

ایسی۔

کمال رمزی

الطريق إلى ... عالم الأطياف

في الطريق إلى الفيلا، أو قصر، يوسف وهبي، إنتابت الممثلة الناشئة، ليلى علوي، مشاعر متباينة، تمتزج فيها الفرحة بالقلق، والثقة بالخوف من الفشل، بالإضافة لقدرة ما من الرهبة، ذلك أن المشهد الذي سيتم تصويره سيدور مع الكبير، موهبة وتاريخاً ومقاماً: يوسف وهبي

صحيح، هي شاركت في عدة أفلام، أيام الطفولة، ووقفت فوق خشبة المسرح، قبل إتجاهها لعالم الأطياف، وليلة إختيارها للقيام بدور «سميحة» في فيلم «البؤساء» كانت تؤدي عدة مشاهد في مسرحية «٨ ستات»، لجلال الشرقاوي، حيث رأتها هدى سلطان، أو «ماما هدى» كما تحب ليلى أن تسميها ووجدتها صالحة تماماً لأداء دور البنت الرقيقة، البريئة، رغم تعرضها لمتاعب عاصفة في طفولتها .. لكنها وجدت طوق نجاة متجسداً في رجل حنون، بمثابة الأب، نقلها من حال لحال ..

وها هو قلبها يخفق لأول مره بالحب تجاه شاب مفعم بالروح الوطنية الأمر الذي يزعج جده الأرسنقراطي يوسف وهبي المعارض أيضاً على إختيار حفيدة لخطيبة ليست لها عائلة شهيرة .. وبعد جدل ومناوشات يوافق الجد على استقبال «سميحة» في فيلته الأقرب للقصر.

أيامها لم تكن ليلى علوي تجاوزت الخامسة عشر من عمرها ولم تنته بعد من دراستها الإعدادية .

يوسف وهبي، المتأنق في شيوخوته، الراسخ، المهيب، يستقبل البنت الجميلة بإبتسامه حانية، تبادلته بالقول «إزيك يا باشا» يجيبها بطريقته «إنتي اللي باشا» .

ليلى علوي، لاحظت كما لاحظ صاحب التاريخ الطويل ان صوتها النحيل مرتبكاً لا يريد أن يخرج من فمها بسلاسة .. قال يوسف وهبي جملة ما في أذن المخرج عاطف سالم .. على إثرها ذهبت ليلى مع الباشا ليجلسا وحدهما في الشرفة المطلة على حديقة واسعة الأرجاء، أخذ يتحدث معها حديثاً شيقاً عن عدة أمور، أهمها ذكرياته المشرفة واستمع لها فأدركت أنه يهدف إزالة حاجز الرهبة الذي يمنعا من التعامل ببساطة إنسانية معه وفعلاً تحقق ما كان يريد .. شعرت بعد هذه الجلسة الدافئة بنوع من الراحة والإطمئنان ..



المهرجان القومي التاسع عشر للسينما المصرية ٢٠١٥

رئيس قطاع صندوق التنمية الثقافية

معماري / محمد أبو سعدة

رئيس المهرجان

د. سمير سيف

تصميم جرافيكى وغلاف

أحمد بلال

اللوحات العالمية والمصرية ... ولم يكن يمر أسبوعاً من دون مشاهدة الأفلام والمسرحيات والأوبرات العالمية في دار الأوبرا المصرية التي احترقت في العام ١٩٧١ وتسبب دمارها موجة من الحزن العميق للأسرة خاصة أن «أحمد علوي» كان يتمنى أن تصبح ابنته ليلي، باليرينا في فرقة باليه القاهرة التي انشئت عام ١٩٦٦.

في دور العرض السينمائي تابعت الطفلة مع أسرته الأفلام الأجنبية والمصرية وتعودت على تقليد ما تراه على الشاشة الكبيرة فإذا ظهر في الفيلم ساحرة عجوز شريفة تطير في الهواء على خشبة مكنسة فإن ليلة أمام المرأة ترتدي روب والدتها الواسع تنكش شعرها تتركب خشبة مكنسة وتمثل الطيران ولا يفوتها استخدام المؤثر الصوتي فتطلق صوت الرياح بضمها .

في أواخر الستينيات كانت القاهرة لا تزال عامره بدور العرض الصيفية في مصر الجديد والروضة وحتى وسط البلد فضلاً عن سينمات الدرجة الثانية الأنيقة التي تقدم فيلمين، في البرنامج الواحد ... وكان الوالد يتردد مع أسرته على هذه الدور كي يستعيد مشاهدة الأفلام التي امتعته سابقاً وأن يشارك أفراد أسرته في الاستمتاع .

لا يزال وجه ليلي علوي يفيض بسعادة طفولية وهي تتذكر بحماس ليلة مشاهدة «صوت الموسيقى» لروبرت وايز ١٩٦٥ وشاهدته ليلي بعد عدة سنوات منبهة بتلك الاستعراضات الفاتنة النابعة من قلب الأحداث والموافق فضلاً عن الأداء الخلاب المدرس والعزوي للموهوبة جولي أندروز وأصبحت أغنيات الفيلم مثل «دوري ما» تتردد في ذاكرة ليلي علوي التي لا تزال تتحدث عن الفيلم كما لو أنها شاهدته بالأمس القريب .. وربما يكون «صوت الموسيقى» من الأسباب التي دفعها بحماس للمشاركة في الفيلمين الاستعراضيين اللذين حققتهما شريف عرفه : «سمع هس»، و«يا مهبلية يا» ١٩٩١ .. إلى جانب «صوت الموسيقى» ينهض في ذاكرة ليلي علوي فيلم مصري شاهدته في إحدى دور العرض الصيفية لم يأخذ حظه من الاهتمام والتقدير.. «المهرج الكبير» ليوسف شاهين ١٩٥٢ الدافق بالحيوية المشبع بالموسيقى والاستعراضات والذي اثبت فيه يوسف وهبي انه «كوميديان» شديد التميز وتمنت بقلبها أن يأتي ذلك اليوم الذي تمثل فيه ولو مشهد واحد مع يوسف وهبي وأن تعمل ضمن فريق يوسف شاهين في أحد الأفلام .. وقد حققت الأيام أمنيتها .

لكن الأيام لم تحقق لها أمنيات أخرى خاصة ما يتعلق بجيل الراسخين .. أحبت صلاح أبو سيف خاصة في «السقامات» ١٩٧٨ الذي شاهدته في سينما مترو مع زميلاتها في المدرسة وأعدت مشاهدته منفردة مره ثانية.

أحبت ليلي أفلام فطين عبد الوهاب وتميز عندها «الزوجة ١٣» لوجود أكثر النجمات المصريات مهارة وجاذبية، المتعددة المواهب، شادية، صاحبة الصوت الأثير والأداء التمثيلي المؤثر سواء التراجيدي أو الكوميدي.

نعيمه عاكف، فاتن حمامه، سعاد حسني، نادية لطفي .. كلهن لمسن أوتار قلبها لكن كل منهن كان معها مخرجاً كبيراً أو أكثر استطاع إطلاق طاقتهن الإبداعية .. نعيمة عاكف تألقت في أفلام أستاذ الاستعراضات حسين فوزي ثم ملك الخيال الجامع عباس كامل - أحد أساتذة رافت الميهي فيما بعد - فاتن حمامة ، فتاة الدموع مع حسن الإمام ثم الفتاة التي تواجه

تعلمت ليلي من هذا الدرس ضرورة وجود علاقة إنسانية بينها وبين كل العاملين معها في الفيلم خاصة الممثل أو الممثلة لذا فإنها عادة تجلس لفترة قبل بدء التصوير مع شركائها في الأداء.

«البؤساء» ١٩٧٧ جمع نخبة ثمينة من النجوم في مقدمتهم فريد شوقي الذي جسد شخصية «حامد حمدان» معادل جان فلجان - في الرواية التي كتبها الفرنسي فيكتور هوجو - بتفهم ومزاج معتدل ومحبة وكما كانت علاقته دافئة أثيرة أبوية بالإختيار مع الفتاة الصغيرة في الفيلم كانت علاقته مماثلة مع ليلي علوي التي تتذكر بعد أكثر من ثلاثة عقود رقة العاطفة التي أحيطت بها من فريد شوقي وأبنته ناهد فريد التي تعهدتها بالرعاية كما لو أنها شقيقتها الصغرى.

دور «سميحة» يعد مع الأدوار الثانوية، وعلى تثيرات شريط الفيلم، يأتي ترتيب اسم ليلي علوي بعد سبعة أسماء . جدير بالذكر أن ذات الدور سبق إسناده لممثلة ناشئة أيضاً في «البؤساء» لكمال سليم ١٩٤٣ أسماها سعاد حسين - والدة سماح أنور - وكان ترتيب إسماها هو العاشر، في تترات الفيلم .

ثمة فارق واسع بين الأداء الذي يجنح نحو المغالاة في «بؤساء» كمال سليم، وأسلوب التمثيل في «بؤساء» عاطف سالم، الأعمق واقعية، بحكم تطور الذوق السينمائي خلال ما يقرب من أربعة عقود .

سعاد حسين ، كانت موفقة بمعايير زمنها : رقيقة ذات ابتسامة طيبة لا تضارق ثغرها .. لكن ليلي علوي تمتعت بروفق جذاب شديد الوضوح عميق الحضور تجلي في نظرة الحب الخجول المختلصة في الحديقته ... ترسلها للشباب الوطني، الذي يؤدي دوره «نبيل نور الدين» .. كان من الواضح أن ليلي علوي، ستغدو نجمة كبيرة.

عدة جنسيات أنصهرت في ليلي علوي : جدتها ، الميسور الحال بحكم عمله في سراي الملك فاروق تزوج من فتاة تركية ووالدها أحمد علوي تزوج من ابنة جيرانهم اليونانية ... هكذا، عروق مصرية يونانية تركية ... ولأن تنوع الأعراق يؤدي إلى سلالة أقوى فإن ليلي علوي تتمتع بمتانة البنيات فضلاً عن نوع من الجمال الخاص يجمع بين الرقة اليونانية وبياض البشرة التركية وحرارة الشخصية المصرية .

الأهم، ان ليلي علوي نشأت في بيئة ثقافية على قدر كبير من الثراء ... والدتها، ستلا.

بعد إنتهاء دراستها المدرسية أخذت دورات في اللغة العربية والإنجليزية ودأبت على الإطلاع والمعرفة مما فتح أمامها الطريق للإذاعة المصرية لتغدو مذيعة في القسم اليوناني وتقدم العديد من البرامج بعضها مستمر حتى الآن ٢٠١٥ .

أما الأب المتخرج في كلية الحقوق جامعة القاهرة فإنه إلى جانب ما ورثه من كتب التراث التي جمعها والده اهتم بالأدب الحديث العربي والأجنبي بإضافة إلى المكتبة الموروثة روايات وقصص نجيب محفوظ، سعد مكاوي، يوسف إدريس، محمد فريد أبو حديد، وغيرهم.

دأب الأب على تخصيص يومي الخميس والجمعة لزيارة المتاحف ومعارض الفنون التشكيلية مع اقتناء نسخاً من



يضيفون لها، هنا، تبرز أسماء سمير سيف ، عاطف الطيب ، سعيد مرزوق، محمد راضي ، خيرى بشارة ، محمد النجار ... والأهم شريف عرفة .. ومؤخراً رأفت الميهي ومجدي أحمد علي .

هذا لا يعني أن ليلى علوي لم تتعاون مع الجيل السابق فمع حسام الدين مصطفى قدمت فيلمي «الحرافيش» ١٩٨٦ و«غرام الأفاعي» ١٩٨٨ ... وبرغم أن العمل الأول يعتمد على إحدي حكايات ملحمة نجيب محفوظ الشهيرة بما تتضمنه من مفارقات الأقدار حيث تتزوج رضوانه « ليلى علوي» من شقيق الشاب الذي تحبه .. وهي لا تستسلم لنصيبها تحاول بلا تردد إغواء من عشقته، وفي إندفاعها الجنوني وراء رغباتها يتحطم كل شئ .. حكاية ذات طابع تراجميدي، وشخصية عاتية تذكرنا سينمائياً بهدى سلطان في «امرأة في الطريق» لعز الدين ذو الفقار ١٩٥٨، وبرلنتي عبد الحميد في «رنة الخلد» لمحمود ذو الفقار ١٩٥٥ .. ولكن حسام الدين مصطفى المتعجل دائماً صرف جهده إلى ممثلين آخرين : محمود ياسين ، الفتوة الذي انسلخ عن أهل حارته وأصبح للطاغية أقرب. ممدوح عبد العليم الزوج الخطأ لفتاة تحلم بأخر . صفية العمري، الثرية المتغترسة، والدة الشابين الكارهة لعروس تراها نذير شؤم .. طبيعة ليلى علوي ، وتجربتها السينمائية المحدودة وإهمال حسام الدين مصطفى بدد الكثير من ثراء وتناقضات وعذابات «رضوانة» حسب الرواية حتى أن أحد النقاد ذهب إلى القول أنها قدمت «استعراضاً رائعاً لقمصان النوم» - عصام بصيلة أخبار اليوم ٥ إبريل ١٩٨٦ .



«غرام الأفاعي» فيلم محكم الصنع وجدت فيه ليلى مساحة واسعة لا يكاد ينافسها فيه أحد، هي البطلة المطلقة أمام الوجه الجديد - أمامها - هشام عبد الحميد ... تجد ليلة شخصية «مهجة»، الطالبة بكلية الصيدلة تحب زميلها الانتهازي الناعم وجدي .. ولأنها من أسرة ثرية فإن طلب وجدي ليدها يقابل بالرفض ... تتزوج بأخر يكتشف وجدي دواء قاتل لا يترك أثراً .. تضعه هدى لزوجها الذي يموت تتزوج من وجدي الذي يبتزها ويطمع في ثروتها .. تضع له السم في الطعام بينما يضع لها السم في عصير البرتقال .. هنا أداء ليلى علوي يتسم بدرجة ما من التوفيق وتتمكن من التعبير عن عدة مشاعر متباينة في آن .. قرب النهاية وهما على مائدة الطعام تتابعا وهو يمضغ قطع اللحم المسموم، على

الخطوب مع صاحب الذوق الرفيع هنري بركات .. سعاد حسني معها كمال الشيخ .. نادية لطفي معها نيازي مصطفى - أحد أساتذة سمير سيف لاحقاً - ثم كمال الشيخ.

بعد «البؤساء» وطوال أربع سنوات، تخلو قائمة أفلام ليلى علوي من أية أعمال، ربما بسبب إستكمالها لدراساتها الثانوية أو لأنها في مرحلة عمرية أقرب للمراهقة لا تكثر بها السينما المصرية عادة ... وحين ظهرت من جديد، تحببت في أفلام المقاولات .. وهي أفلام شديدة التواضع الهدف منه وضع أكبر كمية من الإعلانات عن سلع يستهلكها أهالي الخليج مثل أدوات الماكياج والسيارات الفاخرة وشاليهات السواحل المصرية ... لم يكن الأمر يتطلب أكثر من كوميدان أو أكثر وقصة مفككة تدور في أماكن مغلقة ومخرج ينهي تنفيذ الفيلم في أقل وقت ممكن والملاحظ أن هذه الأفلام تستبعد العديد من عناصر اللغة السينمائية فليس بها مصمم ديكور أو مؤلف للموسيقى المصاحبة مع الاستغناء عن المونتيرين ذوي المهارات والاستعاضة عنهم بمن ينحصر دوره في لصق المواد الإعلانية بشرط الفيلم .

قائمة أبطال أفلام المقاولات طويلة، فيها من الممثلين أكثر مما بها من نجومات، خاصة المتحقيقات فنياً على الشاشة الكبيرة، لن تجد أسماء نبيلة عبيد ، نادية الجندي ، نادية لطفي ، سعاد حسني في الوقت الذي ستقرأ فيه أسماء سمير غانم ، وحيد سيف ، يونس شلبي ، الشحات مبروك وكل من يملك القدرة على الإرتجال .. اما البطلات فإلى جانب الأعلى قدراً دلال عبد العزيز ، ثمة سميرة صدقي ، وفاء عامر، عايدة رياض ، وأخريات.

تسلل اسم ليلى علوي إلى أفلام المقاولات : « مخيمر دايماً جاهز» للمخرج النكره، أحمد ثروت ١٩٨٢ .. « غريب ولد عجيب» لكمال صلاح الدين ١٩٨٣ ، أمام سمير غانم وإسعاد يونس .. «سمورة والبنت الأمورة» ١٩٨٤ لمخرج اسمه سمير حافظ ، أمام سمير غانم وسعاد نصر .

هذه الأفلام التي شاركت فيها ليلى علوي، وهي في العشرين من عمرها لم تكن لتشبع من طموحها الفني ذلك أنها تدرك بل تؤمن أن قدراتها اكبر من تلك الأدوار المسطحة وان شيئاً آخر من الممكن أن تقدمه يجعلها على غرار فاتن حمامة، نعيمة عاكف، شادية، ومن على مستواهن الرفيع .

العمل في أفلام مثل «مطلوب حياً أو ميتاً» لعدلي خليل ، و«الخونة» لوصفي درويش و«الشيطان يغني» لياسين إسماعيل ياسين، جاءت بفائدة ما، للممثلة الناشئة ذلك أنها كانت بمثابة تدريبات على الوقوف أمام الكاميرا واكتساب خبرات في طرق الأداء فضلاً عن كونها تحقق قدراً من الشهرة والانتشار ... لكن المهم، هو ... الخطوة التالية .

في العام ١٩٨٧، بعد ثلاثين فيلماً شاركت فيهم ليلى علوي استطاعت أن تقف فوق أرض فنية صلبة وقررت أن تختار الأعمال التي ترضي طموحها خاصة أن جيلاً جديداً من المخرجين المبدعين تبلور ونضج في ذات أعوام تدريباتها في الأفلام المتوسطة وستشهد توافقاً مكتملاً وبديعاً بينها وذلك الجيل الذي سترافق مسيرته منذ البداية وبالضرورة ستضيف لهم بقدر ما



وجهها ثمة شعور باهت خفي بالذنب مع درجة ما من القلق بالإضافة لإحساس الراحة الزاحف على ملامحها كلما واصل بلع طعامه .. الفيلم ينتهي نهاية مسرحية داخل حجرة مستشفى حيث يعترف كل منهما للآخر بأنه دس له السم ... يتهاوى هو أرضاً بينما يسقط جسمها فوقه .

فيلم ثالث ، حققه حسام الدين مصطفى قد لا يستحق التنويه عنوانه مكتوب خطأ « المشاغبات الثلاثة » ١٩٨٧ تقوم ليلى ببطولته مع الهام شاهين وعتدة الشمعه ويعتمد على مطاردات سقيمة ، ممله مترهله، منفذة بركاكة، وأظن أنه من أهم أسباب ليلى علوي في إنجاذها لقرار التدقيق في اختيار أفلامها .

من مخرجي الجيل السابق لليلى علوي والذي لم يحقق لها إنجازاً معها ثمة نيازي مصطفى والتميز هنري بركات .. أولهما شاركها في « المشاغبون في الجيش » ١٩٨٤ حيث كتب إسمها على التترات بعد سميرغانم ، سعيد صالح ، يونس شلبي، مما يعني أن الاهتمام ينصب على ثلاثة عابثين يتحولون إلى الجدبية عقب التحاقهم بالتجنيد وليلى مجرد حبيبة رقيقة لطيفة مخلصه .. ومع بركات في نهايات مشواره السينمائي ظهرت في دور باهت كابنة لفريد شوقي، في « المتورد » ١٩٨٨ تتسم بالطيبة، تحنو على والدها .

بجملة واحدة : كل الطرق كانت تمهد للقاء ليلى علوي مع جيل جديد من المخرجين ستقدم معهم إبداعاً يبقى السينما المصرية على قيد الحياة .

ظهرت ليلى علوي في الأفلام الأولى لعدد من مخرجين أصبحوا، من العلامات المضيئة في السينما المصرية، وكأنها فاتحة خير.. أضافت لأعمالهم بقدر ما أضافوا لها .. حظيت باحترام ومحبة، فهي، من النوع الملتزم تتعامل مع عملها بجدية تبلغ حد الصرامة سواء في المواعيد أو الاجتهاد المهني لا يمكن أن تتأخر عن المواعيد تتواجد في المكان والزمان المحددين، وهبتها الحياة بنياناً قوياً يمكنها من مواصلة العمل لساعات طويلة من دون تشكي أو ضيق .. ومن الناحية الفنية تستمع جيداً لمبدعي الفيلم المصور، كاتب السيناريو، وقبلهما وبعدهما المخرج .. فضلاً عن زملائها من الممثلين وتستمع بتواضع إلى نصائح ذوي الخبرة ولا تزال تذكر بإمتنان يوم لفت نور الشريف نظرها إلى أهمية الإضاءة .. أن يكون النور حول وجهها .. أضف إلى هذا موهبتها في الأداء التمثيلي القائم على تفهم الشخصية التي تجسدها، أبعادها النفسية الاجتماعية والجسمانية بالإضافة لمعرفة تفاصيل الشخصيات الأخرى المحيطة بها .. لذا، فإنها لم تنزل في عداوات أو خصومات مع أحد ، ونالت عن جواررة درجة رفيعة من التقدير النقدي.

في فيلمه الأول « شوارع من نار » ١٩٨٤ أسند لها سمير سيف دوراً ثانوياً : شقيقة مديحة كامل ، العاملة في مهنة متدنية وتصرف على أختها الجامعية التي تطالعا بوجه نقي محترم وعيون تفيض بالمحبة تجاه مديحة كامل .. ولاحقاً بعد ن يستدرجها القواد إلى الملهى الليلي تتجلى في نظرات ليلى علوي تلك الجرأة المشبعة بالإستخفاف .. موقضان متناقضان تعبر عنها ليلى علوي على نحو موفق تماماً . الواضح أن سمير سيف في إستعانتة المبكرة بليلى علوي أدرك ما تنطوي عليه من

قدرة فنية لذا أسند لها بطولة « عصر الذئاب » ١٩٨٦ أمام نور الشريف .

قبل أن تؤدي ليلى علوي دورها الشهير في الفيلم الأسر «سمع هس» ١٩٩٤ التقت مخرجه، في اول أعماله «الأقزام قادمون» ١٩٨٧ الذي كتبه أحد أصحاب المواهب الكبيرة ماهر عواد والذي كون ثنائياً بديعاً مع المخرج شريف عرفة صاحب الأسلوب الشديد التميز المغامر فنياً بشجاعة وفي الإتجاه الصحيح .

بعد «الأقزام قادمون» الذي استعان فيه بخمسين قرماً يطرح من خلالها قضية أرضهم التي يحاول أحد الأوغاد الاستيلاء عليها يقف إلى جانبهم مخرج الإعلانات «يحيى الفخراني» وزوجته «ليلى علوي» - بعد هذا الفيلم - حقق شريف عرفة ثلاثة أفلام مهمة ، مثيرة للتأمل والجدل ، تندرج في خانة الأفلام الإستعراضية هي بترتيب عرضها «الدرجة الثالثة» ١٩٨٨ ، «سمع هس» ١٩٩١ ، «يا مهلبية يا» ١٩٩١ .

ليلى علوي المشاركة في ثلاثة أفلام من الأفلام الأربعة : «الأقزام» ، «سمع هس» «يا مهلبية يا » أطلقت طاقتها الفنية الشابة المتسمة بالنضارة والحيوية وجعلت من مشاهدة هذه الأفلام متعة لا يخفت أثرها حتى بعد مرور ربع القرن على ولادتها .

