خيري بشارة

فيلم طويل عن الحياة

المهرجان القومى للسينما المصرية ٢٠١٧م

رئيس قطاع صندوق التنمية الثقافية

د. أحمد عواض

رئيس المهرجان

د.سمير سيف

إشراف تنفيذي

مى عبد القادر

تصميم جرافيكى وغلاف

نرمين أحمد ماهر

هذا الكتاب

من بين خمسة كتب قمت بإنجازها حتى هذه اللحظة، يمكن بسهولة أن أصنف هذا الكتاب بأنه الأغرب على الإطلاق، فبالرغم من أن مساهمتي كمؤلف في مادته هامشية لا تكاد تتجاوز عدة سطور بخلاف هذه المقدمة، فهو أكثر كتاب احتاج مجهوداً لإنجازه. وهو كتاب تطورت فكرته وتشكل محتواه بدينامية لم أعتدها لاسيما مع تفضيلي عموماً للعمل المنظم والمحدد الأهداف بدقة من بدايته.

الأمر بدأ باتصال من د. سمير سيف رئيس المهرجان القومي يطلب مني إعداد أحد كتب المهرجان في دورته الجديدة، عن شخصية وصفها بأنني سأسعد عندما أعلم بهويتها، قبل أن يكشف أن المقصود هو الأستاذ خيري بشارة. لم يكذب د. سمير في وصفه، ليس فقط لأن خيري وسينماه وجيله هم الأقرب لقلبي من بين تاريخ السينما المصرية الممتد، ولكن لاعتقادي - آنذاك - بأنني خبير في عالم خيري بشارة بحكم إنجاز كتاب عن سينما جيل الثمانينيات، كرست فيه ما يزيد عن أربع سنوات لدراسة أفلام مخرجي الجيل: خيري وخان وداود وعاطف ورأفت. إلا أن هذا الاعتقاد سريعاً ما سيتبين خطأه.

أول فكرة اخترتها للكتاب كانت بالطبع المحاورات، الشكل الذي أؤمن بملائمته الشديدة لكتاب يصدر للاحتفاء بصانع أفلام كبير، لأن أفلام المخرجين الكبار تكون عادة قد قُتلت بحثاً وكتاباتٍ نقدية وقت عرضها وبعده، بينما يبقى القارئ والمشاهد والمحب في حاجة لأن يقترب أكثر من عالم المخرج، معرفة أفكاره وفلسفته الفنية لاسيما لو كان المحاور على قدر من العلم بأسلوب المخرج وتاريخه، وبطرق الحوار المفيد فنياً البعيد عن أحاديث الذكريات وكليشيهات «أطرف موقف صادفك خلال التصوير». غير أن الأستاذ خيري فاجئني بكنز غيّر كل حساباتي: مادة أرشيفية جمعها على مدار سنوات عمره وحولها لصيغة الديجتال، وأطلق عليها اسماً يحمل التوجيه داخله «مادة من أجل كتاب Material for Book».

عرضت عليه فكرة المحاورات فرد بأنه قد قال في حياته كل ما يمكن أن يقوله، ولا داعي لإعادة الحديث من جديد. رأي يبدو مزعجاً بعض الشيء لمن يجد في نفسه قدرة على استخراج الجديد ممن يحاوره، لكني قبلته مرحلياً لحين الإطلاع على المادة، والتي سرعان ما فتحت لي أبواباً كثيرة، وأعادت تقييمي لأمور وأفكار عدة، على رأسها الخبرة المزعومة في مسيرة وسينما خيري بشارة، والتي اكتشفت أنني لا أعلم منها سوى الأفلام ذاتها، أما كل ما دار حولها من جدل وخلافات وغيره فلم يصل جيلي منه إلا القليل، بسبب القليل من الكسل والكثير من غياب أي شكل من أشكال الأرشفة لتاريخ أدبيات السينما المصرية وصحافتها.

ما إن بدأت تصفح أرشيف خيري بشارة إلا وفُتح أمامي كنز ثقافي وتاريخي. أكثر من ثمانية آلاف وثيقة بين مقال وحوار وتحقيق ومراسلة خاصة وتسجيل صوتي ومرئي، بل وخواطر وأشعار وملاحظات بيد خيري، تاريخها لا يرجع فقط لشبابه وطفولته بل يمتد لما قبل ميلاده نفسه، من خلال مراسلات عاطفية بديعة تبادلها والده مع خالته نعيمة (خالة خيري)، حبيبة الأب الأولى التي كانت وفاتها في سن الشباب سبباً في زواج الأب من اختها التي ستصير لاحقاً والدة خيري متعهما الله بالصحة وطول العمر. وكأن القدر قد حكم على خيري بشارة أن تكون حياته فيلماً سينمائياً درامياً حتى قبل أن يأتي إلى العالم.

الوثائق لم تروي فقط تاريخ خيري العام والخاص، بل روت ضمناً تاريخ جيل كامل، جيل النكسة الذي ارتفعت آماله الوطنية للسماء ثم تحطمت على صخرة الهزيمة، قبل أن يأتي نصر أكتوبر ليعيد الفخر والحماس ويتبعه الانفتاح بحراكه الطبقي العشوائي الذي كان أذكى ما قيل عنه هو أنه لم يفد أحداً قدر ما أفاد مخرجي الثمانينيات الذين بُني جانب كبير من أسطورتهم السينمائية على رصده ونقده وتحليله. خيري تجاوز هذا الحصار الموضوعي سريعاً بنهاية الثمانينيات، وافتتح التسعينيات بفيلمه «كابوريا» ليبدأ مرحلة صاخبة من حياته، مشتعلة بالنشاط المهني والنجاح التجاري وعلاقة الشد والجذب مع النقاد، والتي انتهت بمشهد درامي هو استلامه الهرم الفضي لمهرجان القاهرة السينمائي الدولي عام ١٩٩٦ وهو في حالة غضب من

الهجوم عليه وعلى فيلمه «إشارة مرور»، ليقرر بعدها الابتعاد في وقت كان فيه أنشط مخرجي مصر وأعلاهم أجراً، فيدخل بياتاً شتوياً استغرق عدة أعوام عاد بعده شخصاً جديداً مرة أخرى، مرتبطاً بسينما الديجتال والإخراج التلفزيوني الذي قال أكثر من مرة أنه كان أحد أهدافه القديمة عندما درس السينما (ووجدت في الوثائق مقالاً يُثبت ذلك أدرجته في الكتاب).

في أرشيف خيري رصد للحراك الثقافي والآراء السائدة حول الأفلام وصناعها من بداية السبعينيات وحتى يومنا الحالي، وفيه يمكن ملاحظة الفروق بين الناقد وشبه الناقد، فنثمن قيمة رجل بحجم الأستاذ سمير فريد الذي كان منذ بداياته الأكثر ثقافة وموهبة وانفتاحاً على التجارب الجديدة. ففي الوقت الذي كان المقال النقدي فيه ـ أيا كان كاتبه ـ لابد وأن يكرس نصف المساحة لسرد قصة الفيلم، كان سمير يكتب مواد نقدية عميقة منضبطة. وفي الوقت الذي هاجم فيه نقاد الجيل نسخة التسعينيات من خيري بأفلامه ذات الحس الجماهيري، وحمل بعض الهجوم تجريحاً مؤلماً للمخرج الكبير، كان سمير هو صاحب البوصلة الصائبة التي تميز بين فيلم تجاري صنع لمداعبة الجمهور، وآخر يقدماً فناً حقيقياً دون أن ينفر منه الجمهور.

نعود للكتاب والذي فكرت في البداية أن أمزج فيه بين الأرشيف وبين حوار جديد أجريه مع خيري للتعليق على بعض المواد وشرح سياقها، قبل أن أصرف نظر عن فكرة الحوار بعدما وجدت أن المواد تفسر نفسها، بل وأن وضع بعضها جوار بعض يوضح كثير من المفارقات التي ربما لم تكن بهذا الوضوح وقت نشر المادة. من هنا جاء القرار بالاستغناء عن كتابة أي مادة للكتاب، والاكتفاء بفرز المادة الأرشيفية واختيار الملائم منها، ثم ترتيبه بطريقة تروي حكاية خيري وجيله دون تعليق، وكأنه فيلم تسجيلي طويل يُصنع على الورق من خلال القص واللصق.

من هنا جاء التصور الأول لعنوان الكتاب، والذي عرضته على الأستاذ خيري فلم يعلق سلباً أو إيجاباً، فكرت في تسميته «فيلم طويل عن التمرد»، على غرار أفلام كيشلوفسكي الشهيرة، وباعتبار أن التمرد هو الصفة التي ارتبطت طويلاً بمشوار خيري بشارة الحافل بالانعطافات والقرارات الحاسمة والوقوف ضد التيار. ولكن ومع المضي قدماً في محتوى الكتاب وبعد أن اكتملت صورته، وجدت أن إجراء تعديل ليكون العنوان هو «فيلم طويل عن الحياة» هو القرار الأصوب، فما لمسته من آلاف الوثائق وعشرات الأحاديث الصحفية المكتوبة والمسموعة والمرئية أن خيري لم يكن أبداً ساعياً للتمرد من أجل التمرد، ولم يقرر أن يغير مساره طلباً لإثارة الانتباه، وإنما كان يفعل ما يشعر به: يعيش الحياة يوماً بيوماً ويصنع السينما التي يريد تقديمها في الحين، دون أن يربط نفسه بماض أراد البعض حبسه داخله، أو بمستقبل يجعله يفكر فيما سيقوله هذا أو ذاك عن فيلمه. مشوار خيري هو تحية للحياة بمعناها المطلق، ولا عنوان أفضل من الإشارة لهذه القيمة.

«خيري بشارة.. فيلم طويل عن الحياة» هو تجربة مختلفة لم أعتقد يوماً أنني سأقدم عليها، الفضل كل الفضل فيها لخيري نفسه بما سمحه لي من إطلاع على أرشيف أعتقد أن جزء من محتواه بالغ الشخصية بصورة قد تجعلني ـ لو كنت صاحبه ـ أفكر ألف مرة قبل عرضه على شخص آخر. عرفان آخر للدكتور سمير سيف، الذي جدد ثقته فيّ للعام الثالث أن أكون جزءًا من مشروعه لتحويل المهرجان القومي احتفالاً سنوياً بصناعة السينما المصرية وتاريخها على خطى أستاذ آخر هو علي أبو شادي صانع المهرجان تاريخياً. وشكر ثالث لرامي منصور، صديق الطفولة والشباب والكبر، الذي كرس وقتاً طويلاً لمساعدتي في فرز مادة الكتاب وتصنيفها وجمعها بالحروف، في جهد مضني لا يفعله إلا محب لشخصي وللسينما. وأخيراً الشكر المتجدد في كل كلمة أكتبها لزوجتي وشريكة رحلتي سمر ياسين التي تواصل أدائها البطولي في تحمل الحياة مع أشباح الكتابة الخاصة بي.

الشكر الأخير لكل من ساهم في مادة الكتاب عبر أدائه لعمله. لأسماء محترمة كتبت عن أفلام خيري بشارة وحاورته ودخلت في معارك معه وضده. مارسوا مهنتهم وعاشوا حياتهم كلٌ على طريقته وقدر وعيه، ليخلقوا حراكاً سينمائياً عمره نصف قرن، جنيت أنا حصاده ليكون المادة الخام لهذا الكتاب الذي أتمنى أن يحمل أكثر من مجرد الاحتفاء التكريمي الباهت. هذا كتاب محركه الرئيسي الحب: حب خيري وحب السينما وحب الحياة، فلعل هذا الحب يصل لمستحقيه.

(١)

حبيبي وروحي بشرى

(ن) يا شقيق الروح تهديك ما يكنه قلبها إليك.. بشرى.. استلمت خطابك أمس الذي ملأ قلبي سروراً وأزال ما به من الهواجس والأحزان وخصوصاً لما قرأت أنك حاضر في نوفمبر. إياك يا بشرة توفي بوعدك وتحضر ولا تعمل مثل المرة السابقة. مش قادرة أوصف لك قد إيه الهنا الذي في نفسي وقلبي. واللبارح وأنا طول النهار جسمي يرتعش وقلبي زي ما أنت عارف بقى. وكنت مش عارفة أملك شعوري وعيني تبكي من كتر الفرح. آه يا بشرى كم قلبي هاتف إلى مشاهدتك. كما أنا مشتاقة إليك ونفسي أسمع كلامك الذي يرن صداه الآن في أعماق قلبي فأبكي حزناً وأسفاً على حياتي التعسة.. ولكن القلب يخضع لحبيبه مهما كان قاس.. وقلبي راض بتعذيبه.. آه

لم يتبق لي أمل سواك وإن يفت.. ودعت أيام الحياة وداعاً

لا أستلذ لغير وجهك منظرا.. سوى حديثك لا أروم حديثاً

بشرى.. بس أرجوك لا تعمل زي المرة اللي مضت. يا بشرى إذ لم تحضر سأقضي على حياتي. سأموت. والله يا بشرى الواحد أحسن يمّوت نفسه وينتهي.. لكن أنت مش هاين عليّ.. أعمل ايه..

بشرى لما قرأت خطابك أمس فكرّ عليّ كل شيء.. فحصل عندي شوية تعب. ثم ذهبت أرتاح شوية. تعرف حلمت ايه..؟ حلم ظريف ها أنا أكتبه إليك.....

شوف يا بشرى.. حلمت إنك أنت حضرت مصر وكنت واقف في حجرة الجلوس. وأنا لا أعلم ولا أدري أنك حضرت. ثم أنا كنت مارة. فوجدتك واقف شوف المنظر ده يبقى إزاي. فقلت أهلاً حبيبي.. بشرى.. ازيك؟ سلمت عليك وقبلت يديك. فوجدتك نظرت إليّ نظرة استعجاب فجلسنا سوياً على كنبة. فوضعت يدي على وجهك وقبلتك وقلت لك شوف يا بشرى كنت الأول وأنت في الدكان رُفيع وضعيف والآن سمنت وبقيت عال. إنت قلت صحيح فوضعت أنا يدي على يديك.. وفتحت عيني. فحزنت لما استيقظت. وقلت ياليت الحلم استمر طول النهار.. يا ألف خسارة....

بشرى.. أنا قلبي مليان أقولك إيه بس يارب اجعل الأيام تجري بسرعة ويأتي اليوم الذي فيه أنت تحضر..

بشرى.. لا تتأخر. ولكن أعذرك.. مادام الشغل كتير ربنا يساعدك.. أطلب لك كل سعادة وهناء..

على فكرة يا بشرى.. قيل في الراديو أن المعرض سيفتح في ١٥ فبراير ويقفل في ٢ أبريل.

سلامي لك وقبلاتي الحارة أبعثها إليك.. آه.....

(ن ي)

*** رسالة من الخالة نعيمة المقيمة في القاهرة للأب بشارة في سيدي سالم - ثلاثينيات القرن العشرين**

(٢)

نظرة نظرة يا سيدي سالم... وكمان يا سيدي سالم نظرة
حل عليك كبار ومقادم... انشالله تحميهم م النظرة
إن كام عريس ابن أكارم... وفرع طيب من شجرة
أدي وكمال دا شيء باين... ومين بس عايز غير بشرى
بشرى وعريس من بيت غالي... زي بستان جاب زهرة
والزهرة نباتها جميل عالي... وريحتها فايحة أهي وعاطرة
وآدي العروسة جمال ودلال... كوكب منوّر حاجة ظاهرة
شفت بعيني ماحدش قال... أو إيه دي عفيفة وطاهرة
وغير كده مش حاقدر أقول... عن أختي حاجة بالمرة
أظن كلامي ده معقول... والكل ح يعرفها بكرة

والكل لك يا عريس راجي.. تعيش في فرحة وف نصرة
وأوعى العروسة دي مش بلتاجي.. وخليك كده راجل عترة
* قصيدة كتبتها نعيمة وأرسلتها لبشارة - ثلاثينيات القرن العشرين

(٣)

يا أحب الناس إليّ
هذا هو النداء الذي يهتف به قلبي وتسمعه أذني. فتنظر عيني إلى الأفق. الأفق البعيد علها تسعد برؤية هذا الذي يناديه القلب. ولكن هيهات.. وهيهات قلب يهتف وأذن تنصت وعين تبحث. فهل لك أن تسعدي هذا القلب وتطربي هذه الأذن وتسر هذه العين؟. شيئاً لو تملكيه لأسعدت هؤلاء جميعاً ولأسعدت العالم كله في شخصي ولكن. ما باليد حيلة!!
لم أراك منذ شهور بل من سنوات بل من قرون هذا ما أتخيله وأحسه. يقولون أن الهوى هوان هذا ما أصدقه ولكنهم يقولون أيضاً ولذة الحب عذاب الفراق وهذا ما لا أصدقه بل أقول أن هذا القول مغالطة تعلن عاطفتي المتوقدة المتشوقة الثورة عليها. فما سعادتي إلا برؤياك وما فرحي وطربي إلا بسماع كلماتك التي هي تغريد وترتيل لآيات الحب الطاهر. أيكفيني منك أيتها الصغيرة. ما نلت؟!! كلا والله. فانني لو وصفت نفسي بالطمع والأنانية لجعلت نفسي متواضعاً بالنسبة لنداء القلب الذي يهتف دائماً ولن يكف عن النداء حتى ينال بغيته. أريد أن أراك حتى ترين ابتسامة الظافر بك مرتسمة على شفتي معبرة لك ما سبق رددته.. إنني أسعد انسان وأنت أجمل فتاة.
حقاً إنني أشعر الآن إنني كنت فيما سبق رزيناً في حبي ولكني أجد في نفسي ثورة عاطفية شديدة لا تقوى رزانتي على كبحها. والله لو ملكت حق نفسي حتى أصنع بها ما أشاء لانصهرت مع الأثير الذي يحمله الجو وأتيت إليك طالباً منك كل ما تشتهيه روحي ويسعد به قلبي. ولكن وآسفاه مات ماركوني قبل أن يسعد المحبين أمثالي بمثل هذا الاختراع الجميل. واعلمي وتأكدي إنني صرت بالنسبة إليك شخصاً ضعيفاً لا يقوى على المقاومة وكفاني من الهوى هوان ومن عذاب الفراق هوان وهوان.
قلبك البعيد عني أسمعه كعهدي به مردداً اسمي في إخلاصي وكفاني فخراً إنني المالك الوحيد لهذا القلب وسلطاني عليه لا تقوى نفس بشرية مهما كانت أن تنزع من قلبك الرقيق ذرة من قوة روحية يدين لها هذا القلب الفتي المخلص. فيا أحب الناس لو كان الجسد ينفصل عن الروح ولا زال يسعى وفيه عروق تنبض. فإنها لقدرة عجيبة.
فما هذا الجسد إلا أنا وما هذه الروح إلا أنت وقريباً تسكن الروح الجسد. ونصير أسعد الناس طراً.
وفي الختام سلام لك من آدم يا حواء الصغيرة
بشرى
* رسالة من بشرى إلى نعيمة المنتظرة عودته - ثلاثينيات القرن العشرين

(٤)

بنها في ٣٠ مارس ١٩٣٨
عزيزي الأخ بشرى
تحية وسلاماً وشوقاً لا مزيد عليه وبعد، فلقد وصلني عزيز خطابكم واشكركم شكراً جزيلاً. جلست أفكر ماذا أكتب وماذا أقول فلقد فرغ الجراب وطار لبي ولم أصر فكري بل صرت فكري آخر وشخصاً ثانياً الأم هو تسليتي والبكاء هو سلوتي. وكم كنت أخشى ذلك المصير وأظن كثيراً ما شكوت لك من ذلك لكن تطمني وتقول أن من كان مع الله فلا يخاف. فكنت ممتلأ أملاً وكان الأمل هو حياتك كان الأمل هو النور الذي بنيتم عليه مستقبلكم ولكن الله استكثر عليك عروسك وأخذها منك لتزين ملكوته، لترتل له تراتيل الصباح والمساء، ففي ذمة الله يا نعيمة في ذمة الله يا أعز مخلوقاً لدي. في ذمة الله يا أيها العروس الطيب القلب يا أيها الملاك الطاهر يا أيها الشخصية التي فنت نفسها لغيرها والتي ذهبتي وفي نفسك لوعة وحزن على أمنية لم تحققيها وأمل لم تتمتعي به.
فإليك يا عزيزتي يا شقيقتي المحبوبة سيدك الشبح افرحي به وهللي له واذكري أن لك أخاً بل أخان. أخان وأعز من الشقيقان فلقد

ربطتيهما برباك لن ولم يفك مدى الحياة، فلقد كنت تودي أن أكون دائماً بجواره وأن أزوره دائماً وأكاتبه دائماً لأنك كنت تجدي في ذلك راحة لنفسك. فسأظل يا عزيزتي على ما كنت تريدين وتشتهين أمين حريص. تود بعض الناس أن تبعدنا كلانا عن الآخر أما أنت فلم يكن هذا رأيك ولا خطتك يا أيها الملاك الذي لا ذنوب له ولا خطية. ادعي لنا بالإخلاص والمحبة فهذا كل ما أرجوه من هذا العالم الفاني هذا العالم المملوء بالشر والفساد.

عزيزي بشرى الكلام يخرج من قلبي يمزقه تمزيقاً ونفسي تلاشت من الوجود وصرت كأن لم أكن فلم أقدر على أن أكمل لك خطابي. وختاماً أرسل في خطابي هذا الرحمة وآلاف الرحمة لتلك البريئة وكل ما أرجوه منك يا بشرى أن تصلي لله ليرحمها ويتغمدها برحمته إنه سميع مجيب وسلام الأخ المخلص تقبله يا بشرى،

فكري

* رسالة من الخال فكري يواسي بشارة بعد رحيل نعيمة بالفشل الكلوي، الحدث الذي سيدفعه للزواج من شقيقتها التي ستصير أم الطفل خيري

(٥)

قضيت طفولتي حتى السادسة من عمري في الريف قبل أن تنتقل الأسرة إلى القاهرة.. كانت عائلتي لأبي بورجوازية ريفية من التجار أصحاب المحلات والتوكيلات البسيطة ومن الأفندية الذين يعملون في شركات إنجليزية.. وكان جدي في الأصل صعيدياً.. مازال سر نزوحه إلى قرية سيدي سالم محافظة كفر الشيخ واستقراره فيها مجهولاً لي إلى اليوم.

كنا نسكن في بيت متميز إنجليزي الطراز بحكم وظيفة أبي في تفتيش سيدي سالم المملوك لشركة إنجليزية تعمل في تجارة الأراضي الزراعية، وكان أبي يملك أرضا إلى جوار وظيفته.

من ذلك الماضي البعيد.. مازالت صور ولحظات تومض في ذاكرتي وتثير هياجي العاطفي حتى الآن.. مدرس عجوز سمح الوجه يلون مربعات مخططة على ورق صغير.. كنت أنتظره بفارغ الصبر في المقهى كي يمنحني ورقة المربعات الملونة.. كانت تبهرني بشدة.. وما زالت ألوانها تومض في عيني.. الحشائش الخضراء في ضوء الشمس.. والفراشات الملونة ومحاولة اصطيادها.. الطيور في تحليقها بجميع أشكالها.. كوبري الجسر القديم.. ضوء العصاري الذي يتخلل ظلام بيتنا في وقت لم نكن نعرف فيه الكهرباء.. أمي تخبز في الشمس الحارقة وخالتها تعبث في شعر رأسي وأنا متضايق أريد أن أفر منها.. احتفال هيئة التحرير في بداية قيام الثورة وحلوى شائعة باسم «شكوكو».. قلق يوقظني في صباح مبكر عند أقارب في قرية الحامول.. ولا أتذكر سوى همهمات عن جريمة قتل وصورة قضبان سكة حديد من شباك البيت الذي قضيت فيه ليلتي.. أتذكر ثانية قضبان السكك الحديدية ذات مساء بصورة ممتعة أبي يهرول مع أختي الصغيرة التي إقتربت وهي تلعب من لمبة الجاز فأصابت عينيها.. صورة جدي الذي كان يتمتع بشخصية جبارة مخيفة.. يحبس من يغضب عليهم في دكاكينه.. ويتحكم في كل العائلة التي تهابه وتخشاه.. ولكني لا أتذكر سوى أنه كان يخزن التفاح في خزنة النقود الحديدية ليقضم كل صباح تفاحة على الإفطار.. وأنه كان طيبا عندما تجاوز التسعين وفقد بصره تقريبا.. أتذكر عشقي لرائحة الجاز والبنزين حين كنت أحب أن أبيت عند عمتي في الطرف الآخر من القرية، حيث كانو يعيشون في «كوبانية» جاز يمتلكها زوجها.. ولكن أخطر ما أتذكره رعب والدي بعد أن ضرب فلاحا يعمل عنده فأدمى وجهه.. لم يكن والدي إقطاعيا.. كان ببساطة من الموظفين صغار الملاك.. ولا أعرف هل كان قلقه وإحساسه بالذنب خوفا من الثورة الوليدة أو من قسوته نفسها.. كل ما ترسب في أعماقي وأنا طفل.. إنني تعاطفت مع الفلاك وكنت أحمل غضبا مكتوما ضد أبي.. في شبرا بدأت حياة جديدة.. الصبا والمراهقة والشباب حتى النضج.. ولم أترك شبرا إلا بعد زلزال ١٩٩٢ أي وأنا في الخامسة والأربعين من عمري.. وتتداعى الصور واللحظات.

* من مقال «ماذا تعني السينما بالنسبة لي؟».. كتبه خيري في عدد خاص من مجلة العربي حول مئوية السينما - يونيو ١٩٩٥

(٦)

أريد أن أتحرر من إرث الأسلاف
كى أبنى إرثى الخاص
إرث الأسلاف حتى لو بدا جذاباً
فهو يخيفني
وأنا أكره الخوف
وأبحث عن عالم جديد
يولد من نبض قلبي الشاب
ويضاء من شمس صوفية
وقمر دافئ وحنون
قرأت فى دفاتر أبي
وصفا لأحد كوابيسه:
فى يوم قائظ الحرارة
أكلت ثلاث قطع من السمك المقلى
ثم استسلمت لنوم القيلولة
فى الدقائق الأخيرة من النوم الثقيل
كانت هناك تقارير غامضة عن الأرقام والمعرفة
وأسرار الحياة
عن الفرح والألم
والمشاريع الطموحة
وكان يبدو أن ذلك كله يخصني وحدي
وأنها كل المعلومات التى أمتلكها فى الدنيا
إنها سر تميزي
وبدونها ليس لي أى وجود
وضعت التقارير الغامضه فى الحقيبة السوداء
وفى الثواني الأخيرة
من الحلم الثقيل
كانت الحقيبة قد سرقت
واستيقظت من النوم لأكتشف
أننى تجردت من كل المعلومات الضرورية
التى تبقيني على قيد الحياة
كان ذلك هو كابوس أبي
وأخاف أن يأتيني أنا أيضا
ذلك الكابوس
أريد أن أتحرر من إرث الأسلاف
كى أبني إرثي الخاص
إرث الأسلاف حتى لو بدا جذاباً

فهو يخيفني
وأنا أكره الخوف
وأبحث عن عالم جديد
يولد من نبض قلبي الشاب
ويضاء من شمس صوفية
وقمر دافئ وحنون

* قصيدة من أوراق خيري بشارة - بدون تاريخ

(٧)

جدي والد أمي الذي كان يسكن وحيدا في شبرا وأقنع أبي أن نقيم معه.. رجل طويل القامة مهيب من ميت غمر يعمل في بنك يهودي في شارع شامبليون (ليفي جربوعة على ما أذكره).. كان يكره الثورة وكنت أعاني لأني أحبه كما أحب الثورة.. في عام ١٩٥٦ وأنا في التاسعة من عمري كنت أريد أن أتطوع في مدرسة أوضه باشا للذهاب إلى بورسعيد ولكن أبي منعني.. «دع سمائي فسمائي محرقة».. فرحة لا توقف كصبي بسقوط طيارات الأعداء.. المشاعر الغامضة في الليالي المظلمة لعام ١٩٥٦ عندما كان يلعب جدي وأبي وأقاربنا الكوتشينة وأنا أحب ابنة خالتي.. وأتضايق عندما يقول جدي: «ذهب الملك وجاء ١٢ ملك».. الخال الغامض الذي يزورنا من وقت لآخر.. كنت أحس وأنا صبي أنه مختلف عن الآخرين ومتميز عنهم.. ثيابه.. طريقة كلامه.. صوته.. رائحته.. طقوس يومه عندما يبيت عندنا.. كنت مفتونا به.. ولا أعرف ماذا يعمل.. وكان قد ترك قبل أن ينتقل إلى السكن بمفرده حقيبة ضخمة من الطراز الإنجليزي.. كانت تلك الحقيبة تمثل لغزا لي.. أعرف أنه يفتحها أحيانا ويأخذ بعض الكتب.. ولكن ما سر هذه الكتب.. ماذا فيها.. ذات يوم قررت وكان البيت خاليا وأمي مشغولة في المطبخ أن أصل إلى معرفة اللغز.. فتحت الحقيبة عنوة بسكين.. وأخذت أتصفح الكتب الأجنبية باحثا عن الصور.. يا الله.. صور فتنتني بحق وألهبت خيالي.. أدركت فيما بعد أنها صور من مسرحيات إنجليزية وافلام من الأربعينيات وبداية الخمسينيات.. وعرفت أن الخال كامل يوسف الذي درس المسرح في إنجلترا بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية مباشرة يعمل مخرجا وممثلا.. وعرفت ماذا يعني عالمه.. وتمضي الأيام وتتكاثف الصور.. انهيار الأوضاع المالية لأبي لأسباب مازلت أجهلها حتى اليوم.. البلوغ وفيلم «إحنا التلامذة» ومشهد اغتصاب الشغالة الذي أصابني بالحيرة والارتباك.. سرقة جدي من أجل الذهاب للسينما وشراء الكتب دون علم من الأسرة.. موت جدي الذي أضحكني.. لأنني لم أفهم كيف يصبح رجلا عملاقا مثله بصوت قبقابه الذي يثير ضجة وهو في طريقه إلى الحمام فجأة شخصا صامتا لا ينطق ولا يتحرك على السرير.. وقد أنبتني أمي بشدة فهربت إلى الشرفة أضحك.

* من مقال «ماذا تعني السينما بالنسبة لي؟» - مصدر سابق

(٨)

وزارة التربية والتعليم
منطقة القاهرة الوسطى
امتحان شهادة الدراسة الإعدادية العامة سنة ١٩٦٠
نظام السنوات الثلاث (حديث) - القسم الانجليزي
تذكرة إخطار الطالب برقم جلوسه في الامتحان ومقر اللجنة

رقم الجلوس ٣٢٣٠
سيكون امتحانكم أمام لجنة عمر مكرم الابتدائية بنين
اسم الطالب: خيري بشارة جرجس
المدرسة التابع لها: مدرسة شبرا النموذجية الخاصة (القسم المسائي)

اللجنة التي سيؤدي الامتحان أمامها وفقاً لما ورد في الاستمارة: القاهرة
عنوان الطالب تاماً مضبوطاً: ١٠ شارع حسن حلمي ـ شبرا مصر

(٩)

شراء أول كتاب مهم له تأثير في تكويني وأنا ربما لم أصل بعد إلى الثالثة عشر من عمري وكان قصصا وروايات قصيرة لتشيكوف ترجمة الدكتور محمد القصاص، اشتريته من سور الأزبكية الذي صار يستهويني الذهاب إليه يوميا فيما بعد.. عالم توغلت فيه وأنا صغير السن فامتلك بصورة غامضة كل وجداني.. مشاهدة مسرحيات العبث لبيكيت ويونيسكو في مسرح الجيب الوليد، وتم استخراج كارنيه للمشاهدة برغم الاعتراض وقتها لكوني لم أبلغ السادسة عشر من عمري.. لولا تدخل سعد أردش الذي ربما دهش من شدة اهتمامي برغم صغر سني.

كنت أريد أن أصبح ممثلا.. وعندما صارحت خالي بأنني أريد أن التحق بمعهد الفنون المسرحية.. طالبني بأن أفكر جيداً: هل أنا موهوب وسوف أكون ممثلا متميزا مثل العشرات أو سوف أكون مجرد ممثل متواضع مثل الآلاف.. كانت كلماته صارمة لي بصورة مرعبة.. وتخيلت أنع لا يريدني أن أكون مثله.. فبكيت بكاء مرا.. وقررت أن أحقق ما أريده يوما ما.. ولكن وقع في يدي كتاب «فن الفيلم» لأرنست لندجرن.. وما أن انتهيت من قراءته حتى كنت قد اتخذت قراري الحاسم.. سوف أدرس الإخراج السينمائي.. كنت وقتها قد أتممت السادسة عشرة من عمري.

* من مقال «ماذا تعني السينما بالنسبة لي؟» ـ مصدر سابق

(١٠)

كتب.. في الفن

سمعنا من «جهابذة» الفن والثقافة عندنا تعاريف مثيرة متباينة حول «فن الدراما».. وجميع هذه التعريفات قد لا تمت للواقع بصلة!

قد قرأت أخيراً كتاباً ضمته المكتبة العربية إليها عن فن الدراما للكاتب الانجليزي «أشلي ديوكس» يوضح بدقة وإيجاز الدراما وأنواعها.. وكل شيء عن المؤلف الدرامي «الذي كثر سوقه في أيامنا هذه».

أرجو أن ينشط أهل الثقافة والفن عندنا في ترجمة مثل هذه الكتب التي توضح الحقائق التي ما زالت غامضة علينا!

* خيري بشارة ـ من مساهمات القراء ـ جريدة المساء ـ ٦ ديسمبر ١٩٦١

(١١)

تلميذ يؤلف.. كلهم تلاميذي

بالرغم من أن عمره ١٦ عاماً.. إلا إنه يحدثك كإنسان مجرب.. خبر جميع دروب الحياة وخصوصاً الناحية الفنية.. فهو يعتقد أن الفن يتمشى مع التطور الإنساني.. أما وظيفته فهي كما يقول «ألبير كامي» التعبير عن صمت الذين يتعذبون.

ويقول خيري بشارة الطالب بمدرسة الإيمان الثانوية بشبر.. منذ طفولتي وأنا أحب الفن.. أقرأ كل ما يكتب عن الفن.. وعندما تدخلت المرحلة الثانوية.. كنت أنتهز الحصص الخالية لألقي محاضرات في الفن على الطلبة.. وقد أخرجت كتاباً اسمه «كلهم تلاميذي».

ويستطرد خيري بشارة.. أخرجت كتيباً عن السينما ورسالتها وقمت بكتابة عدة مسرحيات.. وأعد الآن كتاباً عن المسرح في مصر.

ويقول بفخر.. كوّنت أول جمعية مدرسية من نوعها في مصر.. اسمها جمعية أنصار المسرح والسينما.. وتهدف إلى نشر الوعي الفني بين الطلبة.

ويظهر على خيري الاهتمام الشديد وهو يقول رأيه في فنانينا.. كمال الشيخ يبرز الفكرة في هدوء.. عبد الوارث عسر أستاذ في التعبير.. ماجدة طبيعية في تمثيلها.. نجيب محفوظ تعجبني واقعيته.. وفتحي رضوان في رومانسيته.. وبيكار في ألوانه التي تريح النفس.

بقى أن تعرف أن خيري والده أديب اسمه بشارة جرجس. كان يكتب المقالات في الصحف والمجلات. أما خاله فهو المخرج المسرحي والناقد الفني كامل يوسف.

* كل الناس بقلم كمال الجويلي - جريدة المساء - ٢٥ أغسطس ١٩٦٢

(١٢)

نقد من متفرج: ذات العيون الخضراء.. والتكنيك الجديد

في الفيلم الانجليزي «ذات العيون الخضراء» الذي قام ببطولته بيتر فينش وأخرجه ديسموند دافدز عن سيناريو لادنا أوبرين انتقل أسلوب المونتاج من النعومة التي تعتمد على التطابق والسلاسة في تتابع اللقطات، إلى الخشونة التي تخلق نوعاً من الصدمات الباعثة على التفكير عن المتفرج.

والمونتاج الناعم هو ذلك النوع الذي ألفناه في أغلب الأفلام وتنص عليه الكتب التي تدرس حرفية السينما. أما المونتاج الخشن فقد تميزت به بعض المشاهد في أفلام كلاسيكية أخرجها الفنان الروسي ايزنشتين والفنان الانجليزي أورسون ويلز. وتميزت به أيضاً أفلام الموجة الجديدة التي وسعت القاعدة وجعلت المونتاج الخشن وسيلة لاختزال التفاصيل الكثيرة المرتبطة بحرفية الواقع والانتقال الحر بين المناظر.

وفي فيلم «ذات العيون الخضراء» نرى كادراً ينبض بحياة مفترق طرق يلعب فيه الصغار، وفجأة ترتفع يد لتملأ جزءاً غير قليل من الكادر ويحتار المتفرج: لماذا تعترض هذه اليد الكاميرا؟ وما مغزاها؟ وعندما تتقهقر الكاميرا تتبدد الحيرة: أن الكادر مصور من وجهة نظر بطلة الفيلم وهي تنظر من خلال زجاج النافذة، واليد التي رأيناها كانت لها وهي تتحسس الزجاج في حركة لا شعورية تعبر عن التفكير والتأمل. ذلك المثل الذي أسوقه من الفيلم يعبر عن طابع آخر يتميز به الفيلم وهو التصوير الجريء الذي تتكشف حيله رويداً رويدا.

والغريب أن المخرج احتفظ في أغلب اللقطات بالتطابق في الحركة والنظرة والوضع لكنه لم يحتفظ بالتطابق في المكان والزمان. إن الفتاة الصغيرة كيت تحب الكاتب الفاشل العجوز يوجين حب غير متكافئ منبعه مركب النقص عند الفتاة والحاجة إلى إشباع الغريزة الجنسية التي تعطشت بعد هجر الزوجة عند الكاتب. وفي أحد المشاهد يتقابلان في الحقول نهاراً ويتحدثان إلى بعضهما: الفتاة وهي تتجول مبتعدة عنه بينما يستند هو إلى جذع شجرة وبعد لحظات من موقف تتنوع فيه المشاعر تجري الفتاة لتقبل الرجل وتدخل الكادر في اللقطة التي تليها (تطابق سليم في الحركة) لتقبله لا عند جذع الشجرة ولكن في غرفة مظلمة ليلاً (خطأ في التطابق من ناحية المكان والزمان).

