السينما المصرية والأدب

قصـــة حـــب

أمير العمري

◆ المؤلف: أمير العمري

◆ العنوان : السينما المصرية والأدب.. قصة حب

◆ الطبعة الأولى 2021

◆ تصميم الغلاف: عمرو الكفراوي

◆ مستشار النشر: سوسن بشير

◆ المدير العام: مصطفى الشيخ

رقم الإيداع:
٢٠٢١ / ٩١٢٦
الترقيم الدولي : ISBN
978 - 977-765 - 299 - 5

جميع الحقوق محفوظة. لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه، أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات، أو نقله بأي شكل من الأشكال دون إذن مسبق من الناشر.

All rights are reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form, or by any means without prior permission in writing from the publisher.

Afaq Bookshop & Publishing House

1 Kareem El Dawla st. - From Mahmoud Basiuny st. Talaat Harb
CAIRO – EGYPT - Tel: 00202 25778743 - 00202 25779803 Mobile: +202-01111602787
E-mail:afaqbooks@yahoo.com – www.afaqbooks.com

١ شارع كريم الدولة- من شارع محمود بسيوني - ميدان طلعت حرب- القاهرة - جمهورية مصر العربية
ت: ٢٥٧٧٨٧٤٣ ٠٠٢٠٢ - ٢٥٧٧٩٨٠٣ ٠٠٢٠٢ - موبايل: ٠١١١١٦٠٢٧٨٧

السينما المصرية والأدب

قصّــة حــبٍّ

أمير العمري

آفاق للنشر والتوزيع

بطاقة الفهرسة

إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية

إدارة الشؤون الفنية

العمري، أمير

أمير العمري – السينما المصرية والأدب.. قصة حب

ط1 القاهرة – دار آفاق للنشر والتوزيع – 2021

384 ص، 21 سم.

رقم الإيداع 9126 / 2021

الترقيم الدولي 5 – 299 – 765 – 977 – 978

1 – روايات

2 – العنوان

محتويات الكتاب

السينما المصرية والأدب.. قصة حب: مدخل	٧
١- دعاء الكروان: قوة تأثير الأدب	١٩
٢- «النظارة السوداء»: السينما تكتب أدبها	٣٦
٣- «الجبل»: فشل الحلم بالتغيير	٥١
٤- «البوسطجي»: قسوة الواقع وجماليات الصورة	٦٦
٥- «الرجل الذي فقد ظلَّه»: شهوة الرغبة في الصعود	٨٦
٦- «شيء من الخوف»: الخوف يأكل الروح	١٠٣
٧- «السراب»: عذاب الإنسان في وحدته	١١٩
٨- «شيء في صدري»: السينما تتفوَّق على الأدب	١٣٤
٩- «ليل وقضبان»: ثنائية السجين والسجان	١٥١
١٠- «الشحَّات»: رحلة العذاب الروحي	١٦٣
١١- «قاع المدينة»: فزع البرجوازي	١٧٥
١٢- «الحب تحت المطر»: بعد الهزيمة وقبل العبور	١٨٩

١٣- «النَّدَّاهة»: ذلك النداء الغامض ٢٠٦
١٤- «الكرنك»: الثورة تلتهم أبناءها ٢١٨
١٥- «السقَّا مات»: ثنائية الحياة والموت ٢٣٨
١٦- «الأقمر»: الحكاية والرمز ٢٤٨
١٧- «أنا لا أكذب ولكني أتجمَّل»: بلاغة الفكرة ٢٦٢
١٨- «الحب فوق هضبة الهرم»: الإنسان يُهزم مرتين ٢٧٦
١٩- «أصدقاء الشيطان»: هزيمة الموت ٢٩٠
٢٠- «ورد مسموم»: اغتيال رواية بديعة ٢٩٩
بطاقات الأفلام الفنية ٣١٥
كتب أخرى للمؤلف ٣٦٥

السينما المصرية والأدب..

قصّة حبٍّ

مدخل

المُتأمِّل في تاريخ السينما يمكنه أن يجد أن ما يقرب من ٤٠ في المائة من الأفلام الروائية الطويلة التي ظهرت في السينما الأمريكية والأوروبية، على الأقل منذ ظهور الفيلم الناطق، اعتمدت على الأدب، أي اقتُبست من الرواية تحديدًا رغم ما يُقال كثيرًا إن الأدب والسينما، نوعان مختلفان تمامًا من أنواع الإبداع الذي يقوم على الخيال. فبينما تعتمد الرواية على الكلمات التي تكون عادة محمّلة بالدلالات الفلسفية والفكرية والاجتماعية، يعتمد الفيلم السينمائي على التعبير من خلال الصور والأصوات والتمثيل والتجسيد المرئي للمواقف المختلفة باستخدام حركة الكاميرا والمونتاج، وغير ذلك من تقنيات الصناعة السينمائية.

صحيحٌ أن بداية السينما الروائية المصرية كانت تعتمد على الأدب عندما أخرج محمد كريم فيلم «زينب» عام ١٩٣٠ عن رواية محمد حسين هيكل، وهو الفيلم الذي يعتبره كثيرٌ من المؤرخين أول فيلمٍ روائي مصري. إلا أنه جاءت فترة أصبحت السينما تعتمد أكثر على تمصير مسرحيات الفودفيل الضاحكة، ثم تمصير الكثير من الروايات

الذائعة الصيت في الغرب مثل «البؤساء» لفيكتور هوجو، و«غادة الكاميليا» لألكسندر ديماس الابن، و«أنا كارنينا» لتولستوي، و«تيريز راكان» لإميل زولا، و«الإخوة كارامازوف» لدوستويفسكي، وغير ذلك. وقد أنتجت السينما المصرية عن رواية «غادة الكاميليا» وحدها، سبعة أفلام. ولكن الاهتمام بالرواية المصرية لم يبدأ على نحوٍ جديٍّ سوى في الخمسينيات، مع اقتباس رواية طه حسين «دعاء الكروان» في فيلم أخرجه هنري بركات، وقامت ببطولته فاتن حمامة.

وقد ساهم الازدهار الكبير الذي شهده الحقل الأدبي في مصر خلال الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين في تطور تيار الواقعية في السينما المصرية، وكانت لروايات إحسان عبد القدوس على وجه الخصوص جاذبية كبيرة لدى مخرجي الأفلام الاجتماعية، ثم برز بعد ذلك الاهتمام الكبير بروايات نجيب محفوظ. ففي الخمسينيات طرحت روايات عبد القدوس مشاكل وقضايا مرحلة الانتقال من مجتمع ما قبل الحرب العالمية الثانية بقيمه القديمة، إلى مجتمع جديد كان يواجه الماضي بنوعٍ من التمرد والتحدي والرفض، وانعكس هذا في اهتمام السينما بقضايا المرأة، وتعليم الفتيات، وأحلام الشباب المتطلع إلى مجتمع أفضل، وموضوع الكبت الاجتماعي والنفسي، والتطلُّع لتحقيق الصعود الطبقي في المجتمع الجديد، وغير ذلك من القضايا والموضوعات التي تبنَّاها إحسان عبد القدوس مع كُتَّاب آخرين مثل يوسف إدريس، ويوسف السباعي، ويحيى حقي، وصبري موسى، وصلاح حافظ، وفتحي غانم ولطيفة الزيات، غير أن الواقعية في الأدب والسينما ارتبطت كثيرًا بأعمال الأديب نجيب محفوظ.

نقل نجيب محفوظ السينما من مرحلة «الحدوتة» المسلية، إلى القصة المحكمة ذات الدلالات الاجتماعية والسياسية، كما في «اللص والكلاب»، و«ميرامار»، و«ثرثرة فوق النيل»، وإلى مجال الأفكار الإنسانية والفلسفية الكبرى كما في «الطريق»، و«الشحاذ»، و«قلب الليل».

وقد لعب محفوظ دورًا رائدًا في إثراء السينما المصرية عندما عمل منذ أوائل الخمسينيات كاتبًا للسيناريو، سواء من خلال السيناريوهات التي كتبها للسينما مباشرة، أو قام بإعدادها عن رواياته، أو قام غيره من كُتَّاب السيناريو بإعدادها عن أعماله الأدبية، إلا أنه امتنع تمامًا عن كتابة السيناريوهات عن رواياته تاركًا تلك المهمة لعددٍ من كُتَّاب السيناريو الذين اجتهدوا كثيرًا في نقل أعماله إلى السينما، منهم من نجح، ومنهم من لم ينجح في التعبير عن رؤى نجيب محفوظ العميقة ذات الدلالات المتعددة. وكان الجانب التجاري الذي يهتم بالمشاهد المثيرة، يغلب على بعض هذه الأفلام. إلا أنها أصبحت رغم ذلك، من كلاسيكيات السينما المصرية.

العلاقة المتوازنة بين السينما والأدب لم تكن حبًّا من طرفٍ واحدٍ، فكما ترك الأدب تأثيره على السينما وأثراها فكريًّا، ترك الفيلم بصماته على الكثير من الأعمال الأدبية سواء في مجال القصة القصيرة أو الرواية، فقد تأثَّر الكُتَّاب دون شكٍّ بأسلوب المونتاج والإيقاع السريع والتداعيات والتعبير من خلال وصف الحركة والحدث، وليس فقط الانفعالات والمشاعر الداخلية لأبطال رواياتهم.

وفي مرحلة تالية، أصبح معظم السينمائيين المصريين يُفضِّلون كتابة سيناريوهات أفلامهم بأنفسهم. وكان كثيرٌ من هذه الأفلام يعتمد على اقتباس الحبكة من أفلام أمريكية ناجحة، والقليل منها يعتمد على المخرج المفكر صاحب الرؤية الخاصة الذي يكتب أفلامه بنفسه كما فعل داود عبد السيد مثلًا، وغيره من أبناء جيله من المخرجين، مثل رأفت الميهي الذي تحوَّل من كاتب سيناريو إلى مخرج سينمائي، وكذلك يسري نصر الله ومحمد خان وغيرهما. ورغم أن داود اعتمد على رواية أدبية هي «مالك الحزين» في فيلمه المبكر الشهير «الكيت كات» إلا أنه اجتهد كثيرًا عندما التقط شخصية واحدة هامشية في الرواية، ومدّها على استقامتها، ونسج حولها عملًا يمتلئ بالدلالات، مع جعلها تتمتع بالجاذبية وهي تعبِّر عن فلسفتها الخاصة البسيطة في الحياة بما يجعلها قريبة من الناس، إلا أن داود أصبح بعد ذلك يكتب أفلامه بنفسه، ويثري السينما بأعمال ترقى إلى مستوى الأدب مثل «البحث عن سيد مرزوق»، و«رسائل البحر» و«قدرات غير عادية».

والحقيقة أن جانبًا كبيرًا من مشكلة القطيعة التي وقعت بين الأدب والسينما في السينما المصرية، على العكس من السينما الأمريكية التي عادت بقوة للاستلهام من الأدب، يرجع إلى قلة كُتَّاب السيناريو المحترفين الذين يمكنهم تطويع الأدب إلى لغة السينما، فالغالبية العظمى ممن يملكون هذه الموهبة يفضِّلون تحويل الروايات الأدبية إلى مسلسلات تلفزيونية؛ فهي تتيح للكاتب مساحة زمنية أكبر يشغلها بالشخصيات والأجيال المتعددة المتعاقبة والأحداث المتشعبة، كما أن مسلسلات التليفزيون تحقق دخلًا

ماديًّا أكبر للكاتب مما يحققه سيناريو الفيلم السينمائي، والنتيجة أن السينما تخسر، ويذهب المكسب إلى كُتَّاب الدراما.

وكان كثيرٌ من مخرجي السينما المصرية -خصوصًا في السبعينيات- قد بالغوا كثيرًا في الرفع من شأن دور المخرج- المؤلف طبقًا للمفهوم الذي يرى أن المخرج يجب أن يكتب موضوع فيلمه بنفسه، في حين أن الفكرة الأصلية لنظرية المخرج- المؤلف التي ظهرت في فرنسا في أواخر الخمسينيات، كانت تقوم على ضرورة تعبير المخرج أو «فنان الفيلم» عن رؤية ذاتية أو فلسفة خاصة تعكس نظرة مبدع الفيلم للعالم، وهي نظرة تمتد إلى باقي أفلامه، سواء كتب المخرج سيناريو فيلمه بنفسه، أو اعتمد في كتابته على كاتب سيناريو محترفٍ يعرف كيف يصوغ الأفكار دراميًّا، ويترك للمخرج تجسيدها بصريًّا.

واتضح أيضًا أن التشبث بضرورة كتابة السيناريو بدعوى الالتزام بنظرية المخرج - المؤلف، كان دافعًا ماليًّا وأدبيًّا، وقد جرى الكثير من المعارك بين كُتَّاب السيناريو الذين بدأوا كتابة مواضيع محددة بالاتفاق مع مخرجيها ثم استأثر المخرجون بالسيناريو بعد إدخال بعض التعديلات عليه، ووضعوا أسماءهم عليها، ونسبوها لأنفسهم مستبعدين كُتَّابها الأصليين، وهي في ظني قضية أخلاقية في المقام الأول.

وكثيرًا ما يعتمد كاتب السيناريو على نقل عباراتٍ كاملة بل وصفحاتٍ كاملة من الحوار الموجود في الرواية إلى الفيلم نفسه، كذلك وصْف مشاهد معينة بدقة، كما سنرى في فصول هذا الكتاب، خصوصًا في الفصول التي تتناول تحويل بعض روايات نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس وثروت أباظة إلى السينما.

والعلاقة بين السينما والأدب علاقة مستمرة على نحوٍ أو آخر، والحديث عن أمانة السينما أو خيانتها -للرواية - حديثٌ ممتدٌّ ومتشعبٌ ومثارٌ بشكلٍ خاطئ في معظم الأحوال. فالقول بأن العلاقة بين السينما والأدب تثري السينما لا شكَّ فيه، تمامًا كما يصح القول إن السينما تثري الأدب، إلا أن السينما أيضًا، تثري نفسها بنفسها، سواء من خلال الأدب أو الفنون البصرية والتعبيرية الأخرى، كالرسم والفنون التشكيلية والعمارة والرقص والباليه والأوبرا والموسيقى والتصوير والمسرح.

والفنون البصرية تحديدًا، هي أقرب الفنون إلى فن الفيلم. وأمَّا فيما يتعلَّق بعلاقة السينما بالأدب، فيمكن القول إن السينما كانت تبحث طوال تاريخها عن طريقٍ يميِّزها عن الأدب، والأعمال المهمة المتميزة في تاريخ السينما هي الأعمال التي قامت على الاستفادة من الأفكار والصور الأدبية، بعد أن هضمها كُتَّاب السيناريو واستوعبوها، وعبروا عنها مخلصين للأفكار الأساسية التي يتضمنها العمل الأدبي.

ولكن كثيرًا ما قام صُنَّاع الفيلم بإحداث تعديلاتٍ وتغييراتٍ جوهرية، تمس جوهر الرواية وتفسدها، فرؤية المخرج السينمائي أو حتى كاتب السيناريو، تتدخل في صياغتها عناصر أخرى ترتبط بتجربته الشخصية في الحياة، وكذلك بثقافته وخبراته الخاصة، وبنظرته للفن بشكلٍ عامٍّ، كما ترتبط بظروف وشروط الإنتاج السينمائي نفسه وحدوده وقيوده، وبالرقابة المفروضة على السينما وهي أكثر تشدُّدًا من الرقابة على الأدب، بسبب التأثير الجماعي الكبير للفيلم السينمائي. فالأديب يكتب روايته وحده، لتعبِّر عنه وحده، وينشرها لقارئ- فرد

يقرأها وحده، ويعيش معها بخياله الشخصي، أي أن المؤلف لا يفرض عليه خياله، بل يمكن لكل قارئ أن يتخيل ما تصفه الرواية حسبما يرى أو طبقًا لما يصل به خياله. أمَّا الفيلم السينمائي فهو منتج فني يشترك في إنجازه وتحقيقه في شكله النهائي فريقٌ كبيرٌ من الفنيين والتقنيين والمبدعين، كلٌّ في مجاله، وكما أن الفيلم عملٌ فنيٌّ، فهو أيضًا منتجٌ تجاري، يُعرَض على الجمهور العام، ويفرض على هذا الجمهور الخيال الخاص لصانع الفيلم الذي قام بتوظيف جميع أدوات السينما من أجل تجسيد هذا الخيال الذي لا يترك مجالًا كبيرًا للمُشاهِد، لتشكيل وصنع خياله الخاص.

يقول الناقد عدنان مدانات (السينما العربية والأدب -جريدة «الرأي» الأردنية- ١٧ نوفمبر ٢٠٠٦): إن هناك ثلاثة مستويات في تعامل السينما المصرية مع الأدب: الأول هو المستوى التجاري البحت والذي يتم فيه تشويه الأدب، والثاني هو الأفلام التي تقف في المرحلة المتوسطة ما بين التجارة والفكر والفن، فتحاول قدر الإمكان عدم الإساءة للنص الأدبي، أمّا المستوى الثالث فهو الأفلام التي تستند إلى أعمالٍ أدبية ذات قصة متميزة، أو ذات مضمون مهم، فتحترم روح العمل الأدبي ولكن دون الالتزام بتفاصيله، وتعوِّض عن ذلك عن طريق التركيز على الجودة الفنية للفيلم السينمائي وتميُّز رؤية المخرج. وإذا اعتبرنا أن ما يهمنا هنا هو هذا المستوى الثالث بالذات، فإننا سنلاحظ أن القاسم المشترك في الموقف من العلاقة بين السينما والأدب أو بين الفيلم والأصل الأدبي، يتلخص أولًا في أنه ليس على السينما أن تلتزم

بالعمل، بل إن المهم هو عدم الإساءة إلى جوهر العمل الأدبي الأصل أو روحه، وثانيًا، إن الفيلم السينمائي ليس مجرد قراءة ثانية للعمل الأدبي بوسيلة تعبير مختلفة، بل هو نصٌّ آخر كليًّا يتكئ على الأصل الأدبي في بعض النواحي، ولكنه لا يشترط به في المحصلة النهائية، خصوصًا مع وجود فروقات كبيرة بين الوسيلتين ليس فقط على مستوى التعبير، بل أيضًا على مستوى الاستقبال».

ما يقوله عدنان صحيحٌ، إلا أنه يخلص في مقاله المشار إليه، إلى أن «علاقة السينما العربية بالأدب العربي هي علاقة من طرفٍ واحدٍ، تستغل عبرها السينما الأدب، تستفيد منه ولا تفيده» وهو ما نختلف فيه معه، فكما ذكرت، فقد أفاد الأدب السينما تمامًا كما أفادت السينما الأدب. ولولا السينما المصرية لما أصبحت روايات نجيب محفوظ -مثلًا- قد ذاعت وانتشرت بين القراء، كما أُنتِجت في معالجات كثيرة في السينما والتليفزيون. وكذلك روايات إحسان عبد القدوس الذي قيل إنه أصبح يكتب في مرحلة ما، وعينه على السينما. كما أن هناك الكثير من الأفلام التي تجاوزت الأصول الأدبية المُعدَّة عنها، وهو ما سوف أتناوله من خلال بعض النماذج في هذا الكتاب.

يعتمد الفيلم على «السيناريو»؛ فهو العمود الفقري للفيلم. والسيناريو الجيد ضروري لصُنْع فيلم جيد، وليس من الممكن أن يصنع مخرج موهوب فيلمًا جيدًا من سيناريو رديء مُفكّك. وبينما الرواية شكل فني مكتمل، ونتاج لإبداع فردي تمامًا، يستقبله القارئ كما هو، ولا يمر بأي تغيير في أي سطر من سطوره بعد أن يصدر في

كتاب مطبوع، وربما ينتشر ويُوَزَّع وينال إعجاب ملايين القراء، ليس من الممكن اعتبار السيناريو السينمائي عملًا أدبيًّا صالحًا للتعامل معه كما نتعامل مع الرواية الأدبية، فالغالبية العظمى من القراء لن تتمكن من فهمه واستيعابه ناهيك عن الاستمتاع به، فهو يظل «مشروع فيلم» أو تخطيطًا أوليًّا مكتوبًا على الورق في مَشَاهِد وأحيانًا في لقطات، للفيلم، يمر بعد ذلك بمراحل وتغييرات عديدة، وينتقل من يد كاتب السيناريو إلى المخرج إلى مدير التصوير ومهندس الديكور، ليبدي كلٌّ منهم رأيه، ويدخل ويغيِّر ويبدل لكي يخدم الفكرة الأصلية للعمل من خلال أداته الخاصة. وغالبًا ما يختلف سيناريو ما قبل التصوير عن سيناريو ما بعد التصوير، والأخير هو الذي يصدر عادة في كتبٍ مطبوعة تصلح لهواة السينما، ولكنها لا تصلح لدارسي كتابة السيناريو.

تصف كاتبة السيناريو الأمريكية جودي ساندرا اقتباس رواية أدبية في السينما، بتجديد منزلٍ: «سيكون عليك هدمه من الداخل قبل إعادة بنائه وتحويله إلى شيء جميل مرَّة أخرى». وتضيف أن التحدي الذي يواجهه كاتب السيناريو وهو يقوم بتحويل رواية أدبية إلى سيناريو سينمائي، هو كيف يبقى مخلصًا لما جاء في الرواية، وأول ما يجب مراعاته هو تطويع عبارات النثر وتحويلها إلى لغة الكتابة الدرامية. (**Adaptation: From Novel to Film- Raindance** – ٢٧ نوفمبر ٢٠١٧).

ويقتضي هذا في معظم الأحوال اختصار الكثير من الأحداث والشخصيات، ولكن من دون أن يخلَّ هذا الاختصار أو الاستبعاد، بجوهر العمل الأدبي، كما قد يقتضي أيضًا ابتكار وإضافة عناصر

جديدة إلى الفيلم لا تكون موجودة في الرواية، كشخصيات ثانوية أو رئيسة تدعم العمل، وتدفع الحبكة، وتضيف إلى الدراما.

في هذا الكتاب، أتناول عشرين فيلمًا مصريًّا من الأفلام التي يُعتَبر الكثير منها، من أفضل أفلام السينما المصرية، وبعض الأفلام الأخرى التي تتمتع بقيمة فنية عالية حتى يومنا هذا رغم ما قد يشوبها من مثالب، كما تناولتُ أيضًا فيلمًا واحدًا حديثًا هو «ورد مسموم» اتخذته مثالًا لتسطيح العمل الأدبي، بل وتجاهله وتدميره وإفراغه من موضوعه وأفكاره، وذلك من خلال المقارنة التفصيلية بين الأصل الأدبي والفيلم. والأفلام التي اخترتها وأخضعتها للدراسة المقارنة التفصيلية بين الرواية والفيلم، وبين العمل الأدبي والسيناريو السينمائي، هي عشرون فيلمًا عن عشرين رواية لأحد عشر كاتبًا هم طه حسين، نجيب محفوظ، فتحي غانم، يحيى حقي، إحسان عبد القدوس، يوسف إدريس، نجيب الكيلاني، يوسف السباعي، إسماعيل ولي الدين، ثروت أباظة، أحمد الشيطي. أمَّا مخرجو هذه الأفلام فهم: هنري بركات، حسام الدين مصطفى، حسين كمال، صلاح أبو سيف، خليل شوقي، كمال الشيخ، محمد الشناوي، هشام أبو النصر، أشرف فهمي، علي بدرخان، أحمد ياسين، عاطف الطيب، إبراهيم الشقنقيري، أحمد فوزي صالح. مع ملاحظة أن هناك من المخرجين من كتب بنفسه سيناريو فيلمه أو اشترك في كتابته كما فعل هشام أبو النصر، وخليل شوقي. وأمَّا كُتَّاب السيناريو الذين تولوا تحويل هذه الروايات إلى السينما فهم: يوسف جوهر، لوسيان لامبير، ممدوح الليثي، صبري موسى، مصطفى محرم، علي الزرقاني، صبري عزت،

أحمد عباس صالح، مصطفى كمال، عاصم توفيق، محسن زايد، فايز غالي، إبراهيم الموجي.

وقد جاء ترتيب الأفلام التي تناولتُها حسب الترتيب الزمني لتواريخ عرضها، وأوضحتُ من خلال الدراسات المقارنة، كيف يمكن أن يضيف كاتب السيناريو والمخرج إلى العمل الأدبي بما يخدم الموضوع ويعمِّق الفكرة، أي كيف يمكن أن تتجاوز السينما الأصل الأدبي وتثريه أيضًا إذا ما وقع النص الأدبي بين يدي كاتب سيناريو يمتلك هو نفسه الحسّ الأدبي، ويملك من التجربة الإنسانية، ما يتيح له القدرة على الإضافة والتطوير، وتزويد العمل السينمائي بما يجعله أكثر حيوية ودرامية وبالتالي أكثر تأثيرًا. ومن ناحية أخرى، فقد أوضحتُ من خلال نماذج أخرى، كيف يمكن أن يتسبَّب تراجع الخيال لدى كاتب السيناريو، أو ميل المخرج إلى تغليب الجانب التجاري الذي يراه مبهرًا ومثيرًا في العمل الأدبي، والتوسُّع فيه، واختلاق مواقف ومشاهد تجعله أكثر إثارة، في الإضرار بالفكر الذي يتضمنه العمل الأصلي (الرواية) ويسيء إليه، رغم ما يوفره من أساس درامي جيد كان يمكن البناء عليه.

كان موضوع هذا الكتاب، يمثِّل لي نوعًا من التحدي، لكنه لا يرجع إلى صعوبة الجهد المطلوب في قراءة الأصول الأدبية وتحليلها، والتوقُّف أمام ما فيها من جمال وقيم فنية، وخيال خصب يعود لمؤلفي هذه الأعمال وتجاربهم الإنسانية في الحياة، ومقارنتها بدقة بالأفلام التي اقتبست عنها. بل على العكس، فقد استمتعت كثيرًا بإعادة قراءة الروايات العظيمة التي تحوَّلت إلى السينما، وإعادة مشاهدة ودراسة الأفلام التي أُعدَّت عنها، وأنا أتأمل وأدقق في كيف اتخذت شكلها

النهائي، وأصبحت تُعرَض حية أمامنا على الشاشة، من خلال الصور والأصوات والمؤثرات الأخرى والأداء التمثيلي. أمَّا التحدي الحقيقي فكان ينحصر فيما يمكن أن أقدمه من رؤية نقدية جديدة عند تناولي أعمالًا سبق أن تناولها من قبلي كثيرٌ من نقاد السينما والأدب. ولكن كان دافعي أنني يمكن أن أقدِّم رؤيتي الخاصة من زوايا أخرى جديدة ربما لم يلتفت إليها الذين سبقوني بالكتابة عن هذه الأعمال.

وكل ما أرجوه وأتمناه أن أكون قد وُفِقت في تقديم هذه الرؤية النقدية الجديدة المختلفة، ولعلها تساهم في دفع نقادنا وشباب السينمائيين في بلادنا، إلى الاهتمام أكثر بدراسة التراث السينمائي المصري من الأفلام العظيمة، والاستفادة مما أبدعه الكُتَّاب والمخرجون، والأهم أيضًا، إعادة النظر في قصة الحب التي كانت، بين السينما المصرية والأدب، والتي كانت وراء إنتاج أفلام عظيمة تتجاوز في قيمتها الكثير من الأفلام الأمريكية والأوروبية التي تبهر الكثيرين حاليًا. ولعلَّ شباب السينمائيين يستطيعون استعادة ذلك الحب الذي كان، والدفع في اتجاه رفد الفيلم بالأدب، وإثراء الأدب الجيد بالتجربة السينمائية.

أمير العمري

١

«دعاء الكروان»

قوة تأثير الأدب

ضمن اهتمام السينما المصرية بالمصادر الأدبية في خمسينيات القرن الماضي، تحمَّس المخرج هنري بركات لتحويل رواية «دعاء الكروان» لعميد الأدب العربي طه حسين، إلى السينما، بل وأنتج الفيلم بنفسه. ويُعتَبر هذا العمل أحد أهم ما أُنتِج من أفلام عن أصول أدبية في تاريخ السينما المصرية المعاصرة. ويعود تميُّزه الفني، ليس فقط إلى الإخراج المتقن، والتصوير البديع الذي يعكس البيئة الطبيعية في الفترة الزمنية التي تتناولها الرواية، بفضل مدير التصوير الكبير وحيد فريد، أحد رواد التصوير السينمائي في مصر، بل وإلى براعة كاتب السيناريو المخضرم يوسف جوهر، أحد أساتذة السيناريو في مصر، في نقل الرواية من لغة الأدب إلى لغة السينما، أي من أفكار ومشاعر داخلية كثيرة، إلى مشاهد ولقطات لمواقف مرئية محددة في الفيلم. خصوصًا وأن الرواية ليست من النوع الذي يزخر بالصور مثل روايات نجيب محفوظ، بل يعتمد على البلاغة اللفظية، والاستطرادات، والاستخدام المُكثّف للمترادفات.

أُنتج الفيلم عام ١٩٥٩. وقد أصبح من كلاسيكيات «الأفلام الواقعية» في السينما المصرية، فهو يصور العلاقات في مجتمع متخلف، يعيش على أفكار بالية، راصدًا بشكل خاص، هيمنة المجتمع الذكوري على المرأة، وخضوع المجتمع بشكل عام، لمفاهيم كثيرة مغلوطة عن الشرف والكرامة والثأر والانتقام، كما يُحلِّل نمط العلاقات، من خلال التصادم بين بطلة الفيلم وخالها، أو ما يرتكبه من جرم، وكذلك صدامها مع أمها التي تعتبرها بضعفها وصمتها متواطئة، بل وشريكة في جريمة قتل الأخت- الابنة (هنادي) كما سنرى. ولكن الواقعية أو محاكاة الواقع، تكتسي مصداقيتها أيضًا من الدقة في تصوير الملامح الخارجية المتقنة في الفيلم، خصوصًا مواقع التصوير الحقيقية، ثم الحوار وتصميم الملابس والديكورات، واستخدام مصادر الضوء الطبيعي، والحركة المحدودة الحذرة للكاميرا، والأداء التمثيلي المحكوم الذي لا يعلو فوق الشخصية.

ويستخدم الفيلم صوت الكروان كتعليقٍ على حالة الحزن الشجي التي تُغلِّف القصة كلها، فالكروان كان الشاهد الصامت (مع آمنة) على تلك الجريمة البشعة التي وقعت لأختها «هنادي». ولا يفتأ صوت الكروان، يغرد من حين إلى آخر، مُذكِّرًا آمنة بتلك الحادثة التي حُفرت في ذهنها حفرًا، ولم يعد من الممكن أن تنساها أبدًا.

تقول آمنة في الرواية وهي تناجي الكروان: «إن صوتك لأشبه الأشياء بأن يكون صوتًا لروح من هذه الأرواح، ليذكرني روح هذه الأخت التي شهدتَ مصرعها معي في تلك الليلة المهيبة الرهيبة».

وبطبيعة الحال كان من ضمن اعتراضات الدكتور محمد مندور على الرواية، أن يضع المؤلف مثل هذه العبارات على لسان شخصية بسيطة مثل آمنة «مهما حدّثنا الكاتب عن العلم مع خديجة عامًا بعد عام، حتى ألمّتْ باللغة الفرنسية ذاتها، لا نظنها قادرة على أن تدعو الكروان هذا الدعاء الجميل» (محمد مندور، دعاء الكروان ومشاكلة الواقع، في الميزان الجديد، طبعة تونس ١٩٨٨).

آمنة التي اتخذت لنفسها الآن اسم «سعاد» هي التي تروي أحداث القصة بعد عشرين عامًا من حدوثها. وهي في الفيلم أيضًا تروي لنا الأحداث، ويأتينا صوتها بين حين وآخر، من خارج الصورة السينمائية. والفيلم -شأنه شأن الرواية- يبدأ من نقطة متقدمة من الأحداث بعد أن تكون آمنة قد التحقت بالخدمة في منزل مهندس الري، الذي يحاول من أول ليلة أن ينالها، ثم ترتد إلى الماضي لتسترجع الأحداث، وصولًا إلى النقطة التي بدأت منها، ثم تكمل حتى النهاية. وهو أسلوب مُشوِّق في السرد، اُقتبِس حرفيًّا من أسلوب السرد الأدبي في رواية طه حسين.

في البداية يكون مقتل زوج «زهرة» (أمينة رزق) ووالد هنادي (زهرة العلا) وآمنة (فاتن حمامة). وعلى حين نستقبل مصرعه في الرواية كمجرد خبر يتكرّر أكثر من مرّة، إلا أنه في الفيلم، يتم التمهيد له جيدًا، قبل أن نشاهد نتائجه في مشهد من المشاهد المتميزة كثيرًا من الناحية السينمائية، كونه يعتمد على تكثيف الحدث بالصورة وبشكل مبتكر ومؤثِّر. ففي البداية يحذِّر الخال «جابر» (عبد العليم خطّاب) شقيقته «زهرة» من المصير السيئ الذي ينتظر زوجها؛ بسبب عبثه

ومجونه واعتدائه على بنات الآخرين (هو فاكر إن الناس اللي بيعتدي على عرضهم كلاب. لهم متحليفين له) أي أنهم يتربصون به وينتوون به شرًّا. أما «زهرة» فتقول له إن لا حول لها ولا قوة، وإن الأمر ليس بيدها. وفي المشهد التالي مباشرة تشاهد هنادي وآمنة، وهما تطلّان على ساحة القرية من شرفة خشبية، فرس الأب وهي تدخل الساحة الواقعة أمام البيت مباشرة، وفوقها جثة.. هي جثة والدهما.

أهالي القرية من الأعراب الغِلاظ. ويتفق الرجال والنساء على عدم بقاء زهرة وابنتيها في القرية بعد ما حدث. ويقوم الخال بكل فظاظة بطردهن، أو ترحيلهن خارج القرية. وقد اعترض الدكتور مندور على هذا الموقف في الرواية: «ففي الوقائع منذ البدء نلاحظ شيئًا غير طبيعي، وهو طرد الأم وبنتيها محوًا للعار بعد قتل عائلهن في مغامرة أخلاقية. أي عار؟ ذلك ما لا نعلمه. والعار لا يلحق في هذه البيئات غير النساء، وما نظن بدو الريف يطردون نساءهن، وعُرْفهم أن يقتلوا المذنبات منهن. وهؤلاء لم يرتكبن إثمًا. ولهذا كنا نفضل أن يحمل المؤلف الأم وابنتيها على الهجرة سعيًا وراء الرزق أو ضيقًا بالحياة، وأما أن يطردهن أهلهن «ويخرجوهن إخراجًا» فذلك ما لا عهد لنا به». (المصدر السابق).

ما يحدث أن المرأة وابنتيها، يقطعن جميعًا طريقهن إلى البر الشرقي، من قرية إلى أخرى، ثم إلى المدينة الكبيرة، التي سترى فيها آمنة وأختها، القطار لأول مرة، وفيها سيقع المحظور، أي ستقع هنادي في غرام المهندس الذي تعمل في بيته، لكنه يتخلى عنها بعد أن تكون قد منحته نفسها. أي أن المدينة الكبيرة تصبح مصدر السعادة والشر في آنٍ واحد. إلا أن الفيلم

أهمل تصوير نواحي الحياة في المدينة، كما لم يحددها، أو يصفها. صحيح أن بيوت الأثرياء فيها مثل بيت المأمور والمهندس، تتميز كثيرًا عن البيوت الريفية، إلا أن هذا لم يكن كافيًا. بل وحتى عندما تذهب آمنة لرؤية «خديجة» وهي ترحل عن المدينة عائدة إلى القاهرة بعد فشل زواجها من المهندس، فإنها تراقبها وهي داخل القطار من على السكة الحديدية في مكان قفر، خارج المدينة، وليس في محطة قطارات المدينة مثلًا.

«زهرة» وابنتاها، أصبحتا ضحايا الذكورية: هناك أولًا ذلك الزوج الخائن، الماجن، العابث، الذي لم يهتم بها، ولم يقم لها اعتبارًا، وكان مصيره القتل ليتركها وحدها مع البنتين، فريسة للوحدة والصمت والفقر، ثم تصبح ضحية شقيقها المتجبر «جابر» الذي يصر على طردهن من القرية، ثم تصبح العائلة كلها ضحية المهندس الشاب في المدينة، الذي ستعمل عنده هنادي، والذي يستغل عواطفها البريئة، ثم يتنكر لها ويبحث عن غيرها. لكن القرية ليست بأفضل من المدينة، فأحداث القتل تملأ رواية طه حسين، وأهمها بالطبع حادثة قتل شيخ الخفراء «عبد الجليل». إلا أن الفيلم يهمل تصوير هذا الحادث، ليقتصد في السرد، ويصبح أكثر تركيزًا على موضوعه الأساسي، في حين أن الدكتور علي الراعي يرى أن الحادث «يمهد تمهيدًا فنيًّا واضحًا لمقتل هنادي» (دراسات في الرواية المصرية: دعاء الكروان، مجلة المجلة العدد ٥٧، أكتوبر ١٩٦١).

ومع كل ما تحفل به من تصوير لكثير من جوانب البيئة، ورغم واقعية الصورة في الفيلم، وتعاطفه الواضح مع المهمّشين، الفقراء،

وتصوير بؤس حياتهم، وخضوعهم، ثم تمرُّد آمنة، تلك البطلة الصغيرة التي تتعلم القراءة والكتابة، وتفتح عينيها في بيت المأمور الذي ستعمل عنده، على أشياء كثيرة «متحضِّرة» لم تكن تعرفها، إلا أن د. علي الراعي ينفي أن تكون الرواية تنتمي للواقعية: «ولم يقل أحد أن «دعاء الكروان تنحو منحى الواقعية. وإنما هي رواية شعرية خطابية، لا تأبه كثيرًا إن هي لم تُشاكل الواقعَ» (المصدر السابق).

عنصرا الإخراج والتمثيل يجسدان في براعة ما تصف به آمنة في الرواية أختها «هنادي» عندما تقول: «ولكنها ظلَّت كما أقبلت من ريفها المتبدي، ريفية بدوية، لا تقرأ ولا تكتب كما كنت أقرأ وأكتب، ولا تحسن من أمور الترف شيئًا كما كنت أحسن منها أشياء (ص٢٠). وهو ما يتبدى في ملابسها وتلقائيتها ومشاعرها البسيطة واهتماماتها البدائية، ثم سذاجتها التي ستوقعها فيما وقعت.

في منزل المأمور حيث ستذهب «آمنة» للعمل كخادمة، ستنتقل من حال إلى حال، بل ستتغير لهجتها بعض الشيء، وتكتسب كلمات ممن يرددها أهل البيت القاهريون، كما تتوثق علاقتها بابنة المأمور «خديجة» (رجاء الجداوي)، ترقب ما تفعله: العزف على البيانو، دروس اللغة الفرنسية، الاستماع إلى قصة عاطفية من قصص ذلك الزمان تقرأها لها خديجة، وتترك القصة تأثيرها الكبير عليها بسبب نهايتها المأساوية، بانتحار البطلة غرقًا في مياه النهر. وعلى العكس من الرواية تفيض مشاهد بيت المأمور التي يصورها بركات في فيلمه، بالحيوية والحركة، وتجسد على نحو رائع، فكرة انتقال آمنة من عالم

محدود مغلق كئيب، إلى عالم رحب مفتوح، تتعلم فيه القراءة والكتابة على يدي خديجة، كما تتعلم ارتداء ملابس مغايرة لملابسها البدوية.

يظهر الخال «جابر» من بداية الفيلم، كشخصية متجهِّمة صارمة فظَّة. يهدد زهرة أولًا بأن زوجها إن لن يرتدع فسيقتله بنفسه. ولكنها سترسل له بعد أن يكون قد وقع ما وقع لهنادي، لكي يأتي ويعود بهن إلى القرية. وظهور الخال من البداية، وتعرُّف المتفرج عليه في شراسته وخشونته، حلٌّ درامي أفضل كثيرًا من أن يأتي ظهوره متأخرًا (كما في الرواية) فهو لم يظهر سوى عندما جاء لأخذ المرأة وابنتيها، وساروا جميعًا في صحبة بعيرين، وفي الطريق يقوم الخال بذبح هنادي على مرأى من «آمنة» التي تغيِّر هذه الصدمة القاسية حياتها إلى الأبد، وتدفعها للفرار والعودة إلى بيت المأمور، بينما ستفقد الأم عقلها.

الغازيّة السابقة «زنوبة» (ميمي شكيب) التي سيقيم عندها الثلاثة قبل أن يأتي الخال ليأخذهن)، ثم ستعود إليها آمنة بعد ذلك لكي تساعدها في الحصول على عمل كخادمة في بيت المهندس، هي امرأة لعوبٌ، كان لها باع في إغواء الرجال والتلاعب بهم، ولكنها تقدمت في العمر الآن، وإن ظلَّت قادرة على استثمار علاقاتها السابقة. هي متقلِّبة بين الشراسة والفجور، وبين لسانٍ سليط وقلب طيب. يصفها طه حسين بأنها أصبحت عينًا من أعين الشرطة، وتاجرة ومرابية، وموالية للسلطة، كما كانت تُخرج الناس من بيوتهم، وتدفع بهم إلى خيام أُعدَّت لعزل المصابين بوباء الكوليرا والطاعون. إلا أن الفيلم لا يصور هذا الجانب الذي يستطرد طه حسين، عبر صفحات كثيرة من روايته، في شرحه

وبيانه. وأما موضوع الوباء، فسيأتي ذكره فيما بعد، ولكن على لسان الخال الفظِّ بعد أن يقتل هنادي، ويصر على أن يُلقِّن «آمنة» أنه يتعيّن عليها أن تفهم أن هنادي لم تُقتَل، بل (راحت في الوبا)، أي قُتِلَتْ جراء الوباء. وكانت الأوبئة منتشرة في ذلك الزمان، تأتي وتذهب وتعود.

تصف آمنة خالها في الرواية بقولها: «نعم عرفت خالي ناصرًا وهو قائم بإزاء جمليه، بعد أن وضع أثقاله كأنه الشيطان، وما تصورته قطّ إلا شيطانًا». ويتكرر وصفه بـ«شيطان» كثيرًا في الرواية. والخال في الفيلم يصبح اسمه «جابر»؛ لأن صناع الفيلم رأوا أنه ليس مناسبًا أن يحتفظ باسمه الأصلي في الرواية، أي «ناصر»، وقت أن كان الزعيم ناصر، أو عبد الناصر، قد أصبح بطلًا قوميًّا. ولا يمكن أن يتخيل المرء بديلًا في أداء دور الخال للممثل الكبير عبد العليم خطّاب الذي يرتفع بالدور إلى قمة التقمُّص والتماهي مع الشخصية، ليس فقط من حيث القوة والصلابة والشموخ البدوي المُغلَّف بالقسوة، بل في إجادة نطق الكلمات والألفاظ بلغة الأعراب، دون أن يفلت منه خطأ واحد. ولا شك أن هناك أيضًا انسجامًا بديعًا بين كل من خطاب وأمينة رزق التي تقوم بدور الأم (زهرة)، فهي نموذجٌ إنساني طبيعي للمرأة الخاضعة للتقاليد بكل جفافها وشدّتها، ولكنها، في الوقت نفسه، تتمزّق من الداخل مع طغيان مشاعر الأمومة تجاه ابنتها التي ذُبِحَتْ، وابنتها الثانية التي صُدِمَتْ صدمة عمرها. تعرف أمينة رزق كيف تجعل المشاعر الداخلية تنعكس على وجهها ونظراتها العميقة الحزينة، كما يعرف بركات متى يقترب منها، أو يصور وجهها في لقطات قريبة، ولعلَّ هذا التمزُّق بين ما يمليه

«قانون الشرف» عند الأعراب، ومشاعر الأم، وتمزُّق زهرة بين الولاء لقبيلتها والولاء لابنتيها، هو ما يجعلها تفقد عقلها وتضل.

مقتل هنادي في الرواية يترك تأثيرًا مدمرًا على نفسية آمنة. ويستغرق طه حسين عبر صفحات عديدة، في وصف ما ألمَّ بها، وتفصيل مشاعرها وهي ترقد محمومة تصطرع الأفكار والصور في ذهنها، ويتصاعد غضبها على أمها التي تُحمّلها مسؤولية تلك النهاية الأليمة لشقيقتها كما تتساءل عن خالها، ذلك «الشيطان الآثم المريد». ما الذي حلَّ به بعد ما وقع، «فما أذكر أن صورته البغيضة تمثَّلت لي فيما كان يتمثل لي من الصور أثناء العِلّة».

وعندما تسأل أمها عنه؛ تخبرها الأم أنه ذهب إلى الواحات، وينساب مونولوج طويل على لسان آمنة، عن هذا الخال «الذي ذهب إلى الواحات وكانت نفسه هادئة، وكان ضميره مطمئنًا، وكان قد نسي إثمه نسيانًا». أما في الفيلم فيتعامل كاتب السيناريو بحرفية وبراعة، ملتزمًا بمبدأ «الاقتصاد في الزمن» وفي السرد السينمائي، فيكتفي بأن الخال يُخبر الأم قبل أن يغادر، أنه سيذهب إلى الواحات، ويحذّرها إن فتحت آمنة فمها وتكلمت بما حدث فـ «الوبا اللي خد هنادي مش بعيد ياخدها التانية». ثم يعود عندما تودعه «زهرة» قبل أن يركب الجمل، ويرحل في الصباح، يؤكد وعيده «وصيتك آمنة.. راعي البِنَيَّة. إن ما تابت على يدك، قسمًا بالله أتاويها بيدي».

وينتقل طه حسين من ضمير المتكلم، أو من آمنة كراوية للأحداث التي مرَّت بها، إلى ضمير المؤلف الذي يروي كيف فرّت آمنة، وخاضت

ما خاضته من آلام، وهي تعبر إلى البر الشرقي وتسير دون توقف، تهجع حينًا في إحدى القرى، ثم تواصل السير حينًا آخر، ثم يعود بروايته إلى آمنة مرَّة أخرى، التي تعود لتسرد لنا بضمير المتكلم تجربتها.

وتكمن في الرواية فكرة قدرية مُلحَّة، هي أن من يزرع شرًّا يحصد شرًّا يمس نسله، أي أن ما حلَّ بهنادي وعائلتها، ما هو سوى انتقام القدر من اعتداء الأب- الزوج على شرف العائلات، وهو معنى يتم الإفصاح عنه في الفيلم بوضوح على لسان الخال الشرير.

يسهب طه حسين في روايته في وصف مشاعر آمنة بعد أن علِمتْ باعتزام المهندس الزواج من «خديجة» ابنة المأمور، التي أصبحت أعز إنسانة لديها في الوجود، والوحيدة التي تؤنس وحدتها، وتبادلها الفهم والتفاهم والحب، وكيف أصبحت بعد أن عرفت الخبر، تصارع خواطرها المضطربة، وهي تود من ناحية، أن تبوح لخديجة بما تعرفه عن عبث ومجون ذلك المهندس الشاب؛ لكي تجنِّبها السقوط فريسة له، ولكنها من ناحية أخرى، لا ترغب في إيذاء مشاعر الفتاة التي أحبتها وأكرمتها، بل وعلمتها كيف تقرأ وتكتب، وترى الدنيا.

يخصِّص طه حسين صفحات كثيرة من روايته، في الوصف الأدبي والبلاغة اللغوية، مع كثير من الاستطرادات، في وصف خواطر آمنة وهي تخاطب نفسها، وتخاطبنا: «ما كان يخطر لي أني أحمي خديجة من شرٍّ عظيم، وأحول بينها وبين خطر منكر، وأقوم دونها أن يفترسها السبع أو يغتالها الذئب، وأضن بها على أن تبتذل لهذا المجرم الآثم الذي لا يعرف حقًّا ولا يرعى حرمة» (ص ١٠٦).

إلا أن الدكتور محمد مندور في نقده للرواية، توقَّف بالنقد بل بالرفض، لأسلوب طه حسين الذي يضع تعبيرًا ولغة أكبر كثيرًا من حدود شخصية آمنة التي تروي الأحداث، ويقول «ولو أن أسلوب الكاتب كان بطبيعته قريبًا من لغة الواقع لهان الأمر، ولكنه أسلوب فني مصنوع، له خصائصه الثابتة» (المصدر السابق)،

وترى الكاتبة الكويتية سعاد الدعاس أن الفيلم لم يشأ التعامل مع (آمنة) كفتاة مثقفة بنفس المدى الذي تعامل فيه (طه حسين) معها، حيث قام كاتب الحوار (يوسف جوهر) بتناول (آمنة) لغويًّا بصورة توحي بثقافتها دون المجاهرة بها، رغبة في تحقيق القبول المنطقي الأقرب للمتلقي العادي، الذي لن يتقبل تلك البلاغة التي صيغت بها الرواية على لسان خادمة لم تعرف طريق المدارس، خاصة وأن المساحة الزمنية للفيلم لن تسمح بتتبُّع الظروف المحيطة بآمنة، والقراءات التي ألمَّتْ بها لتصل لهذه الدرجة من الوعي والمعرفة كما في رواية طه حسين -مما جعل الرواية أقرب لقبول هذه الفكرة أكثر من الفيلم السينمائي، الأمر الذي حدا بكاتب الحوار إلى التعامل مع قيمة المعرفة والعلم بالنسبة للبطلة كقيمة جانبية غير أساسية، بل إن (جوهر) ذهب إلى أبعد من ذلك في تصوره للغة هذه الفتاة، حيث صاغ حوارها بلهجة عامية أقرب للريف منها إلى البدو (سعاد الدعاس، ديوان العرب، ١٢ أبريل ٢٠٠٦).

ولعل هذا الرأي ينتقص بعض الشيء من الفيلم، الذي من الصحيح أنه خفّف من ثقل اللغة، ولكنه زاوج بين اللهجة البدوية واللهجة الريفية. وإن كان الحوار الذي كُتب لشخصيتي «زهرة» و«الخال جابر» تحديدًا،

التزم إلى حدٍّ كبير، باللهجة البدوية، لهجة الأعراب، فالخال مثلًا ينطق كلمات مثل «أمك»، أو أختك، بكسر الكاف. وغير ذلك الكثير.

وصحيح أن الفيلم لم يسهب في تبيان تطور «ثقافة» آمنة، إلا أن ما صوَّره من اهتمامها بالقراءة حتى عندما تكون منفردة بنفسها في منزل المهندس، كان كافيًا تمامًا، لكي يدرك المشاهدون، أن «آمنة» قد تطورت، ولم تعد كما كانت في البداية.

ويستغرق الزمن الروائي طويلًا في المرور بخطبة خديجة للمهندس، واللقاءات المتعددة بين المهندس وخديجة (فترة الاختبار كما يسمونها)، ومشاعر آمنة المترددة، إلى أن تحسم أمرها في النهاية، وتُطلِع سيدة الدار على سر هنادي والمهندس ومأساة أسرتها، ويكون عليها أن تغادر المنزل بعد ذلك؛ لأنها لا تتحمل البقاء مع خديجة بعد أن أصبحت سببًا لتعاستها، من حيث قصدت أن تنقذها من الوقوع في الشر.

سيناريو المخضرم يوسف جوهر الدقيق، وإخراج بركات الرصين الدقيق، يختصر هذا كله في مشهدين أو ثلاثة: آمنة وهي تفتح الباب، وتستقبل المهندس عندما يأتي إلى منزل المأمور ليطلب يد خديجة، ثم وهي تدخل الصالون وتراه مع المأمور، وتقدم له «الشربات»، وتقف ترقبه، بل وتتلكأ في الخروج بعد أن تقدم المشروب لكي تختلس النظر إليه وتتنصت لما يقوله، وعلى شريط الصوت من خارج الكادر، يأتي صوتها «ضحك عليكم يا مخدوعين. ضحكته وراها الغدر والشر». وبعد معاناة وسهر وشعور بالأسى والغضب، تذهب إلى سيدة الدار، تبوح لها بما كان من دون أن نسمع، فالباب يُغْلَق خلفهما. وكلها

اختيارات سينمائية بليغة، تقتصد، وتكتفي بالتلميح، بالنظرات، بالموسيقى التي تغلف المشهد، رقيقة حزينة، مؤثرة دون إفراد أو تزيُّد. ولا غرابة في ملائمة هذا الطابع الموسيقي الحزين مع لمسة رومانسية مليئة بالشجن عبر الفيلم كله، فمؤلف الموسيقى هو أندريه رايدر، أحد أفضل من كتبوا الموسيقى للأفلام المصرية.

ذهاب آمنة بعد خروجها من منزل المأمور إلى بيت «زنوبة» الغانية، اللعوب، المرابية، التاجرة، حيث تقيم معها لفترة لعلَّها تساعدها في تحقيق هدفها، يتم تقديمه في الفيلم في مشاهد مفعمة بالحيوية، مع حوار مقتصد مكتوب كسائر حوار الفيلم في براعة ودقة واقتصاد.

ولكن الفيلم يهمل تصوير التحاق آمنة بالعمل في منزل أحد الأثرياء قبل الانتقال إلى منزل المهندس حيث «سأجد في هذه الدار راحة وتعبًا، وسألقى فيها نعيمًا وبؤسًا». ويذهب السيناريو مباشرة إلى الانتقال للعمل في منزل المهندس. وهذا الانتقال يأتي في الرواية عن طريق المهندس نفسه الذي يطلب من زنوبة أن تأتيه بخادمة مناسبة، أمَّا في الفيلم، فآمنة هي التي تلحُّ على زنوبة لكي تُلحِقها بالعمل في منزل المهندس. وهو اختيار أكثر منطقية واتساقًا مع ما اعتزمته آمنة ودبرت له طويلًا، وليس كمصادفة!

ومن الأفكار الأخرى البارزة في كل من الرواية والفيلم، فكرة الحب عندما يسير عكس المراد والمأمول، والكراهية التي تتحول إلى حب، يحول بين الفتاة والانتقام الذي كانت قد خططت له وأرادته بكل

قوتها، إلى أن تدرك أنها لن تستطيع أن تقتل أبدًا. وهذا ما يحدث لآمنة التي تذهب لبيت المهندس لكي تنتقم منه وتقتله. وعندما تفشل، تحاول كما تنصحها «زنوبة»، أن تهزمه بأن توقعه في حبها، وتجعله خاضعًا لها، يريد أن يبقى بقربها، بل ويعرض عليها الزواج في النهاية.

آمنة لم تذهب إلى بيت المهندس بدافع الكراهية والإصرار المُبيَّت على الانتقام منه أبشع انتقام فقط. لكنها كانت في قرارة نفسها، حائرة بين شعور البغض لعدو تعتبره قد تسبَّب في تدمير حياة أختها، وبين الشعور بـ«المحبة الهائمة» - كما يصفها طه حسين، وهي إذَنْ كانت عندما انتقلت عن طريق الحيلة، للعمل في منزله، قد اقتربت من النار التي ستحرقها.

هذه المشاعر المتناقضة في الرواية ليس من الممكن التعبير عنها بسهولة وبساطة في الفيلم السينمائي. هناك نوعٌ من الشغف لدى آمنة تعبر عنه فاتن حمامة بشكل بسيط ورائع، عن طريق تلك اللهفة في العينين، والإعجاب الخفي، لكنها أيضًا ترتدُّ إلى نوع من المقت والنفور والكراهية.. لذلك فهي عندما تتاح لها الفرصة أخيرًا لوضع نهاية لهذا التردد والتناقض، بأن تدسَّ له السم في كأس الخمر، سرعان ما تتراجع.. ليس فقط لأنها لا تريد أو لا تستطيع أن تصبح قاتلة، بل لأنها تكون قد وقعت في حبه تمامًا. ولكن ما اسمه؟ طه حسين لا يجعل له اسمًا سوى «مهندس الري» أو «المهندس». وكذلك يبقى في الفيلم، فربما أراده رمزًا، لكن هذا أيضًا شأن الكثير من الشخصيات مثل «المأمور»، العمدة. وغير ذلك.

ولا شك أن أداء فاتن حمامة في دور «آمنة» يكشف عن قدرة هائلة في التقمُّص، والفهم، والتعبير، فهي تعيش الدور، ولا تمثله، بل تتماثل معه، وتتعانق مع تلك الحالة النفسية لفتاة في مقتبل العمر، تمر بتجربة أكبر منها ومن حجم وعيها، لكنها تدريجيًّا تنتقل من مرحلة السذاجة والبراءة، بعد أن تُنتهَك براءتها كأعنف ما يكون وبكل قسوة، بفعل القتل.. قتل أختها الذي يقتل في داخلها روحها التي كانت تتطلع للجمال والإحساس بالحياة. ولكنها لن تستطيع أن تظل طويلًا هكذا. تنكر الجوهر، وتغفل أو تتغافل عن نهوض الروح من سباتها واستسلامها وخروجها من الظلام الدامس إلى نور القلب. ولكن الرواية والفيلم ينتهي كلٌّ منهما، على نحو مختلف كما سنرى.

معروف بعد ذلك كيف ستسير الأمور في منزل المهندس. وسيتألق أحمد مظهر في الدور، ويبدع، تارة يتسم بالخشونة، وتارة أخرى بالرقة والليونة، إلى أن يصبح أقرب إلى العاشق الذي يتألم دون أن يفصح، وعندما تأتي لحظة الإفصاح يتحقق ما تنبأت زنوبة به لآمنة التي تحتفظ باسمها في الفيلم ولا تغيره إلى «سعاد»، كما يفعل طه حسين في روايته، لأن إخفاء الاسم لا ضرورة له ولا يخدم هدفًا.

معروف أن الحب وتحطيم الحواجز الطبقية هكذا ببساطة بين الخادمة والمهندس، من الأمور التي يصعب تخيلها، ومع ذلك فالرواية تنتهي ببقاء آمنة مع المهندس وغالبًا سيتزوجان، بعد أن تكون «آمنة» قد تخلصت من مشاعر الكراهية، وبعد أن ينتصر الحب على شهوة الانتقام. إلا أن نهاية الفيلم، رغم عنفها، وما يشوبها من تصعيد ميلودرامي، تبدو

أكثر إقناعًا، فمن الطبيعي أن تظل آمنة عاجزة عن اجتياز حاجز الدم الذي يفصل بينها وبين المهندس، حتى لو لم يكن هو القاتل المباشر لأختها. وعندما يناجيها المهندس، ويطلب نسيان الماضي (متخليش الأموات يحكموا ع الأحياء بالشقاء.. اِنسي اللي فات وفكري في المستقبل» يكون جوابها: «المستقبل مات يوم ما ماتت هنادي»، وعندما يقول لها إن فراقها له والموت واحد، تجيبه بالقول إنها تنتقم من نفسها لأنها خانت هنادي، أي استسلمت لمشاعر الحب للرجل الذي قتلها. ثم يأتي فعل التطهير الأرسطي عندما ينال «المجرم» الذي أصبح الآن «الحبيب المستحيل»- جزاءه، ويدفع ثمن جرمه بالموت بطلقة خاطئة من الخال جابر، كانت تستهدف آمنة.

في الفيلم مشاهد ليس من السهل نسيانها كالمشاهد الأولى التي تدور في القرية الجبلية، وتصاحب الكاميرا خلالها زهرة العلا وفاتن حمامة وهما تسيران، تحمل كلٌّ منهما فوق رأسها، آنية فخارية، وتعبران الفضاء نحو بيتهما، بينما تطل البيوت الحجرية المنحوتة في الجبل في تكوين رائع طبيعي، ويجلس رجل يعزف الناي، وصوت آمنة يقول لنا «الدنيا كلها كانت في البلد الصغيرة اللي عشنا فيها». ثم ليس ممكنًا أن ننسى مشهد الجَمَلَيْن وهما يسيران في الصحراء، ثم كيف يبرك الجمل أي يجثو على ركبتيه، وتهبط من على صهوته زهرة العلا في أداء مباشر تركز الكاميرا عليها باعتبارها الضحية المرتقبة. وهناك المشاهد المبهرة المتميزة بإيقاعها السهل المتدفق، الذي يحقق السلاسة والاستمرارية في المشاهد الداخلية التي تدور في منزل المهندس، في محاولات الكر

والفر، أي محاولاته اقتناص الفريسة آمنة، ثم كيف تتبادل آمنة بعد فترة الأدوار معه، فتصبح هي الصياد وهو الفريسة. ومن الملامح البارعة في الفيلم التحوُّل التدريجي الذي يطرأ على شكل «آمنة» مع تقدم علاقتها بالمهندس، فهي تتحول من خادمة بدائية الملبس والمظهر إلى شكل أكثر رونقًا، ثم إلى أن تصبح بتصفيفة شعرها وملابسها، بل وبالحذاء ذي الكعب العالي الذي ترتديه «سيدة الدار» عن حق، وهو ما يدعو أحد الفلاحين الذي يأتي إليها بالبطيخة التي أوصته عليها يقدمها لها وهو يدعوها بـ«الهانم»، في إشارة إلى زوال الفارق الطبقي بين المهندس والخادمة، ورغم ذلك، يظل الماضي الأليم يحول بينهما.

والتساؤل الطبيعي عن تبرير ذوبان الفارق الطبقي هكذا يظل مطروحًا بالطبع خارج الفيلم، على أننا يجب أن نأخذ في الاعتبار ما أشار إليه الدكتور علي الراعي، الذي رأى أن الرواية «لا تسعى لمجرد التعبير الفني عن حياة الناس، دون النظر إلى ما ينفعهم أو يضرهم من هذا التعبير، بل هي عملٌ فنيٌّ يريد -إلى جوار المتعة- أن يفيد، لهذا يأخذ نفسه بكثيرٍ من القيود، ويتحلَّل أيضًا من كثير غيرها».

❊ ❊ ❊

٢

«النظّارة السوداء»

السينما تكتب أدبها

ساهم الازدهار الكبير الذي شهده الحقل الأدبي في مصر خلال الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، في تطور تيار الواقعية في السينما المصرية. وكانت لروايات إحسان عبد القدوس -على وجه الخصوص- جاذبية كبيرة لدى مخرجي الأفلام الاجتماعية.

ففي سنوات الخمسينيات طرحت روايات عبد القدوس مشاكل وقضايا مرحلة الانتقال من مجتمع ما قبل الحرب العالمية الثانية بقيمه القديمة، إلى مجتمع جديد يواجه الماضي بنوعٍ من التمرد، وطرح التساؤلات المقلقة عن طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة، وبين المرأة والمجتمع كله، ومن هنا برزت قضايا المرأة، وتعليم الفتيات، وأحلام الشباب المتطلع إلى مجتمع أفضل، وموضوع الكبت الاجتماعي والنفسي، والتطلُّع إلى الصعود في المجتمع الجديد، وغير ذلك من القضايا والموضوعات. إلا أن روايات إحسان تطرقت أيضًا إلى الإشكاليات التي شابت مرحلة التحول الاجتماعي بعد ١٩٥٢، وكان من أكثر الأدباء اهتمامًا بانعكاس الظرف الاجتماعي على سيكولوجية الفرد، وتأثيرها على نزعاته وميوله

ورغباته الجنسية. وهو ما دفع إلى تناول موضوع الجنس، من زاوية نفسية واجتماعية، في رواياته وقصصه القصيرة.

اقتبست السينما المصرية عددًا من روايات وقصص إحسان عبد القدوس، يفوق ما اقتبسته من أعمال غيره، وصنعت عنها أفلامًا رسخ الكثير منها في ذاكرة الجمهور، تراوحت في مستواها بين التقليدي والفني، ومنها ما أصبح من العلامات البارزة في السينما المصرية مثل: «في بيتنا رجل»، و«بئر الحرمان»، و«شيء في صدري»، و«أين عقلي»، و«ولا يزال التحقيق مستمرًّا».. وغيرها.

ويعتبر فيلم «النظّارة السوداء» (١٩٦٣) الذي أخرجه حسام الدين مصطفى، وكتب له السيناريو لوسيان لامبير، أحد أفضل وأهم الأفلام المقتَبسة عن أعمال عبد القدوس، ومثالًا نموذجيًّا على قدرة السينما على الاستناد إلى أصل أدبي، بحيث تنتج أدبها الخاص، الذي يتجاوز الأصل كثيرًا، سواء في الشخصيات أو المواقف المختلفة من دون مساس بجوهر العمل الأصلي وفكرته الرئيسة. فقصة «النظّارة السوداء» كما كتبها إحسان عبد القدوس، لا تتيح بحكم حدودها الضيقة، وشخصياتها التي لا تزيد عن اثنتين فقط، فرصة خلق سيناريو متعدد الشخصيات، والمواقف، والأحداث، كما أنها بدت مجردة عن السمات التي تجعلها مرتبطة بالعصر الذي تقع فيه أحداثها. وهو ما تحقق على يدي كاتب السيناريو لوسيان لامبير، الذي يحمل اسمًا يشي بأصوله الأجنبية، إلا أنه مصري المولد والنشأة والانتماء، وقد كتب السيناريو أو القصة السينمائية لسبعة أفلام مصرية في الستينيات.

قصة «النظَّارة السوداء» كتبها إحسان في مطلع الخمسينيات، في عام ١٩٥٢ قبل حركة الضباط في ٢٣ يوليو، ونُشِرت ضمن مجموعة من ثلاث قصص، وهي لا تصل بالطبع إلى حجم رواية، لكنها أطول من مجرد قصة قصيرة. والقصة يرويها المؤلف، ولكنه يخبرنا في البداية وقبل أن يدخل في صلب قصته، أن صديقًا له، هو بطل القصة نفسها، ومنه استمدَّ التفاصيل التي سيرويها لنا، وربما لذلك لا يسميه باسمه ولا بأي اسم، ويكتفي بالقول إنه فنان، دون أن يحدد أي فن هو صنعته. أما الشخصية الثانية المحورية في القصة، فهي شخصية فتاة جذابة فاتنة، تدعى «سيزيت»، من أصول فرنسية، تجوب النوادي، وتغشى السهرات والحفلات، ترقص في جنون، تشرب كثيرًا وتأكل كثيرًا، تلتقط أي شاب، لتمارس معه الجنس، دون أي شعور بالحرج، أي أنها نموذج للتحرُّر الكامل من كل القيود الاجتماعية.

إنها إنسانة حِسيَّة حتى الثمالة، ولكن من دون إحساس، فهي تتصرف كحيوان، أي بفعل الغريزة فقط، لكن صاحبنا الذي يختلف عنها تمامًا، يشعر رغم ذلك، «بأن هناك شيئًا يربطه بها، ويدًا مجهولة تدفعه إليها. وكان يخدع نفسه عندما يعتقد أن هذه الفتاة التي بجانبه لا تثير إلا سخطه وغيظه واشمئزازه» (طبعة دار الهلال).

بطل القصة ليس غنيًّا لكنه رجل مبادئ، ووطني مخلص لبلده وللقضية الوطنية، في حين أن «سيزيت» عدمية تمامًا، لا تشعر بمصر أصلًا، ولا تفهم سوى اغتراف المتع الحسية المباشرة دون إحساس، أي أنها كما يصفها إحسان في قصته، كالحيوان. ومع توثُّق علاقته معها،

ستتغير الفتاة بتأثير صاحبنا عليها، وتصبح إنسانة، تتمرد على حياتها السابقة، وترفضها، وتثور على طبقتها الثرية الغارقة في الفساد، وتتخذ طريقًا جديدًا في الحياة. أما هو فينتهي فريسة السقوط في الإغراء، إغراء الصعود في سلم السياسة والأحزاب، يتخلى عن مبادئه ومثالياته، ويتطلع للصعود بأي ثمن.

وتصبح الفقرة الأخيرة التي يختتم بها إحسان عبد القدوس قصته، ترديدًا لصدى الفقرة الأولى التي افتتح بها قصته، فهو يقول على لسان بطله: «هذه المبادئ، وهذه المثل العليا، هل وضعت لتكون نظمًا مقررة، ترتب تصرفات كل إنسان وتحدد تصرفاته، وتحكم قلبه وعقله؟ لا.. إنها وضعت لاستعمالها وقت الحاجة فقط. فإن لم نحتج إليها فلا نؤمن بها ولا نستعملها. إنها العصا التي يستند إليها الضعيف. أما القوي فليس في حاجة إلى عصا لكي يستند عليها. إنه يقف على قدميه، بلا مبادئ وبلا مُثُل عليا».

هذه الفقرة يرددها بطل إحسان عبد القدوس، بعد أن اكتمل تحوُّله وانتقاله من رجل مبادئ إلى رجل- يصفه بأنه «يبيع أيامه في سبيل مجد زائل مزيف مغشوش»... و«قد تسمعون عنه قريبًا أنه أصبح زوجًا لابنة وزير أو كبير، ثم قد تسمعون عنه أن أصبح وزيرًا أو كبيرًا»، أي أنه تبادل الأدوار مع الفتاة التي أحبها ثم تخلى عنها، وسار وراء المغريات التي تشدُّه بعيدًا عن الاستقامة والمبادئ. وهي نهاية تختلف تمامًا عن نهاية فيلم حسام الدين مصطفى، كما سنرى.

صحيح أن شخصية الفتاة في القصة يتم تأصيلها أكثر وربطها بتاريخ عائلتها الذي ترويه لصاحبها، إلا أن تجريدها في الفيلم إلى إنسانة وحيدة تعيش مع أمها التي تقضي لياليها أمام مائدة القمار، تتردد بدورها على الحفلات، وتقضي الليالي خارج البيت، يصبح أكثر اتساقًا مع فكرة إحسان التي تتركز على ما يصفه الباحث العراقي علي حسن الفواز في دراسته «إحسان عبد القدوس.. أزمة البطل الأخلاقي في القصة الاجتماعية» (موقع المدى، ٦ أغسطس ٢٠١٨):

« الشخصية المأزومة» التي كانت دائمًا، حسيًّا ونفسيًّا، الأكثر حضورًا في كتابات عبد القدوس، خاصة شخصية المرأة؛ إذ وضعت هذه الكتابات عبد القدوس في مكانة المدافع عن المرأة التي تعاني من ضغوط اجتماعية ونفسية وتاريخ عصابي لعُقد الأب أو الأم، حتى بدت اشتغالات الكاتب في هذا المجال وكأنها متأثرة بالاتجاهات النفسية التي أخذت تؤثر على بعض اتجاهات الكتابة الأدبية، خاصة بعد انتشار ترجمات كتب سيجموند فرويد، وكتاباته بشكل خاص عن دوستويفسكي ودافنشي، ومرجعيات العصاب الجنسي والشخصية المقموعة».

والجانب النفسي واضح في الفيلم، ويتم التعبير عنه بأكثر من طريقة. إنها عندما تضحك فهي لا تشعر بالسعادة، ولا عندما ترقص. بل تبدو كما لو كانت تؤدي حركات آلية دون أي شعور خاص، أو متعة. لكن لديها مع ذلك، نهمًا للجنس، فهي تعتبر إشباع الغريزة، الأمر الوحيد الجدير بالاهتمام. والقاسم المشترك بين كل من القصة الأدبية والفيلم يتمثل في «النظَّارة السوداء» التي تضعها على عينيها طول الوقت، كستار عازل بينها وبين العالم.

في اللقطة الأولى من الفيلم، قبل نزول العناوين، نرى يد الفتاة، التي يصبح اسمها هنا «مديحة» (أو مادي كما يناديها أصحابها) تمتد بجوارها على الفراش وهي شبه نائمة، تتقلب في أرق ، تحاول أن تصل إلى النظارة. أي أن أول ما تفعله بعد أن تستيقظ مباشرة، أن تضع تلك النظارة على عينيها. وتكتسب فكرة النظارة السوداء في الفيلم بعدًا يتجاوز ما في القصة الأصلية، فهي دلالة مجازية على عدم الرغبة في رؤية الضوء، في مواجهة نفسها الحقيقية، والاختباء من الذات بما يكمن فيها من جوانب طيبة وخير مدفونة في الأعماق، ليطغى الجانب السيئ، المتدني، إضافة إلى ما تمثله النظارة السوداء من فكرة التمرد والعدمية، وعدم الرغبة في رؤية الآخرين على ما هم عليه، بل الغياب الدائم عن الواقع ورفضه. أمَّا في القصة فيفاجئنا إحسان عبد القدوس بتقديم تفسير «طبي» عندما يكتشف بطل القصة أن صديقته، صاحبة الروح الضالة، لديها أصلًا قصور نظر، وأن النظارة طبية، وإن كان يرجع قرب نهاية القصة لذكر الجانب المجازي للنظارة.

لا تختلف بطلة «النظارة السوداء» عن الكثير من بطلات إحسان عبد القدوس في كونها تنشد حريتها الشخصية، ولكنها تختلف عن غيرها في أن مفهومها للحرية، ينحصر في التحلل، والتحرر من المبادئ والقيم والأخلاق إلى أقصى حد. فهي تنشد الحرية على طريقتها الخاصة، أي أن أزمتها الشخصية، لا صلة لها بأزمة التحول الاجتماعي. فإحسان يعتبر هذه الأزمة «أزمة وعي قبل أن تكون أزمة وجود، فضلًا عن اعتقاده بأن أزمة الجسد هي أزمة ترتبط بأزمة مُركَّب النقص عند الشخصية» (المصدر السابق).

إن «مادي» –في الفيلم– أي نادية لطفي، لا تنشد تدمير الذات بالمعنى العدمي، وهي تتمادى في التعبير الخارجي المادي المباشر، وتأكيد فكرة الحرية الشخصية في مجتمع لا تشعر به أصلًا، ولا يشعر بوجودها، فهي توجد على هامشه تمامًا. وعندما تلتقي بالمهندس الرصين المثقف «عمر» (أحمد مظهر) الذي يعمل في أحد مصانع النسيج، وفي الوقت نفسه لديه ميولٌ أدبية، يبدأ الصدام. فهناك شيء ما يجذبها إليه، كونه ربما يختلف تمامًا عن الآخرين الذين عرفتهم في النوادي والملاهي والسهرات. إنها ترغب في تجربة نوع مختلف من الرجال. لكنها تدريجيًّا ستجد نفسها مشدودة إلى عالمه. وربما أرادت أيضًا إثارة غيظ حبيبها الذي تخلى عنها «عزيز» (أحمد رمزي)، بمصاحبة هذا الرجل «الخام» الذي لا يعرف كيف يرقص وكيف يغازل. إلا أنها تدريجيًّا خلال علاقتها معه، تجد نفسها مشدودة إلى عالمه، وهو يصفعها بحقيقة تفاهة عالمها، بل وحياتها كلها. وستعرف العالم من خلاله، ثم تقاوم عالمها، وتحاول أن تهزمه. لكنها ستمر أيضًا بمواقف شديدة الصعوبة، تمامًا مثل تلك التي يمر بها مدمن الأفيون عندما لا يجد المادة المخدرة، أو يمتنع عن تعاطيها لفترة. إلا أن إدمانها هو في الجنس والخمر والسهر والرقص واللهو والغياب عن العالم، عن الشعور بأنها إنسانة.

كلما تعثّرت «مادي» في الطريق، وسقطت وارتدت، وخالفت الاتفاق الذي عقدته مع «عمر» بالتخلي عن نمط حياتها القديمة، يصفعها بكل قوة غضبًا من تصرفاتها، وتشعر هي بنوع من اللذة. فهي أيضًا مازوخية تتلذذ بالإيذاء، كجزء من تكوينها العصابي المضطرب.

إن «مادي» في الفيلم مصرية تمامًا، وليست من أصول أجنبية، وهي تنتمي للشريحة العليا في المجتمع، بينما ينتمي «عمر» للطبقة المتوسطة، وهو ليس ثريًّا، فهو مثلًا لا يمتلك سيارة. إلا أن شقته فاخرة بمقاييس العصر وكل عصر، خصوصًا العصر الحالي الذي أصبح المهندس فيه من الطبقة الفقيرة. ولديه مكتبة عامرة بالكتب. وهو يغري «مادي»- مديحة، بالتعرُّف على التاريخ والفكر والفلسفة والأدب. إلا أنها تحدثه عن القبلات، وتريد أن تعرف ما إذا كان يحبها، هكذا من أول مرة تذهب فيها معه إلى شقته، دون أن تمانع أو تتمنع. وعندما تتحدث مع عمر عن الحب فهي تقصد الجنس، بينما هو يحدثها عن الحب بالمعنى الأشمل، الروحي والوجداني، فتستقبل كلامه بسخرية وضحكة عالية: أنت تقصد «العواطف». أي أن الحب عندها هو الارتواء الجسدي المؤقت واللذة الزائلة السريعة، ولا مانع من التغيير؛ لأن المرء يشعر بالملل بطبعه، كما تقول له. أما هو فيشرح لها أن الحب معناه الإخلاص للحبيب، وأنه يقتضي وجود مشاعر عميقة ورغبة في التضحية، وليس مجرد نزوات جسدية عابرة.

