الفيلم

تعنى بثقافة السينما وفن الصورة

السنة الرابعة | العددالخامس عشر| يوليو 2018

يوسف شاهين ..
زيارة جديدة

أفلام يوسف شاهين

بابا أمين	(1950)
ابن النيل	(1951)
المهرج الكبير	(1952)
سيدة القطار	(1953)
نساء بلا رجال	(1953)
صراع في الوادي	(1954)
شيطان الصحراء	(1954)
صراع في الميناء	(1956)
ودعت حبك	(1957)
أنت حبيبي	(1957)
جميلة بوحريد	(1958)
باب الحديد	(1958)
حب للأبد	(1959)
بين أيديك	(1960)
رجل في حياتي	(1961)
نداء العشاق	(1961)
الناصر صلاح الدين	(1963)
فجر يوم جديد	(1964)
بياع الخواتم	(1965)
عيد النيروز	(1967)
الناس والنيل	(1968)
الأرض	(1969)
الاختيار	(1970)
رمال من ذهب	(1971)
سلوى	(1972)
العصفور	(1972)
انطلاق	(1974)
عودة الابن الضال	(1976)
إسكندرية ليه	(1978)
حدوتة مصرية	(1982)
وداعًا بونابرت	(1985)
اليوم السادس	(1986)
إسكندرية كمان وكمان	(1990)
القاهرة منورة بأهلها	(1991)
المهاجر	(1994)
المصير	(1997)
الآخر	(1999)
سكوت حنصور	(2001)
إسكندرية - نيويورك	(2004)
هي فوضى	(2007)

الفيلم

مجلة غير دورية

تعنى بثقافة السينما وفن الصورة

العدد الخامس عشر - يوليو 2018

ـ شاهين .. كحبة الخردل	سامح سامى	2
ـ يوسف شاهين .. زيارة جديدة	حسن شعراوي	4
ـ حدوتة القلب المفتوح على طاولة المخرج والأديب	آية طنطاوي	6
ـ مقتطفات من محادثة صوتية بين شاهين وإدريس		10
ـ رمسيس مرزوق: شاهين لم يقبل بأقل من جنونه إبداعاً		14
ـ شاهين .. البدايات	ضياء مرعي	16
ـ حسن فؤاد.. من الرسم على الجدران إلى «الأرض»	سمر هادي	28
ـ صورة صداقة.. يوسف شاهين وعبد الرحمن الخميسي	أحمد الخميسي	32
ـ فلسفة الرقص في أفلام يوسف شاهين	نيفين الكيلاني	34
ـ أن تكون ممثلاً في سينما يوسف شاهين	أمنية عادل	36
ـ بلا حدود	شهاب الخشاب	40
ـ شاهين في مرآة دولوز	بدر الدين مصطفى	42
ـ شاهين .. وعروس المتوسط	سامى حلمى	48
ـ شهادة فاروق الشرنوبي.. عن شاهين		51
ـ يحيى الموجي.. موسيقار شاهين الأخير	أندرو محسن	52
ـ شاهين بعدسة الجمهور	أماني صالح	54
ـ شاهين في أفيش	مرام صبح	58
ـ حوار الأفكار فى دراما يوسف شاهين	وليد سيف	64
ـ صوت الصورة فى سينما شاهين	مروان فوزي	70
ـ إطلالة على أفلام يوسف شاهين القصيرة	محسن ويفى	72
ـ يوم أن كان شاهين أستاذًا..	حسن شعراوي وأمنية عادل	74
ـ شاهين وتجديد دماء السينما المصرية	ضياء حسني	76
ـ يسرى نصر الله: أحببت في شاهين صدقه وتمرده	حسن شعراوى وعزة إبراهيم	80
ـ معاني الحب المتعددة في عين شاهين	وفاء السعيد	84
ـ رباعية شاهين بعد النكسة.. ماض مهزوم وحاضر بلا أبطال	أحمد سامى يوسف	90
ـ «المصير».. التاريخ بين المقدس والذاتى والعام	مها فجال	100
ـ مركزية المكان في سينما شاهين	عاطف معتمد	104
ـ فنان يشبه شخصية مصر	صفاء الليثى	108
ـ محمود حميدة: شاهين هو الحداثة الدائمة	هناء ثروت	112
ـ العالمية العربية والغربية في سينما شاهين	وليد الخشاب	114
ـ هشام عبدالحميد: شاهين قال لي «أنت أحسن من النص»		121
ـ الجنون في ثلاثة أفلام	عزة خليل	122
ـ فضاء المهمشين فى «باب الحديد»	هبة عمر	130
ـ يوسف شاهين بعيون فرنسيّة	الفرير يوسف عبد النور اليسوعيّ	132
ـ يوسف شاهين.. الوجه الآخر	أحمد عبدالعال	140
ـ هل كان مهدي وجهًا من وجوه شاهين في حدوتة مصرية ؟	رامي عبد الرازق	144
ـ يوسف شاهين والغرب.. بين الحب والكراهية	علياء طلعت	148
ـ يوسف شاهين.. جدل الذات والآخر	سناء عبد العزيز	152
ـ عبدالحى أديب والخروج من باب الحديد	وليد سيف	158
ـ العقل والوحى في مصير يوسف شاهين	محمد عثمان خليفة	164
ـ القومية العربية في سينما يوسف شاهين	أروى تاج الدين	166
ـ السيرة الذاتية في أفلام شاهين	داني ناجي – روان خيري– رغدة محمد	170
ـ رسالة دكتوراة بالسوربون عن أعمال يوسف شاهين	لطفي السيد منصور	174
ـ يوسف شاهين .. حياة فى صور		177

رئيس التحرير
سامح سامى

رئيس التحرير التنفيذى
حسن شعراوى

مستشارو التحرير
صفاء الليثى
ضياء مرعى
عرب لطفى
وليد الخشاب
مصطفى بيومي

هيئة التحرير
عزة إبراهيم
عزة خليل
إسلام أنور
أماني صالح
محمد طارق
أمنية عادل
سمر هادي

سكرتير التحرير
بسنت الخطيب

المدير الفنى
أحمد عبدالباقى

الغلاف:
دعاء العدل

الديسك المركزى:
الحسينى عمران

إدارة مالية:
رومانى بهنا

توزيع:
مدحت جاد

جميع الصور تنشر بإذن خاص من شركة مصر العالمية «يوسف شاهين»، وجميع الحقوق محفوظة

www.jesuitcc.com
hassansharawy79@gmail.com
http://www.facebook.com/elnahda.jesuitcairo
0225920909 - 01004262910

رقم الإيداع 18938 / 2014

يصدرها نادى سينما الجيزويت
جمعية النهضة العلمية و الثقافية
جيزويت - القاهرة
المسجلة بوزارة التضامن الاجتماعى برقم 4499 لسنة 1998
15 ش المهرانى - الفجالة - خلف مدرسة العائلة المقدسة

رئيس مجلس الإدارة
الأب وليم سيدهم

المدير التنفيذى
يوسف رامز

المدير الإدارى
رومانى فرج

شاهين.. كحبة الخردل

سامح سامي

«أنا لا أرغب أن تكون أفلامي نوعا من المخدر الذي يسلي الجمهور لمدة ساعتين، ولكن ما أسعى إليه من خلال أفلامي أن يخرج المتفرج من صالة العرض وفي ذهنه تساؤل هو ماذا يريد أن يقوله هذا الرجل؟ هذا السؤال ما أبحث عنه في كل عمل أقدمه، فأنا رافض تماما عمليات غسيل المخ التي يتعرض لها جيل كامل حتى يصير الشخص مستعدا لقبول أي فكرة أو تنفيذ أي تصرف يطلب منه دون تفكير. لذا فقد أصبحت أتوقع الهجوم في أي وقت وعلى أي عمل أقدمه، ويبدو أن المسألة لم تنحصر في يوسف شاهين وحده ولكنها مأساة الإبداع الحر بشكل عام فهناك فئة ترفض التنوير وترفض مخاطبة العقول.. وتريد مع المبدعين أن يكمموا أفواههم ويريدون من أمثالي تقديم الأعمال الهابطة التي ترضي الغرائز وتدغدغ الأحاسيس.. لكني سأظل أقدم الأعمال التي تناسب فكري وتكويني»*.

أنت أمام مخرج استثنائي، يشكل تجربة فريدة في تاريخ السينما المصرية، ملهم، كحبة الخردل ف»هي أصغر جميع البذور التي على الأرض. لكن متى زُرعت ونمت تصير أكبر الأشجار حتى إن طيور السماء تأتي إليها وتحول أغصانها مسكنا لها». شاهين حبة تبدو صغيرة. لكنه صار شجرة كبيرة لطيور السماء، إلى الآن تتغذى من ثمارها.

وهذا العدد من مجلة الفيلم، الذي أعتبره مختلفا وفارقا في مسارها، أتصور أنه نتاج ذلك الثمر الذي خلفه شاهين، ليس فقط عبر أفلامه المهمة والضرورية في تاريخ السينما المصرية؛ وإنما عبر أرشيفه الخاص، الذي أتيح لنا بإذن خاص من أسرة يوسف شاهين، خاصة من الشقيقين ماريان خوري وجابي خوري، الشكر لهما ولكل الأسرة، التي تعاملت بروح فائقة الجمال، نفتقدها في المجال العام. وشكر خاص للأب وليم سيدهم اليسوعي وروحه الشابة المنطلقة نحو الجمال ودعم الفن والثقافة، وللأستاذ حسن شعراوي صاحب الحلم والمبادرة، الذي فكر منذ سنتين، قبل أن أتولى رئاسة تحرير المجلة، في إصدار عدد تذكاري عن شاهين، في الذكرى العاشرة لرحيله، يخرج من أرشيف السينمائي الكبير، فهو المخرج الضرورة حسب وصف شعراوي.

المدهش أن ما فعله شاهين في أرشيفه يوضح إلى أي مدى كان يفكر هذا الرجل، وماذا كان يخطط حتى بعد رحيله. يسجل جلساته مع الأديب يوسف إدريس ليخرجا للنور فيلم «حدوتة مصرية»، يعمل على توثيق كل ما يفعله. لابد أنه كان يعرف- بوصفه نبيا- أنه بعد رحيله بعشر سنوات سوف تأتي مجلة ما، مثل الفيلم، تهتم بإتاحة أرشيفه العظيم للقراء، ولمحبي فنه، ولدراسي السينما، وخاصة للفئة الأخيرة، حيث لا يظهر عدد من المجلة لا نكون مهتمين بسؤال أساسي ماذا يفيد هذا العدد لدارسي السينما، ولصنّاع الأفلام؟ وظني أن هذا العدد يأتي متسقا مع إطلاق جمعية النهضة العلمية والثقافية «جزويت القاهرة» بدء الدفعة الحادية عشر من مدرسة السينما بالقاهرة، ومحاولتها أيضا لتأسيس مدرسة مجلة الفيلم التي تعني بالنقد السينمائي والكتابة للصورة، وصناعة الأفلام. وكذلك مع انطلاق التعليم المتطور لدفعة مدرسة أسيوط للسينما التسجيلية وإنتاج أفلام تليق بنا وبالجزويت .

ويأتي هذا العدد متسقا أكثر مع تجربة الجزويت في تعليم السينما، التي تحاول القول إن السينما الجادة يمكن أن تؤثر في الناس، وقادرة على التغيير. فيوسف شاهين هو النموذج المكتمل لرؤية الجزويت لتكوين فنان شامل جريء في التعبير عن ذاته وعن قضايا الآخرين، فمن ينظر لمساره يجد أنه حل «عقدة» الكلام المحبط، الذي يقال إن السينما البديلة، تغرد بعيدة عن الجمهور وعن التأثير.

فسلام على النائمين
سلام على الحالمين
ببستان فردوسهم آمنين
سلام على الصاعدين خفافا
على سُلَّم الله

* جزء من شهادة ليوسف شاهين منشورة في كتاب «سلطة السينما..سلطة الرقابة» لأمل عريان فؤاد، وكالة الصحافة العربية،1999

يوسف شاهين .. زيارة جديدة

حسن شعراوي

قد يبدو مختلفاً هذا العدد من مجلة «الفيلم»، عن غيره من أعدادها السابقة، وإن كنا نرجو أن لا يكون غريبا. ويأتي الإختلاف لأنه عدد «تذكاري» يصدر في الذكرى العاشرة لرحيل المخرج السينمائي الكبير «يوسف شاهين» منذ عامين بدأت فكرة العدد بدعوة من أسرة شاهين "الشقيقان ماريان خوري، وجابي خوري" للمشاركة في هذه الإحتفالية العالمية والتي سيحتفل بها معنا «السينماتيك الفرنسي، والسينماتيك البولوني بإيطاليا.

وبعد الإطلاع على أرشيفه السينمائي ومقتنياته اكتشفنا أن شاهين الذي سكنته الحياة بعنفوانها قرر أن يظل باقيا حتى وإن رحل بجسده فترك لنا «خبيئة» تكشفها مجلة الفيلم وتتيحها لأول مرة لجمهوره ومحبيه في هذا العدد التذكاري والذي وضعنا له عنوانا "يوسف شاهين .. زيارة جديدة"

وهي بالفعل زيارة ، نرى فيها "جو" الذي عرفناه ذات يوم ضاجا بالفرح والحياة، نعود إلى لقاء شخص عرفناه من قبل وعودتنا إليه محاولة لتجديد المعرفة ولإبقاء حبلها موصولا وتوثيق روابطها إن استطعنا. فبعض الناس يتركون فراغا في الحياة لا يمكن أن يملأه شيء آخر مهما كانت قيمته، فلم يكن يوسف شاهين مجرد سينمائي عابر أخرج أفلاما ومضى ، ولكن "شاهين" كان شعلة من الفكر أضاءت وأشتعلت ثم أنطفأت، كان مختلفا فقد أعطت شخصيته التي انعكست في أفلامه للسينما المصرية مذاقا يشبه روحه القلقة ونزقه وجرأته في اقتحام وهدم كل ما هو مبتذل وعادي فكان يرى أبعد مما نشاهده فيضئ عقولنا ويحررنا من العتمة والجمود.

ونشهد بأننا كنا سعداء الحظ بما وجدنا من صور وتسجيلات وأوراق ومخططات وخطابات ووثائق ، وكلها في حالة جيدة مصنفة ومبوبة تنتظر من يبحث فيها ويتأملها ويستنطقها ليس بغرض حديث الذكريات أو «النوستالجيا» فالماضي لا يعنينا على الأقل في موضوعات هذا العدد ولكن الذي يعنينا هو الحاضر والمستقبل وهما شاغلنا قبل وبعد أي أعتبار.

فكيف نزور يوسف شاهين الذي طواه الموت ونأخذ معنا إليه الحاضر والمستقبل؟

فالسينما المصرية في الذكرى العاشرة لرحيله مازالت وحيدة شريدة لا تملك مقومات فنية جيدة تدفعها لصناعة سينما جيدة.

السينما المصرية مازالت تنتظر مخرجا يعيد إليها بريقها المفقود.

فهي أسئلة حاضرة بقوة في موضوعات هذا العدد المتخم بالتحليلات والتسجيلات والوثائق وبالطبع الصور الفوتوغرافية ، اجتهدنا فيها ان نستنطق وجوه يوسف شاهين المتعددة وجوانبه المختبئة ، التي لم نعرفها من قبل ، ولا نعرف إلى أي حد قد يكون حالفنا التوفيق في إقامة التوازن بين موضوعات وقضايا هذا العدد التذكاري، لكننا في نفس الوقت ندرك ان هناك زوايا وجوانب أخرى لم نتطرق إليها لضيق المساحة المتاحة لنا على ان نعد زيارة أخرى للمخرج الكبير يوسف شاهين، إذا كان في العمر بقية.

وهذا الجهد المتواضع من مجلة الفيلم لا يعدو أن يكون محاولة لإستعادة ما عاشه وأضافه «شاهين» صاحب الضوء الأكبر والوهج الذى تجاوز كل الآفاق للسينما وبالأحرى للحياة.

وفي النهاية لابد لنا أن نشكر كل الذين كتبوا عن يوسف شاهين زملائي الأوفياء فريق عمل مجلة الفيلم

أما الشكر الخاص فهو لأسرة يوسف شاهين «ماريان خوري، وجابي خوري» والأصدقاء في شركة «زاوية» يوسف الشاذلي « و « علياء أيمن»

كذلك شكر خاص للأستاذ «ناصر حيدر» مسئول أرشيف يوسف شاهين الذي تعامل معنا بكفاءة وإخلاص وأمانة.

نور الشريف في لقطة من فيلم حدوتة مصرية

حدوتة القلب المفتوح على طاولة المخرج والأديب

16 يونيو 2008

حرارة الصيف تشّتد والصحف والمجلات تفاجئنا بخبر مؤلم ومربكٍ في آن؛ يوسف شاهين يرقد في غرفة العناية المركزة بمستشفى القوات المسلحة بالمعادي، المؤلم هو الخطر الصحي الذي يتعرض له شاهين فازداد قلق محبيه عليه من أهله وأصدقائه وتلاميذه وجمهوره، والمربك أن هذا الخبر يستدعي في الذاكرة "نور الشريف" في فيلم "حدوتة مصرية" وهو في غرفة العمليات بين يدي طبيب يجري له جراحة دقيقة في قلبه في مشهدٍ هو إعادة تمثيل لما عاشه شاهين بالفعل قبل سنواتٍ في يونيو 1976 في لندن كلينك وقلبه يستميت ليحيا، وكان بالفعل اسمه في الفيلم "يحيى" كعادة شخصية شاهين في أفلامه، وما حدث أنه عاش بعدها بالفعل في الحياة، وفي الفيلم.

آية طنطاوي

يترقب الجميع مصير شاهين، توزّع الجرائد صباح كل يوم فيقبل عليها جمهوره ليطمئنوا على حالته، والتوتر بدأ يزيد، انتشرت الشائعات "لا أمل".. "شاهين يموت"، فخرج مدير المستشفى د. أحمد عبدالحليم في مؤتمر صحفي ليؤكد أنها مجرد غيبوبةٍ عميقةٍ وليست موتًا إكلينيكيًا كما يُشاع، مشهدٌ جديدٌ يذكرنا بأول مشاهد المحاكمة في فيلم "حدوتة مصرية" حيث يتوافد الجميع ويقف الصحافيون ووكالات الأنباء لتغطية أخبار "يحيى" بطل الفيلم الذي بدأ لتوّه العمليّة/ المحاكمة، كأن الواقع يعيد تمثيل الفيلم مشهدًا مشهدًا.

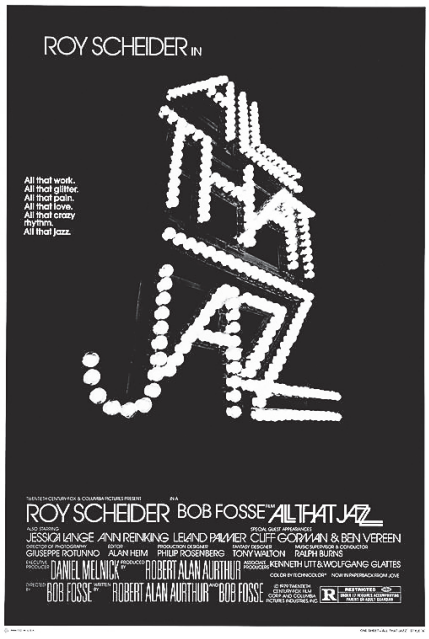
بداية الحدوتة:

لم تبدأ فكرة فيلم "حدوتة مصرية" كما شاهدناها من قلب شاهين، بل كانت لها بدايتان:

الأولى: يرويها سمير فريد حيث أن لقاءً جمع بينه وبين شاهين والمخرج سمير نصري في نهاية السبعينات بعد عرض فيلم عودة الابن الضال، قال شاهين "لم يعد أمامي سوى الاعتزال.. كفى.. عمري خمسون سنة وأخرجت ٢٥ فيلمًا وليس لدي ما أقوله"، فأجابه فريد "عندك خمسين سنة.. اصنع

بوستر فيلم حدوتة مصرية

بوستر فيلم لا وقت للحب



بوستر فيلم كل هذا الجاز

فيلمًا عن حياتك.. عن شبابك.. وسيكون عن مصر أيضًا"، فأعجب نصري بالفكرة وصمت شاهين، بعدها قدّم سيرته الذاتية في فيلم "إسكندرية.. ليه؟" واختتم الفيلم بشاهين الشاب الذي يسافر إلى أمريكا في نهاية توحي بأن الحدوتة لم تنتهِ بعد.

والثانية: بدأت من قلبين تعرضا يومًا ما لعملية قلبٍ دقيقةٍ؛ قلبِ "يوسف إدريس"، وقلبِ "يوسف شاهين".

اجتمع إدريس وشاهين في إحدى الجلسات، لم يكونا يومًا صديقين مقربين، لكن فكرة فيلم جديدٍ جمعتهما سويًا، واتفقا على عقد جلسات عملٍ أسبوعية في بيت شاهين، على طاولةٍ تفصل بينهما ألقى إدريس بالخيط الأول للفكرة، أعجبت شاهين، فاستمر إدريس في فرد خيوطه بغزارةٍ، وبمرور الجلسات ألقى شاهين بخيوطه أيضًا وأخذ ينسج معه قالب الحدوتة،واتفقا على أن يكون شكل الكتابة بينهما هو أن يسرد إدريس الحدوتة في شكل مشاهد متتابعة، وجهاز التسجيل يسجل ما يدور في جلسات العمل المكثفة، ثم يجمع شاهين التسجيلات لاحقًا ويكتبها في شكل سيناريو ويرسله إلي إدريس في النهاية ليضع وجهة نظره النهائية، كانت هذه هي طبيعة جلسات العمل التي اتفق عليها الاثنان، وبطل الحكاية يتشكل شيئًا فشيئًا.

بدأت قصة إدريس بطفلٍ صغيرٍ - وهو البطل في صغره - يقف خلف القضبان ويُحاكَم بتهمة محاولة قتل بطل الحدوتة والذي استقر إدريس على أنه رجلٌ ذو شأنٍ هام، ويختار إدريس مصر كملاذ أخيرٍ للبطل،

ويختار القدر لشاهين بعد حوالي خمسةٍ وعشرين سنةً نفس مصير البطل، فبعد رحلة علاج في فرنسا عام 2008 يدخل شاهين مستشفى المعادي، والتجمهر بالخارج واحدٌ ولم يهدأ،والمحكمة التي نصبها إدريس للطفل سينصبها لشاهين لاحقًا.

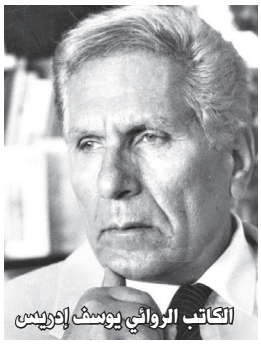
الأفكار تتدفق في جلسات العمل، وبطل الحدوتة ذو القلب المفتوح يستدعي معه ذكريات الألم والخوف، يتذكر إدريس قلبه الذي فُتح وتوقف لساعتين، والخوف والقلق الذي كاد يقتله قبل العملية، وشاهين أيضًا يتذكر ارتباكه وخوفه من الموت وانزعاجه لشعوره أن حياته قد تنتهي فجأة في الخمسين وتنطفئ سجائره وأفلامه للأبد، يتوقف بينهما الكلام عن البطل وينغمس كلٌ منهما في ذاته أكثر، مواقفُ شخصيةٌ ومشاعرُ مسكوتٌ عنها وأحداثٌ تخبئها الذاكرة كل هذا راح يطفو على السطح، اختيار إدريس لشخصية عالم مصري تؤكد أنه لم يفكر في نفسه بصفته كبطل للحدوتة، بل إنه اختار شخصًا آخر ليعيره جسده ويكسبه شخصيته وحياته، والبعد الذي يضفيه هو خوفه الشخصي من الموت، فيحكي إدريس موقفًا تعرض له قبل إجرائه العملية حيث تردد في شراء بيجامةٍ واحدةٍ أم ثلاثٍ من أحد متاجر لندن الشهيرة، لما يعكسه هذا الموقف من المساحة الشائكة داخل إدريس التي تفصل بين خوفه من الموت وتمسكه بالحياة.

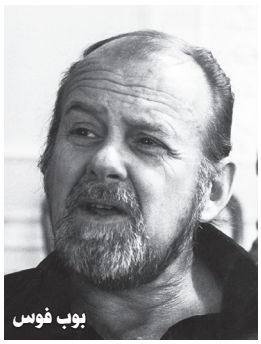
أما شاهين كان بكامل وعيه يتتبع الشخصية ويفكر في أدق تفاصيلها، يرسم ملامحها بتروٍ، يحكي إدريس موقفًا يحدث له فيدون شاهين الموقف كمشهدٍ في الفيلم وكل شاغله هو تقنية الحدوتة وكيف ستُحكى؟ والمعالجة الإنسانية من وراء هذه الحدوتة، ومدى مصريّة الحدوتة، فتمسك شاهين مثلاً بمشهد البيجامة ليكون جزءًا من حدوتة البطل الذي يضفي له بعدًا إنسانيًا، ولأنه يستدعي أيضًا موقفًا مشابهًا تعرض له شاهين قبل إجرائه العملية، رأى شاهين أن مشهد المحاكمة يضع الفيلم في قالب فانتازيا، لكن ما أراده شاهين ليميز معالجته الدرامية هو البعد الإنساني الذي يريد إضفاءه، وليس فقط الوقوف على الفكرة البراقة لمحاكمة تُجرى داخل قلب رجلٍ مشهورٍ للطفل الذي كانه، وهو ما يراه شاهين المختلف عما يقدمه سيلفادور دالي مثلاً، فالأخير كل شاغله هو المغامرة والبعد الفانتازي، وما يهم شاهين هو البعد الإنساني حتى لو كانت الحدوتة في قالبٍ فانتازي، وهو ما سيكتبه لاحقًا عبدالرحيم منصور ببراعةٍ في كلمات أغنية الفيلم "يهمني الإنسان ولو ملوش عنوان".

مين الناس اللي بنتكلم عنهم؟

هنا بدأت الأنا تأخذ مقعدًا في الجلسات التي استمرت لحوالي ستة شهور، كل منهما يستدعي ألمه وتجربته الخاصة، والشخصية بدأت تنفلت خيوطها من أيديهم بمرور الوقت، من يد إدريس بالتحديد، وشاهين كعادته يسجل كل هذه الجلسات على أشرطة كاسيت ثم يعيد تفريغها، في أكثر من مرة يطلب إدريس أن يتوقف التسجيل، هذا التوقف يعني أن إدريس سيحكي شيئًا شديد الخصوصية لا يريده أن يسجّل، وهو ما يعني بالتأكيد أنه متحفظ على ما يقال وما لا يقال، يوافق شاهين، ثم يعود للتفكير والاشتباك معه من جديد حول الشخصية، فيقاطعه إدريس معترضًا على تدخلات شاهين التي بدأت تقولب أفكاره وتقيدها، فيحاول شاهين أن يعيد الأمور إلى نصابها من جديد ويؤكد له "الصراع ليس بيننا، بل بيننا وبين الشخصية".

يمسك شاهين بالورقة والقلم ويدوّن المواقف التي لا تزال تتداعى أثناء الحديث بينهما، والمواقف التي يستدعيها إدريس قبل إجرائه العملية وعلى الأغلب نسي الشخصية، ربما لأنه سحب من داخله كل خيوط الشخصية لينسجها بها؛ فتحول إدريس إلى بطل الحدوتة دون أن يدري، لكنه وفق قواعد شاهين كان البطل بكل المواقف والمشاعر الخاصة التي تحدث عنها في الجلسات، وهو ما رفضه إدريس رفضًا قاطعًا فثار بشدةٍ معلنًا رفضه ما فعله شاهين بعد أن سلمه المسودة الأولى من السيناريو لأنه في ظنه رأى أن شاهين خانه في هذه الجلسات وكشف كل اعترافاته وألصقها بالشخصية، ما أراه أن إدريس صُدم حقًا عندما رأى حياته ستكشف على الملأ وهو لم يملك الجرأة الكافية لكشفها، فهو اتفق على عرض القشور السطحية لا أكثر من ذلك، لم تهدأ نار إدريس وهدد برفع قضية على شاهين الذي خان العمل وقدم رؤيةً لم يتفق عليها ولم يأذن بها، هنا تبدّل المشهد كليًا، بالتأكيد انزعج شاهين من موقف إدريس، وما أزعجه أنه كان مضطرًا لقبول طلب إدريس بإنهاء الحدوتة، تراجع للوراء، أخذ نفسًا عميقًا وفي هذا النفس استعاد روحه، وتذكر أن الطاولة التي جلس عليها مع إدريس كانت تحمل قلبين، وأن قلبه مازال ينبض ومستعدٌ أن يخوض التجربة بشجاعةٍ أكثر،


الكاتب الروائي يوسف إدريس


بوب فوس

الناقد السينمائي الراحل سمير فريد

بالفعل قرر شاهين أن مشروع الفيلم لن ينتهي، فاستكمل ما لم ينهيه في فيلمه السابق "إسكندرية.. ليه؟"، والولد الذي سافر في نهاية الفيلم ليدرس السينما في أمريكا عاد ليكشف جزءًا جديدًا من حياته، جزءًا جديدًا يؤرقه، أو لنكن أكثر صراحةٍ، فالموت هو الذي كان يؤرقه، احتفظ باسم يوسف إدريس كصاحب فكرة الفيلم، واحتفظ بالمشاهد الأولى لإجراء العملية واحتفظ أيضًا بالطفل الصغير وفكرة المحاكمة، لكنه بدّل قلب إدريس بقلبه، ويحيى الذي يقبض على صدره من شدة الألم سيحكي لنا حدوتة شاهين بصدقٍ أكثر وجرأةٍ أكثر، وبالفعل يعترف يوسف شاهين في لقاء له مع "منى غندور" أنه تجرأ كثيرًا في هذا الفيلم.

كل واحد منا أعرج بطريقته:

في إحدى جلسات العمل يقترح إدريس أن بداية الفيلم لن تكون المحاكمة، بل أن تكون من نقطة أبعد من ذلك، نقطة البداية من سرير في مستشفى ويرقد عليه البطل وطبيب التخدير يدخل عليه، يطلب منه الطبيب أن يقول اسمه وهو يعطيه مادة معينة مخدرة في الحقنة فيرد عليه البطل متعجبًا "نسيت اسمي؟" فينفي الطبيب ويطلب منه أن يذكر اسمه ليختبر مفعول المادة، في هذه اللحظة تدخل ممرضتان، يعطيه الطبيب حقنة التخدير والبطل يقول اسمه الثلاثي.. لم يكن إدريس فكر بعد في اسم البطل، لكنه يريده أن يكون اسم "يعلّم"، فيختار "أدهم محمد الشرقاوي".. يدخل أول سنتي من الحقنة في الوريد.. البطل يردد اسمه.. أدهم محمد.. الشرقا!!!.. هنا في هذه اللحظة يتخيل إدريس المشهد فيقترح صورة بصرية تتحول فيها الغرفة فجاة من خلال جهاز التليفزيون مثلاً إلى نقرة حولها جبل قممه من الثلج الأبيض، وقبل أن ينتهي من استكمال اسمه الشرقا!!!اوي تتحول الحروف والأصوات في مزيج لدوامة - بحد وصفه- صوتية سمعية موسيقية، ثم صمتٌ تامٌ لست ثوانٍ نسمع بعده صوت شخير البطل، ثم يأمر الطبيب الحكيمة والممرضة "خدوه"، يدخل البطل على السرير في ممرٍ في قسم العمليات في صمتٍ شديدٍ وجديةٍ،وكل الأطباء والممرضين والمرضى فيه يرتدون ثيابًا خضراء، ثم تبدأ الحكيمة والممرضة تتهامسان بشأن الصحفيين المتجمهرين بالخارج، فتحذرها منهم ومن محاولة أحدهم للدخول لأن الجميع بالخارج متخوفين من العملية التي ستجرى له، هنا يفكر إدريس -كما ذكرنا سابقًا- أن البطل هو عالِمٌ مصريٌ يعمل في أمريكا، وقد اكتشف اختراعًا علميًا هامًا ثم جاء ليجري عمليةً في قلبه على يد طبيبٍ مصري -لاحقًا في نفس الجلسة سيقترح عليه شاهين أن البطل "مشهور" ليس مهمًا أن يكون عالمًا فقط، بل أن يكون كاتبًا مثل نجيب محفوظ أو يوسف إدريس نفسه أو فاروق الباز أو أية شخصية مصرية مشهورة-.ويفكر إدريس أن البطل يجب أن يكون ممثلًا ذا شعبية فيقترح عادل إمام، أو فؤاد المهندس، وهو ما لم يعترض عليه شاهين رغم أن من حقه الاعتراض، فاختيار الممثل هو دور المخرج لا الكاتب، والاستغراق في التفكير في الممثل يعطل التفكير في الكتابة، هنا يتجاوز شاهين هذه النقطة في النقاش للتفكير فيها لاحقًا والمهم الانتهاء من التفكير في الحدوتة "ادیني الشخصية و forget the people". مع تأكيد شاهين أن الشخصية ذكيةٌ ومعرفتها بخطورة العملية يجب أن تأتي بذكاءٍ أيضًا فهذه هي حيلة السيناريو التي يجب أن تقدم بحرفيةٍ، وأن المعرفة السطحية أو الساذجة تضر برسم الشخصية،يستطرد إدريس ويصل للمشهد التالي حيث ننتقل فيه إلى مظاهرات للصحفيين والمرضى وسائقي التاكسي وجملٍ حواريةٍ سريعةٍ جدًا من المتجمهرين يتحدثون عن هذا العالِم المصري والعملية الجراحية التي سيجريها ،أفكار إدريس هي مطابقة دقيقة لفكرة "التفكير بالصورة" والتي هي جوهر العمل السينمائي، والصورة السينمائية التي يطرحها إدريس تعكس بالتأكيد رؤيته الفنية التي يرى بها تتابع المشاهد بأدق تفاصيلها كأن يختار حكيمة وممرضة وليس ممرضتين عاديتين، واختياره لأن يكون مكان التصوير في العمليات وليس عنبرًا عاديًا، وأن الدوامة الصوتية الموسيقية تبدأ مع نطق البطل لاسمه الأخير والذي يجب أن يكون طويلًا جدًا ليحدث تناغمًا ومزجًا بين الاسم والموسيقى، هذه لم تكن التجربة الأولى لإدريس للكتابة للسينما بل عمل على كتابة سيناريو أفلام لا وقت للحب (1963)، العيب (1967)، حادثة شرف (1971).

في الفيلم نجد أن نقطة البداية كانت مختلفة تمامًا، فاختار شاهين أن تكون البداية من موقع تصوير فيلم "العصفور" في استعادةٍ جديدةٍ لمشهد "هنحارب" للممثلة محسنة توفيق، يتوقف التصوير لتعب "يحيى" بطل الفيلم، يأتي الطبيب يحاول أن يوضح له خطورة حالته الصحية، ينظر يحيى لطبيبه، لغة العيون عنصرٌ دراميٌ هامٌ في سينما شاهين، هذه النظرة توضح له خطورة الحالة وهذا هو الذكاء الذي يريد شاهين إضفاءه على معرفة الشخصية فيقول له يحيى :"يبقى قلبي اتنيل على

عينه .. أحسن .. نخلص"، ثم نرى مشاحناتٍ بين أصدقائه المحيطين به في موقع التصوير، ثم ننتقل إلى المشهد التالي حيث يحيى يستعد للسفر إلى لندن ليجري الجراحة، ولا يخبر زوجته ولا أبناءه وتبدأ أيضًا مشاحناتٍ بينه وبين زوجته في ظل صمت الأبناء، ثم يسافر بالفعل يحيى إلى لندن كما وعد طبيبه، هنا اختيار شاهين للبداية يختلف عن بداية إدريس الذي أراد أن يورطنا منذ البداية في العملية التي ستُجرَى للبطل، لكن رؤية شاهين والتي حاول فرضها وتوضيحها لإدريس في الجلسات أنه بحاجة إلى بداية تورطنا أكثر مع الشخصية قبل العملية، فالاختلاف بين طريقة تفكير كلٍ منهما كانت واضحة، وهو ما أدركه إدريس بالفعل بطريقةٍ ذكيةٍ؛ فيقول لشاهين أن الفرق بينهما في طريقة تقديم الحدوتة مثل تأليف سيمفونية إما أن تبدأ بداية هادئة، أو أن تبدأ مثل سيمفونية بيتهون السابعة، البدايتان مختلفتان، ولا توجد قواعد في الإبداع تحدد أن هذه البداية أعظم من تلك، ولكن اختيار البداية في السيمفونية أو في الفيلم أو في أي عملٍ فنيٍ يفرضها العمل بالأساس، ومنهجية تفكير المبدع والتي تسير على نهج العمل وطبيعته، وفي حالة جلسة العمل هذه يفرضها من له الكلمة الأولى في الكتابة، لكن في رأيي أن البداية لم تكن هي المشكلة التي اختلف فيها الاثنان، بدليل أن شاهين خلق البداية التي تروق له في الفيلم ثم أخذ من أفكار إدريس لمشاهد العملية الجراحية، والنقطة الخلافية الأساسية هي "الشخصية" والتي لم يكونا مستقرين عليها منذ البداية، فانجراف إدريس وراء الفكرة جعل الشخصية ليست محل أولوية، أو أن التفكير فيها سهلٌ أن يأتي لاحقًا، وهو ما كان يحاول شاهين العودة له والوقوف عنده "مين الناس اللي بنتكلم عنهم؟" يؤكد أن الشخصية هي "إحنا"، والشخصية "لازم تنطقها"، مما دفع إدريس للتوضيح لشاهين أنه يستطيع أن يكتب فيلمًا كاملًا ينتهي بدخول الشخصية لغرفة العمليات وهو طريقٌ أخرٌ لسرد معالجة الفيلم الدرامية لكنها تجعلنا نقف عند وجهة نظر شاهين أن العملية هي الخط الرئيس الذي ينفجر منه الأحداث، لكنها ليست كل الأحداث فهناك أبعادٌ أخرى يجب الوقوف عليها والتفكير فيها، فيقترح إدريس أن يكون البطل فاز بنوبل ويبدأ الفيلم من هنا، فلا تروق الفكرة لشاهين الذي لا يراها "مصرية" بما يكفي، كما أن شخصية العالِم تختلف عن شخصية الأديب تختلف عن أية شخصيةٍ أخرى، وإذا كانت قوالب الحدوتة واضحةً لكن الشخصية تبدو مذبذبةً وغير واضحة المعالم وتتأرجح بين الحقيقة والخيال، بين هذا العالم وبين إدريس وشاهين، لذلك اختار شاهين أن يكون إدريس هو الشخصية، وبعد رفضه اختار شاهين أن يكون بنفسه بطل حكايته.

وبالعودة لاختيار بداية الفيلم أراد شاهين أن يتعرف المشاهد على الشخصية أولاً، وأن يعرف يحيى هو شاهين، فكانت البداية بالدخول في عالم يحيى المحيط به قبل أن ندخل معه المحاكمة بدون معرفةٍ مسبقةٍ عن هويته، وهو في رأيي اختيارٌ دراميٌ كلاسيكيٌ ذكيٌ يمهد للشخصية من الخارج أولاً ثم من الداخل، ويجعل العملية هي الموقف الذي يدفع لتغيير الأحداث، ثم يستطرد في سرد مشاعر شاهين قبل إجرائه العملية فهو

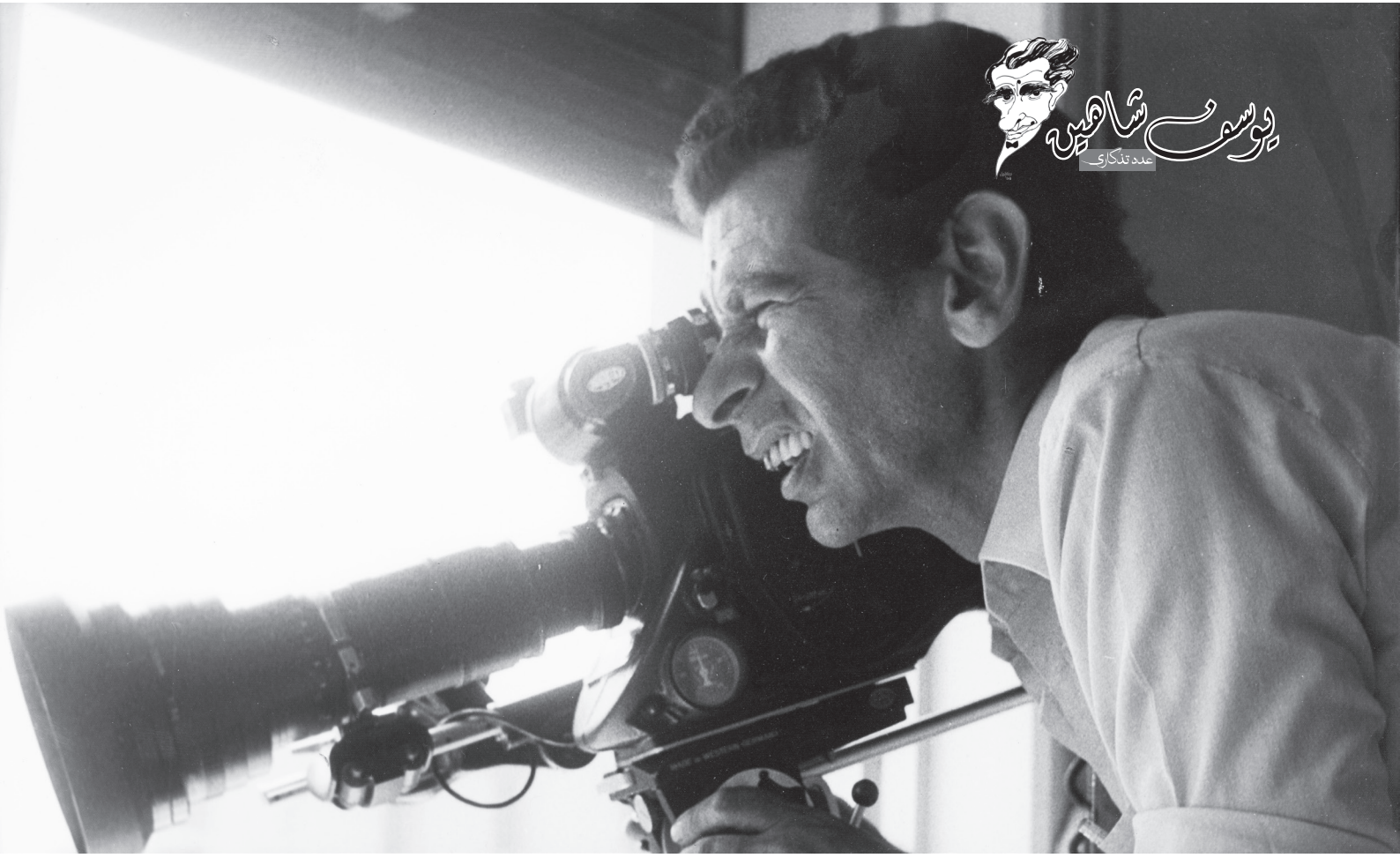
لقطة من فيلم حدوتة مصرية

خائفٌ من الموت لكنه يحاول التظاهر بالعكس، ويقرر يحيى أن لا يخبر أحدًا بأنه سيجري العملية "لا أمي ولا أختي ولا امرأتي" يقولها يحيى تمامًا مثلما قالها شاهين في جلسته مع إدريس، ثم يختار سائقًا غريبًا يجلس معه ويحكي له عن مشاعره ومخاوفه، ويختار أن يستطرد في عدد من المشاهد التي نرى فيها يحيى قبل دخوله لإجراء العملية، وهي بالتأكيد جاءت من وحي حكايات إدريس عن الأسبوع الذي قضاه قبل العملية، وعن الفترة التي قضاها شاهين أيضًا، ثم ينتقل إلى مشهد العملية.. كل من في المستشفى يرتدون ثيابًا خضراء، يسأله طبيب التخدير عن اسمه فيقول "يحيى شكري مراد"، لكن الدوامة لا تبدأ هنا، بل سندخل مع يحيى غرفة العمليات، نراقب العملية كما يراقبها الأطباء بالأعلى من النافذة وجهاز التليفزيون، ومع بداية شق الصدر وبدء العملية تبدأ عملية المحاكمة بالداخل، ونسمع الدوامة الموسيقية التي اقترحها إدريس فوظفها شاهين في هذا المشهد لتنذر عن بداية الخطر، ثم نرى الطفل الصغير وهو قابع بداخل القلب، ومن هنا تبدأ الفانتازيا، وتظهر مانشيتات الجرائد وتجمهر الصحافة بالخارج بالتزامن مع بداية العملية، وبداية محاكمة الطفل الذي اعترف أنه لا يحاول أن يقتله، بل إنه يقتله بالفعل "لغاية ما يجيب أجله"، ويعترف أيضًا أنه ليس الوحيد المتورط في محاولة القتل، فيشير بأصابع الاتهام إلى عدد من الحضور أولهم الأستاذ جبرائيل الذي قام بدوره عبدالعزيز مخيون، هنا توقف شاهين عن الاستلهام من إدريس ليفرد لنفسه مساحته الخاصة في تقديم حكايته، حتى أنه لم يلتزم بالجبال البيضاء التي تخيلها إدريس كمكان تجرى فيه المحاكمة، بل صمم شاهين المحاكمة بداخل صدر البطل، واستبدل الجبال بالقفص الصدري يحيط بقاعة المحكمة، واستبدل الدماء ببالونات حمراء وبيضاء، وشرايين القلب بأنابيب شفافه والطفل الصغير يحمل الكرات التي يسد بها شرايين القلب ليقتل يحيى، وتوظيف الديكور هنا يخدم بالأساس القالب الفانتازي لمشهد المحاكمة الذي يقوم عليه الفيلم.

انتهى الفيلم... وعرض لأول مرةٍ في مسابقة مهرجان فينسيا عام ١٩٨٢ لكن الفيلم لم يمر بسلام بل قوبل بإنتقادات النقاد الذين رأوا أن الفيلم هو نسخةٌ من الفيلم الأمريكي All That Jazz للمخرج بوب فوس الذي تم عرضه عام 1979 والذي يتشابه في فكرته مع بطل الفيلم الذي يجري عملية قلب مفتوح ويستعرض حياته فيما يشبه محاكمة والتي هي أيضًا السيرة الشخصية للمخرج، وعندما عرض الفيلم في مهرجان القاهرة السينمائي في دورته السادسة في ديسمبر 1982 نال يوسف شاهين جائزة أفضل مخرجٍ في تكريم يليق بمجهوده ورؤيته الفنية غير المسبوقة على مستوى السينما المصرية،"حدوتة مصرية" التصقت به الكثير من الشخصيات، يوسف إدريس في البداية ثم يوسف شاهين وفي النهاية المخرج بوب فوسي وشخصيات مسرحية أغوار الروح لنيقولا إفرينوف، لكن الفيلم وحده كوثيقةٍ فنيةٍ يختلف في مضمونه وبعده الإنسانيين ويختلف فيه آلم "يحيى" عن أي ألمٍ آخر.

إنه يقتل نفسه:

الصحف تعود من جديد لتوافينا بأخبار شاهين في مستشفى المعادي، نقرأ أن مخه "حي" وأجهزته لا تزال تعمل، ثم يأتينا خبرٌ أنه حرك يديه لثوانٍ وحاول أن يفتح عينيه بصعوبة، أخبارٌ تستدعي مرةً أخرى مشاهد من الفيلم عندما فوجئ الأطباء في غرفة العمليات بخيط العملية في قلب "يحيى" ينفك، فنرى الطفل الصغير وهو يحاول أن يقطع خيوط العملية ليؤذيه ويُفشل العملية، لأن الطفل بداخله لم يهدأ شغبه بعد ولم يعد يتحمل هذا العجوز الذي يدّعي أنه يحاول قتله، تُرى عندما حاول شاهين تحريك يديه وفتح عينيه ما الذي كان يريد أن يقول؟ بالتأكيد ننتظر إجابة، لكن للآسف القدر لم يمهلنا إياها، ولم يسمح لنا بمساحة للتخيل، عرفنا الإجابة بعدها بأيام، فهذا القلب وهذا الجسد كان يقاتل ليحيا، لكنه استسلم في النهاية للموت الذي نحمل حزنه حتى الآن.

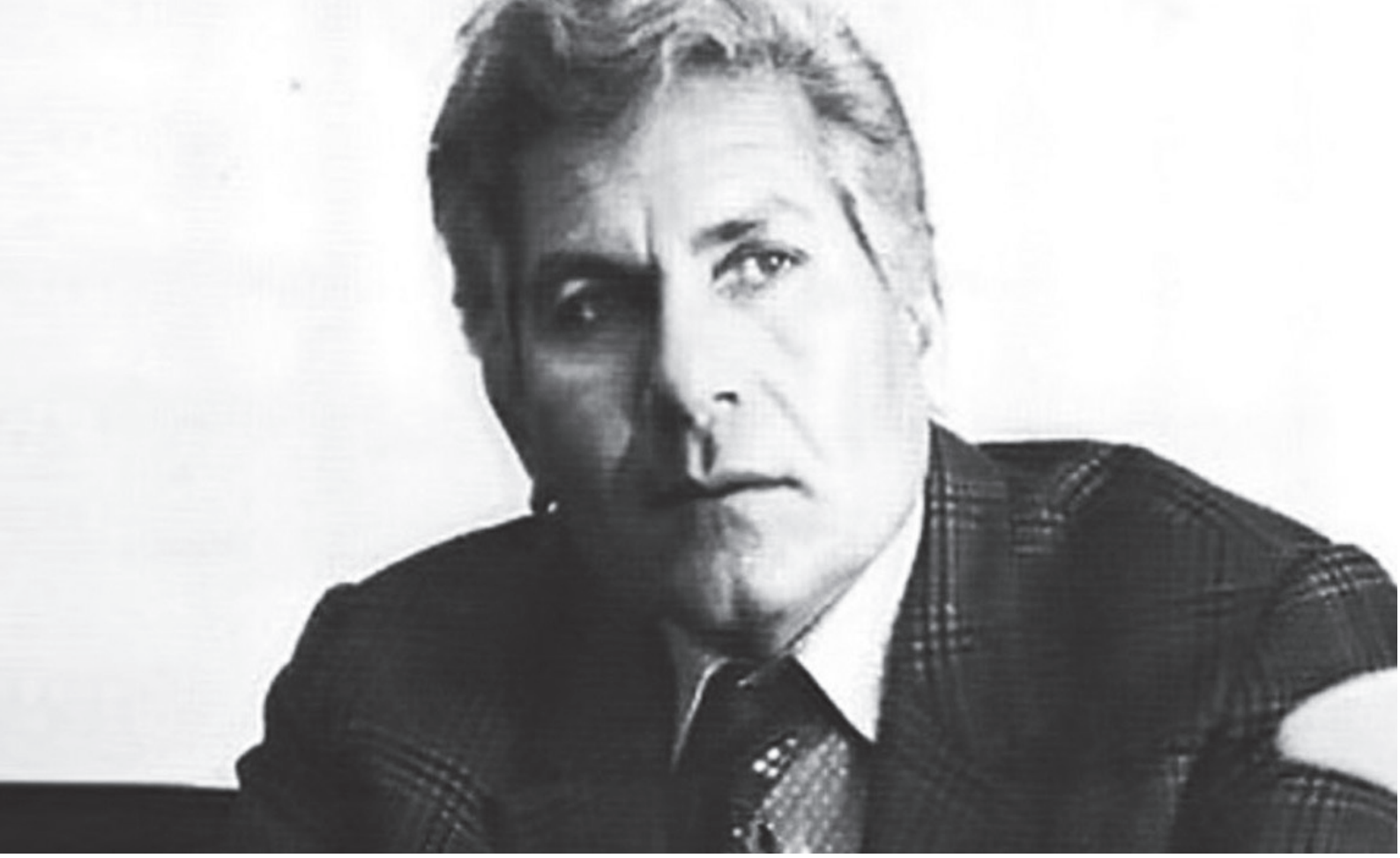


مقتطفات من محادثة صوتية بين شاهين وإدريس

تبدو اللحظات الأولى المُنبثق منها أي عمل إبداعي، شيء مثير للمخيلة الإنسانية؛ ما كان هناك في ذهن الفنان لكي يأتي إلينا بأعماله؟ ما الذي يحركه ويدفعه لكي يخلق نسـيجه الإبداعي؟! كيف يتعامل مع هذا العالم المعاش؟!.

في لحظة تلاقى إبداعي حميمي وتلقائي في إحدي الجلسات بين يوسف شاهين ويوسف إدريس –غير منشور من قبل- ندخل في رحلة مع ذوات تمارس فنها خلال حياتها اليومية قبل ظهورها للجمهور. وأثناء تلك الجلسة التي تكاد تكون حالة تعري فكري ونفسي، ومشاركة تجربتهما الشخصية التي يختلط فيها الجانب الإنساني والمهني والإبداعي؛ تطرقا للحديث عن خوضهما لعملية جراحية القلب وما يرافقها من حالات تهديد للحياة –ولو كانت على شاكلة التوقف عن التدخين.

ومن داخل هذا العالم الخاص، الشبيه بالنفخات الروحانية غير المكترثة بصورة الواقع الذي تأخذ مسارات متغيرة وسريالية بعض الشيء مع يوسف شاهين ويوسف إدريس، انبثق فيلم «حدوتة مصرية». ومن خلال السطور التالية سوف يسرد الحوار الذي يكشف ما وراء الكاميرا في الفيلم، وما وراء المرئي في حياة كل منهما.



(...، ...،...)

«يوسف شاهين : يبقي فيه هيكل، اخلص انا الهيكل بالديالوج اللي انا عايزه هيكون واحد تقريبا اللي قلناه هنا.. (في التسجيل بالإنجليزية، وبعدين إنت تراجع السكريبت النهائي،...،) يبقي كله قدامك وبعد ما كتبته اولا قرايتك له (بالإنجليزية تبقي متكامله،...،) يعني احنا دلوقتي بنعمل حتت، حته دي انهارده، دي بكرا هنكمله، حتت متصله وماشيه..

يوسف ادريس :لان اللي تعبني وقعدت اشتغل، عايز اقولك بخبرتي.. ان هى عمليه التتابع..

شاهين: انا عارف، و دا اللى لازم يحصل، و اسلوبى انا.. إن إحنا بنكتب المادة للصورة، ان الأدب و الثقافة تكون صورة، ومزيج من الشخصية والاسلوب، احنا دايما بنخترع اسلوب جديد من كيفية ازاى نقول قصة سينمائية.. أو نعمل قصة سينمائية، ومافيش اى حد يشكك فيا.. انت ككاتب او انا كمخرج.»

.. «بلاش يحطونا فى السما، بس علينا ان احنا نعرض اسلوب الكاتب اللى بقت اكبر من القصة القصيرة، كل اللى قولناه ان الدراما بتاعت الكاتب مش سهلة، (...،...،...) ازاي نقدر نإسر الناس، وديه عندنا احنا الاتنين، ايه رأيك؟ لذلك أنا ازاي كده واحنا قاعدين مع بعض.. احنا ماشيين علي القصه اللي اتخلقت دلوقتي اوي في نفسي (يقطع الكلام مكالمة تليفونية..) خلينا نبدأ.. اللي علينا اننا نبدأ بيه كأسلوب، يحتاج اي مشهد جميل زي ما انت بتخش، وقدامك الناس والكاميرا.. أدريس: يعني معرفش الكشاكيل اللي كانت هنا لقيت فيها شوية تجارب تبتدي من نقطة البداية..

شاهين : كويس جدا

ادريس: يعني احنا هنبتدي من البدايه؟

شاهين : كشكولين تخان عاملين زي ال....

ادريس:مش مهم إني لقيت فيه واحد بيتألم علي سرير.. مش زي كده.. بيدخل مستشفي مريحه هادية، زي مستشفي في لندن، ودكتور مهم ذو شخصيه هامة، مش زي اي كومبارس وبإبتسامة دكتور.. بيقوله: إسمك ايه ؟ ورد المريض عليه انت مش عارف اسمي يا دكتور؟ انا عايزك تقولي اسمك ايه؟

شاهين :انا قعدت ادور في الاسامي لحد ما الاقي اسم يخبطني.. لأن أنا عايز أجيب إسم أدهم.. حطيت في دماغي أسماء زي أدم.. معجبنيش.. خالد.. ومجابتش.. عايز إسم يعلم، إسم يعني كده.. يعني إسم مهم، المهم يعني قاله علي إسمه، ف بيقوله: ممكن تستحمل تاخد حقنه في الوريد؟ فقاله: لا أنا مش هستحمل.. لأ إنت هتخاف.. قاله لأ.. أخاف إيه.. أنا أخاف؟ طب تعرف تمسك ايدك علشان اديلك الحقنه؟ فجيه يمسك إيده.. معرفش يقبض علي ايده، ف بتدخل اتنين، واحده منهم راهبة، من شكلها يبان عليها إنها من طبقه عالية، من أفكارها وحياتها و شكلها ومعاها ممرضة اخري، يعني فقيره ف لقي إن الراهبه بتقوله أمسك أنا إيده أحسن.. ف قولتلها: يعني تقدري تمسكيه في دراعه ماسكة جامدة؟ ..قالتله أه.. فمسكت دراعه بتقول ان المادة اللي أنا بديهالك عايزه أشوف تأثيرها إيه إسمك مثلا.. اسمه كان ثلاثي.. أدهم محمد الشرقاوي ف الراجل بيجيب عرق

ادريس: معرفش ليه المخرجين عندكم يخافوا انهم يحطوا الابرة في العرق، مع ان ده شئ طبيعي، كل الناس أخدت حقنة قبل كده، وبيحطوا الابره في الوريد وابتدي يدخل أول سم في الوريد.. فلقيته بينطق كويس اوي: م-م-م-محمد ا-ا-ا-ال، لا استني إبتدي.. أنا الزراع بالاوضة، وتبتدي تتحول الاوضة الي نوع من الدوامة الارضية..

شاهين :دوامة ارضية زي إيه؟

ادريس: زي نقره كبيره اوي، وحواليها جبل، قممه من التلج الابيض.. وبدأت تلف والتلفزيون هنا يبتدي يتحول.. وده كله بياخد المسافه، كلمه الشرقاوي بالاخري بتتحول من حروف وأصوات، في مزيج من الدوامه

الصوتيه السمعيه الموسيقيه، وفي صمت كامل لمدة 6 ثواني، وأخر حاجة تسمعها اخخخخخخ.. الدكتور بيبص وحط ايده في جنبه و بيقول للمرضه، خدوه علي الترولي.. ويطلع في الممر، إحنا في قسم العمليات.. لاحظ إحنا مش بنمشي في العنبر، لان قسم العمليات الكل لابس فيه اخضر، الدكتور التمرجيه المرضي والعيانين.. بيحصلهم تفويض للعمليات، وفي مرضي لسه داخلين أوضة العمليات.. حركه جامده، وكل حاجه نضيفه.. وهمس بين الحكيمه والراهبه، بتقولها: بره فيه اكتر من ميت صحفي، قلتلها أوعي حد يهوب من دول هيدخلوا عليكي متخفيين، الكل منتظر العملية.. لأن واضح إن الراجل ده مهم جدا، زي ما بنقطع علي مظاهره الصحفيين، و السائقين.. وناس كتيره واقفة، وجمل مش كاملة.. وكلمات من الافواه، يعني كلمتين مختصرتين.. إن الراجل ده مهم جداً.. واخد بالك؟ إزاي أنا حاسس إن الراجل إللي انا جايبه في القصة، إنه أكتشف إكتشاف.. يعني عملته عالم مصري إكتشف إكتشاف خطير اوي في العلم.. وبعدين لما حب يجري عملية جه مصر، علشان يعملها ودي كانت ظاهره استرعت الإنتباه..

شاهين: جه فين..؟

ادريس: جه مصر، علشان يعملها.. يعني الكلمة اللي إحنا قلناها إحنا الإتنين، لما حبينا نعمل عملية، أنا قلت ان ده جاي مصر، علشان احساسه في مصر، أضمن.. وبعدين اذا مات.. برضه يموت هنا.. يعني ان مصيره و قدره في الرأي العام المحلي.. يعني هتبقي أنا معرفهاش أنا شخصياً.. و فيه إيه بالظبط يعملوا فيه إيه؟ انابيب إيه؟ لان ده شئ مهم جدا بالنسبه ليا كمشاهد عادي.. قاعد يتفرج علي مصنع كميا، او داخل حمله فرنسية، حط سائل احمر مع أزرق.. دي حاجة كبيرة أوي.. في العلم، وبعدين بنشوف الجراح بيتكلم مع الطبيب عن احتمالات خطورة العملية.. علشان نوضح إن مافيش خطورة.. لحسن يبان ان لما يطلع الكائن يدخل علي الأشعة، ويقوله ممتاز.. قاله كام في الميه مخاطرة.. قاله صفر، ولا نص في الميه، قاله ده المصران الأعور خمسة في الميه مخاطره، ولا نص في الميه.. ميه في الميه مافيش مخاطره.. وانا قبلت التحدي.. وإلا مكنتش هعمل العملية.. وبعدين نخش علي الاوبريت، ده كان مشروع.. نوقف شويه.. مش عايزين اي مناقشة.. أنا بفي لما «مجدي يعقوب «.. قالي تعمل العملية.. مراتي عانت معايا كتير جدا.. قلت في نفسي.. اكيد في حاجة غلط.. أنا عايز أبعد عنها المعاناة اللي هيا فيها، واخليها تروح.. وأنا أعمل العملية.. واذا نجحت هقولها انا عملت العمليه ونجحت..

شاهين: كويس..

اجريس: طبعا ده محصلش.. لسبب انا هقوله دلوقتي.. مجدي يعقوب دخلني المستشفي قبلها بأسبوع علشان ابطل سجاير، انا كنت بشرب سجاير.. كنت مدخن شره.. ولا يمكن تتعمل العملية إلا اني أقعد أسبوع مشربش فيها ولا سجارة.. رغم كده قعدت اشرب في السبع ايام سجاير.. المضحك وده بمشهد كوميدي.. انا لما مراتي روحت ف كان معايا بيجامات..

شاهين: روحت ولا روحتها؟

ادريس: روحتها مصر.. وانا قلتلها هقعد في لندن اتفرج علي مسارح لمدة اسبوع.. ف انا البجامات بتاعتي قديمه.. وقالولي هتدخل عيادة لندن فقلت يعني بايخة يا دكتور والبس بيجامة مكرمشة.. ما تروح تشتريلك بجامتين حلوين من هارودس.. واخد بالك إزاي.. فاقسملك بشرفي يا يوسف ان هذا التفكير دار في عقلي.. هارودس أحسن.. أنا داخل اعمل عملية قلب.. فمتع نفسك بقي، فإيه؟ روحت منقي أحسن تلت بيجامات.. شوف الانسان بيحسب

المسائل ديه إزاي؟ ده الانسان كائن غريب جداً.. تعبت، وبعدين سألت علي ثمن البيجامات.. كانت سنة واحد وتسعين.. البيجامه بعشره جنيه..

شاهين: يعني 100 جنيه انهارده..

ادريس: أه 100 جنيه.. طب إنت تاخد تلت بيجامات غيارات.. ده انت هتعيش اسبوع.. يعني هتموت هتموت.. فكفايا واحدة، يعني هتاخد بجامتين في السكة وتموت.. فإشتريت بيجامة واحدة.. بعشرة جنية.. علشان اعيش اسبوع.. يعني إيه؟ متفهمش.. رغم إني كنت متأكد إن لازم العملية تنجح، وكنت متأكد إني لازم أموت علشان كده اشتريت بيجامة واحدة.. فالوليه اللي بتبيعلي قالتلي.. إنت ليه مش هتاخد الاتنين التانيين.. مش عاجبينك؟ عاجبني جداً، قالتلي خدهم.. معاكش فلوس؟ قلتلها لا معايا.. قالتلي ليه متاخدهمش؟ قلتلها يا عزيزتي.. أنا هعمل عملية قلب مفتوح بعد أسبوع.. فمش هحتاج أي بيجامات زيادة، فأخدت البيجامة.. دخلت وأنا في منتهي الشجاعة في العالم.. وهو ده الجزء الانساني اللي انا عايز اقلك عليه.. جدع داخل بشنطه لانه دخلني اسبوع بدري.. فضلت كل يوم تقل.. وإبتدت الحياة تصغر.. وفكره الموت تكبر.. واخد بالك؟ فبعت واحد صاحبي جابلي البيجامتين.. اللي أنا كنت شاري البيجامة.. من فرط ثقتي اني هاعيش.. مش اني حاسس اني هموت.. فبدأت فكره الموت دي تكبر.. فبدأت أتمسك بالحياة تاني، علشان يبقي عندي تلاته.. وبعدين رابع يوم.. قم إنهض.. جالي رعب لايمكن ان تتصوره، فدخل عليا مجدي يعقوب.. فنزلت علي رجليا أبوس فيه.. اني مش عايز أعمل العملية دي خالص.. فمجدي يعقوب قالي اوكيه ديه ارادتك وبتاع.. مش عارف إيه.. فراح عمل إستشاره مع كمال رفعت.. قاله لا اعمل العملية و متسألش فيه.. إدوني جرعات ضخمه من الفاليوم.. يعني شوف إنت بتاخد كام تلاته ملي جرام في اليوم.. كانوا بيدومني 150 ميلي جرام.. أسكت لحد ما أعمل العملية دي.. علشان ابطل السجاير.. فأنا ف لحظه من لحظات الصحيه من الفاليوم، كان واحد من أصحابي يبعت تليغراف لمراتي بيقولها تيجي فوراً.. ففعلاً جات في 12ساعه بظبط .. يعني كأني بعت تليغراف 6 الصبح جات 6 باليل كانت معايا في المستشفي.. ومعرفتش إنها جات.. انها كلمتني في المطار وقالتلي إن أنا وصلت.. فحسيت اني بحلم.. ووصلت، وحضرت العملية، ونجحت العملية، يعني هو فيه طبعاً قصص كتير إنسانيه للناس اللي هيدخلوا في دوامة العمليات..

(.....)

ادريس:أنا بقولك فيه توازن لازم نعمله.. إنت قلت كلمة مهمة جداً في بداية كلامك.. قلت إن أنا عايز اصحي المتفرج.. فأتصور انك بتعمل سمفونية.. يعني ممكن تكتبها زي السمفونية الخامسه لبيتهوفن.. فلابد إننا نحدد النغمة إللي إحنا هنبتدي بيها.. لأن ده مهم أوي.. أصل الحوادث ديه جايه كلها سواء في الأول أو في الأخر.. يعني مثلاً، إنت وإنت بتتكلم.. أنا قلت، بدل ما نكتب إن ده راجل عالم عظيم.. طب وليه ماجبش انا جايزه نوبل؟ بتسلمه جايزه نوبل، وفى اللحظه اللي بتسلمه فيها الجايزه يشيلوه علي المستشفي.. فيحسوا إن ده مهم.. أنا هدفي من هذا الإحساس.. إن هذه اللقطة الأولي، تأكيد أهميه هذا العيان فقط.. وبعدين هاعيش معاه، يعني هفضل عايش معاه ساعتين.. فهل هبتدي بالسمفونيه الخامسة ولا هبتدي بالتانية؟

شاهين: أنا رأيي التانية.. والتانية مصرية زيادة..

ادريس: أنا بقولك إن إحنا بنتناقش..

شاهين:دي آراء.. وان ده إختياري.. وحاسس بيه وانا بكلمك..

رمسيس مرزوق مع يوسف شاهين
أثناء تحضير مشاهد فيلم إسكندرية نيويورك

رمسيس مرزوق: شاهين لم يقبل بأقل من جنونه إبداعاً..

شهد

العالم كله ليوسف شاهين ولأفلامه، وتم تكريمه فى أنحاء العالم من أمريكا لإنجلترا لفرنسا، وتكريمه فى مهرجان "كان" الذى يعد أكبر مهرجان سينمائى عالمى.. إذن فإن شهادتى له لا تساوى شيئًا أمام تكريم العالم كله له.. ومهما قلت عن "يوسف شاهين" لن أوافيه ما يستحقه، ويشرفنى أننى عملت معه أفلامًا من أعظم ما قدمته السينما المصرية فقد صورت معه "المهاجر " و"إسكندرية كمان وكمان".

كانت الثقة بيننا قويةً جدًا لدرجة أنه كان يقول لى: (عاوز جنُّونة من جنوناتك)، فهو يفهم فى التصوير جيدا.. وأذكر أنه أثناء عملنا معًا كان يلازمنى فى أول عشرة أيام من تصوير الفيلم ليرى ما أفعله ويحدد لى ما يريده ثم بعد ذلك لا يتدخل أبدًا بل يقول لى :أنا عاوز جنونة، وحينما كنت أقول له : أنت بتصعبها على زيادة، جنونة إيه ؟

يرد: إنت إعمل ما تريده المهم الجنونة.

وبعد الأسبوع الأول يتوقف تماما عن توجيهى فى أى مشهد فقد كنا ندرس السيناريو معًا قبل بداية التصوير، ونتناقش لأعرف التكوين الدرامى للمشاهد بحيث عندما أنير فى "الموود" لا أخرج منه، وهو كان يرى أننى أعمل له الدراما التى يريد تحقيقها .

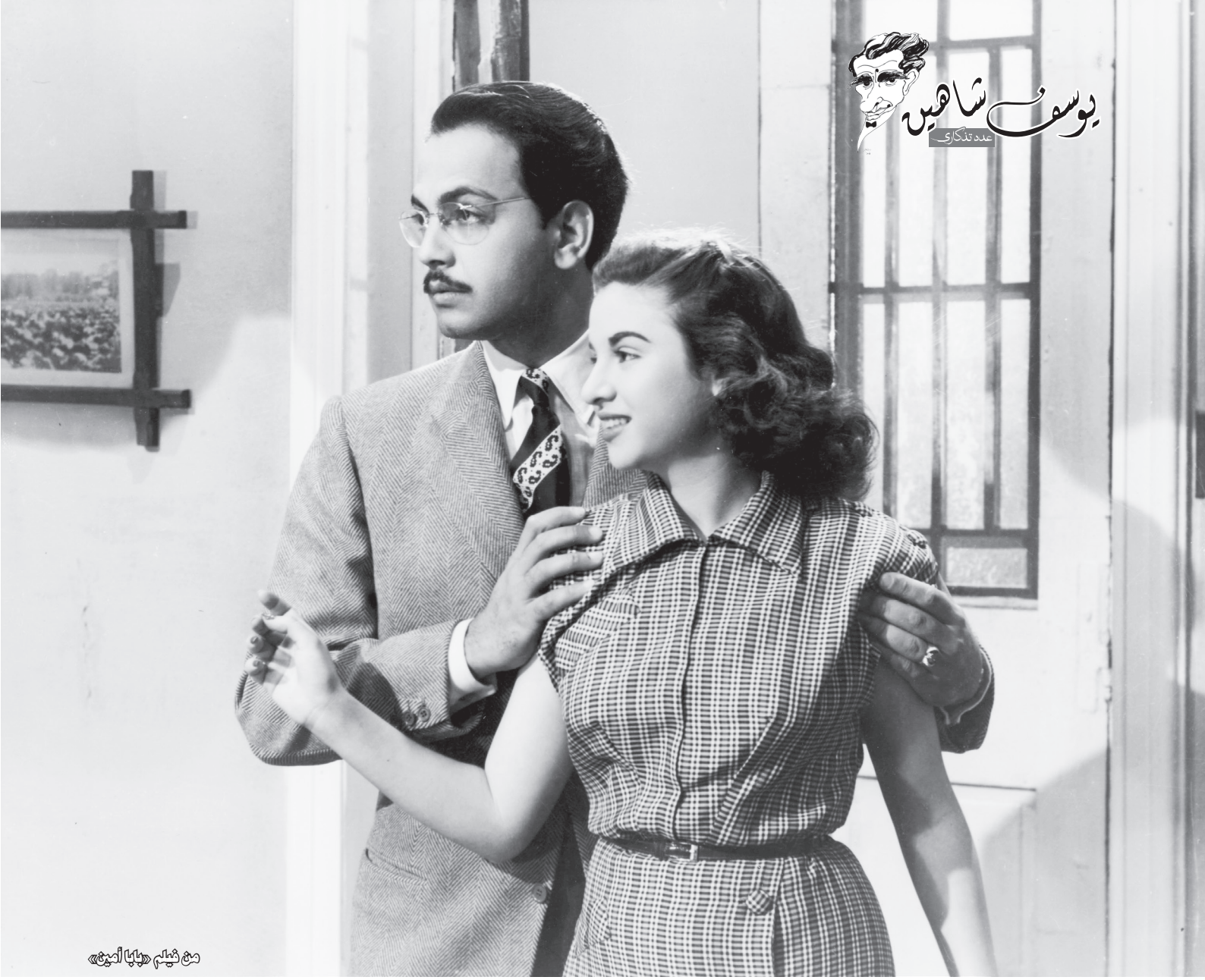
هذا هو "يوسف شاهين" العالمى الدقيق الذى يعرف كل صغيرةٍ وكبيرةٍ فى فيلمه، وأذكر أننا فى أحد الأفلام كنا نصور فى "المريديان" على النيل وأراد أن يصور الممر الذى يواجه النيل، وكانت كل الحجرات مشغولة ولا يمكن فتح أي منها لنخرج منه النور لأن الضيوف أجانب وإدارة الفندق لا تستطيع أن تدخل أحد إلى حجراتهم، فجلست أفكر فى طريقة فقال لى بهزار: (مش عارف تنوره، ورديت عليه: نوره إنت)، وجلست أتفرج وبعد دقيقتين جائتنى الفكرة إنما قلت انتظر ماذا سيفعل، استمر يحاول ثلاث ساعات يركب لمبات وأبولوهات ثم قال لى : (أهو صور، فقلت له ضاحكا: ما هذا؟ هذا الشغل ينفع فى الثلاثينات عندك أنا لا أضع اسمى على هذا العك)، وضحك ونفذت فكرتى البسيطة وهى إنى غيرت لمبة السقف من 20 وات الى 150 وات، الحقيقة أنه كان يفهم فى التصوير والإضاءة وكل صغيرةٍ وكبيرةٍ فى الفيلم.

بدأنا نعمل سويًا عندما شاهد أعمالى فطلبنى للعمل معه، وفى أحد الأفلام حدث خلافٌ بيننا فاستعان بمدير تصوير فرنسى بدلا منى لكنه تركه وعاد ليعمل معى فقد أرسل لى خالد يوسف ليقول لى :كلم الأستاذ واعتذر له فذهبت له ووجدته هو الذى يعتذر لى، فقلت له: كل واحد له وجهة نظره وأنت كانت وجهة نظرك المصور الفرنسى فرد : (لأ ده زفت).

فى أول جلسة لنا بعد قراءة السيناريو كنا نناقش وجهات نظرنا وأفهم منه ما يريده، وما يقصده ونتناقش لنصل لأحسن شكل، فى فيلم المهاجر قدمنا معا شغل حلو ودراما وتاريخ وأفكار قديمة وفرعونى وغيره.

بشكل عام لا تستطيع تحديد stayle ليوسف شاهين فهو خليط من المحلية والعالمية، ومختلفٌ مثلًا عن صلاح أبو سيف صاحب الأسلوب المصرى الخالص والذى لا يتجه لأية اتجاهات عالمية.

وعندما يسألوننى عن من هو أحسن مخرج أجيب بأنه لا يوجد ما يسمى بأحسن مخرج، فالمخرج الجيد هو الذى يعرف فيلمه ويعرف كيفية استخراج الدراما التى يريدها منه، ولكل مخرج أسلوب مختلف عن الآخر يكون قويا فيه، ويصل به إلى الناس وقلوبهم، لذلك لا تستطيع المقارنة بين يوسف شاهين وأى مخرج آخر من الصف الأول من المخرجين، أما الصف الثانى فتجد فيه من يقلد "يوسف شاهين" وأنا لم أعمل مع الصف الثانى، والذين عملت معهم من الصف الأول مختلفين فى أفكارهم وطرق تعبيرهم، فمثلا لو أعطينا أحد الأفلام ليوسف شاهين ولمخرجين آخرين كصلاح أبو سيف وكمال الشيخ ليخرجوه ستكون النتيجة مختلفة والطريقة مختلفة وربما يرفضه أحدهم لأنه لا ينتمى لأسلوبه فهم يحترمون أنفسهم وأساليبهم.



من فيلم «بابا أمين»

شاهين .. كيف كانت بدايته؟

تعد فترة الخمسينيات من القرن الماضي فترة رواج لصناعة السينما تتمثل في عدد من الأفلام المنتجة إذ بلغت (47 فيلمًا عام 1950 وصلت إلى 57 فيلمًا عام 1959) هذا من ناحية الكم وأيضًا من ناحية الكيف، فقد بدأ صناع الفليم يتجهون إلى موضوعات مختلفة لتقديم هذا العدد الكبير من الأفلام سنويًا، وإن احتفظوا بالتيمات والأشكال النمطية للإنتاج الفيلمي التي أرست دعائمها في الفترة السابقة فقد كان السائد في هذا العصر هو الحدوتة الميليودرامية التقليدية التي تنتهي بموعظة أخلاقية.

ضياء مرعي*

كذلك فتح هذا الرواج الكمي في الإنتاج الفيلمي الفرصة لجيل المخرجين الذين درسوا السينما إما في الخارج أو في مدرسة ستوديو مصر (صلاح أبو سيف – نيازي مصطفى – بركات .....) وكان من هؤلاء المخرجين يوسف شاهين، الذي تحمس له مجموعة من السينمائيين الرواد ممثلة في (حسين حلمي المهندس، عبد العظيم الخشت، أحمد عبد القادر) وكونوا فيما بينهم شركة إنتاجية باسم «مبازيم» دخلت في شراكة مع موزع داخلي هو أفلام زايد لإنتاج فيلم «بابا أمين» وأسندوا إخراجه إلى الشاب (24 سنة) العائد لتوه من أمريكا والتي درس فيها بمعهد «باسادينا بلاي هاوس» فنون المسرح والدراما، والذي أشاروا إليه في تقديمهم للفليم ب» حاولنا في إنتاجنا لهذا الفيلم أن تكون في القصة طرافة لم تطرق وفي تنفيذها جدة لم تؤلف، فانتقيناها من عشرات القصص المغايرة لمألوف الروايات المصرية، فيها تشويق ولها هدف وعهدنا بها إلى مخرج شاب درس الفن في مدينة هوليوود، وقد التقت أهدافه بأهدافنا في أن نسمو بالفيلم المصري إلى مرتبة الكمال.

وهنا نبتت قصة «بابا أمين» ورأى الفيلم النور ، وإنا لواثقون بأنه سيدعم ثقة المؤمنين بالفيلم المصري، وسيكون للمتشائمين نقطة التحول نحو الإيمان بأن السينما المصرية تستطيع أن تقف في معرض الإنتاج العالمي قوية ثابتة رأسها في السماء.

وقصة فيلم « بابا أمين « رجل طيب القلب عطوف وهو رب أسرة متوسطة الحال جمع الله بين قلوب أفرادها في ود متين وحب متبادل، فزوجته (زهيرة) امـرأة مرحة حنون يحبها زوجها وأولادهـا وتحبهم، وابنته (هدى) وهبها الله الجمال والكمال والصوت الحسن.

أما صغيرهم (نبيل) فهو روح المرح في الأسـرة، حركة دائمة ودعابة مستمرة ... ثم شاء القدر أن يسيء الأب استغلال مال الأسرة المدخر في مشروع خيالي ...ثم وافته المنية فجأة ..توالت النكبات على الأسرة فباعت أثاث المنزل ... وتبذلت هدى فرقصت وغنت في مواخير الليل، فهجرها الخطيب الحبيب وفقد (نبيل) عطف الأب وتعذر عليه إكمال دراسته، بلغ البؤس منتهاه ونسيت الأسرة ماضيها السعيد البعيد، وتطلعت إلى مستقبل مظلم بغيض، وهنا تحدث المعجزة، وهاكم «بابا أمين» يضحك قرير العين،فكيف !! ولم !! هذا سره الخاص يسرده لكم في روعة أخاذة وسياق بديع.

القصة : يوسف شاهين

السيناريو : حسين حلمي المهندس

الحوار : علي الزرقاني

مدير التصوير : ماسيمو دلّامانو .. والتصوير : فيكتور أنطون

مهندس المناظر : عبد المنعم شكري

الاستعراضات : عباس حلمي

مونتاج : كمال أبو العلا

الصوت : شارك فوسكولو

إنتاج : أفلام مُبازيم / أفلام زايد

الأغاني : الغوازى (فتحي قورة / أحمد صبره)

اشكي لمين (محمود شعبان / محمود الشريف)

مدير الإنتاج : حسين حلمي المهندس

إخراج : يوسف شاهين

أول عرض : 20/11/1950

وقد حرص المخرج الشاب ومنذ فيلمه الأول « بابا أمين» على أن يقدم لنا رؤيته لعالم السينما مستخدمًا مفرداته التي تميز بها طوال أعماله السينمائية التالية وأولها حرصه الشديد على جمالية وثـراء «الكادر السينمائي» كمفردة أساسية في لغته السينمائية مستخدمًا ومسيطرًا على حركة الممثل داخل الكادر ببراعة حافظ عليها في جل أفلامه

كذلك فإن شاهين اهتم في كل أفلامه بالموسيقى والغناء والرقص وتوظيفهم جيدًا داخل السياق الدرامي للفيلم ، وفي فيلم «بابا أمين» قدم لنا ولأول مرة على الشاشة «فاتن حمامة» تغني وترقص على المسرح وكان غناءها لأول مرة في مشهد «عمل « اختبار لها لتعمل بوظيفة مغنية في إحدى الملاهي وبكلمات معبرة عن حالتها النفسية وأداء رائع غنت فاتن حمامة أولى أغنياتها على الشاشة

أشكي لمين أهلي ... فاتهم حساب الأيام
... هما سبب ذلي ... خلو العزيز ينضام ...
يا رب هات الصبر ... انت بإيديك الأمر ... عليك
توكلت يا ربي ... تساعدني ... وأنول مرادي
وألاقي النصر ... واللي يجاهد ويصبر له عليك
الأجر ..

وفي تابلوه راقص من ألحان محمود الشريف وتصميم عباس حلمي غنت فاتن حمامة «دويتو» مع علي رضا (كراقص ومغني) :

جيت يا ربيع والحب معاك ...وأنت يا قلبي لقيت
مسواك ... الحب هو الربيع يسعد شباب اتنين
... والجنة هي الهوا يتهنا فيها حبيبين ... والمية
تحكلهم حكايات ... والنسمة تشكلهم آهات
...أخاف من الحب يسرقنا... ونار الشوق تحرقنا
... وكيد الناس يفرقنا ..

وقد حرص أيضًا شاهين على تقديم العادات والتقاليد المصرية الصميمة في معظم أفلامه وفي فيلم « بابا أمين « الذي تدور أحداثه في شهر رمضان قدم لنا تقاليد العائلة المصرية في الأفكار وتقاليد الحارة المصرية في الاحتفال بهذا الشهر، وفي روح المودة والمحبة التي تجمع بين أهل الحارة والتي جعلت «بابا أمين» ينادي من البلكونة على صاحب محل البقالة طالبًا منه أن يذهب« وبسرعة« خلف صديقه «مبروك» ليحضره قبل أن يذهب بالنقود دون أن يوقع بها إيصالاً .

وكان ثاني أفلام شاهين كمخرج فيلم « ابن النيل» إنتاج عام 1951 وهو اقتباس قام به يوسف شاهين وفتوح نشاطي لمسرحية (ابن النهر) للكاتب الأمريكي "جرانت مارشال" وكتب الحوار "نيروز عبد الملك" والموسيقى التصويرية "إبراهيم حجاج" والألحان حسب ترتيب ظهورها "يوسف صالح"، "عبد الحليم نويره"، "أحمد صدقي"، وكلمات الأغاني تأليف "فتحي قـوره"، ومهندس الصوت "نيفيو" و"أورفانللي" ومونتاج "كمال أبوالعلا" ومهندس المناظر "عباس حلمي" وتصوير "إلفيزي أورفانيللي" والفيلم إنتاج "ماري كويني" وتمثيل فاتن حمامة، يحيى شاهين، شكري سرحان، محمود المليجي، سميحة توفيق، فردوس محمد، عمر الحريري، رياض القصبجي، عبد المنعم إسماعيل، حورية حسن، والطفل نادر جلال.

وتدور أحداث الفيلم حول الشاب « حمدان « الذي شب متمردًا على حياة القرية ومتطلعًا دوماً إلى السفر إلى القاهرة ،وحين أرغم على الزواج من « زبيدة « بعد اعتدائه عليها جنسيًا وحملها منه .. وعند ولادة طفله الأول « سالم» يسافر حمدان إلى القاهرة معتقدًا أن زوجته توفيت، وفيها يقع في قبضة عصابة تتاجر في المخدرات ، وتستغل سذاجته وتستخدمه في استلام بضاعتها المحرمة دون علمه بكنهها. ويقبض على العصابة بعد فترة ويدخل «حمدان» السجن ، وفي السجن وبعد لقائه بالشيخ «عماد» ابن قريته وصديقه القديم وواعظ السجن يتطهر « حمدان « ويعلن توبته وندمه وعند انتهاء فترة السجن يعود إلى قريته .. في الوقت الذي يفيض النيل وتتهاوى الجسور وتغرق القرى الواقعة على النيل ومنها قريته ... لينقذ في النهاية ابنه من الغرق.

وعلى الرغم من أن هذا الفيلم هو الفيلم الثاني لشاهين إلا أنه من الناحية الفنية يعد من أعماله الفنية الجمالية الهامة والتي صور معظم مشاهده في أماكنها الطبيعية وبعيدًا عن الاستوديو والديكورات مقدما نفسه كمخرج متميز على مستوى الحرفة يمتلك حسًا سينمائيًا واعدًا ويعرف كيف يمسك بزمام الأحداث وكيف يحركها وكيف يصور في الأماكن الطبيعية ويحكم حركة مجاميعه ويثري كادره السينمائي.

والفيلم منذ بدايته يقدم لنا الطفل (حمدان) وعلاقته الحميمة بالقطار الذي يحلم أن يقله يومًا ما إلى خارج القرية التي يتمرد على نمط الحياة بها ..ولا يمكن نسيان مشهد من أهم مشاهد الفيلم وفي بدايته حين يوضح لنا المخرج ومن خلال الصورة والموسيقى فقط ذهاب الطفل إلى محطة القطار ، يتلوه مشهد مغادرة القطار للمحطة بكل تفاصيله مبينًا تلهف الطفل على السفر ثم يتلوه مباشرة بمشهد «حمدان» بعد أن أصبح شابًا وهو يقف في

نفس المكان من رصيف المحطة مع استمرار التيمة الموسيقية من بداية المشهد وهو طفل واستمرارها في المشهد الثاني بعد أن صار شابًا إلى نهاية ذلك المشهد.

وتلا ذلك مشهد مساعدة « حميدة « في الإمساك بالجاموسة الشاردة وسط تصفيق الأهالي لمروءته وقوته البدنية، كذلك فإن مشهد إلقاء «حميدة» لحزم الحطب «لوالدته» مع ظهور «جرن الحمام» الملاصق للمنزل أثناء عودة الحمام إلى الجرن في مشهد إيمائي مع حوار الأم وابنها حميدة .

كذلك مشهد سباحة حميدة بالنهر وانتظار «زبيدة» له على الشاطئ ليبدأ بينهما الحوار الذي تعبر فيه (زبيدة) بخفر وحياء عن اهتمامها بحميدة واعتمادها عليه في أن يجد لها «البلاص» الخاص بها الذي فقدته في النيل ثم اصطحابه لها في الفلوكة من أجل البحث عن البلاص في النهر الواسع والذي انتهى دون أن نشاهد ذلك على الشاشة (بفض عذريتها) فقط ما شهدناه النظرات المتبادلة بينهما وفك «حميدة» لحبل الشراع الذي كان يلفه حول يديه تعبيرًا عن كسر القيود وما تلى ذلك من فض عذريتها التي لم نعلم عنها شيئًا سوى في المشهد التالي الذي تحاور فيه «حميدة» و«زبيدة» وبينهما سور من البوص، والذي بدى فيه تهرب «حميدة» من «زبيدة».

ثم تلى ذلك المشهد مشهدًا آخر «لزبيدة» وهي تحلب الجاموسة وتنظر إلى اللبن في الشاليه وعينيها تعبر عما بداخلها من انكسار وحيرة.

ثم تسير الأحداث وتستنجد «زبيدة» بالأم والأخ الكبير مطالبة بسترها من العار الذي لحق بها وكيف أجبر الأخ «إبراهيم» و«الأم» «حمدان» بالزواج من «زبيدة» مستخدمين الترغيب بأنها بنت يتيمة منكسرة ... ولما يرفض «حميدة» .. يبدأ «إبراهيم» الأخ الأكبر باستخدام الدين لإرهابه وإخافته بعذاب الآخرة وأهمية أن يتقي النار بإصلاح خطئه.

ليكون المشهد التالي «زبيدة» وهي تركب (الجحفة أو الهودج) في الطريق إلى منزل الزوجية مع الأغنية الشعبية الصعيدية

ادلع يا جمل حمدان .... عروستنا وردة في بستان .... وعريسنا زينة العرسان

ليكون المشهد التالي لذلك (داخلي في منزل العريس) يبدأ بالراقصة والمغنية:

اسم الله عليكي وحواليكي ... والملح في عينك يا حسود ... يا حلوتك يا اللي يفوز بيكي ... ويا بخت عريسك الموعود ... على خدك ورد وريحان ... اسم الله عليكي ... وفي إيدك لولي ومرجان ... مين جدك مين ... زغرتوا يا جيران

ليقطع المشهد التالي (فرح الرجال في الخلاء أمام المنزل)

والمغني الصعيدي يجول :

جول يابوي ... يابوي الفرح زين ... جول وغني ياليل ياعين ... والله عجبال الحبايب ... زي منتهوا الجرايب ... جول ياحاضر للي غايب ... إنت وين الليلة وين

مع مشاهد للتحطيب وإطلاق الأعيرة النارية، وحتى رفع الدكة بيد واحدة

وبذلك قدم لنا المخرج فرح صعيدي كامل في ثلاثة مشاهد متتالية معبرة غاب عنها «حميدة» العريس ... الذي تذهب إليه أمه لتحضره من شط النهر وتنهي حالة تمرده ورفضه وتصطحبه للمنزل ... وبعد حوار بسيط مرح تترك الأم والأخ «إبراهيم» العريس والعروسة « ليأخذوا راحتهم» بعد أن قدم الأخ الكبير «إبراهيم» بندقية هدية لحميدة وقدمت الأم قطعة قماش للعروسة «زبيدة» على ما قسم ... ويذهبوا للمبيت في مكان آخر .. لتغلق زبيدة الباب خلفهم مبتدأة حوارًا تستميل به «حميدة» النافر ... إلى أن تسمع من خلف الباب الأطفال وهم يقرعون على الحلل وبعض الكيزان الصفيح وهم يغنون «للقمر» المختنق في حالة كسوف أغنية الفلكلور الخالدة : يا بنات الحور، خلي القمر ينور ، مع إظهار القمر في حالة خسوف ويستكمل القمر إضاءته، إعلانًا بذوبان الجليد بين «زبيدة» و«حميدة» وتمضي شهور الحمل «بزبيدة» ويزداد تبرم «حمدان» بمعيشته في القرية مع مسئولياته وتطلعه الدائم للسفر للقاهرة، وإثر مشادة بينه وبين «زبيدة» يغادر المكان ليلحق بالقطار المغادر للقاهرة وتعدو «زبيدة» خلفه .. وحين تفشل في اللحاق به، تلقي بنفسها على قضيب القطار القادم من الجهة الأخرى في محاولة للانتحار، ويقفز «حميدة» وينقذها في اللحظات الأخيرة في مشهد من المشاهد النادرة في السينما بكل تفاصيله والتي تؤكد على براعة المخرج،

ويعود «حميدة» مرة أخرى إلى منزله، وتمضي شهور الحمل، إلى أن يأتي مشهد الولادة بكل تفاصيله والذي يكشف فيه خطورة حالة «زبيدة الصحية»، ويدور بينهما وبين زوجها «حميدة» حوارًا رائعًا يتسم بالرقة والصدق كاشفًا لمشاعره تجاهها :

حمد الله على سلامتك يا زبيدة....
الله يسلمك يا خوي ....
أنا فرحان جوي ....
دايمًا يا حميدة ... صدقت إن الجواز زين ....
إنتي اللي زين يا زبيدة....
إكده ..و يعني بجيت غالية عندك ....
جوي .. جوي .. وغلاوتك بتزيد يوم عن يوم
بتحبني دلوكيت ...
طول عمري بريدك وتاريني مش داري ...
ربنا يباركلي فيك يا خوي ... إندر ولدنا مليح كده ...
هو ماله عينيه مدعمسة كده ...
بكره يفتح للدنيا ....
عايز أكلمه ... اجله إيه يا زبيدة ....

(تتألم زبيدة وتطلب حماتها لإحساسها بقرب نهايتها)، مصاريني بتتقطع، بقى يا رب اليوم اللي أندر فيه حميدة يحن عليا، أموت، خللي بالك من «حميدة» وولده يا خالة.

ثم تذهب «زبيدة في غيبوبة « ينهار على إثرها «حميدة» ويغادر المكان، إلى الطريق العام ليصادف عربية نقل، تقله إلى القاهرة، ويذهب حميدة إلى القاهرة ليلاقي مصيره .

الفيلم يبدأ بمشهد عام لتدفق المياه من سد أسوان (بدأ بناء سد أسوان عام 1898 وانتهى في عام 1902 في عهد الخديو عباس حلمي الثاني بارتفاع 106 مترًا وحدثت له تعلية أخرى عام 1912 ليصل ارتفاعه إلى 115 مترًا وأيضًا حدثت له تعلية أخرى في عهد السلطان فؤاد عام 1933 ليصل ارتفاعه إلى 124مترًا)

وينتهي أيضًا بمشهد القرى الغارقة من جراء الفيضان في ملحمة أبدع فيها المصور أورفانيللي، لتنزل كلمة النهاية على مشهد البداية (سد أسوان) وكأن شاهين يلخص لنا حكاية النهر وفيضانه .

وكان فيلم (المهرج الكبير) هو ثالث أفلام يوسف شاهين وهو إنتاج اتحاد الفنيين (عبد الحليم نصر) وعرض في 21/4/1952 عن قصة وحوار محمود إسماعيل وسيناريو يوسف شاهين ، تصوير : حسن داهش / مسعود عيسى . مناظر : أنطون بوليز ويس ، مونتاج : كمال الشيخ ، مهندس صوت : نصري عبد النور ، أغاني زفة شحتوت (بيرم التونسي–حسين جنيد) غناء

من فيلم «ابن النيل»

:وداد حمدي– السندباد (بيرم التونسي / إبراهيم حجاج) غناء (فردوس محمد / فاتن حمامة / وداد حمدي / رياض القصبجي/ حسن فائق/ يوسف وهبي) – تمثيل :فاتن حمامة / يوسف وهبي / سراج منير / حسن فايق / نبيل الألفي / فردوس محمد / وداد حمدي / ماري عز الدين / حسن البارودي.

ويدور الفيلم حول « شحتوت أو شحاته أفندي» (يوسف وهبي) الذي يعمل كاتبًا في دائرة العنتبلي بيه (سراج منير) والذي يطلب منه أن يتزوج زوجته الثرية لمدة ليلة واحدة كمحلل بعد أن طلقها ثلاث مرات ولا بد من محلل ليعود إليها بعد ذلك، وتتوفى الزوجة في اليوم التالي بعد زواجها (بشحتوت) وقبل طلاقها منه ويصبح هو الوريث الوحيد لثروتها التي تقدر بثلاثة ملايين ... ويبدأ شحتوت حياته الجديدة الثرية محاولاً أن يتزوج من جارته الشابة (أسرار) فاتن حمامة والذي يعرف أنها تحب شابًا آخر (نبيل الألفي) الميكانيكي الفقير، ويحاول شحتوت أن يفرق بينهم، ويمرض شحتوت بالسرطان ويكتشف أنه أمامه ثلاثة أشهر فيحاول أن يقوم بأعمال خيرية يستثمر فيها الملايين الثلاثة تاركًا أسرار لتتزوج من حبيبها.

وقد قدم شاهين الفيلم من خلال جزئين الجزء الأول غناء ومرح وموسيقى موضحًا كيف حاول (شحتوت) أن يحيا في الأيام الأولى لحصوله على الثروة حياة البذخ والترف والنعيم، وكيف حول قصر العنتبلي إلى فيلا الحظ والمرح والتفريح وفي الجزء الثاني من الفيلم دراما شحتوت مع المال وكيف يستخدم هذا المال في عمل الخير تكفيرًا عن خطاياه في الجزء الأول من خلال (برجرام فرتكت ثلاثة مليون في عمل الخير).

ومن خلال قراءة بعض مشاهد الفيلم يمكننا أن نعي ما يقوله شاهين، ففي مشهد عقد قران (شحتوت) على «المظ قرقلي غشمرجي» زوجة العنتبلي بيه، يطلب شحتوت أجر المأذون من العنتبلي، الذي يطلبه بالتالي من زوجته ألمظ هانم، التي تقوم بدفع خمسون جنيهًا للعنتبلي كأجر للمأذون، فيقوم العنتبلي باحتجاز عشرين جنيهًا له منهم ويعطي للسكرتير ثلاثين جنيهًا، فيقوم السكرتير باحتجاز عشرة جنيهات له منهم، ليوصلهم إلى شحتوت الذي يقوم بدوره باحتجاز عشرة جنيهات لنفسه ويعطي للمأذون عشرة جنيهات كأجر له، وبذلك يوضح لنا المخرج في هذا المشهد أسس التعامل في هذه الشريحة من المجتمع(كله بيهلب من كله).

وفي صباح يوم الدخلة يستقبله خدم القصر وطباخيه بزفة بأغنية مرحة تعبر عن الموقف تؤديها وداد حمدي:

يا عريس الهانم يا جميل ... يا غزال متركب على فيل
وعروستك يا قمر دي معروفة ... مكبوسة فتة وبسبوسة
ويقولوا عودها جاموسة .... انحرهم يا قمرنا وشيل
يا عريس الهانم يا جميل
حلاوتها وخفتها شيلة .... في ليلة يارتها طويلة
ويا ريتها ألف ليلة وليلة ... وفي حضنك تسقى البرميل
يا عريس الهانم يا جميل
يا طواجن .. يا صحون وطواجن ... دقولهم خشاف وتهاني
واتفضوا واتملوا من تاني ... بدنادي وبط وزغاليل
يا عريس الهانم يا جميل ..

وبعد وفاة الست الهانم في صباح الدخلة وميراث شحتوت لها ويبدأ في مباشرة مباهج الحياة التي يقدمها المخرج من خلال عدد من المشاهد الغنائية المرحة التي يبدأها بالتابلوه الراقص « شهريار « غناء «فاطمة علي» الذي يتخيله «شحتوت» في منامه :

الدنيا في إديك يا جميل يا جميل ..... ويطول عمرك .... يا أصيل يا أصيل

متحكم على مال وجمال .... مين مثلك في الدنيا أمير

كل أوامرك تمشي في ثانية ..... يللي في إيدك نعيم الدنيا

شمر وادي ورش كلونيا ... وإنتر وابني ثريات تانية

حولك يا ملاك ... من أجمل فتيات ... جيين من بلاد ... عشرات عشرات

شهريار ... شهريار ... إن شاء اللّه يدوم عزك ويزيد ويزيد

ثم يتلو ذلك إيقاظ «شحتوت « من النوم في عدة مشاهد غنائية آخر من غناء وداد حمدي

الورد فتحلك ... والطير بيصدحلك ... حلاوته في سريره

متغطي بحريره ... زي القمر نايم .... متردوا يا بهايم

وعندما يدخل «شحتوت» إلى «الحمام» ... يستمر الغناء ونفس اللحن من خلف الباب :

يا ريس الحمام ... طلع القمر قوام

ثم مشهد الحمام والخدم يحموه في البانيو وهو ممسك بالسيجار

أهو بيحموه ... حموني كويس .... حموني حموني ...

ثم مشهد حسن فايق (السكرتير) وهو يتراقص ويغني مع استمرار نفس اللحن :

احنا في مصر ولا باريس ... واللّه نعيم الدنيا لذيذ

لترد عليه مجموعة من الخدم في المطبخ أثناء إعداد الإفطار لشحتوت وهم يغنون مع استمرار نفس اللحن ...

أدي طبيخه ... وأدي تلابيخه ... صحن البامية ... خليه يغمس ... كشك ولحمة ... خليها زحمة ... مش صعيدي ... يالا يا سيدي ...

وتقطع على الحلاق وشحتوت وهو يقول :

بانيو يا بني لذيذ وينفع ... نزلت مطفي طلعت ألمع

لترد عليه «وداد حمدي»:

يا ريت دخلته ... ولا كنت تطلع ... دي يبقى أوقع

ويرد حسن فايق :

وفي الحقيقة ملمعينك مسنفرينك ... ولا موبليه لا كيه ... ولا خشب باركيه

وبعد أن يفشل (شحتوت) في استماله (أسرار) وإغرائها بأمواله يتفق مع والدتها التي تميل إليه نظرًا لثراءه وتعده بزواج ابنتها (أسرار) وإبعاد «سعيد الميكانيكي» من طريقها ... وتنجح في ذلك .. ويرى شحتوت في أحلامه التابلوه الغنائي الثالث (السندباد)

غناء (يوسف وهبي – فردوس محمد – فاتن حمامة – وداد حمدي – رياض القصبجي)

قوموا يا قوم ... قوموا يا ناس .. خبوا فلوسكم ... خبوا ولادكم ... قبل بلادكم ما تنداس .. إيه جرى إيه ... شايف إيه ... شايف ليه ... التعبان ... التنين ... النفاث ... اللي بيشوي الناس في أسياخ

مين ...انتباه... انتباه

خشي يا بنتي ... لأ خشي أنتي ... خشي يا لوله ... بلا هلولة ... هيبهدلكم ... ويدبحكم ... زي ميأمر ... زي ما يحكم ... خشي يا وحشة ... يا وش النحلة ...

أنا الأمير ... أنا البحار ... أنا اللي هشعل البحر نار ....

انتباه ... انتباه

أنت اللي جمدت الأبطال ... أنت اللي وقفت الزلزال ... أنت اللي شيدت السرايات ... أنت اللي حيرت الجميلات

انتباه ... انتباه

يا فهيمة يا هدى ... يا للي حيرتي المبادرة واللي جنبك شهرزاد

عالم يحير ... جدع صغير ... والبحر حضنه لفوق يطير

من سيدنا ... أمر معايا ... هدم بيوتكم ... حرق بلادكم

ولا تروحوا تيجبوا هدايا ... لأ هنروح دلوقتي نجيب هدايا

أدى رمانا .. وأدى تفاحنا ... بس بكلمة يا روحي افرحنا

- الورد الأحمر يحيى ورد وجناتك ... والفل الأبيض ... يا زين يبوس أدماتك

الورد ... الفل .

- أنا من أسبانيا ... واسمي كتالانيا ... خليك ويانا ... هسقيك شمبانيا

- أدي يا خويا كنز أبويا ...

- اخص عليكي وعلى أبوكي وعلى أبو أبو أبوكي

- احنا عملنا اللي علينا

- إيه طلباتكم ... إيه أغراضكم

- أنا عطشانة

- تجريلك حالاً أنهار

- أنا بردانة

- البحر ده يشعلك نار ... يا سندباد

- يا سندباد قرب الميعاد ... والبحر زاد

- جاهزين ... حاضرين

مين .. معاكم ... مهما عملتم ... جايين معاكم

طب هيله ... هيله ... خدوهم شيلة

ثم يفيق من الحلم ...

وبعد اختفاء (سعيد الميكانيكي) وضغط من أم «أسرار» يتحدد موعد الفرح ... وقبل الزفة مباشرة ... يشعر « شحتوت « بآلام حادة في معدته في الوقت الذي تقرر فيه «أسرار» الهرب

ويبدأ الجزء الدرامي من الفيلم بمعرفة « شحتوت» أنه مصاب بسرطان المعدة ولم يتبقى من عمره أكثر من ثلاثة أشهر ... فيهيم في الشوارع ويصل إلى منزله القديم بدرب القطة وفي مشهد من أقوى مشاهد الفيلم يتقابل مع الشيخ صالح ويدور بينهم الحوار التالي:

مالك يا شحاته أفندي ...

هموت ...

ليه لا سمح اللّه ...

عندي سرطان يا شيخ صالح ....

من فيلم «المهرج الكبير»

سرطان ... أنت متأكد

أعظم دكاترة في مصر كشفوا عليا ... وقالوا أنت مقدمكش إلا تلات شهور تعيشهم

لكن ...

عملنا المستحيل ... القدر بيتمسخر عليا ... الدنيا بتضحكلي قبل ما أسيبها بتلات شهور ... يا رتني فضلت فقير ... ولا أموتش بحسرتها ... اخص على الدنيا

ناوي على إيه ؟

ناوي على إيه ؟! .. ناوي أتوفى ... يا سلام ... ثلاثة مليون وسرطان .. يخرب بيت ده حظ ... بس يا عم صالح مش عارف أقابل ربنا بأي وش ... حسابي عنده عسير ... عسير ... الفلوس لما جتني خلتني طغيت وبغيت .. أكثر وأكثر

الفلوس دي وسيلة ... عشان ترضي ربنا

قولي يا عم الشيخ صالح ... ازاي أنال رضا ربنا

زي ما رمتها في الشر ارميها في الخير والبر والصدقات

أرميها .. أنا مستعد أدي كل شيء ... أنا هاخد معايا حاجة في القبر

فكرك يعني الصدقات دي تنجيني من عقاب ربنا

ثمرة واحدة ... تتصدق بيها ... تطفي نار جهنم ... أوم بقى متتلكأش ... إنت معندكش وقت ... قوم ربنا يتوب علينا وعليك

ثمرة واحدة .. دنا ادي سباطة بحالها

ويتجه شحتوت إلى منزل (أسرار) ويخبرها بحقيقة مرضه ويعدها بالبحث عن «سعيد» وإرجاعه لها كتكفير عن ذنبه نحوها ... ويخبرها أنه قرر فرتكت الثلاثة مليون في عمل الخير ...

ويبدأ بعمل بنك في منزله يوزع الأموال على أهل الحارة ... إلى أن يكتشف مدى فشل ذلك لأنه أدى إلى خلق مشاكل عائلية وعملية لأهل الحارة ((شايف يا حسني ..أنا اللي نعنشتهم ... أنا اللي أفسدتهم .. أنا اللي خليتهم يسيبوا بيوتهم ويهجروا شغلهم ويدوسوا على عائلاتهم))

ويتجه شحتوت بمساعدة أسرار إلى عمل مشاريع خيرية بالبدء في إنشاء مستشفى للأطفال وبناء مدرسة للفقراء ... وينتهي الفيلم بعودة « سعيد « لأسرار ... ويتوارى شحتوت منتظرًا قدره المحتوم

ويتصاعد صوت الراوي ... قائلاً :

مسكين ... كان يظن أنه ما دام المال في يديه سوف تقبل الدنيا عليه ويسعد طول حياته ... هل آمنت الآن يا صاحبي بأن صحتك بالدنيا ... وأن كنوز العالم لا تزيد من عمرك لحظة واحدة ... وأنك سوف تخرج من العالم كما دخلته ... ولكن هنيئًا لك .. سيذكرك أهل الحي بكل خير وسوف يمنحونك لقبًا كنت لا تحلم به .. الرجل الصالح.

وقدم لنا شاهين في الجزء الأول من فيلم « المهرج الكبير» كوميديا موسيقية مستخدمًا فيها الغناء والرقص والتابلوهات المعبرة عن الموقف من خلال أربعة مشاهد غنائية ثرية بالحركة، والتي تعتبر جزء من أحداث الفيلم توضح مسيرة الأحداث – دون اعتساف أو حشر في المشاهد ساعده في ذلك اختياره الجيد للممثلين ، فيوسف وهبي بكل مواهبه يتألق في الكوميديا (الجزء الأول) وفي التراجيديا (الجزء الثاني) ... كذلك براعة وخفة دم وداد حمدي التي غنت في الفيلم في كل مشاهده الغنائية ...

ويؤكد هذا الفيلم لنا مدى ولع وحب يوسف شاهين للموسيقى والغناء والذي سيستمر معه في معظم أفلامه في فترته الأولى ... ومدى براعته كمخرج في توظيفهما في نسيج الفيلم.

وبعد النجاح الجماهيري الكبير لفيلم «المهرج الكبير» قدمت نفس الشركة المنتجة (اتحاد الفنيين – عبد الحليم نصر) بعد أربعة أشهر فيلمًا آخر سيناريو وإخراج يوسف شاهين (يعتبر الفيلم الرابع لشاهين)

وهو فيلم (سيدة القطار) عن قصة وحوار نيروز عبد الملك وأغاني بيرم التونسي وبطولة ليلى مراد – يحيى شاهين – عماد حمدي – زينب صدقي – سراج منير – فردوس محمد – سعيد أبو بكر – عزيزة حلمي – عبد العزيز أحمد – ثناء جميل – علي عبد العال – ثريا فخري – زينب محمد – والطفلة منى عساف

وهو فيلم غنائي كتب أغانيه محمود بيرم التونسي والألحان محمود الشريف (من بعيد يا حبيبي أسلم – فين رحتي يا صغيرة) حسين جنيد (الحلوة هتنام – يا بهية وخبريني – دور يا متور) إبراهيم حجاج (خش عندي اصطاد سمك) مدير التصوير : محمود نصر – رئيس قسم الصوت : نصري عبد النور – موسيقى تصويرية : إبراهيم حجاج – ديكور : أنطون بوليزويس – مونتاج : كمال أبو العلا

ويبدأ الفيلم بمشهد « ليلى مراد – المطربة : فكرية « تغني على مسرح الأوبرا مرتدية فستانًا أبيض مع استخدام الإضاءة التي تظهرها بشكل ملائكي لتغني كوبليه واحد معبرًا وموحيًا بأحداث الفيلم :

من بعيد يا حبيبي أسلم ... من بعيد من غير ما تكلم

علموني أصبر وأداري ... لوعتي وأديني بتعلم

وفي طريق عودتها لمنزلها تشتري «فكرية» عروسة مميزة الشكل لابنتها الوحيدة «نادية» التي تنتظرها وترفض أن تنام قبل عودة أمها للمنزل ... وغنت لها (فكرية) أغنية لتنام نراها من خلال تابلوه غنائي ناعم يستخدم فيه المخرج ديكوراً بسيطًا ومعبرًا مع رقصات الطفلة البريئة بينما يتصاعد صوت الأم (فكرية) وهي تشدوبصوت ملائكي ناعم

الحلوة هتنام وتشوف في الأحلام ... مستقبل بسام ... زيما تتمنى هتشوفي أزاهير وعرايس في السرير ... حوليها عصافير ... تلعب وتغني ... وأشوفك بعنيا ... مالية الدنيا عليا ... وأعيش متهنية لو كان عمري طويل .. يارب أنتي معانا ... مستحيل تنسانا ... يا رب إنت عليها أحن من والديها

وبعد أن تنام الطفلة ... وتنتظر الأم عودة الزوج « فريد « الذي يعود في حالة سكر وإحباط ... لنفهم من الحوار أنه كالعادة قد خسر في القمار مبلغ عشرة آلاف جنيه من عهدته في الشركة التي يعمل بها ... ويكون الحوار بينه وبين زوجته يوحى أنهم يعيشون حياة شبه منفصلة وأنها ترفض تصرفاته الرعناء التي تعرض الأسرة للخطر ... وتخبره «فكرية» أثناء الحوار بأنها ستسافر غدًا إلى «أسوان» لإقامة حفلتين هناك ... وسرعان ما يرحب «فريد» بذلك قائلاً ... أن دخلها من الحفلتين وهو ألف جنيه سوف يساعد في سداد العجز في عهدته المالية التي خسرها في القمار ...

وتسافر (فكرية) بالقطار الى اسوان .. وينقلب القطار امام احدى قرى الصعيد .. وتعلن الصحف انها ضمن ضحايا حادث القطار .. وانها مؤمن على حياتها بمبلغ عشرون الف جنيه .. ويذهب «فريد للمشرحة» ليؤكد ان زوجته (فكرية) من بين الجثث الموجودة بالمشرحة طمعا فى صرف مبلغ التامين... وفى الواقع ان (فكرية) نجت من الحادث ...ووجدتها سيدة قروية بسيطة (غالية / فردوس محمد) تعيش مع زوجها (عواد / عبد العزيز أحمد) ... وتتولى علاجها الذى استغرق خمسة عشر يوما ... وعندما تتماثل فكرية للشفاء تذهب فى صحبة هذه السيدة وهى تركب على «حمار» لبعد المسافة لتتحدث فى التليفون الوحيد الموجود بالمحطة لتخبر زوجها انها مازالت على قيد الحياة .. وفى الطريق يشدوا الجميع « أنا كل ما اجول التوبة «

سايس الحمار : يا بهية وخبريني يا بوى على اللى جتل ياسين... ليلى عينى يا بوى على اللى جتل ياسين

غالية : جتلوه السود عنيا .. يا بوى .. من فوق دهر الهجين

فكرية: وعد ومكتوب عليا يا بوى .. ومسطر على الجبين

المجموعة : أنا كل ما اجول التوبة يا بوى ... ترمينى المجاديرياعينى .. ترمينى المجادير

فكرية: ترمينى وتنجينى يا بوى .. من بين الغرجانين .. من بين الغرجانين

الدنيا بخير يا حبيبي ياما فيها الطيبين ... يا حبيبى ياما فيها الطيبين .

جينا اغراب مالناش احباب .. ولقينا كرام فتحولنا الباب ... جينا وجلوبنا حزينة يا بوى .. ورجعنا مجبورين يا حبيبى .. ورجبعنا مجبورين عشرة ايام احسبها منام .. واحسبها وداع .. اتاريها سلام .. عشرة وياريت ما كانت .. ايامها جليلين

اجرك عند الله مخبى يا مداوى المجروحين .. يا حبايبى الفرقة صعبة ورانا صغيرين.. ورانا صغيرين .. زغروتة يا حبايب .. غربة ومروحين .

وفى هذا الاثناء ومن خلال اجتماع لمجلس الشركة التى يعمل بها (فريد) يطلب منه مبلغ العشرة الاف جنيه لتدفعهم الشركة لاحد عملاها كمقدمة لصفقة تخص الشركة ... ويستطيع فريد اقناع مجلس الادارة بالتمهل قليلا بانتظار عرض العميل المنافس اذ ربما يكون عرضه افضل لمصلحة الشركة .. وذلك من اجل ان يكسب (فريد) الوقت لحين صرفه لمبلغ التامين .. والذى تفهم من خلال المشهد التالى لهذا الاجتماع الذى يتحدث فيه (فريد) مع اثنين من موظفى الضرائبيستلمون عن دخل حفلتين لفكرية بالاسكندرية لم يحصل عنهم ضرائب .. ويتساءل (فريد) بعد ان ينكر معرفته بامور زوجته المالية عن المدة التى سوف يستغرقها انهاء اجراءات الضرائب ...لكي يتمكن من صرف التأمين .... ويخبره موظفى الضرائب ان ذلك قد يستغرق شهرين .. وفى ذات المشهد يتلقى «فريد» مكالمة تليفونية من « فكرية» تخبره فيها انها على قيد الحياة .. ويطلب منها « فريد» ان تطل مكانها الى ان يحضر لاخذها.. وفى طريق العودة ويضغط من (فريد) الذى يقنعها بضرورة الاختفاء فترة من الزمن فى الفيلا التى اجرها لها فى مكان ناء لانه صرف مبلغ التامين ودفع العشرة الاف التى كانت فى عهدته وخسر ما تبقى فى القمار ولم يتبقى له سوى مواجهة السجن لو اتكشف امره بظهورها .. وترضخ (فكرية) ظنا منها انها فترة مؤقتة .. وتحاول (فكرية) رؤية ابنتها عن بعد اثناء خروجها من المدرسة .. ويعرف (فريد) بخروجها .. فيبيت النية على التخلص منها بعد ان هددته بان تعلن عن حقيقة انها على قيد الحياة .. يثور (فريد) .. ويدفعها نحو الموقد فتشتعل فى البيت النيران .. ترى ابنتها اشتعال النيران ويعلن صوت الراوى ((ويهرب فريد بابنته الى خارج خوفا من تكتشف شركة التامين بان زوجته حية ترزق .. وينفضح امره .. وتنجو (فكرية) من الموت مرة ثانية .. وتلجا الى بيت الدادة (ياسمين) وتعيش معها عشرين عاما مختفية عن الأنظار لاعتقادها انها شريكة زوجها فى الجريمة))

وتعمل (فكرية) بعد ان غيرت اسمها الى ذكية فراشة بمدرسة ابنتها كمصدر للرزق ، ولاحساسها بان طالبات المدرسة ، كانوا زملاء لابنتها

وتعبر عن هذا الاحساس باغنيتها الحزينة :

فين رحتى يا صغيرتى ... يا واخدة نور عينى ... ايه كان جرى يا ترى بينك وبينى ... فين رحتى يا صغيرتى

طالت هنا وقفتى ... وغلبت اناديها ... يارب فين طفلتى اللى الامل فيها مضى علينا الزمان ... واحن ياما بكينا ... وعايشين مع اللى اندفن والروح اهى فينا ... قامت علينا حروب وانتى بعيد عنى ... والقلب قرب يدوب ... والعقل ضاع منى وقفت فى المدرسة اخدم زمايلها ... فيهم لعل وعسى ... زهرة تماثلها ..

وفى نهاية مشهد الاغنية ننتقل الى مشهد الابنة (نادية شبية امها بعد ان

من فيلم «سيدة القطار»

كبرت وتوديه ايضا (ليلى مراد) وهى تغنى فى الشباك لحبيبها (عصام) عماد حمدى

زهرة ربيع بتقولنا .. فيه شبه من بعضنا

وحسنكم من حسننا .. وعطركم من عطرنا

ويقول مين يبقى الجميل .. ولا الظريف مين ... اقوله انا

.. انا اقوله انا

فى نفس المشهد نرى «فريد» بعد ان اصبح كبيرا فى السن .. ولا عمل له الا الحصول على نقود من ابنته التى تعوله وتعطيه المال اللازم ليمارس لعب القمار مع اصدقاء الماضى ..

ويصطحب « عصام» «نادية» الى الحفل الذى تقيمه العائلة ليقدمها الى عائلته (احمد بيه سراج منير) صاحب مصانع الشماشرجى للنسيج والذى تعمل فيها «نادية» رئيسة للعمال ..وتعارض والدة عصام «بهية هانم» زينب صدقتى هذا الارتباط للفارق الطبقى بين ابنها عصام»» ونادية» ولرغبتها ايضا فى تزويجه من ابنة اختها «عفاف – ثناء جميل» ... ولكن (نادية) تستطيع ان تكسر حدة هذه المعارضة . بعد ان اشاعت «نادية» جو من المرح فى الحفل ..وبذكاءها اقترحت ان تكون «بهية هانم» رئيسة شرف الحفل الخيرى الذى يقيمه المصنع والمخصص دخله لصندوق اعانة العمال .. وفى طريق عودتها من المصنع فى اليوم التالى ومعها « عصام» تمر امام مدرستها القديمة .. وتدخل الى المدرسة يدفعها حنين الماضى لتتقابل مع مديرة المدرسة وتطلب شهادة ميلادها من مديرة المدرسة «عزيزة حلمى» وتحضر «ذكية الام» ملف «الطالبة نادية»فريد» .. وتكتم انفعالاتها فى لقاءها الاول بابنتها بعد فراق اكثر من عشرين عاما .. ولكنها تسمع من حوار ابنتها انها تعمل فى مصنع «الشماشرجى للغزل والنسيج» .. بتذهب اليها بعد عدة ايام (طالبة منها أن تعمل فى المصنع ..لتكون قريبة من ابنتها وتعمل (ذكية) بالمصنع « كفراشة» دون أن تفصح «لنادية» عن هويتها) وفى مشهد من اقوى المشاهد الدرامية فى الفيلم وباستخدام ماهر لزوايا التصوير تتواجه الام مع ابنتها دون أن تعلم نادية أنها أمها، وتطلب الأم بإلحاح أن تعمل بالمصنع لحاجتها لذلك بعد ان تركت العمل بالمدرسة لبلوغها سن المعاش وتستحلفها «برحمة امها» .. لتوافق على طلبها .. وتعمل الأم بالمصنع بالقرب من ابنتها..

ولاننا امام فيلم غنائي موسيقى منذ البداية .. فلابد من التعرف على المصنع ومنتجاته وماكيناته من خلال عدة مشاهد لعمليات الغزل والنسيج والتعبئة والتغليف للتصدير .. وللماكينات المتطورة التى تقوم بالعمل ايماءا الى النهضة الصناعية التى تشهدها البلاد .. وذلك من خلال اغنية «دور يا متور»

دور يا متور .. ياللى بتلعب أعظم دور

دور على كيفك .. واغزل صوفك .. لا هنا مراقب ولا كنتور

دور يا متور .. دور يا متور

مصر الحرة .. لو تتعرى .. متنسج مرة .. نسيج من بره

لا حرير بمبه .. ولا كستور .. دور يا متور .. دور يا متور

خد ياخينا من ايدينا .. حاجة جميلة وصنعة متينة

قطعة سندس .. ويرستول .. دور يا متور

احنا المغزل واحنا المنسج .. واحنا نصدر على مرسليا

وعلى دارفور ... دور يا متور

عصر الصنعة ده عصر النار .. والبسي تاج المجد يا مصر

وابنى عمايرك سبعين دور ..

دور يا متور .. دور يا متور .. دوور يا متور

وتذهب (ذكية) مع (نادية) الى منزلها لتساعدها فى عمل حسابات الحفلة الخيرية .. والتى بلغت ايرادته حينها 500 جنيه ... ويدور حوار بينه وبين نادية طالبا منها نقود على اثره توجه نادية حوارها الى (ذكية) ((تصورى يا ذكية .. ان بابا ده زى ماكون ان اللى خلفته تمام ..وتتوجه ذكية بالحديث الى والدها .. انت نازلة تشطيب على فلوسى اول باول .. خلاص معنديش حاجة)) ..ويترك فريد المنزل وتلحق به (ذكية) ..ولكنها لا تتمكن من ذلك ..

ويعود فريد الى المنزل ..ويجد الفلوس على الترابيزة فيسرقها فى الوقت الذي تذهب فيه «نادية» الى حفل الشركة الذى تبدأه بغناء تابلوه راقص « » خش عندى اصطاد سمك»

خش عندى خش .. اصطاد سمك .. وانته من غير شنب
عندى لعبة مركبة .. تمشى من غير كهربة .. حسن خش
عندنا اسمعوا يا بيه يا فندي الحروف والزهر عندى ...
يمكن بختك ... تكسب عمارة .. ولا مخزن للتجارة ..
والجهاز والبانج يكسب طقم بطانة .. ولا مكسب ولا
يجى الزهر دوسة تستلم مهر العروسة
خمسة وخميسة يك ودوسة .. يا عفاريت .. يا عفاريت
.. فوقك تحتك .. انت وبختك يابو بخيت .. انت هتكسب
.. لأ مش انت .. سبعة يا بيه
يا دنيا .. ووعود .. منغير فلوس ما قدرش اعيش فى
هواكى ثانية .. يا دنيا
اصرف فلوسك على المسرة .. واحلف بانك سافرت بره
.. شوف اللى جونا من كل مينا سكندنافيا وكتالونيا ..
اللى مفرفش يقى مفركش .. واللى مفركش يبقى
مفرفش .. قولى شربت .. وقولى مشربتش .. قولى
بحب .. وقول مبحبش

وبانكشاف ضياع عن تذاكر الحفل .. تتوجه أصابع الاتهام الى «نادية» بصفتها مسئولة عن جمع التبرعات وثمن التذاكر .. ويتازم موقفها امام الجميع ..مما يدعو«ذكية» للاعتراف بانها التى سرقت النقود لانقاذ ابنتها ...

وتعتبرها «نادية» ناكرة للجميل وتصفعها على وجهها .. وتذهب «ذكية» الى منزل«نادية»فى غيابها لتواجه«فريد»لتيقنها انه هو الذى سرق النقود فينكرها « فريد» بعد ان تفصح عن حقيقة شخصيتها .. ويتركها ليذهب لصالة القمار .. ليغامر بالمبلغ المسروق .. فيكسب .. وتتضاعف مكاسبه .. الى ان يغامر بكل ما معه من نقود ويكسب .. فيتوقف عن اللعب .. ويصاب بالهستريا من كثرة ما كسب من اموال .. يجمعها ويذهب نحو الاسانسير ليسقط مع كل امواله التى كسبها فى القمار ..ويعترف لصديقه (سعيد ابو بكر) وهو يلفظ انفاسه ان هذه الاموال اموال (نادية) ..وان (فكرية) على قيد الحياة .. ويطلب منه ان يجمع نادية بها .. وتعلم «فكرية» بحادث ابيها .. ويخبرها صديقه بما قاله ابوها .. فتتيقن من براءة «زكية» وتذهب الى منزلها وتتعرف عليها الدادة ياسمين حين تبدا فى الغناء بعد ان شاهدت عروستها:

« بعد غيبة ياروحى طويلة .. انقطعت ومكنش لى
حيلة من قريب ادينى بسلم .. من قريب ادينى بتكلم
بنادى .. انا مين .. وكنت فين .. انا يا ماما .. بروحى اسلم
.. ايدى تسلم ..... ماما «

ولقد استطاع «شاهين» فى هذا الفيلم ومن خلال ثمانية اغانى لفيتارة الاغنية العربية (ليلى مراد) ان يقدم عملا دراميا غنائيًا اثبت فيه قدرته على اثارة عواطف مشاهديه محققا للفيلم نجاحا جماهيريا واسعا حين عرضه من خلال تحقيقه لاعلى ايرادات موسمه السينمائي .. وتاكيدا لاهميه اغانى الفيلم كتب (شاهين) اسم مؤلف الاغانى شاعر العامية «محمود بيرم التونسى» فى تترات الفيلم وبنفس البونت بعد كاتب القصة والحوار فى الترتيب ..فى سابقة هى الاولى فى الافلام المصرية .

وفى فيلمه الخامس الذى انتج وعرض عام 1953 بعد «حركة يوليو المباركة للضباط الاحرار« ..وبعد مضى حوالى العام من هذه الحركة ..كان المثقفون والكثير من الواعيين ..يتساءلون .. الى اين نحن سائرون ...وخاصة بعد ان ألغيت الاحزاب وتعطلت الحياة النيابية واعلنت الجمهورية وأنشئت « هيئة التحرير « كحزب وحيد ، واختفاء «الديمقراطية» التى كانت احد المبادئ الستة التي قامت عليها الحركة ... كان مطلوبا من الفنانين (لما لهم من دور مؤثر) ان يتقدموا الصفوف لمؤازرة تلك التغيرات ...

فكان فيلم «نساء بلا رجال» الذى وضع فكرته أحد عرّابي«حركة يوليو» الكاتب الصحفى احسان عبد القدوس صاحب التحقيقات الصحفية الشهيرة عن الاسلحة الفاسدة التى نشرت فى مجلة روز اليوسف ..

واسندت منتجة الفيلم (مارى كويني) كتابة السيناريو والحوار لنيروز عبد الملك وتاليف الاغانى فتحى قورة والألحان بالتوالى / على فراج – حسين حنيد – حسن ابو زيد – وتابلوه عصر المدينة غناء برلنتى – فاطمة على – عادل مامون مهندس الصوت نيفيو اورفانيللى – مونتاج كمال ابو العلا – مهندس مناظر عباس حلمى – مدير انتاج احمد والى – موسيقى تصويرية ابراهيم حجاج والتصوير الفيزى اورفانيللى والتمثيل

مارى كوينى (ازهار الآنية الصغرى لعفت هانم)
هدى سلطان (زوجة جمال – دولت)
عماد حمدى (جمال-الابن)
كمال الشناوى (الدكتور احمد)
علوية جميل (عفت هانم – عمة جمال وام ازهار ونرجس)
زينات صدقى (فلة الاخت الصغرى لعفت هانم)
زوزو حمدى الحكيم (نرجس الابنة الكبرى لعفت هانم)
جمال مختار (فكرى – والد جمال وشقيق عفت هانم)
عبد الفتاح القصرى (الخضرى سلامة (حبيب فلة)
سعيد ابو بكر (عزت – قريب العائلة ..)

وبدايةً لابد أن نعي رمزية هذه الاسماء ودلالاتها ..فنحن امام صانع فيلم فنان يعرف كيف يوظف كل ادواته ومفرداته ليصل الى ما يريد وفى الفن لا شء مجانى او محل صدفة.

فكرى ابراهيم (الأب) ..ثرى بالوراثة .. رجعي .. مستهتر .. افكاره عتيقة ورثها عن ابيه ابراهيم .. كما ورث عنه المال والثروة ((مرات ابنك منورة الحفلة علينا .. وانتوا اللى منورين الدنيا كلها ... الحقيقة دى حاجة تهوس خالص .. امسك الخشب منك له .. نازلين يحسدوا فيا على الوردة اللى مزينة الحفلة ...))

عفت هانم (العمة).. نموذج اخر على النقيض من اخيها متزمته .. متسلطة .. رغم جذورهما المشتركة .. فهى الاخرى وارثه للمال والجاه عن ابيها (ابراهيم) ولكنها استخدمته .. وفق رؤيتها الخاصة .. تحكمها تجاربها ..وعقدتها من الرجال

نظام حياتها (الساعة واحدة غدا واحدة ونص ينتهى الغدا– الساعة اتنين راحة – الساعة تلاتة الا ربع تنتهى الراحة – الساعة ثلاثة صلاة العصر – من 4-3 اطلاع فى المكتبة – من 4 الى 5 اعمال منزلية – الساعة خمسة بالدقيقة اجتماع مجلس العائلةللنظر فى مختلف الشئون– الساعة 6 صلاة المغرب – الساعة 6.3 العشا – الساعة 7 صلاة العشاء – الساعة 7.3 كله فى السرير) ...

من فيلم «نساء بلا رجال»

جمال (الابن – وممثل العهد الجديد)

(انى احترم ابى ومنافسى .. ولكنى اخالفه الرأى .. وهو حقى عليه .. بل هو حق الجيل الجديد على الجيل القديم ...ولولا هذا الخلاف لما تقدمنا وما تطورت مصر وما تطور العالم)

دولت (الزوجة) شبع بعد جوع ... مش «جمال» واخدها فقيرة دقة ... اهى عرفت تدخل فى زوارقهم ..

أزهـار (الابنة الصغرى لعفت هانم) .. تنصاع لامها .. ولكنها تتمرد وتنطلق للحرية بعن ان تعى الحقيقة (تكشف لعبة تزوير الانتخابات .. اللى مديقنى لقيت ناس متقيدة فى عزبة واسماءهم منتقديه فى عزبة ثانية)

نرجس (الابنة الكبرى) .. منقادة لامها .. مؤمنة بافكارها

فلة(العمة الصغرى) .. مغلوبة على امرها .. وتتطلع للحرية وللزواج من سلامة

سلامةابن البلد خفيف الظل (اذا كنت حضرتك عايز تستدل على حاجة .. انا محسوبك ... حاكم بلا افيه .. ميت نعسان حلة وانا مغرفتها)

الدكتور احمدرمز الشباب والمستقبل .. الذى ترتبط به «ازهار» فى النهاية .. لانه يناسبها عن «جمال» المثقل بمسئوليات الزواج والطفل والسياسة .

ويبدأ الفيلم بمشهد : حريق (القرية) .. بما يحمله من رمزية

نقل على الحفلة (مرات ابنك منورة الحفلة) والزوجة (هدى سلطان تغنى)

قالوا الحياة حلوة .. قلت الغرام احلى .. جوه القلوب غنوة .. وكل يوم احلى

اعشق يا قلبى وحب وميل .. ده كل شئ فى عنيا جميل

الدنيا فيها شروق واصيل .. ونهارنا لسة يا قلبى طويل

حرام تفوتنا ليا ليه ... من غير حياة حلوة...

نتهنا وتفرح بيه .. طول ما الحياة حلوة

العز كان ليه .. والقلب له واحد ... بس اللي حواليه ... دول كلهم واحد

محتارة يا عنيا .. والوجد فاض بيه خلى الحياة حلوة

الدنيا وقساوتها .. يا محروم من بهجتها ... لو بصيت فى عنيا هتبان لك حلاوتها

حلاوتها فى قلبى وعلى لسانى ... ولا ينكرهاش إلا الخاين

ولا ينكرها سن الا الخاين

اولوله .... وأنا أؤل له

ان الغرام احلى وكل يوم يحلى

قالوا الحياة حلوة قلت الغرام احلى

وتنتهى الاغنية بوصول (جمال) ويبدو عليه اثار الحريق فى ملابسه ووجهه ليسحب زوجته من يدها بعنف ويمنعها من الرقص مع ضيوف والده ويستهجن والده تصرفه ليدور بينهم حوارا ساخنا

فكرى – دا انسان رجعي متاخر ... انا كان لازم اعمل زى عمته اللى فى ميت نعسان واقفل عليه زى ما هية قافلة على بناتها

جمال – لكن عمتى عارفة ازاى تحافظ على كرامتها

فكرى – يعنى كان لازم اقفل عليكم البيت

جمال – ياريت

فكرى – شايفة الجهل والحمرية .. يلا روح اوضتك واقفل على نفسك الباب ..

جمال – جبان علشان يحافظ على اموالك واحافظ على شعور الرجالة اللى موتين نفسهم عشانك فى الوقت اللى انتى قاعد فيه تشرب وتهيص ... صحيح قلة ادب منى انى سمحت لمراتى تشرب وترقص مع شلة الشبان الهلافيت بتوعك .