أسوق هذه الأمثلة دون أن أتعرض للقصة وفحواها.. ولا للمزايا الأخرى العديدة التي يزخر بها الفيلم كالموسيقى التصويرية ذات الصبغة الرومانسية أو الكادرات ذات التكوين الحالم أو التمثيل البسيط المعبر. ولكن لكي أوضح من التكنيك الجديد الذي وصل إليه الفنانون في الخارج منذ سنوات عديدة واتسعت قاعدته في هذه الأيام إلى حد كبير، ذلك التكنيك الذي ينبذ التفاصيل المملة ويعتنق التفاصيل المهمة التي تخدم الموضوع والشخصيات.

وبعد.. إن حرفية السينما عندنا تحتاج إلى مراجعة.. وأي مراجعة.

خيري بشارة - معهد السينما

* جريدة الأهرام - ٢٤ سبتمبر ١٩٦٤

(١٣)

اقتراح للدراسة: لماذا لا ندرس الإخراج التليفزيوني في معهد السينما؟

حينما نشاهد الأعمال الدرامية التليفزيونية الجيدة أو نطلع على كتب دراسية في الإخراج التليفزيوني مثل كتاب «قواعد الإخراج التليفزيوني» لديسموند دافيز.. نجد أن الدراما التلفزيونية تخضع في تصويرها وإخراجها لنظريات في تكوين الكادر والتتابع والميزانسين شبيهة بتلك التي تخضع لها السينما. غير أن هناك بعض الاشتراطات سواء أكان التصوير بالسينما أو الفيديو تفرضها

طبيعة الشاشة الصغيرة من حيث المساحة أو المتفرج كضرورة الإكثار من اللقطات الكبيرة والمتوسطة والإقلال من اللقطات البعيدة والعامة في التعبير بالصورة بالإضافة إلى تجنب حشد المناظر بالشخصيات الكثيرة مما يلزمنا بالجنوح إلى البساطة في الفكرة والمعالجة.

ونخلص إلى أن الدراما التليفزيونية تقترب من السينما وهذا يدعونا إلى مطالبة المسئولين عن معهد السينما المصري بتدريس الإخراج التليفزيوني ضمن المواد المقررة على طلبة قسم الإخراج في سنوات التخصص والسماح لهم وقت الانتهاء من دراسة المنهج التليفزيوني بإخراج تمثيليات قصيرة بالفيديو أو السينما لحساب التليفزيون وهذا حل لمشكلة التدريب العملي.

ويلاحظ أن بعض معاهد السينما في الخارج تتبع نفس النظام وتعطي لخريجيها بكالوريا في الإخراج التليفزيوني إلى جانب الإخراج السينمائي.. فلماذا لا تتبع نفس النظام ونحن في أمس الحاجة إليه في مرحلة التحول التي يجتازها الفن في بلادنا؟!.. سؤال أرجو أن تكون له إجابة.

خيري بشارة ـ معهد السينما

* جريدة الأهرام ١٩ أكتوبر ١٩٦٤ ـ مقال يكشف عن الاهتمام المبكر بالإخراج التلفزيوني

(١٤)

مسرحية الجريمة والعقاب (في فصلين)

قصة: دستوفسكي

إعداد: جابرييل أرو

ترجمة وإخراج: كامل يوسف

موسيقى: فؤاد الظاهري

توزيع الأدوار حسب الظهور على المسرح (أسماء مختارة)

صلاح منصور في دور بورفيري

عمر الحريري في دور راسكولنيكوف

خيري بشارة في دور الطبيب

احسان القلعاوي في دور كاترينا إيفانوفا

إنعام سالوسة في دور سونيا

* أسماء مختارة من مطوية المسرحية الدعائية ـ ١٩٦٥

(١٥)

الأوائل في معهد السينما

تعلن غداً النتيجة النهائية لدبلوم معهد السينما هذا العام.. كانت النتيجة ستعلن بعد تقديم مشاريع الطلبة وبحوثهم، ولكن رؤى ضغطاً للمصروفات إلغاء المشاريع والبحوث. وفيما يلي الأوائل الثلاثة في كل قسم. في الإخراج: خيري بشارة الأول، علي بدرخان الثاني، شعبان ابراهيم الثالث، داود عبد السيد الثالث مكرر. قسم التصوير: ماهر عبد الحليم راضي الأول، محمد برهان الثاني، أحمد حسين عسر الثالث. المونتاج: نجوى محروس الأولى، عفت كامل الثانية، أنجيل آرام رايزيان الثالثة. السيناريو: فريال كامل الأولى، زينب أبو العلا الثانية. الإنتاج: أحمد فؤاد درويش الأول، علاء الغيطاني الثاني، نادية الأبحر الثالثة. الصوت: مصطفى عبد المطلب الأول، جميل عزيز جوهر الثاني. هندسة المناظر مجدي ناشد سليمان الأول، وأول الدفعة والوحيد الحاصل على درجة امتياز.

* جريدة التعاون سنة ١٩٦٧

(١٦)

أنني أنتمي إلى جيل تلقى وعيه الاجتماعي والسياسي بسلبياته وإيجابياته، خلال حركة نمو ثورة ٢٣ يوليو في المجتمع المصري، فعندما قامت الثورة كان عمري خمس سنوات.. وعندما حدثت نكسة ١٩٦٧ كنت في نهاية دراستي بالمعهد العالي للسينما. كنت في العشرين من عمري.. ومعروف أن المثقفين المصريين بعد ٦٧، على اختلاف اتجاهاتهم أو تياراتهم بدأوا يعيدون تقييم الواقع المصري، سواء في لحظاته الحاضرة، أو خلال ماضيه، وهذا الشيء عظيم، كان بالنسبة لي كشاب هو بداية وعيي الحقيقي، وبدأت اكتشف كمخرج سينما، إن الثقافة السينمائية ليست هي كل شيء.

* نشرة نادي القاهرة للسينما ـ حوار مع محمد عبد الله حول السينما التسجيلية والقصيرة في مصر ـ ١٥ يناير ١٩٧٥

(١٧)

* حدثنا عن تجربتك العملية بعد تخرجك في المعهد؟

ـ تخرجت في المعهد العالي للسينما قسم الإخراج عام ١٩٦٧ وعينت في شركة القاهرة للإنتاج السينمائي في أوائل ١٩٦٨، واشتغلت مساعد مخرج مع عباس كامل في فيلم «أنا الدكتور» وتوفيق صالح في فيلم «يوميات نائب في الأرياف». بعد ذاك سافرت في بعثة دراسية إلى بولندا (١٩٦٨ـ١٩٦٩) لمدة سنة ونصف. واشتغلت خلالها مع مخرجين بارزين منهم كوموروفسكي ومايفسكي، وأتيح لي أن أراقب وأعايش، بعض الوقت، المخرج أندريا فايدا أثناء إخراجه لفيلم «صيد الذباب». كما حضرت إخراج ثلاثة عروض مسرحية للتلفزيون. بالإضافة إلى أن السينماتيك هناك أتاح لي مشاهدة بعض الأفلام البارزة في تاريخ السينما العالمية. وبعد عودتي إلى مصر عملت كمخرج مساعد مع المخرج البولندي شليشتسكي في الإنتاج الضخم «في الصحراء وفي الأحراش». وقد كتب عنب كثيراً في المجلات والجرائد البولندية يشيد بعملي معه والخبرة المصرية.

* ما الذي أضافته إليك بعثتك؟

ـ ازداد وعيي، واكتشفت أنني أجهل أشياء كثيرة، وأنني يجب أن أعرف عن واقعي أشياء كثيرة لم أكن أعرفها. هذا بالمقارنة بين الثقافات والحضارات. إنهم هناك لديهم وعي أكثر بحاضرهم. اكتشفت أنني يجب أن أتعلم من جديد، وقد كان ذلك صدمة لي، يجب أن أتعلم أبسط الأشياء عني كإنسان مثلاً، وذلك بعد أن حاولت أن أنهي هذا الجانب، فالخبرة السينمائية والثقافة السينمائية تكفل بهما المعهد، وكان عليّ أن أبدأ فعلاً تنمية معارفي وإدراكي في اتجاه آخر، أن أعرف نفسي، وأعرف الآخرين، وأعرف الحياة مشتملة.

* هل قمت بعمل أبحاث أو دراسات معينة؟ أو كيف استطعت تحقيق ذلك؟

ـ لقد أتيح لي بعد عودتي أن أمر بتجربة من أهم التجارب من وجهة نظري، هي قضاء فترة غير قصيرة أحاضر فيها في نوادي السينما التابعة للثقافة الجماهيرية. هذه التجربة الهامة أتاحت لى أن أقوم بجولة من الإسكندرية لمرسى مطروح إلى أسوان، أي أن أغطي مصر جغرافياً، وبالتالي أتاحت لي تغطية الاقتراب من مصر بعيداً عن القاهرة.

* حوار مع محمد عبد الله ـ نشرة نادي سينما القاهرة ـ ١٥ يناير ١٩٧٥

(١٨)

تقدمت فى أواخر الربيع الأول عام ١٩٧٤ بفكرة فيلم «صائد الدبابات» لإدراجها فى خطة المركز القومى للأفلام التسجيلية والقصيرة.. وذلك قبل أن يتم تكليف المركز رسمياً بإنتاج أربعة بطولات من أكتوبر.

كانت الفكرة حينئذ غير متبلورة بالقدر الكافى.. فقد كتبتها فى سطور قليلة وعلى عجل.. موضحاً أن الفيلم سوف يعتمد فى بنائه على الانتقال المتوازى بين مقابلات سينمائية مع عبد العاطى (صائد الدبابات)، وبين حطام دبابات العدو فى معرض الغنائم الذى أقيم وقتها فى القاهرة على أرض المعارض بالجزيرة.. وكان عبد العاطى قد حظى قدراً من الشهرة عندما طلب منه وزير الحربية وقتها (المرحوم المشير أحمد إسماعيل علي) أن يتقدم ليقص معه الشريط إيذاناً بافتتاح معرض الغنائم.

ويرجع الفضل إلى جمال الغيطانى فى إلقاء الضوء بقوة على بطولات عبد العاطى وبطولات رفاقه من «أكلة الدبابات».. وفى الحقيقة فقد ساهم كتاب الغيطانى «المصريون والحرب» بصورة أكيدة وفعالة فى توجيه أفكارى ناحية الجوانب العميقة فى

شخصية عبد العاطى والمقاتلين المصريين بوجه عام. فالكتاب يتميز برؤية إنسانية واجتماعية واعية لعين ثاقبة لمراسل صحفى حربى. هو أديب فى الوقت ذاته.

عندما تراجعت خطة المركز لتحتل أفلام أكتوبر الأربعة المكلف بها أولوية التنفيذ. وقع على الاختيار بسبب مبادرتى السالفة لإخراج فيلم عن مقاتل من الصعيد دمر سبع دبابات. إلا أن ظروف البحث عن هذا المقاتل الذى كان قد سرح من الجيش كانت من الصعوبة بحيث فرضت العودة إلى مبادرتى الأولية وهى عمل فيلم عن عبد العاطى. وهذا كان يتفق بالطبع مع رغبتي منذ البداية مما أراح أعصابى القلقة. وهذا لا يعني المفاضلة بين مقاتل ومقاتل. أو لأن عبد العاطى كان قد أصبح «نجماً» على صورة ما. أو لأنه دمر عدداً أكثر من الدبابات. وإنما الواقع أننى كنت قد تعاطفت مع عبد العاطى بصورة فورية لكل ما يمكن أن يمثله. وذلك خلال مراحل القراءة المختلفة عنه. وعبر التفكير فى اتجاه تنمية الفكرة. وكان من الصعب أن أقطع هذا الوصال الفكرى والوجدانى فجأة. لأبدأ من جديد عبر طريق أخر.

وفى أيام ٨، ٩، ١٠ من أبريل ١٩٧٤ قمت مع الأساتذة صلاح التهامى (مخرج فيلم تحية لمقاتل مصرى) وعبد القادر التلمسانى (مخرج فيلم نهاية بارليف) وأحمد راشد (مخرج فيلم أبطال من مصر) بزيارة الجبهة فى السويس والإسماعيلية. حيث تفقدنا نقط بارليف الحصينة وموانع القتال المختلفة. كما حاورنا مقاتلينا من مختلف الرتب. وكانت أحداثهم فى دلالاتها وإشعاعاتها ــ وحماسنا لا زال ساخناً ــ زاداً لنا انعكس فى كل ما حققناه نحن الأربعة ولو بطرق مختلفة.

وفى ٣٠ أبريل سنة ١٩٧٤ التقيت مع عبد العاطى فى القاهرة لأول مرة. وتوجهنا معاً إلى معهد السينما حيث يعمل مهندس الصوت مصطفى عبد المطلب كمعيد (وقد عمل فى الفيلم بدلاً منه مهندس الصوت جميل عزيز بسبب انشغال مصطفى بالعمل فى فيلم آخر وقت تصوير فيلمى. ومصطفى وجميل زاملاني نفس الدفعة التى تخرجت فى المعهد عام ١٩٦٧). ومكثنا طوال النهار نتحدث مع عبد العاطى ونسجل له. وكانت الحصيلة ما يقرب من ساعة تسجيل روى فيها عبد العاطى كل ما تدفع به ذاكرته عن حياته الخاصة منذ أيام الطفولة حتى وقتنا. وساعدته على طريق نوعية الأسئلة التى وجهتها إليه على استثمار ذكرياته الحميمة بصورة تلقائية. وكان التسجيل ينقسم إلى جزأين: الأول يختص بحياته الخاصة كما سلف الحديث. والثانى يتعلق بمعارك أكتوبر ٧٣ التى شارك فيها بتدمير هذا العدد الضخم من الدبابات. وهنا دفع عبد العاطى أيضاً بما تختزنه زاكرته من مشاعر ومواقف ولحظات متنوعة حفرت فيها بعمق خلال أيام القتال الصعبة.

* من فصل «تجربتي مع صائد الدبابات» ـ كتاب «السينما والواقع»، كتبه خيري بشارة ونشره على نفقته الخاصة ليروي تجربته مع أفلامه التسجيلية الثلاثة الأولى.

(١٩)

إن الفيلم التسجيلي في افضل حالاته ـ مثل الديمقراطية ومثل التعليم ـ إنما هو تعبير عن ثقة في قدرة الإنسان ليفهم نفسه وليُحسّن قدَره.

* اقتباس من كتاب «السينما الأمريكية» لريتشارد د. ماككان وضعه خيري في مقدمة كتابه «السينما والواقع».

(٢٠)

عبد الفضيل: «يوم ٦ أكتوبر. اليوم ده كان له ذكرى عظيمة جداً عندى. كان يوم عيد ميلادى. وكنا على الشاطىء الغربى لقناة السويس قبل العبور. كنا قاعدين أنا وعبد العاطى والخولى قاعدين نتكلم ونقول يا ريتنا كنا نعبر النهاردة وكان يبقى ده أسعد يوم فى حياتى. وبعد كده فوجئنا الساعة اثنين أن يجلينا أوامر بعبور قناة السويس واقتحام خط بارليف. فى اليوم ده قلت لعبد العاطى عايزين نعمل عيد ميلادى. فقال لى نعملك عيد ميلادك فى البر الشرقى لقناة السويس. قلت له كده أنا عايز نشعل ٢٠ شمعة. فقال لى إن شاء الله حنشعلك ٢٠ دبابة بدل ٢٠ شمعة. والحمد لله إنه أشعل لى ٢٣ دبابة أكثر من سني بثلاث سنوات».

وجدت هذا الحديث مدخلاً رائعاً للفيلم. فهو يقدم الشخصية الرئيسية. ويمدنا بالمعلومات بصورة بسيطة وجذابة. لقد كان من المفروض أن يدمر عبد العاطى ٢٠ دبابة. ولكنه دمر ٢٣ دبابة. أى أكثر من عمر عبد الضيل بثلاث سنوات. هنا نتلقى أمر هذه

البطولة دون جهامة لا تستحقها.. والموقف فى النهاية على ما فيه من طرافه.. فإنه يؤكد بنفس القدر على أن السحر والجاذبية فى (العادي) وليس (الخارق).. فى (الصدق) وليس (الزيف).. هنا تحرر الإنسان العادى أمام الكاميرا من التكلف والعبارات الإنشائية المتكررة التى تقال عادة فى الإجابة على الأسئلة التى يوجهها المشتغلون بالإعلام.. أن البلاغة.. كل البلاغة فى البساطة.. وفى العادى يكون الشعر الحقيقى للسينما التسجيلية.

* من فصل «تجربتي مع صائد الدبابات» ـ كتاب «السينما والواقع» ـ مصدر سابق

(٢١)

هل يستطيع أعظم كاتب سيناريو فى العالم أن يكتب حواراً أجمل من هذه الكلمات العفوية على لسان مقاتل فلاح لا يجيد حرفة الكلام؟

فى مواجهة للكاميرا والميكروفون يروي لنا المقاتل محمد عبد العاطى عطية شرف من مواليد ١٩٥٠ بقرية شية قش مركز منيا القمح شرقية كيف صنع بمفردة هذه المعجزة التى ربما لا يدرك إنها معجزة.. إن الكاميرا تصحبه إلى مواقع القتال الحقيقية ليحكى على الطبيعة كيف دمر الدبابات التى ترقد على الرمال جثثاً هامدة للغرور الذى واجه الفلاحين البسطاء فأنهزم.. بمجرد العقل والشجاعة.. لقد حصل الفلاحون على سلاح يواجه به الرجل دبابة.. واستطاع أن يستوعب أصعب تفاصيل السلاح بسرعة وذكاء نادر كامن تحت الجلد الاسمر الذى يبدو أحياناً صامتاً وصابراً بأكثر ما يجب.. وهذه هى معجزة أكتوبر التى صنعها الناس العاديين.. إن عبد العاطى ليس بطلاً حتى بعد أن تحول الى اسطورة.. إنه شاب عجيب.. يتدفق بالحيوية والبساطة الآسرة كأنه لم يصنع شيئا.. إنه البطل عندما يظل إنسانا.. ويملك هذه القدرة النادرة على أن يبهرك بالانسان الذى فيه وليس بالبطل.

وهذا هو أعظم ما حققة وأبرزه المخرج خيرى بشارة فى هذا الفيلم.. مع قدرته الفائقة على تقديم البطل ليس كأسطورة نادرة وإنما كظاهرة طبيعية كامنة فى أعماقنا وقابلة للتكرار كل يوم.. إن عبد العاطى محاط دائما برفاقه فى الحرب.. وهو يتحدث دائما عنهم.. وكل منهم ينسب الشرف للآخر.. المقاتل بيومى ضرب دبابتين وأنا اثنين.. المقاتل الخولى.. المقاتل عبد الفضيل.. المقاتل عوض.. وقائد الكتيبة الضابط عبد الجابر يتحدث عنهم باعتزاز.. ولكنه بوعى شديد لا ينسب البطولة لأفراد: «ابن القرية المصرية البسيطة قدر يستوعب المعلومات الالكترونية المعقدة.. رغم إن أجهزة الدعاية المعادية كانت بتقول إن الانسان المصرى مش ممكن يستوعب الاجهزة دى».. وهذا هو درس أكتوبر يدركه ضابط واع.

والدرس الرائع الآخر فى هذا الفيلم أن مخرجه لا يعزل البطل عن واقعه.. إنه يعود به إلى قريته التى صنعته وتصنع آلافا غيره.. فنرى عبد العاطى الشاب المصرى فى بيته ومقهاه وفى الشارع وفى «قعدة» الرجال الذين يطالبون بأن «النور يخش بلدنا».. «يا عم المهم المواصلات».. حيث لا تنفصل البطولة عن الواقع وعن الحلم بمستقبل أفضل.. يحقق فيه عبد العاطى حلمه المشروع.. «دى محاسن خطيبتى وفى نفس الوقت بنت عمى.. خدت دبلوم التجارة الثانوية السنة دى.. وأنا خدت شقة فى منيا القمح.. وان شاء الله حنتجوز فيها».

إن هذا الفيلم الرائع يقدم لنا خيرى بشارة مخرجاً جيداً متمكناً فى أول أفلامه الذى يبدأ فيه البداية الصحيحة.. بعد خمس سنوات من الانتظار والفراغ بلا عمل بعد تخرجه من معهد السينما وبعثته فى بولندا. وشكرا لأكتوبر فلولاه لما أخذ الفرصة.

* «المقاتل عبد العاطي وآخرون» ـ سامي السلاموني ـ مجلة الإذاعة والتلفزيون ـ ١٩ أكتوبر ١٩٧٤

(٢٢)

كان طموحى فى فيلم صائد الدبابات أن أجمع بين قيمة الصدق فى المادة وبين القيم الشكلية.. فعلى سبيل المثال حاولت بالنسبة لتكنيك تصوير المقابلات السينمائية أن أكسر ثبات الكاميرا وأن أحررها لتبدو المقابلة بجانب قيمة الصدق فى المادة ذاتها حية ومثيرة للاهتمام من ناحية الشكل.. باختصار كان طموحى أن أبحث عن حلول أفضل بعيداً عن استاتيكية المقابلة الأكثر استخداماً.. مع إيمانى القاطع بأن قيمة الصدق فى المادة تسبق أعظم الاستخدامات التكتيكية براعة ومهارة.. وأن هناك بعض الأفلام التى نادراً ما تتحرك فيها الكاميرا ولكنها تعد تحفاً فنية تتوارى خلفها خجلاً أو قسرا أفلام تحركت فيها الكاميرات فى كل اتجاه وطارت دون أن تحرك فى نفوسنا أدنى اهتمام.

وقد حاولت أن أجسد مهتما بالقيم البصرية ذلك الجمال الذى يكمن فى المألوف والاعتيادى فى حياة القرية.. وحاولت أن أطرح بصورة أو بأخرى قضايا خاصة بالشكل.. شكل الفيلم التسجيلى وعلاقته بالواقع الذى يستمد منه وجوده.. ومدى إمكانية التحكم فى هذا الواقع بالقدر الذى يسمح بتأكيد وتدعيم قيمة الصدق فى المادة الواقعية وإمكانياتها دون أن يجور عليها.. فلقطات فيلم صائد الدبابات لم تكن «مسروقة».. بمعنى أن الكاميرا لم تكن مخبأة.. وكان الناس الذين يقفون ويتحركون ويحملون وتكلمون أمامها يعرفون بالفعل أنها موجودة.. وأنها تلتقط صورتهم.. وتسجل كلماتهم.. والتحكم الذى أمكننى تحقيقه هنا هو محاولة لتعويض سحر التدفق التلقائى للواقع فى اللقطات المسروقة.. وهذا الذى حاولته عموماً ليس جديداً تماماً بالنسبة للسينما التسجيلية خارج مصر.. ولكن اعتقد أنه كان - إلى حد كبير- متميزاً فى مسار حركة السينما التسجيلية المصرية.. وللأسف فإن المسائل الخاصة بالشكل فى هذا الفيلم لم تأخذ حقها كما يجب فى معظم الكتابات عن الفيلم.. وأنصب التركيز على المضمون أو التأثير النهائى لهذا الفيلم.. ولا جدال بالطبع فإن هذا التركيز أكثر أهمية رغم وقبل كل شىء.

* من فصل «تجربتي مع صائد الدبابات» - كتاب «السينما والواقع» - مصدر سابق

(٢٣)

«محاسن خطيبة عبد العاطي تبدأ بكادر مظلم.. تفتح الشباك.. ثم شباك آخر. والكاميرا محمولة على اليد تتابعها تخرج من الحجرة - الكاميرا ورائها تتابعها - ثم تلف من وراء السلم وتصل إلى شرفة السطح وتنظر على حارة القرية - والكاميرا ورائها - كل ده في لقطة واحدة.. طبعاً فيه اتفاق مع خطيبة عبد العاطي على الحركة، واخترت ده من واقعها اليومي.. واتفقت مع المصور على العدسة وفي نفس الوقت على حركة الكاميرا.. متى يقف؟ وأين؟ بينما هي تتحرك أو تقف وأعطيت حدود للتصرف».

«كان أول مرة يذهب عبد العاطي وزملائه إلى الجبهة بعد حرب ٧٣، وكان يراودني طموح في صائد الدبابات أن تكون الكاميرا في هذا العمل محمولة.. تتحرك وتكسر الثابت. لكن عندما وصلنا إلى الموقع الذي حاربوا فيه، انتابتهم حالة غريبة، نوع من السرحان.. عملية تداعي. يتحدثون إليك ثم سرعان ما يتوقفوا عن الحديث ليلتقطوا بعض الأشياء من فوق الأرض.. أو ليتكلموا معاً، هناك فقط وجدت أني استطيع إمساك أول خيط لأن هذا الموقف بالضبط ترجمة لما أحسست به، «صائد الدبابات» عملية تداعي لهؤلاء.. فاتفقت معهم أن الكاميرا لا وجود لها.. ولا أريد أن يكون حديثهم إنساني.. كل واحد يتكلم بالوجهة الخاصة به - على سجيتكم - ووصلنا فعلاً إلى درجة من الاتصال بأن الكاميرا أصبحت لا وجود لها- كان الانترفيو عن يوم واحد أو يومين من أيام القتال، قلت لعبد العاطي أنت تتحرك وسطهم.. تحدثهم.. تتجول في الموقع.. أعطيته تصوراً عاماً بدون حوار طبعاً - لأن الحوار هنا كان مطلوب أن يكون تلقائياً- وكل تعليماتي تخدم إطار حركته وحركة المجموعة. ثم وجدت أحدهم عابث ويدعى الخولي.. أنت يا خولي.. لو فيه حاجة - غير الكلام اللي راح يتكلمه عبد العاطي - شدتك.. متسمعش كلامه خليك على طبيعتك.. شوف كنت رايح فين.. روح، خليك تلقائي جداً، ولو واحد فيكم - الحديث لمجموعة المقاتلين - مثلاً مش عاجبه أي حاجة وشدت انتباهه حاجة تانية يمشي.. يمر أمام الكاميرا، وأعطيت في نفس الوقت للمصور ايه المطلوب بالظبط، وبعد اختيار العدسة والبداية منين.. وكيفية حركة الكاميرا، لو وجدت حركة غير عادية أو غير متوقعة كيف يتصرف واحتمال إرشاده همساً إليّ ببعض الأحداث أثناء التصوير.

تلك النماذج الثلاثة توضح إلى أي مدى تصل علاقة المخرج بالمصور، وكيفية استيعاب الإحساس المتبادل بينهما في ظروف صعبة غير طبيعية كي يتم ترجمة المطلوب. ودائماً يميز محمود عبد السميع وسعيد شيمي معرفتهما بطبيعة تكويناتي وكيفية فهم واستيعاب تخليق المشاهد».

* من حوار مع ابراهيم الدسوقي - سينما الفن السابع (كراسة تهتم بشئون وقضايا الفيلم) - يناير ١٩٨١

(٢٤)

السيد الأستاذ/ خيري بشارة

بعد تقديم واجبات الاحترام لشخصكم العزيز، أبعث إليك بأسمى واجبات التحية والاحترام والحب لشخصيتك العظيمة التي عرفتها منك وفيك خلال احتكاك بسيط ولفترة قصيرة بمناسبة تصوير فيلمنا العظيم.

وبالمناسبة أبعث إلى سيادتكم بأرق عبارات التحية والتقدير، وألف مبروك لفوز هذا الفيلم بجائزة التصوير والإخراج في مسابقة مهرجان أفلام فلسطين الذي أقيم مؤخراً.

ألف مبروك يا أستاذ خيري. إن هذا الفوز لم يكن جديداً عليك وإنما كنا نتوقع ذلك أثناء عملنا في هذا الفيلم وأثناء تصويره في سيناء والإسماعيلية.

وفقك الله وسدد خطاك وجعل أعمالك جميعها مكللة بالنجاح والتفوق الباهر مدى الحياة. وفي النهاية تقبل تحياتي.

أرجو الاهتمام بالمراسلة

محمد عبد العاطي عطية شرف (صائد الدبابات) ـ تفتيش زراعة منيا القمح قسم التقاوي

* خطاب من عبد العاطي لخيري بعد فوز الفيلم بإحدى الجوائز ـ ٢٧ أبريل ١٩٧٦

(٢٥)

إلى ابني العزيز خيري

كم ليلة بعدك لا صباح لها
سهرتها قابضاً على كبدي
وذكرت أياماً قضيتها معي
فوقعت فريسة لندم لا عتاب له
وبكى القلب الجريح وكاد يهوي من بين أضلعي
فواسيته بدموع عيني عله يتمهل
ولكن غزارة الدمع زادته ألماً وتوجعا
فلي من الله دعاء أركع من أجله
أن تعود إليّ فأشكو إليك
من شوق التهمت ناره نفساً موجعه

بابا

* قصيدة كتبها الأب بشارة وأرسلها لابنه خيري في القاهرة معرباً عن شوقه له ـ ١٧ يونيو ١٩٧٣

(٢٦)

فإذا كنت قد حاولت فى «صائد الدبابات» أن ألقى بعض الضوء على العلاقة بين الإنسان والأرض بصورة كانت بسيطة.. ومن قبيل الطرح الشاعى التأملى لهذا الواقع.. ففى فيلم طبيب فى الأرياف حاولت أن أحلل العلاقات أو الظروف التى تعيش فيها القرية المصرية.. وأكثر الأوضاع حدة وبروزاً فى معاناة هذه القرية والتى استحوذت على اهتمامى كانت هى الأوضاع الصحية فيها. وارتباط هذه الأوضاع بعلاقات متباينة ارتباطاً عضوياً.. كالعلاقة الاقتصادية والاجتماعية.. وبصورة تبسيطية العلاقة بين القرية والمدينة الصغيرة.. وبين القرية والعاصمة.. وبين الفلاح والأفندى وهذه العلاقات جميعها مركبة للغاية.. وهى فى النهاية ترتبط بفهم التقدم والتخلف.

قدمت فكرة إلى المركز القومى للأفلام التسجيلية والقصيرة بتاريخ ١٥ مايو ١٩٧٥.. وفيما يلى سطور الفكرة كما قدمتها:

«يقدم الفيلم حياة طبيب شاب حديث التخرج يعمل فى قرية مصرية.. حيث نراه فى عمله اليومى وفى أوقات فراغه.. ونسمع منه مشاكله وأحلامه.. فى نفس الوقت الذى نستعرض فيه مشكلات القرية وأحلامها.. وقد يكون هذا الطبيب نموذجاً لما يجب أن يكون عليه الفرد الذى يخلص لمشكلات بلده ويتفهم جيداً واجباته القومية.. وقد يكون نموذجاً ـ كالأغلبية ـ للرغبة فى الكسب المادى الوفير والحياة السهلة الممتعة.. عيادة فى وسط البلد فى القاهرة أو أى مدينة كبيرة وسيارة ... إلخ.

ويدخل الفيلم فى حوار جدل مع النموذج الذى يقع عليه الاختيار ليوضح ـ بإقناع ودون مبالغة ـ أى حياة من الحياتين أجدر بأن

يعيشها الطبيب الشاب ـ بل كل شاب ـ ليخدم وطنه الذى أنجبه وعلمه. وتبرز أهمية الفيلم إذا ما بدت هجرة شبابنا المتعلم إلى الخارج تمثل ظاهرة تهدد مجتمعنا الذى يسعى إلى تخطى التخلف. رغم ظروفه التاريخية الصعبة. وحتى إذا ما صدرت قوانين لتحد من هجرة بعض التخصصات. فإن حلم الهجرة أو حلم تكوين المرء لمستقبلة الذاتى فى المدن الكبيرة. يسيطران على تفكير الكثيرين من أطبائنا الشبان. وغيرهم من الشباب حديثى التخرج فى التخصصات الأخرى.

باختصار. هذا فيلم يحاول أن يكشف الإيجابيات والسلبيات في واقعنا المعاصر. وقد تبدو سلبية كالأنانية أو اللامبالاة التى يبديها الفرد نحو الأخرين أو المجتمع من أخطر هذه السلبيات».

على الفور تحمس للفكرة سعد نديم مدير المركز وزميله صلاح التهامى. وقام سعد نديم بتاريخ ١٧ مايو ١٩٧٥ برفع نص الفكرة إلى مدير عام قطاع السينما بهيئة السينما والمسرح والموسيقى التى يتبعها المركز. بالتأشيرة التالية:

«لأهمية هذا الموضوع نرى إدراجه ضمن خطة هذا العام بدلاً من فيلم «واحة سيوة» لنفس المخرج. رجاء الموافقة وشكراً».

* من فصل «تجربتي مع طبيب في الأرياف» ـ كتاب «السينما والواقع» ـ مصدر سابق

(٢٧)

وشوف دوايا يا طبيب. إن كان مع المخلوق يا ذلي. آه آه آه

في فيلم «طبيب في الأرياف» نسمع صوت فلاح عجوز يعيش وسط قرية من قرى الصعيد في مصر بينما ينغم بهذه الكلمات في صوت جميل، ونغم يكتسب روعته من كمية الصدق التي يحويها. بحيث نشعر أن الكلمات تلخص مأساة هذا الفلاح التي يروي الفيلم جانبا منها في «سجل» سريع «٢٢ ق» لكاميرا تعايش طبيب انتقل لكي يمارس عمله في هذه القرية وتبدأ المعايشة منذ لحظة تسلمه «طلبية» الأدوية الشحيحة الناقصة، وهي الكمية المخصصة للوحدة التي يعمل بها في قرية العمارية الشرقية بمحافظة المنيا، حتى يرحل عنها في رحلة قصيرة لعقد قرانه على خطيبته انعام.

ومنذ اللحظة التي نتعرف فيها على الطبيب الموفد إلى هذه القرية حيث يبدأ الفيلم بحوار بين المخرج خيري بشارة وبين الطبيب خليل محمد فاضل، تحدد الكاميرا نوع الرحلة التي ستحملنا إليها كاميرا محمود عبد السميع المصور الشاب ونكون مطالبين منذ البداية أن نتبنى قول الطبيب «لا يجب أن يمثل دور الابن العاق الذي لا يتحمل شاقا في سبيل عمله. ولا يجب أن نلبس مسوح التأله ونبدو كأننا موفدين من شعب إلى شعب آخر في مهمة صعبة» المهمة صعبة بالفعل. فالطبيب الموفد، عليه أن ينسى حضارة القرن العشرين، وأن ينسى «قاهرته» القاهرة. بما فيها من مظاهر لهذه الحضارة ومن وسائل للانتقال، وأجهزة للترفيه ومؤسسات كاملة مهمتها كيفية التهام الوقت وعليه أن يتكيف مع هذه الطرق الموحشة الوعرة التي ربما يستحيل استخدامها أيام الشتاء مع هطول الأمطار. وأن يغامر باستخدام معدية بالية أوشكت على الفناء تنقله من الشط الغربي إلى الشرقي وبالعكس. وأن يتحمل هذا الصمت الذي يلفه من كل جانب فيما عدا أصوات الطبيعة والكائنات الحية مثل الحمار وسيلة انتقاله الأساسية وأحيانا صوت عجلات الحنطور في أحسن الأحوال. ويمكن أن ينسى أن هناك في هذا العالم أشياء للراحة غير الزير والحصيرة والجدران الرمادية التي تشكلت من الطين. وأن هناك حقوقا للإنسان في أن يعيش خاليا من الأمراض، محصنا بالوعي أو بقدر منه وقادرا على أن يملأ بطنه بأشياء أخرى غير الخبز الأسود.

* خيرية البشلاوي ـ رحلة إلى الجانب الآخر ـ جريدة المساء ٢٤ نوفمبر ١٩٧٥

(٢٨)

المادة التى كانت تتجمع من المصادر الواقعية وفيرة للغاية وفيه جداً. كل وحدة صحية كنت أزورها تمنحنى مادة تجعلنى أشطح بعيداً وقريباً من الموضوع. كنت أشعر أحيانات أننى أكاد أغرق فى محيط من (التيمات) والمواد الواقعية التى لا حصر لها. وكانت هناك غواية المواد ذاتها الأفكار. الإغراء الذى يدفعنى إلى أحلام يقظه بأنه يمكن تحقيق فيلم تسجيلى طويل يعتمد على الدراما. الأشخاص الحقيقيون يعيدون تمثيل قصصهم الواقعية فى الأماكن الحقيقية. وهناك موقف لن أنساه من المواقف التى كانت تفجر هذه الأحاسيس داخلى وتسمح بالغواية. ففى إحدى قرى مركز ملوى. تم اتصال تليفونى ينبئهم بقدومنا إليهم فى نفس اليوم.

وعندما وصلنا إلى الوحدة المجمعة التى تشمل داخلها وحدة صحية.. وجدنا فى استقبالنا على مشارف الوحدة تلاميذ المدرسة والمدرسات وطبيب الوحدة الذى كان مرتدياً ثيابه كاملة (بدلة وكرافته) دون أن يعبأ بسماعته الطبية المعلقة فى رقبته دون أن يرتدى معطفه الابيض.. كان منظره بالسماعة لافتاً للنظر.. أنها علامته المميزة التى لا يمكن التعرف عليه بدونها.. كأنه يقول لنا: أنا الدكتور.. خدوا بالكم.. وكان على رأس هذا الحشد المسئول أو الرجل الكبير فى القرية.. وهو كبير السن.. نحيف القوام.. يرتدى بدلة صيفية بسيطة.. تشبه فى طرازها الثياب الصينية.. وهو شخصية مثيرة حقاً للاهتمام.. كان قائداً تماماً.. وفخوراً بما أنجزه للقرية.. وفخوراً بأن ماضيه عرف شخصيات ذات شأن فى النظام.

بمجرد وصولنا بدأت الأغانى فى الترحاب بنا.. ثم بدأ كبير القرية يقدم لنا ناسه ومن بينهم الطبيب.. تماماً طبقاً لبروتوكول الاستقبالات الرسمية.. ثم قادنا عبر جولة سريعة إلى بعض المواقع فى القرية.. ومن الصعب الأن أن أرسم صورة دقيقة للموقف.. باختصار أعطانا الإحساس كما لو كنا - أنا ومحمود عبد السميع وجلال على - قد وفدنا من جمهورية أخرى.. كما لو كنا وفد أجنبياً جاء لزيارة هذه الجمهورية الصغيرة المجهولة.. القرية.. وكان الموقف يفرض على فرضاً أن أتصرف كرئيس لهذا الوفد الأجنبى الهام.. وألا أنسى أننى أمام رئيس هذه الجمهورية الصغيرة فى أية لحظة من اللحظات.. وكنت أحياناً أكاد لا أتمالك نفسى من الضحك.. كان موقفاً طريفاً يفجر ما من المعانى والدلالات.. وربما كان هذا الموقف الذى لم أصوره ولم نراه فى الفيلم هو الذى أوحى بالتحديد بضرورة الكلمات التى تقال فى مقدمة الفيلم قبل العناوين (التترات).. باعتبارها أفضل مدخل للفيلم كله.. وهى التى تلخص إيمان الطبيب بأنه «لا يجب أن نمثل دور الابن العاق الذي يتحمل مشاق فى سبيل عمله.. ولا يجب أن نلبس مسوح التأله ونبان أن احنا موفدين من شعب إلى شعب أخر فى مهمة صعبة».