نحن نعرف أن «مادي» كانت في البداية قبل أن تقرر المضي حتى النهاية الدموية في طريق المتعة من دون أي مشاعر، مستغرقة تمامًا في حب «عزيز» (أحمد رمزي) الذي كان يسخر من فكرة الحب، بتكوينه العابث اللاهي الذي يؤمن بالتحرر من أي قيد ، فالحب في نظره سجن عاطفي بشع، معناه التقيُّد بامرأة واحدة، وبعد علاقة استمرت لسنوات، كان يبثُّها خلالها كلمات الحب والغزل كستار للرغبة، تكتشف مديحة

أنها كلمات لا معنى لها، أي أن الفيلم يقدم مبررًا نفسيًّا عندما يجعل صدمتها في «عزيز»، تدفعها إلى التمادي في اللهو والعبث، تبتعد عنه، من دون أن تتمكن تمامًا من التخلي عن التفكير فيما كانت تحصل معه على «متعة جسدية». يفاقم من تدهورها، ظروف حياتها المضطربة مع أمٍّ لا مبالية، وغياب الأب من حياتها، واغتراب كامل عن أي مناخٍ حقيقيٍّ جادٍّ.

تكمن براعة الفيلم في ذلك الانتقال الدقيق المنسوج جيدًا بين الخاص والعام. فعمر مهندس يشعر بمشاكل العمال، يتضامن معهم ومع قضاياهم، يريد أن يحصل لهم ضمانات التأمين ضد حوادث العمل الكارثية التي يتعرضون لها. ويتصاعد شعوره بالغضب على غياب الضمانات داخل المصنع، بعد إصابة العامل «مصطفى» (فايق بهجت) إصابة تؤدي إلى بتر ذراعه، ثم الاستغناء عن خدماته، مع صرف تعويض هزيل له. هذا الجانب «النضالي» يستبدل الفيلم به، الفكرة العابرة التي وردت في القصة الأصلية، أي فكرة التحاق عمر بحزب سياسي، تحت تصوُّر أن الحزب يمكن أن يرشِّحه لخوض الانتخابات البرلمانية، وبالتالي يستطيع أن يخدم الشعب الذي يثق فيه، لكنه سيسقط في الشرك؛ ويعمل لخدمة مصالحه، ويتطلع للوصول إلى الوزارة أيضًا.

«عمر» هنا نموذجٌ مناهض للرأسمالية المستغلة التي يجسدها الفيلم في صاحب الشركة (عبد الخالق صالح)، وأعضاء مجلس الإدارة، وكبار المهندسين الذين يتآمرون على «عمر»، ويتقربون من صاحب الشركة

طمعًا في الترقية والصعود، كما يجسد الفيلم الصراع بين طبقة العمال وطبقة المديرين، ويصور احتجاجًا جماعيًّا للعمال بعد قرار الاستغناء عن ٤٠ عاملًا بشكل مفاجئ. عمر هو الوحيد الذي يقف مع العمال، ويثق فيه العمال، وهو مهندس كفء نزيه، فكيف يمكن تحييده؟

صاحب الشركة يغري عمر بالترقية، لكي يجعله ينتقل من مجرد مهندس يقف ضمن الحلقة الوسيطة بين العمال والإدارة، إلى صفوف الشريحة العليا، ثم يرسله في بعثة إلى ألمانيا لدراسة الآلات الجديدة التي يريدون استيرادها من هناك، ثم يضمُّه إلى مجلس الإدارة. ولا يتوقف الإغراء عند هذا الحد، بل ويصطنع كل مناسبة ممكنة للتقريب بينه وبين ابنته «ميرفت» (سناء مظهر)، التي لا تدخر من جانبها وسعًا في التقرب منه، وإغرائه، ودفعه لطلب الزواج منها.

غياب عمر في ألمانيا، أدى إلى ارتداد مديحة. إنه يعود من ألمانيا ليجدها -وهو الذي كان يتصور أنها شفيت من حالتها المرضية التي تدفع بها إلى السهرات الليلية، والارتماء في أحضان الرجال- قد عادت إلى سيرها القديم أثناء غيابه، والسبب كما تقول: إنه لم يستجب لرسائلها التي كانت تكتبها له بانتظام. أما هو فتبريره في ذلك أنها يجب أن تعتمد على نفسها للخروج من أزمتها بنفسها، بعد أن تبين لها الطريق الصحيح، ومن دون أن تستند إلى أحد.

يستخدم المخرج نغمة إيقاعية رتيبة ثابتة تتكرر، تشي باندلاع الرغبة الجنسية عند مادي، تجعلها تتقلب في فراشها في توتُّر، تتذكر المتعة الجسدية التي عرفتها مع صديقها القديم عزيز، تجعلنا نشعر

بأنها لم تتمكن بعد من مغادرة عالمها القديم، لذلك سرعان ما تستجيب لأول محاولة إغراء من جانب عزيز؛ فتسقط بين ذراعيه بعد أن ظلت تقاوم طويلًا العودة إلى ما كان.

في المرة الأولى عندما تلحُّ عليها الرغبة في الانطلاق مجددًا إلى أجواء السهر والعبث والصخب والجنس، تقاوم إلحاح تلك الرغبة بأن تذهب إلى شقة عمر التي ترك لها مفتاحها، تقضي فيها بعض الوقت، تتذكره، تناجي صورته، تكتب له، ولكنها أيضًا تشكو عدم رده عليها وتذكِّره: كل حاجة حواليا بتشدني للنضارة السودة.

يتميز إخراج حسام الدين مصطفى في الفيلم، بلمسة رومانسية رقيقة، واستخدام العناصر الفنية المختلفة لتجسيد رؤيته للقصة ومغزاها، من دون ابتذال أو إفراط في تصوير مشاهد الجنس، رغم الإغراء الكامن في طيات الموضوع، بل إنه لا يصور حتى نمو علاقتها مع «عمر» بحيث تشمل الجنس. إنه يستخدم في براعة ورصانة وبما يوحي بأجواء الفيلم الكلاسيكي، توزيع الضوء بالتعاون مع مدير التصوير الكبير محمود نصر، أي استخدام الإضاءة غير المباشرة التي تجعل الصورة تكتسي بالظلال، وتوزيع قطع الأثاث بحيث تجيد التناقض بين شقة مديحة التي تبدو مثل ملهى ليلي، وشقة عمر الهادئة البسيطة مع أناقة واضحة، دون بهرجة أو مبالغة.

ويستخدم حسام حركة الكاميرا في البداية، للتعبير عن فكرة التلاعب والإغراء، مع قدر من عدم الارتياح والقلق، وهي تدور من وراء ظهر الشخصيات في لقطات عامة، أو في أثناء ذهاب عمر إلى

مديحة في النادي في بداية علاقتهما. وهنا يلعب التكوين دورًا في إبراز فكرة المشهد، فعمر الذي رفض أن يراها يعاود التفكير ويتراجع عن قراره، ويذهب للبحث عنها في النادي. نراها ترقد على الأرض تستمتع بالشمس أمام حمام السباحة. النظارة السوداء تغطي عينيها. ترتدي ملابس السباحة التي تكشف عن تناسق جسدها. تضع ساقًا فوق ساق، بينما هو واقف أمامها يرتدي بذلة كاملة أغلق أزرار سترتها. تطلب أن يجلس فيجلس على مقعد أمامها. السيجارة في يدها، وساقاها المتقاطعتان قريبتان من جسده، كأنها تتحداه بجاذبية جسدها، تتطلع إليه في لا مبالاة، وتردد في صوت رخيم بطيء: «السهرة كانت تجنن امبارح.. يا ريتك جيت». يناولها تذكرتي حفل للموسيقى الكلاسيكية، ويطلب الذهاب معه.. تنتقل اللقطة إلى لقطة له على الكرسي، وساقها في مقدمة الصورة تتقاطع مع جسده، ثم ننتقل إليها ممدّدة أمامه، وهي تنفجر في نوبة ضحك ساخر من الفكرة.

مع التغيُّر الذي يطرأ على شخصية مديحة، يتغيّر مظهرها أيضًا، وتصبح ملابسها مثلًا أكثر رصانة، دون أن تقلل من جمالها، كما تعكس تصفيفة شعرها الجدية، وتصبح طريقة نطقها للكلمات أكثر طبيعية، بعد أن تتخلص من الالتواء والافتعال والدلع، والأهم أنها تكون قد خلعت النظارة السوداء.

أُنتِج الفيلم في عام ١٩٦٣، أي في ذروة الترويج الرسمي والإعلامي لقرارات الرئيس جمال عبد الناصر الاشتراكية، التي شملت تأميم المصانع والشركات، ومنح بعض المكتسبات للعمال. لذلك يتم

التركيز على علاقة عمر بالعمال، من خلال العلاقة مع العامل المصاب «مصطفى» الذي يزوره في بيته بصحبة مديحة، ثم تزوره هي بمفردها بعد أن تكون قد تغيرت. كما ينتقل الفيلم في سلاسة بين الخاص والعام، أي من علاقة عمر بمديحة، إلى علاقته بالعمال وبصاحب المصنع، والرشوة المتعددة الأوجه التي يقدمونها إليه إلى أن يجعلونه المستشار الصناعي للشركة. ويقبل هو ويستجيب لمحاولات ابنة صاحب المصنع «ميرفت» التقرب منه، ويتنكر لأصدقائه العمال ويخذلهم، فتقع مواجهة قاسية بينه وبين مديحة، التي تكشف انحداره. لقد تبادلا الأدوار الآن. وأصبح الأستاذ الآن في حاجة إلى من يواجهه وينبهه، وأصبح هو الذي يحتاج الآن إلى «النظارة السوداء».

كان يمكن أن ينتهي الفيلم هنا، أي بتحرر مديحة بعد أن أصبحت تشعر بآلام الفقراء، وعرفت الطريق إلى عمل الخير والفعل الإيجابي، بل والأهم، أنها أدركت معنى الحب الحقيقي وليس النزوات العابرة، والغرق في مظاهر اللهو وتدمير الذات، بينما استسلم «الأستاذ» الذي كان يلقِّنها مبادئ الاستقامة والشرف والحب، لإغواء الصعود الفردي وتنكر لمبادئه. ورغم أن نهاية كهذه هي -أساسًا- نهاية أخلاقية تتسق مع فكر إحسان عبد القدوس ونهاية قصته الأدبية، إلا أن الفيلم ينتهي نهاية مغايرة.

يدرك «عمر» ما وقع فيه، ويثوب إلى رشده بعد أن تواجهه مديحة تلك المواجهة التي تعيده إلى صوابه، ويدرك أنها قد أصبحت بالفعل إنسانة أخرى، خاصة وأنه ما زال يحبها. كما سيعود بالطبع إلى اتخاذ

موقف حاسم في الانحياز للعمل ضد صاحب الشركة ومناصرة العمال. وهي نهاية تنسجم على نحو ما، مع فكرة «البطل الإيجابي»، فلا بد من تجسيد الأمل أمام الجمهور، كما أصبح مطلوبًا في المجتمع «الاشتراكي الجديد»!

ترفض ناقدات الحركة النسوية الجديدة (الفيمينزم) أن يأتي التحول الذي تمر به شخصية الفتاة على يدي رجل/ ذكر، ويرون أن تلك هي نظرة إحسان عبد القدوس «الذكورية» التي تهيمن على غالبية أعماله، بل ويمكن أن يعترضن أيضًا على فكرة أن تكون بطلة «النظارة السوداء»، أنثى مازوخية، تستعذب الضرب والإيذاء، حتى لو لم يتجسد هذا الشعور في مشاهد جنس مباشرة، ويستنكرن أن تكون «مادي» أولًا ضحية رجل تخلى عنها وأهملها، ثم بعد ذلك، صنيعة رجل هو الذي أعاد لها ثقتها بنفسها، وساعدها على الشفاء ولو بالقسوة الشديدة. أي أنها لا تملك إرادتها، بل هي مجرد كائن منساق لمصيره الذي يحدده له الرجل- الذكر. وهي وجهة نظر لها وجاهتها دون شك.

والفيلم الذي عاش في الذاكرة لما يقرب من ستين عامًا، لا يصنعه المخرج وحده، بل مع فريق الممثلين، ويتوقف النجاح أولًا على التوفيق في اختياره لهم، ثم في قيادتهم أثناء التصوير. ولعل أول ما يلفت النظر هنا هو بالقطع أداء نادية لطفي التي أصبح هذا الفيلم عملًا أيقونيًّا في مسيرتها الفنية، وفتح لها طريق الشهرة والنجومية والصعود الصاروخي إلى القمة. وكانت وقت تصوير الفيلم في السادسة والعشرين من عمرها، وراءها ١٩ فيلمًا، منها فيلم واحد «أدبي»، أي مأخوذ عن رواية

أدبية هو «لا تطفئ الشمس» عن رواية إحسان عبد القدوس وإخراج صلاح أبو سيف.

نادية لطفي في الدور الرئيسي، تعرف كيف تسيطر على المشاهد التي تظهر فيها، تعلو فوق المشهد، وترتفع بالمغزى الدرامي خاصة في النصف الأول من الفيلم، وهي تعيش دور «مادي» الفتاة الضائعة المعذبة، التي فقدت الشعور بالحب، وارتضت بحياة اللهو والعبث إلى أن قابلت الرجل المختلف، الذي يملك الحنان والمشاعر النبيلة، ولا يتهالك من أجل استغلال جسدها كغيره، فيمنحها لأول مرة، الشعور بالطمأنينة ثم الحب.

ورغم أن أحمد مظهر في دور «عمر»، كان في السادسة والأربعين، إلا أنه كان ملائمًا تمامًا للدور، فقد بدا أكثر تأثيرًا بأبويته، ومشاعره الناضجة التي نتجت عن تجربة حياة أكثر ثراء وقوة.

* * *

٣

«الجبل»

فشل الحلم بالتغيير

تدور أحداث رواية «الجبل» أولى روايات فتحي غانم (صدرت عام ١٩٦١) في الأربعينيات. وفيها يروي المؤلف تجربة المهندس المرموق حسن فتحي في إنشاء قرية القرنة النموذجية في الصعيد المصري في الفترة من ١٩٤٦ إلى ١٩٥١، والمشاكل التي واجهتها التجربة. وهو يصوغ الأحداث في قالب تسجيلي، ولكنه مُتخيَّل، حيث يبتكر الكثير من الشخصيات، ويجيد وصف البيئة التي تدور فيها الأحداث، ويجسِّد التناقضات بين أصحاب المصالح المختلفة، ويجعل مقاومة سكان الجبل أو قرية «القرنة» القديمة لمشروع القرنة الجديدة والمهندس الذي يقوم بتشييدها، صراعًا أساسه الخضوع للأفكار الغيبية، والإيمان الأعمى بوجود «الرزق» داخل مقابر الأجداد- الفراعنة، وبأنه ملكٌ لهم، كما أن الجبل ملكيتهم الخاصة بحكم وضع اليد عليه منذ قرون، وأن المهندس دخيل عليهم، يوعز لشباب القرية بالافتراق عن إرثهم التاريخي أي الجبل، الذي ارتبطوا به، ومات ودُفِن في أحشائه أجدادهم.

وتعتمد الرواية على استعادة الصراع الذي نشأ بين الأهالي من جهة، والمهندس المعماري حسن فتحي، رغم أنه كان يخوض تجربة جديدة جريئة ورائدة هناك، عندما اختار البناء بالمواد المحلية، الطين والحجر والقش، وبما يناسب التربة في الصعيد المصري وأجواء الصعيد الحارّة، ويتناسب مع احتياجات البسطاء من الأهالي، عندما شيد قرية القرنة النموذجية الجديدة على البر الغربي من نيل الأقصر، بهدف توفير حياة جيدة تنقل سكان الجبل الغربي من البداوة إلى الحداثة.

تجربة حسن فتحي انتهت نهاية مأساوية عندما رفض الأهالي النزول من الجبل، والسكن في البيوت التي بُنِيَت لهم، وقاموا بحرق القرية، وظلّت تلك البيوت في القرية مهجورة لعدة عقود. والرواية لا تدين أهالي الجبل على طول الخط، بل تبدي بعض الفهم لهم، كما لا تدين حسن فتحي، بل تتفهم دوافعه النبيلة، وإن كان الفيلم يلمس كيف يدفعه حلمه الشخصي في تحقيق مشروع معماري طموح، إلى القفز فوق الواقع: المكان والبشر، وعدم تقدير الظروف المعيشية التي اعتادوا عليها منذ دهر، أي نهب الآثار الفرعونية وبيعها للأجانب.

والطريف أن عمدة الجبل، في الفيلم كما في الرواية، يسوق من بين ما يسوقه من مبررات لرفض العيش في القرية الجديدة النموذجية، أن أسقف البيوت بُنِيَت على شكل قباب، والقباب لا يسكن تحتها سوى الأموات، وأن المهندس جعل للماشية غرفًا خاصة، والفلاح لا يرتاح إلا لو نام بجوار الماشية التي يرعاها.

الرواية مكتوبة بضمير الأنا. وفتحي غانم هو الذي يروي باسمه الحقيقي، تجربته الشخصية كمفتش تحقيقات مُنتدَب من وزارة المعارف، للتحقيق في الحريق الذي وقع في القرية بناء على شكوى أرسلها شخص يدعى حسين. وسيتضح خلال استجواب بطلنا الكاتب نفسه، لحسين أن الأخير لا يعرف القراءة والكتابة، وأن شيخًا مقربًا من العمدة، يزور القرية قادمًا من أسيوط بين فترة وأخرى، هو الذي كتب الشكوى، ووقَّعها باسم حسين المسكين.

يصف الكاتب تجربته منذ تكليفه بوزارة المعارف في القاهرة بالتحقيق في الشكوى (لا تتضح علاقة وزارة المعارف بالتحقيق في حرائق تقع في الصعيد، لكن أحداث الرواية تقع في الفترة من ١٩٤٦ حتى ١٩٥١)، ثم ذهابه إلى محطة السكك الحديدية، وركوبه القطار، ورصده التناقضات الطبقية الفظَّة بين ركاب العربات المكيفة وعربات الدرجة الثالثة، ثم وصوله إلى الأقصر. وعندما يسير الحنطور به بمحاذاة النيل يقول: «حاولت أن ألمح شيئًا من الشاطئ الغربي، حيث ينام حسين الآن، فلم أتبين شيئًا. كان الشاطئ الغربي أسطورة سوداء، لا بصيص نور، ولا صدى صوت، ولا حتى شبح ينبئ عن وجوده. وفجأة راعني معبد ضخم وممتد لمسافة طويلة..».

أما في فيلم «الجبل» أول الأفلام الروائية الطويلة للمخرج خليل شوقي، الذي كتب له السيناريو أيضًا، فليس هناك وجود لشخصية المحقق- الراوي، ولا نشاهد الأحداث من وجهة نظر المحقق بل من خلال رؤية «موضوعية» من الخارج، ورواية الأحداث من خلال المسار

الطبيعي دون الاعتماد على «الراوي» الذي يروي الأحداث، تُختَصر الكثير من تفاصيل السرد الأدبي الذي لا يمس الموضوع الأساسي مسًّا مباشرًا (مثل الحديث عن القطار والمحطة، والوصول إلى الأقصر، وإلى الاستراحة، ثم الشخصيات التي يقابلها في الفندق ومنها زميل دراسة سابق أصبح وكيلًا للنيابة.. وغير ذلك)، وهذا الاختيار من جانب كاتب السيناريو، وهو خليل شوقي نفسه، يجعل الفيلم أكثر تركيزًا، فموضوعه الأساسي هو الجبل، والصراع بين «الجبل» الذي يخفي أسراره في داخله، وبين المهندس الذي يمثل الدولة التي تريد القضاء على انتهاك اللصوص أسرار الجبل، ونهب الآثار وبيعها للأجانب، عن طريق إقناعهم بمغادرة الجبل، لكنه أيضًا صراع بين الجيل القديم من سكان الجبل، ويمثِّلهم العمدة الصارم المتجهم، الذي يردد «هنا ولدنا وهنا سنموت، والجيل الجديد الذي يمثله حسين ورفاقه الذين يتطلعون إلى مغادرة الموت الكامن في قلب الجبل، والنزوح إلى حياة جديدة، بعد أن شهدوا كيف ابتلع الجبل عبر السنين، أهاليهم وأقاربهم.

الجبل هو معادل للجفاف والتصحُّر، وغياب الفرصة للخير والرخاء والعيش فقط على جثث الأسلاف، والاختباء ليلًا ونهارًا داخل الكهوف والسراديب للحفر والطَّرْق، أو ما يسميه أهل الجبل «الكحت»، بغرض الوصول إلى المقابر الفرعونية، التي تصبح بعيدة المنال كلما اقتربوا منها، ويكتشفون أن هناك دائمًا من سبقهم إلى اقتحامها وسرقتها ثم إغلاقها. ولكن هذا لا يوقف الحلم، أو العجز عن مغادرة الوهم والنزول إلى أرض الواقع، إلى الجهة «القرنة» الجديدة في الوادي، بالقرب من الأراضي الزراعية والنيل.

عمدة الجبل (عبد الوارث عسر) يستغل البسطاء عن طريق زرع أحلام الثراء في نفوسهم، ودفعهم للتنقيب عن الآثار، بغرض الاستيلاء عليها، وبيعها للأجانب الذين تمثِّلهم في الجبل «الخواجاية» (زوزو ماضي). وهي بدورها تزرع في نفوسهم أوهام الثراء الذي سيتحقق بعد العثور على «الكنز» المدفون وراء بيوتهم المنحوتة في الجبل. ويشير فتحي غانم في الرواية إلى أن الخواجاية كانت تقيم في الجبل تحت غطاء أنها تعالج المرضى من الأهالي، كما تعلِّم النساء التطريز، إلا أننا سنعرف أنها من أولئك الغربيين المهوسين بالحياة البسيطة وسط الطبيعة الأصيلة، رغم أنها تقيم في بيت فخم مبني بالحجر، مزخرف من الداخل، وتتوزع على غرفه قطع الأثاث النادرة، وهي تراقب سير العمل في التنقيب والحفر، تغري الفلاحين البؤساء بالمال الوفير الذي ستدفعه لهم مقابل ما يحصلون عليه من «كنوز» الآثار.. وإن لم تستطع فهناك الإغراء بالجنس، الذي ستستخدمه مع «حسين» نفسه (صلاح قابيل).

المهندس في الفيلم يُدعى «فهمي» (عمر الحريري) وهو أكثر دبلوماسية، بل وتعاطفًا وحبًّا للأهالي مما هو في رواية فتحي غانم. إنه لا يسعى للصدام، بل ويحاول تجنبه دائمًا، يقنع الشرطة بعدم التدخل وترحيل الأهالي من الجبل بالقوة، بل ويصعد إلى الجبل بنفسه من دون أي حراسة، لمقابلة العمدة رغم ما في ذلك من خطورة على حياته، ثم يقول للعمدة إن البيوت التي بناها هي بيوتهم و«أنا خدامكم يا حضرة العمدة»، ويحاول إقناعه باللين، ويطلب التفاهم بدلًا من التلويح بالعنف، لكن رد العمدة يكون: «اتفاهم مع الجبل»!

وعندما يقتحم العمدة الحفل المقام في ساحة القرية احتفالًا باستكمال البناء وفي حضور الأميرة (ليلى فوزي) وأتباعها، يتدخل المهندس لإقناع الشرطة بالسماح للعمدة بالدخول إلى ساحة الحفل، يقدمه للأميرة بما يليق، ثم يتدخل عندما يحتد العمدة ويقول للأميرة، «قولي للملك إحنا ما ننتقل من الجبل. إحنا كبرنا وبقينا زي السجرات.. إن انتقلنا نموت». ثم ينهرها ويستهجن سلوكها وما يدعوه: شرب الخمر والرقص والمسخرة في الليلة السابقة، مشيرًا إلى سهرة الأميرة الصاخبة الماجنة مع حاشيتها.

المهندس فهمي القادم من القاهرة لتحقيق مشروع حياته، إقامة قرية تلبي احتياجات الأهالي، تنقلهم من العيش الجاف في الجبل إلى العيش في السهل، لا يفرض عليهم رؤيته الخاصة، بل يشاورهم في تصميم البيوت، بل ويبني كل بيت حسب متطلبات صاحبه ومراعاة لظروفه ورغباته، مستعينًا بمئات العمال من سكان الجبل أنفسهم، الذين يكتسبون مهارات في فن البناء يمكن أن تصبح مهنتهم فيما بعد.

الواضح أن المهندس حصل على التمويل من الحكومة بدعم مباشر من «الأميرة»، ومن أميرات العائلة الملكية اللاتي عرفن برعاية بعض المشاريع الاجتماعية، خاصة إذا حازت على اهتمام من الخارج، من الأجانب. ولكن الهدف الرسمي المعلن هو التخلص من وجود الأهالي في الجبل، ووقف تهريب الآثار.

أما «حسين»، فهو يتطلع إلى العيش الكريم بعيدًا عن مأساة الجبل الذي ابتلع جثة أبيه وشقيقته الجميلة «مريم» (ماجدة الخطيب)، التي

تزوجها العمدة العجوز، وأوهمها بأنه سيبني لها قصرًا، ويغرقها في النِّعَمِ والتَّرَفِ. وإلى جانب حسين تقف بقوة وصلابة، «مسعدة» (سميرة أحمد) التي تحبه، والتي اتفق معها على الزواج بعد أن تنفرج الأمور. ومسعدة تدفع حسين دفعًا للتخلي عن «الكحت» في الجبل، تلك المهنة العبثية التي لم تجلب سوى الشقاء والأسى، وأن يقبل النزول للعيش في المباني الجديدة التي يشيدها المهندس لسكان الجبل.

وفي الفيلم أكثر من مستوى لذلك الصراع:

المستوى الأول مادي: ويتمثل في المقاومة الشرسة من جانب العمدة للمشروع الجديد، وتحريضه الأهالي البسطاء من أجل الوصول إلى الآثار التي يبيعها للأجانب من مهربي الآثار، بالتعاون مع «الخواجاية». وهو يغري حسين، بل ويهدده أيضًا بالقتل إذا لزم الأمر، إن تمرد على إرادته، وسار وراء المهندس، وتخلى عن الجبل.

أما المستوى الثاني للصراع في الفيلم، فيكمن في ارتباط العمدة بالجبل كرمزٍ لارتباطه بتراث الأجداد، ورفضه العيش خارج الجبل؛ لأن في ذلك نهاية لتلك السلسلة الممتدة منذ آلاف السنين. وهو يردد: «الناس هم الجبل»، وما تمرُّد الشاب «حسين» الآن سوى نذير فتنة، يمكن أن تشتعل فتقضي على التراث كله، الماضي الذي يعيش أسيرًا له. وفي الوقت نفسه تبدو «الخواجاية» على قناعة بأن بقاء الأهالي في الجبل أفضل من التخلي عن حياتهم «البسيطة، النقية، البريئة»، وتحولهم إلى أناس يجلسون على الكراسي بدلًا من أن يفترشوا الأرض، يطهون الطعام بالطرق الحديثة بدلًا من المواقد البدائية بالحطب. فهي من جهة

مؤمنة بفكرة نقاء العيش في أحضان الطبيعة، لأن البديل، أي القرية النموذجية الحديثة، لن تجلب لهم سوى التلوث والفساد. ولكن أيضًا، كما يصورها الفيلم، تسعى للاستحواذ على الآثار، أي أنها تستخدم التمسُّك بـ «الأصالة»؛ لإبقاء الأهالي عبيدًا مسخَّرين في خدمة الأجانب المهربين. وهو أكثر اتساقًا بالطبع مع موضوع الفيلم نفسه.

لا شكَّ أن الصراع بين القديم والجديد، أي بين كبار رجال القبيلة التي تعيش على سرقة الآثار وبيعها للأجانب بقيادة العمدة، تذكرنا أو تتشابه إلى حدٍّ كبير بكبار رجال قبيلة «الحربات»، في فيلم «المومياء» لشادي عبد السلام.

يقول فتحي غانم في الرواية إن الطرفين انتصرا: المهندس انتصر، فقد شيَّد القرية كما يريد رغم معارضة العمدة ورجاله، وأصبحت حقيقة واقعة على مرمى بصرهم، بل ونجح في جعل أهل الجبل يعملون في بنائها بسواعدهم. لكن العمدة أيضًا انتصر عندما نجح في ترك أهل الجبل يعملون مع المهندس، ويحصلون على أجور يعيشون منها، لكنه دفعهم إلى حرق القرية. ولعل مشهد نزول مئات الرجال من الجبل، وهم يحملون المشاعل في ضوء الليل، يجتاحون القرنة ويحرقون بيوتها الجديدة التي لم يسكنها أحد بعد، أحد أجمل وأقوى المشاهد في السينما المصرية. وقد برع خليل شوقي في إخراج هذا النوع من المشاهد الكبيرة التي تستخدم فيها مجاميع الممثلين الثانويين (من سكان المنطقة)، ويرجع بهاء الصورة، وتناقض الضوء الصادر من الشعلات، مع الخلفية الداكنة على سطح الجبل، إلى مدير التصوير

ضياء الدين المهدي، الذي اكتسب خبرة كبيرة من العمل كمساعد مع مدير التصوير المرموق عبد العزيز فهمي، صاحب البصمات القوية الخاصة على أفلام الأبيض والأسود مثل: «المستحيل»، و«زوجتي والكلب»، ثم سيبلغ القمة في تصويره بالألوان، لفيلم «المومياء». كذلك ترجع سلاسة تدفق اللقطات، من اللقطات العامة البعيدة إلى اللقطات العامة القريبة، إلى اللقطات المتوسطة، ومن أعلى الجبل، ثم إلى القرية والانتقال إلى لقطات تفصيلية للحرائق المتناثرة في مباني القرية، إلى شيخ المونتيرين في مصر، كمال الشيخ. ويستخدم اللقطات البعيدة من زاوية مرتفعة كثيرًا، من فوق أعمدة المعبد الفرعوني، حيث يبدو الإنسان صغيرًا، أو لتصوير ضآلة الشخص داخل السرداب للتعبير عن البعد اللانهائي، وأجواء المتاهة التي لن تؤدي إلى شيء، أو إلى الموت والتلاشي، كما حدث في حالة والد حسين وشقيقته مريم.

كان حسين يتذكر دائمًا صوت أبيه وصداه الذي يتردد في الجبل «يا حسين.. يا حسين»، وهو ما يجعله يتجمد في مكانه ويسرح ويفكر. هل يعود إلى الجبل لكي يواصل «الكحت»، أي ما درأ عليه والده وأجداده وراحت فيه دماؤهم؟ أم يتبع المهندس ويترك الجبل، ويشق حياة جديدة بعيدًا عن المتاهة والموت، كما تحاول «مسعدة» أن تقنعه؟ هذه الحيرة الوجودية تشبه كثيرًا، حيرة «ونيس» في «المومياء». وبينما يحسم «ونيس» أمره في النهاية، ويشي بسر قبيلته إلى بعثة الآثار، يخون حسين حبيبته مسعدة، عندما يمارس الجنس مع الخواجاية، ويخضع لإغراء المال بعد أن تصور أن «الكنز» قد أصبح قريب المنال، إلا أنه

يكتشف في النهاية، أنه فقد البوصلة وضلَّ الطريق، عندما يجد أن وراء الجدار الذي تمكن من اختراقه، ليس سرداب المقبرة الفرعونية بل «بير.. بير غويط يا بوي.. طريق كداب يا بوي»، كما يصرخ بأعلى صوته في الفراغ الأسود، ويسقط من يده المصباح، في لقطة النهاية التي لا تُنسَى.

يقول فتحي غانم في روايته إن الوصول إلى البئر يعني أن «المقبرة ما زالت موجودة بكل ما فيها من كنوز، إنها حتمًا في بطن الجبل، لكن لا بد لهم أن يبدأوا «الكحت» من الاتجاه المقابل، حيث لا يقف البئر فاغرًا فاه العريض، يتلقف كل من يريد أن يخطو إلى الكنز. كحت جديد، وسرداب جديد، وضحايا جدد.. ودم مسفوك جديد.. هذا ما يعنيه البئر». هنا يفضِّل خليل شوقي أن يختتم فيلمه، ولا يستمر في سرد ما جرى لحسين. وهي خاتمة أفضل تدفع إلى التفكير، وتردنا إلى تأمل قصة الجبل من بدايتها.

غالبية سكان «الجبل» في الفيلم، والرواية، خائفون، يرتعدون من الموت المفاجئ الذي سبق أن أكل الكثير من أقاربهم وأهلهم.. فهم يؤمنون بأن «المساخيط»، أي تماثيل الأجداد الفراعنة التي تسكن فيها أرواحهم، لا تتركهم بل تنتقم منهم بسبب عبثهم بها وبيعها للأجانب، أي نقلها من الأرض التي دُفِنَت فيها (ذهب المساخيط مرصود.. ما حواليش إلا الموت وتقطيع الإيدين». إنه ذلك الإيمان بـ «اللعنة» الشهيرة التي أصبحت جزءًا من الفكر الغيبي، أو ما يُسمَّى بـ«لعنة الفراعنة». وهذه اللعنة تدفع الكثير من السكان للهجرة من الجبل للعمل في الواحات،

كما يتردد على لسان العمدة أو «مسعدة» التي تبوح برغبتها في الذهاب مع «حسين» لو قرر هجر الجبل والذهاب إلى الواحات.

إن فيلم «الجبل أحد أهم الأفلام التي أنتجها القطاع العام السينمائي في مصر في الستينيات، ويعتبر كلاسيكية كبرى من أعظم كلاسيكيات السينما المصرية. وقد اجتمعت له جميع العناصر الفنية التي جعلته يأتي على تلك الصورة البديعة المدهشة حتى بمقاييس اليوم، فهو عمل يقاوم الزمن: سيناريو يسبح في المنطقة الواقعة بين الواقع والأسطورة، يتسم تارة بالغموض، ويصطبغ تارة بالواقع، يعكس كيف تسيطر الأسطورة الملوثة بالجشع على عقول المجموع، فتحول بينهم وبين رؤية النهاية القاتمة التي تنتظرهم في قاع البئر، وكيف تضيع أحلام المهندس الذي أراد أن يصنع الجمال والخير لأهل الجبل، وأن يشيد أيضًا مجده المعماري، فتكون العاقبة أن يلقى كل هذا العذاب على أيديهم.. مثله مثل الرسل والأنبياء الذين جاءوا لنشر الخير والسلام بين البشر؛ فما واجهوا سوى النكران واللفظ.

الوجود الأجنبي والفساد المرتبط بطبيعة الحكم واضح في كل من الرواية والفيلم من خلال سلوكيات الأميرة المنفصلة تمامًا عن الواقع، لا يمكنها أن تعرف أين تضع قدميها، تتوه في غيبوبة الخمر، تلهو مع عشيقها، وكما أنها تتحكم في المشروع كله، بحكم نفوذها وقدرتها على توفير المال، تريد أيضًا التحكم والسيطرة في البشر، فتحاول إغواء حسين، وعندما يرفض تهدد بهدم المعبد على رؤوس الجميع. وعندما يتصدى لها المهندس أخيرًا مدافعًا عن مشروع حياته، مستنكرًا لهوها وعبثها واستهتارها، تصرعه بسيارتها وترحل.

إلى جانب سيناريو شديد الجرأة، وشديد الطموح في السياق العام للسينما المصرية، بموضوعه وشخصياته وأجوائه السحرية، يتميز الفيلم بقدرة هائلة من جانب مخرجه وفريق الفنيين العاملين معه، على إعادة تشكيل البيئة التي صُوِّر فيها الفيلم، بحيث يتناغم الداخلي مع الخارجي، ويعكس بصدق الصورة الحقيقية لبيوت الأهالي، مع الانتقال في مشاهد التصوير الخارجي في المواقع الطبيعية، إلى المشاهِد التي تدور في الجبل، داخل الكهوف والسراديب. هنا يبرز دور مهندس الديكور أنطوان بوليزوس ومساعده نجيب خوري، والموسيقى البديعة التي تصاحب هذه المَشَاهِد وغيرها، تضفي عليها رونقًا وسحرًا وغموضًا وجمالًا. وهي الموسيقى التي وضعها الجزائري إبراهيم حجايج الذي عمل في عدد من الأفلام في السينما المصرية من الأربعينيات حتى منتصف السبعينيات، من أهمها «البوسطجي»، و«زائر الفجر»، و«النداهة»، الذي كان آخر أفلامه، وسوف نتناول كلًّا من «البوسطجي» و«النداهة» في فصلين من فصول هذا الكتاب.

إنه يستخدم نغمة خاصة عذبة يشيع فيها طعم الحزن مع هبوط الفلاحين من الجبل، وكذلك في المواقف التي تجمع بين حسين ومسعدة، لتضفي الشجن على الحالة الرومانسية القائمة بينها، حالة الحلم بمستقبل أفضل، كما يستخدم موسيقى كلاسيكية قوية النغمات تصاحب ظهور عمدة الجبل، وموسيقى الناي الفرحة على الإيقاعات الراقصة لتصاحب مشاهد مبارزات التحطيب بين الرجال، وموسيقى المارش العسكري مع دقات الطبول السريعة عند نزول الفلاحين من الجبل للعمل مع المهندس في البناء.

يتميز تصوير ضياء الدين المهدي (الذي أدار تصوير خمسة من أفلام خليل شوقي) بالتكوينات التشكيلية البديعة (التصوير بالأبيض والأسود)، وتوزيع الظلال والكتل داخل الكادر، خاصة في مشاهد انتشار الرجال فوق الجبل، سواء توزيعهم الدقيق في المناظر العامة، ثم في حركتهم وهم يهبطون للانضمام للمهندس في العمل، بعد وقوع حادثة موت والد حسين «أبو الروس» (عبد العليم خطّاب) وشقيقته مريم «ماجدة الخطيب»، أو عندما يقفون في صفوف متأهبين لمقاومة المهندس، الذي سمعوا أنه جاء مصحوبًا بقوة من الشرطة لإرغامهم على مغادرة الجبل بالقوة. كما تتميز كثيرًا التكوينات في المشاهد التي تظهر فيها المجاميع أثناء الحفر داخل السراديب على خلفية همهمات الرجال الحماسية. وتظل كاميرا المهدي، كاميرا «محايدة»، تتسلل وترصد وتراقب، وتطل من أعلى أحيانًا لكي تصور «أبو الروس» بعد أن أصابته اللوثة، وهو يحفر في الجدار في هستيرية، بعد أن تصور أن وراءه مقبرة فرعونية، وأنه اقترب أخيرًا من «الكنز»، أو من زوايا منخفضة حينًا آخر، تقترب من الشخصيات المحبوسة داخل إطار الصورة في ظلام الكهوف، أو تبتعد وتدور دورة كاملة مع ابتعاد سيارة الأميرة بعد أن تدهس المهندس، أو تدور وتنقلب مع حركة رأس «الضيف أحمد» وهو سكران، يتطلع إلى النساء المصاحبات للأميرة بالملابس العصرية وهي صورة لم يسبق له أن شاهدها، وبشكل كوميدي يتناسب مع شخصيته الطريفة قصد منها التخفيف من الطابع الصارم لأحداث الفيلم.

يعتقد حسين أنه بلغ الحائط الذي يؤدي إلى الكنز، ويتبادل الرجال الكلمة في لقطات قريبة لوجوههم (لقينا الكنز.. لقينا الكنز) لتنتهي اللقطات القصيرة لوجوه الرجال على وجه «مسعدة» الحزين القلق، فهي لا تأمل خيرًا، وهي ترفض من البداية الجري وراء هذا السراب، ثم يحدث الانتقال المناقض، إلى أهل القرية وهم يحتفلون بما يعتقدون أنه الوصول إلى الكنز، بينما ترقص «غازية» في وسطهم، وينشد مُغَنٍ صعيدي عجوز الأغنية الشعبية الشهيرة «أنا كل ما أقول التوبة يا بوي». تتمايل الراقصة على نغماتها، ويهز الرجال رؤوسهم، ويعبِّر وجه العمدة عن الشعور بالرضى والاطمئنان. الجميع فرحون باستثناء مسعدة التي يعكس وجهها القلق. وفي المشهد التالي تواجه العمدة بالحقيقة، أن الآثار التي يتوهم العثور عليها قد سُرقت من زمن بعيد، وأنهم يسعون وراء الوهم، ورجل وراء رجل ستنتهي حياته. وتحذِّره بقولها: «دم حسين في رقبتك يا عمدة». بعد هذه المواجهة والنذير يأتي المشهد النهائي: العمدة يدفع حسين داخل المتاهة.

ليس بوسع المرء أن ينسى علامات الأسى والحزن على وجه سميرة أحمد، ولا حيرة حسين (الهاملتية) وتردده، بين رغبته في الإفلات من المصير، وإخلاصه لما سار عليه أسلافه، وعدم تخلِّيه عن قبيلته وأهله. ولا ينسى المرء قطُّ ذلك التماهي المذهل بين عبد الوارث عسر، عمدة الجبل، والجبل نفسه. فمن دون حضوره في الفيلم لا يكون لدينا «الجبل». والحقيقة أن خليل شوقي وُفِّق كثيرًا في طاقم اختيار الممثلين، ربما باستثناء عمر الحريري في دور المهندس، فقد بدا

أكبر سنًّا من الدور، وكان يقتضي الاستعانة بممثل أكثر شبابًا وحيوية ورشاقة. ولكن الحريري اجتهد كثيرًا في التعبير عن ذلك الطموح القلق لخلق شيء جديد وسط بيئة تقاوم كل جديد.

أودُّ أن أختتم هذا الفصل بالعودة إلى ما قاله حسن فتحي في كتابه «عمارة الفقراء» (عنوانه الأصلي «القرنة: قصة قريتين»)، الذي صدر عام ١٩٦٩:

«صحيح أن أهل القرنة لم يرغبوا العيش في القرية الجديدة لأنهم يربحون الكثير من نبش القبور -وهم الأكثر ثراء- وهم الذين يشكِّلون «لجنة المشايخ» التي تقاوم الانتقال. وقد تعاقدوا مع محام، وابتكروا أكثر الأعذار جموحًا حتى لا ينتقلون، بل وقالوا إنهم سيكونون في القرنة الجديدة في خطر من الذئاب. وهذه اللجنة كانت كلها تتألف من تجار الآثار والتراجمة، والخفر السابقين للآثار، وما إلى ذلك، ومن الواضح أنهم أناس لهم أكبر مصلحة في البقاء، كما أن أصواتهم كانت هي المسموعة، بينما ظل معظم القرويين، الذين وافقوا على الانتقال، صامتين سلبيين. فهل كانت مهمتي أن أعمل على نقل أهل القرنة بقوة الشرطة؟

ولم تقم مصلحة الآثار بأي محاولة لاكتساب تعاون الفلاحين، بل وبدا أحيانًا أنها تتخذ جانبهم في معارضة الخطة. وكان موقف موظفي المصلحة بالنسبة للفلاحين في أحاديثهم الخاصة، يتسم بالقسوة والوحشية، وكانوا يتراجعون ويماطلون كثيرًا عند التطبيق، وكنت في وضع تعسفي في المنتصف، فلا أنا من الحكومة، ولا أنا من القرية. وهكذا عانيت من كلا الطرفين».

٤

«البوسطجي»

قسوة الواقع وجماليات الصورة

في أوائل الستينيات عاد حسين كمال إلى مصر بعد أن درس السينما على أعلى مستوى في معهد باريس للدراسات السينمائية (ليديك)، والتحق بالعمل بالتليفزيون المصري، وأخرج فيلمًا قصيرًا هو فيلم «المعطف» الذي فاز بالجائزة الأولى في مهرجان التليفزيون الدولي في مصر. وكان قد عايش حركة «الموجة الجديدة» في فرنسا، وأصبح يتطلَّع -شأن أبناء جيله في ذلك الوقت- إلى تجديد مسار السينما المصرية.

كانت المفارقة أن أفلام حسين كمال الثلاثة الأولى التي تنتمي بقوة إلى «السينما الجديدة»، مأخوذة عن أعمال روائية أدبية. وكان هذا مألوفًا في ذلك الوقت، فقد كانت العلاقة بين السينما والأدب، وبين السينمائيين والأدباء في مصر، علاقة ثقة وودٍّ وتعاون وثيق، خاصة أن عددًا من كبار الأدباء والكتاب تولوا مناصب عليا في مؤسسة السينما المصرية وشركاتها التابعة للدولة، مثل عبد الحميد جودة السحار ونجيب محفوظ وسعد الدين وهبة، وغيرهم. فقد استمدَّ حسين كمال فيلمه الأول «المستحيل» (١٩٦٤) عن رواية لمصطفى محمود، وفيلمه

الثاني «البوسطجي» (١٩٦٨) عن قصة ليحيى حقي، وخاتمة الثلاثية، أي «شيء من الخوف» (١٩٦٩) عن رواية ثروت أباظة. ونبدأ هنا من فيلم «البوسطجي» الذي يعد أحد أعظم الأفلام في تاريخ السينما المصرية.

صدرت قصة يحيى حقي «البوسطجي» ضمن مجموعة قصصية بعنوان «دماء وطين» في نهاية الثلاثينيات. وكتب سيناريو الفيلم صبري موسى ودنيا البابا، في تجربة اعتبرت في ذلك الوقت، شديدة الجرأة والصعوبة في آن واحد، فتحويل قصة يحيى حقي إلى فيلم، بدلالاتها وأفكارها وشخصياتها وأحداثها التي لا تعتبر أحداثًا (درامية) عند صناع السينما، خلق تحديًا حقيقيًّا أمام كاتبي السيناريو، لكن النتيجة جاءت مدهشة، ولا غرابة في ذلك، فصبري موسى بالإضافة إلى أنه أديب مرموق كتب الرواية والقصة، فقد درس كتابة السيناريو في المعهد العالي للسينما، وكتب قبل «البوسطجي» سيناريو فيلم «قنديل أم هاشم» عن رواية يحيى حقي أيضًا. وسنرى كيف تمكَّن بالتعاون مع دنيا البابا (التي شاركته في هذا السيناريو فقط) في إكساب «البوسطجي» حياة أكثر قوة وتأثيرًا وحضورًا من القصة الأصلية، وكيف جاءت تعديلاته التي أدخلها على الحبكة أكثر ملاءمة للموضوع، وللفكرة، وللقضية التي تعالجها القصة، من دون أن تطغى عليها، أو تنتقص من الرؤية الأصلية للمؤلف، بل إنها في الحقيقة، عمَّقتها وأكسبتها قوة بفضل ما أضافه الكاتبان من شخصيات وتفاصيل وحوارات شديدة الصدق، تلائم كل شخصية من شخصيات العمل.

تدور أحداث رواية «البوسطجي» في أوائل الثلاثينيات، وتقع أحداثها في قرية كوم النحل من ريف محافظة أسيوط في الصعيد المصري. ويبدأ يحيى حقي قصته بوصف العلاقة التي تنشأ بين «عباس» مدير مكتب البريد، القادم من القاهرة، وبين «حسني» معاون الشرطة، الذي تلقى شكوى من عمدة القرية «عبد السميع وهدان» ضد عباس أفندي، يتهمه بأنه تهجم على فتاتين من فتيات القرية. وسوف نعرف الكثير عن عباس، أولًا من خلال ما يرويه «حسني» عن عباس نفسه وتركيبته النفسية، والحال الذي وصل إليه بعد مرور فترة على عمله في كوم النحل، وصدامه بالعمدة الذي أَجَّرَ له بيتًا قديمًا متهالكًا مقابل مبلغ مرتفع، بدعوى أنه كان بيته في الماضي، ثم أراد أن يخرجه منه بعد أن رفض أن يمتثل له، ويقبل أن يشاركه فيه معاون الزراعة. لكننا في الفصل الثاني، سنتعرف أكثر على شخصية عباس البوسطجي، من خلال المزج بين السرد الموضوعي المحايد (من طرف الراوي، أي المؤلف يحيى حقي نفسه، وهو خارج الأحداث) وما يرويه عباس نفسه إلى حسني في سياق التحقيق الذي يجريه الأخير بشأن ما تورط فيه عباس، بعد أن قام بتمزيق خطابات الأهالي علانية أمام الجميع، وأصبح الأمر يستوجب محاسبته رغم أن حسني، كما نعرف من الفصل الأول، يشعر بالتعاطف الشديد معه كونه يذكِّره بحالته نفسها عندما جاء للعمل في القرية لأول مرة، مع وضوح الفرق بينهما بالطبع، وقدرة كل منهما على تحمل قسوة الواقع.

إن كل الشخصيات التي نعرفها في تلك القصة أو رواية يحيى حقي القصيرة (النوفيلا) التي تقع في ٦٠ صفحة، لن تواجهنا مباشرة، ولن

يشركنا الكاتب فيما تفعله، أو يروي لنا ما يواجهها في حياتها، خصوصًا شخصيتي جميلة وخليل، بل سنتعرف على كل ما يحيط بها من تفاصيل من خلال ما يرويه عنها البوسطجي «عباس» لمعاون الشرطة «حسني».

تنتمي قصة يحيى حقي إلى الأدب الواقعي، ليس لأنها تدور في بيئة قاسية في أقاصي الريف الصعيدي، وتتناول حياة أناس من الطبقات الدنيا والمتوسطة الصغيرة، بل بسبب دلالاتها الاجتماعية والنفسية التي تنبع من قلب الواقع نفسه، بكل قسوته، وبما يتراكم فيه من تخلُّف وجهل وغياب العلم، والتشبث بالتقاليد البالية المتوارثة، وتلك التفرقة القائمة بين الرجل والمرأة، وكلها قيم شبه قبلية- شبه إقطاعية. ولعل عبقرية السيناريو السينمائي أنه فهم وهضم واستوعب تلك الدلالات، وقام بإعادة نسج القصة، بحيث نقلها من السرد الأدبي الحر، الذي لا يلتزم بالبناء التقليدي بل يقوم على التذكر والذكريات والتداعيات، لكي يجعل القصة تقف «على رأسها»، ويبدأها من البداية في سياق سينمائي تقليدي، يبدأ بالوصف العام للمكان والشخصيات خصوصًا شخصية عباس البوسطجي، وأهل القرية وتفاصيل الحياة فيها، ثم يمتد ويعرج على القصة الأخرى (أي قصة الحب بين جميلة وخليل)، التي تحدث بالتوازي مع محنة عباس الشخصية في وحدته وغضبه، لتصعد إلى الذروة بعد أن تجتمع المصائر، وتصل إلى تلك النهاية التراجيدية الدامية.

تنحصر الشخصيات الرئيسة في الرواية في عباس وحسني والعمدة وجميلة، مع تخصيص مساحات محدودة لكل من خليل والعمدة عبد

السميع وهدان وأم أحمد. وأما في الفيلم فتظهر شخصيات جديدة، أو تتسع مساحة شخصيات صغيرة لتحتل مساحة أكبر في الفيلم، وتلعب دورًا أكبر في تشكيل الحبكة، فهناك على سبيل المثال: «صميدة» فرَّاش مكتب البريد (يقوم بالدور حسن مصطفى)، وحليمة أم جميلة (ناهد سمير)، والغازية ناعسة (سهير المرشدي)، ومريم الخادمة في بيت سلامة (عواطف تكلا)، وسهير أخت خليل (مشيرة إسماعيل)، وخليل نفسه (سيف عبد الرحمن)، الذي يبدو حضوره أكبر عما هو في القصة الأدبية، وعزيز أفندي ناظر محطة القطارات (إسكندر منسي)، ومعوض فلتس قريب خليل (علي رشدي).

في الفصل الأول من الرواية، يستدعي معاون الشرطة حسني المتعاطف مع عباس، كيف يراه وكيف ينظر في شكاوى العمدة، وكيف زاره مرة في مكتب البريد، ومرة أخرى في بيته، وهو يرأف بحاله، بعد تدهور حالته النفسية والصحية عمومًا. ولكننا نرى في الفيلم أن دور هذا الضابط يتراجع؛ لكي يحتل عباس المساحة الأهم والأكبر في الفيلم، ونرى الكثير من الأحداث والشخصيات من وجهة نظره التي قد لا تكون محايدة. وعباس هو الغريب القادم من الخارج، من القاهرة حيث كان يعيش حياة الشباب اللاهي، يسهر كما يروي كل شهر، مع أصدقائه في كازينو بديعة، ويستمتع بالرقص والشراب والغناء والحب. أما الآن فمع ترقيته إلى مدير مكتب البريد بكوم النحل (ناظر البوسطة)، فقد انتقل من النور إلى الظلام، ومن الحياة إلى السكون، ومن اللهو إلى الكبت، وهو يتطلع إلى الواقع من حوله في غضب ورفض، لا يفعل شيئًا سوى

التأفُّف والشكوى من أهل القرية الذين يتلصصون عليه، ويتعاملون معه في حذر وتوجس، وأولهم «صميدة» فرَّاش المكتب الذي يعتبر عين العمدة عليه، يتلصص عليه، ويشي به وينقل لشيخ الخفر أو للعمدة كل حركاته وسكناته.

إن عباس بهذا المعنى، وكما يجسده شكري سرحان في واحد من أهم وأفضل أدواره في السينما، يعكس أيضًا -على نحو ما- ملامح الرفض الوجودي، أو «الموقف الوجودي»، في شعوره بفقدان الهدف والارتباك، أو الفزع في وجه عالم عبثي لا معنى له، فقد أصبح الآخرون هم الذين يحددون له مجال حركته، بينما غابت تمامًا حريته الفردية وأصبح محاصرًا يشعر بالاغتراب عن الواقع المحيط به، وكلما بحث عن وسيلة لاختراق واقعه واستعادة فرديته، من خلال الحصول على التسلية أو المتعة أو التحقق الجنسي، يجد نفسه محاصرًا أكثر، ومرغمًا على مسايرة المجتمع التقليدي المتزمت في القرية الصعيدية.

«عباس» نموذج للإنسان الفرد الذي تنعكس عليه بقوة مقولة سارتر الشهيرة «الجحيم هم الآخرون». ولكن ليس بمعنى أن الإنسان يتعرف على ذاته طبقًا لما هو مستقر لدى الآخرين عنه، بل لأن الآخرين أصبحوا في الحقيقة، يمثلون قيدًا عليه، يراقبون حركاته وسكناته، ويحكمون عليه، ليس بما يوجد فيه حقًّا، بل بما يريدون أن يرونه فيه، ولذلك فهو يريد أن يتحرر من قيد الآخرين، فينتفض ويغضب، ويتخذ مواقف قد تبدو شاذة أو عدوانية، أو في أفضل الأحوال (غير اجتماعية).

جاء «عباس» من القاهرة، المدينة الكبيرة، إلى كوم النحل الواقعة على هامش العالم، وكأنه أُلقي به خارج الحياة أو نُفي من الجنة، وأُلقي به في الجحيم. وهو يحصل على المياه الصالحة للشرب عن طريق السقَّاء التقليدي «عم درويش»، ولا يجد ما يأكله سوى معلبات السلمون التي يكرهها. ينصحه ناظر المحطة «عزيز» (إسكندر منسي) بشراء قطعة من اللحم من عند الجزار، لكنه يقوم بإلقاء لفة اللحم إلى الكلاب، لا لشيء سوى لشعوره بالغثيان من كل ما يراه حوله. وعندما يلجأ فعلًا إلى تناول السلمون الذي يكرهه، يبدو أنه يستسهل الأمر أكثر من كونه يرغب في التأقلم مع واقعه الجديد. وعباس ليس سوى تجسيد للشقاء الفردي الذي سيزداد ويصبح أقل احتمالًا، كلما اكتشف عجزه عن العثور على «الترفيه» عن النفس، ناهيك عن التواصل الإنساني (هو مثلًا يشكو من كونه عاجزًا عن تبادل الحديث مع أحد من أهل القرية، أو حتى مجرد أن يلقي بنكتة على أحد منهم).

في أول ليلة يقيم فيها عباس في البيت المتهدم الذي استأجره مرغمًا من العمدة الجشع، يقع حادث الجاموسة الميتة. يصف يحيى حقي في الرواية الحادث في عبارة عابرة مقتضبة على لسان عباس: «أول امبارح جاموسة الجيران ماتت.. قبل ما يلحقوها بالسكين فضلوا يصوَّتوا عليها، وهات يا لطم.. جنازة بحق وحقيق. ما نمتش للفجر». أما في الفيلم فيصبح الحدث مشهدًا كاملًا بتفاصيله، يزيد من نفور عباس من أهل القرية. فهو يحاول أولًا أن يعدِّل من حالة السرير البدائي المتهالك في بيته، يسمع صراخًا وجلبة في الخارج فيخرج. يشاهد جماعة من

أهل القرية يتحلقون حول جاموسة ترقد ميتة على الأرض، بينما النساء حاملات الشموع تولولن عليها، يقول له الخفير الذي يتعقبه: «يندبوا عليها علشان ماتت ولا لحقوش يذبحوها. أصل أكل لحم الميت حرام. حرام وموش حرام همه الفلاحين بقى يهمهم حاجة.. بكرة تلاقيها متعلقة بتنباع». وهي عبارة تدفع عباس للاستنكار والرفض.

ويمكن القول إن عباس البوسطجي، و«جميلة» الفتاة المسيحية التي تعيش في كنف والدها «المعلم سلامة» (صلاح منصور)، كلاهما يعاني، وكلاهما يحاول الخروج من عزلته، عباس بالبحث عن المتعة المُحرَّمة، وجميلة بالحب، وسوف تتقاطع مصائر الاثنين، وتتداخل، لتنتهي حياتهما نهاية قاتمة.

أهل القرية من البداية أشرار، أوغاد، وعند وصول عباس إلى مكتب البريد لأول مرة، يحاصره الأولاد، يزفُّونه، بينما ينهرهم هو، ويتآمر المحيطون بالعمدة عليه، ويتلصص عليه الفلاحون من وراء شباك مكتب البريد، ويتهامسون عليه، ثم يضحكون ضحكاتهم اللئيمة التي تبدو بلهاء، بكل ما تنضح به من سخرية وتهكم، وصميدة (حسن مصطفى) فرَّاش المكتب الخبيث أحال المكتب إلى زريبة للبهائم ومخزنٍ للخضراوات التي يتاجر فيها. وهو يغمز في حديثه إلى عباس، عن مدير مكتب البريد السابق، وكيف كان يختلس من أموال التوفير، وانتهى إلى السجن، ملوحًا لعباس بما يمكن أن يقع فيه، أو بالأحرى- يوقعونه فيه. ومعوض فلتس يأتيه بزجاجة خمر يقول إنه لا شك سيحتاج إليها.

يجيد حسين كمال الانتقال السلس المحسوب جيدًا من خلال توازن دقيق، بين مشاهد وشخصيات الفيلم المختلفة: من عباس في القرية مع العمدة وصميدة وأهل البلد، إلى جميلة وخليل ونمو قصة الحب بينهما، بعد أن تذهب جميلة للدراسة في مدرسة داخلية في أسيوط، إلى سلامة ومريم وما يتعاقب من أحداث: كيف تسقط جميلة في «الخطيئة» بدافع الحب، وكيف يتكثَّف شعور عباس بالوحدة والعجز، وكيف يسقط بدوره في «خطيئة» أخرى تتسبَّب في وقوع المأساة في النهاية. كلها أحداث يتم صياغتها في دقة وسلاسة والانتقال فيما بينها، بحيث لا يضيع خيط، أو يفلت بفضل مونتاج رشيدة عبد السلام المحكم.

إن المعلم سلامة (صلاح منصور) يتحمس لإرسال ابنته «جميلة» إلى الدراسة في المدرسة الداخلية الجديدة التي افتتحت لتعليم البنات في أسيوط. وهو موقف يبدو «تقدميًّا» مقابل موقف العمدة عبد السميع وهدان (عبد الغني قمر) المتحفظ الذي يستغرب الفكرة. ولكن سيناريو الفيلم بمنتهى الذكاء، يسوق في أول مشهد لظهور المعلم سلامة، بعد المشهد الأول الذي يظهر فيه مع العمدة، والاثنان يشاهدان الرجل القادم من أسيوط الذي يعلن في ساحة القرية عن افتتاح مدرسة لتعليم الفتيات هناك، ما يمكن اعتباره دافع سلامة للترحيب بإرسال ابنته إلى أسيوط. فهو يجلس يتناول الطعام بيديه في نهم، بينما تقف زوجته حليمة تحمل (القُلَّة)، تحتجُّ حليمة على ذهاب جميلة إلى أسيوط والعودة كل يوم، فيقول لها، وهو يبتلع كتلة من الطعام: «حتقعد هناك واصل»، ثم ينتهي من تناول الطعام، ويصفِّق بيديه لتظهر «مريم» وهي قريبة للأسرة تخدم

في البيت، تقترب تصب له الماء ليغسل يديه. يواصل سلامة حديثه مع زوجته، بينما يلتهم مريم بنظراته (دي مدرسة داخلية..عاملينها رهبان وراهبات). تلاحظ حليمة نظرات زوجها الشهوانية إلى مريم. تنتقل الكاميرا في لقطة أخرى نرى فيها وجه سلامة وهو يتطلع مباشرة إلى مريم التي تواصل صب الماء ليغسل يديه، ثم لقطة قريبة للزوجة وهي تلتفت تجاه مريم التي نراها الآن في لقطة أخرى وهي تبتسم، بينما تكشف عن جزء من ساقها، وكأنها أيضًا سعيدة بنظرات المعلم سلامة الشهوانية لها، خاصة بعد أن تنهض لنرى الثلاثة: سلامة وحليمة ومريم، في لقطة واحدة عامة متوسطة، والفتاة تقف تجفف يدها في ملابسها في إغراء ربما لا يكون مقصودًا، بينما يواصل سلامة التطلع إليها في شهوانية واضحة، وتراقب حليمة ذلك عن كثب.

هذا المشهد يعبِّر عن قدرة اللغة السينمائية على نقل الأحاسيس والمعاني والمشاعر، في اقتصاد ومن دون حوار مباشر، بل من خلال النظرات، وزاوية الكاميرا، والانتقال بين اللقطات، مع إبراز التعبيرات على وجوه الممثلين. فنحن ندرك أن سلامة يريد إبعاد جميلة لكي يخلو له الجو للعبث كما يشاء مع مريم. وهو ما يحدث بالفعل حينما يتسلل وراء مريم، تحت نظرات زوجته حليمة التي تدرك ما يحدث دون أن تقدر على الاعتراض، ويصعد سلامة ويدلف وراء مريم إلى برج الحمام، وهو اختيار موفق للمكان، لتصوير مشهد اغتصاب سلامة لمريم من زاوية مرتفعة بينما يصفق الحمام في أعلى البرج من الداخل بأجنحته، ثم من زاوية منخفضة، أي نرى اللقطة من أعلى ثم من أسفل،

ثم ينتهي المشهد إلى لقطة عمودية من فوق الحمام، الذي تتجمد حركته تمامًا، وينتهي المشهد على صرخة مريم.

يستند حسين كمال إلى السيناريو القوي، وهو يبرع في تصوير تفاصيل الدراسة في المدارس الداخلية في أسيوط في تلك الفترة بكل تقاليدها، وحضور الأجانب كمعلمين فيها، والاهتمام بتعليم اللغات الأجنبية، وينسج ببراعة تفاصيل تطور العلاقة العاطفية بين جميلة وخليل شقيق سهير زميلتها التي ارتبطت معها بصداقة. وكل من سهير وخليل من قرية النخيلة التي تقيم فيها عمة جميلة، ثم تقنع جميلة والدها بالسماح لها بزيارة عمتها، حيث تقضي بضعة أيام هناك، وتستسلم لخليل الذي يحبها، ويرغب فعلًا في الزواج منها.

أما شعور عباس بالسأم فيدفعه أولًا إلى شرب الخمر مستجيبًا على ما يبدو، لنصيحة «معوض فلتس»، ثم يستدرج الراقصة الغجرية «ناعسة» إلى بيته، ويحاول إقامة علاقة جنسية معها، لكن أعين الخفراء ترقبه، وتشي به إلى صميدة الذي يشي به للعمدة؛ ليرسل من أهالي القرية من يحاصرون بيته، ويقذفونه بالأحجار مطالبين بخروج ناعسة.

بعد ذلك يستلم عباس مجموعة من المجلات المصورة التي أرسلها له أصدقاؤه من القاهرة، وهي تحتوي صورًا لنساء شبه عاريات، لكن صميدة يكتشف الأمر، ويكشفه لمجموعة من رجال القرية، فيسخرون من عباس ويتهكمون عليه، إلى أن يصل عباس في غمرة شعوره بالغضب إلى فكرة فتح خطابات أهالي القرية للتلصص أو التسلي بما يقولونه فيها لبعضهم. وهو السقوط اللا أخلاقي الذي سيؤدي إلى النهاية المأساوية.

يصف يحيى حقي في روايته رغبة عباس في فتح الخطابات بقوله: «ففي العمل الذي سيقدِم عليه خير انتقام منهم. سيطويهم جميعًا، وتضمهم قبضة يده، وسيقف أمامهم صامتًا، ولكنه يهزأ منهم في قرارة نفسه. وسيكون هو الفائز لا محالة. سيحتاط للأمر ويربط لسانه، ويكتم السر فلا يدري أحد. فليس من خطر». إنه إذَنْ يسقط في فعلته هذه ليس فقط بغرض التسلية، بل بغرض الانتقام أيضًا. ولكن بعد أن تتعقد الأمور، ويفسد عباس الخطاب الحاسم الذي يرسله خليل إلى جميلة وهي تنتظر على أحرّ من الجمر أن تسمع منه أنه سيأتي، ويأخذها معه ليتزوجا بعيدًا عن كوم النحل، بعد رفض أبيها له، وبعد كبر الجنين الذي تحمله في بطنها من خليل، وأصبح الأمر قريب الافتضاح لا محالة، تتحول تسلية عباس إلى شعور جارف بالرغبة في التكفير عن الذنب، في منع وقوع الكارثة بأي طريقة.

ابتكر كاتبا السيناريو شخصية تلعب دورًا رئيسًا في تكثيف عزلة عباس ونفوره من القرية وأهلها وهي شخصية «صميدة» -فرَّاش مكتب البريد، كما ابتكر شخصية مريم التي يغتصبها سلامة. ولا يقع اللقاء الجسدي بين خليل وجميلة في بيت صديقتها «سهير»، بل داخل طاحونة قديمة مهجورة تقع وسط الآثار الفرعونية، بعد أن يروي خليل لجميلة قصة رمزية تكاد تكون نبوءة بمصيرها في النهاية، وهي قصة الملك الذي كانت لديه ابنة جميلة يريد تزويجها من ملك صديق له، لكنها كانت تحب شابًّا من الرعية. ولما عرف أبوها بالأمر حبسها في القصر ومنعها من الخروج. وظلت ابنة الملك تكتب خطابات لحبيبها

على الحجر بماء الذهب. وبعد ذلك هربت معه وذهب الاثنان إلى «مملكة ثانية».

الشكوى التي تقدم بها العمدة إلى الشرطة متهمًا عباس بالاعتداء على فتاتين من فتيات القرية، التي يحقق فيها معاون البوليس «حسني» معه ويذكرها في بداية الفصل الأول من الرواية، تأتي في الفيلم متأخرة كثيرًا عن مكانها في بداية القصة. ويستخدمها السيناريو بشكل أفضل بعد أن تصبح مرتبطة بأحد أهم مشاهد الفيلم، عندما يقرر عباس الخروج بنفسه لتوصيل الخطاب الحاسم المرسل من خليل إلى جميلة، والذي يمكن أن ينقذ حياتها. ولكنه لا يعرف بيت أم أحمد (إحسان شريف) التي كانت تنقل الرسائل من وإلى جميلة طول الوقت، والتي غابت عن القرية في هذا اليوم بالذات من دون باقي الأيام، لانشغالها كما سبق أن قالت لجميلة، في حفل زواج في قرية أخرى.. وهي (البلانة) التي تقوم بتزيين العروس. كما لا يعرف عباس أين يقع بيت جميلة، لذلك فهو يسأل الفتيات اللاتي يجدهن في طريقه، وهو في قمة التوتر لشعوره بأن الكارثة التي تسبب فيها تقترب. لكنه لن ينجح في منعها، لتقع النهاية التراجيدية للفيلم التي تختلف قليلًا عن نهاية القصة، أي بإقدام المعلم سلامة على ذبح ابنته على مرأى من أهل القرية جميعًا، غسلًا للشرف حسب المعتقدات السائدة. وهي نهاية اعترض عليها يحيى حقي لقسوتها الشديدة خشية أن تشوِّه صورة الحياة في مصر في حالة عرض الفيلم في مهرجان سينمائي دولي، كما كتب وذكر ذلك في مقالة بعنوان «مع الناس» نشرتها جريدة «المساء» القاهرية (بتاريخ ٦ مايو ١٩٦٨).

موضوع الشكوى، وتحقيق ضابط الشرطة فيها مع عباس يرتبط بخروج عباس للبحث عن بيت جميلة. وكيف يتبعه صميدة، ويرى ما يفعله وهو يسأل الفتيات والنساء عن مكانها، يريد أن يتصيَّد له أي خطأ لكي يشي به للعمدة ليكتب فيه شكوى للمأمور. وهو ما يحدث بالفعل. وفي مشهد قصير نرى عباس ينفي بشدة أمام حسني (أحمد الجزيري)، تهجمه على أي امرأة من نساء القرية، وأن الشكوى كيدية، وهو ما نعرف أن حسني يتفهمه من البداية.

وليس صحيحًا -كما قال بعض نقاد الفيلم- أن يحيى حقي لم يجعل جميلة تموت على يدي والدها في نهاية روايته القصيرة، فهو يمهِّد لموتها، ثم يختتم الرواية بالفقرة التالية: «وساد في الغرفة صمتٌ، جفون حسني لا تستقر، وانتبه الرجلان على صوت جرس الكنيسة الصغيرة يدق إشعارًا بموت.. يكاد ينطق، فقد يعبِّر النحاس في بعض الأحيان عن منتهى حزن الإنسان وألمه». أي أن الرواية توحي بموت جميلة من دون وصف قتلها بالتفصيل، ولكن سيناريو صبري موسى، وتجسيد حسين كمال للمشهد النهائي في الفيلم، يصور طعن سلامة ابنته في أحد أكثر المشاهد درامية وتأثيرًا في السينما المصرية، وفيه يبرع في استخدام التكوين، وحركة الكاميرا، وتوزيع الكتل، واختيار الأماكن الطبيعية في القرية، كما يعرف كيف ينتقل فيما بينها في لقطات متتابعة، داخل نفس البيئة الجافة القاسية مع انعكاس أشعة الشمس على الأرض، وتباين العباءة السوداء الضخمة التي يلتفُّ بها سلامة مع الخلفية الساطعة. ورغم قسوة المشهد إلا أن فيه جمالًا لا يمكن إغفاله.

إنها نهاية طبيعية لتلك المأساة التي يلعب فيها القدر دورًا أساسيًّا بعد أن يستعير القدر يد عباس، الطرف الثالث في قصة الحب بين جميلة وخليل، وهو الطرف الذي يتدخل في وضع نهايتها، لينتهي بدوره ضالًّا ضائعًا. وهو في القصة الأصلية سيتعرض للتحقيق ثم ينال العقاب لا بسبب فتح الخطابات، بل بسبب تمزيق الخطابات وإلقائها في الهواء.

يتطلَّع سلامة حوله، وهو يحمل جثمان جميلة فوق يديه، إلى أهالي القرية الذين اصطفوا على الجانبين من الجبل. نظرته تشي أولًا بالفخر ثم بعد قليل، بالحزن والأسى على فقدان ابنته، مع تصاعد صراخ وعويل زوجته حليمة. عباس يتوقف أمامه، ويتطلع ليرى جميلة بين ذراعي والدها بعد قتلها، وهي المرة الأولى التي يراها بعد أن أصبحت جثة، ليدرك المأساة التي تسبب فيها. يدير ظهره عكس حركة الناس ويُخرج الخطابات، ويمزقها ويلقي بها في الهواء. وعلى لقطة الخطابات الممزقة التي تطير في الهواء يأتينا صوت خليل وجميلة، وهما يرددان «مملكة تانية.. مملكة تانية» في استعادة لقصة ابنة الملك التي رواها خليل لجميلة، وهو اختيار شاعري لنهاية دامية.

لقد اكتشف البوسطجي الذي ظلَّ يشكو من جلافة أهالي كوم النحل، وتخلفهم، وبلادتهم، ويصفهم بأنهم ليس من الممكن أن يكونوا بشرًا، أو أن يمتلكوا أحاسيس البشر، ويتصور أنه سينتقم منهم بهتك أسرارهم، وانتزاعها من بين خطاباتهم التي تقع في يده، أن هناك على العكس مما يظن، أناسًا من لحم ودم، تملأ نفوسهم المشاعر الإنسانية، تفيض أرواحهم بالعاطفة المشبوبة البريئة، شاب وفتاة

واقعين في الحب، يفصل بينهما جدارٌ ضخم من التخلف والتقاليد العتيقة المتوارثة، لتنتهي قصة الحب البريئة الجميلة إلى فاجعة.

ومن الشخصيات التي ابتكرها السيناريو أيضًا شخصية الغازية «ناعسة» التي لا وجود لها في القصة الأصلية. وقد أدتها ببراعة سهير المرشدي، التي ظهرت في ثلاثة مشاهد فقط، لتضفي جوًّا شديد الخصوصية والسحر على الفيلم، وتكشف نفاق أهل القرية. فالرجال يشتهونها، ويتحلقون حولها وهي ترقص، لكنهم يحرّمونها على غيرهم، خصوصًا على الغريب الشاب «عباس» بدعوى الشرف والأخلاق. وهم يحاصرونها، وينزعون عنها ثيابها، في مشهد شديد القوة والتأثير.

في قصة يحيى حقي (أو روايته القصيرة) نعرف أن العائق في زواج خليل وجميلة، هو أن خليل بروتستانتي بينما جميلة أرثوذكسية، وهي مشكلة تقتضي -كما يوضح يحيى حقي في الرواية- أن يرسل القسيس طلبًا إلى الكنيسة الأم في القاهرة ليستأذن، ثم لا بد أن يأتي خليل أيضًا بشهادة من بلدته النخيلة بأنه غير متزوج، هذه المشكلة تنتفي تمامًا من الفيلم، لأنها أولًا لا تهم المتفرج، ولا يستطيع غالبية المشاهدين استيعابها، وثانيًا، هي تبرر للمعلم سلامة رفض زواج ابنته ممن تحبه، أما السيناريو فينتهج رؤية أخرى أكثر قوة واتساقًا مع تكوين شخصية سلامة؛ فهو يجعله يرفض زواج ابنته من خليل، بعد أن يعرف أنهما سبق أن التقيا في النخيلة (من وراء ظهره)، وهو ما يعتبر مدعاة لجلب العار عند المسلمين والمسيحيين في الريف الصعيدي. كما أن بناء المشهد الذي يكتشف خلاله سلامة ما وقع، فيرفض بشدة زواج الاثنين، مع

معرفتنا بحمل جميلة من خليل، يجعل المشهد أكثر درامية وقوة، كما يصبح تمهيدًا نفسيًّا للنهاية الدامية.

وتأكيدًا على سطوة التقاليد البالية، والحلقة المفرغة التي يدور فيها أهالي الصعيد، يبتكر السيناريو أيضًا شخصية الشاب الذي يدّخر في صندوق التوفير بالبريد لدى عباس، لكي يشتري بندقية حتى يأخذ بالثأر، وهي شخصية لا وجود لها في الأصل الأدبي. وبينما يجعل يحيى حقي «أم أحمد» (البلانة) تختفي من القصة، ويعرف عباس أنها ماتت، وبالتالي انقطعت عن توصيل الخطابات لجميلة، يجعلها السيناريو تذهب إلى قرية أخرى لحضور حفل زفاف، حيث تمارس عملها بتجميل العروس هناك على وعد أنها ستعود بعد أيام، ولكن يقع ما يقع قبل أن تعود. وهو حل أفضل كثيرًا من الناحية الدرامية من موتها القدري دون مقدمات. ويستبعد السيناريو موضوع مرض عباس، ومجيء بديل له للقيام بوظيفته من أسيوط، ويدخل إلى الفيلم مشهد وصول المجلات التي تحتوي الصور العارية التي يعلقها عباس على جدران بيته، لتكثيف وتعميق معاناته.

ولا يلتقي عباس أبدًا مع جميلة أو مع أبيها سلامة. ويتعمد المخرج أن يجمع أكثر من مرة بين الثلاثة في لقطة واحدة في محطة القطارات، لكن من دون أن يتطلع أحدهم إلى الآخر. ويظل عباس حتى النهاية يجهل تمامًا كيف تبدو جميلة التي سيطالع خطاباتها باهتمام. أما مريم التي يغتصبها المعلم سلامة، فترسل حليمة زوجته، إلى أخيها وخالها ليأتيا ويصطحباها معهما، ونفهم من دون حاجة إلى شرح، أنهما سيقتلانها

غسلًا للشرف، ظنًّا منهما أنها انحرفت في القرية، بعد أن أدخلت حليمة في روعهما أن أهل القرية يثرثرون كثيرًا في هذا. ونهاية مريم مقدمة درامية للمصير الذي ستنتهي إليه جميلة نفسها. والفيلم يقول إن المرأة في كلتا الحالتين، هي التي تدفع الثمن. أما «سلامة» الذي يسمح لنفسه بالاعتداء على مريم مستغلًا وضعه الاجتماعي الأعلى، فهو نفسه الذي ينزل أشد عقاب بابنته عندما يذبحها بكل قسوة، بعد أن يرفض تزويجها من الشاب الذي تحبه.