في حوار طويل مهم أجراه محمود الكردوسي ومعه ثلاثة نقاد : صفاء الليثي ، أحمد غريب ، باكينام قطامش، استغرق عشر صفحات من مجلة «الفن السابع» تحدث شريف عرفه بالتفصيل عن تجربته الثرية بملاساتها في تلك الأفلام .. قال :

• نعم .. كانت لدينا أحلام كثيرة وكبيرة حاولنا تحقيقها وبدأنا رحلتنا ب«الأقزام قادمون» ، واستكملناها ب «الدرجة الثالثة» الذي تحول برغم مكانته في قلبينا إلى أول صدمة حقيقية وقد واجهنا نقداً عنيفاً على مدار سنة ونصف وبشكل متواصل وكان من الممكن نتيجة لهذا النقد أن نختفي تماماً لكن لأنني كنت أكبر - سناً - من ماهر عواد وأكثر منه خبرة ، ادركت أن هناك نوعاً من «الغل» تجاهنا فقررت الاستمرار رغم أنف الجميع وانتجت «سمع هس» مع ماهر عواد وممدوح عبد العليم وكان في السيناريو استعراض مهم جداً يقع في منتصف الفيلم فتأملت كلماته ووجدتها مناسبة جداً لنهايته، وكذلك مناسبة للوضع الذي كنت أعاني منه آنذاك فهو استعراض يقف فيه المجتمع كله ضد اثنين مقهورين ومظلومين ولكنهما يواجهان الجميع بأغنية تقول «ح تشوفوا طريقنا مودي لفين .. على ما تهل سنة ٢٠٠٠، حنكون فوق فوق فوق .. أطول واحد فيكم ح بيجي تحت ركبنا كده بشبرين» .. ولم يكن إختياري محل صدفة فقد وجدته ملائماً لحياتي الشخصية ولايماني بضرورة الجد والإصرار من أجل الوصول إلى هدف نبيل في النهاية فهمها وقف الناس ضدي أعرف ماذا أريد من المستقبل وكيف أصل إليه، في هذا الحوار الشائق الشامل الذي نشر في العدد ٣٧ - ديسمبر ٢٠٠٠ يطرح الكردوسي ومن معه سؤالاً عما إذا كان «حمص وحلاوة» في «سمع هس» هما ماهر عواد وشريف عرفة . وفي إجابة المخرج النابة، نقرأ :

• فعلاً حمص وحلاوة وقع عليهما نفس القدر من القهر والظلم لكنهما لم يستسلما له ، نحن أيضاً لم نستسلم فقد عدت





من الأفندي القادم من البندر يحيى الفخراني وهي بالفعل يبدأ قلبها يتفتح له فتبدوا ملامحها وقد اكتست بدرجة ما من راحة يشيع فيها الأمل .. إنه أداء روعي إن صح التعبير... الأمر الذي فيما يبدو .. فاجأ بعض النقاد فكتب ضياء الدين بيبرس في مجلة الكواكب ٢٦ / ٩ / ١٩٨٤ أنها «متمثلة تخرج عن أدوار عرائس المولد فإذا بها في منتهى الطبيعية وخفة الدم» .. وفي كتابة عن «محمد خان : ذاكرة تتحدى النسيان» قال الناقد أحمد يوسف «ليلى علوي في واحد من أكثر أدوارها المبكرة طرافة واختلافاً عن صورتها التقليدية» .

جدير بالذكر أن ليلى علوي ، قدمت ، بمهارة ، أيضاً ، وشفافية، دوراً مغايراً في «إعدام ميت» لعللي عبد الخالق

١٩٨٥ ، حيث تؤدي شخصية فاطمة الفتاة البدوية المختلفة كثيراً عن «خوخة» الفلاحية .. فاطمة بأداء ليلى علوي تضع شالاً على رأسها. شعرها الأسود مجدول جديدتين. جلبابها أسود. قوية الشكيمة ، صلبة ، برغم ما تلاقيه من معلومات مدمره .. هكذا، فلاحه مرة وبدوية مرة أخرى في مشورها الذي يتجاوز السبعين فيلماً قدمت ليلى علوي بصدق عشرات الوجوه للبنات المصرية أو المرأة المصرية إن شئت في بيئاتها المختلفة وعلاقاتها الاجتماعية المتباينة ... الطالبة الجامعية الناجحة في «غرام الأفاعي» حيث تعيش في أسرة مرفهة ... والطالبة الجامعية الفاشلة، في ظل أسرة رقيقة الحال في «الشاغبات الثلاثة» راقصة الموالد في «سمع هس» بائعة المياه الغازية في «إضحك الصورة تطلع حلوه» فتواية أو بلطجية الشوارع في «الهجامة»، الفتاة المغتصبة في «المغتصبون» اللصة الفاشلة مع أختيها في «حلق حوش»، الأخت الحانية على أختين غير شقيقتين في «حب البنات» ، الفلاحية في «خرج ولم يعد» ، البدوية في «إعدام ميت» والموظفة في عشرات الأفلام .

تتعايش ليلى علوي في ادوارها، تنسى أو تتخلى متعمدة عن جمال وجهها لتبرز ما وراء الملامح المتسقة، من دون مغالاة أو إفتعال فهي من المدرسة الأميل للعضوية المعتمدة على الصدق الداخلي والتفهم العميق للشخصية وللموقف ... في مقاله النقدي عن «يا دنيا يا غرامي» يقول سمير فريد بأسلوبه الواثق عن جدارة «هناك مشهد واحد لو لم تمثل ليلى علوي غيره لفازت عنه، وهو المشهد الذي يدور بينها وبين والدها فاقد النطق والحركة عندما يقول لها بالإشارة أنها أحسن من كل الرجال فترد : «بس أنا مش راجل يا بابا» .

والحق أن هذه الملاحظة تنسحب على معظم أفلام ليلى علوي حتى المتواضعة منها فغالباً ثمة لحظة إشراق هنا أو هناك ... تتسع وتغدو أعمق إقتناعاً حيث يكون العمل كله أقرب إلى الإكتمال فمثلاً في «حب السيام» لأسامة فوزي

إلى ماهر من جديد في فيلم «يا مهلبية» ... وهناك خلط لدى البعض بأن «يا مهلبية» يأتي بعد «سمع هس» مباشرة لكن الحقيقة أن بينهما فيلم «اللعب مع الكبار» ... وأنا أعتز إعتزازاً كبيراً بفيلم «يا مهلبية» ربما أكثر من إعتزازي بـ «سمع هس» لأن فيه أشياء كثيرة كنت أتمنى تحقيقها وحققتها بالفعل .

• بعيداً عن مغالاة شريف عرفة بشال «الغل» الذي صاحب التعليقات على أفلامه، يليق به أن يتذكر عشرات المقالات التي إمتدحت أفلامه وقدرتها تقديراً رفيعاً فضلاً عن مقالات نقدية أخرى لمست بخبرة ودراية عوامل خلل في هذا العمل أو ذلك .. بعيداً عن الذم والمدح، تبقى تلك الأعمال كعلامات مضيئة في تاريخ السينما المصرية خاصة «سمع هس» بتلك الكيمياء والإنسانية المدهشة بين ليلى علوي وممدوح عبد العليم أو «حلاوة» و «حمص» فالعلاقة الأخاذة بينهما على



الشاشة تتجاوز في عمقها علاقة زوجة بزوجها أو شريكين في العمل أو صديقين .. إنها أعمق وأوسع من ذلك كله .. إنهما جسد واحد، روح واحدة، فحين يتلقى ممدوح عبد العليم لكلمة تنتفض ليلى علوي كأنها في مواجهة الضربة ... ثمة توافق بينهما ليس فقط في الأغاني والإستعراضات ولكن في الحركة واللمسة والأنفاس والنظرات ... إنها من أجمل العلاقات على شاشة السينما المصرية .

لاحقاً، بإخراج شريف عرفة تؤدي ليلى علوي دور البطولة في «إضحك الصورة تطلع حلوه» ١٩٩٨ حيث تؤدي دور صاحبة كشك سجاثر على كورنيش القاهرة ... هنا تبدو كما لو أنها عاشت طوال عمرها في الشارع بجلباب

واسع بدون مكياج بحركة سريعة بانتباه دائم إلى ما يدور حولها بإستعداد تام لاستخدام مخالبتها وأنيابها إذا دعت الضرورة ... ليلى علوي هنا كما في الكثير من أفلامها لا تستسلم لجمالها ولكن تخضع هذا الجمال إلى متطلبات الشخصية التي تجسدها .

ذلك التباين أو التوافق إن شئت الدقة يتمثل في الكثير من أفلامها .. وربما تمكنت من مفاجأة الجمهور بتجسيدها الجميل المقنع لشخصية الفلاحية ، خوخة ، في «خرج ولم يعد» لمحمد خان ١٩٨٤ الذي كتبه التقدير، المرهف ، الذي لم يأخذ حظه من التقدير عاصم توفيق .. في المشهد الأول لها تطالعنا بمنديل رأس أخضر يغطي جزءاً من شعرها الناعم المجدول في ضفيرة واحدة ، ترتدي جلباباً أحمر تسير بين الحقول ممسكة بطرف حبل مربوط إلى عنق جاموسة ... عضوية الحركة حيث تلفظه بطة أو تقشر البصل ، هادئة ، مستسلمة الأوامر والدتها الطيبة تدرك ما يريد والدها عاشق الأرض بشأن زواجها



ليلى علوى تدلى بشهادات

٢٠٠٤ تتجاوب ليلى مع كل ما حولها من أشياء وناس وزمان ومع نفسها أيضاً إنها تفكك مشابك حبل الغسيل كي تأخذ ما هو منشور من دون أن تنظر للفضوة التي تسحبها، تفضيلة في الأداء تعني أنها معتادة تماماً على هذا العمل ... طريقة الحنو المضاعفة التي تعامل بها طفلها تعبر عن العلاقة المعهودة بين أمهات الطبقة المتوسطة الشراوية مع أولادهن من ناحية وفي ذات الوقت تشي بعلاقتها الباردة الجافة مع زوجها المتطهر بتطرف، محمود حميدة الذي تتحدث معه ولا تنظر له .. إنها المدرسة الجادة المكافحة، موديل الستينيات .. طريقته وهي تشغل ماكينة الحياكة تدل على الفة طويلة بالعمل عليها .. وها هو «النقار» يندلع مع زوجها لأسباب أعمق غوراً مما قد يبدو على السطح ... وعلى طول الفيلم، تسيير العلاقة المتوترة بدوافعها الدفينه، معه، على نحو شديد الوضوح بفضل ذلك التفاهم الفني في الأداء بينها وبين محمود حميده الذي ترتفع به بقدر ما يرتفع بها .

في «ألوان السما السبعة» أول أفلام سعد هنداوي، نتابع، في البدايات، متابعة ليلى علوي لرقصة التنورة ذات الطابع الصوفي، التي يؤديها بمهارة فاروق الفيشاوي، وتتعهد المونتيره رباب عبد اللطيف أن يأتي التقطيع بين جسم فاروق الفيشاوي الذي يلغ حول نفسه على عكس دوران عقارب الساعة كأنه يريد التخلص من الزمن ويتحرر من جاذبية الأرض ليتواصل مع المطلق ينعكس هذا المعنى على وجه ليلى علوي المنتشي والمندمج مع صوفية الإيقاعات والأنغام فتبدوا إبتسامتها العذبة المطمئنه ونظرتها الحاملة كما لو أنها تطير إلى آفاق بعيدة ترى فيها بسكينة روحية ألوان قوس قزح .
هكذا ... ليلى علوى، الجادة، الوهوبة، المجتهدة .. تعطي للأشياء معانيها وكما قدمت الكثير بالضرورة ستعطي ما هو أكثر .



اللقاء

في زاوية من قلبي تمنيت أمنيات مستحيلة لا زلت أتمناها!.. أن أكون ضمن بطلات عز الدين ذو الفقار الرومانسيات اللاتي يظنهن الحب أو من نماذج صلاح أبو سيف الواقعيات ممن ينتزعن حقهن في الحياة انتزاعاً أو واحدة من شخصيات كمال الشيخ المتوترات يحيط بهن الخطر من كل جانب أو أشارك فتيات فطين عبد الوهاب المبهجات وبالطبع لم يسمح الزمن بالعمل مع هؤلاء الكبار.. الأمنية الوحيدة التي تحققت في هذا الجانب هي العمل مع يوسف شاهين.

أثناء مهرجان كان ١٩٩٦ كنت أسير مع سميحة أيوب وسعد الدين وهبة عقب خروجنا من قصر السينما الضخم عند ناصية شارع التقينا يوسف شاهين القادم من اتجاهنا معه فيما أذكر ماريان خوري وخالد يوسف تصافحنا جميعاً لكنه قبلني بقوة علقنا جميعاً بمرح على قبلته قبل أن نفترق قال لي أنه راض عني وطلب مني أن أخفف من وزني.. بعد عودتي للقاهرة جاءت مكالمة تلفونية من مكتب يوسف شاهين تحدد لي موعداً مع الأستاذ.. أنتابني ذلك القلق الممتع الممتزج بالأمني، لم أكن أحتاج لأدوار كي أمثلها ولكن أحتاج للعمل مع يوسف شاهين. ذهبت في الموعد استقبلني الأستاذ بدفنة المطمئن وسلمني سيناريو «المصير» وقال لي بوضوح وصراحة أن دور «مانويللا» كان من المفترض أن تؤديه صديقتي يسرا لكنها مشغولة بالمرح ولأنه يصر على تفرغ الجميع لفيلمه يسند الدور لي، وهو دور يلائمني تماماً.

عدت إلى البيت قرأت السيناريو فوراً لمس عقلي وقلبي أفكار الفيلم أو مضمونة أو رسالته على درجة عالية من

وجدت نفسي في «مانويللا».. الفجرية التي كنت أبحث عنها

عرفت يوسف شاهين قبل أو أراه وأحببت أفلامه قبل أن أعرف اسمه.. في طفولتي حين كنت أتابع أفلام الأبيض والأسود لم يكن اسم المخرج يعنيني فقط أحفظ بعض المشاهد والمواقف التي تعجبني في هذا الفيلم أو ذاك لكن معظم أجزاء «أنت حبيبي» ظلت عالقة بذهني ذلك أن روح المرح وتدفق الكوميديا وخفة ظل فريد الأطرش مع شادية ونشاط الكاميرا وذكاء الحوار أمور أدت إلى بقاء الفيلم حياً في ذاكرتي فيما بعد عندما أصبحت أحفظ أسماء المخرجين عرفت أن يوسف شاهين هو مخرج «أنت حبيبي» و«أبن النيل» و«صراع في الوادي».

في أحد أيام العام ١٩٧٩ وأنا في الصف الثالث الإعدادي ذهبت (متحمسه) لحضور عرض «إسكندرية ليه» دافع الحماس تمثل في كون الفيلم من إخراج يوسف شاهين وهي المرة الأولى التي أشاهد عملاً له على الشاشة الكبيرة فضلاً عن أن الفيلم يضم عدداً من زملائي أيام كنا نقدم برامج الأطفال في التليفزيون محسن محي الدين وعبد الله محمود ربما لم أستوعب الفيلم تماماً ولكني أحسسته بكيت وضحكت استقبلته بقلبي أحبته وأنبهرت به وأدركت أنه ينطوي على أشياء مختلفة عن السائد والمألوف في السينما المصرية فهو لا يتضمن حدوداً بالمعنى التقليدي والأداء التمثيلي لا يتجه نحو المبالغة وبرغم تعدد وتنوع الشخصيات فإنها واضحة الأبعاد على الشاشة وبقدر إعجابي به كان إزعاج خطيبي منه مما جعل المناقشة بيننا تتحول إلى مشاجرة.

مع عدة زميلات لي في المدرسة دخلت «إسكندرية ليه» مرة ثانية تأكدت من جماله وقوة تأثيره وجاء وقعه إيجابياً على زميلاتي الأمر الذي أسعدني كثيراً.

استمرت علاقتي بيوسف شاهين كمشاهدة يزداد حماسها له فيلماً بعد فيلم في عام ١٩٨٦ كنت قد انتهيت من تمثيل أكثر من عشرين فيلماً وعندما شاهدت «اليوم السادس» اقتنعت بعمق أي إزاء مخرج مختلف قدرته هائلة على تكييف الموقف واللحظة يستطيع تحويل حجرة «داليدا» الصغيرة الضيقة إلى عالم كامل فثمة حركة دؤوبة للكاميرا من ناحية وحركة لا تقل نشاطاً للممثلين من ناحية ثانية وانبهرت بحالة الإنطلاق برغم الضيق والألم والمرض الذي يجثم على مجتمع «اليوم السادس» وأبهرني استعراض محسن محي الدين في نوبة فوران عاطفي الطرحة ومنديل الرأس من «داليدا» من المدهش في عالم الكوليرا تقديم تلك الجماليات الشديدة الخصوصية لكن ما أمني هو بعض المقالات النقدية التي هاجمت «اليوم السادس» بطريقة وحشية وشرسة.

نفاذ البصيرة يقدم رؤية يحتاجها الواقع مشبع بروح إنسانية وتنويرية في آن يتحدث عن الحاضر وإن كان يتعرض لإحدى تجارب الماضي أما عن دوري فإستطيع القول حقيقة أنني كنت أبحث عنه ولم يكن عندي أمل أن أعثر عليه ذلك .
أن شخصية «العجرية» ليست متوفرة في الواقع المصري وبالتالي لا وجود لها في السينما .. العجر عندنا أقرب للبدو ولا علاقة لهم بعجر أسبانيا أو البلقان أو أمريكا اللاتينية بالنسبة لي كانت زميلاتي في المدرسة تطلقن على لقب «جيبسي» أي العجرية ربما للون عيني أو بسبب طريقيتي في المواجهة وقد يكون لقوة بنياني أياً كان السبب فإن حلم «العجرية» المظمور في داخلي غداً ملموساً مجسداً أمامي على الورق .

قبل البدء في العمل انتابني القلق كنت أظن أن يوسف شاهين عصبي المزاج من الممكن أن يبدي توجيهاته بإنفعال وإذا كان كل دور يقوم به الممثل بمثابة إختيار فإن العمل مع يوسف شاهين هو الإمتحان الصعب .

العمل

حين تعمل مع يوسف شاهين كأنك تعمل مع مؤسسة كاملة : الدقة ، النظام ، الترتيب ، الانضباط كل شئ محسوب ليست هناك صدفة اللهم إلا الأحداث القدرية الخارجة عن سيطرة الإنسان والأهم : احترام الوقت الأمر الذي لا يتحقق إلا باستكمال التجهيزات كافة بما في ذلك تحديد توقيت تصوير هذا المشهد أو ذاك أثناء الفجر أو وسط النهار أو لحظات الغروب مع مراعاة توفر أصغر أدوات الإكسسوار وأماكن الممثلين قبل وبعد التصوير إنه يحيط ممثليه بكل أسباب الراحة كي يتفرغ كل منهم لمعايشة اللحظة التي يؤديها .

بعد قراءة السيناريو طلبني يوسف شاهين توقعت مناقشته لي في الشخصية التي سأقوم بها فوجئت بأنه نحي السيناريو وبدأ يسألني عن نفسي من أنا من هم اعضاء أسرتي أصدقائي ما أحبه كيف أرى ذاتي وكيف أرى الآخرين ... كانت جلسة ممتعة جعلتني أحب جوانب في نفسي وأصر ان تظل باقية ومنها الصراحة والصدق والمواجهة مهما كان الثمن فادحاً وقال لي بحكمة الصديق مهم جداً للإنسان وبالذات الممثل فالكذب يظهر بوضوح في عيني الكذاب والصدق يتجلى في عيون الصادقين .

عندما علمت أنني سأقوم بالرقص أنتابني السعادة فأنا أحب الاستعراضات ومررت بتجربة الرقص في «سمع هس» و«يا مهلبيا يا» مع الموهوب شريف عرفة لكن استعراضات يوسف شاهين ذات رونق شديد التميز وتتطلب استعدادات بدنية خاصة لذا قام وليد عوني بتدريبي بما يتوافق مع شخصية «مانويللا» .

يمكنني القول أن ثمة ما يمكن تسميته «الجو الشاهيني» وأقصد به ذلك المناخ الذي يشيعه يوسف في مكان التصوير فكل واحد من مساعديه يعرف عمله تماماً وبمهارة وعفوية يستطيع يوسف شاهين أن يقيم علاقة إنسانية حميمة مع جميع العاملين معه سواء كبار النجوم أو أصغر مساعد لعامل إكسسوار إنه يبدو صديقاً خاصاً لكل من يتحدث معه .. هذا الجو

يجعل من العمل متعة ويجلب الطمأنينة لقلوب الجميع .

بالنسبة لي بحكم التجربة أتوقع عادة كيف سيحقق المخرج هذا المشهد أو ذاك لكن الأمر يختلف تماماً مع يوسف شاهين فهو غير تقليدي لا يكرر نفسه لذا يفاجنني غالباً بتنفيذ المشهد على نحو مغاير لتصوراتي سواء في وضع الكاميرات وتحديد الزوايا او الحركة داخل الكادر أو القطع عند لحظة معينة ولعل ما جعل الإنسجام الفني بيننا يزداد عمقاً أنه يهتم بنظرات الممثل وعينيه وهو الأمر الذي أعشقه كممثلة .

موقف

في «المصير» عدة مواقف جوهرية محورية شديدة الأهمية أحسب أن قمتها بالنسبة لي ذلك المشهد الذي يفتال فيه محمد منير حبيب «مانويللا» ورد فعلها وهي بجانبه إزاء جسده الدامي ... عادة رد الفعل أمام الموت في الأفلام المصرية يتمثل في الصراخ أو الإجهاش بالبكاء كنا يوسف شاهين وأنا نريد شيئاً مختلفاً تعبيراً يبتعد عن السائد والمألوف .

حادث مؤلم وقع في الليلة السابقة على تصوير هذا المشهد كنا في بلدة سورية تبعد ساعتين بالسيارة من دمشق وعند الفجر طرق باب حجرتي مساعد الإخراج والمخرج لاحقاً خالد يوسف أخطرني أن والذي توفى إلى رحمة الله باغتني الخبر انتابني صمت تام حزنت حزناً مرأً دفيناً كنت أقرب للذهول .

خلال ساعات قليل وبلمسه إنسانية رقيقة قرر يوسف شاهين تأجيل التصوير وحجز لي مقعداً بأول طائرة ذاهبة إلى القاهرة وفعلاً جئت إلى مصر حضرت الجنازة وفي اليوم التالي عدت إلى سوريا .

في الموقف العاصف لمصرع الحبيب كنت ممتلئة بأحزان صامته من أجل والدي وتعمدت عدم العويل أو الضرب على الصدر أو البكاء بصوت مسموع، لم أتنفس ولم اتحرك فقط عبرت بنظرتي من مزيج مركب من إنفعالات متضاربة ما بين عدم التصديق، الذهول، الصدمة العشق الجامح، الإدراك المؤلم أن العلاقة الأجمل انتهت ساعدني الوضع الذي اختاره لي يوسف شاهين على الإحساس بهذه الإنفعالات كان الوقت ليلاً العتمة تصارع الضياء وأنا راكعة على ركبتي فوق بلاط الحارة البازلتية لا صوت إلا صوت الشخايل الملووفة حول عنقي ورسغي والتي لا تسمع إلا حين تحركت بدافع الغضب وأمسكت بالحربة لأقذفها نحو هاني سلامة الذي ظننت للحظة أنه سبب مقتل الحبيب .

يتعمد يوسف شاهين الإقتراب مني ليهمس في أذني بود، بملاحظات حول هذه التفصيلة أو تلك فتبدو الملاحظات حميمية رقيقة وطوال عملي في «المصير» أنتابني نوع من الإشراف لسببين أولهما يتعلق بشخص يوسف شاهين باجواء المحبة والحنان والرحمة التي يشيعها وثانيهما يتمثل في الفيلم ذاته بما يتضمنه من دعوة حارة صادقة للتسامح والغفران .. أقول في نهاية شهادتي مخلصاً تجرّيتي مع يوسف شاهين الوحيدة، أضافت لي الكثير وكنت أتمنى من أعماق قلبي أن تتكرر .

• شهادة .. وبرقيتان

المدينة : شاعرية وعمق ونحية للممثل

في فيلمه الجديد «المدينة» يتابع يسري نصر الله رحلته التي بدأها في «مرسيدس» و«صبيان وبنات» بل والتي بدأها قبل ذلك في «سراقات صيفية» رحلة البحث في المناطق المظلمة مناطق القلق في جيل .. بل أجيال الشباب. نعم إنه فيلم يطرح مشاكل جيل الشباب وتساؤلاتهم الوجودية وهمومهم الصغيرة - الكبيرة - وأحلامهم الصبايية والبسيطة في وقت واحد إنه يبين حجم الضغوط التي يتعرض لها الشباب وهو يحاول إنقاذ أحلامه من حصار الأسئلة المتعلقة بالحياة بفهمها والقدرة على التكيف معها أسئلة لا تجد أجوبتها ولا من يرد عليها فيبدو البحث عنها وكأنه هروب منها إلى أن نكتشف في النهاية أن الجواب الحقيقي يجب أن نصل إليه بأنفسنا فقدرتنا على معرفة ما نريده خطوة أساسية للتمكن من تحقيقه .