* من فصل «تجربتي مع طبيب في الأرياف» - كتاب «السينما والواقع» - مصدر سابق

(٢٩)

وبينما يبدو التسجيليون التقليديون وقد تجمدوا عند أساليبهم الخالدة وتناولهم التقرير الزاعق والساذج أحياناً للموضوعات التي يمطونها من باب «أداء الواجب الوظيفي» ولمجرد الاستماتة للبقاء في الصورة.. فإنك تستطيع أن تلمح أيضاً - ورغم أنفهم أحياناً - ميلاد سينما تسجيلية مصرية جديدة. والفيلم الفائز بالميدالية الذهبية للمهرجان باعتباره أحسن أفلام ١٩٧٥ هو نموذج حقيقي لهذه السينما التسجيلية المصرية التي كان لابد أن تولد.

إن المخرج الشاب خيري بشارة يخطو في فيلمه القصير الثاني «يوميات طبيب في الأرياف» خطوة أكثر تقدماً بكثير مما قدمه في فيلمه الأول «صائد الدبابات». إنه يختاره موضوعه بعناية هذه المرة.. ويبدو أكثر حرية في التعبير عن رؤيته الشخصية وأسلوبه الفني وهما أهم دعائم الفيلم التسجيلي. وهو من خلال تحقيقه عن حياة طبيب شاب في قرية نائية في أعماق الصعيد لا يقدم مقرر التقرير الجاف عن حياة ومعاناة هذا الطبيب كما يمكن أن نتوقعها.. وإنما يقدم الشخص من خلال المكان أو العكس. فنحن لا نرى الطبيب إلى كمجرد مفتاح لتحليل الواقع الذي يعمل فيه. إن الحركة هنا لا ترصد شخصاً وإنما تحلل واقعاً اجتماعياً مختلفاً بكل علاقاته وتناقضاته وحقائقه المخيفة التي تصرخ كي نغيرها.

ونحن نتلقى هذا الواقع طازجاً حقيقياً بلا تزييف أو تزويق.. ويبقى دور خيري بشارة مجرد نقل هذا الواقع بالسينما، ولكن ليس بهذا التصوير الفوتوغرافي أو الفولكلوري الذي يتاجر فيه بعض التسجيليين الزائفين بمظاهر التخلف لكي يدهشوا به مهرجانات أوروبا ويفوزوا بجوائزها.. وإنما يحلل خيري بشارة هذا الواقع من داخله وبمنطق فنان مصري يحب ما يرصده وإن كان يثور عليه لكي يصبح أفضل. وبلا أي استعراضات تكنيكية يحاول بها خداع الناس. وهذا الحب والحس المصري الصادق هو الذي يجعله لا يغفل حتى مواضع الجمال في قلب البؤس.. والضحكة الساخرة تنبع من المأساة كما هي أعجوبة حياتنا المدهشة.

وهو يقيم بناءه التسجيلي على عناصر تستخلص المادة الروائية أيضاً.. واكتشاف الشخصيات الفريدة من بين الناس العاديين كما يفعل مع منادي القرية.. مما يؤكد أن خيري بشارة سيصبح أيضاً مخرجاً روائياً جيداً. يشاركه في فهم المادة التي يتعامل معها المصور الشاب الموهوب محمود عبد السميع.

* سامي السلاموني - من مقال «المهرجان الصامت للسينما الناطقة».. تغطية للمهرجان القومي السابع للأفلام التسجيلية والقصيرة - مجلة الإذاعة والتلفزيون - ٨ مايو ١٩٧٦

(٣٠)

خيري بشارة:

«أود أن أبدأ الآن بتساؤل عن الجمهور الذي أقصد بفيلمي.. لا أستطيع الإدعاء بأن جمهوري هو الناس التي أصورها في فيلمي.. وأن كنت أتمنى ذلك.. ولكن فكرت بطريقة عملية.. لقد قمت بمعاينة أكثر من عشرة قرى – والتقيت بحوالي سبعة عشر طبيبا وفي النهاية حسمت الموضوع: أن جمهوري هو الشباب. وبمعنى أوضح أننا نعيش في مجتمع متخلف فيه أماكن كثيرة جدا محتاجة لشباب مثلنا.. أحاول من خلال فيلمي أن أبين إلى أي حد بلادنا منزلقة وتحتاج لجهودنا وحماسنا.. وأردت أن يشعر هؤلاء الشباب بالذنب حين يفكرون – وأنا منهم – في الحياة السهلة في أي بلد أوروبي خال من المشاكل.. لقد خرج الفيلم إلى جمهوري وذهبت إلى أي مكان فيه تجمع شبابي كمراكز الثقافة الجامعية أو قصور الثقافة بالأقاليم فأعتقد أن الفيلم يستطيع أن يحقق الغرض.. أما شخصية الطبيب فلم أقصد أن تكون شخصية عظيمة أو سيئة. إنها في النهاية شخصية الإيجابيات فيها أكثر من السلبيات وقد قدمت بطريق هامة جدا».

«أفضل ألا أكون مباشرا أو متساويا أو متفائلا. فعملي هو نقل الشحنات المطلوبة دون وضوح يفسد العمل هناك أشياء متصورة ولكنها تترك لفهم المتفرج وإحساسه. أنا لم أذهب لتصوير التخلف ولم أحمل في ذهني أصلا صورة لأطفال مهلهلين ولكني حاولت – كما أشار الفاروق – أن أكتشف واقعا ما. أما انطباعات العام فهذا حقك بالطبع».

سمير فريد:

«أعتقد أن كثيرا مما قيل من كلام خاصة فيما يتعلق بتخلف القرية وتصوير واقع متخلف سواء من كلام الأصدقاء أو الفاروق يمثل في رأيي حالة رد فعل يعيشها النقاد – وأنا منهم – تجاه ما هو شائع عن أن السينما التسجيلية سينما تتحدث عن الإنجازات والأمجاد العظيمة. نتيجة لهذا التصور – وهو واقع بالفعل – أصبحنا نطالب بالعكس في حالة رد فعل وليس في حالة اتخاذ موقف. وصار كل فيلم ظهر في السنوات الأخيرة يحوي نوعا من النقد فيلما عظيما وثوريا. والحقيقة أنني تعلمت الكثير من هذا الموقف الذي يقوم به خيري الايجابيات. وهو ما يضعني في موقع استغراب شديد لما ذكره الأخ من اعتراضه على أن خيري يقدم الواقع هنا كما لو كان سيؤدي إلى نتيجة ما. بالطبع فإن هذا الواقع يمكن أن يؤدي لنتيجة ما وإن لم يكن مؤديا فهو في اعتقادي فيلم منمط أن قدم لي واقعا غير قابل للتغيير. وهنا يقدم خيري النتيجة الصحيحة أن كل فيلم ثوري هو فيلم إيجابي بالضرورة لأن الفيلم الثوري يقدم منهجا لتغيير الواقع وإذا لم يفتح طرقا لهذا التغيير فإنه يصير غير خليق بهذه الصفة على الفور. والواقع أن اتجاه الانتقادات الكاملة يرضي نزعات فولكورية لدى النقاد الأوروبيين الذين يسرون حين يرون معرض عاهات ويتعجبوا من شجاعتنا.

أعتقد أن فيلم خيري نموذجي في هذا الاتجاه من حيث تقديمه واقعا به إمكانيات تدعو إلى التفاؤل قدمها في صدق كامل ودون تزييف. إن تقديم الواقع ليس صورة أو إحساسا ولكنه دراسة كاملة له. والفيلم في رأيي من أفضل ما رأيت في السينما التسجيلية المصرية على الإطلاق.

*** من تفريغ ندوة حول الفيلم أقيمت في جمعية نقاد السينما المصريين ـ ديسمبر ١٩٧٥**

(٣١)

الوحدة الصحية بالعمارية الشرقية ـ دير مواس ـ المنيا

السيد المحترم الفنان/ خيري بشارة

تحياتنا القلبية

يهمنا أن نشكر سيادتكم على اهتمامكم بقريتنا وبأعمالنا ونحيي ما تجشمتموه من مشاق. ونرى أن اختياركم لهذا الموضوع لإخراجه يعد عملاً رائعاً. وحتى يتسنى لنا مشاهدة الفيلم في صورته الأخيرة لكم منّا وافر الاحترام.

طبيب الوحدة: د. خليل محمد فاضل

العمال الطيبين: عاشور ـ فتحي ـ محمد ـ حسين ـ محمود

الكاتب: جمعة
الملاحظ الصحي: حسن
مساعدات المولدات: سميرة ـ سيادة
مساعد الكاتب: محمد عبده
مأذون القرية: محمود حسن أحمد
تحريراً في ٢٦ يوليو ١٩٧٥
* خطاب شكر من عمال الوحدة الصحية موجه لخيري بشارة على اهتمامه بتقل أحوالهم إلى الشاشة

(٣٢)

السيد / الدكتور وزير الإعلام والثقافة
بعد التحية والاحترام،
فيلم (طبيب في الأرياف) من إنتاج المركز القومي للأفلام التسجيلية التابع لهيئة السينما – وزارة الثقافة، والذي تفضلت بتوزيع الجوائز التي فاز بها في إطار المهرجان القومي السابع للأفلام التسجيلية والقصيرة وهي:
١) ستة جوائز رئيسية في الإخراج والسيناريو والتصوير والمونتاج والموسيقى وتسجيل الصوت.
٢) الميدالية الذهبية كأحسن فيلم تسجيلي لعام ١٩٧٥.
٣) الجائزة الوحيدة للمكتب الكاثوليكي المصري لوسائل التعبير الاجتماعي كأحسن فيلم تسجيلي لعام ١٩٧٥، (وذلك لدعوته السامية لأن تكون خبرة المتخصصين في خدمة الذين يحتاجون إليها. فقدم لنا نموذجا مثاليا لطبيب شاب يعمل في الأرياف).
٤) الجائزة الوحيدة لجمعية نقاد السينما المصريين كأحسن فيلم تسجيلي لعام ١٩٧٥، (وذلك لتفرده بمعالجة قضية القرية المصرية ومشكلاتها برؤية فكرية واعية وأسلوب سينمائي مستحدث بالنسبة للسينما التسجيلية المصرية).
هذا الفيلم ـ رغم كل هذا التقدير – محظور الاشتراك به في المهرجانات الدولية.
إن دوافعي في الكتابة إلى سيادتكم للاهتمام بهذا الفيلم، وفك الحصار البيروقراطي المضروب حوله لمنعه من الخروج إلى مهرجانات العالم.. هي تصريحات سيادتكم الأخيرة في الصحف وأمام مجلس الشعب، بما تمثله من توافق حقيقي مع التيار الذي يمثله هذا الفيلم .. التيار الجاد الذي يتعرض بحب وصدق لمشكلات المجتمع خلال رؤية إيجابية تتطلع نحو المستقبل، وخلال محاولات تجديد في الشكل السينمائي.
وتفضلوا سيادتكم بقبول وافر الاحترام وأطيب التحية
القاهرة في / أبريل / ١٩٧٦
خيري بشارة
مخرج فيلم (طبيب في الأرياف)
صورة للسيد / وكيل أول الوزارة المشرف على مكتب الوزير
٢٤ / ٤ / ١٩٧٦
* خطاب كتبه خيري لوزير الثقافة والإعلام يطلب السماح للفيلم بالمشاركة في المهرجانات الدولية

(٣٣)

وزارة الإعلام
مكتب الوزير
السيد / رئيس هيئة السينما
تحية طيبة وبعد..

تقدم السيد / سعد نديم رئيس جماعة السينمائيين التسجيليين بالطلب المرفق صورته، للسيد الوزير للموافقة على تصدير فيلم «طبيب في الأرياف» إلى ألمانيا الديمقراطية للاشتراك في مهرجان لايبزج السينمائي الدولي (نوفمبر ١٩٧٦).
وبالعرض على السيد الوزير وافق سيادته على سفر الفيلم.
رجاء التفضل بالإحاطة.
وتفضلوا بقبول فائق الاحترام،،،
وكيل الوزارة
المشرف على مكتب الوزير
(مصطفى نجيب)
تحريرا في ١١ / ١٩٧٦
* خطاب موافقة الوزير على تصدير الفيلم، ونلاحظ صدوره بعد سبعة أشهر كاملة من تقدم خيري بالطلب.

(٣٤)

يختلف فيلم «طائر النورس» عن فيلم «صائد الدبابات» وفيلم «طبيب في الأرياف» من زاويتين. الأولى أن فكرته لم تنبع مني مباشرة. وإنما كان عرضاً قدمه إلى صلاح التهامي لعمل فيلم من إنتاج المركز القومي للأفلام التسجيلية عن مراكز تدريب التشييد والبناء التابعة لوزارة الإسكان والتعمير. والفيلم أساساً من تمويل هذه الوزارة. وهو من الأفلام التي اصطلح على تسميتها من الناحية الإنتاجية بأفلام (العميل). وقد ترددت قليلاً في قبول الفيلم. إلا أن صلاح التهامي كمنتج للفيلم شجعني عندما اتفق معي على حريتي الكاملة في معالجة الموضوع بالشكل الذي يتفق مع أسلوبي وإحساسي به. (...) واقتنعت أنه يمكنني عمل الفيلم بحرية متجاوزاً بالتحايل بعض الإداريين في الوزارة الذين كانت لهم تصورات غريبة أرادوا إملائها عليّ بالنسبة لكيفية تناول الموضوع وشكل الفيلم. وكشفت تصوراتهم بالطبع عن رفبات دفينة في الظهور على الشاشة.
زاوية الاختلاف الثانية لهذا الفيلم عن الفيلمين السابقين. إنه لم يكن هناك سيناريو معد مسبقاً قبل التصوير. وكان هناك فقط مجرد سيناريو شكلي قدمته إلى المسئولين الإداريين في الوزارة الممولة كي أدفع الفيلم إلى الإنتاج. وهو سيناريو لم أتطلع إليه في أي لحظة بعد ذلك.
قمت بمعاينة قصيرة في مستهل شهر يناير ١٩٧٦. زرت فيها مركزي تدريب التعمير في الاسماعيلية والسويس. وقمت بتسجيلات صوتية طويلة مع طلبة مركز تدريب الاسماعيلية الذي قررت التركيز عليه. ففي البداية تحاورت مع معظم طلبة المركز تقريباً. ثم اخترت عدداً ليس بالقليل من كل قسم من أقسامه وسجلت مع كل طالب منهم حواراً يكشف عن أوضاعه الاجتماعية والاقتصادية وعن الأسباب أو الظروف التي أدت إلى التحاقه بالمركز. (...)
بعد عودتي إلى القاهرة أخذت أسمع تسجيلاتي مراراً وتكراراً. وفي يوم ١٩٧٦/١/٢٩ سافر طاقم الفيلم إلى الاسماعيلية. وفي اليوم التالي مباشرة بدأ التصوير الذي استغرق فقط ستة أيام للفيلم بأكمله.
عندما كنت أصور كان في رأسي فكرة (تيمة) رئيسية ومشاعر مختلفة ومشروع شكل للفيلم لم يولد بعد. وكان كل يوم تصوير يأتي بالجديد الذي يغذي مشروع الشكل. وينمو به حتى نهاية العمل بالمونتاج ليصبح فيلم «طائر النورس». وتخلصاً من مشكلات التزامن بين الصوت والصورة التي واجهتها في الفيلمين السابقين قررت أن أسجل الصوت هذه المرة بحرية كاملة منفصلاً عن شريط الصورة. بحيث لا نرى أحداً يتحدث أمامنا في الفيلم. وإنما نسمع فقط تعليقات - كالمونولوجات - من خارج الكادر على صورة أصحابها الذين يؤدون أمام الكاميرا فعلاً منفصلاً تماماً عما يقوله الصوت. وقد خلق هذا انطباعاً عند المتلقي للفيلم بأن الصوت لا يشير إلى صاحبه تماماً. ولاشك أن هذا الانطباع في صالح الفيلم. لأن معناه أن الصورة العامة لما تقوله النماذج المختارة ينسحب بالتالي على كل الطلبة.
* من فصل «تجربتي مع طائر النورس» - كتاب «السينما والواقع» - مصدر سابق

(٣٥)

رغم أنه كان مفروضا أن يكون فيلما دعائيا لمركز التدريب المهني بالإسماعيلية لحساب وزارة الإسكان.. إلا أن المخرج الفنان يستطيع أن يحول الفكرة السخيفة إلى عمل سينمائي جيد.. شديد الصدق والواقعية.. شديد العذوبة والشاعرية في وقت معا.. يصل المخرج خيري بشارة إلى هذا الحل الذكي. إن أكثر الموضوعات أو المشروعات جفافا ليس مجرد جدران وآلات.. وإنما هو بشر أولا.. ولابد أنه يحمل مضمونه الإنساني الذي يكفي الاقتراب منه لتحقيق عمل فني.. وإذا كان «أصحاب الإعلان» يريدون أن يولوا أن مركزهم هذا للتدريب غير مصائر العاملين به وانتشلهم من (وهدتهم) السابقة فإن هذا يمكن أن يقال بنغمة جديدة صادقة بقدر ما هي خافتة.

تركز على أعماقهم الإنسانية وطموحاتهم بقدر ما تبتعد عن الأرقام والتعليقات الصاخبة التي لا تنفع أحدا.. وجلس خيري بشارة ومصوره سعيد شيمي مع عمال أو تلاميذ مركز التدريب حيث عايشاهم ودرسا ظروفهم الاجتماعية والعملية ومن خلال أحاديثهم العفوية التي سجلها المخرج على شرائط تمتد لساعات.. استطاع أن يضع تصوره لبناء الفيلم الذي يقوم على تقديم نماذج لهؤلاء العمال في المركز وخلال لحظات مرحهم وحلمهم خارجه.. لكي يقدم شريط الصوت تداعياتهم المرتجلة فيما يشبه المونولوج الداخلي.. وهنا نحس بالمباشرة وعدم الافتعال وكأن فنان الفيلم لم يتدخل كثيرا.. بينما يخفي هذا الانطباع الخارجي جهدا خارقا في الاختيار الحساس وتركيب جزئيات الفيلم تركيبا منطقيا شديد السلاسة والتدفق وبإيقاع شديد العذوبة ساهم فيه مونتاج كمال أبو العلا إلى حد كبير.. وموسيقى يوسف شوقي التي كانت متسقة تماما مع طابع الشجن الشاعري الذي يتعامل به الفيلم مع مادته.. إلى جانب قدرة المصور سعيد شيمي على التقاط جماليات البيئة الموحشة الحزينة بنفس حساسية المخرج.

ويلعب شريط الصوت – مثل أفلام خيري بشارة القليلة الأخرى – دورا أساسيا في إعطاء الشحنة الإنسانية الحارة والإيقاع الذي يتحقق أيضا من خلال تكرار (موتيف) طائر النورس الذي تتابعه الكاميرا بين مشهد ومشهد كوسيلة انتقال جيدة بين قصص الشخصيات التي نتعرف عليها وكرمز على هجرتهم في الوقت نفسه من بلادهم الأصلية إلى الإسماعيلية بحثا عن المستقبل.. وفي نفس الوقت فمن خلال الاختيار الذكي للفقرات التي ينلها الفيلم من تداعيات شخصياته الحرة.. يكشف المخرج عن الكثير من عناصر تركيب هذه الشخصيات الفكرية والاجتماعية وعن المناخ العام الذي يحكم تفكير قطاع من شباب العمال في نفس الوقت .. بكل ما يكشف عنه هذا من طرائف أو فواجع! (...)

ولكننا على هذا الشريط المأساوي الموجع ندهش حين نرى هؤلاء الشباب يضحكون ويملكون القدرة على الاحتمال ويصنعون لحظات لهوهم المسروقة وهم يتقافزون وراء بعضهم في هذه اللقطة العبقرية لعجوز يجلس على حافة الترعة ليصطاد السمك وهو يبدو خارجا تماما عن هذا العالم فيكتفي بمراقبته في انتظار المجهول الذي قد تحققه هذه الأجيال الشابة إذا كانت قادرة عل تحقيق شيء على الإطلاق!

* سامي السلاموني ـ نشرة نادي سينما القاهرة ـ ١٨ مايو ١٩٧٧ ـ بمناسبة المهرجان القومي الثامن للأفلام التسجيلية

(٣٦)

الاسم خيري بشارة، والعمر الفني ثلاثة أفلام تسجيلية قصيرة، و١٢ جائزة وشهادة تقدير.. حصل فيلمه الأول «صائد الدبابات» على ثلاث جوائز بالإضافة إلى شهادة تقدير من مهرجان ليبزج الدولي، فيلمه الثاني «طبيب في الأرياف» حصل على ٩ جوائز، أما فيلمه الثالث «طائر النورس» فلم يدخل مسابقات بعد لأنه من إنتاج هذا العام.. وحاليا يخوض خيري بشارة خريج معهد السينما دفعة ١٩٦٧ أول تجربة له مع الأفلام الطويلة بفيلم «أقدار دامية» وفيه سيحاول المزج بين الأسلوبين الروائي والتسجيلي في نسيج متكامل.. ويعبر خيري بشارة عن رؤيته الخاصة لفن السينما فيقول «القضية الأولى التي تشغلني هي قضية الإنسان المصري البسيط صانع الحضارة على مر العصور والذي كان دائما وراء كل معجزة حققناها في السلم وفي الحرب.. الإنسان المصري البسيط الذي يعمل في صمت ويتحمل في صبر ويعطي ولا يأخذ، هذا هو بطلي الذي سأسلط عليه الأضواء والكاميرا، ولذلك فأنا لا أهتم بالشكل أو بالتكنيك السينمائي قدر اهتمامي بالموضوع الذي أعالجه».

* مخرج الجوائز.. يتقدم إلى الأفلام الطويلة ـ مقال مصور لرسام الكاريكتير رمسيس ـ مجلة صباح الخير ـ أول يوليو ١٩٧٦

(٣٧)

عندما انتهيت من هذت الفيلم شعرت أن الأفلام الثلاثة تكمل بعضها البعض كما لو كانت ثلاثية.. وإنها تكشف عن الطريق الذي عبرت خلاله بحثاً في الواقع وبحثاً في ذاتي.

ففي الفيلم الأول كنت أبحث عن خلفية «صائد الدبابات» فوجدتها في القرية.. عندئذ ذهبت إلى القرية لأبحث مع «طبيب في الأرياف» كيف تدار الأوضاع هناك.. وعندما لمحت «طائر النورس» يصرخ في أعالي الأشجار.. طرت معه لأعرف لماذا يصرخ وإلى أين يذهب.

* من فصل «تجربتي مع طائر النورس» ـ كتاب «السينما والواقع» ـ مصدر سابق

(٣٨)

إلا أن خيري بشارة ينتمي إلى هذا الجيل الجديد الذي درس السينما لا لمجرد تدعيم سوق ليس في حاجة إليه بشكله الحالي، بل للتعبير عن رؤية لواقعنا نحن في أشد الحاجة إليها الآن. ولكل شاب في «طائر النورس» تاريخ الخاص، فهم رجال وإن كانوا لا يزالون قريبين سناً من الطفولة. تاريخ مليئ بالمشاق والمصاعب.. والتفاؤل. شاب كانت أمنيته المتواضعة أن يصبح شرطياً إلا أن الظروف الاقتصادية حالت دون تحقيق ذلك، شاب كان يعمل مع أبيع الصياد إلا أن قسوة المهنة أرغمته على تغييرها. جيل «كطائر النورس» الذي يخترق الفيلم بصوتع الحزين ساعياً، مهاجراً وراء لقمة العيش.

شبان يحبون الميلودراما الحزينة في السينما والقصص العاطفية ولكنك لا تشعر في لحظة باستسلامهم لهذا الحزن أو انطوائهم المريض على الألم. فالماضي، حتى وإن كان قاسياً، هو تعبير عن وجودك المستمر كإنسان في مجتمع.

وتبدو السينما عند خيري بشارة بسيطة وكأن كل ما عليك هو أن تذهب بالكاميرا وجهاز الصوت إلى ما تريد تسجيله وأن تقوم بتشغيل أجهزتك. إلا أن المسألة تتطلب الدقة في الاختيار والإحساس بما أنت مقدم عليه. فلم تعودنا السينما المصرية على صورة الشاب الذي يتحدث ويتحرك بتلك التلقائية.

وهنا يكمن فن خيري بشارة، هذا الفن الذي لا يمكن لأي تكنيك أن يعوضه عنه وهو الإحساس بمن تصورهم وبكيان من تتعامل معهم. سينما قوامها الاحترام الشديد للواقع الذي تسجله والرغبة الملحة في عدم تشويه الأشياء حتى تصل إلينا بكامل شحنتها الحية.. سينما تمثل أسس ما يطمح إليه أي سينمائي يستحق هذا الاسم وهو اكتشاف جوهر الواقع الحي من وراء مظاهره.

* أحمد قاسم ـ طائر النورس أو البساطة كطريق للوصول إلى الواقع ـ جريدة الجمهورية ـ ٢١ مارس ١٩٧٧

(٣٩)

المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية

السيد الأستاذ/ خيري بشارة جرجس

تحية طيبة وبعد

فيسر سكرتارية المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية أن تهنئكم بالفوز بجائزة الدولة التشجيعية في إخراج الأفلام التسجيلية للسينما لعام ١٩٧٨، تشجيعاً لكم على مواصلة الجهد من أجل خدمة الفن والارتقاء به.

وفكم الله وسدد خطاكم، والسلام عليكم ورحمة الله

سكرتير عام المجلس

عبد الرحمن الشرقاوي

تحريراً في ٢٥ ديسمبر ١٩٧٨

* خطاب حصول خيري بشارة على جائزة الدولة التشجيعية في إخراج الأفلام التسجيلية

(٤٠)

الدولة تكرم الفيلم التسجيلي .. والبيروقراطية تمنع عرضه

فاز خيري بشارة بجائزة الدولة التشجيعية عن فيلم (طبيب في الأرياف): خبر قصير في وسط سطر واحد، ولكن له دلالات كثيرة، وفي هذا الوقت بالذات أن أحدا لا يعرف من هو خيري بشارة، وأحدا لم يشاهد هذا الطبيب في الأرياف. ومع ذلك فهاهو يفوز بجائزة الدولة، وعن هذا الفيلم الذي لم يشاهده أحد.

فخيري بشارة مخرج أفلام تسجيلية، و(طبيب في الأرياف) فيلم تسجيلي. ومخرج الأفلام التسجيلية في مصر إنسان لا يعرفه أحد لأنه لا يعمل مع سعاد حسني ومحمود ياسين، والأفلام التسجيلية في مصر لا يشاهدها أحد لأنها ليست تمثيل نجلاء فتحي أو حسين فهمي إنها أفلام بلا ممثلين، ولا ديكورات. أفلام تعبر عن الواقع بأسلوب آخر مختلف عن التعبير عن الواقع في السينما الروائية. إذا عبرت حقا عن الواقع.

وهذا النوع من المخرجين، وذلك الجنس من الأفلام محاصر في مصر ومرفوض تماما فإنتاج الأفلام التسجيلية في هيئة السينما يتم بالصدفة إذا توفرت ميزانية ما من بقايا الأفلام الروائية.

وإذا تم إنتاج فيلم واحد أو أكثر فهو لا يجد طريقه إلى العرض ولا حتى في دور العرض التابعة للهيئة التي أنتجته. ولذلك لا يمكن القول بأن الجمهور هو الذي يرفض الأفلام التسجيلية لأن الجمهور لا يرى هذه الأفلام أساسا حتى يرفضها أو يقبلها والأدهى من محاصرة السينما التسجيلية في الإنتاج والعرض منع الأفلام التسجيلية في الإنتاج والعرض، منع الأفلام التسجيلية المعبرة عن الواقع بصدق من العرض ولا حتى في العروض الخاصة، أو المهرجانات الدولية. بل إن الفيلم الفائز بجائزة الدولة بالأمس كان ممنوعا من العرض عقب إنتاجه سواء داخل أو خارج مصر، وقد سبق تقديره وتقدير غيره من الأفلام الممنوعة في المهرجانات الدولية مثل (وصية رجل حكيم) إخراج داود عبد السيد.

وتقدير الدولة لفيلم (طبيب في الأرياف) يعني أن من يحاصر الأفلام التسجيلية ليس الدولة وإنما البيروقراطية التي تنخر في جسد هذه الدولة، فالدولة أقامت للسينما التسجيلية مركزا قوميا للإنتاج والدولة أصدرت قرارا بضرورة عرض الأفلام التسجيلية وتوزيعها في الداخل والخارج، ولكن البيروقراطية جعلت المركز بدون ميزانية ولم توزع الأفلام التسجيلية لا في الداخل ولا في الخارج، ولم تعرضها، بل منعتها من العرض ومن المعروف أن علاقة الدولة بإنتاج الأفلام الروائية تختلف عن علاقتها بإنتاج الأفلام التسجيلية. وتأتي جائزة خيري بشارة في لحظة تعيد فيها الدولة تنظيم علاقتها بالسينما بصفة عامة، ولذلك نأمل أن تكون هذه الجائزة من عوامل التأكيد على أهمية أن يتولى المركز المصري للسينما إنتاج الأفلام التسجيلية إلى جانب دعم الأفلام الروائية. ففي كل دول العالم شرقا وغربا لا يمكن أن تنهض السينما التسجيلية دون دعم الدولة نظرا لطبيعتها الخاصة التي تختلف عن طبيعة السينما الروائية.

تحية إلى خيري بشارة، وإلى (طبيب في الأرياف) وإلى السينما التسجيلية المصرية التي تكافح من أجل إبراز الصورة الحقيقية للواقع المصري.

*** سمير فريد - جريدة الجمهورية - ١٢ ديسمبر ١٩٧٨.. ونلاحظ أن المقال منشور قبل ستة أيام من صدور الخطاب الرسمي لحصول خيري على الجائزة.**

(٤١)

فيلم «تنوير» إنتاج إتحاد إذاعات الدول العربية بالاشتراك مع تليفزيون مصر وتليفزيون السودان وإذاعة الصومال

فيلم «تنوير» يتكون من ثلاثة أجزاء: الأول يحمل عنوان (عين الكاميرا.. تحبك) وهو عن السودان، والثاني (أشعر أنني أحيا) وهو عن مصر، والثالث (رامي الحجر) وهو عن الصومال والوحدة التي تربط الأجزاء الثلاثة في الفيلم من زاوية الموضوع هي أنها تدور حول التنمية في هذه البلاد، ويعالج الفيلم بصفة عامة التنمية ليس فقط من جانبها الاقتصادي الشائع، وإنما أيضا خلال جوانبها الاجتماعية والثقافية والإنسانية.. فعلى سبيل المثال يقدم كل جزء نموذجا لفنان لا يعتبر أكثر أقرانه صيتا.. وأحيانا

يكاد يكون غير معروف لعامة الناس.. ويلقي الضوء على هذا الفنان متجاوزا عمله في حد ذاته.. إلى ما يرمز إليه هذا العمل أو الشخصية التي تؤديه.. أن الفنانة التشكيلية «كمالا» في الجزء (عين الكاميرا.. تحبك) توضح لنا كيف أن اللوحات التي ترسمها في اتجاهها إلى التجريد إنما هي صدى للتشويه الحاصل في العلاقات الاجتماعية للمرأة.. وهي بذلك كفقرة في الفيلم تتجاوز مجرد عملها إلى إلقاء الضوء على وضع المرأة من الزاوية الاجتماعية .. وهو وضع مؤثر بلا شك في أية تجربة للتنمية.. والمثال عبد البديع عبد الحي في الجزء (أشعر أنني أحيا) تشعر على الفور حينما تطالعك هيئته.. وتراه وهو ينحت بأزميل في الجرانيت.. أن «الزمن» يتمثل بأزميل أمامك على التو.. وكيف أن حضارة قدماء المصريين في النحت مثلا تتصل عبر القرون الطويلة وتعمل بصورة تلقائية.. فعبد البديع عبد الحي كان في الأصل طباخا ولم يدرس الفن أية دراسة أكاديمية.. وهذا مفتاح آخر (كونه كان طباخا ثم أصبح نحاتا ولا يزال يعيش ويمارس عمله في بيئة شعبية بسيطة) يقودنا إلى بعض الفهم للإطار الاجتماعي لوضعية المبدعين والخلاقين بشكل عام، وهو الأمر الذي يدخل دون أدنى شك كمؤثر هام في عملية التنمية.

والمغنية ماريان علي مودي في الجزء (رامي الحجر).. تقوم في الصباح بتدريب الأطفال على الرقص والغناء.. وهي أيضا تقوم بالتمثيل والغناء في المسرحيات.. كما تقوم بالغناء بمفردها.. حيث تغني عن التعليم والسياسة وكل ما يتصل بالحياة الاجتماعية.. في ذات الوقت تغني أيضا أغاني عاطفية عن الحب.. وهذا يعكس أيضا الدور الذي يمكن أن يلعبه الفنان في عملية تنمية بلاده.. إن التصور الشائع للأسف أن الغناء فقط يعني التطريب وأغاني الحب والشجن.. وفي ظروف خاصة ومناسبات أغاني وطنية.. بينما يمكن للغناء أن يتجاوز كل هذا.. ليكون صدى للحياة اليومية للمواطن العادي بما فيها من مشكلات وتجارب وكفاح.. وبالطبع يمكن بل يجب أن يكون الحب في إطارها.. ولكن متجاوزا كل المعاني المرضية التي يصطبغ بها.

* نشرة نادي القاهرة للسينما ـ حوار مع محمد عبد الله حول السينما التسجيلية والقصيرة في مصر ـ ١٧ أكتوبر ١٩٧٨

(٤٢)

أول فيلم عن التكامل بين مصر والسودان والصومال

يشاهد وزير الثقافة والإعلام اليوم في عرض خاص فيلم «تنوير» الذي أنتجه إتحاد إذاعات الدول العربية بالتعاون مع التليفزيون المصري والتليفزيون السوداني والإذاعة الصومالية حول خطط التنمية والتكامل بين مصر والسودان والصومال وهو الفيلم الأول من سلسلة أفلام عن التنمية في الوطن العربي. وسوف يعرض الفيلم في الندوة الأسبوعية لجمعية نقاد السينما المصريين في السابعة مساء الأحد القادم بمركز السينما.

و»تنوير» أو «ثلاثة مشاهد عن الإنتاج والتنمية» هو أحدث أفلام خيري بشارة الذي قدم في السنوات الثلاث الماضية مجموعة من أهم الأفلام التسجيلية في تاريخ السينما المصرية.

وقد اشترك في تصوير الفيلم عدد من المصورين تحت إشراف مدير التصوير محمد فاضل ومنهم المصور الصومالي حسن محمد عثمان، وقام بالمونتاج شعبان عبد الجواد، وألف الموسيقى الدكتور يوسف شوقي من مصر وبشير عباس من السودان وأحمد ناجي سعد من الصومال كل في الجزء الخاص ببلده وأدار الإنتاج المعز لدين الله.

الوحدة والتكامل

ويؤكد خيري بشارة في هذا الفيلم ما سب وأثبته في أفلامه القصيرة السابقة من موهبة فنية أصيلة، وفضلا عن نجاح خيري بشارة في السيطرة على إيقاع الفيلم رغم أنه ينتقل بين ثلاث بلاد، وتحت ثلاثة عناوين مختلفة، فقد نجح المخرج الفنان في أن يقدم موضوعا صعبا مثل التنمية بأسلوب جميل يمكن أن يتلقاه المشاهد فيستمتع ويتعلم، ولا تقل درجة الاستمتاع والتعلم عند الدارس والباحث أيضا.

ويحمل فيلم «تنوير» بين ثناياه دون خطب ولا شعارات أعمق دعوة للوحدة والتكامل بين دول الوطن العربي. فالمسألة ليست عواطف هوجاء، أو مزايدات حمقاء، وإنما هي وكما يقول الفيلم في جملة واحدة أن القرن القادم هو عصر الكيانات الكبيرة، ولا مكان فيه للكيانات الصغيرة، وأن الدول العربية تتكامل على نحو فذ دون مجهود كبير.

* سمير فريد ـ جريدة الجمهورية – الخميس ٩ مارس ١٩٧٨

(٤٣)

حديث الحجر

رغم كل الظروف الصعبة التي تمنع إنتاج الأفلام التسجيلية في مصر، ورغم كل المفاهيم المتخلفة التي تمنع تطور الأفلام التسجيلية في مصر، إلا أننا نجد بين الحين والآخر الفيلم الذي يجعلنا نتمسك بالأمل ولا نفقد الثقة في المستقبل، وهذا الفيلم عام ١٩٧٩ هو فيلم «حديث الحجر»، إخراج خيري بشارة. وهو أول فيلم أخرجه بعد أن فاز بجائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٧٨ عن رائعته «طبيب في الأرياف».

يبدو «حديث الحجر» للوهلة الأولى فيلما من أفلام الفن، وهو فعلا من أفلام الفن، ولكنه ليس فقط من أفلام الفن. إنه يتجاوز الأشكال السائدة لهذا النوع من الأفلام التسجيلية، ويقدم رؤية شاملة للحياة والجمال من خلال حياة أعمال الفنان الكبير النحات عبد البديع عبد الحي. بل أن هذا الفيلم عندي هو فيلم عن ما يطلق عليه الدكتور جمال حمدان «عبقرية المكان» في مصر، ودور الزمان في صنع عبقرية هذا المكان.