فكرى – اخرس

جمال – استريح اهى القرية انحرفت ... عارف يعنى ايه انحرفت .. ايو انحرفت وبكرة ان شاء الله هتطير من ايديك خالص ... بقالى شهر اقول لك غير الوابور وحضرتك مصهين ... لازم تعرف النظام القديم بتاعك والمعاملة الفظة اللى انت ماشى عليها هيودونا فى داهية ... الحمار والطور والمجرات ... خلاص بقى ... زمنهم انتهى دلوقتى فيه كهربا فيه عدد فيه ماكينات ... دول اللى لازم يتواجدوا ... دول اللى لازم يشتغلوا ... تقوم تقدر تريح الفلاح وتنصفه وتديه الاجر اللى نخليه يعيش الحياة المحترمة اللى لازم يعيشها ... لكن للاسف كل شئ بيتغير فى الدنيا اللى انت ... ويصفعه الاب على وجه .. ويطرده من المنزل ... ويغادر جمال قصر والده فى طريقه الى منزل عمته فى (ميت نعسان) .

فى ميت نعسان يخضع « جمال » « ودولت » لنوع الحياة الصارمة التى تفرضها «عفت هانم» على قصرها ومن يعيشون معها ((الساعة واحدة غدا – واحدة ونص ينتهى الغدا – الساعة اتنين راحة – الساعة ثلاثة الا ربع تنتهى الراحة - الساعة ثلاثة صلاة العصر – من ثلاثة لاربعة اطلاع فى المكتبة- من اربعة الى خمسة اعمال منزلية – الساعة خمسة بالدقيقة اجتماع مجلس العائلة للنظر فى مختلف الشئون الساعة ستة صلاة المغرب – الساعة ستة ونصف العشا. الساعة سبعة صلاة العشاء – الساعة سبعة ونصف كله فى السرير)) وتتبرم «دولت» من هذه الحياة وتعلن تمردها ويحدث بينها وبين «عفت هانم» مشادة .. تقرر على اثرها ان تترك المنزل .. فى الوقت الذى يطلب فيه « فكرى » اخته فى التليفون ليخبرها بضرورة ان ترسل « جمال » اليه لانه قرر الترشح للانتخابات عن دائرة « ميت نعسان » ويريد « جمال » ليساعده .. فترفض الاخت .. ونكاية فى اخيها تقرر ان يترشح « جمال » ضد «ابيه » فى نفس الدائرة وتدفع له الاموال اللازمة لتامين دخول الانتخابات وعمل الدعاية ويقبل جمال العرض .. ويبدأ فى عمل الدعاية تساعده « ازهار » ويبدأ «جمال» دعايته معتمدا على انه يمثل العهد الجديد ((لقد انتهى يا اخوانى عهد الكلام والخطب والاحاديث .. ودخلنا فى عهد جديد هو عهد العمل))

((ان القصد من قانون تحديد الملكية .. هو تحريركم من نفوذ اصحاب الارض .. ولكن هذا القانون لن يؤتى ثماره الا اذا تعاونتم وتكاتفهم وجعلتم من انفسكم قوة منتجة .. منظمة .. واسلمتم قيادكم للصالحين))

وتتطور الاحداث ويحدث تقارب عاطفى بين (ازهار) و(جمال) ولا يخفى ذلك على الام والابنة الكبرى فيحذران (ازهار) فى مشهد رائع سواء فى الحركة داخل الكادر او فى الحوار ...

عفت – احنا جايين ننبهك ونحذرك

نرجس – وفى نفس الوقت مفتحين عنينا عليكى

عفت – بالرغم من ثقتى فيكى .. ولازلت

نرجس – الرجالة ثعابين زى ما قولنالك

عفت – الرجالة كلهم ثعابين ... والثعبان اللى قرصنى ابوكى مفيش مانع اقول لك شئ بخصوصه ... كرهى للرجالة كان بسببه .. كان نكرة عملته بنى ادم ... اول مشم نفسه حاول انه يقتلنى عشان ينفذ اغراضه .. طردته من البيت ... لغاية منتهى امره ... من يومها اقسمت انى ادافع عنكم واحميكم ... وابعدكم عن الكاس اللا شربت منه ... كل الرجالة صنف واحد ... الست فى ايدهم زى اللعبة ... ورده يشموا فيها ... واول متدبل يرموها

نرجس – انتى زينا ولازم تفضلى زينا على طول ..

عفت – صحيح احنا حطيناكى فى وسط النار لكن .. اوعى النار تاكلك ... اذا حاول حد انه يجر رجلك بكلام معسول ... صديه بكل قوة ... خلييكى زينا ...

نرجس – خليكى زينا

عفت – اقوى من النار ... اسمعى اذا لحظت اى شئ على « جمال » هطرده طرد الكلاب

ويذهب « جمال» للقاهرة فى مهمة عمل سريعة وتتسلل « ازهار» من المنزل وتصر على الذهاب معه للقاهرة وفى الملهى الليلى الذى اصرت « ازهار ان تدخله والذى يتواجد فيه بالصدفة الكتور احمد ... يشاهد التابلوه الغنائى الراقص « عصر المدنية » وفى هذا التابلوه .. لخص لنا المخرج قضية الفيلم وهو الصراع بين « القديم والحديث »

يا سلام على عصر المدنية ... مدهش وجميل حتى فى اغانيه الشعبية وملهوش مثيل .. يا سلام .. يا سلام .. يا سلام على عصر المدنية

جرى ايه يا بتاعت المدنية .. دنا فن زمان .. كانت الحانه الغنائية اجمل الحان ..

كدابة وستين كدابة

كدابة ايه دنتوا غلابة ... شقلبتوا المغنى ووجعتوا دماغنا وتلفتوا الفن بنداعة

جيه تخانقينى ... ولا تورينى ..

جيه اوريكى وأتشمتفيكى ... مهماتغنىمشهتغنىزى مكنازمانبنغنىونقول

تعالى يا شاطر .. نروح القناطر ... هاودنى وسيبك ما تفضل تخاطر

خاطر ايه وبتاع ايه .. شوفى دلوقتى بنقول ايه

اتمخطرى واتميلى يا خيل .. وارقصى ويا عرايس الليل

فن زمان كان قد القول .. والعينة غنوة على دول .. على دول ياما ياما على دول .. على دول كحيلة واسمه يا ميدوم يابى .

ايدك من على دول وخى واسمعى منى شوية شوية

غنيلى شوية شوية ... غنيلى وخد عني

وانا مالى متفسدوني واسمعى هقولك .. شبيكى .. شبيكى لبيكى عبدك وملك ايديكى فى هواكى بشارك ولا يصعب عليكى . شبيكى لبيكى

الحقنى يا واد يا مغناوى .. تعالالى قوام .. سمعها الفن اللى يساوى كل الانغام

يا زهرتا فى خيالى ... راعيتها فى فؤادى .. جنت عليها الليالى .. واذبلتها الايادى وشاغلتها العيون .. فمات سحر الجفون

تعلولي قوام يا ولاد بلدى .. وروها ازاى كان البلدى .. اه يا سمراللون .. حياتى الاسمرانى .. حبيبى وعيونه سود .. اجمل كحل ربانى

قولها حاجة ثانية بسرعة .. اوعى نصهين لها اوعى

القمح الليلة .. الليلة فى ليلة عيده يارب تبارك .. تبارك

من فيلم «نساء بلا رجال»

وتزيده

دناك معايا حاجات يا سلام

طب ما تكملى وتردى قوام

هتخلصى كل الفيلم الخام .. وتخللى المنتج يرقد ست ايام

طب ايدى فى ايدك وخلاص .. الفن يحب الاخلاص

فليحيا الفن فى كل اوان وفى كل زمان وفى كل مكان

كلنا اخوات شبان وبنات يجمعنا سوا كلمة فنان فليحيا الفن فى كل اوان

وتحاول ازهار بكل جهدها ان ينجح جمال فى الانتخابات وتتحاور مع خالها « فكرى » محاولة اقناعه بان يتنازل لصالح « جمال»

أزهار: جمال .. جمال لازم ينجح يا خالى .. فكري: ليه .. أزهار: لانه اصلح منك ومستقبله فى نجاحه وانت عارف كده ....فكري: ومين اللى قالك انا اصلح منى .. أمك .. أزهار: والبلد كلها .. ازاى يعنى – لانه على حق .. اما انت فراجل رجعى .. رجعى فى افكراك .. رجعى فى مباءك .. لازم تعرف .. ان عهد الرشوة والفساد انتهى .. انا بستغرب ليه متوسع الطريق لغيرك للشباب اللى كلهم قوة وغيرة وحماس

فكري : انا انسان عندى مبادئ .. وانا بالعربى راجل عنيد ..

أزهار : عشان العند بتاعك تدوس على البلد .. امال امتى هننسى الحقد والانانية اللى مالية قلوبنا .. خالى لازم البلد تعيش .. جمال لازم يعيش .. يعيش على ايدين امثاله .. خالى جمال ابنك والبلد بلدك ..

ويفوز « جمال» بالانتخابات .. فى الوقت الذى تظهر فيه (دولت) تحمل ابنها الرضيع من « جمال « ... ليتخلى « جمال « عن « ازهار « ويعود الى زوجته وابنه

وتتولد ثورة عارمة داخل« ازهار« .. تدفعها لتحطيم قيود العائلة .. وتنتقل عدوى الثورة الى « فلة « و«نرجس « لتكون النهاية ... جواز فلة من المعلم سلامة، نرجس من عزت ، ازهار من الدكتور احمد مع هتافات اهل القرية « يعيش نائب العهد الجديد «

لنسمع مقولة (فكرى) موجها الكلام الى « عفت « النهاردة مش زى .. امبارح .. ولادنا كان عندهم حق الدنيا بتتغير واحنا لازم نتغير معاهم .. خلينا مع النهاردة مش مع امبارح ...

ويعتبر هذا الفيلم أول فيلم روائي دافع (بمباشرة) عن حركة الضباط الأحرار وأهدافها – والتي سميت فيما بعد بعد مضي عام من قيامها بثورة يوليو – وبعد أن عُزل قائدها اللواء محمد نجيب وتولي البكباشي جمال عبد الناصر رئاسة الجمهورية ووزارة الداخلية والحربية ...

وبذلك يكون شاهين من أوائل المخرجين الذين أعلنوا ولائهم ودفاعهم عن حركة يوليو ... فهل سيستمر في بقية أعماله على هذا النهج ... أم سيتخلى عنه كما تخلى «جمال» بطل الفيلم عن حب «أزهار» – بعد أن نجح في الانتخابات وتمكن من السلطة ...وعاد إلى أحضان زوجته « دولت ».

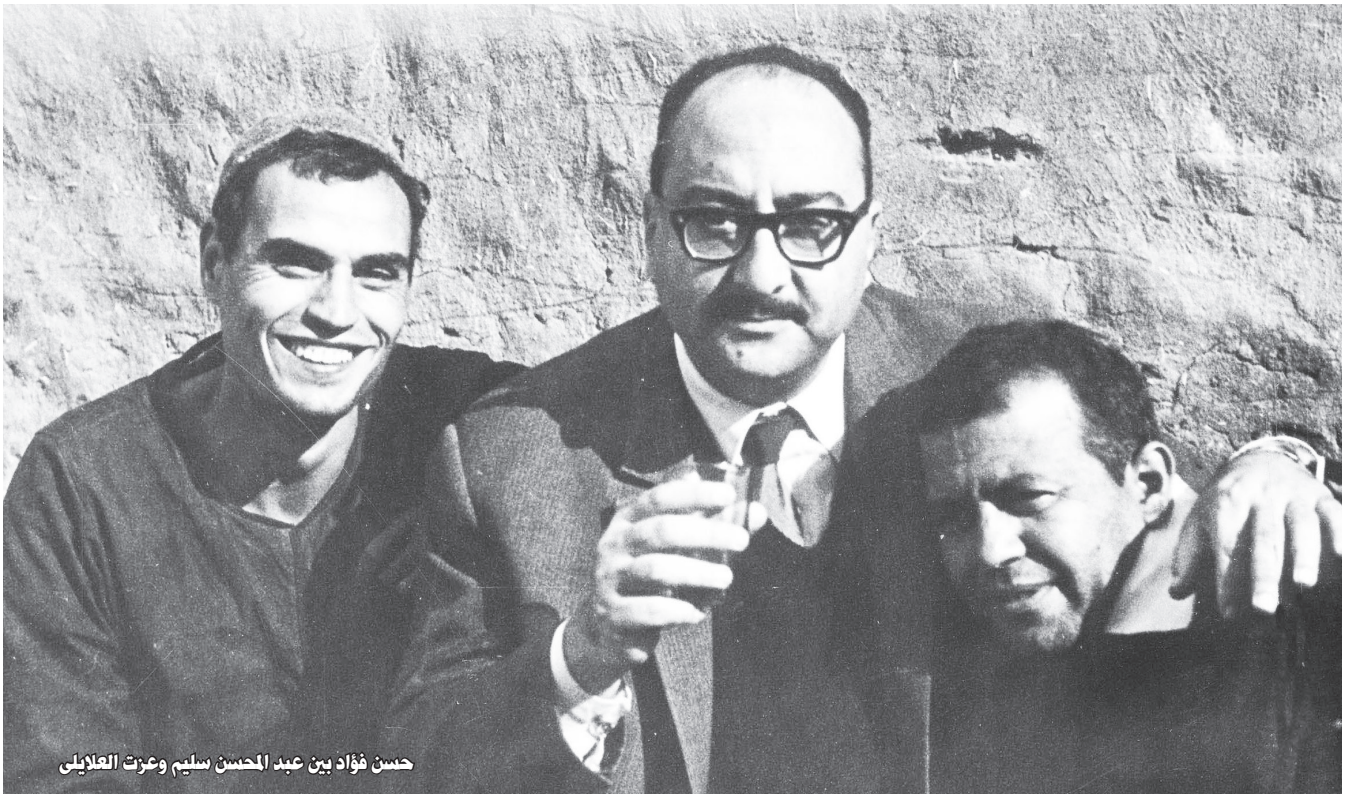
* باحث في تاريخ السينما المصرية

حسن فؤاد
من الرسم على الجدران إلى «الأرض»

فى فجر الخمسينيات طرق الذوق البصري المصري طارقٌ جديدٌ «حسن فؤاد» الرسام والكاتب والسيناريست . «فان جوخ» العرب كما وصفه فى دعابة الفنان التشكيلي «عبد السلام الشريف» ذلك الاحتراق الوجداني هو السمة المشتركة بين الريشتين، مزج حسن فؤاد الفن بالواقع في فترةٍ زمنيةٍ كان الفن يخدم الصالونات والأمراء، وكان من الإهانة أن يعمل فنانٌ في الصحافة ويترك القصور، لكن حقق إنجازًا بصريًا ليس مجرد صنعةٍ ولا زينةٍ بل تعبيرٌ عن موقفٍ فكرى وسياسي وثقافي، مع خلط فنه بواقعه، هذا المنتج البصري كان له أثره المتلامس مع الشعب خاصة قبل ظهورالتليفزيون.

سمر هادي

كانت المجلات في فترة ظهور حسن فؤاد في مجال الصحافة تطبع ((بالروتوغرفور)) وكانت مادتها المصورة صورا فوتوغرافية لممثلات أجنبيات ولبعض الأحداث الرسمية والجرائم والطرائف، وكانت الكتب ذات شكلٍ إما مغالٍ في المحافظة أو قريبٍ من إعلانات الأفلام التجارية، لكن حسن فؤاد قدم تطوراً جديدًا وحقق طفرةً ومفهومًا لم يكن مطروقًا في الصفحات المطبوعة بدءًا من ملمس الورق الرخيص والقطع المبتكر، وصولًا إلى طرح جديدٍ في الرسم والخطوط متناولاً كل ما يجري من أحداثٍ يوميةٍ دون التمسك بفخامة المظهر والمواد الأغلى ثمنًا في صناعة الخامات المستخدمة في فنه، بل قدم كتبًا ومجلاتٍ قد طبع بعض أقسامها على الورق الملون الرخيص الذي طبعت عليه تذاكر السينما والأوتوبيس والإيصالات التجارية استخدم فيها ألوان الطلاء الجيرى التى بهتت بتأثر الشمس، الطوب الأحمر، أصباغ عربات الكارو، حيث تسرب فكره اليساري داخل أعماله وإلى



حسن فؤاد بين عبد المحسن سليم وعزت العلايلى

متابعيه ببساطةٍ من خلال رسوماته عن الروايات والقصص والقصائد التي تمثلت فيها شخصياتٌ واقعيةٌ تقترب من الواقع، لذا تاريخ حسن فؤاد الفني والمهني، صاحب الإنتاج الغزير؛ خلق أثرًا في حاجةٍ إلي تتبعه في الحقل الثقافي.

حسن فؤاد من مواليد حى شبرا في القاهرة 26 يناير 1926، بدأ عمليًا حياته الفنية فى الصحافة؛ فور تخرجه من كلية الفنون الجميلة 1948 بعدما تتلمذ على أساتذة قسم التصوير أحمد صبرى، يوسف كامل، حسين بيكار، وأستاذ قسم الزخرفة في ذلك الوقت عبد السلام الشريف.

جاءت الانطلاقة الأولى حينما كلف جلال الحمامصى -أحد أهم رواد الصحافة الحديثة- حسن فؤاد برسم جلسات محاكمة اغتيال أمين عثمان (وزير المالية بوزارة حزب الوفد) 1946 والتي اتهم فيها أعضاء جمعيةٍ سريةٍ من ضمنهم أنور السادات وكان يكبرهم سنا حينما كان في السابعة والعشرين من عمره، وذلك حسب كتاب لطفي عثمان «المحاكمة الكبرى فى قضية الاغتيالات السياسية» عن «الهيئة العامة لقصور الثقافة – 2016، القاهرة». فكانت هذه البورتريهات التي تنشر في جريدة الزمان حديث القراء ونقطة انطلاقٍ قويةٍ لحسن فؤاد ومن بعدها إلى عشرات الصحف والمجلات.

فى عام 1953 ظهرت مجلة «التحرير» اشترك حسن فؤاد مع أحمد حمروش، عبد المنعم الصاوى، مصطفى بهجت بدوي، صلاح حافظ في إصدارها كأول مجلةٍ أرادت ثورة يوليو 1952 أن تدشنها فى عالم الصحافة، عين جمال عبد الناصر حسن فؤاد بنفسه، ولكن قدم استقالته لأنور السادات الذي كان المدير العام لمجلة التحرير وقتذاك عندما غيرت المجلة سياستها، ورسم فى الفترة ذاتها تحية لثورة يوليو ملصقين، الأول بعنوان (نحن نحمى الدستور) والثانى بعنوان (حددنا الملكية من أجل الفلاح)، إلي أن انتقل إلي العمل بمجلة روز اليوسف 1954 بدأ حسن فؤاد العمل بكتابة في عاموده الأسبوعي الفن للحياة، ومن ثم عمل مستشاراً فنياً لروز اليوسف 1964.

عمل في صحيفة الجريدة المسائية ثم جريدة النداء 1948، جاءت مشاركة حسن فؤاد لأحمد بهاء الدين في تأسيس مجلة صباح الخير التي أصدرتها مؤسسة روز اليوسف فى العام 1956 خطوةً خلقت أجيالًا أثرت في الحركة الصحافية والفنية في مصر، كان حسن فؤاد قد اهتم فيها بالإشراف على صفحة (نادى الرسامين)، ومن ثم تولى رئاسة تحرير مجلة صباح الخير 1971، كما عمل أيضا رئيساً لتحرير الكتاب الذهبى الذى تصدره روز اليوسف 1983. عمل بإحدى الجرائد العربية اليومية التى تصدر فى لندن 1979 وأثناء إقامته رسم أوتوبورتريه التي رسمها لنفسه.

وفى عام 1958، إثر إعلان قيام الوحدة المصرية/السورية، شارك مع جمهورٍ كبيرٍ من المثقفين فى مظاهرة تأييدٍ للوحدة، وصمم «عروسة الوحدة» العملاقة التى سارت فى المظاهرة، وبعدها بعام 1959 اعتقل حسن فؤاد ضمن الحملة الشاملة على اليساريين في مصر، وتنقل بين المعتقلات طوال خمس سنواتٍ ولكنه كان يجد طرقًا لفنه مثلما نحت تمثال علي قطع الصابون ورسم نفسه وزملاءه في المعتقلات في لوحاتٍ زيتيةٍ، ورسم مناظر من الطبيعة على الجدران.

حسن فؤاد شارك فى تأسيس دار الفن الحديث ورسم أغلفة الدواوين الأولى للشاعر فؤاد حداد، أصدر مجلة الغد عام 1954، وأثناء العدوان الثلاثي أصدر مجلة الانتصار السرية للمقاومة الشعبية، كما ألف كتاباً كبيراً بالألوان عن الفنان بابلو بيكاسو 1972.

رحل حسن فؤاد الفنان والمثقف 26 أغسطس1985 ورغم تعدد إنتاجه لم يكن يقدم أعماله داخل المعارض، وجاء المعرض الأول لأعماله بعد وفاته بعام في قاعة إخناتون بقصر عائشة فهمي مجمع الفنون بالزمالك، ويضم المعرض عددًا كبيرًا من أعماله، ويتبلور فيها وجوه النساء، خاصة صورة زوجته «رضا» التي كانت أول من رسمها، وكثيرا ما كان يتحدث عنها وأثرت فيه، وقال عنها (فقدت حنان الأم فوجدته عند زوجتي) خصوصًا أنه فقد أمه منذ لحظة ولادته، حاول من خلال لوحاته أن يقدم وجهة نظره كرجلٍ مثقفٍ مصري في المرأة وجاءت في أغلب لوحاته مليئة بملامحها بالاستقرار والحنان والحياة.

وتوالت المعارض فيما بعد منها: معرض الرسوم الصحفية الدورة الأولى بقصر الفنون مارس 2004، المعرض التكريمي الرابع للفنانين الذين ولدوا خلال يناير، فبراير، مارس ابتداء من 1888 وحتى 1935 بقاعة أبعاد بمتحف

الفن المصرى الحديث أبريل 2006، معرض (الوجه الآخر لفنانى صاحبة الجلالة) بأتيليه القاهرة 2007، معرض (المنتخب) بجاليرى قرطبة للفنون بالمهندسين يوليو 2009، معرض (لمسة حب) بقاعة الفنون التشكيلية بالمكتبة الموسيقية مايو 2010. ألف الفنان محيي اللباد كتابًا عن حسن فؤاد «نهر الفن والحياة».

اختاره ثروت عكاشة وزير الثقافة حينها لكي يكون رئيس وحدة المركز القومي للأفلام التسجيلية والقصيرة، ذكر سمير فريد في مقال له بجريدة الجمهورية عدد الثلاثاء 30 يوليو 1985 نعيا لوفاته (حسن فؤاد أديبٌ وكاتبٌ للنصوص السينمائية سوف يبقى له دائمًا سيناريو فيلم "الأرض"، وسينمائيٌ قديرٌ كانت إدارته للمركز القومى للأفلام التسجيلية والقصيرة مع بدء إنشائه عام 1967 نقطة تحولٍ في تاريخ هذا النوع من الأفلام وفى تاريخ السينما المصرية).

جاءت بصمته في السينما من خلال كتابة سيناريو فيلم الأرض 1970 للمخرج يوسف شاهين، الذي نال عنه جوائز عديدةً في مصر وخارج مصر، سبق ورسم بورتريهات لشخصيات رواية الأرض لمؤلفها صديقه عبد الرحمن الشرقاوى حينما نشرت حلقات فى جريدة المصرى عام 1953 لسان الحال الطليعة الوفدية، الذى عرف بيسار حزب الوفد، ورسم العديد من الرسوم الصحفية لروايات عبد الرحمن الشرقاوى.

البذرة الأولى

أجرينا حوارًا مع مني فوزي الكاتبة والصحفية في مجلة صباح الخير، والتي تعد أحد أهم أقرباء حسن فؤاد وفي مقام ابنته التي لم ينجبها

-ما هو التعريف المناسب لحسن فؤاد لكي يتعرف عليه الجيل الجديد؟

تخرج حسن فؤاد من كلية فنون جميلة، رسم العديد من اللوحات واشتغل بالنحت، أشرف على تصميم وإخراج مجلة صباح الخير عند صدورها عام 1956، قبل أن يسافر إلى لندن كان رئيسا لمجلة صباح الخير، كان دائم البحث عن الجديد ومعظم الجيل الذي يليه يدين له بالفضل، حيث علمهم وكان دؤوبًا في مواصلة هذه المهمة، وبعد وفاته أقاموا معرضًا للوحاته لأنه لم يُقِم معرضًا لأعماله وكان ناكرًا لذاته..

-كيف التقى حسن فؤاد بيوسف شاهين، وما هي كواليس فيلم الأرض؟

بداية معرفته بيوسف شاهين كان عن طريق فيلم الأرض، الأرض أول سيناريو يكتبه حسن فؤاد، وأول فيلم ليوسف شاهين مفهوم ولذلك نجح في استقبال الجماهير والنقاد، حسن فؤاد صرح لي أن نجاح الفيلم يرجع إلي أن الفيلم مفهومٌ، وأكد وقتها: (أن مفيش داعي حد يقوله علشان ميزعلش، السيناريو اتكتب في فيلا في المعمورة بجانب عبد الرحمن الشرقاوي وكانت جلسات العمل هناك والسيناريو اتكتب هناك..) كان مقترحًا أن سعاد حسني تقوم بدور نجوى إبراهيم بدلًا عنها في دور وصيفة، لكن سعاد حسني لم توافق على الفيلم، وبعد نجاح الفيلم، صرحت بندمها على عدم مشاركتها فيه.

صورنا في قريةٍ في الجيزة، الفيلم أول تجربةٍ لنجوى إبراهيم ونجحت في التجربة، ومحمود المليجي مفاجأة الفيلم، خلافًا لأدواره الشريرة، الفيلم كان كله مفاجأت من أداء عزت العلايلي الذي كان اكتشاف حسن فؤاد، وحمدي أحمد، وعبد الرحمن الخميسي كان اكتشاف حسن فؤاد في التمثيل في "الأرض"، وهو يقدم شخصية صاحب كشك الشيخ يوسف، الحقيقة أن اختيارات الممثلين للأدوار كان ترشيح حسن فؤاد، خصوصا علي الشريف كان زميل حسن فؤاد في المعتقل وكان أول دورٍ تمثيلي له، والأدوار التي قدمها من بعد لم تكن بقوة فيلم الأرض.

عندما انتهى الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى من كتابة رواية الأرض كان هو قد انتهى من رسم أبطالها، أبو سويلم، عبد الهادى، محمد أفندى والشيخ حسونة

كان موجودًا طوال فترة تصوير الفيلم في موقع التصوير والانتقال بين أكثر من لوكيشن تصوير. سواء في بقالة الشيخ يوسف، ومشاهد القاهرة والأرض وبيت العمدة وبيت أبي سويلم، وأماكن التصوير كانت في أماكن مختلفةٍ عن بعضها.

-تأثر يوسف شاهين بتيار الواقعية الجديدة التي ظهرت في إيطاليا في أواخر السبعينات في إيطاليا، وعبر فيلم الأرض عن أفكار الواقعية الاشتراكية في تلك الفترة، كيف كان العمل بينهم؟

الحافز الأساسي لحسن فؤاد في كتابة الفيلم أنه يساري ودخل المعتقل 5 سنوات، وكتابة السيناريو جاءت بعد فترة طويلة من خروجه من المعتقل.

-هل كان لحسن فؤاد تجارب سينمائيةٌ أخري غير فيلم الأرض؟

حسن فؤاد له تجارب في الأفلام التسجيلية، لا أذكر أنه أخرج فيلمًا تسجيليًا، لكنه أشرف على إخراج العديد منها.

-ماذا عن فيلم الناس والنيل وما أثيرت حوله من قضايا ووجود نسختين من الفيلم، وتنكر يوسف شاهين من الفيلم، وعدم وجود اسم حسن فؤاد في تتر الفيلم رغم كتابته للسيناريو؟

استغربت عدم كتابة اسمه علي التتر، والفيلم لم يأخذ حقه، وشاركت بلقطةٍ في الفيلم، لكنه لم يكتب غير الأرض، والناس والنيل.

-هل تكرر العمل مع يوسف شاهين فيما بعد؟ أم حدث خلافٌ بينهما؟

كانوا أصدقاء ويجتمع معهم صداقةُ عبد الرحمن الشرقاوي، ولكن لم يكرر العمل مع يوسف شاهين.

-ما المشاريع الأخري التي نفذها حسن فؤاد فى السينما؟

فى 1979 سافر إلى لندن لقيادة مشروع لإنتاج أفلام رسوم متحركةٍ للأطفال. وظهر فى 1980 إلحاحها عليه لكي يكون ضيفًا معها وهي الوحيدة التي أقنعته بالعمل في التليفزيون ولكن أحب في النهاية كتابة الأعداد.

دائمًا كان يبتكر الأشياء التي يرسم عليها، يرسم على أطباق وعلي مضارب راكت، وبينج بونج، ورسم على خشب، كان يفضل تجريب أي شيء، يفضل رسم شخصياته أثناء كتابتها سيناريو، أواخر أيامه عمل إعداد مسلسل تلفزيوني في رمضان أوائل الثمانينات لم أتذكر اسمه، وكتب سيناريو المسحراتي لسيد مكاوي،

رسم بورتريهات للشمندورة للروائي أحمد بهاء الدين، وهي أول روايةٍ نوبيةٍ فى الأدب العربى لتفاصيل القرية النوبية ومعاناة أهلها أثناء بناء خزان أسوان.

بدأ محمد خليل قاسم العمل على كتابة روايته عام 1961، وكما يشير سيد أسحاق أن الفنان حسن فؤاد والكاتب صلاح حافظ والفنان زهدى وعلى الشلقانى والكاتب ألفريد فرج كانوا يشاركون بملاحظاتٍ أفادت قاسم وهو يعيد الكتابة بإضافات جديدة، ويجود فى عمله رغم صعوبة الكتابة على ورق البفرة..

اللافت أن المعتقلين فى العام 1959 أسسوا دار نشر (الثقافة للحياة) تحت

حسن فؤاد ويوسف شاهين أثناء تحضير أحد مشاهد فيلم الأرض

إشراف الفنان حسن فؤاد، وكان هناك مسئولون عن نسخ الأعمال التى يكتبها المعتقلون مثل أحمد عبد العليم وفكرى قوره ويصدرونها فى كتاب مجلد ويتم توزيعها على المعتقلين، ومن ضمن هذه الاصدارات كتاب «الشمندورة» لمحمد خليل قاسم، والذي قام حسن فؤاد برسم غلافه على قطعة قماش وهو يعلق بكلمات عن المؤلف.. لكن كل ما كان يكتبه قاسم على ورق البفرة كان يهرب إلى خارج المعتقل من خلال زيارات المعتقلين، وقامت السيدة ليلى الشال التى كانت زوجة لرفعت السعيد رفيق المعتقل آنذاك بهذا الدور..وبعد خروج حسن فؤاد من المعتقل ساعد على نشر الشمندورة لتصدر على حلقات مسلسلة فى مجلة صباح الخير الأسبوعية قبل أن تنشر الرواية فى كتاب..وتستوقف جيلًا كاملًا من الكتاب

بين الكتابة والصورة

لعل المكانة التي يتخذها يوسف شاهين في تاريخ السينما المصرية، كونه صاحب النقلة من سلطة الكلمة المكتوبة والتي كانت لها الأولوية خصوصا مع استلهام السينما للعديد من الروايات لكبار الكُتاب؛ إلي الإعلاء من وظيفة المخرج ووجوده على حساب الكلمة والحوارات الطويلة بين الشخصيات أو المنولوجات الفردية، تلك النقلة الحداثية في السينما وفرض ذاتية يوسف شاهين في صناعة الفيلم، واهتمامه بالسعي لتحقيق عناصر الحداثة في أفلامه، كانت هي البصمة التي أحدثها يوسف شاهين في السينما بل أحدثها عن إصرار وعمد وتأكيد كونه المخرج له السلطة الأولي والأخيرة، أتاحت لنا مني فوزي نسخةً من السيناريو الأصلي الذي كتبه حسن فؤاد لفيلم الأرض لنكتشف المفارقات التي حدث في رحلة هذا الفيلم، كيف تشابكت كتابة حسن فؤاد مع يوسف شاهين.

تتفرد كتابة السيناريو كفنٍ له خصوصيته التي تختلف عن كتابة أي نوعٍ أخرٍ؛ حيث عناصر السرد مختلفةٌ فهوقصةٌ تروي بالصورة، على عكس الأدب الذي يعتمد على الكلمة المكتوبة، حسن فؤاد في كتابته لسيناريو فيلم الأرض اعتمد على عناصر حداثية هو الأخر كمخرج الفيلم، على عدة مستويات، بدايةً من رسم الشخصيات بأبعادٍ متعددةٍ وليست أحادية الجانب، والدقائق الأولى من الفيلم تراوغنا الشخصيات إلى أن تتكشف الأحداث وتتكشف معها الشخصيات، من الملاحظ في كتابة حسن فؤاد التلاعب على الصورة النمطية للفلاح ولكن جاء الفيلم وقطع هذا الخط الفاصل، وقدمها بصورة شخصياتٍ تحمل أيديولوجيات واضحة مثل شخصية عبدالهادي الذي جاء بها بصورةٍ حالمةٍ ويلقي الشعر ويتغني به في أكثر من مشهدٍ، ولم يتم ذلك في الفيلم فاتخذت الشخصية البعد البصري في كتابة السيناريو ورسم الصورة السينمائية من خلال الكلمة ويوازيها المشهد، تتراكم الكلمة والصورة في لقطةٍ واحدةٍ، مثل مشهد دخول الهجانة واستيلائهم على البلد، وظلال الجمال الملقاة على البيوت.

تأتي ذروة الأحداث في النهاية الفيلم، حيث نظل منذ لحظة وضوح الاشتباك والصراع بين العمدة ومحمود بك مع أهل القرية وتتراوح كفة القوة والضعف فيما بينهم، إلى أن يحسم الأمر في ذروة الحدث وهو تنفيذ حكم جرف الأرض ومشهد النهاية مع محمود المليجي وسحله في الأرض، في حين أن مسار السرد الذي كتبه حسن فؤاد جاء بشكل مغاير حيث أضاف مشهدًا آخرًا وحذف في الفيلم، وأظنه جوهري في تكوين شكل السيناريو، حيث النهاية بنفس الولد/الأفندي الذي نبدأ معه الفيلم، وهنا يأخذ السيناريو الشكل الدائري بدلًا من الصورة المختلفة التي أتت في الفيلم، تحقق سعي الولد وأصبح أفندي وترك الأرض -رغم والده الفلاح- وركب القطار ورحل عن البلد، أي هزيمة اهداف الاشتراكية ولم تصبح الأرض لها معنى بالنسبة للجيل الجديد، ونجحت المدينة وأيديولوجيتها في الانتصار على الأرض، لكن نهاية شاهين لتوضيح قدراته كمخرجٍ قادرٍ على صنع تكوين كادرٍ سينمائي لا يتكرر كثيرًا، فقد ترك بنية الحبكة مفتوحة: هل هناك أمل في استرداد الأرض أو المحاولة مرة أخرى؟ في حين أجاب حسن فؤاد بهذا المستقبل الأتي برحيل ابن الفلاح عن أرضه من الأساس.

وبخلاف مشهد النهاية، حذف شاهين العديد من المشاهد الأخرى ولكنها لم تكن مؤثرة في مسار السرد، بل جاءت إما تمهيدًا لظهور شخصيةٍ أو لتطويل مشهدٍ ما للتأكيد على أهميته.

عبد الرحمن الخميسي
في دور الشيخ يوسف بفيلم الأرض

صورة صداقة

يوسف شاهين وعبد الرحمن الخميسي

تقاطعت بالمصادفة البحتة مع المخرج الكبير يوسف شاهين في لحظاتٍ قليلةٍ عابرةٍ، كنت خلالها مجردَ شاهدٍ، أرقبه، وأتأمله، وأنا ألاحظ فيه نزق الطفولة التي يرى كل فنانٍ العالم بعينيها، وقبل ذلك وبعده، أتابع الروح القلقة التي امتاز بها مثل كل موهوبٍ صادقٍ، وكان ذلك حين جاء يوسف شاهين - وكان الجميع صغارًا وكبارًا يطلقون عليه " جَو" - إلَي بيت ومكتب والدي الشاعر الراحل عبد الرحمن الخميسي في شارع عدلي ليقنع والدي بالقيام بدور" الشيخ يوسف" في فيلم الأرض الذي كان شاهين يخطط لإخراجه في ذلك الوقت في الستينيات.

أحمد الخميسي*

كانت المقارنة تعقد بين مخرجين كبيرين ينتميان للتيار الواقعي : صلاح أبوسيف، ويوسف شاهين، وكنت مع عدد من الأصدقاء مثل أمل دنقل، ويحيي الطاهر عبد الله، نعلي من شأن يوسف شاهين على صلاح أبو سيف الذي قدم في فيلمه "القاهرة الجديدة" لقطة صور فيها محجوب عبد الدايم(حمدي أحمد) وخلف رأسه قرني غزال في إشارةٍ مباشرةٍ إلي خسة دوره وتقديمه زوجته (سعاد حسني) إلي الوزير(أحمد مظهر)، وكنا نشعر جميعًا أن زمن هذه الواقعية قد ولى، وغرب، وأن يوسف شاهين يرتكز إلي المنهج الواقعي في أفلامه لكن من دون تلك الأساليب المباشرة، أي يرتكز إلي أن الواقعية فهمٌ فلسفيّ للعالم وليست أساليب محددةً، وبتعبير ذلك الزمان كان يوسف شاهين ينتمي إلي " واقعيةٍ بلا ضفافٍ".

بالطبع كان جيلنا – أعني جيل كتاب الستينيات - يضع شاهين ضمن رفاق رحلته في استكشاف آفاقٍ جديدةٍ للفن، وحساسيةٍ جديدةٍ، علاوةً على ذلك كان شاهين معروفًا بانتمائه إلي ركائز الفكر اليساري على العموم، وليس إلي فريقٍ محددٍ، أو تيارٍ محددٍ، ساعده على ذلك الارتباط حسب شهادة المخرج سمير سيف أن شاهين خلال دراسته في أمريكا تأثر بالأسلوب البصرى للمخرج الأمريكى إيليا كازان الذى كان من نخبة اليسار الأمريكي حينذاك، ثم تضاعف ذلك الارتباط بصلات صداقةٍ وثيقةٍ أشار إليها شاهين ربطته بمجموعة من المفكرين والكتاب في مقدمتهم عبدالرحمن الشرقاوي وحسن فؤاد ولطفي الخولي وصلاح جاهين ووالدي عبد الرحمن الخميسي وغيرهم، وسنلحظ هنا أن معظم أولئك الأصدقاء كانوا من الفنانين، وأن شاهين تعرف إلي اليسار من باب الفن، الفن وجوهره كفنانٍ، هو الذي قاده إلي الفكر اليساري، لكن تلك الرؤية التي رافقت شاهين لم تكن لتظهر لولا أنها كانت استجابة لشيءٍ عميقٍ داخل روحه حتى قبل أن يتعرف إلي الفكر اليساري، والدليل أنه منذ أفلامه المبكرة " باب الحديد " مثلا كان منشغلًا بقضايا العدالة الاجتماعية وطرح في الفيلم هموم العمال الذين يسعون لتشكيل نقابةٍ لهم، وهموم المنسحقين والمهمشين من البشر، وقد ظلت الرؤية اليسارية بمعناها العام تحكم اتجاهه في أفلامه اللاحقة : جميلة بوحريد وموضوع التحرر الوطني من الاستعمار، وفيلم الأرض وموضوع حق الفلاحين في عرقهم وجهدهم، وقد صنف الفيلم ضمن أفضل مئة فيلم في تاريخ السينما المصرية عام 1996، وفيه وضع شاهين الكاميرا على الأرض وقدم من زوايا بصرية جديدة تسلط كبار ملاك الأراضي، ومقاومة الفلاحين، وعشقهم للأرض، وتشبع الفيلم كاملًا بأبعادٍ جماليةٍ جديدةٍ على السينما الواقعية بمفهومها التقليدي الذي قدمه صلاح أبوسيف، كان ثمة شيءٍ في روح الفيلم كله يضج بالتمرد، ليس الفكري فحسب، بل البصري والجمالي أيضًا، وظلت رؤية شاهين اليسارية تلك ملازمةً له وظهرت مجددًا في أكثر من فيلم منها " الآخر " الذي يبحث فيه عن إعادة تشكيل خريطة المجتمع الطبقية لصالح الفقراء، وعن العدالة الاجتماعية ، وعن مجتمعٍ تشارك فيه الأغلبية في اتخاذ القرارات في كل ما يتعلق بشئون حياتها، وتجلت عظمة الفنان العبقري في بحثه عن العالم من خلال ذاته، من دون أن يسحق ذاته من أجل العالم، أي عن بحثه عن علاقة يكون الفرد فيها إضافةً نوعيةً إلي العالم، وليس إضافةً كميةً، ولم أكن قد رأيت يوسف شاهين لكني كنت أتابع أفلامه مع الكثيرين بصفتها أحداثًا ثقافيةً، في تلك السنوات كان لوالدي شقةٌ في شارع عدلي، في العمارة رقم 14 التي كان يسكنها قبل الثورة الوزير " أمين عثمان " وفيها حاول أنور السادات اغتيال الوزير لأن عثمان صرح بقوله: إن العلاقة بين مصر وانجلترا علاقة زواج كاثوليكي " ، كانت لنا شقة في الطابق الرابع، مدخلها يتألف من صالةٍ فسيحةٍ ثم حجرة مكتب والدي، وتمتد خلف حجرة المكتب حجرات البيت التي كنا نسكنها والمطبخ وغير ذلك، وكان والدي قد أنشأ في تلك السنوات شركة إنتاج سينمائي أطلق عليها " الفنية للسينما " ، أنتجت ثلاثة أفلام، قام والدي بالتمثيل في فيلمين منها، لكنه لم يكن موفقًا رغم أنه ، أو لأنه كان المخرج في الوقت نفسه، وكان مصعد العمارة العتيق المنهك يتعطل كل عدة أيام، وذات يوم كنت ووالدي جالسين في حجرة مكتبه، وبابها مفتوح على الصالة، حين فوجئنا بيوسف شاهين يدخل علينا، بقامته الطويلة، وضحكته التي تسبقه، والشعور اللطيف الذي كان يتركه بأن ثمة فنانًا مدهشًا في الطريق إلي الآخرين، قام والدي نصف قومة ليطل من فرجة الباب وصاح : جو؟ . وجاءتنا قهقهة شاهين قبل أن يدخل: " أيوه جو.. مين تاني يعني ح يسأل عليك يا عبد الرحمن؟ " . وخرج والدي من خلف المكتب، وتعانقا، وقال له والدي: " والله زمان ياجو. فينك؟ " جلس شاهين ووضع ساقًا على ساقٍ، ثم التفت إلي الصالة، وكان بصحبته عددٌ من البنات والأولاد ، وقال لهم: " اعملوا أي حاجة لغاية ما أخلص، اشربوا شاي، كازوزة " . وتعالت صيحات الشباب من هناك، وجاءت الشغالة وتلقت طلبات الضيوف، ثم تكلم شاهين قائلا : " شوف يا عبد الرحمن أنا عندي فيلم ح يفرقع.. عمل تاريخي حقيقي.. وعاوزك تقوم فيه بدور. إيه رأيك؟ " . تساءل والدي: " عمل إيه ؟ ودور إيه؟ " . قال شاهين: " الفيلم ح يبقى عن قصة أخوك الشرقاوي " الأرض " ، وأنت لك عندي دورٍ مذهل، دور الشيخ يوسف، البقال، فاكره؟ " . زام والدي بعدما سمع كلمة " البقال " التي يبدو أنها لم تعجبه، وقال: " بقال إيه وزفت إيه ياجو؟ " ، قال شاهين: " طيب أنا ح أبعت لك الرواية ومخطط أولي للسيناريو. فكر. ده دور لقطة. إيه رأيك؟ " . صاح الخميسي: " حاجة غريبة، ومين قال لك إن أنا بأمثل ياجو؟! " . تراجع شاهين برقبته باستنكار وقال: " لا ياشيخ ؟! يا خميسي أنت بتمثل وأنت عندك عشر سنين، ولفيت مصر مع فرقة المسيري تمثيل، وجاي تقول لي مين قال لك إني بأمثل؟ لو لك طلبات معينة قولي وخلصني " . تراجع والدي متسائلا: " طيب مين معايا في الفيلم؟ " . قهقه شاهين حتى كاد أن يختنق من ضحكاته ودق على ركبته بيده وقال : " قصدك أنت مع مين؟ مش مين معايا " . والتقط شاهين أنفاسه وقال: " ح يكون معاك ياسيدي محمود المليجي ويحيي شاهين ومجموعة كبيرة " . وهز الخميسي رأسه : " مش وحشين " . قال شاهين: " يعني بأعرف أنقي ياعبد الرحمن؟ " . وضحك الخميسي للمرة الأولى وقال : طيب. اسمي على الشاشة ح يتكتب قبل المليجي ولا بعده؟ " . هنا نهض شاهين من على مقعده لأول مرة، وقال: " كمان عاوزني أكتب اسمك قبل المليجي؟! " . ونهض الخميسي هو الآخر: " ليه لاء؟ المليجي ممثل، أنا ممثل ومفكر وشاعر! " . وظل الاثنان حوالي نصف ساعة يتجادلان إلي أن وافق شاهين أن يكتب اسم الخميسي بنفس البنط الذي سيكتب به اسم يحيي شاهين ومحمود المليجي، لكن في مكان آخر مستقل، ولهذا يلاحظ من يرى " أفيش " الفيلم أن اسم الخميسي مكتوب في نهاية الاعلان لكن بنفس البنط! اتفق الاثنان أخيرا، وسلم جو على الخميسي، ثم انتبه أخيرا إلي، فقال : " ومين ده؟ " . فقال الخميسي: " ابني أحمد، كاتب " . قال شاهين ضاحكا: " ح أكتبك بنفس البنط يا أحمد ما تخافش " ، وانفجر الاثنان ضاحكين وخرجا إلي الصالة وأنا خلفهما، هناك وقف شابان مرتبكان، ليسا من أتباع شاهين، وتقدم أحدهما إلي والدي وقال له : " أستاذ عبد الرحمن احنا شبان جدد عاوزين نمثل " . فسأله شاهين: " اسمك إيه ؟ " ، قال : " محمود عدس " . وسأل الخميسي الشاب الثاني: " وأنت اسمك إيه ؟ " . قال الشاب الثاني : " شوقي الشامخ " . نظر الخميسي إلي عدس وقال له : " شايف الأسماء ياعدس "! وانصرف شاهين، وظل يتردد مدة طويلة من حين لآخر، يتبعه فريقٌ كاملٌ من البنات والأولاد، وتلحقهم صيحات بواب العمارة شاكيًا من أن المصعد سيتعطل من كثرة الزوار، وتم تصوير الفيلم، وقام الخميسي بدور الشيخ يوسف فيه، كأبدع ما يكون، وكتب عنه الناقد محمود عبد الشكور يقول: " لو لم يقم الخميسي بدور في السينما سوى دور الشيخ يوسف لكان جديرًا بأن يدخل تاريخ التمثيل السينمائي على أرفع مستوى " . وقد يستغرب البعض إلحاح يوسف شاهين على الخميسي لكي يقوم الأخير بدور الشيخ يوسف في فيلم الأرض، خاصة أن مصر كانت عامرةً بالممثلين الكبار القادرين على أداء ذلك الدور، لكن ذلك الاستغراب يتلاشى إذا تذكرنا أنه كان لدي شاهين إيمانٌ خاصٌ بأهمية الممثل الشديدة ولذلك كان يرى الشخصيات الفنية في ملامح بعض الوجوه، فلا يرى غير تلك الوجوه، ويتمسك بها، ولهذا كان كثيرًا ما يرى الممثلين خارج نطاق القائمة الرسمية، مما قاده لاكتشاف وتقديم العديد من النجوم منهم خالد النبوي في فيلمي " المهاجر " و " المصير " ، ومحسن محيي الدين في " حدوتة مصرية " ، و " اسكندرية ليه " ، وغيرهما من الممثلين، وأظن أن هذا الهوس بانطباق ملامح الشخص على الشخصية هو الذي جعل شاهين لايرى سوى الخميسي في دور " الشيخ يوسف " في فيلم الأرض، ويلح عليه لأداء الدور.

في أبريل 1987 توفي والدي عبد الرحمن الخميسي وأقيم له سرادق عزاءٍ في عمر مكرم، وكان يوسف شاهين في مقدمة من جاءوا لتقديم العزاء، وحين عانقني رأيت في عينيه دموع صداقةٍ عريقةٍ ، وصورًا من زمنٍ ولى، وأحلامًا بغدٍ أفضل مازالت باقيةً في روحه الطفلة المتقدة بالفن والتغيير.

*** قاص وكاتب صحفى**

فلسفة الرقص في أفلام يوسف شاهين

حظي الرقص الاستعراضي بجماهير واسعة منذ نشأته الأولي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وعلي الرغم من تشابه العروض الأولي إلا أن هناك بعض العروض التي كانت بمثابة نقطة تحول في هذا الفن مثل عرض " كاروسيل" الذي احتوي علي مضمون درامي عن سيرة حياة البطل السويسري التاريخي " وليم تل " ثم عرض " المنحي الأسوء " للمؤلف الإيطالي الأصل " جوسي اوبرتي " وقد لاقي هذا العرض نجاحا جماهيرياً حتي أنه اعتبر بمثابة الأب الروحي لعروض مسارح برودواي التي كان لها رونق خاص يجذب المشاهد المهتم بهذا النوع من الفنون وتبلورت صورة العروض الاستعراضية ورسخ مفهومها في القرن العشرين الذي تضمن نصا أدبياً واداءاً دراميا يؤدي من خلال اغنيات ورقصات علي موسيقي اعدت خصيصاً لها.

نيفين الكيلاني

ومع تطور فن السينما احتل الاستعراض مكانة هامة في الأفلام حتي أنه ارتبط ارتباطاً مباشراً بالمضمون الدرامي وتنوعت الاستعراضات بتنوع موضوعات الأفلام فنري في السينما الأمريكية مجموعة متنوعة لنماذج من الأفلام التي لعب فيها الرقص دوراً مهما وتعد من كلاسيكيات السينما العالمية مثل " The Wizard of Oz " وهو مقتبس عن رواية صدرت عام 1900 بعنوان " الساحر العظيم في بلاد اوز " .

وفيلم "الغناء تحت المطر" لـ جين كيلي ، الذي نال شهرة واسعة علي الرغم من بساطة المضمون الدرامي ولكنه اعتمد علي الرقص بشكل اساسي طول الفيلم اعطاه طابعاً مرحاً مميزاً وكان نموذجاً مؤثراً في السينما المصرية بالتحديد ، ونري ذلك جلياً في بعض الأفلام ونذكر منها فيلم " نهارك سعيد" للفنان منير مراد والذي اعتمد بشكل أساسي علي مهارة الممثل في الغناء والرقص معا مع مضمون درامي مرح وبسيط.

أما فيلم " قصة الحي الغربي" فقد اعتمد اعتماداً اساسياً علي مجموعات من الراقصين المحترفين بجانب أبطال الفيلم الذين يمتلكون مهارة الرقص الاحترافي، وامتع المشاهدين برقصات استعراضية جماعية علي مستوي عالي من الأداء علي الرغم من تعرضه بشكل مباشر لقضية مهمة في المجتمع الأمريكي آنذاك وهي المواجهة بين المهاجرين من أمريكا الجنوبية وسكان الحي الأصيلين.

وفي السينما المصرية ظهر التأثر واضحا بالسينما الأمريكية وخاصةً ادخال الرقص في الأفلام سواء كان رقصاً فردياً أو استعراضياً جماعيا ، وارتبط ارتباطاً مباشراً بالمضمون الدرامي .

ويعد المخرج يوسف شاهين نموذجاً ناجحاً في توظيف الرقص في الدراما السينمائية وربما يعود ذلك الي اهتمامه اهتماماً خاصهً بفن الرقص حيث عرف عنه في شبابه اتقانه لفن الرقص ، ويدل علي هذا وجود عنصر الرقص في معظم أفلامه علي الرغم من تنوع مضمونها الدرامي، وتنوع دور الرقص فيها بين مؤدي وهاوي ،ومحترف ،ومجموعات راقصة أو

من فيلم «ساحر أوز»

رقصات فردية وبين رقص شعبي أو استعراضي أو حتي باليه كلاسيكي .

فنري في فيلم "اليوم السادس" الفنان محسن محي الدين يؤدي مجموعة من الرقصات الاستعراضية في دراما غنائية مرتبطة بالخط الدرامي الأساسي في الفيلم بمصاحبة مجموعة من المؤدين في الخلفية ، ولكنه ركز علي اداء البطل في اداء فردي اظهر موهبته وقدرته علي الرقص الاستعراضي بمهارة في استعراض "حدوته حتتنا" الذي يبدأ بنقر علي الطبلة واستدعاء المارة في منظر خارجي ، ليبدأ اللحن بمقطع "ما سمعتش يا غايب عن حدوته حتتنا " ليجمع الأطفال حوله ويردد عليهم قصة حبه مع بنت الحته وتشجعيهم له بالتصفيق ليبدأ بالرقص مع ترديد حدوته للأطفال في خطوات راقصة تأخذ الطابع الأكروباتي في لياقة بدنية عالية

علي نغمات العود والطبلة ويعلق علي السرد الأطفال من حوله ليقوموا بدور الكورس ويداعب النسناس المصاحب له لينتهي المقطع الأول من الأغنية ، من منظر خارجي إلي منظر آخر داخلي ليلي، تظهر في الخلفية أفران الطوب، ويعتلي المستوي المرتفع الأول ليحل محل خشبة المسرح ويؤدي فقرة استعراضية بخطوات راقصة سريعة بنقرات سريعه ومتنوعة يتجول خلالها في المكان المخصص للرقص مستخدماً فيه الحبل للانتقال بخفه من مكان لمكان وينتقل المنظر بنا إلي مكان آخر يحتوي علي ديكور به مجموعة من السيارات القديمة ليستكمل سرد روايته الأولي في البحث عن حبيبته في الأسكندرية علي انغام موسيقي مختلفة في هذا المنظر وهي موسيقي الجاز مع ايقاعات راقصة لألة الدرامز يؤدي بمصاحبتها مجموعة من الخطوات الراقصة الاستعراضية منزلقة ومتصلة متوافقة مع الجمل الموسيقية والألحان المتصلة من ايقاع الجاز علي آلتي الدرامز والبيانو لتنتهي الرقصة نهاية مفاجئة بظهور الفنانة داليلد ودهشته من اكتشافه بأنها شقراء .

بعكس فيلم "المصير" الذي احتوي فيه الغناء مساحة اساسية متمثلة في شخصية المغني التي اداها الفنان محمد منير وكانت شخصية محورية ومؤثرة في الخط الدرامي للفيلم بينما أتى الرقص كعامل مساعد معبر عن طبيعة الغجر التي يعد الرقص فيها والغناء سلوكاً اجتماعياً اساسياً معبراً عن البيئة الشعبية للغجر وجاء الرقص في الفيلم معتمداً علي المجموعة الراقصة التي استعان بها مصمم الرقص الفنان وليد عوني ، وكان ادائها اساسياً مصاحباً للغناء وظهرت بطلة الفيلم الفنانة ليلي علوي في اداء راقص لبعض الخطوات الراقصة المعروفة في الرقص الغجري الإسباني التي من اهمها ايقاعات القدمين مع النقر علي الرق أو الطار وركز فيها المخرج علي الغناء المشترك احيانا والأداء الراقص احيانا أخري مع المجموعة في سياق درامي .

ويأتي استعراض اغنية " علي صوتك بالغنا" للفنان محمد منير في ديكور داخلي ليلي بمنزله وتبداء الأغنية بمقطع فردي يؤديه محمد منير أثناء دخوله ساحه الرقص بدون الآلات الموسيقية ، ونري زوجته الفنانة ليلي علوي جالسة أمام الفرن تقوم بخبز العجين والشابة سارة جالسة حزينة .

ويبدأ في الغناء بمصاحبة الآلات الموسيقية لتترك زوجته اعمال الخبز وتبدأ في الرقص بخطوات قصيرة وسريعة للأمام لتحث صديقتها علي الرقص للخروج من حالة الحزن المصاحبة لها، ليظهر في الكادر مجموعة من الراقصين يؤدون خطوات راقصة شعبية اسبانية في صفوف متداخلة ودورانات سريعة تشاركهم الرقص الفنانة ليلي علوي وتنتقل الصورة في تقطيع متبادلة بين الفنان محمد منير أثناء غناءه الفردي والفنانة ليلي علوي في رقصها مع المجموعة في تناغم شديد معبر عن معني الأغنية

من فيلم «المصير»

من فيلم «اسكندرية نيويورك»

المعبرة عن أهمية بث الأمل عن طريق الغناء والرقص وبتبادل الراقصين والراقصات المصاحبين للغناء في الخلفية الخطوات الراقصة المنزلقة في تشكيلات دائرية احيانا واحيانا اخري في صفوف متقاطعة ودائما ما تحدد الخطوات ايقاعات بالقدمين مع التصفيق متلازمين وهما من اهم الصفات الفنية المعبرة عن طبيعة الرقص الشعبي الأسباني الغجري، ويتصاعد الرقص مع تصاعد الألحان إلي ان يتفاعل معها الفنان هاني سلامة لينتهي الاستعراض بتخلصه من القيود ودعوتهم له للرقص معهم .

اما نموذج فيلم "اسكندرية نيويورك" فقد اتخذ فيه الرقص دوراً اساسياً تطلب ان تكون الشخصيات الرئيسية الشابة في الفيلم علي درجة عالية من الأداء في الرقص الاحترافي حيث موضوعه يدور حول شخصية البطل الذي كان في شبابه دارساً لفن الرقص الاحترافي فاستعان المخرج يوسف شاهين براقصين محترفين واخذ خطهما في التمثيل بجانب الرقص وهما الفنان احمد يحيي والفنانة نيلي كريم وآتي الأداء الراقص علي درجة عالية من الإتقان في مجموعة من الرقصات الكلاسيكية المعروفة التي تعتمد في ادائها علي مفردات الرقص الكلاسيكي الحركية ، دون اللجوء الي وجود مجموعات راقصة كبيرة في الخلفية الي جانب بعض اللقطات داخل قاعات تدريب الرقص التي اتت ضمن السياق الدرامي في الفيلم واعطت مصداقية كبيرة وخصوصية متفردة في الأداء .

حيث كانت الرقصة علي درجة عالية من الأحتراف تنتمي إلي البالية المعاصر الذي يعد امتداداً متطوراً للبالية الكلاسيكي الذي ازدهر في القرن التاسع عشر ومع بدايات القرن العشرين ظهر ما يعرف الآن باسم الباليه المعاصر ، وهو يعتمد في اداءه الحركي علي مفردات الباليه الكلاسيكي ولكنه بشكل أكثر حرية في الأداء تسمح بتنوع الشكل الفني في وتعطي مساحة أكبر من الإبداع في التصميم الحركي تأثراً بظهور الرقص الحديث انذاك .

فجاءت الرقصة الثنائية في الفيلم للبطل والبطلة علي موسيقي كارمن لتعبر عن حالة الحب بينهما في منظر داخلي يعطي الإنطباع بخشبة المسرح ولكنه دون ديكور يذكر وإضاءة ساطعة اعطت المساحة الشاسعة فرصة كبيرة لإظهار الأداء الإحترافي في الرقص الكلاسيكي للبطل الذي كان جزءاً لا يتجزاء من النسيج الدرامي للفيلم .

بجانب مجموعة من اللقطات البسيطه داخل قاعة التدريبات للبطل مع الفنانة يسرا اللوزي التي اعتمدت علي النقلات السريعة من مكان لمكان في خطوات بسيطة اخفت الفرق في الأداء بين الاحتراف والهواية .

وهكذا نري احتلال الرقص مساحة مهمة في أفلام المخرج العبقري يوسف شاهين وبرؤيته الخاصة أعطي بعداً فلسفياً للرقص في النماذج السابقة بشكل أساسي داخل النسيج الدرامي جعل الاستغناء عنها يخل بالمضمون .

* أستاذ نقد الاداء الحركي
بالمعهد العالي للنقد الفني اكاديمية الفنون

أن تكون ممثلاً في سينما يوسف شاهين

أمام كاميرا يوسف شاهين وقف العديد من الممثلين ذوي الموهبة الخاصة والتي تفرد شاهين - مع أغلبهم - بإبراز جماليات خاصة في أدائهم، ومن هنا وجدنا ضرورة النظر بتمعن في الأداء التمثيلي بسينما شاهين وإطلالات ممثليه وشخوصه بأفلامه، لاسيما أنه بلور أداء ممثليه بصورة خاصة لم يعتدها المشاهد بصورة عامة بالأفلام التي توازت في عرضها وطرحها مع أفلامه.

أمنية عادل

تميزت سينما يوسف شاهين بمجموعة من السمات التي خصتها عن غيرها، أو بالأحرى كونت له أسلوبًا خاصًا جنح به نحو تيارٍ مزج به بين الواقعية والحلم والسحر في بعض الأحيان، ليتحول الممثل معه إلى طاقةٍ تعبيريةٍ تنقل ما يشعر به ويجسده شاهين في أفلامه من خلال شخوصه.

انتمى شاهين في أغلب أعماله إلى مدرسة سينما المؤلف، حيث العمل على القصة وإعدادها منذ أن كانت فكرة حتى آخر مشهدٍ بها، وخلال رحلة البحث في عالم شاهين وُجِدَت سيناريوهات كاملة وديكوباج وتصورٌ كاملٌ للحركة والكلمة وكل ما يظهر على الشاشة، بناءً على تصور شاهين فلم يكن ليترك الأداء التمثيلي يمر مرور الكرام في أعماله، لهذا سعى بشتى الطرق أن يَظهر الممثلُ كما يراه ويرى الشخصية، حتى وإن اختلف ذلك عن فطرة الممثل كما حدث مع بعض الممثلين أمثال: زينات صدقي في فيلم "بين إيديك"، أو كما لم تعتدهم السينما من قبل أمثال: داليدا في فيلم "اليوم السادس" وهدى سلطان في فيلم "عودة الابن الضال" وكذلك شكري سرحان الذي شاركه منذ فيلم الأول "ابن النيل".

ولفهم أعمق لعالم الممثل في سينما شاهين كانت لنا وقفةٌ مع أستاذ التمثيل والإخراج في المعهد العالي للسينما دكتور علاء قوقة، الذي أعرب عن أهمية سينما يوسف شاهين وتفاعله مع الممثل وتوظيفه في أفلامه حيث قال:"يوسف شاهين كمخرج قد أضفى على ممثليه طريقته في الحديث والأداء، ففي أغلب الأحيان لم ينتبه أو يهتم - بالأحرى - بإمكانيات الممثل أو ما يستطيع تقديمه، وإنما اهتم بما يراه هو به، ويظهر هذا مع عمر الشريف منذ بدايته".

واستطرد قائلا:"أعتقد أن جانب التمثيل لدى شاهين أخذ منحىً خاصًا،

حيث أثرت رغبة الممثل لديه عليه، فكان ينقل أدائه إلى الممثل، وهو أمر غير مستحب في فن التمثيل، فالمخرج عليه أن ينقل للممثل ما يريد من شعورٍ وانفعالٍ وعلى الممثل أن يقدم الأداء بحسب ما يراه، ولكن رغم اختلافه عن النهج الطبيعي للأداء إلا أنه كان يحقق ما يريد ويخرج من الممثل ما يستفيد منه في رؤيته الكاملة".

ما بين الرؤية والأداء:

بفيلم "حدوتة مصرية" والذي يعد الفيلم الثاني في السيرة الذاتية (إسكندرية ليه، حدوتة مصرية، إسكندرية كمان وكمان، إسكندرية نيويورك) التي كرس بها شاهين حياته وحبه للسينما ليراها ويترجمها على الشاشة الفضية، اعتمد به أسلوب المزج بين الحقيقة والحلم، وما وراء الحقيقة وما وراء الحلم أيضا، هذه المستويات من القراءة تتضح في أغلب الأحيان للكاتب- المخرج، وفي أغلب الأحيان يفتقرها الممثل- المؤدي.

بالنظر إلى أفلام شاهين نجد الممثل لا يندمج بصورةٍ كاملةٍ مع الشخصية، بل هناك حاجزٌ يقف حائلًا بين الممثل والشخصية ليكونا كيانًا واحدًا، هذا الحاجز هو رؤية شاهين نفسه، التي لا تطلق العنان للممثل بل تضعه في قالبٍ خاصٍ مرسومٍ له مسبقًا مدعوم بالانفعالات المدروسة التي لا يجب أن تخرج عما هو مذكورٌ لها سلفًا.

ومن جانبه يرى قوقة أن أبرز من نجح في الخروج من هذا الأداء مع شاهين وكان على طبيعته التمثيلية الخاصة هو الممثل نور الشريف، إذ قال:"نور الشريف فهم ما يريد شاهين بفطنته وذكائه وعرف كيف يترجم ما يريد بأداءه الخاص، لا ننكر أننا كنا نرى شاهين وملامحه في "حدوته مصرية" يجسدها نور الشريف إلا أن الشعور والإحساس كان خاصًا بنور ولا أحد غيره، كما نجح من قبله الممثل محمود المليجي بابهار شاهين بأداء التقمص التام للشخصية كما فعل في دور "محمد أبو سويلم" في فيلم "الأرض"، أما عن تجاربه الأخرى مع شاهين فأطلق العنان لنفسه لتجريب مقاييس الممثل لدى شاهين فأظهر وجهًا آخر له أبدع به أيضا".

البحث عن يحيى:

رحلة شاهين مع السينما انقسمت إلى مراحل، فما بين إثبات الذات على مستوى الإخراج وصناعة سينما عالميةٍ بنكهةٍ مصريةٍ والبحث عن ذاته الإنسانية من خلال عينه كالمخرج، فيحيى الذي شرد في العالم وامتزجت بداخله مشاعر الكره والحب والشغف للعالم الخارجي وأمريكا بصورةٍ خاصةٍ، سيما في المراحل الاولى، حاول مشاركة أفكاره وانفعالاته مع الجمهور، ليبحث كل مشاهد على يحيى-شاهين ويفهمه بطريقته.

"إسكندرية نيويورك" فيلم به الأماني أكثر من الحقائق" جملة قالها الراقص وبطل فيلم "إسكندرية نيويورك" أحمد يحيى، الذي استهل

قائلا :"شـاهين الأسـتاذ ، كان يريـد أن يتمتـع بالكثير من الأمـور ، وأبرزها موهبـة الرقص ، التي حـاول جاهدا إثقالهـا ، وأن يحظي بابـن راقص كما كان الحال في "إسـكندرية نيويورك"، فرغم نجاحه فـي الإخراج والتأليف واعتمـاده الرقـص في أغلب أفلامـه إلا أنه لم يكن راضيا عـن موهبته في الرقـص وأراد أن يحقـق نجاحنـا على مسـتوى الرقص كمـا كان في فيلم "إسكندرية نيويورك".

الوجه الجديد والكواليس:

من يتابع أفلام شـاهين يجد أن أغلبها ، إن لم يكن جميعها ، تقدم وجوهًا جديدةً سواءً هواةً لم يجربوا الوقوف أمام الكاميرا قبلًا أو لا يهوون التمثيل حتـى ، والعمـل مع هؤلاء رغـم كونه شـاقًا لبعض المخرجين ، إلا أن شـاهين كان يجـد متعةً خاصـةً في العمل مع من هم جدد ، حيث يسـقيهم من رؤيته الخاصة ويخرج منهم ما يريد ، وهذا بحسب شهادة أحمد يحيى.

يسـرد يحيى تجربة انتقائه لبطولة فيلم "إسـكندرية نيوريوك" بداية من لقاءه بيوسـف شـاهين لأول مرة عقب عرض باليه في دار الأوبرا المصرية ، وأنه كان يريد راقصًا لأداء دور البطولة يستشـعر به فطرة التمثيل ، وقد وقع الاختيار علي ، وبدأت مرحلة التمارين.

يشير يحيى إلى أن شاهين كان يتقن كل مرحلة من صناعة الفيلم ويوفيها حقها علـى أكمل وجه ، وكما كان يوفي دوره تجاه الممثل ، "فقد تمرنوا سـويًا لمدة تجاوزت الثلاثة أشهر ، فضلا عن التدريبات التي خضعنا لها أنا ويسرا اللـوزي ما إن تـم اختيارها للدور أمامي ، بحق هو أسـتاذ يسـاهم في فهم الممثل لذاته ويبلور ما يملكه من موهبة".

أفلام يوسف شاهين لا تخلو من الاسـتعراض والرقصات التي تلتحم مع

داليدا في لقطة من فيلم اليوم السادس

أحداث الأفلام وتترجم ما وراء السطور فيما يقدم على الشاشة ، فلا ننسى مشـاهد الاسـتعراض في أفلام كـ "عودة الابن الضال" ، "إسكندرية كمان وكمـان" ، فضلا عن مشـاهد المجاميع والزخم البشـري كفيلـم "الأرض" ، اتسـمت أفلام شاهين بالشحن البشري والزحام الذي لم يبعد المشاهد عن مغزى الاستعراض أو التجمع.

ويشـير "يحيى" من وجهة نظره كراقصٍ إلـى أن تصميم الرقصات التي ظهرت في أفلام شـاهين ، سيما فيلم "إسـكندرية نيويورك" ، اعتمدت على تصور شـاهين الكامل للمشـهد الراقص وفحواه والغرض منه ، وكان هو من يوجه الممثل للحركة والرقص ، فكانت الرقصة في عقله.

ويكمـل بـأن هناك رقصتـين فقط لم تكونـا من تصميم شـاهين ، الأولى الاسـتعراض الكبيـر بالفيلـم والذي صممـه دا\عبد المنعم كامل بمشـاركة مصصم رقصات إسـباني ، والرقصة الثانيـة صممتها أنا ، فيما لفت إلى أن شاهين قد استعان بفرقة باليه أوبرا القاهرة ، لتعزيز الرقصات بمحترفين.

لعنة شاهين:

يرى البعض أن من يعمل مع شـاهين في مجال التمثيل يظل شـاردا بعض الوقت ، حتـى أن هناك من يفقد ذاتـه أو كينونته التمثيليـة ويذوب في أداء شـاهين ، يرد يحيى على هـذه "الإدانة" قائلا :"كل من عملوا مع شـاهين في مجـال التمثيل هـم حاليًا ممثلون معروفـون ولهم ثقلٌ ، فعلى سـبيل الذكر ، هاني سـلامة وخالد النبـوي وكذلك أحمد وفيق ومن قبلهم عمر الشـريف وغيرهم ، فشاهين لا يقتل روح الممثل بل يوفر عليه عناء التجريب في الأدوار ويجعـل الممثل انتقائي في أعماله ، ومن الظلم أن ندعى عليه أنه يبعد الممثل عن الوسط السينمائي ، بل ما يحدث هو العكس".

ويكمل:"كان شـاهين رافضًا لمبدأ الممثل النجم فجميع الممثلين يخضعون إلـى تجارب الأداء ، وكان يبحث ويتابع كل جديد وما يلائم الشـخصية التي يتصورهـا ولا يعتمـد على "النجم" ، لهـذا قدم إلى السـينما وجوهًا عديدة أثرتها فيما بعد".

حلم هاملت:

خلال مسـيرة أفلام السـيرة الذاتية وضح شاهين العلاقة الخاصة التي نشـأت بينه وبين مسـرحية هاملت للكاتب الإنجليزي ويليام شكسبير ، تلك المأسـاة التي لم ترى النور على يديه رغم شـغفه الكبير بها ، ويشير "يحيى" إلى أن شـاهين عكف لسـنوات لكتابة معالجة عصرية "ما بعد عام 2000م" تعنى بكل ما يحدث ويمر به العالم ، وكان "يحيى" سـيلعب بها دور البطولة ، لكن شاهين لم يسـتطع إكمال تلك المعالجة ، لأنه لا يسـتطيع أن يكتب لممثل متخيلـه من البداية ، وبحسـب "يحيى" فإن شـاهين قد ألقـى بالمعالجة من النافذة بعد أن نفذت طاقته في إنجازها.

محسن محي الدين

محمود المليجي

زينات صدقي

المخرج الممثل:

لا يخفى على أحد دراسة شاهين لفنون المسرح والتمثيل في معهد باسادينا المسرحي بالولايات المتحدة الأمريكية، وافتتانة بالتمثيل ونوادره مع الكثير من الممثلين بشأن ثقته في قدرته التمثيلية، التي أعرب عنها بفيلم "باب الحديد" ومن بعده "فجر يوم جديد"، فضلًا عن ظهوره في أفلام السيرة الذاتية.

ويقول المخرج الإيطالي "مايكل أنجلو أنطونيوني" (ليس مطلوبًا من الممثل أن يفهم، بل المطلوب منه أن يكون ممثلًا)، ويبدو أن شاهين لم يتأثر بالمدرسة الإيطالية في سياق الإخراج فحسب بل وأيضًا في إدارة الممثل، في السياق يشير رئيس قسم النقد السينمائي بالمعهد العالي للنقد الفني د\ وليد سيف إلى أن فلسفة شاهين في اختيار الممثلين لا تعتمد بضرورة الحال على قدرات الممثل، وربما لأن شاهين دارسٌ للتمثيل في الأساس ويعتقد أن بإمكانه أن يجعل "الحجر يمثل" ولكن هذا لم يكن صحيحًا في كثيرٍ من الأحوال.

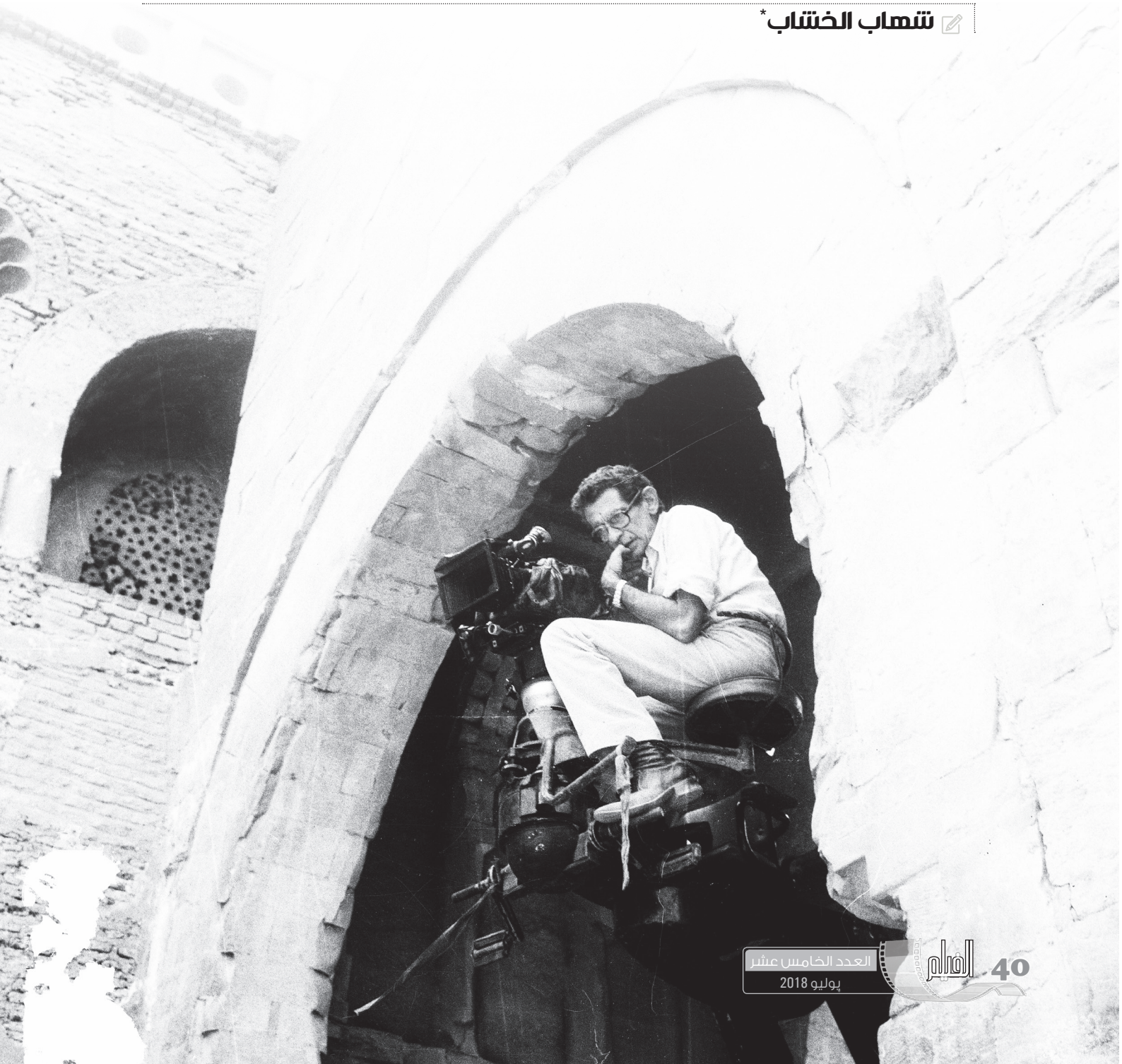
ويشير إلى أن الظروف الإنتاجية تحكمت أحيانًا باختيار ممثلين غير مناسبين ذاكرا "على كويرات" في فيلم "عودة الابن الضال"، حيث يرى أنه لم يكن مناسبًا وبعيدًا كل البعد عن سمات الشخصية التي يؤديها، وكما هو الحال في فيلم اليوم السادس وحضور المطربة داليدا في بطولة الفيلم، ولكن ما شفع كانت جاذبية داليدا محليًا وعالميًا.

كما أضاف: أن تَمَكُنَ الممثل محمود المليجي لم يكن خاضعًا لنظرية شاهين، وحقق معه نجاحاتٍ متواليةً في الأفلام الأرض والعصفور وعودة الابن الضال، مع هذا لا ننكر تأثيره في بلورة مشوار محسن محيي الدين، حيث حوله من ممثلٍ شابٍ معتمدٍ على وسامته ولياقته إلى ممثلٍ من العيار الثقيل، وكذلك خالد النبوي الذي استفاد من بدايته معه ودفعه إلى الأمام.

بلا حدود

أثناء ورشات سيناريو مع صديق سينمائي عزيز، كنت ساعات باتعمّد إني أقترح أفكار مالهاش وزن بس عشـــان نكمّل الكلام والتفكير ومانعطّلش ذهننـــا. في الحالات دي، صديقي كان بيوقّف الورشة ويهزّر معايا ويصطنع القنعرة ويقول: "أنت ليميتد»، يعني محدود بالانجليزي. كان قصده إن أنا دكتور وبتاع أبحاث وحاجات عقلانية وكده، بس المفروض هو يكون الفنان المبدع ال "أنليميتد"، يعني بلا حدود. في السياق ده، الفرق بين الشخص المحدود والشخص اللي مالوش حدود هو بالضبط الفرق النمطي بين العامل التقني المحبوس في أفكاره وأدواته الموروثة، والفنان المبدع العبقري اللي يقدر يتخطى الأفكار والأدوات دي عشان يخلق حاجة جديدة من اللا شيء.

شهاب الخشاب*



في الكتابات المعتادة عن يوسف شاهين، النقاد بيحبوا يشرحوا ليه وإزاي يوسف شاهين كان مبدع بلا حدود. ممكن نقسّم التحليلات دي نوعين: أولاً نوع جمالي أو إخراجي، مرتبط بتحليل الكادرات وحركات الكاميرا والخطوط الدرامية في أفلام زي "باب الحديد" و"الأرض" و"الإسكندرية ليه"، اللي بتُعتبر أفلام فنية، وثانياً نوع تاريخي وسياسي واقتصادي، مرتبط بقدرة يوسف شاهين على إنتاج أفلام زي «العصفور» أو «حدوتة مصرية» أو «جميلة الجزائرية» اللي بتهضم السياق التاريخي اللي كان عايش فيه في صالح إنتاج خطاب سياسي جديد وممنهج.

في النوعين من التحليلات، يوسف شاهين يبدو وكأنه منارة في أرض الظلمات، المعلم الكبير اللي وصّل السينما المصرية إلى العالمية عبر قدراته الشخصية الخارقة، رغم الظروف الإنتاجية والإخراجية الصعبة في وقته، بغض النظر عن مئات البشر اللي سندوا أعماله عبر السنين، وزوّدوا لون وشخصية خاصة في أفلامه. هنا ممكن نذكر مساعدينه اللي بقوا سينمائيين مشهورين زي شادي عبد السلام ويسري نصر الله، والمنتجين اللي موّلوا أعماله زي حسين القلا، والعمال اللي حققوا أفكاره زي الماشينيست حسن جاد. في غياب الشخصيات دي عن سيرة يوسف شاهين، المخرج بيتحوّل من بني آدم عاش واتنفس وأنتج في ظروف تاريخية محددة إلى مبدع وحيد فريد ضد تيار العصر.

إذا اعتبرنا إن شاهين فنان مالوش مثال، مانقدرش نفهم إزاي الظروف اللي نشأ فيها أثّرت في شغله وإنتاجه الفني. ضمن الظروف دي، ممكن نتكلم عن نشأته في الإسكندرية، ومشواره التعليمي من أول مدرسة فيكتوريا لغاية دراسته في أمريكا، ورحلاته عبر العالم في مهرجانات ومناسبات ثقافية غذّت ثقافته السينمائية، وعلاقته بصناعة السينما التجارية أول ما رجع مصر، وانتمائه للناصرية ثم نقده لها بعد الهزيمة في 1967، ودخوله التدريجي في عالم الثقافة والنضال وتأثير العالم ده في أفلام زي «المصير» و«هي فوضى؟".

يعني إذا اعتبرنا إن شاهين مبدع عبقري بلا حدود، هنفتكر إن الظروف دي كلها عبارة عن عوائق لازم يتخطاها عشان يعرف ينتج أفلام مبهرة بالإمكانيات المتاحة. في المقابل، إذا اعتبرنا إن يوسف شاهين بني آدم عادي في ظروف عادية، مانقدرش نفهم إيه اللي فرّق بينه وبين مخرجين ثانيين اشتغلوا وأنتجوا وحتى ناضلوا في نفس الظروف. إذا شاهين ماكانش عبقري، إشمعنى دوره كان فريد في تاريخ السينما المصرية بالمقارنة بالمخرجين اللي عاصروه زي صلاح أبو سيف وهنري بركات في بداياته، أو محمد خان وداوود عبد السيد في نهايات مشواره. طبعاً جزء من الإجابة مرتبط بالضوابط المادية والثقافية اللي بتحكم ذاكرة الفنان في الوسط الثقافي، ومن ضمنها إرادة مؤسسات الدولة في تكريم شخص عنده نفوذ زي يوسف شاهين، وتحديد نوع الأفلام والمخرجين اللي ينفعوا يكونوا خالدين واللي ماينفعش إلا إنهم يكونوا منسيين.

الوعي ده مابيخرّجناش من المأزق الآتي: إذا اعتبرنا إن يوسف شاهين مالوش حدود، مش هنفهم الحدود المادية والتاريخية والجمالية اللي حجّمت شغله، وإذا اعتبرناه محدود، مش هنفهم إيه اللي خلّاه مميز في تاريخ السينما المصرية. اقتراحي عشان نخرج من الدوامة دي، إننا مانفكّرش في الحدود وكأنها معادلة بين تحجيم وتحرر البني آدم وخصوصاً الفنان جوة المجتمع، وإنما إننا نفكّر فيها كحدود على تفكيرنا في الفروق بين البني آدم والمجتمع من أساسه. اللي بيميّز يوسف شاهين مش إنه كان محدود أو متحرر بالنسبة للمجتمع اللي كان عايش فيه، وإنما إنه ماكانش مهتم بالحدود بين ممارساته في الفن والإخراج والإنتاج والإعلام والثقافة والسياسة والمجتمع في العموم. شاهين كان مخرج طبعاً، وإنما كان برضه منتج ومعلم وناقد ومثقف ومناضل ومواطن، وكان بيتحرك بين العوالم دي بلا حدود ثابتة.

في التحليلات المعتادة لأفلام يوسف شاهين، سواء كانت جمالية أو تاريخية، الناقد بيقرأ شخصية يوسف شاهين وأفلامه عن طريق خانات

من كواليس فيلم «إسكندرية كمان وكمان» أثناء التصوير في سيوة

محددة ومحدودة. فمثلاً ممكن يحلل الخطوط الدرامية الرئيسية في «الناصر صلاح الدين» ويربطها بالخطاب القومي السائد في الزمن ده، بدون ما يحط الفيلم في السياق الجمالي العالمي اللي ظهر فيه «الناصر صلاح الدين» بالتزامن مع نوعية أفلام تاريخية إيطالية وأمريكية اشتهرت في الخمسينيات تحت اسم ال«بيبلوم" (peplum). كون إن الربط ده نادر في الكتابات النقدية عن يوسف شاهين بيعبّر عن حدود الكتابات دي، لأن يوسف شاهين نفسه كان مهتم بالروابط مع السينما الإيطالية، بدليل إنه استعان بكاتب الموسيقى التصويرية الإيطالي فرانشيسكو لاڤانينو في «الناصر صلاح الدين»، لأنه كان متخصص في نوعية الأفلام دي تحديداً.

كذلك الكتابات المعتادة عن يوسف شاهين بتهتم بتحليل مجموعة من أفلامه المعروفة بإنها فنية وقيّمة، ولكن مابتهتمش بإجمالي إنتاجه، بما في ذلك الأفلام اللي تُعتبر تجارية زي «بابا أمين» أو «سكوت... إحنا هنصوّر» مثلاً، مع إن شاهين نفسه ماكانش عنده مانع يتحرك بين عوالم الأفلام الفنية والتجارية، العالمية والمحلية، المهرجانية والميلودرامية. وجود الخانات دي بتخلّي الناقد يغض النظر عن إنتاج شاهين التجاري عشان مايبوّظش صورة المبدع العبقري، رغم إنها ماكانتش في دماغ المخرج نفسه، لأن اهتمامه بالسينما كان منفتح على عالم أوسع من الأفلام اللي النقاد بيركّزوا فيها.

إذا تخطينا الحدود الفكرية دي زي شاهين نفسه، نقدر نفكّر في شاهين مش بس كفنان ومبدع، وإنما كمان كبني آدم عاش واتنفس وأنتج في مجتمع وظروف تاريخية محددة بدون ما يستسلم للبخت والقدر، لأنه حاول يتجاوز حدود الخانات اللي النقاد والفنانين والمثقفين حاولوا يحصروه فيها، ونجح في النقطة دي. قدرة تجاوز الخانات الثابتة والتصورات المسبقة هي تحديداً اللي خلّته متميز، بالإضافة للعوامل الشخصية والاجتماعية اللي سندته في مشواره، من أول ولادته في الإسكندرية، لغاية دراسته في أمريكا وصعوده جوة الصناعة السينمائية المحلية والعالمية. اللي بيميز شاهين في المشوار ده مش مجرد قدرات فنية أو اجتماعية خارقة، وإنما قدرات بشرية للتفكير في العالم برة صندوق العلاقات الجمالية والتقنية والفنية اللي بتحصر التفكير في الفنانين اللي زيه.

فالسؤال في الواقع مش إزاي الجماليات والتقنيات والظروف التاريخية والسياسية والاقتصادية سمحت بظهور بني آدم زي يوسف شاهين، وإنما إزاي نقدر نشوف حياة يوسف شاهين كنموذج لتخطي الحدود بين الجماليات والتقنيات والظروف والتاريخية والسياسية والاقتصادية دي. عشان الواحد يحقق الطموح ده، ماينفعش يدرس شاهين في حد ذاته وكأنه بني آدم استثنائي بالفطرة، وإنما لازم يدرس السينما وكأنه يوسف شاهين نفسه، ويتابع تحركاته وخطواته بين أفكار وعوالم تبدو وكأنها بعيدة عن بعض. الغرض مش إننا نشرح عبقرية يوسف شاهين ظهرت ليه وإزاي وفي أي سياق، وإنما إزاي حياة الشخص ده بتفتّح عينينا على نوع أوسع من دراسة الأعمال السينمائية.

* زميل كلية «كرايست تشرتش» - جامعة أوكسفورد

الهوية ـ الشعب ـ المقاومة .. شاهين في مرآة دولوز

" الحقيقة أنك تسببت بفيلمك هذا في إحداث خيبة أمل كبيرة تجاه الجمهور.. إذن.. لقد نجحت في إحداث نوع من القلق والوجوم لدى المشاهدين.. ليجلسوا مع أنفسهم ويطالعوا من جديد المراجع التاريخية، ويحللوها كما فعلت أنا للوصول إلى الحقيقة"

حوار مع يوسف شاهين[1]

"في الوقت الذي يعلن السيد، والمستعمر.. لم يكن ثمة شعب هنا على الإطلاق" فإن الشعب المُتغيب يمثل صيرورة، إنه يخلق نفسه.. في مدن الصفيح، وفي المخيمات، وفي الملاجئ، ضمن شروط جديدة من النضال"

دولوز عن سينما شاهين[2]

قرب

منتصف فيلم ريح من الشرق (Le Vent d'Est 1970) لرائد الموجة الجديدة جان لوك جودار (Jean-Luc Godard 1930)، هناك مشهد يلعب فيه صانع الأفلام البرازيلي جلوبيير روشا (Glauber Rocha 1939- 1981) دورًا قصيرًا من الناحية الزمنية، لكنه غني من حيث دلالته الرمزية. فحيث يقف روشا، وذراعاه ممدودتان عند تقاطع طريق مترب، تأتي أمرأة شابة من أحد الطرق تحمل آلة تصوير سينمائية، ويبدو من هيئتها أنها حامل. تصعد المرأة باتجاه روشا وتسأله في أدب: "اعذرني، لأني اعترضت طريق نضالك الطبقي، ولكن هل بمقدورك، من فضلك، أن تدلني على الطريق إلى السينما السياسية؟".

بدر الدين مصطفى*

يشير روشا، في البداية، إلى الأمام ثم إلى الخلف، ويشير بعدئذ إلى اليسار قائلا: "ذلك الطريق هو طريق سينما المغامرة الجمالية والتساؤل الفلسفي، وهذا الطريق هو طريق سينما العالم الثالث..سينما خطيرة، رائعة جدًا، ومدهشة، القضايا فيها قضايا عملية، مثل الإنتاج والتوزيع....." وتثب المرأة بعيدًا متجهة إلى طريق سينما العالم الثالث، ولكن الظهور الملغز لكرة مطاطية حمراء يبدو معوقًا لها عن التقدم في هذا الاتجاه. وكلما تقذف الكرة بركلة، ترتد إليها مرة أخرى بعناد- ثم تلتفت بعدئذ للخلف متجهة إلى روشا، الذي كان لا يزال واقفًا عند مفترق الطرق، بذراعيه الممدودتين مثل الفزاعة أو مثل مسيح مصلوب دون صليب. وأخيرًا تشرع في السير إلى الأمام، من جديد، في طريق المغامرة الجمالية والتساؤل الفلسفي.

يوسف شاهين في «اسكندرية كمان وكمان»

المخرج البرازيلي جلوبير روشا

المخرج السنغالي عثمان سيمبين

المخرج الايطالي فدريكو فيليني

بحسب منظري السينما يمكن التفرقة بين ثلاثة اتجاهات رئيسة في سينما الحداثة تندرج تحتها أنواع شتى من الأفلام:

السينما الأولى

السينما الأولى **fi**rst cinema هي سينما هوليوود التجارية، التي تقف وراءها مجموعة من الشركات الرأسمالية، التي تستثمر أموالها في مجال صناعة السينما. ومن الطبيعي والحال هكذا، أن يغدو الربح شرطًا وهدفًا أساسيًا لتلك الشركات. وهي من أجل هذا الهدف لا تتورع عن الإنفاق ببذخ على تلك الصناعة؛ إذ ينطبق على العمل السينمائي، وفقا لهذا المنطلق، ما ينطبق على أي سلعة أخرى يهدف صانعوها للربح، وبالتالي ترويجها بجميع الوسائل المتاحة. وما ينفق بيد سيأخذ أضعافاً باليد الأخرى.

ولأن الهدف هو الربح، يعتمد هذا النمط على إثارة أكبر قدر ممكن من الغرائز والرغبات المكبوتة لدى المتفرج، بالإضافة إلى منحه قدر كبير من الإبهار داخل الصورة. أما الموضوع أو الفكرة التي يناقشها الفيلم، فعادة ما تكون سطحية، مكررة، تفتقد الحبكة والتماسك، ومليئة بالثغرات والأحداث اللا منطقية. إذ تعتمد هذه الأفلام على ممارسة نوع من "التخدير" للمتلقي يسلب منه فاعليته النقدية، ويقلص وعيه الفعال، في مقابل مخاطبة مناطق الحس والغريزة لديه. والخلاصة أن هناك "توليفة" جاهزة، لهذا النمط التجاري، يعاد إنتاجها باستمرار مع إلباسها ثوبًا جديدًا كل مرة.

كما يعتمد هذا النمط أيضًا على نظام توزيع العمل والاختصاصات، ولا يسمح بخرق هذا النظام، فكل فرد في مجموع صناع الفيلم، له وظيفته المحددة التي لا ينبغي له تجاوزها. وهذا الأمر ينطبق أيضًا على المخرج، إذ إن دوره محدد، فهو مجرد منفذ للسيناريو، يحوله فقط من لغة إلى صورة، وينتهي دوره عند هذا الحد.

وعلى الرغم من أن هذا النمط قد ارتبط ظهوره تاريخيًا بهوليوود، فإنه قد طغى وسيطر على العديد من سينمات البلدان الأخرى، وأصبح هو النموذج المحتذى. وربما يعود السبب في هذا إلى كون هذا النمط "أمريكيا"، وكل ما هو "أمريكي" ينبغي تقليده، وربما أيضًا لأنه اكتشف مجالًا للاستثمار، أثبتت معظم التجارب نجاحه.

السينما الثانية

في مقابل النمط الأول هناك السينما الثانية Second Cinema، وهي السينما الأوروبية، التي لا تضع الربح في مقدمة أولوياتها، فهي تهتم بالبحث والتجريب، وخلق أشكال أخرى من التعبير بالصورة، وإعطاء الأولوية لما هو تقني وجمالي على ما هو واقعي وإيديولوجي. فالمخرج، كالأديب، لابد أن يكون له أسلوبه الخاص عبر توظيف الكاميرا وبلاغة الصورة وضبط إيقاع الفيلم. وقد ظهر هذا النمط في فرنسا مع ما عرف باسم الموجة الفرنسية الجديدة French New Wave. وقد أحدث هذا النمط ثورة كبيرة، سواء على مستوى الصورة أو تقنيات السرد.

أحمد مظهر
في «الناصر صلاح الدين»

وقد عرفت السينما الثانية بسينما المؤلف Auteur Cinema، لأنها تنظر إلى المخرج بوصفه كل شيء، وليس مجرد منفذ أو حرفي ينتهي دوره بمجرد تنفيذ الفيلم، كما هو الحال في سينما هوليوود. فالمخرج له رؤيته الفلسفية وتصوره القيمي للعالم والوجود، وهو يسعى لتجسيد هذه الرؤى في أعماله. وبالتالي، فالعمل الفني ينسب إليه، إنه مبتداه ومنتهاه. وغالبا ما يكون "المخرج- المؤلف" لديه مشروع يسعى لتحقيقه عبر مجمل أعماله، وهذا المشروع يجعل لأعماله خصائص معينة تحقق له تفرده عن بقية المخرجين الآخرين. ونستطيع أن نقول إن مخرجين أمثال جان لوك جودار وفدريكو فيلليني Fellini ينتمون لهذا النمط.

السينما الثالثة

ظهرت السينما الثالثة في البلدان التي كان معظمها واقعًا تحت الاستعمار. ويصعب تحديد تاريخ أو مكان فعلي لنشأتها، لأنها لم تظهر كتيار أو مدرسة، بل غلب عليها طابع الإنتاج الفردي الحر. ويمكن القول إنها نشأت نتيجة الوعي بأهمية السينما كأداة اتصال جماهيرية، والوعي في الوقت ذاته بأن السينما لابد أن تعبر عن الواقع المحلي ومشكلاته، وهو واقع مختلف تمامًا عن واقع سينمات البلدان الأخرى. لذا فقد رفضت السينما الثالثة النموذجين السابقين، فالنموذج الهوليوودي يجعل من الربح هدفًا وحيدًا له، ويساهم في تقليص الفاعلية النقدية للمتلقي وتحويله لمتلق سلبي لفيض الصور المبهرة المتدفقة على الشاشة. كما أنه يتعامل مع الفيلم على أنه سلعة تجارية ينبغي تسويقها بكل الأشكال الممكنة، وهو من أجل ذلك يزيف

الواقع ويحجب الحقائق: "إن الرأسمالية، سواء في المجتمع الاستهلاكي أو في بلد واقع تحت سيطرة الاستعمار الجديد، تضع حجابًا فوق كل شيء يقع خلف الشاشة التي تقدم صورًا ومظاهر خارجية. فصورة الواقع المعروضة أكثر أهمية لديهما من الواقع ذاته. إنها عالم آهل بالفانتازيات والأطياف، وما هو بشع في الواقع مكسو فيها بالجمال، في حين أن الجمال الحقيقي مخفي باعتباره الشيء البشع".

وقد رأى أصحاب السينما الثالثة أن محاولة مجاراة أفلام هوليوود تنتهي عموما إلى الفشل، وتكشف في النهاية عن وجود واقعين تاريخيين متباينين. فليست أمريكا الجنوبية كالشمالية، بل هما واقعان مختلفان في كل شيء. ومثل تلك المحاولات الفاشلة تؤدي إلى مشاعر الإحباط والدونية للقائمين عليها. فهي من جهة ليست إلا تقليدًا أعمى لنموذج آخر مع افتقاد إمكانياته وتقنياته المادية، ومن جهة أخرى تظل هذه المحاولات أسيرة هذا النموذج، دون أي محاولة لابتكار بنيات سينمائية جديدة تتجاوزه، لتقدم، بالتالي، رؤية أكثر التصاقا بالواقع المعاش.

كما رفضت السينما الثالثة النموذج الثاني ورأت فيه تكريسًا للسينما النخبوية، فالأفلام المنتمية لهذا النموذج غير موجهة للجمهور بكل طبقاته وفئاته، بل تتطلب لاستيعابها خلفية ثقافية عريضة وقدرات تأويلية واسعة يمتلكها المتلقي حتى يستطيع أن يفك رموزها وأن يقرأ الرسائل المبثوثة بين صورها. وبالإضافة لذلك لم تسلم تجارب السينما الثانية من سطوة ونفوذ النموذج الهوليوودي، بحيث وقع العديد منها أسيرا لكليشهات سينما هوليوود "خلال التاريخ المبكر للسينما كان من الممكن الحديث عن سينما ألمانية، إيطالية، وسويدية متميزة بوضوح، ومواكبة للسمات القومية الخاصة، إلا أن هذا الاختلاف قد اختفى الآن. فقد طُمست الحدود مع توسع الإمبريالية الأمريكية، ونموذج السينما الذي فرضته وهو أفلام هوليوود. وفي زماننا من الصعب أن تجد فيلمًا داخل نطاق السينما التجارية، بما في ذلك ما يعرف باسم سينما المؤلف، يحاول أن يتجنب نماذج الأفلام الهوليوودية والتي تمتلك سيطرة هائلة".

لقد رأت السينما الثالثة أن السينما التي تشغل بالعوالم الخيالية، والحياة خارج كوكب الأرض، والكائنات الخرافية، والسينما التي تهدف في النهاية إلى المتعة البصرية، تقوم بشكل غير مباشر بخدمة الاتجاه الرأسمالي الاستعماري، لأنها تصرف المتلقين عن قضايا واقعهم، وبالتالي تساهم في تعميق عزلتهم واغترابهم. وبدلا من أن تمارس السينما دورًا تحرريًا كما أرادها فالتر بنيامين W. Benjamin، أصبحت أداة من أدوات تزييف الوعي واغترابه، على نحو ما وصفها تيودر أدورنو T. Adorno.

إلى أي نوع من أنواع السينمات السابقة يمكن إدراج تجربة شاهين؟ وفقا لهذه القسمة الثلاثية يمكن إدراج سينما شاهين ضمن سينما النوع الثاني (سينما المؤلف). غير أننا نجد الفيلسوف الفرنسي جيل دولوز Gilles Deleuze (1925- 1975) يدرجه في كتابه الصورة- الزمن L'Im-age-Temps (1985) ضمن السينما السياسية، التي رآها مميزة لسينما العالم الثالث. ويضع جواره مخرجين آخرين ينتمون بصورة واضحة لهذا النوع، مثل جلوبيير روشا والمخرج السنغالي عثمان سيمبن. والحال أننا نستطيع أن ندرج سينما شاهين بالفعل ضمن نوعي السينما الثانية والثالثة، وهي بها من الخصائص ما يؤيد ذلك. وقد تناول دولوز سينما العالم الثالث في سياق حديثه عن السينما السياسية، وقد رأى أن الامتياز الحقيقي لهذه السينما يتمثل في ربطها ما هو اجتماعي ـ سياسي بما هو فني. ولأن العالم الثالث قد خضع لفترات طويلة للاستعمار سواء من الخارج أو الداخل؛ فإن سينمائيي هذا العالم قد تحملوا عبء مواجهة ومقاومة هذا الاحتلال عبر خلق لغة جديدة تتجاوز ما هو سائد وعبر استنهاض واستحضار الشعب الغائب أو المتغيب.

سمات السينما الثالثة

ثمة عودة من دولوز ـ وهو بصدد حديثه عن سينما العالم الثالث ـ إلى كافكا وإلى فكرته عن "اللغة الأقلية" أي اللغة داخل اللغة. فالمستعمر أو المحتل، والمستبد أيضا، يريد أن يفرض نموذجه الخاص على الشعب، ويسعى ما أمكنه للحفاظ على هذا النموذج وعدم اختراقه، فأي اختراق يهدد وجوده ويعرضه للخطر. يكون لسان حال المستعمر، وكذا المستبد "إن كنت تريد أن تكون إنسانًا، عليك أن تكون مثلي، تتحدث لغتي، وتتكر هويتك الخاصة، وتحول نفسك لتصبح أنا"، إنها محاولة لطمس الهوية، واستئصال الجذور، والمحافظة على الوضع القائم. وأمام هذا الوضع يجد سينمائي العالم الثالث نفسه في مأزق، إذ كيف يتجاوز ويخرق ما هو قائم، وفي الوقت ذاته يحقق التواصل مع الشعب والجمهور؟ يقول دولوز ملخصًا ذلك "إن السينمائي في العالم الثالث يجد نفسه من ناحية في الغالب إزاء جمهور أميًا، ينهل من المسلسلات الأمريكية والهندية، وأفلام الحركة، وعليه، ينبغي المرور عبر ذلك، والعمل بتلك المادة (الشعب) ليستخلص منها عناصر شعب لا يزال غير موجود. ومن ناحية أخرى، فإنه يجد نفسه غارقًا في المأزق الذي وصفه كافكا: من المستحيل ألا يكتب، من المستحيل أن يكتب باللغة المسيطرة، من المستحيل أن يكتب بشكل مخالف... من المستحيل ألا يتكلم، من المستحيل أن يتكلم بلغة أخرى غير الإنجليزية، من المستحيل

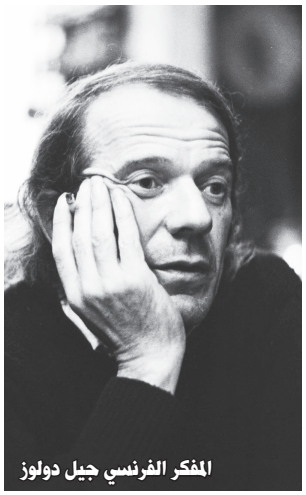
بوستر فيلم المصير

بوستر فيلم ريح من الشرق

بوستر فيلم حدوتة مصرية

بوستر فيلم الوداع يا بونابرت

المفكر فالتر بنيامين


المفكر الفرنسي جيل دولوز

المخرج الفرنسي جان لوك چودار

أن يتكلم الإنجليزية، من المستحيل أن يقيم في فرنسا كي يتكلم الفرنسية. والحال، فعبر هذا التأزم ينبغي المرور، وينبغي عليه عليه هو حل هذا المأزق". إذن السمة الأولى التي ينسبها دولوز لسينما شاهين أنها تعبر لغة مختلفة أطلق عليها هو (اللغة الأقلية) مثلما فعل كافكا وبروست في مجال الأدب.

ثمة سمة أخرى للفيلم السياسي في العالم الثالث وهي ذلك "الارتباط بين العام والخاص"، بين السياسي والشخصي. فالحياة الشخصية للمؤلف أو صانع الأفلام في العالم الثالث تأخذ مكانها داخل الفيلم لتعبر عن وجهة نظره إزاء التناقضات والمشكلات الاجتماعية. ليس ثمة موضوعية، أو تعدد في وجهات النظر داخل الفيلم، بل فقط رؤية للمجتمع من خلال عيون المؤلف أو صانع الأفلام، وهي تمتزج في الغالب بالتاريخ الشخصي لهم. إنها سينما المزج بين الذات والعالم. وقد أشار كافكا من قبل إلى أن الفرق بين الآداب "الرئيسة" أو آداب "الأمم الكبيرة" والآداب "الناشئة" أو آداب "العالم الثالث"، هو أن الأولى تحافظ دومًا على حدود بين السياسي وبين الخاص أو الشخصي، في حين أن الشأن الشخصي في الثانية هو شأن سياسي على نحو مباشر.

السمة الثالثة للسينما السياسية في العالم الثالث فتتمثل في كونها "تعبيرا عن الأقليات والطبقات المهمشة". والواقع أن هذه السمة فرضها الوضع الاجتماعي والسياسي لشعوب هذا العالم (الاستعمار، الاستبداد)، بحيث يغدو الشعب بأكمله في وضع أقلية، إنها حالة تشظي للمجتمع يصعب الحديث فيها عن أي وضع من أوضاع الوحدة والاتحاد. الشعب مقسم إلى طبقات، وداخل الطبقة الواحدة ثمة طبقات أخرى عديدة، بحيث يؤدى هذا في النهاية إلى غياب مفهوم "الشعب"، الذي يشير في الأصل إلى "جماعة موحدة تجمعها صفات مشتركة"، يقول دولوز "إن ما أعلن نهاية الوعي القديم، هو ذلك الوعي الجديد بأنه لم يكن ثمة شعب، وإنما أقليات عديدة دومًا داخل الشعب..أقليات بانتظار التوحيد، وعليه فإن سينما العالم الثالث ليست سوى سينما أقليات، لأن الشعب غير موجود إلا في وضع الأقلية، ولهذا فهو غائب... إن السينما السياسية الحديثة قد تشكلت فوق هذا التجزؤ والتشظي، وذلك هو فارقها الثالث عن السينما السياسية الكلاسيكية". تلك هي القضية الأبرز التي رأى فيها دولوز موضوعا لسينما العالم الثالث: استدعاء الشعب ونقله من حالة الغياب إلى الحضور "إن لفعل الكلام رءوسًا عدة، وهو ينبت، بالتدريج عناصر شعب قادم في المستقبل". ويبقى على صانع الفيلم أن يشحذ أسلحته في مواجهة الواقع وكل قوى الهيمنة والسيطرة، عليه أن يكتشف لغته الخاصة، وهي لغة تنشأ من رؤية تفاعلية ورغبة في تغيير العالم "ينبغي أن ينشأ فعل الكلام كلغة غريبة داخل لغة مسيطرة، كي يعبر عن استحالة العيش تحت السيطرة". ليست السينما السياسية إذن تبريرًا للوضع القائم أو تزييفا له، "فليس ثمة تصالح مع الواقع" ـ كما يقول يسرى نصر الله.

شاهين والسينما الثالثة

استنادًا على ما سبق يستعرض دولوز سينما شاهين، وقد رأى فيها تجسيدا لهذه السمات. فالحدس الرئيس لأعمال يوسف شاهين - بحسب دولوز - هو سؤال الهوية.. سؤال الأنا عن نفسها.. الأنا في مقابل الآخر، وهو من أجل الإجابة عن هذا السؤال يفتش عن تلك الأنا في التاريخ (الناصر صلاح الدين، الوداع يا بونابرت، المصير)، أو داخل الذات (رباعية السيرة الذاتية) أو حتى في الحاضر المعاش (الأرض، ابن النيل، الاختيار، العصفور، الآخر)، إنه البحث عن الذات في الذات من أجل قلب الأوضاع وتوحيد الشعب (هي فوضى). وإذا كان سؤال "كيف" يحتل الصدارة في أعمال جودار، فإن سؤال "لماذا" يحتل نفس المكانة في أعمال شاهين، إنه سؤال الداخل والخارج "في أعمال شاهين يأخذ سؤال "لماذا" قيمة سينمائية خالصة مثل سؤال "كيف" لدى جودار، إنه سؤال الداخل، سؤال الأنا: ذلك أنه إذا كان الشعب غائبًا، إذا تشظى إلى أقليات، فإننى أنا الذي أكون، منذ البداية، شعبًا.. شعب ذراتي أو شعب شراييني". في السيرة الذاتية لشاهين ثمة صيرورة متبادلة بين الخارج والداخل، ففي "إسكندرية ليه" هناك العديد من الخطوط المتقاطعة المحددة منذ البداية، غير أن واحدًا من هذه الخطوط هو الخط الرئيس (تاريخ حياة الصبى)، أما الخطوط الأخرى، فينبغي لها أن تكون مدفوعة حتى تصل إلى قطع الخط الرئيس. أما "حدوتة مصرية" فلا يبقي أي خط رئيس، بل يبرز الخطوط المتعددة التي تنتهي بالأزمة القلبية للمؤلف "حيث شرايين الداخل تكون متصلة، مباشرة، بخطوط الخارج" لكن سؤال لماذا أيضًا هو سؤال الخارج "سؤال العالم، سؤال الشعب الذي يبتكر ذاته فيما هو غائب".

والبحث عن الهوية يتطلب بالضرورة بحثًا في الذاكرة، سواء الشخصية منها أو العامة، لكن أعمال شاهين لا تضع فارقًا بين العام والخاص، فالخارج امتداد للداخل، والداخل انعكاس للخارج "ليست تلك الذاكرة سيكولوجية، كملكة لاستحضار الذكريات، ولا ذاكرة جماعية، مثل ذاكرة شعب حاضر وموجود، إنها تلك الملكة العجيبة التي تضع في اتصال مباشر الخارج والداخل، قضية الشعب والقضية الشخصية، الشعب الذي ليس موجودًا والأنا التي تغيبت، إنها غشاء رقيق فاصل، صيرورة مزدوجة". حتى في أفلام شاهين التي يتم العودة فيها إلى التاريخ (الناصر صلاح الدين، الوداع يا بونابرت، جميلة بوحريد)، فإن هذه العودة لا تهدف إلى ترسيخ النموذج واستحضاره بقدر ما تهدف إلى إعادة النظر في مفردات الهوية ضمن سياق تاريخي جذاب أو مثير بالنسبة للمشاهد. فإعادة تشكيل الهوية مرتبطة بإعادة قراءة التاريخ، والحاضر في النهاية متضمن للماضى، كما الماضى محايث للحاضر "إن الذاكرة اتصال بين العالم والأنا، داخل عالم مجزأ، وداخل أنا منهكة، لا ينفكان يتبادلان فيما بينهما. شرايين الشعب التي أنتمي إليها أو شعب شراييني". هذه الرغبة الملحة في البحث عن الهوية تدفع

شخصيات شاهين دائمًا للسفر واجتياز المكان من أجل إتمام عملية البحث، لذا فشخصية المهاجر حاضرة باستمرار في أعماله، يقول شاهين "في ابن النيل ذهب الشاب الجنوبي منجذبًا وراء أضواء العاصمة ونداء المدن الكبيرة، وهناك تورط في جريمة وهمية وتعرض لمكيدة خطرة، وكان يمكن مع ذلك أن يبقى، ولكن المكان الأول ظل جاذبًا هو الآخر، ليرجع الشاب مع الفيضان ويلتقي مستعيدًا ابنه وامرأته..كذلك في ثلاثية السيرة الذاتية، رغبة الهجرة متأججة وجذب المكان الأول قائم، الهجرة رغبة في تجديد المكان وتغيير الإقامة وتبديل العالم". من هذا المنطلق نستطيع أن نفهم لماذا يختار شاهين أماكن يمكن وصفها إنها أماكن على الحافة، الإسكندرية على حافة البحر، ومحطة "باب الحديد" هي مكان تجمع وافتراق معًا، مكان وصول وسفر، مكان لسطوة الاشتياق الغامضة وتبدده أيضًا.

وإذا نظرنا بدقة في أعمال شاهين سنكتشف ما أدخله على القوالب التقليدية من جرأة سواء من حيث المضمون (كالنقد الاجتماعي الذي بلغ أشده في "صراع في الوادي" (1954) أو الشكل (من مزج مدهش بين الأجناس، وعمق في المجال مقترن بوضع الممثل في صدارة اللقطة وهو ما يوحي لدى شاهين بتوقه الدائم إلى أن يكون مكان الممثل أو أن يرى في الممثّل انعكاسا لصورته في المرآة، وهي خاصية لدى شاهين تستحق البحث).

صحيح أن هذه اللمسات المجددة ظلت خافتة، ومخفية في سرد خطي غلبت عليه كليشيهات العصر. فأفلامه العشرة الأولى كانت كافية له ليستوفي تمكنه من أغراض السينما السائدة وأساليبها. ثم جاء "باب الحديد" (1958) ليفرض يوسف شاهين كمؤلف بالمعنى الكامل الذي أخذته هذه الكلمة في ذلك الوقت، خاصة مع الموجة الجديدة الفرنسية (رغم أن شاهين لم تربطه أي علاقة خاصة بهذه الحركة، بل كانت غريبة عنه حتى أنه عاب على فرانسوا تروفو، في تصريحات له أدلى بها لكراسات السينما، قساوته على ريني كليمان).

في سنة 1947 سافر يوسف شاهين إلى أمريكا للحصول على شهادة في الفن الدرامي، إلا أنه أبى أن يمارس التمثيل بعد رجوعه إلى مصر، معتبرا أنه لا يملك من جمال الخلقة ما تقتضيه المهنة. والغريب أنه لم يبرز كمؤلف إلا من خلال الشريط الذي وقف فيه خلف الكاميرا وأمامها في الآن ذاته. عندها تبين أن اقتران التمثيل بالإخراج من المكونات الأساسية لصفة المؤلف لدى شاهين. فكان "باب الحديد"، وفيه سيكون بائع صحف أعرج، شبه معتوه، لا مأوى له، وهو يفيض رغبة نحو "هنومة"، بائعة المشروبات الغازية (هند رستم في أروع أدوارها). المكان واحد: محطة القطار، وحشد من الشخصيات لكل منها مجاله ومداره الخاص، أوضاع مختلفة غير أنها متقاطعة، قصص غرام مستحيلة، نقابيون في صراع من أجل حياة أفضل، نساء يدافعن عن حقوقهن. للمرة الأولى يرتقي السرد إلى هذا المستوى من التعقيد. أما عن عمق المجال الذي ظهر من حين لآخر في الأفلام السابقة فإنه سيتجلى الآن بصفة منتظمة، والأمر على كل حال كان نادرا في السينما العربية وقتها.

ثم سيتراجع شاهين بعض الشيء في أفلامه اللاحقة وسيواكب التيار السائد وقتها حتى سنة 1969 فيعود إلى الكليشهات- بتعبير دولوز- التي أزاحها "باب الحديد". وهي الفترة التي سيلتقي فيها أيضا بتأثيرات الناصرية في "الناصر صلاح الدين" (1963)، هذا الفيلم يعيد قراءة تاريخ صلاح الدين الأيوبي الذي لقبه شاهين بالناصر إشارة إلى القائد. ولأنه ليس من طبع شاهين أن يرضخ للسياسة ورجالها فسيهاجر إلى لبنان إثر خلافه مع السلطة دون التوقف عن التصوير حيث سيخرج "بائع الخواتم"(1965) الشريط الذي ارتبطت شهرته بالمطربة فيروز ثم "رمال من ذهب" (1966) وهو أقل شهرة، وربما قيمة. ورغم أن ابتعاده عن بلده لم يضف إليه شيئا في إبداعه السينمائي، فإن هذا لم يمنعه من اللعب بالأشكال والألوان في كلا الفيلمين.

هزيمة يونيو 67 ستشكل منعرجًا أساسيا في أعمال شاهين. ومن يومها لا شيء سيظل على ما كان عليه سابقا. فالشك سيهيمن على عالم شاهين كله وسيسود التعقيد أعماله. سقطت خطية السرد كأنها أصبحت بالية، وعظم السؤال وتشنج التمثيل و"غاب الشعب" حسب عبارة جيل دولوز.

لقد التقى يوسف شاهين مرة أخرى بالحداثة السينمائية على نحو يذكرنا بفيليني وجودار وريني وروشا، وغيرهم. ثلاثة أفلام تشهد بالخصوص على ذلك: أولها "الاختيار" (1970) فيلم يطرح مسألة تورط المثقف مع السلطة من خلال قصة مربكة لازدواجية في الشخصية، وثانيها "عودة الابن الضال" (1976) قدم فيه المخرج صورة لاذعة للروابط العائلية وإن لم تخل من مرح، وثالثها "العصفور" (1973) الذي جاء بين هذا وذاك، ليقدم بحثًا لا سابق له في عمق أغوار السلطة السياسة الملتوية واتهام الطبقة الحاكمة بتحمل المسئولية الكبرى في الهزيمة. ويبقى خطاب الاستقالة للرئيس جمال عبد الناصر كما صوره شاهين عالقًا في الأذهان كلحظة لا مثيل لها في تاريخ السينما السياسية العربية. فكان إدراج الوثيقة التلفزية للخطاب في إخراج روائي تدوينًا سينمائيًا للحظة تاريخية تتأرجح فوق خط رهيف يفصل بين الواقع والخيال. والمفارقة أن خيبة الهزيمة مع عمق تأثيرها، لم تُعتم عالم يوسف شاهين بل رافقته حيوية فائقة. هنا يكمن جمال المفارقة في المزج بين الخطورة والخفة. فلا وجود مستقبلاً لأي سلطة في خيال شاهين تدعي الحقيقة المطلقة. تعرت الذات فأضحت موضوع بحثها ولم تعد تخفي شكوكها، منطلقة تبحث، في هلع، عن شظايا عالم اختفى أو اختلت توازناته، فافتتحت مرحلة جديدة في حياة شاهين الفنية. إذ إلى جانب البعد النقدي، الذي ما انفك يتعمق، احتلت السيرة الذاتية مساحة الفيلم كله، واختلطت بكل بساطة الحكايات الصغيرة بحكاية التاريخ الكبير، وارتفعت الـ"أنا" إلى مستوى الـ"نحن"، وامتزجت الرواية بالواقع، وتشابك الحاضر بالماضي في تركيب معقد. لا شيء يلغي شيئًا. ففي كل مرحلة يأتي شاهين ببعد يضاف إلى الأبعاد السابقة فيزيدها كثافةً وتعقيدًا، عوض أن يلغيها. هكذا ينضم المنحى السياسي الذي ظهر في الستينيات إلى الواقعية الاجتماعية التي برزت في الخمسينيات. ومع نهاية السبعينيات سيبرز "الأنا" ليحتل مكانه إلى جانب التحليل النقدي لعالم السياسة المعقد. تضافرت أهواء المخرج وهواماته مع قضايا العصر الكبرى على نحو باروكي في سعي إلى استعادة الآمال الضائعة. فكان نصيب الحرب العالمية الثانية لا يفوق نصيب رغبة يحيى في التمثيل. وإن جاء شريط ("حدوتة مصرية" 1982) مباشرة بعد ("اسكندرية ليه" 1978) فلم يكن الأمر كذلك بين ("اسكندرية كمان وكمان" 1984) و("اسكندرية نيويورك" 2004) بل توسطتهما أفلام أخرى. إذ لم تمنع مغامرة الغوص الخارقة للعادة في شرايين المخرج "حدوتة مصرية" من أن يعود هذا الأخير إلى الأحداث التاريخية الكبرى ("وداعا يا بونابرت" 1985). كما لم يمنعه رجوعه إلى التاريخ من العودة إلى الحكايات الصغرى ("اليوم السادس" 1986). وما الذي سيمنع أن ينفصل "اسكندرية كمان وكمان" عن "اسكندرية نيويورك" فيأتي بينهما ("المهاجر" 1994) و("المصير" 1997) و("الآخر" 1999) و("سكوت حنصور" 2001). فكان الأول "المهاجر"

لقطة من فيلم اسكندرية نيويورك

لقطة من عودة الإبن الضال

استعارة مستوحاة من قصص الأنبياء أثارت غضب الأصوليين والقائمين على الفكر الديني المحافظ، وكان الثاني "المصير" رد فعل سينمائيا على المشرفين على الرقابة الدينية. وكان الثالث "الآخر" محاكمة لعولمة وقحة. وكان الرابع "سكوت حنصور" مراوحة جديدة حول الفن في الحياة والحياة في الفن.

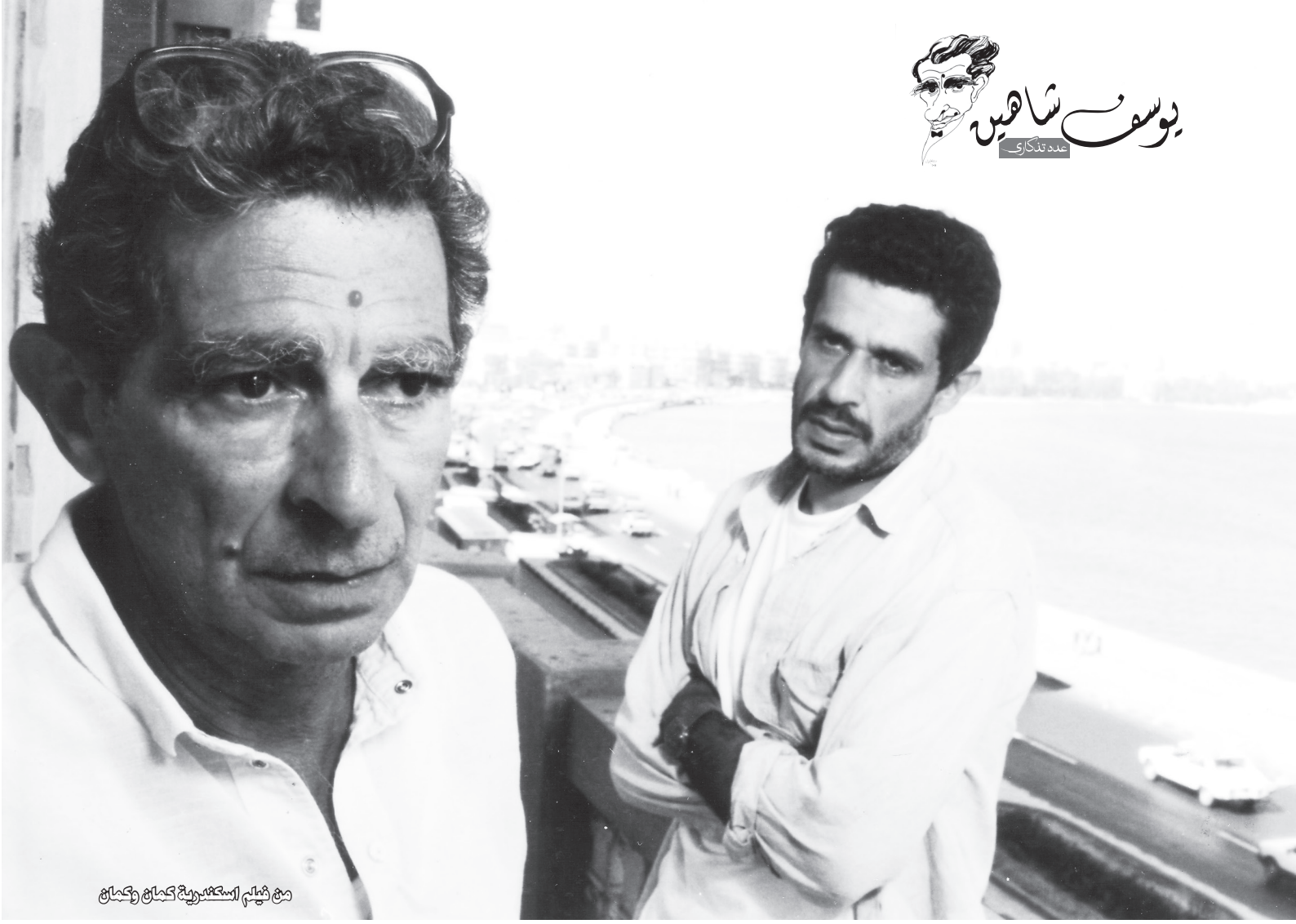
لا تنحو أعمال شاهين نحو الأسطورة إلا في أضيق الحدود، فهي تسعى باستمرار إلى تقديم رسالة للمتلقى- حتى لو اتهمه هذا الأخير بالصعوبة والتعقيد "ذلك لأن كل قصص خيالي شخصي وكل أسطورة لا شخصية، هما في مصلحة "السادة". فالأسطورة تغييب للوعي "إن المؤلف السينمائي يجد نفسه إزاء شعب خاضع لاستعمار مزدوج، فهو من ناحية الثقافة، مُستعمر من قبل القصص القادمة إليه من مكان آخر، وفي الوقت ذاته من قبل أساطيره الخاصة التي تعمل لخدمة المستعمر". وبالمثل كان شاهين يتأفف من وصف أعماله بالرمزية والتجريد "إننى أقدم الواقع، لكن على طريقتي" وقد عمد في العديد من أفلامه إلى استخدام اللغة المباشرة كرسالة موجهة للشعب، وتلك سمة أخرى من سمات السينما السياسية الحديثة - بحسب دولوز، فقد تخلت هذه السينما عن كل مجاز وأي استعارة وقدمت خطابًا مباشرًا (على نحو ما رأينا سابقًا). في فيلم "العصفور" 1969 تخرج البطلة "بهية" صارخة ترفض هزيمة 1967، ويخرج الناس وراءها يحاصرون اللصوص الذين كانوا ما زالوا يواصلون نهب مؤسسات الدولة حتى بعد أن كشف عبد الناصر في خطاب التنحي الشهير حجم الهزيمة. وفي فيلم "هي فوضى" تعود "بهية" من جديد لكن في وضع أكثر سوءًا من هزيمة 1967، ترفض الطرح السياسي الموجود (الإخوان المسلمون، الحزبى الوطني الحاكم)، كما ترفض وتقاوم الفساد المستشري في الدولة والذي تجسد في شخص "حاتم" رمز السلطة الغاشمة، لتخرج في نهاية الفيلم على رأس مظاهرة يتبعها الآلاف نحو مركز الشرطة (مركز السلطة)، رافعين لافتات تنادي بالتغيير وتنتصر لأحد رموز المعارضة. هذا الإفراط في الخطاب المباشر (الذي يعتبره البعض انتقاصًا للعمل الفني) نابع من فكرة مؤداها أن الواقع لم يعد يحتمل الخيالي أو الرمزي، ينبغي توجيه الجمهور نحو الهدف.. نحو مكمن الخطر. وإذا كان التخلي عن المجازي والرمزي هو إحدى سمات السينما الحديثة، فإن العودة إلى نموذج الثورة الكلاسيكية هي إحدى السمات التي تخلت عنها السينما السياسية الحديثة؛ من هنا كان "هي فوضى" جامعًا بين فكرة كلاسيكية (الثورة) وشكل حداثي (الخطاب المباشر).

---

* أستاذ الفلسفة المساعد - كلية الآداب - جامعة القاهرة

[1] حوار لم ينشر مع يوسف شاهين ذكرى ميلاده الـ 85 فى الشروق 26/ 1/ 2011

[2] كتاب (الصورة-الزمن) جيل تولوز


من فيلم اسكندرية كمان وكمان

شاهين .. وعروس المتوسط

في عشرينات القرن الماضي كانت مدينة الأسكندرية تحمل بين جنباتها العديد من الجنسيات المتنوعة، مابين سكان أصليين ويونانين/ايطاليين/ انجليز/ فرنسيين/ اتراك/ شوام/ ومن شمال افريقيا –تميزت تلك المدينة بتواجد العديد من الملل والاعراق والاديان المتنوعة، كان ميناء الاسكندرية يستقبل كل وافد بترحاب فينصهر فى بوتقتها،ويصبح واحد فيها، لايفرق بينهما وبين السكان الأصليين أحد.

سامى حلمى

وفى اواخر القرن التاسع عشر، جاءت الى المدينة الساحرة أسره مسيحيه ذات اصول يونانيه، واسرة كاثولكيه من زحله بلبنان،فكانت نتاج هاتين الاسرتين واحدا من عبقريات السينما المصرية، هو المخرج القدير يوسف شاهين، ومن خلال تلك الأسرة المتوسطة التى انخرطت فى المدينة، كان يدور حولها فى هذه الفترة زخما ثقافيا وفنيا لايتشابه معها أحد من دول المتوسط..،استقبلت المدينة الصحافة والاخوين تقللا ،وروزا اليوسف، والمسرح عندما جاء اليها يعقوب صنوع،والفرق المسرحية والموسيقية فأسفرت عن الشيخ سلامة حجازى وعبقرى الموسيقي المصرية الشيخ سيد درويش،وانتشرت هنا وهناك مراسم الفن التشكيلى للأجانب تتلمذ على يديهم محمد ناجى / محمود سعيد/ الأخوين وأتلى – اضافة الى هذا كانت العروض الأولى لفن السينما الوافد من باريس والعرض الاول ببورصة طوسون «مركز الحرية للابداع الان» فى 5 نوفمبر 1896، وايضا على أرضها جاءت بعتاب لوميير برئاسة مسيو»بروميو» 1897، والثانية برئاسة مسيو مسيجيتش 1906،ثم صنع بها أول شريط سينمائي للاخوان عزيز ودوريس -1907 ايضا كانت أول استوديهات فى تاريخ مصر (استوديو النزهة 1917)-استوديو الفيزى 1919 – ومعهد محمد بيومى -1923 استوديو الاخوين لاما -1926 استوديو توجو مزراحى -1930 وايضا افلام الرائد محمود خليل راشد 1932.

الى جانب هذا كانت هناك أنشطة متنوعة «دور عرض – شركات انتاج وتوزيع، مقار لشركات سينمائية عالمية.

كانت لحظة الميلاد بالاسكندرية للمخرج القدير يوسف شاهين 25 يناير 1926 ليتواكب مع مايحدث على أرض المدينة الرائعة من تنوع حضارى «ثقافى /فنى / انساني» وايضا معمارى مدهش.

وعلى الرغم من أن الأسرة متوسطة الحال،لكنها تسعى أن يكون تعليم الابن عبر مدرسة سان مارك «الفرنسية» ثم الانتقال فيما بعد الى كلية فيكتوريا «الانجليزية»،فتتكون شخصيه فريدة، عاش وسط اجواء رائعة تساعد فى تكوين ونمو تلك الشخصية،حيث الدراسة المتميزة فهناك مسرح يتم فيه التدريب على اعمال شكسبير وهاملت تحديدا،ومن الغريب ان شاهين وهو فى هذا السن الصغيره،صنع مع زميل له فيلما سينمائية قصيرا!

فى فترة مبكره للغاية «تم الحصول على نسخته بالفعل،ونستطيع القول أن شاهين قد ولد ممثلا ومخرجا منذ الوهلة الأولى.

والمؤكد ايضا أنه تعرف على نشاط يجرى فى المدينة بشكل مباشر أو غير مباشر وعلى الاخص نشاط السينما، وهو ما سيتأكد لدينا فيما بعد.

كان السعى نحو السفر للخارج للاستذاده،من علوم التمثيل والسينما، وعلى الرغم من الامكانيات المتواضعة للاسرة، الا ان الأم تشجع وتدفع بالأب نحو تحقيق رغبة مجنونة للابن»يوسف» وهو مايحدث بالفعل،فى اواخر الاربعينات تبدأ، الرحلة والحكاية بشاهين العبقري لدراسة فنون التمثيل والسينما بكلية»باسادينا» فى كاليفورنيا بأمريكا .

البدايات :

ومع عوده يوسف شاهين الى الوطن فى اوائل الخمسينات محملا بالعلم والمعرفة بفن أحبه وتعلق به بشده، فكانت بداية الرحلة لصنع تاريخ له وللسينما المصرية،وكانت البدايات مبشرة،تعلن عن ميلاد مخرج شاب قادم بقوه،على الرغم من تواجد رواد سابقين له،صنعوا أفلاما وتاريخا، وافلاما فى فترة التلاتينات والاربعينات.

ظل فى الذاكره مدينته الاثيره اليه،ورواد سينما كانت بداياتهم بالأسكندرية،والمؤكد ان شاهين قد تعرف على صانعى السينما الأوائل،وقد هاجر البعض منهم الى خارج البلاد،مع بشائر الحرب العالمية الثانية،واقتراب قوات الألمان والحلفاء،فقد أصبحوا على مشارف المدينة فى العالمين، وهناك اخرون تمسكوا بالأرض، حتى قيام ثورة يوليو 1952،ليرحل فريق اخر،وأما الباقى ومن اعتبر نفسه مصريا،فقد دلف الى داخل البلاد،وتحديدا العاصمة «القاهرة»،ليمارس نشاطه السينمائي بها،ومنهم كان الفيزى اورفانيللى..عبد الحليم نصر – محمود نصر – كليليو- برونوسالفى،وهم جميعا من مدرسة الاسكندرية فى التصوير السينمائي وكانت بداياتهم بها.