في بداية الفيلم يروي لنا علي - بطل الفيلم - قصته يمسكنا بخيوطها المتشابكة في نسيج ملئ بالتفاصيل الصغيرة والكثيرة تفاصيل تجعل من عالم الفيلم مرآة نرى فيها أنفسنا وتفصيل تشبه تفاصيل حياتنا ونرى فيها أشخاصاً نعرفهم أو نعتقد أننا عرفناهم ذات يوم على مسكون بحلم ملح أن يصبح ممثلاً.

فالتمثيل هوايته الأولى والوحيدة ولتحقيق حلمه يذهب للقاء مخرج كبير يبحث عن وجوه جديدة حيث يجري حوار تلقائي وبسيطة إلى درجة لا يبدو أنه حوار مكتوب وإنما حوار سمعته أو قلته لنفسك أو دار حولك وينتهي هذا المشهد بسؤال هام من المخرج للشاب الذي يريد أن يصبح ممثلاً : عايز تمثل ليه ؟؟ يليه مشهد رقيق لمخرجنا الكبير يوسف شاهين وفيه لمحة تبين مدى تأثير الفنانين بأفلامه .

نشاهد على يعمل في المسرح ويقوم بدور هامشي وتتعرف في هذا المكان على عم شلبي الذي يصبح بالنسبة له الأب الروحي ورمزاً للإنسان الجميل والممثل الجيد الذي لم ينل حظه طول حياته مع أنه ممثل عبقرى ويعشق فنه ولا يستطيع العيش من دونه لكن لا أحد يشعر به وبوجوده .

ويحكمة ممزوجة بالمرارة يروي عم شلبي لـ «تلميذه» الشاب فكرته عن أصول المسرح من دون أن يكون مدفوعاً بالبحث عن الشهرة أو المال .

مشهد رائع كمكان وصورة وفكرة وإحساس مشهد جديد على العين لثلة روض الفرج في النيل أو تحت الكوبري يشربون البيرة متخلصين من همومهم وكل واحد يعبر بكلماته عما يدور في داخله .. وجميعهم يغنون لروض الفرج كل حسب شخصيته .

تتفجر أولى تناقضات على مع محيطه حين يقفل السوق ويقرر نقله من مكانه فأبوه يرفض بشدة التخلي عن

مكانه المعتاد في السوق فيتمسك به محاولاً الصمود حتى القنابل المسيلة للدموع التي استعملتها الشرطة أخذت بالنسبة له معنى غريب وجديد له دلائل كبيرة منها أنه ما فيش فايده وعلى العكس من أبيه يريد على أن يمشي وأن يسبب كل حاجة هنا ربما لأنه خائف أن يصبح شبه أبيه أو أمه أو نادية .

فعلى الرغم من حبه لأهله أو أصحابه إلا أنه وهو يعيش وسطهم يشعر بأنه وحيد وبأنه يريد أن يسافر بعيداً عن هذا العالم .. عن هذه المدينة أن يسافر إلى فرنسا تحديداً لكي يصبح بعد عامين من سفره إلى فرنسا نرى على يمارس «الملاكمة» في مباريات مزيفة مهنة أخرى غير التي كان يحلم بها مهنة بعيدة عن التمثيل ولا علاقة لها به. هناك يعيش حياته اليومية في حدود ضيقة ومغلقة مع مهاجرين آخرين عرباً وغير عرب جاؤوا مثله هروباً إلى حياة أفضل ومستقبل أفضل في مدينة أفضل لكنه يكتشف مثل غيره أن هنا مثل هناك فقط الفرق أنك في فرنسا تقدر أن تتكلم وتعرض ... وتعتبر .

بعد جمعه لمبلغ مائة ألف فرنك فرنسي أرسلهم لوالده يقرر العودة إلى بلاده ليعمل هناك ممثلاً كما كان يريد لكن صديقه العراقي يرجوه أن ينتظر وينتظر فعلاً لكنه يتعرض إلى اعتداء مبيت حيث تصدمه سيارة وبينما يهرب صديقة العراقي يأخذه صديقة الفلسطيني إلى المستشفى وهو على وشك الموت لكنه يعيش بمعجزة وبفضل عناية خالصة لطبيبة شابة تجاوزت في تعاطفها من حدود عملها الطبي يعيش من هذا الحادث لكنه يفقد الذاكرة التي يحاول استعادتها بعد عودته إلى بلده وأهله في روض الفرج .

وتحاول أمه في مشاهد رقيقة جداً أن تساعده على استرداد الذاكرة بمساعدة أصدقائه وقريبته نادية التي يكتشف أنه يحبها كما لم يتوقف عن حب روض الفرج .. وإذ يعود إلى وعيه يدرك أنه يريد أن يمثل ونراه في مشهد تمثيل مع الجميلة يسرا التي ختم فيها الفيلم وكانت مسك الختام .

لقد وجد أخيراً الإجابة على السؤال الذي فاجأه به المخرج الكبير : عايز تمثل ليه ؟ .. «لا يمثل بحس بكل حاجة» يبقى شايف كل حاجة يبقى شايف كل تفصيلة يبقى حاضر الدنيا كلها يعني أبقى عايش .. هو ده الممثل. الفيلم غني بالمشاعر والأحاسيس العميقة والصادقة .. إنه يتسلل بشفافية إلى وجدان المشاهد مع كم هائل من الصدق والرقرة والمعاني الإنسانية الجميلة والحب والأمل والغيرة والإحباط.

إن البحث عن النفس وعن الحقيقة يصل إليك ببطء راسخ وقوي بشكل يجعلك تشعر أن أبطال الفيلم قريبون منه جداً أو من نفسك لتقول «كلنا في الهوى سوا» .

يسرى مخرج متمكن جداً شاعري وعميق يحاول الفوص داخل النفس البشرية لكشف المناطق الجميلة فيها وإضاءتها لنا كمشاهدين وهذا هو سر جمال الفيلم : العمق الحقيقي الذي يحتاج إلى خبرة وحب وتركيز ولذلك لم تطفئ الظروف الصعبة وعنف المعاناة على إرادة الحياة والحب والتحقيق والسعادة .

• إلى الزميل أبو دم خفيف علاء ولي الدين

مبروك يا علاء .. كنت رائع مش فقط ككوميديان قدمت ثلاث شخصيات مختلفة الأب والأم والإبن وجعلتني فعلاً كمشاهدة أكره الأب وكويس أنه مش بسرعة وهذا نجاح منك كممثل وفي دور الإبن كنت لذيذ جداً وتعبيراتك بسيطة وأنت عايز تتعلم بكل فخر لقد أضحكنا من القلب فعلاً .

أما عن أدائك لدور الأم شكلاً وموضوعاً فكنت أكثر من رائع وهو دور يحسب لك في تاريخ السينما بين الذين أدوا أدوار النساء .

قدمت امرأة بهذا التمكن والتحفظ في كل مشاهدها بدون افتعال ومع ذلك ضحكنا حتى مشهد النايك كلوب وهي شاربة وبترقصكنت أو كانت لذيذة جداً .

ألف مبروك يا علاء وإن شاء الله لنجاح أكبر دائماً .

كمخرج له رؤيته السينمائية الخاصة الجميلة والجديدة من كادرات وحركة كاميرا وأيضاً حركة الممثل الطبيعية السلسة، فالحميمية التي تسطير على أجواء الفيلم لا تخفي خصوصية فنية معمة وربما الأهم وهي الشعور بأنك أمام سينما عصرية ومتماسكة .

أداء الممثلين كان طبيعياً وصادقاً من دون أستثناء .. عيلة كامل كعادتها رائعة تصدقها وتأخذ قلبك عندما تغني وأبتها العائد والأب بكب قسوته وتفكيره البعيد جداً عن تفكير أبنة استطاع أن يؤديه أحمد فؤاد سليم بتمكن وجميع الشباب : محمد نجاتي وعمرو سعد وأحمد عزمي ورشدي كريم وإيناس كانوا كلهم متفوقين في أدائهم والديكور الذي أنجزه صلاح عمر كان موفقاً جداً وكاميرا سمير بهزان أضفت على المشاهد جماليات بصرية مؤثرة إما المجهود الذي قام به باسم سمرا في دور علي من معايشة صادقة جعلته يعبر عن ضخصية حقيقية بكل بساطة ووعي وصدق وطبعاً كل ذلك تحت سيطرة مخرج واع متميز جداً اهتم بكل تفاصيل ليكون فيلمه في أحسن صورة .

لقد عرض «المدينة» في باريس ونال تقدير النقاد والجمهور وكلي أمل ان ينال حين عرضه في مصر هذا التقدير وأكثر لأنه واحد منا .

• برقيتان:

الصديق العزيز والمخرج المتميز شريف عرفه

استمتعت جداً بفيلمك الجديد «الناظر» أعجبتني بداية الفيلم الجديدة وضحكت كثيراً .. كثيراً وهياًتني لمشاهدة فيلم كوميدي له هدف مهم وهو التعليم في مصر حتى ولو الفكرة بسيطة لكنها ممتعة وكل شخصية مرسومة في الفيلم كان لها شكل وتعبير مختلف ... كون الفيلم مأخوذ عن عمل آخر فهذا لا يعيب لأن رسم الشخصيات واختيارك للممثلين كان رائعاً فأعجبني جداً المسطول على طول محمد سعد وأحمد حلمي اللي ما حدش فاكره على طول وقدمت لنا فكره بسيطة مليئة بشخصيات غير نمطية مرسومة بشكل حلو وكانت مضحكة بدون إسفاف أو مجهود زائد فعلاً ضحكنا أنا ومن حولي منذ بداية الضراعة والسنين الكثيرة قوى والكثيرة مش قوي حتى في مشهد الأم لما خطفت حسن حسني كان مشهداً فظيلاً وخيال قوي والنهاية ومشهد الولادة والدكتور اللي يبارك أن المدام حامل والطفل الجميل أجمل ما فيلم أنك تحب الممثل فعلاً وأنت تقدمه في أحسن صورة وأنت لست مخرجاً متمكناً في التكنيك فقط بل مخرج له ذوق ودمه خفيف في الحقيقة وهذا شئ مهم جداً وينعكس على أعمالك .. إنك تملك موهبة تخيل الموقف من ناحيتك كمخرج طبعاً ولكن أيضاً من ناحية رد فعل الجمهور وهذا أمر ليس سهلاً بالتأكيد إنه موهبة .

أهنئك وأتمنى أن لا تتعد كثيراً عن الفيلم الاستعراضي الذي تتميز به أيضاً وأعتقد أن ميزانية الفيلم المصري تسمح حالياً بكل ما تطلبه .



من أفلام ليلى علوي



«سمع هس» طال الآفاق البعيدة



يحسب لماهر عواد وشريف عرفة انهما منذ البداية يتمتعان برؤية اجتماعية على قدر كبير من الوعي تزداد عمقاً من فيلم لأخر معززة بموقف نقدي متقدم والأهم أنهما يحاولان صياغة هذه الرؤية في أشكال سينمائية تتسم بالنضارة تتبلور لتصل إلى أفضل مستوياتها في «سمع هس» والذي على ضوئه يبدو «الأقزام قامون» والدرجة الثالثة كما لو كانا «بروفتين» لا بد من تنفيذهما حتى يتحقق ذلك الاكتمال المتوافر في فيلمهما الأخير الذي يدفع المرء إلى اعتباره عملهما الأول الذي يضيف جديداً بحق ويفسح لهما مكاناً مرموقاً على خارطة السينما العربية .

في «الأقزام قادمون» ينتصر الثنائي عواد وعرفة لحق «الأقزام» في قطعة أرضهم التي يصير أحد الطغاة على الاستيلاء عليها .

وفي الدرجة الثالثة يقف كاتب السيناريو والمخرج إلى جانب الجمهور الشعبي لأحد الأندية ذلك الجمهور الذي يشجع فريق النادي بروحه ويدفع ثمن كل التذاكر التي تستفيد منها إدارة النادي مع أن هذه الإدارة تبخل عليه بإقامة مظلة فوق المدرجات العارية لتحميها من الشمس والمطر .

وكما حاول الثنائي أن يمتحا «الأقزام» معنى أوسع وأعمق من مجرد كونهم قصار القامة تعمداً أن يكتسب أعضاء جمهور الدرجة الثالثة دلالة أشمل من حدودهم كشمجعين لأحد الأندية .

وإذا كان العمل الأول - شأنه شأن العديد من الأعمال الأولى - شئت قضيته الجوهرية بقضية فردية ذاتية لمخرج إعلانات - يحيى الفخراني - الذي يقرر فجأة بلا دوافع أو مبررات أن يتوقف عن تزييف وتجميل البضاعة الفاسدة فإن الأخطر أن الثنائي أنساقاً وراء السخرية من أبطاله الذي بلا حول ولا طول .. ولعل مقتل الفيلم يمكن في مشهد المعركة

الطويل الذي يدور بين «الأقزام» من ناحية والطاغية مع رجاله البلطجية من ناحية أخرى .. فبدلاً من أن يحترم صناع الفيلم دفاع «الأقزام» العظيم عن أرضهم على الرغم من أن معركتهم خاسره اندفعوا إلى التهكم من الطريقة «الكاريكاتيرية» التي يقاتل بها الضعفاء! وفيما يبدو أن الثنائي الذكي عواد وعرفة انتبها إلى مواطن الضعف والقوة في عملهما الأول : تشتت القضية والضحك في غير غير موضعه (من الناحية السلبية) والدلالة الواسعة للصراعات وقوة تأثير الأغاني الاستعراضية (من الناحية الإيجابية) فحاولا معالجة أسباب القصور وتدعيم عوامل الجودة في «الدرجة الثالثة» .

نجح العمل الثنائي في الربط بين «إدارة النادي» أو «أحباب النادي» بشعاراتهم الخربة وملايسهم الأنيقة وسياراتهم السوداء وكبار رجال السلطة بخطاباتهم المرصعة بكلمات تهيم حبا بالوطن وتدور كلمات «أحباب النادي» حول ضرورة استمرار التفاف جمهور الدرجة الثالثة حول ناديهم وبذل الغالي والرخيص في سبيل نصرته بكلمات تردد عادة في أجهزة الإعلام .. لكن بؤر التصدع في الفيلم تتمثل في تلك الاستعراضات البديعة المبتورة التي ما أن تبدأ في التدفق والإنطلاق حتى تموت فجأة بالسكته ! وبالتالي لم يستطع الفيلم أن يستكمل شكله فبدا كما لو كان - شأنه شأن «الأقزام قادمون» - بروفة لعمل جميل لم يتحقق .

احمص وحلاوة

«سمع هس» هو الإمتداد الأكثر رصانة وتكاملاً «للأقزام قادمون» و«الدرجة الثالثة» يبدأ «باسكتش» يقدمه قرمان في مسرح بدائي .. وسرعان ما يظهر على خشبة المسرح «حمص وحلاوة» ممدوح عبد العليم وليلى علوي - حمص يغني مونولوجاً بينما حلاوة ترقص ويطلب المشاهدون أبعاد «المونولوجست» واستبقاء الراقصة .. ومن بين المشاهدين يتصايح بلطجي مفتول الشارب مغزلاً الراقصة بوقاحة .. وتنزل الراقصة من خشبة المسرح إلى الصالة متوجهة نحوه ... وها هي تبتر شارته بموس حاد فتقوم الدنيا ولا تقعد ! ويهرب الفنانان المشاغبان إلى الإسكندرية صعلوكان فقيران ينامان ليلتهما الأولى على شاطئ البحر .. إنهما تنويعاً من «الأقزام» أو تفرقة من ناس «الدرجة الثالثة» !.

وإذا كان «الأقزام قادمون» قد أتجه على استحياء نحو الأغاني الاستعراضية والتي لم يتم تصميمها بمهارة على الرغم مما تتضمنه بعض الكلمات من معان عميقة مثل أغنية «مش هنفضل مهزومين وكمشانين ... لو سكتنا نبقى أحنا الغلطانين» وإذا كانت معظم استعراضات الدرجة الثالثة لم تستكمل فإن استعراضات «سمع هس» النابعة من قلب المواقف المؤثرة والمتطورة للأحداث المندمجة تماماً في نسيج الفيلم تصل إلى أفضل المستويات التي تحققت على شاشة السينما العربية فهنا لم تعد الأغاني بثبات مسرحي في أماكن مغلقة أو على خلفيات ذات جمال شكلي - حداثق أو شرفة قصر - ولكنها أصبحت معبرة واثية من قلب الحياة الأمر الذي استلزم الجاناً درامية قبل أن تكون تطريبيه وهذا ما وفره (مودي الإمام) الذي قدم تنويعه من أصوات الآلات الشرقية والأوركستراوية والنحاسية والربابة فضلاً عن المؤثرات الصوتية

التي تكررت في العديد من الأناشيد السمجة، التي تصر على التغني بحب الوطن في الفترات التي تهدر فيها قدسية الوطن بأخلاقيات أمثال المطرب اللامع .

وفق شريف عرفه في اختيار حسن كامي لهذا الدور فهو مغني أوبرا مهيب الطلعة يتمتع بمظهر أرسنقراطي، علاقته واهية بطن التمثيل الأمر الذي استفاد منه المخرج عندما جعله يشعر المشاهد بزيف سلوكه وكلامه وشخصيته ومشاعره جميعاً .. ونظراً لثقل جسمه تعتمد عاطف عوض أن يرسم له حركة تتظاهر بالليوننة يؤديها بحماسة زائفة لا تخفي على عين المشاهد مما يدعم الإحساس بأن المطرب هو إلى النصاب أقرب .. أما مودي الإمام الواسع الحيلة فقد أبرز بموسيقاه الأوركسترالية المدججة بالآلات النفخ والأصوات البشرية مدى احتيال المطرب الذي زخرف اللحن السيئ المسروق والكلمات المبتذلة بكثافة الوان وأشكال الآلات الموسيقية لقد تعاون الجميع بطريقة متضافرة على الوصول بهذا «النشيد» إلى «أرفع» و «أقوى» مستويات الهجاء الفني والأخلاقي .

إذا تنازلت ... ضعت

يستمتع «حمص وحلاوه» إلى الأغنية الوطنية التي يقدمها التلفزيون فيجن جنونهما ويذهبان إلى إحدى حفلاته ويحاولان مقاطعته والإعلان بأن هذا اللحن لجنهما لكن جمهور الحفل المتأنق من ذوي الياقات البيضاء المنشأة ينظر للصعلوكين بإزدراء وإهمال بينما يواصل المطرب «غندور» تشنيف اذان جمهوره الحبيب بأغنيته الوطنية .

ويتدخل «غندور» بنفوذ في حياة «حمص وحلاوه» فيطردان من الملهى الليلي الذي يعملان فيه وفي مشهد مكتوب بمهارة ومنفذ بإتقان يستدعي المطرب «حمص وحلاوه» ويعرض عليهما عدم التعرض له على أن يمنحهما شيكاً بعشرة آلاف جنيه مدوح عبد العليم يرفض أية تنازلات ولكنه سرعان ما يتراجع ثم يقبل ويكتب إقراراً بأن اللحن ليس له وبأنه ليس أكثر من طالب شهرة يريد أن يلوث سمعة المغني الكبير ويرقد «المتنازل» على الشاطئ منتعشاً مع زوجته ويدور في حلمهما استعراض «الفلوس كل شئ» الذي يذكرك معناه باستعراض «نقود ... نقود» في فيلم «كباريه» لبوب فوس وأن كان استعراض «سمع هس» لم يعرف فضيلة الاختزال فبدأ أطول من اللازم واعتمد على حشد كبير من الراقصين والراقصات من جهة وإبهار الإضاءة والألوان من جهة أخرى .. وعندما يستيقظ «حمص» من حلمه يكتشف أن الشيك قد سرف منه أن الواقع يرد على الوهم ويجعلنا ندرك أنه : «إذا تنازلت .. ضعت»

القضية!

ومن جديد يبدأ ممدوح عبد العليم رحلة استرجاع حقه يلتقى محامياً شريداً مثله يقطن «اللوكاندة» نفسها مع أعضاء فرقة موسيقى الربابة التي تصاحب المغني الشعبي «أحمد عقل» ويتعاون الجميع في تجميع الشهود الذين سيثبتون

الواقعية التي تبدأ بها بعض الأبحان مثل دقات خشب فرشاه على صندوق مسح الأحذية، بالإضافة إلى الأصوات الشرية بالطبع حيث يغني الممثل نفسه مثل ممدوح عبد العليم وأحمد عقل كما تطلب هذا الشكل ليونة في حركة الكاميرا المتناغمة مع حركة الممثلين النشطة وهو ما حققة محسن أحمد مصور الثنائي الأثيرويثبت مصمم الرقصات عاطف عوض الواقعية إلى مشاهد استعراضية مثل لوحة المسرح الشعبي وتحويل مشهد طابور الأقدام المتزاحم أمام صندوق أحذية ليلي علوي إلى استعراض على درجة كبيرة من الحيوية .

شابلن ... والمطرب الرسمي

وتتدفق أحداث الفيلم : الشريد الأخرس شبيه شارلي شابلن صاحب البيانولا يسجل لحن «أنا حمص .. حمص وحلاوه» ويقوم المطرب «الرسمي» الشهير «غندور» حسن كامي - باستدعاء الشريد الأخرس إلى قصره ويطلب منه الاستماع إلى أبحان جديدة ... وعلى أنفاس «الجوزة» يؤلف أحد المرتزقة كلمات أغنية وطنية على لحن «حمص وحلاوه» كلمات جوفاء تقول «أنا وطني ... بانشد وياوطنن» ثم تتحدث عن الوطن ... أجمل الأوطان .. «المتسلطن ... على كل الأوطان» ثم يتملق رجاله «أجدع» وأعظم الرجال» .

ويصل الفيلم إلى ذروته في إخراج هذه الأغنية على نحو يذكرك بالأناشيد المتكلفة المفتعلة التي باتت سمة ولازمة بمناسبة ومن دون مناسبة .

والمحاكاة الساخرة للموضوعات أو الأشكال الفنية من الإتجاهات التي من الممكن أن تنطوي على نقد صريح لاذع مؤلم لأعمال مزيفة نالت الكثير من التقدير بلا وجه حق وهو ما يعرف باسم «البييرليسك» وقد عرفت السينما المصرية طرفاً منه وقدمته عبر الطفلة «فيرون» في تقليدها الساخر لبعض المطربين والمطربات والراقصات كما عرفته بعض الأفلام الكوميديا التي قدمت «كاريكاتيراً» لريا وسكينة الشهير لصالح أبو سيف وذلك في «إسماعيل ياسين يقابل ريا وسكينة» لجمادة عبد الوهاب وفي بعض مشاهد «عزيت مراتي» لأحمد ضياء الدين على سبيل المثال لا الحصر .

لكن «البييرليسك» هنا وهذه قيمته ليس مجرد «تقليد» ضاحك للأناشيد ولكنه فضح كامل لأسلوب فاسد في الحياة يتاجر حتى في المشاعر الوطنية .

المطرب اللامع (غندور) حسن كامي من فصيلة طاغية «الأقزام قادمون» نفسها، أت من مجموعة «أحباب النادي» أو مجلس إدارته وهو يحيط نفسه بمجموعة من البلطجية لا أخلاق له لص ووغد يجد دائماً من يروج له ويحرق البخور ..! وها هو على شاشة التلفزيون يغني النشيد بحماسة جوفاء وتصوره الكاميرا عند قبر الجندي المجهول ثم في ميدان التحرير ثم في زحام شوارع القاهرة ثم عند النيل .. مره يرتدي ملابس عصرية ومره يظهر في هيئة الجنود وقد وضع الخوذ على رأسه وهذه الطريقة في النقلات يحفظها المشاهد تماماً ذلك إنها أقرب ما تكون إلى «الكليشيات» المحفوظة

«العجامة» الألوان الثقيلة حجبت الوجه الجميل ..



فيما يشبه الإنذار قالت الفتاة القلقة الجالسة إلى جوار خطيبها في دار العرض لو استمر تعذيب ليلى علوي سأغادر المكان فوراً . كان المشهد يدور في حجرة بأحد المعتقلات ضيقة خانقة مظلمة يقف بعض الرجال ينتظرون أوامر المحقق الشرس .. أدوات التعذيب معلقة على الجدران وثمة برميل مملوء بالماء يعلوه حبل مدلي من السقف وسرعان ما تبدأ الحظلة : صفعات على وجه ليلى علوي ثم بإشارة من المحقق يقوم رجلان بربط قدمي الضحية بالجبل الذي يرفعها إلى أعلى فيصبح رأسها إلى أسفل وببطء يتم إنزال الرأس في برميل الماء وقبل أن تلفظ أنفاسها يرفعونها لتشهق بالألم ثم يكررون العملية عدة مرات حتى تصل الضحية إلى حافة الموت .