فعبد البديع عبد الحي الذي كانت كل ظروفه لا تؤهله من بعيد أو قريب ليكون فنانا، والذي ظل يعمل طباخا فترة طويلة من حياته، هو دليل ساطع على عبقرية مصر المكان والزمان. إنه نحات لم يدرس التشريح، ولا الفن القديم أو الحديث، ولكن المتطلع إلى أعماله يستحيل أن يدرك ذلك، أو يتصوره. أنه نتاج المكان الذي ولد فيه (صعيد مصر بالقرب من آثار تل العمارنة) والزمان المتجسد في هذا المكان والذي يرجع إلى خمسة آلاف سنة من تاريخ الإنسانية.

ولقد أدرك خيري بشارة بموهبته الأصلية، وقدراته الفنية الكبيرة، أن مثل هذا الفنان لا يمكن تقديمه كما يقدم أي فنان آخر من خلال أعماله، أو من خلال أعماله ولمحاته عن حياته. وإنما يقدم من خلال حياته أساسا بحيث تصبح الأعمال الفنية في الخلفية من هذه الحياة، وليس في المقدمة منها. وكانت النتيجة أنشودة جميلة عن الإبداع الفني في تماثيل عبد البديع، وعن الإبداع الأكبر المتمثل في عبد البديع ذاته. (...)

ويقدم خيري بشارة القرية في لقطات قليلة مكثفة موحية. ومن أروع هذه اللقطات لقطة عامة لتمثالي ممنون المشهورين ورجل يدخل بينهما على حماره بمنتهى البساطة. ولقطات العمل في الحقل بالشادوف والمحراث ثم حول جرن الحصاد. والأخيرة لوحة تأثيرية عبقرية من لون القمح الأصفر، والفلاح الأسمر، والشجر الأسود، والحمار الأبيض الذي يحرك أذنيه. ويلخص عبد البديع رؤيته للفن قائل: «الواحد يشوف فرعوني، ويشوف الأهالي، ويستخلص من الاثنين الحاجة بتاعته»، فأي إيجاز بليغ هذا.

*** سمير فريد ـ مجلة السينما العربية ـ ١٩٧٩**

(٤٤)

حديث القرية.. فيلم قصير يجعلك تقول: هذه هي السينما

وخيري بشارة مثلا وهو أحد شباب السينما التسجيلية الجديد ومن أكثرهم موهبة ومحاولة للتجديد والخروج عن القوالب التقليدية.. واجهه هو أيضا هذا المأزق.. فنتيجة صعوبات عديدة يواجهها «المركز القومي» للأفلام التسجيلية.. وهو أهم جهة إنتاج لهذا النوع من الأفلام.. ونرجو أن يواجهها كبار المسئولين عن الثقافة والسينما بالحلول العاجلة نظرا للأهمية القصوى لهذه الأفلام.. نتيجة لهذه الصعوبات العديدة وجد خيري بشارة نفسه ـ وهو مجرد مثال لجيله كله – مضطرا لصنع فيلم دعائي لتنظيم الأسرة أنتجته مصلحة الاستعلامات.. وذلك بعد أن أخرج فيلما عن المثال عبد البديع عبد الحي.. أي أن مجال الحركة أصبح محصورا بين هذين القوسين.

ولكن لا بأس.. إن الأفلام الدعائية أيضا يمكن أن تصبح فنا جيدا لو صنعها فنان جيد.. وخيري بشارة هو فنان جيد وموهوب بلا شك.. وأفلامه التسجيلية القليلة الماضية تقول ذلك. ولكن المشكلة في مصر أن أحدا لا يعرف السينما التسجيلية ولا يتحدث عنها.. ولعلكم مندهشون الآن لأنني أفرد هذه المساحة بهذه الصور لفيلم لم تسمعوا به ولم تروه في دور السينما.

ولكن «حديث القرية» الذي تم إنتاجه ليقول كلاما تعود الناس أن يعتبروه سخيفا ومكررا عن تنظيم الأسرة وفي أفلام جافة ومباشرة وينقصها الذكاء. هو فيلم جيد وذكي ومشوق على كل المستويات.

إن المخرج يحول الموضوع الجاف والذي يمكن أن يكون مفروضا عليه بشكل ما.. إلى عمل فني جميل.. يبدأه بمقدمة ذكية عن القاهرة اللامعة بالأضواء بالليل وأطفالها المستمتعين – في الظاهر – بكل شيء.. ثم ينتقل بقطع مباشر إلى قرية «صفط العنب» مركز كفر الدوار.. لنحس أننا انتقلنا فجأة إلى عالم مجهول تماما بالنسبة لنا وبالنسبة للسينما المصرية نفسها.. فليست هذه على أي حال القرية التي نراها دائما في السينما المصرية.. وإنما هنا فلاحون حقيقيون وبيوت مظلمة مختنقة حقيقية وأطفال حقيقيون.

والأطفال في هذا الفيلم هم شيء رائع.. أطفال الفلاحين الذين تتعقبهم الكاميرا وترصدهم من بعيد وهم يلعبون في الطين أو وهم يعملون في الحقول ليساعدوا آباءهم.. فهذه هي عقدة كثرة الإنجاب في الريف المصري.. ولكننا نكتشف في هذا الفيلم كم هو جميل هذا الطفل المصري رغم كل ما يحيط به من بؤس.. وكم تنطق عيناه بالذكاء.. وتكاد تقفز قلوبنا من الانبهار.. فكيف تركنا أطفالنا يخوضون هذه البحار من الطين والتراب والمياه الأسنة والفقر والمرض ونقص التعليم؟

إن المخرج خيري بشارة والمصور الموهوب سعيد شيمي يلتقطان نماذج أطفال الفلاحين بحب شديد.. ويدوران حولهم بالكاميرا ليلتقطا وجوها نادرة حقا بقدر ما هي مثيرة للأسى.. وبنفس الإحساس بالحب يتعاملان مع القرية الصغيرة الفقيرة نفسها.. فينتزعان من كل هذا البؤس جمالا خلابا ومحزنا للحقول الواسعة والبيوت المظلمة نكاد نتذكر فيه لوحات فان جوخ.

ولكن الجمال هنا هو الجمال الحقيقي الذي يمكن أن يكون كامنا في قلب الظلمة والقبح.. مثل أي شيء آخر حقيقي في هذا الفيلم.. بدءا من المشكلة المطروحة أصلا.. وهي موقف الفلاح من تنظيم الأسرة إلى روح الفنان القاهري الذي يتعامل مع هذه المشكلة بحب وفهم وإحساس صادق. ومن خلال لقاءات مباشرة مع الأطفال والكبار نسمع فيها آراءهم الغريبة حول موضوع الأسرة وتحديد النسل.. وهي آراء مضحكة أحيانا.. تؤكد مأساة غياب الوعي.. كما تؤكد – وهذا هو الأخطر – عقم كل المحاولات التي تمت حتى الآن في مجالات تحديد النسل رغم الضجة الجوفاء التي أثارتها طوال نحو ربع قرن. فالأجهزة العديدة التي تتحدث في القاهرة وتنفق الملايين والقرية نفسها ليست لديها فكرة عن أي شيء.. والمسألة محتاجة إلى إعادة نظر وتغيير جذري في موقفنا من تحديد النسل.

*سامي السلاموني ـ مجلة الإذاعة والتليفزيون ـ السبت ١ مارس ١٩٨٠

(٤٥)

أول ممثلة برازيلية في فيلم مصري

وصلت إلى القاهرة الممثلة البرازيلية ريجان ميدبروس للتعاقد على تمثيل فيلم «الأقدار المتوازية» تأليف وإنتاج علي محرز إخراج خيري بشارة وتصوير عبد العزيز فهمي.

ستمثل ريجان ميدبروس في الفيلم دور إلكترا أمام نادية لطفي في دور أمها، وسوف يبدأ التصوير في مارس القادم بعد شفاء نادية وعودتها إلى القاهرة. سيكون هذا هو أول فيلم مصري تشترك فيه ممثلة برازيلية، وكان المؤلف قد شاهدها في أحد أفلام بانوراما السينما البرازيلية التي أقيمت في قاعة النيل ومسرح السامر العام الماضي.

قامت الممثلة البرازيلية التي وصلت إلى القاهرة من روما حيث مثلت فيلمين «قصة المافيا» و«جاريبالدي»، إنما مثلت حوالي عشرين فيلماً في البرازيل، ولكنها لا تزال غير مقتنعة إلى بدورها في أول فيلم مثلته عام ١٩٦٤. وإن ما دفعها إلى قبول التمثيل في الفيلم المصري الدور الهام الذي ستقوم به، والذي سبق أن مثلته إيرين باباس وفانيسا ريدجريف وماري تورشيك.

* جريدة الجمهورية ـ ١٧ يناير ١٩٧٦

(٤٦)

* وأنت.. ما هو موقفك من السينما الروائية؟

ـ أنا كالذي يرقص على السلم.. فقد حصلت بالفعل على فرصتي الأولى لإخراج فيلم روائي طويل وهو (الأقدار الدامية) وبعد أن قطعت معظم خطوات العمل ومنها إتمام تصويره توقف العمل فيه لأسباب إنتاجية، فالمنتج الذي تعاقد معي واسمه علي محرز هو شريك مع مؤسسة السينما الجزائرية والاتصالات تجري عن طريقه، وقد أوقف الصرف على الفيلم قبل إعداده للعرض، وبعد أن بذلت فيه كل جهدي لأثبت أنني أستحق هذه الفرصة.. ولكن ها أنا الآن حصلت ولم أفعل، حصلت على فرصة ولم ير أحد نتيجتها، لي

فيلم روائي وليس لي في نفس الوقت فهل هناك وضع أعجب من هذا.

* حدثني عن الفيلم .. قصته وأبطاله؟

- أحداث الفيلم تبدأ قبل حرب فلسطين عام ١٩٤٨ وصفقة الأسلحة الفاسدة التي راح ضحيتها عدد كبير من أبناء الجيش المصري، وحيث يعيش أبطال فيلمي المأساة من خلال الأب الضابط الكبير (يحيى شاهين) وزوجته الشابة التي تضيق ببعده عنها باستمرار (نادية لطفي) ويشوب العلاقة بينها وبين ابنها (أحمد محرز) حنان بينما يسودها سوء الفهم بالنسبة لابنتها الشابة (الممثلة الجزائرية فاطمة بلحاج) وتمضي السنون بأحداث كبرى منها قيام الثورة وحرب ١٩٥٦ وموت الوالد لاكتشافه خيانة زوجته مع رجل آخر (الممثل الجزائري سيد علي كويرات) في الوقت الذي تقع فيه الابنة في غرام هذا الرجل وتتواجه الاثنتان الأم والابنة وتنتهي المواجهة بالمصير المحتوم ولا ينجو سوى الابن الذي يبحث عن الإخلاص بعيدا وينضم إلى الجيش.. هذا مجرد خطوط سريعة للغاية عن الفيلم، ذلك أن العمل الفني في رأيي لا يمكن حكايته ولكن الفيلم يقدم شريحة للمجتمع المصري في فترة هامة من تاريخه.. ولقد دم الممثلون أفضل إمكانياتهم في الأداء فيه، كما أن أبطالي الجزائريين كانوا موفقين ومتعاونين للغاية بالإضافة إلى الجهد الرائع لمدير التصوير الفنان رمسيس مرزوق ولكن.. ما فائدة الكلام في هذه الظروف التي تدفعني إلى طريق آخر تماما.

* ما هو هذا الطريق .. هل تترك مثلا مهنة الإخراج؟

- لا وإنما أترك هذا العالم كله وأهاجر علني أنسى.. إنني حقيقة أفكر في الهجرة إل نيوزيلندة إذا استمر الحال على ما هو عليه.

* ولماذا نيوزيلندة بالذات؟

- لأنها البلد الذي لم يغلق أبوابه بعد أمام المهاجرين من بلاد العالم الثالث فالبدء هناك من جديد في أي عمل أفضل من البقاء بلا عمل سوى فيلم تسجيلي واحد كل عام أو عامين ومن هنا فإن الجائزة الكبرى التي حصلت عليها فجرت في داخلي ينابيع الألم بأكثر مما كنت أعتقد عندما تحققت.

* حوار مع مجلة فن - الأحد ١١ مارس ١٩٧٩

(٤٧)

أريد أن أصرخ يا أمى
اننى أشعر بألم شديد داخلى
وأعرف أن الصراخ لن يشفينى
ولكنى أريد أن أصرخ
هناك أسئلة تمزقنى
وأعرف أنها ستظل الى نهاية العمر
بلا اجابات
أسئلة نخجل من طرحها
لأن لا أحد يريدنا أن نسأل فى العلن
لا أحد يريد أن يقوض الأستقرار السعيد
لكل الثوابت التى يتم تداولها
من جيل لجيل
ملاك الحقيقة المطلقة
يسيطرون على العالم
ويعيشون على الأوهام والأكاذيب
وتبقى سعادة الأنسان محاصرة دوما
أريد أن أصرخ يا أمى

اننى أشعر بألم شديد داخلى
وأعرف أن الصراخ لن يشفينى
ولكنى أريد أن أصرخ

*** قصيدة من أوراق خيري بشارة ـ بدون تاريخ**

(٤٨)

بعد أن أثبت من خلال مجموعة أفلامه التسجيلية أنه واحد من أهم المخرجين الذين ظهروا في مصر في السبعينيات، إن لم يكن أهمهم جميعا، يثبت خيري بشارة في فيلمه الطويل الأول «الأقدار الدامية» أنه أيضا أحد الآمال الكبيرة في تطور الفيلم المصري الروائي في الثمانينات وقد أنجز الفيلم عام ١٩٨٠ رغم أنه صور عام ١٩٧٦ بسبب صعوبات في الإنتاج. (...)

وفيلم خيري بشارة الأول يعتمد على سيناريو كتبه علي محرز عن مسرحية «الحداد يليق بإلكترا» للكاتب الأمريكي الكبير يوجين أونيل. ولكن فيلمنا يدور في مصر أثناء حرب فلسطين عام ١٩٤٨. والاختلاف بين الفيلم والأصل الأمريكي لا يقتصر على الزمان والمكان فقط، وإنما يكمن أساسا في الغاية والهدف، ولذلك لا تعدو المسرحية الأصلية تكأة درامية، وتصلح العلاقة بينها في هذه الحالة مثل العلاقة بين مسرحية أونيل وبين الأسطورة اليونانية القديمة التي عالجها في هذه المسرحية.

ومثل كل الأفلام التي تدور أحداثها في الماضي، وتستحق أن تعتبر أعمالا فنية، تدور أحداث «الأقدار الدامية» في الماضي للتعبير عن وجهة نظر في الحاضر. فالكاتب علي محرز والمخرج خيري بشارة يعودا إلى حرب فلسطين في مصر عام ١٩٤٨ في عامي ٧٥ و١٩٧٦ أثناء كتابة وتصوير الفيلم للتعبير عن حقيقة أن القضية الفلسطينية قضية عربية، وأن كل قضية عربية هي قضية مصرية. ويخرج الفيلم إلى النور وهذه القضية مطروحة للنقاش في مصر. وفي كل أنحاء الوطن العربي الكبير.

مظاهرات وإضرابات في شوارع القاهرة ٤٨ طريق سيارة الجنرال حلمي باشا: هكذا يبدأ الفيلم «الأقدار الدامية» بلقطات سريعة موحية في مونتاج متوازي مع لقطات تصور عناوين وإعلانات الصحف في تلك الفترة: تصاعد الصراع العربي الصهيوني في فلسطين، طبعة جديدة من كتاب الجاهلي للدكتور طه حسين، وفيلم فريد الأطرش الجديد «بلبل أفندي» وغير ذلك.

ويستمر هذا المنهج في التعبير عن الصراع الدرامي، وعن الفترة التاريخية طوال الفيلم، ويشكل أحد دعائم الأسلوب الواقعي الذي يعبر به خيري بشارة عن رؤيته للحياة، وهي رؤية جدلية خصبة. فالشارع يعترض طريق الجنرال، والوثيقة تعترض اللقطات الحية. (...)

وكما فعل فيسكونتي في «الملاعين»، ومع الاحتفاظ بالفارق بين الأستاذ الكبير والتلميذ الصغير، عبر خيري بشارة عن حرب فلسطين عام ١٩٤٨ دون أن نرى لقطة واحدة من لقطات المعارك، وإنما من خلال الدراما التي تدور في إحدى قرى الصعيد بين قصور الباشوات وأكواخ الفلاحين. لقد رضع سعد من نفس الصدر الذي رضع منه خير. وتطوع سعد للقتال في نفس الوقت الذي استدعى فيه خير للتجنيد. ولكن خير يموت وهو يحارب بالأسلحة الفاسدة، بينما يجرح سعد ويعالج ويعود إلى بيته. وهكذا تتحقق نبوءة أم خير عندما قالت لسعد وهو تودعه وتوصيه بابنها: لا تؤاخذني يا ولدي ولكنك سوف تجلس وراء المكاتب مثل أبيك، بينما ابني هو الذي سيحارب في جبهة القتال. (...)

لم تكن الهزيمة في جبهة القتال، فقد حارب الرجال بشجاعة كما فعلوا دائما قبل ذلك وبعد ذلك، ولكن الهزيمة كانت «داخل البيت» مثل كل الهزائم أيضا. ففي أثناء الحرب تخون علية حبيبها حسن مع كمال، وهو رجل مغامر بعواطف النساء، وتخون حورية زوجها مع نفس الرجل. وعندما يعود الجنرال المهزوم إلى بيته يدرك ما حدث، ويموت بالسكتة القلبية. وتنتقم علية من أمها، فتوعز إلى سعد بقتل كمال، وتنتحر الأم عندما تعرف ما حدث. (...)

إن فيلم «الأقدار الدامية» يحاول تلمس حقيقة الصراع العربي الصهيوني وليس فقط حقيقة حرب فلسطين عام ١٩٤٨، وذلك بتلمس العلاقة بين هذا الصراع وبين الصراع الطبقي في مصر. وعندما نستمع إلى حلمي باشا في أول مشهد يجمع أسرته على مائدة الطعام وهو يشير إلى «الصحف إياها» التي تريد أن تدفع الحكومة إلى دخول الحرب، وعندما نستمع إل ابنه سعد وهو يقول بعد إعلان الحرب أنها ستكون «نزهة نقضي فيها على العصابات الصهيونية»، وعندما نستمع إلى الباشا بعد عودته من الحرب يقول

«الصحفيين المتشنجين عايزين يدفعونا إلى مواصلة الحرب»، عندما نستمع إلى ذلك كله وغيره نرى أبعاد الصراع في كل حروبه وليس فقط في حرب عام ١٩٤٨. (...)

والصعيد في فيلم خيري بشارة يختلف عن الصورة التي ظهر بها في أي فيلم مصري آخر. إنه يشبه فقط الصعيد الذي صوره بول وارن في فيلمه القصير «قرية ماري جرجس»، والصعيد الذي صوره ممدوح شكري في فيلمه القصير «شنق زهران» وفيلمه الطويل «ثلاثة وجوه للحب». إنه الصعيد الذي يجمع بين الماضي العريق المتمثل في الآثار الفرعونية، والحاضر السكوني الذي يعكس مأساة التخلف في أوضح صورها. صعيد رائع وحزين يتجسد في مشهد التعريف بالمكان في بداية الفيلم والكشف عن الجمال الطبيعي الفائق، ثم في مشهد الندب على قتلى الحرب حيث يتكون النساء على الأرض، ويعبرون عن أحزانهن في إيقاع هامس رتيب، وينتهي المشهد بعدة لقطات لأبواب بيوت القرية وقد أغلقت بصلبان من الحديد والأخشاب. (...)

إن «الأقدار الدامية» بداية قوية لأحد المخرجين المصريين القلائل الذين يعول عليهم في الخروج بالفيلم المصري إلى آفاق جديدة.

* سمير فريد ـ ملخص لدراسة حول «الأقدار الدامية» نُشرت ضمن ملحق «السينما العربية» عن أيام قرطاج السينمائية (١٥ـ٢٣ نوفمبر ١٩٨٠)، ثم أعيد نشرها في مجلة الكواكب تحت عنوان «الأقدار الدامية.. حرب ٤٨ في السينما المصرية» بتاريخ ٩ فبراير ١٩٨٢.

(٤٩)

يجمع بين اللونين فهوا أيضا يريد أن يقول الكثير.. وعلي أكثر من مستوي فكري.. ولكنه يريد أن يقوله بأسلوب سينمائي شاهق.. يشبه الكاتدرائيات القوطية المليئة بالتماثيل والنحت الحجري والزجاج الملون والأصداء التي لا تنتهي.

«الأقدار الدامية» فيلم بشارة الأول.. فيلم خطير في أسلوبه جديد كل الجدة في السبل التي يسلكها.. ماهر كل المهارة في الأجواء التي يعرضها.. وخطير خطير إلى حد بعيد في مغزاه السياسي ومراميه البعيدة.. ورغم هذا.. فإن السينما تشع من بين سطوره كاللآلئ في المحار.. صور خلابة تذكرنا باللوحات الرومانية في القرن التاسع عشر.. ومضمون ثوري غاضب.. يذكرنا بقصائد الفوضويين في مطلع القرن.. وتأمل اجتماعي حزين.. يعيدنا إلى واقع مصر الذي نحيا فيه.

لو استطاع خيري بشارة أن يحافظ علي هذا التوازن المدهش بين الشكل والمضمون الذي حققه في الأقدار الدامية وأن يدعنا نلمسه أيضا بشكل محسوس في فيلمه الثاني «العوامة ٧٠» لاستطعت أن أقول دون تردد.. إننا أمام مخرج سيضع ظله علي إنتاجنا السينمائي القادم بصورة لا تدع مجالا للنقاش.

* رفيق الصبّان ـ بورتريه لخيري بشارة ضمن موضوع بعنوان «إنهم حلقة متأججة من نور ونار» يرصد أهم المواهب الإخراجية الصاعدة في مصر ـ مجلة الكواكب ١٧ نوفمبر ١٩٨١

(٥٠)

«أنا الحقيقة ضد البدائل.. الفيلم التسجيلي كبديل للسينما الروائية.. أو الشعر كبديل لكذا.. الأغنية كبديل للأوبريت.. بشكل ما لا يوجد شيء بديل عن آخر.. إذا كان الفيلم الروائي يستطيع أن يعبر عن الواقع بصورة جيدة.. طيب ليه لأ.. ولكن وليس هناك خطأ في فهم السؤال، ربما كان المقصود بالسينما الروائية تلك السينما التقليدية المبنية على الوهم وتزييف الواقع.. تلك التي تقدم مجتمعات منفصلة تماماً بقضاياها عن واقع الطبقات الشعبية أو الوسطى بصفة عامة. يمكن أن أوضح فكرتي بتعبير مختلف.. السينما التسجيلية أفضل إنتاجاً، أو النماذج الجيدة منها تفضح السينما الروائية ليس فقط من ناحية التعبير عن الواقع.. لكن الفضح يأتي من خلال القدر المتاح لها من حرية التعبير مضموناً وشكلاً.. ويعطي لهم إحساساً ـ أي التسجيليين ـ لأي مدى هم مختلفين عن هذه السينما، ولكن كونها بديلاً.. لا.. إنما أفضل أن تكون السينما الروائية مثل السينما التسجيلية».

«لازم الناقد يكون ملم ويعرف عن السينما كل شيء، بالإضافة إلى كونه متذوق.. يعرف الموسيقى.. قارئ للمسرح فعلاً، الواحد لما كان بيشوف أي فيلم.. كان بيشعر إن النقد معاناة.. يعني فيلم ممكن يرجعك إلى قراءة مراجع كثيرة.. أو موسوعات أجنبية لعمل استنتاجات ما.. أو أن تقرأ حول شخصية ما، وممكن جداً كلمة أو كلمتين في الحوار تجعلك تقرأ كتاباً كاملاً. الناقد لابد ألا يكون

فقط متذوقاً للفنون أو يبقى موسوعي، ولكن لابد من أن يكون للناقد منهج ما وإلا أخطر شيء، منهج ورؤية من خلالها يستطيع أن يتذوق الأفلام. كل اللي قرأته ومعارفك سوف تنساها في اللاشعور، ولكنك تتلقى الفيلم من خلال رؤيتك ومنهجك.. من خلال تكوينك الثقافي تتأمل الفيلم وتكتب عنه، لذا فالنقد السينمائي بالنسبة لي معاناة.. وفيه ناحية ابتكارية، يعني فيه إضافة ويمكن أفضل الكتابات عن أفلامي ولدتها استنتاجات لم أكن أقصدها، كتابات استنتجت أشياء كثيرة ولدها التكوين، جايز أكون أقصدها في بعدها الخامس أو في أشياء توالدت من تركيبة العمل، فالناس شعرت بها، وهو لم يضف لي فقط بل أضاف للآخرين».

* حوار مع ابراهيم الدسوقي ـ سينما الفن السابع (كراسة تهتم بشئون وقضايا الفيلم) ـ يناير ١٩٨١

(٥١)

* عن تجربتك الرابعة والعوامة رقم ٧٠؟

ـ أثناء تصوير فيلم ضربة شمس ١٩٧٨ جاءني المخرج خيري بشارة وقال لي أريد أن أعمل معك فيلما والحقيقة أني قبلت لأني أعرف من هو خيري وأستطيع أن أقول أنه سيكون أهم مخرج في خلال السنوات العشر القادمة ليس لأنه من عالم الفيلم التسجيلي أو لأنه حاصل على جائزة الدولة التشجيعية أو لأنه أخرج فيلما روائيا طويلا لم ير النور بعد برغم قيمته وإنما لما يتمتع به من خلال التجربة التي دخلت فيها معه من حساسية وفكر سينمائي لم أقابلها إلا قليلا وهذا ما وجدته في خيري بشارة، إنه مخرج يجعلك تعمل وكأنك ستحصل على جائزة مهرجان كان.

* هذا عن المخرج .. أما الفيلم الذي بدأت في إعداده معه؟

ـ كان في رأسه فكرة حول مخرج تسجيلي وحياته ومعاناته، وكانت هذه إرهاصة عن نفسه وشعرت وكأنه يتحدث عن نفسه وشعرت كأنه يتحدث عني أيضا أو عن جيل الشباب من السينمائيين في أفكاره وأحلامه، ثم بدأت في كتابة المعالجة، وبحثنا عن منتج وعرضنا الأمر على منتج ولكن تخوف منها ومع ذلك لم أيأس وظللنا نعمل دون أي تعقيدات بيننا وكان واثقا أنه ستأتي الفرصة إن آجلا أو عاجلا وهكذا ببساطة جاءني المخرج ذات يوم بمنتج الفيلم وكانت المفارقة أن يكون هذا المنتج شركة تصدير تدعى «ميما» أصحابها محبي للسينما يريدون أن يصنعوا فيلما بكل الشروط التي يتمناها مخرج كخيري بشارة وعلى هذا لم أدهش من طبيعة عملهم الأصلي بل شعرت أننا قد توصلنا إلى حل المعادلة الصعبة.

* رؤيتك في سيناريو العوامة رقم ٧٠؟

ـ أني أضع خبرتي ثلاثة عشر سنة في كتابة السيناريو وثقافتي السينمائية كلها وعلاقتي بالسينما ذات المستوى الرفيع الذي اكتسبتها أيضا من مشاهدتي للأفلام في جمعيات ونوادي السينما وكناقد سينمائي كان يبحث ويتطلع للأفضل ويحلم بسينما مصرية لها شأن بمعنى مستجد في العوامة رقم ٧٠ الخط البوليسي ولكنه مجرد خط يحرك الأحداث لكن العلاقات الأساسية التي يدخل فيها البطل هي بناء الفيلم وهي تحدد مفهومه للواقع كيف يؤثر ويتأثر به، كيف في النهاية تغيره لتجعله إنسانا مختلفا، ومن هنا نحن أمام دراما سينمائية تتحرك على عدة مستويات الأساس الأول والأخير هو الإيقاع بكل ما تشمله هذه الكلمة من معنى.

* حوار مع السينارست فايز غالي ـ أجراه يعقوب وهبي ـ جريدة المساء ٢٦ نوفمبر ١٩٨٠

(٥٢)

فيلم «العوامة رقم ٧٠» هو أيضاً علاقة حب خاصة ومتميزة في تناقضاتها وحدتها بين أحمد الشاذلي وخطيبته وداد الصحفية والإنسانة الواقعية الشجاعة التي تعادي سلبياته بإصرار وإلحاح.

«العوامة رقم ٧٠» هو أيضاً أحمد الشاذلي وصراعه بين والده الذي لا يزال يفلح الأرض بإخلاص ويرتبط بها حتى الموت.. وبين عمه حسين الذي هجر القرية وباع أرضه منذ زمن طويل.. إلا أن كفة الميزان تميل للعم.. فهو الأقوى تأثيراً على أحمد وهو الأكثر قرباً إلى نفسه في أوج أزمته.. فالعم عكس الأب تماماً.. هنا الإيمان بالمبادرة مقابل الوصاية.. وهنا حرية الإختيار مقابل التسليم بجبرية الأمور.

«العوامة رقم ٧٠» هو أيضاً علاقة جنسية تموت لحظة ولادتها بين أحمد الشاذلي وسعاد.. وهي امرأة تكبره بعدة سنوات ومن نفس

قريته.. وهي أيضاً مثله هاجرت إلى المدينة الكبيرة.. وتمثل في ذاكرته البراءة وأحلام الصبا.. ولكن سرعان ما يكتشف أحمد أنه كان من الأفضل «ألا يفتح الأبواب القديمة» ومن ثم يأخذ الزواج المقترح بينهما شكل اللعبة الساخرة.

إن أزمة أحمد الشاذلي طوال الفيلم تتلخص في أنه يعيش صراعاً حاداً بين وعيه الفكري والأفلام الجريئة نسبياً التي يخرجها وبين تخاذله في الواقع إزاء المشكلات التي تجابهه.

فيلم «العوامة رقم ٧٠» يقوم على تقديم شريحة حياة لواقع جيل بعيداً عن الحبكة الدرامية التقليدية.. وهي شريحة ترتج بالصراعات كالغليان المكتوم قبل انفجار البركان.. وتقدم كشف حساب صادق وقاسي مع النفس ومع الواقع.. يهاجم مواطن الضعف الكامنة والظاهرة.. برغبة قوية لتجاوز العجز واللامبالاة.

* خيري بشارة ـ الكُتيب الدعائي لفيلم «العوامة رقم ٧٠».

(٥٣)

تجربتي مع «أحمد زكي».. كانت فيها هذه الخصوصية. فهو بلا شك يقع في دائرة الممثلين الذين تنشأ بيني وبينهم «كيمياء». كان فيلم «العوامة ٧٠» هو أول فيلم يوضع فيه إسم أحمد زكي كأول إسم في التتر، وكانت هذه مغامرة بالفعل.. صحيح أنا كان قد لعب معي دورا صغيرا في فيلمي الأول «الأقدار الدامية».. لكن كانت بدايته الحقيقية في «العوامة ٧٠». أحمد كان بالنسبة لي ولجيلي كله، الوجه واللسان والهيئة التي نريدها في الممثل، كنا نريد أن نصنع منه بطلا، يحل محل البطل النجم الذي كان سائدا في السينما التي تسبقنا، و»العوامة ٧٠» كان المختبر الذي أطلق «عفويته الكامنة» خاصة أن الفيلم كان عبارة عن سيرة ذاتية في جزء منه، وكان تعبيرا عن الرغبات غير المتحققة لجيلنا كله – والذي كان هو أحد أراده، فخرج تعبيره عن الإحباط والهزيمة بتفهم عال كما أتصور. مشكلتي مع أحمد بعيدة عن موهبته أو ذكائه، مشكلته أنه «عنيد» ويأخذ وقتا طويلا لكي يقتنع.. وأعتقد أن هذا من حقه، ولكن في كثير من الأحيان أشعر بالاستهلاك النفسي مع هذا الأسلوب. فمثلا في فيلم «كابوريا» أدت معايشتي للملاكمين في الأحياء الشعبية إلى التقاط أن لهم طريقة في قص الشعر.. لهم «قصة» معينة وهي «القصة» التي ظهر بها أحمد في الفيلم.. أحمد في البداية كان يرفض تماما هذا الشكل وكان مصرا على موقفه، فما كان مني إلا أن أحضرت له الحلاق إلى الفندق ووضعته أمام الأمر الواقع.

* خيري بشارة ـ حوار حول تجربته مع الممثل أجرته نادين شمس ـ مجلة الفن السابع ـ أغسطس ١٩٩٨

(٥٤)

بطل الفيلم هو المخرج التسجيلي أحمد الشاذلي، ينتمي إلى ذلك القطاع من الشباب الباحث عن مكان في الحياة. عن آماله نعلم أنه، شأنه شأن الجميع، يرغب في زوجة ومسكن، وشأنه شأن معظم المخرجين التسجيليين، يتمنى، في زاوية من قلبه، أن يخرج فيلما روائيا.. ولكن لا هذا الحلم يتحقق ولا ذاك.. وعن ملامحه الداخلية نعلم أنه على قدر من الشرف، يرفض التنازل تلو التنازل، ويحاول أن يكون صادقا، ولكنه لا يتردد عن الكذب إذا ما وقع في مأزق، وهو ضد لصوص المجتمع الكبار، ولكنه لا يريد أن يكون طرفا في صراع، فهو متفرج أكثر منه مشارك، سلبي أكثر منه إيجابي، يحب الحياة الناعمة وترضيه المباهج الصغيرة، يريد أن يعيش آمنا، ولكن هل يستطيع بمواصفاته هذه أن يكون آمنا؟ هل يستطيع وهو يرفض أن يقوم منسابا في تيار الصعود، أن يكون في مأمن، وألا يصبح طرفا في الصراع؟ هذا هو السؤال الجوهري الذي يطرحه الفيلم، فبماذا يجيب؟ (...)

في هذه الصراعات، يمثل أحمد زكي دور الخاسر عادة، وإذا راجعت قائمة أفلامه، ستجد أن أكثرها صدقا وقوة، هي تلك الأفلام التي يبدو فيها مظلوما، مضطهدا، اقتصاديا واجتماعيا ومهنيا، وهو في هذا يعبر عن أوضاع عامة تفرضها التكوينات الطبقية، والكنه في «العوامة ٧٠» وجد من يرسم له شخصية على درجة كبيرة من العمق والفهم والاكتمال، ومن الجلي أنه سبر غور هذه الشخصية، فأزادها، بأدائه البديع، صدقا واقناعا.. فبانفعالاته الحادة، المتضاربة، يعكس قلق جيل كامل، وبرفضه العصبي لملاحظات خطيبته الجادة يعبر ببلاغة عن كراهيته لما تنطوي عليه أعماقه من إحساس بالعجز والحيرة والتردد.

* كمال رمزي ـ «العوامة ٧٠» من الواقع إلى السينما ـ نشرة نادي سينما القاهرة ١٩ أبريل ١٩٨٢

(٥٥)

لنأخذ مثالا قريبا، فيلم «العوامة ٧٠»، لقد أعجبت بالفيلم جدا عندما شاهدته لأنني أحسست – لأول مرة – أن هناك مخرجا يقف وراء الكاميرا يحرك الأحداث والممثلين، ويثبت وجوده وكيانه داخل الفيلم.

لكن عندما سألني المخرج عن رأيي قلت له ذلك، وأوضحت له أنني غير متأكد من موقف الجمهور من الفيلم. وقد بلغني الآن أن الجمهور غير راض أبدا عن الفيلم.

تساءلت.. ما العمل إذن في هذه المسافة بين ذوق صلاح أبو سيف الذي يعجبه الفيلم وذوق الجمهور؟

قال: لابد من التوقف أمام الفيلم وتحليله على نحو صحيح، حتى لا نتهم الجمهور بأنه يشجع الأعمال الهابطة والساقطة. ولابد أن هناك عيبا في الفيلم نفسه. وأنا هنا أدعو إلى تحليل فيلم العوامة ٧٠ من أجل مستقبل صناعة السينما. لأنني أتخوف أن يكون هناك رد فعل عكسي عند «خيري بشارة» كمخرج جيد أخرج فيلما جيدا لم يستقبله الجمهور استقبالا حسنا، كما حدث مع «حسين كمال»، و«كامل التلمساني». لا أريد أن نخسر المخرجين الجادين وخاصة أنهم لا يستطيعون الوصول إلى مستوى المخرجين التجاريين في صنع الأفلام التافهة لأنهم لا يستطيعون التخلص من قيمهم وقدراتهم وضميرهم الداخلي. لابد أن يتم تحليل للفيلم لاكتشاف ما إذا كان العيب يكمن في الجمهور – كما يقولون – أم في الفيلم.

أنا شخصيا أرى أن العيب يكمن في الفيلم.

ـ ما هو..؟

قال.. إنني أعتبر السينما فنا شعبيا يخاطب الجماهير. وبالنسبة لجمهورنا.. فهو ذو وضع خاص، يختلف عن جمهور أوربا الذي تتاح له الندوات والنشرات والمقالات النقدية التي تحلل الأفلام. أما بالنسبة لجمهورنا فلابد أن أعرف لغته الخاصة التي تضمن وصول رسالتي إليهم وفهمهم لها.. وإلا أصبح الخطأ هو خطئي.. وهذه هي المعادلة الصعبة التي أحاول دائما تحقيقها في أفلامي.. كيف أخرج الفيلم الجيد الذي يقدم المضمون الصحيح بلغة سينمائية راقية والذي يمتع الجمهور ويقدم قضاياه.

وربما كان العيب في فيلم العوامة ٧٠ هو في طريقة حكاية الفيلم. فلأن المخرج يريد أن يحقق الجديد في الفيلم.. فقد استخدم أسلوبا ملتويا – هو وكاتب السيناريو – أكثر من اللازم، فلم تصل المعالجة للجمهور.

* المخرج صلاح أبو سيف في حوار مع صحيفة الأهالي ـ ٢٥ أغسطس ١٩٨٢

(٥٦)

العوامة ٧٠.. الثمرة الأولى لكفاح طويل

عام ١٩٨٢: عشر سنوات مضت منذ خرجت إلى النور أولى أفلام جماعة السينما الجديدة التي عبرت عن أحلام جيل كامل في صنع سينما مصرية جديدة. وكان هذا الجيل – جيلنا – قد تفتح وعيه على الصدمة الكبرى عام ١٩٦٧، وأراد أن يغير مصر، وكان سبيله إلى ذلك أن يغير السينما التي تصنع في مصر. عقد كامل من الأحداث الجسام التي هزت مصر من مظاهرات ١٩٧٢ إلى رصاصات ١٩٨١، ومن التجارب الشاقة التي خاضها جيل بائس ولكنه شجاع من أفلام جماعة السينما الجديدة إلى أفلام معهد السينما، ومن إصدار مجلة السينما إلى إصدار جريدة السينما والفنون.