قوة الصورة في فيلم «البوسطجي» تتضاعف ويتضاعف تأثيرها مع قوة شريط الصوت، خاصة موسيقى إبراهيم حجايج، ففي البداية يستخدم نغمة الناي الحزينة الشجية على إيقاعات الطبول، وهي نغمة تتكرر فيما بعد في تنويعات أخرى، وتشي بالمصير المأساوي الذي تنتهي إليه القصة. ويستخدم الموسيقى المرحة الراقصة في مشهد اللقاء الأول المباشر بين خليل وجميلة في النخيلة مع صديقتها سهير، كما يستخدم دقات الطبول المتعاقبة التي ترتفع وتيرتها ويتصاعد إيقاعها، في مشهد الاغتصاب داخل برج الحمام. وهذه الدقات ستتكرر تعبيرًا عن الإثارة الجنسية في المشهد الذي يدور بين البوسطجي عباس، وناعسة الغازية.

ناعسة ترقص له على إيقاع الصاجات. هو يحاول أن ينالها، وهي تشعل رغبته أكثر، تتراقص وتجري وتضحك في دلال وتمنُّع، وتجعله يشتعل أكثر بالرغبة في مشهد يستغل فيه حسين كمال معالم وتضاريس الديكور الداخلي لبيت عباس خصوصًا السلالم الداخلية، مع الإضاءة

الخافتة وطرقات الطبل الإيقاعية السريعة المثيرة. وعندما يكاد المشهد يصل إلى الذروة، تتوقف الموسيقى تمامًا عندما يبدأ الفلاحون في قذف الأحجار من الخارج.

وعندما يفتح عباس الخطابات، ويبدأ في القراءة، نسمع أصوات الرجال فوق الصورة، يكشفون فحوى الخطابات والردود. وبعد أن تنتهي مطاردة سلامة لابنته جميلة بطعنها بالسكين، تصدر عنها صرخة.. أو صوتٌ حادٌّ ممتد في الفراغ كأنه استغاثة لا نهائية.

ويعود سحر الصورة والتصوير بالأبيض والأسود، إلى خبرة أستاذ التصوير الكبير أحمد خورشيد، الذي يستخدم التكوينات التشكيلية كعنصر جمالي، يبرز قسوة البيئة ومشاعر الرجال، كما يهتم بإبراز التناقض بين الكتل والفراغات، وبين الملابس السوداء التي ترتديها النساء والفتيات طالبات المدرسة، والأرضية الرمادية.. ويصوِّر نساء القرية أيضًا وهن يحملن الأوعية والقفف فوق رؤوسهن، ويسرن فوق الأرض الناصعة التي تنعكس عليها أشعة الشمس، يهبطن يوم العيد من التل المرتفع، بينما يتطلع عباس إليهن من خلف نافذة غرفته ثم يغلق الشباك. ويستخدم حسين كمال اللقطات القريبة الكبيرة للوجوه، لتقريبنا من الشخصيات، وما تشعر به، وينتقل من اللقطات العامة إلى القريبة، دون المرور باللقطات المتوسطة الحجم، ويستغل إمكانيات المكان الطبيعية أفضل استغلال، وكذلك المجاميع من الفلاحين الحقيقيين. في تجربة سيمدّها على استقامتها في فيلمه التالي البديع «شيء من الخوف» (١٩٦٩) الذي سنخصص له فصلًا مستقلًّا.

فيلم «البوسطجي» يقول إن التخلف مستمرٌ طالما ظلَّت كوم النحل ومثيلاتها من القرى محرومة من الاهتمام بالتعليم والعلم والنور، وطالما لم تتغير حياة الناس بما يسمح لهم بالأمل والحلم والتطلع إلى مستقبل أفضل. وهذه الشخصيات المتجهّمة الجشعة التي يسودها الجهل والإيمان بالخرافات والمعتقدات البالية، لن تتغير إلا إذا اهتزَّ الواقع الذي تعيشه، لتدخله قيم جديدة، وتترسخ فيه تقاليد جديدة.

❊ ❊ ❊

٥

«الرجل الذي فقد ظلّه»

شهوة الرغبة في الصعود

قدّمت السينما المصرية الكثير من الأفلام التي تدور حول شخصية الصحفي والصحفية، منها أفلامٌ شهيرة مثل «زائر الفجر» (١٩٧٢) للمخرج ممدوح شكري، و«الهارب» لكمال الشيخ، و«زوجة رجل مهم» لمحمد خان، و«قضية سميحة بدران» لإيناس الدغيدي، وكلها أفلام تقدم صورة إيجابية للشخصية الصحفية. إلا أن معالجة شخصية الصحفي كانت تتم عادة، على صعيد سطحي، من الخارج، كما في «زوجة رجل مهم» حيث نرى صحفيًّا ثوريًّا يلقِّن ضابط الأمن درسًا أخلاقيًّا، أو بشكل سلبي، ولكن أيضًا يتميز بالسطحية، ولم يكن عالم الصحافة ودهاليزها حاضرًا في باقي الأفلام، فالشخصية تطغى دائمًا / سواء في بطولتها أو نذالتها، على العمل الصحفي نفسه من الداخل.

الفيلم الوحيد الذي عكس بشكل شديد القوة والأصالة والتأثير عالم الصحافة من الداخل، دون أن يقلّل من حضور شخصية الصحفي بل على العكس، هو فيلم «الرجل الذي فقد ظله» (١٩٦٨) الذي أخرجه كمال الشيخ؛ كونه يستند إلى أصل أدبي متين يتمثل في رواية

فتحي غانم. ويستند كاتب الرواية بدوره إلى تجربته الشخصية في عالم الصحافة، ويرسم ملامح شخصيات عرفها، واقترب منها وخبرها. لكنه كان يكتب عن صحافة ما قبل حركة الضباط في ١٩٥٢، لذلك كان مسموحًا له بنشر روايته عام ١٩٦١، وإن كان الباحث والمحقق الأدبي شعبان يوسف ذكر في أحد البرامج التليفزيونية، أن الرقابة حذفت من الرواية ٢٥٠ صفحة عند صدورها عام ١٩٦١.. أما الفيلم فلم يواجه اعتراضات من جانب الرقابة، طالما أنه يصف فساد أجواء الصحافة وشخصية الصحفي الانتهازي قبل تأميم الصحافة، الذي أعلن عام ١٩٦٠، واستيلاء الدولة الناصرية على المؤسسات الصحفية التي كانت قائمة، وكان الفيلم يشير بوجه خاص إلى صحافة مؤسسة أخبار اليوم ودور صاحبها مصطفى أمين. وكان وقت ظهور الفيلم (١٩٦٨) يقضي عقوبة في السجن بعد الحكم بإدانته بتهمة التجسس.

روايات فتحي غانم عمومًا، تدور حول محور التطلعات الطبقية والفساد، البحث عن الثراء والنفوذ، والسقوط في الانتهازية والوقوف في الجانب الآخر، مع طبقة الفاسدين. وهو يروي في أسلوب أدبي تسجيلي، كشاهد عيان وليس كطرفٍ في الأحداث، لكنه الكاتب الحاضر بضميره، ضمير المتكلم- الراوي، يعرف الكثير عن الشخصيات التي يصفها، ويتناول أدوارها. كان هذا واضحًا على سبيل المثال في رواية «الجبل»، حيث يروي كشاهد باسمه الحقيقي أي كفتحي غانم، ولكن ليس كصحفي بل كمفتش تحقيقات، ذهب إلى قرية القرنة من ريف الأقصر بالصعيد المصري، يبحث -كما لمسنا في الفصل الأول من

هذا الكتاب- في أمر شكوى منسوبة إلى رجل من أهل القرية، ويكتشف ويكشف لنا عن أبعاد متعددة للموضوع. وتبدو الرواية في مجملها كما لو كانت تدوينًا لمذكرات الكاتب، ولما استمع إليه من شهادات الآخرين.

أما في «الرجل الذي فقد ظله» فيعود الكاتب إلى عالمه الأثير، عالم الصحافة، وما يكتنفه من فساد، الذي سيمدّه على استقامته فيما بعد في ملحمته الكبرى «زينب والعرش»، ثم سيعود مع بطله الصحفي «يوسف منصور» ليقوده إلى عالم سيريالي فريد، مليء بالرموز والإسقاطات السياسية في روايته الأكثر تعقيدًا، والتي يمكن اعتبارها قمة أعماله، أي «الأفيال» (١٩٨٠). لكنه هنا يتخذ أسلوبًا في السرد مغايرًا لما كان عليه في روايته الأولى «الجبل» فهو يترك شخوص الرواية الأربعة الرئيسة يروون الأحدث، كلٌ من منظوره الخاص.

الشخصية الأولى التي تفتتح رواية الأحداث هي «مبروكة» الخادمة التي ستلعب دورًا كبيرًا في أحداث الرواية. وهي تروي عن حياتها أو بالأحرى -مأساة حياتها- منذ نشأتها في أسرة فقيرة في الريف، ثم انتقالها للعمل لدى أسرة من الطبقة الثرية في القاهرة، وما يتبع ذلك من تداعيات. لكن «مبروكة» ليست ضحية للقهر الطبقي فقط، بل هي على نحو ما- ضحية لتطلعاتها الطبقية المستحيلة. ويلفت النظر في الصفحة الأولى من حكايتها ما تقوله عن الرجل الذي سيصبح محور الرواية: «أحقد على رجلٍ أتمنى موته، موتًا بطيئًا يتعذب فيه، أتمنى لو فتحت بطنه بسكين، ومددت يدي في جرحه، وانتزعت كبده ونهشتها بأسناني، أتمنى لو دفعت أظافري في عينيه وفقّأتهما، لو شربت من دمه».

هذا التقديم المخيف لشخصية «يوسف السيوفي»، الذي سنرى القصة من وجهة نظره في الجزء الرابع من الرواية، بعد أن نقرأ قصة مبروكة الخادمة، ثم سامية الممثلة، ثم محمد ناجي رئيس التحرير الذي زيّن طريق الصعود أمام يوسف في عالم الصحافة، يشد القارئ إلى الشخصية التي ستصبح محور ما ترويه الشخصيات الرئيسة الأربع.

وقد تعامل فتحي غانم مع هذا السياق السردي الذي اختاره لروايته، تعاملًا يبدو «محايدًا» من الخارج، حينما ترك كل شخصية من تلك الشخصيات، تروي عن نفسها وحياتها وعلاقاتها مع باقي الشخصيات، بينما هي تخاطب القُرَّاء بشكل مباشر، كما لو كانت تواجه الجمهور في مسرح بريخت، وتقول مثلًا «أنا سامية. سامية سامي الممثلة في السينما. أعترف أنني ما زلت غير مشهورة، لأن كل الأدوار التي ظهرت فيها حتى الآن كانت صغيرة، ولكني طموحة، وعندي المواهب التي تجعل مني ممثلة كبيرة مشهورة مثل فاتن حمامة، وأحسن منها» ثم تستطرد لتقص علينا قصتها، وعلاقتها بيوسف السيوفي، وباقي الشخصيات.

مما يلفت النظر في رواية فتحي غانم أن السرد فيها على لسان شخصية بسيطة، لم تنل أصلًا أي حظ من التعليم، يبدو أكبر من الشخصية نفسها، ليس فقط من ناحية استخدام اللغة، بل في التوقف أمام ملاحظات لا تتسق مع بساطة تكوين الشخصية نفسها. إنها مثلًا تشرح مشاعرها بعد أن ذهب يوسف مع والده عبد الحميد إلى قسم الشرطة بناء على استدعاء المأمور ليوسف: «كنت أفكر كما لو كان يوسف قد مات. وبدأت أعد نفسي لاستقبال عبد الحميد أفندي عند

عودته، وأختار الكلمات التي سأقولها لأواسيه. وكنت أشعر بثقة كبيرة في قدرتي على تخليصه من أحزانه. وألَّا أتركه يندفع وراءها ويستسلم لها،كنت لن أسمح لأحزانه بأن تفسد مشاريعي في الزواج أو تؤجلها».

مشاعر يوسف تجاه «مبروكة» في الرواية هي مشاعر نفور واستعلاء، فهي «الخادمة» التي يجب أن تظل تتصرف باعتبارها خادمة. أما أن تتبسّط وتسمح لنفسها بأن تبدي رأيها، ثم تجلس أمام مائدة الطعام مع أبيه، فهو ما يدفعه للغضب والحنق بفعل إحساسه بالتعالي الطبقي. ولكننا نرى في الفيلم أنه إضافة إلى هذه المشاعر، فيوسف أيضًا، كان يشتهي مبروكة لكنه تمكن من التحكم في مشاعره، فهو ليس عاطفيًّا مثل أبيه. إنه رجل حسابات دقيقة، تطلعاته في مكان آخر، عند طبقة أخرى. عند «سعاد» شقيقة مدحت، وابنة راتب بك الثري الذي كانت تعمل عنده مبروكة قبل وفاة جدة سعاد، وبعد أن تزوجت سعاد من شخص ينتمي إلى طبقتها.

دوافع يوسف ستصبح مركزة في «الانتقام» من الفقر ومن حياة الهامش، الشعور بالهوان أمام سعاد التي فضلت عليه شابًّا ثريًّا من عائلة مرموقة مثلها، بل وبالانتقام من «مبروكة» أيضًا، التي فضحت، وكشفت ضعفه، بعد أن دخلت بيته، وتمكنت من السيطرة على أبيه أيضًا ثم الزواج منه. يا لها من مصيبة! انهيار اجتماعي وفضيحة لا يمكنه أن يداريها سوى بالمغالاة في القسوة والتطلُّع إلى عبور الجسر إلى الطبقة الأخرى، وتدمير كل مَن يذكِّره بالماضي: مبروكة وسعاد وشوقي زميله المناضل صاحب المبادئ، فشوقي يذكر يوسف بأنه أقل منه، فهو بلا مبادئ، من

دون قضية. لكن هذا اختياره أيضًا. فقد اختار عن وعي راسخ، أين يضع رهانه، وكيف يمكنه تحقيق «الصعود». وليذهب الجميع إلى الجحيم!

كانت معالجة الرواية وتحويلها إلى سيناريو في السينما يمكن بالطبع أن تتبع نهجًا مماثلًا للنهج الذي اتبعه فتحي غانم في روايته، أو بالأحرى، بالأسلوب الذي ابتكره المخرج الياباني الكبير أكيرا كوروساوا في الفيلم الذي كان سبب تعرُّف العالم على موهبته الكبيرة، فيلم «راشومون» (١٩٥٠)، الذي كان يصور وقوع جريمة اغتصاب وقتل من أربع وجهات نظر. إلا أن كاتب السيناريو علي الزرقاني، وهو أديب وكاتب له مساهمات مرموقة في مجال كتابة السيناريو في السينما المصرية، خاصة تلك التي أعدَّت عن أعمال أدبية، اتفق مع مخرج الفيلم كمال الشيخ، على إعادة صياغة الأحداث بحيث تُروى القصة كلها في اتجاه واحد من وجهة نظر «موضوعية»، أي من عين المخرج في سياق سردي مباشر، حيث تصبح الكاميرا أداة للمراقبة والرصد والمتابعة، لا كوسيلة للتعبير الذاتي. وبالتالي وضعت شخصية «يوسف» (كمال الشناوي) في قلب الفيلم، ولكن مع تحقيق التوازن الدقيق بينها وبين شخصيات «مبروكة» (ماجدة)، و«شوقي» (صلاح ذو الفقار)، و«ناجي» (علي جوهر)، وبالطبع، والد يوسف أي عبد الحميد السيوفي (عماد حمدي). هذا الاختيار لرواية الأحداث من وجهة نظر موضوعية، مع مراعاة التوازن بين الشخصيات، يتيح للجمهور فرصة متابعة الفيلم بشكل سلس دون أن يرتبك بإعادة رواية الحدث نفسه من وجهة نظر أخرى، لكن هذا ما ستصل إليه السينما المصرية فيما

بعد، بداية من فيلم «زائر الفجر» الذي يتبع أسلوبًا متعرجًا في السرد، وليس السرد الخطي الذي يروي الأحداث في مسار واحد، دون الارتداد للماضي، أو العودة إلى نفس الحدث من وجهة أخرى.

والحقيقة أن الفيلم الذي أنتجته مؤسسة السينما المصرية (القطاع العام المملوك للدولة)، تضافرت له جميع العناصر الفنية التي جعلت منه إحدى الكلاسيكيات المرموقة في السينما المصرية: طاقم من الممثلين المناسبين لأدوارهم بشكل يرسخ في الذاكرة، تم اختيارهم بدقة شديدة، ومنهم إضافة على من ورد ذكرهم، يوسف شعبان ونيللي ونظيم شعراوي، وقام فيه محمود ياسين بدور صغير. وقام بإدارة تصوير الفيلم المصور الكبير محمود نصر، وقام بعمل المونتاج سعيد الشيخ، وصمم الديكور ماهر عبد النور، وقام نهاد بهجت بتنسيق المناظر.

يتميز الفيلم بالدقة الشديدة في تصميم المشاهد من ناحية الميزانسين، أي مكونات الصورة مع توزيع وتحريك الممثلين، وحركة الكاميرا، وتوزيع الضوء، وضبط الإيقاع، وهي دقة عُرف بها كمال الشيخ الذي جاء من حقل المونتاج أصلًا، حيث قام بعمل المونتاج لأكثر من ٥٠ فيلمًا. ومعروف أنه لم يكن يدخل الاستديو لبدء التصوير قبل أن يكون قد درس كل تفصيلة من تفاصيل المشاهد، واللقطات التي سيصورها. وهو من أفضل المخرجين المصريين الذين تعاملوا مع الأعمال الأدبية في السينما، فمن أهم وأشهر أفلامه «اللص والكلاب»، و«ميرامار»، و«بئر الحرمان»، و«غروب وشروق»، و«شيء في صدري»، وكلها مأخوذة عن روايات أدبية.

يصطبغ فيلم «الرجل الذي فقد ظله» بأجواء الفترة التي سبقت حركة ضباط الجيش في يوليو ١٩٥٢، أجواء صحافة الإثارة التي كانت تمثلها تحديدًا مؤسسة أخبار اليوم للأخوين مصطفى وعلي أمين، وعلاقة رؤساء التحرير بالوزراء والباشاوات، وشبكة المصالح الفاسدة التي تجمع فيما بينهما، وكيف كان الطريق إلى الترقي يمر عبر الانتهازية والوصولية وإرضاء «الكبار»، عن طريق نشر ما يرضيهم من أخبار مُلفَّقة، ومهاجمة خصومهم. الملفت للنظر في الفيلم تلك العلاقة الدرامية البديعة المنسوجة جيدًا من جانب أستاذ السيناريو علي الزرقاني، بين الخاص والعام، بين قصة الصعود الشخصي عند «يوسف» مقارنة بزميله وصديقه القديم «شوقي» المناضل الذي يتزعم خلية سرية من الخلايا اليسارية التي كانت تسعى لإحداث التغيير، وتعبّر عن تطلعات البسطاء، وكيف تنمو العلاقة الإنسانية بين شوقي ومبروكة بعد أن يتنكر لها «يوسف» ويحاربها، لا لسبب إلا لإرضاء نزعة التفوق الطبقي، بعد أن تمكن من مغادرة طبقته، البرجوازية الصغيرة، والالتحاق بالطبقة الوسطى.

يوسف (كمال الشناوي) نموذج «مثالي» لشخصية البرجوازي الصغير، التي برع نجيب محفوظ في تصويرها، بوجه خاص في «القاهرة الجديدة» و«بداية ونهاية». إنه على استعداد للتخلي عن القيم الأخلاقية، والتفاني في الخضوع للمسؤول الكبير، صاحب النفوذ الخاص، والعلاقات مع القصر الملكي، وداخل دروب الحكم الأستاذ محمد ناجي (علي جوهر) رئيس تحرير جريدة «الأيام» الذي وظَّفه

وفتح له باب الترقي، والقفز فوق زملائه بعد أن أدرك أنه شيطان مثله، في التلاعب بالخبر. واستعداده للتخلي عن القيم الأخلاقية، رغبةً في الصعود. وتصور ناجي أنه يمكن أن يتحكم في يوسف ويوظفه، ويسخِّر مواهبه لحسابه، لكن سيثبت له أن يوسف سيشق طريقه وحده، ويتقرب من «شهدي باشا» (يقوم بالدور في الفيلم نظيم شعراوي)، بل سيهدد يوسف أيضًا منصب ناجي كرئيس للتحرير، خصوصًا بعد أن يصبح كاتبًا سياسيًّا معروفًا.

من أكثر المشاهد تعبيرًا عن فكرة صحافة الإثارة التي تقوم على التزييف والمبالغات والأكاذيب، وتجميل الخبر وضرب عرض الحائط بالمهنية والمصداقية، المشهد الذي يقع فيه حريق في مسرح كان يقدم مسرحية تاريخية. يذهب يوسف إلى أبيه يطلب منه بعض المال. يخبره الرجل أنه تزوج مبروكة أمس، فلم يكن أمامه حل آخر، وإلَّا لكانت قد فضحته. فجأة يقع حريق في مسرح قريب. يفرُّ الممثلون خارج المسرح، وهم يصرخون والدخان يملأ المكان، على شريط الصوت، يأتي صوت يوسف وهو يروي الحدث بطريقته الخاصة، وننتقل إلى مكتب محمد ناجي في جريدة «الأيام»، ويوسف يقص عليه قصة الحريق، ويضيف من عنده الكثير من التوابل والمبالغات التي لا وجود لها بالطبع. ويعرف ناجي بخبرته، أن يوسف يختلق الصور من خياله. لكن هذا تحديدًا ما يعجبه فيه. وهنا يعرض عليه التعيين كصحفي في الجريدة بعد أن كان «تحت التمرين» يعمل من دون راتب شهري. هذا المشهد يكشف أولًا براعة يوسف في الكذب والاختلاقات، وبالتالي إرضاء رئيسه ناجي

وإثارة اهتمامه، وثانيًا كيف يتم طهي الأخبار في هذا النوع من صحافة الإثارة.

يلحُّ فتحي غانم في الرواية على فكرة أن «مبروكة» تعاني من علاقة حب- كراهية تجاه يوسف. هي من ناحية تريده أن يعترف بها كسيدة لا كخادمة، وكزوجة لأبيه حتى بعد أن يُتوفَّى عبد الحميد، وإلحاحًا على ضرورة أن يعترف بأخيه، إبراهيم، ابنها الذي أنجبته من أبيه، لكنها في الوقت نفسه تشعر بأنها مرتبطة به عاطفيًّا، ربما لأنها لم تتمكن من إخضاعه أو إغوائه، وظلَّت دائمًا تدافع عنه مع شوقي، وتستنكر أن يكون منحرفًا، أو يكون سيرتبط فعلًا بالممثلة الناشئة سامية سامي. هذه المشاعر المتضاربة المعقدة لم يكن هناك من سبيل لتصويرها في الفيلم من دون أن يتم شرحها عن طريق الحوار، وهو ما تجنبه بنجاح كمال الشيخ، وفضَّل أن يُبقي على مشاعرها غامضة، إلى أن جعلها تقترب أكثر فأكثر من «شوقي» المناضل اليساري الذي تعاطف معها، ولم ينظر إليها أبدًا باعتبارها أدنى أو أقل.

شوقي في الرواية شيوعي واضح الانتماء. والاجتماعات التي كانت تحدث في شقته الصغيرة وتطّلع مبروكة عليها، هي اجتماعات خلية شيوعية، وهي سمة كانت منتشرة في تلك الفترة من الأربعينيات بعد الحرب العالمية الثانية حتى ما بعد ١٩٥٢ إلى أن شنَّ النظام حملاته العنيفة على الشيوعيين، وأودعهم المعتقلات في الستينيات. وقد خرج الشيوعيون من المعتقلات باتفاق مع عبد الناصر، على أن يعلنوا حل تنظيماتهم المستقلة، وينضموا كأفراد إلى التنظيم السياسي الوحيد أي

الاتحاد الاشتراكي، لذلك لم يكن ممكنًا أن يتم التصريح في الفيلم بالهوية السياسية لشوقي. ولعل هذا التصوير التفصيلي في الرواية لدور شوقي ورفاقه كان السبب في حذف عدد كبير من الصفحات من الرواية عند صدورها الأول، أما الفيلم فلا يحدد هوية شوقي اليسارية، بل يشير فقط إلى أنه يمثل الجناح الوطني الذي يعبر عن فكر «الضباط الأحرار» وكأنهم سيأتون في النهاية، بحركتهم في يوليو ١٩٥٢ لكي يحققوا أهداف الحركة الوطنية (المعتدلة) التي تحركها مصلحة الوطن ليس أكثر.

فكرة تحويل المناضل الشيوعي إلى مناضل وطني بشكل عام يتماهى مع توجهات النظام القائم منذ ١٩٥٢، هو نفسه ما وقع عند تحويل رواية «الشحاذ» لنجيب محفوظ إلى فيلم، كما سنرى. ولن تتناول السينما المصرية شخصية المناضل اليساري أو الشيوعي بدرجة ما من الوضوح، إلا في فيلم «على من نطلق الرصاص» لكمال الشيخ عام ١٩٧٥، لكن المتفرج المصري سيتعرف للمرة الأولى في السينما على موضوع وضع آلاف الشيوعيين، وغيرهم من المعارضين السياسيين، في معتقلات النظام في فترة الستينيات، من خلال فيلم «الكرنك». لكن هذا الهامش من حرية التعبير الذي أتاحه الرئيس السادات في الفترة بين ١٩٧٤ و١٩٧٦ بعد حرب أكتوبر، سيتم إغلاقه تمامًا بعد انتفاضة يناير ١٩٧٧ الشعبية.

تحتل شخصية شوقي في «الرجل الذي فقد ظله» مساحة أقل كثيرًا مما هي في الرواية. والسبب معروف وهو عدم الرغبة في مناقشة نشاطه الشيوعي بالتفصيل، ولا تمزقه بين ولائه لأفكاره، وتشككه في

جدواها، وهذا التشكك أو التشكيك، لا شك أنه أتاح الفرصة لظهور الرواية عام ١٩٦١ (وقت وجود الشيوعيين المصريين في المعتقلات)، أما تصوير الشخصية في الفيلم فكان من الضروري أن يتم إغفال تحديد هويته السياسية بشكل واضح، وجعله نموذجًا إيجابيًّا حتى يكون نقيضًا لشخصية صديقه القديم «يوسف»، فبدت شخصيته التي أداها في الفيلم بمهارة صلاح ذو الفقار، إنسانية، شديدة الصدق والارتباط بالناس البسطاء، ومن هنا كان من الضروري أن تنشأ علاقة حب بينه وبين مبروكة، التي تجد فيه في نهاية الأمر، البديل الحقيقي للرجل الذي تنشده، بعد أن أصبح وعيها بالدنيا وما يحدث فيها أكبر من دور «الخادمة» التي تنتمي للطبقة الدنيا في المجتمع. إلا أن العلاقة بين يوسف ومبروكة لم تصل إلى علاقة جنسية كما نرى في الرواية. بل ظلت علاقة تعاطف نمت إلى علاقة حب بعد أن أكدت مبروكة في النهاية وقوفها إلى جانب شوقي بعد القبض على كل رفاقه، وصرحت له بأنها تحفظ كل كلمة من كلامه، وأنه أشرف وأفضل من يوسف الذي اتضح أنه هو الذي وشى به وبرفاقه، لكن البوليس السياسي لم يعتقله لكي يظل طُعمًا يصطادون به الآخرين. وستبقى «مبروكة» في انتظار خروج شوقي من السجن بعد أن تم اعتقاله في النهاية. ومن حسنات الفيلم أنه لا يشي في نهايته بقيام ثورة ٢٣ يوليو، وأنها خلصت البلاد من هؤلاء الانتهازيين، بل يشير بشكل رمزي إلى التغيير القادم من خلال مظاهرات شعبية.

يصور الفيلم كيف يفقد يوسف الممثلة الناشئة «سامية» التي يتزوجها محمد ناجي لكي ينتقم منه بعد أن صعد يوسف على أكتافه وتنكر له، لكنه لا يستسلم للهزائم، وبعد انتفاضة الشعب والحركة الوطنية، والإشارة العامة الموحية قبيل نهاية الفيلم، بالتغيير القادم في البلاد، يفكر يوسف الآن بصوتٍ عالٍ، في مشهد يستخدم فيه كمال الشيخ المونولوج الصوتي القادم من خارج الصورة، فنسمعه يقول إنه سينضم للشعب، سيهاجم الاستعمار وأصحاب النفوذ والسلطة، سيتباهى بأنه خرج من الفقر، وسيتفاخر بأن مبروكة زوجة والده، وبأنه ابن الشعب الذي قاسى وشاف الذل، ووقتها الشعب الطيب سيرفعني فوق أكتافه، ويهتف بحماس: يعيش المواطن الصالح.. يعيش البطل». مع نهاية المونولوج، يبتسم يوسف لنفسه بعد أن اطمأنّ إلى كفاءة الخطة الجديدة، خطة تغيير جلده لكي يصبح جزءًا من النظام الجديد، واثقًا من نجاحه، فالرجل الذي فقد ظله لا يموت، بل يظل موجودًا في كل العصور!

اللقاء الأول في الفيلم بين يوسف والممثلة الناشئة سامية التي تقوم بدورها نيللي، لا يتم كما في الرواية عن طريق مدحت ابن راتب بك، الذي يرتبط بعلاقة مع سامية لكنها لا تحبه، فلا وجود لمثل هذه الصلة في الفيلم، والتعارف الأول يتم عن طريق النجم السينمائي «أنور سامي» (يوسف شعبان). وهو تعديل أكثر ملائمة للفيلم، وأكثر اتساقًا، كما أنه متصل جيدًا بعمل يوسف كمخبر صحفي يتردد على الاستديوهات السينمائية لجمع أخبار الفنانين. أما علاقة يوسف مع سامية فهي لا ترقى أبدًا إلى علاقة

حب من طرفه؛ فنموذج يوسف لا يحب أحدًا سوى نفسه، فهو يستخدمها لفترة ثم يتخلى عنها بعد أن يصعد في مهنته. ومن خلال شخصية سامية في الفيلم نتعرف أيضًا على وجهة نظر فتحي غانم، لما كان يدور في دهاليز عالم السينما من فساد وعلاقات استغلال للمواهب الجديدة، وهي صورة مألوفة بالطبع قُدِّمَتْ في أعمال أخرى، في الأدب والسينما.

تروي سامية في الرواية نقلًا عما قاله لها يوسف، أن مبروكة، أغوت يوسف، وأنه مارس معها الجنس، فقد كان يتلصص عليها وهي تستحم، ثم تخرج وتلصق جسدها بجسده، ثم تسقط في حجره وكان ما كان بينهما لكنه خشي أن يقول لأبيه إنه نام معها بعد أن وقع ما وقع بين مبروكة والرجل، إلا أننا نشاهد هذا المشهد في الفيلم، بطريقة مغايرة، فيوسف فعلًا كان يتلصص على مبروكة، ويشعر بالرغبة تجاهها إلا أنه تراجع عن الفعل. وهو ما يبدو أكثر اتساقًا مع شخصيته الخجولة المترددة المتلعثمة، فهو لم يقدر أصلًا أن يتحدث كما كان ينبغي إلى «سعاد» عندما علم أنها وافقت على الزواج من رجل آخر. صحيح أنه كان لا يزال في السنة النهائية بكلية الحقوق، إلا أنه كان يمكن أن يغضب ويثور، لكنه آثر أن يلتزم بالصمت. وأصبحت عقدة يوسف أنه فقير لا يمكن أن يرقى إلى مستوى هؤلاء الناس، وأن سعاد تركته وتزوجت من غيره لهذا السبب، وتراكم شعوره بالمرارة، ثم ترسبت عقدته أكثر فأكثر، بعد زواج أبيه من «خادمة» تعالى هو عليها نفسيًّا وجسديًّا. وعندما تأتيه الفرصة سيضرب الجميع؛ ويتخلى عن مبروكة (من البداية)، ثم عن سامية، ويتآمر على محمد ناجي ظنًّا أنه بعلاقته

المباشرة مع شهدي باشا الرجل الذي يموِّل الجريدة ويسخّرها لحسابه، سيتمكن من الخلاص منه. لكن الدنيا دوارة كما يقولون.

أداء كمال الشناوي في دور يوسف أصبح أحد أهم أدواره في السينما. إنه يعكس تردد الشخصية وضعفها وشهوتها للصعود، ونذالتها في التنكر لرفاق الماضي، وكيف يمكنه أن يدوس حتى على مشاعره ويخفي رغباته الحقيقة في الحب والانسجام مع المرأة التي أحبته، من أجل ألا تهتز صورته في المجتمع، صورته التي يريد لها أن تكون لا صورته الحقيقية. إنه كائن مزيف يعيش في الخيال أكثر من الواقع.

ويبدو صلاح ذو الفقار موفقًا في دور شوقي، المناضل المخلص، نقيض يوسف، الذي ينتمي للبسطاء، يتعاطف مع مبروكة، ويقع في حبها ويرتبط بها. ونظيم شعراوي في دور شهدي باشا، يبدو كما لو أن الدور قد كتب له، فأداؤه يرتفع بمستوى جميع المشاهد التي يظهر فيها. وأما ماجدة في دور مبروكة، فهي تبدو حينًا ناعمة رقيقة مغلوبة على أمرها، وحينًا آخر غاضبة تتحايل للوصول إلى هدفها، تشعر بضعفها أمام أبناء الطبقات الأعلى، دون أن تفارقها الرغبة في الارتقاء والتحقق: أن تصبح مثلهم، تنعم بزوج وبيت، ومع الوقت، تنضج شخصيتها وتبتعد عن صورة الفتاة الريفية البسيطة الجاهلة، التي جاءت من بلدتها مع أمها للعمل لدى أسرة راتب بك.

كان اختيار نيللي موفقًا للقيام بدور سامية- أو بهية، الممثلة، فهي أقرب إلى روح الشخصية كما صورها فتحي غانم، وإن كان الفيلم قد اختصر الكثير من التفاصيل، سواء في علاقتها مع أسرتها أو مع ناجي

ويوسف وأنور سامي، الذي سبق أن أشرت إلى الحضور الخاص ليوسف شعبان الذي قام بدوره، وبراعته في استخدام الحوار المكتوب لهذه الشخصية، بحيث يعكس أصولها البعيدة كل البعد عن الرقي في السلوك، مع فظاظة وفجاجة يتعامل بها مع الممثلة، كما لو كانت جارية عنده.

ولعل من أفضل الشخصيات في الفيلم شخصية والد يوسف، عبد الحميد السويفي، التي أصبحت إحدى الشخصيات الراسخة في الذاكرة بفضل أداء عماد حمدي البسيط الذي يعبر عن مشاعر رجل هزمته الظروف، ودفعت به إلى الرغبة في التحقق بعد أن تجاوز الستين، يشعر بالحب تجاه ابنه، ويريده أن ينجح ويصبح ذا شأن في المجتمع، لكنه أيضًا يشعر بغيرة خفية منه، من شبابه، ويريد أن يبعده عن الشقة لكي يتاح له الانفراد بمبروكة. وبعد أن يقع معها في المحظور، لا يجد مناصًّا من تجنب الفضيحة سوى بالزواج منها، لكنه أيضًا يحبها، ويحب أن تشاركه الحياة، لكن العمر لا يطول. أداء عماد حمدي يعبر تعبيرًا حرفيًّا عن الشخصية كما في الرواية.

جاء أداء علي جوهر في دور «محمد ناجي»، واقعيًّا وآثرًا، بأرستقراطيته وثقته في نفسه وغروره، كأحد طواويس الصحافة، وهو يعرف كيف يمزج الرقة بالخبث، والذكاء بالتآمر، كيف يكون قاسيًا مهينًا لكل من يهدد عرشه، وكيف يصبح متملقًا مغويًا، لمن يريد تطويعه لأغراضه. يتبنَّى يوسف، ثم يشعر بالغيرة منه؛ بعد أن تتوطد علاقة يوسف بصاحب المقام، المالك الفعلي للجريدة، شهدي

باشا. يساهم علي جوهر بإضافاته الخاصة وفهمه العميق للشخصية، في تزويدها بالطاقة والحيوية؛ بحيث يدفعها لتصبح في وقت ما، في بؤرة الفيلم، خصوصًا مع براعة نسج صراع لعبة المصالح الذي يدور بينه وبين يوسف، وبراعة الحوار الذي يضفي على الفيلم بشكل عام، رونقًا خاصًّا، فهو يعبر بصدق عن روح الشخصيات، ويساهم في إبراز مشاعرها الداخلية من دون حاجة إلى الاستطرادات.

«الرجل الذي فقد ظله» أحد أفضل الأفلام التي أعدت عن عمل أدبي في عصر من أرقى العصور في تاريخ السينما المصرية، وهو بعمقه الفكري، وقيمته الفنية، يظل صالحًا للمشاهدة والاستمتاع في كل العصور.

* * *

٦

«شيء من الخوف»

الخوف يأكل الروح

«شيء من الخوف» فيلمٌ آخر من كلاسيكيات السينما المصرية التي تعتمد على الأدب، فهو مستمد من رواية ثروت أباظة التي كتبها في الستينيات، في نقد دولة التسلط والقهر، وذكر نجيب محفوظ في حواره مع رجاء النقاش (كتاب «صفحات من مذكرات نجيب محفوظ») أن كاتب الرواية أخبره أنه كان يقصد فعلًا توجيه النقد إلى أسلوب حكم الرئيس جمال عبد الناصر. وتحكي الرواية حكاية رمزية، من خلال أسلوب يغلب عليه التداعيات الأدبية التي تنطلق من وعي كل شخصية من شخصيات الرواية، كما لو كانت سلسلة من «الاعترافات».

وبغض النظر عن نوايا المؤلف من وراء روايته، فقد رأيت أن من الأفضل كثيرًا تناول كلٍ من الفيلم والرواية، لا على أساس النية المضمرة الخفية، بل من داخل العمل نفسه، آخذين في الاعتبار كيف تخدم الشخصيات الفكرة، وكيف تمكَّن المؤلف من تجسيد موضوع روايته، الذي من الأفضل أن يظل في إطار التنديد بالقهر، بالجبروت، بالانحراف بعيدًا عن البراءة القديمة، وولوج عالم الجريمة والعنف

والتسلط وقهر البؤساء والفقراء واستغلالهم أسوأ استغلال. وهذا ما يفعله «عتريس» في كل من الرواية والفيلم، وإن كان الفارق كبيرًا بين العملين، رغم إخلاص الفيلم لروح الرواية وأفكارها بشكل عام.

لن يشغلنا إذَنْ، في تأمل ودراسة هذا العمل هنا، ما تردد وقيل عن اتهام الرواية بالإساءة إلى «الزعيم»، ولا ما تعرَّض له الفيلم من اعتراضات إلى أن وافق «الزعيم» على عرضه، وغير ذلك من أقاويل ومعلومات شغلت الصحافة المصرية طويلًا، وما زالت تشغلها حتى اليوم. فما يهمني في هذا الفصل، هو وضع الفيلم تحت منظار النقد لمعرفة كيف أمكن أن يصل مخرجه، ومجموعة العاملين فيه، إلى هذا المستوى الرفيع من التعبير السينمائي، ليبقى الفيلم «أيقونة» من أيقونات السينما المصرية، وعملًا قادرًا على الاستمرار في الحياة والإلهام.

موجز الفيلم أن «عتريس»، ذلك الطفل الرقيق الذي يرتبط بصداقة وحب مع الطفلة البريئة «فؤادة»، سينشأ في كنف جده (ويدعى عتريس بدوره)، ولكنه المجرم الغليظ القاسي القلب، الذي يربي حفيده على القسوة ويدفعه دفعًا إلى سكة الإجرام، بدعوى أن الرقة ضعف، وأن الناس في قرية الدهاشنة، لا يحترمون سوى القوة. وبعد أن يكبر ويصبح شابًّا، يتعهد عتريس لفؤادة أنه لن يصبح مثل جده، وأنه سيظل وفيًّا للعهد القديم بينهما، وللحب الذي جمعهما من طفولتهما، ورغم ذلك فبعد مقتل الجد على يدي أحد رجال القرية، تثور ثائرة عتريس الحفيد، ويمسك البندقية لأول مرة، ليطلق الرصاص على قاتل جده، ويتعهد بالانتقام له ويأمر بدايةً، بإحراق منزل عائلة القاتل، مع الاستمرار في النهب والسرقة،

وابتزاز وتهديد أهالي الدهاشنة المغلوبين على أمرهم، الذين يخشون قوة العصابة التي أصبح عتريس يتزعمها الآن بعد مقتل جده.

لا أحد يمكنه التصدي لعتريس وعصابته سوى فؤادة التي تتحداه بجرأة أمام الجميع، فلا يكون أمامه سوى أن يتزوجها بالقوة، فهو من ناحية ما زال يحبها، لكنه لا يستطيع في الوقت نفسه، أن يتخلى عن منطق القوة والعنف، وفرض السيطرة على أهالي الدهاشنة بالخوف، فيحاول أن ينالها رغم أنفها لكنها تصدّه، ويكون موقفها الصلب هو الشرارة التي تندلع فتشجع غيرها من أهالي القرية وعلى رأسهم الشيخ إبراهيم، رجل الدين المعتدل الطيب القلب، الذي يميل لعمل الخير ويضرب مثالًا في التسامح مع الجار، على قيادة ثورة الأهالي ضد الطاغية، لينتهي الأمر بالهجوم على بيت عتريس وحرقه.

اقتضى التوصُّل إلى ذلك البناء الدرامي- الملحمي من كاتب السيناريو صبري عزت، إدخال تعديلات جوهرية على الرواية، من دون المساس بأفكارها الرئيسة التي تدور حول تشريح منظومة القهر، من خلال الصراع بين «العصابة» والأهالي، مع وجود قصة الحب في خلفية الأحداث. ويمكن القول إن ما توصل إليه عزت مع مخرج الفيلم حسين كمال، وكاتب الحوار والأغاني عبد الرحمن الأبنودي، جعل سياق السرد أكثر اتساقًا وتماسكًا وقوة في تأثيره عن الرواية التي تميل إلى الاستطرادات، وإلى تكرار تفاصيل كثيرة، كما تخلَّص السيناريو وكان لا بد أن يتخلص، من بعض الشخصيات الأخرى الفرعية، كما أدخل تعديلات على تكوين ومسار شخصيات رئيسة.

على سبيل المثال، يخصص ثروت أباظة حيزًا كبيرًا في روايته، لشخصية «حافظ» والد فؤادة، وزوج فاطمة. إلا أن حافظ كما تصوره الرواية يختلف عن حافظ في الفيلم. فبينما هو في الفيلم فلاح بسيط لا حول له ولا قوة، هو في الرواية متعلم، حصل على شهادة الكفاءة، وارتبط في طفولته وشبابه بصداقة مع فايز بك، الذي سيصبح دافعًا له لكي يذهب بدوره ويتعلم في المدرسة بالمدينة، ولا يكتفي بكُتاب القرية. كما يرتبط حافظ بصداقة مع عبد الصادق، الذي سيتزوج نبوية بنت المجرم المخيف حسين العكر، وينجب منها ابنه «عتريس»، أي أن عبد الصادق هو ابن عتريس الكبير (الجد)، ووالد «عتريس» الصغير الذي سيرث جده في الإجرام. أما حافظ فسيقع في حب فاطمة ثم يتزوجها، ويذهب بها إلى القاهرة حيث يعمل موظفًا، وينجب الاثنان فؤادة التي تنال بدورها قسطًا جيدًا من التعليم، ثم يعود إلى الدهاشنة.

يتزوج فايز بك إحدى قريباته، وينجب منها ابنه طلعت الذي ترتبط معه فؤادة بعلاقة حب. وفؤادة في الرواية، مثقفة من طفولتها، كثيرة القراءة والاطلاع، دائمة التردد على بيت «الست تفيدة» أم طلعت. وعن موقف فؤادة في القرية نقرأ الوصف التالي في الرواية: «كان أولئك الذين يؤذيهم عتريس يشكون لها، وكانوا يرون وجهها يفيض بالحزن والألم والأسى، وكان يكفيهم أن يروا هذا في وجهها حتى يحسوا بأنهم ليسوا وحدهم»، وكانت فؤادة تزداد كل يوم بغضًا لعتريس»... «كان الرجال أكثر الشاكين إلى فؤادة من إجرام عتريس، وكان قلب فؤادة ينصدع لشكوى الرجال، وكانوا يحسّون بمشاعرها».

أما التغيير الجوهري الذي أدخله السيناريو على الرواية فهو أن استبعد تمامًا شخصية طلعت ابن فايز بك، الذي ارتبط بعلاقة حب مع فؤادة، وذهب ليخطبها في نفس اليوم الذي كان عتريس قد ذهب وأبلغ أباها حافظ بأنه سيتزوجها، شاء أم أبى الخميس القادم، ورسم سيناريو الفيلم بدلًا من ذلك، علاقة حب من الطفولة تربط بين عتريس وفؤادة، وصوَّر كيف تحول عتريس من طفل وديع رقيق إلى وحش غليظ القلب، وهذا التحوُّل هو ما جعل فؤادة تتخلى عن حبها له، بعد أن فشلت في إعادته إلى طريق الخير.

يجري تحول عتريس إلى الإجرام في الرواية في عبارة واحدة فقط على لسان حافظ: «وكبر عتريس، فإذا هو يرث الإجرام عن جده. ويبدأ صيته في هذا الميدان يعلو ويرتفع»، إلا أن ثروت أباظة يصف طويلًا، على لسان عتريس نفسه، ذلك الانفصام بين عتريس الشاب الرومانسي المحب لفؤادة التي يعتبرها رمزًا للنقاء والحب والنور، وبين عتريس المجرم القاسي القلب الغليظ المشاعر. لكن حب عتريس لفؤادة كان من طرف واحد، ولم يجرؤ قط على التصريح لها به.

أما الفيلم فيتوسع في تصوير هذا «التحول» ويعود إلى طفولة عتريس، ونحن نراه أمام جده الذي يقمع فيه كل نزوع للخير والحب والجمال، فيقتل الحمامة البيضاء الجميلة التي يداعبها الولد، ويضربه بقوة وينهره، ويكرر عليه أن الرقة ضعف، وأنه يجب أن يصبح رجلًا أي يتخلى عن ضعفه، كما يهدد فؤادة وينذرها بضرورة الابتعاد عن حفيده. ويحتل الجد بالتالي مساحة بارزة في الجزء الأول من الفيلم

على العكس من الرواية حيث يبدو حضوره محدودًا للغاية. وبينما يبدو طلب عتريس الزواج من فؤادة في الرواية مفاجئًا، ودون أي جذور قديمة أو تطور في السرد، نرى في الفيلم أنهما يرتبطان بعلاقة حب من الماضي، من الطفولة، وهو الاختيار الأفضل دراميًّا دون شك.

أما إقدام عتريس على الزواج من فؤادة في الفيلم، فهو يأتي بدافع الرغبة في امتلاكها، والسيطرة عليها وتطويعها، بعد أن تجرأت وأعلنت تحديها له أمام الجميع، عندما فتحت «الهويس» الذي تتدفق منه المياه إلى أراضي الفلاحين، بعد أن كان قد أغلقه عقابًا للفلاحين على رفض دفع الإتاوات. ولكن دون إغفال حبه القديم لها بالطبع، وتأرجحه القلق الحائر، بين الخير والشر دون القدرة على الخروج من تحت عباءة الشر، كما يصبح الشر في الفيلم مرادفًا للسلطة، للقوة، للتحكم والسيطرة والنفوذ، وإثبات «الزعامة» أمام الرجال، وليس فقط الحصول على المال.

تغيب عن الفيلم أيضًا شخصية «عليوة» ابن القرية الذي درس القانون، وبعد أن أصبح محاميًا وكوَّن ثروة صغيرة، أصبح يتطلع إلى الزواج من شقيقة زميله ممدوح، ذلك الفتى الجميل ابن الباشا وزير الزراعة، طمعًا في الصعود الاجتماعي (مثلما كان حسنين في رواية نجيب محفوظ «بداية ونهاية»). وكراهية عليوة لعتريس (في الرواية) ناتجة فقط عن أن عتريس يحرم أهالي الدهاشنة، من رفع القضايا ضد ظلمه لهم، لأنه يرغمهم عن طريق الخوف، على التزام الصمت.

وتحتل شخصية «رشدي» (أحمد توفيق) في الفيلم مساحة أكبر، فهو الذي سيتزوج من «إنعام» عاهرة القرية التي تفتح بيتها لكل من

يرغب ويمكنه أن يدفع، وسيصبح رشدي في الفيلم مدمنًا على الخمر، وليس على المخدر كما في الرواية. كما أنه في الرواية ليس عضوًا من أعضاء عصابة عتريس. وعندما يكتشف خيانة إنعام له يفقد عقله ويجن، ونعرف أنه أُدخِل مستشفى الأمراض العقلية، لكن كاتب السيناريو يعرف كيف يستفيد بذكاء شديد، من هذه الشخصية، ويطوعها لخدمة الحبكة الأساسية، أي قصة عتريس ديكتاتور القرية وناشر الرعب فيها، فيجعل رشدي أحد رجال عصابة عتريس، ويجعل عتريس يطمع بدوره في إنعام، ويصور شعور رشدي بالغيرة من عتريس، ورغبته في أن يتحداه وأن يثبت لزوجته إنعام أنه لا يقل عنه قوة وعنفًا، ولكنها تسخر منه، وتدريجيًّا يضطرب عقليًّا، ويضل ويشرد، ويظل يردد أنه أيضًا «عتريس»!

ومن أفضل التعديلات التي أدخلت على السيناريو، علاقة الحب (ثم الخطوبة)، التي تجمع بين «محمود» ابن الشيخ إبراهيم (حسن السبكي)، وعزيزة بنت بسيوني (بوسي)، وهي شخصية ابتكرها السيناريو، ولا وجود لها في الرواية. كما استبعد الفيلم تمامًا تلك العلاقة المفتعلة في الرواية بين محمود والغانية إنعام، وكيف يذهب إليها ويطلب الزواج منها (رغم معرفته بتاريخها)، بينما هي التي تتحفَّظ وترفض وتحاول إقناعه بالتخلي عن فكرته، ثم يقع حادث قتله على باب بيتها وهو يغادره. فهذه العلاقة غير منطقية، ولا تتسق مع شخصية محمود ابن الشيخ إبراهيم الرجل التقي المخلص للتقاليد والأصول، الذي سيتصدى بكل قوته لعتريس، ويرفع ذلك الشعار الأسطوري «زواج عتريس من فؤادة باطل) ليصبح شعار القرية كلها.

إن محمود يصبح في الفيلم، في تحول ملائم تمامًا ومقبول في شخصيته، أحد زعماء الشباب الثائر، وهو الذي يحرض الأهالي في المسجد على الثورة على ظلم جبروت عتريس، فيكون مصيره القتل في يوم زواجه على أيدي رجال عتريس، في تصعيد درامي يقود إلى تلك النهاية العنيفة للأحداث في الفيلم.

تجسد الرسوم واللوحات التشكيلية التي تظهر على عناوين الفيلم في البداية، والتي رسمها يوسف فرنسيس، فكرة الملحمة الشعبية، في اندماجها مع الموسيقى، وعلى خلفية همهمات الكورال الموزونة. ونرى على الشاشة وجوه النساء والرجال التي يملؤها الخوف، النساء يتَّشحن بالسواد، والرجال تتسع أعينهم من فرط الإحساس بالرعب. أما الأغنية المصاحبة لهذه اللوحات (من تلحين بليغ حمدي) فهي تروي لنا عن قرية لا أحد يعرف مكانها، ولا زمان وقوع الأحداث فيها، فمن الممكن أن تكون في أي زمان ومكان. والاسم الذي أطلق عليها هو «الدهاشنة» وهو اسم قبيلة، من تلك القبائل التي استقرت في الريف أو في الصعيد المصري.

المكان هو أول ما يتم تحديده من خلال الصورة، والأغنية التي تقول كلماتها: «البلد اسمها الدهاشنة... والمكان ما حدش قال لنا... يمكن ما كانش أبدًا... يمكن في كل مكان.. أمتى؟ ما حدش قال لنا.. يمكن ما حصلش أبدًا.. يمكن.. في كل زمان.. الدهاشنة ضل مرمي ع الغيطان.. وع الدروب وع البيوت.. الدهاشنة ضل زرع الأرض غل.. العارف طريقه يمشي فيه يضل.. الدهاشنة ضل.. مطرح ما يحل يملا الدنيا خوف.. خوف».

يستخدم حسين كمال الكورال والأغاني الموحية البديعة التي كتبها عبد الرحمن الأبنودي، على مدار الفيلم، لكي يضفي على فيلمه أولًا، طابع الملحمة الشعبية، وثانيًا لكي يصنع نوعًا من التغريب (بهدف التقريب) عندما يجعل الأغاني تقطع سياق السرد، لتعلِّق على الحدث أو تمهد له، أو تقدم الشخصيات الرئيسة.

في المشهد الأول من الفيلم، نرى إخراج جثة غريق يدعى «سالم أبو عوضين» من الترعة، يتحلق حول الجثة الرجال مذهولين، ويتساءل أحدهم: ومين اللي يقتل سالم أبو عوضين؟ فيجيبه رجل آخر: هو مين يا عبده اللي يقدر يقتل في الدهاشنة؟ وتأتي الإجابة لنا عبر مجموعة لقطات قريبة لوجه «عتريس» الجد (محمود مرسي)، من الجانب ومن الأمام، وهو يضحك ضحكة شيطانية خشنة ساخرة، تكشف عن أسنانه المهشمة على صوت الكورال وهو يردد: أهوه... بالضحكة دي بالخلقة دي.. بالبصة دي... مالي الدهاشنة خوف».

ومن مشهد اجتماع عتريس الجد القاسي المجرم مع رجاله.. رجال عصابته، وإظهار قسوته وجبروته، تعود القصة إلى البداية، إلى «عتريس» الطفل، وكلمات الأغنية تتردد (يا عيني ع الولد.. الواد صوت السواقي لما يملا البلد.. زي ولاد البلد.. والقلب أخضر مزهزه لا مكر ولا حسد.. سموه على اسم جده. ساعة لما اتولد». ونعود إلى عتريس الطفل في زمن البراءة الأولى، وهو يلعب عند الساقية، ثم وهو يمسك الحمامة الصغيرة البيضاء، يداعبها في رقة، ويقبِّلها ثم يطلقها، ثم نرى جده يقمعه وينهاه عن الرقة والضعف، يريده أن يكون خشنًا قاسيًا مثله.

وفي سرادق عزاء القتيل (سالم أبو عوضين) يهدد عتريس (الجد) شقيق القتيل (شعلان). يتطلع شعلان إلى رجال القرية الجالسين في سرادق العزاء لكنهم يطأطئون رؤوسهم في خوف، فهم لا يستطيعون مواجهة عتريس بجبروته، بينما يقول له عتريس: «شيء من الخوف ما يأذيش»، أي أن بعض الخوف لا يضر، وهو مغزى عنوان الرواية والفيلم.

فؤادة تلتقي عتريس عندما لم يكن قد سار بعد في طريق الشر. تحذره:

- اوعى يا عتريس. ما دام وسطهم.. كفوفك حتغرق دم.
- انتي عارفة. وسطهم مش بخاطري. لازم أكون وسطهم. ما أملوكش أبعد.
- أوعى الدم.
- بيني وبين الدم حاجات كتير يا فؤادة. أولهم انتي.
- خايفة.
- أني بينهم ومش منهم. قلبي ملك الدهاشنة وأنا ملك جدي. لكن وشي لازم يضحك لجدي ويكشّر للدهاشنة.

هذا الحوار الذي كتبه الأبنودي يرتفع بالكثير من المشاهد إلى مرتبة الشعر. صحيح أنه يبدو أحيانًا أكبر من مستوى الشخصيات، لكنه أيضًا يخلق تلك المسافة بين الشخصيات والمتفرج، ففي الملاحم الشعبية ليس من الضروري مراعاة مبدأ الإيهام بالواقع، فالواقعية تكمن

في المضمون أي في الجوهر والمغزى، وليس في الملامح الخارجية، وجزء من أسلوب حسين كمال في الفيلم يعتمد على «التغريب»، وغرابة الحوار تساهم في تقريب المغزى. ولكن هذا لا يتناقض مع مراعاة الدقة الشديدة في اختيار الأماكن والملابس، والجو العام للقرية إلى حد مدهش.

ويلعب مونتاج رشيدة عبد السلام دورًا رئيسًا في خلق إيقاع متدفق، سريع، يتلاءم تمامًا مع حالة التصاعد في التوتر، مع ازدياد التحدي بين عتريس وأهل البلد، أو بين عتريس وفؤادة من ناحية، والشيخ إبراهيم من ناحية أخرى. ويساهم المونتاج الذكي في بناء المشهد بحيث يستخرج منه أكبر شحنة عاطفية مؤثرة. ولعل مشهد فتح الهويس خير مثال على ذلك. في بداية المشهد نرى الفلاحين جالسين على الأرض في صمت وحزن، يتطلعون إلى الترعة الجافة من الماء في لقطات عامة. تنزل الموسيقى وهمهمات الكورال في إيقاع جنائزي حزين، ثم تأتي فؤادة مهرولة، تتأمل الفلاحين البؤساء. تهبط، تسير بينهم. مزيد من اللقطات القريبة للوجوه الحزينة. ثم لقطة لوجه فؤادة. وتنزل الأغنية على شريط الصوت: الزرع جف. الضرع جف. الأرض بتقول غيتوني..». ونرى لقطة للأرض المتشققة الجافة. تصمت الموسيقى والكورال تمامًا بعد أن تعتلي فؤادة موقع الهويس، وتدير العجلة لتفتح المياه التي تنساب تروي الأرض الجافة، وعلى إيقاعات فرحة، يتقلب الفلاحون ويحتضن بعضهم بعضًا، ويرددون عبارات الشكر لله، وتزغرد النساء. وفي لقطة عامة متوسطة، تتضح فيها براعة التكوين تقف شادية (فؤادة) في أعلى الصورة، تدير

عجلة الهويس وهي تبكي فرحة، بينما جموع الفلاحين من خلفها يحتفلون بلمس الماء، ورفعها بأيديهم إلى وجوههم. ويسرع إيقاع اللقطات داخل المشهد، مع ارتفاع إيقاع موسيقى الناي الفرحة الراقصة، وفجأة يقبض الصمت على المشهد عندما يصل عتريس ورجاله فوق الخيول.

يستخدم حسين كمال التداعيات من وعي فؤادة وهي تتطلع إلى عتريس، وترتد إلى ذكريات الطفولة ثم الشباب حينما كان يواعدها على شط الترعة، يعبر لها عن حبه، ويتعهد بأنه لن يصبح أبدًا مثل جده مهما حدث. وتعود أغنية «يا عيني ع الولد» ولكن بصوت شادية أي فؤادة نفسها، وبكلمات أخرى مختلفة:

«يا عيني ع الولد.. الواد أبو قلب لين صبح غير الولد.. ضاع منه قلبه الأبيض وسط صريخ البلد.. الحلم اللي حلمته في الصبح بيتفرد.. والضحك اللي ضحكته أهو سمعاه البلد.. صرخة حزن ونكد.. صرخة بنت وولد».

ويستخدم حسين كمال المونتاج المتوازي في الانتقال بين المشهد الذي يحتجز فيه عتريس فؤادة في منزله، ويهددها بقتل محمود ابن الشيخ إبراهيم إن لم ترضخ لإرادته وتقبل الاعتراف بزواجه منها، وبين مشهد حفل زفاف محمود، ومع كل انتقال بين المشهدين، تقصر اللقطات ويتصاعد إيقاع المشهد إلى أن يصل إلى ذروته بإطلاق الرصاص على محمود وسط أهله والمحتفلين بزفافه.

ويجيد حسين كمال، المعروف بسيطرته التامة على الحركة في المشاهد، التحكم في المجاميع من الفلاحين في مشهد فتح الهويس

الذي قيل إنه استخدم فيه مجموعة كبيرة من الفلاحين الحقيقيين من أهالي إحدى قرى محافظة القليوبية، كما أقام لهم هويسًا حقيقيًّا كفل لهم وصول الماء إلى أراضيهم التي كانت تعاني من العطش. وتتبدى سيطرته على المجاميع بوجه خاص، في المشهد الأخير لجموع أهالي القرية وهم يهجمون على دار عتريس، كما تتضح في هذا المشهد، براعة التكوينات، والانتقال بين الأحجام المختلفة للقطات، وجمال الصورة حيث يبرز المصور الكبير أحمد خورشيد، التناقض بين ضوء مشاعل اللهب التي يحملها الفلاحون، وبين الكتلة السوداء التي تصنعها ملابس الشيخ إبراهيم الذي يقود الفلاحين (في مقدمة الكادر) وهو يهتف «زواج عتريس من فؤادة باطل»، بينما يردد الفلاحون من خلفه على إيقاع منتظم كلمة «باطل.. باطل».

تنتهي رواية ثروت أباظة بدخول مجموعة من الرجال من أهالي القرية بيت عتريس ومواجهته وإطلاق سراح فؤادة. ويسدل المؤلف الستار على الصراع في روايته من خلال ثلاثة أسطر تقول: «وحملت فاطمة فؤادة بين ذراعيها، وانفسح الطريق أمامها، وخرجت، ونكس عتريس رأسه في استسلام. وحين رفع بصره لينظر الطريق الذي سارت فيه فاطمة بفؤادة، وجد الطريق وقد أغلقته الأعين مرة أخرى».

وهي نهاية ضعيفة لصراع كبير. أمَّا المشهد الأخير في الفيلم، فقد استبعد دور فاطمة والدة فؤادة التي لا تقدر أصلًا على تحدي عتريس واقتحام بيته، ناهيك عن حمل فؤادة بين ذراعيها، ويختتم المشهد الأخير في الفيلم، تلك الملحمة الهائلة التي تكثِّف الصراع بين الطاغية والناس

بتصوير أكثر قوة وتأثيرًا، ليصبح أحد المشاهد التي رسخت بقوة في ذاكرة جمهور السينما، بجمالياته الخاصة، وإيقاعه المحسوب. هنا يتم الانتقال من النهار إلى الليل، ومن مجموعة محدودة العدد من أهالي القرية تسير وراء الشيخ إبراهيم، إلى كتلة ضخمة تتحد معًا، وتسير في الليل تقترب من بيت عتريس، والجميع يحملون المشاعل، ثم يتطور المشهد إلى إلقاء المشاعل على البيت، ويصبح عتريس محاصرًا في الداخل، بعد أن يتمرد عليه رجاله ويتركونه ويهربون، بل ويغلق عليه مساعده «إسماعيل» باب البيت ليتركه وحيدًا يواجه مصيره، بعد أن تكون فؤادة قد تمكنت من مغادرة البيت في غمرة انشغال عتريس بالهجوم القادم عليه. وهي نهاية درامية أقوى كثيرًا من نهاية الرواية، فكان ضروريًّا أن تصبح نهاية الطاغية تلك النهاية القاسية المحتمة.

وهذا التعديل الذي أدخله السيناريو على الرواية، مثل غيره من التعديلات الكثيرة الأخرى التي رصدناها، يؤكد عدم صحة المقولة العمومية التي تكرر أن السينما لا يمكنها مضاهاة الأدب، وتقوم بتسطيح الأعمال الروائية. و«شيء من الخوف» شأن غيره من الأفلام التي قدمها عدد من كبار المخرجين، دليل عملي على براعة المخرج وكاتب السيناريو عندما يفهم كلاهما جيدًا، جوهر العمل الأدبي، ويكون لديهما الطموح لتقديم فيلم يتمتع بالقوة والجمال والصدق. ولكن المؤسف بالطبع أن يكون هذا هو آخر الأفلام الثلاثة الأولى للمخرج حسين كمال قبل أن يتجه نحو طريق آخر، فيه من الفن بقدر ما فيه من الشطارة.

يعتبر دور «عتريس» المزدوج في «شيء من الخوف» من أفضل الأدوار التي أداها محمود مرسي في تاريخه الفني. إنه يقبض على الشخصية بقوة، يطوّعها ويتلبسها ويتسلل تحت جلدها، وينجح في التعبير عن قسوتها وجبروتها، وكذلك عن ضعفها وترددها في مواجهة «فؤادة» التي تذكره بأنه لا يمكنه أن يقتلها، وحتى لو قتلها فسوف تبقى، تعذبه وتؤرقه لأنها ستصبح محفورة في ضميره ووجدانه، تعذبه باستمرار. وهو يستنكر رغبتها في استعادة «عتريس» القديم البريء، ويذكرها أنه استطاع أن يسيطر على الأرض والثروة والسلطة بقوته، لكنها لا تهتز؛ فقد حسمت اختيارها، ووقفت إلى جانب الحق والصواب والناس.

فؤادة أيضًا، كما نرى في الفيلم من خلال أداء شادية، تقسو على نفسها لكي تدفن مشاعر الحب القديم في قلبها، لدرجة أن عتريس يسألها في إحدى محاولاته تليين موقفها وتطويعها: جبتي القسوة دي منين؟ وبعد أن ينصرف نستطيع أن نلمح عذابها، وهي مضطرة إلى قتل كل مشاعر الحب القديم في قلبها، وتغليب مشاعرها التي توحدت مع مشاعر أهل القرية جميعًا.

ويتألق محمد توفيق في دور حافظ، والد فؤادة المغلوب على أمره، ويحيى شاهين في أحد أفضل أدواره في السينما، دور الشيخ إبراهيم الذي يحسم أمره في النهاية، ويعلن بوضوح موقفه الثائر ضد الظلم، لا يحول بينه وبين إحقاق الحق شيء. وعندما يذكره أحد رجال القرية أنه سبق أن تساهل كثيرًا فيما يتعلق بحقه وحقوق الناس، كما تغاضى

عن وجود «إنعام» العاهرة في القرية، يكون جوابه أن الناس أحرار في حقوقهم، وأما «إنعام» فربنا هو الذي سيتولاها بالحساب، ولكن هذا «حق ربنا ولا يجوز التفريط فيه». هنا يصبح الدين عاملًا إيجابيًّا في الثورة على الظلم، وليس تثبيت الطاغية.

«شيء من الخوف» هو الشعار الذي يرفعه أي طاغية يبرر به أفعاله وتجاوزاته، معتقدًا أن الخوف يمكنه أن يأكل الروح. لكنه اعتقاد خاطئ كما تقول لنا الرواية، وكما يقول لنا الفيلم.

❊ ❊ ❊

٧

«السراب»

عذاب الإنسان في وحدته

قد لا تكون رواية «السراب» لنجيب محفوظ التي صدرت عام ١٩٤٨، في خضم انشغال الأديب الكبير بالأدب الواقعي، من أفضل أعماله أو أشهرها، فهي تبتعد عن مسار الواقعية التي صبغت رواياته في تلك الفترة، حيث جاءت قبل «بداية ونهاية» وبعد «زقاق المدق». ولكنها أصبحت من أفضل الأفلام التي أعدت للسينما عن أعمال نجيب محفوظ الروائية، وأكثرها رصانة وإخلاصًا لموضوع وشخصيات الرواية وأجوائها، وليس بالضرورة أحداثها تفصيلًا، عندما تحولت إلى فيلم «السراب» (١٩٧٠).

والغريب أن الفيلم كان أول أعمال المخرج أنور الشناوي الذي عمل قبل ذلك ولمدة عشرين عامًا، مساعدًا للإخراج مع عدد من كبار مخرجي الجيل الثاني في السينما المصرية أمثال أحمد بدر خان، وفطين عبد الوهاب، وحسن الإمام، وعاطف سالم، وحلمي رفلة، وعز الدين ذو الفقار، وحسن رضا، وغيرهم، وتعلم الكثير منهم خاصة إجادة التعامل مع الممثلين، من المخرج حسن الإمام الذي برع وتميز كثيرًا في هذا المجال، وعمل معه الشناوي في عدد كبير من أفلامه.

وأنتجت الممثلة ماجدة الفيلم بالتعاون مع المؤسسة العامة للسينما (القطاع العام المملوكة للدولة)، واختارت القيام بدور البطولة أمامها، الممثل نور الشريف في ثاني أدواره الرئيسة في السينما، بعد دوره في فيلم «قصر الشوق» للمخرج حسن الإمام، عن رواية نجيب محفوظ أيضًا (الجزء الثاني من الثلاثية).

المفاجأة أن المخرج أنور الشناوي الذي توفي مبكرًا ولم يخرج سوى ثمانية أفلام، كان اختيارًا جيدًا من جانب ماجدة، وقد أثبت في هذا الفيلم أنه مخرج متمكن، واثق من أدواته، يمكنه أن يقدم عملًا كبيرًا متميزًا، ويرجع نجاحه إلى وجود سيناريو جيد كتبه واحدٌ من كبار كُتَّاب السيناريو المصريين وهو علي الزرقاني، ومدير تصوير(محمود نصر) يتمتع بخبرة كبيرة، وبلمسات جمالية خاصة في التصوير بالأبيض والأسود قبل أن يسود التصوير بالألوان.

تختلف رواية «السراب» عن مسار نجيب محفوظ الأدبي في الأربعينيات والخمسينيات، فهي أساسًا، رواية نفسية، تعالج موضوعًا سيكولوجيًّا يتعلق بالفرد في وحدته وشعوره الطاغي بالاغتراب، أي أنها لا تنحصر في البعد السيكولوجي وحده، بل تتجاوزه إلى تصوير وحدة الإنسان، ورغبته في الإفلات من هذه الوحدة، من رحم الأم المظلم، إلى النور في العالم، ولكن وحدته تزداد، وتزداد معها أزمته.

يبدو نجيب محفوظ في روايته هذه مطّلعًا بشكل جيد، على كثير من الجوانب الأساسية في علم النفس، وخاصة الأوديبية أو عقدة أوديب، أو التعلُّق المرضي بالأم من جانب الطفل، وتعلُّق الأم بابنها الوحيد بعد

فقدان الاب- بالانفصال الفظِّ، والتنكر لابنه، ونشأة الابن في كنف أمه وجدِّه لأمه، محرومًا من اللعب مع الأطفال من سنِّه، ومحاطًا بأكبر قدر من التحفظات كون الأم تخشى عليه من الضياع، بعد أن أصبح الابن- الزوج البديل. إلا أن هذا الطوق المشدَّد الذي تفرضه الأم حول ابنها «كامل» سيتسبب في إصابته بعقد نفسية متعددة مركبة، تجعله يعجز عن السلوك الطبيعي في الحياة، وتنعكس على حياته الجنسية بعد أن يتزوج.

يصف كامل أمه في الرواية -في الصفحات الأولى- فيقول إنها «أسعدتني فوق ما أطمع، وأشقتني فوق ما أتصور، وكأني لم أحب أكثر منها، وكأني لم أكره أكثر منها». والفيلم يصور في اقتضاب وبراعة ومن خلال لمحات قصيرة وبسيطة ولكن موحية، فكرة تعلُّق كامل بأمه وحبه لها وفي الوقت نفسه، رغبته في الشعور بذاته كرجل، خاصة بعد أن يوبِّخه جده، ويسخر من خضوعه لأمه. ولا شكَّ أن تعبير الممثل عن هذا بنظراته الحائرة، وارتباكه أمام أمه، وعدم رغبته في إغضابها، وفي الوقت نفسه، كيف يسرح بخاطره وهو يفكر في «رباب» التي ينتظرها كل يوم على محطة المترو، ويتبعها خطوة بخطوة دون أن يجرؤ على مخاطبتها بالحديث. هذا الشعور معبَّر عنه في الرواية مرات عدة، منذ أن يروي لنا كامل كيف أنه كان سعيدًا وهو يلهو ويلعب مع أقرانه وأقاربه، أولاد خالته، وحزن عندما انقضت زيارة خالته وأبنائها لهم، فقالت له أمه وهي تنهره: «كفاك لعبًا وجريًا في الشارع، ثب إلى رشدك، وعُدْ إليَّ كما كنت لا تفارقني ولا أفارقك». وأصغيت إليها في صمت. كنت أحبها ملء فؤادي، لكني كنت أهفو كذلك للعب والمرح».

هو في الرواية لديه شقيق وشقيقة، يعيشان في كنف والده، ولكن في الفيلم هو وحيدٌ وهذا حلٌّ أفضل، وأكثر اتساقًا مع فكرة تعلق أمه به على هذا النحو المرضي. وقصة هرب شقيقته راضية وزواجها، ثم زيارة كامل مع جده وأمه لها ورؤيته لشقيقه مدحت... إلخ، لا وجود لها بالطبع في الفيلم. كما لا يرتد الفيلم إلى فترة المراهقة قبيل التحاقه بالمدرسة الثانوية، ولا يصور قيامه مع جده بزيارة أبيه. ففي الفيلم يقول كامل إنه لم ير والده قط. وعندما سيذهب فقط، وهو يتأهب للزواج، لطلب المساعدة المالية منه، يعرف أنه مات. أما السيناريو فيركز على شباب كامل، أي بعد دخوله كلية الحقوق، وكيف غادر الدراسة من اليوم الأول وفرَّ هاربًا بعد أن عجز عن أن ينطق حرفًا أمام الأستاذ والطلاب، وقرر أن يعمل ولا يعود أبدًا إلى السخرية التي يتعرض لها، سواء من جانب أستاذه أم من جانب زملائه، وهو ما نراه في المشهد الأول من الفيلم قبل نزول العناوين، وهو مشهد مكتوب ببراعة وخاصة الحوار، والحضور الخاص للممثل الكبير علي جوهر في دور الأستاذ، وأداء نور الشريف الذي يشدنا من أول لحظة، إلى الشخصية التي يؤديها، بكل ما فيها من خجل واضطراب نفسي. وهذا المشهد تحديدًا يختصر الكثير مما يرويه نجيب محفوظ في روايته، عن علاقة كامل بزملائه في المدرسة، وسخريتهم الدائمة منه، وخجله من نطق اسمه (كامل رؤبة لاظ)، وغير ذلك من تفاصيل.

الفيلم لا يروى الأحداث، كما في الرواية، من وجهة نظر البطل كامل أي من رؤية ذاتية، بل من وجهة نظر موضوعية محايدة. فهو يبدأ

بعد المشهد الأول الذي يسبق نزول العناوين، ونحن نرى الأم في انتظار عودة ابنها من الجامعة، ثم الحوار الذي يجري بينها وبين والدها، جد كامل، ثم عودة كامل وحواره مع جده الذي يسخر من ارتباطه بأمه ويطالبه بأن يصبح رجلًا. ولكن الفيلم يعود مرة واحدة إلى الماضي، في فلاش باك، إلى الطفولة عند استدعاء التجربة الجنسية الوحيدة له في طفولته مع الخادمة، وهو يروي للطبيب النفسي الذي سيلجأ إليه.

ينام كامل مع أمه في فراش واحد كما نرى في الفيلم، ثم ينفصل وينام على فراش مستقل، ولكن في نفس الغرفة أي بالقرب من أمه. إنها حالة أوديبية واضحة، كراهية الأب، قتل الأب في عقله، والولع بالأم. وفي الرواية عندما يرى كامل صورة أمه وأبيه في يد أمه، ينتزعها من يدها، ويمزقها في غضب عارم. لقد قتل أباه، مرة واحدة وإلى الأبد. وعندما يضطر للذهاب إليه لكي يراه بعد مرور سنين طويلة، ويطلب مساعدته، في هذه اللحظة الفارقة، يعرف بخبر وفاة الأب، لكنه قد أصبح وريثًا لخمسين فدانًا والفيلا. لكننا لا نرى أنه اتخذ أي خطوة للانتقال للعيش في فيلا أبيه مع زوجته بعيدًا عن أمه، لأنه لا يقدر.

الأم تعامله بعد أن يكون قد كبر على أنه لا يزال طفلًا، تحيطه بأكبر قدر من التدليل، تصر على وضع الحجاب في جيبه ليحميه من الشر، تنتظر عودته بلهفة كل يوم مع خادمتها «أم مصطفى» (زينات صدقي)، تشعر بالفزع عندما يخبرها ذات يوم أنه قد وقع في الحب، فدخول أي امرأة إلى حياته كفيل بتصدع العالم الذي شيدته الأم من حوله عبر سنوات.

يروي كامل في رواية نجيب محفوظ، كيف أن جدَّه أتى برجل ضابط سابق أراد الزواج من أمه، مما أثار غضب كامل الشديد، لكنها تطمئنه بالقول إنها لم توافق. وقاطعها بحدة: ولكن يريد لكِ أمرًا معيبًا؟ تقول له بعدها: لم أقل أبدًا إن الزواج من العيوب والمحرمات، بل هو علاقة شريفة يباركها الله، إني ذممت عيوبًا أخرى.

إلا أنها ستسفر عن وجه شديد الشراسة، وتتنمر لزوجته رباب التي ستأتي للعيش معها تحت سقف واحد. لقد استحوذت رباب منها على «طفلها المدلل». لا يصور الفيلم شيئًا من الماضي كما ذكرنا باستثناء علاقة كامل الطفل بالخادمة التي تطردها أمه شر طردة بعد أن تضبطها معه.