بعد إنتهاء عرض الفيلم وإضاءة دار العرض بدأ الأعياء والتجهم واضحاً على المشاهدة المنزعجة .. قال خطيبها بلهجة تجمع بين الإعتذار والدفاع : لكنه فيلم سياسي جريء ونظيف وواضح أنه احسن فيلم في السوق .

«لكرته» الفتاة لكزة خفيفة في ذراعه وامسكت بكفة قائلة بعتاب إمشي !

الحق أن كلا من الشاب وخطيبته على صواب ... فالفيلم فعلاً على درجة كبيرة من الشجاعة والوعي يتخذ موقفاً قوياً ضد أساليب القمع والإرهاب ويفضح فساد السبعينيات عندما طفى «الإنفتاحيون» على سطح المجتمع ويقيم انتفاضة كانون الثاني «يناير» ١٩٧٧ تقييماً تاريخياً رفيعاً على أساس إنها كانت شعبية تماماً تؤكد أن روح الجماهير وأرادتها لم ولن تخفت أبداً .. ولا يفوته أن يلتفت إلى قيم الصداقة الخالصة والزمانة النبيلة والأخوة الصافية .

لكن «الهجامة» الذي كادت حماسة صناعة أن تعصف به أزد جرعة «كل شئ» فالشعارات السياسية المباشرة ذات الطابع النضالي تتردد بغزارة وإنهار الدموع تتفق مع فراق ولقاء الأخوة أما مواقف التعذيب بشتى أشكاله والوانه فلا

في المحكمة أن «حمص وحلاوة» هما صاحباً للحن .. لكن المحامي الشريد الأفاك يتواطأ مع المطرب اللامع ضد موكله .. وفي قاعة المحاكمة تنطلق طاقات الكوميديا على نحو لاذع فالقاضي - خيرى بشارة - بصلعته وقفاه (يصورهما محسن أحمد من الخلف مبدياً الرأس بلا جسد) يسأل «حمص» ما إذا كان هو صاحب لحن «أنا حمص .. حمص وحلاوة» وينطلق مع المستشارين في الغناء ليتوقف فجأة متظاهراً بالوقار وفي لحظات الإثارة عندما تندلع «خناقة» في المحكمة يتولى عازفو الربابة تدعيم جو الإثارة بأصوات آلاتهم .. وبالطبع يخسر «حمص وحلاوة» القضية .

وربما يعاني «سمع هس» استطرادات لا ضرورة لها كادت تؤثر على تماسك وتدقق الفيلم خصوصاً في تلك المشاهد الطويلة المترهلة لمنتج الأسطوانات وشرائط الكاسيت (أحمد بدير) التي يطارد فيها «حلاوة» محاولاً اغتصابها .

وربما كانت النهاية المنطقية للفيلم هو ذلك المشهد الجميل الممتلئ بالإصرار المبلل بالدموع عندما تحتضن حلاوة زوجها على الشاطئ مخفضة من آلامه بحنانها وأعدة آياه باستكمال مشوارهما وبالتالي بدأ استعراض «السوق الأخير» الجميل في غير موضعه .. وكان من الممكن بالنسبة للمونتير المتمكن عادل منير أن يضع هذا الاستعراض في قلب الفيلم بدلاً من أن يستبقه إلى ما بعد النهاية النموذجية .

«سمع هس» الذي يقف بقوة إلى جانب أصحاب الحق «الأقزام» ... أو الآتية من «الدرجة الثالثة» مهما كانت الملاحظات التي قد تؤخذ عليه هنا وهناك فإنه بالأفاق الجديدة التي يخلق فيها وبقوة عواطفه وبروحه الجماعية الخلاقة يفسح مكاناً مرموقاً لصناعة .. على شاشة السينما العربية . حاجة» يبقى شايف كل حاجة يبقى شايف كل تفصيلة يبقى حاضر الدنيا كلها يعني أبقي عايش .. هو ده الممثل . الفيلم غني بالمشاعر والأحاسيس العميقة والصادقة .. إنه يتسلل بشفافية إلى وجدان المشاهد مع كم هائل من الصدق والرقّة والمعاني الإنسانية الجميلة والحب والأمل والغيرة والإحباط .

إن البحث عن النفس وعن الحقيقة يصل إليك ببطء راسخ وقوي بشكل يجعلك تشعر أن أبطال الفيلم قريبون منه جداً أو من نفسك لتقول «كلنا في الهوى سوا» .

يسرى مخرج متمكن جداً شاعري وعميق يحاول الغوص داخل النفس البشرية لكشف المناطق الجميلة فيها وإضاءة لها لنا كمشاهدين وهذا هو سر جمال الفيلم : العمق الحقيقي الذي يحتاج إلى خبرة وحب وتركيز ولذلك لم تطفئ الظروف الصعبة وعنف المعاناة على إرادة الحياة والحب والتحقيق والسعادة .

يحدده حدود لذلك فإن معايشة «الهجامة» تحتاج لدرجة كبيرة من التحمل النفسي الأمر الذي قد لا يتوافر عند البعض مثل الفتاة التي أربعتها مشاهد التعذيب .

ولا ريب أن هذه «الحمولة الثقيلة» ترجع إلى أن كاتب السيناريو أسامة أنور عكاشة المتمكن في مجال المسلسلات التلفزيونية - وهو المجال الذي يختلف بالضرورة عن مجال السينما - لم يضع «مادة» مسلسل شهري في فيلمه فحسب بل وكتبه أيضاً على طريقة الحلقات .. فبناء السيناريو لا يتدرج في تصاعده ككل، وفي وحدة متماسكة ولكنه يصل إلى ذروة خاصة كل نصف الساعة تماماً كما يحدث في الحلقات المسلسلة، لذلك فإن المشاهد المنهك ينتابه الإحساس بالثعب بعد ساعة من عرض الفيلم .. أي بعدما يوازي (حلقتين) من مسلسل!

المدخل

في حارة شعبية تندلع «خناقة» بين هشام سليم وبعض خصومه .. أبته خالته ليلي علوي تشترك بهمة إلى جانبه في «الخناقة» .. وحسب تقاليد السينما المصرية تتهشم عربات طعام وتنقلب اقفاص طماطم وتنطلق صرخات ويجري الكومبارس ذهاباً وأياباً ويميناً ويساراً إلى أن تحضر سيارة الشرطة فتقبض على الجميع .. ليلي علوي «الهجامة» تعمل في سرقة المنازل مع أبن عمها وهما ينخرطان في المؤسسة ذات الطابع الإجرامي التي يديرها حسن حسني وتشمل إلى جانب السرقة إدارة بيت المتعة الذي تشرف عليه والدة الشاب .. «الهجامة» برغم شخصيتها المقتحمة الشرسة فإنها يعيرون أسامة أنور عكاشة التي ترى عشرات الألوان والعديد من الظلال - وبأداء ليلي علوي - تتمتع بجانبين طيبين أحدهما يتمثل في «الحب» الصادق تجاه ابن عمته والثاني يتجسد في رغبتها النبيلة الطيبة والمتمثلة في أن تستكمل شقيقتها (سيون) تعليمها وأن تذهب بعيداً عن هذا العالم المنحط .

تقرر ليلة علوي الذكية الطموحة أن تقدم على تنفيذ «خبطة» واحدة تنقلها مع حبيبها وشقيقتها من حالة لجال، تخطط للعملية بإحكام .. ويوم زيارة الرئيس الأمريكي نيكسون إلى القاهرة تذهب مع هشام سليم المنحفي في شكل ضابط مدني إلى فيلا أحد المسؤولين وبينما يدخل هو بهوية مزورة تنطلي على رجل الشرطة الغلبان تتسلق هي بمهارة سور الفيلا يجمعان رزم النقود والحلي الذهبية وينطلقان بعربة مسروقة لكن السيارة يصيبها عطل مفاجئ تامر أبن عمته بأخذ الثروة ويهرب بها .. يقبض عليها وتقدم للمحاكمة بتهمة سرقة سيارة .

بإزاء سرقة فيلا المسئول الكبير تقوم الدنيا ولا تقعد .. حسن حسني في مكتب ضابط كبير يعد بأن يبلغ عن أية معلومات ترد إليه ويدرك بحسه المدرب أن ليلي علوي وابن عمته قاما بعملية كبيرة وفي مشهد يعد ذروة هذا الجزء من الفيلم من حيث العنف والجو المرعب يصعد هو ورجاله إلى الدور العاشر في عمارته التي لا تزال في طور البناء يعلقون هشام سليم في «خطاف» يتدلى به في الفضاء وبصوت يمزق نياط القلب يصرخ الشاب المذعور متوسلاً للمجرم كي يبقيه على قيد

الحياة ويعد هذا المشهد من أكثر المشاهد وحشية في السينما المصرية ويؤجل حسن حسني تنفيذ حكم الإعدام بشرط أن يحضر هشام سليم المسروقات .

في السجن تصر «الهجامة» بإرادتها الصلبة أن يحتفظ ابن عمته بالسرو وبنما يقرر الشاب الهرب خارج البلاد يهجم حسن حسني مع رجاله على بيت والده «الهجامة» للقضاء عليها ولدفع الطالبة سيمون إلى العمل في بيت مشبوه لكن بفضل امرأة يعرف قلبها الرحمة يتم تهريبها إلى الإسكندرية لتواصل دراستها .

عملياً أو درامياً يأتي هذا «المدخل» أقرب ما يكون إلى «حلقة» كاملة نموذجية من مسلسل تلفزيوني فهي لا تقدم ما يكفي من الشخصيات والمواقف والانفعالات فحسب بل وتصل في إثارتها لأعصاب المشاهد إلى الدرجة التي يصبح من اللائق أن يواصل المشاهدة في اليوم التالي أي بعد ٢٤ ساعة على الأقل، ذلك أن «الجرعة» شديدة بحق .

ذروة جديدة

يتوغل الفيلم في عالم السجن «الهجامة» تواجه السجينات المنحرفات - جنسياً - بعنف وجلد تتشاجر معهن المرة تلو المرة ولكن بنفوذ رئيس العصابة وهيمنتته على بعض الحارسات يتم حبس «الهجامة» في زنزانة فردية ويترك بابها مفتوحاً وقبل أن تفيق من دهشتها تجد أمامها مجموعة من السجينات يهجمن عليها ويسقطونها أرضاً وتتقدم أحدهن لتتهتك عرضها بأصبعها .. وها هي «العذراء» المستباحة تجأ بالصراخ وقد تلطخ جلبابها الأبيض بالدم .

وعلى الرغم من قسوة هذا المشهد الذي أخرجه محمد النجار بتفصيلات موحجة فإنه لن يكون الأخير في الفيلم أو الأشد قسوة فلاحقاً سنرى المزيد ولكن يحسب للمخرج أنه كان رحيماً بنا عندما أكتفى بلقطة تبين «الهجامة»، وهي تصب جرعات من «ماء النار» حامض الكبريتيك في أوعية السجينات من دون أن نراهن بتلوين «المأ حينما سيشرين» أن المخرج مع المونتير فتحى داوود يختزل ما كان من الممكن أن يكون موجعاً لا يطاق فيقدمات ضابط السجن وهو يستعرض طابور النزليات ليسألهم عن وضعت السائل الحارق في أوعية النساء .

يتابع الفيلم حياة وعلاقات الشقيقة سيمون في الإسكندرية على شاطئ البحر تسير مع أحد زملائها ... علاقة حب رقيقة تجمع بينهما يتحدثان عن قضايا الوطن وظروفه ولأن أسامة أنور عكاشة يتمتع بحس تاريخي بصير وادراك للتطورات والتغييرات التي تدب في قلب الواقع فإنه يربط بين المظهر الجديد العصري لرئيس العصابة «المحلي» حسن حسني من ناحية حيث أصبح يرتدي البذلة بعدما خلع الجلباب والمعطف وسياسة «الإنفتاح» من ناحية ثانية بما أدته من ثراء البعض وأفكار الجموع وانطلاق الوعي في عقول الشباب القلق على واقعة ومستقبله من ناحية ثالثة حيث استدلع حالاً الانتفاضة الشعبية أثر الإعلان عن رفع أسعار السلع الأساسية .

أن القيمة الأساسية «للهجامة» أنه مثل معظم «درامات» أسامة أنور عكاشة لا يدور في الفراغ ولكنه يرصد الظواهر في

تشابكاتها وتعقداتها ويربط بين الخاص والعام .

وفي هذا الجزء من الفيلم يعود هشام سليم من الخارج وقد أصبح مليونيراً وبدأ يستخدم الثروة المسروقة وعلى نحو ابحائي يبين الفيلم أن له علاقات قوية برجال السلطة وأصحاب النفوذ شأنه في هذا شأن حسن حسني. يلتقي الاثنان في قاعة بفندق فاخر ويتفق الغريمان على التعاون في تجارة «البودرة» المخدرات البيضاء التي ظهرت فعلاً في الفترة التي يتعرض لها الفيلم .

بذل محمد النجار جهداً محسوساً في إخراج مشهد الانتفاضة حيث عشرات من رجال الأمن المركزي يدخلون في معارك دامية مع المتظاهرين ولكن لأن المشهد كان طويلاً للغاية بدا واضحاً أنه «تمثيل». بطئ مهادن يخاف كل فرد فيه على نفسه بقدر خوفه على الآخرين فلو أنه لجأ مع مونتيره إلى التقطيع السريع لزادت نسبة مصداقية المشهد .

فجأة يتم الإفراج عن الهجامة مع بعض السجينات ويقبض عليها مع المتظاهرين ويكشف لنا الفيلم بجلاء عن هدف السلطة من «الإفراج» و«القبض» أن تصور الانتفاضة على أنها انتفاضة «حرامية» وليست حركة شعبية تلقائية .

مع صوت أغاني الشيخ إمام أحد علامات تلك الأيام يقدم الفيلم مشاهد المعتقل شباب الجامعات في العنابر الزمالة الدافئة فيما بينهم ومعهم يزرج «بالهجامة» التي يدهشها نمط الحياة التي يعيشها وها هي في لقاء مترع بالدموع تفجأ بشقيقتها سيمون التي تؤدي مع ليلى علوي مشهداً مؤثراً بقدر صدقه .

يحاول المحقق أن يجبر «الهجامة» على الاعتراف بأنها شاركت في الانتفاضة وأن من معها في العنبر على شاكلتها وعندما ترفض يتم تعذيبها في ذلك المشهد المريع الذي جعل المشاهدة إيها تفكر في مغادرة دار العرض .

هنا لا بد من وقفة توضح الفارق بين التعذيب في حد ذاته والتعبير عن التعذيب سينمائياً فالضغامة - وهذه من أجددياته - لا ينقل الواقع ولكن يعبر عنه وقطرة دم واحدة تغني عن طوفات دم ودمعة حائرة لا تسقط من الممكن أن تكون أكثر

بلاغة من الولولة وانهار الدموع والأخطر أن الإسراف في تجسيد «التعذيب» يؤدي إلى تخويف المشاهد من الانخراط في أية قضية عامة بل وتدفعه إلى التردد في الدفاع عن حقوقه الخاصة إذا كان هذا الدفاع المحتمل أن يقود المرء إلى «العذاب» الذي يراه أمامه على الشاشة .

النهاية حلقات أخيرة

يتم الإفراج عن «الهجامة» ويدخل الفيلم في مناهات بلا نهاية فالشرطة السرية تتعقب ليلى علوي التي توزع رسائل المعتقلات على ذويهم وأصدقائهم تذهب إلى حبيب شقيقتها المختبئ في «شاليه» بالإسكندرية يخطر بها بأن أحد كبار الضباط يريد قتله وفعلاً بعدما تغادر المكان تنطلق رصاصات لتقتل الشباب .. وتظن المعتقلات بما فيهن الشقيقة سيمون أن «الهجامة» خانتهم جميعاً .. وتبدو الشقيقة بعد الإفراج عنها منكسرة ضائعة تواجه ليلى علوي بشكوكها من ناحية أخرى تندلع الخلافات بين «الهجامة» وخطيبها هشام سليم ذلك أنها ترفض تماماً التجارة في الهيرويين .

ثمة صراعات واضحة وخفية تنشب بين هشام سليم وحسن حسني حول النسبة التي تخص الواحد منهما من الأرباح الضخمة التي تأتي من التجارة الملعونة .

ولأن الفيلم لا بد من أن ينتهي فأن «الهجامة» يقرر أن يقضي بلا مبرر على عدد كبير من أبطاله، يتسلل أحد رجال حسن حسني إلى شقة سيمون الحائرة المنكسرة وعلى الرغم من جهله وسوقيته وعلى الرغم من ثقافتها ووعيها تستجيب «لمعسول الكلام» السخيف الذي يقوله لها وببساطة تستنشق جرعة من الهيرويين وبسهولة عجيبة يأخذ منها أعز ما تملك .. وتذهب في غيبوبة .. وما أن تفيق حتى تحقن نفسها بمخدر سائل فتموت على الفور .

تقرر «الهجامة» الحزينة أن تتأثر لشقيقتها من حبيبها تاجر السموم فتنجيه إلى مخزنه في موعد تسليمه الهيرويين إلى حسن حسني وها هي تلقي بزجاجات حارقة أقرب إلى قنابل «المولوتوف» بداخل المخزن وتغلق بابها الحديدي .. وتأتي الشرطة لتقبض عليها ذلك أن المجرم القديم الجديد حسن حسني أبلغ السلطات عن تجارة هشام سليم غير المشروعة . هذه النهايات المتوالية المترتبة ليست سوى نتيجة حتمية لعشرات الخيوط التي نسج منها أسامة انور عكاشة فيلمه ... وهي خيوط صالحة لسلسل تليفزيوني لذلك فإنه عندما استخدمها في فيلم لا يتجاوز الساعتين لم يجد أمامه إلا أن يقصها عنوة بعدما يصبغها بصبغة ميلودرامية ثقيلة عمادها النار والدم والدموع.

سيناريو رائع مملوء بالفارقات العميقة « أي .. أي » المضحك المبكي في الفوارق الطبقيّة



يثبت هذا الفيلم أن الكوميديا في مستوياتها الأرقى يمكنها أن تتعرض إلى أكثر الموضوعات مأسوية فهنا تنطلق طاقة السخرية والتهكم بدلاً من أن تفيض أنهار الدموع وربما يعبر «أي .. أي» في هذا عن تلك الخاصة التي يتسم بها الشعب العربي في مصر وهي مواجهة الكوارث بالضحك بدلاً من البكاء .

«أي .. أي» يندرج في باب الكوميديا السوداء لا يترك العنان لخياله بقدر ما يتوغل في الواقع يبتعد تماماً عن الفارص، و«الهزل» ويعتمد على المفارقات والتناقضات ... لا يهاجم السلوك المعوج لأبطاله بقدر ما يلقي بأضوائه الكوميديّة على مآزق المواطن العادي عندما يهاجمه المرض ويطلب العلاج فإما أن يتجه إلى «مستشفيات الحكومة» حيث الإهمال الذي قد يؤدي إلى التعجيل بالنهاية أو المستشفيات الاستثمارية التي قد تؤدي تكاليفها الباهظة إلى صدمة المريض ووفاته كما حدث لأحد أبطال الفيلم محمد عوض عن سيناريو متوقد بالذكاء كتبه بسيوني عثمان قام سعيد مرزوق بإخراج الفيلم في أول تجربة كوميديّة له ليحقق نجاحاً يفتح له باب الأفلام الكوميديّة على مصراعيه بعد تعثره في أعماله المتجهمة الأخيرة .

في المشاهد الأولى نتعرف على معظم أبطال الفيلم السيد الوزير أو محمد عوض والسيد الوزير عاش ومات خفياً أطلق على ابنه اسم السيد والسيد الوزير كان يعمل عازفاً على إحدى آلات النفخ في فريق للموسيقى النحاسية بالشرطة قبل أن يحال للمعاش وبينما يدخل النرجيلة في قاعة بيته القديم يعبر عن أمانيه في أن تخرج جنازته عندما يموت من جامع عمر مكرم الشهير وأن تكون جنازته مهيبة تصحبها الموسيقى النحاسية وها هو ممسك بالنرجيلة يدور بخطوات

عسكرية في القاعة محدثاً بضمه ما يشبه الإيقاعات الموسيقية «دم دم .. تش .. تش ... دم دم .. تش» ليتصاعد صوت «مارش» اختاره بمهارة جمال سلامة .

محمد عوض هنا بعيداً عن تهريج تغيير الصوت ومحاولة انتزاع الضحك بكل السبل يقدم بفهم وانضباط دوراً كتبه بسيوني عثمان بخبرة في الحياة ودراية بكيفية بناء الشخصية داخل العمل الفني فمحمد عوض أو السيد الوزير العجوز لا يزال شرها للحياة يسيل لعبارة للجماليات من النساء وعلى الرغم من طبيته لا يخلو من أنانية حتى أنه ليلاً يتظاهر بالإنهاك الشديد لكي يستبقى أبنته ليلى علوي إلى جانبه في الفراش.

لكل بطل من أبطال الفيلم مهنة مما يوفر بعداً اجتماعياً لكل شخصية يزيد وضوحاً ارتباطه بمكان معين «زينب» ليلى علوي ابنة السيد الوزير تعمل «كياسة» في حمام نساء بحي الجمالية الشعبي تعتمد على ذراعيها في تصفية حسابها مع الآخرين .. إنها تتمتع بالشهامة وإن كانت لا تخلو من شراسة ولعل أهم ما ميز ليلى علوي خصوصاً في أفلامها الأخيرة أنها غيرت صورتها كفتاة جميلة لتندمج بحماسة في أدوار متعددة الجوانب القاسم المشترك بينها يتمثل في الاستمساك بالحياة ومقاومة كل الضغوط بجلد وإصرار وهي هنا صبغت شعرها باللون الأسود وأردت جلباباً شعبياً وتدخل المعركة تلو المعركة طوال الفيلم.

أما أشرف عبد الباقي زوج «زينب» أو ليلى علوي فيعمل في مصنع للثلج يكاد يعيش محروماً من زوجته السيئة المزاج بسبب مرض والدها .. ولا ريب أن أشرف عبد الباقي ملاً وسيملاً فراغاً على شاشة السينما . ذلك أنه بملامحة الشعبية وشعر رأسه المشعث وحواجبه الكثيفة وتلقائية أدائه يوحي بأنه عاش حياته في قلب الحارات لعب الكره الشراب في الشوارع عمل في الصيف بورشة ميكانيكا سيارات أو دكان إيجار وإصلاح دراجات .. ثم يجلس في كازينوهات بقدر ما جلس على المقاهي ويعرف الثراء ولم يركب عربة خاصة ومفلس أو على وشك الإفلاس يحشر نفسه في وسائل المواصلات ومن الممكن أن يتهرب من المحصل .. أنه أت من الشارع ينجح بإطراد في التسلسل إلى عقل المشاهد وتزداد المساحة التي يشغلها على الشاشة .

لاحقاً وعلى نحو «كاريكاتيري» تظهر شخصية الطبيب مدير المستشفى ساخر الذي يمثله بطرافة وتمكن الفنان كمال الشناوي فعلى النقيض من الصورة التقليدية للطبيب في السينما المصرية، المتزن، الوقور، الحاني، المشفق على مرضاه التي تتفق مع معظم أطباء زمان، تأتي صورته الكاريكاتيرية في «أي .. أي» لتعبر بسخرية عن جرثومة الفساد التي دبّت في قطاعات من أصحاب مهن كانت تتسم عادة بنوع من التبجيل .. كمال الشناوي في الفيلم على قدر كبير من الشراهة للمال يدخل في مناقشة عاصفة مع مقاول يبني عمارته في حجرة عمليات أمام مريض ممدد على طاولة العمليات وهو على الرغم من معطفة الأبيض وابتسامته الرقيقة يكاد يكون بلا قلب، يتظاهر بالرحمة ولكنه في المواقف الحاسمة يتحول إلى وحش وأن كان أحياناً يتحول إلى فار مذعور .