والحق أننا لا نستطيع تقييم دور هذا الجيل، وربما تكون هذه مهمة جيل آخر. ولكن المؤكد أن السينما المصرية في السبعينيات أفضل منها في الستينيات، وأن السينما المصرية في مطلع الثمانينيات تشير إلى أن هذا العقد الجديد يشهد تحقيق الأحلام التي حلم بها جيل الستينيات، أو على الأقل بعض هذه الأحلام. وأكثر ما يدفعني إلى هذا القول فيلم «العوامة ٧٠» إخراج خيري بشارة. لقد جعل هذا الفيلم كل ما سبقه من أفلام ذلك الجيل إرهاصات في البحث عن سينما مصرية جديدة. إنه الثمرة الأولى الناضجة لكفاح طويل.

ما الذي نقصده بالجديد، أو التجديد في السينما المصرية. إن الحديث النظري رغم متعته لكل ناقد، نوع من الرفاهية إزاء واقع السينما المصرية الثقافي حيث لا يوجد تاريخ علمي للسينما المصرية، أو فيلموجرافيا محققة للأفلام المصرية. ولكن الحديث عن «العوامة ٧٠» وحكمنا السالف عليه يفرض هذا الموضوع فرضا، ويجعل منه ضرورة لابد منها. ولقد قال سارتر يوما «في داخل

كل كاتب قصة حب يريد التعبير عنها، ولكننا لا نختار عصرنا، وإنما علينا أن نبحث كيف نكون فيه».

الجديد في الفن مسألة نسبية ترتبط بالواقع الذي يبدع فيه الفنان. فما يمكن أن يعتبر جديدا في فرنسا في وقت ما مثلا قد لا يكون جديدا في بولندا في وقت آخر، وهكذا. والفنان هو فنان من خلال الدافع الذي يجعله يصنع الفن. هذا الدافع الذي يبدو من عمله ذاته، والذي يدركه الناقد، أو لا يدركه، حسب عملية معقدة تدخل فيها ثقافته ورؤيته ومنهجه في التحليل، وليس هنا مجال شرحها. والواقع الذي يبدع فيه الفنان، بافتراض أنه فنان أصلا، يرتبط بالسوق الذي ينتج فيه عمله، أيا كان هذا العمل، فيلما أو رسما أو عزفا. فقد يتصور البعض أن السينما هي الفن الوحيد المرتبط بالسوق نظرا لضخامة صناعة السينما، ولكن الواقع أن كل فن يرتبط بالسوق، والخلاف في الأدوات المستخدمة في التعبير والتوصيل.

وقد كان الواقع الذي يبدع فيه فنان السينما المصري، ولا يزال، هو واقع السينما التجارية الاستهلاكية الذي يفرض عليه مواصفات السلعة الرائجة بدرجات متفاوتة. ولذلك فإن التجديد في السينما المصرية كان ولا يزال يعني التخلص من بعض هذه المواصفات. وهذا الوضع لا ينطبق على السينما المصرية فقط، وإنما على كل سينما في العالم. ومثل كل سينما في العالم أيضا شهدت السينما المصرية العديد من الفنانين المجددين عبر تاريخها كله. ولكن الجديد شيء آخر غير التجديد، والفنان الجديد غير الفنان المجدد، وليس الأمر مجرد اختلاف في الألفاظ.

الجديد هو التخلص الكامل من مواصفات السلعة السائدة، ليس بالتخلص من السوق، فلا خلاص لأحد من السوق، وإنما بصنع سوق أخرى، أو سوق موازية. وبالطبع، فليس في إمكان الفنان الفرد أن يغير السوق، ولكن في إمكانه أن يصنع سوقا موازية. وقد كنا نطمح في يوم ما إلى تحويل دور عرض الثقافة الجماهيرية ونوادي السينما إلى سوق موازية. ولكن طموحنا لم يتحقق لأسباب كثيرة. ويمكن القول أن فنان السينما المصري الوحيد الذي نجح في صنع سوق موازية بدرجة ما هو يوسف شاهين عن طريق فتح أسواق خارجية جديدة. ويبدو الآن أن القصور الفادح في تجربة جماعة السينما الجديدة كان في محاولتها صنع سينما جديدة كإنتاج، ولكن في نفس سوق التوزيع القائم.

الجديد ليس مجرد تناول «المحرمات» في السينما السائدة، سياسية كانت أم غير سياسية، وإنما بصنع سينما ترتبط بالثقافة الوطنية للمجتمع الذي ينتمي إليه الفنان، أيا كانت وجهة نظر الفنان للحياة والواقع، وأيا كان أسلوبه في التعبير عن وجهة نظره. فهناك من يتصور مثلا أن الفنان الجديد هو الفنان الذي يتبنى وجهة النظر الاشتراكية، أو صاحب الأسلوب الواقعي. ولكن الواقع أنه لا توجد مواصفات جاهزة للسينما الجديدة، وإنما هناك صفات أساسية، وشروط عامة. وإذا كان أبرز الصفات التخلص من مواصفات السلعة السائدة، فإن أبرز الشروط هو الارتباط بالثقافة الوطنية، والثقافة الوطنية لأي مجتمع هي خبرة هذا المجتمع الشاملة والمتنوعة عبر تاريخه كله، ولا يمكن تحديدها في إطار جامد مغلق.

والسينما الجديدة المرتبطة بالثقافة الوطنية ليست سينما موضوع، مثل موضوع الفقر مثلا، أو موضوع الفساد الإداري، وإنما هي أساسا إيقاع، وإضاءة، وطريقة في السرد الدرامي، ورؤية نافذة للحياة في لحظة معينة، وفي مصر وكثير مما يسمى بلدان العالم الثالث، هناك دائما طرح للثقافة الوطنية كنقيض للثقافة الغربية باعتبارها الثقافة التي أنتجت الاستعمار والامبريالية والفاشية، ولكن هذا الفهم للثقافة الوطنية، فضلا عن قصوره، هو مفهوم الخاضعين لتلك الثقافة الذين يجعلون منها محور اهتمامهم بالسلب أو الإيجاب. ويؤدي هذا المفهوم إلى وجود سينما مشوهة أخرى مهمومة بالاختلاف عن الثقافة الغربية، ومعزولة عن حركات السينما الجديدة في الغرب، وفي العالم كله: يؤدي ذلك المفهوم إلى صنع سينما في «جيتو» خاص للمتخلفين.

إن ما يجعلنا نعتبر شادي عبد السلام فنانا جديدا ليس تناول موضوع التاريخ الفرعوني، أو بالأحرى إعادة اكتشاف التاريخ الفرعوني، وإلا لكان كل مخرج سفيه من الغرب يصنع تلك الأفلام الرخيصة عن الفراعنة إضافة إلى السينما المصرية الجديدة. وإنما الجديد في سينما شادي عبد السلام محاولته الإمساك بإيقاع الحياة في الصعيد، وأضواء الليل والنهار، والداخل والخارج، كما تنعكس في شمس الصعيد وليله، وقراه وجباله. ثم هذه الطريقة في السرد التي تجعل الصور أقرب إلى رسومات جدران المعابد القديمة، وتلك الرؤية النافذة للإنسان المصري، وهو يحاول إعادة اكتشاف ذاته في القرن التاسع عشر بعد عصور الظلام الطويلة.

وفي أفلامه الحديثة كان يوسف شاهين فنانا جديدا، ليس لأنه تناول موضوعات النكسة وما بعد النكسة وجذور الأزمة المعاصرة، وإنما لأنه صنع لأول مرة في مصر سينما الرؤية الذاتية، حيث يعبر الفنان عن العالم كما يراه من داخله، وحيث يجعل هواجسه وأحلامه جزءا من هذا العالم، أدركها كل الناس أم لم يدركوها. فالإيقاع هنا هو إيقاع يوسف شاهين نفسه اللاهث أبدا، والإضاءة هي إضاءة مكتبه ومنزله، وطريقة السرد الدرامي هي طريقة حديثه وكتابته، والرؤية هي رؤيته هو بكل تميزها وامتيازها، وبكل اضطرابها واكتمالها. وبمفهوم «جيتو» المتخلفين قد تبدو سينما يوسف شاهين الجديدة ذات طابع غربي لأنه لا يرفض السينما الغربية، رغم أنه يرفض الاستعمار والامبريالية والفاشية. ولكن رفض سينما يوسف شاهين على هذا الأساس يعني أيضا رفض كل اللوحات التجريدية المصرية، وكل الموسيقى السيمفونية المصرية.

سينما خيري بشارة كما تبدو من «العوامة ٧٠» هي حاصل جمع شادي عبد السلام ويوسف شاهين معا، وهما أكبر من جددوا السينما المصرية في السبعينات. إنه لم يتجاوز أي منهما بعد، ولكن المؤكد أنه، وعدد آخر محدود من المخرجين الشباب في مصر، سوف يتجاوزون كل من سبقهم في السنوات القادمة. لقد جاء الوقت الذي لم يعد الحديث فيه عن السينما المصرية حديثا عن صلاح أبو سيف وتوفيق صالح ويوسف شاهين وشادي عبد السلام، ولم يعد الحديث فيه عن سينما مصرية جديدة أضغاث أحلام!

أخذ خيري بشارة من شادي عبد السلام القدرة على التخلص الكامل من مواصفات السينما السائدة، وأخذ من يوسف شاهين شجاعة التعبير عن الذات، وعدم خشية التأثر بالسينما العالمية، ورفض الخضوع للمفهوم الضيق للثقافة الوطنية. ولكن إذا كان شادي عبد السلام قد اعتمد على وزارة الثقافة، وإذا كان يوسف شاهين قد اعتمد على الإنتاج المشترك، فقد اعتمد خيري بشارة على منتج شاب من جيله هو ممدوح مصطفى الذي تنحصر كل علاقته بالسينما في التذوق الجيد. وإذا كان شادي عبد السلام قد انتظر حتى سن الأربعين ليخوض تجربته في «المومياء» وإذا كان يوسف شاهين قد انتظر حتى الخمسين ليخوض تجربة التعبير الذاتي في «إسكندرية ـ ليه؟»، فإن خيري بشارة كانت لديه القدرة، وكانت لديه الشجاعة، ليجعل من ثاني أفلامه الروائية الطويلة فقط، وهو لم يتجاوز الرابعة والثلاثين من عمره، تجربته في التعبير الذاتي، وفي صنع السينما الجديدة.

«العوامة ٧٠» فيلم بدون تنازلات. إنه ليس توليفة من سينمائيي الماضي والحاضر، ولكنه عمل مجموعة من سينمائيي المستقبل. إنه الفيلم الطويل الثاني لمخرجه خيري بشارة، والفيلم الطويل الأول لمنتجه ممدوح مصطفى، والفيلم الطويل الرابع لكاتبه فايز غالي، والفيلم الطويل الأول لمدير تصويره محمود عبد السميع، وكذلك لمؤلف موسيقاه جهاد داود، وتتكامل هذه المجموعة تكاملا مدهشا مع المونتير عادل منير، ومهندس الصوت مجدي كامل، ومدير الإنتاج أسامة حسين، والممثل أحمد زكي، والممثل كمال الشناوي، والممثلة ماجدة الخطيب، كل منهم في دوره المرسوم بمنتهى الدقة والحذر.

وما يجمع بين هذه العناصر – ما عدا كمال الشناوي – أنهم جميعا من جيل واحد – مرة أخرى جينا – هذا الجيل الذي قدر له أن يتفتح وعيه، بل على صدمة كبرى أطاحت بكل أحلامه هي صدمة ١٩٦٧، وأن يعيش في مصر السبعينيات حيث رأى هذه الأحلام وهي تتبخر. ابتداء من أحلامه في مصر جديدة، إلى أحلامه في الحصول على شقة يأنس فيها، إلى زوج يحبه، أو مقعد في أتوبيس يصل به إلى حيث يريد. هذا هو موضوع الفيلم، ومن هنا كان رقم ٧٠، فالعوامة ٧٠ ليست فقط العوامة التي يسكنها «البطل» وإنما هو رقم ذلك العقد المرير في حياة مصر، وفي حياة هذا الجيل بصفة خاصة.

إن جيلنا لم يغفر، ولا يجب أن يغفر أبدا، الخطيئة التي ارتكبها في حقه كل مسئول في مصر صباح الخامس من يونيو ١٩٦٧ من رئيس الجمهورية إلى أصغر مسئول في أصغر مصلحة حكومية، أو أصغر وحدة في الجيش المصري على امتداد البلاد. لقد ارتكبوا جريمة كبرى، وجعلونا ندفع الثمن وهم مرتاحون لا يقلقهم غير الخوف على أملاكهم وسلطانهم، ورغبتهم في المحافظة على هذه الأملاك، ودوام ذلك السلطان. كانوا الجريمة ونحن العقاب. ولم يكن من المعقول، ولكن هذا ما حدث، أن يتشاجروا عام ١٩٧١، فندفع نحن أيضا الثمن، وأن يحاربوا عام ١٩٧٣، فندفع نحن ثالثا الثمن، وأن يسالموا عام ١٩٧٧، فندفع رابعا الثمن. هذا اللامعقول هو عقد السبعينات كما عاشه جيلنا، وكما عبر عنه خيري بشارة في فيلم «العوامة ٧٠». وفي صميم الفيلم درجة عالية من «اللامعقول» بكل معنى هذه الكلمة.

* سمير فريد ـ نشرة نادي سينما القاهرة ـ ٢٩ مارس ١٩٨٢. المقال الكامل هو واحد من أهم النصوص التأسيسية لموجة الواقعية المصرية الجديدة.

(٥٧)

ـ أحمد الشاذلي لا علاقة له بهاملت، حتى لو أوحى به.. أنه مني ومن أحمد زكي الممثل ومن فايز غالي المؤلف ومن كل أصدقائي، وكل الجيل الذي بلغ ثلاثينات عمره في عقد السبعينات، وراح يبحث فيها عن الآمان وتحقيق الذات والشعور بالآدمية.. فيلمي القادم «اخرج أيها الخوف» كتبت قصته وكتب بشير الديك السيناريو والحوار، أتابع فيه إنسان كأحمد الشاذلي، لكن قد صار أكثر نضجا وتماسكا، وبدأ يقاوم ويتحدى الظروف ويأمل بالمستقبل.. إنه صياد يقابل فلاحة ويحبها في ظروف غير مواتية. ولأنهما أقوياء ينالا ما يريدان بالفعل.

* ما هو سر العنف الزائد في «العوامة».. ضرب البطل.. قتل عامل بالمحلج.. قصة العم المرعبة حقا عن كيفية تخلصه من الاتهام بقتل جندي إنجليزي؟

ـ العنف ليس مقصودا في حد ذاته.. أردت إظهار شراسة الظروف خاصة بالنسبة لمن يعتقدون أن بإمكانهم الحياة بهدوء وسطها.

* ما سر قوة العواطف في أفلامك؟ أليس هذا اقترابا للسينما التقليدية؟

ـ أعتقد أن كل فيلم يعكس بشدة حالتي أثناءه وأصدقائي يقولون عني أني عفوي ومتقلب المزاج.. ولكن دعني أناقش رأيا شائعا يقول أن الجمهور لا يحب إلا المواقف الحامية (الحراقة).. هذا صحيح وعلي مستوي العالم لكن هناك فرق بين الأداء بالكليشيهات النمطية المشتعلة وبين الأداء الحي الأخاذ المتوهج صدقا وإشعاعا، هذا ما يحبه الجمهور حقا.

* ما تقييمك لتجربة الإنتاج في «العوامة رقم ٧٠»؟

ـ أنا أقدر جدا ممدوح مصطفي وأرى أن السينما لن تتقدم إلا بأمثال مقامرته الجريئة.. أنا آسف لانسحابه من الميدان، رغم حبه للسينما وهو بالمناسبة ليس بالغ الثراء.. إنه إنسان عصامي يعمل بالتصدير وليس الاستيراد كالغالبية.

* ألا تري أن الميل للتفكك الدرامي من أهم سمات التجديد في السينما المصرية أخيرا؟

ـ التفكك شيء فظيع.. ما يحدث هو تجريب صياغات مختلفة في التعبير. درايدن يقول في كتاب «الشعر المسرحي»: تحللوا من القواعد الأرسطية للدراما.. لو نظرت لشكسبير وتفريعاته الثرية وتفاصيله لربما بدا إليك مفككا. لكن الحقيقة أن له نسقا خاصا وأنه يبدع عضوية خاصة لهذا النسق، ليست ذات العضوية الشكلية (وحدة الزمان والمكان الحدث) لكن للأسف صرنا نفهم هاملت لأن هناك آلاف الدراسات حوله، بينما نصادر حق الآخرين في التجريب.. مثلا هناك ناقد لم يتذوق «العوامة رقم ٧٠» ثم انبهر بالحريف رغم أنها مدرسة واحدة في الأسلوب.. هذا الناقد يحب تريفو مثلا، لكن لا يتقبل «أنياب» محمد شبل. هنا يعيدنا لمناقشتنا قبل بدء التسجيل.. إن الديمقراطية ليست حقا سياسيا فقط، إنها منهاج كامل للحياة يشمل نظرتنا لكل الأمور.. ها أنت تري أن أحدا لم يسد فراغ عبد الحليم حافظ.. هل لأن الإنسان العادي غير خلاق.. بالعكس الخلل في المناخ الذي لا يهيئ لهذا الإبداع أن يكتشف ويعمق.. ولا أقصد بالمناخ الأيدلوجية، فكل من النظامين الأمريكي والسوفيتي مثلا يخلقان يوميا آلاف المبدعين في كافة أرجاء دولهم.

* لكن الإحساس بالشمولية يوجد في كل مكان.

ـ الأمر عندنا أكثر تفاقما بشدة.. حتى ولو اعتبرنا أننا لسنا بالضبط بلدا متخلفا المشكلة في افتقاد الديمقراطية كروح.. رغم أني أملك وسيلة تعبير إلا أن الجميع يعلم أن أحدا لا يأخذ بها. أنا لن أشارك في صياغة الواقع إلا حين يكون لي رأي مؤثر في موعد رصف شارعنا وفي ازدحام القاهرة وتلوثها والإصابة بالسرطان من جراء ذلك.. أما الحل فهو في الإيمان بضرورة وجدوى العمل مع الآخرين.. تفككت جماعة السينما الجديدة وإتحاد التسجيليين المصريين وغيرها وراح كل يبحث عن مصالحه الخاصة لسبب واحد أننا لم نتعود علي التعاون.. لا تقل لي أن جنون الاستهلاك والرفاهية أصاب الجميع في السبعينات.. ها نحن نري الآن أجهزة الإعلام تركز علي الوطنية والصناعة القومية والجمال والنظافة ونري انعكاسات هذا علي الناس.. حتى لو كانت لي تحفظات فلا شك أن ذلك الجنون قد تراجع.. ولكن لافتقادنا أصلا لروح المشاركة لم نفعل شي.. ألم تكن هذه المشاركة قادرة علي حل مشكلات السينما أو على الأقل مشكلة إحجام المنتجين صغارا أو كبارا حاليا؟

* حوار حول السينما الجديدة في مصر أجراه مدحت محفوظ ـ مجلة الفنون ـ سبتمبر ١٩٨٦

(٥٨)

خيري بشارة، له «العوامة ٧٠» – نال جائزة النقاد السينمائيين عام ١٩٨٢ – ويعمل حاليا في «الطوق والإسورة» بطولة (عزت العلايلي وفردوس عبد الحميد، وقصة يحيى الطاهر عبد الله) يقول:

أعتقد أن أزمة السينما الجديدة تعود إلى أن التراث التقليدي، وهو يقوم غالبا على الاحتراف، لا يزال سائدا وبقوة في السينما العربية. وحين نقول الآن «سينما جديدة» فهذا يعني أن المخرج أو أي عنصر آخر يشترك في إنجاز العمل السينمائي (مؤلف أو ممثل أو منتج) قادر على معايشة الهموم اليومية للإنسان العادي، والتي هي في الحقيقة هموم الوطن. نحن، وللأسف، لا نزال بسبب تقاليد الاحتراف نفتقد إل مخرج من هذا النوع. إلى المخرج الذي يقول: «الحياة أولا والسينما ثانيا». ولذلك ترى الآن مخرجين يتذرعون بالسينما كـ»فن»، ومغاير للواقع، لتقديم أعمال ناقصة أو محايدة. بالنسبة لي السينما هي كسائر الممارسات اليومية. تماما كما تأكل وتشرب وتنام «شيء» لصيق ومتصل بهموم الحياة الاعتيادية. «تقاليد الاحتراف» في رأيي لا تتيح لجيل المخرجين (الجدد) تقديم سينما جديدة. فالسينما «تركيبة» شديدة التعقيد، وتحتاج بالإضافة إلى الموهبة والتقنية، إلى اتصال وثيق بالحياة. الجانب الآخر للأزمة، وهو يقوم أيضا على سيطرة تقاليد الاحتراف، هو في هذه المسافة بين السينما والواقع. فأنا، مثلا، لم أر حتى الآن، ولن أستثني أفلامي هنا، فيلما واحدا له علاقة حقيقية بالناس أو الواقع. وإن كل ما نقع عليه في الأفلام التي تدعي ذلك هو مجرد مغازلات، أو اقترابات سطحية. ربما تكون السينما التسجيلية قد شهدت منذ منتصف السبعينات تطورا نوعيا على هذا الصعيد. ولكن الأجيال التي سبقتنا كافحت كثيرا لكي نصل إلى هذا المستوى. في السينما الروائية لم يحدث شيء من هذا القبيل. صراعاتنا الآن، في السينما الاحترافية، تقوم على مبدأ التزامنا بالواقع الذي كنا أوفياء له في السينما التسجيلية. الوضع، في السينما الروائية، مختلف بالطبع. فأنت لكي تحقق الأفكار والهواجس التي تضعها على الورق تحتاج إلى وقت طويل لكي تجد من يمولها.

المسافة بين أول فيلم روائي لي (عام ٧٦) وثاني فيلم روائي (عام ٨٠) وهذا الفيلم الذي أقوم به الآن، كبيرة للغاية. ربما يبدو من الخارج أن ذلك يحدث بسبب جديتي في العمل (وأنني سعيد به!). ولكن الحقيقة هي غير ذلك، فأنا أحلم أن أخرج فيلما كل بضعة شهور. أنا أخشى الآن مرحلة النضج في سن الأربعين، وكان علي أن أخرج أفلامي في الثانية أو الخامسة والعشرين. الجنون في هذا السن مختلف. ليست هناك قاعدة بالطبع، وربما يكون جنوني في الأربعين أكثر تألقا. ولكنني أنظر هنا إلى مسألة الزمن.. أخاف دائما أن تمتص الأوقات الطويلة حماسي للعمل. عدم القدرة على التواصل هو أيضا من أسباب أزمة السينما الجديدة في مصر.

*** ألا ترى أن الأزمة التي تتحدث عنها لها علاقة بالصناعة السينمائية ككل أي الإنتاج، التوزيع، الخ؟**

– إلى جانب الأزمة التي لخصتها بالزمن والحماس والنضج، نحن نحاول في أرض غير سهلة، السينما التجارية، وصعوبة منافذ التوزيع. أنت محاصر، في الحقيقة، بسينما قوية وعاتية هي السينما التجارية (التقليدية). هنا تبدو لي المشكلة مركبة: كيف يمكن أن تقدم فيلما تقول فيه كل ما تريد و»يصل» في الوقت نفسه إلى الجمهور. هناك ألف طريقة، مثلا، لإيصال مضمون الحب في غير كلمة «أحبك» وأن عليك أن تفتش عن الطريقة المقنعة والمؤثرة دون أن تقع في الرتابة التي تعودناها في السينما التقليدية، والتي لا نقع عليها غالبا في الواقع. المسألة، إذا، هي في كيفية تقديم الحالة التي يحسها الناس دون رموز معقدة أو إسقاطات. وهذه الحالة، كما يبدو لي، بسيطة بقدر ما هي مركبة.

*** ماذا عن الصعوبات التقنية؟ هل يجد المخرج الآلات والأدوات التي يحتاجها لانجاز الفيلم؟**

– للأسف لا. نحن سنبدأ الآن العمل في «الطوق والإسورة» ونحتاج على سبيل المثال إلى كاميرا من نوع خاص – يدوية، خفيفة الحمل، بكاتم صوت، وتسجل أصوات مباشرة، هذه الكاميرا لا يملكها أكثر من ثلاثة أو أربعة في مصر (يوسف شاهين، صفوت غطاس، ماهر راضي). وأنت مضطر لاستئجارها بأسعار مرتفعة. وكذلك معدات الإضاءة التي تحتاجها في التنقل. معظم هذه المعدات الحديثة نفتقر إليها هنا. بالإضافة إلى إمكانات معامل الصوت التي تحدثنا عنها كثيرا في مصر، ومعامل التحميض والمونتاج.. في كثير من الأحيان تجدني مترددا في العمل بسبب معرفتي أنني سأحتاج إلى معامل التحميض والمونتاج المتوفرة (بحالتها الراهنة) هنا.

*** ما هي المتطلبات الفنية والمادية التي يشعر خيري بشارة أنها لم تتحقق في فيلم «العوامة ٧٠»؟**

– أعتقد أن هذا الفيلم أنتج على نحو جيد. لم يكن هناك تقصير يحول دون تحقيق التجربة التي أردتها (بالكامل). ربما وقع

الفيلم في مشكلتين: الأولى في أنه قال أشياء كثيرة «وزائدة عن اللزوم» والثانية، أن الفيلم وقع في لحظات متناثرة، في نوع من المغازلة لتراث السينما التقليدية أو العاتبة كما أسميها. أقول ربما حدث هذا بنسب بسيطة لم تؤثر (لا أظن أنها أثرت) على الفيلم ككل.

* أين يجد المخرج خيري بشارة نصه السينمائي؟

- في تجربتي المتواضعة القصة أو الفكرة هي التي كانت تأتي لم أتعمد الذهاب إليها. في كل مرحلة كان الفيلم بالنسبة إلي احتياجا - في الفيلم الأول شعرت بضغط دم مرتفع.. لم أكن قبل ذلك أعرف ما معنى «الضغط العالي».. وأثناء عملي في فيلم «العوامة ٧٠» قرأت «الطوق والأسورة» ليحيى الطاهر عبد الله فوجدت أن الجانب التسجيلي في الرواية ينقل صورة دقيقة ومثيرة (عن المرحلة التي تتحدث عنها الرواية). شدتني وجعلتني أفكر بنقلها إلى السينما. لم أكن أتعمد البحث عن قصة. أنا أقرأ عادة لاستمتع بالقراءة، وكذلك أسمع الموسيقى.. وحين أجد أن الواقع أو القراءة أو غيرها يثير في شعورا خاصا أفكر كيف يمكن تحقيق استجابتي لهذا الشعور. أنا بطبعي عفوي. والسينما - كما قلت - هي جزء من الحياة.

* تحقيق حول السينما الجديدة في مصر - مجلة كل العرب - ٦ أغسطس ١٩٨٦

(٥٩)

الشركة العالمية للتليفزيون والسينما

شركة ذات مسئولية محدودة رأس المال ٢٤٠,٠٠٠ جنيه مصري

التاريخ: ١٩٨٦/٣/٤

الرقم: ٨٦/٩٨

السيد الأستاذ/ خيري بشارة

تحية طيبة وبعد..

نظرا لتجاوز ميزانية إنتاج فيلم (الطوق والأسورة) تعتذر الشركة عن طبع الفيلم خارج مصر.

وأننا إذ نرجو استمرار التعاون معكم في إنتاج أفلام جديدة نتمنى لكم أطيب الأمنيات.

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام..

عن المدير العام

سمير فريد

* خطاب من الشركة المنتجة لفيلم «الطوق والإسورة» تعتذر عن تلبية طلب خيري بطبع الفيلم خارج مصر، ويلاحظ توقيع الخطاب من قبل الناقد سمير فريد الذي كان يشرف على عمل الشركة.

(٦٠)

* حدثني عن علاقتك بالأديب الراحل يحيى الطاهر عبد الله.

- التقيت به في مرحلة الدراسة الثانوية.. في هذه الفترة كنت مهتما بالسينما والمسرح والموسيقى وكنت أسعى إل نشر بعض كتاباتي الفنية النقدية في الصحف والمجلات المصرية.. وكنت أحب في هذه السن حضور الندوات عن السينما والمسرح.. وأذكر أنني شاهدت فيلم «المدرعة بوتمكين» لأيزنشتاين في المركز الثقافي السوفيتي بعد الاستماع إلى محاضرة للمخرج أحمد كامل مرسي عن أيزنشتاين بكى فيها وهو يتحدث عن وفاة هذا المخرج الكبير.

المهم أن التقائي لأول مرة بيحيى الطاهر عبد الله والشاعر عبد الرحمن الأبنودي وشخص ثالث لا أذكر عل وجه التحديد من هو وإن كان ربما الشاعر أمل دنقل، التقائي بهؤلاء كان في ندوة أقامتها رابطة ما في مقرها بشارع بنك مصر.. وفي الندوة قاموا بقراءة مقتطفات من أعمالهم.

أما المعرفة الأعمق والأقرب بيحيى الطاهر عبد الله فكانت أثناء عام ١٩٧٥ وهي السنة التي كنت أجهز لفيلمي الروائي الأول

«الأقدار الدامية».. وقد ظللت لعام أقرأ في السياسة والاقتصاد والأدب وعن القرية المصرية.. ومن بين ما قرأت رواية «الطوق والأسورة» التي كانت صدرت منذ فترة قصيرة.. وبعد قراءتي لها أحسست أنها تتملكني وتستحوذ علي.. وهناك في فيلمي الأول أشياء نابعة من تأثري برواية «الطوق والأسورة».

وأذكر أنني في هذه الفترة كنت أدعو كل من لم يقرأ هذه القصة إلى اكتشافها.. وتعرفت بيحيى الطاهر عبد الله في ظروف لا أذكرها تماما الآن.. وكنت قد أخرجت في هذا الوقت فيلمين تسجيليين هما «صائد الدبابات» و«طبيب في الأرياف» وشاهدهما يحيى الطاهر وأعجب بهما وأصبحنا مقربين.. وعرضت عليه العمل كمراقب حوار في فيلم «الأقدار الدامية» كما أنني كنت أنوي إسناد دور صغير إليه.. ورحب بالأمر وعمل يوما.. ولأن يحيى كان شخصية قلقة فقد كان من السهل استثارته وهو ما فعله صديق له حينما سأله عن أجره في الفيلم، وعندما عرف الصديق بالمبلغ الذي يتقاضاه أخبره بأنه خدع فثار يحيى واتهمني بأنني أبيعه للتجار.. وهكذا ترك يحيى الطاهر الفيلم بعد يوم واحد.. المهم أننا بعد ذلك كنا نلتقي كثيرا حتى وفاته سنة ١٩٨١.

* ومتى نشأت عندك الرغبة في تحويل «الطوق والأسورة» إلى عمل سينمائي؟

- كما قلت هناك مؤثرات من هذه القصة في فيلمي الأول.. وبعد انتهائي من «الأقدار الدامية» كان المفروض أن يكون فيلمي الثاني هو «الطوق والأسورة» وكان ممدوح مصطفى الذي أنتج لي «العوامة ٧٠» متحمسا جدا للقصة.. ولكن لأسباب خاصة بالتمويل بدأنا بفيلم «العوامة ٧٠» الذي أخرجته بعد خمس سنوات من عملي السينمائي الأول.. ومع ذلك هناك رابطة بين «العوامة ٧٠» و«الطوق والأسورة».. ففي نهاية «العوامة ٧٠» يقول بطل الفيلم المخرج أحمد الشاذلي أن فيلمه القادم سيكون عن البلهارسيا التي لم يشف منها شقيقه وابن عمه.. وكان نوعا من الالتزام بالنسبة لي أن يكون فيلمي القادم هو «الطوق والأسورة».

* متى بدأت أول معالجة للقصة؟

- ما حدث هو أنني التقيت بيحيى عزمي في بداية الثمانينيات.. شعرت أن فهمنا للسينما متقارب وكذلك العلاقة بين السينما والحياة واهتماماتنا الثقافية.. وهذا ما أشعر به أيضا في علاقتي بكاتب السيناريو والمخرج بشير الديك.. وطلبت يحيى عزمي قراءة «الطوق والأسورة» وأنه في حالة اقتناعه بأن هناك ضرورة الآن لعمل فيلم عن هذه القصة يمكننا التحرك في هذا الاتجاه.. وأحس يحيى عزمي بنفس ما شعرت به بعد قراءة الرواية وبدأ يكتب معالجة تفصيلية.

في هذه الفترة اتصل المنتج أحمد سامي الذي يقدم الخدمات الإنتاجية للأفلام الأجنبية التي تصور في مصر - اتصل بعدد من المخرجين الشبان ليعرض عليهم تمويل مشروعاتهم من خلال المنتج حسين القلا.. وسلمت حسين القلا نسخة من الرواية والمعالجة، وبعد فترة أبلغني أنه معجب بالموضوع ولكنه كئيب.. ولم أعاود الاتصال به إلى أن التقينا من جديد فعاتبني على اختفائي وقال إن كآبة الموضوع لا تمنعه من الرغبة في إنتاج الفيلم.. وعندما بدأنا خطوات كتابة السيناريو وجدت نفسي أقتحم يحيى عزمي واتفقنا على العمل سويا في الكتابة السينمائية.. وكنا نكمل بعضنا في الكتابة.. ربما ساهم يحيى بشكل أقوى في النسيج بينما ساهمت أكثر في البناء ولكني شاركت أيضا في النسيج كما شارك هو في البناء ويحيى فضل إضافة خط هوجم بشدة ولكني مؤمن به بشدة وهو خط «الطاحونة».. وكان هذا الخط موجودا عند التعاقد معنا.. ثم جاء دور عبد الرحمن الأبنودي لكتابة الحوار.

* حدثني عن تيمة العجز والإخصاب كما عالجتها في «الطوق والأسورة».

- ما يشغلني من أول فيلم تقريبا وأيضا ما يشغلني في الحياة لماذا يفتقر المجتمع المصري إلى أشخاص متميزين ومتوقدين؟.. إذا تأملت المواطن المصري فأنت لا تستطيع أن تقول هذا المواطن خامل أو عاجز أو فاقد القدرة على التفكير والإبداع في أي تخصص.. فلماذا إذن نحن كمجتمع فقدنا القدرة على الإخصاب وهو ما له علاقة في النهاية بالتقدم والتخلف.. وما أخشاه هو انقراض الفرد المصري والعربي في القرن العشرين.. وإحساسي أن ما سينقذنا من الانقراض هو عمق التنوير.. وإحساسي أن هذا ما عبرت عنه في فيلم «الطوق والأسورة».. أي لماذا يبقى «الحال دايما هو الحال»، لماذا لا يريد الناس أن يتغيروا.. لماذا وهؤلاء الناس لديهم كل هذه القدرات يصبحون عاجزين وغير قادرين على الفعالية والإخصاب.. والفيلم في النهاية عن هذه الأطواق والأساور التي تكبلنا وتمنعنا من أن نكون مخصبين ومن التقدم إلى الأمام.

* هل اعتمدت على ديكوباج مكتوب بدقة أم أنك أدخلت تعديلات أوحت بها إليك مواقع التصوير؟

- نادرا ما أكتب ديكوباج. وهي مسألة لا يوافقني عليها يوسف شاهين وهو قال لي في معرض حديثي معه حول هذا الموضوع. «ماذا

لو أصابك صداع في موقع التصوير؟ المفروض أن يكون هناك شيء مكتوب آمن تستطيع الرجوع إليه».. الحقيقة أنني عندما أكون متعايشا مع شخصيات لمدة طويلة فأنا أعتمد على تحليل القيم العاطفية والجمالية والإيقاعية وأضع ملاحظات عن المشهد ثم أبحث عن مفتاح للمشهد.. ولا أحب تقسيم المشهد إلى لقطات إلا في الموقع.. وهناك تفاصيل في الموقع تلهمني إلى الطريق الصحيح.. وأنا أحب الارتجال وأعتمد على علاقتي الحسية بالسينما.. قد أتخيل مشاهد على الورق ولكني لا أحب تخيل زاوية كاميرا أو تفاصيل ميزانسين، وإنما أفضل أن أترك هذه المسائل لوقت تواجدي في موقع التصوير والممثلون بلحمهم ودمهم واقفون أمامي، ذلك أنني قد أتخيل مثلا شيئا لا يستطيع الممثل أن يؤديه فأسعى إلى استفزازه وأرقب رد فعله.. وكل ذلك يساعدني في تخيل المشهد.. ولذا فإنه حينما يتحول المشهد من الورق إلى الحياة لابد وأن يصيبه تغيير.