سيقع نظر كامل على «رباب» ابنة الطبقة الوسطى، التي تعمل مدرسة بالمدرسة الإعدادية، وسيظل يتتبعها في المترو ذهابًا وإيابًا، ينتظر خروجها من المدرسة، ويمضي وقتٌ طويل قبل أن يتجرأ على التحدث معها ويفاتحها في الزواج. هنا يسعى كامل لأول مرة بشكل حقيقي، للخروج من كنف أمه، للتمرد على حياته المغلقة، كأنه لا يزال في الرحم. إنه يريد أن يشعر بأنه قد أصبح رجلًا كما يلح عليه جده ويذكِّره باستمرار. لكنه سيبقى عاجزًا عن الوصول إلى هذا التحرر بعد أن أصبح ضحية الأب الغائب الذي تخلى عنه من البداية، والأم التي سجنته داخل سجنها الخاص، واستولت عليه لنفسها ولإشباع أنانيتها، وضحية جسده الذي استعذب واستسلم للجنس الأحادي، أو الجنس مع الذات أي الاستمناء، ولم يعرف غيره مصدرًا للذة عابرة بعيدة عن العاطفة الحقيقية.

من تداعيات الارتباك النفسي الناتج عن علاقة كامل الأوديبية بأمه، وخجله الشديد من المرأة عمومًا، وارتباطه بصورة وحيدة لها تتمثل في «الخادمة»، يكتشف كامل ما يعرف بـ«العادة السرية» أو الاستمناء، يمارسه وهو يتطلع إلى الخادمة اللعوب التي تتراقص وتهتز بجسدها وهي تستمع للغناء في الراديو، بينما يراقبها هو من طرف خفي من وراء نافذة غرفته، في البيت المجاور. هنا يستخدم أنور الشناوي المخرج، الحركة الرتيبة للكرسي الهزاز مع إيقاعات منتظمة متسارعة بالطبلة، وهي حيلة مقبولة ومفهومة في ظل وجود رقابة صارمة تحرم إظهار هذا النوع من السلوكيات على الشاشة. كما أنه تأثُّر واضح بأسلوب المخرج صلاح أبو سيف، الذي عرف باستخدام ما يعرف بالتشبيه والاستعارة المعروفة في الأدب، ولكن بعد أن يترجمها إلى صور.

في المرة الثانية عندما يكاد كامل أن يهرع لممارسة الاستمناء، تردعه رؤيته المباغتة لصورة الأم أمامه، فهي رمز العفة التي لقنته طويلًا الطهارة. ومن شدة ارتباطه بها أصبحت النساء تُختصر فيها وفي صورتها، وأصبح «كامل» خجولًا منطويًا على نفسه، وأصيب بالفشل أو العجز الجنسي النفسي رغم حبه الشديد لزوجته رباب.

يقول الدكتور النفسي يحيى الرخاوي في مقال عن رواية «السراب»: «إن "العقدة" (مع تحفظي على هذه التسمية) هي ليست عقدة كامل، إذ ينفصل عن أمه، بل هي عقدة أمه إذ ترفض ولادته، وكلما تحرك كامل عنوة بعيدًا عنها لاحقته بكل ثقل أنفاس حبها وعنف إغارة عدم أمانها. فالتفاف الحبل السري حول عنق كامل وروحه وجنسه كان يعلن طوال

الرواية أن الأم قررت ألا تكمل الولادة وأنفذت قرارها، فكانت الرواية كلها محاولات مأساوية متلاحقة لتحقيق «التراجع» المستحيل، تراجع الأم عن أن يصيرا «اثنين». وفى البداية أسقطت ذاتها الطفلية عليه لتعلن أنها هي هو، فألبسته ملابس البنات، ثم بعد ذلك أعلنت امتلاكه ما استطاعت إلى ذلك سبيلًا».

يضيف الرخاوي فكرة مثيرة للاهتمام عندما يقول: «وحين قرر كامل الانفصال عنها، ذهبت «معه» فى داخله، تُعَجِّزه عن أي علاقة كاملة، فإما جنس فج، وهو صورة مؤقتة لاستمناء آخر، وإما زواج «نظري» (مع وقف التنفيذ)، أما أن يكون كامل رجلًا (شخصًا) كاملًا يتصل بشخص كامل غيرها، فهذا هو الموت بعينه لكيان الأم المهزوم بالوحدة والهجر، من قبل أن يوجد كامل بزمن بعيد. (نقد النقد لرواية السراب- نشرة النشرة- ١٠ نوفمبر ٢٠١٦).

العلاقة الجنسية مع امرأة ستتحقق فقط مع «عنايات» تلك المرأة السمينة الشرهة المنطلقة التي تستدرجه، وتأخذه في الحنطور الخاص بها إلى منطقة الأهرام أكثر من مرة، وتعلمه كيف يمارس معها الجنس دون أي مشاعر. فعنايات نموذج مختلف تمامًا عن صورة أمه التي يتعلق بها ويتوق (في داخله دون أن يفصح عن ذلك قط بالطبع) لمقاربتها. إن نجيب محفوظ هنا يتجرأ، ويقترب من فكرة شديدة الخطورة في الأدب العربي عمومًا، فكرة الولع الجنسي بالأم، خاصة عند الطفل أو الرجل الذي يظل طفلًا.

يقول الدكتور عز الدين إسماعيل: إن مضاجعة كامل لزوجته كان فيما مضى يبدو مستحيلًا لشخص يسعى إلى الخلاص من سلطان الأم. ولعله خُيِّل إليه أنه بزواجه يكون قد خطا خطوة حاسمة في سبيل هذا الخلاص. لكنه لم يكن يدري أنه حين يتزوج رباب بصفة خاصة، يكون قد استبدل بأمه شخصًا آخر هو تجسيم لأمه في الوقت نفسه. واختياره لها في البداية لتكون موضع حبه شيء أملته الرغبة الدفينة المكبوتة في الحصول على أمه» (التفسير النفسي للأدب- مكتبة غريب- القاهرة ١٩٩٠).

وسيعود الشناوي إلى استخدام صورة حمار حنطور عنايات وهو ينهق نهيقًا عاليًا، بعدما ينجح كامل في مضاجعة عنايات. وهي صورة كاريكاتورية بعض الشيء، ولكن تأثيرها مؤكد ويصل للجمهور.

أما براعة الشناوي في استخدام التكوين والانتقال بين اللقطات فتبرز في أكثر من مشهد، منها المشهد الذي يدور بين كامل وعنايات. تنتحي هي به في ظلام منطقة الأهرام، تجلس، يجلس بجوارها. نراه من الجانب (البروفيل) بينما تواجه هي الكاميرا، وتستولي على الجزء الأكبر من الكادر في الضوء. تشعل سيجارة، وتنفث دخانها في وجهه، ثم تضحك عندما يتأفف من الدخان، وتسأله في شقاوة فيها رنة سخرية من سذاجته وخجله:

- إلا أنت قلت لي اسمك إيه يا جاوجوج؟

هنا يتم الانتقال إلى لقطة أخرى لهما، ولكن تطغى فيها تحية كاريوكا بجسدها الضخم على يسار الكادر، بينما يظهر هو مواجهًا للكاميرا يحدّق في المرأة مرتبكًا ثم يقول:

- كامل.

يقطع إلى لقطة وهي تواجه الكاميرا وهو إلى يمين الكادر من الجانب، تتلاعب بصوتها، وتمطُّ الكلام، وهي تسأله في نبرة تهكمية:

- كامل.. من كله؟

رغم الدور الصغير الذي قامت به تحية كاريوكا (عنايات)، إلا أنها سيطرت تمامًا عليه، وأضافت إليه من خبرتها الخاصة، وأضفت عليه رونقًا وسحرًا، وبدت فعلًا مقنعة تمامًا في دور امرأة خبيرة، تعرف كيف تغوي وتغري وتثير رغم أنها كبيرة وبدينة، ولا تتمتع بالجمال. إلا أنها أيضًا نموذج للمرأة الفطرية، البسيطة، المنطلقة، التي لا تخجل بل تقتحم، وتدفع هي الرجل لكي يقضي ما يتعين عليه قضاؤه؛ فهي نموذج مناقض للزوجة البرجوازية، ابنة العائلة المحترمة، الجميلة، ولكن دون ابتذال، وعندما تحاول أن تكون مبتذلة، تصبح غريبة على صورتها، وتبدو منفرة أمام كامل، فيصفعها. وهي أيضًا تذكرنا هنا بدور شهرت في «قاع المدينة» التي ينجح معها عبد الله (القاضي) فيما فشل فيه مع أبناء طبقته، كما سنرى عندما نتناول الفيلم نفسه.

ويتصور كامل أنه قد شفي من العجز، لكنه في هذه اللحظة سيفقد رباب إلى الأبد. والحقيقة أن تطور العلاقة بين رباب وبين الدكتور النفساني «أمين» (رشدي أباظة) الذي ستحمل منه، وستجري عملية إجهاض تموت على إثرها، مرسومة جيدًا في تطورها الدرامي في الفيلم، باستثناء بعض المبالغات العاطفية قرب النهاية، بعد أن تنزف رباب على فراش في منزل أمها.

نموذج رباب في الفيلم يبدو نموذجًا سلبيًّا خاضعًا لقيم ومعتقدات عتيقة، فهي تكرس فكرة أنها مجرد أداة أو وعاء جنسي، تحاول بشتى السبل -لا فتح حديث مع كامل ودفعه إلى الفضفضة والاقتراب منها- بل إغراءه بسلوك مبتذل وملابس مكشوفة، وربما يكون هذا مقصودًا؛ لأن النتيجة هي أنه يفشل حتى وهو تحت تأثير السُّكر والوهم بأنه تناول المادة التي تشحن الرغبة التي اشتراها من أحد من يبيعون مثل هذه المواد على الرصيف في الشارع. ويقوم بدوره في الفيلم على نحو كوميدي مقبول تمامًا ومُبرَّر، كموقف هذا النوع من الدجالين، الممثل سمير غانم الذي كان وقتها في بداياته الفنية.

كامل من وحي ارتباط الرغبة الجنسية عنده بالخادمة التي أغوته في طفولته، وارتباط ذلك بالمنديل الذي كانت تضعه على رأسها، (المنديل أبو أوية) كما يعرفه المصريون، يشعر بالإثارة الجنسية كلما تطلَّع إلى الخادمة زكية، وهي تغني وتتراقص في منزل الجيران، وعندما تأتي إلي منزله حاملة هدية يوم صباحية زواجه تقدمها لأمه، يتطلَّع إليها في شوق جنسي واضح، فهي تثيره، فيهرع إلى غرفة النوم، يحاول أن ينال زوجته على الفور، لكن هذا الاندفاع المفاجئ إلى زوجة غير مستعدة، يفشل، فيتراكم شعوره بالإحباط، ويزيد من شدة ما يعرف في علم النفس بـ«العجز الجنسي النفسي» أو **psychological impotence** .

عندما يفشل كامل في هذا المشهد، يتراجع ويفتح النافذة لنرى قطارًا يعبر بسرعة، بينما الحقيقة أن المنزل لا يطل على سكة القطارات، بل على طريق مترو حي مصر الجديدة كما نرى في الفيلم أكثر من مرة.

والواضح أن المخرج رأى أن استخدام لقطة قطار سريع من خارج المكان تفيد أكثر في تكثيف تراكم الإحباط الذي يشعر به كامل. وبينما تدور أحداث الرواية في أحياء القاهرة القديمة التي يعرفها جيدًا ويعرف دروبها، نجيب محفوظ، ينتقل الفيلم بها إلى حي «مصر الجديدة» الراقي، ويمكن اعتبار الفيلم أحد الأفلام الروائية القليلة التي تحتفي بالطابع الحديث البديع لهذا الحي، بعماراته وشوارعه الفسيحة، كما يستغل «المترو» الخاص الذي كان يربط مصر الجديدة بوسط القاهرة، استخدامًا جيدًا، وجعله المكان الذي يلتقي فيه كامل مع رباب، وهذا «المترو» لم يعد له وجود في قاهرة اليوم كما هو معروف.

عجز كامل عن الممارسة الجنسية مع زوجته، ليس ناتجًا فقط عن ذلك الارتباط العاطفي الطويل بالأم التي أصبحت هي المرأة أو نموذج المرأة- المحرمة بالطبع، بل وبوجه خاص أنه عندما تزوج ظل في كنف أمه في نفس البيت، وظلّ حضور الأم طاغيًا.

موسيقى أندريه رايدر مثالية هنا، ورايدر هو أحد أفضل مؤلفي موسيقى الأفلام، فقد فهم تمامًا طبيعة ونسيج الموسيقى التي يمكن أن تصبح خلفية جيدة ملائمة للدراما السينمائية. إنها هنا موسيقى هادئة وناعمة ورقيقة، تعبر حينًا عن الحب والإحباط، وحينًا آخر عن القلق والتوتر العاطفي ومشاعر الغيرة. لكنها لا تقحم نفسها على الحدث، على ما يحدث في المشهد، ولا تطغى على المعاني التي تتولد من خلال التعبير التمثيلي، بل تدعم الأداء وتجعلنا نتفاعل معه. لنأخذ مثلًا المشهد الذي يختلي فيه كامل برباب في ليلة الدخلة يحاول أن يطارحها

الغرام لكنه لا يقدر. الموسيقى هنا رومانسية وهو يتحسس وجهها وينظر إليها، ثم يتحسس جسمها وذراعها. إنها موسيقى كلاسيكية ناعمة تشي بحبه لها، رغم عجزه الواضح عن الاختلاء بها كما يرغب؛ ففكرته عن الجنس ترتبط بجو آخر مختلف، كما أنه ربما يرى فيها صورة من أمه.

كانت ماجدة وقت تصوير الفيلم، في الأربعين من عمرها، بينما لم يكن نور الشريف قد تجاوز الرابعة والعشرين، أي أنها كانت تكبره بخمسة أو ستة عشر عامًا. ولا أظن أن هذا كان مقصودًا، بل إن ماجدة تبدو في الحقيقة، نضرة تتمتع بجمال ملفت في هذا الفيلم رغم امتلاء جسدها بعض الشيء. لكن لا بأس فهي بصوتها الطفولي ومداعباتها الشقية، تبدو مقنعة في دور الزوجة- الحبيبة التي ستبدأ في المعاناة النفسية الشديدة بعد أن يبدأ كامل في الشك فيها، وفي تصرفاتها، كأنه يدفعها دفعًا للوقوع في الخطيئة مع الطبيب النفسي الدكتور «أمين» (رشدي أباظة) الذي سينتهز فرصة معرفته بتعقيدات العلاقة بين كامل ورباب للإيقاع برباب في حبائله.

بعد أن يصف كامل كيف أصبح مدمنًا على «هواية الصبا الشيطانية»- يقصد الاستمناء، وارتباطه فقط بمن يسميهم «الخوادم اللاتي يسعين حاملات الخضر والفول»، يصف كامل مشاعره تجاه النساء من هذا النوع، في رواية نجيب محفوظ، فيقول: «كأني موكل بعشق الدمامة والقذارة. إذا طالعت وجهًا ناضرًا مشرقًا يقطر نورًا وبهاء ملكني الإعجاب، وبردت حيوانيتي، وإذا صادفني وجه دميم ذو صحة وعافية، أثارني وتملكني».

هذا بالضبط ما يصوره أنور الشناوي ببراعة من خلال استخدام الممثل الذي ولد نجمًا ساطعًا في هذا الفيلم، أي نور الشريف، الذي يتماهى تماهيًا مدهشًا مع تلك الشخصية بكل تناقضاتها: من بين الخجل والانطواء، إلى الحلم الرومانسي الجميل، إلى الرغبة المستبدة التي لا يمكنه أن يجعلها ترتوي، إلى الغضب والحنق والشك والحيرة والإحباط واليأس والشعور بالندم. كل هذه المشاعر نراها منعكسة على وجه نور الشريف في المواقف المختلفة التي تتوالى عبر الفيلم.

إن كاملًا يقترب بجسده ووجهه من رباب (في الفيلم) يتحسسها في رقة، ولكنه لا يجدها مثيرة؛ فجمالها ووجهها الذي يقطر نورًا وبهاء «يجعله «يفقد حيوانيته» أي شعوره بالإثارة الجنسية.

أداء عقيلة راتب في دور الأم أداء عبقري: إنها تلبس الشخصية، وتعيشها بكل ارتجافات وارتعاشات صوتها وتهدج صوتها هلعًا أو فزعًا كلما تأخر كامل قليلًا، واكتئابها بعد أن تعلم أنه وقع في الحب، ثم تعبيرها عن النفور والغضب، بعد أن يتزوج، وانعكس هذا الغضب على علاقتها بزوجته رباب. إن الأم هي الشخصية الثانية الرئيسة في الفيلم أمام كامل، فهي المعادل الحقيقي لشخصيته.

يجعل أنور الشناوي الأم ترتدي ملابس سوداء وطرحة سوداء فوق رأسها، أي ملابس الحداد، وهي تحضر حفل زفاف ابنها على رباب، لتجسيد حزنها الشديد. وهناك مشهد رقص واحد فقط في الفيلم في مناسبة زواج كامل من رباب وهو منطقي، وغير مبتذل ولا يستمر زمنًا طويلًا على الشاشة (حوالي ٧٠ ثانية). وكان من شروط سينما الماضي

(وهي شروط وضعها الموزع الخارجي للفيلم في بيروت تحديدًا) أن يحتوي على أغنية ورقصة وخصوصًا الرقصة. وقد لاحظنا مثلًا كيف أن فيلمًا جادًّا مثل «زقاق المدق»، رغم أن الذي كتب له السيناريو، هو الكاتب المثقف سعد الدين وهبة، أحد كُتَّاب المسرح الكبار يتضمن، رقصة طويلة ومونولوجًا للفنان محمود شكوكو. ولا بد أن تلك من لمسات المخرج حسن الإمام.

من الغريب أن نهاية الرواية أكثر ميلودرامية من نهاية الفيلم. ففي النهاية بعد أن تموت رباب بفعل نزيف ما بعد الإجهاض، يتم القبض على الدكتور أمين، ويواجه كامل أمه، ويتهمها بأنها السبب في كل مأساته، وفي موت رباب، ويصدمها عندما يخبرها بأن العلاقة بينهما قد انتهت للأبد، وأنه لن يعيش معها أبدًا بعد اليوم، وفي اليوم التالي تموت الأم التي لم تتحمل فراق ابنها. أي أن كاملًا يتسبب في مقتل زوجته وأمه.

أما الفيلم فينتهي وكامل إلى جوار رباب، يخبرها بأنه «قد شفي» من العجز الجنسي، كما يقرُّ بأنه السبب فيما حلَّ بها، ولكن لا فائدة، فرباب تفارق الحياة أمام ناظريه، يندفع إلى الخارج، يجري مصدومًا إلى الشارع، ويختفي في الظلام، بينما تتوقف سيارة إسعاف أمام المنزل. لقد عاد «كامل» إلى اغترابه في العالم مرة أخرى، وحيدًا كما كان دومًا.

* * *

٨

«شيء في صدري»
السينما تتفوق على الأدب

يثبت فيلم «شيء في صدري» (١٩٧١) الذي كتب له السيناريو رأفت الميهي عن رواية إحسان عبد القدوس، وأخرجه كمال الشيخ، خطأ المقولة السائدة التي تروِّج أن السينما أدنى مرتبة من الأدب، وأنها لا تستطيع أن ترقى إلى مستوى الكتابة الأدبية والتعبير الأدبي، وأن الرواية عندما تتحول إلى لغة السينما، أي لغة الحركة والصورة والصوت والتعبير الدرامي، تفقد الكثير من سحرها ورونقها وعالمها المليء بالمشاعر والتداعيات التي يصعب التعبير عنها بغير الكلمات الأدبية.

إن هذا الفيلم الذي نقله إلى السينما كاتب ومفكر سينمائي هو رأفت الميهي، نجح، ليس فقط في تقديم عمل سينمائي رفيع المستوى، يتمتع بفكر مدهش ويمكنه مقاومة الزمن، أي صالح لكل زمان ومكان، بل نجح أيضًا في تجاوز الرواية نفسها، سواء في بنائها وتماسكها وشخصياتها، أو في موقفها الفلسفي والفكري. صحيح أن الفيلم لم يتجاوز كثيرًا الموقف الأخلاقي الذي يدور حول ثنائية «الخير والشر»، وكيف يتصارع العنصران معًا داخل النفس البشرية، إلا أنه في

الوقت نفسه، طرقَ مناطقَ فكرية وسياسية أخرى عديدة، منها ما يرتبط بالطموح الفردي في مجتمع شديد الطبقية، ومنها ما يتعلَّق بالرغبة الكامنة المستبدة داخل الفرد، التي تدفعه إلى إثبات قدرته على التفوق باستمرار، ولو بالتدني وتجاوز جميع الخطوط الحمراء.

الشخصية الرئيسة في كل من الرواية والفيلم، هي شخصية «حسين باشا شاكر»، الرأسمالي الثري الذي ينتمي للطبقة العليا، التي تتحكم في مسار الأمور في المجتمع المصري قبل ١٩٥٢، لكن تفوق الفيلم يكمن في جعل تلك الشخصية ذات ملامح شديدة المعاصرة، أي أنها يمكن أن توجد في كل زمان ومكان، دون أن ترتبط بفترة تاريخية محددة، بل يمكن أن نراها من حولنا في عصرنا الحالي أيضًا. فالفيلم ينتقل من السياسي- الاجتماعي، إلى سيكولوجية البرجوازي التي تجعله يتأرجح بين الخير والشر، يريد أن يغلب الجانب الجيد فيه، لكنه لا يقدر لميله النهائي والدائم إلى تغليب مصالحه الخاصة، ونزوعه إلى الانتقام من «الآخر»، أي من نقيضه وزميله السابق من أيام المدرسة، «محمد أفندي السيد» الرجل البسيط الذي لم يحقق شيئًا مما حققه شاكر باشا، لكنه أكثر اتساقًا مع نفسه، وأكثر شعورًا بالتحقق، فهو كان دائمًا مخلصًا لمبادئه الوطنية التي ترتبط بحركة المجتمع، وكذلك متسقًا مع ذاته في استقامته، ورفضه التلوث والهبوط من أجل تحقيق مصلحته الذاتية.

إن «محمد أفندي السيد»- وهو الاسم الذي يطلقه إحسان عبد القدوس عليه في روايته، يصبح في الفيلم ضمير حسين باشا شاكر، أي ضميره الذي يؤرقه، ويطارده باستمرار، ويذكره بنذالته، فالرجل

يفشل حتى في الجمع بين، وتطويع كلا الجانبين في نفسه: الجانب الذي يميل لفعل الخير، والجانب النفعي الاستغلالي الذي يؤدي إلى بروز شهوة الانتقام بعد أن يموت محمد أفندي السيد دون أن يختفي، فشبحه يتبدَّى باستمرار (في الفيلم) للباشا الذي يحاول أن يحلَّ محله، أو يتخيل نفسه وقد استولى على حياته، ولكن بلا جدوى. فهو يعجز عن أن يصبح الأب البديل والزوج البديل، لكنه يصبح فقط الشيطان القادم بكل ما تحمله غريزة الانتقام.

يقول حسين باشا شاكر في خطابه الطويل الذي يكتبه إلى «هدى»، ابنة محمد السيد الوحيدة، الشابة الجميلة التي تركها خلفه، وهو يصف لها مشاعره تجاه والدها الراحل: «كنت أخاف شيئًا في صدري، تحركه نظرته الهادئة العميقة، وابتسامته الضيقة كفرجة الأمل البعيد، وعندما يتحرك هذا الشيء أحسُّ بثقل يكاد يكتم أنفاسي، وأحيانًا يكون هذا الشيء حادًّا كنصل السكين يمزق رئتي». ثم يصف «هذا الشيء» بأنه «نوع غريب من الحب والصداقة»، لكنه في الحقيقة مرارة الغيرة، الحقد، أو الإعجاب الممزوج بالشعور بالعجز عن مجاراة ذلك الآخر الذي يحتفظ بنقائه، بتفوقه، ليس بالاستحواذ على المال والنفوذ، لكن بالاستقامة، بالشبع العقلي والروحي، بالتحقق من خلال التمسك بقيم النزاهة والشرف، والقبول بالحياة البسيطة.

وفي مجال آخر يشرح لها: «كنت أريد أن أزداد اطمئنانًا إلى أني قادر على الاستيلاء عليكِ، وإقناعكِ بنفسي، قبل أن تفلتي مني، كما أفلت أبوكِ».

بطل الفيلم والرواية، أي الشخصية الرئيسة في كلٍّ منهما، ليس «محمد أفندي السيد» (الذي يجسد شخصيته في الفيلم شكري سرحان في دور صغير لا يتجاوز مشاهد محدود)، أي ليس رمز الشرف والعفة والاستقامة، والتفوق الذهني والعقلي، والاعتماد على النفس، لا على الحسب والنسب والأصل والفصل، بل نقيضه «حسين باشا شاكر» (رشدي أباظة)، فهو البطل- أو بالأخرى «اللا بطل» anti-hero، وهي من المرات القليلة التي تضع السينما المصرية شخصية سلبية، ولكن لها جاذبيتها أيضًا، في بطولة فيلم، تمامًا كما كانت شخصية «يوسف السيوفي» حاضرة في الصدارة في «الرجل الذي فقد ظلَّه»، الذي تناولناه في فصل سابق، ثم شخصية «عبد الله» بطل يوسف إدريس في فيلم حسام الدين مصطفى «قاع المدينة»، كما سنرى في فصل قادم. وهذه أيضًا من مزايا علاقة السينما المصرية بالأدب، أو تأثير الأدب الروائي عليها، بقدرته على مدِّها بأساس متين، يقوم على شخصيات مدروسة.

تعتمد رواية إحسان عبد القدوس على السرد الأحادي، من طرف واحد وفي اتجاه واحد، أي من وجهة نظر «حسين باشا شاكر»، الذي يروي كل ما مرَّ به من أحداث، وخصوصًا علاقته بمحمد السيد وأسرته، في صورة خطاب طويل يكتبه إلى «هدى» التي يعرب لها عن حبه الشديد لها. لكن هل هو يحبها حقًّا؟ وهل هو قادر على الحب أصلًا؟ إن خطابه الطويل، بطول الرواية نفسها التي يبلغ عدد صفحاتها ٥٢٨ صفحة، هو في الواقع، سجل اعتراف، بما يكمن في ضميره، بما اقترفه من جرائم في حق الآخرين، بحقيقة نفسه التي تعاني من الضيق،

ضيق الصدر والاختناق، والهاجس المستمر الذي يشي بوجود شيء ما يجثم على صدره، يدفعه تارة للتشفِّي والضحك الصاخب الساخر، وتارة أخرى يهبط به إلى الشعور بالرعب مما يكتشفه في نفسه من ميل مخيف للشر، للانتقام، وللتشفِّي، وهو ميل قوي لا يستطيع أن يكبح جماحه أو يسيطر عليه.

أما سيناريو فيلم «شيء في صدري» الذي كتبه رأفت الميهي، فهو من نواحٍ عدة، عمل نموذجي يجسد القدرة الملفتة، على تحويل العمل الأدبي إلى مشروع فيلم سينمائي، فرواية بهذا الحجم يصعب كثيرًا حصر أحداثها وشخصياتها في سيناريو لا يزيد عن ٩٠- ١٢٠ صفحة. فلا بد من اختصار الكثير منها شريطة عدم الإخلال بمكوناتها التي تصنع موضوعها وفكرها. وثانيًا: قام الميهي بتعديل الكثير من المواقف والأفكار والشخصيات أو استغنى عنها تمامًا، لجعل الفيلم أكثر تركيزًا وتأثيرًا من الناحية الدرامية، وثالثًا: تخلَّص من منهج الاعتماد على السرد من وجهة نظر «حسين شاكر» الذي يروي الأحداث من خلال الخطاب الطويل الذي يكتبه، وبدلًا من ذلك، جعل الميهي أحداث الفيلم تتوالى، من نظرة «موضوعية» محايدة، وهو اختيار أفضل؛ لأنه يتيح الانتقال الحر بين الشخصيات، وتصوير مشاعرها المختلفة، دون أن تفرض الشخصية الرئيسة رؤيتها، أو تنحرف إلى التبرير أو تتظاهر برؤية الأمور من زاوية معاكسة لها. ولعل من أهم ما أدخله الميهي على الشخصيات، أن دفع حسين شاكر إلى نهايته الطبيعية بالموت، فقد كان من المستحيل أن يستمر في السرد حتى النهاية، ويظل على قيد الحياة.

سيناريو الميهي يتخلص أيضًا من الأبعاد أو الأحداث والأفكار السياسية المباشرة التي ترتبط بالفترة التي تدور فيها الأحداث، أي قبل وبعد حركة الضباط في يوليو ١٩٥٢ مباشرة، ويجعلها أكثر تركيزًا، يكتفي منها بما يخدم الشخصية الرئيسة، والموضوع الذي يدور حولها، يجعله يدور في إطار الدراما النفسية- الاجتماعية ذات الأبعاد السياسية، ولكن بعيدًا عن الصبغة الدعائية. إنه مثلًا يعبر في بلاغة واقتصاد، عن كل ما جاء في الرواية، واحتل صفحات طويلة، وإسهابًا كبيرًا في الوصف من جانب المؤلف. فقد تعرَّض للجشع والاستغلال والفساد والتلاعب السياسي من جانب الأحزاب، وعلاقة حسين شاكر بالقصر والإنجليز، وعبَّر عن هذا كله من خلال لمحات شديدة المصداقية والدلالة في لقطات أو مشاهد قليلة. فإحسان عبد القدوس كتب روايته في عام ١٩٥٨، أي بعد ست سنوات فقط من «ثورة يوليو ٥٢»، التي كان شاهدًا مباشرًا عليها، عاش فصولها بنفسه، وكان شديد الحماس لها. وهو يقول في روايته على لسان حسين باشا شاكر: «إن «الرأسمالية» التي لا يهمها سوى مصالحها، والقادرة باستمرار على ركوب الموجة، أي موجة، والتغلب بالفساد، أي بالرشوة والتضليل والشراء، من إفساد أي حركة إصلاح، قد تمكنت من شراء ثورة ١٩١٩، وشراء ثورة ١٩٣٤».

وعندما يحاول حسين باشا شاكر في النهاية أن يتصل بضباط ثورة يوليو، يدرك أن الأمر ليس كما اعتاد، أي أن «الثورة» استطاعت هذه المرة أن تسقط الملك فاروق، الذي يصفه بأنه «نظام» عُزل وانتهى الأمر، وهو لا يمثل شخصًا، كما أن الاستعمار لا يمثل أفرادًا.. «ولكن

كل هذا يمثل معنى، معنى الاستغلال، معنى حرية الفرد في أن يهزم الآخرين». و«كل ذلك يمثل فلسفة في الحياة، فلسفتي أنا. وقد قُضِي على هذه الفلسفة». ولم يتدخل الإنجليز، كما لم تتمكن الأحزاب من حماية النظام الذي عُزل».

وكأن صوت شاكر باشا الرأسمالي في رواية إحسان عبد القدوس، ابن الطبقة الانتهازية المسيطرة، المرتبطة بالإنجليز، يختصر طبقته بأسرها، فهو يقول عن نفسه مثلًا، إنه تمكن من التلاعب بالملك والوزارات، بل وأصبح هو الذي يسقط الحكومات ويشكِّلها. ومع ذلك، فهو نفسه -ويا لها من مفارقة- الذي يمتلك -في الرواية- من الوعي، ما يجعله قادرًا على أن يصف بدقة، الجانب المظلم من النظام الذي يمثله، والذي كان سقوطه محتمًا، بل ويستطيع أن يقدم تحليلًا سياسيًّا واجتماعيًّا واعيًا، يفسر عجز الإنجليز والأحزاب والملك عن كشف الخديعة التي أوقعتهم فيها «الثورة». وهي وسيلة أدبية تجعل الكاتب يضع أفكاره الشخصية (التقدمية) على لسان شخصية شديدة الرجعية!

وعندما تستولي «الثورة» على شركة الصناعات التي يمتلكها ويرأسها حسين شاكر، يهتف هو قرب نهاية الرواية، كأنه يبشّر بالإيجابي، في حين أنه يستنجد من السلبي: «إن الثورة ستدير الشركة لمصلحة الناس ولمصلحة مصر.. ولكني كنت أدير الشركة لمصلحتي أنا.. وليهلك الآخرون»!

تغيب كل هذه الأحداث كما تغيب ثورة ٢٣ يوليو نفسها وما أعقبها من أحداث، عن الفيلم تمامًا، ويخفت بالتالي ذلك الانحياز

الصارخ إليها في صبغة دعائية واضحة تنضح بها الرواية في فصولها الأخيرة، ومن جهة الشخصيات، تغيب زوجة حسين شاكر الإنجليزية، لنراه في الفيلم أعزب، ولكن لديه عشيقة من طبقته هي «خيرية» (ماجدة الخطيب)، وهي شخصية يختلف وجودها في الرواية عن دورها في الفيلم، فقد أعاد رأفت الميهي تشكيل ملامحها، ودمج بينها وبين شخصية أخرى من شخصيات الرواية هي «كوليت» زوجة السمسار «إيزاك» التي أصبحت عشيقته، بينما أصبحت خيرية هي عشيقة حسين شاكر، الذي يدفع لها ثمن علاقتها به وتسترها عليه، ومساعدتها له في تسهيل الكثير من أعماله القذرة، بينما هي في الرواية تحاول نسج شباكها على رجل ترغب في الزواج منه، وعندما يحاول حسين أن ينالها تقع فضيحة تجعلها تتمرد عليه وتنضم لأعدائه.

ولا يتركز الصراع في الفيلم بين حسين شاكر والثورة، أو بينه وبين التغيرات الجديدة التي تجري على أيدي ضباط يوليو وتشمل التأميمات، بل بينه وبين «محمد أفندي السيد»، نقيضه الفكري والطبقي والنفسي، أو الجانب الآخر المشرق الداخلي في نفسيته الذي يقمعه ويقتله باستمرار، لكنه يظل يشعر بالحزن أيضًا على اختفائه. وعندما يريد أن يحتل دوره يفشل، بدافع ذلك الشيء الغامض الكامن في صدره، الذي يدفعه نحو الشر.

يصف حسين شاكر نفسه في الرواية فيقول: «إن الرأسمالي ليس معناه الرجل الغني. إنما معناه أسلوب معين في العمل. العمل الفردي. وقد كنت رأسماليًّا منذ كنت فقيرًا. منذ تخرجت من مدرسة الفنون

والصنائع. لأنني كنت إنسانًا فردًا لا أرى إلا نفسي. لا أرى الآخرين ولا أشفق على الآخرين. والفرد عندما لا يرتبط بالآخرين يستطيع أن يتشكل في أي صورة تعجبه، وقد تشكلتُ في صور كثيرة منذ ذلك اليوم. كنت رجل الإنجليز، ثم كنت رجلًا وطنيًّا بعد ثورة ١٩، ثم كنت صديقًا للوفد وصديقًا للأحرار الدستوريين، وصديقًا للملك، وفي كل هذه الصور لم تكن هناك إلا حقيقة واحدة، وهي أني « رأسمالي».

حسين شاكر في غمرة شعوره بأنه أقل وأصغر وأدنى من «محمد السيد»، يريد -كما يصوره الفيلم البديع- أن ينتقم منه، أي من الرجل الذي أذلَّه مرات عدة، تارة عندما رفض أن يزوجه شقيقته، حتى لا يتصور أنه نجح في شرائه، وتارة أخرى عندما يرفض مشاركته إحدى شركاته. ولكن محمد السيد مات. أي لم يعد موجودًا في الحياة بجسده، لكن روحه ظلت حاضرة، تهيمن على خيال حسين شاكر وتذكره دائمًا بأنه صغيرٌ وحقيرٌ مهما بدا أنه يعلو، لذلك يتصاعد شعوره بالرغبة في الفتك به، في القضاء عليه، في تلويث شرفه، فيتجه نحو أسرته: يسعى لشراء تفيدة زوجته وهدى ابنته، ونقلهما من طبقة إلى طبقة أخرى، متصورًا أن هذا الارتقاء الطبقي، من الفقر إلى الثراء، سيتيح له السيطرة والتحكم، ونيل هدى نفسها التي يرى فيها محمد السيد نفسه. وهو يتقرب منها ومن أمها وخالها «إسماعيل»، بدعوى أنه كان صديق «المرحوم»، وأنه يريد أن يردَّ إليهم بعض ما قدمه الراحل له من جمايل.

«هدى» (تقوم بدورها في الفيلم ممثلة تدعى ياسمين لم تمثل سوى هذا الدور ثم اعتزلت) هي الزهرة البريئة، ابنة محمد السيد التي تحب

شابًّا قريبًا منها، هو «عادل»، والاثنان اتفقا على الزواج، وعادل شاب متخرج لكنه عاطل سيتم توظيفه في شركة حسين شاكر في سفاجا على البحر الأحمر، بهدف إبعاده عن هدى، بعد نقل هدى وأمها، من شقة متواضعة في حي شبرا الشعبي، إلى شقة فاخرة في شارع النيل. وسيجد «عبد العظيم» (صلاح منصور) سكرتير حسين شاكر الشخصي، وظيفة لشقيق تفيدة «إسماعيل» (حسن مصطفى)، في الشركة، ثم يتيح له الفرصة للاختلاس؛ لكي يسيطر عليه ويذلَّه ويخضعه لنفوذه، ولا يبوح بما وقع لحسين شاكر باشا على العكس مما في الرواية حينما نرى أن الباشا هو الذي يستغل سقطة إسماعيل وليس عبد العظيم، وهو تعديل آخر يجسد فكرة التعالي الطبقي الوظيفي (على نحو يذكرنا بعلاقة سالم الإخشيدي بمحجوب عبد الدائم في «القاهرة ٣٠»).

حسين شاكر ينجح في إغواء تفيدة (هدى سلطان) بعد أن يتقرب إليها، ويوحي إليها عن طريق «خيرية»، بأنه يمكن أن يتزوجها، إلا أنه يغتصبها، لكنه لا ينجح في اغتصاب «هدى»، على العكس مما يحدث في الرواية. وهو تعديل آخر ملائم تمامًا من جانب السيناريو. أما «خيرية» -التي جمعت في الفيلم كما سبق أن أشرت- بين شخصية كوليت زوجة إيزاك السمسار، وبين خيرية كما في الرواية، فهي زوجة لرجل عابث لا يهمه سوى المال هو «كريم بك»، يوظفها شاكر لديه لتساعده في رسم خططه للإيقاع بتفيدة وهدى في حبائله، ولكنها أيضًا عشيقته، بعلم زوجها الذي يبدو أقرب إلى قواد يقدم الخدمات لسيده، مقابل ما يستفيده من ورائه (وهو دور إيزاك في الرواية). وتخدم

شخصيتها بشكل جيد فكرة الجشع الطبقي، واستخدام الجنس في تحقيق الصعود، والتحلل البرجوازي عن القيم والأخلاق في سبيل الصعود.

ويمكن القول إن «شيء في صدري» من أفضل أفلام ما يعرف بـ«دراسة الشخصية» **character study** في السينما المصرية، كما أنه في الوقت نفسه، تشريح سيكولوجي بديع ومثير ومؤثر، للشر الذي يرتبط بتكوين اجتماعي مضطرب. فحسين شاكر من جهة، نتاج لنفسية قلقة تعاني من الرغبة في مضاهاة ذلك «الآخر» في استقامته وتحقيق السعادة والرضا عن النفس، ومن جهة أخرى، هو نتاج طبقة صنعته طبقًا لمقاييسها، ودفعت به في طريق الصعود عن طريق الغش والسيطرة والانتهازية والإفساد على جميع المستويات، وصولًا بطبيعة الحال، إلى أن يصبح آلة من آلات الفساد السياسي في مجتمع مصر الملكية قبل ١٩٥٢.

يستخدم الميهي- الشيخ، الانتقال في الزمن، من المضارع إلى الماضي، لتجسيد العلاقة المركبة بين محمد السيد وحسين شاكر، من أيام أن كانا معًا في مدرسة الصنائع، وبعد أن تخرجا، وافترقت الطرق فيما بينهما. كما يظهر محمد السيد على هيئة تداعيات سريعة، بالأبيض والأسود في ذهن حسين شاكر، تطارده وتذكره وتنذره وتسخر منه. وفي لقطة شديدة البراعة بدلالتها واختزالها ورمزيتها، يحاول حسين شاكر اغتصاب هدى وهي نائمة محمومة في فراشها، فيكشف صدرها فتصطدم يده بحلية تتدلَّى من رقبتها، تتوسطها صورة محمد السيد فيرتد إلى الوراء مفزوعًا.

العلاقة بين الباشا وسكرتيره الشخصي عبد العظيم (صلاح منصور)، تجسد الفرق الطبقي بين البرجوازي الكبير والبرجوازي الصغير الذي يتطلع إلى أن يكبر، ويستخدم نفوذه وقوته كمدير لأعمال الباشا في السيطرة والتنكيل بشقيق تفيدة المسكين «إسماعيل» (حسن مصطفى)، وهي علاقة شبيهة بالعلاقة بين الوزير ومدير مكتبه «سالم الإخشيدي»، والموظف البرجوازي الصغير الذي تستبد به الرغبة في الصعود الطبقي «محجوب عبد الدايم» في رواية نجيب محفوظ «القاهرة الجديدة»، التي أخرج عنها صلاح أبو سيف رائعته «القاهرة ٣٠».

إلا أن شخصية «حسين باشا شاكر» أكثر تركيبًا وتعقيدًا من «الوزير» في «القاهرة ٣٠»، فهو الشخصية الرئيسة، وهو لا يندفع إلى اقتناص زوجة وابنة محمد أفندي السيد لمجرد اللهو والمتعة، فلديه «خيرية» اللعوب التي تجيد الدلال والإغراء، وتعرف تقاليد الطبقة الراقية، ويمكنها أن ترضي ذوقه البرجوازي، ولكنه يريد أن يستولي على حياة محمد السيد، على تاريخه وماضيه وأسرته وحياته، أن يشعر بما كان يشعر به، كيف كان يشعر مع زوجته الريفية البسيطة التي لا تعرف شيئًا من تقاليد «البروتوكول»، كيف استطاع أن يتمسَّك بمبادئه، يقف في صفوف الحركة الوطنية، ويتمسّك بالنضال ضد الإنجليز، بينما ارتضى حسين شاكر أن يرتمي في أحضان الإنجليز. والأهم بالطبع، كيف أصبح ملهمًا ورمزًا لا يموت، لدى ابنته التي أصبحت صورة أخرى منه، ترفض أن تعترف بتلك الأبوَّة الزائفة التي أراد أن يفرضها عليها حسين شاكر فرضًا.

ولأن «هدى» هي الوجه الآخر من محمد السيد، لم يكن ممكنًا أن ينالها حسين شاكر، كما لم يكن ممكنًا أن يشعر نحوها بالحب، ويبثُّها لواعج قلبه على نحو ما يفعل في رواية إحسان عبد القدوس، حينما نراه فيها يكتب لها رسالة حب طويلة، يروي فيها ويعترف بتفاصيل علاقته بوالدها، ويشرح لها مشاعره، ويقرّ بما في صدره من شر، رغم أنه لا يكف عن تكرار الندم والاعتراف بالحب.

من الناحية الدرامية لا يستقيم تكوين حسين شاكر مع ندمه وشعوره بالحب، بل على العكس يستقيم أكثر أن نراه في الفيلم، وقد دفعته الرغبة المستبدة في تدمير وتلويث شرف محمد السيد، إلى محاولة فاشلة لا تتحقق أبدًا، لاغتصاب هدى بعد أن نجح في تضليل الأم ثم اغتصابها وهي تحت تأثير الخمر. وهو التعديل الجوهري الذي ارتقى بالفيلم كثيرًا، وارتفع به فوق الرواية الأصلية. فعجز حسين عن اغتصاب هدى هو رمز واضح لعجزه عن التفوق على محمد السيد نفسه. ولذلك يمكن القول إن الميهي استوعب الفكرة بشكل أفضل مما عبر عنه إحسان عبد القدوس في روايته. وبدلًا من استسلام تفيدة أرملة محمد السيد في الرواية، بإرادتها لحسين شاكر، يصبح استسلامها في الفيلم له نتيجة الاغتصاب بالقوة. ويأتي مشهد الاغتصاب مباشرة، بعد مشهد «الفلاش باك» الذي نرى خلاله كيف يرفض محمد السيد عرض حسين شاكر الزواج من أخته معربًا عن احتقاره له. وكأن هذا الاعتداء على زوجة محمد السيد جاء نتيجة مباشرة لذلك التداعي القاسي الذي يعبر ذاكرة حسين شاكر ويعذبه.

وبدلًا من أن يصاب حسين شاكر بالشلل بعد تأميم شركاته (عقب ٢٣ يوليو)، يجعله سيناريو رأفت الميهي وفيلم كمال الشيخ، ضحية لمغالاته في تقدير قوته أمام قوة القصر، فيسقط في النهاية في الفخ الذي أعدّه له خصومه الأقوياء، وعلى رأسهم رئيس الوزراء الذي حاول الإطاحة به، في أحد أقوى المشاهد في السينما المصرية. فالشرطة تداهم مسكنه، في صحبة «كريم بك» زوج خيرية، ويتم ضبطه متلبسًا «بالزنا» في الفراش مع «خيرية» أمام زوجها، الذي أحضر الشرطة بنفسه بتكليف من «الكبار» الذين يستخدمونه، والذين أرادوا تدمير حسين شاكر، والقضاء على قوته التي يتفاخر بها عليهم. وفضيحة حسين شاكر تنتهي بإصابته بالسكتة القلبية، وموته على مقعده. وهي نهاية طبيعية مقبولة أكثر من إصابته بالشلل في الرواية. هذا المشهد يأتي في الرواية مبكرًا عندما يقص حسين شاكر على هدى في خطابه، قصة سقوطه مع عشيقته كوليت في قبضة الشرطة، ثم صدور حكم عليه بالسجن لثلاثة أشهر. ولجوء السيناريست إلى دمج شخصية كوليت وخيرية في شخصية واحدة، هو تصرف أفضل من الناحية الدرامية، كما أنه يحول دون التكرار والالتباس.

ومن المعالم الأساسية في شخصية حسين شاكر في الفيلم، والتي تبدو ترجمة بارعة بشكل خافت، لكثير من الأوصاف التي وردت في الرواية الأصلية، تردده المستمر بين الخير والشر، بين الرقة والنعومة، وبين الشر والكراهية والخبث، بين الضعف والشعور بالحزن بسبب السجن النفسي الذي يعيش في داخله، وبين رغبته في تنفُّس حياة

أخرى، أكثر نقاء وبراءة، وعجزه في الوقت ذاته، عن المرور بتلك التجربة، بعد أن أصبح ذلك الشيء الكامن في صدره الذي يحدثنا عنه إحسان عبد القدوس كثيرًا في روايته، يتغلب دائمًا عليه، ويرغمه على المضي قُدُمًا في طريق الشر. والحقيقة أن النجاح في التعبير السينمائي الخافت الذكي عن كل هذه المشاعر المتناقضة يرجع إلى قدرة المخرج وبراعة الممثل. ويعود الفضل في تميُّز الفيلم أساسًا إلى سيناريو رأفت الميهي القوي، الذي ينجح في الانتقال بين الخاص والعام، بين علاقة حسين شاكر بأسرة محمد السيد، وعلاقته بالسلطة، وعلاقته بالعمال في شركاته، وما يرتكب أعوانه هناك من جرائم، ومنها تصفية أي عامل يتجرأ ويعترض على ما يجري من فساد، وهو ما يتكرر مع «عادل» حبيب هدى، الذي يخشى حسين أن ينتزعها من بين أنيابه، فيحاول مساعدوه التخلص منه ولا ينجحوا، فيصاب دون أن يموت.

لا يترك كمال الشيخ، المعروف بدقته الشديدة في اختيار الممثلين والأماكن، أي تفصيلة من تفصيل الفيلم دون أن يوليها اهتمامه. إنه ينجح مع حلمي عزب مهندس الديكور، ونهاد بهجت منسق المناظر، في تجسيد البيئة الملائمة التي يتحرك فيها حسين شاكر: بيته الفخم، ومكتبه، وأماكن سهراته، وديكور الشقة التي تنتقل إليها أسرة محمد السيد، في تناقضها مع شقة الأسرة الأصلية الضيقة، كما يستخدم كمال الشيخ التكوينات في الصورة ببراعته المعروفة، كما نرى يختار بدقة زوايا التصوير، بحيث يستفيد دراميًّا من صورة محمد السيد (شكري سرحان) التي يجعلها قرب النهاية بعد أن تفهم تفيدة نوايا الباشا، تفصل بينه وبينها، تتوسط أعلى جدار الصالة لتفرض هيمنتها عليه.

ومن أهم مميزات الفيلم، ذلك الأداء المرموق لرشدي أباظة في دور حسين باشا شاكر. إنه يبدو وكأن هذا الدور قد كتب له بوجه خاص. فهو يعيشه ويعايش الشخصية متقمصًا ملامحها، معبرًا عن مشاعرها من خلال كل حركة من تحركاته، وكل إيماءة من وجهه، وكل نظرة من عينيه، حينما تفضح نظراته الحيرة والشك، الضعف والعنف، التردد والمقت، التشتت والرغبة في الانتقام، وكأنه يريد أن يقتل في نفسه شيئًا يلح عليه ويطارده. ودور رشدي هنا هو دون شك، أفضل أدواره في السينما على الإطلاق.

وأمام رشدي تتألق مجموعة كبيرة من كبار الممثلين، بشخصياتهم المتباينة، التي تجسد التناقضات الطبقية، مثل صلاح منصور في دور عبد العظيم سكرتير الباشا الخبيث صاحب الطموح الكبير، الذي يتم إغراؤه بتولي إدارة إحدى شركات الباشا مقابل قبوله الزواج من تفيدة، وحسن مصطفى الذي يجسد دور إسماعيل شقيق تفيدة وخال هدى، بنزعته الانتهازية كنموذج للبرجوازي الصغير، وهدى سلطان في دور تفيدة، بسذاجتها وطيبة قلبها ووعيها البسيط، ورغم سقوطها بسبب قلة وعيها، إلا أنها هي التي ستدرك في النهاية ما يدبره الباشا ضدها وضد ابنتها، وتتمكن من إنقاذ هدى من بين مخالبه. وتتفوق ماجدة الخطيب في دور خيرية، التي تحصل على ما تريد بالإغراء والتفاني في تسهيل المهام للباشا. ورغم صغر مساحة دور شكري سرحان، إلا أن حضوره يفرض نفسه بقوة على الفيلم، بأدائه المتمكن القوي الراسخ في دور محمد السيد، ونظرته الساخرة الموجعة التي سببت كل هذا

الذعر والكراهية في نفس حسين شاكر. إنه أفضل دور لشخصية غيّبها الموت، في فيلم مصري.

«شيء في صدري» ما زال باقيًا في الذاكرة، كنموذج مجسد لقدرة السينما على تحويل أكثر الشخصيات تعقيدًا إلى لغة الفيلم، أي من خلال الصورة والحركة والتمثيل والضوء والصوت والموسيقى والمونتاج وفن التلاعب بالزمن.

* * *

٩

«ليل وقضبان»

ثنائية السجين والسجان

يمكنني القول إن السينما المصرية في السبعينيات الماضية، شهدت نشاطًا وزخمًا كبيرين، وكشفت عن مواهب كثيرة جديدة، سيصبح لها شأنٌ كبيرٌ فيما بعد، كما رسخت من تجارب مخرجين معروفين، قاموا بتطوير السياقات والأشكال السينمائية لأفلامهم، فانتقلت من الفيلم التقليدي إلى الفيلم الحداثي.

وقد ساد في أدبيات النقد السينمائي المصري والصحافة العربية، تعبيرًا مبتدعًا هو «الواقعية الجديدة في السينما المصرية»، وهو وصف أُلصق تحديدًا بما يُسمَّى «جيل الثمانينيات» من المخرجين المصريين، من أمثال عاطف الطيب، ومحمد خان، وخيري بشارة. ولست أفهم ما هي «الواقعية الجديدة» المقصودة؟ فهل كانت أفلام أشرف فهمي، وعلي بدرخان، ورأفت الميهي، وسعيد مرزوق، وممدوح شكري مثلًا من أفلام «الواقعية القديمة»؟ وهم كانوا جميعًا شبانًا ظهرت أفلامهم الأولى المبهرة في السبعينيات؟ بل وهل كانت أفلامًا أخرى شديدة الأهمية في اتجاهها الواضح نحو الحداثة السينمائية مثل: «الاختيار»،

و«العصفور»، و«عودة الابن الضال»، و«إسكندرية ليه» ليوسف شاهين، و«على من نطلق الرصاص» لكمال الشيخ، و«الشحات» لحسام الدين مصطفى، و«حمام الملاطيلي» لصلاح أبو سيف، و«المخدوعون» لتوفيق صالح، و«الحاجز» لمحمد راضي، وغيرها تنتمي إلى «الواقعية القديمة» مثلًا؟!

إلا أن المشكلة أننا لا نراجع، ولا نتوقف لنفحص التصنيفات السائدة أو المصطلحات المستخدمة التي تستخدم، سواء بحسن نية أو كتعبير أدبي أو كعنوان مثير لغلاف كتاب، ثم يتبناها الكثيرون ويرددونها، ويتم تناقلها، لتصبح بعد فترة إحدى المسلَّمات الراسخة التي لا يمكن لأحد أن يناقضها.

ولعل من المثير للانتباه أن عددًا كبيرًا من الأفلام الأكثر تعبيرًا عن «رؤى» مبدعيها، والتي زاوجت بنجاح كبير بين السينما والأدب، كما نجحت في تقديم أعمال ذات مستويات متعددة، هي أعمال أعدت عن روايات تدور غالبًا في الماضي، أي قبل عام ١٩٥٢. وقد لمسنا هذا في «دعاء الكروان»، و«الجبل»، و«البوسطجي»، و«شيء في صدري». والآن نصل إلى فيلمٍ آخر من أهم أفلام حقبة السبعينيات، هو فيلم «ليل وقضبان» (١٩٧٣) رابع أفلام المخرج أشرف فهمي، عن سيناريو مصطفى محرم، الذي أعده عن رواية نجيب الكيلاني.

في مطلع الفيلم تظهر لوحة على الشاشة عليها شكر طويل من جانب «أسرة الفيلم» لوزير الداخلية، وضباط إدارة «الشؤون العامة»، واللواء مدير مصلحة السجون، ومدير وضباط ليمان طرة الشهير، غالبًا،

لسماحهم بتصوير بعض مشاهد الفيلم هناك، ولكن ما يلفت النظر أكثر في هذه اللوحة التي تمتلئ بعبارات الشكر والتقدير، العبارة التي تقول «كما تسجل -أسرة الفيلم- تقديرها للدور العظيم الذي تقوم به الوزارة في تحويل السجون إلى دور حقيقية للإصلاح، طاوية بذلك الصفحات القاتمة للسجون في عصر ما قبل الثورة». والمقصود بالطبع، الإطاحة بالملك والملكية، بواسطة ضباط الجيش في ٢٣ يوليو ١٩٥٢».

لا أعرف هل كان هذا «الشكر والتقدير» أحد الشروط التي وضعتها وزارة الداخلية المصرية للسماح بتصويره في ليمان طره الشهير، وربما أيضًا السماح بالاستعانة بالمساجين كممثلين ثانويين (كومبارس)؟ الإجابة يملكها بالطبع الذين اشتركوا في تصوير الفيلم، وارتبطوا عن قرب بتجربة إنتاجه.

يدور موضوع الفيلم في عالم السجن، عن السجناء، وما يتعرضون له من قهر لإنسانيتهم. مدير السجن توفيق عبد الهادي (محمود مرسي) ضابط شرس يؤمن بأن القسوة هي السبيل الوحيد للإصلاح والتهذيب، ومساعده الشلقامي (توفيق الدقن) يتفنن في تعذيب المسجونين لنيل رضى سيده توفيق، ولكن توفيق يمارس أيضًا تفوقه الطبقي، يذل الشلقامي ويهينه، إذا أخطأ أو تكاسل في تنفيذ تعليماته بإنزال أشد العقاب بالسجناء، خاصة بعد أن يرسله إلى الجبل للإشراف على قيامهم بتقطيع الأحجار، الأمر الذي يوغر صدر الشلقامي ضد توفيق عبد الهادي، لكنه يكظم غيظه في انتظار ما ستسفر عنه الأيام، فالشلقامي يتطلع للصعود الوظيفي، وهو ينافق ويداهن، ويتمادى في الاستجابة

لأوامر مأمور الليمان، لكنه يتآمر أيضًا لكي يحكم قبضته عليه، ويطوعه لصالحه عندما تحين الفرصة.

من بين السجناء هناك الشاب أحمد فارس (محمود ياسين) الذي نعرف أنه كان طالبًا في السنة النهائية بكلية الهندسة، وقد حكم عليه بالسجن المؤبد في جريمة قتل، اعترف بارتكابها فقط لإرضاء عائلته من الصعيد، فقد كان يتعين عليه أن يأخذ بالثأر، لكنه رفض، فكلفوا غيره بالقتل، ثم أجبروه على تسليم نفسه والاعتراف بالجريمة. وقد قضى الآن عشر سنوات في السجن.

من ناحية أخرى، هناك سميرة (سميرة أحمد) زوجة توفيق عبد الهادي التي تشعر بالوحدة، وتعاني من خشونة زوجها الذي لا تحبه، ولا يجمعها به شيء، خاصة أنه يغيب كثيرًا عن المنزل الذي تقيم فيه داخل محيط الليمان أي بالقرب من السجناء، بل لقد أصبحت سجينة مثلهم، ولكن في بيتها الذي توحي ديكوراته وإضاءته الخافتة وأجواؤه الخانقة، بأنه امتداد للسجن. والديكور في المناظر الداخلية يتميز بإضافته إلى تلك الحالة النفسية، والفضل لمهندس الديكور مجدي ناشد، كما أن تصميم المناظر وتنسيق المشاهد الخارجية يعود إلى الحس السينمائي العالي عند منسق المناظر الشاب الموهوب وقتها نهاد بهجت، الذي لعب دورًا كبيرًا في تطوير السينما المصرية منذ السبعينيات.

ينقطع التيار الكهربائي ذات يوم عن منزل توفيق عبد الهادي، فيرسلون لها أحمد فارس لإصلاحه في صحبة أحد الحراس. تُبقي سميرة الحارس في الخارج، وتسمح لأحمد بالدخول بعد أن ترى أنه

«مختلف» وهو كذلك بالفعل، والواضح أنها ستتعاطف معه، وتنجذب إليه، ثم تقع في حبه، وسيبادلها هو الحب، بعد أن تُكرر سميرة -عمدًا- لعبة «قطع» التيار الكهربائي، مرات عدة، خاصة عندما يغيب زوجها الفظّ توفيق في القاهرة. لكن الأمر سينكشف، مما يؤدي إلى انتقام بشع من جانب توفيق، بالتعاون، بل وبالتخطيط المحكم مع الشلقامي.

كان نجيب الكيلاني مؤلف رواية «ليل وقضبان»، عضوًا في جماعة الإخوان المسلمين، وقد اعتقل أكثر من مرة، أي أنه مرَّ بتجربة السجن التي كتب عنها روايته هذه، لكن السيناريو جاء أفضل من الرواية، فقد جعل شخصية سميرة زوجة مدير الليمان، شخصية إيجابية، على عكس ما هي في الرواية، فهي ليست امرأة خائنة، تخطط بدهاء للإيقاع بالسجين الشاب في حبائلها؛ لكي تروي عطشها الجنسي كما تقول الرواية، بل ضحية، تعيش في سجن ضيق منعزل، تعاني من الوحدة من غلظة زوجها الشرس القاسي، الذي نراه في أحد المشاهد المبكرة «يغتصبها»، أي يجبرها على الرضوخ له في الفراش رغمًا عنها. كذلك يصبح توفيق في الفيلم، شرسًا مع زوجته، وليس رقيقًا على نحو ما تصفه الرواية، وإن لم يكشف عن كونه عقيمًا لا ينجب، بل ترك هذا الجانب لاستنتاج المتفرج، وركز بشكل جيد ومقنع على علاقة توفيق بالسلطة، وتسلقه، ورغبته المسعورة في الصعود الوظيفي، وإرضاء كبار المسؤولين، في تصوير بليغ لشخصية «البرجوازي» الذي يرغب في الصعود الاجتماعي بأي ثمن، وهو ما سيحققه بالفعل بحصوله على ترقية، بل ورتبة الباشاوية لينتقل من طبقة إلى طبقة أعلى.

إننا نرى من البداية، كيف يقوم بتدريب مجموعة من الكلاب على مطاردة السجناء إذا حاول أيٌّ منهم الهرب والفتك بهم، وكيف يفخر بما أنجزه، ويقول للحراس المساعدين -وعلى رأسهم الشلقامي- إن الكلاب -عنده- أهم منهم، ثم كيف يتدخل في اللحظة الحاسمة، عندما يهم أحد السجناء برد اعتداء الشلقامي عليه بالقوة، فيطلق عليه الرصاص، ثم يهدد السجناء بالقتل إن حاول أحدهم التمرُّد. وراء هذه الشراسة ضعفٌ نفسي، وعلاقة مضطربة مع زوجته، واهتزاز في شخصيته يخفيه بالمغالاة في إبراز قوته.

يهتم الفيلم بإرجاع السلوكيات الشخصية إلى التحليل النفسي أكثر بالطبع من اهتمامه بالتحليل الاجتماعي، فشراسة توفيق لا تنطلق من دوافع طبقية، لماذا؟ لأن الرواية والسيناريو ابتعدا تمامًا عن تسييس الموضوع، فلم نرَ مثلًا سجناء سياسيين في المعتقل الكبير. ولو كان الفيلم قد جعل من الليمان معتقلًا للسياسيين، كان يمكن أن يصبح الفيلم مختلفًا تمام الاختلاف. ولكن الفيلم حافظ على الرواية التي تدور أحداثها قبل عام ١٩٥٢، لكي يبتعد تمامًا عن أي شبهة للرمز السياسي، أو الإحالة على المرحلة الناصرية التي شهدت بناء المعتقلات السياسية على نطاق واسع، واعتقال عشرات الآلاف من اليسار ومن اليمين، من الشيوعيين ومن الإخوان المسلمين، الذين قضوا في المعتقلات سنوات طويلة. ولم يكن ممكنًا أن يفتح الفيلم في ذلك الوقت (١٩٧٢) سنة إنتاج الفيلم، ملف تجاوزات النظام، فلم يكن الرئيس السادات قد فتح الباب بعد أمام نقد العهد الناصري، ولم تكن قد ظهرت بعد مذكرات

السياسيين الذين اعتقلوا في زمن عبد الناصر من الشيوعيين والإخوان المسلمين، وهو ما سيحدث تحديدًا بدءًا من عام ١٩٧٤، عندما ستظهر كتبٌ مثل: «شيوعيون وناصريون» لفتحي عبد الفتاح، و«أيام من حياتي» لزينب الغزالي، أو أفلام مثل: «إحنا بتوع الأتوبيس»، و«وراء الشمس». كما أن «ليل وقضبان» كان من أواخر الأفلام التي أنتجتها المؤسسة العامة للسينما، التابعة للحكومة.

حافظ سيناريو «ليل وقضبان» على الشخصيات الأخرى كما هي تقريبًا، فالمسجونون جاءوا إلى السجن لأسباب جنائية وليست سياسية، في جرائم قتل ومخدرات وغير ذلك، لكنهم ضحايا النظام الاجتماعي الظالم. والعلاقة بين سميرة وأحمد تتخذ طابعًا رومانسيًّا، فكلاهما يعاني من قبضة توفيق عبد الهادي الغاشمة، بعيدًا عن أي ملامح «طبقية»، فهي علاقة تنمو بين سيدة «برجوازية» تنتمي للطبقة الوسطى، وشاب جعله الفيلم أيضًا ينتمي لنفس الطبقة، فقد كان طالبًا يدرس الهندسة، لكن الظروف قادته إلى السجن، ثم يتلقى من محاميه نبأ قرب الإفراج عنه بعد أن اعترف القاتل الحقيقي بالجريمة. لقد أوشك إذَنْ أن يصبح بريئًا على المستوى «الرسمي»، ويمكن بالتالي أن يكون ندًّا (على الصعيد الطبقي) لسميرة التي طلبت الطلاق من زوجها بالفعل.

إننا لا نرى تطور العلاقة بينهما إلى علاقة جسدية كاملة، لكن الحارس الذي كان قد بدأ يشك في الأمر، يراها، ثم يتأكد منها الشلقامي، ويستغلها لإذلال وتطويع توفيق عبد الهادي، وضمان الصعود الوظيفي في ظلِّه.

لتحقيق نوع من التوازن بين الشخصيات، نرى شخصية الضابط الشاب «فؤاد» (مجدي وهبة)، الذي يحتجُّ على المعاملة القاسية للسجناء، ويرى أن الوسيلة الأفضل لكسب ثقتهم ثم تغييرهم إلى الأفضل، هي حسن المعاملة، وهو منطق يرفضه رئيسه توفيق تمامًا ويستنكره. أما الضابط صادق بك (محمد السبع) فهو متخصص في نفاق كبار المسؤولين، وصولي، انتهازي يجيد التسلُّق، وسنعرف قرب النهاية أنه كان قبل عشرين عامًا مثل الضابط «فؤاد»، لكن الأمر انتهى به -كما يروى لفؤاد- بالنفي إلى الواحات لسنوات طويلة، والحرمان من الترقية، فقرر تغيير سلوكياته وأفكاره، وأصبح على ما هو عليه، لكن الحوار المكتوب ببراعة لا يجعله يروي ذلك بشكل مباشر، بل بطريقة خافتة ولكن مفهومة.

هذا أحد أفضل أفلام أشرف فهمي، بل وأفضل الأفلام المصرية في السبعينيات. فهناك توازن شديد بين أجزاء وشخصيات الفيلم، مع انتقال محسوب ودقيق بين المَشَاهِد، والتصعيد الدرامي التدريجي؛ من أجل توليد التأثير الدرامي المطلوب. ينتقل الفيلم بسلاسة بين عالم السجناء داخل الزنازين أو خارجها، خلال ثورتهم وغضبهم، أو خلال التنكيل بأحمد فارس وجلده، بعد أن تجرأ وتحدى الشلقامي أمام المساجين، وبين عالم سميرة في حياتها المنعزلة مع زوجها الذي يغيب عنها أكثر مما يحضر.

يهتم أشرف فهمي اهتمامًا واضحًا بحركة الممثل، وعناصر الصورة بشكل عام: الديكور وحركة الكاميرا، وحركة الممثلين داخل المكان، والتفاصيل المتعلقة بالإكسسوارات، مع وضع الموسيقى في مكانها

الصحيح، وبوجه خاص، بالإضاءة والتكوين، بالتعاون مع مدير التصوير البارع مصطفى إمام. فهناك أولًا التكوينات المدهشة في توزيع السجناء فوق الجبل، الحراس في الخلفية، كتل المسجونين بالملابس السوداء على الأرضية البيضاء في لقطات عامة من بعيد، بطريقة فنية جذابة وواقعية.

يظهر توفيق (محمود مرسي) بجسده العريض ووجهه لنا في مقدمة الكادر، وخلفه في حجم أقل منه كجسد ضئيل، الشلقامي (توفيق الدقن). وفي مشهد معاقبة السجين أحمد بالجلد، يتجمع المسجونون من حوله في شكل مستطيل، بملابسهم السوداء، وتتخذ الكاميرا زاوية مرتفعة من بعيد في لقطة عامة، ينتشر العساكر من حول السجناء خارج المستطيل، بينما تبرز في مقدمة الكادر، ما يسمونه «العروسة» أو الآلة التي يتم ربط السجين إليها ثم جلده. ومن هذه اللقطة العامة التي نرى فيها السوط ينزل بقسوة على ظهر أحمد، وبدلًا من رصد تأثير الضرب على وجه أحمد، ننتقل إلى تأثير هذه القسوة على وجوه المسجونين، الذين تتركز الكاميرا عليها في لقطات قريبة (كلوز اب)، ثم تتحرك حركة «بان» أفقية لترصد وجوه عدد آخر منهم، قبل أن تنتقل عن طريق القطع، إلى وجه توفيق والضابط فؤاد بجواره.

يستخدم مصطفى إمام الإضاءة بطريقة فنية موحية في المشاهد الداخلية، خاصة تلك التي تجمع بين سميرة أحمد ومحمود ياسين على ضوء مصباح الكيروسين، الذي ينعكس ضوؤه على وجه سميرة ذي القسمات المنفرجة الطيبة، ثم على وجه محمود الذي يشي بالضعف والاستكانة دون التخلِّي عن عزة النفس.

يستخدم أشرف فهمي المرايا في أكثر من مشهد في الفيلم، حيث تنعكس صورة توفيق عليها من أكثر من زاوية؛ لتصنع عدة صور مشوشة مضطربة، تشي بحالته النفسية المشروخة، كما يستخدم في تكوين اللقطة، الحاجز الأسود، أو العمود الخشبي الذي يفصل بين ضلفتي الدولاب، فيجعل هناك فاصلًا بين سميرة إلى اليمين، وتوفيق إلى اليسار. ويتكرر استخدام المرايا في المشهد نفسه من زاوية أخرى، بحيث تظهر سميرة في صور متعددة مشوهة، من وجهة نظر توفيق إشارة إلى ذلك الشرخ القائم في العلاقة بينهما. وعندما تختلي سميرة بنفسها بعد خروج توفيق، تبدأ اللقطة من نيران المدفأة في مقدمة الكادر، ثم تتراجع الكاميرا تدريجيًّا إلى الوراء لنرى سميرة جالسة على الأريكة، تخيط شيئًا، بينما تتراقص نيران المدفأة المنقسمة إلى عدة شعلات من اللهب في مقدمة الصورة، دلالة على ما يدور داخلها من غليان صامت. ثم نراها في الليل، تغادر باب المنزل، وتتطلع ناحية السجن، والواضح أنها تتعذب بسبب الشعور بالوحدة، ورغبتها في رؤية أحمد، ثم ننتقل إليها وهي راقدة في الفراش فنراها من خلال قضبان السرير داخل كادر ضيق، بحيث تمنح هذا تأثيرًا يوحي بالسجن الذي تعيش فيه، وبحالة الحرمان، وتقترب الكاميرا منها تدريجيًّا، لتحصرها في لقطة قريبة، بينما نسمع صوت أحمد الذي تستدعيه من ذاكرتها، وهو يقول: «إنها المرة الأولى منذ خمس سنوات التي يعاملني أحد كإنسان». تنهض سميرة من الفراش، تتجه إلى الصالة، تتصاعد الموسيقى الدرامية على نغمات البيانو، كأنها تعكس ما يدور داخل سميرة من توتر وتردد. لكنها تنهي ترددها بأن تتجه إلى صندوق الكهرباء، وتقطع التيار لكي تكون ذريعة لاستدعاء أحمد مجددًا.

ويتميز مشهد اللقاء العاطفي بين سميرة وأحمد بالرقة والجمال، وتبرز فيه براعة وحساسية المونتير الموهوب أحمد متولي أحمد، أفضل المونتيرين في السينما المصرية، الذي يمهد من خلال الانتقال بين الوجهين، ثم إلى تلامس اليدين، ثم الاحتضان، وعندما تأتي القبلة الطبيعية، لا نراها، فضوء المصباح يطغى على منطقة التلاقي بين الوجهين. وهو ما ينقل لنا الشعور بأن سميرة تبحث عن الحنان مع رجل بسيط صادق، كما يبحث أحمد عن التعاطف الإنساني في أحضان المرأة، لذلك يخلو المشهد من فكرة الشهوة التي ترتبط بالخطيئة، ويبدو كمشهد رومانسي بديع شديد التأثير.

يتميز مشهد الحفل الكبير الذي يحضره كبار الضباط مع زوجاتهم في القاهرة، وبينهم توفيق وسميرة، بالإيقاع الناعم مع انتقال الكاميرا بين الشخصيات في سلاسة، لتمنحنا صورة عن جو النفاق السائد بين أبناء هذه الطبقة، وعندما يتحدث الضابط صادق إلى الضابط فؤاد ويعطيه درسًا في ضرورة التنازل عن القيم والمبادئ كضمان للصعود، يقف الاثنان يفصل بينهما حاجزٌ من باب الشرفة. ويبدو صادق كما لو كان يردد عبارات مونولوج، بينما يستمع فؤاد من وراء زجاج باب الشرفة بعيدًا عن صادق، فهناك فارقٌ كبير فيما بينهما.

لا يعيب مشهد الحفل سوى ما تتبادله زوجات كبار الضباط من عبارات وتعليقات ساخرة عن أزواجهن، وعجز الأزواج عن إرضائهن، وكيف تجدن وسيلة لخيانتهم، وهي عبارات وتفاصيل قبيحة سوقية متدنية لا تتفق مع وضعهن الاجتماعي.

يتميز الفيلم بالأداء التمثيلي المعبِّر الواثق البديع من جانب مجموعة الممثلين، وعلى رأسهم محمود مرسي بأدائه الواثق القوي، وإجادته نطق عبارات الحوار، والتحرك بجسده داخل المكان، متقمصًا كما ينبغي تلك الشخصية القاسية، كما يبرع في استخدام الإيماءات ذات الدلالات وتعبيرات وجهه وعينيه. ويبرع توفيق الدقن كثيرًا في أداء دور الشلقامي، كممثل كبير يرتفع بالدور، ويجعل منه أحد أهم أدواره في السينما، بسيطرته المدهشة على كل تفاصيل وملامح الشخصية الجسدية والصوتية والحركية. ويؤدي محمود ياسين أداء طبيعيًّا جيدًا، أمام سميرة أحمد بأدائها المعبِّر البسيط الذي يتميز بالصدق والجمال. وفي الأدوار الثانوية، يحضر عبد الخالق صالح (والد المخرج علي عبد الخالق) في دوره التقليدي كأحد كبار رجال الأمن في الداخلية، وعبد السلام محمد في دور شبيه بدوره كفتى مثلي في مسرحية سعد الدين وهبة «سكة السلامة»، كما يظهر في دور جيد وحاضر ويتميز بالحيوية والحماس الممثل إبراهيم نصر الذي رحل مؤخرًا عن حياتنا.

رغم نهايته الميلودرامية، يظل «ليل وقضبان» أحد الأفلام التي صنعت مجد السينما المصرية.

* * *

١٠

«الشحات»

رحلة العذاب الروحي

يضع نقاد الأدب رواية «الشحّاذ» لنجيب محفوظ ضمن أعمال المرحلة الفلسفية التي بدأها برواية «اللص والكلاب»، وشملت إلى جانب ذلك «السمان والخريف»، و«الطريق»، و«ثرثرة فوق النيل»، و«ميرامار». وقد اكتمل ظهور كل هذه المرحلة في السينما بتحول رواية «الشحاذ» إلى فيلم بالتسمية العامية «الشحات»، كتب له السيناريو والحوار أحمد عباس صالح، وأخرجه حسام الدين مصطفى. وإذا حاولنا أن نتعرف على الأفكار الرئيسة التي يناقشها نجيب محفوظ في «الشحاذ»، ومن خلال بطله «عمر حمزاوي»، سوف نجد أن «الشحاذ» تبدأ- كما تقول د. لطيفة الزيات- «وعمر حمزاوي يتوقف ليراجع حياته.. وكلمة عابرة يلقيها موكل من موكليه، تنبهه إلى حتمية الموت المادي الذي ينتظره دون أن يحقق لحياته المعنى، ولحظة التوقف هذه التي تنفجر منها رحلة «عمر» للبحث عن المعنى، أشبه ما تكون بلحظة بعث معنوي (الشكل الروائي عند نجيب محفوظ- الهلال، فبراير ١٩٧٠).

ففي لحظة البعث المعنوي هذه، يتأمل «عمر» واقعه بين الماضي والحاضر. إنه يسترجع ماضيه كله عبر «الزمن»، فيرى مجموعة من التجارب العاجزة التي لا تكتمل أبدًا، يرى الثائر من أجل قضية وطنه (قبل الثورة) بكل أحلام الحرية التي ينشدها، الاشتراكية التي يؤمن بها، ثم تقوم الثورة فيتحول إلى «ثائر بلا عمل» على حد تعبير د. علي الراعي.. «قامت الثورة التي حلم بها فإذا هو بعيد عنها» («مأساة الثائر الفرد عند نجيب محفوظ»- مجلة الهلال- فبراير ١٩٧٠).

