جدل الواقع والخيال

ΘǴk5!ƒ ƥhƵƵ ǍpĂT ƥdžơD.ƥ

المهرجان القومى السادس عشر
للسينما المصرية ٢٠١٠

EGYPT

Ministry Of Culture

CULTURAL DEVELOPMENT FUND

المشرف على صندوق التنمية الثقافية
المهندس / محمد ابو سعدة

رئيس المهرجان	على ابو شادى
مدير المهرجان	إنعام عبد الحليم
الإشراف الطباعى	أمال صفوت الالفى
الاخراج الفنى	جوزيف باهر توفيق
سكرتير التحرير	احمد بلال
طباعة	مطابع المجلس الاعلى للاثار

إنتماء الكتابة

ينتمي بشير الديك للدراما، مثلما تنتمي مصر لنهر النيل، فهو يسكن في الخيال مثلما يعيش في الواقع ..

إنه يشعر بحرارة الأفكار، بنفس الدرجة التي نشعر بها بحرارة الأشخاص، أو بحرارة الشمس!!

ويتألم في وحدته، مثلما نتألم من الآخرين، ويشعر بالسعادة مع شخصياته الدرامية، أكثر قليلا مما نشعر بالسعادة مع أحبائنا.

لذا يختلف كثيرا ـ بهدوء ـ مع المقربين منه، لأنهم لا يستطيعون أن يكونوا في سلاسة شخصياته الدرامية..

ومفارقاتهم الوجودية لا تعفيهم من مسئولية الرضا بواقع غير مكتمل دائما، وغير قابل للتشكل وفق إرادتهم الحرة.

ولأنهم جزء من الواقع الصلد غير القابل للتغير، فوسيلته الوحيدة للاقتراب منهم، هي بتحويلهم قدر الإمكان إلى جزء من عالمه الدرامي، ليس بقصد تحليلهم أو محاولة فهمهم، بل للاقتراب منهم بالوسيلة الوحيدة التي يملكها، لكي يعبر لهم ـ بأنفسهم ، عما يجب أن يكونوا، وعما يريده منهم.

يعيش «بشير» بخياله، تماما كما نعيش بحواسنا، بل يمكننا القول إن خياله له حواس خاصة أيضا.

بدأ «بشير الديك» الكتابة للسينما شابا، متحمسا، مليئا بالأمل في الفن وفي قدرته على أن يصل بالصورة التي يراها في خياله للورق، ومنها للمخرجين والممثلين.

لقد اكتشف منذ اللحظة الأولى التي كتب فيها قصة سينمائية بعنوان: «زائر المدينة الميتة»، هذا الخليط العجيب الذي يملأ مخيلته، من عوالم الآخرين، ومن سهولة تحويل الأصوات والشخصيات إلى أحداث وحوارات..

لقد كان الأمر مزيجا من المتعة ومن التكرار لما يتردد داخله .. إن الكتابة هي صدى الصوت الداخلي، وترجمة بالكلمات للصور التي تنهال على مخيلته التي لا تعرف الراحة.
اكتشف «بشير الديك» منذ البداية تعاطفه الفكري والدرامي مع «الضعف الإنساني» .. لم يكن يميل إلى تصوير القوة الإنسانية لأنها كانت تحصل في الواقع على ما تستطيع وأكثر.. بينما كان الضعف هو السر الكامن في التحولات الكبرى التي تمر بها الشخصيات، وهي التي تصنع المنعطفات الحادة في حياتها ..
ومنذ فيلمه الأول: مع سبق الإصرار، ونحن نرى في سينماه هذا التصوير الرائع للضعف الإنساني، الذي يجتاح الشخصيات مهما علت مراكزها، وزادت ثرواتها، فالإنسان ضعيف في أصله. وهو ما يحاول «بشير الديك» أن يصوره وأن يكشف عنه ..
إن الضعف هو «خادم القمقم» الذي يخرج الشيطان من مكمنه، ليفعل الأفاعيل..
في فيلم «مع سبق الإصرار» يكون اكتشاف «مصيلحي» لضعفه وعدم قدرته على الإنجاب، بينما لديه في البيت طفلة تناديه «بابا»، السبب في قتله لزوجته، ومطاردة غريمه الذي اعتقده، والذي كان في الفيلم وكيل النيابة اللامع الشاب «محمود رفعت»..
في فيلمي «الرغبة» و« طائر على الطريق» يجعل من العجز الجنسي، الدافع وراء تسلط الشخصيات القوية واسعة الثراء، لتعويض ما تشعر به داخلها من عدم قدرة على الوصول لمن تحب، وعلى التمتع بما لديها من خيرات .. ما يؤدي في النهاية إلى المأساة..
وهي نفس النهاية التي نشاهدها في فيلم «موعد على العشاء»، وإن كان الزوج «صاغ سليم»، إلا أن رغبته المريضة وضعفه الإنساني تجاه «نوال» تجعله يرتكب جريمة قتل بحق «شكري»، وتقرر «الزوجة» الضعيفة الخائفة أن تتخلص من الحياة ومنه ومنها في «عشاء واحد أخير»..
وكما أن الثروة ومظاهر القوة تخفي عادة مظاهر ضعف إنساني لا يراها الناس في الظاهر، وحاول «بشير الديك» أن يصورها لنا، وأن يكشف لنا عن الدوافع الخفية وراء التمسك المرضي بالسلطة أحيانا، وبالثروة في كثير من الأحايين ..
يجعل «بشير الديك» من الضعف الإنساني، في بعض أفلامه سببا في القوة التي تتمتع بها

الشخصية في مواجهة الظروف التي تجبرها على أن تكون قوية رغم أنها لا تحب القوة.
إن الجدل الدائر في أفلام «بشير الديك» بين القوة والضعف، بين الخير الظاهر والشر الكامن، وبين القوة الظاهرة والضعف المستتر، وعبر تولد الضعف من القوة، وخروج القوة من رحم الضعف، تصيب المرء أحيانا بالدوار من هذه القدرة العجيبة الغريبة على توليد المعاني من النقائض.
من أشهر الأفلام التي قدمت ذلك النموذج، نجد: «الهروب» وفيلم «عصر القوة» و«ضد الحكومة»
في «الهروب» يتحول «منتصر البدري» الشخص القانع الذي يعيش حياته كما يعيش الملايين، من عمليات نصب صغيرة على الراغبين في السفر، بالتعاون مع شركة سياحية كبيرة، تقوم بتسفير الشباب إلى الخليج، والفتيات إلى تركيا، إلى بطل ملحمي بسبب حماقة يرتكبها «مدحت» صاحب الشركة، عندما يرفض أن يفهم ضعف «منتصر» أمام أهل بلدته، ورغبته أن يكون «كبيرا» في عيونهم .. بل ويصل الأمر بمدحت أن يساعد زوجته «زينب» على السفر إلى تركيا، لتصبح صاحبة ملهى ليلي .. إن القوة التي نراها في منتصر نابعة من الموقف الضعيف الذي يضعه فيه المجتمع، ومن النظرة الدونية التي يشعر بها، لدرجة أنه قرر ألا يحترم شيئا أو شخصا، خارج قريته الصعيدية السوهاجية ..
وفي «عصر القوة» تتحول المحامية ابنة عائلة «الفيومي» القوية، والتي كانت تحترم القانون، وتحافظ على مواثيقه إلى مجرمة محترفة، تستخدم أحط الأساليب مع خصومها، بعد أن يموت أخوها «أحمد» بين ذراعيها، دون أن تجد في القانون سندا، وفي المجتمع نصيرا، سوى القوة التي كانت تهرب من سطوتها، فتلجأ إلى استخدامها بكل صورة ممكنه ..
أما في ضد الحكومة فيتحول «مصطفى خلف» المحامي الفاسد خرب الذمة، إلى بطل يتحدى الحزب والساسة وشركات التأمين، من أجل أن يثبت أنه يستحق «أبوته» لأبنه الذي اكتشف أنه ضحية من ضحايا الأتوبيس الذي كان يتاجر بأرواح ضحاياه مع زملائه ..
إن القوة هنا تولد من رحم الضعف الذي تشعر به الشخصية، وتريد أن تثبت لنفسها، أو «لحكومة الذات» أنها جديرة بأن تكون من تريد، لحظة أن تكتشف الحقيقة الغائبة عنها ..

في أفلام «بشير الديك» لن نرى قصص الحب التقليدية التي كانت السينما المصرية تقدمها منذ بدايتها، بل تحولت الدراما معه وبه إلى وسيلة لإثبات الذات الإنسانية في مواجهة شيء ما ..

إن «الصراع» هو المهم في الدراما، وليس تصوير العواطف الإنسانية التي هي مجرد ملامح للشخصية وليست الشخصية. بل إن الدراما هي الصراع في الحقيقة، وهو ما يهتم «بشير الديك» بتصويره دون إبطاء ومنذ اللحظة الأولى في كل أفلامه ..

في الكثير من أفلامه نجد أن هناك «جريمة» في البداية، وربما قبل نزول التترات، وهو بذلك يضعنا أمام طرفين متصارعين علينا أن نتعرف عليهما في الفترة التي سيعرض فيها الفيلم ..

ويستخدم «بشير الديك» الجريمة في أفلامه على عدة مستويات، منها القالب البوليسي السهل المشاهدة للجمهور، والتشويق الذي يضيفه بحد ذاته على الأحداث.. ثم للبحث عن الحقيقة الغائبة التي تعتبر الدليل الذي يقود المتفرج طوال الفيلم أو في أجزاء منه، لكي يفكر فيما يحدث من حوله ..

في فيلم «الحريف» يستخدم الجريمة التي يرتكبها «عبد الله» جار «فارس» بطل الفيلم، ليكشف لنا عن معدن «فارس» الذي كانت الظروف تقهره وتدفعه دفعا لكي يشترك في نهاية الفيلم مع مهرب السيارات في تجارته غير المشروعة، كتصوير رمزي لتحول الشخصية الشعبية إلى شخصية انتهازية بعد أن تغيرت قوانين اللعبة في المجتمع.

إن الدراما مثل الجريمة مثل الحب، لا بد لها من طرفين لتكون ..

ولما كان «بشير» قد ترك الحب على الجانب، وجعله على هامش الدراما التي يقدمها، فقد كان عليه أن يبحث عن البديل المناسب، والذي رأى أنه أقدر وأجدر بتصوير الصراع في المجتمع ..

استقر «بشير الديك» في الكثير من أفلامه على فكرة «الثروة»، واعتبرها البديل الذي يمكن أن يكون محركا للدراما بدلا من العاطفة الإنسانية: الحب.

إن دراما العواطف دراما «فردية» «رأسية»، تهتم بشخصية واحدة، تتابعها في رحلتها أثناء

محاولتها إشباع العاطفة أو الغريزة، وفق المقتضيات التي تكون في القصة المقدمة.
لكن دراما الثروة عادة ما تكون «جماعية» و«أفقية»، من أجل تصوير المجتمع في أقرب صورة للتنوع الذي هو عليه، ولتقديم كافة الاحتمالات الممكنة للفكرة التي يتابعها الكاتب في تصويره للصراع الذي يحدث بين الشخصيات وبين الأفكار.
ولما كان الواقع في الثمانينيات والتسعينيات وربما حتى الآن، قد انحاز للثروة كقيمة في حد ذاتها، فإن «بشير الديك» كان يحذر من هذا التحول الطارئ على المجتمع، ومن عواقبه، خاصة إذا كانت الثروة التي تكون النفوذ واردة من خارج علاقات الإنتاج في المجتمع، أو ما أطلقنا عليه في الكتاب «الثروة الدخيلة» ..
إن الثروة الدخيلة تفسد الواقع على من يعيش فيه دون أن تكون له وسيلة للوصول إلى مصدر تلك الثروة الدخيلة، وبالتالي يتم إهمال الواقع المعاش، والتمرد عليه، خاصة وأن هؤلاء يرون الثروة دون أن يعرفوا الثمن الذي دفع للحصول عليها.
كما أن الثروة الدخيلة، تأتي بقيم المجتمعات التي صنعت فيها، ومهما بدت غريبة على تربة المجتمع الأصلي، فإنها تجد من ينحاز لها ويروج لها، من أجل إثبات تمايزه أولا، وربما للدعاية المدفوعة من جهات في تلك البلاد، تريد أن تعطي للمال القادم من جهتها نفوذا ورائحة وصوتا وموطئ قدم، عسى أن تستطيع يوما أن تكون متحكمة في مقاليد الأمور، كما كانت الحال في القرون الماضية البعيدة..
نموذج آخر للثروة التي صورها «بشير الديك» في أفلامه، كما سنرى بالتفصيل في تحليل الأفلام، هو الثروة الناجمة عن تزاوج الفساد والسلطة، سواء بين تجار السلاح والمخدرات ورجال في الحزب، أو بين تجار المخدرات ورموز في الشرطة وفي مجلس الشعب، في أفلام أخرى.
إن الصراع الذي يدور في تلك الأفلام، يكون من أجل تجنب نفوذ الثروة على مصائر البشر العاديين الذين يعيشون في الشارع الرئيس الكبير لمجموع للشعب، أو بين أطراف متصارعة على صفقات أو مناطق نفوذ من أجل الحفاظ على المواقع الحالية، أو توسيع مجال نشاطها.

في أفلام «بشير الديك» نجد الطبقات الشعبية تعبر عن نفسها بكل حريتها. إنها تعيش في حالة من النقصان والشعور بالعجز.. إنها تحلم أحلاما «باهتة» «بسيطة»، وحتى هذه لا تستطيع أن تكملها.. ولكنها لا تهتم كثيرا بهذه المشاعر التي نراها، لأنها مشغولة بتفاصيل حياتها اليومية التي تعيشها من يوم ليوم، و من لحظة للحظة، ومن حلم ضائع لحلم سوف يضيع، وهكذا ..

لا توجد لدى «بشير الديك» نماذج منتصرة بالمعنى الوجودي للكلمة. لكنها تعبر عن حياتها بكل القوة الممكنة لديها. إنها تعرف «الواجب» الذي عليها أن تؤديه، لكن الثواب ليس بيديها. إنها تشبه من يزرع البحر بورد البحر، وهي تعلم أن الحصاد لن يأتي.

في فيلم «سواق الأتوبيس» حارب «حسن سلطان أبو العلا» كل الحروب التي خاضتها مصر، دون أن ينتظر كلمة شكر من أحد، ولم نسمعها في الفيلم، ولا في خارج الشاشة. لقد كان يؤدي ما عليه أن يؤديه تجاه وطنه، لأنه تربى على هذه الروح في «ورشة» أبيه، التي على وشك أن تذهب في المزاد.

وفي فيلم «ضد الحكومة» يقف «مصطفى خلف» وراء قضبان قضية ابنه الخاسرة حتى النهاية، وهو يعلم أن الحرب التي يخوضها ضد رموز الفساد التي كان واحدا منها، هي كل شرفه الذي يمكن أن يحصل عليه.

إن المرأة التي هزت عرش مصر، لم تنجح في الحقيقة في الوصول لحلمها الطموح الكبير، في أن تحكم مصر، لكنها شاهدت العرش وهو يسقط. لقد تحقق حلمها، لكن الحالم كان شخصا آخر، ودائما..

في «موعد على العشاء» ينجح «شكري» الكوافير البسيط، والفنان الهائم الحائر، في الفوز بنوال الجميلة، التي كانت في أحضان الرجل الثري «عزت أبو الروس»، لكنه يدفع حياته ثمنا لهذه الزيجة. لقد انتصر وحصل على ملكة النحل، لكنه مثل كل العمال «الشغيلة» في الخلية، عليه أن يموت ثمنا للحظة التتويج.

وفي «الحريف» نرى «فارس» وهو ينتقل بين حارة وحارة، وشارع ومحافظة، ويفوز في لعبة الكرة

الشراب، دون طموح حقيقي في الوصول إلى شيء. وينتهي به الأمر، بالدخول في متاهة الانفتاح الاقتصادي، ليكون لاعبا مع اللاعبين، في الطرقات الخلفية، وعلى أرصفة الثروة والتهريب.
كان «بشير الديك» يحاول أن يمسك بتلابيب زمن جميل يولي، كمن يمسك بيد غريق قد أخذه البحر من بين أصابعه، وفي تلك اللحظة التي يوشك فيها البحر أن ينتصر، يكتب «بشير» الدراما السينمائية.

في أفلام «بشير الديك» الكثير من الهواجس التي تطارد الأبطال، كما لو كانت فرقة من كوابيس الماضي، مكلفة بالقبض على الحاضر، وإحضاره أمام محكمة خيالية، لا يعلم أحد من قضاتها، أو ما هي عدالتها.
«الحرب» مثلا، هاجس طارد أبطال الكثير من افلام «بشير الديك». إن الهزيمة التي منيت بها مصر في ٦٧، كانت السبب في أن تتحول فتاة مصرية قتل زوجها غيلة على أيدي رجال السلطة، إلى جاسوسة في فيلم «مهمة في تل أبيب». الهزيمة فى الحرب هي التي تقف وراء حبس فتاة أخرى، هي «باتعة الخضري» التي كان زوجها المقدم «حسن سلطان البكري» أحد المتسببين فيها، بسبب تهاونه مع المقاولين الذين كانوا يبنون المطارات، في فيلم «الشطار».
وهي التي تجمع فرقة الإنقاذ اليائسة في فيلم «سواق الأتوبيس»، في محاولة أخيرة لإنقاذ ورشة الخشب.
كما أن الحرب بعوالمها وعلاقاتها، هي التي تظلل وترسم ملامح شخصيات وأحداث فيلم «ناجي العلي» الذي يعد وثيقة سينمائية هامة لما حدث في بيروت أثناء الغزو الإسرائيلي لها في ٨٢، كما يرسم بسكين الحقيقة كل ملامح الهزيمة العربية التي نعيش في قاع بحيرتها الراكدة منذ سنوات.

يكتب «بشير الديك» ليعيش.. فالكتابة هي مهنة في النهاية.
وبين المسئولية العامة والمسئولية الشخصية، يسير الكاتب على حافة السكين.

إننا نعيش في العالم الثالث.. وبقدر ما هي نعمة لكتاب الدراما، لأنهم أمام مناجم من الكنوز البشرية، ومن النماذج الإنسانية، ومن العلاقات الشائكة الجارحة المجروحة.. بقدر ما هي نقمة، لأن الكتابة من ورق وحبر، وليست من خبز ومن وسلوى. إنها تتطلب الكثير من الجهد، والكثير من الحظ، والكثير الكثير من التوفيق في أن تعرف الطريق الذي تذهب إليه، والأهم أن تعلم كيف تعود..

إن المسافة بين الإبداع وبين العمل، بين الشهرة والتواضع، بين النجاح والبدء من جديد كمن لم ينجز، هي المسافة التي على الكاتب الموهوب أن يقطعها كل يوم، لكي يظل من هو، ولكي يحافظ على قلمه نظيفا، وعلى أوراقه بيضاء .. من غير سوء!!

يلوم «بشير الديك» نفسه، لمحدودية تأثير الفن في الحياة العامة. ويطرح من خلال هذا اللوم الكثير من المعاناة التي يعيشها الفنان، وهو يقوم بتغيير الواقع في الدراما التي يكتبها، دون أن يطرأ على الواقع المعاش القليل أو أي من التغيرات المماثلة.

إن الحياة تصبح صعبة بهذا الشكل، وعليه أن يهرب دائما في العمل الجديد، من أجل أن يمارس قدرته على التغيير، والأهم أن يعيش مع أشخاص حقيقيين، يستطيعون أن يقولوا في الواقع المجازي، ما لا يستطيع «بشير» أن يقوله في الواقع الحقيقي.

إن معركة حياته تتلخص في التعبير عن أشياء خارج كيانه، وهذا ما تسميه اللغة المجردة ـ الواقعية .

البحث
عن الحلم المفقود

ولد «بشير صديق الديك» في السابع والعشرين من يوليو عام ١٩٤٤، في قرية من قرى دمياط، تتسم بجمال ساحر هي قرية «الخياطة» من الغرب يمر بها النيل، ومن الشرق بحيرة المنزلة، ومن الشمال البحر الأبيض المتوسط.

فكأنها شبه جزيرة تحوطها المياه والأساطير. وكان أغلب سكانها من المزارعين، إلا أن والده كان استثناءا، كتبت عليه الوظيفة أن يترك أرض الأحلام والأقارب، إلى مدينة المنصورة التي انتقل إليها «بشير الديك» وهو في سن الثالثة.

يذكر «بشير الديك» كيف كانت خالتهم «نبوية» في الليالي، تقص عليهم وقائع الحياة الغريبة التي كانت تصادفهم في الأزمنة البعيدة، من أمثال الرجال الذين يركبون دراجات تدور في الهواء في حلقات، وعندما كانوا يقتربون منهم يكتشفون أنهم بلا رؤوس.

كان الصغار، ومنهم «بشير» يصابون بالفزع، من تلك الخيالات التي تقصها «الخالة نبوية» على أنها حوادث وقعت لها، ويتلفت في طريقه إلى منزل العائلة الكبير، الذي كان والده يختص فيه بجزء منه، مع أشقائه على عادة البيوت الريفية في تلك الأزمنة.

في المنصورة التحق بالمدرسة الابتدائية، لكنه كان طوال العام يحلم بالعودة في الصيف إلى القرية، حيث الأصدقاء والأقارب والطيور المهاجرة، التي كانوا يقيمون لها على الجسور مصائد من البوص يخلطونها بنبات المخيط، فتلتصق بها الطيور المتعبة عندما تقف عليها، وفي الصباح والأضاحي، كانوا يذهبون ليجمعوا صيدهم الثمين من الطيور الغريبة ، وذات الطعم اللذيذ أيضا.

في تلك البيئة الآمنة المتنوعة، الكثيرة الأقارب والأصدقاء والمعارف، نمت حواس الطفل الذي كان يرى ويسمع ويشم ما حوله بنهم الغريب الذي سيغادر بعد قليل إلى المدينة البعيدة من أجل إكمال دراسته. فكانت روائح البحر تختلط برائحة «ضروع البهائم» الممتلئة، برائحة الهواء الندي المشبع برائحة الجبن الشهير في تلك المناطق، فكأنها رائحة الحياة الطازجة التي تعطي نفسها لمن يحب تلك الأرض ومن عليها.

إلا أنه تعلم أيضا في تلك السن الصغيرة، مرارة الفراق، والصبر على البعاد من أجل الفوز مرة أخرى بلقاء البلدة الحبيبة بكل ما فيها من خيرات، كانت تكفي ذكرياتها خياله الصغير، طوال العام الدراسي.

إلا أن التغيرات الكبيرة تطال البشر الصغار أيضا.

قامت الثورة وهو مازال في السنة الثانية من دراسته الابتدائية، فشعر بأن الحياة تغيرت من حوله، والكلمات بدأت تأخذ معاني أخرى. وبدأت علاقته باللغة تأخذ معنى جديدا عندما كان الأستاذ «حسن عرابي» أستاذه يرسل إليه ليحضره من فصله، ليكتب على السبورة لتلامذة الفصول الأكبر كلمات كانت تستعصي عليهم كتابتها، مثل كلمة «لؤلؤ»، فبدأ شعوره بالتمايز من ناحية اللغة عن أقرانه، وحتى عن الكبار منه، الذين كان الأستاذ حسن يأمره بمعاقبة من أخطأ منهم في الكتابة أمام الجميع.

في عام ١٩٥٦، كان العدوان الثلاثي على مصر ومدن القناة، وخرج «بشير الديك» في المظاهرات التي اجتاحت المدن المصرية احتجاجا على هذا العدوان الغاشم، الذي تنكر فيه الإنجليز في أزياء الجنود الروس، ليوهموا المصريين أنهم أصدقائهم، ولكنهم كانوا الأعداء.

تؤشر هذه القصة الخرافية بالطبع في تفاصيلها، إلى اختلاط المواقف السياسية بالخيال الشعبي في تلك الفترة، وكيف كان «بشير الديك» يتعايش بعمق مع الأحداث ورموزها ودلالتها، بخيال الطفل وعقل الراصد للأحداث بطريقته الخاصة.

شهد عام ١٩٥٦، نهاية فترة الاغتراب الأولى في حياة «بشير الديك»، فقد عاد الأب ليعمل في مدينة «دمياط»، وينتقل بشير الديك إلى مدارسها، حيث سيكمل فترة تعليمه الإعدادية ـ أربعة سنوات ـ ثم الثانوية ـ ثلاث سنوات.

في تلك الفترة، بدأ نهم القراءة يظهر جليا لديه.

كان قد تعرف على روايات «محمد تيمور» و«مصطفى لطفي المنفلوطي»، خاصة «العبرات» و«النظرات» و«ماجدولين»، وهي كتابات كانت رومانسيتها تجذب الشبان الصغار في تلك الفترة.

يذكر «بشير الديك» أنه بتأثره بتلك الرومانسيات، كتب قصة عن إحدى قريباته الجميلات التي تزوجت من شاب ضخم يبيع السمك، فكانت رومانسيته تشعره بالغرابة من هذه الزيجة التي بدت له غير متكافئة. ولكنه إثر زيارة لهما في منزلهما، شعر بالسعادة التي عليها «قريبته»، وبدأ إدراكه لطبيعة العلاقات الاجتماعية يتغير، ويدرك أن الظواهر ليست تماما كما تبدو، وأن هناك عمقا ما يجب البحث فيه والوصول إليه، للتعرف على الحقيقة بشكل واضح. وكان عنوان القصة خير دليل على هذه الحساسية الواقعية: «على كفتي الميزان».

لم تكن القراءة في الأدب المصري وحده، بل امتدت إلى سلسلة الروايات العالمية وروايات الجيب، وبدأ خيال الشاب الريفي يتشبع بروائح باريس وأحداث الحرب الأهلية الفرنسية، ويعيش مع شخصيات ليست له علاقة بواقعه، وإن كانت ترتبط بوجدانه بشكل كبير.

بدأ شعوره الإنساني العميق يتكون من خلال تلك الروايات، التي كان يجلبها له بائع الكتب القديمة الذي كان يظهر في فترة الراحة بين الحصص الدراسية، ويحضر له كل جديد يأتيه من تلك الروايات العالمية التي اكتشف شغفه بها، وعرف أنه لن يبخل في سبيل الحصول عليها، بما كانت جيوبه تحتويه من نقود قليلة.

بدأت الأم تشعر بالقلق على ابنها، الذي يضع الروايات في قلب الكتب الدراسية، ويتوه في عالم بعيد عن عالمهم، ولا يكاد يسمع أو يرى ما حوله. فحادثت خاله الذي كان قد أهداه بعض الكتب من مكتبته الصغيرة، ليجد له حلا.

وكان الحل هو في حرق الروايات التي تشغل الطالب الشاب عن دراسته، وظلت رائحة الكتب القديمة التي كان يشتريها من بائع الكتب، تختلط في ذاكرته برائحة حريقها في ذلك اليوم البعيد ـ القريب.

نجح «بشير الديك» في الثانوية، وتخرج من الثانوية العسكرية بدمياط، وقد حصل على تقدير ٢٠/٢٠ في مادة الفلسفة، ما جعله يصارح أباه برغبته في دراسة الفلسفة في كلية الآداب. لكن الأب نصحه بالتريث في الاختيار، بحسابات الوظيفة التي سوف يعمل بها. فهو لن يكون فيلسوفا، بل سيكون مدرسا، وهل يريد أن يصبح مدرسا أم لا.

كانت رغبة الأب أن يلتحق «بشير الديك» بكلية الاقتصاد والعلوم السياسية ليكون طموحه في المستقبل أن يكون سفيرا مثلا، يمثل بلاده في الخارج.
راقت الفكرة لبشير الديك، لكن المجموع لم يسعفه ليلتحق بكلية الاقتصاد والعلوم السياسية. وكان البديل هو كلية التجارة، على أمل أن يحصل على تقدير «جيد» في الكلية، وفي السنة الثانية يعيد تقديم أوراقه لكلية الاقتصاد والعلوم السياسية، وهو ما لم يحدث بالطبع..
لكن المهم كان اللقاء مع القاهرة.
كان «بشير» قد نزل ضيفا على «خالته» التي تقيم بشارع «زين العابدين» وعندما ذهب لتقديم أوراقه للجامعة، ورأى شارع الجامعة وتمثال «نهضة مصر» لمختار، والأشجار الكثيفة المحيطة بالطريق، وقبة الجامعة، شعر بالجلال والهيبة، وتمنى أن يكون جزءا من هذه الحياة ولو في أي كلية.
كانت القاهرة تسحره بنهارها وليلها، بشوارعها وزحامها، وبكل ما فيها من صخب وحياة. اختارها واختارته في لحظة كونية خاصة، شعر بها وهو يسير في شارع بين السرايات، ذات ليلة أثناء فترة تقديمه للالتحاق بالجامعة.
مع بدء العام الدراسي الأول، التحق بشير الديك بالمدينة الجامعية، ويا لها من فرحة أن يكون لديه مفتاح لغرفة بها دولاب وسرير وحوض خاص، والأهم أنها تحتوي كتبه التي يقرأها دون أن يزعجه أحد، أو يتطاول عليها مخلوق.
كانت الاستقلالية التي حصل عليها بشير في تلك الفترة، هي بدايته الحقيقية نحو تكوين شخصية الكاتب داخله. فقد شعر بالأنس بين الكتب التي كان يجلبها من مكتبة على ناصية شارع عماد الدين ونجيب الريحاني، وكانت متخصصة في الكتب المترجمة وبالتحديد في الكتب السوفيتية والأدب الروسي.
بدأ يقرأ لكبار الكتاب الروس من أمثال «تولستوي» و«ديستوفيسكي» و«جوجول» و«تشيكوف» ولكن الرواية التي هزت وجدانه تماما، هي رواية «الدون الهادئ» للكاتب الكبير « ميخائيل شولخوف» والتي حصل عنها على جائزة «نوبل» للآداب في عام ١٩٥٦.

كانت تلك الفترة التي اكتشف فيها عالم السينما، من خلال دور عرض شارع عماد الدين. كانت أوقاته موزعة بين الدرس والقراءة ومشاهدة الأفلام.

في نهاية السنة الأولى، استطاع «بشير الديك» النجاح في كل المواد الدراسية، عدا مادة «الرياضة المالية» التي كانت بمثابة طلاسم بالنسبة له، لأنه لم يكن قد تعود من خلال دراسته السابقة واهتماماته، العناية بالحسابات والمواد الرياضية البحتة.

في السنة الثانية، نجح في كل المواد، عدا الرياضة المالية ومادة التربية الوطنية والإنجليزي، وكان عليه أن يعيد السنة. وعاد إلى القرية خائبا، تائها، يبحث عن وسيلة لتمضية الوقت، بعيدا عن العيون التي تلاحقه. وأنقذه أباه من هذه الحيرة، عندما أمره بالعودة إلى القاهرة، والاستعداد هناك لامتحانات نهاية العام، بالتواصل مع زملائه بدلا من تمضية الوقت في القرية بعيدا عن أجواء الدراسة.

كانت فرصة لبشير الديك، لالتهام المزيد من الكتب، التي تجاوزت الأدب الروسي إلى الأدب الأمريكي والإنجليزي عموما، بدءا من « سكوت فيتزجيرالد» مرورا بـ «وليم فوكنر» وصولا إلى «ارنست همنجواي» وغيرهم الكثيرين، من الكتاب التي كانت يداه تصل إلى كتبهم.

في تلك الفترة بدأ الكتابة القصصية.

لكن الدراسة كانت تمنعه من التفكير في الاحتراف، الذي لم يكن يعرف معناه.

إنه يفعل ما يمليه عليه قلبه، وما يجده في نفسه من ميول، دون أن يفكر في أن يمتهن الكتابة، ودون أن يعرف كيف يكون ذلك.

وكثيرا ما كان يمضي في غرفته أوقات اليقظة كلها في القراءة، والدخول في عوالم لا ترتبط بما حوله بصلة، وعندما يخرج من غرفته لشراء الطعام أو للتنزه، كان يشعر كأنه يمشي في الحلم، أوكأنه خرج من الواقع الحقيقي الذي كانت شخصيات الروايات تحادثه فيه، وتتفاعل معه، وتؤثر في وجدانه.

وأخيرا جاء التخرج من الجامعة، ووصلت لحظة الحقيقة الكاملة، التي على الواقع أن يقول فيها كلمته. وعليه أن ينتظر التعيين.

في القرية وخلال فترة الانتظار، لم يطل الوقت ببشير الديك للعثور على كتاب ناشئين يحاولون الكتابة مثلما كان يحاول، واستقروا على تكوين جمعية أدبية تكون بمثابة الهوية والملتقى والمعبر عنهم.وأسموها «جماعة الرواد الأدبية» بدمياط.

من خلالها بدءوا ينشطون في مراسلة الصفحات الأدبية بالمجلات والجرائد المصرية والعربية، وعرفت قصص بشير الديك القصيرة طريقها للنشر في «المساء الأدبي» الذي كان يشرف على صفحته الكاتب الكبير «عبد الفتاح الجمل»، الذي كانت لصفحته الفضل الكبير على عدد هام من الأدباء الذين صاروا أعلاما في مصر، خاصة من كتاب الأقاليم الذين لم يكونوا يملكون وسيلة سوى الخطابات التي يرسلونها إلى الجريدة، على أمل أن تكون هناك عيون رحيمة بأقلامهم وأحلامهم وخيالهم، فتقرأ بعناية ما خطته أيديهم، وترسل بالجيد منها إلى حبر المطبعة، ليظهر للنور، ويؤكد الهوية التي تكون مجهولة عند أولئك الكتاب والقصاصين في القرى النائية التي يعيشون فيها.

كما عرفت قصص «بشير الديك» القصيرة طريقها لمجلات أدبية مثل مجلة المجلة، وقت أن كان يرأس تحريرها الكاتب الأديب الكبير «يحي حقي».

كما نشر قصصا في مجلة «الثورة» العراقية، و«الآداب» البيروتية التي كانت تعد آنذاك المنبر الأشهر والأرقى في عالم القصة والأدب على مستوى العالم العربي.

وتعرف أثناء زياراته القاهرة على جمعية «كتاب الغد»، وأنضم لجماعة أدبية ناشئة كانت تعرف بـ «جاليري ٦٨»، التي أسسها «جمال عطية إبراهيم»، و«إبراهيم أصلان»، و«إبراهيم منصور»، وكان من رموزها «محمود الورداني»، و«محمد سيف».

في تلك التجمعات، كانت شخصيته الأدبية تكتمل، ويتبادل الخبرات والقراءة والاستماع إلى آراء الجيل الغاضب من «نكسة ٦٧» وكيفية الخروج من الأزمة التي يمر بها الوطن.

في أجواء النكسة والحزن الذي كان يخيم على أرض مصر كلها، تعرف بشير الديك على الكاتب التشيكي الشهير «كافكا» من خلال روايته المحاكمة.

كانت الأجواء البوليسية الخانقة، والخيالات المستحيلة التي تمتلئ بها الرواية، تمثل تعبيرا عما

كان يعتمل في نفسه، وعما يمكن أن يعبر به عن أزمته وأزمة جيله بالكامل.

أعطى «بشير» الرواية بعد الانتهاء منها، لأحد أعضاء «جماعة الرواد» النشطين وكان يدعى «يوسف القط». قرأ يوسف القط الرواية، لكنه لم يحتمل واقعها، الذي شعر أنه يجسد المستقبل الذي تسير إليه مصر، وسقط صريع المرض النفسي الحاد، وأنتهي به الحال ميتا في إحدى الحدائق العامة في دمياط، حزينا على مصر التي لم تكن قد عبرت بعد القناة وحاجز الخوف والألم والهزيمة.

في تلك الفترة تناهى إلى سمعه أن مخرجا سينمائيا إسمه «على عبد الخالق» يصور فيلما في «دمياط» وهو فيلم «أغنية على الممر». وجاءت إليه فكرة سيناريو سينمائي، أو ما أسماه وقتها «القصة السينمائية» وكانت بعنوان «زائر المدينة الميتة»، وهي مستوحاة من رواية «جاتسبي العظيم» للكاتب الأميركي الكبير «فرانسيس سكوت فيتزجيرالد».

قرر «بشير» أن يعطيها للعاملين بالفيلم على أمل أن يكتب لها النجاح وترى النور.

وذهب فعلا إلى مقهى «اناستاسيا» حيث كانوا يجتمعون، ووجد كاتب السيناريو «مصطفى محرم» يجلس مع «صلاح السعدني» ويناقشان المصور، وطال انتظاره على أمل أن ينتهي النقاش، ويجد فرصة لتقديم العمل الذي كان يراه عظيما، وأعده بسرعة لهذه المناسبة، لكن الوقت مر عليه كالدهر، فقرر أن ينسحب دون أن يقدم أوراق اعتماده لطاقم الفيلم الذي جاء إلى دمياط.

أنتقل بشير إلى القاهرة ليعمل موظفا حكوميا في وزارة التربية والتعليم، وكان قد تزوج من معيدة بكلية البنات، هي أم ابنته «دينا» وابنه الراحل «أحمد».

استقر «بشير» في شارع فيصل، وقت أن كانت المزارع تحيط به من كل جانب، والبيوت فيه متناثرة، كأنها بقع سكنية في هذا الفراغ الكبير.

كانت حياة بسيطة هانئة، مليئة بالطموح والأمل في الغد، وفي الموهبة الكامنة في أعماقه.

إلى أن واتته الفرصة على غير توقع.

كان أحد معارفه يمتلك محلا لبيع الأثاثات يعلم بموهبته وبرغبته في الكتابة السينمائية،

فأخبره أن من بين زبائنه امرأة طيبة، إحدى بناتها متزوجة من المخرج «أحمد طنطاوي» والأخرى متزوجة من السيناريست «مصطفى محرم»، وأنه حادثها بشأنه، وإذا ما كان هناك شيئا يستطيع أن يقدمه لها، فهو على استعداد تام. وفعلا أتى له «بشير الديك» بالقصة السينمائية المستوحاة من «جاتسبي العظيم» وطلب منه أن ترسلها إلى «مصطفى محرم» لأن العمل سينمائي وليس تليفزيوني.

سافر «بشير الديك» إلى بلدته لظروف طارئة، ولكنه عاد ليجد الدنيا مقلوبة عليه.

فالرجل يسأل عنه، والهواتف لم تنقطع في البحث عنه. ووجد «على عبد الخالق» و«مصطفى محرم» على أحر من الجمر للبدء في تنفيذ العمل، على أن يكتب له السيناريو «مصطفى محرم» والحوار «بشير الديك».. لكن حدثت وقتها أن تشكلت ما يعرف في التاريخ السياسي المصري، بلجنة النظام.

وهي اللجنة التي أعدت أسماء من كانوا أعداء للنظام الساداتي وقتها، وبدأت حركة تنقلات واسعة ، بقصد نفي الكتاب والمخرجين والممثلين اليساريين والناصريين، بعيدا عن أروقة السلطة ومجالات العمل المؤثرة، وكان من بين هؤلاء المخرج «علي عبد الخالق».

أدرك «بشير الديك» أن فرصته في دخول الحقل السينمائي لن تكون سهلة، وعندما عرض عليه «على عبد الخالق» البحث عن مخرج آخر، رفض «بشير الديك» بقوة، وقال إنه سينتظر حتى «يفك الله عقدته» مع النظام، وعندها يكون لكل حادث حديث.

إلا أن «مصطفى محرم» عرض على «بشير» رواية «المقامر» للكاتب الروسي الشهير «ديستوفيسكي»، لكي يقوم بكتابة معالجة سينمائية لها، على أن يكتب لها هو السيناريو، وبشير الديك الحوار.

انتظر «مصطفى محرم» حتى يوم اللقاء مع «بشير الديك»، الذي سلمه المعالجة السينمائية لقصة قصيرة كانت في نهاية رواية «المقامر»، وهي قصة «الزوج الخالد».

فوجئ مصطفى محرم بالمعالجة، وبعد أن قرأها تحمس لها كثيرا.

وبدأت جلسات العمل مع المخرج «أشرف فهمي» الذي رشح لبطولته «محمود ياسين» و«نور

الشريف». ذهب «بشير الديك» إلى «نور الشريف» في المستشفى القبطي وكان بها لعارض ألم به، فعبر عن فرحته بالسيناريو واستعداده التام للقيام بالدور.

أثناء كتابة السيناريو على الآلة الكاتبة في المكتب الشهير المختص بتلك المهنة، وكان مقره في شارع عماد الدين، عرفت شركات الإنتاج بأمر هذا الكاتب الناشئ الموهوب، وبدأت ترسل مندوبيها إلى عنوانه في شارع فيصل، وفجأة وجد نفسه مشغولا بالعمل على أكثر من سيناريو، والفيلم الأول مازال في التصوير.

أثناء عودته لمنزله في «فيصل» ليلا في أحد الأيام، إذا به يسمع حوارا بين شخصين بكلمات يعرفها ..

إنه الحوار الذي كتبه بين «محمود» ـ محمود ياسين ـ و«مصيلحي» ـ نور الشريف ـ في فيلم «مع سبق الإصرار»، ولكن كيف يحدث هذا؟ والفيلم لم يعرض بعد ..

شعر بشير الديك أنه يهذي وأن الأصوات داخله تتجسد في هذا الفراغ الكبير الذي يحيط به، وقرر أن يتبع الصوت ولو إلى المجهول، وفجأة وجد نفسه أمام فيلا يدار فيها شريط سينمائي على آلة عرض منزلية، فطرق الباب وإذا بالموزع الخارجي للفيلم يشاهد نسخة «١٦ مم» قبل تصديرها إلى السعودية، وكانت النسخ التي تصدر للخارج تأخذ مقاسات مختلفة لطبيعة العروض في تلك البلاد، خاصة السعودية التي ليس بها دور عرض تصلح لأفلام الـ«٣٥ مم».

قدم «بشير نفسه للموزع الذي فرح كثيرا بالمصادفة، وشكر «بشير» على هذا الحوار الرائع، ولكن الأهم أن بشير أدرك أنه لم يكن يهذي وأن حواره السينمائي قد خرج للحياة ووصل إلى أذنيه.

لاقى الفيلم نجاحا كبيرا، وحصل على جوائز من جمعية الفيلم، وكتب عنه النقاد السينمائيون ما أطرب صناعه، خاصة «بشير الديك» الذي أحس أنه أستطاع التعبير عن نفسه من خلال ذلك العمل.

بداية مع سبق الإصرار

لم تكن السينما المصرية ستكون بخير بدون أفلام مثل « سائق الأتوبيس» ، «الحريف» ، «ضد الحكومة»، «طائر على الطريق»، «موعد على العشاء»، «الهروب»، «ناجي العلي» .. وغيرها من تلك النوعية «البشيرية» التي قدمت لنا الحياة المصرية كما لم تعرفها السينما من قبل..
لم يعد الحب هو المشكلة في أفلامه، ولم يعد الزواج هو العقبة الوحيدة في الحياة أمام أبطاله ..
وأصبح الظلم هو العدو الحقيقي في السينما وفي الحياة ..
الظلم على أيدي المصريين الآخرين، الذين قال عنهم الشاعر الكبير«عبد الرحمن الأبنودي» ذات مرة في قصائده الثورية القديمة: «إنها بلدان، وإنهما شعبان»..
في سينما «بشير الديك» عرفنا الظلم الذي لاقاه «حسن سلطان أبو العلا» بطل فيلم «سائق الأتوبيس» ، وهو النكران من الأهل للجميل الذي قدمه الوالد العجوز، الذي لم يبخل على بناته وعلى أزواج بناته، بالمال والعطف والإيواء ..
والنكران من الوطن ، وهو ـ أي حسن ـ لم يبخل على وطنه بشيء في مقدوره، فحارب في كل حروبه، بدءا من اليمن مرورا بالهزيمة التي أسماها «هيكل» بالنكسة، ثم حرب الاستنزاف، وأخيرا بحرب التحرير في ٧٣، التي «مسخها» السادات بتوقيعه معاهدة غامضة للسلام، رفضها العرب وهي ساخنة، ثم راحوا يدورون حولها وهي باردة ..
والنكران من الزوجة، التي أخذت منه أيام حبه وشبابه، ثم تركته ليعمل «سائقا» بينما تريد هي أن تلحق بقطار الانفتاح والبنوك الاستثمارية والحياة الجديدة ...
لم تكن تلك الأزمنة التي عاشها وعبر عنها «بشير الديك» هي أزمنة الأحلام التي تتحقق مثلما كان الحال في الستينيات، ومثلما فعل الكتاب السابقون عليه في أفلام مثل «رد قلبي»، أو «الأيدي الناعمة» أو «مراتي مدير عام» ..
بل كانت الأزمنة التي تضيع فيها الأحلام وهي مازالت في عينيك، وربما تضيع ومعها عيناك

..
لقد كانت أزمنة صعبة.. في فيلم «سواق الأتوبيس» كانت الورشة على وشك الضياع، ومعها الحلم القديم كله.. ربما بالصناعة الوطنية أو على الأقل «بالستر الوطني»..
إن لنا أن نعذر «بشير الديك» لأن السينما التي قدمها كانت «جادة» وكانت «حادة» وكانت «قاسية» علينا نحن المصريين، لأنه يحب مصر مثلنا، ولن أقول أكثر منا ..
لقد كانت الأوقات التي دخل فيها السينما أزمنة متقلبة، ولم يكن الخير خيرا، كما قد يراه البعض اليوم واضحا، ولم يكن الشر شرا كما هو واضح في نظر البعض ..
لقد كانت القيم والعائلات والشوارع والسيارات وكل شيء يتغير من حولنا ..
والذي يذكر القاهرة في الثمانينيات من القرن الماضي، لن يتحسر على تلك الأيام كثيرا، عندما كانت الأتوبيسات تقف في الطرقات بالساعات، والهواتف تعد سلعة نادرة، خاصة الذي يتكلم منها .. والمطبات والحفر لم تكن في الشوارع والحارات فقط ، بل كانت في النفوس والأرواح الضائعة أيضا ..
لا أقول إننا الآن أفضل كبشر، ولكننا نعيش الآن أفضل كمواطنين.
وسواء أكان ذلك بفضل التقدم التكنولوجي وحده، أو بفضل السياسات التي اتبعتها الحكومات التي شكونا منها على الدوام ، فقد كان بشير الديك على خط المواجهة مع الواقع هو وجيل من المخرجين الشبان الذين أرتبط اسمه بهم في الأعمال السابقة، وغيرها ..
لم تكن تلك الأيام بالنسبة للمثقفين أفضل الأيام، فقد كانت القناعات التي تربوا عليها في عصر الناصرية الأولى، مازالت غضة وفتية، رغم النكسة أو الهزيمة، لأنهم كانوا ينتمون في معظمهم إلى الطبقات الشعبية، أو إلى النخب التي كانت تفخر بدور مصر الثقافي والقومي العروبي، بغض النظر عن الثمن الذي ندفعه من حياتنا ..
لقد تربوا على هذه القيم، وليس علينا أن نراجع ما لقنته الحكومة إياهم في المدارس والإذاعة والجرائد والكتب ..
لقد صنعت الدولة المثقفين آنذاك، على «قالب ناصري» ثم قالت لهم « لقد مات عبد الناصر

فكونوا ساداتيين» ..

وهو أمر لم يكن مستحبا، بعد أن تكونت تلك القناعات وأرادوا أن يعبروا عن استيعابهم لتلك الأفكار و أن يعيشوا تلك الأحلام الكبيرة، وأن يكونوا جنودا في الحلم الكبير الذي لم يتحقق أي شيء منه في أرض الواقع للأسف..

اللهم إلا بعض المصريين الوطنيين المخلصين الذين حاولوا الوقوف في وجه التغيرات التي كانت تحدث وفق قوانين مختلفة ، ووفق عقلية تجارية انتهازية تتسلط على المجتمع، وتحاول أن تفرض وجهة نظرها على الواقع بكل الطرق وكافة الوسائل ..

في تلك الفترة المتقلبة ظهر «اسم بشير الديك» على أول أفلامه «مع سبق الإصرار» للمخرج «أشرف فهمي» في العام ١٩٧٩، وكان إيذانا بمولد كاتب كبير ..

مع سبق الإصرار (١٩٧٩)

الفيلم مأخوذ عن قصة «الزوج الخالد» للكاتب الروسي الشهير «ديستوفيسكي»، وكانت كما أسلفنا فكرة بديلة لفكرة «مصطفى محرم» أن يتم تحويل رواية «المقامر» لديستوفيسكي إلى فيلم سينمائي، وهي فكرة رفضها «بشير الديك» داخليا، لأنه في أعماقه لا يحب البطل الفرد من ناحية، ولأن نفسية المقامر ودراستها، قد تكون ممتعة في القراءة والمعرفة ، ولكن ليس للسينما التي كان يحلم بدخولها..

قام «بشير الديك» بتمصير القصة، بحيث تبدو لنا الآثار الروسية عليها ضعيفة، أو بالكاد، في بعض الحوارات والأجواء التي أعتقد أن لها بعض العلاقات بمزاج المخرج «أشرف فهمي» ..

تدور قصة الفيلم حول «وكيل نيابة» شاب هو «محمود رفعت» ـ محمود ياسين ـ متزوج من خمس سنوات، ولا ينجب بسبب عدم ثبات الجنين في رحم زوجته «نادية» ـ ميرفت أمين ـ وهي حالة طبية معروفة. ويبدأ الفيلم بمشهد لامرأة مقتولة في «بانيو» وتنزل التترات بعد أن يظهر البطل ويطلب استدعاء الطبيب الشرعي وسؤال الجيران عن الحادثة وعما شاهدوه ..

في هذا الفيلم الأول تتبدى براعة «بشير الديك» في مزجه بين القضية السابقة للممثلة المقتولة، وبين قضية وكيل النيابة نفسه، التي يجدها ماثلة أمامه من خلال ظهور «مصيلحي» ـ نور الشريف ـ صديقه من أيام البلدة في الفيوم، والذي يأتي إليه بطريقة غامضة تكشف لنا عن أزمة نفسية حادة يمر بها بسبب وفاة زوجته «عطيات» ـ هدى رمزي ـ والتي كان يحبها بجنون، وتركت له طفلة لا يعلم من هو أبوها الحقيقي بعد أن عرف من خلال التحاليل الطبية المختلفة أنه لا يمكن أن ينجب ..

إن الأسئلة التي يوجهها وكيل النيابة للمتهم في قضية الممثلة، تتحول إلى أسئلة إلى «محمود رفعت» نفسه، وبدلا من أن نشاهد ما حدث مع الممثلة، نرى ما حدث لمحمود رفعت مع «عطيات» زوجة صديقه التي استغلها واستغلته، من أجل إقامة علاقة حب غير شرعية كان

ثمرتها الطفلة «داليا» التي يدور حولها الصراع في الفيلم..
يقدم «بشير الديك» في الفيلم نموذجا رائعا لتطور العلاقة والشخصيات عبر الزمن، ومن خلال الأحداث. فمصيلحي كان في البداية يريد أن يجد أبا لابنته من أجل أن يتخلص منها، لكي لا تذكره بضعفه : عدم القدرة على الإنجاب ـ من جهة، وخيانة زوجته التي ماتت، من جهة أخرى..
«محمود رفعت» كان يرفض الاعتراف بأبوته للطفلة، لأن حياته الزوجية والمهنية ستكون على المحك، في حال اعترف بخطئه وخطيئته مع زوجة صديقه..
فكيف يكون ممثل القانون، والمحقق في جريمة خيانة وموت، متهما بالخيانة والدليل على ذلك الطفلة الصغيرة «داليا»..
يقدم «بشير الديك» حلا دراميا بارعا، لتعقيد المسألة، وهو إجهاض زوجة «محمود» «نادية»، واستئصال رحمها، ما يجعله غير قادر على الإنجاب منها. وبذلك تصبح الطفلة هي الحل الأمثل له ولها، من أجل أن يكون له طفل من صلبه، دون أن يتزوج من غيرها.. وبالتالي تتحول الطفلة إلى «موضوع مرغوب» فيه، لحل المشكلة التي طرأت مع الزمن ..
على الجانب الآخر، يقدم الفيلم رحلة بحث «مصيلحي» في المتهمين المحتملين، وهما «جعفر أبو دومة» الذي كان مأمور المركز في تلك الفترة، والذي أصبح لواء على فراش الموت..
ويسخر «بشير الديك» من أهل «جعفر» الذين ينتظرون موته على أحمر من الجمر، ويهنئون أنفسهم بالقبلات عندما ينقل لهم «مصيلحي» الخبر، ويسأله أحدهم ـ محمد شوقي ـ عن المال السائل، الذي يبدو أنه كل ما يهم الأحياء من أقارب «جعفر» .. وهي التيمة ـ أي الثروة والصراع حولها ـ التي ستكون الموضوع المفضل فيما بعد في الكثير من أعمال بشير الديك

ثم ينتقل «مصيلحي» للبحث عن المهندس الذي كان يعمل مفتشا للري في القرية، ويجد أنه هاجر إلى «كندا» وتزوج هناك وأنجب، ما يصيبه بالإحباط، ويدرك أنه لن يصل إلى الحقيقة بشأن والد ابنته الحقيقية، والتي اكتشف أمرها من خلال خطاب كانت زوجته تحتفظ به، بخط والد البنت..

لكن «مصيلحي» بعد أن يرى «محمود» في غرفته في اللوكاندة التي كان يعيش فيها، وهو يعطي ابنته «داليا» الهدايا، وكيف يحنو عليها، يتأكد لديه الشك في أنه الخائن الذي أفسد عليه حياته، وأضاع منه حب عمره، وماضيه ومستقبله كله..

عند هذه النقطة، يقرر «مصيلحي» أن يتروى في مسألة الخلاص من عقدته، بل ونراه يذهب إلى منزل «محمود» ويحاول أن يؤلب زوجته عليه، في رغبة شريرة لإفساد حياته الزوجية، كرد فعل على الخيانة التي تعرض لها، والتي تسببت في ضياع مشروع حياته، وموت روحها الجميلة المتمثلة في «عطيات»..

يبدو «بشير» ميالا أكثر في الفيلم إلى شخصية «محمود رفعت» منه إلى شخصية «مصيلحي» من خلال عدة أشياء، فهو يجعله إنسانا ملتزما في عمله، وإن كان غير مباشر في صراحته، إلا أنه يبدو عمليا، ومحبا لزوجته التي يرفض عروضها المتتالية بالزواج بغيرها، من أجل أن يكون أبا..

