في السينما

« الطريق » ، اخراج حسام الدين مصطفى . « الحرام » ، اخراج بركات «طريد الفردوس»، اخراج فطين عبد الوهاب. «حكاية العمر كله»، اخراج حلمي حليم

تواجه الناقد السينمائي في القاهرة ، في مثل هذا الوقت من كل عام ، مشكلة قلة الافلام المعروضة وازدحام حوائط الاعلان باسماء الافلام التي ستعرض، والحيرة الدائمة بين الامل الذي سيكون وبين خيبة الامل التي كانت .

والواقع ان النقد السينمائي لا يكون في مثل هذا الوقت الا حسابا ختاميا لعام منصرم، وفي حالتنا هذه تقييما لما قدمته السينما المصرية في الموسم السينمائي الاخير .

ومع اوراق الخريف المصوحة وهبات الريح الآتية تذبل ذكرى افلام وتدور رحى المناقشة حول افلام اخرى جديدة، لعل اجدّها جميعا فيلم «حكاية العمر كله»، بطولة فريد الاطرش . ومما لا شك فيه ان فريد الاطرش ظاهرة فنية على الصعيد العربي ، وافلامه اروج الافلام العربية ، سواء في القاهرة او في اي من المدن العربية ، بشهادة حصيلة نافذة التذاكر . ولهذا يعلو اجره حتى يصير اعلى الاجور ويحبه المراهقون وطالبات المدارس والعمال . وتدور افلامه حول معنى الحرمان في الجنس والتفاني في الحب والمرض به والنهاية المفجعة فيه والتضحية حتى بالنفس . والواقع انه يستحق منا نحن النقاد الكثير من الانتباه، فهو ظاهرة تربوية تشكل نفوس وعقول الشباب عندنا وترسب فيها آراء وافكارا اجتماعية معينة، وتخلف آثارا نفسية خطيرة. وهذا الاصرار عنده على هذا اللون بالذات وتكراره في افلامه يفصح عن ميول واتجاهات ماسوكية تستولد الالم وتستعذبه. وخطورتها انها تدعو اليه ايضا — وكأن العالم ، كما يقول المثل الانكليزي، يمكن ان يضيع من اجل الحب.

وقصة الفيلم هي في بعض منها قصة فريد الاطرش نفسه ، واقعها هو واقعه او يكاد. وبطل القصة فيها اسمه فريد كذلك ، وصديقه اسمه عبد المنعم (اي عبد المنعم ابراهيم) وصديقته اسمها ليلى (اي ليلى فوزي) . ويقصد فريد الاطرش من ذلك ان يقنع الجماهير بان القصة قصته . والهدف ؟ هو استدرار عطفها على فريد لانه يعاني من عذاب الوحدة وحرمان الحب وآلام التضحية ، حتى الانسانة التي اختارها قلبه والتي كان من الممكن ان تكون عزاءه وسلواه في مرضه لا يعدم ان يختطفها منه اخوه الشقيق . وعندما يندفع القطار راحلا بالاثنين، الاخ والحبيبة، ولا يبقى الا فريد يودعها وقلبه يكاد ينفطر، يلخص له صديقه « حكاية العمر كله » : « يا صديقي ، ان الناس ينظرون اليك . لا تكتئب هكذا ، انك سلوى الناس ، مخلصهم من آلامهم . لا يجب لذلك ان يروك تتألم . اضحك ! ابتسم ! ابتسم ليروك فيبتسموا » . ثم يبتسم الاثنان وتنتهي القصة .

والواقع ان محاسبة فريد الاطرش على هذه الافلام التي تنبىء عن نرجسية واضحة لديه تهون الى جوار محاسبة صاحب القصة والسيناريست والمخرج، وهم جميعا هنا شخص واحد هو المخرج حلمي حليم. لماذا ؟ لان حلمي حليم استاذ بمعهدي السيناريو و السينما وأحد المثقفين القلائل من المشتغلين بفن السينما في القاهرة. وهو ايضا صاحب ايديولوجية معينة . ولذلك فمحاسبته تكون عسيرة ، لان الفيلم بكل المقاييس الفنية ليس سينما لكنه حكاية ظريفة من حكايات فريد الاطرش التي يسعده ان يقولها للمراهقين والتي لولا فاتن حمامة لفشل في اقناع حتى هؤلاء بها . ونهاية الفيلم تفصح عن ثقافة حلمي حليم ، وكأنما يريد ان يقول ان الخلاص من آلام الحياة هو بالفن. والخلاص بالفن مقولة من مقولات الفلسفة اليونانية القديمة والالمانية المحدثة، ونحن لا نجدها في الفلسفة العربية، في جزئيها المسيحي والاسلامي . لكن ما يقدمه لنا حلمي حليم من فن خلاصا من آلام الحياة لا يمكن ان يكون هو حصيلة الاغنيات الثلاث التي نسمع صداها يتردد في الفيلم فلا تخلف في النفس الا