ينصرف عمر بعد ذلك إلى المحاماة، مهنته، ليعطي من خلالها بعد أن عجز عن العطاء من خلال الشعر، «فالعلم هزم الفن، والشعر خنقه الإنجاز». ويجرب الحب، حبه لزينب. ويواصل العمل في الوقت نفسه، ويحقق مكاسب كبيرة، ولكن كل هذا يبدو في النهاية ككومة كبيرة من الرمال، عرضة للزوال.. عن طريق التأميم ربما. ولكن لا يبدو أن هذا بالتحديد ما يخيفه (فليأخذوا العمارات الثلاث والأموال السائلة)؟ إن ما يؤرقه هو التغيير في حد ذاته، الزوال، وهو يسعى للثبات، ويتردد في حواره مع أحد موكليه طوال الوقت. لقد سأله: تصور أن تكسب القضية اليوم وتمتلك الأرض ثم تستولي عليها الحكومة غدًا؟

فيكون جواب الرجل: المهم أن نكسب القضية، ألسنا نعيش حياتنا ونحن نعلم أن الله سيأخذها؟

هذا منطق مؤرق ومفزع بالنسبة لعمر: إن غايته هي التحليق فوق حواجز الزمان والمكان، يريد أن يصل إلى الحقيقة.. المعنى.. الثبات.. اليقين.. و«اليقين بلا جدال ولا منطق» كما يقول. ومن هنا يكون رفضه

لكل شيء: المكتب، المنزل، والزوجة التي أصبح لا يجد فيها (إلا تمثالًا لوحدة الأسرة والبناء والعمل) وينطلق ينشد الإفلات من أكذوبة الاستقرار الشكلي التي كبَّلته طويلًا.

إنه بهذا المعنى، يستجدي المعرفة، الإدراك، الوصول إلى اليقين الروحي، الذي يعذبه فشله في العثور عليه، بعد أن أصبح لا يجد معنى في متع الحياة. إنه رغم كل ما يتمتع به (أسرة جيدة، زوجة جميلة مخلصة وابنة ذكية، وعمل جيد يحقق له المال والشهرة، وحياة برجوازية متميزة)، إلا أنه رغم ذلك يعاني من فقدان الأمل، من غياب القضية التي كانت تربطه بالعالم فيما مضى. وأما غياب القضية، فالواضح في الرواية أن نجيب محفوظ يرجعه إلى ما حدث بعد ٢٣ يوليو ١٩٥٢، أي بعد أن أصبح «الزعيم» هو الذي ينفرد بالحديث عن القضية، بل كل القضايا، وأصبحت السلطة بديلًا للناس، كما غاب «الفكر» رغم حضور الإبداع الثقافي.

يستشير عمر الحمزاوي الطبيب أولًا. فيردّه إلى نفسه قائلًا إن بيده وحده العلاج. ينغمس في الجنس، لكنه لا يجد ما يبحث عنه في أجساد عشرات النساء، ليرتمي بعد ذلك في أحضان وهم كبير: التصوف «حيث لا ينبغي عليه أن يفعل شيئًا على الإطلاق، سوى أن يغيب تمامًا عن وعيه في تأملات حالمة، فيرى الصفصافة التي تترنم بالشعر، والبقرة التي تتوقف عن در اللبن لتتعلم الكيمياء، والعقرب الذي يتصدى له في لباس ممرضة»!

عمر الحمزاوي يُحمل حملًا في النهاية، في سيارة شرطة لكي

يواجه واقعه الحقيقي رغمًا عنه. وتبدو لنا أزمته الحقيقية «أزمة طبقته التي فقدت الأسانيد الاجتماعية في حياتنا، ومزقتها لعبة التوافق والسمسرة والمصالحة، والرقص على حبال الصراع الطبقي.. إنها تتفسّخ وتشيخ وتتجمع منسحبة من الحياة لتغرق نفسها في غيبوبة حالمة وجنس صاخب». (الزمن الروائي عند نجيب محفوظ- عبد الرحمن أبو عوف- الهلال- فبراير ١٩٧٠).

أما نجيب محفوظ نفسه فيصف أزمة بطله بقوله: «كانت رواية «الشحاذ» تعبيرًا عن حالة الضياع والإحباط التي يعيشها المثقفون، وحاولت فيها أن أقول إننا عدنا، كما كنا في أواخر الخمسينيات، نبحث عن طريق للخلاص، نبحث عما نسميه اليوم بالانتماء، فرواية «الشحاذ» عبارة عن أغنية رثاء ذاتية لمثقف يساري ضائع فعل كل شيء ولكنه لم يحصل على نتيجة، فيدخل في صراع نفسي رهيب، ويسأل نفسه: أنا ابن من؟ وما هو الهدف النهائي من حياتي؟ ولماذا جئت إلى هذه الدنيا؟ وهذه الأسئلة لا ترد على ذهن الإنسان إلا في حالات الإحباط واليأس. وفي تلك الأعمال ظهر بوضوح الانتقال من المستوى الاجتماعي إلى المستوى الفلسفي» (رجاء النقاش: صفحات من مذكرات نجيب محفوظ- ١٩٩٨).

وقد فرضت طبيعة المادة التي يتناولها نجيب محفوظ في «الشحاذ» والتي عرضنا باختصار بعض ملامحها الرئيسة، أسلوبًا روائيًّا يتناسب مع رؤيته العميقة في الرواية، ويعتمد هذا الأسلوب كما ترى د. لطيفة الزيات- «على المونتاج والنقلات الزمانية- المكانية، بحيث يصبح

هذا الاعتماد هو السمة الأساسية أو القاعدة الرئيسة للأسلوب. والمادة تساعده في هذا الاتجاه لأن القصة قصة فرد واحد، ولأن الأحداث الخارجية محدودة ورهينة الأهمية بمدى ما يؤثر في وعي الشخصية، وبمدى ما تشكل من تشابه أو تضاد أو تنويعات على ما يضطرم في هذا الوعي» (المصدر السابق).

كان هذا الأسلوب يعطي للسيناريو حرية كبيرة لاقترابه بشكل واضح من أسلوب السينما الحديثة، ويوفر الفرصة للسيناريست ليقيم بناءه السينمائي معتمدًا في الأساس، على أسلوب التداعي الحر، وتفتيت الإحساس اللحظي الداخلي عن طريق الصورة، مع إتاحة الفرصة لكي يلعب المونتاج دوره الخلّاق. ولكن بدلًا من ذلك، وعلى الرغم من أمانة السيناريو في نقل معظم أحداث الرواية الأصلية- إلا أن كاتب السيناريو فضَّل التعامل مع الرواية من وجهة نظر موضوعية جامدة، ومن خلال الأسلوب التقليدي الذي يقدم لنا الأحداث كما تحدث من الخارج، ويختزل بذلك دور المونتاج ليصبح منحصرًا في توصيل اللقطات والمشاهد باستثناء مشهد الهلوسة قرب النهاية، كما يتم التعبير عن التفاعل الداخلي للشخصية الرئيسة والشخصيات الأخرى، من خلال الحوار المكثف، ونادرًا من خلال التكوين ومعالم الصورة.

ولكن رغم ذلك لم ينجح الحوار في نقل الانفعالات الدقيقة التي تزخر بها الشخصيات. على الرغم من محاولة نقل عبارات الحوار الأصلية في الرواية، ويرجع ذلك أساسًا، إلى التسطيح الذي يعالج

به السيناريو معظم شخصيات فيلمه، حيث بدا الحوار في كثير من المشاهد، أكبر من وعي الشخصية، أو بدت الشخصية نفسها أكبر من الحوار. فعندما يسأل عمر عشيقته وردة: لماذا تعيشين؟ تنفجر هي في الضحك. وهي محقة في ضحكها الساخر منه، كما يمكن أن يضحك الجمهور نفسه أيضًا، فالسؤال نفسه مباغت، جاء دون تمهيد ودون أن يبدو لنا عمر مؤرقًا معها بهذا النوع من الأسئلة الوجودية.

كما أن طريقة أداء الممثلين مع الفهم الخاطئ للأدوار، ورغبة المخرج في التخفيف من ثقل الموضوع المعقد الذي تطرحه الرواية، وهو موضوع ذو بعدين: اجتماعي- طبقي، وجودي- فلسفي، من جانبه، وقصور المخرج في فهم تعقيدات الشخصية الرئيسة، بل وما وقع من تغيُّرات للشخصيات الأخرى المساندة التي تعكس أزمة عمر حمزاوي، أدى إلى مسخ وتمييع الجوانب الرئيسة في الرواية.

مثالًا على ذلك هناك شخصية «مصطفى المنياوي» (التي يؤديها بدر الدين جمجوم)، صديق عمر وضميره القلق، ومرآة صادقة تعكس مرارته، ولكن بشكل آخر، فالجدل بينهما لا ينقطع طول الرواية، ومصطفى جريح هو الآخر في أعماقه، كان يبدع مسرحيات عظيمة، ولكنه ترك كل ذلك، كما سبق أن ترك القانون، وأخذ يكتب التمثيليات الرخيصة للإذاعة والتليفزيون، أي أنه تحول -كما يقول- (إلى بائع للب والفشار)، وأصبح - كما يقول نجيب محفوظ في روايته: يرى أن عهد الفن قد مضى، وأصبح فن العصر هو التسلية والتهريج، وواجب أن نتخلى للعلم عن جميع الميادين عدا السيرك!

وهو يود في قرارة نفسه، أن يشارك صديقه فيما يفعل، «وهو الذي لم يخن زوجته لمرة واحدة»- كما يقول، ولكنه لا يصل إلى الهوس الفلسفي الذي يصل إليه عمر، ربما لأنه لا يؤمن بالفلسفة وجدواها. ولنتوقف أمام هذا الحوار بين الرجلين في الرواية:

عمر: يُخيَّل إليَّ أن التفلسف قد قضى على الفن.

مصطفى: بل قضى العلم على الفلسفة والفن، فإلى مسرّات التسلية بلا تحفظ، ببراءة الأطفال، وذكاء الرجال..

وهكذا، ويمكن أن تنبع الكوميديا في الرواية من مواقف شخصية كهذه، ولكن من خلال المأساة التي تحياها، والتي نلمسها بوضوح، فهي كوميديا سوداء قاتمة. أما مصطفى المنياوي في الفيلم فيتحول بين يدي بدر الدين جمجوم إلى شخصية هزلية تمامًا، فهو يفتعل مجموعة من الحركات التقليدية الهزلية المكررة، ويفرِّغ الشخصية من أي محتوى إنساني، ويحولها إلى نمط من أنماط «الفارص» **farce** ولكن من دون خفة ظل، أو قدرة على تجسيد «السخرية» أو «المرارة» التي تكمن في تكوين الشخصية الأصلية. ويتحول الحوار بينه وبين عمر في الفيلم إلى أشياء من هذا القبيل:

- عمر: ما حصلش مرة يا درش وخنت مراتك؟

- مصطفى: لا يا عم.. إلا ده.. أنا طول عمري عندي اكتفاء ذاتي.

وبالمثل تبدو شخصية «وردة» الراقصة على نقيض ما تبدو عليه في الرواية، فهي هنا غانية متبرجة، ذات سلوك بوهيمي مع مسحة من

الحزن الغامض، ولكن طريقة شويكار في نطق عبارات الحوار الساذج المباشر تدل على سطحية شديدة في فهم طبيعة الدور. وتصبح «زينب» الزوجة في الفيلم، نموذجًا تقليديًّا باليًا لامرأة برجوازية يهجرها زوجها فتأخذ في البكاء والعويل طوال الفيلم. وقد حذف السيناريو الجزء الذي يسترجع فيه عمر بداية علاقته بزينب وحبه لها، وتخليها عن أهلها ودينها -كونها كانت مسيحية- لكي ترتبط به.

رغم بحثه المعذب عن حقيقة الموت ووجود الله، لا يصل عمر قط إلى ذلك اليقين فيستمر عذابه. إنه يخشى الموت الذي يأتي قبل أن يصل إلى حقيقة الوجود، والله. لطيفة الزيات ترى أن «الحقيقة الوحيدة التي تشغل بال عمر الحمزاوي هي حقيقة الموت دون أن يتحقق للحياة معنى» (المصدر نفسه). وهو دائم السؤال، ولو بشكل مباغت وساذج في الفيلم عن الله والموت. بل إنه يوجه سؤالًا مفاجئًا إلى صاحب الكباريه الذي يزوره لكي يوجه إليه اللوم بسبب انتزاعه «وردة» منه، عن الموت والله: هل تخشى الموت؟ وهل تؤمن بالله؟ هل أنت على يقين؟ وهي أسئلة يوجهها أيضًا إلى وردة التي تستنكرها، ثم تجيب في الفيلم بطريقة تشي برغبتها في تغيير دفة الحديث في حين كانت تعكس في الفيلم فلسفة خاصة في الحياة.

وقد فرض الأسلوب الذي أُتبِع في بناء السيناريو، بتر هذه العلاقة على هذا النحو. وإن كان السيناريو قد نجح إلى حد كبير، في بناء العلاقة بين بثينة، ابنة عمر ووالدها، وأدخل رمزًا بسيطًا معبرًا يتمثل في «وردة بيضاء» للإشارة إلى هذه العلاقة وربط بها عدة مشاهد.

وكانت إضافة كاتب السيناريو لمشهد الاحتفال بعيد ميلاد عمر مع «وردة» واحتفال زوجته وابنته وحدهما، عن طريق المونتاج المتوازي، إضافة ساعدت في تركيز كثير من الأحداث، وخدمت العلاقة بين عمر وبثينة، وهو مشهد غير مذكور في الرواية.

تعتبر شخصية عثمان خليل (أحمد مظهر) شخصية أساسية في الرواية، فعثمان هو التحدي الذي لم يستطع عمر أن يجاريه، بل انسحب أمامه من البداية بينما واجه عثمان التحدي، وكان عليه أن يدفع الثمن عشرين عامًا من حياته قضاها بين جدران السجن، لكنه يخرج أشد إصرارًا على مواصلة نضاله من أجل قضيته التي لم تعد هي نفسها قضية عمر الذي أصبح بلا قضية.

يبدو عثمان خليل مرتبطًا -خارجيًّا وداخليًّا- بـ«عمر»، فهو من ناحية، يكشف له ضعفه وعجزه، ثم يتزوج ابنته «بثينة» رغم فارق السن، لكي يصبح «البديل» الفكري عمر المنسحب من حياته مع أسرته، وهو أيضًا الذي يتسبب ولو بشكل غير مباشر، في إعادة عمر إلى الواقع مرة أخرى، عندما يذهب ليحتمي بالمأوى الريفي المنعزل الذي اتخذه عمر الحمزاوي مكانًا لاعتزال الدنيا، حيث غاب في غيبوبة التصوف. ولكن الشرطة تطارد عثمان وتحاصره قبل أن يتمكن عمر من إدراك ما يقع من حوله، فيتم القبض على عثمان، ويحملون عمر الذي يصاب برصاصة طائشة، ويعيدونه قسرًا لكي يواجه العالم الذي فرَّ منه مرة أخرى.

يبدأ السيناريو بمشهد قبل العناوين- حيث نرى عمر ومصطفى وعثمان أثناء تنفيذ عملية اغتيال لمسؤول من الذين تتهمهم الحركة

الوطنية بالعمالة للإنجليز قبل ٢٣ يوليو ١٩٥٢، وكان عثمان هو الذي قام بإطلاق الرصاص والقنابل اليدوية على موكب المسؤول الحكومي، ثم وقع في قبضة الشرطة، بينما هرب عمر ومصطفى، وهي إضافة جيدة دون شك، تجعلنا نرتبط منذ أول لحظة، بشخصية عثمان. إلا أن تطوير السيناريو لشخصيته خلال الفيلم، لا ينجح في الكشف عن حقيقة ما يدور في عقله، فهو في الرواية الاشتراكي المناضل الحالم بمجتمع أفضل. وعندما يخرج من السجن يجد أن أحلامه سُرقت، وأصبحت مجرد شعارات في مجتمع عبد الناصر، فقرر استئناف نضاله القديم، وهو جانب أساسي في رواية نجيب محفوظ، وإن لم يتم التعبير عنه بكل هذا الوضوح بل من خلال إشارات وعبارات في الحوار، أما في الفيلم فيبدو شعور عمر تجاه عثمان، الذي يفترض أنه يجسد ما عجز هو عن تجسيده أو استكماله مُفضِّلًا حياة الترف البرجوازي، وقد أصبح مجرد إحساس بالذنب؛ لأن عمر ترك عثمان يقع في قبضة الشرطة، ولم يكشف علاقته به رغم قضائه عشرين عامًا في السجن. لذلك فنحن نفاجأ في النهاية بالقبض على عثمان دون أن نفهم السبب من سياق الفيلم نفسه، فما هي طبيعة ذلك «النضال» الذي قرر عثمان استئنافه، وحاول إقناع رفاق الماضي بالتعاون معه، وما هو «الحلم» الذي كان يحلم بتحقيقه. ولا شكَّ أن وقت إنتاج الفيلم عام ١٩٧٣ لم يكن قد أصبح مسموحًا بعد بفتح مثل هذه الملفات السياسية في مصر. ولكن السيناريو جعل شخصية عثمان نقيضًا لشخصية عمر في كون الأول يؤمن بحقائق الواقع فقط وبأن عمر يمكنه العثور على ما يبحث عنه من

يقين بين الناس في الواقع، وليس في التصوف أو اعتزال الواقع.

من معالم الفيلم الرئيسة وكأحد العناصر التي يوليها السيناريو والإخراج عنايتهما الفائقة، مغامرات عمر الحمزاوي مع الغانيات، والسرد التفصيلي لمشاهد الكباريهات واحتساء الشمبانيا والانفراد بالمغنية ثم الراقصة وغيرهما في سيارة عمر، ثم .. إلخ.

إلا أنه بالنظر إلى إمكانيات المخرج حسام الدين مصطفى، نجد أنه يحقق هنا تقدمًا ملموسًا فرضته عليه أصالة العمل الأدبي نفسه، فنجح في تنفيذ بعض المشاهد الجيدة، مثل مشهد التداعي في مخيلة عمر أثناء غيبوبته وسط الحشائش قرب نهاية الفيلم، وهو المشهد الوحيد الذي يستخدم فيه هذا الأسلوب، إلى جانب بعض الحيل الفنية المتمكنة مثل تضييق مساحة الكادر بالتقطيع التدريجي في مشهد اصطحاب عمر للفتيات في سيارته، وممارسة الجنس معهن، كما نجح في خلق بعض التكوينات الجيدة في مشاهد تصور العلاقة الحميمية الخاصة بين بثينة وعمر (كما في مشهد التطلُّع إلى غروب الشمس والحديث المتبادل بينهما عن الشعر) وهو من المشاهد القليلة التي يشعر خلالها عمر بالارتياح، فبثينة تمثل ذاته الأصيلة التي يتنكر لها، وعلاقته القديمة بالشعر.

يتحمل المخرج رغم ذلك، مسؤولية الاختيار السيئ لمعظم الممثلين باستثناء محمود مرسي الذي أعطى كل ما أمكنه في حدود الدور كما رسمه السيناريست، ولكن دون أن يصل إلى التألق المطلوب في الدور، بل كثيرًا ما بدا أنه يؤدي الشخصية من خارجها. أما أحمد

مظهر في دور عثمان خليل، فجاء أداؤه مباشرًا خاليًا من تعقيدات شخصية المناضل صاحب الفكر المناقض للسائد في المجتمع، والسبب الأساسي يعود إلى غموض الشخصية في السيناريو. وبدا أداء بدر الدين جمجوم كاريكاتوريًّا وسطحيًّا، وحاولت نيللي التأقلم مع شخصية «بثينة» رغم أنها بدت أكبر سنًّا من الشخصية، ولم تقدم مريم فخر الدين لمحة أداء يمكن تذكرها.

حاول صناع فيلم «الشحات» التماهي مع الأفكار الموجودة بين ثنايا رواية نجيب محفوظ، ولم ينجح لكون الرواية أولًا من أكثر روايات كاتبها صعوبة وتعقيدًا، بسبب طبيعة أفكارها الفلسفية الصعبة، كما أنها مُحمَّلة بالدلالات السياسية على نحو ما، ورغم ذلك يظل الفيلم عملًا مختلفًا في سياق السينما المصرية في الفترة التي ظهر فيها.. وهي فترة انتقالية بين عهدين، وفترة توتر وقلق سياسيين وجدل فكري اتخذ طابعًا صارخًا في المجتمع المصري قبل حرب أكتوبر ١٩٧٣.

* * *

١١

«قاع المدينة»

فزع البرجوازي

إذا كان نجيب محفوظ قد صوَّر في «الشحاذ» البرجوازي القلِق الذي يعاني من فقدان الهدف، بعد أن تخلى عن «النضال» وانسحب من الميدان مبكرًا، وتخلى عن رفاق الماضي مفضّلًا العيش «المستقر»، ليكتشف أنه لم يحقق السعادة، بل أصبح يعاني من الفراغ الروحي الذي دفعه إلى تدمير الذات. ننتقل هنا إلى نموذج آخر للبرجوزاي الذي صوره يوسف إدريس في قصته المرموقة «قاع المدينة»، وهو بدوره حقق الصعود والحياة الهانئة المستقرة، إلا أنه يعاني من الشعور بالتهديد، بالقلق الذي ينتج عن تعقد العلاقات الطبقية التي يقف منها على الهامش، متحصنًا في برجه العاجي، مما يدفعه شعوره بالقلق والفزع الشديد إلى محاولة تحقيق الانتقام بطريقته الخاصة.

صدرت قصة «قاع المدينة»، وهي قصة متوسطة الطول، ضمن مجموعة قصصية بعنوان «أليس كذلك» عام ١٩٥٨. وفيها يصور يوسف إدريس، بكثير من الصدق والأصالة الواقعية، تفاصيل علاقة اجتماعية هي عند الكاتب كما أرى أو كما كان استقبالي الخاص لها،

وسيلة، للتعبير ولو على نحو مجازي، عن الصراع الاجتماعي الطبقي في مصر.

بطل هذه القصة هو الأستاذ عبد الله. وهو قاض شاب، يصفه يوسف إدريس بأنه «رجل متوسط الحال، بل يكاد يكون متوسطًا في كل شيء، فهو ليس طويلًا ولا يمكن أن نقول إنه قصير، وكذلك لا هو بالرفيع أو التخين، ولا بالأبيض والأسمر».

ويوسف إدريس يقول لنا، بأسلوبه الخاص، إن «عبد الله» نموذج مثالي للرجل المتوسط أو ابن الطبقة الوسطى، كما يصفه في موضع آخر من قصته، بأنه «ليس بالغني لكنه ليس فقيرًا. فهو ينتمي إلى الطبقة الميسورة اجتماعيًّا، لكنه في منتصف السلم». وهذا التشخيص الدقيق لبطل القصة، يرتبط بتذبذبها وترددها المستمر، وشعورها بالذنب، وبالتالي، رغبتها في تأكيد سيادتها على الطبقة الأدنى، واستخدام تفوقها الاقتصادي لقمع تلك الطبقة الدنيا، وشراء صمتها أو تواطؤها.

تحولت قصة «قاع المدينة» إلى السينما في فيلم (من إنتاج ١٩٧٤)، كتب له السيناريو أحمد عباس صالح، وأخرجه حسام الدين مصطفى، وقام ببطولته محمود ياسين ونادية لطفي ونيللي وتوفيق الدقن وجورج سيدهم.

كيف تعامل سيناريو الكاتب المثقف أحمد عباس صالح مع القصة ودلالاتها، وهل استطاع حسام الدين مصطفى الذي أخرج الكثير من الأفلام عن أعمال أدبية بما في ذلك بعض روايات نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس، أن يترجم القصة بأبعادها الخاصة، وينقلها إلى لغة السينما؟

عبد الله كما نراه -في القصة والفيلم- يشعر بفراغ كبير في حياته، فهو غير متزوج، وعلاقته مع المرأة عمومًا علاقة يشوبها التعقيد، وبينما نراه عند يوسف إدريس، عاجزًا عن إقامة علاقة طبيعية مع المرأة بسبب خشيته من أن تكون أي فتاة يقيم معها علاقة تطمع في الارتباط به، لما عنده من إغراءات اجتماعية ومميزات حياتية، بحكم منصبه المرموق وسكنه المتميز في شقة تطل مباشرة على النيل، آثر كاتب سيناريو الفيلم أن يجعل اهتزاز ثقة «عبد الله» في نفسه تتجسد في عجزه الجنسي. ويتجسد ذلك في شعوره بالارتباك أمام نساء طبقته، أو الطبقة الأكثر ثراء (البرجوازية الكبيرة)، حيث تبتل كفُّه بالعرق.

وبينما كانت علاقته في القصة بـ «نانا» علاقة عابرة، وأنه فكر ذات مرة أن يخطبها، أصبحت نانا في الفيلم -كما تجسدها نيللي- شخصية رئيسة، ولكن سطحية تمامًا، تنسجم مع أفكار حسام الدين مصطفى نفسه عن الشباب، اللاهي، المستهتر الذي يغرق نفسه في سحابات المخدرات والجنس والخمر، ويتشبه بالغرب في ملابسه وولعه بالرقص الغربي الخليع. وهي الصورة النمطية التي صورها في كثير من أفلامه.

عبد الله في القصة، يعاني من الوحدة والعزلة والملل، والإحساس الخانق بجمود عالمه المحدود. وهو لا يدخن سوى نادرًا، ولا يقامر حتى لا يفقد احترام الآخرين، ويتردد على شقة مدام شندي (ميمي شكيب) سيدة الصالون، التي تستضيف في بيتها أناسًا ينتمون إلى الشريحة العليا من الطبقة الوسطى، ونساء جذابات يخشى عبد الله الاقتراب منهن، باستثناء نانا التي يجعله الفيلم يقع في غرامها دون أن

يبدو عليه أنه يحبها بقدر ما تشغله فكرة قهرها كونها تنتمي إلى طبقة أعلى منه، فهو في الحقيقة، يشعر أمامها بالإذلال، وتصبح العلاقة بينهما علاقة كر وفر، رغبة في الاقتناص أو الإذلال، ولكي يجسد ضآلة عبد الله أمامها، نراه في الفيلم يعجز عن ممارسة الجنس معها.

هذا «العجز» يزيد من شعور عبد الله بالإحباط، فيستجيب لنصيحة صديقه «شرف» (جورج سيدهم) عندما ينصحه بأن يجرب امرأة من الطبقة الدنيا، ويحقق له طلبه حاجب المحكمة فرغلي (توفيق الدقن)، خادمه المخلص المطيع الذي ينحني أمام «سيده»، ويستجيب لكل طلباته كأي موظف صغير يقع في أدنى سلم البرجوازية الصغيرة.

يأتيه «فرغلي» بامرأة ذات ملامح جميلة لديها ثقة غريبة، يزيدها الغموض جاذبية. هي «شهرت» (نادية لطفي) التي تجد نفسها مضطرة للنزول إلى سوق العمل لتوفير المأوى لأبنائها الثلاثة، بعد أن أصبح زوجها «منعم» عاطلًا عن العمل.

الأستاذ عبد الله القاضي إذَنْ، يريد أن يخوض تجربة جديدة مع امرأة من قاع المجتمع، يمكنه أن يشعر معها بقوته، برجولته، بقدرته على الإخضاع ونيل ما يريده، ولو عنوة إن لم يكن بالتراضي. يقترب منها، يختلق فرصة لتحسُّس جسدها، ثم يقدم على ما لا مفرّ منه، ينالها بالقوة بعد مقاومة شديدة يعقبها استسلام. لكنه لا يزال يشعر رغم استسلامها له، أنها أكثر قوة منه.

يغريها بالمال فيدفع لها مبلغًا أكبر من الاتفاق. يسمح لها بأخذ ما يفيض من الطعام الذي يطهوه له «صالح» الطباخ، في محاولة لأن

يصبح مالكها. إنه يحاول أن يشعر بأنه «يشتريها» كسلعة رخيصة، لحم رخيص. (وهو عنوان قصة أخرى من قصص يوسف إدريس). ينالها بعد ذلك مرة ثانية وثالثة، وفي كل مرة، تقل مقاومتها، لكن هذا لا يكفي، يطالبها أن تتعرى تمامًا أمامه حتى يشعر بإذلالها، لكنها تستجيب دون حماس أو رهبة.

«غير أنه في أحيان قليلة كان يسائل نفسه: هل انتصاره هذا حقيقي؟ ترى هل استحوذ على شهرت تمامًا؟ ترى هل أنساها زوجها وأحبته»؟ «هذه المرأة لها زوج وأولاد. وهي حلوة وتعرف أنها حلوة. وقد جاءت تدفعها الحاجة إلى العمل ثم نالها وهو ينالها كلما أراد. أهي تقبل ذلك فقط لمجرد أنه سيدها ورب نعمتها كما يُقال؟ أم لأنها تريده وتتمناه؟ وهل إذا كانت تريده، فمن أجل منصبه وعيشته الفاخرة، أم من أجل ذاته والرجل الذي فيه»؟ (من النص الأدبي للقصة).

هذه التساؤلات المعذبة تفسد قدرة عبد الله على الاستمتاع. تدفعه لأن يسألها عن الحب، وماذا يعني عندها، بل ويتجرأ أكثر ويسألها ما إذا كانت تحبه؟ إنه يتطلع إلى امتلاك الروح والجسد، إسقاط جميع الحواجز بينه وبينها، بين الطبقتين، وتكسير حاجز الخوف الذي يجعله أحيانًا عاجزًا عن الفعل. «ألا يستطيع أن يعلمها كيف تحبه؟ كيف يجبرها؟ كيف يستولي عليها».

يوسف إدريس يفصح بأسلوبه الرشيق المستتر، عن تلك الفكرة الكامنة في القصة كلها: فكرة الفرق الطبقي: والصراع النفسي الداخلي في سيكولوجية البرجوازي تجاه «الآخر» الذي ينتمي لطبقة لا يعرفها، لا يمكنه فهمها، بل يريد فقط أن يؤكد تفوقه عليها عن طريق سحقها.

تبتسم «شهرت» وتراوغ، وتحاول الإفلات بعيدًا عن السؤال، وعندما تجيب تربكه إجاباتها عن أسئلته الحائرة أكثر. إنها تفرح كلما أعطاها مبلغًا من المال. لكنه يتشكك في أنها تستجيب لرغباته فقط من أجل المال. يلجأ إلى معاقبتها ويسيء معاملتها، ويخفض راتبها، ويرفض إقراضها، لكي يعرف فقط إجابة على سؤاله المؤرق: هل تحبه لذاته أم من أجل ماله؟ وكأنه لا يعرف. «كانت هذه النقطة تؤرقه. كان يتمنى ولو مرة واحدة في حياته، أن يكون رجل امرأة، أي امرأة، ولو كانت شهرت» (من النص الأدبي).

تدريجيًّا تبدأ شهرت في التبرج والتزين، فتخلع الملاءة اللف وترتدي فستانًا، وتضع المساحيق وتلطخ خدها بالأحمر. لكن هذا يثير اشمئزاز عبد الله. لقد تغيرت شهرت التي كان يجد فيها ما يغريه كونها «مادة خام» صادرة من «القاع». أما الآن فقد أصبح يشعر بنوع من الغيرة. ربما تنام مع غيره من الرجال أيضًا طالما أن هدفها هو المال وليس الارتواء الجنسي والحب. لكن هذه الغيرة كما يكتب يوسف إدريس: «ليست غيرة الحبيب على حبيبته، ولكنها غيرة السيد على خادمته. كان ما يقلقه أن تكون قد ساوته بصبي مكوجي أو بائع خبز».

مرة أخرى يبرز هاجس التعالي الطبقي. وهو ما يعبر عنه في الفيلم بشكل جيد عندما يلاحظ عبد الله (محمود ياسين) كيف تتلكأ «شهرت» أثناء صعودها إلى شقته عبر سلم الخدم الخلفي، ثم وهي تتبادل الحديث في خلاعة مع المكوجي «أنور» الذي يغازلها ويعرض عليها الزواج. وبعد أن يعرف عبد الله أن زوجها كان عاملًا في المدابغ،

يشعر في قرارة نفسه بالتدني، بالقرف. كيف أصبح يعاشر امرأة عاشرها قبله دباغ. إنه ذلك التعالي الطبقي.

يغلبه أخيرًا الشعور الذي لا مفر منه، بالملل بعد أن شبع من الشعور بالامتلاك. ويفكر مرة بعد مرة، في الاستغناء عن خدمات شهرت. ثم يقع الحادث الجلل الذي يبدأ يوسف إدريس قصته به، فهو الذي يقلب حياة عبد الله رأسًا على عقب ويصيبه بالدوار. هذا الحادث يتمثل في اختفاء ساعة يد عبد الله من البيت. وهو يوقن أن «شهرت» هي السارقة، ورغم أن الساعة لا قيمة لها من الناحية المادية، إلا أن ما يقلقه ويثير رعبه، هو مغزى السرقة، هذا الاعتداء الصارخ الفظ على كرامته، ذلك التذكير المستمر بأنه «الظالم» الذي خفض راتبها، وامتنع عن إقراضها جنيه واحد تشتري به «بلوزة» بدعوى أنها لا ترغب في أن تصعد العمارة السكنية الفخمة التي يقيم فيها بالملاية اللف حتى تتفادى نظرات الجيران. أما هو فأصبح يشك في أنها تريد البلوزة لكي تظهر في مظهر لائق في «مهنتها الجديدة» التي بدا أنها تذهب إليها بعد أن تغادر مسكنه.

إنه يشعر بالغضب الشديد عليها، ولكن في الوقت نفسه بالرثاء لها من طرف خفي.. «يرثي لها كما يرثي الإنسان لزلزال يحدث في الملايو ويطيح بالقرى. رثاء. مجرد رثاء. يقضي على الملل الذي بدأ يتسرب من شهرت ومشاكلها». يتوجه بسيارته إلى حيث تسكن، في حارة من حواري حي الحسين.. (حيث الخرائب تتساند حتى لا تنهار. والناس هي الأخرى تتساند حتى لا تنهار، وجامع الأزهر يبدو عاليًا مغبرًا،

أحجاره كبيرة، يبني الحجر بيتًا. يشهد الصراع القاتل منذ مئات السنين ولا يحرك ساكنًا ولا يستطيع ساكن أن يحركه».

هكذا يصف يوسف إدريس أخيرًا، ذلك الصراع الطبقي الكامن المستقر منذ مئات السنين، كما يستطرد كثيرًا في تصوير الحواري التي تؤدي إلى حيث تقيم شهرت مع زوجها مدمن المخدرات البائس الذي يرقد في استسلام وبلاهة، وأبنائها الثلاثة الذين يخشون عليها من بطش «السيد المستبد؟» غير العادل!

يهددها عبد الله، ويستخدم معها مهارة القاضي في التحقيق وممارسة الضغوط إلى أن تنهار، وتعترف بسرقة الساعة لحاجتها لشراء «بلوزة» تليق بحرفتها الجديدة. لا يكاد يصدق أنها تعترف بالسرقة بهذه السهولة. ينطلق مرة أخرى إلى عالم الهواء النقي والعمارات المنتظمة والسيارات الأنيقة، ويراها ذات يوم وهو مارّ بسيارته، تتزين انتظارًا لمقدم «زبون» يشتريها ويدفع الثمن. ويحاول أن ينسى تمامًا ما رأته عيناه في «القاع»، وأن يتذكر فقط انتصاره عليها. هل انتصر حقًّا؟

كان هذا ما يؤكد عليه يوسف إدريس في قصته البديعة. أما سيناريو أحمد عباس صالح فقد جعل قصة الساعة تأتي في النهاية لا في البداية، واعتمد بالتالي سياق السرد المنطقي أي الذي يسير من البداية ويصعد إلى الذروة، ثم ينتهي النهاية الطبيعية للقصة دون أسلوب التعرج والانتقال بين الماضي والحاضر، ولكنه قام بتضخيم دور الشخصيات الثانوية وتعديلها للتخفيف من ثقل الدراما «الداخلية» التي تدور داخل نفسية عبد الله، أكثر مما تتجسد في مواقف وصراعات خارجية.

عبد الله في الفيلم يعجز عن ممارسة الجنس مع «نانا»، كما يعجز مع «مدام شندي» التي يلجأ إليها ذات مرة رغم أنها أرملة تجاوزت الخمسين من عمرها، بل ويفشل ذات مرة مع شهرت نفسها أيضًا. وكلها تعديلات على شخصية عبد الله جعلت أزمته النفسية الداخلية تنعكس على قدرته الجنسية، مما ينحرف بها عن كونها أزمة طبقية. وقد يكون مقبولًا أن يفشل مع نساء من طبقته، لكن ليس منطقيًّا أن يفشل أيضًا مع «شهرت» التي تنتمي للطبقة الأدنى.

ورغم أن مدام شندي تبدو في الفيلم -لا كسيدة مجتمع من الطبقة الراقية- بل أقرب إلى «قوادة» تدير «بيت دعارة» لأهل الصفوة، إلا أن اقتراب عبد الله منها، واستدعاءه المفاجئ لها، يجعلها تشعر بالذهول والاضطراب العاطفي: فهل ما زال يمكنها أن تثير شهوة رجل رغم أنوثتها الغابرة، هل لا تزال مرغوبة؟ تتأمل في وجهه تريد أن تعرف ما الذي يدفعه إلى هذا الآن، وأمامه فتيات شابات.. وهو ما قد يكون مفهومًا، إلا أنها تمضي قُدُمًا، وتقول له في سذاجة ليس من الممكن تصديق أن تأتي على لسان شخصية مثلها: «إذا كنت تحبني فيجب أن نتزوج».

أما شخصية «نانا»، فيصورها حسام الدين مصطفى في صورة فتاة عابثة مستهترة، تقيم علاقات مفتوحة، تغوي عبد الله، الذي يقول إنه يحبها ويرغب في الزواج منها، إلا أنها تصارحه بأن زوجها يجب أن يقبل تحررها وعلاقاتها المتعددة بالرجال. وفي المشاهد التي تصحبه فيها، سواء إلى غرفة داخلية في شقة مدام شندي أو إلى شقتها، تشيع الموسيقى

الصاخبة والرقصات الغريبة والألوان الصارخة الحمراء والديكورات التي تعكس استهتارًا وتهتكًا، وكأن «نانا» بتكوينها المستهتر وانتمائها إلى عالم متحلل، هي نقيض عبد الله الذي يعيش في عالم مغلق على نفسه. وهي فكرة لا تخدم الموضوع الأصلي بل تشتته. لكن عبد الله على أي حال، يفشل في قضاء وطره -كما أشرت- سواء مع مدام شندي أو مع نانا. فهو يصبح شخصية مريضة تعاني من علة نفسية بينما هو إنسان طبيعي تمامًا في قصة يوسف إدريس، يمارس الجنس بنجاح مع النساء الثلاث، لكن أزمته تنبع من شعوره بالخوف، برغبة غامضة في تأكيد تفوقه، وهي الرغبة التي تستبد بالإنسان «المتوسط».

تظل شخصية «شهرت» هي أكثر شخصيات الفيلم توازنًا واتساقًا مع الرؤية الأدبية الأصلية. فتكوينها النفسي والدرامي، واضح ومفهوم ومتدرج على نحو طبيعي، ويمنحها السيناريو خصائصها الأصيلة ويعبر عنها الفيلم بالتصوير الواقعي المثير: كيف تعيش مع أولادها وزوجها في تلك المنطقة البائسة المتدنية من «قاع المدينة»، وكيف تعاني من شظف العيش بعد تعطل زوجها عن العمل وإدمانه المخدر، فتوافق على العمل كخادمة لدى القاضي، إلى أن تكتشف أن جسدها يمكن أن يوفر لها سبيلًا للعيش فتفرط فيه لا بإرادتها، بل رغبة في المحافظة على الحد الأدنى من حياة الستر. وهي تعبر عن هذه المعاني سواء بالنظرات والحركة في المكان، أو الحوار المكتوب ببراعة.

في مشهد اغتصاب عبد الله لشهرت (المرة الأولى) تتحرك الكاميرا بينما هو يطرحها على الفراش، لتنحصر الصورة في لقطة من وراء

الشباك الخلفي لأعمدة السرير الذهبية، فتصبح شهرت أسيرة سجينة داخل إطار الصورة، بينما يطبق عليها عبد الله، يفترسها وهي تصرخ وتقاوم «في عرضك يا بيه».

والعلاقة بين شهرت وعبد الله وتدرجها وتصاعدها الدرامي منسوجة جيدًا في الفيلم: إننا نراها وهي تنظف أرضية الصالة في شقة عبد الله، من زاوية منخفضة، وعبد الله يزحف خلفها، يحاصرها بأسئلته المعذبة عن الحب ومعنى الحبيب، تصميم المشهد من حيث الميزانسين: حركة الكاميرا، وزاوية الصورة، مع تركز الكاميرا على وجه نادية لطفي (شهرت) من الأمام، ومن خلفها يبدو محمود ياسين أي عبد الله، وقد أصبح خاضعًا ذليلًا لها، يلهث خلفها، يريد أن يفهم منها، بينما تتمنع هي وتتهرب من أسئلته، فنشعر أنه قد أصبح أدنى منها، وأنها أصبحت تسيطر عليه وتقوم بإذلاله.

ولا شكَّ أن أداء نادية لطفي في دور «شهرت» من أهم معالم الفيلم ومما يجعله واحدًا من كلاسيكيات السينما المصرية. إنه الدور الذي تفوقت فيها نادية (بعد أن قدمت دورًا مماثلًا في السمان والخريف) وأصبحت تجيده تمامًا، فهي تعبِّر من خلال نظرات العينين المنكسرة التي تصبح تدريجيًّا، أكثر جرأة ثم وقاحة، وتتغير طريقتها في نطق عبارات الحوار، من البساطة والتردد والوجل، إلى الجرأة المشوبة ببعض الخبث أيضًا، ثم الوقاحة. وهو أداء مقنع، مع ملاحظة أن الحوار في الفيلم مستمد من الحوار الموجود في القصة، وهو مكتوب بالعامية المصرية، أي كان صالحًا للانتقال مباشرة إلى الفيلم.

أداء محمود ياسين يعكس إلى حد كبير، ملامح شخصية عبد الله المتشككة القلقة، ويكشف ببراعة عن علاقته بحاجب المحكمة أو خادمه المطيع «فرغلي»، الذي يؤدي توفيق الدقن دوره ببراعة وفهم تام لشخصية «البرجوازي الصغير» في انكساره وخضوعه لرئيسه، ولكن في الوقت نفسه، خبثه وتعليقاته الخاصة عندما ينفرد بنفسه، التي تشي بالاستهجان ولكن دون أن تصل للتمرد.

وعلى النقيض من شخصية فرغلي المرسومة جيدًا في السيناريو، وعلاقتها بالشخصية الرئيسة التي تتطور على نحو جيد ومقنع، يثري الفيلم في المشاهد التي تجمع بينهما، تأتي شخصية «شرف» صديق عبد الله، بأداء جورج سيدهم، شخصية سطحية هزلية، قُصد منها التخفيف من الطابع الجاد للفيلم، فانتهى الأمر بها إلى أن أصبحت عالة على الفيلم. فالمفروض أنه كان زميلًا وصديقًا لعبد الله من زمن المدرسة، ولكنه اتجه للتمثيل ولم يحقق نجاحًا يذكر فأصبح يمثل أدوارًا صغيرة في التمثيليات الإذاعية. وهو الذي يقترح على عبد الله الاستعانة بخادمة يستغلها جنسيًّا، وهو أيضًا مفلس، في حاجة لاقتراض المال من عبد الله. وكان يمكن أن يكون مقبولًا عند هذا الحد إلا أنه يصبح في الفيلم نموذجًا نمطيًّا، لا يثير الضحك بقدر ما يثير التساؤل والدهشة بل والاستنكار: كيف يمكن أن يذهب مع عبد الله بعد أن يستأجر بذلة شاويش (بدلًا من ضابط شرطة) ويضع شاربًا مستعارًا، لكي يرهب شهرت؟ وعندما يكتشف كم هي بائسة، وفي أمسّ الحاجة للمال، يشعر بالتعاطف معها، فيتخلى عن صديقه، ويخلع ملابس الشرطي،

وينزع شاربه المستعار أمام الناس الذين يتجمعون حول سيارة عبد الله في الحي الشعبي الفقير. وكلها تحايلات ساذجة ليس من الممكن تصديقها، تفسد جدية المشهد ومغزاه، بل وتؤثر على الطابع الواقعي للفيلم.

ومن مشاكل الفيلم الفنية، الموسيقى التصويرية التي وضعها عمر خورشيد، والتي كان يمكن الاستغناء عنها في الكثير من المشاهد، أو التخفيف من طغيانها على الصورة، وهي إحدى آفات الفيلم المصري. ولا يكفي أبدًا أن يكون مؤلف موسيقى الأفلام من العازفين المهرة، أو الملحنين العباقرة، بل يجب أن يكون قد درس العلاقة بين الدراما السينمائية والموسيقى، وفهم الأبعاد الدرامية للفيلم وشخصياته. وهو ما يغيب هنا غيابًا تامًّا، ويجعل الموسيقى عبارة عن قفزات عشوائية ارتجالية تتبع الانطباع البدائي الأولي، ولا تعكس القلق الداخلي كما ينبغي. كثيرًا ما أتمنى إعادة تصوير الكثير من الأفلام المصرية الجيدة القديمة بعد استبدال موسيقاها بموسيقى أخرى أكثر وعيًا وفهمًا للشخصيات وللدراما. ومنها هذا الفيلم تحديدًا.

تنتهي قصة يوسف إدريس بتجسيد نتيجة الصراع بين القاضي البرجوازي، والخادمة الفقيرة التي تسقط في عالم الدعارة وتصبح ضحية مرتين، للفقر، ثم للسيد البرجوازي الذي يصبح سبب سقوطها في مستنقع الدعارة.

أما الفيلم، فينتهي وعبد الله يدرك أنه كان السبب في سقوط شهرت، فيستيقظ ضميره، ويكتب استقالته إلى وزير العدل بعد أن أدرك

أنه «إن لم يستطع أن يكون عادلًا في قضية تخصه شخصيًّا، فكيف يمكن له أن يكون عادلًا في قضايا الناس». وهي نهاية أخلاقية مفاجئة، لا تتسق ومسار الفيلم وتكوين الشخصية الرئيسة، وهي تضعف كثيرًا من تأثير الفيلم وتشوش على قضيته.

* * *

١٢

«الحب تحت المطر»

بعد الهزيمة وقبل العبور

صدرت رواية «الحب تحت المطر» في عام ١٩٧٣ ولكن نجيب محفوظ كتبها قبل ذلك، بل إنها أيضًا تدور في السنوات التي أعقبت مباشرة هزيمة يونيو ١٩٦٧، وما تبعها من حرب الاستنزاف وصولًا إلى قبول مصر مبادرة روجرز للسلام في ٥ يونيو ١٩٧٠. وتنضح الرواية بآثار الهزيمة العسكرية، وتأثيرها على شخصيات من طبقات مختلفة ومن أجيال مختلفة، وتتردد على ألسنة شخصياتها أوجاع الهزيمة، وترتبك سلوكيات الشخصيات جميعها، وتكتسي بحالة من التوتر والاضطراب والقلق الشديد والتمزق النفسي الذي انتاب المجتمع المصري كله في تلك الفترة العصيبة، مع اكتساء هذه الشخصيات بالإحباط واليأس والاندفاع تجاه سلوكيات متناقضة، يندم بعضهم عليها، بينما يبررها البعض الآخر.

وتنتمي الرواية أسلوبيًّا، إلى الخط الذي اتّبعه كاتبها من قبل في كل من «ثرثرة فوق النيل» و«ميرامار»، فهي تقوم على تعدد الشخصيات، وغياب الحبكة، وكثرة الحوار الذي ينقل المشاعر أو يشير من خلاله

الكاتب عبر الشخصية التي تتحدث، إلى وقائع محددة، من الماضي البعيد أو الماضي القريب. ولأن الرواية مكتوبة في عدد من المشاهد المتفرقة التي يتم الربط بينها عن طريق العلاقة التي ينسجها محفوظ بين الشخصيات المختلفة، كما تنتهي بشحنة درامية عالية، فقد كانت تصلح تمامًا للاقتباس إلى فيلم سينمائي، فقد بدت كما لو كانت سيناريو سينمائيًّا مكتوبًا للتمثيل والتجسيد، بسبب خلوها من الوصف الأدبي المكثَّف، وغياب الخلفيات التاريخية لشخصياتها المختلفة إلا بقدر محدود للغاية.

غير أن «الحب تحت المطر» رغم ملائمتها للسينما، لم تصبح من أفضل الأفلام التي أعدت عن روايات نجيب محفوظ، رغم وجود بعض المشاهد المعبرة، وتميز أداء الممثلين بشكل عام، فقد جاء الفيلم أقل كثيرًا من الرواية، وتجاهل صنّاعه الكثير من الشخصيات المحورية، والوقائع التي كان يمكن أن تساهم في فهم أفضل للعلاقة بين الشخصيات التي احتفظ بها صناع الفيلم من الرواية الأصلية. وقد استبعد كاتب السيناريو ممدوح الليثي أيضًا، الكثير من التعليقات وعبارات الحوار الكاشفة، التي تشي بمواقف الشخصيات المختلفة، من الثورة، من الحرب، من إسرائيل، ومن الماضي والحاضر، وما يكشف تخوفها من الآتي، وكذلك موقفها من الوطن ومحنة الوطن.

بعض هذه المواقف تأتي على لسان شخصيات قليلة، وفي حدود ما كان يمكن أن تسمح به الرقابة وقت تصوير الفيلم وعرضه في عام ١٩٧٤، ولكنها تغيب عن شخصيات ظلت موجودة في الفيلم

وبدت سطحية تمامًا في حين أنها في الرواية الأصلية، شديدة التعقيد والتركيب كشخصية حسني حجازي مثلًا، صاحب الفلسفة الخاصة المليئة بالتناقضات، ويقوم بتمثيل دوره في الفيلم عادل أدهم، الذي قدم -رغم ذلك- أداء متميزًا.

مواقع الأحداث محدودة ومتكررة، سواء في الرواية أو في الفيلم: مقهى الانشراح، دار الشاي الهندي، حديقة الأسماك، ميدان طلعت حرب، ستديو التصوير السينمائي، ولكن الفيلم يضيف مشاهد الدمار في مدينة السويس حيث يجري تصوير بعض المشاهد الخارجية في الفيلم داخل الفيلم، الذي يخرجه أحمد رضوان (صلاح نظمي) وتمثل فيه فتنة ناضر (ميرفت أمين) ومرزوق أنور (عبد المنعم كامل)، وهو عن بطولات الجنود الصامدين على خط النار.

شخصيات الرواية هي عليات عبده، وسنية أنور، ومنى زهران، ثلاث شابات تربطهن صداقة من أيام الدراسة. منى زهران هي شقيقة الدكتور علي زهران، وتنتمي للطبقة الوسطى البرجوازية، أي أنها تختلف عن عليات وسنية وهما من الشريحة السفلى من البرجوازية. ومنى مخطوبة للقاضي المتزمت التقليدي «سالم»، أما عليات وسنية فقد اضطرتهما ظروف الحياة وقسوة العيش والرغبة في الظهور بمظهر لائق والحصول على بعض المكاسب إلى السقوط بإرادتهما فيما يشبه الدعارة، بل إنها الدعارة. ولكن عليات الآن تحب مرزوق شقيق صديقتها سنية، والاثنان يعتزمان الزواج، لكنها عينت كموظفة في وزراة الشؤون الاجتماعية، بينما عيّن مرزوق كمدرس في بني سويف. وهي مشكلة يتعين عليهما

مواجهتها. أما سنية شقيقة مرزوق، فهي تحب إبراهيم عبده، شقيق عليات، وابن عم عبده بدران نادل مقهى «الانشراح». ولكن إبراهيم يقضي فترة التجنيد في الجيش، على الجبهة.

بمحض الصدفة سيعجب المخرج السينمائي محمد رشوان بمرزوق، ويكتشفه ويمنحه دور البطولة في فيلم سينمائي أمام النجمة الجديدة «فتنة ناضر» وينقذه بالتالي من الذهاب للعمل في بني سويف، كما سيعرض على منى زهران أن تصبح ممثلة لكنه يتحرش بها في مكتبه، فتقاومه ليصفعها ويهينها فتذهب لتروي لشقيقها الدكتور علي زهران، فيذهب ويضرب المخرج ضربة قاتلة دون قصد منه، ويحل محله في استكمال الفيلم، المخرج أحمد رضوان الواقع في غرام فتنة ناضر، ولكن فتنة تقع في غرام مرزوق.

هذا الخليط العجيب من الشخصيات والمصادفات القدرية التي تربط بينها، يبدو كما لو كان نجيب محفوظ صنعها في روايته للسخرية من حبكات السينما المصرية التقليدية، خصوصًا وأن الرواية تحفل -إلى جانب هذا كله- بجميع التوابل والمبالغات والمصادفات التي تحتشد بها أفلام الميلودراما المصرية: الحب والجنس، تفريط الفتيات في أجسادهن، مجند شاب يفقد بصره في الجبهة، وممثل يتشوه وجهه بعد اعتداء غامض عليه ليفقد نجوميته، وشاب هو حامد شقيق القاضي سالم، يقول إنه اعتقل سياسيًّا بتهمة الشيوعية رغم أنه لا علاقة له بها، وهو يرغب في الزواج من عليات التي يتركها زوجها مرزوق الذي وقع في حب فتنة ناضر، ولكن عليات بعد أن تركها مرزوق تبيع نفسها مجددًا

مرة واحدة لشخص لا تعرفه، فتكون النتيجة أن تحمل، ثم تجري عملية إجهاض بمساعدة امرأة شاذة جنسيًّا تطمع في إقامة علاقة معها. هذا بالطبع بالإضافة إلى جريمة قتل، وفتوة من فتوات الزمن القديم، فقد قوته، لكن البعض ما زال يلجأ إليه لطلب الحماية!

القاسم المشترك بين هذه الشخصيات، رجل خمسيني ينتمي إلى الجيل السابق، جيل النضال الوطني ضد الاستعمار قبل ٢٣ يوليو ١٩٥٢، هو حسني حجازي، وهو مصور سينمائي حوَّل من شقته الفاخرة الواقعة في وسط القاهرة، بيتًا للمتعة، يستضيف فيه الفتيات والشباب، ينظم عروضًا خاصة للأفلام الإباحية، يفتح المجال للجنس وتعاطي الخمور والمخدرات، إلا أنه أيضًا، يمتلك نزعة وطنية، لكنه سأم من كل شيء، أصبح يميل إلى الهرب من الواقع، إلا أنه يعود إلى الواقع من خلال تردده بين آونة وأخرى، على مقهى الانشراح لتدخين النارجيلة، حيث يتبادل الحديث مع عبده بدران النادل، وعشماوي ماسح الأحذية. وهو يعرف سنية وعليات اللتين تترددان على شقته، كما يعرف منى، لكنه يعرف أنها ترفض الجنس من دون حب. ويعرف أيضًا سمراء وجدي، وهي سيدة شبه أرستقراطية افتتحت محلًّا تجاريًّا في شارع شريف تبيع فيه مستلزمات النساء، وهي مثلية، هي التي ستساعد عليات في إجراء عملية إجهاض للتخلص من الجنين، ثم تغرم بها وتطاردها، بينما ترفض عليات، مما يدفع سمراء إلى إفشاء سرها إلى الرجل الذي يرغب في الزواج منها. في الرواية هو «حامد» شقيق سالم القاضي خطيب منة ظهران، وفي الفيلم -كما سنرى- يصبح هو مرزوق الذي تخلى عنها، ثم أراد استعادتها بعد انفصاله عن فتنة ناضر.

حسني حجازي أيضًا «رجل مهم»، يشوبه قدر من الغموض، وهو يتمتع بروح «أبوية» تجعله يشعر بمسؤوليته تجاه الفتيات اللاتي كن يترددن على شقته لممارسة الجنس، فهو ليس نذلًا، بل رجل يحافظ على «العِشرة» كما يقول، يرحب بكل من تذهب إليه، تستشيره وتطلب مساعدته، يمنح عليات وسنية، مكافأة مالية يقول إنها «هدية زواج». يستخدم علاقاته في تلبية أي مطلب بكرم وشهامة حقيقية. تصفه سنية لإبراهيم بأنه «موظف كبير في قسمنا بالمصلحة» وربما كانت تكذب فهو ليس موظفًا بل مصور تليفزيوني، وتقول له ساخرة ذات مرة عندما يتحسر على ذهاب عليات بعد أن خُطبت، «يخيل إليّ كثيرًا أن جميع النساء اللاتي يمررن من شارع شريف أنهن ذاهبات إلى شقتك أو راجعات منها».

حسني حجازي في الرواية فيلسوف. صحيح أنه يهرب ويعزل نفسه داخل شقته، لارتشاف قطرات من السعادة «الوهمية» بعيدًا عن الواقع المرير، إلا أنه يتألم أيضًا لمصير الوطن، ويطرح تساؤلات فلسفية خاصة عندما يذهب إلى مقهى «الانشراح» ويطَّلع على أحوال قاع المجتمع من عبده الساقي، وعشماوي ماسح الأحذية.

يقول عنه نجيب محفوظ في روايته: يجلس حسني في المقهى ليلًا، يدخن النارجيلة، ويقول لنفسه إن النادل الطيب «يعيش أيضًا في أسطورة، وإن الحقيقة خليقة بأن تصعقه، وإن أخلاقنا غير حقيقية، وهي تقوم على الربح». وعندما يسرح بخواطره إلى شقته الأنيقة في شارع شريف، يقول لنفسه «إن الصراع الحقيقي في هذه الحياة هو ما يقوم بين الحقائق والأساطير».

من علامات التناقض في شخصية حسني المركبة في الرواية أنه يقول أشياء مثل «هزتني ثورة الطلبة من الأعماق، ثم تذكرت أننا قد ندفن تحت الأنقاض في أي لحظة». وعندما يضحك على عبارة تقولها له عليات (نحن في الحقيقة نعيش على التسول)، تسأله: لمَ ضحكت عاليًا؟ فيقول: صدقيني أنني لم أضحك ضحكة واحدة من قلبي منذ ٥ يونيو.

شباب المتعلمين البرجوازيون الصغار، أو شيوخ الماضي من البرجوازية الكبيرة، يتشككون في أن تكون هناك معركة في الطريق، ما عدا الرجال من جيل ثورة ١٩١٩ مثل والد منى زهران، أو عم عبده بدران، أو عشماوي، الذي يقول لحسني حجازي «أصبح شغلنا الشاغل متى وكيف نزيل آثار العدوان». وتسأل سنية خطيبها إبراهيم المجند: «هل ستقوم الحرب من جديد؟»، فيجيبها: «نحن في الجبهة نؤمن بذلك. إنكم تودون أن تجدوا النصر يومًا ضمن أخبار الصحف». أما عشماوي فهو يحدث حسني عن ماضيه عندما كان أحد الفتوات شديدي البطش في الحق: «يا أستاذ كنت رجل درب الحلة وحاميها، وكان الويل نصيب كل من يتعرض لأحد من أهلها بسوء، بفضلي نعموا بالسلام والأمان».

هناك بالطبع تناقض في مواقف شباب الطبقة الوسطى الذين تلقوا تعليمًا عاليًا. الدكتور علي زهران شقيق منى، الذي يريد أن يهاجر، ويترك البلد في وقت الحرب، بعد أن فقد الشعور بالانتماء، فينتهي في السجن بعد أن يقتل المخرج السينمائي الذي تحرش بأخته. أما إبراهيم خطيب

سنية، فيصاب بشظية في عينيه من قصف على الجبهة تفقده البصر، بينما يتخلى مرزوق عن زوجته عليات، بعد أن أصبح ممثلًا في السينما، بعد أن يقع في حب الممثلة «فتنة»، ثم يدفع ثمن تلك «الخطيئة»، بتشويه وجهه على أيدي من استأجرهم المخرج أحمد رضوان، الواقع في غرام فتنة لكنها ترفضه.

ولكن كيف تعامل سيناريو ممدوح الليثي مع رواية نجيب محفوظ؟ وما أهم التغييرات التي أدخلها على الرواية في الفيلم؟

أول ما يمكن ملاحظته أنه خفف كثيرًا من ملامح شخصية حسني حجازي، بحيث بدت شهامته أو طيبة قلبه غير مبررة وغير مفهومة، وغابت فلسفته في الحياة التي تتسم بالحزن على ما وصلت إليه الأحوال في البلاد، بينما هو في الرواية شخصية حزينة، تجتر ذكريات الماضي في فزع: «إن الجنون هو الطابع المميز لهذه الأعوام «وتذكر أنه أحب مرة واحدة في حياته ثم نسي الحب تمامًا». وهو يتحسر أيضًا على عجزه، وعدم قدرته على أن يفعل شيئًا. ويسأل عبده بدران النادل: ابنك في الجبهة الآن، خبِّرني.. هل يؤلمك تصورك أنك لم تفعل شيئًا؟ يقول له: أحيانًا لكن أعباء الحياة تعوقني حتى القمة. ويتذكر حسني أنه مر بموقف مماثل.. «وكان يحاسب نفسه في أزمات تلم به، وأنه كان يطفئ سعارها ببرودة العقل الخالدة، وأنه أوشك أن يقنع نفسه بأنه يفتح شقته للأفراح البريئة والخير»!

هذه النغمة التي تحمل مرارة وحزنًا تغيب في الفيلم، بل وتتردد على لسانه كثيرًا بعض العبارات التهكمية التي تجعل شخصيته تبدو

«كلبية» أي لا تبالي بالآخرين ومتاعبهم رغم أنه يساعد فعلًا. فهو مثلًا يتهكم على «عليات»، ثم عندما تبدي خوفها من عملية الإجهاض: «متخافيش.. لولا العمليات دي كان خلو الشقة وصل لمبالغ طائلة». وعندما تعبر عن خشيتها من أن يعرف أبوها يقول لها» «اطمني.. مفيش راجل بيعرف حاجة.. ده لو كل الرجالة عرفوا إيه اللي بيحصل كانت الحرب العالمية التالتة قامت من زمان». وهي عبارات تشوِّه الشخصية وتقلِّل من جديتها. لكن هذا جزء من التوابل التي يغرم بعض مخرجي السينما السائدة بإضافتها بهدف مغازلة الجمهور.

عشماوي يقول في الرواية لحسني، على نحو عابر: قصدتني جدة أحدهما مستغيثة بي كالأيام الخالية، ظنت الولية أن عشماوي ما زال كعهده القديم يتغاث به فيغيث». أما في الفيلم فيترجم هذه العبارة في مشهد ميلودرامي طويل مفتعل، غير مقنع بسبب سذاجته وطبعه المسرحي الفج. فالمرأة واسمها في الفيلم «الست أمينة» (ناهد سمير) تأتي عند المقهى تهبط من حنطور، عجوز تسير بصعوبة، وتتساند على كتف امرأة أخرى تصحبها، يتعرف عليها عشماوي بصعوبة فهو لم يرها منذ سنوات. تبتسم وتقول لصاحبتها: «أهو ده عشماوي اللي حياخد بتارنا»، ثم تذكرها بما كان عليه في الماضي (كان ملك السبتية.. أمه داعية عليه اللي يتعرض لحد فيها) أي أنه كان رجل الحق.. فتوة حقيقي، نصير الضعفاء.. والآن هي تناشده أن يأخذ بثأر نفيسة ابنتها (حتنامي مستريحة إنهاردة يانفيسة يابنتي. عشماوي حياخد لنا بتارنا). وعندما يسألها ما الخطب؟ تقول إن محمد ابن بنتها «قتلوه اليهود غدر»

في «أبو زعبل» (إشارة إلى المصنع الذي قصفته الطائرات الإسرائيلية في ١٢ فبراير ١٩٧٠).. (عايزاك تشرب من دمهم.. اِعمل حاجة.. مش لاقية حد ياخد بتاره إلا أنت)! فماذا يقول لنا هذا المشهد؟ إن «أمينة» لا تثق فيمن يمكن أن يرد على إسرائيل ويأخذ بالثأر للشاب الذي قُتِل، إلا في رجل في نحو الثمانين من عمره، كان يتمتع بالقدرة على البطش قبل خمسين سنة على الأقل!

ولعل مما يزيد من عدم الاقتناع بالمشهد أن عشماوي (عماد حمدي) يتراجع ويتركها ويبتعد، يتوقف برهة يتطلع إليها صامتًا ثم تتابعه الكاميرا وهو يتحرك في اتجاه المقهى، وعلى الجدران شعارات مثل (حنحارب.. النصر لمصر..) ثم يسقط عشماوي على الأرض، ونسمعه يتحسر في مونولوج مناجاة ذاتية، على ضياع الماضي (أنا عشماوي الخشن.. أنا إيدي من حديد.. إلخ). وهي كلمات تبدو مضحكة!

في الرواية نرى أن لدى عشماوي وعبده بدران، شعورًا بالتفرقة الطبقية، وبغياب التوازن في المجتمع، فعشماوي مثلًا يسأل حسني: وهل أولاد الأغنياء يُقتلون أيضًا؟ وهل يرسلونهم حقًّا إلى الجبهة؟ قلبي يحدثني بغير ذلك». ويقول أيضًا «من العدل أن تتوزع المصائب بالمساواة الحقة». لكن عبارات من هذا النوع، وهي كثيرة في الرواية، تغيب تمامًا عن الفيلم.

«منى زهران» الغاضبة التي تدافع بقوة عن استقلاليتها كامرأة، وعن حقها في المساواة مع الرجل حتى في أن يكون لها «ماض» دون أن تُسأل عنه، تفسخ خطوبتها مرة بعد أخرى في الرواية، وفي غمرة

شعوره بالمرارة والغضب يذهب سالم إلى عاهرة في بار، كان يعرفها في الماضي، يسترجع علاقته ويتزوجها لكن زواجه منها لن يطول، وسيعود يلح على منى أن تعود إليه، تفاجئه بأنها ستتزوج من المحامي «حسن حمودة» الذي وكلته للدفاع عن شقيقها بعد قتله للمخرج محمد رشوان. ولكنها لن تتزوج من حسن حمودة، بل ستعود إلى سالم ويتزوج الاثنان بالفعل.

في الفيلم لا يتزوج سالم (حمدي أحمد) من العاهرة، بل تنتهي العلاقة بينهما بسرعة، ولكن الأهم أن شخصية «حسن حمودة» المحامي، تختفي تمامًا من الفيلم، رغم أنها شخصية رئيسة، فهو سليل أسرة إقطاعية، كانت تمتلك ألف فدان، تعرضت للتأميم، وأصبح حسن شديد البغض تجاه النظام القائم، بل ويتمنى هزيمة جيش بلاده، وفي حواراته سواء مع منى أو مع صديقه صفوت مرجان وزوجته نهاد هانم، يكشف عن موقفه بوضوح، وإن كان يغلفه بالقول إنه من أنصار الديمقراطية، فكيف تكون الديمقراطية مرادفًا للرجعية- حسب قوله؟ ومن خلال تلك الشخصية يجسد نجيب محفوظ موقف طرف ينتمي طبقيًّا إلى الطبقة التي ضُربت مصالحها بعد الثورة، وكيف أصبح الأمر عندها يستوي: نصرًا أم هزيمة بل ويتمنى الهزيمة: فهو مثلًا يقول «يهمني أن نعيش في سلام وسعادة، فإن تحقق ذلك عن طريق النصر فأهلًا به وسهلًا، وإن تحقق عن طريق الهزيمة فأهلًا بها وسهلًا».

في الرواية شخصية «سمراء وجدي» تمتد.. فنعرف أن حسن حمودة المحامي، كان يحبها في شبابه، وكان يذهب إليها في قصر

والدها، ويتسلل من النافذة، وذات يوم شعر الخفير بحركة غريبة في الليل، فأطلق الرصاص فأصاب وجه سمراء الذي تشوه، وهرب حسن وتخلى عن سمراء. ولكنها أصبحت الآن كما يقول لصديقه «قوادة صغيرة»، كما سنرى أنها أيضًا «مثلية الجنس». وهي التي ستساعد عليات في عملية الإجهاض بناء على طلب من حسني، لكن رغبتها في إقامة علاقة مثلية مع عليات، وصد عليات لها، يدفعها إلى إفشاء سرها أولًا إلى حامد شقيق سالم الذي يريد أن يتزوج عليات، وبعد أن لا يبدي اهتمامًا بالأمر، تذهب إلى عم عبده والد عليات، وتخبره بالأمر فيثور ثورة عارمة ويخنقها، ويتم القبض عليه، والتحقيق معه، ويلجأون إلى المحامي نفسه حسن حمودة، للدفاع عن عبده بدران، لكنه يرفض فكيف يدافع عن قاتل المرأة التي ظل يهرب منها طوال حياته!

كل هذه التفاصيل تختفي تمامًا من الفيلم، مع اختفاء شخصية حسن حمودة أصلًا، فسمراء في الفيلم (تقوم بالدور سميرة محسن) لا تخبر والد عليات عم عبده بشيء بل تخرج من الفيلم بعد أن تفشل في الوقيعة بين عليات و«مرزوق» – وليس حامد، فعليات (حياة قنديل) ستعود إلى مرزوق (عبد المنعم كامل) بينما يختفي حامد مبكرًا من الفيلم. وربما يكون هذا التعديل أفضل شكليًّا، إلا أن نجيب محفوظ –على ما يبدو– كان يود معاقبة سمراء على وضاعتها وخستها بأن تلقى حتفها خنقًا على يدي عبده بدران، ثم يعاقب مرزوق على تنكره لطبقته ولزوجته و«خيانته» للقضية الوطنية، فهو لم يفلت من التجنيد الإجباري فقط بل وكان يمثل دور جندي على الجبهة بينما كان الجنود الحقيقيون

يموتون أو يفقدون البصر، كما حدث لإبراهيم، وكلها مصائر أخلاقية» نمطية لا تحدث عادة في الواقع. تمامًا مثلما نرى غالبية الشخصيات في الرواية والفيلم أيضًا، يشربون الخمر: حسني وعليات وسنية ومرزوق وفُتنة ومنى ومحمد رشوان وأحمد رضوان وشباب البرجوازية الصغيرة، الذين يتجمعون حول زجاجات البيرة، ويثرثرون عن مأزق اللا سلم واللا حرب. وحتى القاضي سالم الذي كان يرفض ويستنكر بشدة، مجرد فكرة أن تصبح منى ممثلة كون هذا يتنافى مع هيبته كقاضٍ، يذهب إلى ملهى ليلي، يحتسي الخمر بغزارة ثم يعرض على «مومس» أن تتزوجه، ويتزوجها بالفعل (في الرواية) وكلها أشياء تبدو كما لو أن نجيب محفوظ قد نقلها من الأفلام التجارية الرديئة!

والواضح في كل من الفيلم والرواية، أن شباب البرجوازيين الصغار قد تعلموا التسامح والتغاضي عن ماضي الفتيات اللاتي ارتبطن بهن، بما في ذلك الحمل والإجهاض، دون وجود تفسير مقنع له في الرواية. وعندما يقول حسني حجازي مناجيًا نفسه بعد أن يستمع إلى عشماوي وهو يرجع الهزيمة إلى التفسخ الأخلاقي: أزمتكم الحقيقية أنكم في حاجة إلى أخلاق جديدة»، لا نفهم المقصود!

يسخر كل من الفيلم والرواية من أجواء صناعة السينما في مصر، حيث يظهر مخرجو الأفلام في صورة كاريكاتورية، الأول في صورة رجل غريب الأطوار، مهووس وفظ ومتحرش جنسيًّا، والثاني في صورة مراهق في الخمسين، متزوج ولديه أبناء، لكنه يطارد الممثلة «فتنة ناضر» ويشعر بالغيرة الشديدة من علاقتها بمرزوق، ولا يتورع عن استئجار من

يشوهون وجهه للقضاء على مستقبله، وينجح في غرضه. ولكن في «الحب تحت المطر» نرى كيف ينفصل السينمائيون عما يحدث في المجتمع في فترة من أصعب الفترات، ولا يفكرون سوى في مصالحهم الذاتية، ففي الرواية مثلًا يسأل مرزوق المخرج محمد رشوان (أحمد رمزي): هل تتوقع أن يتغير الموقف قبل ذلك؟ فيقول: المنتج يؤكد أن الموقف سيبقى على ما هو عليه أعوامًا. أما... فيتساءل مرزوق: أما؟ وتأتي الإجابة: أما إذا انهزمنا مرة أخرى، أو حتى إذا انتصرنا، فستكون العواقب وخيمة على الفيلم وصاحبه!

ومن المعروف أن التصوير في الجبهة وفي مدن القناة عمومًا، كان محظورًا تمامًا في تلك الفترة، فقد كانت المنطقة كلها تخضع لسيطرة القوات المسلحة. ولكن بينما جعل نجيب محفوظ تصوير مناظر من الفيلم الذي تمثل فيه فتنة ومرزوق، في بورسعيد، نقله حسين كمال إلى السويس التي كانت مهدمة تمامًا وخالية من السكان مثل بورسعيد، ورغم ذلك يظهر نادل يرتدي الملابس المزركشة والطربوش حسب الصورة التي نراها في الفنادق السياحية، في موقع التصوير الخارجي هناك وسط أطلال المدينة، يقدم المشروبات إلى مرزوق وفتنة. ولكن يجب الاعتراف بأن حسين كمال وفق كثيرًا عندما مهدَّ لهذا المشهد على نحو جيد.

في شقة حسني حجازي تجتمع مجموعة من الفتيات والشباب، يفترشون الأرض. هناك من يدخنون الحشيش، ومن يشربون الخمر. ويهم حسني بعرض أحد الأفلام الجنسية التي يترقبها الجميع، يهللون

ويصرخون تشجيعًا له، ولكنه يخطئ فيعرض بدلًا من الفيلم الجنسي لقطات للبيوت المهدمة في السويس بفعل القصف الإسرائيلي، ونرى الصدمة على وجوه الجميع إلى أن يصرخ أحدهم، مطالبًا بوقف هذا الشريط الكئيب. ويقول حسني إنه صور هذه اللقطات في السويس أثناء عمل فيلم تسجيلي للتليفزيون. ويظل تأثير الصدمة على وجوه الحاضرين، ومنهم عليات ومنى وسنية.

اللقاء بين المخرج أحمد رضوان وحسني حجازي، استبعد من الفيلم، ولا نشاهد بالتالي حسني وهو يعرض على عليات التمثيل خروجًا من أزمتها المادية، بعد أن توسط لها لدى رضوان، لكنها رفضت.

الحوار في الفيلم يكاد يكون منقولًا بشكل حرفي من الرواية، مترجمًا فقط من الفصحى إلى العامية، لكنه يحافظ على نفس المعاني وغالبًا أيضًا، نفس المفردات بفضل اللغة العربية السلسلة والسهلة البسيطة التي يتقن نجيب محفوظ كتابتها، وتتيح لكاتب النص السينمائي الاستفادة من الحوار.

في الرواية يعتدي شقيق منى الطبيب، على المخرج محمد رشوان بالضرب، ويركله في بطنه في الشارع أمام الملهى الليلي، وهو الموقف الأفضل والأكثر اتساقًا مع ما يتداعى، فهو يعني أنه قتل على سبيل الخطأ، أي ضرب أفضى إلى الموت كما يقول المحامي الذي تلجأ إليه منى ووالدها. أما في الفيلم فهو يقتله داخل الكباريه أمام الجميع بإطلاق الرصاص من مسدس كان يحمله، وهو ما لا يتناسب مع شخصيته ومهنته كطبيب متفوق بارز في المهنة، مشغول بأبحاثه ويتطلع للهجرة،

كما أن حمله المسدس معه معناه أنه قتل مع سبق الإصرار والترصد خصوصًا وأنه بحث عنه في أكثر من مكان قبل أن يعثر عليه، وهو ما يقوله القاضي بالفعل في الفيلم أثناء توجيه الاتهام إليه في المحكمة، إلا أنه يتناقض تمامًا مع الحكم عليه بالسجن لمدة عشر سنوات فقط!

ولا نعرف ماذا سيحدث له داخل السجن، لكننا نراه مع اثنين من المساجين في مشهد هزلي من تلك المشاهد النمطية المكررة في الأفلام الاستهلاكية، حيث يقوم عبد الغني النجدي وسيف الله مختار، بدوري اثنين من عتاة الإجرام، وهو ما يجعل أسلوب الفيلم يختل. وعندما تزور منى (ماجدة الخطيب) شقيقها الدكتور علي في السجن فيما بعد، يخبرها وهو الذي كان يرفض تمامًا البقاء في مصر، أنه اكتشف الناس الحقيقيين الذين لم يكن يعرفهم من قبل، وأن «مصر بخير يا منى». وهو تحول مفاجئ في الشخصية غير موجود في الرواية.

في الرواية، يطلب حسني حجازي من عليات بعد مقتل سمراء ألا تأتي بسيرته في التحقيقات، غير أنه لا يثق في وعدها له وخصوصًا مع انتشار المخبرين حول بيته، فيقرر الهرب والاستقرار في لبنان إلى الأبد «لا حياة له في هذا البلد. الوداع يا مصر». أما في الفيلم فيختفي حسني تمامًا بعد أن يقدم سمراء وجدي إلى عليات لكي تساعدها في عملية الإجهاض، ولا نعرف مصيره رغم أنه شخصية محورية في الفيلم.