وفي نفس الوقت، بعد أن يتأكد من أن «مصيلحي» يسيء إلى البنت الصغيرة في نوع من الانتقام المكتوم، بجعلها تخدم زبائن بيت الدعارة من الحشاشين، بشكل مستفز يسيء إلى الأخلاق الشرقية التي تحرص على براءة الأطفال مهما كانت قسوة الظروف، خاصة وأنها غير مذنبة فيما ارتكبته أمها ..

عندها يخطفها «محمود» بدافع من الأبوة الكامنة فيه، وبدافع الشفقة الإنسانية العامة التي تحاول حماية الطفلة من الأذى التي تتعرض له دون أن تعلم عواقبه على مستقبلها .. ونرى في الفيلم «الزوجة نادية» تشعر بالعجب من كونه حريصا على الطفلة أكثر من أبيها الذي تعتقده وهو «مصيلحي» ..

يكشف «بشير الديك» عن الفساد الذي يسرى في المجتمع، من خلال «الدكتور نجيب» ـ توفيق الدقن ـ دكتور الوحدة الصحية الذي يعمل في تجارة المواشي، ويبرر ذلك بأنه أهون من تجارة البشر، في إشارة إلى الأب الذي كان يصطحب ابنته معه من أجل أن يسننها الدكتور بالسن الذي يسمح لها بالزواج، ويبرر الأب ذلك بأن المأذون في البيت منتظر.. ويوافق الدكتور بعد أن

يأخذ «المعلوم» من الأب ..
تتصاعد المواجهة بين «محمود» و«مصيلحي» ، عندما يقوم «مصيلحي» بالذهاب إلى الإسكندرية، وأخذ ابنته من على الشاطئ دون أن يخبر «محمود» و«نادية» بذلك.
وفي لقاء بينهما في «بيت الدعارة» الذي كان يقيم فيه «مصيلحي» تدور بينهما مواجهة قوية، يعترف فيها كل منهما بما يعتمل في نفسه، ما يجعل المواجهة مكشوفة ..
يطلب «محمود» من «مصيلحي» أن ينسى الماضي، وأن يبدأ صفحة جديدة في حياته، وأن يتخلى عن «داليا» ويعود لحياته ويتزوج من امرأة أخرى ويعود مدرسا من جديد.. وهذه هي الرؤية التي توافق «محمود» الذي سيبدو رابحا من الخطأ الذي ارتكبه، وتعفيه من المسئولية الأخلاقية التي يشعر بها تجاه «ابنته» وتجاه صديقه الذي خانه، ومن أجل ذلك يعرض عليه المال لتعويضه عن الخسارة التي لحقت به ..
لكننا نرى المسألة من وجهة نظر «مصيلحي» الذي يعترف بأنه له ماض وليس له مستقبل، وأنه يريد أن يحتفظ بالطفلة فقط لكي «يحرق قلب محمود وزوجته» ، مثلما حرق قلبه وقلب زوجته «عطيات»..
يختفي «مصيلحي» من الحياة مثلما ظهر فجأة ليقلب حياة «محمود رفعت» رأسا على عقب، وفي سبيل الحصول عليه، يقرر «محمود» أن ينبش في الماضي، فيستصدر قرارا بتشريح جثة «عطيات» زوجة «مصيلحي» في مشهد رائع سينمائيا، يذكرنا بمشهد النهاية في فيلم «يوميات نائب في الأرياف» رائعة «توفيق الحكيم» التي أخرجها «للسينما «توفيق صالح»، ونكتشف أن الوفاة كانت جنائية، وأن «مصيلحي» بعد أن اكتشف الخطاب الذي كانت زوجته تحتفظ به، قرر أن يقتلها بالسم البطيء ..
هنا يجعل «بشير الديك» المواجهة بين الشخصيات والمجتمع ونفسها في القمة، وعليها أن تكشف عن معدنها أمامنا لكي يكون الحكم عليها عادلا، أو أقرب ما يكون للعدالة الأرضية التي يهتم «بشير الديك» بها كثيرا، والتي سيجعلها أيضا موضوعا لعدة أفلام هامة في مسيرته الفنية..

فبينما نرى «مصيلحي» يظهر في الفيوم فجأة أمام سيارة «محمود» ليساومه على الصمت عن الجريمة مقابل الحصول على «داليا»، وبالتالي يصبح «دفاع مصيلحي عن حياته» هو الثمن الذي يجب أن يدفعه «محمود» مقابل حصوله على جزء من «ماضي مصيلحي» ومن «ماضي عطيات» ومن «ماضيه» ..

إن «مصيلحي» شخص «عاقل» للغاية لأنه يدرك معنى الخطر الذي يتعرض له، ويدافع عن نفسه بكل الوسائل، مضحيا برغبته في الانتقام في مقابل حياته، فليس هناك طعم للانتقام عند الميت !!

أما «محمود» فتبدو نزاهته المهنية كوكيل للنيابة، وممثل للعدالة على المحك، فهل سيضحي بشرفه المهني في مقابل المصلحة الشخصية؟ ـ ناهيك عن أن المسألة بها شق شخصي، حيث أن القتيلة ماتت بسبب خطأ شارك هو فيه بشكل أساسي ـ ..

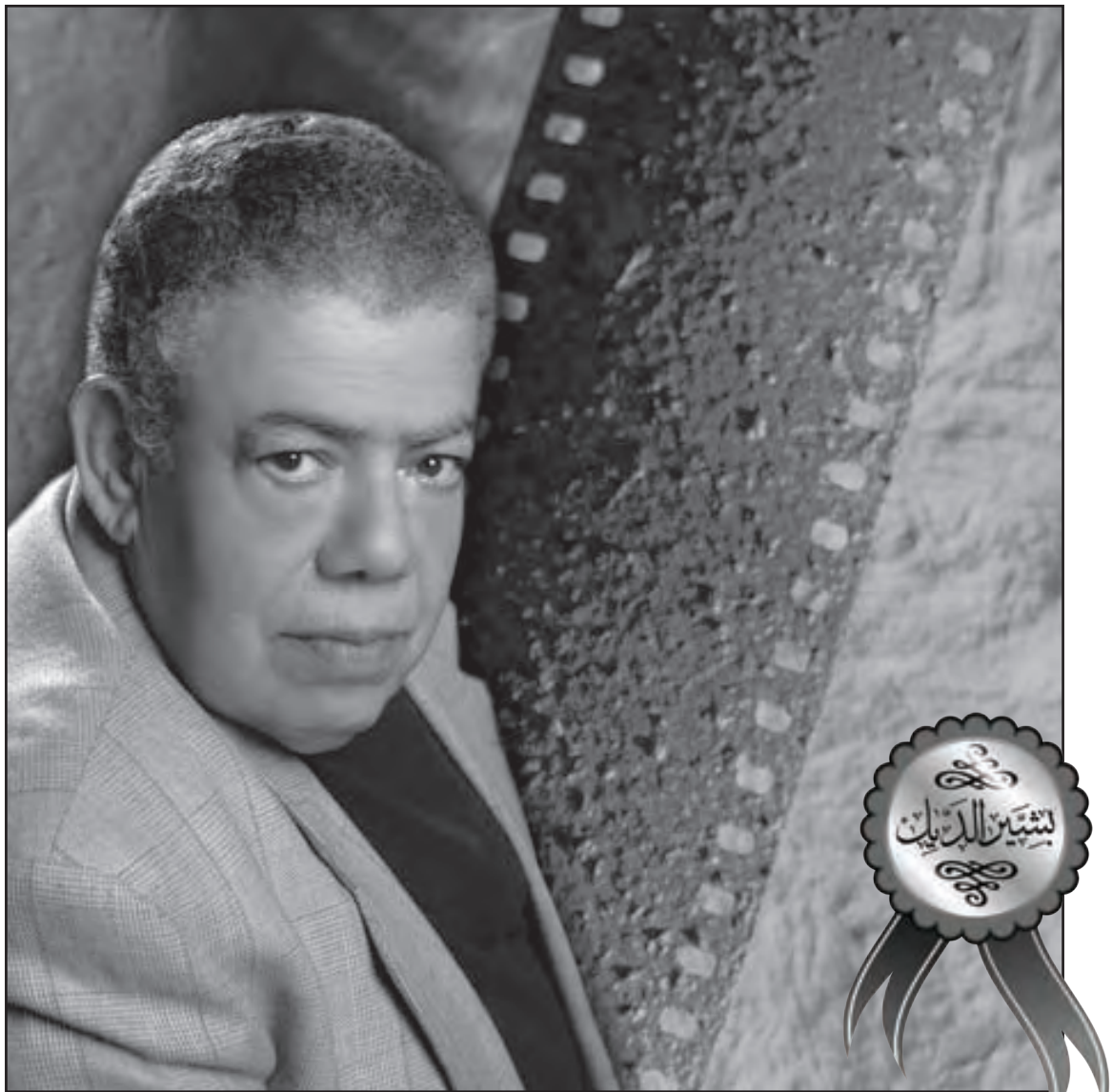
هنا يبدو «محمود» مدافعا عن نزاهته ، التي تجعله يستحق الحياة «دراميا»، فيخبر «نادية» بالحقيقة الكاملة، وهي كانت قد عرفتها من «مصيلحي»، ويكشف لها عن نيته الاستقالة من النيابة، لكي لا يكون ماضيه عبئا على مستقبله أو نزاهته، ولكي لا يساومه «مصيلحي» على فضح علاقته السابقة بعطيات، ويشوه صورته أمام الهيئة القضائية والمجتمع..

عندها نكتشف أن «محمود» شخص نزيه، وأنه انحاز للعدالة، مفضلا إياها على مهنته وعلى مصلحته الشخصية..

يستغل «محمود» نفوذه القانوني فيشن حملة على بيت «نوسة» صاحبة بيت الدعارة الذي كان يقيم به «مصيلحي» ويضغط عليها لتعترف له بمكان «مصيلحي»، وندرك من أسلوب مساومته، أنه ليس الشخص النزيه الذي كنا نعتقده منذ قليل، وأنه «عملي» يناور للحصول على مراده بالطرق المتاحة أمامه، وأنه ربما لن يستقيل إذا ما استطاع أن يحصل على ابنته والتخلص من «مصيلحي» في ضربة واحدة ..

يرسل «محمود» زوجته «نادية» لتساوم «مصيلحي» على تسليمه «داليا» في صورة من صور استغلال النفوذ الشخصي، ولكي يضعف مقاومة خصمه عندما يرى أن زوجته صارت تعرف

كل الحقيقة، وبالتالي فإن مسألة تسليم نفسه التي تطلبها منه، قد تلقى استجابة.
وهي انتهازية كبيرة من «محمود»، تعكس خبرته بالنفس البشرية.
لكن الذي لا يعلمه هو كم الكره الذي يحمله «مصيلحي» بين ضلوعه، والذي ينفجر في محاولته اغتصاب «نادية» وهو يصيح : «واحدة بواحدة يا محمود يا رفعت» ..
اعترض الفنان «محمود يس» على هذا المشهد، اعتراضا شكليا، يتعلق بالممثل أكثر منه بالشخصية وبالدراما، لكن «بشير الديك» استطاع أن يقنعه أن هذا الخلط لن يكون واردا عند الجمهور، بعد أن كاد «مصطفى محرم» و«أشرف فهمي» يوافقان على وجهة نظر الممثل النجم الذي كان على قمة إيرادات الشباك في تلك الفترة..
ينتهي الفيلم بالنهاية التي رأى «بشير» أنها تحقق العدالة الأرضية التي ينشدها في أفلامه، وهي موت «مصيلحي» برصاصة من أحد أمناء الشرطة الذي خشي على «وكيل النيابة» من أن تصيبه سكين «مصيلحي»، وبندم «محمود» الشكلي على موته.
لكن النهاية المؤلمة كانت باعتراف «داليا» بأنه هو المتسبب في موت أبيها، ما يجعل من مسألة تبنيه لها مسألة شائكة، وأن المستقبل الذي كان يخطط له قد فسد، بسبب خطئه أو خطيئته ..
يعد «حوار» هذا الفيلم من أقوى الحوارات التي قدمتها السينما المصرية، والذي يمكن مقارنته بحوار فيلم «الخيط الرفيع» الذي كتبه «يوسف فرنسيس»، من حيث العمق والتعبيرات الرصينة القوية التي تكشف عن مكنون الشخصية، وفي نفس الوقت تساعد على نقل الحدث وتعبر عن تطور الشخصية.
كما يعد من أفضل أدوار الممثل «نور الشريف» تمثيلا، خاصة «البربشة» التي أضافها للشخصية بعد ارتكابها الجريمة، وتحولها من الحياة العادية إلى الحياة الفوضوية التي تسبب فيها اكتشافه لخيانة زوجته التي كان يحبها بجنون.. والتي عبرت عن رؤيته الضبابية للواقع الجديد من حوله، وعن اهتزاز الشخصية جراء الأزمة العنيفة التي يعيشها..


لشهير الدليل

بشير الطيب

لم تكن مصادفة أن يكون أول أفلام المخرج الراحل «عاطف الطيب» هو فيلم «سائق الأتوبيس» الذي رسم ملامحه الكاتب الكبير «بشير الديك»، ولا أن يكون آخر أفلامه وهو فيلم «جبر الخواطر» من تأليف نفس الكاتب ..

وما بين الفيلمين تعددت المحطات التي التقى فيها الاثنان في محاولاتهما المتكررة من أجل رسم ملامح التغيرات التي كانت تمر بالمجتمع المصري، وللتعبير عن رغبتهما في تصوير الخطر الذي يتهدد الأسرة المصرية في تحولها من مجتمع واحد إلى عدة مجتمعات متناحرة متنافرة العائلة المصرية هي التعبير عن المجتمع المصري، ولذا لن نجد للثنائي «بشير ـ الطيب» فيلما لا يحتوي على عائلة مصرية تقليدية، تعاني من أزمة ما، وتحاول طوال الفيلم أن تعبر هذه الأزمة، بكل ما فيها من تناقضات وخلافات وقوة وحيلة و.....

في فيلم «سواق الأتوبيس» تتعرض أسرة «سلطان أبو العلا» لأزمة كبيرة، عندما تتعرض ورشة الأب التي كانت مصدر الخير للعائلة للخطر، بسبب مبلغ «عشرين ألف جنيه» ضرائب متراكمة، لم تسدد على مر السنوات..

وفي محاولة «سواق الأتوبيس» الأسطى «حسن» ، الولد الوحيد للعائلة، أن ينقذ الورشة ويكرم أباه في نهاية حياته، يتعرض للإذلال على يد شقيقاته وأزواجهن، الذين توزعوا على أرض مصر بين «بورسعيد» و«دمياط» وصاروا من الأثرياء.

لكنهم يعترضون على خطة «حسن» لإنقاذ الورشة، لأنها تمثل الماضي ولا صلة لها بالمستقبل الذي صاروا يعيشون فيه ومن أجله..

إنه مستقبل لا يعرف «سلطان أبو العلا» ولا أحلامه ولا كفاحه من أجل أن يكونوا ما هم عليه الآن ..

لقد أصبحوا يعيشون وفق قانونهم الخاص الذي لا يعترف إلا بالمال وبإمكانات المال في التوسع والزيادة، بغض النظر عن القيم العائلية وعن الرموز الكبيرة التي كانت ومازالت تعيش في خيال «حسن» الجندي الذي قاتل في حروب مصر كلها : اليمن ـ النكسة ـ الاستنزاف ـ التحرير،

دون أن يشكو أو يطالب بشيء لنفسه ..
إن ما يطلبه هو «تكريم» هذا الرجل الذي عاش مواطنا شريفا، ومن حقه أن يموت كريما ..
إن «حسن أبو العلا» مواطن «طيب» «حائر»، لا يملك إلا الحوار والمنطق سلاحا يحارب به الخطر الذي يواجه أباه وورشته.
يحاول «حسن» أن يذكر شقيقاته وأزواجهن بالحسنى بما كان، وبما يجب عليهم أن يفعلوه لكي يكونوا مواطنين صالحين، يحترمون الكبير، ويساندون في وقت رخائهم من وقف جانبهم وقت الشدة.. ولكن لا حياة لمن تنادي، وقد أسمعت إذ ناديت حيا ...
على عكس ذلك السائق المهذب المتحضر، الذي يخسر زوجته بالطلاق، ويموت والده في نهاية الفيلم، يعود الثنائي «بشير ـ الطيب» ليقدما في عام ١٩٨٧، فيلمهما الثاني «ضربة معلم» : البطل هذه المرة هو «رفعت» ضابط الشرطة المتأخر في الزواج، والذي يعيش في بيت عائلة كبيرة، به شقيقة متزوجة وأخ يبحث وظيفة وهو طالب جامعي في نهاية الدراسة ..
وبدلا من الحصار السلبي الذي يتعرض له «حسن أبو العلا»، يجد «رفعت» نفسه محاصرا بطلبات أخوته الذين يجدون فرص للعمل والسكن لدى ابن عم «شاكر»، المقاول الذي يريد أن يرشوه للتخلي عن موقفه الحازم من قضية قتل، ويقبل بالتساهل في كشفه عن سلاح الجريمة، ليخرج «وليد» ابن شاكر بيه من القضية مثل الشعرة من العجين، وفق الخطة الجهنمية التي يرسمها المحامي الخبير في التحايل على القانون..
إن المجتمع الجاحد في «سواق الأتوبيس»، يتحول إلى مجتمع متنازل ومتهاون ومحتاج في «ضربة معلم»، وفي النهاية يبدو لنا الضابط في ورطة وهو محاصر داخل قسم الشرطة نفسه برجال «شاكر»، بعد أن حاصره رؤساؤه بطلبهم التعاون مع القانون بشكل متحضر، بدلا من التقيد بتطبيق القانون على قضية تبدو من وجهة نظرهم سهلة وغير مجد فيها التعرف على القاتل ..
إن «الواجب» هو الذي يملي على أبطال «بشير الطيب» ما يجب أن يفعلوه، وهم في سبيل الواجب يبذلون الجهد والوقت، على حساب حقوقهم التي لا تبدو لهم سوى لحظات حالمة يعيشونها وفق ما قدر لهم من الحب والتعاطف.

في عام ١٩٩١، قدم الثنائي الفيلم الصاخب «الهروب» الذي يحاول فيه بطله الصعيدي أن ينتقم ممن تسبب في فساد حياته .. إنه دفاع عن الشرف الشخصي والعائلي، في تركيبة صعيدية خاصة، تتحول فيها العائلة إلى قبيلة، والمجتمع إلى «من معي ومن ضدي» ..

إن الواجب الذي يلزم به «منتصر» نفسه في الدفاع عن شرفه حتى النهاية، هو ما يجعله بطلا، وهو ما يجعله الضحية في نفس الوقت..

فمنتصر يرفض أن يتنازل عن فكرة الذهاب إلى زوجته التي أصبحت راقصة وصاحبة ملهى ليلى في تركيا، بعد أن سافرت مع شبكة «نجوان» إلى هناك .. إن «منتصر» يلزم نفسه بالواجب الأخلاقي الذي يجعله متوازنا أمام نفسه، بغض النظر عن رأي المجتمع، أو من يحيطون به ..

فنراه مثلا، يفر من المحكمة ليحضر جنازة أمه التي شعر أنه السبب في موتها، حسرة على مصيره الذي آل إليه .. وهو يجد من يسانده من أهل بلدته الذين يؤمنون بعدالة قضيته وببراءته «الضميرية» من تهمة القتل العمد، لأنه يعد مقتصا ممن تسبب في سرقة أموال أهل بلدته، وتهريب زوجته إلى الخارج ..

وهو لا يتورع عن التورط في قصة حب مع راقصة، كما سنرى بالتفصيل في عرضنا للفيلم، رغم اعتراضه على عمل زوجته كراقصة، ورغبته في الانتقام منها بسبب ما فعلته ..

وهو تناقض يعبر عن أن المسألة ليست أخلاقية، بل شخصية بحتة ..

البعد الشخصي هنا يتمثل في «نوع من العهد» الذي يربط «منتصر» بالأشخاص والأشياء والمفاهيم والعلاقات ..

إن هذا العهد، هو ما يجعله والضابط «سالم» وجهين لعملة واحدة ، حيث يمثل أحدهما الخروج على القانون حتى النهاية من أجل العدالة التي يفشل المجتمع في تحقيقها له بسبب قوة ونفوذ خصومه، بينما يبدو الآخر ممثلا لقانون متهرئ، تفسده ألاعيب السياسة، وتجعله مطية لأغراض خاصة تتعلق بالمناصب والنفوذ والمصالح، دون مراعاة للعدالة ولمصير الأفراد ..

إن الفساد الذي يوجد في الشرطة يؤرق «بشير الطيب» بشكل يبدو واضحا، في الفيلمين المتتاليين : «ضربة معلم» و«الهروب» .. وهما يقدمان فيهما نماذج من الإدارة العليا للشرطة

متورطة في لعبة المصالح، سواء مع رجال الأعمال في «ضربة معلم» أو مع الصحافة ورجال السياسة في «الهروب» ..

إن الفساد والواجب والعائلة والعدالة، تعود لتجتمع مرة أخرى في فيلمهما الهام «ضد الحكومة».

حيث نرى المحامي الفاسد «مصطفى خلف» وهو يتحول إلى مدافع عن الحق والحقيقة، عندما يكتشف أن له ابنا من طليقته لم يكن يعلم بوجوده، وأنه مصاب في الحادثة التي كان يعمل عليها مع زملاءه من المحامين الفاسدين الذين يتعيشون من مسألة التعويضات، بتقديم بعض العزاء المادي للعائلات المنكوبة، بينما يحصلون هم على الثمن الحقيقي للموت من شركات التأمين، بعلم وسكوت الجهات المسئولة في الدولة، كنوع من المساومة والمصالح الدائرة بين بعض رجال السياسة والقانون وشركات التأمين.

إن الواجب هنا هو نوع من المسئولية الأبوية التي يشعر بها «مصطفى خلف» تجاه ابنه.

ومحاولته استحقاق تلك الأبوة تتمثل في الانحياز للعدالة ومواجهة الظلم الذي كان يتاجر به، حتى وصل إلى أعماقه ..

يرفض «مصطفى خلف» مهادنة الواقع الذي يضغط عليه بكل قوته، سواء بالضرب أو الترهيب من المسئولين أو بحبسه في السجن بتهمة ملفقة .. إن عدم الرغبة في تقديم «تنازل» جديد من «مصطفى خلف» تمثل نقطة الصحوة التي تنبه من حوله إلى أن هناك شخصا جديدا يولد من رحم الفساد، وأنه يستحق الرعاية والعطف والتكاتف من حوله.

وهو ما نراه من زوجته السابقة «فاطمة» التي تقبل أن تطلق من زوجها الطبيب للوقوف بجانبه، وهو ما يتكرر من المحامية التي تحبه، والتي كانت شريكته في قضية مافيا التعويضات، والتي توكل له محامين للوقوف بجانبه، وتطلب منه عدم التراجع ..

أما في فيلم «جبر الخواطر» فيتحمل الطبيب الشاب «محمود شاكر» عبء الواجب المهني والإنساني، عندما يكتشف الطبيعة الخاصة للمريضة «نوال» التي تشرف على علاج زملائها في مستشفى الأمراض النفسية الحكومي، والتي تتمتع بجانب حضورها الشخصي القوي،

وجمالها الفائق، حسا إنسانيا راقيا..
إن فكرة تحدي السلطة، تبدو مرة أخرى من سمات الشخصيات التي يقدمها الثنائي «بشير ـ الطيب» في نوع من التنفيس عن الغضب الكامن في المجتمع، وكنوع من التعبيرعن القصور في الواقع، ومحاولة إصلاحه، كدور اجتماعي ـ فني للسينما..
في بداية الفيلم نرى الدكتور «محمود شاكر» وهو يأخذ شكاوى المساجين سرا، لإرسالها على مسئوليته إلى الجهات التي يراسلونها ، من أجل إصلاح أحوالهم المهملة من قبل إدارة السجن، وهو ما يؤدي به إلى نقله إلى مدينة الإسكندرية للمستشفى النفسي الحكومي الذي يديره الدكتور«المليجي» لمصلحته الخاصة، بالتعاون مع جهات أجنبية غير محددة، ويستخدمون المصريين لإجراء تجارب الهندسة الوراثية عليهم، حيث تمنع قوانين بلادهم مثل تلك التجارب على البشر.. وبالتالي يحاول «محمود شاكر» الوصول إلى حقيقة ما يفعله الدكتور «المليجي»، دفاعا عن مصلحة المرضى الذين يرتبطون به بشكل إنساني خاصة المريضة «نوال»..
في هذا الفيلم يبدو السجن ومن بعده المستشفى كأنهما جزيرتان منعزلتان عن العالم الخارجي، ومن فيهما يحاول الوصول للخارج بطرق خاصة ..
الفيلم يقول إن المؤسسات المصرية تحولت إلى عوالم مغلقة، يديرها القائمون عليها دون رقابة حقيقية، وهو ما حاول الفيلم أن يقوم به نيابة عن أجهزة الرقابة التي من المفترض أن توجه أصابع الاتهام وتكشف عن الخلل في بنية هذه الكيانات ..

يعد فيلم «ناجي العلي» استثناءا كبيرا، في السينما المصرية، فقد جاء لرد اعتبار فنان تشكيلي فلسطيني عالمي، بعد أن اتهمت جهات عديدة بالوقوف وراء اغتياله، بسبب رفضه للحلول السلمية أو ما كان يقال عنها آنذاك: «الحلول الاستسلامية» ..
ومهما قيل عن هذا الفيلم من انتقادات، فإنه علامة ناصعة في مسيرة «بشير الطيب»، لأنهما عبرا فيه عن ملامح سينما «سياسية» «إنسانية» «فلسطينية» «عربية» «مصرية» خالصة، من خلال شخصية ناجي العلي، وبالتالي لم يكن الفيلم متحيزا سينمائيا، لتيار أو اتجاه، بقدر

ما كان منحازا لسينما «بشير الطيب» ، بكل ما تحمله تلك السينما من علامات وبصمات خاصة ..

الفيلم بحث عن الحقيقة، وهي من سمات شخصيات «بشير الديك» الذي حور الدراما في الفيلم من أجل أن تكون ظاهرا، بحثا في مسألة «من اغتال ناجي العلي» ـ على الأقل في ثلث أو نصف الفيلم الأول ـ، وفي الحقيقة للكشف للجمهور عن من هو «هذا الناجي العلي»، الذي كان كل ما يملكه «ورقة بيضاء وقلما اسود» يخط به أحلام وطن، وكوابيس شعب مشرد تائه بين التاريخ والجغرافيا ..

كان «ناجي العلي» متمردا على السلطة مثلما رأينا في الضابط «رفعت» في فيلم «ضربة معلم»، ومثلما هو «مصطفى خلف» في ضد الحكومة، ومثلما هو «محمود شاكر» في جبر الخواطر ..

وليس مهما أن تكون السلطة مصرية أو فلسطينية، فالتمرد سمة إنسانية للفنان الباحث عن حرية التعبير، مهما كانت مبررات القمع الذي يمكن أن يتعرض له، ومهما كان الشطط الذي قد يسير به أحيانا ضد المصلحة غير المنظورة له ..

وقد حاولنا في السطور القادمة أن نستعرض بالتفصيل لكل فيلم من هذه الأفلام بشكل يبين ملامح الكتابة السينمائية عند بشير الديك، مع الاعتراف بخصوصية تلك الكتابة مع المخرج «عاطف الطيب»...

أفلام
التمرد والمقاومة الدرامية

سواق الأتوبيس (١٩٨٢)

يمكننا أن نطلق على سينما «بشير الديك» الكثير من الأوصاف، عدا أنها سينما «التسلية».

إنها سينما جادة وناقدة وحادة وواقعية وتحتاج إلى الانتباه في مشاهدتها، لكنها أبدا ليست سينما التسلية. إنها أشبه بموسوعات كاملة مصورة ترصد الواقع الاجتماعي في حراكه ، وتحاول أن تظهر ما يحدث فيه من تغيرات.

في «سواق الأتوبيس» لا تبدو مصادفة أن تكون مهنة البطل «سائق»، فهي تعني المسئولية عن أرواح من يركبون معه.. لكنه ليس مسئولا عمن يركب أو ينزل. كما أنه ليس مسئولا عن الشوارع التي يسير فيها، وتخطيطها والعلاقات بين الركاب.

إنه مسئول عن سلامة الركاب وعن توصيلهم للمكان المطلوب المعروف سلفا.

وهذه هي الدراما التي يقدمها بشير الديك. إنها دراما الطريق الذي نسير فيه، ولكنه يحمل نفسه مسئولية العلاقات بين الشخصيات، لأنه «سائق أتوبيس الدراما السينمائية».

والأتوبيس رمز شعبي، يعبر عن الطبقات الكادحة التي نراها في الفيلم، سواء من جنود أو موظفين أو عمال، وبالتالي فإن «بشير الديك» يحدد لنا ماهية أبطاله، وعوالمهم، ومصائرهم، من اسم الفيلم.

«حسن» السائق متزوج من «ميرفت» ابنة الطبقة المتوسطة، التي تركت تعليمها من أجل الحب، في عصر كان الحب فيه يأتي بصوت «عبد الحليم حافظ» و«فريد الأطرش» ـ يستخدمهما الفيلم للتعبير عن الحالات الشعورية للأبطال ـ .

وبالتالي كان الحب يحتل مكانة كبيرة في حياة المصريين، مكانة تنافس مكانة العلم والوظيفة والثروة. لكن الفيلم ينتهي بطلاق «حسن» و«ميرفت» ما يعني أن زواج الطبقات الشعبية من الطبقة المتوسطة التي كانت تغادر مواقعها، قد ولى. وأن الزواج عن ثروة، لا عن حب، هو

القادم.
صحيح أن طبيعة الثروات اختلفت كثيرا، كما نرى في الفيلم، لكن هذا الطلاق كان حتميا.
الفيلم يطرح نفس السؤال عن علاقة «ضيف» الكمساري و»كوثر» شقيقة «حسن»، اللذين يتعلمان ويحبان بعضهما ـ من بعيد ـ وهل سيكون العلم كافيا لهما ليعيشا معا؟
ـ الإجابة في أفلام أخرى لبشير الديك ـ
في الفيلم تبدأ الأزمة الحقيقية عندما تفرض الضرائب على ورشة الخشب التي يملكها الأب «سلطان أبو العلا» ـ يلعب دوره عماد حمدي ـ مبلغا وقدره «عشرين ألفا من الجنيهات»، وإلا فإن الورشة سوف تباع في المزاد العلني.
ولما كان «حسن» هو الرجل الوحيد في عائلة «سلطان» فإنه يشعر بمسئوليته تجاه إنقاذ ورشة الأب من هذا المصير المخيب للآمال، خاصة وأن «الأب» في أواخر حياته، ومن العار أن يشعر أن رحلة عمره قد آلت إلى لاشيء. صحيح أن بناته تزوجن وتعيشن عيشة راضية، لكن هذا هو مربط الفرس.
فالأب كان قد أبعد «حسن» عن الورشة، بإيعاز من «عوني» ـ حسن حسني ـ زوج ابنته «خديجة»، ولكن «عوني» أستغل كبر سن الأب، وانشغال أزواج البنات الأخريات في أعمالهم بعيدا عن القاهرة، ليستولى على إيراد الورشة، ويبني له ورشة خاصة، ويشتري منزلا، تاركا الورشة تذهب مع الريح.
يستعرض الفيلم التغيرات التي حدثت في المجتمع، من خلال «جولة» حسن على شقيقاته لسؤالهن المساعدة في إنقاذ الورشة، ونتعرف أثناء الجولة على ماضي العلاقات بين الأب وأزواج بناته، وكيف أنه ساعدهم في محنتهم التي نشأت بسبب حرب ٦٧ وأثنائها.
إن «هاجس» الحرب يسيطر على أفلام «بشير الديك» عموما، وهي تمثل حلقة فاصلة في الحياة قبلها وبعدها، ليس فقط لأن الواقع تغير بعد حرب ١٩٧٣، وتوقيع اتفاقية السلام، ولكن لانحراف المجتمع نحو اليمين بقوة، دون إعداد مسبق للشعب والمؤسسات تجاه هذه الوجهة، ما أدى إلى ظهور النزعات الفردية الأنانية المتحررة من القيم الاجتماعية التكافلية، وهو ما كانت

النخب المثقفة اليسارية ترفضه، ليس لأنها ضد الثروة تماما، ولكن لأنها رأت أن قانون تراكم الثروة الفردي، يحول بين المجتمع وبين تقديم مشروعات كبرى تخدم المجموع على تفاوت مواهبه وإمكاناته.

الحرب إذن كانت هاجسا حقيقيا، لأن هناك أثمانا دفعت فيها للوطن، وفيها تخلى البعض عن حياتهم، وبعضهم ـ مثل حسن ـ حارب في اليمن وفي حرب ٦٧ وفي حرب الاستنزاف، وحرب ٧٣، بينما كان آخرون يجمعون ثروات ويفكرون في حياتهم الخاصة.

ومن هنا كانت أفلام «بشير الديك» تحاول أن تقدم لمحات من حياة هؤلاء الأبطال الذين ذهبوا في صمت، من أجل أن يعيش آخرون حياة مترفة، وأنانية، ودون شعور بالمسئولية تجاه المجموع الذي قدم ويقدم حياته للوطن.

نتعرف في الفيلم على «سميحة» شقيقة «حسن» المتزوجة في «بورسعيد ـ الانفتاح» من «البرنس» يلعب دور وحيد سيف ـ. ونرى نمطا من العلاقات الناشئة بين الأب وأبنائه، يتسم بالانفتاح الاجتماعي الأخلاقي، حيث يسمح الأب لأبنائه بشرب النبيذ في المنزل مع أكلة السمك والجمبري، ويتعامل معهم على أنهم أصدقاء أكثر منهم أبناء .

وهو النمط الذي سيسود في المراحل التالية، بعد أن كان الآباء رموزا عالية، يقدسهم الأبناء، مهما كانت عيوبهم أو مساوئهم، وهي نقلة اجتماعية من «السيد عبد الجواد» إلى عالم فضفاض في القيم والعلاقات.

لكن «البرنس» الذي كان يعيش في منزل «سلطان أبو العلا» أثناء فترة التهجير من مدن القناة، يتملص من فكرة «حسن» مساعدة أبيه بمبلغ من الضرائب المستحقة على الورشة، بحجة أن «أمواله» في السوق ولا يملك فائضا يمكنه أن يشارك في عملية الإنقاذ. وحتى شقيقته «سميحة» تبدو غير متحمسة للمشاركة في إنقاذ الورشة، التي لم تعد تقدم لها شيئا، وبالتالي تحيله لشقيقتها «فوزية» في «دمياط» التي يعمل زوجها في «الموبيليات» وتجارة الأثاث، وأحواله رائجة.

في «دمياط» يفاجأ «حسن» بالعرض الذي يقدمه زوج «فوزية» وهو شراء الورشة وتحويلها

لمعرض له يعمل فيه والده مع أبنائه.
يدافع «حسن» في الفيلم عن قيم لم تعد «موجودة» في الواقع، منها مكانة والده التي لا يشعر بها أحد.
إذ أن مكانة الأب عند الآخرين تقاس بما يملك أو ما يستطيع، وليس بما قدم. فما قدمه ينتمي للماضي الذي ولى ولن يعود. وبالتالي يحاول «حسن» أن يذكر الرجل بالدين الذي في عنقه لأبيه، وهو مبلغ «ألف» جنيه كان قد أخذه منه أثناء الحرب، لكن الرجل يتملص هذه المرة، بأن الأموال كانت مشاركة في العمل، وقد خسرها، وبالتالي فهو غير مدين. ويستأذن للصلاة، ويطلب زوجته لمشاركته في الصلاة.
وهو نمط من العلاقات سوف ينشأ ويتطور في المجتمع، ويصبح تيارا مازالت له بقية في الحياة الاقتصادية لمصر.
لكن طوق النجاة، يأتي مع عودة «وفاء» التي تعمل مع زوجها في الخليج.
إن «ثروة» الخليج ليست هي المنقذ، لكنه «الزوج» الذي كان رفيق «سلاح» مع «حسن».
إن المشاركة في الحرب، وذكريات المواجهة مع العدو، والروح الوطنية التي سكنت في خيام الجيش تحت سماء الحرب، هي التي تستيقظ في هذا الجزء من العائلة، وليس مهما من أين لهم المال، فلو كانوا يملكونه في مصر لكانوا أعطوه.
إنها روح المشاركة والقدرة على العطاء والتحرر من الأنانية التي كانت قد بدأت تملأ أرواح المصريين، هي التي تلقي أول طوق للنجاة في محاولة إنقاذ ورشة «سلطان أبو العلا».
«الماضي المدني» لم يعد يستثير النخوة ولم يعد يقدم مددا للحياة.. لقد جفت عروقه، ونضبت شرايينه ولم يعد قلب الحياة الاجتماعية ينبض «معا»، بل صارت نبضاته بعدد أفراده.
أما الروح الوطنية «العسكرية» فهي مازالت قادرة على «البذل» و«العطاء» وعدم الوقوف أمام المصلحة الفردية كإشارة مرور حمراء.
«أبو عميره» ـ محمد شوقي ـ يبادر بتقديم الأموال التي تحتاجها الضرائب، مقابل الحصول على «كوثر» صغرى بنات «سلطان» ليتزوجها.

إنها محاولة من الثروات الجديدة لتنظيف سيرتها ـ كان تاجر مخدرات ـ وغسيل ماضيها بالتزاوج مع العائلات المعروف عنها نظافتها في السوق، وهو نمط من العلاقات شاع في تلك الفترة وما بعدها، بأشكال وتنويعات كثيرة.

وهو ما ترفضه «كوثر» في البداية، لحبها «لضيف» الشاب المكافح الذي يتعلم في الجامعة ويعمل «كمساري» مع شقيقها، لكنها تحت وطأة الظروف، وعندما ترى تجمع شقيقاتها وأزواجهن لرفع قضية على الأب، تتنازل عن حقها في المستقبل، من أجل إنقاذ ماضي العائلة وشرفها الذي كان حسن يدافع عنه بشراسة المقاتل الذي عرف الحرب والهزيمة والنصر.

لكن القدر لا يعطي «كوثر» الفرصة للتنازل، ويموت الأب، من أجل أن تنتهي الدراما، أو تلك الصفحة من كتابها الكبير، المتمثل في حياة المصريين في حقبة الثمانينيات التي كانت من أخصب الحقب في التغيرات الاجتماعية والانقلابات في حراك الثروة والطبقات.

ينتهي الفيلم بمشهد إعادة للبداية، عندما يسرق نشال حقيبة موظفة، ويفر..

في بداية الفيلم، ينظر «حسن» للنشال ويكمل طريقه، وكأن الأمر لا يهمه أو أن الأمر أصبح خارج منطقة صلاحياته. ولكنه في نهاية الفيلم، يوقف الأتوبيس ويعدو وراء النشال، ويمسك به ويضربه، وهو يردد «يا أولاد الكلب» على أنغام النشيد الوطني «بلادي بلادي».

ورغم ما في النهاية من ألم حاد، ومن سخرية مريرة، فإنها تشير إلى ضعف «حسن» على مواجهة اللصوص الحقيقيين لثروة أبيه وحياته. لأنهم جزء من عائلته القريبة، والذين استفادوا من حياة الأب.

ربما يكون من حق البعض أن يتساءل عن جدارة «حسن» بالزواج من «ميرفت»، وهل الحب وحده يكفي، ليكون أساسا للزواج؟

وهل الطلاق هو النهاية الطبيعية الواقعية، كما قدمها الفيلم؟

وهل كانت طبيعة علاقات «سلطان أبو العلا» المتساهلة والتي تتسم بالكرم الزائد، هي السبب في نهاية الورشة؟

وهل كانت الورشة ـ الرمز ـ هي تعبير عن علاقات كان المجتمع يتجاوزها بحكم الزمن، ونشوء

طبقة جديدة من الرأسماليين، وفق قوانين جديدة وعلاقات أكثر التزاما بقانون «العائلة» وبقوانين «السوق»؟

وهل كانت محاولات «حسن» لإنقاذ الورشة، هي قراءة في علاقات الواقع، أكثر منها محاولة «جادة» للوصول إلى حل؟

ربما. وربما. وربما. لكن النتيجة أن الفيلم أكثر من رائع، ومن روائع السينما المصرية الخالدة.

ضربة معلم ـ ١٩٨٧

في هذا الفيلم تتبدى كل المقومات الأساسية للكاتب الموهوب اليساري النزعة، الذي يمسك بسوط القلم ليلهب ظهر المجتمع، من أجل أن يفيق. فيبدأ الفيلم بجريمة قتل لعشيق أم، على يد ابنها صديق هذا العشيق، ويحدث هذا في فترة الهدوء التي تسود بعد إفطار رمضان في القاهرة.

إن هذا المجتمع يبدو متحللا من داخله، وإن كان يحافظ على مظاهر «الاحتفالية» لكل ما هو مقدس. فالكنافة هي كل ما يتبقى من رمضان، كما نرى. وما عدا ذلك، فالمجتمع أطلق غرائزه، بدءا من الأم التي لم تتورع عن إقامة علاقة مع صديق ابنها الشاب، ولم يتورع الابن «وليد» ـ شريف منير ـ عن قتل عشيق أمه، بينما الأب ـ شاكر بيه، يلعب دوره كمال الشناوي ـ يعيش في الخليج مع زوجاته الخليجيات والشركات التي يجمع بها الأموال، ليكون إمبراطورية مالية وعقارية، لا يعلم لماذا، أو لمن.

وسط هذه الفوضى التي تصيب أسرة مصرية، بسبب المال أو السفر أو الخليج، نجد البقية الباقية من بذور المقاومة في سلك الشرطة، ويمثلها الضابطان «بكري» ـ صلاح قابيل ـ ، و«رفعت» ـ نور الشريف ـ، فهما يحبان عملهما والقانون والبلد، ويعملان بلا كلل من أجل ضبط المجرمين وحماية القانون والعدالة. لكننا على مدار الفيلم نكتشف مأساتهما الحقيقية، فبكري يصطدم بفساد الرؤساء الذين يبعدونه عن القضية ويرفض فكرة تسوية معاشه ، ما يضطره إلى الاستقالة. وفي النهاية ندرك أنه سوف يهاجر إلى كندا ليعيش مع ابنه.

أما رفعت، فهو يقاوم الظروف الصعبة التي تحيط به، فخطيبته تطالبه طوال الفيلم بإيجاد شقة من أجل إكمال زواجهما. وإخوته يبدون مواطنين صالحين، لكنهم مثل بقية الشعب، عاجزين عن تحقيق أحلامهم بالوسائل التي كفلها المجتمع لهم، أي بالتعليم والحصول على شهادات ووظائف.

لقد أفرغت الدولة الأشياء من معناها. فالتعليم المجاني صار يقدم وظائف مجانية، أي بقدر ما دفعتم «اقبضوا». وبالتالي صار التعليم وسيلة لتمضية الوقت، وتهذيب المواطنين، من أجل سهولة قيادهم.

وهو ما نراه في عائلة «رفعت» بكل جلاء. وما يزيد الطين بله، تسلل الدين أو رموزه من زاوية المصلحة الدنيوية، فخطيبة «رفعت» ـ ليلى علوي ـ تتحجب، لأن الحجاب وسيلتها للحصول على الماجستير، إذ أن القائمات على التعليم في كلية البنات، لن يمنحنها الدرجة العلمية إلا بهذا الشرط. أي أنها تقدم تنازلا عن الكفاءة العلمية مقابل أمر شكلي، لا علاقة له بجوهر الدين أو بالتدين، ولكن له علاقة بسطوة الخليج على شكل المجتمع، وهو ما لاحظه «بشير الديك» في وقت مبكر، ونبه إليه.

تبدأ الضغوط على عائلة «رفعت» بعد التخلص من الضابط «بكري»، من خلال الشقق التي يقدمها ابن عم «شاكر» للخطيبة والأختين، والوظيفة التي يحصل عليها شقيقه. عندها يجد «رفعت» نفسه مخترقا في العمق. والحقيقة التي يقدمها الفيلم، ويعبر عنها «بشير» بكل صراحة، أن المواطن الصالح في المجتمع آنذاك ـ وربما مازال، إذا كانت هذه النماذج موجودة الآن ـ يعاني من عزلة عن محيطه، الذي لا يعلم شيئا عن الضغوط التي يتعرض لها.

في نفس الوقت تبدو الدولة غائبة، إن لم تكن في الطرف الآخر. وهو ما عبر عنه «بكري» بكل براعة، في مشهد استقالته، عندما تساءل لماذا تتخلى الدولة عنه وهو يحاول أن يدافع عن القانون، ويحذر من مغبة السير في هذا الطريق الخطر.

لكن رفعت يجد سندا في خطيبته التي يبدو أنها تتفهم ما يعانيه، ولكنها في نفس الوقت لا تجد ما تبرر به تضحياتهما، عندما تقول له في مشهد بالسيارة، أنها حامل وأنها تريد أن تعطي أبناءهما الشرف. والطريف أن «رفعت» في هذا المشهد، يقول لها: ولكنه لا يقدم خبزا، ولا يطعم فما.

أي أنه يبدو متشككا في طبيعة التضحية التي يقدمانها في مجتمع، يتحالف فيه تجار المخدرات والسلاح، مع القيادات العليا في الشرطة.

وحتى مشهد النهاية الذي يقوم فيه الضابط «رفعت» بعمله البطولي، برفض الرشوة وكتابة

محضر الشرطة بالحقيقة التي شاهدناها، وهي أن قطعة السلاح قد وضعت بمعرفة الأب، وأنه تلقى رشوة قدرها مائتي ألف جنيه، تبدو لنا عملا انتحاريا، وغير ناجح.

قدم لنا «عاطف الطيب» في مشاهد النهاية، بعض اللقطات التي تبدو ذات مغزى، عندما يصر «رفعت» أن ينصرف مساعده والجنود إلى منازلهم، وينظر المساعد إلى قافلة السيارات التي تحوي رجال «شاكر»، وكأن السجن «محاصر» وليس العكس. ما يعني أن «رفعت» في خطر حقيقي، وأن ما يفعله ليس سوى نوع من المقاومة «الدرامية» التي ترضي الجمهور، أكثر منها مقاومة حقيقية، حيث أن صناع الفيلم قدموا لنا الواقع بالصورة.

بجانب أننا نعلم أن «زوجة» رفعت حبيسة في منزل «شاكر»، مما يجعلنا نتشكك في جدية ما فعله هذا الضابط الوحيد المعزول، الذي لا نرى في غرفته ولا حتى جندي واحد لحراسته أو خدمته.

لقد استطاعت البراعة السينمائية لبشير الديك، أن تقدم «حلا دراميا» لمأساة الواقع، وفي نفس الوقت اعترفت أن هذا الحل ليس واقعيا، وهو نوع من التحذير السينمائي البارع والمبطن.

الهروب (١٩٩١)

كان «منتصر عبد الغفار البدري» يهرب من واقعه ..

لقد صرح للضابط بلدياته «سالم ولد عبد الرازق زيدان» أنه لم يعد لديه في الدنيا ما يعيش لأجله أو ما يبكي عليه، لكنه فقط يريد أن يذهب إلى تركيا، لكي يقتل «زينب» زوجته، ويعود ليسلم نفسه..

إنه يريد أن يغادر الأرض نظيفا، وقد أنهى أوراق خلافه مع الواقع الذي كان يعيش فيه..

ولكن ما الذي أوصل «منتصر» لهذه النقطة؟

قبل أن نسترسل في البحث عن حياة وفي حياة «منتصر البدري» لمعرفة الأسباب التي جعلته يختلف مع واقعه لدرجة الفراق النهائي، لابد أن نذكر أن «شريط الفيلم» يحوي اسم الكاتب السيناريست «مصطفى محرم» بدلا من «بشير الديك» والحقيقة هي أن الراحل «عاطف الطيب»طلب من «بشير» أن يتدخل لإصلاح السيناريو الذي كان من وجهة نظره لا يصلح للتصوير.

ومن المعروف أن «بشير الديك» كان يقرأ جميع «سيناريوهات» أفلام «عاطف الطيب» قبل تصويرها لإبداء ملاحظاته عليها، كصديق أولا، وكمستشار فني لعاطف يثق في حكمه.

ولما كان على «بشير الديك» أن يعيد كتابة السيناريو من الأول، طلب أن يحصل على أجره كاملا، وهو ما وافق عليه «عاطف الطيب» والمنتج «مدحت الشريف». وتمت إعادة كتابة السيناريو وفق الرؤية «البشيرية» للشخصيات والأحداث. وقد طلب «عاطف الطيب» أن يكتب على الشريط اسم «بشير» إلا أن الأخير رفض وحلف بالطلاق أنه لن يقبل بذلك، لأنه سمع أن «مصطفى محرم» «زعلان» من هذه المسألة.

إن «شريط الصوت» الذي يحوي على «العديد» الذي نسمعه طوال الفيلم، ويعد من أهم سمات الفيلم الصوتية، كان من اختيار «بشير الديك» الذي استمع إلى العديد من الشرائط

لدى صديقه الدكتور «محمد عمران» والصوت الذي نسمعه هو من أغاني «الطمبور» ـ آلة موسيقية وترية تشبه الربابة تستعمل في الغناء السوداني بهذا الاسم ـ .

أضف إلى ذلك أن «بشير الديك» هو من حضر تصوير الفيلم، وقد أكد على ذلك.

منتصر البدري، هو ابن صياد صقور، يعشق المغامرة، ومثل أبطال «بشير» الملحميين، يضع قواعده لنفسه، بعيدا عن الأخلاق التقليدية، وعن القانون.

ـ يشبه في ذلك «مصطفى خلف» في فيلم «ضد الحكومة»، وإلى حد ما «حسن سلطان أبو العلا» في فيلم «سواق الأتوبيس» ـ .

وهو يجد بالمصادفة المتاعب في طريقه، بينما كان يعيش في الواقع وفق فساده وعلاقاته التي تخضع لقانون القوة والثروة والسلطة والنفوذ والفساد المالي الأخلاقي.

إن «منتصر البدري» لا يمانع في استغلال المصريين الآخرين، عدا أبناء بلدته «الحاجر».

وهو هنا يضع معيارا خاصا للالتزام الأخلاقي، يعرفه أبناء الأحياء الشعبية، وأبناء الصعيد، الذي يرى في أبناء الحي أو أبناء البلدة أقارب من درجة «الجار» .. ولأنه يرتبط ببعضهم بذكريات الطفولة، وربما بصلات قربي ونسب، وأيضا لأن معنى النجاح لا يتجسد إلا في عيون من كنت تعرفهم وأنت صغير ـ السن والشأن ـ ..

لذا أصر «منتصر» أن تكون التأشيرات وعقود العمل لأهل بلدته غير مضروبة، ولكن طمع «مدحت» وعدم فهمه للقانون الخاص لمنتصر، جعله يناور في البداية، ثم يدبر له مسألة قطعة الحشيش التي أودت به إلى السجن، ومن ثم للانتقام وتحوله من مجرم عادي إلى قاتل غير عادي.

إن ما يجعل «منتصر عبد الغفار البدري» بطلا ملحميا، هو نفس ما يجعل «مصطفى خلف» بطلا فوق العادة، وهو بحثهما عن العدالة «الواجبة» التي هي أعمق من القوانين الوضعية، في مجتمع لا يعترف بالعدالة إلا للأقوياء.

إن التجرد من الحس العملي الاجتماعي هو ما يجعل المواطن العادي غير عادي، أي في اللحظة التي يتمسك فيها بفكرة، ويدافع عنها حتى النهاية، يتحول من مجرد مواطن يبحث عن حقه،

إلى رمز لكل المواطنين الذين يبحثون عن حقوقهم الضائعة أو المنتهكة يوميا..
فما الذي حول «سعد زغلول» مثلا، وهو المقامر المديون الذي تزوج من ابنة «مصطفى فهمي» باشا، الذي كان رجل الإنجليز في مصر في عهده، وأول رئيس لبرلمان شكله الإنجليز في مصر، وهو المعروف في الأوساط القانونية والسياسية ـ أي سعد زغلول ـ أنه كان يداهن الإنجليز، ويدافع عن وجودهم بدرجة ما ويبحث عن وسيلة لزيادة حقوق المصريين، ولكن ليس الاستقلال ..
إن تحوله المفاجئ، في لحظة تاريخية فارقة وتمسكه بالاستقلال التام أو الموت الزؤام، دون مهادنة أو حس عملي بما يمكن تحقيقه أو ما لا يمكن تحقيقه .. هذا التعلق بالفكرة، والمعاناة في سبيلها، هو الذي جعل المصريين يغفرون له كل ماضيه، ويحولونه من مجرد سياسي ركب الموجة إلى زعيم خالد في ذاكرة الأمة.
يدرك «بشير الديك» جيدا التاريخ المصري، ويعلم النفسية المصرية بدرجة أكثر من عالية، لذا فهو لا يصنع أبطالا ملائكة، وإلا استهجنهم الناس وفقدوا الواقعية التي هي السر في نجاح سينماه.
إن «منتصر البدري» و«مصطفى خلف» كلاهما كانا ناجحا في عمله، المرتبط بعالم البيزنس وترابط المصالح والفساد، لكن اللحظة الفارقة التي يكتشف فيها «منتصر البدري» أن مدحت غشه ولم يحترم عهده له بأن يسافر أبناء بلدته إلى الخارج وفق تأشيرات وعقود صحيحة، أضف إلى ذلك استيلاؤه على زوجته وتسفيرها إلى تركيا عن طريق «نجوان» لتتحول إلى راقصة وهي على ذمته، هي نقطة التحول التي لا يستطيع فيها أن يسامح أو يتراجع.
لقد تحولت المسألة إلى مسألة «وجود» وليست إلى صفقة عابرة، يمكن التفاوض بشأنها.
إن الأمر يشبه ما يقوله الإسرائيليون، من أن كل شيء قابل للتفاوض إلا أمن إسرائيل. فعند منتصر البدري، كل شيء قابل للتفاوض إلا فيما يخص أهل بلدته الحاجر وبيته وامرأته بالتحديد، التي تعد جزءا من رجولته، أي جزءا من وجوده.
وما يدل على عمق هذه المسألة، هي أنه يسلم نفسه في اليوم الذي يسمع فيه أن الضابط «سالم» قد قبض على أمه.