حسرة يدفع اليها سوء اختيار كلمات ومعاني الاغاني والمزج الغريب المنفر للالحان الشرقية والغربية ،ثم غرامه بما يسمى في علم التكوين بالبشاعة (الغروتيسك) وذلك عندما يصر على مواجهتنا بصورة وجه الدكتور شديد، وهو شديد القبح، في لقطة مقربة تثير ضحك العامة ويبهظ ثقلها الحس السليم .

ولقد عرضت القاهرة خلال هذا الموسم نحوا من اربعين فيلما جاء معظمها من انتاج شركتي القطاع الحكومي ، وهما شركتا « العامة للانتاج السينمائي العربي » (فيلمنتاج) و«القاهرة للسينما» . وبمقارنة هذا العدد بالاعداد السابقة للاعوام المنصرمة نجد انه يقل عنها في المتوسط بنحو عشرين فيلما .

تؤكد هذه الظاهرة انسحاب القطاع الخاص من الانتاج السينمائي . وربما كان للدعاية الضخمة التي يثيرها القطاع العام تأثيره في انحسار رأس المال الخاص عن سوق السينما ، طبقا لنظرية العرض والطلب من جهة ، ولانشغال الفنيين بالانتاج للقطاع العام من جهة ثانية .

وبدأ رأس المال الخاص يمارس نشاطه السابق في لبنان . وانتقلت شركات كثيرة وعدد من المنتجين والممثلين الى بيروت، وبرزت شبه منافسة بين العاصمتين على صعيد السينما . غير ان بيروت تواجهها مشكلة، وهي ان الفيلم المصري يجد رواجا من قديم في المدن العربية ، وتفهم جماهيرها اللهجة المصرية وتحبها ، وتغرم بالممثلين المصريين. واذاً تكون للسينما المصرية ميزة على السينما في بيروت ، وتراث اسبق واعرق . الامر الذي دعا بيروت الى الاستعانة بالمصريين مخرجين وممثلين ومصورين . ثم دعاها الى استخدام اللهجة المصرية وتصوير الموضوعات المصرية. واخيرا دفعها الى تأسيس « نظام النجوم » في بيروت ، بالدعاية الى عدد من الفنانين اللبنانيين وتأسيس المجلات الفنية لهذا الغرض ونشر اخبار ونشاط الوسط السينمائي بقصد خلق جمهور يتقبل ويتفهم ويحب الانتاج السينمائي في بيروت .

ومع ذلك يتبقى سبق القاهرة على بيروت في مجال آخر جديد يؤكد تطور السينما المصرية وولوجها الدرب السليم على طريق العالمية ، وهو فن معالجة القصة والرواية الادبيتين معالجة سينمائية . والواقع ان معالجة الادب سينمائيا ليست بالفن الجديد على القاهرة ، فمن قبل قامت تجارب قديمة مثل معالجة قصة الدكتور هيكل « زينب » التي اخرجها محمد كريم . الا ان الاهمية الحالية للمحاولة انها بالمقارنة بالانتاج التجاري لبيروت تعتبر محاولة اقرب لاصول الفن واهدافه ، ثم انها حاليا ابرز لتعددها وكثرتها بينما كانت قديما تجري على نطاق فردي و محدود .

ويرجع الفضل في هذه الظاهرة الجديدة لشركتي القطاع العام . ونحن نستطيع ان نقول ان الحركة السينمائية المصرية قد بدأت ترتبط بالحركة الادبية وتتأثر بها وبالمضمون الفني والاجتماعي للرواية المصرية.

وتتأثر السينما المعاصرة العالمية بفن الرواية ، فالسينما الايطالية تأثرت بالواقعية الايطالية. واتسمت الاخيرة بسمات معينة ميزتها عن سائر الواقعيات .

