حليمى حليم

حكاية من بلدنا

أحمد شوقي

سلسلة

الخالدون

المهرجان القومى العشرون للسينما المصرية ٢٠١٦م

رئيس قطاع صندوق التنمية الثقافية

أ.د. / نيفين الكيلانى

رئيس المهرجان

د.سمير سيف

إشراف تنفيذي

علاء شقوير

تصميم جرافيكى وغلاف

نرمين أحمد ماهر

الفهرست

مقدمة وشكر	٤
"أيامنا الحلوة".. انطلاقة أيقونية لفنان متعدد المواهب	٦
"القلب له أحكام".. من الواقعية إلى عالم سندريلا	١٠
"سلم ع الحبايب".. فكرة جيدة ولكن!	١٣
"حكاية حب".. الملحمة الغنائية في أفضل صورها	١٦
"امرأة وثلاثة رجال".. حلمي حليم يلج عالم الصناعة الكلاسيكي	٢٠
"طريق الدموع".. سيرة تكره صاحبها	٢٣
"حكاية العمر كله".. والعودة للمساحة المُفضلة	٢٦
"الحياة حلوة".. تعاون أول مع الدولة وكوميديا بمقاييس احترافية	٢٩
"أيام الحب".. بجماليون على طريقة حلمي حليم	٣٢
"مراتي مجنونة مجنونة مجنونة".. اللعب بقواعد السينما السائدة	٣٥
"حكاية من بلدنا".. عودة ضرورية للسينما الجادة	٣٧
"كانت أيام".. العودة للسوق باقتباس غير محكم	٤٠
"عشاق الحياة".. سحر الصنعة في الفيلم الملوّن الوحيد	٤٢
"غرام تلميذة".. خاتمة حيوية لمسيرة حافلة	٤٤
خاتمة: السمات السبع لسينما حلمي حليم	٤٦
فيلموجرافيا حلمي حليم مخرجاً	٤٩
صور في حياة حلمي حليم	٥٦

مقدمة وشكر

لعل أدق وصف يصف مسيرة المخرج الكبير حلمي حليم (٦ مارس ١٩١٦ - ١٩ نوفمبر ١٩٧١)، والذي نحتفل هذا العام بمئوية ميلاده، كان ما قاله عنه تلميذه المخرج الدكتور سمير سيف، عندما شبّه مسيرة حلمي حليم السينمائية بمسيرة طه حسين الأدبية، فكلاهما كان تأثيره أهم وأكبر من إنتاجه.

طه حسين كتب عدداً محدوداً من الروايات الكلاسيكية التي يتفوق عليها كثير من مجايليه، لكنه كان الأستاذ في عالم الأدب، بما فتحه من سبل للفكر والثقافة وما قدمه من كُتّاب ونقاد صاروا فيما بعد أساتذة عالم الأدب. حلمي حليم كذلك لم يصنع إلا عدداً محدوداً من الأفلام الممتازة، مع عدد آخر من الأفلام التجارية الخفيفة، وبعضها ليس على المستوى المبهر الذي كان يقدمه زملاؤه من أبناء ستوديو مصر، مثل صلاح أبو سيف أو كمال الشيخ أو غيرهما. لكنه في المقابل كان الأكثر تاثيراً في صناعة السينما المصرية. كان حلمي مخرجاً ومنتجاً ومؤلفاً، أستاذاً للسيناريو في معهد السينما، وقبلها رئيساً لقسم السيناريو في ستوديو مصر. كان المستشار الفني لفاتن حمامة التي كانت ترجع له للموافقة أو رفض أي فيلم يُطلب منها لعب بطولته، فإن رأى أنه خيار غير مناسب تعتذر فاتن عن الفيلم فوراً.

حلمي حليم كان أيضاً أحد أهم مكتشف النجوم أمام الكاميرا وخلفها، ومن المغامرين بمنح الفرصة الأولى لمبدعين صاروا لاحقاً من كبار الفن المصري. حلمي كان أول من رأى في عبد الحليم حافظ نجماً سينمائياً فأبرم معه أول عقد فيلم يوقعه العندليب الأسمر، وهو من اكتشف أحمد رمزي وناهد جبر والطفل أحمد يحيى الذي سيصير مساعده ثم مخرجاً شهيراً. هو أول من قدم شادي عبد السلام وصلاح مرعي كمنسقين للمناظر في أفلامه، وأول من منح نادية شكري الفرصة لتكون مونتيرة رئيسية في فيلم، وغامر منتجاً فموّل لمساعده طلبة رضوان فيلمه الأول مخرجاً «غراميات امرأة»، ومن مساعديه خرج عدد من المخرجين الكبار أمثال سمير سيف وأحمد يحيى وأنور الشناوي وحسن إبراهيم وأحمد السبعاوي وبالطبع طلبة رضوان.

وصف الدكتور سمير سيف ذكره خلال حوار جرى بيننا قبل شهور في دار الأوبرا المصرية، عندما تساءلت عن سر سقوط حلمي حليم من ذاكرة أدبيات السينما المصرية رغم قيمة بعض أفلامه، فكان تحليله هو أن تأثيره السينمائي كان أهم من إنجازه الفيلمي، فكان ردي أن القطع بذلك يستلزم إعادة النظر في أفلامه وتحليلها بعيون أحدث، فأفلام حلمي حليم رغم شهرة الكثير منها وعرضها المستمر في الفضائيات، تكاد تكون الكتابة النقدية انقطعت عنها بعد وفاة صاحبها. الأمر الذي تأكدت منه عندما تحمس الدكتور سمير سيف وطلب منّي إعداد كتاب ينشره المهرجان القومي للسينما المصرية عن حلمي حليم، خاصة بعدما تذكر أن هذا العام هو مئويته، لأبدأ رحلة البحث عن مصادر أو مراجع فلا أجد إلا مواد أقل مما يمكن تصوره.

تحليل لسيناريو الثلاثة أفلام التي كتبها له علي الزرقاني، في كتاب د. ناجي فوزي عن «علي الزرقاني.. إبحار في أوراق المرح»، ومقال واحد بالغ القسوة عن فيلم جيد هو «حكاية من بلدنا»، ضمن أربعة أجزاء تُشكل الأعمال الكاملة للناقد سامي السلاموني، ومقال ذكريات كتبه الناقد كمال رمزي في جريدة الشروق، عن حلمي حليم، وبعض سطور متناثرة على شبكة الإنترنت اكتشفتُ لاحقاً أن فيها الكثير من المعلومات الخاطئة. هذا تقريباً كل ما كُتب على رجل كان ملء السمع والبصر بعد رحيله.

ولأني أؤمن أن الأفلام هي ما يُخلد الفنان قبل أي شيء آخر، ولأن التأثير الإنساني ومنح الفرص يستفيد به المعاصرون فحسب، بينما تظل الأفلام باقية لتشاهدها أجيال تالية، ولأن الكثير مما كُتب من نقد خلال الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، عقدي نشاط حلمي حليم، يحتاج لإعادة نظر وتقييم، وتخليص من الشوائب الأيديولوجية التي وجهت بعض الأقلام مع أو ضد أفلام ومخرجين؛ فإن الاحتفاء الأنسب بمخرج مثل حلمي حليم كان من وجهة نظري هو إعادة قراءة أفلامه، مشاهدتها وتحليلها بقدر من الحياد، دون تحفز مسبق يُسلّم بانخفاض قيمة إنجازه، ولا انبهار مبكر يسعى لتمجيد أفلام قد لا تستحق المجد.

اخترتُ أن يقتصر التحليل على الأربعة عشر فيلماً التي قام حلمي حليم بإخراجها، دون النظر لإسهاماته في تأليف القصة السينمائية والإنتاج للغير، باعتبار أفلام الغير هي في النهاية، ورغم مساهمة حليم فيها، تظل أبناءً لمخرجيها تُنسب إليهم وتُدرس في سياقهم، أما ما يمكن أن نستقرئ منه رؤية حلمي حليم وأسلوبه فهي الأفلام التي تحمل اسمه مخرجاً، والتي بالقطع كان لها مساهمة في أفكارها ونصوصها، حتى لو لم يُذكر ذلك علانية على التترات، فهذا من صميم عمل المخرج بشكل عام، لاسيما إن كان أستاذاً للسيناريو مثل حلمي حليم.

في نهاية المقدمة لا يسعني إلا أن أشكر عدداً ممن ساهموا في خروج هذا الكتاب في صورة مرضية، يتقدمهم الدكتور سمير سيف؛ صاحب الفكرة الذي تحمس لها ووضعها في إطار تنفيذي، والذي لم يبخل بالاستشارة لتصحيح معلومة أو استعادة ذكرى، وقدّم للمؤلف مجموعة مبهرة من الصورة النادرة لحلمي حليم الذي لا تكاد تجد له صورة جيدة على شبكة الأنترنت، مجموعةً اخترنا منها لظروف المساحة الصور الفوتوغرافية الموجودة في الملحق بنهاية الكتاب، وظل الباقي منها كنزاً يعتزّ المؤلف بامتلاكه لها.

أشكر أيضاً الصديق الناقد والباحث الدكتور نادر رفاعي، أحد أوائل من شجعوني على الاهتمام بالكتابة عن فترات تسبق اهتمامي الرئيسي بسينما الثمانينيات، وأكثر شخص تابع معي باهتمام مراحل إنهاء هذا الكتاب، كما وفّر لي نسخة كتاب د. ناجي فوزي عن علي الزرقاني، الذي كان من المراجع النادرة التي استعنت بها خلال العمل. أشكر كذلك الصديق الكبير الناقد بشار إبراهيم على مراجعة نسخة الكتاب الأخيرة في زمن قياسي، وإبدائه ملاحظات قيمة، في استمرار لدعم وعطاء يقدمه بلا حدود لمن يؤمن بمشروعهم السينمائي أو الثقافي.

وبالطبع أشكر زوجتي ورفيقة الرحلة سمر ياسين التي لم تكتفي في هذا الكتاب بدعمها المعنوي المعتاد، وتحمل ساعات التركيز والشرود والردود المقتضبة، بل قامت بتقديم عون حقيقي على مستوى تجميع مادة الكتاب وإنجاز بعض أجزائه. فلعل جهود الجميع وجهدي المتواضع يجعل من هذا الكتاب إضافة للمكتبة السينمائية العربية، التي تفتقر بالفعل لدراسات تتعلق بصناع الأفلام الأقل شهرة من مخرجين آخرين قُتلوا بحثاً ونوقشت أعمالهم عشرات المرات.

«أيامنا الحلوة».. انطلاقة أيقونية لفنان متعدد المواهب

يمكن النظر إلى «أيامنا الحلوة»، أول أفلام حلمي مخرجاً، من عدة زوايا تحمل كل منها إنجازاً يشهد للرجل بالنبوغ المبكر سواء كمنتج أو مؤلف للقصة أو مخرج، بصورة نادراً ما حققها شخص بهذا التكامل في تاريخ السينما المصرية. فالتركيبة المعتادة أن يكون المخرج موهوباً وينتظر فرصة إنتاج ليصنع فيلمه الأول من إنتاج الغير، ثم قد يُقدم أو لا يُقدم لاحقاً على تجربة الإنتاج، أو أن يختار من يقرر خوض تجربة الإنتاج السينمائي الاستعانة بمخرج متمرس لضمان نجاح المشروع الأول، ودائماً ما يُسمح بهامش من التعثر في التجربة الأولى للمخرج أو المنتج، لكن أن يخوض رجل تجربة الإخراج والإنتاج للمرة الأولى، متسلحاً بخبرته في العمل مديراً للإنتاج، ورئيساً لقسم السيناريو في «ستوديو مصر»، المدرسة التي قدمت للسينما المصرية كبار مبدعيها[1]، وممارسته للنقد السينمائي، فتكون النتيجة هي عمل تاريخي في نجاحه وجماهيريته وصموده بمرور الزمن مثل «أيامنا الحلوة»، فذلك أمر يستحق الإشادة والتحليل.

حلمي حليم منتجاً: اكتشافات تبقى

إذا كان هناك نجم أيقوني يجمع بين الغناء والتمثيل في تاريخ السينما المصرية سيكون بالتأكيد عبد الحليم حافظ، لكن وقت صناعة الفيلم لم يكن الأمر بهذا الوضوح. عبد الحليم كان مغنياً شاباً لا يزال نجمه آخذاً في البزوغ، حتى أن الواقعة الشهيرة لاستقبال الجمهور السيئ له ومقابلة أغنيته «صافيني مرة» بالاستهجان، كان لم يمر عليها سوى شهور (حيث وقعت في أغسطس ١٩٥٢). حليم أعاد غناء «صافيني مرة» في يونيو ١٩٥٣ ضمن احتفال إعلان الجمهورية لتلاقى نجاحاً كبيراً، قبل أن يكون نجاحه الضخم الأول في يوليو ١٩٥٤ بأغنية «على قد الشوق» ألحان كمال الطويل، وهي الفترة التي قرر فيها حلمي حليم أن يتعاقد معه ليظهر على شاشة السينما للمرة الأولى.

ما نقوله هو إن نجومية عبد الحليم حافظ لم تكن هائلة مطلقة وقت تعاقد حلمي معه، كما صارت لاحقاً، والدليل الواضح هو قبوله أن يكون ضمن بطولة ذكورية ثلاثية يتصدرها عمر الشريف، باعتبار الأصدقاء الثلاثة في الفيلم يتنافسون على قلب الفتاة هدى (فاتن حمامة)، بينما تقع هي في حب أحمد (عمر الشريف)، ليضحى علي (عبد الحليم حافظ) بسعادته ويتزوج من قريبته الدميمة، كي يساهم في مصاريف علاج هدى عندما تمرض. أي أن عبد الحليم يلعب هنا دور صديق البطل أو الـside kick بمصطلحات السيناريو، للمرة الأولى والأخيرة، لأن نجوميته بعدها لم تسمح سوى بأن يكون هو فتى الشاشة الأول، وبطل قصة الحب الرئيسية في الفيلم.

حلمي حليم تنبه إذن بعين الخبير إلى النجومية التي تولد وتتعاظم لهذا المغني الشاب، فسارع بالتعاقد معه للمشاركة في «أيامنا الحلوة»، لتكون هي المرة الأولى التي يقف فيها عبد الحليم أمام كاميرا السينما. لكن المخرج والمنتج إبراهيم عمارة سارع وتعاقد مع عبد الحليم ليلعب البطولة المطلقة الأولى أمام شادية في فيلم «لحن الوفاء»، وعجّل بعرض فيلمه في مارس ١٩٥٥ قبل أسبوع واحد من عرض «أيامنا الحلوة»، ليصير «لحن الوفاء» طبقاً للوثائق السينمائية التي تعتمد على تاريخ العرض التجاري أول فيلم للعندليب الأسمر، بينما يظل «أيامنا الحلوة» هو العمل الأسبق على مستوى التصوير، بما يعكس حنكة حلمي حليم الإنتاجية ونظرته الثاقبة في اختيار البطل الثاني لفيلمه، في الوقت الوحيد الذي كان من الوارد فيه أن يلعب عبد الحليم دوراً ثانياً.

النظرة الخبيرة ذاتها هي صاحبة اختيار النجم أحمد رمزي الذي تصفه تترات «أيامنا الحلوة» بالوجه الجديد، فقد كانت هي المرة الأولى أيضاً أمام الكاميرا. وإذا كان من المنطقي لنجومية عبد الحليم حافظ الغنائية أن تقوده

---

١ قام حلمي حليم أيضاً بوضع فكرة فيلم «صراع في الوادي» إخراج يوسف شاهين (١٩٥٤)، وقصة فيلم «مدرسة البنات» إخراج كامل التلمساني (١٩٥٥)، ليكتب السيناريو لكليهما رفيق بدايته علي الزرقاني.

إلى شاشة السينما، عاجلاً أم آجلاً، فإن الفضل في اكتشاف رمزي يرجع بالكامل لحلمي حليم[٢]، الذي ذهب خلال فترة التحضيرات ليقابل عمر الشريف في إحدى صالات البلياردو، وكان رمزي صديق عمر في الصالة يمارس البلياردو، ليلاحظ حلمي حليم هيأته وطريقة حديثه وحركته المميزة، فيعرض عليه على الفور أن يكون هو البطل الثالث للفيلم، ليقبل رمزي العرض الذي غيّر حياته بأكملها، وخلق منه نجماً، بل ومنحه لأول مرة شخصية الولد الشقي خفيف الظل، التي ستصير علامته المميزة في الجزء الأكبر من مسيرته الفنية.

على المستوى الإنتاجي امتلك حلمي حليم إذن في فيلمه الأول خلطة مكتملة الأركان، تتمثل في فاتن حمامة النجمة الكبيرة، أمام عمر الشريف النجم الصاعد الذي قدمه يوسف شاهين قبل عام في «صراع في الوادي» ١٩٥٤، فحقق نجاحاً ملحوظاً، ونشأت بينه وبين فاتن قصة حب توّجت بالزواج في العام التالي، ومعهما عبد الحليم حافظ المغني الشاب صاحب الشعبية المتصاعدة، والذي صار نجاحه السريع ظاهرة فنية، بالإضافة إلى وجه جديد بمواصفات نجومية طازجة لم ترها السينما المصرية من قبل. خلطة تمثيلية ساحرة يكاد يكون القدر قد يسّرها لحلمي حليم، كي تكون أفضل بداية لمشواره كمنتج سينمائي وصانع أفلام.

حلمي حليم مؤلفاً للقصة: خصم غير معتاد

نتحدث هنا عن فيلم تحركت نواته خلال عام ١٩٥٤، أي في مرحلة مبكرة نسبياً من تاريخ السينما المصرية التي عُرض أول فيلم ناطق فيها «أولاد الذوات» عام ١٩٣٢، أي أن الصناعة بشكلها المعاصر لم يكن مرّ عليها أكثر من عقدين أو يزيد. خلال هذه الفترة كانت الصورة الطبيعية لأي فيلم مصري باختلاف شكله أو نوعه هو وجود بطل للحكاية protagonist يخوض رحلته سعياً للحب أو النجاح أو الثروة أو أي هدف آخر، ليواجهه في سبيل سعيه عوائق على رأسها تعارض إرادته مع إرادة شرير الفيلم، أو الخصم antagonist. الأمر يمكن تطبيقه على جميع أشكال الأفلام، وحتى الأعمال التي تمتلك قدراً أكبر من الجديّة والهم الاجتماعي مثل «العزيمة» لكمال سليم، و«السوق السوداء» لكامل التلمساني، نجد فيهما الحضور المادي للخصم أو شرير الفيلم، ففي «العزيمة» هو الجزار الساخر من التعليم والراغب في الوصول لحبيبة البطل، وفي «السوق السوداء» هو تحالف زكي رستم وعبد الفتاح القصري، تاجري السوق السوداء، المسيطرين على البضائع خلال الحرب العالمية الثانية.

من هنا يأتي إنجاز القصة التي كتبها حلمي حليم لفيلمه الأول «أيامنا الحلوة»، وهي أنها تكاد تكون المرة الأولى في مسيرة السينما المصرية التي يختفي فيها الوجود المادي للخصم الشرير الذي يقف في طريق تحقيق الأبطال لسعادتهم، ويستعيض الفيلم عنه باستخدام معنى مجرد، هو الفقر، ليكون هو العدو الحقيقي لشخصيات الفيلم الأربع الرئيسية.

صحيح أننا نجد مناوشات هنا وهناك، سواء من العم البخيل أو من أهالي الحارة الذين يتحدثون عن هدى بالسوء، لكنهم في النهاية ليسوا هم الخصوم الدراميون، وسواء وجدت مناوشاتهم أم لا، لم يكن الأمر ليغيّر من مسار الأحداث القائم بالأساس على أن هذه المجموعة من البشر طيبو القلب والسريرة، يواجهون قوة عنيفة مكبّلة للحلم والمستقبل، اسمها الفقر والحاجة.

هؤلاء الشباب يستحقون حياة أفضل من تسول البقاء في منزل لا يملكون إيجاره، من حقهم ضمان مستقبل أسعد، وهم صورة للجيل المثقف المتعلم الموهوب، وهم مستقيمو الأخلاق، حتى من يبدو منهم عابثاً للوهلة الأولى سرعان ما نكتشف معدنه الحقيقي وقت الشدّة، وبالطبع يستحق أحمد وهدى أن يكملا حياتهما معاً، مكللة بالزواج والسعادة والمستقبل المشرق. هنا يكمن نضج اختيار تسمية الأمور بمسمياتها الحقيقية؛ لأن أي وجود لشرير تقليدي كان ليجعل الفيلم مجرد حكاية خيالية عن صراع سببه وجود عنصر فاسد، أما في غياب هذا الخصم تبدو الأمور أكثر واقعية، ويبدو الفيلم على خفة ظله (على الأقل في نصفه الأول) صادماً في التعبير عن أن هذا ليس هو الواقع المثالي لبلد قامت فيه

٢ «سينما حليم» - أسامة مقلد - روافد للنشر والتوزيع ٢٠١٤

ثورة، قبل أقل من ثلاث سنوات، بينما لا يزال شبابه المتعلم يعانون بهذه الصورة لمجرد إبقاء قدرتهم على الحلم.
الاختيار يرتبط بالنهاية القاتمة وغير المتوقعة التي اختارها حلمي حليم مع كاتب السيناريو علي الزرقاني للفيلم، والتي تضرب عرض الحائط بمحبي النهايات السعيدة التي يأتي الحل فيها من السماء، ليتزوج البطل البطلة ويعيشان في تبات ونبات، ليكون الانحياز للواقع الصادم الذي لا يمكن فيه لمن لا تمتلك أجر العلاج من مرض عضال أن تأمل في النجاة، فمهما كانت هدى رقيقة تستحق الحب والتعاطف، وأياً كان قدر الحب العظيم الذي يكنّه أحمد لها، والدعم والتضحية المبذولين من علي ورمزي ومن حولهما من أجل مساعدة الفتاة المريضة، فكل هذا مجرد حرث في البحر، من بشر قدرتهم أقل بكثير من أن تغير الواقع المؤلم، الذي تنتهي فيه قصص الحب نهايات مأسوية بسبب العوز وقصر اليد.
الجدير بالذكر أن عدة مصادر قالت إن حبكة الفيلم مقتبسة من رواية الأديب الفرنسي أونري مورجيه «مشاهد من الحياة البوهيمية»[٣]، ومن بين أصحاب المعلومة الدكتور ناجي فوزي في كتابه عن علي الزرقاني[٤]، بل أن الكاتب البحريني عبد الله المدني يتهم صناع الفيلم صراحةً بالسرقة لعدم ذكر المصدر على تترات الفيلم[٥]. اتهام كان لابد من التحقق منه عبر البحث في موضوع الرواية الفرنسية، التي كتبها مورجيه كقصص متفرقة بداية من مارس ١٨٤٥، حول يوميات أربعة من الفنانين يعيشون الحياة البوهيمية في الحي اللاتيني من باريس، لتتوالى القصص التي لم يكن يجمعها خط درامي متماسك حتى قرر المؤلف تعديلها وجمعها في روايته التي صدرت عام ١٨٥١[٦]. أبطال القصة الفرنسية الأربعة فنانون يمارسون الرسم والشعر والموسيقى والفلسفة، بوهيميون ينقصهم الانضباط والأخلاقية الشرقية الحاكمة لأبطال الفيلم، ولا يجمعهم تنافس عاطفي أو تفرقهم أزمة مرضية مثل أبطال «أيامنا الحلوة»، أي أن التشابه إن وجد يقتصر على عدد الأبطال وعلى معيشتهم معاً ومعاناتهم من الفقر، وهو تشابه عام جداً يصعب معه أن نتهم حلمي حليم والزرقاني بالسرقة، لاسيما وأن كل المحركات الدرامية لفيلمهما مستحدثة ونابعة من الثقافة المحلية (بما يتضمن الحكي الميلودرامي وعيوبه).

حلمي حليم مخرجاً: التعبير بالصورة

ننظر بالتحليل الدقيق إلى مشهد النهاية، كي نتحدث عن تجربة حلمي حليم في الحكي بالصورة خلال تجربته الإخراجية الأولى. المشهد يسبقه ذروة درامية وتلاعب بالأعصاب، الذروة الدرامية هي مصارحة الطبيب لهدى بحقيقة حالتها، فهي تحتاج عدة أشهر لا تغادر فيها الفراش، لأن «أي حركة صغيرة فيها خطر على حياتها»، حسب تعبيره، بعد هذه الأشهر ستحتاج أعواماً إضافية لا تبذل فيها أي مجهود، بالإضافة إلى نصيحة بألا تفكر في الزواج طيلة حياتها، لتأتي إجابتها اليائسة والمعبرة عن موقفها «أمال هعيش ليه؟»، قبل أن تُردد عبارة توحي بقرارها المبطن «لازم أرتاح.. أرتاح على طول».
التلاعب بالأعصاب يأتي في المشهد التالي، والذي يصل الأصدقاء الثلاثة فيه لغرفة العمليات ليسألوا عن المريضة فيردّ التمرجي «البقية في حياتكم». سوء التفاهم لا يدوم إلا ثوانٍ يعرف بعدها الأصدقاء أن المقصودة مريضة أخرى، الأمر الذي يوجه مشاعر الجمهور تلقائياً نحو توقع نهاية سعيدة، فالمأزق عندما يأتي قبل النهاية يكون من الطبيعي وفقاً لقانون القطبية الدرامية Polarity أن يميل المنحنى في الخطوة التالية نحو الإيجابية، لكن هذا يصلح للتطبيق عندما تكون الحكاية مجرد خيال، يمكن التغلب فيه على الخصم، والوصول للسعادة، وهو أبعد وصف عن مأزق أبطال «أيامنا الحلوة».

---

٣ «The Bohemians of the Latin Quarter، Scenes de la Vie de Boheme» by Henri Murger.
٤ «علي الزرقاني.. إبحار في أوراق المرح» - د.ناجي فوزي، مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي ١٩٩٩.
٥ فيلمان محفوران في ذاكرة جيل الخمسينات (٢ من ٢): «أيامنا الحلوة» مأخوذ عن رواية للفرنسي هنري ميرجيه، عبد الله المدني، جريدة القدس العربي ١٦ يناير ٢٠١٥.
٦ مقدمة وملاحظات لويك تشوتار Loïc Chotard في نسخة الرواية المنشورة بالفرنسية عن دار غاليمار Éditions Gallimard عام ١٩٨٨.

هدى لا تخبر أحمد عما قاله لها الطبيب، تدفعه للاستجابة لموجة الحماس والذهاب مع علي ورمزي لاستدعاء المأذون كي يزوجهما، بينما يختمر في داخلها قرار التضحية بنفسها حتى لا تُحمّل هؤلاء الشباب مالا يطيقون من أجل رعايتها كي تواصل حياة حُكم عليها فيها بالتعاسة. السيطرة على أداء جميع الممثلين في المشهد تجبر الجمهور على الشعور بالغصة باعتباره يقف على طرف المعرفة مع هدى، في مواجهة التعمية المسيطرة على الشباب الثلاثة، وبالتحديد عندما تنادي الفتاة على حبيبها، والمشاهد يعرف أنها راغبة في توديعه للمرة الأخيرة، بينما يتوهم أحمد أنها راغبة في بقائه جوارها، مما يضطرها للكذب عليه كي يرحل، مع تركيز من المخرج خلال الحوار على نوعين من اللقطات: اللقطات المتوسطة التي تضع هدى وأحمد داخل تكوين واحد، يجمعهما معاً للمرة الأخيرة، يستغل رقاد هدى فيها كي يكون جسد أحمد حانياً عليها، يظللها بوجوده، لتتبادل هذه اللقطات مع لقطات كبيرة close-ups على وجه هدى، التي يعلم المشاهد حقيقة حالتها، وبالتي يفهم من وجهها حقيقة ما تشعر به من ألم جسدي ونفسي.