إن جزءا من كرامته قد صار حبيسا، ولن يستطيع أن ينعم بالحرية على حساب أمه.
إن الكرامة الصعيدية، والمصرية عموما، لا تعرف التهاون بالنسبة للمرأة، إلا فيما ندر.
لقد كانت مسألة «زينب» بالنسبة له أكثر من كونها قصة حب قد انهارت..
فهي ابنة عمه التي تمثل كرامته في الحاجر، بلدته التي ينبع منها كل الخير وكل الجمال وكل العدالة.
إن «الحاجر» هي التي وضعت الأسس التي يسير عليها، والتي عرف العالم في عيونها ولياليها.
ومن خلال صقورها ، عرف معنى الحلم والتحليق عاليا فوق الهواء حيث يستطيع أن يرى كل شيء بوضوح، ولا يقترب من الأرض إلا لاقتناص الفريسة التي يقرر أن يهاجمها، لأنها تستحق المهاجمة .. إنه ملك السماء، كما يسميه، وكما أحب أن يكون هو «ملك على الأرض» ـ أرضه التي يسير عليها وحدوده الصغيرة التي يعرفها جيدا، ويرتضيها ـ .
ففي مشاهد البداية، عندما يزوره «مدحت» حاملا معه الكفتة والبسبوسة بالقشطة وقطعة الحشيش التي سيدخل بسببها السجن، يقول له «مدحت»: « غرفتك نظيفة وجميلة، لماذا لا تتزوج فيها؟ فيرد: إنها تعجبني ولكن «زينب» تريد عفشا جديدا ومكانا جديدا.
إنه قانع وغير طماع، وهو يعلم أن السعادة لحظات تقضيها مع من تحب، سواء فوق السطوح أو في عشة على تلة أو في قصر على المريوطية.
إن اللحظة والصحبة، هما اللذان يجعلان من العالم جنة أو جحيما. لكن القيمة المادية للمكان أو للأثاث لا تساوي شيئا، لأنهما قيمتان مضافتان إلى الجسد والزمن، وهما العنصران الوحيدان اللذان يعيش بهما المرء، وبدونهما تصبح كل الإضافات بلا معنى، أو غير موجودة في الحقيقة.
إن منتصر البدري ليس فيلسوفا، لكنه يعلم ما الذي يريده بوضوح .. إنه يعلم من يحب ومن يكره دون مواربة ودون مصلحة. وبسبب هذه البساطة والوضوح يتحول إلى بطل ملحمي.
إن «منتصر البدري» ـ مثل مصطفى خلف ـ لا يريد تغيير العالم، ولا يريد أن يقضي على الشر

في العالم، لكنه لا يريد أحدا أن ينتهك حرماته الخاصة، وأن يحوله إلى سجين ويحول امرأته إلى عاهرة.

إنه لا يمانع من سفر أخريات إلى تركيا، وهو لم يعاقب «نجوان» لأنها تساعد المصريات على السفر للخارج للعمل كراقصات وعاهرات، فهذا ليس من شأنه. لكن تسفير «زينب» زوجته يعد من صميم مسئولياته، وهو مستعد لمحاربة العالم في مقابل معاقبة زينب على عدم احترامها لها ولأبيها وللحاجر.

لكن «بشير الديك» يفعل ما هو أخطر في «الهروب»، إنه يحيل القرى البعيدة عن القاهرة، إلى مراكز لميلاد البطولة والملاحم والشخصيات البطولية والملحمية، في نوع من التحيز للأقاليم التي أنجبت الكثير من العباقرة والأبطال المصريين.

لكن التحيز في الدراما يأتي في سياق تبرير حب «منتصر البدري» غير العادي للحاجر بلدته السوهاجية.

إن «سالم عبد الرازق زيدان» الضابط لا يقل بطولة عن «منتصر»، لذا ينتهي معه في مشهد النهاية على يد الضابط «فؤاد» الذي تعلم في «أمريكا»..

يضع «بشير الديك» القيم الصعيدية في مواجهة القيم المستوردة من الولايات المتحدة في نهاية الفيلم.

لذا يبدو مشهد النهاية الذي نفذه «عاطف الطيب» بكل براعة المخرج الواعي الأمين، وكأنه يقدم لنا «منتصر» و«سالم» على أنهما وجهان لعملة واحدة. إنها عملة القيم «الحاجرية» التي هي على خصام تام مع القيم المستوردة من الولايات المتحدة.

إن درجة المواطنية التي يتمتع بها «سالم» في مقابل «منتصر» المنفلت، تأتي من وظيفته، لكنها لا تقترب كثيرا من قيمه.

وقد واجه «سالم» الضابط «فؤاد» أكثر من مرة، أقساها عندما أمره «فؤاد» أن يقبض على أهل بلدته فيرفض ، بل ويتحداه أن يقبض على فرد واحد منهم.

وذلك عندما يقتحم «فؤاد» منزل أحد أهل البلدة الكبار الذي يعمل في بيع الفواكه ويختبئ لديه منتصر، والذي يطلق عليه الجميع «جدي» في إشارة واضحة لمعنى العائلة القبلية الكبيرة التي تضم جميع الرجال، وتضع تراتبية خاصة بعيدة عن المفهوم المديني للعائلة وللألقاب ولدرجة لقربى.

إذن نحن أمام بطل ملحمي هو «منتصر» وظله وهو الضابط «سالم»..

وقد كان من العسير أن يكون الضابط هو البطل الملحمي، لارتباط البطل الشعبي بالجماهير أكثر من ارتباطه بالنظام. ولكن «سالم» يستحق البطولة التي حصل عليها من جماهير الفيلم، وهي البطولة الحقيقية التي تبقى في الأذهان.

يستغرق «بشير الديك» بعض الوقت في رسم ملامح الضابط «فؤاد» القادم من الولايات المتحدة، والذي حصل على ترقيتين استثنائيتين لعبقريته «الأمريكية» المتلخصة في استخدام الأساليب الملتوية لإلهاء الجماهير عن الخلل الحادث في المجتمع.

فعندما تثور الجماعات الدينية في جامعة عين شمس، من أجل مسرحية، ينصح القوات بالمواجهة الأمنية، أي المواجهة العنيفة، وعندما يموت ضابط وعدد من الطلبة، لا يجد حلا أمامه سوى إطلاق سراح «منتصر» الوهمي، من أجل إلهاء الجماهير والأجهزة السياسية عن الخلل الذي أحدثته أساليبه العنيفة من أضرار.

وإن كان الفيلم يقدم صورة للضابط الكبير ـ يلعب دوره حسن حسني ـ وهو يفاوض أحد الشيوخ، في صورة المهادنة الأمنية أو محاولة تجنيد بعض الشيوخ، من أجل الاختراقات الأمنية للمنظمات الدينية، والتي تكون في النهاية وسيلة لضبط تنظيم أو القبض على بعض العناصر، أي من أجل تدعيم دور الأمن في إدارة شئون البلاد..

تحتل المرأة في هذا الفيلم مكانا محوريا، كما هي الحال في معظم أو كل أفلام بشير الديك. وهي تأتي في مكانها الاجتماعي، سواء كأم أو كزوجة أو كأخت أو كحبيبة. وهي في كل الحالات تعبر عن نفسها بكل القوة والوضوح والشعور بالذات، أي أنها ليست المرأة المضطهدة التي

تعاني من شعور بالنقص، أو تحتاج إلى مساندة من رجل لكي تحصل على حقوقها.
إن الأم «سكينة» ترتضي بكل قناعة أن تذهب إلى القسم مع «سالم» وتأخذ دوائها معها، دون أن تتمارض أو تحاول إظهار ضعفها. بل على العكس، نراها قوية وتصر على أن تذهب وحدها دون ابنتها عائشة.
أما الحبيبة التي هي الراقصة «صباح»، والتي يتعرف عليها «منتصر» في أحد الأفراح الذي كان أهل بلدته يقيمونه في حيهم القاهري لزيجة ما، فهي التي تختاره، وهي التي تعبر له عن حبها دون خجل أو مداراة أو حتى دلال أنثوي عادي. إنها تعرف أنه شخص في خطر، وتشعر بالخطر معه، وربما زادت مشاعرها تجاهه بسبب الشعور بالخطر الذي يحمله بين ضلوعه والذي من المؤكد قد بثه إياها في الفراش.
وهي لا تخجل من أن تطلب من الجرائد أن تقول أنها حبيبته، بل وتخاطر من أجله بأن تذهب إلى «المخزنجي» المزور، من أجل أن تحصل له على جواز سفر مضروب بتأشيرة مضروبة لتركيا. وقد تكون قد دفعت بعض المال من عملها من أجله.
إنها تشعر أنه أهلها الذين لا نعرفهم. وهي مثل كثير من النساء العاطفيات، يتخيلن أن أوهامهن حقيقة، وأن ما يحلمن به يحدث، وأن الرجل الذي رأته في المنام هو الذي كان معها في الفراش، وأنه ربما يكون حبل النجاة لها من الوحدة التي هي عدوتها اللدودة.
إن «صباح» لا تعاني من كونها راقصة في مجتمع شرقي، وحتى من علاقتها مع رجل صعيدي، يريد أن يقتل امرأته لأنها تعمل في نفس المهنة التي تعمل فيها المرأة التي أحبها.
لقد حاول «بشير الديك» أن يقول لنا شيئا هاما من خلال هذه المقابلة، وهي أن الشرف ليس في المهنة أو العمل الذي تقوم به المرأة أيا كانت، بل في الحفاظ على الوعد والعهد الذي تقطعه مع المجتمع، على حقيقتك وعلى سلوكك.
لقد خانت زينب العهد الذي قطعته مع عائلتها الصعيدية، وسارت في طريق لم يكن لها.. إنه يصلح لصباح، ولكنه لا يصلح لزينب.
وقد أحب منتصر المرأتين: المرأة التي يريد أن يقتلها لأنها تعمل راقصة، والمرأة التي يريد أن

يحميها من نفسه وأحبها رغم أنها راقصة.
إن اختيارات «بشير الديك» الدرامية لا تأتي مصادفة، حتى وإن كانت غير محسوبة بالمسطرة تماما..
فالصدق الفني الذي يتعامل به مع شخصياته يجعله يصادف الشخصيات الصحيحة، وكأنه يرتب موعدا في الدراما لمن يتطابقون مع الأحداث، أو كأن الواقعة ستكون هكذا لو حدثت في الواقع ..
إننا نعلم أن بطولة «منتصر البدري» أتت من تحديه للفساد في المجتمع، فقد قتل ثلاثة أشخاص يستحقون القتل، لأسباب فساد مختلفة. فأحدهم سارق ونصاب ومحترف نفوذ.
والأخرى فاضلة تعمل صاحبة مدارس، وهي تورد الفتيات للخارج للعمل كعاهرات وراقصات.
والثالث، كان تاجر عملة، في وقت كانت تلك المهنة تعد من المهن الضارة بصحة الاقتصاد، وبرجل الشارع بطريقة لم يفهمها أحد حتى الآن. المهم أن الرأي العام كان ضد مهنته، والقانون كان يجرمها.
لكن بطولة «منتصر» الحقيقية كانت في تحديه للقائمين على السلطة، لأنهم لم يحاولوا أن يفهموا دوافعه الإنسانية البسيطة.
إن«منتصر البدري» بطل يشبه «أدهم الشرقاوي» و«متولي» أخا شفيقة، وغيرهما ممن خلدتهم الذاكرة الجمعية للشعب المصري، لأنهم تحدوا السلطات لأسباب شخصية بحتة، وليس من أجل قضية عامة في جوهرها.
لقد تحولت قضاياهم الشخصية إلى قضايا شعبية، بسبب الرأي العام الذي تبناها، وليس لأنها في البداية كانت دفاعا عن الجماهير ومطالبها.
لقد وقفت أجهزة الأمن في وجه منتصر، لأنه أراد أن يقضي على الفساد الذي أصابه ناره ـ بذراعه، وهو ما سوف يجعل المجتمع فوضى.
لكن الفوضى المنظمة التي تديرها الدولة، في نظام يشبه المافيا الحكومية، هو الذي يجعل من أمثال منتصر أبطالا، لأنهم في الحقيقة لا يريدون سوى العدالة.

ضد الحكومة (١٩٩٢)

يستغل «بشير الديك» الدراما المحكمة التي يقدمها، والتي تنتهي بمواجهة «مواطن مصري» للنظام، وهو ما يعبر عنه اسم الفيلم : ضد الحكومة، يستغل «بشير» الدراما ليقول كلمته، وبصوت المثقفين المصريين الذين قد يشعرون بخجلهم من الخطايا التي قد يكونوا قد تورطوا فيها في شبابهم، أو لظروف حياتهم، لدعوتهم للوقوف ضد النظام ـ آنذاك ـ مهما كانت تلك الخطايا التي ارتكبوها، لأن الدولة في خطر، ولأن تحميل الأخطاء اليومية المتفشية في جهاز الدولة على أكتاف بعض الغلابة وأدوات النظام، لم يعد يصلح ويقودنا نحو الهاوية.

إن صرخة «مصطفى خلف» في نهاية الفيلم : «كلنا فاسدون» لا تعني الاستسلام للماضي، لأن هناك أجيالا جديدة تولد دون أن تحمل وزر تلك الخطايا، وعليها ألا ترث العلاقات الفاسدة التي صنعها الآباء.

إن دفاع مصطفي خلف ليس عن نفسه، وعن شرفه وعن ماضيه. فهو يعترف بأنه أسوأ كثيرا مما يظن البعض ومما يعرف البعض، لكنه في النهاية إنسان يخطئ ، وهو تنازل مع من تنازلوا، وسقط مع من سقطوا، في تعبير جامع عن خطايا فترة الانفتاح الاقتصادي وما صاحبها من موجة فساد وتسيب أصابت هيكل الدولة أثناء تحولها من النظام الاشتراكي الناصري إلى النظام الاقتصادي الليبرالي الحر، الذي استمر إلى الآن.

إن صوت «مصطفى خلف» هو صوت الضمير الحي للمثقف المصري الذي يستيقظ عندما يرى بارقة أمل في حياته، وعندما يتوقف لسبب شخصي أو لحادث عارض يصيب كيانه، ليقرأ أو يعيد قراءة العلاقات التي يعيش فيها وطبيعة المجتمع الذي يتحرك فيه، ويحاول أن يجد لنفسه طريقا آخرا، غير الذي كان يسير فيه بفعل الحركة الغريزية للمجموع الكبير المستسلم للمصلحة الفردية والانتهازية اليومية اللحظية التي تنتهي بالوطن إلى كوارث تتصاعد مستوياتها، حتى تأتي على المستقبل المتمثل في الجيل الصغير القادم.

إن فيلم «ضد الحكومة» هو فيلم التحولات الدرامية الكبرى.

ففيه يتحول الشيطان البشري المتجسد في «مصطفى خلف» إلى بطل قومي، عندما يكتشف أنه كان يتاجر بآلام ابنه دون أن يشعر ودون أن يدري أنه أب.

لقد صدمته الحقيقة، كما صدمت كل من حوله تحولاته، التي ظن البعض في البداية أنها مناورة من أجل أن يزيد من قيمة التعويضات.

حتى الحكومة نفسها، ظنت في البداية أن «مصطفى خلف» ليس سوى انتهازي يعرف قوانين اللعبة، ويشارك فيها بطريقته الخاصة، التي تهدف إلى الضغط على الحكومة وشركات التأمين من أجل زيادة حصته من الأموال التي يربحها من القضية.

لكنه يكتشف مع الوقت أنه لا يستطيع التراجع، فهو نفسه لم يكن يعلم أنه سيستمر في المواجهة للنهاية.

إن القضية تستمر بفضل ابنه «سيف» الذي يفقد قدرته على الحركة بطريقة طبيعية، نتيجة الحادثة، لكنه يطلب من «مصطفى خلف» الاستمرار في لعبة الشطرنج وفي مواجهة خصومه الجدد.

إن الحكومة التي يواجهها «مصطفى خلف» في الحقيقة، هي «حكومة الذات» التي تعيش على مائدة «المصلحة الفردية»، وتقنع بالسلامة بديلا عن الحق والعدالة والمواجهة، وترفض تهديد أمنها وعالمها الخاص، وعدا ذلك فليذهب الجميع للجحيم.

إن «مصطفى خلف» الذي لا يتورع عن إفشال قضية «اغتصاب فتاة» في بداية الفيلم، وعن الاستهانة بشرطة المخدرات في القطار، عندما يلقي بقطعة الحشيش من النافذة «جهارا نهارا»، ويقوم باستغلال غفلة رجال الشرطة عن عنوان «شبكة الدعارة» التي يقبضون عليها، بحيث ينجح في جعلهم يذهبون للمعاينة عن شقة في منزل متهدم، وبالتالي تخرج الشبكة من التهمة كما تخرج الشعرة من العجين..

هو نفسه الذي يجد نفسه يواجه سطوة الدولة وقوة الحزب وبطش زبانية التعذيب في السجون المصرية، من أجل قضية ابنه، ومن أجل أن يثبت لطليقته أن هناك ما يستحق أن

يناضل من أجله، وأن نقطة شرف في تاريخه الأسود، تكفيه ليحصل على كلمة «بابا» من فم «سيف» في نهاية الفيلم.

في المسجد يلتقي «مصطفى خلف»بوكيل شركات التأمين، ومحامي الوزراء ومسئول الحزب الحاكم ـ يلعب دوره ببراعة أبو بكر عزت ـ الذي يعبر عن وسائل الدولة في التفاوض والترغيب والترهيب، والتظاهر بالإيمان من أجل الحصول على مرادهم في الدنيا، والمساومة على الآخرة والأخلاق عند الضرورة.

لكن «مصطفى خلف» ينهض ويتركه عند «قيام الصلاة»، في دلالة رمزية واضحة على أن هذه الصلاة هي صلاة المنافقين الذين يتظاهرون بالصلاح، وهم يديرون «شبكات الفساد» بكل أنواعها، بالقبض دائما على الصغار وترك الكبار يجمعون حصيلتهم من المكاسب الكبيرة، وبترك مساحة من الفساد تكفي الشعب أن يتهم نفسه بالتقصير والخطأ والشعور بالذنب وقهر نفسه بنفسه، وبالتالي يتركون الساحة خالية للفاسدين الكبار، لأن السمكة تفسد ـ كما يقول المثل الصيني ـ من رأسها، لا من ذيلها أو من جسدها. وهو ما يعترف به مصطفى خلف» في المسجد، من أن فضح تاريخه الشخصي، هي فرصة له للتطهر من آثامه.

إن دراما «ضد الحكومة» تحاول أن تجد سبيلا للمواجهة في ظل موجة الفساد الذي يسود المجتمع بقوة ، وتحاول أن تنبه من أنه لا عائق أمام مواجهة «حكومة الذات» قبل مواجهة «حكومة الشعب».

لقد كان الفيلم جريئا بتصديه للفساد الشخصي قبل الفساد العام، وبطرحه نموذج للبطولة يتمتع بكل المزايا والعيوب التي يمكن أن تكون في أي مواطن مصري «عادي».

فالبطولة ليست مفهوما أخلاقيا في البداية، ولكنها في النهاية مفهوم «أخلاقي» من المنظور الذي نرى فيه البطل وهو يقدم تضحيته بكل الأعراف التي يؤمن بها الفرد، من أجل مصلحة الجماعة.

إن البطولة «فردية» في جوهرها، لكنها تمثل المجموع في حركتها، وبالتالي يحتفي بها الشعب، ويؤمن بها البعيد والقريب من الشخص، أيا كان اسمه أو دينه أو لونه.

تتميز «دراما ضد الحكومة» أنها لا تعفي أحدا من المسئولية، رجلا كان أو امرأة.
وفي عوالم «بشير الديك» الدرامية، غالبا ما نرى المرأة على قدم المساواة مع الرجل.
إن «وحيدة» الحامية ـ لبلبه ـ تدافع عن مصالحها بكل شراسة في مواجهة الآخرين، وهي التي تحدد كيفية تقسيم «الغنائم» في الحادثة، بطريقة تبدو من وجهة نظرها عادلة، لأنها المرأة الوحيدة بين الرجال.
لكن الفساد لا يشمل «وحيدة» وحدها، بل يشمل أيضا «خواطر» ـ وفاء مكي ـ و»جمالات» ـ جليلة محمود ـ والمرأة التي تلعب دورها ـ وفاء الحكيم ـ والتي تستسلم للظروف وتتحول إلى فتاة ليل، نتيجة خطأ «مصطفي خلف» بالاستيلاء على أموال تعويضها.
لقد ساهم مصطفي خلف في الفساد، بقدر ما ساهمت كل النسوة من حوله في ذلك الفساد، وبقدر ما يساهم رجال كثيرون، منهم من في الحزب ومنهم من في الطب ـ زوج فاطمة التي تتزوجه بعد طلاقها من مصطفي خلف ويلعب دوره أحمد خليل ـ ومنهم من في المحاماة، مثل المحامين الذين يعملون على قضايا التعويضات، والذين فضح الفيلم أساليبهم في الاستيلاء على أموال الضحايا، من خلال المتاجرة بأرواح من مات من ذويهم، واستغلال الظروف والملابسات الحزينة التي تكون فيها العائلات في تلك الأوقات. وهو ما كان له الأثر في انتباه الناس لأمثال تلك الألاعيب والتصدي لها في القضايا الكثيرة التي تلت الفيلم ، والتي تعبر عن زواج الفساد بالسلطة وارتباطهما معا بصلة القربى والمصاهرة والنسب وكل العلاقات الحميمة التي يمكن للعقل البشري والشيطاني أن يتخيلها وينجبها.
ولا يجعل «بشير الديك» من الدوافع الشخصية شيئا أنانيا فرديا، بحيث يجب أن نلومها أو نعتبرها عيبا في البطولة أو السلوك.
على العكس، فالدوافع الشخصية في الغالب هي التي تتسبب في تحول الشخصية عن طريق الشر إلى طريق الخير، ومن التفكير في المصلحة الفردية إلى الانتقال إلى المصلحة الجماعية، التي ما هي في جوهرها إلا تجمع مصالح فردية كثيرة، ولكن لأناس غلابة لا يملكون أن يدافعوا عنها، ولا يعرفون لذلك سبيلا.

لذا يقدم الفيلم نموذج الأهالي الذين يقفون أمام باب المحكمة التي شهر فيها محامي الدولة بمصطفي خلف، ليقدموا له التوكيلات ليدافع عنهم، رغم كل ما قيل عنه وفيه.
فالناس تعرف من يدافع عن الحق ومن يحاول أن يستغله من أجل مصلحته الشخصية، سواء أكانت مالا أو شهرة أو نفوذ.

ولكن مصطفى خلف، لا يلوم هؤلاء الناس عندما يستسلمون لمحامي الحكومة، ويقبلون التعويضات التي قدمتها لهم، ويرضون بحكم القوي، لأنه حكم الواقع، ولأن دوافعهم الشخصية شرعية ويجب احترامها.

إن دفاع «مصطفى خلف» الشرس عن القضية، كان لتعويض نفسه وابنه عما فاتهما، ومن أجل أن يكتسب شرعية «الأبوة» التي أهمل في حقها كثيرا، وبالتالي لم يكن «يواجه» الحكومة وحدها، بل كما قلنا ـ كان يواجه «حكومة الذات» التي أثبتت عليه تهمة التقصير في واجب الأبوة، وبالتالي كان عليه أن يثبت أنه قادر على كسب قضيته الشخصية، قبل أن يكسب قضايا الآخرين.

والثمن كان عليه هو أن يدفعه من حياته، ومن راحته ومن رزقه ومن شهرته السابقة، كمحامي شهير في قضايا التعويضات، يحقق الآلاف من الأرباح، ويعيش حياة بوهيمية خالية من العواقب والمسئوليات تجاه أي شخص عدا نفسه، والمجموعة التي تحيط به، والتي تتعايش وتتعيش من وسائله الجهنمية في كسب رزقه، في مجتمع اعترف بالشطارة وسيلة لجمع المال، طالما أن القانون لا يستطيع أن يصل إليك.

كما أن الدوافع الشخصية هي التي تجعل «وحيدة» المحامية تتحول عندما ترى إصرار مصطفى خلف على السير بالقضية للنهاية ـ لا لشيء سوى إيمانها بمصطفى خلف، وبموهبته القانونية، وبعدالة ما يفعله، سواء أكان في الخير أو الشر.

إن التحول الذي يصيب شخصية مصطفى خلف، يسرى كالعدوى فيمن حوله، ونرى التحولات تصيبهم، لا ليصبحوا أبطالا، ولكن لأنهم يشعرون باليقين الذي يحرك تلك الشخصية التي يعرفوها عن قرب وبكل ثقة وقوة. ويدركون دوافعه الشخصية القوية في الوصول للعدالة

الجديدة التي تكاد تعصف بحياته وبحياتهم.
وهو التحول الذي يصيب فاطمة طليقته، عندما ترفض طلب زوجها بالتراجع عن التوكيل الذي قدمته لمصطفى، وتكون نتيجة موقفها هذا الطلاق.
إن شيئا ما أقوى من المصلحة الفردية، وإن كان شخصيا في جوهره، هو ما يدفع الشخصيات للتحول .. سواء أكان الإعجاب أو الحب أو الإيمان بالشخصية التي تقف في وجه الريح، من أجل عدالة لن تحل على الأرض إلا مع قيام مملكة السماء.

جبر الخواطر (١٩٩٨)

الأم في الدراما عادة ما ترمز «للوطن»..
وفي هذا الفيلم، تبدو الأم ـ نوال تلعب دورها شهيرة ـ متهمة بقتل ابنها «عادل»..
كان الثنائي «بشير الديك» و «عاطف الطيب» قد وصلا إلى نتيجة يبدو أنها كانت خطيرة، وهي أن المجتمع مريض، لذا علينا أن نبحث عن وسيلة لعلاجه بالفن.
اسم الفيلم يبدو غريبا بعض الشيء، وربما يكون من مجموعة قصصية بنفس العنوان للكاتب «عبد الفتاح رزق»، لكنه في الحقيقة ليس الاسم المناسب للفيلم. فالجبر، هو إصلاح الكسر، والخواطر المكسورة هنا لا تحتاج إلى «جبر» بل تحتاج إلى أكثر من ذلك، وهو ما حاول الفيلم فعلا أن يفعله، في حدود الزمن والشخصيات التي اختارها لتعبر عن الأزمة العامة للمجتمع المصري على بوابة الألفية الثالثة.
الفيلم به سخرية غير مباشرة، نظرا لحساسية التناول.
فالرجال الذين نتعرف عليهم في أول الفيلم هم «مساجين»، ومعهم الدكتور «محمود شاكر» ـ يلعب دوره أشرف عبد الباقي ـ. أما النساء اللائي يقدمهن الفيلم فهن «مجنونات».. أي أننا بين رجال «مسجونين» ونساء «مجنونات»، والبقية الحرة العاقلة هي الشريرة بالطبع، أو التي تقاوم حسب قدرتها.
نتعرف على «محمود شاكر» طبيب السجن، الذي يحاول أن ينقل شكوى المسجونين إلى المسئولين في الدولة الذين لا يعلمون شيئا عن طبيعة الإدارة في السجن ـ لا يقدمها الفيلم بالتفاصيل ـ لكننا ندرك من خلال ما قام به مأمور السجن من نقل للدكتور إلى الإسكندرية، أنها إدارة فاسدة.
مشهد البداية يقدم تعريفا لبطل الفيلم .. إنه متمرد على السلطة الظالمة، ومنحاز للجماهير ـ وهي سمات يحبها بشير الديك، ويجيدها عاطف الطيب ـ، وكما يبدو لنا فهو ليس له عائلة

يزورها أو يتحدث عنها، إن عائلته هم الناس.
في المستشفى التي ينقل إليها، يديرها الدكتور «المليجي» بأسلوبه الخاص ـ يلعب دوره حسن مصطفي ـ. فنراه يجعل من «نوال» المريضة المشرفة على تطبيق سياسة العلاج على المريضات الأخريات، وهو يطبق بذلك سياسة «التسيير الذاتي» التي كان «تيتو» يستخدمها في «يوغسلافيا» السابقة.
وندرك أنه يفعل ما يريد في المستشفى، التي تحولت إلى جزيرة معزولة يديرها وفق مصالحه.. فهو يدعو الدكتور عادل لمشاهدة المريضة «نوال» ويأخذ عينة من السائل النخاعي لها، كي يرى إذا ما كانت تصلح لنوع من العلاج نتعرف عليه فيما بعد، من خلال الدكتور «هاورد» الأجنبي ـ غير المحدد الجنسية ـ المتخصص في الهندسة الوراثية، وندرك أنها ستتحول إلى نوع من حيوانات التجارب لجهات علمية غربية، لا تقدم لمصر شيء، ولكنها تحولها إلى مصدر لتقديم العينات البشرية الصعب الحصول عليها في بلادها، ويعمل الدكتور «المليجي» «مقاول أنفار» ـ كما يصفه الدكتور شاكر ـ لهذه الجهات الأجنبية، التي تغدق عليه بالمال، وتحميه من السلطات المحلية في حال إذا ما انكشف أمره.
يكشف الفيلم أن هناك ضحية لهذه التجارب ـ «فاطمة الشبراوي» ـ، ماتت أثناء علاجها الغامض من قبل هذه المجموعة أو غيرها، ولكن المهم أن أحدا لم يهتم، ولا يهتم بهؤلاء المرضى المجانين، الذين يعيشون في عزلة عن العالم، وكل السلطة المفروضة عليهم يضع قواعدها مجموعة من الأطباء وفق مصالحهم.
يستغل «بشير الديك» هذا العالم، كي يقدم لنا صورة من العالم الخارجي، أي المجتمع الذي أوصل هؤلاء النسوة إلى هذه الحالة.
فنرى المريضة «فرفورة»» ـ تعلب دورها سناء يونس ـ التي وافقت عائلتها على أن تكون أختها بديلا لها في يوم خطوبتها، ما أصابها بحالة قرف من المجتمع، الذي ترى أنه بلا نظام ولذا نراها تهتم بقص شعر الفتيات وتسريحه، من أجل إضفاء بعض النظام على العالم الذي تستطيع أن تصل إليه يداها.

وهي تعاني من رهاب «الكبريت» ، لأنه كان أداتها الذي أشعلت به منزلهم، في يوم عرس أختها، إنتقاما منها على ما فعلوه بكل تبجح ودون حتى شعور بالذنب تجاهها، وكأنها مجرد شيء غير مرغوب فيه، أو بضاعة لا يريدها الزبون، وليست كيانا حيا يشعر ويحب ويكره ويحلم وينتقم أيضا.

أما النماذج الأخرى، فهي توصف بدقة علمية كبيرة، سواء المصابة بالوسواس القهري، أو المصابة بالهوس الجنسي، أو المصابة بالتصلب الجسدي في وضع الموت، وجميعهن تعانين من إهمال عائلاتهن في الخارج، لأننا لا نرى أحدا يزورهن أو يسأل عنهن، وكأنهن اللائي نسيهن العالم..

يركز «بشير الديك» على شخصية «نوال» التي تكاد أن تتحول إلى «فاطمة الشبراوي» ثانية، أي إلى ضحية لتجارب الأجانب على أرض مصر، وهي جريمة كانت شائعة في فترة «منحة السلام» مع الأمريكيين، الذين استغلوا التعاون العلمي بين الجامعات المصرية والأمريكية من أجل تحويل مصر وجامعاتها إلى بوابة لتقديم مادة لأبحاثهم العلمية والطبية، مقابل بعض الدولارات والمنح والسيارات والمباني المكيفة.

لكن «بشير الديك» لا يكتفي بتوجيه التهمة إلى الأجنبي الذي ينظر إلى المصريين نظرة متدنية، ويستغل الثغرات في النظام العلمي والقانوني، الذي يسمح لمسئولي الإدارة العليا، بعمل ما يريدون في مؤسساتهم شريطة ألا يشعر أحد من الصحافة أو يشكو أحد من الجمهور. وعدا ذلك، فكل شيء مباح.

لم يكتف «بشير الديك» بتوجيه أصابع الاتهام المباشرة لهاتين الجهتين، ولكنه أضاف إليهما المسئولية الاجتماعية للأسرة المصرية التي كان يرى في الفيلم أنها تفككت وتحولت إلى كيانات فردية كل منها يفكر في نفسه، دون مراعاة لشقيقة أو لأبنة.

إن الأم ترفض أن تستقبل الدكتور «شاكر» لأنها كانت تنتظر خطيبا جديدا، بعد وفاة زوجيها السابقين. وهي مازالت تفكر في نفسها كفتاة تريد أن تتزوج وتخطب لنفسها، وهو أمر ليس عيبا، إلا أن يكون على حساب الواجبات الأخرى لها كأم.

فلماذا تنجب الأولاد، ثم تلقيهم في الطريق، أو في غرفهم بينما كل ما تهتم به هو الرجل الذي يملأ فراشها بالدفء.. وبطنها بالأولاد.

إن نموذج الأم في هذا الفيلم غريب على نموذج المرأة المصرية التي كان «بشير الديك» يفخر باستقلالها عن الرجل والتي قدمها في العديد من أفلامه على أنها المتمتعة بالحس العملي في المجتمع، على عكس الرجل الذي غالبا ما يكون الشخص المثالي الذي يؤمن بفكرة ويدافع عنها، مهما تغير الواقع من حوله. وربما تكون هذه الأم هي المعبرة عن روح الأنانية والفردية المطلقة التي سرت في العائلات المصرية منذ التسعينيات، وبالتالي يكون حس «بشير الديك» الدرامي أكثر تطابقا مع الواقع، وإن كانت وجهة نظره معارضة له في نفس الوقت. وهو أمر يكاد في الفيلم أن يكون متطرفا بعض الشيء، وإن كان الواقع المصري يحوي كل النماذج الواقعة في طيف التنوع الاجتماعي.

لكن «بشير الديك» في الفيلم لا يعفي الأخت أيضا من مأساة «نوال»، عندما نرى في نهاية الفيلم أنها طمعت في ابن شقيقتها، وأخذته كابنها، بعد وفاة زوجها، تاركة أختها في المستشفى تعاني من عقدة الذنب بأنها قتلت أبنها. بل وتظل تدافع عن موقفها الخاطئ حتى النهاية، عندما تذهب إلى المركز الطبي الذي يمتلكه الدكتور المليجي مع أصدقائه الأجانب، من أجل أن تمنع «عادل» من لقاء أمه «نوال»، وتمسك بيدها تذكرة السفر وتلوح له بها، وتسأل الدكتور شاكر لماذا أفسدت كل هذا الترتيب ؟ ..

إن فكرة السفر إلى «لندن» تشير إلى أن الخارج لم يعد الخليج، وأن نوعية الجرائم والمصائب التي تأتي من الخارج، لم تعد قاصرة على الثروات المستوردة والأفكار الغريبة على المصريين، بل امتد الأمر إلى تصدير الشباب المصري ليعيش في الخارج وفق حياة فردية أنانية، تهمل العائلة والتقاليد الشرقية، بما فيها الحق والواجب والعاطفة.

لكن الأمر لا يقتصر على المرأة المصرية، بحيث يمكننا أن نقول أن «بشير الديك» قد تحول في موقفه من المرأة تحولا جذريا، لأنه يقدم لنا نموذج «عباس» الشاب الجامعي ابن صاحب العمارة التي كانت تسكن فيها «نوال» والذي كان يحبها من الصغر، وبسببه دخلت إلى الكلية، التي

كان من المفترض أن يعمل فيها معيدا، لكنه لا يحصل على التقدير، ويسافر إلى القاهرة ويعمل في إحدى المجلات، وينساها في رحلة طموحه المهني وتغير ظروف حياته..

إن المهنة التي اختارها «بشير الديك» لعباس، ذات دلالة. فالشاب الصحفي الذي يترك فتاة بعد أن يفض بكارتها، دون أن يتزوجها أو حتى يشعر بالذنب تجاه فعلته، من المؤكد سيكون صحفيا لامعا، لأنه سيعتدي على حدود الآخرين دون الشعور بذنب..

كما أدان «بشير» الزوج «عماد» الذي تزوجته «نوال» بعد أن حاول زوج أمها أن يزوجها من ابنه، فوافقت على الزواج من زميلها في المدرسة التي كانت تعمل بها، وهو مدرس التربية الرياضية.

يكشف «بشير الديك» عن تغير الرجل المصري أيضا، فعندما يكتشف «عماد» أن زوجته ليست عذراء، يبدو الأمر له كأنه تعكير مزاج لا أكثر ولا أقل. لكنه يتقبل الأمر على أنه قضاء وقدر وغريزة وإشباعها.

لكن ما يثير الحفيظة في الفيلم، هو أن الأخت تستنكر ذلك الأمر، وكأنها كانت تريد منه أن يطلق أختها، أو يعاقبها، وكأن الرجل الشرقي إذا ما تساهل فهو بارد ولا يغار. وإذا أقام الدنيا ولم يقعدها، فهو المتخلف الذي يتمسك بمظاهر للشرف يمكن تلفيقها أو إعادة رتقها..

إلا أن المسألة تتضح عندما نكتشف أن «عماد» كان يريد امرأة تحمل منه، وتنجب طفلا له، ليحمله إلى زوجته الأولى التي هي ابنة عمه ـ وربما تكون قصة حبه ـ ولكنها عاقر. وبذلك يحصل على طفله، ويترك البطن الذي أنجب له هذا الطفل. ويبدو أن انتهازية الرجل كانت على قدر استهانته بماضي زوجته.

إن لنا أن نتساءل لماذا تريد «نوال» أن تخرج لتعيش في عالم بهذه المواصفات.. ؟

لم يحتمل قلب عاطف الطيب المريض هذه المرارة التي كان يراها ويحاول أن يعبر عنها، ومات قبل أن يكمل «مونتاج» الفيلم. وأكمل المهمة المونتير أحمد «متولي» .

ناجي العلي (١٩٩٢)

أو صفحات الحرية الممزقة

في فيلم ناجي العلي، يستخدم بشير الديك كل حساسيته القومية والفنية، من أجل الدفاع عن قضية الحرية، وهو في ذلك لا يتخلى عن قضيته الأساسية في الكتابة، وهي «البحث عن الحقيقة». إن هناك دائما حقيقة غائبة عن الواقع، ومهمة الكاتب أن يكشف عنها، لأنها السر وراء الدراما.

الحرية هي الخيوط التي تنسج تفاصيل فيلم «ناجي العلي»، أما النول، فهو الحقيقة الغائبة عن الشاشة، وهي التي تجيب عن السؤال الحائر: من قتل ناجي العلي؟

يبدأ الفيلم بمشاهد من فلسطين المحتلة في عام التهجير والاحتلال النهائي لقطعة غالية من الوطن العربي. في تلك اللحظات التي كان العدو يستعد فيها للانقضاض على قرية «الشجرة» موطن رأس «ناجي»، كان الطفل ذو العشرة أعوام يرعى الغنم، وينظر لما يحدث، وهي اللحظات التي استخدمها بشير الديك، ليصل إلى جوهر شخصية «حنظلة» : الراعي الرائي لما يحدث.

يستخدم بشير في المشاهد التالية السيناريو المتوازي: بين الحدث الرئيس وهو حالة «ناجي» في المستشفى، وبين الذكريات التي تنهال على رأسه وهو بين الحياة والموت، لنعرف منها كيف وصل إلى هذه المستشفى اللندنية، بعد أن أطلق عليه أحد الشباب العرب النار، وهو في طريقه للجريدة التي كان يعمل بها في لندن.

لكن بشير لا ينسى أن يضع لنا مشهدا للخروج الفلسطيني، في صورة الجنازة التي تسير

بجثمان ناجي العلي ولو رمزيا، بحيث يخبرنا من البداية، أن «ناجي العلي» مات يوم خروجه من قريته في العام ٤٨، وأن بقية حياته كانت الطريق بين نهاية حياته ومقبرته الحائرة في ضباب الحياة .

إن البراعة التي يقال فيها كل هذا، قد لا تكون واعية تماما، ولكنها كامنة في أعماق الفنان، الذي يشعر بشخصية البطل التي يكتب عنها، ويصل إلى الرموز الحقيقية دون معاناة كبيرة، ودون قصدية واضحة.

إن الرائي لا يملك سوى الرسم ليعبر به عن وعيه بالحياة من حوله.

وهكذا كانت شخصية ناجي العلي، كما قدمها لنا بشير الديك.

يعود بشير الديك بالأحداث القهقرى، فنتعرف على زوجة «ناجى العلى» وابنته «وداد» وابنه «خالد»، وحبيبته «سعاد» الصحفية وخطيبها السابق في المستشفى، بينما نتابع خطوات «ناجي» الأولى في مخيم «عين الحلوة» حيث استقر أهالي قريته في جنوب لبنان على أمل العودة القريبة للوطن القريب ـ البعيد. ونرى لقطة لصعوبة «دق وتد الخيمة» في تلك الأراضي، ما يدلنا على صعوبة الحياة في الغربة، حتى لو كانت بين ظهراني الأخوة والأشقاء العرب في لبنان.

ثم تأتي لحظة بناء المدرسة، لتكون الفاصلة في وعي الصبي، أن الحياة الغريبة لن تكون قصيرة، وبالتالي عليه أن يعبر عن أزمته في تلك المرحلة، لندرك أنه يعيش وعيناه للماضي، أو أنه يعيش في كفنه، في انتظار لحظة العودة للحياة في الوطن المسلوب.

وتأتي لحظة ظهور أولى رسومه في جريدة، لنرى مشهدا لتعميده بالبرتقال، من أصدقائه. وهي أصدق تعبير عن سكان فلسطين، الذين يشتهرون بالموالح، التي تعبر عن هويتهم وهواهم.

وفي بيروت، في جريدة السفير، تبدأ انطلاقة «ناجي العلي» وهو مازال يبحث عن الشخصية التي تعبر عما بداخله، ونرى علاقته بالوسط الصحفي الفلسطيني في لبنان، حيث يتمتع بالمصداقية، وتحظى رسوماته بالقدرة على التأثير في الأوساط السياسية والشعبية.

ففي إحدى الحفلات التي يقيمها أحد رموز المقاومة الفلسطينية في «بيروت»، يقدم لنا «بشير

الديك»، نقدا هائلا موجزا من خلال التعليقات التي يتناقلها «ناجي العلي» مع صديقته الصحفية «سعاد» وهما يريان المنشقين عن التنظيم الذي يقوده «أبو الفوارس» ـ شخصية وهمية تجسد كل زعماء التنظيمات الفلسطينية المسلحة على الساحة آنذاك ـ وهم يرقصون ويغنون ويشربون الخمور في حفل «أبو الفوارس»، وكأن مسألة الخلافات السياسية وحتى الحروب التي تنشأ بينهم، ما هي إلا خلافات «عمل» لا تفسد للود قضية. ولكنها لم تكن أبدا خلافات «جوهرية» حول مصير الوطن، وكيفية الوصول لحل قضيته التي مازالت إلى الآن «أم القضايا»...

وهو ما يدعو «ناجي العلي» أن يدير ظهره للجميع و«يتبول»، وتستدير الكاميرا، وكأنها تقول أن «ناجي» يتبول علينا أيضا، في تعبير سينمائي مهما بدا قاسيا، إلا أنه يعبر عن تلك الشخصية التي تقول كل ما يجرح الكرامة العربية، عندما تشعر بالإهانة من الواقع المتردي الذي تعيش فيه القضية الفلسطينية.

تجتاح إسرائيل «لبنان» في العام ١٩٨٢، نتيجة الانفلات الأمني الذي تعاني منه حدودها الشمالية، في ظل أجواء الحرب الأهلية التي اندلعت في العام ١٩٧٦، بين المقاومة الوطنية اللبنانية الفلسطينية المشتركة، والأحزاب المسيحية اللبنانية التي كانت ترى في ازدياد النفوذ الفلسطيني في لبنان تعديا حقيقيا على سيادته، وأن القوى الفلسطينية أو ما عرف بـ «فتح لاند» كانت في حقيقتها «دولة داخل دولة»، ما استدعى أن تواجهها القوى المسيحية المدافعة عن إستقلال لبنان وسيادته، بينما انضم الدروز والحزب الشيوعي والقوى اليسارية والقومية إلى المقاومة الفلسطينية في الدفاع عن الوجود الفلسطيني في لبنان، وحق المقاومة الفلسطينية في شن هجمات على الشمال الإسرائيلي، من أجل الدفاع عن القضية الحائرة بين المكان والزمان والحل والوسيلة.

في تلك المرحلة، يعبر «بشير الديك» عن حالة القلق التي يعيشها «ناجي العلي» بالرغبة في الانتقال الدائمة، ففي بيروت يريد أن يترك الجريدة ليكون بين أهله في مخيم عين الحلوة، وبين المقاتلين الذين تعبر رسوماته عن معاناتهم وقضيتهم ووسائلهم. لكنه هناك يفكر في العودة

للجريدة والتعبير عما يجيش في صدره عما يحدث أمام عينيه ولا يستطيع «مقاومته»..
في الجنوب اللبناني، نرى صورا من صور المقاومة الباسلة للعدو الصهيوني وهو يجتاح الجسد اللبناني بكل أسلحته الفتاكة من دبابات وطائرات وقذائف وجنود مجهزين بأحدث الأسلحة، ويرسم «ناجي العلي» ما يرى أنه يعبر عن تلك المقاومة الباسلة، حتى تسقط «صيدا» في يد الإسرائيليين، ونرى صورا لكيفية إهانة العدو الإسرائيلي للعرب، حين يأمر السكان جميعا برفع ملاءات بيضاء والخروج من بيوتهم، وهو ما يستدعي من أحد جيران «ناجي» ـ أبو وليد ـ للخروج في الشارع والهتاف ضد هذا النداء، ليموت برصاص العدو، وتغطيه منشورات الاستسلام التي تملآ السماء والأرض، في مشهد مؤثر، يعبر عن حالة السقوط التي عانت منها تلك المدينة الحبيبة في تلك اللحظات.
لكن المشاهد المؤثرة حقا، كانت مشاهد الفنان «محمود الجندي» الذي التقاه «ناجي العلي» ـ نور الشريف ـ وهو يبحث عن «داية» لتولد إحدى جاراته، في المخبأ الكائن أسفل منزله، والذي كان به أثناء إحدى الغارات.
في تلك المشاهد يبدو ذلك المواطن العربي الذي يتحدث بلسان مصري صريح، ويمسك في يديه زجاجة الخمر، تعبيرا عن تمرده على الواقع العربي، ويسأل «ناجي»: متى ستأتي الجيوش العربية؟
فلما يبدي ناجي تعجبه، يسأله: هل الجيوش العربية مشغولة بالحرب في مناطق أخرى؟
وكلنا يعرف مثل «ناجي» الجواب.
وفجأة ينطلق صوت «فيروز» من سيارة محطمة فيبدأ المواطن العربي المخمور والمتمرد والباحث عن الجيوش العربية، بالرقص تحت القصف، وكأن أصوات القذائف والخراب، هي صوت الموسيقى الحقيقية الذي يدفع بإيقاع النغمات إلى روحه الجريحة، لترقص من الألم الذي يرفض السكوت.
بعد استيلاء الإسرائيليين على صيدا، وشعور «ناجي» بالجرح الكبير، وصعوبة وصول رسومه للجريدة، يقرر أن يصطحب مصورة أجنبية في رحلتها لبيروت، تاركا عائلته لمصيرها المشترك

مع كل سكان صيدا، وتصل الأخبار إلى الجريدة بأن «ناجي» قد أوقفه الإسرائيليون في «الدامور» وأنهم قتلوه.

ويبدأ الاستعداد لنعيه في الجريدة، لكنه يظهر على درج الجريدة في مشهد من أكثر المشاهد تأثيرا في الفيلم.

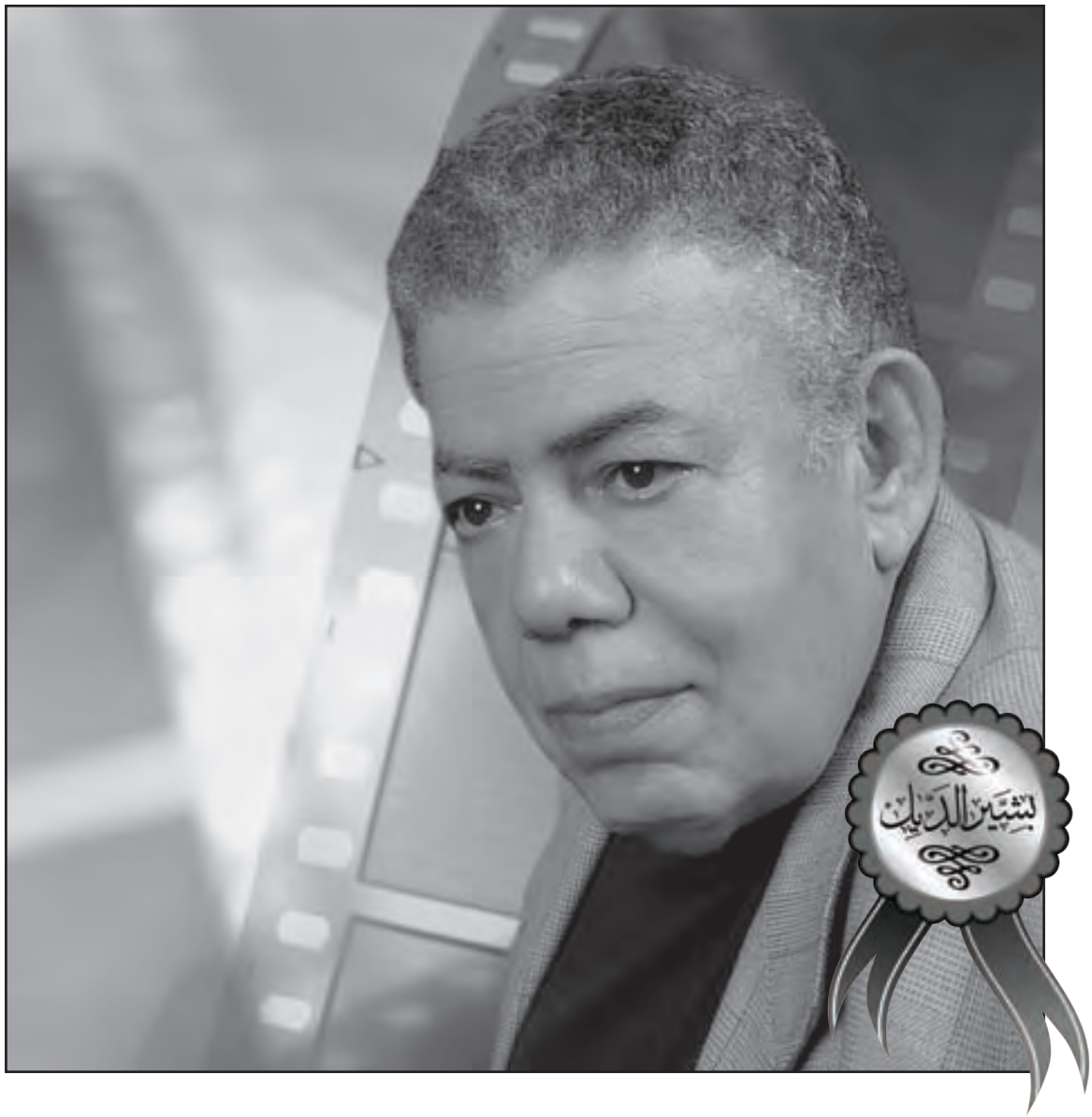
في بيروت يقدم لنا الفيلم صورا من المقاومة الفلسطينية ـ اللبنانية الباسلة، التي تنتهي بخروج الفلسطينيين من «بيروت» في مشهد تاريخي، يعبر عن نهاية مرحلة من مراحل الصراع العربي الإسرائيلي، بكل مرارتها وانتصاراتها وانكساراتها.

يتعرض ناجي العلي لنوع من الرقابة على رسوماته، بل وترفض السلطات اللبنانية تجديد تأشيرة إقامته، فينتقل إلى منفاه الجديد في الكويت، حيث يبدأ في الرسم لإحدى جرائدها، لكن رسوماته تثير حفيظة التنظيمات الفلسطينية التي كانت قد بدأت مسيرة المفاوضات مع العدو الصهيوني في مرحلة جديدة من مراحل الكفاح غير المسلح.

ولكن ناجي لا يوافق على منطق المسئول الفلسطيني الذي يريد أن يبقي خلافات البيت الفلسطيني داخل البيت الفلسطيني، ولا تكون مادة في الجرائد والصحف العربية، خاصة وأن العدو الإسرائيلي يستغلها في المفاوضات التي كانت دائرة بين الفلسطينيين والإسرائيليين آنذاك.

وينتهي به الأمر بمغادرة الكويت، بعد أن بدأت الرقابة على الصحف تمنع رسوماته من الظهور بالجريدة التي كان يعمل بها، ومن ثم كانت محطته الأخيرة، «لندن» عاصمة الضباب، حيث نرى نهايته في المستشفى، وأهله حائرون أين يدفنونه، بعد رفض السلطات اللبنانية والفلسطينية عودة جثمانه لمخيم عين الحلوة، لأن جنازته سوف تتحول إلى معركة بين الفصائل الفلسطينية التي تتهم بعضها بقتله.

ينتهي الفيلم وندرك أن جثمان «ناجي العلي» قد بقي في لندن، منفيا عن وطنه وعن وطنه البديل، وأن روحه مازالت هائمة حرة، تبحث عن موعد جديد لتعود رفاتها إلى مستقرها في الأرض التي أحبها : فلسطين.


لشهير الدليل

بشیر وخان

الاختلاف بين سينما «بشير الديك» وأفلام «محمد خان»، هو نفس الخلاف الذي بين «كارل ماركس» و«سيجموند فرويد».. فماركس كان يرى أن الاقتصاد هو محرك التاريخ، بينما رأي «فرويد» أن الجنس هو المحرك. وبنفس الطريقة تقريبا، يرى «بشير» أن الثروة هي محرك الدراما، بينما يرى «خان» أن الغريزة هي هذا المحرك.. وهذه النظرة الأساسية يتفرع منها تناقضات صغيرة، وتفاصيل كثيرة .