وتأثرت السينما الفرنسية كذلك بحركة « الموجة الجديدة » في الرواية الفرنسية . ولعبت الفلسفة والفكر المعاصران دورهما اساسا في توجيه الرواية هذه الوجهة ، ثم تشكيل السينما من بعد الرواية . ويأتي تأثر السينما بالفلسفة عن طريق فن الرواية ، وتتأثر السينما المعاصرة بجميع مذاهب الفكر المعاصر، بوصفها «روح العصر». وليس فيليني او فيسكونتي الايطاليان او انغمار برغمان السويدي او ميزجوتشي الياباني او ريزنيه الفرنسي ، او حتى جاك كلايتون و كاريل ريز الانكليزيان، الا رجع صدى للفلسفات المعاصرة وروح العصر. ولا شك ان فن الرواية هو المنبع الذي يستقون منه جميعا .

والخط العالمي والمنهج الذي يمكن ان نلمسه الآن في السينما المصرية هو تأثرها بالرواية المصرية . ونستطيع ان نقول ان السينما المصرية بدأت تظهر عليها الظواهر العادية التي تتسم بها السينما المعاصرة، وكانت من قبل مولودا تائها مجهول النسب ومحاولات بدائية للتهريج والضحك واثارة الجماهير ميلودراميا.

وانتجت السينما المصرية هذا الموسم روايات لنجيب محفوظ « الطريق » ، وليوسف ادريس « الحرام » ، ولتوفيق الحكيم « طريد الفردوس»، ولاحسان عبد القدوس « هي والرجال »، ولفتحي غانم « الجبل » ، ولعبد الرحمن الخميسي «الجزاء» ، وروايات مقتبسة عن مسرحيات اجنبية — « ثمن الحرية » عن مسرحية « ثمن الحرية » لروبليس،

و « ارملة وثلاث بنات » عن مسرحية « الغربان » لهنري بيك .

ونتساءل : لماذا بدأ هذا الاهتمام بالادب ؟ ولعل الجواب ان الادب كان اكثر وعيا بالواقع المصري ، فلما بدأ الاهتمام بالواقع المصري اجتماعيا ، وبدأ حشد الطاقات الفنية لتعميق الوعي بهذا الواقع والتنبيه الى ما فيه وتعديله ، كان لا بد ان تنصرف السينما الى المجال الذي سبقها الى ارتياده ، وهو مجال الادب .

ولعلنا سنبحث عن الجواب كذلك في التغيير الحادث في المجتمع المصري وفي الجهاز المشرف على السينما في مصر . ويشرف الآن عليه الكاتب المسرحي سعد الدين وهبه والشاعر عبد الرحمن الشرقاوي و القصاص سعد مكاوي و المخرج الملتزم صلاح ابو سيف . والاربعة لهم اثرهم الواضح في اتجاهات السينما المصرية ، وسبق لهم ان عالجوا ناحية من نواحيها ، باستثناء سعد مكاوي .

ولعل اهم ما يمكن ان نشير اليه هو تراكم الظواهر الاجتماعية على الانسان المصري ووضوحها وترابطها العلّي . وفارق بين ان تكون السينما للترفيه عن البورجوازية وان تكون ذات رسالة ومضمون اجتماعيين .

وفي هذه المرحلة التي تمر بها السينما المصرية نستطيع ان نقول انها تمر بالمرحلة البيداجوجية وتهدف الى شحن الوعي الاجتماعي . وبعد هذه المرحلة قد تأتي المرحلة الفنية الخالصة والتي تتخلص فيها السينما من ان تكون تعبيرا عن اي شيء سوى التعبير عن نفسها .

واذا كنا نقول ان السينما المصرية تنطبع الآن بالرواية المصرية ، فاننا نقول كذلك بان عيبها هو عيب الرواية المصرية . والرواية المصرية حتى هذه اللحظة وفي مجموعها سردية الاسلوب . ونفس الشيء نجده في الفيلم المصري المأخوذ عن الرواية المصرية .

وسوف اقتصر على ثلاث قصص من القصص السابقة ، وهي « الطريق » (رواية نجيب محفوظ ، انتاج شركة القاهرة ، اخراج حسام الدين مصطفى ، سيناريو حسين حلمي المهندس ، تمثيل رشدي اباظة و شادية و تحية كاريوكا و سعاد حسني و حسن البارودي) ، و « الحرام » (قصة يوسف ادريس ، انتاج فيلمنتاج ، سيناريو سعد الدين وهبه ، اخراج بركات ، تمثيل فاتن حامة و عبد الله غيث) ، و « طريد الفردوس » (قصة توفيق الحكيم ، سيناريو علي الزرقاني ، اخراج فطين عبد الوهاب ، تمثيل فريد شوقي و سميرة احمد و نجوى فؤاد) . والقصتان الاولى والثانية طويلتان ، والثالثة قصيرة .