نجد ان بدايات يوسف شاهين وفيلم»ابن النيل 1951» كان الاقتراب والتشجيع والتحفيز،من الرائد الفيزى اوزفانيللى ولم يكن مديرا للتصوير فسحب ولكنه اخرج افلاما من قبل فى بداياته، وهو ما يؤكد ان شاهين كان يعرفه من خلال الاسكندرية، ويعلم قدراته، وريادته لفن السينما والتصوير السينمائي تحديدا، ويسفر هذا أيضا،تعاون واستثمار لرواد آخرين من مدرسة الاسكندرية فى التصوير وهما «عبد الحليم نصر وشقيقه محمود نصر».

وفيلم «سيدة القطار» بل أننا نجد أن الانتاج كان لعبده نصر ويلفت النظر أيضا ان البطولة ذهبت الى النجمة الكبيرة «ليلى مراد» علما ان من اكتشفها وقدمها للسينما كان توجو مزراحى السكندري وكان عبده نصر مديرا للتصوير خاصا بها،وقد تكرر التعاون عبد الحليم نصر فى فيلم تالى لشاهين وهو»المهرج الكبير 1952»ثم يعود شاهين مرة ثانية لألفيري وفيلم»نساء بلا رجال 1953»وفى عام تالى يقدم شاهين فيلمه شيطان الصحراء 1954».

متعاونا مع اثنان من الاسكندرية وهما «الفيزى اورفانيللى»،وبرونو سالفى»،وهو تأكيد أخر ان شاهين عند فترة الشباب بالأسكندرية وقبل السفر الى امريكا،كان يعلم تماما عن النشاط السينما بالمدينة والعاملين به،وقد يكون قد اقترب منهم بشكل أو اخر مما دفعه الى حب السينما والدراسة بالخارج، بعدما كان مغرما بالمسرح وشكسبير وهاملت.

عندما نرصد لأعمال تاليه فى بداية شاهين نجد الاتى :

«باب الحديد 1958 «اورفانيللى» – حب الى الأبد 1959 »محمود نصر» – نداء العشاق 1960 «اورفانيللى» - الناصر صلاح الدين 1964 »كليليو» - الأرض 1964 «عبد الحليم نصر « وفيما بعد امتداد لعبده ومحمود نصر، وشقيقهما الأصغر «محسن نصر « .

ولم يكن تعاون يوسف شاهين مع رواد التصوير بالأسكندرية لأنهم من المدينة ولكن لانهم تعلموا على يد الأجانب فى التصوير الفوتوغرافى ثم فيما بعد السينمائي واكتسبوا خبرات كبيره أطلق عليها «مدرسة الاسكندرية للتصوير السينمائي»والتى تتميز بالتصوير الخارجى فى بداياتها بالمدينة وبها افق مفتوح ممتد،ونقاء الصوره، وتنوع معالمها، بل وتعلموا التحميض والطبع والمونتاج،وهو ما دفع مخرجنا القدير يوسف شاهين للتعاون معهم لاستثمار موهبتهم وخبراتهم.

تعاملة الأول وفيلم «ابن النيل» لابد من توفر عنصر خبره يقف الى جواره، ويفضل مدرسة الاسكندرية فى التصوير السينمائي حيث التصوير فى معظمه خارجى فى بداياته ونهايته، وعنصر الاضاءه وروايه الكاميرا تتطلب مهارة خاصة،وتكرر هذا مع عبد الحليم ومحمود نصر/برونو سالفى/ كليليو.

حتى جاء واحد من ايقونات شاهين والسينما / المصرية وفيلم «باب الحديد» هنا لابد من استاذ تصوير واضاءه، فالفيلم معظمه خارجى»نهار – ليل»،والفيزى ضروره لتحقيق الصوره التى يتمناها الاستاذ،وهو معلوم عنه التدقيق مع الممثل وأيضا الصوره والايقاع..لدى يوسف شاهين الصوره ليست عفوية ولكنها مدروسة بعناية شديده.

فى يوليو 1997 دعونا الأستاذ نحن» جماعة الفن السابع لاتيليه الاسكندرية» وتعاون مع جمعية الثقافة والتنوير من اجل عقد لقاء معه وعرض مجموعة من افلامه «فجر يوم جديد – الاختيار- العصفور» وقد لبي الاستاذ الدعوة التى شهدها مئات فى الحديقة وفى اجابة لسؤال .قال شاهين (انا ياولاد الكلب بأشتغل يوميا 20 ساعة ...أنزل الاستوديو وكل لقطة فى دماغى ....يعنى زى ماانتم بتشفوها على الشاشة ..بعيش الفيلم بتفاصيله) وقد وثقها الزميل الراحل ابراهيم الدسوقى فى كتابة «سحر الحوار مع الخمسة الكبار».

لذا دائمل ما يلجأ الاستاذ الى من ينقل مافى رأسه لصوره على الشاشة كما يريده تماما، ويكون هذا مع فريق عمل يبدأ من نجم ونجمه ولكن الأهم العاملين وراء الكاميرا وعلى وجه التحديد «عين المخرج» وهو مديرا لتصوير،ومن النادر ان تجد فيلما له،حتى التى لا يحبها ونرى الصوره رائعه

_ ننتقل الى جزء آخر من سينما شاهين وهى الموسيقي أو الاستعراض والغناء،وهى سينما تخصه وحده ولا تتشابهه مع سينما أخرى،وهذه الملامح ليست وليده اليوم أو الفترة الأخيره،ولكنها يقود أيضا الى مدينة المنشأ التى كانت تتميز فى فترة التلاتينات والاربعنيات وما بعدها.

وحتى اوائل السبعينات فقد كانت تنتشر الموسيقي بالمدينة الملاهى، وقاعات الرقص وحتى المقاهى وكان يتواجد بالاسكندرية معاهد لا جانب لتعليم

الرقص والموسيقي،وقد اختزنها فى الذاكرة وهى أيضا ماجعلته دائما محافظا أيضا على ايقاع الفيلم سواء ان كان استعراض أو غير ذلك.

العوده الى الجذور :

كثيرا من أبناء مدينة الاسكندرية الذين يرحلون عنها بشكل دائم،أو بعض الوقت،تظل فى الذاكره،لا تغادر مخيلته ابدا،وقد أجد أن مرجعية هذا وفى المقام الأول «البحر» الممتد، ولون المياه، والجو الصافى طوال العام... أيضا طبيعة سكان المدينة المتنوعة والمتعدده فتخلق حالة من التواصل المحبب الى النفس،وعلى وجه التحديد منذ أن أنشأها بطليموس بناء على تعليمات الاسكندر الاكبر وحتى سنوات قليلة مضت ظلت الأسكندرية عالقة فى ذهن وعقل ووجدان شاهين،حتى بعد الرحيل عنها،فيجد نفسه منجذبا لها،بشكل كبير،وتظل صورتها،ومكوناتها الشخصية،ومعالمها الرائعة،عنصر لا يستطيع الافلات منه.لذا ظل محتفظا بشقته فى الشاطبي على كورنيش الاسكندرية الساحر،وايضا سعى الى تواجدها بشكل مؤثر فى اعماله السينمائية طوال مسيرته بداية من خمسينات القرن الماضى،وفيلم «صراع فى الميناء» ومرورا بأفلام «الناصر صلاح الدين/ الناس والنيل/ وداعا بونابرت/ اليوم السادس/... ثم رباعيته الشهيرة منها ...اسكندرية ليه/حدوته مصريه / اسكندرية كمان وكمان/ اسكندرية نيويورك « هذه الأفلام الهامة فى تاريخ الاستاذ القدير يوسف شاهين وأيضا افلام لها مكانه متميز للغاية فى تاريخ السينما المصرية.

وجدنا فيها تواجد مدهش للاسكندرية بشكل مباشر كما حدث والبدايات مع فيلم صراع فى الميناء،وايضا رباعيته اسكندرية ليه/ حدوته مصرية / اسكندرية كمان وكمان/ اسكندرية نيويورك... وهناك أفلام اخري تناول فيها الأسكندرية بشكل غير مباشر ولكنه غير مقحم،بل ضرورة «الناصر صلاح الدين»-الناس والنيل – وداعا بونابرت- اليوم السادس، حالة فريده ومدهشة لفنان سينمائي وتعلقه بمدينته التى شهدت لحظة الميلاد وفترة الشباب،وبالرغم من الرحيل عنها، أنه دائما ما يعود اليها.

أفلام السيرة الذاتية:

أربعة أفلام قدم فيها يوسف شاهين حالة بها كثير من الخصوصية فى تاريخ السينما المصرية،وفى تاريخه شخصيا،كانت السيرة الذاتية هى التى تتناولها الأفلام الأربعة،وكانت الأسكندرية، تلك المدينة الكوزموبولاتينية هى بطل العمل، ومسرح الاحداث،ولم تكن المدينة وحدها، بل كل من يتواجد على أرضها من شخوص ودروب كونت شخصيتهم ومنهم العملاق يوشف شاهين.

_ أرى شخصيا أن تلك الأفلام لم تكن شبيهه لأحد،سواء ان كانت أدب – شعر – مسرح -سينما، حتى عند فيدريكو فيللينى وفيلمه «انى اتذكر» أو مقدمه لمخرجى سينما آخرون مثال «بوب فوس» ولكنها أربعة أفلام شئ مثير بالفعل وقد تكون «رباعية الاسكندرية(للكاتب لورانسى داريل) ظلت فى الذاكره وسعى الأستاذ أن تكون له رباعيته السينمائية الخاصة..لم تغادر تلك المدينة الساحرة مخيله شاهين ولو للحظة – البداية كانت مع فيلمه الهام»اسكندرية ليه 1978»وهو فيلم مختلف عن اقرانه من المخرجين أو الكتاب من حيث الشكل والمضمون والايقاع،فيلم ساحر احدث دويا هائلا وقت عرضه داخل مصر أو خارجها حيث أنه تناول موضوع شائك فى تلك الفترة،واتهمه البعض بالدعوة للتطبيع، وأنه فيلم انهزامى بقدر كبير، حيث شهدنا فيه الشخصية اليهودية محببه «الخواجه كوربيل» ولعب الدور العظيم محمود المليجى، وذلك عندما شعر بقدوم الالمان الى منطقة العلمين وأصبحوا على مشارف المدينة،فيقرر الهجرة الى جنوب افريقيا، كما يذهب الابن ديفيد الى الدولة العبرية ليحمل السلاح فى وجه الفلسطنين أصحاب الأرض الفعليين..وهناك الأبنه رائعه الجمال «ساره» تقيم علاقة حب رومانسية بالغة الرقة «نجلاء فتحى» مع المناضل الشيوعى المصري «ابراهيم « اسمر البشرة – «احمد زكى».

الغريب ان كل هذه الشخصيات ليست الوحيدة فى الفيلم،ولكن هم بعض من شخصياته،فهناك الوطنى،والباشا،والبلطجى،أضافة الى الضباط والاخوان المسلمين وايضا هناك يحيي»يوسف شاهين» صغيرا وأسرته، والى جانبهم كان الشارع والميناء والمعمار...الم تكن هذه هى مكونات المدينة الكوزموبولاتينية التى احتوت كل الجنسيات والاديان بشكل فريد،لا نجده فى مدينة اخرى فى حوض المتوسط أو داخل حدود مصر.

_ يقول شاهين فى محاوراته مع الناقد والمخرج سمير نصرى «ولدت مسيحيا..لسنين كان هذا مجهولا تماما...الاستغراب الواضح فى انحاء العالم العربي،عند أكتشاف الملايين حتى المثقفين- ان يوسف شاهين السينمائي العربي والاكثر عالمية هو – مسيحى.

_وفى جزء آخر يقول «مسيحيتى جزء من حقيقتى،ولا أرى بأى حق يطالبنى أى كان بحجبها عن سيرة حياتى ..اذا اليوم مسلم لا يرغب فى قبولى لأننى ولدت مسيحيا، فأنا أقول له، أنه لا يعنينى فى شئ ولا أريد أن يضيع وقتى معه.

واجد أنه كان غريبا ألا يذكر الاستاذ يوسف شاهين انه يتناول فى فيلمه»اسكندرية ليه» التى ينتمى اليها، لم يكن بها فى ذلك الوقت مسلم أو مسيحى أو يهودى وأيضا لا فرق بين جنسية واخرى فهى مكونات المدينة الفريدة عن اى مدينة اخرى.

الفيلم يعرض الحقيقة فى تلك الفترة بشكل رائع، بعيدا عن تطبيع وخلافه،ولكن من سوء الحظ ان الفيلم صنع وعرض فى النصف الثانى من سبعينات القرن الماضى،وهى فترة حرجه للغاية من عمر الوطن.

_ وفى فيلمه الثانى لسيرته الذاتية «حدوته مصرية 1982»، يتعرض فيه لتجربة حياتيه مر بها، عندما أصيب بمرض القلب، وكان لابد له من اجراء جراحة قلب عبر الجراح العالمى د.مجدى يعقوب وخلال اجراء العملية،يعود للماضي والبدايات،ومواجهة مع الذات ومحاكمتها فى شكل فانتزى مدهش،وهو أيضا فيلم جميل لشاهين،ودارت حوله الكثير من المناقشات وكان هناك من معه ومن عليه، ولكنه فيلم رائع يؤرخ لمسيره مخرج قدير فى حياتنا السينمائية.

_ ننتقل الى ثالث أفلامه حول السيره الذاتية له،وقد كانت من خلال فيلمه الثالث»اسكندرية كمان وكمان 1990» وذلك عندما فاز شاهين بجائزة لجنة التحكيم الخاصة فى مهرجان برلين عندما شارك فيه بفيلمه «اسكندرية ليه» اضافة الى علاقته مع مهرجان «كان»زمشاركة فيلمه «وداعا بونابرت» وينتقل الى صدام مع الدولة، واضراب الفنانين ضد القانون 103 ثم الانتقال الى مطروح والأسكندرية والبحث عن الاسكندر الأكبر...هى رحله خاصة مر بها فى فترة ما من حياته وتناولها فى فيلمه الثالث لتظل وثيقه مصوره عن تلك الفترة.

_ أما عن الفيلم الرابع لسيرته الذاتيه كانت مع فيلم «اسكندرية نيويورك 2004» وهو فيلم يستكمل فيه ما قدمه نهاية فيلمه «اسكندرية ليه» فنشاهد شاهين وقد وصل الى نيويورك لعرض أفلامه هناك، فيلتقى مع جنجر صديقته التى تعرف عليها أثناء دراسته وهو شاب، وتخبره جنجر انه هناك ابن له منها وهو الان راقص باليه اسمه «اسكندر» فيحاول شاهين التواصل والتودد له، ولكنه يرفضه كأب لأنه عربي فى الأصل،وهو ما يغضب شاهين معبرا عن كره لامريكا ورافضا لكل أمريكى أو أوروبي تجاه كل ما هو عربي.

المدهش أن نهاية الأمر،كانت الاشاده بمدينته الرائعة الاسكندرية مدينة التسامح وقبول الأخر.

وهى ايضا حالة أخرى ليوسف شاهين للمدينه التي ولد بها وعاش شبابه بها واختلط بكل مافيها من جنسيات وملل واعراق وأيضا أديان لا فرق ما بين هذا أو آخر.

_ كانت الأسكندرية موقع الميلاد والصبا وتفتح العقل وعشق البحر،والأختلاط مع الأخر وتكون للفكر والثقافة المتنوعة والأهم هى مدينة شهدت ميلاد السينما المصرية وهى عشقه وهمه الوحيد وشاغله الاعظم، فكان التواصل الدائم معها ومع مبدعيها طوال مسيرته السينمائية، ليصبح واحدا من اهم مخرجيها ومفكريها فى حالة من حب للوطن وللمدينة التى شهدت الميلاد 25 يناير -1926 وتوارى الجسد فى مقابر الشاطبي قريبا من شاطئ الأسكندرية فى 27 يوليو 2008.

وداعا ايها الاسكندرانى النبيل وستظل باقيا.

باحث وناقد سينمائى سكندرى

شهادة فاروق الشرنوبي عن شاهين

كان اللقاء الأول لي مع يوسف شاهين، بينما كان يعمل على فيلم «الآخر» مع الملحن كمال الطويل، وكان الثاني في إجازة، وانزعج من إلحاح شاهين. ثم كان طلب شاهين من خالد يوسف أن يختار له ملحنًا آخر، ووقع الاختيار علي بتزكية من يحيى الموجي. سمع شاهين آنذاك ألحاني، واتصل بي خالد يوسف وقتها ليخبرني بأن شاهين يريدني للعمل معه في فيلم «الآخر».

عُرفت وقتها، للأسف، بأنني ملحن أغاني، ولم يكن هذا صحيحا، لأنني، وكما أخبرني محمد فاضل، ملحن دراما ضل طريقه للأغاني. سألني آنذاك، عن مسقط رأسي، فأخبرته بأنني من الاسكندرية، فحدثني أن هناك أغنية كتبها جمال بخيت، وستؤديها ماجدة الرومي. قرأت كلام الأغنية، كانت أغنية «آدم وحنان»، ووجدت الكلام عاديًا، لكني أردت تحويل الأغنية لدراما بين الحبيبين، وكأنها صراع دائر بينهما، وبعد مشاهدتي للفيلم، وجدت الطريق الذي أردت سلكه لتلحين الأغنية، فأخبرني وقتها أن أقوم بالتلحين. أخبرته أنني لا أمتلك ماكينة سحرية أضع عليها الكلمات فتنتج لي لحنا!

اتصلت بالملحن كمال الطويل وقتها لمعرفتي بأنه كان ملحن الفيلم، فوجدته يشجعني على العمل، ويخبرني بأن هذا سيكون عملا مهما لتاريخي الفني، حتى لو طلب مني شاهين بعض التعديلات. اعتبرت كلام الأستاذ كمال وقتها مشجعًا، خاصة وأن له اسمه وتاريخه. حفظت الكلمات، وهاتفني خالد يوسف بعدها بأربعة أيام، وأخبرني بأن شاهين يريد أن يسمع، فأخبرته بأنني أعمل على اللحن، وحضّرت إطارًا للحن بعدها بأسبوع، لكن خالد قال لي أن شاهين لن يستمع إليه وأنه يريد لحنًا نهائيًا.

ذهبت إليه، واستمع إلى اللحن على العود، وبصوتي، فطلب مني شاهين، أن أخفض من صوت العود، وأن أرفع من صوتي، ثم طلب الاستماع للحن العود منفردا، وبعد ما سمع قال لي «كنت فين من زمان» وعلى عكس ما توقع الطويل، فرح شاهين جدا باللحن، ولم يطلب أي تعديلات.

أما الموقف الثاني لي مع شاهين، فكان يُعد لفرقة مصغرة، لكي أغني معها، ومن ثم يرسل اللحن لماجدة الرومي في بيروت. كان الأمر أشبه باوركسترا صغيرة، وعملت على الدليل الموسيقي، وسمعته ماجدة الرومي، بينما يعمل شاهين على برومو الفيلم باللحن الأساسي. وصلت ماجدة من بيروت بعدها، وزرتها قبلها برفقة خالد يوسف، وكانت خائفة لأن شاهين سمع صوتها، ولم يعط أي انطباع. حضرت الاوركسترا بعد ذلك في استوديو صوت الحب، لعبت ايناس عبد الدايم على الفلوت، وعزفت نسمة عبد العزيز، ولعب مصطفى جرانة على البيانو، وبقية الاوركسترا بالطبع، وسارت الأمور على أفضل حال.

يحيى الموجي.. موسيقار شاهين الأخير

لم تكن الموسيقى بالنسبة ليوسف شاهين عنصرًا هامشيًا في الفيلم، بل مكونًا أساسيًا، يعني له الكثير ويتدخل في تفاصيله، ومثلما كان يتنقل بين الأفكار والموضوعات المختلفة في أفلامه، كان يختار الموسيقيين الذي يعملون على وضع موسيقى أفلامه بعناية شديدة، فحتى بعد أن ينجح موسيقارٌ بعينه في تقديم مقطوعاتٍ مميزة لأحد أفلامه، ينتقل إلى آخر ليعمل معه في الفيلم التالي ويجرب شيئًا جديدًا.

أندرو محسن سارة وديع

الموسيقار يحيى الموجي كان أحد هؤلاء الموسيقيين الذين نجحوا في أن يجدوا حلولًا موسيقية مميزة تناسب أفلام شاهين، والأهم تُرضي ذوقه الدقيق جدًا، يبدو أن المخرج وجد ضالته في هذا الموسيقار، فجعله يضع الموسيقى التصويرية لثلاثةٍ من أفلامه الخمسة الأخيرة، وهي بترتيب عرضها: "المصير" عام 1997، و"الآخر" عام 1999، وأخيرًا "إسكندرية نيويورك" عام 2004.

عن الأفلام الثلاثة وذكريات العمل مع الراحل يوسف شاهين كان الحوار التالي مع الموسيقار يحيى الموجي.

أعتقد أن يوسف شاهين كان يبحث عن الموسيقار الذي يستطيع أن يعبّر عن الموسيقى في أفلامه حتى وجد أنني من سيمنحه الطابع الذي يحتاج إليه، ولهذا استمر العمل بيننا لفيلمين تاليين بعد "المصير".

عملت في تأليف الموسيقى لأكثر من فيلم، لكن العمل مع شاهين كان مختلفًا، هو أكثر المخرجين الذين قابلتهم فهمًا لتفاصيل الموسيقى التصويرية.

عملي كان يبدأ بعد انتهاء تصوير الفيلم، أشاهد النسخة مرة واثنتين وثلاث، وبعدها نبدأ في النقاش، ويبدأ شاهين في ذكر ملاحظاته: "هذا المشهد يحتاج إلى موسيقى، وهذا لا يحتاج"، لكنه كان مستمعًا جيدًا، فأحيانًا أقترح ما يخالف وجهة نظره، بإضافة الموسيقى لمشهد لم يرَ هو أنه يحتاج إليها، فكان يقتنع، وفي مرات أخرى كان لا يوافق.

أذكر أننا طوال عملنا ألغى لي مقطوعة وحيدة بعد أن بذلت فيها مجهودًا كبيرًا، واستعنت فيها بآلات نفخ وأصوات كورال، كنت أراها جميلةً جدًا، لكنه بعد أن استمع إليها مع المشهد قال لي كلمة واحدة "وحشة"، فسألته "وحشة ليه؟ ده أنا باذل فيها مجهود خرافي"، فكرر "وحشة" ثم بدأ يفسر "المزيكا دي جميلة جدًا، وعشان كده هي وحشة، الناس هتسمع الموسيقى الجميلة وهتنسى الحوار، والحوار بتاعي، مينفعش المزيكا تاكل الحوار".

أعدت الاستماع للموسيقى مع المشهد مرة أخرى مع آخرين، واقتنعت برأيه، فالتعليقات كانت تأتي على الموسيقى، وتنسى الحوار، وبالتالي حذفنا المقطوعة.

الشرقي والفلامنجو في "المصير"

"المصير" كان أكثر الأفلام التي عملنا عليها اختلافًا نظرًا لطبيعته، فهو فيلم تاريخي، عن حقبة تواجد العرب في إسبانيا، ولهذا حرصت أن تمزج الموسيقى بين الشرقي والفلامنجو، وهو ما يتضح مثلًا في توزيع أغنية "علي صوتك".

من المعروف أن كمال الطويل كان قد اعتزل التلحين قبل فترة طويلة من فيلم "المصير"، ولكن يوسف شاهين أقنعه بالعودة لتلحين أغاني الأفلام، وقد حاول تكرار التعاون معه لاحقًا، لكنه الطويل رحل قبل إكمال هذا التعاون، وعكس الشائع، فإن الطويل لم يؤلف الموسيقى التصويرية للفيلم، هو لحن الأغاني وقدم جملًا موسيقيةً، بينما وزعت الأغاني وألفت الموسيقى التصويرية بالكامل.

الأفضل أن يكون موزع الأغاني الموجودة في الفيلم هو نفسه واضع الموسيقى التصويرية، حتى يستطيع أن يأخذ من التوزيعات الخاصة بالأغاني ويستخدمها في الموسيقى، وهو من الأمور التي تعلمناها من أستاذنا علي إسماعيل، وهو ما فعلته في "المصير"، فاستعنت بجملة موسيقية من "علي صوتك" في مشهد مقتل مروان قرب نهاية الفيلم، وأعدت توزيعها باستخدام الوتريات لتصبح أكثر حزنًا، وهو ما كررته في الأعمال التالية أيضًا.

إسكندرية نيويورك

واحدٌ من أشهر مشاهد "إسكندرية نيويورك" هو مشهد رقصة الباليه بين نيللي كريم وأحمد يحيى، استعنت في موسيقى هذه الرقصة بجملةٍ من إحدى مقطوعات فيلم "المصير"، وفي الحقيقة كانت هذه فكرة شاهين، هو من رأى أن هذه المقطوعة ستكون مناسبةً لهذه الرقصة، وبالفعل أخذت جزءًا منها مع بعض الملامح من أوبرا كارمن العالمية، وألفت وصلاتٍ بينهما، وهكذا خرجت هذه المقطوعة.

انتهيت من هذه المقطوعة قبل تصوير المشهد لأن الرقصة كانت مبنيةً على الموسيقى، وهكذا كنت أكتب عدد موازير محددٍ يتماشى مع طول المشهد والرقصة، وهنا كانت الصعوبة، في أن أكتب 16 مازورة ثم 32 أخرى، ويجب أن أصنع وصلاتٍ مناسبةً دون أن يشعر المستمع بالملل خلال المشهد.

ضم الفيلم ثلاث أغنيات، هي "إنت" و"بنت وولد" و"نيويورك" والأغنيات من تلحين فاروق الشرنوبي وتوزيعي، وقد استخدمنا لكل أغنيةٍ آلاتٍ تليق بحالة الأغنية وفي الوقت نفسه حالة الفيلم.

في "بنت وولد" وهي أغنية رومانسية كان البطل هو البيانو، وكان أحد اختيارات شاهين أيضًا الاستعانة بالبيانو في الموسيقى، "نيويورك" اعتمدت فيها على آلات النفخ النحاسية وأعطيتها طابعًا أقرب لموسيقى البلوز المشهورة في الولايات المتحدة الأمريكية، بينما مع "إنت" فضلت استخدام الوتريات.

كان من المفترض أن علي الحجار هو من سيغني الأغنيات الثلاثة، لكن يوسف شاهين قرر الاستعانة بصوت فاروق الشرنوبي، ليكون هو صاحب أغنية "إنت" التي صاحبت تترات البداية،

ما حدث هو أن الشرنوبي سجل بصوته Guide (تسجيلًا مبدئيًا للّحن) للأغنية، وهو ما استخدمه شاهين أثناء العمل قبل انتهائي من توزيع الأغنيات، وبالطبع قبل أن يسجل الحجار الأغنية، بعد الانتهاء من التوزيع سجل الحجار الأغنية، وبالطبع سجلها بشكلٍ مضبوطٍ وسليمٍ جدًا، لكن هذا السليم لم يعجب شاهين، فقال "لا أنا عايز حاجه بعبلها كده، أنا عاجبني الإحساس بتاع فاروق أكتر"، فاهتم بالأداء التعبيري أو الطبيعي الذي قدمه الشرنوبي أكثر مما اهتم بالغناء السليم الذي قدمه الحجار.

من المواقف التي أذكرها أثناء استماع شاهين لموسيقى الفيلم، علق على تركيب الموسيقى على أحد المشاهد بأنه غير سليم، وكنت متأكدًا من سلامته، فقلت له "لا، أنا مبغلطش" فأجاب "وأنا كمان مبغلطش"، فأعدنا الاستماع للموسيقى مع المشهد مرة أخرى، وكان سليمًا بالفعل فقال لي "إنت صح، مينفعش يكون فيه ريسين (رئيسين)".

يستحق العالمية

يوسف شاهين كان فنانًا شاملًا، مخرج وكاتب سيناريو ويرقص باليه وملحن أيضًا، المقدمة الموسيقية لأغنية "آدم وحنان" الخاصة بفيلم "الآخر"، هو من ألفها، عزفها أمامي على البيانو وطلب مني أن تكون هي دخول الأغنية التي لحنها فاروق الشرنوبي.

كان يهتم جدًا بإبداء ملاحظاته على شكل الموسيقى المطلوبة للمَشاهد، كأن يطلب آلاتٍ خفيفةً في إحداها، أو أوركسترا كاملة في مشهدٍ آخر، وأحيانًا يقترح استخدام آلات بعينها، مثل الهارب، فهو من اقترح دخول مقطوعة "سارة" في "المصير" بآلة الهارب لأنه كان يفضل هذه الآلة.

عملية التأليف الموسيقي للأفلام كانت تستغرق شهرين تقريبًا، للمشاهدة والمناقشة ثم كتابة النوتات الموسيقية، بينما التسجيل كان يأخذ يومين، يومًا للوتريات وآلات النفخ ويومًا آخر للصولوهات.

سجلنا موسيقى الأفلام في مصر بعازفين مصريين، كما أعمل دائمًا، اقترح شاهين بالفعل أن نجرب الاستعانة بخبرات من الخارج ولكنني أصررت على رأيي ووعدته أن النتيجة ستكون عالمية وقد انبهر بالموسيقى بالفعل، عمل معنا مهندس الصوت سامح المازني، وقد كانت الدكتورة إيناس عبد الدايم هي من لعبت صولو الفلوت، بالإضافة لعدد من العازفين من الكونسرفتوار ومعهد الموسيقى العربية، الذين لديهم معرفة بالموسيقى الشرقية، وأنا بنفسي لعبت صولو الكمان في مقطوعة "سارة".

ما أتاحه لي العمل معه كان غير مسبوق من حجم الإمكانيات، فالمعتاد أن أعمل مع 10 أو 12 كمان بحد أقصى، بينما في المصير كان هناك 30 كمانًا، وهو ما جعلني أكثر استمتاعًا بالعمل، وحصلت الموسيقى التي قدمتها في "الآخر" و"المصير" على جوائز.

من بين أعمال شاهين المختلفة "الأرض" هو العمل الأقرب إلى قلبي، بينما "المهاجر" هو الفيلم الذي كنت أود أن أضع له الموسيقى التصويرية، لأنني أحببت قصته وموضوعه، موسيقى الفيلم التي وضعها الراحل محمد نوح جميلة، ولكن أعتقد إني كنت سأقدم أجمل منها.

رغم المسافة الزمنية التي فصلت بين الأعمال الثلاثة، وتقدم سن شاهين في هذه المرحلة، لكني لم ألحظ أي اختلاف في تركيزه على الإطلاق، ظل ملمًا بكل التفاصيل كما هو، هو يستحق العالمية.

رحل الأستاذ.. تراجع التلاميذ.. ومدرسته مغلقة في انتظار إعادة الاكتشاف

من

الصعب وضع يوسف شاهين في خانةٍ محددةٍ ..هو فنانٌ متعدد المواهب : كاتبٌ وسيناريست ومنتجٌ ومخرجٌ وممثلٌ..صانعٌ للسينما لكنه عاشقٌ للمسرح ومتذوقٌ للموسيقى ومحبٌ للرقص..وبقدر ما يطول الحديث عن شاهين من حيث الجوائز والتكريمات غير أن علاقته مع الجمهور تظل ملتبسةً انطلاقًا من ثلاثة افتراضات شائعة:

أماني صالح

أفلامه غير مفهومةٍ..يتعالى على الجمهور..يُخاطب النخبة و»الخواجات»:

افتراضاتٌ ظالمةٌ أم اعتقاداتٌ راسخةٌ ؟ لا نستطيع النفي القاطع أو التأكيد على طول الخط...

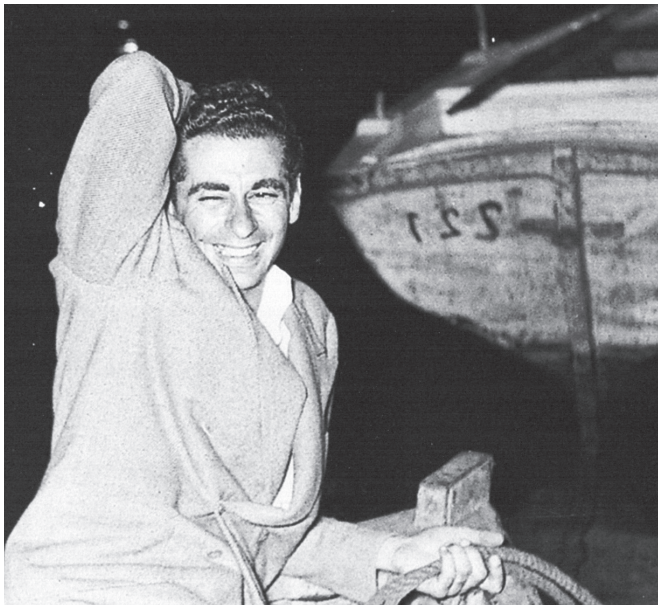
ويزيد العلاقة تعقيدًا أن أكثر أفلامه جماهيرية ليست بالضرورة الأعلى فنيًا (أنت حبيبي على سبيل المثال) وفي الوقت نفسه لا يمكننا القول أن أفلامه الأعلى فنيًا لا يحبها الجمهور (فهو صاحب الأرض ثاني أحسن فيلم في تاريخ السينما المصرية وجزءٌ من وجدان المشاهدين)

ثمة شيءٌ شديد الجدلية عندما يتعلق الأمر بيوسف شاهين ..يستدعي التأمل ويستحق النقاش..

في أفلامه قبس من روحه : حيث لا حياد إما أن تحبه أو تكرهه..إما أن تشاهده أو تتجنبه..

لذا مع احتفال «مجلة الفيلم « بمرور عشر سنواتٍ على رحيله.. كنا ننقب في تراثه ونعيد قراءة أعماله ..كان لابد أن نعود لجمهوره ..ووسيلتنا استبيان يحاول تغطية مناطق مختلفة في سينما شاهين وعلاقته بالجمهور لنرسم من إجاباتهم ملامح شاهين كما عرفوه وتأثير أفلامه عليهم..ما حدث في ٥٧ سنة سينما تحمل توقيع « جو « وما عاش بعد ١٠ سنواتٍ من الرحيل وسيبقى لأجيالٍ قادمةٍ.

هنا يلعب الجمهور دور البطولة باقتباسات من آرائهم نستعين بنظريات التلقي للتفسير ونسترشد بآراء المتخصصين وشاهين نفسه للتعليق ويظل رأي الجمهور هو الموضوع..



«باب الحديد».. الفيلم المفضل.. تعاطف مع المهمشين وجعلهم أبطالاً على الشاشة

«سكوت حنصور» مش سينما جو .. والرباعية الذاتية للمثقفين فقط!

بصمته في الفيلم التاريخي .. تؤكد قدرته على اكتشاف الممثلين وإدارة المجاميع

وراء الأرقام

شارك في الاستبيان ١١٣ من الجمهور تراوحت أعمارهم من ١٤ إلى ٨٨ سنة وإذا بحثنا عن الجمهور من الشباب لوجدنا أن أكبر نسبة للمشاركة في الاستبيان كانت من ١٤ وحتى ٣٠ سنة بنسبة ٥١،٧٪ ترتفع إلى ٧٧،٥ ٪ إذا أضفنا شريحةً من ٣١-٤٠سنة بينما بلغت نسبة المشاركين من ٤١-٦٠ سنة ١٩،٥ ٪ وأخيرًا ٣٪ فوق الستين ..

إذًا هل أغلب جمهور يوسف شاهين من الشباب ؟ لا يمكننا التعميم من خلال نتائج العينة لأن الاستبيان « أون لاين « يعني إتاحةً أكبر للشباب الأكثر استخدامًا للانترنت ومع ذلك يمكننا القول بثقةٍ أن يوسف شاهين حاضرٌ بين الجمهور الجديد المهتم بالسينما سواء معجبين بأعماله أو مشاهدين بالصدفة أو حتى كارهين له .

كانت نسبة المشاركة في الاستبيان ٤٥،١ ٪ من الإناث في مقابل ٥٤،٩٪ من الذكور تنوعت مهنهم بين الهندسة والصيدلة والمحاسبة والإرشاد النفسي والتدريس الجامعي والتسويق الالكتروني والوظيفة العامة وبينهم ربة البيت والباحث عن عملٍ تتسع مجالات دراساتهم من الآداب والسياحة والفنادق والحقوق والإعلام، ويحمل بعضهم المؤهلات فوق الجامعية ولم يغب التخصص الفني من الموسيقى والفنون الجميلة والمسرح وبالطبع السينما سواء دراسي معهد السينما أو ممارسي الإخراج وتصميم الإعلانات وأيضا كتابة النقد السينمائي ..

هذا التنوع في الخلفية الثقافية أثرى الإجابات عن ١٥ سؤالًا تتدرج في قياس المشاهدة العابرة والواعية..تخاطب المشاهد العام والمتخصص بحثًا عن درجات مختلفة من تلقي يوسف شاهين وفيما يلي الأسئلة والإجابات :

١- يوسف شاهين في عيون الجمهور:

"تعرف إيه عن يوسف شاهين؟» كان لابد أن يقيس السؤال الأول معرفة الجمهور به واختصرت الكثير من الإجابات شاهين بأنه مخرج «مصري بمذاق عالمي « له توجه قومي ولم ينسوا أصله السكندري الذي ظهر في احتفائه بالمدينة المنفتحة على الحضارات في رباعيته الذاتية وهكذا أشارت التعريفات مبكرا لتوجهات شاهين وهويته..

وأشاروا لثقافته الفرنسية ودراسته في الخارج بأمريكا «معهد باسادينا « وتغيير الاتجاه من المسرح إلى السينما ومن التمثيل إلي الإخراج « عرف أن مكانه ورا الكاميرا» وقدموا التخمينات عن علاقاته الشخصية وهوما نفسره بمشاهدتهم لأفلام السيرة الذاتية حيث تتشابك خيوط الواقع والخيال ..

هو أيضًا «أصغر من أخرج فيلما تجاريا» أول أفلامه بابا أمين (كان عمره ٢٤ سنة) وصاحب الحضور الكبير في المهرجانات وخصوا بالذكر جائزتي الدب الفضي في مهرجان برلين عن إسكندرية ليه ١٩٧٩ وجائزة الإنجاز العام من مهرجان كان ١٩٩٧ عن مجمل أعماله.

مر بالعديد من المراحل وظل يعمل حتى النفس الأخير.

مع شاهين تأتي كلمات الحب تلقائية مثل «كل يوم بنبهر بذكائه واختياراته وبحبه أكتر كل ما بكبر» وكذلك الكراهية «أكبر هجاص في السينما المصرية "

صفاته : (مجدد..مغامر..أعصاب مشدودة ..مجنون..مثقف ..فيلسوف.. معارض ..مختلف..غاوي مزيكا ورقص ..الكاميرا سلاحه..يسيطر على الممثلين..سينماه متحركة. .تجمع بين الواقعية والمستقبلية..الذاتية والنظرة الاجتماعية..يخاطب جمهور يتقبل الاختلاف وربما الشطط ..تبدو أعماله فوق مستوى الجمهور المصري؟ مثيرة للجدل..مؤثرة..قوية..تتحرك من رؤية عميقة وغامضة لكن صادقة)

٢- سجل الأفلام :

في محاولة للبحث عن أكثر أفلامه التي شاهدها الجمهور كان السؤال مباشرا :»إيه أهم أفلامه اللى شفتها ؟» والإجابات كالتالي :

١- إسكندرية ليه ٤٥ صوتًا
٢-المصير ٤٣ صوتًا
٣-باب الحديد وعودة الابن الضال ٤١ صوتًا
٤-الأرض ٣٥ صوتًا
٥- حدوتة مصرية ٣٠ صوتًا
٦- هى فوضى / اليوم السادس / الناصر صلاح الدين ٢٧ صوتًا
٧- الاختيار / إسكندرية كمان وكمان ٢٤ صوتًا
٨- صراع في الوادي / الآخر ٢١ صوتًا
٩- صراع في الميناء / العصفور ١٩ صوتًا
١٠- إسكندرية -نيويورك ١٨ صوتًا
١١-المهاجر ١٧ صوتًا
١٢-وداعا بونابرت ١٦ صوتًا
١٣-أنت حبيبي/ بابا أمين /سكوت حنصور ١١ صوتًا
١٤-فجر يوم جديد 5 أصواتٍ
١٥-القاهرة منورة بأهلها/سيدة القطار /إبن النيل ٣ أصواتٍ
١٦-ودعت حبك /بياع الخواتم صوتان
١٧-صوت واحد لكل من المهرج الكبير/حب للأبد/ الناس والنيل

ونسب الجمهور ليوسف شاهين أفلام من إخراج آخرين مثل العاصفة لخالد يوسف وصراع فى النيل (عاطف سالم) وبحب السيما (أسامة فوزي) ونفسر ذلك - في حالة الفيلم الأول -بسبب ارتباط خالد يوسف بيوسف شاهين وعمله كمخرج مساعد في أفلامه الأخيرة والثاني لتشابه العنوان مع فيلمي صراع في الوادي وصراع في الميناء والثالث لاقترابه من أجواء أفلام السيرة الذاتية والبطل طفل مسيحي يعشق السينما .

٣-هذا الفيلم أحبه

ينتقل السؤال الثاني إلى تفضيلات الجمهور بين أعمال شاهين , مستوضحًا الأسباب «إيه أكتر أفلامه اللي بتحبها ؟وليه؟» فمن الطبيعي أن تظهر إجابات تعبر عن الإعجاب والمحبة مثل "كل لقطة اتصورت بعين يوسف شاهين بحبها مقدرش أقول أكتر فيلم بحبه "وقد يظهر التقدير عوضًا عن الحب "مقدرش اقول بحبها لأنها عبء على المشاهد..انا بروح السينما اتسلى لكن مع يوسف شاهين أفكر"

وفي المقابل جاءت استجابات على النقيض " مفيش"

و بحصر الإجابات, جاء قائمة التفضيلات كالآتي :

١- فيلم باب الحديد (٢٥ صوتًا) والحيثيات :«خروجه عن المألوف في زمنه «و»بعيد عن الأكشن» من خلال« تصوير باب الحديد باعتبارها مدخل مصر ومنبعًا للقصص الإنسانية , جاعلا المهمشين مثل بائع الجرائد - بائعة الكازوزة- الشيال أبطالًا على الشاشة.»«تجسيد تعقيد النفس البشرية في شخصية قناوي المضطرب والمكبوت"

٢- المصير (٢٢ صوتًا) لأنه «ناقش ثنائية الجهل والإرهاب بالعودة إلى حياة ابن رشد "

٣-فيلم الأرض (٢١ صوتًا)» حكاية البلد وناسها مع الظلم» , » قمة حرفية شاهين وتمكنه من كل أدواته"

ويُعتبر» مشهد النهاية لوحة فنية إنسانية متكاملة"

٤-إسكندرية ليه؟ (١٨ صوتًا) واعتبره الجمهور أفضل أجزاء سيرته الذاتية التي

"قرّبت شاهين للجمهور وتقاطعت قصصهم الشخصية مع قصة يحيى» , » بحس توثيقي لمدينة الإسكندرية في فترة الحرب العالمية الثانية» ووصفوا الفيلم «بالحميمية والتمرد مع الواقعية دون زيف أو مثالية".

٥- عودة الابن الضال /حدوتة مصرية (١٦ صوتًا)

الفيلم الأول «ملحمة مهيبة « و» أفكاره ورموزه بسيطة تصل للمشاهدين في نهاية واقعية» , » حمل روح صلاح جاهين» واقترب من أفكار الشباب كما قدم ماجدة الرومي لأول مرة .

أبدى الجمهور إعجابه بالكادرات وبالقصة «المأخوذة من الابن الضال في الإنجيل والمختلفة عنه في نفس الوقت"

أما حدوتة مصرية فهو ثاني رباعية السيرة الذاتية يمتاز «بالسرد غير التقليدي» و»الجرأة على النفس وصولا للتصالح معها» , » تألق فيه نور الشريف الذي جسد شخصية شاهين دون تقليده» مع تواجد قوي لمحمد منير.

٦- الاختيار (١٤ صوتا) عندما التقت قصة نجيب محفوظ برؤية شاهين فجاءت النتيجة فيلمًا إنسانيًا يعبر عن معارك المثقف وتحولات الشخصية وتميزت موسيقى على اسماعيل بجانب عناصر التمثيل والقصة والسيناريو وهو باختصار «بيقول كلام كبير ببساطة"

٧-اليوم السادس (١٢ صوتًا) إذ «يجمع بين العنفوان والسذاجة« «يلمس القلب بأغانيه وموضوعه".

٨-الناصر صلاح الدين (١١ صوتًا) الذي حظي بتنويه خاص"رغم أن شاهين مسيحي لكنه لم يتبنى وجهة النظر الصليبية وأنصف صلاح الدين بينما يهاجمه الآن بعض المفكرين المسلمين " (في إشارة للكاتب يوسف زيدان) وفي رأى آخر " سمعت إنه يتناقض مع التاريخ بس بحس بفخر لما بشوفه "

٩-إسكندرية كمان وكمان (١٠ أصوات)

ثالث أفلام السيرة الذاتية ويمتاز بصراحته مع نفسه ومع جمهوره« قَبِل يفتح جرح بإيده ويطرد كل وجع ويقفله تاني بهداوة ورضا"

١٠- العصفور (٩ أصوات)

حيث «السرد المختلف وحيوية ونضج السينما» «جريء في عرضه سبب النكسة وكشفه عن الفساد الداخلي مما أدى لمنعه"

١١-هي فوضى (٨ أصوات) اختاروه بسبب الواقعية التي وصفها البعض بأنها "زائدة عن اللزوم" لكنها «معبرة عن واقع قاس نعيشه ونلمسه « وأشادوا بأداء خالد صالح المتميز

١٢-المهاجر (٥ أصوات) «جرأة فى الطرح ومزيكا عظيمة مع الجو التاريخي» والتمثيل بدون «أفورة"

١٣- أنت حبيبي / صراع في الوادي ٤ أصوات

الأول بسبب "عدم تأثر الممثلين بأسلوب شاهين اللي بيخلي الممثلين عندهم انفعال وحركة كتير" والثاني «جمال الملحمة التي تهز المشاعر خصوصًا في مشهد شنق المتهم البريء « كما ناقش «قضية اجتماعية (الصراع بين الإقطاعيين والفلاحين) بشكل مختلف عن أفلام هذه الفترة"

١٤-جميلة /وداعًا بونابرت/الآخر/إسكندرية -نيويوك ٣ أصوات

يستكمل شاهين في إسكندرية -نيويورك سيرته الذاتية و»يصور الصراع النفسي داخل البطل في مراحله العمرية المختلفة وفي الخلفية الصراعات السياسية"

١٥-فجر يوم جديد (صوتان)

١٦-صوت واحد لكل من بابا أمين / ابن النيل /نساء بلا رجال/ صراع في الميناء / سكوت حنصور /القاهرة منورة بأهلها

بسبب سيناريو سكوت حنصور والمزج بين الروائي والوثائقي في القاهرة منورة بأهلها .

٤- خارج دائرة الإعجاب

ويقودنا سؤال التفضيلات إلى سؤال « إيه أكتر أفلام يوسف شاهين اللي مبتعجبكش ؟ وليه ؟"

رغم الإعجاب "كل فيلم ليه بحبه بطريقة معينة من أول أفلامه بابا أمين لحد هى فوضى"

و الرفض « ماتفرجتش على معظم أفلامه لأني بتوه منه وبحس مش فاهمة"

إليكم قائمة «أفلام خارج دائرة الإعجاب"

١-سكوت حنصور (٢٩ صوتًا) ونال قسطًا وافرًا من الأوصاف مثل (سخيف..الأسوأ..ممل..عبيط) وتركز الانتقاد حول «قصة قديمة ومغزى غير مفهوم» و»كوميديا مبتذلة مع أداء عصبي للممثلين خصوصا البطلة لطيفة» وإجمالًا "مش سينما جو"

٢-إسكندرية - نيويورك أخر أفلام السيرة الذاتية نال ١٦ صوتًا

اعتبروه أضعف أفلام الرباعية «سيناريو مترهل وتمثيل أقل مستوى من الأجزاء السابقة"

٣- اليوم السادس/ الآخر ١٣ صوتًا

في الأول انتقدوا اختيار داليدا لتلعب دور المرأة الشعبية "فلاحة بتتكلم فرنساوي" والبعض كره الموضوع بسبب أجواء المرض ولم يحبوا دور محسن محي الدين.

وفي الثاني وصفوه بالفيلم المفتعل» شكل الطبقة الوسطى فيه بعيد عن الواقع» ولم يرضوا عن اختيار الممثلين ولم يفهموا المغزى وكرهوا «جرعة الكآبة"

٤-هى فوضى ١٢ صوتًا

نَسَبوه إلى سينما خالد يوسف أكثر منها روح يوسف شاهين «الموضوع غلب الصنعة السينمائية» وسادت « المباشرة على حساب أسلوب شاهين الذكي» ليخرج "فيلم بلدي" وليس فلسفي على طريقة شاهين

٥-اسكندرية ليه/ اسكندرية كمان وكمان اتفقا في عدد الأصوات ١٥ صوتًا وكذلك في الغموض والإغراق في الذاتية والرمزية "يجب أن يستفهم المُشاهد من المخرج شخصيا" وكثرة التفاصيل "حسيت اني بشوف ممثلين مش بتابع قصة" وافتقد المشاهدون محسن محيي الدين وانتقدوا مبالغات يسرا في الفيلم الثاني

٦- الوداع يا بونابرت ٧ أصوات

رغم وضوح الإنفاق على الفيلم لكن ظلت مناطق في الفيلم غير مفهومة خصوصا الحوار بالفرنسية الذي لم يتم ترجمته وكذلك العلاقات لم تكن "مريحة" (في إشارة للعلاقة بين الضابط الفرنسي والشاب المصري)

٧-المهاجر ٥ أصوات

تشير إلى انزعاج أو استياء من استلهام الفيلم لقصة سيدنا يوسف سواء لمشاعر دينية أو أسباب فنية جعلته «مباشر وأحداثه متوقعة» وأصبح المهاجر « هجرة «جو» من عالم شاهين الذي أحبه وضياعه في صحراء التاريخ"!

٨- باب الحديد/ الناصر صلاح الدين /حدوتة مصرية ٤ أصوات

شعروا في الأول أن «الممثل تفوق على المخرج» ! تضايقوا من «الخط الميلودرامي والوعظ عن حقوق العمال".

أما الثاني فوصفوه بالسيء بسبب ربط صلاح الدين بعبد الناصر والمغالطات التاريخية والأخطاء الفنية والثالث حدوتة مصرية اعتبروه «مربك» و»مأخوذ من فيلم أجنبي» ربما بسبب جرعة الفانتازيا.

٩-المصير ٣ أصوات

وصفوه أنه "عمل مشوه"(ربما التبس عليهم التاريخي بالفني) وانتقدوا مبالغات ليلى علوي واعتبروا الفيلم "موجهًا ايدلوجيًا وبشكل صريح "

١٠-عودة الابن الضال / أنت حبيبي / بياع الخواتم صوتان

يبدو أنه لا يتفق الجميع على حب أفلام شاهين الغنائية

١١- العصفور/ بين إيديك / الاختيار صوت واحد

الشعور بالانقباض في الأول و"عادية" الثاني بما لا يرقى ليوسف شاهين و الثالث " مخيف إلى حد ما !"

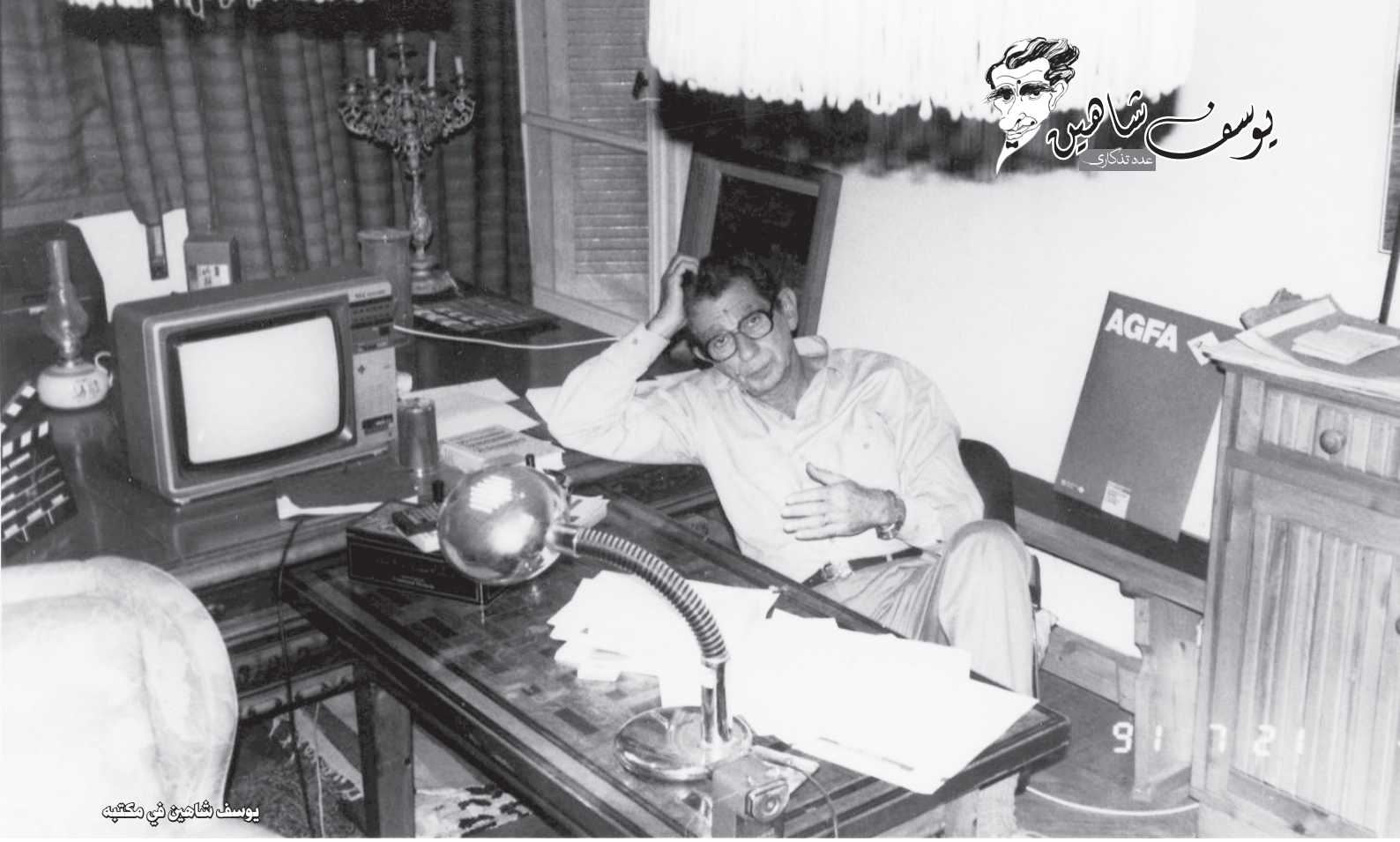
نلاحظ في هذه القائمة وجود أفلام ظهرت ضمن الأفضل، وفي ترتيب متقدم مثل باب الحديد والمصير وعودة الابن الضال وأحيانا يكون سبب اختيارها في الأسوأ نقيض ما وصفت به ضمن الأحسن مما يؤكد جدلية أعمال شاهين من جهة وارتباطها بتجارب المشاهدة من جهة أخرى

وقد تمنحنا نظريات التلقي خيطًا للتفسير بالتأكيد على أن آثار العمل الفني داخل مشاهده أهم من موضوعه لذلك يسمح بقراءات مختلفة باختلاف تجارب المشاهدين الذين يعيدون تشكيل العمل أثناء المشاهدة بالتوفيق بين وجهات النظر المتناقض وملء فراغاته من تفاصيل وعلاقات. (١)

٥-بين الفرجة والفهم:

السؤال الخامس ناقش اعتقادا شائعا عن عدم فهم الجمهور لأفلام يوسف شاهين ووضعنا الكرة في ملعب الجمهور نفسه لنسأله عن موقفه من هذه العبارة (أي حد ممكن يتفرج ويفهم أفلام يوسف شاهين) الأغلبية (٥٦ صوتا) اعترضوا شارحين أسباب الفجوة بين شاهين والجمهور بينما وافق بأريحية (٢٢ صوتا) نافين هذه الفجوة وبينهما (١٣ صوتا) اختاروا الحياد مبررين أن الأمر نسبي.

فريق المعترضين استند إلى أن شاهين يتعالى على الجمهور العادى « أفلامه موجهة للجمهور الواعي أو المثقف المفكر « , «ليست للاستهلاك التجاري» , » تمتاز برؤية مستقبلية لذلك قد تكون غير مفهومة في وقتها ولكن مع تكرار المشاهدة وتقدم السن يكتشفها المشاهد من جديد»وأفلام شاهين تحتاج إلى تركيز لأنها تستخدم عناصر اللغة السينمائية بما يتطلب من متلقٍ متذوق لهذه اللغة ولأن شاهين مخرج صاحب رؤية وفلسفة ينتمي لسينما المؤلف «ينتهج الواقعية .



يوسف شاهين في مكتبه

شاهين في أفيش..

لم يكن يوسف شاهين مخرجًا سينمائيًا فقط، بل كان رسامًا مجنونًا رسم بريشته العجيبة الجريئة أربعين فيلمًا، كوّن وشكّل العديد من اللوحات الفنية التشكيلية الحية داخل كادرات أفلامه، التي خطفت الأبصار، وغمرت القلوب والعقول بحالةٍ من الشغف المشبعة المحفزة، بالرغم من صعوبته، ألهمت وحفزت العديد من المخرجين والكتاب والموسيقيين، الأدباء، الشعراء، الفنانين التشكيليين، الغارقين بحب السينما وغيرهم في العالم العربي والغربي حتى هذه اللحظة.

مرام صبح

لا تخلوا بيوت المولعين بالسينما من أفيشات أفلام شاهين طوال مسيرته الإخراجية منذ عام 1950 حتى 2007، مَن مِن هؤلاء المولعين لا يعرف أفيشات أفلامه عندما يراه ولو بمحض الصدفة؟! من منهم لا يحتفظ بها بين أوراق كتبه؟ من منهم لم يلصقها على جدران غرفته ويراها بأحلامه؟!! من منهم تعلق بالأفيش قبل مشاهدة الفيلم؟

أفيشات أفلامه التي كانت مرسومة على قماشٍ أو ورقٍ بجميع ألوان التمرد على الواقع بدأت رحلتها المجنونة الممتعة من أفيش أول فيلم لشاهين "بابا أمين" عام 1950، الذي تم لصقه على أبواب وجدران العديد من السينمات المصرية مثل ردسي، أوديون وغيرها، وعلى جدران شوارع القاهرة وخارجها، أفيش "بابا أمين" سافر خارج مصر إلى جدران وأبواب صالة سينما ريفولي في بيروت، وثم صالة سينما البتراء في الأردن، وصالة سينما "روكسي" في فلسطين، وغيرها من صالات السينما في الوطن العربي.

طموح شاهين وأفيشات أفلامه سافرت خارج حدود الشرق الأوسط عندما شارك بفيلمه الثاني "ابن النيل" بمهرجان كان السينمائي عام 1951، وعاد وشارك بتسع أفلام أخرى هي: صراع في الوادي1954، الأرض 1969، العصفور 1972، وداعا بونابرت 1985، اليوم السادس 1986، إسكندرية كمان وكمان1990، المصير1997، الآخر 1999، إسكندرية نيويورك العام 2004، ويذكر أن فيلم "المصير" رشح للسعفة الذهبية عام 1997 وألصق أفيش فيلمه "المصير" في أكثر من 550 دار عرض سينما في فرنسا. أفلام شاهين وأفيشاته جابت بلدان العالم، حتى بعد وفاته ما زالت رحلة أفلامه وأفيشاته مستمرةً وحاضرةً تحيط بأعين الجماهير والنقاد بأشكالها المختلفة وألوانها التي كونت علاقةً حميميةً بينهم وبينها.

شاهين حالةٌ فريدةٌ من نوعها، المخرج المشاكس، الموهوب في التمثيل قبل الإخراج، الذي كان يهتم بكل التفاصيل، أي فيلم له كان قطعة فنية يجب الاهتمام بها لكي تشد وتجذب النظر والقلب قبل الأذن، هذا الاهتمام ترك بصمة إيجابية على مسيرة شاهين المخرج العالمي، بصمةً خاصة على أعماله، فريدةً من نوعها مجنونةً متنوعةً، منها الفكرية، والسياسية والغنائية، والذاتية، ما تكون هذه البصمة فقط على أفلامه إنما على أفيشات أفلامه، لتكون أفيشات شاهينية تحمل بصمته، سواءً في الأفلام التي أخرجها قبل تأسس شركة مصر العالمية للأفلام الخاصة به أو بعدها.

الارض عام 1969

العمل الحادي والعشرون لشاهين، أفيش الفيلم مرسوم يدوي توضيحي، ترتيب الأسماء على الأفيش نفس ترتيب الأسماء على تريلر الفيلم، يظهر على الأفيش صورة الفنانة نجوى إبراهيم ذات العيون الجميلة بالزي التقليدي الصعيدي التي قامت بدور (وصيفة) ابنة محمد أبوسويلم الذي قام بدوره الفنان (محمود المليجي) لم يتم وضع وصيفة على أفيش الفيلم لتكون عنصرًا لجذب الجمهور !! بل لأن وصيفة والأرض محوران حقيقيان في الفيلم، وصيفة جميلة ورجال القرية يتمنوها، والأرض شيء لا يقدر بثمن عند محمد أبوسويلم وعند أهل القرية، أبوسويلم الفلاح الفقير لا يملك إلا ابنته وصفية وزوجته وأرضه التي أحبته، وامتزج لحمه بترابها عندما تم أخذها منه بالقوة من نظام الإقطاع الذي كان هدفه العبودية .

الوداع يا بونابرت عام 1985

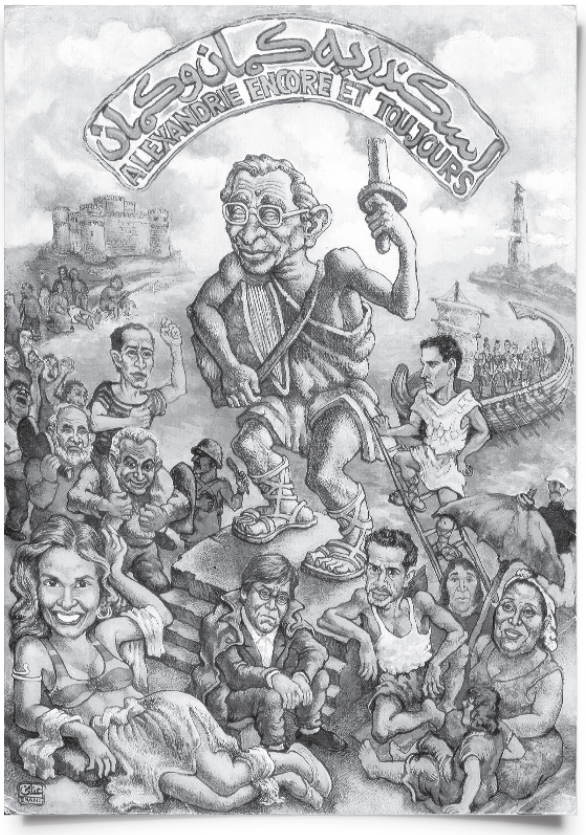
العمل الثلاثون لشاهين، أفيش الفيلم مرسومٌ يدويًا توضيحيًا، عنوان الفيلم على الأفيش نفس لون وخط عنوان على تريلر الفيلم، أفيش فيلم كولاج غريبٌ يظهر في أسفل الأفيش صورة علي الذي قام بدوره الفنان (محسن محيى الدين) على اليمين بزي الإسكندراني وكافرلي الذي قام بدوره الفنان (ميشيل بيكولي) على اليسار مبتسم بزي القائد الفرنسي ، ويظهر فوق صورة بونابرت الذي قام بدوره (باتريس شيرو) ممزوجة باللون الذهبي، ويظهر ساحة الحرب جنود ومدافع، وجود كل من علي الذي يمثل ابن الخباز الذي يجيد اللغة الفرنسية وكافرلي المسؤول عن سلاح المهندسين لحملة نابليون على مماليك 1798 أطلق عليه المصريين أبو خشبة لأنه فقد ساقه في إحدى المعارك قبل الحملة على مصر بثلاثة سنواتٍ علاقة صداقة جمعت بين كفارلي وعلي وأخيه يحيى وعملوا معه، تخللها حوارٌ سياسيّ لم يكن متكافئًا بين الطرفين، علي وأهله الطرف المصري الضعيف الهش، كفارلي الطرف الفرنسي القوي الذي جاء بحملته النابليونية وقائدها بونابرت للغزو فقط .

إسكندرية ليه ؟ عام 1978

العمل الثامن والعشرون لشاهين أول جزءٍ من رباعيته الذاتية، أفيش فيلم مرسومٌ يدويًا توضيحيًا، معمولًا بشكلٍ احترافي عبقري، طريقةُ مزج الألوان المتداخلة مع مشاهد متعددة، لكي تظهر لنا لوحةٌ فنيةٌ تبوح بأحلام وأفكار ونشوة شاهين، اختيار المشاهد من فيلم ووضعها على الأفيش لم تكن بطريقةٍ عبثيةٍ أعطى الفيلم قيمةً جماليةً، لو أمعنّا النظر في الأفيش لرأينا ستة مشاهدٍ من الفيلم لا يمكن حذف أو تجاهل أي مشهدٍ منهم، من أعلى الأفيش مشهد يحيى الذي قام بدوره (محسن محيى الدين) مع والده المحامي شكري الذي قام بدوره (محمود المليجي) على شاطئ الإسكندرية وحديثه معه عن رغبته في دراسة التمثيل في الخارج، لكن والده يريده أن يصبح مهندسًا، ومن ثم مشهد رومانسي يجمع سارة سورال اليهودية التي قامت بدورها الفنانة (نجلاء فتحي) مع إبراهيم الذي قام بدوره الفنان (أحمد زكي)، طالبٌ جامعيٌ بسيطٌ ثوريٌ جمعتهم علاقة حبٍ قويةٍ، من ثم مشهد عادل الشاب المصري الثري الذي قام بدوره الفنان (أحمد محرز) أمام قبر تومي حبيبه العسكري الإنجليزي بعد ما لقي حتفه في معركة، ومن ثم مشهد لعادل ولقطة close up على عيونه، عادل من الطبقة كان يدفع فلوس لمرسي البلطجي لكي يأتي بالعساكر الإنجليز يقتلهم نوعٌ من أنوع وطنيته لكن على طريقته، لكن هذه المرة وقع في حب تومي، وثم مشهد لتومي وهو خائفٌ وثملٌ عندما تهاجم عليه مرسي وخطفه ليلقى نفسه بسيارة وثم بسرير عادل، من ثم مشهد من مسرحية قدمها يحيى وأصدقاؤه في مدرسةٍ عن هتلر أمام السفير البريطاني، نلاحظ أول مشهدٍ وأخر مشهدٍ في أفيش عبروا عن حب يحيى للتمثيل ابن العائلة البسيطة الذي كان يضحى برغباته من أجل احتياجات أهله، برغم كل هذا استطاع يحيى إثبات موهبته.

إسكندرية كمان وكمان عام 1990

العمل الثالث والثلاثون لشاهين، كما أنه الجزء الثالث من رباعيته الذاتية، يعد أفيش فيلم من أهم أفيشات السينما المصرية، مرسومٌ يدويًا كاركتيريًا، للفنان التشكيلي صلاح عناني الذي صمم العديد من أغلفة الكتب المصرية والعربية والأجنبية، وعدد من لوحات التذكارية منها اللوحة التذكارية بمناسبة حصول (نجيب محفوظ) على جائزة نوبل عام 1988، تشتهر أعمال عناني أنها قريبة من الواقع وتمثله، بالنظر إلى أفيش عناني حاول برسم كاريكاتيري التعبير عن مجريات الفيلم القريب من شخصية شاهين وسخريته من نفسه، (يحيى) الذي قام بدوره (شاهين) بالزي الروماني الذي ارتداه في أحد المشاهد فانتازيا تاريخية في الفيلم حامل نصف شعلته الشاهينية على منصة يعيش نجاحه الإخراجي من جهة وديكتاتورية من جهة أخرى، من جهة أخرى فشل علاقته مع عمر والذي قام بدوره الفنان (عمرو عبد الجليل) الذي يصعد على سلم بزي الروماني أيضا ارتداه بأحد المشاهد في الفيلم عمرو أهم ممثل بالنسبة ليحيى الذي كان يصر عليه لكي يلعب دور (هاملت) لكنه رفض وانفصل كليًا عنه، ونرى أيضًا في أفيش فنانين من قلب اعتصام نقابة الفنانين لرفض نظام يفرض عليهم شخصًا لكي يكون نقيبًا لعدة سنواتٍ متتاليةٍ من بينهم هشام سليم، تحية كاريوكا، علي بدرخان، حسين فهمي، يسرا الشابة الممثلة المتمردة شدت انتباه (يحيى) رأى أنها كليوباترا حسب أحلامه وليس أحلامها، والبحر في الأفيش يرمز إلى شاطئ الإسكندرية حيث بداية أحلام شاهين.



عودة الابن الضال عام 1976

العمل السابع والعشرون لشاهين، أفيش الفيلم مرسومٌ يدويًا توضحيًا، طريقة رسم الشخصيات على أفيش وتركيز على عيونهم، لكي يعبر عن مراد شاهين من الفيلم، الصراع في عائلة مدبولي هونفس الصراع بين الخير والشر، بين قابيل وهابيل، الصراع والتخبط داخل الدولة الواحدة تماما كما حدث في لبنان عام 1975 وما يحدث حاليا في سوريا، ب طُلبة الذي قام بدوره الفنان(شكري سرحان) يمثل الشر، والفساد والقمع، حب السيطرة، تحجيم أحلام ابنة (إبرهيم)، فاطمة التي قامت بدورها الفنانة (رجاء حسين) ركنت نفسها في بيت عائلة المدبولي تنتظر عودة ابنهم الضال "علي"، إبراهيم الذي قام بدوره الفنان (هشام سيلم) كان يعشق تفيدة ويريد التخلص من حكم ونظام أبيه القمعي بالسفر للخارج لكي يدرس، تفيدة التي قامت بدورها الفنانة (ماجدة الرومي) بنت حسون ولواحظ العائلة البسيطة يعملون عند طلبة وأهله، تفيدة هي عاشقة إبراهيم، وكانا يدرسان في نفس المدرسة، تفيدة الغنوة الحلوة بوسط الجحيم في عائلة المدبولي، الجميلة والمستقبل بالنسبة لإبرهيم، علي الذي قام بدور الفنان (أحمد محرز) الذي ضل عن أهله وقريته عشرين عامًا، وعاد ليكون بصيص الأمل لدى أهل القرية وأهله، لكنه أصبح تحت جناح طلبة.

المصير عام 1997

العمل التاسع والثلاثون لشاهين، من الأفلام الفكرية لشاهين، جاء كرد على الهجوم الذي وقع على فيلمه المهاجر، أفيش فيلم مرسومٌ يدويًا توضيحيًا، من أعمال مصمم العرائس وديكور المبدع ناجي شاكر، الأفيش يحتوى على ثلاثة محاور تناولها الفيلم : المحور الأول: النيران التي تلتهم كتب العلامة الاندلسي ابن رشد الذي قام بدوره الفنان (نور الشريف) عندما أحرقوا مكتبته ، اللون الأسود في الأفيش، المحور الثاني: هي لجماعات تكفيرية داخلة إلى الاندلس تماما مثل الغيمة السوداء في السماء، المحور الثالث: الرجال الواقفون الذين ينظرون إلى سماء كأنهم كلهم ابن رشد رغم كل شي ظل كنخيل واقف ناظر للسماء .

العصفور عام 1972

العمل السادس والعشرون لشاهين، أفيش فيلم مرسومٌ يدويًا توضيحيًا، لون عنوان الفيلم نفس لونه على تيلر، ترتيب الأسماء الممثلين على التريلر نفس ترتيبه على الأفيش، طريقة رسم الأفيش رمزية للأحداث السياسية التي حدثت في نكسة 1967، الجرائد المكتوبة عليها عناوين الأخبار هي الأوضاع المنتشرة في مصر أثناء حرب 1967 من فساد وسرق وخلل في نظام لا يمكن مواجهة العدو الخارجي إلا إذا تم القضاء على العدو الداخلي، رمز لها شاهين (أبو حضر) الذي كان يسرق المصانع كان يطارده يوسف الصحفي الذي قام بدوره الفنان (صلاح قابيل)، ومن جهة أخرى يطارده ضابط الشرطة رؤوف الذي قام بدوره الفنان (سيف عبدالرحمن)، أما المرأة على الأفيش هي بهية التي قامت بدوره الفنانة (محسنة توفيق) بهية كانت رمزًا من رموز الوطنية الذي ذكره الشيخ إمام في أغنيته (العصفور) التي بدأ بها الفيلم (مصر يامّة يا بهية) بهية كانت تحب الصحفي يوسف وتجمعها علاقة صداقة مع والد رؤوف، بهية على الأفيش غاضبة بعد خسارة حرب 1967 وكانت تصرخ هنحارب هنحارب، وراءها صورة الناس الذين حشدوا إلى الشارع، الآن الشارع صوت الحرية وتخلص من الاحتلال.

هي فوضى عام 2007

أخر أعمال شاهين العمل مشترك مع المخرج خالد يوسف، أفيش معمول على الطريقة الحديثة (الجرافيك)، نرى أكثر من صورة في الأفيش ، الأولى وطاغية على الأفيش صورة رجل الأمن من الخلف وهو حامل مسدس، رجل الأمن هذا رمز من رموز السلطة في البلد التي هدفها، قمع أفكار الأفراد وتسكيتهم بالقوة، وحبسهم وتعذيبهم وأخذ الأموال منهم بالقوة، ومن ثم نرى خمس صورٍ مصغرةٍ

حاتم الذي قام بدوره الفنان(خالد صالح) رجل الأمن، الذي يمارس فساده وقوته على من هم داخل سلطته وخارجها، وغضبه أيضًا عندما تصدت نور بنت جيرانه التي يعشقها بجنون ولا تبادله أي نوع من المشاعر ولا الحديث، شريف الذي يقوم بدوره الفنان (يوسف الشريف) وكيل نيابة في محافظة شبرا كان مرتبطًا بفتاة وتركها لأنه لم ينسجم معها ، وثم قرر الارتباط بنور، الناظرة وداد التي قامت بدوره الفنانة (هالة صدقي) أم يوسف التى كانت تسعى دائما إلى زواج يوسف بنور، بهية أم نور التي قامت بدوره الفنانة (هالة فخري) الأم البسيطة كل همها بنتها نور، نور التي قامت بدورها الفنانة (منه شلبي) الفتاة الجميلة مُدرّسة اللغة الإنجليزي التي تعشق يوسف وكل حلمها الزواج منه لكن يوم تحديد زواجهم خطفها حاتم بحيلة واغتصبها، كل هذه الصور في الأفيش كان لها دورٌ أساسيٌ في الصورة الرأسية لأفيش صورة الثورة ضد النظام الفاسد والانقلاب عليه الذي يدعم حاتم وغيرها ويسكت عن فساده.

باب الحديد عام 1958

العمل الحادي عشر لشاهين، أفيش الفيلم مرسومٌ يدويًا توضيحيًا، ترتيب الأسماء على الأفيش نفس ترتيب الأسماء على تريلر الفيلم، في الأفيش نرى ثلاث شخصيات رئيسية في فيلم اجتمعوا في مكان واحد محطة مصر التي فيها بداية ونهاية، الفيلم وحكايات الناس الذين يأتون ويغادرون منها، وكل واحد يقوم بعملٍ مختلفٍ على محطة لجنى رزقه، قناوي الذي قام بدوره (يوسف شاهين) الشاب الأعرج المسكين الذي عثر عليه العم مدبولي الذي قام بدوره الفنان (حسن البارودي) في المحطة وأخذه لكي يعمل معه بائع جرائد، واكتشف أنه محرومٌ ومهووسٌ بصور الفتيات العاريات التي كان يقصقصها من الجرائد التي يتجول بها كل يوم في المحطة ويلصقها داخل غرفته، أبو سريع الذي قام بدوره الفنان (فريد شوقي) الشاب الذي يعمل حمالًا لحقائب المسافرين من وإلى المحطة الذي دعى إلى تشكيل نقابةٍ للعمال المحطة وخطيب هنومة، هنومة التي قامت بدورها الفنانة (هند رستم) الفتاة الجميلة التي تبيع مياهًا غازيةً في المحطة، التي كانت مثيرةً بالنسبة لقناوي وكان يعشقها لحد الجنون والمرض، ولكنها لا تحبه تحب أبو سريع الذي قرر الزواج منها وعندما علم قناوي جن جنونه وخطف هنومة وكان يريد قتلها على سكة الحديد.

ابن النيل عام 1951

هو ثاني أعمال شاهين وأول بطولة مطلقة للفنان شكري سرحان، أفيش مرسوم يدويا توضيحيا يوضح العلاقة بين حميدة الذي قام بدوره الفنان (شكري سرحان) وزبيدة التي قامت بدورها الفنانة (فاتن حمامة) في الأفيش، زبيدة تنظر إلى حميدة وهو لا ينظر إليها، العلاقة بينهما غير منسجمة المشاعر، وطموحات حميدة الذي كان يرغب في السفر إلى مصر والعمل هناك ، لكن أخاها إبراهيم أجبره على الزواج من زبيدة الفتاة اليتيمة، لأنه أقام معها علاقة شرعية، زبيدة التي تعشق حميدة ولكنه لا يعجبه شيء حملت منه ، ويوم ولدتها أغمي عليها ، ومن شدة صدمة حميدة ظن أنها توفيت، وهرب باتجاه مصر التي أوهمتها أنه سوف يعمل ويكسب المال، ولكنه خسر نفسه وأهله ودخل السجن بتهمة قتل وعندما خرج من السجن حدث طوفان نهر النيل الموجود خلف حميدة وزبيدة في الأفيش الذي قضى على قريته لكنه لم شمل حميدة وزبيدة وابنهم سالم.

اسم يوسف شاهين الذي رسم بجميع الألوان وجميع الأحجام وتم وضعه على أفيشات أفلام، في الأسفل والأعلى والوسط وعلى اليسار وعلى اليمين، هذا الاسم الذي تنقل بين ورشات مختلفة لصناعة الأفيش وبين أشهر المصممين في داخل مصر وخارجها ؛لكي تنبض بها شوارع مصر والسينمات والمهرجانات العربية والأجنبية، هذا الاسم لذلك الطفل المرتبك الذي يخفي موهبته بسرعة كلامه، جعل كل العالم يتحدث عنه.

حوار الأفكار فى دراما يوسف شاهين

فى فيلم (هى فوضى) آخر أعمال يوسف شاهين والذى أخرجه بمشاركة تلميذه خالد يوسف، كتب السيناريو ناصر عبد الرحمن منفردًا وهى حالةٌ نادرةٌ فى أعمال شاهين الذى شارك فى كتابة معظم أعماله وتشارك فى تأليفها كثيرًا أكثر من كاتب، ولا شك أن هذا الفيلم الذى عرض فى عام 2007 وقبل ثورة 25 يناير بسنواتٍ قليلةٍ كانَ أقرب للتبشير بها حيث كان يعبر عن رؤية شديدة النضج لواقع مصر فى سنوات حكم مبارك كاشفا بعمقٍ عن جذور الفساد والخلل المجتمعى الذى وصل إلى ذروةٍ غير مسبوقةٍ.

وليد سيف*

لقطة من فيلم العصفور

وربما يرى البعض أن يوسف شاهين بتاريخه الفنى الحافل حقق أفلامًا أهم من حيث قيمتها الفنية ومكانتها التاريخية فى السينما المصرية، ولكن هذا لا يقلل من مكانة فيلمه الأخير ومدى عمق رؤيته والتى تعبر عن قدرة يوسف شاهين على التواصل مع الواقع المصرى بمختلف مراحله، ومع هموم أجيال جديدةٍ تفصله عنها مسافةٌ عمريةٌ كبيرةٌ، ولكن قدرة شاهين على التحاور والتواصل من أجل الوصول إلى رؤيةٍ واقعيةٍ تحليليةٍ كاشفةٍ وناقدةٍ هى من أهم مميزاته كمخرج، وقد تطورت هذه القدرة عبر مراحل عديدةٍ،

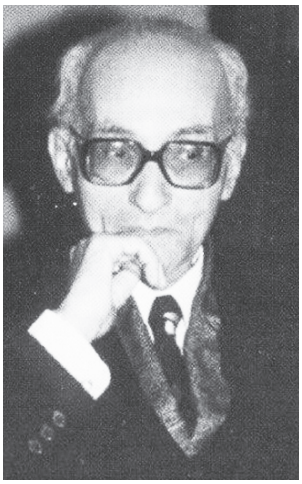
تعاون يوسف شاهين عبر مسيرته الفنية مع عددٍ كبيرٍ من الكتاب من مختلف الأجيال والأساليب والاتجاهات، من كتاب أدبٍ كبارٍ أمثال نجيب محفوظ ويوسف السباعى وعبد الرحمن الشرقاوى وإحسان عبد القدوس ويوسف إدريس إلى كتابٍ صحفيين أمثال حسن فؤاد وصلاح جاهين ولطفى الخولى إلى كتابٍ سينمائيين متخصصين منهم على الزرقانى وحسين حلمى المهندس وعبد الحى أديب والسيد بدير ووجيه نجيب ومحسن زايد ورفيق الصبان، إلى تلاميذه ومساعديه كيسرى نصر الله ومحسن محى الدين وخالد يوسف وغيرهم، ولا شك أن شاهين بذكائه النادر وموهبته العالية قد استفاد كثيرًا من حواره مع كل هؤلاء وأن هذا الحوار لم يثمر فقط عن أعمالٍ مهمةٍ مشتركةٍ قدمها معهم، ولكنه بالتأكيد أسهم أيضا فى تشكيل ثقافة شاهين نفسه وتفتح وعيه وتطور نظرته للحياة وللواقع وللفن.

من هذه اللقاءات أو الحوارات الفنية الفكرية سوف نتوقف عند بعض المحطات المهمة سواء لما نتج عنها من أفلام ذات قيمةٍ فنيةٍ خاصةٍ أو لما نراه من تأثيرٍ على مسيرة شاهين الفنية أو لما تمثله من أجيالٍ أو تباين اتجاهات كتابٍ تعاونوا معه .

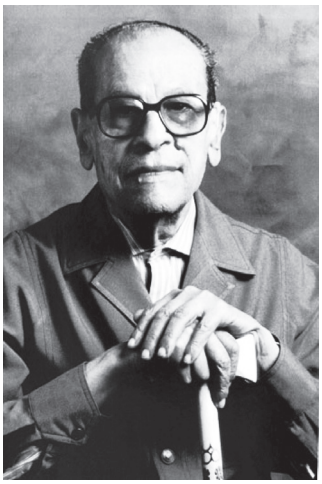
الحوار الأول:

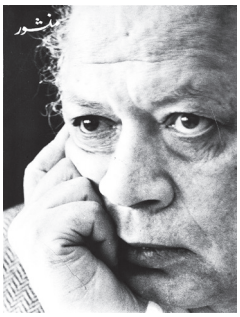
يبدو التوقف أمام تجربة فيلم "بابا أمين" من انتاج 1950 توقفًا حتميًا، فالفيلم هو العمل الروائى الأول ليوسف شاهين وهو شابٌ لم يتجاوز الخامسة والعشرين من العمر محدود الخبرة الفنية والحياتية، ويعد فيلم "بابا أمين" 1950 من التجارب النادرة الجريئة التى تنتقل فيها السينما إلى العالم الآخر أو عالم ما بعد الموت وتدور معظم أحداث الفيلم عن الأب المتوفى الذى يراقب أحوال أسرته بعد وفاته، وهو عاجزٌ عن إنقاذهم أو تعديل مسارهم أو توجيههم بعد تدهور أحوالهم الإقتصادية نتيجة لخطإٍ ارتكبه قبل وفاته، وعلى الرغم من أن الأحداث تنتهى بأن كل ما شاهدناه كان حلما، وحتى رغم أن الفيلم يقدم فى نهايته درسًا أخلاقيًا تقليديًا

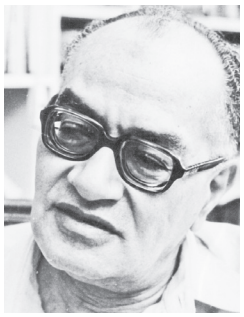
صلاح جاهين

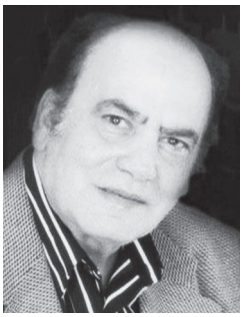

حسين حلمي المهندس

إحسان عبد القدوس


أنيس منصور


لطفي الخولي


عبد الرحمن الشرقاوي


عبد الحي أديب

مباشرًا فى السياق المألوف للسينما المصرية إلا أن جرأة التصدى للعالم الآخر والبحث عن زاوية جديدة لرؤية الحياة وتلمس مواطن الخيال واختيار الطريق الأصعب كمخرج يلجأ للحيل البصرية فى أول أفلامه ويحاول أن يحققها بطريقةٍ فنيةٍ وتقنيةٍ مناسبةٍ لزمن إنتاجها كانت كفيلةً بأن تلفت الأنظار لصاحب الموهبة الجديدة.

ولكن قبل أن ينطلق شاهين إلى موقع التصوير ليديره بقوةٍ واقتدارٍ رغم صغر سنه وضآلة حجمه كان عليه بالتأكيد أن يخوض جدلًا وحوارًا فكريًا على الورق، كتب يوسف شاهين قصة الفيلم بينما كتب السيناريو حسين حلمى المهندس والحوار على الزرقانى وكان كل منهما فى بداياته، وعلى الرغم من أن شاهين قبطى ينتمى إلى طائفة الكاثوليك الروم إلا أن معظم أحداث فيلمه الأول تدور فى أجواء رمضان فى مدينة القاهرة ومن خلال أسرةٍ مسلمةٍ.

وتتجلى أهمية اشتراك كاتبين مع يوسف شاهين فى هذا العمل فى هذه القدرة على إدراك التفاصيل والعادات والتقاليد الإسلامية لسكان الطبقة المتوسطة بمدينة القاهرة، يتجلى أيضا عند شاهين منذ بداياته هذا الحس الحضارى والمؤمن بضرورة فهم مواطنه الآخر ومعايشته والتعرف عليه عن قربٍ بل والتعبير عنه أيضًا وهذه النزعة سوف تتبلور بصورةٍ أقوى فى أعمالٍ لاحقةٍ، إن يوسف شاهين يقدم فنًا لجمهورٍ غالبيته من المسلمين لذا فعليه أن يعرف بداية الكثير عن عاداتهم وتقاليدهم وأن يقدم فنًا قريبًا منهم، وهو بالتأكيد ليس بإمكانه أن يحقق هذا فى نصٍ من تأليفه وحده.

ويبدو أن شاهين المغامر والمتمرد كان من الصعب عليه أن يتعامل مع كاتبٍ من جيلٍ أكبر يسيطر على أفكاره وتوجهاته، وهو أيضا بالتأكيد قد وجد ارتياحًا فى التعامل مع المهندس فهو كاتبٌ ينتمى لنفس جيله تقريبًا تبدو لغة الحوار والتواصل بينهما أسهل كما أن السيناريست هنا يبدو أقرب لنقيضه الذى لا يتناقض معه بقدر ما يضيف إليه بعقليته المنظمة التى لا شك من أنها تأثرت بدراسته للهندسة، فتيار الخيال الهادر والصور السينمائية والأخيلة التى تتلاطم فى ذهن صاحب القصة المخرج فى حاجة إلى من ينظمها ويسيطر عليها ويحققها فى بناءٍ متماسكٍ، والنتيجة التى تتحقق من هذا التعاون تؤكد تحقق هذا التكامل، فرغمًا عن طرافة معالجة فيلم بابا أمين إلا أنك لابد سوف تلاحظ تقليدية السيناريو فى بنائه وفى وضوح أفكاره ومعانيه وتكامل نسيج تفاصيله اعتمادا على حبكةٍ بسيطةٍ، وباللجوء إلى حوار على الزرقانى المميز كعنصرٍ مكملٍ للصورة وليس كمحركٍ لها كما هو الحال فى غالبية الأفلام المصرية.

وبالانتقال إلى فيلم "باب الحديد" من إنتاج 1958 كواحدٍ من أهم المحطات فى مسيرة يوسف شاهين الفنية سنجده نقطة الانطلاق لسينما يوسف شاهين الخالصة بعد أن اكتملت معالمها وتحددت ملامحها، يأتى الفيلم فى الترتيب العاشر بين أعماله زمنيًا ويسبقه تسعة أفلام ،قد نرى ملامح أو جوانب من شخصية شاهين الفنية فى مواضع معينة منها مثل مشاهد الفيضان فى"ابن النيل" 1951 أو مشاهد المواجهات والتكوينات السينمائية المميزة فى "صراع في الوادي" 1954و"صراع فى الميناء" 1956 ولكن تلك الشخصية تكاد تتلاشى إلى أقصى الحدود فى أفلام مثل "سيدة القطار" 1952 و"إنت حبيبى" 1957 فيصعب أن تجد ما يميزهما عما كانت تقدمه السينما المصرية فى ذلك الوقت من ميلودرامات تقليدية أو أفلام عاطفية خفيفة مشابهة لتراث السينما المصرية عموما فى كلا المجالين، ويصعب إلى حد كبير أن تلاحظ تميز المخرج فيهما إلا فى بعض اللقطات والزوايا المعبرة غير المألوفة.

كان يوسف شاهين طوال السنوات الثمانية وعبر أعماله العشرة الأولى يبحث عن ضالته التى يقدم من خلالها نفسه فى عمل سينمائى يسيطر على بنائه ونسيجه من بدايته إلى نهايته ويفرض عليه أسلوبه بعيدًا عن نظام النجوم وتحكماتهم وسيطرة المنتجين بما يفرضونه من سينما تقليديةٍ مضمونةٍ يألفها المشاهد ويعتادها بعيدًا عن أية مغامرات أو محاولات للخروج به من الآفاق الضيقة المعتادة للسينما المصرية.

كان شاهين يبحث عن عملٍ يعبر من خلاله عن لغته السينمائية وأسلوبه الخاص فى التكوين والقطع وإدارة الممثل والتحكم فى شريط الصوت .. فيلمٌ يفرض من خلال موضوعه الخروج من غرف النوم وصالات القصور والحانات والملاهى الليلية ..دراما تقدم شخصياتٍ جديدةٍ ومختلفةٍ وأزماتٍ لم تطرح من قبل بعيدًا عن الخيانة الزوجية والمشكلات العاطفية والتحدى بين رجلين على امرأة أو العكس.

كان شاهين قد حقق أجزاءً من هذه الأحلام فى أفلامٍ سابقةٍ، ولكن الحلم بأكمله لم يتحقق إلا من خلال باب الحديد، كانت هذه الدراما

بوستر فيلم جميلة

بوستر فيلم المهاجر

الجريئة والروح المتطلعة إلى سينما جديدةٍ ومختلفةٍ يصعب أن تتحقق إلا من خلال كاتبٍ جديدٍ دارسٍ وموهوبٍ ولديه إيمانٌ عميقٌ بما يكتب وإدراكٌ واعٍ بواقعٍ جديدٍ يتجدد كل يوم ويفرض شخوصًا جديدةً وصراعاتٍ مختلفةٍ وأسلوبًا خاصًا فى ظل متغيراتٍ اقتصاديةٍ واجتماعيةٍ وسياسيةٍ جذريةٍ فى منعطفٍ تاريخيٍ مهم على المستوى المحلى والعالمى.

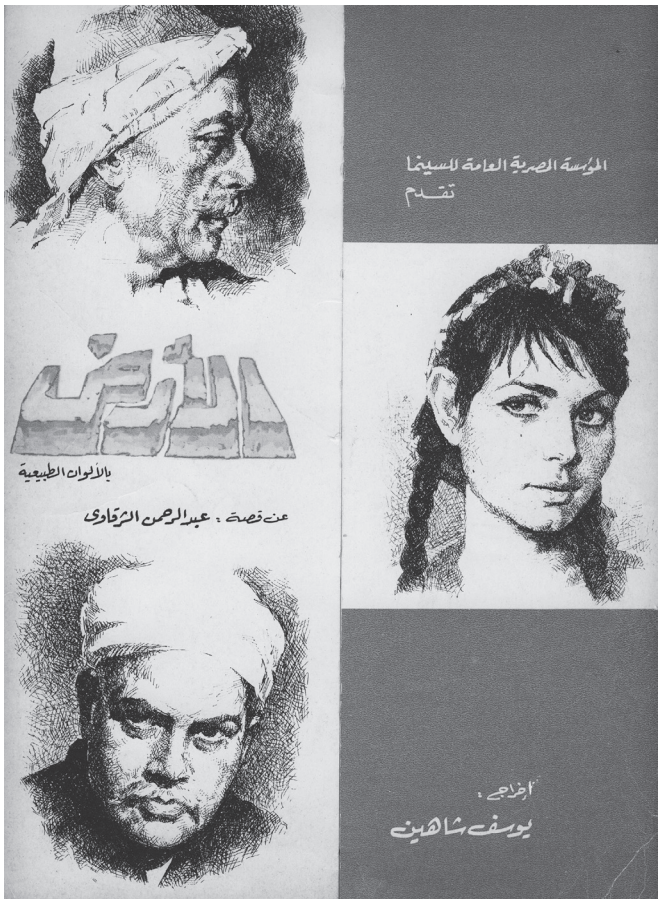
شاهين وأديب:

تمثل هذا الحلم فى سيناريو يحمله شابٌ اسمه عبد الحى أديب درس الدراما بمعهد الفنون المسرحية، وتمرس على العمل السينمائى كمساعد للمخرج الإيطالى فيرنيتشو، وبدأ يظهر فى الأوساط السينمائية من خلال عدة سيناريوهات أو أفكارٍ لأفلام يتحمس لها ويثنى عليها اثنان من كبار أساتذة الإخراج فى مصر هما عز الدين ذو الفقار ونيازى مصطفى، واستطاع يوسف أن يفرض مساعده محمد أبو يوسف ككاتبٍ لحوار الفيلم فى زمنٍ كانت السينما تؤمن فيه بالتخصصية وكان كاتب السيناريو يدرك أن كتابة الحوار تستلزم موهبةً خاصةً وخبراتٍ محددةً، وعلى الرغم من أن تيترات فيلم "باب الحديد" تحمل توقيع عبد الحى أديب كاتبًا للقصة والسيناريو إلا أنه نادرًا ما تجد فى حديث ليوسف شاهين أية إشارةٍ لعبد الحى أديب أو حواره معه فى هذا الفيلم أو كيف تم تعديل أو تطوير السيناريو ليتلاءم مع رؤية مخرجه؟

وربما يرجع هذا إلى ما ذكره عبد الحى أديب من تمسكه ببعض الجوانب فى عمله مما يبدو صادمًا لمخرجٍ يسعى لأن يكون صاحب الرأى والرؤيا والقرار فى كل تفصيلةٍ فى عملٍ يراه فاصلًا فى مسيرته الفنية "حوارٌ مع الناقد مصطفى عبد الوهاب، نشرة جمعية الفيلم1996-3-23". وعلى أية حالٍ فإن باب الحديد بتكامله الفنى ووحدته الموضوعية والشكلية والزمنية وبحماسة الكاتب الشاب الجديد والمخرج الذى وصل إلى مرحلة من النضج والتمكن قد حقق فيلمًا رائعًا شكل علامة بارزةً فى تاريخ السينما المصرية، تبلورت من خلاله شخصية شاهين بإيقاعه السريع وانتقالاته الحادة ومشاهده المفعمة بالحركة وتوظيفه الفنى للخلفيات والتكوينات وتمكنه من سرد الحدوته بشكلٍ قوىٍ ومؤثرٍ.

بعد أن قدم يوسف شاهين فيلم جميلة الجزائرية 1959 توجهت إليه الأنظار كمخرجٍ صاحب توجهٍ سياسىٍ يقدم أفلامًا ذات قيمةٍ وطنيةٍ وبعدٍ نضالى، ولكن يوسف شاهين نفسه يتحدث عن تلك التجربة «ولا كنت فاهم ولا عارف الجزائر أين تقع ؟ ولا عارف إن هناك حرب فى الجزائر ولست على علم بشىءٍ، وقلت لهم ما تخربطونيش وسألتهم مين الطيبين قالوا لى العرب ومين الوحشين قالوا الفرنساويين، أوكى عملت الفيلم- من كتاب سعاد شوقى سينما يوسف شاهين تطور الرؤية والأسلوب – آفاق السينما – القاهرة – إبريل 2004 ص 73».. ولكن لا شك أن حوار يوسف شاهين على الورق مع كتاب هذا الفيلم - يوسف السباعى كاتبًا للقصة ونجيب محفوظ وعبد الرحمن الشرقاوى كاتبين للسيناريو والحوار – قد ساعد شاهين كثيرًا كما أن نجاح الفيلم قد أكد له أن التحاور مع عقولٍ بهذا المستوى ينتج أعمالًا عظيمةً ويضيف إلى فكر وثقافة المخرج السياسية.

وعن تجربته فى فيلمه التالى الناصر صلاح الدين يقول يوسف شاهين عن فكرته التى وضعها نصب عينيه وهو يضع السيناريو مع عبد الرحمن الشرقاوى: "كان واجبنا من أول لحظةٍ أن نرد على تصوير الاستعماريين لنا نحن العرب فى صورة الهمجيين والمتخلفين ،وقد تمثل ذلك فى شخصية صلاح الدين فهى صورة النبيل العربى والمتسامح وكريم الاخلاق، ولا يجب أن يفوتنى فى الحديث عن علاقة الحب بين لويزا وعيسى العوام فإن هذه العلاقة الدرامية البريئة قد أدخلها السباعى والشرقاوى فى أحداث الفيلم،



بوستر فيلم الأرض

بوستر فيلم إسكندرية ليه

وفى أحداث التاريخ والشخصيات الجادة وإنى أرى أن هذه العلاقة أو الخط الرومانسى كان ضروريًا فى دراما الفيلم وكان لابد أن يقتصر الفيلم على هذا الخط الرومانسى الذى يعبر عن أبعاد إنسانية لهذه الشخصيات الجادة فهذه العلاقات ليست مفروضة على الواقع بل إنها تدرجت مع قصة الحرب والسياسة منذ البداية حتى كانت جزءًا من النهاية".

ويعود شاهين للتعامل مع عبد الرحمن الشرقاوى من خلال روايته الأرض، وكتب لها السيناريو والحوار حسن فؤاد وهو الكاتب صاحب التاريخ المعروف فى عالم الصحافة ، ويعد فيلم "الأرض" من أهم ما أنتجته السينما المصرية عبر تاريخها كله، ويحقق شاهين أيضًا فى هذا الفيلم مصالحة مع جمهور السينما فهو من أفلامه التى تتميز بحبكةٍ واضحةٍ وقصةٍ مفهومةٍ وشخصياتٍ محددة المعالم ولا يحتاج المشاهد لبذل جهدٍ كبيرٍ للفهم أو الاستيعاب، وعلى الرغم من أن أحداث الفيلم تقع فى زمنٍ قديم إلا أن الصدق فى التعبير يجعلك تعايش القصة كما لو كانت تحدث اليوم، فالواقع العربى بشروطه وأوضاعه التى لا تتغير كثيرًا تجعل الرسالة التى يطرحها الفيلم سهلة الوصول وتصبح فكرة التمسك بالأرض من أنبل ما عبر عنه يوسف شاهين، والأهم من كل هذا أن فيلم "الأرض" تتحقق فيه القاعدة الذهبية لكل عملٍ عظيم وهو أن فكرته الأساسية لا تغيب عنه مهما تنوعت المشاهد واختلفت الشخصيات فالأرض هى محور اهتمامه وموضوعه وحواره ومكانه.

ومسألة وضوح الفكرة وسيطرتها على الأحداث والشخصيات والمواقف لا تتحقق غالبًا إلا فى ظل وجود سيناريو قوىٍ ومحكم يلتزم المخرج به إلى أقصى الحدود الممكنة فى أثناء عمليتى التصوير والمونتاج ولا يخرج عنه إلا فى أضيق الحدود وفى ظل حضور أفكارٍ ملهمةٍ تتناسب مع إطاره العام وتضيف إليه دون أن تستتبع تغييرات أساسية فى بناء أو نسيج االسيناريو، ومن الملاحظ أن فيلم "الأرض" هو من الأعمال النادرة فى أفلام يوسف شاهين التى ينفرد بكتابة السيناريو والحوار لها كاتبٌ واحدٌ.

فى معترك السياسة:

يحمل فيلم "العصفور" توقيع لطفى الخولى على الرؤيا السينمائية بالاشتراك مع يوسف شاهين ، وهى التجربة السينمائية الوحيدة للكاتب السياسى لطفى الخولى، ويأتى هذا اللقاء حتميًا بين كاتب سياسى كبيرومخرج بلغ أعلى المستويات بفيلمه "الأرض"، ويسعى المخرج هذه المرة للتعبير بجرأةٍ عن أزمةٍ معاصرةٍ، فما جدوى الالتفات للماضى وقد وقع المحظور وحلت الكارثة وآفاق الجميع على هزيمة يونيه 1967.

فى فيلم "العصفور" يقرر يوسف شاهين أن يحلق بخياله السينمائى بصحبة كاتبٍ على درايةٍ كبيرةٍ بالواقع السياسى، ولكن لابد أن نتوقف أمام وصف الرؤيا السينمائية على تيترات الفيلم فى تجنب صريح لتحديد اسم كاتب السيناريو والحوار، ربما تكشف لنا كلمات يوسف شاهين التالية عن طبيعة العلاقة العملية التى ربطته بلطفى الخولى«قبل العصفور بستة أشهر فقط أتذكر عندما قابلته فى أحد النوادى وسألته إذا أراد أن يشترك معى فى كتابة فيلم ورد على بالإيجاب وعملنا شوية مع بعض ولكنه بالتأكيد لم يكتب فيلم "العصفور"، تخاصمنا بعد نهاية الفيلم، كان يقنع نفسه بأنه كتبه، صحيح أنه كتب أشياء كثيرة ولكن ليست هى التى يذكرها، فقد أقنع نفسه بأن بهية هو الذى اخترعها فأجبته بأنها موجودة فى فيلمين قبل ذلك بهية مناضلة إلى حدٍ ما فى الاختيار وفاتن حمامة فى "صراع فى الميناء" جدعة وتتخانق وتقف وقفة المرأة، ولكن لطفى الخولى كان أستاذى فى السياسة»-حوار مع يوسف شاهين-إبراهيم العريس-مجلة سينما-إبريل/مايو2004.

وعلى الرغم من أن هذه الكلمات قد تبدو متناقضة فشاهين يزعم أن الخولى لم يكتب العصفور ثم يعود ليقول أنه كتب أشياء كثيرة ولكن ليست التى يذكرها، كما أنها تبدو مقتضبة ومليئة بالقفزات إضافة إلى تركيزها على شخصية بهية كما لوكانت بهية هى فيلم العصفور، ولكن هذه الكلمات تكشف أيضا عن تلك العلاقة المعقدة بين الخولى وشاهين، فشاهين يعترف أن الخولى أستاذه فى السياسة ولكن يبدو أن الخولى لم يتعامل مع شاهين باعتباره أستاذًا فى فنه أيضًا، ومن هنا يبدو الصدام حتميًا خاصةً والفيلم يكشف عن سعى كاتبه السياسى لتحديد الدلالات السياسية للفيلم بشكلٍ صارم.

وهكذا فعلى الرغم من صعوبة الحوار بين شاهين والخولى إلا أن شاهين استطاع أن يقتنص منه ما يصنع فيلمًا مختلفًا وجريئًا ومفاجئًا للجمهور والسلطة فى زمن كان الحديث فيه عن فساد السلطة من المحرمات، كما أنه استطاع أن يحقق تأثيرًا كبيرًا بفضل درامية الصورة وقوة أداء الممثلين والأهم من هذا هو حالة الاستعداد عند المتلقى والظرف التاريخى الذى عرض فيه الفيلم فعلى الرغم مما يطرحه الفيلم من كشفٍ لفساد النظام والذى أوصلنا للهزيمة العسكرية القاسية إلا أنه ينتهى بأغنية(رايات النصر) والتى كانت من أول الأغانى التى أذيعت مع حرب أكتوبر1973، وكما لوكان الفيلم قد حمل نبؤة النصر الذى يمكن أن يتحقق عندما تتكاتف الجماهير وتقف فى وجه الفساد.

ثم يأتى اللقاء الحتمى بين يوسف شاهين وصلاح جاهين فى فيلم "عودة الابن الضال"، فالشاعر الكبير كان متعدد المواهب وعلاقته بالسينما كانت شديدة الحميمية، فى هذا الفيلم تتسع الرؤية من دراسة لأسباب هزيمة شعبٍ إلى مأساة أمةٍ بأكملها تمزقها الخلافات والمصالح المحلية وتتجسد هذه الأمة بشكل واضح وصريح فى عائلة المدبولى وتبدو عودة الابن علي من المدينة مهزومًا بحلمه المنكسر هى تعبيرٌ عن شعور شاهين وجاهين بالقلق على مصير الأمة والوطن واستكمالًا لصرخة محسنة توفيق/ بهية من فيلم العصفور" لأ ياجمال ..حنحارب " ولكن الصرخة هنا تتحول إلى أملٍ فى جيلٍ جديدٍ يسعى نحو العلم، ولكن شاهين يقول «أنا خائف من عودة بعض الأشياء التى كانت قد اختفت من مصر مرةً أخرى إنهم يفهمون الانفتاح كما يفهمون الاشتراكية ..انفتاح لهم وحدهم واشتراكية لهم وحدهم !!هذه الطبقة الجديدة وهؤلاء السماسرة فى كل مكان يعملون لمصالحهم الخاصة فقط. حوار مع سمير فريد بعنوان أريد أن أتحدث عن حقيقتى وحقيقة زمنى – جريدة الجمهورية 14/10 /1976» ورغما عما تكشف عنه هذه الكلمات من شفافية رؤية المثقف يوسف شاهين إلا أنها فى واقع الأمر لم يتم التعبير عنها فى الفيلم بشكل واضح، وفى الحقيقة إن عودة الابن الضال يعتمد على الرمزية سواء فى رسم الشخصيات أو المواقف أو الأغنيات التى كتبها جاهين طبعًا إضافة إلى مشاركته فى السيناريو.

شاهين وجاهين:

وبالتأكيد يجتمع مع شاهين جاهين الإشتراكى الأصيل الذى كتب أهم أغانى الثورة، أما شاهين فكان انحيازه للثورة والاشتراكية يتزايد والذى تجلى فى تعاونه فى ثلاثة أعمال متتالية مع مجموعة من أهم الكتاب الاشتراكيين (لطفى الخولى – حسن فؤاد – صلاح جاهين) .. تبدو حتمية تعاون شاهين وجاهين أيضًا فى تلك الأغانى الرائعة التى كانت جزءًا أساسيًا من الدراما والتى كان يصعب أن يكتبها شاعرٌ غير مشاركٍ فى السيناريو.

فـ "عـودة الابـن الضال» هو أحد أحـلام شاهين الكبرى فى الدراما الغنائية، ومن الواضح أن شاهين عبر مسيرته الفنية قد أبدى اهتمامًا خاصًا بالرقص والحركة بشكلٍ جزئىٍ فى بعض أفلامه كما أنه أيضًا كان من أكثر المهتمين بتقديم سينما غنائية بالمعنى الصحيح، أى بأن تكون الأغنية جزءًا لا يتجزأ من الدراما ووسيلة تعبيرٍ أساسيةٍ بالفيلم وليست مجرد فواصل تتوقف فيها الدراما ليلقى البطل أنشودته، ولكن التحدى فى

بوستر فيلم سيدة القطار

"عودة الابن الضال" هو تقديم الأغنية فى إطار درامى تراجيدى وبأساليب مختلفة ومتنوعة وبعيدة عن كل الأطر التقليدية للأغنية فى الفيلم المصرى وكوسيلةٍ تعبيريةٍ مهمةٍ وأساسيةٍ فى صميم الدراما، وهو فى طريقه لهذا كان لابد أن يحقق تلك الأغنيات اعتمادًا على شريكٍ كاملٍ فى عملية الكتابة وهو ما تحقق بفضل اعتماده على كاتب سيناريو هو فى الأصل شاعرٌ كبيرٌ.

تبدو هذه أغانى الفيلم الأربعة كدعائم أساسية فى معمار السيناريو، بالطبع يصعب أن يجزم أحد متى أو فى أى مرحلة تم الاستقرار على هذه الأغنيات أو مواضعها؟ ولكن ما نراه على الشاشة أمامنا يجعلنا لا نستطيع أن نتخيل هذا الفيلم بدونها وبهذا الشكل وبتلك التفاصيل الصوتية والبصرية التى ظهرت بها على الشاشة، ولا يمكن أن تتصور فيلمًا كهذا ينفصل فيه مؤلف الأغنية الدرامية البليغة عن كتابة السيناريو قريبًا جدًا من الروح المتوثبة لمخرج يحلق فى الخيال تؤرقه همومه وتدفعه كوابيسه وأحلامه إلى صناعة أفلامه .

السيرة بقلم زايد:

كان فيلم "إسكندرية ليه؟" هو أول فيلم على الإطلاق - في مصر أو خارج مصر - يتحدث فيه المخرج عن نفسه وعن حياته بصورة مباشرة، وبصدق وصراحة كاملين، ربما كان فيلم فريدريكو فيلليني (8 ونصف) مستوحى من حياته، غير أنه مزج الخيال بالحقيقة، كما أن البطل فيه لا يحمل اسمه، أما "اسكندرية ليه؟" وما تبعه من أفلام سيرة يوسف شاهين "، فهى أقرب لاعترافات يوسف شاهين عن جوانب من حياته وأسرارها مع ما تفرضه الرؤيا الدرامية من تغييرات ملزمة، أضف إلى ذلك أنه من الأفلام المصرية النادرة للغاية التي تصور عائلة مسيحية مصرية بعاداتها وأسلوب عيشها ومفاهيمها، «وفي رأيي أن الفنون المصرية عموماً تفتقر بشدة إلى صور لهذا القطاع من المجتمع المصري، وهو تقصير أنسب المسؤلية عنه إلى الفنانين المسيحيين المصريين،على كل حال، إن كل فيلم من أفلامي هو قطعة من نفسي، وثمرة فترة معينة من حياتي، أو على حد قول التعبير الشائع "كلهم أبنائي!"- حوار مع سمير فريد- الجمهورية- 1976-10-14 » ..لكن لأن يوسف شاهين يقدم فى هذا الفيلم بعض مشاهد ستبقى طويلًا فى عمق ذاكرة المتلقى بفضل ما تحقق لها من مستوى فنى وجمالى رفيع (حرق الأيقونة – موت الأخ الكبير كما يعكسه باللون والصمت والهمس من ذاكرة طفل صغير .فشل الاستعراض والتمثيل أمام مقاعد خالية) ولأن الحوار بلغ أعلى درجات التأثير فى بعض المشاهد بعباراتٍ قليلةٍ ومشحونةٍ – نشرة نـادى سينما القاهرة – مقال لمحمود عبد الوهاب بعنوان عن يوسف شاهين وإسكندريه ليه- 17 – 9 – 1979 " ربما لهذا ولتشعب خريطة الشخصيات ولخشية يوسف شاهين من أن توجه له التهمة الدائمة بالتعالى على الجمهور والإغـراق فى الغموض والإبهام قرر أن يستعين بالموهبة

الصاعدة الواعدة فى ذلك الوقت أو الكاتب الذى تأكدت موهبته عبر تجربتين سابقتين مع المخرج الكبير صلاح أبو سيف هما "حمام الملاطيلى" و"السقا مات"، إنه محسن زايد أحد المواهب الأكثر تميزًا عبر تاريخ الدراما المصرية، ويذكر محسن زايد بطريقةٍ مباشرةٍ أنه تعلم من يوسف شاهين شيئين عبر تجربتهما الوحيدة معا: «صلاح أبوسيف حطنى على القاعدة الأكاديمية الصحيحة لكتابة السيناريو ويوسف شاهين علمنى أتحرر من القاعدة وأستوعبها والثانى هو كيف يتعامل مع الرقابة فأثناء عملى معه فى فيلم "إسكندرية ليه" اقترح تقديم مشهد معين فرفضته وقلت له آسف فقال لى يا ساذج ..اكتب ذلك من أجل أن تحتار فيه الرقابة وتحذف منه وتترك لنا الباقى وفعلنا ذلك ونجحت خطته –أيمن الحكيم – زمن محسن زايد – آفاق السينما – القاهرة - يوليه 2003 – ص 46».

الأستاذ يشارك التلميذ:

يأتى فيلم "المهاجر" فى مرحلة كان قد بدأ فيها شاهين الاستعانة بمساعديه فى الإخراج من الشباب لمشاركته فى كتابة السيناريو، وقد سبق له أن فعل هذا فى عدة أعمال منها إسكندرية كمان وكمان ووداعًا بونابرت، من الواضح أن المخرج الكبير كان يعتبر كتابة السيناريو المرحلة الأولى لإخراج الفيلم وأنه كان يدعو لمشاركته الأمر من البداية مساعديه المقربين الذين يتوسم فيهم القدرة على الكتابة ويرى فى وعيهم مساحات من التفتح ويحقق من خلال حواره معهم نتائج مثمرة ..فى فيلم "المهاجر" يشترك فى كتابة السيناريو اثنان من مساعديه هما أحمد قاسم والوافد الجديد الذى سيتواصل التلاقى بينهما كثيرا هو خالد يوسف، ولكن إضافة لهما أو بالأصح من قبلهما الكاتب الكبير د.رفيق الصبان الذى يأتى لقاءه السينمائى مع يوسف شاهين متأخرا جدا فقد برزت موهبة رفيق الصبان منذ بداياته مع رائعته التى لا تنسى "زائر الفجر"، وبالتأكيد كان "المهاجر" لقاء يتلمسه كل منهما منذ زمنٍ بعيدٍ، ولا شك أن مشروع فيلم "المهاجر" سواء كان عن قصة سيدنا يوسف أو ما يشبهها كما يذكر فى المقدمة، فإنه يتشبه بأحسن القصص بوصف القرآن مما يتطلب جهدا جماعيًا، وهو كعمل تاريخى له بعده السياسى والدينى والتاريخى والفلسفى والسياسى كان يتطلب حرصًا ودقةً شديدةً ومهارةً درامية خاصةً وأسلوبًا مميزًا فى الحوار وهى أمورٌ لابد أن وجود رفيق الصبان سوف يحقق لها وجودًا خاصًا ومميزًا، ومن الواضح أن يوسف شاهين اكتشف من خلال هذه التجربة موهبة خالد يوسف ودقته وجهده البحثى الدؤب واهتمامه بالتاريخ الذى سيتجلى فى تجربتهما التالية المشتركة فى كتابة فيلم المصير.

وربما لن تجد وصفا لصورة تنظيم العمل بين يوسف شاهين وشريكه بالكتابه من تلاميذه كما سيتضح من شهادة خالد يوسف: «بعد أن انتهى من تعليمى السيناريو قال لى يلا تعالى اكتب معايا المهاجر ،ودهشت جدًا كيف أكتب معه ,وبدأت عملية البحث ,حيث كان يريد فى البداية عمل قصة سيدنا يوسف وعندما رفضت الرقابة قام بتحويلها إلى قصة إنسان عادى ،وفى البداية بدأت بجمع مادة عن قصة سيدنا يوسف بداية من كيفية تناولها فى كل الأديان السماوية وحتى الأساطير وهذا ما بدأت به مجهود بحثى وضعته أمامه وشاركته فى النقاش ،ثم خرجت معه فى التصوير وتعلمت الإخراج على أرض الواقع، أما عن كتابة السيناريو فعندما نتشارك معا فى ذلك نبدأ بالمعالجة الدرامية فيما نريد تقديمه وكيف سيكون البناء الدرامى ؟وبعد أن نحدد النقاط التى سنتناولها نقوم بوضعها فى إطارٍ زمنىٍ محددٍ ثم كيف سيبدأ الفيلم؟ وكيف سيكون الصراع؟ وكيف ستكون النهاية؟ وبتحديد هذه النقاط يكون باقى السرد أيسر، ثم نقوم بعملٍ نتابع من خلاله تحديد كل مشهدٍ ماذا سيحدث وما يقال به وما هو المشهد الذى سيليه؟ ومن خلال مناقشاتنا نكون مدركين أى منا سيكون أفضل فى كتابة كل مشهد فأقوم بقراءة ما يكتبه كذلك هو يقرأ ما أكتبه ،فتمر المشاهد بمرحلتين الكتابة والتصليح ، لكن لا تحدث خلافاتٌ فى هذه الأثناء ,لأننا ما دمنا اتفقنا على المعالجة فكأننا ركبنا القطار وتركناه يسير, كذلك لأن مواقفنا الحياتية متشابهة ولنا نفس الانحيازات فبالتالى لا تحدث خلافات جوهرية , إنما إذا حدثت بعض الخلافات تكون حول بعض التفاصيل المرتبطة بأسلوب تربية وثقافة كلٍ منا وبخبرة يوسف شاهين التى أفتقدها وبهموم جيلى المختلفة عن جيله، لكن لم يحدث أبدًا أى صدامٍ وإن حدث تتغلب رؤية يوسف شاهين لأن الفيلم فى النهاية يحمل اسمه.مجلة سينما – عدد خاص عن يوسف شاهين – نيسان /أيار 2004 – شهادة خالد يوسف ».

صبغة شاهين:

تحمل البعض من أفلام شاهين توقيعات كتاب سيناريو ومؤلفين منفردين أو مشتركين كما يحمل البعض الآخر اسمه لجوارهم شريكًا فى عملية الكتابة كما تتضمن قائمة أفلامه عددًا من الأعمال التى كتبها منفردًا أو بمشاركة مساعديه أو تلاميذه، ولكن فى كل الأحوال تبدو صبغة شاهين بارزةً بدرجةٍ أو بأخرى، وبالتأكيد كان إضفاء هذه الصبغة يواجهه بعض العقبات فى البداية حيث يستكثر البعض على أى فنانٍ شابٍ أن تكون له إضافاته المؤثرة على نص السيناريو، وفى مرحلةٍ أخرى كان الفنان أكثر رسوخًا وشهرةً ولكنه بدأ يتعاون مع هاماتٍ أدبيةٍ وفكريةٍ كبيرةٍ لها أيديولوجياتها الخاصة ورؤاها التنظيرية فى الفن والسينما، فتواصل صراع شاهين أو حواره الفكرى مع هؤلاء الكتاب .وفى المرحلة الثالثة التى فضل فيها شاهين فى الغالب التعاون مع الأجيال الجديدة كان حوار الأفكار بالتأكيد يأخذ منحى مختلفًا بين مخرج وأستاذٍ له تاريخه الكبير وخبرته العظيمة وشركاء فى الكتابة ينتمون إلى جيل الأبناء أو الأحفاد بالنسبة له، ولكنهم بالتاكيد أقرب لفهم ثقافة وإدراك ووعى أبناء جيلهم من الشباب ومعرفة كيفية التأثر فيهم والتواصل معهم وهم الجمهور الحقيقى للسينما فى كل زمانٍ ومكان، وهكذا جاءت معظم أفلام أو سيناريوهات شاهين تعبيرًا عن صراع أفكار أو حوار عقولٍ من أجل تقديم أفلام سينمائيةٍ ذات رؤيةٍ شاهينيةٍ خاصةٍ ،ولكنها متطورةٌ ومعاصرةٌ ومعبرةٌ عن أفكارٍ وأجيالٍ وتاريخٍ وواقعٍ وطنٍ يمر بمنعطفات تاريخية مهمة عبر خمسة عقودٍ تحقق له خلالها الاستقلال، وواجه ثلاثة حروب وانتقل من الملكية إلى الجمهورية ومن الاشتراكية إلى الرأسمالية.

كانت الرؤية واضحةً والهدف محددً فى بعض الأزمنة لشاهين ومن شاركوه عناء الكتابة واختلطت المفاهيم، وتاهت الأهداف فى فتراتٍ أخرى، إنها رحلةٌ من الحوار الطويل خاضها شاهين مع مجموعة من صفوة كتابنا وشبابهم من زمن بابا أمين فى مطلع الخمسينيات وحتى آخر أعماله الذى يطلق فيه سؤاله أو تقريره عن واقع مصر قبل 25يناير "هى فوضى" الذى يكتبه الشاب وقتها ناصر عبد الرحمن منفردًا، ولكن الإخراج فى هذه الحالة هو الذى يكون مشتركًا مع مساعده وشريكه فى كتابة عددٍ من أفلامه خالد يوسف.

* رئيس قسم النقد السينمائي - أكاديمية الفنون

صوت الصورة فى سينما شاهين

دهشةٌ، تعجبٌ وحيرةٌ، دائما ما وقعت وما زلت أقع تحت سيطرة الثلاث، كلما تجاسرت لفهم النصوص الموسيقية في أفلام "جو". عادة ما أنطلق من مُسَلَّمة أساسية، المخرج الجاد لن يخرج إلا عملاً جاداً محسوبةً كل أبعاده، وكانت الحيرة هي دائماً ما يصدمني في موسيقى أفلام يوسف شاهين. فهي متلونة بشكلٍ حربائي عجيب، تبدو للوهلة الأولى أنها على غير اتساق أسلوبي، تارة متحفظة البناء تكاد تكون متوقعة، وتارًة تبدو كأنها قليلةٌ شحيحةٌ في زخم البناء الفيلمي، وتارًة ثالثة تكاد تكون معدومةً أو منسيةً.

مروان فوزي

ومع حفاظي وتحفظي نقدياً على بعض من أسرار الأسلوب الشاهيني لصناعة وبناء فيلم ما، وتفهمي لقلق الفنان بداخلة والذي يؤدي حتماً لتغيرات أسلوبية تبدو كالفصام أحيانًا ، إلا أني دوماً ما كنت أخلص لحقيقةٍ نهائيةٍ راسخةٍ، أيا كان فهذا الرجل يستخدم _فقط_ صوتًا تابعًا للصورة ناتجًا حتميًا مبررًا لما نراه صوت الصورة! الثلاث ركائز الأساسية الواضحة للمشاهد والدارس لموسيقى أفلام شاهين بجانب تفرد بنائه الدرامي وعنفوانه هي، أولاً: عشقه لوسيط "الأغنية" وإصراره على استخدام هذا الوسيط، وتحميله لدلالات درامية عتيدة في تمرد واضح على تقليد استخدام النص الموسيقي الخالص.

ثانياً: ثقافته الموسوعية واطلاعه على نوعيات موسيقية شتى، وذلك يتضح في كثير من استشهاداته من أعمال موسيقية عالمية.ثالثاً: والأهم، الحتمية الدرامية لظهر النص على سطح البناء الفيلمي، فلكل صوت_و لو كان غير منغم موسيقيًا_ ضرورة درامية ما.

أما الركيزة الأولى فهي جليةٌ واضحةٌ في معظم أعمال شاهين وبخاصة الأعمال المتأخرة التي دومًا ما تحوي أغنية يحملها شاهين اللب الدرامي للعمل ككل فتبدو وكأنها انعكاس موسيقي لقضية الفيلم، والأبرز هنا أغنيات "حدوته مصرية" لعبد الرحيم منصور وأحمد منيب ومحمد منير ، «علّي صوتك بالغنا» لكوثر مصطفى وكمال الطويل ومحمد منير و(تعرف تتكلم بلدي) لجمال بخيت ولطيفة وعمر خيرت وذلك في أفلام حدوته مصرية ، المصير وسكوت هنصور على الترتيب،علاوة على استخدام الأغنية كتكئةٍ دراميةٍ وكأنها نابعةٌ من سطور سيناريو الفيلم في استغلالٍ ماهرٍ لتقنية (source music) والتي تتحرى تفعيل الدلالة الدرامية لأي نصٍ موسيقي مبررٍ ظهوره منطقياً على الشاشة، ويظهر ذلك في مشهدين أيقونيين من بين ما صنعه شاهين، الأول : مشهد حضور الزوجين لحفل أم كلثوم وتأثير أدائها على الزوج من فيلم حدوته مصرية والثاني: مشهد الرقص الشكاء للممثل الشاب على أغنية "فات الميعاد" من فيلم "إسكندرية كمان وكمان".

و عن الركيزة الثانية، فإن طبيعة أفلام شاهين وحيويتها صوتاً وصورة، بل واتخاذ شاهين الوسيط الفيلمي كأداة تعبير شديدة الذاتية حتمت عليه الاستعانة بما في مكتبته الموسيقية ليضفى بذلك حيويةً ذات حسٍ خاصٍ في أفلامه ، ومن أكثر اللحظات لمعاناً هنا أذكر : طيران المخرج الطموح (نور الشريف ممثلاً) على أنغام المؤلف الموسيقي الأميركي جورج جيرشوين (george gershwin rhapsody in blue, 1924) في "حدوته مصرية" ،

وتفكك بل قرب انهيار الزوجة (سعاد حسني ممثلةً) انفعاليًا تحت وقع التآلفات المطرقية للمؤلف المجري بيلا بارتوك (béla bartók, concerto for orchestra, 1943) في "الاختيار".

أما الركيزة الثالثة والأخيرة: فهي جليةٌ من متابعة أعمال شاهين ووضع كلٍ منها في سياق مشروعه الأكبر المتمحور حول علاقات ملتبسة بالوطن، بالآخر بل وبالذات نفسها ومسرحة هذا الالتباس سينمائيًا، وأنا أتعمد هنا قول مسرحة لأن شاهين يقدم مسرحًا سينمائيًا ذا نصٍ درامي شديد الحضور بالمقام الأول، ومن الجائز تقييمه مقابل مشروعات مخرجين مثل فريديريكو فيلليني أو وودي ألِن ولكن هذا قول آخر. وبالتالي فإن تلون شاهين سينمائياً وموسيقياً يرسم منحنى فعالية استغلاله المحمود للنص الموسيقي، فنرى تفعيلًا كلاسيكيًا لمفهوم موسيقى الفيلم في "الأرض" و"اليوم السادس" و"المصير" ، وهي أفلام حوت أيضاً أغانيها الأيقونية، وعكست تنوع اختيارات شاهين للمؤلفين الموسيقيين للتعاون معه، والذي بلغ مداه في التعاون مع المؤلف الفرنسي –اللبناني جابريل يارد والمؤلفين المصريين محمد نوح وعمر خيرت في أفلام وداعاً بونابرت، المهاجر

لقطة من فيلم سكوت هنصور

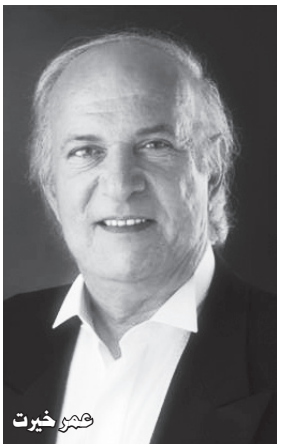
واليوم السادس على الترتيب مثالاً وليس حصراً. ونرى أيضاً الاستفادة من الخاصية الموسيقية للفيلم إلى أقصى مدى في فيلم "عودة الابن الضال" والذي تمت عنونته بـ "مأساة موسيقية" تناوب فيها مؤلفون موسيقيون (بليغ حمدي \ سيد مكاوي \ كمال الطويل \ أبو زيد حسن) بناء ما يشبه سيناريو موسيقي موازي لدراما الفيلم، وربما تعمد شاهين استخدام نفس الخاصية "الأوبرا-سينمائية" في الاستفادة من الموسيقى إلى آخر مداها أيضاً في فيلم إسكندرية كمان وكمان حيث تعاون شاهين مع محمد نوح في وضع ما يمكن وصفه بفيلم قصير متمثل في أوبيريت "اهتفوا باسم "الإله" داخل الفيلم الأصلي والتي مثلت تلخيصاً موسيقياً بليغاً سوريالياً مغرقًا في بلاغته وسوريالياته عن "إسكندرية كمان وكمان" !!حتى الصوت غير الموسيقي نال حظه من التعاون مع شاهين، ففي فيلم "إسكندرية ليه" المتأرجح بين التوثيقين الذاتي والتاريخي الدولي، تثور الذات وتغضب (محسن محي الدين ممثلاً) على أصوات مدافع الحرب بلقطات توثيقية حقيقية في دلالة عميقة.و لكن بشكلٍ خاصٍ أستطيع أن أرصد ثلاث لحظات دالة في منهجية تعامل يوسف شاهين مع النص الموسيقي في أفلامه...

بيلا بارتوك

التلاعب بالواقع والخيال في "إسكندرية كمان وكمان"

فيلم شاهيني ذاتي بامتياز، سيصدمك للوهلة الأولى بتشابك خطوطه وسرديته غير التقليدية، ولكن من الجائز جداً فك شفرة الفيلم بأكمله من مشهد قصير بليغ يقوم فيه شاهين بالتمثيل أيضاً. من ضمن محاولات عديدة لإقناع الممثلة الشابة (يسرا) بالتعاون مع المخرج العتيد وفي أحد اسكتشافاتهم الليلية للمدينة، وبعد زيارتهم للمولد في منطقة قاهرية بامتياز، يشترك المخرج في مباراة تحطيب ودية مع رواد المكان ويحاول إثبات مهارته في استخدام العصا بشكل مازح، ثم يتطور الأمر لمباراة تحطيب غاية في الجدية ليثبت المخرج عدم صحة تعليق أحد المارة بأن "السينما خدع وحيل" وهنا فقط يختفي صوت المكان، وتبدأ الموسيقى والتي تعلو وتنفعل كلما ازدادت صلابة المخرج في عناد صلب صامت تحت ضربات عصا المحطب الآخر المرتدي زياً ذا هوية مصرية خالصة. ويتضح كل شئ، لقد تم الاختبار الحقيقي من الجمهور وهو اختبارٌ صعبٌ شاقٌ يتطلب صلابةً غير اعتيادية، ويتم تغليف المشهد كاملا بالنص الموسيقي بين زخم وضوضاء ما حدث وما سيحدث من دراما الفيلم، ويتم تأكيد المعنى بعد تعليق الممثلة الشابة منبهرة من مدى حب المخرج لفنه، وبالتالي يقف المشهد بهذه الإشارة الموسيقية وكأنه منطقة حياد من الفيلم ككل ، من واقعه (إضراب النقابة) ومن سورياليته التاريخية ومن ضوضائه المتعمدة، محتلاً منطقة بين الواقع والخيال تلخص الإشكالية الخالصة للفيلم وربما لأفلام سيرة

كمال الطويل


عمر خيرت

محمد منير

داليدا

شاهين الذاتية بأكملها وهي (أن تكون مختلفاً). دلالة مزدوجة للحنٍ دالٍ واحدٍ في "الاختيار".

طالما سحرني في هذا الفيلم ذلك السيناريو المحكم لنجيب محفوظ لفكرةٍ براقةٍ في سودويتها على تأكيد وجود شرخٍ ما في الهوية المصرية، وعلى مستوى الرد القصصي الأول تبقى جريمة القتل غير المحلولة (أي التوأمين قتل الآخر؟) هي دافع الدراما ومتابعها للأمام ليضاعف شاهين بالتعاون مع علي إسماعيل هذا التوتر الدرامي بلحن واحد فقط في تفعيل ماهر لتقنية اللحن الدال (Das Leitmotiv) الدرامية العتيدة والضاربة في أصول الدراما حتى ريتشارد فاجنر، يدلل اللحن للأخين ويبرهن على كونهما واحدًا بالرغم من انفصالهما، لحنٌ بسيطٌ مسالمٌ إنسانيٌ حتى في تصويته (صوت صفير فم) يبدأ به الفيلم وينتهي به وكأنه كابوسٌ يهاجم فيه أحد التوأمين الآخر في سيارة الإسعاف لانعلم أيهما جسد وأيهما شبح ، كونهما كلًا منفصمًا أم خصمين متصارعين ، يتحتم علينا الاختيار! التفعيل الحواري للأغنية في "اليوم السادس".

ذلك الفيلم الممتع الذي يلامس الوتر النوستالجي (الحبيبة: امرأة – وطن) الأزلي دراميا وموسيقياً بل احتفاء هوليوودياً بالرقص (معشوق شاهين الأزلي هو الآخر). في فصل يقترب من نهاية الدراما يتحاور كل من الحالم بسذاجةٍ كارثيةٍ عوكةٍ (محسن محي الدين ممثلاً) مع الصامدة المحيرة صديقة أو بالأحرى الوطن (داليدا ممثلةً) على متن رحلة النجاة، والأمل الأخير شمالاً مع اندفاع مياه النيل، كيف يتحاوران؟ بأغنيتين !! في لحظة بليغة تعكس ألف وألف تفسير لنص أندريه جيدا الأصلي حيث يتقاطع الأداء بين أغنيتين : حدوتة حتتنا (أغنية الفيلم لصلاح جاهين وعمر خيرت) مقابل بتبصلي كده ليه ؟ (من تراث الموسيقى المصرية لأحمد رامي ومحمد القصبجي) كلا من الشخصيتين تنظر إلى الأخرى وتحمل مقطعًا من أغنيتها توتر الحوار حيث تتقاطع الأغنيتان بشكلٍ غرائبي ولكنه لا يزال مألوفًا بسبب منطقه الدرامي، وليتحول الحوار برمته لعدائية حميمية موسيقية قد نجد مثلها فقط عند شاهين!! ...وحتى الآن لا زلت أحتفظ بدهشتي وتعجبي وحيرتي كطفلٍ في مصنع الحلوى كلما ولجت إلى عالم ذلك المخرج الآسر في جدليته والممتع في عنفوانه ، "جو – حبيب قلبي" ، يوسف شاهين.