والاختلاف بينهما يمكن أن يكون شبيها بالخلاف بين «وليم شكسبير» و«برنارد شو»، فكما كان «شكسبير» شغوفا وأستاذا في رسم الضعف الإنساني وتأثيره على مصير الفرد والجماعة، مثلما الحال مع «بشير الديك»، سنجد أن «خان» مثل «شو» ميال إلى تصوير القوة الإنسانية، ومظاهرها الدرامية في صنع البطل «الفرد» في زمن «السوبر ماركت» بدلا من البطل «السوبرمان» عند «برنارد شو» ..

فخان يميل إلى البطل الفرد الذي يعكس نظرته الغريزية للدراما .. ولما كانت الغريزة بطبيعتها أنانية تميل إلى الاستحواذ، ولا ترضى بغير الإشباع بديلا.. فإن أبطال خان يعانون دائما من المجتمع المحيط، لأنه يمثل القيد على تلك الغريزة التي تريد الانطلاق والحصول على موضوعها اللحظي .. ومن ثم فإن قضية الحرية لدى أبطال «محمد خان» هي قضية «أساسية»، نابعة من الأصل الغريزي ومن فكرة العائق المجتمعي أمامها ..

أما «بشير الديك»، فعلى العكس يميل إلى الدراما الأفقية التي تضم الكثير من الأبطال، لأن قضية الثروة هي قضية مجتمعية مثلما هي فردية، وبالتالي فإن لها انعكاساتها المختلفة وتجلياتها المتباينة. وهو يستغل فكرة الثروة الغائبة أو القادمة (الدخيلة)، لاستعراض المجتمع في كليته، وفي تناقضاته الثانوية الناجمة عن هذا الحضور- الغياب للثروة..

ويكره «بشير» الدراما القائمة على الفرد، لأنه لا يحب الدراما الأرسطية التي نشأت عن المسرح الإغريقي، والتي كرست فكرة البطل الفرد والزمن المكتمل للدراما ..

ولكن تجلي فكرة الثروة عند «بشير الديك» يأتي دائما من الجانب الضعيف، أي من الجانب الفقير، وهو لا يقدم لنا الأثرياء كأبطال، بل يمكن أن نقول عن نماذج الأثرياء لديه أنهم يمثلون «البطل المضاد»، أي تجسيد القوى المضادة للبطل التي تظهر ضعفه الإنساني، وتكون المرآة التي تعكس طموحاته المحبطة وأحلامه التائهة الضائعة، التي يملك الثري تحقيقها بتنازله عما يعتبره حقا له بالثروة وليس بالإنسانية ..

ولكن كيف تم اللقاء بينهما في عدد من الأعمال الهامة؟ .. وكيف تقبل كل منهما الآخر، من خلال الدراما التي يرى كل منهما في أعماقه أنها تعبر عن وجهة نظره، وتجسد ثقافته وقناعاته ..؟

تعرف «بشير الديك» على المخرج «محمد خان» عن طريق «نور الشريف» بطل فيلم «خان» الأول وهو فيلم «ضربة شمس» ـ ١٩٨٧ ـ ، وعن ذلك اللقاء يقول بشير الديك أنه كان لقاءا سهلا.. ولكن هل كان كذلك فعلا؟ !!

أعتقد أن اللقاء كان سهلا فعلا بقراءة كل منهما للأخر في تلك المرحلة المبكرة من عملهما الفني..

فبشير رأى في «خان» قدرة خلاقة متمردة تبحث عن التعبير السينمائي الخاص. وكان «خان» متأثرا بالسينما الواقعية الإيطالية وخاصة «أنطونيوني» ، وهو ما رأى فيه «بشير» إمكانية هائلة لتصوير أبطاله المهمشين الباحثين عن بطولة في السينما، لا يمكن أن تتحقق على أرض الواقع، أو هي متحققة على أرض الواقع دون أن يراها أحد .. لكن الحوار بينهما في تلك المرحلة المبكرة، كان يتراوح بين الرفض والقبول، دون أن يجدا سببا واضحا له ..

على سبيل المثال، فإن فيلم «سواق الأتوبيس» كان عن فكرة لمحمد خان، لكن عمل «بشير الديك» عليها، وإضافة الطابع الأفقي بالعديد من الشخصيات الثانوية الهامة، وتخلصه من «الغريزة» في جوهر الدراما كفكرة أساسية للصراع، أدى بخان أن يرفض السيناريو، دون أن يفهم «بشير الديك» لماذا يرفض هذه الفكرة الجيدة، وهذا السيناريو الرائع من وجهة نظره ـ ومن وجهة نظرنا الآن وفيما بعد ..

إن «حسن أبو العلا» لم يعد بطلا لفكرة «محمد خان»، لأنه تحول إلى كائن اجتماعي يدافع عن قيمة اجتماعية إيجابية، تكاد تندثر .. بينما من المفروض في بطل «خان» أن يكون متمردا على المجتمع، لا أن يدافع عن قيمة مجتمعية ما .. إن أبطال «خان» ضد المجتمع بالضرورة، كما هي الغريزة ضد الحدود بالضرورة وبطبيعتها ..

إن أبطال «بشير الديك» ليس لهم علاقة بقضية الحرية، لأنهم أحرار بالفعل، ويفعلون ما يريدون دون أن يشعروا أن أحدا أو قوة أو قانونا يحدهم، إن فكرة الحرية لديهم فكرة غائبة، بحضور الفعل الحر نفسه .. بينما نجد أن أبطال «خان» يشعرون بالقيود التي يتحركون فيها، ويحاولون القفز فوق أسوار العادات والتقاليد والعرف والقانون، لأنهم يشعرون بوطأة هذه الحدود وبوجود هذه العوائق ..

إن خير مثال على هذه الفوارق، هو ما يفعله «منتصر البدري» بطل فيلم الهروب، فهو عندما يريد أن يحضر جنازة أمه، لا يعاني أو يجلس ليفكر، بل يطلب مسدسا، ويهرب من المحكمة التي كان بها .. إن العوائق ليست سوى أوهام وترتيبات يمكن تجاوزها ، لأنه لا يشعر بها في الداخل ..

على العكس من ذلك، نجد «فارس» بطل فيلم «طائر على الطريق»، الذي يترك «عصمت» الفتاة العزباء الجميلة الشابة التي تحبه، من أجل أن يقفز فوق سور الزوجية ليحظى بالمرأة المتزوجة «فوزية»، التي تبدو له في تلك الحالة أكثر إثارة خاصة بعد أن يدرك من نظراتها أنها تعاني من أزمة جنسية ..

إن البطلين يقفزان فوق الأسوار، أحدهما فوق سور القانون، ليحضر جنازة أمه الصعيدية التي ماتت بسبب حسرتها عليه، والثاني يقفز فوق سور العلاقات الاجتماعية، ليحظى بامرأة رجل آخر عاجز، ينهكها بأوامره المتسلطة ونواهيه المطلقة، دون أن يقوم بما هو واجب عليه ..

إن «منتصر» بطل ملحمي، لأنه يتحدى القوانين التي تعيقه عن أداء واجب إنساني أعمق من القانون الوضعي، بينما «فارس» شاب متهور مهووس بفكرة خاصة وبرؤية غريزية بحتة، لا تمت للواجب بصلة إلا بقدر ما تشبع غريزته، وترضي «فوزية» ..

إن «فارس» لا يستطيع أن يأخذ «فوزية» ويهرب معها، ويجعلها تترك منزل الزوجية، لأن جزءا من متعته هو هذه المسافة التي تفصل بين ما يريده وما يريده، لذا فهو حريص أن تظل «فوزية» هذه الزوجة المذعورة الخائفة، لأن الشعور باللذة يكون أكبر بوجود مشاعر الخطر التي تحيط باللذة، وهي فكرة «مراهقة» تحمل من الحقيقة قدر ما تحمل الغريزة نفسها من أوهام خاصة ومؤثرات ذاتية ..

إن موت «منتصر» في نهاية فيلم الهروب، هو نوع من اليقظة التي تصيب المجتمع، لأن الضابط يموت في حضن المجرم، وهما يدافعان معا عن قيمة إنسانية أعمق من القانون وأنقى من العدالة، وهي قيمة الإخلاص للمجتمع وثوابته وحرماته .. إن «منتصر» لم يكن يقاوم المجتمع، بل كان يدافع عنه بقانونه الخاص، عندما فشل القانون الوضعي في حماية بيته وزوجته وشرفه وشرف أهله ..

بينما نجد أن موت «فارس» وموت «فوزية» في نهاية «طائر على الطريق» أشبه بحالة السكون الوجودي التي تصيب الرجل والمرأة بعد ممارسة الحب، وشعورهما بالتوحد الوجودي الفردي الكوني معا.. إن «فارس» يموت على الطريق الذي كان يقود سيارته عليه، وكأنه يتوسد فراشه الوثير الذي أحبه، بينما نجد أن «فوزية» تموت على الجسر بالقرب من البحيرة، في منظر شاعري بعيد، وكأنها غارقة في «لذتها» أكثر منها ميتة من الخوف أو من القانون أو من العدالة .. إن الموت هنا رمزي، بمعنى إشباع الغريزة ضد المجتمع، ورغم أنفه وقبول التضحية بالذات في سبيل اللذة ..

إن «بشير الديك» هو كاتب سيناريو الفيلمين، لكنه في «الهروب» يعبر أكثر عن شخصيته السينمائية، بينما في الفيلم الثاني «طائر على الطريق» يبدو أكثر «تساهلا» مع ما يريده «محمد خان»، وأكثر قدرة على قراءة أعماقه وقراءة شخصياته، وإعادة كتابتها سينمائيا .. إنه مع «خان» في حالة «قراءة»، بينما في «الهروب» هو في حالة «كتابة» ..

لنتأمل لبعض اللحظات شخصية الثري لدى «بشير الديك» في أفلامه التي قدمها في أفلام

غير أفلام «خان»، وتلك التي قدمها مع الأخير، لندرك الفارق بين تصور الثروة عند كل منهما، وكيفية التعامل مع الشخصية...

في فيلم «موعد على العشاء» تبدو لنا شخصية الثري «عزت» وهو يتمتع بكل مظاهر الثراء ومغانمه، فهو متزوج من «نوال» المرأة الجميلة، وفي نفس الوقت يغازل امرأة أجنبية في أحد المطاعم، وندرك أن زوجته تعرف أنه على علاقة بأخريات .. لكنها لا تستطيع أن تفعل شيئا، خاصة وأن أمها تدفعها دفعا للبقاء معه، من أجل الحصول على الحياة الكريمة التي يوفرها لها بأمواله ..

وعندما تتحداه «نوال» بالزواج من «شكري» الكوافير، لا يجد بدا من استعمال مظاهر القوة الأخرى التي توفرها الثروة، فيستأجر رجالا لضرب «شكري» ثم لقتله .. إن نفوذ المال لا يتوقف عندما يدخل المعركة عند حدود، بل يسير فيها إما إلى النصر أو الفناء، فهذه هي حدوده في المعركة ..

إن للمال مظاهر قوة، يجيد «خان» التعرف إليها، ويهوى تصويرها في أفلامه، خاصة من خلال مظاهر الشر التي يبدو أن الوصول لها من خلاله سهلا وميسرا .. فالثروة هي مهد «الشر» كما يرى «خان» ..

في فيلم «سواق الأتوبيس» لعاطف الطيب، والذي كانت فكرته لمحمد خان، نجد أن الأثرياء الثلاثة، أزواج شقيقات «حسن» لا يفعلن شيئا شريرا مباشرا، بل إننا نرى مظاهر التماسك العائلي التقليدي، حيث تطيع كل زوجة زوجها، في نوع من الانتماء «المنقول» من عائلة الأب إلى عائلة الزوج، وهو الأصل الاجتماعي في العائلات الشرقية، الذي يرى في الابنة أمانة عند الأب يحافظ عليها من أجل رجلها الحقيقي وهو الزوج، وهو ما يتبدى في الفيلم بكل صراحة وبكل ثبات وتكرارية، تفيد أن هذا المجتمع يحافظ على عاداته، مهما تغيرت المحافظات، وتغيرت المهن ..

إن الثراء في أفلام «بشير الديك» يبدو (سلبيا)، وتكاد تكون مظاهر القوة لديه مختفية، أو لا تظهر للعيان.. وكأن قوة الثروة «عورة» لا يجب أن نراها، أو لا يجب الحديث عنها، وإلا ذهبت البركة ..

نفس الأمر يتكرر في فيلم «الطوفان» من إخراج «بشير الديك»، وفي فيلمه الثاني الذي أخرجه أيضا، وهو فيلم «سكة سفر» ..

في «الطوفان» نجد زوج الأخت الكبيرة «أبو الفتوح» وهو يساعد العائلة التي تزوج من ابنتها، بكل الأموال التي يحتاجونها في مشاريعهم الخاصة، سواء فتح مكتب المحاماة للأخت الثانية، أو زواج الأخ الكبير من حبيبة الطفولة، أو مساعدة الأخ الثالث في علاج زوجته عندما تجن وتدخل إلى المصحة النفسية ..

إن الثراء هنا ليس شريرا، بل هو طيب القلب، لكن بطبعه يسعى إلى المزيد، وإلى الحصول على المناصب والنفوذ، وهي رحلة طبيعية للثروة في أي مجتمع .. لذا فالثروة ليست شريرة عند «بشير الديك» وليست لها مظاهر قوة، وإن كان لها طموح ..

بينما في كل أفلام «خان» الثروة لها «أنياب» مثل ديمقراطية «السادات»..

في «طائر على الطريق» نجد شخصية «جاد» العاجز جنسيا، والمتسلط على زوجته «فوزية» وعلى البشر، حيث يرفت هذا ويعين ذاك، في تعبير عن مظاهر قوته الخارجية، بينما يعاني في جسده من قصور خطير، يعبر عن خلل في البنية الأساسية لصاحب الثروة، وعن مصدر دائم للشر..

في فيلم «موعد على العشاء» نرى أن «عزت» يغتصب «نوال» عندما كانت تتمنع على الزواج منه، لكي يجبرها على الموافقة، وهو لا يتورع عن القتل من أجل استردادها .. إن الشر هو جزء طبيعي من مظاهر الثراء ..

في فيلم «نص أرنب» نجد أن «سراج أحمد منير» لا يتورع عن قتل عشيقته بعد أن يستغلها من أجل الحصول على المال، ثم تقتله امرأة أخرى، بعد أن تحصل على مفتاح الأمانات التي يحتفظ فيها بالأموال والمخدرات. ثم نرى «رشدي حسين» رجل الأعمال في ميناء الإسكندرية، لا يتورع عن استخدام السلاح من أجل التخلص من خصومه ..

صحيح أن الفيلم يعد من أفلام «الأكشن» المصرية، إلا أنه يجسد من خلال تقديم شخصياته الأكشنية عن رؤية ما وعن نظرة عميقة للمجتمع، خاصة وإذا نظرنا إليها من خلال سياق

رحلة أفلام أخرى لنفس المخرج ..

في فيلم «الرغبة» يبدو لنا «جابر» الفقير الذي صار ثريا، والرجل العادي الذي صار عاجزا، مزيجا من الرغبة في امتلاك الماضي والسيطرة على الحاضر.. فبينما الماضي كانت به القدرة دون الإمكانية، فالحاضر فيه الإمكانية دون القدرة ..

إن الثراء يبدو غطاءا على الرغبة الكامنة، ومبررا لها، وفي نفس الوقت تعويضا غير كاف لعدم القدرة على إشباعها .. وباختفاء الحبيبة «هالة» وهربها مع زوجها «حسين»، بسبب العلاقة المشبوهة مع زوجة «السايس»، ينتحر «جابر» في تعبير عن نهاية المعنى في حياته ..

إن موضوع الغريزة قد تم تثبيته على امرأة واحدة، وباختفاء ذلك الموضوع، يصبح العالم صحراء قاحلة إنسانياً، لا يستطيع «جابر» أن يحتملها .. وهي رؤية غريبة مريضة، تعكس المدى النهائي للغريزة في الدراما التي كان «خان» يطمح فيها ..

ورغم أن القصة مقتبسة عن رواية «جاتسبي العظيم» للكاتب الأمريكي «سكوت فيتزجيرالد»، إلا أن عالمها المحوري كان حول الغريزة وسيطرتها على المصير الدرامي للشخصيات، وهو ما كان الدافع لخان لموافقة «بشير» على تقديمها للسينما المصرية..

العلاقة بين الثروة والغريزة، من العلاقات الإنسانية العميقة، لأن كلا منهما به تعبير إنساني عن الاستحواذ، وتعكس نوعا من السلطة على الآخر، وكلها دوافع تستطيع أن تخلق دراما إنسانية قوية نراها في الحياة الواقعية، وفي عالم الجريمة، وفي عالم السياسة بشكل يجعلنا نرى المبررات التي دفعت الثنائي «بشير» و«خان» لتقديم تلك التوليفة، وهما يريان تحول المجتمع المصري نحو نوع من العلاقات لم تكن قد ترسخت بعد، وكان عليهما الاستعانة بنماذج من المجتمع الأمريكي، للتطلع إلى المستقبل الذي نسير فيه ..

سينما الجموع
تناور
سينما البطل الفرد

موعد على العشاء ـ ١٩٨١

عرض هذا الفيلم في شهر نوفمبر، أي قبل شهر من عرض فيلم «طائر على الطريق».. ومن ثم فإن التشابه بين الفيلمين يكاد يكون كبيرا، في خطوطهما العامة، بينما اقتصر التمايز على طبيعة المكان والمهن وأسلوب الصراع.

ففي «الموعد» يعمل أحمد زكي «كوافير»، بينما في «الطائر» يعمل سائق عربة أجرة أقاليم .. وفي الفيلمين يحب امرأة على صلة برجل ثري وذي نفوذ .. في « الموعد» هو «عزت أبو الروس» ـ حسين فهمي ـ رجل الأعمال الثري القوي الشاب، وطليق «نوال إبراهيم كامل» ـ سعاد حسني ـ، بينما في «الطائر» يجسد الشخصية الزوج صاحب المزارع العجوز العاجز جنسيا «جاد» ـ يلعب دوره فريد شوقي ـ المتزوج من فوزية ابنة الرجل الذي كان يعمل عنده، والتي تعرف عليها أثناء خدمتها له في مرضه ـ تلعب دورها فردوس عبد الحميد ـ ..

في الفيلمين تختلط المعاني بين ما هو اجتماعي طبقي ـ وما هو غريزي عاطفي، بشكل يكاد أن يكون حادا، ما يعكس التداخل بينهما في مخيلة صناع الفيلمين: وأعني بالتحديد «بشير الديك» و«محمد خان»..

فرغم أن بشير الديك لا يقيم وزنا كبيرا للعواطف في الصراع الدرامي، إلا أنه يصورها على أنها ملامح الشخصية لا الشخصية نفسها.. بينما يضع «خان» مصير شخصياته في كف مشاعرها، وقدرها في قلبها ..

من الصعب أن نجد في أفلام «بشير الديك» بطلا أو بطلة يموت من الحب، بينما تلك هي السمة في أفلام «محمد خان».. لذا فالمصير العام للشخصيات في فيلمي «موعد على العشاء» و«طائر على الطريق» يعودان لخان، حيث أن الموت بالجملة في الفيلمين..

في «الموعد» يموت «شكري» ـ أحمد زكي ـ وينتهي الفيلم بمنظر الطليقين «عزت» و«نوال» وهما ينتظران الموت بعد أن أكلا السم في «المسقعة» ..

بينما في الطائر، يموت «فارس» على الطريق بعد أن صدمته سيارة، و يبدو لنا أن «فوزية» قد ماتت غرقا في البحر أو البحيرة التي كانت واقفة على جسرها.. كل هذا بعد أن يكتشف الزوج «جاد» أن زوجته حامل من «فارس» الذي يقرر أن يذهب إليها لينقذها..

الصراع في الفيلمين يعود إلى «دراما» بشير الديك.. فهو المتابع بدقة لحركة الثروة وتأثيرها في الشخصيات، وهو يجيد هذه المتابعة وملاحظة تأثيراتها النفسية والسلوكية على شخصياته، في الفيلمين أو غيرهما ..

إن الثروة تجعل «الشر» سهلا، لأن البشر يطيعون من بيده المال والسلطة. كما تجعل الثروة النزوات أمرا طبيعيا أو مقبولا من الآخرين ..

إن «بشير الديك» يكشف الضعف الإنساني في مواجهة الثروة: الغني بالانقياد لها، والفقراء بالافتقاد لها.. لذا يجعل «بشير الديك» في «موعد على العشاء» البطل الثري الجميل «عزت» لا يستطيع أن يحصل على حب «نوال»، رغم كل ما يبذله من «عنف» و«سخاء» و«مظاهر قوة»..

إن «نوال» تتحول إلى نقطة ضعفه التي لا تستطيع «ثروته» أن تحصل عليها.. إن فكرة الاستحواذ هي التي تؤرق «عزت» في الظاهر، ولكن الحقيقة التي يعرفها هو والتي قالها لنوال في العشاء الأخير، أنها تذكره «بعزت» الذي داست عليه الأقدام وأولها أقدامه هو .. إنه يبحث عن الإنسان و النقاء والنظافة والشرف والقيم الإيجابية التي تمثلها «نوال» .. أي أن بشير الديك جعل من الثري ضعيفا داخليا، رغم قوته الظاهرة أمام الناس، ومن ثم نراه يتعجب من قول «نوال» له أنها ظلت طوال الوقت تخافه .. وقد كانت محقة!!

بينما في «طائر على الطريق» يجعل «بشير» من العجز الجنسي نقطة ضعف الرجل الثري .. إنه يشبه من يملك الطعام ولا يستطيع الأكل .. إنه يملك المرأة ولكنه لا يستطيع أن يصل إليها..

إن الضعف الإنساني أمام الثروة، أو بغض النظر عن الثروة، هو ما يحاول «بشير الديك» أن يشير إليه أو يصوره لنا، لكي لا تكون «الثروة» بحد ذاتها هي الشر..

تدور أحداث الفيلم في الإسكندرية، وهي مدينة يحبها «بشير الديك» لأنه يحب البحر، ورائحته، ويبدو أنه يرى أن البحر يمنح الشخصيات الكثير من الحرية التي يفتقدها أهل المدن الداخلية.. البحر يمنح الشخصيات بعض الغموض المستمد من امتداده اللامتناهي .. كما يجعلها قادرة على البوح بمشاعرها لمن تحب أو تكره .. لأن البحر المفتوح يجعل من الشخصيات «كتابا مفتوحا» أمام الآخر، وهو يساعدها على القراءة المريحة الصافية للأعماق..

تنعكس هذه الملامح على «شخصيات» فيلم «موعد على العشاء» بشكل أو آخر، وبدرجات متفاوتة .. فشكري يبدو قادرا على تفهم «نوال» بشكل تلقائي، وهو قادر على التعبير عن مشاعره الإنسانية بشكل مباشر ومريح وأوصاف قابلة للفكاهة أو السخرية ..

وهو ما نراه عندما يزورها لأول مرة في منزلها، ويحكي لها عن «سليمان» صديقه وحكايته مع سواق التاكسي، وهي حكاية عابرة لكنها تشير إلى رغبة «شكري» في إشراك «نوال» في تفاصيل حياته .. وهو ما تتقبله منه، كما لو كانت سمكة تلتقط الطعم الذي في السنارة بكل الرضا ..

إن مشكلة «نوال» الأساسية التي عبر عنها الفيلم بكل الطرق السلمية الممكنة دراميا، والصعبة إنسانيا، هي رغبتها في المشاركة الحقيقية في عالم إنساني حقيقي .. وهو ما تبدى لنا في بكائها عندما فقدت «اللوحة» في المزاد، ولم تستطع صديقاتها أن يفهمن لم تبكي ..

إن المسافة التي يضعها بشير الديك بين أعماق «نوال» وبين صديقاتها، هو ما يجعلها تتقرب من «شكري» بشكل تلقائي، لأنه استطاع أن يلمس أعماقها بكل يسر، وبأصابعه التي أعادت تشكيل وجهها في السيارة بشكل جديد .. إنه الملاح القادر على الإبحار في عالمها بدون بوصلة، لأنه يملك القدرة على الرؤية التي كانت تبحث عنها .. رؤية المرأة البسيطة فيها .. رؤية الطفلة القابعة في أعماقها.

وهو الوحيد الذي استطاع أن يوقظ هذه المشاعر البسيطة الحائرة، وأن يأخذها من يديها

ويشاركها في شراء الطعام في السوق، وفي قراءة أسماء الملفات في المكتب .. إنه اختراق الأعماق الإنسانية بشكل مباشر ودون موارية وبكل وضوح .. إنها سمات البحر في الشخصية ..

كما أنه الشخص الذي أعاد اللوحة التي كانت قد بكت من ضياعها إليها .. إنه تأكيد على أن الطفلة التي كانت «نوال» تشعر بها قد عادت للحياة من جديد على يد «شكري» ..

إن «بشير الديك» يلح على فكرته الدرامية بكافة الأساليب، وهو لا يمل من التكرار، لأنه يريد أن يؤكد المعنى من خلال التكثيف الذي تمثله الأحداث القليلة التي يقدمها الفيلم كإشارة مرور لعالم الشخصيات، ولكي تصدق أن ما حدث خلال الساعتين هو ما يمكن أن يكون قد حدث في عمر بأكمله ..

لقد كان «بشير الديك» و«محمد خان» في الفيلمين ـ موعد على العشاء، وطائر على الطريق ـ يسيران عكس التيار السائد في المجتمع، وفي السينما عموما، وهو التيار الذي كان يرفض الفقراء لأنهم فقراء، ويضع الحلول أمامهم في التنازل عن «وطنهم» ـ بالسفر للخليج ـ أو شرفهم بالرضا بالفساد كوسيلة للثراء وللحصول على المغانم في الحياة الجديدة التي كانت تفتح «محلاتها» أمام الضمائر قبل الزبائن، ومكاتبها للنفوس الضعيفة قبل أن تستورد أو تصدر بضاعة ما ..

في الفيلمين نرى أن المرأة تختار الرجل الفقير المناسب لها، والذي ينجح في الوصول إلى مشاعرها، ويروي ما كانت ظامئة إليه، سواء أكان الجنس في «طائر على الطريق» أو «الحاجة للرفقة والشعور بالأمان والإنسانية» في «موعد على العشاء»..

إن البطل في الفيلمين لا يتمتع بالثروة الكبيرة، ولا بالمركز الاجتماعي المرموق، ولكنه الرجل البسيط الذي لا يملك إلا ما تفعله يداه .. سائق أو كوافير.. إنه نموذج لرجل الشارع البسيط الذي عليه أن يحصل على ما يريده في حياته بكل كرامة وشرف واستحقاق .. وإن كان هذا ممنوعا في الحياة، فقد أرادا أن يجعلا ذلك ممكنا في السينما.. لكنهما في ظل الواقعية التي كانت تملأ عليهما مخيلتهما، لم يستطيعا أن يجعلا البطل ينتصر حتى النهاية، وإلا لكانا قد أتهما

بالخيالية أو المثالية، أو الحديث عن عالم غير موجود .. لذا كانت نهاية الفيلمين مأساوية

لم يكن «شكري» يستحق الموت، لأنه لم يفعل شيئا إدا.. لكنه مات، لأن زوج «نوال» السابق أراد أن يبعده عن طريقه .. وهو ما حدث في الفيلم، وربما في الواقع ..
في فيلم «الوسادة الخالية» ـ ١٩٥٧ ـ يتعرض عبد الحليم ـ صلاح ـ الشاب البسيط لرفض عائلة حبيبته ـ سميحة ـ أن تزوجه، لكنه يعود في نهاية الفيلم وينتصر، لأن الزمن كان للثورة ولانتصار الطبقات الشعبية على الفكرة المجردة للغنى والثروة ..
لكن الأزمنة في الثمانينيات كانت مختلفة .. كانت الاشتراكية الناصرية تودع أبنائها، وتقول لهم لقد مضى زمن القطاع العام و الشهادات والموظفين .. لذا نجد أن شكري الخريج من كلية الفنون الجميلة، يعمل كوافيرا، و«نوال» تعمل في مكتب محامي خاص، وزوجها «رجل أعمال» .. إننا أمام علاقات ليس فيها موظفين حكوميين أو أصحاب مراكز كبيرة .. لذا فالنهايات كانت مختلفة ..

تبقى في الفيلم مسألة علاقة «نوال» بأمها.. إن الأخ الذي لا نراه ولا نعرف اسمه كان مسافرا في الخارج، ولم يقل لنا الفيلم إذا كان مسافرا في دول النفط أو غيرها، لكن الأغلب أنه كان في دول الخليج .. لذا فإن مصير «نوال» وأمها كانا في مهب الريح، وعلى المعاش الذي تركه الأب الذي كان في الغالب موظفا حكوميا مرموقا ـ من منظر البيت الذي تعيش فيه الأم، وفيما بعد نوال ـ ..
كان «بشير الديك» يريد أن يعقد مقارنة بين جيلين من النساء المصريات، يعيشان في بيئة واحدة، وتعرضا لنفس الظروف، وإن كانا ينتميان لجيلين مختلفين: الأم والابنة.
الأم ترى كل الحلول في الرجل .. سواء الزوج الراحل، أو زوج ابنتها عزت، أو زوجها التي كانت تعد نفسها للزواج منه عندما ماتت ـ رياض صديق المرحوم ـ .. إنها امرأة تقليدية لا تعرف في الحياة حيلة للحياة إلا بالارتباط برجل يكون هو الواجهة التي تقابل بها الحياة، بينما تمنحه هي

حياتها ..

أما «نوال» فقد كانت من جيل مختلف، يرى أن الحياة ممكنة من غير رجل، بواسطة العمل .. وهي تثبت ذلك في الفترة ما بين رجلين في حياتها : عزت وشكري.

لقد كانت فترة عملها، هي التي أراد فيها الفيلم أن يعبر لنا عن شخصية «نوال» التي أخذت دورة في الآلة الكاتبة، واستغلت فرصة زواج سكرتيرة محاميها لتعمل بديلا لها.. لكنها لم تضعف ولم تشكو، بل نجد أنها رفضت أن تأخذ شقة الزوجية أو أية نفقة من زوجها «عزت» لكي تقطع كل صلة لها بالماضي .. ولكي تقطع عليه الطريق أيضا في الاتصال بها أو الدخول لحياتها بأي شكل .. إنها امرأة عصرية نموذجية ومثالية حتى النهاية..

لكن «بشير الديك» يستغل المقارنة بين الجيلين للدلالة على شيء أعمق في الدراما، وهو «حرية نوال في اختيارها لشكري» .. إنها لم تكن مضطرة مثلما كان الحال في زواجها من «عزت» عندما قامت أمها بتزويجها منه وإخراجها من المدرسة .. بيع وشراء كما كانت «نوال» تعتقد، وتطبيقا لعقيدة الأم في الحياة كما رأينا ورأت «نوال» نفسها فيما بعد عندما أرادت الأم أن تتزوج من «عمو رياض»..

إن «نوال» أثبتت أنها لم تكن بحاجة لرجل لتعيش وتعمل وتأكل وتشرب، وتحس بأنها مفيدة، وأن وقتها يمكن أن يكون مفيدا لها وللآخرين .. لكنها لم تمانع من الزواج من جديد، وهذه المرة بكامل حريتها، وبكل مشاعرها .. لكن المجتمع هو الذي رفض ..

يقول محمد خان عن فيلم «موعد على العشاء»:

(موعد على العشاء مأخوذ عن خبر قرأته في الصحف في باب الحوادث وبنيت عليه قصتي. وأتناول في هذا الفيلم موضوع الحرية الشخصية للمرأة، وأصل إلى الخلاصة التالية: إن المرأة عندنا لن تتحرر أبداً للأسف، لأنها لكي تصبح حرة فعليها أن تحطم المجتمع وأن تحطم نفسها) ..

الفيلم حاول بطريقة ملتوية أن يتنكر لاختيار المرأة، حين ماتت الأم يوم عرسها، لأنها اختارت «رياض»، وبمقتل «شكري» ثم «نوال» و«عزت» .. ولا أعتقد أن «بشير الديك» كان يتنكر لاختيار

المرأة في الفيلم، من خلال النماذج التي قدمها في أفلامه الأخرى، إذن لا بد من تفسير آخر .. والتفسير الآخر الممكن، هو أنه أراد أن يقول إن مجتمعا تسيطر عليه الثروة والقوة، لا بد أن يرفض الحب، لأن الحب قوة متمردة بطبيعته، فهو لقاء أرواح وأجساد بقانون خاص غير خاضع للقواعد الاجتماعية العامة .. ومنذ روميو وجولييت، والعالم يعرف أن الحب قانون خاص لا يعرف الكراهية العائلية، ولا التقاليد القبلية ولا القانون وأحيانا يكون ضد الأخلاق نفسها ومعاييرها ..

إن قانون الحب الخاص يكون خطرا في المجتمعات التي تريد أن تطبق قوانين اجتماعية معينة، سواء أكانت قبلية ـ عائلية، أو قوانين تعتبر المرأة في النهاية سلعة يفوز بها من يملك أكثر، وفي النهاية تحول المرأة نفسها ـ نوع من التحوير الاجتماعي ـ إلى تلك السلعة باختيارها الحر، وتصبح المنافسة نوعا من الرضا العام عن طريق الحظر الاجتماعي بالاختلاط أو بتكوين مجتمعات خاصة بالكيانات الاجتماعية المتشابهة الخ .. الخ..

كان «بشير الديك» يقول في إيجاز سينمائي مبهر، إأن الحب في المجتمع المصري في الثمانينيات كان مميتا، ومن الأفضل للشباب والشابات أن يتجنبوه، لأن المجتمع كان شرسا في مواجهة كل القوى التي تعيق عملية التحول الجذرية التي كانت تحدث على قدمين وثلاثة سيقان ..

طائر على الطريق ـ ١٩٨١

يختلف «فارس» عن «حسن»، بنفس المسافة التي على «بشير خان» أن يقطعها ليصل إلى «بشير الطيب».
وفارس هو بطل «طائر على الطريق»، و«حسن» هو بطل «سائق الأتوبيس».
في «فارس» نتعرف على ملامح الشخصية «الفردية لأبطال الحياة»، لكن العالم ليس عالمه. فبشير الديك، يميل عموما للدراما الأفقية ـ وهو ما استفاد منه فيما بعد في كتابة المسلسلات ـ .
لكن عالم «فارس» هو عالم درامي مستقل. إنه «بطل» منفرد، وبشير لا يحب الأبطال المنفردين. وعن هذا الفيلم يقول خان:
<>طائر على الطريق بدايتي، وفي الأفلام الثلاثة السابقة كنت ابحث عن شكل خاص، وفكرة الفيلم جاءت حين تأملت سائقاً معيناً وأحسست به>>، ومنذ ضربة شمس وأنا أحب سينما الفرد، لكن المضمون أقوى، أقصد فهماً وتأملاً أعمق للشخصية>>.
الدراما في «طائر على الطريق» رأسية، أي ترصد مصير شخص، في شكل مأساوي. بينما بشير الديك، يحب أن يرصد مصير الجماعة. إنه يشعر بالدفء في الدراما التي تجمع العائلة، وتفرق بينها في نفس الوقت. لكنه لم يتوقف أبدا عند قصة حب، وعند صراع «الغريزة» مع المجتمع ..
إن الغريزة أنانية، وهي خاصية ليست مفضلة عنده. إن أغلب أبطاله يحبون، لكنهم مهمومون بأشياء أخرى، فالحب عنده ينزوي في القلب، كالطفل المذنب في عائلة متصارعة.
إن «فارس» يتيم، وهذا الشرط الوجودي كان ضروريا، ليكون البطل محبا. فلولا اليتم ما أحب بهذا التطرف. واليتم «برد» كما يقول «فارس» لفوزية ـ فردوس عبد الحميد ـ في الفيلم، وهي صفة من صنع «أحمد زكي» لأنه اليتيم الحقيقي في الفيلم وفي الحياة. وهو النجم الذي كان

النموذج لبشير الديك، حتى في الأفلام التي لم يمثلها. لقد كان تجسيدا لمرحلة ـ أو لصيغة فنية لجيل عاش المرحلة بطريقة ما، على أمل أن يكون الفن هو الأداة الحقيقية للتعبير والتغيير، وهو ما لم يحدث على المستوى العام على الأقل.

لكن الشخصية القوية في الفيلم ـ جاد ـ «مريضة» وتعاني من العجز الجنسي، وهي بذلك تخلق الفرصة للأنثى لكي ترتكب الخطيئة، خاصة عندما يرفض أن يطلقها. لكن الذي يحير في الفيلم، ليس خطأ «فوزية»، فلو لم تجد «فارس» لوجدت «ألف فارس» غيره، يتطوع بالمهمة المقدسة، وهي إنقاذ شباب امرأة من الذبول مهجورة. المحير، هو لماذا ترك «فارس» «عصمت» ـ آثار الحكيم ـ وفضل عليها «فوزية»..

حاول «بشير الديك» من خلال «التريقة» على عصمت، بأنها «ولد» أن يشير إلى اختفاء الجانب الأنثوي في شخصيتها، خاصة وأنها في بداية الفيلم كانت ترتدي البنطلون والقميص، وتتصرف كالأولاد فعلا، في نوع من التعبير عن شخصية الفتاة المتحررة العاملة في السوق، والتي عليها أن تخفي أنوثتها لكي لا تصبح مطمعا من الرجال.

لكن «بشير» كان يعلم أن هذا غير كاف. لذا بعد أن خطبت «عصمت» لشخص آخر، وقابلها «فارس» في الكافتيريا التي كانا يلتقيان فيها أيام كان بينهما علاقة ـ لم يقدم الفيلم لها أي عمق ـ ندرك من حديث «فارس» أنه يخبرها عن قصة حبه لفوزية، وأنه يشعر أن عصمت صديقته وأخته، وهنا تطلب منه «عصمت» أن يتحادثا وهما في الطريق.

إن «فارس» لم يكن يدرك قيمة «عصمت»، وحتى في مشهد ليلة زفافها، لم نر عليه آثار الحزن، بل أنه أطلق «صفارة» سيارته في وداعها، وكأنه يودع ذكرى حية، أكثر مما يتألم من فراق حبيبة.

إن «فارس» رأى في «فوزية» الأنثى التقليدية التي تحمل طعم نساء الأحياء الشعبية، بينما بدت «عصمت» نموذجا لفتاة جامعية أو من المفروض أن تكون كذلك، أو أنها تقلدهن. كما أن الفيلم جعل من الثراء الظاهري ومن وجود الزوج نفسه، خاصة بعد ملاحظة سلوكه الخشن معها، أسبابا إضافية لطمعه فيها.

الفيلم يقدم «فارس» على أنه «دون جوان» أو صورة مصغرة منه وأكثر شعبية ـ ليس بمعنى الشهرة ـ، وبالتالي يحاول أن يخلق «أبطالا» من الطبقة الشعبية، يتمتعون بالحرية مثلما نراها في البطل الأوربي، أي الشخصية البوهيمية التي لا تلتزم إلا بقانونها الشخصي، ولا تقيم وزنا للعرف والتقاليد والأخلاق العامة. إن قانون اللحظة والشعور هو الذي يحرك «فارس»، وليس من المفروض أن يفهم ما يفعله، أو أن يخطط لمستقبله. لقد عمل ستة سنوات على سفن تجارية، لكي يجمع ثمن السيارة البيجو التي كان يقودها، وهو يبدو مكتفيا بما لديه، وبما ليس لديه.

إن الثروة ليست طموح «فارس»، وهو لا يحترم الأغنياء لأنهم أغنياء، بل عادة ما يقارن سلوك المرء بما يريده من هذا السلوك. ومن ثم فإن الأسطى «إسماعيل» لا يخشى على عائلته من «فارس» لأنه يعلم أنه واضح وصريح، ولكنه يسير وفق قانون مشاعره الخاصة الذاتية التي لا تبدو تماما اجتماعية، لكنها غير عدوانية في جوهرها. إننا نعرف ذلك من السيدة التي تركب معه في بداية الفيلم، وينصحها بأن تعود لزوجها، ومن أنه لم يكن يعلم عندما أقام معها علاقة أنها متزوجة.

لكن قصته مع «فوزية» تبدو قصة حب .. والحب ليس له منطق أو سبب واضح.

هكذا يحاول الفيلم أن يقول لنا. لذا تسقط كل الحسابات الشخصية والقواعد العامة معا. صحيح أن «فارس» لا يبدو من النوع الذي يقيم للأخلاق وزنا، لكنه ليس الشخص المعتدي الزنيم الذي يتلذذ بأخذ ما لدى الآخرين. كما أن «فوزية» لا تبدو لنا من النوعية الهوائية التي تقيم علاقات بالمجان من أجل إشباع غريزتها، ولكنها تبدو لنا على الحافة، أي على وشك أن تسقط من تلقاء نفسها، لذا لم تتأخر في التجاوب مع «فارس» عندما ذهب إليها في المزرعة ليقلها إلى مصر، دون دعوة مسبقة.

وتبقى النهاية في الفيلم موضع تساؤل أخير.. فهل قتلت «فوزية» نفسها، بعد أن تأكد «جاد» أنها «حامل» من «فارس»؟

المشهد الأخير لها، يرينا إياها على جسر طويل في البحر، وكأنها على وشك أن تلقي نفسها.

ولكن ذلك لم يحدث. أما «فارس» فمن المؤكد أنه مات، بعد أن ظن أنه نجا من التصادم الأول. والموت هو عقاب طبيعي في الدراما على الخطيئة في حق الآخرين. فعندما لا تقدم الدراما بديلا آخر لتصحيح الخطأ، لابد أن يكون هناك عقاب. وهي الدراما التطهيرية التي اخترعها اليونانيون منذ «سوفوكليس»، للحفاظ على المجتمع وقيمه، وفي نفس الوقت لإعطاء الشخصيات الدرامية الحرية الكاملة لارتكاب الأخطاء.

وقد أسلفنا القول بأن هذه النهاية تحمل رمز الإشباع الغريزي، والقبول بالتضحية بالذات في سبيل اللذة، عندما لا يكون المجتمع مستعدا لإعطاء الحرية الكافية للغريزة الجنسية للإشباع بالطرق الشرعية.

تبقى شخصية «الأسطى بيومي» الذي يظهر في الفيلم مرتين أو ثلاث مرات، وهي شخصية «بشيرية» تشبه شخصيات «كافكا» في تكوينها النفسي وتعبيراتها ومصيرها. فهو السائق الذي تحطمت سيارته في حادثة، فعاش في مكان الحادثة، وهو يطلب من «فارس» الذي يعطف عليه كلما مر في الطريق ببعض الطعام، أن يخبر السائقين في الموقف أنه سينتهي قريبا من إصلاح السيارة ويعود إليهم.

إن الأسطى بيومي، يجسد بصورة ما من الصور، مصير السائقين الذين يعيشون من أجل المهنة، ويخلصون في عملهم لدرجة الجنون. إنه نموذج التفاني الذي يحبه بشير، ويقدمه كجملة اعتراضية في سياق درامي خاص.

نص أرنب ـ ١٩٨٣

إنه عالم محمد خان، بمذاق «بشيري» خالص.

الثروة مصدر الشرور في العالم. هذه هي «الحكمة» التي يؤمن بها «محمد خان»، ويقدمها في أفلامه. لكن بشير يتابع الثروة من ناحية تسلطها على المجتمع، وتحكمها في مصائر الشخصيات، والاحتياج الزائد لها. لذا نجد في أول الفيلم، شاشة سوداء وصوت محقق مع «يوسف عبد الجواد» يسأله: هل تحب الفلوس لهذه الدرجة؟ فيرد «يوسف»: ومن لا يحب الفلوس. ثم تنزل التترات.

في الحقيقة إن «يوسف» يحب الفلوس التي تكفيه في حياته، لكنه لا يملك مخيلة أو قدرة تخيل سلطة المال الكثير الزائد عن حاجته. أي أن العبارة السابقة تعبر عن حب طبيعي، وليس جشعا كما سترينا أحداث الفيلم.

إن «يوسف» هو ابن الطبقة المتوسطة، المتعلم الذي يعاني في حياته الاجتماعية، حيث أنه ليس لديه شقة، وخاطب ويحلم بالزواج دون قدرة على تحقيق هذا الحلم الأساسي في الحياة الاجتماعية لأي شاب. وهي شخصية تكاد تكون نمطية في أفلام تلك الفترة، وعبر عنها بشير الديك، بكل الأشكال الممكنة، وأحاطها بكافة المشهيات والمقبلات التي يمكن أن يقدمها أي سيناريو في تلك الفترة.

يعيش «يوسف» في حي القلعة بالقاهرة، وبالتحديد في الرفاعي، ويعمل في بنك في وسط البلد. ويمتلك والده المنزل الذي يعيشون فيه، والذي يستغل «سطوحه» «يوسف» من أجل هوايته في تربية الحمام، وهي هواية تدل على السلام الداخلي الذي يعيشه، لذا علينا أن نتوقع الكثير من المفارقات عندما يدخل في أجواء بوليسية، ويختلط بالمجرمين، من أمثال «رفاعي» ـ سعيد صالح ـ ..

الفيلم يدور حول متابعة «يوسف» الجائع للمال ـ وهو يعمل في مطعم فلوس أي بنك ـ الذي

يمكن أن يكون له فيه حصة، من خلال مفارقة تحدث في أول الفيلم عندما يعتقد أن «سراج أحمد منير» ـ يحي الفخراني ـ قد تعرض لعملية سطو من «رفاعي» الذي يأخذ الحقيبة بكل سهولة أثناء وقوف «سراج» في الشارع في انتظار تاكسي. يطارد «يوسف» اللص في شهامة من يعرف ماذا تحتويه، ويدرك أهمية مبلغ مثل هذا ـ في تلك الفترة ـ لمن يملكه أو حتى لمن لا يملكه..

أحداث الفيلم أغلبها مطاردات، الغرض منها معرفة المصادر التي تأتي بالثروات الكبيرة، والتمويه الذي تستخدمه الجهات التي تقف وراء تجارة المخدرات، من أجل الحصول على وسائل لترويج واستيراد وتصدير المخدرات. ومنها العمل في الميناء مثل «رشدي حسين» ـ ويلعب دوره توفيق الدقن ـ . كما أن المطاردات تفيد المخرج في استعراض الشوارع والحارات والفنادق، باعتبار أن العوالم متداخلة بين الجريمة والثروة وباطن المجتمع، وتبين للجمهور أن الجريمة المنظمة اختراق رأسي في أي مجتمع. وهو ما يقدمه الفيلم بكل بساطة ودون شعور بالافتعال أو التنظير.

بينما يستغل بشير التنوع، من أجل تقديم تفاصيل مجتمعية هامة عن شخصياته.

فرفاعي، يعاني من كونه ألعوبة في يد الكبار، وهو لم يكن يعلم شيئا عن حقيقة ما في الحقيبة، وكان أجره عن نقل النصف أرنب، ثمن الهيروين الذي اشتراه «سراج» هو فقط مائة جنيه. لذا يبدأ المطاردة، من أجل تبرئة نفسه أولا، وثانيا من أجل الحصول على أكبر قدر من المبلغ لنفسه. ولكن طيبة قلبه، تجعله يوافق على اقتسام المبلغ مع «يوسف» لأنه «استجدعه» أو هكذا يبدو في الفيلم.

لذا يبدو طموحهما خياليا، وغير واقعي، لأن «رفاعي» لا يصلح أن يكون أكثر من أداة تنفيذية لعقل وثروة يخططان ويملكان القدرة على تحويل المال إلى بضاعة، والبضاعة إلى «فلوس أكثر»، وهو ما يمثله «سراج» في الفيلم، باعتباره العقل المفكر والمجرم المحترف الذي لا يتورع عن قتل عشيقته، بعد أن أخذ نقودها، وأصبحت تعرف عن خططه أكثر مما ينبغي.

يبدو واضحا في الفيلم، انبهار صناعه ـ خاصة خان ـ بالمصطلحات الشعبية التي تصاحب حركة الثروة، مثل «نصف أرنب» و«الديك الرومي» ، وتعبيرات مثل «عش الوطاويط» الذي

يستخدمه «رفاعي» للإشارة إلى مسكن حماته في الحي الشعبي الذي تعيش فيه.
إلا أن بصمات «بشير» واضحة، في استقلالية المرأة عن الرجل في المشاهد القليلة التي ظهرت فيها كل من خطيبة «يوسف» وزوجة «رفاعي»، وتمتعهما بشخصية قوية، وهي السمة التي تميز معظم بطلات أفلام بشير. كما أنه يجعل من شخصية المجرمة ـ تلعب دورها هالة صدقي ـ مسيطرة في عالم الرجال، وتقتل بدم بارد، وباستخدام السكين، وهي دلالة عن طبيعة جرائم كانت قد انتشرت في تلك الفترة، وإن كان الفيلم يستخدم الجريمة المنظمة للتعبير عن شكل أكثر رقي لها.
كما أن بصمات «بشير» واضحة في الخلفيات الاجتماعية التي يبثها في شخصيات الفيلم، مثلما يوضح لنا خلفية «رفاعي» الذي كان يعمل في مقهى يملكه والد زوجته «نعيمة» ـ أمل إبراهيم ـ وكيف أنه تزوجها عندما رفضت أن يقبلها، بل وصفعته، فما كان منه إلا أن تزوجها بعد ذلك بأسبوع. فيرد عليه «يوسف» بأنه لم يأخذ القلم بعد، لذا فهو لم يتزوج حتى الآن.
أما «سراج» فهو مغامر، لأنه وحيد. أو هكذا يفسر «رفاعي» الموقف لـ«يوسف» الذي يبدو المرآة التي تعكس لنا أهم المتغيرات في المجتمع من حوله، بينما يبدو هو «متفرجا» و«هاربا» من جحيمه الخاص، ومن فشله الاجتماعي في مغامرة لا تبدو ملائمة له.
يبدو «يوسف» محافظا، وغير قادر على استيعاب المتغيرات الاجتماعية من حوله، ويتبدى هذا من مراوغته على الموافقة على زواج أخته «سميرة» طالبة الجامعة من صديقه «توحيد» صاحب الورشة الذي لم يكمل تعليمه، من وجهة نظر ترى في التعليم ميزة اجتماعية تمنع من التكافؤ بين الرجل والمرأة. ويشوب تلك النظرة، نوع من التعالي الاجتماعي الذي عانى منه المتعلمون طويلا، وكان بشير الديك من أوائل الذين انتقدوا تلك النظرة المتعالية. ففي الفيلم نرى الجانب العملي التقدمي تمثله المرأة ، متمثلة في «أم يوسف» وأخته «سميرة »، حيث تقول الأم ليوسف صراحة : «أنت مثل أبيك، فقر وعنطزة» !!
ونرى الأخت مقتنعة دون كلمات تقريبا في الفيلم، سوى ما قالته بإيجاز ليوسف، من أنها هي التي طلبت من «توحيد» ـ أحمد راتب ـ أن يفاتحه في مسألة زواجهما.

ورغم أن «بشير الديك» لا يبدو في تلك الأفلام متحمسا لفكرة زواج المتعلمة من غير المتعلمين، أو ممن لم يكملوا تعليمهم، من خلال تحميل وجهة نظره لبطله الذي يمثله في الفيلم «محمود عبد العزيز»، إلا أنه بحسه الدرامي ـ الواقعي، كان ينقل لنا ما سوف يحدث، خاصة في تصويره لواقعية المرأة المصرية، وقدرتها على استيعاب الرجل الذي تفوقه ذكاء ـ ربما ـ وتعليما ـ من المؤكد ـ .

لأنها تعلم أن احتياجاتها ليست لرجل يشاركها في مناقشة أوضاع الأقلية المسلمة في البوسنة والهرسك، أو الحل الأمثل لمشكلة الشرق الأوسط، بل البحث عن حياة مشتركة أكثر انسجاما وقدرة على التفاعل مع الواقع المعاش اليومي بشكل عملي وبسيط وواضح.

والأهم أن المرأة المتعلمة المصرية، في داخلها، كانت ترى أن تعليمها يساعدها كميزة في السيطرة على زوجها الذي يرى أنه أنجز شيئا كبيرا بزواجه من فتاة جامعية، خاصة إذا ما كانت على قدر من الجمال.

كما أن الحس العملي عند المرأة يتجلى في فكرة الأم، التي تطرحها على زوجها، من أن يستصدر قرارا بهدم المنزل، لكي يبني عليه منزلا جديدا يؤجرون شققه بأسعار عالية، أو يبيعونها ـ في أوائل الثمانينيات ـ بسعر يساعدهم على المعيشة الباهظة. ولما احتج الأب بأنه لا يملك تلك الأموال، تقول له أنهم سيحصلون عليها من المقاولين الذين سيقومون بالبناء، بل وتطلب منه اتخاذ القرار، وترك الباقي عليها. في إشارة واضحة لمعرفة المرأة المصرية بتفاصيل الواقع المصري، أكثر من الرجال الذين غالبا ما يكونوا منهمكين في أعمالهم ووظائفهم، وخارج نطاقهما تكاد تكون خبراتهما محدودة ـ أو هكذا كانت الأمور في تلك الفترة، كما يصورها الفيلم ـ .

الفيلم يتميز بقدرته الطبيعية على تقديم الأمور بصورة مكثفة ـ باستخدام الصورة والحوار، وهو الأمر الذي يعلمه جيدا بشير الديك، ويستطيع من خلاله أن يقدم الكثير من التفاصيل في مشهد واحد، يختصر الكثير من المقولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

الحريف ـ ١٩٨٤

رثائية للزمن الجميل الذي كان يفلت بين أصابع المجتمع المصري، وهو يتحول من الاشتراكية إلى الإنفتاح الاقتصادي بكل شراسة وقوة.

لكن البكاء لم يكن بالدموع والصراخ، بل بالتمزق والتمتع والتحول.