تبادل اللقطات ينتهي بخروج أحمد من غرفة المستشفى، وإغلاقه الباب لتبقى هدى وحيدة في لقطة واسعة تظهر خواء الغرفة من حولها، ننتقل منها للقطة متوسطة بالغة الطول تمتد لـ٥٤ ثانية كاملة، تتابع فيها كاميرا وحيد فريد قيام هدى من السرير لتتحرك ببطء يناسب حالتها، بينما يرتفع صوت الكمان الذي يكاد يصرخ بما تعاني منه الفتاة من ألم. الثواني تكفي لكي يهضم المشاهد قرار هدى بالانتحار، فهي تحطم نصيحة الطبيب بشكل واضح. الكاميرا تصور الشباب خارجين من المستشفى في حالة سعادة، تعود لترصد النظرة الأخيرة في عيني هدى، قبل أن تنتقل لتكوين النهاية البديع: هدى في مقدمة الكادر وقدمها لم تعد قادرة على حملها، وحبيبها في الخلفية يسير مع صديقيه منتشياً بزواجه الوشيك، وبين الحبيبين يقف شباك المستشفى حاجزاً، مع دقة اختيار خصاص الشباك بحيث تشكل خطوطاً عرضية تمنع هدى من رؤية أحمد بشكل كامل وكأنها تقف وراء سور سجن، ليتزامن فعلان في اللحظة نفسها، على يسار الكادر أحمد يضع يديه على أكتاف علي ورمزي شاعراً بالسعادة والامتنان، وعلى اليمين تتهاوى هدى لتُسقِط معها الستارة وكأنها تسدلها على حياتها.

هذه لقطة تساوي فيلماً كاملاً، لقطة تربط بالتكوين بين مواقف البطلين ومصائرهما، تفصل باستخدام الديكور بينهما منذرة بانتهاء عمر حبهما، تخلق المفارقة بين حركة السعادة على يسار الكادر، وفعل الموت على يمينه، وتُنهي الحكاية بإسدال مأساوي للستار على حكاية حب، كان من الممكن أن يؤدي لحياة سعيدة لو لم يكن أبطالها رهناً لقوة قاهرة يستحيل مقارعتها.

في بناء المشهد الختامي كله، ولقطة النهاية تحديداً، نضع يدنا على النبوغ الإخراجي المبكر لحلمي حليم، الذي لم يكن مجرد منتج قرر الاتجاه للإخراج، وإنما كان فناناً صاحب رؤية ولغة سينمائية، ظهرت بوضوح منذ انطلاقته الأولى.

«القلب له أحكام».. من الواقعية إلى عالم سندريلا

سريعاً ما وضع حلمي حلمي قدميه في طريق مشروعه السينمائي مخرجاً ومنتجاً، مسلحاً بخبرته وبنجاح واضح لفيلمه الأول. «القلب له أحكام» هو الخطوة الثانية في هذا المشوار، خطوة تبدو أكثر خفة ورغبة في تثبيت أقدام حلمي حليم كصانع أفلام ناجح، يمكنه العمل باستمرار ونجاح، سواء في أعمال ذات طابع عام مأساوي، مثل «أيامنا الحلوة»، أو أفلام أخرى خفيفة الظل، مثل هذا الفيلم.

احتفظ حلمي بجزء لا بأس به من فريق فيلمه الأول، وعلى رأسهم البطلة فاتن حمامة، مصعّداً اكتشافه أحمد رمزي من البطولة الداعمة إلى موضع الصدارة، مع وجود زينات صدقي في دور يقترب كثيراً من الفيلم السابق، وإن كان يفوقه قيمة درامية كما سنوضح لاحقاً. حلمي حليم كان كالمعتاد صاحب فكرة الفيلم، مستعيناً بشريك المرحلة علي الزرقاني ومعه حسن توفيق لكتابة السيناريو، والسيد بدير لوضع الحوار، ليتعاون فريق التأليف الرباعي في وضع حكاية تنتمي قلباً وقالباً للسينما المصرية، سواء في تأثرها بما سبقها، أو في تأسيسها لعلاقات ومواقف ستصير لاحقاً مألوفة في الأفلام المصرية.

التأثر بما سبق يكمن في نقطة الانطلاق للدراما، فالفيلم من جهة يروي أكثر القصص اعتياداً في أفلامنا، وهي قصة الحب العابر للطبقات، ومن جهة أخرى يستفيد من علاقة التجاور الجغرافي بين حي الزمالك الراقي الأرستقراطي، وحي بولاق الشعبي الفقير. العلاقة ذاتها التي كان صلاح أبو سيف قد استغلها قبل أربع سنوات في فيلمه الشهير «الأسطى حسن»، ولكن بصورة أكثر ميلودرامية من فيلم حلمي حليم، الذي لا يعلو صوت فيه على صوت خفة الظل. كذلك تظهر شخصية التاجر الأمي الثري الراغب في الزواج من جميلة الحارة باستغلال قدرته المادية، في مواجهة شاب متعلم يمثل قيم الحداثة تريد الفتاة الارتباط به، بما يشبه كثيراً شخصية الجزار في «العزيمة» لكمال سليم.

أما المواقف التي يكاد «القلب له أحكام» يستحدثها لتصير بعده مطروحة في الأفلام المصرية، فتتضمن قيام بعض المراهقين بالرهان على الإيقاع بشخص في الحب (راجع فيلم «شارع الحب»)، وقيام ثري شرير بإحضار الأهالي الفقراء لشخصية بغرض إذلالها (راجع «خللي بالك من زوزو»)، وحتى تأثير العلاقات الشخصية على لاعب الكرة بما يفقده مستواه الرياضي (راجع «غريب في بيتي»، و«رجل فقد عقله»). أي أن حلمي حليم استمر في فيلمه الثاني في ضخ الجديد من الأفكار في عجلة السينما المصرية، أفكار أهمّ ما يميزها أنها مادة خام، صالحة لإعادة التدوير والاستخدام عشرات المرات، بصور مختلفة.

الفقر عدوّاً، خفة الظل قاعدة

إذا ما كان هناك قاسم مشترك واحد بين فيلمي حلمي حليم، الأول والثاني، وبخلاف الأسماء المكررة من طاقم العمل، فسيكون هو التعامل مع الفقر باعتباره العدو الأول للبشر، والحائل الرئيسي بينهم وبين السعادة. صحيح أن الدراما في «القلب له أحكام» ليست بقدر الطليعية في «أيامنا الحلوة» الذي تعامل مع الفقر بشكله المجرد كخصم للأبطال، بينما في الفيلم الثاني هناك تشخيص واضح وشخصيات شريرة antagonist كلاسيكية. لكن يبقى الفقر وما يترتب عليه من فروق طبقية هو المحرك الرئيسي لكل مشكلات البطلة كريمة، بداية من عدم انتباه حبيبها لها بسبب ارتدائها الدائم لفستان أسود، يعتقد الجميع أنها تلبسه حداداً على أهلها، بينما توضح هي أنها الطريقة الوحيدة كي لا ينتبه زملاؤها أنها لا تمتلك سوى فستان واحد، مروراً باضطرارها للكذب كي تلفت نظره، ثم للمصارحة المؤلمة حتى لا تستمر في خداعه، وصولاً إلى الفصل الأخير الذي يكون فيه الحب قائماً بين البطلين رغم الفروق الطبقية، لكن تبقى العقبة الأخيرة متمثلة في إقناع والد الشاب الثري أن يوافق على زواج ابنه من فتاة يتيمة فقيرة من حي بولاق الشعبي.

وإذا كان «أيامنا الحلوة» ينحاز لمرارة الواقعية، فيعلن بوضوح أنه لا نهاية سعيدة، طالما أسباب التعاسة قائمة، فإن

«القلب له أحكام» يأخذ الصراع نفسه إلى مساحة الكوميديا الرومانسية Rom-Com وأهدافها الرئيسية هي الخيال والبهجة والإمتاع. خفة الظل هي عنوان جميع شخصيات الفيلم، الشرير منها قبل الطيب، ويكفي أن أشرار الفيلم هم عبد الفتاح القصري وعبد السلام النابلسي واستيفان روستي. الأول الحانوتي الحالم بالزواج من طالبة الطب كي تقضي هي على المرضى فيدفنهم، والذي يتمثل أقسى ما يدبره لها من ضرر أن يغلق عليها محبس المياة وهي تغسل وجهها فتضطر للجوء إليه لينقذها. الثاني هو المستشار الغرامي الذي يريد إيقاع صديقه البطل في حب فتاة بعينها مقابل أموال يتقاضاها وأنفه في السماء وبكل غرور و«ألاطة». أما الثالث فهو رجل الأعمال المفلس الذي يريد أن يزوج ابنته للشاب الثري، فيجري أمامه مكالمات وهمية للتبرع بآلاف الجنيهات للمؤسسات الخيرية!

فانتازيا السندريلا

«القلب له أحكام» إذن فانتازيا ملونة، وإن كانت بالأبيض والأسود، ترتكن بالأساس على خلق عالم خيالي، كل من فيه طريف حتى الأشرار، عالم يمكن فيه الانتصار على المتاعب والفقر والفروق الاجتماعية على طريقة الحكايات الأسطورية. ولعل الناقد الدكتور ناجي فوزي أصاب كبد الحقيقة عندما قارب بين الفيلم وبين حكاية سندريلا الشهيرة[٧]، معتبراً شخصية زنوبة التي لعبتها زينات صدقي معادلاً موضوعياً للساحرة الطيبة التي تسمح لسندريلا بحضور حفل التعرف على الأمير الوسيم. وإذا كانت سندريلا ستبقى وحيدة حزينة تاركة الفرصة لبنات زوجة أبيها الشريرات لمقابلة الأمير حتى منحتها الساحرة فستانها وعربتها السحرية، فإن كريمة هي الأخرى كانت ستحجم عن حضور حفل الكلية لعدم امتلاكها زيّاً مناسباً، لولا تدخل زنوبة لتقترض الفستان من المكوجي، وتجعل السائق يوصل كريمة بالسيارة التي يعمل عليها. وبينما اضطرت سندريلا للمغادرة قبل منتصف الليل، حتى لا تعود الأشياء المسحورة لأصلها، فقد توجب على كريمة هي الأخرى أن تعود سريعاً للحارة لإنقاذ المكوجي من براثن صاحبة الفستان.

هذه المقاربة الدقيقة من ناجي فوزي لا تكشف فقط عن الكود السردي الحاكم للفيلم، بما يفسر لاحقاً التطورات الدرامية، وخاصة النهاية السعيدة التي تأتي عبر مواجهة كاريكاتورية، يسهل رفضها في أي سياق آخر، وإنما تكشف كذلك عن حذق حلمي حليم (ومعه علي الزرقاني بالطبع) في الإمساك بدفة شكلين سينمائيين مختلفين قدمهما خلال سنة واحدة، من الميلودراما الواقعية في «أيامنا الحلوة»، سواء في نصفه الأول الخفيف، أو عندما ينقلب بعدها لمنحى أكثر قتامة، إلى فانتازيا الكوميديا الرومانسية في «القلب له أحكام»، والتي تستوعب الوصول لنهايات سعيدة، تتجاوز الواقع والفروق الطبقية، بل يبلغ الخيال ذروته عندما نكتشف أن رجل الأعمال الثري والد البطل (سراج منير) ما هو إلا ابن قديم لحي بولاق الشعبي، تمكن من شق طريقه صعوداً، وعبر الكوبري الفاصل بين الحيين ليصير من سكان الزمالك، لكنه أرستقراطي يرتدي الصديري البلدي تحت سترته الفاخرة، التي لا يتورع عن خلعها والعودة لجذوره كي يدافع عن أملاكه، قبل أن يعلن موافقته على زواج ابنه من حبيبته؛ طالبة الطب الفقيرة.

إضافات إخراجية

نوع الفيلم وخفته الجماهيرية لم تسمح بابتكار معقد على مستوى المونتاج والتكوين كالذي فعله حليم في فيلمه الأول، لكنه لم يترك الفيلم ليمر دون أن يكون له إضافتين إخراجيتين منحتا الفيلم بعض الخصوصية. الإضافة الأولى بالطبع هي مشاهد مباريات الكرة التي يخوضها البطل حمدي، الشخصية التي تمثل في مقاربة السندريلا الأمير الجامع بين المال والسلطة والوسامة، ليستبدلها الفيلم بالوسامة والثراء والنجاح العلمي والرياضي، فهو طالب طب ونجم كروي في مزيج جديد لا نذكر مثيلاً له في الأفلام المصرية، ليمثل النموذج المثالي لفارس أحلام أي فتاة.

تلك هي القيمة الدرامية المضافة من خلال ممارسة حمدي للكرة: منحه المزيد من أسباب الجاذبية (بينما كان من

٧ «علي الزرقاني.. إبحار في أوراق المرح» - د.ناجي فوزي، مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي ١٩٩٩.

الممكن بقليل من المعالجة أن تسير الأحداث بشكل طبيعي دون تفصيلة لعبه للكرة). حليم لم يكتف بالقيمة الدرامية، بل أثراها بتصوير ممتع لمباراة كرة حقيقية في ملعب واقعي، مطعماً إياها بلقطات للبطل أحمد رمزي، وهو يلعب، بالإضافة لمشاهدة كريمة وزنوبة في المدرجات، ليستغل ملعب الكرة المزدحم في خلق صورة سينمائية طازجة، ربما لم تظهر على الشاشات المصرية منذ أفلام «شالوم الرياضي»[٨].

الإضافة الثانية تتمثل في كيفية توظيف الأغنيات التي يتضمنها الفيلم، والتي كتب كلماتها مرسي جميل عزيز، ولحنها محمد الموجي، وقامت بغنائها المطربة أحلام - بصورة لا توقف مسار الدراما بل تدعمها، انطلاقاً من كون الأغنيات هنا حلية مضافة، في ظل عدم وجود مطرب أو مطربة بين أبطال الفيلم. الحلية التي ابتكرها حلمي حليم هي أن تقوم الأغنيات الصادرة من شباك منزل مجاور لبيت كريمة بالتعبير عن حالتها النفسية، بينما تقوم هي بمتابعة الأغنية، وكأنها تشاهد زفافاً يدور في منزل إحدى الجارات. فعندما تشعر بضعفها ويتمها وعدم ملاحظة حبيبها لها، تسمعهم يغنون «وقفوا الخطّاب سنتين ع الباب.. مارضيش أبويا»، وعندما يعطيها الحبيب موعداً غرامياً تسمع «جانا الفرح جانا.. وموافق هوانا». أما الأغنية الثالثة «السعد لما سمح.. وفات في حارتنا»، فتأتي في شكل مفارقة مؤلمة بين توقع زنوبة التي تقرأ الفنجان لجدّة كريمة، وتتوقع لها فرحاً قريباً، وبين الواقع الذي تُصدم فيه الفتاة باكتشاف أن تقرّب حمدي منها ما هو إلا رهان دخله مع أصدقائه.

إجمالاً، لا يمكن الزعم بأن فيلم حلمي حليم الثاني مثّل نقلة نوعية أو خطوة كبيرة إلى الأمام، مثل عمله الأول، لكنه في المقبل رسخ صورته كصانع أفلام متمرس، وابن بار لصناعة عريقة اسمها السينما المصرية. كفنانٍ قادرٍ على إدراك الفروق بين الأنواع، والتعامل مع كل فيلم وفقاً لطبيعة الحكاية، وما تحتاجه وتستوعبه من خيارات. «القلبُ له أحكام» أيضاً أوضح موهبة حليم الإخراجية فيما يتعلق بالإضافة إلى نص لا يحمل في صورته المجردة ما هو جديد، أو خارج عن المألوف، وكثيراً ما توضح القصص الاعتيادية قدر موهبة المخرج أكثر من الحكايات التي تحمل تميزها داخلها. وأخيراً أكد الفيلم على انحياز المخرج للفقراء، ليس تمجيداً للفقر، كما اعتادت الأفلام المصرية أن تفعل (فالفقر كما أوضحنا هو العدو الدائم لسينما حلمي حليم)، وإنما دفاعاً عن حق البشر في حياة أفضل، يمكنهم فيها الحلم بمستقبل مشرق يتحدى الظروف الصعبة والفروق الطبقية.

٨ سبق «القلب له أحكام» بشهور فيلم آخر يدور في عالم كرة القدم ولكن بشكل خفيف هو «كابتن مصر» بطولة اسماعيل يس ومحمد الكحلاوي وإخراج بهاء الدين شرف.

«سلم ع الحبايب».. فكرة جيدة ولكن!

بعد فيلمين تعاون فيهما مع على الزرقاني ككاتب سيناريو أساسي يقوم بتحويل أفكاره إلى نصوص سينمائية، أدار حلمي حليم دفته تجاه كامل التلمساني، واحد من الأسماء الناشطة في سينما الخمسينيات، وبالتحديد منذ أن قدم عام ١٩٤٦ فيلمه الأول كمخرج «السوق السوداء»، العمل الذي منحه سمعة ظلت تلازمه حتى يومنا هذا كفنان صاحب قضية مشغول بهموم مجتمعه، رغم أن جميع أفلامه التالية تنفي هذه الصفة المتوارثة[٩]. «سلم ع الحبايب» يمكن أن يُضاف إلى صور الأعمال المتواضعة التي انخرط فيها التلمساني بعد فيلمه الأول، بل وقياساً على مستوى أفلام حلمي حليم السابقة والتالية، حتى التجاري منها، يمكننا القول بأن ضعف مستوى السيناريو كان السبب الرئيسي في أن يقدم حليم لأول مرة فيلماً ضعيفاً، خاصة وأن نقطة الانطلاق - وصاحبها المخرج كالمعتاد - كانت فكرة تحمل قدراً كبيراً من الجاذبية على مستوى الطرح والشكل.

الطرح في «سلم ع الحبايب» يتعلق بالشهرة وحياة الفنانة، بما فيها من صعوبات ومغريات مادية ونمط حياة يتوجب عليها أن تحياه لتحافظ على عملها بالفن، في مقابل نظرة المجتمع لها سواء الإعجاب والوله بصوتها وشكلها، أو حتى التحفظ على الارتباط بمطربة، باعتبار ذلك ينقص من قيمة الزوج واحترام عائلته. الموضوع جدير بالنقاش حقاً، يُضاف إليه خيار شكلي مميز اتخذه حلمي حليم بأن تظهر بطلة الفيلم صباح باسمها الحقيقي، مما يُسقط الحكاية على الواقع، ويمنحها المزيد من المصداقية، بالرغم من اختلاف تفاصيل حياة الشخصية الدرامية بالطبع عن حياة النجمة صباح الواقعية.

من البداية الجيدة إلى التعطل الدرامي

الفكرة إذن كانت تحمل قدراً واضحاً من القيمة والجاذبية، الأمر الذي ساهم في جعل المشاهد التقديمية تأتي بشكل جيد، تمكّن حلمي حليم فيه من جذب انتباه المشاهدين بوضعهم داخل حياة النجمة الشهيرة على خطوتين: بداية من منزل المُعجب الشاب فتحي (أحمد رمزي في ظهوره الثالث على التوالي في سينما مُكتشفه)، الذي يملأ حوائط غرفته بصورها ويتحدث عن الخطابات التي يرسلها لها، بل ويستدين من صديقه، ويخدع والدته ليحصل منها على مبلغ إضافي، كي يحضر حفلاً تغني فيه نجمته المفضلة، في خطوة أولى توضح حجم شعبية المغنية صباح، وحب البطل لها، وتضعنا فيما يفترض أن يكونه الجو العام للفيلم، من نبرة كوميدية خفيفة في ألاعيب فتحي، التي تذكرنا بالفخاخ التي نصبها أبطال «أيامنا الحلوة» لبعضهم البعض.

أما الخطوة الثانية، فهي الانتقال إلى عالم صباح نفسها: مطاردة المعجبين لها، وقيام مساعدتها زنوبة (زينات صدقي للمرة الثالثة أيضاً في سينما حلمي حليم باسم الشخصية ذاته). بيع تذاكر حفلها في السوق السوداء، بعد نفاذ المتوافر في شباك التذاكر. الحارس الشخصي ومنعه الغرباء من الدخول للنجمة في الكواليس، ومتعهد الحفلات الثري المعلم بطيخ (عبد الفتاح القصري مجدداً) الذي يدعم صباح ويغدق عليها بالمال والهدايا طمعاً في الزواج منها.

الدقائق الأولى من «سلم ع الحبايب» لعبت بهذه الصورة دوراً مزدوجاً، فقامت بوضع المشاهد داخل عالم جذّاب بطبيعته، يريد مشاهد السينما دائماً معرفة المزيد عن تفاصيله وخباياه، لاسيما ما يتعلق فيه بالعلاقات العاطفية ودور المال في تحريكها. بالإضافة للدور الثاني وهو منح الفيلم مبكراً بصمة صانعه التي لا تتمثل فقط في الاستعانة بمجموعة الممثلين نفسها، وإنما تمتد لتوظيفهم في شخصيات درامية مقاربة: الشاب الرياضي خفيف الظل لرمزي،

---

٩ يمكن الرجوع لحلقة بحث بعنوان «مئوية كامل التلمساني» نظمها أسبوع النقاد الدولي على هامش «مهرجان القاهرة السينمائي الدولي» ٢٠١٥، وشارك فيها المؤلف بورقة بحثة عنوانها «كامل التلمساني.. قراءة في الرؤية والأسلوب»، تلقي الضوء على الخلاف الكامل بين سمعة التلمساني المتداولة، وحقيقة أعماله على مستوى الرؤية والأسلوب.

مساعدة البطلة المشاركة في قراراتها لزينات، والثري الطامع في الزواج من البطلة بقوة المال للقصري.
غير أن هذه البداية الشيّقة لم تستمر على الشاشة أكثر من ربع ساعة، لتنتهي تحديداً بنهاية تتابع التعارف بين صباح وفتحي، في كواليس الحفل، وانطلاق الحفل نفسه، فتتوقف الحكاية تسع دقائق كاملة لمشاهدة رقصة شرقية طويلة، تقدمها نعمت مختار، تليها أغنية لصباح، في أول تعطل حقيقي للدراما تشهده أفلام حلمي حليم بعد فيلمين تمكّن خلالهما من وضع العديد من الأغنيات داخل سياق الفيلم، بحيث تُثري الأحداث، ولا تُشعر المشاهد بالملل أو الابتعاد عن مسار القصة. وكأن هذا التوقف إنذار مبكر بأن هذا الفيلم لن يسير بالرشاقة وسرعة الإيقاع التي ميزت فيلمي المخرج السابقين، وأن حلمي حليم هنا مستعد لاستكمال الدراما المنقوصة في فيلمه بوضع الكثير من الأغاني والرقصات، حتى أن «سلم ع الحبايب» ضمّ أربع أغنيات ورقصتين، يصل مجموع زمنها لأكثر من ٢١ دقيقة، أي قرابة ربع زمن الفيلم الذي لا تتجاوز مدة عرضه ٩٥ دقيقة!

نقص في الدراما.. نقص في المنطق

عندما نصف دراما الفيلم بالمنقوصة فهذه ليست مبالغة ولا مجرد تعبير عن نقص المساحة الزمنية للحكاية، ولكنه وصف دقيق لتطورات القصة التي انطلقت من بداية جيدة ثم تركتها لتبدأ سلسلة من الأحداث التي يجمعها أمران هما مخالفة المنطق وغياب الصراع الدرامي بمعناه الحقيقي. صباح تقع في حب فتحي من اللحظة الأولى، ودون سبب واضح، بخلاف كونه بطل الفيلم. يحاول السيناريو وضع البطل في مقارنة محسومة سلفاً مع المعلم بطيخ، الذي لا يُظهر أي تهديد فعلي لحياة صباح المهنية، لدرجة أن دفاع زنوبة عنه بدا وكأنه العقبة الأكبر في طريق قصة حبها لفتحي. وبالرغم من هذا فإن قرار النجمة باختيار الشاب البسيط لا يأتي إلا بعد مصادفة حادث السيرة الذي أجبرهم على قضاء ليلة في الريف.
رحلة الريف تحديداً هي النقطة التي يتخلى السيناريو فيها عن أي علاقة بالمنطق الإنساني، أو الدرامي، بداية من تصور فتحي الركيك عن المستقبل الذي ستترك فيه صباح عملها وشهرتها لتعيش معه في الريف (وهو ما يتعارض مع كونه وقع في حبها أساساً لأنها مطربة مشهورة)، مروراً بزنوبة التي تنقلب تماماً إلى شخصية مختلفة عن مديرة الأعمال العملية التي تدفع صباح للارتباط ببطيخ الذي سيضمن مستقبلها، لتصير فجأة الصورة المعتادة لزينات صدقي العانس التي لا ترغب إلا في الزواج بالرغم من عدم وجود ولو تلميح لهذا البُعد في شخصيتها من قبل، لدرجة الشعور بأنك أمام امرأتين منفصلتين، من فيلمين مختلفين، وصولاً لأن اختيار صباح لفتحي - ورغم كل هذه التحولات غير المنطقية - لا يتم كما أوضحنا إلا بمحض الصدفة!
الأمر الذي ساهم في تعميق أزمة نقص الدراما هو السلبية التي رُسمت بها شخصية البطل فتحي، والذي يكاد يكون آخر فعل إيجابي أقدم عليه في الفيلم هو الاعتراف لصباح بحبه، في النصف ساعة الأولى من الأحداث، ليترك بعدها أفعال الآخرين تحرك حياته - وبالتبعية الفيلم - بينما لا يمتلك هو سوى رد الفعل، فصباح هي من تقرر الارتباط به، وترك المعلم بطيخ، ووالدته (فردوس محمد) هي من تذهب لتصدم المغنية بضرورة الابتعاد عنه، حتى لا يقاطعه أهله إذا ارتبط بفنانة، فلا يفعل هو سوى الحزن والانخراط في الشراب، حتى تعطف والدته عليه فتصارحه بالحقيقة، ليذهب ويستعيد حبيبته.
مشكلة هذه السلبية ليست فقط في كونها تضع حائلاً أمام التعاطف مع البطل، كي يصل إلى هدف لم يسع أصلاً لبلوغه، وإنما في كون الأمر يخفض تلقائياً من سقف الصراع الدرامي الذي يُفترَض أن يقوم على تصادم الرغبات ومحاولة كل طرف الوصول للهدف نفسه (وهو صباح في حالتنا). وإذا كان خبراء الدراما يقولون أن من الخطأ جعل الخصم أو شرير الفيلم ضعيفاً محدود القدرات لأن هذا يخفض تلقائياً مستوى الصراع، فإن الأسوأ بالتأكيد أن يكون الخلل متعلقاً ببطل الحكاية.

حكاية بلا بوصلة

في فيلم يتعلق بحياة فنانة، ونظرة المجتمع لها ولمن يرغب في الارتباط بها، يُفترَض نظرياً أن يكون هناك احتمالان فقط للرأي الذي ينتصر له الفيلم، فإما أن يكون عملاً جريئاً طليعياً، ينتصر للفنان ولأخلاقه وحقه في الحياة الطبيعية، أو أن يميل لإرضاء الرأي العام المحافظ، منتصراً للصورة النمطية عن حياة الفنانين المليئة بالتجاوزات، التي لا ترضى عنها الأسر المحترمة. المشكلة هنا تكمن في أن «سلم ع الحبايب» لا يتمكن من الوصول لأيّ من الخيارين، وبالرغم من قيامه بطرح القضية بوضوح في أكثر من مشهد، بل وفي مفصل درامي رئيسي، هو وقوف الأم في وجه ارتباط ابنها بصباح، إلا أن الفيلم ينتهي لنكتشف أننا لم نفهم ما الذي أراد حلمي حليم وكامل التلمساني قوله فيما يتعلق بهذا الموضوع الخلافي.

ففي البداية نجد ميلاً واضحاً للمحافظة ومداعبة التصور النمطي حول الفنان في عقول المشاهدين، متمثلاً في موقف فتحي من ملابس صباح، فهو المعجب المتيم بها الذي تغطي صورها جدران منزله، لكنه يغضب من ارتدائها لفستان مكشوف، ويطالبها ألا تكرر الفعلة، ليتناقض ذلك مع موقف المعلم بطيخ الذي اشترى لها الفستان، والذي يرى أن ظهور أجزاء من جسدها سيساعد في زيادة شهرتها وشعبيتها. وبما أننا ننحاز بطبيعة الحال لبطل الفيلم، والذي يمثل هنا للجمهور رأي الذكر الشرقي القائد alpha male بغيرته المحببة، في مواجهة الثري الاستغلالي، سواء للمال أو لجسد البطلة، فإن الفيلم يميل عند هذه اللحظة بوضوح نحو المحافظة، بل والانتقاد المبطن للوسط الفني والعاملين فيه.