* حوار مع يوسف شريف رزق الله ـ نشرة نادي سينما القاهرة ـ ٢٢ سبتمبر ١٩٨٦

(٦١)

بالنسبة إلى الطريقة التي أتعامل بها مع الممثل هي ببساطة لا تقوم إطلاقا على إعطاء تعليمات مباشرة له. أنا أعطي له السيناريو منطلقا في البداية من ثقتي في أنه سيقرأ السيناريو بكل مشاعره، بكل شحناته العاطفية لكي يستقبل العواطف التي عليه أن يفهمها.. وأحيانا أفاجأ من درجة استيعابه للدور. ينطبق هذا على معظم الممثلين الذين اشتغلت معهم، وهو ما يؤكد نظرتي المبدئية في أن «مافيش حد غبي»، وأعتقد أن أي ممثل يمكن أن يستوعب دوره جيدا. أما صورة فيلمي ككل، وصورة أداء الممثل للشخصية فهي موجودة في رأسي أنا.. ولكني لا أقول للممثل مثلا: «أنت عندك الآن مشاعر كراهية.. أو مشاعر غضب»، لا أستخدم هذه الطريقة الساذجة، ولكني أشرح له ما قرأه وفهمه.. أحركه – غالبا، وبدون أن يشعر تماما – في الطريق التي تجعله يحقق ما أريد، فأنا من الممكن أن أضعه في كادر معين، مناخ معين، ديكور معين وأعطي له ميزانسين معين، بدون أن أشرح له دافعي لهذا التحريك، وأثناء حركته في هذا الديكور وعلاقة جسده بالآخرين، يسير تلقائيا في الإتجاه الذي أريده ويشعر بما أريد أن أقوده إليه. بالإضافة إلى جانب مهم وهو الجانب النفسي.. لأن كل ممثل له مفتاح للتعامل معه، لا يوجد مفتاح عام واحد، وأنا غالبا اشتغل على فكرة إستفزاز كل ممثل بالطريقة التي أتصور أنها ممكن تحركه، يعني هناك ممثل أستفزه عن طريق الحنان وآخر عن طريق الشجار على أشياء ليس لها دخل بالدور الذي يؤديه أو الفيلم ككل، أضعه في حالة ما تجعله يخرج إنفعالاته، أكبر مثل على ذلك هو فيلم «الطوق والأسورة»، في مشهد عودت «عزت العلايلي» الإبن من السفر، كنت واعيا تماما أن هذا هو أهم مشهد بالنسبة لفردوس عبد الحميد، كما أنه مشهد مهم بالنسبة للفيلم. ولكي أحقق أداء عاليا معها، عملت ميكانيزم معين.. طبعا ليس بالضرورة أن أكون في نفس اللحظة واعيا بهذا الميكانيزم. هي طبعا كانت تنتظر أنها بمجرد أن تصل إلى مكان التصوير سأبدأ التصوير معها، فقررت أن «أبردها».. فصورت أولا بشريهان، وطبيعي هناك غيرة بين الممثلين، وكنت ألاحظ حالة التوتر التي تتزايد عند فردوس مع مرور الوقت ووصولها إلى درجة من الإحباط عالية. بعد عدة ساعات بدأت أصور المشهد، كانت هي قد وصلت لمرحلة من التوتر عالية جدا. قلت لنفسي: «أنا أوصلتها لحالة لم تكتمل ولكي تكتمل لابد أن أفرغ عندها الشحنة، فأستطيع أن أحصل منها على الأداء الذي أريده»، فقررت أن أصطدم بها.. إقتربت منها وكان صوتها قد بدأ يتهدج وقالت: «أنا عندي بعض الملحوظات» فما كان مني إلا أن صرخت فيها.. «أنا المخرج.. أنا لا أحب أن أسمع ملحوظات من الممثلين».. والحقيقة أنني لم أكن أقصد بالطبع هذا الكلام، لكنها مجرد طريقة للإصطدام بها واستفزازها لتفرغ شحنة الغضب، فنظرت لي مع رد الفعل الذي قمت به وكان مبالغا فيه فعلا، وإنفجرت.. «إنت بتكرهني». وبدأت تبكي بعنف.. في هذه اللحظة كنت قد اقتربت مما أريده، فإقتربت منها وبحميمية وحنان قلت لها: «أنا بكرهك؟»، وبدأت أداعبها.. ثم قلت لها بيني وبينها بنفس الحنان: «أنا عندي ملحوظة واحدة سأقولها لك.. أنت سوف تلتقين بإبنك، إبن بطنك.. بعد كل هذا الزمن.. ما هو أول شيء يجب عليك أن تفعلينه؟» وحكيت لها تجربة شخصية حدثت لي عندما ذهبت بعد سنوات طويلة إلى بولندا وقابلتني والدة زوجتي، وكانت امرأة عجوزا وقوية، هذه السيدة وهي ترحب بي أخذت تتحسسني، تتحسس جسدي وكأنها تبحث عن شيء، تتأكد من أن جسدي كما هو لم يتغير طوال هذه السنوات، تتأكد من أنني موجود بجانبها.. الأم كذلك تتحسس بنفس المنطق إبنها العائد «مصطفى» وتسأل نفسها: «هل إختلف جسد ابني طوال هذه المدة؟» بالإضافة إلى استخدامها حاسة اللمس، أحببت فكرة استخدامها لحاسة الشم.. حزينة «تتشمم» مصطفى، تتعرف على رائحة عرقه،

رائحة جسده.. هذا الشيء الحميم والخاص والقريب من رحمها. وبعد أن أكدت على هذين الأدائين: استخدام حاسة اللمس وحاسة الشم قلت لها: «كل ما تريدين قوله أو إضافته بعد ذلك افعليه مباشرة أثناء التصوير».. وقد كان. (...)

أستطيع أن أدعي أنني أعرف تماما ماذا أريد من الممثل «بتاعي» ولكن في أحيان كثيرة أحب أن أرتجل معه، وأخوض معه تجربة اكتشافه هو لأبعاد الدور، فأطلب من الممثل أن يتكلم، أن يقول الحوار بدون تمثيل وأثناء ذلك آخذه من يده بهدوء وأسير به في الأماكن التي أريده أن يتحرك فيها وفقا للميزانسين. فوق كل هذه الأساليب التي أتبعها مع الممثلين هناك دور ألزم نفسي به يساعدني جدا في عملي، هذا الدور الذي تحدث عنه «جروتوفسكي» قائلا: «إن وظيفة المخرج الأساسية هي إزاحة المعوقات».

وإزاحة المعوقات فيما يتعلق بالممثل هي التركيز على سلبياته ونقاط ضعفه ومحاولة الحد من تأثيرها بما يساعد على إظهار الجوانب الإيجابية والقوية في أدائه. فأنا لا أصنع من ممثل ليس موهوبا.. ممثلا موهوبا.. أنا ساعدت شريهان في «الطوق والأسورة» فقط على إجلاء سحرها لكن في الأساس هي موهوبة، حاولت فقط أن أزيل المعوقات التي تحول دون أن تخرج كل طاقاتها.

وأعتقد كذلك أن الممثل لو سلم لي قياده تماما ووثق في إلى أقصى درجة، وكان غير مزعج لي، ونشأت بيننا علاقة عاطفية قوية أثناء التصوير، لا أصل معه إلى أداء عال فقط، ولكن أيضا أطور معه الشخصية عما هي مكتوبة.. ولذلك فأي ممثل أنزعج منه يعوق دائما إبداعي، يعوقني عن أن أصل معه إلى أشياء أعلى وهذه طبيعتي، وهي أكبر نقطة ضعف عندي كمخرج، فأنا لست شخصية شديدة العقلانية ولست احترافيا بدرجة كبيرة، نعم بداخلي جزء عقلاني واحترافي، ولكن السمة الرئيسية هي أنني تركيبة في الأساس عاطفية. عندما أتجلى مع الممثل، يبدأ الممثل نفسه يأخذني لأرى جوانب أخرى في الشخصية وتتفتح طوال الوقت آفاق جديدة لها.

يعني «شريهان» قبل أن تعمل في «الطوق والأسورة» كانت معروفة في الفوازير، وكل شخص أعرفه إعتبر أن اختياري لها خيانة للرواية.. ولكن عندما كنت أشاهدها في الفوازير أفصل نفسي تماما عن الاستعراضات، وأتأمل شريهان، فاكتشفت أن هناك كيمياء بيني وبين وجهها.. ثم إنني كنت أرى شيئا فيها لا يراه الآخرون.. أنا مخرج فيلم.. سأجعلها ترتدي الأسود بعيونها السوداء وبهذا الوجه.. كانت هي الممثلة التي أحلم بها لهذا الدور.. ولكن ما هي مشاكلي معها؟

كانت بالفعل هناك مشكلات وهذا ربما يوضح الميكانيزم الذي اتبعته معها، أول شيء قلته لها قاصدا استفزازها: «في شخصيتك هناك صفات لذيذة ولكن هناك مشكلة.. أنهم قالوا إنك كذابة». قالت بدهشة: «أنا كذابة؟». قلت: «نعم.. وأحيانا ينعكس هذا على أدائك». كان هذا أول مفتاح أدخل به إلى شخصيتها.. وبالطبع لم يكن يهمني إذا كانت شريهان كذابة أم صادقة.. ولكنني كنت أريد أن أصل معها إلى أعلى درجة من الصدق في الأداء وكان هذا يعني أنني لابد أن أبدأ الهجوم في هذا الاتجاه. الشيء الثاني أنني كان لابد أن أجد لنفسي مدخلا أستطيع أن أتعامل به كما أريد مع جسدها.. ألبسه ما أشاء، أحركه كما أشاء، فقلت لها: «ويقولون عنك أيضا أن جسمك أصغر من رأسك وأنك لست متناسقة!». فضايقها ذلك أكثر.. وفيما بعد قالت لي إنها في تلك اللحظة كانت تعاني من صداع حاد وأن هذه الملاحظات استفزتها إلى درجة قررت معها أن تقبل الدور نكاية في، ورغبة في إرهاقي والثأر مني.

بهذا الشكل أصبح من السهل أن تساعدني المفاتيح التي دخلت بها إلى شخصيتها في أن أطور علاقة بيني وبينها على أساس إزاحتي للعقبات التي قد تؤثر سلبيا على أدائها.. مع الوقت تحولت رغبتها في الثأر مني إلى رغبة حقيقية في أن تمنحني إخلاصا كاملا.. لدرجة أنه في المشهد الشهير الذي وضعتها فيه في الحفرة، كان عندي تجاهها درجة ما من السادية.. وللأسف أنا أعرف هذه العادة السيئة في نفسي.. في الحياة العادية أنا لست ساديا، لكنني إكتشفت أنني أكون ساديا في علاقتي بالممثلين أثناء العمل. وضعتها في الحفرة، وهي حفرة حقيقية – وليست صناعية – في الصعيد، في أقصى الجنوب، في الصيف، في كل الظروف غير الإنسانية، وقالت لي هي من جانبها: «إفعل كل ما حلمت به وانس تماما أنني في الحفرة». وبالطبع بدأت أعمل بهدوء شديد وبالفعل نفذت كل ما كنت أريده إخراجيا وجماليا.. وفي لحظة ما قالت لي: «سأقول لك شيئا ولكن لا تجعله يؤثر عليك.. أنا نبضي بدأ يضعف وأشعر بتعب شديد، لكن «ورحمة عمر» – وكانت تقسم دائما برحمة أخيها عمر خورشيد – لا توقف التصوير». فقلت لها بهدوء: «أنت كذابة؟!».. وعيناها تكادان تدمعان. إنتهينا من التصوير بعد أن استكملت العمل مستبعدا ما قالته وبنفس الإيقاع الهادئ. ثم أمسكت بنبضها فوجدته فعلا ضعيفا جدا، فقلت لنفسي: كيف أكافئها؟ فأعطيتها حجرتي لتأخذ فيها حماما ثم تذهب إلى حجرتها وتنام، ولم أكن أعرف أنني أقدم لها شيئا عظيما إلا عندما دخلت حجرتي فوجدتها هي والحمام ممتلآن بالطين.. بالطبع لم أستطع النوم،

وهي قدرت هذه اللفتة مقابل ساديتي معها. هذه السادية أو ما يبدو «سادية» ليس إلا رغبة في تحقيق أعلى درجة من الصدق، إلى حد أنه في مشاهد الحريق كنت أحيانا أرغب في أن يحترق الممثل!! وهذا للأمانة شيء مبالغ فيه، وأعرف أنه شيء سليب وليس إيجابيا، ورأيي العقلاني في هذا الموضوع أن السيطرة مهمة لأنني ضد الإستغراق حتى النهاية.

* خيري بشارة ـ حوار حول تجربته مع الممثل أجرته نادين شمس ـ مصدر سابق

(٦٢)

ولكن في جدلية الضحية / الجلاد هذه، من البين أن خيري بشارة ليس حياديا بالقدر الذي قد يلوح لنا. ففي السلم الذي يرسمه في الفيلم، واضح أنه إذا كان يسم رجاله بسمة الضحية أحيانا.. فإنه يكشف عن فظاعة تحولهم إلى جلادين حين يتحولون. خيري بشارة يقدم هنا – بكلمات أخرى – صرخة لصالح المرأة.. المرأة الضحية مرتين: مرة حين تكون ضحية، ومرة حين تكون جلادا. وفي هذا المستوى من القراءة تكمن قوة الفيلم. وتكمن جدته. فما أمامنا هنا ليس نصا سينمائيا عاديا، كما أنه ليس ثرثرة مثقفة حول حرية المرأة، ما لدينا هو صرخة مفعمة بالمرارة.. أهميتها أنها تصل إلى سؤال أكثر مما تصل إلى جواب. لكن أضعف ما في الفيلم هو أن المخرج – لسبب غير مفهوم – رسم سؤال الفيلم الأساسي على لسان الابن / الخال (عزت العلايلي).. مع أن بناء شخصية هذا الأخير لا يمهد أبدا لموقفه التراجيدي (بالمعنى الإغريقي) حيث يتهم القدر – ضمنيا – بالافتراء!!

تعمل لصالح فيلم خيري بشارة لغة سينمائية مميزة.. وكاميرا ديناميكية تتقن فضيلة الاقتصاد والتكثيف داخل اللقطات وتشتغل على نظرات العيون أكثر مما تشتغل على ما تقوله الشفاه.. بل وأحيانا تصل إلى رسم علاقة تناقضية ممتعة بين ما تقوله الشفاه (ويا حبذا لو كان خيري بشارة قد طبق هذا المبدأ الرائع على مونولوج عزت العلايلي الأخير.. لو فعل، وقدر على جعل كاميرته ساخرة هنا عبر النفاق الضروري في عيني العلايلي، لكنا أمام واحدة من أروع النهايات في أي فيلم عربي!!).

* عودة الخال الضال ـ ابراهيم العريس ـ مجلة اليوم السابع ـ ١١ مايو ١٩٨٧

(٦٣)

قرر المخرج الكبير «حسن الإمام» أن يخص «روز اليوسف» بتعليقاته على بعض الأفلام التي لا يستطيع حيالها الصمت.

يقول حسن الإمام تعقيباً على فيلم «الطوق والإسورة» للمخرج خيري بشارة: يقاس نجاح الفيلم بثلاثة، البكاء أو التصفيق أو الضحك، وقد شاهدت «الطوق والإسورة» داخل دار العرض فلم أبك أو أصفق أو أضحك.. ونظرت إلى جواري فوجدت الحاضرين لم يزيد عددهم على أصابع اليدين وليست هناك دمعة أو ضحكة أو تصفيقة.

شيئاً فشيئاً بدأ يتسرب الجمهور من دار العرض، ولم يصمد حتى النهاية سوى اثنين فقط هم أنا وزوجتي، التي لم تشأ ـ مشكورة ـ أن تتركني نهباً للوحدة والصقيع في دار العرض، لكنها أخذت علي تعهداً بألا أعاقبها مرة أخرى وأنا في العادة لا أملك إلا تنفيذ رغبات «الحكومة»!!

* الوحدة والصقيع في الطوق والإسورة ـ حسن الإمام ـ مجلة روز اليوسف ـ ٢١ يوليو ١٩٨٦

(٦٤)

وكان المقرر أن يكون الفيلم المصري الثاني في المسابقة هو «للحب قصة أخيرة» لرأفت الميهي وقد شاهده المسئولان الأسبانيان في يوليو الماضي في مهرجان كارلوفي فاري حيث نال شهادة من رئيس المهرجان وقبل بدء المهرجان بنحو شهر تلقى رأفت الميهي برقية تفيد بدخول فيلمه المسابقة.. وعند سفرنا من القاهرة كان الشيء الوحيد المؤكد هو وجود فيلم «للحب قصة أخيرة» في المسابقة بناء على البرقية أما الفيلمان الآخران فلم يكن قد عرف بعد أيهما في المسابقة أو خارجها.

وعند وصولي مع المخرجين خيري بشارة وعاطف الطيب إلى الفندق الذي سنقيم فيه فوجئنا بعامل من الفندق يسلم المخرجين ظرفا يتضمن رسالة من رأفت الميهي الذي كان قد وصل قبلنا ببضع ساعات إلى فالنسيا.. وكان رأفت يهنئ صديقيه عاطف الطيب وخيري بشارة باختيار فيلميهما للعرض في المسابقة وبأن فيلمه سيعرض خارجها.. وكانت لفتة طيبة للغاية من رأفت الميهي.

في المساء سمعت مدير المهرجان يعتذر لرأفت الميهي عما حدث لفيلمه قائلا إن المسئولين في فالنسيا قرروا بعد مشاهدتهم لفيلم «الطوق والأسورة» قبل بدء المهرجان بأسبوعين إعطاءه فرصة العرض داخل المسابقة باعتبار أن فالنسيا هو أول مهرجان يقدم فيه هذا الفيلم على حين حصل فيلم «للحب قصة أخيرة» على فرصة دولية كبيرة في مهرجان كارلوفي فاري. وقد تقبل رأفت الميهي الأمر بروح طيبة.

* من تغطية يوسف شريف رزق الله لمهرجان فالنسيا - مجلة صباح الخير - ٣٠ أكتوبر ١٩٨٦

(٦٥)

التقيت بالمخرج الكبير خيري بشارة من فترة وكان مليان حيوية وحواديت كالعادة وتطرق الحديث لعلاقة المخرجين ببعضهم في جيله وجيلنا. وحكالي عن العلاقة بينه وبين الراحل محمد خان مثلا وإنه كانوا يقدروا يهاجموا أفلام بعض حتى لو وصلت لدرجة الزعل وإنه شايف إن ده كان مفيد جدا لأنه ده كان بيخليهم يفكروا في شغلهم ويجربوا حاجات جديدة في الأفلام القادمة وبالتالي علاقة الاتنين كمخرجين متنافسين أثرت في شغلهم وبالتالي في السينما المصرية بطريق غير مباشر. أما عن جيلنا فأنا طبعا أقدر بس أتكلم عن تجاربي الشخصية مع زملائي المخرجين الأعزاء. بشكل عام ما أعتقدش إني صادفت علاقة في جيلنا فيها من الوضوح والمواجهة زي مثال خيري وخان. انطباعي عن جيلنا إنه شديد الحساسية والمجاملة وبالتالي لا بيقول رأيه في شغل زمايله بصراحة ولا عايز حد يقول رأيه بصراحة في شغله. والنتيجة أعتقد إننا كجيل من صناع الأفلام في جزر منعزلة لا نشكل أي حركة وليس لدينا حوار داخلي فيما بيننا قادر أن يصنع أو يطور فكرا عاما أو خاصا من أي نوع. وده كمان منعكس علي الاعمال اللي لا يمكن نوصف بعضها مثلا ونقول مجموعة أعمال مخرجين السينما المصرية الجديدة مثلا. لان مفيش سينما جديدة. السينما المصرية واحنا تقريبا سنة ٢٠١٧ مازالت تتسم بالكلاسيكية الشديدة. (طبعا الأدوات اختلفت بحكم التكنولوجيا). بالعكس حتى السينمائيين المستقلين البعيدين عن الفكر التجاري مافيش بينهم أي حوار ولا يجمعهم فكر سينمائي واضح. أنا باقول كده طبعا بدافع الغيرة الفنية من جيل سينما التمانينات وكمان بدافع الاعتراف باهمية الحوار والجدال في تطوير الأفكار الفنية والنقاش في أعمال بعضنا بدون حساسية حتى لو كان بالسلب. وعشان ده يحصل لازم الأول نبقي قادرين علي تلقي النقد من غير ما ننهار نفسيا - أو نعتبر صاحب الرأي عدو مباشرة - وبعدين التفكير في النقد بدون شخصنة أو إحساس بالأنا. لازم كمان نبقي قادرين علي إبداء الآراء بدون تجريح. باختصار لازم نعرف ازاي نتحاور ونتناقش والخروج من الجانب الآخر بنتيجة بناءة حتى لو كانت النتيجة هي الحيرة وإعادة التفكير في آراءنا القديمة. طبعا السينمائيين مش منفصلين عن المجتمع ككل اللي عنده نفس المشاكل في النقاش وتبادل الأفكار وبالتالي التطور. المجتمع كله جامد مش بيتحرك لقدام بقاله فترة طويلة ومش بيراجع منظومة قيمه وثقافته وبقى تقريبا خارج الزمن. زيه زي الفنون السينمائية اللي برده من وجهة نظري متوقفة في شكلها العام عند جيل التمانينات اللي هو آخر جيل كان عنده القدرة علي الجدل وبالتالي التطور.

* منشور كتبه المخرج تامر عزت على حسابه بموقع فيس بوك - ٩ ديسمبر ٢٠١٦

(٦٦)

«نحن مجموعة – داوود عبد السيد ويسري نصر الله ومحمد كامل القليوبي وأحمد قاسم – قناعتنا أن لابد من اتجاه قوي، وأن هذه المجموعة مؤهلة في شكل عادي لسينما مختلفة. الكل لديه مشروعات غير عادية، والكل يفكر في شكل أراه مذهلا باختلافه عن كل ما سبق. تجدنا نشعر أقوى أننا بعضنا لبعض. فجأة، أمس، شعرت فجأة كم أحب أصحابي جدا، واتصلت بأحمد قاسم صباح اليوم وقلت له: «أنا محتاج أن أقعد معاك...». شعرت بالقوة التي يشكلها هذا الارتباط لي. فجأة، توازنت من فترة كنت مجهدا فيها جدا. مساء أمس، كان في الصالة توفيق صالح أحبه جدا وأحترمه جدا وأعتقد أنه يبادلني هذا الشعور. إنما حسيت أن رأيه غير مهم لي، لا هو ولا صلاح أبو سيف، أحتاج بشدة إلى معرفة رأي الذين ذكرتهم من سينمائيي جيلي. قد لا نلتقي لشهور، لا نتصل لأشهر، وعندما نعود فنلتقي نرى أننا كلنا تقريبا في سكة واحدة. قد نختلف ونتشاجر على فكرة، والواقع ودون ادراكنا التام، نحن في السكة ذاتها.

* لرغبتكم في سينما مختلفة؟

- ليست هي فقط. إنها اهتماماتنا ذاتها للواقع الذي لابد أن يطرح على الشاشة، العلاقة بهذا الواقع، تفاصيله، لغز علاقتك بالجمهور، القلق من علاقتك بالجمهور. كل الأشياء في علاقة السينما بالواقع. هذا كله يجمعنا. قد تجد لدى توفيق صالح أشياء مشتركة معي جدا، وفي النهاية هذا قد يجعل منه الأب الروحي لنا، وهو ليس منا. كما أندريه بازان للموجة الجديدة الفرنسية، مثلا. ومع ذلك، هو تخلى عنا ونحن عنه - ولن يدافع أحدا عنا إلا أنفسنا.(...)

* لمست جدا تناوب لحظات السرد القصصي ولحظات التأمل والاسترسال. وأتساءل هل يلعب الجمهور اللعبة ويتبع اللحظات التي يشط فيها خيري بشارة ليتأمل؟ أري بوضوح تيارين متوازين أحيانا ومتداخلين أحيانا: دراميا وتسجيلياً تأملياً. هل تتبعك الناس في لعبتك؟

- أتذكر كلمة قاسية قالها لي المونتير الموهوب عادل منير. قال: «أنت تسير في سكة محفوفة بالمخاطر، قد تكون في النهاية ضحيتها». كان يتحدث عن السينما المختلفة التي نصبو إليها ونصر عليها وفي النهاية هو محتاج إليها. كل أمة يقاس ثقلها وقيمة حضارتها بما هو مختلف. في فرصوفيا وباريس وغيرهما، لديك سينما عادية ومسرح تجاري وكتب تجارية - وهذا طبيعي ووارد ومقبول. وهناك ما يصنع ثقل أمة وحضارة أمة وهو المختلف. ولا أرغب في صورة الضحية المضحية. إنما (وأنا أعرف مقدرتي و موهبتي وصبري) رافض كذلك أن أكون عاهرة. أحيانا نمر بصراع داخلي أكان أحمد قاسم أو داوود عبد السيد أم غيرهما، وفي الختام مرة أخرى لسنا عاهرات، لسنا قادرين أن نكون عاهرات. أحمد قال لي: «أفضل أن أترجم من الفرنسي إلى العربي كي أتمكن أن أعيش، علي أن أقبل بصنع أي سينما هي في وسع مائة واحد...». المسألة قدرة وموهبة وحدود. ولكثيرين دورهم في السينما التي نريدها: دور المثقفين، دور النقاد، دور الجمهور. لابد أن يساعدوا هذه السينما.

* وأنا أستمع إليك بدا لي لوهلة أننا رجعنا إلى نهاية الستينات وبداية السبعينات، عندما كان السينمائيون مقتنعين أن هناك ما اسمه «سينما تجارية» وشيئا مقابله اسمه «سينما بديلة» لا يمكن أن تصل إلى الجمهور الكبير. هل أنت متأكد أنك عاجز عن فيلم تكون راضيا عنه فكريا وفنيا ويصل؟

- لا أقول أن هناك سينما للعامة وسينما لهواة التجارب. يجوز فهمتني خطأ. ما قلته أن السينما التي تعطي «مخيمر دايما جاهز» و«المدبج» لا يمكن أن تكون وعي أمة ولا تفاهة أمة. ثم لي القناعة أن كل واحد له ما يسمى بحدود القدرة - وهذا لا يعني قوة أو ضعفا، موهبة أو عدمها. حدود القدرة معناها: هكذا أنا وهذه قدرتي. وأنا أصور «الطوق والأسورة» أو «العوامة ٧٠» كانت رغبتي الوصول إلى أربعين مليونا وأؤكد لنفسي أنني في فيلم شعبي.. وفي النهاية، يبدو أن المسألة ليست أن تقول: أنا لفيلم تجاري أو فيلم شعبي. وربما هي كذلك بالمزيد من الممارسة، المزيد من العمل والانتقال إلى نضج. مع أنني غير متأكد أن النضج هذا دائما في صالح الفنان.. مثلا أرى أن أفلام فليني الأخيرة أقل عبقرية بكثير من بعض روائع له في شبابه».(...)

* ما الذي جذبك؟ سمعتك تقول أنك كنت ترغب في اقتباس قصة يحيي الطاهر عبد الله منذ ١٩٧٦. ما الذي جذبك إلى الكتاب: هل هي القصة، أو الشخصيات، أو جو عام؟

- أعتقد أن ما يشغلني باستمرار هو لماذا نحن هكذا؟ لماذا نحن متخلفون؟ بينما كل واحد منا كفرد، شيء عظيم، ند لأفضل واحد في أي مكان من العالم. نحن كجماعة، كشعب متخلفون. هذا التساؤل يثيرني منذ بدأت أفكر. أول تسجيلي لي، «صائد الدبابات» كان فيه شاب ضرب ثلاثا وعشرين دبابة، رجل تعليمه متوسط من قرية فيها بلهارسيا وانكلستوما. في وقتها، بالطبع كنت مهتما بالصراع المصري - الإسرائيلي، وأثارني أكثر هذا الشاب الخارق. واللماذا الذي يحمله. لماذا نحن متخلفون، لماذا نحن هذا الكم من التناقض. وفي فيلمي التسجيلي الثاني، «طبيب في الأرياف»، أجد شابا ذكيا جدا، لامعا، لكنه مصاب بأربعة أمراض مزمنة. يوم صورته، وأنا راجع إلى القاهرة، بكيت متطلعا إلى الفنادق الكبيرة والعمارات الشامخة. ابنتي أحضر لها الملابس من محلات النخبة الاقتصادية وأشتري لها أفضل الألبان، بينما بلدي يضج بملايين الأطفال ذوي ذكاء حاد إنما مرضى.هكذا مصر. هكذا العرب. ما هذه الحيوية الفردية واستهلاك الطاقة وهذا الكم من التخلف؟

«الطوق والأسورة» نتاج أديب من الأقصر كتب بصدق شديد عن منطقة يعرفها عميقا. لم يشدني إليها ما تحمله من طرافة ولم أنجذب إليها بفكرة أن الجو شديد المحلية ومنه يمكن فيلم للأوروبيين.. لم يشدني إليها إلا صدقها الهائل في تناولها موضوع

الخصوبة، فالخصوبة هي قلب الموضوع. هذا الإنسان العاجز جنسيا، والقهر في هذا الواقع هو في النهاية جدلي: نحن غير قادرين على الخصوبة ـ ومعتقدون أن الخصوبة عبارة عن قضيب! المسألة غير ذلك. عقلية معينة، وعي، مليون شيء. وهنا شاغل المجموعة التي أكلمك عنها: في أفلامها تجد هذا الموضوع دائما كامنا. في أشكال مختلفة، وكل علي حسب تكوينه الثقافي، وشخصيته الخاصة. هنا نقطة الاتفاق بين سينمائيي جيلنا: هاجسنا التساؤل حول لماذا نحن متخلفون؟ لماذا نحن على ما نحن عليه من تعاسة؟

* خيري بشارة يستفز التخلف العربي ـ حوار مع سمير نصري شارك فيه يحيى عزمي وأحمد قاسم ـ جريدة النهار ـ ١١ يونيو ١٩٨٦

(٦٧)

طبعا أنا عربي العقل وقلبي متفائل. أبتدئ بهذه الجملة لأنها ستكون في مواجهة ما سأقوله بعد ذلك. برأيي أننا نعيش في اللحظة العربية الراهنة عصر الانهيار العربي وإذا لم تحدث في المستقبل نهضة، في الفترة القريبة، أعتقد أننا سوف «نأكل هواء» في العصر القادم في العالم العربي. نحن غير مدركين أن هناك عصر انهيار، ونحن دولة غير قوية. عالمنا العربي في حالة انهيار. أنا لا أتصور أننا خلال هذا العقد أو العقد القادم الذي سنعيشه سننتج تحفا غير عادية. ولكن بشق الأنفس وبالنضال سنقدم بعض الإرهاصات. إن المؤمن بالمستقبل، مستقبل هذا المكان وهذه الأرض، سيناضل ليبشر بمستقبل وبعصر نهضة جديد.

عندما تعودين لتاريخك المصري أو العربي ستجدين أن كل الآثار العظيمة والتحف العظيمة لم تنشأ ولم تخلق وتبدع إلا في ظل عالم ستقر قوي أو مد ثوري قوي. فبالتالي في عصر هذا الانهيار العربي لن تشهدي فجأة طفرة غير عادية في السينما أو المسرح أو... ففي الأمر استحالة.. الواقع ضد هذا الشيء، واقع التاريخ ضده. ولكن، لو دخلت في تصورات جزئية سأقول لك إنه في مصر الآن حالة عداء للثقافة. وللسينما في علاقتها بالثقافة. أنا لن أتكلم بالشكل الشمولي العظيم الذي تكلم عنه د. قليوبي أو داوود وبشير. ولكن لو حصرت نفسي بعد النظرة الشاملة للموقف العربي والمصري بنظرة جزئية لحالتي بمعنى حالة جيلي سأقول أيضا بأننا نعيش في عصر فيه عداء للسينما في علاقتها بالثقافة.

هذا مؤكد لأن الانهيار مصحوب بجهالة.. وبعداء للربط بين السينما والثقافة.. سنجد هذا أيضا في مجال التعليم إذا كان التعليم في بلدك غير ديمقراطي.. فكيف ستكون السينما ديمقراطية وكيف سيكون المسرح ديمقراطيا.. ما هو الوضع بالنسبة للسينما في مصر؟ ما هو المأزق؟ لماذا لا يكون عندنا شكسبير وبريخت وسترافنسكي وجويس. ولكن من جهة ثانية.. لماذا يكون عندنا يوسف إدريس ويحيي الطاهر عبد الله وصلاح عبد الصبور وأمل دنقل ومع ذلك لا توجد نفس القيمة الثقافية لكل إبداع؟ لماذا تحرم السينما من كل هذا ولماذا تحارب السينما ليس فقط من الأنظمة ومن تجار السينما ولكن أيضا من النقاد أنصاف المثقفين؟ لأننا في عصر الانهيار.

تحديدا.. الأبنية في مصر أبنية تقليدية جدا رغم وجود صناعة لها تاريخ ولها هياكل إنتاجية قوية وفعالة. وهي الصناعة الوحيدة في المنطقة، ولكن هذه الهياكل وهذه البنية مثلها مثل «مجمع التحرير» و«التلفزيون العربي». هياكل عتيقة يسيطر عليها تفكير بسيط ساذج بمعني naive ولكنه واع أيضا، بمعني أنه يعرف ما يريده. فكيف سأستطيع أن أصنع سينما لها علاقة بالتعليم، بالثقافة وبالتنوير. إذا كنت أتحرك عبر قنوات تقليدية وعجوزة جدا؟ كيف يتم صنع الفيلم المصري الحالي، نحن نعرف ذلك، يجب أن يكون عندك نجم أو نجمان لكي تحصل علي السلفية ولكي تعرض.

لو أردت أن أصنع فيلما بلا نجوم وأعرضه في سينما فيها (١٠٠) كرسي ويكون هذا النوع من صالات العرض منتشرا في مصر. هذا غير متاح. إذن علي أن أصنع السينما في إطار سينما عجوز. وبنفس المقاييس التقليدية التي يتم بها إنتاج تجاري تقليدي.

* حوار حول تيارات السينما العربية أجرته عرب لطفي ـ ضمن عدد خاص من مجلة الطريق ـ سبتمبر ١٩٨٨

(٦٨)

جئت إلى القاهرة أنا وأخوتي الأربعة وعمري ست سنوات كي نتعلم.. بعد أن قضيت طفولة ساحرة في الريف منتمياً لعائلة بورجوازية من التجار الميسورين والموظفين المتفرنجين في القرية.

ولكن عندما بلغت بدأت معاناة أسرتي.. أصبحت ظروفنا الاقتصادية مختلة.. واضطرت أمي أن تستخدم مهارتها في حياكة الثياب داخل البيت كي تفي بالاحتياجات الضرورية وهي مهنة معيبة في أخلاقياتنا البورجوازية.
اليوم وقد تجاوزت الأربعين بعام وقتلت - كما أرجو - داخلي قيمي البورجوازية.. أتطلع إلى أمي باحترام شديد وأكاد أبكي.. عبر شحنات من الذاكرة ومن الحاضر.. صورت معظم الفيلم بكاميرا مخبأة في الحي الذي عشت فيه معظم سنوات عمري ولازلت أعيش.. عاشقاً أماً نبيلة شجاعة صابرة داخلها مقاومة نادرة لا تفتر في ظروف الحياة الصعبة التي تعيشها الغالبية.. وعاشقاً صبياً في شارعي ترك المدرسة ليعمل ويتألم ويضحك، وهو لم يتجاوز الثانية عشرة من عمره.. وعاشقاً فتاة ترغب في الحرية كسحيلة عبثاً..

* خيري بشارة - الكُتيب الدعائي لفيلم «يوم مر.. يوم حلو».

(٦٩)

* اعتلى فيلم «الطوق والأسورة» صهوة الواقع وحلق في جو من الشاعرية والغموض الجميل وكان فيلم «يوم مر ويوم حلو» شديد الجهامة والميلودرامية. مارأيك؟

- أريد مبدئيا أن أتحدث عن عملية الإبداع بالنسبة لي ولبعض من أبناء جيلي. نحن لا نعمل بالطريقة التقليدية أي أن تكون هناك فكرة أو قصة تتم صياغتها بشكل احترافي لتحويلها إلى سيناريو طبقا لمواصفات ثابتة ومستقرة، ولكن في عملنا - مخرجين وكتابا - دائما ما يحدث عراك وصراع مع المادة الواقعية، صراع ومعاناة حقيقية، نحب ونكره ونتأزم لكي نصل إلى صيغة نهائية لسيناريو الفيلم. وهذا الجدل العنيف لا ينطلق من مواصفات محددة وثابتة، فنحن بالأساس جيل متمرد نحاول أن نصنع ما أسميه «سينما مختلفة».

وبالنسبة لمسألة الجهامة فإنني أتساءل: هل يمكن إلقاء اللوم على «ماكبث» أو «هاملت» مثلا بسبب جهامتهما؟ طبعا قد يقول قائل إن هذه الجهامة هي سمة من سمات العصر الإليزابيثي، ولكن ما قولك في الدراما الحديثة من هنريك ابسن إلى الآن؟ فلأكن جهما لأنني لست الصانع الأوحد للسينما، وقد أشعر فجأة باحتياج شديد لتقديم ملهاة أو عبث، ونحن كجيل لا ننطلق في صناعة الأفلام إلا من هذا الاحتياج. قد نكون مدانين أمام شعب مجهد يريد أن يستمتع بحياته وبالسينما التي يراها ولكن هذا هو احتياجنا الفعلي كمواطنين وليس فقط كصناع أفلام. فأنا «متحفظ» على مسألة الجهامة وإلا علينا من باب أولى أن نرفض النسبة الغالبة من الإبداع الدرامي في تاريخ الإنسان.

أما اتهام الفيلم بالميلودرامية، فهو في رأيي نوع من «الاستسهال» في قراءته والتعامل معه. هناك فرق بين العمل الميلودرامي وبين أن أستخدم عناصر ميلودرامية لأبني عليها فيلما غير ميلودرامي. هذه نقطة مهمة تحتاج إلى تأمل حقيقي لأن أفلامنا ليست خارجة من فراغ، ولها علاقة وثيقة بثقافتنا وليس فقط باحترامنا لمهنة السينما.