إنه مجتمع كان يستسلم ويسلم ذكرياته، وهو يعلم أن الزمن لا يمكن له أن يعود. وأن زمن الأفراد الموهوبين يزوي لصالح جماعات تستولي على مقاليد الأمور، من أجل الخير ربما .. من أجل المصلحة الفردية .. ربما .. من أجل تغيير شكل الحياة والعلاقات واللغة والتعبير .. ربما.

لكن المؤكد أن زمنا ما كان يمضي، وأنه لن يعود ابدا، مهما قيل عنه أو قيل فيه..

كان الحريف النفس الأخير في هذه الحقبة. في الفيلم تم استخدام صوت أنفاس عادل إمام للتعبير عن اللهاث والتعب من اللعب بالطريقة القديمة، أو بنهاية زمن اللعب ـ كما ينتهي الفيلم ـ !!

لم يكن «الحريف» قصة حب بين عامل في ورشة أحذية، وعاملة في ورشة منسوجات.

ولم يكن قصة حب للصعلكة والشوارع المتهالكة والحواري الضيقة والعلاقات الإنسانية المتوترة المهزوزة.

ولم يكن قصة حب للقاهرة والإسكندرية وكرة القدم «الشراب» والأبوة والأمومة والحياة الزوجية والطلاق وكل ما كان يدور بين المصريين في تلك الحقبة.

لكنه كان قصة حب للزمن الذي يفلت من بين أيدينا ونحن نحياه، للحظات التي نحياها وفق قانونها الخاص المشبع بكل النزوات والغزوات والهفوات والقرارات.

كانت كل الأشياء تتلاشى بين أصابعنا، كما لو أن حياتنا كانت قطعة ثلج تذوب تحت حرارة التغيرات التي تصيب المجتمع في جوهره، دون أن يملك قدرة على إمساك قطعة من هذا الجوهر لتدله عليه.

لكن الحريف بقى هذه القطعة الخالدة من هذا الزمن الذائب.
كان بشير الديك غاضبا وهو يكتب!
لكنه غضب العاشق الذي يرى حبيبته تضيع بين أصابعه دون أن يملك القدرة على حمايتها من مصيرها الذي تسير فيه. كان بشير في هذا الفيلم، شاعرا يكتب بالصورة والورقة قصة كل ما تقع عليه عيناه، وكل ما كان يشعر به من أزمات وانفعالات تجاه ما يحدث من حوله وله وبه.
كان «بشير الديك» هو «فارس» ..
هذا الحريف الذي تبدو حياته منشطرة بين يومه الذي يعيشه بالمصادفة، وبين حياته التي لها أصول في المجتمع القديم الذي عرفه وعرفه أبوه وأمه، ويعرفه ابنه وتعيشه زوجته. إنه الرجل المسئول، وفي نفس الوقت الروح الهائمة الباحثة عن ذاتها.
إن «دلال» ليست مجرد زوجة، إنها الحبيبة والأم ورفيقة الدرب والكفاح.
إنها المصرية العاملة التي تبحث لنفسها عن طريقة للحياة وفق رؤيتها الجادة البسيطة، ووفق قيمها التي تعلمتها من أمها وأبيها.
إنها لا تشكو من شيء سوى رغبتها في أن تجعل ابنها يحيا حياة أفضل من زوجها الذي تحبه كما هو، دون نقصان أو زيادة، إلا ربما أن يترك لعبة الكرة ويتذكر أنه لم يعد هذا «الحريف»الذي كان في لحظة، ثم انقضت عندما ضرب مدربه في فريق الترسانة للناشئين، وترك النادي ليتحول إلى لاعب كرة محترف في الشوارع وفي المحافظات، يقبل الرهانات ويغش فيها، ويتساهل في مباريات ويكسب أخرى، وفق ظروفه واحتياجاته، دون أن تهتز قناعته في نفسه، ودون أن يشعر بالندم على ما يفعله أو ما ضاع منه.
إن «فارس» مثل المجتمع المصري، الذي يتقبل ما يحدث له دون تساؤلات كثيرة ودون غضب واعي، إنه يعيش اللحظة حتى الثمالة، لأنه يعلم أنها فرصته الوحيدة للتعبير عن نفسه في تلك الحياة.
يتمسك «بشير الديك» في الفيلم بطرازه الفني، فهو الباحث عن الحقيقة، وهي الدليل التي تقود الدراما، كما تقود المتفرج الذي يشاهد أفلامه.

إن الحقيقة الضائعة في هذا الفيلم، هي: من قتل الجارة الطيبة التي تشبه أمه ؟ والتي كان قد زارها قبل يومين من الجريمة، وشرب معها الشاي.

لكننا لم نشاهد الواقعة، لأن «بشير الديك» أراد منا أن نتابع «فارس» كما لو كان متهما ضمن المتهمين.. ليس لأنه يريد أن يلوثه في أعيننا، ولكن ليجعلنا نهتم بمتابعة كل تفصيلة من حركاته، وكل هفوة من كلماته.

ورغم يقيننا أن «فارس» طيب شهم ويعطف على كل من حوله، ويتساهل مع الجميع ـ حتى في علاقاته ـ فإننا في لحظة يجب أن نشك فيه، لأنه فقير وبسيط و»بوهيمي»، وقد يرتكب خطأ غير مقصود.

فهو متهم لأنه حي، ليس إلا. ومن هنا يجب أن نتابعه بكل الاهتمام الضروري، لنتعرف عليه، ونتيقن من براءته.

وتتحول حواراته مع «رزق» الأعرج السائس الذي ينظم له مبارياته، كنوع من الاعتراف غير المنظم لما يجول في خاطره، ولكيفية تنظيمه لحياته، إذا كانت لمثل «فارس» أية عقلية تنظيمية يمكن أن نرى أنها تدير حياة.

إنه يتقبل كل ما يحدث له وحوله، دون تذمر، وبرضا المصري الذي يقبل الحياة كما هي، ويتكيف معها دون مجهود، ولكن في أمل أن يكون الغد أفضل من اليوم، وأن يكون ابنه أفضل منه، وأن تعود الحياة إلى سالف عهدها، دون أن تكون هي نفسها في نفس الوقت، لأنه يتغير وهي أيضا تتغير.

الشجارات كثيرة من حوله.

«عبد الله» ـ نجاح الموجي ـ الذي يعيش مثله على السطوح في العمارة الشاهقة التي تقع في وسط البلد، لا تنتهي شجاراته مع زوجته حول المال. إننا لا نرى «عبد الله» يعمل، ولكنه يعيش وينجب، وكأنه طير من السماء يأتيه رزقه من مكان ما ومن نشاط ما خفي لا نراه، وربما علينا ألا نسأل عنه.

أما جارته الحسناء التي تزور «رئيس مجلس الإدارة» في شقته، فهي دائمة الشكوى بطريقتها

من أن الحياة تعطي من ليس له أذن «الحلق»، وهو تعبير عن الشكوى التي كانت تملأ الهواء في تلك الأوقات.

المال ثم المال ثم المال، كان هو النغمة الجديدة القديمة التي تصدح رناتها في كل مكان!

أما «فارس» فلا يمانع يوم يعلم بوفاة أمه، أن يشرب معها في شقتها «نصف زجاجة الكونياك» وأن يضاجعها، كمواساة لنفسه وليمزج الموت والحياة في لحظة واحدة تعبر عن ألمه وشغفه وخوفه .

التفاصيل يجب أن تكون معبرة، ويجب أن تكون حاضرة، لأنها في الحقيقة ما سوف نفتقده في تذكر تلك الأيام. الكابتن «مورو» الذي كان يفطر بعشرين بيضة، ويراهن على خروف مشوي، ودائما ما يرى الآخرين في حالة مزرية، ويفاجأ دائما بمظهرهم الذي تغير.

إنه نمط من البشر، قد يكون مازال موجودا، لكن «مورو» بهيئته واهتماماته وتعليقاته، لا يمكن أن يوجد إلا في «زمن الحريف».

ابن البلدة «محسن عبد الحكم» الذي يهبط على القاهرة بدون «إحم ولا دستور» ويطلب الإقامة والعمل، ويستولى على الوظيفة التي كان يشغلها قريبه القاهري، وربما أيضا عشيقته، ويبدأ في التطور والتوسع والتنقل من الغرفة المشتركة إلى غرفة مستقلة.

نموذج آخر، يعبر عن الهجرة من الريف إلى القاهرة، ربما مازال يتكرر، لكن ليس مثل «ابن عبد الحكم» في «عالم الحريف».

الأستاذ العجوز الذي يجلس على المقهى، في انتظار أن تأتيه مكالمة هاتفية من التلفزيون، فلا تأتي إلا بعد أن يموت، لكي يصدق رواد المقهى وصاحبها، أن الرجل لم يكن يتوهم، لكنه كان متعجلا قليلا أن تأتيه المكالمة وهو حي..

ـ وهي شخصية ماركيزية تذكرنا بشخصية العجوز الذي ينتظر وصول خطاب معاشه حتى مماته فيصل الخطاب ـ !!

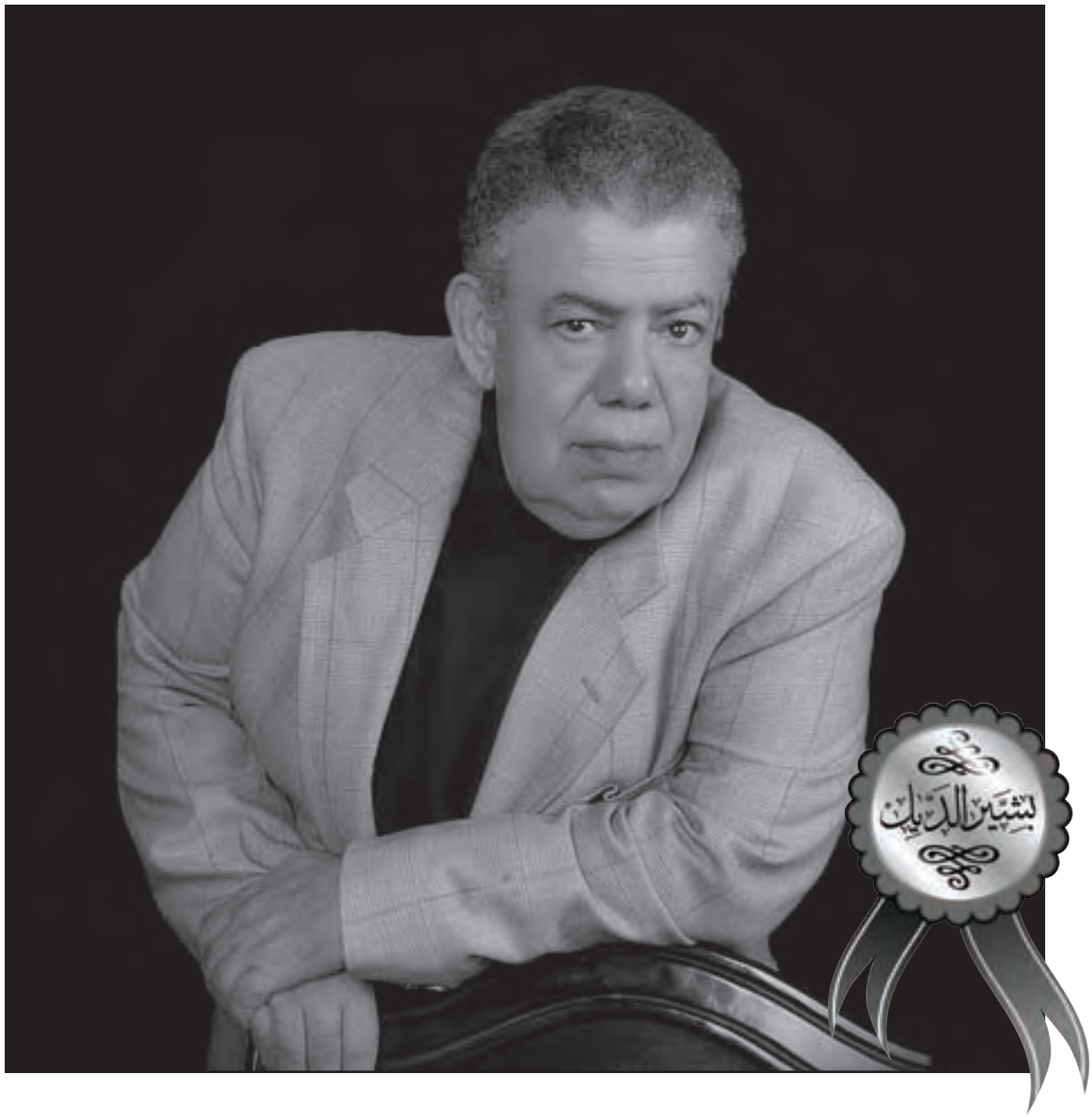
الحديث عن الانفتاح الاقتصادي يأتي حياتيا، من خلال شخصية «شعبان» الذي كان لاعب كرة وسارق سيارات وتحول لصاحب معرض سيارات في المهندسين، ويدعو «فارس» أولا لقيادة

سيارته في الحي، ثم للعمل معه في المعرض والتهريب، وهو الأمر الذي يرفضه «فارس» في البداية، وينتهي به الحال معه.

إن «فارس» لم يهزم ولم يستسلم، لكنه انتقل من القهوة ولعب الكوتشينة والطاولة، إلى قيادة السيارات والتهريب، لأنه يشارك من حوله فيما يفعلونه، وهو يساعدهم فيما يطلبونه منهم، وما يستطيع عليه.

إن «فارس» لا ينتمي لحرفة أو لطبقة أو لمكان، لكنه يلعب كل الألعاب بمقدرته الفطرية التي يجيدها، وهو يعلم متى يتوقف عن اللعب بالطريقة القديمة، بالفطرة أيضا.

إنه حريف في قراءة لعبة الزمن ليس إلا.


لبشير الدليل

بشير نادر الجندي

قدم «بشير الديك» مع الثنائي «نادر جلال» والممثلة «نادية الجندي» أحد عشر فيلما، لكن هناك أفلام لدى كل منهما، اشترك فيها أحدهما مع «بشير» ولم يشارك الطرف الثالث ..
فمع «نادر» فقط قدم «بشير» فيلما «المحاكمة» ـ ١٩٨٢ ـ، و«حسن اللول» ـ ١٩٩٧ ـ.
ومع «نادية» فقط قدم «بيت الكوامل» ـ ١٩٨٦ ـ من إخراج «عاطف سالم» و«الضائعة» لعاطف سالم أيضا ـ ١٩٨٦ ـ ، وفيلم «الجاسوسة حكمت فهمي» ـ ١٩٩٤ ـ من إخراج «حسام الدين مصطفى».

في الستة أفلام التي أشترك فيها الثلاثي: «بشير»، «نادر» «الجندي» وهي:
الإرهاب (١٩٨٩) ـ شبكة الموت (١٩٩٠) ـ عصر القوة (١٩٩١) ـ مهمة في تل أبيب (١٩٩٢) ـ الشطار (١٩٩٣) ـ امرأة هزت عرش مصر (١٩٩٥) ..
توجد قواسم مشتركة، غير أنها كانت من الأفلام الناجحة في شباك التذاكر، بشكل جعل من الأمر ظاهرة سينمائية، كتبت عنها الأقلام النقدية السينمائية، ممتدحة أحيانا، ومنتقدة أحيانا، وفق طبيعة الفيلم والظروف التي كانت تحيط بالفيلم والقلم معا ..
أولا: غياب قصة الحب التقليدية

فرغم أن تلك الأفلام كانت بطولتها نسائية بدرجة ما، وكان تسويقها يتم على أنها أفلام «نجمة الجماهير»، إلا أنها جميعا تخلو من قصة «حب» تبل الريق .. أي أنها لم تكن تتناول الجانب الأنثوي ـ الاجتماعي بشكله التقليدي .. لأن الجانب الأنثوي كان واضحا من خلال بطلته ..
في فيلم «الإرهاب» كانت البطلة صحفية ورئيسة قسم الحوادث بجريدة الأخبار، متمردة على الزواج، وتعطي كل وقتها للعمل والنجاح المهني، حتى التقت بالبطل الهارب من ملاحقة الشرطة، وتعتقد أنه برئ وضحية من ضحايا السلطة البوليسية المتمثلة في اللواء «رشدي، فتقع في حبه ..
ما يحدث بين «عصمت» و «عمر» هو نوع من الإزاحة للمشاعر من منطقة التعاطف إلى

العطف إلى الحب، نظرا لوحدتها ولتصورها أنه البطل الذي تكتب عنه، وهي علاقة تتداخل فيها مشاعر المهنة مع المشاعر الشخصية بشكل شبه إجباري، وقد نجح «بشير الديك» في رصد تلك الإزاحة في ثنايا القصة التي كتبتها «حسن شاه» الصحفية الكبيرة في جريدة الأخبار.

إن طموح قصة الحب هنا لا يكون الزواج، بل تهريب البطل خارج مصر، ليعيش بعيدا عن الملاحقة، وللتخلص من الضغوط التي تتعرض لها البطلة من المجتمع، سواء اللواء «رشدي» أو زميلها الصحفي في جريدة الأهرام «علاء» ..

في فيلم «شبكة» الموت، تكون البطلة «نور» امرأة تعيش وحدها مع ابنتها «هالة» وتعمل في شركة سياحة صغيرة ورثتها عن زوجها، وتجبرها المخابرات على الذهاب إلى اليونان، من أجل الإيقاع بزعيم عصابة دولية لتهريب الهيروين إلى مصر، والذي كان حبيبها من خمسة عشر عاما ..

وتنشأ بين «نور» و«بسيوني» قصة حب جديدة، لكنها في الحقيقة نوع من الحلم الذي يريد استعادة الماضي في حاضر مغاير، وفي نفس الوقت تعد نوعا من الخيانة الشعورية للمهمة التي تؤديها .. إن تداخل المشاعر المهنية أو المشاعر «الواجبة» والمشاعر الشخصية الأنثوية، هو ما يجعل تلك القصص غير تقليدية، رغم أنها في ظاهرها قصص حب، وتعطي فرصة للأبطال والبطلات لتبادل القبل والأحضان ..

أما في فيلم «عصر القوة» فنرى البطلة المحامية ابنة عائلة رجل الأعمال التايكون «الأدهم الفيومي» وهي متزوجة ولها طفلان، وإن كان البطل المضاد «المرسي نوفل» يريدها بعد أن كانت عائلتها رفضته لأنه كان موظفا صغيرا عند أبيها .. تنشأ قصة حب «متوهمة» من «المرسي» تجاهها، وإن كانت تبدو نوعا من الانتقام الشخصي على الرفض السابق، وهنا تتظاهر هي بأنها أسلمت مشاعرها له، من أجل الحفاظ على حياة أولادها الذين يخطفهم «المرسي» للحصول على صفقة القرن، وهي خاصة بشراء أسلحة «حلف وارسو» بعد انحلال الاتحاد السوفييتي السابق ..

أما في فيلم «مهمة في تل أبيب» فالبطلة «أمال» جاسوسة وأرملة، وهي تعيش قصص حب لحظية مع رجال الموساد خاصة «بوتا» الذي جندها للعمل لصالح إسرائيل، لكن مشاعرها

الأنثوية الحقيقية تظل حائرة وتائهة، وتتحول إلى نفور من «بوتا» بعد أن يجبرها على أن تنام مع المسئولين العرب الذين يزورون «باريس» للحصول منهم على المعلومات .. ولا توجد في الفيلم قصة حب تمثل محورا في الأحداث ..

في فيلم «الشطار» نرى البطلة وهي تنتقل من رجل لرجل وفق المرحلة التي تمر بها مصر، فهي «باتعة الخضري» في بداية الفيلم وتتزوج من «عنتر كوبايه» ثم «كحكوح» في المرحلة الناصرية، لتصبح «رشا الفكهاني» وتتحول إلى مطربة مشهورة في المرحلة الساداتية، وتتزوج من المقدم «حسن سلطان البكري» الذي يقتل في جريمة غامضة، ويتم اتهامها بالتخابر لصالح «دولة أجنبية» في قضية ملفقة لمنعها عن البحث في قضية مقتل زوجها، المتورط فيها عدد من كبار رجال الأعمال ..

أما في فيلم «امرأة هزت عرش مصر» فنرى أن مشاعر البطلة «نهى» وهي مركزة على السلطة، وهي ترى الرجال وسيلتها لتحقيق حلمها بأن تكون الحاكمة الفعلية لمصر .. لذا تترك زوجها وتقيم علاقة خارج إطار الزوجية مع الملك فاروق للإيقاع به بعد أن طلق الملكة «فريدة» عسى أن يتزوجها وتصبح الملكة لمصر، ولما تفشل تقيم علاقة مع أحد الشيوعيين، ظنا منها أنه زعيم حركة الضباط الأحرار، الذين سينقلبون على الملك، ويستولون على الحكم، وبالتالي ستصبح هي الحاكمة الفعلية في حال نجاح الثورة، لكنها تفشل عندما تكتشف أن «مصطفى عبد الحميد» ليس سوى سكير حالم، لا يجيد قراءة الواقع أو التعامل معه ..

ثانيا: طغيان السياسة على الدراما

تعد أفلام «بشير الديك» مع الثنائي «نادر جلال» و«نادية الجندي» من أكثر أفلامه قربا من عالم السياسة، وأكثرها صراحة في تناول القضايا العامة، ومن المؤكد أن «بشير الديك» كان يريد نوعا من التوازن بين القالب السينمائي الذي يقدم فيه تلك الأفلام، والأقرب إلى أفلام «الأكشن» ، وبين المضمون الذي رأي أنه يجب أن يكون «قويا» و«ذا معنى» وإلى حد ما مفاجئا للجمهور .. وعموما كانت النتائج إيجابية، فيما يتعلق برد فعل الجمهور على الأقل ..

فهذه الأفلام كما رأينا من العرض السابق، تناولت قضايا هامة مثل الإرهاب وعلاقة الصحافة

بالأمن، والمعالجة الأمنية للقضايا الكبيرة التي تصيب المجتمع.
كما تناولت في فيلم «شبكة الموت» الفساد الإداري الذي يساهم في الاختراق الأمني. وفي فيلم «عصر القوة» قدم نموذجا للتدخل الحزبي بين رجال الأعمال، يقوم على محاولة التوفيق، بينما الجميع يعلم بحقيقة الدور الذي يقومان به، سواء من تجارة الأسلحة، أو وسائلهم غير المشروعة في الحفاظ على النفوذ، والاستيلاء على المشروعات الكبرى التي تقام ..
أما في «مهمة في تل أبيب» و«الشطار»، فيعيد «بشير الديك» قراءة وقائع النكسة، ويحاول الوصول إلى أسبابها الحقيقية، أو بعضا من تلك الأسباب العميقة التي أدت بهزيمة الجيش المصري، وكيف يمكن التعامل مع العدو الصهيوني في المعركة التي كانت ومازالت دائرة وإن بأشكال مختلفة .
وفي فيلم «امرأة هزت عرش مصر» نرى قراءة خاصة للتاريخ من خلال سيرة ذاتية لامرأة كان لها دورا هاما في كواليس السياسة المصرية، ويقدم لنا صورا من تداخل التركيبة الشخصية مع الأحداث العامة، بشكل يكاد يكون حتميا، ومؤثرا في مسارها ..
ولعل هذا التوازن بين القالب الجماهيري البسيط والممتع، وبين المضمون «الدسم» والسياسي بامتياز، هو ما أعطى تلك الأفلام زخما كبيرا، في تلك الفترة التي ظهرت فيها ..
الوطن قبل المصلحة أحيانا
في الأفلام السابقة، يقدم «بشير الديك» نموذجا للبطولة مغاير للنموذج الذي كان الواقع ينادي به، سواء في الحياة الاجتماعية، أو من خلال سيل من الأفلام التي كانت ومازالت رائجة، والتي كانت تبرر للأفراد تغليب المصلحة الفردية على المصلحة العامة، واستغلال الفرص التي تتاح «أمام» المواطن، لكي يجني ما يستطيع من ثروة، ولو على حساب الوطن والقيم والمجتمع ..
لكن أبطال «بشير الديك» في تلك الأفلام، كانوا ينحازون للمبدأ ضد المصلحة الشخصية، مثلما فعلت «عصمت» في فيلم «الإرهاب»، التي قبلت بالمخاطرة بمهنتها وأمنها الشخصي، وتحدت لواء الشرطة «رشدي» دفاعا عما اعتقدت أنه الحقيقة، ولحماية مواطن برئ، ضعيف وفقير ولا يملك منصبا ولا مالا ..

في فيلم «شبكة الموت» لا تستسلم «نور» لمشاعرها الخاصة التي تستولي عليها عندما يحتضنها «بسيوني» بكل ما يملك ويظهر لها من الوفاء والإخلاص، ما يجعل من مصلحتها الخاصة في لحظة في خيار صعب أمام الواجب والمهمة الموكلة إليها من قبل المخابرات .. لكن «بشير الديك» في هذا الفيلم يستخدم مشاعر الأمومة الجريحة، لإيقاظ مشاعر الوطنية التي تخبو أمام إغراءات الحياة التي تطلبها حواس المرأة ..

أما في فيلم «مهمة في تل أبيب» فتبدو المشاعر الوطنية مختلطة بمشاعر الأمومة، وبرغبة «أمال» في الشعور بأنها تستحق أن تكون أما وأن تعيش في وطنها من جديد .. ولكن مهما كانت المشاعر مختلطة وغير نقية، فلا توجد في الحياة عموما مشاعر وطنية نقية، بعيدة عن المشاعر الإنسانية الأخرى ..

وهو نفس ما نجده في فيلم «الشطار» عندما ترفض «باتعة» أن تساوم في معرفة الحقيقة، وأن تكشف عن السر وراء موت زوجها المقدم «حسن»، رغم السجن لعشر سنوات، والتهديدات التي تتلقاها من رجال الأعمال النافذين بالقضاء عليها، وشعورها أن الحماية التي يوفرها لها المجتمع ضعيفة .. إن الوفاء للزوج يتداخل مع الولاء للوطن، وإن بشكل غير مباشر، ما يجعل من البطلة تنتصر في النهاية بمساعدة وكيل النيابة النزيه الذي يصر على كشف الحقيقة وتحقيق العدالة ..

الملحمية الجديدة أو شبه الملحمية

الفرق بين البطولة الفردية، والبطولة الملحمية، أن البطل الفرد يسيطر على الأحداث بدوافع شخصية وتركيبة خاصة، تمكنه من تسيير الأحداث لمصلحته بغض النظر عن الجوانب الأخلاقية أو الاجتماعية العامة .. وهناك نماذج كثيرة لها في السينما المصرية والعالمية.

أما البطل الملحمي، فهو البطل الذي يتحدى الجميع، من أجل تحقيق مبدأ خاص به، يتفق المجتمع في لحظة تاريخية على صحته، رغم أنه خطر..

ومن الأبطال الملحميين في التراث العربي «عنترة بن شداد» الذي تحدى القوانين القبلية، وهو ابن

عبدة من أجل أن يحظى بالزواج من ابنة عمه «عبلة»، رغم الفوارق الطبقية والقبلية واللونية بينهما ..

ومن الأبطال الملحميين المصريين، «أدهم الشرقاوي» الذي تحدى سلطة الوالي التركي وعمه الثري، من أجل أن يحصل للفقراء على حقوقهم، رغم أنه كان في نظر القانون لصا وهاربا ومجرما ..

بنفس المنطق نستطيع أن نلمح في شخصيات «بشير الديك» التي قدمها مع «نادر» و«نادية» هذه السمات العامة وإن بدرجات متفاوتة ..

ففي فيلم الإرهاب، تقوم «عصمت» بتحدي المجتمع من أجل الحفاظ على حياة شخص تظن أنه برئ، وأنه يستحق حياة كريمة. صحيح أنها تكتشف في النهاية أنه إرهابي، وأنه يريد قتلها بالبطارخ التي كان يريد منها أن تحملها معها في الطائرة، لكن السمات العامة للشخصية تجعلها أقرب ما تكون للملحمية.

أما في فيلم «عصر القوة» فنرى المحامية التي تمثل القانون، والتي تدافع عن روح العدالة في المجتمع، وتحاول الدفاع عن أخيها «بكري» وفق الأعراف القانونية، نراها وهي تتحول إلى مجرمة شرسة تستخدم أحط الأساليب من أجل حماية أبيها، والحفاظ على الصفقة التي كان يبرمها مع حلف وارسو..

إن العدالة الفردية التي تطبقها «أمينة» في الفيلم، تطال المجرمين الأقوياء، الذين قتلوا أخاها أمام باب بيتها، والذين كادوا أن يتسببوا في موت أبيها .. تلك العدالة الفردية تبدو خاضعة لمعايير أقرب لمعايير المافيا العالمية، وهي تحقق نوعا من الملحمية البطولية، لأنها تستخدم الشر من أجل مقاومة الشر، وإن كانت في النهاية تتحول لتجارة الأسلحة، فإن الفيلم يعتبر هذا جزءا من وسائل القوة التي يتيحها المجتمع الدولي على حساب الشعوب، وفق سياسة دولية تهتم بمصالح الأمم الكبرى على حساب الأمم الصغيرة.

في فيلم «مهمة في تل أبيب» تقترب البطلة «أمال» من الملحمية أيضا، عندما تقرر أن تخاطر بنفسها للوصول لمعلومات حساسة في وزارة الدفاع الإسرائيلية تهم الأمن والمخابرات المصرية..

إن رحلة التكفير عن الخطايا التي ارتكبتها في حق وطنها، تحولها من مجرمة إلى بطلة ..
أما في فيلم «الشطار» فتتحقق الملحمية بشكل كامل، حيث تقف البطلة في وجه المجتمع كله، من أجل الوصول إلى الحقيقة التي تحقق العدالة، وهي الكشف عن المتسبب في موت زوجها، رغم المعاناة التي تعيشها بسبب تلك الحقيقة الغائبة ..

أفلام ضد التيار

الإرهاب (١٩٨٩)

وضع «بشير الديك في هذا الفيلم مثلث (الإرهاب ـ الصحافة ـ الأمن) في اختبار سينمائي، ونظرا لانحياز الفيلم في نهايته للأمن، لم يرد «بشير الديك» أن يجعل من التيار الإسلامي الخصم الأساسي، ربما لكي لا يتهم الفيلم بأنه يعبر عن وجهة نظر «سلطوية»، وتتم الدعاية للفيلم من هذا المنطلق ..

الإرهاب في الفيلم ليس له «هوية أو ديانة أو جنسية»، إنه نزعة إجرامية في الأساس، وإن اكتست بعقيدة ما، أو أيدلوجية معينة، أو ارتدت مسوح النزعة المادية البحتة، باستخدام السلاح لقتل الآمنين والحصول على مكاسب ما ..

الفيلم يبدأ كعادة الكثير من أفلام «بشير الديك» بجريمة ما بعد مشهد لسيارة في الطريق، ثم تظهر أطراف الصراع في الفيلم على التوالي ..

في هذا الفيلم، تكون الصحافة والأمن .. «الصحفية عصمت عبد العزيز» رئيسة قسم الحوادث بجريدة الأخبار، والصحفي «علاء» من جريدة الأهرام، واللواء رشدي من أمن الدولة .. إنهم جميعا يبحثون عن الحقيقة، كل بوسيلته، وكل من أجل الدفاع عن أمن الوطن والمواطنين ..

من اللحظة الأولى يكشف لنا «بشير» عن طبيعة شخصياته : فعصمت شخصية واثقة من نفسها، تفهم جيدا في عملها، تحاول التفوق على الآخرين، ربما لأنها امرأة وجميلة ووحيدة .. الصحفي «علاء» هادئ، غيور من «عصمت» وعليها .. ويتميز بالسخرية في تعبيراته وفي نظرته للأمور.. وهو متحيز للرجال، بحكم هويته ولأنه يشعر أن «عصمت» قد تفوقت عليه في عمله الشبيه بعملها ..

اللواء «رشدي» صارم، لكنه يدرك حدود المهنة وشروطها وحساسية علاقتها بالصحافة، للتداخل بينهما في كثير من الأوقات ..

الجريمة الأولى كانت الهجوم على سفارة دولة أجنبية، ومقتل السفير ومساعده ورجل أمن وجرح آخرين، ويتم التعرف على أوصاف المتهم من خلال شهادة أحد الأشخاص الذي كان في المستشفى، وتضع الأخبار له صورة رسمها رسام الجريدة من الأوصاف التي يدلي بها الرجل المصاب «عم إبراهيم» ..

لكن المفاجأة تظهر، عندما ترفض «عصمت» أن تكشف عن هويتها لرجل غامض اسمه «سقراط» كان يريد أن يدلي بشهادته لها، وهو علي ما يبدو مصور فوتغرافي، تصادف وجوده في مكان الحادثة، فالتقط عدة صور، اعتقد أن بينها بعض الإرهابيين .. تحيله «عصمت» إلى «علاء» في جريدة الأهرام للتخلص منه، وكنوع من الإلهاء له، بحكم المنافسة بينهما وبين الجريدتين القوميتين ..

يكشف «علاء» للقراء عن طبيعة الشخص الذي صوره «سقراط» وهو «عمر الصناديلي»، الذي سرعان ما نكتشف أنه كان متورطا في تنظيم يهدف لقلب نظام الحكم في مصر منذ عشرين عاما، وكان اللواء رشدي هو الضابط الذي قبض عليه وقتها، وأفرج عنه لضعف الأدلة ..

يبرع «بشير الديك» في تعقيد الأوراق الدرامية، بحيث يصبح التداخل بين الشخصيات أمرا أقرب إلى الصراع الدرامي، منه إلى التعرف على الهويات .. إننا نتعرف على الشخصيات من خلال الحدث أكثر مما تقوله لنا نفسها، أو من المحيطين بها ..

فبسبب «عمر الصناديلي» تتلقى «عصمت» لوما من رئيس مجلس إدارة الأخبار، وتتلقي في نفس اليوم مكالمة من «الصناديلي»، ما يجعل اللقاء بينها وبينه نوع من المواجهة المشحونة، لكنها تكتشف من خلال الروشتات التي كانت معه، أنه كان في زيارة الطبيب المعالج لابنته في عيادته الكائنة بنفس العمارة التي بها السفارة الأجنبية .. وتتأكد من صحة المعلومات بعد زيارة الطبيب، الذي يمتدح «عمر» ويريها لوحة رسمها «عمر» يعلقها في عيادته، ما يعني أنه فنان، ورجل حساس، ويصعب على أمثاله أن يكونوا مجرمين .. وترد «عصمت» الصاع صاعين لعلاء الذي استفاد من المصدر الذي أرسلته إليه، وللأمن الذي اعتبر القضية قد حلت، وأن «عمر الصناديلي» قد عاد لينفذ مخططا جديدا ضد الحكومة المصرية، وضد الشعب المصري ..

وهنا تبدأ الخطوط في التداخل بشدة، فاللواء «رشدي» بحكم معرفته بعمر يعتبره العقل المدبر لهذه العملية، برغم ما نشرته «عصمت»، وفي نفس الوقت هو متهم في نظر «عصمت» بمحاولة رد اعتباره عن فشله في القضية القديمة، ويبدو علاء محايدا وموضوعيا في تحليله للأمور، رغم تضرره من مقال «عصمت» ..

تلتقي «عصمت» بعمر مرة أخرى، لتتعرف على الرجل الهارب من العدالة، والمطلوب من أجهزة الأمن، من أجل مقال آخر، وفي نفس الوقت ليشكرها «عمر» على موقفها الجرئ في مساندته في قضية حساسة مثل هذه .. وتطلب «عصمت» التعرف على ابنته المريضة، فيوافق على الفور، ويصطحبها إلى منزل شعبي في منطقة شبه مهجورة، حيث يقيم أحد أصدقائه ويخبئه هو وأمه وابنته ..

ينجح «عمر» في كسب «عصمت» في صفه تماما، بعد أن ترى أمه البسيطة، ومعيشته المتقشفة، وترى ابنته المريضة المتعلقة به، كما تتعرف على مسار حياته وكيف أجبرته ظروف القضية الأولى أن يغادر مصر، ويعيش في الغربة لفترة طويلة، وبعد أن عاد، إذا به متهم من جديد، بعد أن ظلت المخابرات تلاحقه في الغربة وكأنه لم يحصل على البراءة ..

وتحدث جريمة إرهابية أخرى، في نفس الوقت الذي كانت فيه «عصمت» مع «عمر»، ويتهم الأمن «عمر الصناديلي» بالمشاركة في العملية، ما يجعل «عصمت» تطق سهام اتهامها على الأمن الذي يترك المتهمين الحقيقيين، ويلاحق رجلا بريئا بسيطا، لا ناقة له ولا جمل في تلك الجريمة البشعة ..

يستخدم «بشير الديك» مهارته الدرامية، لإيهامنا بأن «عمر الصناديلي» برئ، من خلال تصديق «عصمت» له، فهي تمثل الرأي العام، الذي يصدق ما تلمسه حواسه، وما تسمعه أذناه، وما تراه عيناه .. لكنه لا يعترف بالخبرة دليلا على جريمة، أو بالحكمة وسيلة للحكم على حياة الناس .. بل يستغل «بشير الديك» حساسية المرأة الوحيدة تجاه الرجل المناسب، لكي يجعل من «عمر الصناديلي» الرجل الذي كانت تنتظره «عصمت» من خلال شجاعته في اقتحام منزلها، وتأكده من أنها لم تبلغ الشرطة عنه، بل كانت أمه التي استجابت لضغوط رجال الشرطة

.. إن التعاطف مع القضية، يتحول إلى تعاطف مع الضحية، وتستسلم «عصمت» لمشاعرها المضطربة تحت الضغوط التي تتعرض لها من «لواء أمن الدولة رشدي»، أو من «زميلها في الأهرام علاء»، لأنها تشك في نوايا كل منهما، اللواء بسبب الثأر «البايت» بينه وبين «عمر»، و«علاء» بسبب الغيرة من «عمر» كرجل احتل المكانة التي كان يريدها في قلبها.

لكن الشيء الوحيد الذي ربما يؤخذ على «بشير الديك» في سلسلة التعمية التي استخدمها ليوهمنا ببراءة «عمر» هو موقف «علاء» منه، عندما يطرده من الشاليه الذي يمتلكه، بعد أن شعر أنه يورط «عصمت» بشكل استفزازي له ولمستقبلها، ولأجهزة الأمن .. فعلاء يبدو واثقا من أن «عمر» إرهابي، دون أن تكون لديه أية إثباتات سوى ما بين أيدينا، أو ما سمح به «بشير الديك» لنا كي نعرفه عنه وعن نشاطه ..

وبعد أن يجعلنا نتأكد من براءته، ويتأكد من تعاطفنا معه، يعود ليتلاعب بمشاعرنا مرة أخرى، لكي يجعله المسئول عن العمليات التي برأنه منها، وفق المعطيات التي أعطيت لنا ..

يعاب على هذا التحول، أنه لم يقدم لنا أية «دليل غير مباشر» على أن هناك إمكانية أن يكون هو المتهم الذي تبحث عنه الشرطة .. إن خطورة هذه التعمية الكاملة، أنها تجعل الجمهور على استعداد لأن يصدق رجال الشرطة سواء أكانوا مصيبين أو مخطئين، لأنهم بالتجربة السينمائية التي رأيناها، كانوا أصحاب الحق في القضية التي تبنوها، دون أن تكون لديهم الأدلة الكافية .. وهذه النقطة بالذات هي ما تجعلنا نرى أن السيناريو كان منحازا لرجال الأمن في تصورهم عن الجرائم التي حدثت، وعمن يقف وراءها ..

ينتهي الفيلم نهاية رائعة، عندما تكتشف «عصمت» زيف مشاعرها التي كانت تقودها، فأصبحت شريكة لعمر في الإجرام وتعاملت مع مزوري جوازات السفر، من أجل أن تساعده على الهرب .. لكن فطنتها التي تذكرت شكل المجرم الذي كان قد رسمه رسام الجريدة، ولم يصدق أحد أن هناك شخصا بهذه المواصفات، هي التي ساعدتها على أن تفيق ..

وقد جعل «بشير الديك» من القيء وسيلتها للتعبير عن اشمئزازها من نفسها، ومن ملامسة «عمر» لها، بعد أن كانت تلقي نفسها في أحضانه دون حذر .. إن البراعة التي كشف بها لنا

عن مشاعرها الجديدة، تؤكد أن التعاطف مع «عمر» ربما لم يكن حبا حقيقيا، وإنما تعاطف «إنسان» محب للحقيقة، لضحية بريئة، يقف العالم في وجهها، ويمنعها من أن تعيش حياة طبيعية هادئة ..

ولما كان «عمر» يريد أن يقتلها وينسف الطائرة التي كان من المفترض أن تسافر عليها لحضور مؤتمر عن الإرهاب في «أبو ظبي»، جعل «بشير الديك» من موتها على يد «عصمت» وإن بمسدس اللواء «رشدي» الذي أعطاها إياه لتدافع عن نفسها إذا اضطرت لذلك ..

من المشاهد المضحكة في الفيلم، وإن لم يكن المقصود أن تكون مضحكة، عندما يأمر اللواء «رشدي» في نهاية الفيلم قوات الأمن أن تضرب بصوت جهوري، بعد أن سمعنا ورأينا ستة رصاصات كاملة تخترق جسد وقلب «عمر» ..وأعتقد أن الراحة التي كان الجمهور يشعر بها عندما يتخلص من القلق الإجباري على حياة «عصمت» وهي بين يدي «عمر» في اللحظات الأخيرة، هي ما جعلت من مشهد الرصاص الكثيف غير المجدي مضحكا .. وربما كان «نادر جلال» يقصد أن يبهج الجمهور في تلك اللحظات الأخيرة، وإن كان ذلك كذلك، فمن المؤكد أنه يجيد قراءة الجمهور المصري، وردود أفعاله ..

شبكة الموت (١٩٩٠)

في هذا الفيلم يلتزم «بشير الديك» الصراحة المفرطة مع جمهوره، فلا يخفي عنه شيئا، وما يراه وما يسمعه هو ما يجب أن يصدقه .. لكن المتعة الحقيقية، تأتي من «التغمية» التامة على «البطل»، الذي يقترب ويبتعد من الحقيقة التي يعرفها الجمهور، لكنه دائما يفشل في الوصول لها .. إن الراحة النفسية التي يعرفها الجمهور، تنبع من هذه الثقة التي يختبرها المرة تلو المرة، دون أن يخيب ظنه ..

يبدأ الفيلم الذي ينتمي من ناحية الشكل إلى أفلام «الأكشن» بمقتل أحد ضباط مكافحة المخدرات في اليونان، من قبل عصابة إجرامية يقودها المصري «بيل» ويعاونه اليهودي المتمصر «ديفيد»، ونعرف منذ البداية أن هناك عصابة يهودية أخرى يقودها «السنيور» ويعاونه فيها «أبو هارون» تحاول الدخول إلى السوق المصرية من أجل ترويج الهيروين ..

تقرر شرطة مكافحة المخدرات الاستعانة برجال المخابرات المصرية، بعد أن تأكد لهم أن المصري «بيلي» ليس بالشخص العادي الذي يمكن اختراق عصابته، والتعرف على خططه، خاصة وأن المخدرات التي يروجها بدأت تأخذ طريقها إلى السوق بقوة، ما يعني أن له عملاء محليين أقوياء، يجب الكشف عنهم من أجل وقف خطر الشبكة الخطيرة التي تتسبب في ضياع شباب البلد في موجة الإدمان المدمرة ..

وفعلا يتم تكليف الضابط «ربيع» بهذه المهمة الخطرة، التي توجب عليه الذهاب إلى «اليونان» حيث يقيم المواطن الأمريكي المصري الأصل «بيلي»، والذي ترك مصر من خمسة عشر عاما، وأصبح من زعماء تجارة المخدرات العالميين، وجعل مركزه للتجارة مع الشرق الأوسط في اليونان وقبرص ..

الفيلم إذن من ناحية الشكل يأخذ شكل المطاردة الواضحة الصريحة، بين صياد وفريسته، بين مجرم وضابط مكلف بالقبض عليه، وهو قالب «الأكشن» المعتاد، حيث تسود أجواء المراقبة

والمطاردة والمعارك بين الخير والشر، والتي تنتهي عادة في السينما بانتصار الخير.
لكن «بشير الديك» يستغل هذا القالب المثير، من أجل إشباع «غريزة المشاهدة» عند الجمهور، وفي نفس الوقت ليتمكن من قول شيء ما أعمق من المقولة الشهيرة السابقة، وهي هنا تتعلق بفكرة القوة في المجتمعات الحديثة، والتي محورها «الثروة» ـ التيمة المحببة لدى بشير الديك ... !!
إن «بيلي» أو «بسيوني» ليس مجرما بالفطرة، وإنما هو شخص مصري عادي تحول للجريمة، بعد أن أحبط المجتمع المادي طموحاته وقصة حبه الكبيرة مع «نور عبد الرحمن»، فأضطر أن يغادر مصر عسى أن يجد فرصة للحصول على عمل يمكنه من تحقيق حلمه الصغير- الكبير، لكنه لم يعد إلى وطنه أو إلى حبيبته، ونتعرف عليه وهو يدير شبكة الاتجار في المخدرات في كثير من دول المنطقة ..
الجزء الأول من الفيلم تدور أحداثه حول محاولة الضابط «ربيع» تجنيد «نور عبد الرحمن» لتصبح الطعم الذي يستدرج به الفريسة «بيلي» أو «بسيوني»، أو للاقتراب منه بشكل لا يثير ريبته، بحيث يتعرف على معالم تفكيره، وطرائق تدبيره لعمله المنظم غير القابل للاختراق ..
ومن خلال هذه المحاولة نتعرف على حياة «نور» التي تعيش مع ابنتها «هالة» بعد أن مات زوجها وترك لها شركة سياحية صغيرة، تديرها بنفسها. تكتشف «نور» أن ابنتها «مدمنة هيروين» ـ وهي مصادفة درامية بالطبع ـ وتحاول علاجها بنفسها خوفا من الفضيحة الاجتماعية التي قد تضر بسمعتها وعملها وبالطبع بسمعة ابنتها.
يستغل الضابط «ربيع» هذه المفارقات الدرامية، ليتدخل في حياة «نور» بشكل مفاجئ، عندما يفاجئها في «وكر» بيع الهيروين، حيث نتعرف على هذا العالم الموبوء الخطر، الذي يرتاده المدمنون الباحثون عن اللذة الوهمية المفروضة، وينقذها بشكل سينمائي من «الكبسة» البوليسية، التي من المؤكد كان هو وراءها.. لكن «نور» ترفض التعاون معه، في شكل دفاعي تلقائي، تجاه شخص غريب، اقتحم حياتها بهذا الشكل، خاصة وأنها تشعر بأن عليها أن تخفي ما يدور وراء الأبواب ..

لكن الضابط «ربيع» يزورها في مقر الشركة، ما يزيد الضغط عليها، وتطرده من الشركة .. فيضطر إلى تلفيق تهمة الاتجار بالعملة الأجنبية، وتتعرض لمضايقات في التخشيبة، ما يجعلها قابلة للتفاوض مع «ربيع» عندما تفاجئ بوجوده في مكتب مأمور القسم .. وتوافق على التعاون معه، بعد أن تعرف منه أن ابنتها هربت من المنزل، وأنهم ـ أي المخابرات ـ قد نقلتها إلى إحدى المستشفيات للعلاج من الإدمان بإشراف طبي، لأنها تحتاج إلى تأهيل نفسي، بجانب العلاج الطبي ..ويكون شرطها الوحيد أن ترى ابنتها في المستشفى وتطمئن عليها، وهو ما يحدث، ولكنها ترى ابنتها في حالة ضعف مزري، ما يجعلها تنهار تماما، وتقرر البدء في المهمة الموكولة إليها دون تردد ..

تميز هذا الجزء بإظهار مشاعر الأمومة عند «نور» وأجادت «نادية الجندي» بدرجة كبيرة، في تصوير مشاعر الهلع والقلق والانهيار، ما أعطى مصداقية كبيرة لعمل ضابط المخابرات، وقدرته على اصطياد اللحظة التي سقطت بين يديه بالمصادفة !!

الجزء الثاني من الفيلم تدور أحداثه بالكامل في اليونان، حيث نتعرف بالتفصيل على أسلوب حياة وعمل «بسيوني»، ومن خلال هذه التفاصيل تقترب «نور» من المعلومات التي تريدها أجهزة الأمن المصرية، وتتمكن في النهاية من القبض عليه ..

الثراء والقوة والعيش المرفه، هي مفردات حياة «بسيوني» في اليونان، فالعربات من نوع المرسيدس السوداء، والمنازل من صنف «القصور الصغيرة»، والخدم يقفون صفا عندما تدخل «نور» أول مرة في بيته، وعندما يتناولان العشاء سويا .. والجناح الذي تقيم فيه، يشبه جناح الفنادق، ومن المفترض أنه يطل على البحر ـ لم نشاهد البحر ـ ، وفوق هذا وذاك تكتشف «نور» أن مشاعر «بسيوني» تجاهها لم تتغير، بل أصبحت أكثر نضجا، وأكثر صراحة في التعبير عن نفسها ..

يستغل «بشير» الماضي المشترك بين «نور» و«بسيوني» ليعيد قصة الحب القديمة، وبالتالي تدخل «نور» الأنثى مع «نور» العميلة للمخابرات، والتي هي في مهمة .. وعندما تطلب من الضابط «ربيع» أن يعيدها إلى مصر، لأنها انحازت لمشاعرها الأنثوية، يذكرها بابنتها «هالة»، فتطلب

منه أن يترك ابنتها خارج هذه اللعبة .. يكون استخدام لفظ «اللعبة» مستفزا للضابط، الذي يذكرها بما تفعله مخدرات «حبيبها» في الناس وفي ابنتها .. ويزيد من جرعة الحقيقة، فيخبرها أن ابنتها أجهضت مرتين، وعليها أن تتأكد بنفسها إذا لم تكن تصدق ..

في تلك اللحظة، يحسم الضابط بقسوة الحقيقة، كل الصراعات الجانبية التي يمكن أن تكون لدى «نور»، أو تكون قد نشأت عند الجمهور، من مناظر الحب الحميم بين الطبيعة العارية، وعلى مرأى من رجال الأمن، الذين يديرون ظهورهم لكي لا يروا مثل الجمهور، ما قد يسوءهم ..

يستعمل «بشير الديك» الخطوط الجانبية للدراما، لكي يضيف بعض البهار على الوجبة الوطنية التي يتعمد أن يؤجلها حتى لحظات النهاية، من خلال الصراع بين «السنيور» الذي نتعرف على يهوديته من خلال لكنته المصرية المعوجة، ومن خلال معاونه «أبو هارون» الذي يقتله «ديفيد» ورجال «بسيوني» عندما يبدأ في التعامل بتعالي مع «بسيوني»، ويؤكد عزمهما على الدخول إلى السوق المصري ..

ويجعل من محاولة الاغتيال الفاشلة التي أصيبت فيها «نور» بخدش من الرصاصة التي كانت موجهة إلى «بسيوني» سببا في نقلها من الفندق الذي كانت تقيم فيه، إلى منزله .. وبالتالي تصبح قريبة من خزينة المعلومات .. الحذر مرفوع من جانب «بسيوني» بسبب الماضي العاطفي، والحاضر الملتهب بالمشاعر .. يستخدم «بشير» المساعد «ديفيد» ليكون صوت العقل، الذي يشعر بالخطر من وجودها القريب من عالمهم دون سابق إنذار، وهو الذي يستولى في نهاية الفيلم على الشبكة أو ما تبقى منها، بعد أن يحصل على الإذن من باريس بالتخلص من «بيلي» أو «بسيوني» وهو بين أيدي البوليس المصري .. في مطار القاهرة، بعد أن أوهمته «نور» أن ابنتها أصيبت في حادثة، وتكشف له حقيقة أن «هالة» ابنته، فيصر على الذهاب معها إلى مصر لرؤية ابنته التي لم يرها من قبل .. لكن البوليس يكون في انتظاره، والقاتل المجهول يكون في الخلف، لكي يقضي عليه، ولكي تظل أسرار تلك الشبكات التي تدير المهام الكبيرة في الخارج في الحفظ والصون ..

يتعمد «بشير» أن يجعل مندوب «بسيوني» الأساسي في مصر «لواء في الشرطة»، ليجعل

من الاختراق الأمني الوسيلة لتبرير مقتل ثلاثة ضباط على يد «بسيوني» .. كما أن البطولة التي تتحقق على يد «ربيع» تكفي لأن يكون هناك «عناصر سيئة» في الجهاز، وهي الحيلة التي يستخدمها الأميركيون، لكي لا يتحول الفيلم السينمائي إلى نوع من الدعاية المجانية لأجهزة الأمن أو المخابرات، وبالتالي تفقد مصداقيتها ـ أي الأفلام، وليس الأجهزة الأمنية ـ!!

ويتضح من المعلومات التي تحصل عليها «نور» من الكومبيوتر في منزل «بسيوني» أن العملاء الآخرين، لا يقلون أهمية عن «لواء الشرطة»، فبعضهم مسئولون في الدولة، والبعض الآخر في البرلمان، ما يجعل من شبكة الموت، تشمل الكثير من العناصر البارزة في المجتمع، والتي يصيبها الضعف الإنساني تجاه الثروة بجنون الجريمة، فيرتكبون ويشاركون في عمليات قذرة، تتنافى مع المناصب والمسئوليات التي يضطلعون بها، والمفترض فيها أن تكون «في خدمة الشعب»، لأن أن تستغله وأن تهدمه ..

بعد مقتل «بسيوني» على أرض المطار، تركز الكاميرا على «نور» المنهارة، وهي تتألم لأنها خانت حبيبها وزوجها من أجل وطنها وابنتها، ولكنها في تلك اللحظات تتذكر كلمات «بسيوني» التي قالها لها عندما سألته عن سبب اتجاره بالمخدرات، وعندها قال لها إنه اكتشف أن العالم تحكمه القوة، ولا قوة بدون ثروة، وأن هناك رجالا كبارا يديرون تلك العمليات، لأن الضعاف لا مكان لهم في الحياة، وأنه قرر أن يكمل الطريق للنهاية .. وهاهي ترى لحظة النهاية التي لم يكن «بسيوني» يدرك أنها قريبة ..

عصر القوة (١٩٩١)

بضربة واحدة نجح «بشير الديك» أن يجمع بين عناصر التاريخ المصري والواقع في التسعينيات، عندما أطلق على الشخصية المحورية في فيلمه «الأدهم الفيومي» ..