إطلالة على أفلام يوسف شاهين القصيرة

ليوسف

شـــاهين ستة أفلامٍ قصيرةٍ هى على التوالى بتاريخ إنتاجها وإخراجها: عيد الميرون (13 دقيقةً – أبيض وأسود – عام 1967 لحساب الكنيسة المصرية) – سلوى أو الفتاة التى تكلم البقر (20 دقيقةً – بالألوان – عام 1970 لحساب وزارة الزراعة المصرية واليونيسيف) – انطلاق (10 دقائقٍ – بالألوان – عام 1973 لحساب التوجيه المعنوى بالجيش المصرى) – القاهرة منورة بأهلها (22 دقيقةً – بالألوان – عام 1991 لحساب إحدى القنوات الفرنسية) – 11 / 9 (وهو جزءٌ منٍ 11 جزءًا لفيلم جماعى لمخرجين كبار عن رؤية كل منهم لهذا الحدث الخطير، ومدة كل جزءٍ 11 دقيقةً لحســـاب فرنسـا – بالألوان – إنتاج 2002) وأخيرًا اسكتش ضمن فيلم جماعى لمخرجين كبار حول العالم باسم «لكل سينماه» مدة كل اسكتش 3 دقائق حول رؤيته للسينما وحلم كل مخرج فيها، وهو بالألوان بطبيعة الحال والفيلم الإجمالى من اقتراح ڤيل ڤاكوب رئيس مهرجان كان السينمائى بمناسبة الذكرى الستين للمهرجان.

محسن ويفى*

ولنا سؤالٌ: هل هذه الأفلام القصيرة إضافةٌ لسينما يوسف شاهين الروائية الطويلة أو تمثل إضافةً للسينما المصرية القصيرة؟

من الواضح من البيان أعلاه أن الأفلام الستة هى أفلام كُلِفَ بها مخرجنا الكبير فى مناسباتٍ مختلفةٍ لصالح جهاتٍ فى الداخل أو الخارج الفرنسي شديد الارتباط بيوسف شاهين، ولذلك جاءت بعض هذه الأفلام - خاصة الأول والثانى- وللأسف لم أر فيلم انطلاق الذى قيل أن مخرجين آخرين بعد نشوب حرب 1973 كانوا يرسلون المواد المختلفة للصراع وهم هناك بالجبهة إلى يوسف شاهين (الذى لم يستطع الذهاب إلى هناك لدواعى عدم السمع الكافى) حيث يقوم بإعدادها وتنظيمها برؤيته الخاصة) تحمل شحنةً إعلاميةً وإرشاديةً واضحةً على غرار أفلام تلك الفترة، وإن حاول مخرجنا أن يكسبها بحبكاتٍ فرعيةٍ قدرًا من الخصوصية والطابع الشخصى له.

رغم أن البنية السينمائية لهذه الأفلام الستة يصعب إدراجها ببساطة داخل السينما الروائية وحدها أو التسجيلية بذاتها، إلا أنها يغلب عليها طابعٌ نوعىٌ خاصٌ يمتزج بالنوع الآخر ويتحد معه فى لحمةٍ دراميةٍ تكشف عن أسلوبٍ وتشير إلى رؤيةٍ سينمائيةٍ وموقفٍ حاول بدرجاتٍ متفاوتةٍ من النجاح أن يبعد هذه الأفلام عن طابعها الإنتاجى المناسباتى.

فى فيلم «عيد الميرون» يتتبع مخرجنا أسبوع رحلة الآلام، وطقوس التعميد عند الكنيسة المصرية منذ مرقص الرسول إلى الإمبراطور أثناسيوس وحتى الأنبا كيرلس السادس بطابعٍ تسجيلى يسجل هذه الوقائع توثيقيًا، وإن استعان بإجراء روائيةٍ مؤلفةٍ بممثلين معروفين كالممثل الكبير محمد توفيق مثلاً، وإن غلب على الفيلم الطابع التسجيلى بصوت راوٍ يشرح التاريخ والمعنى والرسالة – على غرار أفلام تلك الفترة – وإن لم يوفق المخرج والمونتيرة رشيدة عبد السلام فى دمج الروائى داخل التسجيلي العام، وإن كانت هناك لقطاتٌ تكشف عن موهبة عبد العزيز فهمى التصويرية فى محاولة خلق نسيجٍ عام يختلط فيها التسجيلي والروائى داخل فيلم أفقه العام محدودٌ وضيقٌ!

أما «سلوى» فدخول أكثر من جهةٍ إنتاجيةٍ يبدو – منذ البداية- أن هناك تضاربًا وربما تناقضًا فى القصد والنية، وزارة الزراعة – الهيئة العامة لتنمية المشروعات الجديدة التى كانت تهتم بخلق مجتمعاتٍ جديدةٍ والاستفادة بمياه السد العالى والاهتمام أيضًا بتنظيم النسل وأشياء أخرى، والأخرى اليونيسيف التى تهتم بالطفولة، ولذلك عمد يوسف شاهين إلى عمل خطين ورائيين متوازيين وإن استعان بلقطاتٍ توثيقيةٍ لتحويل مجرى النيل والعمل الشاق فى بناء السد مع حكاية «سلوى» وهو اسم البقرة التى تكلمها الطفلة حنان وتتواصل معها حتى فى مرض البقرة، ثم إنها تواصل حنانها الخاص مع مولودة البقرة الأم بعد وفاتها وتقوم بتسميتها «سلوى» أيضًا، وينتهى الفيلم بتسليم مجتمعٍ جديدٍ للفلاحين ، وحنان تبتسم وهى

تقتل سلوى البقرة الوليدة والجميع يدخل أبواب القرية الجديدة، فيلمٌ روائىّ تسوده فوضى دراميةٌ وسينمائيةٌ فى خطوطٍ لا تتلاقى ولا تكشف عن موهبةٍ كبيرةٍ لصاحب أفلام روائيةٍ طويلةٍ ذات شأنٍ حتى ذلك الحين! وإن استعان أيضًا بتقاليد الفيلم التسجيلي فى الإدلاء بأرقام وبياناتٍ لم تضف شيئًا إلى حبكة الطفلة حنان والبقرة «سلوى» (بطبيعة الحال كانت مشاهدتى للفيلم مدهشةً وشديدة العبثية وأنا أرى نسخة الفيلم مدبلجة باللغة الأجنبية حيث الفلاحون المصريون والعمال والممثلون (عمال وأطباء ومهندسون ينطقون مع الطفلة حنان بالإنجليزية!)

لابد من ذكر أن جميع الأفلام القصيرة من كتابة أو رؤية (بصرية – تجاوزا) وإخراج - بطبيعة الحال - يوسف شاهين ، وإن استعان فى فيلم القاهرة منورة بأهلها بمساعده المخرج المتميز «يسرى نصر الله»، وتصوير طارق التلمسانى وسمير نصرى فأضافوا جميعًا مع المونتيرة رشيدة عبد السلام قدرًا أكبر من المصداقية السينمائية وشغفًا يحمل توقعاتٍ كبيرةٍ من قبلنا نحن المشاهدين، فى البداية يعرض الشاب «خالد يوسف» خريج آداب إنجليزى على يوسف شاهين العمل معه كممثل ويصطحبه معه إلى الجيزة حيث يعرض نفسه للعمل كنفر ضمن مئات من عمال البناء فيرفض المقاول، ونراه فى ثنايا العمل يعرض نفسه للعمل كميكانيكى أو وهو يتسكع فى شوارع القاهرة أو وهو يشاهد فيلمًا يعكس تغيرًا فى القيم السائدة فى ذلك الوقت أو كدليلٍ ليوسف شاهين وهو يشير إلى أحدهم (خالد النبوى – المتحول من اليسارية إلى تبنى أفكار الجماعات الإسلامية!)، وبعد البداية يطرح يوسف شاهين بصوته بطبيعة الحال عن ولعه بالقاهرة سؤالًا لماذا يحبها، هل هو يحبها كما يحب الفرنسي، باريس؟ وهو يجيب أن ما يحبه فيها ليس تدفق مياه النيل أو شمسها الساطعة وإنما يحب أهلها الطيبين، واتساع مشاعرهم بالإيمان بعيدًا عن التعصب، وقلوبهم العامرة بالحب لبعضهم البعض رغم ضيق ذات اليد والظروف المجتمعية المعاكسة لآمالهم وطموحاتهم فى حياةٍ حرةٍ كريمةٍ.

بعدها يحاول الفيلم أن يرصد ظواهر – بلقطاتٍ سريعةٍ وروائيةٍ – بدأت تطفو على السطح من تبويرٍ للأراضي الزراعية ومن تناقضات الزحام والمبانى الصفيح أمام تلك الأبراج العالية لساكنيها من الأغنياء والفئات الاجتماعية، وإعلانات النيون للسلع والبضائع التى لا يقدر على شرائها أغلبية القاهريين، وظهور تيارات الاسلام السياسي مع مظاهرات طلبة الجامعة الرافضة للتدخل الأمريكى فيما سمى بعاصفة الصحراء وقهر هذه المظاهرات بالأمن المركزى، وهو فى كل ذلك يحاول صياغة الفيلم بطابع روائى واضح دون حبكةٍ تقليديةٍ لها بدايةٌ ووسطٌ ونهايةٌ، وإنما فيضٌ من اللقطات الروائية بممثلين معروفين تلتحم بلقطاتٍ ومشاهد تسجيليةٍ لبعضٍ من الظواهر المشار إليها والتى بدأت تطفو على سطح التسعينيات من القرن الماضى، كل ذلك فى نوعٍ من التجاوز السينمائى للقطاتٍ متنوعة الأحجام والسرعات المختلفة بإضاءاتٍ ما بين الليل والنهار والنور والظل وليس هناك منطق السبب والتيمة لهذه اللقطات، وإنما يجرى الزمن بانسيابٍ ولا يحدد زمن كل لقطةٍ سببًا للّقطات التالية له، وإنما قدرٌ من «إشاعة جوٍ عام» للقاهرة وأهلها فى بداية تسعينيات القرن الماضى بقدرٍ كبيرٍ من الحب والحنو، وقدرٍ أقل من الانتقاد الاجتماعى والسياسي فيما لا يرضى عنه مخرجنا الكبير الذى تنعكس وجهة نظره (الموضوعية) فى تسيير وتتبع خطوطٍ كثيرةٍ داخل الفيلم، والموضوعية المقصودة إنما هى طريقةٌ لسرد «حكاية القاهرة»، أى وجهة نظر المخرج العليم بكل شيءٍ ، وإن بدا أحيانا أنه يتتبع ويرى بعين خالد يوسف أو بالكاميرا التى تتلصص على فقراء يزدحم بهم مكان معيشتهم ونومهم شديد الضيق، أو وهى تتلصص على «باسم السمرة» وهو يحاول التودد إلى زوجته رغم ضيق المكان بعد مجيء أخيه وزوجته وعياله وقد طردهم موطنهم الأصلى فى الصعيد لضيق ذات اليد، السارد الأساسي إذن هو مخرجنا نفسه الذى حاول أن يجمع ويجاور تناقضات القاهرة (الواقع المصرى إجمالًا بطبيعة الحال) وإن كشف فى النهاية عن حيلة تصوير الفيلم (الجانب الروائى وهو الأكثر سيادةً وهيمنةً) أى على أنه يقوم بتصويره (روائيًا وتسجيليًا) وليس هذا هو الواقع نفسه بطبيعة الحال!.

لابد من تذكر أن الأفلام القصيرة (و بالذات التسجيلية) قد خطت خطواتٍ ناصعةً ابتداءً من السبعينيات على يد أسماء جديدة بعد رعيلها الأول شديد الإخلاص لها، وإن مال ناحية التقليدية بناءً ورؤيةً اتسمت بشكلٍ عام «بالنظامية» تتبع إنجازات الناصرية فى الاتحاد والنظام والعمل طوال الخمسينيات والستينيات وبالذات على يد صلاح التهامى وسعد نديم، إلا أن مجيء هاشم النحاس وأحمد راشد وعطيات الأبنودى وغيرهم من الأسماء اللامعة (مع الاختلاف والتمايز وحفظ المقامات) قد رسم لهذه السينما بناءً ومادةً وتناولًا سينمائيًا خطا بهذه السينما خطواتٍ هامةً، حيث يحتفى بالبسطاء والفقراء وتختفى من أفلامهم النزعة الدعائية والإعلامية التى تَسِمُ جيل الرواد بشكلٍ عام وبالذات مع أسماء داود عبد السيد وخيرى بشارة، فتم تطور السينما القصيرة (روائيةً وتسجيليةً) تطويرًا بنقلةٍ نوعيةٍ مختلفةٍ على مستوى السرد السينمائى والرؤية الفكرية حتى وصلت إلى ما وصلت إليه الآن.

فى 9/11 يحاول يوسف شاهين أن يجيب عن سؤالٍ: هل أصبح الإرهاب غربيًا كما تردد الأوساط الأمريكية وبعض أوساط الغرب وثيقة الصلة بالسياسة الامريكية؟ وهو فى تلك يحاول الاستطراد بأن ابن لادن وجماعته هم صنيعة الأمريكان، وأن ما يرتكبه البعض منا من عملياتٍ انتحاريةٍ إنما هو رد فعلٍ لما ترتكبه إسرائيل من مذابح وعمليات قتل منظمة ضد الشعب الفلسطينى والعربى بشكلٍ عام، ولماذا تغلب أمريكا مصالحها الخاصة ضد كل مصالح الشعوب الأخرى. ولماذا – فى عرف يوسف شاهين – لا تصدر أمريكا مبادئها الكبرى فى الديمقراطية والتسامح وإعلاء حقوق الإنسان بديلًا عن العدوان والغزو والكيل بمكيالين وتصنع السحرة الذين ينقلبون عليها بعد لأيٍ فتتخذهم أعداءً-ويكون ذلك مبررًا لغزو دولٍ والإطاحة بحكومات؟!

و لكن كيف تم ذلك فى اسكتش يوسف شاهين داخل الفيلم المجمع (9/11)؟ يستدعى يوسف شاهين (يلعب دوره الممثل الكبير نور الشريف) وهو فى لحظة أرقه وتوتره صبيحة تدمير البرجين الشهيرين، وهو جالس على شط بيروت، نقول يستدعى أحد جنود المشاة البحرية الأمريكية (المارينز) من داخل البحر ونفهم إنه وضمن 283 جنديًا قد تم قتلهم جميعًا عام 1983 فى لبنان، هذا الجندى لن يره أحد إلا من استدعاه، والذى يأخذه فى جولاتٍ مكانيةٍ وجداليةٍ يريه فيها ما تفعله إسرائيل بالفلسطينين فى لقطات روائية فاترة، وأخرى توثيقية أكثر حرارةً للعنف الإسرائيلي والرد بعملياتٍ استشهاديةٍ حتى ولو كانت ضد مدنيين إسرائيلين ! ويحكى له الشاب المارينزى مغامراته العاطفية فى لبنان قبل قتله ومن معه، ثم يقومان بزيارة لقبر «داتى» فيقابل والده وهو نفس الجندى الذى هدده فى بداية الفيلم بإطلاق النار عليه ومن معه إذا قاموا بتصوير البرجين قبل تدميرهما بطبيعة الحال، وهنا يأتى طيف الشاب الفلسطينى الذى يتهم يوسف شاهين بتحية الجلاد على حساب الضحية، وينتهى الفيلم بنظرةٍ متأملةٍ من المخرج تجاه طيف الشاب الفلسطينى!

فيلمٌ يتسم بناؤه – كما الأفلام السابقة – بمحاولة مزج الروائى بالتوثيقى، وإن بدرجةٍ أقل من المصداقية، وزيادة جرعة التلفيق «الدرامى» داخل نقاشاتٍ سياسيةٍ مباشرةٍ اتسمت بالتقريرية على حساب البناء السينمائى المتلعثم والذى يفتقد الصدق والإقناع الفنيين.

في «لكلٍ سينماه» يعيد ويكرر مشهدًا من أفلامه الروائية الطويلة «حدوتة مصرية» الذى يعكس حلم يوسف شاهين، والذى استمر معه طوال مسيرته السينمائية بنيل إشادة الغرب به وبأفلامه والحصول على إحدى جوائز المهرجانات الثلاثة الكبرى، والمشهد تؤديه هذه المرة يسرا اللوزى ويؤدى دور يوسف شاهين كريم قاسم، والذى يمتعض لعدم ذكر- إلا لمامًا - فيلمه فى الجرائد الفرنسية، ثم مزج ليوسف شاهين نفسه فى نفس كرسي كريم قاسم وهو يبتسم ومذيعة مهرجان كان تعلن عن حصوله على السعفة الذهبية للمهرجان على مجمل أعماله وسط تصفيقٍ حارٍ من الحاضرين حيث يلقى المخرج كلمة امتنانٍ وشكرٍ!

ليس هذا الاسكتش عن «لكلٍ سينماه» وإنما «لكلٍ أحلامه» الخاصة لأننا لم نرَ السينما الخاصة التى أملها يوسف شاهين، وإلى أى حدٍ حققها؟ وإنما حلمه الخاص فى اعتراف الغرب به وبسينماه هذه!

و بطبيعة الحال فإن أفلامه هى الغائبة الحاضرة فى هذا الاسكتش الذى لم يستغرق سوى ثلاث دقائق، كان يوسف شاهين وهو يعده وينفذه مخلصًا لمشاعره بعد هذه المسيرة العامرة لأفلامه سواء كنا شديدى الإعجاب بها أو شديدى الانتقاد لهذه السينما ولحلم مخرجنا الخاص أيضًا!

* رئيس جمعية النقاد السينمائيين

يوم أن كان شاهين أستاذًا..

محسن التوني: تم تصوير فيلم «القاهرة منورة بأهلها» بقاعة 16 بمعهد السينما

كسر شاهين الحاجز بين الطالب والأستاذ

شريط الصوت في الأفلام أولوية

حضرت ميكساج «الأرض» في عمر الثامنة

وسط

رحلة مجلة الفيلم للبحثٍ بالجوانب الفنية المتعددة للمخرج يوسف شاهين، رصدت المجلة ملمحًا خاصًا وهامًا، خاصة للأكاديميين الذين التقوه في محاضرات مادة «السينمار» والتي كان يشـــهدها المعهد يوم الاثنين، بصورةٍ متقطعةٍ، من شهر لآخر بقاعة 35 المعروفة لطلاب المعهد العالي للسينما، تحاورت مجلة الفيلم مع عميد المعهدً دكتور محسن التوني للوقوف عند أبرز محطات التقاء شاهين بالمعهد، حيث استهل التوني حديثه قائلًا:»كان شاهين حريصًا على صلته القوية بالمعهد، فرغم انشـــغاله بأفلامه، إلا أنه كان يستغل كل فرصةٍ تسنح له للقاء الطلاب، فعلاقته بالمعهد بدأت مع نشأته عام 1959 واستمرت حتى عام 1993 لمدرسٍ ومحاضرٍ.

أجرى الحوار: حسن شعراوي وأمنية عادل

ما هي المادة التي كان يدرسها بالمعهد، وهل كان لديه منهجٌ خاصٌ أو أسلوبٌ تدريسيٌ يميزه عن غيره؟

كان كثير المشاغل ولكنه كان يحضر دائمًا للمعهد في يوم الاثنين، حسب وقته، لم يستطع أن يدرس مادةً نظامية، لهذا كان يكتفي بمادة تدعى «سمينار» وهي عبارة عن وصفٍ وشرح وتحليلٍ للميزانسين (تكوين المشهد) وحركة الممثل، ولم يعتمد كتابًا بل كان التدريس عمليًا ووصفًا لمشاهدٍ وتمثيلها لتوضيح التأثير الدرامي للحركة وتكوين المشهد ككل، لتعليم الطلاب كيفية تكوين المشهد السينمائي لإعطاء التأثير الدرامي المطلوب منه.

كيف كانت علاقته بالمعهد وهل كانت له طقوسٌ في التعامل معكم كطلابٍ؟

حضرت محاضرات «سمينار» (مادة حرة) لشاهين في عام 1980، وهو عامي الأول بالمعهد وما لاحظته أنه كسر قاعدة الطالب والأستاذ والمسافة التي طالما وجدت بين الطلاب والأساتذة التقليديين، فكان صديقًا للطلاب يقدم العون للجميع ويدعم مواهبهم، وهناك من عمل معه في أفلامه كمساعدين أمثال دكتور نجوى صابر وغيرها.

كانت له عادةٌ جميلةٌ للغاية، كان يحضر إلى المعهد في الثامنة والنصف صباحًا، رغم أن المعهد كان يفتح أبوابه من التاسعة صباحًا، لكنه كان يحضر قبل أي فردٍ ويجلس يتحدث مع «عم حمدي» وعمال المعهد ويتسامرون حتى يحضر الطلاب، لم يكن أحدٌ يفوت محاضراته، حيث كانت موسميةً في أغلب الأحيان، لهذا كان يحضرها الطلاب من كافة الأقسام والدفعات من داخل المعهد وأحيانًا طلابٌ من معهد فنونٍ مسرحيةٍ.

أشرت في حديثك إلى اهتمامه بالمعهد، فكيف ظهر هذا الاهتمام في أفلامه؟

تشهد قاعة 16 على تصوير فيلم «القاهرة منورة بأهلها» عام 1991، حيث تم تصويره بالمعهد وزواياه واستعان بطلابٍ من المعهد وقدم هذا الفيلم التسجيلي.

يوسف شاهين كان ممارسًا للإخراج السينمائي، فكيف تقيم تجربته في التدريس الأكاديمي؟

شاهين لم يعتمد نهج التدريس النمطي، ولكنه كان قادرًا على التبسيط والتسهيل للطلاب ولم يكن يستعرض قدراته وخبراته، بل أراد أن يستفيد طلاب المعهد من هذه الخبرات لتكوين كوادر، وكان يحضر مع مساعديه، في البداية كان علاء كريم وبعد ذلك خالد يوسف لنقل تجاربهم، وكان يرحب بالجميع إن رغب في الانضمام إلى فريقه.

يوسف شاهين يصور مشاهد «القاهرة منورة بأهلها»

هل كانت هناك فرصةٌ للعمل معه في حقل الإخراج السينمائي بأفلامه؟

مع الأسف لم تكن هناك فرصةٌ للعمل معه، حيث إنني غيرت مساري العملي، رغم طلبه لي في فيلم على ما يبدو في فيلم «المهاجر».

كيف يستفيد المعهد من أفلام يوسف شاهين كمادةٍ عمليةٍ؟

أفلام شاهين تعد جزءًا لا يتجزأ من المواد الفيلمية التي يشاهدها الطلاب، بكافة الأقسام، فمثلًا على سبيل الذكر في قسم هندسة الصوت، هناك اهتمامٌ بأفلام شاهين وشريط الصوت الخاص بها، لاسيما أني رأيت بنفسي كيف يهتم بالصوت وتوظيفه الدرامي، وهو ما يضفي معنى حقيقيًا لشريط الصوت والمؤثرات الصوتية المستخدمة.

أطلعنا على مواقفك معه سواءً في المعهد أو خارجه؟

سنحت لي الفرصة لحضور ميكساج (دمج الصوت) الفصل الأول من فيلم «حدوتة مصرية» وكنت في أولى معهد، مع والدي مهندس الصوت «حسن التوني» رئيس مجلس إدارة شركة مصر للاستوديوهات، آنذاك، وطلب منه شاهين أن ينفذ ميكساج فيلم «حدوتة مصرية» وإلا سيرسله للميكساج في فرنسا، فقام والدي بعمل ميكساج الفيلم، وتم تنفيذه بمركز الصوت بمدينة السينما.

وحدثت واقعةٌ طريفةٌ لكنها أظهرت لي مدى اهتمام ووعي شاهين بتفاصيل بناء الفيلم، إذ اجتمع هو ووالدي مهندس الصوت «حسن التوني» وعددٌ من فريق العمل وكنت حاضرًا، لحسن حظي، ورأيت كيف يعمل شاهين، حيث كان جالسًا بجوار الميكسر ولم يجاور مهندس الصوت كعادة المخرجين الآخرين.

في هذا اليوم تم العمل على الفصل الأول من فيلم «حدوتة مصرية» عام 1982، ومع نهاية العمل على شريط الصوت، لم يكن والدي راضيًا على النتيجة بنسبة 100%، لهذا عمل على تعديله وحده دون شاهين، وحينما حضر شاهين في اليوم التالي، كان معتادًا على مشاهدة ما تم تنفيذه في اليوم السابق حتى يندمج مع دراما العمل، واستشعر اختلافًا طفيفًا في شريط الصوت، لكنه أثنى عليه وأشار إلى أفضليته عما تم تنفيذه سابقًا، وتم اعتماد هذا الشريط للفصل الأول من الفيلم.

كما حضرت ميكساج فيلم «الأرض» عام 1969 مع والدي أيضًا، وأنا في سن الثامنة من عمري، وأتذكر بعض ملامح شريط الصوت لهذا الفيلم المميز، وأبرزها الضربة التي تلقاها «محمد أبو سويلم» في نهاية الفيلم على يد الضابط، تم تنفيذها بطريقة درامية، باستخدام كراسي العرض لاستوديو النحاس وكانت جلدًا، فضربوا أحد الكراسي لإحداث هذا الصوت بالتأثير الدرامي.

لهذا كان يلجأ إلى فرنسا، في أفلامه الأخيرة، لتنفيذ شريط الصوت بالتكنولوجيا التي كانت تفتقر لها أغلب استوديوهات مصر، حتى تخرج الأفلام برؤيةٍ فنيةٍ ودراميةٍ.

شاهين وتجديد دماء السينما المصرية

تمر علينا ذكرى يوسف شاهين في 27 يوليو .. هذا المخرج الذي أسهم في تعريف العالم بوجود سينما مصرية، وكان من أوائل المخرجين المصريين المشاركين بأفلامهم في مهرجان كان السينمائي منذ فيلمه ابن النيل عام 1951، يوسف شاهين في السينما المصرية ليس مجرد مخرج جيدٍ مر عبر سماء هذا الفن الذي بلغ عمره في أرض المحروسة أكثر من مائة عامٍ، احتفل بها في عام 2007.

ضياء حسني

لكنه مع بضع مخرجين آخرين، نذكر منهم شادي عبد السلام وصلاح أبو سيف، بالإضافة للكبير توفيق صالح رحمهم الله، هم حفنة ممن أسهموا في تحويل السينما المصرية إلي فنٍ حقيقي وأخرجوها من عالم الحكي والسرد المرائي وعوالم الكباريه ومسارح كوميديات «الفارس»، لتصبح فنًا خالصًا تضاهي مثيلتها من السينما العالمية.

شاهين ....محمد عبد الوهاب السينما

كان أثر يوسف شاهين على السينما المصرية مساوٍ لما كان من عبد الوهاب من أثر على الموسيقي الشرقية؛ فقد أخرج محمد عبد الوهاب الموسيقي الشرقية من قوالب الطرب والتجويد، والاعتماد على قوة صوت المطرب ومقاماته، نجح عبد الوهاب في تطويره للموسيقي الشرقية وإخراجها من قالب التخت التركي عبر تطعيم النغمات الشرقية بالنغم الغربي، وإدخال الآلات الغربية للتخت الشرقي، وحول الموسيقى من الطرب لتأخذ منحي تعبيريًا أوركستراليًا، لم تكن تألفه الموسيقى العربية من قبل، فنجح عبد الوهاب في نقل الموسيقى العربية لعالمٍ جديدٍ عبر طريق الحداثة، وقد اتهم عبد الوهاب من قبل الكثيرين بأنه تأثر بالموسيقى الغربية تأثرًا كبيرًا للدرجة التي جعلته ينقل منها جملًا موسيقيةً كاملةً، أو يقتبس منها وفقًا للمصطلح الذي يستخدمه البعض للتعبير عن عمليه النسخ الفني.

محمد عبد الوهاب

فقد أسيل الكثير من المداد وعلت الحناجر على تشابه بعض الجمل الموسيقية في أغنية «القمح الليلة» لعبد الوهاب مع جمل باليه «بحيرة البجع « لتشايكوفسكي، أو التشابه بين أجزاء من أغنية «وطني حبيبي» والسلام الجمهوري لدولة فرنسا المعروف باسم «المارسييز»، أو حتى تشابه بعض أغاني عبد الحليم حافظ (شغلوني وشغلوا النوم عن عيني) مع موسيقيات أمريكا اللاتينية ، وكذلك مع ظهور أغنية يا مسافر وحدك في أصلها اليوناني، ولكن أيا كانت صحة هذه الانتقادات من عدمها فإنه لا يمكن تجاهل الدور الذي لعبه محمد عبد الوهاب في تطوير الموسيقى العربية وإخراجها من القوالب التقليدية.

كان لشاهين نفس الدور في السينما المصرية... فلنا أن نعرف أن قبل يوسف شاهين كانت مصادر السينما المصرية الغربية هي الأدب الفرنسي الذي تم اقتباس الكثير منه، وحول إلي أفلام مصريةٍ مثل رواية (غادة الكاميليا) من تأليف ألكسندر دوما التي حولت إلي فيلم سينمائي من إخراج توجو مزراحي باسم « ليلي « ليعاد إخراجها مرات أخرى بعد ذلك، وكذلك رواية الكسندر دوما الابن (الكونت دي مونت كريستو) الذي حولت مع بركات إلي فيلم (أمير الانتقام) ثم (أمير الدهاء)، بالإضافة إلي رواية (بائعة الخبز) من تأليف(إجزافيه دي منونتيبان) والتي حولها حسن الإمام إلي فيلم بنفس العنوان، وبالطبع (بؤساء) فيكتور هوجو، وجد صانعي السينما في مصر في ذلك الوقت في هذا المعين الفرنسي كنز من الميلودراما ينهلون منه ليدعموا أيديولوجية سكان المدن من الطبقات المتوسطة التي كانت تدور في فلك القدرية، ونيل الظالم لمصيره حتما، وقوة

من فيلم «الاختيار»

الحب، والعاطفة التي تتفوق على كل الصعاب من خلل طبقي وظلم اجتماعي وظلم مجتمعي، وهي المفردات التي كانت تجترها السينما المصرية عبر العصور.

لم تقم السينما المصرية بعملية نقل واقتباس فيلم أجنبي ،كما هو سائدٌ في السينما المصرية منذ الخمسينيات وحتى اليوم، مطلقًا سوى مرةً واحدةً فقط مع فيلم (ليلي بنت الأغنياء 1947) من بطولة ليلى مراد وإخراج أنور وجدي والذي أخذ عن فيلم It Happened One Night والذي عرض في عام 1934 من إخراج فرانك كابر وبطولة كلارك جيبل، وكولديت كولبير ، يعد هذا الفيلم من الأفلام التي تم إنتاجها في السينما المصرية بعد ذلك عدة مرات، ولعل من أشهرها فيلم عاطف سالم (يوم من عمري) من بطولة عبد الحليم حافظ وزبيدة ثروت، إخراج عاطف سالم، وفيلم (ليلة حب ساخنة) من بطولة عادل إمام ويسرا، وإخراج أحمد فؤاد، قد يرجع هذا إلي أن العاملين في الحقل السينمائي في ذلك الوقت لم تكن لديهم الثقافة السينمائية الكافية، ولم يعتد معظمهم

من فيلم «بابا أمين»

مشاهدة السينما العالمية، بل هم كانوا في قطيعةٍ مع تراث السينما، وانحصرت السينما لديهم في كونها كباريه الشعب، يرتاده غير القادرين على ارتياد كازينوهات عماد الدين وروض الفرج، ليشاهدوا الراقصات والمغنيات، ويستمعوا للمنولجست، وكوميديا« القافية« ،والنكات، وفي أحسن الظروف كانت السينما هي امتداد للمسرح الميلودرامي بفواجعه وبكائياته.

إلي أن أتي هذا الشاب الصغير يوسف شاهين العائد من الدراسة في الولايات المتحدة الأمريكية بثقافته المسرحية- ولكن ثقافة مسرح برودواي، وليس مسرح رمسيس ويوسف وهبي، كان شاهين عاشقًا لهوليود وكوميديتها الموسيقية، وقدم أول أفلامه (بابا أمين 1950) المأخوذ عن فيلم أميركي شهيرٍ، وهو فيلم It's a Wonderful Life . من المصادفة أن يكون ثاني فيلم مقتبس من عملٍ سينمائي أجنبي في تاريخ السينما المصرية، لا أصل أدبي له، مأخوذٌ أيضًا عن فيلم للمخرج فرانك كابرا، يحكي الفيلم عن شخصٍ متوفى يشاهد ما يمكن أن يحدث لأهله من بعد رحيله، ويدرك أنهم بدونه يواجهون صعابًا جمة أكثر من تلك التي كان يواجهونها معه، ليكتشف في النهاية أنه كان يحلم فيحمد الله ويعود لأسرته.

ثاني أفلام يوسف شاهين «ابن النيل 1951» مأخوذٌ أيضًا عن فيلم أجنبي وفقًا لتصريحات شاهين نفسه، ووفقا لكتابات الكثير من المؤرخين السينمائيين ، وقد قام شاهين ونيروز عبد الملك بكتابة الفيلم بحيث تدور بعض أحداثه الرئيسية في الريف المصري، ويعد الفيلم المصري الوحيد الذي يحتوي على لقطاتٍ لفيضان النيل الشهير قبل بناء السد العالي، وقد قيل أن الفيلم مأخوذ عن فيلم river boy ، ولكن الفيلم الوحيد الذي يحمل هذا الاسم من إخراج « نويل بلاك » هو من إنتاج 1964، وبالتالي من بعد فيلم ابن النيل بأكثر من 13 عامًا.

كانت عين شاهين المتابعة للسينما العالمية وتطورها منذ بدايتها، هي النافذة التي أدخلت ضوءًا مغايرًا لغرفة السينما المصرية المغلقة على نفسها وقيمها، وموضوعاتها، وتيماتها.

امتد شغف شاهين بالسينما العالمية ليصاحبه طوال حياته فأحداث فيلم (الاختيار 1970) التي كتب لها السيناريو الكاتب الكبير نجيب محفوظ هي نفس أحداث الفيلم الفرنسي Les Atouts - De Monsieur Wens (عناصر

تفوق السيد وينز) والذي عرض عام 1947 من إخراج المخرج البلجيكي (إيي جي دي ميست)، والذي يعد من أهم الأفلام البوليسية في تاريخ السينما البلجيكية/ الفرنسية، وفيه يقتل أخٌ متعلمٌ وغنيٌ أخاه الفقير، المصاحب لمجموعة من الخارجين عن القانون، وينتحل شخصيته، حول شاهين ومحفوظ هذا الفيلم البوليسي إلي تحفة سينمائية تعد وثيقة إدانة لنخبة العهد الناصري التي تخلت عن أصولها الاجتماعية ، وتنكرت لها، وسعت إلي الصعود الفردي والمصلحة الشخصية، بانتهازية وتنكر لمبادئها ، وقد جعل الفيلم الأخ ذا المكانة الاجتماعية الهامة في المجتمع يقتل أخيه البوهيمي الحر المنطلق، وينتحل شخصيته ليكون هو الشخصيتين معًا، كرمزٍ للتناقض الذي كان يعيشه المثقف السلطوي في ذلك الوقت، الذي كان ينادي بمبادئ، وتدفعه مصلحته الشخصية إلي سلوكٍ وتصرفاتٍ مناقضةٍ لما ينادي به، وبالطبع يعود الفضل الأكبر لصياغة تلك التحفة السينمائية، إلي نجيب محفوظ، كاتب السيناريو، فقد صرح يوسف شاهين لجريدة اللموند الفرنسية، بأنه أخبر نجيب محفوظ، بقصة فيلم الاختيار في عددٍ محدودٍ من الكلمات، فما كان من محفوظ إلا أن قدم تلك المعالجة العبقرية، التي أدان فيها المثقفين المصابين بازدواج الشخصية، مقدمًا نقدًا لانتهازية المثقف في ذلك العصر، مع الحفاظ على العقدة البوليسية لهذا العمل.

من فيلم «ابن النيل»

شاهين مبدع في الإخراج.

لم تقتصر عين شاهين الفاحصة ونظراته الثاقبة للسينما العالمية على تمثيل موضوعاتها بل تأثرت بتكويناتها وكادراتها وسياقها البصري، فلم تعد الكادرات وحركة الممثلين داخل المشاهد وتقطيعها إلي لقطات، تتبع النموذج التقليدي المسرح الذي اعتادت عليه السينما المصرية في أفلامها السابقة عن يوسف شاهين.

حيث ترك شاهين الاستديو لصالح الديكورات الخارجية فظهرت مشاهد داخل عوامةٍ على النيل (ابن النيل)، وصور الريف بتفاصيله مثلما حدث مع فيضان النيل في نفس الفيلم، وكان معبد الكرنك بطلًا حقيقًا في المشهد الأخير من (صراع في الوادي)، وكذلك محطة السكة الحديد في (باب الحديد)، حتى لو كانت بعض المشاهد قد صورت في ديكور سينمائي، كل هذه مظاهر للحداثة نقلتها رؤية يوسف شاهين للسينما المصرية، التي اعتادت على النقل المسرحي للواقع، وحصره داخل الاستديو، لتتشابه ديكورات كل الأفلام مع بعضها البعض سواء كانت للحارة أو للكباريه أو لقصور الباشاوات.

وكان شاهين من طلائع المخرجين المميزين في عملية الإخراج في السينما المصرية حيث سيطر على حركة الممثل داخل المشهد، مبدعًا «كادراته» عبر دخول وخروج الممثلين داخل الكادر، أو عن طريق حركة الكاميرا التي تدخل شخصياتٍ داخل الكادر أو تخرجهم منه، والتجأ للمونتاج في أضيق الحدود، وضع علامات للممثلين على الأرض، ولعل مشهد فيلم «صراع في الوادي» الذي أعلن فيه عن محصول قصب الفلاحين، وحصوله على الدرجة الأولى، بالنسبة لمتطلبات مصنع السكر، لأكبر تجسيدٍ لتلك المهارة في إخراج مشهدٍ للمجاميع، تتضافر فيه حركة الممثلين مع حركة الكاميرا من أجل تجسيد لحظة فرح الفلاحين بنجاح محصولهم من القصب في الحصول على رضاء مصنع السكر.

مع شاهين دخلت اللقطات الواسعة الواضحة على كل المستويات، فنحن نري الممثل في مقدمة الكادر بنفس وضوح الممثل في خلفية الكادر، وبالتالي من الممكن أن تؤدي تعبيرات الممثل في الخلفية نفس الأثر الدرامي للممثل في مقدمة الكادر، مع يوسف شاهين ظهرت الكاميرات المحمولة على الكتف في السينما المصرية، وكلنا نتذكر مشاهد تصوير المطاردة في معبد الكرنك في فيلم صراع في الوادي، واستخدام الضوء استخدامًا لم تعهده السينما المصرية من قبل فشهدنا لقطات الممثلين على شكل «سلويت»؛ حيث كان الضوء يأتي من خلف الممثل فيعمي أعيننا، ويظهر الممثل كشبح، وظهرت اللقطات المشهدية، حيث يتم تدخل المونتاج في أضيق الحدود، ولعل مشهد

من فيلم «صراع في الوادي»

من فيلم «عودة الابن الضال»

افتتاحية فيلم (نداء العشاق1961) هو أهم مثال لاستخدام شاهين للقطات المشهدية، بدون أي مونتاج؛ عندما تتبع الكاميرا برلنتي عبد الحميد، والتي تقوم بدور الراقصة (ورد) وهي ترقص في الفرح الشعبي من لحظة دخولها للكادر وحتى محاولة الاعتداء عليها من زوجها السابق، في مشهدٍ يمتد أكثر من خمس دقائق كاملة دون أي مونتاج، مع نزول أسماء المشاركين في الفيلم على هذا المشهد.

كل تلك أمور كانت معروفة في السينما العالمية من قبل، ولكنها لم تري النور في السينما المصرية، على نطاقٍ واسعٍ، ألا على أيدي يوسف شاهين، إنه بالفعل من رموز الحداثة في تلك السينما وأحد مؤسسي معيار اللغة السينمائية المتطورة في السينما المصرية، دفعت الرغبة الجامحة ليوسف شاهين لتطعيم فن السينما المصرية الراكد في أدواته ولغته وموضوعاته إلي التأثر بالسينما العالمية، ولغتها، وأدواتها، فكثرت عناصر التشابه

من فيلم «باب الحديد»

بين البعض من مشاهده والمشاهد الشهيرة في السينما العالمية ، فقد كانت بعض مشاهد فيلم الناصر صلاح الدين تتشابه مع فيلم « ألكسندر نيفيسكي 1938» للمخرج السوفيتي العالمي سيرجي أيزنشتين، وبالتحديد مشاهد زيارة صلاح الدين لمعسكر الصليبين، ومشاهد الهجوم على عكا باستخدام المقاليع ، كما أن هناك أوجه تشابهٍ بين مشاهد هشام سليم وماجدة الرومي في فيلم (عودة الابن الضال1976) التي تدور في الصحراء مع مشاهد الأستاذ العظيم (مايكل أنجلو أنطونيوني في فيلمه الشهير نقطة زيبريسكي 1970)، بل وحتى مشاهد فيلم فجر يوم جديد 1964مع فيلم (على آخر نفس 1960) من إخراج جان لوك جودار، وبالتحديد المشهد الذي يجمع بين سناء جميل وسيف عبد الرحمن في الغرفة، عندما يقومان بطي الملايات، حيث أن هناك مشهدًا مماثلًا لجان بول بلموندو

من فيلم «فداء العشاق»

وجين سبيرج في فيلم جودار، يحدث فيه نفس الشيء، كذلك تقديم الفنانة ماجدة في فيلم (جميلة 1958)، وبالتحديد في مشاهد المحاكمة، وكأنها نسخة من شخصية «جان دارك»، في الفيلم الذي يحمل اسم (ولع جان دارك-1928 (The Passion of Joan of Arc، من إخراج المخرج السويدي كارل تيودور درايز.

في النهاية جاءت آراء كل من شاهد فيلم حدوته مصرية في عام 1982 من أعضاء لجنة مهرجان كان السينمائي لتجمع على أن هناك تشابهًا كبيرًا بين الفيلم وبين فيلم بوب فوس الشهير (كل هذا الجاز 1978)، والذي فاز بسعفة كان في نفس العام مناصفة مع فيلم (نهاية العالم الآن) من إخراج فرانسيس فورد كوبلا ، لقد مات شاهين وهو يحمل لقب الأستاذ، وهو لقب استحقه عن جدارة، لأنه خلق مدرسةً له في السينما المصرية ... تلاميذها هم كل من يعملون في السينما من بعده، حتى هؤلاء الذين تبتعد أفلامهم كليا عن مضمون أفلامه، أو هؤلاء الذين لا يرتقي أسلوبهم السينمائي لأسلوب الأستاذ، فقد لفت شاهين نظر العاملين في السينما إلي وجود فن السينما العالمي وتراث السينما الضخم، وأيا كانت أعماله التي قد يراها البعض أنها قد لا ترتقي لمستوى عمل سينمائي متكامل، إلا أن أثر السينما العالمية، وبالذات الأمريكية منها تدب داخل أوصالها، مجسدة لمفهوم الحداثة، قد يكون شاهين من أكثر المخرجين في تاريخ السينما المصرية إثارة للجدل من بين مؤيد ومعارض، حيث تتفاوت الاتهامات له بتقديمه لإرهاصاته الفكرية على شكل سيناريوهات قام بتنفيذها في آخر أعماله، فجاءت الضوضاء السياسية التي تثيرها تلك الأفلام في المرتبة الأول عن أي ترابطٍ درامي أو حبكة، ولكنه يحسب له حتى موته محاولة تقديم سينما تناقش مشاكل هذا الوطن حتى لو كانت محاولاته تلك قد حكم البعض عليها بالسطحية والركاكة والمباشرة.

المخرج «يسرى نصر الله»:

يوسف شاهين لم يحب أفلامى وأحببت فيه صدقه وتمرده

شاهدت

فيلمى "الأرض" و"العصفور" قبل أن أتعرف على "يوسف شاهين" ولم أشاهد "باب الحديد" إلا بعد ذلك، ولم يكن "يوسف شاهين" بالنسبة لى وقتها وأنا أبدأ اكتشاف السينما أكثر من أنه مخرجٌ جيدٌ، إلى أن شاهدت فيلم "الاختيار" الذى أثار تساؤلاتٍ كثيرةً عندى وكنت وقتها مازلت صغيرا ولم يوترنى الجانب المسرحى فى الفيلم، لكن كنت أحسها سينما مصرية وأنا تربيت فى الستينات على سينما الدول الصديقة الروسية والتشيكية وكذلك الفرنسية والإنجليزية. وكانت وقتها الموجة الجديدة وهناك شيءٌ يحدث فى السينما فى العالم ولم يكن هذا الشيء يحدث فى السينما المصرية، وعندما كان يحدث لم يكن مقنعًا بالنسبة لى ، بعد ذلك أحببت هذا الفيلم "الاختيار" ورأيته كواحدٍ من أجمل أفلامه.

حسن شعراوى وعزة إبراهيم 📷 سارة وديع

كانت الصدمة الأولى الكبيرة لى مع فيلم "عودة الابن الضال" لم أكن أريد أن أذهب لمشاهدته لكن كنت مع سمير فريد ومحمد كامل القليوبى فى اتحاد النقاد، وقالوا عنه إنه فيلم حلو لكن به لخبطة "يوسف شاهين"، كنت أحب النص الأدبى "عودة الابن الضال" الذى كتبه الأديب الفرنسى "أندريه جيد" الذى أحببته ككاتبٍ متمردٍ يخاطب الشباب، وذهبت لأرى ما فعله "شاهين" بالحدوتة وصعقت لأنى شعرت أنى أمام فيلم مختلفٍ جذريًا عن كل ما يقدم فى السينما المصرية، وأذكر أن أول ما أثر فى هو عندما رأيت هشام سليم يجرى ناحية المليجى وهو ينهج لأن عمرنا ما رأينا ممثل بينهج فى السينما المصرية، بالإضافة إنه وقتها كان فى عز الحركة الطلابية والفيلم لاقط مع الجو العام وما يحدث فى مصر، ولم أجد فيه أى شيء ملخبط بل شعرت كأنه يكلمنى بشكلٍ مباشرٍ، ويمتعنى أيضا بموسيقاه ونضارته ولأول مرة أحس أنى أمام فيلمٍ مختلفٍ عن كل ما يحدث فى السينما المصرية، وقتها كان عمرى عشرين عامًا وكتبت دراسة عن الفيلم رديت فيها على الذين قالوا إنه فيلم ملخبط وشرحت بناءه ولقطاته ومعانيه، كان مقالًا مراهقًا بعض الشيء ونشر فى كتاب عن السينما الجزائرية لأن الفيلم كان إنتاج مشترك مع الجزائر.

ياسر عرفات يمنح "إسكندرية ليه" صك الغفران

سافرت بعدها إلى لبنان للعمل فى جريدة السفير وقامت القيامة وقتها على فيلم "إسكندرية ليه" وقيل إنه مع التطبيع واتفاقية السلام وممنوع عرضه فى كل الوطن العربى، وفوجئت أنهم سيعرضونه فى سينما "سارولا" فى الحمرا وسيحضر "ياسر عرفات" وناس من المقاومة ليحددوا هل هو تطبيعى أم لا فطلبت من "طلال سلمان" رئيس تحرير "السفير" الذهاب، وتفرجت على الفيلم وصعقت من قوته الثقافية.

أكثر ما أحبه فى "شاهين" هو نزقه وصدقه الشديد وتمرده على ثقافة ترى أن الأنا عيب ومرة واحدة يأتى هو ويقول لنا :أنا شوفت أنا عشت أنا حسيت أنا حبيت أنا باعمل فيلم بهذه المادة، والفيلم حلو ويتجاوز فيه "شاهين" الحلاوة إلى أنه يرغب فى عمل سينما تحرره، وطلبت من "طلال سلمان" إنى أعمل حوار مع "شاهين" وفعلًا أجريت الحوار، ونشر فى السفير وكانت هذه أول مرة أقابله فيها وصرح عرفات وقتها أن الفيلم فكره بنفسه لما أحب البنت اليهودية، وأنه ليس مع التطبيع وأوصى بعرضه ،ومنح الفيلم صك الغفران.

شاهين يملأ من حوله بالحماس وشعور أنهم بصدد مغامرة كبرى

المرة الثانية التى تعرفت فيها على "شاهين" أكثر كانت عندما أردت السفر لإنجلترا لدراسة السينما، لأن الكتابة بالنسبة لى كانت فقط طريقة لأحدد بها ما الذى أحبه بالضبط فى السينما، ودائما كانت عندى الرغبة أن أكون مخرجًا، فقال لى الناقد "سمير نصر الله" إن يوسف شاهين داخل فيلم جديد "حدوتة مصرية" وممكن أكلم أحمد محرز وأذهب للفرجة على التصوير وفعلًا عدت للقاهرة وبدأت هذا التدريب العملى وكنت أكنس البلاتوه فعلًا ،التقط صورًا على أساس أنشرها فى السفير، وأبرر لهم وجودى فى مصر.

وطبعًا شاهين ولا فاكرنى ولا فاكر إنى عملت معه حوار وكان أحمد محرز هو المسئول عن الديكوباج الذى يكتبه "شاهين" بدقة يسجل فيه كل لقطة وحركة كاميرا وحركة ممثلٍ بلغاتٍ مختلفةٍ عربى على انجليزى على فرنسى على رسومات وخرابيش ومكتوب فيه ملاحظات من نوعية : افتكر يا أحمد إحضار المعدة الفلانية من أجل اللقطة الفلانية وهكذا كان "سوبر دقيق"،

وأنا فى بيروت عملت كمساعد إنتاج مع المخرج الألمانى "شلوندورف" وهو شخصٌ متوترٌ جدًا و"قافش" على التصوير ويتعامل معه كمعركةٍ مؤلمةٍ فأصابنى هذا بالنفور من هذا التنشن السلبى فى التصويرلكن أول ما لفت نظرى أثناء تصوير "حدوتة مصرية" هو التنشن الإيجابى والحماس، فشاهين يزعق ساعات لكنه يملأ من حوله بالحماس وشعور أنهم بصدد مغامرة كبرى.

ومما لفت نظرى حينما أعطانى "محرز" ديكوباج شاهين وقال لى :إجبره ينفذ ما كتبه وألا يخترع، وفكره دائما بما كتبه وهو كان يطلب من مساعديه ألا يتركوه يفعل شيئًا غير الذى كتبه؛ لأنه يكون فكر فيه جيدًا والفيلم جاهز فى رأسه بالفعل وما عليه إلا تنفيذه وأي شططٍ سينتج عنه خطأ، كانت هذه هى طريقته.

كان مليان ناس لكنه تذكرنى

وأذكر أنه ذات مرةٍ كان يختبر ممثلةً ناشئةً وطلب منى أن أظل موجودًا لأخبره رأيى فيها وسجلنا معها 11 مرة وعندما سألنى قلت: مش مصدقها ،فانفجر فى :إنت حمار كل ممثل عنده حدود وهى كده كويسه ،إطبع .تركته وأنا أشعر بقهره.

لم يكن بينى وبين شاهين احتكاكٌ كبيرٌ كالمجموعة القريبة منه التى تضم أحمد محرز وخيرية عباس وغيرهم، هو كان مليان ناس وأنا بعيد، بعد عشرة أيام سمعت صوته يزعق فى أول البلاتوه : (هاتوا لى الولد اللى بيشتغل فى لبنان ده) ، وقال لى : قف معى حتى ترى أنه حتى "نور الشريف" عنده حدود وأذهلنى إنه افتكر إن فى شاب يريد تعلم السينما فينادى عليه ليرى ويفهم.

اضطررت لعدم البقاء حتى ينتهى التصوير وعدت لبيروت وطلبوا منى عمل فيلم عن المقاومة الفلسطينية وعدت إلى مصر مرة أخرى سنة 1982 وزرت "شاهين" وقال لى: تعالى اشتغل معى وسأعطيك 30 جنيهًا فى الشهر، ووقتها كنت أحصل من السفير على 3 آلاف دولار فى الشهر وفورا قبلت العرض وصفيت كل شيء فى بيروت وعدت للقاهرة لأجد يوسف شاهين قد اختفى.

بعد فترة عرفت إن فى أربعين "جان خورى" والد ماريان فقررت أذهب للتعزية وبالمرة أقابله ومددت يدى لمصافحته فسألنى :إنت من؟

وبعدها أعطانى سيناريوهات فى مكتبه لأقراها وأكتب عنها ملاحظات ووجدته عملا بلا إبداع، وذات صباح قال لى :ستساعدنى فى البحث عن مادة لفيلمى "وداعا بونابرت" وبالنسبة لى كان ذلك هو المعهد الذى درست فيه من أول سطر فى السيناريو إلى أن خرج الفيلم من المعمل وعرض فى "كان" حضرت عملية الفيلم من أول ما نحلم بها إلى أن تتحقق، دروس خصوصية مع واحد من أهم المخرجين الذى كان عندى إعجاب لانهائيا به، شاركت فى الكتابة واختيار أماكن التصوير وكنت مساعدًا أول فى الإخراج والبحث عن تمويل الفيلم، كل العملية السينمائية تحدث أمامى.

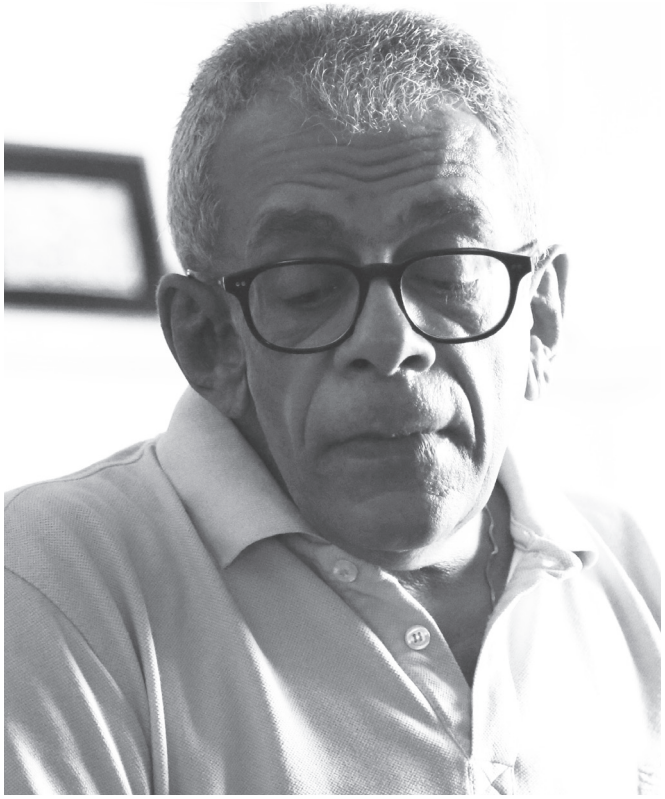
يوسف شاهين بالنسبة لى أستاذى فبعد "وداعا بونابرت" كتبت فيلمى الأول "سرقات صيفية" ورفض ممثلون كثيرون العمل فيه منهم يسرا وعزت العلايلى فشاهين قال لى :أنت لا تحتاج لأحد هذا هو ما علمنى إياه فالتكنيك وغيره نتعلمه ونحن نتفرج على الأفلام لكن شاهين علمنى إنه لابد أن أحب الممثل، أنت معك فلوس، هات وجوهًا جديدة، وهذا أعطانى دفعه إنى أعمل فيلمى بناس لم يمثلوا من قبل بما فى ذلك "عبلة كامل" و"محمد هنيدى" و"شوقى شامخ" و"مجدى كامل" وهذا خلق عندى علاقة عجيبة مع الممثلين، وهى إن انا حر وعمرى ما اخترت ممثل على أساس أرتب عن طريقه الإنتاج ،أنا باشتغل معه لأنى بأحبه وهذا يخلق لدى الممثل إحساسًا بالاطمئنان وثقةً متبادلةً.

الخلاف مع شاهين

"شاهين" كان منتجًا شاطرًا جدًا وذكيًا وفكرة تسويق الفيلم، وجانب البيزنس فى الفيلم مهمٌ جدًا بالنسبة له وأنا لست كذلك وهنا "باظت" علاقتى به وهذا لا يجعلنى أفضل أو أسوأ، فهو لا يرى فى أفلامى ما يسميه "المعادلة" وهنا بدأت خلافات شديدة بيننا، أنا كنت باشتغل من خلال مكتب "شاهين" لكن هو عمل هذا المكتب لأفلامه هو وليس لينتج أفلام البشرية، حقيقى إنى كنت أحضر التمويل الخاص بالفيلم والإنتاج المشترك وما إلى ذلك لكن فى الآخر لم أكن أحضر للمكتب فلوس، ولكى لا أحمل نفسى ذنوب العالم يمكننى القول أنه عندما تجلب التمويل الكامل لأى فيلم فإنك لست محتاجًا للتوزيع ولا مخاطرة الدعاية وأى قرش يأتى من الفيلم بعد ذلك يكون مكسبًا، وهذا كان مناسبًا جدًا بالنسبة لى لأنى فى الأخر بأعمل الفيلم كما أريد لكن "شاهين" كان يعد هذا دلع ،ذكرته بأنه لجأ للإنتاج المشترك ليهرب من رقابة السعودية وبما كان يحكيه عن فيلم "العصفور" فبعد العرض الخاص للفيلم طلب يوسف السباعى النيجاتيف، ولولا أن النيجاتيف كان فى فرنسا كان حرقه، وقتها كان فى شراسة وهجوم على يوسف شاهين وأفلامه، وترديد لكلام فارغٍ وغير حقيقيٍ بأنها لا تفهم، وحقيقة الأمر إن شاهين كان خارج منظومة تمويل الأفلام من السعودية التى تعد هى الممول الأساسى للسينما والصحافة والتليفزيون منذ السبعينات لدرجة إنه كان يجلس رقيبًا سعوديًا يشرف على التصوير، وهذه هى الفترة التى ظهر فيها الكلام عن السينما النظيفة وبداية الحالة الوهابية.

لحظات قاسية فى علاقتى بيوسف شاهين

ما أقوله دائما دفاعا عن "شاهين" ولأتصالح مع لحظات كانت قاسيةً فى علاقتى به إن "شاهين" من جيل لم يكن بالصدفة يلعب الكرة الشراب مع "عبد الناصر" فى شوارع الإسكندرية، الجيل الذى قال سنبنى مصر الجديدة وسنجعلها جزءًا من القرن العشرين ومن العالم هذا كان مشروعهم فى الخمسينات والستينات، وهذا يفسر دخول كل هذا العدد الضخم من المثقفين مع عبد الناصر، أيضا كانت عندنا مؤسسة السينما



ولكى تصنع فيلمًا لابد أن تتعامل مع كل هذه المعطيات، ثم تأتى هزيمة 1967 التى كسرت جيلًا بأكمله من المثقفين والسياسين والفنانين والمخرجين ولكى لا ينكسر "شاهين" والحقيقة هو عمره ما انكسر أصبح هاجسه : أنا لست جزءًا من هذه السلطة، وأفلامه كلها بعد 1967 بدون استثناء عن علاقة الفرد بالسلطة ومحاولة وضع المسافة التى بينه وبينهم إنما هو أيضا سلطة، ومشهد تنحى عبد الناصر فى فيلم "العصفور" عندما يلقى "نور الشريف" السيناريو من يده ويقول :يعنى إيه يتنحى ؟ يعنى أنا أبطل أعمل أفلام كان هذا صادما لى جدا فبالنسبة لى هذه المشكلة فى علاقة الفرد بالسلطة غير مطروحةٍ، لكن وقتها كان عمرى 14 سنة ولا أحتاج ثانيتين تفكير لأعرف أن السلطة خدعة كبيرة، أنا من جيل الحركة الطلابية الذى نشأ وتشكل فى مواجهة السلطة وحدوتى هى الحروب الأهلية - خناقتى مع جارى- حكاية مختلفة ثقافيًا تمامًا.

لما بدأنا نشتغل على "إسكندرية كمان وكمان" حصل لى أكثر حاجة قاسية فى حياتى، هو يمثل وأنا وراء الكاميرا بأقول هذه يمشى وهذا لا يمشى ونحن نكتب السيناريو الذى كان عن علاقته بالممثل وحكاية انفصالٍ ضخم بينه وبين ممثلٍ كان يرى فيه نفسه، أنا كنت أعمل على عملية تحليلٍ نفسيٍ معقدةٍ جدًا، ولم يكن مطروحًا أن يمثل هو لأن الفيلم إنتاجٌ عالمىٌ، وكان مطروحًا اسم "مارسيلو ماسترويانى" والإطار الذى نعمل عليه هو إضراب الفنانين، وكان هناك شيءٌ أستغربه وهو طفح الخمسينيات والستينيات والسبعينيات على جيلٍ بأكمله من المثقفين حيث كنا فى مواجهة "سعد الدين وهبة" الذى كان ترسًا من تروس السلطة، موهوبٍ وذكيٍ جدًا لكن سلطة كاملة وعنده علاقات مع الحكومة والسلطة، فكنت أسأل نفسى: السلطة هى من وضعت هذا القانون الغريب فبأية أمارةٍ نكلمهم ونحن فى مواجهتهم.

قلت له ونحن نناقش السيناريو: إنت مستخبى وراء الكاميرا وتجعل الممثل يتعرى أمامك إنت أيضا سلطة، وفيه علاقة بين هذا وبين الجرى حينما يتكلم وزير فى التليفون، فرمى المائدة التى أمامه في غضب .. ومشى، وجعته أكيد وأسأت التعبير، كنت شابًا ثوريًا نزقًا لكن بعدها أصبحت جزءًا من الفيلم وتصالح معها، لكن رد الفعل الأول كان شديد العنف.

ما أحببته طول عمرى فى شاهين هو أنه كان صادقًا مع نفسه، وعندما يقول أحدٌ شيئًا مزعجًا كان ذكيًا كفايةً وصادقًا مع نفسه ويفكر فيها، أيضًا تعلمت منه أن أساس العلاقة مع الممثل هو الحب وليس التسلط لكن لا توجد طريقةٌ واحدةٌ للحب.

لم يحب من أفلامى إلا "سرقات صيفية"

كان يقول لى أنت تقنيًا هائلٌ، لكن لا تعرف عمل المعادلة وكان يرى من الجنون أن أعمل فيلمًا بطولة "باسم سمرة" لأنه ليس نجمًا، كان دقةٌ قديمةٌ يرى أن الممثل لابد أن يكون حصل على تدريب المعهد وتقاطيعه تعدى، ولا يصح أن تستعين بممثلٍ ملامحه عدوانية وليس وسيمًا بالمعنى المتعارف عليه.

لست امتدادًا ليوسف شاهين:

ليس سهلًا أن تصنف فى خانة أنك امتدادٌ أو مقلدٌ لأحدٍ فجاءت حكاية أنه لم يحب أفلامى كالنعمة؛ لذا عندما أقول أنه لم يحب أفلامى أقولها بزهو لكن لا أعرف إن كان هذا حقيقى 100% أم لا.

أوقف شاهين عرض فيلم "المدينة" فترة طويلة وكان غاضبًا بشدة منى وقتها ،وكان فى ذلك الوقت يتردد على دكتور سمع صديقى فى ألمانيا واشتكى له قائلًا: يسرى خسرنا عدة ملايين وأنا غضبان عليه، فرد صاحبى أن أنا من أحضرت تمويل الفيلم فقال : لكن لو وضعت الفلوس فى فيلم "عدل" كنا كسبنا.

المخرجون الحقيقون الذين خرجوا من مدرسة يوسف شاهين هم :أسماء البكرى وعلاء كريم وخالد يوسف وأحمد على وداود عبد السيد ومجدى أحمد على وأنا، ولم يأخذ أى منا منه غير علاقته بالسينما.

من فيلم «الاختيار»

معاني الحب المتعددة في عين شاهين

تمتاز سينما شاهين عن أقرانه من مخرجي جيله، أو حتى السابقين عليه والتالين له بأنها سينما متعددة المعاني والتأويلات شأنها شأن أي عمل فني عظيم، يقدم لك طبقاتٍ ومستوياتٍ من الفهم للمعنى الواحد، فلا تستطيع أن تجزم ببساطةٍ بأن هذا المعنى تحديدًا هو ما كان مقصودًا دون غيره ، أو أن هذا المفهوم تحديدًا هو ما يتبناه المخرج.

وفاء السعيد

تنعكس معاني العمق لديه في تكوينات الكادر المعقدة والتي تحتوي على أكثر من بُعد، وحركة كاميرا مختلفة تتحرك بخفةٍ نابضةٍ وحيةٍ بين البؤر المتعددة لتحريكٍ مبتكر للممثلين ترسم لوحاتٍ فنيةٍ متحركةٍ والتي تخلق بدورها زوايا نظرٍ متنوعةٍ وثريةٍ، هذا الكادر البصري الثري لدى شاهين أشبه بأفكاره ورؤاه، قدّم لنا شاهين سينما إنسانية بالرغم من مهاجمته وإلصاق تهمة التعالي على الجمهور به، وعدم فهم البسطاء لسينماه بنفس قدر الاحتفاء به كونه المخرج العالمي العبقري الذي حمل اسم مصر بعيدًا على بساط شرائطه للسير على البُسط الحمراء للمشاركة في مهرجاناتٍ دوليةٍ أبرزها مهرجان كان السينمائي الدولي والذي منحه جائزةً شرفيةً عن مجمل أعماله.

شاهين كان فيلسوفًا ومفكرًا بالصورة، وأحد آباء الفن السابع الذي أعطى كل عمره هوسًا به وبسبر أغواره ودهاليزه، حافظ على روح التجريب والتطوير فيه، وكعادة كل مفكرٍ، كان لدى شاهين مشروعًا فكريًا نستطيع أن نتتبعه في كل ما قدّمه.

بفحص مشروع شاهين السينمائي تقف متحيرًا في وضع عنوان له، هل هي الحرية ما كان يسعى إليها طوال حياته؟ التمرد والخروج عن ثقافة القطيع، ترى في سينماه جرعةً تحريضيةً على السلطة الأبوية وثقافتها، تحدي السائد والخروج عليه، أم كان مشروعه بمثابة محاولةٍ مستميتةٍ منه لمد جسورٍ من الفهم والقبول مع الآخر- مع الغرب مع أمريكا تحديدًا- حلمه وشغفه الذي لم ينقطع بأن يكتسب قبولًا من المشاهد الغربي، وأن أقصى طموحات نجاحه أن يفرد جناحين فوق سماء المدينة الكبيرة نيويورك كما فعل في "حدوتة مصرية" وهو يرسم لنفسه آمالًا وردية، وأن تفتح له استوديوهات هوليود ذراعيها مرحبة به وبفنه، انشغل بتقديم دفوع وتبريرات لفظه الدائم من هوليود كونه مخرجًا عربيًا، هل يحمل مشروعه عنوان مساءلة الهوية، ورأب صدع خفي بين الشرق والغرب؟ هو وحده من وقف عليه متصديًا لتفكيكه وقام بتشريحه، كانت تربطه وشائج صلةٍ قويةٍ بالفرنسيين .. فرنسا التي قدمت جهاتها المانحة له إنتاجًا سخيًا أسهم في استمراره وإبداعه خارج سياق سوق الإنتاج المصري؛ لينفذ ما يحلم به، وساندت مشروعه بعد كل ضربةٍ قويةٍ يسددها له جمهورٌ يتهمه وأفلامه بالغموض، وبالرغم من ذلك ضنّت "كان" عليه بسعفتها الذهبية التي طالما تطلعت عينيه لنور بريقها وراوده كثيرًا في أحلامه، وتذكرته في ختام حياته بتكريم جاء متأخرًا لشخصٍ احترف طرق أبوابهم وصبر وثابر، هل كانت الديكتاتورية السياسية والاستبداد ما تصدى له شاهين؟! ضد كل أشكال الرقابة والقمع والتحكم في الإرادة الفردية التي كانت ذروة مصائبها نكسةً داخليةً وحروبًا عالمية طاحنة فتكت بالإنسان .. هل كان التسامح ومحاربة التطرف الفكري والديني وممارسة العنف ضد المختلف كان هاجسه الذي يشغله؟

من فيلم «اسكندرية ليه»

كل هذه الأطروحات ما هي إلا موضوعاتٌ فرعيةٌ وتنويعاتٌ على نغمةٍ رئيسيةٍ كانت - ولم تزل - مختفيةً بين طيات أفلامه الروائية الأربعين التي تدور حول معنى واحدٍ نلتقي بصورته في مراياه المتعددة.. الحب ..

الحب هو المعنى الخفي والعنوان الذي نستطيع بكل ارتياح أن نلصقه كلافتةٍ على إنتاج شاهين الفكري/السينمائي ليكون ملخصًا له، حاملًا جوهره الأساسي بعد تجريده من كل ما يختلط به وما يتشابه عليه.

نستطيع أن نشطر مشروع شاهين السينمائي إلى شطرين متمايزين، فترة الـ main stream أو التيار السائد إذا جاز التعبير في الخمسينيات والستينيات ، التي كان يعمل فيها في ظل قوانين السوق المصرية الإنتاجية ومن خلالها، تحمل صورته السينمائية اختلافًا وتميزًا يحرص على سماته الأسلوبية وروح التجريب على مستوى الشكل باستمرار، لكنه يعبر عن أفكار آخرين إلى حدٍ كبيرٍ، وفترة سينما المؤلف التي بدأت معه منذ منتصف السبعينيات، وهنا بدأ شاهين الكتابة للشاشة والإنتاج من خلال شركته فضلًا عن الإخراج، فأصبح سيدًا على معظم عناصر الفيلم يودعه ما شاء من فكره هو.

بدأ شاهين عمله كمخرجٍ سينمائي بعد عودته من أمريكا التي تلقى في أرقى معاهدها فن الإخراج، فلم تكن الأفلام التي حملت توقيعه منذ عام 1950م مع شريطه الأول "بابا أمين" وحتى "الأرض" 1969م معبرة بموضوعاتها أصدق التعبير عنه وعن أفكاره، ولأن إنتاج شاهين الفني غزيرٌ بالرغم من كل الصعوبات التي واجهها؛ إذ أخرج ما يزيد على أربعين فيلمًا روائيًا طويلًا ، أغلبهم من إنتاج شركته أفلام مصر العالمية، وإنتاجٍ مشتركٍ مع فرنسا.

سوف تركز هذه الدراسة القصيرة على كشف معاني الحب المتعددة التي تناولها شاهين في مجموعة الأفلام التي أطلق عليها أفلام سيرته الذاتية وعددها أربعة أفلام، في فتراتٍ زمنيةٍ مختلفةٍ ليست متعاقبة؛ إذ حملت هذه الأفلام رؤيته للعالم، مع المرور بعين طائرٍ على ما تيسر من بقية الأفلام التي لم تحمل توقيعه فحسب، بل وضع أو شارك بنفسه في كتابتها ووضع رؤيتها السينمائية، فنكون بذلك على ثقةٍ تامةٍ أن أفكاره تدخلت فيها بنسبةٍ كبيرةٍ ، وهي معبرةٌ عن فكره وفلسفته في الفن والحياة.

الحب الأفلاطوني والشهوة الجنسية

تاريخيًا، أقدم نصٍ فلسفي تصدى لقضية الحب تنظيريًا هو المحاورة الشهيرة للفيلسوف اليوناني أفلاطون ضمن محاوراته التي أجرى فيها الحكمة على لسان معلّمه سقراط، وقد أورثت هذه المحاورة الفكر الغربي الثنائية التي سارت في اعتقاد كثيرٍ من الناس أن الحب مرتبطٌ بربَّة الجمال "أفروديت"، ولأنها إلهة مزدوجة سماوية وعامة، فيوجد حُبَّان، النبيل ، والوضيع، الروحي السامي والجسدي الشهواني، انشغل الناس بهذه الثنائية وأسطورة انقسام الجنس البشري الذي كان يتكون جسده من كائنٍ واحدٍ رباعي الأطراف، وشطرهم الإله زيوس إلى نصفين عقابًا لهم، وحكم عليهم بالشعور بالشقاء والنقص باحثين عن نصفهم الآخر، ويعبر النشاط الجنسي عن اكتمال هذا الجسد والتئامه وانصهاره من جديدٍ، فتتحقق للإنسان راحته التي حُرِم منها، هذه المشكلة التي تبدو أزليةً بالنسبة للجنس البشري، مشكلة الرغبة وكيف سيرويها كل نصف في رحلته نحو الاكتمال والالتئام.

تناول شاهين ببصيرته الفنية هذا الجرح الإنساني الذي لم يندمل في فيلمه "الاختيار" (1970م) عن قصة الأديب الكبير نجيب محفوظ ،وسيناريو شاهين ،وقدّم موقفه منها، البطل/الأخان التوأم الذي يحمل دلالات رمزية، يعبر عن الثنائيات المتناقضة في الشخصية الإنسانية، وتجلي هذا التناقض في شكله الحاد حتى وصل إلى انفصام الشخصية في ظل ظرفٍ سياسي قاسٍ (نكسة 67) اعتصر الإنسان المصري، وأصاب الشخصية المصرية بالانقسام، أزمة "سيد" الطامح وراء الصعود السريع

ومداهنة السلطة على حساب الحرية والحب والانطلاق، إنه في أعماقه لا يحب نفسه وشخصيته كما هي عليها، يقمع مشاعره ويعطي كل وقته لعمله، يكتفي بأيامٍ قليلةٍ من "حبٍ مريضٍ، حبٍ أعمى" ليسكن رغبات زوجته التواقة للحب والتفاهم، التعيسة بسبب إهماله عواطفها، يسألها هل تشعرين بالحب بكل قلبك بكل جسمك؟ فتجيبه عدم الإحساس بالحب بالقلب والجسم هو أكبر كارثةٍ، تمثل أمامه وأمام المجتمع والناس رضا كاذبًا، بل تقع في حب الأخ الآخر الذي يجسد مقلوب شخصية أخيه وزوجها ونقيضه، فيصبح محمود شخصية أخيه التوأم البحّار الأكثر منه حريةً في المشهد التالي من داخل بيت بهية حيث تجمع المثقفين والفنانين من رسامين وكتابٍ وممثلين، يمثل حياة اللهو والانطلاق دون قيود حياة سيد ونظامه الرتيب الخانق كأنه يرد عليه: «غلط .. الحب كده غلط وانحراف، كده يبقى شفقة وشحاتة، كده زي ما يكون الواحد بيكتم أوضاع مش قابلها برشام عشان يقدر ينام .. أو بيسكر عشان يهرب من مواجهة نفسه يعني موت ..».

في مشهدٍ وجودي بديع عبّر الجزء البحّار الحُرّ في شخصية الإنسان الذي انحاز المخرج له وأجرى الحكمة على لسانه كما أجراها أفلاطون على لسان أستاذه سقراط في محاوراته، عن خلاصاته حول المفاهيم الإنسانية، فعندما سئل عن الحقيقة ، فأجاب بجملةٍ شكسبيرية : «الإخلاص مع النفس أولًا، والحب، فطوّح رأسه بعيدًا مجيبًا بجملة لفولتير: "ياااه .. الحب ..الحب هو العطاء ، أنا الذي أحبك، فأنا المدين لكِ بكل شيء». فردت بهية الشخصية المعبرة عن روح مصر في أفلام شاهين: «الحب إن الواحد يصبر يضحي ينسى حتى المحبوب نفسه»، فترد عليها شابةٌ مخمورةٌ ممجدةً الحب الجسدي: «لأ.. وأضحي ليه؟.. وأنسى ليه؟.. الحب هو الحقيقة والحقيقة هي دلوقتي وأنا الحب» ثم تلقى بجسدها على مجموعةٍ من الرجال، في هذا المشهد الذي كان أشبه بمحاورة أفلاطون بين مجموعةٍ من المخمورين يتباحثون في شئونٍ فلسفيةٍ، ألقت كل شخصيةٍ بكلمتها في شأن الحب ، وأسهمت بتعريفها الخاص له.

ويكمل شاهين المشهد بدعوة البحار المتواجدين في بيت بهية للعب لعبة التعارف ملخصًا جزءًا من فلسفة شاهين نفسه عن الحب: «اللي عايز يبقى كويس لازم يعرف الناس ، واللي عايز يعرف الناس لازم يحب الناس، وإذا كنت عايز تحب الناس لازم تفهمهم أوي على طبيعتهم وتسامحهم أوي برضه على حقيقتهم.. دلوقتي كل اتنين يتعرفوا على بعض أصل في الدنيا والحواديت والكتب الناس كلها بتجري ورا بعضها قال عشان إيه؟ ، الحب، ده مش حب! .. دي الرغبة .. أو بقى المصلحة .. كل الكلام الملفوف والحركات مهيّاش غير تغطية للرغبة وبس وبعد ما يرتاحوا يبقى مفيش حاجة! .. طار التفاهم.. وطارت العصافير اللي بتزقزق .. والورد اللي بيفتح .. وكل واحد يدي ضهره للتاني .. وإيه سلام عليكم .. نهايته .. احنا بقى مبنعملش كده .. احنا من الأول بنحل مشكلة الرغبة.. وبعد ما نرتاح نشوف .. فيه التفاهم يبقى تفاهم حقيقي .. فيه عطف يبقى عطف حقيقي.. كلنا نقول كل حاجة على شرط كل واحد يقول الحقيقة .. اللعبة بتبدي بالشروط المألوفة للمجتمع العادي زي التانيين بس هما بيخافوا نتيجتها .. احنا عارفينها من الأول..» هذا المونولوج الطويل نسبيًا على لسان شخصية البحار لخص مجمل رؤية شاهين الإنسانية جدًا عن نوع الحب الذي يفضله، معنى صوفيّ للحب، نوعٌ من الحب الأفلاطوني.

نستطيع بسهولة أن نراقب هذا التسامي عن الشهوة الجسدية البهيمية في شخصية شاهين نفسه، من خلال تتبع شخصية "يحيى" في أفلام سيرته الذاتية. يحيى/يوسف في "إسكندرية ليه" (1978م) شاب مراهق في الثامنة عشر من عمره يدعوه أصدقاؤه باستمرار "لاصطياد" بنت من الكورنيش، ويمارس كل واحدٍ منهم معها الجنس في سيارة أحد زملائه بالتناوب، موقف شاهين منذ سني مراهقته واضح ؛ إذ كان ممتعضًا من سلوك أصدقائه، كل ذهنه ومشاعره منساقةٌ للسينما والأفلام،وشغفه بالتمثيل، وبشخصية هاملت تحديدًا، ويقول لهم مشمئزًا في أكثر من موضع داخل الفيلم :«مين فتح الموضوع المقرف ده» .. أو مُعلقًا:«كده زي الحيوانات!»

.. يرفض أن يطلع أحدٌ عليه وهو يمارس الجنس، ويعايره صديقاه بأنه لم يستطع أبدًا أن يثبت فحولته الجنسية ، ولا يعطي حتى لنفسه فرصة للمحاولة، فيهرب من النقاش والدعوة لاصطياد بنتٍ ويعود لمشاهدة الفيلم الذي شاهده لتوّه مرةً أخرى، فالسينما كانت بمثابة الأورجازم الحقيقي لدى شاهين، ويصيح به صديقه: «بطّل تعيش في حلم الأفلام .. هعلّمك تعيش بشحمك ولحمك.. وهنا مش في هوليود».

كل ماكان يشبع رغباته كشابٍ من أسرةٍ فقيرةٍ كافحت لإلحاقه بمدرسةٍ مهمةٍ مثل فكتوريا كولدج حينها أن يكون مميزًا بين أقرانه من الأثرياء، أن يجد لنفسه مكانًا بينهم ، وأن يجذب نظر الفتيات إليه بما يستطع أن يقدمه لهم، خصوصًا أن عوامل الوراثة لم تدلله وتقف في صفه ولم تغدق عليه بشيءٍ من وسامةٍ أو لمحةٍ من جمال أمه، فكان أشبه بصورةٍ من أبيه.

في فيلمه "إسكندرية – نيويورك" (2004م) ختام رباعية سيرته الذاتية تناول الشق من فترة مراهقته ودراسته الجامعية في أمريكا، قال: «البنات كانت بتجري ورا الشباب الأغنيا ، أو اللي شكلها حلو، وأنا لا كنت ده ولاده كان لازم أكون مميز في حاجة، فاتعلمت الرقص» .. وفي إسكندرية ليه قال له صديقه: «البنات بتحبك عشان بترقصهم كويس». لكن على مستوى العلاقات الجسدية، لم تكن له تجارب يعول عليها في ميدان الجنس – كما أظهر لنا ذلك في أفلامه.

في إسكندرية – نيويورك ،كان يتهرب من صاحبة سكن الطلاب الشبقة والتي تراود كل الشباب القاطنين لديها لمعاشرتهم، وفي حيلته لدفع شر السيدة وإلحاحها المتواصل ،جلب فتاته الأمريكية جينجر زميلته في المعهد والمحب لها حبًا أفلاطونيًا يقف أمامها عاجزًا تمامًا عن محاولة حتى تقبيلها، ويرتبك في التعبير عن مشاعره لها، تذهب معه لسكنه لتمثل معاشرته أمامها، لكنها تريد منه أبعد من ذلك فعلًا لا تمثيلًا! ، لكنه يقول لها محذرًا: «اقبليني زي ما أنا .. أنا اتعودت أعيش كل حاجة في خيالي» .. وفي المشهد أصرت على المحاولة، فكانت هي الطرف الأقوى في المضاجعة وهو مستسلمٌ لها كأنها تعلمه ما يجب عليه أن يفعل! كضريرٍ يتلمس خطاه الأولى في نفقٍ مظلم.

بالرغم من ذلك استطاع شاهين كمخرجٍ مبدعٍ أن يفصل رؤيته الذاتية عن الحب وأن يقدم لنا مشاهد إيروتيكية شديدة العذوبة ، حتى هذه المشاهد في تعبيرها عن الرغبة والاتحاد الجسدي بين الرجل والمرأة لم يكن مسفًا أو مبتذلًا، بل كان جميلًا ومختلفًا وصريحًا في جرأة التناول، والجدير بالذكر أنه قدم صورةً مغايرةً لمرأةٍ مبادرةٍ في العلاقة الحميمية، وتقود زمامها، في مشهد سعاد حسني في الفيلم المشار إليه آنفًا الاختيار، تجتاح زوجها المتشكك في الحب بينه وبينها فتثبت له سعادتها، في فيلمه "عودة الابن الضال" شخصية تفيدة الفتاة الشابة الجريئة التي تعرف

جيدًا ما تريد هي من تقرر أن تعطي وتعطي ماذا ولمن في الوقت الذي تريده لا يحدده لها إبراهيم ، بل تقولها له صريحة «إن سافرت مش هستناك.. الواحد بيحتاج لبوسة من وقت للتاني لحضن لحسن تحصله تشوهات نفسية خطيرة».. وترفض أن تكون صورةً من فاطمة ..نموذجٌ صارخٌ مشوهٌ للحرمان الجنسي، واشتهاء خيال علي الغائب، بل كان شاهين أول مخرج يظهر سيدةً تمارس الـ masturbation في السينما العربية، وكذلك الرجل شخصية أمين الشرطة الفاسد في "هي فوضى" الذي يمارس هذه العادة بشكلٍ مرضي متخيلًا جارته التي يرغبها بعنفٍ ويغتصبها في النهاية، في فيلمه "الآخر" لا تتوانى حنان الصحفية الشابة الطموحة عن معاشرة آدم وأن تقضي معه ليلة بعد أن شعرا بالحب، فلم تؤثر رؤية شاهين الشخصية للحب الجسدي على أن يظهر ذلك في أفلامه أو تناوله بحيادية وواقعية.

لم يكن الجنس هاجسًا شخصيًا عند شاهين بل كان شغفه بنوعٍ آخر من الحب، وعند سقراط أيضًا التفسير.

الحب ولادة في الجمال

في محاورة المأدبة عندما أراد أن يدحض سقراط الفيلسوف الحكيم آراء كل الذين أدلوا بدلوهم في مديح إله الحب والحديث عنه، وبيان صفاته وتشريح هباته، لجأ إلى الحكيمة ديوتيما لتخبره عن ماهية الحب الحقيقية، أخبرته ديوتيما أنه على العكس مما قيل في الحب والمحبين أنهم شُطروا نصفين كل نصفٍ منهم يبحث عن نصفه الآخر، بل المرء يتخلص من أجزاء من نفسه إذا كانت شرًا ! لدرئها عنه، وعليه فإن الإنسان يبحث دائمًا عما يكون خيرًا له، فنستطيع أن نَصِفَ الحب بأنه: السعي الأبدي والسرمدي لامتلاك الخير، لكن ما العائد الذي يعود على الإنسان من امتلاك الخير؟! .. فأجابت ديوتيما أن الهدف الماثل في فكرهم هو "الولادة في الجمال"، سواء أكانت الولادة في الروح أو الجسد، فالرجال يكونون محضرين إلى الولادة في أجسامهم أو في أرواحهم، فاتحاد المرأة والرجل من أجل إنجاب الذرية هو شيءٌ إلهيّ وهو إنجابٌ في الجمال لا التشوه، كذلك الإبداع! ..

الإبداع هو ولادة في الروح، هو نوعٌ من الخلود والبقاء للمخلوق الفاني، الحب هو حب للخلود، والطبيعة الفانية تنشد أن تصبح خالدةً وسرمدية قدر الإمكان، وفقًا لديوتيما الأكثر حكمةً إن الرجال يهيجهم حب الشهرة المتقد ، هم جاهزون كي يجازفوا بأنفسهم ، وأن يقطعوا المسالك الوعرة، لمجرد أنهم سيتركون وراءهم أثرًا خالدًا. والذي يتابع أعين "يحيى" في إسكندرية ليه المملوءة بالشغف والتطلع لأفيش الفيلم الأمريكي في بداية الفيلم، ثم فخره بأداء هاملت بامتياز أمام فصله الدراسي وثناء الجميع عليه، وكيف كانت نظرته حين رأس جماعة التمثيل بأغلبية أصوات فصله؟ ثم أعد العرض المسرحي لحفلة نهاية العام في المدرسة أمام السفير البريطاني شخصيًا ولقن الجميع درسًا في مهزلة الحرب العالمية الثانية واقتتال الجميع على إسكندرية بمشاهد تمثيلية كوميدية، ثم طموحه المتزايد لأن يقيم عرضًا مسرحيًا من إخراجه على مسرح أكبر ولم يكن يملك المال لذلك فذهب لرجاء أميرةٍ علويةٍ أن تدعم حفلته، وكيف كانت حالته عند خروجه من عندها وهو يتخيل أصوات التصفيق ويلوح بيديه لأعمدة القصر كأنه جمهورهه يحييه! رغبةٌ عارمةٌ في الشهرة .. طموحه الذي قاده لأبعد من ذلك أن يتخلى عن وظيفةٍ مضمونةٍ وهو ابن لأسرةٍ فقيرةٍ وشريفةٍ في ظروف حربٍ طاحنةٍ، بل دفعهم لمساعدته لأن يمضي بحلمه بعيدًا ويسافر لدراسة التمثيل في أمريكا ، بل كان يفكر في هوليود نفسها، وأنه سيصير نجمًا فيها، بل إنه الوحيد الذي سيحمل الشعلة بعد أروع ممثل أدى هاملت على المسرح وتولى مسئولية وصيته بأن سيأتي أحد من الجيل الجديد ليجسد هاملت أفضل منه، فشعر أنه يخاطبه هو ويوصيه هو، كل هذه التطلعات الجامحة التي لم يكن في سن شاهين وقتها ولا ظروفه أي ضمانٍ يكفل له ثمرة السعي وراءها، ومع ذلك وهو الشاب غير الشهواني غير المؤمن بالعاطفة الحسية الفيزيقية الآنية المتطلع إلى السمو والرغبة في الخلود بعد الفناء، هو ما دفعه إلى أن يلقي بنفسه في المخاطر والمجازفة ويسير وراء حلمه أميالًا، هي الأرواح الحبلى كما أسمتها ديوتيما في حديثها لسقراط، أرواح الرجال الذين هم أكثر إبداعًا في أرواحهم مما هم في أجسادهم بكل تأكيدٍ، إنهم إبداعيون في ذلك الذي يكون مناسبًا للروح كي تحمل وتلد، وكما أقرت الحكيمة لسقراط أن كل الشعراء الإبداعيين وكل الفنانين الذين يستحقون لقب مبدعٍ هم موجودون بين أرواح كهذه.

فالذي يرى في أعين "يحيى" في "حدوتة مصرية" (1982م) اللهفة على أن يحظى بالإعجاب في مهرجان كان السينمائي الدولي، ويتتبع باهتمام بالغٍ وحُرقةٍ كبيرةٍ أخبار فيلمه المشارك في الصحف وكيف أن تجاهل الصحافة الأجنبية له أحزنه وتسبب له في مرارةٍ قاسيةٍ، لأن طموحه المتزايد الذي لا يعرف حدًا تطلع للشهرة العالمية، كيف كانت خسارته لجائزة التمثيل في مهرجان برلين ضربةً موجعةً له رغم أنه بذل جهدًا شاقًا في فيلم "باب الحديد" وأتقن لعب دور "قناوي" وأجاد في تجسيد الحب الأعرج المرضي، لرجلٍ محرومٍ جنسيًا حتى أصبح مريضًا، وافتتانه بهنّومة أكثر النساء فتنةً وإثارةً، وهذا دليلٌ آخر على إتقانه الخروج من عالمه الخاص ليجسد الشخصية كما ينبغي دون أن تؤثر قناعاته عليها، وكيف أنه لعن المال والولد وكل ما يقف عائقًا أمام طموحه! في "حدوتة مصرية" وركض على السلم لافظًا كل ذلك وراءه، الجائزة فقط هي ما يريده، الطموح للتقدير والشهرة، واستمر ذلك في فيلم "إسكندرية كمان وكمان" حين تطلعت عيناه وعيني عمرو الممثل الشاب الذي صادقه وأعدَّه جيدًا وعلَّمه احتراف الحلم والتطلع للشهرة الواسعة مثله، ثم أسقطه في بئرٍ من الخسارة والإحباط لم يستطع تحمله بنفس مثابرة شاهين وإصراره الدائم، فسرعان ما تخلى عن حلمه وعن يحيى وانزلق خاضعًا لشروط السوق الإنتاجية، وأصبح عبدًا لدى المنتج الخليجي الذي يفرض شروطًا غير فنيةٍ لخدمة أغراض فكرٍ متشددٍ! ..

رؤية شاهين للحب الحقيقي هو النجاح، في "إسكندرية كمان وكمان" أيضًا أظهر في حوار مع ممثلةٍ شابةٍ التقى بها في اعتصام نقابة الممثلين، أن الناس تنسج حوله أساطير وهميةً وترى أن ما يصنعه معجزة:«والهابلة التانية تقولي معجزات! معجزات ده إيه في حاجة اسمها مجهود.. اسمها شغل..شغل بالساعات ..اسمها قوة إرادة ..مش تيجوا في وسط السكة وتفنيخوا .. نادية: فين الحب في وسط ده كله؟! ..يحيى: حب! يا ويل الكروديا اللي يقع فيه يتحرق ويتفلق ويلا اللي بعده!» في نظر شاهين أن الحب بين الرجل والمرأة حبٌ وقتيٌ لحظيٌ سرعان ما ينتهي مفعوله بانتهاء المصلحة، بنى مشهدًا تخيليًا لقصة كليوباترا وأنطونيو من وجهة النظر هذه وجهة النظرة الشكسبيرية التي لم ترَ في كليوباترا سوى سيدةٍ نفعيةٍ استغلت حب أنطونيو وهي التي تسببت في هزيمته النكراء، استمرارًا لدلالات نبذ شاهين للشهوة الجسدية العمياء وتقديسه للفن كتعبيرٍ وحيدٍ بداخله عن الحب.

فقد هزم "عمرو" روح يحيى الحبلى بالخلود والمتقدة نحو الشهرة والمجد، الروح الإبداعية التي لا ترى في الحب سوى امتلاك الامتداد وترك الآثار الإبداعية التي عاشت بالفعل وستعيش بعد فناء جسده لأجيال وأجيال.

هناك ملاحظةٌ أخرى جديرةٌ بالذكر في هذا السياق، أن شاهين في "حدوتة مصرية" وضع شخصيتين لابنين متخيلين "أكرم وجميلة" وهو الذي لم يكن أبًا في حياته الواقعية أبدًا ! ..هذا الفيلم الذي يحكي ذهاب شاهين لإجراء عمليةٍ خطيرةٍ في القلب بالعاصمة الإنجليزية لندن وكان يحمل بين جنباته خوف الموت .. الفناء ..وهي رغبةٌ أخرى منه في الخلود في أن يترك ابنًا يترك له إرثه يحمل ذكراه ويحفظها من الضياع! ..إنها نفس الفنان التي تخشى الاندثار.. كما أن وضعهما كشاهدٍ على فشل أهله معه في السابق أن يفهموه، كأنه يلقي باللائمة المتخيلة على نفسه أو ربما يعتذر لأبنائه الذين لم يأتوا إلى الحياة؛ لأنه كان على يقينٍ أنه سوف يكون أبًا فاشلًا سيعيد مأساته معهم، كما أنه في "إسكندرية –نيويورك" أوجد هذا الابن المتخيل من علاقة لا ندري هل كانت واقعيةً أم لا ليعاتب فيه الحضارة التي لطالما آمن بها وخذلته ولم تعطه الشهرة التي أرادها طيلة حياته ولم تعترف به! .. كأنه ينجب ابنًا يحمل الجنسية الأمريكية ثم يقول له أنا الآن لا أريدك! ..

أنت جاهلٌ .. متغطرسٌ.. أنا يحيى المخرج العربي رصيدي من الإبداع الذي تجهله بصلفك وغرورك الفارغين يكفيني وعش أنت في ظلامك ..لا أريدك بكل ما تمثله من ظلمٍ وجورٍ وفقدانٍ لروح العدالة الإنسانية .. أنت كيانٌ زائفٌ لم تعد تعني بالنسبة لي شيئًا .. أنا من لا يشرفه أن يكون له منجزًا /ابنًا يحمل هذه الجنسية القذرة.. فبعد كل هذا العمر ، والتجارب التي خاضها شاهين وذاق مرارتها مع الكيان الأمريكي والغربي، بعد ضحكة تمثال الحرية الرقيعة التي تكشف زيف ووهم الحلم الأمريكي العنصري في نهاية فيلم إسكندرية ليه ، هو مَنْ أقر به شاهين في ختام رباعية سيرته السينمائية وذلك من خلال علاقة أبوةٍ متخيلةٍ لأنها رمزٌ للخلود بعد الفناء وولادةٌ في الجمال تضاهي ولادة العمل الفني.

أزمةٌ في حب الذات

"لا يمكننا أن نحب الآخرين ما لم نتمكن من أن نحب أنفسنا". يشير خبراء علم النفس أن الحب "المعتدل" للنفس يحسن من الحالة النفسية للإنسان وينعكس ذلك إيجابيًا على الحالة الصحية والجسدية، كما تكون له آثاره في محيط الفرد الاجتماعي؛ ينعكس ذلك في علاقاته الاجتماعية والأسرية الدافئة والناجحة.

«أنا اكتشفت إني مبحبش نفسي» – حدوتة مصرية

أدب السيرة الذاتية وكذلك الأفلام التي تقدم سيَر ذاتية لأصحابها تسمى أيضًا بأدب الاعتراف، قدم لنا شاهين عن نفسه اعترافًا خطيرًا أدركه عندما كان على أعتاب حياةٍ أو موتٍ عند إجرائه لعملية القلب التي كانت حدثًا هامًا في حياته جعله يعيد حساباته ويسأل نفسه ومن حوله وكل من تسبب في جريمة مرض قلبه، اعترف أنه اكتشف أنه لا يحب نفسه، عزا شاهين ذلك للقمع الذي مارسه على نفسه في طفولته، وتأجيله الدائم لرغباته، فضلًا عن كونه يعيش غريبًا وسط أهله لا يفهمهم ولا يفهمونه «مش بيحبوني زي ما أنا.. كلهم عاملين مني أسطورة ومعلقين عليها» مثلهم مثل الغرباء من الناس الذين ينسجون حول شاهين الأساطير والحواديت حول عبقريته وعالميته وميوله الجنسية، لكنهم في واقع الأمر لا يعرفون عن حقيقته شيئًا!. في "إسكندرية كمان وكمان" (1989م) أحد أفلام سيرته، قابل ممثلة شابة في اعتصام النقابة قالت له: «تعرف اللي يسمع عنك يفتكر إنك وحش مفترس، أتاريك رهيف وشفاف بقراه في عينيك زي الكتاب المفتوح... فرد بغيظ : بلاش كلام فارغ! أنتي حمارة وبتدبي أي كلام بطلوا تعكوا وتشكلوا في الناس على مزاجكم أنا كده وخلاص! كلكوا نازلين حواديت وأساطير حتى على نفسيكوا محدش منكم شايف نفسه على حقيقته واللي بتقريه بسرعة ورهيف وغبي وكسلان ده أنتم».. هذه المرارة التي كانت بداخل شاهين دائمًا كونه غير مفهوم!، هل كان ذلك أحد أسباب أن أفلامه لا يفهمها الجمهور بسهولة؟! أو تعكس شيئًا من التعقيد الذي بداخله وعدم قدرته على التواصل مع الناس؟!.

استيقظ الطفل الذي قمعه شاهين بداخله طيلة عمره في "حدوتة مصرية" حتى شارف على الخمسين وعاد لينتقم منه بتدمير حياته وإنهاك قلبه! .. النتيجة التي وصل لها شاهين حسب وصفه لنفسه في مشهد عرضه للزواج على آمال في حدوتة مصرية «أنا معقد وعصبي وتفكيري زي العيال وأموت في الناس تدلعني .. وتخاف من اللي يحبك». شاهين كان ضيئلًا جسديًا أورثه التقليل من حبه لنفسه حالة من عدم الثقة جعلته مدمنًا على التدخين بشراهةٍ كما أنه ممسكٌ بسيجارة دائمًا في يديه حتى لو لا يدخن منها كأنها أصبحت جزءًا من جسده وتعريفًا عليه، كأنه يريد من مستمعيه أن يركزوا على السيجارة في يده بدلًا منه، كذلك تهتهته في الحديث المستمرة تعبر عن زحام أفكاره وفيض مشاعره التي تضيق بها قدرته على التعبير ولا تسعفه أن تخرج في سلاسةٍ، ربما كان ذلك أيضًا إشارةٌ على عدم القدرة على التواصل الجيد مع الآخرين، فضلًا عن ادعائه "الجنون" بمعنى أنه شخص "لاسع" بالتعبير الدارج ،عصبيٌ وحاد المزاج كحيلةٍ دفاعيةٍ يمارسها على الآخرين لاكتساب مهابةٍ في أعينهم، كان قد أقر في حديثٍ سابقٍ له أنه سعد بإشاعات جنونه وأحب استمرارها وتضخيمها ؛ لأنه عندما عاد من أمريكا للعمل كمخرج في عمر 24 عامًا كانت سنه صغيرة جدًا على أن يفرض احترام الممثلين الكبار وكل العاملين في المجال له، فروج عن نفسه هذا الادّعاء ليكتسب خوف واحترام من حوله.

في "إسكندرية كمان وكمان" ، أحب ممثلًا شابًا حد التأليه كما يفعل المصريون مع زعمائهم! خلق يحيى من "عمرو" أسطورة وجرحه كثيرًا تركه له «خدوا عيني وشوفه بيها هتلاقيه جواك جميل هتلاقيه أجمل وأجمل طول ما حبك له دليل» كلمات الأغنية التي لحنّها شاهين بنفسه داخل الفيلم تعكس ذلك الإظلام الذي يعمي به الحب حد العبادة أعين المحبين، بعد أن دعم هذا الممثل الشاب الذي كان على الأرجح "محسن محيي الدين" ورأى فيه نفسه، فأصبح يتوارى خلفه ليحقق فيه أحلامه المؤودة «ده كان بيشبهني أكتر من نفسي».

«يحيى مكنش بيحبني ، مجرد شبح اخترعه في خياله» هذا ما قاله عمرو عن علاقة يحيى به، لم يكن شاهين واثقًا في نفسه بالقدر الكافي ربما ليمثل هاملت الشخصية الدرامية التي حلم بها طوال حياته، وهاجمته الممثلة الشابة نادية "إذا كان هاملت حارقك أوي كده ممثلتوش وأنت صغير ليه حلو وحش كنت طرشته وخلصت منه عمّال تمثله من ورا زيد وعبيد ونطاط الحيط كنت مستني إيه معجزة تحصل ولا زعيم تحيوه من جديد".

ظلت لدى شاهين أزمة في حب النفس حتى وصلت حد الخصام والعداء بين ذاته الكبيرة العليلة وروح الطفل الصغير المقموعة فيه ، وحاول أن ينهي هذه الخصومة في نهاية فيلمه حدوتة مصرية بإعادة الوئام من جديد بينه وبين نفسه «أنا بحبك بس أنت كنت سايبني لوحدي .. أنا كمان بحبك وعايزك في قلبي بس بحب» والتئام الجسدين بين يحيى الكبير والصغير كان رمز هذه المصالحة، وبداية عمرٍ وفصلٍ جديدٍ في حياة شاهين التي أدرك قيمتها بعد مرضه.

الحب والتسامح الإنساني .. إسكندرية في مقابل العالم

«منرضاش تدوس البشر بعضها .. منرضاش تهاجر الجذور أرضها»..

«أعرف بشر، عرفوني لأ .. لأ معرفونيش .. قبلوني وقبلتهم..بمد إيدي لك طب ليه متقبلنيش .. لا يهمني اسمك لا يهمني عنوانك .. لا يهمني لونك ولا ميلادك .. مكانك .. يهمني الإنسان ولو مالوش عنوان» – حدوتة مصرية..

هذه العبارات المفعمة بالإنسانية التي تقطر ودًا وتسامحًا مع العالم هي ما أراد لها شاهين أن تصاحبه على شاهد قبره حيث مثواه الأخير، التسامح مع الاختلاف وقبول الآخر معنى آخر للحب تمتلىء به سينما شاهين المحرضة على الحب ونبذ الكراهية والتطرف والعنف.

هذه الثقافة الراقية المتحضرة تليق بإسكندراني ينتسب لأعرق مدينة كوزموبوليتانية حاضنةٍ لمختلف الثقافات والديانات والأعراق ، جمعت كل هذا الخليط البديع في بوتقة الصهر وصنعت منه موزاييك ولوحة فسيفساءٍ سر جمالها في تجاوز أجزائها واحتضانهم لبعضهم البعض، هذا سر ولعه وجنونه بتلك المدينة التي لم يفصلها عن سيرته الذاتية وتاريخه الشخصي وأعطى لسيرته عنوانًا مكررًا "إسكندرية" الأربعينيات بكل ما كان فيها.

إسكندرية ميناءٌ بحريٌ، فهي بذلك لقاء حضاراتٍ وثقافاتٍ وأجناسٍ وديانات، في بداية فيلمه مفتتح سيرته الذاتية "إسكندرية ..ليه؟" لجأ لمونتاج متوازي بين مشاهد العنف العالمي والحرب العالمية الثانية الطاحنة بين هتلر النازي وموسوليني الفاشي ذوي الميول العنصرية الفجة لحظة وصول رومل القائد الألماني على أبواب مدينة الإسكندرية عند منطقة العلمين، حيث يسطر تاريخ العالم كله في معركةٍ حاسمةٍ وبين مدينة الإسكندرية في الصيف بجمال شواطئها وأهلها والمصطافين، مدينة تعيش في سلام وأمانٍ، بين تجهيزات الحرب ونيرانها المؤججة في العالم كله وارتخاء ناس إسكندرية على الرمال والسباحة في ماء بحرها.

من فيلم «حدوتة مصرية»

إسكندرية التي جمعت حب سارة سوريل (نجلاء فتحي) الشيوعية بيضاء البشرة ابنة المليونير اليهودي (يوسف وهبي) وإبراهيم المسلم الشيوعي الطالب الفقير والعامل المناضل الأسمر البشرة، كانت ثمرة حبهما طفلًا جمع بين هذه المتناقضات التي تبدو في أعين العنصريين فوارق شاسعةً لا يمكن الجمع بينها! ..

تسامح شاهين وقبوله للعلاقات المثلية، فقصة الحب التي نشأت بين عادل النبيل الثري الذي يدفع أموالًا لقاء خطف عساكر وضباط إنجليز ويقتلهم ليشارك بطريقته في العمل الوطني ضد الإنجليز ،والعسكري الإنجليزي الشاب الذي أعطى له شاهين صوتًا ليرينا الجانب الآخر من مأساة الحرب وما تفعله بالبشر العاديين.

بلغ تسامح شاهين أن يجعلنا نتعاطف مع العدو ونرى فيه جانبًا إنسانيًا ، فالأفراد العاديون هم نار الحرب ووقودها ، هم دمى وأحجار شطرنج في أيدي القادة والزعماء والساسة والرأسماليين ، فالغازي وصاحب الدار يصيروا سواءً في معاناة فرضت على الجميع ولا أحد منتصرٌ فيها فالجميع في هذه الحالة مهزومٌ! أقام عادل علاقة مثلية مع الشاب الإنجليزي، وفي مشهد وداعه دار بينهما حوارًا حول ما تفعله الشيفونية والوطنية بالبشر، الانتماء لجنسية بدلًا من الانتماء للإنسانية والاقتتال فيما بينهم! وفي مشهد بديع يذهب عادل ليزور النصب التذكاري لضحايا معركة العلمين ومن بينهم حبيبه لنبكي على أعدائنا مثلما نبكي على أنفسنا ، أو على الأقل لا تبلغ بنا الكراهية الحد الذي يعمينا عن حقيقة كونهم شبابًا لم يتجاوزوا العشرين عامًا أغلبهم جثثٌ مجهولة الهوية مدفونةٌ في أرضٍ بعيدةٍ عن أرضهم بعيدًا عن ذويهم؛ لتتجسد مأساة العالم المجنون نحو شبقه للدم والفتك بأخيه الإنسان! .. أليس ذلك حبًا خالصًا يقدمه شاهين على الشاشة في هـدوءٍ وبهمسٍ شديد العذوبة، جماليات الحزن في سينما شاهين ومرثيات البكاء على الجنس البشري.

من خلال قصص الحب العاطفية يوظفها شاهين دائمًا كدلالةٍ للجمع بين حضارتين ، أو طبقتين اجتماعيتين ، أو فكرين مختلفين، هذا التزواج هو قمة الحب الإنساني الذي يشير إليه دائمًا في مجمل أعماله.

إسكندرية التي كان يتجاور فيها المسلم مع المسيحي مع اليهودي ، اليوناني مع الإيطالي أحد جيرانهم تجري خلفه جارته المسلمة صالحة لتشده من أيدي الشرطة التي تقبض عليه لأنه من جنسية أعداء الإنجليز في الحرب، وهي نفسها التي تقف بجوار مريم أم يحيى وهي ترهن حاجياتها لتجمع لابنها مبلغ السفر ، لم يكن أحدٌ منهم يسأل من المسلم ومن المسيحي ، ألبير اليهودي ونوادره وفكاهيته الذي كان يوجد دائمًا في بيت أهل يحيى الروم الكاثوليك ويطهو الطعام ويرفع صوته في البيت كأنه بيته، ويساعد يحيى بوظيفة عقب تخرجه! .. استخدم شاهين المجاز نفسه في "إسكندرية نيويورك" الذي خصصه لإبداء حزنه وغضبه من القطب الأمريكي الأوحد في العالم الذي أصبح مثالًا للطغيان والعنصرية ضد العرب والمسلمين بعد أحداث 11 سبتمبر، وفي بداية الفيلم عندما دعي شاهين لزيارة أمريكا والمشاركة في ندواتٍ بعد عرض فيلمه للجمهور الأمريكي يتهجم عليه صحفي ويخاطبه بلهجةٍ وقحةٍ فيرد شاهين بثباتٍ وذكاءٍ ويعرف الجمهور على أصدقائه من إسكندرية القديمة حينما كانت بلدًا تضم عشرات الأعراق ومختلف الجنسيات والأديان أحدهما مسلم والآخر يهودي، ليفضح زيف وكذب الأمريكان وجهلهم في أرضهم ويكشف عنصريتهم ضد الفلسطينيين.

فلسطين التي قال عنها على لسان شخصية والد سارة اليهودي الذي يريد الفرار من وجه النازي ومحارقه وأنهم سيتوجهون للعيش في أرض الميعاد «فلسطين بدل ما كانت رمز للصداقة والسلام هتتحول لجحيم» ..وفي طريق يحيى لدراسة التمثيل في أمريكا عرف من سارة أن صديقه وأخاها فريدي أصبح يدرس العسكرية في أمريكا ولن يلتقيا في طريق واحد! «أصحاب الجنسية الجديدة سرقوا عقل بابا وقلب ديفيد»..تدشين كيانٍ عنصريٍ جديدٍ أكبر سوف يذيق العالم كله ويلاتٍ أبشع من جحيم النازي.

هذه هي سينما شاهين التي انتصرت لمعاني الحب الإنسانية ، لينسج مشروعًا فكريًا كان الحب عنوانه وتنضح به ثنايا خطابه ورؤيته السينمائية والبصرية التي كفلت لهذا الجسد الفاني الخلود السرمدي وأن يلد في روحه جمالًا سيبقى أطول مما عاش.

أثناء تحضير أحد مشاهد فيلم الأرض

رباعية شاهين بعد النكسة.. ماض مهزوم وحاضر بلا أبطال

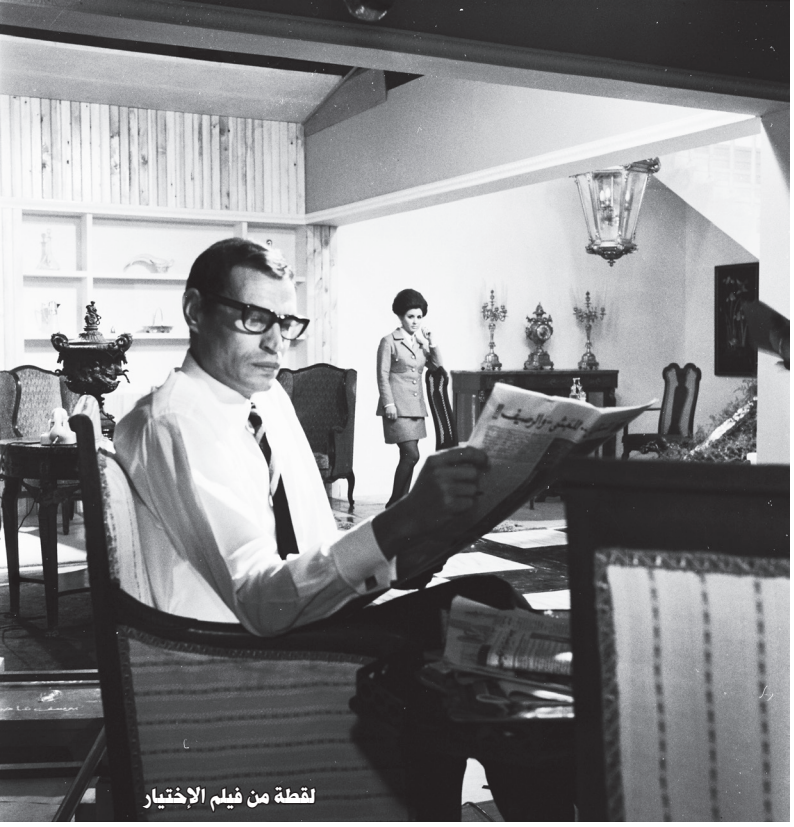
منذ عشرات السنين، وفي إحدى ليالي الإسكندرية الماطرة ربما، تقدم جوزيف لخطبة فتاة تصغره بعشرين عامًا، لم يكن جوزيف وسيمًا، لذا لم ينجح في خطف قلب الفتاة أبدًا، لكنه نجح في إقناع والديها أنه كمحام وفدي ينتمي لأسرة برجوازية هو الأنسب لابنتهما، نجاح كان مقدمة قدوم "ألبير" لحياة تلك الأسرة الصغيرة؛ كانت الأسرة مهددة بالافلاس بسبب فوضوية الأب، أما الأم التي لم تنس في أي لحظة أنها تزوجت بغير رضاها كانت أرهف حسًا، نعرف ذلك من ارتباطها بالسينما التي ستصحب إليها ألبير فيما بعد.

أحمد سامى يوسف

قبل أن يتم ألبير ستة أعوام كان القدر يخبئ له هدية عيد الميلاد، يموت شقيقه الأكبر، ثم يسمع جدته تتمنى لو كان الموت من نصيب ألبير لا أخيه، ربما كان ألبير بدوره يتمنى أن لم يأتِ أبدًا للحياة على إثر زيجة إجبارية من رجل يفتقر للوسامة، وللمفارقة يكون هذا الوجه ذو الملامح الفظة هو الشيء الوحيد الذي يرثه ألبير من أبيه، ليحرمه حلم طفولته في أن يصبح ممثلًا، ويكسبه أولى مهارات التعامل مع الذات والحياة والآخر: السخرية.

ينتهي ألبير من دراسته في "فيكتوريا كوليدج"، ثم يقرر أن يمسك بزمام حياته، من الآن فصاعدًا لن تسيطر عليه الأشياء التي لم يخترها، وقوفه لساعات طويلة أمام البحر علّمه التمرد، لذا عندما يحاول والده إنهاء ما بقي له من آمال في دراسة فن التمثيل، يقاومه، ويرفض دراسة الهندسة، يكتفي ألبير من الوقوف أمام البحر، ليقرر أخيرًا أن يخوض غماره بنفسه والمضي قدما نحو حلمه صعب المنال.

ألبير ليس سوى المخرج العالمي يوسف شاهين، والذي اختار يوسف اسمًا بديلًا عن الاسم الذي منحته له العائلة؛ أما المواقف البسيطة التي شكلت ذاكرة شاهين الطفل، من المدينة والعائلة والطبقة البرجوازية، هي ما ستصاحبه في أغلب أفلامه بداية من عمله الأول "بابا أمين"، لكنها ستصبح ذات دلالة أقوى عندما تخرج من حيز الذات والذاكرة للحيز العام والموضوعيّ، لتصل ذروتها مع هزيمة عام 1967. يقدم شاهين في


لقطة من فيلم الإختيار

رباعيته بعد النكسة تحليلًا عميقًا لأسباب الهزيمة، يبدأ بفيلم "الأرض"، ثم "الاختيار" و"العصفور" و"عودة الابن الضال".. هذا النصّ يحاول قراءة الهزيمة وتداعياتها في ضوء أربعة مفاهيم ناقشتها الرباعية وهي "الصراع الطبقي، العائلة، الجنس، المكان".

اعتاد النقاد تجاهل فيلم "الأرض" أثناء الحديث عن الأفلام التي يناقش فيها شاهين أسباب الهزيمة، ربما بسبب انتماء الأرض من الناحية الشكلية للأفلام الكلاسيكية، على عكس الأفلام الثلاثة الأخرى التي تبدو أكثر حداثة، لكن حقيقة أن "الأرض" هو الفيلم الأول لشاهين بعد الهزيمة، تجعل من الصعب إغفاله، ليس فقط لأنه كان ردة الفعل الأولى الأكثر صخبًا، بل لأنه عندما قرر أن يناقش أسباب الهزيمة، عاد بوعي شديد إلى قاعدة الهرم الاجتماعي "الطين" مع وجود رابط قويّ بين موضوع "الأرض" وبين باقي الرباعية.

إذًا يمكن اعتبار فيلم "الأرض" عن مقدمات الهزيمة بينما "الاختيار" و"العصفور" يفحصان آثار تلك الهزيمة، أما عودة الابن الضال فهو محاولة للانعتاق من بوتقة الهزيمة تلك، والمضي بالحياة قدمًا.

الصراع الطبقي:
«الأرض».. الصراع الطبقي من الماضي للحاضر، الهزيمة ممتدة

يفتتح يوسف شاهين رائعته "الأرض" بأيادي محمد أبوسويلم تحتضن براعم القطن وترعاها حتى تزهر، ويختتم بها متشبثة بأزهار القطن التي أينعت، لكنها هذه المرة مخضبة بالدماء، أحد المجازات التي تحتملها تلك النهاية التي جاءت بعد هزيمة يونيو بعام واحد، هو انتهاء فكرة البطل المخلص ـ أبوسويلم ـ الذي يقود ويقاوم وحده.

يستعرض شاهين الهزيمة في هذا العمل من خلال الصراع الطبقي في أكثر صوره قدمًا وكلاسيكية، صراع الفلاحين مع الإقطاع، الممتد عبر السنين، أو كما يقول أبو سويلم "النهبة هي الفقير، هي دي حكايتنا مع محمود بيه، وأبويا وأبوه وجدي وجده، الحكاية اللي من قديم الأزل"، لكنه هذه المرة لا يعرض هذا الصراع بوصفه يشير للفوارق الطبقية والظلم الاجتماعي، بل يربط ذلك بشكل رئيسي بالهزيمة.

الهزيمة تحضر هنا بمعنى أوسع من كونها عسكرية، يرى شاهين أن النكسة ليست سوى تجلٍ حتمي للهزيمة الأهم" انتكاسة الثورة، أو بشكل أكثر تحديدًا مبادئها ـ القضاء على الاقطاع، العدالة الاجتماعية، التوزيع العادل للثروة ـ لذا يختار شاهين أن يعود بسرديته لزمن العهد الملكي، نقطة انطلاق ثورة يوليو، لتذكير رجال الثورة بأسباب قيامها أولًا، وانحرافها عن

لقطة من فيلم الأرض

مبادئها ثانيا وأن تلك المظالم التي تراكمت في الثلاثينات ـ زمن الفيلم ـ أعقبتها هزيمة عسكرية في العام 1948 وعلى أيدي العدو نفسه، لذا لن يكون غريبًا أن يعيد التاريخ نفسه في صورة هزيمة أخرى.

لا يكتفي شاهين بتنقيبه عن الفساد كأحد أسباب الهزيمة، لكنه أيضًا يحلل مظاهر ذلك الفساد، والذي لا يقف من وجهة نظره عند الظلم الاجتماعي، بل هو أحد تمظهراته التي تمتد حول كل شيء لتفسده، يرى شاهين أننا هزمنا في الداخل قبل أن نهزم في الخارج، فقدان الأرض بدأ من النظم الاجتماعية المهترئة قبل أن يصل للنظم العسكرية المهترئة أيضًا.

يدلل شاهين على هذا المعنى عند انتقال محمد أفندي كمندوب عن القرية للبندر، لتقديم شكوى ضد تقليص أيام الري والمعاملة الظالمة التي لقيها الفلاحون بسبب رغبة الباشا الإقطاعي في نهب حقوقهم، عندما يصل محمد أفندي للقاهرة، المشهد الوحيد الذي يلتقط في شوارعها يكون لمظاهرات المصريين المنددة بالاستعمار الإنجليزي وقتها، من خلال ذلك القطع المونتاجي بين أزمة الفلاحين ومقاومتهم للإقطاع في القرية النائية وبين نضال الأفندية في شوارع القاهرة، يظهر شاهين أن ذلك النضال الممتد من القرية للمدينة هو في الحقيقة ضد عدو واحد، فذلك الإقطاعي الذي يحيل حياة القرية إلى جحيم ويحاول اغتصاب الأرض هو امتداد مجازي للاستعمار، يتضح الأمر أكثر من خلال اختيار الباشا الإقطاعي بملامح أجنبية لا تشبه المصريين.

«الاختيار».. الصراع الطبقي
كمشكل للهوية الفردية وللتصدع الذاتي

إذا كان محور الصراع في "الأرض" هو الصراع الطبقي في أكثر أشكاله كلاسيكية، فإن فيلم الاختيار يعد تجليًا آخر للفساد الاجتماعي الذي تتسبب به الطبقية، لكن هذه المرة من ناحية نفسية؛ يتأمل شاهين دور الطبقة الاجتماعية في تشكيل الإنسان وخياراته في الحياة، من خلال شخصيتي التوأمين محمود وسيد، محمود الذي عمل كقبطان في البحر ويهوى الرسم حدد انتماءه للطبقة العاملة ملامح شخصيته الحرة والمنطلقة، فهو "جدع" يضحي بالمرأة التي يحب لأجل الوازع الأخلاقي، يعيش في الهامش بلا أملاك أو أحقاد، لكنه في القلب من الكثير من المهمشين.

فضل شاهين أن يعرض بعدًا جديدًا لأزمة الفوارق الطبقية، وهو هنا هذه المرة لا يعرضها بوصفها صراعًا اجتماعيًا، بل ينتقل من هذه الحالة العامة التي تسم المجتمع للحالة الفردية، ويفسح المجال لمعاينة آثار الانتماء

البرجوازي التدميرية التي طالت الذات وحتى الوجود.

على عكس محمود، سيد المؤلف والروائي المشهور الذي ولد في ذات البيئة اختار طريقا مختلفا، تحت ضغط غواية الترقي الطبقي السريع، يجعل سيد من الزواج سلمًا لأحلامه، فيرتبط بشريفة من أجل علاقات والدها، ثم يرتبط بالسلطة من أجل الحصول على مزايا اجتماعية أكبر، فيما عاش محمود حرا ومتسقا مع ذاته عانى سيد من نتائج اختياراته، معاناة بدأت من انفصامه الشخصي، الانفصام الذي بدأ مع تمرده على واقعه للالتحاق بالطبقة البرجوازية، فخسر كل شيء حتى ذاته.

يؤكد شاهين على الهوية الطبقية تلك وأثرها من خلال رؤية المحقق فرج للأخوين محمود وسيد، فهو يعتقد أن محمود القاتل، فقط لأنه فقير، فدافع القتل بالنسبة له كان "الحقد الطبقي" بحثا عن الحياة السعيدة وهو يعتقد أن تلك السعادة لا يمكن تحقيقها إلا من خلال السلطة والترقي الطبقي ـ وهو ما يحوزه سيد، لكن الضابط رءوف يرفض ذلك الحكم المرتبط بالتصنيف الطبقي "إنما محمود من الحضيض للحضيض، خلاص حكمت!" وكما نرى نحن من خلال الفيلم، عاش محمود حياته أكثر انطلاقا وسعادة لأنه نجح في التخلص من قيود السلطة والمال بالتحديد، هذا ما لم يفهمه فرج إلا متأخرا جدا.

يدين شاهين الحكم الخاص بفرح من خلال المونتاج، فهو يقطع من حوار رءوف وفرج إلى حوار سيد نفسه مع شريفة ومع ذاته، "محمود ياريت الواحد يبقى زي محمود، منطلق بدون التزامات، على إيه ده كله نجري من هنا لهنا، أضحك لده وده ونسافر لآخر الدنيا، ومهما روحنا منقابلش غير نفسنا"، ينتصر سيد في لحظة مصارحة مع الذات لنمط الحياة الحرة التي يعيشها محمود، يكتشف تهافت القيم البرجوازية التي سعى لامتلاكها إلى أن امتلكته هي، هنا يدين شاهين النظام الاجتماعي بأكلمه.

«العصفور».. الطبقة البرجوازية كوقود للهزيمة والطبقة العاملة كوقود للنضال والمقاومة

بعد أن يسلط شاهين الضوء على دور الانحيازات الطبقية في تشكيل وعي الإنسان بالذات والعالم، من خلال تسليط الضوء على الحياة الفردية، ينتقل في "العصفور" إلى تمظهر أكبر لهذا الصراع، فيتحول من الذات إلى السلطة، ومن الفرد إلى المجتمع، من خلال الصراع بين البرجوازيين الجدد أو "اللصوص الشرعيين" من جهة كما أطلق عليهم الصحفي يوسف وبين مجموعة من المثقفين المنتمين للطبقة العاملة "بهية والصحفي يوسف والضابط رءوف والشيخ أحمد" من جهة أخرى.

من فيلم العصفور

من فيلم عودة الإبن الضال

إذا كان شاهين قد آثر الإشارة المجازية للفساد كأحد أسباب الهزيمة في فيلم الأرض، فإنه في فيلم العصفور يعلن موقفه ذلك بوضوح ودون مواربة، ومن اللحظة الأولى في تتر الفيلم، إذ يتوسط خبر خوف إسرائيل من الجيوش العربية، خبران عن "أبو خضر" ـ كرمزية عن الفساد السياسي والاجتماعي، وهنا، هو يدفع المشاهد للتساؤل، كيف تحول خوف إسرائيل ذلك إلى انتصار عسكري مباغت؟ ثم يجيبه في اللحظة ذاتها، من خلال تغليف ذلك الخوف بخبرين آخرين عن الفساد الذي يحيط المجتمع العربي.

الهزيمة سبقت الحرب، ليس بفعل تفوق إسرائيل العسكري، بل بفعل فساد الطبقة البرجوازية وبيروقراطية الدولة التي أشار إليهما شاهين من خلال شخصية "أبو خضر"، وتحول المبادئ التي قامت عليها الثورة لمجرد شعارات جوفاء، فالثورة التي كانت أحد مبادئها هي العدالة الاجتماعية والتوزيع العادل لرأس المال، لم تقض على الطبقة الأرستقراطية والإقطاع والقبضة الأمنية، بل اكتفت بتأميم تلك الطبقة واستبدالها بطبقة جديدة من العسكر، مع الاحتفاظ حتى ببعض رموزها، يقول جوني ليوسف في أحداث الفيلم "أبوك كان باشا وفضل باشا"، أي أن الباشا الذي قامت الثورة على نفوذه وظلمه الاجتماعي، تحول في ظلها لعضو بارز في الحزب الاشتراكي، ويشارك بلا هوادة في إفساد القطاع العام لصالح القطاع الخاص التي باتت تملكه الطبقة الجديدة.

ثم يعود شاهين ويؤكد على المعنى نفسه في المشاهد النهائية للفيلم، عندما يربط من خلال المونتاج الذكي للغاية بين أخبار الهزيمة التي تأتي من الجبهة والتي أعقبتها انتفاضة شعبية، وبين تكثيف رجل الأعمال فؤاد فتح الباب عملية تهريب المعدات المسروقة من القطاع العام، أي أن الانتفاضة الشعبية والحماس الملتهب للجماهير لن يكون ذا فائدة لو استمرت تلك العربات الضخمة تطأ أحلامهم وتسرق منجزاتهم، فالهزيمة بالنسبة لشاهين بدأت مع إهدار تلك الفرص لخلق صناعة وطنية حقيقية، على أيدي البرجوازية الجديدة.

«عودة الابن الضال».. الانفجار الحتمي للطبقة البرجوازية

في "عودة الابن الضال"، يبدأ شاهين من حيث انتهى في العصفور، ما بعد اجتياح الهزيمة، لا يمكن استبعاد أن السيارات المحملة بالمعدات المسروقة من مصانع القطاع العام، استقرت إحداها في معصرة طلبة، ورغم أن أحداث الفيلم التي تقع في قرية "ميت شابورة" قد توحي أن الصراع الطبقي هنا سيتمثل في صراع الفلاحين مع الإقطاع، إلا أنه وعلى العكس يُعرض من خلال صراع العمال مع طلبة مالك المعصرة.

نلحظ بوضوح أن العمال الذين اكتسبوا قوة مع الثورة فباتت حقوقهم ومطالبهم مؤثرة، فقدوا تأثيرهم بعد ذلك، بات كل ما يملكوه هو هتاف عابر لا يتخطى حدود حناجرهم. ذلك الحراك الذي بدا صلبا وصعب المراس في "الأرض" يصبح هنا مستأنسًا.

يستخدم شاهين الفلاش باك ليعطينا لمحات عن ذلك الصراع في الماضي وقت وجود علي، نلحظ بوضوح أن الطبقة العاملة كانت أكثر حيوية وتأثيرا، لكن بعد الهزيمة، بات حراكا شكلانيا، لم ينجح العمال في انتزاع أي من حقوقهم، فصل طلبة للعمال لم يلق أي مقاومة، حتى بعد رفضه منحهم المكافأة الخاصة بنهاية الخدمة، وهي ما تقره وزارة القوى العاملة كما لوح حسونه، لكن وزارة القوة العاملة، والإضراب، وتلك الأدوات التي كانت تمنح الحراك العمالي ثقله، لم تظهر في الفيلم سوى كأشباح ميته.

الفكرة المجازية التي عرضها شاهين في نهاية "الأرض" عن انتهاء زمن البطل المخلص، تعود ويؤكد عليها مرة أخرى في عودة الابن الضال، الفيلم الذي أنتج بعد ثلاثة أعوام من أكتوبر، ظل الناس في ميت شابورة، منتظرين عودة علي كبطل مخلص، يضعون عليه أحلامهم وآمالهم في مواجهة طلبة، إلا أنهم فوجئوا بعلي الذي كسرته الهزيمة يتحول لأحد أدوات طلبة؛ في أحد المشاهد طلبة يسأل فاطمة "هو ده البني آدم اللي استنتيه 12 سنة؟" تجيبه: "بصراحة لأ، لكن.." يقاطعها: "لكن انك تحلمي بيه بقت عادة، داء."

الأمر لا يتوقف عن شعور فاطمة بالخذلان من النسخة المدجنة والمهزومة من علي بل تطال أهل البلد بأكملهم، يوضح شاهين ذلك من خلال مفارقة داخل أحداث الفيلم، بعد عودة علي من المعتقل يجتمع أهل البلد ليلتقوا به بعد أقل من ساعة واحدة من وصوله، وبعد خيبة أملهم في الرجل الذي انتظروا عودته طويلا، عندما يحين زفاف علي الذي وصلت دعواته لأهل البلد جميعا لم يحضر منهم أحد، لأن علي الذي انتظروه في صورة المخلص عاد يجر ذيول الخيبة، إنه تأكيد أخير ونهائي حتى بعد النصر المفترض على نهاية فكرة البطل المخلص، وأن الهزيمة الحقيقية تمت بفعل تهميش طبقة باكلمها كان يقع عليها عبء النضال كحاضن للثورة، بمعنى آخر: فإن الهزيمة التي سبقت نكسة يونيو استمرت حتى بعد انتصار أكتوبر.

ما يمكن اعتباره أحد أهم ما عرضه شاهين في عودة الابن الضال، هو انتهاء الصراع الطبقي التقليدي الذي يحفظ توازن النظام الاجتماعي، وذلك من خلال القضاء على شروطه، فليس ثمة طبقات في المجتمع، لقد تم تصفيتها تماما، فالأجيال التي سبقت الثورة وعاصرتها حتى الهزيمة، لم تعد صالحة للاستمرار، لذا ينتهي الفيلم بالأجيال القديمة في قلب صراع صفري، ليتحرك الجيل الجديد مخففا من أعبائها وأثقالها نحو مستقبل يتمنى شاهين أن يكون مشرقا من خلال تحركهم نحو الشمس، وهو يؤكد على ضرورة امتلاك هذا الجيل للمجال العام لأن "الشارع لنا" أو لابد وأن يكون يومًا ما.

العائلة:
العائلة البرجوازية من السلطة الأبوية لسلطة الدولة

يعرض شاهين في الاختيار نوعين من العائلة، العائلة البرجوازية التي تربط بين أفرادها رابطة الدم والمصالح المشتركة، وهي محضن أولي لإنتاج السلطة وإعادة توليدها، وللمفارقة فأفراد هذه العائلة لا تتاح لهم حرية الانتماء للعائلة، في المقابل يطرح شاهين فكرة عن العائلة التي تتكون

أثناء تصوير أحد مشاهد عودة الابن الضال

والد ووالدة المخرج يوسف شاهين

من مجموعة من الأفراد العاملين بشكل طوعي، تجمعهم رؤية واحدة، بلا مركزية أو سلطة، رغبة عارمة في الحرية وإحساس عام بالمصير المشترك.

يسلط شاهين الضوء من البداية على كيفية تكون نواة العائلة البرجوازية من خلال زواج سيد وشريفة، فهو يختارها ليس لأنه يحبها بل لأن ذلك يسهل له طموحه في الترقي الطبقي، أي أن العائلة تتشكل بالأساس وفق مصالح طبقية لا قيم مجردة كالحب، وهو ما تشير إليه شريفة: "يحبوا بالأمر يتجوزوا بالمركز المهم"، لم يكتف سيد بتحويل زوجته إلى تذكرة عبور للطبقة البرجوازية بل حولها لسلم للترقي داخله أيضا واستنزفها في توطئة علاقاته داخل ذلك الوسط، "ومن وقت للتاني ألعبلي برتيتة بريدج مع ناس مبحبهمش، معرفهمش، لكن مهمين، مدام فلان ومدام علان، كل واحدة أوحش من التانية".

يحاول شاهين نزع القداسة عن فكرة العائلة عن طريق تفكيكها وتعريتها، إذا كانت العائلة البرجوازية تدعي أنها تسعى لمراكمة الثروة لا من أجل حاجة مادية رخيصة إنما من أجل هدف أسمى هو الحفاظ على العائلة وعلى أفرادها، وتقدم نفسها باعتبارها راعيًا للأخلاق، فإن شاهين من خلال ذلك التفكيك يعرض كيف أن العائلة بالنسبة لهذة الطبقة ليست أكثر من استثمار برجوازي جديد.

يتكرر ذلك مجددا في فيلم العصفور من الطريقة التي يتعامل بها فؤاد فتح الباب مع ابنه يوسف، ومحاولته أن يثنيه عن عمله كصحفي، فهو يرى أنه كأب يعرف مصلحته بشكل أفضل، وأنه يجب عليه ترك الصحافة للعمل في البيزنس، صحيح أن يوسف يتمرد على ذلك، لكن آفة العائلة البرجوازية في تخيلها امتلاك حياة أبنائها لمجرد انتمائهم البيولوجي لها هو إحدى الآفات التي لا تنتهي بتمرد فرد واحد.

لذا يعود ويؤكد في "عودة الابن الضال" على أن العائلة آفة يجب التخلص منها، من خلال عرض محاولة طلبة امتلاك حياة ابنه إبراهيم، الذي هو شاب حالم يطمح في دراسة علم الفضاء والحياة في عالم مختلف بلا صراع أو سلطة أبوية تتحكم في مصيره، يتمنى الصعود إلى القمر، ويضع صورة له في غرفته، يقول عنه جده في أحد المشاهد "لو سألنا مجنون مين هو المجنون: اللي عايز يمشي مع التيار ولا اللي عايز يعلم بصماته على القمر، لا أنا ولا انت قدرنا نعلم برجلينا ولا حتى نخربشها على وش الأرض، لكن إبراهيم مش ماسك عصاية، بينه وبين القمر باسبور"؛ لكن طلبة يرفض منح إبراهيم الباسبور، يقف عائقًا بين المستقبل والحرية التي يطمح لهما إبراهيم، ويتعامل معه كملكية استثمر فيها من أمواله ويجب أن يحصد نتيجة ذلك الاستثمار، فيحاول إجباره على دراسة الطب البيطري: "الزريبة الي عندنا هنوسعها ونخليها قد دلوقتي أربع مرات، غير السيما والمعصرة وانت الي هتمسك ده كله، ثم إن دي رغبتي، يعني لازم تبقى رغبتك أنت كمان".