* هناك جملة ربط بين فيلم «يوم مر ويوم حلو» وفيلم «بداية ونهاية» الذي أخرجه رائد الواقعية صلاح أبو سيف؟

- نحن كما قلت لا نعمل في فراغ، وتاريخ السينما المصرية غني ويثير الجدل الدائم بالنسبة لنا. وقد شاهدت «بداية ونهاية» مؤخرا في التليفزيون وبالمصادفة كان الكلام قد بدأ حول علاقته بفيلم «يوم مر ويوم حلو»، وتعمدت أن أكون محايدا في مشاهدتي لكي أضع يدي على نقط الالتقاء بين الفيلمين واكتشفت أن التشابه ربما فيما يسمى في الفن بـ«الوسيط» أو الجز العام. قد تكون هناك مشابهات ظاهرية من حيث أن كلا الفيلمين يتعرض لطبقة واحدة لكن الاختلاف في «يوم مر ويوم حلو» ناتج عن أن هناك تغيرات شملت هذه الطبقة على مدى عقدين من الزمن أي منذ قدم صلاح أبو سيف فيلمه «بداية ونهاية» عام ١٩٦١م.
أيضا ربما حدث الربط بين الفيلمين نتيجة أن الأسرتان تتشبثان بآخر درجة في درجات السلم الاجتماعي وتقاومان بضراوة لكي لا تسقطا في القاع، لكن الاختلاف أن الأسرة سقطت بالفعل في «بداية ونهاية» بينما ظلت في «يوم مر ويوم حلو» متشبثة بالدرجة الأخيرة.
إضافة إلى كل ذلك هناك اختلاف رئيسي بين الفيلمين إذ بينما يشكل الطموح الطبقي أزمة رئيسية ومحور اهتمام في «بداية ونهاية» وكانت شخصية حسنين «عمر الشريف» أبرز مظاهره فإنه غير مطروح تماما في فيلم «يوم مر ويوم حلو» أو ربما

مطروح بشكل ما في شخصية لمياء «سيمون» وإن كان لا يعني طموحا طبقيا بقدر ما يعني رغبة إنسانية في العيش مثل الآخرين.
وختاما. فإنني أتساءل: لماذا لا تكون هناك «سينما مقارنة» مثلما يوجد «أدب مقارن»؟
* حوار مع محمود الكردوسي ـ جريدة الشرق الأوسط ـ ٢٥ مارس ١٩٨٩

(٧٠)

أخيرا شاهدت فيلم فاتن حمامة «يوم حلو يوم مر» أمضيت ساعتين أبكي. كنت أعيش في قصة حقيقية واقعية. أم وحيدة تحاول أن تربي أطفالها الخمسة اليتامى.
ثلاث فتيات وولدان صغيران كانت تحاول أن تحول هذه الأنقاض إلى عمارات وكان الفقر قد أعلن عليها الحرب بعد أن مات زوجها عسكري الموسيقى وتركها وحدها تكافح في الحياة وتطعم ستة أفواه جائعة.
كانت فاتن في هذا الفيلم أما حقيقية. لم تكن تمثل لحظة واحدة، شعرت كأنها نومتني تنويما مغناطيسيا فلم أعد أرى أمامي إلا تلك الأسرة الشقية الحزينة. هذا البؤس الذي يقطع القلوب. الأم التي بنت بيتا من ورق الكوتشينة، وهي تحاول بيديها الصغيرتين أن تحميه من العواصف والأعاصير. وما أكثر ما في الحياة من عواصف وأعاصير في بيوت المساكين!
بيت لا يأكل اللحم إلا مرة في الشهر. أم تبيع المرتبة لتطعم أولادها وتنام معهم على الأرض تمضي اليوم كله منكبة على ماكينة الخياطة تصنع فساتين بنات الحارة وسيداتها ولا يستطيع أجرها كخياطة أن يكفيهم للطعام وتستدين، ولا تتمكن من تسديد ديونها بالنقود، فبعض المرابين يريد أكثر من النقود! وتحاول هذه الأم المسكينة أن تحمي بناتها من الوحوش الضارية التي تتربص بالفتيات المسكينات ويشترون لحومهن بما يملكون من مال.
استطاعت فاتن أن تجعلني أبكي معها وأضحك معها، وإن كانت ضحكاتي ممزوجة بالأنين. كنت أسمع زفراتها وهي صامتة وأسمع صراخها وهي خرساء وأرى تعاستها وهي تبتسم وفي رأيي أن هذا هو أعظم فيلم مثلته فاتن وأنه سوف يحصل على الجوائز الأولى في أي مسابقة عالمية، المخرج الشاب خيري بشارة والمؤلف فايز غالي اللذين أخرجا وألفا هذا الفيلم عاشا في شبرا في أفقر أحيائها، وشربا هذه الحياة المليئة المرارة والحرمان، ولم تكن فاتن تمثل وحدها، جعلت كل ولد صغير وكل بنت صغيرة يمثلون دورهم كأحسن الممثلين المحترفين في هوليوود. كانت تستطيع أن تسرق الفيلم لنفسها وحدها، ولكنها وزعت الضوء، فكان كل من يمثل في الفيلم بطلا لا يمكن أن ننساه.
لا أستطيع أن أنسى منظر فاتن وهي تملي على إبنها خطابا إلى زوجها المتوفى تعاتبه أنه تركها لتحمل على كتفيها عبء ومسئولية وإطعام كل هؤلاء الأطفال .. ولا منظرها وهي تلتقي بطفلها الذي هرب وعاد إليها بعد غياب طويل ومعه قطعة من اللحم ليأكلها أولادها في العيد الكبير. ولا أنسى منظرها عندما أحرقت ابنتها نفسها بعد أن يئست من الحياة في كل هذا الشقاء.
كانت فاتن تبكي بلا دموع وتصرخ بلا صوت، وتلطم وجهها بغير أن تحرك يديها! الكلام قليل والتمثيل كثير والآهات مكتومة وكأنها الخناجر في القلوب.
هذه قصة الفقراء في مصر. يشقون ويبتسمون!
* مصطفى أمين ـ عموده اليومي «فكرة» ـ ٦ مارس ١٩٨٩

(٧١)

* لغة يوسف شاهين السينمائية هل أثرت على السينما التي يقدمها مخرجو الثمانينات وأعني بهم خان وخيري وداود؟
ـ إذا كانوا مرتبطين بأفلامي فأنا أيضا مرتبط بأفلامهم ليست بالطبع كلها ولكن معظمها عندما يتعثر فيلم لأحدهم أحاول أن اكتشف الخطأ وعلى العموم أعتقد أن لديهم شخصيات سينمائية خاصة جدا، وأنا من المعجبين بأفلام وخاصة خيري بشارة، والذي شفت نفسي في فيلمه يوم مر يوم حلو بل إن هناك بعض المشاهد تمنيت أن أقدمها.
* يوسف شاهين ـ حوار مع إيناس ابراهيم ـ مجلة روز اليوسف ـ ٦ سبتمبر ١٩٩٠

(٧٢)

إن فاتن حمامة ليست مجرد ممثلة، وإنما هي فنانة كبيرة تلقي بظلها على القرن العشرين مثل يوسف وهبي وأم كلثوم وسيد درويش وعبد الوهاب ونجيب محفوظ ومحمود مختار وغيرهم من عمالقة الإبداع الفني والأدبي العربي في مصر. وهناك بالفعل سينما كاملة تسمى سينما فاتن حمامة، وهي سينما الواقعية الكلاسيكية في أفضل أعمالها، وسينما الميلودراما التجارية في أعمالها الأخرى. وقد قامت الواقعية الجديدة ضد الواقعية الكلاسيكية وضد سينما الميلودراما التجارية. فما الذي دفع فاتن حمامة للعمل مع خيري بشارة وهو من رواد الواقعية الجديدة؟ وما الذي دفع خيري بشارة للعمل مع فاتن حمامة وهي من الرموز الكبرى للسينما التي يعمل ضدها؟.

ليس هذا سؤال صحفي تجيب عنه فاتن بأنها أرادت العمل مع أحدث أجيال المخرجين المجددين، أو يجيب عنه خيري بأنه أراد العمل مع فاتن لأنها ممثلة عظيمة، فهي صادقة في إجابتها وهو كذلك صادق في إجابته.

ولكن السؤال لا يتعلق بسبب كل منهما للعمل مع الآخر، وإنما بمعنى هذا اللقاء بين سينما وأخرى. هل أرادت فاتن أن يصبح خيري من مخرجي السينما التي تعبر عنها، أم أراد خيري أن يجعلها ضمن السينما التي يعمل من أجل وجودها. بل والتي أوجدها بالفعل مع عدد آخر من مخرجي جيل الثمانينات. أم أرادا معا أن يلتقيا في منتصف الطريق بين الكلاسيكية والتجديد.

إنها تجربة فنية خصبة ومثيرة وممتعة. وفي تقديري أن فيلم «يوم مر.. يوم حلو» لا يمثل أدنى قدر من التراجع عن التجديد الذي تتسم به أفلام خيري بشارة وأن تمثيل فاتن حمامة للدور الأول في الفيلم لا يدل إلا على عبقرية هذه الفنانة التي استطاعت أن تستوعب أحدث تيارات التجديد دائما.

صحيح أن هناك تأثيرا من سينما فاتن حمامة وخاصة في عدم تحديد المكان بدقة، فهو ليس حي شبرا، وإنما أي حي فقير، وعدم تحديد الزمان بدقة أيضا، فهو ليس الحاضر إلا بعد الإشارة إلى الماضي، وليس بوجود الحاضر المتميز عن غيره من الأزمنة. ولكن الفيلم ليس ميلودراما كما يبدو للوهلة الأولى. فالميلودراما شكل ومضمون، وليس مجرد شكل يمكن أن يعبر عن أي مضمون. والميلودراما كشكل ومضمون لا تقوم فقط على إطلاق الزمان والمكان. وإنما تقوم أساسا على التعبير عن ضعف الإنسان وفي إرادته أمام القدر المتمثل في المصادفات التي تؤدي إلى الفواجع، وليس في «يوم مر.. يوم حلو» أية مصادفات وإن كانت هناك فواجع كثيرة. (...)

وفي تحد كامل للواقعية الكلاسيكية والميلودراما التجارية، يكتب فايز غالي سيناريو دون حكاية، بل ودون بداية ووسط ونهاية، وإنما متابعة لشخصياته المذكورة في حياتهم اليومية وكفاحهم ضد ظروف حياتهم القاسية. ولعل الحدث الوحيد في الفيلم هو زواج الابنة الكبرى من النجار الذي يكشف عن نذالة رهيبة عندما يعتدي على الأخت الثالثة ويهرب، وتشعر الأخت بعذاب الضمير فتحرق جسدها وينتهي الفيلم دون أن ندري ماذا حدث لها تحديدا. وعدم تحديد مصير هذه الشخصية ومصير شخصية النجار الأحمق النذل لا يضعف الفيلم، وإنما يؤكد جدة أسلوبه ومضمونه.

الحياة هنا مفتوحة، وليست مغلقة، أو كما قال صبحي شفيق وهو أول النقاد المصريين الذين بشروا بالتجديد: الدراما هنا ليست دائرة مغلقة، وإنما خطوط طولية وعرضية مفتوحة ومتقاطعة. وقد يبدو النذل شرا مطلقا، ولكنه في الواقع ضحية جهله وضحية المجتمع الاستهلاكي الذي عاشه في الخليج. والذي انتقل إلى القاهرة في السبعينات دون بترول ولا دولارات البترول، حيث الثلاجة مطلوبة قبل الشقة، وأكل البطيخ المثلج قبل الخبز، وتدخين السجائر المستوردة بآخر مليم في جيبه، وبالتالي تصبح الحياة هي اللحظة الحاضرة ولو مع أخت زوجته ولا يهم ماذا يحدث في الغد.

والأم في الواقعية الكلاسيكية منذ جوركي إلى نجيب محفوظ أم قوية تعلم أولادها رغم كل الظروف، وتدبر الأمور ولو من لا شيء ولا تستسلم أبدا مهما حوصرت. ولكن الأم في «يوم مر.. يوم حلو» أم ضعيفة تستسلم لرغبة ابنتها من الزواج من النجار رغم أنه لا يعجبها، وتمنع ابنها عن الدراسة رغم أنه متفوق ويريد أن يتعلم وتفشل في تدبير الأمور في أحيان كثيرة، وتعيش من يوم إلى يوم تقاوم الاستسلام. إنها شخصية حقيقية أقرب إلى الحياة، وكذلك الشخصيات الأخرى. وفي الواقعية الجديدة فقط يمكن أن تطلب الابنة من أمها الزواج لأنها تشعر بالكبت الجنسي.

* سمير فريد ـ اللقاء بين سينما فاتن حمامة وسينما خيري بشارة ـ جريدة الجمهورية ـ ٩ يناير ١٩٨٩

(٧٣)

«فاتن حمامة» تمثل جزءا ساحرا من ذاكرتي السينمائية، ذاكرة تكويني، السينما التي ارتبطت بالأغاني وبأبي وأمي وبالناس الكبار في السن الذين نحبهم ولم يعودوا موجودين. «فاتن» بهذا المعنى هي جزء عزيز في ذاكرة أي شخص تربى في زمن أفلامها. كانت هي التي بادرت بعد أن شاهدت «الطوق والإسورة» أن تعمل مع جيلنا ونقلت رغبتها إلى المنتج حسين القلا، وبدأت بي. ثم حدث اتصال بيني وبينها. ورغم كل الحدة التي كان يتسم بها جيلي في ذلك الوقت تجاه السينما السابقة علينا، إلا أننا كنا نحترم الرموز البارزة في تاريخنا السينمائي وعلى رأسهم فاتن حمامة. وعندما قابلتها سألتني: ما الذي يشغل بالك؟ فحدثتها عن مشروعي، وكان طبيعيا أن يكون هذا المشروع – كما كنت أعي ذلك تماما – معبرا عن شيء مشترك بيني وبينها، فقلت لها إن عندي فيلما إسمه «المهاجرة»، عن امرأة يموت زوجها في أمريكا وتعود بعد زمن طويل إلى مصر، وعندي فيلم آخر عن «شبرا»، فسألتني بذكاء: أيهما أقرب إلى قلبك؟.. قلت لها شبرا.. قالت: «نبقى نعمل شبرا». وحكيت لها عن الفيلم. وبمجرد أن دخلنا في جو العمل وأخذنا نطور في العلاقة بيننا في هذا الاتجاه، بدأت أبعد عن نفسي فكرة أنني أتعامل مع «فاتن حمامة»، وربما كان هذا ما جعل العلاقة بيننا تسير في اتجاه صحيح. تعاملت معها ليس حتى كممثلة ولكن كصديقة وهذه عادتي في كل أفلامي. لابد أن أصاحب الممثل، لابد أن أحس أن الممثل أو الممثلة.. أختي، جاري، شخص يعيش معي في البيت.. مثل زوجتي. لذلك فلابد أن أكسر الأشياء التي أشعر أنها تعوقني لعمل مثل هذه الصداقة. وعندما بدأنا في مرحلة كتابة السيناريو، كانت هي متحفظة لأن شخصية الأم ليست محورية وتحديدا كانت قلقة من القصص الجانبية، خافت على توازن المساحات. بالطبع كان عندي تصور في خلفيتي عن شخصية فاتن حمامة ولكني لم أعر هذا التصور أي أهمية لأني كنت قد قررت أن أعمل معها ولأني فعلا أحترمها. فاستبعدت أي آراء مسبقة فيها لتحقيق هذا، وقررت أن أسير وراء تجربتي الشخصية معها. كانت فكرتي المسبقة عن «فاتن» أنها شخصية قوية. فقلت لنفسي: «هذا ليس مزعجا.. أنا أتمنى أن أتعامل مع ند لي وليس شخصا أقل.. المهم هو ألا تعوقني هذه الندية عن أن أبدع كمخرج كما أرغب.. أنا لا أريد ممثلا ضعيفا. كان يشاع عنها أنها متسلطة وتتدخل في كل شيء، وكنت أعرف عنها ذلك ولكني كنت أضع كل هذا في سياقه.. بمعنى أنها معلومات قد تكون مهمة بالفعل بالنسبة لمخرج ليس واثقا من نفسه، ولكن بما أني أعرف قدر نفسي فليس لي علاقة بآراء مخرجين آخرين فيها. بعد هذا التحفظ الذي أبدته، شرحت لها أن هذا النوع من السينما هو الذي أحبه، وما هو معترضة عليه، هو بالتحديد محور سحر الفيلم، وتفهمت الأمر تماما. بشكل عام، الحوار بيننا كان سلسا ولم تكن أبدا المشكلة في فاتن، المشكلة في البداية كانت في أن واقعة ما حدثت بدون ذكر أسماء أبطالها، من طاقم الفيلم استفزتها واستفزت سمة التسلط عندها.. كان ذلك في البداية فقط ثم ما لبثت أن هدأت الأمور معها. أثناء العمل أقسم أن هذه السيدة أعطتني أقصى جهد حتى أنني عندما كنت أتعب كانت تدفعني، كانت حنونة جدا معي ولم يحدث بيني وبينها أي صراع. وكنت أحاول من خلال هذه العلاقة الدافئة أن أتعامل لا مع «فاتن حمامة» الشخصية المتحفظة ولكن مع «فاتن حمامة» أخرى حاولت أن أصل إليها عن طريق فك هذا التحفظ وإذابته، حاولت أن أزيل الغلاف الذي كانت بشكل لا واع تحيط به نفسها.

كنت أتعمد أن أصدمها أحيانا، أفاجئها بكلام خارج الفيلم وبعيدا عن شكل الحوار الذي يمكن أن يدور بين «فاتن حمامة» كما هي معروفة وبين أي شخص يتعامل معها بهذه الصورة. كنت أعاملها من نفس المدخل «الحسي» الذي أتعامل به مع كل الممثلين الآخرين.. وكان كل شيء لا يمكن هي أن تتوقعه ولكنها كانت دائما تستجيب في الاتجاه الذي أريده للفيلم. فعلت هذا مثلا في المشهد الذي كانت تجلس فيه مع ابنتها التي تشكو لها بأنها لم تعد تستطيع أن تتحمل وتريد أن تتزوج.. هذا نوع من الحوار غريب عليها، كان لابد أن أؤهلها له باستخدام هذا المدخل الحسي. وأعتقد أن أكبر إنجاز لي مع «فاتن» هو جزء المعايشة الذي حققته معها في عالم «شبرا». جعلتها تعايش نساء شبرا، كيف يتكلمن، كيف يغضبن، كيف يتشاجرن، كيف يزن.. كيف هن طبيعيات لا كما تصورهن مسلسلات التليفزيون. كان مجهودي معها يرتكز على فكرة أن تتصرف بطبيعتها ولكن من منطق وموقع هؤلاء الناس، أن تمسك بالمشاعر الحقيقية للشخصية بدون أي محاولة لتصنع أن تكون شعبية. أنا أعرف نساء شبرا، النساء اللاتي عشت بينهن، كم هن شامخات ونبيلات.. أمي كانت امرأة منهن.. وكم كانت تتمتع هذه المرأة بقدر هائل من العظمة الداخلية في هدوء.

* خيري بشارة ـ حوار حول تجربته مع الممثل أجرته نادين شمس ـ مصدر سابق

(٧٤)

«الحوادث»: بما أنك تتحدث بهذه الصراحة، فما هي حكاية «قسم الفقراء» التي أقسمته أنت وزوجتك البولندية، وهي أم ابنك وابنتك؟

تجلجل ضحكته في الفضاء المحيط بحلبة الملاكمة ويقول: نعم أقسمت أنا وزوجتي أنني لن أتغير وسأظل هكذا لا أصنع إلا ما أحب ولا أقدم إلا ما أؤمن به.. ولا يهم بعد ذلك أن أموت فقيرا أو غنيا.. ويصمت لحظة.. ثم يتحدث بصوت خافت وكأنه يذيع سرا خاصا: هل تعلم مثلا، رغم أنني أعيش كما أحب: أملك سيارة معقولة وشقة بها كل الأساسيات، مدين بثلاثين ألف جنيه؟.. ولكني سعيد ولا أشكو.. ولن أشكو لأنني حتى الآن لا أفعل إلا ما أريد.

ويعود إلى لهجته المرحة.. فيقول: كان لحكاية قسم الفقراء هذه قصة أرجو أن تسجلوها كما هي إذا أردتم فلقد كان من المفروض أن أخرج المسلسل التليفزيوني الذي يصور الآن باسم «آن الأوان» وهو إنتاج مشترك بين الصندوق العربي للإنماء الاقتصادي والاجتماعي واليونسكو العربي. وقد ظللت أعمل على السيناريو لمدة عام ونصف العام وكنت كلما سألت عبد الوهاب سلطان المدير العام للصندوق، متى سنبدأ يقول «ما معنا ولا فلس»!. وفجأة دعاني في الكويت وذهبت وأنا أعتقد أن أول شيء يجب أن نفعله أن نتعاقد.. ولكني فوجئت به يقول لي أنه دعاني لنتعارف.

ويقول خيري بشارة: لا تدرون الإحباط الذي شعرت به في هذا اللقاء.. هل تحضر فنانا من القاهرة للكويت لتتعارف عليه.. ثم تسند الإخراج لمخرج آخر.. لماذا لم تحضر أنت إذا أردت أن تتعارف.. لقد خسرت بفقدان هذا التعاقد خمسين ألف دولار كانوا من الممكن أن يحلوا كل مشاكلي.

ولكن هذا الموقف جعلني لا أفقد كبريائي، وقلت إلى الجحيم للمسلسل وللخمسين ألف دولار.. وعدت إلى بلدي لأقترض مبلغا وكاميرا وفيلما صافا لأصور به مشاهد المولد.. وضحك علي زملائي. وفي ليلة بعد هذه الحادثة تحدثت مع زوجتي وقلت لها: بصراحة أنا لن أتغير.. سأصنع فقط الأشياء التي أحب أن أصنعها فقط.. ولذلك يمكن أن نموت ونحن مفلسين.. لذلك هل توافقي أن نقسم سويا قسم الفقراء؟.. فضحكت زوجتي وقالت: ليس عندي أي مشكلة لقد صبرت معك أكثر من ٢٠ سنة وأعتقد أن الباقي ليس كثيرا.

ويقول بالمناسبة زوجتي بولندية.. لكنها بعد ٢٠ سنة في حي شبرا أصبحت مصرية أكثر مني، تتحدث بلغة ولهجة أهالي حواري شبرا وأنا سعيد بذلك.

* حوار مع مجلة الحوادث ـ ٩ مارس ١٩٩٠

(٧٥)

الكابوريا في اللابوريا

لا أعرف على وجه الإطلاق ما هي «اللابوريا» التي ورد ذكرها في فيلم «كابوريا» بأغنية يغنيها أحمد زكي في حالة مرح وانبساط شديدة جداً.. ولكني أعرف «الكابوريا» نفسها بالطبع كحيوان بحري لزج يأكلونة لأسباب جنسية فيما أعتقد، وإن كنت لا أطيق منظره ولم آكله شخصيا في حياتي كلها أيا كان حجم خسارتي. ولكني أظل في كل الحالات لا أعرف علاقة الكابوريا باللابوريا، ولا أتصور أن أحمد زكي يعرف ولا خيري بشارة مخرج الفيلم أيضا.. ولكنه مجرد توافق لفظي بين كلمتين بهدف صنع أغنية تصور الاثنان أنها يمكن أن تكون شعبية جداً فتنجح ويرددها الناس في مظاهرات صاخبة في الشوارع ومحطات مترو الأنفاق، فينجح الفيلم نفسه «ويكسر» الدنيا.. لأن شرط نجاح أي أغنية الآن إلى حد الهوس هو أن تكون كلماتها غير مفهومة.. ويا ريت تكون «صايعة» و«مخربشة» أيضا. (...)

ولكنني أعتقد أن هناك سبباً آخر لهذه الأغنية وغيرها في فيلم «كابوريا»، هو أنها كانت مجرد «نزوة فنية مجنونة» أراد أحمد زكي وخيري بشارة أن يجرياها في فيلم مليء بالنزوات.. بل أعتقد أن الفيلم نفسه هو مجرد نزوة راودت صانعيه جميعاً.. من المؤلف الجديد عصام الشماع إلى البطل أحمد زكي والمخرج خيري بشارة وحتى المنتج الجديد حسين الإمام. (...)

قد يكون جديدا وجريئا.. وقد نكون نحن الأغبياء لأننا لم نفهمه.. ولكنه بالتأكيد لم يكن ممتعا.. حتى أنني خرجت منه لأقضي ليلة كاملة مع بعض الأصدقاء نتحدث عنه في محاولة للفهم ومراجعة أنفسنا، وأنا شخصيا في منتهى الغيظ.. لأنني أحب أحمد زكي جدا..

وأتحمس لأفلام خيري بشارة جدا.. فإذا كانت حولهما في هذا الفيلم عناصر كثيرة موهوبة حقا.. بل إذا كان في «كابوريا» نفسه أشياء جميلة حقا.. فلماذا يبدد هؤلاء الشبان الموهوبون طاقاتهم عن عمد في أشياء مدعية ومتحذلقة ومفتعلة إلى حد البرود؟ (...)

هكذا ومن خلال مشاهد طويلة جدا ومكررة إلى حد الملل، نكتشف مدى تفسخ وانهيار هذه الطبقة الغنية جدا التي تعيش في هذا القصر والمزرعة والاسطبل شديدة البذخ، فلا تملك تبديد الملل إلا بالرقص والغناء والشراب والمجون والخيانات الزوجية، ثم المراهنة على البشر بدلا من الديوك بهدف إغراق فراغهم وخوائهم الروحي والعاطفي في الملذات وفيما يذكرنا طول الوقت «بالدولشي فيتا» لفيلليني.. ولكن بينما كان تفسخ هذه الطبقة الراقية واضحا عند فيلليني، من خلال انهيار قيم كاملة في المجتمع الأوروبي فيما بعد الحرب الثانية، ومن خلال تراجع القيم المسيحية نفسها.. فإننا لا نفهم شيئا على الإطلاق عن طبقة رغدة وحسين الإمام التي يفضحها فيلم «كابوريا» لأننا لا نعرف ماهي هذه الطبقة أصلا، ولا أين توجد، ولا ماهي مشكلتها فلا نصدقها لثانية واحدة.. فمثل هذه الحياة اللاهية بهذا المجون يمكن تصور وجودها مثلا عند أرستقراطية ما قبل ثورة يوليو.. أما الطبقة الجديدة التي تملك كل هذا البذخ والجنون في التسعينيات.. فلقد صعدت أصلا من أصول منحطة لا تمارس هذا النوع من المتع، ولا تتحدث مثلا بالفرنسية التي يقدم الفيلم عبارات كاملة مهمة منها دون أن يكترث أحد بأن أفهمها أنا الذي لا أعرف الفرنسية لأن أبي أدخلني المدارس الحكومية المجانية!

فما هو نوع العمل الذي يمارسه حسين الإمام مثلا بحيث يملك كل هذه الثروة.. وبحيث ينفق العشرة جنيهات فتعود له الفا كما قال لأحمد زكي في المطعم الصيني.. وماهو مغزى المطعم الصيني نفسه بالمناسبة ومشاهد عديدة أخرى قد يكون كل منها جميلا وساخرا على حدة، ولكن من الصعب فهمها في نسق واحد متكامل.

* سامي السلاموني ـ مجلة كل الناس ـ ١٠ سبتمبر ١٩٩٠

(٧٦)

الخروج من المياه العذبة

عندما شاهد خيري بشارة فيلم «سمع هس» لشريف عرفة، الذي لم يعرض جماهيريا بعد، انبهر انبهارا شديدا، وأعلن بعد خروجه من دار العرض: «هذه هي السينما كما يجب أن تكون». وكتب على غير عادته مقالة يشيد فيها بالفيلم الجميل.. ولكنه – أي خيري – قال إن الواقعية قد إنتهت، وإن تجربة «سمع.. هس» الاستعراضي الغنائي تثبت هذا.. وأنه من الآن وصاعدا، سيقدم سينما جديدة، غير التي قدمها، وأنه مصر على هذا، سواء رضي النقاد عنه أو لم يرضوا.

وفات خيري بشارة أن «سمع.. هس» يكتسب قيمته كونه عملا واقعيا في جوهره، لو اتفقنا على أن الواقعية في معناها الأعمق هي أن ترى الواقع وتفهمه، لا أن تصوره فحسب.. وبالتالي فليست الحارة والمعدمون والبيوت الآيلة للسقوط والمشاجرات والمقاهي، من الشروط التي يجب توافرها في «الفيلم الواقعي»، فالمهم والمقياس الذي لا يخيب، هو رؤية الفيلم، وقدرته على النفاذ ببصره ووعيه وبصيرته إلى جوهر الأمور.. وإن الواقعية برحابتها، يمكن أن تقدم فيلما استعراضيا وغنائيا، من دون أن يؤثر هذا أو يقلل من قيمتها.

وأخيرا.. يقدم خيري بشارة، صاحب «الأقدار الدامية» و«العوامة ٧٠» و«الطوق والأسورة» و«يوم مر.. يوم حلو» فيلمه الجديد «كابوريا» الذي يحقق فيه ما اعتقد أنه «السينما كما يجب أن تكون».. فماذا فعل؟ (...)

من القواعد المبدئية، والتي يعرفها خيري بشارة تماما، أن تتواءم تصرفات أي شخصية مع طبيعتها وأبعادها.. ولكن لأن كاتب السيناريو هنا، «عصام الشماع» لم يحدد طبيعة شخصياته، وأبعادها، لذا جاءت تصرفاتها مفتقدة لأي تبرير مقنع.. وامتد هذا الخلل ليؤثر بالسلب على مجمل العلاقات التي يشوبها الغموض.

فمثلا بدا أحمد زكي بالجينز الذي يرتديه، وبحلاقة شعر جانبي رأسه، على طريقة «البانك». وبطريقة سيره المستهترة، أقرب إلى صعاليك الشوارع. ويتأكد هذا البعد في شخصيته عندما يدخل في معركة ضد طرف، لحساب طرف آخر، نظير المال.. أي أنه من الممكن أن يفعل أي شيء في أي وقت، من دون أي رادع خلقي.. وببلاغة، يعبر أحمد زكي بنظراته الحادة ولفتاته المستهينة، عن هذا الجانب.

لكنك تفاجأ به، عندما يذهب إلى قصر السيدة الثرية، بأنه يتعفف عنها، كلما راودته عن نفسها.. وبينما يظل طوال عرض الفيلم نهما إلى المال، ويصارع من أجله باستماتة، على حلقة الملاكمة التي تقام في بهو القصر، تفاجأ به مرة أخرى، عند نهاية الفيلم، بإلقائه عشرات آلاف الجنيهات في وجه السادة، لأن له «كرامة» أو شيئا من هذا القبيل؟!

وبالمثل، تأتي شخصية المرأة الأرستقراطية، مرتبكة تماما في بنائها، وبالتالي سلوكها وتصرفاتها، فهي تبدو لا يهمها إلا متعتها، ومزاجها، وتجاوزات بنمط حياتها، مسائل الشعور بالذنب، ولكنها، في أحد المواقف تنطلق في خطاب مؤثر، تحاول فيه أن تقنع «الصعلوك» بأنها امرأة شريفة، طيبة الفؤاد، يخونها زوجها ولا ندري إذا كان خيري بشارة مقتنعا فعلا بهذا الكلام الفارغ أم لا؟

وتأتي شخصية الزوج، في افتعالها، لتعبر بجلاء عن التسطح الشديد في وعي الفيلم، وعدم قدرته على رؤية أبسط حقائق الأمور... فهو، «حسين الإمام» يعاني الملل والسأم، شأنه في هذا شأن طبقته، التي لا نراها تفعل أي شيء طوال الفيلم.. إذن فمن أين يأتي بالمال.. يجيب وهو يتناول طعامه في «مطعم صيني»، شارحا الأمر لملاكم الشوارع، أن الأموال تأتي وحدها؟ وهذه هي مشكلته، كلما صرف منها ازدادت!! هي تدور في فراغ لتعود أضعافا مضاعفة، لذلك فإنه لا يعمل، وبالتالي يعاني فراغا قاتلا للروح.

وهنا في هذه «الخزعبلة» الخطيرة، لابد من أن نتوقف لحظة لتسأل: منذ متى وفي أي مجتمع، يأتي المال هكذا من فراغ، كما لو كان يسقط على المحظوظين – في الفيلم على المساكين – من السماء، وهل هذه هي السينما الجديدة كما يجب أن تكون، حسب رأي مخرجنا.. خيري بشارة؟ (...)

«كابوريا».. يضيء النور الأحمر أمام خيري بشارة، ذلك الصياد الماهر الذي أكد في أفلامه السابقة قدرته على اختيار «موضوعاته». ومهارته في نسج أسلوبه المميز، وها هو يدفعنا في هذه المرة إلى تحذيره – وهو يهاجم الواقعية منتشيا، هاجرا مياهها العذبة – من أن يصبح مجرد «كابوريا» يتسلى بها الصيادون في المساء!

* كمال رمزي ـ مجلة فن ـ ١٩٩٠

(٧٧)

«كابوريا» خيري بشارة ظاهرة قاهرية: سأخرج من المياة العذبة لأستمتع بالمياة المالحة

في القاهرة شاهدت في «كابوريا» في عرض خاص بالنقاد والأصدقاء عشية اطلاقه، ثم شاهدته مع جمهور سينما «بيجال» في شارع عماد الدين الشعبي. خرجت من المشاهدة الأولى مقتنعا بعدم نجاح خيري بشارة في تجربته الجديدة، وخرجت من العرض الجماهيري مقتنعا أن بشارة حقق فيلما ترفيهيا ظريفا ولم يعد يصدمني معظم ما كان بدا لي في المشاهدة الأولى، ساذج وكاريكاتيري.

وبعد المشاهدة الثانية لـ «كابوريا» كان اللقاء مع مخرجه السعيد بالنجاح الجماهيري الصاخب والغاضب شيئا ما من موقف النقاد القاهريين من تجربته الخامسة في السينما الروائية الطويلة.

قال خيري بشارة: «أنا لا أحب برغمان ولم أحب أفلامه التي شاهدتها لكنني أعرف أن غمان فنان عظيم وقد أحب بجنون «حنين» لتاركوفسكي ولا أحب كثيرا «ستالكر» على الرغم من أن كونه فيلما عبقريا، هذه مسألة علاقة بقلبي، لكن قلبي لا يمكن أن يلغي عقلي.

الكتابات النقدية في مصر قاصرة وفيها قدر كبير من التضليل. الناقد متقولب، وضع نفسه في إطارات نظرية متعلقة برؤيته للسينما. وقد يكون عاشقا للشكل في السينما يعطيه الأولوية على أي شيء ثان هذا من حق الناقد، لكن، حتى داخل هذا الانحياز، لابد من تطور مستمر في نظرة الناقد.

أشعر أن النقاد السينمائيين في مصر أقل مني ثقافيا وحياتيا ثم أقرأ لناقد يتهمني أنني تطرقت للطبقة الأرستقراطية المخملية وأنا أجهلها، أنا مقتنع أنني على الأقل أعرفها أكثر منه، وأعرف النقاد القاهريين شخصيا، وهم يعرفونني، وأنا أعرف أنني شخص يتحرك في الحياة لدي مساحة أوسع داخل بلدي وخارجه وعلاقتي بالحياة أعنف من علاقتهم بها. ولا أعتقد أن المغامرات الحياتية

التي كونت خبرة الناقد أغنى مما عاشه المبدع، فأي مبدع منا لديه خبرة أعلى. (...)

* ما الذي جعلك، بعد أفلامك الأربعة الأولى، تنقلب فجأة مندفعا إلى نوع مختلف تماما عن الخط الواقعي الذي كنت سائرا عليه؟

ـ على المستوى الشخصي، أنا طول عمري «كابوريا». أفلامي الأربعة الأولى على الرغم من كل العواصف التي تحملها حققتها بوعي ذهني شديد وفي كل مرة كنت أسابق نفسي باحثا عن كيفية التخلص من سيطرة هذا الوعي الذهني علي. كان كاتب الكابوريا في داخلي، وكبت رغبة التمرد الدائمة في داخلي.

أثناء تصوير «يوم مر ويوم حلو» شعرت أنه آخر فيلم أقول فيه كل ما في وسعي أن أقوله عن واقع ما، وكيف أتعامل معه سينمائيا. بعد الانتهاء من «يوم مر ويوم حلو» جلت به في المهرجانات، قرطاج ونانت، وميونخ، ومهرجان في البرتغال. وعلى الرغم من الاستقبال الحار للفيلم شعرت أنه يشكل آخر نقطة في علاقتي مع السينما إلى الآن، وأنه من الفيلم التالي سأبدأ في علاقة أخرى، علاقة أكثر تحررا.

أنا معجب جدا بالأفلام الصينية الشابة التي شاهدتها في رحلاتي وأشعر أنها تحمل حرية تعبير أحسدها عليها. أتكلم من حيث الشكل طبعا.

وأنا أحقق أفلامي التسجيلية وأعمالي الروائية الأربعة قبل «كابوريا» كنت أمينا مع رؤيتي لموضعي بالنسبة للسينما. كنت أرى أن دوري في السينما هو دور تنوير، درب رفاعة الطهطاوي نفسه وطه حسين ولويس عوض.

اليوم، من حقي أن أتغير، أنا ديمقراطي مع نفسي قبل أن أكون ديمقراطيا مع الآخرين. في داخلي أشياء مكبوتة لابد أن أعطيها فرصة للخروج، أشعر أنني كنت ديكتاتورا على نفسي واليوم أعامل نفسي في منتهى الرحابة وأرى أن «كابوريا» أقرب فيلم لتركيبتي الشخصية الحقيقية، وهو بداية مرحلة سأقلب فيها كل شيء من دون أي رقابة ذاتية وسأخرج من المياه العذبة لأستمتع بالمياه المالحة. (...)

* هل تعتقد أن من أسباب عدم تحسن النقاد القاهريين – وعلى الأرجح – أن الحال سيكون مماثلا للماضي ليشعروا أنك تحقق أفلاما لهم؟

ـ في الحقيقة أنا هوجمت من النوعين، ونفس النقاد الذين يترحمون اليوم على المياه العذبة في الأفلام الأربعة هاجموني كثيرا عند إطلاقها.

وفي النهاية، لا يهمني كثيرا أن أمدح أو أذم. أنا أحقق الأفلام بصدق وأعتقد أن التاريخ هو الذي سيقيمني بشكل حقيقي. التاريخ لا يصنعه الزمن الحاضر والدليل «باب الحديد» الذي أعيد تقييمه ويعتبر تحفة ومن كلاسيكيات سينمتنا بعد أن كان قد تعرض عند إطلاقه لأشد الحملات.

وعندما أقدم على المزيد من التفكير في سؤالك أقول: نعم ربما أن هذا الكلام صحيحا، فالناقد – وهو إنسان غير مبدع – يرغب دائما في السيطرة، سيطرة خفية على المبدع وشيء مسيء بالنسبة إليه أن يفلت المبدع من هذه السيطرة.

على أية حال، أرى أن لدى النقاد من جيلي نوعا من التكلس، أنا مستغرب أن الجمهور يتجاوب ببساطة مع الجديد الذي يطالب به، بينما النقاد يطالبون بالتجديد وليس في وسعهم تقبل هذا الجديد. لديهم أفكار مسبقة ثابتة، يقينيون جدا، ولا مجال عندهم للشك وللتساؤل، أليس كل تاريخ العالم العربي في الفترة الأخيرة واقعا في نوع من اليقينية والأفكار المسبقة. ولا مكان فيه للشك!