فبطل الفيلم «عبد الله غيث» هو الممثل الذي ارتبط اسمه بـ «أدهم الشرقاوي» البطل الملحمي المصري، الذي ذاع صيته أيام الحكم العثماني، وعرف بمقاومته للظلم وكرهه للأغنياء، وسرقاته منهم من أجل الفقراء، في نسخة مصرية صافية من شخصية «روبين هود» الأوربية الشهيرة .. لكننا مع «الأدهم الفيومي» نصبح مع الشخصية نفسها، ولكن في الطرف الآخر، بعد أن أصبحت الجريمة هي البطولة، والثراء هو الوسيلة والهدف ..

في هذا الفيلم لا نرى الشعب أو الشارع العادي الذي نراه في حياتنا اليومية، وعدا عدة لقطات للشوارع الفاخرة والبنايات الشاهقة التي تدل على أن القاهرة قد أصبحت عاصمة حديثة، لما كنا ندرك أن هؤلاء البشر يعيشون معنا أو بيننا .. إن عالم الأثرياء الجدد أصبح معزولا عن الحياة اليومية، في المزارع والمجموعات التي يديرونها، بحيث بالكاد يرون موظفيهم ويسمعون عملاءهم ويتكلمون مع المسئولين ..

الفيلم مستوحى في القالب الدرامي له من الفيلم الأمريكي الشهير «الأب الروحي» الذي كتب له القصة «ما ريو بوزو» وأخرجه المخرج الشهير «فرانسيس فورد كوبولا» وقام ببطولته العديد من الممثلين العالميين، أشهرهم بالطبع «مارلون براندو»، و«روبرت دين يرو»، «آل باتشينو»، و«دايان كيتون»، مع آخرين ..

يبدأ الفيلم على عادة أفلام «الأكشن» البشيرية، بسيارات مسرعة ثم مجموعة من الشباب الذين يدخلون إلى ملهى ليلي أثناء رقصة شرقية، وينتهي المشهد بجريمة قتل دون أن نعلم من مرتكبها، وإن كنا نعلم أن الشجار كان حول من يمتلك الراقصة ..

تنتهي افتتاحية الفيلم، بمئذنة وصوت صلاة العيد، لندرك أن هكذا يحتفل أولاد الأثرياء في

مصر الجديدة، بالتنافس غير الأخلاقي حول «اللحم الأبيض الرخيص»، وبجرائم متهورة تعبر عن عواطف مراهقة مرهقة، ومشاعر مهتاجة سائلة ..

ينتقل الفيلم إلى منزل «الأدهم الفيومي» لنرى كبار موظفيه وعائلته وهم يجتمعون في صباح العيد لتقديم واجب التهنئة والولاء لرب نعمتهم الذي يبدو سعيدا وراضيا عن نفسه وعن الحياة، وتظهر لأول مرة شخصية ابنته «أمينة» العنصر النسائي الرئيس في الفيلم ـ تلعب دورها نادية الجندي ـ، وندرك من الحوار أنها كانت مقاطعة المنزل من فترة، وتعد أباها بأن تكون مواظبة على الحضور ..

ثم نرى مظاهر الاحتفال في منزل العائلة الكبير، بحمام السباحة، حيث يجتمع الرجال لمناقشة الأعمال وتدبير المهام العاجلة، قبل أن ينزل عليهم خبر القبض على الابن الأصغر «بكري الفيومي» نزول الصاعقة، ما يستدعي تدخل الأب وإيقاظ النائمين من الأحياء والأموات لإخراج ابنه من الحبس بأي ثمن، لكي لا ينام في التخشيبة مع أبناء الشعب، ولكي لا يصل الخبر إلى الجرائد، وتتأثر سمعته الاقتصادية بما لا ينفع وقد يضر ..

في تلك العائلات الكبيرة، لا فرق بين الخاص والعام، والشخصي والعائلي، والجريمة والعمل اليومي، فكل الأشياء متداخلة بشكل حميم ومتلازم وعملي في نفس الوقت ..

يظهر في الفيلم دور الشخصيات المختلفة، فإبراهيم الابن الأكبر، وأحمد الابن الذي يليه، هما قائدا العمليات الخاصة والمديرين التنفيذيين للمهمات المختلفة من كافة الأنواع .. وهناك المحامي الصعيدي القح «عوض حفظي» الذي يجيد كل فنون الإجرام القانوني، أي التلاعب بالأدلة، والتدبير للخطط المطلوب تنفيذها للوصول إلى الهدف أيا كان نوعه وطبيعته .. وهو كما نعرف من الأب «الأدهم» صديق له من أربعين عاما، ويحظى بكامل ثقته في كل شيء، ورغم إساءته للابنة «أمينة» عندما يصف المحامي الذي صاحب «بكري» بالحمار، ويكتشف أنها أمينة، فإنه لا يلقى سوى عتابا رقيقا من الأب، ما يعني أن مكانته كبيرة وقريبة من الرجل ..

نكتشف عبر المراحل الأولى من الفيلم أن «أمينة» ما هي إلا محامية نزيهة، استفادت من ثروة الأب كما استفاد أخواتها، إلا أنها لا تشارك في العمليات القذرة للعائلة، ولا تعلم شيئا

عن تفاصيل العمل اليومي لهم، بل هي منحازة للقانون والنزاهة والأخلاق في عملها وحياتها الشخصية، حيث أنها اختارت زوجها بنفسها، وتزوجته رغم معارضة العائلة، وهو يعمل في سلك النيابة، وإن كنا لا نرى سوى الجانب الشخصي من حياته كزوج حتى يطلق «أمينة» ويختفي من الفيلم ..

الفيلم بصورة ما رحلة تحول «أمينة» من صف القانون إلى صف الجريمة، والدافع ببساطة مقتل أخيها «أحمد» على يد رجال «المرسي نوفل» عقابا لعائلتها على تبرئة «بكري» أخيها الأصغر من تهمة قتل أحد أفراد عائلة «نوفل» الصعيدية، والذي يعتبر «المرسي» ممثلهم وحاميهم ..

لقد صدمت «أمينة» في البداية عندما اكتشفت يوم محاكمة أخيها، أن الشهود قد تم التكفل بهم من قبل أخواتها وأبيها، بتدبير من «عوض حفظي»، فالراقصة تم شراء ذمتها بالزواج الصوري من «أحمد» ثم تم تهريبها إلى «لندن»، وعاملا الجراج الذين شاهدوا الحادثة، تم قتلهما بكل دم بارد .. ولما لم تكن تعلم شيئا عن التدبير، وكانت هي المحامية الموكلة «صوريا ورسميا» بالقضية، فقد شعرت بالخيانة من عائلتها، ومن أبيها بالتحديد ..

يقدم «بشير الديك» مواجهة بين «أمينة» وأبيها «الأدهم» بعد انتهاء المحاكمة، تعكس منطق كل منهما في الحياة، فالأب يرى أن القانون «وضع للضعفاء» لكي يحصلوا به على حقوقهم .. أما الأقوياء فلهم قانونهم الخاص الذي يضعونه بأنفسهم لكي يحافظوا على ثرواتهم ونفوذهم، وفي نفس الوقت لكي يتجاوزوا القانون الوضعي الذي يضع المساواة أمامه شرطا لقيام العدالة، وهو ما يرونه نوع من الظلم ..

تستنكر «أمينة» هذا المنطق، الذي تراه منطقا للغاب، وليس للمجتمع .. لكن الأدهم يقول لها إننا نعيش فعلا في الغاب، وأن منطق القوة هو السائد في الحياة من حولهم، حتى ولو لم تكن تراه، أو تشعر به .. لكنها ترفض مبدأ تصفية الخصوم الذي لا يستطيع المال أن يشتريهم .. وتنصرف غاضبة ..

عندما يموت شقيقها بين يديها، تكتشف أن المنطق الذي كانت تدافع به عن الأشياء قد انهار بين ذراعيها، وأن اللجوء للقانون لن يجدي نفعا، فلن يستطيع أحد إثبات أن «المرسي نوفل»

هو من يقف وراء الحادثة، ولن يعود أخوها للحياة مرة أخرى .. وتنبعث في جسدها وروحها رغبة الانتقام، لأنها اكتشفت أن الخدعة التي كانت تعيش بها قد سقطت، وأن الغشاوة حول عينيها قد زالت ..

يستخدم «بشير الديك» فيلم الأب الروحي كدليل له فقط، لذا فهو يجعل من الأخ الأكبر «إبراهيم» مرادفا لشخصية «سوني» في الفيلم الأمريكي، أي يجعله «متهورا، مندفعا، ويتصرف بقلبه، أكثر مما يفكر بعقله»، وهو ما يجعله دائما في المركز الثاني في الفيلم المصري، وضحية المؤامرة التي يشارك فيها زوج الأخت في الفيلم الأمريكي.. فيموت ميتة الأبطال على الحاجز، بينما كان في طريقه للدفاع عن شقيقته ..
إلا أنه يجعل من الأقارب الثلاثة «مجدي، ومحمود، وراشد الفيومي» هم الخونة الذين يتعاونون مع «المرسي نوفل» في تعبير عن أن «الخيانة تأتي دائما من حيث لا يجب أن تتوقعها»، وهو ما كان في الفيلم الأمريكي آنيا من الشقيق الثاني «فريدو» ..
لكن صورة الانتقام المصرية، أتت هذه المرة بمقاس المرأة التي حلت محل الأخ الجامعي في الفيلم الأمريكي، وهي «أمينة» .. فنراها تستخدم شقيقها الصغير «بكري» من أجل إغواء ابنة محمود التي تعلم أنها تحب شقيقها، ليصورها في مناظر حميمة لتستغلها في ضم «محمود» مرة أخرى إلى صفها وصف أبيها ضد المرسي .. كما تستخدم شقيقها «إبراهيم» المتهور والمغرم باستخدام القوة، من أجل التخلص من «مجدي» والضغط على «راشد» لتعديل موقفه المالي واستعادة ولائه ..

ينتهي الفيلم بمناورات «بشيرية» بين «أمينة» و«المرسي» من أجل السيطرة على صفقة لبيع أسلحة «حلف وارسو» بعد انهيار الاتحاد السوفيتي، من أجل النفوذ المالي والسياسي، حيث نرى في الفيلم أن بعض رجال الحزب الحاكم يتدخلون لمصالحة الطرفين، ما يعني أن هناك علما بصفقات بيع الأسلحة، والموافقة عليها بشكل غير مباشر، حيث أن النشاط الإجرامي لأمثال

«الأدهم» و«المرسي» من المؤكد أنه معلوم، ويشارك فيه رجال في الحكم بصورة أو أخرى ..
لكن النهاية تأتي لصالح «أمينة» التي تغامر بقتل «المرسي» في الاجتماع الأخير الذي يجمعه مع «أمينة» و«الأدهم» الذي تراجع دوره كثيرا بعد دخول «أمينة» إلى الحلبة، دون أن نرى عائقا كبيرا يمنعه من القيام بمهامه، سوى المرض الذي ألم به بعد أن اكتشف أن «إبراهيم» فشل في قتل «المرسي»، بسبب عدم دقته في الفندق الذي ظن أنه يقيم فيه مع إحدى عشيقاته ..

الفيلم يتحدث عن قراءة ما لواقع متخيل، عن شخصيات هي نتاج المزج الذي يحدث في مخيلة الكاتب بين الخبرات الحياتية، والمتابعة اليومية للأخبار، والأحاديث الخاصة التي تتناول بعض ما يحدث في الواقع المصري وراء الكواليس، دون أن يكون هناك رابط بين تلك القراءات إلا وعي الكاتب بما يمكن أن يحدث لو اجتمعت تلك الشخصيات في تلك الظروف التي نشاهدها ..
إن أفلام «القراءة» عند «بشير الديك»، هي نوع من الراحة الذهنية من عبء التأثر بالشخصيات التي يراها في الحياة أو على الشاشة، وتدخل في وجدانه، وتعيش داخله فترة من الزمن، وهي تحاول أن تجد لنفسها مخرجا بصورة ما لتقدم صوتها وقراءتها للحياة من خلال عينيه ..

مهمة في تل أبيب ـ ١٩٩٢

في ذلك الفيلم يعود «بشير الديك» إلى زمن المواجهة العسكرية مع إسرائيل، والتي كانت المخابرات أحد أهم أجهزتها. القصة بسيطة تصلح لجمهور كان يبحث عن بطولة وطنية، بعد أن استقرت الأوضاع الاقتصادية في مصر، وبدأت المواجهة مع إسرائيل تعود من جديد، خاصة بعد حرب عاصفة الصحراء، التي أدت إلى هزيمة العراق الأولى بعد غزوه الكويت، في مغامرة غير محسوبة.

كان من المهم التذكير في وسط مناخ الحروب في المنطقة بمن هو العدو، وكيف علينا أن نستعيد ذاكرتنا.

كان من الصعب على «بشير الديك» أن يقف متفرجا، وهو يرى الجيوش الأميركية تدخل المنطقة، والانقسام العربي حول مفهوم الأمن القومي. وبدلا من الدخول إلى مستنقع الخلافات العربية ـ العربية، أراد أن يقدم صفحة من صفحات الوطنية المصرية، لإعادة البوصلة إلى وجهتها الأساسية، والتذكير بالقضية الأساسية في المنطقة، وهي القضية الفلسطينية دون أن يذكر ذلك بشكل مباشر.

لكن «بشير الديك» ليس الكاتب العادي الذي يكتفي بالشعارات الكبيرة، دون أن يجد لها جذورا في التاريخ، وفي النفس البشرية. فهو يربط اليقظة الوطنية المفاجئة لبطلته «أمال» ـ نادية الجندي ـ بالأمومة التي تكتشفها في لحظة عابرة بعد سماعها لقصيدة للراحل «صلاح جاهين» تتحدث عن أطفال مدرسة «بحر البقر» التي كانت الطائرات الإسرائيلية قد أغارت عليها في الفترة التي تعرف تاريخيا باسم «حرب الاستنزاف».

إن الأمومة ليست غريزة أساسية، بل هي استحقاق. وكل أم في العالم تثبت لنفسها ولأبنائها أنها جديرة بهذا اللقب وبتلك العاطفة التي تتجسد في الحب والحنان والتضحية والرعاية، من لحظة ميلاد الطفل وبقية العمر. لكن «أمال» الشابة المصرية التي قتلت الثورة براءتها

تدريجيا، عندما فصلت أباها من عمله، فمات محسورا، ثم قتلت زوجها غيلة بعد أن شارك في حرب ٦٧، التي انتهت بالهزيمة العسكرية، كل هذا أدى بها إلى أن تفقد شعورها بالأمان في وطنها الذي ولدت على ترابه، وتربت على ضفاف نيله.

وفي «باريس» حيث اختارت أن تهاجر أو تقيم تتعرف على «بوتا» ـ سعيد عبد الغني ـ الضابط الإسرائيلي المتجول في أوروبا، ويجند العناصر الضعيفة التي يجدها في مقاهيها وحاناتها ولياليها العامرة بالسهر والخمر والمتعة، بعيدا عن أوجاع الوطن العربي ومشاكله.

يلقي «بوتا» بشباكه حول «أمال» ويعاشرها كصديق فينسيها الوطن والأب والزوج والابن، في تعبير عن حالة العطش للحياة التي كانت تبحث عنها تلك الفتاة الشابة الباحثة عن الحب والتفاهم والمتعة. ولكنها تفيق عندما ترى تساهل «بوتا» أمام محاولة الاعتداء الجنسي عليها من قبل أحد الضيوف التي كانت مكلفة بإجراء تحقيق صحفي معه. عندها تكتشف أنها كانت تعمل مع المخابرات الإسرائيلية ـ الموساد ـ وأن عليها أن تبيع نفسها من أجل الحصول على المعلومات التي يريدونها منها، وبالتالي عليها أن تدفع ثمن المتعة التي كانت تظن أنها تستحقها لشبابها وجمالها ومعاناتها السابقة في وطنها مصر.

إن ارتباط الأمومة بالوطنية، علاقة درامية رمزية، لكنها ليست علاقة واقعية بأية حال من الأحوال، وهو ما يجعل ضابط المخابرات المصري ـ كمال الشناوي ـ يتشكك في صدق توبة تلك الجاسوسة التي ذهبت بملء إرادتها إلى السفارة المصرية في باريس لتبلغ عن نفسها.

لكن الأمومة والوطنية، يعبران عن الانتماء وعن الشعور بالجذور، وعن الشعور بنعمة الحياة. إن «أمال» بعد أن حصلت على المتعة التي كان شبابها ظامئا إليها، أفاقت على نفسها فإذا بها شجرة تطرح ظلالها بعيدا عن جسدها، وعليها أن تستعيد ذلك الظل من سارقيه.

يسير الفيلم بعد ذلك في إطار من التشويق المعتاد، بين جهازي المخابرات المصرية والإسرائيلية. فالمصريون يريدون أن ينقلوا «أمال» إلى مصر دون أن يكتشف الإسرائيليون ذلك. وينجحون. ثم يدبرون أن تذهب «أمال» إلى إسرائيل واختراق المؤسسة العسكرية الإسرائيلية، للحصول على شريط به أهم خططهم وأسلحتهم التي يجهزونها من أجل الحرب القادمة بين العرب وبين إسرائيل.

الفيلم يستخدم شخصية فلسطينية ـ أبو الضياء (يلعب بشير نفسه الدور) ـ المفترض

أنها تشغل منصبا كبيرا في منظمة التحرير الفلسطينية، في التعبير عن تداخل العلاقات المخابراتية بين المصريين والفلسطينيين وهي علاقة مازالت صفحاتها مجهولة في كثير من المراحل، بل تكاد تكون المعلومات المتناقلة عنها شحيحة. فعدا التعاون السياسي الرسمي، لا تفصح المنظمة ولا الطرف المصري عن تلك العلاقة. لكن «بشير الديك» يقدم صورة من صور التعاون بين الاثنين، عندما يقوم أبو الضياء بخداع الإسرائيليين بأن الطائرة التي تحمل مسئولين في الموساد، والمتوجهة لدولة في غرب إفريقيا، ستكون هدفا لجماعة فلسطينية تستخدم صواريخ «روسية» لضربها. وتكشف «أمال» تلك الخطة المزيفة للموساد، وبعد أن يجدوا الصواريخ، تزداد ثقتهم في «أمال» التي تقوم باختراق هيئة الأركان والحصول على المعلومات المطلوبة، وتسلمها للمخابرات المصرية، بعد مناورات مع «جيش الدفاع» الإسرائيلي الذي كشف أمرها عن طريق «بوتا» الذي فقد جزءا من سلطته عندما أصرت أمال أن تسلم المعلومات بنفسها للقيادات الإسرائيلية.

استخدم «بشير الديك» بعض التعبيرات الشعبية في التواصل بين رجال المخابرات المصرية، مثل «خالتي بتسلم عليك»، وهي عبارة كان لها صداها في الشارع المصري. ورغم أن التعبير جاء كمقابل لاستخدام لفظة العمة على جهاز المخابرات الإسرائيلية، إلا أن مذاقه الشعبي الحريف، ساهم في انتشاره وتحول مع الوقت كتعبير عن التضامن والمشاركة في نفس المجموعة أو نفس العمل.

يعد الفيلم من الأفلام القليلة التي تناولت الصراع العربي الإسرائيلي، بعد أن فرضت معاهدة السلام بين مصر وإسرائيل نوعا من الحصار الفكري حول تلك العلاقة الملتبسة، فلا هي علاقة سلام حقيقي، ولا هي علاقة مواجهة مفتوحة. والسبب في ذلك تعنت الطرف الإسرائيلي في تقديم التنازلات المطلوبة للوصول إلى حل شامل وعادل للقضية الفلسطينية، حتى بعد أن قدم الفلسطينيون ما عليهم من تنازلات، ورضاهم بخارطة الطريق وبالمفاوضات كبديل عن المواجهة العسكرية.

الشطار (١٩٩٣)

النجاح ليس صدفة .. وهو يحمل بعض بصمات الحقيقة، لأنه جزء منها ..
وفيلم «الشطار» يحاول أن يشكك في تلك القيمة، من باب أن الفساد هو جزء من المعادلة الاجتماعية التي تصنع النجوم الأرضيين، الذين ينجحون في أن يملئوا جيوبهم بالمال، وبطونهم بالطعام، وعيونهم بالمناظر الخلابة، دون أن يشعروا بالاستحقاق الحقيقي للنجاح، لأنهم جزء من منظومة الفشل الإنساني ..
الفيلم «توليفة» عجيبة غريبة، تجمع بين نماذج بشرية متناقضة في قالب أقرب إلى الأكشن، بينما جوهره سياسي بامتياز.
نحن أمام القاع الذي يصل إلى القمة، ممثلا في «باتعة السيد الخضري» التي تتحول إلى «رشا الفكهاني» بمجرد تأشيرة على ورقة «معسل» من أحد نجوم المجتمع في العصر الناصري، ثم في عهد السادات .. لكننا عبر مسيرة الفيلم، نكتشف أن «باتعة» تستحق أن تكون نجمة حقيقية، رغم أن الأغنية التي قدمتها في الفيلم، تبدو أغنية «هابطة» تستخدم القافية الشينية من أجل أن تبرر لنا ما تفعله، أو ما سوف تقدمه من فن «يبدو هابطا» بينما يعبر عن حقيقة ما، ربما تكون حقيقتها أو حقيقة الشعب الذي يستمتع بهذا الفن، لأنه يعاني كثيرا في حياته .. إن جوهر نجاح «باتعة» ليس في فنها وإنما في شخصيتها !!
فباتعة تنتقل بين ثلاثة رجال، هم أزواجها، «عنتر كوبايه»، «كحكوح»، والمقدم «حسن سلطان البكري» .. إنهم نماذج بشرية متناقضة، تستطيع أن تجمعهم في حياتها، بأنوثتها التي تستطيع أن تقرأ ما في الرجال من ضعف، وما في قلوبهم من إنسانية أو تهور ..
إن «بشير الديك» يعيد قراءة الواقع الإنساني السياسي الذي مرت به مصر، من أجل أن يعبر عن إحباطه من طبيعة التغيرات التي تحدث من حوله، دون أن يقول أنه يقدم قراءة لما يحدث حوله في التسعينيات، بينما جدول أعمال الفيلم يبدأ في عام ١٩٦٨، أي عقب النكسة ..

إنه يبدو كمن يتتبع جذور الفساد أو الهزيمة في المجتمع الذي تعيشه مصر في التسعينيات من القرن الماضي، أي أنه يريد أن يقول لنا، إن هزيمة المجتمع بدأت بالهزيمة العسكرية، ولكن ما الذي أدى إلى الهزيمة العسكرية، هذا ما حاولت «باتعة» أن تعرفه، من خلال رحلة حياتها، أو من خلال قراءتها لرحلة حياتها التي كانت تقصها على الصحفية «أمال نجم» وهي في السجن ..

(لما تفتكري ها تفكري) .. هذا ما تقوله الصحفية للمطربة التي أصبحت رفيقتها في السجن، وهي دعوة للتذكر والتفكر والتأمل فيما مر بنا، من أجل أن نفهم ما الذي يحدث حولنا .. لكن ما الذي يجعل «باتعة» تدخل السجن، لكي تقص على الصحفية «أمال نجم» قصة حياتها التي ستدفع «أمال» حياتها ثمنا لها؟ ..

الفيلم يشير بطريقة غامضة نسبيا، إلى أن التهمة التي حيكت لها هي التخابر مع جهات أجنبية، من خلال المخرج الذي كان من المفترض أن يخرج فيلما عن «كليوباترا» وهو المشروع الوهمي الذي من خلاله كانت تقبض بعض الأموال .. لكن الفيلم يشير إلى أنها كانت تحي بعض الحفلات الغنائية للمجموعة الأجنبية مع فنانين آخرين، وأن المبالغ التي تقاضتها كانت عن عملها، وليس عن معلومات قدمتها ..

الفيلم عموما يطرح العلاقة بين السياسة والفن، على أكثر من صعيد .. فنحن نرى المسئول الكبير الذي يعمل في جهاز أمني ما، يكلف «رشا» في مكتبه بأن تفتح شقتها للساسة والصحفيين والمعارضين للنظام، من أجل أن يقولوا ما يقولوا عن التاريخ والحاضر والسياسة، وبالتالي يستطيعون أن يصلوا إلى خصوم النظام والقبض عليهم..

من ذلك الرأي الذي يقول أن «إنذار بولجانين» أثناء العدوان الثلاثي، لم يكن هو الذي تسبب في انسحاب القوات البريطانية والفرنسية والإسرائيلية، وأن الأمريكيين من كان وراء الانسحاب .. وهذه كانت خطيئة كبيرة أثناء عهد عبد الناصر .. ونرى «رشا» وهي توافق على ما يقوله المسئول بكل حماسة .. بل وتعتبر نفسها من جنود النظام الناصري، بدليل أنها بعد أن تخرج من السجن، نراها تقول لهذا المسئول معاتبة :

(لماذا تركتموني في السجن؟ أنا ليس لي أحد غيركم ..) !!

لكن التهمة الحقيقية التي تسعى وراءها «باتعة» بكل ما أوتيت من قوة، لكي تكشف عنها، هي العلاقة التي كانت بين زوجها المقدم في الجيش المصري في عام ١٩٦٧، مع بعض المقاولين الذين كانوا يشيدون المطارات الحربية والذين كانوا يغشون في المواصفات مقابل رشاوى ضخمة، تبلغ ملايين الجنيهات في ذلك الوقت الذي كانت فيه الآلاف تكفي لصنع المعجزات .. بواسطة صديق للزوج هو «سعد الدين سلومه»، ابن الكبابجي، الذي يشهد لحظة موت صديقه «حسن سلطان البكري»، دون أن يجرؤ على مواجهة المقاولين القاتلين، الذين تحولوا في عصر السادات إلى أباطرة في المجتمع، يملكون الشركات، ويديرون الصحافة للدعاية لعملهم ولشركاتهم، بحيث لا يجرؤ أحد على معارضتهم ..

إن أسباب الهزيمة إذن كانت من الداخل، وكانت بسبب الفساد الذي شارك فيه الضباط المصريون بأنفسهم ضد أنفسهم .. فهزيمة الجيش المصري في ٦٧، كانت هزيمة لكل ضابط وجندي، كما كانت هزيمة للشعب المصري بل والعربي كله، الذي كان يقف وراء عبد الناصر ..

إن «باتعة» لم تكن تبحث عن «الثروة» التي صادرتها الدولة منها، كما لم تكن تبحث عن سر مقتل زوجها الذي لم تكن تحبه، لأنها لم تحب سوى نفسها، كما رأينا من خلال علاقتها بزوجها السابق «كحكوح» الذي فتح لها باب شقته وغرزته، بعد أن خرجت من السجن، وساعدها بكل ما أوتى من مال ورجال، من أجل أن تصل إلى الحقيقة التي كانت تسعى وراءها ..

إن الحيلة الدرامية التي يستعملها «بشير الديك» من أجل أن يخفي الدوافع الحقيقية لشخصياته، هي التي تجعل من الغموض «البوليسي» والتحقيقات الأمنية وفي النيابة، نوعا من التحقيق التاريخي والنفسي والدرامي للحياة المعاصرة التي نعيشها، والتي أسماها الفيلم «زمن الشطار»..

فالفيلم ينتهي بباتعة وهي تلعب في التراب بقدميها أمام غرزة «كحكوح» الذي يستقبل مجموعة من الشبان الجدد المفترض فيهم أنهم نجوم ذلك العصر، أو «الباشاوات» الجدد، ونحن نرى سياراتهم مصفوفة أمام الغرزة، في تعبير سينمائي عن (قفل القوس الدرامي)، ببدء مرحلة جديدة بعد أن أعادت «باتعة» مفتاح الشقة القديمة لكحكوح، وها هي تبدأ صفحة

جديدة من حياتها أيضا، مع الجمهور أو بدونه ..

من المفارقات اللطيفة في الفيلم، أن رجل السياسة والأمن الذي يقبض عليه في نهاية الفيلم على يد وكيل النيابة النزيه الذي يجسد «دولة القانون الساداتية»، في زيارته الأولى والأخيرة لغرزة «كحكوح» وتعرفه على «باتعة» يستنكر على «باتعة» أن تناديه بلقب «باشا» باعتباره من رجال الثورة الذين قضوا على زمن الباشاوات، وهو يبالغ في رفضه للباشوية لدرجة أنه عندما يعطيها عنوان الإذاعة المصرية، التي كانت في «شارع شريف باشا» يقول لها، إن العنوان هو شارع «شريف بيه» !!

الفيلم يبدو منحازا للمرأة أكثر من الرجل، وهي سمة عامة في أفلام «بشير الديك»، لكنها في أفلام «نادية الجندي» تأخذ مسارا خاصا، ليس فقط لأن نادية الجندي هي البطلة، بل لأنها تعطيها الفرصة في أفلامها أن يعبر عن وجهة نظره هذه بكل «أريحية»..

فالصحفية اليسارية «أمال نجم» هي التي تضحي بحياتها من أجل أن تصل الحقيقة إلى الناس، بينما نرى زوجها المفترض فيه أن يكون «يساريا» ومعارضا ، يتحول بفعل الزمن والشطارة، إلى «رجل انتهازي» يتخلى عن مبادئه، ويرضى بالكرسي بديلا عن القضية، بل ويصل به الحال، أن يكون الوسيط الذي يحمل إلي «باتعة» الرشوة من المقاولين الذين قتلوا زوجها، ويؤمن لها سفرا مريحا إلى «تونس» لكي تعيش بعيدا عن مصر، وتنسى الزمن الرديء، وقصة سجنها وما حدث فيه، مقابل حياة مريحة وأموال وفيرة .. إن «أمال» تجسد الإخلاص للقضية التي سجنت من أجلها، والتي دافعت عنها حتى النهاية، بينما نرى «زوجها» يتهاوى بسهولة أمام الإغراءات المادية التي يبدو أنه كان يبحث عن وسيلة للوصول لها، وكانت المعارضة نوعا من المشاغبة للوصول إلى فرصة للهبوط على «كرسي منصب» ..

نفس الأمر ينطبق بالطبع على «باتعة» التي تبدو مخلصة لقضيتها، والتي تتمثل في بحثها عن الحقيقة وراء سجنها، وهي لا تهتم بالزمن، بعد أن قضت في السجن عشر سنوات، بل تصر على أن تكمل حياتها وفق قناعاتها الشخصية، وهي بذلك تبدو شخصا مجنونا يحارب طواحين الهواء، وهي السمة التي تميز كل الأبطال الملحميين الذين يعشق «بشير الديك» تصويرهم، بدرجات ألوان متباينة، وفق رؤاه الدرامية..

امرأة هزت عرش مصر ـ ١٩٩٥

شعرت السينما المصرية أن الشباب الجديد بحاجة لأن يعرف شيئا عن تاريخه القريب، وأن يعاد النظر في بعض الشخصيات والمواقف، بعد أن تعددت الرؤى وتناقضت المواقف، بحيث لم يعد من الممكن أن تعرف من هو البطل ومن هو الخائن؟ ومن كان يدافع عن مصر، ومن كان يتاجر بها؟ ومن كانت تحركه دوافعه الشخصية البحتة، ومن كان يتحرك بدوافع وطنية؟

لذا لم يكن غريبا أن يظهر فيلم «امرأة هزت عرش مصر» في العام ١٩٩٥، وفي العام التالي ظهر فيلم «ناصر ٥٦» من إخراج «محمد فاضل» عن سيناريو «محفوظ عبد الرحمن»، ليتناولا فترة الثورة، وما كان يحدث في الكواليس.

يقتحم فيلم «امرأة هزت عرش مصر» القصر الملكي بحادثة «٤ فبراير» التي يعدها المؤرخون البداية الحقيقية للنهاية المأسوية للحكم الملكي في مصر، ببرلمانه وأحزابه ومتاهاته وديمقراطيته، ورجاله ونساؤه، وببدء مرحلة جديدة في تاريخ مصر الحديث.

الفيلم مأخوذ عن قصة لـ«رشاد كامل» عن شخصية حقيقية هي «نهى رشدي» ولكن المهم هو التناول الدرامي وكيفية رصد الأحداث في سياق، يبين تداخل التاريخ الشخصي مع التاريخ العام، وكيف يمكن أن تتقاطع الأحداث الشخصية مع الأحداث التاريخية لتكون نسيجا واحدا يصنع مصيرا مشتركا للشخصيات والوطن.

الفيلم يدين النحاس باشا في ظهوره الوحيد بالفيلم، من خلال تكليف الملك له بتشكيل الحكومة التي جاءت على ظهور الدبابات الإنجليزية التي حاصرت قصر عابدين في ذلك اليوم، وانجلترا تقف في الجبهة تحارب النازيين والفاشست، بينما كان معروفا أن الملك فاروق كان متعاطفا مع هتلر على أمل أن يخلصه من سيطرة الإنجليز الذين كانوا يستهينون بالملك وحاشيته وأفعاله الصبيانية الطائشة التي تنم على قصر نظر، وعلى عدم دراية بفنون الحكم.

ويختلق الفيلم قصة «حادثة» للملك في طريق الإسماعيلية، تؤدي به للدخول في مستشفى تابع للجيش المصري، وهناك يتعرف على طبيب مصري هو «حسين رشدي» زوج «نهي رشدي» الذي يصبح فجأة طبيب الملك الخاص، بعد أن استلطفه الملك لأسباب خاصة، ربما منها «جمال زوجته».

وبدافع من حقده على النحاس باشا، وكرهه الدفين للإنجليز، يقرر الملك فاروق تكوين مجموعة خاصة من الضباط المصريين الذين ينقمون على وجود الإنجليز في مصر، لتقوم بالإغتيالات السياسية التي يريدها، دون أن تطاله المسئولية الجنائية عنها، وهي التي تعرف في التاريخ باسم الحرس السري.

يتولى «حسين رشدي» أمر هذه المجموعة التي يبدو أن مهمتها الأساسية كانت التخلص من النحاس باشا، وهي تضم اصدقاء «حسين رشدي» في الجيش، ومن بينهم شخصية محيرة هي شخصية «مصطفى عبد الحميد» الشيوعي الفوضوي المتعجرف ـ يلعب دوره ببراعة الفنان محمود حميدة ـ .

تفشل المجموعة في اغتيال النحاس باشا، لانشغال «مصطفى عبد اللطيف»بالحديث مع غانية على الطريق، فتفلت سيارة النحاس من الكمين الذي أعدته المجموعة. وينقم الملك على «حسين رشدي» الذي كان قد عينه رئيسا لمخابرات القصر، كنوع من التمويه على العمليات التي يديرها لصالحه، وفي نفس الوقت تعبيرا عن ثقته في تولي المهام القذرة.

تظهر شخصية «نهى رشدي» على الساحة بعد هذه العملية، عندما تكلف «أنورالسادات» بالقيام بعملية اغتيال «أمين عثمان» رجل الإنجليز في مصر، وصاحب العبارة الشهيرة، «إن زواج مصر وانجلترا، زواج كاثوليكي لا طلاق فيه». ويتم القبض على السادات ومجموعته بعد العملية، ويحتفل الملك و«نهي» وزوجها بنجاحهم في توجيه ضربه للإنجليز. والمعروف أن ملفات القضية قد سرقت من على عجلة الفراش الذي كان ينقلها من النيابة إلى المحكمة، وهو ما أدى في النهاية إلى الحكم ببراءة السادات و«حسين كامل» الذي أصبح فيما بعد وزيرا للخارجية في عهد السادات، والذي قدم استقالته في كامب ديفيد أثناء المفاوضات التي أدت إلى توقيع

إتفاقية السلام مع إسرائيل. وهي أمور لم يتطرق الفيلم لها، رغم أهميتها التاريخية، ولدور الحرس الحديدي في ضياع أوراق القضية، للتغطية على دور القصر فيها.

يركز الفيلم على شخصية «نهي رشدي» وكيف أنها أصبحت محل ثقة الملك، بعد أن يكلفها بمراقبة زوجته الملكة فريدة لشكه في سلوكها وأنها على علاقة مع «حسين سري». وتؤكد له «نهى» أن الملكة وفيه له، وأن شكوكه ليس لها محل من الإعراب، وأنها ربما تعبير عن رغبته في التخلص منها، ليتزوج بأخرى تنجب له وريثا للعرش، لأنها أنجبت له ثلاثة من الفتيات.

تتطور العلاقة بين «نهى» والملك فاروق بعد طلاقه من الملكة فريدة، ويعدها بالزواج كنوع من الإغراء لها للتخلص من ولائها لزوجها. وتسافر معه في رحلة إلى أوروبا، تسلم فيها نفسها له، وتعود لتجد أن زوجها قد طلقها، وإن لم يترك العمل في القصر ـ هل في الواقع أجبره الملك على طلاقها، لتكون له وحده، ولينجو من الشائعات التي من المؤكد كانت تلاحقه .. الفيلم لا يقترب من هذه المنطقة ، لكنه يجعل من شخصية الطبيب المصري، أكثر اعتدالا وتقديرا للموقف ولطموح زوجته التي تريد أن تصبح ملكة لمصر.

تفاجأ نهى بالملك يستدعيها على عجل بواسطة «بوللي» الشمشرجي الإيطالي الخاص بجلالته، وتظن أن الملك يريد أن يعلن لها عن موعد زفافهما، وتفاجأ به يريها صورة زوجته المستقبلية «ناريمان» التي كانت مخطوبة وفصلها عن خطيبها لتكون زوجته وملكة مصر، وهي فتاة في السادسة عشر من عمرها.

تصدم «نهى» من تلك الفعلة، وتكون بالتالي نقطة تحول في شخصيتها، بعد أن أجهض الملك حلمها بأن تكون ملكة لمصر، وتتحول إلى «مصطفى عبد الحميد» الذي كانت قد استعانت به مرة أخرى، للتخلص من النحاس ولكن الحادثة تفشل هذه المرة لتخلف «النحاس» عن الموكب، ويموت في الحادثة خمسة أشخاص، وينجح مصطفى عبد اللطيف في الفرار.

ترتمي «نهى» في أحضان «مصطفى» بعد أن وجدت أنها قد صارت «خادمة» في حاشية الملك، وأن طموحها قد ساقها إلى أقدام فتاة صغيرة لتكون وصيفتها، بدلا من أن تكون هي الملكة.

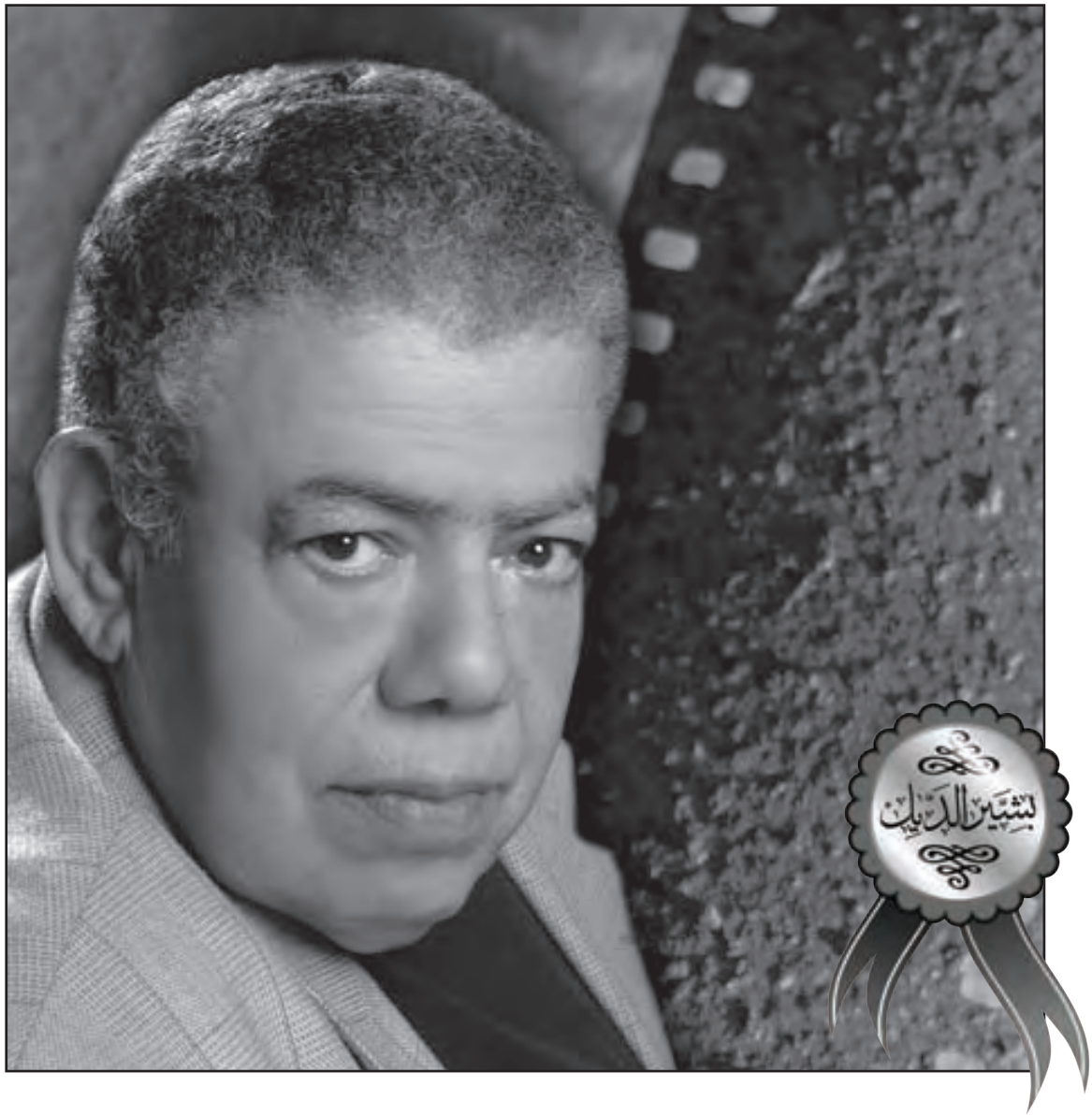
تتزامن هذه الحوادث مع الهزيمة في حرب ٤٨، التي يبرئ فيها الفيلم من شائعات الأسلحة

الفاسدة، والتي اتضح مع الوقت أنها كانت ذريعة سياسية من قبل القوى المناهضة للقصر لتحميله المسئولية، والحقيقة أن الهزيمة كانت لأسباب أعمق من هذا بكثير.

تعتقد «نهى» أن «مصطفى عبد اللطيف» هو رئيس الضباط الأحرار، وبالتالي تعاونه في توزيع المنشورات نكاية بالملك، ولاعتقادها أن حبيبها سيكون الحاكم الجديد لمصر، وبالتالي ستصل إلى الحكم من باب الثورة، طالما لم تستطع أن تصل إليه عن طريق الملكية. ولكن أحلامها تتبدد عندما تقوم الثورة، وتجد أن مصطفى عبد اللطيف في منزله يعاقر الخمر، ويحادثها عن الفوضويين الذين استولوا على فكرة الثورة، وقاموا بإنقلاب ليس له علاقة بالثورة الحقيقية التي يعد لها في خياله بالطبع، وينتهي الفيلم بها وهي تصرخ آسفة على ما اقترفته من أخطاء نتيجة طموحها الأعمى، الذي قادها للفشل المرة تلو المرة، باختياراتها الخاطئة للرجال وليس لخطأ في قدراتها على التآمر والتنفيذ لأقذر العمليات وأنبلها في نفس الوقت.

التزم «بشير الديك» بالحقيقة التاريخية للسياق العام للأحداث والنتائج، وإن كان أغفل بعض التفاصيل، لطبيعة الدراما ولقيود الزمن الذي يجب أن يقدم فيه الشخصية والأحداث. فشخصية عبد الناصر لم تظهر على الساحة رغم أن الدراما كانت تسمح بظهوره للرد على ظنون «نهى» بأن «مصطفى عبد اللطيف» هو رئيس الضباط الأحرار.

ويبدو أن «بشير الديك» المتعاطف مع تلك المرحلة من تاريخ مصر، قد فضل أن يبقى عبد الناصر بعيدا عن الدراما، وأن يظل الوحي الذي يسيطر على الأحداث حتى لحظة النهاية عندما تظهر صورته الحقيقية بدلا من أن يكون شخصية درامية، ومن هنا تأتي أهمية ظهور صورته في آخر لقطة بالفيلم.


بشير الديلمي

تجربتان
في الإخراج السينمائي

تمثل تجربة الإخراج عند «بشير الديك» نوعا من «الخروج»..
الخروج من وصاية الواقع إلى ساحة الخيال، ومن وصاية المخرجين إلى حيز الفعل الإبداعي المباشر، ومن وصاية الفكرة إلى واقع التنفيذ. إنها تجربة الخروج من الذات الفردية للكاتب إلى الذات الجماعية للمخرج.
وهو خروج إلى (اللقاء) بالأنا عن طريق الآخر، بنفيه أولا، ثم إثباته ثانيا.
إن نفي الآخر- المخرج، هو إثبات له عن طريق الذات.
وتصبح جدلية المؤلف ـ المخرج، نوعا من العلاقة الشائكة بين الذات والآخر، الاعتراف بسلطة الآخر وإنكارها في نفس الوقت. التسليم له بالقدرة وفي نفس الوقت الاحتفاظ بالحق في العالم.
ولما كان من المستحيل التوقف عن الوجود الاجتماعي إلا من خلال الاعتراف بمحدودية الذات عن أن تكون العالم، وفي نفس الوقت نكران وجود العالم إلا من خلال الذات.
فإن العلاقة الفنية بين المخرج والمؤلف، تصبح نوعا من الجحيم الأرضي، لا ينتهي إلا ببدء العمل ونهايته.
وتبقى دائما تلك الغصة التي يعرفها كل الفنانين، وهي استحالة أن يكون العمل الفني السينمائي منسوبا لفرد مهما بلغت براعته.
فالنجم الممثل، يحيل كل أفكار وتصورات المخرج إلى حياة تسري على الشاشة، لكنه يظل بمنأى عن أن يكون مجرد أداة من أدوات المخرج. لأن قدراته الذاتية، هي التي تظهر وتؤثر في المشاهد..
وما تعليمات المخرج إلا مجرد إشارات على الطريق، الذي يسير فيه وحيدا، أو برفقة ممثلين آخرين يعانون مثلما يعاني من وطأة التعليمات التي تلزمه بالتعبير وفق نطاق محدد من قوس قزح إمكاناته.

حاول «بشير الديك» من خلال تجربتي «الطوفان» ـ ١٩٨٥ ـ ، و«سكة سفر» ـ ١٩٨٧ ـ الوصول

إلى جوهر خلافاته واتفاقاته مع الذات المبدعة داخله.
أراد أن يصل إلى التعبير الكامل عن «خياله» و«رؤيته» و«فكرته» عن الفن السينمائي عموما. ولكن العالم الذي قدمه يظل في المقدمة دائما ..
الفيلمان يدوران حول فكرة واحدة، فكرة الضعف الإنساني أمام الثروة، وقدرة الثروة على التلاعب بالمصير الإنساني والأخلاق خاصة.
إن فكرة الاختيار أو الحرية، تظل هي الهاجس الرئيس في الفيلمين، مهما بدا أن الشخصيات مجبرة على ما فعلته. إن الاستسلام فعل حر، مهما بدا أنه نوع من «الخضوع» للظروف المحيطة. إنه اختيار السلامة الطويلة الأمد، على النهاية الحاسمة الكريمة القريبة.
وسواء أكان الدافع للاستسلام هو الحنين لماضي جميل ولى ووجدنا بين أيدينا بعضا من ثماره القديمة مازالت صالحة للالتهام .. أو كان الدافع للهرولة، هو الرغبة في العيش في حياة تبدو فكرتها أكثر بريقا من الحاضر المليء بالجروح الذاتية، والشعور بالنقصان. فإن الحرية هي كل ما تملكه الشخصيات التي تختار ما اختارت، من أجل ما تبحث عنه، أو ما تفر منه ..
إن البطولة في تلك الحالة تكون ضعيفة، بضعف الاختيار الذي يرسم لها ملامح شخصيتها، وطعم حياتها في عيوننا نحن المتفرجين.
لقد أكدنا في موضع آخر من الكتاب، أن شخصيات «بشير الديك» لا ينقصها الحرية، لأنها حرة بالفعل. وهو ما يبدو التعبير عنه في حالة الضعف الإنساني، التي اختارها في الفيلمين، ملتبسا بعض الشيء.
في الفيلمين، نحن أمام «مجموع» يبدو مسلوب (الامكانية)، و«فرد» يمتلك القدرة شبه الكاملة.
في فيلم «الطوفان» نحن أمام شخصية «أبو الفتوح» التاجر الثري الطامح إلى منصب العمودية، وإلى مزيد من القوة والنفوذ، في مقابل عائلة «محمد المندوه» التي يقف كل فرد منهم على أرضية منفصلة عن الآخرين، منشغلا بطموحاته الفردية المشروعة والمحدودة والإنسانية أيضا.

أما في فيلم «سكة سفر» فنحن أمام شخصية «توفيق العايق» ثري البلدة الذي يمتلك الملاحات التي يعمل بها السكان، والأراضي الزراعية التي تقدم الطعام لأهل البلدة، ويطمح في الاستيلاء على ملاحتين صغيرتين يريد وارثهما أن يتخلص منهما بعد وفاة أبيه.

وفي المقابل نرى البلدة التي استيقظت ذات صباح على واحد منهم عاد بما يكفيه ليحقق حلمه بالزواج وبناء بيت من الطوب، وسداد ديون أمه، والعيش بكرامة ومعه من الأموال الحمراء «رزم رزم»..

إن البلدة التي لم توقظها ثروة «توفيق العايق»، وجدت في هذا النموذج سبيلا للتخلص من نير الفقر، لأنه منهم ويعرفون إمكاناته كما يعرفون أنفسهم.

لكن «زغلول» ينضم إلي البلدة، في الوقوف أمام بوابة «توفيق العايق» للحصول على الفرصة الحقيقية في الحياة الكريمة، من خلال تسليم ثروته الصغيرة لتوفيق، مقابل المصاهرة معه، وزواجه من ابنته غير الجميلة.

لقد تم التلاعب بعقله، ليتجاوز نقطة الحلم التي صنعها بعودته. وكما في «الطوفان» فإننا أمام طموحات فردية، كثيرة ومتنافرة وإنسانية في نفس الوقت.

إن «الشحات» الجزمجي في «سكة سفر» يريد أن يتزوج من خطيبته، كما يريد «يوسف» في «الطوفان» أن يصنع شريطا، وربما يتزوج من حبيبته التي تلازمه في الفرقة التي يعمل بها.

وابن البقال يريد أن ينتقل من بيت أبيه في «سكة سفر»، كما يريد «احمد» أن ينتقل من بيت حماته في «الطوفان».

والمدرس الذي يريد أن يسافر إعارة في «السكة» يشبه المحامية في «الطوفان» التي لا تريد أن تسافر مع زوجها للإعارة. إنهما يطمحان في الوصول للثروة التي تحقق لهما طموحهما في العيش بشكل أفضل، وقد ظهرت مفردات جديدة للحياة، عليهم أن يحصلوا عليها، وإلا فلن يكونوا قد عاشوا حياتهم.

في الفيلمين تأتي الثروة من الخارج، إنها «ثروة دخيلة» على علاقات الإنتاج في المجتمع.

في «الطوفان» تأتي الثروة من رجل الأعمال «زكي» الذي يريد شراء الأرض.

وفي «سكة سفر» من «زغلول» الذي كان يعمل في الخليج.
وهو ما يؤشر أن علاقات الإنتاج في البلدة أو القرية لا يمكن أن يقدما ثروة تخلص أهلها من فقرهم. أو أنهم لا يملكون وسيلة أو حيلة للاستفادة من الإمكانات التي بين أيديهم، لصنع شيء مفيد لهم ولحياتهم.
والأخطر، أن التعليم في الفيلمين يتحول إلى وسيلة لتحسين «شروط السخرة»، ليس إلا.
كان «بشير الديك» يكشف بقوة عما رآه خللا في نظام التعليم في مصر، وهو أن التعليم لا يقدم للمجتمع عقولا متعلمة، بل ألسنة متعلمين، بعقول خاملة معطلة لا تعمل فكرها فيما حولها، ولكن في الوظيفة التي يمكن أن تعملها، أو في المرتب الذي يمكن أن تحصل عليه، لكنها لا تريد أو تملك تغيير الواقع الذي تعيش فيه، أو تحسين البيئة التي تتواجد فيها.
إنها مهمة أكبر منهم، وهي في الغالب ملقاة على عبء من يملكون الثروة، ومن يملكون النفوذ، الذين يملكون الخطط والقوانين والقدرة الحقيقية على وضع المشاريع الجماعية وتنفيذها، وتسخير الجمهور من أجل تحقيقها، سواء أكانت لمصلحتهم أو لا.
في «سكة سفر» نجد أن المدرس يقرر أن يسافر ليعمل في «الفاعل» ـ أي عامل بناء ـ طالما أن الإعارة لم تأت باسمه في قوائمها. إنه لا يهتم بالشهادة التي حصل عليها، أو بدوره في تنشئة الجيل الجديد، لكن كل ما يفكر فيه «الألف جنيه» التي سيحصل عليها من عمله في الخليج، بغض النظر عن المعاناة النفسية والجسدية، وعن معنى تعليمه وطموحه المهني ـ حتى ـ ..
وفي «الطوفان» نجد أن المحامية، لا تفكر في حقوقها أو في فكرة الحق عموما، بل هي ترى في مكتب المحاماة نوعا من الدكان الذي تبيع فيه معرفتها بالقانون من أجل الحصول على الأتعاب.
إن فكرة الحق أو الحقوق هي آخر ما تفكر فيه، هذا إن فكرت فيه بالطبع. وهي لذلك توافق على قتل أمها من أجل الحصول على الثروة التي ستكفل لها فتح مكتب محاماة، أو دكان لبيع المعرفة بالقوانين. صحيح أنها تندم بعد ذلك، ولكنه ندم لحظي نعرف أنه سوف يزول بعد نهاية الفيلم أو بعد نهاية فترة الحداد التي ستعيشها العائلة من أجل المظاهر الاجتماعية.