يختفي من الفيلم كذلك المشهد المهم في الرواية، الذي يجمع بين صفوت مرجان و«أبو النصر الكبير» الذي يقدمه صفوت إلى حسن حمودة باعتباره «من رجال المقاومة الفلسطينية»، ويجري الحديث بين الجميع،

حول المبادرة الأمريكية المعروفة بمبادرة روجرز التي قبلتها مصر وقتها، وأثارت الخلافات مع منظمة التحرير الفلسطينية. ويقول «أبو النصر» إن «للمسألة وجهًا آخر، فالقضية ممتدة في الزمن وليست بقضية هذا الجيل وحده» في سياق الفقرة الأخيرة التي يختتم بها نجيب محفوظ روايته.

أما الفيلم فينتهي نهاية سعيدة عندما تتمسك سنية (منى جبر) بالزواج من إبراهيم (محمود قابيل) رغم فقدانه بصره في موقف نبيل يشي بأن الحب هو محرك القوة وشاحن الإرادة، وتقف عليات مع مرزوق أمام النيل، على خلفية غروب الشمس، يعترفان بأن كليهما أخطأ، ويقول لها مرزوق إنهما يجب أن يبدآ من جديد، فتقول إن الأمر بحاجة إلى معجزة. ولكنه يذكرها بما كان يقوله عم عشماوي من ضرورة التحلي بالصبر. ثم تقترب الكاميرا من الأفق، ونرى قرص الشمس الأحمر في قلب السماء، فالحب ينتصر، وكذلك مصر تنتصر وتتغلب على هزيمتها، فيظهر على الشاشة تاريخ ٦ أكتوبر ١٩٧٣، ثم نستمع إلى البيان رقم ٥ الذي يعلن نجاح القوات المسلحة المصرية في عبور قناة السويس، والاستيلاء على النقط القوية في خط بارليف ورفع علم مصر على الضفة الشرقية للقناة. وهذه هي المعجزة التي قالت عليات إنها ضرورية لعودة الأمور بينها وبين مرزوق. وهي نهاية دعائية مباشرة مشوهة، تختلف تمامًا عن نهاية الرواية، وتشبه إلى حد بعيد نهاية فيلم «الكرنك» الذي سيعرض بعد شهرين من عرض «الحب تحت المطر» في ديسمبر ١٩٧٥. وكان «الكرنك»- الرواية والفيلم- من أكثر الأعمال إثارة للجدل.

١٣

«النّداهة»

ذلك النداء الغامض

بعد فيلم «قاع المدينة» (١٩٧٤) الذي تناولناه في فصل سابق، جاء فيلم «النداهة» (١٩٧٥)» عن قصة أخرى من قصص ليوسف إدريس. كتب سيناريو وحوار الفيلم مصطفى كمال وعاصم توفيق، وأخرجه حسين كمال، وقام ببطولته شكري سرحان وماجدة وإيهاب نافع وميرفت أمين وشويكار وسلوى محمود وسهير الباروني.

في مناطق كثيرة يتجاوز فيلم «النداهة» القصة الأدبية الأصلية، وفي مناطق أخرى، يتعثر بسبب الرغبة في الشرح والتفسير، كما يؤثر تكرار استخدام الأغنية المصاحبة «شيء من بعيد ناداني»، على الطابع الواقعي للفيلم وأجوائه، ويقلل كثيرًا من جدية الفيلم. هذه الأغنية يكون وجودها مقبولًا في الجزء الأول من الفيلم، أما بعد أن تذهب بطلة الفيلم «فتحية» إلى القاهرة، لا يعد وجودها متسقًا بل يصبح عبئًا مشوشًا. أما الأغنية التي نسمعها على المشاهد الأخير فهي أيضًا زائدة عن الحاجة، وبدت كأنها تأثير المسلسلات الإذاعية أو مسلسلات التليفزيون التي يعشق صناعها هذا النوع من الغناء البكائي الساذج!

ولعل من المعالم الجيدة في الفيلم، أن تمكَّن كاتبا السيناريو من ترجمة معنى «النّداهة» على المستوى الأسطوري كما كان متغلغلاً لدى الفلاحين في الريف المصري. فعند يوسف إدريس يكمن معنى «النداهة» في ذلك النداء الخفي الذي يتضمن أيضًا السقوط في الخطيئة، في الاستجابة لإغواء السقوط مع رجل غريب، أو أفندي من أفنديات المدينة الكبيرة «القاهرة»، والهاجس الذي يلح على ساكنة الريف من أجل الخروج من العزلة، عالم القرية الضيق، إلى المدينة الكبيرة، والاستمتاع بالحياة التي تتصورها وردية. إلا أنه أيضًا إغواء الإثم، أو المرور بتجربة لا مفر منها، ترتبط في عقلها الباطن بأفنديات المدينة، وربما تنبع أيضًا من الصورة الأخرى التي صورتها لها ابنة خالتها «فاطمة» التي من الواضح أنها أصبحت عمليًّا «عاهرة»، تبيع جسدها للرجال الذين تخدم في بيوتهم (ألا تذكرنا هنا بشهرت بطلة «قاع المدينة؟).

هنا تصبح المدينة بشرورها كما سيجسدها فيلم حسين كمال، هي المقابل للريف في بساطته وقيمه وعفويته، وهي بالطبع صورة «أخلاقية» مثالية كانت تسيطر على عقل يوسف إدريس وهو يكتب قصته في الستينيات، وربما كان لها وجود في تلك الفترة وما قبلها، وقبل ما شهده الريف المصري من تحولات مخيفة في زمن الانفتاح مع هجرة الفلاحين للأرض بحثًا عن عمل، ليس فقط في المدينة، بل خارج مصر كلها في السبعينيات.

هذا التقابل المقصود بين الريف والمدينة، ربما هو ما دفع حسين كمال ومدير تصويره عبد الحليم نصر، إلى تصوير الريف في

تلك الصورة الناعمة الرومانسية الحالمة، ولكن دون إغفال الجانب الاجتماعي الذي يتمثل في رغبة الفتيات في الخروج للبحث عن التحقق خارج القرية، كما فعلت «فاطمة» (سلوى محمود) ابنة خالة بطلتنا «فتحية»، التي تعود إلى القرية في المشاهد الأولى من الفيلم، ثم تحكي لصديقاتها عن القاهرة وسحرها، وتطلعهن على ما أتت به معها من ملابس جميلة ملونة مزركشة. وعندما تنفرد فيما بعد بفتحية التي يكبر حلمها بالرحيل عن القرية، إلى «مصر» كما يقول سكان الأقاليم المصرية والريف عن القاهرة، وأم الدنيا، تلخص «فاطمة» التي نرى وجهها يتشح بالألم، قصة «السقوط»، أي كيف تعرضت للاغتصاب ثم أصبحت تستجيب لمن ينهشون لحمها.

يبدأ يوسف إدريس قصته كعادته بالحادث الدرامي الأكثر صدمة وإثارة؛ لكي يشد القارئ إلى قصته، وهو الحدث الذي يقع عمليًّا في نهاية القصة وليس في بدايتها، لكن الفيلم يرد الأمور إلى مسارها الصحيح، أي يؤجل هذا الحدث إلى قرب النهاية، وهو اختيار صحيح تمامًا، مثلما كان من الصحيح تأجيل مسألة «ضياع الساعة» في فيلم «قاع المدينة» رغم أنها تقع في بداية القصة الأدبية.

في «النداهة» يبدأ يوسف إدريس القصة بهذه العبارة المدوية: «حين دفع حامد الباب، وفوجئ بالمشهد الهائل المروع، مات. بالضبط مات». سيتبع ذلك التساؤل الطبيعي لدى القارئ: تُرى ما الذي حدث، وما سبب صدمة حامد تلك الصدمة المميتة؟ وكيف حدث ما حدث؟ ومن هي فتحية؟ ولماذا بدت مقاومتها للهجوم ضعيفة؟ وكيف

سيتصرف حامد؟ وغير ذلك من تساؤلات ستتواتر في القصة من خلال التداعيات الأدبية.

أما الفيلم فيبدأ البداية الدرامية المنطقية، منذ أن كانت «فتحية» لا تزال في القرية، تشعر بأنها حلوة ومرغوبة، تتميز عن باقي الفتيات بالجمال والحلاوة والدلع وارتداء الملابس النظيفة. إنها تستمع في انبهار إلى ما ترويه «فاطمة» عن «مصر» وجمال مصر، وسكان مصر وملابسهم، وطريقتهم في الحياة، وعمارات مصر وشوارع مصر، كما لو كانت فاطمة تتحدث عن «قارة أخرى»، تشعل الخيال وتثير الرغبة الراسخة، في الخروج من تلك الدائرة الضيقة.

أما بعد أن تصارحها فاطمة بالصورة الأخرى السلبية القاتمة وبما تعرضت له في «مصر»، ترفض فتحية أن تصدق. لكن فكرة التعرض لتلك التجربة مع «الأفندي»، تكون قد استقرت في ذهنها عن ذلك «الآخر» الذي سينالها رغمًا عنها وبرضاها، وأن ما تشعر به وتتخيله، أصبح أمرًا محتومًا رغم ما في ذلك من رعب لذيذ. هذا «النداء الخفي» هو «النداهة».

وبأسلوب ممتع، يقرب الموضوع إلى المتفرج، ويجعل من النداهة، أو الفكرة التي تلح بشكل مرضي على عقل الشخصية الرئيسة، «فتحية»، تصبح النداهة معادلًا قدريًّا للسقوط في الغواية: غواية المدينة الكبيرة بكل ما تحتويه من مغريات وتناقضات.

«فتحية» «اِتندهت» – هذا هو التعبير البديع والبسيط الذي يتردد على ألسنة أهل القرية عن فتحية الجميلة، فاكهة بلدتهم، والمقصود أنها

استجابت لنداء «النداهة» وأصبحت أسيرة لها، تمامًا مثل ذلك الرجل التائه الذي أصيب بنوع من الذهان نراه في المشهد الأول من الفيلم وهو يجري ويضحك كالمجنون. هذه الفكرة التي تنبع من «الأسطورة» تصحبها الأغنية التي لحنها محمد الموجي. لكن كما ذكرت من قبل، لا يصبح لوجود الأغنية معنى بعد ذلك.

يتنافس على الزواج من «فتحية» كل من الغفير «جابر» الذي يمتلك قطعة صغيرة من الأرض في القرية، ويتمتع بوظيفة ثابتة في «الحكومة»، و«حامد» ابن القرية الذي غادرها إلى القاهرة حيث يعمل حارسًا لعمارة سكنية (بواب)، أي أنه في الحقيقة شخص معدم بسيط الحال، لكنه يصبح على الفور، الأقرب إلى قلب فتحية أو بالأحرى، عقلها، لأنه وسيلتها لتحقيق حلمها، تحقيق نداء «النداهة».

لأن قصة يوسف إدريس تبدأ من النهاية، نرى أن لدى فتحية طفلين. وفي مشهد الذروة يكون هناك طفل منهما تحمله على كتفها، والآخر كان يلعب في الشارع خارج العمارة. وبعدما وقع ما وقع، ارتمى الطفل الصغير على أرض الغرفة يبكي. أما فتحية في الفيلم فليس لديها أولاد، بل وهي حديثة العهد بالقاهرة والعمارة والسكان. وقد بدأت لتوِّها تتعرف على أجواء العمارة، وتصبح جزءًا منها.

يستغرق يوسف إدريس في وصف مشاعر كل من حامد وفتحية، والتداعيات الذهنية التي تدور داخل عقل كل منهما بعد وقوع الحادث الذي كان مقدرًا ومكتوبًا كما كانت تشعر فتحية، ولم يكن ليخطر أصلًا على عقل حامد. كما يصف مشاعر «الأفندي» ساكن شقة الطابق

الأرضي، زير النساء، وهو يخطط ويفكر كيف يمكنه أن يقتنص «فتحية» التي أصبحت تبدو كما لو كانت كائنًا يستعصي عليه وهو الخبير.

في القصة لا نعرف الكثير عن حياة ذلك «الأفندي» باستثناء كونه زير نساء يتمتع بخبرة في القنص والصيد. وهو عند يوسف إدريس لا اسم له، بل يشير إليه فقط بـ«الأفندي». أما في الفيلم فيصبح له اسم وعمل، فهو المهندس «علاء بهجت» خبير الكومبيوتر الذي يعمل في مركز ضخم لهذه الأجهزة العملاقة (قبل ظهور الكومبيوتر المنزلي)، ورغم مركزه الاجتماعي الراقي وعمله المرتبط بالعقل والعلم، إلا أنه يشعر بالسأم من اقتناص نساء البرجوازية أو الجنس المأجور. هناك مشهد له مع صحفية متحررة تزوره في بيته لإجراء مقابلة معه تمثلها شويكار، ومشهد آخر تزوره فيه صديقته التي تمثلها ميرفت أمين، ومشهد ثالث مع إحدى فتيات المتعة بالأجر لا ينجح في قضاء وطره معها بسبب استغراقه في التفكير في «فتحية»، فينقدها أجرها ويتركها تذهب من دون أن يقربها.

يبدو علاء وقد أصبح مفتونًا بتلك المرأة «الخام»، الريفية، البسيطة، الفقيرة، التي تبدو كما لو كانت تستعصي على الاختراق، فهي تدير وجهها أو تغطيه بطرحتها كلما رأته أمامها. سيحاول أولًا التقرب منها وإغراءَها بالمال، ولكنه لن ينجح، فهذا الصنف لديه عزة نفس فطرية، فيلجأ إلى أسلوب آخر يتمثل في رفع الكُلفة وهدم الحواجز الطبقية، والجلوس في غرفتها أثناء غياب حامد، لتناول «الفطير المشلتت» الذي طلب أن تأتيه به، والأهم بالطبع، أنه أصبح يبدي اهتمامه بها كامرأة،

خصوصًا بعد أن رأيناها -في لمحة ذكية من السيناريو- تشكو لإحدى نساء العمارة من أن «حامد لم يقبِّلها، ليس فقط قبل الزواج، بل ولا بعده». وهي عبارة جاءت على نحو عابر في الفيلم، إلا أن دلالتها لا تخفى على أحد.

بدلًا من خروج فتحية (في القصة الأدبية) من العمارة لترى «مصر» الحقيقية، أي القاهرة بكل تناقضاتها، وتكتشف أنها ليست تلك المدينة السحرية التي عششت في خيالها، وأن فيها أيضًا الفقراء والمتشردين والشحاذين، أو كما أخبرها حامد «مليئة بالفضائح والمخازي والأشياء التي لا يعرفها سوى البواب»، يترجم سيناريو الفيلم تلك «الصورة الأخرى» من أول ما تقع عليه عين فتحية عند وصولها عند العمارة السكنية مع عريسها حامد: القبض على عاهرة في إحدى الشقق المفروشة، ورجال الشرطة يجرجرونها على السلم شبه عارية، ثم ترى فتحية بعد ذلك، شقة الست «إلهام» الراقصة التي تعيش مع «المعلمة» (نعيمة الصغير) والتي حولت شقتها إلى وكر للرقص والمجون، إلى أن تنتهي إلى بيع نفسها لرجل عربي من خارج مصر، وكيف سيقيمون لها «زفة» عرس قبل أن تسافر لتقدم نفسها سلعة رخيصة للعربي الذي اشتراها بماله.

ربما لم تكن كل هذه التفاصيل المتعلقة بالرقص والمجون، ملائمة للسرد في فيلم جاد بموضوعه هذا خصوصًا ذلك الاستخدام التقليدي النمطي لصبي العالمة (الذي تخصص في القيام بدوره سيف الله مختار، بل وقام به أيضًا عادل إمام في بداية مشواره الفني)!

قد يكون «علاء بهجت» في «النداهة» قرين «القاضي عبد الله» في «قاع المدينة»؛ فهو مثله، يعاني من الملل، يريد ممارسة القهر الطبقي على امرأة مسكينة لا حول لها ولا قوة، من قاع الدنيا، برجوازي ينعم بحياة الرغد في شقة شديدة الفخامة، مصممة كما لو كانت «سفينة فضاء» كما تقول له إحدى عشيقاته. إلا أن ما يجعل المعالجة في «النداهة» تختلف عن «قاع المدينة»، أن إغراء المدينة، يمتزج هنا بإغراء السقوط، فلا يصبح اعتداء أو اعتلاء «علاء» لـ«فتحية» في «النداهة»، عملًا يجب أن تقاومه بكل ما أوتيت من قوة، فمقاومتها مهما كانت، تظل محدودة وشكلية تمامًا، فهذا «الاعتداء» كان متوقعًا ومنتظرًا، تتوق نفس فتحية له وتستنكره في نفس الوقت. إنه جوهر الإصابة بلوثة «النداهة».

يصور حسين كمال مشهد الاغتصاب- أو اللقاء الجنسي، بطريقة شديدة الدلالة، فهو يجعل فتحية أولًا تفر من أمام «علاء» بعد أن يسفر بوضوح عن نواياه، ولكنها بدلًا من أن تهرع إلى باب الشقة، تجري إلى غرفة النوم وترتمي على الفراش. تتصاعد دقات قلبها، تتطلع إليه في رهبة وشوق، خوف واشتهاء، لا تصرخ ولا تستنجد، ولا تحاول الإفلات وهو يقترب منها تدريجيًّا، بل تنظر إليه وتفصح عيناها عما يدور في نفسها من شعور ملتبس، بين الرغبة والخوف، وعندما تستسلم له تبدو وكأنها تستسلم للمدينة التي وقعت في شرك إغوائها.

كانت «فتحية»- كما يقول يوسف إدريس: «تقاوم مدينة بأكملها تتسرب إليها، ورغمًا عنها تتسلل إلى كل خافٍ فيها ومستتر، وكان لا بد

في النهاية أن تكف عن المقاومة تعبًا ويأسًا، ثم يقينًا من اليأس، ويأسًا تامًّا من أن معجزة ما قد تحدث وتنقذها في نهاية الأمر».

عندما يهبط «علاء» بجسده فوق جسد فتحية ثم يقبِّلها، يتقاطع المشهد مع لقطات مهتزة متعاقبة قصيرة، من المدينة اللعينة التي ابتلعت فتحية من أول لحظة وضعت قدميها على أرضها (في باب الحديد، وأمام تمثال رمسيس في ميدان محطة القطارات، وهو التمثال الذي لم يعد له وجود هناك بالطبع): لقطات للشوارع والعمارات المرتفعة، والسيارات المتراصة وراء بعضها البعض في الطرق، والمركبات، والقطارات، والغسالة الكهربائية في دورانها السحري التي اكتشفت «فتحية» وجودها لأول مرة في شقة السيدة «علية» (منى جبر) التي كانت تعطف عليها بل وتشجعها على تعلم القراءة والكتابة. وكلها لقطات ترسخ فكرة أن المدينة الكبيرة، ابتلعت «فتحية» في جوفها.

في القصة الأدبية، لا يعرف حامد من هو «الأفندي» الذي ضبطه وهو يرقد فوق زوجته فتحية، فهو لم ير وجهه، وقد فر الرجل إلى الشارع، لكننا كقراء نعرف من هو. أما في الفيلم فهو محدد لنا كمشاهدين من البداية، وقد وقع الفعل في النهاية، داخل شقة «علاء بهجت» بعد أن أرسل حامد لكي يشتري له شيئًا. ولكن لا يهم ماذا يحدث بعد ذلك فهو أمر مفروغ منه ومفهوم.

ولعل المشاهد الأخيرة في فيلم حسين كمال من أفضل مشاهد الفيلم: حامد جالس متجمد، يتطلَّع بعينين تفيض فيهما الدموع تدريجيًّا. صمت. وفتحية في الركن الآخر من الغرفة. صامتة صمت

الموت. تتبادل النظرات مع حامد في صورة أبلغ من أي حوار. لا شيء يمكن أن يقال، فالصورة توحي بعشرات المشاعر والأفكار. يتم الانتقال من لقطة عامة تظهر الغرفة كلها إلى لقطات متوسطة ثم لقطات قريبة لوجهي حامد وفتحية. هذا الانتقال التدريجي الذي تضيق خلاله مساحة الصورة، ينتهي على وجه فتحية، وتعقبه لقطة متحركة في ميدان محطة القطارات: حامد يسير ومن خلفه فتحية. والواضح أنه يحمل حقيبة، والاثنان في الطريق للعودة إلى القرية. فلا بد أن حامد تخلى عن عمله، وقرر العودة من حيث أتى بعد وقوع المصيبة.

فكرة وضع الريف ببراءته ونقائه، مقابل المدينة بوحشيتها وتلوثها، وكيف تنتهك براءة الريف في المدينة الكبيرة، فكرة رومانسية عتيقة لم يعد لها مجال الآن بعد كل ما شهدته الدنيا من متغيرات ألقت بظلالها بقوة، على كل من الريف والمدينة، فلم يعد الريف على ما كان عليه في الماضي من رومانسية وهدوء، ولم تعد المدينة تحتفظ بطابعها المناقض للريف كثيرًا بعد انتشار العشوائيات بشكل شيطاني. ولكن هذه الفكرة كانت تُطرح أيضًا في سياق الدعوة إلى العودة إلى الطبيعة. قاد هذه الدعوة في الماضي، الفيلسوف الفرنسي جان جاك روسو، ودعا إليها محمد خان في فيلمه «خرج ولم يعد» (١٩٨٤) من خلال رحلة بطله المعاكسة لرحلة فتحية في «النداهة»، من المدينة إلى الريف.

يعاني الفيلم كما أشرنا، من بعض الاستطرادات، ومن نمطية تصوير بعض الشخصيات الجانبية، وسذاجة تصوير مشهد الرقص على موسيقى افتراضية لا تنسجم مع الفرقة الهزيلة المكونة من عازفي إيقاع

وعازف أكورديون بينما صوت الأكورديون لا وجود له، ولكن الفيلم يصمد ويظل يستحوذ على اهتمامنا، بفضل التصوير البديع والانتقالات المحسوبة بين الأماكن والشخصيات، وبروز عنصر التمثيل كثيرًا، خصوصًا أداء ماجدة الذي يعد هذا الفيلم أفضل أفلامها على الإطلاق، (هي أيضًا منتجة الفيلم). فهي تعيش تحت جلد الشخصية التي تتقمصها بفهم، وتتعاطف معها، دون أن تجنح في الأداء تجاه المبالغة، تحافظ على الرقة والبراءة وقدر كبير من السذاجة (فينك يا مة تيجي تشوفي الأملة اللي أني فيها)، وتشي تعبيرات وجهها عن معالم الحلم الغامض الذي يتحول إلى هاجس يدفعها دفعًا نحو مصيرها الذي توقن أن لا مفر منه.

ليس من الممكن التغافل عن تلك الكيمياء التي تجمع بين ماجدة (فتحية) وشكري سرحان (حامد) من أول ظهور له في الفيلم، وهو يصطدم بها في محطة قطارات البلدة عندما ذهبت لاستقبال ابنة خالتها فاطمة، ثم ولعه بها وتوجهه لخطبتها، رغم ما أصبح يتردد في القرية عن أن «فتحية» وقعت فريسة «النداهة» بعد أن يشاهدها الفلاحون وهي ساهمة أمام سكة القطار، تتمايل وتحلم بالسفر إلى القاهرة. وهو تصوير بديع وترجمة ممتازة بصريًّا لفكرة النداهة.

النهاية الطبيعية لقصة «النداهة» هي أن تغافل «فتحية» زوجها حامد وهما في طريقهما إلى محطة القطارات للعودة إلى البلدة، وتختفي تمامًا في زحام المدينة الكبيرة. وهي نفس النهاية في الفيلم مع فارق وحيد، هو أننا نراها تسير وتسير في المدينة، وتتخيل أنها قد أصبحت

في المستقبل، ممرضة أو عاملة في مصنع. وهو خيال نابع من حلمها الخاص في الصعود الذي عبَّرت عنه للأستاذ «أحمد» زوج الست «علية»، وقد يبدو المشهد أيضًا، ترجمة للكلمات التي يختتم بها يوسف إدريس قصته عندما يقول إن فتحية عادت «إلى مصر بإرادتها هذه المرة، وليس أبدًا تلبية لهتاف هاتف، أو لنداء «نداهة». ومرة أخرى لم تكن هناك ضرورة لاستخدام أغنية (من خارج الصورة) مكونة من عبارة واحدة تظل تتردد تحاول انتزاع الألم من المتفرج بطريقة تفسد رقة المشهد ودلالته.

يظل فيلم «النّداهة» أحد الأفلام المصرية المهمة التي ظهرت في السبعينيات، والتي دعمت تلك العلاقة بين السينما والأدب، التي أثرت كلًّا منهما كثيرًا، فقد ساهمت في توسيع دائرة قرَّاء الأدب، ولفتت أنظارهم إلى العالم الأدبي عند نجيب محفوظ ويوسف السباعي ويوسف إدريس وعبد الحميد جودة السحار وفتحي غانم وإحسان عبد القدوس وطه حسين وتوفيق الحكيم، وغيرهم كثيرين. كما ساهمت في تعميق دائرة اهتمام مخرجي السينما، ورفدها بالأفكار الفلسفية والاجتماعية كما تبدى في أفلام صلاح أبو سيف ويوسف شاهين وكمال الشيخ وحسين كمال وتوفيق صالح وحسن الإمام وعلي بدرخان.

* * *

١٤

«الكرنك»

الثورة تلتهم أبناءها

هناك اثنتان من روايات نجيب محفوظ تناول فيهما هزيمة يونيو ١٩٦٧ بشكل مباشر، الأولى هي «الحب تحت المطر» (وسبق أن تناولناها، ودرسنا الفيلم الذي أنتج عنها) والثانية هي رواية «الكرنك» التي صدرت عام ١٩٧٤، ويقول نجيب محفوظ إن فكرتها جاءته من القصص التي رواها له بعض الشباب في مقهى «ريش»، عما لاقوه من صنوف التعذيب أثناء فترة اعتقالهم، ثم اختمرت فكرة الرواية بعد أن قابل اللواء حمزة البسيوني الذي كان مديرًا للسجن الحربي، في مقهى عرابي بوسط القاهرة، وقال إنه لم تكن تظهر عليه علامات الخشونة والجفاء بما يتفق مع ما كان مشهورًا عنه من غلظة في التعامل (وردت هذه الأقوال في كتاب رجاء النقاش «صفحات من مذكرات نجيب محفوظ»- ١٩٩٣).

ويمكن القول بالتالي إن نجيب محفوظ استمدَّ شخصية «خالد صفوان» قائد المعتقل الذي يشرف على تعذيب المعتقلين السياسيين في الرواية، من شخصية حمزة البسيوني الذي سُجن بعد الإطاحة

بمجموعة عبد الحكيم عامر في السلطة عقب هزيمة يونيو ١٩٦٧، مع مجموعة من السجناء السياسيين الذي سبق أن مارس عليهم التعذيب بشتى أشكاله وصوره. وشهد الكاتب الصحفي صلاح عيسى بأنه رآه أكثر من مرة في فناء سجن القلعة عام ١٩٦٨ (في مقاله بعنوان «تفاحة حمزة البسيوني»، جريدة البيان، ٩ يوليو ٢٠٠٠). ولم يكن نجيب محفوظ يقصد بشخصية «خالد صفوان» صلاح نصر مدير المخابرات العامة الرهيب الذي رفع دعوى قضائية ضد صناع فيلم «الكرنك» الذي أنتج وعرض في ديسمبر ١٩٧٥ بدعوى تشويه سمعته، وهو ما أبدى نجيب محفوظ دهشته منه، فيما بعد، في حديثه إلى رجاء النقاش.

أما شخصية «إسماعيل الشيخ» وهي الشخصية الثانية الرئيسة من بين أربع شخصيات في رواية «الكرنك»، فيقول الكاتب الراحل سعيد الكفراوي (١٩٣٩- ٢٠٢٠) إن نجيب محفوظ استمدها من تفاصيل تجربة الكفراوي في الاعتقال التي رواها بنفسه على نجيب محفوظ في مقهى «ريش» عقب الإفراج عنه مباشرة. وكان الكفراوي قد اعتقل مرة بتهمة أنه ينتمي لتنظيم الإخوان المسلمين، ومرة ثانية بتهمة الانتماء لتنظيم شيوعي. وهو نفس ما يحدث لبطل «الكرنك»- في كل من الرواية والفيلم.

أما ما يقوله نجيب محفوظ من أن «الكرنك» هي الرواية الوحيدة التي تختلف عن سائر أعماله الروائية، فيرجع- طبقًا لحديثه إلى رجاء النقاش (المصدر المشار إليه من قبل)، إلى أنه اعتمد في مادتها على السمع وليس على المعايشة، أي على ما سمعه من الشبان الذين تعرضوا

للتعذيب، وليس على دراسة الحقائق المرتبطة بموضوع الرواية عن قرب ومعاينة شخصية.

يقسم نجيب محفوظ روايته إلى أربعة أقسام، يحمل كل قسم اسم شخصية من الشخصيات الرئيسة في الرواية وهي: قرنفلة صاحبة مقهى الكرنك، إسماعيل الشيخ وزينب دياب، وهما طالبان في كلية الطب، وخالد صفوان مدير المخابرات. ويروي محفوظ قصة هؤلاء الأربعة، مستخدمًا ضمير المتكلم أي من وعي المؤلف نفسه الذي ينقل ما شاهده وما سمعه، ليجعل الكاتب هو لسان حاله نفسه، يتأمل ويستمع ويراقب ويصف ويعلق. وهو يتعرف في المقهى عندما تقوده الصدفة إليه، على «قرنفلة» التي كانت في الماضي، في الأربعينيات، راقصة شابة فاتنة من راقصات ملاهي شارع عماد الدين، ويصفها بقوله بعد مرور الزمن: «انطفأ سحر الأنوثة وجفَّ رونق الشباب، ولكن حلَّت محلها روعة غامضة وأسى مؤثر».

قرنفلة ستتقرب من الكاتب، باعتباره الزائر الجديد القادم إلى المقهى، وتذكره بنفسها «لعلك تذكرت دوري الحقيقي في الفن؟ فيقول: «كنتِ أولَ من جدد في الرقص الشرقي». وتشرح له الأمر قائلة في اعتزاز وفخر: «كان الرقص الشرقي هزًّا للبطن والصدر والعجز فجعلته تصويريًّا». وعندما يسألها كيف أمكنها ذلك؟ تقول: لم تكن تفوتني حفلات الرقص الأفرنجي في البرجولا.

هذا الحوار نفسه هو ما سيأتي في فيلم «الكرنك» الذي أخرجه علي بدرخان عن سيناريو ممدوح الليثي، وعرض في مصر عام

١٩٧٥، ولكنه سيدور بين قرنفلة (شويكار) وحبيبها «حلمي حمادة» (محمد صبحي) الشاب الثوري الذي سيتعرض للتنكيل والقتل تحت التعذيب. وستروي له أنها تأثرت بالرقص التعبيري الذي كانت تشاهده في «حفلات الأوبرا والبرجولا والأوبرج». وهو تحايل موفق كثيرًا من جانب كاتب السيناريو ممدوح الليثي، لكي يحافظ على الملامح الخاصة لشخصية «قرنفلة» التي يعكس اسمها في حد ذاته، رمزًا للعبق الممتد من الماضي، من التاريخ. إنها سيدة المقهى. قبلة الجميع. وسيتحايل كاتب السيناريو أيضًا ليجعل الحديث عن فكرة أن تكتب قرنفلة مذكراتها، يدور بينها وبين حلمي حمادة وليس مع الكاتب الذي يختفي دوره في الفيلم، وحلمي هو الذي سيطالبها بالكتابة عن رجال العهد الماضي الذين عرفتهم في «حياتهم الخفية»، ليس بقصد نشر «فضائح» بل بهدف تقييم هؤلاء الذين كانوا يحكمون مصر بل وتقييم العهد نفسه، كما يقول.

المقهى في «الكرنك» له معنى رمزي، فنجيب محفوظ يجعله معادلًا لمصر نفسها، أو بمعنى أصح، كرمز مصغر أو «ميكروكوزم» للمجتمع، يضم نماذج من الشرائح المختلفة من الطبقة الوسطى ومن الطبقة الدنيا أيضًا: رجالًا متقاعدين، كهولًا، شبَّانًا متحمسين، فتاة حسناء، إلى جانب الساقي والجرسون وعامل النظافة وماسح الأحذية. أما اسم المقهى نفسه «الكرنك»، فهو يشير إلى العمق التاريخي للمكان أي لمصر. ولذلك يصبح ما يتعرض له الشباب فيما بعد، من انتهاك بشع لبراءتهم، انتهاكًا للتاريخ نفسه، لمصر، وللأصالة المصرية، للحب،

وللأمل. وسيصبح هذا التجاوز الفظ، أو بالأحرى، غياب الحريات، وشيوع القهر والقمع والاعتقال والتعذيب، خلفية تفسر تمامًا الهزيمة التي وقعت في ١٩٦٧. وهي إدانة مباشرة وغير مسبوقة في أي عمل من أعمال نجيب محفوظ النقدية لنظام يوليو، تتجاوز البعد الرمزي الذي رأيناه في «ثرثرة فوق النيل» و«ميرامار».

في الرواية، بعد أن يتم اعتقال الشبان الذين كانوا يترددون على المقهى، يدور الحوار التالي بين عدد من الرجال من جيل «الكبار»:

- يقولون إننا نعيش ثورة يستوجب مسارها تلك الاستثناءات.
- وأنه لا بد من التضحية بالحرية والقانون ولو إلى حين.
- ولكن مضى على تلك الثورة ثلاثة عشر عامًا أو يزيد، فآن لها أن تستقر على نظام ثابت.

والعبارة الأخيرة تشي بأن أحداث الرواية تدور بين عالمي ١٩٦٥ و١٩٦٦، أي قبل كارثة ١٩٦٧، كما تكشف أن نجيب محفوظ يضع كعادته، أفكاره الشخصية وآراءه في «الثورة» على ألسنة شخصياته، وهو ما يتبين بوضوح في العبارة الأخيرة كمثال. ولكن ما يحدث أن الفكرة تتعمق أكثر، فكرة أن الثورة تأكل أبناءها، وأن الحُكم في حاجة دائمة إلى القمع، بدعوى «تأمين النظام»، وترويج فكرة وجود «الأعداء في كل مكان»، وأنهم يريدون الانقضاض على الثورة وإفشال النظام.

من ناحية المضمون العام، أو الجوهر الأساسي للرواية، أي فكرة كيف حطمت الثورة أحلام أبنائها، وكيف كان النظام مشغولًا بمحاربة

الأعداء الوهميين في الداخل، منصرفًا عن الأعداء الحقيقيين في الخارج، يمكن القول إن فيلم «الكرنك» نجح في تجسيد أفكار الرواية وأخلص لمضمونها. وأما من ناحية الصياغة الدرامية والسينمائية، فلم يكن هناك مفرٌ من إحداث تعديلات كثيرة، منها ما يعد من الإضافات الجيدة التي ساهمت في صنع بناء سينمائي ودرامي متين ومؤثر، ومنها ما اقتضته شروط لا صلة لها بالدراما بقدر ما لها صلة بالرقابة، أو بالأحرى، لتفادي الوقوع تحت قبضة الرقابة، خصوصًا وأن الفيلم ظهر عام ١٩٧٥ أي في ذروة الهجمة التي أطلقها إعلام الرئيس السادات وقتذاك، على العهد الناصري، والمبالغة في تصوير تجاوزاته، كجزء من التوجهات السياسية الجديدة التي أعقبت حرب أكتوبر ١٩٧٣، والتي انتهت بتوقيع اتفاق للسلام مع إسرائيل. لذلك نظر الكثيرون إلى الفيلم في ذلك الوقت، نظرة مماثلة لنظرتهم إلى الرواية وقت صدورها، لا كعمل أدبي أو فني يسعى للتحذير من التجاوزات والاعتداء على الحريات بشكل عام، بل كعمل دعائي يسعى لتدشين السياسات الساداتية الجديدة: السوق الاقتصادية المفتوحة على الغرب (الانفتاح الاقتصادي)، والانتقال من فلك المعسكر الاشتراكي إلى المعسكر الغربي الرأسمالي.

ورغم أن فيلم «الكرنك» عمل شديد القوة والتماسك والتأثير بشكل عام، يتمتع بالكثير من المشاهد المثيرة المصنوعة ببراعة في سياق دراما محكمة، وخصوصًا في تصويره لمعاناة ثلاثة من الشباب الأبرياء في معتقلات النظام الناصري، ثم أجواء الهزيمة بما لا يقل تأثيرًا

وقوة عن تأثير مشاهد مماثلة في فيلم يوسف شاهين «العصفور»، إلا أن بداية الفيلم ونهايته، أي المشاهد الأولى والأخيرة فيه، تقلل كثيرًا من قيمته كوثيقة سينمائية أصيلة تستند إلى أصل أدبي قوي بشخصياته وموضوعه وأحداثه، فهذه المشاهد التي أقحمت إقحامًا على العمل الأصلي، دفعت به في اتجاه «الدعاية» السياسية لحساب النظام القائم وقتها، حينما كان يتم التغنِّي بما أطلق عليه «ثورة التصحيح» التي قادها الرئيس السادات، وهي الصيغة التي ارتبطت بالتخلص من رجال نظام عبد الناصر في مايو ١٩٧١، ثم تصفية المعتقلات، وإطلاق سراح المعتقلين السياسيين لكسب تأييد الرأي العام.

لم يكن ممكنًا ونحن بصدد فيلم يسعى للوصول إلى الجمهور العريض، أن يتبنى ممدوح الليثي البناء الذي اتبعه نجيب محفوظ في روايته، أي أن يعرض الأحداث من خلال أربع وجهات نظر، على غرار فيلم «راشومون» الذي كان البداية الحقيقية في السينما الحديثة لهذا الخط السردي. بدلًا من ذلك، اتبع السيناريو البناء التقليدي، الذي يسير في سياق سردي يروي القصة من بدايتها وصولًا إلى الذروة، ثم الوصول بها إلى نهاية «سعيدة». وقد نجح هذا البناء الذي جاء متوازنًا، في الانتقال السلس بين الشخصيات الرئيسة، وأضاف الكثير من التفاصيل والمشاهد التي تثري الموضوع، وتترجم الأفكار (النظرية) المبثوثة في طيات الرواية، ولو من خلال عبارات قصيرة يجيد نجيب محفوظ، وضعها بين ثنايا حوارات شخصياته، أو في سياق تأملات وتعليقات الكاتب الذي يروي لنا القصة ويحدثنا عما رآه وخبره، كما يعبر أيضًا عن آرائه الشخصية وموقفه.

يبدأ الفيلم (مع نزول العناوين) بموسيقى عسكرية على صورة عامل النظافة وهو يقوم بتنظيف زجاج أحد الأبواب الداخلية في مقهى «الكرنك»، ثم يستمع رواد المقهى (على خلفية صور من عمليات العبور الشهيرة) إلى البيان رقم ٧ الذي يبثه الراديو (في السادس من أكتوبر ١٩٧٣) معلنًا نجاح القوات المسلحة في عبور قناة السويس والاستيلاء على الشاطئ الشرقي، واستمرار العمليات العسكرية الناجحة ضد العدو. تسود الفرحة والنشوة الجميع من كافة الأجيال. يهرع «إسماعيل الشيخ» (نور الشريف) إلى المستشفى للتطوع لأداء واجبه كطبيب. إنه في حالة مزرية، خرج لتوه من كآبته وانعزاله. يلمح «زينب دياب» (سعاد حسني) وراء أسوار المستشفى. يريد الدخول للمشاركة في علاج جرحى الحرب، لكن الحارس لا يسمح له؛ لأنه لا يحمل تصريحًا. يتحدث إلى سعاد التي تذهب لإقناع مدير المستشفى بالسماح له بالدخول، بينما يذكرها الرجل بالسلوك السيئ من جانب إسماعيل، وبناء عليه تم فصله منذ فترة طويلة من العمل، لكنها تقول له إنه مر بتجربة سيئة. هذه التجربة هي موضوع الفيلم كله. لكنها ليست تجربة إسماعيل وحده.

يعود الفيلم في «فلاش باك» طويل بطول الفيلم كله، يرتد في النهاية، إلى نقطة البداية، ولكن يُسمح لإسماعيل بالعودة إلى العمل واستعادة روحه التي كان قد فقدها. وكأن الفيلم يقول إن «عودة الروح» عند إسماعيل وغيره ممن تعرضوا للقهر الذي كان مرادفًا للهزيمة، لم تتحقق سوى مع النصر الذي جاء مع إنهاء الاعتقالات والتعذيب

والتنكيل بالمعارضين السياسيين، مشيرًا إلى أن مصر ستشهد بعد «النصر» انفتاحًا ديموقراطيًّا كبيرًا، وهو ما كان يبشر به نظام الرئيس السادات في ذلك الوقت.

إذا تجاهلنا البداية ثم النهاية «الدعائية» المباشرة التي وضعت قسرًا في سياق الفيلم، واعتبرنا أنها كانت شرطًا لتمرير الفيلم رقابيًّا، فسنجد أن هناك الكثير من التماثل بين الفيلم والرواية، مع إضافة بعض الشخصيات الثانوية ذات الطابع الكاريكاتوري، قُصد من ورائها التخفيف من قتامة الموضوع، وإضفاء بعض المرح، دون أن ننسى بالطبع، أننا أمام فيلم يصدر من قلب السينما السائدة، يحاول مخرجه، التطوير من داخل نفس أطر الفيلم التجاري.

يجعل الفيلم كلا من إسماعيل (نور الشريف) وزينب (سعاد حسني) وحلمي حمادة (محمد صبحي) طلابًا في كلية الطب، بينما في الرواية كانوا في كلية الحقوق. وبينما ينتمي إسماعيل وزينب اللذان تربطهما علاقة حب، إلى قاع البرجوازية الصغيرة، ينتمي حلمي إلى الشريحة المتوسطة من البرجوازية، لذلك يستعين إسماعيل وزينب بكتب الطب التي يقرضهما إياها حلمي لعجزهما عن شرائها. ويستضيفهما حلمي في شقته أحيانًا لاستذكار دروسهما. ويعيش حلمي مع والده المعلم الكهل (محمد توفيق)، الذي سيعاقب فيما بعد، بالطرد من وظيفته بعد اعتقال ابنه. ويكون تعليق حلمي «بيعاقبوه على أنه خلفني»!

والد زينب بائع لحم الرأس دياب (فريد شوقي) مدمن على احتساء البوظة، لكنه أكثر تحررًا وفهمًا لطموحات ابنته في التعليم والحب، من

أمها الخياطة (تحية كاريوكا). أما والدة إسماعيل (نعيمة الصغير) فهي تعاني من أجل تدبير شروط العيش. وفي الحارة بائع دجاج هو «حسب الله» (علي الشريف) يطمع في الزواج من زينب، لكن دياب يرفض ويسخر منه، فهو يشجع ارتباطها بإسماعيل، ويرحب بخطبتها له، بينما تبدي أمها امتعاضها. لكن ما سيقع، سيقرب بين الجميع. وما يحدث هو، باختصار، الاعتقال: الأول والثاني والثالث. وفي كل مرة، يشعر زبائن المقهى بالقلق، وتكثر التكهنات، وتتراجع علاقة حلمي حمادة الشيوعي المثالي بقرنفلة، وتشعر هي بالحسرة والألم، كما تنحسر علاقة زينب بإسماعيل، بعد أن يفقد كل منهما البراءة ويُرغما على العمل تحت الضغوط الشديدة والتهديدات، كمرشدين للمخابرات، يتجسسان على زملائهما، ويكتبان التقارير لحساب خالد صفوان. ويتعقد الأمر أكثر عندما يتسبب تقرير كتبه إسماعيل، في القبض على حلمي واتهامه بإثارة الاضطرابات العمالية في أحد مصانع القطاع الخاص في المحلة الكبرى.

من أكثر مشاهد الفيلم بقاءً في الذاكرة، مشهد ضرب حلمي حمادة بكل عنف من طرف أربعة من رجال الأمن، ينهالون عليه بالهراوات الخشبية يحطمون رأسه، بينما نسمع صوت صفير الإنذار يتصاعد معلنًا بدء الغارات الإسرائيلية على المطارات المصرية في الخامس من يونيو ١٩٦٧، ونرى تعاقب اللقطات وتقاطعها، في مونتاج متوازٍ يحدث تأثيرًا دراميًّا قويًّا، ويعبر في بلاغة، عن ارتباط القهر الذي يتعرض له الشباب الحالم بمجتمع أفضل، بالهزيمة العسكرية، فحلمي حمادة

يفقد حياته تحت الضرب، في الوقت الذي يموت الجنود على الجبهة في سيناء. وهو اختيار درامي أقوى كثيرًا مما جاء في الرواية حيث يأتي موت حلمي في سطر واحد على لسان إسماعيل.

يصنع علي بدرخان، مشاهد أخرى كثيرة تتضمن مغزى مستترًا، كما نرى عندما يأتي رجال الأمن لاعتقال حلمي، يفتشون شقته، ويبحثون بين كتبه، فيسقطون كتاب شهدي عطية الشافعي الشهير «الحركة الوطنية المصرية»، وكتاب الميثاق الوطني، ولكنهم يلتقطون الأول ويتركون الثاني على الأرض. وكتاب شهدي هو الذي سبق أن تحدث عنه حلمي ورشحه ليقرأه إسماعيل وزينب. ويموت حلمي تحت الضرب العنيف داخل المعتقل، على نحو مماثل لمصير شهدي عطية الشافعي الذي كان شيوعيًّا وطنيًّا يؤمن بنظام الرئيس جمال عبد الناصر ويهتف باسمه!

خالد صفوان في رواية نجيب محفوظ هو الشخصية الرابعة الرئيسة. يجسده في الفيلم كمال الشناوي في أحد أفضل أدواره في السينما، فيجعله رقيقًا ناعمًا من الخارج، متذلفًا معتذرًا بل ومتوددًا. ثم في لحظة ينقلب إلى وحش شرس يأمر في برود بممارسة أفظع أنواع التعذيب. نراه في الفيلم ينتقل في مشاهد متماسكة تتعاقب في سلاسة، من حجرة إلى أخرى، يستجوب إسماعيل ثم ينتقل إلى زينب، ومنها إلى حلمي، ثم يعود ليهدد ويلوح باعترافات مزيفة ضد اثنين من العمال النقابيين، ثم ينتقل إلى حجرة خاصة حيث تجري عمليات المونتاج بحيث يلفّقون اعترافات صوتية مزيفة باستخدام تسجيلات الاستجوابات. وعندما

يفشل في دفع زينب للاعتراف بجريمة لم ترتكبها، وبعد أن تبصق في وجهه، يأمر باغتصابها في أحد أقوى مشاهد الفيلم وأكثرها تأثيرًا.

وفي الفيلم مشاهد لشتى أنواع التعذيب: الضرب بالسياط والهجوم بالكلاب البوليسية المتوحشة، والصعق بالكهرباء، والتعليق والجلد، والضرب والإذلال والتهديد. وعندما يلجأ أهل إسماعيل وزينب بعد القبض عليهما، إلى أقسام الشرطة ومديرية الأمن، لا يعثرون على أي دليل، فالفيلم يشير بوضوح إلى وجود جهة أخرى، هي جهاز المخابرات، تعمل خارج القانون. وعندما يلجأ إسماعيل وزينب بعد إطلاق سراحهما أول مرة، إلى عضو مجلس الأمة «شكري» (صلاح ذو الفقار)، يشكون له ما تعرضا له من تعذيب، يذهب الرجل لمقابلة خالد صفوان محتجًّا على تجاوز القانون، فيكون نصيبه الاعتقال وتلفيق قضية سياسية له.

يتضمن الفيلم نقدًا شديدًا وساخرًا من التجربة الاشتراكية التي تحولت إلى مجرد شعارات على الجدران، بينما الاشتراكيون الحقيقيون في المعتقلات. أما أبناء جيل الثورة المؤمنون بها مثل إسماعيل، فتارة يواجه تهمة الانتماء للإخوان المسلمين، وتارة أخرى الانتماء للشيوعيين. وهو يُرغَم على تقديم اعتراف كاذب تحت تهديده باغتصاب زينب أمامه في مبنى المخابرات، من دون أن يعلم أنها قد اغتصبت بالفعل. وفي مشهد مبتكر لا وجود له في رواية نجيب محفوظ، يذهب مندوب الإسكان في المحافظة (أسامة عباس) في أداء كوميدي كاريكاتوري، إلى دياب والد زينب وزوجته- يبشرهما بالحصول أخيرًا

على شقة في المساكن الشعبية. وكانت الأسرة قد حصلت من قبل على ماكينة للحياكة تعمل عليها أم زينب. هنا يتساءل دياب في مرارة وغضب: «الحكومة ادتني مكنة وخدت بنتي.. المرة دي هتاخد مين؟». أي أن تحقيق بعض المنافع المادية للفقراء كان يتم مقابل سلب الحرية والاغتصاب والتدمير النفسي.

ويسخر حلمي الاشتراكي الذي يرفض اللجوء للعنف، من التطبيق الحاصل للاشتراكية عندما يقول (إذا كان كتاب شرح الميثاق باتنين جنيه، والميثاق نفسه بقرشين.. يعني اللي عايز يفهم الاشتراكية لازم يكون أبوه إقطاعي). ويكشف حلمي لإسماعيل وزينب، أن والد خالد صفوان، هو توفيق بك صفوان.. أحد رجال القصر الملكي سابقًا، أي أن الفيلم يعفي خالد صفوان من الانتماء للضباط الأحرار كما تقول رواية نجيب محفوظ. وهي حيلة أخرى لعدم المساس بالمحظور رقابيًّا في تلك الفترة.

يتميز الفيلم بإيقاعه المتدفق وانتقالاته المحسوبة بدقة في المونتاج، بين المقهى والمخابرات، وبين شقة قرنفلة والجامعة، وبين حارة دعبس في حي الحسينية الشعبي حيث تقيم أسرتا زينب وإسماعيل، إلى الفيلا الخاصة الفخمة لخالد صفوان حيث يأتون إليه بزينب لكي ينذرها، بعد أن تقاعست عن الإبلاغ عما سمعته في اجتماع ضم حلمي مع بعض زملائه الثائرين، وكانت قد ذهبت إلى هناك بالصدفة مع إسماعيل. ولمحت وجهًا مألوفًا لديها ربما تكون قد شاهدته في المخابرات، يحضر الاجتماع، فتشك أن الخلية التي يجتمع معها حلمي مخترقة من

جانب المخابرات، فتشعر بالقلق مما يمكن أن يحدث لحلمي. وكلها معانٍ تصل إلينا من دون شرح أو حوار، بل من خلال الصورة والنظرات المتبادلة وتعبيرات الممثلة والانتقال بين اللقطات عبر المونتاج الذكي، ونجاح المخرج في تصميم وبناء المشهد للحصول على التأثير المناسب بواسطة تلك اللقطات الصامتة.

تنتهي زينب في الفيلم محطمة يائسة، فتستسلم في لحظة شعور بالضياع تحت تأثير الخمر لزين العابدين (فايز حلاوة) وهو من الشخصيات التي تتردد على مقهى الكرنك، ونفهم أنه جاسوس مندس بين الشباب للوشاية بهم للمخابرات. واستسلام زينب له هنا، هو بديل لاستسلامها في الرواية لحسب الله بائع الدجاج. ويشير نجيب محفوظ على لسان زينب وهي تروي للكاتب، إلى أن بائع الدجاج أراد أن ينال زينب من دون زواج مقابل مبلغ كبير من المال، لكنها رفضت، ثم بعد أن تعرضت لما تعرضت له وانهارت معنويًّا، أصبحت ترى أنه «هكذا ينبغي أن تمضي حياة الساقطة، ولا يجوز السقوط بأي ثمن». ثم تعترف للكاتب أنها استسلمت أيضًا بعد ذلك، لزين العابدين، ولكن ليس كما نرى في الفيلم، في لحظة يأس وثمالة على خلفية الهرم الأكبر في لقطة لها دلالة قاتلة، ولكن بعد أن «وسَّط لديَّ إمام الجرسون، وجمعة مسَّاح الأحذية». وعندما يبدي الكاتب دهشته: «طالما اعتقدت في شرفهما ووطنيتهما» تجيبه: كانا كذلك ولكنهما تدهورا مثلي تمامًا، ماذا حدث للناس؟ يخيل إليَّ أننا أمة من المنحرفين!

ويترجم علي بدرخان العبارة التي وردت على لسان زينب في الرواية وهي تروي للكاتب كيف أنها قررت أن تعترف لإسماعيل بما وقع لها «بطريقة مبتكرة» إلى مشهد من أفضل وأقوى مشاهد الفيلم، فهي تمنحه نفسها أخيرًا بعد أن كانت تمتنع من قبل، وبعد أن يمارس الاثنان الجنس، يدرك إسماعيل أنها فقدت عذريتها، أي أنها تعرضت للاغتصاب. وفي النهاية يتكثف شعوره بالذنب تجاه مقتل حلمي، ثم تجاه ما وقع لزينب، ويشعر بالغضب من تعرضه للخداع، وتقديمه اعترافًا كاذبًا لكي يحميها من الاغتصاب، وبعد أن كانت قد اغتصبت فعلًا. ومن الطبيعي والمقبول دراميًّا -كما نرى في الفيلم- أن يبتعد إسماعيل عنها، وينعزل عن العالم، ويغرق نفسه في دوامة اليأس والخمر، وهي نهاية أكثر منطقية مما ينتهي إليه في رواية نجيب محفوظ، حينما نعرف أنه يفكر في الانضمام لصفوف المقاومة الفلسطينية.

عندما تكتب زينب تقريرها الأول تجلس أمام صورة جمال عبد الناصر، تتطلع إليه وكأنها تشكو إليه ما تعرضت له، أي أنها تستبعده من المسؤولية، وليس كما فهم البعض ممن وجهوا الانتقادات الشديدة للفيلم، وظنوا أن المقصود هو إدانة عبد الناصر. ولذلك أيضًا تتردد الهتافات بعد تنحي عبد الناصر في أعقاب هزيمة ١٩٦٧: «ناصر.. ناصر.. حنحارب.. حنحارب»، أي أن القوى الشعبية أعلنت تمسكها بقيادة عبد الناصر، وهو ما حدث في الواقع ويعترف به الفيلم.

يتم التمهيد في الفيلم لمصير خالد صفوان، في مشهد لا وجود له في رواية نجيب محفوظ . فهو يجلس في مكتبه، يدير قرص التليفون

برقم قصير للغاية، فنفهم أنه يخاطب رئيس الجمهورية نفسه، يقول له إنه سمع بترشيحه لمنصب وزاري، ويتساءل فيم أخطأ؟ ويقول إن هذا «حكم بالإعدام»، فهو يشعر بأنهم يريدون التخلص منه، بينما يريد هو البقاء في منصبه القوي. تنتهي المكالمة بشكره للطرف الآخر دلالة على أنه استجاب لرغبته، وأبقى عليه في منصبه. يضع قرصًا مهدئًا في كأس من الماء، يتطلع إلى الكأس وترتسم على وجهه معالم القلق. وفي المشهد التالي نرى كيف يشتد ويتطرف في تعذيب المعتقلين الشباب، فتمر الكاميرا على لقطات الضرب بالسياط والعصي ثم إطلاق الكلاب، والتعذيب بالكهرباء، ثم يأتي مشهد اغتصاب زينب كما لو كان صفوان يصل إلى مرحلة السعار يريد أن يؤكد من خلال المغالاة في القمع، إخلاصه للنظام.

في الرواية ينتهي الأمر بالقبض على صفوان عقب هزيمة ١٩٦٧ لكنه يخرج من المعتقل في أوائل السبعينيات، ثم يذهب إلى مقهى الكرنك، يقول «كلنا ضحايا.. وكلنا مجرمون»، ثم يتحدث عن الانتماءات المختلفة الفكرية في المجتمع كما يراها، ويتحدث عن احتمالات الحرب والسلام، وفي مرة أخرى، بعد أن يصبح وجوده مألوفًا في المقهى إن لم يكن مرحبًا به، يعلن فلسفته التي تتلخص في: الكفر بالاستبداد والديكتاتورية، الكفر بالعنف الدموي، ضرورة تحقيق التقدم اعتمادًا على قيم الحرية واحترام الإنسان، العلم والمنهج العلمي والتحرُّر من أي قيد قديم أم حديث.

وكأن خالد صفوان قد وعى الدرس، وأصبح الآن بمثابة «صوت المستقبل»، وهو الذي يبشِّر بمجتمع يقوم على احترام العلم وحقوق

الإنسان. وهي نهاية غير منطقية. لذلك أرى أن الفيلم ينتهي نهاية أفضل، فخالد صفوان يوضع في المعتقل مع ضحاياه السابقين، ومن بينهم إسماعيل الشيخ، وهم الذين يحاكمونه، بينما يهتف هو مبررًا: «كلنا ضحايا.. كلنا مجرمون». ومع ذلك، ورغم قوة المشهد دراميًّا، يقع الفيلم في خطأ كبير في خضم الرغبة في تصويره الهزيمة نتيجة طبيعية لغياب القانون، والنصر كنتيجة للحرية وسيادة القانون، فنحن نرى صفوان في المعتقل مباشرة بعد لقطة لعنوان كبير باللون الأحمر في صحيفة «الأخبار» هو «جماهير ١٥ مايو»، أي أن الرجل ظلَّ في المعتقل، وقُدِّم للمحاكمة بعد حركة «التصحيح» التي قام بها الرئيس السادات في ١٥ مايو ١٩٧١، ثم يعقب ذلك خروج إسماعيل من المعتقل، ثم مشهد انفصاله عن زينب، وهو ما يعني أن إسماعيل وزينب، لم ينفصلا سوى بعد مرور ٤ سنوات على ما وقع لهما. وبينما نرى إسماعيل يخرج من عزلته مع عبور الجيش المصري إلى سيناء في قيام حرب أكتوبر، ويذهب للعمل مع زينب في المستشفى، لا يفسر الفيلم كيف استطاعت زينب التي تعرضت لتجربة أكثر قسوة من تجربة إسماعيل في المعتقل، أن تتماسك وتكمل دراستها ثم تعمل كطبيبة، تبدو عليها كل علامات الثقة والأمل والتفاؤل!

وعلى أي حال، فرواية نجيب محفوظ تنتهي أيضًا بنوع من التفاؤل، ولكن على مستوى آخر يبتعد عن الدعائية. فالكاتب- الذي يروي القصة لنا، ولا شك أنه ضمير نجيب محفوظ نفسه، يقول للطالب الشاب «منير أحمد» في نهاية الرواية:

- لعل أيامكم تكون أفضل.

فيجيبه الشاب: أمامنا جبل شاهق علينا أن نزيحه.

إنه يرى فيه أمل المستقبل، بل ويتساءل ما إذا كانت قرنفلة (التي ربما تكون رمزًا لمصر نفسها) يمكن أن ترى فيه بديلًا لحلمي حمادة. «ووجدتني أتمنى- لو وقع شيء مما جار بخاطري- أن يمضي على صراط متوازن بلا أنانية من جهة ولا استغلال من الجهة الأخرى، ليتحقق للحب النقاء والبراءة».

ولعل ما يجعل الفيلم يبقى في الذاكرة، ذلك الأداء البديع من جانب مجموعة الممثلين جميعًا، خصوصًا وأن الفيلم يضم مجموعة من ألمع نجوم السينما المصرية، يتقدمهم نور الشريف في دور إسماعيل، الذي يتماهى مع الشخصية، ويتسلل تحت جلدها، يعبر عن البراءة، ثم يصل إلى التعبير عن الصدمة، منتقلًا من المشاهد الرومانسية الجميلة الناعمة مع حبيبته زينب في مشهد القلعة، ثم الحديقة، يعبِّر عن الثورة والانفعال والغضب في مشاهد التعذيب، ثم يخرج من المعتقل متشككًا، مضطربًا، إلى أن يوقن أنه لن يتمكن من العيش بشكل طبيعي في مجتمع مريض.

إلى جانب نور الشريف، تقف سعاد حسني في دور أصبح من أدوارها المشهودة في السينما، دور زينب دياب، الضحية التي لا حول لها ولا قوة، التي تنتمي للطبقة المسحوقة في المجتمع، لا تشغلها قط أي تطلعات سياسية أو حتى رغبة في الصعود، تريد أن تنهي دراستها وتتزوج من تحب، فتجد نفسها ضحية آلة قمع جهنمية تسحقها بكل بساطة، ثم تعتذر لها وتطلب تعاونها، مبررة الجريمة التي ارتبكت بأن

«ما حدث من أخطاء لم تتعرض له «سوى قلة قليلة في المجتمع وهو ما لا يقاس بما كان يمكن أن يصيب الغالبية التي نعمل على حمايتها». ودور زينب، هو أيضًا امتداد لدور سعاد حسني ضحية نظام اجتماعي ظالم آخر (قبل الثورة) في «القاهرة ٣٠»، وهي رواية أخرى عظيمة من روايات نجيب محفوظ.

بدا كل من محمد صبحي في دور حلمي حمادة، ملائمًا في دور شاب ثوري مثالي، يريد الإصلاح، يؤمن بالثورة لكنه غير راضٍ عن الانحرافات التي تُرتكب باسمها، يتمتع بقدر كبير من عزة النفس والكرامة، ويرفض الانحناء أمام التعذيب، فينتهي على أيدي الزبانية إلى الموت، ويدفع حياته ثمنًا لمبادئه المثالية.

ويتألق فريد شوقي في دور دياب والد زينب، بحسِّه الشعبي البسيط، خصوصًا وأن الحوار الذي كُتب له، جاء مناسبًا تمامًا لشخصيته كرجل محب للحياة، يحب ابنته كثيرًا، ولا يتورع عن محاولة الفتك ببائع الدجاج عندما يهينها. وأما بائع الدجاج الذي قام بدوره علي الشريف، فقد بدا أن الدور قد كتب له فهو يلائمه تمامًا. وأدت شويكار دور «قرنفلة» صاحبة مقهى الكرنك، التي كانت راقصة في الماضي، لا تزال تتمتع بقسط من الجمال، تحب الطالب الثوري «حلمي» بصدق، وتمنحه الصدق والأمان، تعامله في رقة وحنان، كما لو كان ابنها، لكنها تخشى من يوم يغادرها فيه، دون أن يعود، لكنه سيغادر العالم كله ويذهب ضحية لآلة القمع الدموي. وقرنفلة هي صمام الأمان في الفيلم، ففي مقهى الكرنك الذي تملكه وتديره، تجتمع جميع فصائل الشعب

المصري من جميع الطبقات، كما يصبح المقهى هو المكان الأكثر أهمية في الفيلم، يظهر فيه ويختفي منه الأبطال الشبان، ويجلس الكبار يتساءلون، ويتلصص المخبرون والوشاة على ما يجري، تنعكس على رواده جميع الأحداث الكبرى التي تجري في الوطن: الحرب والهزيمة ومظاهرات ٩ و١٠ يونيو ٦٧، والعبور العسكري في ٧٣، ومن مذياعه نستمع إلى الأغاني والتعليقات والبيانات العسكرية.

ومن أهم جوانب الفيلم الديكور الذي صممه ماهر عبد النور خصوصًا ديكور شقة أسرة زينب دياب، وهو يشي بحالة الفقر المدقع، خلافًا لشقة حلمي حمادة التي تتسم بمساحات أوسع وتفاصيل أكثر تناسقًا، ثم شقة قرنفلة التي تعكس شخصيتها الأنثوية، وإقبالها على الحب ورغبتها في الاستمتاع بالحياة قبل أن يذبل الجسد.

على الرغم من بعض المبالغات التي تريد أن توحي بعدم قابلية ما حدث للتكرار، يظل فيلم «الكرنك» من أهم أفلام النقد السياسي التي عرفتها السينما المصرية. وهو بما يتضمنه من صور شديدة القوة والتأثير والواقعية، مع قوة موضوعه الذي يظل موضوعًا شديد المعاصرة وقدرة على مقاومة الزمن، يستقر الفيلم ضمن قائمة كلاسيكيات السينما المصرية التي ربما يصعب كثيرًا تكرارها طبقًا لما هو سائد اليوم!

* * *

١٥

«السقا مات»

ثنائية الحياة والموت

رغم أن فيلم «السقا مات» (١٩٧٧) تتبدَّى فيه ملامح كثيرة من سينما صلاح أبو سيف الذي اشتهر بتصويره الواقعي للحارة المصرية، إلا أنه يبدو أيضًا مختلفًا عن سائر أفلام مخرجه، فهو لا يكتفي فقط بتصوير حياة الفقراء الذين يعيشون على هامش الحياة في تلك المنطقة الشعبية التي تدور فيها أحداث الفيلم، بل يناقش أفكارًا فلسفية كبرى حول الحياة والموت والحب والرغبة، بل والوجود البشري نفسه. وكلها أفكار ثرية توجد بين ثنايا رواية يوسف السباعي التي اقتُبِس عنها الفيلم.

في فيلم «السقا مات» هناك رجلان يدور حولهما محور الفيلم وموضوعه: الأول هو السقا «المعلم شوشة» الذي يسقي الناس الماء، أصل الحياة للكائن البشري، والثاني «شحاتة أفندي» الذي يزف الموتى إلى قبورهم وهم يودعون الحياة.

الأول رغم صلته الوثيقة بالحياة، يعيش في الموت، بل هو في الحقيقة ميت- حي، حرم نفسه من متع الحياة الدنيا، بعد أن آثر العزلة والخوف والكآبة منذ وفاة زوجته الوفية المخلصة الجميلة «آمنة»،

التي رحلت بعد ولادة ابنهما الوحيد «سيد» مباشرة. لقد أسره الموت، وسيطرت عليه فكرة النهاية المفاجئة التي تأتي من دون ميعاد، فانزوى وابتعد عن كل ما يشده إلى الحياة، رغم استمراره في العمل الذي ورثه عن أجداده، والذي يتلخص في تزويد أهل الحارة بالماء، يصحبه ابنه الطفل المشاغب «سيد» الذي يطرح أسئلة أكبر من سنِّه.

يمتنع المعلم «شوشة» (عزت العلايلي) عن الاختلاط بالآخرين، ظل يرفض بإصرار أن يتزوج ويعيش حياته. وبعد أن ينتهي يوم العمل المرهق، ينزوي وحده في غرفته في انتظار أن تأتيه «أم آمنة» بالطعام والشاي، تلك السيدة العجوز الكفيفة التي تسير بصعوبة، والتي عاشت معه منذ وفاة ابنتها آمنة.

أما شحاتة أفندي (فريد شوقي) رجل الموت، «مطيباتي الجنازات» كما كان يطلق عليه في مصر في عشرينيات القرن الماضي، وهي الفترة الزمنية التي تدور فيها أحداث الفيلم، فهو رغم قربه من عالم الموت، يعيش الحياة بكل زخمها، حتى الثمالة، فهو يشرب ويدخن الحشيش ويلهو ويحتال في المقاهي والمطاعم، وأما آفته الكبرى فهي ولعه الشديد بالنساء، فهو لا يستطيع كبح جماح رغباته الجنسية، بل وعلى استعداد للتضحية بأعز ما يملك من أجل قضاء سهرة جميلة في أحضان امرأة من عيار «عزيزة نوفل» (شويكار) غانية الحارة اللعوب المغوية، ذات الفتنة التي لا تقاوم.

هذه «الثنائية» التي تدور بين الرجلين، أي حول الحياة والموت، هي ما تجعل من تجربة «السقا مات» تجربة ثرية ربما غير مسبوقة في السينما

المصرية. وكما أعاد هذا الفيلم صلاح أبو سيف إلى أجوائه الحميمية القريبة من قلبه وعقله وتاريخه، أجواء الحارة المصرية والشخصيات المصرية البسيطة في عنفها ونبلها، شراستها وشجاعتها، فقرها واستعدادها للتضحية من أجل الآخرين، فهو أيضًا من إبداع كاتب السيناريو الكبير الراحل محسن زايد. هنا تتلاقى عقلانية أبو سيف مع فكر محسن زايد بحسه الشعري الشجي، لتصنعا معًا هجائية للموت، وأنشودة للحياة.

«السقا مات» يعتبر أيضًا أحد أجمل الأفلام المصرية والعربية التي ظهرت حول الصداقة بين الرجال: الصداقة الخالصة، التي لا يوجد وراءها سوى الخير والحب، والتي تجمع بين رجلين رغم تناقضاتهما: شوشة المنغلق على نفسه الذي يرفض مواجهة العالم منذ وفاة زوجته، وشحاتة المقبل على الحياة، ينهل من مباهجها طبقًا لقناعاته ورغباته، دون أن يحسب حسابًا لما هو آتٍ، فهو يعلم أن ﴿لِكُلِّ أَجَلٍ كِتَابٌ﴾، وتتلخص فلسفته البسيطة في أن «الموت جبان» يتخفى ويأتي فجأة، ويجب أن يكون المرء أشجع منه، لا يخشاه، بل يواجهه ويهزمه بأن يخلق السعادة والبهجة في حياته، ويعرف كيف يستمتع بها.

نقطة ضعف شحاتة ترتبط بشهوته التي لا تعرف حدودًا. هو مثلًا يظن أنه يمكنه أن ينال «المعلمة زمزم» (تحية كاريوكا) صاحبة المطعم الشعبي، عندما يغازلها وتستجيب هي لمداعباته الكلامية في دلال أنثوي مألوف دون أن تعد بشيء. لكن شهية شحاتة تنفتح للطعام فيسرف في طلباته ويغالي، وتكون النتيجة عجزه عن دفع ثمن طلباته الكثيرة. هنا تنقلب المعلمة زمزم إلى وحش كاسر، ويتعرض شحاتة للإهانة والتجريس.

شوشة الطيب القلب يتدخل بشهامته وينقذه من مصيره، فهو يرفض إهانة الإنسان على هذا النحو. ورغم فقره وتواضعه الشديد، إلا أنه بمروءة وشهامة أبناء البلد من سكان الأحياء الشعبية، يستضيف شحاتة في منزله، ويكرمه ويتركه يقيم في إحدى غرف المنزل، فهو في حاجة إلى الصداقة. وشحاتة كذلك يعترف أنه للمرة الأولى في حياته يجد صديقًا يستمع إليه. وتنمو الصداقة وتتوطد بين الرجلين.

النص السينمائي يعرف كيف يرسم ملامح تلك العلاقة العذبة الآسرة بين الشخصيتين على تناقضهما، ويعرف كيف يتعاطف معهما، يفهم سر أزمة المعلم «شوشة»، ويتفهّم دوافع «شحاتة أفندي».

لكن الصداقة تجمع أيضًا بين شوشة والمعلم «خوشت» الكريم الذي لا يتردد قط في مد يده بالمساعدة والعون إلى شوشة كلما اقتضى الأمر. الحنفية العمومية في هذا الحي (الحسينية) من أحياء القاهرة الفاطمية، هي رمز الحياة بالنسبة للسكان. لكن هناك ذلك السقا المتجبر الذي يسخرها لحسابه الخاص، يغدق على من سينتفع منهم، ويمسك عن الفقراء. وهناك شجرة التمر حنة رمز الخير والنماء التي زرعها في الماضي، شوشة مع زوجته الراحلة «آمنة»، والتي ستصبح رمزًا لاستمرار الخير والنماء بعد أن يتولاها «سيد» ابن شوشة بالسقي والرعاية.

المعلم شوشة أرسل ابنه «سيد» إلى «الكُتَّاب»؛ لكي يتلقى تعليمًا دينيًّا على يد الشيخ. ولكن «سيد» على العكس من أبيه، متمرد أصيل، فهو يضيق ذرعًا بثقافة التلقين والحفظ والتسميع التي تقوم على القمع والضرب والتوبيخ، يريد أن يتحرر من هذا القيد، وأن يعمل مع أبيه في

توزيع الماء على أهالي الحي، ويظل يطرح الأسئلة، ويتدخل في كل شيء بجرأة الكبار. في أحد المشاهد يتمرد سيد على ما يلقّنه الشيخ إياه: يردد الأطفال وراء الشيخ: ﴿ وَمَا يُدْرِيكَ لَعَلَّهُۥ يَزَّكَّىٰٓ ﴾، بينما يكتفي سيد بهز رأسه، ثم يخرج الطعام الذي أتى به ليلتهمه التهامًا دون أن يلقي بالًا إلى ما يدور من حوله، وسرعان ما ينتبه زملاؤه فينصرفون عن الدرس ويتخاطفون منه الطعام، وهو مشهد لا يحتاج إلى أي تعليق!

المعلم شوشة الذي لا يفوِّت فرضًا ويحرص على أداء الصلاة في مواعيدها، لا يبدو أنه قد وجد الراحة التي ينشدها في المطلق الديني، فهو مؤرق بفكرة الموت المخيفة. أما شحاتة أفندي، الغارق في «الخطيئة»، الذي تنضح ملابسه، برائحة الموت، فهو يجد السعادة في الطعام والحشيش وأجساد النساء. ومنذ أن وقعت عيناه على عاهرة الحي الشهية «عزيزة نوفل»، أخذ يحلم بليلة متعة معها، ولو كلفه الأمر ما يساوي ثمن عمله في خمس جنازات!

يقوم أسلوب صلاح أبو سيف على الانتقال بين الحاضر والماضي، لتعميق شخصية المعلم شوشة السقا، وتصوير علاقته بزوجته الراحلة التي ضحّت من أجله كثيرًا، أو ينتقل بين الواقع والأحلام التي تتدفق في خيال شحاتة تحت تأثير المخدر، يحلم بعزيزة. وتنتقل الأحداث من الحارة، إلى «مقهى الأفندية» حيث يذهب شوشة مع شحاتة، أو إلى منزل شوشة، والمقابر القريبة حيث يتجاور الأحياء مع الموتى. والشخصيات الرئيسة في الفيلم محدودة، وهي تحديدًا ٤ شخصيات:

شحاتة وشوشة وسيد وأم آمنة. والباقي شخصيات فرعية. وهو ما يسمح للسيناريو بالتركيز على موضوعه.

عندما يقتنع شوشة أخيرًا بالإقدام على طلب الزواج من جارته الشابة «زكية» ابنة المعلم «خوشت»، يفاجأ بأنها مخطوبة بالفعل وسيزوجونها بعد ذلك لرجل لا تحبه، وهي إحدى صور إقصاء المرأة في تلك الفترة. أما شحاتة ففي اللحظة التي يستعد فيها ويتأهب من خلال طقوس طريفة لقضاء الليلة المشهودة مع عزيزة، يأتيه الموت.

موت شحاتة يأتي كضربة أخرى قاسية تصيب شوشة الذي يفقد صديقه الوحيد الذي كان يملأ فراغ حياته، فيلجأ إلى الله، يصرخ في مشهد من أهم وأفضل وأقوى مشاهد الفيلم كله، وأكثرها حيوية وقدرة تعبيرية عن الهاجس الموجود في الرواية الأصلية: هاجس الخوف من الموت.

يدور المشهد أولًا وسط المقابر. لحظة نزول جثمان شحاتة إلى القبر تتبدى لشوشة صورة زوجته الراحلة «آمنة». تزداد حيرته ويزيد اضطرابه ويأسه، فيهرع بعيدًا عن الرجال، يقف وحده في الفراغ يعلن احتجاجه على الموت: «الموت جبان». اللقطة له من زاوية مرتفعة كثيرًا. تتراجع الصورة من خلال عدسة الزووم لنراه من أعلى، وقد تضاءل حجمه كثيرًا وبدا ضائعًا بين الأعمدة التي تفصل فتحات المياه في القاهرة العتيقة.

تستمر الحركة داخل المشهد، حركة شوشة الحائر الممزق، وصوته الذي يتردد في صدى قوي، وحركة الكاميرا وهي تفسح المجال أمامه، فخلافًا لمعظم مشاهد الفيلم، تسيطر الحركة على المشهد، يتسع

حجم الصورة وتكشف ضآلة الفرد، تكثف ذلك الشعور بالتشوش والاضطراب والضياع.

يتساءل شوشة في غمرة احتجاجه المباشر على الموت: ايه اللي بتكسبه لما تفرق الحبايب وتيتم العيال.. إيه؟ اظهر أنا مش خايف منك. اِنت مابتجيش لما نطلبك.. وبتيجي لما نكون مش عايزينك.. وزي البهلوان تخطف الروح بإيد خفيفة.. تسرقها. تهرب. تختفي تاني عشان نفضل العمر كله مستنين لعبتك اللي جاية. بتستفيد إيه؟ إيه اللي بتكسبه لما تفرق الحبايب وتيتم العيال. إيه؟ تعالى خلصنا من ألاعيبك»..

وهكذا يدور الممثل، وتدور معه الكاميرا، ويأتي صوته من خارج الكادر يعكس ما يدور داخل نفسه، في أقوى احتجاج على الموت، في واحد من أكثر المشاهد جرأة في تاريخ السينما المصرية. ينتهي المشهد بصوت الأذان، وحركة زووم معاكسة تقترب من جسد شوشة وهو يجثو على الأرض، ويسجد ويرفع يديه يتضرع إلى الله. لقد ثاب إلى رشده أخيرًا، وأدرك أن الحكمة الإلهية أقوى من تساؤلاته المعذبة. وربما لو لم يفعل صلاح أبو سيف هذا لوجهت إليه الاتهامات، وواجه الفيلم اعتراضات من الرقابة.