تحفل قصة نجيب محفوظ بالدلالات الفلسفية ، لكنها في الواقع دلالات بسيطة ومضمونها اجتماعي تاريخي . ويتأرجح بطله صابر بين الخير والشر ، بين حبه لانهام (سعاد حسني) وبين شهوته لكريمة (شادية) ، بين العمل كقيمة اجتماعية وبين التفكير المجرد في ابيه وفي الماضي الذي كانت عليه امه بسيمة عمران .

والمضمون بسيط واخلاقي . والاخلاقية سواء في الفلسفة او في الرواية مرحلة متوسطة . وصابر اذ يتورط في الجريمة وينتهي الى قتل صاحب اللوكاندة ، زوج كريمة ، ثم كريمة نفسها ، والوقوع في يد الشرطة ، انما ينفذ الحكم الصادر عليه من المؤلف والمجتمع ، وكلاهما صورة للآخر . الامر الذي حدا بكثير من النقاد الى ان يسلكوا نجيب محفوظ ضمن معتنقي مذهب الواقعية الاشتراكية ، وهي مدرسة ادبية تقوم على تفسير ظواهر المجتمعات بالمادية الجدلية من ناحية وبالمادية التاريخية من ناحية اخرى . والواقع ان نجيب محفوظ قد بدت عليه في رواياته الاخيرة ، ابتداء من « السمان والخريف » ، دلائل اهتمامات بالماركسية ، ظهرت بواكيرها في « خان الخليلي » فيما كان يروج بين بعض شخصياته من احاديث حول الماركسية و كارل ماركس . واذا كان السيناريست والمخرج قد تناولا هذا الخيط من المؤلف بحيث جاء الفيلم صورة حركية مرئية للسرد التاريخي الاجتماعي لتطور صابر ، فانهما يكونان صادقين ملتزمين بالخط الذي سار عليه . ويشبه الفيلم فعلا الافلام البوليسية ، ويبدأ بداية سينمائية مثيرة وينتهي بمطاردة قوية من البوليس ، ويحفل اثناء ذلك بالمواقف الغرامية المنشطة لخيال العامة . وزاد السيناريست على مواقف نجيب محفوظ ان جعل الهام عنصر الخير هي التي تبلغ البوليس عن مكان اختفاء صابر ، وهو ما لم يورده نجيب محفوظ ، فاختلق

هرب صابر ، واختار المقابر مكانا لاختفائه ، ثم جعل الهام هي التي تقود البوليس اليه رغم علمها بانه قاتل مرتين وان المشنقة في انتظاره . يريدان بذلك ان يزودانا بصورة غريبة عن الحب لا يعرفها الخير ولا الحب في مجتمعنا. هنا فعلا نلمس خروجهما البين عن الرواية وتشكيلهما لها كرواية بوليسية . وربما كان فهمهما ذاك لما فهماه، وما يعرفه المثقفون جيدا، عن غرام نجيب محفوظ بالشخصيات الشاذة المنحرفة ذهنيا او نفسيا او اجتماعيا. فمثلا بطل «السراب» انحرافه نفسي، و « السراب » نفسها كقصة دراسة في هذا النوع من الانحراف ، و « السمان والخريف» دراسة سياسية في الانحراف ، وكذلك « اللص والكلاب » و « الشحاذ ». ويلصق نجيب محفوظ هذه الشخصيات المنحرفة ببيئات طبيعية ويحوطها بانفعالات اقل ما يقال فيها انها تمت الى ما يسمى بالمذهب الطبيعي، ويولع اصحابه بالنواحي الانحرافية في الافراد والمجتمعات والشواذ من الناس من مرتكبي الجرائم الجنسية والخلقية .

وتعد رواية « الحرام » ليوسف ادريس نموذجا ادبيا لفن هذا الطبيب الذي ترك مهنة الطب ليمارس مهنة الكتابة بمفهوم الطبيب. ويوسف ادريس اخلاقي كذلك ، لكنه يختلف عن نجيب محفوظ . ولا ترتبط اخلاقياته بالوجود الكوني ولا تستعين بالواقع الطبيعي، بل ترتبط بالمزاج الانفعالي ليوسف ادريس نفسه . بمعنى ان احكام نجيب محفوظ على شخصياته تبدو كما لو كانت احكاما ربانية صادرة عن السماء رأسا . والدراما الحركية في رواياته هي صراع شخصياته مع اقدارها . ولا تنفذ احكام القدر على الشخصيات الا من خلال نقاط الضعف فيها . اي ان الدراما عنده دراما ارسطية تقليدية ، فمكامن السقوط عند الشخصية هي مكامن ضعفها. اما يوسف ادريس فالشخصية عنده شخصية متطورة، وانحدارها او صعودها ناتج عن اختيارها لطريق الصعود او الهبوط . ويحد من انطلاقها امور تسمى في الفلسفة بالمسائل الحدّية مثل الميلاد والموت والجنس والقومية والعيوب الخلقية والمواصفات الجسدية . وهي امور لا نملك ازاءها شيئا. وتبدأ حرياتنا من مستوى بعد هذه الحدّيات .