إلا أن ذلك يتغير بطبيعة الحال عندما تقف والدة فتحي في وجه زواج الحبيبين اللذين نعرف مدى حبهما وإخلاصهما لبعضهما البعض، ليصير الوضع عند هذه النقطة هو وقوف التصورات المجتمعية البالية في وجه علاقة حب صادقة، ودفع طرفيها إلى التعاسة بسبب أوهام لا وجود لها إلا في ذهن الأم. هذا الرأي كان ليتبلور ويصير هو التوجه العام للفيلم إذا ما قامت الأم بتغيير رأيها، بعد فصل ثالث تتأكد فيه من أخلاق صباح واختلافها عما تعتقده السيدة فيمن تعمل مغنية، ولكن الفيلم وفقاً للدراما والمنطق المنقوصين يتجاهل هذا الفصل الثالث، ويجعل الأم توافق على الزيجة من تلقاء نفسها، فقط لأنها رأت ابنها حزيناً فقررت مصارحته بالحقيقة، ليتسبب التهاون في صياغة صراع حقيقي عند ذروة الفيلم في جعل الحكاية تسير دون بوصلة، وتنتهي دون أن نعرف بوضوح حقيقة موقف صناع الفيلم من القضية الخلافية التي أثاروها، بما سنعود ونؤكد أنه يتماشى مع سينما كامل التلمساني، باستثناء «السوق السوداء»، أكثر بكثير من ارتباطه بسينما حلمي حليم، الذي يبدو أنه قد وعى درس «سلم ع الحبايب» جيداً، فلم يعد للتعاون مع مؤلفه في أي عمل آخر حتى نهاية مسيرته السينمائية.

«حكاية حب».. الملحمة الغنائية في أفضل صورها

عندما شرع حلمي حليم في إخراج فيلمه الأول «أيامنا الحلوة» كان عبد الحليم حافظ مجرد نجم صاعد يمكن أن يقبل بلعب دور ثان في فيلم البطولة الرئيسية فيه لفاتن حمامة وعمر الشريف. أما بعد أربع سنوات فقط، وعند صناعة «حكاية حب»[١٠]، كان الوضع تغيّر تماماً. عبد الحليم صار نجم الغناء والشاشة الأول، الذي تُصنع الأفلام خصيصاً من أجله، بحيث تُكتب القصة وتوضع الأغنيات المناسبة لها ليكون الفيلم وجبة مشبعة لجمهور العندليب الأسمر، يشاهد من خلالها حكاية لابد أن تكون مشبّعة بالرومانسية، تدعمها أغنيات جديدة، كانت نسبة كبيرة من الجمهور تدخل السينما من أجل الاستماع إليها.

اللقاء كان حتمياً بين الحليمين: الوجه الصاعد الذي صار نجماً، والمخرج الذي غدا سريعاً أحد أساتذة الصناعة، ليقدما معاً واحداً من أنجح أفلام عبد الحليم حافظ وأقربها لجمهوره. السبب الرئيسي لهذا النجاح الكبير يكمن في القصة التي وضعها حلمي حليم كالعادة، والتي تقترب في الكثير من تفاصيلها من حياة عبد الحليم الشخصية المعروفة لدى جمهوره، فالفيلم يروي حكاية صعود مطرب شاب كان فقيراً يعمل مدرساً للموسيقى، وفي بداية حياته تعرض للهجوم من بعض الجماهير الرافضة لغنائه، قبل أن يثبت جدارته ويحقق شهرة وشعبية ضخمة، لكنه يكتشف إصابته بمرض عُضال، يصير هو الهاجس الأساسي لكل حياته، رغم ما صار يمتلكه من نجاح فني ومادي.

الحكاية كما هو واضح تكاد تتماس بشكل كامل مع سيرة بطل الفيلم، اللهم إلا في فرقين جوهريين ظهرا في السيناريو الذي كتبه علي الزرقاني، وهما أن بطل الفيلم لديه أسرة مكونة من أم كفيفة وأخ صغير، على العكس من عبد الحليم الذي يعلم الجميع أنه كان يتيماً عاش بعض فترات حياته في الملجأ. أما الفارق الثاني فهو أن بطل الحكاية أحمد سامي يخضع لجراحة تنجيه من مرضه، فيعود ليجمعه الزواج بحبيبته نادية (مريم فخر الدين)، بينما تسبب المرض كما نعلم في وفاة عبد الحليم، قبل أن يكمل الخمسين من عمره.

الفارق الثاني بديهي باعتبار الفيلم صُنع خلال فترة علاج بطله، فلم يكن من الممكن منطقياً أو إنسانياً أن يتسبب المرض في وفاته بأحداث الفيلم. أما علاقته بأسرته فيمكن حتى تفسيرها بشكل مرتبط بسيرة عبد الحليم، باعتباره صورة للنشأة التي تمناها لنفسه، حتى أنه من الحكايات المتداولة قصة عن تصوير مشهد توديع أحمد لأمه قبل سفره للعلاج في الخارج دون أن تعلم حقيقة مرضه، حيث تسبب المشهد في هطول دموع حقيقية صادقة من كلا طرفيه: فردوس محمد؛ أشهر أمهات السينما المصرية، والمحرومة من نعمة الإنجاب، وعبد الحليم حافظ؛ اليتيم الذي لم ير والدته، لدرجة أن حليم قال لفردوس في نهاية التصوير: «لو كنّا بنختار أمهاتنا.. كنت اخترتك أم ليّا».[١١]

صياغة الملحمة الغنائية

أبرز ما في «حكاية حب» هو الفهم المتكرر من قبل حلمي حليم لنوع وأهداف الفيلم الذي يصنعه، وبالتالي تركيز الاهتمام في عناصر النجاح المناسبة للنوع وجمهوره، وهي في حالتنا هذه بالطبع الأغنيات المرتقبة التي يذهب الجمهور إلى السينما من أجلها. حلمي حليم كوّن ورشة عمل مع الشاعر مرسي جميل عزيز والملحنين محمد الموجي وكمال الطويل (انضم منير مراد لاحقاً لمُلحني الفيلم بلحن «بحلم بيك» البديع). هدف الورشة كانت تأليف وتلحين أغنيات معاصرة قصيرة، مناسبة لدراما الفيلم، ومكتوبة من أجلها، بحيث تكون هذه الأغنيات جزءاً لا يتجزأ من البناء الدرامي للعمل، تُحرك الأحداث أو تُعبّر عن مشاعر البطل، ولا تُشكّل أي تعطيل لسريان الدراما، كما حدث في فيلم المخرج السابق.

النتيجة كانت أربعة من أنجح أغنيات العندليب السينمائية، إن لم تكن من أنجح أغانيه على الإطلاق: «بتلوموني

---

١٠ بدأ تصوير الفيلم أواخر عام ١٩٥٨ وعُرض للمرة الأولى بتاريخ ٦ أبريل ١٩٥٩.

١١ ذُكرت الحكاية في كتاب «سينما حليم» - أسامة مقلد - روافد للنشر والتوزيع ٢٠١٤.

ليه؟»، و«حبك نار»، و«بحلم بيك» و«في يوم في شهر في سنة». كل أغنية منها لها موقعها الملائم في الأحداث، لا يكاد الموقف الدرامي يكتمل بإشباع دون وجودها، حتى أن حلمي حليم استغنى عن أغنية خامسة جيدة، هي «اسبقني يا قلبي» بعد تسجيلها، لشعوره أن وجودها غير ضروري، وبالتالي قد تطيل زمن الفيلم دون مبرر درامي حقيقي.

لاحظ هنا أن اختيار الأغنيات ملائم تماماً للجوّ الفيلمي العام، والمنقسم في «حكاية حب» قسمين متساويين تقريباً، الأول كوميدي رومانسي خفيف الظل خلال رحلة الصعود، والثاني ميلودرامي بكائي بعد اكتشاف أحمد سامي لمرضه، في شكل سردي لا يمكن إلا وأن نربطه مجدداً بـ«أيامنا الحلوة» الذي ينطبق عليه البناء الدرامي نفسه، والذي صاغه حلمي حليم وعلي الزرقاني أيضاً. وبالتالي فإن هذا التباين بين شقّي الفيلم ذي الطابع الملحمي، بدا واضحاً في الفارق بين أغنيات مثيرة للبهجة تسمعها والبسمة مرسومة على شفاك مثل «بتلوموني ليه؟» و«بحلم بيك»، وأغنية بكائية تكاد كل كلمة فيها تقطر حزناً مثل «في يوم في شهر في سنة»، في نجاح متجدد من المخرج الكبير في توظيف أدوات النوع الفيلمي لبلوغ أفضل نتيجة ممكنة.

واقعية المكان مصدراً للتميز

الحكاية إذن وإن كانت خيالية فهي متماسة طيلة الوقت مع الواقع، الأمر الذي هضمه حلمي حليم وأعاد التعبير عنه بالصورة، وبالتحديد فيما يتعلق باختياره لمواقع التصوير وذكرها علانية على لسان الشخصيات. نتذكر أننا نتحدث عن فيلم تم تصويره أواخر الخمسينيات، في العصر الذهبي لديكورات الاستوديو ومشاهد الإسقاط الخلفي Back Projection لصورة طريق يتحرك، بينما يتظاهر الممثل بقيادة سيارة واقفة داخل الاستوديو. حلمي حليم لم يخرج بالكاميرا كثيراً إلى الشارع، لكنه تمكن بحيل إخراجية وسردية بالغة الذكاء في أن يجعل «حكاية حب» فيلماً واقعياً على مستوى المكان، فيلماً يعلم المشاهد يقيناً أين تدور أحداث كل مشهد من مشاهده، وهو أمر نادر في زمن كانت الغالبية العظمى من الأفلام فيه تدور بالكامل في أماكن محايدة غير معلومة بدقة.

أحداث الفيلم تبدأ بلقطة تأسيسية واسعة لبحر الإسكندرية، لتتحرك الكاميرا منه كاشفة عن بانوراما لميدان محطة الرمل، قبل أن ننتقل للقطة أضيق للميدان يسير فيه الترام الشهير، وحوله عربات الحنطور والمارة. هذه اللقطات الافتتاحية المصوّرة بعناية، والتي تأخذ زمناً كافياً على الشاشة، للتعرف على المكان ومراقبة تفاصيله تضع المشاهد منذ اللحظة الأولى في المكان الواقعي، وعندما ينتقل الفيلم بعدها إلى داخل فصل يقوم البطل بالتدريس لطلابه، لا يكون هناك أدنى شك في مكان وجود هذه المدرسة، المكان الذي يتأكد لاحقاً بلقطات انتقالية لميدان المنشية، ثم بانتقال الأحداث إلى كبائن المعمورة، ليكون من الممكن بعدة لقطات محدودة التكلفة الإنتاجية أن توضع الحكاية داخل إطار مكاني يمنحها واقعية وقابلية للتصديق أكثر بكثير مما لو جرت كالعادة داخل البلاتوهات المغلقة.

الأمر يتطور لما هو أفضل عندما ينتقل البطل وصديقه رفعت السناكحلي (عبد السلام النابلسي في واحدة من أخفّ الشخصيات الداعمة ظلاً في تاريخ السينما المصرية) إلى القاهرة، فهناك يصير فندق «مينا هاوس»، وأهرامات الجيزة، في خلفيته موقعاً لبعض الأحداث المرتبطة بالدراما، في إصرار السناكحلي على السكن في فندق فخم، ويصبح مبنى الإذاعة المصرية مكاناً لمحاولات أحمد سامي إثبات مواهبه، ونادي الجزيرة ببواباته الموجودة ليومنا هذا هو محل اللقاء بين البطل والحبيبة التي تفوقه ثراء بما يكفل لها عضوية النادي العريق، والأوبرا هي مكان أداء أحمد لأهمّ حفل غنائي في حياته، والمطار بالتأكيد مكان السفر والوداع وترقب عودة أحمد من رحلة علاجه.

الأحداث ذاتها بكل تفاصيلها ومفاصلها الدرامية كان من الممكن أن تُروى دون الإشارة بوضوح لمكان بعينه، سواء بالحديث أو الصورة، ونظرياً لا يوجد ما يجبر حلمي حليم على تحمل عناء التصوير الخارجي بتعقيداته في ذلك الزمان، خاصة لو كان بطل الفيلم هو النجم صاحب الشعبية الأكبر، لكنها تلك الرغبة في تقديم الأفضل دائماً، فإذا

كانت هناك عدة طرق لتقديم الحكاية نفسها على الشاشة، فإن فنان كحلمي حليم لابد وأن يختار السبيل الأكثر ثراءً، حتى لو ارتبط بالمزيد من المتاعب والتكاليف.

الحسّ الإنتاجي في الإخراج

هل يعني هذا أن حلمي حليم، وهو المنتج أيضاً، كان ينفق بلا حساب لإرضاء نزواته الإخراجية؟ الإجابة هي بالقطع لا، فما تؤكده سيرة حلمي وبالتحديد فيلم «حكاية حب» هو امتلاكه لهذه القدرة على إدارة ميزانية الإنتاج بحنكة لتحقيق الاستفادة الكاملة، فلا يبخل على اختيار أفضل الممثلين، ووضع أجمل الأغنيات، لأن هذه هي الأعمدة الرئيسية لفيلمه، ولا يتهاون عن الخروج إلى الأماكن الواقعية لتحقيق التأثير المثالي لمشاهد عمله، لكنه في الوقت ذاته يختار طريقة التصوير والديكوباج (تقطيع اللقطات) الذي لا يسرف في استخدام اللقطات، وبالتالي خام السينما، ووقت التصوير، إلا في المشاهد التي يضيف فيها القطع الكثيف لما يمكن أن يُحكى بعدد أقل من اللقطات.

في «حكاية حب» لا يتورع المخرج عن استخدام لقطات طويلة في المشاهد الحوارية، لا يقطع فيها من لقطة لأخرى إلا في أضيق الحدود. لكن هذا لا يعني أن تكون اللقطة الطويلة استاتيكية راكدة، على طريقة وضع الشخصيات داخل كادر متوسط يجمعها لتلقي كل منها بجملها الحوارية، وإنما يستغل حلمي حليم أدوات مثل التكوين وتغيير الكادر داخل اللقطة وممارسة الشخصيات لأفعال داخل الكادر، بحيث لا يشعر المشاهد بأي ثقل رغم امتداد زمن اللقطة، لأن حيوية الحركة سواء كانت حركة الشخصيات داخل الكادر (الميزانسين)، أو حركة الكادر ذاته، تعطي هذا الانطباع الوهمي بالانتقال من لقطة لأخرى دون أن يكون هذا قد حدث بالفعل على الشاشة.

أبرز مثال لما سبق هو مشهد محاولة أحمد ورفعت الهرب من فندق «مينا هاوس»، دون دفع المبلغ المتراكم عليهما. المشهد الذي يتكون بداية من نزولهما من سلم الفندق، حتى نهاية الحوار بينهما وبين المدير، من ثلاث لقطات فقط، زمنها ٢٠ و٣٠ و٧٠ ثانية على التوالي، أي دقيقتين كاملتين في ثلاث لقطات لا أكثر، لكن كل منها لقطة تمتلك واحداً أو أكثر من الأدوات السابق ذكرها، بما يخلق ديناميكية تجعل المشهد المصنوع بأقل تكلفة إنتاجية محكماً وممتعاً، ربما أكثر مما لو كان قد تشكل مع أضعاف هذا العدد من اللقطات.

على النقيض تماماً يأتي تصوير حلمي حليم مثلاً لأغنية «حبك نار»، والتي تأتي تماماً في نقطة منتصف الفيلم، فهي تبدأ بغناء أحمد في حفل ضخم في الأوبرا، أهمّ مكان فني في القُطر، إعلاناً لنهاية رحلة الصعود ببلوغه قمة النجاح، وتنتهي بسقوطه على خشبة المسرح في نهاية الأغنية إيذاناً ببدء رحلته مع المرض في النصف المأساوي من الفيلم.

المخرج يصنع أغنيته من عشرات اللقطات مختلفة الحجم والتكوين، لقطات بالغة الاتساع لدار الأوبرا المتلئة بالجماهير ولأعضاء الأوركسترا، وأخرى كبيرة لأداء المطرب أو أحد العازفين، لقطات ثابتة وأخرى تتحرك فيها الكاميرا حركات مركبة. زخم كامل من اللقطات تصنع «فيديو كليب» يفوق في جودته معظم الأغاني المصورة التي تُصنع اليوم، بعد مرور أكثر من نصف قرن، في زمن كان من الوارد فيه أن توضع الكاميرا ليتم تصوير الأغنية الفيلمية في لقطة أو لقطتين يتم تبادل القطع بينهما.

الجدير بالذكر أن «حبك نار» ليست فقط مجرد نقطة منتصف للدراما، ولكن كلماتها هي معادل موضوعي لعلاقة أحمد بنادية. «حبك نار.. بُعدك نار.. قُربك نار.. وأكتر من نار». فأحمد الذي كان يحب الفتاة الثرية من بعيد ويحاول بلوغها أحسّ بنار الحب، وعندما تقرّب إليها وشعر بصعوبة وقوع الحب بينهما جرّب نار البُعد، وها هو يستعد للاعتراف لها بحبه بعد الحفل، لكنه يتعرض للوعكة التي تفتح الباب لنار القرب من حبيب لا يمكن استكمال الحياة معه. وبين الاقتصاد في تصوير المشاهد الحوارية والكوميدية، والسخاء في المعالجة البصرية للنقاط المفصلية للحكاية بحيث

تتحول الأغنية إلى حدث درامي وغنائي وسينمائي بكل معني الكلمة، تسطع موهبة حلمي حليم في الإدارة الفنية لميزانية العمل، فهو مخرج بارع ومنتج حكيم وصانع أفلام قادر على استغلال المتاح في البلوغ لذروة النجاح.

«حكاية حب» كان أحد أنجح التجارب في مسيرة حلمي حليم فنياً وجماهيرياً، ولا عجب أنه من الأفلام التي لا تزال كل تفاصيلها محفورة في أذهان المشاهد العربي، فإذا وصفناه بأنه فيلم كوميدي فالكوميديا فيه ناجحة، وإذا تحوّل عملاً ميلودرامياً فالمأساة فيه مكتملة ومربوطة بالواقع، وإذا وضعناه في تصنيفه الأصلي كفيلم غنائي فهو بالقطع من أفضل الأفلام الغنائية المصرية على الإطلاق. ومن المؤسف حقاً أن يكون هو التعاون الأخير الذي جمع حلمي حليم بكل من عبد الحليم حافظ وعلي الزرقاني، فكل طرف من الثلاثة سار لاحقاً في مشواره الفني المستقل، ولم يعودوا ليكرروا تجربة العمل المشترك التي أنتجت عملين بجودة «أيامنا الحلوة» و«حكاية حب».

«امرأة وثلاثة رجال».. حلمي حليم يلج عالم الصناعة الكلاسيكي

في أفلامه الأربعة الأولى، ورغم كونها بشكل ما أفلاماً تجارية هدفها إمتاع وإرضاء الجمهور الكبير وتحقيق إيرادات مرتفعة من شباك التذاكر، إلا أن حلمي حليم احتفظ بقدر من الاستقلالية يجعلنا نصفه بأريحية أنه مثّل الشكل المتاح للسينما المستقلة وسينما المؤلف في زمنه. سينما مستقلة لأنه كان منتج أفلامه من خلال شركته «الفيلم العربي»، بما يمنحه القدر الأكبر من الحرية الإنتاجية سواء في التعاقد مع ممثلي أفلامه (وأوضحنا قدرته على اكتشاف المواهب التي ستصير نجوماً مثل عبد الحليم حافظ وأحمد رمزي)، أو في استخدام ميزانية الفيلم وفقاً لرؤيته فيما هو مهم يجب تصويره بسخاء، وما يمكن الاقتصاد فيه مع إيجاد حلول إبداعية (وقد أوضحنا كيف فعل ذلك في «حكاية حب»).

هي كذلك أقرب لسينما المؤلف لأن الأفلام الأربعة كانت قصصاً لحلمي حليم نفسه، وضع أفكارها واستعان في كل مرة بكاتب سيناريو محترف، يصيغ هذه الفكرة نصاً سينمائياً يعبّر عمّا يريد المخرج أن يرويه، وهو بالقطع مسار عمل مختلف عن الشكل التقليدي الذي يُكتب فيه السيناريو كاملاً، ثم يأتي المنتج بمخرج كي ينفذه.

انطلاقاً من الفيلم الخامس «امرأة وثلاثة رجال» يبدأ حلمي حليم في تجريب التعامل مع الشكل السائد في صناعة السينما التقليدية، فيتعامل للمرة الأولى مع جهة إنتاج غير شركته «الفيلم العربي»، هي شركة «أفلام وادي النيل» (فهمي داود وشركاه)، ويقدم لأول مرة فيلماً لم يضع قصته، فهو قصة وسيناريو نيروز عبد الملك، بمشاركة من القدير سيد بدير في كتابة السيناريو. الاختلاف لم يكن وراء الكاميرا فقط، فحتى طاقم الممثلين لا نجد فيه من الوجوه المألوفة في سينما حلمي حليم (وهو المُخلص لممثليه كما أوضحنا من قبل) إلا عبد السلام النابلسي. الأمر الذي يدعونا للاعتقاد أن «امرأة وثلاثة رجال» كان محاولة من حلمي حليم لإثبات قدرته على العمل وفقاً لنظام السوق السائد، وأن بإمكانه أن يصنع فيلماً تجارياً بالمعايير الشائعة كأي مخرج آخر لا ينتج أفلامه بنفسه. والحقيقة أن نتيجة هذه المحاولة كانت عملاً تجارياً معتاداً بالفعل، لكنه حمل في داخله بعض عناصر الطرافة والاختلاف التي قد تبرر حماس حلمي حليم للتجربة.

حكاية تقليدية.. لكن معكوسة

من أكثر الحكايات شيوعاً في الأفلام الكوميدية الرومانسية المصرية قصة البطل الدون جوان؛ زير النساء الهوائي، كثير العلاقات النسائية، الذي يدخل علاقات مع أكثر من امرأة في وقت واحد بما يولّد مفارقات ومواقف طريفة، ويضعه في الكثير من المتاعب، لاسيما عندما يجد حبه الحقيقي. أفلام مثل «موعد غرام» و«الزوجة ١٣» و«مطاردة غرامية» وصولاً لفيلم عُرض أخيراً بعنوان «زنقة ستات»، كلها تنويعات على الفكرة ذاتها، بما تحمله داخلها من إمكانية توليد العديد من الاحتمالات للمواقف المضحكة والرومانسية.

«امرأة وثلاثة رجال» يقوم باستغلال هذا القالب الشائع، ولكن بصورة معكوسة، عبر جعل بطلة الفيلم سامية (صباح) هي الطرف المستهتر متعدد العلاقات، فهي فتاة ثرية تافهة، تعجب بكل رجل تراه منذ اللحظة الأولى، وتخطط للإيقاع به في حبائلها، فتبدأ من مذيع الراديو أحمد عزمي (عبد السلام النابلسي)، ثم تتهرب منه عندما تقابل بطل التنس مختار شريف (كمال الشناوي)، قبل أن تترك الاثنين وتقع في حب الطبيب جلال رأفت (الإعلامي أحمد فراج في تجربته التمثيلية الوحيدة المتزامنة مع زواجه في الواقع من بطلة الفيلم صباح).

الاختيار جريء بلا شك، لأن الثقافة العربية عموماً تقبل بتعدد العلاقات للرجل، بل يراها البعض مصدراً للفخر، بينما يُعدّ التصرف ذاته مرفوضاً من الأنثى، والاعتقاد العام (ربما بسبب الرخصة الشرعية) هي أن الرجل من الممكن أن يحب أكثر من امرأة في الوقت ذاته، على العكس من المرأة التي يمثل حبها لرجل ثانٍ خيانة مُدانة، فما بالك بحبها لثلاثة؟

من التزيّد بالطبع أن نصف «امرأة وثلاثة رجال» بالثورية الاجتماعية، أو الرغبة في مناطحة الوعي العام، فما هو إلا فيلم بسيط لا يهدف إلا لسرد حكاية مسلية، وإشارتنا لجرأة الاختيار تهدف لتوضيح وجود بعض الأفكار الصالحة لصياغة حكايات ممتعة، لكن أحداً لا يقترب منها رغم بدهيتها، ربما خوفاً من رفض الجمهور لشخصية البطلة، لذلك فسنجد مثلاً عشرات الأمثلة على قصص الحب العابر للطبقات بكل المعالجات وعكسها (البطل ثري والبطلة فقيرة أو العكس، الشرير الراغب في تفريقهما ثري متعجرف أو العكس، وهكذا)، بينما لا يكاد يحضرنا أي مثال قام بما فعله نيروز عبد الملك وسيد بدير وحلمي حليم، بجعل صباح توقع ثلاثة رجال في حبها.

طزاجة الاختيارات التأسيسية

بعيداً عن الفكرة التي منحت الفيلم القدر الأكبر من جاذبيته، فإن باقي عناصر هذه الجاذبية يتعلق بالاختيارات التأسيسية، سواء في رسم الشخصيات أو في تسكين الممثلين في الأدوار. ربما يكون «امرأة وثلاثة رجال» هو الفيلم الوحيد في كامل تاريخ السينما المصرية الذي يكون أحد أبطاله لاعباً محترفاً لرياضة التنس، وهو أحد أفلام قليلة جداً يكون فيها بطل آخر مذيعاً في الراديو. لاحظ أن الدراما تحتاج فقط أن تكون الشخصيتان لرجلين من المشاهير، تقع الفتاة في حبهما، ومن الوارد جداً أن يكونا مثلاً ممثلاً ومغنياً، لكن اختيار المهنتين الطازجتين منح الحكاية أكثر من ميزة.

أول هذه الامتيازات هو تنوّع أسباب الإعجاب، فسامية تحب أحمد في البداية بسبب صوته الإذاعي الرخيم، بينما تنبهر بشباب مختار وحيويته في ملعب التنس، وذلك تعبير مبطن عن كون الأمر إعجاب أكثر من كونه حباً قائماً على أسس عقلانية. هي فقط فتاة مندفعة يعجبها هذا لصوته، وذلك لشكله. الميزة الثانية أن الخيار يخلق موقفاً درامياً جديداً، فكون الصوت هو وسيلة التعارف بينها وبين أحمد (سواء في الراديو أو المكالمات التليفونية) سمح بالمشهد الكوميدي الذي يحاول عبد السلام النابلسي فيه أن يتخيل شكل الفتاة التي ينتظر أن يقابلها للمرة الأولى. كذلك سمحت وظيفتا المذيع واللاعب أن نشاهد مفارقة كون أحمد هو من دعا سامية لحضور المباراة التي سيقوم بالتعليق عليها، والتي رأت فيها مختار وأُعجبت به، بما ترتب على ذلك من إضحاك يتمثل في الحوار الإذاعي الذي يجريه أحمد مع مختار، ويحاول خلاله أن يشتت أنظار اللاعب عن حبيبته الحسناء.

الطزاجة تمتد لاختيار الممثلين، بداية من عبد السلام النابلسي الذي لم نعتد إطلاقاً أن نشاهده في دور الحبيب الذي يتنافس على قلب البطلة، بل ويكتشف في النهاية أنها يحب شقيقتها الصغرى، مروراً بكمال الشناوي الذي قد يكون اختياراً مناسباً على المستوى الشكلي، في دور يمتاز صاحبه بالذكورة والوسامة، لكن الغريب في الأمر أن يخسر وهو النجم المنافسة في نهاية الفيلم لحساب الوجه الجديد أحمد فراج، الذي كان حكيماً عندما قرر أن يكون هذا هو أول وآخر أدواره التمثيلية، في ظل افتقاده للحد الأدنى من الموهبة والحضور أمام الكاميرا.

هو «كاست» عجيب حقاً، سمح بأشياء غير معتادة، كأن يشتكي النابلسي من مطاردة المعجبات، وأن يكون الشناوي هو الوحيد الذي خرج من الحكاية فاشلاً في الحب، وأن ينتهي فيلم بقبلة رومانسية بين صباح وبين فراج، الذي سيصير لاحقاً أحد أشهر مقدمي البرامج الدينية. هذه الغرابة النابعة من طزاجة الاختيارات هي وحدها سبب كاف للاستمتاع بالفيلم، يُضاف إليه قدرة حلمي حليم المعتادة على الاكتشاف المبكر للنجومية، متمثلة هنا في سعاد حسني، التي لم يكن قد مرّ أكثر من عام على ظهورها الأول في «حسن ونعيمة»[١٢]، عندما اختارها حليم للعب دور شقيقة صباح الصغرى.