موت شحاتة يلخص فلسفة الفيلم: أي أن الموت قادم، ولكننا يجب أن نعيش الحياة قبل أن يأتينا الموت. وبهذا المعنى ففيلم «السقا مات» صحيح أنه فيلم عن الموت، لكنه أيضًا دعوة للحياة. لانتصار للإنسان على الموت، بالحب والصبر والتساند الإنساني.

توفرت للفيلم كل عناصر النجاح: سيناريو متقن في تفاصيله وتوازنه ومساحاته المتاحة لجميع شخصيات الفيلم، بما في ذلك أصغر الشخصيات وأكثرها هامشية.. صور بديعة بتفاصيلها المدهشة داخل ديكورات الحارة المصرية للقاهرة القديمة (ديكور مختار عبد الجواد). انتقال سلس وواضح ومتوازن بين الشخصيات والأماكن والمواقف (مونتاج رشيدة عبد السلام)، تصوير مرهف يجسد الفروق بين الأحلام والواقع، وبين استدعاء الماضي، ولحظات الحاضر (تصوير محمود سابو). إيقاع رصين يتيح مساحة عقلانية للتأمل أمام المتفرج، وكاميرا تعرف متى تتحرك ومتى تتوقف عن الحركة. وفضلًا عن كل هذه العناصر، أداء عظيم من جانب فريق الممثلين جميعًا، وفي مقدمتهم عزت العلايلي في دور المعلم شوشة، في واحد من أفضل أدواره في السينما بعد فيلم «الاختيار» ليوسف شاهين. هناك ذلك الحزن الدفين الموجود في داخله، مع طفولية وخجل فطري، ورغبة في الخروج من القوقعة مع تردد وخوف ووجل. وفي المشهد الذي يجمعه مع المعلم شحاتة في المقهى بعد أن يدخن معه سيجارة حشيش، يستمع لفلسفة شحاتة البسيطة في الحياة، ويردد «كلام كبير وموزون» يصل أداء العلايلي إلى الذروة. بساطة وعفوية واندماج نادر.

وفي المقابل هناك فريد شوقي الذي يعتبر دور «شحاتة أفندي» أعظم أدواره في السينما، وفيه يصل إلى ذروة التعبير عن الأسى والود، الحزن العابر ورثاء الذات في نبرة ساخرة، الرغبة في الهرب من مرارة الحياة وخذلان البشر (الناس لا تحترم سوى من يملك المال حتى لو كان قد سرقه).

فريد شوقي يفهم الشخصية جيدًا، ويتماهى معها ويعبر عن مشاعرها من داخله ومن خلال خبرته الخاصة في الحياة، فهو يعرف تلك الشخصيات ويفهمها جيدًا أو هذا ما يوحي به أداؤه. وهو أداء ينتقل بين الرصانة والرقة مع لمسة الحزن إلى المرح والمزاح واللهو والحلم باللذة.. يلخص فلسفته البسيطة ويسوقها في عبارات مكتوبة ببراعة كبيرة شأن حوار الفيلم كله الذي يعتبر درسًا في كتابة الحوار السينمائي. ورغم الطابع الكاريكاتوري الذي يشوب رسم ملامح شخصية شحاتة في البداية، إلا أنه يكتسب مع مرور الوقت، عمقًا أكثر ورصانة وقدرة كبيرة على التأثير من دون السقوط في الميلودراما أو الهزل.

إضافات صغيرة شديدة الإيحاء والخصوصية التقطها صلاح أبو سيف من معاينة الواقع مثل الحركات اللا إرادية لرأس ويدي «الشيخ سيد» زميل شحاتة أفندي في تشييع الجنازات الذي يقوم بدوره ببراعة حسن حسين، والعبارات الكثيرة المنتشرة فوق جدران غرفة المعلم شوشة التي تدعو إلى الصبر، وكيف تستخدم عزيزة نوفل قدرتها على الإغراء في الحصول على المياه لنفسها قبل باقي نساء الحارة. ربما يكون العنصر الوحيد (النشاز) في الفيلم هو أداء الطفل شريف صلاح الدين لدور «سيد» ابن المعلم شوية، فرغم اجتهاده في الدور إلا أن سرعة نطقه الكلمات مع نغمة صوته الحادة العالية، جعلا من الصعب علينا فهم ما يقوله خاصة وهو يقضم العبارات. وكان الأمر يتطلب تدريبًا مكثفًا على النطق أو الاستعانة بطفل آخر يكون أكثر إقناعًا حتى

من ناحية نبرة الصوت والنطق. وهي مشكلة يتحمل نتيجتها أبو سيف نفسه.

أتاحت رواية «السقا مات» أساسًا دراميًّا شديد القوة لبناء سيناريو سينمائي وعمل بصري درامي، شديد القوة والأصالة، يتميز بروحه المصرية الخالصة وتفاصيله التي لا توجد سوى في قاهرة الماضي، وهو عمل يختلف عن سائر الأعمال في السينما المصرية، بموضوعه الجريء الذي يصل إلى جميع المستويات من المشاهدين، ليصبح من أهم كلاسيكيات السينما المصرية. فهو باقٍ في الذاكرة رغم مرور الزمن.

* * *

١٦

«الأقمر»

الحكاية والرمز

في عام ١٩٧٧ عاد إلى مصر هشام أبو النصر من الولايات المتحدة حيث درس السينما في جامعة كاليفورنيا، وقضى هناك تسع سنوات. عندما عاد كان في الثالثة والثلاثين من عمره، شابًّا يترك شعره ينسدل على كتفيه، ويرتدي الملابس الأمريكية الطابع التي كانت غريبة على أنظارنا، وكان قد حصل على الدكتوراه في الإخراج السينمائي، والتحق بهيئة التدريس بالمعهد العالي للسينما. إلا أنه كان يتطلَّع لترجمة دراسته للسينما إلى أفلام يقوم بإخراجها.

في ذلك الوقت كان الكاتب إسماعيل ولي الدين يحقق شهرة واسعة برواياته التي راجت، ووجد فيها الكثيرون مادة درامية تصلح لمعالجتها سينمائيًّا. وكانت روايته «حمام الملاطيلي» قد تحوَّلت إلى فيلم شهير أخرجه صلاح أبو سيف عام ١٩٧٣، وكان أن التقط هشام أبو النصر رواية «الأقمر»، واشترك مع فايز غالي في كتابة سيناريو الفيلم الذي أنتجه هشام بنفسه وأخرجه عام ١٩٧٨.

رواية «الأقمر»، شأنها شأن باقي روايات مؤلفها، تدور أحداثها بين جنبات القاهرة القديمة، الفاطمية، قاهرة الأزهر والحسين والغورية والنحاسين والباطنية والجمالية وغيرها، وهي نفس الأماكن التي تدور فيها أشهر أعمال نجيب محفوظ، غير أن ولي الدين اتخذ لنفسه أسلوبًا يختلف كثيرًا عن أسلوب محفوظ، فهو يجمع بين الواقعية والرمز، ويعتمد على السرد الذي ينتقل من شخصية إلى أخرى، ومن مكان إلى آخر في نفس الصفحة، وأحيانًا في نفس الفقرة، ويدخل أيضًا الهواجس والتأملات، ومعظم شخصياته مهجوسة بالجنس والمخدرات، ضائعة تعاني من الإحباط بسبب عدم التحقُّق. ورغم ما في تصويره لها من قسوة وتعرية، إلا أنه يبدو متعاطفًا معها، يحبها بقدر ما يقسو عليها. فهي نتاج لواقع أكبر منها. وهو مغرم أيضًا، بسرد تفاصيل كثيرة من البيئة المعمارية في القاهرة الفاطمية، وتقديم وصف تفصيلي للأماكن والحارات والجوامع والآثار الإسلامية القديمة، بحكم خلفيته المهنية كمهندس معماري.

في رواية «الأقمر»، نرى أن معظم الشخصيات الرئيسة، وهم من الشباب تحديدًا، شخصيات مهزومة، ضائعة، ضالة، تعيش على الهامش، يستوي في ذلك، ابن العائلة الثرية «كمال» الذي يمتلك والده مصنعًا أو ورشة لنسج الملابس وبعض العقارات والدكاكين، مع أبناء العائلات الفقيرة المعدمة مثل «فتوح» سائق التاكسي البخيل الذي يدخر قرشًا على قرش، على أمل أن يشتري ذات يوم سيارة يعمل عليها، و«خليل الفص» النشال الذي يعيش وحيدًا مع أمه العجوز التي ادخرت مبلغًا من المال، تخفيه في صدرها لتغطية مصاريف كفنها وجنازتها.

هؤلاء الشبان الثلاثة يجتمعون في مقهى المعلم «الدنف»، أو في بؤر أخرى لتدخين الحشيش بهدف الغياب عن الوعي مؤقتًا، ونسيان الواقع المرير. فكمال على علاقة حب بأحلام، أو يفترض أن يكون كذلك. لكنه وهو في الثلاثين من عمره، فشل في الحصول على شهادة الثانوية العامة ورسب للسنة الرابعة. وبالتالي لا يمكنه أن يتزوج من أحلام، بسبب عجزه عن أن يفتح بيتًا. والمشكلة أنه يرفض إلحاح أبيه عليه للعمل معه في المصنع، فهو يكره فكرة العمل عمومًا، وهذا النوع من العمل بوجه خاص، وينفر أيضًا من الدراسة.

أحلام تقول لنفسها في الرواية: إن الحاج البلبيسي، لن يقبل زواج ابنه كمال بي. أمي تعلم.. ولذلك قبِلت زواجي من الرجل الكريم صاحب دكان بيع البذور. فأسرة أحلام من أصول فقيرة معدمة. وهي تخبر كمال أنها لا ترغب في الزواج من التاجر الذي يكبرها بعشرين سنة. لكن كمال متردد بين حبه لأحلام التي تربى ونشأ معها منذ طفولته، وبين إعجابه الخفي بـ «بسيمة»، بائعة البرتقال الجميلة، أرملة الجندي الشهيد (في الفيلم فقط) وهي تتذكره في حنين جارف، وقد أنجبت نصف دستة أطفال، ولكنها صمدت، وما زالت تحتفظ بجمالها الذي يفتن الرجال في منطقة «الأقمر» التاريخية العتيقة.

أما «الأقمر» فهو كما تصفه بسيمة وغيرها «مضلل علينا وحامينا». ولكننا لا ندخل أبدًا إلى المسجد، ولا نراه من الداخل. إنه رمز للأمان، للستر والحماية المعنوية، ووسيلة الفقراء للتمسك بالأمل، تمامًا كما أن بسيمة رمز، رمز لمصر نفسها، أو للأصالة المصرية التي تخلى عنها

الجميع في سياق بحثهم المضني عن التحقق خارج الواقع. صحيح أن شخصيتها تحمل ملامح واقعية، إلا أنها شخصية مركبة أيضًا على غرار شخصية «بهية» عند يوسف شاهين. الرجال جميعًا يحلمون بها ويريدون الارتباط بها، لكنهم مشغولون عنها، فالفقر ضارب بأطنابه، واليأس يحلق فوق الجميع، ورجال المنطقة موزعون بين غيبوبة المخدر وغيبوبة حلقات الذكر التي لا تنقطع. وهي أيضًا الشخصية الوحيدة التي تظل متماسكة رغم ما وقع من تحولات، وبعد أن ضل الجميع الطريق.

الحشيش في كل مكان، في الرواية والفيلم. والد خليل الفص مات بسببه، والفُص نفسه لا يمكنه أن يتخلى عنه، وغيره أيضًا، والحديث عن «الصنف» والنوع والجودة والسعر، يحتل مساحة بارزة من أحاديث الشباب في فيلم هشام أبو النصر، والجميع متعايشون مع هذا الحال حتى بسيمة (نادية لطفي)، بؤرة الفيلم وفاكهته، ومطمع الرجال. إنها تتطلع تارة في شوق إلى خليل الفص، وتارة أخرى تترقب في لهفة، كمال البلبيسي، لكن الأول مشغول عنها بتدبر عيشه من النشل والسرقة، والثاني مشغول بنفسه، لا يفهمها، يريد أن يعثر عليها ولو بالبحث عن ذاته في أجساد النساء.. فهو يحب أحلام، لكنه يتوق لمضاجعة زينات الراقصة التي تقيم في فندق رخيص في الحي مع زوجها، نادر أبو سويلم. وزينات في الواقع، عاهرة في ثياب راقصة، أما نادر فهو قواد في ثوب طبال.

يميل فيلم هشام أبو النصر لإضفاء بُعد سياسي على فيلمه، ففي تلك الفترة من السبعينيات، كانت السينما السياسية طاغية، خاصة تيار

سينما النقد السياسي في مجتمع ما بعد هزيمة ٦٧، وكان فيلم «حمام الملاطيلي» عن رواية الكاتب نفسه، مشبعًا بتلك الأجواء، أي التعبير المجازي عن الانهيار الاجتماعي في مجتمع الهزيمة، على غرار ما صوَّره نجيب محفوظ في «الحب تحت المطر»، ويوسف شاهين في «الاختيار». كانت رواية «الأقمر» تتيح لهشام أبو النصر أيضًا، تصوير أجواء الحي الشعبي العريق، وخصوصية الأماكن وعلاقة الناس بها، ولا شك أنه أجاد في هذا المجال، ففيلمه يدور في بيئة واقعية، تعكس أجواء القاهرة القديمة، وعبقها، وتمر الكاميرا على محلات العطارة والبخور وأكياس القش ورائحة الحشيش، وغير ذلك الكثير. إلا أن الإشكالية الأساسية، هي أن التعديلات التي أُدخِلت عل الرواية حوَّلتها من عمل ذي أبعاد فلسفية، إلى عمل «أرضي» واقعي يرتبط بتبعات سياسة الانفتاح الاقتصادي التي دشنها في منتصف السبعينيات، الرئيس السادات.

اختار هشام أبو النصر وكاتبا السيناريو اللذان اشتركا معه- فايز غالي وأحمد عبد السلام- مدخلًا خفيفًا للفيلم، لتصوير موضوع الرواية، فجعلوا منها فيلمًا يمزج بين الإضحاك والميلودراما، فرأينا شخصيات كثيرة تتسم بملامح كاريكاتورية، مع المبالغة في الأداء، والاستخدام المقصود للعبارات المضحكة في الحوار (تسمى التعليقات اللفظية أو اللازمات أو الإفيهات).

هذا الأسلوب أضاع المعنى الذي ينبع من قلب مشاهد كثيرة، جاءت مفتعلة وفاقدة الإيقاع، مع كثير من الكاريكاتورية في رسم

الشخصيات. وهو ما يتضح على سبيل المثال في إتاحة مساحة كبيرة من الفيلم لقصة عسكري البوليس أو «الصول» وزوجته «عديلة». من الواضح أن الزوج ليس على ما يرام في الفراش مع زوجته، والزوجة لا تنجب. وهو يوقف امرأته أمام دكان العطار ليشتري بعض المواد التي تساعد في استعادة القدرة الجنسية، حسب المعتقدات الشعبية السائدة. وفي هذه اللحظة يتطلع نادر أبو سويلم زوج الراقصة، إلى «عديلة» زوجة العسكري، ويغمز لها ويشير برأسه يدعوها أن تذهب إليه فيما بعد. وهو ما يحدث بالفعل في مشهد تالٍ، حيث يمارس الاثنان الجنس وفي ذلك الموقف تفاجئهما زينات، وتظل تصرخ وتهدد وتتوعد بأعلى صوتها بينما ينهال أبو سويلم عليها بالضرب المبرح، فيهرع الشبان الثلاثة: كمال وخليل وفتوح، لفض الاشتباك، ولكن هشام أبو النصر يقدم المشهد في أسلوب هزلي، حينما يجعل سعيد صالح (فتوح) يتحسس ذراع المرأة، ويقبِّله وهو يتظاهر بتهدئة خاطرها، متطلعًا إليها في اشتهاء وكذلك يفعل كمال وإن بدرجة أقل. وبعد أن تنتشر الفضيحة في الحي، يتم طرد العسكري المسكين وزوجته مشيعين باللعنات. وتشترك بسيمة أيضًا في «زفة» الطرد والتجريس التي يصنع لها فؤاد الظاهري -كعادته- نغمة موسيقية زاعقة، مباشرة، فجة.

الفيلم إذَنْ يميل إلى التخفيف من قتامة الحدث والشخصيات والموضوع، فيلجأ إلى الإضحاك (ولا نقول الكوميديا)، ويمزج التعليقات اللفظية المضحكة، بالميلودراما التي تصل إلى ذروتها قرب النهاية. ويبقى الفيلم بالتالي، مصنفًا ضمن الأفلام الاستهلاكية التي تبدأ

بداية جيدة، تستند إلى أصل أدبي متين، ثم تصبح عملًا من أعمال إثارة المشاعر والضغط عليها: إضحاكًا أو إبكاءً!

في لحظة ما، يمكن الإحساس بأن الفيلم محاولة لتصوير ما حدث في الأحياء الشعبية العريقة في القاهرة القديمة بتقاليدها العريقة وشهامة رجالها، ولماذا تغير الناس وأصبحوا تائهين، ضائعين، عاجزين عن الفعل، يتحايلون لكي يصبحوا جزءًا من مجتمع الفساد: فالأب البلبيسي (صلاح منصور) يستغل الأطفال أبشع استغلال في مصنعه، حيث يعملون اليوم بكامله، مقابل بضعة قروش، في ظروف عمل شاقة. والمعلم الدنف (إبراهيم عبد الرازق)، صاحب المقهى الذي يجتمع فيه الأصدقاء، يتاجر خفية في المخدرات، فهو يحصل على حبوب مخدرة محظور صرفها من دون وصفة طبية، يأتيه بها وسيطٌ يتعامل مع الصيدليات، لكي يسحقها ويحولها إلى مسحوق للشم. وهو يغري فتوح سائق التاكسي (سعيد صالح) بالمال الوفير الذي يمكنه أن يجنيه إذا ما قبل التعاون معه. لكن فتوح لديه فلسفته الخاصة التي تتلخص في العبارة التي يكررها كثيرًا في الفيلم وهي (عيش ندل تموت مستور)!

مشهد اندساس كمال بين الرجال في حلقة الذِّكْر مبتور في الفيلم، ولا معنى له ولا علاقة له بما سبقه أو لحقه، وكان يمكن استبعاده من الفيلم دون أن يقع خلل ما. وخليل الفص يستغل حلقة الذِّكْر فيندس بين الرجال ليسرق، وفي موقف من المواقف الكثيرة الكاريكاتورية المكتوبة بهدف توليد الضحك، يحاول انتشال حافظة من جيب رجل

ممن يتطوحون مع الآخرين في الحلقة، لكنه لا يستطيع، فيقول له الرجل دون أن يتوقف عن مواصلة التمايل، إنها مربوطة بسلسلة. وفعلًا نراها كذلك، لكنه مع ذلك يتمكن من فكها والاستيلاء عليها، لكنه لا يجد فيها في النهاية سوى بضعة قروش يُلقِي بها في القمامة، ثم يشكو لصديقيه كمال وفتوح، من أنه لم يعد يجد ما يكفي في جيوب ضحاياه، وأن الحكومة يجب أن تصدر قرارًا بألا يسير أحد في الشارع دون أن يكون في جيبه ١٠ جنيهات على الأقل.

ليس هناك من تبرير في الرواية والفيلم لحماس البلبيسي، ثري المنطقة ووالد كمال، لهدم الأقمر. فما الذي سيستفيده وهو لا بد وأن يستفيد بحكم تكوينه الجشع؟ إنه فقط يبدو كما نراه في كل من الرواية والفيلم، لا يقيم بالًا للتراث، فاقد الصلة بالماضي، بتراث الأجداد، لا يحترم التقاليد، ولا ما يمثله الجامع الشامخ المهيمن على الآخرين من أهل الحي، ربما بعد أن أصبح لا يحترم سوى المال والكسب على حساب أي قيمة. وهي فكرة قد تبدو معقولة، ولكن غير كافية.

إن ذهاب كمال (نور الشريف) مع صديقه اللص «خليل الفص» (محيي إسماعيل) لسرقة شقة السفير لم يتم التمهيد له، بينما نراه في الرواية يشارك قبل ذلك صديقيه في الاعتداء على رجل وإرهابه بمطواة وسرقة حافظته من جيبه. أي أن كمالًا ليس على كل هذا النحو من المثالية كما يصوره الفيلم، بل يصفه ولي الدين بأنه يميل للشجار الدائم، وأن الرجال يخشونه بسبب قوة قبضته وعنفه الشديد، أما في الفيلم فنراه في صورة شخصية رقيقة، حالمة، نصيرًا للأطفال البؤساء، بحيث بدا

أن مشكلته مع أبيه ورفضه العمل عنده في المصنع، ترجع إلى جشع الأب، واستغلاله الصبية الصغار وإساءة معاملتهم.. فالأب هنا نموذج لرجل تفتَّحت شهيته على الاستفادة من الأوضاع الجديدة التي نشأت مع الانفتاح الاقتصادي: فهو مثلًا دائمًا ما يشير في مباهاة، إلى «السلع المستوردة»، وأسعارها المرتفعة، مبررًا احتكار الثروة والاستغلال بأنه يعمل من أجل كمال وشقيقه، فهو سيترك كل شيء لهما.

في الرواية تقول أحلام لكمال وهي غاضبة، أنها سمعت عن اعتزام الحكومة هدم الأقمر، ولكنه يجيبها بأن هذا مستحيل. لكنها تستطرد «بعدنا عن مشكلتنا.. ما لنا وهذا البناء؟ فيقول لها كمال: «إنه مشكلتنا الآن.. لا مشكلة لي أو لكِ إلا هذا الأقمر. كم لعبنا عنده.. كم حلمنا بجانبه». إلا أن علاقة كمال بالأقمر في فيلم هشام أبو المصر، ليست على هذا النحو من الوضوح وتلك القوة، فهو يكاد يكون أقل شخصيات الفيلم اهتمامًا بالأقمر.

إنه يرفض العمل والدراسة ويقول لأحلام (في الرواية) عندما تلحُّ عليه بضرورة أن يعمل أو أن ينتهي من دراسته: أريد أن أرى الحياة بنظرة المتروي، المنزوي، المتأمل للحياة.. أبحث عن رؤية جديدة، والعمل والتحصيل سيقتل الرؤى.. ستصبح الحياة أفضل عندما أعثر على رؤيتي الخاصة.

إنه كما يصفه إسماعيل ولي الدين، شخصية تعيش في الخيال، تعشق الانسلاخ عن الواقع، تحلم بعالم جديد آخر غير هذا الذي وُلِد ونشأ ووجد نفسه في قلبه، ولكنه في الوقت نفسه، يرى أن لا أحد

يستطيع أن يهدم حجرًا واحدًا من «الأقمر» حتى لو كانت أعمدته تآكلت، وجدرانه تشققت. هي تحدثه عن مستقبلهما معًا الذي حلمت به، بينما يوقفها هو ليقول لها: «أنت تبحثين عني، وأنا أبحث عن الأقمر. لا أعرف ماذا أريد.. أنا في مرحلة عدم المعرفة.. أريدك أحيانًا، وقد أريد امرأة أخرى.. أريد الحياة وأكرهها».

هذا الحس الفلسفي العبثي غائب تمامًا عن الفيلم. فنحن لا نعرف أبدًا أزمة كمال ومشكلته بل ولا نلمس تناقضاته. فتصرفاته مبررة في الفيلم بشكل تبسيطي، صحيح أنه يهرب من البيت نفورًا من أبيه وشقيقه، ولكن سبب نفوره هذا مشروح ومفهوم على أرضية مادية تمامًا: إنه يكره تشغيل الأطفال واستغلالهم بقسوة. أما رسوبه في الثانوية العامة ٤ سنوات متتالية فلا يرجع إلى أنه يكره التحصيل لأنه «سيقتل الرؤيا»، بل لكي يعاقب والده، وينتقم منه ويشعره بالإذلال!

في الرواية تتحدث أم خليل الفص المتسولة العجوز، تزجر ابنها وتوبخه وتذكره بضرورة أن يفكر في الزواج (أخطب لك أكثر من مرة ولا تبقى عروستك أكثر من شهرين). أما في الفيلم فقد أصبحت الأم (تقوم بالدور في الفيلم عزيزة حلمي) صامتة لا تتكلم. والحوار مع خليل من طرف واحد، أي أن خليل يحاور نفسه، يسأل ويجيب في شكل أقرب إلى المونولوج أو مناجاة الذات. وهو اختيار جيد دون شك، أضفى طابعًا إنسانيًّا رقيقًا على شخصية خليل، مع مسحة من الحزن على شخصية الأم، جعلها تبدو قوية أمام ابنها قبل أن يكشف ضعفها وقلة حيلتها وهي تمضي إلى المقابر، تخرج كيس النقود التي

ادخرتها لكفنها وبخلت بها على ابنها، فيهاجمها اللصوص، يضربونها ويسرقون ما معها، لتنتهي حياتها بعد ذلك.

إنها في الرواية لا تموت. وخليل الفص لا يستجدي صديقه كمال لكي يعثر له على المال من عند أبيه، ولا يذهب الاثنان ويسرقان ثلاثين جنيهًا من مكتب البلبيسي، ولا يذهب كمال بنصيبه من السرقة إلى زينات الراقصة ليمارس معها الجنس متشوقًا، ففي الفيلم يذهب خليل لشراء الأدوية التي كتبها الطبيب لأمه، لكنه يكتشف أن ما معه من نقود لا يكفي، فيترك الصيدلي قائلًا إنه سيعود بعد دقائق، ثم يقفز في أحد مركبات النقل العام المكتظة بالركاب لسرقة ما في الجيوب. ويعود بالأدوية إلى أمه المسكينة ليجدها قد غادرت الحياة، وترتفع موسيقى فؤاد الظاهري تصرخ وتنوح وتولول. وتصل الميلودراما إلى ذروتها عندما يشكو خليل لكمال في المقهى: كيف أنه لا يستطيع دفن أمه، فمن أين يمكنه الحصول على تكاليف الكفن والجنازة؟

هنا تبزغ فكرة سرقة شقة السفير حيث تعمل الخادمة العرجاء المغرمة بخليل الفص، أي أن السرقة في الفيلم تأتي نتيجة احتياج خليل للمال من أجل دفن أمه التي لا تموت في الرواية، بل يتم نقلها إلى المستشفى، وأما في الرواية، فالسرقة تأتي في لحظة شعور بالعبث والضياع يمر بها الصديقان: كمال وخليل، فتشتعل رغبتهما في القيام بمغامرة جهنمية وليحدث ما يحدث.

يذهب الأصدقاء الثلاثة في سيارة التاكسي التي يقودها فتوح إلى شقة السفير حيث تعمل الخادمة. يصعد كمال وخليل وينتظرهما فتوح

في السيارة. يقوم الفص بتخدير الخادمة العرجاء لكنها تستيقظ أثناء قيامهما بتعبئة حقيبة كبيرة بالتحف والمشغولات، فيضربها كمال بتمثال من الخزف لتسقط ميتة.

أما هذه اللحظة في الرواية، لحظة العبث الكبرى، فهي شبيهة بقيام بطل ألبير كامي، بقتل الرجل الجزائري في رواية «الغريب»، لا لشيء سوى لأن أشعة الشمس كانت تضايقه، وكان شعوره بالقيظ يدفعه إلى الجنون.

يقول إسماعيل ولي الدين في روايته:

كمال لا يشعر بالندم ولا بالخوف. الحياة تحركه، القطيع أقوى من الفرد، أقوى من الرؤيا، ماتت الرؤيا كلها، ماتت الأكاذيب والخيال والوضوح، فليسقط الساقطون، والمجرمون والمحتالون والقطيع». أي أن كمالًا لا يبدو نادمًا على فعلته. ولا نعرف ماذا سيحدث له.

أما في الفيلم فهو يذهب لتسليم نفسه للشرطة والاعتراف بهذا القتل الخطأ، في تصرف نبيل يتسق مع شخصيته الطيبة طوال الفيلم. هذا التغيير الجوهري، يعكس غياب الثقة في إمكانية أن يفهم الجمهور المغزى الفكري والفلسفي لذلك الموقف الذي يقع في لحظة شعور بالعبث دون أن يعقبه ندم، وربما أيضًا التزام بضرورة أن ينتهي الفيلم بأن ينال القاتل العقاب، لكي يحدث «التطهير» حسب الدراما الأرسطية.

إن مشكلة الفيلم تتمثل في اللجوء إلى الشرح والاستطراد وابتكار المواقف، مما يساهم في إفساد الكثير من المواقف والأفكار التي تشيع في الرواية، وتعكس بطبيعة الحال، مغزى أكبر كثيرًا مما نراه في

الفيلم.. ففعل القتل غير المقصود يأتي في لحظة شعور عبثي بالوجود في حياة شاب يشعر بهزيمته وعجزه عن التحقق، ليس على الصعيد المادي بل الذهني، فهو غريب اغترب عن أبيه وشقيقه، وعن حبيبته، وعن الحارة والحي كله، والشيء الوحيد الذي يرتبط به هو الأقمر، لكن الأقمر يزول (في الرواية) دون أن يبدي «كمال» أي رد فعل عنيف بعد أن كان يستبعد تمامًا أن يقتربوا منه. لقد فقد الشعور بالرمز وبالتاريخ. لقد أصبح خارج الزمن وخارج التاريخ، فالرمز لم يفعل شيئًا ولم يغير شيئًا في حياة البشر منذ مئات السنين. وهذا هو المغزى.

أما في فيلم هشام أبو النصر فلا يتم هدم وإزالة «الأقمر»، بل يظل قائمًا، شامخًا، وكما ظهر رجال الحكومة فجأة يقيسون أبعاد الجامع من الخارج ثم يغلقونه ويمنعون الصلاة فيه تمهيدًا لهدمه، يختفي هؤلاء، ويُفتح الجامع للصلاة كما نرى في مشهد النهاية، من دون أن نعرف السبب. وهو ارتباك واضح في الفيلم كله، فالأقمر هو الموضوع، وتركه على هذا النحو المرتبك يفسد الموضوع والفيلم. وإزالته في الرواية من دون أن يهتم أحد، بل يستمر الجميع في ممارسة حياتهم كما كانوا، له مغزى خاص مقصود، أما الإبقاء عليه فليس مبررًا أصلًا.

في المشهد الأخير تقول بسيمة لخليل الفص إن مخبري الشرطة يبحثون عنه في كل مكان.. لكنه يتطلع إليها ويقول لها إن الجميع كانوا يريدونها، وإنه يحبها وكان يريدها لنفسه أن تصبح زوجته وأم أولاده، ولكن الظروف لم تسمح، والوقت فات. ثم ينصحها بتعليم ابنها لكي لا يصبح مثله. وعندما يهم بالرحيل توقفه لتخبره بشيء «سيفرحه كثيرًا»

كما تقول- وهو أن «الأقمر مش حيهدوه». لكنه لا يبالي ويدير ظهره ويبتعد غير مبالٍ، فهو مهموم بأزمته. ثم يظهر ابن بسيمة العائد بعد غياب كعادته. تحتضنه بسيمة وهو يقول لها: «خلاص يا مه أنا عرفت مصر كلها».. أي أنه لن يتركها بعد الآن. فهذا هو الجيل القادم الذي تعلم من التجربة واقترب وشاهد ولمس وعرف. وتنزل العناوين على النهاية السعيدة: المصلون يخرجون من الأقمر، وبسيمة تحتضن ابنها وتتصاعد موسيقى فؤاد الظاهري لتصل إلى عنان السماء!

❊ ❊ ❊

١٧

«أنا لا أكذب ولكني أتجمل»

بلاغة الفكرة

تناولنا في معظم الفصول السابقة، روايات أدبية طويلة لعدد من كبار الأدباء المصريين، وقصة قصيرة هي «النداهة» ليوسف إدريس، وروايتين قصيرتين هما «البوسطجي» ليحيى حقي، و«قاع المدينة» ليوسف إدريس، وتوقفنا أمام كيفية نقل هذه الأعمال إلى السينما. نعود في هذ الفصل، إلى قصة قصيرة أخرى هي قصة «أنا لا أكذب ولكني أتجمل» لإحسان عبد القدوس، التي تحولت إلى فيلم من إنتاج التليفزيون المصري، صُور بتقنيات السينما وعرض عام ١٩٨١، وحقق نجاحًا كبيرًا، ورسخ في ذاكرة عشاق السينما في مصر والعالم العربي، ويمكن اعتباره نموذجًا مثاليًّا للاقتباس من لغة الأدب إلى لغة الفيلم، وهو موضوع هذا الكتاب.

تقع قصة إحسان عبد القدوس في ١٥ صفحة فقط، وهي ضمن مجموعته القصصية المكونة من ١٤ قصة بعنوان «الهزيمة كان اسمها فاطمة»، صدرت طبعتها الأولى عام ١٩٧٥. ولا يوجد عمليًّا في القصة سوى شخصيتين فقط: خديجة وإبراهيم، ولكن هناك إشارات محدودة

إلى شخصيات أخرى لا حضور بارز لها في القصة التي يدخلنا إليها المؤلف، باعتباره شاهدًا على أحداثها.

في البداية يقدم لنا المؤلف من خلال ضمير المتكلم، الفتاة «خيرية» التي يخبرنا أنها «ابنة صديق من أساتذة الجامعة»، ورغم أنها الابنة المدللة الوحيدة، وأنها جميلة إلا أنها «فتاة جادة متفوقة في دراستها الجامعية». أما إبراهيم -زميل خيرية في الدراسة الجامعية، وقدّمته خيرية إلى المؤلف- فيصفه هو بأنه «جاد في تفكيره»، و«معلوماته أوسع من دراسته بالجامعة»، أما دراسته فهي دراسة علمية، ورغم ذلك فهو يهوى السياسة والأدب، «وتحس من كلامه أنه يهوى القراءة، وأنه قرأ كثيرًا».

يضيف الكاتب وصفًا طريفًا للغاية، لأمر لفت نظره في إبراهيم، وهو أن «حذاءه كان نظيفًا جدًّا، إلى حد أنه يلمع كأنه يبرق، وقدَّرتُ أنه هو الذي يقوم بتنظيف حذائه بنفسه، لأن كل هذا اللمعان يحتاج إلى تعمُّد أو إلى هواية ليس من طبيعة أجير أو شغال يمسح الحذاء»!

الكاتب يعترف أن علاقته توطدت مع إبراهيم، وأنه كان معجبًا به، لكنه لم يكن يعرف شيئًا عن عائلته، باستثناء ما كان يتناثر أحيانًا عن أن والده مزارع يقيم دائمًا في القرية لأنه مريض، وأن إبراهيم يقيم في القاهرة في بيت خاله بحي جاردن سيتي الأرستقراطي، وأن خاله منعزل لا يسمح بدعوة أحد إلى البيت. إلى أن ذهب الرجل ذات يوم إلى المقابر لتأدية واجب تجاه عائلة، فوجد أمامه إبراهيم مرتديًا بيجامة، وعرف أنه ابن بواب المدفن عم مدبولي، وأن أمه كانت تعمل غسالة

تتردد على بيوت العائلات تغسل الملابس. هو الذي سيواجه أولًا إبراهيم ويحاسبه على كذبه، وإخفائه حقيقة أمره عن خيرية، فرغم أنه -أي المؤلف- لا يرى مشكلة فيما يتعلق بالفقر، إلا أنه يرى أن إخفاء الحقيقة عنها جعلها في الواقع، تقع في حب شخص آخر غير إبراهيم الحقيقي، والده مزارع ويقيم عند خاله في جاردن سيتي، كما أن إخفاءه حقيقة أصله يعني أنه يعتبر وضعه الاجتماعي عورة.

يستغرق الحوار الممتع بينهما حوالي ثماني صفحات من القصة، ويبدو دفاع إبراهيم عن نفسه، مقنعًا في نواحٍ كثيرة، فهو لا يعتبر ما يفعله كذبًا، بل مجرد «ستر عورة» أو «عملية تجميل»، وعمليات التجميل كما يقول «ليست كذبًا بل محاولة للوصول إلى الأحسن والأجمل». كذلك لا يجد أنه قد أذنب عندما أخفى «عورة الوضع الاجتماعي»، وأن المذنب الحقيقي هو «المجتمع الذي يحيط بي.. إنها مشكلة بيني وبين المجتمع كله.. إن أبي لو ذهب إلى بيت خيرية لأدخلوه من باب الفقراء، من سلم الخدم». لكن تظل حجة المؤلف قائمة وقوية أيضًا: فهو يرى ضرورة أن يخبر إبراهيم خيرية بالحقيقة، بينما يجيبه إبراهيم بالقول إنه سيخبرها فقط بعد أن يتخرج، ويكون أول الدفعة ويعين معيدًا في الكلية، ثم يسافر في بعثة وهي معه، ويعود ليصبح أستاذًا». ويعلق المؤلف بأن هذا ليس هو الحب، بل تجارة الزواج، فالحب هو أن تحبك، وأن تعرف من أنت اليوم، ويبقى حبها إلى أن تصبح أستاذًا.

كل ما سرده إحسان عبد القدوس في قصته البديعة، أعاد كاتب السيناريو ممدوح الليثي (الذي كان يستعين بورشة من كُتَّاب السيناريو

الشباب) نسجه وتضفيره معًا بعد إضافة عدد من الشخصيات الأخرى التي تدعم الدراما، التي تفجرها المفارقة التي تدور حولها القصة، كما نجح في جعل الفيلم عملًا مثيرًا للفكر، يطرح تساؤلات كثيرة حول الحب، والقيم والمواقف والفروق الطبقية، والعمل، وقيمة العلم، وفكرة الكذب، وموقف المجتمع التقليدي، وغيرة الشباب، وصراع الأجيال. هذه العناصر كلها جعلت الفيلم يتجاوز القصة كثيرًا. والواضح أيضًا أن الفيلم توصَّل إلى التعبير عن كثير مما ورد في القصة، سواء من خلال الوصف العابر السريع، أو عبارات الحوار الطويل، حينما تمكن الكاتب والمخرج، من تجسيد مواقف عملية تعرض تلك الأفكار التي تضمنتها القصة، وتقدم ترجمة بصرية ودرامية ممتعة لها.

أولًا: نقل الفيلم الذي أخرجه إبراهيم الشقنقيري عام ١٩٨١، دراسة إبراهيم وخيرية إلى كلية الآدب قسم علم النفس، وهو ما أتاح الفرصة لأن يصبح جزء مما نسمعه ويسمعه إبراهيم (أحمد زكي) وخيرية (آثار الحكيم)، في المحاضرات، تعليقًا ذكيًّا وغير مباشر على مشكلة الفيلم تحديدًا، بل وجعل بعض تساؤلات إبراهيم التي يطرحها هو على أستاذه في الكلية، تعبِّر على نحو ما، عن قلقه الخاص، وشعوره الداخلي بالرغبة في مساءلة موقفه ومدى استقامته. فالأستاذ المحاضر الذي نسمع صوته في مدخل الفيلم مثلًا، يردد كلمات مثل «الأمر المؤكد إذن أن الخيال مهما انطلق بعيدًا عن الواقع، فهو لا يعدو كونه سلوكًا. وكل سلوك على ضوء الدلالة السيكولوجية لا بد أن يكون له دلالة ومعنى. ثم هناك بعد ذلك، حديث عن «صورة الفرد الواقعية

كما تحددها سماته النفسية، وظروفه الاجتماعية وتكوينه الجسمي، ثم صورة الفرد كما يراها الآخرون أي المجتمع، ثم صورة الفرد المثالية». وغالبًا هي الصورة التي يصنعها الفرد نفسه لنفسه. وكلها إسقاطات واضحة على شخصية إبراهيم.

من الطبيعي أن يصبح حضور شخصيات آباء البطلين، بارزًا في الفيلم. فهناك أولًا والد خيرية «رفيق حمدي» (صلاح ذو الفقار)، الذي بدلًا من أن يكون أستاذًا في الجامعة كما تقول القصة، يصبح هنا صحفيًّا كبيرًا وكاتبًا روائيًّا مشهورًا، وكأن صانعي الفيلم أرادوا جعل هذه الشخصية، معادلًا دراميًّا لشخصية إحسان عبد القدوس نفسه في الفيلم. فهو الذي يحل محل الكاتب في التساؤل عن كذب إبراهيم وإخفائه الحقيقة، ومغزى ذلك، وما إذا كانت ابنته يمكنها أن تتعايش مع الشخصية الحقيقية بعد أن وقعت في حب الشخصية التي خلقها لنفسه، والأب- الكاتب، هو الذي يدفعها إلى خوض تجربة معايشة الواقع الذي تعيشه أسرة إبراهيم. أي أنه بدلًا من أن يواجه إبراهيم، ويطالبه بضرورة الإقرار بحقيقته أمام خيرية (كما يفعل المؤلف في القصة) يخاطب ابنته، ويطرح عليها حلًّا أكثر معقولية، يتسق أيضًا مع شخصية رفيق حمدي نفسه.

مشكلة «رفيق حمدي» أنه رومانسي، يقتبس من أفلاطون (الحب هو المخرج من مرحلة اللا وجود إلى رحلة الوجود)، يدافع في كل كتبه عن الحب، وعن فكرة أن الحب قادر على عمل المعجزات، يمكنه أن يحطم حواجز الطبقة، ويتجاوز موضوع الفقر والغنى، فالإنسان

يُحاسب فقط على عملِه لا على أصلِه. ولكنه يصبح أمامَ اختبارٍ عملي لم يَحسَب له حسابًا، ولم يسبق أن خطر على باله وهو يؤلف كتبه أو وهو يعبر بكل قوة وصدق عن أفكاره المثالية في اللقاء الأدبي التي نظمه وأداره إبراهيم نفسه في الكلية بحضور مجموعة من الطلاب. فعندما سأله إبراهيم ما إذا كان ما يقوله ممكنًا في حالة الفوارق الطبقية، يجيبه أن الفوارق الطبقية والاجتماعية وغيرها، هي من صنع الكراهية والحقد، فلو تأسست الدعوة إلى المساواة على الحب، فكل هذه العوائق ستزول!

إبراهيم في الفيلم ليس ابنًا لحارس المدفن فقط،فوالده -الذي يصبح اسمه هنا «عم صالح»، ويقوم بدوره ببراعة كبيرة أحمد الجزيري- هو حفَّار قبور، يحفر ويدفن الأموات بيديه، بل إن إبراهيم يساعده في هذه الحرفة، ويجيدها إجادة تامة كما نرى في تصوير شديد الواقعية، لمعالم هذه المهنة، يساعد على إقناعنا بها وبما تكتنفه من جوانب خلال العمل نفسه، قد تثير الرهبة أو النفور في قلوب من يراها، أداء أحمد زكي وهو يحفر ويردم ويرش الماء لتسوية التراب. وأما أمه «مبروكة» (ناهد سمير) فهي تعمل لدى أسر الطبقة الوسطى، بل وتساعد والدة الطالب البليد «هاني» (فاروق يوسف)، زميل إبراهيم وخيرية في الكلية. وهو معجب بخيرية، لكنه فظ لا يعرف كيف يعاملها أو يلفت نظرها، كما أنه مدلل وفاشل، وهو أيضًا شقيق مايسة (مها أبو عوف) الطالبة المعجبة كثيرًا بإبراهيم التي تحاول طيلة الوقت، تقريبه منها، وإبعاده عن خيرية، وتدفع شقيقها هاني للتقرب منها، وإشغالها

بعيدًا عن الاهتمام الكبير الذي بدأت توليه لإبراهيم. وكلها إضافات تضفي الكثير من الإثارة على الحبكة دون أن تخرج عن نطاق العرض الواقعي.

وجود كل من هاني ومايسة في الفيلم- من خارج القصة الأصلية- أيضًا، ليس مجرد حشو بغرض إطالة أمد الفيلم، بل لضرورة درامية ومفارقة ستلعب دورًا في تفجير القنبلة التي ستنفجر وتقلب مسار العلاقة بين خيرية وإبراهيم. ولكن أولًا سيكون إبراهيم قد دُعي إلى منزل رفيق حمدي، وهناك يتعرف على زوجته «نادية» والدة خيرية. ويلقى القبول والإعجاب من جانب الجميع بفضل ذكائه ولباقته، مما يشجع خيرية على التمادي أكثر في علاقتها معه، خاصة وأنه أثبت للجميع أنه مثقف وذكي وأنيق، يرتدي الملابس الرسمية اللائقة. وفي لفتة شديدة الذكاء من جانب المخرج والسيناريست، نراه قبل أن يعبر مدخل مسكن رفيق حمدي، يتوقف، ويخرج من جيبه منديلًا يمسح به حذاءه، وهي لقطة تلخص الوصف الطريف الذي استخدمه إحسان عبد القدوس في قصته. ونشعر كما لو أن إبراهيم الذي شاهدناه في صورة مغايرة تمامًا قبل ذلك مباشرة، وهو يمارس العمل مع والده في الدفن، وكأنه يمسح تراب المقابر من فوق حذائه!

يصبح رفيق حمدي والد خيرية، هو بديل المؤلف الراوي في القصة، وهو الذي سيكتشف حقيقة إبراهيم عندما يذهب إلى المقابر لحضور دفن صديق له. وهناك يرى إبراهيم يرتدي أسمالًا بالية، يحفر ثم يهيل بيديه التراب ويسوي التربة بالماء، إلا أن الرجل لا يُظهر

له نفسه، بل يتوارى ويبتعد بسيارته حتى لا يجرح مشاعر إبراهيم، والمشهد واحد من أفضل مشاهد الفيلم، بتكويناته البصرية، وزوايا تصوير لقطاته، والزمن المحسوب بدقة الذي تستغرقه كل لقطة على الشاشة، والصمت الذي يغلف الموقف، وتعبيرات وجه صلاح ذو الفقار التي تعكس مزيجًا من الصدمة والدهشة والألم. وهذه الصدمة ستوقعه في أزمة نفسية خطيرة بعد أن أصبح في مواجهة كل ما يدافع عنه في كتبه وكتاباته. فما العمل؟ هل يترك ابنته تنساق في حب إبراهيم ثم تتزوجه كما ترغب؟ إنه لا يبوح لها بل ولا يعترض عندما يعرف أنها قد دعت إبراهيم بالفعل على العشاء في نفس المساء مع الأسرة. بل يقول إنه يريد أن يتحدث إليه.

ويأتي إبراهيم كعادته، متأنقًا، مرحًا، متكلمًا لبقًا، يتطلع إليه رفيق في ترقب وهو غارق في التفكير، لكن هناك أيضًا بعض الشعور بالإعراض عن تناول الطعام معه على نفس المائدة، إلا أنه لن يقدر أيضًا على الحديث معه في الأمر، بل سيترك المائدة دون أن يأكل، وينسحب معتذرًا بأنه يشعر بوعكة صحية مفاجئة.

في كل مرة تعرض خديجة توصيل إبراهيم إلى حيث يقيم بالسيارة التي يقودها سائقها الخاص مدبولي (محمد شوقي)، يرفض إبراهيم متذرعًا بذريعة أو أخرى، وعندما يضطر للقبول، يبتكر خدعة طريفة، فيجعلهم ينزلونه من السيارة أمام عمارة فخمة في حي راقٍ، بدعوى أنه يقيم فيها، ثم يختفي لبرهة في الداخل، إلى أن تبتعد سيارة خيرية، فيخرج ويركب الميكروباص الذي يأخذه كما نرى في الفيلم أكثر من

مرة، إلى حيث يقيم في المقابر. وفي مرة أخرى يقبل الركوب مع هاني ومايسة وخيرية في سيارة هاني ويتكرر الأمر نفسه.

في القصة الأصلية، يشكو إبراهيم للمؤلف «أنت لا تدري كم أحتمل، ولا تدري الألم الذي أحس به وأنا أقوم بعملية التجميل الاجتماعي لنفسي»، ثم يقص عليه كيف أنه يخرج من الجامعة مع أصدقائه، ويركب سيارة معهم وينزل منها في حي جاردن سيتي، ثم يسير على قدميه لمدة ساعة إلى أن يصل إلى قرافة المجاورين حيث يقيم. وفي الفيلم استبدل السير على القدمين بركوب سيارة الميكروباص التي تزدحم بعدد كبير من الفقراء الذين يخرجون منها واحدًا إثر الآخر أمام المقابر، وهي صورة شديدة الواقعية، تلخص حالة الاضطراب التي يعاني منها إبراهيم بعد أن أصبح سجينًا في الدور الذي صنعه لنفسه.

السيناريو البارع يجعل خيرية تعرف الحقيقة، لا عن طريق والدها (أو صديق والدها في القصة) بل بعد فضيحة علنية يخطط لها وينفذها بكل خسة، هاني أمام إبراهيم وخديجة وجمع من زملائهم أثناء حفل جماعي يضمهم في منزل أسرة هاني ومايسة. والمشهد مصنوع ببراعة، كما أنه واقعي ومقنع، وينسجم تمامًا مع شخصية هاني المريض بالغيرة والشعور بالدونية أمام إبراهيم الذكر المتفوق الذي انتزع منه الفتاة التي يغرم بها، ومن الطبيعي أن يتحرق شوقًا لتأكيد تفوقه الطبقي، فهذا هو ما يملكه ولا يملك غيره.

وما يحدث أن والدة هاني ومايسة، تمنح مبروكة والدة إبراهيم، قميصًا قديمًا لابنها، لكن مبروكة تكذب على ابنها، وتزعم أنها تركت

الخدمة عند أسرة هاني؛ نزولًا على إلحاح وتوسُّل من جانب إبراهيم، وأصبحت تعمل عند أناس من الأجانب. فقد أرادت أن تحتفظ بما تحصل عليه من مقابل جيد من والدة هاني ومايسة. أما ما يحدث بعد ذلك فهو أن يرتدي إبراهيم القميص، فيتعرف عليه صاحبه الأصلي هاني، مما يدفعه لأن يراقب إبراهيم، ويتتبعه إلى أن يكتشف حقيقته. ويرتب هاني الأمر بحيث يدعو إبراهيم وخديجة إلى حفل في منزله ثم يواجه إبراهيم بوالدته «مبروكة» وهي تقدم الشراب للجميع، ويكشف حقيقته وحقيقة وضعه الطبقي المتدني وأنه يسكن في المقابر، وليس كما يتظاهر.

الفيلم مثل القصة الأدبية، يقدم نماذج شديدة التباين إلى حد التطرف: فقد جعل إبراهيم فقيرًا فقرًا مدقعًا، لكنه رغم ظروفه الاجتماعية القاسية يتفوق، فهو يتطلع إلى الخروج من طبقته والالتحاق بطبقة أعلى، طبقة خيرية بعد أن يصبح أستاذًا في الجامعة، إلا أن طموحه للارتباط بها يدفعه إلى التنكر لأصله وطبقته رغم تقديره لما صنعه من أجله والداه. لكن النموذج المتطرف لا يعرف التصالح، فأمه خادمة في البيوت، وأبوه يدفن الموتى وهو يساعده. والجميع يسكنون في غرفة حقيرة داخل المقابر.

أما خيرية، فهي الابنة المدللة لأسرة تنتمي للشريحة العليا من الطبقة الوسطى، تربَّت بشكل جيد في بيئة مختلفة، أمها برجوازية تقليدية، تفضل الاختفاء عن الواقع والسفر إلى شقيقها في لندن، عن القبول باستمرار علاقة ابنتها بهذا الشاب الفقير. أما الأب فهو القطب الثاني المتطرف

في إيمانه بأفكار نظرية شديدة المثالية، لكنه يقف حائرًا لا يعرف مخرجًا من «الورطة» من دون أن يتسبب في إصابة ابنته بالصدمة، وإصابة نفسه بشرخ داخلي عميق. لكنه يتوصل إلى فكرة أن يقنع خيرية التي يعرف أنها تحب إبراهيم، بفكرة أنها يجب أن تقترب من الوجه الآخر الحقيقي لإبراهيم، وترى إن كانت ستتمكن من التعايش مع حقيقته مستقبلًا.

من النماذج الأخرى المتطرفة في سماتها الشخصية في الفيلم، «هاني» زميل خيرية المعجب بها، لكنه فظٌّ في سلوكياته، عدواني، يعاني من مركب نقص، فهو أقل من إبراهيم وأصغر من خديجة، يغير من إبراهيم الذي انتزع منه الفتاة التي كان يرغب في جذبها إليه، لا يدرك أنه بليد وأحمق ولا يمتلك أي مشاعر رومانسية. فيكون من الطبيعي أن يحقد على خيرية التي رفضته، ويسعى لتدمير إبراهيم بأقذر وسيلة.

كثير من المواقف التي تبدو مستحيلة في الواقع، تبدو مقنعة في الفيلم، بسبب صدقها في التعبير عن «الحالة» الذهنية، وعن الفكرة التي تنبني عليها الدراما. فهي تتفق مع ما عبر عنه أرسطو في «فن الشعر» من أن «المستحيل الممكن في الدراما خير من الممكن المستحيل». هناك دون شك بعض المصادفات المصنوعة صنعًا، كما نرى عندما تلح أم هاني على مبروكة من أجل البقاء، والتأخر حتى المساء لمساعدتها في استقبال الضيوف، فتكون النتيجة الصدمة التي تنال من كرامة إبراهيم عندما تدخل أمه حاملة أكواب الشراب. ولكن هذه كانت المرة الأولى، وهو مشهد في مكانه تمامًا لأنه يعتبر تمهيدًا للمشهد القاسي الذي سيحدث فيما بعد، في نفس المكان ولكن ينتهي إلى نتيجة مختلفة تمامًا.

في «قرافة المجاورين» -أي المقابر- عندما تذهب خيرية مع إبراهيم لمقابلة والديه والتعرف عليهم، تستقبلها كتيبة من الأطفال الجوعى المتسولين، يتعلقون بها ولا يتركونها إلا بعد أن تمنحهم بعض النقود، وبعد أن ينهرهم إبراهيم. وعندما تجلس مع والدي إبراهيم، وفي إشارة شديدة الذكاء، يناولها إبراهيم شطيرة من الشطائر التي يأكلونها. ثم يعطي والده واحدة منها لكن الرجل يشكو من أنها «معمولة بزيت التموين.. وكانت تأتيه «في المواسم بالسمن البلدي المعتبر». هنا تشعر خديجة بالضيق، وتسأله في براءة: هي القرص دي قرص الميتين؟ يضحك الرجل ويجيبها في تلقائية وبساطة: «قصدك قرص الرحمة.. الميتين ما بياكلوش يا بنتي»، ويزداد شعورها بالغثيان!

إن ما يقوله هذا الفيلم الذي خرج من رحم قصة قصيرة، فجعل منها عملًا واقعيًّا يفيض بالتأملات الكثيرة، رغم أنه لم يغادر تمامًا معطف الفيلم التقليدي الشعبي، هو أن الحب وحده لا يستطيع التغلب على الفروق الطبقية خصوصًا لو كانت شاسعة على هذا النحو. ومهما بدا أن شخصية إبراهيم تنتمي للمستقبل، أي أن مستقبله كفيل بإخراجه من طبقته والدفع به في صفوف طبقة أخرى، كما حدث مع كثيرين ممن أصبحوا أساتذة جامعات في الواقع، إلا أن كذبه الذي يعتبره نوعًا من التجميل، يصبح في سياق الدراما المحكمة في الفيلم، مبررًا إضافيًّا يدفع للتساؤل عما يحدث داخل سيكلوجيته، فوالده أيضًا يلومه أشد اللوم، على استنكاره لحياتهم، وهو الذي أنفق عمره من أجل أن يجنِّبه الشقاء الذي تعرض هو له.

«أنا لا أكذب ولكني أتجمل» رغم بساطة فكرته وتطرف نماذج شخصياته، يظل عملًا كلاسيكيًّا في السينما المصرية. فكرة جيدة، سيناريو شديد التماسك والإحكام، إخراج تغيب عنه الأخطاء، فكل شيء في موضعه الصحيح، وحوار يعبِّر في اقتصاد ومن دون ثرثرة، عن الشخصيات والأفكار، وتصوير شديد الواقعية: في المواقع الطبيعية وبأقصى قدر من الصدق. وأداء تمثيلي يتميز بالصدق والقوة والتعبير عن كل شخصية في ثيابها الحقيقية. فليس من الممكن مثلًا تخيل ممثل آخر غير أحمد زكي في دور إبراهيم. فهو يعيش في جلد الشخصية، بعد أن درس كل حركاتها وسكناتها، بل إنه وهو يرتدي البذلة ويغلق أزرار سترتها قبل أن يضغط عل جرس شقة رفيق حمدي، يبدو كما لو كان ممثلًا- استعد جيدًا لأداء الدور الذي سيعيشه عندما يجد نفسه وسط أسرة خيرية. ويختلف سلوكه ومظهره وطريقته في الحديث بل وإيقاعه في الحركة في المشاهد التي تدور في المقابر وسط أسرته والسكان وأثناء دفن الموتى. إنه دون أدنى شك، أحد أفضل الأدوار التي قام بها أحمد زكي طوال مشواره الفني.

ويعكس أداء صلاح ذو الفقار في الفيلم خبرته وثقته وتلقائيته الشديدة وقدرته على الإقناع، وهو يتقمص شخصية المثقف الرومانسي المثالي، الذي يجيد نطق الكلمات، والتعبير بوجهه وعينيه ومشيته، يعرف متى يصمت ومتى يتكلم، يواجه الطلاب بثقة في ندوة الجامعة، مع قدر من التبسط ولكن مع التحفظ، يصر على أن يتعامل مع ابنته

الوحيدة وهي تمر بأزمتها العاطفية، برقة، يحادثها ويناقشها ويفتح لها بابًا جديدًا لاختبار نفسها، دون أن يمارس ضغوطًا مباشرة عليها.

ويرجع الفضل للمخرج إبراهيم الشقنقيري، في إسناد دور الفتاة البرجوازية الجميلة الذكية، المقبلة على الحياة، إلى آثار الحكيم وكانت وقتها في الرابعة والعشرين من عمرها، ولا شكَّ أن الدور بدا كما لو كان قد كُتب لها بشكل خاص، ولعل أكثر ما يلفت النظر، هو تلك الكيمياء أو الانسجام (الهارموني) الذي يجمع بينها وبين أحمد زكي في الفيلم. هذا الانسجام في الأداء هو الذي سيجعل عاطف الطيب بعد ما يقرب من عشر سنوات، يمنحهما دوري البطولة في فيلمه الكبير «الحب فوق هضبة الهرم» وهو ما سنتناوله في الفصل التالي.

* * *

١٨

«الحب فوق هضبة الهرم»

الإنسان يُهزم مرتين

لا شكَّ أن فيلم «الحب فوق هضبة الهرم» (١٩٨٦) من أفضل أفلام عاطف الطيب، إن لم يكن الأفضل على الإطلاق. فهو يرتفع فوق أساس روائي قوي مبهر، مليء بالدراما، بروح السخرية والعبث، يجسد مرارة الواقع، واغتراب الفرد بعد أن ازداد شعوره بالانفصال عما يحدث من حوله، وفي الوقت نفسه هو مطالب بالتكيُّف مع هذه المتغيرات.

إن كل ما نشاهده في هذا الفيلم، يشع بالصدق الفني والموضوعي. ويرتفع أداء أحمد زكي فيه إلى القمة، فهو أداء بسيط، تلقائي ينطلق من خبرة ومعرفة واستدعاء للتجربة الإنسانية الخاصة، والإحساس ليس فقط بالدور وبالشخصية التي يؤديها، بل بمرارة الواقع وقسوة الحياة في مصر بعد أن تمت إزاحة الطبقة المتوسطة إلى الهامش، مع توغل وتوحش سياسة الانفتاح الاقتصادي التي أفرزت طبقة جديدة على سطح المجتمع، طبقة بلا جذور، ولا تقاليد، تزن كل شيء بالمال.

هذا عمل مليء بالحزن، والحب، والعجز، والمرارة، والشجن. فيه الكثير من الفلسفة الإنسانية البسيطة الخاصة التي نلمحها من بين العبارات

الساخرة التي ينطق بها بطل الفيلم، استنادًا إلى الحوار السلس في رواية نجيب محفوظ القصيرة البديعة التي صدرت عام ١٩٧٩. ويمكن اعتبار الفيلم الذي كتب له السيناريو مصطفى محرم، أحد أفضل الأفلام التي أعدت عن أعمال نجيب محفوظ، وأكثرها قوة في التعبير عن الواقع المصري في عصر الانفتاح الاقتصادي في نهاية السبعينيات، بكل ما فيه من قسوة وفظاظة وإحباط وتهميش واستبعاد واغتيال لكل شيء جميل في حياتنا.

ليست هناك أخطاء في هذا الفيلم، بل هو يبدو في كثير من النواحي، متفوقًا على الأصل الأدبي، ومن أكثر الأفلام إخلاصًا لجوهر وروح هذا العمل الروائي. ليست هناك لقطة ناقصة، أو أخرى زائدة، فكل شيء في مكانه الصحيح، ويضعنا التصوير الذي ينتقل بين الداخل والخارج، دائمًا في قلب الشخصية الرئيسة، ويجعل هذا فيلمًا من أفلام دراسة الشخصية **Character study** لذلك الشاب البائس الذي يبحث عن الحب وعن التحقق وعن الإشباع، في قلب الواقع المرهق الذي يضغط بكل قوته على إرادة الفرد ويسحقها سحقًا. إلا أنه أيضًا فيلم عن سقوط طبقة وصعود أخرى، عن اختلال قيم وموازين اجتماعية كانت راسخة، وعن غياب الأمل لدى جيل كامل، وجد نفسه مغتربًا.

يصل تصوير سعيد شيمي هنا إلى قمة العطاء والإبداع والقدرة الفـذة، ليس فقط على التقاط التفاصيل ومنح المشـاهد الإضاءة المناسبة التي تكثف أزمتها، وتعكس طبيعة المكان الذي تعيش فيه، بل والتصوير الجريء في القلب منطقة وسط القاهرة، ليلًا ونهارًا، وسط الناس الحقيقيين، والقدرة على انتزاع لقطات صعبة من قلب الزحام

المرعب في المنطقة. ويبرع عاطف الطيب في مزج الممثلين الثانويين بالمارة العاديين، وفي وضع بطلي الفيلم: أحمد زكي وآثار الحكيم، في وسط الزحام وفوضى المرور، بحيث يوظِّف جيدًا المكان ومتاهة المكان وتشابك تفاصيله، ويمنحنا إحساسًا مباشرًا بإيقاعه، كما يتغلب على تحديق الناس في الممثل والممثلة بأن يجعل هذا التحديق تكثيفًا للشعور بالقهر والحصار الخانق، وخنق الحرية الشخصية.

هذا أحد أفضل السيناريوهات التي كتبها مصطفى محرم منذ «ليل وقضبان» الذي أعده أيضًا عن رواية أدبية كما رأينا في فصل سابق. فكيف تمكن من تحقيق ذلك التوازن البديع بين الأصل والفيلم، وكيف كان مدخله إلى فهم الشخصية الرئيسة، خصوصًا وأن الفيلم يعتبر دراسة في حالة نفسية واجتماعية معقدة، كما أنه رصد لعلاقة هذه الشخصية الفردية بالمجتمع من حولها، بالتحولات التي جرت، وانعكست على مكان العمل، والبيت، وعلى العلاقة مع المرأة، ومع المجتمع كله؟

الشخصية الرئيسة، «علي عبد الستار»، من أولى صفحات الرواية، يقول لنا إنه لم يتخل عن اهتمامه بمشاكل العالم، لكنه وجد أن مشكلته الوحيدة أصبحت تتركز في الجنس (الجنس أصبح محور حياتي وهدفها. انقلب وحشًا ذا مخالب وأنياب. قوة مطاردة ومهددة. يطالب بالممكن ويطمح إلى المستحيل. خلق مني كائنًا جنسيًّا خالصًا، ذا حواس جنسية، وأخيلة جنسية، وآمال جنسية، وأحلام جنسية». إلا أنه لا يبحث عن التحقق الجنسي عن طريق الرذيلة، بل «يروم الحياة الشرعية المستقرة». ولكن كيف؟

هذا هو موضوع الفيلم. أي أن لدينا أساسًا واضحًا وفكرة مركزة، يجب أن يكفل لها السيناريو الدعم والتطوير، أي يسندها بغيرها من الشخصيات التي تعكس وتكثف أزمتها أكثر، مع معالجة المواقف أو المآزق التي يتعرض لها علي عبد الستار، وتجعله تارة يحلم حد الجنون، وتارة أخرى يهوي إلى الأرض، يرتد إلى حقيقة الواقع الصلد القاسي الذي يهزم طموحاته الإنسانية البسيطة المشروعة ويسحقها.

يترجم المشهد الأول من الفيلم في براعة ملفتة، فكرة الهواجس والأحلام الجنسية التي تطارد البطل الشاب الذي تخرج من كلية الحقوق والتحق بوظيفة لا قبل له بها، في قسم العلاقات العامة بإحدى المصالح الحكومية بدلًا من قسم الشؤون القانونية، حيث لا يؤدي عملًا ما، بل يكتفي بالتوقيع في دفتر الحضور والانصراف، ثم يقتل الفراغ الطويل عن طريق التسكع في الشوارع، يختلس النظر إلى أجساد النساء. (وتعلمت أن أتسلل إلى شارع قصر النيل مع الضحى. تعلمت الصعلكة. إنها مسلية ومنشطة ومفيدة في الجو الآخذ في البرودة. وهي مضحكة أيضًا، وهي تخوض في بحر متلاطم الأمواج من البشر والسيارات والأصوات المزعجة).

هذه الصورة التي يسوقها نجيب محفوظ على لسان بطله المعذب، شأن الرواية كلها التي يرويها بنفسه، تكشف عن أفكاره وعن فلسفته الخاصة البسيطة التي اكتسبها بتأثير الفراغ والكبت والفقر والتهميش الاجتماعي والمهني، تنقل لنا كاميرا سعيد شيمي وعاطف الطيب في بلاغة بصرية، هذه المعاني في المشاهد الأولى، ثم ننتقل دون أن نغادر

المكان المزدحم بالأجساد والسيارات، إلى الحلم.. الخيال التعويضي عندما يرى «علي عبد الستار» امرأة تقف بسيارتها تشير إليه أن يركب إلى جوارها، تسأله: عندك مكان؟ يجيبها في بساطة وعفوية: مكاني هو الشارع. ويخبرها إنه لم يلمس امرأة في حياته من قبل. بتعرف تسوق»؟ يجيبها في حوار ذي مغزى واضح يلعب على المشاعر الجنسية: مش لما ألاقي العربية الأول! تأخذه إلى هضبة الأهرام. تمنحه نفسها. يقبل هو على تلك الوجبة المجانية المفاجئة إقبال وحشٍ جائع.

هذا المدخل سرعان ما يتضح أنه مجرد حلم من الأحلام التي تهيمن على العقل الباطن لدى بطلنا الشاب. وسرعان ما يرتد إلى الواقع. إنه يعيش في شقة ضيقة شديدة التواضع مع أبيه الموظف البسيط المتقاعد، الذي وجد نفسه بعد هجوم السياسة الاقتصادية الجديدة التي رفعت الأسعار ارتفاعًا جنونيًّا، في أسفل السلم الاجتماعي، تتحايل والدته الطيبة يوميًّا من أجل توفير طعام لائق لا يكلف الكثير، لزوجها وابنها وشقيقتيه: نهى ومها، وهما شابتان حصلتا على قسط جيد من التعليم، ولكن المعاناة تشتد.

«علي» الذي يتكاسل في الاستيقاظ من النوم للذهاب إلى عمل لا يحقق له شيئًا، يتلصص على ابنة الجيران من نافذة حجرته. وهو ما سيصبح مصدرًا لشكوى والدها إلى والد علي، وأن هذا عيب ولا يصح وأن ابنته فتاة محترمة.. إلخ. ولكن علي يرى هذه الفتاة الفقيرة، تركب في السيارة مع رجل ثري في عمر والدها.

كاميرا سعيد شيمي بتوجيهات وإدارة عاطف الطيب، تقدم صورة واقعية صادقة للحي الذي يعيش فيه «علي».. الصرف الصحي الذي طفح فأغرق الشوارع، وأصبحت الرائحة تزكم الأنوف، البيوت البالية التي تتساند معًا ويتعكز سكانها بعضهم على بعض في انتظار معجزة تهبط عليهم من السماء بعد أن يئسوا من الحكومة. وعندما يشكو علي إلى سباك المنطقة «أحمد عبد المقصود» (نجاح الموجي) ويطالبه بأن يفعل شيئًا لإصلاح أنابيب الصرف، يقول له السباك: إذا كانت الحكومة بجلالة قدرها مش قادرة عليها.. يعمل إيه العبد لله؟».

«علي» يكافح للذهاب إلى العمل، يحشر نفسه داخل حافلة مكتظة بالركاب من حافلات النقل العام، يقف في طابور التوقيع مع عشرات من زملائه، يمضغ الوقت في مطالعة الأخبار التي تغضبه في صحف الصباح، ثم يتفرج على زميلاته في قسم العلاقات العامة، لا هَمّ لديهن سوى القيل والقال، ثم يرى كيف يهرع الجميع للحصول على بعض السلع التموينية الرخيصة التي تأتي إلى المصلحة. أما رئيس القسم، فؤاد السكري (فؤاد خليل) فهو يعاني أيضًا من قسوة الحياة، يسمعه ويراه يصرخ في الهاتف لزوجته، يطالبها بالتصرف بحيث يظهر بمظهر لائق أمام خمسة أشخاص دعاهم للعشاء. ولكن كل هذا لا يشغل بطلنا، فما يشغله ويسيطر عليه، هاجس واحد فقط هو الارتواء الجنسي. ولا بأس أن يتحقق مع الارتواء العاطفي، ويكون «في الحلال». ولكن من أين سيأتي بالفتاة التي تقبل أن تتزوجه.

هذه هي المغامرة الأكبر لبطل الفيلم والرواية، ولمغامرة الفيلم نفسه، كيف يمكن تجسيد الأزمة وتصاعدها، ووصولها إلى حد يتجاوز الواقع والخيال، وأي مصير يمكن أن ينتظر علي بعد أن يحصل على حب زميلته الجديدة في العمل «رجاء» (آثار الحكيم) التي تقتنع بعد تردد، بالسير معه في المغامرة المجنونة، رغم معارضة أسرتها التي تنتمي إلى شريحة أعلى من سلم الطبقة الوسطى، ولكن حتى والدها وهو موظف مرموق «وكيل وزارة»، لا يملك سوى راتبه الذي أصبح الآن لا يساوي شيئًا في عصر الانفتاح السعيد.

البناء الدرامي، يقوم على مراكمة الفشل والإحباط مع توالي المحاولات المستحيلة للخروج من المأزق، ومع الانتقال من مرحلة إدراك «علي» للواقع إلى مرحلة القفز فوق الواقع، مع تكثف الشعور بعبثية كل شيء في الواقع، وأننا لكي ننال ما نريد، يجب أن نصبح مجانين، فالعالم كله فقد عقله. ولكن الفيلم لا يقفز ببساطة إلى مأزق الجنون وعواقبه قبل أن يمر على المعاني الفلسفية والفكرية العديدة التي تشي بها رواية نجيب محفوظ، والنماذج الاجتماعية التي تساهم في تكثيف أزمة البطل ونشعر بها نحن المشاهدون بكل قوة، فنجيب محفوظ صاحب الرؤية الفلسفية، لا يكتب بيانًا اجتماعيًّا ساخطًا.. بل يتوقف أمام لحظات شديدة الخصوصية في مسار حياة إنسان بسيط حقًّا، لكنه يتمتع أيضًا بقدر من الحساسية والمشاعر الداخلية الرفيعة والثقافة، تدفعه إلى طرح الكثير من الأسئلة الصعبة.

بطل الرواية مثلًا، يواجه الموت في عرض الطريق عندما تكاد تصدمه سيارة، وينجو بأعجوبة وسط سخط المارة جميعًا الذين يلقون باللوم عليه، فقد كان يسير وكأنه منوم، أو غائب عن الوعي، تشغله هواجسه الجنسية. وهو يعبر عن مشاعره بعد النجاة من الموت فيقول: «تجلت لي حقيقة الموت، ولكن كشعور يملأ الوجدان بثقله وقوته وإقناعه. صرخ بي أن هكذا أجيء عندما يتقرر ذلك، وهكذا تنتهي الحياة في غمضة عين». ثم يستمر المونولوج في الرواية ليصل إلى «كنت أعاني من مروري الخاطف فوق ثلاثة معابر متناقضة هي شهوة الجنس ومقابلة الموت ومفاجأة النجاة».

يبتكر كاتب السيناريو شخصية «أبو العزم» (أحمد راتب)، صديق البطل الحميم من أيام المدرسة، لكنه يختلف عنه في كونه يتبنى فلسفة مغايرة تمامًا تتلخص في اقتناص الفرصة ولا يهم كيف، فهو لا يمانع من إقامة علاقة مع امرأة قبيحة تكبره كثيرًا في العمر، لكنها تمتلك شقة في وسط البلد وسيارة، توفر له ما لذَّ وطاب من المأكولات والمشروبات، بل وتحل له مشكلة الجنس على نحو ما. هذه الشخصية التي ابتكرها كاتب السيناريو تصبح الوجه الآخر الذي يعكس أزمة علي ويكثفها أيضًا، ومجالًا لأن يعبر لها عن مشاعره، ويختبر أفكاره، ومن خلال الحوارات التي تجري فيما بينهما، نكتشف جوانب أخرى مريرة في الصورة.

أقتبس هنا هذا المقطع من الحوارات التي تدور بينهما:

علي: تقدر تقول لي إيه الفرق بينك وبين أي واحدة بتبيع نفسها ماشية في الشارع؟

أبو العزم: يا حبيبي الدنيا دلوقتي ماشية كده.. البنت الصغيرة تدور لها على واحد قد أبوها عشان يقدر يصرف عليها.. والشاب اللي زيي وزيك يستلقط له واحدة نص عمر عشان تمشي له حاله..

تدور أحداث الفيلم في عام ١٩٨٢، وسنعرف هذا من خلال ما تبثُّه نشرات الأخبار في التليفزيون عن الغزو الإسرائيلي للبنان من أجل القضاء على المقاومة الفلسطينية.

يذهب علي إلى المقهى الذي يجلس فيه الكاتب الصحفي الشهير «عاطف هلال» (صلاح نظمي)، يطلب رأيه في أزمته، ويفاجئه بأنها ليست أزمة عاطفية كما يتصور، بل «أزمة جنسية». يدور بينهما حوار يطابق الحوار الموجود في الرواية. في خلفية اللقطة التي تجمع بينهما، على الجدار، يضع عاطف الطيب، صورة جمال عبد الناصر، في حنين واضح إلى زمن عبد الناصر الذي يرى عاطف وغيره، أنه كان يوفر العيش الكريم للغالبية، ولم يكن يعرف تلك الفروق الطبقية الشرسة. وعاطف كان قد استخدم الصورة، بل ورمز الهرم أيضًا الذي يعيد استخدامه هنا، بحكم طبيعة القصة، في فيلم «سواق الأتوبيس».

عاطف هلال لا يقدم شيئًا لعلي بل يحيل مشكلته إلى المشكلة العامة في البلد، أي أن الحل سيتوفر عندما تهتم الدولة بتوفير مساكن للشباب، ويتخلى المجتمع عن الشروط التقليدية للزواج. ولكن «هل سأنتظر حتى يتم هذا الإصلاح؟». هذا ما يصرخ به علي في وجهه!

في الرواية يشير نجيب محفوظ إلى أن الكاتب عاطف هلال كان يساريًّا في السابق، وكان يطالب بالحل الجماعي أي العمل السياسي

لتغيير المجتمع. وهو يشير لعلي باللجوء إلى الحل الجماعي إن كان لا يعجبه الحل الفردي. لكن هذا الجانب مستبعد من الفيلم، وهو اختيار أفضل. فقد أصبح عاطف هلال هنا رمزًا للمثقف البرجوازي عمومًا، الذي يكتب الكثير من الأفكار النظرية لكنه لا يقدم حلولًا حقيقية للمشاكل الإنسانية. وفي المشهد الذي سيدور بينهما قرب النهاية، سيكشف علي لنا أنه من الذين تخلوا عن مبادئهم، وصعدوا مع الصاعدين بعد أن سخَّروا مواهبهم في خدمة السلطة. لكن هذه الأفكار مصاغة بشكل بسيط، يدركه المتفرج من دون التصريح المباشر به.