العائلة البديلة كمحاولة للخلاص

في مقابل العائلة التي تتعامل مع أبنائها كممتلكاتها، يطرح شاهين مفهومًا مغايرًا عن العائلة التي رغم اقتسامها الظل وتشاركها الهامش، إلا أنها تختار بناء روابطها الخاصة على الحرية والحب والمرح، ويقدم ثلاثة نماذج لتلك العائلة البديلة في أفلامه "الاختيار والعصفور وعودة الابن الضال".

من خلال العائلة التي تجتمع في بيت بهية في "الاختيار"، يقدم شاهين تصورًا معاكسًا للتصور البرجوازي، فهي عائلة بديلة لا تجمعهم روابط الدم أو الزواج، بل الرغبة في الحرية والمتعة، دون أي مصلحة نفعية أو بناء سلطوي، ولا تتمركز السلطة في هذة العائلة في أحد أفرادها؛ يستمر تأكيد شاهين على أنها عائلة بالمفهوم المعنوي، أي انها تحتوي أفرادها دون أن تقيدهم أو تلزمهم تجاهها بشيء، يفتح أحد أفراد العائلة الباب في أحد المشاهد، تسألها بهية عن الضيف فتخبرها: "ده أستاذ سيد بيسأل عن "أبيه" محمود"، وعندما يسأل المحقق بهية عن قدوم محمود لمنزلها تجيبه: " آه طبعا، مش احنا العائلة".

ثم يوضح محمود في مشهد لاحق الروابط البديلة التي أسست عليها هذه العائلة غير النمطية شراكتها، الحقيقة والحرية والحب: "الحقيقة هي الإخلاص مع النفس أولا"، "الحرية إنك تكون عبد للحقيقة بس"، "الحب هو العطاء".

عائلة مشابهة نلحظ وجودها في "العصفور" وفي بيت امرأة تدعى بهية هي الأخرى، هذه العائلة تتكون من بهية وابنتها، والصحفي يوسف والضابط رءوف المتمرد على مهنته وعائلته، والشيخ أحمد؛ يركز شاهين على طبيعة الأسرة غير الرسمية التي تتشكل في بيت بهية، فهي أسرة سعيدة وحرة وراقصة رغم الصعوبات المادية، يظهر ذلك من خلال أجسادهم الحرة المتمايلة التي ترقص على أنغام الحرية في "مصر يا اما يا بهية".

يقطع شاهين من هذا المشهد السعيد لمشهد يتذكره رءوف عن أسرته القديمة، تلك الأسرة التي ينتمي إليها بيولوجيًا، ـ دون ارادة منه او وعي ـ إنها لحظة تفكك هذه الأسرة، بعد معرفته أن زوج أمه "اللواء إسماعيل" هو والده الحقيقي وليس الشاعر المتوفي جابر زيدان الذي يحمل اسمه، لحظة تعرية ومكاشفة أخرى للعائلة والطبقة البرجوازية التي يدعي أفرادها أنهم حراس الأخلاق والفضيلة، نكتشف أن إسماعيل كان على علاقة بزوجة أحد أصدقائه: "جابر زيدان"، بل وأنجب منها طفلًا كبر وهو يحمل اسم رجل آخر خوفًا من الفضيحة، فلا هم امتلكوا جرأة المواجهة ولا فضيلة المكاشفة.

هذا الموقف يمكن وضعه في مقابل موقف محمود الذي ينتمي للطبقة العاملة، ويرفض التورط في علاقة مع زوجة أخية رغم حبه لها، يعود شاهين ليؤكد على فكرة العائلة البديلة التي تتشارك حرية انتماء أفرادها اليها، عندما يؤكد رءوف أن "جابر أبويا وهيفضل أبويا"، وهو تأكيد على أن الصلة البيولوجية رابطة عديمة القيمة والأهمية، والوعي والإرادة والحرية أكثر قدسية.

يعرض شاهين التناقض بين أسرتي طلبة وحسونة، رغم امتلاك الأول المال والنفوذ فإن شبقه للسلطة يتجاوز حدود امتلاك الأشياء المادية لامتلاك روح إبراهيم ومستقبله وأحلامه ومصيره، فهو لن يجد أي معاناة مادية في إرساله إلى الخارج لتحقيق حلمه في دراسة الفضاء، إلا أنه يرفض، لأنه يفكر فيه كأحد مصادره لمراكمة المزيد من الثروة.

بينما أسرة حسونة رغم فقرها، ورغم أنها تعمل لدى طلبة نفسه، إلا أنهم أكثر حرية وانفتاحًا في تعاملهم مع ابنتهم، بل إنهم يجعلون حاضرهم رهن مستقبلها لا العكس، فوالدتها تعرض عليها أن تبيع ما تملكه من ذهب ونصف البيت الذي تملكه في الأنفوشي وحتى الاستدانة من أحد أقاربها، حتى تنجح في السفر مع إبراهيم، وتحافظ على علاقته بها؛ حاول شاهين أن يظهر تلك العائلة العاملة في صورة غير تقليدية تميزها عن التصورات السائدة عن العائلة، ليوضح الفارق بين أسرة تمتلك أرواح أفرادها وتنظر إليهم كممتلكات تدر ربحًا، وبين أسرة تحاول التكيف مع رغبات أفرادها، ليس بوصفهم فقط أبناءها بل باعتبارهم رمزية دائمة عن المستقبل والأفق الذي ربما يحمل في طياته حياة أفضل.

لا يقف الأمر على تعامل طلبة السلطوي مع إبراهيم، بل يتعداه ليصل إلى فاطمة ابنة خالته وأخت زوجته المتوفاة أيضًا، فاطمة تلقى التهميش والظلم وتعاني من السلطوية ذاتها لكن هذه المرة ليس من طلبة وحده بل من الأم التي يفترض أنها خالتها، تهتم الأم بالحفاظ على فاطمة داخل إطار العائلة وقيودها، لأنها هي الوسيلة للحفاظ على أموالها داخل نطاق ملكية العائلة؛ من أجل ذلك تحاول تزويجها من طلبة وعندما تفشل في إقناعها بذلك، تحاول أن تقنعها بأخيه، قيود فاطمة تدفعها للانتحار كحل أخير ونهائي للخلاص من سلطة تمنع عنها أموالها وحبها وحريتها، وهو ما يدفع حسونة للخوف من ارتباط ابنته بتلك العائلة "أنا عايز أحمي بنتي من العيلة الي بتاكل في نفسها دي".

الجنس:

يُعتبر الجنس أحد أكثر الأمور الإنسانية جدلًا وإشكالية في المجتمعات العربية، فهو أكثر ما طاله التواطؤ المشترك بالصمت في تاريخ البشرية، الجميع يدور في فلك الجنس ممارسًا أو متطلعًا، الجميع يعلم ذلك ضمنيًا، لكن الجميع أيضًا يخشى مناقشة أو فتح حوار عن الأمر، خصوصًا في عالمنا العربي؛ ولأن الجنس أحد الأمور الحيوية في حياة الإنسان، ومع أن ذلك يكفي جدًا لأن يكون جزءًا من الدراما على الشاشة، لكن مع شاهين الجنس له حضور مختلف وأكثر صخبًا، فهو يحمل وزنًا دراميًا يجعل من الصعب معه فهم ما يدور من أحداث دون الوعي بالدلالات الجنسية، الجنس يأتي شارحًا للشخصيات ومفككًا للطبقات أحيانًا.

يفرق شاهين بين الحب والجنس، فالأول شرطه فقدان القصدية ودليله العطاء، والآخر دافعه الرغبة، وهي لا تقف عند حدود رغبة إطفاء شهوة الجنس، بل قد تتعداها لإرضاء شبق السلطة، والرغبة في الامتلاك؛ في فيلم "الاختيار" يظهر محمود وسط أصدقائه من السكارى ويسأل عن الحرية والحقيقة والبحر والحب، يجيب هو بشكل قاطع عن الأسئلة الثلاثة الأولى ـ رغم أنهم أكثر إشكالية ـ لكنه يستعين بآراء أخرى مختلفة لبهية وميري بخصوص الحب، ليس للحب إذًا تعريف سكوني يمكن صكه والعودة إليه، الحب يحمل خصوصيته مع كل فرد يمر بتجربته الخاصة؛ رغم حرص شاهين على هذا المعنى، إلا أنه كان حريصًا على التفريق بينه وبين الرغبة، يرى شاهين أن ما يتحدث عنه الناس كثيرًا باعتباره حبًا، ليس سوى قناع للرغبة الجنسية أو المصلحة المادية، لذا هو يرى أنه لا يمكن اختبار الحب فعلًا سوى بعد انقضاء الرغبة، بحيث "لوفيه تفاهم يبقى تفاهم حقيقي، لو فيه عطف يبقى عطف حقيقي".

لقطة من «الاختيار»

«يا ناس يا مكبوته».. الكبت من السياسة إلى الجنس

حملت أفلام شاهين بعد هزيمة يونيو مجازا واضحًا عن الكبت السياسي الذي يعانيه المجتمع المصري، معبرًا عنه من خلال الكبت الجنسي، في أحد مشاهد "الأرض" نرى محمد أفندي ينادي على أخيه دياب، بينما الأخير مشغول بمحاولة مضاجعة حماره، يعنفه محمد أفندي: "الحمار ده للركوب بس"؛ هذا المشهد الذي يعبر عن كبت دياب الجنسي وحرمانه من أبسط حقوقه، ليس فقط في ممارسة الجنس، بل حتى في الأمل في إمكانية إقامة علاقة مع أنثى بأي شكل.

تم تقديم دياب كواحد من أكثر شخصيات "الأرض" بؤسًا، ملامحة فظة ويفتقد أغلب المميزات الاجتماعية، ولم ينل تعليمًا يمنحه بعض الوجاهة، ما يجعله يعيش حياته في ظل أخيه "الأفندي" الذي يكتسب حضورًا بين أهل القرية بسبب تعليمه؛ يفتقد دياب كل وسائل الحضور الاجتماعي بفعل السلطة، فالحياة البائسة التي يحياها والتي لم يعد بها حتى الأمل أو التطلع الحالم لحياة أفضل، هي بفعل السلطة التي همشت تلك القرية وكل من على شاكلة دياب الذين لم يعد أمامهم سوى مضاجعة الدواب!

في "الاختيار" نعاين صورة أخرى للكبت الجنسي، لا تكون للظروف المادية أي دخل فيها، شريفة سيدة المجتمع التي تنتمي للطبقة البرجوازية، تعاني الكبت ذاته رغم أنها متزوجة من كاتب روائي ومسرحي ذائع الصيت ـ سيد.

يركز شاهين في أكثر من لقطة على الحرمان الجنسي الذي تعانيه شريفة، من خلال عينيها اللتين تلاحقان الجزء الخالي من السرير دائمًا، الجزء الدي كان من المفترض ان يملأه سيد، فيما يشير محمود في مشهد آخر لانشغال سيد بطموحه وترقيه الطبقي، لدرجة تجعل الحياة باحتياجاتها البسيطة والأولية كالجنس غير مهمة؛ ليس هناك أفضل من وصف شريفة ذاتها لسيد: "زوج مثالي مواعيد مظبوطة، في أكتر من مناسبة بيبعت ورد، دايما الكلمة الحلوة، دايمًا مهذب، ده مهذب بشكل زي مبيكتبوا في مجلة حواء حقهم يدوله الجايزة الاولى"، هذه صفات يمكن أن تصف بها زميلًا في العمل أو صديق دراسة، لكن لا يمكن أن تكون رؤية زوجة لزوجها، إنه وصف يمتلئ بالإشارات للفتور الجنسي بينهما، خصوصًا أنها تسرده في اللحظة التي توشك فيها على ممارسة الجنس مع محمود.

في مشهد آخر، ترتدي شريفة قميص نوم مثيرا وتتعطر وتتهيأ في السرير لممارسة الجنس، لكن زوجها غير عابئ سوى بمصالحه، فبعد أن اطمأن أن والدها قام بمكالمة الوزير ليتمكن من حضور أحد المؤتمرات في الخارج، يتهرب من رغبتها الجنسية، "مش قولنا بلاش آخر كاس ده"، ثم يترك الفراش، سيد غير آبه بالجنس لأنه منهمك في مضاجعة طموحه وأحلامه البرجوازية، التي تحل هنا محل حمار دياب، الفارق أن دياب يفعل ذلك مرغمًا.

في "عودة الابن الضال" تصبح شخصية فاطمة امتدادًا لشريفة، لكن هذه المرة ليس بفعل الطموح البرجوازي الفردي لزوجها سيد، إنما يكون كبتها الجنسي نتيجة تضافر السلطة والبرجوازية معًا، فهي تتحول إلى مسجونة داخل معتقل كبير، نكتشف أن علي الذي تنتظره فاطمة مغيب في المعتقل ظلمًا بفعل الفساد السياسي، وبعد خروجه يعاني من الهزيمة التي لحقت به داخل المعتقل، تتبدل ملامحه، ويتحول الذي انتظرته فاطمة اثنى عشر عاما لنسخة أقل قسوة من طلبة الذى تكرهه، لذا تصبح مرغمة على استبداله بوسادة بين فخذيها لتداعب ذاتها حتى تشبع توقها الطبيعي للجنس.

ليس أكثر وضوحًا ودلالة على انتهاكات السلطة لأرواح البشر وأجسادهم، من ذلك التحول الذي حدث لعلي والذي على إثره عانت فاطمة من كبتها الجنسي، أي أن السلطة ورغبة العائلة البرجوازية في الحفاظ على الارث سبب مباشر لحرمانها الذي تلجأ فيه يائسة للوسادة، في مشهد لا يختلف

كثيرًا عمّا كان يفعله دياب، وكأن الكبت الجنسي انعكاس للكبت السياسي وانعدام الحرية، دائرة تحوم حول المجتمع لتزيده انغلاقًا وانكفاءً على ذاته.

الحرية من الجسد والذات إلى الفضاء العام

لم يستخدم شاهين الجنس ليعرض من خلاله الكبت الذي يسم المجتمع بفعل السلطة فقط، بل يستخدمه أيضًا لتشريح الطبقات الاجتماعية، ويعرضها من خلاله، يقول شاهين: "الجنس داخل العائلة البرجوازية فاسد ومريض جدًا بينما في الطبقة العاملة صحي وممتع".

في فيلم "الأرض" عندما ينهمك الجميع في الصراع الطبقي، شخصية واحدة فقط تتجاهل الصراع وتعيش على هامشه، إنها "خضرة" التي لا تمتلك أرضًا تدافع عنها ولا عائلة تنتمي إليها، أرادها شاهين تمثيلا عن الجنس الذي يطمح الجميع إليه ـ من خلال تطلع كل شباب القرية للارتباط بوصيفة ـ لكنهم يشعرون بالاضطراب تجاهه، يشتهونه ويشعرون بالعار والخوف عند ممارسته أو الحديث عنه، خضرة أكثر شخصية حرة في الفيلم غير مثقلة بأي قيود أو ملتزمة تجاه صراع ما، أغلب مشاهدها القليلة في الفيلم تأتي كروح حرة وخفيفة، إنها تستمتع بالشيء الوحيد الذي تملكه، وهو جسدها.

تظهر خضرة في أغلب المشاهد متمايلة تدندن بعض المقطوعات التي تحفظها، يطردها أبو سويلم من منزله بعد ارتفاع أصوات ضحكاتها، وتتآمر عليها السلطة التي لا تطيق أن يكون ثمه شخص خارج صراعها، يدفع العمدة أحد المجاذيب للخلاص منها، فيقتلها بعد أن يغتصبها؛ وليس ثمة دلالة أوضح على انتهاك السلطة من مشهد تجلس فيه على "الترعه" عارية الجسد مدندنة بما تحفظه، متخلصة من كل أثقال الملكية، غير عابئة بالصراع الذي يخيم على القرية، فيطولها الصراع ويقطع بقسوته سكينتها وحياتها المفعمة بالبهجة رغم فقرها.

بعد أن يكتشف أهل القرية جثتها ينكرونها، نكران الجزء الأرضي الدنس الذين يشتهونه في كل لحظة وينقمون عليه في اللحظة التي يفرغون فيها منه، إنها الازدواجية المدمرة للمجتمع الذي ينبذ خضرة حتى بعد وفاتها، يرفض أهل القرية أن تدفن في مقابرهم، يستكثر المجتمع أن يضمها باطن الأرض بعد أن نبذوها فوقها، فقط لأنها أدركت منذ البداية انتماء جسدها لتلك الأرض بحاجاته ورغباته.

في فيلم الاختيار لا تخلو حياة العائلة البديلة في بيت "بهية" من الأجساد الراقصة أو المشاهد الجنسية، إنه تذكير باحتفاء تلك الطبقة بالحياة رغم فقرهم، وقدرتهم على التصالح مع أجسادهم ورغباتهم، ما نراه في العصفور أيضًا، من خلال مساحة الحرية التي تتركها بهية لابنتها فاطمة، بدءًا من الملابس المتحررة التي ترتديها وحتى تعاملها مع الجنس الآخر.

هذه الطبقة بكل أفرادها تتصالح مع الجنس، حتى الشيخ أحمد الذي لا تفارقه العمامة الأزهرية يهرع لبيت محبوبته ليمارس الجنس أيضًا، لكنه يذكرنا دومًا أن تلك الحرية والانطلاق والحياة الصحية تأتي تحت القيود التي يفرضها المجتمع والسلطة، في أحد مشاهد العصفور يخبر أحد الأشخاص رءوف ـ عندما كان ينظر لامرأة في الصعيد باشتهاء ـ "نظرة زي دي ضيعت عشرين راجل".

يتكرر الأمر نفسه في "عودة الابن الضال"، فأسرة حسونة تمنح ابنتهم تفيدة الحرية ذاتها، يصحبها إبراهيم لأعلى منزل حسونة، في لقطة يكتشفان فيها جسديهما ويقتنصان قبلتهما الأولى، يشير شاهين هنا إلى انعدام الثقافة الجنسية في المجتمع، فتصبح السينما هي الوسيلة الوحيدة لمعرفة الإنسان بجسده وفهمه لرغباته، يقول إبراهيم لتفيدة: "أصول البوس كدة، مبتشوفيش أفلام؟"

عندما يغضب حسونة من بداية العلاقة بين إبراهيم وابنته، تذكره زوجته أن على السطح ذاته بدأت علاقتهما، فهي تستنكر تلك الازدواجية التي هي في صميم المجتمع أيضا، إنهم أكثر تماسكا واتساقًا مع ذواتهم وأكثر احترامًا وتفهما لرغباتهم، والأهم هي الطريقة التي تدخل بها شاهين في ذلك المشهد من خلال اعتماده على الإضاءة الطبيعية ونور الشمس الذي أحاط إبراهيم وتفيدة كما أحاط حسونة وزوجته.

في مقابل الجنس الصحي والممتع عند الطبقة العاملة، نلحظ أن شاهين يفضل التعبير عن "عفونة" الجنس في الطبقة البرجوازية من خلال عرضه بالطريقة ذاتها، الاشتهاء المبطن بالشعور بالعار والدنس، لذا لا تظهر أي مشاهد جنسية لأحد المنتمين للطبقة البرجوازية في "الأرض" و"العصفور"، بينما في الاختيار لا يظهر الجنس إنما النقيض، حالة الفتور الجنسي التي أصيب بها سيد في رحلة ترقيه الطبقي، «سيد عمره ما لمس إيد بنت، طول عمره بيحزق عشان يبقى حاجة، اتجوز بالعافية وخلف برده بالعافية"، انهمك سيد في مضاجعة طموحه الطبقي فخيم البرود على حياته الجنسية مع شريفة، ولاحقت الكاميرا هروبه الدائم من اللحظات الحميمية».

يظل شاهين متمسكًا بحجب مشاهد الطبقة البرجوازية أثناء ممارسة الجنس في تلك الرباعية، ويكتفي بعرض ازدواجيتهم بين الشبق الجنسي والشعور بدناءته، أما في "عودة الابن الضال" لا يحضر الجنس بين تفيدة وإبراهيم بوصفه أحد المنتمين للطبقة البرجوازية بل أحد المتمردين عليها والراغبين في مفارقتها، لذا يكون الجنس أحد طرق عبوره للآخر ومفارقته للآني.

يستكمل شاهين مفهومه عن الجنس في الطبقة البرجوازية بشكل أكثر وضوحا واكتمالا عندما نعرف أن طلبة اغتصب فاطمة بعد أن عجز عن إيقاعها في حبه، السلطة البرجوازية لا تقبل بالرفض، لذا هو يرى أنه ليس لفاطمة حرية الاختيار من البداية، تتشارك السلطة والطبقة البرجوازية الرغبة في انتهاك جسد الإنسان وتحويله لملكية أيضًا.

يتضح ذلك من خلال حوار طلبة مع فاطمة، عندما يقتحم غرفتها فتقاومه وتهدده بقتله، "طب وحياة ربنا أنا أموت في كدة، نمرة متوحشة، بنت كاوبوي"، نفهم أن طلبة ليس راغبًا في الجنس ذاته، بل في إثبات قدرته الدائمة على الامتلاك مهما بدا صعبًا ومكلفًا، فكلما زادت مقاومة فاطمة كلما زادت رغبته فيها، إنه يحاول أن يثبت أن من حقه استباحة كل شيء، تعلق قلب فاطمة بأخيه علي يجعله يشعر بنقصه وضعفه، لذا يصر على إخضاع جسدها وانتهاكه.

يعكس شاهين من خلال شخصية طلبة مجددًا ازدواجية المجتمع فيما يتعلق بالجنس، يقول لعلي «عندك البنت المتيمة، بنت حسونة أهي تسلية لحد ما نلاقيلك العروسة»، لا مانع لدى طلبة أن يمارس ابنه الجنس خارج الزواج، لكنه يمانع أن تصبح تلك المرأة التي مارس معها الجنس زوجته، لا مانع أن "يتسلى" مع تفيدة طالما أنها تنتمي لطبقة اجتماعية ينتهكها طلبة بكل الأشكال الممكنة.

في مشهد آخر عندما تشتبك معه "تفيدة" على إثر إصابة أبيها في المصنع، يقول "جرى إيه يا إبراهيم مش عارف تكيفها ولا إيه"، هنا امتداد لرؤية طلبة للجنس بوصفه مجالًا لإثبات الفحولة والتفوق الذكوري، يُظهر شاهين أن المجتمع الذي يحمل كل تلك الأمراض والتناقضات، ينقاد لرغباته ثم يلعنها، مجتمع غير صحي وغير سعيد ولابد له أن ينفجر كما حدث في المشهد الأخير، بينما تنجو أسرة حسونة وإبراهيم وتفيدة بحياتهم الصحية السعيدة.

المكان:

منذ اللحظة التي فتح شاهين فيها عينيه في مدينته الأثيرة "إسكندرية"، جمعته بالبحر علاقة وطيدة كمجاز دائم عن الأفق المتسع بالأحلام والخيال، ظل المكان جزءًا من ذات شاهين وهويته حتى انتقل إلى سينماه، وظلت المدينة معبرًا عن هواجسه وملجأ آمنًا يهرع إليه من الهزيمة كطفل يتشبث برحم أمه؛ لا يمكن إغفال أثر المدينة عند شاهين، فقد احتلت قلب الحكاية فى رباعيته الذاتية، وحملت اسمها ثلاثة منها، كما ارتبط المكان

محمود المليجي في لقطة من فيلم الأرض

بكثير من عناوين أفلامه، فمن أصل خمسة وثلاثين فيلمًا روائيًا طويلًا، حملت عشرة منها عناوين لأماكن مختلفة مثل ابن النيل، صراع فى الوادى، صراع في الميناء، الناس والنيل، الأرض، وباب الحديد؛ يمكن من تتبع أفلام شاهين بشكل عام رؤية تأثير المدينة سواء حضورها أو غيابها على ذاته وحتى على مسيرته الفنية وعلى مسيرة أبطاله أيضا.

تتجاوز الأماكن في سينما شاهين كونها مسرحًا للأحداث أو مجرد خلفية صماء للكادر، بل هي دوما جزء مما يحدث فى الواقع وجزء مما يُحكى على الشاشة، فالمكان دائمًا يُلقي بظلاله على الشخصيات معبرا عن أزماتها وهواجسها، شاهين لا يخلق الشخصيات ثم يبحث لها عن أماكن تنتمي إليها، بل المكان هو ما ينسج حكاياته رويدًا رويدًا خالقًا شخصياته، لتبقى دومًا مرتبطة به، وكأن ثمة سلاسل تشد الإنسان لذلك المكان في انتمائه وتمرده على السواء، شاهين لا يخلق الشخصيات، إنه يتخيل المكان ثم يدعه يخلقهم، ويشكل وعيهم وذاتهم وأناهم.

من المكان تولد الحكاية، لأن شاهين كان مهمومًا بواقعه على مدار حياته، وهذا الواقع بحلوه ومره يحدث داخل نطاق مكاني، وهذا ما يجعل شخصياته إشكالية في أغلبها، إنها لا تتطابق مع شخصيات حقيقية يمكنك أن تصادفها في الشارع، لكنها على الرغم من ذلك تطابق الواقع الذي تصطدم به يوميًا، لقد كان شاهين مشغولًا على الدوام بملامسة ذلك الواقع وتتبع آثاره ومعاينة نتائجه، وأحيانًا طرح أفكار غير مكتملة عن تغييره وإعادة تشكيله.

فى الرباعية ما بعد الهزيمة اقتصر حضور الأماكن على أربعة حتى لو تعددت مظاهرها، فى الأرض الحضور الغالب للقرية مع ظهور عارض للقاهرة، في الاختيار حضور كثيف للقاهرة مع ظهور عارض للإسكندرية، في العصفور حضور متوازن بين القرية في الصعيد والقاهرة، وفي عودة الابن الضال حضور كثيف للقرية وظهور عابر للقاهرة، وحضور معنوي ورمزي للإسكندرية.

المكان في الرباعية إذًا ثلاثة أماكن يتنقل بينها، القرية/الريف، وهو مجاز عن التهميش والمسرح الذي يظهر فيه كل الظلم الاجتماعي والفساد السياسي، ولأنه مكان مهمل ومهمش بعيد عن مركزية العاصمة ونخبتها المثقفة فهو يعطيه الأولوية والتركيز في الأفلام الأربعة، لأنه يعكس صورة مكثفة عن الفساد والفوارق الطبقية، أي أن الهزيمة تتجلى فيه أولا، بينما القاهرة هي المدينة الضاغطة لسكانها والعاصمة التي يتمركز فيها الفساد السياسي والاجتماعي، هي مصدر الشر في "الأرض" ومحرك الفساد في "العصفور" ومصدر الهزيمة في "عودة الابن الضال"، أما الإسكندرية فهي طوبيا شاهين، مرادف الحرية والخيال والشعور المطلق بالأمان، ومهرب من كل ذلك الفساد والظلم ومجاز عن الحلم بالتغيير.

فيلم "الأرض" 1969:

تبدأ علاقة المكان/ القرية في الفيلم بداية من الاسم الذي قرر أن يسميه شاهين الأرض، لتصبح تلك القرية المجهولة هي إحدى شخصيات الفيلم الرئيسية، ومجازا عن الأرض التي سلبت قبل عام واحد من إنتاج الفيلم، نحن نرى الارتباط الشاعري بين شخصيات الفيلم والأرض، في علاقة ممتدة، فهي المكان الذي ينتمون إليه، تمدهم بالحياة والقيمة فيمدونها بالرعاية كطفل صغير، يقبض أبوسويلم في أحد مشاهد الفيلم على حفنة من تراب الأرض وكأنها جزء ملتصق به، وعندما تعرض إحدى الشخصيات على عبدالهادي أن يبيع أرضه ويستغل أموالها في التجارة، ينهره، فلا قيمة للإنسان إذا فقد اتصاله بتلك الأرض. في افتتاحية الفيلم يخبرنا الشيخ إسماعيل "دول فلاحين من أهل البلد، اللي سابوا الفلاحة وراحوا على مصر منفعوش هناك، جحدوا الأرض فجحدتهم".

يلقي شاهين الضوء في بعض المشاهد على تفاصيل بيوت الفلاحين من الداخل بجدرانها الطينية وتصميمها البسيط والبائس في الآن نفسه، تميزت البيوت في الفيلم بأنها جزء ممتد من الأرض، فالأبواب مفتوحة دومًا وتمكن الفلاح من رؤية أرضه وهو داخل المنزل والعكس، حتى أن أغلب البيوت تتسم بمقاعد للراحة أمامها، في رغبة للتواصل العميق والمتواصل مع الأرض، يصبح البيت غير مقيد لا يحد الإنسان عن التواصل مع الفضاء الواسع الذي يظهر كأفق دائم من بيوت الفلاحين.

تصميم بيوت الفلاحين بهذا الشكل المفتوح دائمًا على الطبيعة، يؤكد على العلاقة الحميمة بين الفلاحين وبيئتهم، وهو ما يفسر ويعمق الأبعاد النضالية لهؤلاء الفلاحين للحفاظ على الأرض.

يختار شاهين تلك القرية المجهولة التي تدور فيها الأحداث بعناية، فهي ترتبط برؤيته عن الهزيمة، والهزيمة كما أوضحنا عند شاهين أوسع بكثير من الهزيمة العسكرية، الهزيمة هي فقدان تلك الأرض للرعاية وفقدان فلاحيها القيمة والكرامة على أيدي الفساد السياسي والاقطاع، ثم يعرض تلك الهزيمة من خلال العلاقة المجازية بين القاهرة/ لمدينة وبين تلك القرية، فقرار ترشيد الري وتقليل دورته من 10 إلى خمسة أيام يأتي من البندر، كذلك قرار إنشاء السكة الزراعية التي ستبتلع أرض الفلاحين لصالح الباشا الإقطاعي يصدر من القاهرة، هذان القراران يتسببان في فقدان الأرض وهزيمة الشخصيات في الفيلم، أي أن القاهرة كانت مصدر الشر الذي يقطع حياة القرية المتناغمة، والمكان الذي يتعرض فيه محمد أفندي القادم من القرية للإهانة على أيدي السلطة، وتفريغ محتويات حقيبته على قارعة الطريق.

فيلم "الاختيار" 1970:

على الرغم من أغلب أحداث الفيلم تقع في القاهرة، فإن الإسكندرية كان لها حضور مهم في تأكيد هوية الشخصيات وطبيعة كل منها، يظهر الاختلاف بين محمود وسيد، من خلال خفة الأول وثقل الثاني، محمود الذي لا يتعامل مع الحياة بجدية ويختبرها من خلال المزاح الدائم على عكس سيد الذي تغلب عليه الرسمية، يؤكد شاهين على المعنى من أدق تفاصيل الشخصيتين، من خلال ارتباط محمود بالإسكندرية المدينة الحرة وارتباط سيد بالعاصمة، "البحر آخر ملاذ من حمورية الناس"، هكذا يصف محمود بحر الإسكندرية.

ثم يعود شاهين ويفصل في رؤيته للقاهرة، فهي ليست مملكة الشر المطلق كمدينة، بل هو حال أي عاصمة مركزية ترتبط بالسلطة الفاسدة هنا، وسياسات الظلم الاجتماعي، فهو يدين القاهرة كمصدر للسلطة المركزية والسياسات غير العادلة لكنه يفرق أيضًا بين الحضور الرسمي للمدينة وبين الحضور غير الرسمي، من خلال المقابلة بين بيت بهية وبيت سيد؛ بيت "بهية" الذي هو جزء من قلعة تاريخية عريقة، والذي يتسع للجميع بمعماره وديكوراته البسيطة والفريدة التي تعبر عن نفسية الشخصيات، وبيت سيد

الذي يبدو مسرحيًا جدا في ديكوراته، وإضاءته المعتمة في أغلب المشاهد التي صورت فيه، هو بيت يخلو من الحميمية والحب، لا يلتقي فيه سيد بابنه أبدا، ولا يجمعهما الكادر في أي مرة، إنه بيت صلد بارد ومخيف من الداخل.

فيلم "العصفور" ١٩٧٢:

في هذا الفيلم لا تحضر الإسكندرية بأي شكل، يمكن اعتبار الفيلم بأكمله معالجة للهزيمة وآثارها التي ربما ترتبط قسرًا عند شاهين بالقاهرة، بينما ينأى بمدينته الأثيرة ـ الإسكندرية ـ عن أن ترتبط في ذاكرته أو وعيه على السواء بحدث بهذه المرارة، على عكس القاهرة في مركزيتها، فهي حتى حين صرفت أنظار الناس في الفيلم إلى الصعيد حيث أبوخضر، جعلته حاضرًا في النهاية كملهاة، قرر بها اللصوص الشرعيون الذين ارتبطوا بالقاهرة كبرجوازية جديدة وكبيروقراطية عتيقة، إلهام الرأي العام بها.

في الفيلم تظهر القاهرة في مقابل قرية مجهولة في الصعيد، هذه القرية اختارها شاهين بعناية بسبب طبيعتها الجبلية والصحراوية وعلاقة ذلك بالجبهة التي تدور رحى الحرب فيها، فمن خلال المونتاج بين البيئتين نشعر أن تلك القرية لم تكن سوى امتداد لجبهة الحرب، إنها تعاني أشكالًا أخرى من التهديد، تختلف عن شكل العدو على الجبهة من الناحية الشكلية، لكنها تمارس الإفساد والتجريف ذاته.

القاهرة في "العصفور" هي امتداد للقاهرة في "الاختيار" بلا اختلاف، القاهرة التي يسيطر عليها فؤاد فتح الباب الباشا القديم وعضو اللجنة المركزية في الحزب الاشتراكي الذي يقوم بسرقة معدات القطاع العام؛ في هذه القاهرة أيضا نلحظ تغول القبضة الأمنية وغلقها للمجال العام، فهي مدينة مقيدة تخنق ساكنيها وتضغط عليهم، نلحظ ذلك من انفجار الشيخ أحمد: "تطوع في الجيش لأ، نتهبب ونفتح مكتبة لأ، أروح فين؟ أكتف نفسي

بنفسي وأقعد اتفرج على روحي؟" يستكمل الشيخ أحمد صراخه "عمرك حسيت أنك ميت؟" و"بيكيا بيكيا حد يشتري شيخ هلفوت ملوش لازمة"؛ هذه هي القاهرة في أكثر اشكالها وضوحًا، تعرف أشكالا أخرى للقتل أكثر قسوة، قتل لا يتم فقط عبر إنهاء الحياة الفعلي، بل من خلال انعدام الجدوى ووأد الإمكانية.

فيلم "عودة الابن الضال" ١٩٧٦:

القرية هنا امتداد مكاني لمثيلاتها في "الأرض" و"العصفور"، لكنها في صورة مختلفة، أكثر حداثة وقسوة معا، فالقرية هنا تتبدل معالمها، بعد أن غزاها التحديث، وهو تحديث قسري لم يتم عن طريق الثقافة بل من خلال الشبق الرأسمالي في استغلال عمالة أرخص من مثيلتها في القاهرة، لذا نحن لا نلحظ فلاحين مرتبطين بالأرض كما في فيلم "الأرض"، بل معصرة وسينما، وهما أحد أملاك البرجوازي الجديد "طلبة" في قرية تتراكم المظالم فيها بأنواعها.

بينما كل ما يظهر من القاهرة هو السجن بسوره الذي يمتد بلا نهاية، إن كانت القاهرة ظهرت في العصفور كمجاز عن السجن بانغلاق المجال العام، فهي في عودة الابن الضال سجن حقيقي، اتسع ليشمل الجميع؛ في اللحظة التي يخرج فيها علي من السجن، تنكسر عيناه في مواجهة الشمس للمرة الأولى، يهرب بعينيه منها، وكأنه يخشى مواجهة شيء ما، في اللقطة التالية يدلل شاهين على انكسار علي بعد إطلاق صراحه من محبسه بلقطة تعبيرية ذات دلالة ذكية، علي يجري هاربًا من قرص الشمس، بكل دلالة من الممكن لها أن تحملها، المستقبل، الأمل، الغد المشرق، وحتى الحقيقة؛ وكأن القاهرة كتب عليها أن تكون ظلا دائمًا للهزيمة.

السمات الفنية:

شاهين هو أحد أهم المخرجين العرب من الناحية الفنية، يمكنك الاختلاف أو الاتفاق مع ما يطرحه في أفلامه، لكن لا يسعك إلا الاعتراف بأسلوبه السينمائي المتميز الذي ينتمي لفن السينما قلبًا وقالبًا، اهتم شاهين بكل لقطة داخل الفيلم، لدرجة من الممكن أن يتحول كل كادر على

حدة إلى لوحة فنية إن لم يستطع المشاهدة فهم معناها فهو لن يمر على الأقل دون أن يتأثر بجمالياتها، جاءت سينما شاهين متقشفة في الحوار أحيانا، لكنها كثيفة في حركة الكاميرا وتكويناتها واستخدام المجاميع، وغنية بالموسيقى.

الصورة.. أكثر حداثة

منذ فيلم "الأرض" وحتى "عودة الابن الضال"، ثمة نضج وتطور ملحوظ في لغة شاهين السينمائية، يمكن اعتبار "الأرض" أحد أنضج أفلام الواقعية الاجتماعية في تاريخ السينما المصرية، امتاز الفيلم بكلاسيكيته وسرده الخطي، بينما نلحظ اختلافًا واضحا منذ "الاختيار"، في صورة تبدو أكثر حداثة، زوايا التصوير غير الاعتيادية والسرد غير الخطي للأحداث، والاعتماد على المونتاج الفكري الخلاق، بينما يصل التجريب ذروته من خلال الكادرات التعبيرية في "عودة الابن الضال".

استخدم شاهين الفن التشكيلي في تتر "الاختيار"، مزيج من التجريد والبوب آرت من خلال الفوتوغرافيا متعددة الألوان والتي يبدو فيها تأثر كبير بالرسام "أندي وارهول"، نرى بوضوح انقسام أغلب اللوحات إلى اللونين الأزرق والأصفر، واستخدام الصورة النجاتيف التي تشير لسيد غالبًا، وهي دلالة على سلبية المثقف وانتقاد لموقف عدم الفعل أو الحركة الذي وقع فيها إبان وقبل هزيمة يونيو؛ كذلك مجموعة من الدوائر الحلزونية التي تعطي إحساسًا بالدوار والقلق، والخطوط الطولية التي تقطع الوجه معطية إحساسًا بالتمزق الداخلي الذي عانت منه الشخصية الرئيسية، اللوحات التشكيلية التي أضافها شاهين للفيلم في بدايته هي حكي غني ومكثف لأحداثه.

لم يقف تأثر شاهين بالفن التشكيلي عند اقتباسه في ذلك التتر، بل امتد لخلق لوحات فنية داخل أفلامه؛ دائمًا ما تشكل الصورة حكيًا موازيًا لشريط الصوت، يفرق شاهين بين العائلة البرجوازية والعاملة من خلال الصورة، ديكورات بيت سيد في الاختيار كانت أقرب للطابع المسرحي في إشارة للزيف الذي يسيطر على المنزل وساكنيه.

يستخدم شاهين الإضاءة والألوان في موضع مختلف من الفيلم، في اللحظة التي يوشك فيها سيد على التمزق فيركب سيارته بلا وجهة، يعبر شاهين عن ذلك الصراع من خلال انعكاس أضواء الإعلانات الموجودة في الشارع على وجهه؛ وبطريقة مشابهة يستخدم الإضاءة في "عودة الابن الضال" للتعبير عن الحالة النفسية لأبطاله، فأغلب المشاهد في منزل عائلة المدبولي تأتي بإضاءة معتمه، وفي اللحظة التي يقرر فيها علي الاشتباك مع طلبة، يعبر شاهين من خلال الأضواء وتداخل الألوان ـ الأخضر والأصفر والأحمر ـ عن الصراع الذي يمر به داخليًا في تلك اللحظة.

في أحد مشاهد "الاختيار"، الذي لم يتورع فيه شاهين عن التجريب كلما كان ممكنًا، نرى محمود يلعب بالكرة على رصيف الميناء مع مجموعة من الأطفال، ثم ينتقل بالكرة إلى سيد في غرفة اجتماعات مغلقة، فيمسك بالكرة ويضعها في خزانة، هذا المشهد كان توضيحًا عبر الصورة للفارق بين شخصية محمود المرحة والمتحررة وشخصية سيد المثقلة بالقيود ـ التي يفرضها هو على نفسه.

لقطة من فيلم عودة الابن الضال

في "عودة الابن الضال" نسمع طويلًا عن علي قبل أن نراه، نصبح متورطين مع أبطال الفيلم ننتظر علي كما ينتظرونه، يدلل شاهين من خلال الصورة على التحول الذي أصاب علي قبل حتى ينطق بحرف واحد، يتابع شاهين خطوات علي المنكسرة بعد خروجه من السجن، على الرغم من أنه استعاد حريته ـ ظاهريا فقط، إلا أنه سيبقى مقيدا في داخله، وفي لقطة معبرة للغاية، تلتقط عدسة شاهين علي بين قضبان السكة الحديد وحيدًا بخطوات ميتة في اتجاه الغروب.

يتبع ذلك المشهد لقطة تعبيرية مميزة، تلتقط الكاميرا علي وهو يحاول الفرار من قرص الشمس، كناية عن جيل مهزوم بالكامل وضرورة تجاوزه، ثم يُنهي الفيلم بكادر مشابه حيث يتجه إبراهيم وتفيدة ـ الجيل الجديد ـ نحو الشمس ذاتها، تعبيرا عن قدرة الجيل الجديد على عبور ذلك المأزق.

في مشهد آخر عندما يستعرض محمود مفاهيمه عن الحرية والحقيقة والحب، يستعرضها بحرية وطلاقة، بينما يقدم شاهين معالجة بصرية تعكس أحيانًا عكس ما يقوله محمود، عندما يتحدث عن البحر يحرك شاهين الكاميرا للخلف ليظهر وجهه من داخل "دفة" سفينة، هنا يتطابق الحوار مع الصورة بغرض تأكيده، بينما في موضع آخر وأثناء تعريف محمود لمعنى الحرية، يلتقطه شاهين من خلف سياج خشبي لشباك داخلي، فيظهر وكأنه مقيد في الأسر بل ويحمل الشباك رقمًا كأرقام الزنازين، معارضة الصورة للحوار هنا كانت بغرض توضيح أن الحرية التي يحياها محمود هي حرية فردية نجح في انتزاعها من خلال تمرده، بينما المجتمع نفسه يبقى ضاغطًا ومقيدًا.

يتأثر شاهين في كثير من أفلامه بالميزانسين المسرحي، لكن هذا التأثر يكون أوضح ما يكون في فيلم "الاختيار"، الفيلم بأكمله يدور في مكانين رئيسين ـ باستثناء بعض اللقطات في مركز التحقيق وبيت رءوف- هما بيت سيد وبيت بهية، دوران الكاميرا داخل مكانين فقط يعطينا شعورًا قويًا بالحضور المسرحي، من خلال ثبات الخلفيات، اهتم شاهين بأن يخلق كل مكان منهما بما يعبر عن دواخل وطبيعة الشخصيات، تصميم بيت بهية يوحي بالأصالة ومزدحم دائمًا بالناس والأثاث البسيط؛ بينما بيت سيد كان على النقيض يوحي بالفراغ والبرودة من خلال سيطرة ألوان الرصاصي والأزرق على المكان ومن خلال الإضاءة والديكورات.

الصوت.. كخلفية تصويرية

ربما لا يوجد مخرج مصري وعربي تعامل مع الموسيقى والأغاني داخل الفيلم بهذا الاهتمام الذي منحه شاهين، تحضر الموسيقى في "الأرض" كخلفية تصويرية تزيد من عمق إحساس المشاهد باللحظة التي يراها، لتتحول في العصفور إلى جزء رئيسي من الحكي بشكل موازٍ ومكمل للحوار، وصولًا إلى قمتها في "عودة الابن الضال"، الذي هو أهم فيلم غنائي مصري على الإطلاق، الأغاني في "عودة الابن الضال" ليست سردًا موازيا للأحداث بل جزء رئيسي من السرد لو تم حذفه سيتأثر البناء الدرامي للفيلم ككل، نلحظ هنا الطريقة التي طور فيها شاهين استخدامه للموسيقى على مدار الأفلام الأربعة، فتبدأ كخلفية للحدث في "الأرض" وتتحول إلى سرد موازٍ في "العصفور" ثم إلى جزء رئيسي من السرد في "عودة الابن الضال".

يتضح لنا أكثر مدى اهتمام شاهين بالموسيقى من خلال الأسماء التي تعاون معها، في الأرض والاختيار والعصفور يتعاون مع موسيقار بحجم علي إسماعيل، بالإضافة للحضور المميز لصوت الشيخ إمام في العصفور، بينما تصبح ماجدة الرومي ـ صوت القرن العشرين كما أطلق عليها شاهين في التتر ـ بطلة فيلم "عودة الابن الضال"، ويشترك في تلحين أغانيه مجموعة من أهم الملحنين الموسيقيين، كمال الطويل وبليغ حمدي وسيد مكاوي، وعي شاهين بأهمية الموسيقى والأغنية دفعه لاختيارهم بعناية، وهو ما جعل لهذه الأغاني حياة مستقلة حتى خارج الفيلم ليتم تداولها بشكل كثيف.

هذه كانت محاولة لاعادة قراءة أربعة من أهم أعمال يوسف شاهين، التي اختلط فيها نضجه الفني بمرارة الهزيمة، لذا خرجت بأكثر أشكالها الفنية شاعرية وقسوة.

«المصير».. التاريخ بين المقدس والذاتى والعام

لا يموت

التاريــخ أو تندثر آثاره أبدًا، فعند كل عطفــةٍ تأخذها أحداث الحاضر في طريقها للمجهول، نجد ما يذكرنا بما حدث في أمس قريبًا كان أو بعيدًا، وفي كل مرةٍ تتصادم فيها أفكار التنوير والانفتاح مع الأصولية الســلفية يُستدعى ابن رُشــد، فلم يكن يوسف شاهين في فيلمه "المصير" أول من اســتلهم من التراث الإسلامي شخصية الفيلسوف الكبير واستدعاه إلى الحاضر متخذًا منه رمزًا للفكر التقدمي المستنير.

مها فجال

فقبله بحوالي المئة عام فعل الكاتب فرح أنطون الشيء نفسه ووضع كتاب "ابن رشد وفلسفته" في وقتٍ تصاعدت فيه حدة الصراع بين أفكار التنوير والمذاهب الأصولية، وبين الاثنين - فعل العشرات الشيء نفسه - إلا أن تناول شاهين كان الأول الذي يُخرج ابن رشد من حيز التاريخ والفلسفة ويضعه في ساحة الفن، وقد جاء فيلم "المصير" كمحاولةٍ من شاهين أن يستنطق الماضي ويجعله يرد بنفسه على أولئك الذين يقدسونه ولا يتورعون في سبيله عن تكميم الأفواه وسفك الدماء.

الرد على مُقدسي التاريخ من قلب التاريخ

الحقيقة أن مناقشة شاهين الصراع بين أفكار التنوير والأصولية في إطار فيلم تاريخي كان ذا دلالةٍ قويةٍ ورمزيةٍ عميقةٍ، فطالما كان التاريخ المساحة التي يعتبرها أصحاب الفكر السلفي الأكثر قدسيةً وتفوق أهميتها الحاضر نفسه، فقد خلع الأصوليون رداء القداسة فوق كل ما يمت للنصوص الدينية بصلّة، ولمّا كانت تلك النصوص تسرد في الكثير منها أحداثًا تنتمي لتواريخ أسبق عليها، فقد وضعت نفس تلك القدّاسة على هذه القصص، ومع انتماء تلك النصوص نفسها لفترةٍ زمنيةٍ صارت الآن تاريخًا، حازت تلك الفترة أيضًا على قدسيةٍ خاصةٍ، ومن هنا أصبح حيزًا واسعًا من التاريخ والتراث الفكري الإسلامي محاطًا بسياجٍ منيعٍ شيده أصحاب الفكر الأصولي وكتبوا عليه بأحرفٍ كبيرة "ممنوع الاقتراب أو اللمس".

فلم يكن من المصادفة إذن أن تأتي كل حوادث الإرهاب ومحاولات التنكيل بالأدباء والمفكرين التي شهدتها التسعينيات بسبب اقتراب أولئك من التاريخ المقدس ومحاولتهم عرضه من زاوية مختلفة، فطعنة نجيب محفوظ التي كادت تودي بحياته جاءت بسبب "أولاد حارتنا" حيث سرد قصة الخلق ورُسل الديانات السماوية الثلاث من زاوية دُنياوية، وطعنة فرج فودة التي مات على إثرها جاءت بسبب محاولته نزع القداسة عن بعض نصوص السنة المخالفة للمنطق في كتاب "الحقيقة الغائبة"، وحكم المحكمة

الذي سحب "المهاجر" من دور العرض جاء بسبب عرض يوسف شاهين لقصة النبي يوسف بعد أن خلع عنه رداء النبوة وجعله محض إنسانٍ، بل إن الجماعات الأصولية لم تكتف بمحاولة إعدام الأعمال الفكرية والفنية المنتمية للحاضر والتي تقدم رؤيةً مغايرةً للتاريخ، فحدث أن وضعوا "ألف ليلة وليلة" ذات نفسها في قفص الاتهام بسبب احتوائها على ألفاظٍ خادشةٍ للحياء كما قالوا... وهكذا، فعندما أظهر لهم نصّ ينتمي للماضي الإسلامي المقدس وجهًا آخرًا أكثر دنيويةً وبساطةً لتلك الفترة الزمنية، قرروا أن يتخلصوا من ذاك الأثر نفسه لتبقى لهم صورةٌ ملتزمةٌ تمامًا بتصوراتهم الطوباوية الدينية عن الماضي لا تشوبها أي شائبةٍ.

ومن اللافت للنظر أن نكبة ابن رشد ونفيه وحرق كتبه جاء- في بعض الروايات- نتيجة نفيه القدّاسة عن إحدى القصص المنتمية للتاريخ المقدس المذكور في القرآن، فتقول الرواية المذكورة في كتابيّ العقاد وفرح أنطون عن ابن رشد: تنبأ البعض بهبوب ريحٍ عاتيةٍ ستهلك الناس، ولمّا قال أحدهم لابن رشد: "إن صح أمر هذه الريح فهي ثانية الريح التي أهلك الله بها قوم عاد"، رد عليه ابن رشد قائلًا: "والله وجود قوم عاد ما كان حقًا فكيف بسبب هلاكهم؟" ولا أحد يعلم حقًا مدى صحة هذه الرواية، لكنها توضح لنا أن العقلية السلفية واحدةٌ منذ القدم، جامدةٌ غير متسامحةٍ مع أي مساسٍ بالقديم، على أتم استعدادٍ أن تفتك بأي ممن يتعرض له من قريبٍ أو من بعيدٍ.

ومن هنا، جاء خطاب شاهين لمقدسي التاريخ من قلب التاريخ، وحتى وإن وقع اختياره على شخصية لا يصبغ عليها أصحاب الفكر الأصولي قدسيةً على أية حالٍ، إلا أنه تحدث عبرها إليهم، مبرهنًا لهم أن التاريخ الإسلامي لم يكن أبدًا الرقعة الأحادية التي سيطرت عليها أفكارٌ بعينها وطريقة حياةٍ بعينها التي يحاولون تصويرها، جاء بشخصية ابن رشد، ليوريهم أن السجال بين من يقدسون النص والماضي ومن يعلون شأن العقل والحاضر

تمثال ابن رشد في قرطبة

يعود لقرون مضت، وتمتد جذوره لتاريخٍ هو على أية حالٍ لا يحمل أية قداسةٍ.

وشاهين نفسه لم يحمل أي نوعٍ من أنواع القدسية لتاريخ ابن رشد؛ فتبدو لنا مدى الحرية التي تناول بها شاهين ذلك التاريخ وعدم تقيّده بأي نوعٍ من الحقائق منذ الدقائق الأولى، حيث يظهر لنا ابن رشد بعدسة يوسف شاهين بعيدًا كل البعد عن ذلك التاريخي، فذاك الموجود في الكتب يتصف بالـ"السكينة" و"التورع عن المُزاح"، و"لم يذكر عنه قط التبسط لأماكن اللهو والطرب"، هذا الذي يُصوره شاهين يتباهى في نهاية ظهوره في المشهد الأول في "المصير" قائلًا: "أنا لمّا كنت في سُنه، كنت أقعد أرقص بالتلت أيام من غير ما ينقطع نفسي"، في إشارة لعبد الله ابن الخليفة المنصور والذي اختلقه يوسف شاهين اختلاقًا أيضًا.

فابن رشد كما صوّره شاهين محبٌ للحياة، ولا ينفك يتحدث عن حبه هذا، وأحد أسباب كرهه للجماعات الأصولية هو تقديسهم للموت ورؤيتهم الحياة في مكانةٍ منحطةٍ، فيبدو ابن رشد هنا وكأنه زرادشت نيتشة الذي وقف يخطب في الناس ويقول: "أناشدكم أن تظلوا أوفياء للأرض يا إخوتي، وألا تصدقوا أولئك الذين يحدثونكم عن آمالٍ فوق أرضيةٍ!". وهكذا، يبدو ابن رشد الذي صوره شاهين منتميًا أكثر لعالم شاهين السينمائي وتنويعًا آخرًا على أبطاله أكثر منه ابن رشد الفعلي، ويأتي فيلم "المصير" في كليته رادًا على صراعاتٍ راهنةٍ، عارضًا أفكارًا حديثة كل ما فعلته أن ارتدت أزياءً تنتمي لحقبةٍ تاريخيةٍ سابقةٍ عليها، وقبل كل شيءٍ، حاملًا روح يوسف شاهين الشخصية.

فالتاريخ العام لم ينفصل في أي لحظةٍ من اللحظات عن التاريخ الذاتي أو الخاص عند شاهين، فيظهر في أفلامه ولعه بتضفير الاثنين معًا، وتقديم صورةٍ ورؤيةٍ هي خليطٌ من هذا وذاك، وبالطبع لم يكن فيلم "المصير" استثناءً لتلك القاعدة.

التاريخ الذاتي في "المصير" ما بين الأحداث والأسلوب

على الأرجح لم يكن فيلم المصير التاريخي ليحدث من الأساس لولا حادثةٌ تنتمي لتاريخ يوسف شاهين الشخصي، فعندما رُفع فيلمه "المهاجر" من السينمات بعد أسابيع قليلةٍ فقط من عرضه، أصيب شاهين بإحباطٍ وغضبٍ شديدين، وهنا لم يفعل سوى ما قاله قرينه السينمائي "يحيى شكري مراد" في فيلم "حدوتة مصرية" عندما حاولت الرقابة منع فيلم العصفور وقال لها: "إذا كان نفسك تكتب حاجة اتفضل اكتبها ورد عالأفكار اللي مش عجباك، مش تكتمها"... وهكذا رد شاهين على المنع بفيلم.

ولا تتوقف ذاتية فيلم "المصير" عند هذه النقطة، فطالما مزج يوسف شاهين بين الخاص والعام في أفلامه بأريحية وطلاقة يحسد عليها، وكون "المصير" ينتمي للنوع التاريخي لم يكن ليمثل عائقًا أمامه ليفعل الشيء نفسه، فعندما يعلن ابن رشد بفخر أنه كان يرقص بلا توقف لأيام متتالية في شبابه نعرف أن من يتكلم هنا هو شاهين نفسه المعروف عنه عشقه للرقص، وعندما نرى تجمع الأهل والأصدقاء حول مائدة الطعام والحوار الخفيف والانسيابي الذي يسيطر على المشهد، تتداعى إلى الذاكرة فورًا مشاهد التجمع المشابهة في فيلم "إسكندرية ليه"، أول أجزاء سيرته الذاتية، بل إن حب ابن رشد للحياة الذي لا يفتأ يتغنى به في الفيلم هو

أغلب الظن إسقاطٌ شخصيٌ آخرٌ من شاهين على بطله.

والحقيقة أن شاهين نفسه لا يخفي ذاتية اختياره للزمان والمكان الذي تدور فيه أحداث "المصير"، فيقول في حوارٍ مع النيويورك تايمز تلى صدور الفيلم:" عندما قررت أن أصنع فيلمًا عن العهد الذهبي للإسلام، كان هذا لأن قرطبة القرن الثاني عشر كانت كثيرًا ما تشبه الإسكندرية خاصتي، حيث الجميع يتحدث إلى الجميع، والكل يمارس الحب مع الكل، بغض النظر عن الدين والملة".

فبدت قرطبة التي صورها شاهين إسكندرية وهي ترتدي أزياءً قديمةً، فيحل الخان محل المقهى أو البار، وتستبدل رقصة الفلامنكو الأندلسية الرقص الشعبي أو رقص الحجرة الذي نراه في رباعية لسيرة الذاتية، وتبدو العلاقات الجنسية بنفس درجة انفتاحها في "إسكندرية ليه" بغض النظر عن كون تلك التفصيلة تكاد تكون مستحيلة إن وضعناها في سياق التاريخ العام والفعلي لدولةٍ إسلاميةٍ في ذلك الوقت.

ولم يطبع شاهين ذاتيته وحدها فوق قشرة "المصير" التاريخية، بل أسقط قضايا وهموم حاضره وجعلها تتحدث بوضوح خلال الفيلم، فنرى المغني مروان أكثر من تعرض لمحاولات الترويع والقتل، في توازي مع كوّن فناني الحاضر وأدبائه الأكثر استهدافًا من قبل الجماعات الإسلامية في ذلك الوقت، والطعنة التي تخترق رقبته تأتي في كادرٍ هو صورة طبق الأصل من صورة نجيب محفوظ عند محاولة أحد التكفيرين قتله، وتكاد تطابق ردود من حاول قتل مروان أمام ابن رشد القاضي مع ردود قاتل فرج فودة في المحكمة، وعندما يتحدث ابن رشد للحاكم عن الجماعات الدينية ويقول له:" دايمًا في ناس بتحط عينها على السلطة، وللأسف مولانا اللي فتح لهم السكة، استولوا على كل المساجد، ومفيش غير صوتهم بس اللي مسموع، دول تجار دين بيرقصوا على كل الحبال، إمبارح بيتكلموا باسم الفتح العربي وانهارده باسم الدين وبكره حسب اللي يوصلهم أسرع لمصالحهم"، فكلامه هنا لا يملك أي معنى سوى في سياقٍ معاصرٍ.

ويقول الناقد إبراهيم العريس عن هذا: "إن كان الفيلم، حتى هذه اللحظة قد حرص على أن يضعنا في قلب ما يشبه الأحداث التاريخية، فإنه من الآن فصاعدًا سيخلط بين التاريخ وزمننا الحاضر لينقل لنا رسالته الأساسية، إذ هنا، من الواضح مرة أخرى أن درس التاريخ ليس ما يهم يوسف شاهين مرةً أخرى ليس التاريخ أكثر من ذريعةٍ لرحلةٍ مكوكيةٍ بين الماضي والحاضر، الماضي المصور في الحاضر والذي يصل إلينا نحن - المتفرجين".

ومن هنا، فلم يتقيد شاهين بالتاريخ سوى في خطوطه العريضة جدًا فقط، وشكّل بعد هذا كل التفاصيل والأحداث لتخدم رؤيته، فعند شاهين لا صوت يعلوفوق صوت الرؤية الفنية، حتى ولو كان هذا صوت الحقيقة نفسها، وهكذا... تصبح رؤيته الفنية تلك التي يترجمها أسلوبه السينمائي وجهًا آخرًا من أوجه ذاتيته التي تعطي لأي فيلمٍ من أفلامه نكهته "الشاهينية" الخاصة جدًا، والتي نلحظها أيضًا بوضوحٍ شديدٍ في "المصير".

ففيه يوظف شاهين الموسيقى والأغاني توصيفًا ذكيًا يخدم فكرته الأساسية، فأول ما يسترعي انتباهنا هو إيقاعات الطبول الرتيبة والمنذرة التي تسبق تلاوة حكم الحرق على المفكر الفرنسي "جيرارد بروي" لترجمته أعمال ابن رشد، تتكرر تلك الإيقاعات وإن بلحنٍ آخر في موقعٍ وسياقٍ بعيدين كثيرًا عن فرنسا، فنسمعهما هذه المرة في الأندلس ومن يدق الدفوف هم أعضاء الجماعة الإسلامية المتطرفة، يعطي تكرار استخدام آلة إيقاعية بلا نغم في الحالتين شعورًا مسيطرًا بالرهبة الممزوجة بالملل، والأهم من هذا، يوحي تقارب الآلات والألحان ما بين موسيقى محاكم تفتيش فرنسا وجماعات الأندلس الأصولية بمدى اقتراب هذين الفريقين وإن بدت عداوتهما ظاهرة وانفصالهما الجغرافي واسع، وقد استطاع شاهين أن يوصل لنا هذا الإيحاء ببلاغة دون الحاجة للجوء للكلمات.

وعلى النقيض من إيقاع المتشددين الرتيب، تظهر الموسيقى المرافقة لمروان المغني وعبد الله ابن الخليفة وسائر أصدقاء ابن رشد، بنغم ينساب

بطلاقة ويتحرك بخفةٍ ويبعث في مستمعيه الرغبة على تحريك الأجساد في رقصاتٍ حيويةٍ وسريعةٍ بعيدةٍ كل البُعد عن رقص جماعات الإنشاد الرتيب والآلي، فتتم التهيئة للانفصال الشعوري والإيحائي بين جماعة ابن رشد والمتشددين على الطرفين الإسلامي والمسيحي عن طريق استخدام الموسيقى هذه المرة أيضًا.

بوستر فيلم المصير

وكمعظم أفلامه تلعب الأغنية هنا أيضًا دورًا محوريًا في بلورة فكرة الفيلم، نجد هذا في "علّي صوتك بالغُنا"، التي تلخص رؤية يوسف شاهين -الذاتية جدًا لدرجةٍ تكاد لا تمت للواقع الفعلي بصلةٍ- أنه يمكننا مواجهة الإرهاب والتطرف بالفن والغناء.

أما على صعيد الصورة، فتأتي كادرات يوسف شاهين كعادتها تضج بالحياة، فينتشر المجاميع والأبطال على صفحتها في زحام يوحي دائمًا بالاتصال الوثيق بين الفرد والجماعة؛ حيث تلعب دائمًا الجماعة سواء الملاصقة للبطل المتمثلة في أصدقائه، أو البعيدة عنه المتمثلة في أهل المدينة أو القرية أو الشعب حتى بأكمله دورًا محوريًا في أفلامه، وفي "المصير"، يحدث الشيء نفسه، فيأتي إنقاذ ابن رشد وفكره على يد الجماعة القريبة، وتهبط النكبة عليه في الأساس من الجماعة البعيدة التي قادها الجهل وضيق الرؤية لرميه بالكفر والضلال، ما قاد الحاكم بدوره لنفيه وحرق كتبه مداهنةً لتلك الجماعة ورغبةً في خطب ودها، يقودنا هذا كله لقيمة موضوعية كثيرة التكرر في أفلام شاهين، وهي العلاقة الجدلية الملتبسة ما بين ثالوث الحاكم والمثقف والشعب، والتي تأخذنا مرةً أخرى للتاريخ المجتمعي في أفلامه.

وهكذا لا بد أن تنعطف بنا عناصر الذاتية في أفلام شاهين لترجعنا مرةً أخرى لسياق التاريخ العام، والتاريخ العام بدوره تسكنه وتعايشه شخصياتٌ هي بشكلٍ أو بآخر إسقاطاتٌ شخصيةٌ من شاهين لذاته على أفلامه، فيلتف بهذا العام حول الشخصي والشخصي حول العام بلا انفصالٍ حقيقي بين هذا وذاك، وبهذا فكل فيلم من أفلامه هو بالضرورة وثيقةٌ تاريخيةٌ عن المجتمع المصري في فترةٍ ما من الفترات، لكنّه في الوقت نفسه أيضًا صورةٌ نابضةٌ بالحياة عن العالم الداخلي الساحر جدًا والخصب بلا حدودٍ لمبدعه العبقري، يوسف شاهين.

من فيلم «صراع في الوادي»

مركزية المكان في سينما شاهين

صحيح

أن الشاغل الأكبر لدى يوسف شاهين كان تحليل الصراع النفسي ومعاناة الإنسان ومشكلات المجتمع الطبقية في مصر عبر فترة مهمة من تاريخها امتدت من منتصف القرن العشرين حتى مطلع القرن الحادي والعشرين، إلا أن العين لا تخطئ كيف حجز شاهين للمكان بطولة أولى في أغلب أعماله.

عاطف معتمد *

فبعد أن بدأ بداية عادية فى فيلم «بابا أمين» (1950) لم يكن للمكان فيه دورًا واضحًا سرعان ما يفاجئنا ببطولة مطلقة للمكان فى فيلم «ابن النيل» (1951) ثم تستمر رحلته من المكان واسع المقياس كبير الاتساع بحجم نهر النيل Macro-scale views حتى شوارع المدن والقرى والأزقة فى مشاهد صغيرة المقياس والرؤية Micro-scale views والتى كان آخرها شوارع القاهرة المستعدة للثورة فى فيلم «هى فوضى» (2007).

أنماط المكان وتجلياته

رحلة طويلة تنقل فيها يوسف شاهين بين كافة أشكال المكان التى مر بها وعاش فيها وتأثر بها منذ الميلاد (1926) حتى الرحيل (2008) ويمكن تبيان أهم ملامح ومضات المكان فى الفئات التالية:

أماكن تقليدية يجلس فيها المشاهد مع الشخصيات فى غرف إقامتهم ومساكنهم فى حياة حبيسة الجدران Indoor life وخير مثال على ذلك فيلم «بابا أمين» الذى يعيش معنا فيه - أو نعيش نحن فيه مع - حسين رياض (أمين) فى خوفه على أسرته وهواجسه من مستقبلهم بعد موته وذلك دون أن نبرح عشرة أمتار ما بين سلم البيت وغرفة المعيشة وبلكونة الشقة. صحيح أن أمين فى رحلة الموت يصعد إلى السماوات العلا فنرى سحبا وأعتاب الآخرة إلا أن ذلك لا يستغرق سوى ثوانٍ معدودة نعود بعدها إلى عوالم ضيقة وأمتار مختنقة، ويعوض المخرج كل ذلك بشخصيات ثرية متدفقة الروح والقلب وعلى رأسها الممثل المبهر فى هذا الدور حسين

رياض (بابا أمين) فى دور كوميدى نادر. نعيش تلك الأماكن الحبيسة أيضا فى أفلام «المهرج الكبير» و«سيدة القطار»و«نساء بلا رجال» وغيرها. هنا نتجول فى أماكن تقليدية تصل درجة الاعتيادية فيها إلى الاستئناس والاعتياد حتى ربما يصل البعض منا إلى الشعور بأنه أمام «لا مكان»، بمعنى أن لا خصوصية ولا تفرد.

أماكن أصيلة متفردة Idiographic تمثل اللاندسكيب المصرى الخصوصى (مشهد الأرض Landscape). ولدينا هنا مجموعة متميزة من الأفلام التى تعد «علامات طريق» فى مسيرة السينما المصرية خاصة أفلام: «ابن النيل»، «صراع فى الوادي»، «الأرض»، «الناس والنيل».

أماكن متخيلة Imaginative يحاول فيها المخرج أن يقنعنا (وفقا للسياق أو الحوار) أنها أماكن حقيقية فى لبنان (عودة الابن الضال) أو الجزائر (جميلة بوحيرد) أو فرنسا (حدوتة مصرية) أو الأندلس (المصير) وتتوقف درجة تصديق المتفرج على مدى ثقافته البصرية أو معرفته بتلك الأماكن على حقيقتها. ومن أبرز أمثلة ذلك النوع من الأعمال فيلم «جميلة بوحيرد» الذى صوره شاهين وقدم قصته دون أن يكون قد زار الجزائر أو عرف شيئًا حقيقيا عن شعبها (سيزور الجزائر لاحقا ليستمد شغف الثورة والمقاومة).

أماكن متداخلة غرائبية Exotic ومن أبرزها المشاهد الطويلة التى شاهدناها فى فيلم "حدوتة مصرية" لعملية القلب التى سيجريها البطل فيتحول فيها قفصه الصدرى إلى قاعة محاكمة وفى هذا القفص/القاعة نشاهد ما يعتمل فى قلبه وشرايينه وضلوعه من حوارات ومشاهدات بين القضاة والمحامين والمتهمين والمرافعين من أهله واصحابه وعائلته بل ونفسه فى مراحلها العمرية المختلفة.

الحتم البيئى

واحدة من الأفكار الرئيسية فى حياة الشعب المصرى هى مسألة الحتم البيئي، والتى يقصد بها تلك الفكرة التى ترى أن الإنسان «عبدًا للطبيعة وابنا لها» (هل لاحظنا اسم الفيلم «ابن النيل»؟). تقوم هذه المدرسة على تحليل مدى ارتباط الإنسان بأرضه وبيئته. وقد وصف الجغرافيون عبر العصور الإنسان المصرى باعتباره اللصيق الأول بأرضه Stick- in .

من هذا المنطلق، وفى منتصف القرن العشرين وقبيل الإطاحة بالملكية وقيام الجمهورية يقدم لنا شاهين فى «ابن النيل» نموذجًا لحالة فلاح شاب ناقم على وضع الفلاحة البائس ويحلم بالسفر للقاهرة حيث النور والقصور، وحين يصل القاهرة يعيش قصة مأساوية من الضلال والاستغلال فى ماخورات القاهرة وسجونها ثم يخرج من السجن ليعود حامدًا ربه إلى أرضه وبيئته.

يقبل هذا الفيلم عدة تفسيرات متناقضة. قد تراه استعلائيا لا يرى للفلاح مكانا سوى أرضه الزراعية بعيدًا عن المدينة التى لا يفهمها، وقد تراه ثوريا يريد أن يقرب المسافات بين المدينة والريف ويسعى إلى لفت الانتباه إلى مشاكل الريف المصرى المتدهور الفقير.

من فيلم «صراع في الوادي»

من فيلم «صراع في الوادي»

ويستوقفنى فى فيلم «ابن النيل» مشهدان لهما دلالة:

خزان أسوان وتدفق المياه منه وقت الفيضان، ففى ذلك الوقت (1951) لم يكن السد العالى قد شُيد ولا شُقت بحيرة ناصر. كان سد أسوان آنئذٍ هو مفتاح ورابط الفيضان، لكن حين تفيض المياه عما يمكن له أن يتحملها يتم فتح بواباته فتغرق القرى والحقول كما يصور الفيلم فى مشهد فريد لا يعرفه كل من ولد فى نهاية ستينيات القرن العشرين وما بعدها، إذ غير السد العالى من طبيعة النهر وحوله إلى كائن «مروض».

صوت القطار وشريط السكة الحديد. وهنا فى هذا العمل نجد كل حواس بطل الفيلم الفلاح حميدة (شكرى سرحان) مرهونة بصفارة القطار وصوته وصريخ عجلاته على القضبان. وفى مشهد رمزى مؤثر تكاد تموت زوجته الشابة زبيدة (فاتن حمامة) حين تهرع خلفه لتلحق به وتثنيه عن السفر للقاهرة وهجرة أرضه. ومن وجهة نظرى أن الموت على قضبان الخط الحديدى المتجه للقاهرة والذى يحاول حميدة أن يستقله هربًا من الريف يعد رمزًا مهمًا فيما ستتعرض له حركة هجرة السكان فى النصف الثانى من القرن العشرين، هذا القطار الذى سيخطف حميدة إلى الشمال هو الذى سيدهس أحلام زبيدة ويصيب أمه وأخيه بالأسى والحزن.

صراع فى الوادى

فى فيلم «صراع فى الوادي» لدينا تيمة معاكسة لابن النيل، البطل هنا لا يهرب من الريف إلى المدينة بل يعود مهندسًا زراعيًا اسمه أحمد صابر (عمر الشريف). يصل أحمد إلى قريته فى الأقصر ممثلاً لعودة فلاح تعلم فى المدينة حاملاً معه الأمل بالتطوير الزراعى لمحصول القصب مما يبشر بتحسن حياة الفلاحين وكسر احتكار الباشا الذى يحب أحمد ابنته نادية (فاتن حمامة) لتبدأ قصة الصراع بين الخير والشر (الفلاحين والباشا) بين الحب الذى يمثله أحمد والتملك الذى يمثله رياض (فريد شوقي) سكرتير الباشا (زكى رستم).

لدينا هنا مشاهد بالغة الأصالة: حقول القصب فى مراحل نموه المختلفة، نهر النيل، السهل الفيضى بأشكاله المختلفة من سهوب وحشائش ومستنقعات، وجسور النيل وقت الفيضان، سرايا الباشا التى تطل على النيل فى مشهد بالغ البهاء مقابل مساكن القرية المتواضعة.

خلفية الصراع هنا تقوم على مشاهد الآثار المصرية العظيمة فى الوادى بالبر الغربى للنيل عند مشارف صحراء مصر الغربية والمؤلفة من صخور جيرية وطباشيرية نُحتت فيها مقابر قدماء المصريين.

وفى مشاهد أخرى يسير الحبيبان (عمر الشريف وفاتن حمامة) فى البر الشرقى فى طريق الكباش ويمرون فى أروقة معبد الكرنك . يبدو الحبيبان قزمين صغيرين بين عظمة الآثار الخالدة، تلك الآثار التى تبدو فى حالة من الصيانة والحفاظ عليها.

يطارد الشرير رياض (فريد شوقي) ببندقيته الحبيبين فى ممرات وأروقة معبد الكرنك فلا تصيب رصاصاته الحبيبين فقط بل الأعمدة الجرانيتية الخالدة، فيشعر معها المتفرج بأن الشر هنا لا يطال الحب الحاضر فقط بل يدمر الحضارة والآثار الخالدة.

من فيلم «الناس والنيل»

النوبة ..الناس والنيل

فى عمل بالغ الفرادة والإبداع يسجل يوسف شاهين فى فيلم «الناس والنيل» (1972) ملحمة بناء السد العالى ويصور مشاهد حقيقية من العمل على أرض الواقع ويشترك فى التمثيل ممثلون سوفيت مع حبكة مقبولة نوعا ما للعلاقة الإنسانية بين المصريين والمهندسين الروس فى المشروع، فيجتمع على ضفاف البحيرة وجوانب السد وجوه بيضاء شقراء من بلاد الروس الشمالية وأخرى سمراء بلون الشمس اللافحة فى النوبة.

«مصر ليها ألف سنة والنوبة ليها خمسة آلاف سنة..النوبة لا يمكن تغرق»

بهذه العبارة التى يقولها فلاح نوبى رافضا تصديق أن البحيرة الجديدة ستغرق البلاد مفضلاً البقاء بجوار «عظام الأجداد» تكمن المشكلة الإنسانية لسكان الإقليم الأصليين.

الفيلم من ناحية يعبر عن مشكلة سكان النوبة بشكل معقول ومقبول ومعتدل، لكن مع ذلك هناك حالة من حظر تداول الفيلم على شبكات التواصل الاجتماعى وربما لم يعد متاحًا عرضه فى القنوات الفضائية تمشيًا فى بعض الأحيان مع الأوضاع السياسية التى تمر بها مصر فى العقد الأخير.

لاندسكيب المنطقة هنا أصيل ومعبر: تلال من الجرانيت، قرى نوبية بسيطة، نهر النيل، البحيرة، وفى الخلفية يدور حوار مبكر حول المشاكل التي سيواجهها النوبيون فى «كوم أمبو»، حيث ستبدأ مرحلة من التغير الإنسانى والاجتماعى ومعاناة الفراق ونوستالجيا الوطن فى مكان بعيد عن أرض النوبة الأصلية.

الإسكندرية ..عالم كوزمبوليتان

حظيت المدينة باهتمام شاهين بمختلف أركانها: المحطة، الكازينو والبار والكباريه. سواء كانت هذه المدينة القاهرة او الإسكندرية أو الأقصر أو غيرها.

فى ثلاثة أفلام تتناول الإسكندرية وتضم أيضا سيرته الذاتية : «إسكندرية ليه» (1979) و«حدوتة مصرية» (1982) و«إسكندرية كمان وكمان» (1990) يأخذنا شاهين عبر مراحل مختلفة من تاريخ المدينة،

من فيلم «الناس والنيل»

من فيلم «إسكندرية كمان وكمان»

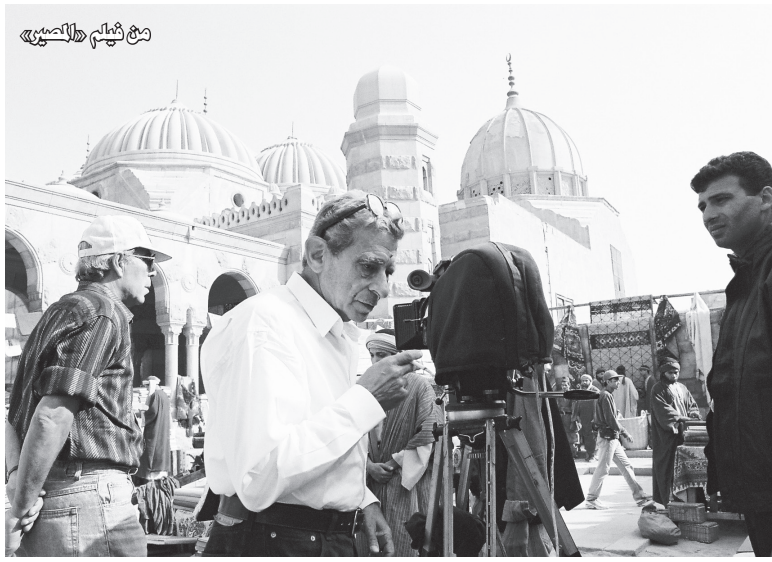
تكاد سيرة المدينة تكون سيرة لحياته وحياة أسرته ومحبيه وأصدقائه. واحد من أهم المشاهد نراها حين كان شاهين تلميذًا فى المدرسة يجرب أولى محاولاته فى التمثيل بينما فى الخلفية تسجيل فيلمى لهتلر ينادى فى الجيش الألمانى – والقوات الألمانية فى العلمين على بعد 100 كم من غرب الدلتا – ويقول هتلر بصوت واثق «الإسكندرية مدينتي».

يعرض لنا شاهين جانبًا اختفى اليوم من الإسكندرية ألا وهو الطابع «الكوزمبوليتاني» حين كان يسكنها يونانيون، فرنسيون، إيطاليون، إنجليز ويهود.

لا يكتفى شاهين بصياغة قصة حب بين أبراهيم (أحمد زكي) وسارة (نجلاء فتحي) بل يعطى الفرصة لأبيها (يوسف وهبي) الذى هاجر إلى إسرائيل ليتنكر مما يفعله الصهاينة فى فلسطين مؤكدا بذلك على الفارق الذى يراه البعض بين «اليهودي» و«الصهيوني».

قبل هذه الثلاثية بوقت طويل سنتعرف على الإسكندرية فى زيها التقليدى البسيط دون حبكة كوزمبوليتانية. ففى فيلم «صراع فى الميناء» (1956) نشاهد المدينة من زوايا مختلفة: من قمرة عامل بحار، أرصفة الميناء، مراكب الصيادين الصغيرة فى مقابل البواخر الكبرى، بذات الأثرياء من أصحاب شركات النقل فى مقابل صدريات الصيادين الفقراء، وكالعادة مفارقات الحياة الباذخة فى فنادق عالمية على الشاطئ وسكن خشبى بسيط حيث يعيش البطل رجب (عمر الشريف) وأمه وابنة خاله وخطيبته حميدة (فاتن حمامة).

الحبكة مثالية واجتماعية وإنسانية كالعادة: صراع العمال وحقوقهم أمام أصحاب رؤس الأموال من شركات النقل.


من فيلم «المصير»

من فيلم «المصير»

من فيلم «الأرض»

السكة الحديد: نعمة/نقمة!

كانت السكك الحديدية نعمة كبرى على روسيا حين اخترقت الأراضى الجليدية من غرب البلاد إلى شرقها، هنا نشأت أهم مدن التعمير فى روسيا خاصة سلسلة المدن المصطفة كحبات عقد لؤلؤى جلب التنمية والنور إلى الصحراء الجليدية القاحلة وأهم هذه المدن من الغرب للشرق: أومسك، نوفوسيبيرسك، تومسك، كراسنايارسك، إركوتسك، أولان أودي، خباروفسك، فلاديفاستوك.

كان القطار والسكك الحديدية هنا وسيلة تعمير، على عكس ما عاشته الأراضى الزراعية فى مصر حين جاءت السكك الحديدية وسيلة للتدمير.

فى فيلم الأرض (1970) لا تتوقف مأساة الفيلم على تنظيم مياه الرى والخلاف بين الفلاحين على توزيع المياه فهذا أمر قابل للتفاوض والخصام ثم الصلح من جديد. يأخذنا الفيلم إلى المعضلة الأساس وهى أن أحد باشوات الإقطاع يريد أن يصل الطريق من السكة الحديدية حتى باب قصره فيتم مصادرة أرض الفلاحين وتجريفها وتبويرها لمد الطريق الجديد، وحين يعترضون يسحلون وينكل بهم.

يحتل القطار وسكته الحديدية مكانة مهمة فى عديد من أفلام يوسف شاهين، حتى أنه اعطى أحد أفلامه المهمة اسما معبرا وهو «باب الحديد» والباب هنا هو محطة القطار المركزى فى القاهرة ومفتاح الحركة إلى الشمال والجنوب. تلك القاهرة التى سيفد إليها مهاجرا من قنا الشاب الأعرج «قناوي» ونعيش مع باب الحديد بانورما وبيئة مصغرة لأرض مصر وصراع الطبقات وسعى العمال لنيل حقوقهم...ألخ.

السطور السابقة ليست سوى ومضات خاطفة على المكان فى عوالم شاهين والأمر يستحق المزيد من البحث والكتابة والتأمل.

*أستاذ بقسم الجغرافيا – كلية الآداب ، جامعة القاهرة

سينما يوسف شاهين.. رحلة أيديولوجية

فنان يشبه شخصية مصر

فى أثناء البحث عن «يوسف شاهين» صادفنى هذا الكتاب* الذى لم أسمع به ولا بكاتبه رغم أنه صدر عام 1990 فى حياة يوسف شاهين، الكاتب قاص أيضا له مؤلفات فى القصة، ودراسات فى السينما، يتبع منهج التحليل السياسى والاجتماعى بادئا بلحظة ميلاد يوسف ورسم الخلفية لمصر والعالم ساعتها، ثم يستعرض السينما المصرية وما قدمته منذ ساعة ميلاده حتى بداية تعبيره بالفن عن مساهمته فى بلده.

صفاء الليثى

اختار الكاتب مقالا لتوفيق الحكيم وجعله مقدمة لدراسته العميقة عن شاهين وسينماه، فيها ما أسماه الحكيم «رسم العقل» الذى يقوم به نقاد وأساتذة باحثون، رسم العقل للدورة الفكرية كلها للأدب والفكر والفن. مقال الحكيم نشر بجريدة الأهرام تحت عنوان الثورة العقلية بتاريخ العاشر من نوفمبر سنة 1986.

بهذا التقديم حدد الصاوى أنه سيقوم بعمل مشاهد للطبيب الذى يرسم المخ لتعيين علته وتميزه، برسمه للعقل المحرك لسينما شاهين وتحليلها فكريا.

باب «الفنان والمدينة» يرسم فيه بانوراما للأوضاع التاريخية التى ولد عندها يوسف شاهين محددا المكان فوق تل كوم الدكة بثغر الإسكندرية (وكانت المدينة فى غاية الخراب بسبب ظلم النائب وجور القباض)، يستشهد الباحث بكتابات مؤرخين محتفظا بلغة الكتابة، معلقا بأسلوبه الأدبى، مستفيضا فى الوصف قبل أن يخلص لحقيقة ميلاد يوسف شاهين عام 1926.

من فيلم «بابا أمين»

خلفيات يوسف شاهين الفكرية:

وتحت هذا العنوان، يستعرض فى مدخله حال السينما المصرية التى كانت قد تشكلت عبر عقود التحق بها يوسف شاهين فى عقدها الرابع فى الخمسينيات.

كانت قد تشكلت بداية سينما مصرية حققت بعض الإنجازات الإيجابية فى تاريخ بر مصر، يرصدها الباحث بداية من فيلم زينب 1929 وكيف كان له تأثير إيجابى فيمن عملوا بعد مخرجه محمد كريم. بالحرص على التقاط الحقيقة فوق الأرض المصرية فى مشاهد الفيلم وخاصة مشهد جنى القطن الذى صوره كريم أثناء الحدث نفسه وسط بيوت القرية الحقيقية يسبق فى ذلك الواقعية الإيطالية التى تركت الاستوديوهات وحرصت على التصوير فى الأماكن الحقيقية. أصبح فيلم زينب وما تلاه من أفلام الثلاثينيات والأربعينيات حتى وصلنا إلى بداية الخمسينيات زادا حيا أمام شاهين وجعلته واحدا من تلاميذ هذه المدرسة الرحبة فى الإخراج السينمائى. كما أسهمت السينما الأوروبية والأمريكية فى وضع البذور الحقيقية لمولد شاهين. يستفيض الكاتب فى عرض نماذج من السينما العالمية بعد أن عدد نماذجها المصرية ليخلص إلى أن تأثير هذه الأفلام كان مدويا فى السلوك الإنسانى على مستوى العالم، سيل متدفق من الإبداع الإخراجى قاد إلى عالم روسيلينى وفيلمه «روما مدينة مفتوحة» وما تلاه من أفلام الواقعية الإيطالية الجديدة بالإضافة إلى أعمال لعبت دورا حاسما فى تكوين فنان السينما بأفلام قهرت التسلط الهوليوودى ومهدت إلى قيام صياغات جديدة وفريدة فى تاريخ السينما العالمية، ولم تكن السينما المصرية بين 1949ـ1950 بعيدة عن هذا التطور الفكرى، بل كانت هناك نماذج تصل إلى مرتبة السينما العالمية منها أفلام لعباس كامل، وكمال عطية وغيرهما كثيرون حتى نصل إلى أول أعمال يوسف شاهين «بابا أمين» عام 1950.

قبل أن يدخل باحثنا محمد الصاوى إلى تحليل بابا أمين يشرح الإطار السياسى والاجتماعى والاقتصادى لمصر عام 1950 تحت عنوان «بر مصر» عام 1950، بادئا بشرح الوضع العام للعالم بعد هزيمة الألمان فى الحرب العالمية الثانية وخاصة ايطاليا وواقعيتها الجديدة، وبريطانيا التى كانت مصر تحت قبضتها تقاوم الجبروت البريطانى فى التمسك بمصر وخيراتها، وكانت الأسلحة والذخائر الفاسدة التى استوردها المقربون من الملك سببا فى هزيمة ضباط وجنود الجيش المصرى. وسط هذه المناخ بين المحتل الإنجليزى وفساد الحكام، كان الشاب يوسف شاهين فى الرابعة والعشرين يفكر كيف يتسنى له أن يخرج من مدينة الإسكندرية ويحتوى العالم. تصور الباحث أن الفتى يوسف اختار مزاولة الفن ناشدا حياة أكثر اكتمالا، عاملا على فهم القواعد التى تمكنه من ترويض طبيعته المتمردة وإخضاعها لسلطان الفن. شاهين ينتمى طبقيا إلى ذلك النوع الطبقى الخاص من التعليم مع فيكتوريا كولج بالإسكندرية، فتعرف على شكسبير وساهم فى نشاط مدرسى حول مسرحياته، ووعى النهج الأوروبى فى تطلعاته بأن يكون مثقفا، يتعلم

كتاب «سينما يوسف شاهين - رحلة أيديولوجية»

الفرنسية، ويصاحب خطى الرومانسيين حول مفهوم الفن. (وسواء أكمل دراسته أو لم يستكملها، إلا أنه كان وليد الالتحام البيئى والنفسى والتعليمى، وعندما عزم على الهجرة إلى أمريكا ليتعلم فن السينما كان يحمل فى داخله شواطئ الإسكندرية وبحرها المتوسط، فى ضميره كان طمى النيل لا يزال له مكانه الدائم حيث ترتفع مناسيبه حسب الأخذ والعطاء، ورغم كل ما توافد عليه من ثقافات الغير كان مغروسا فى مسلمة مصرية، مثل شخصية مصر، خلاصة حضارية وثقافية ضربت بجذورها فى أصل الأشياء)، يستشهد الباحث بمقال كمال عبدالرءوف المنشور بجريدة مايو فى 30 يونيو 1986 صفحة 11، محترما كل من يأخذ عنه مقطعا يكمل فكرته عن التكوين الذاتى للفنان يوسف شاهين. قبل أن يعود إلى السينما المصرية عام 1950 ويتصور أن شاهين تساءل وهو فى الرابعة والعشرين من العمر عن السينما المصرية وماهيتها، أين تقف وإلى أين تسير بالمتفرج، محملا بزاد عالمى أمريكى، مؤمنا بأن الفن وخاصة السينما أداة سحرية للسيطرة على دنيا واقعية، ويوسف شاهين فى هذه المرحلة من بداية حياته السينمائية كان ملهما بما كتبه فيشر فى ضرورة الفن بأن (الفن لازم للإنسان حتى يفهم العالم ويغيره، وهو لازم أيضا بسبب هذا السحر الكامن فيه) انطلق شاهين من عدة تساؤلات حول السينما التى تقدر أن تقدم شريحة من البشر بكل ما فيهم من مثالب ومزايا أولا من داخله، ثم عبر مجتمعه بكل ناسه ومعالمه وتارخه ومدلولاته النفسية والاجتماعية.

بعد هذا المدخل فى التحليل الماركسى الذى يربط الفنان بواقعه المعيش والظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية نستعد لما يقدمه محمد الصاوى عن أفلام شاهين بادئا بفيلمه الأول بابا أمين، متوقفا عند عمله الأخير وقت إصدار الكتاب عام 1989 من الإسكندرية بجمهورية مصر العربية.

تحليل الأفلام

يؤكد الكاتب قبل الدخول فى تحليل الأفلام أن من حق الناقد أن يتفهم العمل الفنى من وجهة نظره الخاصة وأن يصل إلى تفسيرات باطنية لم تدر فى ذهن شاهين أصلا.

فيلم «بابا أمين» 1950

يحلل الصاوى عنوان الفيلم فى صفحات طويلة بدءا بالكلمة الأولى ويخلص إلى أن البحث عن الأب كان شاغلا لكل الحركات التحررية فى مصر ثم يحلل الثانية التى باعتبارها صفة للأولى «الأب الأمين» حتى يصل إلى أن شاهين أراد أن يعنون فيلمه الأول «بابا أمين» مستهدفا وعى تاريخ مصر فى أخصب فترة من فترات تاريخها السياسى الاجتماعى، فى الفيلم أراد أن يوقظ فينا رغم وعيه المحدود بها حب الأبوة فينا كمصريين وحب مصر كأبناء لها، وهو هنا يقترب من المبشر ومن المعترض ومن المحذر ومن الذى يؤمن تماما بأن الفن من خلال الفيلم السينمائى هو السبيل الجاد نحو التنوير والوعى اليقظ بالأرض والوطن، وهذا ما سينسحب على كثير من أعماله السينمائية القادمة.

لن يخرج منهج الصاوى فى تحليل الفيلم عن المنهج التقليدى الذى يروى قصة الفيلم ـ من وجهة نظره ـ قبل أن يدخل فى تفسير الدلالات التى يستنبطها من الفيلم فيحكى (أراد رب الأسرة ـ حسين رياض ـ أن يوطد دعائم حلم مترف الأخيلة، ينتقل به من طبقة إلى طبقة أعلى) يسود تفسيرات وشروح قبل أن يخلص إلى أن فيلم «بابا أمين» دعوة ثورية إلى التغيير الرأسى والأفقى فى التشكيل الاجتماعى المصرى، أراد به المخرج كاتب السيناريو أن يفتح العيون التى نامت أمدا طويلا .. وهو صياغة فنية رفضية على مستوى الذات والمجموع..وهى دعوة خفية إلى طرح قضية الديمقراطية والديكتاتورية كأساليب من أساليب من يحكم، على مستوى الأسرة الصغيرة، أو الأسرة الكبيرة، أى تراب مصر الوطني) إن قضية الفكر التنويرى عند يوسف شاهين هى رحلة عميقة، شاقة وطويلة.. يعلن عن بدايتها فى صرخة عاقلة أيقظت كثيرا ممن يعملون فى الفيلم المصرى، تعلن لهم مولد فنان حقيقى من صلب الإسكندرية وتلابيب الأرض المصرية.

فيلم «ابن النيل» 1951

يشرح الصاوى أن مدخله الطبيعى إلى الخطوط الفكرية لخلفية هذا الفيلم هو أيضا الاهتمام بالعنوان «ابن النيل» ولكنه سيرصد تنويعات الأفلام المصرية التى أعقبت «بابا أمين» ويخلص إلى حدوث تغيير كبير فى المفاهيم الفنية حتى لو كانت تميل نحو طابعها التجارى وشباك التذاكر ويقرر أن (من أفلح فى هذا الطريق كل من المخرج محمد كريم وصلاح أبوسيف وأستاذه كمال سليم ومن بعدهم يوسف شاهين فى الاستعداد الخاص بتغيير نمطية العمل السينمائى الذى ينشد المتعة الذهنية والفكرية والذاتية عند المشاهد)، ورغم تقييمه لفيلم أمير الانتقام لبركات إلى أنه لم يدرجه ضمن من اختارهم كمخرجين مجددين. يستشهد الصاوى بما كتبته د. نعمات أحمد فؤاد فى كتاب شخصية مصر عن النيل (لقد أعطى النيل لمصر الكثير، وعلمها الكثير، لكن مصر هبة النيل وهبة الإنسان المصري وثمرة جهوده الموصولة الطموح) وبهذا يكون ابن النيل يعكس معرفة أصيلة بمدلولات النيل المرتبط بالإنسان المصرى. ويكتب الصاوى (مثلما كان «بابا أمين» هو زمام الأمن والحياة وواهب المستقبل فى منظومة شاهين السينمائية، فالنيل هنا، الأب الكبير، المانح الماضى والحاضر والغد، حدود الأبدية فوق أرض مصر، وهو رأينا، سواء رضى بهذا التفسير الجوانى يوسف شاهين أم لم يرض، فالعنوان يمثل لنا الخلفية العميقة الجذور لفيلم «ابن النيل» شكرى سرحان.

يبدو لى من تكرار الصاوى (سواء رضى بهذا التفسير الجوانى أم لم يرض) أن يوسف شاهين قد اعترض على تفسيرات الباحث، الناقد اليسارى محمد الصاوى ضمن اعتراضه الدائم على تفسيرات يسوقها النقاد لأفلامه، وهى اعتراضات تحتاج بحثا مستقلا عن علاقة شاهين بالنقد والنقاد.

من فيلم «ابن النيل»

من فيلم «المهرج الكبير»

وتحت عنوان السياق الفيلمى يسرد الصاوى بطريقته فبعد مقدمة لشرح البيت الريفى لفقراء مصر منذ عقود سحيقة يذكر أن هذا هو حال القرية المصرية عندما دخلتها كاميرا يوسف شاهين لتصور «ابن النيل» وبطله واحد ممن لا يملكون، فهو فلاح أجير بلا عمل، يعيش مع أخيه التقى الورع، لكن حميدة يتملكه نداء خى عبر القطار الذاهب إلى المدينة فيترك قريته لحظة اعتقاده بموت زوجته وهى تلد ويضيع هناك..) الكل من المهتمين يعرف تفاصيل الحكاية ولكن الناقد عليه افتراض أن القارئ لم يشاهد الفيلم فلابد من تعريفه بعناصر القصة التى تنتهى نهاية ثورية حيث يعود حميدة ومع النيل، الأب الكبير الذى عندما يفيض يأتى معه الخير والخصب والنماء. وتحت عنوان «التأثير النى ليوسف شاهين» يكتب الصاوى مع نهاية «ابن النيل» لم يبرح الفيلم ذاكرتنا، لماذا هذا التلاحم الحميم بين المتفرج والفيلم، والإجابة تكمن فى ذلك التشكيل الظالم للإنسان فوق أرض النيل.. الفيلم عودة لطرح قضايا الديمقراطية والاشتراكية من جديد، لكنها هنا أكثر جرأة وأشجع ظهورا مما هى فى فيلم حياة «بابا أمين». عاد حميدة إلى الأب، وإلى القرية، عاد إلى الأصل الأبدى، عاد إلى النيل، الأب الكبير، عاد لكى نعود نحن أيضا، نبحث فى تراثنا عن كل ما يثبت ماضينا، نعود مع حميدة أشد عزما على تأصيل الذات فينا..) . للصاوى ثقافة موسوعية، من الأدب الفرعونى، وتراث المفكرين العرب، وأصحاب الفكر العالمى المعاصر، كل روافد ثقافته تظهر فى تحليله للجانب الاجتماعى والسياسى للفيلم، دون أن ينشغل بالحديث عن العناصر الفنية من تمثيل وتصوير.

فيلم « المهرج الكبير » 1951ـ1952

قدم شاهين فيلم « المهرج الكبير » 1951 وهو مهموم بقضايا الاعتلاء الطبقى للطبقات الأخرى والاغتيال لإرادة أمة تبحث عن حل قضية عادلة، قضية التحرر للأرض والإنسان...اختار موظفا صغيرا، متواضع الحياة.. تفككت طبقته وأصبحت فى ذيل قائمة الطبقات المصرية.. اختل توازنه الاجتماعى حين رزقه الغيب من حيث لا يعلم.. ولكن المتعة الحرام لابد لها من نهاية، وكانت نهايته أن مرض مرضًا لا شفاء منه..هنا خرج من الإغفاءة الحالمة وعاد إلى أن القيمة تتمثل فى العطاء..فأصبح يدا لكل محروم، وهكذا تحول «المهرج الكبير» إلى أب لكل الناس. ومات فى هدوء مثل كل نبى أو كل صاحب رسالة.. فيلم «المهرج الكبير» حلم يقظة، أمتعنا به يوسف شاهين ليقودنا مرة ثالثة إلى طرح قضايا الديمقراطية والديكتاتورية والاشتراكية والتى سيركز عليها فى الأفلام القادمة) .

ستصل شطحات الناقد إلى مداها حين يقدم تفسيرا عن معنى عنوان الفيلم، بوصفهم قوى الاستعمار التى تكاتفت على مصر (أين ذلك المهرج العملاق الذى يدور فى فلكه قضية تراب التحرر الوطنى، إن مصر أصبحت سيركا يشاهده العالم ويضحك عنه نكاية وسخرية من تعالى فرعونيته القديمة.. كانت قد ألغيت معاهدة 1936، لكن المهرج الأكبر تضاعف وتشعب إلى أربعة محاور من بريطانيا وأمريكا وفرنسا وتركيا، من خلال مشروع

الدفاع المشترك الذى أرادوا به تكبيل مسيرة مصر الوطنية.. كان الحس الوطنى فى درجة الغليان، بينما كان المهرج يلعب دوره التقليدى فى سيرك يحكمه البطش والجبروت، وحكم السادة الذين باعوا التراب الوطنى بأزهد سعر معلن).

فيلم «سيدة القطار» 1951

لم يحلل الصاوى العنوان ولم يتوقف عنده، بل ركز على شخصية الزوج المقامر ليقرأ الفيلم وكأنه إسقاط على ملك مصر المقامر وفى عنوان «معالم أواخر عهد» ذاكرا أن شاهين استمد هو والكاتب فيروز عبدالملك عوامل السقوط من صورة «الواقع» المصرى المعيش فى النصف الثانى من عام 1951. سنجد الصاوى يستخدم مصطلح «الواقع» للمرة الأولى راصدا عددا من أفلام الفترة لمخرجين أسماهم تلاميذ مدارس الإخراج عند محمد كريم، وكمال سليم وكامل التلمسانى، ذكر أيضا الحرفية العالية فى صناعة الفيلم السينمائى الذى تميزوا به، وخص شاهين بإطلاق تعبير إيمان « يوسفى « للخروج بالفيلم المصرى عن أطره القليدية. يقصد إيمانا «شاهينيا» بالتعبير عن الواقع المعيش فى سرد جديد وحرفية عالية.

يختم تحليله للفيلم بأنه إسقاط على مستوى الدولة رغم أنه لم يتعرض لها ولا إلى نظامها، ولكنه من خلال بطله صورة مثلى للنظام الذى كان قائما، الأب الضال المقامر من أسرته، وحتمية نهايته أن يرحل، وأن يجبره المجتمع على الرحيل. وبالطبع هذه قراءة للفيلم لا تغفل الظرف التاريخى الذى أنتج فيه وتربطه بمناخ الواقع المصرى قبل قيام ثورة 23 يوليو بشهور.

يقرأ الصاوى أفلام شاهين الأربعة الأولى بأنها تحمل دلالات نهاية عهد، وإرهاصات لخطوات حتمية قادمة على مستوى الوطن وقضاياه. أعلى شاهين من الجدية فى البحث عن الأبوة المعطاءة فى فيلم «بابا أمين» 1950، وأعلى من العودة الحقيقية إلى جذور الجذور فى التربة الريفية المصرية فى فيلم «ابن النيل» 1951، وقنن حتمية الحل الاجتماعى الملح بين الأغنياء والفقراء فى فيلم «المهرج الكبير» 1951، وحكم بالإعدام الذاتى على كل الذين قامروا وخانوا الأمانة فى الحفاظ على الأسرة فى «سيدة القطار» 1952.

سيشبه الناقد حريق القاهرة بانتحار بطل «المهرج الكبير»، قائلا بأن الطرح الفكرى عند يوسف شاهين قد واكب ثورة 23 يوليو 1952.. إذن جاءت الثورة لتحقق لهذا الشعب أمانيه فى حياة مضيئة بالمصرية والالتزام الوطنى، كأنها قامت من أجل تحقيق فكر يوسف شاهين..وها هو المقامر الكبير والمهرج الطاغى يرحل فى السادس والعشرين من يوليو 1952، إن هذه الثورة جاءت من أجل أن يطرح قضاياه من جديد وبشكل مكثف وصريح.

فيلم «صراع فى الوادى» والخلفية الاجتماعية المبنية على حقيقة الخلل فى توزيع أرض مصر، مع فهم شاهين لطبيعة الصراع الطبقى بين الأثرياء وبين المعدمين ووجدها قضية المستقبل المطروح فوق رُبى مصر عام 1953،

من فيلم «سيدة القطار»

من فيلم «باب الحديد»

وتابع أيضا فى «صراع فى الميناء» ساعده الوعى المتنامى عنده والذى أوضحه ونماه «الوحش» لصلاح أبوسيف و«جعلونى مجرما» لعاطف سالم ليصبح لدينا ثلاثة من فرسان السينما المصرية الجديدة الواعية بقضايا شعبها مع أبوسيف وسالم وشاهين.

لم يستمر شاهين فى مسيرته الصاعدة من «صراع فى الوادى» و«صراع فى الميناء» بل سيقدم عملين لفريد الأطرش، ومرت عدة سنوات تراجعت فيها السينما المصرية ولكن جاء عام 1958 ليعود شاهين بفيلميه جميلة بوحريد وباب الحديد، يكتب الصاوى (عندما تحاور ناقدنا الكبير سمير فريد مع يوسف شاهين وسأله: «لا خلاف حول أهمية عام 1958 فى مسيرتك الفنية، أخرجت فيها باب الحديد ثم جميلة الجزائرية، وفى كل منهما رغبتك فى التعبير عن الواقع الاجتماعى فى مصر؟ فأجاب: كنت أكثر وعيا بحكم الجو العام أيضا، وأردت فى باب الحديد التعبير عن الواقع من حلال التعبير عن نفسى).

فيلم «باب الحديد» 1958

الصاوى يجد نفسه محصورا فى المكان «باب الحديد» ويؤكد أن الطرح الاجتماعى هو الذى يتوج هذا العمل بالكمال الفنى، الجديد هو بناء السيناريو الذى لم يتقيد فيه بتسلسل الحدث حيث يصور يوما واحدا فى محطة قطار العاصمة «باب الحديد»؛ حيث تتابع سلسلة من الأحداث، قصة حب، وجريمة قتل، وحالة جنون، ونضال شيال المحطة ضد المعلم الكبير. مع شخصيات العمل أبوسريع وقناوى الأعرج وهنومة، صال وجال عن نضال شيال المحطة أبوسريع، فتوة من نوع ينسب شاهين السياسى اليسارى المؤمن بحق العمال فى نقابة تحصل لهم على حقوقهم. فتوة يستخدم شجاعته ومعرفته بحقوقه وليس قوته الجسدية. سيقف الصاوى عند شخصية قناوى ويحللها سيكولوجيا، سيثنى بالطبع على أداء شاهين للدور وسيرفض ما ذهبت إليه الناقدة الألمانية أريكار ريتشر من أن قناوى يمثل الشعب المطحون كله، ويجده قولا يقوض ذلك التسلسل الفكرى الذى قرأناه بسينما يوسف شاهين منذ بداية «بابا أمين» وحتى «صراع فى الوادى» و«صراع فى الميناء». إن أبوسريع وقناوى هما وجها العملة للحياة المصرية يعكسان إرادة التغيير التى بدت فى كل أفلام يوسف شاهين التى أتت إلى السينما المصرية من خلال إرادة التغيير الاجتماعى والسياسى.

الكتاب الذى أعرضه يعكس منهجا ماركسيا فى النقد السينمائى يتوقف فيه الناقد عند المناخ السياسى العام الذى نشأ فيه صاحب العمل، ويقارنه بمعاصريه من صناع السينما، يربطه بأعماله، كتاب دسم به من المعلومات والآراء المسندة إلى أصحابها، يستحق إعادة طبعه ليتمكن المهتمون من قراءة متأنية له.

* كتاب: سينما يوسف شاهين – رحلة أيديولوجية
تأليف محمد الصاوى، إصدار دار المطبوعات الجديدة الإسكندرية، دار آزال للطباعة والنشر والتوزيع بيروت لبنان.

محمود حميدة:
شاهين هو الحداثة الدائمة

استقبلنا بابتسامة رقيقة، الفنان محمود حميدة في مكتبه، في الخلفية تظهر مكتبته الضخمة التي تحتوي مجموعة متميزة من الكتب المتنوعة. نظر إلى أعداد مجلة الفيلم، وتفحصها، ثم شرع يسألنا أسئلة غاية في الدقة عن موضوعات المجلة، وبعد تعريفه بنشاط جمعية النهضة العلمية الثقافية، والتي تصدر عنها مجلة الفيلم بالأساس، والتي تقع محل استوديو من أعرق استوديوهات السينما، ألا وهو استوديو ناصيبيان، بدا حميدة متحمسا للزيارة في أقرب فرصة، خاصة ليعرف ما آل إليه استوديو ناصيبيان، ثم بدأ بعدها الحوار عن يوسف شاهين.

هناء ثروت كارول أشرف

أستاذ محمود، احكِ لنا عن اول لقاء مع يوسف شاهين واول تعاون فني جمع بينكما!

دعاني في البداية لاجتماع، ولم نكن على معرفة ببعضنا البعض. كنت لا زلت في بداية مشواري الفني، وقال لي أنه يخاف من النجوم الجدد، ومن غرورهم، ومني أنا لأني أبدو أكثر تعاليا منهم، فبادلته القول بأنني أيضًا لا أحبه لأنني لا أفهم أفلامه وهذا يشعرني بالغباء، وهو شعور لا أحبه، فضحك وسألني عن الأجر الذي أريده، فأخبرته بأنني لن أتقاضى أجرًا، فأخبرني بأنه يرفض ذلك لأنه لا يحب أن يضحي أحد لأجله، ولكني أخبرته بأنني لا أضحي عندما أفعل ذلك، لأنني سأتعلم من خلال العمل معه، أو كما يقول فؤاد حداد « مفيش حياة إلا عند غيرك تعيش فى خيره ويعيش فى خيرك». وبالفعل اتفقنا على أجر زهيد، وباشرنا العمل في البروفات، وكان الفيلم هو« المهاجر»، وبرغم صغر دوري، إلا أنني أمتلك أصولًا للتمثيل، وللعمل، وكان لابد من توضيح هذه الأشياء لشاهين بالطبع.

« بص لي في عيني» هكذا قال، فكان ردي« لأ، بص أنت في وداني» فسألني عن مقصدي، فأخبرته بأن يخبرني بما يريدني أن أفعله، ففعل، ثم طلبت منه أن يذهب خلف الكاميرا وأنا سأقوم بالتركيز لثوان، وعندما أهز رأسي فهذا يعني أنني جاهز. كنت أقوم بدور مينا هار بينما يدخل المعبد ليقطع رأس التمثال الكائن خلفه، وكان من المفترض أن أقذف التمثال بالسيف، وكان من الصعب أن يتم تصوير المشهد من أول مرة، لكن وعلى عكس المتوقع، سارت الأمور على ما يرام، ووافق شاهين على المشهد، واستمرت علاقة التوجيه الدرامي بيننا على هذا الأساس، شاهين يخبرني بما يريد، وأنا أركز وأنفذ ما يطلبه.

وفي رأيك، لماذا طلب منك في البداية أن تنظر إليه في عينه في البداية؟

لأن معظم المخرجين لم يدرسوا التوجيه الدرامي بشكل منهجي، وكانوا يقومون بالتوجيه قدر اجتهادهم ومعرفتهم. فكانت طريقته أشبه بإعطاء الممثل باترون يلتزم به، وهي طريقة غير أكاديمية، وكأنهم يسنجون فستانا من قطع قماش متناثرة. كنت أنا قد عملت مع مخرجين كثر وكنت أتفق مع كل مخرج قبل العمل على الطريقة التي نرسم بها الشخصية، وكل تفاصيلها، وهذا في رأيي لكي لا نختلف فيما بعد، ولكي لا يتعطل العمل أو أترك أنا العمل. وهكذا كان الاتفاق بيني وبين شاهين أقرب لتطوير للأسلوب الدرامي الخاص به، وأدرك هو هذا بعد مشاهدته للنتيجة، لكن استفادتي كانت تفوق استفادته بسنوات ضوئية، لأنه مخرج متفرد للغاية، ولا يشبهه أحد. أما إذا عدنا لفكرة أن يطلب من الممثل أن ينظر إليه في عينيه، وهذا سبب الكليشيه المشهور أن الممثلين الذين يعملون مع شاهين يشبهونه في تمثيلهم، فكان سببها العمل مع ممثلين لم يدرسوا ولا يمتلكون أدنى فكرة عن التمثيل، فتكون هذه الطريقة لتذكير الممثل بإحساسه، ولذلك يأخذ الممثل نفس أسلوب وطريقة شاهين، ولكنه في رأيي ليس تقليدا. وهذه الطريقة أيضًا هي أبعد ما يكون عن التوجيه الدرامي، لأن الأخير يتعلق بما يوجد بين دفتي السيناريو، لكني أعتقد أن شاهين نفسه تغير في هذه النقطة بالنظر إلى اختلاف ممثلين أفلامه الأخيرة عن ممثلين أفلامه الأولى.

إذن هل نستطيع القول بأنك فرضت طريقتك على شاهين؟

في الحقيقة، لم يفرض أحدنا طريقته على الآخر، لكن الأمر أشبه بنقطة نظام، وأنا أقوم ببعض التنازلات، ويقوم هو ببعضها أيضا، وهكذا تسير الحياة برمتها، وليست السينما فقط.

في وقت من الأوقات، تحدثت الصحافة عن وجود مشاكل أو خلافات بينك وبين شاهين، ما هو سبب هذه المشاكل؟

لا أعرف عن أي واقعة بالضبط تتحدثين، لكن الحقيقة أننا لطالما اختلفنا عن بعضنا البعض، وهذا الاختلاف أدي إلى نتائج جيدة. هذا الاختلاف أستطيع أن أشبهه باختلافي مع أبي، عندما كنا نختلف كنت أشعر وكأنني أختلف مع أبي على بيع قطعة من الأرض، ولهذا كنت أحتد عليه بكل الحب، بينما كان هو يسبني بكل الحب أيضًا، وفي رأيي كانت علاقتنا مميزة للغاية، لم أشهد مثلها مع أي زميل لي، والذين هم بدورهم تلامذة يوسف، أنا لم أكن تلميذًا ليوسف، ولكني صرت تلميذًا له بعد التعاون الفني بيننا.

وماذا كان يميز شاهين عن غيره من المخرجين؟

الطزاجة الدائمة هي التي كانت تميز شاهين عن غيره، وأعتقد أن سبب هذا أنه لم يدرس السينما، وتعلمها بينما يعمل بها، ولذلك تجد خصوصية لكادراته، وللمونتير الذي يعمل معه، وبقية طاقم عمله بالطبع. على سبيل المثال، تجده يتعامل مع بعض الملحنين الذين لم يسبق لهم التأليف الموسيقي أيضًا، أو يتعامل مع موسيقي مثل كمال الطويل، ويجعله يعمل بشكل مختلف تماما، ولهذا فهو طازج طوال الوقت. تجده يكتب السيناريو بشكل مهلهل، ثم يبدأ في العمل عليه حتى تظهر له معالم، ثم يطوره أثناء العمل، وأثناء الممثلين، ومهما كان غير مفهوم فإنك لا تستطيعي الانصراف عنه، وهذا هو سر شاهين، أنه طازج للغاية ولا يمتلك مرجعيات ثابتة مثل بقية المخرجين.

وكيف كان يتعامل شاهين مع قصة الفيلم؟

كان شاهين يتعامل مع كيف يرى هو المشكلة وكيف يراها العالم، وهذه هي نوعية خطابه السينمائي، ولذلك كان هو الذي يوجد القصة لتوظيف وجهة النظر هذه. التجربتين الوحيدتين المختلفتين هما فيلما «الأرض» و«الناصر صلاح الدين»، فحتى فيلم «المهاجر» فهو يكتبه ويراه ك«قصة يوسف»، وهو الفيلم الذي أثار ضجة كبيرة حول القصة وآل الأمر إلى عدم عرضه بعد ذلك؟

وكيف تعامل هو مع قضية فيلم «المهاجر»؟

لم يفعل شيئًا، وحتى عندما سئلت عن الموضوع، كان رأيي أنه لا وجود لمستفيد إلا الفيلم ذاته، لأن هذه الضجة شكلت دعاية للفيلم، ويوسف كان مهتمًا بالضجة من أجل الفيلم ذاته، ولقد ذهبت بصحبته إلى المحكمة، وهذا كان جزءا من حياته، فهو ليس بوصولي أو انتهازي، ولكنه يؤدي الخدمة إلى آخرها ليس إلا.

وبالنسبة لك، هل كنت قلقًا بشأن القصة، وأنت تعرف أن الشعب المصري متدين بطبعه، وسيرفض القصة؟

لم أفكر مطلقا في الأمـر، فكل ما يهمني هو السيناريو، وليس مصدره، ففي فيلم «المصير» عاد نور الشريف إلى المرجع التاريخي، أما أنا فلا، كل ما يشغلني هو السيناريو وكل ما عداه فهو مراهقة. وعندما أقيم مؤتمر عن الفيلم في تونس، سافرت أنا ونور، بينما رفض هو السفر خشية هجوم الصحافة. وفي المؤتمر وجه الصحفيون الأسئلة لنور عن الشخصية ومرجعيتها، فقمت بإيقاف الحوار، وقلت لهم أننا ملتزمون بالسيناريو، وأننا غير مسئولين عن التاريخ. لكن يوسف كان يعي جيدا نوعية الجدل الذي ستثيره أفلامه.

في نهاية الحوار، من في رأيك تأثر بشاهين وأسلوبه؟

للأسف، لم يتأثر به أحد من الموجودين حاليًا.

العالمية العربية والغربية في سينما شاهين

يشتهر عن يوسف شاهين أنه كان يحضر ندوة عن أفلامه في أوروبا حين قال له أحد النقاد: "أنت فيلليني العرب"، فأجاب شـــاهين بلماحيته المعهودة: "ولماذا لا تقول إن فيلليني هو شاهين أوروبا؟". من ناحية، تفهم من هذه القصة أن الناقد الأوروبي –مثل الكثيرين من نقاد الغرب – يعترف بأن لشاهين قدراً فنياً عالياً يستحق المقارنة بقدر المخرج الإيطالي الكبير فيديريكو فيلليني، ويضع بذلك شاهين في مصاف المخرجين الحاصلين على اعتراف على مستوى العالم بقيمتهم الفنية الكبيرة. لكن من ناحية أخرى، تفهم أن شاهين لا يحب أن يرتبط التقدير العالمي لفنه بكونه يعتبر نسخة عربية أو محلية من فنان "عالمي بحق"، أي من فنان غربي، مثل المخرج الإيطالي فيلليني.

وليد الخشاب*

والواقع أننا هنا بإزاء مفهومين للعالمية: الأول بمعنى أن العالمية يصل إليها الفنان متى تحققت في أعماله مجموعة من المواصفات يعلي قلب العالم الثقافي من شأنها- وقلب العالم الرمزي والفني هنا هو الغرب. والمضمر هنا هو أن أي قيم فنية عالية لابد أن تشبه على نحو ما قيم الغرب الفنية، أو لابد أن تحصل على مباركة نقاد وفنانين وجماهير من الغرب. المفهوم الثاني للعالمية هو أن يتمكن الفنان من الحصول على اعتراف من قلب العالم الثقافي والفني - أي الغرب- بأن أعماله تمثل أفضل منتج فني قادم من إنتاج منطقته الثقافية التي يمثلها خير تمثيل في السوق وعلى الساحة العالميتين - أي في الغرب مرة أخرى. والمضمر هنا هو أن المنتج الفني المعني يجب أن يشبه في جمالياته أو تيماته منتجات الغرب الفنية، أو أن يحصل على مباركة قطاعات ما من الفنانين والجماهير في الغرب تعتبر المنتج الفني القادم من خارج الغرب جديراً بتمثيل منطقته الجغرافية/ الثقافية على الساحة الغربية.

لا جدال في أن يوسف شاهين "عالمي" بهذين المعنيين في نظر النقد السينمائي الغربي وفي مخيلة الجماهير الغربية المهتمة بالسينما المغايرة، ومنها السينما العربية. أما في العالم العربي، فهناك اتفاق على أن شاهين جزء من تاريخ السينما العالمية، سواء كممثل للسينما العربية، بوصفه ضيفاً دائماً على المهرجانات الغربية الكبرى، يلعب دور من يحاور الغرب باسم السينما (القومية) العربية، أو كممثل لتيار "نخبوي وغربي الهوى" يجعله يتمايز في السوق العربية.

هذه أوجه مختلفة، عربية وغربية، لما يصطلح عليه بالمستوى "العالمي" لسينما شاهين. أرى أن هذا التمايز الذي عادة ما تتم مساواته بفكرة "العالمية" يعود لعدة عوامل:

أولاً: قدرة شاهين على صوغ نسخة مصرية/عربية من جدل ثقافي غربي ومن أنواع سينمائية غربية المولد. مثلاً في الخمسينات، عند تصاعد موجة الواقعية الجديدة في إيطاليا قدم شاهين إسهاما مصريا في هذا التيار (باب الحديد). وعند تصاعد الموجة الجديدة في فرنسا، قدم شاهين إسهاما مصريا يتمثل هذا التيار "فجر يوم جديد".

من فيلم «الآخر»

ثانياً: قدرة شاهين على اقتباس تفاصيل من أفلام غربية ناجحة ومزجها في "وجبة" جمالية وثقافية عربية تبدو أصيلة، مما يجعل أفلامه قريبة من الذائقة الغربية ومتمتعة بنكهة عربية في آن، على نحو اقتباسه لملامح من مشهد في فيلم "الأزمنة الحديثة" لشارلي شابلن في ختام "العصفور".

ثالثاً: نجاح شاهين في ربط أفلامه بقضايا تشغل المجتمع الثقافي الغربي والمجتمع العربي على السواء، في سياقها المعاصر لزمن إنتاج تلك الأفلام. مثلاً نرى فيلم "الآخر" وقد اشتبك مع فزع المجتمع المدني المصري من غزو اليمين الديني المتطرف ومع تيمة الانفتاح على أو الصراع مع الآخر، وهما قضيتان تشغلان العالمين العربي والغربي منذ تسعينات القرن العشرين على الأقل.

فيما يلي أفصل هذه العوامل من خلال تحليل سريع لبعض الملامح الجمالية ولبعض التيمات في أفلام يوسف شاهين.

أولاً: صوغ نسخة عربية من الجدل الثقافي والأنواع السينمائية في الغرب:

أثبت شاهين على مدار تاريخه الفني قدرة فائقة على صوغ نسخة مصرية/عربية من قضايا وسجالات ومساهمات تواكب الجدل الثقافي الغربي المعاصر لها، في مجال الفكر والسياسة عموماً، أو في مجال السينما تحديداً، لا سيما بقدرته على تقديم أفلام تنتمي لتيارات وأنواع سينمائية نشأت في الغرب. أوضح مثال في بدايات شاهين كمخرج حاصل على اعتراف بجمالياته المتميزة والتزامه السياسي والاجتماعي يرجع إلى الخمسينات، وقت تسيد تيار الواقعية الجديدة في السينما الإيطالية. ظهر ذلك التيار منذ بداية الأربعينات ووصل بعد أقل من عشر سنوات إلى فرض نفسه كنموذج أوروبي لسينما غير تجارية، تعنى بالواقعية الفنية وبمشاكل البسطاء الاجتماعية، وتعنى بالتصوير الخارجي في مناطق فقرها حقيقي - أو في ديكورات شديدة الاقتراب من الواقع الفقير المهمش- وتمثل بالتالي نقداً جذرياً لسينما هوليوود التجارية الهروبية، على مستوى الجماليات وعلى مستوى الالتزام بالقضايا الاجتماعية. واكب شاهين هذا التيار وقدم إسهاما مصريا في إطاره من خلال فيلمه "باب الحديد" (1958). تقديم عالم الباعة المتجولين والحمالين المقيمين في عشش، والتصوير الخارجي في محطة باب الحديد بميدان رمسيس، وعرض البؤس الثقافي والمادي الذي يعاني منه أبناء هذه الفئات الاجتماعية، مع التركيز على نموذج الهامشي المتمثل في شخصية قناوي المريض عقليا، الأعرج، كل هذه العوامل جعلت من فيلم شاهين درة من كلاسيكيات مدرسة الواقعية الجديدة. ومازال "باب الحديد" إلى اليوم يدرج ضمن عيون السينما الواقعية الجديدة في عروض دور السينماتيك وفي الدراسات السينمائية المقارنة.

أما السمة الجمالية الجديدة في "باب الحديد" والبعد المصري - الذي لا يقلد أو يُمَصر مفردات السينما الواقعية الإيطالية الجديدة- يمكن تلمسهما في جانب السيرة الذاتية في الفيلم، إن سلمنا بصحة الروايات الشفهية التي يتناقلها العاملون بصناعة السينما. يُحكى أن شاهين قد أصيب بأزمة حادة بعد زواج فاتن حمامة وعمر الشريف لتعلقه بهما وأن تلك كانت أزمته العاطفية/ النفسية الأولى. بعد تلك الأزمة بعدة شهور، كتب شاهين فيلم "باب الحديد". وبناء على تلك الرواية - أو الإشاعة- يمكننا أن نرى في قناوي نسخة متخفية من شاهين نفسه: كلاهما يقع أسيراً لحب مجنون، ومستحيل تتويجه بالارتباط، وكلاهما يشعر بأنه ليس وسيماً أو لبقاً بالقدر الكافي ليستحق اهتمام حبيب غاية في الوسامة/ الجمال. خلف ميلودرامية شخصية قناوي الأعرج، عثر اللسان، الواقع في حب أجمل البائعات الجائلات، التي تجسدها ملكة جمال الإغراء هند رستم، يتخفى شاهين الحقيقي، الذي يضع ماكياجا يخفي وسامته ويمثل عَرَجاً يزيد من ابتعاده عن مواصفات الجمال المثالية، ويكفيه من الواقعية أنه يمثل بنفسه شخصية قناوي الذي يشير لشاهين نفسه في الحقيقة، وفقاً للرواية التي أستخدمها هنا.

من فيلم «فجر يوم جديد»

من فيلم «باب الحديد»

كانت الواقعية الجديدة في أصلها الإيطالي وفي فروعها في أمريكا ومصر –ثم إيران لاحقاً- تستبعد تماماً الإحالات لسيرة المخرج الذاتية. فمنطقها أن الواقعية تعنى بالشرائح الاجتماعية المهمشة والمحرومة بقدر أو بآخر، بشكل "موضوعي"، بمعنى ألا تنطلق القصة من سيرة ذاتية وإنما من حالات فردية تمثل قطاعات عريضة. أما "باب الحديد"، فهو يلبي هذا الشرط من ناحية، ويضيف إليه من ناحية أخرى ريادته في تصوير أزمة الحب ذي الميل غير المألوف، ومن ناحية ثالثة، يضيف إليه الريادة في تقديم ملامح من السيرة الذاتية.

موجة جديدة على شاهين:

نموذج مضاد، يمثل تفاعل شاهين تفاعلاً غير ناجح مع تيارات جمالية غربية، هو احتكاكه بسينما الموجة الجديدة في فرنسا. عند تصاعد الموجة الجديدة في أنحاء أوروبا في نهاية الخمسينات وبداية الستينات، قدم شاهين إسهاما مصريا يتمثل هذا التيار في فيلم "فجر يوم جديد" (1964). ربما كان الأصوب من ناحية تعيين الأنواع السينمائية أن نصنف فيلم "فجر يوم جديد" كفيلم وجودي لا كفيلم موجة جديدة، أو أن نضعه في منطقة بين النوعين. الأفلام الوجودية تيمتها الأساسية هي السأم واللامعنى- أو البحث عن معنى، بلا جدوى في العادة- والابتعاد التام عن الانخراط في السرديات الكبرى مثل الخطاب القومي او الدعاية للأيديولوجيات الكبرى، مثل الاشتراكية، أو الحرية بمعنى النظام الليبرالي الغربي. من أمثلتها الأمريكية فيلم "حد الموسى" (1946) للمخرج إدموند جولدنج، المأخوذ عن رواية سومرست موم بالعنوان نفسه. فهو فيلم يتتبع آليات بناء السيناريو وتكوين الفيلم بصريا وأداء الممثلين كما تواضعت عليه هوليود. لكن الجديد فيه وقتها هو تيمة رفض البطل لقيم المجتمع الليبرالي الغربي الرأسمالية وبحثه عن المعنى خارج إطار هذه القيم (وينتهي به الحال إلى أن يجد "الخلاص" في الثقافة الهندوسية).

أما أفلام الموجة الجديدة فقد تتبنى تيمات سأم البطل وشعوره بثقل اللامعنى في مجتمعه. لكنها تركز أكثر على تصوير اليومي وعلى كسر الحدوتة التقليدية وعلى تصوير الوقت بشكل يخالف المواضعات الواقعية في السينما التقليدية. وقد تتبنى الموجة الجديدة أحياناً خطاباً يساريا صريحاً، مثلما في بعض أفلام جودار. الواقع أن الملامح الجمالية لسينما الموجة الجديدة أكثر وضوحاً من موضوعاتها. فهي تركز على كسر جماليات السينما التجارية محبوكة الصنع، بكسر قواعد المونتاج الواقعي "الشفاف"، مثل قواعد الراكور وقواعد التوالي واستخدام القفزات في القطع، وكسر واقعية السرد بالإفراط في استخدام صوت الراوي خارج الكادر، مما يكسر الإيهام.

في فيلم "فجر يوم جديد"، نلتقي شاهين ممثلاً مرة أخرى، لكن البطولة

تعود إلى سيف عبد الرحمن وسناء جميل. تلعب سناء جميل شخصية سيدة أربعينية تعيش حياة بلا معنى، حياة مترفة لاهية يعيشها أبناء طبقة متفرنجة مستغربة منفصلة عن الواقع "الثوري" فيما بعد حركة يوليو 1952. وحين تلتقي بسيف، الذي يلعب دور شاب ذي وعي اجتماعي "ناصري"، تتغير حياتها وتلتزم اجتماعياً وفقاً لتصورات الخطاب الناصري، فتزور بصحبة حبيبها الشاب الناصري مصانع القطاع العام وبرج القاهرة والأهرام وأبا الهول. فتؤدي بذلك تحية إلى جذور مصر كدولة ذات سبعة آلاف سنة حضارة وكقوة صناعية ناشئة حديثة. ملامح الفيلم الوجودية تتركز في وصف الملل الذي تعيشه الطبقة الوسطى العليا، والذي يتمثل في الحركة البطيئة للممثلين داخل الكادر وبطء الكاميرا، أو ثباتها طالما كنا في عالم البورجوازية، ثم تحركها بدينامية ورشاقة عندما يفتح وعي البطلة بفضل حبيبها الناصري. ربما كان الملمح الأساسي القادم من سينما الموجة الجديدة هو مقدمة الفيلم، حيث يلقي عبد الحليم حافظ بصوته أسماء الممثلين والفنانين من صناع الفيلم، على نحو يقلد تيترات بداية فيلم "ازدراء" لجان لوك جودار.

فيلم "ازدراء" لجودار يحي فيلم "المواطن كين" لأورسون ويلز، حيث ألقى المخرج الأمريكي بصوته أسماء الممثلين والمشاركين في الفيلم من صناع، كتحية لعالم الإذاعة الذي قدم منه ويلز نفسه وإشارة لعالم وسائل الإعلام الذي تدور فيه أحداث فيلمه. فالمواطن كين هو شخصية رجل من كبار ملاك ومديري الصحف. عندما استعاد جودار الفكرة نفسها وألقى بنفسه أسماء الممثلين بدلاً من استخدام التيترات المكتوبة، كان يحي أورسون ويلز صاحب "المواطن كين"، الفيلم الفارق في تاريخ السينما، في إشارة لسينما المؤلف التي يمثلها ويلز في تصور جودار وزملائه من أبناء الموجة الجديدة التي تفجرت في فرنسا، وفي إشارة لاحتفائه بهيمنة صوت المخرج وفكره على العمل السينمائي. بذلك يؤكد جودار أنه - مثل ويلز- القائد الأوحد لفريق العمل، لا المنتج. وبذلك يشير أيضاً لموضوع فيلمه "ازدراء"، الذي يدور حول مخرج يجاهد ليحافظ على استقلاليته وعلى نقاء تصوراته للفن، في صراع مع المنتج الأمريكي السطحي والجاهل الذي ينتج له فيلماً.

أما شاهين، فبمجرد نقله لتلك "الحلية" الجمالية، فقد أنتج تأثيراً مختلفاً تمام الاختلاف عن تأثير الحركة نفسها عند ويلز وعند جودار. لم يُلغ شاهين التيترات المكتوبة، لكنه كلّف المطرب الشهير بمصاحبتها بقراته للأسماء من خارج الكادر. أولاً بدا الأمر في الفيلم المصري مجرد "فذلكة" لا معنى لها إلا التغريب بالمعنيين: تقليد الغرب وعمل شيء غريب. ثانياً، رغم أن شاهين من أكثر المخرجين العرب وأولهم استحقاقاً لصورة المخرج المؤلف التي طرحتها سينما الموجة الجديدة، إلا إنه فقد قوة الإشارة لهذه الفكرة، لأنه أسند مهمة الإلقاء لفنان آخر ولم يطبع المقدمة بصوته. ثالثاً - وهو الأهم- أن استدعاء عبد الحليم حافظ، الذي كان قد أصبح صوت النظام الناصري بلا منازع في مجال الصوت والغناء، قد وضع الفيلم ككل تحت الراية الرمزية للخطاب الدعائي للناصرية. يزيد من ذلك أن قصة الفيلم عن سيدة تفتقد وجود معنى للحياة ثم تكتشف هذا المعنى وهذا المغزى في مشروع بناء المجتمع على النموذج الناصري، وأن تعليق عبد الحليم يشير تحديداً للشخصية التي يلعبها سيف بوصفه "فتى من هذا الجيل" –بمعنى أنه من الشباب الذين تفتح وعيهم على الدعاية الناصرية ومشروعها. أي أن الفيلم يؤكد بكافة الإشارات المباشرة وغير المباشرة أنه يتبنى الخطاب القومي الناصري.

كانت الأفلام الوجودية الأوروبية وليدة تمرد على الخطابات القومية وبلاغة العزة الوطنية، التي أدت في احتدامها وفي حالاتها القصوى إلى الصراع بين القوميات المختلفة والذي بلغ مداه في الحرب العالمية الثانية. وأفلام الموجة الجديدة في نسختها السياسية عند جودار تتبنى خطاباً يسارياً أمميا لا قومياً؛ وفي نسختها المتركزة حول التفاصيل والعادي واليومي عند تروفو، كانت بعيدةً كل البعد عن الخطاب القومي وتستشرف خطاباً إنسانياً شاملاً. في المقابل، فإن الروح الوجودية في فيلم شاهين

من فيلم «الأرض»

"فجر يوم جديد" تنتهي إلى العثور على المعنى وعلى الهدف "السليم" من وجود الإنسان في الحياة. ويعرض شاهين بصراحة هذا الهدف وهذا المعنى: المشاركة في مشروع بناء الدولة الوطنية ما بعد الاستعمارية –أي الانخراط في المشروع الناصري في السياق العربي. بمعنى آخر، إن استعارة شاهين لموتيفة تقربه من "زخرفة" السينما الوجودية ومن الموجة الجديدة، أنتجت بتلك الحلية نفسها خطاباً على النقيض تماماً من حزمة الخطابات المحيطة بأصولها الأوروبية. وبذلك لم يحقق "فجر يوم جديد" هدفه من استخدام مفردات جمالية والتطرق إلى أفكار متسقة مع التيار الذي كان يشد شاهين وقتها على ساحة السينما في العالم.