---

١٢ عُرض «حسن ونعيمة» لهنري بركات، أول أفلام سعاد حسني بتاريخ ٢ مارس ١٩٥٩، بينما عُرض «امرأة وثلاثة رجال» بتاريخ ٣ أكتوبر ١٩٦٠.

أثر الاعتيادية والتكرار

ما سبق من خيارات تأسيسية جعل أفضل أجزاء «امرأة وثلاثة رجال» هو نصفه الأول، الذي يتعرف المشاهد خلاله على الحكاية وشخوصها بغرابتهم الجاذبة. لكن بمجرد أن تتعرف البطلة على حبيبها الثاني لاعب التنس، تبدأ الاعتيادية في الظهور والسيطرة على مجريات الفيلم، وتحديداً بداية من المشهد الكلاسيكي في هذه النوعية من القصص، وهو تواجد الحبيبين في مكان واحد دون أن يعلم أيٌّ منهما بوجود الآخر، لتتنقل البطلة بينهما محاولة أن تجد حلاً تخرج به من المأزق.

هذا المشهد عادة ما يكون ذروة معظم أفلام البطل الدون جوان، لكن تسرّع السيناريو بوضعه مبكراً جعل الفيلم يسير بعده بوتيرة بطيئة متكررة، تعيد سامية فيها استخدام كذبتين أكثر من مرة، فتصف كل رجل من الثلاثة للآخر بأنه ابن خالتها، وتزعم أنها مريضة لنيل التعاطف أو التهرب من موعد. وإذا كانت ميزة الفصل التقديمي هي أننا لم نر الحكاية من هذه الزاوية، وبتلك الشخصيات والأحداث من قبل، فإن عيب النصف الثاني من الفيلم على النقيض تماماً: أننا رأينا الموقف ليس فقط في أفلام سابقة، بل منذ قليل في الفيلم ذاته!

التفاوت يمكن أيضاً قياسه على الأغنيات في الفيلم، بين «حصل يا حبيبي حصل» المتناسبة دراميا مع نجاح البطلة في إيقاع المذيع الشهير في حبها، والتي بذل حلمي حليم مجهوداً واضحاً في خلق معادل بصري مختلف لها، بجعل صباح تؤديها عبر الهاتف الذي كان وسيط التعارف بين سامية وأحمد، وبين الأغنية الدرامية «عايزة أنساه»، التي تأتي في ذروة الحكاية عندما يكتشف الطبيب جلال خداع سامية ويقطع علاقته بها. كلمات الأغنية لا تعبّر عن الموقف الذي تريد فيه البطلة أي شيء بخلاف نسيان حبيبها، وحتى نقلها للشاشة جاء تقليدياً متمثلاً في سير صباح داخل حديقة في الليل، وكأنها نسخة متواضعة من تصوير «في يوم في شهر في سنة» الشهير.

على مستوى حرفة الإخراج لم يقم حلمي حليم في «امرأة وثلاثة رجال» بأي مغامرة أو تجربة إخراجية كعادته، واكتفى بالنقل الأمين للحكاية، ومحاولة الوصول مع الممثلين لأفضل أداء ممكن، وهو ما تحقق بالفعل مع الجميع، باستثناء أحمد فراج بالطبع. ووضع العمل في سياق الفيلموغرافيا الخاصة بصانعه يجعلنا نؤمن بأن حلمي حليم بعد أربعة أفلام نفذها بنموذج إنتاجي متقارب، أراد أن يدخل إلى عالم الصناعة السائدة بفيلم يؤكد به أنه ليس فقط صانع الأفلام الذي يتحرك وفقاً للنمط الخاص الذي ابتكره، وإنما هو مخرج محترف يمكنه أن يقدم كل أشكال الأفلام، بمختلف آليات الإنتاج، وهو هدف يمكن القول بأنه قد تحقق إلى حد كبير، ربما باستثناء حاجة النصف الثاني من الفيلم إلى المزيد من التطوير الدرامي.

«طريق الدموع».. سيرة تكره صاحبها

من بين أفلام حلمي حليم الأربعة عشر يقع «طريق الدموع» في موضع مختلف تماماً عن باقي الأفلام، بل من الممكن أن يمتد هذا الاختلاف لأي مقارنة تُعقد بين هذا الفيلم وأي فيلم مصري آخر. فالسينما المصرية بشكل عام تتعامل مع أفلام السير بحذر بالغ، يكاد يصل في بعض الحالات إلى تقديم الشخصية المسرودة سيرتها بصورة ملائكية خالية حتى من الهفوات، وحلمي حليم بشكل خاص اعتاد أن يحيط شخصيات أفلامه بالحب والتعاطف، حتى لو ارتكبت أخطاءً بل وخطايا، وكلنا نذكر قيام عمر الشريف بالسرقة كي يعالج حبيبته في «أيامنا الحلوة»، لتتفهّم حتى الشخصية المعرضة للسرقة دوافعه، وتهديه ما كان يريد سرقته، وكذلك بطلة «امرأة وثلاثة رجال» الهوائية، التي تتلاعب بقلوب الرجال، لكن لا يمكنك إلا أن تعجب بخفة ظلها وتصرفاتها الغريبة.

ما سبق يتعلق بشخصيات سينما حليم الخيالية، فما بالك عندما يسرد الفيلم قصة حياة نجم شهير راحل؟ النجم بالطبع هو أنور وجدي، الذي يحاول صنّاع الفيلم إنكار كونه المقصود بلوحة موقعة من بطل الفيلم ومنتجه كمال الشناوي، تتصدر تترات البداية تقول «قصة طريق الدموع كتبتها الأيام وخطها القدر.. وأي تشابه بين شخصيات أبطال الفيلم وشخصيات حقيقية معروفة غير مقصود». لكن الحقيقة أن ما في الفيلم ليس مجرد تشابه، بل هو تطابق وتلميح وتأكيد، وأن الجميع بلا استثناء يعرفون أنه تشابه مقصود مع سيرة النجم الذي صعد إلى القمة بمزيج من الموهبة والذكاء والقدرة على استغلال الفرص - والأشخاص أحياناً - قبل أن يداهمه المرض والموت، ليرحل قبل أن يستمتع بما ناله من شهرة وثراء[١٣].

وجه الدهشة هو أن الفيلم يتعامل مع شخصية بطله أشرف حمدي (حتى اسم الشخصية يشير بوضوح لأنور وجدي) بصورة بالغة السلبية، فيظهره استغلالياً متسلقاً، يتذلل لهذه ويخدم ذاك بصورة تصل لسكب المشروبات للنجمة والمنتج خلال لعبهم للورق، كي يتقرّب إليهم، حتى يوقع النجمة سامية فؤاد (المقابل الواضح للمطربة ليلى مراد) في حبه ويتزوجها، ويستغل أموالها لينشئ شركة إنتاج[١٤]، ويراكم الأموال في حسابه البنكي، قبل أن يتنكر لها ويرفض حتى أن يدفع لها ما اقترضه منها، أو أجرها عن الأفلام التي كانت تمثّلها مجاناً من أجله.

تصفية حسابات أم محاولة لسرد سيرة؟

لا مجال لبحث كل حدث أو صفة وردت في الفيلم على حدة، ولا التأكد من مدى صحتها. ومن المستحيل أن نضع تصوراً للدوافع التي جعلت حلمي حليم يتحمّس لإخراج هذه القصة التي وضعها كمال الشناوي، وقام السيد بدير بكتابة السيناريو الخاص بها، في التعاون الثالث بينه وبين حليم. لكن من خلال مشاهدة الفيلم وقراءة معلوماته الرئيسية يمكن الجزم بأن كمال الشناوي كان هو المحرك الرئيسي لهذا المشروع، فهو من كتب القصة وأنتج الفيلم ولعب بطولته، مما قد ينم عن رغبة منه في تقديم حكاية أنور وجدي من هذا المنطلق السلبي، لسبب ما، سواء كان محاولة رصد سيرة تحمل في طياتها - شئنا أم أبينا - مفارقة وعِظة، أو كانت مجرد تصفية لحسابات بين الشناوي ووجدي، اللذين دار بينهما الكثير من المناوشات، منها هجوم الشناوي على النجم المصمم على الظهور في دور الشاب، رغم تقدم عمره وضخامة جسده، ومحاولة وجدي توقيع عقد احتكار مع النجم الشاب لحساب شركته «الأفلام المتحدة»، لكن الشناوي رفض أن يوقع أكثر من بطولة فيلم واحد هو «ليلة الحنة»، على أن يقوم بإخراجه حسن الإمام، قبل أن يغيّر وجدي

---

١٣ توفي أنور وجدي يوم ١٤ مايو ١٩٥٥، قبل أن يكمل عامه الحادي والخمسين.

١٤ تظهر الشركة في الفيلم باسم «شركة الأفلام المصرية»، بدلاً من اسمها الحقيقي «شركة الأفلام المتحدة»، لكن حلمي حليم يحتفظ ببعض عناوين الأفلام التي أنتجتها الشركة، فنشاهد أفيشات لأفلام «الحب جميل» و«ليلى بنت الفقراء» و«ليلى بنت الأغنياء»، والأخيران فيلمان أنتجهما أنور وجدي فعلاً، يحتفظ الفيلم حتى بتصميم أفيشاتهما، مع تغيير صور الأبطال وأسمائهم بالطبع.

رأيه ويقرر إخراج الفيلم بنفسه[١٥]. وقد قامت أسرة وجدي برفع دعوى قضائية خلال تصوير الفيلم تطالب الشناوي بإيقاف المشروع، لكن الأخير ردّ بأن حياة الفنان الراحل ليست ملكاً لأفراد أسرته، وإنما أصبحت ملكاً للتاريخ، وقام بتغيير أسماء الشخصيات كنوع من التحايل، وضمان عدم الوقوع تحت طائلة القانون[١٦].

كل ما سبق يؤكد وجود رغبة وإصرار من الشناوي على تقديم الحكاية بهذه الصورة، كما أن قيام حلمي حليم بإخراج الفيلم على هذه الشاكلة يؤكد أنه لم يكن هو الآخر معارضاً لهذا التصور السلبي عن أنور وجدي، وهي بالتأكيد رؤية شائعة بين كثير ممن عاصروا النجم الراحل المثير للجدل. وبغضّ النظر عن نفوس الراحلين التي يستحيل الولوج إلى ما كانت تخفيه، فإن طبيعة المشروع الغريبة جعلت حلمي حليم يختصّ بكونه المخرج المصري الوحيد الذي صنع فيلم سيرة ذاتية سلبية، عن نجم شهير ومحبوب.

اختيار الممثلين ومحاولة تبرير الأفعال

لاحظ أننا نتحدث عن فيلم تم تصويره في حياة كل الشخصيات التي يروي حكايتها باستثناء اثنين أحدهما أنور وجدي بالطبع، والثاني هو المطرب عزيز عثمان؛ الزوج الأول لليلى فوزي[١٧] (الوحيدة التي تؤدي في الفيلم شخصيتها الحقيقية)، والذي يظهره الفيلم أيضاً بصورة سيئة، باعتباره استغل ثراءه في دفع أسرة الممثلة الناشئة الفقيرة أن تضغط عليها كي تتزوجه لينقذ أهلها من الفقر، لترفض حبيبها الممثل الصاعد، فتكون هذه هي نقطة التحول التي جعلت أشرف يبيع كل مبادئه، ولا يفكر إلا في جمع المال بكل الطرق الممكنة.

في المقابل يظهر الفيلم باقي الشخصيات التي كان أصحابها لا يزالون على قيد الحياة بصورة إيجابية تماماً، سواء ليلى فوزي أو ليلى مراد التي جسدتها صباح، أو صديق أنور وجدي وشريكه في السكن عبد السلام النابلسي، والذي لعب شخصيته في الفيلم عبد المنعم إبراهيم. كل هؤلاء ظهروا بصورة مثالية كأشخاص محبين للبطل داعمين له، يتعرضون منه للقسوة والاستغلال فلا يقابلون جحوده إلا بالتسامح، وحتى فايزة فهمي (اسم شخصية ليلى فوزي في الفيلم) التي كانت ظروفها سبباً في أفعاله عادت ووقفت جواره في محنته وتزوجت منه في نهاية حياته.

الأمر فيه قدر من نقص الأمانة بالطبع، أن يكون الأحياء هم الأخيار، بينما يظهر من رحلوا في أسوأ صورة، لكن من جهة ربما يكون هذا التعامل الرقيق مع النجوم الأحياء السبيل الوحيد لصناعة الفيلم دون المزيد من المشكلات، ومن جهة أخرى صورة عزيز عثمان وأنور وجدي ترتبط بما يريد الفيلم طرحه من تأثير للهوس بالمال على سعادة البشر، فالشخصيتان مرتبطتان بالسبب والنتيجة؛ أشرف لم يكن ليصير هذا الشخص لولا صدمته التي تسبب فيها فقره وثراء عبد العزيز (اسم شخصية عزيز عثمان التي لعبها حامد مرسي)، والصديقان المنافقان الجالسان مع أشرف يتغزلان بذكائه وعبقريته هما نتائج طفيلية لوجوده، وهذا دواليك تولد انعدام العدالة المزيد والمزيد من التشوهات (غير أن الفيلم لا يسير طويلاً في هذا الطريق بما يجعل هذا الدفاع مقبولاً بشكل كامل).

---

١٥ مصدر الحكاية هو مذكرات حسن الإمام التي نشرتها مجلة «سينما». لم نجد نسخة من المذكرات، لكن الحكاية منشورة في مقال بموقع «البوابة» الإلكتروني، بتاريخ ١١ سبتمبر ٢٠٠٠، تحت عنوان «مذكرات حسن الإمام تكشف غيرة أنور وجدي من كمال الشناوي».

١٦ موقع «جولولي» بتاريخ ٢٩ مارس ٢٠١٤ تحت عنوان «كيف نجا كمال الشناوي من تهديدات ورثة أنور وجدي؟».

١٧ رحل عزيز عثمان عن عالمنا بتاريخ ٢٤ فبراير ١٩٥٥.

تقلبات غير مبررة.. كسل غير معتاد

بعيداً عن علاقة «طريق الدموع» بالواقع، والشكل الذي يقدم أنور وجدي به، تظل مشكلات الفيلم الرئيسية أكبر من ذلك، فهذه القضية الأخلاقية لن تشغل سوى من يعرف الشخصيات الحقيقية، أما مشكلات الدراما والإخراج فيمكن لأي مشاهد أن يشعر بها، والفيلم يعاني منها في الكثير من تفاصيله.

أزمة الدراما تتعلق بالأساس بالتقلبات التي تمرّ فيها شخصية البطل أشرف حمدي، والمبررات التي يسوقها العمل لتغيير البطل لموقفه من الحياة، في كل مرحلة منها. ففي البداية نشاهده في صورة الفنان البوهيمي، الحالم بالشهرة والنجومية، لكنه كذلك محبّ للحياة يريد التمتع بها، فيحاول إنفاق كل قرش يكسبه على الاستمتاع، في مقابل صديقه ابراهيم الأكثر واقعية والذي يستخدم المال في أماكنه الصحيحة لتسديد الديون وضمان حياة محترمة له ولزميله في العمل والسكن.

هذا التكوين النفسي لشخصية البطل ينقلب رأساً على عقب عندما تتركه حبيبته وتتزوج من المطرب الثري. بحسابات الميلودراما الحاكمة للفيلم، ولأغلبية الأفلام المصرية آنذاك، قد تكون هذه الصدمة سبباً مقنعاً لأن يترك أشرف المثالية، لكن أن يتغير رجل محب الاستمتاع بالمال في لحظة ليغدو راغباً فقط في جمعه دون إنفاقه، بل يقول صراحة لمحاسب مكتبه أن «الأموال التي يودعها في البنك لا تخرج منه أبداً»، فهذا انقلاب مبالغ فيه، لأنه لا يرتبط بتقدير الشخصية لقيمة المال فحسب، وإنما يحوّل شخصاً مسرفاً حتى درجة السفاهة، إلى رجل بخيل يجمع المال دون سبب.

يحيلنا ذلك إلى الفصل الختامي الذي يكتشف فيه البطل مرضه الخطير، فيُحرم من كل أشكال المتع ويصير مُلزماً بالعيش في تقشف إجباري خوفاً على حياته. نهاية تطهيرية كلاسيكية لكن لا يمكن لأحد أن ينكر واقعيتها أو ينفي ما فيها من مفارقة تستحق التأمل، كانت قيمتها لتزيد لو كان البطل يجمع الأموال على حساب الآخرين كي يستمتع بها ثم يفقد قدرته الجسدية على هذه المتعة رغم امتلاك المال فيتمنى أن يبادل الصحة بكل ما يملك من ثروة. أما أن يكون هو مجرد خازن للمال لا أكثر، فهذا ما أفقد النهاية الكثير من تأثيرها، لاسيما وأنه ليس مجرد بخيل تقليدي يجمع المال كي ينفقه ورثته، وإنما هو شخص تغيرت رؤيته للعالم بسبب واقعة تعرض لها.

المشكلات تمتد إلى المعالجة البصرية والإخراجية للحكاية، والتي شابها في «طريق الدموع» تكاسل واضح نادراً ما ظهر في أفلام حلمي حليم. على صعيد الإضافة والابتكار لا يضم الفيلم ولو محاولة لتقديم الجديد، إلا إذا اعتبرنا الاستعانة بفرقة نيللي مظلوم للرقص التعبيري، في أداء رقصة مصاحبة لأغنية تغنيها صباح، محاولة للتجديد الإخراجي. أما على صعيد تنفيذ المشاهد العادية والحوارية فلا أكثر من اللقطات المتوسطة الثنائية الاعتيادية، بكل خمولها وركونها إلى النص المكتوب الذي لا يفعل المخرج فيه أكثر من وضع الكاميرا لتُسجّل أداء الممثلين له.

والأرجح أن حلمي حليم كان لديه أسبابه الخاصة لصناعة هذا الفيلم، أسباب تتعلق أساساً بالحكاية ومعالجة السيرة. ونظراً لكونه كما حللنا أكثر من مرة مخرج لديه بوصلة يعرف من خلالها ما هو أهمّ ما في الفيلم كمنتج فني وتجاري، وفي حالتنا هذه كل ما له علاقة بالصنعة يتوارى أمام معالجة الشخصية، وما يثيره توجّه الفيلم من أزمات ومواقف. لكن هذا بالتأكيد ليس دفاعاً عن فيلم متوسط المستوى، خاصة وأن المشكلات تطول السيناريو مثلما تشوب الإخراج، مشكلات إذا أضفناها إلى الموقف العدائي غير المتفهم لبطل الحكاية - بغض النظر عن واقعية الشخصية - فمن الممكن القول بأن حلمي حليم قدم عملاً أقل من المستوى المطلوب، للمرة الثانية في أفلامه الستة الأولى.

«حكاية العمر كله».. والعودة للمساحة المُفضلة

بعد فيلمين اكتفى فيهما بلعب دور المخرج فحسب، منهما تجربة «طريق الدموع» بكل ما حملته من تحفظات، يعود حلمي حليم عبر بوابة المنتج الأشهر رمسيس نجيب إلى المساحة الإبداعية التي برع فيها وصنع من خلالها أفضل أفلامه: مساحة المخرج المؤلف وفقاً للمتاح في سينما الخمسينيات والستينيات. حليم الذي وضع قصص أفلامه الأربعة الأولى، وعهد بكتابتها لكتاب سيناريو محترفين، يقوم للمرة الأولى بكتابة سيناريو فيلم يقوم بإخراجه، مع الاستعانة بمحمد أبو يوسف لكتابة الحوار، ليكون فيلمه السابع «حكاية العمر كله» خطوة عودة نحو سينما حلمي حليم الخاصة، ليس فقط من حيث اسم صاحب القصة أو السيناريو، وإنما الأهم هو نوعية الحكايات والشخصيات والعوالم التي برع المخرج الكبير في معالجتها.

حياة النجوم وخاصة المطربين. قصص الحب التي تعرقلها فروق مادية أو اجتماعية أو عُمرية. المآزق الميلودرامية ولا سيما الأمراض الخطيرة. وإحالة حكايات الأفلام إلى الواقع عبر تشابهات يفهمها الجمهور. كلها عناصر درامية ظهرت مرات عدة في أفلام سابقة لحلمي حليم، ليعيد توظيفها في «حكاية العمر كله»، الفيلم الذي تعاون فيه للمرة الأولى مع النجم فريد الأطرش، لينضم إلى قائمة نجوم الغناء الذين عملوا مع حلمي حليم، بعد عبد الحليم حافظ وصباح.

هذه العناصر تبدأ من محاولة استحضار الواقع إلى الشاشة عبر حيلة كلاسيكية هي تسمية الشخصيات بأسماء الممثلين الحقيقية، فبطل الحكاية هو المطرب الشهير فريد (فريد الأطرش)، الذي تحبه الممثلة ليلى (ليلى فوزي) في صمت، ويعرف هذا الحب ويحاول دعمه صديقه الممثل منعم (عبد المنعم ابراهيم)، بل أن كاتب حوار الفيلم محمد أبو يوسف يظهر في المشاهد الأولى للفيلم في دور المؤلف الأستاذ محمد الذي يزور فريد لمناقشته في سيناريو[١٨]. حيلة الأسماء تثير انتباه الجمهور تلقائياً، ليبدأ ذهن المشاهد في الربط بين الشخصية الدرامية والممثل الذي يلعبها، ويصير الفيلم صورة موازية للواقع، صورة تستفيد من بعض المعلومات التي قد يعرفها الجمهور سلفاً عن النجم (وهي في حالتنا هذه علاقات فريد الأطرش النسائية وحبه للسهر ولعب الورق)، دون أن تزعم للحظة أن الفيلم يحمل أكثر من حكاية خيالية. العلاقة بين الواقع والفيلم التي أجاد حلمي حليم استخدامها من قبل في «حكاية حب» مع عبد الحليم حافظ.

العودة لحب الشخصيات ومآزقها

فريد يبدو عند لحظة بدء الفيلم شخصية تميل للسلبية منها للإيجابية، فرغم موهبته وشهرته هو رجل عابث، لا يؤمن بوجود الحب، ولا يلاحظ هيام الممثلة ليلى به، ويقضي ليله ساهراً مع شلّة الأصدقاء الفسدة بين الرقص والشراب، حتى أن مشكلة تحدث بينه وبين مؤلف السيناريو بسبب رغبته في مناقشة العمل مع صديقته شوشو (مها صبري) بحكم كونها «صاحبته الروح بالروح» بالرغم من كونه لم يتعرف عليها سوى في الليلة السابقة!

رغم هذا التأسيس السلبي لا يقع حلمي حليم في خطأ فيلمه السابق «طريق الدموع» بسرد حكاية بطل لا يكنّ له صناع العمل أي حب أو احترام أو تفهّم للمواقف. فتبدو تصرفات فريد في «حكاية العمر كله» خفيفة الظل باعثة على الضحك، تماماً كعلاقات صباح المتعددة في «امرأة وثلاثة رجال»، ويقدم الفيلم بطله وكأنه طفل كبير، لا يعترف بالحب من باب المكابرة، أو لأنه لم يجرّب الشعور الحقيقي من قبل، لذلك فإن ما يؤمن به بل ونمط حياته كلها يتغير عندما تأتي ابنة من علّمه الموسيقى نادية (فاتن حمامة) لتعيش معه في المنزل بعد وفاة والدها. ورغم إنه في البداية يتذمر من وجودها وحزنها الذي يحرمه من الحياة الصاخبة التي اعتاد عليها، إلا أن ذلك سرعان ما يتغير لتظهر بوادر الحب على النجم الكبير.

---

١٨ لا يوجد مصدر يجزم أن من يظهر في المشهد هو أبو يوسف نفسه، خاصة مع عدم العثور على صورة تؤكد ملامح المؤلف، لكن قياساً على منطق اختيار الأسماء، وعلى غياب اسم الممثل الذي لعب الشخصية عن تترات البداية، يبدو الأقرب للصحة أن أبو يوسف هو من يظهر في الفيلم.

نقطة التحول الحقيقي في موقف فريد من نادية ترتبط أيضاً بأحد العناصر الدرامية المتكررة في سينما حليم، وفي الميلودراما المصرية بشكل عام خلال تلك الفترة. نقصد هنا إصابة البطل بمرض خطير (تشابه آخر مع «حكاية حب»)، وبالتحديد عندما تداهم فريد أزمة قلبية بسببها تظل حياته في خطر لمدة أسبوع، دون أن يعلم بهذا سوى نادية التي تساعده على تجاوز محنته، بل وتتحمل قسوته في معاملتها، وهو ما يتفهمه عندما يعرف الحقيقة، فيكون مصدر إشعال شرارة الحب في قلبه.

الطريف والعجيب في الأمر أن حدث الأزمة القلبية صيغ فقط من أجل لعب هذا الدور في التقريب بين البطلين، وعلى العكس من الشائع بأن يكون المرض من لحظة ظهوره هو الموتيفة الأهمّ، أو المحرك الرئيسي للدراما ومصائر الشخصيات، فإن فريد سرعان ما يتجاوز أزمته الميلودرامية بعد تحقيق غرضها في الأحداث، ليعود الفيلم إلى مساره الطبيعي كعمل رومانسي يميل لخفة الظل والتفاؤل، وكأنها خلطة صار حلمي حليم خبيراً في تقديمها بمقادير وأشكال مختلفة، كي تأتي بنتائج يجمعها نجاح الفيلم في تكوين رابط عاطفي مع الجمهور دون شعور بالملل أو التكرار. وأي محاولة للمقارنة بين «حكاية حب» و«حكاية العمر كله» ستكشف عن نتيجة مدهشة هي أن العناصر الدرامية والسردية للفيلمين تكاد تكون واحدة، لكن نتائج صياغتها أتت في كل مرة بفيلم مختلف كل الاختلاف عن الآخر، في أحداثه وجوّه العام وتأثيره في نفوس المشاهدين.

المنزل عالماً فيلمياً

يعود حلمي حليم أيضاً في «حكاية العمر كله» إلى اللياقة الإخراجية التي غابت عنه في الفيلم السابق، ليقدم صورة نموذجية للتعامل بنجاح مع مأزق إخراجي قد يعجز عن مواجهته مخرج آخر، هو مأزق الحيز المكاني الضيق؛ فحوالي سبعين بالمائة من مشاهد العمل تدور في مكان واحد، هو منزل فريد. السبب درامي بالأساس لأن المنزل هنا هو عنصر فاعل في الحكاية، ففيه يستقبل فريد أصدقاء السهر كل ليلة، وإليه تنتقل نادية فتُغيّر نظام حياة صاحبه، وداخله يُحبَس فريد عندما يتعرض للأزمة القلبية، وإليه يعود صاغراً عندما يكتشف أن رغبته في البقاء جوار نادية فاقت كل الأشياء التي كان يستمتع بفعلها من قبل.

هو خيار درامي إذن اتخذه حليم الذي كتب السيناريو عن وعي ورغبة مسبقة في التجريب، ورؤية تجسدت في توظيف الديكور الذي نسقه نجيب خوري، ونفذه حلمي عزب، لجعل منزل فريد يظهر على الشاشة عالماً فيلمياً كاملاً زاخراً بالديكورات والمناظر وأماكن الأحداث. الأمر لا يقتصر على كونه منزلاً ضخماً يتم تصوير الأحداث داخله؛ في الصالة وغرف النوم والشرفة والمطبخ وغيرها من المساحات مختلفة التصميم، وإنما يمتدّ لما هو أعمق بأن يكون لتلك الأماكن دلالات درامية وعلاقات نفسية مع الشخصيات، كأن تكون غرفة نوم فريد مرتبطة بشخصيته وميوله وموقفه من نادية، التي تدخلها في البداية على استحياء، ويكاد يطردها منها مرة، قبل أن تصير علاقتها بالغرفة أكثر حميمية، بتطور موقف فريد منها، أو أن يكون المطبخ هو مكان تودده إليها باعتباره المنطقة الوسطى الذي يمكن داخلها ممارسة فعل مشترك، كالطبخ دون اختراق لخصوصيتها، أو الاستغلال الذكي لغرفة الشقيق ممدوح (أحمد رمزي) التي تقيم نادية فيها. ممدوح يغيب عن الوجود الفعلي لثلاثة أرباع زمن الفيلم تقريباً، نظراً لسفره بداعي الدراسة في أوروبا، لكن صوره متواجدة على جدران الغرفة، كتعبير واضح عن مكانته داخل قلب نادية التي تحبه منذ الصغر، ليرزع ديكور الغرفة بهدوء بذور الصراع في الفصل الأخير من الفيلم، والذي يعود فيه رمزي إلى مصر، ليصبح دون أن يدري منافس شقيقه الأكبر على حبّ الفتاة.