وفيلم « الحرام » هو قصة آمنة ، البنت الريفية الحلوة الذكية وهي تصارع ظروفها وظروف زوجها في الريف . وهي تمت الى نوع من العمال المهاجرين يسمون عمال التراحيل . ويغتصبها احد رؤساء العمال وتحمل . والناس يعرفون ان زوجها مريض وقد اشتدت به العلة ، وهي ترفض ان يكون لها ابن من الحرام . وتدور الاحداث حول مفهوم الحرام عند ادنى طبقة العمال ثم عند رؤسائهم وناظر الزراعة ، وكأننا نقارن بين نوعين من الحرام ينتسب احدهما لله والآخر للمجتمع . لكن اين قصة عمال التراحيل ؟ اين البطولة المعقودة لهم جميعا ؟ لا شك ان لنظام النجوم دخلا كبيرا في صرف الاحداث لكي يكون محورها فاتن حمامة. فلأن فاتن حمامة هي بطلة الفيلم فلا بد ان يضخم دورها ويصير اكبر الادوار . والقصة من اجمل قصص يوسف ادريس، ومع ذلك تنقلب الى قصة امرأة تحمل في الحرام وتلد وتزهق حياة طفلها ثم ينتهي بها الامر الى الجنون والموت . ويعلو صوت الراوي في بداية الفيلم ليروي لنا قصة « خاطئة مصرية » ، ويختتم الفيلم بتأبينها وتأبين قريتها زمان . لا ادري لماذا يسميها « خاطئة مصرية » وكأنه يعالج قصة تايس او كليوباترة ؟ هل آمنة خاطئة ؟ هل كانت تمارس الخطيئة؟ مع ذلك فالسيناريست هو الكاتب المسرحي سعد الدين وهبه .

وينقذ الفيلم المخرج بركات بلقطاته الذكية وزواياه الجميلة. وتصاحبه موسيقى سليمان جميل ليقدم الاثنان معا معزوفة اوركسترالية من اللون واللحن. ويغرم بركات في القصة بالارض ويتغلغل الى نفوس الفلاحين. ولا نرى الخير خيرا محضا ولا الشر شرا خالصا ، لكننا نرى الانسان حوارا جدليا مستمرا بين الخير وبين الشر. هنا نجد بشرا من لحم ودم وضعف وقوة والم وامل وارادة ونكوص وشجاعة وجبن . والحقيقة انه من بين الاربعين فيلما التي انتجتها القاهرة لا يوجد الا « الحرام » ، يعلو عليها جميعا ويبزّها كلها ، ولذلك استحق ان يعرض بمهرجان كان وبمهرجان موسكو .

ولا شك ان قصة توفيق الحكيم من اجمل قصصه القصيرة . وهي من القصص الرمزية التي تنأى عن

الواقعية وتنحو نحوا جماليا في التعبير واللفظ والفكرة.

والقصة تمس الفلسفة مسا رقيقا . موضوعها ، الشيخ عليش ، فتى عاش ومات متصوفا ، يحتفر لنفسه حفرة في الطريق ويعيش داخلها يرتزق من احسان السابلة ويعيش اياما متشابهات حتى توافيه منيته وترتفع روحه الى السماء ، ويطرق ابواب الجنة فيفتح رضوان، لكنه لا يأذن له بالدخول لانه بلا حسنات. ويذهل عليش ويطرق ابواب الجحيم، لكن زبانية الجحيم يرفضون دخوله لانه ايضا بلا سيئات. وعندئذ يعرف انه لا بد ان ينزل الى الارض ليستأنف الحياة ، فاما تكون له حسنات واما تكون له سيئات. ويهبط في القاهرة وفي شارع عماد الدين حيث تكثر البارات وحانات الليل . وتلفت نظره لوحة نيون كتب عليها « بار الفردوس » . ويدخل البار وتحدث مشاجرات ويضطر عليش الى الاشتراك فيها ، يحول بين الناس ليفعل الخير . ويذهلون لقوته ويوظفونه في البار ليحميه من البلطجية. ويستمرىء عليش الحياة الجديدة ويصير هو نفسه احد هؤلاء ويتميش بطريقتهم ، الى ان يلتقي بمدرّسة شابة حلوة طيبة، ويتأرجح بين الخير الذي تمثله والرذيلة التي يحياها . وينتصر الخير ، فيرحل ليعيش حياته القديمة المتصوفة. لقد فعل الشر وعاد الى الخير مختارا وبارادته .