ثانياً: الاقتباس والتمصير:

أظهر شاهين على مدار تاريخه الفني براعة في اقتباس تفاصيل من أفلام غربية ناجحة ومزجها وتوليفها في أفلامه بحيث تكتسب نكهة جمالية وثقافية عربية تبدو أصيلة، مما يجعل أفلامه قريبة من الذائقة الغربية ومتمتعة بنكهة عربية في آن. محبو سينما شاهين من المطلعين على سينمات غربية يعرفون مثلاً أن فيلم " الناصر صلاح الدين" (مصر، 1963) متأثر بشدة من حيث السيناريو بفيلم "الملك ريتشارد والصليبيين" من إخراج ديفيد باتلر (أمريكا، 1954)؛ ومن حيث المعارك بفيلم "وا إسلاماه" لإينريكو بومبا (مصر وإيطاليا، 1961)، ومن حيث مشاهد المجاميع العسكرية والمعارك الحربية بفيلم "ألكسندر نيفسكي" لسيرجي أيزنشتاين (الاتحاد السوفييتي، 1938)؛ وأن هناك بعض اللقطات في " الناصر صلاح الدين" تشبه أسلوب عز الدين ذو الفقار السينمائي، لأن شاهين احتفظ في فيلمه ببعض اللقطات التي أخرجها عز الدين ذو الفقار قبل أن يترك إخراج الفيلم بسبب وقوعه فريسة لمرض الموت. لكن موهبة شاهين تتجاوز التوليف إلى التمصير الذي لا تلمحه إلا العين "المتعمقة".

لعل واحداً من أكثر مشاهد شاهين خلوداً في الذاكرة البصرية العربية هو مشهد الختام في فيلم "العصفور" (1972)، حين تجري "بهية" (محسنة توفيق) خلف سيارة نقل ونراها تلهث في لقطة دوللي أو ترافلينج إلى الخلف من وجهة نظر الجالس في مؤخرة سيارة النقل، وتصرخ بلوعة: "هنحارب" بينما تلوح بيدها. لدى عرض الفيلم بعد حرب 1973، ركز النقاد اهتمامهم في الجوانب المتصلة بالواقع في صناعة الفيلم. وكان تلقي هذا المشهد يركز على كون محسنة توفيق تجسد صوت مصر (واسم شخصيتها بهية إشارة قوية لهذه الأليجورية: محسنة تجسد مصر) وتمثل عاطفة الآلاف الذين خرجوا بتلقائية إلى الشوارع ليرفضوا قرار عبد الناصر بالتنحي بعد هزيمة 1967 أمام إسرائيل ويطالبوه بمواصلة الحرب لتحرير سيناء المحتلة. وكان فيلم "العصفور" غارقاً في شفرات رمزية تغازل الجماهير

واليسار معاً. فمحسنة توفيق نفسها كانت مناضلة شيوعية قضت فترة في سجون عبد الناصر، وأغنية الفيلم كانت قصيدة الشاعر أحمد فؤاد نجم التي مطلعها "مصر يا أمه يا بهية" بصوت الشيخ إمام نفسه، وكان نجم وقتها محسوباً على اليسار الشيوعي والشيخ إمام بالتبعية. بل إن كليهما كانا في السجون في فترة معتبرة من زمن تصوير الفيلم لاشتراكهما في ثورة الطلبة في بداية السبعينات لمطالبة السادات بالديمقراطية وبالحرب لتحرير سيناء.

كل هذه الاشتباكات بين واقع الحشد الشعبي للحرب، وخطاب اليسار الماركسي والناصري، والأحداث التاريخية الحقيقية شديدة القرب من لحظة إنتاج الفيلم قد تنسينا التشابه في البنية السينمائية والإيقاع والمونتاج، بين مشهد النهاية في فيلم "العصفور" ومشهد شهير في فيلم شارلي شابلن "الأزمنة الحديثة" (أمريكا، 1936) يجري فيه شابلن خلف سيارة نقل، ملوحاً بعلم أحمر ومنادياً سائق السيارة. في فيلم شابلن، يؤدي شابلن نفسه دور عامل عاطل تم فصله من مصنعه يتصادف مروره في الشارع أثناء مظاهرة عمالية تحتج على البطالة، ويسقط علم أحمر- علم الشيوعية- من سيارة تصاحب المظاهرة. يتطوع شابلن لالتقاط العلم الأحمر ويجري به خلف السيارة ملوحاً به لسائقها لينبهه إلى سقوط العلم. لكن الناظر من الخارج يتصور شابلن مشاركاً في المظاهرة العمالية ويتصور تلويحه بالعلم جزءًا من نضاله السياسي اليساري، ومن هذه المفارقة يتولد الضحك في فيلم "الأزمنة الحديثة".

أما في فيلم "العصفور"، فالبنية نفسها في المشهد الأخير تولد عاطفية عالية. المفارقة في المشهد حركية بحتة، بين حركة جسد محسنة توفيق وحركة السيارة الأسرع منها. لكن العاطفية الشديدة تتولد من تعبيرات وجه وصوت محسنة المفعمة بتصميم تشوبه الدموع، ومن كون وضع الكاميرا يجعلنا نراها وكأننا جالسين في مؤخرة السيارة التي تجري وراءها محسنة، فنتوحد بموقف من يعجز عن ملامسة محسنة وتعجز هي عن الوصول إليه، ونظل نلهث معها وهي تصيح صيحتها المؤثرة، التي تكرر هتافاً تلقائياً انتشر في مدن مصر بعد إذاعة خبر استقالة عبد الناصر عقب هزيمة 1967: "هنحارب".

إذن ففي حالة "الاقتباس" هذه، حافظ شاهين على جرعة الانفعال الشديد المرتبطة ببنية حركة ترافلينج إلى الخلف مع توجيه الكاميرا لجسد يجري نحوها بانفعال، لكنه حوّل عاطفية المشهد من كوميديا وسخرية في "الأزمنة الحديثة"، إلى عاطفة وطنية وحماس معادٍ للاستعمار في زمن ما بعد الكولونيالية بامتياز (مطلع السبعينات). فرغم تغيير المخرج لطابع العاطفة إلا إن ملاءمة السياق التاريخي للعاطفة الوطنية وحبكه للمشهد في إطار التاريخ المصري المعاصر (هلع جماهير غفيرة من استقالة عبد الناصر ورغبتها الحارة في تحرير سيناء) جعل التمصير موفقاً. أما بالنسبة للمتلقي الغربي في السبعينات الذي قد ينزعج من العاطفية القومية، فهو يستطيع أن يتعاطف بقوة مع عاطفة معادية للاستعمار، في زمن كان أغلب شباب العالم الغربي فيه متفهمين لنقد الاستعمار وجرائمه، بل ومعارضين للاستعمار.

من فيلم «الاختيار»

تمصير الحدوتة:

فيلم شاهين "حدوتة مصرية" (1982) نموذج مختلف للتمصير والاستعارة من أفلام غربية أدى الاقتباس فيه إلى التغريب والتغميض. وقت عرض الفيلم في مصر، ثارت ضجة هائلة بسبب تهديد الكاتب يوسف إدريس برفع قضية على يوسف شاهين، لأن شاهين في رأيه استخدم قصة من قصصه كإطار لسيناريو الفيلم، دون أن يذكر ذلك في التيترات. ومالبث شاهين أن صالح إدريس، ووضع عبارة في مقدمة فيلم "حدوتة مصرية" تشير إلى أن الفيلم مأخوذ عن قصة ليوسف إدريس، تدور حول شخص يصاب بأزمة قلبية ويسترجع شريط حياته كلها اثناء الساعات التي استغرقها إجراء عملية جراحية لإنقاذ حياته. بالفعل توجد قصة ليوسف إدريس بهذا الإطار العام، وتقترب بذلك من حادثة وقعت ليوسف إدريس شخصياً أثناء أزمة صحية أصابته. إلا إن تلك التطورات ساهمت في التعمية على حقيقة أكثر وضوحاً لا تغيب عن المهتمين بالسينما الأمريكية، ألا وهي أن الإطار العام لسيناريو "حدوتة مصرية" منقول نقلاً من أشهر فيلم للمخرج الاستعراضي الأمريكي بوب فوس، فيلم "كل هذا الجاز" (أمريكا، 1979). بل وربما أن شاهين نفسه قد ساهم في إثارة الزوبعة مع يوسف إدريس حتى يصرف الأنظار عن استعارته من بوب فوس.

"كل هذا الجاز" يدور حول مخرج استعراضي يحلم بحياته ومشروعاته ونجاحاته وإخفاقاته أثناء تعرضه لأزمة قلبية. وتتراوح الكاميرا بين أحلامه وذكرياته المعروضة في شكل استعراضات غنائية بموسيقى جاز سريعة وراقصة، وبين لحظات صعبة في حاضر وقوعه في الأزمة القلبية ودخوله المستشفى. كذلك تتراوح مواقف سيناريو "حدوتة مصرية" المختلفة بين محطات فلاش باك في ذاكرة المخرج يحي، الذي يلعب دوره نور الشريف، وبين مواقف مسرحية فنتازية بل وعبثية يرى فيها المخرج أفراد عائلته وكأنهم يحاكمونه، وبين لحظات في حاضر دخوله المستشفى وتعرضه للجراحة. قرر شاهين استخدام هذا الإطار لسيناريو فيلمه لأنه شخصياً كان قد خرج لتوه من تجربة أزمة قلبية وجراحة في القلب بعد انتهائه من فيلمه السابق.

إن افتتان شاهين بالسينما الاستعراضية الأمريكية معروف وقد عبر عنه كثيراً في أفلامه، تعبيراً بلغ حدا من حدوده القصوى في إهدائه فيلم "اليوم السادس" (1986) إلى روح المخرج الاستعراضي الفرنسي جاك ديمي وإلى نجم هوليوود الراقص جين كيلي. لا بد أن هذا الافتتان قد جعله يتوحد بنجم آخر من نجوم الاستعراض المفضلين لديه: بوب فوس، حين شعر أنه تعرض لأزمة قلبية تشبه تلك التي صورها فوس في فيلمه "كل هذا الجاز". أُنتِج فيلم "كل هذا الجاز ثلاثة أعوام قبل فيلم شاهين، وكان أيضاً مبنياً على تجربة سيرة ذاتية مثلما الحال في "حدوتة مصرية"، إذ إنه مستوحى من أزمة قلبية أصابت بوب فوس أثناء عمله على فيلم سابق ل "كل هذا الجاز".

لكن التطوير الذي قدمه شاهين في هذا الإطار العام المأخوذ عن فيلم أمريكي هو أنه قدم مقاطع طويلة من تمثيل درامي لسيرة حياته الشخصية، منذ شبابه وبداياته كمخرج حتى لحظة إصابته بأزمة قلبية. في المقابل، يركز فيلم فوس على الفردي والشخصي البحت: أحلام الفنان وإحباطاته وجسده. بذلك يكون شاهين قد قدم بصراحة وبقوة مساهمةً جديدةً في سينما العالم –والمقصود هو التعبير الشائع في تاريخ السينما والذي يشير إلى السينما القادمة من خارج هوليوود وخارج المواضعات التجارية. تتمثل هذه المساهمة في تركيزه على سيرته الذاتية، وعلى قراءة تاريخ التحرر من الاستعمار وبناء الذاتية ما بعد الكولونيالية من خلال تاريخه هو الشخصي، وبناء ذاتيته الشخصية نفسها كفنان مغاير للسائد في ميوله الفنية والجنسية والسياسية. ففي "حدوتة مصرية"، يتعرض شاهين لبعض علاقات الحب التي ربطته بفنانين، لكنه كذلك يعرض كيف شق طريقه في عالم سينما مصرية تجارية لا تتمثل إلا نموذج هوليود في الخمسينات، وكيف واكبت أفلامه مساندة مصر لمشروعات التحرر من الاستعمار في البلاد العربية (مثل فيلمه "جميلة بوحريد" (1958)، الذي تعرض لسيرة حياة المناضلة الجزائرية والذي شكل جزءًا من الدعاية التحررية لجبهة التحرير الجزائرية).

الاستعارة "المزعجة" في "حدوتة مصرية" قادمة من المشاهد الفانتازية التي تدور في ديكور مسرحي خيالي، يتلخص في مجموعة من الأنابيب تمثل شرايين القلب وأوعيته، وهو ديكور تصاحبه نبرة أداء تمثيلي متأثر تأثيراً قوياً ببعض المشاهد من فيلم "مدينة النساء" (إيطاليا، 1980) للمخرج الإيطالي فيديريكو فيلليني. يتحرك الممثلون في "حدوتة مصرية" في هذه الأنابيب/الشرايين وكأنهم في مراجيح مدينة خيالية للملاهي تذكرنا بمشاهد البطل مارشيللو ماسترويواني في ديكور الملاهي في "مدينة النساء"، وفي سياق تذكر فانتازي ل "تحقيق" يتم مع البطل في كلا الفيلمين، يقوم به أفراد العائلة. في هذه الاستعارة من فيلليني تشويش على المواضعات المعتادة في السينما العربية. ويظهر بوضوح أنها حلية تغريبية مستوردة تبلبل المتفرج العربي الذي تفتقر تقاليده السينمائية لمثل هذا النوع من التجريب المسرحي الفانتازي في الفيلم الروائي. من حسن حظ الفيلم أن التلقي ركز على جدة عرض سيرة المخرج الذاتية بصراحة شديدة وبتشظٍ لم يكن مألوفاً وقتها، دون التوقف عند غرابة بعض تفاصيل الاقتباس من فيلليني.

يكفي شاهين أن الفيلسوف الفرنسي الكبير جيل دولوز قد أفرد بضعة صفحات في كتابه عن "الصورة-الزمن" ليحتفي بفيلم "حدوتة مصرية" وباتجاه شاهين نحو السيرة الذاتية بشكل فتح باباً لم يكن يطرق كثيراً قبله، بالذات في سينما العالم الثالث، معطياً بذلك لهذه السينما خصوصية تميزت بها على التيار الغالب في هوليوود في السبعينات والثمانينات، ومساهمة في تعقيد التعامل مع الزمن السينمائي وقتها.

ثالثاً: القضايا والتيمات الملحة عند الغرب وعند العرب:

منذ أن اتخذ شاهين بوضوح منحى الفنان المجرب ذي الحضور العالمي، نجح دائماً في ربط قضايا أفلامه والتيمات التي ينسج حولها سيناريوهاته بمواضيع تشغل المجتمع الثقافي الغربي والمجتمع العربي على السواء، في سياقها المعاصر للحظة إنتاج هذه الأفلام. هذا الربط يجعل أفلام شاهين عالمية، بمعنى أنها تصبح مساهمة في نقاشات راهنة تدور في دوائر المثقفين الغربية في لحظات معاصرة لإنتاج الأفلام، بل وأحياناً تساهم في نقاشات تدور في كافة أرجاء العالم خارج الغرب أيضاً. كذلك تصبح أفلام شاهين عالمية، بمعنى أنها تصبح المساهمة الممثلة للعالم العربي في النقاش الدائر "عالمياً"، أي في الغرب، وأحياناً خارج الغرب، لا سيما في آسيا وأفريقيا، مثلما في تناول شاهين لقضايا "الآخر".

يكفي أن نتأمل عناوين أفلام شاهين في صيغتها الأصلية العربية لنجد أنفسنا أمام سلسلة من الموضوعات التي يمكن أن نؤرخ بها لتاريخ القضايا الفكرية الملحة في العالمين العربي والغربي وفي احتكاك أحدهما بالآخر. منذ إخراجه فيلم "الأرض" (1970)، وعناوين أفلام شاهين تتقاطع مع قضايا معاصرة في النقد الثقافي والمنجز الفكري الأوروبي والغربي عموماً. مثلاً، عنوان "الأرض" يحيل طبعاً إلى قضية ملحة وقت إنتاج الفيلم، ألا وهي استعادة الأرض المحتلة في حرب 1967. لكنها إشارة أيضاً إلى حقل كامل في الدراسات الأدبية عن رواية الأرض، أي الروايات التي تدور حول زراعة الأرض أو ملكيتها أو احتلالها.

أما فيلم "الاختيار" (1971)، فلا يناقش فقط قضية التزام المثقف بقضايا مجتمعه من خلال قصة المثقف المتعاون مع النظام وأخيه الصعلوك الحر الرافض للخضوع لأية سلطة. الفيلم يختبر موقف المثقف أمام الاختيار بين الحفاظ على استقلاله أو الانخراط في مؤسسات الدولة وحساباتها واحترام محاذيرها. لكن الاختيار هو أيضاً إحدى التيمات الحاكمة للفلسفة الوجودية، وهو مفتاح التأمل في مسئولية الإنسان عن التفاعل مع قضايا المجتمع والوجود المادي فيه. في أوج شعبية الفلسفية

من فيلم «العصفور»

الوجودية في أوروبا والعالم العربي في الستينات والسبعينات، كان اختيار العنوان كفيلاً بجذب اهتمام المثقفين في تلك النطاقات الثقافية.

في عناوين أفلامه بالفرنسية كذلك، يبدو اهتمام شاهين واضحاً بوضع أفلامه في سياق سجالات وأبحاث فكرية غربية معاصرة لتواريخ إنتاج أفلامه. بل إن العناوين تكاد تشكل في تواليها عناوين أهم المباحث الأكاديمية الغربية في العلوم الإنسانية منذ النصف الثاني من القرن العشرين، أي تقريباً منذ بداية مرحلة ما بعد الاستعمار. مثلاً فيلم "حدوتة مصرية" يؤرخ لستينات وسبعينات شاهين في إطار التاريخ الثقافي المصري، لكن بعنوانه الفرنسي: "الذاكرة" يلمس قضية كانت الأكاديميا الغربية مشغولة بها آنذاك، في إطار اهتمامها بدراسة ملامح بناء الذات الفاعلة الفردية.

الأمر نفسه حدث مع فيلم "الآخر" (1999) والذي يحمل العنوان نفسه بالعربية والفرنسية. يشتبك الفيلم مع فزع المجتمع المدني المصري من غزو اليمين الديني المتطرف –والذي بلغ أقصى مدى في بداية التسعينات-، ومع تيمة الانفتاح على أو الصراع مع الآخر، من خلال قصة الحب بين شاب "حداثي" لكن معتز بهويته القومية وشابة أخوها عضو في جماعة إرهابية من اليمين المتطرف المسلم. طُرحَ الموضوعان بقوة في الغرب، بالتزامن مع اهتمام الدوائر المثقفة والأكاديمية بتيمة الهجرة والعلاقة بالآخر، منذ انهيار معسكر أوروبا الشرقية في مطلع التسعينات وتزايد الهجرات نحو الغرب بشكل مكثف، نتيجة لانهيار النظام العالمي الذي كان يحد من حركة كثير من الشعوب الواقعة في فلك الاتحاد السوفييتي ومن شعوب العالم الثالث الواقعة تحت أنظمة سلطوية أو قمعية. تبلغ مناقشة قضية علاقة الآخر ما بعد الكولونيالي بالأنا الغربي المهيمن ذروتها في مشهد لقاء بطل الفيلم آدم (هاني سلامة) بإدوار سعيد، الذي يمثل شخصيته الحقيقية كأستاذ بجامعة كولومبيا بأمريكا. فآدم يبحث عن إجابات تساعده على الخروج من مأزق يعيشه: التناقض بين رغبته في الندية مع الغرب، وحرصه على الدفاع عن هويته بوصفها متحضرة وغير إرهابية، ليحصل على اعتراف من الغرب. ولم يكن هناك أفضل من البروفسير إدوار سعيد ليمثل دور العربي المعتز بكونه "آخر" مع كونه أستاذاً حاصلاً على اعتراف "الأنا" الغربي بقيمته وتفوقه، لا سيما أن مشروع سعيد الفكري منذ "الاستشراق" وحتى "الثقافة والإمبريالية" يدور حول نقد تعالي الغرب على الشرق وتسلطه عليه.

كذلك يتعرض فيلم "المهاجر" (1994) لقضية التواصل بين الأنا والآخر، لكن على المستوى الإقليمي في الشرق الأوسط. من خلال قصة النبي يوسف الذي يهاجر من فلسطين إلى مصر ويندمج في حضارتها الفرعونية المتقدمة، يشتبك الفيلم مع أجواء الأمل في التعايش بين يهود الشرق الأوسط في دولة إسرائيل، وجيرانهم من العرب غير اليهود بعد اتفاقية أوسلو (1993) بين منظمة التحرير الفلسطينية وإسرائيل. ويتناول الفيلم قضية الشرق الأوسط من زاوية خطاب السلام المحبب في الغرب، ومن زاوية الاعتزاز القومي بالثقافة المصرية الذي يعجب الجماهير العربية. فعلى مستوى أول، يستعرض الفيلم قصة دينية إبراهيمية تشكل جزءًا من التراثات اليهودية والمسيحية والإسلامية ولها بالتالي عالميتها، بمعنى تواصلها مع عدد هائل من البشر ينتموت لهذ الثقافات. وعلى مستوى ثان، يتناول الفيلم تيمة السلام والتعاون بين أهل فلسطين من اليهود في العصور القديمة التي ينتمي إليها النبي يوسف، وأهل مصر الفرعونية، ثم يسقط

هذه الحالة على الأمل في السلام والتعاون بين إسرائيل وجيرانها العرب. وعلى مستوى ثالث، يتغنى الفيلم بأصالة الثقافات العربية وعمق جذورها التاريخية التي تمتد - في حالة ثقافة مصر القديمة - إلى سبعة آلاف سنة، ويذكر مشاهديه بزمن ماض كانت الغلبة الثقافية والحضارية والعسكرية للدائرة الثقافية المصري/العربية لا للدائرة اليهودية /الإسرائيلية.

وبهذا يضيف الفيلم مستويات أخرى من التواصل مع دوائر العالمية، لأن العالم كله - الغربي خصوصاً، وما عداه عموماً- كان مهتماً وقتها بقضية الصراع بين إسرائيل والفلسطينيين والعرب بشكل عام، بسبب محورية المنطقة في ترتيبات الاقتصاد النفطي العالمي. من ناحية أخرى، كانت هناك جماهير عريضة في العالم العربي تسلم بعالمية الفيلم، بمعنى احتواءه على علامات جمالية قادمة من الغرب، مثل تجسيد شخصية نبي –فلم يكن المسلسل الإيراني الذي يجسد شخصية النبي يوسف مثلاً قد اشتهر بنسخته المدبلجة إلى العربية. ومع التسليم بعالمية الفيلم، أو "غرابته"، أي تميزه على المستوى الجمالي ومن حيث الموضوع، كانت هذه الجماهير العربية مهتمة بالفيلم، إما لأنها ترفضه بسبب ملامحه "الدخيلة" ومن منطلق محافظ يرفض تجسيد الأنبياء لأسباب تتصورها دينية، أو لأنها معجبة بالفيلم وتشعر بأنه يمثل الصورة العلمانية والمتقدمة تقنياً وفنياً للإنتاج الثقافي العربي، على الساحة العالمية. وكلا الموقفين مبني على درجة شعور المشاهد بالألفة أو الاستغراب من الجماليات، بالإضافة للموقف الأخلاقي من قضية تصوير الأنبياء درامياً.

العودة لأمهات الكتب:

يمثل "عودة الابن الضال" (1976) نموذجاً فريداً لنجاح شاهين في التفاعل مع أكثر من مستوى من اهتمامات وهموم الغرب الفكرية، مع تصدير نظرة مغايرة للسائد على قضايا الساعة الثقافية في العالم العربي. فالعنوان يحيلنا أولاً لأمثولة الابن الضال في الأناجيل (إنجيل لوقا تحديداً)، والتي تحكي عن شاب طلب نصيبه في الميراث من أبيه وهو بعد على قيد الحياة، ثم بدده في حياة لاهية، وعاد إلى بيت أبيه متوقعاً أن يتلقى اللوم والتعنيف. فإذا بالأب يرحب بابنه الضال، لأن عودته إلى حظيرة الأب /الرب تشبه عودة الميت إلى الحياة لحظة البعث، أو عودة الضال إلى طريق الرب. لا يتبع الفيلم هذا الخط الدرامي بدقة، بل يتقفى الخط الدرامي لقصة الكاتب الفرنسي أندريه جيد، والتي تحمل عنوان "عودة الابن الضال". في قصة جيد- ثم في فيلم شاهين بالعنوان نفسه- يعود الابن الضال إلى بيت الأب، لكن ليشجع أخاه الأصغر (ابن أخيه في الفيلم) على ترك البيت بحثاً عن حياة أفضل وأكثر حرية.

بهذا الاقتباس يشتبك شاهين مع واحد من عمالقة الأدب الأوروبي الذين كانوا يحظون بإكبار بالغ وقت ظهور الفيلم، والحائز على جائزة نوبل عام 1947، فيجتذب بذلك انتباه صفوة المثقفين الأوروبيين. لكنه أيضاً يجعل البنية السردية الأساسية مألوفة للمجتمع المسيحي الشرقي سواءً بسواء مع المجتمعات الغربية ذات التراث الثقافي المسيحي. هكذا، فإن التناص مع الكتاب المقدس، أحد الكتب المؤسسة لتراث الإنسانية الفكري وأحد مراجع الغرب الفكرية والعاطفية الأساسية، يجعل من اهتمام الجماهير بالفيلم اهتماماً عالمياً بمعنى ما. لكن الفيلم يداعب الجماهير الغربية أيضاً من حيث تطرقه لنوع سينمائي كان له شعبية لم يزل وقت ظهور الفيلم: أي السينما الاستعراضية. ليس هناك اقتباس بمعنى النقل إلا في تفاصيل بصرية تستدعي فيلم "كباريه" أو "الملاك الأزرق"، وهي أقرب للتناص والتحية منها إلى الاقتباس/النقل، مثل استخدام اللونين الأبيض والسود في بعض الملابس وفكرة المهرج الباكي في أحد الاستعراضات. لكن أسلوب الغناء الخفيف على ألحان مرسلة أقرب للكلام العادي في "عودة الابن الضال" يستلهم الروح الموسيقية لفيلم "مظلات شيربورج"، تلك الرائعة التي صارت من كلاسيكيات السينما الاستعراضية العالمية للمخرج جاك ديمي (فرنسا، 1964). وبذلك جعل الغناء جانباً من اللغة الفنية في الفيلم مألوفاً لدى المشاهد الأوروبي ومنح الفيلم قبولاً بوصفه يندرج في نوع فني له اعتباره في الثقافات الغربية.

في المقابل، معظم العوامل السابقة تسهم في تغريب الفيلم في عيون معظم المشاهدين العرب، لا سيما من هم ليسوا منغمسين في الثقافات المسيحية. لكن الفيلم يلهمهم على صعيد آخر، هو صعيد رمزية الإسقاط السياسي. فالأخ المسيطر المستغل ناهب ثروات الأسرة يشير للبيروقراطية الناصرية الفاسدة، والاقتتال بين كل أفراد الأسرة في أواخر الفيلم إشارة للصراع بين فصائل وتيارات مختلفة بعد رحيل عبد الناصر، بين أنصار مركزية الدولة في تنظيم العلاقات الاجتماعية وفي الاقتصاد وأنصار الانفتاح، لا سيما في جانبه المحرض على الفساد. ثم إن المشاهد العربي –مع أنه كان معتاداً على تلقي الغناء في كافة الأفلام المصرية منذ الأربعينات – لابد أنه توقف أمام غرابة أسلوب الغناء "الرسيتاتيفو" المستخدم في الفيلم. ومع ذلك، فهذه الغرابة عوضتها ألفة الإسقاطات السياسية في الكلمات والتي كانت تدعمها إشارات الصورة، مثلما في التوازي بين راعي البقر رمز أمريكا (علي الشريف) وشخصية الأخ الأكبر المتغطرس والمسيطر على كافة أفراد الأسرة (شكري سرحان). هذا التوازي يصاحب الكلمات التي تخلق صوتاً متسلطاً يملي على الآخرين إرادته، مثلما تشير جملة:"تقعد هنا وتباشر العزبة"، في مقابلة صوت الشباب المتمرد الراغب في الحرية وفي التنظيم الجماعي للحياة كما لخصته الصيحة المغناة الشهيرة: "الشارع لنا، إحنا لوحدنا". رغم غرابة الألحان وعبثية بعض الكلمات، مثلما في المقطع عن الساعة، إلا إن المشاهد كان قد تعود واستعذب الغناء ذا الإسقاط السياسي المعارض للنظام، بفضل شعبية غناء الشيخ إمام لقصائد أحمد فؤاد نجم والتي فرضت بقوة هذا النوع من الغناء السياسي بعد هزيمة 1967. وبهذا تم تلقي الفيلم في العالم العربي بوصفه فيلماً يناقش الصراع بين الناصريين والساداتيين، لكن باستخدام لغة عالمية، أي مستغربة.

العالمية محلية ودولية:

صفة "عالمي" إذن قد تعني اعتراف العالم الخارجي بمستوى فني عالٍ في فيلم معين أو بجدارة هذا الفيلم بتمثيل ثقافة بلاده في المهرجانات العالمية أو في السوق الغربية بشكل عام. لكنها قد تعني أحيانا مجرد تميز الفيلم على المستوى المحلي، حتي يرى النقاد أو الجمهور أن الفيلم يتمايز بشدة عن الأفلام المتاحة في السوق المحلية، أو أنه يفوقها فنياً، أو يتمتع بجرعة من الجرأة تزيد بقوة عن مقدار الجرأة الموجود في الأفلام المحلية، على مستوى الجماليات، أو من حيث الموضوعات، أو من حيث عدم الاكتراث بالتابوهات.

شاهين نموذج فذ لصعود مخرج عربي إلى "العالمية" بكافة هذه المعاني التي لخصتها في تعبير العالمية العربية والعالمية الدولية. كما يتضح من التحليلات الموجزة في الدراسة، العالمية هي أيضاً تفاعل مع دوائر عريضة في الغرب وفي مجتمعات عديدة خاج النطاق المحلي، سواء بالاقتباس أو بتناول قضايا مشتركة بين المجتمع المحلي –المصري في حالة شاهين – ومجتمعات خارجه ، مع الإقرار بأن العالمية كثيراً ما يقصد بها الحصول على اعتراف في الغرب، وبأن هذا التحديد مجحف لأن المجتمعات الآسيوية والأفريقية مثلاً حاملة لثراء ثقافي كبير يستحق أن نوليه أهمية، ولأن أسواق هذه المناطق الجغرافية-الثقافية أسواق هائلة.

على أن العالمية كما عرضت لها هنا لا تعني دائماً النجاح الفني، بل تعني التفاعل، سواء كان المنتج الفني المعني ناجحاً أم لا، وأصيلاً أم تشوبه الاقتباسات المستغربة. كان شاهين متميزاً دائماً لأنه يثير اهتمام أسواق خارج مصر والعالم العربي، ولأنه - غالباً- كان يقدم إضافة فنية تحمل بصمته.

* أستاذ الدراسات العربية بجامعة «يورك»

هشام عبد الحميد في لقطة
من فيلم «اليوم السادس» إخراج يوسف شاهين

هشام عبدالحميد: شاهين قال لي

«أنت أحسن من النص»

جمعني مع مخرجنا الكبير يوسف شاهين أكثر من موقف، دعنا في البداية نتحدث عن بداية معرفتي به، حيث كنا في عرض مسرحي من إخراجي بعنوان «النار والزيتون» للكاتب ألفريد فرج. كان العرض في المعهد، لكنه لم يكن العرض الأول، حيث تم إعادة العرض أكثر من مرة لنجاحه الكبير، وفوزه بأغلبية جوائز المسابقة في الاكاديمية، وفوجئت وقتها بيوسف شاهين أو «جو» كما اعتدنا أن نطلق عليه، يشاهد العرض بصحبة نخبة كبيرة من القامات الفنية، ومنهم على سبيل المثال: سعد أردش، وكرم مطاوع، وأصر شاهين يومها أن يقابلني بعد العرض، وكنت طالبًا في ذلك الوقت، وهمس في أذني قائلًا:»أنت أحسن من النص» وكان يقصد أنني قمت بعمل جيد واستطعت الاضافة إلى جمال النص، وأثر في كلامه وقتها جدا، وكان هذا هو لقائي الأول به.

كان لقائي الثاني به في تصوير فيلم «اليوم السادس»، ورُشحت وقتها، وطلب مقابلتي، وبدأنا التصوير، وكان دوري بسيطاً للغاية. قبلت وقتها، لإحساسي بأنه متحمس لوجودي لدرجة جعلتني أشعر بمعنى كبير لدور يبدو صغيرا في حجمه. وبينما أقوم بتأدية الدور، لم يرد أن أرتدي النظارة، بينما كنت أفكر في أنني ألعب شخصية مثقف يساري وطني، وكانت النظارة لائقة على الشخصية، لكنه لم ير هذه الضرورة، واشترك مدير التصوير أحمد نصر معه في ذلك الرأي.

أصررت وقتها على ارتداء نظارة من نوع معين، فرضخوا لرأيي، ولفت نظره وقتها أنني أتحدث بعيني أكثر، وكانت هذه هي الملاحظة الأولى التي يقولها للممثل عادة؛ أن يمثل ويتحدث بعينه أكثر. وهذا كان نفس درس حسن الإمام، حيث كان يقول أن عين الممثل من الممكن أن تقول المعنى أكثر من لسانه. لاحظ شاهين ذلك، وأحسست بأنه سعيد وراضٍ للغاية، وكان تصوير المشهد دون عصبية شاهين المعتادة محل استغراب الجميع، لكن شاهين لم يعترض على تمثيلي مطلقًا.

دعاني شاهين بعدها لحضور عرض خاص، وكان من ضمن الحضور الفنانة الكبيرة سميرة أحمد، والمنتج صفوت غطاس، ولفت نظري أنه دعاني، برغم قلة أعمالي، لكنه أصر أن يعرف رأيي في الفيلم، وأن أذهب معه لحضور حفل عشاء مع مجموعة من الموزعين، وحضر يسري نصر الله، وقتها واعتقدت أنه كان يرى في احتمالا للعب بطولة فيلمه الجديد، لكن كان طموحي وقتها، وحدث بالفعل، أن أذهب إلى فرنسا، وكان مطلوبًا مني للقبول خطاب تحفيزي من شخصية مهمة.

ذهبت وقتها إليه، وحكيت له، فسألني: «أنت عاوز إيه؟»، فحدثته عن احتياجي للخطاب، ووافق، وتم كتابة الخطاب بسرعة مهولة، وقام بامضائه، وأخبرني بأنه ينتظر عودتي. خرجت من عنده، محمل بطاقة إيجابية كافية للعالم كله. لفت نظري في هذا الموقف، أنني بعد انتهائي من فيلم «غرام الأفاعي»، طلب مقابلتي، وتحدثنا في أشياء كثيرة، وأخبرني بلطف أكثر من مرة :» أنا شفتهم مصورينك حلو، بس أنا بصورك أحسن».

كان شاهين روحًا شابة ومصدرًا للطاقة الإيجابية لكل من حوله، وهذه المواقف التي ذكرتها هي مواقفه المضيئة، أما إذا ما تحدثت عنه، فلن يكفينا الدهر كله.

يوسف شاهين في لقطة من فيلم باب الحديد

الجنون في ثلاثة أفلام

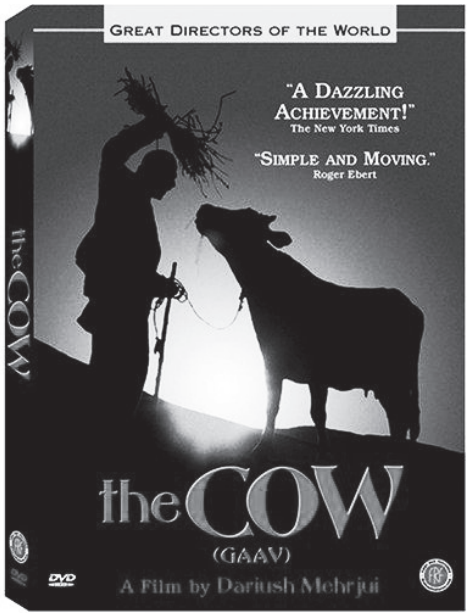
ليوسف شاهين والإيراني داريوش مهرجوي والتركي يلماز جوني

سنحاول فتح نقاش يتجاوز الحدود الجغرافية، حول سينما ثلاث بلدان من الشرق الأوسط، من خلال مناقشة ثلاثة أفلام تمثل الواقعية الجديدة الكلاسيكية، أخرجها ثلاثة سينمائيين من تلك البلدان ما بين 1958 و1970. وعادة تتم مناقشة كل منها من منطلق تراث السينما الوطنية، مع إحالات إلى السينما الغربية وسينا العالم الثالث، ولم تناقش تقريبًا على أساس أنها سينما إقليمية متعددة اللغات، تحتوي على مشتركات في الموضوعات والمحتوى، وقد لاحظنا أن الأفلام الثلاثة يجمعها تمثيل لحظة وطنية، وظهور تقاطعات الحداثة والتفكك الاجتماعي، وأن قصتها حول شخصٍ يفقد سلامة عقله، (وتشكل ثلاثية تنطمس فيها الحدود بين الواقعية والميلودرامية).

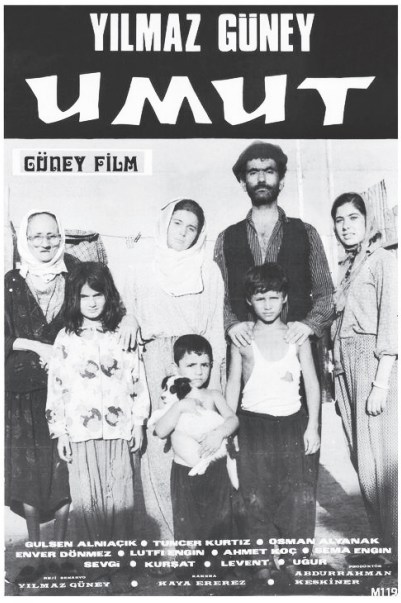
جويل جوردن* | ترجمة ـ عزة خليل:

سننظر في ثلاثة أفلام كلاسيكية من ثلاثة مراكز لغوية وثقافية مختلفة، والعجيب أنها متحاورة - ولو دون قصد - إذ تقدم إفادة حول الإنتاج الثقافي والرؤية الفنية على المستوى الإقليمي في حقبةٍ تاريخيةٍ محددةٍ، والبلدان الثلاثة التي اخترنا الأفلام منها: "مصر وتركيا وإيران" دول نامية حوصرت بين الاستعمار والحرب الباردة، وانخرطت في مشروعاتٍ حداثيةٍ كبرى، وما زالت محاولة تحديد هويتها الوطنية والإقليمية مستمرة، وفي بعض الأوقات يترتب على لعب صناع الأفلام دورًا في مناصرة التقدم، وتقديمهم نقدًا اجتماعيًا لاذعًا، وسعيهم إلى رواية قصص محلية في

بوستر فيلم باب الحديد
إخراج يوسف شاهين



بوستر فيلم البقرة
للمخرج الإيراني داريوش مهرجوي

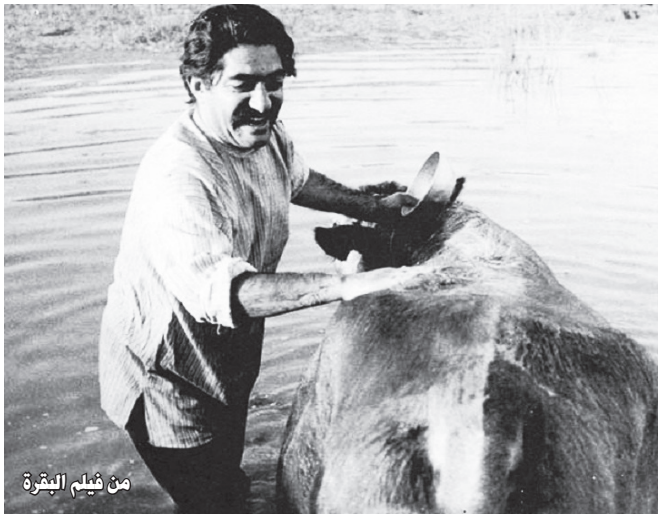


بوستر للفيلم التركي الأمل
إخراج يلماز جوناي

وسائل الإعلام العالمية أن يتم إقصاؤهم عن صناعة السينما الوطنية في بلدانهم، ويتم استهدافهم أيضًا من رقابة الدولة أو الاتجاه العام للنقاد، أو كليهما معًا.

وقد حصلت الأفلام الثلاث على حظ من الشهرة، فلكل منها مخرجٌ عُرِفَ دوليًا مع بداية سيرته المهنية، أو بعدها بفترة قصيرة، ويعد فيلمان منهما: باب الحديد (يوسف شاهين، 1958)، و"Gav" أو البقرة (إخراج داريويش مهرجوي (1969 (Darius Mehrjui)، من بين أفضل الافلام المنتجة على المستوى الوطني، حتى وإن كانا لا يمثلان أفضل أفلام المخرجين، ويشار إلى الثالث "Umut" أو "الأمل" (إخراج يلماز جوناي (1970 (YilmizGüney) باعتباره باكورة أعمال تالية أكثر شهرة للمخرج وخاصة دوليًا.

وينفصل كل فيلم منها عن أنظمة الاستوديو التي سادت (ومازالت سائدة بالنسبة لمصر) في إنتاج البلدان الثلاثة، ولم يكن مخرجوها مستقلين دائمًا، إذ بدأ كل منهم بصناعة أفلام تجارية، اكتسبت طابعه الخاص بشكل متزايد، ومازال نظام الاستوديو مستمرا في مصر، رغم افتقاره إلى تألق عصره الذهبي من أربعينيات إلى سبعينيات القرن العشرين، وأطلقوا على النظير التركي لهذا النظام "Yeşilçam"، وهو اسم شارع في أسطنبول،


من فيلم البقرة

يسكنه كثير من المنتمين إلى السينما، وتوجد فيه معظم الاستوديوهات، وكانت فترة مجده من الخمسينات إلى السبعينات، ويطلق النقاد على نظام الاستوديو الإيراني "الفيلم الفارسي" على سبيل السخرية، ويتضح في أفلامه أيضًا التركيز على الموسيقى والرومانسية والكوميديا والحركة، وانتهى مع ثورة 1979.

قرأ النقاد كل من هذه الأفلام موضوعيًا وجماليًا - عن حق - باعتبارها من الواقعية الجديدة الكلاسيكية، وتم نقاشها في سياق السينما الأوربية - الإيطالية في المقام الأول، وكامتدادٍ لها، يركز كل فيلم على شخصيات هامشية طغى عليها عالم التحديث السريع، ويصور الفيلمان - المصري والتركي - قرويين مهاجرين إلى المدينة، وتدور أحداث الفيلم الإيراني في قرية يبدو الزمن فيها متجمدًا، وتلوح المدينة من بعيد، وصورت الأفلام بالأبيض والأسود، الأسلوب المعروف حينها في هذه البلدان، وفي مواقع تصوير خارجية وليس داخل استوديو.

الواقعية الجديدة:

ومثل الأدوار الأساسية ممثلون محترفون، مدعومين بممثلين غير محترفين – وجوه "حقيقية" مألوفة لأصالتها وليس لسحر طلتها، وتم التصوير في زوايا معتمة من مواقع هامشية في معظم الأحيان، ومن زوايا منحرفة غير مغرية، وحتى مع تركيز ضبابي، ويطرح كل فيلم أسئلة مقلقة حول التحديث والتقدم في فترة ما بعد الاستعمار، وألمح إلى الوعي الطبقي بصفته حلًا للاستغلال، وقبل أي شيء يحكي كل فيلم عن شخصيات بسيطة تحطمت أحلامها، عطوفة تجسد درجة من النبل والبحث عن قليل من الكرامة الإنسانية، حتى بعد اضطراب عقلها، وتهاويها نحو الجنون، وهكذا تستطيع الأفلام مخاطبة حس صانعي الأفلام الأوروبيين، والاهتمامات العالمية الواسعة، ولكن هل استطاع كل منها مخاطبة الآخر باعتباره جزءًا من إقليم جغرافي ثقافي مهما كان مدى مسامية الحدود؟

اجتياز الحدود:

نركز هنا على مناقشة الانتاج السينمائي في الشرق الأوسط، القادر على اجتياز الحدود التي تبدو محصنة ومنيعة، فلدينا حصادًا متناميًا من الأعمال في السينما العربية والتركية والإيرانية، الجميل فيها: أن

لقطة من فيلم الأمل

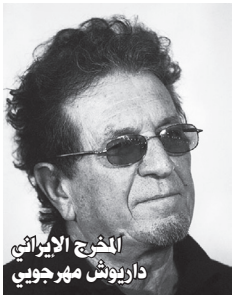
بعض مؤلفي الأفلام يتبعون اتجاهًا قاده الهنود عندما لفتوا الأنظار إلى "بولويود"، ويبدو أن هذا لم يقتصر على المؤلفين فقط، ولكنه قائم أيضًا في السينما التجارية بوصفها وسيط أصيل وقوي للتعبير عن الاهتمامات الاجتماعية والتوترات المجتمعية والهوية الوطنية، ولم تعد سينما الاستوديو التركية أو "الفيلم الفارسي" أو "هوليود على النيل" مجرد تعبيراتٍ هزيلةٍ تلجأ إلى التقليد، أو متواضعة الجودة، أو اتجاهًا هروبيًا، فهي قبل أي شيء وسيلة ترفيه جماهيرية.

وبصرف النظر عن أوجه التشابه الثقافية والاجتماعية والتاريخية، لا تشير الأعمال الأكاديمية حول السينما العربية أو التركية أو الإيرانية إلى الآخر الإقليمي، وقد ظهر في الفترة الأخيرة التفاتًا إلى سينما الشرق الأوسط، ولكن المتخصصين بقوا ضمن الحدود اللغوية، ربما يوضع المخرجون الرواد – وهم غالبًا المؤلفين- جنبا إلى جنب في مراجع عن سينما العالم الثالث أو الإقليمية، ولكنهم ليسوا مدرجين بشكل متبادل في قوائم بعضهم البعض، إلى أي مدى يعرفون - عرفوا- عن أعمال بعضهم البعض؟ لا نريد فعليًا اللجوء إلى مزاعم لخلق حوارٍ غير قائم بين صناع الأفلام، ولكن نود تتبع الارتباط بين المخرجين الثلاث، وربما بعض معاصريهم، ونود هنا خلق حوارٍ بين الأفلام الثلاث المصنوعة في غضون اثنى عشر عامًا، وصنع اثنين منها في عامين متتالين، وتؤلف الأفلام ثلاثيةً نطلق عليها "حكايات الهوس".

باب الحديد .. الظلال المعتمة

الفيلم الحادي عشر ليوسف شاهين، والوحيد الذي لعب فيه دور البطولة، كتبت حوله مقالات نقدية مختلفة في بلده، ولكن الضوء سلط عليه مؤخرًا مع حصول مخرجه على جائزة الإنجاز على مدى الحياة في "كان" عام 1998، قصة قناوي بائع الصحف المتجول الأعرج، الذي يعيش في كشكٍ مجاورٍ لمحطة القطارات الرئيسية في القاهرة، التي اختيرت مواقع تصوير الفيلم داخلها وحولها، يبدأ الفيلم في الصباح الباكر، عندما يحتشد المسافرون لركوب أول القطارات المغادرة، وينتهي في المساء عندما تغادر آخر القطارات المحطة، صور الفيلم بالكامل في مواقع خارجية، بواسطة كاميرات محمولة باليد غالبًا، وظهرت أنشطة السكة الحديدية في الخلفية، في لقطات حقيقية.

قناوي يتيم اكتشفه مدبولي ذات يوم نائمًا وسط المخلفات، ومدبولي مالك كشك لبيع الصحف والمرطبات داخل المحطة، وظفه العجوز لديه، كوالد بديل له، ووفر له دفاعًا معنويًا ضد من يزعجه بسبب عاهته الجسدية والذهنية كما يبدو، ويشير الاسم قناوي إلى هجرته من قنا، ويحلم بالعودة إلى قطعة أرض صغيرة في بلده، حيث يمكنه إنجاب أطفالٍ من هنومة، وهنومة قيادية بارزة بين الفتيات المشردات، اللاتي يبعن المشروبات الغازية متجولات داخل عربات القطارات، ويمثل مالكي الأكشاك أو العربات المتنقلة- فيما عدا مدبولي- همهن الأكبر.


المخرج الإيراني داريوش مهرجويي

أحلام قناوي متعذرة، يعيش في كشك جدرانه مغطاه بصور معلقة مأخوذة من المجلات والصحف التي يبيعها، كانت أول صورة نشاهدها له مموهة من خلال لوح زجاجي، يحملق من خلاله، ولكن كانت باقي اللقطات، وخاصة اللقطات القريبة على عينية، حادة التركيز مثل مشاهداته، يرى الأشياء التي ليس لدى الأخرين الوقت لملاحظتها، يشاهد على وجه الخصوص نظرات الرجال الشهوانية إلى النساء- وخاصة شابة جاءت لتوديع عشيقها السري، من مسافة آمنة، كما يصوب أيضًا نظراتٍ غيورةٍ إلى هنومة، التي خطبها إلى أبي سريع الحمال قوي الشخصية والناشط العمالي الطموح، وبعد المشهد الشهير الذي يتدحرج فيه الخطيبان على القش في مستودع التخزين- بينما يتسمع قناوي أصواتهما خارج الباب المغلق- يفقد البائع

أثناء تحضير أحد مشاهد فيلم باب الحديد ، إخراج يوسف شاهين

الأعرج عقله، ويتخيل قاتل روزيتا سيئة السمعة الذي شغلت اخباره عناوين صحف الفضائح، ويقرر قتل هنومة، وفي مشهد الذروة، يمسك بها كرهينة رافعًا السكين في قبضته فوق قضيب القطار- الصورة المشهورة عن الفيلم.

وفي النهاية... يبقي قناوي يده مرفوعة، ويتجمع الناس، وبينهم عاملون في مصحة الأمراض العقلية تم استدعاؤهم، ويحايل مدبولي قناوي ليرتدي قميص المجانين، مناديًا عليه بكلمة يا "عريس"، وعندما يعود إلى الواقع يصرخ بشدة، بينما يقتادونه بالقوة، ويتركنا شاهين مع مشهد هنومة تبكي بينما يحملها أبو سريع، ثم المشهد الختامي للفتاة الصغيرة التي شاهدت حبيبها يرحل منذ ساعات، ولكنها الآن مازالت ملتصقة بالموقع، مستندة إلى عمود إنارة، بريئة توحي بوضع العاهرة الأيقوني.

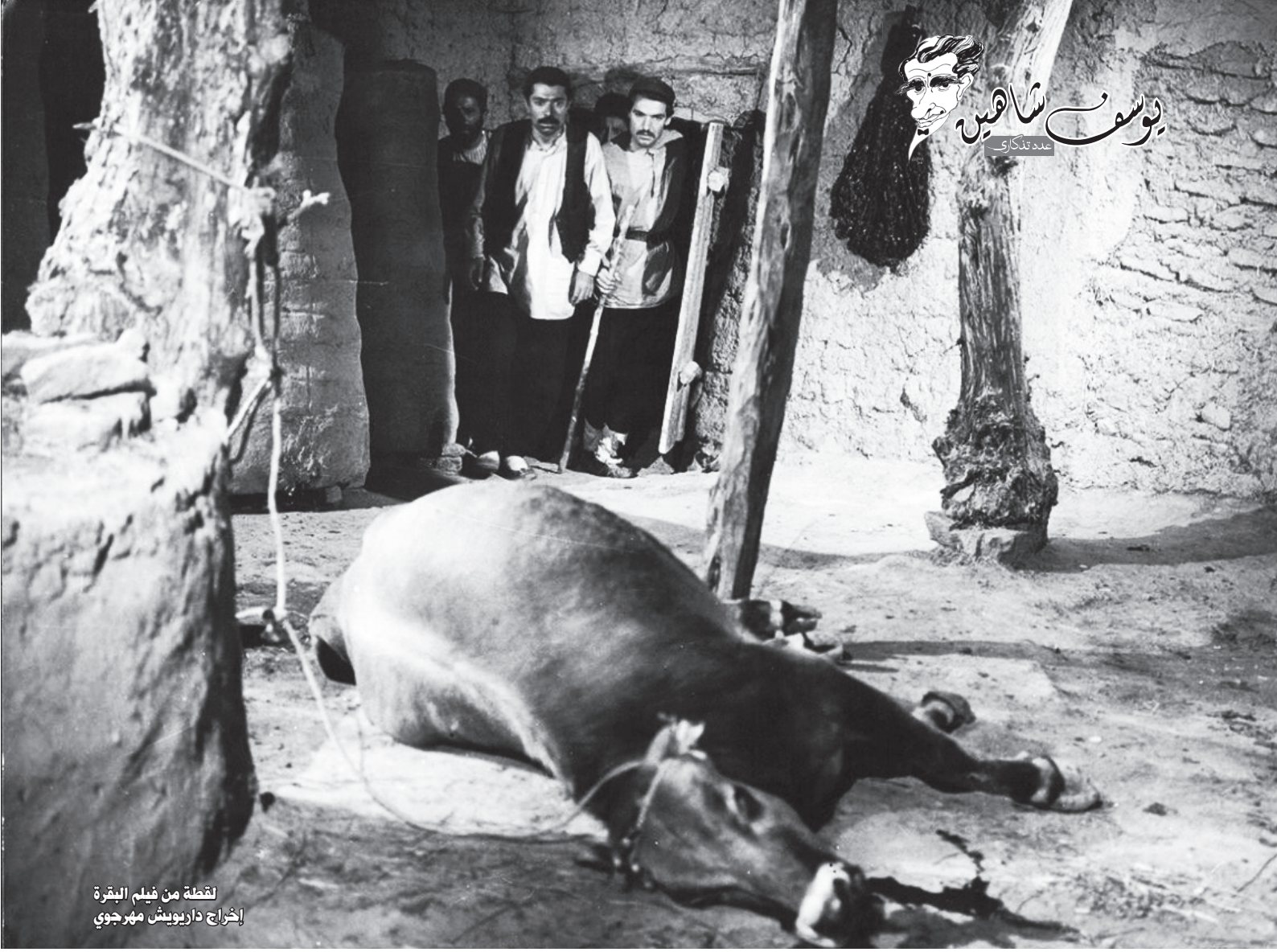
ورغم أن المناقشات حول الفيلم دارت معظم الأحيان من زاوية علاقته بالواقعية الجديدة الأوروبية، إلا أن شاهين أظهر ولاءه لهوليود أيضًا، وأشبع طموحة المبكر في لعب دورٍ درامي، دورٍ لن يجرؤ على الاقتراب منه أي بطل في مصر، وخلال مسيرته المهنية أربك شاهين النقاد والمشاهدين بالنبضات المميزة لأسلوبه الإخراجي - محمومٌ في جموح، وغيرُ خطي، ومتعددُ المستويات، ومرهقٌ، خصوصًا في جمعه لأنواعٍ أسلوبيةٍ مختلفةٍ في فيلم واحدٍ، ويتميز بلقطاته ذات الظلال المعتمة، وهالة الفيلم القاتمة الموحية بجو الجريمة، قد استعار موسيقى مميزة من فيلم "عطلة نهاية الأسبوع الضائعة"1945" (The Lost Weekend) للمخرج بيلي وايلدر (Billy Wilder). ويزين الجدار الخارجي للمخزن، الذي تداعب فيه أبو سريع وهنومة، ملصق فيلم "نياجرا" (1953) لهنري هاثاواي، الذي قرر فيه الزوج الغيور (جوزيف كوتوون Joseph Cotton) قتل زوجته، التي مثلت دورها مارلين مونرو، وقد أشتهرت هند رستم (هنومة) وقتها بوصف "مارلين مصر" للتشابه بين الممثلتين.

وتلمح ملصقات هوليود إلى علاقة "الحب – الكره" بين شاهين وأمريكا (التي ظهرت بأقصى وضوح في فيلم إسكندرية – نيويورك عام 2004)، ولكنها تؤكد هنا على الامتداد العالمي للرأسمالية الأمريكية، وهو نفس ما يؤكده الحضور المتكرر للمشروبين الغازيين الأكثر شهرةً، بيبسي وكوكا كولا، قد حلا حينها محل المشروبات المحلية المنافسة، ونرى إيحاءً جنسيًا متصاعدًا عندما تقدم هنومة زجاجة إلى قناوي، حرفيًا لتبريد نظرته الشهوانية عبر نافذة القطار، وأيضًا عندما ترج هنومة وأبو سريع زجاجات المياه الغازية، ويرش كل منهما الرغوة الفائرة على الآخر، قبل سقوطهما معًا على القش في مستودع التخزين، كما يدور صراعٌ رمزيٌ معادلٌ حول احتكار أصحاب الأكشاك لحق بيع المياه الغازية للعطشى في المحطة، وهناك أيضًا حبكةٌ فرعيةٌ متعلقةٌ بالجهود الناجحة لحمالي المحطة لتسجيل أنفسهم في نقابةٍ رسميةٍ، والإطاحة بالتحكم الأبوي شبه الإقطاعي لرئيسهم، وينحاز شاهين للمضطهدين مثل بائعات المياه الغازية.

ويروي "باب الحديد" قصة مصر لحظة تخلصها من الاستعمار مباشرة، بعد عامين على حرب السويس، وفيه يدور الصراع بين الرأسمالية والاشتراكية، والدين والعلمانية، والأبوية والنسوية، في المدينة المصرية التي لم تعد ساحةً للاستعمار بعد، لقد رحلت الأقليات "الأجنبية" واقعيًا، وإذا كان هناك "آخرون" فهم الشباب الذين أغروا هنومة بالرقص معهم، وهي توزع زجاجاتها، بدأت بحركات الرقص الشرقي التي تحولت ببطء إلى روك أند رول، وينظر قناوي خلال النافذة من الخارج، ويقبل البيبسي من هنومة ويفرغها في جوفة دفعة واحدة (بشكل يستحضر إعلانات الدعاية الآن)، ثم يديرها فوق رأسه مقلدًا الرقص التقليدي، في تعارضٍ بين عوالم مختلفة.

الأمل والانتقام الاجتماعي

يبدأ الفيلم في الصباح الباكر خارج محطة قطارات مدينة أضنة، وهي مركزٌ حضريٌ كبيرٌ جنوب وسط تركيا، يجتذب الهجرات الريفية من الشرق الكردي، وترش شاحنةٌ ذات صهريج المياه على الطرق العريضة



لقطة من فيلم البقرة
إخراج داريوبش مهرجوي

المفتوحة، وتتجول عربةُ شرطةٍ. ويصل راكب دراجةٍ يحمل صحف الصباح، ويوقد طاهي الكباب ناره، ويقطع لحمه، وتركز الكاميرا على عربة حنطور، يستيقظ سائقها "جبار"، في هيئةٍ رثةٍ، بعد ليلةٍ قضاها في العراء، يتثائب ويحك جسده، ثم يسير ببطءٍ إلى مكانٍ مفتوح محاطٍ بلوحاتِ إعلانيةٍ عن بنوك تركية، ويتبول.

يلعب يلماز جوناي، مخرج فيلم "الأمل"، دور البطولة فيه، ولكنه عكس شاهين، لم يكن وجهًا جديدًا بالنسبة لرواد السينما، ولد في قريةٍ على حدود أضنة، وبدأ العمل السينمائي بكتابة السيناريو وتمثيل أدوارٍ ثانويةٍ في أواخر الخمسينيات، ومع بداية الستينيات، لقبوه باسم "الملك القبيح" في السينما التركية أو ÇirkinKral"" بالتركية، وفي 1969، كان قد مثل ما يزيد على سبعين فيلمًا، وأخرج سبعة، واتسمت أعمال يلماز بانخفاض ميزانياتها، فكانت كل أفلامه تدبلج لتوفير تكاليف معدات الصوت، وتصور بسرعة، وتحتوي معظمها على عددٍ كبيرٍ من "الأخطاء" الفنية، ويدور عديدٌ من أفلامه حول خيطٍ بسيطٍ جدًا للرواية، يحكي عن الصدام الأبدي بين الخير والشر، محافظًا على الحقيقة في شكلٍ ميلودرامي، وكان جوناي نقيضًا للمخرج ايان اسيك (AyhanIşik)، "الملك" الذي صور أفلامه في مواقع تصوير برجوازية فخمة، فعلى العكس، طاف جوناي بالشوارع المظلمة البائسة المليئة بالجرائم والحركة، صعلوكٌ هامشيٌ بالنسبة للطرف الآخر، "شجيع شرقي"، ويعادل في هذا الصدد فريد شوقي "وحش الشاشة" و"ملك الترسو"، أو "أبو سريع" في باب الحديد.

ويظل جوناي في فيلم "الأمل" مثل كل الرجال المضطهدين، ولكنه هنا يترك الانتقام الاجتماعي، إلى نفق الحلم بكنزٍ مدفونٍ، يتجول جبار في مقهى يجتمع فيها السائقون، ويطلب من أحد السائقين البحث في أرقام اليانصيب الفائزة، وعندما لم يجد بينها رقم ورقته، يذهب بعناد لشراء نسخة من الجريدة، وعندما يفشل في اجتذاب أحد المسافرين من قطار الصباح، يعود إلى عائلته زوجته والجدة وخمسة أطفال، يعيشون في بيتٍ متهدم في فناءٍ، ويركن عربته ويأخذ حصانيه إلى الحظيرة، حيث يحنو عليهما، بينما تشتكي زوجته من تهديد البقال بوقف البيع على الحساب.

جبار مدين للجميع، وتحتاج عربته إصلاحات ضرورية، لا طاقة له بتكلفتها، ويعيش حصاناه على طعام قليلٍ، مثل أسرته، وتسري شائعات بين السائقين بأن النمط القديم من العربات سيمنع تمامًا أو سيقصر على الشوارع الجانبية، ويحاول جبار تجاهل إغراءات صديقه حسن، الذي يحلم بالبحث عن كنزٍ مدفونٍ... ثروةٍ يحتمل أن يكون الأمريكيون قد دفنوها عند فرارهم إلى شرق الأناضول أثناء الحرب العالمية الأولى، يعرف حسن (تونسل كورتز (TuncelKurtiz) في ثاني أدواره) أحد "الهوخا"، أو الرجال المبروكين، يستطيع التكهن بالمكان الذي يجب الحفر فيه، ولكنه في حاجة إلى مالٍ لتجهيز رحلة البحث، يواصل جبار إضاعة ماله على اليانصيب، ولكنه لم يصل حد اليأس الذي يجعله يخاطر بكل شيءٍ من أجل أملٍ واهٍ.

وتوفر هذا عندما قتل سائقُ سيارةٍ مستهترٍ حصانه، وأقنع الشرطة بأن الخطأ ليس عليه، ويحاول جبار الاقتراض من شخصٍ عمل لديه سابقًا أو من أقاربه، ولكن لم يستطع أيهم أو يهتم بمساعدته، وخاصة صاحب العمل الثري الذي يجلس على حمام السباحة في فيلته يشرب مياه غازية أمريكية، إذ نصح جبار بالعودة إلى الفيلا، ولكن عجلات تاريخ الهجرة لا تعود إلى الوراء، وينظم زملاؤه السائقون مظاهرة، سار بينهم بلا تركيز، مفكرا في اختيار مسارٍ منعزلٍ.

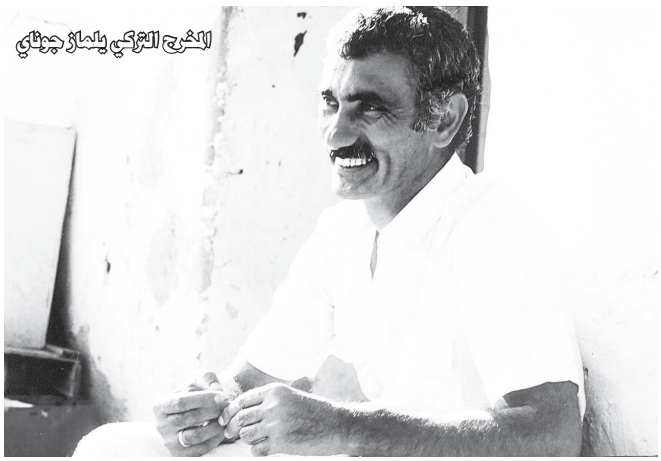
وأخيرا يستدعي "الهوخا"، ويجعل أطفال جبار ينظرون إلى إناءٍ به ماء،

ولكن لا يظهر لهم مكان الكنز، وتنظر إحدى الفتيات حولها بشيطنة، وتصف مكانًا محددًا في الفناء، يكشف جبار خبثها، ولكنه يحفر ليلًا، بينما الآخرون نيام، في المكان المحدد الذي ركزت عليها نظرها... وأخيرًا يخرج الثلاثة للعثور سعيًا إلى بقعة على نهر جيهان، بين جسرين، أمام شجرة ميتة، وبدأوا الحفر في مواقع مختلفة، وكانوا يضعون دائمًا دائرة من الأحجار، حسب إملاءات العراف، وبدأ الوهن يدب في عقل جبار ببطء، يحفر بإصرار، ويرى ثعبانا فيتوهم أنه الكنز يحاول تضليلهم والفرار منهم، وربما نظر إليهم "الهوخا"- الذي قبض أتعابه- كبلهاء، وبينما يعتقد حسن في الكنز، إلا أنه مازال مستمسكًا بشيءٍ من الواقع، ولكن جبار يفقد كل شيء، بعد أن أصبح، تحت وطأة الشعور بالذنب، مهووسًا بمطاردة الكنز كملاذ أخير، وحينما يركع الهوخا في صلاته باتجاه مكة، يقف جبار جامدًا، مواجهًا للاتجاه العكسي، وفي النهاية يدور مثل الدراويش، ويتجول على الشاطئ لا يرى شيئًا، بينما يتابعه رفاقه في عجز.

البقرة.. الموت فى ظروف غامضة

يعتمد فيلم البقرة على مجموعة قصص قصيرة "المعزون من بيال (Aza-daran-e Bayal 1964)، تأليف غلام حسين سعيدي (GholamhoseynSae-di)، واشترك مهرجوي في كتابتها للسينما، ويحكي قصة الفلاح الفقير حسن، الفخور بامتلاكه البقرة الوحيدة في قرية بائسة، تبدو ضائعة تمامًا بموقعٍ ناءٍ، يتقمص حسن شخصية بقرته الحامل بعد موتها في ظروفٍ غامضةٍ.

يعد فيلم البقرة قطعةً فنيةً مميزةً من عهد بهلاوي، أنتج حينما كانت أفلام "لوتي" (Luti) غالبة على صناعة السينما الإيرانية، وهو معادل


المخرج التركي يلماز جونای

يلماز جونای
في أحد مشاهد فيلمه الأمل

"الشجيع" في أفلام فريد شوقي أو يلماظ جوني، درس مهرجوي السينما والفلسفة في جامعة كاليفورنيا، لوس أنجلوس (UCLA) منتصف ستينيات القرن 21، وكان أول أفلامه "الماسة 33" (Diamond 33) محاكاةً ساخرةً لجيمس بوند، ويذكر أن سعيدي اقترح الفيلم على مهرجوي، وهو صديقٌ عرفه ضمن فرقةٍ مسرحيةٍ مثلت إحدى مسرحياته، وزود مهرجوي قرويه بمجموعةٍ من الإضافات المحلية، مما أعطى الفيلم مظهرًا واقعيًا جديدًا واضحًا، وإن لم يكن أول فيلمٍ فنيٍ إيراني، ولكنه الفيلم الذي حطم الصورة الذاتية المحلية، وهكذا وصف: "حقق مهرجوي للسينما الإيرانية، ما لم يستطع أي شخصٍ قبله تحقيقه، أعطاها شخصيةً واتجاهًا، وأظهر إمكانياتها بوضوح، ولفت إليها أنظار العالم"، وحصل الفيلم على جائزة النقاد في فينسيا، وفاز عزت الله انتظامي (EzatollahEntezammi)، الذي لعب دور حسن، على أفضل ممثلٍ في مهرجان شيكاجو السينمائي.

في مقدمة الفيلم، يندمج خيالان يشبهان حيوانان ضبابيان، ثم يفترقا عن بعضهما ثم يندمجا، ويبدأ الفيلم بسلسة من اللقطات القريبة اللافتة لوجوه فلاحين تحملق في الكاميرا، وبالتدريج يسمح للكاميرا بالحركة، مع تركيزٍ بطيءٍ على وجه رجلٍ يمشي باتجاهها، ثم لقطات جانبية لأشخاصٍ يسيرون، تتوقف الكاميرا على رجلٍ مربوطٍ في وتدٍ، يتم تلطيخ وجهه بصبغةٍ داكنةٍ، يضعون على رأسه "طرطورًا"، ثم يفكونه ليصبح محاطًا بمجموعة من الصبية يلهون بمطاردته إلى حوض ماءٍ يقع في منتصف القرية، يراقب رجالٌ ونساءٌ وأطفالٌ ما يحدث ويضحكون، يثير المنظر الحاج فيروز العراف التقليدي ذو الوجه الأسود لعيد النيروز، ولكن سمة القهر الغالبة على الاحتفال تناقض أية بهجةٍ، يحاول أحد الشيوخ توبيخ جمهرة الأطفال ولكنهم يتجاهلونه.

وينتقل المشهد إلى مساحةٍ خضراء خلف القرية، حيث يسير حسن ببقرته تجاه بركة مياه، ويغسل البقرة، ويتحمم، بينما يتحدث معها بصوتٍ رقيقٍ، المشهد ناعمٌ بصورةٍ مذهلةٍ، إن لم يكن غزلي، يتجه قليلًا إلى تجاوز حدود المألوف، وتفسد اللحظة عندما ينظر حسن لأعلى، ويرى ثلاثة أشخاصٍ على حافة تلةٍ - أشخاص "بولوريس"(Bolouris) الغامضون، "الآخر" البربري العدائي، الذي يخشاه أهل القرية، والذي يحملونه وزر كل مصائبهم، يعود حسن إلى القرية كئيبًا، وبصرف النظر عن مكانته العالية لأن لديه هذه الملكية القيمة (التي تعوض واقع إنه وزوجته لم ينجبا)، فهو يتصرف كعاشقٍ غيورٍ حيال أقرب صديقة له، يعود إلى بيته، ويُحيي زوجته بجفاء، ويخبرها إنه سينام في الحظيرة، وفي تلك الليلة، يستيقظ على حفيف حركة البقرة، يحثها على تناول غذائها، متناولًا بنفسه قضمات من النبات الأخضر، مربتًا على بطنها التي تحمل جنينًا، مخاطبها "يا حبيبتي"، "يا جميلتي".

وفي اليوم الثاني، بينما كان حسن في المدينة، يكسر صراخ زوجته الصمت الريفي، ماتت البقرة بطريقة غامضة، ويتفق شيوخ القرية، خوفًا من مواجهة حسن بالحقيقة، على حيلة إلقاء الحيوان في بئرٍ فارغ دون مراسم، تتجمد الصورة على رأس البقرة، حيث يظهر الخوف على عينيها المفتوحتين، ويتناقض هذا دراميًا مع مشهد الوداع في "الأمل" عندما سار جبار خلف العربة التي حملت حصانه الميت إلى مكانٍ بعيدٍ، وترك الحيوان هناك.

ويعود حسن إلى قريةٍ مكللةٍ بالذنب، يتجنبه كل فردٍ فيها... وأخيرًا يعترف أحدهم أن بقرته توفيت، ولكن حسن يتشكك فيما سمع، وفي الليل... يسمع جيرانه صوتًا صادرًا عن الحظيرة، يشبه خوار البقرة، وفي الصباح يكتشفون حسن بالداخل، يقلد صوت البقرة، ويلتهم الطعام بفمه، وحاولت عجوزٌ في المساء التعزيم لطرد الأرواح الشريرة، ولكن حسن جرى منها بعيونٍ ثائرةٍ، قرر الشيوخ أخذ حسن إلى مستشفى للعلاج بالمدينة، وعندما أصر على الرفض قيدوه- مثل قناوي- ولكن بحبالٍ مثل حيوانٍ، ويمضي حسن بهدوء، ولكنه يتجمد واقفًا، تحت مطر غزيرٍ منهمرٍ، على قمة التلة المطلة على البركة حيث كان يحمم بقرته، ويبدأ إسلام الذي لعب دورًا

لقطة من فيلم البقرة

أساسيًا في ابتداع مشهد اختفاء البقرة الخيالي، في ضرب حسن بفرع شجرةٍ، في اهتياجٍ متزايدٍ، ويتغلب عليه رفاقه الفزعون ليتوقف قائلين: "هذا حسن!" وحينما توقفوا لالتقاط أنفاسهم، ينفلت حسن جاريًا إلى أسفل التل، ويتعثر ثم يسقط ميتًا، تلتقط الكاميرا وجهه منكسًا في الوحل، ومازال المطر منهمرًا، ويذكر جسده الرخو بالبقرة الميتة في البئر، ومن مسافة بعيدة، يظهر "البولوريس" الثلاث.

وفي المشهد الختامي للفيلم، يسرج إسلام عربةً لالتقاط جثة حسن، بينما هناك حفل زفافٍ يقام – إشارة دالة على الخصوبة والاستمرار – لكن المشهد ليس مبهجًا، ووفقًا لنص الفيلم، كان صوت الدف يزداد ارتفاعًا، بينما يسير إسلام بالعربة، كما لو كانت قبضة غاضبة تدق على طبلة ضخمة مرارًا وتكرارًا، والآن... تنظر أرملة حسن التي لا تجهل مصيره عبر الأرض الممتدة.

الحداثة والجنون:

يجمع الأفلام الثلاثة قدرٌ مشتركٌ من الصور والموضوعات المألوفة في سينما تلك الفترة: القطارات والدراجات وملصقات الأفلام واستغلال العمال والتفاوت في الثروة والسلع الأجنبية والقديم مع الجديد، ويثيرون الحنين إلى حياةٍ ريفيةٍ بشكلٍ متشابهٍ، ولكن مع تشككٍ صحيٍ في الممارسات الشعبية، هناك موضوعاتٌ تقليديةٌ لسينما ما بعد الاستعمار، ونظن أنها تدل على صانعي الأفلام في أنحاء الشرق الأوسط، وعن مدى اشتراكهم مع بعضهم البعض، أو عدم اشتراكهم في حوارٍ بصريٍ وتصوراتٍ حول المآزق المشتركة، يكسر كل فيلم منها المألوف، وينتهي بتنبيهٍ محزنٍ، درويشٍ أعمى يطوف بضفة نهرٍ، امرأتين واقفتين؛ أرملةٍ حديثةٍ وحبيبةٍ سريةٍ محاطةٍ بالوحدة والوحشة، وبالنسبة للجمهور، تمضي الحياة بينما تغادر القطارات المحطة.

ولم يعد الجنون بالنسبة لتلك الأفلام مصابًا طبيعيًا، ولكنه مرض مرتبط بهوسٍ نفسي جنسيٍ، كان قناوي يعامل منذ البداية مثل أبله القرية مهانًا بل منبوذًا، ولكنه يستعاد دائمًا إلى الحظيرة الاجتماعية، وفي نهاية كل فيلم، ينكسر النظام الاجتماعي من خلال انتهاكٍ صارخٍ للمنطق، تتحول شهوة قناوي إلى عنفٍ ، ولم يتمكن الهوخا من علاج جبار، حتى ولو كان هوسه نما على خيالات الرجل المبروك نفسه، فقد حذره أن الكنز ربما يفر متنكرًا في شكل أفعى، ويتحدد مصير حسن في لحظة اتخاذ شيوخ القرية قرار أخذه للعلاج في المدينة، بعدما يئسوا من العلاجات الشعبية.

أين ثورة الشاه الحديثة البيضاء؟ يمثل "البولوريس" البنى الأسطورية القديمة حول الثأر والغريب المتوعد، وفي الواقع نرى الشباب من قرية حسن يتسللون عبر الحدود للانتقام من الجيران، فهل "البولوريس" واقفون لحماية أرضهم فقط؟ تصور الحكايتان الحضريتان موقعًا أقسى يستبعد فيه كثيرون من العقد الاجتماعي، وقد تحطمت شبكات القرابة، ولابد من استبدال الإقطاع والتراتبات المهنية، ويطرح شاهين وجوني التضامن الطبقي في هذا المقام، ولكن ماذا سيحمل المستقبل لمن يعانون من الإقصاء الاجتماعي،والضعاف حيال الإساءة الجنسية للاستهلاكية العامة، أو إغراء اليانصيب، أو تجار الخرافات؟

في الأفلام الثلاثة، يوجه اللوم إلى الدين، سواء الأصولي أو غيره، وينظر إليه باعتباره غير ضروريٍ أو حتى مضرٍ، في "باب الحديد" يدور حوار بالعربية الفصحى بين رجلي دين يتأسفان على الروح الحرة للمراهقين الذين يغوون غيرهم بالرقص على إيقاعاتهم، وفي "الأمل" يضيع جبار بدفعٍ من الرجل المبارك، المتأرجح على حافة الأصولية، وفي "البقرة" تمارس كل طقوس الدين الشعبي في المساء - زيارة ضريح محلي، والعزاء الجماعي للبقرة والتعزيم.

يوسف شاهين أثناء تحضير أحد مشاهد باب الحديد

أثار كل فيلم ردود فعلٍ عدائيةٍ، وعنيفةٍ أحيانًا، صور فيلم البقرة ريف إيران بدون "مجاملة"، ولذلك طالبت رقابة الدولة تغييرات كبيرة، تضمنت التنصل، بذكر أن تلك الأحداث وقعت منذ أربعة عقود سابقة على مشروع بهلوي للتحديث، ومنع عرضه في نهاية الأمر، ثم سمح آية الله خميني بعرضه فيما بعد، حيث فهمه باعتباره نقدًا لنظام بهلوي الاجتماعي (وربما أيضًا للبدع الدينية)، ومنع عرض فيلم البقرة أيضًا، بعد فوزه بأفضل فيلم في مهرجان "أضنة"، لأنه يروج لفكرة التباينات الطبقية والاضطرابات العمالية، ويسيء للدين، وكان لابد من تهريبه إلى "كان"، وقدم باب الحديد باعتباره المرشح من مصر لجائزة أكاديمية، ولكن عاب النقاد عليه تقديم مصر بشكلٍ سلبي، وقد وجه نقادٌ إيطاليون اتهاماتٍ مشابهةً إلى فيتوريو دي سيكا (Vittorio De Sica)، المتبني للواقعية الجديدة الرمزية.

تحذر تلك الأفلام من مخاطر تنجم عن التقدم، وتحث أيضًا على مجتمعاتٍ أكثر عدالةٍ، ويجب أن نتذكر أن هؤلاء الفنانين- وهم في مقتبل سيرتهم المهنية الطويلة المتألقة - كانوا يخوضون عمليةَ تعرفٍ على مجتمعاتهم الأوسع، حيث تعلم اثنان منهم في أمريكا، وتمت الإشادة بالمخرجين الثلاثة بسبب واقعية تصويرهم السينمائي، لأنهم كانوا محليين بصدق، فيما عرضته أفلامهم بدءا من الموضوع إلى الشخصيات والبيئة المحيطة والعلاقات بين الأشخاص، هذا رغم أن ناقدًا تركيًا كتب أنه: بصرف النظر عن محاولات جوناي الواعية في الانطلاق بعيدًا عن تراث الاستوديو، إلا إنه مازال ابنًا لهذا النظام، بينما يعمل في فرنسا مع ميزانية تقدر باثنين مليون فرانكًا، وقد أربك شاهين النقاد والمشاهدين طوال مسيرته من خلال تطعيم أكثر الأعمال جديةً بكم من الموسيقى والعناصر الميلودرامية الأخرى، وتتوفر في هذه الأفلام بالتأكيد خصوصية الثقافة الدارجة، رغم هذا شاهدها وأطرى عليها المشاهدون في العالم، قرأوا الترجمة على الشاشة في المهرجانات السينمائية ودور الفنون ومباني الجامعة.

التواصل في المجال السينمائي لا يمكن تجاهله، كان فيلم "المهووس" إخراج لوتشينو فيسكونتي (Obsession, Luchino Visconti 1943)، الذي احتلفوا به باعتباره أول فيلم للواقعية الجديدة، فيلمًا إيطاليًا عن رواية أمريكية، وتم إعداد فيلم "ساعي البريد يدق الباب مرتين" (The Postman Always Rings Twice, 1934) في فرنسا عام 1939، وسرعان ما أصبح فيلمًا من سينما هوليود السوداء الكلاسيكية في 1946، وربما يقرأ "باب الحديد" ليوسف شاهين باعتباره من الواقعية الجديدة أو السينما السوداء، ويستدعي تصوير يلماز جوناي لشخصية جبار في "الأمل" نفس هوس البطريرك في الرواية الأمريكية الجنوبية "أرض الله الصغيرة" (1933)، التي استوحت في فيلم عام (1958)، ويقول مخرج الواقعية الكبير صلاح أبو سيف أن فيلم سارق الدراجة (1948) للمخرج فيتوري دي سيكا، العمل الذي قد يكون المؤسس للواقعية الجديدة، مستوحى من حكايةٍ مصريةٍ عن رجلٍ فقيرٍ فقد بقرته، واستوحى داريوش مهرجوي فيلمه عن فيلم دي سيكا الكبير.

Joel Gordon *

باحثٌ في قسم التاريخ، جامعة أركانساس.

عنوان الدراسة

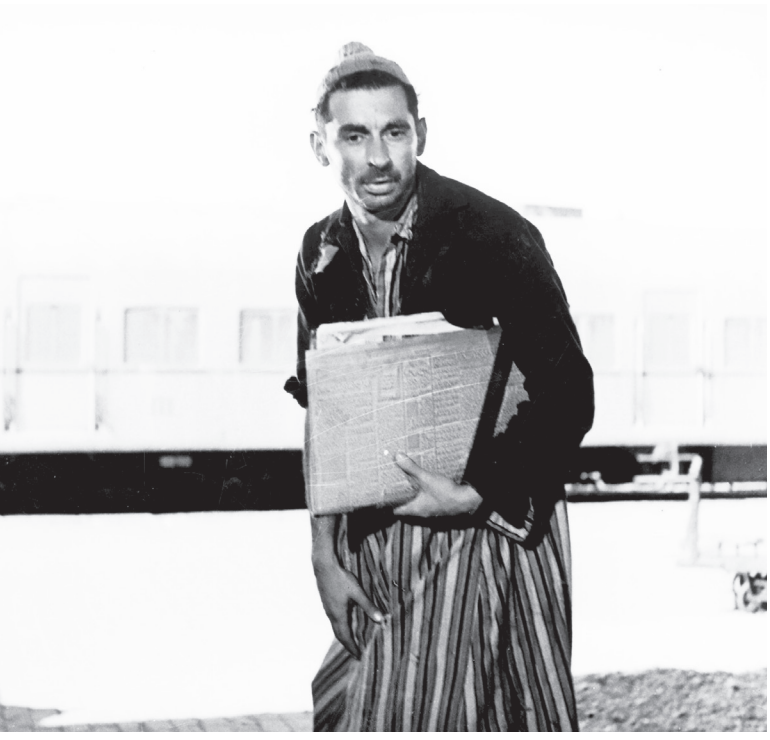
Three Tales of Obsession:

"Crosscutting Boundaries in Middle Eastern Film".

فضاء المهمشين فى «باب الحديد»

يتخطى فيلم باب الحديد للمخرج المصري يوسف شاهين الحدود التقليدية لنمذجة الجماعات المهمشة ، ويتجاوزها إلى آفاق متعددةٍ من شعرية النبذ معتمدًا في ذلك على رصد تفاصيل فضاءٍ معبرٍ تلاقى فيه جميع الطبقات الاجتماعية وهو محطة رمسيس ، يؤكد على ذلك عندما يصرح به في مفتتح الفيلم عن طريق الراوي في خضم تلك الضجة التي يختلط فيها صوت البشر والآلة ، يوجه شاهين الأنظار إلى مهمشي المحطة ، البشر غير المرئيين ، هؤلاء البشر الذين تحولت رؤيتهم للفضاء من كونه مجرد معبر إلى مكانٍ أليفٍ ، وتحولت الآلة / القطار من كيانٍ مصمتٍ إلى فاعلٍ مشاركٍ في تلك الحياة ، سواءً عن طريق وجودها الواقعي كموضوع قادرٍ على إحداث فعل القتل ، أو وجودها الخيالي المتخلق من بؤرة عدسة الكاميرا ومؤثرات الصوت ، وتضافرهما لخلق قوى الرعب.

هبة عمر



ويمكن تفسير هذا التحول في تصور الفضاء اعتمادا على نظرية النبذ -Ab jection التي تتحقق خلال الفيلم بجوانبها المتعددة، لتنتظم خلاله أفكار جورج باتاي Georges Bataille، وجوليا كريستيفا Julia Kristeva ، وجوديث بتلر -ju dith butler. حيث يعيش في باب الحديد مجموعةٌ من البشر على حافة المجتمع ، في تصورٍ للعزلة لا يعفي من التواصل مع الآخرين ، لكنه يعني الوجود على حافة النظام سواءً كان الثقافي ، أو الاجتماعي ، أو السياسي ... في ظل توترٍ للحدود يجعل من تلك المجموعة موضعًا للرغبة والاشمئزاز في الوقت ذاته ؛ فيرصد شاهين من خلال الفيلم حياة شيالين المحطة ، وبائعي المرطبات أو لنقل الكازوزة لتتساوى مع المنطق اللغوي للجماعة المجسدة ، وهي المجموعة الأولى التي تتميز بالنشاط والحركة وكثرة التنقلات داخل ذلك الفضاء ، ولذلك كان الفعل في الفيلم من نصيبهم : الشيال أبوسريع ، والبائعة هنومة ؛ فقد أضفى شاهين على تكوين الشخصيات الطابع النشط المتسق مع طبيعة الفضاء ، ثم يجسد السكون من خلال بائع كشك الجرائد الطيب المسالم عم مدبولي الذي يرتبط ثباته وسكونه بالقدرة على رصد الأحداث ، لذا يبدأ الفيلم بصوته راويًا لقصة قناوي.

بين الحركة والسكون

ذلك التقسيم بين الحركة والسكون تقسيم للفضاء وليس المكان ، فالفضاء /الحركة ينتمي من خلال تصور الفيلم إلى عالم الإغراق في النبذ ، وفق ما تطلق عليه كريستيفا غير المناسب وغير النظيف (Unclean Improper /). حيث يصور الفيلم الرصيف والقضبان ، وما يتبعها من مناطق عالم الحركة -البائعات وأحاديثهن - وامتداداتها ، حيث التداخل بين البشر والأرض بصورتها القذرة من الطين والأوساخ والكراكيب التي تظهر باستمرار ، والعربات القديمة التي اتخذت مأوى للراحة والسكن بالنسبة لهم، فتشكل خلفيةً للمشاهد جلها ، منها مشهد مطاردة الأطفال لقناوي الذي ظهرت خلاله الأبعاد المتعددة لفضاء الحركة .

وهو أيضا عالم الرعب : الدماء والخوف والمطاردات ؛ عندما يقف فيه الإنسان في مواجهة الآلة التي تطارده ، مثال مشهد هنومة التي تنقذ الطفل البائع الذي سقط على القضبان واختلطت به فضلات المكان ، وكذلك مشهد إصابة الشيال إبراهيم ، وقد استكمل أبوسريع في المشهد ذاته فكرة التشوه الجسدي الناتج عن الوجود في ذلك المكان ، والفضاء ذاته مسرح جريمة القتل التي ارتكبها قناوي ، ومطاردته هنومة في محاولةٍ لتحقيق الغاية ذاتها ، فهو مكان النبذ الذي اخترقه الآخرون كمشاهدين متابعين بدلًا من كونهم مشاهدين عابرين في المشهد الأخير يتنازعهم الرفض والتعاطف .

أما فضاء السكون حيث يوجد عم مدبولي ، فيمثل أقل درجات النبذ ، والتصور المقارب لتعريف كريستيفا للإنسانية الذي يضاد النبذ / مشكلة الخوف من تداخل الحدود، وأقرب الفضاءات إلى النظافة ، لا بمعاناها الحرفي فقط ، لكن في إشارتها أيضًا إلى المدنس .

الرؤية والمضمون

ويعنى تصوير الفيلم وكذلك تقنيات الإخراج بتوظيف عناصر متعددةً على مستوى الرؤية والمضمون ، منها : التشوه الجسدي والنفسي ، والنبذ الاجتماعي ، والفيتيشية Fetishism ، والسادية - وهما مما أشار إليه باتاي من صور النبذ - وصورٍ مختلفةٍ متشظيةٍ للمرأة تربطها بالجانب الجسدي خلال الفيلم ، كما تعددت مشاهد الظلام والتحور الشكلي في انعكاسات البطل قناوي ، ولمعان العرق ، ولزوجة الدم ، وصور الحيوان ؛ لتسهم جميعها في تشكيل النبذ .

فشخصية قناوي الشخصية الرئيسة في الفيلم تمثل النبذ بالخروج عن الصورة النمطية للجسد من خلال العرج في ساقه ، في مجتمعٍ يؤمن في أعماقه بصورةٍ موحدةٍ للجسد ينبذ من يخرج عنها ، ذلك النبذ ترجعه كريستيفا -في محاولةٍ لتفسيره وإدانته - إلى نرجسية الذات التي تشعر بالخطر عند مواجهة الإعاقة، خطر الموت والقابلية للتشظي والإصابة vulnerability ؛ فالإعاقة تهدد بسقوط الحدود الجسدية ليس على المستوى الفردي فقط لكن على مستوى الجنس البشري، ويظهر ذلك منذ بداية الفيلم في رد فعل عم مدبولي الذي يظهر في ملامح وجهه المنكمشة ، وفي حديثه " جيت أمشي ، اكتشفت أنه أعرج ؛ فصعب عليا " ، وتربط كريستيفا بلاغة الإعاقة بتصوراتٍ أبرزها ؛ إنكار الآخر ألم الإعاقة ، حيث يظهر ذلك في تصورات الشيال طلبة " يا عم هو دا بيهمه؟ " ، والتي تنفيها إنسانية عم مدبولي، وكذلك صمت المعاق حيث تظهر شخصية قناوي قليلة الكلام ومنعزلةً وغارقةً في عالمها ، كما تكتمل صورة الإعاقة من خلال تركيز التصوير على ساقه ، فهي أول ما تلتقطه الكاميرا ، وتقوم بتبئيره.

وتكتمل صورة النبذ لقناوي، من خلال الاشارات الجنسية المرتبطة بالإعاقة في الجزء الأسفل من الجسد ، فتخلق لديه نوعًا من الفتيشية Fetishism كرد فعل على رعب الإخصاء castration ، ويكسر الصورة المرتبطة بالجنسانية الطبيعية Normal sexuality ، فركز الفيلم على ما كان يقوم به قناوي من قص لصور فتيات - موديلات، عارضات - وطريقة تثبيتها في الجدران ، حيث يظهر التصوير تأمله لتشكلاتها المختلفة على جدران غرفته القبيحة، ويدعم هذه الفكرة بتوالي ظهورها ، كما أكد الفيتيشية من خلال التصوير ، حيث ركز على التجزئة والتشظي في تصوير الجسد ، وأبرزها لا من خلال عين الكاميرا المحايدة ، لكن من خلال عين قناوي ، فهو ينتقل في التصوير من التركيز على نظرات قناوي ، ثم للجسد الذي يتجزأ في نظرته الجنسية ، إلى قدم ورقبة وغيرها، كما تظهر أيضًا من مراقبته لهنومة ومحاولته تقبيل يدها، وكذلك حواره مع القطة التي أسقط عليها صورة هنومة، فليس الأمر مجرد كبتٍ جنسي بل هو كبتٌ أدى الى نبذٍ من خلال وجوده الظاهر ، وتحركه بين الوعي واللاوعي ، الذي أدى في النهاية إلى العنف .

الإيروسية

فالإيروسية Eroticism جانبٌ أساسيٌ في نظريات النبذ ، يستدعي عدة مفاهيم عن الموت والمرأة، وقد شكل شاهين هنومة وفقًا لهذا التصور، وأبرز الجسد العاري في عدة صورٍ، أوضحها ابتلال ملابس هنومة بالماء واضطرارها لتغييرها، مع وجود المزيد من المشاهد التي تحسر فيها هنومة ملابسها لتظهر جسدها، وجميعها تعيد إلى الذهن رؤية باتاي للتعري كفعلٍ مخادع ، حيث المفترض به أن تكون دلالته امتلاك الذات ، وخاصةً في مشهدها منفردةً في عربة القطار الخربة ، لكنه كفعلٍ مخادعٍ تسقط فيه الحدود ، يتحول لحالةٍ من التواصل ؛ فتتحول الذات هدفًا لآخر يقع خارج حدودها ، في المرة الأولى كان قناوي وهو آخرٌ مرفوضٌ ، أما في المخزن فإن الآخر -أبوسريع- كان مقبولًا ، والرفض الأول والقبول الثاني سيوجهان الأحداث ناحية القتل .

ويبرز من خلال القبول / الرفض في الفيلم ، التناقض بين الصورة المقبولة للنوع المغاير heterosexual وما يكسر حدودها ، ويستدعي بذلك مفهوم بتلر عن النبذ ،فالنموذج الذي يظهر في الفيلم من خلال شخصية أبوسريع ،يمثل الصورة الذكورية المثالية ؛ الجسد المكتمل طويل القامة مفتول العضلات ؛ والذي يمتلك القدرة على الفعل Act سواء في صورته النمطية اليومية فهو شيالٌ يعتمد عمله على القوة البدنية، والفعل الثوري المطالب بحقوق الشيالين، وكذلك الجنسي في علاقته بهنومة في المخزن، يمكن أن يمثل نقيضًا أو مضادًا يوضع في مقابل التشوه الجسدي والنفسي لقناوي، ولذلك دلالاته التي تم التركيز عليها كثيرًا أثناء الفيلم .

لقد جمعت شخصية قناوي بين عناصر الضعف والتشوه، بين افتقاره للفعل على الجانب المهني، فهو يعمل مهنة توزيع الجرائد حيث يحمل مجرد أوراقٍ لا وزن لها ، وافتقاره للخيال الثوري، وافتقاره للفعل الجنسي فغاية ما يملك مجموعةٌ من الأوهام والصور، يعيره الآخرون لاختلافه عن التصنيف المهيمن -dominant cate gories، فتعلق إحدى البائعات" أتجوزه ليه هو أنا برمرم" ، ويكون الألم من نصيب هؤلاء الذين يقعون في حيز عدم التطابق disidentification مع هذا التصنيف المهيمن ، حيث يقول له أحد الشيالين -طلبة- عقبالك يا عروجة ، أهو كلام ، أنت بالك اللي زي دا يتجوز ، وترفض هنومة أحلامه بشكلٍ مؤلم مؤكدةً على اختلافه، "هتمشي تزك ورايا" ، أو تهدده بفضحه قائلة" سيب إيدي ، ودِيني لأوريك، لأقول لأبوسريع يربيك، ويعلمك الأدب يا عروجة" وهذا الرفض ليس تامًا مغلقًا لكنه يشير إلى الحركة المزدوجة بين القبول والرفض ، فهنومة تجاريه وتستمع لأوهامه ثم ترفضه وتقصيه ، فتعمق موضوع النبذ لديه.

ليكون رد فعل قناوي ، في البداية في ضوء أدبيات بتلر، يؤدي المنبوذ دور الجسد الذي لا يبالي ، لكنه في الحقيقة يهتم كثيرًا، وذلك يظهر من قول عم مدبولي "ماتضايقهوش دا بيشيل في نفسه"، ثم ترى أنه يبدأ بالتعامل مع الأمر كأنه أداءٌ مسرحيّ ، ونجد ذلك في ردوده عندما نصحه أحد الشيالين أنه كأعرج لابد أن يتزوج شخصًا يعاني نفس التحور الجسدي، لكنه رد بأدائية مسرحية تظهر في الفيلم " يعني لازم تكون عرجة ، طيب إذا كانت عورة متنفعش .. طيب متجوزني أختك بقى" وتكتمل الأدائية بردود الفعل الضاحكة ، وتكتمل الصورة عندما يتحول ذلك إلى ألم ينغرس في اللحم والعظم ، فبعد سخرية هنومة منه ، يتحول الأداء إلى عنفٍ موجهٍ للجسد ، بدءًا من العنف الموجه للجسد الصورة إلى العنف الحقيقي الذي تكتمل به فكرة النبذ .

وتتوافق بنية الفيلم مع النظر إلى فضاء المحطة ، فيقدم من خلال قناوي نمط الغريب القادم من أعماق الصعيد ، المنبوذ في مكانٍ معبرٍ يحلم بالعودة إلى الوطن /البيت/ الأرض ، وما يشير إليه حلم المكان الأليف من رمزية العودة إلى رحم الأم ، مغايرًا بذلك سائر القاطنين في المكان - المحطة - ومختلفًا عنهم فقد تحول المكان المعبر لديهم بسبب النبذ إلى مكانٍ أليفٍ، ويظهر حلمه من خلال قوله " نكتب الكتاب ونرجع البلد وأخش عليهم وأقول مرتي أهي، وبعد كدا أبنيلك حتة بيت على البحر... ونزرع حتة أرض ..." .و يرمز مثل هذا الحلم في أدبيات كريستيفا إلى الرغبة في العودة بالذات إلى ما قبل الانفصال عن الأم، انفصالٌ.. فالنبذ في رأيها يتحقق ابتدءًا في المرحلة قبل المرآوية عندما يحاول الطفل إيجاد تحديدٍ له بنبذ الأم.

وينتهي الفيلم باقتياده إلى المصحة، ليبلغ النبذ أقصاه ، عندما يرتبط بالمرض النفسي، وبعد فإن هذا الفيلم يقدم صورةً مضخمةً للنبذ، ذات أبعادٍ متعددةٍ، اجتمع فيها العنف مع الدم، والعرج، والاستعارات الجنسية، في تقابلها مع الحلم بالعرس والعودة والقبول، على أمل انتهاء النبذ والتخلص من فضاءاته، في حدودٍ كانت ولا تزال وهميةً مجرد أداءات للألم والعزلة والنبذ.

المراجع:

لمراجعة نظرية كريستيفا:

Grue , Jan . Rhetorics of Difference : Julia Kristeva and Disability . Scandi- - navian Journal of Disability Research , Vol 15 , No, 1 . 2013.

kristeva , Julia . Powers of Horror . An Essay on Abjection .Trans. Leon S. - Roudiez. New York : Colombia University Press . 1982.

لمراجعة نظرية ج ورج باتاي:

Bataille , Georges .Visions of Excess: Selected Writings 1927 -1939 .Trans - &Ed. Allan Stoekl .Minneapolis: University of Minnesota Press , 1986.

Hegarty, Paul. Georges Bataille: Core Cultural Theorist .London &New - delhi: SAGE Publications , 2000.

لمراجعة نظرية بتلر والنظريات السابقة:

Arya , Rina and Nicholas Chare . Introduction: Approaching Abjection. In- Abject visions: Powers of Horror in Art and Visual Culture . Ed. Rina Arya . and Nicholas Chare .Manchester : Manchester University Press , 2016

يوسف شاهين بعيون فرنسيّة

سينما الحبّ والإنسانيّة

عشرة **أعوام مرّت على رحيلك أيّها الكبير. اشتقنا إليك يا «ابن النيل»، فكلّ «حدوتة مصريّة» في أفلامنا تفتقدك. مــن خلف»باب الحديد» نناديك لتأتي وتعاين ما يعيشــه اصدقائك من «صراع في الوادي». أيُّها «العصفور» نتلهّف إلى حديثنا معك حول «المصير» الذي تؤول إليه ثقافتنا ونتمنّى أن نسمع صراخك مرّة أخرى «سكوت ح نصوَّر». تسألك «إسكندريّة، ليه؟» لماذا «الاختيار» صار اليوم بيد «الآخر»؟ أيُّها «المهاجر» تشتاق إليك «الأرض» وأنت تطلّ إلينا وتعلنها في آخر كلماتك «هي فوضى».**

الفرير يوسف عبد النور اليسوعيّ

إنّ احتفاليّة تذكار شاهين ليست مجرّد احتفال بمخرج كبير، لأنّ تراث «البيج جو» الفنّي هو تراث ينتمي إلى الإنسانيّة جمعاء. هذا هو ما تعلّمناه بفضل زيارتنا للسينماتِك الفرنسيّ وهو منجم السينما العالميّة الذي لا ينضب، إذ يحفظ ذاكـرة العالم السينمائيّة ويرمّمها. عن سينما يوسف شاهين وإرثه الفنّيّ. نقدّم لكم أعزّاءنا القرّاء لقاءً حصريًا من باريس في صيفها نقدّم لكم هذا الحوار الحارّ والممتع مع اثنين من محبّي سينما يوسف شاهين، كلٌّ منهما في مجاله: الأستاذ روبير ريجيس رئيس قسم الأرشيف والبحث في السينماتك والذي سوف تنفرد المجلّة بحديث معه في عددها ممّا سيتثنّى لنا تقديمه بشكلٍ وافٍ. يستقبلنا الأستاذ روبير في المساحة المخصّصة للاستقبال بقسم الأرشيف والبحث.

يفاجئنا الرئيس بوجود الباحثة آمال جيرمازي؛متخصّصة في الموسيقى بشكل عام، وكاتبة للعديد من المقالات كما شاركت في الكثير من المحاضرات حول الموسيقى المصريّة. تقوم بتحضير رسالة الدكتوراه في جامعة بـاريـس- سـوربـون وباحثة فـي السينماتِك الفرنسيّ حيث تمثّل المرجعيّة العلميّة لمعرض «يوسف شاهين»)-11/2018 7/2019(. عازفة للكمان كما تقوم بتدريس الموسيقى العربيّة في معهد «الكونسرفتوار: مارسيل دادي-conserva-toire Marcel Dadi» في «كريتيلCréteil».

بدايةً، لماذا يوسف شاهين؟

يضحك روبير ضحكة ذات مغزى يوضّحه مباشرة: دائمًا ما يُطرح علينا السؤال نفسه من قِبل المهتمين بصناعة السينما في الشرق. والسبب الرئيسيّ لاهتمام الغرب بيوسف شاهين بكلّ بساطة هو أنّ شاهين يجيد استخدام الرموز والمصطلحات الغربيّة ويقدّم بواسطتها المجتمع الشرقيّ. إنّه يمثّل نافذة حيّة وحيويّة نطلّ من خلالها نحن السينمائيّين في أوروبّا على المجتمع الشرقيّ. وبواسطة انفتاحه وإجادته لاستخدام الأدوات السينمائيّة الغربيّة فهو يمكّننا من فكّ شفرة مجتمعكم في تقاليده وفنّه وأفكاره التي تختلف تمامًا عن مجتمعنا.

إنّ ما تذكره هو في غاية الأهميّة سيّد روبير، إذ يشرح بوضوح التناقض الذي يلاحظه المشاهد العربيّ لأفلام يوسف شاهين. ذلك أنّنا حينما نسمع الحوار في أفلامه، نرى أنّه يستخدم اللغة العربيّة في لهجتها المصريّة ولكنّ الجُمل المستخدمة ليست جُملاً تعتاد الأذن المصريّة على سماعها. هناك بعض الجمل التي نسمعها على الشاشة باللغة العربيّة ولكنّها تشير إلى أنّ كاتب الحوار يفكّر بلغة أخرى ويترجم حواره من هذه اللغة إلى اللهجة المصريّة؟

هنا تجيب السيّدة آمال جيرمازي بشغف: أعتقد أنّه يمكنني هنا أن أقدّم لك سبقًا صحفيًا. بالتأكيد يتحدّث يوسف شاهين عن شعبه، إنّه يستوحي قصصه وحواره من الشعب المصريّ، ولكنّه لا يفكّر باللغة العربيّة. والسبق الصحفيّ هنا يكمن في أنّ أرشيف السينماتك يحوي النماذج الأوليّة للحوارات التي كتبها لأفلامه. والمحاولات والملاحظات الأولى التي كتبها حول أفلامه نجدها مكتوبة سواء باللغة الإنجليزيّة أو باللغة الفرنسيّة. في بداية دخوله مهنة السينما كانت يكتب حواراته وملاحظاته باللغة الإنجليزيّة ولكن ابتداءً من 1984- 1985 وبالتحديد مع «وداعًا بونابرت» وقيامه بإنتاج أفلامه بالاشتراك مع شركات فرنسيّة نرى أنّه يكتب السيناريو باللغة الفرنسيّة. يأتي الحوار باللهجة المصريّة كخطوة نهائيّة قبل تصوير أفلامه، ولكنّ القصّة والملاحظات تكون قبلاً مدوّنة سواء بالفرنسيّة أو الإنجليزيّة.

يكمل روبير: ما يلزم معرفته هنا هو مدى تأثير نشأته في الإسكندريّة، تلك المدينة ذات البُعد العالميّ والتي كانت تتحدّث في العصر الذي سكن فيه يوسف شاهين خمس لغات على الأقل، كما كانت تضمّ العديد من الجنسيّات والجماعات ذات الثقافات المختلفة. وقد ساهمت دراسته في مدينة «لوس أنجلوس» في توسيع ثقافته. لقد كان عاشقًا بصورة كبيرة للأفلام الغنائيّة الأمريكيّة. لقد عهدت عائلة شاهين للسينماتك الفرنسيّ بأرشيفه الشخصيّ، واستطعنا بفضل آمال التبحُّر في عالم مخرجنا الذي يتحدّث ثلاث لغات، بالإضافة إلى اتقانه لغة السينما ولغة الموسيقى والرقص والإخراج. كلّ هذه القدرات تبيّن أهميّة هذا المخرج الكبير. نعي في السينماتك الفرنسيّ الأهميّة القصوى لأعمال يوسف شاهين بالنسبة للمجتمع المصريّ، ونرى أنّه من واجبنا أنّ نساعد المجتمع المصريّ أن يتعرّف على تلك الأعمال مجدّدًا. لأنّ شاهين في الواقع لا يتحدّث سوى عن مصر وعن الوضع في مجتمعها، ونرى أنّ العديد من مواقفه وآرائه يتردّد صداها حتّى يومنا هذا. إنّها رسالتنا هنا في السينماتك: أن نجعل أعمال شاهين في متناول جميع المصريّين والعرب.

تعلّق آمال: ما أقدّره في شاهين فيما يخصّ انطلاقه دائمًا من المجتمع المصريّ، أنّه وعلى عكس سينمائيّين آخرين يبحثون عن لغة يتكلّمون بها إلى الغرب وأن يسلّطوا الضوء على جميع المشاكل التي يمرّ بها مجتمعهم، ليس من أجل حلّها ولكن فقط من أجل كسب ودّ المجتمعات الغربيّة والحصول على إعجابهم. أمّا شاهين فهو

يقدّم في أفلامه قلب المجتمع المصريّ، وهو يصفّ الشعب المصريّ أنّه «شعب عروقيّ» Le people de mesveines إنّه الشعب المتغلغل في عروق مخرجنا محلّ الدمّ، فهو يتحدّث إليهم ومن أجلهم قبل كلّ شيء. ويمكننا من خلال الكتب والأبحاث طرح أفكاره ونظرته للمجتمع المصريّ وتبسيطها بغية أن تصير في متناول جميع شرائح المجتمع المصريّ.

أريد أن أعود إلى فيلمه الأخير «هي فوضى» والذي أخرجه في العام 2007، يمكننا أن نلاحظ أثناء المظاهرات ضدّ الرئيس مبارك أنّ هناك مشاهدًا خلال تلك المظاهرات قد أخرجها شاهين قبل سنتين وكأنّه كان يتنبّأ بثورة المصريين في الوقت الذي فقد غيره الأمل في مثل تلك الانتفاضة. تلك الانتفاضة التي تمّت ضدّ «حاتم» الذي يمثّل الفساد والعنف الذي كان منتشرًا في تلك الفترة. لقد استوعب المجتمع في معاناته عبر العصور، لم ينظر إلى المجتمع في الماضي ولكنّه كان يرى مستقبل هذا المجتمع أيضًا وما الذي يمكن أن تؤدي إليه تلك الفوضى.

آمال: ليست هذه هي المرّة الأولى التي يرى فيها شاهين المستقبل، ويتكهّن بالأحداث. العديد من أفلامه تعكس الحالة الراهنة اليوم بصورة مذهلة، ونرى ذلك في أفلام: باب الحديد والمصير. ذلك الأخير الذي خرج إلى النور منذ عشرين عامًا مضت ولكنّه يعكس المعاناة التي يعيشها المجتمع المصريّ اليوم بسبب الإرهاب والتعصّب. هذه القدرة على التكهّن بالأحداث الحالية يعود إلى براعة خاصّة بيوسف شاهين تكمن في قدرته على التحليل الدقيق والعميق للمجتمع المصريّ خاصّة والمجتمعات العربيّة عمومًا.

ما أراه عظيمًا في هذه الأفلام أيضًا هي الموسيقى. في رأينا نرى أهميّة تسليط الضوء هنا أيضًا على موسيقاه. الشعب المصريّ يعشق الموسيقى والرقص. والموسيقى والرقص في سينما يوسف شاهين تعكس جزءًا مهمًا في ثقافة هذا المجتمع.

ننتقل ومن ثمّ هنا إلى الحديث عن السياسة في أفلام يوسف شاهين. لم يكن مخرجنا على اتّفاق دائم مع سياسات الدول الغربيّة. لقد انتقد كثيرًا تلك السياسات وبالأخصّ سياسة الولايات المتّحدة تجاه الشرق الأوسط، على الرغم من تقديره للسينما الغربيّة والأمريكيّة على وجه الخصوص. كيف تقيّمون وجهة نظر شاهين السياسيّة. وهل تعتقدون أنّ الفنّ والثقافة يمكنهما إصلاح ما أفسدته السياسة؟

آمال: هذا بالتحديد ما يحاول شاهين أن يفعله، فالعلاقة بين الشرق والغرب تظهر متذبذبة سياسيًا ولكنّه يُعلي قيمة العلم في الغرب كما في فيلمه «وداعًا بونابرت» على سبيل المثال. كما أنّه يعترف بحبّه للثقافة الغربيّة، فأمريكا علّمته السينما في ستديوهات أفلامها. ويشدّد أيضًا على قيم التسامح والانفتاح التي يتحلّى بها المجتمع الغربيّ. بيد أنّه ينتقد كثيرًا الغرب الذي يسعى لتبنّي سياسات استعماريّة.

نترك السياسة بعيدًا، ونعود هنا إلى فنّه: من وجهة نظركم، ما هي الخصائص والسمات الأساسيّة التي تميّز سينما يوسف شاهين؟

بكلّ بساطة وفي كلمة واحدة ما يميّز سينما شاهين هو الإنسانيّة. إنّه يؤمن بالإنسان ويحبّ الإنسان. كلمة الحبّ تأتي على لسان أبطال أفلامه طول الوقت. حتّى أنّنا في السينماتك عندما قرّرنا تنظيم معرضًا لسينما شاهين، فكّرنا في تسميته «يوسف شاهين: الحبّ». تتردّد كلمة الحبّ في رجاء أفلامه حتّى آخر نَفَس له في فيلمه «هي فوضى». برغم ضعفه ومرضه وفقدانه الكثير من حيويّته وقدرته على القتال والنقد، إلا أنّه كرّس كلّ حياته وفنّه في خدمة رسالته «الحبّ والإنسانيّة». ولقد وضع تلك الرسالة في إطار من التسلية والترفيه. لقد قدّم هذا الفنّ الجذاب في إطار غنائيّ رشيق مليء بالترفيه. هناك بعض النقاد يطلقون عليه لقب «فيلّيني العرب» ونحن نقول: لا إنّ فيلّيني هو يوسف شاهين إيطاليا». في عمق أفلامه هناك الإنسانيّة في جمالها وهذا سرّ سحره وما يجذب انتباهنا في سينماه.

تلك الإنسانيّة تتجسّد في القدرة على التسامح والحبّ والانفتاح. لقد أعلن أنّ ما يجذبه في سينما الولايات المتّحدة في هذه السينما التي تقدّم الفرح عن طريق الرقص والغناء وعبّر عن إحباطه وصدمته بسينما الثمانينات التي تحمل الكثير من العنف والتي ترسّخ مفهوم الفوضى. إنّ تحليل أفلام شاهين ودراستها، هو عامل غني بالمعلومات والأحداث التي تشهد على العصر الذي عاش فيه يوسف شاهين سواء في مجتمعه المصريّ أو المجتمع الغربيّ الذي عاش فيه وتأثّر به. لذلك ندعو الباحثين إلى اكتشاف أرشيفه الذي يحفظه السينماتك والاغتناء بهذه السينما الإنسانيّة المميّزة.

بالنسبة للمجتمع المصريّ، كيف يتمظهر هذا المجتمع أمام عيونكم من خلال سينما شاهين؟ كيف تغيّرت سمات المجتمع وإشكاليّاته عبر الحقب المختلفة التي عاشها مخرجنا؟

إنّه يستعرض عبر سينماه الممتدّة العديد من التحدّيات التي عاشها المجتمع. بداية من فيلم «أنت حبيبي» لفريد الأطرش وشادية الذي يقدّم فيه السينما الغنائيّة التي ميّزت الخمسينات في خفّتها التي تعكس حياة البرجوازيين في ذلك العصر. ومنها إلى فيلم باب الحديد متناولاً الإحباط الذي عانى منه المجتمع العربيّ في الستّينات. ويظهر متأثّرًا بالرئيس عبد الناصر في فيلمه عن صلاح الدين حتّى إنّه يسمّيه «الناصر صلاح الدين»، ثم يعيش نوعًا من خيبة الأمل بسبب عبد الناصر نفسه وينتج أفلامه «الاختيار» و«عودة الابن الضال». إنّ أفلامه تواكب تطوّر المجتمع نفسه. هناك أيضًا ثورة الضباط الأحرار والاستقلال والنكسة ودخول الصناعة وما إلى ذلك من تغيُّرات في المجتمع والتي يتبعها شاهين بوضوح. تكمن رغبته هنا في التعبير عن الشعب بكلّ أمانة ونقل حقيقته على الشاشة.

دعونا نتناول هنا فيلم المصير، والذي حظي باهتمام كبير هذه السنة حين تمّ تكريم يوسف شاهين في مهرجان «كان». أشعر أنّ هذا الفيلم يحتلّ مكانة كبيرة بالنسبة للسينمائيّين الفرنسيّين: ما هي الأهميّة الأساسيّة لهذا الفيلم تحديدًا؟

روبير: لا أحد ينكر أهميّة مهرجان «كان» في مسيرة شاهين المهنيّة، إذ يعود للمهرجان الفضل في جعل سينماه معروفة عالميًا. مهرجان «كان» هو مهرجان للنقد السينمائيّ، وهو نقد متطلّب وصعب. في «كان» تمّ الاعتراف به كمرجعيّة سينمائيّة. لقد حلقّت شهرته في عنان السماء بفضل «كان». وقد كان «كان» هو نقطة انطلاقه الرئيسيّة نحو المهرجانات الأخرى، إذ تمّ استقباله بعد ذلك في «مهرجان برلين» على سبيل المثال. لقد كان مهرجان «كان» على موعد منتظم مع يوسف شاهين. وفي العام 1997 كان الموعد الكبير والجائزة الأهمّ حين حظي بجائزة تكريميّة عن مجمل أعماله وهي جائزة خاصّة احتفالاً بمرور خمسين عامًا على إقامة مهرجان «كان». إنّ هذه الجائزة هي بمثابة انتصار ليوسف شاهين

وكلّنا نعلم أنّه رجل الانتصارات والفتوحات، إنّه يسعى في حياته وأفلامه للانتصار المستمرّ. والجائزة الخاصّة بخمسين عامًا على مرور مهرجان «كان» تعدّ أكثر أهميّة من السعفة الذهبيّة نفسها، لأنّها جائزة عن مجمل أعماله بداية من فيلم «بابا أمين» حتّى فيلم «المصير». نذكر من حيثيّات تقديم الجائزة، أنّها قُدّمت عن مجمل أعماله وتقديرًا لقيم التسامح والإنسانيّة التي تحملها في وقت الأزمات وتناوله للأزمات في الوطن العربيّ بدايةً من الأزمة الجزائريّة حتّى يومنا هذا يبيّن ما في أفلامه وفنّه من قدرة على استشفاف المستقبل ووضع رؤية سينمائيّة لحالة المجتمع العربيّ ككلّ. في ذلك الوقت كانت إزابلإدجاني هي رئيسة المهرجان، وهي فنانة ملتزمة بحركات الشباب وهي منحدرة من أبّ جزائريّ وأمّ المانيّة، وقد عاشت في فرنسا مهتمّة بالأزمة الجزائريّة. أعتقد أنّ هذه امور كلّها مرتبطة معًا، والعامل المشترك هو مهرجان «كان» الذي يعدّ بمثابة نافذة استثنائيّة.

إنّ شاهين هو مخرج عظيم جدًا وقد أخرج أفلامه بمساعدة السينما الفرنسيّة وأدواتها. في العام 1997 ومع فيلم المصير، وصلت سينما يوسف شاهين إلى ذروة نضجها. والسينماتك قامت بترميم فيلمه «المصير» وعرضته في مهرجان «كان» مرّة أخرى. كما أنّها قامت بترميم فيلم «وداعًا بونابرت» منذ عامين وتمّ تقديمه أيضًا في هذه السنة. إنّ «كان» هو مهرجان غاية في الأهميّة في حياة شاهين المهنيّة.

إنّ فيلم المصير يتناول قصّة ابن رُشد وهو فيلسوف على ملتقى الطريق بين الثقافة الغربيّة والشرقيّة. فهو فيلسوف يتحدّث العربية وعاش في أوربّا وهو أنقذ فلسفة أرسطو. إنّها قصّة شيّقة، يمكن للمواطن المصريّ متابعتها، ولكنّها تتناول في الوقت نفسه فترة مضطربة في العلاقات بين الشرق والغرب وهي تعكس الحالة الراهنة في مجتمعنا المصريّ حيث العنف والتعصُّب يفرضان أنفسهما. مع ابن رُشد لدينا خيارين لا ثالث لها: سواء العنف والصراع، سواء أن نقبل هذا الحوار الذي يرتحل من الشرق للغرب وبالعكس.

نعود إلى «كان»، في مجتمعنا المصريّ وفي الوسط الثقافيّ تحديدًا، نصف العلاقة بين شاهين و«كان» أنّها علاقة يميّزها الحبّ والإحباط على السواء، ذلك أنّه لم يفز بأي جائزة خاصّة عن أحد أفلامه قبل أن يحظى بالجائزة الخاصّة بمهرجان «كان».

آمال: في خطابه لهذه الجائزة كان يقول: «كنت أنتظر هذه الجائزة منذ ست وأربعين عامًا». لقد أنتظر هذه الجائزة منذ بداية تعاطيه الفنّ. ويكمل شاهين: «ضعوا أنفسكم في مكاني، لديّ اثنان وسبعون عامًا، إذ يخفق قلبي بشدّة وتضطرب أحشائي. ويكمل روبير: لقد انتظر مطوّلاً هذه الجائزة، انتظر هذا الاعتراف العالميّ بفنّه. برأيي، اعتراف النقاد بفنّه كان حاضرًا منذ البداية. لقد حظي بنجاح مميّز في فرنسا، وفيلمه «اليوم السادس» عرف نجاحًا جيّدًا في فرنسا تحديدًا بل وأكثر من مصر. فعلى سبيل المثال، المخرج جودار في فيلمه التصويريّ الأخير الذي يحمل الكثير من المقتطفات من تاريخ السينما والذي عُرض في «كان» يقدّم شاهين كأحد روّاد فنّ السينما. جودار وهو أحد السينمائيّين العالميّين يحتفي بمخرجنا كأحد أساتذة الفنّ السابع مسلّطًا الضوء على فيلمه «باب الحديد». الاعتراف بيوسف شاهين وسينماه يسبق كثيرًا العامّ 1997. وفي أرشيف السينماتك الفرنسيّ نجد كميّة هائلة من الجوائز من مصر وتونس والوطن العربيّ بأكمله. لقد حصل على المئات من الجوائز والشهادات التقديريّة، وإن ظلّ مهرجان «كان» هو الأوسع إعلاميًا. بيد أنّ تنافسيّة مهرجان «كان» يمكن أن تسبّب مثل هذا الإحباط، ذلك أنّ لجنة التحكيم دائمًا ما تكون مكوّنة من مجموعة من الفنانين مختلفي الثقافات التي قد لا يكون هناك ما يجمع بينتلك الثقافات سوى تقدير السينما. مدّة اثني عشرة يومًا يشاهدون أفلامًا من كافّة أنحاء العالم، وكلّ عضو باللجنة لديه ذوقه السينمائيّ ومدرسته. توزيع الجوائز في المهرجان مبنيّ على التوافق وهو أمرٌ عسير.

آمال: ربّما هذا الإحباط يأتي من فكرة أنّ العالم العربيّ لم يكن مُمَثّلاً بصورة واضحة في لجنة تحكيم المهرجان على مرّ السنين. فالإحباط هنا بالنسبة لشاهين ليس نابعًا من بحثه عن الجوائز، ولكنّ بسبب شعوره أنّ سينماه لا تلقى الفهم المطلوب من المتخصّصين. ليس من السهل قراءة أفلامه وفكّ رموزها. بالإضافة إلى ذلك، كان همّ شاهين الأوّل هو أن يجعل الآخر يكتشف العالم العربيّ على حقيقته ويجعل المجتمع الغربيّ يتعرّف إليه عن كثب. كيف يمكنني تقديم العالم العربيّ بصورة عميقة ومخلصة، هذا هو سؤاله. من هنا جاء الإحباط، ذلك أنّ المجتمع الغربيّ لم يستطع بسهولة فهم هذا المجتمع الذي جاء منه شاهين. في رأيي، شاهين أخذ وقتًا من أجل دمج أدوات السينما الغربيّة والشرقيّة معًا وهذا ما جعل سينماه مميّزة وعصيّة على الفهم في الوقت نفسه.

لقد كان شاهين بحاجة إلى الدعم من خلال دراسة أفلامه وتقديم أبحاثًا نقديّة لأفلامه. كان شاهين رجلًا واحدًا وفنانًا شاملاً، بيد أنّه ربّما كان بحاجة للاستعانة بأشخاص يقدّمونه ويحلّلون أفلامه.

روبير: إنّ شاهين مثله مثل باقي رواد السينما، كان قادرًا بصورة مذهلة على إدارة فريق عمل كبير من الفنّانين حوله. كلّ التفاصيل مدروسة بعناية في أعماله. جميع الممثّلين والتقنيين قام بإدارتهم باحترافيّة عالية. هو شخص العلاقات الذي يعمل بجدّ وباستمرار، يكفيه فقط أربع ساعات من النوم يوميًا مكرّسًا باقي يومه للعمل الجادّ. هو شخص متطلّب ولكنّه قادر على إدارة فريق عمله الفنّيّ بجدارة سواء أكان هذا الفريق هو مجموعة صغيرة داخل بلاتوه محدود أو جيش من المحاربين في الصحراء الواسعة. لقد عرضنا صورًا له في «كان» وهو يخرج أفلامه، نراه وحيدًا في حجمه الصغير مع مكبّر الصوت الخاصّ به يدير الآلاف من عساكر الجيش المصريّ الذين سمحت لهم الدولة بالمشاركة في فيلمه كممثّلين صامتين. يظهر شاهين قائدًا لهذا الجيش في إعطائه للأوامر. هو شخص دائم الصراخ، وهو لا ينكر ذلك، إنّها أحدى صفات أبناء البحر المتوسّط. يحمل في أفلامه الكثير من الحبّ والصراخ والانفعالات.

لم أعرف شاهين شخصيًا، لقد وصلت إلى قسم الأرشيف عامين بعد وفاته وقد تمّ مسبقًا حفظ إرثه الثقافيّ لدينا. لم ألتق به للأسف، ولكنّني عرفته من خلال أرشيفه وتاريخه المحفوظ لدينا. أتخيّل أنّني لو كنت أعرفه من قبل، كنّا سنصبح أصدقاء حميمين. يصرخ في وجهي كعادته ثمّ يحتضنني بعد خمس دقائق.

بالنسبة للسينما الغربيّة ومن أجل استمرار هذا الحوار بين الشرق والغرب. ما هي الصفات الأساسيّة التي تبحثون عنها في المخرجين الشرقيّين وفرق العمل السينمائيّة الشرقيّة من أجل إعادة إحياء هذا الحوار وتطويره؟ ولا نتحدّث هنا عن مصر بصورة حصريّة ولكن على مستوى العالم العربيّ ككلّ.

روبير: لقد شاهدت من ضمن أفلام يوسف شاهين فيلمي «بابا أمين» و«باب الحديد» من دون ترجمة للغة الفرنسيّة. عندما نفتقد للترجمة ولا نعرف اللغة، يتبقّى لنا أن نشاهد الصور وطريقة الإخراج والنهج الفكريّ للمخرج. وقد فهمت هذه الأفلام من دون ترجمة. هذا يعني أنّ شاهين أحكم سيطرته ليس فقط على الحوار السينمائيّ ولكن على الحوار الموسيقيّ ومن ناحية اختيار الكادرات. إنّه يصنع كادرات غاية في الجمال وهذا ما نراه ليس في أرشيفه فحسب ولكنّ أيضًا في الصور التي يزيّن بها أفلامه.

إنّنا لا نبتغي في السينما التفريق بين الشرق والغرب. إنّنا نبحث عن مخرج عالميّ بكلّ ما للكلمة من معنى، وهذه هي مواصفات الفنّان الحقيقيّ. بالتّأكيد عندما شاهدت تلك الأفلام، يمكن أن تكون فاتتني بعض اللقطات والحوارات التي لم أفهمها، وخصوصًا الحوارات الفكاهيّة. إنّ أفلام يوسف شاهين تتميّز أيضًا بروح الفُكاهة. هناك بعض اللحظات الخاصة بالثقافة المصريّة والتي لم أستطع التقاطها، ولكنّني فهمت الفيلم في مجمله. شاهين على مثال روّاد السينما في جميع أنحاء العالم، يعطي للمشاهد مكانًا مميّزًا في أفلامه. إنّه يضع المشاهد على أولويّة حساباته وهذا نابع أيضًا من تكوينه المسرحيّ، إذ تلقّى تكوينًا في التمثيل المسرحيّ. نرى الفيلم ونشعر أنّه يمسك بيديّ المشاهد من أجل أن يرافقه في رحلة فيلمه الخاصّة. يأتي هذا من تأثّره بالمسرح وبكبار كتّابه مثل شكسبير وهذا شغف واضح في أفلامه، مثل شخصيّة كارمن التي تظهر في مشاهده. هو فنّان عالميّ وسفير لبلاده.

آمال: يا له من سؤال صعب، كيف يصل فنّان إلى العالميّة وما هي الأدوات التي يجب أن يمتلكها من أجل الحوار مع الآخر المختلف عنه.

هل يمكننا هنا أن نعود إلى السمة الأساسيّة التي ذكرتموها بخصوص سينما شاهين ألا وهي الإنسانيّة. إنّ خط الإنسانيّة الذي يمكن أن يجمعنا حوله كنقطة التقاء الفنّانين من كلّ أنحاء العالم بغية إقامة الحوار بين الثقافات.

روبير: أريد ان أؤكّد هنا أن هذا الخطّ الإنسانيّ الذي يغني فنّ شاهين يأتي من نشأته في الإسكندريّة. في ذلك الوقت كانت الإسكندريّة مدينة التعايش بامتياز ومن دون تفرقة بسبب الدين أو العرق. كلّ الأديان والجنسيّات والثقافات تتعايش معًا. لقد وُلد في هذه الإسكندريّة التي كانت مقصدًا للثقافات، إذ تستقبل الثقافات من جميع أنحاء العالم وتصدّر ثقافتها الخاصّة. في

حضن هذه المدينة المميّزة نشأ شاهين وترعرع وتأثّر بها في العمق في هذه المدينة ذات الطابع العالميّ لدينا ميزة الانفتاح على جميع الثقافات. «سيلفت بودرو» أحدى أهمّ المتخصّصين في السينما الفرنسيّة كانت قد نشأت في الإسكندريّة وكانت صديقة مقرّبة من شاهين. لا تنفكّ تحدّثنا عن هذه الإسكندريّة متعدّدة الثقافات. «إسكندريّة ليه» هو فيلم يشرح دور الإسكندريّة المحوريّ في الثقافة العالميّة وهو الفيلم الذي حظي بتقدير كبير في مهرجان «برلين» وهو الفيلم الأكثر تقديرًا والأكثر مشاهدةً في أفلام شاهين.

على صعيد شخصيّ ما الذي يجذبكم في سينما يوسف شاهين؟

آمال: لقد بدأ اهتمامي بيوسف شاهين عندما بدأت أطرح على نفسي هذا السؤال الخاص بالعلاقة بين الشرق والغرب. لقد وصلت إلى فرنسا من أجل دراسة المسرح والموسيقى والعلاقة بينهما. بالبداية لم تجذب السينما انتباهي. عندما نأتي من الشرق للتعلّم لا نتوقف عن طرح الأسئلة: لماذا أنا والآخر مختلفين إلى هذا الحدّ؟ ذات مرّة كنت أشاهد فيلم «المصير» ليوسف شاهين على أحدى القنوات التونسيّة وقلت لنفسي: قد وجدتها. هذا هو ما كنت أبحث عنه منذ البداية؛ تحليل العلاقة بين الشرق والغرب. أرغب منذ بداية مسيرتي المهنيّة معالجة الأسئلة حول التسامح وبالأخصّ التسامح الدينيّ في مجتمعاتنا والانفتاح على الآخر. تحرّكني تساؤلات حول إمكانيّة أن يدخل الدين في ركب الحداثة وأن نعيش بحريّة من دون رفض الدين بل أن نعطيه مكانته الحقيقيّة في قلب المجتمع اليوم.

لماذا يوسف شاهين؟ من أجل تلك الأسئلة عينها. في بحثي المتواضع كعازفة ومتخصّصة في الموسيقى أسعى إلى إيجاد إجابات عن أسئلتي. عندما أقوم بالتحليل الموسيقي لأعمال شاهين، أسعى لإظهار الغنى الذي تحمله الثقافة العربيّة. هذا الغنى الذي يرفض الأصوليّة الدينيّة ورفض الآخر. وهذا ما يربطني بسينما يوسف شاهين.

روبير: أفهم تمامًا ما تعنيه عزيزتي آمال ولكنّني أريد أن أكمل هنا بصفتي أحد أبناء الثقافة الغربيّة والذي تأثّر بعمق بزيارته لمصر وللقاهرة تحديدًا. إنّ أرشيف شاهين هو إرث للفنّ وللإنسانيّة في العالم أجمع. لقد وصلت القاهرة حاملاً أحكامًا مسبقة استقيتها من العالم الغربيّ. ولكنّ هذا اللقاء الشخصيّ مع المجتمع المصريّ كان سببًا في هزّ كياني الداخليّ. فالمصريّون هم شعب وديع يحمل دائمًا الابتسامة على وجهه وقد حضّروا لي استقبالاً حافلاً وبحرارة. أعترف أنّهكانت لديّ أفكاريّ الغربيّة عن المجتمع المصريّ ولكنّني هناك اكتشفت عالمًا آخر. لقد وضعت أفكاري المُسبقة جانبًا، وسعيت جاهدًا لفهم عالم يوسف شاهين انطلاقًا من منظور حيّه الذي عاش فيه. حيّ شمبليون الواقع بين نقابة الصحفيّين وميدان التحرير. لقد ذهبت قبل الثورة وبعدها، إذ تتعاقب الأحداث باستمرار في هذا الحيّ. لقد منحتني الإقامة في حيّه العديد من المفاتيح لقراءة أفلامه وفهمها وهذا ما ولّد لديّ القناعة أنّه يجب علينا أن نغيّر أحكامنا حول الشرق والمجتمع المصريّ والعالم الإسلاميّ. السينماتك الفرنسي هو مكان لحفظ التراث السينمائيّ وأرشيفه ووضع هذا التراث بين يديّ الباحثين من أجل تحليله وتأويله. نسعى من خلال مشروعنا «شاهين» إلى إعادة اكتشاف أعمال شاهين وفنّه العظيم وأن نقيم من خلاله جسرًا ما بين السينمائيّين والمثقفّين في الشرق والغرب. نرغب في استضافة شرقيّين لدينا لدراسة سينما شاهين كما نبتغي جعل أفلامه تجوب أنحاء العالم ممّا يفتح الباب أمام الباحثين من كلّ أرجاء المسكونة.

نتّفق معكم تمامًا في هذا المشروع الحلم. ومن منبر مجلّتنا هذه

نطلق الدعوة إلى المهتمين بصناعة السينما للقدوم إلى السينماتك الفرنسيّ والبحث في تراث يوسف شاهين. الفرصة مفتوحة لإعادة اكتشاف هذا الكنز.

روبير: ما يهمّنا هنا هو دعوة الباحثين العرب المقيمين في باريس إلى زيارة السينماتك من أجل اكتشاف هذا الإرث. ندعو الجميع لزيارة معرض يوسف شاهين المقام لدينا من يوم 14 نوفمبر 2018 إلى 28 يوليو 2019. إنّه معرض طويل. هناك أيضًا la Retrospective du Film وهو «الأفلام المعروضة بأثر رجعيّ» ما بين نوفمبر وديسمبر ومن ثمّ سيجوب فرنسا بالكامل ليصل إلى مصر وإلى مكتبة الإسكندريّة تحديدًا. سيكون هناك احتفاليّات في المركز الثقافيّ الفرنسيّ في القاهرة والإسكندريّة واحتفاليّة بانوراما السينما الأوربيّة التي ترعاها أسرة يوسف شاهين نفسها. آمال بصفتها رائدة هنا تفتح الباب أمام دراسة الموسيقى والرقص في دراما يوسف شاهين.