لاحظ أن توظيف المكان وتفاصيله لا يقتصر على قيمتها كخلفية للأحداث، بل يمتد لتوظيفات ذكية لبعض التفاصيل كموتيفات درامية، مثل اللوحة العارية التي سوف يساعد فريد نادية على تبديلها بأخرى، كتعبير عن تغيّر شخصيته من اللهو إلى الحياة الهادئة الملتزمة، أو الاستخدام الأخفّ ظلاً لراديو غرفة النوم، والذي يسمع فيه فريد رسالة أرسلتها نادية للإذاعة تطالبه فيها بالتزام السرير حتى يشفى، والتي كتبتها وكأنها أمّ تبعث رسالة لصغيرها، في مشهد يمزج الكوميديا بالبلاغة السينمائية للتعبير عن تحكّم هذه الصغيرة بطريقتها في حياة النجم الكبير.

علاقة جريئة وتضحية نبيلة

وصول ممدوح إلى المنزل يبدأ في دفع الأحداث نحو النهاية، لكن ذلك لا يتم دون أن يضع حلمي حليم إحدى بصماته الجريئة في التعبير عن الحب بشكل مغاير للنسق الاجتماعي والأخلاقي المعتاد. فبعدما كان من أوائل من قدموا المرأة متعددة العلاقات العاطفية بشكل إيجابي، يقوم في «حكاية العمر كله» بتقديم علاقة حب جريئة ذات طابع حسي واضح، بين ممدوح ونادية. الفتاة التي كانت تقرأ الروايات الرومانسية في الغرفة المليئة بصوره، وتتذمر عندما يقطع فريد استمتاعها في اللحظات العاطفية الساخنة بين أبطال الرواية، والفتى العائد من الخارج الذي يمثل الصورة التي طالما تخيلتها نادية عن العاشق الجريء الذي يأخذ حبيبته بالقوة.

وفي مشهد بالغ الجرأة يتهجم ممدوح على نادية ويدفعها على السرير ويشلّ حركتها تماماً وكأنه بصدد الاعتداء عليها، ثم يتركها قائلاً «أنا أقدر أبوسك بالقوة.. لكن مش هابوسك إلا لما أنت تطلبي»، وهو تصرف قد يبدو للعامة، وحتى لمخرج آخر مبالغ في جرأته، بما قد يسيء لأخلاق الشخصيات، لكن حلمي حليم بانفتاحه المعتادة يستخدمه بأريحية، بل ويجعل نادية تسعد به، ويدعم هذه العلاقة باعتبارها الحب الحقيقي الصالح للاستمرار بين الشاب والفتاة متقاربي العمر والأحلام، ليأتي ذلك على حساب فريد بطل الفيلم، والذي يُقدم على تضحية نبيلة في نهاية الأحداث بتمنّيه السعادة للعاشقين الشابين، رغم كل ما يكنّه من حب لنادية، وهي نهاية يمكن أن نصفها بالطليعية في ظل كون فريد الأطرش هو نجم الفيلم وبطله الأول، وهو المغني المحبوب الرومانسي الذي يصعب في الظروف الطبيعية أن ينتهي فيلم يلعب بطولته بأن يتخلى عمّن يحبها، ويضحي بسعادته ليتمنى لها الهناء مع آخر، حتى لو كان هذا الآخر هو شقيقه وربيبه.

كل ما سبق علامات إجادة وميزات جعلت «حكاية العمر كله» أحد أفضل أفلام مخرجه وكذلك بطله، إذا أضفنا لها الإخراج البديع لأغنية «ما انحرمش العمر»، على الصعيدين الجمالي والدرامي، فسيكون أمامنا واحد من الأفلام التي حفرت اسم حلمي حليم ضمن كبار فناني السينما المصرية.

«الحياة حلوة».. تعاون أول مع الدولة وكوميديا بمقاييس احترافية

لم يكن من الممكن أن يبقى حلمي حليم بعد كل هذا المشوار بعيداً عن القطاع العام، الذي كان يعيش في منتصف الستينيات الفترة الذهبية لقيام الدولة بتمويل الأفلام السينمائية، من خلال «الشركة العامة للإنتاج السينمائي العربي» (فيلمنتاج)، التي كان المخرج الكبير صلاح أبو سيف يديرها ويشرف على إنتاجها، وأبو سيف من الأجيال الأولى لفناني «ستوديو مصر»، فكان من الطبيعي أن يحدث تعاون بين المؤسسة التي يديرها وبين حلمي حليم الذي ينتمي للمدرسة نفسها.

«فيلمنتاج» كانت تصنع عدداً كبيراً من الأفلام بالتوازي، أفلام تتباين في نوعها وأبطالها ومدى جديتها، بين أفلام فنية جادة تشغل حتى يومنا هذا مكانها بين أهمّ إنتاجات السينما المصرية، وبين أفلام جماهيرية خفيفة تعرّضت المؤسسة بسببها لهجوم أدى في النهاية لتوقفها عن الإنتاج وتصفيتها، لتُثبت الأيام لاحقاً أن فيلماً واحداً من إنتاجها لم يخسر مادياً حسب الفهم الصحيح للسينما كصناعة طويلة الأمد تستمر في درّ الأرباح لعقود بعد صناعة الفيلم، من خلال حقوق العرض والتوزيع. وحتى الأفلام الخفيفة والكوميدية التي هوجمت وقتها باعتبارها أعمالاً لا يليق بالدولة أن تنتجها، دار الزمن وصارت من كلاسيكيات الأفلام الجماهيرية التي يذكر الجمهور العربي بأكمله مشاهدها وعباراتها حتى إن كان الفيلم بسيطاً.

إلى هذا النوع ينتمي فيلم حلمي حليم الثامن «الحياة حلوة»، الذي شارك في تأليفه فريق كبير، فهو قصة محمود فرج، سيناريو وحوار محمد عبد الجواد ومحمد مصطفى، بمشاركة في السيناريو من إيهاب الأزهري. رغم هذا الفريق من المؤلفين ورغم أنه من الطبيعي أن يكون لحلمي حليم، أستاذ السيناريو هو الآخر، آراؤه وتدخلاته في النص، إلا أن الهدف الواضح من كتابة هذه الحكاية كان صياغة كوميديا رومانسية خفيفة، تمزج بين شكلين شاعا وقتها في الأفلام الجماهيرية، هما: أفلام الصيف التي تدور في المصايف وعلى الشواطئ، وأفلام الثلاثيات التي يقوم ببطولتها ثلاثة ممثلين أو ثلاث ممثلات يخوضون معاً مجموعة من المغامرات والعلاقات العاطفية.

هدف الفيلم إذن واضح لا يحمل أي التباس، في تأكيد على فهم المخرج المُعلن للفروق بين الأنواع، وتمييزه بين الحكاية الصالحة لأن تكون نواة لفكرة إنسانية أو اجتماعية، حتى لو كانت في إطار فيلم غنائي أو رومانسي، وبين الحكاية التي لا تحمل داخلها أكثر من أسباب التسلية وخفة الظل، كما ينطبق على «الحياة حلوة»، والذي تكشف ملزمة دعائية نشرتها «مؤسسة السينما» (فيلمنتاج) داخل مجلة «صباح الخير»، عام ١٩٦٥، للدعاية عن قائمة أفلامها التي ستعرض قريباً[١٩]، أن عنوانه الأصلي كان «أولاد بلدنا»، وهو العنوان الذي بدأت المؤسسة دعايتها باستخدامه، قبل أن يتقرر لاحقاً تغييره ليصير «الحياة حلوة»، وإن كان الاسم الشعبي الذي يستخدمه بعض المشاهدين المتمرسين لوصف الفيلم هو «لوكاندة المندرة».

ثلاثة شباب وفتاة وفيلا

الحكاية في منتهى البساطة: ثلاثة شباب طارق وعبد الرحمن وفخري (حسن يوسف، وعبد المنعم إبراهيم، ويوسف فخر الدين) يسافرون إلى الإسكندرية من أجل حضور معسكر صيفي، ينفقون أموالهم قبل أن يكتشفوا أن معسكر الإسكندرية مخصص للفتيات، وأن عليهم إن أرادوا أن يذهبوا لمعسكر الشباب بعيداً في مرسى مطروح. يحاولون تدبير

---

١٩ الملزمة المرسومة بالكاريكاتير كاملة نُشرت في العدد رقم ٥١٧ بتاريخ ٢ ديسمبر ١٩٦٥، وتحمل صفحاتها (٣٣-٤٠) الملزمة الدعائية متضمنة أفلام الموسم ومنها «مراتي مدير عام» لفطين عبد الوهاب، «الاعتراف» لسعد عرفة، «صغيرة على الحب» لنيازي مصطفى، «قنديل أم هاشم» لكمال عطية، و«أولاد بلدنا» لحلمي حليم الذي سيتغير اسمه لاحقاً إلى «الحياة حلوة». (انظر دعاية الفيلم من الملزمة في ملحق الصور).

المال من أعمال عابرة وينامون على الشاطئ حتى يقابلون فتاة تدعى منى (نادية لطفي)، تدعوهم للإقامة معها في فيلّا جدها، ليقنعوها بتحويل الفيلا فندقاً يلبي حاجة زوار المندرة التي لا يوجد فيها فنادق أخرى، ليتوالى قدوم النزلاء آتين معهم بمغامرات ومواقف كوميدية، قبل أن يقع طارق ومنى في الحب بطبيعة الحال.

بالإمكان أن نحاول تأويل بعض مواقف الفيلم وتحميلها بأكثر مما تحتمل، كأن نتحدث مثلاً عن إصرار الشباب على استغلال الفيلّا والاستفادة منها بعدما كانت منى تتركها وتقيم في غرفة خارجها خوفاً مما يُقال عن كون القصر مسكوناً بالأرواح، باعتبار هذا انتصاراً للعلم والواقعية على حساب الخوارق، أو نتحدث مثلاً عن نجاح الأبطال في النهاية في مشروع الفندق إلى درجة جعلت جد منى (شفيق نور الدين)، الذي حاول طردهم وبيع المكان، يقنع ويتعاون معهم في طهي الطعام للنزلاء، ونعتبر هذا انتصاراً لروح الشباب وطموحه ورغبته في صياغة مستقبله بيديه. لكن الحقيقة أن هذه التفسيرات وإن وُجد ما يدعمها في الفيلم تبدو نوعاً من التأويل المُفرط في فيلم لا يعمل على تدعيم أي من هذه العناصر درامياً، ويكتفي بالعبور عليها في سياق الاهتمام الرئيسي لصانع الفيلم، وهو تحقيق هدفه بصناعة عمل خفيف الظل.

على هذا المستوى يبدو «الحياة حلوة» عملاً ناجحاً، سواء في اختيار نجومه المناسبين لتنويعة البطولة الثلاثية، مع وجود ممثلة هي نادية لطفي، الأوسع شهرة ونجومية بما يوازي كونها بطلة وحيدة في مواجهة الذكور الثلاثة، أو في كتابة سيناريو يقسم زمن الفيلم إلى مراحل تكاد الحكاية تتغيّرفيها باستمرار، بما يخلق اسكتشات متتالية تسمح في كل مرحلة بإدخال شخصيات جديدة، ورسم مواقف طريفة مختلفة، بحيث يصير الفيلم مكوناً من فصول على النحو التالي: فصل البحث عن مأوى / فصل محاولة العمل / فصل التعرف على منى / فصل تأسيس الفندق / فصل التعامل مع النزلاء / فصل الحفاظ على الفندق. البناء الذي يمنح العمل ديناميكية وخفة ظل متجددة مناسبة لما أوضحناه عن الهدف الترفيهي للعمل.

انفتاح وجرأة متجددان

الأمر الذي صار مقترناً بأفلام حلمي حليم، دائم الظهور فيها باختلاف أنواعها وأبطالها وسياقها الإنتاجي، هو ذلك الانفتاح في التعامل مع العلاقات الذي يصل إلى حد الجرأة الصادمة للأخلاقيات السائدة. أبرز ما في هذه الجرأة أنها لا تحاول الدخول في معارك بدعوى الحرية الفردي (المعارك من هذا النوع كثيراً ما تأتي بنتائج عكسية)، وإنما تنتهج سبيل التعامل مع الوضع الجريء باعتباره أمراً عادياً لا يستحق التوقف عنده، فطبيعة الأمور هو افتراض حُسن النية في تصرفات البشر، لا وضعهم طيلة الوقت موضع شك واتهام. وكما أتت نادية كي تعيش مع فريد، وهو رجل أعزب غريب عنها دون أن تلاقي أي اعتراض أو حتى تحفظ من شخصيات «حكاية العمر كله»، يتعامل «الحياة حلوة» مع قرار منى باستضافة الشباب الثلاثة في الغرفة التي تقيم فيها، بل ودعوتها إياهم لينامو معها في السرير الوحيد المتوفر، باعتباره قراراً عادياً لا يحتاج لأكثر من ثوان يندهش فيها الأصدقاء من الأمر، ثم يحاولوا الاستفادة من العرض.

بالنسبة لمنطق الفيلم وصانعه هؤلاء شباب في محنة تعبت أجسادهم من النوم على رمال الشاطئ، وبالتالي فلا رفاهية لديهم لرفض أي عرض بالمساعدة، يتضمن سريراً للنوم، أو حتى التفكير في العرض بوسيلة أخرى. وهذه فتاة مستقلة منفتحة أرادت أن تساعد هؤلاء المحتاجين وفقاً لما تمتلكه من مساحة، فليس لديها سوى هذه الغرفة في ظل إيمانها بأن الفيلّا مسكونة لا ينبغي دخولها. معادلة بسيطة لتقديم العون وتلقيه دون حساسية مفرطة أو افتراض لسوء النيّة، وإن وجدت فالفتاة قادرة على مواجهتها وإيقاف المتجاوز عند حدّه، تماماً كما تختار ترتيب نوم الشباب على السرير وفقاً لدرجة اطمئنانها، بحيث يكون الأقرب لها هو عبد الرحمن الأبعد عن ارتكاب أي حماقة.

التعامل مع استقلالية المرأة وحريتها باعتباره أمراً مسلماً به قد يكون هو الشكل الأمثل لتمرير هذه الأفكار في مجتمع محافظ بطبيعته، على العكس من الوقوف عند مشكلة، والشجار حولها، والذي قد يدفع للمزيد من التحفظ كنوع من رد الفعل. هذا الشكل من الوعي والانفتاح ظهر بشكل واضح في أفلام حلمي حليم خلال الستينيات، بصورة تختلف عن النبرة المحافظة في بعض أفلام الخمسينيات، وعلى رأسها «سلّم ع الحبايب»، بما يعكس تطوّر في رؤية صانع الأفلام لمجتمعه، حتى لو كان خلفية لفيلم كوميدي خفيف، يقابلها تطوّر في الأدوات الإخراجية الأساسية، مع ميل أكبر للتبسيط البصري، ففي أفلامه الأحدث ومن بينها «الحياة حلوة» نلحظ سلاسة كبيرة في تصوير المشاهد الحوارية التي تشكل النسبة الأكبر من الفيلم، الانتقال السلس بين تشكيلة من اللقطات مختلفة الأحجام والزوايا، بخلاف الميل للقطات الأطول والقطعات الأقل عدداً في الأفلام القديمة. لكن في الوقت ذاته يقل كثيراً وجود تكوينات دلالية، أو حركات مركبة للكاميرا، على الشاكلة التي ميزت الأفلام الأولى، وتحديداً «أيامنا الحلوة» و«حكاية حب».

في ذلك نزوع واضح نحو الاحترافية، تجعلنا نقول إن حلمي حليم صار بمرور السنوات وتوالي الأفلام مخرجاً محترفاً بمنطق السوق، يصنع أفلامه بإحكام لتنجح في تحقيق أهدافها بجودة بصرية، لكن دون النزعة الفنية ومزايا المخرج المؤلف التي صنعت خصوصية أفلامه الأولى، مع ترسيخ متصاعد لانفتاح ينتصر للحرية الفردية، بعيداً عن كافة الأحكام الأخلاقية، بما قد يُعد في حد ذاته دراسة حالة في كيفية تطور إنتاج فنان سينمائي، على مستويات الحرفة والمحتوى والعلاقة مع الصناعة السائدة. وفيلم مثل «الحياة حلوة» قد لا يكون بين أفضل أفلام حلمي حليم، وقد لا يكون عملاً فنياً عظيماً، لكنه بالتأكيد عمل تجاري ممتع وناجح، فيه حضور لمخرج أظهر منذ بدايته قدرة على فهم الفروق بين أنواع الأفلام، ثم صار بالتمرّس صانعاً محترفاً يقدم للجمهور في كل مرة ما يريد مشاهدته.

«أيام الحب».. بجماليون على طريقة حلمي حليم

للمرة الأولى في مسيرته المهنية يشهد العام ١٩٦٨ عرض فيلمين من إخراج حلمي حليم، هما: «أيام الحب»، و«مراتي مجنونة مجنونة». حليم الذي كانت أفلامه في البدايات تفصلها فترات زمنية أكبر وصلت أحياناً لثلاث سنوات، صار بحق أحد أساتذة الصناعة ومحترفيها؛ فقدرة المخرج على إنجاز فيلمين في عام واحد هي أحد شواهد الانخراط في عجلة الصناعة طبقاً لأدواتها وآلياتها الإنتاجية، مع محاولات دائمة حافظ عليها المخرج الكبير طوال مسيرته في اختيار موضوعات أو تفاصيل تجعل حتى التجاري من أفلامه ينتمي بشكل ما إلى العوالم التي يحبها، وعلى رأسها عالم المشاهير ونجوم السينما والغناء الذي دأب على ولوجه في أفلام كثيرة منها «سلم ع الحبايب» و«حكاية حب» و«طريق الدموع» و«حكاية العمر كله»، قبل أن يعود ويدخله مرة جديدة في «أيام الحب».

التترات تقول إن الفيلم قصة وسيناريو حلمي حليم وحوار محمد أبو يوسف، لكن العمل بالتأكيد ليس فكرة حليم، بل هو مأخوذ عن مسرحية جورج برنارد شو الشهيرة «بجماليونPygmalion»، التي يعرفها العالم بعنوان المسرحية والفيلم الشهيرين اللذين عالجاها «سيدتي الجميلة My Fair Lady». لا مجال هنا للتشابه أو توارد الخواطر، فهذه معالجة واضحة للحكاية الشهيرة عن اختيار فتاة من قاع المجتمع وتحويلها امرأة راقية على يد رجل ينتمي للأرستقراطية مادياً وثقافياً، والتي استقى برنارد شو عنوانها من الأسطورة اليونانية عن النحات بجماليون الذي نحت تمثالاً عاجياً لامرأة ووقع في غرامه، ليتمنى أن تُبث الروح في التمثال لتتحقق أمنيته.

الحكاية صارت معروفة حتى للمشاهد العربي العادي بسبب المسرحية الشهيرة التي اقتبسها وعالجها بهجت قمر وسمير خفاجي، وأخرجها حسن عبد السلام من بطولة فؤاد المهندس وشويكار عام ١٩٦٩. لكن ذلك كان بعد فيلم «أيام الحب» الذي قدم حلمي حليم من خلاله أول معالجة عربية لبجماليون. وفي أغلب الظن أن المصدر الأقرب الذي تأثر به المخرج وقرر تمصيره هو النسخة السينمائية التي أخرجها جورج كوكور عام ١٩٦٤[٢٠]، أي قبل صناعة الفيلم المصري بنحو ثلاث سنوات، وإن كان من غير المفهوم لماذا لم يشر حليم إلى المصدر فائق الشهرة على تترات الفيلم، وهي الهفوة التي زاد من تأثيرها بالطبع نجاح المسرحية المصرية وما ترتب على ذلك من شهرة للنص الأصلي.

عالم السينما مسرحاً للأحداث

لحلمي حليم إذن السبق في تمصير «بجماليون»، مع التحفظ على نسبها لنفسه، الأمر الذي قد يرتبط بما قام به من تغيير للعالم الفيلمي الذي تدور فيه الأحداث، فبدلاً من العصر الكلاسيكي (الفيكتوري في نص برنارد شو، والخديوي في معالجة قمر وخفاجي)، ومحاولة تقديم فتاة من الرعاع باعتبارها ابنة عائلة أرستقراطية، يأخذ «أيام الحب» الحكاية إلى عالم السينما في الزمن المعاصر، وتحويل بائعة مياة غازية شعبية إلى نجمة سينمائية راقية الجذور.

عصفوران ضربهما حلمي حليم بهذا الخيار، أولهما بالطبع أخذ الفيلم إلى مساحته المحببة، عالم النجومية الذي صار علامة مميزة في أفلامه، والذي يميل الجمهور بشكل تلقائي للاهتمام بمتابعته ومعرفة تفاصيله، بما يخلّص الحكاية الأصلية من كونها تدور في عالم بعيد لا يعرف المشاهد عنه الكثير، ولا يهتم بمن دخله أو خرج منه، إلى عالم يعرفه ويحبه ويهتم بالاستزادة حوله. العصفور الثاني هو اعتبار الوسط الفني هو المعادل المعاصر للأرستقراطية الكلاسيكية، فدخوله بمثابة صعود اجتماعي. الأمر الذي يوظف الفيلم فيه نبرة المسرحية الساخرة من الأرستقراطية لتوجيه أسهم النقد لبعض الممارسات في عالم الفن، كسطوة المال الجاهل متمثلاً في شخصية المنتج (محمد رضا)، أو التباهي بالأصول العريقة والعائلات في عالم يفترض أن يكون الأساس فيه هو الموهبة قبل أي شيء آخر.

٢٠ My Fair Lady (1964) by George Cukor

محاولة المخرج شريف لطفي (أحمد مظهر) خلق نجمة من بائعة الكازوزة السكندرية قشطة (نادية لطفي) تحمل في داخلها الأمرين: الانتقاد خفيف الظل لعالم السينما الذي ينتمي إليه صانع الفيلم، ومداعبة الجمهور الذي تمثل له الحكاية في هذه الصورة قصة صعود أكثر تأثيراً من الانتقال بين الطبقات في زمن قديم، ناهيك عن مكسب إضافي لاختيار صناعة السينما مسرحاً للأحداث، هو إيجاد معيار حقيقي لتقييم نجاح تجربة تغيير قشطة، فهناك فيلم سيشاهده جمهور، ونجاح هذا الفيلم هو المقياس الواضح لنجاح الفتاة الشعبية، بعيداً عن أمور قابلة للطعن، كإقناع أبناء الوسط الذي يسخر الفيلم منه أو وقوع البطل في حبها.

نقل الحكاية إلى عالم السينما منح المخرج مساحة أيضاً للتجريب الطريف، المتمثل في كسر الإيهام باستحضار شخصية من الواقع هي الممثل توفيق الدقن، الذي يظهر خلال حفل في الدقائق الأولى للفيلم بشخصيته الحقيقية ليتحدث معه الصحفي حنفي (عبد المنعم ابراهيم) عن سبب تلقيه الضرب في الأفلام دائماً من فريد شوقي، فيتحدث الدقن ساخراً بأنه ليس وحده من يُضرب وإنما محمود المليجي أيضاً، وأن ذلك هو أكل عيشه الذي يتقاضي عليه المال لأنه «من دفع ضرب». هذه لم تكن المرة الأولى التي يوظف حلمي حليم فيها حيلة استحضار الواقع في الدقائق التقديمية للفيلم، فقد فعلها من قبل في «حكاية العمر كله»، بما يخلق ألفة بين الجمهور والشخصيات ويمنحه شعوراً بأن هؤلاء نجوم حقيقيين، وأن الأحداث تدور على أرض الواقع، ويضاف لذلك في حالة «أيام الحب» أن الأمر فيه تمهيد لما ذكرناه من انتقاد لكيفية إدارة الأمور داخل عالم السينما. أي أن خيار نقل الحكاية إلى عالم السينما كان هو المصدر الرئيسي لأي تميز واختلاف يمكن أن نجده في الفيلم مقارنة بالمعالجات المختلفة لنص «بجماليون».

حيل صغيرة من مخرج كبير

حلمي حليم الذي لم يعد منشغلاً بالتكوينات التعبيرية أو بالحركات المعقدة للكاميرا يُظهر في «أيام الحب» صورة أخرى من صور إتقان الحرفة، وهي الاعتماد على تفاصيل أو حيل صغيرة، يمكن من خلالها أن يخلق تأثيراً كبيراً لدى الجمهور، عبر توظيف أداء الممثل وترتيب اللقطات التي يتم القطع بينها بصورة توجّه ذهن المشاهد حسب ما يريده المخرج.

لنضرب مثالاً على هذه الحيل البسيطة في مشهد قيام المخرج والصحفي والنجم بحضور عرض أزياء من أجل البحث عن فتاة تكون الوجه الجديد الذي يلعب بطولة الفيلم المرتقب. وبعد صعود عدة فتيات على المسرح وملاحظة أخريات ضمن الحضور، وقيام المخرج في كل مرة بالإشارة للعيوب التي تجعل الفتاة غير صالحة للاختيار، ينظر الصحفي فتحي بإعجاب وانبهار لخارج الكادر، مؤكداً أنه قد وجد «كنز مش قادر أشيل عيني من عليه أبداً.. الجمال كله.. الأنوثة الكاملة»، ليتساءل صديقاه عمّن يقصد، فقط ليتم القطع عندها والانتقال للقطة تظهر سيدتين متقدمتين في العمر. هذا البناء البصري للنكتة أو «الإيفيه» هو وليد خبرة تجيد استخدام الأدوات المتاحة لإحداث تأثير، حيث يتم توجيه أذهان المشاهدين في إتجاه مسار المشهد الطبيعي الباحث عن فتاة، بما يبعد عن الذهن ما نعرفه سلفاً عن شخصية فتحي المُحب للعجائز، بحيث تدفع عبارته التمهيدية (الفرش بمصطلح عالم الكوميديا) الجمهور للأمل في إيجاد فتاة جميلة حقاً، قبل أن يأتي القطع وكشف الحقيقة في اللحظة المناسبة تماماً، قطع لو تقدم أو تأخر لثانيتين أو ثلاث لم يكن من الممكن أن يُحدث الأثر نفسه.

هذا مثال على التفاصيل الدقيقة والعابرة التي يُخلق بها الفيلم الجماهيري الجيد، والتي تتم غالباً نتيجة للخبرة والحرفة ودون قصدية مسبقة. أما على المستوى الأوسع، وخاصة في فيلم الحدث الرئيسي فيه هو انتقال البطلة من حال إلى حال، فإن أهم تفاصيل قام حلمي حليم بتوظيفها في «أيام الحب» هي ما يتعلق بمظهر نادية لطفي قبل وبعد تدريب

المخرج شريف لها، والقاعدة الإخراجية هي أنك إذا أردت أن تُشعر المتلقي بحدوث فارق كبير، فعليك أن تعمل على دفع نقطة الصفر بعيداً حتى يكون التغير ملحوظاً، بمعنى أن إبراز التحول ارتبط في حالتنا هذه بهيئة شخصية قشطة في حالتها الصفرية كبائعة كازوزة شعبية، فكلما كانت أكثر صخباً كلما ظهر التغير في الفصل الأخير من الفيلم.

إظهار الصخب الشعبي كان سهلاً عندما كانت قشطة ترتدي الجلباب البلدي وتقف على الطريق لتفتح زجاجات المياه الغازية للزبائن، لكن أفضل توجيه للممثلة كان بعد انتقالها لمنزل شريف، وقيام الأخير بتغيير هيئتها الخارجية عبر صبغ شعرها وتصفيفه وإلباسها فستاناً أنيقاً. عند هذه النقطة تحديداً يبرز أداء نادية لطفي المُحكم وتوجيه حلمي حليم لها للتعبير بلغة الجسد عن جذورها الشعبية. طريقة سيروجلوس الفتاة وحركات ذراعيها خلال تلك المرحلة من الفيلم هو التمهيد الإخراجي الذكي لما سيحدث لاحقاً، فعندما نشاهد الممثلة تتكلم وتتحرك في الفصل الختامي بصورتها الطبيعية (كنادية لطفي النجمة)، يكون الفارق وقتها واضحاً جلياً لا يحتاج من الممثلة المزيد من المجهود.