مواقف واقعية كاريكاتيرية

«أي .. أي» بطريقته يضع أبطاله في سلسلة من مواقف مأخوذة من قلب الحياة يقدمها بأسلوبه الكاريكاتيري الذي يشمل كل التفاصيل فيكشف السلبيات التي يمتلئ بها الواقع .. مع المشاهد الأولى تنتاب محمد عوض نوبة قلب تؤدي لغيوبة تصل عربة الإسعاف الحكومية أثنان من رجال الإسعاف يخيفان يعانيان من سوء تغذية يضعان «الناقالة» على الأرض ينقلان المريض ليضعانه عليها .. عندما يرفعانها تتمزق قماشها فيظل محمد عوض على الأرض واستكمالاً للكاريكاتير تضطر ابنته إلى حمله فوق ظهرها والجري به في الحارة يشيعها عويل وصراخ النساء بينما يتشاجر أحد رجلي الإسعاف مع زميلة .. في الطريق إلى المستشفى تضطر عربة الإسعاف إلى التوقف، ذلك أن تشريفة أحد الوزراء مدعمة بعدة دراجات بخارية مزودة «بالسارينات» المعروفة تتسبب في غلق الشارع ... تنزل الأبنة ليلي علوي من عربة الإسعاف وتحاول أن تقنع أصحاب السيارات بالسيرو وبالطبع تذهب محاولتها سدى فالموقف عبثي تماماً .

أخيراً يصل السيد الوزير محمد عوض إلى المستشفى، يحتل سريراً في عنبر قدر .. تجري ابنته هنا وهناك بحثاً عن طبيب، يهرول وراءها زوجها أشرف عبد الباقي لكنها لا تجد سوى ممرضات لاهيات لا يلتفتن إليها وتضطر إلى العودة بوالدها إلى البيت وعلى الرغم من قصر مشهد المستشفى والعجلة الواضحة في تنفيذه إلا أنه يعبر على نحو انتقادي صادق عن الإهمال الجسيم الذي يلقاه المواطن العادي الفقير في مستشفيات الحكومة .

يرى العجوز على شاشة التلفزيون إعلاناً خلافاً عن مستشفى فاخرة مزوداً بعربات إسعاف مريحة تعمل فيها ممرضات على درجة كبيرة من الجمال تلهب خيال المريض وفق مونتاج سريع يتجه الثلاثي : السيد الوزير وابنته وزوجها بعربة الإسعاف إلى المستشفى «الأمل»

داخل المستشفى في الممرات الطويلة النظيفة ذات الإضاءة المريحة يغلف جمال سلامة المشهد بموسيقى ملائكية وعلى الفور تجري ترتيبات الحاق المريض بحجرة واسعة مجهزة بأسباب الراحة مزينة بباقات الورد .

بظهور الطبيب كمال الشناوي يكتسب الفيلم شحنة كبيرة من الحيوية خصوصاً عندما يندلع الصراع بينه والأبنة ليلي علوي ولعل الحوار الذي كتبه بسيوني عثمان ساعد على إطلاق طاقة الكوميديا عند كمال الشناوي المقتصد في حركته وأدائه والذي لا يعتمد الاضحاك فقعب إجراء الفحوص والتحليلات يعلن لأبنته بطريقة يتظاهر فيها بالتأثر الشديد ويتعمد أن يوحي بأنه يريد أن يطمئن ليلي علوي أن المريض يحتاج «لعمره» وهي كلمة مأخوذة من قاموس ورش إصلاح السيارات - فثمة ضرورة أن تجري له مجموعة جراحات تبدأ «بلحمية» الأنتف و«اللوزتين» ثم الهبوط إلى أسفل حيث «الفتاق» والناصور والبواسير.

قمة مواقف «الكوميديا السوداء» في «أي .. أي» تتجسد عندما يفاجأ المريض المتماثل للشفاء بفاتورة تطالبه

بمبلغ عشرين ألف جنيه ! .. وعلى الفور تتدهور حالته الصحية ويفارق الحياة .. هنا يتحقق النقد من خلال المفارقة المتمثلة في إرجاع سبب الوفاة لا إلى المرض ولكن نتيجة الصدمة العصبية لمريض يعلم تماماً أنه لن يستطيع إيداً توفير المآل الطائل المطلوب منه .. بحسم يرفض الطبيب تسليم الجثة إلا بعد دفع تكاليف العمليات ولا يصبح أمام الابنه التي نشأت في حي الجمالية الشعبي إلا أن تلجأ إلى الأسلوب الذي تعرفه تهجم كالوحش على الطبيب الذي يجري منها - بوقار - في ممرات المستشفى تتعقبه المرأة ويتعقبها رجال الأمن والممرضات وتهرع كاميرا محسن نصر لتسبق الجميع تارة وخلفهم تارة أخرى وأخيراً تتمكن منه فتعضه في ذراعه وتدمي جبهته بضربة من رأسها .

في قسم الشرطة يجلس الطبيب شاكياً أمام الضابط ضمادة على جبهته بينما تجلس ليلي علوي باكية على الكرسي المقابل .. وبعد مهاترة يتظاهر فيها كمال الشناوي بأن ظلماً شديداً وقع عليه .. يزج بالابنة مع المحجوزات في «التخشبية» حيث تلتقي عائشة الكيلاني وزميلتها وبيبتن أمراً .

(جنازة ... السيد الوزير!)

الوزير الحقيقي يصل إلى المستشفى مصاباً بعدة اعيبة نارية يلفظ أنفاسه الأخيرة في أثناء استخراج الرصاصات من جسمه وها هو كمال الشناوي يخرج من غرفة العمليات متظاهراً بالحزن الشديد ويجيش بالبكاء .. ليلاً تتسلل عائشة الكيلاني وزميلتها إلى ثلاجة المستشفى لكنهما تقعان في خطأ فادح ذلك انهما تسرقان جثة الوزير ... ومن خلال هذا الموقف تتولد عدة مواقف بالغة الطرافة تلقي بالمزيد من الضوء على سلبيات حياتنا عندما يعلم الطبيب بالخبر عقب قراءته المنتشبة للجرائد التي تعدد المسؤولين الذين سيزورون المستشفى، يفقد أعصابه ويهرع إلى المستشفى بالروب ديشمبر الذي يرتديه فوق ملابسه الداخلية وعلى طريقة أفلام الكارتون يهرول كمال الشناوي حائراً مذهولاً في ممرات المستشفى وعلى طريقة رسوم الكاريكاتير يكتفي المصور محسن نصر بمتابعة ساقى الطبيب النحيفتين اللتين تعبران في حركتهما المهزوزو عن خوف وتوتر صاحبهما .

من ناحية أخرى تفاجأ ليلي علوي بأن صديقتها عائشة الكيلاني تقدم لها ألف جنيه وتخطرها بأنها باعت الجثة للتشريح لبعض طلبة كلية الطب وبالطبع تنور الابنة وتلطم خديها وتتشاجر ظناً منها أن الجثة المباعة هي جثة والدها . يتحرك الطبيب في كل اتجاه وقد انتابته نوبة هستيريا، يطلب من ليلي علوي إعادة الجثة بأي ثمن فتدرك أن الجثة المسروقة ليست لوالدها وسرعان ما يأتي حل العضلة ولكنه ذلك الحل الذي ينطوي على سخرية فاجعة تتأمل خداع المظاهر والمواكب والتشريفات .

في مشهد مهيب مكتظ بعلية القوم وكبار المسؤولين تحيط به قوات أمن تتقدمه طوابير عازلي الموسيقى النحاسية تعزف المارشات الجنائزية وفوق عربة مدفع تسحبها الجياد وضع صندوق الفقيد العظيم المشاهدون والأبنة والطبيب

«الحجر الداير» يدور فى المكان ..



يعلمون تماماً أن الجثة التي في الصندوق هي للرجل الطيب الغلبان السيد الوزير ولا تملك الأبنة - شأنها شأن الجمهور - إلا أن تضحك مع زوجها من عبث المفارقات والتناقضات .. إن «أي .. أي» حقيقة بفضل حيوية إخراجة وانضباط الأداء التمثيلي لأبطاله وتصويره الذي ساعد على تجسيد نزعتة الكاريكاتيرية وموسيقاه التصويرية التي علققت بسخرية على الكثير من المواقف بتأمله للمرض والشفاء للفقر والثراء لظواهر المهن الإنسانية وباطنها للحياة والموت يستحق التحية.

الإحساس العجيب الذي ينتاب المرء عقب الخروج من دار العرض أنه شاهد «الفيلم الشبح» أو «شبح الفيلم» نعم ثمة ممثلات كبيرات ليلي علوي، إلهام شاهين، صفية العمري، بالإضافة إلى حسين فهمي وسعد أردش وحسين الشربيني كل واحدة وواحد منهن ومنهم يؤدي دوره بطريقه حماسية .. يتحرك بنشاط يغضب بعنف يضحك بشدة يجري بسرعة يحزن إلى درجة البكاء .. يحب ويأكل ويصخب ويتشاجر .. البعض يتجرع المنكر والبعض يرقص والبعض يشم الهيرويين ... وثمة حوارات تدور بينهم جميعاً وضعتها كاتبة السيناريو سامية شكري وديكورات واكسسوارات صممها مهندس الديكور مختار عبد الجواد الذي يصر هو أو غيره على أن يوصف بأنه «فنان المناظر» .. وموسيقى تصويرية لراجح داوود ... ومصور لا شك في قدراته محسن نصر ... ثم أولاً وأخيراً، المخرج ... محمد راضي .

على الرغم من هذا الطابو الطويل من الفنانين والفنيين فإن حاجزاً معنوياً سميكاً من الزجاج «المصنفر» يظل قائماً بين الفيلم والمشاهد تبدو من خلاله الشخصيات باهته والصور غائمة أما الأحداث فغامضة والمواقف مبهمه لا بسبب أسلوب مقصود من صناع «الحجر الداير» ولكن بسبب الترهل وعدم الإحكام الفني وعجز الخيال عن تجاوز المشاهد البليدة المنهمرة من عشرات الأفلام المملة السابقة .

والحق أن عيوب «الحجر الداير» ليست قاصرة عليه وحده وبالتحديد بالنسبة لانعدام القدرة على «تجاوز» السائد والعام في الأفلام الأخرى فالسينما المصرية تعاني مما يمكن تسميته بالتوالد الذاتي .. فالموضوعات وأسلوب معالجتها والشخصيات وطريقة بنائها والأحداث وكيفية وقوعها .. تكاد أن تكون موحدة تنتقل من عمل لآخر بلا إضافات تذكر من هنا يأتي ذلك التشابه أن لم يكن التطابق بين الأفلام.

الرجل نمط متكرر

مثل الكثير من أبطال أفلامنا يطالعنا حسين فهمي زوج السيدة طيبة ليلى علوي ووالد لطفلين، يعيش حياة مستقرة وأن كانت متواضعة يعمل في شركة استيراد تملكها سيدة قوية الشكيمة، صفية العمري، وهو شأنه شأن اشقائه في أفلام سابقة، غاضب على وضعه الاقتصادي، تتمكن منه الرغبة في الثراء السريع بأي ثمن وعن أي طريق، وبلا رادع من ضميربيدأ رحلة الصعود الشائكة وكلما صعد درجة يزداد سعاره من ناحية ويتنازل عن شرفة من ناحية ثانية يقترب من العالم الذي يحلم به ويتورط في عملية أضر أخرى حتى يصبح خارجاً على القانون وفي النهاية ينكشف أمره خاصة بالنسبة لزوجته التي تتحول إلى وحش كاسر فتمسك بسكين مطبخ محاولة قتله .

وإذا كان هذا النموذج موجوداً فعلاً في حياتنا فإنه ليس بطل زماننا الوحيد فثمة عشرات النماذج الأخرى المناقضة له رغبة وفكراً وسلوكاً... وهذه النماذج الأخرى من الشرفاء بناة الحياة تسقطهم السينما من حسابها في الوقت الذي تهيم فيه بالبطل الوصولي الوغد ممن لا أخلاق له وهذا لا يعني المطالبة بتجاهل النماذج المنحرفة أو الأصرار على تقديم الأبطال الإيجابيين الإنقياء ولكن يعني التحفظ على أن يغدو ميت الضمير بهذا القدر من الحضور على الشاشة خصوصاً أنه ينتقل من فيلم لآخر باللامح والمكونات ذاتها ويتحرك في عوالم متشابهة أن لم تكن متطابقة الأمر الذي يؤدي بالضرورة إلى تكبير قدرة الممثل على الإبداع ووقوعه في قبضة «الكليشيات» كما يجعل مشاهد الفيلم الجديد عنواناً سواء في مكوناتها وروحها لا تختلف عن مشاهد عشرات الأفلام التي تدور في الأماكن ذاتها وبالشخصيات نفسها في الحجر الداير يمتد الفساد الأخلاقي ليشمل الرجال جميعاً سعد أردش والد إلهام شاهين المليونير المشبوه الذي تؤكد أبنته أنه جمع ثروته بطرق غير مشروعة، يعيش حياة لاهية شأن معظم مليونيرات السينما يقضي ليليه بين كؤوس الخمر والنساء تربطه علاقات مريبة بصاحبة شركة الاستيراد صفية العمري .

حسين الشربيني مهرب هيرويين يعمل بشكل ما مع صفية العمري .. دوره على الرغم من قصره وعدم تحديده إلا أنه بفضل خفة ظله وارتجالياته يخفف من وطأة الفيلم وكابته.. وهو صديق وزميل لمحمد خيرى رجل العصابات الأنيق الذي يتولى مسئولية تهريب المخدرات البيضاء من الميناء إلى داخل البلاد خليل مرسي بعيداً عن أدواره كضابط مباحث أو وكيل نيابة يؤدي شخصية زوج خادمة تعمل عند ليلى علوي، صلوك منحرف مدمن مخدرات لا يتورع عن الأقدام على أي فعل مشين للحصول على المال ... وإذا كان «الحجر الداير» لا يظوته أن يقدم عينه من أفعاله فإنه يهمل تفسير سلوكه أو تحليل ظروفه .. فقط بدينة أخلاقياً.

نساء فاسدات

فيما عدا الزوجة ليلى علوي المدرسة المثابرة تظهر صفية العمري والهام شاهين في صورة النساء اللاتي لا يقل فسادهن عن

فساد الرجال .

صفية العمري المهربة صاحبة شركة استيراد نراها أحياناً تجلس على مكتب وحيد في حجرة أنيقة لا يعمل عندها إلا حسين فهمي الذي يؤكد الفيلم أنه لا يعلم شيئاً في البدء على الأقل عن مسألة الهيرويين وها هي على طريقة الغانيات تعرض نفسها على حسين فهمي ولكن «بالحلال» فهي على حد قولها «أحب الحلال» وفعلاً يتزوجها . الواضح أن شخصية صفية العمري في السيناريو مرسومة بتسطح شديد بلا سمات أو أعماق لا ماضي لها أو محيط خاص تتحرك فهي مجرد مزوجة طويلة اللسان إذا استلزم الأمر لذلك فإنها إجمالاً تبدو باهته .. تتذكرها بصعوبة . في المقابل وعلى النقيض حاول الفيلم أن يهتم بالهام شاهين ... أفرد لها المشاهد الطويلة الكثير منها في النادي حيث يطاردها بعض الشباب الرقيق وأحدهم مخنث يتحرك ويتكلم بطريقة مبتذلة خالية من الذوق وأن كانت تثير سخرية المشاهدين ويسرف الفيلم في هذه المشاهد المجانية التي لا تقدم شيئاً ولا تدفع بالأحداث ولا تكشف بل وتؤثر سلباً في تدفق الفيلم وتجعله أكثر تشعباً وتشتتاً .

تلقي الهام شاهين بالخطبة تلو الخطبة متحدثاً عن والدها الذي اندمج في جمع المال من أجلها ونسى أن يمنحها دفناً وحناناً لذلك فقد أصبحت ضائعة تتعاطى الحزن المخدر وتستبدل زوجاً بزواج إلى أن تلتقي حسين فهمي الذي يجد في الزواج منها اقترباً من المليونير.

يضيف «الحجر الداير» امرأة رابعة سميرة صدقي تملك ملهى ليلياً تريد بيعه ذاك أن الزبائن يفضلون ملاهي الفنادق الأكثر أمناً من كباريهات شارع الهرم وتقدم المرأة أكثر من رقصة ويلهث بطل الفيلم وراءها طمعاً في شئ من ثروتها وهي تمنح نفسها بلا تردد للمليونير الكبير تارة وبطل الفيلم المزواج تارة أخرى .

هكذا يدور «الحجر الداير» في أجواء قائمة من الفساد يتحرك فيها رجال موتى الضمائر ونساء فالتات العيار، ويتجه الفيلم نحو تتبع علاقات حسين فهمي بزوجاته الثلاث فضلاً عن الراقصة ويرصد مدة عنائه في إشباع رغباتهن لذلك فإن «المواقف» المعتمدة على «الحوارات» تأتي كبديل للأحداث فالزوجة الأولى ليلى علوي تدخل في مناقشة تلو الأخرى مع زوجها تارة عن سبب غيابه عن البيت حيث ينتكرر قوله من أجل العمل أريد أن أكل عيشاً «فتجيبه» أنت لا تريد أن تاكل عيشاً ولكن تريد أن تاكل بقلاوله وتارة حول بيتها القديم الذي ترفض بيعه بينما يرغب هو بإصرار على بيعه وعلى المنوال ذاته تتوالى مشاهد الفيلم فيصبح أقرب إلى الإذاعة منه إلى السينما .

الزوجة الأولى شأنها شأن الزوجة الثالثة لا تعرف بأمر زيجاته وبالقرب من النهاية تموت مدمنة المخدرات نتيجة لجرعة كبيرة يضطر حسين فهمي تحت إلحاحها إلى حقنها بها ويهرب من «فيلتها» قبل أن يصل والدها سعد أردش مع رجاله ويصل إلى شقته بعدما انكشف أمره وبسرعة تندلع معركة كلامية تتحول إلى اشتباك بالأيدي فتفرغ ليلى علوي سكيناً ضده بينما يدافع عن نفسه بسكين أخرى لكن بكاء الطفلين وذعرهما يجعلهما يفيقان ويثوبان إلى رشدتهما فيلقيان

«إنذار بالطاعة» الدخول في عنق زجاجة



من المشاهد المكرره على شاشة السينما العربية أن يعصف الغضب بالأب ويتصاعد صوت موسيقي كالعواء عندما يعرف أن أبنته على علاقة بأحد الشباب : يثور ويرفع يده اليمنى محاولاً ضربها .. وفي الكثير من الأحيان تنتابه نوبة قلبية فيتهالك على كرسي معلناً تبرؤه منها .

لكن في « إنذار بالطاعة» يتغير هذا المشهد تماماً فيغدو متسماً بطابع انساني على قدر غير قليل من الشفافية : على مقعد حجر من المقاعد المنتشرة على كورنيش تجلس «أمينة» ليلي علوي منهكة نفسانياً حزينة دامعه العينين إلى جانب والدها طيب القلب السيد عزمي لتعترف له بتفاصيل علاقتها ب «إبراهيم» محمود حميدة جارهم الذي فضحها في المحكمة عندما رفع عليها قضية « إنذار بالطاعة» على الرغم من أنها ليست زوجته !

الأب هنا المتألم، المهشم، نفسياً يبتلع عذابة ويحتضن أبنته ويحاول .. بحنان دافق أن يخفف من تعاستها هذا المشهد الجميل يأتي مع النهايات بعد مشوار طويل يقطعه الفيلم غير دروب متعرجة مشتتة الإتجاهات حتى أنه يكاد يضيع وسط ركام من مشاهد سابقة ولاحقة .

معظم أبطال « إنذار بالطاعة » ينتمون إلى الشريحة المتواضعة من الطبقة المتوسطة .. وهي الطبقة التي يعرفها المخرج عاطف الطيب والتي قدم نماذج منها «سواق الأتوبيس» ١٩٨٣ «والحب فوق هضبة الهرم» ١٩٨٦ و «ملف في الأداب» ١٩٨٦ . ويتفق أبطال « إنذار بالطاعة » مع نظرائهم في الأفلام السابقة : حياة جافة مرهقة إقتصاديا محاولة لتوفير الحد الأدنى من شروط البقاء والعيش بكرامة، غالباً لا تكمل بالنجاح خصوصاً من الناحية الروحية والعاطفية والتي تتأثر بالضرورة بالأوضاع المادية ويختلف أبطال فيلم عاطف الطيب الأخير عن أبناء طبقتهم في الأفلام التي حققها في العقد الماضي ..

بالسلاحين الأبيضين جانباً ويحتضنان الطفلين فيما يشبه النهاية الأخلاقية المطمئنة وكما لو أن شيئاً لم يحدث . «الحجر الدائر» لو أن «مونتاجه» كان أكثر صرامة لاستغرق عرضه نصف أو ثلثي الوقت الذي يستغرقه فعلاً فالكثير من المشاهد لا ضرورة لها فمثلاً المعارك المتوالية بين حسين فهمي - الذي تجاوز طور الشباب - ورقعاء النادي وجلسات وسهرات الأنس التي يقضيها المليونير سعد أردش حيث الخمر والرقص والنساء بل وشخصية سميرة صدقي بما تستتبعها قصتها الهامشية كلها أمور زائدة عن الحاجة .

حسين فهمي «ديك» الفيلم يحاول أن يكون بسيطاً وطبيعياً ولكن شبح أدواره المشابهة السابقة يظل مهيمناً على طريقة أدائه وبالتالي يعطي للمشاهد إحساساً بأنه يشاهد فيلماً قديماً ولا يعزز هذا الإحساس بقية الأبطال فحسب بل والديكورات ذات الطابع الفخيم والتصوير المعتمد على اللقطات المتوسطة الذي يتحاشى الاقتراب من الوجوه البشرية أو على الأقل لم يجد فرصة لرصد الانفعالات الداخلية على الوجوه ذلك أن معظم الشخصيات تتحرك وفق رغبات وحيدة الجانب ولا تتوقف لحظة لتراجع أو لتأمل اللهم إلا الهام شاهين في بعض المواقف النادرة ... أن «الحجر الدائر» إجمالاً بروحه وتفصيلاته بمضمونه وشكله يقع في قبضة التكرار القاسية .

فحاول النظر من فوق الأكتاف ومن بين زحام الأجسام وبموتناج احمد متولي المتقن تبدو اللقطات المتتالية كما لو أنها لقطة واحدة مسجلة ومصورة صوتاً وصورة فى نفس واحد.. فى قسم الشرطة أمام الضابط يقف عبد الباقي « بالبيجاما » وبينما ينهار محمد الصاوي ويبكي يعترف أحمد آدم بمحاولة السطو أن كلاً منهما ليس مجرماً ولكنة قليل الحيلة قريب من اليأس .. يحكم على أولهما بالسجن ثلاثة أعوام وفى مشهد لاحق يقوم الصديقان محمود حميدة وأشرف عبد الباقي الذي آلت له الشقة الصغيرة بزيارة السجينين ويفاجآن بأنهما قد أطلقا لحييتيهما وأصبحا على عتبات المجموعات المتطرفة .. محمود حميدة الضاحك بسخرية يغادر السجن، مع صديقة أشرف المندھش بعد أن يطلب منهما السجينان إنهاء الزيارة وعدم تكرارها .. الفيلم برصدة للتغير الذي يحدث لشابين ينتقلان من ضياع إلى ضياع آخر يضع يده على أحد جذور ظاهرتي «الجنوح» و«التطرف» .. ولكن الفيلم يدخل عقب إنسحاب احمد آدم ومحمد الصاوي من الأحداث فى عنق زجاجة ويحاصر نفسة بقضية فى حجم رأس عود الكبريت بعبارة أخى بيتعد «إنذار بالطاعة» عن اللوحة الجدارية العريضة التى شرع فى رسمها لمأزق أبناء الطبقة الوسطى لكى ينغمس فى حدوتة فريدة يرويها بخمول ويزيد ويعيد فى وقائعها إلى أن يدفع المشاهد للتأوب تذهب «أمينة» مع حبيبها «إبراهيم» إلى طبيب للأمراض النسائية .. بعد الكشف يخطرهما بأن غشاء البكارة لم يعد له وجود .. وإذا كان من المنطقي أن تحزن الفتاة وأن يتشكك حبيبها كشرقي في سلوكها فإن من غير المنطقي أن يصفعها في الشارع تلك الصفعة العنيفة وكأنها مذنبه بحق .. وإذا كان من المعقول أن يهجرها وهو بالفعل يهجر فإن من غير المعقول أن يقاتل بشراسه من أجل أن تصبح زوجته .