من متابعتنا لاحتفاليّة يوسف شاهين في السينماتك لاحظنا ما يُسمّى La Galerie des donateurs أو معرض المانحين فما هو المقصود بهذا النشاط تحديدًا؟

روبير: هو مساحة من متحف السينما مكرّسة للمانحين الذين أغنوا بعطاياهم عمل السينماتك. إنّه نشاط لتكريم الأشخاص الذين وهبوا إرثهم السينمائيّ الشخصيّ للسينماتك الفرنسيّ، وهذا ما حدث مع يوسف شاهين الذي وهب في حياته مجموعته السينمائيّة من الأفلام لمركزين للسينما: السينماتك في الجزائر وفي باريس. والسينماتك الفرنسيّ يتميّز بنسخة حصريّة ووحيدة لفيلمه «النيل والحياة» وهكذا أنقذها السينماتك. كما أنّ شاهين حظي برابط قوي مع هنري لانجلوا مؤسس السينماتك الفرنسيّ وهذا ما يكشفه فيلمه «حدوتة مصريّة»، إذ تظهر شخصيّة لانجلوا في أحداث فيلمه الذي يمثّل سيرته الذاتيّة. وهذا ما يفعله شاهين، إنّه يتحدّث عن نفسه طوال الوقت ويذكر في هذا الفيلم نفسه لقاءه مع لانجلوا. إذن هناك هذا اللقاء المستمرّ مع مركزنا. وفي العام 1996 قام السينماتك بتكريم شاهين بالتعاون مع L'institut du monde Arabe في باريس. علينا أن نعرف عن شاهين أنّه شاخص باحث عن الكمال في صنع أفلامه، وقد حظيت بفرصة مقابلة مدير تصوير أفلامه والذي يحكي عنه أنّه كان دائم الحضور في السينما في غرفة العرض من أجل تشغيل الفيلم وعرضه. هكذا يصل به الشغف إلى هذا الحدّ، إنّه عبقريّ.

وفي العام 2010 كان هناك حدث سينمائيّ مهم في بوبيني يُدعى «سحر السينما» وهو التكريم الأوّل ليوسف شاهين بعد وفاته. بهذه المناسبة جاءت عائلة يوسف وورثته إلى السينماتك طالبين مساعدتنا لحفظه أرشيفه الموجود في شقّته بالقاهرة. تلك الشقة التي عمل فيها من العام 1971 وبعدها اشترى شقّة أخرى في البناية نفسها. وأنا كنت مرسلاً من قِبل السينماتك الفرنسيّ لبحث سبل صيانة هذا الأرشيف وترميمه. لم يكن هذا الإرث عبارة عن أفلام فقط، فقد عمل يوسف شاهين كرئيس تحرير أحدى المجلات السينمائيّة، وهناك العديد من لحظات التكريم والمقالات التي كُتبت عنه والتي تملأ أرجاء مكتبه. لقد قضيت سبعة أيّام في تلك الشقّة، وأستطيع أن أشهد بحضوره الطاغي الذي يملأ أرجاء المكان حتّى بعد رحيله. بيد أنّ أرشيفه كان يعاني من مشكلة حقيقيّة في ذلك الوقت لحفظه. السيناريو والأفيشات والصور والأكسسورات، جميع ملفّاته كانت في حالة خطرة ومعرّضة للتلف، ذلك أنّ شاهين كان مدخّنًا شرهًا وقد سبّب تدخينه خطرًا على هذه الملفّات. لقد كانت هناك حاجة طارئة لنقل أرشيف شاهين إلى فرنسا وهنا سعينا إلى إنقاذ إرثه طبقًا لتخصّصاتنا وخبرتنا. وفي الوقت نفسه وصلت إلينا آمال وبدأت معنا البحث العلميّ على ملفّاته السينمائيّة وسعينا معًا وبالتعاون مع ابنة اخته لتحليل وصيانة هذا الإرث الفنّيّ الضخم.

بدأ العمل في العامّ 2010 ومن الطبيعي اليوم وبعد عشر سنوات أن نقيم احتفاليّة لتكريم اسمه وفنّه، والذي يمثّل معرض المانحين جزءًا من معرضه الشخصيّ. ونحن مجموعة من أربعة أشخاص تعمل على هذا المشروع: آمال مسؤولة عن الشقّ العلميّ وأنا المفوّض من قبل السينماتك وهناك متخصّص في السينماتوغرافيا ومسؤول الأرشيف لتنظيم الملفّات. نفكّر معًا من أجل تنظيم مؤتمرات ولقاءات على هامش الاحتفاليّة. وآمال بصفتها باحثة علميّة متخصّصة في سينما يوسف شاهين تمدّنا بمفاتيح لقراءة أعماله وأرشيفه بشكلٍ علميّ. فكما قلنا فإنّ أعماله تحمل تأويلات مختلفة، كما سبق وذكرنا أنّه يعبّر عن نفسه بأكثر من لغة ويتجوّل فيما بين الفرنسيّة والإنجليزيّة والعربيّة، وكلّ جملة تحمل تأويلات مختلفة بحسب اللغة التي يكتب بها.

آمال: علينا أن نضيف هنا أنّ مشاريع أعماله عانت من رقابة مشدّدة من قِبل المصنّفات الفنّيّة وقد كان عليه كتابة حواره مستخدمًا في كثير من الأحيان لغة تحمل طابعًا غير مباشر من أجل إيصال أفكاره وإنقاذها من مقص الرقيب. بعض الأحيان لم تكن لغته واضحة بسبب هذا الخلاف مع الرقابة ولهذا شابت لغة حواره بعض الغموض.

هناك سبب آخر في رأينا، وهو رغبته الملحّة أن يقول كلّ شيء. إنّه يسعى للتعبير عن كلّ ما يجول بخاطره ويشعر به، ولعلّ هذا أيضًا كان سببًا في غموض حواراته في أفلامه.

روبير: لدينا العديد من اللقاءات التليفزيونيّة التي سجّلتها معه وسائل الإعلام الفرنسيّة المختلفة. ونلاحظ في تلك اللقاءات أنّه يتكلّم كثيرًا وفي كلّ الاتّجاهات. يتحدّث باحترافيّة عالية عن طريقته في العمل وعن كلّ شيء. هو شخص يحمل فضولًا كبيرًا. هناك لقاء مسجّل نفكّر في الاستعانة به في احتفاليّتنا وهو عبارة عن زيارة خاصّة لمكتبته وهناك يتحدّث بصورة رائعة عن الأدب وغيرها من الموضوعات. إنّه إنسان لديه ثقافة ذات مستوى رفيع تجذبك ليس لسينماه فحسب ولكن لشخصه أيضًا.

آمال: هنا الفنّان الذي أحمله في داخلي يبتغي التعليق على فكرة الغموض في أعماله الفنّيّة. إنّ الفنّان الذي ينطلق من مجتمعه، لا يستطيع أن يبقى أسيرًا لهذه الرؤية، عليه دائمًا تقديم المجتمع ولكن باستخدام صورًا تجريديّة لهذا المجتمع وهنا فالغموض مرغوب، إذ يسعى كلّ لشخص لفهم هذه الصور المجرّدة على طريقته الخاصّة. وهذه علامة على الذكاء، فلا يجب علينا أن نلتصق بواقعنا، بل أن نتحرّر منه من أجل أن نفهمه على حقيقته. علينا أن نهذّب هذا الواقع ونسمو به ونترك للمشاهد الحرّيّة لفهم وجهة نظرنا وتأويلها كما يشاء، من دون أن نفرضها عليه.

كلمة أخيرة عن شاهين في ختام حوارنا

روبير: لقد استطاع شاهين أن يستخدم الأفلام الغنائيّة وهي من أهمّ الفنون المصريّة في العصر الحديث ويجعل منها لغة تخاطب العالم العربيّ بأكمله. هناك فيلم يسمّى «هوليود على ضفاف النيل» وما أفهمه من هذا الفيلم أنّ الأفلام الغنائيّة المصريّة

صارت جزءً لا يتجزّأ من الثقافة العربيّة بشكل عام. فكلّ أبناء هذه الثقافة يعرفون هذه الأفلام ويقدّرونها وشاهين تأثّر بهذه الحركة وهذه الثقافة.

كما سبق وتحدّثنا كيف أن مصر كبلد لها تأثير ثقافي عالميّ وهذه الأفلام الغنائيّة التي أغنت العالم العربيّ وكان مركزها مصر لم تصنع بيد المصريين فحسب، ولكن شارك فيها العديد من الفنّانين من جميع أنحاء الوطن العربيّ: لبنان وسوريا على سبيل المثال.

لقد زرنا «بهنا فيلم» في القاهرة وهي أوّل شركة إنتاج تعامل معها يوسف شاهين في بداية مشواره وهناك اكتشفنا كنزًا من أرشيف الأفلام الغنائيّة التي أغنت تلك الثقافة على مرّ العصور. لقد عرضت الإسكندريّة الفيلم الأوّل في تاريخها قبل باريس. لقد جاء من هذه الثقافة، وقد حافظ على ثقافة الأفلام الغنائيّة في أفلامه، حتّى أنّه جعل أبطال أفلامه ترقص وتغنّي، وهو بنفسه كان يرقص ويغنّي في أفلامه. وعندما نرى كيف دعا فنّانة استعراضيّة مثل داليدا للمشاركة في فيلمه «اليوم السادس» حيث تقوم بدور مختلف تمامًا عن طبيعتها وغيّر من شكلها وهيئتها مستخرجًا منها قدرات لم تكن هي تعرفها في ذاتها من قبل.

آمال: ختامًا أحمل الكثير من الطموح في عملي هذا. أرغب في أن أعيد اكتشاف فنّه وسينماه وتقديمها للغربيّين والشرقيّين على السواء، وهو ليس بالعمل السهل على الجانبين. وأمّا بخصوص كوني فنّانة صاعدة فأنا أرغب في استكمال مسيرة يوسف شاهين في كيفيّة تقديم الفنى الذي تحمله ثقافتنا العربيّة من ناحية لنا كعرب لأنّ تناسينا هذا التراث الثقافيّ الغنيّ، وللعالم أجمع من ناحية أخرى. أسعى لاستكمال هذه المسيرة من خلال العمل على الموسيقى والنقد الفنّيّ. وهذا ما يشغل وقتي وأعتبره رسالتي: كيف يمكننا أن نقدّم ثقافتنا الغنيّة في إطار واعي وواضح لنا كعرب وللعالم أجمع.

روبير: هناك أيضًا دورًا تضطلعين به على مثال شاهين ألا وهو مهمّة النقل والتسليم. لقد علّم شاهين السينما لحوالي 900 تلميذًا على مدار مسيرته المهنيّة، وأنت أيضًا تقدّمين محاضرات عن الموسيقى العربيّة في باريس وتعلّمين الفرنسيّين الموسيقى والغناء العربيّ.

آمال: نعم أنا أقدّم دروسًا لتعليم الغناء الشرقيّ للأطفال، إذ أعلمهم أغاني لفيروز وسيّد درويش. وأحاول أن أقدّم لهؤلاء الأطفال صورة تختلف عن الصورة السلبيّة التي يقدّمها الإعلام، إذ أنقل لهم جزءًا من ثقافتنا العربيّة الغنيّة.

أذكر هنا الكاتب الشهير «أمين معلوف» في كتاب «الهويّات القاتلة» والذي يتحدّث فيه عن أهميّة الأشخاص الذين يعيشون على الحدود ما بين الثقافات المختلفة وأهميّتهم الحصريّة في بناء جسور للحضارات ما بين الشرق والغرب وبين الثقافات المتعدّدة. هم أحجار أساسيّة تقودنا إلى معرفة الذات ومعرفة الآخر على حدٍّ سواء.

بهذه الكلمة الحواريّة اختتمنا الجزء الأوّل من لقاءنا ولكنّ شغفنا بيوسف شاهين تضاعف. لم يكن هذا اللقاء سوى البداية لإعادة اكتشاف هذا الفنّان الكنز الذي يقدّره أبناء فرنسا ربّما أكثر من أبناء بلده. لم يكن صاحب نظريّات سرياليّة أو تقنيات معقّدة. عبقريّته تكمن في بحثه عن الحبّ والإنسانيّة بكلّ الطرق. تارة نراه يعلّمنّا الحب بالفلسفة وتارة نراه طفلاً يلهو ويتلاعب بخيالنا وتارة نراه يرقص ويغني أو يقتل كلّ أبطاله. «يهمني الإنسان ولو مالوش عنوان» هذه هي العبارة التي تلخّص فنّه وغاية أفلامه، هذا ما تعلّمناه من هذا اللقاء، وهذا هو ما يجعل فنّه وسينماه خالدين.

«انت حبيبى»

يوسف شاهين.. الوجه الآخر

قبل أن يفاجئ يوسف شاهين الحياة الثقافية بفيلمه الأبرز فى تاريخ النوع الفيلمى / الكوميديا الغنائية «انت حبيبى» 1957، كان قد سبق له أن قدم 9 أفلام: (بابا أمين – أبن النيل – المهرج الكبير – سيدة القطار – نساء بلا رجال – صراع فى الوادى – شيطان الصحراء – صراع فى الميناء – ودعت حبك)، إلا أن ما استلفت الانتباه إلى أعماله، وجرى تعميده فى بؤرة الاهتمام على نحو لا يقبل الشك أو التردد، كان فيلم «صراع فى الوادى» 1954، ثم تبعه فيلم «صراع فى الميناء» 1956.

أحمد عبدالعال*

وكان الأكثر مدعاة للاهتمام من واقع استقراء الفيلمين: صراع فى الوادى، وصراع فى الميناء، أمران كلاهما يقدم الآخر ويسبقه:

الأمر الأول: الاحترافية المشهود لها التى بدا عليها شاهين مهنيا وفنيا.

الأمر الثانى: الرؤية الفكرية المتبناة، وكانت بدورها متجاوزة للمصالح والتفاهمات الطبقية السائدة وقتئذ. والسينما المصرية بطبيعة الحال لم تكن مستبعدة بتأثيرها ونفاذها من حملات الدعاية، ومحاولات أحتواء الوعى الجمعى، والأنحراف به، وتشويهه أذا لزم الأمر. «وخلال سنوات الخمسينيات دافعت سينما شاهين عن مقاربات جديدة للثقافة الشعبية من خلال منظور متجدد لقضايا الريف والطبقة العاملة». (1)

سينما حداثية

وقد جاء كل من الفيلمين صراع فى الوادى، وصراع فى الميناء، مشحونا بأجواء دراماتيكية مستحدثة ومتجرئة على طقوس وتقاليد السينما السائدة، وعلى جميع الأصعدة: الأمكنة والشخصيات وتضارب المصالح،

هذا غير الإشارات الواردة هنا وهناك، وقد جرى تسريبها قصدا وعمدا، وكلها كانت طعنا وتجريحا لما بدا انه غير قابل للطعن أو المناقشة: بناء اجتماعى صلد، مصالح وتحالفات طبقية مهيمنة، أمتيازات واحتكارات استأثرت بمواقع السلطة والثروة، وذلك على وقع ميراث تاريخى موغل.

المثير المدهش، وفى مفاجأة كاملة، إلى الحد الذى بدا معها شاهين وكأنه يعيد تقديم نفسه من جديد إلى جمهوره، وعلى أبواب اكتشاف عالم جديد لم يسبق له أن طرقه من قبل: عالم الكوميديا الغنائية.

صحيح، أن يوسف شاهين سبق له وأن كشف عن ولعه بالغنائيات فى وقت مبكر من مشواره الفنى، دافعا فاتن حمامة إلى الغناء فى أول أفلامه «بابا أمين» 1950، وفى نفس الفيلم قدم شكلًا فنيًا أقرب إلى الأوبريت «عايز كام». ثم تعاون مع سيدة الغناء العربى فى السينما العربية ليلى مراد فى فيلم «سيدة القطار»، 1952، وفى فيلم «المهرج الكبير» يقدم أكثر من استعراض مبديا ولعه بالمشهدية الاستعراضية الموسقية على نحو ماقدمه فى «نساء بلا رجال»، 1953، ثم قدم ميلودراما غنائية صريحة فى فيلم «ودعت حبك»، 1956. «إن استخدام شاهين للأغنية أو الاستعراض يعد عنصرا من عناصر الأسلوبية التى وضحت منذ أول فيلم، وتبلورت عبر كل أفلامه». (2)

الحقيقة المؤكدة، وبكل المعايير الفنية والنقدية..وإزاء الكوميديا الغنائية «انت حبيبى» نحن أمام يوسف شاهين فى طبعة جديدة تماما، طبعة وحيدة استثنائية فى تاريخه الفنى كله، إذ لم يسبق للفنان أن قدمها من قبل، كما لم يحدث أن دفع بها إلى الطباعة مرة ثانية، نعنى تكرار شاهين تقديم تجربة الكوميديا الغنائية، وبهذه الأريحية الفنية التى لم تكن تعنى سوى: «متعة فيلمية كاملة» لا يزال يتمتع بها «انت حبيبى» رغم مرور ما يزيد على نصف القرن من عرصه الأول.

التجريب والمغامرة

أليس من المثير للجدل – مثلا – أنه على الرغم من زخم مشوار شاهين الفنى، ومسيرته الفنية الحافلة، ومع ذلك يبقى انت حبيبى عصى على النسيان أو الشحوب، ربما لا ينافسه فى وضعيته تلك سوى فيلم «باب الحديد» 1958، الذى يعد وبكل معايير السبق والتجريب والمغامرة «فيلما طليعيا» بامتياز، ومع ذلك تحول إلى فيلم جماهيرى له شعبيته وحضوره، وقد يكون الأكثر قبولا وراوجا فى سينما يوسف شاهين.

لعلنا نجازف – نقديا – الإشارة إلى وضعية فيلمين انت حبيبى، وباب الحديد، من زاوية حضورهما القوى فى ذاكرة سينما شاهين، مقارنة بوضعية ثلاثيته الفيلمية التعبوية: جميلة 1958، الناصر صلاح الدين 1963، الأرض 1970. «قعدت 30 سنة مكسوف منه، وبعدين لما اتعرض فى فرنسا أخد كلام جميل جدا يمكن زيادة عن الأفلام التانية، وبعدين روحت نيويورك لقيت رئيس المهرجان وكل الناس بيضحكوا عليه، بعدين عرضته فى التلفزيون لقيت نفسى أنا كمان بضحك، ساعتها كنت بحلم اعمل باب الحديد، اعمله ولا استنى باب الحديد اللى لسه لا له منتج.. ولا فى تركيبة ولا أى حاجة. وبعدين قلت فيلم فيه مزيكا، وهند رستم حترقص، وتغطى على فريد، كنت عارف ان ده تحدى». (3)

فى حقبة الخمسينيات، حقبة تأسيس يوسف شاهين لمشروعه الفنى، وانتزاع الاعتراف بحضوره، فى مرحلة كانت فيها مصر بدورها على أعتاب تحول تاريخى ـ يوليو 52. فى نفس الوقت الذى كانت فيه السينما المصرية ايضا على مفترق طرق.. «سينما وطنية» مرحلة من حقبة الأربعينيات بنتيجتين فارقتين:

- الأولى: صعود صناعة سينما واعدة، خاصة فى وجود استوديو مصر ومباشرة نشاطه ودوره الريادى، صناعة سينما وطنية توافر لها مقومات الجدوى الاقتصادية من جهة، وقبول جماهيرى واسع الانتشار يعزز من سطوتها ونفاذها من جهة ثانية».
- الثانية: اصطحاب السينما المصرية من عائدات حقبتى الأربعينيات والخمسينيات لمولد أهم وأبرز ثلاثة مخرجين طليعيين فى تاريخها:
  - صلاح أبو سيف – دايما فى قلبى 1946.
  - يوسف شاهين – بابا أمين 1950.
  - توفيق صالح – درب المهابيل 1955.

مشروع شاهين السينمائي

أولئك الكبار الذين قاموا على تأسيس وشرعنة «السينما الأيديولوجية» واحدة من أهم مدارس السينما المصرية، وأبرز تياراتها على الإطلاق.

بينما كانت حقبة الخمسينيات تشى بوعودها المرتقبة – يوليو 52، كان شاهين يمضى قدما فى تأسيس مشروعه الفنى. «وبينما كان يخرج عددا من الميلودرامات الشعبية، والأفلام الموسيقية التقليدية من حيث الموضوع والأسلوب مثل المهرج الكبير 1952، سيدة القطار ونساء بلا رجال 1953، شيطان الصحرا 1955، ثم اتبعه بأفلام: ودعت حبك، انت حبيبى 1957، وحب إلى الأبد 1959». (4)

حتى نهاية الخمسينيات، كانت منصة إطلاق مشروع شاهين، قد شهدت له أول احتساب للنقاط فى مسيرته المهنية على المستويين الجماهيرى والفنى:

- ابن النيل 1951.. «كان أول فيلم مصرى يصور فى موقع خارج الاستوديو، وحقق نجاحا شعبيا، وتكلف 13ر000 جنيه مصرى فقط، وحقق دخلا يفوق 07ر000 جنيه». (5)
- انت حبيبى 1975.. «تركت لنا نموذجا مثاليا نادرا للكوميديا شديدة الجاذبية والرقى، جمعت بين طرافة وخفة دم وشعبية أبو السعود الأبيارى... وبراعة يوسف شاهين التكنيكية الفائقة فى التوصل إلى الصيغة السينمائية

المتقدمة كعادته فى أفلامه منذ البداية. هذا اللقاء الوحيد بين هذين العبقريين – كل فى مجاله – حين تركا لنا هذا النموذج القابل لتدريس الكوميديا السينمائية الراقية».(6)

● باب الحديد 1958... لم يحدث – قط – منذ أن عرفت الحياة الثقافية فى مصر ما يسمى باستفتاء اختيار أحسن مائة فيلم فى تاريخ السينما المصرية، أن غاب فيلم باب الحديد عن شغل موقعه المتقدم الذى لم يحدث – قط – أن تراجع عنه. مثلما لم يحدث فى أى تقييم منصف لتاريخ السينما المصرية أن غاب عن الحضور اسماء الثالوث السينمائى الشهير: كمال سليم.. العزيمة 1939، صلاح أبوسيف.. دايما فى قلبى 1946، يوسف شاهين.. بابا أمين 1950. بعدهم ـ وليس قبل – سجل أو أحذف ما شئت من أسماء السينمائيين المصريين، ربما تصيب.. وربما تخطئ، ولكن فيما يتعلق بالثالوث الشهير، لا تملك سوى الوقوف طويلا أمام أسهام ومكانة ودور كل منهم، وأيا كانت معايير التقييم أو آلياته: كل على حدة أو معا.. سوف تبقى النتيجة واحدة.

فى السينما المصرية أو فى غيرها من سينمات العالم، لم يعرف أن السيناريو الناجح شكل ضمانة لإنجاز فيلم ناجح، صحيح أن السيناريو الفاشل سوف ينتهى به الأمر إلى فيلم كارثى، الا أنه وفى كل الأحوال لم يستدل بعد على معادلة: السيناريو الناجح = فيلم ناجح.

السؤال: ما هى المعايير الفنية والنقدية التى يمكنها أن تصعد بفيلم انت حبيبى الجماهيرى، وبصفته واحدا من أبرز إنجازات شاهين الفيلمية، على نحو ربما يضعه على قدم المساواة مع فيلم باب الحديد الطليعى؟ على كل ما توافر له ـ باب الحديد ـ من حظوظ الأمتياز والتقدير فنيا نقديا، وعلى العكس تماما من ـ انت حبيبى ـ وما تعرض من تجاهل شديد، وكأنه جريمة أن تصنع فيلما جماهيريا ناجحا بامتياز، وشديد التفرد فنيا أيضا.

واحدة من كبريات ركائز خصوصية شاهين وتفرده سينمائيا، ربما كان مرده حضور الذات أو الأنا للفنان، على نحو ربما لا يتوافر بنفس الدرجة من الحضور والقوة مع أى سينمائى آخر فى السينما المصرية. وحضور الذات أو الأنا هنا على نحو ما هو متوافر فى عالم شاهين الفنى، أمر يتجاوز طبائع المهنية أو الاحترافية تماما، وأن ثمة ما يمكن اعتباره «روح» الفنان ـ الإنسان أو الإنسان ـ الفنان، حاضرة ومحلقة فى عالم شاهين، وبما يتعذر وصفه بغير ذلك، أو التعبير عنه بمقاربة أخرى.

على مدار مسيرة يوسف شاهين الفنية، وايا كان مستوى التباين بين أفلامه.. حدته أو خفوته، فإن ثمة أسلوبية فنية حاضرة دوما فى أعماله، وربما يندر غياب أسلوبيته تلك، ولذا نجد أن شاهين من الوجهة الفنية كان دائما له حضوره، وكانت له دوما قدرته على استحضار وبعث المواقف والمشاعر والمرئيات أمام الكاميرا، دون تراجع عن خصوصيته أو المساومة عليها. (شكل 1)

شكل (1)

مقومات أسلوبية يوسف شاهين الفيلمية
1950 ـ 1959

1 - وحدة الاستدلال:

- صراع فى الوادى 1954
- صراع فى الميناء 1956
- انت حبيبى 1957
- باب الحديد 1958

2 – الأسلوبية الفنية.. المقومات والركائز:

- إيقاع زاخر بالحيوية والتدفق.
- الحرص الشديد على إطلاق حركية الممثل والكاميرا على نحو تفاعلى ـ ايقاعى لافت للانتباه.
- الاهتمام الشديد بمكانية وزمانية السرد.
- معمارية الميزانسين.
- العناية بالتكوين بما يمنح السرد مستويات عدة وعديدة من عمق المجال، وحيوية المشهدية الفيلمية بما فى ذلك حضور الممثل، الإضاءة، الديكور، مواقع التصوير الخارجى.
- ولع باللقطات العامة مع القطع على لقطات بعيدة ومتوسطة مختارة بعناية شديدة.
- اعتبار التوليف – التركيب – المونتاج عاملا فاعلا وسياديا على مستويى السرد والايقاع.
- إدارة الممثل.. وكيف يصبح للمثل حضوره الفائق على نحو ربما لا يتاح لنفس الممثل استعاضته مع أى مخرج آخر.
- نزوع متواتر وممتد إلى المشهدية الفيلمية الغنائية الموسيقية الاستعراضية.
- الجمع بين صرامة حضور الصانع جنبا إلى جنب مع أريحية الفنان، والنتيجة على الشاشة: حالة من التوهج والسحر.

انت حبيبى.. السينمائى والفيلم:

من قوانين الظاهرة الإبداعية ـ ايا كان المجال أو الوسيط ـ أن حضور الفنان والعمل الفنى بذات الدرجة من الحضور والقوة أمر نسبى أولا، وقابل للحراك ثانيا.. وكلاهما يمثل إلى الآخر علامته الإرشادية: الفنان باتجاه العمل الفنى، والعمل الفنى باتجاه الفنان. والعلاقة بين السينمائى والفيلم فى مسيرة شاهين الفنية لم تكن على وتيرة واحدة، ولا يمكن أن تكون كذلك مع شاهين، ولا مع أى سينمائى آخر.

الظن، أن مؤشر حضور شاهين السينمائى والفيلم على نحو ما هو متوافر فى فيلم انت حبيبى، وباب الحديد، على ما بينهما من تباين فى النوع الفيلمى والرؤية ما بين الجماهيرى والطليعى، الظن، أن قراءة المؤشر ربما سجلت واحدة من أفضل القراءات فى مسيرته الحافلة.

إن ما يجعل من فيلم انت حبيبى متحدثا بامتياز بلسان شاهين، وممثلا عن استحقاق وجدارة لسينما شاهين بكل مقوماتها وركائزها الأسلوبية، ويزيد عليه «الحس الكوميدى» بالغ الشفافية، وبهذه الأريحية، فى تجربة فيلمية استثنائية لم يكررها شاهين ـ للأسف ـ مرة ثانية.

فى استعادة سريعة لسردية وايقاع انت حبيبى، يمكننا ملاحظة وبشفافية تامة، أنه ما فى مشهد، أو حركة كاميرا، أو تكوين، أو ادارة ممثل، إلا وشاهين حاضر تماما، مستوفيا كل ملامح وشعائر وطقوس عالمه الفنى. حسبنا مراجعة بعض المشاهد لبيان سطوع أسلوبية شاهين فى انت حبيبى بجميع عناصرها الفنية، على نحو ماسبق الإشارة اليه فى شكل (1).

● مشهد محاولة سراج منير وميمى شكيب إيقاظ فريد الأطرش فى حضور بائع اللبن والسفرجى.

● مشهد تناول الغذاء فى حديقة الفندق فى حضور كل من فريد الأطرش – شادية – هند رستم – عبدالسلام النابلسى – عبدالمنعم ابراهيم.

● مشهد دويتو اغنية «ياسلام على حبى وحبك» بين شادية وفريد الأطرش.

● مشهد أغنية القطار بين غناء فريد الأطرش ورقص هند رستم.

● مشهد أغنية زينة فى الفرح النوبى.

● مشهد اللقطة التذكارية لعقد قران شادية وفريد الأطرش فى حضور المصور الفوتوغرافى.

● مشهد المطاردة بين هند رستم وفريد الأطرش فى الملهى.

● مشهد عراك فريد الأطرش وهند رستم فى الفيلا ما قبل عقد القران.

● مشهد لقاء شادية وفريد الأطرش فى بهو أحد المعابد الفرعونية ثم حضور عبدالسلام النابلسى المفاجئ... إلخ

الثابت، أن يوسف شاهين قد ناله النصيب الأوفر حظا من جهود وإسهامات الحركة النقدية السينمائية الحديثة من الوجهة الأيديولوجية، وربما كان نقديا الأكثر حضورا بين كل السينمائيين من أبناء جيله أو من غير جيله على حد سواء، على حين بقى ـ ويا للمفارقة ـ إسهامه البارز وغير المسبوق فى تحديث وتجديد السينما العربية مرئيا وبصريا مقصيا عن الحقل النقدى، ومستبعدا عن أولوياته إلا عن القليل، ولنا أن نتساءل: هل كان يوسف شاهين ايديولوجيا حقا؟ أو هذا ما أرادته الحركة النقدية السينمائية وتبنته على نحو تعسفى احيانا، وستاتيك static احيانا أخرى.

* ناقد سينمائي

المراجع:

• المشروع القومى العربى فى سينما يوسف شاهين – تأليف: مالك خورى – ترجمة وتقديم: حسين بيومى – المركز القومى للترجمة – القاهرة – 2013 ـ ص 67
• سينما يوسف شاهين.. تطور الرؤية والأسلوب – سعاد شوقى – سلسلة آفاق السينما – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – 2004 – ص 18
• سينما يوسف شاهين – مصدر سابق – ص 51
• المشروع القومى فى سينما يوسف شاهين – مصدر سابق – ص 66
• المشروع القومى – مصدر سابق – ص 66
• الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى – إعداد: يعقوب وهبى – الجزء الرابع – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – 2002 – ص 434

«وهو صاحب المسألة والمشكلة والحكاية والقلم»

هل كان مهدي وجهًا من وجوه شاهين في حدوتة مصرية ؟

الفنان

طاقةٌ والطاقة لا تفنى ولا تستحدث من العدم، هكذا علمتنا رحلة الإبداع الإنساني منذ أن رسم البشر على جدارن الكهوف وحتى المساء الأخير للعالم، الفنان هو ذاكرة الحياة الحقيقية وليس التاريخ، بل إن ما يغفله التاريخ أو ينساه يخلده الفنان أو يستبقيه عبر الرسم والموسيقى والشعر والسينما.

رامي عبد الرازق

ونحن حين نحتفل بذكرى ميلاد فنانٍ أو رحيله فإننا في الحقيقة نبجل البدن يوم ولد ونرثي رحيله - ونتأسى عليه- بحكم انتمائنا لحضارةٍ ماديةٍ يمثل الحضور الجسدي أو الغياب أمرًا مهما بالنسبة لها، ولكن في حقيقة الأمر ماذا يعني حقًا أن نحتفل بذكرى ميلاد فنانٍ أو موته ! فالفنان الحق يولد ولا يموت، يولد يوم أن يخرج إلينا بأول لوحةٍ وأول قصيدةٍ وأول فيلم، ولا يموت إلا بفناء العالم، لأن كل لوحةٍ وقصيدةٍ وفيلمٍ ترسخ في جينات الوجود، وتعيد تشكيل حامضه النووي روحيًا وبالتالي تتوارثها الأجيال، وتعرفها مسام الذهن كحقيقيةٍ بديهيةٍ من حقائق الحياة وضروراتها.

لا يوجد إذن معنى وجوديٌ وراء الاحتفال بذكرى ميلاد فنانٍ أو رحيله جسديًا، إنها مسألةٌ شكليةٌ من قبيل التبجيل والانحناء تقديرًا لعبقريةٍ ما - سينمائيةٍ خالصةٍ في حالنا مع شاهين ومناسبةٍ للكتابة عن بعض ما تركه من تراث فيلمي هام لا تنضب طاقته الفنية على شحن الوجدان بكهرباء الفكر المتجدد.

الحدوتة

ما بين عام1951 عندما قدم أول افلامه"بابا أمين" وحتى عام2007 عندما حمل فيلم"هي فوضى" اسمه للمرة الأخيرة كمخرج أنجز يوسف شاهين حوالي 38 فيلمًا كان من بينها أربعة افلام اصطلح النقاد على تسميتها بأفلام السيرة الذاتية وهي إسكندرية ليه 1978 وحدوتة مصرية 82 وإسكندرية كمان وكمان 91 وإسكندرية نيويورك 2004.

وبعيدًا عن أي كلام مكررٍ عن تفاوت المستوى الفني والسينمائي بين الأفلام الأربعة وعن حقيقة ما يسمى بأفلام السيرة الذاتية، وهل هي حقًا رحلة حياةٍ أم رؤيةٌ خاصةٌ كما كان يفضل شاهين أن يطلق عليها، فإننا أمام نصوصٍ سينمائيةٍ قادرةٍ على إفراز العديد من الأفكار والمشاعر والانفعالات والرؤى، التي تتجاوز بلا شكٍ التاريخ الشخصي والعام إلى تقديم خبرةٍ روحيةٍ ووجدانيةٍ مميزةٍ عبر أدواتٍ بصريةٍ ودراميةٍ مغايرةٍ

ومحفزةٍ، وذلك لإعادة اتخاذ مواقف نقديةٍ وتحليلةٍ منها كلما زدات مرات التلقي عامًا بعد عام.

"حدوتة مصرية" هو ثاني أفلام الرؤية الخاصة لشاهين في سيرة حياته الحافلة التي تزامنت مع حقبة تحولاتٍ سياسيةٍ متواليةٍ على مستوى مصر والعالم بأكمله، وهي الحقبة التي بدأت منذ بداية الحرب العالمية الثانية عام 1939 واستمرت لأكثر من خمسين عامًا حتى سقوط سور برلين الشهير في نهاية الثمانينيات.

في هذا الفيلم لا يستكمل شاهين الرؤية من حيث توقف في نهاية فيلم "إسكندرية ليه" عندما وصل الفنان الشاب يحيى شكري مراد إلى نيويورك ونظر إلي تمثال الحرية الذي دبت فيه الروح وضحك ضحكته الساخرة الرقيعة على خلفية الترانيم اليهودية لجيرانه في "المركب"، هذه الضحكة التي لن نعرف تفسيرها كاملًا إلا بعد ربع قرنٍ تقريبًا عندما عاد شاهين لنفس النقطة وقدم "إسكندرية نيويورك" عام 2004 متخذًا من فترة دراسته في معهد باسادينا مادةً للفيلم ورؤيةً خاصةً لعلاقته بأمريكا.

في حدوتة مصرية يقدم شاهين تاريخًا مكثفًا لأهم محطات مشواره السينمائي ممتزجًا بكسرٍ متعمدٍ لقدسية العائلة، سواء على المستوى الشخصي الذاتي أو السياسي العام المرتبط بتحولات المجتمع المصري من الملكية للثورة العسكرية للدولة البوليسية لانتكاسات الهزيمة الحضارية وأسبابها من وجهة نظره.

ظاهريًا يبدو الفيلم عبارةً عن محاكمةٍ فانتازيةٍ ذات شطحٍ سوريالي واضحٍ، تنقسم فيه ذات الفنان إلى شخصيتين : الأولى هي يحيى الطفل الصغير رمز جلطة القلب- وهي فكرة يوسف إدريس التي استقاها من وحي إصابته بتلك الجلطة متزامنة مع إصابة شاهين بها وإجرائهم عمليات قلبٍ مفتوحٍ- والثانية هي يحيى المخرج الكبير الذي يقف مدافعًا عن نفسه طفلًا رغم أن الطفل يريد أن يقتله لأنه مكبوتٌ ومحتقنٌ ومقهورٌ بداخله لأسباب كثيرة تناقشها تفاصيل الفيلم لأكثر من ساعتين.

ولكن ثمة شخصيةٌ تبرز وتلتصق بشخصية يحيى شكري مراد (الكبير) والتي قدمها الفنان الراحل نور الشريف، وهي شخصيةٌ ذات ثقلٍ فكري وشعوري وانفعالي من الصعب تجاوزه رغم أننا كثيرًا ما نمر عليها مرور الكرام ونعدها مجرد جزءٍ من الحالة الاجتماعية والفنية وصحبة الفنان الذي يعمل معها ويستقى أفكاره ويعيد طرح رؤاه واختبارها عليها قبل عرضها على الجمهور في شكل أفلام، ونقصد بها شخصية "مهدي" التي قدمها الفنان محمد منير.

ليس منتظرًا بل حاضرًا

تقوم فرضيتنا في هذا السياق على أن مهدي لم يكن مجرد نموذج من نماذج الشخصيات الفنية الكثيرة التي كانت تحيط بشاهين منذ أنجز أول أفلامه وحتى وقت إنتاج الحدوتة أو بشكلٍ أكثر تحديدًا حتى وقت تقديم فيلم العصفور.

بل إن مهدي هو ثالث عناصر شخصية شاهين داخل الفيلم، أي أن شخصية شاهين تحديدًا في حدوتة مصرية موزعة على كل من يحيى شكري الطفل ويحيى المخرج الكبير ومهدي أيضا!!

ودعونا في محاولةٍ للوقوف على صحة فرضيتنا أو وجاهتها نفرز السياق البصري والدرامي لهذه الشخصية داخل الفيلم.

دلالة الاسم في البداية واضحة جدًا كدلالات أغلب أسماء الشخصيات الأساسية والرمزية في الفيلم بداية من يحيى شكري مراد/ يوسف شاهين، وأمال زوجته رمز الأمل والدعم النفسي والمعنوي الذي مثلته له زوجته في وقت من الأوقات، وصولا إلى مهدي الذي يمثل اسمه تطابقًا دراميًا ورمزيًا شديد الاتساق مع طبيعة شخصيةٍ في مستواها الأدائي والنفسي على حد سواءٍ.

إن أداء منير لشخصية مهدي بكل هدوئها ورجاحة عقلها ووجهة نظرها المستنيرة والبراقة والراسخة والواثقة تشعرنا دائما أن تلك الشخصية (مهدية) – والمقصود من الهداية- إلى شيءٍ ما، أي مستدلةٌ على الحكمة وراضيةٌ ومتسقةٌ وواثقةٌ على عكس شخصية يحيى المضطربة الهستيرية القلقة المتشككة حتى في وجودها.

إن أول لقطةٍ في الفيلم يرتبط فيها ظهور يحيى بظهور مهدي مباشرةً، يجمعهم كادرٌ واحدٌ متقابلين ويطلب يحيى من مهدي أن يسمعه أغنية الفيلم- الذي من المفترض أنها أغنية فيلم العصفور- ليبدأ صوت منير/ مهدي في الشدو بأغنية حدوتة مصرية التي تكثف وتلخص حالة الفيلم السياسية والروحية والوجودية بشكلٍ يصعب تكراره مع أغاني الأفلام بل تلخص حياة شاهين ومساحته المكتسبة كفنانٍ وسط تاريخ مصر الحديث.

بعدها عند تعرض يحيى للأزمة الصحية التي سوف تكون تمهيدًا لعملية القلب المفتوح يدخل عبد الهادي/ سيف الدين صديق يحيى منذ شبابه المبكر في الإسكندرية ليوبخه مهدي على رفض الفيلم بوليسيًا (انت سبب وجع قلبه ده) فيقول له عبد الهادي (وانت وهو سبب وجع قلوبنا كلنا).

هذا ليس مجرد ربطٍ درامي باعتبار أن مهدي هو مؤلف الفيلم الذي توقف تصويره، لأنه في الحقيقة لم يكن العصفور من تأليف وصياغة أحد سوى شاهين نفسه انطلاقًا من فكرة لطفى الخولي، و"حدوتة مصرية" – أو أي من أفلام رباعية السيرة الذاتية- ليس توثيقًا لمن فعل كذا أو كذا في أفلام شاهين، ولكنه توثيقٌ وجدانيٌ وشعوريٌ لعملية صناعة الأفلام عبر دم شاهين وأعصابه وموهبته الفذة التي وقفت منفردةً ضد كل عوامل الرفض والإحباط والتثبيط لسنواتٍ طويلةٍ.

في مشهد الكشف المفاجئ الذي يجريه صديق يحيى طبيب القلب الموجود بالصدفة في لوكيشن التصوير لا يغيب مهدي عن الكادر جالسًا عند ناحية القلب من يحيى وفي مستوى طولي قريبٍ من جلسته ثم يعود مرة أخرى ليقف خلفه عند الحديث عن متاعب الصحة واضطراب القلب.

بعدها تختفي شخصية مهدي تمامًا ولا تعود للظهور إلا بشكلٍ مفاجئٍ تمامًا ودون تمهيدٍ أو تعريفٍ محددٍ بماهيتها إلا في نهاية المشهد الذي يغير فيه يحيى ملابس قناوي بعد الانتهاء من تصوير مشهد القطار الشهير في نهاية فيلم "باب الحديد" ليرتبط ظهور مهدي بمرحلة الولادة الفنية الحقيقية لشاهين كمخرج حقيقي ذي رؤيةٍ مختلفةٍ في الفن والحياة ونقصد بها مرحلة "باب الحديد" وما بعدها.

في الفصل التالي من الفيلم نرى مهدي وهو جالسٌ مع يحيى في منزله على الأرض يكتبان بينما زوجة يحيى ترتدي قميص نوم وتتحرك في المنزل على راحتها تمامًا وكأنها أمام زوجها فقط وليست في حضرة شخصٍ آخرٍ غريبٍ كمهدي ليس من المفترض أن يراها مرتدية ملابس خاصة بهذه الشاكلة.

هنا تزداد قناعتنا أن شاهين يتعامل على اعتبار أن يحيى ومهدي شخصٌ واحدٌ وأن مهدي ليس شخصًا حقيقيًا ولكنه شخصيةٌ اعتباريةٌ، أي أنها جزءٌ من يحيى نفسه، الجانب المستنير الفني المثقف الهادئ الذي لا تشغله هوليود بقدر ما يشغله (دول اللي في شوارع النوبة) أي في شوارع مصر، جمهور يحيى الحقيقي ومتلقيه الذي يعيد صياغتهم وجدانيًا كلما قدم فيلمًا من أعماله.

لا يغيب مهدي عن كل المشاهد التي يعمل فيها يحيى أو يكتب سواء في بيت شخصيةٍ نبقةٍ – أو كما يسميها مهدي هنومة الحقيقية- أو في المقهى أو في المحاكمة الفانتازية حيث نراه جالسًا أسفل منصة المحاماة وأمامه الآلة الكاتبة يعمل على أحد السيناريوهات من ورقة يعطيها له يحيى.

ثم يقدم لنا شاهين ذلك الحوار الغريب والممتع بين مهدي ويحيى في مشهد وجود مهدي داخل السجن خلف القضبان أثناء تصوير يحيى لفيلم جميلة - (فيلمنا) بتعبير مهدي.

يقول يحيى لمهدي : انت تكتب لي كلمة معركة وانا اخد لي فيها شهر تصوير

ألا يبدو التصوير والمونتاج محتفيًا بوجهة نظر مهدي التي رسخت داخل يحيى أهمية أن يتخلص من وهم أمريكا (لتكون لسه محبوس في نافوخك جوه هوليود) حيث تنتقل الكاميرا من وجة يحيى وهو يتحدث عن برلين (عمرهم ما حيبصوا لمخرج عربي) إلى وجه مهدي المتبسم أخيرًا بأن وجهة نظره اقنعت يحيى بأن العالم (مش اوروبا وأمريكا بس) بينما يجمعهم الكادر الضيق ووجه يحيى في وجه مهدي، وكأنهم شخصٌ واحدٌ

في لحظةٍ وجوديةٍ خاصةٍ بينما يحيى يهتف قائلًا (حرمت).

ولنسمع يحيى ويستكمل المشهد كأنه يحادث نفسه (حقك تكون معايا.. يمكن) فيجيب مهدي (بعد خمس ساعات أو خمس سنين أو خمس تيام او خمس دقائق..ويمكن فعلا برضة تلاقيني في موسكو معاك) وبالفعل نراه معاه في موسكو وكأنه بعضه الذي لا يفارقه أبدًا، وليستكمل عملية هدايته التي لا تنتهي قائلا (اسمع!- مشيرا إلى داخل الأستاذ- عارف فيه كام واحد جوه؟ ميت الف عل الله ده يفهمك أن العالم مش أوروبا وأمريكا بس).

إن مهدي هو الكاتب الذي بداخل شاهين، هو عمق الفنان المثقف الباحث عن كل ما هو إبداعيّ وراسخٌ، بعيدًا عن وهم الجوائز أو سراب العالمية الهوليودية، إننا نراه معه في (سفرية الجزائر) ليصبح هو أول من يطلق بداخله الرغبة في الحكي عن كل ما فات، لأنه لا يزال يؤثر على الحاضر والآتي معا (تيجي نعمل فيلم ونقول وتقول) وذلك في مشهد قدم مهدي المكسورة نتيجة مواجهات القصبة حين صاح به يحيى (حاسب تموت يا مهدي) حيث يدافع يحيى عن مهدي ويحميه كأنه يدافع عن نفسه ويحميها – متخذًا من مشهد إطلاق الفرقة الأجنبية الرصاص على أهالي القصبة من فيلم جميلة معادلًا بصريًا للهجوم الذي يتعرض له يحيى ومهدي في تلك الزيارة الغريبة-

بعد مشهد حث مهدي ليحيى على البوح والذي ينبه فيه يحيى الإنسان يحيى الفنان/مهدي بأن العمر قصيرٌ يقدم لنا شاهين تأكيدًا بصريًا وشعريًا جديدًا على الارتباط العضوي ما بين يحيى ومهدي في مشهد أغنية أم كلثوم "انت عمري" حيث تنتقل الكاميرا ما بين وجه يحيى الهائم في لحظةٍ صوفيةٍ مع الأغنية ووجه مهدي وهو ينظر لنبقة نظرة إجلالٍ وعشقٍ، وكأنه يحب نبقة بالفعل أو كأن هذا الجزء من يحيى يحب تلك الفتاة الشعبية رمز المادة الأنسانية التي يستقى منها يحيى أفلامه منذ باب الحديد وما بعده.

هذه النظرة ليس نظرة حبٍ من مهدي لنبقة لأن السياق الدرامي لا يحمل أية نتيجةٍ لها ولا سببًا مباشرًا، ولكنها نظرةٌ رمزيةٌ من الفنان للمادة الخام للحياة والبشر التي يخلص منها بالأفكار والمشاعر والتفاصيل (هنومة الحقيقية) بتعبير مهدي أثناء تصوير باب الحديد (لمت لي اصحابها شهر قبل التصوير قعدت معاهم) هكذا يقول يحيى لمهدي عند تعريفه بنبقة للمرة الأولى.

وهتقول عن مهدي !!

في المشهد التالي للأغنية عندما يفاتح يحيى أصدقاءه في رغبته بأن يكتب فيلمًا عن سيرته الذاتية (كل الحقيقة عننا كلنا) ينظر له عبد الهادي نظرةً عميقةً وبابتسامةٍ خبيثةٍ يعلق بصيغة سؤالٍ (وحتقول عن مهدي؟) بينما في خلفية اللقطة خلفة تنبت رأس مهدي جالسًا يدخن شيشته في هدوءٍ كأنه زرع الفكرة في رأس يحيى وتركها تختمر دون أن يكترث بتهديدات عبد الهادي.

ماذا كان يقصد عبد الهادي بهذا التعليق/السؤال وبهذا الأسلوب الماكر الذي يحمل في باطنه تهديدًا خفيًا !

هل كان يقصد شخصية مهدي ككيانٍ دراميٍ من لحم ودم أم يقصد الشخصية الاعتبارية للفنان التي تؤرق رجل الأمن في الدولة البوليسية والتي يعرف جيدًا أنه لن يستطيع السيطرة عليها أو تطويعها!

هل كان يقصد الإشارة إلى طبيعة العلاقة الوطيدة والغريبة ما بين يحيى ومهدي والأقرب للعلاقة المثلية في تلازمهم بشكلٍ يؤكد على أنهم شخصٌ واحدٌ قام شاهين بتفتيته إلى اثنين!!

هل كان يقصد مهدي الذي بداخلك يا يحيى؟

يجيب مهدي عن سؤال عبد الهادي بنفس القوة المستفزة ليحيى دائما (اطمنوا ده جبان)

إنه الطاقة الداخلية التي تحفز يحيى على الإبداع والبوح وإفراز الرؤى طوال الوقت، وليس هناك دليل على تلك الوجدانية بينهما أكثر من اللقطة التالية التي يبدؤها يحيى بقوله (قلت حلفت) قافزًا على مهدي لتتحول اللقطة من جلسةٍ واقعيةٍ على المقهى بعد حفلة أم كلثوم إلى مشهد فانتازي داخل المحاكمة السوريالية حيث مولد منصوب ويحيى الكبير ويحيى الطفل ومهدي معهم يحتضنون بعضهم في كتلةٍ واحدةٍ ثلاثية الرؤوس وكأنهم بالفعل كيان واحد اجتمع أخيرًا عندما أعلن يحيى/ شاهين عن نيته في البوح والحكي والإفصاح عن كل شئ.

(اهو كده ابتديت العب..انا..مش اشوف التانيين بيلعبوا في السيما) هكذا يصيح يحيى الطفل بعد عملية الامتزاج الطفولية الساخرة التي يصنعها مع مهدي ويحيى الكبير على اعتبار أن لحظة توحد ثلاثتهم هي ذروة التجلي الوجداني والفني والإنساني في حياة شاهين وفي حياة أي مبدع مثله، حين يجتمع الإنسان مع الفنان مع الطفل في كتلةٍ شعوريةٍ وفكريةٍ واحدةٍ تصبح هي منبع الإبداع الحقيقي وذروة التحقق الذي ينشده أي مبدعٍ من أجل أن يفرغ في شرايين الكون طاقته التي لا تتبدد أبدًا.

نستطيع أن نعد تلك اللقطة الرائعة هي الذروة البصرية التي يؤكد فيها شاهين على أن مهدي بالفعل هو جزءٌ منه ومن يحيى شكري الشخصية الدرامية المفتتة بغرض التشريح والبوح، وهي اللقطة ما قبل الأخيرة لمهدي في الفيلم كله، حيث لا يظهر إلا في لقطةٍ أخيرةٍ أخرى في نهاية المحاكمة فيبرز لنا التشكيل البصري بالنور والظل كل من يحيى ومهدي ككيان واحد برأسين متواجهين وهي الموتيفة البصرية التي ترتبط بشخصية مهدي بالنسبة ليحيى في تكوين الكادرات التي يظهر فيها، حيث نرى الكاميرا تحافظ على تكوينٍ مظللٍ لمهدي ويحيى وكأنهم قطعةٌ بصريةٌ واحدةٌ في يسار الكادر، بينما يحيى الطفل يهاجمه دافعًا العائلة كلها لمهاجمته، ولكن مهدي الفنان الداخلي يقوم بدوره في تحفيز يحيى على المقاومة والدفاع عن نفسه (حاسب بيزقوك علشان تعيد التاريخ بدل ما تغيره).

هذه أخر لقطة لظهور مهدي بالفيلم قبل الذروة التي يتمكن فيها يحيى أخيرا من السيطرة على الموقف والانتصار لصالح حالة المصالحة بينه وبين الطفل الذي بداخله (عايزك جوايا بس بحب) كما يقول له في النهاية أو كما أطلق عليها شاهين (البداية) في خاتمة الفيلم والتي يكسوها بياض الأمل والحياة المستقبلية البراقة.

خلاصة فرضتينا إذن هي القول بأن شاهين يدفعنا بهذه الشخصية إلى البحث عن "مهدي" الذي بداخلنا والذي بلا شكٍ لا يرتبط بكونه فنانًا أو عبقريًا، ولكنه الوجدان والضمير وقوة الحياة والرسوخ الذي يحفزنا دومًا للإبداع ومواجهة الحياة بكل ما تحمله من قسوةٍ وعذابٍ وعداوةٍ وحمقٍ.

يوسف شاهين والغرب.. بين الحب والكراهية

عد الكثيرون يوسف شاهين مخرجًا صادمًا خاصةً بعد أفلامه الذاتية، فلم يعتد المشاهد العربي على أفلام يعري فيها صاحبها ذاته بهذه الطريقة، يقدم تفاصيل طفولته وعلاقاته العاطفية وأزماته النفسية بصراحةٍ تامةٍ، لكن شاهين كان ذا شخصيةٍ متفردةٍ، يؤمن بأن البوح هو أول الطريق للتصالح مع النفس، وبدا هذا ظاهرًا للغاية في فيلم حدوتة مصرية الذي تدور أحداثه في غرفة العمليات حيث يحاكم يحيي -يوسف شاهين-طفولته وشبابه، ويتوصل في النهاية إلى التصالح مع الماضي حتى يستطيع المضي قدمًا في الحياة.

علياء طلعت

إحدى النقاط التي أثارت الكثير من التساؤل بالنسبة للنقاد والمشاهدين علاقة شاهين بالغرب، ورغبته الملحة في الحصول على التقدير والثناء من الخارج، ووضعوا الكثير من علامات الاستفهام لكن في الحقيقة بغير موضعها، فبمجرد مشاهدة الفيلم السابق الذكر هنا لوجدنا أن حتى هذه النقطة لم تسلم من نقد شاهين لنفسه، ووضوحه الشديد مع ذاته، ففي أولى رحلاته لمهرجان كان مع فيلمه «ابن النيل» شاهدنا ارتفاع آمال شاهين وانتظاره لجائزةٍ كبيرةٍ ثم إحباطه الشديد بسطرين غير كافيين له، ويتكرر الأمر مرةً أخرى في مهرجان برلين وفيلمه «باب الحديد» الذي كاد أن يحصل فيه على جائزة التمثيل عن دور قناوي الشهير.

بل إن افتتاحية فيلم «إسكندرية كمان وكمان» ثالث أفلام رباعيته الذاتية كانت حول حصوله على جائزة الدب الفضي عن فيلم «إسكندرية .. ليه؟» وأبدع في تصوير النشوة بالفوز لأول مرةٍ في مشهدٍ راقصٍ أهداه لروح الممثل الأمريكي الراحل جين كيلي، هنا سأتحدث عن علاقة يوسف شاهين بالغرب، وهل بالفعل كان عبدًا لرغبته في الحصول على الثناء من الخارج، أم كانت له وجهة نظرٍ أخرى؟

الغرب في عيون يوسف شاهين:

كثيرًا ما اتهم يوسف شاهين بتملقه للغرب، ورغبته في الحصول على التقدير منهم، وينظر لهذا الأمر على الأخص نظرةً فوقيةً متعاليةً، ولكن في الحقيقة يوسف شاهين بمناشدته لهذا التقدير لا يرغب في ثناءٍ من كيان يرى أنه الأعلى ولا يستقيم فنه بدونه، بل بالنسبة له هذا احترامٌ يجب أن يناله فنه لأنه يستحقه.

أي أن الصورة التي كونها الكثيرون عن يوسف شاهين معكوسةٌ فعليًا، فهو لا يتوق لقبول الغرب له ولأفلامه، بل يشعر أن هذه الكيانات السينمائية يجب أن تقدر ما يقدمه من فنٍ، وأن العالمية هي ما يستحقه، إيمانًا بأهمية أفلامه، ويظهر هذا واضحًا حتى في اسم شركة الإنتاج التابعة ليوسف شاهين «أفلام مصر العالمية» فهو لم يتخل عن هويته المصرية، ولكن يرى أن أفلامه هو شخصيًا هي الطريق ليصل بالسينما المصرية إلى العالمية.

في كتاب الهادي خليل «العرب والحداثة السينمائية» يتحدث عن يوسف شاهين من عدة محاور يهمنا منها علاقته بالغرب والعالمية، فيبدأ بالحديث عن فيلم حدوتة مصرية ويشير إلى تعدد اللغات به، والعلاقة بين اللغة الفرنسية ورغبة شاهين في التكريم بمهرجان كان على الأخص، وتوقعه للحصول على جائزة عن فيلمه «ابن النيل» عند عرضه في مهرجان كان، واحباطه كذلك من عدم حصوله على جائزةٍ في مهرجان برلين عن تمثيله لدور قناوي في فيلم «باب الحديد».

ولكن في ذات الوقت يعود الكاتب ويؤكد على وفاء شاهين لعالمه الداخلي وأفكاره الخاصة، ففي فيلمه «وداعًا بونابرت» وهو إنتاج مصري – فرنسي مشترك لم يقدم ما توقعه الفرنسيون عند اشتراكهم في هذا الإنتاج من ثناء على شخصية بونابرت التاريخية، بل قدم رؤيةً فنيةً مختلفةً لا تنبع سوى من مخرج متميزٍ.

نعود مرةً أخرى لنظرة يوسف شاهين لنفسه كمخرج يستحق التقدير، فنجده في العناوين الجانبية للحوار الذي أجراه معه عبد النور خليل في كان بعد فوزه بجائزة في مهرجان كان عام 1997 يقول "أشعر إنهم يكفرون عن ظلمهم لي ويحسون بالذنب لأنهم حجبوا الجائزة عني لفيلم "الأرض" و"وداعا بونابرت منذ سنوات" وقد حصل فيلمه المصير الذي عرض في المهرجان ذلك العام على تصفيقٍ لمدة عشر دقائق في قاعة لوميير التي احتوت على 2500 مشاهدٍ.

وفي حوار مع لوموند ديبلوماتيك بنوفمبر 1988 حكى شاهين الكواليس بعد عرض فيلم «حدوتة مصرية» في مهرجان كان خرج مدير المهرجان وأشاد بالفيلم وقال إنه ذكره بفيلم «كل هذا الجاز» للمخرج الأمريكي بوب فومي، فكان رد شاهين أن نقط التلاقي بين الفيلمين هو الحديث عن الماضي الخاص بمخرجه، وأنه بدأ قبل ذلك بخمس سنوات في تقديم أفلام السيرة الذاتية بفيلم «إسكندرية ليه»، وأن كل مراجعهم هي الأفلام الأجنبية وإنه على قدم المساواة مع أي مخرجٍ آخر، وقرر أن ينسحب الفيلم من المهرجان، واتصل بمدير مهرجان فينسيا الذي كان موجودًا في باريس بذلك الوقت وعرض عليه الفيلم والذي اختاره بالفعل للعرض في مهرجان فينسيا.

ربما كانت علاقة يوسف شاهين بفرنسا ومهرجان كان على الأخص بها الكثير من الود والمحبة، ولكن علاقته بالولايات المتحدة كانت أكثر تعقيدًا من ذلك بكثير، فنجده يشير لها في أفلامه بعدة طرقٍ، ففي فيلم إسكندرية ليه؟ بالمشهد الختامي نرى يحيي الشاب –الذي يقدم شخصية يوسف شاهين- مسافرًا إلى الولايات المتحدة مطاردًا حلمه في تعلم السينما ولكن تلك الأخيرة تستقبله بوجه الغانية الملون على شكل تمثال الحرية في إشارة إلى خطأ حلمه وخيبة آمله القادمة، وهو ما عاد إليه مرةً أخرى في رابع أفلام سيرته الذاتية «إسكندرية نيويورك» الذي بدأ بيحيي الكهل يرفض عرض أفلامه في نيويورك اعتراضًا على السياسات الأمريكية، ثم يتم إقناعه بالسفر وهناك نجده مفتقدًا الحماسة لعرض أفلامه في أرض الأحلام القديمة بعدما اكتسب خبرة السنوات وعرف حقيقتها، وفي ذات الفيلم وعن طريق الفلاش باك نتعرف على حياة يحيي ودراسته للسينما في الولايات المتحدة ومعاناته على أبواب هوليود.

وتكررت في تصريحات وأفلام يوسف شاهين اعتراضاته على السياسات الأمريكية، مثل فيلم الآخر واشتراكه في الفيلم التسجيلي 11 سبتمبر.

يوسف شاهين في عيون الغرب:

عانى شاهين في البداية من العنصرية الغربية بالطبع، وبالتهميش الشديد، وتأثر سلبيًا بذلك ما ظهر كما قلت في فيلم حدوته مصرية، وفي الملف الخاص عن يوسف شاهين بجريدة القاهرة العدد 429 نجد مقالًا للكاتب عبد النور خليل يذكر فيه ما حدث مع فيلم الأرض عام 1969 في مهرجان كان السينمائي، حيث مثل الفيلم مصر في المسابقة الرسمية، وحظي بإعجاب جماهيري ونقدي، وعده الكثيرون أفضل ما عرضه شاهين في كان حتى ذلك الوقت، ولكن رئيس لجنة التحكيم في تلك الدورة كان الممثل الأمريكي «كيرك دوجلاس» الذي صرح بأنه لا مجال في أن يفوز فيلم شاهين أو أحد نجومه بجائزة، واتهم السينما المصرية بالتخلف والبدائية على الرغم من إجماع الكثير من النقاد على أن فيلمي الأرض والمومياء من أفضل أفلام عام 1969 بالعالم.

وتكرر هذا الأمر مرةً أخرى في مهرجان كان أيضًا عند عرض فيلم «وداعًا بونابرت» والذي حرصت فرنسا على أن يكون داخل المسابقة الرسمية بصفته إنتاجًا مصريًا فرنسيًا مشتركًا، ما رفع من معنويات شاهين، ولكن رئيسة لجنة التحكيم في هذه الدورة الممثلة "إيزابيل جاني" صرحت بأنها ستصوت ضده وذلك لأن الفيلم قدم بونابرت شخصًا فاشلًا مهزومًا.

ولكن على الجانب الآخر اشتهر يوسف شاهين بأنه المخرج المصري الوحيد الذي تعرض أفلامه بصورة تجارية في فرنسا مثل العصفور واليوم السادس ووداعًا بونابرت كما تعرض أفلامه على التلفزيون الفرنسي مثل باب الحديد وإسكندرية ليه؟ كما أن فيلم باب الحديد هو الفيلم العربي الوحيد في ذلك الوقت الذي عرض تجاريًا في لندن وذلك بعد 28 سنة من إنتاجه وذلك طبقًا لحوار أجراه شاهين مع لوموند ديبلوماتيك.

وفي حوار بين يوسف شاهين ويوسف شريف رزق الله في مجلة الفنون عام 1980 قال أن أول بوادر نجاحه العالمي كان في مقال نشره جان لوي بوري بمجلة «لي نوفيل أو يسرفاتور» وذلك بعدما شاهد فيلمه بمهرجان موسكو عام 1969، وكان سعيدًا بهذه الإشادة خاصة وهو مؤمن بأهمية السينما الفرنسية، وفرنسا كمناخٍ محبٍ للسينما والأفلام.

وحصل شاهين على التكريم من الخارج بعدة صورٍ، منها العرض الذي نظمته لجنة النشاطات الثقافية لموظفي اليونسكو لفيلمه الأرض، وقد كانت تلك المرة الأولى التي يتم فيها تقديم هذا التكريم لمخرج مصري، وتم عرض الفيلم بحضور يوسف شاهين عام 1970 في باريس بقاعة اليونسكو الكبرى وبحضور وفودٍ من مائة دولةٍ مع جمهور السينمائيين الفرنسي ونال نجاحًا باهرًا في هذا العرض.

وفي ذات الوقت نظم هنري لونجلوا مدير السيماتيك الفرنسية أسبوعًا لأفلام يوسف شاهين، بدأ بفيلم الأرض، وصرح لونجلوا أمام جمهور السيماتيك «لقد شدتني أرض يوسف شاهين فهو من المخرجين القلائل الذين يجمعون بين الإحساس الفني وإجادة اللغة السينمائية، لهذا فأني اعتقد إنه في خلال السنوات العشر القادمة ستكون السينما المصرية على رأس القائمة" وخلال هذا الأسبوع عرضت العديد من الأفلام الشاهينية الأخرى مثل باب الحديد والناصر صلاح الدين وفجر يوم جديد وصراع في الوادي وصراع في الميناء، وشيطان الصحراء ونداء العشاق وبياع الخواتم.

وقد نال فيلم الأرض ومخرجه الكثير من المديح منها ما جاء على لسان الناقد الفرنسي «جان لوي بوري» في النوفيل اربسافاتور والذي رأى أن هذا

الفيلم حدثًا في تاريخ السينما العربية والعالمية، وإنه تحفةٌ فنيةٌ، ويصلح لكل مكانٍ، وليس في مصر فقط، ويمكن تطبيقه على أرض البروسي أو النورماندي، وقارن بين إيقاعات أفلام يوسف شاهين التي شاهد عددًا كبيرًا منها في السيماتيك الجزائري وبين أفلام السينما الروسية في عصرها الذهبي.

أيضًا كتب الناقد «كلود ميشال كلوني» في مجلة لاكاترين لتربر عن فيلم الأرض ووصفه بالفيلم الرائع الذي يمزج بين العنف والحنان والمرح والثورة، وأنه تكريمٌ أقيم للفلاح وحَدَثٌ في تاريخ السينما العربية وأيضًا قارن بين هذا الفيلم والسينما الروسية في عصرها الذهبي خاصة «دوفجنكو».

وأيضًا تم اختيار يوسف شاهين وسط 33 مخرج اشتركوا في فيلم تذكاري بعنوان «لكل سينماه» وكان المخرج المصري الوحيد بين مجموعة من أهم مخرجي السينما العالمية منهم عباس كيروستامي ولارس فون تريير وناني موريتي ورمان بولانسكي، وقدم كل من هؤلاء المخرجين 3 دقائق عن أسباب حبه للسينما.

وفي عيد ميلاده السبعين حظي يوسف شاهين بالتكريم على عدة مستويات عالمية، ففي إيطاليا أقام مهرجان لوكارنو عروضًا لكافة أفلامه، من بابا أمين وحتى المهاجر، بالإضافة إلى الأفلام القصيرة كذلك، وبعدها السيماتيك الفرنسي ثم معهد العالم العربي بباريس، بالإضافة لتخصيص عدد من مجلة كراسات السينما له ولسينماه، وهي من أشهر المجلات السينمائية في العالم والتي بدأت تحت إدارة الناقد الشهير أندريه بازان، وكتب فيها كبار المخرجين والنقاد من الموجة الفرنسية الجديدة بالخمسينات مثل فرنسوا ترفو وجان لوك جودار، وعالج هذا العدد خلال سبعين صفحة أفلام شاهين فيلمًا بعد الآخر، مع حوار مطول تحدث فيه عن ممثليه ومساعديه وآراءه في بعض المخرجين العرب والأجانب مثل يسري نصر الله وفريد بوغدير، وذلك العدد هو ليس الأول الذي يحظى به شاهين في الصحافة السينمائية الفرنسية فقبل ذلك بعشرة أعوام تم تخصيص عددٍ له في مجلة سينما كسيون والتي اسمته «الإسكندري» وذلك بعد عرض فيلم الأرض وحللت فيه ما قد حققه في السينما حتى ذلك الوقت.

رثاء يوسف شاهين من الغرب:

عندما توفي يوسف شاهين في 27 يوليو عام 2008 نعاه الغرب كما فعل الشرق، في تأكيد على مكانة الأستاذ بالخارج التي وصل لها بعد سنواتٍ من تقديم فنٍ راقٍ مميزٍ، ومحاولات لتثبيت أقدام السينما المصرية في الخارج بصورةٍ لم نعد نشاهدها بعد غيابه.

بدأ الأمر بقصر الإليزيه نفسه الذي قدم نعيًا رسميًا بوصفه «من أهم من دافعوا عن حرية التعبير والحريات الفردية والجماعية وندد بالتعصب والتطرف، كما كان مدافعًا شرسًا عن اختلاف والتقاء الثقافات» ونعته في ذات اليوم وزيرة الثقافة الفرنسية كريستين ألبانيل قائمة إنه «كان صديقًا مخلصًا لفرنسا، وكان كل فيلم له يشع بنور الحريقة ومثل تظاهرة إنسانية» وأصدر رئيس مهرجان كان السينما "جيل جاكوب" نعيًا لشاهين واصفًا إياه «بالصديق الشجاع والجريء صاحب الخيال الخصب والرجل الحر المفعم بالإنسانية»، ونعاه فرنسوا فيون رئيس الوزراء بأنه كان وسيطًا بين الثقافات ولا يوجد آخر يماثله في القدرة على التعبير عن الغرب والشرق ومحاربًا ضد قوى الظلام ومنشدًا للإنسانية.

وتصدر خبر الوفاة الصحف الفرنسية الكبيرة والصغيرة ونشرات الأخبار في محطات الراديو والتلفزيون يوم وفاته وكتب جاك شيراك الرئيس السابق في وقت وفاة شاهين رسالة رقيقة أرسلها لأسرة الفنان قال فيها عنه «المناضل الذي لا يكل في حربه ضد التعنت والعنف والمدافع العظيم من أجل التسامح واحترام الآخر»، وجاءت عناوين الصحف مادحة لشاهين وفنه مثل صحيفة ليبراسيون «شاهين قاهر الظلامية»، وقدم موقع لوموند عدة مشاهد من أفلامه، وعلق الجمهور على هذه المشاهد في وداعه.

وجاء عنوان لوفيجارو "شاهين مداح الإنسانية" وأعادت نشر مقابلة معه

تعود لفبراير 2005 بعنوان "لا للكراهية فهي تفسد العقل".

وفي موقع جائزة البافتا البريطانية هناك صفحةٌ خاصةٌ بيوسف شاهين تقول عنه إنه مخرجٌ مصريٌ شهيرٌ تجاوز حدود المحلية لأول مرةٍ بفيلمه باب الحديد عام 1958، وأفلامه تناولت قضايا العالم العربي ومنها جميلة والناصر صلاح الدين والعصفور والمهاجر والمصير بين أفلام عديدة.

وفي نعي جريدة الجارديان بدأوا الحديث بمقولة للمخرج جين رينوار عن أعمال شاهين حيث قال «في أفلامه الواقعية دومًا ساحرة» وتمت الإشارة إلى الرباعية الذاتية الخاصة بشاهين، وأنها كانت البداية في الجوائز التي حصل عليها في مسيرته بدءًا من إسكندرية ... ليه؟ والدب الفضي في برلين، وسرد المقال سيرة شاهين الذاتية وولادته في عائلة تتحدث أربع لغات، وتأثيره ثقافته على فنه، ودراسته السينما في الولايات المتحدة في معهد باسادينا، ثم استعراض مسيرته الفنية منذ البدايات وبابا أمين وابن النيل.

بينما قال عنه موقع الأندبندنت يوسف شاهين استحق لقب «رائد الواقعية الاجتماعية» في السينما المصرية، والسينما المصرية كانت يومًا الصناعة رابع أكبر صناعة سينمائية في العالم، وكانت وسيلةً مهمةً اكتسبت لمصر هيمنةً ثقافيةً كبيرةً في العالم العربي، وعلى الرغم من اشتهاره بالواقعية الاجتماعية إلا إنه خلال مسيرةٍ فنيةٍ استمرت ل 55 عامًا قدم شاهين أفلامًا في الكثير من الأنواع السينمائية ولكن حافظ على لغةٍ سينمائيةٍ متميزةٍ في كلٍ منها، مع المرور على أهم أفلامه وعلاقته بمدينة الإسكندرية والمصاعب التي تعرض لها من منع عرض فيلم المهاجر.

بينما كان عنوان مقال البي بي سي «أسطورة السينما المصرية شاهين توفي» وقالت عنه إنه واحدٌ من أكثر الشخصيات العربية إثارةً للأعجاب، وقد كان له العديد من المحبين في فرنسا، وحصل على جائزة مهرجان كان عن مجمل أعماله.

الجوائز التي حصل عليها شاهين:

التانيت الذهبية مهرجان قرطاج السينمائي عن فيلم الاختيار عام 1970.

الدب الفضي مهرجان برلين السينمائي عن فيلم إسكندرية .. ليه؟ عام 1979.

أفضل تصوير مهرجان القاهرة السينمائي عن فيلم إسكندرية كمان وكمان عام 1989.

مهرجان أميان السينمائي الدولي عن فيلم المصير عام 1997.

عام 1997 حصل على جائزة مهرجان كان في عيده الخمسين عن مجمل أعماله.

عام 1997 حصل على الدكتوراه الفخرية من جامعة VIII Paris بفرنسا.

الانجام العام مهرجان كان السينمائي عن فيلم المصير 1997.

فرنسوا كاليه مهرجان كان السينمائي عن فيلم الآخر عام 1999.

2002 حصل على الدكتوراه الفخرية من الجامعة الامريكية في القاهرة وأيضًا من جامعة مارسليا في فرنسا.

تكريم من مهرجان فينسيا السينمائي عن فيلم 11 سبتمبر عام 2003.

مرتبة ضابط في لجنة الشرف من قبل فرنسا في 2006.

في النهاية وردًا على كل من تساءلوا يومًا لماذا كان يوسف شاهين يبحث عن الغرب والثناء منهم، ولماذا كانوا يمولون أفلامه فهناك ردٌ واحدٌ يمكن تقديمه لهم وهو لماذا لم يحصل مخرجٌ مصريٌ آخرٌ على ذات المكانة من الغرب منذ بداية السينما المصرية وحتى مرور 10 أعوام على وفاة الأستاذ؟ لماذا لو هناك برامج دعم فرنسيةٍ تسعى لمساعدة السينما العربية لم يستغلها صناع الأفلام العرب حتى الآن بالصورة التي قام بها شاهين؟

صنع يوسف شاهين لنفسه تاريخًا عريقًا في فن السينما، وأثبت جدراته كمخرجٍ وفنانٍ في كل من الشرق والغرب، واستطاع أن يحصل على جائزةٍ من أعرق الجوائز السينمائية عن مجمل أعماله عام 1997 ولكنه لم يقف عندها بل ظل بعدها عشرين عامًا يقدم الفيلم تلو الآخر، لم يقف بعدها ويقول لقد وصلت للخلطة السحرية التي يجب أن أكررها في كل أعمالي القادمة، بل استمر في التجريب واستنباط الأفكار الجديدة، فشل ونجح، ولكن حتى آخر نفسٍ في صدره كان مخلصًا لفنه والأهم إنسانيته.

المراجع:

كتاب «العرب والحداثة السينمائية» – الهادي خليل.
المصور حوار مع يوسف شاهين في عدد 3 مايو عام 1997.
جريدة القاهرة العدد 429 8 يوليو 2008.
مجلة الفنون السنة الأولى العدد الخامس عشر أغسطس 1980.
لوموند ديبلوماتيك بنوفمبر 1988.
أفلام الرباعية الذاتية ليوسف شاهين «إسكندرية ليه؟» و«حدوتة مصرية» و«إسكندرية كمان وكمان» و«إسكندرية نيويورك».
مجلة السينما العدد 16 مايو 1970.
عدد خاص عن يوسف شاهين 27/7/2008 مركز الثقافة السينمائية.
المصور 1 أغسطس 2008.
http://www.bafta.org/heritage/in-memory-of/youssef-chahine
https://www.theguardian.com/film/2008/jul/28/egypt?gusrc=rss&-feed=film
https://www.independent.co.uk/news/obituaries/youssef-chahine-leading-egyptian-film-maker-879436.html
http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/7527562.stm
http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/7527562.stm

يوسف شاهين.. جدل الذات والآخر

تعترف فيولا شفيق في بداية هذا الفصل من كتاب "عشرة من صناع الأفلام العربية" بأنها كادت أن ترفض المشاركة. فقد قيل بالفعل الكثير عن يوسف شاهين، وكُتب الكثير، على مدى عقود من الزمن، وكانت هي واحدة ممن شاركوا بالكتابة عنه.

ترجمة ـ سناء عبد العزيز

فاختارت التوقف لفترة عن تناول أعماله. منتقلة إلى موضوعات أخرى، على الرغم من حقيقة أن شخصيته الملغزة قد رافقت عملها الفوتغرافي والكتابي منذ البداية، وحتى على المستوى الخاص تقر بأنها لم تستطع إهمال تأثيره، حتى بعد أن اكتسبت عددًا من الأصدقاء الأعزاء، بما في ذلك زوجها. لذا، تتساءل فيولا لماذا لا نكتب عنه مجددًا، عن "جو"، كما يسميه أصدقاؤه، عن أحد أهم مخرجي العصر الذهبي للسينما المصرية؟!

أحيانا تدفع الحفاوة بأعمال شاهين ـ بغض النظر عن إنجازاته الهائلة- ـ إلى تحويل الانتباه عنه. تقول فيولا "لقد اعتدت كثيراً على حضوره الساحق، واسمه يلوح في الأفق تقريباً من خلال كل إعلان عن الأحداث السينمائية ذات الصلة بمصر، وعروض الأفلام، والمراجعات الدورية عن السينما المصرية، خاصة في أوروبا، فقررت الصيد في مكان آخر. أضف إلى ذلك، الشعور الطفيف بخيبة الأمل التي استحوذت عليّ منذ أن بدأ في مرحلة أعماله الأخيرة والتي تختلف جذريًا عما تميزت بها أفلامه الأولى من جرأة وسحر، فماذا حدث؟

قد تعتقد أنني أبالغ. طبعا أنا أبالغ؛ لأنني لا أستطيع أن أنكر أن هناك دائماً شيئاً معترفا به بشكل لا لبس فيه، ألا وهي "السمة الشاهينية" في كل أعماله، بغض النظر عن جودتها واختلافها بمرور الوقت، ومع ذلك يبقى السؤال، كيف يمكننا أن نصنع حدودا حول الشخصية "الشاهينية"

الخاصة؟ لقد لجأ النقاد إلى جميع أنواع الأوصاف: اقتربوا منه حتى مسقط رأسه، الإسكندرية، في "الاسكندري شاهين" (Bosséno،ed.، 1985)؛ وأشادوا به لمشاركته السياسية (Khayati 1996)، وواقعيته (Farid 1992)، وأصالته (Fawal 2001)؛ وسلطوا الضوء على جمالياته "الباروكية" (Larouche 1984)، مشيرين إلى سحره الهائل بفيلم شعبي، أو أكثر دقة، مع أوائل أفلام هوليوود الموسيقية. وفي الواقع، ينبغي أن يحتوي الوصف الصحيح لشاهين على كل ذلك.

تقسم فيولا تطور أعمال شاهين إلى ثلاث مراحل متداخلة من التغيير المستمر: أولاً، تكيفه مع السينما الكلاسيكية في هوليوود، ثانيًا، الاندماج في ما يسمى بالواقعية "الثورية" في الحقبة الناصرية، وثالثًا، استكمال مشروعه بالتأليف في مرحلته الثالثة.

من هوليوود إلى السياسة

لا شك أن هوليوود، ولا سيما الأفلام الموسيقية في أربعينيات القرن العشرين، كانت نقطة البداية التي انطلقت منها أعمال شاهين بأكملها، وتعود إليها في نهاية المطاف على مستوى الحياة الواقعية وكذلك على المستوى الخيالي. ولد شاهين في الإسكندرية لعائلة مسيحية من أصل لبناني في عام 1926. وتلقى تعليمه في كلية فيكتوريا المرموقة في المدينة، وغادر في عام 1946 لدراسة التمثيل في مسرح باسادينا بالقرب من لوس أنجلوس، حيث تحول اهتمامه إلى الإخراج. وعند عودته التقى رائد السينما المصرية ورجل الكاميرا "ألفيس أورفانيللي" (Alvise Orfanelli)، الذي يبدو أنه فتح له الأبواب إلى الميدان ومعه ظهر فيلمه الثاني، "ابن النيل" (Le fils du Nil, 1951).

جيلو بونتيكورفو
مخرج فيلم «معركة الجزائر»

فيولا شنيب

جمال عبد الناصر

بدأ شاهين بالكوميديا السائدة، والموسيقى الغنائية، وحتى الميلودراما في صناعة الأفلام الوطنية المزدهرة آنذاك. فيلمه الأول، بابا أمين، المعروف أيضا بعنوان "الأب أمين" (Papa Amine / Baba Amin, Father Amin) (1950)، وفيلمه "Mortal Revenge" المعروف بـ"صراع في الوادي" هما أبرز أفلامه لهذه الفترة. يتميز "بابا أمين" بترابطه النسبي ومقاربته الإنسانية الدافئة؛ حيث يعيش رب الأسرة، أمين، مع زوجته وابنه الصغير وابنته في حي بورجوازي صغير في القاهرة. ويزوره أحد أصدقائه "مبروك" بشكل منتظم، الذي يتحدث في النهاية عن استثمار مدخراته في مشروع يعد بمردود رائع. ومع ذلك، يختفي الصديق بالمال ويترك أمين في ورطة كبيرة. وهو الآن غير قادر على دفع الرهن العقاري عن منزله، وعرس ابنته، والدراجة التي وعد بها ابنه. يمرض حزنا ويموت، ثم يعود كشبح يراقب الكوارث التي حدثت جراء لا مبالاته. بعد بعض المنعطفات الدرامية، من بين أمور أخرى لجأت ابنته إلى الغناء في ملهى ليلي، يستيقظ أمين ليجد أنه كان كابوساً. ويظهر مبروك، ويعيد المال إليه.

يعتمد الفيلم على فكرة المخرج التي كتبها حسين حلمي. وهي إعادة تدوير لعناصر من رواية تشارلز ديكنز "أنشودة عيد الميلاد". بطريقة ما، ويعتبر "بابا أمين" فيلمًا استثنائياً لتلك الفترة، إذ تفتقر العديد من أفلام شاهين إلى اتساق فيلمه الأول، على الرغم من أنه كان لديه الفرصة لتجربة مهاراته المهنية في مختلف الأنواع، بدءًا من الفيلم البدوي والإثارة والمودراما والموسيقى.

في بعض الأحيان كان شاهين يبدع أعمالا فنية متميزة. مثل صراع في الوادي، حيث قدم ميشيل شلهوب إلى الشاشة الفضية باسم عمر الشريف. ولم يكن قد عمل بالتمثيل من قبل، ويبدو أنه التقى بالمخرج في مقهى بالقاهرة. ويعتبر «صراع في الوادي» فيلمًا ميلودراميًا. نجح فيه شاهين في الجمع بين عناصر العمل مثل المطاردة وإطلاق النار بمؤامرة ميلودرامية نموذجية، وهي الحب الذي يعوقه الاختلاف الطبقي. تم إنتاج هذا الفيلم بعد الانقلاب الناصري في عام 1952 وأول إصلاح زراعي، وكان جزءًا من موجة سينمائية استنكرت النظام الإقطاعي القديم وممثليه من البشوات. وقد تجسد الصراع الاجتماعي في هذه الحالة في مواجهة عنيفة في معبد الكرنك القديم. حيث يتم الاعتداء على ابن الفلاح المهندس الوسيم (عمر الشريف) وحبيبته ابنة الباشا (فاتن حمامة)، من قبل ابن شقيق الباشا الجشع الفاسد الذي يمثل النظام القديم، والذي يتم هزيمته والتغلب عليه. في نفس العام، أخرج شاهين فيلمًا آخر وهو "شيطان الصحراء". وأشيد باعتباره مصريا أصيلا، إذ إن الفيلم البدوي كان بالفعل على شفا الانقراض. استخدم شاهين بعضًا الأدوات الاستشراقية لأفلام هوليود المبكرة ودمجها مع نص فرعي معادٍ للاستعمار من خلال تمثيل قبيلة بدوية عربية تواجه ملكًا طاغية.

لم يكن هذا الفيلم، شأنه شأن الأفلام الموسيقية اللاحقة للمخرج، موضع تقدير كبير من قبل النقاد، ولا حتى من قبل المخرج نفسه، الذي اعتبره مجرد تمرين جيد ساعده على إخراج فيلمه التاريخي الناصر صلاح الدين بعد عشر سنوات 1985b (Bosséno). ولا يعود ظهور الفيلم كعمل بارز لأنه يستخدم الأسلوب الموسيقي غير التقليدي للمغنية اللبنانية الشابة ماجدة الرومي فحسب، ولكن أيضا في دمج أغانيها مع العروض الجماعية للعمال، وبالتالي خلق نوع من الموسيقى الاشتراكية. استمر ميل شاهين إلى العناصر السائدة، ولا سيما استخدام الأغاني والرقصات، في أفلامه الأكثر تطرفًا، وأبرزها سلسلة أفلامه الذاتية. في هذه الأعمال لا سيما جينجر روجرز وفريد أستاير اللذين يرمزان بشكل رمزي إلى سحر شاهين بالمواصفات السينمائية بشكل عام والموسيقى الأمريكية على وجه الخصوص. يتم نسخ مشاهد الرقص الخاصة بهما في "إسكندرية.. ليه؟" (Alexandrie pourquoi؟ 1978)، وكذلك في "إسكندرية كمان وكمان" (Alexandrie en-core et toujours 1990)؛ ويحكي لنا جينجر قصة حب

لقطة من فيلم جميلة

شاهين الأول في "إسكندرية.. نيويورك" (Alexandrie.. New York 2004).

الواقعية والسياسة

لسبب وجيه، فإن تأريخ الفيلم الفرنكوفوني (Thoraval 1975) ربط شاهين على وجه الخصوص وفي البداية بالموجة الواقعية الملتزمة سياسياً في البلاد في الخمسينيات والستينيات التي تطورت بعد عزل الملك المصري في عام 1952، وتأسيس الجمهورية المصرية، واستكمال الاستقلال الوطني. أو لما وصفته "إيلا شوحط" ((Ella Shohat في وقت لاحق بأنها سينما مناهضة الاستعمار ما بعد الاستقلال. كان شاهين قد أبدى اهتمامًا بالواقعية في مرحلة مبكرة، وأبرزها "باب الحديد 1958"، وإلى حد ما حتى "ابن النيل 1951"، الذي ينطلق من قصة ريفي ولكنه ينتهي كدراما ملهى ليلي. ومع ذلك، لا يمكن اعتبار شاهين القوى المحركة وراء الواقعية المصرية.

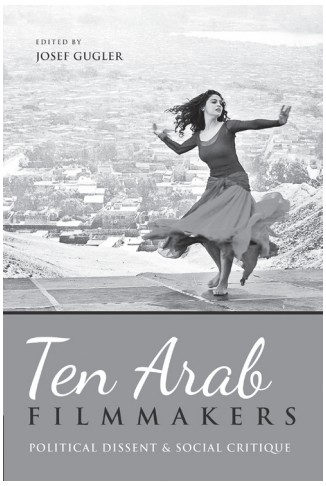
ومن ناحية ثانية فإن مفهوم الواقعية المصرية يعتبر إشكاليًا. لقد امتدح النقاد الوطنيون والعالميون في ذلك الوقت الواقعية المصرية لكونها أكثر أصالة وفي السياق الاشتراكي في ذلك الوقت، والشفرة المضادة لمصنع الأحلام وأنواعه الشائعة، المسلسلات الكوميدية، والملاحم، والموسيقى، والإثارة. إلا أن مثل هذه الآراء أهملت حقيقة أن الواقعية المصرية، على الرغم من انسجامها الواضح مع الأفكار القومية ضد الاستعمارية وشبه الاشتراكية، لا يمكن أن تستغني أبداً عن الأبطال وتعتمد بشدة على عناصر النوع السائد، مثل الإثارة والميلودراما.

ويمكن وصف معظم الموجة الأولى للواقعية المصرية "بالواقعية الخطابية" بشكل صحيح، استناداً إلى النية بدلاً من أي طبيعية سينمائية شكلية أو مراقبة شبه وثائقية. يقترب باب الحديد من هذا الأخير، ولكن حتى هذا الفيلم تم ترصيعه ببعض المشاهد الكوميدية، والإدراجات الموسيقية، والمؤامرة ذات التوجه المشين سعيًا إلى حل دراماتيكي نهائي، والوجود المهيمن لنجمة الفيلم هند رستم في دور فقير؛ بائعة مشروبات غازية تعمل بمحطة مصر. أما الدور الرئيس الآخر، فقد لعبه شاهين نفسه، إذ قام بدور بائع الجرائد قناوي المعاق، الذي يقع في حب هنومة. المحروم عاطفياً وجنسياً، والذي ينقلب عليها في اللحظة التي يدرك فيها أنها لا ترى سوى أبوسريع". ويقرر في غضبه أن يخطفها، ولكنه يصيب فتاة أخرى بدلا من منها. ويتم إثراء الحبكة الرئيسية من خلال العديد من القصص الجانبية، بعضها يشيد بالأفكار الاشتراكية - على سبيل المثال، الحمالون الذين يحاولون تشكيل نقابة تحت قيادة أبو سريع. وهناك خيوط متوازية أخرى تتميز بأسلوب قوي وكوميدي إلى حد ما، مثل الصعيدي المصري الضائع في الحشد، أو مجرد التسلية، مثل مجموعة الشباب المصريين المعاصرين الذين يستخدمون الغناء والرقص كذريعة لعد موسيقي. ومع ذلك، فإن الجانب الواقعي الأقوى في هذا الفيلم، لا يزال هو شخصية قناوي المؤرقة بلا منازع، والتي دفعها الفقر من قريته إلى الزحام في بعض الأحيان في مسارات عدائية لرصيف محطة السكك الحديدية، وهي شخصية مهووسة تبشر بالعديد من الشخصيات الأخرى. والأبطال المهووسين الذين قاموا بتأليف مرحلة شاهين الذاتية المتأخرة. ومع ذلك، فمنذ بداية الخمسينيات من القرن العشرين، أظهر شاهين بوادر أولية نحو تسييس عام، تم التعبير عنه في "جميلة بو حريد الجزائرية" (Djamila Jamila Al-Jaza'iriyya، 1958)، مقدما محنة امرأة جزائرية مشهورة ومحاكمتها. المجاهدة أو المقاومة جميلة بو حريد واستمرت في "فجر يوم جديد" L'aube d'un jour (nouveau) ، 1964، مع التركيز على امرأة من الطبقة العليا تقع في حب أكاديمي من الطبقة الدنيا كخلفية. تم إخراج فيلم جميلة الجزائرية في أوج مرحلة الناصرية العربية في مصر، وهي الفترة التي تميزت بالنزعة القومية القوية والمضادة للاستعمار في وقت شهد مؤتمر عدم الانحياز الذي عقد في عام 1955، والذي شجع أعضاءها، لاسيما الهند ومصر، بالبقاء بعيدا عن الحرب الباردة بين الولايات المتحدة والاتحاد السوفييتي، تبعه تأميم قناة السويس في عام 1956 التي شرعت في الهجوم الثلاثي على مصر من قبل إسرائيل وفرنسا وبريطانيا العظمى. في هذا السياق، أظهر الفيلم تضامنه مع بلد عربي شقيق، الجزائر، في خضم حرب تحرير قومية شرسة، وساهم في الخطاب المناهض للاستعمار في العالم الثالث في ذلك الوقت. قامت النجمة السينمائية المصرية ماجدة، التي اعتادت الظهور في قصص الحب الميلودرامية بدور مجاهدة جزائرية مشهورة، في الوقت نفسه، لم تتكشف محنة البطلة والظروف المحيطة بها بنفس الواقعية المقلقة والتحليل المؤثّر لفيلم "معركة الجزائر" (The Battle of Algiers 1966) لمخرجه جيلو بونتيكورفو" (Gillo Pontecorvo)، على سبيل المثال، لكنها بقيت مجرد علامة على التضامن العربي ومناهضة الاستعمار.

فيلم شاهين التاريخي الناصر صلاح الدين (Saladin / al-Nasir Salah al-Din, 1963) هو جزء من نفس الأجندة المؤيدة للمسيحيين المناهضين للاستعمار، على الرغم من أن المخرج لم يكن ضمن هذا المشروع منذ البداية. استنادًا إلى سيناريو تم تطويره بواسطة ثلاثة روائيين مصريين مشهورين وكتاب سيناريو، نجيب محفوظ، يوسف السباعي، وجلال الشرقاوي، إلى جانب المخرج عز الدين ذو الفقار، الذي كان من المفترض أن يخرج هذا الفيلم من إنتاج الدولة. في بادئ الأمر، يمثل هذا العمل قصيدة لعموم قومي وحدوي لا مثيل له. علاوة على ذلك، فقد أصبح واحدًا من أبرز الأفلام التاريخية في السينما المصرية، بسبب مهارة شاهين في التعامل مع مشاهد المعارك الشرسة، وأيضا بسبب التصميم الدقيق والأزياء المحببة من إبداع "ولي الدين سميح" و"شادي عبد السلام". في إشارة غير مباشرة إلى الزعيم السياسي للبلاد، جمال عبد الناصر، ينعكس في عنوانه العربي، ركز الفيلم على صراع صلاح الدين ضد الصليبيين الأوروبيين، حيث كان ريتشارد قلب الأسد أكثر الشخصيات بروزا. ولا عجب في أن السرد لم يكن دقيقاً بشكل خاص في وصف تفاصيل الحروب الصليبية، بل عرض بيانًا قوميًا اعتذاريًا بدلاً من ذلك، يصور قائد الحرب الكردي صلاح الدين الأيوبي كبطل قومي عربي يهزم الصليبيين، ليس فقط عن طريق مهاراته العسكرية ولكن بالحكمة، والبر، والكرامة.

لم يدم حماس شاهين للتجربة القومية العربية. ففي مقابلة في عام 1971، في نهاية فيلم العصفور (Le moineau / al-'Usfur, 1971)، قال: "اليوم، على سبيل المثال، لم يعد بإمكاني إخراج صلاح الدين". كان هدفه خلق توتر عاطفي لم يعد كافياً. ما نحتاجه اليوم هو التحليل." ووفقاً لرواية المخرج، فإن أحداث حزيران / يونيو 1967، أي ما يسمى حرب الأيام الستة، هي التي عززت تسييسه، وهي الحرب التي هُزمت خلالها مصر من قبل القوات الإسرائيلية، وتمكنت من الاستيلاء على سيناء، وبقية فلسطين ومرتفعات الجولان السورية (شفيق 1989، 38). هذا الحدث التاريخي،

لقطة من فيلم العصفور



غلاف كتاب «عشرة مخرجين عرب»

بوستر فيلم صلاح الدين

بوستر فيلم الناس والنيل

الذي أصاب العالم العربي بأسره، وأيقظه فجأة من النشوة الوطنية بعد الاستقلال، أثار الإحساس بالمسئولية لدى شاهين، وتبلور في واحدة من أقوى الملاحم الواقعية المناهضة للإقطاعيين المناهضة للماركسية على الشاشة المصرية. في فيلم الأرض (La terre / al-Ard، 1970) عن رواية عبد الرحمن الشرقاوي. وعلاوة على ذلك كان آخر أعماله التي يمكننا أن نطلق عليها الواقعية.

يركز فيلم الأرض على شخصية فلاح قوي وحكيم، أبو سويلم (لعب دوره محمود المليجي)، يتمكن من توحيد القرويين للقتال من أجل حقوقهم ضد صاحب الأرض الوطني. ولكن في نهاية المطاف يتم سحق التضامن والمقاومة، مما يؤدي إلى تدمير محصول الفلاحين وتعذيب قائد الثورة حتى الموت. يشترك الأرض كثيرًا مع السينما السوفييتية المبكرة وتصويرها الأسود والأبيض وإعدادها الواقعي وتسليط الضوء على التفاصيل الصغيرة مثل الملابس الخشنة والمحنة التي تنعكس على وجوه الفقراء، مما يخلق نوعًا من "ذكورة أسطورة الأم الشجاعة"، وكلها أكثر بروزا لكونها غير مسبوقة في تاريخ السينما المصرية.

صانع الفيلم العربي

بتحليله للوضع السياسي والاجتماعي في بلده، إما من خلال الواقعية أو الأنواع الأخرى، لم يكن من المستطاع تحديد شاهين مطلقًا بأي نوع من أنواع الأفلام، حتى أصبح أحد أوائل صناع الأفلام في العالم العربي والأكثر تميزًا، ممن لا يصرون فقط على لغة شخصية فردية للأفلام، بل حاولوا أيضا تأكيد سيطرتهم على وسائل الإنتاج ذاتها.

الهزيمة في عام 1967، ثم موت عبد الناصر في عام 1971 والتخلي التدريجي عن سياسات نظامه، مثل عدم الانحياز والرخاء الاجتماعي، أثرت بعمق على شاهين، مثل العديد من الفنانين والمثقفين في عصره. لقد انهار الحلم القومي ما بعد الاستقلال. وعمت خيبة الأمل. في هذا الإطار الزمني، بدأ شاهين في الإصرار على نهج شخصي أكثر لمواضيع أفلامه، يُستشعر أولاً في الإثارة النفسية الاختيار (Le choix، 1970)، والذي كتب له السيناريو، واستمر في العصفور (The Sparrow 1971). يعالج الاختيار قصة قتل بحار محبوب وبسيط، وينتقل إلى مأساة شقيقه التوأم المفكر والمحترم، الذي يعتروه اضطراب عقلي، يفضي في نهاية المطاف إلى فصام بعد أن يخفق تمامًا في تجسيده لشخصية أخيه الراحل. ويشرح العصفور أسباب هزيمة 1967. وعلى عكس أفلام شاهين السابقة، فقد تم إثراؤه بالعديد من القصص الموازية وكثير من اللحظات الذاتية، مثل الأوهام والكوابيس. يعرض الفيلم البانورامي مجموعة من الأصدقاء تربطهم علاقات وطيدة ببعضهم وبامرأة تسمى بهية. بهية المرأة الناضجة بفعل العمر، تستضيفهم وتحاول رفع معنوياتهم كلما غلبتهم الضغوط. وتضم المجموعة الصحفي يوسف، الذي يتتبع في سرية مافيا التعامل في الأسلحة. الشيخ أحمد، وهو من الأصوليين اليساريين. جوني، سكير متشائم؛ وخطيب ابنة بهية. رؤوف، ابن مسئول حكومي مهم. يتعاونون في البداية لمساعدة الصحفي في تحقيقه، ومن ثم في تجربتهم المشتركة في هزيمة جماعية. ومثل العديد من المصريين في ذلك الوقت، فهم يشاهدون خطاب ناصر التلفزيوني التاريخي في 9 يونيو 1967، حين أعلن استقالته، ردًا على صدمة الهزيمة العسكرية السريعة وغير المتوقعة. هذا هو المشهد الأكثر دراماتيكية وحيوية في الفيلم، وهو يبلور تحطيم الآمال الجماعية التي ميزت الفترة السابقة في التاريخ المصري والعربي. ويعرض مقطع فيديو لوجه ناصر الحزين وصوتًا قويًا في هذا الخطاب، مما يعبّر عن الجوهر العاطفي لتلك الحقبة التاريخية. في حين يعلن الزعيم استقالته، ينفجر الشيخ أحمد بالدموع دون حسيب ولا رقيب. تستيقظ بهية وهي تصرخ: "لا، هنحارب، هنحارب!" ينتهي الفيلم بأبواب ونوافذ تفتح خلفها، ويتدفق الناس ليملئوا الشوارع. في الخلفية يصرخ المسؤول الفاسد في الهاتف: "من هم هؤلاء الناس، إذا لم يكونوا من أجلنا، فمن هم؟" بادئ ذي بدء، استبدل شاهين البطل الوحيد المحوري بمجموعة من الشخصيات المختلفة (شفيق 1989، 38). يبدو أن خيبة الأمل من الهزيمة وما تلاها من خيبة أمل مع التجربة الناصرية قد أوجدت هويات قلقة، مفاهيم متناثرة للواقع، مُعبَّر عنها بلغة سينمائية ثنائية راديكالية متزايدة. عندما ظهرت سيرته الذاتية الرائعة "إسكندرية .. ليه؟ في عام 1978، أصبحت رائدة لجيل جديد من صناع الأفلام العرب الذين انصرفوا عن المفاهيم السابقة للإيديولوجية التعددية في العالم الثالث المعتنقة من قبل الدول العربية، نحو حركة أفلام فنية أكثر استقلالية تركز بقوة على الوجود الإقليمي والفردي، ووجدت أكثر ممثليها شهرة خلال الثمانينيات في نوري بوزيد من تونس، ومحمد ملص من سوريا، وميشال خليفي من فلسطين.

بالنسبة لشاهين، كان "الاختيار" و"العصفور" نقطة تحول ليس فقط على مستوى الأسلوب ولكن أيضًا على المستوى المهني. وإذا كانت أفلامه الواقعية قد نجحت بشكل معتدل فقط في شباك التذاكر، فإن "الاختيار" جعلها منافسًا قويًا، في حين أن ظهور "العصفور" كان عليه الانتظار لسنوات. حيث اضطر المخرج إلى البحث عن وسائل لتغيير الشروط الاقتصادية المسبقة لإنتاج أفلامه، ولم تكن مهمة سهلة في ظل الإرث "الاشتراكي" للنظام الناصري. بين عامي 1963 و1971، قامت الدولة بمحاولة احتكار الإنتاج السينمائي والتوزيع، بينما اتخذت تدابير بعيدة المدى أثرت بشكل سلبي على الاقتصاد السينمائي طيلة ما يقرب من عقدين من خلال تأميم

المخرجين السينمائيين والاستوديوهات ودور العرض السينمائي. وعلى الرغم من أن إنتاج الدولة لم يتجاوز 50٪ من إنتاج البلاد، فإن الإنتاج الإجمالي انخفض بشكل كبير خلال الستينيات، وتسرب عدد من المخرجين الأكثر موهبة خارج البلاد. على عكس ما كان يقترحه ضمير شاهين الشخصي في تلك السنوات نفسها، لم تكن الأوقات مفتوحة بالضرورة للتعبيرات السياسية والطموح. على العكس من ذلك، أعاقت الرقابة السياسية والبيروقراطية الحكومية، والمحسوبية حتى المخرجين المتفانين والمكرسين سياسياً. كان شاهين أحدهم: على سبيل المثال، أثناء التصوير، تعرض إنتاجه الروسي المشترك "الناس والنيل" (Les gens du Nil / al-Nas-n-Nil، 1968)، الذي صدر عام 1972، للخطر عندما جرؤ شاهين على تغيير النص الذي ألفه موسى صبري، وكان مسئولاً رفيع المستوى في الدولة ورئيس تحرير صحيفة الأهرام (نصر الله، 1985). بحث يوسف شاهين عن بدائل في المقام الأول من حيث التمويل الأجنبي. وكان في توجهه هذا على نقيض المخرجين الموهوبين الآخرين في ذلك الوقت، وأبرزهم شادي عبد السلام؛ لقد رفض هذا الفنان السينمائي الأكثر راديكالية في مصر قبول أموال أجنبية من أجل إنتاج مشروعه العبقري "إخناتون"، وظل لهذا السبب عمله غير مكتمل حتى يومنا هذا. تمكن شاهين من تكوين وسائل إنتاج خاصة به بفضل الإنتاج المشترك ومساعدة أسرته، أولاً. وقبل ذلك المساعدات المالية من صهره، الذي جعله أقل اعتماداً على السوق المصري. واستطاعت شركة إنتاج عائلته، مصر العالمية، تحت إشراف ابن أخيه اليوم، أن تتحول إلى مشروع ديناميكي، بعد تشغيل الاستوديو والعديد من دور السينما التي تم تأميمها في السابق، من بين شركات أخرى، معتمدًا أيضًا على توزيع الأفلام المحلي.

مواجهة الآخر

من المؤكد أن قبوله المتزايد في أوروبا قد ساهم في أحد أهم أفلام شاهين مجازية، بتكثيف مواجهة الآخر - الديني، والثقافي، والجنسي - وهي مواجهة سينمائية غالبا ما تحدث إما عن طريق الاحتلال العسكري أو من خلال تبعية شخصياته. لقد كان اسرافهم في الواقع بمثابة استمرار لأفكار شاهينية مبكرة. هؤلاء الرجال يغادرون وطنهم ليتم سحقهم بشكل مأساوي بسبب قيودهم الخاصة وقيود محيطهم، أو ينجحون في العودة بعد أن تعاملوا بشكل أو بآخر مع ظروفهم بشكل كامل. إنهم فلاحون، مثل الأبطال الرئيسيين في ابن النيل وباب الحديد، أو مثقفين متطرفين في عودة الابن الضال والعصفور Sparrow and The Return of the Prodigal Son. وما ذات شاهين المعدلة، يحيى في الإسكندرية. . . ليه؟ ورام في المهاجر (L'émigré / al-Muhajir، 1994) إلا تنويعات على نفس الموضوع. إن استمرارية هذه الأشكال المبكرة قد طغت عليها ظلال "الآخر" شبه المتقارب. هذا المشهد الثقافي الآخر قد ظهر بالفعل في الفيلم التاريخي الناصر صلاح الدين. وعاد إلى الظهور في "وداعا بونابرت" (Adieu Bonaparte) ويتكثف خلال غزو نابليون لمصر، والذي أضاف بعدًا جديدا للآخر مع إظهار المثلية. بينما كان وجود الآخر في الناصر صلاح الدين، لا يزال مرتبط بخطاب قومي ما بعد الاستقلال، في "وداعًا بونابرت" كان الآخر يتفق مع أجندة شاهين الشخصية والرأي العالمي. ومع ذلك، فإن ما يجمع بين كلا الفيلمين هو الإصرار على التسامح الديني بين العرب والمسلمين، مع المقارنة بنزعات قوية من الاستبعاد من قبل الغرب. في الناصر صلاح الدين، يتم التوصل إلى فكرة الهوية العربية بشكل سينمائي، ليس فقط من خلال استقطاب الأوروبيين والعرب والمسيحيين والمسلمين، ولكن أيضًا المسيحيين العرب والمسيحيين الأوروبيين. فشخصية "عيسى العوام" (صلاح ذو الفقار)، وهو مسيحي، تم تصويره على أنه ذراع صلاح الدين اليمنى، وله أهمية بالغة في تأسيس فكرة علمانية للعروبة في الفيلم. في الوقت نفسه، شدد الفيلم على الاعتدال العربي مقابل العطش الأوروبي للدماء. وأوضح أن القوات العربية وقائدها قد قبلوا واستقبلوا وجود المسيحيين في القدس وجميع المدن الأخرى المتنازع عليها، وهي حقيقة تاريخية بالفعل، بينما ارتكب الصليبيون مذابح دموية بين المدنيين المسلمين. ويخدم عيسى صلاح الدين وقضيته بقلبه كله، ولكن يُنظر إليه أيضًا على أنه يعرف الصليبيين ومعسكرهم جيدا، بسبب حبه الخفي للصليبية لويزا (نادية لطفي). هذه الأخيرة، بسبب ولائها لمواطنيها - أي انتمائها القومي والديني في ذلك الوقت - لا تجرؤ على الاعتراف بأنها تنجذب إلى عيسى. ولكنها تتوقف عن المشاركة في القتال الفعال وتتحول إلى رعاية الجرحى عندما تفهم أنه على الرغم من أنه مسيحي، فإن عيسى يدعم صلاح الدين المسلم بسبب هويته العربية. وعلاوة على ذلك، فهي تشهد على العديد من أعمال الخيانة بين أقرانها الصليبيين، مما يجعلها أكثر عزلة. وفي النهاية، يحرر ريتشارد قلب الأسد عند مغادرته الأرض المقدسة، لويزا من قيودها الأخلاقية من خلال نصحها باتباع قلبها.

في العالم السينمائي الشخصي لشاهين، كانت التطرفات العرقية أو الطائفية متوازية مع الصداقة والحب. في "إسكندرية ..ليه؟" أفضل صديق للبطل في المدرسة يهودي الجنسية. ومن بين معارفه الأخرى نجد امرأة يهودية ماركسية تزوجت من رفيق مسلم، وكذلك مواطن مصري شاذ جنسيا يقع في حب جندي بريطاني. وهكذا، يقدم الفيلم دعوة من أجل التعايش السلمي بين الأديان وقبول الآخر بشكل غير مشروط. الإستراتيجية التي يستخدمها شاهين هي تقليل الاختلافات مع تقديم الصورة الأسطورية تقريباً للثقافة العربية الإسلامية المتسامحة تقليديا. والأكثر مدعاة للإعجاب في هذا الصدد هو علاقة الجنرال الفرنسي كافاريللي (ميشال بيكولي) مع الأخوين يحيى وعلي في "وداعًا بونابرت"، وهي صداقة إنسانية مكثفة وحميمية لا تعبر الحدود الثقافية والدينية فحسب، بل تتوج نفسها بالاعجاب الجنسي. ويتم التهكم من التمييز في هذا الفيلم، الذي تم التوصل إليه أو استكشافه باعتباره مهزلة، من خلال مشهد مذهل يظهر فيه المُستَعْمَر والمستعمِر في عكس الأدوار: خلال حفلة تنكرية، يُصدم نابليون، الذي قرر ارتداء الزي العربي، باكتشاف تنكر أحد الحضور في صورته. هذه اللحظة من التقليد الهزلي لا تؤدي إلى زعزعة استقرار العلاقة السياسية فحسب، بل إنها تؤكد أيضًا على طبيعة تحولها المؤقت.

محاولة استيعاب الآخر

بعد دوره "السياسي" طور شاهين قدرة ملحوظة على ترويج رسائله في التوقيت الصحيح والمكان المناسب، وإن لم تكن تثير جدلا عامًا، كما حدث مع المهاجر والعصفور.

ويذهب ريموند بيكر (1995، 32) إلى حد اقتراح أن المخرج كان في بعض الأحيان يوسع فضاء لما يسميه "التدخل الديمقراطي". في رأيه، لم يكن شاهين بالضرورة يؤيد رؤى بديلة تحرض على التغيير، ولكن "تدخله الفظ في التمثيل الرسمي، والخطابات، والأنظمة ساعد على إحداث نوع من الفضاء العام حيث يمكن للسياسات الديمقراطية القدرة على النضال من أجل مستقبل مختلف، لبعض اللحظات الوجيزة على الأقل، قام

من فيلم «اسكندرية كمان وكمان»

لقطة من فيلم «صراع في الوادي»

بتجسيدها في شبه القصة القصيرة في القاهرة كما يراها يوسف شاهين على سبيل المثال (Le Caire raconté par Youssef Chahine، 1991). ويعتبر هذا الفيلم خليطا من العديد من الأحداث المسرحية، يساري تحول إلى إسلامي، شاب عاطل عن العمل، يعرض ملاحظات عن القاهرة ومواقعها السياحية والمواقع الأكثر خصوصية، جنبا إلى جنب مع صور الطلاب الذين يحتجون على حرب الخليج الأولى وتم حظره في البداية ما حرض على مناقشة عامة طويلة حول حرية التعبير، كما كان الحال مع "المهاجر" أيضا. ويبقى السؤال ما إذا كانت أفلام شاهين، التي غالبا ما يتم إنتاجها على هامش السوق المحلية، يمكن أن توفر أكثر من مجرد فضاء موجز ومحدود للسياسات الديمقراطية. وعلاوة على ذلك، بلغ تدخله في بعض الأحيان نوعًا من النزعة الإنسانية العالمية، كما هو الحال في مساهمته القصيرة، مصر، في الفيلم التجميعي 11'09"01 - 11 سبتمبر (2002). يبدأ هذا الفيلم القصير في اليوم التالي الحادي عشر من سبتمبر مع المخرج (ممثلاً في الممثل نور الشريف) على الشاطئ في بيروت، حيث يلتقي بشبح أمريكي قُتل في تفجير ثكنة المارينز في بيروت عام 1983. يقول الشاب الجميل إنه مات بعد ثلاثة أيام فقط من لقائه بحبه الأول. ينشأ جدل بين المخرج والأمريكي حول القضية الفلسطينية والتدخل الأمريكي في العالم الذي أسفر عن ملايين الضحايا، بدءاً من فيتنام وانتهاءً بالعراق. ويأخذ المخرج الأمريكي إلى عائلة فلسطينية ليوضح للناس لماذا شارك ابنهما في تفجير انتحاري. يعتمد شاهين في هذا اللقاء بين الضحايا على المتعاطفين من كلا الجانبين لبث دعوة ملحة للتذكر والتفهم والتسامح. فهو يعتقد أن "السياسة تسيطر على المجتمع، وما يسيطر على السياسة هي السياسة الخارجية"

من فيلم «ابن النيل»

(بيكر 1995، 31)، كما عبر عنها في أفلامه القصيرة مصر والقاهرة كما يراها يوسف شاهين ونقده للتدخل الأمريكي في المنطقة، يوضح أيضاً إحالته المنفتحة دائمًا إلى الاستعمار والسياسي المتطرف. فبدلا من الخطابية التبريرية والساذجة في كثير من الأحيان، أخفق في بعض الأحيان في إرضاء حاجة المشاهد في تزويده بمعلومات تاريخية أو اجتماعية أكثر جوهرية، وقام بتحويل السرد، الذي يتضمن بعض الشخصيات التاريخية الحقيقية، إلى رموز للأحداث الجارية. كما هو الحال في "الآخر" و"وداعا بونابرت"، وهما في هذا الصدد على نقيض "إسكندرية.. ليه؟" و"حدوتة مصرية". المثال الأكثر دلالة على هذا التوجه هو فيلم شاهين الأخير، "هي فوضى" 2007 ، (Le Chaos)، الذي شارك في إخراجه قبل وفاته بفترة قصيرة مع مساعده خالد يوسف. يهدف هذا الفيلم إلى فضح انتهاكات حقوق الإنسان من قبل جهاز شرطة مبارك، ولكن الفيلم يبدو أنه يحمل بصمة خالد يوسف بقوة أكبر، ويفتقر إلى الحوارات السريعة المعتادة وعالم شاهين النموذجي. وتتركز قصته الدرامية التقليدية على أمين شرطة يرهب أحد الأحياء بأكمله، بما في ذلك امرأة شابة يختطفها ويغتصبها عندما ترفض الزواج منه. بشكل مجازي، فهي تحيل إلى الوطن المغتصب، أو الأم المصرية (مثل بهية في العصفور)، الفكرة المتكررة للأفلام المضادة للاستعمار، وجزء من الخطاب السياسي الذي يحظى بشعبية كبيرة. يمكن النظر إلى النهاية، التي يثور فيها الحي ضد ضابط الشرطة، على أنها نبوءة في ذلك الوقت (Gugler 2011، 12–13)، ومع ذلك قد يتم تفسيرها أيضًا كجزء من أجندة خالد يوسف السياسية حيث إنها تتشابه مع الاحتجاجات الجماهيرية في أفلامه السابقة، ولا سيما استنتاجه في العاصفة (2001). في الواقع، ظهر يوسف بعد ثورة 25 يناير كواحد من أكثر الممثلين المتحدثين عن الفنانين المصريين. ومن وجهة نظري، تكمن إنجازات شاهين الحقيقية في أماكن أخرى: في عمليات الخلاص الكارنيفاليكية و"الأنثروبوفاجية" الحداثية التي ظهرت في العديد من أفلامه منذ فيلم العصفور.

وقد تم التعبير عن هذه الممارسة بدقة في تصويره المتكرر لعلاقته المتناقضة مع شخصياته بالغرب بشكل عام والولايات المتحدة بشكل خاص، والتناقض العميق إزاء القوى الصارمة المهيمنة والاستعمارية في العالم: "بما أنه لا يمكن أن يكون هناك أي انتعاش غير ملغز للأصول القومية التي لم تتوصل إليها التأثيرات الغريبة، فإن الفنان في الثقافة المسيطرة لا ينبغي أن يتجاهل الوجود الأجنبي بل يجب أن يستوعبه، أو يعيد تدويره لغايات وطنية، ودائماً من موقع ثقافي واثق من نفسه".

عبدالحى أديب والخروج من باب الحديد

كانت أول تجربةٍ لى فى العمل بورشة كتابة السيناريو مع عبد الحى أديب فى عام 1991من خلال مشروع فيلم لم يتحقق بعنوان «باب الحديد2»، كان المخرج محمد أبو سيف مرشحًا لإخراجه، وكان أديب قد انتهى بالفعلٍ من المعالجة المبدئية التى كانت بمثابة الجزء الثانى من باب الحديد، أو بالتحديد معالجة لفيلم «باب الحديد» فى التسعينات، أو كيف تكون محطة باب الحديد معبرة عن واقع الشعب المصرى والمتغيرات التى أحاطت به والمخاطرٍ التى تهدده فى ذلك الوقت؟ لم يكن بين الشخصياتٍ قناوى ولا هنومة، وإنما كانت البطولة جماعيةً لمجموعةٍ من الشباب الذين يمارسون أعمالًا مختلفةً بالمحطة عمالًا وموظفين بالسكة الحديد وبشركات النظافة والكافيتريا، وكلهم يمارسون مهنًا لا تتناسب مع مؤهلاتهم، ولا تتفق مع طموحاتهم ولكنها البطالة وغياب العدالة الاجتماعية والظرف الاقتصادى الصعب.

وليد سيف

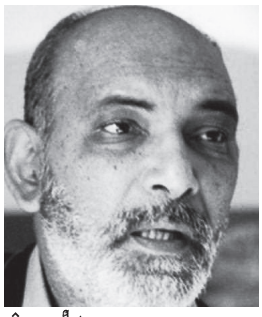
لقطة من باب الحديد

تتصاعد الأزمات بين الشخصيات بسبب ظروف العمل ومشكلاته وسط أجواء السفر والمسافرين وحركة القطارات، ولكن الأزمة الكبرى ترتبط بزرع أحد المتطرفين قنبلةً موقوتةً لتفجير المحطة. كانت لى بعض الملاحظات حول بناء الشخصيات وبعض الأحداث وناقشنى فيها الأستاذ باستفاضةٍ وتقبل بعضها بصدرٍ رحبٍ، واستمر العمل فى الكتابة لما يقرب من الأربعة شهورٍ حتى انتهينا من كتابة السيناريو المبدئى للفيلم، وأخذنا فترة راحةٍ قصيرةٍ كماهو معتادٌ حتى نبدأ فى العمل على النسخة النهائية، ولكنى بعد العودة فوجئت بالأستاذ يحدثنى عن مشروعٍ جديدٍ، وسألته "ألن نستكمل باب الحديد 2 ؟" فأخبرنى بأنه صرف النظر عن هذا المشروع نهائيًا لأن باب الحديد تحفةٌ لن تتكرر وسيظل هذا العمل الجديد عرضةً لمقارنةٍ ظالمةٍ بباب الحديد الأصلى كفيلمٍ من الروائع كفيلةٌ بإفشاله.

كانت هذه الواقعة وما تلاها من اتصالاتٍ من جهاتٍ فرنسيةٍ حول الحقوق المادية لعبدالحى أديب كمؤلف لفيلم باب الحديد عن عرضه على قنوات فرنسية ، وما أعقبه من حواراتٍ بينه وبين يوسف شاهين من أجل التنسيق فى هذا الشأن يفتح المجال لحوارٍ مستمرٍ بينى وبينه حول ذكرياته عن باب الحديد خصوصًا، وعن علاقته بيوسف شاهين خصوصا، كان باب الحديد هو مصدر فخرٍ واعتزازٍ لأديب وبوابةٌ لذكرياتٍ غزيرةٍ كأول عملٍ يكتبه ويتحقق على الشاشة ، كان واحدًا ضمن ثلاثة سيناريوهات أولى يسعى أديب إلى تسويقها ويعرضها على المخرجين وشركات الإنتاج وكان من بينها "امرأةٌ على الطريق"، وأمكن له من خلالها ومن قبل أن تتحقق أن يصبح من الأسماء الواعدة فى مجال الكتابة والتى يتوقع لها الكثيرون النجاح ولكن العقبات كانت تعطل إنتاج هذه الأعمال.

عبد الحي أديب

نيازي مصطفى


محمد أبو سيف

تحمس لكتاباته وأثنى عليها اثنان من كبار أساتذة الإخراج فى مصر فى ذلك الوقت هما: عز الدين ذو الفقار، ونيازى مصطفى، كان عبدالحى أديب من الرعيل الأول من كتاب السيناريو الذين تعلموه على أسسٍ علميةٍ حيث درس الدراما بمعهد الفنون المسرحية وراح يعزز فهمه للسيناريو السينمائى بقراءة بل ودراسة كلما يقع تحت يده من كتبٍ ومقالاتٍ، وكان متأثرًا جدًا بالدراما الكلاسيكية ويرى أن السينما المصرية لا تلتزم بقواعدها طبقًا لنظرية أرسطو وأساليب تطبيقها المتطورة وخاصة فى السينما الأمريكية، وكان ذهنه مشغولًا بكتابة عمل تتحقق فيه وحدات الدراما الثلاثة : المكان والزمان والحدث وتتكامل شخصياته فى بنائها بالأبعاد الثلاثة: المادية والاجتماعية والنفسية.

وفجأةً التمعت فى ذهنه فكرة سيناريو تدور أحداثه فى محطة القطار الذى كان بيته فى المحلة يطل عليها، حيث كان يجلس فى الشرفة يتابع حركة القطارات والبشر وصراعات العمال والمعارك التى تدور، ومشاهد الفراق واللقاء والوداع فى المحطة، ولكنه بعد تفكيرٍ رأى أن تدور الأحداث فى محطة مصر أو باب الحديد " البوابة الكبيرة للدخول والخروج من مدينة القاهرة التى انتقل إليها للدراسة والعمل" وأن تكون هذه البوابة كاشفةً عن المحطة الفارقة والتحولات الكبرى التى تعيشها مصر فى نهاية الخمسينيات من القرن الماضى، وقرر أيضًا أن تدور أحداث الفيلم فى أربعةٍ وعشرين ساعة فى حرصٍ بالغٍ على التمسك بشروط وقيود الدراما الكلاسيكية، بدأ يتصور حركة الناس والحياة والتفاصيل وشخصيات العمال بالمحطة.

ولكنه ظل يفكر فى شخصيةٍ وحدثٍ رئيسى يمكنه أن يضم كل هذا الزخم من الشخصيات والأحداث والمواقف ويربط بينها ويعبر من خلاله عن واقع المكان وأجوائه وعن رؤيته الإنسانية للحياة والناس فى المكان، ولفتت نظره شخصيةٌ حقيقةٌ ليست لها علاقةٌ بالمكان، لبائع جرائد أبرص لمحه مراتٍ عديدةً أمام نقابة الممثلين بالقاهرة يحتضن حقيبةً جلديةً متهالكةً مغطاةً بصورةٍ لإحدى الفنانات الصاعدات فى ذلك الوقت(هند رستم)، وراح يتقرب منه ويحاول التعرف عليه فوجد فى شخصيته جوانب من الجنون والهوس والافتتان بهند رستم، فقرر أن ينتقل بهذا الرجل إلى باب الحديد وجعله المحور الأساسى للأحداث، وأن تكون البطلة بائعة مرطباتٍ فى المحطة ولتكن شبيهةً بهند رستم أو لتجسدها هند رستم ذاتها، ولكن تحمل اسمًا شعبيًا فلتكن هنومة ، فهى فتاةٌ فقيرةٌ ولكن مدللةٌ، فهى ليست هانم ولكن هنومة.

وليكن الشاب الأبرص قناوى قادمًا من الصعيد، ويحمل هذا الاسم الذى يكشف عن أصله من أول وهلةٍ،"واستوحيت شخصية قناوى من الحياة، إذ كنت أعرف بائع جرائد فقيرًا مصابًا بمرضٍ جلديٍ واضحٍ فى وجهه لفت نظرى ..وعرفت منه أنه عاشقٌ لهند رستم، وكان يحتفظ بكل صورها وعندما يراها يلهث نحوها ويعطيها ما تريد من جرائد ومجلاتٍ، ومن هنا ولدت شخصية قناوى..." – حوار عبد الحى أديب مع الناقد السينمائى مصطفى عبد الوهاب – نشرة خاصة - جمعية الفيلم -23 3 – 96"

وهكذا أصبح قناوى وهنومة الشخصيتين الرئيسيتين فى "باب الحديد" الفيلم أو المحطة التى لا يفارقها أديب ولا تخرج من ذهنه أبدًا وهو يكتب مستلهمًا روحها وأجوائها، وليضيف من وحيها شخصية أبو سريع الشيال الشهم الجدع القوى الذى يدافع عن حقوق زملائه ويرفض استغلالهم من كبير الشيالين ورجاله، ويسعى إلى تكوين نقابةٍ لهم تسوى بينهم وتحافظ على حقوقهم وتصون كرامتهم وتؤمن مستقبلهم فى أجواء الخمسينات، وهذا فى ظل دخول مصر إلى بوابةٍ جديدةٍ أو مرحلةٍ جديدةٍ بعد ثورة يوليه 1952 تلوح فيها معالم العدالة الاجتماعية وحماية حقوق العمال والقضاء على سيطرة رأس المال.

ثم جاءت الشخصية الرئيسية الرابعة عم مدبولى صاحب كشك الجرائد الذى يأوى قناوى ويلحقه بالعمل معه وهو الرجل العجوز الحكيم الحنون على قناوى والمدرك لظروفه النفسية الصعبة، والذى تبدأ من خلاله الأحداث أو المأساة وتنتهى من خلاله أيضا فى مشهدٍ رائعٍ يسعى فيه لإنقاذ هنومة من يد قناوى ويقنعه بأنه سيزوجها له، وهو يدارى حزنه عليه وتعاطفه معه وشعوره بالمرارة لخداعه مضطرًا له، وهو المشهد الخالد الذى أصبح أحد أيقونات السينما المصرية صوتًا وصورةً وحوارًا وأداءً بارعًا.

وهكذا ارتسمت ملامح الشخصيات الرئيسية وعبر تفاعلها تبلورت صورةٌ مبدئيةٌ للقصة السينمائية كبذرةٍ لهذا المشروع الكبير، وقوةٍ دافعةٍ لساعاتٍ

متواصلةٍ لفترة أربعة شهورٍ من الكتابة بمنتهى الحماس حتى انتهى أديب من كتابة السيناريو والحوار بصورةٍ أقرب للاكتمال، وأصبحت تليق بالعرض على المخرجين وشركات الإنتاج بصورةٍ مشرفةٍ بدايةً من الفكرة وشكلها وهي الأقرب إلي حياته ، خاصةً المكان ، والدراما هنا تعتمد على كيفية اختيار المكان/ ملعب الأحداث/ علاقته بالأشخاص ، ومدي تأثير وتأثر المكان بالأفراد ، وانبلاج الفكرة العبقرية عن المحطة الخاصة بالسكة الحديد حيث كان منزل العائلة مطلاً على محطة السكة الحديد بالمحلة ، وحركةٌ دائمةٌ وحياةٌ وهامشيون يطلون بين لحظةٍ وأخري في السعي حول مطالب الحياة وأفراحها وأحلامها وإحباطها ، لكنه اعتمد على مخزن الذاكرة ورصدها من خلال محطة «باب الحديد» ، وطبق عليها قواعد مادة الدراما التي درسها _ حتى لو كان الأساسُ النصَ المسرحيَ _ لكنه أستطاع أن يخدم شكل وإيقاع المنظومة كلها ، " باب الحديد ليس المكان السلبى أو المحايد ذلك أنه بطبيعته فاعلًا ، نشطًا متدفقًا بالحياة والحيوية، فيه الذهاب والعودة، الوداع واللقاء، المقيمون والمغادرون، على مسرحه تدور الأحداث الكبيرة والصغيرة، وبعينٍ لاتعرف الاستكانة والهدوء تنهمر مشاهد الفيلم ، ينتقل من العام إلى الخاص للأشد خصوصيةً ، ومن القضايا الاجتماعية إلى المسائل النفسية، ولا يفوته رصد التفاصيل التى تمنح الفيلم مذاق الواقع- أهم مائة فيلم فى السينما المصرية-المحرر أحمد الحضرى-مكتبة الأسكندرية-2007»

يتحمس البعض للسيناريو ويتردد البعض وهناك من يثنى عليه باعتباره عملًا جديدًا ومختلفًا، وهناك من يراه مشروعًا لفيلم غير تجاري سوف يصدم الجمهور الذى اعتاد على شكلٍ معينٍ للفيلم المصرى وصورةٍ ذهنيةٍ ثابتةٍ للبطل والبطلة تختلف عما يطرحه السيناريو، كما أنه لا تتوافر به الأحداث الميلودرامية المعتادة والشخصيات الجديرة بالتعاطف، فقناوى شخصيةٌ هامشيةٌ لن ينشغل أحدٌ بمصيره أو بقصة حبه المرضية، ولكن من حينٍ لآخر تأتى الوعود من هنا وهناك بإنتاج الفيلم ويتولد الحماس للمشروع دون أن يتحقق، ويظل الكاتب الشاب الساعى للتحقق لا يكل من السعى وراء فيلمه ولكنه لا يتوقف فى ذات الوقت عن كتابة أعمالٍ أخرى ربما يكون حظها أفضل.

التقى أديب بالنجم فريد شوقى وقدم له سيناريو "باب الحديد" بترشيح من المخرج نيازى مصطفى ومعه سيناريو "امرأة فى الطريق"، والأخير حاز إعجاب زوجة فريد فى ذلك الوقت الفنانة هدى سلطان التى تحمست للقيام بدور البطولة بل وأبدت رغبتها فى إنتاجه، ولم يتحمس فريد بنظرته التجارية لإنتاج باب الحديد ولكنه أعاده لصديقه المخرج نيازى مصطفى الذى اقترح أن يتولى إخراج مشاهد الحركة والقتال على أن يقوم المخرج الشاب يوسف شاهين بإخراج بقية الفيلم، كانت الأمور تزداد تعقيدًا وكان رأى نيازى مصطفى غريبًا، ولكن الأكثر غرابةً أن يوسف شاهين تحمس للسيناريو جدًا وأصر على أن يخرجه وحده.

كان معجبًا أشد الإعجاب بالسيناريو مع بعض الملاحظات التى كانت محدودةً فى البداية ومعظمها تتعلق ببداية الفيلم والمشاهد التمهيدية التى توضح طبيعة العلاقات بين الشخصيات فأصر على حذفها، وإن كان قد عاد بعد انتهاء الفيلم واكتشافه صعوبة استيعاب الفيلم ليضيف تعليق بصوت مدبولى- حسن البارودى- على لقطاتٍ بدون حوارٍ قبل العناوين ليمهد للحكاية، ولكن اعتراض شاهين الأساسى كان على الحوار، وأصر على أن تعاد كتابته كاملًا وأن يسند لمساعده محمد أبو يوسف كتابة الحوار، ولكن فى مقابل تخلى عبد الحى عن كتابة حوار أول أفلامه – وهو ما سيجعله يتردد كثيرًا قبل أن يكتب حوارات أفلامه بعد زمنٍ طويلٍ –فى مقابل هذا فإنه تمسك بأشياء كثيرةٍ ، يقول عبد الحى أديب«كان تمسكى بأن يكون لفيلم باب الحديد وحدة زمانٍ ومكانٍ وموضوعٍ نتيجةً لدراستى للكلاسيكية القديمة والحديثة .. «.واستلزمت كتابة الحوار بالطبع تغييراتٍ فى السيناريو، وكان يوسف شاهين يضع مسودةً للحوارات التى يرغب فى وضعها بالفرنسية ويقوم محمد أبو سيف بترجمتها وتمصيرها وإعادة صياغتها ثم عرضها على يوسف شاهين لمراجعتها حتى وصل السيناريو والحوار إلى درجةٍ مرضيةٍ ليوسف شاهين.

وبدأ المشروع يتحرك بجديةٍ نحو التنفيذ وكانت الترشيحات المبدئية قد وضعت شكرى سرحان فى دور قناوى كنجم أساسى للعمل بإمكانه أن يوفر توزيعًا جيدًا للفيلم وجذبًا لجمهور الشباك، فهند رستم وقتها لم تكن على درجة من النجومية تتيح للمنتج أن يراهن عليها أو يسوق الفيلم باسمها وحدها، ولكن شاهين المفتون بشخصية قناوى وغير المقتنع بشكرى سرحان فى الدور يتمكن من إقناع فريد شوقى أن يلعب دور أبو سريع، فيكتفى به كنجم أساسى للفيلم وتنحل مشكلة التوزيع، وربما لم ينتبه صناع الفيلم أن نجومية فريد شوقى فى ذلك الوقت كانت تعتمد بالأساس على أداء مشاهد العنف والحركة التى منحته لقب ملك الترسو، وربما لهذا أثار الفيلم عند عرضه وفى اليوم الأول إستياء الجمهور الذى ذهب لمشاهدة فريد شوقى فى مشاهد الحركة وطاب انتظاره حتى نهاية الفيلم، لكن شيئًا من هذا لم يحدث فذهب بعض منهم إلى مكتب فريد شوقى بقرب السينما التى دمروها وراحوا يهتفون ضده.

وكان أديب حريصًا على حضور تصوير الفيلم رغم الجفوة التى وقعت بينه وبين يوسف شاهين بسبب بعض التعديلات التى أجراها على السيناريو ، فتابع العمل كل يوم وكأنه فرد من فريق التصوير، وكثيرًا ما كان يبدى اعتراضاته على بعض تعديلاتٍ يجريها شاهين على المشاهد أثناء التصوير أو معدةً بالفعل باتفاقٍ بينه وبين كاتب الحوار محمد أبو يوسف، وربما يرجع هذا إلى ما ذكره عبد الحى أديب من تمسكه ببعض الجوانب فى عمله مما يبدو صادمًا لمخرجٍ يسعى لأن يكون صاحب الرأى والرؤيا والقرار فى كل تفصيلةٍ فى عملٍ يراه فاصلًا فى مسيرته الفنية «حوار مع الناقد مصطفى عبد الوهاب، نشرة جمعية الفيلم1996-3-23».

ولكن شاهين لم يصغ لاعتراضات أديب وكان يتصرف بحسم وثقةٍ وكأنه يرى الفيلم أمامه على الشاشة لقطةً لقطةً ومشهدًا مشهدًا، وعلى أية حالٍ فإن باب الحديد بتكامله الفنى ووحدته الموضوعية والشكلية والزمنية وبحماسة الكاتب الشاب الجديد والمخرج الذى وصل إلى مرحلة من النضج والتمكن قد حقق فيلمًا رائعًا شكل علامةً بارزةً فى تاريخ السينما المصرية، تبلورت من خلاله شخصية شاهين بإيقاعه السريع وانتقالاته الحادة ومشاهده المفعمة بالحركة وتوظيفه الفنى للخلفيات والتكوينات، وتمكنه من سرد الحدوته بشكلٍ قوي ومؤثرٍ، ليس هذا فحسب بل جاء المصور العبقري «إلفيزي أورفانيللي» ليحول هذا النص المكتوب إلي إيقاع بصري محقق من خلاله المعاينة الكاملة _ هو ويوسف شاهين _ للمحطة وعناصرها المختلفة من أرصفةٍ وشكل الحركة وعلاقات دخول وخروج القطارات والمخازن إلي جانب المحطة من الخارج، ومحاولة استخلاص شكل وعلاقات الشخصيات التي تتحرك هنا وهناك والربط الدقيق والمدهش بين مشاهد الفيلم التى صورت فى ديكورات داخل البلاتوه وتلك التى صورت داخل المحطة الفعلية وخارجها.