ولكي تتغلب على مشاعرها القديمة المتمثلة في العشرة والطيبة والمعرفة الإنسانية البحتة بشخص ما لم يؤذك، ناهيك عن أن يكون الأم التي أنجبتك.

قدم «بشير الديك» في الفيلمين تحليلا اجتماعيا عميقا، أعتقد أنه مازال صحيحا حتى الآن، فيما يخص تأثير «الثروة الدخيلة» على قوى الإنتاج المحلية، في تغيير القيم، وضياع الإيجابيات التي كان من المفروض أن تنشأ من تفاعل المصري مع بيئته الفقيرة المحلية، من أجل تغييرها.

لذا تدور أحداث الفيلمين في بيئة بعيدة عن عالم المدينة، سواء أكانت البلدة الساحلية في «سكة سفر»، أو القرية في «الطوفان». والغرض من ذلك واضح، وهو التعبير عن علاقات تقليدية أكثر رسوخا من تلك التي تعرفها المدن، فالقرى والنجوع والبلدات الصغيرة، هي مرآة أكثر وضوحا للعلاقات الاجتماعية، والأهم لعلاقات الإنتاج في الدولة.

لقد تحول أبناء «محمد المندوه» في «الطوفان»، عن الزراعة، لأنهم لم يكونوا يملكون أراضي كثيرة، ولإيمان أبيهم بالتعليم، الذي استدان «المائة جنيه» التي باع بها أرضه لأخيه الفلاح، من أجل أن يكمل «إبراهيم» تعليمه الجامعي أو لظروف طارئة حدثت أثناء تعليمه الجامعي.

لقد كان التعليم هو الأمل الوحيد المتبقي للطبقات الفقيرة لكي تحسن من ظروف معيشتهم، وليس شروط «السخرة» كما قال الواقع.

يضع «بشير الديك» الكثير من الأمل على الفن، باعتباره الصوت الحقيقي المعبر عن معاناة الإنسان المصري، وفي نفس الوقت باعتبار الفنان الشخص القادر على التكيف مع الظروف التي يعيش فيها دون أن يقدم الكثير من التنازلات على حساب ما يؤمن به، وما يراه في خياله من تعبير فني.

وهو يضع هذه المواصفات في فيلم «الطوفان» في شخصية «يوسف» ـ محمود الجندي ـ الذي يقرر بعد أن يشعر بصعوبة أن تكذب أمه في المحكمة، بأن يلحن الأغنية التي كان ينوي تقديمها لكبار الملحنين بنفسه وبمساعدة صديقه ـ شريف منير ـ لتقديمها في مسابقة الجامعة.

وبالتالي يمثل الفنان، نموذج المصري القادر على التكيف مع الظروف التي يعيشها، ولو على حساب القيم المتعارف عليها، حيث أنه لا يتزوج مبكرا ويعيش في عوامة ، حياة قد تبدو

بسيطة ولكنها بوهيمية في جوهرها، وهو يعمل في الأفراح عملا غير منتظم، ما يجعله عرضة لحياة غير آمنة، وهو ما يتقبله بكل رضا وسرور، باعتبار أنه يفعل ما يمليه عليه ضميره، ويقوده طموحه الشخصي بعيدا عن «معايير المجتمع» التقليدية التي يجعلها الفيلم نوعا من الطموح المادي البحت، الذي لا معنى له إلا من خلال النظرة العامة التي ينظر بها الجميع إلى حياة الآخرين، وليس حياتهم.

إن الخروج من حالة إلى أخرى، هو ما تعيشه شخصيات الفيلمين.. ولم يعد أمامها الرجوع عما كان بعد أن حدث.

في «الطوفان» لم يعد أمام الأخوة أن يرجعوا عن موت الأم بعد أن ماتت.. إن هناك أشياء في الحياة لا يمكن استرجاعها، ولو بالندم.

وفي «سكة سفر» لم يعد أمام «زغلول» من طريق آخر يعود منه إلى ما كان عليه يوم أن عاد من السفر، ويوم أن كانت النقود في جيبه، والحبيبة في حضنه، والحياة على ما يرام ..

إن الحرية لمن لا يعرف طريق شائك، وهو باتجاه واحد .. بمعنى أن الاختيار يكون ملزما، وبالتالي تحوي قضية الحرية نوعا من الجبر في جوهرها، وهي قضية فلسفية كبيرة.

أفلام الخروج

الطوفان ـ ١٩٨٥

الفيلم الأول الذي أخرجه «بشير الديك»، ولكنه ليس الفيلم الأول الذي كان يعده للإخراج. فالحقيقة أنه كان قد انتهى تقريبا من إعداد فيلم «سكة سفر»، عندما ظهرت له فكرة «الطوفان»، فإذا به يندفع تحت حماسة موجة الإعداد والإخراج التي كان يعيشها، لكي ينهي فيلم الطوفان، قبل أن يدخل فيلم «سكة سفر»، الذي كان قد تعطل بعد أن انسحبت الشركة المنتجة ـ واصف فايز ـ نتيجة اعترض «بشير الديك» على خطة العمل التي كان ينوي بها المخرج المكلف تقديم الفيلم، بعيدا عن الروح التي كان «بشير» قد رآها في خياله المبصر.

يبدأ الفيلم بمشهد عام للبلدة وقت الفجر، وصوت الآذان يملأ الكادر، وكأنه دعوة للاستيقاظ. ونرى المسجد وقد بدأ سقفه ينهار، ما يعني أن مملكة السماء على الأرض قد بدأت في التآكل، والناس قد أهملوا بيوت الله، واهتموا ببيوتهم، وهو نذير شؤم على البلدة.

إلا أن الأمل يأتي من «أبو الفتوح» الذي يتطوع لترميم المسجد، ليس حبا في الله، ولكن حبا في منصب العمودية الذي قرر أن يرشح نفسه له، علما منه أن الثروة والمناصب متلازمان، تلازم الليل والنهار، والهواء والأصوات، والنور والرؤية.

إن «ترميم» مملكة السماء على الأرض لا يجدي، فالعلاقة بين الإنسان والله هي التي تحتاج إلى ترميم، وهو ما لم يلحظه شيخ المسجد، ولا العمدة ولا شيخ البلدة، فجميعهم أرتبط بمملكة الزمان على الأرض، وها هي الأرض تميد بهم، ولن يجدي أن يكون الأسمنت صالحا أو «مشكوكا»، ولن تجدي أن تكون كمية الرمل كافية أو ناقصة.

يلعب «أبو الفتوح» ـ محمود عبد العزيز ـ دورا محوريا في الأحداث، من خلال «ثروته» التي كونها من عمله الحر بالتجارة بعد أن ترك التعليم مبكرا، وصار يعمل في أعمال وضيعة، حتى صار من كبار رجال البلدة، وهو متزوج من الفتاة الكبرى لعائلة «محمد المندوه» التي تدور

الأحداث حولها.

في هذا الفيلم، يشير «بشير الديك» بوضوح إلى انهيار قيمة التعليم في الحياة الاجتماعية، حيث نرى جميع أفراد العائلة، يلجئون إلى «أبو الفتوح» ـ طيب القلب، كما تصفه فوزية زوجته ـ من أجل حل مشاكلهم.

يعرض «زكي» المحامي الغريب عن البلدة على «أبو الفتوح» أن ينهي مسألة بيع قطعة الأرض بسرعة، قبل أن تأتي الريح بالأخبار إلى البلدة، فتبدأ الأسعار في الزيادة، ما يعني ضياع أرباحهم من الصفقة المربحة. ويعرض مليون جنيه ثمنا لشراء قطعة الأرض.

يستغل «أبو الفتوح» مسألة زواج ابنته وتجمع عائلة «المندوه» في منزل العائلة ليخبرهم بالنبأ السعيد، وهو ما ينعش الآمال في النفوس الظامئة للمال، من أجل تغيير حياتهم.

إبراهيم الكبير ـ فاروق الفيشاوي ـ الذي يريد أن يستريح من شكوى زوجته الدائم ـ سناء يونس ـ بسبب وبدون سبب، والتي ترى أنها عانت معه في الغربة لست سنوات، دون أن تحصل على الحياة اللائقة.

أما «أحمد» ـ كمال أبو رية ـ الموظف وزوجته «أمال» ـ عبلة كامل ـ فيريدان أن يحصلا على شقة مستقلة ويتركان منزل حماته، ليعيشا حياة كريمة كزوجين ويربيان أطفالهما كيفما يريدان.

ويوسف ـ محمود الجندي ـ يريد أن يقدم نفسه للجماهير كمطرب يحمل بصمات عبد الحليم، من خلال شريط غنائي بكلمات راقية وألحان من تأليف كبار ملحني زمن الغناء الجميل، مثل «كمال الطويل» أو «الموجي» أو «الشيخ سيد مكاوي».

أما «سوسن» المحامية ـ هالة صدقي ـ فتريد أن تفتتح لنفسها مكتبا للمحاماة في مكان تجاري، يسمح لها بالتعرف على زبائن من نوع جيد، يكفلون لها النجاح وتحقيق الثروة التي تطمح في الحصول عليها من مهنتها، بدلا من السفر مع زوجها في الخارج، على أمل أن تحصل على عقد عمل هي الأخرى، في رحلة غربة كتبت على المصريين في بلاد النفط في تلك الحقبة ـ وما زالت ـ..

تحصل العائلة على خمسين ألفا من الجنيهات كمقدم لتوقيعهم على العقد المبدئي، لحين الانتهاء من تسجيل الأرض. ويبدو ذلك المبلغ الصغير كما لو كان نسمة هواء في حر صيف قائظ على العائلة التي استقر عالمها على أحلام ضائعة أو مكسورة.

المشاعر المتباينة التي يقدمها «بشير الديك» للعائلة بعد الحصول على المبالغ التي تستحقها كل أسرة من أفراد العائلة، تقدم لنا صورة من الماضي والحاضر الذي تعيشه تلك الأسرة.

فزوجة «إبراهيم» لا تفكر في المبلغ الذي معها، بل تريد أن تحصل على حصة الأم، لأنها لا تحتاجه، ولأنه هو الكبير، ولخوفها من أن يحصل عليه «يوسف» الصغير الذي يعيش مع والدته، لأنه الوحيد غير المتزوج.

أما «أحمد» و«أمال» فيبدأن في شراء أشياء كانا يطمحان في الحصول عليها، ولم تكن مرتباتهما تساعداهما في الحصول عليها، بل ويجلسان في الكازينو الذي كانا يلتقيان فيه أيام الجامعة، ولكنهما هذه المرة يطلبان طعاما بدلا من الاكتفاء بالمشروب.

أما «إبراهيم» فيعود به الزمن إلى أيام الشباب، فيستعيد قصة حبه المهجور مع حبيبته ـ سمية الألفي ـ التي يتضح أنها أصبحت أرملة وتعيش مع أخيها الذي يعمل في ورشة، على ذكريات الماضي، وأملها أن تستعيد الحبيب الذي ضيعه الفقر منها. ويشعر «إبراهيم» أنه استعاد شبابه من جديد، ويقرر أن يتزوجها، ويستعين بأبي الفتوح للحصول على «قرض» ليقدمه لها كمهر، على أمل أن يرده له، بعد أن يحصلون على كامل مبلغ ثمن الأرض.

لكن العم «عبد المنعم» ـ إبراهيم الشامي ـ يظهر لهم كعقاب الماضي، أو السد بينهم وبين الثروة التي ستغير حياتهم جميعا.

إنه يمتلك ورقة مبايعة من أبيهم عن قطعة الأرض، مقابل مائة جنيه. وهو يحتفظ بها في محفظته، لحين الضرورة.

وتبدأ الكوابيس تتداخل مع الأحلام. وقسوة الواقع تختلط بنعومة الخيال.

فهل هذه الورقة التي ظهرت من الماضي ستنهي كل أحلامهم وآمالهم، في تغيير حياتهم؟ وقد رأوا الشق في جدار الواقع الصلد. لا يمكن.

في المحكمة يكتشفون أن الورقة كانت بختم الأب، وتوقيع الأم، لأن الأب كان أميا لا يقرأ ولا يكتب. ويتوقف الأمر كله على أن تدلي الأم بشهادتها بالزور لتنكر أن هذا هو توقيعها، وتصبح أحلامهم حقيقية.

ولكن هل تقبل الأم العجوز ـ أمينة رزق ـ أن تزور في شهادتها، وهي على باب القبر؟ هل تقبل أن تبيع ضميرها من أجل طمع أبنائها؟

إنهم يرون أنها عاشت حياتها، وعليها أن تضحي، من أجل أن يعيشوا هم حياتهم. بل ويقترح «أبو الفتوح» أن يقدموا ـ بعد أن تصوم ثلاثة أيام كفارة عن اليمين الكاذب ـ عشرة آلاف جنيه لأهل البلدة الفقراء، وهو ما تعتبره الأم رشوه من «أبو الفتوح» لله.

تصاب آمال بالجنون من الضغوط الرهيبة التي تحيط بها، نتيجة قرب الأمل وضياعه في نفس اللحظة، ويعاني زوجها بعد وضعها بمستشفى الأمراض العصبية، لعلاجها من الانهيار. ويستدين من أبو الفتوح ، للإنفاق عليها في المستشفى، على أمل أن يسدد له ديونه من ثمن الأرض .

وتبدأ الضغوط على الأم لتقديم التنازل.

الطوفان قادم. ولا يوجد حل سوى التخلص من الأم، لأنها لن تغير شهادتها.

وهو ما يفعله «إبراهيم» عندما يزيد من جرعة الدواء الذي تأخذه، في وجود «سوسن» المحامية، و«أحمد» الموظف، و«أبو الفتوح» صاحب الاقتراح بالتخلص من الأم، لأنه لا يوجد حل آخر.

في المحكمة، يضطر «يوسف» ـ الفنان ـ أن يقول الحقيقة، وهي أن الأم هي صاحبة التوقيع، بل ويطلب من القاضي أن يستخرج الجثة، من أجل تشريحها ومعرفة سبب الوفاة.

ينتهي الفيلم، دون أن نعرف ما الذي ستنتهي إليه هذه الأسرة، التي أصابها طوفان الثروة بلعنته، فأغرقهم في لجته، وتركهم على شاطئ اللعنة، يعانون مما قد ارتكبته أيديهم من أحلام وآثام.

سكة سفر ـ ١٩٨٧

ثاني الأفلام التي أخرجها «بشير الديك»، وآخرها أيضا...
عتمة طريق سفر، وأنوار سيارة، لا نعلم هل هي مسافرة أم قادمة...
ثم نرى «مسعود» ـ محمد توفيق ـ في حظيرة للدواجن يحاول أن يحصل على «دكر بط» أو «ديك بعرف أحمر» خلسة ..
لكن صوت السيارة القادم يجعل الطائر يطير من يديه، فيتوعده بأنه لن يفلت منه في المرة القادمة وتبدأ أحداث الفيلم ..
إنها عودة «زغلول» ابن «رتيبة الداية» من رحلة السفر التي قضاها في دول النفط، وهو محمل بالأجهزة الكهربائية، والأقمشة والعطور والكثير من النقود، من وجهة نظر البلدة الساحلية الفقيرة التي يعيش سكانها على صيد الأسماك وصناعة الملح، والقريبة من ميناء دمياط.
تمثل عودة «زغلول» ثورة في البلدة، فكل العلاقات والتقييمات تتغير.
وعندما يسير في شوارع البلدة غير المرصوفة والمليئة بالحفر والطوب، ماسكا في يده «التسجيل الكبير» الذي يصدح بالموسيقى، تشعر البلدة أن شيئا غير عادي يسير في عروقها، وأنها عليها أن تستفيد من كل شيء أتى به .. المال والخبرة.
(سينما الثمانينيات نستطيع أن نسميها ـ سينما الثروة ـ فالثروة صارت هي الشمس التي تنبع منها أشعة الحياة، وبدونها تنهار كل الأحلام والغراميات والمتع، ولكن الأخطر كان التنازل .... كان التنازل المطروح هو تنازل الرجل عن كرامته، والمرأة عن شرفها)

على المقهى تجتمع رموز الفيلم : «الشحات» الجزمجي، «طلعت» المدرس، «سلامة» الجزار السابق، و«إبراهيم» الكمساري السابق، وكل منهم يريد أن ينعم بالسحلب وبحديث «زغلول» عن أيام السفر التي عاد منها بثروة كبيرة، من وجهة نظرهم ـ عشرة آلاف جنيه ـ من الأوراق

الحمراء التي تدبح «دكر البط» بتعبير «مسعود».
نتعرف على نعيمة ـ بوسي ـ ابنة عم «زغلول» المخطوبة له، والتي كانت تنتظره على نار، لإتمام الزواج، والتي لا تبخل عليه بترك جسدها له ليقبله في نهم الجائع لقطعة لحم طازجة و«مستوية»..
يعدها «زغلول» بإتمام الزواج بعد أن يهدم بيتهم المبني من الخشب المتهالك مثل كل «عشش» القرية الساحلية الصغيرة، وبناء بيت من الطوب المسلح، وهو الطموح الذي كان ومازال يملأ عقول وخيال المصريين البسطاء، في تملك بيت يعطيهم الشعور بالانتماء، أو يجعلهم أكثر رسوخا في موضعهم، أو أيا ما كان تفسير هذا الطموح..
لكن التحالف الذي يتم بين «توفيق العايق» ـ حسن مصطفى ـ شيخ البلد، و«سلامة» التاجر الخمورجي المفلس، يؤدي بزغلول إلى حافة التردد ثم السقوط في هاوية الجشع، بعد أن يغريه سلامة بالزواج من ابنة «توفيق» العانس، لكي يصبح «نسيبه» وبالتالي يكون وريثه في الأراضي والملاحة والبيوت، لأن «توفيق» ليس له أبناء ذكور، وبناته متزوجات من رجال يعيشون في البندر، ولا يعلمون شيئا عن ثروة الرجل وتفاصيل عمله وحياته في تلك البقعة النائية..
وكان «سلامة» قد أوعز لزغلول بهذه الأفكار،بناء على طلب من شيخ البلد الطامح في شراء «ملاحتين» مجاورتين مات صاحبهما، وابنه يريد أن يتخلص منهما، لأنه لا يفهم في عمل أبيه، ويبدو أنه هو الآخر من سكان البندر.
تتلاقى المصالح، وتتقاطع الأهداف، وتتبدل الأقدار..
ينسج «بشير الديك» بالورقة والكاميرا، شبكة علاقات البلدة بكل تفاصيلها.
فنتعرف على حياة «الشحات» الذي يريد أن يتزوج، وكل أسبوع يعطي دروسا في «الكهرباء» ـ القبلات ـ لخطيبته، لكنه لا يستطيع أن يحصل على المهر اللازم لبناء بيت يليق بها، وفق مواصفات الأب الذي يعمل صيادا ـ كما يبدو لنا ـ.
«طلعت» المدرس ينتظر دوره في الإعارة لتتغير حياته، ويستطيع تحقيق طموحه في الثراء، دون سبب واضح، وبالتالي يقدم كل سنة للمفتش الذي يشرف على وضع قوائم المدرسين

المرشحين، بعضا من الطيور التي تربيها زوجته في بيتهم، ليضع اسمه في مقدمة القوائم، لكنه دائما ما يفشل في الحصول على الإعارة.

أما ابن «أيوب» صاحب دكان البلدة، فهو يعاني وزوجته من تسلط أبيه البخيل، الذي يعد عليهم اللقمة، ويريد أن يستقل بحياته، وبالتالي يدخل في مغامرة ترك العمل لدى أبيه في الدكان، ويعمل في الملاحة مع الشحات، لكنهما يدركان أن هذا العمل الشاق ليس لهما، ومن الأفضل لهما البحث عن «سكة سفر» لتحقيق طموحهما في الحياة الكريمة.

تبدأ الانقلابات الحقيقية، بتخلي «زغلول» عن حبيبته وخطيبته «نعيمة» ليتزوج من «الثعبانة» ـ كما كانوا يصفونها في صغرهم ـ ابنة «توفيق العايق» من أجل الطموح المالي ـ وليس المادي

فتقرر «نعيمة» الانتقام بأن تلقي بشباكها حول «توفيق العايق» الذي لا يصدق أن فتاة بجمالها يمكن أن تطمح فيه أو تحاول الإيقاع به.

ورغم تحذيرات «نسيبه» الجديد «زغلول» من أنها تفعل ذلك لتكيد له بعد أن تركها من أجل ابنته، إلا أن الرجل يسير في غيه، ويخطب الفتاة الصغيرة، التي يعتقد أنها تحبه، ولما لا .. وهو رجل يحمل في حافظته كل ما يحتاجه الرجل لهذه المناسبة، وبعد ذلك يصير ما يصير..

فالامتلاك هو المهم في تلك الحالات، وعند تلك الشخصيات.

يشعر «زغلول» أن خططه بالإستيلاء على ثروة «توفيق» لن تكون سوى سراب، بزواج «العايق» من نعيمة الصغيرة التي ستكون صاحبة الكلمة والسطوة، خاصة إذا ما أنجبت للرجل «طفلا» يرث كل ما يملكه، وبالتالي يبدأ في مراجعة خططه، ويحاول الحصول من «نسيبه» على ورقة تثبت حقه في المال الذي أخذه منه.

لكن الرجل المشهور عنه أن «لص» يراوغ، ثم بعد أن يخطف «زغلول» «نعيمة» في اللنش، ويختلي بها على الجزيرة، ينكر أنه أخذ منه نقودا..

بل ويصل به الأمر إلى تأجير رجال لتلقين زغلول درسا في الأدب ليبتعد عن خطيبته التي

تغيرت بعد زيارة الجزيرة بشكل مذهل، ما ينذره بأن شيئا ما حدث بينهما في تلك الخلوة، وهو ما نتأكد منه، عندما تذهب «نعيمة» لزغلول لتخبره باستعداد «توفيق» أن يعطيه «ثمانية آلاف جنيه» ـ خلو رجل ـ مقابل أن يوافق على زواجه منها.

لكن «زغلول» يرفض، وهنا تخبره «نعيمة» بأنها حامل منه، فيكتبان كتباهما في تلك الليلة، ويعود «توفيق» على حماره خائبا للبلدة، بعد أن ضاعت آماله في تجديد شبابه من خلال جسد «نعيمة» الغض البض..

لكن النتيجة التي وصل إليها «زغلول» لا تمنع الآخرين من التمادي في فكرة السفر.

فالحلم قد انطلق ولن يعود إلا بعد أن تتسخ قدماه بأرض الواقع، وليكن ما يكون.

«فالشحات» يخوض بناء على فكرة خطيبته «صفية» فكرة التهريب من «بورسعيد» المدينة الباسلة في الماضي، ورمز فترة الانفتاح فيما بعد، لكنه يفشل.

وابن أيوب صاحب الدكان، يبيع «أثاث بيته» للحصول على السبعمائة وخمسين جنيها، التي طلبها صاحب مكتب السفريات، مقابل عقد العمل في إحدى الدول الخليجية.

ويدخل «إبراهيم» الكمساري المهاجر أثناء حرب «٦٧» على الخط، فيستبدل معاشه، لكي يحصل على المبلغ الذي يكفل له السفر، ليتمكن من العودة إلى بلدته المشمسة، وليبني بيتا لزوجته العليلة بالربو تستطيع فيه أن تنعم بالهواء والشمس والدفء.

أما «سلامة» فتبيع زوجته «الجاموسة» التي كانت اشترتها وتربيها، ويأخذ ثمنها ليحصل على عقد عمل هو الآخر، ويشارك الجميع في حلمهم بالسفر والحصول على الثروة الموعودة.

وينتهي الفيلم بعربة أخرى تحمل ما كان «زغلول» قد أتي به من رحلته، وإن كانت «نعيمة» قد انتقلت إلى منزله دون أن يتغير فيه شيئا، ومن ثمن الأشياء يبدأ رحلة جديدة على أمل أن يبني بيتا له ولأبنه القادم.

كان «بشير الديك» مهموما كما كان دائما، بما يحدث في المجتمع المصري من تغيرات، وبهاجس الحلم المصري الذي يبدو مركزا على الثروة في كثير من أجزائه، وهي فكرة حياتيه واقعية، ترتبط بواقع الناس البسطاء، وبالطموح البسيط المتمثل في الحصول على مكان تحت الشمس يمكن

المرء من تحقيق احتياجاته الأساسية المتمثلة في الزواج والعمل الكريم والحصول على أجر يكفل له العيش بشكل لائق. وهو ما يبدو ناقصا لدى الجميع في الفيلم، ومن يمتلك ـ توفيق العايق ـ يبدو شرسا، يريد أن يستولى على ما يملكه الآخرون، بطرق غير شرعية.

إن الثروة الدخيلة على المجتمع، هي التي تسببت في «فوضى» العلاقات، لأن الأرض والعلاقات في مصر لم تكن هي التي أنتجت هذه الثروة، وبالتالي لم تكن تعبيرا عن تطور في العلاقات بين الأفراد والعمل، بل كانت نتيجة «ذل، ومهانة» في الخارج ـ كما صورها زغلول في حديثه مع أمه، عن السكنى جماعات في غرفة واحدة، والنوم بالتناوب فيما بينهم، عدا ما لم يستطع أن يقوله ـ ..وبالتالي تم تشويه الذات المصرية في الخارج مرة، وفي الداخل مرة أخرى برؤية النتيجة دون الثمن الباهظ الذي دفع، ما يجعل التقييم خاطئا للتجربة. وهو ما خلق دافعا للجماعة للتفكير في السفر، دون اعتبار لما حصل لزغلول.

قد يؤخذ على الفيلم أن النماذج الايجابية فيه قليلة، ويمكننا أن نقول أننا نرى «لحظات إيجابية» دون أن نرى شخصيات إيجابية.

فزوجة «سلامة» التي تبيع ما تملك من أجل أن يسافر زوجها، أو الزوجة التي توافق على بيع أثاث منزلها، أو نعيمة التي تتمسك بزغلول، وتحارب من أجله، كلها نماذج نسائية، تبدو هي الإيجابية في علاقاتها، وإن كانت لا تملك أن تدفع الرجال للعيش معهن، والامتناع عن السفر، حيث أن عمق فكرة الثروة والرغبة في التملك تبدو أقوى من أن تناقش، وتبدو من الصواب بمكان بحيث يبدو التشكيك فيها، كمن يشكك في الحياة الاجتماعية نفسها.

وقد يكون هذا بديهيا في الواقع الاجتماعي، لكن الدراما كان من المفترض أن تنتصر للفكرة لا للواقع، وهو ما لا يحدث، ربما للحرص على الواقعية والمصداقية في تناول العلاقات.

ورغم جدة المكان والمهن التي يتناولها الفيلم، مثل الملاحات، فإن هناك قلة في التنوع في الصورة، حيث أننا لم نر مثلا الحياة الفاخرة التي يعيشها «توفيق العايق» في مقابل الحياة المتقشفة التي يعيشها بقية السكان.

لكن الفيلم يعد قطعة فنية رائعة، تستحق أن يعاد تقييمها، من ناحية تماسكها الدرامي،

وعمقها الإنساني، وتطور الشخصيات والمواقف والأحداث.

كما كانت بعض اللقطات رائعة، بجانب الأداء المذهل لعلي الشريف في هذا الفيلم في دور «سلامة» التاجر الحائر بين واقعه الخاوي وماضيه المجيد كمعلم جزار كبير، ولعل منظر خروجه من منزل «جمالات» زوجته الثانية، ونظرة الانكسار على وجهه وخطواته المتهدلة بجوار السور، تعد من اللقطات الخالدة لانكسار الحلم.

كما أن منظر الزوجة الأولى له وهي تمشط شعر ابنتها وتتحادثان عنه، من أجمل اللقطات في العلاقة بين الأم والابنة، وإضاءة وحجم اللقطة من أروع ما يمكن أن تصادف العين على الشاشة، ما يعني حساسية كبيرة من «بشير الديك» كمخرج.

تجربتان
في الكوميديا

في عام ١٩٨٩، قدم «منير راضي» أول أفلامه السينمائية الروائية، من خلال سيناريو فيلم «أيام الغضب» الذي كتبه «بشير الديك».. الفيلم يتناول الموضوع الأثير لدى «بشير الديك»، وهو تأثير الثروة «الدخيلة» على المجتمع المصري، من خلال «إبراهيم» العائد من الخليج، ليجد أن تعب السنين قد استولت عليه زوجته، وهي حامل من رجل آخر، وتعيش حياة سعيدة من تعبه وكده ..

ولما كان قد أصبح غريبا عن المجتمع، ولا يعرف قوانين اللعبة الاجتماعية فيه، تتهمه الزوجة السابقة بالجنون، ويقضي فترة في المستشفى، يستعرض فيها «بشير» صورة المجتمع المصري في تلك الحقبة، ويقدم نماذج من العلاقات الأسرية، التي تعبر عن حالة التفسخ الذي وصل إليه المجتمع، نتيجة للعلاقات غير المتساوقة بين طرائق الإنتاج وطرائق الحصول على الثروة، وهي العلة التي أصابت المجتمع المصري، ومازال يعاني منها..

كان الفيلم نوعا من التراجيديا السوداء، التي تصيب المواطن بالفزع من مصيره، وتجعله يخاف من أقرب الناس إليه، إذ يصبح المرء غريبا عن أهله وبيته وزوجته، بشكل يجعله يفكر المرة تلو المرة، فيما يمكن أن يحدث له في هذا المجتمع الغريب، والمجنون فعلا، حيث لا يمكن أن تتوقع سلوك من حولك ..

لذا قرر الاثنان «بشير» و«راضي» أن يقدما تجربة كوميدية في لقائهما الثاني عن رواية ليوسف القعيد، بعنوان «يحدث في مصر الآن» كان قد أصدرها في عام ١٩٧٦.. وهي تتناول فكرة التغيرات التي يمكن أن تحدث في بلدة نائية ريفية، عندما يأتيها الخبر أن الرئيس المصري وضيفه الرئيس الأمريكي، سيحلان ضيفين عليها، ويزوران مبانيها ويأكلان من أكلها، ويقضيان بعض الوقت فيها في طريقهما من القاهرة للإسكندرية ..

زيارة السيد الرئيس (١٩٩٤)

يبدأ الفيلم باستعراض للقرية الخضراء الساكنة الوادعة التي يطير في سمائها الحمام وهو سعيد، ونرى الفلاحين وهم يعملون في حقولهم بكل هدوء ورضا، وكأننا على موعد مع عاصفة قادمة ستغير كل الأحوال الهادئة الجميلة التي نراها في تلك المقدمة ..

في المطحن الذي يعمل فيه «حسن الضبيش» ـ حسن الأسمر ـ نستمع من المذياع إلى خبر وصول الرئيس الأمريكي إلى مصر بعد مقطع من أغنية «مالك ومالي يا أبو قلب خالي»، وتعلق «صدفة عبد الجواد عيسى» ـ جيهان نصر ـ زوجته على الخبر، بأنه لا يمكن أن يكون قد أتى في مذياع آخر، ما يشعرنا بجدة الجهاز لديهم وفرحتها به ..

لكن الخبر كان صداه قد وصل إلى «كفر الضهرية» وبدأت آثاره تظهر في تفاصيل حياة تلك القرية الوادعة، عندما يتحرك «حندوسة» ـ محمد الصاوي ـ سكرتير مجلس القرية بحثا عن رئيسه «على الله نعمه القفل» ـ محمود عبد العزيز ـ في دار عرض سينمائي بالمركز، حيث يمارس هوايته في مغازلة النساء، نظرا لأنه رجل أعزب ووسيم ..

ولما كان «على الله» رجلا ديمقراطيا، فقد اجتمع بمجلس محلي القرية، ليعرف منهم رأيهم في كيفية توزيع المعونة الأمريكية المقررة للقرية، والتي تأتي بمناسبة الزيارة الميمونة للرئيس الأمريكي إلى بر مصر..

تبدأ الخلافات حول توزيع «الثروة الدخيلة» على القرية، فبينما يعتبرها البعض هدية من الشعب الأمريكي للشعب المصري، يرى آخرون أنها معونة بمعنى الكلمة، أي مساعدة من الشعب الأمريكي الغني لمصر الفقيرة، وهو ما يرفضه البعض في المجلس، ويقرر الانسحاب..

لكن الغالبية تنضم إلى الرئيس في العملية الديمقراطية، ويوافقون على اقتراح الدكتور «سليمان» ـ أحمد راتب ـ على توزيع الحصة المحدودة لديهم من السمن والدقيق والسكر، على الحوامل فقط، لكي تكون المعونة لأجيال المستقبل، وبذلك يكون الجيل القادم هو «ابن المعونة

الأميركية»، ومن أجل مستقبل زاهر
من هذه اللحظة يفلت زمام العقل في القرية، وتبدأ الكوميديا في التولد تلقائيا ..
فالرجال يجدون الأمر يستحق المحاولة في جعل نسائهن حوامل من جديد، ومن كان قد هجر الفراش منذ حرب ٦٧، يبدأ في التفكير في العودة إليه من جديد، على أمل أن تكون هناك بقية باقية من الخصوبة في نفسه وزوجته ..
«زغلول» ـ نجاح الموجي ـ الخمورجي الساخر والحالم، وغيره من الرجال يصطفون في طابور أمام تمورجي الوحدة الصحية لكي يحصلوا على حقن مقوية تساعدهم على تنفيذ المهمة الطارئة التي كلفوا أنفسهم بها، للحصول على حصة من المعونة الأميركية..
أما النساء، فينقسمن قسمين: الحوامل السعيدات اللائي بتن ينتظرن الخير على أحمر من الجمر. وغير الحوامل اللائي فوجئن بتصرفات أزواجهن الغريبة. ومنهن من رأى أن المسألة غير عادلة من ناحية المبدأ، وطالبن بتغيير المعيار، وعلى رأسهن «صدفة» زوجة «حسن» التي رأت أنه لا فرق بين أن تكون المرأة حاملا الآن، وأن تكون حاملا من أسبوعين أو من شهر..
فالزمن لا يغير من أحقيتها في المعونة، وهو ما رفضه الدكتور «سليمان» والحاج «بدر» أحد أثرياء القرية، لأن الديمقراطية تأتي من أعلى، وعلى الشعب أن يطيع المسئولين وإلا ستفسد طبخة الديمقراطية الإدارية.
تزداد جرعة الكوميديا، بزيارة غامضة يقوم بها رجل سلطوي، لرئيس مجلس القرية «على الله» في ليلة «ساخنة»، كان قد استبقى فيها «رباب» ـ هيام ـ ممرضة الوحدة في منزله لقضاء ليلة حمراء..
يقنع الرجل السلطوي «على الله» أن قرارا اتخذته جهة ما في القاهرة، يقضي بأن ينزل الرئيسان المصري والأمريكي في «كفر الضهرية» ويتجولان فيها لبعض الوقت، ويأكلان من أكلها، ويزوران مؤسساتها، ومن أجل أن يحصل على ذلك الشرف عليه أن يدفع ألف جنيه، وفي حال تمت الزيارة بنجاح، وتقرر ترقيته ليكون محافظا عليه أن يدفع خمسة آلاف جنيه ..
ولكن ومن المهم أن يبقى الأمر سرا من أجل الأمن والأمان ولكي لا يفسد التدبير المحكم، والدفع الآن ..

في تلك الليلة الميمونة، لا يتلقى «على الله» فقط الوعد بأن يكون محافظا، بل وتنتهي فترة «عزوبيته» عندما تظهر «رباب» لتنقذ الموقف، وتقدم «غوايشها» بدلا من النقدية التي كانت تنقص «على الله» للمسئول الغامض، وتصبح شريكا في السر، فلا يجد «على الله» بدا من أن يتزوجها في اليوم التالي ..

تبدأ عملية توزيع المعونة بعد البشرى التي يقدمها في أغنية جميلة الراحل «علاء ولي الدين»، عن الوعد الأمريكي للقرية بتحويل الحياة فيها من النمط البدائي إلى النمط الأمريكي المتقدم، وهي مستنسخة من أغنية «شرفت يا نيكسون بابا» للشاعر «أحمد فؤاد نجم» والتي غناها الراحل «إمام عيسى» في المناسبة الأصلية التي كتبت القصة بسببها، وهي زيارة الرئيس الأمريكي الراحل «ريتشارد نيكسون» لمصر في عام ١٩٧٤، والتي كانت فاتحة مرحلة السلام بين مصر وإسرائيل ..

تتشكل لجنة من مجلس محلي القرية لتوزيع المعونة، وفحص النساء الحوامل وتقرير ما إذا كن «مطابقات للمواصفات» التي وضعتها اللجنة العليا.

لكن محاولة «صدفة» زوجة «حسن الضبيش» أن تتظاهر بأنها حامل تجعل من عملية التوزيع تتحول إلى مشاجرة بين زوجها والدكتور «سليمان»، ثم بين الأهالي واللجنة، وتعم الفوضى وتسرق المعونة بواسطة الأهالي الذين كانوا مجتمعين لمشاهدة المناسبة ..

إن «صدفة» لا تفعل ما فعلت لأنها تحتاج إلى بعض «الدقيق والسمن والسكر»، كما نبهها زوجها عندما رآها مهمومة ولا تستطيع النوم، ولكن لأنها تشعر بالظلم، ولأن هناك من يأخذ ما ترى أنه حقها..

إن المسألة تعود للشعور بالظلم الذي يعاني منه المواطن البسيط والذي يحاول أن يتحايل من أجل تجنبه، وينتهي عادة بالقبض على أحد أفراد أسرته، الذي يتحمس أكثر من صاحب الحق نفسه، وهو ما حدث لحسن الذي ينتهي به الأمر إلى تخشبية نقطة القرية، ثم إلى سجن المركز، وفي ظل الإجراءات الأمنية المستترة، يتم إيداعه في السجن دون تسجيل، لكي لا تكون هناك مخالفة رسمية، ويصبح الضباط في حل من المسئولية إذا ما قرروا أن يخرجوه بعد

الزيارة أو قبلها وفق تطور الأمر ..
يضع الفيلم تحت الضوء التغيرات التي تحدث في سلوك أهل القرية، عندما يعلمون أن الرئيسين لن يمروا فقط على قريتهم، بل أنهما سينزلان بها، ومن ثم يتسع الطموح لدى الجميع، في أن يحصل من هذا اللقاء على أكبر فائدة ممكنة ..
تظهر الطموحات الكامنة لدى الجميع، وهي طموحات شرعية بريئة، وإن كانت غير واقعية، لارتباطها بأمريكا، بدلا من أن تكون مرتبطة بالواقع الذي يعيش فيه الناس ..
فبقال القرية يحلم بزيادة التبادل التجاري بينه وبين أمريكا..
وناظر المدرسة يتضح أنه كان يحلم بأن يكون موسيقيا على شاكلة صديق «الدكة» الموسيقار الكبير «محمد فوزي» الذي استلف منه لحن «ماما زمانها جاية» ..
و«زغلول» الحلاق يكتشف أنه يصلح لمنصب رئيس الجمهورية، عندما يطلبون منه أن يلعب دور الرئيس في البروفة التي قرر مجلس محلي القرية أن يجريها كتجربة للزيارة المرتقبة ..
وهو يرى في محاولة تحسين نفسه ليصلح للمنصب أن ما ينقصه هو اسم «محمد» الذي يسبق «زغلول» لكي يكون جديرا بالرئاسة ..
وإذا كانت «رباب» زوجة «على الله» قد صارت تناديه بسعادة المحافظ، تيمنا بالفرصة الكبيرة التي سقطت على رأسه من باب الصدفة، ودفعت هي «ثمنها» من يديها «غوايش غوايش»، فإن زوجة «زغلول» الحلاق، رأت في طموح زوجها نوعا من الجنون المطبق، المنسجم مع حالة السكر التي يعاني منها، وتمنت عليه أن يفيق من أوهامه غير المنطقية والتي تسببت فيها الزيارة الملعونة للقرية المسكينة ..
بالطبع ينتهي الفيلم بمرور قطار الرئيسين في لمحة على القرية التي اجتمعت على بكرة أبيها على المحطة، في انتظار أن يقف القطار وينزل الرئيسان ويسلمان على أهلها فردا فردا ..
في مشهد النهاية نرى «على الله» وهو يلقي بقبعته الأمريكية التي ارتداها تيمنا بالزيارة والخير الذي سيأتيه، وتعبيرا عن خيبة الأمل التي أصابته هو والقرية بهذا المرور السريع للقطار على البلدة ..

وفي مشهد ما بعد النهاية، نرى جنازة «حسن الضبيش» الذي مات في سجن المركز، ربما بسبب التعذيب، وربما لأن الضباط أرادوا أن يخفوا حقيقة أنهم قبضوا عليه وختموا أوراقا رسمية أنه ليس لديهم مسجون بهذا الاسم .. المهم أن «حسن الضبيش» مات ولم يقف القطار في كفر الضهرية ..

حلق حوش (١٩٩٧)

في هذا الفيلم يتخلى «بشير الديك» عن حذره الفني، وينطلق في تجربة كوميدية من نوع «الفارس» لم نتعودها منه .. فلما كانت هذه المغامرة الفنية الغريبة؟ ..

أغلب الظن أنه أراد أن يجرب التعبير الفني من الطرف الآخر، بعد أن قدم الدراما التراجيدية بكل أطياف قوس قزح، خاصة وأنه بحاسة التنبؤ الدرامية التي يملكها، أدرك أن الزمن القادم في السينما هو للكوميديا، فأراد أن يستهل المرحلة بتجربة قد تعينه في المستقبل إذا ما قرر أن يدخل حلبة المنافسة التي كانت على وشك التغيير بشكل جذري ..

ففي نفس العام سوف يعرض فيلم «إسماعيلية رايح جاي»، وهو أحد الفيلمين اللذين غيرا الخريطة السينمائية المصرية لعقد كامل ..

يتناول «بشير» في هذا الفيلم قضية «الثروة» المحببة لديه، ولكن هذه المرة، بدلا من أن تهبط من سماء الدراما على الأبطال، يجعل الأبطال هم الذين يسعون إليها، لسبب درامي خاص، وهو تعلقهم بالسينما، التي يستوحون فكرة الاستيلاء على بنك منها، من خلال فيلم شهير هو «سخونة» ـ ١٩٩٥ ـ بطولة النجمين العالميين «روبرت دي نيرو» و«آل باتشينو»، وهو الفيلم الوحيد الذي جمع بينهما ..

يبدأ الفيلم بمفارقة كوميدية، حيث نرى النجمة «ليلى علوي» بصحبة رجل عجوز ضعيف، وهي ترقص له بينما يحاول الرجل أن يدعوها لممارسة الغرام قبل أن يعود أبناؤه من السينما، بعد أن أرسلهم إليها لكي يتخلص من وجودهم ويستمتع ببعض لحظات خاصة ..

لكن «شادية» ـ ليلى علوي ـ تصر على أن تسقيه من الماء الأصفر الذي يكون مفعوله قويا هذه المرة الخامسة، فيذهب الرجل في إغماءة لا نعلم مدى عمقها، لكن الأبناء يعودون ونرى ضخامة أجسادهم وندرك المصير الذي سوف يحيق بشادية .. لاحظ أن السينما هي الحجة التي يستخدمها «بشير» في الفيلم كثيرا .. ثم تنزل تترات الفيلم ..

الفيلم يتناول جماعة من المهمشين الذين يعيشون فوق سطح أحد المنازل، ولا نعرف عنهم سوى أنهم من خريجي الإصلاحية، وأنهم بلا عائلات ـ على عكس معظم أفلام بشير الديك التراجيدية ـ وبالتالي تصبح الرابطة بينهم رابطة وجود أكثر منها رابطة جيرة، وماضي مشترك لا نعلم عن قسوته شيئا، غير أننا ندرك أننا مجموعة من الفاشلين الطيبين الذين يحاولون العيش في المجتمع بطريقة «ما»، دون جدوى.

يستعرض الفيلم عمل كل من «فرج» ـ محمد هنيدي ـ و«حسونة» ـ علاء ولي الدين ـ اللذين سيصبحان في الفترة القادمة من فرسان الكوميديا المصرية في العقد القادم ـ سواء في المستشفى الاستثماري الذي يرفتان منه، ثم في الملهي الليلي الذي ينتهي عملهما فيه بالضرب بعد شكوى الراقصة من غناء «فرج» ورقص «حسونة» .. ثم في المآتم بسبب مقابلتهما لعائلة الرجل الميت في المستشفى السابق، بعد أن ماتت شقيقة الرجل حزنا على الأحداث التي مرت له هناك ..

إن المفارقات تبدو متلاحقة وكأنها تطارد الاثنين بلا كلل أو هوادة ..

إن الأحداث كلها تقود الأبطال إلى محاولة البحث عن حل غير تقليدي لأسلوب حياتهم الذي لا يبدو منسجما مع المجتمع لأسباب خاصة، أغلبها إنساني كما نحس من الخلافات والعلاقات التي تربط بينهم.. إن الصداقة في الفيلم تحل محل العائلة، وهي تجعل الرابطة بين الأبطال أقوى من رابطة الدم، لأنها تعبر عن خبرة حياتية بالطيبة التي تملأ قلوبهم، وبالسذاجة التي تقود سلوكهم في طريق الحياة الشائك ..

الفيلم مليء بالشخصيات النسائية القوية، وهي سمة من سمات سينما «بشير الديك» كما أسلفنا، فهناك «أم بيسة» ـ تلعب دورها ماجدة الخطيب ـ أو «لواحظ أم عيون دبللي» كما يسميها تاجر السلاح الذي ذهب إليه «فرج» و«حسونة» للحصول على مدفع رشاش ومسدس لعملية السطو على البنك.. و«أم بيسة» كما نرى في الفيلم، تتمتع بشخصية قوية، وبشبكة علاقات متينة بالعديد من البشر، وهي التي تساعد «فرج» و«حسونة» على إيجاد وظائف في الفترة الأولى ..

كما أن هناك «شادية» التي تلعب دور الغانية التي تحافظ على شرفها، في لعبة السير فوق خط الخطر، الذي يبدو أنه الخط الوحيد الذي تراه في حياتها، وهي كما نرى في الفيلم جزء أساسي من تفاصيل الحياة التي تعيشها الجماعة فوق السطح، وفي نفس الوقت تبدو من أهم عناصر الخطة التي يستولون بها على البنك، بل أنها تتحمل عبء الهرب بالنقود من البنك تحت عيون البوليس ..

كما أن هناك «سوزي» ـ عبير الشرقاوي ـ الموظفة في البنك، التي تعاني من ضغط أبيها لواء الشرطة السابق «أدهم الخازندار» ـ عبد الله فرغلي ـ الذي يرى أنه تاريخ، بينما يتحدث عن الجغرافيا كثيرا، حيث أنه يملك القدرة على تهريب العصابة من القاهرة إلى الأقاليم ..

وهي تأخذ قرارها سريعا بالانضمام إلى العصابة التي تسرق البنك، في تعبير عن تمردها على السلطة التي تخضع لها، سواء أكانت سلطة أبيها اللواء الكاذب عن مهماته الشجاعة في مواجهة المجرمين، أو رئيسها المباشر ـ لمعي ـ الذي استولى على نقود البنك، وترك الخزانة «خرابة» تأكل الفئران ما فيها من مستندات ووثائق ..

وهناك أيضا «بخاطرها» ـ نهي العمروسي ـ الراقصة اللولبية التي تكاد تكون عارية في الفيلم، وهي زبونة في البنك الذي تذهب إليه لسحب بعض الأموال لدفع أجور الفرقة المصاحبة لها، وهي طوال الفيلم تريد الخروج للذهاب إلى طنطا من أجل الفرح الذي سترقص فيه، لكنها تعدل عن الفكرة بعد أن تتعرف على المجموعة الطيبة التي تسرق البنك، وتقرر الانضمام إليهم في فكرة شراء المزرعة والعيش بعيدا عن القاهرة في حلم جماعي مجنون بالتخلص من المجتمع الحديث وشروره والعيش في مجتمع خاص بكل الحب والطيبة التي نشعر أنها ستسود تلك المزرعة المتخيلة ..

الفيلم ينتهي بالقبض على العصابة الطيبة، وإيداعهم السجن، ونرى في النهاية «شادية» وقد بدأت في حفر نفق تحت السجن للهرب، بينما «فرج» و«حسونة» مازالا يختلفان حول وسيلة الهرب الممكنة، وإن كانا قد رأيا فيلم «الهروب الكبير» لستيف ماكوين، والذي كان الملهم «لشادية» التي لا مسافة لديها بين الفكرة والتنفيذ، بينما يبدو أن الرجال منهمكون

أكثر في التفكير منه في التنفيذ والإجرائي..
الفيلم كان في مجمله يحاول الدفاع عن أحلام الشرفاء البسطاء الذين لا يجدون وسيلة للعيش في المجتمع، لكنهم بدلا من العيش بكرامة ينتهي بهم الأمر في السجون ..
وهي مفارقة، تعكس غضب «بشير الديك» من المجتمع الذي يترك أمثال «لمعي» مدير البنك يسرق النقود، دون أن يلاحظ أحد.. بينما الفقراء يحاولون جهدهم أن يكسبوا قوت يومهم ..
وقد جاءت أحداث الفيلم مواكبة لموجة البنوك الفاسدة التي كانت أخبارها تتوالى في الصحف، وكان أبطالها المسئولين عن تلك البنوك، وبالتالي كان «بشير الديك» يسخر من الواقع أكثر مما يسخر من السينما، التي رأى في الفيلم أنها المخرج الوحيد للبسطاء للحصول على أحلامهم ..

تجربتان خاصتان

تمثل تجربتا فيلمي «الأقوياء» من إخراج «أشرف فهمي»، و«نزوة» من إخراج «علي بدرخان»، ملمحا خاصا في رحلة «بشير الديك».

فالأقوياء هو الفيلم الأخير له مع المخرج الذي قدمه لعالم السينما. وهو في نفس الوقت الفيلم الأخير للراحل الكبير «رشدي أباظة»، الذي توفي أثناء تصوير الفيلم، واستعان المخرج «أشرف فهمي» بالممثل الراحل الكبير «صلاح نظمي» لاستكمال الفيلم، مستخدما حيلا وزوايا تصوير خاصة لكي يبدو كأن الممثل لم يتغير. كان الكاتب «بشير الديك» في بداية رحلته، وكانت هذه المشكلات النادرة الحدوث في السينما عموما، نوعا من التحدي الذي كان عليه أن يواجهه، وأن يرى كيف يتصرف المخرجون الكبار أمام تلك الأزمات التي قد تتسبب في ضياع ملامح فيلم بأكمله، أو الحفاظ على روح العمل بأقل قدر من الخسائر.

كما أن الفيلم يتميز بنزعته السياسية اليسارية الصارخة، ومن الأفلام القليلة التي ناقشت بشكل درامي راق، مسألة تكوين الأحزاب في وقتها، وكان لصناع الفيلم رأيا خاصا سنتعرف عليه في ثنايا الحديث عن الفيلم بالتفصيل في الصفحات القادمة.

لقد كان الغرض الأساسي من الفيلم «تربوي» تعليمي سياسي، كما يبدو من أسلوب «بشير الديك» في رسم الشخصيات والحكم عليها، وبذلك يعد من الأفلام الروائية القليلة التي يمكن تصنيفها تحت هذا المسمى.

أما فيلم «نزوة» من إخراج «علي بدرخان» فهو من الأفلام القليلة التي ناقش فيها «بشير الديك» مسالة العواطف الإنسانية بشكل رأسي، أي أن العاطفة هي محور الدراما، والصراع يدور حول سيطرة العاطفة على مصير الشخصيات، وهي مسالة نادرة الحدوث في أفلام «بشير الديك» كما أسلفنا.

كما أنه الفيلم الوحيد الذي قدمه مع المخرج اليساري الكبير، «علي بدرخان» ولم يتطرقا فيه إلى عالم السياسة من قريب أو بعيد، واكتفيا بفيلم يحوي نوعا من التشويق الدرامي، ويحاول أن يصور فكرة الاستحواذ التي تسيطر على شخصية نسائية، وهو ربما الجانب المثير الخاص في الفيلم.

الأقوياء - ١٩٨٢

في هذا الفيلم تتبدى ملامح هامة من أفكار بشير الديك، وأسلوبه في المعالجة السينمائية. فالفيلم يبدأ بجريمة فاشلة، وهي محاولة «إسماعيل» قتل «رشدي الباجوري» لإقدامه على الزواج من حبيبته. ويظن إسماعيل أنه قتل رشدي لذا يودع خادمته «أم الخير»، ويفر إلى اليونان. ثم تنزل التيترات، ويبدأ الفيلم.

تعود ابنة إسماعيل «نادية» ـ نجلاء فتحي ـ إلى مصر بعد موت والدها، وتكون في استقبالها حبيبة أبيها، والتي كانت من المفروض أن تكون أمها ـ مديحة يسري ـ، هي وابنها عادل المهندس ـ عزت العلايلي ـ.

وفي الطريق للبلدة، نتعرف على خطط «نادية» المستقبلية، وأنها عادت لتبيع أرض أبيها وتسافر. ولكن هل هذا ما سوف يحدث؟

الفيلم يجيب عن هذا السؤال، وغيره من خلال استعراض الحياة في تلك البلدة التي نعرف أنه قريبة من الإسكندرية. فرشدي الباجوري الباشا السابق، له ابنان من تلك الحبيبة، هما «عادل» المهندس و«رمزي» العاطل الذي يعيش في عباءة أبيه، ويحاول أن يغذي لديه الشعور القديم بالباشاوية والعظمة، وأنهم قد ظلموا من الثورة، التي صادرت أراضيهم. ومع الانفتاح الاقتصادي الذي بشر به السادات، وعودة الديمقراطية، بدأت أمالهم تعود من جديد في الوثوب للسلطة، واستعادة الماضي.

وسرعان ما تبدو لنا الجريمة السابقة التي بدأ بها الفيلم، وكأنها كانت الرصاصة الفاشلة التي حاولت بها الثورة قتل باشاوات زمان، الذين نجوا من الموت، وها هم بعد أن تغير الزمن، يستعدون لاستعادة الماضي في صورة الأب وابنه.