الثري «صلاح» أو ممدوح واي يتقدم لخطبة «أمينة» ترفضه لكن والدتها القوية الشكيمة تجبرها على القبول تحاول البطلة الاتصال هاتفياً بحبيبها في مكتب الحمامة الذي يعمل فيه إلا أنه لا يرد ثم ترسل له خطاباً مع صديقه لها تخطره فيه بأنهما زوجان وإنما لن تتركه إلا إذا رمى عليه يمين الطلاق ... والواضح أن كاتب السيناريو تعمد أن تكون صيغة الخطاب بهذا الأفتعال لكي يمهد لاحقاً لقضية «إنذار الطاعة» التي سيرفعها الحبيب ضد البطلة بلا مبرر .. تعود «أمينة» إلى «إبراهيم» يلتقيان في مكتب الحمامة ليلاً ويتصادف عودة صاحب المكتب المحامي الكبير ويجهد عاطف الطيب نفسه في تحقيق عنصر التشويق اللحظي بإثارة التوتر الذي يحدثه دخول المحامي إلى الغرفة التي تختبئ فيها البطلة بنصف ملابسها وتتكرر مشاجرات الحبيبين ثم يعاودان اللقاءات ..

ربما تلمس أداء جيداً لمحمود حميدة وأن كانت انقلابات عواطفه تفتقر إلى الأسباب وقد تعترف بقدرات ليلي علوي خصوصاً عندما تتحدى بانكسار أو تنتابها موجات الحرج في المحكمة ويحقق عاطف الطيب مستوى حرفياً مميّزاً في بعض المشاهد مثل الخناقة بين والدته ليلي علوي ووالدة محمود حميدة حيث تتبادلان الأهانات من الشرفات .. ويقطع المونتير أحمد متولي من زغاريد الفرح في بيت «أمينة» إلى ولولات الصراخ في شقة إبراهيم عقب وفاة والده مبرزاً التناقض بين الحالتين لكن مجمل هذه الاجتهادات تهدر تماماً .. لأنها لا توسع من رؤية الفيلم أو تعمق مساره ذلك إنها أقرب إلى زخارف

فهنا والآن أصبحت الأزمة الاقتصادية أشد قسوة وغدت القيم أكثر اضطراباً بظلة «إنذار بالطاعة» تعيش مع أسرته المتعددة الأخوات فى شقة صغيرة ضيقة ذات أثاث قديم فى الدور الأول بمنزل متواضع فى حي مزدحم بالسكان هى طالبة فى الجامعة فالدراسة لا تزال من الأهداف الرئيسية لأبناء الطبقة المتوسطة ونظراً لوضع الأسرة المتدهورة إقتصادياً تعمل فى محل للملابس بعد الظهر ولعل مصدر البهجة الوحيد فى حياتها يتمثل فى علاقتها بشاب يسكن فى بيت مقابل .. وهذه العلاقة ليست من النوع «العصري» أو الواقعي» إلا أنها تتحقق فى ظروف بالغه القلق والتوتر ويتأكد هذا المعنى فى المشهد الأول حيث يقضي «إبراهيم» محمود حميدة بعض الوقت مع «أمينة» ليلي علوي فى شقتها أثناء غياب أسرته التى سرعان ما تحضر .. الأم نادية عزت تطرق الباب بشدة وبهلع. يستكمل «إبراهيم» إرتداء ملابسة. ويضطر وهو الشاب الناضج الذي تجاوز مرحلة المراهقة إلى القفز من نافذة كاللص ويتلفت حولة خوفاً من أن يراه أحد. هكذا يختلس الحبيبان لحظات «جميلة» مفعمة بالرعب.

يتعرض «إنذار بالطاعة» إلى عالم «إبراهيم» له ثلاثة أصدقاء : محمد الصاوي أحمد آدم وأشرف عبد الباقي .. كل منهم يتمتع بلامح نفسانية خاصة صاغها كاتب السيناريو خالد البنا بمهارة ولا شك أن إختيار عاطف الطيب لهم بتباين أشكالهم كان موقفاً تماماً .. محمد الصاوي النحيف طويل القامة ، يأنس النظرات خريج الجامعة يعمل كعامل فى محطة بنزين .. يرى المكاسب الضخمة تتدفق على صاحب المحطة بينما هو يرفل فى أذيال الفقر .. أحمد آدم قصير القامة الذي يضع نظارات بيضاء على عينيه تدل على ضعف بصره ولا تخفي ذلك الشجن الممتزج باليأس الذي تشي به نظراته وأشرف عبد الباقي الذي ينطوي إستخفاة بكل شىء على إنعدام الأمل فى قلبه .. هذه الشخصيات تعبر فى بعدها العام المشترك عن المآزق الذي يعيشه جيل لا سند له فى الحياة سوى شهادات جامعية لا تعطي لاصحابها فرصة صناعة مستقبلهم على نحو يليق بالبشر .. لذلك فإن فكرة السطو على حصيلة إيراد يوم واحد مما تحققة محطة البنزين تتراءى لمحمد الصاوي .. وعلى الرغم من أن أصدقاء الثلاثة يرفضون الفكرة بحزم عندما يعرضها عليهم فى شقته القائمة المشتركة مع أحمد آدم وأشرف عبد الباقي فإنها الفكرة تخرج إلى حيز التنفيذ حيث يتورط فيها صاحبها محمد الصاوي وأحمد آدم ولكن لأنهما ليسا من معتادي الأجرام فإن خطتهما تفشل فشلاً ذريعاً .. وسرعان ما يتم القبض على الأصدقاء الأربعة .. يتجلي أسلوب عاطف الطيب المتمسك بالواقعية المهتم بدلالة التفاصيل فى مشهد القبض على محمود حميدة فالمؤثرات الصوتية لصرخات والدته العجوز تتداخل مع صيحات صادرة من جيران ومعارف ورجال الشرطة يدهمون الشقة الضيقة .. محمود حميدة الحائر المرتبك تدفعه الأيدي خارج الشقة وتستقبله الكاميرا وهو ينزل مضطرباً على سلالم البيت الضيقة المتأكلة يحيطه الزحام يخرج من باب البيت ويلتفت ناحية شرفة حبيبته التى تتابع ما يجري بذهول وألم .. وبينما يصعد إلى عربة الشرطة الكثيبة من بابها الخلفي يناولة شقيقة «الشبشب» فقد قبض عليه وتمت جر جرتة حافياً كاميرا محمد ظاهر وهشام وديد سري فى هذا المشهد الساخن تتحول إلى عين بشرية تلتقط وتستوعب تريد أن ترصد وترى كل شىء

«يا دنيا يا غرامي» الإصرار على الحياة



في مشهد النهاية الشفاف، المنسوج برقبة والمترع بالمعاني النبيلة تتحدي إحدى البطلات ذلك الوهن الذي هيمن على جسمها إثر طعنه غادرة أصابتها منذ أيام .. تنزع إبر خراطيم الجلوكوز الموصولة بعروقها .. تغادر سريرها .. بعزيمة تتحامل على ذراعي صديقتها الأثيرتين البنات الثلاث المبتهجات يتبين قدرتهم على غور الخطوب يتحركن في ممر المستشفى الطويل نحو باب الخروج ، حيث الضياء المبهر بما يحمله من أمل .

هذا المشهد المفتوح لا يمثل نقطة نهاية فالفيلم بلا بداية وبلا خاتمة إنه يشبه النهر يأتي من ينابيع عدة ويصب في بحر بعيد .. ينساب هادناً تارة هادراً تاره .. يتدفق أمامنا نابضاً بالحياة والحيوية متضمناً عشرات الأحداث الصغيرة المؤلمة غالباً تعترض مسار بطلات الفيلم الثلاث اللاتي يحاولن بإرادة هائلة أن ينتزعن لحظات سعادة من أنياب ظروف قاسية وحشية .

وربما كان من العسير تحويل « يا دنيا يا غرامي » إلى كلمات مكتوبة على الورق ذلك أنه يخاطب روح المشاهد بلغة سينمائية مرهفة ذات جمال متفرد توحى أكثر مما تصرخ وتهمس بلا ضجيج وتتسلل بنعونة إلى وجدان المتلقي لتقدم رؤية تحيط بجوانب الواقع وتكشفه من ناحية وتنغذ إلى جوهر بطلاته ثم أبطاله من ناحية ثانية لذلك فإن « يا دنيا يا غرامي » الأقرب إلى الشعر لا يحتاج لمن « ينقده » بعقل بارد بقدر ما يتطلب من يتلمسه برقة ويتذوقه بقلبه .

مكان وزمان وناس

الشقق الصغيرة الضيقة بأثاثها القليل التي يتكون منها المجمع الشعبي الذي تقطنه بطلات الفيلم لا تعبر عن المستوى

لا حاجة لها يتحول «إنذار بالطاعة» قرب نهايته إلى مناظرة سقيمة في قاعة المحكمة .. يحاول فيها محمود حميدة بالخطاب المذكور أعلاه اثبات أحقيته في «أمانة» كزوجة بينما يشكك محاميه في كل أقواله .. وبالطبع يدور الحديث عن غشاء البكارة «المفضوض» حسب تعبير الفيلم فالحبيب الذي أصبح عدواً يطلب بحقارة أن يتم الكشف الطبي على البطلة . فيما يبدو أن صناع الفيلم وقعوا في مأزق : كيف ينهون «إنذار بالطاعة» بعد طول تخبط ... وأخيراً تتفتق أذهانهم عن نهاية تلفزيونية فبينما تقوم الأم نادية عزت بضرب ابنتها ليلي علوي بخرطوم مياه علقه ساخنة يقوم رجال الخطيب ممدوح وإي تاجر السيارات بضرب محمود حميدة بالكلمات والروسيات والشلايت علقه ساخنة أيضاً ... وها هما «المضروبان» في شقة ليلي علوي يتهيآن للزواج بمباركة والد العروس في الوقت الذي تغادر والدتها البيت غاضبة .. وهذه النهاية كما ترى تعبر في عدم منطقيتها عن اختلال فيلم مشتت بدأ بقضية كبيرة وانطلب من أرض واسعة لينتهي إلى مشكلة صغيرة محاصراً نفسه .. في عنق زجاجه.

الاقتصادي المتدني فقط ولكن - هذه الشقق - يتلاصقها وأبوابها المفتوحة معظم الوقت تعبر عن طبيعة العلاقات التي ترط سكانها .. إنهم متماسكون متضامنون أقرب إلى العائلة الكبيرة يعرفون بعضهم تمام المعرفة يعيشون حياة مكشوفة بلا غموض ولا أسرار .

من هذا المكان بشخصيته الواضحة المحددة تبرز بطلات الفيلم « بطة » ليلي علوي و « نوال » هالة صدقي و « سكيانة » إلهام شاهين .

كاتب السيناريو الجديد بخبرة العميقة بالحياة وتمكنة في الكتابة في محمد حلمي هلال يضع خطوطاً عامة متشابهة لبطلاته وفي الوقت ذاته يلتفت للتضاريس الخاصة التي تميز كل واحدة منهن .. الثلاث تجاوزن سن الشباب يقطن عند المحطة الأخيرة في قطار الزواج حيث تخشى كل منهن أن يفوتها .. والثلاث بلا سند يعتمدن عليه فإذا كانت « نوال » (هاله صدقي) يتيمة الأب فإن والد « سكيانة » (إلهام شاهين) الذي لم نره يقضي السجن بسبب جرم لا نعرفه بينما والد « بطة » (ليلي علوي) مصاب بشلل أفضده القدرة على الكلام والسير على قدميه .. إن عليهن مواجهة الحياة وتدبير أمورهن بأنفسهم سلاحهن صلابتهن وشهادتهن المتوسطة فلا توجد بينهن من نالت تعليماً عالياً .

وبمهارة يحدد محمد حلمي هلال زمن الوقائع .. وهو زمن إجتماعي واقتصادي في المحل الأول .. زمن تصنع فيه الفتيات أسباب السعادة وبيعنها من دون ممارستها (بطة) في مشغل الملابس تفصل الفساتين الغالية ولا ترتديها و « نوال » في محل الزهور تبيع الباقات الجميلة ، وتوصلها إلى أصحاب. السعادة من دون أن يكون في مسكنها وردة واحدة .. « وسكيانة » تبيع العطور الغالية وطبعاً لا تستخدمها إن الفيلم بلا شعارات أو مباشرة لا يعلن عن « الزمن » فحسب بل ويكشف طبيعته. وزع المخرج الجديد الموهوب مجدي أحمد على شخصيات « يا دنيا يا غرامي » على ممثلات توزيعاً نموذجياً والأهم أنه حقق تناغماً ممتعاً من خلال تداخل وتوافق وتكامل أدائهن ومن الممكن القول أن الفنانة الثلاث باستيعابهن للنماذج التي يجسدنها قدمن ما يعد من أفضل أدوارهن : ليلي علوي ، في حركتها داخل شقتها الضيقة أو وقوفها أمام حوض المطبخ لغسل الصحون أو طريقة مسحها للسطوح أو أسلوب رعايتها لوالدها المقعد تبدو كما لو أنها عاشت حياتها كلها في هذا المكان وزاوت منذ سنوات طويلة الاعمال ذاتها إنها تتصرف على نحو مألوف يخلو تماماً من الافتعال فلا يجعلك تشعر بأنك أمام ممثلة جيدة ولكن يقنعك بصدقها بأنك تعيش قطعه من الحياة .

وتأتي هاله صدقي ببيانها الضخم لتغدو أقرب إلى الشقيقة الكبرى الأكثر والأعمق احساساً بمتاعب صديقتها ..

تحيطهما بدفتها ومحبتها وفي العديد من المشاهد لا تجد هذه الصديقة أو تلك سوى صدر هاله صدقي - المعطوفة - فيرتميان في أحضانها تخفيفاً من عنائهما وأحزانهما أما إلهام شاهين فإنها تصل إلى مستوى رفيع بحق فما يعتمل بداخلها من المشاعر المتضاربة لا تعبر عنه بالكلمات أو بملامح الوجه ولكن تجسده بروحها على نحو (ساحر) غامض قد يصعب على التفسير .. في أحد المشاهد البديعة يتوقف « المترو » عند المحطة التي يجب أن تنزل فيها لتذهب إلى طبيب كي يرفق

لها غشاء بكارتها .. شيء ما في أعماقها يمنعها من مغادرة مقعدها .. صديقتها يدفعاها للنزول ولكن قوة عاتية تجعلها ملتصقة بالكرسي ليس بسبب خوفها من العملية وربما لأنها ليست نادمة على تسليمها نفسها لمن أحبته .. أياً كانت الأسباب فإن إلهام شاهين بصفاء تقنعنا فعلاً بأن قلبها المثقل بالأحمال يمنعها من تنفيذ ما قررتة .

رسوخ .. الشخصيات الثانوية

تتمتع الشخصيات الثانوية بحضور قوى معظمها يأتي من الواقع ويعبر عنه ويكشف العديد من جوانب بطلات الفيلم ولأن هذه الشخصيات كتبها هلال عن خبرة وأهت بها مجدي أحمد على اهتماماً جاداً فإنها منحت الممثلين فرصة التميز. مجدي فكري أو « حسن » شقيق إلهام شاهين الذي يمقت واقعة الضنين فيصاب بما يشبه « البارانونيا » يتأمل وجهة باعجاب أمام المرأة ويظن أن جارته هاله صدقي تحبه وتطارده ويعتقد أنه من العباقرة وثمة أحمد سلامة أو عبدة شقيق ليلي علوي الذي يبادل إلهام شاهين حباً بحب ولكنه كنوع من التمرد اليائس على واقعة ينضم إلى الجماعات المتطرفة، يترك أسرته ويذهب بعيداً ويحاول بين الحين والحين أن يسحب شقيقته إلى عالمه لكن « بطة » ليلي علوي على الرغم من احتياجها له ترفض دعوته بحزم وتتحمل وحدها مسؤولية رعاية والدها المريض .

أما هشام سليم « أبو يوسف » الذي يحب « بطة » فيكاد يعيش حياة عشوائية بلا ضوابط ومن دون أن يلتفت إلى عواقب أفعاله « العشوائية » فهو مثلاً يسرق عربية فارهة ليلة زواجة ويقبض عليه ويحكم عليه بالسجن ثلاث سنوات .. هكذا ثلاثة نماذج من شباب أقرب من الضحايا يفرزهم واقع سيء ويعبرون عنه في الوقت ذاته .

ومن عوالم بعيدة تأتي ماجدة الخطيب وحسين الإمام. ماجدة سليلة الأرستقراطية القديمة تعيش وحيدة مع ذكريات الماضي الجميل الذي لم يبق منه سوى الصور المعلقة على جدران شقتها ومقابر عائلتها الفاخرة .. في المقابل يعبر حسين الإمام عن أثرياء الحاضر أو قطاع منهم على الأقل نصف نصاب نصف شبيح نصف بلطجي نصف مستهتر . هذه الشخصيات تندمج في بيئة الفيلم وتلتحم مع البطلات الثلاث تتأثر وتؤثر فيها وتمنح « يا دنيا يا غرامي » قدراً كبيراً من رحابة الرؤية واتساعها وشمولها .

حركة مادية .. ونفسانية

بعيداً عن التسرع والإستسهال يحرص مخرجنا الجديد اليقظ على أن يجعل لكل حركة معنى وضرورة وأن يرصد بدقة التغيرات النفسانية لأبطاله .. وكنموذج للحركة المادية يطالعنا حسين الإمام في شقته الأنيقة وهو يتابع عمل هاله صدقي التي ترعي أصص الزهور يلتهم أصابع الموز وإلى جانبه « نساس » في قفص .. حسين يتكلم في الهاتف المنتقل يذهب يميناً ويعود يساراً، كما لو أنه نمر في قفص يتحين الفرصة للانفلات وفجأة ينقض على الفتاه كي يقضي منها وطراً

«الرجل الثالث» استعراضات صاخبة



بأناقة شديدة يقدم على بدرخان فيلماً .. صور واضحة جيدة الإضاءة زاهية الألوان .. ديكورات موحية ، منسقة التكوين .. مناظر طبيعية للبحر والرمال والجبال .. حركة كاميرا يقظة ، رشيقة ، نشطة ، تنوع هائل في اللقطات ما بين قريبة ومتوسطة وبعيدة .. تلاحق سريع ، ناعم ، للمشهد .. ممثلون على درجة كبيرة من المهارة ، يعبرون بدقة عن مشاعرهم وانفعالاتهم .. موسيقى تصويرية نموذجية ، تتسلل بهدوء لتغلف المواقف المختلفة وتزيد من تأثيرها . لكن بعد الاعتراف بحسن مظهر «الرجل الثالث» المحترم المهيّب بقى اختياراً مخبرة .. موضعه وأفكاره ورؤيته .

كاتب السيناريو المخضرم يوسف جوهر الذي قدم ما يزيد عن السبعين سيناريو خلال مشواره الطويل في حقل السينما هو الذي أضطلع بكتابة سيناريو وحوار «الرجل الثالث» معتمداً على قصة للواء محمد عباس يقال أنه أعدها عن ملفات حقيقية حدثت فعلاً في الواقع .

بخبرة لا شك فيها يضيف كاتب السيناريو طابع خاص على الفيلم .. فثمة إشارات لحرب أكتوبر ١٩٧٣ وأستخدام لطائرة هليكوبتر وبعض جمل حوار تدور حول تغيرات تعتمل في قلب الواقع والأبطال جميعاً يرتدون ملابس عصرية إلا أن هذا كله لم يستطع أن يمنع إحساس المشاهد بأنه يتابع فيلماً قديماً في جوهره ينتمي إلى سينما «العسكر والحرامية» أو الشرطة وتجار المخدرات والتي تنتهي حتماً – بنهاية موحدة : مقتل رئيس العصابة أو القبض عليه مع رجاله والقضاء على تجارة المخدرات على الشاشة .. أبطال الفيلم ثلاثة : أحمد زكي أو كمال حسين « ليلي علوي » سهام « ومحود حميدة » رستم بك « بالإضافة إلى عدد من الشخصيات الثانوية والهامشية أحمد زكي في المشاهد الأولى يظهر بوجه يكتسي بحزن دفين ملامحة تعبر عن إحساس مراوغ بهزيمة ما لم يكن له ذنب فيها .. نعم فهو يتحرك ويأكل ويشرب ويتكلم ويعمل

لكن زوجته تظهر بغتة كحارس أو مروض ولأن صاحبنا يخشى بأسها فإنه يتراجع مستسلماً مستأنساً وبيتعد عن فريسته ليعود إلى داخل القضبان غير المنظورة .

وإذا كانت « نوال » هالة صدقي قاومت بعنف محاولة إغتصاب صاحب محل الزهور لها والذي ترفضه نفسانياً رفضاً باتاً فإنها بإزاء محاولة «الإرستقراطي» الجديد غير النبيل الذي خرجت معه مراراً لا تقاوم بجديّة ترفض قولاً ولكنها تكاد تذعن فعلاً فهي مهياًة نفسانياً للإستسلام له بدرجة ما .

جانب النجاح في التعبير عن الأحوال النفسانية المتغيرة في الظروف المختلفة ثمة الحركة النفسانية المتطورة في الموقف الواحد فبعد تردد تعترف إلهام شاهين لخطيبها بعلاقتها السابقة ويدعى الخطيب بأنه ذاهب إلى دورة المياه ويغادر الكازينو وفي أثناء أنتظاره تتوالي من دون كلمة واحدة تطورات إلهام شاهين الانفعالية فمن الراحة عقب الاعتراف إلى القلق إلى إمتزاج اليأس بالأمل إلى الكدر والقنوط مع شيء من الندم على الاعتراف .

« يا دنيا يا غرامي » المترع بالعواطف الذي يفكر بعمق، لا يجعل من بطلات فوق العاده ينتصرن بلا مقاومات ولكنة يعترف بأن الواقع يهزمهن في أكثر من جولة « نوال » تتزوج «الأرستقراطي» زواجاً عرفياً « وسكينة » تجري عملية رتق البكارة وتتزوج عرفياً من مدرس يعمل في إحدى بلدان الخليج و « بطة » تصاب بطعنة مديّة من شقيقها المتطرف .. ومع هذا وعلى الرغم من ذلك فإن الصديقات الثلاث يتمسكن بالحياة ويحتفلن لها ولا يفقدان الأمل في مستقبل يفيض بالضياء « يا دنيا يا غرامي » فيلم يدفع السينما العربية نحو النور .

ويضحك ولكن أحمد زكي بقدراته على الأداء المرهف الصامت المختزل ينقل إلى المشاهد ذلك الشعور بالإنكسار الذي يبثلي في نظرته حتى وهو يقضي وقتاً مبهجاً مع أبنه الوحيد « محمد » أحمد السبكي .

لاحقاً ينكشف سر « كمال حسين » أو أحمد زكي .. كان قائداً لسرب طائرات حربية وبعد طلعة ناجحة إبان معارك ١٩٧٣ وفي أثناء عودته إلى قاعدته، يلحج تجمعاً للأعداء .. يصدر أمراً بضرب التجمع وينفذ رجاله الأمر .. وتصاب إحدي الطائرات، يستشهد طيارها ويقدم قائد السرب للمحاكمة متهماً بإصدار أوامر عشوائية من دون الرجوع إلى قيادة ويحكم عليه بالطرده من الخدمة العسكرية وتدهور العلاقة بينه وبين زوجته المتطلعة التي تنفصل عنه وتأخذ أبنهما وتزوج بأخر . وتزعم لوحيدها بلا مبرر أن والده أنتابته نوبات من الخوف في أثناء الحرب مما جعل قيادته تستغني عنه .. كمال حسين « يعمل الآن كطيار لطائرة مروحية تابعه لإحدي شركات البترول العاملة في حقول البحر الأحمر يقضي أجازاته في شقته الأنيقة برغم صغرها في القاهرة ويمضي ليالية في ملهى ليلي يقصده غالباً مساعده في العمل ويقوم بدورة اممثل الكوميدي محمد الصاوي .

استمراراً لمحاولة يوسف جوهر في مجال « تعميق » جذور شخصياته وجعلها ذات تاريخ طويل تأتي سهام أو ليلي علوي .. خلية « رستم بك » التي التقطها منذ سبع سنوات وضمها إلى ممتلكاته وأقام لها قفصاً على شكل فيلا جميله صغيرة يقصده وجلب لها الغالي من الفساتين وقمصان النوم ولكنها في قرارة نفسها تحس بأنها مجرد دمية بلا إرادة وبلا كرامة .. لعبة يلهو بها صاحبها وقتما يشاء وكيفما شاء .. يتجنب الظهور معها في الأماكن المحترمة أو على الأقل التي من المحتمل أن تتواجد فيها زوجته إن سهام في بعد من أبعادها مثل كمال حسين « حزينه تاره ، قلقه ويائسة تارة أخرى .. وفي لقطات قريبة كبيرة تترقق الدموع في عيني ليلي علوي .