وعلى الرغم من كل هذا كان فشل العرض التجارى لباب الحديد حدثًا مدويًا وظل عبر السنين مجالًا للتندر بكل ما صاحبه من غضبٍ جماهيري،

وكان هذا الفشل كفيلًا بالإطاحة بأحلام كاتب السيناريو الشاب وزميله المخرج الشاب الذى كانت الجماهير تخاصم غالبية أفلامه الواحد تلو الآخر، ولكن لحسن حظ أديب أنه بعد أقل من شهر شهدت دور العرض فيلمًا ناجحًا شارك فى كتابة السيناريو له هو سواق نص الليل فى معالجةٍ مصريةٍ محكمةٍ عن سارق الدراجة لديسيكا، وأعقبه بعد عدة شهور بفيلم آخر هو سلطان حقق أيضًا نجاحًا مدويًا، ولم ينته العام قبل أن يعرض له فيلمه المميز العلامة امرأة فى الطريق ثم أبوحديد عن قصته أيضًا، وهكذا تجاوز عبد الحى أديب محنة باب الحديد سريعًا خاصةً بعد إشادة زملائه الفنانين بالمستوى الفنى لفيلم باب الحديد وطزاجة الفكرة وأسلوب معالجة السيناريو الذى لم يكن مطروحًا من قبل، بل أصبح أديب فى خلال هذا العام أحد أهم كتاب السيناريو وأقدرهم على كتابة أفلام ناجحةٍ، وقد تميز فى تلك المرحلة وبوجهٍ خاصٍ فى مجال أفلام الحركة والعنف، وأصبح يشكل الضلع الثالث فى مثلث ضمه مع النجم فريد شوقى والمخرج الكبير نيازى مصطفى لتتوالى أعمالهم المشتركة فى الأعوام التالية، وهذا فضلًا عن عمله بين حينٍ وآخر مع مخرجين آخرين وفى نوعياتٍ أخرى من الأفلام.

وعلى جانبٍ آخر استطاع يوسف شاهين أيضا أن يجتاز محنة باب الحديد قبل نهاية العام بشهرٍ واحدٍ ومع عرض فيلمه جميلة من إنتاج وبطولة الفنانة ماجدة، وإذا كان لم يحقق إيرادات كبيرة إلا أنه حظى بفرص عرضٍ جيدةٍ فى الوطن العربى، كما نال احترام وتقدير الجميع لكونه فيلمًا يمجد لبطولة المناضلة العربية الشهيرة فى أجواء عربيةٍ ملائمةٍ مع تصاعد حركات التحرر والشعور الوطنى والقومى ومع التقدير الشديد لكفاح الجزائر فى هذا الصدد، فحقق نجاحًا كبيرًا فى الدول العربية كما أقيمت له عروضٌ فى المدارس والجامعات والأندية.

فى خلال تلك الفترة القصيرة كان فيلم باب الحديد قد لقى صدى طيبًا بين الفنانين والنقاد، وأبدى الكثيرون أعجابهم بالفيلم ولتجربته المختلفة والرائدة فى السينما ليعيدون له قدرا من الاعتبار الذى ظل يتصاعد حتى وصل الى ذروةٍ كبيرةٍ جعلته فى مكانة متقدمة بين إنتاج السينما المصرية كله فى أى استفتاء حول أفضل الأفلام، وعلى الرغم من الخلافات التى نشبت بين أديب وشاهين والابتعاد الحتمى المؤقت الذى وقع بينهما بعد الفشل التجارى الكبير لباب الحديد وخلافاتهما الكثيرة التى تركت أثرا سيئًا فى نفس يوسف شاهين سنوات طوال، فربما يتصور من يرى يوسف شاهين / نور الشريف فى فيلم حدوته مصرية فى مشاهده التى يسعى فيها لإقناع المنتج بهذا الفيلم بأن السيناريو من بنات أفكاره هو دون أى ذكر لعلاقته بالكاتب الذى حقق معه أول عمل كشف عن شخصيته الفنية وأسلوبيته بشكل واضح.

على الرغم من كل هذا كان لابد أن يحدث التلاقى من جديدٍ، فشاهين كان يؤمن بموهبة أديب ويدرك أنه من خلال سيناريو باب الحديد قد أمكنه أن يحقق فيلمًا أقرب للحلم بالنسبة له، يقول مخرجنا نفسه« البعض ممن يعتقد أن أفلامي تزداد بمرور الأيام صعوبةً أو حذلقةً كما يسميها، يصر على أن فيلم باب الحديد هو الأفضل - حوار مع يوسف شاهين في ريو دي جانيرو قبل 17 عاماً-حسين أحمد أمين-الحياة 10/10/2003 »..وعلى جانبٍ آخر كان أديب رغم نجاحاته والمكانة التى حققها سريعًا يدرك أن تجربته مع شاهين كانت محطةً فارقةً ومختلفةً لهما، وأنه ربما حققت أفلامه نجاحًا تجاريًا أو فنيًا بدرجةٍ أو بأخرى، لكنه لم يحقق من خلالها طموحاته السينمائية وحلمه الكبير فى أن يكون أحد المجددين فيها وليس مجرد ترس فى آلتها الجبارة يدور وفقًا لقانونها.

وجاء اللقاء الثانى بين أديب وشاهين من خلال فيلم نداء العشاق، الذى

كتبه أديب عن الفيلم الأمريكى صراع تحت الشمس من اخراج كنج فيدور من إنتاج 1946 وحقق أديب معالجةً مميزةً عن مجموعةٍ من المهمشين فى مجتمعٍ قروىٍ وبالتحديد فى أحد محالج القطن، ليدور الصراع فى تلك الأجواء الخاصة والجديدة بين المُلاّك والعمال الفقراء، وفى المحور المرأة الجميلة الفاتنة التى يطمع فيها الجميع، أعجب شاهين بالسيناريو وبخيال الصورة وأفقها الواسع المضىء فى محلج القطن بتراكيبه من استخدام آلات الأقطان فى العراء حيث المخازن اللانهائية بداخلها نبات القطن فى انتظار الحلج والكرد والتفتيح، وتلك العنابر التى تضم العنصر الأرخص أجرًا والأضعف لشدة الحاجة، وهناك الصقور التى تنقض على الحمائم كى تتلذذ باصطيادها الواحدة تلو الأخرى، ووسط كل هذه الأجواء تهبط الغازية الغجرية الفاتنة، تهبط مطرودةً من أرض الخوف والخداع إلى حيث تعتقد أنها وجدت ضالتها فى جنة هذا المحلج، ويكون جسدها الفاتن أفضل كارت توصية لها وينفتح من خلاله باب الشهوة لكل الرجال ومنهم صاحب المحلج نفسه متولى لكنها تنجذب لأخيه الشهم القاسى الطيب.

البطولة هذه المرة نسائية بامتياز للصاعدة فى ذلك الوقت برلنتى عبد الحميد، ويجمع السيناريو بين العالم المحتدم الملىء بالحركة والبشر كباب الحديد مع حالة الجنس غير المشبع فى امرأة على الطريق، وهذا التصاعد للصراع بين الشقيقين وكأنها إعادة لقصة قابيل وهابيل، إنه هذا المزيج السحرى بين الصراع على الجسد بالتوازى مع الصراع من أجل لقمة العيش.

وعلى الرغم من إعجاب شاهين بالسيناريو إلا أنه كالعادة يبدى ملاحظاته وتحفظاته وإضافاته، وقبل أن تنحسم الخلافات يتحدد موعد التصوير، فتطول المناقشات بين أديب وشاهين وتحتدم الخلافات من جديد ليتولى هذه المرة مساعد أديب وتلميذه بهجت قمر كتابة الحوار ليظل السيناريو تحت سيطرة أديب ولا تجرى التعديلات إلا بعد مناقشته، ولكن تجرى بعض التعديلات على السيناريو رغمًا عن إرادته وتدب الخلافات من جديدٍ، وفى ظل اعتراضات أديب وإصراره على بعض الأمور لا يجد شاهين حلًا إلا بإدخال الكاتب الكبير عبد الرحمن الشرقاوى للإشراف على السيناريو، فيتزايد هم أديب وغضبه وفى ظل هذه الأجواء يبدأ التصوير.

ويخرج الفيلم فى النهاية غير مرضيًا لا لأديب ولا شاهين، فالدراما تبدو غائبةً وسط مشاهد مطولةٍ لأجواء المحلج، والحوار مباشرٌ والشخصيات غير مكتملةٍ وأقرب للرموز منها للبشر، ومن الملاحظ أن شاهين يتجنب دائمًا الحديث عن هذا الفيلم ضمن أعماله وكذلك الحال بالنسبة لأديب، فقد جاءت النتائج بعيدةً عن توقعاتهما للعمل، وربما أدت خلافاتهما إلى خروج الفيلم بهذه الصورة، وهى الخلافات التى استمرت بين أديب وشاهين لفترةٍ من الزمن، جعلت كلًا منهما يسير فى اتجاهه ولا يفكر فى التعاون مع الآخر ثانيةً أبدًا، فأديب واصل مسيرته مع العديد من المخرجين ولكن فى أعمال تدور معظمها فى فلك السينما المصرية بتوجهاتها التقليدية فى دراما العنف والحركة تارةً أو فى مجال الكوميديا الهزلية تارةً أخرى، وإن أمكنه أن يحقق من حينٍ لآخر أفلامًا مميزةً ومحكمة الصنع ومتميزةً فى بنائها الدرامى وأسلوب السيناريو، أما شاهين فظل مصرًا على تحقيق أفلامه طبقًا لرؤيته الخاصة وتصوراته عن سينما جديدةٍ ومختلفةٍ مهما تعارضت مع الجمهور ومهما واجهت من ضعفٍ فى الإيرادات.

يعد عبد الحى أديب من أشهر كتاب السيناريو المصريين فقد كتب السيناريو لأكثر من مائة فيلم منها ما يزيد عن ثمانين سيناريو للسينما المصرية إلى جانب عددٍ آخر للسينما التركية والسورية واللبنانية، وله أيضا مساهماته فى مجال كتابة القصة السينمائية والحوار، وكل هذا فضلًا عن تعديل سيناريوهات العديد من الأعمال التى لم يضع عليها اسمه لظروفٍ خاصةٍ تتعلق بتلك الأعمال، ومن بين أعماله العديدة فى مجال السيناريو قدم عددًا من الروائع منها امرأة فى الطريق وأم العروسة والخائنة وصغيرة على الحب وأخطر رجل فى العالم وسعد اليتيم وغيرهم.

ويعد امرأة فى الطريق تمصيرًا رائعًا للفيلم الأمريكى رجال تحت الشمس، وقد تميز أديب فى مجال التمصير بوجهٍ عام، وهو من القلائل الذين كانوا يشيرون عادةً بوضوح إلى المصدر الأجنبى لأفلامهم، والفيلم يعبر عن رؤيةٍ إنسانيةٍ ونقديةٍ للمجتمعات الذكورية، وهو توصيفٌ لحالةٍ غريزيةٍ تسيطر على المجتمع الذكورى، هذا المجتمع الخشن بنفس خصائص المكان الصحراوى الجاف الذى اختاره عز الدين ذو الفقار بذكاءٍ بالغ، هذا المكان الذى تمسك به البعض وسعى للهروب منه البعض، والكل فيه يبحث عن اللذة والمغفرة والانتقام، ويسيطر أديب على الدراما ويصعدها بمهارةٍ حتى تصل المأساة إلى ذروتها، « كنت محظوظًا- رغم صدمة باب الحديد أن يقع هذا السيناريو فى يد المرحوم عز الدين ذو الفقار الذى تفهم روح الشخصيات وعلاقتها معا، ووظف ممثليه فى مدرسته الخاصة التى تعتمد على استنهاض المشاعر والأحاسيس الداخلية عند كل شخصيةٍ لتخرج الانفعالات التى سعى لوجودها على الشاشة فى لحظةٍ أو لقطةٍ معينةٍ كما هى مكتوبةٌ.. أيوه كنت محظوظًا بالعمل مع قامةٍ كبيرةٍ.. فنانٍ صاغ المكان وقدم الشخصيات بأستاذيةٍ ومَعْلَمَة- وحافظ على الإيقاع الداخلى للشخصيات وتوافقها مع الإيقاع العام - ندوة أتيليه الإسكندرية-31/10/1987»

كتب أديب أيضا من روائع السينما المصرية وفى مجال الفيلم الاجتماعى فيلم أم العروسة عن رواية عبد الحميد جودة السحار ومن إخراج عاطف سالم، هذا الفيلم الذى أشيع أنه وصل للمراحل النهائية فى مسابقة الأوسكار وخسرها لأسبابٍ عنصريةٍ طبقًا لرواية الدكتور هشام أبو النصر الذى كان يدرس فى الولايات المتحدة فى ذلك الوقت، والمؤكد أن أديب حقق إبداعًا رائعًا فى هذا السيناريو حيث لم تكن الرواية سوى سردٍ للحياة والطقوس اليومية لأسرةٍ مصريةٍ لديها ابنةٌ مقبلةٌ على الزواج، ولكن أديب صاغ سيناريو مفعمًا بالصراعات الأسرية العادية وبشخصياتٍ متفاعلةٍ وفى أجواء مرحةٍ شديدة القرب من الحياة المصرية، وقبل كل هذا قدم رؤيةً ناضجةً حول أهم مشكلةٍ تعانى منها مصر وهى الانفجار السكانى، ولكن بلا مباشرةٍ وبأسلوبٍ فنى رشيقٍ.

والحقيقة أن الصدق الفنى عند أديب لا ينفصل عن صدقه الشخصى، فهناك واقعةٌ حدثنى عنها بخصوص هذا الفيلم، فقد وصل إلى مرحلة معينة فى الكتابة المبدئية قرر فيها أن يتخلى عن المشروع ويعتذر عن كتابة السيناريو، فهو لم يجد ذروةً كبرى يستطيع أن ينهى بها السيناريو، وظل لشهورٍ طويلةٍ مصممًا على رأيه حتى ذهب إلى أحد الأفراح فى الإسكندرية لتاجرٍ كبيرٍ وفى وسط أجواء الفرح ودخان الحشيش الذى عبأ المكان تأتى قوات الشرطة ليبدو الرعب الشديد خوفًا من أن تكون حملةً لضبط تجار ومتعاطى المخدرات، ولكنهم يكتشفون أن الشرطة جاءت من أجل شكوى بخصوص ارتفاع صوت المكريفون، ومن هنا تلتمع فى ذهن عبد الحى أديب فكرة النهاية العبقرية لفيلم أم العروسة، فالأب يعتقد أن الشرطة جاءت للقبض عليه بسبب المبلغ الذى سحبه من الخزينة للصرف على الفرح، ويبدأ فى توديع أهله فى مرارةٍ ثم يكتشف أن هناك سببًا آخر لحضور الشرطة ليس له علاقةٌ بكل هذا.

وفى مجال الرومانس كوميدى يكتب أديب رائعته صغيرة على الحب،

لقطة من فيلم نداء العشاق

الفيلم الذى قدم قصة حبٍ خالدةٍ بأسلوبٍ فنى مبتكرٍ وعبر مواقف يمتزج فيها الخط العاطفى مع الخط الكوميدى بصورةٍ غير مسبوقةٍ، وهذا فضلًا عن توثيقه لبدايات التليفزيون المصرى كصرحٍ إعلامى كبيرٍ وسط هذه الأجواء ولا مباشرة ممجوجة أو صارخة، وسيظل صغيرة على الحب من أكثر الأفلام إثارةً للمتعة والجاذبية رغم مرور السنين، ومن أكثر الأفلام التى تحظى بمشاهدة كثيفةٍ مهما تكررت مرات العرض.

ولا نتوقف روائع سيناريوهات أديب عند هذا الحد فهنالك أفلامٌ خالدةٌ فى مجال الأكشن والكوميدى والتى كتبها بتفاهمٍ وتواصلٍ فكرى مع رفيق دربه نيازى مصطفى ومنها دماء على النيل و30 يوم فى السجن وأخطر رجل فى العالم، كما حقق مع كمال الشيخ واحدًا من أفضل أفلام الغموض المصرية وهو الخائنة ومع كمال عطية كتب له واحدًا من أفضل أفلامه وهو سوق السلاح، كما أمكنه أن يتعامل مع أجيالٍ أخرى من المخرجين فكتب لأشرف فهمى واحدًا من أفضل أفلام الفتوات ودون الإعتماد على نصٍ أدبى لنجيب محفوظ كالعادة وهو فيلم سعد اليتيم بما تضمنه من بعدٍ سياسى ورسالةٍ واضحةٍ عن الواقع العربى والعدو الصهيونى، وكتب لإيناس الدغيدى العديد من الأفلام من أقواها وأفضلها امرأة واحدة لا تكفى.

وكانت تجربة عبد الحى أديب الأخيرة فى ليلة البيبى دول التى قرر فيها أن يتخلى تمامًا عن الدراما الكلاسيكية بقواعدها الأرسطية وأن يحقق فيلمًا حداثيًا تتداخل فيه الأزمنة والأمكنة، وقد اعتبر عبد الحى أديب أن مطار القاهرة فى هذا الفيلم هو البديل لباب الحديد، وهو المعبر الذى يتحقق من خلاله الانفتاح على العالم بكل إيجابياته وشروره، وربما أفسد الفيلم ترهله وتوغله فى موضوعاتٍ متباعدةٍ وأجواءٍ متنافرةٍ، ولكن هذا لا ينفى أن الكاتب كانت لديه الجرأة والنزعة للتجديد حتى آخر أعماله..

ولكن يظل باب الحديد تحفته الخالدة ودرة أعماله والذى من خلاله اجتاز بوابة السينما وأصبح أحد أعلامها، وقدم ليوسف شاهين الفيلم الذى وضعه على الطريق الصحيح ولفت الأنظار إلى موهبته المميزة.

على أية حالٍ فإن باب الحديد بتكامله الفنى ووحدته الموضوعية والشكلية والزمنية وبحماسة الكاتب الشاب الجديد والمخرج الذى وصل إلى مرحلة من النضج والتمكن قد حقق فيلمًا رائعًا شكل علامةً بارزةً فى تاريخ السينما المصرية ،وكما تبلورت شخصية شاهين بإيقاعه السريع وانتقالاته الحادة ومشاهده المفعمة بالحركة وتوظيفه للخلفيات والتكوينات وتمكنه من سرد الحدوته بشكلٍ قوى ومؤثرٍ، تجلت ملامح عبد الحى أديب بصورةٍ ربما لم تتكرر بعد ذلك إلا نادرًا ؛ فيوسف شاهين انطلق من باب الحديد إلى ذرى أخرى أكثر ارتفاعًا وطموحًا وجرأةً بينما كان باب الحديد الفيلم الأجرأ والأكثر تعبيرًا عن قدرات عبد الحى أديب ، وإذا كان يوسف شاهين قد استطاع بدءًا من هذا الفيلم أن يفرض أسلوبيته وأن يستجمع ملامحه التى ظهرت كشذراتٍ فى أعمالٍ سابقةٍ كان الأمر مختلفًا تمامًا بالنسبة لعبد الحى أديب الذى كانت تجربته الأولى الأكثر نضجًا والأشمل فى تعبيرها عن طموحه السينمائى وخياله البصرى وفهمه العميق للسينما واستيعابه التام لقواعد البناء الكلاسيكى، وهى ملامح لن نراها مكتملةً فيما بعد إلا نادرًا وربما على وجه التحديد فى فيلمى (امرأة على الطريق) و(أم العروسة) رغم اختلاف موضوعهما وأسلوبهما فالحبكة المحكمة مسيطرة والنسيج الدرامى شديد الترابط والاهتمام بعناصر الصورة والفرجة السينمائية لا يغيب فى أى مشهدٍ .

ولكن يبقى عنصر واحد لن تجده عند أديب إلا فى باب الحديد وهو هذه القدرة الحاذقة على ربط الخاص بالعام دون أية مباشرةٍ أو خطابيةٍ وهى المنطقة التى سقط فيها أديب كثيرًا فى معظم أعماله اللاحقة ذات الطابع السياسى والاجتماعى مثل سعد اليتيم والبدروم وأخيرًا ليلة البيبى دول ، فمناقشات عمال المحطة فى باب الحديد وفكرة تكوين الرابطة ورغبة الصغار والضعفاء فى التوحد وتحقيق كرامةٍ لأنفسهم هى الجانب المكمل للشخص الفرد المنعزل المنكفئ على ذاته والمهموم بكل ما هو شخصى والذى سيكون مصيره الجنون فى النهاية ..يجمعه ويجمعهم سقفٌ واحدٌ فى محطة قطارٍ واحدةٍ تبدو أشبه بقطعةٍ من قلب العالم المتحول المتغير فى ذلك الحين، وترصد كل العلاقات صورةً لهذا الواقع الجديد بكل ما يعكسه من ملامح ومن شخصياتٍ عاملةٍ فى المكان إلى ركابٍ عابرين إلى باعةٍ جائلين.

يوسف شاهين أثناء تصوير مشاهد فيلم المصير

العقل والوحى في مصير يوسف شاهين

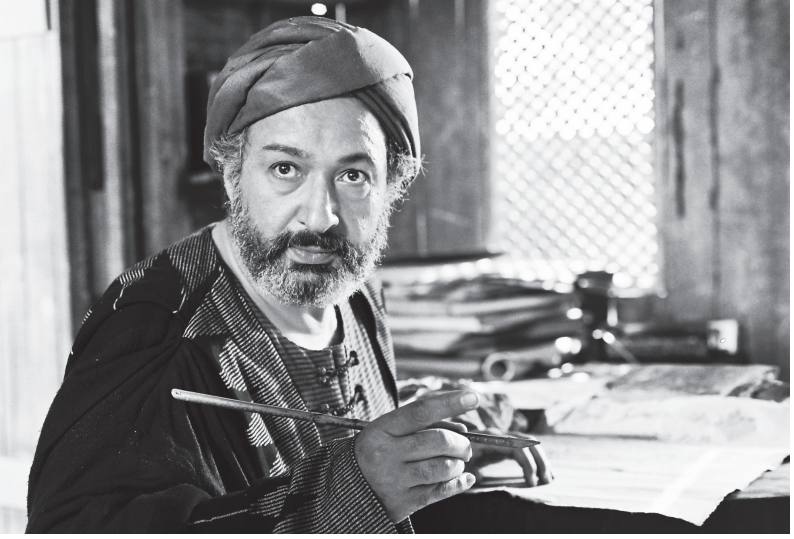
سعى يوسف شاهين، المخرج المصري الفذ، طيلة مسيرته الفنية إلى إيجاد القواسم المشتركة بين الشرق والغرب، واختار لذلك قالبا خاصا امتزجت فيه الرومانسية بالموسيقى والاستعراض، والأفكار التاريخية بالرسائل المضمرة بين المشاهد. يقول شاهين: «يعتبر المتفرج أفلامي صالحة لأي زمان وكل مكان».

تأليف ـ جوان دوبو: | ترجمة ـ محمد عثمان خليفة:

تدور أحداث فيلم "المصير" في أندلس القرن الثاني عشر الميلادي، ويتناول جانباً من حياة ابن رشد، الفيلسوف التنويري العربي، حيث نراه بطلاً في مواجهة مع شيوخ الدين ورجال السلطة، وسط مريدين يقدمهم لنا الفيلم بمسميات لافتة: "يوسف المنفي"، "ناصر الأمين"، و "عبد الله الثوري". ويستهل الفيلم مشاهده بتقديم بشاعة تنفيذ عقوبات محاكم التفتيش آنذاك، وينهيها بمشهد إحراق الكتب، في تأكيد على أن الفكرة تولد لتحيا حتى لو استحالت الأوراق رماداً. ووحده شاهين كان قادراً على أن يقدم لنا صورة الفيلسوف العربي الذي يرقص طرباً إن واتته فكرة وجيهة.

يحكي شاهين عن الفيلم: "ربما يعود جانب مما حققه الفيلم من نجاح إلى طرحي لمسألة شائكة؛ ألا وهي إشكالية التعصب. ولحقيقة أنني درست في أمريكا، فقد كان هدفي أن أقدمها في قالب ترفيهي مشوق. عليك ألا تسمح بتسرب الملل إلى المشاهد، امنحهم أجواء المغامرة، ولكن دون أن تسلبه حقه في التفكير. هكذا وجدت أن شخصية ابن رشد تمنحني النموذج الأمثل لمقاربة مثل هذه؛ فهو الفيلسوف الذي آمن بإمكانية تعايش العقل والتجليات".

أنت أمام مخرج مصري، تجاوز السبعين ولكنه يصر على ألا يسلبه أحد روحه الشابة، ويؤكد على ذلك في كل ما يقوم به، حتى في حبه لارتداء الجينز. تكاد لا ترى أصابعه من دون سيجارة مشتعلة مدسوسة بين أناملها، ويتحدث على سجيته وبسرعة بديهة تليق بمصري. يصف فيلمه "المصير" بأنه أحد أشد أفلامه تعقيداً. "لكنني أبذل جهدي حتى يفهمه عامة الجمهور قدر الإمكان، وخاصة في بلدي مصر. ولا يعني هذا أنني أصنع أفلاماً مختلفة لجمهور مختلف، ولكنك تخاطب جمهوراً قد لا يحظى قطاع منه



بالتعليم والثقافة الكافية، وعليك أن تتجنب الوقوع في فخ الإفراط فتظهر وكأنك تدعي احتكار المعرفة؛ يكفينا من يزعمون احتكار معرفة الرب، ومن يهيمنون على المعرفة السياسية، فلا يتحمل المشهد ظهور من يدعون احتكار المعرفة أيضاً".

"قررت تقديم فيلم عن العصر الذهبي للحضارة الإسلامية عندما وجدت أن قرطبة الإسبانية في القرن الحادي والعشرين تشبه مدينتي الإسكندرية في بدايات القرن العشرين، زمن كان الكل يتعامل مع الكل بحب ومودة، من دون نظر إلى عرق أو عقيدة أو دين. صادفتني المشكلات في القاهرة، وكانت رغبتهم في تشكيل لجنة لمراجعة الأحداث التاريخية في سيناريو الفيلم. وقلت لهم إن لم تعجبكم وجهة نظري قدموا فيلماً يرد على فيلمي. فيلمي ليس محاضرة في التاريخ، إنه طرح أقدمه لزاوية منه .وذكر لي أنه صوّر مشاهد الفيلم في سوريا ولبنان، عوضاً عن المناطق الأصلية في إسبانيا، بسبب أعداد السياح هناك.

لم يعدم شاهين، خلال مسيرته السينمائية على مدار نصف قرن، المشكلات مع الأنظمة السياسية والأجهزة الرقابية؛ وقد شارك ذات مرة في أحد الإضرابات: "قيدت يديّ بالأغلال عند باب رئيس الوزراء. كانت كل مشروعات السينمائية مخاطرة كبيرة، وقاتلت لأجلها كالمجنون بكل شراسة. يضيع ثمانون في المائة من وقتي في السياسة، ويبقى لأعمالي أقل من عشرين في المائة منه. والبحث عن تمويل لأفلامي نوع من السياسة؛ ويذهب كل قرش من ذلك التمويل في صناعة الأفلام. لا أمتلك رفاهية أن أتوقف. وتحاول الحكومة القضاء على صناعة السينما بفرض الضرائب، ويبدو أنه لا هم لها سوى التليفزيون".

وربما كانت أقسى تلك التجارب هي تلك التي عايشها وقت عرض فيلمه "المهاجر" (1994)، الذي يتناول قصة النبي يوسف وهروبه إلى مصر. فبعد مرور تسعة أسابيع فقط على عرضه في دور السينما المصرية، تقرر منع عرض الفيلم. ويفضل المخرج أن يهوّن من وطأة تلك التجربة، برغم أنه تعرض لخسائر مالية وتلقى تهديدات بالقتل.

"كل ذلك بسبب محام متأسلم تقدم ببلاغ يطالب فيه بمنع عرض الفيلم لأننا نصور فيه أحد الأنبياء. أعتقد أنه كان مدفوعا من تلك الجماعات المتطرفة، في ظل تواطؤ من المسئولين. من هذا الذي يطلب مني ألا أستمد أفكاراً لأفلامي من التوراة أو الإنجيل أو القرآن؟ إنها كتب سماوية مليئة بالقصص والعبر التي تصلح لتقديمها ما دام الزمان. كأنك تفرض عليّ أن أتوقف عن التفكير! ولكنني اشكر ذلك المحامي، لأنه أوحى لي بفكرة فيلمي الجديد.. عن إنسان قرر أن يتوقف عن التفكير".

أحد مشاهد فيلم المصير

يقدم فيلم "المصير" كذلك شخصية عبد الله، الذي غسلت الجماعات الإسلامية المتعصبة عقله. "ولكن المتعصبين ليسوا في البلدان العربية فقط. عليكم التوقف عن استخدام مصطلح "الإرهاب الإسلامي"؛ فماذا عن الإرهاب الكاثوليكي والإرهاب اليهودي؟ ماذا عن المحافظين بيض البشرة في واشنطن؟ وماذا عن لوبان هنا في فرنسا؟ صار الناس يميلون إلى التعصب العرقي والديني، وأشد نزوعاً إلى التطرف والإرهاب، وانتشرت الجماعات على كل الألوان".

"الحقيقة هي أن الفيلم يبقى فكرتك وقصتك أنت. ملأني الشغف يوم أن اصطحبتني أمي لمشاهدة مسرح خيال الظل الصيني وأنا في الرابعة من عمري. وصنعت سينما خاصة بي في المنزل". لما بلغ التاسعة، كان الهوس قد تملك منه فعلاً، ونفذ مشروعاً في المنزل، تسبب في حادثة أحدثت تحولاً جذرياً في حياته: "صنعت ديكوراً بالشموع، وأمسكت النار بالورق. وكذبت عليهم وادعيت أن أخي الأكبر مني هو من فعلها. وبعد أسبوع، توفي أخي بالسل".

يرى يوسف شاهين، الذي درس السينما في باسادينا بلاي هاوس وعرف أسرار الفن السابع في أمريكا الأربعينيات، أن هناك قاسما مشترك يجمع بينه وبين يوسف "المهاجر" ويوسف "المصير".

يتحدث عن عائلته، والده من أصول لبنانية وأمه يونانية، فيرى أنها مزيج مبهر جمع بين المسيحية واليونانية والإسلام والدرزية. "أنا لا أفهم من يتحدون عن الحواجز الدينية. لم أعتقد أبداً أن الرب مخيف؛ أتعامل معه مثل صديق ودود. اقرأ التوراة والقرآن والإنجيل، وأجد أن النصوص تتشابه مع نصوص أخناتون، الملك المصري القديم. نشأت وتعلمت خمس لغات، وكنت في مدرسة إنجليزية لا يقصدها إلا أولاد الأغنياء، برغم أننا لم نكن منهم".

كان والده محامياً يعتنق المبادئ ويقدمها على أي غاية أخرى: "تعلمت منه الصدق والأمانة والصراحة. لحظة أن تكذب هي نفسها لحظة ألا تكون مخرجاً سينمائياً أو مبدعاً من الأساس".

في العام 1951، سافر شاهين إلى فينيسيا، للمشاركة في مهرجانها السينمائي: "كنت أحمل معي أحد عشر شريطاً سينمائياً، هي فيلمي "ابن النيل". كنت في الخامسة والعشرين. وكان من الطبيعي ألا يهتم أحد بحضور العرض، ولكن حدثت معجزة، وهبت عاصفة أجبرت من كانوا عند الشواطئ إلى اللجوء إلى دار العرض، وشاهدوا فيلمي وهم بملابس البحر. لم تكن ميزانية فيلمي لتقارن أبداً بالأفلام القادمة من أمريكا، أو الأفلام الفرنسية".

"استغرق العمر مني ثلاثين عاماً حتى أحظى بدعم فرنسي، ووقت أطول من ذلك للوجود القوي في كان. ويوم تكريمي، أدركت أني تمكنت من قلوب جمهور كان، وصفقوا لي طويلاً، حتى احمر وجهي خجلاً وحباً. ولحظتها كنت شخصيتين: تلك الشخصية التي صعدت لتسلّم الجائزة، وهي في أوج قوتها، فلكي تكسر ذلك الحاجز الغربي لا بد أن تكون قوياً بحق. أما الشخصية الثانية فكانت جالسة في مكانها تفكر.. هل هذه هي النهاية؟ هل حانت اللحظة التي ينبغي لي فيها أن أعلق عدساتي إلى الحائط؟ وما هو إلا أسبوع حتى كنت عاكفاً على كتابة سيناريو فيلم جديد".

القومية العربية في سينما يوسف شاهين

لم يكن يوسف شاهين مجرد صانع أفلام سحره فن السينما وانجذب مفتونًا إلى عالمها يسكب على شاشتها كل ما يعِنُّ له من أفكارٍ وحسب، ولكنه فنانٌ مثقفٌ صاحب فكر، شغوفٌ باستخدام فنه وافتتانه بالسينما في التَّعبير عن هموم وطنه وموقفه من كل ما يدَّور به من مشكلاتٍ ومعارك، سواءً على مستوى مصر أو على مستوى العالم العربي.

أروى تاج الدين

وعلى مر تاريخه السينمائي الذي يقدر بستين عامًا قدم لنا شاهين أفلامًا تعبر عن انفعاله بقضايا الوطن على المستويين المصري والعربي، وموقفه منها ورؤيته الخاصة منذ ثورة 1952 ومشروع عبد الناصر القومي ومساندة حركات التحرر العربية ضد الاستعمار، مرورًا بالنكسة ووجهة نظره فيها ورؤيته لأسبابها، وفشل المشروع القومي العربي بوفاة عبد الناصر، ثم صعود تيار الإسلام السياسي الراديكالي، وصولاً إلى موقفه من نظم الحكم المستبدة وتنبؤه في آخر أفلامه (هي فوضى) بالثورة عليها.

من خلال كتاب (المشروع القومي العربي في سينما يوسف شاهين) لمؤلفه مالك خوري وترجمه من الإنجليزية حسين بيومي، يستكشف لنا المؤلف موقف شاهين ورؤيته لهموم الوطن الاجتماعية وترجمته للمشروع القومي العربي والهوية العربية القائمة على عدم التجانس، من خلال تناوله بالدراسة والتحليل عددًا من أفلام شاهين، في إطار التغيرات الاجتماعية والسياسية التي طرأت على البلاد في كل حقبةٍ تاريخيةٍ.

وعن سبب اختياره تحديدًا لسينما يوسف شاهين ليتناولها بهذه الدراسة يقول خوري في مقدمة كتابه الصادر عن المركز القومي للترجمة في 2013 :"ليس هناك صانع أفلام آخر في تاريخ السينما العربية شهد، وتأمل، ثم صور في أعماله أوجهًا كثيرة جداً للتغيرات والهبات في العالم العربي المعاصر، مثل صانع الأفلام المصري يوسف شاهين، كما لا توجد سيرة مهنية لصانع أفلام آخر مثل سيرة شاهين التي امتدت إلى ما يقرب من ستين عامًا وجذبت مثل هذا الانتباه بين نقاد السينما الغربيين ودوائر المهرجانات السينمائية الدولية".

هذا الكتاب الذي يقع في أربعمائة وستٍ وثلاثين صفحة موجهٌ بالتحديد إلى القارئ الأجنبي الذي يواجه ندرةً حقيقةً في إيجاد دراساتٍ سينمائيةٍ تقوم بتحليل ودراسة السينما العربية، لذا أسهب خوري إلى حدٍ ما في شرح وتفصيل بعض النقاط عن التغيرات الاجتماعية والسياسيةالتي كانت تمر بها مصر والوطن العربي، وأثرها على التوجهات الفكرية والثقافية في كل مرحلةٍ تناولها بالدراسة، حتى يكون لدى القارئ صورةً عامةً عن البيئة الفكرية التي صنعت فيها الأفلام محل البحث.

ولا يقوم المؤلف بتحليل الأفلام محل البحث في إطار البيئة التاريخية

فقط، ولكن يقوم بعمل تحليلٍ فنيٍ أيضًا لأسلوب شاهين السينمائي وتطوره منذ بداياته قبيل الثورة وحتى رحيله في 2008، من استخدامه لأساليب السينما الشعبية إلى تكسيره لقواعد نوع الفيلم الهوليودية التي انتهجها في بادئ الأمر، وبراعته في بناء الميزانسين واستخدامه للمونتاج القلق، كما يقوم في كل فصلٍ بعمل مقابلةٍ بين أراء النقاد التي اختلفت حول أفلام شاهين وتفنيدها ليضعنا أمام صورةٍ متكاملةٍ عن البيئة التي نشط وتطور فيها فكر شاهين وأسلوبيته.

يقسم خوري دراسته إلى أحد عشر فصلاً تتناول بالدراسة والتحليل رؤية شاهين السياسية والاجتماعية في أربع حقبٍ مفصليةٍ: هي فترة الخمسينات وأوائل الستينات وماتضمنته من حركات التحرر من الاستعمار، ونكسة 67 وأثرها على المنطقة العربية وانعكاسها في سينما شاهين، وفترة السبعينات والثمانينات التي تضمنت حرب أكتوبر وما بعدها، ثم أخيراً حقبة التسعينات وصعود الأصولية الإسلامية والعولمة الرأسمالية.

المشروع القومي العربي وأثره على تشكل سينما شاهين

في الفصل الأول تحت عنوان (شاهين والمشروع القومي العربي) يعطي الكاتب مساحةً كبيرةً لشرح دواعي نشوء حركة النهضة التي تأسست في القرن التاسع عشر بالتزامن مع سيطرت الاستعمار الأجنبي على البلاد العربية، وتطوره مع انهيار الدولة العثمانية في عشرينات القرن الماضي إلى نشوءحركات التحرر منه والسعي إلى وجود مشروعٍ قوميٍ مشتركٍ كرد فعلٍ دفاعي في مواجهته، وقد شملت هذه التطورات الخطاب الثقافي على الصعيدين العربي والمصري، والسينما بشكلٍ خاصٍ، فقبل الثورة المصرية استشعرت الدولة خطورة الخطاب الثقافي السينمائي كفنٍ جماهيري، وقامت بوضع القوانين الرقابية التي تحد من إظهار الأمراض الاجتماعية والمشاكل السياسية والأفلام المحرضة على الثورة والتمرد.

ثم جاءت الثورة المصرية عام 1952 لتناهض الظلم والفساد وتحقق العدل الاجتماعي وتسهم أيضًا في حركات التحرر في الدول العربية الأخرى، وقد قامت بإلغاء بعض القوانين الرقابية المكبلة لحرية السينما لتتيح لها العمل تحت مظلة المشروع الناصري.

هذه التطورات التي أدت إلى تشكيل رؤية شاهين السينمائية التي تمثلت في بواكير أعماله التي جاءت بعد الثورة، مستخدماً مقومات السينما الشعبية لإبراز قضايا الريف والطبقة العاملة ونضالها من أجل الدفاع عن حقوقها، فـ" في خمسينات القرن الماضي صنع شاهين اثنى عشر فيلمًا، وخلال هذه المرحلة يصبح اهتمامه المتنامي بالقضايا الاجتماعية والقومية واضحاً بجلاءٍ في تصويره لحياة الفلاحين والطبقة العاملة، ورغم فزعه من أوجهٍ كثيرةٍ لأساليب حياة الطبقتين الوسطى والعليا، فإن بعض أفلامه تعكس إمكانية بناء جسور بين أولئك الذين يأتون من خلفياتٍ ثقافيةٍ مختلفةٍ ومع ذلك يتقاسمون اهتمامًا مشتركًا بقضايا التغيير والعدل الاجتماعيين والسياسيين".

ولإبراز هذه الرؤية في أفلام شاهين الأولى يتناول الفصل الثاني تحت عنوان (السينما الشعبية وتشكل مفهوم الطبقة والتغيير الاجتماعي) ثلاثة أفلامٍ بالتحليل وهي (ابن النيل– 1951)، الذي يحسب له أنه أول فيلمٍ في تاريخ السينما المصرية يتم تصويره خارج الاستديوهات ويصور واقع الريف المصري، و(صراع في الميناء– 1956) الذي يستعرض جانبًا من حياة ومشاكل عمال الميناء في الإسكندرية، و(صراع في الوادي– 1954) الذي

يقف في صف الفلاحين في مواجهة الإقطاعي المستبد.

التدخل السياسي والنضال من أجل الوحدة القومية والتحرر

بعد قيام الثورة المصرية ونشوء حركات التحرر من الاستعمار في البلاد العربية وبرنامج عبد الناصر في مساندته لهذه الثورات، تغيرت توجهات شاهين الفكرية من العمل على الطبقات الاجتماعية المصرية إلى السعي والنضال السينمائي من أجل مساندة مشروعي التحرر والوحدة من خلال فيلمين من أكثر أفلامه شعبية حتى وقتنا الحالي وهما (جميلة بوحريد – 1958) و(الناصر صلاح الدين – 1963).

يتناول المؤلف في هذا الفصل أهمية فيلم (جميلة بوحريد) التاريخية كأول فيلمٍ عربيٍ يفتح آفاقًا للسينما المصرية والعربية في دولٍ أجنبيةٍ عدةٍ، ويروج لنضال الشعب الجزائري ضد بشاعة الاحتلال الفرنسي، الذي نجح الفيلم في إبرازها من خلال مشاهد التعذيب المؤلمة والتي أظهرت براعة شاهين السينمائية وقدرته الفنية في بناء الميزانيسين وتوزيع الإضاءة وزوايا الكاميرا بما يخدم القيمة الرمزية للبطلة.

وجاء فيلم (الناصر صلاح الدين) بعد فشل الوحدة العربية بين مصر وسوريا، ليؤكد من خلاله شاهين أن النضال من أجل التحرر من الاستعمار يستلزم بالضرورة اتحاد العرب تحت لواء قائدٍ واحدٍ، يحلل المؤلف رمزية استخدام شاهين لشخصية صلاح الدين الأيوبي أثناء الحملة الصليبية على القدس بقيادة ريتشارد قلب الأسد، وبراعة شاهين في الخروج بالفيلم من مأزق حربٍ دينيةٍ إلى وضعها في إطار قومي عربي بعيدًا عن أي خلافٍ دينيٍ، وقدرته على استخدام التاريخ في التدليل على رؤيته الفكرية.

تغير المؤسسات والتشعبات السياسية

في هذا الفصل يتناول المؤلف البيروقراطية التي تسربت إلى مؤسسات الدولة وتأميم صناعة السينما وإحكام السيطرة عليها لتقوم بدور المنتج المحتكر، بالإضافة إلى تضييق الخناق على الإنتاج الخاص، ويقوم المؤلف بفض الاشتباك بين أراء نقاد ومؤرخي السينما الذين اختلفت أراؤهم عن هذه الفترة من إنتاج القطاع العام السينمائي، فبينما أسهم تدخل الدولة في انتعاش الإنتاج السينمائي كماً وكيفاً، حتى أطلق عليها بعض النقاد العصر الذهبي للسينما، كما دعمت ظهور جيلٍ جديدٍ من المخرجين من خريجي المعهد العالي للسينما، إلا أنها أيضاً قامت بفرض القوانين الرقابية التي أغلت يد المخرجين وأعادتهم إلى عصر ما قبل الثورة.

ويصف الكاتب علاقة يوسف شاهين بإنتاج القطاع العام بالباردة، حيث أنتج له ثلاثة أفلام فقط هي (الناس والنيل) الذي أسهم في إنتاجه الاتحاد السوفيتي، والذي لم يكن شاهين راضياً عنه نظراً لتدخل جهتي الإنتاج في مونتاج الفيلم، وفيلمي (الأرض) و(الاختيار).

تمثل هذه الفترة أيضاً تغيراً في توجهات شاهين الفكرية نظراً للفشل الذي لحق بتحقيق مبادئ الثورة وفشل الاتحاد العربي فبدأ بالنقد الاجتماعي من خلال فيلم (فجر يوم جديد) الذي يعده النقاد البداية الحقيقة لاتضاح سمات شاهين الأسلوبية، وبدأ معه الجدل أيضًا حول سعيه لإرضاء الذوق الأجنبي والمهرجانات الدولية على حساب تواصله مع الجمهور المصري والعربي، واتضاح نمط شخصيات شاهين في فيلم (الاختيار) الذي يقول عنه المؤلف "يقوي الفيلم أسلوبيًا إحساس الفقد والقلق، الذي سوف يصبح ملمحاً مهماً أكثر فأكثر في أفلام شاهين التالية".

المخرج الضال

هنا يتقصى الكاتب رؤية شاهين لنكسة 67 وانهيار المشروع القومي العربي برحيل عبد الناصر وتغير التوازنات السياسية في المنطقة التي أدت إلى حالة من الفوران داخل بعض الدول العربية وبينها وبين بعضها، ويحلل في الصدد فيلمين من أبرز أفلام شاهين السياسية وهي (العصفور) و(عودة الابن الضال - 1976)، انتج فيلم العصفور سنة 1967 وعرض في مهرجان كان السينمائي ولاقى نجاحاً دولياً لكنه لم يعرض في مصر سوى عام 1974 بعد حذف 38 منظراً منه حسب ما أورد المؤلف، من خلال هذا الفيلم يحاول شاهين الوقوف على أسباب النكسة المتمثلة في الفساد الاقتصادي والسياسي والعسكري، ويقول عنه المؤلف "ربما يمثل العصفور محاولة شاهين الأكثر وضوحاً للإشارة إلى التناقض بين أهداف الثورة وأهداف من سيطروا على اتجاهها، وإبراز الفيلم للطبقة المسيطرة في فترة ما بعد الثورة، استدعى البيروقراطية المستندة إلى رجال الجيش والتي يرى أنها تنتزع في النهاية السيطرة الاقتصادية والسياسية من الطبقات العليا القديمة".

يقوم شاهين من خلال (عودة الابن الضال) إلى نقد الأوضاع السياسية والاقتصادية ما بعد رحيل عبد الناصر، وسياسة السادات في انتقاد سياسات عبد الناصر وتحميلها أسباب الأوضاع المتردية في البلاد، ومحاولة إحلال النظام الرأسمالي بدلاً من الاشتراكي، الأمر الذي أدى إلى أزمات اجتماعية أثرت على مصر والمجتمع العربي، من خلال قصة تدور حول عائلة برجوازية تحاول السيطرة على أبناءها من خلال المال،كما يواصل شاهين في هذا الفيلم نقده للطبقة البرجوازية، الذي بدأه مع فيلم (فجر يوم جديد)، محللاً فسادها في مواجهة الطبقة العاملة التي يدافع عنها شاهين دائماً وينتصر لنضالها.

الهوية والاختلاف

انهيار مشروع القومية العربية لم يثنِ شاهين عن التفكير فيه وتقديم رؤى جديدة ومختلفة تنصب على تحليل نسيج المجتمع العربي من خلال بحثه الذاتي عن الهوية، وكان فيلم (اسكندرية ليه) أول جزءٍ في سلسلة أفلامه الذاتية كما كان أيضاً أول فيلم يحشد تباينات المجتمع المصري والعربي من

ناحية الدين والعرق والتوجه السياسي والجنسي أيضاً، يقول المؤلف "في حين اعترفت سينما شاهين على الدوام بالفروق الطبقية ودورها في التغير الثوري والتحرر الوطني، إلا أنها مالت رغم ذلك إلى تجاهل قضية الفروق الدينية والعرقية في المجتمع العربي وكيف أثرت في فكرة الهوية العربية، وفي فيلم إسكندرية ليه بدأ شاهين يعيد فحص وإشراك عوامل ثقافيةٍ وتاريخيةٍ خاصةٍ بجماعاتٍ محددةٍ ، أعتقد أنها متممةٌ لإدراك قيمة هوية جمعية عربية".

جاء عرض هذا الفيلم في أعقاب توقيع اتفاقية كامب ديفيد التي أثارت غضباً مصرياً وعربياً كبيراً، ما جعل عددًا كبيرًا من النقاد يقوم بمهاجمة شاهين والفيلم بدعوى أنه يعطي تبريراً لهذه المعاهدة بامتداحه أسرة يهودية عربية، ويفند المؤلف هذه الأراء بمقابلتها بآراءٍ نقديةٍ ترى انتقاد شاهين للصهيونية مع اعترافه بالتعددية الدينية للمجتمع المصري.

الأصولية الدينية وسلطة التاريخ

التاريخ دائماً عند شاهين وسيلة لاستقراء الحاضر، ويرى في استحضاره وإعادة اكتشافه طريقةً لفهم المنحنيات التاريخية والأحداث المفصلية التي يمر بها الوطن،في هذا الفصل يتقصى الكاتب تاريخ الأصولية الدينية وبواعث ظهورها في البلدان العربية وفي مصر، ويستكشف تصدي شاهين لصعودها من خلال تحليله لفيلم (المصير - 1997) الذي يتخذ من شخصية تاريخية، هو الفيلسوف الإسلامي ابن رشد، بطلاً له، في فترة حكم الخليفة المنصور، وفي مرحلةٍ حرجةٍ في تاريخ الأندلس، أسهمت فيها الأصولية الدينية المدعومة من قبل الأسبان في سقوط الأندلس قطعةً بقطعةٍ في أيدي الاستعمار.

التحرر الوطني في عصر العولمة

"تضمنت سينما شاهين من منتصف تسعينات القرن الماضي مجموعة أفلام تركز اهتمامها على موضوعات الصراع الثقافي، وتبني الصيغ الرأسمالية المنحرفة أخلاقياً، والتهجين الثقافي، والإرهاب كآليةٍ دفاعيةٍ في عصر العولمة"،في هذا الفصل يرسم لنا المؤلف الملامح التغيرات السياسية والاقتصادية لهذه الفترة، وأثرها على الإنتاج الثقافي والسينمائي في الوطن العربي، وأثرها على سينما شاهين من خلال تناوله بالتحليل أربعة أفلام لشاهين ترصد موقفه من التغيرات السياسية والاقتصاد منذ بدايات تسعينات القرن الماضي والآثار التي ترتبت على العولمة وصعود الأصولية الدينية، كما ترصد تغير موقفه العاطفي تجاه أمريكا التي تدعم السياسات الاستبدادية وتستخدم تيارات الإسلام السياسي من أجل دعم مصالحها في المنطقة، هذه الأفلام هي (الآخر – 1999)، و(سكوت هنصور – 2001) و(اسكندرية .. نيويورك – 2004)، وفيلم قصير (أمريكا وأنا) مدته إحدى عشرة دقيقة، ضمن مشروعٍ فرنسي يتضمن أحد عشر مخرجاً من جميع أنحاء العالم يعبرون عن وجهة نظرهم في أحداث 11 سبتمبر، كما يحلل أيضاً فيلمه الأخير (هي فوضى – 2007) الذي تنبأ فيه بالغضب الشعبي تجاه الدولة البوليسية، والثورة ضد نظام مبارك، كما رصد فيه هشاشة الأحزاب السياسية وزيف ادعاءات تيار الإسلام السياسي.

ربما تضمين الكتاب مساحةً كبيرةً لشرح التغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية في المنطقة العربية وفي مصر، وتقصي أثرها على الإنتاج الثقافي عموماً وعلى صناعة السينما على وجه التحديد يجد مبرره في خصوصية الجمهور الذي توجه إليه المؤلف بكتابه، لكنه يسهم أيضاً في إنعاش ذاكرة القارئ العربي ليتمكن من وضع يده على تصورٍ كاملٍ للبيئة السياسية والثقافية التي أثرت في تكوين وعي وفكر مخرجٍ مثقفٍ مهمومٍ بقضايا وطنه مثل يوسف شاهين.

السيرة الذاتية في أفلام شاهين

بعد فترةٍ سينمائيةٍ حافلةٍ بالنجاحات دخل يوسف شاهين مرحلةً جديدةً من تجربته السينمائية بالدخول إلى عالم سينما السيرة الذاتية ، وعلى الرغم من تصريحه بأن أفلام السيرة الذاتية لديه تقتصر على رباعيته الشهيرة التي تتضمن أفلام (إسكندرية ليه، حدوتة مصرية ، إسكندرية كمان وكمان ، وإسكندرية نيويورك).

داني ناجي - روان خيري- رغدة محمد

إلا أننا نرى أن هناك ملامح من حياة شاهين فى معظم أفلامه حتى وإن لم يكن ذلك مقصودًا ، مما يؤكد مقولة المخرج الإيطالى فدريكو فيللينى "إن كل الفنون هى سيرةٌ ذاتيةٌ، فاللؤلؤة هى سيرةٌ ذاتيةٌ للمحارة التى صقلتها" وفى هذا المقال سنذهب فى رحلةٍ مع ثلاثة أفلام لشاهين غير ذاتيةٍ للبحث عن ملامح السيرة الذاتية فيها وهى "الوداع يا بونابرت 1985" و"اليوم السادس 1986" و"سكوت حنصور 2001" .

اليوم السادس*

فى معظم أفلام يوسف شاهين نستطيع أن نلاحظ تأرجحًا بين مشاعر متعددةٍ، حياة شاهين الشخصية ونشأته نفسها – كما يحكى فى الكثير من أفلامه – كانت مثالًا واضحًا على هذا التأرجح، مصرى نصف لبناني/ نصف يوناني، خريج مدارس فيكتوريا يسافر بعد ذلك إلى أمريكا حيث تُصنع وتصقل مهاراته السينمائية، شهد شاهين الكثير، وكان شاهدًا على الكثير، عاش حياةً ثريةً مليئةً بالمؤثرات والتحولات التاريخية التى شكلت، بلا شكٍ، الملامح العامة لأفلامه، وفى فيلم "اليوم السادس" بدأ هذا التأرجح يأخذ إيقاعًا أكثر حدةٍ.

فى محاولة لاستشفاف سمات السيرة الذاتية ليوسف شاهين من داخل فيلم ليس بفيلم سيرةٍ ذاتيةٍ يحكى عن ميلادٍ ونشأةٍ بشكلٍ واضح ومباشرٍ، وإنما بعد التحليل للفيلم والمقارنة بمذكرات يوسف شاهين يمكن إدراك أن اليوم السادس هو حلقةٌ تضاف لسلسة أفلامه الذاتية وإن كان يشرح حكايته فى هذا الفيلم بتقنيةٍ سينمائيةٍ مختلفةٍ عن رباعيته الذاتية التى قدمها بمعزلٍ عن هذا الفيلم.

لم تكن "أجنبية" شاهين أمرًا يخفيه، هو نفسه قال فى أحد أفلامه أنه يكتب نصوص أفلامه بالفرنسية ثم يترجمها للعربية لأنه هكذا "يفكر بطريقة أفضل" ، لذا فهو لم ينكر الخلفية المختلطة التى أتى منها، لم يخجل منها أو يحاول إخفاءها خاصةً فيما يتعلق بفيلم "اليوم السادس" الذى يبدو أنضج أفلامه وأكثرها صدقًا فيما يتعلق بعلاقته بمصر وطريقة تواصله معها.

ونستطيع أن نتعامل فى هذا الفيلم مع مستوياتٍ عدةٍ للرؤية والتأويل، أولها وأكثرها مفاجأةً فى اختيار الممثلين، وعلى الأخص اختيار داليدا التى تتحدث العربية بصعوبةٍ لتقوم بدور "صدّيقة" غسّالة الملابس الفقيرة الكادحة التى تجاهد من أجل إنقاذ طفلها الصغير من الكوليرا، ملامح داليدا الأجنبية تمامًا ولهجتها الركيكة المضحكة جعلت من المستحيل نسيان أن هذا الفيلم من صُنع يوسف شاهين طوال مشاهدته، ومع ذلك فالقصة الميلودرامية تجذب الاهتمام حتى النهاية، فهناك انعكاس واضح لشخصية شاهين نفسه وكيف يرى نفسه فى مصر، وكيف يرى مصر فى "صّديقة"، خليطٌ من تأثيراتٍ وهوياتٍ متنوعةٍ فى لحظاتٍ إبداعيةٍ متوهجةٍ.

سيناريو الفيلم عن رواية للكاتبة الفرنسية ذات الاصول اللبنانية "أندريه شديد" التى قد كتبتها لتدور أحداثها حول مصر فى الأربعينيات وتحديدًا فى فترة عنائها مع الاحتلال الإنجليزى والكوليرا، وإن كانت الرواية قد جعلت شديد كاتبةً ذائعةَ الصيت فى فرنسا إلا أن روايتها هذه أيضا اشتهرت بالرواية التى "لا تؤفلم" إذ حاول العديد تحويل الرواية إلى فيلم فلم ينجحوا فى ذلك وكان التعليل هو رتابة الموضوع.

تدور القصة حول "صدّيقة" التى تحاول أن تصل بطفلها إلى الإسكندرية حيث تظن أن رؤية البحر ستشفيه، وفى طريقها تقابل "عوكا" القرداتى الذى يقع فى حبها، واسم "اليوم السادس" مستوحى من القناعة السائدة وقتها أن الكوليرا تحتاج إلى ستة أيام لتقضى على المصاب بها، إلا إذا شُفى فعندها يكون اليوم السابع هو بشارة النجاة.

القصة مأساويةٌ للغاية ومليئةٌ باللحظات الحزينة التى يحاول شاهين أن يتخللها بحبه المعهود للحياة ومرحه كل حينٍ وآخر، يظهر شاهين فى الفيلم كمالك سينما حلبى يضطر لمغادرة البلاد، هو رجلٌ شاميّ متوسط العمر حزينٌ يرتدى بدلةً غربيةً فوقها عباءةٌ عربيةٌ وكوفيةٌ فلسطينيةٌ وطربوشٌ كلاسيكيّ، وهل يمكن أن تترجم هوية شاهين بصريًا بشكلٍ أدق من هذا؟!. هذا الرجل الحلبى يحب "صدّيقة" ،سرًا، وهى تحب مشاهدة الأفلام والبكاء.

عندما شاهدت كاتبة الرواية الفيلم لم تتعرف فيه على روايتها وذلك ببساطةٍ بسبب التيمات الطاغية الحضور التى غرسها شاهين فى السيناريو:أميرة تخطف الجنود الإنجليز ,فلاحةٌ تحاول إنقاذ حفيدها من الكوليرا, قرداتى يريد أن يصبح جين كيللى ويتملكه حب امرأةٍ فى عمر جدته ,ممثلةٌ سينمائيةٌ تستميل الشبان الثوريين لممارسة الحب معهم، فلاحٌ مشلولٌ ينتحر بإشعال النار فى نفسه وفى بيته، شكلٌ استعراضيٌ ومرحٌ فى الحوار

خفف وطأة الميلودرامية من حينٍ لآخر ونأى بالفيلم عن كآبة الرواية، وإمعانًا من شاهين فى إعطاء مذاقٍ متفائلٍ للفيلم الذى يحيطه جو الموت والمرض، فقد غرس العديد من ملامح فيللينيةٍ سيرياليةٍ فى أرجاء الفيلم، تمثلت أول هذه الملامح فى الاستعراضات الغنائية الموجودة بالفيلم الاستعراض الأول "مسمعتش يا غايب" الذى يرقص فيه عوكا ويغنى عن حبيبته وأنهما سيسافران معًا للإسكندرية، دائمة الحضور لدى شاهين، وتشاركه روز القردة الاستعراضات ويصفق له الأطفال والكبار، وكل هذا يحدث فى المقابر، والاستعراض الثانى الذى يؤديه عوكا والذى ينم عن تأثرٍ كبيرٍ بجين كيللى عمومًا وخاصةً رقصته الشهيرة تحت المطر فى فيلم Singing in the Rain وملامح السريالية هنا تأتى من عدة عناصر: أولها مظهر عوكا الذى يتناقض وحركاته الاستعراضية الهوليودية ومظهره الرث وبين المظلة الممسك بها فى يده والدخان السينمائى الذى يحل فى الصورة دون ضرورة درامية والموسيقى الأوركسترالية التى تعزف لحن "مسمعتش يا غايب" لكن بتوزيع موسيقى الجاز، وكل هذا بين فرن الخبز وبيوت الفلاحين الفقيرة وجمهوره هو "صِدّيقة" الغسالة التى تجلس فى ظلام بقايا سيارةٍ قديمةٍ بديلًا عن ظلام قاعة السينما، هذا بالإضافة إلى ماذكرناه سابقا من اختيار داليدا المغنية إيطالية الاصل فرنسية الجنسية بلهجتها المصرية الركيكة،و لم تكن لهجته هو نفسه أفضل منها كثيرًا، لتلعب دور الجدة الفلاحة، الغسالة التى تريد إنقاذ حفيدها من الكوليرا، رسم شخصية البطل القرداتى عوكا "جين كيللى الحسينية" كما كانت تسميه صاحبة القهوة، وهو قرداتى غير متعلم يصطنع تحدث اللغات وفى نفس الوقت يحلم بالسينما الأمريكية، وإن كان شابًا ويحب الأميرة الشابة التى لمحها سريعًا من سيارتها وهى تخطف الجنود الإنجليز، إلا أنه يحب "صدّيقة" التى تكبره كثيرًا ويطاردها ساعيًا إلى إقناعها بحبه للنهاية.

نرى جانبًا آخرًا من جوانب شخصية يوسف شاهين فى الشخصية التى يلعبها محسن محى الدين، "عوكا" القرداتى الذى لا يتوقف عن القفز والرقص مع قردته، "عوكا" مبهورٌ بالشقراوات، والشقر عمومًا، وفى مرحلةٍ مبكرةٍ من الفيلم يصبغ شعره ليصبح أشقر تمامًا، ثم يغيّر رأيه بعد ذلك ويحاول أن يعيد لشعره لونه الأسود فيفشل، وينتهى به المطاف برأس مشوهةٍ محلوقةٍ عشوائيًا، ويمكن تأويل هذا الموقف الذى يجمع بين الحيرة والتردد والعشوائية بعلاقة شاهين بالغرب والهوية عمومًا، "لازم أعجب، عشان الناس تحبني" هذا ما يقوله "عوكا" حين يتحدث عن شعره.

هذا الفيلم بما له من ملامح ذاتيةٍ ليست بالقليلة يختلف عن باقى أفلام شاهين التى كان يحكى فيها سيرته إما بالتسلسل التاريخى وتتابع الأحداث مثل فيلمى إسكندرية ليه وإسكندرية نيويورك، أو يحكيها فى صورة صراعاتٍ متشابكةٍ إما عائليةٌ مثل فيلم حدوتة مصرية أو فنيةٌ وعمليةٌ مثل إسكندرية كمان وكمان، أما هذا الفيلم لا يحكى فيه يوسف شاهين عن علاقته بأحدٍ قدرما يتحدث فيه عن نفسه وذاته وصفاتٍ متجذرةٍ داخله.

بالنظر للإسقاطات الخاصة بحياة يوسف شاهين على الرواية التى حولها لسيناريو خاصٍ به نتفهم لِمَ قد يختار روايةً ممعنةً فى الميلودرامية وهو الذى قد تخطى مرحلة الميلودرامية الفنية فى أفلامه، وذلك لأنه قد رأى فيها –بعد التعديلات التى قام بها-أنها من الممكن أن تكون الاطار الذى يستطيع أن يعلق فيه صورةً لنفسه كما سنرى، فشخصية عوكا القرداتى الرقاص الذى يحلم بأن يكون ممثلًا فى هوليوود "وليس مخرجًا"و كان شاهين أصلًا يلقب نفسه بالقرداتى ردًا على أصوات فى الوسط الفنى كانت تلقبه بالمخرج الخواجة، حب عوكا للسيدات الشقراوات والذى يمكن تأويله على نحو الانجذاب الدائم الذى لم ينقطع نحو الثقافة الغربية والسينما الأمريكية، علاقة عوكا الشاب "بصديقة" المتقدمة فى السن إنما تعكس ولعًا عند شاهين بالسيدات اللواتى يتقدمنه فى السن حتى إن هناك مشهدًا للشاب الذى يهرب من الإنجليز بعد ضربهم وإصابته فى مظاهرة وهو على علاقة بالممثلة زينات الألفى، يشبه إلى حدٍ كبيرٍ موقفًا حدث مع يحيى فى حدوتة مصرية عندما أُصيب فى مظاهرة ضد الإنجليز واختبأ فى شقة طبيبٍ وأقام علاقةً مع زوجته الجميلة التى تكبر يحيى سنًا وقامت بدورها شويكار فى اليوم السادس وليلى شعير فى حدوتة مصرية، الإسكندرية الموجودة فى الأغانى ومركب الإنقاذ التى تحمل

"صِدّيقة" والحفيد وعوكا متجهةٌ للإسكندرية، الحديث بين عوكا وصديقة عن مستقبل حسن حفيدها بأن يصبح مهندسًا أو رقاصًا هذا بعينه الحديث الذى دار بين أم يحيى وأبيه فى فيلم إسكندرية ليه حول مستقبل ابنهما، وهو- بالطبع- صاحب السينما التى لا يدخلها أحدٌ.

الوداع يا بونابرت

أما فيلم الوداع يا بونابرت الذى تم تصنيفه كأحد أهم الأفلام التى تؤرخ لمرحلة الاحتلال الفرنسى لمصر ، عُرض لأول مرةٍ عام 1985، الفيلم من تأليف يسرى نصر الله ، وسيناريو وإخراج يوسف شاهين الذى قدم رؤيةً إخراجيةً مختلفةً بها الكثير من الأبعاد الإنسانية.

تتمحور الأحداث حول أسرة الخباز سليم وزوجته وأولاده الثلاثة الشيخ بكر وعلى ويحيى ، الذين قرروا أن يهربوا إلى القاهرة بعدما قامت قوات نابوليون الفرنسية باحتلال الإسكندرية عام 1798، وفى القاهرة يتولى الشيخ بكر المقاومة مع المماليك بعد هزيمة المصريين فى ثورة القاهرة ، بينما يعمل الابن الأصغر على مع الفرنسيين ويتعلم لغتهم ، أما يحيى فتنشأ علاقة صداقة بينه وبين الظابط الفرنسى كافاريللى ويتعرف من خلاله على الأساليب العلمية التى أتت بها الحملة وينقلها إلى حركة المقاومة .

واجه الفيلم العديد من الانتقادات وأتُهم شاهين بأنه سعى إلى إرضاء الفرنسيين على حساب تاريخ النضال المصرى ضد غزو نابليون عام 1798

لا يصنف فيلم الوداع يا بونابرت بوصفه فيلمًا من أفلام السيرة الذاتية لشاهين، ولكنه احتوى على ملامح من شخصيته ، وقد قسمها شاهين إلى شخصيتين فى هذا الفيلم هما الشقيقان يحيى وعلي. يحيى هو الابن الأوسط ، كانت له حبيبةٌ أجنبيةٌ اضطر أن يتركها ويرحل عندما قررت عائلته الفرار إلى القاهرة، وقد يذكرنا ذلك بحياة شاهين التى صورها فيما بعد فى فيلمه اسكندرية نيويورك عام 2004 ويمكن مقارنة مشهد وداع يحيى لحبيبته فى الوداع يا بونابرت بقرينه فى إسكندرية نيويورك حيث وداع يحيى لحبيبته الأمريكية جينجر ، أما الشقيق على فيمثل الجزء الخاص بتعلق شاهين بالغرب ذلك الأمر الذى ظهر فى معظم أفلامه.

وقد يوجهنا حديثنا عن الغرب عند يوسف شاهين إلى البحث كذلك عن العدو عنده ..فهل الغرب يمُثل عدوًا بالنسبة له أم صديقًا ؟ ويمكننا من خلال الفيلم أن نرى ما هو العدو عند شاهين ، فالعدو عنده ليس كتلةً واحدةً ، فقد فرق بين رجلٍ مثل بونابرت يحلم بالأمجاد العسكرية ولو كان الثمن أنهارًا من الدماء ، وآخرٍ مثل كافاريللى يسعى إلى نشر التقدم فى مختلف بلاد العالم ويريد مساعدة المصريين على استعادة أمجادهم القديمة ، وكافاريللى فى هذا الفيلم هو الشخص الذى يمزج فيه شاهين النبيل بالخسيس ، النبيل هو الرسالة التنويرية وحب نشرها ، والخسيس هو هذا الحب الممتزج بالرغبة فى اغتصاب الآخر.

وقد تطرق شاهين فى الفيلم أيضًا إلى العلاقة بين الأنا والآخر وهى العلاقة الإشكالية التى ظلت تحيره حتى مماته ، وقد ظهر ذلك فى الفيلم من خلال المفارقة فى تعامل أسرة الخباز سليم مع الفرنسيين، فمنهم من يرى وجودهم أمرًا واقعًا لابد من التعامل معه مثل الأب الذى يعمل فى مخابزهم ويخشاهم ويخشى المماليك فى آنٍ واحدٍ، وهناك هذا الذى يرى فى مجيئهم إنقاذًا من المماليك وفرصةً للتعلم منهم، وهناك الأخ الأصغر الذى يتعلق بهم إلى درجة موته لاهيًا وهو يحاول استكشاف أسلحتهم وألعابهم النارية.

وينتهى الفيلم إلى رؤية شاهين التوافقية من خلال الصداقة بين كافاريللى ويحيى وعلي، إن كافاريللى يحب مصر كثيرًا إلى درجة إقناعه بونابرت بغزوها وإن اختلفت الأسباب ، بينما يطالبه على بحبٍ أقل مؤكدًا أن الحب الأقل هو الحب الأفضل، فلا رغبة فى الامتلاك والسيطرة فيه بل هو لقاءٌ بين حريتين .

سكوت حنصور

يدور الفيلم حول ملك إحدى النجمات الناجحات فى مجال الغناء التى تنفصل عن زوجها، وتعيش مع والدتها الأرستقراطية وابنتها لولا فى قصرٍ أنيقٍ، وفى هذا القصر تدور قصص الحب بشكلٍ يظهر الانتهازية والفوارق الطبقية، ولكن ما يعنينا هنا وما سنتناوله هو ظهور ملامح السيرة الذاتية التى يتم رصدها عن طريق التركيز على الأحداث والمشاهد من حيث ارتباطها واقترابها من رباعيته.

منذ بداية الفيلم تظهر أجواء الفن والشهرة التى تؤثر على حياة الفنان الشخصية، فيأتى مشهدٌ بين ملك وزوجها قبل انفصالهما يذكرها بتقصيرها تجاه أسرتها وبخاصة ابنتها، وتتركز الكاميرا فى هذا المشهد بلقطاتٍ قريبةٍ تكشف ملامح ملك ورد فعلها الذى يظهر توترها، لقد ناقش شاهين هذه الأجواء بشكلٍ مختلفٍ فى فيلم حدوتة مصرية الذى أنتج عام1982 ، فنشاهد المخرج يحيى بعد شهرته وانشغاله بالفن أصبح مقصرًا تجاه زوجته وأولاده وبخاصة ابنته التى ظهرت أيضا فى مشهد ببداية الفيلم بلقطاتٍ قريبةٍ تظهر ملامح الشخصية، أما عن شخصية المخرج التى تكررت فى أفلام شاهين الذاتية، فنراها فى سكوت حنصور ممثلةً فى شخصية المخرج عز الدين المتيم بحب ملك، وعلى الرغم من أن شخصية المخرج ليست هى محور الأحداث إلا أنها ذات تأثيرٍ من حيث وجود المخرج الذى يحب السينما ويخلص لها ويرفض الأعمال السينمائية التجارية، ويتقن عمله فى الإخراج، فيأتى مشهدٌ على لسان ملك تصف طريقة إخراجه المختلفة عن زملائه، وتصفه بالجنون والتدقيق فى اختيار كل شيءٍ فى العمل الفنى وكأنها تصف شاهين فى طريقة إخراجه، وهو نفس الشكل الذى تناول به شخصية المخرج فى أفلامه الذاتية، كذلك وجود عز الدين فى أجواء التصوير والاستديو ووصف ماوراء الكاميرا فى أكثر من مشهدٍ، وأداءه وإيماءاته التى تتطابق مع طريقة وإيماءات شخصية يحيى المخرج العصبى المتحكم فى الأستديو الذى قدمه نور الشريف فى حدوتة مصرية.

كذلك تناول الفيلم قصتى حب: أولهما قصة ملك مع لمعى الانتهازى الذى يريد أن يستغل هذه الفنانة لكى يصعد على أكتافها، أما قصة الحب الثانية، وهى الأهم، فهى قصة ابنه ملك مع ابن السائق وظهور الفارق الطبقى بينهما، فيعد ناصر محبًا لدراسته وساعيًا إلى تطوير نفسه فيحصل على الماجستير رافضًا مساعدات لولا المادية فى تحقيق أحلامه، العلاقة هنا تشبه إلى حدٍ كبيرٍ علاقة الحبيب والحبيبة فى إسكندرية نيويورك الذى أنتج عام 2004، وتشمل حب يحيى الشاب الفقير المجتهد دراسيًا مع زميلته جينجر التى تملك مالًا أكثر منه والفارق الطبقى بينهما يلعب دورًا مهما، ونرى المغامرة الغرامية التى عاشاها فى حجرة يحيى بينما عاشت لولا وناصر مغامراتهما فى جراج القصر، وأمام البحر الذى يمثل الكثير لشاهين خاصةً بحر الإسكندرية التى تسيطر على رباعيته.

* يأتى فيلم "اليوم السادس" زمنيًا بعد فيلم "وداعا يا بونابرت" ولكن لأنه- من وجهة نظرنا- أكثر الأفلام اقترابًا من سيرة شاهين الذاتية، فضلنا أن نتكلم عنه أولاً.

المراجع:

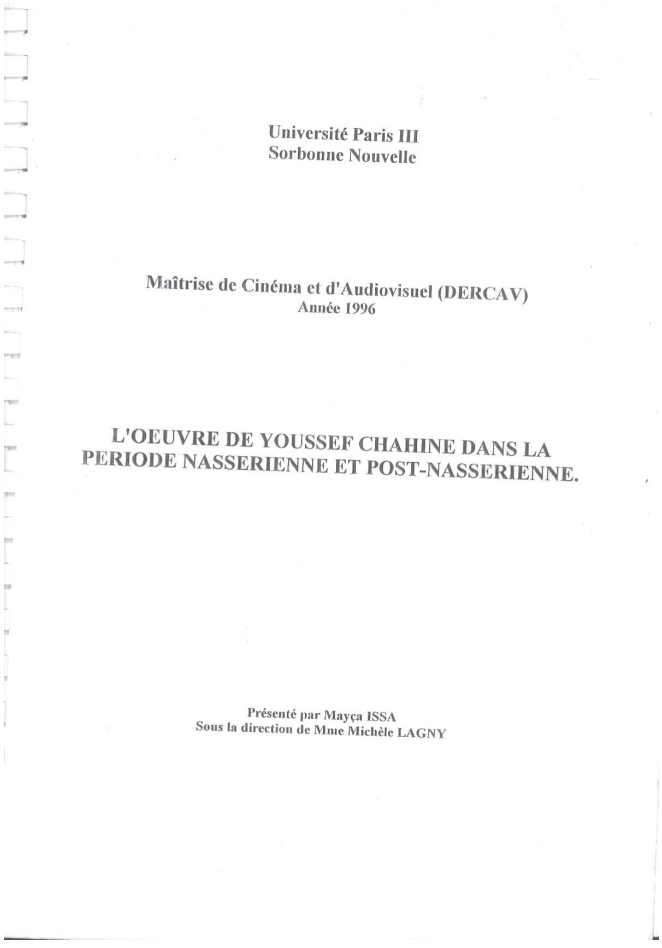
- سلمى مبارك ، من الناصر صلاح الدين إلى الوداع يا بونابارت ، قراءة تاريخية فى الأنا والآخر ، مجلة فصول ، العدد 63 ، ربيع وصيف ، 2003 .
- سمير فريد ، أضواء على سينما يوسف شاهين ، المكتبة الثقافية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1992 .
- علاء المفرجي، أفلام السيرة الذاتية، تصوير المشاهير من زوايا مختلفة، دار المدى، 2017.
- مصطفى محرم، يوسف شاهين، أفلام السيرة الذاتية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2009.

رسالة دكتوراة بالسوربون عن أعماله*

شاهين بين السياسة والفن

وُلِد يوسف شاهين في الإسكندرية لعائلة مسيحية. أمضى شبابه في هذه المدينة المشهورة بالتعددية الإثنية وتنوع الحياة الثقافية. وبالتأكيد عبر هذا المزيج الثقافي أنجز يوسف شاهين فيلمه الأول في نسخة 8مللي في «فيكتوريا كوليج» حيث قضي دراسته الثانوية، قبل رحيله إلى الولايات المتحدة لدراسة السينما.

ترجمة: لطفي السيد منصور


Université Paris III
Sorbonne Nouvelle

Maîtrise de Cinéma et d'Audiovisuel (DERCAV)
Année 1996

L'OEUVRE DE YOUSSEF CHAHINE DANS LA PERIODE NASSERIENNE ET POST-NASSERIENNE.

Présenté par Mayça ISSA
Sous la direction de Mme Michèle LAGNY

إن مكانته في السينما المصرية والعربية محل نقاش. فالجدل الذي يحدث بعد عرض أحد أفلامه يمنحه هالة خاصة، سواء في مصر أو في العالم العربي. وعلى غرار صورته الشخصية ثمة اختلاف وتنوع بين النقاد: البعض يلومه على نزعته الغربية، والبعض الآخر يؤكد أن أفلامه صعبة على الجمهور المصري.

على أي حال، لا تسمح لأي مشاهد باللامبالاة. في الحقيقة إن انتمائه لشبكة ثقافية منذ مرحلة شبابه وفيرة وسمته بطابع راسخ في الشخصية وفي العمل الإخراجي. وهكذا، على غرار صورة مدينته المنفتحة على العالم، صنع يوسف شاهين أفلامه. الحوار، الحركة، التواصل، هي لازماته الأثيرة. هو دائمًا في حالة اشتباك مع محيطه الثقافي والسياسي. تغزو الموجات الثقافية عقله «البحري» وثمرة هذا اللقاء فيلموجرافي تحتوي على ما يقارب الثلاثين فيلم كل منها بطريقة أو بأخرى بمثابة شهادة عن مصر. هو مخرج شديد الحرص على الثقافة الغربية لكنه مرتكزًا على ثقافته.

كيف عبر عن هذه الحساسية الحادة مع الانقلاب الجذري الذي حدث مع وصول جمال عبدالناصر إلى السلطة؟

تشير لنا قراءة سريعة لمجموعة أفلامه إنه شاهد مباشر على هذه الفترة المضطربة والثرية بالأحداث. في الحقيقة، لا تزال شخصية جمال عبدالناصر بمثابة رمز في العالم العربي وخاصة في مصر. لقد كتب الكثير عن هذه الفترة في التاريخ المصري والعربي المعاصر؛» الناصرية هي منبع الأوهام، والمعاناة والفشل التي تميز العالم العربي اليوم، خاصة في الشرق[1]». ولكي نفهم على نحو جيد الوضع الاجتماعي والسياسي في الشرق الأوسط يلزمنا عودة تحليلة لهذه المرحلة خاصة تاريخها. وتعد أعمال يوسف شاهين أثناء الفترة الناصرية ومابعد الناصرية بمثابة وسيلة

فعالة لهذه العودة التحليلة. بالتأكيد لقد أجاب شاهين على أحد أسئلتي في الحوار الذي أجري معه، لقد حدد:» أنا سياسي على طريقتي». عبر تحليل خمسة من أفلامه: باب الحديد(1958) الناصر صلاح الدين(1964) الأرض(1969) العصفور(تم إخراجه عام 1972 وعُرض 1974) وعودة الابن الضال(1976)، سأحاول إبراز هي طريقة شاهين في ممارسة السياسةوما هي أسحلته للإقناع؟

يرتكز هدف الرسالة على استخلاص التوازي بين تحول التعبير السينمائي وتأكيد التزامه السياسي. يكمن تطور فكر شاهين في انتقاله من المقاربة المانوية للواقع السياسي إلى رؤية مفتوحة على التناقضات والتباينات. تصبح علاقته بالسياسة هي حجر الزاوية في اختيار موضوعاته. ثمة جدل بين الشكل والمضمون يغير كتابته السينمائية ويولد تعبيرًا رمزيًا للواقع. وهكذا يقع الفليمين الأولين في فترة صعود الناصرية. يعكس لنا شاهين صورة بلد في حالة حراك ويشهد على بطريقة بديهية على التصاقه بالوجه الناصري الجديد لمصر.

إن هزيمة مصر من إسرائيل عام (1967) والتي أطلق عليها «النكسة «في العربية، تمثل الحدث السياسي الأعظم الذي زعزع العالم العربي ومصر خاصة. تتجاوز هذه»النكسة» الهزيمة العسكرية البسيطة وتمثل أزمة في العملية الإيدلوجية في فكر عربي مبهم. ينعطف شاهين نحو هذه الأزمة الذاتية في محاولة لتحليل نتائج وأسباب هذه الهزيمة.

وهكذا ينجز فيلم الأرض(1969) وفيه يؤكد على ضياع الأرض ويتساءل حول أسباب هذه الهزيمة.

يمثل فيلم العصفور(1974) البؤرة،قمة التساؤلات حول سقوط مصر في حرب الأيام الستة. بدأ فضح أوهام ناصر في هذا الفيلم وسيكون أكثر مباشرة في الفليم الأخير في طرحنا :عودة الابن الضال.

وصول ناصر إلى السلطة
إشارات التغيير

حرب 1948، بين العرب ومن بينهم مصر، وإسرائيل مدعومة من بريطانيا، انتهت بخلق دولة إسرائيل. ومن ثم ولدت هذه الهزيمة بين صفوف ضباط الجيش المصري، استنفار وإرادة لتغيير السلطة الملكية. جمال عبدالناصر، أحد ضباط الجيش، نظم وساهم في ثورة 1952 في مصر. الذي بقي في الظل، في بداية الثورة، لم يتأخر في رؤية تزايد شعبيته، بعد العديد من الحوادث أهمها كان محاولة إغتياله 1954في إسكندرية. لقد استنفر تأميم قناة السويس من قبل عبدالناصر والهجوم المباشر من كل من بريطانيا وفرنسا وإسرائيل على مصر العاطفة القومية لدى المصريين والتي حولت ناصر إلى بطل قومي، كما تشهد الانتخابات الرئاسية في عام 1956» خلال الانتخابات الرئاسية الأولى في مصر حصل جمال عبدالناصر المرشح الوحيد 1956 على«99,9%» من مجمل الأصوات[2].

الخمسينيات، كما تصفها دراية شرف الدين في كتابها»السينما والسياسة فيمصر»، هي بداية «سينما الخوف». لقد صُغبت سينما السنوات الأولى من الثورة إما بالحذر من النظام السياسي الجديد، أو باللامبالاة بالسياسة والذي تمثل في استمرار السينما التجارية لفترة الأربعينيات.

«عرض في عام 1955في سينما ريفولي فيلم «الله معنا»من إخراج أحمد بدرخان وفي حضور عبدالناصر الذي سمح بعرض هذا الفيلم بعد منع لمدة ثلاث سنوات[3]»

للمرة الأولى يحكي فيلم عن هزيمة 1948، فساد الملة، صفقة الأسلحة الفاسدة ونجاح ثورة 1952. بعد عام1956، تاريخ تأميم قناة السويس، تظهر بعض الأفلام في السوق المصري، تتناول ثورة 1952، ولكن أيضًا حرب السويس. يمكن أن نستشهد بفيلم عز الدين ذو الفقار» بور سعيد»(1957) أو»أرض السلام» لكمال الشيخ(1957). هذان الفيلمان، اللذان يتناولان أحداث العصر السياسة، يتميز نسيجهما الدرامي بخصائص أفلام الأربعينيات التجارية.

يستمر هذان الأخيران في إغراق السوق بالتوازي بنموذج جديد من الأفلام» الثورية».

تبرز فئة ثالثة من الأفلام لصلاح أبوسيف، الملقب منذ ذلك الحين، بأبو الواقعية المصرية. جدد صلاح أبو سيف على مستويين: المفهوم والواقعية. في الحقيقة، يستخدم صلاح أبو سيف لأول مرة أحداث جارية في كتابة سيناريوهاته(ريا وسكينة) أو يعمل مع كتاب كبار مثل نجيب محفوظ(الوحش). لكنه بشكل خاص وجه الكاميرا نحو الشارع وحررها من الأستوديوهات المغلقة. في هذه الفترة المكثفة جدًا من الانتاج السينمائي، يبرز اسم يوسف شاهين. مخرج شاب جديد يظهر في السوق.

من هو يوسف شاهين

ولد غابريال يوسف شاهين 25 يناير1926 في حي الإبراهيمية في الإسكندرية. لأب ترجع أصوله لمدينة زحلة اللبنانية. في عام 1930 مدينة الإسكندرية المدينة الكوزموبوليتانية على نحو كبير حيث يتضم من بين ساكنيها: اليونانين، الإيطاليين، اليهود، الأوروبيين، الأرمن، ىالفرنسين، والإنجليز وعدد كبير من بينهم السوريين واللبنانين. كان ولا يزال المصريون يطلقون على هذا المجتمع»الخواجات».

في هذا الزخم الثقافي، يقضي الفتى يوسف شاهين فترة المراهقة قبل أن يرحل إلى الولايات المتحدة لتعلم مهنة التمثيل. ومنذ عودته وهو مراء الكاميرا حيث اختار فيلم»بابا أمين» ليبدأ به مسيرته الإخراجية، في عام 1950.

سيتبع هذا الفيلم انتاج مكثف وهام [4] في عام 1957 ينتج تسع أفلام تجارية بشكل أساسي. لكن يتميز من بينها أثنان بموضعاتهما المطروحة: فيلم «صراع في الوادي» وهو يتناول الصراع بين الإقطاعيين والفلاحين، فيلم «صراع في المينا» وهو يتناول الصراع بين الصيادين وأصحاب العمل.

يظهر فيلم»باب الحديد» كعلامة بارزة في حياته السينمائية. كاسرًا التراث الميلودرام المصري، ينجز يوسق شاهين فيلمًا مختلف جذريًا سواء في الشكل أو المضمون. لقد برز اسم الفيلم كاستثنائي حتى عن الفيلمين السابقين: ودعت حبك، وأنت حبيبي عام 1957. وهكذا تتعلق البداية السينمائية لشاهين بفترة نشطة جدًا على مستوى الكم وبمرحلة «تلمس» البحث عن لغته الخاصة. في بداية هذه المسيرة يظل فيلم»باب الحديد» ذلك الفيلم الذي يطلق فيه العنان لحدسه وللكاميرا.

فيلم باب الحديد
«صرخة من خلال سياق»: الوجه الأوتوبيوجرافي للفيلم

سئل يوسف شاهين حول أن هذا الفيلم يستدعي بقوة تماهيه مع

شخصية»قناوي»، الشخصية الرئيسية في الفيلم.قناوي المعاق، المنبوذ من الآخر، الباحث عن الحب في مكان المرور هذا الذي تغزوه حشود الركاب باستمرار. يبرز يوسف شاهين بوضوح عزلة ووحدة هذه الشخصة عبر صعودها المؤلم نحو الجنون.

يبدو فيلم باب الحديد فيلمًا وثائقيًا أكثر منه روائيًا. ذلك لأن المخرج يعتمد على حدث حقيقي في كتابة السيناريو: قصة أعرج يقع في حب بائعة مشروبات وينتهي بقتلها لعدم قدرته على الزواج منها. تدور مجموعة من الأحداث بالتوازي في هذا المكان. تتناوب كاميرا شاهين بين مجموعة زاوية مرتفعة كي يظهر لنا المحطة كوكر نمل يرى من بعيد ومن أعلى مع مشاهد دخيلة حول التفاصيل التي يود الإشارة لها من خلال كتلة الوجوه هذه التي تنظر لنفسها دون أن ترى نفسها على نحو واقعي.

« إنه إلى حد ما سيرة ذاتية، كنت أعاني بشكل فظيع. لم يكن لقائي مع نفسي بهيجًا خاصة. لم يدفعني لصنع هذا الفيلم أسبابًا مالية أو اجتماعية، بل شخصية. كنت أشعر أني مجروح، مختلف جدًا.. إنه صرخة عبر هذا السياق[5]». يحدد يوسف شاهين بوضوح الأسباب التي دفعته لصنع هذا الفيلم. وهذه الكلمة الأخيرة هي إحدى الكلمات المهمة لفهم هذا الفيلم. يتماهى مع قناوي منذ ظهور التترات، يقدمه في نفس الوقت كمركز للحدث، في حين إنه بداهة شخصية هامشية.

إن ترتيب ظهور الأشخاص يكشف عن أهميتهم من وجهة نظر شاهين؛ سواء من خلال ابتكارية الكادر أو المونتاج. لقد نجح شاهين من خلال دمج بعض التفاصيل الصغيرة ليوضح الدور الرئيسي الذي سيلعبه قناوي في تطور الحدث. وهكذا يظهر قناوي بداية من اللقطات الأولى، لكن بعد مدبولي، صاحب الكشك وراوي القصة. لا تقدم الكاميرا مباشرة وجه قناوي، يستعدي للوهلة الأولى ساقيه، اكتشاف وجهه يكون تدريجيًا. نكتشفه من ظهره، جالسًا على الأرض. في وحدات لاحقة، لقطة كلية لصالة الانتظار تظهر لنا «هنومة» تجري بسرعة رهيبة إلى مكان جانبي حتى تصل إلى جوار قناوي، حيث لا زلنا لا نرى سوى ساقيه. يلفت النظر كادر هذا المشهد لتناقض بين السرعة، بل سهولة تنقل «هنومة»والإعاقة الجسدية التعجيزية التي يعاني منها قناوي. بعد التركيز يظهر لنا التشوه البدني لـ«قناوي»، يظهر لنا «يوسف شاهين» في الوحدة التصويرية sequence اللاحقة النتائج المنطقية المرتبطة بعرج هذه الشخصية. بينما الشخصيات الأخرى تناقش مسألة الزواج. يسخر أحدهم من «قناوي» كأعرج.ولإبراز العنف اللفظي الذي شعر به «قناوي»، يختار شاهين لقطة قريبة من ساقيه اللتان يتحرك بهما علوًا وانخفاضًا.

ولكي يكمل على نحو أكثر تحديدًا هذا البورتريه، تُظهر اللقطة plan التالي الوجه المشوه لقناوي خلف الزجاج.صورة مشوشة ليست سوى تعبير وحشي عن إعاقته البدنية واضطراباته النفسية التي تطور تدريجيًا وتؤثر في علاقته مع الشخصيات الآخرى في الفيلم.

«هنومة»باعة مشروبات بدون ترخيص التي يقع في حبها. خطيبها»أبو سريع» الذي يحاول إنشاء نقابة للشيالين، ومدبولي صاحب الكشك وراوي القصة ثلاث شخصيات تشغل مركز الحكاية بوصفها محور الأنشطة. مساراتهم الخاصة لا تتوقف عن التقاطع وتخطط لحركاتهم على في مكان الحدث. ثمة دائرة هي مركز جاذبيتهم ويتواصلون طوال الفيلم حتى التواطؤ النهائي، الدراما التي تضع النقطة النهائية في القصة.

«صرخة من خلال هذا السياق». اتضحت بشكل جوهري المحركات الشخصية لشاهين من خلال شخصية «قناوي». مكبوت، مهمش، مهمل ومجروح على نحو عميق من المحيطين به، يبحث يأسًا عن الحب. محرومًا من هذا الأخير، يتحول كبته لوسواس إيروتيكي ويجتاح وجوده شيئًا فشيئًا حتى يسلبه عقله ويسجنه بين جدران الجنون. يُعبر عن هذا التعلق الإيروتيكي شبه المراهق من خلال صور النجمات التي تفرش جدران مسكنه وكذلك اللقطات القريبة جدًا من عينيه في لحظات محددة حيث يقابل نظره جسد إمرأة. نظرة عدوانية، رقيقة، كارهة، محبة.

المراجع:

(1) أوليفيه كاريه: القومية العربية، فايار، باريس 1993 ص9

(2) أحمد حمروش «تاريخ ثورة يوليو» مكتبة مدبولي 1983 الجزء الثاني ، الطبعة الثالثة ص121

(3) أحمد عبدالعال مجلة الفنون العدد 50 السنة الخامسة 1983 مايو- يونيو القاهرة

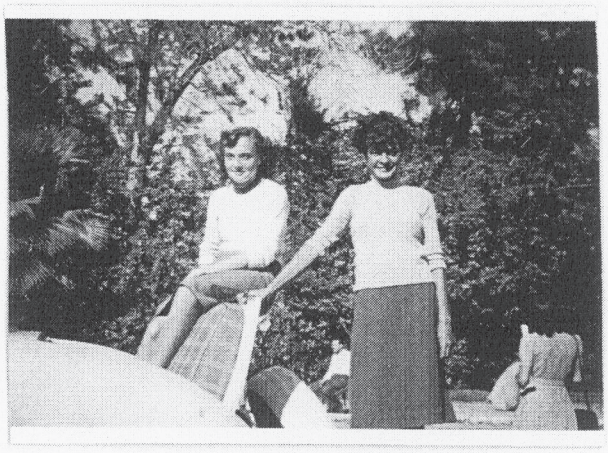
(4) فيلم صراع في الوادي انتاج 1954 وصراع في المينا 1956

(5) حوار شخصي مع يوسف شاهين 1995

* الرسالة مقدمة من «مايسة عيسى» تحت إشراف السيدة « ميشيل لاني» وذلك إلى جامعة باريس III السوربون الجديد.

يوسف شاهين

حياة فى صور..



Victoria College Alexandria

1944-45

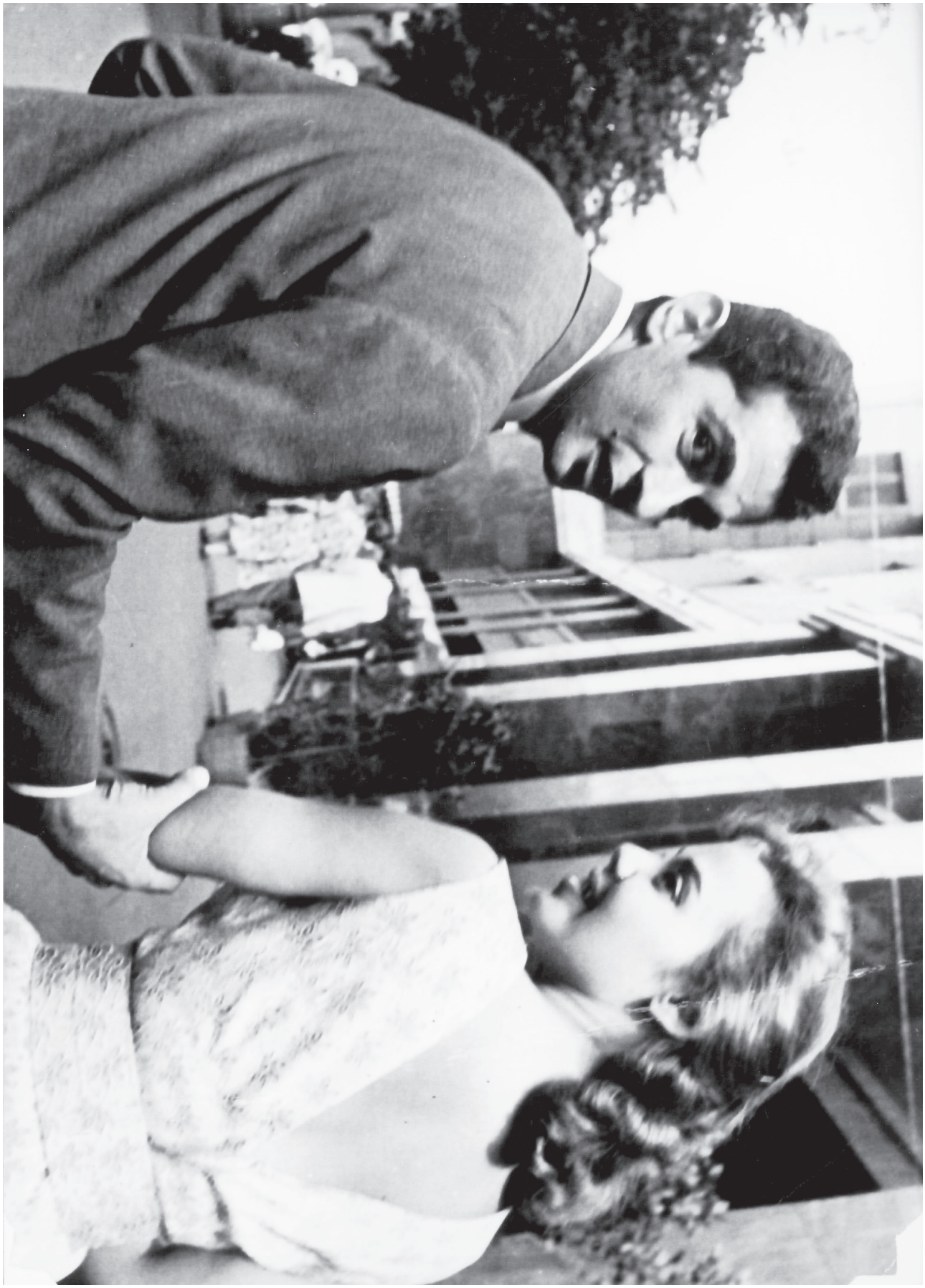
1 Topouzian, Levon
2 Diab, Nicholas
3 Ragheb,
4
5 Barsoum, Henri
6
7
8 Stamboulieh,
9 Downer,
10
11
12 Khoury, Maxime
13 Niazi, Mohamed Aly
14 Izmirlian, Dikran
15 Robertson, Donald
16
17
18 Arwas,
19 Ayoub, Christian
20 Chahine, Youssef
21 Klat, Theo
22 Antoun, Wagih
23 Ayoub, Michel
24 Maakad, Guy
25
26 Mr D D Haydon
27 Mr H B Rider
28
29
30 Kutchukian,
31 Yehia,

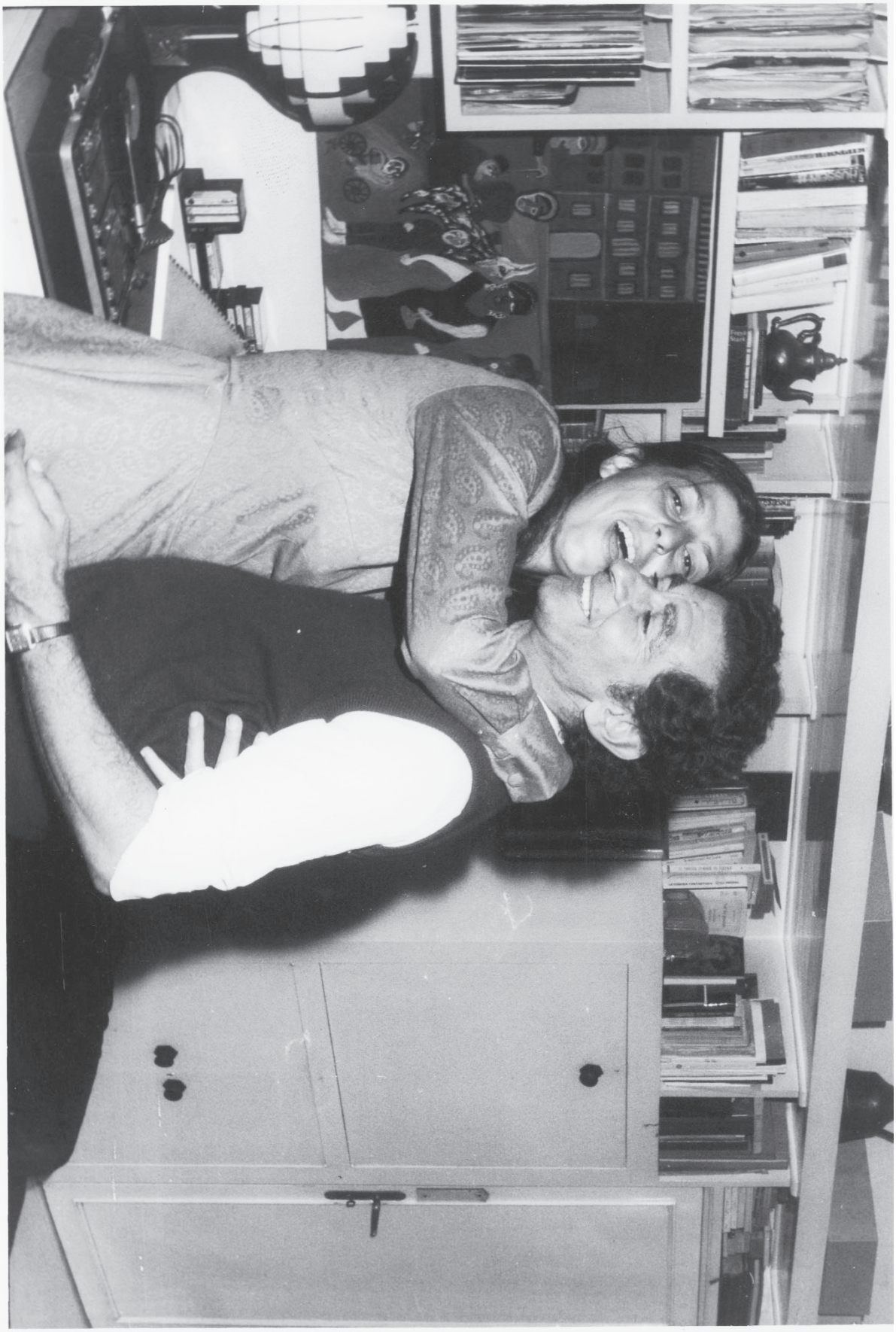
L'EGYPTE présente
CIEL D'ENFER
TALHAMI
BLAZING SUN

Kostelanetz
conducts...

AGFA

Canard
Canard
Canard
Canard
Canard
UN FILM DE PIERRE ETAIX
YOYO





МИНИСТЕРСТВО
КУЛЬТУРЫ СССР
Всесоюзный
Государственный
Институт
Кинематографии

1145

أفيشات

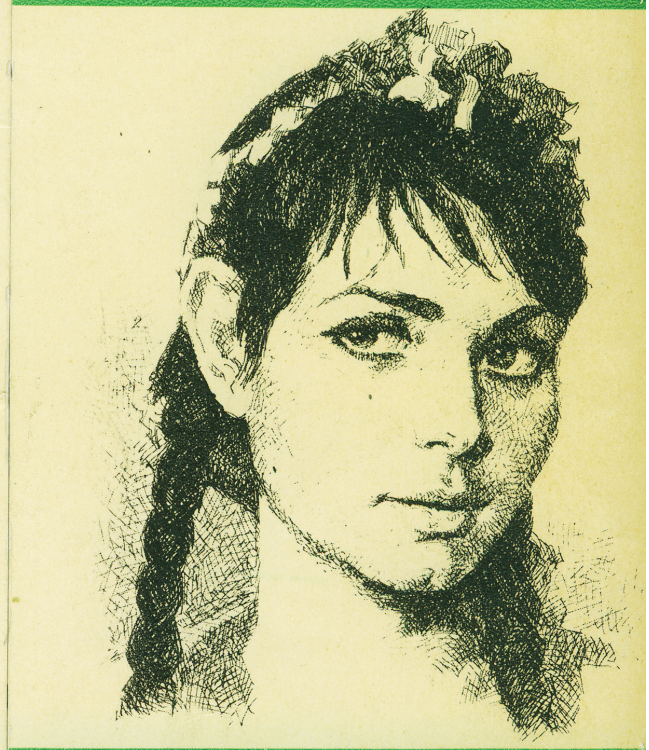
يوسف شاهين
عاش مع الناس وعاشوا معه
فيلم
أفلام مصر العالمية تقدم

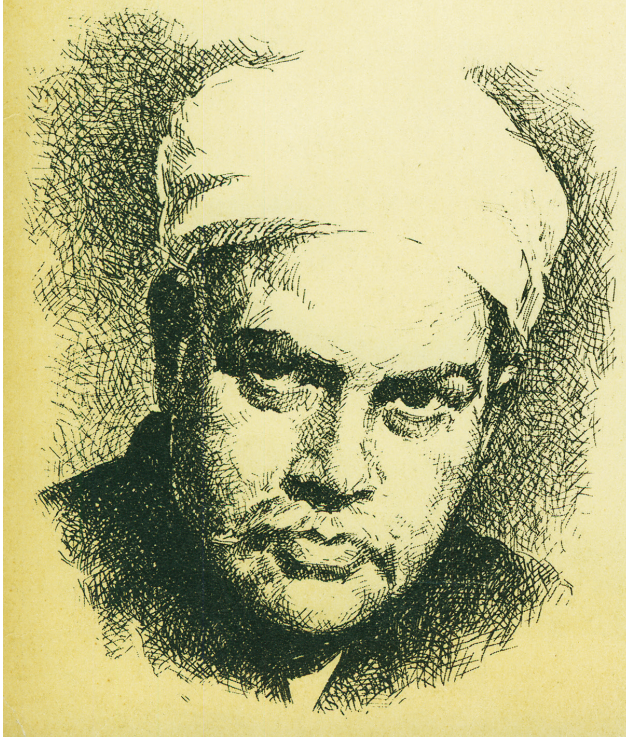
المؤسسة المصرية العامة للسينما
تقدم

الأرض

بالألوان الطبيعية

عن قصة : عبد الرحمن الشرقاوى





إخراج :
يوسف شاهين

المؤسسة المصرية العامة للسينما بالاشتراك مع موسفيلم بموسكو تقدمان

إخراج يوسف شاهين

الناس والنيل

بالألوان الطبيعية
٧٠ ملليمتر
صوت مجسم

سعاد حسنى • فالنتينا كوتسينكو
صلاح ذوالفقار • فالوديا ايفاشوف
عزت العلايلى • يورى كامورنى
سيف الدين • اناتولى كوزنتسوف
محمود المليجى • و
حسين اسماعيل • ايجور فلاديميروف
عليه عبد المنعم • عبد الوارث عسر
فاطمه عماره • عمر براق

سيناريو
حسن فؤاد
نيكولاى فيجوروفسكى
تصوير
شلينكوف وشتن
بيتر شتنكو

موسيقى خشاتوريان

توزيع المؤسسة المصرية العامة للسينما

ترخيص رقم ١/٧٢

مطابع السينما العربية ش.م.م جسور ت ٤٧٥٣٠

افلام زايد - افلام مبازيم
عصام نظمي
حسين رياض
فاتن حمامه
كمال الشناوي
بابا أوين
النابغة الصغير
عصام
ماري منيب
فريد شوقي
حسن كامل
اخراج
يوسف شاهين
انتاج وتوزيع افلام زايد وافلام مبازيم

جبرائيل تلحمى يقدم
فريد شوقى هند رستم
يوسف شاهين
باب الحديد
اخراج يوسف شاهين تصوير الهنيدى
انتاج وتوزيع جبرائيل تلحمى ٦٧٨٧٣
س.ت
SVassiliou

مع نصري شمس الدين والفرقة الشعبية اللبنانية
avec : NASRI CHAMS EDDINE et la TROUPE POPULAIRE LIBANAISE

Directeur Artistique : الإدارة الفنية:
SABRI SHERIF صبري احمد الشريف

Scenario : سيناريو وموسيقى:
FRÈRES RAHBANI الأخوين رحباني

فينيسيا فيلم تقدم:
PHŒNICIA FILMS présente

فيروز
FAIROUZ

بيّاع الخواتم
le vendeur de bagues

Réalisation : إخراج:
YOUSSEF CHAHINE يوسف شاهين

Distribution توزيع
SOCIÉTÉ ORIENTALE DE FILMS الشركة الشرقية للأفلام

الوداع
يا بونابرت
د. يوسف شاهين
Adieu
BONAPARTE
YOUSSEF CHAHINE

شركة أفلام الإنتصار
أعد للعرض على الشاشة السينمائية
وأخذت جميع المناظر على الطبيعة
بطولة
سميحة فخر الدين
عمر الشريف
سلطان الصحراء
إخراج
يوسف شاهين
يشترك في التمثيل
لولا صدقي
عبد الغني قمر
والآف الكومبارس
سيناريو
حسين حلمي
توزيع في أنحاء العالم
شركة الشرق للتوزيع
٣٣ شارع توفيق

أفلام مصر العالمية (القاهرة)
الأونسيك (الجزائر)
تقدم
المأساة الموسيقية
عودة
الإبن الضال
يوسف شاهين
مدير التصوير : عبد العزيز فهمى

أفلام مصر العالمية [يوسف شاهين و شركاه]
جابى خورى
يقدم
هتى فوضى..؟
فيلم لـ
يوسف شاهين
خالد يوسف
سيناريو وحوار
ياسر عبد الرحمن
مدير تصوير
رمسيس مرزوق
منتج منفذ
ماجد يوسف
موسيقى تصويرية
ياسر عبد الرحمن
مهندس ديكور
حامد حمدان
مونتاج
غادة عز الدين
مكساج
دومينيك هانكان
مهندس صوت
مصطفى على
مصممة ملابس
منيفة فتح الباب
توزيع داخلى وجميع انحاء العالم : أفلام مصر العالمية
توزيع فى الافلام العربية : شركة سانيلاند

فلام جلال
تقديم
اخراج
يوسف شاهين
فجر يوم جديد
سناء جميل
سيف الدين
انتاج ماري كوبني
قصة وسيناريو سمير نصري
حوار عبدالرحمن الشرقاوي
تصوير عبدالعزيز فهمي
بالألوان الطبيعية
توزيع الشركة العامة لتوزيع وعرض الأفلام السينمائية

ماري كوينى تقدم
ابن النيل
إخراج يوسف شاهين
توزيع بهنا فيلم

إسكندريه.. ليه ؟
أفلام مصر العالمية
نجلاء فتحي
فريد شوقي
عزت العلايلي
يوسف وهبي
يحيى شاهين
ليلى فوزي
زينب صدقي
محمود المليجي
عقيلة راتب
محسنة توفيق
سيف الدين
احمد زكي
احمد عبد الوارث
عبد العزيز مخيون
ليلى حماده
عبد الوارث عسر
عبد الله محمود
جيري سند كوست
محسن محي الدين
احمد محرز
مدير التصوير
محسن نصر
مونتاج
رشيده عبد السلام
الموسيقى التصويرية
فؤاد الظاهري
سيناريو
يوسف شاهين
محسن زايد
كبير مهندسي الصوت
نصري عبد النور
مدير فني
زهاد بهجت
مدير الإنتاج
عبد الحميد داود
إنتاج
يوسف شاهين
فيلم ملون
إيستمان كولور
ترخيص رقم ٧٨/٨١
مطبعة أفق ٩٠١٦٦
LESEX
إخراج
يوسف شاهين
توزيع : الهيئة العامة للسينما

عبدالحليم نصر يقدم
يوسف بك وهبى
فاتن حمامة
حسن فايق
سراج منير
فردوس محمد
وداد حمدى
نبيل الألفى
الطريق الكبير
ستوديو عدلى
Dimitri
إخراج
يوسف شاهين
توزيع بهنا فيلم
"JAIED ALY" Cairo

أفلام جمال الليثى تقدم
برلنتى عبدالحميد
شكرى سرحان
بطولة
فريد شوقى
نداء الشوق
توفيق الدقن
عزيزه حلمى
عبدالغنى قمر
إخراج:
يوسف شاهين
توزيع: أفلام جمال الليثى ١٤ ـ ٣ سراى الأزبكية - القاهرة

أفلام مصر العالمية والأوليمبيك "الجزائر" يقدمان

العصفور

ل يوسف شاهين

سيف الدين حبيبة

بالألوان

صلاح قابيل
محسنة توفيق
على الشريف
صلاح منصور
حمدى احمد
مريم فخرالدين
رجاء حسين
محمود قابيل - حسن البارودى
نظيم شعراوى - عبدالوارث عسر
محمد خليل
سيد شحات

محمود المليجى

رؤية سينمائية

لطفى الخولى
يوسف شاهين

المونتاج رشيدة عبدالسلام
المدير الفنى نهاد بهجت
مديرى الإنتاج صفوت مصطفى
تصوير مسعود حناش مصطفى امام

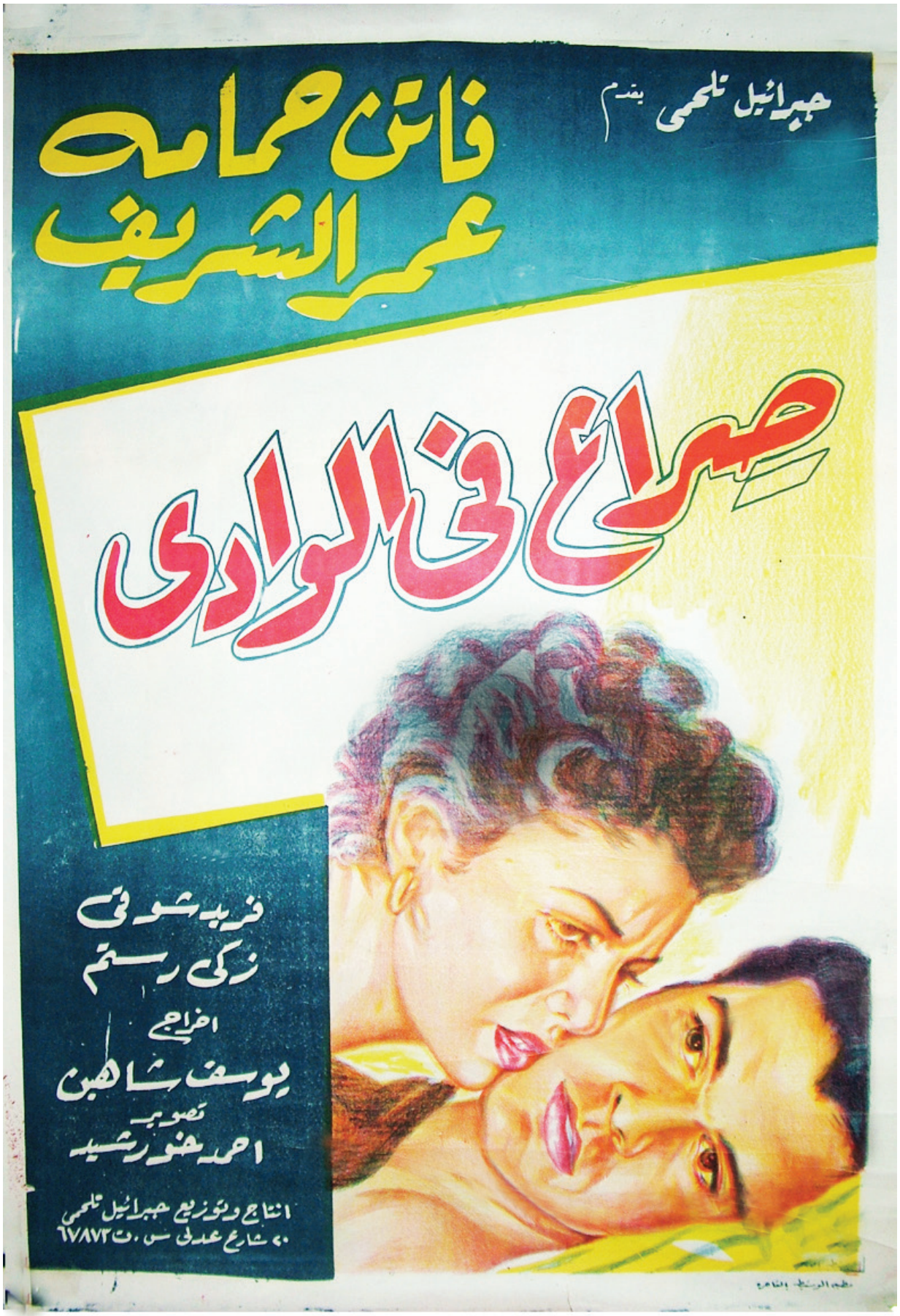
اشترك فى الاخراج على بدرخان و نذير عزيزى

التوزيع: ج.م.ع الهيئة العامة للسينما والمسرح والموسيقى
التوزيع العالمى أفلام مصر العالمية. القاهرة. الأوليمبيك "الجزائر"

موسيقى على اسماعيل

افلام فريد الاطرش تقدم
فريد الاطرش
شادية
ودّعت حبّك
احمد رمزي
عبد السلام النابلسي
السيد بدير
تصوير
احمد خورشيد
اخراج
يوسف شاهين

جبرائيل تادرس يقدم
زاتن حمادة عمر الشريف
صراع في الميناء
إخراج
يوسف شاهين
إنتاج وتوزيع
جبرائيل بادرس
٩ شارع عدلي - القاهرة
رقم ٦٧٨٧٣


جبرائيل تلحمي يقدم
فاتن حمامة
عمر الشريف
صراع في الوادي
فريد شوقي
زكي رستم
اخراج
يوسف شاهين
تصوير
احمد خورشيد
انتاج وتوزيع جبرائيل تلحمي
٧٠ شارع عدلي س.ت ٦٧٨٧٢

يقدم
سيدة القطار
اخراج يوسف شاهين

كواليس

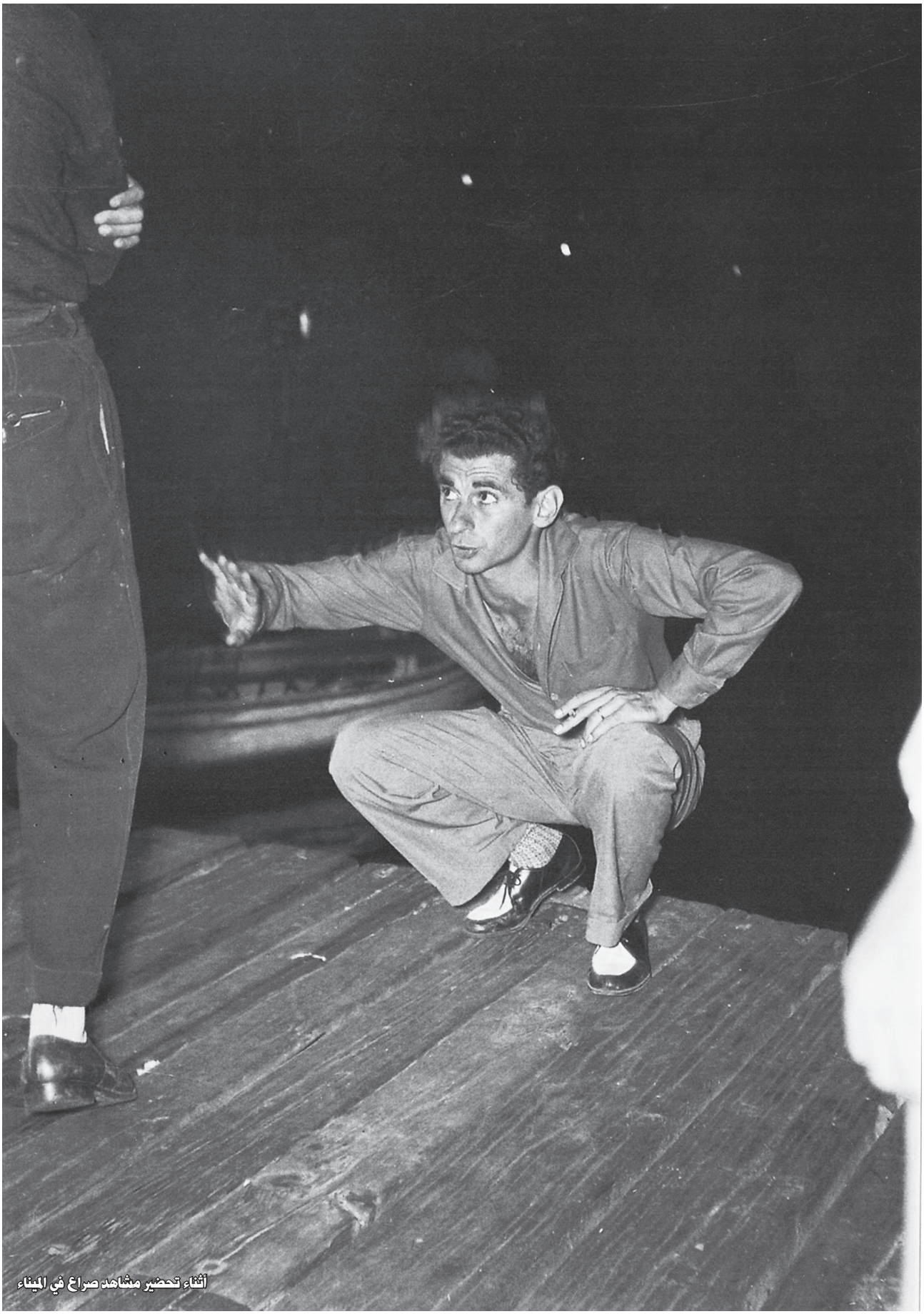
يوسف شاهين يوجه عمر الشريف أثناء تحضير مشاهد صراع في الميناء

كواليس فيلم «عودة الابن الضال»

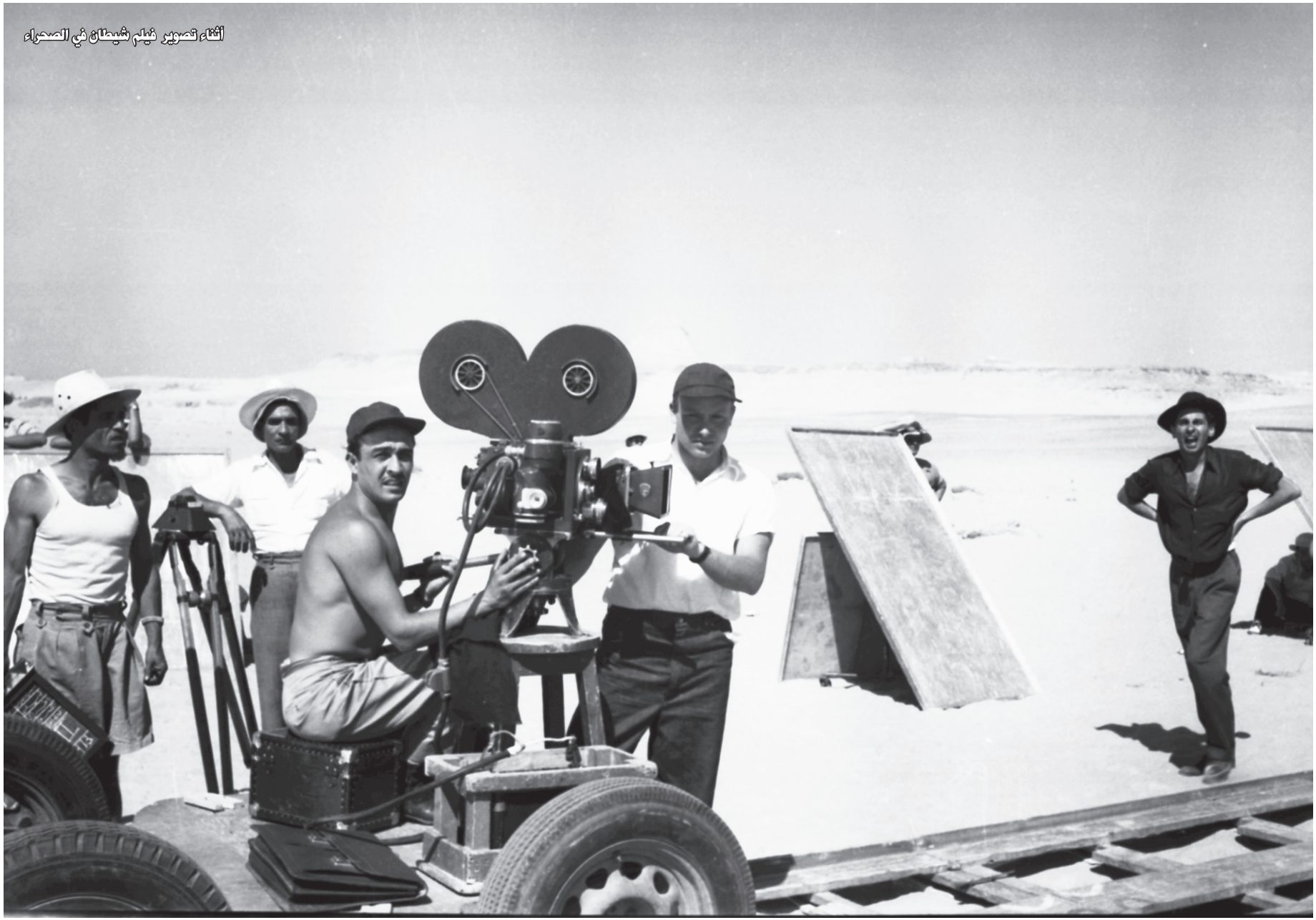
كواليس فيلم «الناس والنيل»

كواليس فيلم «الناصر صلاح الدين»

كواليس فيلم «هى فوضى»



أثناء تحضير مشاهد صراع في الميناء



أثناء تصوير فيلم شيطان في الصحراء

أثناء تصوير الناصر صلاح الدين

أثناء تصوير صراع في الميناء

أثناء تصوير عودة الابن الضال

أثناء تصوير فيلم صراع في الوادي

أثناء تصوير فيلم الأرض

أثناء تصوير فيلم العصفور

أثناء تصوير فيلم الأرض

أثناء تصوير فيلم سكوت منصور

كواليس فيلم سكة السلامة

أثناء تصوير فيلم سكوت هنصور

إثناء تصوير فيلم صراع في الوادي

أثناء تصوير فيلم صراخ في الوادي

أثناء تصوير فيلم الأرض

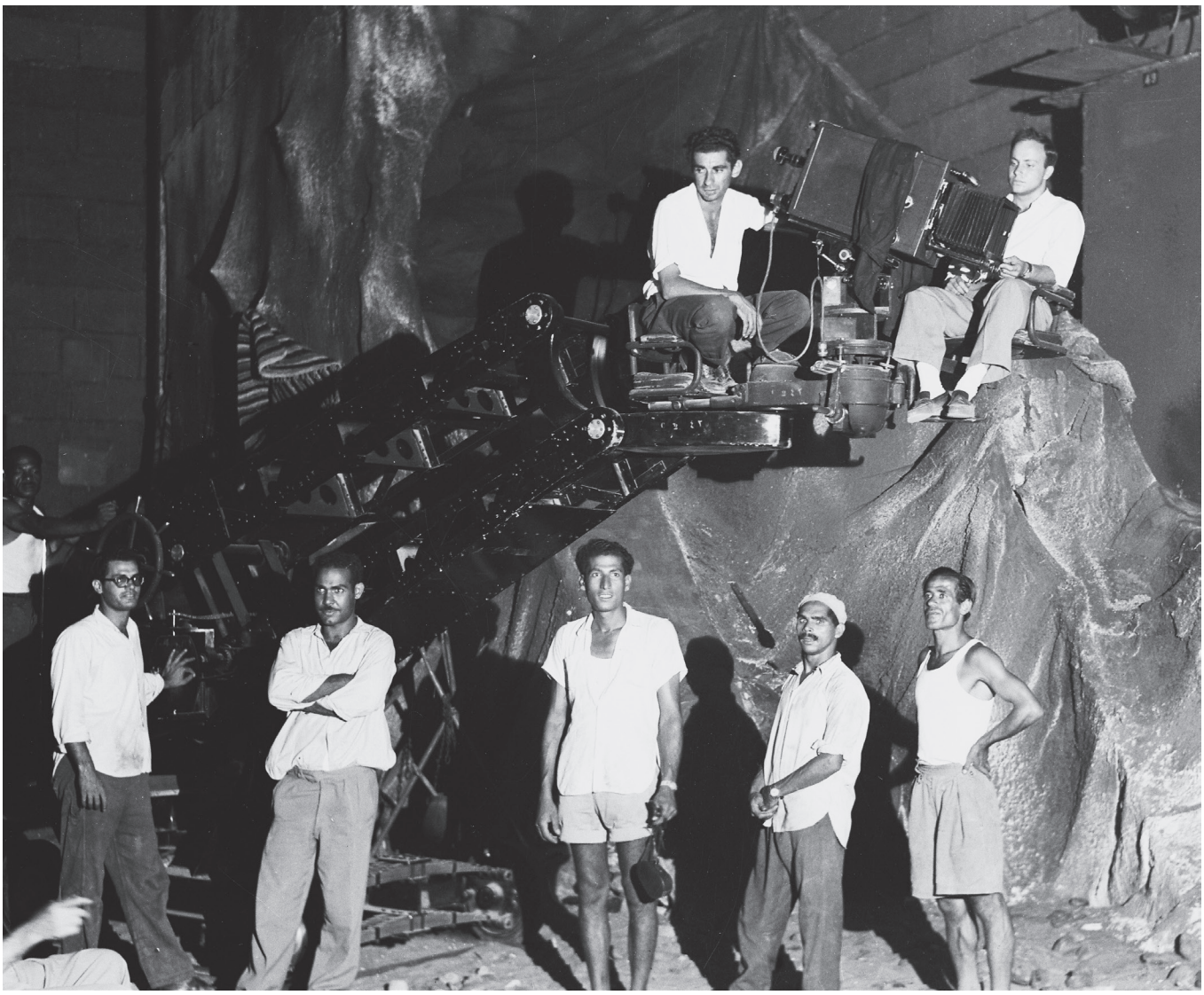
أحمد السبعاوي في حديث مع الناصر صلاح الدين

من الناصر صلاح الدين

من فيلم الأرض

من فيلم المهاجر

مع خليل المعاسر وأنيسة



من فيلم شيطان في الصحراء

من كواليس فيلم وداعا يا بونابرت

من كواليس فيلم هى فوضى

مع كلاسيس وعلي ربيع وشيخ

من كواليس فيلم وداعا بونابرت

جانب من التصوير في الشارع

يوسف شاهين أثناء تصوير فيلم باب الحديد

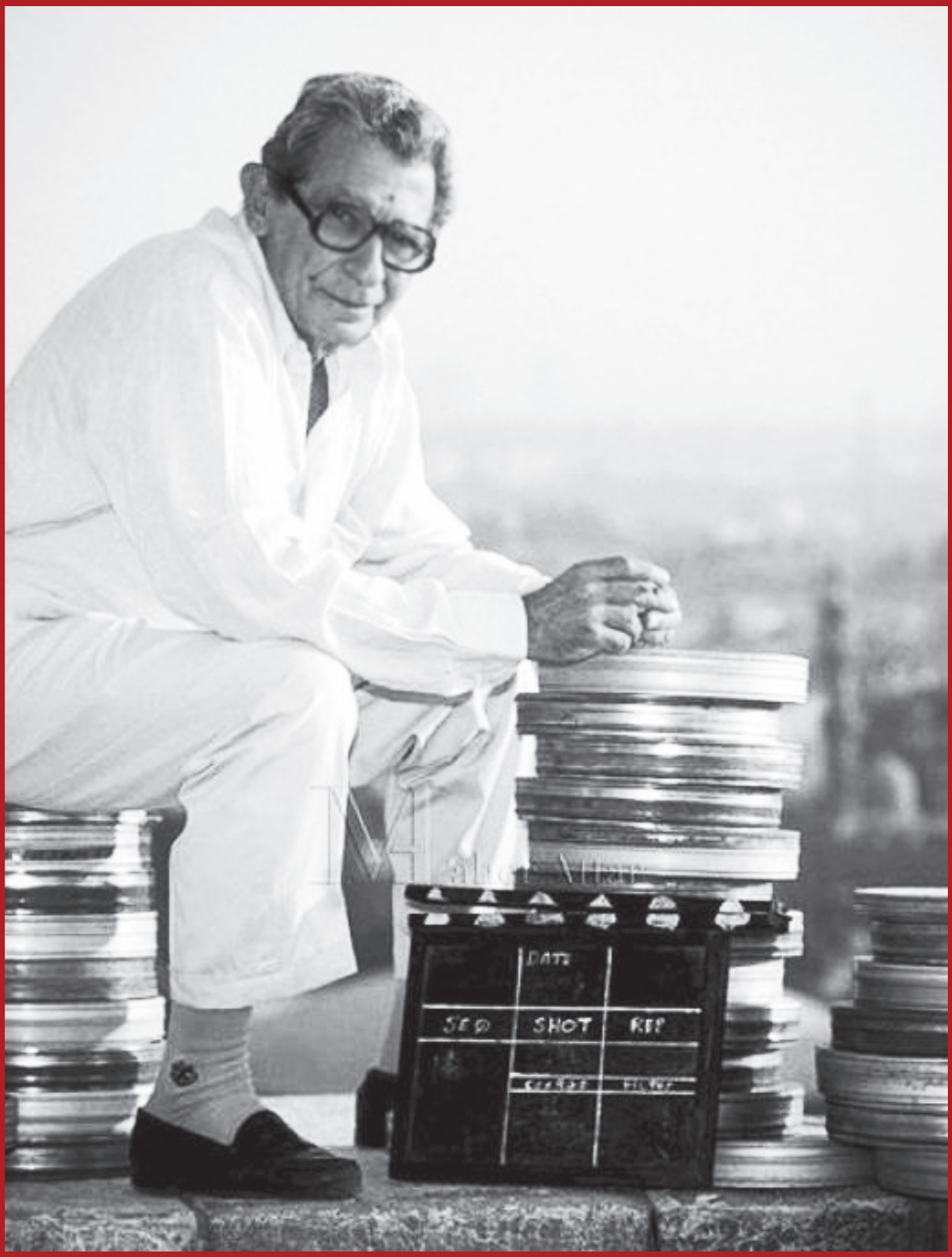
الصورة الأولى: أبو جبل - الكبير أحمد مرسي - محمد بدرخان - سعاد حسني - نجلاء فتحي - سعيد صالح

يوسف شاهين خلف الكاميرا أثناء تصوير فيلم العصفور

يوسف شاهين وسط فريق عمل الأرض أثناء التصوير

«عنتر ابن شداد» لم يستمر

كواليس فيلم «الوداع يا بونابرت»


DATE
SEQ
SHOT
RE!