٩٩٥
- تفاعلة ١٩٩٦
- يا دنيا يا غرامي ١٩٩٦
- ست الستات ١٩٩٨
- علشان ربنا يحبك ٢٠٠٠
- شرم برم ٢٠٠٧

الجوائز

- «عيون لا تنام» حصل على جائزة احسن عمل أول من جمعية الفيلم
- «الأفوكاتو» حصل على جائزة خاصة من لجنة تحكيم مهرجان «فيفيه» بسويسرا
- «قليل من الحب كثير من العنف» حصل جائزة أحسن ممثلة من مهرجان القاهرة الدولي عام ١٩٩٤ - جائزة أحسن ممثلة من المهرجان القومي عام ١٩٩٥ - جائزة أحسن سيناريو من المهرجان القومي عام ١٩٩٥ - جائزة الإنتاج الكبرى في المهرجان القومي لعام ١٩٩٥
- «تفاحة» حصل على جائزة الهرم الذهبي من مهرجان القاهرة لعام ١٩٩٦
- «أين عقلي» حصل على الجائزة الثانية للدولة في السيناريو
- «الجب الذي كان» حصل على جائزة الدولة الأولى في الحوار
- «غرباء» حصل على جائزة الدولة الأولى عن القصة السينمائية
- «غروب و شروق» حصل على الجائزة الثانية للدولة في السيناريو وجائزة أحسن سيناريو من جمعية الفيلم
- «على من نطلق الرصاص» حصل على جائزة أحسن فيلم من جمعية نقاد السينما المصريين، وجائزة الإخراج من المهرجان القومي للسينما لعام ١٩٧٥، واختير لتمثيل مصر في مسابقة الأوسكار عام ١٩٧٦



من كواليس فيلم «الأفوكاتو»



وسط أسرة فيلم «السادة الرجال»

راقصة الطربھی .. رجلا سینما



ماجدة الخطیب و لیلی علوی فی لقطة من فیلم «ست الستات»



کوالیس فیلم «تفاحه»



فرسان الواقعية الجديدة في الثمانينات

راففت الميهي .. رجل سينما



المخرج راففت الميهي مع أصدقاء العمر عاطف الطيب ومعالى زايد



الاستاذ خلف الكاميرا

راقب الطريق... رجال سينما



لقطة من فيلم «سمك لبن تمر هندي»



أفيس فيلم «صور ممنوعة»

راقص الطبخي .. رجل سينما



محمود عبد العزيز ويوسف داوود في لقطة من فيلم «سيداتي آنساتي»