بهذه التفاصيل الصغيرة والمرتبطة أساساً بالحرفة شغل حلمي حليم هذا الفيلم، بعد كتابة سيناريو جيد وخفيف الظل، يعالج نصاً كلاسيكياً بروح معاصرة وينقله إلى عالم يحبه المخرج وجمهوره، فيصيغ من خلاله قصة لها بعض الأبعاد الاجتماعية الناقدة، لكنها قبل هذا حكاية ممتعة ومناسبة لفيلم خفيف يحبه المشاهد العادي ويتفاعل معه.

«مراتي مجنونة مجنونة مجنونة».. اللعب بقواعد السينما السائدة

كان العام ١٩٦٨، كما أوضحنا، عام انخراط حلمي حليم الكامل في الصناعة السائدة، على مستوى العدد بعرض فيلمين من إخراجه، خلال عام واحد، وكذلك على مستوى نوع الأفلام نفسها ومضمونها، فكلاهما كان فيلماً تجارياً خفيفاً، كوميديا رومانسية مأخوذة عن مسرحية عالمية في «أيام الحب»، وكوميديا صرفة في «مراتي مجنونة مجنونة مجنونة»، الفيلم الوحيد الذي جمع حليم بالثنائي الشهير فؤاد المهندس وشويكار؛ الزوجين اللذين كانا يعيشان في تلك الفترة ذروة نجاحهما الجماهيري في السينما والمسرح والإذاعة، في الوقت الذي كانت أفلامهما معرضة باستمرار لهجوم النقاد ودهشتهم من تحقيق أعمال سطحية مثلها لهذا الإقبال الجماهيري الضخم، الأمر الذي بلغ ذروته في العام التالي عندما كان فيلمهما «شنبو في المصيدة» إخراج حسام الدين مصطفى هو الفيلم الأنجح خلال العام، بما دفع النقاد للاستنكار، وكتب الناقد سامي السلاموني في جريدة «المساء»، محاولاً تحليل ظاهرة كون الجمهور المصري «هو الوحيد الذي يرفض أن يرى نفسه على الشاشة»[٢١]، في إشارة لإقبال مشاهد السينما على الأفلام الكوميدية الخفيفة، وابتعاده عن أي فيلم جاد يحاول مناقشة قضايا المجتمع.

«مراتي مجنونة مجنونة مجنونة» ينتمي قلباً وقالباً إلى هذه السينما التي تعجّب السلاموني من نجاحها، فهو فيلم لا يهدف إلا للتسلية النابعة من حكاية ساذجة صُنعت خصيصاً لتولد سلسلة من الأحداث الكوميدية، دون أي اعتبار لتماسك منطقي يحكم مسار الفيلم، فكل ما يحدث هو مجرد إطار عام تم تخليقه من أجل منح بطلي الفيلم المساحة الكافية لممارسة طريقتهما في الإضحاك التي كانت وقتها مضبوطة على موجة رغبات الجمهور، تلك الموجة التي تتغير تباعاً وبسرعة مدهشة لتهبط بأسهم مضحكين وتعلي أسماء نجوم آخرين.

على التترات يُشار للقصة بأنها اقتباس فتوح نشاطي، سيناريو وحوار سمير خفاجي، الذي يؤكد تزامن عمله مع حلمي حليم مع صناعة الأخير لفيلم «أيام الحب»، الذي ذكرنا بأن حليم سبق لمعالجة مسرحية «بجماليون» لبرنارد شو، قبل أن يصيغها خفاجي وبهجت أمر في مسرحيتهما الشهيرة، مع نفس البطلين المهندس وشويكار. لا توجد إشارة إلى المصدر الذي قام فتوح نشاطي باقتباس القصة عنه، وفي تقديري أن الأمر لا يهمّ في ظل كون القصة كما قلنا مجرد إطار للكوميديا لا أكثر، مجرد فكرة عامة عن زوجة غيور تريد من زوجها أن يبقى معها طيلة الوقت، وتدفعه لتطليقها ثلاث مرات متتالية، فيتسبب الأمر في دخولهما مغامرة ليتزوج هو من شابة (نادية الجندي)، بينما تتزوج طليقته كي تفسد عليه الأمر من والد هذه الشابة (عماد حمدي).

لمسات حلمي حليم

لا مجال للحديث عن أي فكرة أو رؤية في هذا الفيلم، وإن كانت بصمة حلمي حليم على الحكاية تظهر من الخيار المعتاد في أفلامه بأن يكون بطل الحكاية فناناً، وبالتحديد مؤلفاً موسيقياً شهيراً ينتظر منه المنتج أبو الدهب (صلاح منصور) أن يضع موسيقى الفيلم الذي يقوم بإنتاجه، ويحاول في سبيل ذلك مساعدة البطل حمدي في الوصول لحياة شخصية مريحة يمكنه من خلالها أن يُبدع اللحن المنتظر. الاختلاق يبدو واضحاً بالطبع في الحبكة، فمن هو هذا الموسيقار الذي تتعطل صناعة فيلم من أجله؟ ومن هو المنتج الذي يبحث لمؤلف الموسيقى عن عروس كي ينجز ألحان الفيلم؟ لكن محاولة البحث عن إطار منطقي لهذه الأحداث يبدو أمراً بعيداً عن أهداف الفيلم الخفيف لدرجة السذاجة، ويكفي هدفاً أن إدخال الفيلم لعالم الفن المُفضل لحلمي حليم كان مبرراً لوجود شخصية المنتج (المشابهة كثيراً للشخصية التي لعبها محمد رضا في «أيام الحب»)، وسبباً لمشاهد هي أكثر مشاهد الفيلم طرافة هي استخدام حمدي لمؤثرات مختلفة

٢١ «مسؤولية الجمهور عن السينما الهابطة حقيقة واضحة.. لماذا نجح شنبو في المصيدة وفشلت عشرات الأفلام الأخرى - سامي السلاموني، جريدة «المساء»، ١٣ يوليو ١٩٦٩.

في ألحانه، كأن يستخدم مرة صوت دقات الآلة الكاتبة ومرة أخرى أصوات الحيوانات الريفية من أجل تأليف «لحن عبقري» كما يصفه، ومشهد خفيف الظل كما نراه على الشاشة.

يصعب تحديد مصدر فكرة هذه الألحان العجيبة، وفي الأغلب هذه ليست من نوعية الأفكار التي يمكن أن يكتبها سيناريست من تلقاء نفسه على الورق، بل هي الأقرب لأفكار المخرج وربما النجم أو مؤلف الموسيقى التصويرية علي اسماعيل، لكن الأهم هو النتيجة التي انتهى عليها الأمر بكون هذه المشاهد ضمن المشاهد المعدودة الجيدة في الفيلم بأكمله.

صناعة الكوميديا الحركية

الكوميديا كانت حاضرة في معظم أفلام حلمي حليم منذ بدايته، لكنها كانت دائماً كوميديا موقف تعتمد على خلق الحدث الكوميدي في السيناريو والاعتماد على أداء الممثلين (وارتجالهم الجزئي بالتأكيد) لهذه المواقف المضحكة. «مراتي مجنونة مجنونة مجنونة» هو أول كوميديا حركية صرفة يقدمها حليم، كوميديا فارص Farce تعتمد على المبالغات الحركية في معظم أجزائها. الاختبار الذي أجاد المخرج الكبير تقديمه نسبياً، فإذا عقدنا مقارنة بين المشاهد الحوارية في الفيلم المصورة بصورة بالغة الاعتيادية، وبين المشاهد الحركية الهادفة للضحك، فستميل الكفة بالتأكيد إلى النوع الثاني من المشاهد.

على سبيل المثال عندما يخرج البطلان مع الثري وابنته بعدما خطب كل منهما لأحد البطلين دون أن يعلما زواجهما السابق، يوظف حليم كابينتي هاتف متجاورتين في المطعم لخلق ديناميكية كوميدية للحوار سببها التجاور بين طرفين لا يعلم أحد العلاقة التي تربطهما. الأمر نفسه يتكرر على نطاق أوسع في مشاهد سفر الأربعة إلى أسوان وإقامتهم في غرفتي فندق متجاورتين، حيث استغل المخرج التجاور المكاني في خلق كوميديا تعتمد على أن حمدي يتصرف مع زوجته الجديدة في غرفة مغلقة عليهما، وهو يعلم يقينا أن طليقته إلهام تراقبه وتحصي كل حركاته وسكناته.

أما التوظيف الأبرز للكوميديا الحركية فنجده في مشهد المطاردة الختامية للفيلم (وهي عادة المشهد الرئيسي والأعلى تكلفة إنتاجية في هذا النوع من الأفلام)، والتي تمكّن المخرج من تقسيمها إلى مراحل قام في كل مرحلة منها بحيلة كوميدية أو أكثر. ففي البداية عندما كانت المطاردة داخل المنزل يتم استخدام القطع المونتاجي الموحي بالتواصل البصري لإلقاء نكات مرئية متتالية خلال مطاردة عماد حمدي لفؤاد المهندس، وحركتهما بشكل دائري خلف أحد الجدران، بحيث يختفيان عن المشاهد في كل دورة ويظهران بصورة مختلفة تدفع للضحك في كل مرة.

المرحلة الثانية من المطاردة تعتمد على توازي عدة أفعال كوميدية بين المطاردين، فهناك أربعة سيارات تتسابق فيما بينها داخل كل سيارة يدور بشكل سريع موقف كوميدي سواء بين ركاب السيارة (عماد حمدي وأصدقاؤه) أو بين ركاب سيارتين (الشجار بين شويكار ونادية الجندي وكل منهما داخل سيارتها). ينهي فؤاد المهندس المرحلة بإسقاط أقفاص خشبية تقطع الطريق أمام مطارديه، لتبدأ المرحلة الأخيرة والمعتمدة في الإضحاك على استخدام عناصر غير معتادة، كأن يكمل عماد حمدي المطاردة راكباً عربة كارو يجرها حصان، أو أن تنزل تترات النهاية على قبلة البطلين المعتادة وهما يركبان دراجة بخارية يقودها المأذون الذي سيعيدهما لبعضهما البعض.

لا نقول إنها مطاردة مدهشة بصرية، أو مختلفة كثيراً عن هذه النوعية من المشاهد، ولكن الجهد الذي بذله المخرج في جعل هذه الدقائق القليلة متماسكة ومشحونة بضحكات مصدرها الرئيسي الصورة، هو شكل من الكوميديا يقدمه حلمي حليم للمرة الأولى، شكل لو كان استخدمه طوال زمن الفيلم لكانت النتيجة ستختلف كثيراً عما خرج عليه «مراتي مجنونة مجنونة مجنونة» كواحد من أقل أفلام المخرج من حيث المستوى.

«حكاية من بلدنا».. عودة ضرورية للسينما الجادة

بعد تجارب عدة مع أكثر أشكال السينما السائدة تجارية، كان من الطبيعي أن يعود حلمي حليم إلى السينما الجادة، وذلك من خلال إنتاج القطاع العام الذي قدم من خلاله فيلماً وحيداً سابقاً يندرج ضمن الأفلام التجارية، هو «الحياة حلوة»، ليأتي تعاونه الثاني مع «المؤسسة المصرية العامة للسينما»، في صورة أحد الأفلام التي ينبغي منطقياً أن تكون هي النوعية التي تسعى الدولة لدعمها: الأفلام الجادة التي تعالج مشكلات وقضايا تمسّ حياة المواطنين لاسيما الفقراء والمهمشين منهم، والتي يصعب أن يتحمّس منتجو السوق لتمويلها نظراً لموضوعاتها البعيدة عن بوصلة شباك التذاكر.

الاختيار وقع على قصة للأديب الشاب مجيد طوبيا، الذي سيصير لاحقاً واحداً من أهم الروائيين المصريين بروايات ارتبطت دائماً بالأرض المصرية أشهرها «تغريبة بني حتحوت»، بجزأيها «إلى بلاد الجنوب» و«إلى بلاد الشمال». طوبيا كتب قصة وحوار فيلم حلمي حليم الحادي عشر «حكاية من بلدنا»، وشارك حليم في كتابة السيناريو، وهو عودة للمشاركة في الكتابة تؤكد تعامل المخرج الكبير مع المشروع بجدية وشغف ربما افتقد بعضه في أفلامه السابقة.

الموضوع هذه المرة انتمى للمساحة التي شغلت حلمي حليم في أفلامه الأولى وقدم من خلالها أفضل أعماله، مناقشة قضايا الفقراء والنظم الاجتماعية والاقتصادية التي تساهم في زيادة ما يعانون منه من شقاء وعوز. الأحداث تخرج للمرة الأولى في سينما حلمي حليم خارج المدينة صوب الريف، إلى إحدى قرى المنوفية التي تمتلك أراضيها ثروة تتمثل في «المكامير»، أو المخازن الأرضية التي يحتاجها التجار لتخزين أردبات الفول، كل عام. هذه المكامير مملوكة للفلاحين بحكم تواجدها في أراضيهم، لكن لا يُسمح لهم بتأجيرها بحرية بسبب سيطرة العمدة (صلاح نظمي) عليها، وقيامه بدور الوسيط الذي يؤجر المكامير للتجار مقابل مبلغ مالي عن كل أردب يتم تخزينه، ليحتفظ لنفسه بالنصيب الأكبر من هذا المبلغ ويعطي الفتات للفلاحين.

مكونات القمع وآلياته

يتقن سيناريو «حكاية من بلدنا» التعبير عن مكونات النظام القمعي والآليات التي يمكنه من خلالها السيطرة على الفلاحين وامتصاص قوتهم. فالعمدة الظالم ليس مجرد ديكتاتور فرد، وإنما هو مؤسسة كاملة من الغش والاستبداد والرشوة. مؤسسة تبدأ من قطع قنوات الاتصال بين أهالي البلدة والتجار الذين يؤجرون مخازنهم حتى يكون هو همزة الوصل الوحيدة بينهم فيضمن الاستفادة من الطرفين، وهو يستخدم هيأته لخداع أهل البلدة وإقناعهم بالانتماء إليهم، فيرتدي الجلباب الفلاحي التقليدي طوال فترة تواجده معهم، بينما نراه يسافر إلى القاهرة بملابس عصرية، بل ويتحدث بلهجة قاهرية، وكأن ملابس الريف ولهجته هي «عدّة الشغل» لا أكثر.

العمدة يستخدم أيضاً الوسيلة التي انتبه لها مبكراً كل ديكتاتور في التاريخ، وهي السيطرة على الإعلام، وجعله لساناً للسلطة، متمثلاً في المدرس الإلزامي الذي صار خطيباً لمسجد القرية، وخطيب الجامع في القرية التقليدية هو إعلامها الذي يسمعه الجميع. الخطيب تصله «أجولة» الفول سنوياً كرشوة مقنعة، لا يمكنه بعدها إلا أن يقف على المنبر، ليشيد بنزاهة العمدة وكرمه وإنسانيته، ليتزامن ذلك مع قيام العمدة بتوزيع اللحوم على الأهالي، من فتات ما سرقه منهم من إيجار للمكامير، فتتولد لدى الغالبية قناعة بأنه ليس في الإمكان أفضل مما كان، وأن العمدة رجل خير وجود يساعد الفلاحين ويعطف عليهم.

بخلاف كل هذا هناك بالطبع الغفير حسانين، ذراع العمدة الأيمن ومنفذ المهام القذرة، الذي يأتي دوره عندما تفشل كل السبل السابقة، ويظهر لدى أحد الأهالي بذور التمرد على الوضع الراهن، فيتدخل حسانين بكافة الطرق الإجرامية:

يهدد بحرق المحصول وتسميم البهائم، يخطف طفل ويخفيه حتى يتراجع والده عمّا عزم عليه، أو يقوم إذا ما فشلت كل السبل بإطلاق الرصاص وقتل المتمرد ليستخدم العمدة سلطاته ويفسد التحقيق لينتهي الأمر بأن يُقيّد الحادث ضد مجهول.

هذا التشريح الدقيق لأذرعة السلطة الفاسدة يمكن أن ينطبق على أي نظام حاكم لدولة قدر انطباقه على عمدة قرية بسيطة ورجالاته، وفي ذلك تكمن قدرة السينما على التعبير بالجزء عن الكل، وهو ما تمكن حلمي حليم ومجيد طوبيا من تحقيقه بقراءتهما السياسية الحصيفة لوضع السلطة داخل تلك القرية النائية.

بذور الثورة وعوائقها

في المقابل يضع الفيلم بذور التمرد في نفوس ثلاثة من أهالي القرية لأسباب متباينة. الأول هو الطالب الجامعي ممدوح (محمود ياسين) الذي خرج من القرية وتعلّم وفهم أن ما يحدث لأهل بلده ليس مقبولاً تحت أي مسمى، وأن ما يقوم به والده إمام المسجد من تزييف لوعي الأهالي وإقناعهم بنقاء سريرة عمدتهم هو عملية رشوة واضحة يبيع فيها الأب الحق مقابل «أجولة» الفول. مصدر التمرد الثاني هو الفلاح الجريء ضعيف العقل (عبد الله غيث)، الذي يلعب الدور المزدوج المعتاد بكونه عبيط القرية وحكيمها، فمن جهة لا يؤاخذه أحد على ما يقول بحكم عقله الذي خفّ، بعدما قُتل والده الذي حاول التمرد، وقُيّدت القضية كالعادة ضد مجهول، ومن جهة أخرى هو من يقف دائماً ليصارح الفلاحين بالحقيقة، ويشير بوضوح إلى مصدر الظلم، بل ويهاجم الأهالي علناً فيشبههم بالدجاج في خوفه المستمر وفي كونه يضع بيضه ويتركه كي يستفيد منه آخرون.

مثلث البذور الثورية يكتمل بشخصية مرسي (شكري سرحان) الفلاح البسيط الخجول الذي يسير جوار الحائط ولا يحلم بأي شيء سوى أن يتزوج من حبيبته (ناهد جبر)، ولولا حاجته الماسّة للمال كي يحقق أمنيته لم يكن من الممكن أن يفكر في التمرد ومحاولة تأجير مخزنه بشكل منفرد. المحاولة التي أسفرت عن تعرضه لاعتداء عنيف ومهين من حسانين ورجاله، وعندما لجأ إلى العمدة باعتباره ممثل القانون في القرية يكتشف أنه يختصم حسانين أمام وليّ نعمته وصاحب الأوامر الحقيقي، ليصير بعدها مثل أي بسيط شريف تعرض للإهانة في طليعة ثوار القرية، حتى أنه يخاطر بنفسه ويتطوع ليكون من يسافر ليبرم التعاقد مع التجار، الأمر الذي يفقد بسببه حياته عندما يقرر العمدة وتابعه حسانين أن التخلص منه صار ضرورة لغلق الباب في وجه التمرد.

أزمة الثلاثة الداعين للتحرر لا تقتصر على العمدة ورجاله وتهديدهم، بل تمتد بصورة أوضح إلى الأهالي نفسهم، فمنهم من يؤمن بأكاذيب الإمام حول العمدة الشريف الكريم، ومنهم من يعرف أنه يتعرض للظلم لكنه يخشى المخاطرة بقوت أسرته، ويفضل البقاء بعيداً عن المواجهة، ومنهم الخائن الذي يندسّ بين الثوار ليعرف أخبارهم ويبلغ بها العمدة ورجاله فيخططون لكيفية إخماد مخططات الأهالي، وفي هذا فهم ممتد لأدوات الطاغية وعوائق الوقوف ضد الظلم في أي مجتمع مقموع.

ثراء في الجو العام.. تقشف إخراجي

لا غبار على كون سيناريو «حكاية من بلدنا» هو الأفضل على الإطلاق بين أفلام النصف الثاني من مسيرة حلمي حليم الإخراجية، بما فيه من تكامل على مستوى رسم الحكاية وشخصياتها، وتصعيد الصراع بحيث يرتبط بشخوصه من البشر الذين يتعرضون للأزمة ويأخذون قرار التكاتف والوقوف في وجه الظلم، ويرتبط في الوقت ذاته بالدلالة والرمز المناظر لما تمثله كل شخصية وكل صراع داخل الفيلم على مستوى سياسي واجتماعي أكبر.

يقابل هذه الجودة الدرامية قرار إنتاجي ممتاز بتصوير أحداث الفيلم في مواقع حقيقية في إحدى القرى المصرية، الأمر الذي خلّص الفيلم من الصورة الكلاسيكية للقرية المقامة داخل ستوديو، ومنازل الريف التي تشبه من داخلها أي غرفة في المدينة، وكل ما ارتبط بتصوير الريف في ديكورات من افتعال وعدم واقعية في الجو العام. «حكاية من بلدنا» على النقيض يمتلك مساحة تصوير بالغة الثراء، قرية كاملة بكل ما تحمله من احتمالات وثراء بصري، يبدأ من اللحظات الأولى للفيلم والتي نشاهد فيها الكاميرا داخل سيارة نقل ريفية، موضوعة وراء راكبين لا يظهران إلا «سيلويت» مظلم، بينما تتحرك السيارة في طريق ريفي غير ممهد لتهتز الكاميرا مع الحركة آخذة المشاهد إلى واقعية عالم القرية، بينما نسمع قائد السيارة يروي لرفيقه أن العربة كانت قديماً مملوكة لوالده قبل أن يأخذها العمدة منه «بتراب الفلوس»، في كناية واضحة عن حال البلدة بأكملها، تصنع تقديمة لفظية وبصرية ممتازة لجو الفيلم العام، تختلف بالتأكيد عن التقديمات الاعتيادية الباردة التي شابت أفلام حلمي حليم السابقة بحكم نوعها وخلوّها من هذا الزخم.

إلا إن المعالجة البصرية لبعض المساحات المهمة في الفيلم لم تأتِ بالقدر نفسه من الجودة والاهتمام، وعلى رأسها الموتيفة الرئيسية في العمل، وهي مخازن المكامير، وهي عبارة عن غرف ضخمة تحت الأرض تُغلق من أعلى بأغطية تشبه أ غطية بالوعات الصرف في الشوارع. هذه المخازن التي يدور صراع الفيلم حول حق الانتفاع بها والتي تحتضن أكثر من مشهد درامي مؤثر أبرزها احتجاز طفل داخل إحداها لتهديد والده كي يبتعد عن التمرد، وقيام رجال العمدة بإغراق مكامير الفلاحين وداخلها بقول التجار من أجل إفشال خطتهم بالاستقلال، وكذلك مشهد الذروة بانتقام الأهالي عبر احتجاز العمدة وحسانين داخل «المكمورة الشرقية» التي نزلا إليها لإحضار سلاح يواجهون به ثورة الفلاحين.

هذه القيمة الدرامية المرتفعة والمرتبطة بمكان بكر سينمائياً لم ترصده كاميرا السينما إطلاقاً قبل الفيلم أو حتى بعده، لم يماثلها عمل مماثل على مستوى الصورة، بحيث تمنح المكان خصوصيته، ولعل فقر شكل المكامير من الخارج وإظلامها الشديد من الداخل وصعوبة دخول الكاميرات إليها كانت سبباً في ظهور مشاهدها بجودة تقل كثيراً عن مشاهد لا تمتلك نفس الأهمية الدرامية، ويكفي أن نتذكر مشهد انتقام الفلاحين بإغراق المكمورة الشرقية بينما يحاول العمدة الهرب من خلال صعود السلم الداخلي المعلّق فيها. هذا المشهد الذي يفترض أن يتم الانتقام فيه بنفس طريقة تنكيل العمدة بهم (الإغراق) يخرج على الشاشة باهتاً، يتظاهر فيه صلاح نظمي بصعوبة صعود السلم بسبب نزول المياة، بينما المياة التي نراها بالفعل تنزل بكمية محدودة يمكن بسهولة تجاوزها واستكمال الصعود. وفي ذلك التقشف الذي يكاد يفسد أهم مشاهد الفيلم درساً يمكن أن نعيه عما يمكن الاستغناء عنه من عناصر إنتاجية وما يجب أن يُصر المخرج عليه حتى لا يفقد الكثير من قيمة مشاهده.

هذه الملاحظات لا تنفي خصوصية فيلم «حكاية من بلدنا» في مسيرة حلمي حليم، سواء في مكان أحداثه أو موضوعه أو شكله السردي والإخراجي، وكذلك في موقعه بين أفلام المخرج الكبير كعمل جاد وسط حقبة من الأعمال التجارية الخفيفة، بما يؤكد أن حلمي حليم ظلّ حتى قبل وفاته بعامين مخلصاً لقيمة التجريب، مُقدماً على إخراج كافة الأشكال والأنواع السينمائية، خاصة ما يمنحه منها مساحة للإبداع كمخرج مثل هذه الحكاية من بلدنا.

«كانت أيام».. العودة للسوق باقتباس غير محكم

بعد استراحة سريعة من العمل داخل الصناعة التجارية، قدّم خلالها «حكاية من بلدنا» مع القطاع العام، يعود حلمي حليم سريعاً إلى السينما السائدة بفيلم «كانت أيام»، ولكن بعيداً عن الكوميديا التي امتازت بها معظم أفلامه الجماهيرية الأخيرة.

تترات الفيلم تشير إلى أن الفيلم سيناريو حلمي حليم وحوار محمد أبو يوسف، لكن موسوعة الأفلام العربية[٢٢] تُشير إلى المصدر الواضح الذي اقتُبست عنه القصة وهو فيلم «حكّة السنة السابعة» للمخرج بيللي وايلدر[٢٣]، الذي قدمه عام ١٩٥٥ بطولة مارلين مونرو وتوم إيويل، انطلاقاً من دراسة تقول إن الرجال المتزوجين يميلون لدخول علاقة غير شرعية بعد سبع سنوات من الزواج، بما ينطبق على البطل في الفيلمين، الرجل الناجح في حياته المهنية والعائلية، الذي يجد نفسه يدخل نزوة غرامية مفاجئة عندما تسافر أسرته ويقيم وحده خلال عطلة الصيف.

تطابق القصتين تقطع بأن الفيلم الأمريكي هو المصدر، والأغلب أن صاحب فكرة التمصير كان رشدي أباظة، بدليل أنه عاد وقدم معالجة للقصة ذاتها بعد خمس سنوات في فيلم «أبداً.. لن أعود». الطريف أن حلمي حليم لم يكسر عادة عدم الإشارة للاقتباس في بعض أعماله إلا في تتر أكثر القصص عمومية، عندما ذكر تتر «مراتي مجنونة مجنونة» أن القصة مقتبسه دون ذكر المصدر الذي اقتبست عنه، بينما كانت قصة عامة جداً يمكن تخيل كونها مؤلفة، على عكس حكاية مثل «كانت أيام» التي لا يوجد أدنى شك في المصدر الذي أخذت الفكرة منه.

مشكلة التمصير واختيار الطريق

فكرة الفيلم صالحة لصناعة فيلم جيد، أو هي في الحقيقة صالحة لصناعة فيلم كوميدي وآخر إجتماعي، لكن الخيارين يستلزمان رسم خط الأحداث الرئيسي بما يدعم الفكرة والنوع، وهو الخطأ الذي يقع حلمي حليم فيه للمرة الأولى في مسيرته التي امتازت دائماً بالقدرة على فهم النوع وصياغة الفيلم بالصورة المناسبة لنوعه.

المشكلة هي أن الصراع الرئيسي في الفيلم الأمريكي، والذي ينقله حليم في فيلمه، هو صراع داخلي، يدور في ذهن البطل الذي يعاني بين إخلاصه لزوجته وحبه لها ولابنته، وبين انجذابه لهذه الحسناء التي تظهر فجأة فتحيي فيه رغبات ومشاعر كان يعتقد أن أوانها قد فات. هذا مسار الدراما فيه إنسانية داخلية مبطنة، يختلف كلياً عن المسار الخارجي الطبيعي، الذي تمثل فيه الزوجة خطراً فعلياً، ويحاول الزوج خلاله إخفاء علاقته الجديدة عنها، بما يخلق أحداثاً خارجية ومواجهات على رأسها المشهد الذي يصير إجبارياً طبقاً لهذا البناء وهو اكتشاف الزوجة لخيانة زوجها.