محمود حميدة ، يؤدي بمهارة دور رستم بك رجل الأعمال الظريف الذكي الخبيث، المتأمر، المحترم، مهرب المخدرات الذي قرر أن يكون مليونيراً بأى وسيلة ونجح في مسعاه المرة تلو المرة إلى أن نشهد مصيرة الدامي أماننا .

المصادفة ، جمعت الابطال الثلاثة بعضهم بعضاً فعندما يذهب كمال حسين إلى الملي الليلي حيث ينتظرة مساعدة محمد الصاوي يلتقي سهام التي تهم بالدخول أيضاً وفوراً بلا مقدمات تتعانق نظراتهما فيما يبدو أن كيوبيد كان يتحسس طريقة إلى الملهي في أثناء وصولهما .

على طريقة أفلام الماضي يتحرش أكثر من شاب بالمرأة « سهام » التي تجلس وحيدة في أنتظار ولي نعمتها رستم بك وكالعادة يدافع البطل عن البطله ومعها صديقه الكوميديان يندمجان في معركة ضد مجموعه الشباب تتطاير الكراسي تتحطم اللمبات تنهشم المواقد تنكسر الزجاجات تنطلق الصرخات تتقاذف الأجسام تماماً كما يحدث في معارك « الكباريات » التي شاهدناها في مئات الأفلام القديمة مع زيادة جرعة الكوميديا حيث يغني على مساعد الطيار مع أو لكمة وعندما تشد المعركة يتظاهر بأن حالة الإغماء مستمرة وأخيراً في اللحظة الحاسمة يصل رستم بك ليشارك بهمه في الضرب

العنيف .. ويتم التعارف .

ما أن يعرف « رستم بك » مهنة « كمال حسين » حتى تنبثق في ذهنه فكرة أن يقوم الطيار بنقل المخدرات من عرض البحر إلى داخل البلاد بطائرة مما سيجنبه رقابة خفر السواحل وحرس الحدود .. ويبدأ في نسج شباكة حول الضحية خصوصاً عندما يدرك مدى احتياج كمال حسين للمال .. ذلك أن الأبن الوحيد للأخير، يحتاج إلى ١٥ ألف جنيهخ تكاليف عملية جراحية .

تسير الأحداث وفق المخطط المعروف المألوف كما في سمارة لحسن الصيفي أو « الرجل الثاني » لعز الدين ذو الفقار على سبيل المثال .. فامرأة المعلم أو رئيس العصابة تقع في غرام الوافد الجديد ضابط الشرطة المتكرر في الفيلمين المذكورين كأمثله .. أو ضابط الطيران الذي يستيقظ ضميرة عاجلاً فيبلغ الشرطة التي تطلب منه مجازاة الزعيم حتى تعرف كل أسراره وتتمكن من القبض عليه .

يسافر « رستم بك » إلى بيروت لتنظيم نقل المخدرات من تركيا إلى مصر فيخلو الجو للعاشقين كمال حسين وسهام ويتابع الفيلم اللقاءات الحميمة بينهما وتقترب كاميرا محسن نصر رقيقة حانية من وجهيهما المنتشيين داخل حجرة النوم كما ترصد بسعادة مرحهما وانطلاقهما على حافة حمام السباحة وإذا كانت عين الشرطة التي لا تنام تتعقب عميلها الخطر فإن رجال العصابة بدورهم يراقبون الطيار الذي ينجح في حجب علاقته بالشرطة ويفشل في إخفاء علاقته بخليته رجل الأعمال .

يعود « رستم بك » من بيروت وفي مكتبة عندما يعلم بقصة الحب المستعرة بين عشيقته والطيار ينفجر غضبة انفجاراً صامتاً فبدأء محمود حميدة المعتمد على صدق شعوره الداخلي يتجلي في عينيه لمعان الإحساس المضي بالخديعة ممتزجاً بالرغبة الجامحة المكبوتة في الانتقام .. وكرجل عصابات قوي متماسك الأعصاب ، يؤجل تنفيذ تارة من « الخائنين » إلى ما بعد .

من ناحيتها تؤدي ليلي علوي ، بتفهم عميق موقفاً ملفتاً أمام ولي نعمتها فعندما يلمسها ويداعبها تحاول أن تتلمص وعندما تستسلم له تعبر بعينيها ببلاغة عن مزيج من النفور والخوف والرغبة في الهرب.

الأداء التمثيلي في « الراجل الثالث » أنقذ الفيلم أكثر من مرة فأنضباط العواطف وتنوعها والتوافق بين الممثلين في تبادل عميلتي الأخذ والعطاء كلها أدت إلى جذب أنتباه المشاهد .. والأهم أن « المنلوجات » الداخلية الطويلة التي يحكى فيها أحمد زكي كيف أستشهد زميلة الطيار المقاتل والتي تروي فيها ليلي علوي طرفاً من حياتها والتي يتذكر فيها محمود حميدة أيام عوزه – كان من الممكن أن توقف التدفق الدرامي وتجلب الملل للمشاهد لولا الأداء المتكّن للممثلين الثلاثة .

يقود كمال حسين الطائرة يوم تنفيذ العملية وإلى جانب « رستم بك » .. يقترب بها من سفينة المخدرات وعن طريق حبل في نهايته « هلب » ضخم تحمل الطائرة جزء من الشحنة لتتجه بها إلى منطقة صحراوية متفق عليها .. يغادر « رستم

«تفاحة» نهاية سعيدة .. برغم الأحداث الحزينة



في مشاهد المحكمة عادة تتجلى قدرات رأفت الميهي الساخرة فإذا كانت « المحكمة » تعني دار العدالة حيث تظهر فيها الحقائق ويدفع المذنب فاتورة أخطائه ويأخذ المظلوم حقه فإنها عند رأفت الميهي المكان الذي يشهد أكبر كمية من الأكاذيب والغرائب والقصص المختلفة وتعبر في وقائعها عما يعتدل من خلل في قلب المجتمع .

مشهدان في « تفاحة » يدوران في قاعة المحكمة أولهما يتراوح فيه محام مفوه يؤدي دورة بمهارة لطفي لبيب ويوجه اتهامات ظالمة لكل من تفاحرة « ليلي علوي » وزوجها « حسن » ماجد المصري ويتعمد تلوين عباراته بألوان ساخنة فتارة يتحدث بغضب عن المذنبين وتارة يتهدج صوته عندما يأتي ذكر موكلية « قدرية » ماجدة الخطيب و « فؤاد » علاء ولي الدين و « حانيت » هاله صدقي وتارة يمتلىء صوته بالحماسة وهو يطالب بتطبيق أقصى عقوبة ولا يفوت الميهي أن يرصد تجاوب الموكلين المتأثرين بأداء المحامي ورد الفعل المنزعج بالنسبة للمتهمين .

أما المشهد الثاني الأكثر إغالا في الخيال والذي يصل مستواه كلغة إلى مستوى رفيع بحق فيتابع أكاذيب كل من تفاحرة وزوجها « فؤاد » وتنتقل الحكاية في القص كلاماً إلى صور نابضة بأجواء الرعب على الشاشة .. الظلام والموسيقي المتوترة الأداء الصارم لماجدة الخطيب الذي يذكرنا بأداء نجمة إبراهيم المتجهم في « ريا وسكينة » .. ثم يأتي دور « حسن » ليحكى أكذوبة طويلة ممتعة عن « جانيت » يزعم فيها أنها تعمل كراقصة في الملهي الذي يعمل فيه كمغن ووفقاً لأسلوب رأفت الميهي تتجسد الحكاية على الشاشة فتطالعنا « جانيت » بباروكة صفراء وفستان لامع القماش لترقص على أنغام طريفة أقرب إلى المنولوج يؤديها « حسن » الذي ينتهي به المشهد وقد أندمج في قصته المختلفة فأخذ يستكمل منولوجة الراقص في قاعة المحكمة حيث يؤجل القاضي حكمة كالعادة إلى ٢٩/٧ وهاهو المحامي لطفي لبيب ينظر بلؤم للمتهمين .

بك « الطائرة التي يعود بها قائدها إلى السفينة لنقل المتبقي من المخدرات .. ويطلب رستم بك من رجالة قتل كمال حسين وتفجير طائرته عندما يعود إلى المنطقة يتم إقتراب سفينة الشرطة من سفينة المهربين الذين يتم القبض عليهم .. ويعود كمال حسين بطائرته حاملاً معه رجال الشرطة ليهبط عند « رستم بك » الهارب بعربة « جيب » .. مشاهد منفضة بإتقان لا شك فيه .. تصاب الطائرة بطلقات نارية .. يغادرها قائدها كما يغادر « رستم بك » عرته التي أنقلبت الأثنان يندمجان في معركة حياة أو موت يتبادلان فيها لكمات بالغه العنف، مصحوبة بقرع الطبول .. وتستمر المعركة ، حامية الوطيس لفترة طويلة تنتهي كالعادة بمصرع الشرير وانتصار الطيب الذي يحصل على الحبيبة وتنشر صورته في جريدة كبطل مما يرضي أبنة الوحيد الذي يقنع بأن والده كان ولا يزال بطلاً .. سواء في الحرب أو السلم !

الرجل الثالث - لم أفطن إلى معني عنوانه - يكتسي بمنمنمات وزخارف ويزين نفسه بطلاءات عدة ويبدو رصيناً وجيهاً أنيقاً .. لكن بقليل من التأمل نكتشف أن بضاعته قديمة عفاً عليها الزمن وتم تداولها عشرات المرات من قبل .. لذلك فإنه يعد نموذجاً لجهود مهذرة ومهارات ضائعة واستعراضات لقدرات لم تستثمر في ما يجدي أو يفيد ؟

مجلة فن - بيروت ١٩٩٥

أصل الحكاية

يعد الميهي في مشهدة الأخير اتفاقاً مع المشاهد على أن ما سيرة مجرد حدوتة .. تحلق بعيداً عن الواقع وإن كانت تعبر عنه بشكل ما .. رجل عجوز ملتج يحمل على ظهره « صندوق الدنيا » وخلفة طفلان سيتابعان معنا الحكاية التي سيرويها والتي يبدؤها بقولة كان يا ما كان ثم يقدم شخصياتة وسريعاً تتحول الكلمات إلى صور « تفاحة » ليلي علوي بفستان الزفاف خلف « موتوسيكل » عريسها « حسن » ماجد المصري ينطلق بها فوق كوبري ٦ أكتوبر وما أن يتوقف الموتوسيكل وسط الزحام حتى يندفع العريسان في الرقص والغناء ومنذ هذه اللحظة أي منذ البداية سيتصرف أبطال الفيلم وفق هواهم أو حسب رغبة رأفت الميهي .. هذه التصرفات وإن كانت بعيدة عن المنطق إلا أنها ترمي في النهاية لإبراز مفارقات وتناقضات موجودة فعلاً في المجتمع وكجزء من أسلوب الميهي قد توافق أولاً توافق عليه – يأتي الأداء التمثيلي بعيداً عن الاندماج الكامل ذلك أنه ينحو منحى كايكوتوريا فينطلق بدرجات متفاوتة من المغالاة في الحركة والصوت والتعبير بالوجه .

العروسان يسكنان حجرة متواضعة ضمن حجرات قائمة فوق سطح احد البيوت إختارة الميهي إختياراً نموذجياً فالسطوح يطل على أحد كباري القاهرة مما مكن المصور المتمكن الموهوب سمير بهزان من تصوير لقطات بالغه الجمال، والجمال هنا ليس شكلياً ولكن يكتسب معني مؤثراً ففى أكثر من موقف بينما تتهدد التعاسة الزوجية السعيدين يطل كل من تفاحة وحسن على الكوبري المتدفق بحياة لا علاقة لهما بها .. أن التناقض بين بهجة الأضواء المنبعثة من فوانيس السيارات والعتمة الزاحفة على البطلين تزيد من الإحساس .بحيرة البطلين ومأزقها .

« تفاحة » عاملة فى بوفية إحدى الوزارات ومعها زميلتها كريمة التى تؤيد دورها ممثلة جديدة أسماها إنتصار تذكرنا فى بساطتها ورقتها ولطفها وعضويتها بفنانتنا ثريا حلمي التى ملأت عشرات الأفلام بالمرح والعذوبة والتأكيد على جدوى الصداقة وبينما تقدم تفاحة فنجان القهوة للمديرة العامة « قدرية » ماجدة الخطيب تلاحظ الأخيرة أن تفاحة تتمتع بصحة جيدة فتقرر – بلا تردد أن تجعلها زوجة لزوجها لمدة تسعة أشهر تنجب مولوداً تأخذه لنفسها ثم يتم طلاقها لتعود لزوجها الأول حسن.

وفيما يبدو أن رأفت الميهي فى داخله رفض النهاية الحتمية أو المنطقية على الأقل المتمثلة فى خروج تفاحة من المولد بلا حمص وأراد الميهي أن يضع نهاية سعيدة لعله يحاكي فيها النهايات التقليدية للأفلام المصرية حتى إن كانت ضد معطيات الواقع وطبيعة العلاقات ومسار الأحداث داخل الأفلام .

ضحى رأفت الميهي ب « جانبى » وجعلها تفارق الحياة وحسناً عندما لم نرها وهى راحلة وبموتها يفتح الطريق لعودة تفاحة لحسن وتنتقل من حجرتها فوق السطح إلى شقة جانبى الفاخرة متحمسة لتربية الوليد اليتيم الأم .. وها هى تفاحة مع حسن يبتسمان وهما يطلا من شرفة ثم يبتسم حامل صندوق الدنيا ناظراً نحونا نظرة جوفاء وتأكيدياً

لأسلوب الحواديت يعتمد الميهي طوال فيلما أن يحاكي – ساخراً – العديد من المشاهد الشهيرة فى الأفلام المصرية فإلى جانب ريا وسكينة ثمة مشهد لحسين رياض فى نهاية « رد قلبي » عندما شفى فجأة من الفالج وأخذ يهتف « تحيا مصر » تقلده ليلي علوي التى أصيبت بشلل مؤقت أو مفتعل إن شئت وشفيت منه فجأة إثر إستعادتها لزوجها السابق ولكن هذا البييرليسك أو المحاكاه الساخرة تبدو غير مستساغة أحياناً عندما تחדش الإحساس ببعض المشاهد الجلييلة بحق مثل مشهد تشبث أصابع محمود المليجي بالأرض فى « الأرض »والذي يحاكية علاء ولى الدين إبان محاولة قتله المزعومة فيتشبث بالسجاجيد ونباتات الزينة .

« تفاحة » مغامرة لرأفت الميهي تعتبر أمثداداً لـ «ميت قل» تحاول تجاوز المألوف والمعتاد وأن تطرح الأسئلة وأن تتفق مع المشاهد على أن ما يراه أولاً وأخيراً هو «سينما» له الحق فى أن يقبلها أو يرفضها فما رأيك.

«إضحك الصورة تطلع حلوة» دور الطبقة الشعبية فى صنع مستقبل أفضل



بمزيج رقيق من المحبة والاحترام يقدم «إضحك» ثلاثة أجيال فى واحدة من الأسر المصرية الطيبة الصغيرة التى تواجه مصاعب الحياة وعثراتها بجلد وشجاعة .

الأجيال الثلاثة تجسدها الجدة الحاجة روحية التى تؤدى دورها بإمتياز الفنانة الكبيرة سناء جميل ذات الألف وجه والتى ترتسم على ملامحها أدق الأحاسيس وتستطيع بسلاسة أن تنتقل من إنفعال لآخر فى لحظة واحدة إن عينها بوضوح نظراتها تجعلك تطل من خلالها على أغوار نفس إنسانية يقظة قوية تحس الأشياء بعمق وتستشعر الخطر عن بعد فعندما تغضب تجعلك تدرك أن فى داخلها بركاناً قد ينفجر حالاً وعندما تحب فإنها تقتنعك بأنها نهر من الجنان وعندما تتوتر تغدو أقرب إلى سلك الكهرباء العاري وعندما تطمئن - وفلما يحدث هذا - فإنها تشعرنا أن الحياة تتدفق بنعومة وبلا متاعب .

الجيل الثانى أو جيل الوسط يجسده أبناها سيدة غريب الذى يؤدى دوره بمزاج أحمد زكي الذى يحقق توازناً فريداً بين شخصيته المتوقدة من ناحية وشخصية « سيد » التى تموج بانفعالات شتى هادئة تارة صاخبة تارة أخرى تجربة الظروف فى الكثير من الأحيان أن يقمع أو على الأقل يخفى انفعالاته فيصبح على أحمد زكي المتمكن أن يتظاهر بأحاساس معين وفى الوقت ذاته يبعث بواسطه نظره أو لفظة بإشارات تتم عما يدور فى أعماقه .

أما الجيل الثالث فتجسده أبنته « هاني » التى تؤدى دورها الممثلة الجديدة الواعدة منى زكي المتمتع بوجه أليف ترتسم على صفحته الصافية أدق المشاعر ويتسم أداؤها ببساطة محببة فهى لا تلجأ للمغالاة وتبتعد تماماً عن الفتور إنها تعرف فضيلة الإتساق وذلك بأن تعطي لكل موقف ولكل فعل ورد فعل ما يستحقه من إنفعال بلا زيادة أو نقصان منى زكي

تؤكد أن جيلاً جديداً موهوباً سيأتى حتماً .

تأتى أسرة « سيد غريب » من قلب الطبقة الوسطى ولأن كاتب السيناريو وحيد حامد يعرف فضائل هذه الطبقة ويوقرها فإنه قدمها على نحو يبرز قيمها البناءة وفى مقدمتها شغفها بالارتفاع بمستوى أبنائها وإستعدادها للتضحية من أجل إتاحة فرصة التعلم .

لأجيالها الجديدة فضلاً عن تمسكها بالمعايير الإخلاقية الجميلة ، للشرف والكرامة وعدم الكذب ، بالإضافة للتراحم والتماسك إنها الطبقة التى تساهم بجديتها ببناء الحياة وتجميلها ولا تأتي هذه القيم فى « أضحك.. » كشعارات أو على نحو مباشر ولكن .. تتحول إلى علاقات ومواقف ومشاهد .

«سيد غريب» مصور فوتوغرافي ، يملك محلاً صغيراً فى بلدة صغيرة لا هى مدينة ولا هى قرية إنها مثل الطبقة الوسطى بين ويمتد هذا الإختيار الموفق إلى الشقة المتواضعة المرتبة النظيفة الفقيرة التى يسكنها الرجل مع والدته وأبنته .

قبل العناوين يظهر « سيد غريب » فى « الأستوديو » الذى يملكه وفى لقطات مرحة يحاول أن يجمل صور زبائنه بأن يدفعهم للإبتسام والفيلم بهذا يرسم بعداً جوهرياً لبطله الذى يعمل على أن تبدو صورة الآخرين أجمل ما يكون .

بعد العناوين يبدأ الفيلم بداية ملائمة موحية : الصباح .. الجدة تفتح النوافذ وباب شرفة تطل على شريط قطار وما هى إلا لحظة وتدرك أنه ليس يوماً جديداً وحسب بل بداية مرحلة جديدة فاليوم ستظهر نتيجة الثانوية العامة حيث سيتحدد مسار الأبنة المتوترة، وبينما يخفق قلب الجدة مع قلب حفيدتها يذهب « سيد غريب » إلى المدرسة ليعرف النتيجة .

لا يفوت المخرج شريف عرفه بعينه اللاقطة أن يجسد الأجواء المتوترة لظهور نتيجة الثانوية العامة بهرولة تلميذات وأولياء أمور إلى داخل المدرسة وبكاء تلميذات يستندن إلى زميلاتهن وأقاربهن بعد معرفتهن بروسوبهن بالإضافة إلى أخريات يخرجن من باب المدرسة سعيدات بعد إعلان نجاحهن وتنتاب «سيد» نوبة غبطة عندما يعلم بحصول أبنته على مجموع كبير وفيما يشبه الدعابة يتعمد شريف عرفه أن يمرر قطاراً يفصل بين « سيد » وأسرتة عندما يخطرها وهو فى الشارع بنجاح « تهاني » التى يزداد توترها .

وبلا تردد وبروح مترعه بالعزيمة والأمل تقرر الأسرة الصغيرة الإنتقال إلى العاصمة كى تلتحق الأبنة بكلية الطب .

داخل عربة اجرة فى أثناء نقلها للأسرة من البلدة إلى المدينة الكبيرة .. تتحدث الجدة مع أبنها عن هجرتهم الأولى من مدينة السويس إلى بلاد الله أبان نكسة ١٩٦٧ وتذكرة كيف كانت عربة النقل مكتظة بالمهجريين .. ولاحقاً ستتكلم «

الحاجة روحية » عن تلك الأيام السوداء التى طافت فيها مع الآخرين من مكان لآخر بحثاً عن مأوى بهذه الذكريات يعمق الفيلم جذور أبطاله يربط تاريخهم الخاص بتاريخ الوطن لكن فيما يبدو أن منتج الفيلم المتكشف - وحيد حامد تعمد

بتصوير الحفل .. يتقدم نحو العروسين بقوة وبوجه صفة هائلة إلى صدى « طارق » يثار فيها لكرامته وكبرياء أبنته وينهال الجميع على المصور ضرباً لكن « طارق » ينقذ من المخالب الشرسة للضيوف وبدلاً من أن ينتهي الموقف عند هذا الحب ينزلق « أضحك .. » في مزایدات لا ضرورة لها فالأب « المضروب » ينهض ليلقي بخطبة طويلة طنانة ك يهاجم فيها القلة الفادرة التي لا تقيم وزناً لمشاعر الناس كما يلقي الجميع درسا في الكرامة والكلمة الشريفة وأشياء من هذا القبيل .

يستكمل الفيلم هذا الموقف المصطنع بنوع من مزاح لا يتماشى مع جدية « أضحك .. » فرجل الأعمال والد « طارق » بعد مغادرة أبنه الفرح قبل عقد القران يقترح على والد العروس أن يتزوجها هو – بعبارة أخرى ومنعاً لعدم الموضوع يريد رجل الأعمال أن يتزوج أبنه الوزير – وهذه كما ترى دعابة في غير مكانها .

وينتهي الفيلم نهاية مفتوحة فالأبنة « تهاني » في المستشفى تفيق من غيبوبتها فتجد حولها أسرتها الصغيرة فضلاً عن « نزهة » ليلي علوي، التي أحبها الأب المتسمة بالشهامة بالإضافة إلى جارة طيبة يخرج الجميع من المستشفى وبينما يقف « طارق » في الظل وحيداً بعيداً بعيداً يتحلق الجميع في النور، حول « تهاني » في ما يشبه التكاثر وترتفع ضحكاتهم لتثبت في هذا الفيلم « العائلي » الدافئ أن الأسرة الصغيرة على الرغم من الظروف تتمكن من صنع مستقبل أفضل لأبنائها وتستطيع أن تنتزع لحظات وأن تضحك وأن تجعل الصورة حلوة .

إختصار التكاليف أن يكتفى بسرد هذه الذكريات عن طريق « الكلام » متحاشياً تحويلها إلى مشاهد نابضة بالحياة وهو – وحيد – يعلم تماماً أن الصورة أصدق أيناء من الألفاظ لكن هكذا شاء .

يسير الفيلم في خطين أحدهما يتابع مسيرة « تهاني » في الجامعة وثانيهما مع « سيد غريب » بحثاً عن لقمة العيش من « كازينو » إلى كورنيش النيل .. أما « الحاحة روحية » فإنها تعيش بعقلها ووجدانها مع أبنها وأبنة أبنها . في رحلتى « تهاني » و « سيد غريب » يكشف « أضحك » عن الكثير من جوانب المجتمع في مدرجات الكلية تلتقي « تهاني » « طارق » - كريم عبد العزيز - (الوجه الجديد ، الذي يعتبر تقديماً لأول مرة من منجزات الفيلم) « طارق » ابن أحد كبار رجال الأعمال يملك عربة حمراء أنيقة ويرتدى الملابس الفاخرة وسريعاً .. يربط كيويبيد بين قلبيهما .