ويختلف السيناريو عن القصة حين يجعل عليش يستمر على فضيلته ويأتي الرذيلة عن سذاجة وعدم دراية . ويتبنى عليش ابنة زميل له في السجن ويحملها معه الى المدرّسة لتربيها . وهو يشبه هنا جان فالجان في قصة « البؤساء » لهوغو . ثم يجعل موت عليش في قريته نفسها وبطريقة ميلودرامية زاعقة تكثر فيها الخطب وخاصة من المدرّس ، المتعلم الوحيد في القرية . ويوصي عليش في نزعه الاخير المدرّس باهل القرية خيرا . وتصعد روحه الى بارئها ويطرق السماء ، فتفتح له .

واختيار فريد شوقي ليؤدي دور عليش يخرج الدور من ابعاده الفلسفية ليسقطه في ابعاد اخرى تنأى بالقصة عن اهدافها. ويهتم السيناريو بالتفاصيل، وهو ما لم يقصده الحكيم، لان اهتمام الحكيم الاكبر بالناحية الفلسفية . لذلك كان ينبغي ان يبعد الحوار والسيناريو عن الواقعية وان يلتزما الرمزية الشديدة . ولكن يبدو ان الرمزية لم تعجب فطين عبد الوهاب، فبالغ في الواقعية حتى انه قدم مشهد الجنة والجحيم بوصف الجنة سماء صافية والجحيم نارا حقيقية . وجعل المشهد بالالوان الطبيعية وحديث رضوان بالعامية المسرفة، مع ان الفيلم ابيض واسود.

ويختلف التركيب البنائي لشخصية عليش عن مفهوم توفيق الحكيم له، ويستمر عليش في السيناريو على ايمانه بالخير ، وعندما يأتي الشر يأتيه عن سذاجة . ويرتكب الفيلم اخطاء بشعة عندما يجعل عليش في البداية وقبل ان يرفع الى السماء يشهد مقتل احد الاشخاص فيزوي بوجهه ويبعد عن طريق القاتل . وهذا خطأ واثم ينهى عنهما الدين ويتناقض مع طرده من الجحيم بعد ذلك لانه لم يفعل الاثم . وهناك غير ذلك النظرة النهمة في وجه الجسد الراقصة بعد تناوله للمخدر .

ويستعين فطين عبد الوهاب بالاسلوب المباشر في التصوير، وتتبادل اللقطات وجهي عليش وامينة في توال ممل وساذج . ويسرف الاخراج في الواقعية ويتملق العامة احيانا باللفظ الخشن والحركة القبيحة. مثال ذلك مشهد الخياط ذي الساق الواحدة وزوجته وسائق التاكسي السمين .

ومع ذلك يبقى الفيلم اعلى مستوى من بقية افلام الموسم تمثيلا للايديولوجية المصرية دينيا واجتماعيا. ومع ان المشتركين فيه نخبة من الفنيين والادباء، الا انهم جميعا يقدمون هذه اللوحة ولا يشيرون من بعيد او قريب الى الاسباب الكامنة خلف هذا البؤس الذي يبهظ كاهله ظهر الريف المصري . وما داموا قد اختاروا التمثيل والحوار الواقعيين على ارضية من صميم الواقع المصري ، فكان منطقيا لو تعمقوا هذا الواقع بدل ان يمسوه هذا المس الرقيق ويتركوا الفيلم وعليش يوصي المدرّس (رمز طبقة المثقفين) خيرا بالريف . اما لو اتبعوا الاسلوب الرمزي فكان شأنهم وشأن الفيلم وقصة الحكيم ليكون شأنا آخر مختلفا واكثر قربا من مكانة توفيق الحكيم ومن معالجة قصته وفكره معالجة عالمية وبمعمار العصر ، وهو المعمار الذي يشير ويضمن دون ان يفصح ويصرح .

عبد المنعم الحفني