أصبح السباك في العهد الجديد هو رجل المرحلة، بعد أن صعد اقتصاديًّا وأصبح يحقق أرباحًا كبيرة، وهو يريد أن يتزوج فلِمَ لا يتطلَّع إلى الترقي ولو على الصعيد النظري بالارتباط بفتاة من الطبقة الوسطى التي كانت، فيجد ضالته في «نهى» شقيقة علي. ولم لا؟ فهو يمتلك شقة كبيرة فخمة، وسيارة. الأم ترى أنه «ليس من مقامنا» والأب يرى أن «مقامنا انتهى من زمان»، وعلي يقول «بل هو مقبول من حيث المبدأ فهو ينتمي إلى طبقة أعلى». نهى تريد استكمال تعليمها، لكنها تدرك أيضًا المأزق الوجودي الذي تعيشه الأسرة. هذا رجل يكسب ويملك، ولا بد أن ينال ما يريده، فالأسرة البرجوازية الصغيرة، تعاني من تراكم الفقر والعجز والهموم. والوحيد الذي يرحب ويتحمس لتزويجه من نهى هو علي نفسه. إنه واقعي تمامًا، وقد أصبح يدرك جيدًا موقعه بل وموقع الأسرة كلها في ذيل السلم الاجتماعي.

ستتغير حياة علي ويصبح أكثر تفاؤلًا عندما يقع في حب «رجاء» زميلته الجديدة في العمل. وسيمر الاثنان معًا بأزمة تنتهي بهما عاجزين عن الزواج. وهنا يلجأ علي إلى العثور على رأي الدين في مشكلته. لقد جرَّب البحث عن حل لأزمته لدى مثقف من جيل «الأساتذة»، لكن هذا المثقف خذله، ولم يقدم له سوى مجرد كلام عام لا يفيد. وعندما يشاهد الشيخ الشعراوي على شاشة التليفزيون وهو ينصح ويحلل ويفسر، ويغرق في مناقشة معضلة لغوية تتعلق بالعلة وجواب الشرط في إحدى الآيات، وهو ما لا يفهمه المتحلقون من حوله وإن كانت أصواتهم ترتفع بالتهليل والثناء، يقرر الذهاب إلى إمام المسجد (أحمد خميس)، يطلب مشورته: كيف يجد حلًّا لأزمته الجنسية؟ يكون الجواب أولًا: الصيام، ثم الزواج، ولكن كيف والحالة الاقتصادية لا تتيح فرصة الزواج؟ الجواب: سماحة الدين يا بني تيسِّر ولا تعسِّر، ورضاء الطرفين أهم ما في الموضوع، أما ما عدا ذلك فأمره هين.

تذهب أسرة علي معه لخطبة رجاء بعد تردد من جانب أمه وشقيقته مها بسبب عدم وجود ملابس مناسبة. لكن نهى ستجلب الملابس المناسبة بفلوس زوجها السباك. ويكون تعليق علي الذي يحمل في طياته السخرية من الواقع الجديد: «أخيرًا الطبقة العاملة أنقذت الطبقة المتوسطة من الضياع»!

الفروق الطبقية بين الأسرتين تتجسد في ملامح الشكل والملابس، وطبعًا في الفرق بين الشقتين، كما تتضح الفروق بين سلوكيات السباك، وسلوكيات فتاة الطبقة الوسطى المتعلمة، ورغم كرمه وشهامته كواحد

من «أبناء البلد»، لا يفوِّت السباك فرصة لاستعراض قدراته المالية وتفوقه الاقتصادي والتباهي به، ففي أحد المشاهد عندما تزور أسرة نهى ابنتها، يصر على ضرورة تناول الجميع العشاء، فيتصل بأحد المطاعم ويطلب كميات كبيرة من الكباب وغيره. والحقيقة أن اختيار نجاح الموجي كان ملائمًا تمامًا للدور، وقد أجاد بل وأضفى الكثير على ملامح الشخصية من عنده، بل وجعل لها ملامح مميزة لا تنسى، فأصبحت تجمع بين الكبرياء والفجاجة، التلقائية والوقاحة.

لن تستمر خطبة علي ورجاء طويلًا بسبب نفاد صبر أسرة رجاء وشعور علي بجرح كرامته عندما وبَّخته أمها. ولكن العلاقة ستعود بينهما بعد أن تثبت رجاء تمسكها به واستعدادها للذهاب معه إلى أقصى مدى. ورجاء في الفيلم فتاة مثالية، تواجه الواقع بشجاعة، مستعدة لقطع الطريق حتى نهايته مع الرجل الذي تحبه وتؤمن بصدقه وإخلاصه. ولذلك توافقه -بعد تردد- على التخلي عن العقل بعد أن فشل التعقل في تحقيق السعادة، وبعد أن أدركت معه أن العالم فقد العقل. يتزوجان في السر، دون أن يكون لديهما مسكن، فتتصاعد أزمة علي الجنسية.

جولات على الفنادق الرخيصة، وفي كل مرة تقع مشكلة ما، وقبول عرض من «أبو العزم» للاختلاء في شقة المرأة التي يرافقها أثناء غيابها، لكنها تحضر وتتسبب في فضيحة. وبعد أن تشتد الأزمة، ويضيق المجال، لا يصبح هناك مفر سوى الصعود في ظلام المساء إلى هضبة الهرم، واقتناص لحظات من التلامس والمتعة السريعة.

تنتهي رواية نجيب محفوظ بالبطلين وهما جالسان عند سفح الهرم الأكبر الذي يطل عليهما من علٍ، يداهمهما في الظلام شرطي، لا يعترض على سلوكهما، ولكنه يطالب بثمن تغاضيه عما يفعلانه، ولا يهمه أكانا متزوجين أم غير متزوجين. فالمهم كم سيدفع له «علي» ليشتري صمته وتغاضيه. يحصل الشرطي على ترضية مناسبة «أرخص من الفندق» حسب تعليق علي، ثم ينصرف، ليختتم علي الرواية بقوله: «لقد أطلَّت علينا القرون من فوق الهرم وهي تضرب كفًّا بكف»!

أما فيلم عاطف الطيب، فيبتكر فيه مصطفى محرم نهاية أكثر درامية ومأساوية تتسق أكثر مع الحالة العبثية المستحيلة التي تصورها الرواية، ففكرة النهاية السعيدة هنا لا تصبح ملائمة، وما يحدث أن الشرطة تقبض على الاثنين، ويرفض الضابط الاعتراف بأن عقد الزواج الذي يحمله علي في جيبه يكفي كمبرر لارتكاب ما يسميه «جريمة ارتكاب فعل فاضح في مكان عام»، وأمام رفض علي الاعتذار للضابط وإصراره أنهما لم يرتبكا خطأ ما، ينتهي الفيلم وكل من علي ورجاء، يتطلعان إلى الهرم الأكبر من الطاقة الضيقة لعربة الترحيلات وسط المجرمين والعاهرات، في طريقهما إلى النيابة. لقد اكتملت مأساة جيل بأكمله. ورغم ما في هذه النهاية من بعض المبالغة إلا أنها واقعية تمامًا بمعنى أنها قابلة للحدوث في كل وقت.

من أهم العناصر الفنية التي ترقى بهذا الفيلم ليصبح إحدى الكلاسيكيات الكبيرة من سينما الثمانينيات المصرية، الأداء والكاميرا والتصوير الواقعي للمواقف المختلفة، وبراعة إدارة الممثلين، والانتقال بين الخاص والعام، وبين الأماكن المختلفة الحقيقية، خارج الاستديو،

واقتناص اللحظات الحية النابضة بالحياة التي تنقل لنا حرارة الشارع ونبضه، وحركة البشر، مع عدم إغفال ما وقع أيضًا من تشوه في البنية المعمارية، وما أصبحت عليه واجهات المحال التجارية وما يعرف بـ«البوتيكات»، فقد كان ذلك هو عهد شارع الشواربي الشهير في وسط القاهرة، حيث تنتشر المحلات الصغيرة التي تبيع السلع المستوردة أو المهربة عن طريق المنطقة الحرة في بورسعيد. وفي أحد المشاهد تقول نهى لعلي إن والد رجاء ربما يكون أحد تجار الشواربي الأغنياء. فيكون تعليقه الساخر هو: الشواربيون للشواربيات!

إن أزمة علي التي يدور حولها الفيلم، هي أزمة جيل كامل، خرج إلى الدنيا في الزمن الصعب، أراد أن يدرس شيئًا فوجد نفسه يدرس ما لا يريد، ثم بدلًا من إلحاقه بعمل يناسب مؤهله الدراسي وجد نفسه في عمل لا يؤدي فيه شيئًا، وضاقت الفرصة أمامه للسفر والعمل في الخارج، وصعد الحرفيون وأمثالهم من الطبقة الدنيا إلى السطح، وأصبحوا يشكلون الطبقة الجديدة التي يتنبأ علي بأنها ستصبح «أرستقراطية المستقبل».

كما ذكرتُ من قبل، يرتفع أداء أحمد زكي في هذا الفيلم ليصبح أحد أهم أفلامه، فهو يؤدي في بساطة وتلقائية متقمصًا دوره بإتقان، معبرًا عن لحظات القلق والرغبة والحب واليأس، ومنتقلًا بين كل هذه المشاعر في سلاسة وإقناع. ويعود الفضل إلى عاطف الطيب في تحقيق ذلك الانسجام المدهش بين أحمد وآثار الحكيم، التي تقدم أيضًا أفضل أدوارها في السينما.

١٩

«أصدقاء الشيطان»

هزيمة الموت

يمكن القول إن فيلم «أصدقاء الشيطان» الذي أنتج عام ١٩٨٨، واحدٌ من أفضل أفلام السينما المصرية في الثمانينيات، بل ومن أفضل الأفلام التي أعِدَّت عن أدب نجيب محفوظ عمومًا. ولكن هذا الفيلم ناله ظلم كبير، وقوبل بالتجاهل من جانب معظم نقاد المرحلة، ولعل السبب أن مخرجه أحمد ياسين، لم يكن محسوبًا على مجموعة المخرجين الذين ارتبطوا بتلك الفترة، وتم تسليط الأضواء على أفلامهم، بشكل شابه قدر كبير في أحيان كثيرة، من المغالاة في إضفاء «العظمة» على أعمال متواضعة فنيًّا.

كان هذا دون شك، أفضل أفلام مخرجه أحمد ياسين، الذي تخرج في معهد السينما (١٩٦٨) وكان قد أخرج قبله تسعة أفلام روائية طويلة أهمها «الملاعين» (١٩٧٩) و«أشياء ضد القانون» (١٩٨٢) وكلاهما أيضًا، مأخوذ عن أصل أدبي (تولستوي وشكسبير).

ولعل الميزة الأساسية التي تجعل من هذا الفيلم عملًا كبيرًا، تكمن أساسًا، في السيناريو المتقن البديع الذي كتبه إبراهيم الموجي

(وهو أيضًا كاتب الحوار)، فالموجي لم يحصر أحداث الفيلم وأفكاره الكثيرة: الفلسفية والأخلاقية والسياسية، في إطار قصة نجيب محفوظ التي تحمل عنوان «جلال صاحب الجلالة»، وهي القصة السابعة ضمن مجموعة «الحرافيش» التي يقوم عليها سيناريو الفيلم، بل عرف الموجي كيف يستفيد من أفكار نجيب محفوظ المتناثرة في قصص المجموعة كلها، والأهم، أن يضيف ويخلق ويبدع، في بناء الشخصية الرئيسة، ويخلق شخصيات أخرى مساندة تعمق من رؤيتنا لها، وتجسد موضوعها الذي يتجاوز فكرة «الموت» في القصة الأصلية، إلى قضايا أخرى مثل الظلم والعدل والقوة والخلود والحب والقدر.

«جلال» (نور الشريف) لا يرث «الفتونة» عن جده عاشور الناجي، بل ينتزعها انتزاعًا بدافع الغضب الشديد الذي يستولي عليه، ومدفوعًا بالقسوة التي تستبد به، فينتقم شر انتقام من «الفتوة» الذي كان مع رجاله، سببًا في موت حبيبة جلال، «قمر» (صابرين)، تلك الزهرة الجميلة التي كان قد تمكن بمشقة من إقناع والدها المتجبر المتعنت «المعلم عزيز» بالزواج منها، بل ارتكب جلال أيضًا ما يتناقض مع تكوينه وشخصيته، عندما تغاضى وتستر -ولو إلى حين- على فساد عزيز، وخان بذلك أهل الحارة الذين وضعوا ثقتهم فيه، مقابل حصوله على «قمر».

أصبح جلال هو «فتوة» الحارة الجديد بعد أن قهر المعلم «سمكة»، وكونه ارتبط بالفقراء والبسطاء، صار ينشد إقامة العدل في الحارة، وكان طبيعيًّا بالتالي أن يتصدى لمجموعة «الكبار» الفاسدين الذين يستولون على المال الذي يدُّره «الوقف»، بمعاونة ناظر الوقف «عزيز أفندي»

نفسه (أبو بكر عزت)، ويحرمون باقي سكان الحارة من حقوقهم الأصيلة، كون «الوقف» (وهو عبارة عن مجموعة من العقارات) هو إرث أجدادهم جميعًا (في رمزية واضحة إلى الشعب والدولة والطبقة المسيطرة). ومع سيطرة الفساد والطمع والظلم، أصبحت القوة (متمثلة في الفتوات) موظفة، لا من أجل حماية أهل الحارة والدفاع عنهم، بل في خدمة الأقوياء الفاسدين.

إنها تنويعة شديدة الذكاء على الوضع الاجتماعي في مصر، من خلال خصوصية المكان والزمان والشخصيات. وكلها أركان أساسية تجعل من هذا الفيلم عملًا مصريًّا خالصًا لا يشبه غيره ولا يشبهه غيره، بل إن سيناريو إبراهيم الموجي، وتعامل أحمد ياسين معه بمهارة وجدية محققًا أكبر قدر من التوازن بين أحداثه وشخصياته، ومنحها كلها مساحات جيدة وحضورًا يضيف للحبكة وللمعنى، جعل الفيلم أكبر من القصة «المحفوظية» الأصلية، ومنحه خصوصية فريدة بعد أن عمَّق من أبعادها الاجتماعية، وتعمق في تصوير الفكرة «الميتافيزيقية» التي تتعلق بالسحر ومعايشة الجان، من خلال مشاهد شديدة القوة والتأثير، لدرجة أنك يمكن أن تتذكر وأنت تشاهدها بعض ما رأيناه في أفلام فيلليني خاصة «جوليتا والأرواح» على سبيل المثال، لكن من دون أن يصبح الفيلم المصري تقليدًا لغيره، بل يظل يتمتع بخصوصيته الفريدة بفضل أجواء الحارة، وتلك الروح الجميلة التي تسعى إلى الخير، لكنها لرغبتها في القبض على القوة الأبدية وهزيمة الموت وفناء الجسد، تكون قد باعت نفسها للشيطان.

هنا نلاحظ كيف قام إبراهيم الموجي أيضًا بتطويع فكرة «فاوست»، للخيال المصري. وبينما يعزو نجيب محفوظ موت جلال في النهاية، إلى إفراطه في الخمر والمخدرات، وبالتالي الوقوع في خيانة الغانية «زينات» التي أغرمت به ولم تقبل أبدًا تخليه عنها، يصل جلال في الفيلم إلى نهايته التراجيدية، نتيجة تلك الرغبة المستحيلة في هزيمة الشيخوخة والموت والحصول على «الخلود»، والوقوع في غواية الشيطان، ثم بالتالي، تخليه عن مثالياته التي كانت قد توَّجته «الأب الروحي» للحارة، راعيها وحاميها وحارسها، بل إننا نراه في الفيلم يتخلى أيضًا عن موقفه من الفاسدين ويعقد تحالفًا معهم، كما يفرط في أكبر عمارة لديه يمنحها إلى «شاور» الساحر، قبل أن يعود ليقتله بعد أن انتابه الشك في أنه قد يبوح بسره الدفين.

ما هو سر جلال؟

جلال أوحى له حوار ليلي حول الموت مع عشيقته الفاتنة زينات (مديحة كامل)، بالتوجُّه إلى الساحر العراف المشعوذ «شاور» لكي يمنحه ما يتمكن به من هزيمة الموت، وهو الذي وُلِدَ مع الموت: ماتت أمه «زهيرة» مقتولة. وكانت قد قتلتْ أحد أزواجها، كما شنق زوج آخر لها نفسه، قبل أن تتزوج من «عبد ربه» (فريد شوقي) وتنجب منه «جلال»، وربما حملت فيه قبل أن تتزوج والده، فاعتُبر جلال في أنظار أهل الحارة «ابن زنا». وفي الليلة التي يُزَف فيها جلال عريسًا على فتاة أحلامه «قمر» تُقتل قمر في مشاجرة عبثية بين فتوات الحارات المتنافسين في مشهد من المشاهد الكبيرة في الفيلم من ناحية الإخراج والتنفيذ.

والحقيقة أن موت قمر في الفيلم أقوى وأكثر تأثيرًا من موتها نتيجة مرض غامض في القصة الأصلية. ومنذ أن غابت قمر مات قلب جلال، فلم يعد يستطيع أن ينبض بالحب، لذلك يقول في لحظة ما لخليلته «زينات» المولعة به: إننا مجرد جسدين يلتقيان. أما قلبانا فلن يلتقيا أبدًا».

لكي يوقف الموت المكتوب علينا جميعًا، يقبل جلال، كما قبل فاوست، عرض «ميفستو» أو «شاور»، أي أن يعاشر «الجن الكافر» في مغارة عميقة مظلمة في الجبل إلى حين يظهر له الجن ويعقد الاتفاق معه. ومن ملامح براعة السيناريو والإخراج أن جلال يعتكف في تلك المغارة، يأتونه بالطعام يضعونه على الباب ويتركونه، وهو لا يقابل أحدًا ولا يرى أحدًا أبدًا، على العكس مما في قصة نجيب محفوظ حيث طلب «شاور» منه الاعتكاف في قصره لا يرى سوى خادمه.

وبدلًا من «الفرن» جعل الفيلم مهنة جلال العمل في مصبغة والده «عبده ربه» الغارق في الخمر ليلًا ونهارًا، لكنه أيضًا شخصية لها أحزانها، رغم ما يبدو عليه من ميل للعبث والمزاح. ولكنه سيودع حياة العبث بعد أن يتزوج «وهيبة» (فريدة سيف النصر) وينجب منها ولدًا، فيتجه إلى الله، يتضرع إليه أن يغفر له سيئاته. هنا يتبادل الأب والابن الأدوار. فبينما يصبح الأب زاهدًا في متع الحياة الدنيا، مقبلًا على الصلاة، ينهر الناس عن شرب الخمر، يخرج «جلال» من المغارة بعد أن باع روحه للجن الكافر -المجوس- الشيطان، فينصرف عن فكرة تحقيق العدالة، وتتوطد علاقته أكثر بالسلطة التي يمثلها مأمور القسم، ويصعد درجات على السلم الطبقي، وتنفصل علاقته بأصدقائه القدامى.

لقد فشلت فكرته في البحث عن القوة والخلود من أجل نصرة الضعفاء، فمن يعاشر الشيطان يتدنى ويهبط ويغرق في الملذات، ولا ينتبه إلى أنه بسلوكه العنيد وتعاليه على من أحبُّوه وأخلصوا له، يكون قد خانهم أيضًا، فيتكاتف عليه الأعداء، ويوقعون به عن طريق عشيقته «زينات» فيستحق الموت مسمومًا على يديها، لا يستطيع أحد أن ينقذه من مصيره، فهو لم يستطع أن يهرب من الموت. لكن الجانب الخيِّر في «جلال» يظل أملًا وحلمًا يعيش، أي رمزًا للحاكم الذي سيأتي لكي يقيم العدل في «الحارة» ولو بالقوة والبطش.

شخصيات كثيرة أضيفت إلى القصة الأصلية، وكلها مستمدة من عالم «الحرافيش» ومن روح شخصيات نجيب محفوظ، أضافت الكثير إلى الفيلم: شخصيات مثل شخصية «الكوالنجي» -صانع الكوالين والمفاتيح- التي يؤديها محمود الجندي (مجسدًا ضمير جلال ووجهه الإنساني ونزوعه نحو الخير). وشخصية أبو وهيبة (عبد السلام محمد) صاحب المقهى المغلوب على أمره، وابنته «وهيبة» التي تغوي «عبد ربه» فيتزوجها، رغم فارق السن الكبير بينهما، فهو أيضًا باحث عن الخلود على طريقته (يستعين بما يزوده به العطار من وصفات للاحتفاظ بالقدرة الجنسية). وشخصية «المعلم عزيز» (أبو بكر عزت) رمز الفساد في الحارة، والمتآمر مع صحبة الشر للسيطرة على أموال «الوقف» إلى حين أن ينتزع جلال منه سلطته وجبروته بعد مصرع «قمر».

أجواء الحارة القديمة بارزة في الفيلم (تظهر على الجدران صور الملك فؤاد إشارة إلى أن الأحداث تجري في عشرينيات القرن

الماضي). ويجعل مهندس الديكور ماهر عبد النور، من منزل «شاور» الساحر، أقرب إلى مغارة كبيرة مليئة بالأسرار، وفي مشهد المواجهة الأولى بين شاور وجلال، تتحرك الكاميرا مع حركة جلال وهو يقوم بتحطيم قطع الأثاث والزينة، كلما سأله شاور عن «اسم أمه» (هو يخجل من ذكراها التي يعايره بها الناس)، تتجاوز الحواجز والجدران الفاصلة، في مشهد مليء بالحركة والحيوية.

ويرقى تصوير سمير فرج إلى أفضل مستويات التصوير في السينما المصرية. فهو يوزع الضوء بحيث يجعل مصدره يبدو كما لو كان المصدر الطبيعي.. بينما في مشهد المواجهة (مرتين) بين جلال وشاور، تضفي الإضاءة على الصورة ما يجعلها صورة خيالية غامضة مدهشة، وهو نفسه طابع الإضاءة في المشاهد التي تدور داخل «المغارة» خاصة في لحظة تخيُّل جلال أنه يقابل الشيطان.

هناك بعض المبالغات والاستطرادات في تفاصيل مشهد النهاية تجعله يجنح نحو الميلودراما، خاصة مع غلبة ذلك النوع من الموسيقى المصاحبة (لهذا المشهد بل وللفيلم كله) وهي موسيقى الصخب والضجيج. والواضح أن مؤلف الموسيقى الموسيقار محمد سلطان (وهو ملحن متميز وموهوب للأغاني) لم يفهم جيدًا طبيعة موسيقى الفيلم، وهي معضلة أفسدت الكثير من الأفلام المصرية العظيمة في الماضي قبل ظهور جيل جديد مثقف ثقافة سينمائية وموسيقية رفيعة. فالمفهوم السائد في هذا الفيلم أن الموسيقى الدرامية يجب أن تجعل المتفرج يرتجف، يقف ويقعد في مكانه، أو ينهار باكيًا، أو يصرخ من

اللوعة والأسى، أي أنها موسيقى تريد أن تسبق الصورة وتعلو فوقها، في حين أن الكثير من المشاهد كان يمكن أن تصبح أكثر تأثيرًا لو غابت عنها الموسيقى تمامًا اكتفاء بالصورة وحركة الكاميرا والمؤثرات الصوتية. ولا شكَّ أن المشكلة تتعلق أيضًا بمفهوم المخرج لموسيقى الفيلم.

ومما يرتفع بمستوى الفيلم ويضعه ضمن كلاسيكيات السينما المصرية، ذلك الأداء الرفيع لمجموعة الممثلين جميعًا، وفي مقدمتهم نور الشريف في دور «جلال». هذا ممثل مثقف فاهم، يدرك تمامًا تناقضات الشخصية التي يؤديها وتعقيداتها، ويعبر عنها داخل المشهد الواحد باقتدار وقوة، من دون استعراض للعضلات. فنور الشريف من الوجوه التي كانت تمتلك القدرة على التحول من الطفولية إلى القسوة المخيفة، ومن الرقة إلى التجبر. وهو يسيطر على جميع المشاهد التي يظهر فيها ويبدو مثلًا في المشاهد التي تجمعه مع فريد شوقي تمامًا كما وصفه نجيب محفوظ في قصته، أي كيف تحول الابن إلى أب، بينما بدا الأب وقد أصبح هو الابن.

نور الشريف كان قيمة كبيرة في جميع الأفلام التي شارك فيها عن أعمال نجيب محفوظ، بسبب ثقافته ووعيه وموهبته الكبيرة، وقدرته على التقمص والعيش في أجواء الشخصية. وفي المشاهد الأخيرة من هذا الفيلم، نرى كيف بدت معالم وجهه تشي بسقوطه القريب، حتى من قبل أن يتجرع السم على يدي عشيقته «زينات» التي لم تقبل أن يتخلى عنها ويتزوج غيرها.

فريد شوقي في دور الأب (عبد ربه)، عملاق، ينتقل من العبث واللهو والاستمتاع بالحياة والإقبال على الخمر والنساء، إلى الزهد والتقشف والرغبة في التوبة، ومحاولة فهم ابنه والتعاطف معه والاقتراب منه ربما لأول مرة. وفي الأجزاء التي يعبث فيها ويعابث ويسخر ويلهو، يذكرنا بأدائه الممتع في فيلم آخر من روائع الثمانينيات، هو فيلم «السقا مات» أحد أجمل ما ظهر من أفلام مصرية عن موضوع «الموت» أيضًا.

كان من المفارقات الغريبة أن تتوقف حياة مخرج فيلم «أصدقاء الشيطان»، أحمد ياسين، (تُوفِّي عن ٤٢ عامًا)، بعد ثلاثة أشهر فقط من عرض فيلمه. لكن الحياة مليئة بالمفارقات. وما الموت سوى المفارقة الأكبر.

* * *

٢٠

«ورد مسموم»

اغتيال رواية بديعة

أثارت الرواية القصيرة للكاتب أحمد زغلول الشيطي «ورود سامة لصقر» الكثير من الاهتمام النقدي عند نشرها في مجلة «أدب ونقد» عام ١٩٩٠، وظل الاهتمام بها قائمًا، وكتب عنها كبار نقاد الأدب في مصر، وهو أمر نادر الحدوث في ظل حالة الركود في المجتمع الأدبي المصري، كما صدرت بعد ذلك في ثلاث طبعات أخرى.

يتميز أسلوب الشيطي بالجمل والعبارات القصيرة الموحية، والتداعيات الكثيرة التي تندلع على هيئة شذرات في وعي الشخصيات الأربع التي تروي لنا ما وقع وانتهى بالموت الغامض لبطل روايته «صقر»: فهل مات مسمومًا، أم منتحرًا، أم كانت ميتته طبيعية؟ يظل هذا لغزًا كبيرًا في العمل، لكنه ليس محور الموضوع، فالشخصية التي تتناولها الرواية شخصية شاب، مثقف، شاعر، نشأ في بيئة فقيرة، ينظر إلى العالم في غضب، خصوصًا بعد ما وقع من تحولات جذرية في المجتمع المصري في السبعينيات ثم تضاعف في الثمانينيات. والمفترض أن الرواية تدور في شهر أغسطس من عام ١٩٨٤، ونحن

نتعرف أولًا على شخصية «صقر عبد الواحد» من خلال ما يرويه عنه وعن علاقته به، صديقه يحيى خلف، ثم حبيبته ناهد، ثم شقيقته تحية، وكذلك ما يرويه هو عن نفسه قبل أن نعود في النهاية إلى الراوي المحايد، أي المؤلف نفسه.

الرواية حقًّا مبهرة، مدهشة في لغتها وتداعياتها وتداخل الأزمنة فيها، الذي يستخدمه المؤلف لينقلنا من مكان إلى مكان، ومن شعور إلى آخر، في نفس الفقرة بل وفي نفس السطر، في إيقاع سريع متدفق لاهث يشي من خلال الحوارات القصيرة التي تدور بين الشخصيات، أو المونولوج المستمر الذي يدور داخل ذهن صقر أو يحيى أو تحية أو ناهد، عن روح عدمية غاضبة، تعكس ميل بطلها الذي تبدأ الرواية بموته، نحو التمرد والاحتجاج والكراهية والرفض والغضب. وهو هنا يعبِّر عن جيل عاش ذلك الإحباط وعدم التحقق في زمن التحولات الكبرى في مصر والعالم.

الإيقاع السريع المتدفق يجعل السرد يبدو وكأنه يخرج من القلب مباشرة، وكأن الرواية كلها تعبير ذاتي عن حالة ذهنية. ويصف المؤلف، وهو ينتقل بين المعاني والأفكار المختلفة، ويجعل الشخصيات تنطق وتعبِّر بلسان الشعر أحيانًا. هو مثلًا ينقل عن يحيى خلف صديق صقر: «قال صقر إننا نبكي من الموت لأننا لن نحيى كما ينبغي. أمه قالت لي: «صقر مات لأن الدنيا لم تعجبه. وقالت إنه راح وأخذ سره معه».

في الرواية إشارات كثيرة إلى عصر عبد الناصر، إلى الانفتاح الاقتصادي في عصر السادات، والصراع الطبقي، الحركة الطلابية

والنشاط السياسي الطلابي في الجامعة، أمريكا ولبنان وفلسطين، وبالطبع مصر التي يقول يحيى لصقر إنها «تبيع استقلالها الوطني لأجل أكوام من السوتيانات والألبسة وعلب العصير وأفلام الجنس والفيديوهات والجوارب الحريمي»، وهناك إشارات كثيرة إلى بورسعيد بعد أن أصبحت «منطقة حرة» أي منطقة تهريب بضائع مستوردة إلى الداخل المصري، والمثقفين الذين يصفهم صقر بأنهم أقرب الناس إلى الخيانة لقدرتهم على التبرير. وكلها عناصر رئيسة في تكوين شخصيتي صقر ويحيى.

وتعكس الحوارات التي تدور بينهما الفرق بين المنتمي واللا منتمي. وهذا كله بالطبع، خارج الفيلم الذي أخرجه أحمد فوزي صالح بعنوان «ورد مسموم» عن الرواية نفسها، فمخرج الفيلم وهو نفسه كاتب السيناريو السينمائي، لم يلتقط من الرواية سوى القشرة السطحية البعيدة كل البعد عن جوهرها ومغزاها بل وعالمها بكل خصوصيته، وبذلك افتقد الفيلم وجود «موضوع» ومن دون أن يكون لديك موضوع يشغلك مهما بلغ حدود التجريد والسريالية، فلن تنجح في إثارة الاهتمام بفيلمك، إلا لو نظرنا إليه باعتباره تكثيفًا لهاجس خاص عند صانعه فشل في التعبير عنه.

على سبيل المثال، يتحدث صقر في الرواية عن الجامعة وما كان يفعله فيها صديقه يحيى، المناضل اليساري، ويبدي شعورًا بالغيرة منه، لكن صقرًا أيضًا مثقف له وجهة نظره عن الصراع في لبنان والصراع بين المقاومة الفلسطينية والمنظمات المناوئة، الكتائب وغيرها، والتحالف

الذي يصفه بأنه تم على أرضية طائفية بين الفلسطينيين وحركة أمل الشيعية، وهو يحب الموسيقى الكلاسيكية، ويتحدث مع ناهد عن هايدن. وهذه التداعيات كلها، تشي بطبيعة الشخصية وما يكتنفها في فترة زمنية محددة. وصحيح أن من حق السينمائي أن يقدم رؤيته الخاصة لأي عمل أدبي يقتبسه، لكن شريطة أن يكون أمينًا مع جوهر الفكرة وطبيعة الشخصيات، أما ما رأيناه في فيلم «ورد مسموم»، فهو شيء آخر لا صلة تربطه بالرواية الأصلية سوى تفصيلة واهية للغاية. فالأهم عند مخرجه كان تصوير البيئة الفقيرة والمتدنية ومعجزة العيش وسط الخرائب، وأكوام القمامة ومياه الصرف الصحي التي طفحت فأغرقت الحارات الضيقة.

وقبل أن ننتقل إلى الفيلم، ونحاول أن نجري مقارنة بين ما كتبه الشيطي وما صوَّره صالح، أرى أولًا أن أتوقف أمام ظاهرة انتشار الأفلام التي تصور القبح وتبالغ كثيرًا في إظهاره، وهي ظاهرة ترتبط أولًا بمفهوم خاطئ لدى الكثير من السينمائيين العرب عن الواقع والواقعية، فالبعض يتصور أن الواقعية تعني تصوير القبح بأشكاله المادية التي تتمثل في طرق العيش، وأنماط الحياة في قاع المجتمع، بينما الحقيقة أن الواقعية مفهوم فكري وجمالي وليست مجرد شكل خارجي، والفكرة التي طرحها رودلف أرنهايم في الثلاثينيات، عن الواقعية باعتبارها محاكاة مخلصة للطبيعة، لم تعد قائمة، بل إن أندريه بازان جاء في الخمسينيات الماضية ليتجاوزها، مؤكدًا أن واقعية الفيلم تعني الصدق في التعبير عن الواقع وتصوير الشخصيات.

وبينما كانت الواقعية في جوهرها، في الفن والأدب، ترفض فكرة البطولة وتعظيم الأبطال، جاءت «الواقعية الاشتراكية» لكي تعيد تطويع الواقعية في الاتحاد السوفييتي لخدمة أيديولوجية الحزب الشيوعي، أي من أجل الإعلاء كثيرًا جدًّا من شأن البطولة الجماعية للطبقة العاملة، ولكن المفارقة أنها رفضت النمط البرجوازي الغربي للبطل في الأفلام (الرومانسية والتاريخية... إلخ)، إلّا أنها أنتجت «البطل البروليتاري»، الاشتراكي، الحزبي، الذي يقود الجماهير، وأضفت عليه سمات إيجابية جعلته يتجاوز حتى البطل الأسطوري!

ارتبطت الواقعية في السينما المصرية بتصوير الحارة الشعبية، أي الطبقات الفقيرة، رغم أن أصل الواقعية كأسلوب فني، هو التعامل مع جميع الطبقات، فالمهم هو الإخلاص في تصوير الواقع، وقد أبرز صلاح أبو سيف في أفلامه، وهو أحد رواد الواقعية في السينما العربية عمومًا، التناقضات الطبقية والاستغلال الطبقي من دون الاستغراق في تصوير القبح، ولا شكَّ أن «فكر» صلاح أبو سيف كان نتاجًا للجدل الذي امتد بينه وبين الكاتب المرموق نجيب محفوظ الذي كتب له أفلامه الواقعية.

وكان صلاح أبو سيف يتعامل بوعي مع شخصيات أفلامه، ويبذل جهدًا كبيرًا في تطويرها مع كُتَّاب السيناريو والحوار، ويبحث عن الأماكن الفريدة التي تصلح لتصوير شخصياته فيها بحيث تصبح الصورة مقنعة، أي تصل إلينا فنصدقها.

وهذا هو جوهر فكرة الواقعية أي المصداقية، أما الفيلم نفسه فهو لا يحاكي الطبيعة حسب أرنهايم (ومن قبله أرسطو)، ولا يعكس صورة «فوتوغرافية» للواقع، بل إنه في الحقيقة، يخلق عالمه الخاص وواقعه الخاص، هذا الواقع يشكل معالمه المخرج الفنان المبدع، وليس المخرج الحرفي الذي ينفذ السيناريوهات بطريقة آلية، ثم ينصرف لتنفيذ فيلم آخر.

أما المفهوم الذي نلمسه ونراه اليوم في كثير من الأفلام، فهو يرتبط بتصوير حياة البؤس والقبح، بعد أن أصبحت الواقعية عند مخرجي هذا النوع من الأفلام تنحصر في تصوير حياة الذين يعيشون في قاع السلم الاجتماعي. وقد نتجت عن هذا التصور فكرة أخرى أكثر خطورة من فكرة الإيهام بالواقع، فالمغالاة في تصوير مناظر البؤس والفقر والتدني الاجتماعي والشقاء وحياة «العشش» والأكواخ والحرمان بكل أشكاله، أنتجت بدورها شكلًا مناهضًا تمامًا لأصل وجوهر الواقعية كأسلوب في السينما وفي الفن عمومًا، أي المناظر الإكزوتية المجردة التي صحيح أنها تصور حياة البؤس ولكن في صورة جمالية مثيرة، ملفتة، تجعل المتفرج يتأوّه، لأنه يرى ما لا يمكنه أن يراه في الواقع بل ولا يتصور وجوده أصلًا في الواقع.

هذه «الإكزوتية»، أي الجاذبية البصرية المثيرة، تلفت أنظار المتفرجين بعيدًا عن جوهر الصورة أو خارج ما يكمن تحت جلد الصورة، أي حياة البؤس نفسها، بمعنى أنه وبينما يزعم صانع الفيلم أنه يصور قبح الواقع، إلّا أنه في الحقيقة يقوم بتجميله وتعليبه باستخدام

التكوينات والألوان وحريّة الكاميرا، ليبدو كما لو يتغزل به بصريًّا، فيُخرج المتفرج خارج الواقع.

قد تجذب هذه الصورة الموزعين والممولين الغربيين ومهرجاناتهم السينمائية، لكنها لا تؤدي إلى بروز مواهب سينمائية حقيقية، لأن صناع هذا النوع من الأفلام سرعان ما يفلسون، فهم لا يمتلكون فكرًا أو خيالًا خاصًّا في تعاملهم مع «الواقع»، بل مجرد قوالب وصور مدهشة لا بدّ أنها ستصيبهم وتصيب المتفرج بالملل.

في فبراير ٢٠١٨ عرض مهرجان روتردام السينمائي العرض العالمي الأول لفيلم «ورد مسموم». وفي نوفمبر من العام نفسه عرض الفيلم بمسابقة مهرجان القاهرة السينمائي، وحصل على عدد من الجوائز. والفيلم أول أفلام مخرجه الروائية الطويلة، وقد قضى سنوات يبحث عن تمويل مناسب للفيلم، إلى أن تمكن من الانتهاء منه. ورغم أنه -كما تقول العناوين التي تظهر في نهاية الفيلم- مقتبس عن رواية الشيطي «ورود سامة لصقر»، إلا أن صانع الفيلم اختار تغيير العنوان إلى العامية الدارجة فجعله «ورد مسموم»، والصحيح أن يكون الورد «سامًّا»، أي يسبب التسمّم، وليس «مسمومًا».

كان أحمد فوزي صالح قد قدم في ٢٠٠٩، فيلمه التسجيلي القصير «جلد حي» الذي أدهشنا بصوره الصادمة لمأساة العيش في منطقة المدابغ بوسط القاهرة، حيث يجري جمع جلود الحيوانات ودبغها باستخدام طرق بدائية ومواد كيميائية شديدة الخطورة على الصحة، وكان الفيلم يركز على قضايا تشغيل الأطفال والتلوث والفقر. وقد

نجح صالح في «جلد حي» في خلق إيقاع خاص متدفق نابض بالحركة والحياة لفيلمه، كما أولى اهتمامًا خاصًّا بتكوين اللقطات، مع منحها أبعادًا «تجريدية» دون أن تفقد واقعيتها.

ويبدو أن عالم المدابغ الذي يغرق في الفقر والتخلّف والتلوّث وطرق العمل البدائية، يستهوي فوزي صالح كثيرًا ويسيطر عليه بحكم أنه عرف هذا الحي، وجاء منه واشتغل فيه طويلًا، وقد رأى في رواية أحمد زغلول الشيطي، مجالًا لنقل أجوائها من ورش النجارة ورائحة الأخشاب المهملة وبقايا الورش والرائحة التي تنبعث من النيل الراكد كما يصف الشيطي في روايته، إلى منطقة المدابغ في القاهرة، فأعاد تصوير «جلد حي»، بإمكانيات أكثر وباستخدام الممثلين ولكن من خلال تكرار نفس اللقطات، ونفس الطرقات الضيقة، وقنوات المياه القذرة التي تجري وسط البيوت، ومعاناة العاملين في مدابغ الجلود، أي أنه أراد أن يصنع عملًا واقعيًّا يرتبط بالتعبير عن جانب من حياة البسطاء والمهمشين. وبذلك أفرغ الرواية من محتواها الفكري، ومغزاها الفلسفي والسياسي، وجرأتها التجريبية الهائلة.

هذا مخرج يدخل مجال الفيلم الروائي من دون أن تكون لديه رؤية واضحة عمّا يريد نقله إلى المشاهدين، فلا بد أن يكون هناك موضوع ما يرغب في التعبير عنه سينمائيًّا مهما كانت شطحاته وجنوحه نحو التجريب، إذ بعد مشاهدة الفيلم يخرج المتفرج بشعور محبط بعد أن يفشل في فهم ما يدفع شخصياته إلى الدوران في تلك الحلقة المفرغة، من دون أمل في النجاة. فبدلًا من الاقتراب من عالم الشخصية الرئيسة

الوحيدة في الفيلم، وهي شخصية «تحية» شقيقة صقر (فكل ما عداها شخصيات ثانوية) يستعذب المخرج أحمد فوزي صالح فكرة الإغراق في الغموض، وكأنه يتستّر وراءه لتجنب مشاكل السيناريو الهزيل الذي كتبه، ولم يفلح في جعله أساسًا قويًّا لفيلمه.

شخصية صقر في الرواية، شخصية متعددة الأبعاد، فيها جانب حقيقي، ذو صلة بالواقع، وجانب آخر أسطوري. يروي يحيى: «كان الليل إذ يتسرب إلى قلبه، يولد من جديد، صقر آخر، صقر حالم ونبي، كنت معه، في ليله الطويل، كطفولتنا المطلة على البحر والورش، إلى أرض حلمنا».

وهو يواجه تمثال جمال عبد الناصر ويقول بكل جرأة: «هذا الرجل قتلني. ومع ذلك أحبه. نحن شعب يعشق قاتليه». أي أنه يمتلك نوعًا من الوعي السياسي.

مات صقر (في حجرته المطلة على الميدان). يتساءل يحيى: هل كان موته محتمًا؟ هل سكت قلبه فجأة كما قال الطبيب؟ أي أن صقرًا لم يقتل ولم يغرق في البحر، ولم يتسمم؟ ويقول يحيى: إنْ سألني أحد عن صقر في جملة واحدة، لقلت إنه أكثر من قابلتهم إحساسًا بالخيانة، رغم تجربته القصيرة وجنوحه الشعري، ولقلت أيضًا إنه لم ينتحر. صقر قُتِل في أغسطس دون أن يترك لي ورقة».

وتكمن عبقرية الرواية في أنها تصور «أجواء الموت» دون أن تفسر كيف جاء الموت، بل وتجعل صقرًا يتنبأ أيضًا بموته ويدركه ويراه في كوابيسه.

أما في الفيلم، فتختفي الأجواء الشعرية الموجودة في الرواية، ويصبح صقر عاملًا مستلبًا في المدابغ، وهو يشعر بالملل من مهنته هذه، يريد أن يهجرها ويهجر البلد كلها. كما أنه لا يموت، بل يظل حيًّا حبيس مصيره الذي لا نعرفه. وكل هذه التفاصيل مشروحة على خلفية تخلو من الكوابيس والهواجس والنزوع العدمي إلى تدمير الذات. وعلى سبيل المثال، يغيب عن الفيلم غيابًا تامًّا، ذلك الحلم أو الكابوس المتكرر الذي يحدثنا عنه يحيى في الرواية، والذي كان يطارد صقرًا في نومه: «كان يتشبث بملابسي، وبصوته المخنوق يصرخ، أن أحدهم قدم له أزهارًا سامة، وكل مرة في كابوسه الأبدي يأتي الرجل، ذلك الذي رآه في الشارع الجانبي على النيل، بعد ذبحه، وجهه قناع من خزف أصفر، وعيناه بلورتان زجاجيتان، في يده باقة الورود السامة».

فوزي صالح مغرم كثيرًا بتحقيق الصدمة البصرية للمشاهدين عن طريق التصوير المكثف للطرقات الضيقة الملتوية في حي المدابغ، حيث تنساب مياه الصرف الصحي في الحارات الضيقة، والمرور المعاد والمكرر بالكاميرا على البيوت المتداعية المتراصة، وأكوام القمامة والمخلفات الملقاة في المياه، يريد أن يقول إن الإنسان، مع ذلك، يتحايل من أجل الاستمرار في الحياة والعمل في مهنة دبغ الجلود التي توارثها جيلًا بعد جيل.

ولكن بينما كان هناك سياق لمثل هذه اللقطات في فيلمه التسجيلي «جلد حي»، يكتفي في «ورد مسموم» بالوصف والاستغراق في الوصف الخارجي دون أن يتمكّن قط، من النفاذ إلى ما هو أبعد من

هذا الوصف السطحي للحي وبيئته وتضاريسه وتلوّثه وقذارته. وكأنما أصبح تصوير التخلّف والفقر والتلوّث غاية في حد ذاتها، أضف إلى هذا، ذلك الافتقاد المروّع لشخصيات واضحة، تكتسب طابعًا إنسانيًّا بحيث يمكننا التعاطف معها. هناك فقط «أشباح شخصيات» تظهر فجأة وتختفي فجأة كما ظهرت، من دون أن نعرف أين ذهبت، بما في ذلك شخصية الدجال أو الساحر أو كما يسمونه في الفيلم «الشيخ» الذي لم يكن وجوده في الفيلم فاعلًا كما سنرى.

في الرواية شخصيات متعددة لها وجودها وحضورها في حياة صقر عبد الواحد، الغائب الحاضر، هي يحيى وناهد وتحية وأم صقر وصقر نفسه بالطبع، وفتحي شقيق يحيى الذي بترت ساقه بعد إصابته في حرب العبور، وكان يردد أن العبور يحتاج إلى عبور آخر. ولكن هذه الشخصيات تغيب تمامًا عن الفيلم فلا يبقى فيه عمليًّا سوى «حياة» شقيقة صقر. وحتى صقر نفسه يتراجع وجوده ليصبح مجرد مرآة تعكس رغبات تحية التي تتكثف وتتجمع في رغبة واحدة غامضة، لا يريد أن يفصح عنها الفيلم بوضوح. فهي تحبه، والواضح أنه كانت هناك علاقة جنسية تربكهما، يكتفي الفيلم بالإشارة إليها فهي تدخل في سياق «المحظور» أي ما يعرف بـ «زنا المحارم». وهي فكرة لا صلة لها بالطبع بالرواية الأصلية. والواضح أن الفيلم ليس فيلم شخصيات، بل فيلم مكان. فالمكان أقوى من الشخصيات، بل ومن الموضوع إن كان هناك أصلًا موضوع للفيلم. والشخصيات القليلة الواهية الموجودة فيه يتم توظيفها فقط من أجل تصوير طبيعة البيئة والمكان.

شخصية «تحية» مثلًا حاضرة تقريبًا، في جميع مشاهد الفيلم، ولكن دون أي تطور، يتيح لها المخرج مجالًا للتحـرك ذهابًا وإيابًا، فهي تخـرج مـن الحـارة، وتظل تسير وتسير كل يوم، تحمل وجبة الطعام التي أعدّتها لشقيقها «صقـر» الذي يعمل في المدابغ في ظروف غير إنسانية. لكن صقـرًا لا يبـدي اهتمـامًا كبيـرًا بالطعـام الذي تأتيه به تحية، إذ يظهر وقـد فاض به الكيل مـن الاستمرار في هـذا العمـل، يريـد أن يعثر على طاقـة للأمل خلف هذا الطريق المسدود، إنه يسعى للخروج من الحارة ومن المدابغ، بل ومن مصر كلها إلى أوروبا.

وعلاقة تحية بصقر علاقة استحواذ، تريده فقط لنفسها، تشعر بالغيرة من مجرد أن تسمع منه أنه التقى فتاة أخرى، ترمقه في غضب واحتجاج عندما تراه يتحدّث مع ممرضة في المستشفى الذي أخذها إليه عندما جرحت يدها. هل هي علاقة عشق؟ أم هو شغف فتاة بشقيقها الوحيد بعد وفاة والدها وبقاء أمها على الهامش؟ أما الأم فهي خارج الحدث تمامًا، وعندما تظهر في مشهدين أو ثلاثة، نراها تأكل وتتطلّع إلى ابنتها غير مبالية.

صقر يريد أن يغادر، وعندما تعرف تحية باعتزامه السفر تفسد العملية كلها بمنتهى العنف، ثم تحاول الانتحار، لكن صقرًا ينقذها ثم ينجح في تدبير الأمر على أن يسافر في أحد «قوارب الموت» إلى أوروبا. لكننا لا نرى هذا الجانب، بل نشاهد ما انتهت إليه المحاولة، فنعرف (شفاهيًّا) أنه تم إلقاء القبض عليه مع زملائه، ثم يخرج من الحبس ويعود إلى المدابغ، ثم ينتقل إلى عمل آخر، ثم لا نعرف ماذا

سيحدث له أو لتحية؟ لكن تحية أصبحت أكثر سعادة بفشله في السفر، وفي المشهد الأخير الذي يدور في ساحة المولد والاحتفالات بين الألعاب والمراجيح، تبتسم للمرة الأولى.

على المستوى الخارجي يصور الفيلم مظاهر الإحباط والقسوة والفقر والتخلف والمرض والبيوت المتداعية والحارات التي تفيض بمياه الصرف الملوثة، لكن من دون حبكة ولا شخصيات واضحة حتى لو افترضنا أنه يريد تجريد موضوعه تمامًا من العامل النفسي. فما هو الجديد في تصوير كل هذه الأشياء التي سبق أن شاهدناها في «جلد حي» وفي سياق أكثر إقناعًا.

يبدو فوزي صالح مولعًا بدفع الكاميرا لمتابعة تحية في مساراتها اليومية من الحارة إلى المدابغ في لقطات طويلة، مع كاميرا متحركة، ومن خلال إيقاع بطيء، فتحية تمرّ بممرّات وحارات وأزقة ضيقة، وتعبر قنوات قذرة، وتظلّ تسير والكاميرا تتابعها من الخلف تارة، أو من الأمام تارة أخرى، هذه الحركة تتكرّر يوميًّا. كما تتكرّر مشاهد إعداد تحية الطعام لصقر، وكأنها لا تفعل شيئًا في حياتها سوى إعداد الطعام، بل إنها تحمل آنية الطعام أيضًا، وتقدّمها له عندما يهبط من سيارة الترحيلات التي تنقله إلى قسم الشرطة، وهي مغالاة لا معنى لها بل تثير السخرية.

ورغم هذا كله فتحية تعمل، ونحن نراها في مشهدين أو ثلاثة في العمل، وعملها هو تنظيف الحمامات في مكان قد يكون فندقًا أو غير ذلك، الفيلم لا يحدّد طبيعة المكان، لكنه يستخدمه لكي يطلعنا على

بعض مشاكل العاملات في مثل هـذه الأماكن: تـروي إحداهن أن زوجها يضربها لأنها ترفض أن يعاشرها جنسيًّا مرتين أو ثلاث مـرات يوميًّا، ثم ينصحها بالذهاب إلى شيخ، وعندما تذهب إليه يشك في إقامتها علاقة مع رجل آخر.

لكن، هناك «شيخ» آخر في الفيلم، شيخ لكنه ليس بشيخ. هو ليس طاعنًا في السن، كما يرتدي الملابس العصرية التي تليق بأي «أفندي» أو موظف حكومي، ولا يطلق حتى لحيته، بل ولا يبدو مجذوبًا أو مجنونًا أو «صاحب حظوة» كما يريد الفيلم أن يوحي لنا، خاصة أن من يؤدي الدور هو محمود حميدة.

يجلس هذا «الشيخ» المفترض، يراقب ويتفرج، وأحيانًا يلعب الورق، تذهب إليه تحية تطلب أن يمنحها تعويذة تحول بين صقر والمغادرة، ويصف لها الرجل وصفة هزلية تتعلّق بقطف أوراق الورد الأحمر، ووضعها في إناء ثم رميها في مياه النيل. وهي وصفة لا تنفع بالطبع، بدليل أن صقرًا يحاول بالفعل السفر بعد ذلك!

هذه الشخصية لا صلة لها بالطبع، بالشخصية الخيالية المرعبة التي تظهر لصقر في كوابيسه في الرواية، ويصفه المؤلف بأن «وجهه قناع من خزف أصفر، وعيناه بلورتان زجاجيتان، في يده باقة الورود السامة».

هذا الغموض المفتعل الذي يلف شخصية تحية ودوافعها، وهامشية شخصية الشيخ، ونمطية شخصية صقر، تجعل الفيلم عملًا شديد الضحالة والافتعال، على الرغم من الاجتهاد المبذول في التصوير في تلك الأماكن التي لا يعرفها أحد، والتي تصوّر مظاهر التدهور بشكل

صادم، وكذلك براعة اختيار الأغاني الشعبية الشائعة التي تتردّد عبر شريط الصوت. لكن للفقر أيضًا جمالياته، ويمكن لمخرج يمتلك رؤية ناضجة أن يعثر فيه على حس شعري ما، بحيث يرتفع بفيلمه وبشخصياته إلى مستوى فني يصل إلى الجمهور في كل مكان.

هل تزوّجت الأخت شقيقها بالفعل، وأصبحت بينهما علاقة «محرّمة»؟ لا يستطيع فوزي صالح أن يفصح عنها لأسباب «رقابية». إننا نرى تحية في المشهد ما قبل الأخير، أي بعد خروج صقر من السجن وعودته إلى المنزل، تدخل عليه في غرفة النوم وهو يرتدي ملابسه، تقوم كأي زوجة بتسوية فراشه، تتطلع إلى صدره العاري وتهمس له بسرعة «ألا تتزوجني؟»، فيجيبها على الفور «وهل ينفع هذا؟».

وإذا افترضنا وجود مثل هذه العلاقة «المحرّمة» بينهما، فما السبب، وما الدافع، وما علاقة الفقر والتدهور والمدابغ والوسائل البدائية والآلات العتيقة المستخدمة في دبغ الجلود بمثل هذه العلاقة؟ وهل تعاني تحية من حالة نفسية شبيهة بمرض «الوسواس القهري» مثلًا، يدفعها إلى التفكير المستمر في صقر، والحرص على تغذيته، بينما الأم لا تكاد تشعر بابنها أصلًا؟ وما هذه الأم ولماذا هي هكذا، وهل هكذا يرى فوزي صالح العلاقات الأسرية في مثل هذه الأحياء الشعبية البسيطة؟

ينتهي «ورد مسموم» دون أن يعثر المتفرج على أي إجابة عن تساؤلاته، بل ولا يجد نفسه قريبًا أو متعاطفًا مع تلك الشخصيات العابرة الهامشية الصامتة معظم الوقت، ولكنه سيشعر فقط أنه أمام

عمل مرتبك، يفتقد إلى الرؤية الفنية الواضحة، كما يفتقر إلى التماسك والانسجام وقبل هذا كله، يفتقد لسحر الواقع نفسه.

لقد ضلّ أحمد فوزي صالح الطريق، واعتمد على غرابة المكان وحدها كوسيلة لتحقيق الدهشة، دون أن يولي اهتمامًا كافيًا بالسيناريو وتطويره والتعامل الجدي مع شخصيات الرواية المتعددة، فجرّد الموضوع تمامًا دون أن يكسبه رؤية فلسفية، ودون أن يصبح «صقر» قريبًا منا ومن عالمنا بل بدا غريبًا، بعيدًا نائيًا، نموذجًا حائرًا، ولكن هذا هو ما يملكه فوزي صالح، فهو لم يهتم بالأساس الشعري الكامن في بناء الرواية وشخصياتها وأجوائها، بقدر ما أبدى اهتمامه بالصنعة البصرية، بذلك التصوير المنوم المتكرر الذي لا يصل بنا إلى الإدراك، فافتقد فيلمه القدرة على الإقناع، وغلبت عليه الصنعة والتكلُّف، وغاب حتى معنى ومغزى «الورد المسموم» (أو السام)!

هذا نموذج سلبي تمامًا للاقتباس من الأدب كما أصبح عليه من جانب الجيل الجديد في السينما المصرية في العقد الثاني من الألفية الثانية. فأين أصبحنا الآن من تلك العلاقة البديعة بين السينما المصرية والأدب التي كانت قد رسخت كعلاقة حب بين الوسيطين، عندما كان هناك اهتمامٌ حقيقي وجاد لدى كبار السينمائيين، بنقل الفكر الموجود بين طيات الأدب إلى الفيلم، وليس تفريغ العمل الأدبي من الفكر والرؤية، والاكتفاء بالانزلاق على سطحه الخارجي فقط!

* * *

بطاقات فنية

البطاقات الفنية للأفلام التي وردت في الكتاب

دعاء الكروان (١٩٥٩)

عن رواية طه حسين.

سيناريو: يوسف جوهر.

إخراج: هنري بركات.

تصوير: وحيد فريد.

مونتاج: محمد عباس.

ديكور: ماهر عبد النور.

موسيقى: أندريه رايدر.

تمثيل: فاتن حمامة، أحمد مظهر، زهرة العلا، أمينة رزق، عبد العليم خطاب، ميمي شكيب، ناهد سمير.

النظارة السوداء (١٩٦٣)

عن رواية إحسان عبد القدوس.

سيناريو: لوسيان لامبير.

إخراج: حسام الدين مصطفى.

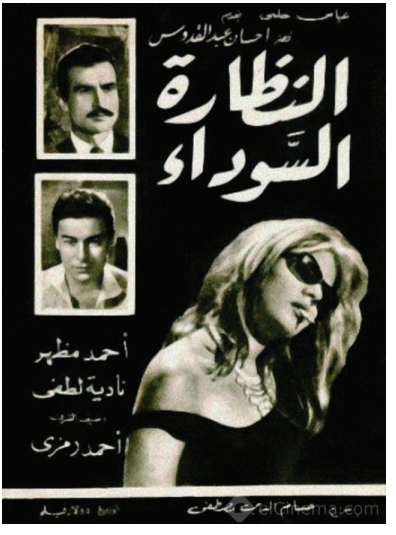
تصوير: محمود نصر.

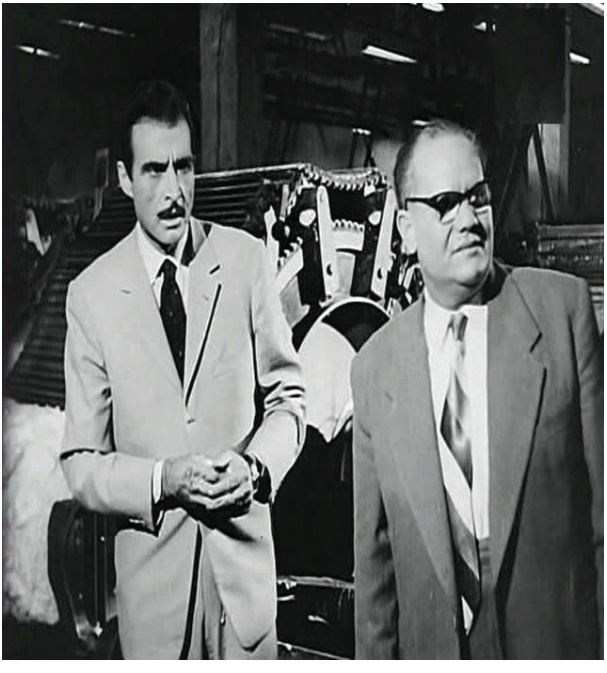
مونتاج: فكري رستم.

ديكور: عباس حلمي.

موسيقى: من المنتخبات العالمية.

تمثيل: نادية لطفي، أحمد مظهر، أحمد رمزي، سناء مظهر، عبد الخالق صالح، أبو بكر عزت.





«الجبل» (١٩٦٥)

عن رواية فتحي غانم.

سيناريو وإخراج: خليل شوقي.

تصوير: ضياء الدين المهدي.

مونتاج: سعيد الشيخ.

ديكور: أنطوان بوليزويس.

موسيقى: إبراهيم حجايج.

تمثيل: صلاح قابيل، سميرة أحمد، عمر الحريري، ليلى فوزي، ماجدة الخطيب، زوزو ماضي، عبد الوارث عسر، عبد العليم خطاب.

«البوسطجي» (١٩٦٨)

عن قصة يحيى حقي.

سيناريو: صبري موسى ودنيا البابا.

إخراج: حسين كمال.

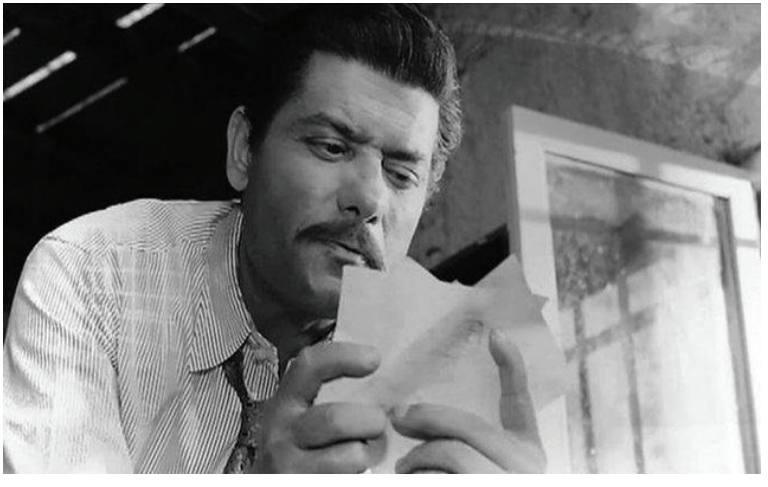
تصوير: أحمد خورشيد.

مونتاج: رشيدة عبد السلام.

ديكور: حلمي عزب.

موسيقى: إبراهيم حجايج.

تمثيل: شكري سرحان، زيزي مصطفى، صلاح منصور، سيف عبد الرحمن، عبد الغني قمر، سيف عبد الرحمن، ناهد سمير، مشيرة إسماعيل، حسن مصطفى، إحسان شريف، أحمد الجزيري.



French
IMPORTS
elCinema.com

«الرجل الذي فقد ظله» (١٩٦٨)

عن رواية فتحي غانم.

سيناريو: علي الزرقاني.

إخراج: كمال الشيخ.

تصوير: محمود نصر.

مونتاج: سعيد الشيخ.

ديكور: ماهر عبد النور.

موسيقى: أندريه رايدر.

تمثيل: كمال الشناوي، ماجدة، عماد حمدي، صلاح ذو الفقار، نيللي، يوسف شعبان، علي جوهر، نظيم شعراوي.

«شيء من الخوف» (١٩٦٩)

عن رواية ثروت أباظة.

سيناريو: صبري عزت.

إخراج: حسين كمال.

تصوير: أحمد خورشيد.

مونتاج: رشيدة عبد السلام.

ديكور: حلمي عزب.

موسيقى: بليغ حمدي.

تمثيل: شادية، محمود مرسي، يحيى شاهين، محمد توفيق، أحمد توفيق، آمال زايد، صلاح نظمي، سميرة محسن، بوسي.

«السراب» (١٩٧٠)

عن رواية نجيب محفوظ.

سيناريو: علي الزرقاني.

إخراج: أنور الشناوي.

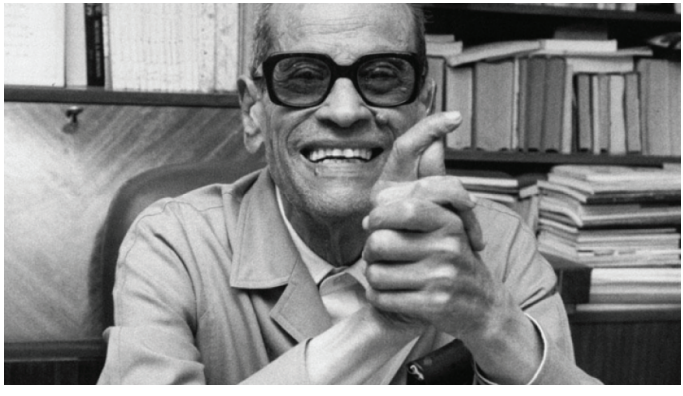
تصوير: محمود نصر.

مونتاج: كمال أبو العلا.

ديكور: فهيم حماد.

موسيقى: أندريه رايدر.

تمثيل: ماجدة، نور الشريف، عقيلة راتب، تحية كاريوكا، عباس فارس، رشدي أباظة، عزيزة حلمي، علي جوهر.



«شيء في صدري» (١٩٧١)

عن رواية إحسان عبد القدوس.

سيناريو: رأفت الميهي.

إخراج: كمال الشيخ.

تصوير: عبد الحليم نصر.

مونتاج: حسن حلمي (حسنوف).

ديكور: حلمي العزب.

موسيقى: طارق شرارة.

تمثيل: رشدي أباظة، هدى سلطان، صلاح منصور، ماجدة الخطيب، حسن مصطفى، ياسمين، شكري سرحان، خالد فهمي، نعيمة الصغير.

«ليل وقضبان» (١٩٧٣)

عن رواية نجيب الكيلاني.

سيناريو: مصطفى محرم.

إخراج: أشرف فهمي.

تصوير: مصطفى إمام.

مونتاج: أحمد متولي.

ديكور: مجدي ناشد.

موسيقى: فؤاد الظاهري.

تمثيل: سميرة أحمد، محمود مرسي، محمود ياسين، توفيق الدقن، مجدي وهبة، محمد السبع، علي الشريف، عبد الخالق صالح، عبد السلام محمد، أحمد أباظة.

«الشحات» (١٩٧٣)

عن رواية نجيب محفوظ.

سيناريو: أحمد عباس صالح.

إخراج: حسام الدين مصطفى.

تصوير: محمود نصر.

مونتاج: حسين أحمد.

ديكور: مجدي ناشد.

موسيقى: أندريه رايدر.

تمثيل: محمود مرسي، نيللي، أحمد مظهر، مريم فخر الدين، حبيبة، شويكار، بدر الدين جمجوم.

«قاع المدينة» (١٩٧٤)

عن قصة يوسف إدريس.

سيناريو: أحمد عباس صالح.

إخراج: حسام الدين مصطفى.

تصوير: إبراهيم صالح.

مونتاج: فكري رستم.

ديكور: نهاد بهجت.

موسيقى: عمر خورشيد.

تمثيل: نادية لطفي، محمود ياسين، نيللي، توفيق الدقن، ميمي شكيب، جورج سيدهم، فايق بهجت، عبد الغني النجدي.

«الحب تحت المطر» (١٩٧٥)

عن رواية نجيب محفوظ.

سيناريو: ممدوح الليثي.

إخراج: حسين كمال.

تصوير: كمال كريم.

مونتاج: رشيدة عبد السلام.

موسيقى: طارق شرارة.

تمثيل: عادل أدهم، ميرفت أمين، عبد المنعم كامل، ماجدة الخطيب، حياة قنديل، منى جبر، عماد حمدي، حمدي أحمد، محمود قابيل، صلاح نظمي، أحمد رمزي، أحمد الجزيري، سميرة محسن.

«النداهة» (١٩٧٥)

عن قصة يوسف إدريس.

سيناريو: مصطفى كمال وعاصم توفيق.

إخراج: حسين كمال.

تصوير: عبد الحليم نصر.

مونتاج: رشيدة عبد السلام.

ديكور: نهاد بهجت.

موسيقى: إبراهيم حجايج.

تمثيل: ماجدة، شكري سرحان، إيهاب نافع، شويكار، ميرفت أمين، سهير الباروني، منى جبر، نعيمة الصغير، سلوى محمود، عبد العليم خطاب، حسين الشربيني.

«الكرنك» (١٩٧٥)

عن رواية نجيب محفوظ.

سيناريو: ممدوح الليثي.

إخراج: علي بدرخان.

تصوير: محسن نصر.

مونتاج: سعيد الشيخ.

ديكور: ماهر عبد النور.

موسيقى: جمال سلامة.

تمثيل: سعاد حسني، نور الشريف، كمال الشناوي، فريد شوقي، شويكار، صلاح ذو الفقار، عماد حمدي، محمد صبحي، تحية كاريوكا، علي الشريف، فايز حلاوة، وحيد سيف، نعيمة الصغير، يونس شلبي، محمد توفيق.

«السقامات» (١٩٧٧)

عن رواية يوسف السباعي.

سيناريو: محسن زايد.

إخراج: صلاح أبو سيف.

تصوير: محمود سابو.

مونتاج: رشيدة عبد السلام.

ديكور: مختار عبد الجواد.

موسيقى: فؤاد الظاهري.

تمثيل: عزت العلايلي، فريد شوقي، شويكار، أمينة رزق، تحية كاريوكا، ناهد جبر، شريف صلاح الدين، حسن حسين، إبراهيم قدري.

«الأقمر» (١٩٧٨)

عن رواية إسماعيل ولي الدين.

سيناريو: هشام أبو النصر وفايز غالي.

إخراج: هشام أبو النصر.

تصوير: محسن نصر.

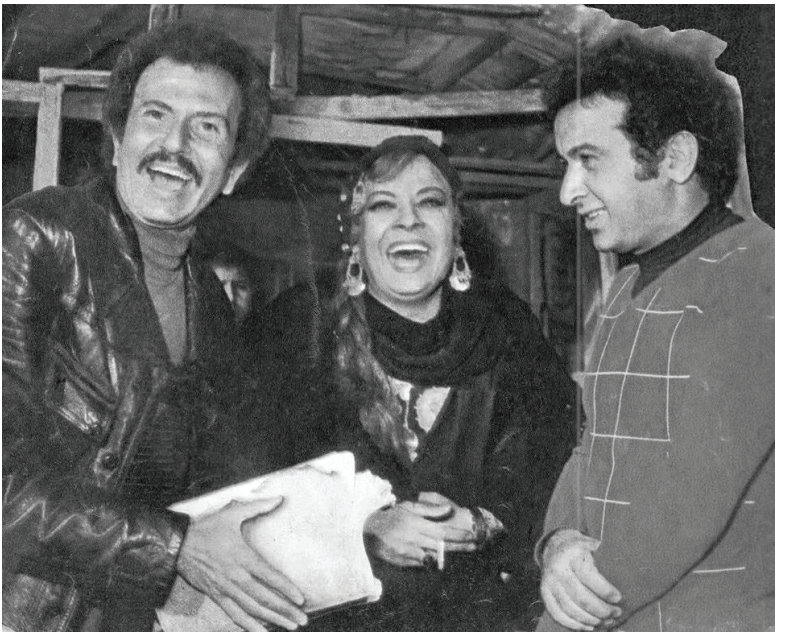
مونتاج: عادل منير.

ديكور: نهاد بهجت.

موسيقى: فؤاد الظاهري.

تمثيل: نادية لطفي، نور الشريف، محيي إسماعيل، سعيد صالح، سهير الباروني، صلاح منصور، عزيزة حلمي، إبراهيم عبد الرازق، نعيمة الصغير.

ناديه لطفي / نور الشريف / محيي اسماعيل
القمر
سعيد صالح
صلاح منصور
هشام ابو النصر
بالألوان الطبيعية



«أنا لا أكذب ولكني أتجمل» (١٩٨١)

عن قصة إحسان عبد القدوس.

سيناريو: ممدوح الليثي.

إخراج: إبراهيم الشقنقيري.

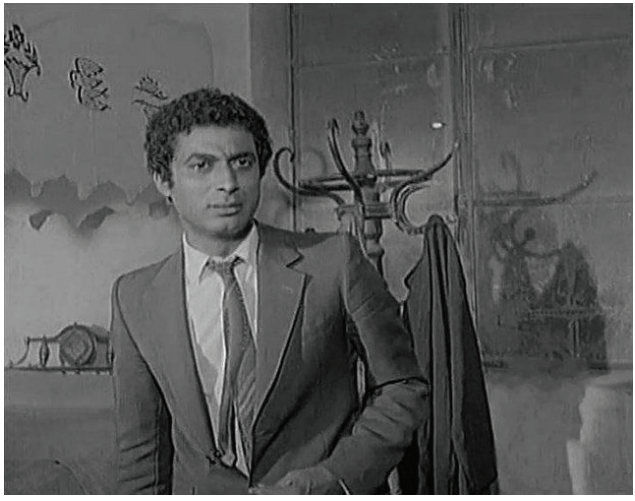
تصوير: سعيد بكر.

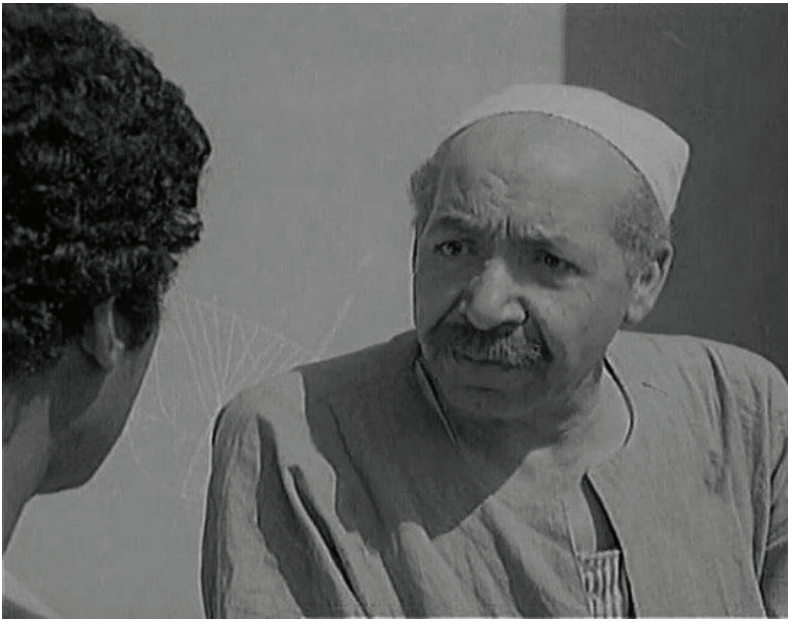
مونتاج: عبد العزيز فخري.

ديكور: حسين الشريف.

موسيقى: جمال سلامة.

تمثيل: أحمد زكي، آثار الحكيم، صلاح ذو الفقار، أحمد الجزيري، ناهد سمير، فاروق يوسف، فتحية شاهين، زهرة العلا، مها أبو عوف، أحمد خميس، محمد شوقي.





«أصدقاء الشيطان» (١٩٨٨)

عن قصص من رواية «الحرافيش» لنجيب محفوظ.

سيناريو: إبراهيم الموجي.

إخراج: أحمد ياسين.

تصوير: سمير فرج.

مونتاج: سلوى بكير.

ديكور: ماهر عبد النور.

موسيقى: محمد سلطان.

تمثيل: فريد شوقي، نور الشريف، مديحة كامل، أبو بكر عزت، محمود الجندي، صابرين، سيد زيان، نعيمة الصغير، عبد السلام محمد.

elCinema.com

«ورد مسموم» (٢٠١٨)

عن رواية أحمد الشيطي «ورود سامة لصقر».

سيناريو وإخراج: أحمد فوزي صالح.

تصوير: ماجد نادر.

مونتاج: قتيبة برهامجي، منة الله الشيشيني، نادية بن رشيد.

ديكور: أحمد فايز.

تمثيل: محمود حميدة، ميرهان مجدي، إبراهيم النجاري، صفاء الطوخي، محمد بريقع.

كتب أخرى للمؤلف:

١- سينما الهلاك: اتجاهات وأشكال السينما الصهيونية (الطبعة الأولى- دار سينا للنشر- القاهرة ١٩٩٣).

٢- اتجاهات جديدة في السينما (الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- ١٩٩٣).

٣- هموم السينما العربية وسينما الرؤية الذاتية- كتابان في كتاب (الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة- ١٩٩٩).

٤- سينما أوليفر ستون (ترجمة)، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة ٢٠٠٠.

٥- السينما الصينية الجديدة (المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة- ٢٠٠١).

٦- كلاسيكيات السينما التسجيلية (المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة- ٢٠٠٤).

٧- النقد السينمائي في بريطانيا (مطبوعات مركز الفنون- مكتبة الإسكندرية- ٢٠٠٤).

٨- سينما الهلاك (طبعة ثانية منقحة ومزيدة على نفقة المؤلف -٢٠٠٧).

٩- حياة في السينما- (مكتبة مدبولي ٢٠١٠).

١٠- الشيخ إمام في عصر الثورة والغضب- (مكتبة مدبولي ٢٠١٠).

١١- اتجاهات في السينما العربية- (دار العين بالقاهرة ٢٠١٠).

١٢- شخصيات وأحداث من عصر السينما- (مكتبة مدبولي بالقاهرة ٢٠١١).

١٣- سينما الخوف والقلق- (الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة ٢٠١٣).

١٤- السينما بين الحقيقة والخيال- صدر عن دائرة الثقافة بالشارقة (٢٠١٥).

١٥- أكذوبة المحرقة اليهودية- (ترجمة وتقديم)، دار روافد- القاهرة ٢٠١٧.

١٦- العالم في حقيبة سفر- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت ٢٠١٨.

(الكتاب الفائز بجائزة ابن بطوطة لأدب الرحلة المعاصر عن مؤسسة ارتياد الآفاق- أبو ظبي).

١٧- عالم سينما المؤلف- دار بتانة للنشر- القاهرة ٢٠٢٠.

١٨- السينما العربية خارج الصندوق- دار بتانة للنشر- القاهرة ٢٠٢٠

١٩- فيديريكو فيلليني: جنون السينما- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت ٢٠٢٠.

٢٠- أفلامكم تشهد عليكم. دار خطوط وظلال، عمان، الأردن ٢٠٢١.

٢١- كلاسيكيات السينما العالمية. دار خطوط وظلال، عمان، الأردن ٢٠٢١.

٢٢- عصر نادي السينما. الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٢١.

٢٣- سينما الهلاك: اتجاهات وأشكال السينما الصهيونية. الطبعة الثالثة. دار خطوط وظلال، عمان، الأردن ٢٠٢١.