من ناحيتي يميل قلب « سيد غريب » لصاحبة كشك على كورنيش النيل « نزهة » ليلي علوي التي يقدمها الفيلم كمرأة قادمة من أسفل السلم الاجتماعي وعلى الرغم من تويتها عن ممارسة أعمال في مستوى الشبهات وأكتفائها بالعمل الشريف الدؤوب فإنها لم تنتقل من حال لحال لكنها غدت راضية عن نفسها تشق طريقها في الحياة بشجاعة وخبرة وقوة . وإذا كانت « الجدة » تنزعج من علاقة حفيدتها بهذا الشاب غير الملائم الواسع الثروة فإن « سيد غريب » المتفهم لألعاب عبيد كيويبيد الذي مسه بساهمة لا ينزعج ولكن يقلق ويشفق ويبدى حنواً على قدر كبير من الرقة .. يحاول من دون أن يجرحها أو يجرحها أن ينجسها إلى الفارق بينهما وهو فارق لم يؤدي ولن يؤدي إلى أدنى شعور بالدونية وهو – سيد – يدرك أن هذه العلاقة من المستبعد ان تتكلم بالنجاح .

بلمسات صغيرة بديعه يتجلي دفاً العلاقات بين أفراد الأسرة .. الأب، يصحب أبنته الحبيبة ليتنزه معها نزهة غير مكفلة على كورنيش النيل وعندما يتشاجر مع بائع مرطبات رذيل تدافع عن والدها – وهي الوديعة – بذراعيها وقديمتها وفي حجرتها تمتلئ عينا أحمد زكي بالمحبة عندما يعرب لها عن ثقته فيها وها هي « الحاحة روحية » بأداء سناء جميل تقترب من أبنها المجلس ليلاً عند مدخل بيته بالقرب من جامع السلطان حسن وتحاول بصفتها الروحي سبر غورة وأن تطمن عليه وفي موقف آخر في أثناء خروجه من الشقة تستوقفه للحظة كي تهندم له قميصه وتلمس كتفه بأناملها .. أن هذه التفاصيل الشعرية تقول الكثير .

رجل الأعمال والد « طارق » الذي يقوم بدورة عزت أبو عوف يجبر أبنه على الأقتران بأبنة أحد الوزراء ليضمن السلطة إلى جانب الثورة وينفعية قاسية يجيب عما يعلنه الأب بخصيص ارتباطه .

عاطفياً بزميلته « تهاني » قائلاً أنت عندما تحب فلتحب من تشاء ولكن عندما تتزوج عليك أن تتزوج من أختارها لك ! يذعن « طارق » لرغبات ولادة يبتعد عن « تهاني » التي تتعرض لسخرية زميلاتها ولأن « طارق » وعد « سيد غريب » بالحفاظ على مشاعر « تهاني » فإن سيد عندما يعلم باستعداد طارق للزواج بأخرى ينتاب غضب داخلي عنيف فالشاب لم يف بوعوده كما جرح « تهاني » جرحاً غائراً وليلة الزفاف يذهب « سيد » إلى قاعة الأفراح الفخمة زاعماً أنه سيقوم



«المصير» إقتحام مناطق مظلمة



في بداية بارعة قبل ظهور العناوين ببرز الفيلم هويته « كاتدرائية » فرنسية باللغة الضخامة الألاف من الناس .. رجال ونساء بملايس القرن الثاني عشر يتزاحمون في الممرات وعلى السلالم لمشاهدة الحادق الجلل الذي سيتم حالاً في الساحة أمام « الكاتدراسية » .. من عمق المجال في زقاق جانبي تندفع نحونا خيول تجر جر ساحة المفكر «جيرار» وقد أثنخت الجروح وجهه ومعصمية « الكاردينال » يضع التاج على رأسه يتقدم نحو بوابة الكاتدرائية يطل على كومة الحطب المحيطة ب« جيرار » المقيد بعمود .. رجل يلقي بيانا يؤكد فيه إدانة «جيرار» بالهرطقة لأنه ترجم كتب « الملحد » «أبن رشد» .. زوجة «جيرار» وأبنة يوسف يتابعان الموقف بألم .. رجال يشعلون الحطب .. ألسنة اللهب تتصاعد « جيرار » ينادي أبنة ويطلب منه أن يرحل النيران تلتهم جسد المفكر الذي ترتفع صرخته المدوية لتملاً الأفاق مع ظهور العناوين .. يوسف شاهين بقريحته المتفتحة وبروحه المشاكسة ويظموحه الفني يفتح فيلماً خيراً افتتاح محققاً عدة أهداف في مشهد قليلة أنه يعبر عن الكارثة المحيطة بالفكر عندما يواجه بالمقمع ومأساة الفرد عندما تبطش به السلطة وفضاعة سلبية الناس عندما لا يصبح لهم دور في صنع حياتهم بعد تغييب وعيهم .

والواضح أن يوسف شاهين بإختياره لفرنسا كمدخل « مصير » أنما يمر الى تقديم نفسه كناقذ لتاريخ الأرهاب الفكري في أوروبا من ناحية وكى يقطع الطريق على من قد يتهمه بمعاداة الشرق من ناحية ثانية وعلى المستوي الفني تحظي هذه المقدمة - تكاد تكون فيلماً قصيراً بديعاً - بدرجة عالية من التوهج لن تتحقق طوال « المصير » فالى جانب القدرة على حشد الجماهير وتحريكها بمهارة ثمة تقطيع ملفت للنظر على تماثيل الكاتدرائية فاملائكة تنظر بدهشة واستنكار لا يخلو من رعب إلى ما يدور أمامها .. أن الحجر ينطق ويحس في هذه الافتتاحية والي جانب الموسيقى التصويرية المعبرة عن

المأساة ثمة المؤثرات الصوتية التي تزيد من تكثيف وطأة الموقف فصوت حوافر الخيول الخافتة في البداية التي نسمعها قبل أن نراها تثير القلق الذي يتزايد مع ظهور الخيول وتصاعد صوت حوافرها وثمة صوت طقطقة الحطب التي تلتها النيران وتحرق بدن « جيرار » الذي يكاد يتحول إلى هيكل عظمي إن هذه المقدمة القوية قطعه فنية ثمينة . إلى الأندلس...

عادة تأتي العناوين بين المقدمة وبقية الفيلم كفاصل زمني بين تاريخين ولكنها في هذه المرة تأتي كفاصل جغرافي بين منطقتين في العالم فمن فرنسا ينتقل « المصير » إلى الأندلس حيث بيت « أبن رشد » نور الشريف يجلس على رأس مائدة الطعام ومن حولها أسرته وأصدقاؤه ومن بينهم « ابن «جيرار» « يوسف » الذي يؤدي دورة الوجه الجديد فارس رحومة .. زوجة «أبن رشد» صفية العمري الطيبة المعجبة بلون عيني « يوسف » «الزرقاوان» تحنو عليه وترعاه . في أجواء من الألفة حول الطعام نتعرف إلى قطاع من أبطال « المصير » أبنة «أبن رشد» تقوم بدورها ممثلة جديدة « روجينا » ووالي قرطبة « سيف عبد الرحمن » فضلاً عن ولدي الخليفة المنصور .. « ناصر » خالد النبوي و « عبد الله » هاني سلامة .

وفوراً يقدم الفيلم جانباً ثانياً من أبطاله : العامة أمام القصر الملكي أو قصر الخليفة أن شنت الدقة من بينهم ينهض شخص متحمس عبد الله محمود طالباً من زميلة أن يرد بقوة على هتافة عندما يظهر الخليفة فالوامر التي صدرت له تقول بضرورة تغذية « المنصور » حتى ينفجر .. واضع الموسيقى التصويرية كمال الطويل يستقبل « المنصور » بجملته موسيقية مترعة بالمهابة محمود حميدة الذي يؤدي دور « المنصور » بتفهم يمتطي صهوة جواده رافعاً وجهه بخيلاء مستمعاً بكبرياء للهاتف القائل « كلنا فداءك يا منصور » حبات العرق تتفصد من جبين عبد الله محمود المنهمك في الهتاف وكامتداد لأجواء الدسائس سنشهد لاحقاً اجتماعاً تأمري الطابع لمجلس العشرة المعادي لأبن رشد والذي يضم بين صفوفه « الشيخ رياض » المراوغ واسع الحيلة الذي يؤدي دوة ممثل عظيم الشأن أسمة « أحمد فؤاد سليم » فضلاً عن شيخ آخر حليق الرأس سنكتشف لاحقاً أنه « أمير جماعه » إرهابية - حسب مفهوم الحاضر - يؤدي دورة ممثل يستطيع أن ينقل الإحساس بالغدر والخطر بمجرد ظهوره أسمة « مجدي أدريس » .

وفيما يشبه الحانه تطالعنا العجربة « مانويللا » صاحبة المهلي الليلي - حسب مفاهيمنا - تقوم بدورها ليلي علوي - متشامخة رقيقة قوية شأنها شأن زوجها المطرب « مراون » محمد منير الذي يغني للحياة والأمل والناس وبينما يلقي « عبد الله » مترنحاً قصيدة لأبي نواس الإرهابية وهو ينجح في مسعاه فهمها بعد مغادرة الحانة في حمام عام يداعبان بعضهما على نحو بدا لي - وربما كنت مخطئاً - أن عميل الجماعة يفترس «أبن الخليفة» جنسياً بنظراته وفي مشهد لاحق يقوم الجماعة مستمتعاً بتدليك ساق « عبد الله » ؟!

المهم ، عندما يعرب « عبد الله » عن رغبته في أن يصبح راقصاً جيبيّة بأن لا بأس في رغبته على أن يكون الرقص

روحانياً وهنا ترتفع لغة السينما بفضل إيقاعات الذكر المتصاعدة التي أختارها كمال الطويل وتندفع كاميرا محسن نصر في متاهة من ممرات وأقبية قاتمة كثيفة لتتوقف عند « عبد الله » المندمج في الذكر مع مئات من شباب .. أنه يتغير بلبغ يوقف فيه يوسف شاهين في التعبير عن تحولات « عبد الله » وانضمامه للجانب الآخر المعادي لأبن رشد العقلانة و « مروان » مغني الحياة و « مانويللا » التي ظهرت وتختفي بين الحين والحين بلا مناسبة ومن دون حضور مبرر .

والحق أن « المصير » لا يحافظ على مستواه طوال الوقت ، فالاداء التمثيلي أحياناً يبدو متعجلاً موحداً يتشابه مع بعضه بعضاً ويكاد يتطابق مع طريقة يوسف شاهين في الكلام وأذا كان الفيلم يفترق للإحساس بالاندلس على مستوى البشر والشارع فإن خيال يوسف شاهين يخذلة في تصويره عن قصر « الخليفة المنصور » المعروف تاريخياً بعشقة للفن والأدب والدائم الاستقبال للولاه والسفراء ... أن القصر في « المصير » خاو على عرشه يعيش فيه « المنصور » وحيداً ليس فيه زوجة أو جارية لا يكاد عرشه يزوره سوى ابن رشد الذي يلعب معه « الشطرنج » مرة واحدة يطلب منه « المنصور » أن يلعب معه دوراً ثانياً يرفض ابن رشد ويعطية ظهرة خارجاً .

نعم لم يكن هدف يوسف شاهين ومعه المشارك في كتابة السيناريو الذي سيكون له مستقبل كبير أن يقدم أعمالاً تاريخياً بقدر ما يعبران عن حاضرهما ولكن من قال أن الصدق التاريخي يتعارض مع قضايا الواقع ؟

تصنيف .. الخناق

يرصد « المصير » نمو قوى الظلام المستترة بالشعارات وانحسار قوى الاستنارة المؤمنة بالعقل .. وبالطبع تسعى الجماعات الاستبدادية إلى الاستيلاء على السلطة من داخلها بالتقرب من الخليفة كما تحاول نشر الأرهاب عن طريق تكفير الآخرين وفي مقدمتهم « ابن رشد » وقتل الرموز وعلى رأسهم المغني « مروان » ويعتمد يوسف شاهين الإيحاء على نحو واضح بأنه يشير إلى محاولة اغتيال نجيب محفوظ سواء بضربة المدية الغادرة في الجانب الأيمن من الرقبة أو ما أسفرت عنه التحقيقات مع المخالب التنعسة المضللة التي لم تقرأ شيئاً للكاتب الذي دفع عنهم في أدبه ولم تسع شيئاً من أغنيات الحياة التي تغني بها « مروان » .

وفي موقف يتسم بالرحمة واتساع الأفق يشفق الفيلم على الجناة البائسين ويعبر من خلال ابن رشد عن إنزعاجه من أعدائهم .. ذلك أنهم في النهاية ضحايا أكثر من أن يكونوا جلادين سفاكين للدماء .

وكما تماثل نجيب محفوظ للشفاء يتماثل أيضاً « مروان » للشفاء وفي مشهد جميل مؤثر يفسده يوسف شاهين بمهارة يقوم « مروان » بزيارة ابن رشد بصحبة زوجته « مانويللا » .. يصافح الجميع بحرارة وبصوت مبحوح ويصدق ترسم على الوجوه جميعاً علامات الأسى العميق حزناً على ضياع صوت المغني لكن فجأة ترتفع عقيرة « مروان » بالغناء وينطلق تهليل الجميع وضحكهم بما فيهن « مانويلا » ذلك أنهم أدركوا أم « المغني » يمزح أن إنهاء المشهد بهذه الطريقة تبدو كما أنها

زغرودة في جنازة .

تندهور العلاقة بين المنصور وأبن رشد ويأداء محمود حميدة الساطع ننتبه إلى أن « الملك هو الملك » وأن « المنصور » لم ولن يغفر تبسط أبن رشد معه فالفيلسوف كان يحلو له أن يخاطب الخليفة بكلمة « يا أخي » وبلاغة عصرنا وقع المثقف في خطأ اعتبار نفسه صديقاً للسلطة وأنه في مأمن من تقلباتها وأنيابها .

ومع أفول نجم ابن رشد يرتفع شأن الشيخ رياض الذي يكمل المديح للخليفة وبصوت أحمد فؤاد سليم القوي الواثق المفعم بالعاطفية يلقي خطبة مؤثرة في جماهير تهتز بعبارات الطنانة بحيث يشبه المنصور بصلاح الدين الأيوبي بل ويرجع كفة المنصور الذي ترسم على وجهه علامات الرضاء .

يتوغل « المصير » أنسانياً داخل روح ابن رشد الذي يبدو في بعض اللحظات كأن لو أنه فقد الثقة في تأثير كتاباته في الآخرين ويصل نور الشريف إلى درجة رفيعة من الأداء عندما ينزعج من تحولات « عبد الله » الذي أعطى لنفسه الحق في تكفير المختلفين معه فبوجه متألم وصوت تخنقة عبارات من يمنغ نفسه من البكاء يسأل نور الشريف الفتى المجهول عما يعرفه عن الحق، الطب، الرياضيات، الفقه، الكيمياء، الفلك .. وفي لحظة يأس كأن ابن رشد يحرق كتبه .

أمير الظلام ، الأرهابي ، الذي يؤدي دورة ممثل مفاجأة مجدي أدريس يظهر علناً في الشارع مع رجالة المسلحين على سهوات جيادهم ليفرض سطوته ويثأر من « مروان » حتى يلقي طعنة رمح غادرة في ظهرة .. وعندما يتهالك قتيلاً يودعه كمال الطويل وداعاً مؤثراً يمس شغاف القلب بتوزيع لحن أغنية « على صوتك بالغني » توزيعاً حزيناً يفيض بالآسي .. هنا تأتي الموسيقى كمرثية تليق بمغني الحياة .

« على صوتك بالغني » تمثليء بالمعاني النبيلة تعبر عن التمسك بهجه الحياة بسيطة الكلمات سلسلة ذات لحن طبع لئن يغنيها محمد منير بروحة ويرردها الفيلم عدة مرات تأتي في أوقاتها تماماً لذلك فإنها تندمج في نسيجة لكن في المرة الأخيرة بعد رحيل « مروان » ينتاب المغنين نوبة عجيبة من الرقة الزائدة وبدلاً من أن يقولوا « على صوتك بالغني » يقولوا « على صوتك بالغني » أي بالسين وليس بالصاد .

يقرر الخليفة مصادرة وحرق كتب ابن رشد ونفيه مع مجموعه أخرى من العلماء وبهدف أنقاذ مؤلفاته يتولي « الناصر » تهريباً بنفسه إلى مصر وينجح في مسعاه .. وتحاول قوى الظلام أن تستدرج « عبد الله » « والناصر » في التآمر ضد والدهما لكنهما يبلغان « المنصور » بالمؤامرة والتي كان أبعاد ابن رشد حلقة من حلقاتها .. ولا يفتون الفيلم أن يؤكد مقولة « السلطة غير مأمونة الجانب » فعلي الرغم من معرفة « المنصور » بالظلم الذي وقع على ابن رشد فإنه يرفض العفو عنه ذلك أنه يري العيب كل العيب أن يتراجع الحاكم سريعاً عن قرار أخذه .. حتى ولو كان القرار خطأ .

في الساحة أمام القصر وبينما يصعد الشيخ رياض السلالم مغتبطاً يبدأ إحراق كتب ابن رشد الذي يتابع الموقف جالساً في عربة تجرها الجياد في طريقة للمنفي صامداً متمسكاً .. وهذه النهاية الموائمة لروح الفيلم يحشرها يوسف

شاهين عندما يدفع مصر ليندفع على الطريقة الشاهينية ، مصافحاً العساكر قائلاً « شكراً .. شكراً متشكر قوي »
« المصير » فى المحصلة الأخير فيلم كبير بظموحه وإنجازة وموقفه وشجاعته فى إقتحام تخوم معتمة مسلحاً بأنوار العقل
وضياء تعشق الحياة .



فيلم خليل بعد التعديل



فيلم حب البنات



فيلم ليلة البيبي دول



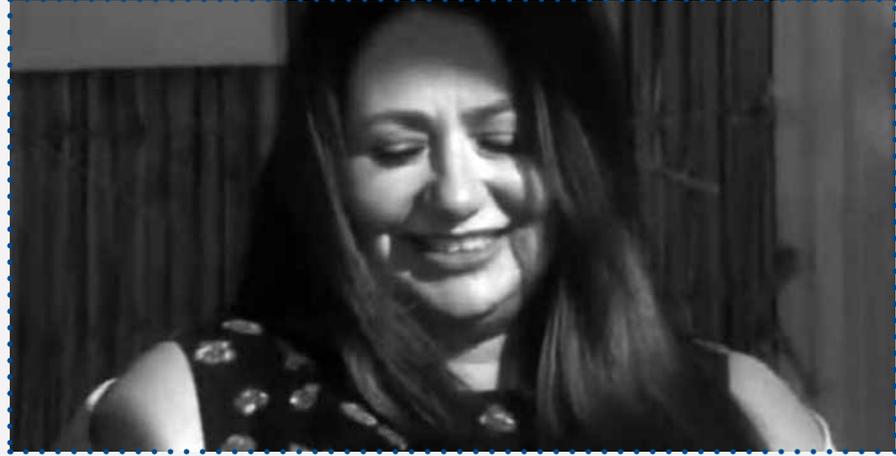
فيلم زوج تحت الطلب



فيلم كل هذا الحب



فيلم يا مهلبيه يا



فيلم بحب السيمما



فيلم المساطيل



فيلم ألوان السماء السابعة



فيلم الرجل يحب مرتين





فيلم بحب السيمما



فيلم غرام الأفاعى



فيلم المغتصبون



فيلم آي آي

مع الآخرين ..



لحظة بهجة مع مهرجان كان



مع مورجان فورمان



مع ابنائنا السوريين في لبنان



قائمة أفلام ليلى علوى فى كتاب «الممثل فى السينما المصرية للباحث الناقد محمود قاسم

<p>أيام التحدي (عدلي يوسف) الثعبان (نادر جلال) جبابرة الميناء (يحيى العلمي) الجريح (مدحت السباعي) حكاية فى كلمتين (حسين إبراهيم) خرج ولم يعد (محمد خان) الرجل الذي عطس (عمر عبد العزيز) زوج تحت الطلب (عادل صادق) الطاغية (شريف يحيى) العايقة والدريسة (أحمد السباعوي) النساء (نادية حمزة) وتضحك الأقدار (حسين عمارة) إعدام ميت (على عبد الخالق)</p>	<p>١٩٨٥</p>
<p>أه يا بلد أه (حسين كمال) الأنثى (حسين الوكيل) تحت التهديد (يس إسماعيل يس) عذراء وثلاث رجال (سيد سيف) عصر الذئاب (سمير سيف) كلمة السر (حسين عمارة) المطاردة الأخيرة (ناجي أجلو) الجرافيش (حسام الدين مصطفى) من خاف سلم (مدحت السباعي)</p>	<p>١٩٨٦</p>

<p>أنا وأبنتى والحب (محمد راضي)</p>	<p>١٩٧٤</p>
<p>من اجل الحياة (أحمد ثروت)</p>	<p>١٩٧٧</p>
<p>البؤساء (عاطف سالم)</p>	<p>١٩٧٨</p>
<p>مخيمر دايماً جاهز (أحمد ثروت)</p>	<p>١٩٨٢</p>
<p>غريب ولد عجيب (كمال صلاح الدين) تجيبها كده .. تجيبها كده .. هي كده (عمر عبد العزيز)</p>	<p>١٩٨٣</p>
<p>أنهم يقتلون الشرفاء (ناصر حسين) سمورة بنت الأمورة (سمير حافظ) شوارع من نار (سمير سيف) قصر الليل (محمد سلمان) المشاغبون فى الجيش (نيازي مصطفى) مطلوب حياً أو ميتاً (عدلي خليل) الخنونة (وصفى درويش) الشيطان يعظ (يس إسماعيل يس)</p>	<p>١٩٨٤</p>

إندازر بالطاعه (عاطف الطيب)	١٩٩٣
قليل من الحب كثير من العنف (رأفت الميهي) فى الصيف الحب جنون (عمر عبد العزيز) الرجل الثالث (على بدرخان)	١٩٩٥
إشارة مرور (خيرى بشارة) يادنيا يا غرامي (مجدى أحمد علي)	١٩٩٦
حلق حوش (محمد عبد العزيز) تفاحة (رأفت الميهي) المصير (يوسف شاهين)	١٩٩٧
ست الستات (رأفت الميهي) إضحك الصورة تطلع حلوة (شريف عرفة)	١٩٩٨
رجل له ماضي (أحمد يحيى)	٢٠٠
حب البنات (خالد الحجر) بحب السينما (أسامة فوزي)	٢٠٠٤
ألوان السما السبعه (سعد هندواوي) ليلة البيبي دول (عادل أديب)	٢٠٠٨

الأقزام قادمون (شريف عرفة) البدرون (عاطف الطيب) خليل بعد التعديل (عدلي خليل) ضربة معلم (عاطف الطيب) المشغبات الثلاثة (حسام الدين مصطفى)	١٩٨٧
غرام الأفاعي (حسام الدين مصطفى) زمن المنوع (ايناس الدغدي) المتنرد (بركات) كل هذا الحب (حسين كمال)	١٩٨٨
جحيم تحت الماء (نادر جلال) المغتصبون (سعيد مرزوق) يا عزيزي كلنا لصوص (أحمد يحيى)	١٩٨٩
الذل (محمد النجار)	١٩٩٠
سمع هس (شريف عرفة) قبضة الهلالي (إبراهيم عفيفي) المخطوفة (شريف يحيى) المساطيل (حسين كمال) يا مهلبية يا (شريف عرفة)	١٩٩١
آى آى (سعيد مرزوق) الحجر الداير (محمد راضي) الفاى فى الراس (وحيد مخيمر) الهجامة (محمد النجار)	١٩٩٢

الفهرست

- الطريق إلى عالم الأطياف ٣
- ليلي علوى تدلي بشهادات ١٣
- وجدت نفسي في « مانويلا » الفجرية التي كنت أبحث عنها ١٤
- المدينة : شاعرية وعمق وتحية للمثل ١٨
- برقية لشريف عرفة ٢٠
- برقية لعلاء ولي الدين ٢١
- سمع هس .. طال الأفاق البعيدة ٢٤
- الهجامة .. الألوان الثقيلة حجبت الوجه الجميل ٢٩
- آى .. آى الضحك المبكي فى الفوارق الطبقيه..... ٣٤
- الحجر الداير .. يدور فى المكان ٣٩
- إنذار بالطاعة ... الدخول فى عنق زجاجة..... ٤٣
- يا دنيا يا غرامي ... الإصرار على الحياة ٤٧
- الرجل الثالث ... إستعراضات صاخبة ٥١
- تفاعلة ... نهاية سعيدة .. برغم الأحداث الحزينة ٥٥
- إضحك الصورة تطلع حلوة .. دور الطبقة الشعبية فى صنع مستقبل أفضل..... ٥٨
- المصير .. إقتحام تخوم معتمة ٦٢
- صور من أفلامها ٦٧
- قائمة أفلام ليلي علوى ٨٠