بينما يبدو المستقبل في صورة المهندس «عادل» الذي ينتمي للشعب ويحاول أن يبني مصنعا للأسمدة على قطعة أرض اشتراها أهل القرية من أموالهم. وأيضا في صورة «نادية» العائدة

من رحلة الاغتراب للبحث عن جذورها، بعد أن أجبرت الظروف أباها على الهرب من مصر، لجريمة لم تحدث.

يسير الفيلم على خطين متوازيين، بين عالم الأب وابنه العاطل. وعالم الفتاة العائدة والأخ المهندس. الأولان يعيشان حياة بوهيمية، بين الراقصات وبقايا الماضي، ويفكران في إلغاء كل مكتسبات الثورة، أي القطاع العام والتصنيع والإصلاح الزراعي، من خلال تأسيس حزب سياسي والدخول في معترك الحياة السياسية مرة أخرى لفرض أجندتهم.

يقدم الفيلم هذه الحياة من خلال شقة راقصة عجوز، تجلب فيها الفتيات الصغيرات، وباشاوات زمان، ليعيشوا حياة خالية من القيود الاجتماعية والأخلاقية.

فنرى الابن «رمزي» ينام مع الراقصة الشابة ـ هياتم ـ حتى الثالثة عصرا، بينما يكون الأب في أحضان المرأة العجوز ـ نعيمة الصغير ـ دون أية حساسيات أخلاقية.

بينما نرى عادل المهندس، وهو يبني المصنع، ويقف بين العمال، ويفكر في وسيلة لإقناع أبيه بإعطائهم قطعة أرض لشق طريق بين المصنع والطريق الرئيس.

يحاول الأب أن يقنع الناس بأنه في صفهم، أثناء أحد المؤتمرات التي ينظمها لها «رمزي» كنوع من الدعاية للحزب، وبطريقة ساخرة، نرى «رمزي» وهو يمليه ما يقوله. ثم نراه يتحدث عن أحلامه الخرافية وأنه سيجعل الناس تفطر وتتغدى وتتعشى لحمة. ولكن الابن عادل يستغل التجمع، ليجعل أباه يوافق على إعطائهم قطعة الأرض التي يريدونها للمصنع.

أما «نادية» فتزور أم الخير، الخادمة الوفية التي كانت مؤتمنة على أرض أبيها، وهناك تفاجأ بمشاعر الدفء والأمومة والرعاية التي كانت تفتقدها.

تعطيها «أم الخير» حجة الأرض ونقود إيجارها عن الفترة التي غاب فيها الأب عن البلاد. وتحت ضغط «أم الخير» تدرك «نادية» أن هذه البلاد هي وطنها، وإن لم تكن ولدت فيها، وأن عليها واجبا تجاه هؤلاء الناس الذي دافعوا عن حقها وعن حق أبيها في غيابهما.

وتبدأ «نادية» في رعاية أرضها، والعمل بها بنفسها، بل وتشارك بأموالها في المصنع الذي يبنيه عادل مع البلدة.

نحن إذن أمام مشروعين واضحين ومتعارضين، أحدهما ينظر للماضي على أنه الكمال في الحياة الاجتماعية والسياسية، ويحاول استعادته. والآخر، ينظر للمستقبل ويبحث عما ينقص الناس ويحاول أن يعوضهم بمجهودهم عما فاتهم، سواء من الباشاوات أو من الثورة.
ومن الطبيعي أن تحدث المواجهة بين المشروعين.
فبعد أن تلغي السلطة السياسية الحزب المزمع إنشاؤه من باشاوات زمان ـ كانت محاولة من السادات لإلغاء حزب الوفد، ومنع السياسيين القدامى أثناء (العهد البائد) من ممارسة السياسة ـ ، يتراجع «رشدي الباجوري» عن وعده لأهل البلدة بإعطائهم قطعة الأرض، ويجد «عادل» أن الحل الوحيد هو المواجهة القانونية، برفع قضية على أبيه.
تتطور العلاقة بين «نادية» و«سالم» الذي يعمل في الجمعية الزراعية بالبلدة، بعد أن أهملها «عادل» لانشغاله في المصنع وآلاته، وبعد محاولات «رمزي» المتكررة التحرش بها جنسيا، بحجة أنه يحبها. وتخطب «نادية» لسالم الذي يتلقى تهديدا من «رمزي» بالابتعاد عنها، وإلا ستكون العواقب وخيمة. لكن «سالم» لا يهتم بالتهديدات، وتكون النتيجة أن يقتله «رمزي» في الليلة التي يتفقان فيها على كتب الكتاب.
يتم التهرب من الجريمة، بالترتيب بين الراقصة السابقة، على أن عادل كان قد قضى يومه وليله بين أهل ذلك الماخور، ويبدو أنه أفلت من العقاب.
تتصاعد المواجهة بين الأب وابنه عادل، عندما يحاول الأب أن يمنعه هو والأهالي من شق الطريق على قطعة الأرض، بعد أن حصلوا على حكم قضائي بذلك. لكن الأب يفشل في ضرب ابنه بالرصاص في مشهد المواجهة بينهما، ويسقط صريع المرض بذبحة صدرية.
يحاول «رمزي» أن يستميل أباه إليه، في مرضه، بإقناعه أنه يكره أخاه، وأنه لن يترك لهم الأرض. بينما تنجح «نادية» في إقناع «عادل» بأن واجبه كابن أن يزور أباه ويعيده في مرضه، وهو ما يحدث.
هنا تصل المواجهة إلى الذروة، عندما يحضر «رمزي» ويقول علنا إن «عادل» استطاع أن يستولى على الأرض و«نادية» وها هو يحاول أن يستولى على الأب، وأنه لن يسمح بذلك. وبينما ينصرف

«عادل» غاضبا من المنزل تتبعه «نادية» ، يخرج «رمزي» المسدس ويهدد به شقيقه، فيندفع الأب من فراش المرض ويتلقى الرصاصة عن ابنه، وبينما يحتضن ابنه «رمزي» تنطلق رصاصة أخرى لتقتل الابن «رمزي» هو الآخر، ليبدو لنا وكأن عصر الأقوياء قد انتهى، وأن الماضي لن يعود أبدا.

في هذا الفيلم تتضح عدة صور خاصة من أساليب «بشير الديك» في صياغة أفكاره السينمائية:

أولا: الجمع بين الجوانب الأخلاقية والقانونية للقضية في سلة واحدة

وهو أسلوب يتميز به بشير الديك في معظم أفلامه. فيعطي المشاهد الفرصة للتعرف على الجوانب السلبية والإيجابية في شخصياته، وبالتالي من الحكم الأخلاقي عليها، سواء بالإدانة أو التعاطف. ثم يجعل من الجانب القانوني سندا له في قضيته، وفي سبيله لإدانة الشخصية أو تبرئتها.

وهو ما نلمحه مع «رمزي» الذي يجعله قاتلا، من ناحية، ومن ناحية نراه بوهيميا، لا يتورع عن ممارسة الجنس مع الراقصة، ومحاولة التحرش الجنسي بنادية، دون وازع أخلاقي أو حتى مشاعر حقيقية، رغم ما يدعيه من حب. ونشعر أن الملكية هي كل ما لديه من غرائز وأخلاق أيضا.

بينما على الطرف الآخر، نجد عادل يهمل حياته الخاصة، ويبدو زاهدا في المتع الدنيوية، من أجل المصنع الذي لا يمثل له طموحا شخصيا، بل يبدو أنه ضمير وعقل وذراع البلدة، التي لا نرى أحدا من أهلها بصورة واضحة، إلا ربما الخدم الذين يعيشون على هامش هذه العائلة وصراعاتها.

أيضا تبدو لنا «نادية» شخصية مثالية، دائما ما تدافع عن «رشدي باشا» في غيابه، ومع «عادل» بالتحديد لتذكيره بأنه أباه وليس «الباشا» فقط. وتبدو متسامحة في حقوقها الشخصية المعنوية، حيث تنسى أنه الرجل الذي أخذ حبيبة أبيها وتزوجها رغما عنه وعنها، وأنه يسيء معاملتها والحديث معها، وترى أعذرا له دائما.

إن الحكم الأخلاقي على «نادية» يجعلنا نتعاطف معها، ومع ما تطرحه من قضايا. وبالتالي تبدو لنا كأنها شخصية «درامية» أكثر منها شخصية حية، تخضع للإغراءات أو تلهث وراء الشباب والثروة والحب. بل إنها بالموافقة على الزواج من «سالم» تبدو منحازة طبقيا، وأخلاقيا

ضد تكوينها النفسي، الذي يجعل من الطبيعي لها أن تحب «عادل»، وهو ما حاول الفيلم من خلال موت «سالم» وموت «رمزي» أن يتنبأ به.

ثانيا: النهايات المحكمة دراميا، والمفتوحة على المستقبل

يهتم «بشير الديك» بإحكام البناء الدرامي في أفلامه. ومن ثم فإن النهاية لديه تبدو واضحة لا لبس فيها، وغالبا ما تكون بالانحياز إلى الجماهير ضد أعدائهم.

في الفيلم يبدو مقتل رمزي و«رشدي» على أنه نهاية «شر الماضي» تماما، حيث أن «رمزي» كان يمثل الإمتداد الطبيعي له.

وبالتالي يقول «بشير الديك» كلمته النهائية في هذه المعضلة الفكرية السياسية. لا عودة للماضي، مهما كانت المبررات والدواعي والأخطاء الماضية. فالزمن لا يسير للوراء. وقد يكون هناك فساد وأقوياء في المستقبل لكنهم ليسوا أبناء ذلك الماضي، وليسوا سلالة باشاوات زمان.

على أن النهاية المحكمة دراميا، تبدو في نفس الوقت مفتوحة على أفق جديد، وعلى أسئلة كثيرة، فهل ستستمر «نادية» في مصر، أم ستسافر من جديد، بعد أن شاهدت بعينيها صعوبة الحياة في مصر الجديدة؟

وهل سيكمل عادل معها المشوار، أم أنه سيحاول أن يكفر عن ذنوبه، وأنه كان السبب في موت أبيه وشقيقه؟ وهل سيتحول مع الزمن ومع التحولات القادمة، ليكون «الباشا» الجديد، الذي يستغل ما قدمه للناس من أجل مصلحته، أم أن مثاليته سوف تتحول إلى واقعية جديدة، عندما يدرك أن العالم الجديد لا يعرف التضحية المجانية وحب الناس للناس.

ثالثا: الوضوح الدارمي للخير والشر

في هذا الفيلم يعرف «بشير الديك» أنه يقدم عالما دراميا سياسيا، لذا يحرص أن تكون رسالته واضحة، لا لبس فيها. ومن ثم حرص أن يكون الخير أبيضا لا سواد فيه. والشر أسود لا بياض فيه.

فشخصية «رمزي» لا نرى فيها نقطة بياض.

إن كل ما يحركه هو غرائزه الشخصية، وإحساسه الدائم بنفسه وبقوته وحاجاته، ولا يهم في سبيل إرضاء تلك الحاجات أن يفعل كل شيء بدءا من الكذب على الناس، ونهاية بقتل «سالم» والتملص من جريمته.

كما أن «رشدي» لا ينفك يعبر عن الشعور بالامتعاض من «نادية» رغم أنها لم تفعل ما يسوءه، أو تقف في طريق طموحاته.

كما أنه يطلق العنان لغرائزه، ويعيش حياة بوهيمية بعيدا عن زوجته وأم أولاده، ولا يراعي في ذلك مكانته أو الأسلوب الصحيح في تربية ابنه «رمزي»، بل نراه يعتقد أنه ابنه الوحيد، ويعجب كثيرا بأسلوبه وهو يناديه «بوب»، ويستجيب لأفكاره الجهنمية في خداع الناس. ثم نراه وهو يدافع عنه بعد أن قتل «سالم» بل ويدبر له وسيلة التملص من مسئوليته الجنائية والأخلاقية.

على العكس نجد نادية وعادل والأم، يعيشون في عالم مثالي، لا نرى فيه أخطاء، وبالتالي يصبح الحكم على الشخصيات والمواقف من الجمهور، مسألة عرض بسيط على العقل والضمير.

إن الطبيعة التربوية للفيلم هي التي فرضت على «بشير الديك» أن يسير في الدراما بشكل تعليمي خاص، ربما لم يستخدمه بهذا الشكل في فيلم آخر.

نزوة (١٩٩٦)

من الأفلام القليلة التي تناول فيها «بشير الديك» مسألة الحب كقضية أساسية في أفلامه. ولكن الحب هنا أشبه بمعركة منه من علاقة عادية بين رجل وامرأة.
الحب بطبيعته الغريزية ضد المجتمع. لكنه لحسن الحظ، كما تؤكد التجارب الإنسانية، نوع من الجنون المؤقت، الذي يشفى منه الرجل والمرأة بعد التعود، والتخلص من الأوهام التي كان يبحث عنها كل منهم في الآخر، وتأكدهم أن الحب لا يدوم كما كان قبل أن يبدأ.
إن شعلة الغريزة تستسلم للموت البطيء بالارتواء المتكرر. لكن في حالات قليلة، تزداد هذه الشعلة توهجا، وبدلا من السير في الطريق الطبيعي، إذا بها تتحول إلى حريق شامل، يدمر الشخص ومن كان يحبه ومن حوله وما حوله إذا لزم الأمر.
في فيلم «نزوة» تتعرض «ندى» لهذه الحالة، التي كانت تنتظرها على ناصية طريق الحب. فعندما تلتقي بالمهندس «صلاح» أثناء عملها على الدعاية لمشروع كان يشرف عليه للشركة التي يعمل بها، تتحول العاطفة اللحظية إلى نوع من الشغف، بسبب الكيمياء الخاصة التي تحدث في القليل إن لم نقل في النادر من الأحداث.
في هذا الفيلم، يضع «بشير الديك» عنصران هامان في العلاقات الإنسانية، يجعلان من الجنون حالة شبه مؤكدة، وهما: الرغبة في الاستحواذ، والشعور بالفقدان والشخص بين ذراعيك.
إن العنصرين يمثلان قوة دافعة ذاتية، كل منهما يغذي الآخر بالوقود العاطفي الذي ينتجه. وكأنه المفاعل النووي العاطفي الذي يبدأ به سلسلة التفاعلات الحتمية التي تؤدي في النهاية إلى الانفجار.
«صلاح» متزوج من صحفية جميلة هي «صفاء»، وله ابنة رائعة في الخامسة من عمرها هي «حبيبة»، وتبدو حياته لنا من اللحظات الأولى شبه مثالية. ولكن الحقيقة دائما ما تخيب آمالنا في العثور على علاقة زوجية سعيدة طوال الوقت، وكاملة في جوهرها كما في مظهرها.

فعندما تسافر «صفاء» إلى الإسكندرية لزيارة أبيها، يشعر «صلاح» ببعض الاسترخاء العائلي، ما يجعله يستسلم لإغراءات «ندى» المطلقة الجميلة الشابة، التي تبدو في احتياج عاطفي.. وتكون المرة الأولى التي يخلع فيها «ساعته» خارج المنزل ..

إن ما يقوله الرجل في تلك اللحظات الحميمة، تكون صادقة، لكنها مؤقتة مثل اللحظة نفسها. ونفس الأمر ينطبق على المرأة، وتختلف المسألة باختلاف الشخصيات، وعلاقتهما باللغة وبطبيعة العلاقات في حياتهما. ومن هنا ينشأ سوء الفهم الصغير الذي سيؤدي إلى الكارثة.

إن «ندى» تشعر بحاجتها لكل معنى من المعاني التي قالها لها «صلاح». بينما كان هو يحاول أن يكون لطيفا في لحظة «لطيفة» لكي ينتهي الأمر بمنتهى اللطف. ولكن المسألة لم تسر على هذا النحو.

فشعور «ندى» بالأمان الذي لم تحظ به من قبل مع أبيها، ثم مع زوجها السابق «غازي»، هبط عليها من خلال علاقتها بصلاح، لسبب لا نعلمه، ولا نستطيع أن ننكره عليها. وأصبح البحث عن «صلاح» هو نفسه البحث عن ما ينقصها بشكل أساسي في حياتها. إنه الرفيق الذي تأنس له، دون خوف، ودون شعور بحاجتها للمزيد .. إنه الشخص المناسب في اللحظة غير المناسبة.

تحاول «ندى» الاحتفاظ بصلاح، وهي تعلم أنه متزوج، وله ابنة. وتطلب منه نوعا من الالتزام تجاه علاقته بها. لكنه مثل أي شخص طبيعي، كان قد فقد اللهيب الذي شعر به في اللحظات الأولى، بعد أن ارتوى من العلاقة بما يكفيه للشعور بأنه مميز، وبأنه محبوب، وكل ما هو ثانوي في حياة رجل متزوج وناجح في حياته العملية والعائلية.

يحاول «صلاح» أن يتخلص من تأثيره على «ندى» لكنه يفشل. وتبدأ المطاردة المميتة منها له. في البيت تليفونيا، ثم في العمل بالزيارة، ثم في العمل تليفونيا، وأخيرا تصل إلى زوجته في عملها في المجلة، ثم تصطحبها إلى المنزل، بعد أن أخبرتها بمشكلتها العاطفية، وطلبت منها المساعدة في حلها، وهي الخدمات التي تقدمها المجلات النسائية عموما، بدرجات متفاوتة.

لا تعلم «صفاء» شيئا عن علاقة «ندى» بزوجها. ومن ثم يبدو التعاطف بين الأنثى المستقرة في حياتها، والأنثى الجريحة عاطفيا، أمرا طبيعيا، إن لم يكن مرغوبا فيه من ناحية عمل الزوجة وطبيعة دورها التي تقوم به في المجتمع.

يشعر «صلاح» بالخطر، وبعد أن كان يرفض مقابلة «ندى» يطلب هو مقابلتها في مكان عام. تخبره «ندى» أنها حامل منه، وأن لأبنها حقوقا عليه، وعليها. حتى ولو لم يكن يرغب فيها. وتتركه بعد أن أعطته نتيجة التحاليل التي قامت بها، ليتأكد بنفسه.

يستشير «صلاح» أحد المحامين، بناء على نصيحة من مهندس زميل له في العمل، ويطلب بناء على هذه النصيحة القانونية، أن توقع «ندى» على عقد زواج عرفي، وعلى ورقة طلاق في نفس اللحظة، ما يجعلها تجن من مطلبه الغير أخلاقي من وجهة نظرها.

تتعقد الأحداث عندما يعلم «صلاح» أن زوجته «صفاء» هي الأخرى «حامل». وبعد سهرة لطيفة مع «سوزي» وزوجها في ملهى ليلي، يفاجأ «صلاح» بأن سيارته تحترق وهي مركونة أمام المنزل، ولا يتهم أحدا، لكنه يعلم من الفاعل. ويتجه بعد التحقيق إلى منزل «ندى» حيث تنشب بينهما معركة بالسكين، يجرح على أثرها، ويتركها ملقاة على الأرض في حالة إعياء شديد.

يعود «صلاح» إلى منزله، ويعترف لزوجته بكل شيء، ويحاول أن يثنيها عن قرارها بمغادرة المنزل، بأن يتركه هو. فتوافق.

ولكن الذي لا يعلمه، هو أن نتيجة المشاجرة مع «ندى» كانت إجهاضها.

تحاول «منى» صديقة «ندى» أن تثنيها عن عزمها في التفكير في الانتقام من «صلاح» وعائلته. لكن القطار الانفعالي كان قد انطلق، ولم يعد من الممكن إيقافه.

تختطف «ندى» «حبيبة» ابنة صلاح، بعد زيارة كانت قد قامت بها للمجلة التي تعمل بها «صفاء» ، لتقدم لها الصور التي تجمعها مع زوجها «صلاح» وهما على فراش واحد. لكن «صفاء» تعاملها بتعالي، وتطلب من حرس المجلة التخلص منها، فتتوعدها بالانتقام. وهو ما يبرر إقدامها على خطف «حبيبة»، بعد أن شعرت أن هذه العائلة هي سبب تعاستها .

تقوم «ندى» باصطحاب «حبيبة» إلى كوبري قصر النيل، حيث تفكر في التخلص منها بأن

تتركها تعبر أمام السيارات المتحركة، ليبدو الأمر على أنه حادث، أو أن تلقيها في الماء لتغرق. ولكنها لا تستطيع بسبب حس الأمومة لديها، والذي توقظه فيها أحاسيس «حبيبة» تجاهها.

تصطحب «ندى» الطفلة إلى منزلها، حيث تجد أمها في انتظارها على أحمر من الجمر، ثم يحضر «صلاح» وتحدث مواجهة بين الثلاثة، بينما كانت «ندى» تشهر مسدسا في وجوههم وتتوعدهم بالويل والثبور وعظائم الأمور، وهي تحاول أن تجد لنفسها مبررا لكره كل واحد منهم:

صلاح لأنه كان يخبرها أنه يحبها، وأنه لن يتخلى عنها. والزوجة لأنها كانت ترى العدالة في أن يتزوجها الرجل المتزوج الذي اتضح أنه «صلاح». والطفلة «حبيبة» لأنها ابنتهما الحية، بينما مات جنينها من «صلاح». لقد أصبح الموت لكل منهم مستحقا من وجهة نظرها. لكن المحاكمة التي عقدتها لهم وأصدرت أحكامها عليهم، لم تكن محكمة القانون الوضعي، ولا محكمة الأخلاق الأرضية، إنها محكمتها الخاصة التي وضعت قوانينها وفق رؤيتها للعالم وللملابسات التي حدثت، وكأنها لم تكن مشتركة في الأخطاء التي حدثت، والتي ساهمت هي فيها، عندما لم تستمع لصوت العقل، ووقعت ضحية ثنائية رغبة الاستحواذ والشعور بالفقدان.

ينتهي الأمر بندى في مصحة للأمراض النفسية، بينما يتعرض في الطريق لمغازلة من امرأة جميلة شابة، بنفس الأسلوب الذي كانت «ندى» قد استخدمته معه. لكنه هذه المرة يقرر أن يتراجع بعدما تعرض للويلات من النزوة السابقة.

المرأة
في سينما بشير الديك

تبدو المرأة مختلفة في سينما بشير الديك. فهي ليست العنصر الجمالي الذي يأتي ليرقص أو يغني أو يغري الرجل. إنها عنصر من الدراما، لا تكتمل إلا به، وربما تكون هي العنصر الأساسي في دراما «بشير الديك»، رغم أن الشباك لا يعترف سوى بالرجل كبطل.

ولكننا بتأمل أفلامه نستطيع أن نلمح هذه البطولة الحقيقية للمرأة في الدراما التي يقدمها، والتي تكتسب معناها، من محورية المرأة في الصراع الدائر.

في فيلم «ضربة معلم» تبدأ الأحداث بمقتل عشيق الأم التي تمثل النقطة الصعبة في الدراما، فبشهادتها التي تتهم فيها ابنها، تسير أحداث الفيلم، ولا يستطيع الأب أن يتخلص من القضية إلا من خلال اتهامها بالجنون، وإرسالها إلى مستشفى الأمراض العصبية.

إن المرأة هنا قوية ومتمردة، وهي تسمح لنفسها بأن تقيم علاقة مع صديق ابنها الشاب، دون أن تشعر بالخجل، وحتى بعد مقتله، لا تتورع عن اتهام ابنها رغم كل السهام التي توجه لها من المجتمع المحيط بها، وحتى من رجال الشرطة الذين يحققون في القضية، ومن بينهم ضابط البوليس «رفعت» الذي يعتبر ما فعلته أمرا إدا.

بل إن بقية الشخصيات النسائية في الفيلم، لا يقلن أهمية عن الأم التي تنطلق من علاقتها شرارة الأحداث. فنجوى ـ ليلي علوي ـ خطيبة «رفعت» تبدو لنا شخصية مستقلة تماما عنه، بل إنها تأخذ قرارا بارتداء الحجاب دون مشورة منه، ووفق مصلحتها وقراءتها هي للواقع، لكي تحصل على الماجستير في كلية البنات التي تسيطر عليها المحجبات.

وهي تخطط لحياتهم وفق إيقاعها الخاص، فتبحث عن شقة وتقرر أن تبيع سيارتها للحصول على مقدم قسط لها، دون استشارته في الأمر أيضا.. بل إنها التي توقع به في حبل قريب «شاكر» والد القاتل، عندما توافق على الحصول على شقة في عمارته، وتوقع على العقد وتسجله في الشهر العقاري، دون استشارة خطيبها ضابط الشرطة والذي من المفترض أن يكون شخصية مسيطرة متحكمة بحكم المهنة والتربية الشرقية التي تلقاها.

إننا أمام علاقات مختلفة، وأمام نماذج تبدو لنا أكثر واقعية من الواقع نفسه، على الأقل في

«الروايات» التي يرويها الرجال في مجتمعاتهم عن النساء، وعن سطوتهم..

في فيلم «سواق الأتوبيس» نجد «ميرفت» زوجة حسن تتمتع بدرجة من الاستقلالية تجعلها تذهب للحصول على «دورة في اللغة الإنجليزية» في المعهد البريطاني، على عكس رغبته، وهي في نفس الوقت كانت قد تركت تعليمها من أجل أن تتزوج من سائق الأتوبيس رغم حصولها على شهادة الثانوية، وتميزها الاجتماعي عنه، كما نرى من خلال بيتها وأحاديث أمها، التي تكون معها وحدة نسائية، يبدو فيها حرص الأم على أن تكون ابنتها شخصية مستقلة، وغير تابعة للرجل، رغم الحب الذي تبديه الابنة تجاهه.

وهي التي «تزن» عليها طوال الفيلم من أجل أن تشعر بهذا التمايز الذي تتمتع به. ورغم أننا نحس أن الأم «خرابة بيوت» ، إلا أننا في نفس الوقت لا نستطيع أن ننكر تميز ابنتها وطهرها، ورغبتها الصادقة في مساعدة أسرتها، وهو الأمر الذي يجعلها تجعل مسألة «بيع التاكسي» مسألة «حياة عائلتها»، في الوقت الذي كان فيه «حسن» يدافع عن قضية كبيرة لم تكن ذات أهمية بالنسبة لها، وهي قضية ورشة الخشب.

وإذا كنا في الفيلم نرى النماذج النسائية الأخرى تابعات لأزواجهن، وكلهن شقيقات حسن، إلا أننا نرى أنهن شخصيات كاملات تقليديات، يرفضن الانصياع لرغبة «حسن» في إنقاذ الماضي المتمثل في الورشة، دون أن يكون له سند قوى من الواقع على أن مصلحتهن في الإبقاء عليها.

إن التبعية للرجال هنا، تنبع من المصلحة المادية المباشرة، والتي لا تفرق بينهن وبين زوجته «ميرفت» في مفارقة تاريخية، تعكس انعزال «حسن» وقيمه وصراعه عن صراع وحركة المجتمع من حوله.

وإن كان «بشير الديك» يرى أن الورشة هي رمز لمصر كلها، فلا يمكنه أن ينكر أن المصريين في الفيلم لم يكونوا متحمسين للدفاع عن مصر، بل كان اختيارهم في الدراما التي كتبها هو وأخرجها «عاطف الطيب» مخالفا لاختياره.

وهذه هي عظمة بشير الديك في رصده للواقع، وفي جدليته الدرامية بين ما يراه ويكتبه وما يؤمن به.

فهو ينحاز للواقع وحركته حتى ولو كانت الحركة ضد قناعاته الشخصية.

بل إننا نجد أن «كوثر» شقيقة «حسن» التي مازالت تتعلم في المدرسة الثانوية، تقرر أن تتزوج من «أبو عميره» تاجر المخدرات السابق، والذي كان قد عرض على «سلطان أبو العلا» أبيها أن يدفع له فلوس الضرائب، مقابل زواجه منها، بل وتذهب إلى «أبو عميره» وحدها، دون أن تستشير أحدا في العائلة، وهي تشعر بأهمية الورشة عند حسن وعند أبيها.

إن «كوثر» رمز المستقبل، تقدم التنازل الخطير الذي سيعرفه المجتمع المصري في المرحلة اللاحقة لسواق الأتوبيس، من أجل إنقاذ حياة العائلة ولو شكليا.

إن استقلالية المرأة في «سينما بشير الديك» تثير الدهشة والإعجاب في الحقيقة.

وتتجلى هذه الاستقلالية بصورة أكثر وضوحا في الفيلم الذي أخرجه وهو «سكة سفر». فزغلول يتم تعريفه باسم أمه ـ وهي عادة ريفية تعكس مكانة المرأة في الريف المصري ـ ابن رتيبة الداية. لكن يحسب لبشير رصده الأمين لهذه الظاهرة، ودلالتها العامة مع بقية العلاقات في الفيلم.

لكن الشخصية الأهم في الفيلم هي شخصية «نعيمة» ابنة عم «زغلول» وخطيبته» والتي يتركها ليتزوج من ابنة «توفيق العايق» طمعا في أن يرث الأرض والملاحات وغيرها. لكنه يفيق على ما أرتكبه من حماقة، عندما تقرر «نعيمة» أن تتحداه، وتلقي بشباكها الناعمة على «توفيق العايق» نفسه، الذي يسقط فيها بكل إرادته، طمعا في الحصول على «شباب الحياة» الذي تمتلئ به هذه الفتاة البيضاء البضة الرقيقة.

المرأة في هذه الدراما ليست سلبية ومكسورة، بل هي قوية تستطيع أن تخطط وتنفذ، وأن تتحدى و تواجه، فنعيمة تواجه «زغلول» عندما يطلب منها أن تمتنع عن رؤية «توفيق العايق»، وتسأله : بأية صفة تطلب مني هذا الطلب؟ لم تعد خطيبي .. وكابن عمي، لقد لوثت سمعتي عندما تركتني لتكتب كتابك على ابنة توفيق العايق. فما هي سلطتك التي تخول لك أن

تطلب مني شيئا، وأن تنتظر مني تنفيذه.
وعندما توافقها أمها على رأيها، لا يجد زغلول من سبيل إلا أن يهدد بالقتل، وقد أعياه المنطق عن أن يجد كلمات مناسبة معقولة تبرر له ما يطلبه من «نعيمة».
بل إننا نجد «رتيبة» أمه رغم أنه ابنها الوحيد، لا تتخلى عن منطقها السليم، حتى وابنها يفهمها أن «نعيمة» تفعل ما تفعل لتحديه وتعطيل خططه، لأنها باقترانها بتوفيق ستكون على «الحجر»، ولن يستطيع الحصول على ثروة «توفيق العايق»..
إن الأم «رتيبة» لا تنقاد لمنطق ابنها ، الذي هو رجلها الوحيد في الدنيا، بل تتمسك بحس الأنثى المتعاطفة مع الأنثى الأخرى ، حتى ولو كانت تعمل ضد مصلحة ابنها، وبالتالي مصلحتها.
إن النساء في «دراما بشير الديك» يربط بينهن رابط خفي، يدرك بالحس العملي أنانية الرجل، وضيق أفقه، وبالتالي يعبرن عن الوحدة التي يجب أن يتمتعن بها، في الواقع من أجل الحد من تلك الأنانية التي تصيبه في كثير من الأحيان بالعجز عن رؤية الحقائق كما هي.
ويمتد الأمر في «سكة سفر» إلى خطيبة «الشحات» الجزمجي، التي تبدو شخصية هامشية ، لكنها بما تمتلكه من حس واقعي، تطلب من «خطيبها» أن يذهب إلى «بورسعيد» وأن يمسح أحذية هناك ويهرب بعض البضائع ويبيعها، ليحصل على المبلغ المطلوب منه لكي يسافر إلى الخليج، ويحصل على مرتب ألف جنيه في الشهر. ويعبر «الشحات» عن دهشته من قدرة خطيبته على رصد الواقع، وعلى رؤية العلاقات فيه، رغم أنها لا تخرج من العشة التي تعيش فيها مع أبيها العاطل أو هكذا يبدو لنا.
نفس الأمر يمكن أن نلحظه في فيلم «نص أرنب»، عندما تتفق شقيقة «يوسف» الموظف في أحد البنوك، هي وأمها على أن تتزوج الفتاة من ابن الحي صاحب الورشة الذي لم يكمل تعليمه، لأنه يحبها ولأن الشهادات لم تعد هي المعيار الوحيد في الكفاءة بين الرجل والمرأة، وهو ما كان يميل إليه «يوسف».
إن «مملكة النساء» تصنع قوانينها الحياتية وفق قراءة الواقع لا الأفكار أو الامتيازات الرجالية الوهمية.
ولعل هذا يفسر إلى حد ما، سهولة اللقاء الذي كان بين «سينما بشير الديك» وبين سينما

«نادية الجندي»، رغم ما بين الاثنين من فوارق، إذ أن سينما بشير الديك ترصد الواقع، ولا تطمح إلى تصوير «بطل».

بينما سينما نادية الجندي، تهدف في البداية إلى صناعة بطولة نسائية لها، على حساب الواقع أو الدراما أو الخيال. وهي سينما كتب لها النجاح في السوق السينمائي، وفق المعايير التي كانت تتحكم فيه في الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي.

إن استقلالية الشخصيات النسائية الطبيعية في سينما بشير الديك. والتي هي أمر كان جوهريا في سينما نادية الجندي، كانت النقطة التي التقيا عندها في أفلامهما التي قدماها معا، ربما بغير وعي تام بهذا.

في فيلم «امرأة هزت عرش مصر»، ربما كان أكثر ما أثار الدهشة والعجب للمتفرج المصري، هو تلك الاستقلالية التي تتمتع بها «ناهد رشاد» في علاقتها بالملك فاروق أمام زوجها، ثم التفافها على الحرس الحديدي ليعمل تحت إمرتها، رغم أننا ندرك أن زوجها «رشاد» كان مسئول مخابرات القصر، ونرى أنه رجل قوي لا يستهان به.

رغم ذلك، تبدو لنا استقلالية «ناهد» أكثر من طبيعية، ونابعة من ذلك الهاجس الذي يظل «صوته» يلح عليها وهي تدخل القصر لأول مرة «كوصيفة» للملكة ثم كبيرة وصيفات لفريدة ثم ناريمان، بعد أن أطاح الملك بطموحها في أن تكون هي الملكة المتوجة على عرش مصر.

إن درجة استقلالها العالية، تجعلها أولا تصارح زوجها بأن الملك يطلب منها الزواج، وتسافر معه في رحلة إلى أوربا، قبل أن يطلقها زوجها، ثم بعد أن تفشل في الحصول على العرش من خلال الملك، تقيم علاقة مع «مصطفى عبد اللطيف» الذي كانت تظنه رئيس تنظيم الضباط الأحرار، على أمل أن ينتقم لها من الملك بإزاحته عن العرش، وإقامة حكم تكون لها فيه اليد الطولي.

إن ما أعجب «نادية الجندي» في شخصية «ناهد» هو طموحها «الرجالي» في السلطة، وقدرتها على حبك المؤامرات وتوظيف الرجال العظام، مثل زوجها الطبيب الماهر الذكي، و«أنور السادات» بكل ما يمثله من دهاء وقدرة على التآمر والتخطيط والتنفيذ، و«مصطفى عبد اللطيف»

الشيوعي المثقف المتعجرف. بل وصل بها التجبر إلى محاولة توظيف الملك نفسه في خططها للاستيلاء على العرش، وهي بين أحضان عشيقها وفي داخل أروقة القصر الملكي.
إن شخصية «ناهد» التي أثارت إعجاب «نادية الجندي»، لا تزيد في استقلاليتها عن نعيمة في «سكة سفر» أو «نجوى» في ضربة معلم. بل إنها تقل في تمردها عن الأم في الفيلم الأخير، في تبجحها وسطوتها واندفاعها في معاندة «شاكر» طليقها باتخاذها صديق ابنها عشيقا علنيا.

في فيلم «الأقوياء» تتبدى المرأة في أكثر من مستوى تعبيري، فهي التي بسببها تبدأ الأحداث، عندما يقدم «رشدي الباجوري» على الزواج من حبيبة «إسماعيل» مستخدما سطوة عائلته الإقطاعية ونفوذها. لكن الأحداث الحقيقية تبدأ بعودة امرأة أخرى، هي ابنة إسماعيل : «نادية» ـ نجلاء فتحي ـ بعد وفاة والدها في الغربة من أجل تصفية أملاكها في مصر والعودة إلى اليونان التي ولدت فيها لأم يونانية.
تتبدى أولى صور قوة المرأة ونفوذها الحقيقي، في استقبال زوجة «رشدي الباجوري» لنادية رغم ما بين الأبوين من صراع ومحاولة اغتيال.
ثم في شخصية «أم الخير» المرأة الضريرة الخادمة الوفية لأملاك إسماعيل في البلدة، والتي استطاعت أن تحافظ عليها طوال سنين بعده عن مصر، رغم كل التغيرات التي حدثت في مصر، من قيام الثورة والإصلاح الزراعي، وانتهاء الثورة بقيام عهد الانفتاح الاقتصادي، والذي تدور فيه أحداث الفيلم.
إن شخصية «أم الخير» تبدو نوعا من الخرافة التاريخية في شكل امرأة.
أما «نادية» فهي محور الدراما الخفي والمعلن، رغم أن الصراع يدور حول عودة رموز العهد «البائد» إلى السلطة من جديد من خلال الأحزاب التي سمح السادات بإنشائها على أنقاض الاتحاد الاشتراكي.
فنادية يقع في حبها «عادل» ويطمع فيها «رمزي» ، ابنا الإقطاعي السابق ، ويخطبها «سالم»

الموظف في الجمعية الزراعية، والذي يساهم في مشروع المصنع بمجهوده، في دلالة واضحة لانحياز «نادية» إلى الشعب.

وتتسبب هي هذه المرة في مقتل «سالم» لأنه تجرأ وكاد أن يكتب كتابه عليها، من قبل رمزي. المرأة هي المحور الذي تتطور بسببه الأحداث، وتتدهور بسببها العلاقات بين الرجال والشخصيات في الفيلم.

بل إن الشخصيات الثانوية المؤثرة في الفيلم تكاد تكون الشخصيات النسائية. فالباشا الكبير ـ رشدي الباجوري ـ يقضي معظم أوقاته خارج المنزل في بيت امرأة سيئة السمعة، تستقدم الفتيات الصغيرات من الإسكندرية من أجل متعة رموز العهد البائد، الذين يعيشون على الذكريات التي تبدو هي الأخرى ـ خارجة على القانون ـ أكثر من الراقصات والعاهرات في الفيلم. ونجد الراقصة الشابة التي يعاشرها «رمزي» تعطيه درسا في الحياة لم يستطع أن يستوعبه، عندما تخبره عن فشل زواجها بسبب الحب، الذي جعل زوجها يقضي نهاره «يحشش» وليله في الفراش معها، ما أضاع مستقبله. وتذكره بأن الحب في الجيب وليس في القلب، في لمحة عن تصور جديد للعلاقات الإنسانية الناشئة في بر مصر في تلك الفترة.

المرأة إذن تظل المحور في دراما أفلام بشير الديك، رغم أن الصراع الأساسي يبدو ظاهريا بين الرجال الأقوياء، أو بين رجال عائلة رشدي الباجوري.

في فيلم «ضد الحكومة» لا تختلف الأمور كثيرا، وإن كانت البطولة واضحة للمحامي «مصطفي خلف»، لكننا نرى ظل «فاطمة» الزوجة السابقة مخيما على الدراما كلها، من خلال ابنها «سيف» الذي أنجبته دون علم أبيه المحامي الفاسد ـ مصطفي ـ، وبالتالي فإن مواقف البطل تتغير بناء على هذه المعلومة، وبسببها يحاول أن يثبت لنفسه وللمجتمع ولزوجته أنه جدير بأن يكون أبا لسيف، ويعود اسمه إلى جوار اسم ابنه، بدلا من الطبيب الذي تزوج فاطمة بعده.

إلا أن المرأة في ضد الحكومة، لا تتحول إلى محرك للأحداث فقط، بل وتشارك فيها من خلال

شخصية «وحيدة» المحامية التي تشارك بنشاط في هيئات الدفاع المستفيدة من التعويضات التي تدفعها الحكومة للمتوفين في الحوادث التي تتسبب فيها وسائل النقل العامة، وهي التي عرفت في الأدبيات باسم مافيا التعويضات.

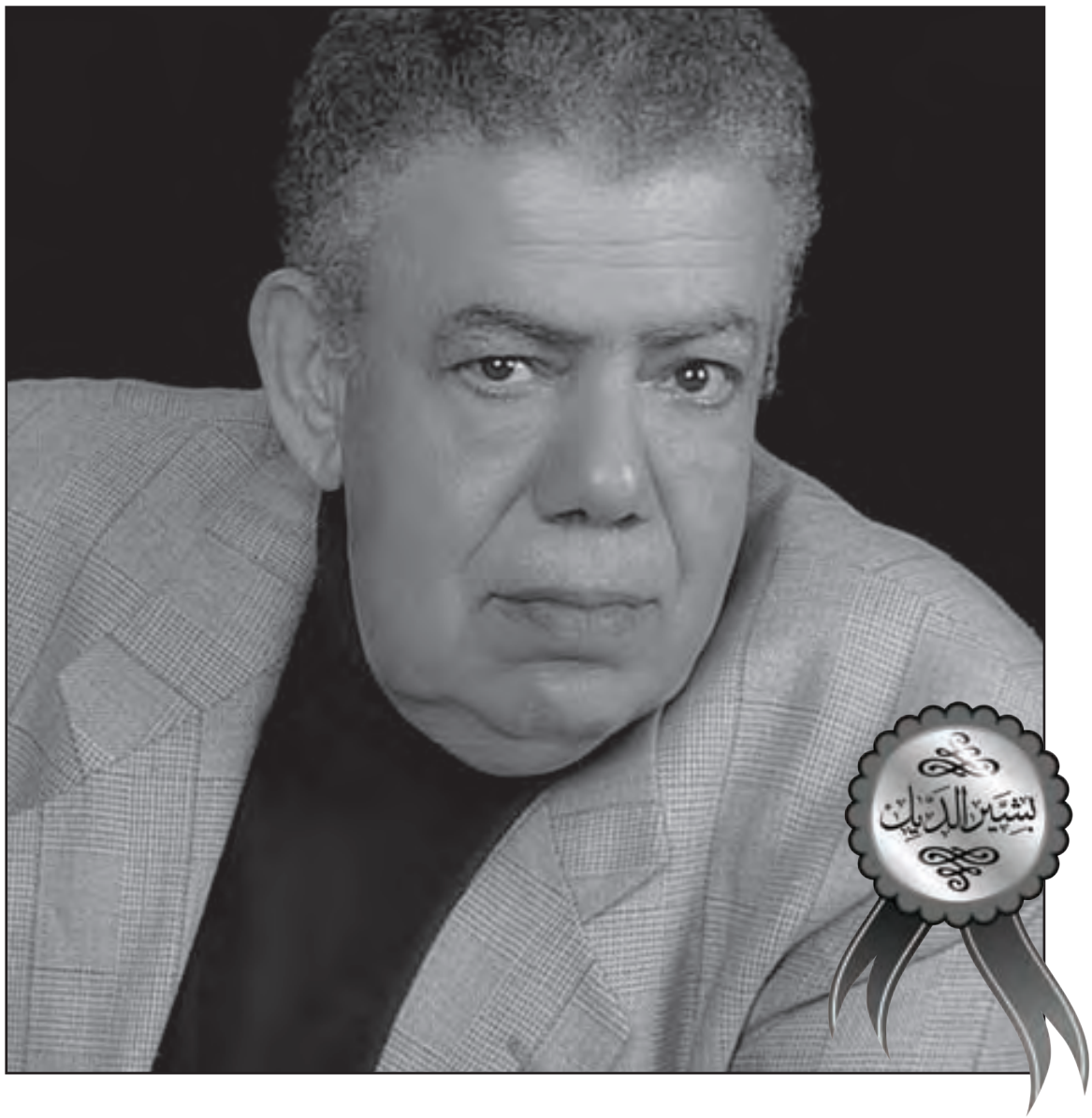
إن وحيدة شخصية مستقلة، تعيش وحيدة، وهي لا تتورع عن طلب يد «مصطفى خلف» للزواج، ولا تمتنع عن مواجهته عندما تكتشف أنه يريد أن يوقظ ضميره ليقف بجوار الحق المطلق والعدالة للنهاية، دون مراعاة للمصالح التي تجمع بين الحكومة وشركات التأمين والمحامين الذين يتولون الدفاع عن الضحايا. إنها تقف بصراحة في صف مصلحتها الشخصية، لأنها ترى أن الرجوع إلى الخلف الآن، يعد جريمة في حق حياتهم التي ساروا فيها سنين طويلة، ولم يعد من المجدي التراجع عنها.

لكنها عندما ترى إصرار «مصطفى خلف» على المضي قدما، وتعرف قصة ابنه، تصحو فيها المشاعر القديمة التي يمتزج فيها الوفاء للصداقة والزمالة والاعتراف بحق مصطفي في أن يكون أبا وأن يحب امرأة ولو كانت غيرها. إن تحول «وحيدة» يعبر عن «مرونة المرأة الاجتماعية»، وتكيفها مع الظروف التي تعيشها بعمق وصدق، وأنها تستطيع أن تكون نفسها طوال الوقت.

أما شخصية «فاطمة» فهي التي تبدو أكثر اتساقا مع شخصيات «بشير الديك» النسائية، فهي تطلق أولا من «مصطفى خلف» بسبب سلوكه الوظيفي المشين، ثم تطلق ثانية من زوجها الطبيب، لأنه يريد منها أن تسحب التوكيل من «مصطفى خلف» في القضية التي يقف فيها وحيدا ضد الحكومة والحزب، دون أمل واضح في أن يكسبها. إنها تنحاز للقيم الصحيحة للمجتمع الذي تريده لأبنها ولنفسها ولعائلتها. وفي سبيل ذلك ترضى بالطلاق دون تردد في الحالتين. إن حياتها الشخصية تبدو دائما على المحك في الصراع القائم بين الفساد والمصلحة العامة. وهي التي تختار دائما الطرف الصحيح لكي تنحاز له ومعه.

في فيلم الطوفان، نرى أن الأم هي المحور الذي تدور حولها الأحداث. فهي التي وقعت العقد الذي ختم عليه زوجها الأمي، وهي ميزة اجتماعية إضافية، يضعها «بشير» فوق رأس المرأة المصرية

التي كانت صورتها القديمة على أنها الجاهلة التي تقبع في المنزل.
والأم هي التي ترفض بشدة أن تدلي بشهادة الزور من أجل أبنائها، رغم كل المشاجرات والتوسلات، لأنها أقوى من أن تتنازل عن مبدأ رأت أنه صحيح، وتدفع حياتها ثمنا لهذا.
وهو نفس ما تتعرض له شخصية «بشيرية نسائية أخرى، هي «باتعة الخضري» في الفيلم الرائع «الشطار»، عندما ترفض أن تتنازل عن حقها في معرفة من قتل زوجها المقدم «حسن سلطان الهلالي». إن الأزمنة تتغير، والأنظمة تسقط، لكن «باتعة» لا تتغير.
إنها نموذج نادر في السينما المصرية، يذكرنا بملامح من شخصية «فؤادة» في فيلم «شيء من الخوف». إنهما لا يتنازلان عن حقهما الذي يؤمنان به، والذي هو لهما بحكم القانون السماوي والوضعي. ولا توجد قوة تستطيع أن تجعلهما يتنازلان عنه.
وقد استعرضنا عبر الكتاب ملامح كثيرة من هذه السمات الأساسية في الشخصيات النسائية في سينما «بشير الديك».


بشير الديك

فیلموجرافیا

١-	مع سبق الإصرار:	إخراج أشرف فهمي	١٩٧٩
٢-	وتمضي الأحزان:	إخراج أشرف فهمي	١٩٧٩
٣-	ولا يزال التحقيق مستمرا:	إخراج أشرف فهمي	١٩٧٩
٤-	أبو البنات :	إخراج تيسير عبود	١٩٨٠
٥-	الرغبة :	إخراج محمد خان	١٩٨٠
٦-	الأبالسة :	إخراج علي عبد الخالق	١٩٨٠
٧-	سأعود بلا دموع:	إخراج تيسير عبود	١٩٨١
٨-	موعد على العشاء:	إخراج محمد خان	١٩٨١
٩-	طائر على الطريق:	إخراج محمد خان	١٩٨١
١٠-	السلخانة :	إخراج أحمد السبعاوي	١٩٨١
١١-	المحاكمة :	إخراج نادر جلال	١٩٨٢
١٢-	الأقوياء:	إخراج أشرف فهمي	١٩٨٢
١٣-	سواق الأتوبيس:	إخراج عاطف الطيب	١٩٨٣
١٤-	نص أرنب:	إخراج محمد خان	١٩٨٣
١٥-	مرزوقه :	إخراج سعد عرفه	١٩٨٣

١٦-	إن ربك لبا لمرصاد:	إخراج محمد حسيب	١٩٨٣
١٧-	الحريف:	إخراج محمد خان	١٩٨٤
١٨-	النمر الأسود:	إخراج عاطف سالم	١٩٨٤
١٩-	الطوفان:	سيناريو وإخراج بشير الديك	١٩٨٥
٢٠-	بيت الكوامل:	إخراج عاطف سالم	١٩٨٦
٢١-	الضائعة:	إخراج عاطف سالم	١٩٨٦
٢٢-	سكة سفر:	سيناريو وإخراج بشير الديك	١٩٨٧
٢٣-	لعبة الكبار:	إخراج سعد عرفة	١٩٨٧
٢٤-	ضربة معلم:	إخراج عاطف الطيب	١٩٨٧
٢٥-	أيام الغضب:	إخراج منير راضي	١٩٨٩
٢٦-	الإرهاب:	إخراج نادر جلال	١٩٨٩
٢٧-	شبكة الموت:	إخراج نادر جلال	١٩٩٠
٢٨-	الهروب :	إخراج عاطف الطيب	١٩٩١
٢٩-	عصر القوة :	إخراج نادر جلال	١٩٩١
٣٠-	سيدة القاهرة: (المغرب)	إخراج مؤمن السميحي	١٩٩١

٣١-	ناجي العلي:	إخراج عاطف الطيب	١٩٩٢
٣٢-	مهمة في تل أبيب:	إخراج نادر جلال	١٩٩٢
٣٣-	ضد الحكومة :	إخراج عاطف الطيب	١٩٩٢
٣٤-	الشطار:	إخراج نادر جلال	١٩٩٣
٣٥-	الجاسوسة حكمت فهمي:	حسام الدين مصطفى	١٩٩٤
٣٦-	زيارة السيد الرئيس:	إخراج منير راضي	١٩٩٤
٣٧-	امرأة هزت عرش مصر:	إخراج نادر جلال	١٩٩٥
٣٨-	ليلة ساخنة:	إخراج عاطف الطيب	١٩٩٦
٣٩-	نزوة:	إخراج على بدرخان	١٩٩٦
٤٠-	حسن اللول:	إخراج نادر جلال	١٩٩٧
٤١-	حلق حوش:	إخراج محمد عبد العزيز	١٩٩٧
٤٢-	جبر الخواطر:	إخراج عاطف الطيب	١٩٩٨
٤٣-	كلام الليل :	إخراج إيناس الدغيدي	١٩٩٩

مع سبق الإصرار (١٩٧٩)

- **الضعف الإنساني نهر الدراما المتدفق في سينما بشير الديك**

سـواق الأتـوبيس (١٩٨٢)

- البحث عن شرعية ما بعد الحروب والتضحية لشرفاء الوطن

ضربة معلم (١٩٨٧)

- **حلول درامية لمأساة الواقع المتردي**

الهروب (١٩٩١)

- ملحمة الدفاع عن الشرف الشخصي في مواجهة الظلم الاجتماعي

ضد الحكومة (١٩٩٢)

- ركلنا فاسدون، ولكن يجب ألا نستسلم للماضي

جبر الخواطر (١٩٩٨)

- علاج المجتمع بالفن كان ومازال طموح الكاتب بشير الديك

ناجـي العـلـي (١٩٩٢)

- **أين الجيوش العربية؟ سؤال المخمور بحب القضية الفلسطينية**

موعد على العشاء (١٩٨١)

- زواج الثروة والغريزة والقتل قدمه بشير مبكرا

طائر على الطريق (١٩٨١)

- التضحية بالذات في سبيل اللذة

نص أرنب (١٩٨٣)

- **مفارقات اللهاث وراء الثروة بكل الوسائل**

الحريف (١٩٨٤)

- النفس الأخير في تاريخ مرحلة في المجتمع المصري

الإرهاب (١٩٨٩)

- مواجهة بين الإرهاب والصحافة والأمن

شبكة الموت (١٩٩٠)

- الصراع بين العاطفة والواجب

عصر القوة (١٩٩١)

- **هل القانون وضع فقط للضعفاء بينما للأقوياء قانون خاص ؟**

مهمة في تل أبيب (١٩٩٢)

- **إعادة البوصلة في اتجاه العدو في زمن الخلافات العربية**

الشطار (١٩٩٣)

- القاع والقمة وجهان لعملة واحدة في سوق الفساد

امرأة هزت عرش مصر (١٩٩٥)

- سوء اختيار الرجال أضاع الطموح في السلطة

سكة سفر (١٩٨٧)

- **الثروة الدخيلة تفسد علاقات الإنتاج والحياة الاجتماعية**

زيارة السيد الرئيس (١٩٩٤)

- فيضان الأحلام في ترعة قرية مصرية

حلق حوش (١٩٩٧)

- فانتازيا الفقراء للوصول لأموال البنوك التي كانت تنهب

الأقوياء (١٩٨٢)

- سينما سياسية تربوية لمناقشة الواقع من خلال الدراما

نزوة (١٩٩٦)

- صراع الاستحواذ والفقدان يقود للجنون

الفهرست

- إنتماء الكتابة: ٣
- البحث عن الحلم المفقود: ١٣
- بداية مع سبق الإصرار: ٢٥
- بشير الطيب: ٣٧
- افلام التمرد والمقاومة الدرامية: ٤٥
- بشير وخان: ٨١
- سينما الجموع تناور سينما البطل الفرد: ٩١
- بشير نادر الجندي: ١١٥
- افلام ضد التيار: ١٢٣
- تجربتان في الإخراج السينمائي: ١٥٣
- افلام الخروج: ١٦١
- تجربتان في الكوميديا: ١٧٣
- تجربتان خاصتان: ١٨٥
- المرأة في سينما بشير الديك: ١٩٩
- فيلموجرافيا: ٢١١