السيناريو يقف في منطقة البين - بين، فلا نكاد نرصد حيرة جلال (رشدي أباظة) بين المرأتين، إلا في مشهد وحيد يحدث نفسه فيه من خلال التعليق الصوتي ليعبر عن تردده بين الزوجة والحبيبة. بعد هذا المشهد يحسم أمره تماماً ويبدأ في الاستمتاع بعلاقته الجديدة مع المرأة المُغرية التي لا تخبره حتى باسمها (صباح)، ليتحول الفيلم لسلسلة من المشاهد الرومانسية بينهما على موسيقى كونشرتو «وداع أراخونيس» الشهير للبرتغالي خواكين رودريجو[٢٤]. هذه المشاهد وسير الأمور بشكل هادئ ودون مشكلات، تجعل المشاهد يبدأ في تخيل المسار الثاني الخارجي، ويتوقع تطور الأمور إلى مشهد إجباري تكتشف فيه الزوجة (نادية لطفي) العلاقة السرية، أو على أقل تقدير يكتشف الرجل الغامض المُلقب بـ«صاحب السعادة»، الذي تربطه علاقة بالبطلة وينفق عليها المال ويضع حولها حراس لحمايتها ومراقبتها.

---

٢٢ «موسوعة الأفلام العربية» - الجزء الثاني صفحة ٨٤٤ - محمود قاسم ٢٠٠٨.

٢٣ The Seven Year Itch (١٩٥٥) by Billy Wilder.

٢٤ Concerto De Aranjuez Adagio - Joaquin Rodrigo، وهي - كي يسهل تخيلها - الموسيقى التي غنت عليها فيروز أغنية «لبيروت».

لسبب ما يقرر حلمي حليم ألا يحدث هذا كله، وأن تمر الأمور بسلام على العاشقين اللذين لا تقابلهما أي أزمة، وحتى المطاردة الختامية يخوضها الصديق (عبد المنعم ابراهيم) بدلاً من جلال، لتنتهي علاقة الحب التي عاشت عدة أيام بسفر البطلة مجدداً إلى لبنان، وعودة الطبيب الشهير إلى زوجته، التي أقنعها الصديق أن عليها أن تُغيّر من معاملتها الجافة لزوجها كي تضمن إخلاصه.

هذه النهاية كانت لتستقيم منطقياً لو كنا قد شاهدنا معاناة جلال وحيرته بالفعل، واعتقدنا للحظة أنه قد يترك زوجته ويرحل مع العشيقة مثلاً، والعلاقة تبدو من اللحظة الأولى أنها مجرد نزوة عابرة، والزوجة لا تعلم بما حدث، بل تعود بحب وبمعاملة جديدة، وكأن الفيلم يلومها بشكل ما على جفافها الذي جعل زوجها يبحث عن حب بديل. لتؤثر خيارات المخرج المؤلف على مسار الحكاية وتجعلها بصورة ما غير مُرضية للمشاهد لأنها تعده بأشياء ولا توفي العهد.

عناصر جودة وجرأة

على النقيض من مشكلات النبرة العامة للحكاية، يُظهر حلمي حليم في «كانت أيام» بعض الخيارات والعناصر الجيدة والجريئة، على رأسها بالتأكيد خط الطبيب صديق البطل الذي يجسده عبد المنعم ابراهيم بخفة ظل واضحة، فهي شخصية مرسومة بشكل طريف عن رجل يشرب الخمر ويطارد النساء ويراهن في سباق الخيول، لكنه يحاول التظاهر بالاستقامة، حتى يحدث سوء فهم يجعل حراس البطلة يعتقدون أنه هو الرجل الذي تسعى امرأة رئيسهم لمقابلته، فيصبح هدفاً لمطاردتهم واعتدائهم أحياناً، ممهداً الطريق لجلال كي يجد الوقت والمكان الكافيين للانفراد بحبيبته.

سيناريو حلمي حليم يجيد رسم المواقف بحيث يكون الصديق متواجداً في كل مرة بسوء حظ في المكان الذي يؤكد عليه التهمة، دون أن نشعر بحدوث اختلاق للأحداث لتحقيق هذا الغرض.

حليم يعود أيضاً خاصة في فصل الفيلم التقديمي لما فعله في «حكاية حب» من التصوير في الأماكن الحقيقية في القاهرة، والإشارة لذلك بالحديث، ليدخل بالكاميرا فندقي «عمر الخيام»، و«المنيل بالاس»، والأهمّ إلى مضمار سباق الخيول في «نادي الجزيرة»، مصوّراً السباق وتفاصيله وشكل المراهنات عليه، بل وشبابيك الرهان، بصورة منحت الفيلم قيمة توثيقية بالصورة لشيء لم يعد موجوداً في الحاضر، وهي أحد الأهداف التي نادراً ما يقصدها صانع الفيلم، هو فقط يريد أن يصور مشاهد جيدة تنطق بالحياة والواقعية، فيدفعه هذا لتسجيل وتوثيق ربما تكون قيمته في المستقبل أهمّ من قيمة الفيلم ذاته.

أما أجرأ خيار فهو يتعلق بشخصية البطلة صباح، والتي اختار لها الفيلم حياة وتكويناً نفسياً وعاطفياً غير معتاد لدرجة المغامرة، فما نفهمه ضمناً من الحوار أنها «محظية» أحد الشخصيات الهامة، يغدق عليها بالمال ويجعلها تسكن أفخم الفنادق وتلبس أغلى الملابس والمجوهرات، لكنه على الجانب الآخر يرفض الزواج منها ويعيّن عليها حراسة يفترض نظرياً أن تحميها، بينما في الواقع يتضح أن دور الحراسة الحقيقي هو مراقبتها وتحديد حركتها، كي تظل طوع سيدها الذي يصفه الجميع بلقب «صاحب السعادة». شكل الحياة يصم الشخصية من اللحظة الأولى بأنها أنثى فاسدة، ويزيد على ذلك شخصيتها الجريئة التي تجعلها هي من تداهم الطبيب وتقتحم حياته، وتؤكد بالقول والفعل أكثر من مرة أنها راغبة فيه جسدياً.

بناء الشخصية الذي كانت صباح بجرأتها المعهودة هي الخيار الأفضل للعبه، يأتي مناسباً لسياق العلاقة في حياة البطل، فهي في النهاية مجرد نزوة محركها الانجذاب اللحظي، وهو عادة انجذاب جنسي حتى لو وضعه أصحابه تحت مسمى الحب الرومانسي، خاصة عندما يتعلق الأمر بزوج خمسيني، وامرأة محظية لأحد الأثرياء. وفي ذلك فهم واضح للحدث الدرامي من قبل أحد أساتذة السيناريو، حتى لو لم يتمكّن من التعبير بالأحداث جيداً عن هذه الدراما المركبة.

إجمالاً لم يأخذ حلمي حليم حكاية «كانت أيام» بعيداً، رغم أنها كانت تحتمل ذلك، واكتفى فيها بتصوير قصة رومانسية، لا هي بالدراما النفسية ولا بالكوميديا الصارخة، مجرد فيلم آخر صالح للاستهلاك في سوق السينما، يأتي بعد فيلم حقق فيه المخرج بعض أهدافه الفنية والفكرية.

«عشاق الحياة».. سحر الصنعة في الفيلم الملوّن الوحيد

بين أربعة عشر فيلماً قام حلمي حليم بإخراجها، يمتاز «عشاق الحياة» باعتباره الفيلم الوحيد الذي تم تصويره بالألوان الطبيعية، في محاولة أولى من المخرج الكبير لتجربة هذه الإضافة التي كانت لا تزال في سنواتها الأولى في السينما المصرية تستخدم كإضافة مكلفة في بعض الأفلام فقط. إضافة كان من الطبيعي أن يميل مخرج تميّزه المغامرة والحسّ الجماهيري لتوظيفها في سينماه، غير أن العمر لم يمهله ما يكفي لإعادة المحاولة.

عودة التيمات الأبرز

في «عشاق الحياة» يعود حليم إلى عدد من تيمات أفلامه المعتادة، على رأسها رحلة صعود النجم الغنائي التي صنعت أحد أجمل أفلامه «حكاية حب»، ليذهب دور البطولة هذه المرة إلى محرم فؤاد؛ المغني الذي كان يعيش أفضل أوقات مسيرته المهنية من نجاح وشعبية (نسبياً بالطبع لأنه لم يصل أبداً لقمة هرم النجومية كعبد الحليم حافظ أو حتى فريد الأطرش). التيمة الثانية التي يعود إليها المخرج هي الصراع الطبقي، وبالتحديد في قيمة الجذور أو اسم العائلة التي ينتمي لها الإنسان، والتي يراها البعض شروطاً ضرورية لتقييم الشخص أو التعامل معه باعتباره على قدر المساواة معهم، ومنهم الباشا (يوسف وهبي) الذي يعامل أحمد (محرم فؤاد) الذي ربّاه بعد وفاة والده الموظف البسيط وأنفق على تعليمه، لكن بمجرد أن يتجرأ أحمد ويطلب الزواج من ابنة الباشا منى (نادية لطفي) يثور والدها ويتهمه بالجنون لأنه نسي نفسه وأصله، في تكريس لأن ما قام به الباشا هو مجرد إحسان على شخص يرى أنه أقل منه، إحسان لا يعني أبداً أن تتساوى الرؤوس.

أما ثالث التيمات فهي تيمة المرض الميلودرامي، أو الإصابة الصحية التي تغيّر من وضع الشخصيات وتتسبب بالتالي في حدوث تغيير في مسار الدراما بالفيلم، فعندما تُجبر البطلة على الزواج من رجل لا تحبه، فقط لأنه من نفس جذورها الاجتماعية، ويقوم البطل بالغناء في زفافها أغنية تلومها بقسوة، تهرع وراءه لتتعرض لحادث سير فتُصاب بشلل نصفي، الحدث الذي يغير من موقف أحمد الرافض لها، ويجعله يراجع نفسه، ويكتشف أن حبه لها أكبر من أي موقف حدث بينهما. على هذا المستوى تبدو قصة الفيلم مزيجاً من أهمّ أفلام صنعها حلمي حليم، فرحلة صعود النجم آتية من «حكاية حب»، ومن نفس المصدر يأتي فكرة المرض الخطير، وأيضاً من «حكاية العمر كله»، أما الطبقية والفقر وجذوره وتسببها في وأد الحب فقد طرحه من قبل في «أيامنا الحلوة»، و«القلب له أحكام». وكأن المخرج الكبير في أعوامه الأخيرة قام باستخلاص الأفضل في أفكار أفلامه الجيدة، وصاغه في صورة مناسبة لفيلم غنائي جماهيري بالألوان الطبيعية.

سحر الصنعة

«عشاق الحياة» إذن هو فيلم مصنوع كلياً، بمعنى أن كل عناصره مختارة بعناية بناء على خبرة المخرج وإتقانه لحرفته، ليس فقط في الحكاية المزيج من تجاربه السابقة - والتي قام بكتابتها فريق كامل، فكاتب القصة هو فاروق القاضي، وسيناريو يسري حكيم، وحوار محمد أبو يوسف ويسري حكيم - وإنما في تفاصيل الفيلم، سواء على مستوى السيناريو أو الخيارات البصرية، والأخيرة تنطلق بالتأكيد هي الأخرى من السيناريو.

الأمر يبدأ باختيار العالم الفيلمي، فالحكاية ذاتها يمكن أن تدور في المدينة، وفي مواقع أحداث وتصوير معتادة، لكن السيناريو يختار أن يرويها انطلاقاً من أماكن وأحداث غريبة، فالباشا يحبّ الخيول ويربيها، وهو الدافع الرئيسي

الذي جعل النصاب وابنه (محمود المليجي وممتاز أباظة) يقرران التعرف عليه، والباشا يحب الموالد ويذهب إليها، وبالتالي يرعى أحمد الذي كان طفلاً موهوباً يجوب الموالد مع شيخ ضرير ليغني فيها. اختيار عالميّ الخيول والموالد هي اختيارات واعية، لأهداف حرفية بحتة، فتربية الخيول تسمح بالتمهيد لموقف الباشا من الزيجة، عندما نراه في أول ظهور له يتذمر من خلط الخيول العربية الأصيلة مع الخيول الأقلّ في السلالة، في تمهيد مبكر ذكي لما سيكرره في المستقبل، عندما يتعلق الأمر بابنته.

أما عالم الموالد فيقوم من جهة بتبرير اهتمامه بأحمد وإرساله إياه كي يتعلم الموسيقى في الخارج، ويسمح - وهو الأهم - بأن يُجرب المخرج أداته الجديدة وهي التصوير بالألوان، فالمولد هو مهرجان للأشكال والألوان والأصوات والأفعال، مهرجان يحتاج ظهوره على الشاشة بالطبع للألوان، حتى يبدو بصورة مبهرة ومقنعة، وهو ما يستخدمه حلمي حليم بنجاح في تتابع ذهاب البطلة سراً إلى المولد، قبل أن يصل والدها الذي لا تعرف أنه سيزور المولد في الليلة ذاته. وبشكل عام يمكن أن نرصد طوال الفيلم اهتماماً بتوجيه الأحداث والمشاهد لما يسمح بتوظيف اللون، كأن تكون منى رسامة هاوية تمارس هوايتها في المنزل، فيوظف الألوان في رسمها لحبيبها أحمد، ثم تشويهها وجهه عندما تغضب منه، أو في سخريتها من الشاب المتعجرف الراغب في التقرب إليها ورسمها إياه في صورة ديك. اللون يظهر أيضاً في اختيارات الديكورات، وفي مشهد حيرة منى لاختيار فستان ترتديه لمقابلة أحمد.

عنصر آخر يتعلق بالصنعة، هو اختيار أغنيات الفيلم، وبالتحديد أغنية «والنبي لنكيد العزال». لا مجال للتأكّد مما إذا كانت الأغنية موجودة قبل الفيلم، وتم توظيفها فيه، أو أنها كُتبت خصيصاً من أجل هذا الموقف الدرامي، وإن كنا نميل إلى الاحتمال الثاني باعتبار أن هذا ما كان شائعاً، وما ثبت قيام حلمي حليم به في أغنيات أفلامه مع نجم بحجم عبد الحليم حافظ، بما يشير لأنه سيفعل الشيء نفسه بالتأكيد عند العمل مع مغنٍ أقل نجومية مثل محرم فؤاد. «والنبي لنكيد العزال» التي كتب كلماتها مرسي جميل عزيز ولحنها محمد الموجي ليست فقط أغنية جوهرية في الأحداث، باعتبارها السبب الذي يجعل البطلة تشعر بالندم وتهرع وراء أحمد حتى تتعرض للحادث الذي يترتب عليه الفصل الأخير من الحكاية، ولكن الأهمّ أن كلماتها الشعبية المُستقاة من قاموس التنابذ والكيد بين عوام المصريين تحمل داخلها موقفاً ساخراً من طبقة الباشا بأكملها، وكأن أحمد يستخدم الغناء في الزفاف كي يأخذ ثأره الشخصي وثأر كل من يمثل موقف الباشا إهانة لهم وتقليلاً من شأنهم.

كل الخيارات السابقة من المستحيل أن تكون أتت اعتباطاً، بل هي حصيلة سنوات من الخبرة تجعل صانع الأفلام يدرك جيداً أن صناعة الفيلم، ولاسيما الفيلم التجاري تقوم بالأساس على معادلات، يزرع فيها الفنان عناصر في بداية عمله كي يعيد حصادها في النهاية بعد إثمارها، يلقي بالمعلومة أو العبارة باعتبارها جزءاً من تأسيس العالم الفيلمي، ثم نكتشف لاحقاً أنها ساعدته كثيراً، ليس فقط أن يسير بالحكاية في المسار الذي يريده، بل سهلت عليه أيضاً الكثير من الخيارات البصرية والإخراجية.

ظهور نادر

يبقى أن نشير إلى أن «عشاق الحياة» يمتاز بشيء آخر بعيداً عن صورته الملونة، وهو أنه الفيلم الوحيد والأخير بين أفلامه الذي يظهر فيه حلمي حليم شخصياً على الشاشة، وذلك عندما نشاهده ضمن الركاب الواصلين على نفس الباخرة التي يصل البطل على متنها عائداً من دراسته الأوروبية[٢٥]. وكأن قلب الرجل كان يشعر أن أيامه في الدنيا أصبحت معدودة، فأراد أن يُخلد نفسه في صورة على الشاشة الكبيرة، رغم أنه لم يكن من المخرجين الذين يحبون ممارسة هذه اللعبة بشكل دائم.

٢٥ راجع ملحق الصور.

«غرام تلميذة».. خاتمة حيوية لمسيرة حافلة

يعلم الجميع أن «غرام تلميذة» هو آخر أفلام حلمي حليم، وتقول بعض المصادر إنه توفي وقد تبقى من الفيلم لقطة واحدة لم يتم تصويرها، بينما تؤكد أقوال أخرى إن الرحيل جاء قبل أن يكتمل جزء كبير من الفيلم، قام بإكماله مساعده آنذاك سمير سيف، الأمر الذي نفاه د. سيف في حوار شخصي مع كاتب السطور، مؤكداً أن حلمي حليم كان قد أكمل تصوير الفيلم قبل أن توافيه المنيّة، وبالتالي فالفيلم بالكامل ينتهي لعالمه ويقوم على اختياراته، وهو الفيلم الذي قُدّر أن يكون عمله السينمائي الأخير.

في الفيلم يعود حليم إلى التصوير بالأبيض والأسود، بعد تجربته الوحيدة مع الألوان في «عشاق الحياة»، ويعود أيضاً إلى إنتاج أفلامه من خلال شركته «الفيلم العربي»، بعد انقطاع دام سنوات، وبالتحديد بعد رابع أفلامه «حكاية حب» الذي كان آخر فيلم ينتجه لنفسه، قبل «غرام تلميذة». ربما يكون لخيار الأبيض والأسود أسباب اقتصادية، لكن بالقياس على أعمال حليم الإنتاجية السابقة والتي لم يبخل في أي منها على ما يحتاجه الفيلم من أسباب النجاح الفني، فإننا نميل إلى أن التصوير دون ألوان كان خياراً فنياً بالأساس، يرتبط بما رصدناه عديد المرات من حنكة حليم في التعامل مع النوع السينمائي، وتطويع أدوات الحكي في كل فيلم بما يتناسب مع نوعه. النوع في هذه الحالة ينتمي جزئياً إلى «الفيلم نوار» Film Noir[٢٦]، بأجوائه المظلمة وشخصياته الوحيدة في مواجهة العالم وجرائمه المخيفة.

نقول إن الانتماء جزئي، لأن السيناريو الذي كتبه محمد أبو يوسف يمزج بين نوعين: أولهما هو «الفيلم نوار»، وثانيهما الكوميديا العبثية التي تظهر في بعض لحظات الفيلم، وعلى رأسها المطاردة الختامية التي بدلاً من أن تتم في جو من التهجم والخوف كما ينبغي لها، يحوّلها الفيلم إلى مطاردة عبثية مضحكة بظهور مفاجئ لشخصيات كوميدية يجسدها جورج سيدهم وسمير غانم وأحمد الحداد، وهو ظهور له طابع تجاري أضرّ كثيراً بالفيلم الذي كان سيبقى فيلم نوع متماسكاً حتى مع بعض الكوميديا فيه، لولا هذه النهاية التي يفقد فيها المشاهد الخوف المُفترض على مصير البطلة، فما أن يبدأ الإضحاك يصير من المسلم به أن تنتهي المطاردة بنجاتها، لأنه من المستحيل أن يتمكّن المجرم من قتلها بعد كل هذا الضحك.

إتهام متكرر وبراءة من السرقة الأدبية

كالعادة لا تقول تترات الفيلم أكثر من أن الفيلم قصة وسيناريو وحوار محمد أبو يوسف، بينما يُدرج محمود قاسم في «موسوعة الأفلام العربية»[٢٧] أن «غرام تلميذة» مقتبس عن الفيلم البريطاني «الشاهد». بالعودة إلى الأفلام البريطانية التي تحمل هذا العنوان، والتي أنتجت قبل تصوير الفيلم المصري، لم نعثر على أي فيلم يمكن أن نلمح فيه تشابه مع الحكاية باستثناء وجود شاهد على جريمة قتل، الأمر الذي يُبرئ ساحة أبو يوسف وحليم من تهمة السرقة الأدبية، خاصة وأن هذا الفيلم تحديداً هو قالب كلاسيكي لإحدى الحكايات التراثية الشهيرة، وهي حكاية الراعي والذئب، عن الراعي الذي يدعي كذباً أكثر من مرة أن الذئب قد هاجم قطيعه، فيغدو معروفاً بالكذب بين الناس حتى يهجم عليه الذئب فعلاً فلا يستجيب أحد لاستغاثته.

الحكاية بحذافيرها تنطبق على بطلة الفيلم ضحى (نجلاء فتحي)، التلميذة التي تمارس الكذب والمبالغة طيلة الوقت، ربما بدافع من فقرها ووالدتها التي تربيها بعد وفاة والدها ويصعب عليها حتى تدبير مصاريف المدرسة لابنتها.

---

٢٦ وفقاً للموسوعة الإلكترونية Wikipedia يُعرف «الفيلم نوار» بأنه «نوع يرمز لأفلام الغموض والجريمة التي أنتجت بين أوائل الأربعينيات وأوائل الخمسينيات. وهي أفلام تم تصويرها بشكل مميز بالأبيض والأسود، تروي حكايات بها جميلات غامضات قاتلات femmes fatales ، أبطال موصومين وشخصيات ضد بطل anti-hero ومحققين يميلون للسخرية.

٢٧ «موسوعة الأفلام العربية» - الجزء الثاني صفحة ٧٥٨ - محمود قاسم ٢٠٠٨.

ضحى تختلق الأكاذيب عن ثراء أسرتها وشرائهم لفيلا فاخرة، عن علاقة حب تجمعها بجارها ضابط الجيش أحمد (أحمد رمزي)، والذي تكذب عليه بدورها حتى تلفت انتباهه، مدعية أن ثعباناً قد لدغها، بما يجعله يبلغ النجدة لإنقاذها، فيصيررجال الشرطة أيضاً يعرفون تلك المراهقة التي لا تتوقف عن اختلاق الأكاذيب؛ لذا يكون من الطبيعي عندما تشاهد جريمة قتل فعلية تحدث في شقة السيدة التي تسكن في الطابق الأعلى من منزلهم (سهير البابلي) يرتكبها شريكها المجرم (توفيق الدقن)، ألا يصدقها أحد ويعتقدون أنها مجرد مبالغة أخرى للفت الأنظار، بل يتطور الأمر لأن يقوم المحيطون بالاعتذار للسيدة عما قالته ضحى بما يجعل الفتاة هدفاً لانتقام المجرمين الراغبين في إخفاء فعلتهما.

التنقل بين النوعين

حلمي حليم يجيد استغلال القالب الكلاسيكي في صياغة حكاية تنتقل برشاقة بين تشويق «الفيلم نوار» وخفة الكوميديا، بداية من تجاور العالمين في الفصل التقديمي: جريمة قتل يتم التخطيط لها في شقة وأكاذيب مضحكة من فتاة في شقة أخرى. الاهتمام الأكبر على مستوى الحرفة الإخراجية والسردية ينصبّ في الخط التشويقي (ربما باعتباره نوعاً يقدمه حلمي حليم للمرة الأولى بما في ذلك من إغراء بالتجريب). حليم يستخدم حيلة ذكية في خلق التشويق داخل كل حدث، وهي إضافة مأزق غير متوقع أو مفاجأة لا تجعل الحدث يسير بشكل طبيعي.

الأمر يبدأ من التتابع الافتتاحي الذي نشاهد فيه توفيق الدقن يتسلل إلى مبنى، ويفتح شقة بصورة تجعلنا نعتقد أن لصّ دخل ليسرق الشقة، قبل أن يوقظ الساكنة النائمة لنعرف أنها صديقته، وأنه تسلل للاختباء عندها. قس على هذا الكثير من الأحداث التي كان من الممكن أن تتم دون عوائق، لكن الفيلم يعرقلها من أجل خلق التشويق، فالقاتل كان من الممكن أن يذهب ويلقي الجثة في الصحراء دون مشكلة - وهو ما يحدث في نهاية الأمر - لكن بدلاً من هذا نجده يتعرض لحادث تصادم مع سائق سيارة نقل يكاد يتطور للذهاب إلى قسم الشرطة لولا إنقاذه الموقف في اللحظة الأخيرة، ثم يصل إلى الصحراء ويهم بإلقاء الجثة ليظهر شاب وفتاة تائهان يستغيثان به، وهكذا يتحول فعل عادي هو إلقاء الجثة إلى تتابع مشوق يتوحد الجمهور فيه لحظياً مع المجرم الراغب في الخلاص من حمولته.

كان من الممكن أيضاً أن تظل ضحى في المنزل الذي تغلقه والدتها عليها حتى يتسلل إليه المجرم ورفيقته، لكن الفيلم يجعل الأم تحبسها داخل غرفتها، ليتزامن دخول المجرمين مع محاولتها فتح باب الغرفة بحيلة ذكية، ليُخلق مجدداً مشهداً متوتراً يشدّ الأعصاب للفتاة التي تتحايل لفتح باب الغرفة دون أن تعلم أن وراءه من ينتظر لقتلها، في تطبيق مباشر للتشويق طبقاً لتعريف ألفريد هيتشكوك الشهير الذي يفرقه فيه عن الغموض بأن التشويق هو أن يعرف الجمهور معلومة لا تعرفها الشخصية، فبدلاً من أن نتفاجأ مع البطلة لمدة ثانيتين بظهور القاتل، يخلق علمنا بالتهديد الذي لا تدركه هي أكثر من دقيقة كاملة من التوتر وشدّ الأعصاب.

هذا النجاح في النوع الذي يمارسه المخرج لأول وآخر مرة، يتزامن مع توظيف بصري لصورة الأبيض والأسود ومشاهد الليل مع ديكور المنزل في خلق المزيد من الإثارة، وبالتحديد استخدام السلم المكشوف للبناية الذي تصعد البطلة من خلاله وتشاهد الجريمة خلال وجودها عليه، والذي يصبح مرادفاً بصرياً للخطر الآت من أعلى، بعدما كان في بداية الفيلم يوحي بالمغامرة والكوميديا عندما كانت تصعد من خلاله لسطح المنزل كي تداعب جارها وتحاول لفت انتباهه.

أي أن التنقل بين النوعين كان ناجحاً بوضوح في الفصلين الأول والثاني من العمل، على العكس من تتابع النهاية الذي كان كما أوضحنا سبباً في إضاعة النغمة الأنسب لنهاية الفيلم.

حلمي حليم لم يعش ليشاهد النسخة النهائية من «غرام تلميذة»، الفيلم الذي يُظهر جلياً أن المخرج الكبير كانت جعبته لا تزال ممتلئة بالحيل والأنواع والحكايات التي كان من الممكن أن يرويها، لتأتي المفارقة بكون آخر أفلامه هو أحد أكثرها شباباً وحيوية، تماماً كما عاش صانعها مُجرباً لا يخجل من التعثر، وصانعاً هدفه الأول إمتاع الجمهور وإرضاؤه.

خاتمة: السمات السبع لسينما حلمي حليم

كانت هذه هي أفلام حلمي حليم الأربعة عشر. مزيج من مختلف الأنواع والأشكال، والمستويات أيضاً، مجموعة تعكس عن ذهن متقد ورغبة مستمرة في التغيير والتجريب، وقياساً على أن مسيرة الرجل الإخراجية لم تدم سوى حوالي ١٧ عاماً بدأها أواخر ١٩٥٤ بالإعداد لفيلم «أيامنا الحلوة»، وأنهتها وفاته مطلع ١٩٧١، وهو لا يزال في الخامسة والخمسين من عمره، سنجد أن حلمي حليم لم يتوقف تقريباً عن العمل للحظة، إن لم يكن في أعماله الخاصة، ففي الأفلام التي أنتجها أو قام بكتابتها. لاحظ أننا نتكلم عن الشقّ الموثق على التترات فقط، فلا مجال لحصر مساهماته في سيناريو وإنتاج الأفلام الذي خرجت من «ستوديو مصر»، خلال فترة عمله له، ولا لدوره كمثقف سينمائي وسياسي تقدمي في معهد السينما ونقابة السينمائيين، وفي علاقته بفناني ومثقفي مصر بشكل عام. أعمال وأنشطة لو كان هناك وسيلة لحصرها وتوثيقها بدقة سيكون من المدهش كيف تمكن حلمي حليم من تحقيقها في سنوات عمره ونشاطه المعدودة.

ما ركّز عليه الكتاب كان أفلام حلمي حليم، التي حاولنا منها الوصول إلى السمات المميزة لسينما المخرج الكبير، والتي يمكن أن تلمّسها على امتداد مشواره الإخراجي، حتى لو غابت عن بعض الأفلام.

السمات السبع لسينما حليم نرصدها في هذه الخاتمة.

أولاً: أطياف التنوع

لعل أكثر عبارة تكررت في الكتاب هي إدراك حلمي حليم للفروق بين الأنواع الفيلمية، وانفتاحه على تجريب كل ما يتاح له من أشكال. قدم الميلودراما الرومانسية، والفيلم الغنائي، والدراما الاجتماعية، والكوميديا الرومانسية، والكوميديا الهزلية، والدراما السياسية، وحتى «الفيلم نوار» في عمله الأخير.

في كل مرة يمكن أن نلاحظ بوضوح التغيير الذي يطرأ على أسلوب المخرج وخياراته، فيكون تركيزه تارة على أداء الممثلين دون اهتمام كبير بالحرفة، وتارة أخرى يكون التكوين المحكم وأسلوب الإضاءة هو المعيار، وفي فيلم ثالث غنائي يدرك أن الجمهور يهتم أساساً بالنجم المغني، فينصب التركيز على إخراج الأغنيات بصورة مبهرة (راجع تنوع عدد لقطات المشاهد في «حكاية حب»).

وهكذا نكون أمام مخرج لا يمكن القول بأن له سمات أسلوبية جامدة يكررها في كل فيلم، أو يدفع الحكايات لتتواءم معها، وإنما هو فنان منخرط في الصناعة بكافة أشكالها، يقوم بتطويع أدواته الأسلوبية في كل فيلم، بما يناسب موضوعه ونوعه وجمهوره المستهدف.

ثانياً: العناوين المبهمة

في عشرة أفلام على الأقل من أعمال حلمي حليم نجد أن العنوان إما عبارة عامة جداً، يمكن أن تنطبق على مئات الحكايات، أو أحياناً لا علاقة لها بموضوع الفيلم من الأساس. الواضح هو أن عنوان الفيلم يشكل أمراً هامشياً لديه، فهو يهتم بالحكاية ذاتها بغضّ النظر عما سيُطلق عليها في النهاية، لذلك نرصد عناوين تشير إلى نوع الحكاية، مثل «حكاية حب» و«حكاية العمر كله» و«حكاية من بلدنا»، وعناوين مبهمة مثل «سلم ع الحبايب» و«طريق الدموع»، وعناوين لا علاقة لها بالفيلم ذاته مثل «عشاق الحياة» و«أيام الحب»، بينما تظل عناوين الأفلام الخفيفة من نوعية «ثلاثة رجال وامرأة» و«مراتي مجنونة مجنونة مجنونة» هي الأدق تعبيراً، ويظل عنوان فيلمه الأول «أيامنا الحلوة» هو الأبقى والأكثر عذوبة وتناسباً مع الفيلم.

ما يؤكد عدم اهتمام حلمي حليم بعناوين أفلامه هو ما وجدناه، مما يؤكد أن فيلم «الحياة حلوة» تم تصويره، بل وبدأت الدعاية حوله بعنوان «أولاد بلدنا»، قبل أن يتم تغيير الاسم، والطريف أن كلا العنوانين لا علاقة له بمضمون الفيلم الذي يعرفه الناس باسم «لوكاندة المندرة».

ثالثاً: التأثر بأصول للحكايات

لا يوجد تتر من أفلام حلمي حليم يشير إلى مصدر تم اقتباس الفيلم أو الفكرة عنه سوى «مراتي مجنونة مجنونة»، الذي ذكرت التترات أنه اقتباس فتوح نشاطي، دون الإشارة إلى مصدر الاقتباس، بالرغم من أن قصة الفيلم لا تمتلك أي خصوصية تجعل هناك حاجة لوجود مصدر لها من الأساس. في المقابل سنجد اقتباساً واضحاً غير مذكور في أكثر من عمل، على رأسها بالطبع «طريق الدموع»، المثير للجدل عن قصة حياة أنور وجدي، والذي تؤكد تتراته أنه مجرد خيال لتفادي أي مساءلة قانونية من عائلة النجم الذي يسيء الفيلم له كثيراً.

كذلك فيلم «كانت أيام» المأخوذ بشكل واضح عن فيلم «حكّة السنة السابعة» للمخرج بيللي وايلدر، و«أيام الحب» عن مسرحية «بجماليون» لجورج برنارد شو، وفي الحالتين لم يُذكر المصدر بشكل معلن في الفيلم، رغم سهولة التعرف عليه.

وأغلب الظن أن الأمر يتعلق بالأساس بالتوجه التجاري للفيلم، فالكاتب الكبير وحيد حامد أخبرني في حوار شخصي أن أحد أفلامه الأولى «انتخبوا الدكتور سليمان عبد الباسط» كان مقتبساً عن فيلم أمريكي، وقد قدمه للرقابة ومصدر الاقتباس على غلافه، لكن منتجه جمال التابعي أصر عند طرح الفيلم ألا يشير للمصدر لأنه كان يؤمن مثل كثيرين أن وجود اسم خواجة على الفيلم يجعل الجمهور ينصرف عنه.

لا نحاول هنا تبرئة ساحة حلمي حليم لكن علينا التذكر بأنه عاش وعمل في عصر ما قبل الحقوق الفكرية، والذي لم يكن الإشارة إلى مصدر أمريكي أو بريطاني يكلفه فيه أي جهد مادي، وأنه عندما أراد أن يحوّل قصة لأديب مصري شاب هو مجيد طوبيا للسينما استعان بالكاتب نفسه ليكتب السيناريو معه، أي أن مبدأ إعطاء الحق لأصحابه كان متوفراً في مسيرة الرجل، لكن ربما كانت ظروف الصناعة والتوزيع هي ما تستوجب هذا التجاهل للمصادر العالمية لبعض أفلامه.

في المقابل قام الكتاب بتبرئة ساحة حلمي حليم من اقتباس فيلمين تذكر المصادر أنهما مقتبسان، هما أول أفلامه وآخرها، ووجدنا أن «أيامنا الحلوة» لا علاقة له برواية أونري مورجيه «مشاهد من الحياة البوهيمية»، وأنه لا يوجد فيلم بريطاني بعنوان «الشاهد»، يمكن أن يكون «غرام تلميذة» قد اقتُبس عنه.

رابعاً: عالم النجومية

إذا كان حلمي حليم قد تنقل كثيراً بين أنواع الأفلام، فإنه في كل مرة كان يأخذ النوع إلى عالمه المفضل الذي يكاد يظهر في ثلثي إنتاجه. نقصد عالم النجومية والشهرة، رحلات الصعود وأزمات المشاهير، وغيرها من الحكايات المرتبطة بالفن كحرفة وحياة عاشها حلمي حليم ونقلها للشاشة في أفلامه.

الأمر يغازل الواقع بمعالجة مباشرة لقصة حقيقية في «طريق الدموع»، وباستلهام من قصص حياة الأبطال في «حكاية حب» و«حكاية العمر كله»، بظهور البطلة باسمها ومهنتها الحقيقية في «سلم ع الحبايب»، وباستقدام شخصيات من الواقع لتضيف للخيال في «أيام الحب»، أو حكاية خيالية تماماً بطلها مطرب في «عشاق الحياة».

النجومية ليست في الغناء والتمثيل فقط، فهناك لاعب الكرة في «القلب له أحكام»، ومذيع الراديو في «ثلاثة رجال وامرأة»، ومؤلف الموسيقى في «مراتي مجنونة مجنونة». أي أنه من بين ١٤ فيلماً هناك تسعة أفلام تتعلق أحداثها بعالم الشهرة والأضواء، وهو رقم كبير، وملفت بحق.

خامساً: التقدمية

لا يخفى على أحد أن حلمي حليم كان يسارياً تقدمياً، وكان له في بعض فترات حياته نشاط سياسي خاصة قبل ثورة يوليو ١٩٥٢. أمر لم يظهر كثيراً في أفلامه، وإن كان وجوده حاضراً في أهمّها، سواء الذي يحمل صبغة سياسية مباشرة مثل «حكاية من بلدنا»، أو الذي يأخذ الموقف إلى مساحة اجتماعية، عبر رفض الطبقية والأفكار الرجعية، والوقوف في وجه الفقر والفروق المادية، باعتبارها شراً يحبط الأخيار ويفسد حياتها، وهو ما بدأه في «أيامنا الحلوة»، وتابعه بأطياف للفكر ذاته في «سلم ع الحبايب» و«عشاق الحياة» وحتى «أيام الحب».

هذا على المستوى السياسي والاجتماعي، أما الأبرز فهو انفتاح وتقدمية حليم في التعامل مع صورة المرأة وتصرفاتها، فالمخرج الذي لم يدّع يوماً أنه حقوقي أو نسوي تكاد أفلامه تنطق بحرية المرأة عبر أبسط حيلة ممكنة وهي تحريرها بالفعل. المرأة في أفلام حلمي حليم متحررة صاحبة قرار ومبادرة، قادرة على تغيير واقعها وواقع من حولها، بل إن جرأة تصرفات بعض نساء حلمي حليم تبدو مفاجئة وصادمة بمعايير اليوم، بعد قرابة نصف قرن من وفاته، فبطلة «ثلاثة رجال وامرأة» التي تواعد ثلاثة في وقت واحد وتتلاعب بهم، وبطلة «الحياة حلوة» التي تساعد ثلاثة شباب بجعلهم ينامون جوارها في سرير واحد، وبطلة «حكاية العمر كله» التي تمتلك انجذاباً حسياً واضحاً لحبيبها الغائب، وبطلة «كانت أيام» التي تعيش حياة المحظيات لثري عربي وغيرهن، كلهن نساء تُقدمن على تصرفات قد يصعب أن نراها على شاشة السينما حالياً، باعتبارها أموراً عادية أو عابرة كما تظهر في أفلام حلمي حليم، مع التأكيد أنه ابن عصر أكثر انفتاحاً، عصر ربما لم تكن بعض هذه الأمور فيه بنفس جرأتها في يومنا الحالي.

سادساً: محاولات التجديد في مواقع التصوير

رغم أن حلمي حليم بشكل ما يُصنف كسينمائي كلاسيكي، فهو رببب «ستوديو مصر»، الذي صُورت معظم مشاهد أفلامه داخل البلاتوه، إلا أننا نرصد دائماً ميله للتجديد في مواقع التصوير والخروج بالكاميرا إلى أماكن حقيقية. ميل بلغ ذروته في «حكاية من بلدنا» المصوّر بالكامل في قرية من قرى المنوفية، وبدا واضحاً في «حكاية حب» الفيلم الذي نكاد نتعرف على واقعية المكان الخاص في كل حدث من أحداثه.

التصوير في مطار القاهرة، ونادي الجزيرة، ومضمار الخيل والمراهنات عليها، الفنادق الأثرية مع ذكر أسمائها، وداخل جامعة القاهرة، كلها أمثلة لهذا الميل الذي أحدث في كل مرة تأثيراً إيجابياً، وكسر نمطية الشكل المألوف للفيلم المصري، حتى لو أتى داخل فيلم كوميدي تجاري، لا يحمل في حد ذاته إنجازاً فنياً كبيراً.

سابعًا: الاكتشاف المستمر

هذه في الحقيقة ليست سمة بحاجة لمشاهدة الأفلام كي نكتشفها، فيكفي النظر إلى الفيلموجرافيا وتواريخ الإنتاج لمعرفة عدد من كان حلمي حليم أول من منحهم الفرصة لإظهار موهبتهم كلٌ في مجاله. عبد الحليم حافظ وأحمد رمزي وشادي عبد السلام وصلاح مرعي ونادية شكري وناهد جبر وسمير سيف وأحمد يحيى وطلبة رضوان وغيرهم، كلهم يدينون بالفضل لهذا الرجل الذي لم يتوقف يوماً عن البحث عن الجديد.

غير أن مشاهدة الأفلام تجعلنا نضع يدنا أكثر على نظرته الثاقبة، فما قدمه شادي عبد السلام مثلاً في مناظر «ثلاثة رجال وامرأة» لا يبدو فيه فارق كبير عن غيره من مهندسي المناظر حينها، لكنه بُعد النظر الذي مكّن حلمي حليم دائماً من استشعار الموهبة وضمها لفريق عمله، بما جعله يظل حتى يومنا هذا أستاذاً لمن صاروا أساتذة، يدينون له بالفضل ويعترفون بجميله، حتى لو كانوا قد تفوقوا لاحقاً في أعمالهم على ما قدموه معهم. وهو قدر من الأستاذية لو أضفناه إلى ما لمسناه في أفلامه من جمال، سنعرف جيداً لماذا كان من الواجب علينا أن نحتفي بمئوية مبدع مثل حلمي حليم.

فيلموجرافيا

حلمي حليم مخرجاً

١. أيامنا الحلوة (١٩٥٥)

إخراج وقصة: حلمي حليم
سيناريو وحوار: علي الزرقاني
تصوير: وحيد فريد
مونتاج: فتحي قاسم
مناظر: أنطون بوليزويس
إنتاج: الفيلم العربي
تمثيل: فاتن حمامة - عمر الشريف - عبد الحليم حافظ - أحمد رمزي - زينات صدقي - سراج منير
تاريخ العرض: ٧ مارس ١٩٥٥ سينما ديانا

٢. القلب له أحكام (١٩٥٦)

إخراج وقصة: حلمي حليم
سيناريو: على الزرقاني - حسن توفيق
حوار: السيد بدير
تصوير: أحمد خورشيد
مونتاج: فتحي قاسم
مناظر: أنطون بوليزويس
إنتاج: الفيلم العربي
تمثيل: فاتن حمامة - أحمد رمزي - عبد السلام النابلسي - زينات صدقي - زوزو نبيل - عبد الفتاح القصري
تاريخ العرض: ٣٠ نوفمبر ١٩٥٦ سينما ميامي

٣. سلم ع الحبايب (١٩٥٨)

إخراج وقصة: حلمي حليم
سيناريو: كامل التلمساني
حوار: السيد بدير
تصوير: كمال كريم
مونتاج: أميل بحري
مناظر: أنطون بوليزويس
إنتاج: الفيلم العربي
تمثيل: صباح - أحمد رمزي - زينات صدقي - عبد الفتاح القصري - فردوس محمد
تاريخ العرض: ٣ فبراير ١٩٥٨ سينما كورسال

٤. حكاية حب (١٩٥٩)

قصة وإخراج: حلمي حليم

سيناريو وحوار: علي الزرقاني

تصوير: وحيد فريد

مونتاج: ألبير نجيب

موسيقى: اندريا رايدر

مناظر: أنطون بوليزويس

إنتاج: الفيلم العربي

تمثيل: عبد الحليم حافظ - مريم فخر الدين - عبد السلام النابلسي - محمود المليجي - أحمد يحيى

تاريخ العرض: ٦ أبريل ١٩٥٩ سينما ريتس

٥. ثلاثة رجال وامرأة (١٩٦٠)

إخراج: حلمي حليم

قصة: نيروز عبد الملك

سيناريو وحوار: سيد بدير - نيروز عبد الملك

تصوير: علي حسن

مونتاج: حلمي صادق (إشراف ألبير نجيب)

مناظر: شادي عبد السلام

إنتاج: أفلام وادي النيل (فهمي داود وشركاه)

تمثيل: صباح - كمال الشناوي - عبد السلام النابلسي - أحمد فراج - سعاد حسني - وداد حمدي

تاريخ العرض: ٣ أكتوبر ١٩٦٠

٦. طريق الدموع (١٩٦١)

إخراج: حلمي حليم

قصة: كمال الشناوي

سيناريو وحوار: السيد بدير

تصوير: علي حسن

مونتاج: ألبير نجيب - جميل عبد العزيز

موسيقى: علي إسماعيل

مناظر: شادي عبد السلام

إنتاج: كمال الشناوي

تمثيل: كمال الشناوي - صباح - ليلى فوزي - عبد المنعم ابراهيم - حامد مرسي - عبد العزيز أحمد

تاريخ العرض: ٢٦ نوفمبر ١٩٦١

٧. حكاية العمر كله (١٩٦٥)

إخراج وقصة وسيناريو: حلمي حليم

حوار: محمد أبو يوسف

تصوير: وحيد فريد

مونتاج: نادية شكري

موسيقى: فريد الأطرش

مناظر: حلمي عزب

إنتاج: رمسيس نجيب

تمثيل: فريد الأطرش - فاتن حمامة - أحمد رمزي - عبد المنعم ابراهيم - ليلى فوزي - مها صبري

تاريخ العرض: ٣٠ أغسطس ١٩٦٥ سينما ريفولي

٨. الحياة حلوة (١٩٦٦)

إخراج: حلمي حليم

قصة: محمود فرج

سيناريو وحوار: محمد عبدالجواد - محمد مصطفى - إيهاب الأزهري

تصوير: كمال كريم

موسيقى: فؤاد الظاهري

مونتاج: رشيدة عبد السلام

مناظر: ماهر عبد النور - صلاح مرعي - مختارعبد الجواد

إنتاج: المؤسسة العامة للإنتاج السينمائي العربي (فيلمنتاج)

تمثيل: نادية لطفي - حسن يوسف - يوسف فخر الدين - عبد المنعم إبراهيم - الضيف أحمد

تاريخ العرض: ٢١ نوفمبر ١٩٦٦

٩. أيام الحب (١٩٦٨)

إخراج وقصة وسيناريو: حلمي حليم

حوار: محمد أبو يوسف

تصوير: وحيد فريد

موسيقى: علي إسماعيل

مونتاج: فتحي داوود

مهندس المناظر: ماهر عبد النور

إنتاج: شركة القاهرة للإنتاج السينمائي

تمثيل: نادية لطفي - أحمد مظهر - سهير البابلي - عبدالمنعم إبراهيم - محمد رضا - رجاء الجداوي

تاريخ العرض: ١٩٦٨

١٠. مراتي مجنونة مجنونة مجنونة (١٩٦٨)

إخراج: حلمي حليم

اقتباس وقصة: فتوح نشاطي

سيناريو وحوار: سمير خفاجي

تصوير: كمال كريم

موسيقى: علي إسماعيل

مونتاج: فتحي قاسم

مهندس مناظر: عبد المنعم شكري

إنتاج: شركة القاهرة للإنتاج السينمائي

تمثيل: شويكار - فؤاد المهندس - عماد حمدي - صلاح منصور - نادية الجندي - بدر الدين جمجوم

تاريخ العرض: أول أبريل ١٩٦٨ - سينما ديانا

١١. حكاية من بلدنا (١٩٦٩)

إخراج وسيناريو: حلمي حليم

قصة وحوار: مجيد طوبيا

تصوير: أحمد خورشيد

موسيقى: فؤاد الظاهري

مونتاج: حسين أحمد

مهندس مناظر: عز الدين شفيق

إنتاج: المؤسسة المصرية العامة للسينما

تمثيل: ناهد جبر - شكري سرحان - عبد الله غيث - صلاح نظمي - عبد العليم خطاب - محمود ياسين

تاريخ العرض: ٢٤ فبراير ١٩٦٩

١٢. كانت أيام (١٩٧٠)

قصة وسيناريو وإخراج: حلمي حليم

حوار: محمد أبو يوسف

مدير التصوير: وحيد فريد

موسيقى: مختارات عالمية

مونتاج: كمال أبو العلا

مناظر: نجيب خوري

إنتاج: أفلام رشدي أباظة

تمثيل: صباح - رشدي أباظة - نادية لطفي - عبد المنعم إبراهيم - ميمي شكيب

تاريخ العرض: ٥ يناير ١٩٧٠ - سينما ريفولي

١٣. عشاق الحياة (١٩٧١)

إخراج: حلمي حليم

قصة: فاروق القاضي

سيناريو: يسري حكيم

حوار: محمد أبو يوسف - يسري حكيم

مدير التصوير: وحيد فريد

موسيقى: عبد العظيم حليم

مونتاج: نادية شكري

مناظر: صلاح مرعي

إنتاج: صوت النيل

تمثيل: محرم فؤاد - نادية لطفي - يوسف وهبي - محمود المليجي - حسن مصطفى - حبيبة

تاريخ العرض: ١٥ نوفمبر ١٩٧١ - سينما ديانا

١٤. غرام تلميذة (١٩٧٣)

إخراج: حلمي حليم

قصة وسيناريو وحوار: محمد أبو يوسف

مدير التصوير: علي خير الله

مونتاج: حسين أحمد

منسق مناظر: نجيب خوري

إنتاج: الفيلم العربي

تمثيل: نجلاء فتحي - أحمد رمزي - سهير البابلي - توفيق الدقن - فتحية شاهين - عادل المهيلمي

تاريخ العرض: ٤ يونيو ١٩٧٣ - سينما ميامي

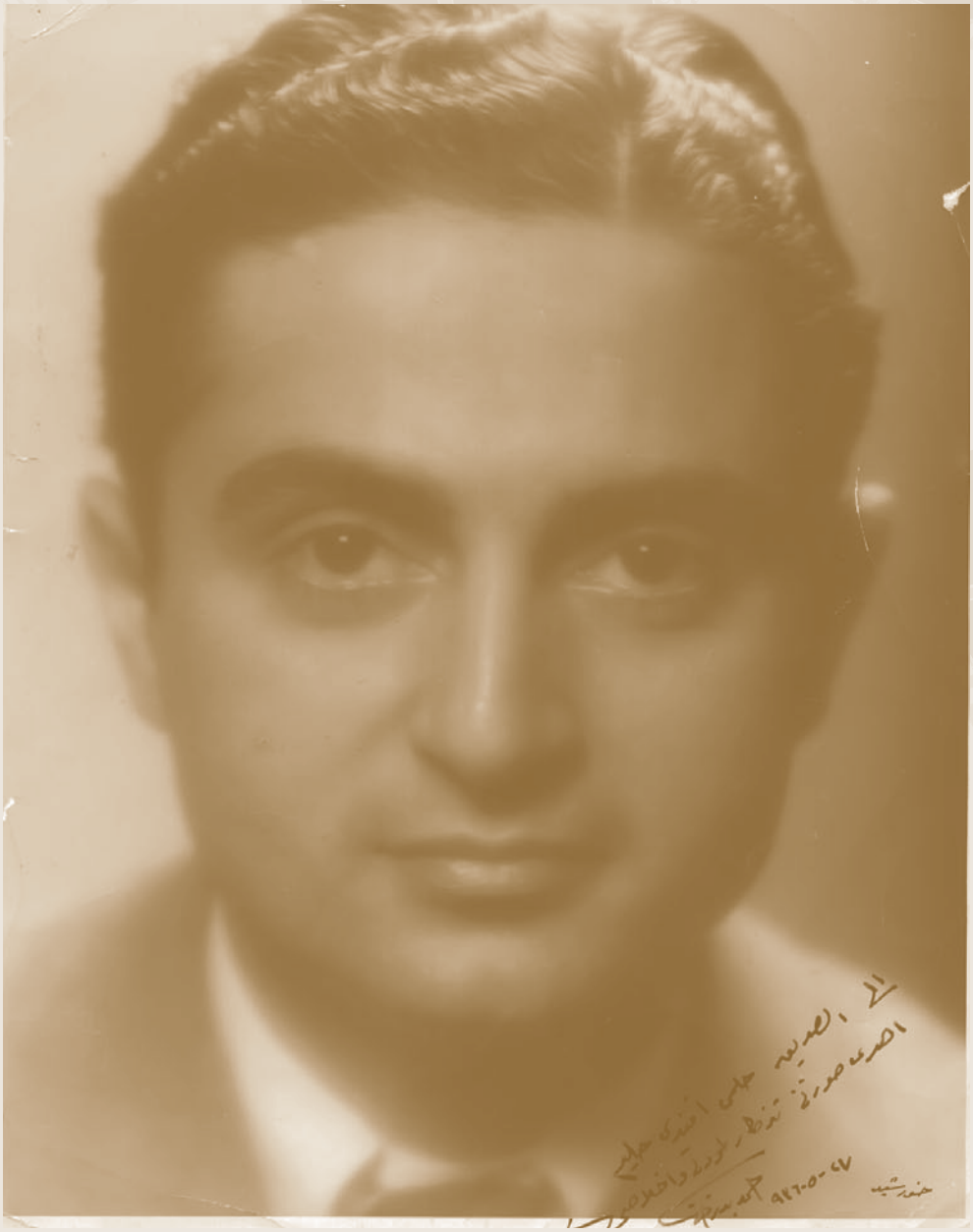
مؤلفاً لأفلام مخرجين آخرين

١. صراع في الوادي (١٩٥٤) إخراج يوسف شاهين، قصة حلمي حليم وعلي الزرقاني، سيناريو علي الزرقاني
٢. مدرسة البنات (١٩٥٥) إخراج كامل التلمساني، قصة حلمي حليم، سيناريو علي الزرقاني
٣. أرض السلام (١٩٥٧) إخراج كمال الشيخ، قصة حلمي حليم، سيناريو علي الزرقاني
٤. معبودة الجماهير (١٩٦٧) إخراج حلمي رفلة، قصة يوسف جوهر، سيناريو حلمي حليم، حوار محمد أبو يوسف

منتجاً لأفلام مخرجين آخرين

١. أرض السلام (١٩٥٧) إخراج كمال الشيخ
٢. غراميات امرأة (١٩٦٠) إخراج طلبة رضوان

صور في حياة حلمي حليم



إهداء عام ١٩٣٦ من أحمد بدرخان يقول إلى الصديق حلمي أفندي حليم أهدي صورتي تذكار لمودتي وإخلاصي

حلمي حليم شابا

مع كمال سليم وفريق
عمل ستوديو مصر

داخل جامعة القاهرة
خلال تصوير القلب له
أحكام

فريق عمل فيلم لست ملاكاً.. وإهداء من محمد كريم يقول أيام مرة لكنها حلوة

صورة فاتن حمامة معلقة
في مكتبة كصور الزعماء

جلسة عمل مع السيد
بدير وأحمد رمزي

قبل تصوير أغنية في
يوم في شهر في سنة
من فيلم حكاية حب

مع اكتشافه المخرج أحمد يحيى

سكرتيرا لنقابة السينمائيين بجوار النقيب أحمد بدرخان والأعضاء فطين عبد الوهاب وكمال عطية

محاضرا في معهد السينما وخلفه جمال

مع أسوأ اكتشافاته
أحمد فراج

خلال تصوير الفيلم
المثير للجدل طريق
الدموع

مع مصوره المفضل وحيد فريد

مع فريق عمل مراتي مجنونة مجنونة مجنونة

لجنة القبول في معهد السينما مع صلاح أبو سيف

أستاذا للسيناريو
في معهد السينما

خلال تصوير كانت
أيام مع رشدي أباظة
ونادية لطفي

مع الكبار سعيد الشيخ
وعلي الزرقاني

كما ظهر على شاشة
السينما للمرة الأخيرة
في عشاق الحياة

الأيام الأخيرة

المؤلف أحمد شوقي

ناقد سينمائي ومُبرمج مصري. يكتب النقد بانتظام منذ عام ٢٠٠٩، وينشر مقالات أسبوعية في جريدة «القاهرة»، وموقع «في الفن»، بالإضافة في مساهمات بمطبوعات ومواقع مختلفة منها مجلات «السينما العربية» و«الدوحة الثقافية» ومواقع «سينماتوغراف» و«ظلال وأشباح» و«صلة».

له كتابان منشوران بعنوان «داود عبد السيد.. محاورات أحمد شوقي» - مهرجان الإسكندرية السينمائي ٢٠١٤، و«التابو في سينما جيل الثمانينيات» - الهيئة العامة لقصور الثقافة (آفاق السينما) ٢٠١٥.

شغل منصب المبرمج الرئيسي لمهرجان الأسماعيلية للأفلام التسجيلية والقصيرة، مبرمج الأفلام الروائية الطويلة في مهرجان الأقصر للسينما المصرية والأوروبية، ويشغل حالياً منصب المدير الفني المساعد لمهرجان القاهرة السينمائي الدولي.

شارك في لجان تحكيم مهرجانات لوكارنو، مالمو، وهران، السرد الإبداعي في دبي، المنصورة، صندوق اتصال لدعم الأفلام، جائزة مهرجان الإسكندرية للسيناريو، مسابقة معهد جوتة للمقال السينمائي.