* حوار مع سمير نصري ـ جريدة الحياة ـ ١٩٩٠

(٧٨)

لم أكن أعلم على الإطلاق إلى أين أنا ذاهبة، ذهبت وحدي. فقط رحلت وأنت تكون جريئاً في هذا العمر. أندهش عندما أفكر في الأشياء التي فعلتها، الطرق المهجورة التي وجدت نفسي فيها في الثالثة صباحاً. كنت ذاهبة للعيش مع صديق في انجلترا، لكن لأنني نسيت أن أجهز أوراقي منحوني أسبوعاً فقط أقيمه في الدولة ثم طردت من انجلترا وانتهى بي الأمر في مصر، وهناك ـ بدون أضواء ـ بدأ مشواري السينمائي كممثلة إضافية (كومبارس) في فيلم ملاكمة مصري. كان عليّ أن أكون مشجعة أمريكية، وأجلسوني مكاني لست ساعات كاملة. في النهاية رحلت لأن المخرج كان يصرخ في وجهي!

* النجمة كيت بلانشيت تروي حكاية مشاركتها كممثلة إضافية في أحد مشاهد فيلم «كابوريا»

(٧٩)

* قبولك لإخراج هذا الفيلم بعد رفضك له.. وهو الذي يقدمه علي بدرخان تحت اسم «الراعي والنساء» فسر على إنه موقف لا أخلاقي؟

ـ نعم رفضت ثم قبلت.. في البداية عندما طرح اسمي لإخراج الفيلم وجدت أنه ليس من الأخلاق أن أتعاقد على مشروع يخص مخرجاً آخر.. لأن الحوار رغم الاختلافات التي كانت بين منتج الفيلم حسين القلا وكاتبه وحيد حامد مع المخرج علي بدرخان كانت مازالت قائمة. رفضت بشدة لأن معنى قبولي هو القفز على مشروع لزميل وصديق. وحتى لا أسبب أي حرج لأي طرف من الأطراف ابتعدت واختفيت تماما.. ولابد أن يذكر أنني تعاونت مع علي بدرخان ومع المخرج محمد خان حول سيناريو وحيد حامد سبب الاختلاف والذي رفضه على بدرخان. وكان رأيي أن السيناريو جيد الكتابة وكنا ندفعه أن يتحمس ويحاول تقريب وجهات النظر المتباينة ولكننا فشلنا.

وعندما حدث أن الاختلافات وصلت إلى طريق مسدود وانسحب علي بدرخان وقرر أن ينفذ فيلمه بسيناريو آخر ومنتج آخر.. هنا اختلفت المسألة وانتفت المشكلة فوافقت على عمل الفيلم لأن قناعتي أنني لم أسلب عمل المخرج علي بدرخان، ومحاولة اتهامي بأنني لا أخلاقي محاولة سخيفة ويبدو أن البعض يحاول أن يعكس وجهة نظر خفية بالنسبة لي.

وتوضيحا أقول: حينما كان علي بدرخان يستعد لتنفيذ الفيلم ورغم الاختلافات التي حدثت أثناء التنفيذ رفضت أن أكون بديلا له.. وعندما ذهب ليقدم فيلمه لم تعد هناك مشكلة فقبلت العمل.. لم أنتزع حقه أبدا.. وإنما يظل هناك فيلمان يستلهمان نصا واحدا أجنبيا.. وتظل المسألة بالنسبة لي مغامرة مثيرة.

* ولكنك بإقبالك على هذا الفيلم سببت جرحا لعلي بدرخان زميل جيلك وصديقك، فالراعي مشروعه الذي يفكر فيه منذ سنوات؟

ـ لنفرض أن حلم يوسف شاهين أن يقدم «هاملت» هل هذا معناه أن يصادر حقي في أن أقدم رؤيتي لنفس العمل؟.. بالقطع لا.. وأرى أن قصة «جزيرة الماعز» ليست شيئاً خارقاً للعادة يتسابق حولها البعض، وقد تكون قد طرقت في عشرات الأفلام.. هذه مسرحية أجنبية على المشاع ومن حق أي فنان أن يتعامل معها.. ولا يجب أن يتهم بالإدانة.

والمخرج على بدرخان تربطني به زمالة قوية فنحن أصحاب دفعى واحدة، والذي لم يعرفه أحد أنني كنت أميل في بداية طرح اسمي لإخراج العمل في المرة الثانية للرفض لاعتبارات لها علاقة بعلي بدرخان وليس لها علاقة بالأخلاق.. لأني على يقين أن موقفي سليم تماما.. وأعلم تماما المتاعب النفسية التي تحدث عندما يغتال أحد مشروع زميل له وقد تعرضت لهذا الموقف عندما سرقت مني قصة وقدمت في فيلم باسم «كراكون في الشارع» واغتيل حلمي بدون أي مرجوع أدبي أو مادي. في النهاية عندي الثقة كاملة أن الفيلمين رغم أنهما لقصة واحدة سيكونان مختلفين تماما.

* حوار مع عفاف علي ـ مجلة صباح الخير ـ ٢٥ أبريل ١٩٩١

(٨٠)

وتجربتي مع «نادية الجندي» لا تقل خصوصية.. «نادية» ممثلة محترفة وفعلا تعطي كل طاقتها للعمل بشكل مذهل.. تحافظ على جسمها وقوامها دائما.. ببساطة هي فيها كل مزايا «الممثل المحترف» لكن مشكلتي معها أنها تنتمي لنوع سينما أعطته عمرها كله ليست هي السينما التي أحبها، بل تتعارض معها في أشياء كثيرة، ولكنها دائما وأنا أشهد لها بذلك، كانت تحاول أن تبذل جهدا في حدود قدرتها لكي ترضيني كمخرج. والحقيقة أن تجربتي معها أكدت لي نظرية لها علاقة بالممثل وهي أن أكبر مجهود يبذل هو الذي يكون بسبب الشخص أو الممثل الذي لا تنتظر منه أن يسبب لك متاعب بحكم أنه واع ومدرب وأكثر ثقافة. «سهير المرشدي» مدرسة مختلفة، هي نقيض «نادية» تقريبا، وكان من المتوقع أن تكون سهير هي الجاني الأسهل، الأكثر تفهما ونادية هي التي أبذل معها المجهود الأكبر.. ولكن ما حدث هو العكس، فالمجهود الذي بذلته مع سهير كان أكبر بكثير من الذي بذلته عصبيا مع نادية.

* خيري بشارة ـ حوار حول تجربته مع الممثل أجرته نادين شمس ـ مصدر سابق

(٨١)

«رغبة متوحشة».. ترد جديد.. لمخرج عنيد!!

عندما أبدى بعض النقاد اعتراضهم على التوجه الجديد للمخرج خيري بشارة في فيلمه «كابوريا»، راح خيري يضرب الهواء ويلوح بيديه متهما كل من خالفه الرأي بالتخلف وعدم القدرة - النقدية - على متابعة الجديد واستيعابه، وشهدت العديد من المساحات الصحفية «ثورة بشارة على زملائه النقاد» فقد مارس النقد قبل، وبعد عمله في مجال السينما التسجيلية، وطوى كثير من النقاد صحفهم، وأغمدوا أقلامهم واجتنبوا الرد على مزاعم خيري حرصا منهم عليه كفنان خلاق، راهن الجميع على قدراته الفنية، والفكرية، وأسهمت أفلامه الأولى في طرح مفهوم مغاير لتناول الواقع.. وأصبحت رائعته «الطوق والأسورة» واحدة من كلاسيكيات السينما العربية المعاصرة.

كانت حجة خيري هي رغبته في التمرد على الأشكال التقليدية لمعالجة الواقع، ومحاولة تقديم رؤيته من خلال النظم السائدة في الإنتاج، معتمدا بشكل أساسي على نظام النجوم - ما عدا العوامة ٧٠ - قد إعتمدت على نجوم شباك - نادية لطفي وشريهان وفاتن حمامة.. حتى تتاح له فرصة النجاح التجاري.. والوصول إلى مساحات عريضة من الجماهير.. وتحقق له ذلك في «كابوريا» لأسباب عديدة يتعلق بعضها بطريقة أداء أحمد زكي لشخصية حسن هدهد.. وحلاقته لشعره بشكل خاص، واستخدام الفيلم رياضة الملاكمة استمرارا لموجة استخدام الرياضات المختلفة - الكاراتيه والكنج فو والمصارعة بالإضافة إلى المفردات الجنسية وجو الحفلات الماجنة.

كان على الجميع انتظار العمل التالي لخيري بشارة الذي يكمل به مسيرته نحو التجديد والتطوير في أسلوب التناول والمعالجة، لكنه يفاجئ الجميع بقبوله «سيناريو» جاهزا للتصوير كتبه وحيد حامد عن مسرحية الكاتب الإيطالي أوجوبتي UGO BETTI «جريمة في جزيرة الماعز» التي نشرها عام ١٩٤٨ بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، «وإيطاليا تجتاز مرحلة الآثار المدمرة لهذه الحرب، حيث لا يقتصر الدمار على الماديات بل يشمل المعنويات» وإن اختار خيري - ووحيد - للفيلم اسما تجاريا «رغبة متوحشة» يداعبان خيال الجمهور، وخاصة أن بطلة الفيلم «نجمة الجماهير (!!) نادية الجندي» إحدى قمم السينما التجارية السائدة.. (...)

ويبدو أن نادية الجندي - كعادتها - كانت أقوى من المخرج الذي لم يستطع أن ينتزعها من أسلوبها الغليظ في الأداء وإن حاول الحد من مبالغتها في الحركة والإلقاء.. وعجز عن إجبارها على ارتداء الزي المناسب، أو تقديم المشاعر المتوائمة مع الشخصية.. فهي برغم هزيمتها النفسية وإحباطها الجسدي، وبرغم عزلتها «وثقل همومها» فإن المخرج - أو الممثلة - قدم لنا شخصية لا تأثير للأحداث عليها فهي تجيد الرماية وتصطاد الثعالب، قوية تقضي بعض وقتها في القراءة باللغة الفرنسية.. لكن ذلك كله لا يتحول إلى سلوك مناسب لطبيعة الشخصية بل نرى أمامنا نادية الجندي طول الوقت بينما استطاعت سهير المرشدي أن تطوع قدراتها الفنية لأداء دور العمة، التي حكم عليها بالنفي المادي والنفسي والجسدي دون إرادتها والتي ما لبثت أن منحت نفسها لأول قادم تشممت فيه عرق الرجال.. وراحت تصارع من أجل حريتها الاقتصادية والجسدية.. وتصل إلى ذروة الأداء في مشاهد الإفصاح عن رغبتها (المتوحشة).

ويبذل محمود حميدة جهدا خارقا لتقديم شخصية سيد غزال. فيرتدي فانلة صفراء تلازمه حتى لحظة موته، يحمل على كتفه حقيبة من القماش، لا يملك سواها.. مغامر.. مقامر يرتشف اللبن من ضرع الماعز.. كما يرتشف الحياة قطرة.. قطرة.. يرقص في مجون ويقترب من حافة السكر.. يحلم بالثروة.. وناهد التي حدثه عنها الزوج الخائن فعاش معها بخياله وأتي لاصطيادها.

لقد حاول محمود حميدة أن يكون سيد غزال، ونجح إلى حد ما.. وإن خانه التوفيق في العديد من المشاهد حيث نلمح ظلال أداء الفنان أحمد زكي، وإن كان ذلك لا يعيبه بل الخطأ لدى المخرج الذي لم ينبهه للمسات التأثير الواضحة.

لقد بدد خيري بشارة قدراته وملكاته الفنية التي بدت جلية في كل لقطة من لقطات الفيلم، بمحاولته - عبثا - أن يقدم عملا يتسم بالعالمية أو تجاوز الواقع المحلي، فلم تسعفه مسرحية أوجوبتي أو معالجة وحيد حامد في تحقيق رغبته المتوحشة وجاء العمل باردا ثقيلا، ممتلئا بالحرفة، وإن افتقد الصدق!!

*** علي أبو شادي - مجلة الثقافة الجديدة - سبتمبر ١٩٩١**

(٨٢)

رغبة خيري بشارة المتوحشة في كسب معركة نادية الجندي!

رغم أن كل فيلم هو كيان فني مستقل بذاته.. فلقد وجدت نفسي لا أستطيع الكتابة عن فيلم «رغبة متوحشة» لخيري بشارة.. دون أن أتذكر «الراعي» لعلي بدرخان.. ليس بهدف المقارنة بين الاثنين المأخوذين عن أصل أجنبي واحد هو مسرحية اسمها «جريمة في جزيرة الماعز» لكاتب اسمه «أجوبتي»، وبعد المعارك الصحفية المتبادلة بين الفريقين حول من منهما المخطئ ومن صاحب الحق وهي مسألة كانت مؤسفة تماما في حياتنا السينمائية الراكدة والرديئة والتي أصبحت تفتعل المعارك الوهمية بدلا من الأفلام الجيدة.

ولقد أسفرت هذه المعركة بالذات عن فيلمين تم إنجازهما في وقت واحد، ومن خلال سباق رهيب على طريقة «حلق حوش».. بل وكان ممكنا أن نراهما في وقت واحد أيضا لولا أن أحدهما لم يجد دار عرض.. ورغم الخلفيات الفنية والأخلاقية لهذه الحكاية المؤسفة والتي ليست موضوعنا الآن.. وإنما هو العملان كما خرجا بالفعل على الشاشة.. فلقد رأيت شخصيا جانبا إيجابيا مفيدا في الموضوع.. هو خروجنا نحن – المشاهدين – بفيلمين مختلفين عن أصل واحد.. يمكن أن تكون المقارنة بينهما شيئا طريفا نسلي به أنفسنا.. مادام الإفلاس أدى إلى التنافس حتى على «المعيز»..!

ولكن حتى المقارنة نفسها غير واردة ولا ممكنة الآن بين الفيلمين لأننا لم نشاهد بعد فيلم علي بدرخان.. وهنا لابد أن يثور سؤال منطقي وهو: فلماذا إذن لا نتحدث عن فيلم خيري بشارة كعمل فني قائم بذاته وبدون كل هذه المقدمة.. بل وبدون حتى الإشارة إلى أن هناك فيلما آخر عن نفس الأصل المسرحي الإيطالي ومن كان صاحب الحق في تقديمه ومن كان الغلطان؟

والجواب ببساطة هو أنه لا يمكنك أولا بشريا أو نفسيا أن ترى فيلما – أي فيلم – وأنت تفصل عن ذهنك تماما ضجة هائلة ارتبطت به وفرضت نفسها عليك من خلال صانعيه أنفسهم ومشكلتهم مع الطرف الآخر ولم تكن أنت المشاهد المسكين صانع هذه الضجة.. ثم لأنك ثانيا لابد أن تسأل نفسك فنيا بعد مشاهدة الفيلم هل حقق تصوراتك أو توقعاتك عنه وأنت تتابع هذه الضجة؟.. وهل كان يستحق فعلا أن نحول مسرحية إيطالية لكاتب مجهول إلى فيلم مصري.. وأرجو ألا يقول لي أحد إن الفكر الإنساني هو ملك للجميع ومن شكسبير إلى موليير.. وأن بؤساء فيكتور هوجو يمكن أن يكونوا موجودين في مصر بقدر ما هم موجودون في ساحل العاج.. لأن الإجابة البديهية الساذجة ستكون: نعم.. ولكن هل ستنجح في أن تجعلهم مصريين حقا؟.. ثم هل ستكون في قصتهم قيمة تستحق نقلها؟ (...)

إن خيري بشارة المخرج الموهوب سينمائيا والذي يرد أن يجمع بين المستوى الفني الراقي والنجاح الجماهيري من خلال نادية الجندي في وقت واحد – وهو طموح مشروع كما قلنا بشرط أن يقنعنا. ينجح بالفعل في «فرملة» كثير من مواصفاتها وشروطها ولزماتها المعروفة بحيث تصبح «نادية الجندي» مختلفة بما لا يمكن إنكاره.. وهو إلى حد كبير يضعها في إطار عمل فني متكامل. وضمن عناصر أخرى يأخذ منها كل منها حجمه ويؤدي وظيفته الفنية بحيث لا تصبح هي العنصر الوحيد المسيطر والمهيمن والذي يتحرك أي شيء آخر من حوله ويصب فيه فقط مثل أفلامها الأخرى التي تصممها بنفسها ولكن ينفذها لها آخرون.. ولكن المخرج الذكي ورغم كل سيطرته الواضحة على فيلمه بحيث يجيء كما يريد هو.. ينسى أن نادية الجندي هي مؤسسة سينمائية كاملة لها مواصفاتها الخاصة وشروط نجاحها التي اتفقت أو «تعاقدت» مع جمهورها على أساسها.. وأن هناك بالتالي حدودا ومحاذير لهذا التعاقد يمكن تعديلها أو تطويرها فقط ولكن ليس الخروج عليها وإلا فلن تبقى هي نادية الجندي فيتعرض العمل كله للخطر.. بينما لا يبقى هو نفسه خيري بشارة كما يريد ومهما بذل من «نضال جبار» في مقاومة النمرة وتقليم أظافرها.. والنتيجة أننا بشكل ما لن نكون أمام لا نادية الجندي ولا خيري بشارة وسيظل الفيلم نفسه معلقا بين هذه وذاك.. وأعتقد أن هذا هو ما حدث بالضبط. فرغم السيطرة الواضحة للمخرج على النجمة يكفي أن يسلم لها العنان قليلا لاختيار ملابسها بنفسها مثلا لكي تختار كما لابد أن نتوقع ملابس الكونتيسة وتتحرك وسط رمال الصحراء بخطوات المانيكان المحسوبة وقوامها الرشيق المشدود وحيث البنطلونات ضيقة جدا.. والبلوزات حديثة جدا وإحداها مكتوب عليها بالفعل «باريس» من جانب ونيويورك من جانب آخر.. لكي يفقد الفيلم كله مصداقيته بمجرد ألا يصدق المشاهد الشخصية ولا المكان.. وبينما تكون ابنتها المراهقة حنان التركي نسخة مكررة منها بالضبط فضلا عن رقصات الباليه، وكأن نادية الجندي هي التي صممت بنفسها ملابس حنان التركي.. تكون العمة سهير المرشدي هي الوحيدة التي تلبس فستانا بدويا أسود كئيبا مغلقا وكأنها هي «الحيطة المايلة» في هذا الفيلم التي لم يستورد لها

أحد بنطلونات من باريس هي الأخرى. وهذه ليست مجرد مسألة أزياء أو شكليات. وإنما هي فوضى أو تشويش في رؤية الموضوع والمكان أفلتت من سيطرة المخرج لكثرة ما خاض من معارك أخرى فيما يبدو. وهنا نجد أنفسنا أمام سينما راقية وجادة في بعض المواقع من الفيلم. ولكنها تضيع في «لخبطة» أكثر من مدرسة وأسلوب واجتهاد في مواقع أخرى ما بين التسجيلي والفانتازي والواقعي. فهناك رقصة بلدي عادية جدا واضح أن نادية الجندي فرضتها من خلال معركة ضارية ومن نفس النوع الذي يمكن أن نراه في فيلميها «الباطنية» أو «خمسة باب» مثلا. ولكن المخرج في محاولة لإثبات وجوده وفرض شخصيته على الرقصة يفرض عليها أغنية إيطالية و«خواجة» إيطاليا أنيقا «لابس برنيطة» بحجة أن محمود حميدة يحلم بهذه الرقصة. والمخرج يتصور أنه بهذه التحايلات الساذجة يجعل منها «رقصة خيري بشارة» بينما تظل في الواقع «رقصة نادية الجندي».

* سامي السلاموني ـ مجلة كل الناس – ٣١ يوليو – ٦ أغسطس ١٩٩١

(٨٣)

برافو. خيري بشارة

حتى تستمتع بهذا الفيلم. أنصحك بأن تخلع الطربوش والمونوكل والبدلة أم صديري وكرافتة، قبل أن تدخل دار العرض!

وما أقصده. هو أن تتحرر من كل الأشكال والضغوط والأفكار التقليدية. وتترك نفسك على طبيعتها. تسبح بانطلاق في عالم هذا الفيلم. وستكتشف مدى المتعة والنشوة. وستذوق من جديد معنى البهجة. متعة الفن. ونشوة التجديد. وبهجة الشباب.

الفيلم هو «آيس كريم في جليم» للمخرج المبدع خيري بشارة. الذي يذكرني ببدايات مجلة «صباح الخير» وجيل من الفنانين والمبتكرين الذين تمردوا على المفاهيم التقليدية، ورفعوا شعار «للقلوب الشابة والعقول المتحررة»، وانطلقوا يكتبون ويرسمون بجرأة وحرية، يضحكون ويسخرون، ويتبارون بخيال متوهج، وأحلام فنية تكسر الجمود والتخلف، وتفتح آفاقا جديدة للفكر والمعرفة.

وما فعله المخرج خيري بشارة في فيلم «آيس كريم في جليم» أنه اقترب بحب ووعي من جيل الشباب الحالي. ومس الوتر الحقيقي في أزمة هذا الجيل وحيرته في تحقيق الذات والبحث عن الوجود. وسط ظروف اجتماعية حادة، ومتغيرات سريعة. من سقوط الأيديولوجيات. ونهاية عصر بكل أفكاره وأغانيه. والدخول في عصر يزداد فيه الأغنياء، ثراء ووحشية ولهوا. ويزداد فيه صمت البسطاء ومعاناتهم وفقرهم. وأيضا تتوهج فيه فلسفتهم بالصبر والاحتمال والرغبة في الحياة الكريمة العادلة.

موضوع شديد الأهمية، التقطه الكاتب والقصاص الفنان محمد المنسي قنديل. وصاغه سينمائيا خيري بشارة في صورة إنسانية عذبة وجميلة. تتسلل إلى العمق . وتهز المشاعر دون تشنج أو حذلقة. وإنما في قالب من الموسيقى والغناء والمرح.

وهذا هو التحدي الفني الحقيقي. أن تتناول قضية اجتماعية لها جانب سياسي بالطبع. دون أن تجنح إلى التعقيد والمباشرة وتستلم مضطرا إلى التجهم وثقل الظل والمبالغة. وإنما تأخذ القضية بعين رسام الكاريكاتير الخلاق الذي يقول كل شيء بذكاء وابتسامة. وهو يدندن أيضا بالموسيقى والغناء. ويتركك على باب السينما منتعشا لتذهب إلى بيتك وأنت مازلت تفكر بصفاء ذهن، وقد سقطت عنك كل الغلالات السوداء. ولتكتشف أن الحل ببساطة. أن تكون أنت ولا أحد غيرك. أن تحتفظ بنقائك وصلابتك. وتقاوم كل الضغوط. ولا تتنازل.

وهذه ميزة الفيلم. إنه لا يعلق الأحلام على حلول مستحيلة قد لا تحدث أبدا. أو يطول الزمن لتحقيقها. وإنما يدعو لاكتشاف الذات. وفك القيود الشخصية للانطلاق.

* رؤوف توفيق ـ مجلة صباح الخير ـ ١٣ أغسطس ١٩٩٢

(٨٤)

فانيليا أو شيكولاته؟. آيس كريم في جليم. تناوله سريعا قبل أن يسيح في يدك!!

لا أعرف بالضبط ماذا كان في مخيلة المخرج «خيري بشارة» عندما شرع في تنفيذ فيلم «آيس كريم في جليم»؟ هل كان الوصول

إلى جمهور المثقفين والمتعلمين، الذين اعتادوا منه أفلاما تؤرخ بها السينما العربية، مثل «الطوق والأسورة» و«يوم مر.. يوم حلو»، أم كانت عينه على نوعية أخرى «شباكية» من التي يستهويها «رغبة متوحشة» في التهام الـ«كابوريا»؟ وأكاد أجزم أن الذي حدث، أو المحصلة النهائية هي لا هذا ولا ذاك، لا أبيض ولا أسود، إنما منطقة رمادية في المنتصف. فلا «الآيس كريم» يحتوي على البعد الفكري والموروث التراثي لـ«الطوق والأسورة»، وبالطبع لا يحمل الثقل السينمائي الرهيب للسيدة فاتن حمامة، ولا الأداء التلقائي البديع لطاقم «يوم مر..» مثل عبلة كامل، حنان يوسف، سيمون، محمد منير، محمود الجندي، والطفل الموهوب الذي لعب دور ابن «عيشة» الأصغر، بل ولا حتى الأدوار الأخرى الصغيرة التناثرة في الفيلم، التي أضفت بهجة وحياة وتدفقا للفيلم، هذا غير القصة البسيطة الجميلة والحزينة التي شدتنا جميعا وأقحمتنا لنعايش أسرة «عيشة» بأحزانها مواجعها ومعاناتها، وجعلتنا نريد الإسراع بتغطية عوراتها ومد أيادينا إلى الشاشة نطيب من خاطرها ونهون عليها. هذا هو البعد الإنساني الذي افتقده «آيس كريم»، فقد فوجئنا بمن يتشبه بـ«فان دام»، ذلك البطل الخارق التي بصقته هوليود في وجوهنا، فرأيناه يحمل الحديد ويحاول محاولات مستميتة لإظهار عضلات هي في الأصل ليست موجودة، فبدا الجسد مترهلا سمينا كله «خير وبركة». (...)

هذا البطل الفقير «دقة» يقطن في هذا الجراج في المعادي(!!!)، وسط الخضرة الجميلة وفيلات الطبقة الفاحشة الثراء، يجري في شوارعها الأنيقة على موتوسيكل، ويضع على أذنيه جهاز «ووكمان» شيك، ويستمع بدون توقف إلى أغنيات لـ«ألفيس بريسلي». أغنيات، بالمناسبة، تنتمي كلها إلى النصف الثاني من الخمسينيات، أي عندما كان أهل هذا الفتى الموفور الصحة لم يتقابلا بعد، حيث أنه ليكون قادرا على التحدث باسم الشباب، لابد أن يكون من إفرازات فترة السبعينيات على أقصى تقدير. وحيث إنني أعلم أنه ليس هناك أي نوع من «الصحوة» لأغاني الفيس بريسلي، فيصبح اختيار الأغاني، وعي في مجموعها عشرون أغنية على الأقل، شيئا مقحما على الشريط الصوتي للفيلم، الذي هو مثقل بالأغاني والموسيقى إلى أقصى الدرجات، فتسمع الأسباني واليوناني، الراي الجزائري والنيجيري، والكلاسيكي والعربي بأنواعه، من الهشك بشك إلى مجموعة منتقاة من الأغاني الوطنية لـ«عبد الحليم حافظ» «خللي السلاح صاحي»،الخ. هذا بالطبع غير مجموعة كبيرة من الأغاني وأنصاف وأرباع الأغاني المتناثرة في الفيلم. وتجدر الإشارة هنا إلى أن تجربة المحاولة للوصول إلى شكل للفيلم الغنائي، وفي قول آخر شكل الـ MUSICAL الذي سبقتنا إليه السينما العالمية منذ زمن سحيق، في حد ذاته، محاولة جريئة، يشكر عليها المخرج وتحسب له دون شك. ولكن مشكلة «آيس كريم في جليم» لا تكمن في أغانيه. فوراء الأغاني هناك فكر، دون شك. ومن هذا المنظور، هو أعقد أفلام خيري بشارة على الإطلاق. فها هو هذا المخرج الجاد والمبدع، والذي يعتبر دون أدنى مجاملة، علامة هامة في الخط البياني المتصاعد لتطور السينما المصرية، أقول ها هو يبدأ الاعتراف على نفسه. فيقول بمنتهى الوضوح والصراحة إنه صار في احتياج لمراجعة نفسه، فيواجهها بقسوة ويحاسبها على مفاهيم وأفكار ومعتقدات كانت بداخله وأصبحت في خبر كان. يتحدث عن رغبات طالما كانت مكبوتة بداخله، عن تطلعات وأحزان وإفرازات أزمنة وشخصيات بعينها أثرت فيه وتأثر بها وربما يشعر بأنها أجلت من خط سيره في الحياة. هي شكوى من «الدنيا» وتعبير عن إحساس بالغبن قد آن الأوان لتحويله إلى ابتسامة جميلة.

* محمد شبل ـ مجلة كل الناس ـ ١٤ أكتوبر ١٩٩٢

(٨٥)

«الأفلام لها عمر خاص بها.. بعضها عجوز ينظر للماضي في حنين ويندم لعجزه عن تغيير العالم وبعضها مثل آيس كريم في جليم في عمر المراهقة.. شره لاكتشاف العالم الآتي.. مؤمن بأن القادم ملك له والمستقبل في قبضته» ـ المخرج أمير رمسيس «أنا متفتح عموما في علاقة الناس بالفن، وباستوعب قدر الإمكان إن الناس بتحب حاجات مش باحبها أو العكس.. لكن كل ده بيتكسر عند صخرة آيس كريم في جليم.. الناس اللي الفيلم ده مؤثر في حياتهم بتربطهم تلقائيا حاجات تانية كتير.. والناس اللي بيتعاملوا معاه باعتباره فيلم عادي.. فيه شرخ بين ذوقي وذوقهم مهما كانت اعتبارات التقارب.. آيس كريم في جليم بصورة أو بأخرى هو فيلم حياتي» ـ الناقد أحمد شوقي

«لسة شايف أحد أفلامي المفضلة «آيس كريم في جليم» في سينما زاوية. طبعا حافظه وبسمَع الكلام معاهم وبغني مع كل الأغاني،

فيلم حبيته وانا صغير وعمري ما كبرت عليه، بشوفه كأني في نفس سني وقت ما نزل. آخر نص ساعة لسة بتأثر فيا نفس التأثير. بزعل على موت عم زرياب، عايز آية تختار سيف، بتخض لما سيف بيقول «أقدم شغلانة في التاريخ» بحب لقطات طيور النورس وسيف بيغني «انا جوا دماغي حاجات هاتغير وجه الكون». وتحية خاصة لكلمات مدحت العدل. أعتقد لو عايزين نختار فيلم لجيلنا من عقد التسعينات مش هانحتار ونختاره». ـ المخرج عمرو سلامة

«يكفى آيس كريم فى جليم أنه قدم تحية عذبة لجيل الشباب، ولحقه فى التعبير والحرية التى يعبر عنها طائر النورس فى السماء، يكفيه تلك الروح المتفائلة التى تصل إليك مع كلمات أغنية النهاية: آيس كريم فى ديسمبر/ آيس كريم فى جليم/ الناس حاسين بالبرد/ وفى قلبنا شم نسيم، أغنية متحدية وجميلة، وجيل جديد يعلو صوته بالغناء يريد أن ينتزع الاعتراف: لو شمس الدنيا دى غابت/ أنا شمسى تشق الغيم». ـ الناقد محمود عبد الشكور

*ردود فعل معاصرة كتبها أصحابها على موقع فيس بوك عن الفيلم الذي هاجمه أغلب النقاد وقت عرضه

(٨٦)

الأخ.. الصديق.. الفنان.. أستاذي.. خيري بشارة..

وحشتني جدا جدا جدا.. زي ما يكون عدى على سفرك سنة.

أرجو أن تكون الأمور عندك تمام التمام ومهيأة تماما لإبداعك الجميل.

أطمئنك أولا على آيس كريم في جليم..

حضرت أنا وعمرو دياب حفلة ٦ يوم الثلاثاء الماضي في سينما التحرير دون علم أحد.. وكانت استجابة الناس رائعة لدرجة أذهلتني وأسعدتنا أنا وعمرو تماما. الإيرادات عالية وجميلة ومحمد العدل جايبلك معاه كشوف إيرادات جميع الأفلام – أعلاها آيس كريم.

حضرت حفلة عيد ميلاد خلود في لاكلوش دور وكان هناك مجموعة كبيرة من الفنانين والمنتجين وتحدثوا معي جميعا عن الفيلم وهنأوني والفيلم عامل سوكسيه عالي قوي. مرسل لك أعداد من صباح الخير وروز اليوسف والوفد وسترى كم هو رائع وبديع هذا العمل الذي أبدعته قريحتك المجنونة والجميلة والمسمى آيس كريم.

عمرو دياب قرأ سيناريو فيلم «مال القمر». لم يعجبه وقال إنه لم يفهم منه شيئا.. وطلب مني أن أقرأه.. فاشترطت عليه لن أقول رأيي فيه إلا بعد أن يقرر لإبراهيم شوقي هل سيقوم ببطولته أم لا.. وفعلا اعتذر لإبراهيم شوقي عن الفيلم لأن على حد قوله لم يفهم منه شيئا وقد تعمدت أن آخذ السيناريو ولم أقرأه إلا بعد أن سافر عمرو دياب إلى مونت كارلو.. حتى لا يسألني رأيي.. يطلبني عمرو دياب يوميا من مونت كارلو لمدة ساعة ليحثني على بداية كتابة فيلمنا المشترك «عامل البوتاجاز» وقد تحدث في هذا مع إبراهيم شوقي على أن يبدأ التصوير في شهر ١١ ما رأيك؟

أرجو سرعة الرد تليفونيا أو في خطاب.

على فكرة: طلب مني عمرو دياب طلبا غريبا وهو يحدثني في التليفون وهو أن يشاركني مجدي النجار في كتابة أغاني الفيلم بعد أن أنتهي من كتابة السيناريو والحوار وقد رددت عليه بأن هذا شيء سابق لأوانه وهو متروك لخيري بشارة عندما يأتي ويكتمل السيناريو ولو كرر هذا الطلب ثانية.. سوف أرفضه بشدة.. ما رأيك؟! المفروض أن يعلم أنه عندما يتركنا نعمل دون تدخل طفولي فكل شيء دائما أفضل.

لا أعلم أن كنت سأستطيع المجيء إليك أو لا. محمد العدل تنصل من اتفاقه معي ومعك على موضوع التذكرة.. وقال لي ما دمت مسافرا من أجل شغل إبراهيم شوقي فلماذا لا يقطع لك إبراهيم شوقي التذكرة وبدل السفر.. لم أشأ أن أجادله.. على كل حال أرجو أن تكون على اتصال دائم بي كي أعرف مبدئيا في أي توقيت سيكون رجوعك بإذن الله.. وما هو الوقت المناسب لك لدخول فيلم جديد سواء كان عمرو أو غيره.. إذا كان عمرو.. ارسل لي بأي طريقة أن أبدأ في موضوعه.. وهل سيسمح الوقت بعد رجوعك للتعديلات.. وتحضير الفيلم أو لا.. على أساس بداية التصوير في نوفمبر.

هل أتحدث مع إبراهيم شوقي أو أترك إبراهيم شوقي حتى يحدثني؟
تحدثت مع مونيكا عدة مرات.. هي وروبرت وهما في أتم صحة وأسعد حال.. أدعو الله أن تعود إليهم في أتم صحة وسعيدا بم حققته.
كل الأشياء تجري على ما يرام بإذن الله أيامنا اللي جاية دايما أحسن.. أفتقدك جدا وما يعزيني ثقتي في أنك ستعود بفيلم عبقري كما هي عادتك دائما أيها المجنون المبدع والجميل تقول دائما أجمل الأشياء وأكثرها إثارة للدهشة وأنت تضحك وتسخر كما كان يفعل زوربا وكشأن كل الفنانين العظام دون حذلقة أو تعقيد وهذا سر عبقريتك يا أستاذي.
الجميع يهدونك السلام هدى - سارة عمر حتى آية الصغيرة
تحياتي وقبلاتي إلى أن نلتقي.
مدحت العدل
١٦ / ٨ / ١٩٩٢
ملحوظة: على فكرة يا خيري.. بعدما انتهيت من كتابة الرسالة جاءتني مكالمة من عمرو دياب من كان.. ومكالمة من إبراهيم شوقي.. سأذهب لإبراهيم شوقي بعد الظهر. أما بالنسبة لعمرو فهو يطمئنك على سير العمل ويسأل على وقت انتهائك من هذا الفيلم.. عموما عندما أجلس مع إبراهيم شوقي سأعرف منه تفصيلا ملامح خطتنا القادمة.
على فكرة فتحت مع عمرو موضوع مجدي النجار وأفهمته أن هذا طلب غريب وأنه مرفوض.. فكانت استجابته جميلة اعتذر.. وقال إنه لم يقصد أي شيء.. وسألني أن أعتبر كأنه لم يطلب مني شيئا.. وسوف يعاود الاتصال ليلا.. للاطمئنان على ما تم بيني وبين إبراهيم شوقي.
* رسالة من مدحت العدل إلى خيري بشارة بتاريخ ١٦ أغسطس ١٩٩٢

(٨٧)

حرب الفراولة
أي الأمرين أفضل؟ المال أم الحكمة؟.. قديما أجاب الفيلسوف «المال»، لأننا لا نشاهد غنيا يقرع باب الحكماء، في حين أننا نرى الحكماء يقرعون باب الأغنياء.
ففي «حرب الفراولة»، نشاهد غنيا يقرع باب الحكماء بحثا عن السعادة.. ولكنه حكيم من نوع خاص.. إنسان فقير يشبه الفلاح الفصيح في مصر الفرعونية الذي اغتصب الحاكم غلاله فأخذ يجأر بالشكوى إلى الملك العظيم (كن كإله النيل يجعل الأرض الجدباء أرضا خضراء.. لا تحرمن فقيرا مثلي من ملكه فمال الفقير نفسه..).
في حرب الفراولة شرائح اجتماعية متناقضة طبقيا وثقافيا تبحث عن السعادة.. والبحث عن السعادة هنا كبحث سيد هارتا عن الحقيقة في رواية هيرمان هسه.. كبحث أنكيدو عن سر الخلود في ملحمة جلجاميش.. وكبحث فوست.. إنه بحث لا يفضي إلى الغاية المنشودة من بداية الطريق.. حيث لا يتحقق في النهاية الكشف عن مكنون الأسرار.. وحيث يبدو الوصول إلى الحقيقة المشتهاة كالفعل العبثي لسيزيف.
ورغم عدم الفوز باليقين، فإن سحر «البحث» يكمن في ثراء «التجربة».. حيث يتبدى عبر طريق الاختبار والمعاناة.. كل ضروب الشقاء الإنساني فوق أمنا الأرض.. وحيث تصرخ الأشواق الإنسانية تواقة إلى عالم يسوده العدل.. وحيث تنشد الأرواح المعذبة التحرر والخلاص من الشرور الاجتماعية.. سحر «التجربة» أن الإنسان في بحثه لا يصل إلى الحقيقة المطلقة.. ولكنه يصل إلى معرفة نفسه وسر عذاباته وإلى إدراك جدلية علاقته بنفسه.. وجدلية علاقته بالآخر خارجه.. تلك المعرفة هي الإنارة الحقيقية في غياهب التجربة..
«ثابت» رغم ثرائه يموت ابنه فيتوقف عن الدوران مع عجلة الحياة.. ليسأل عن معنى كل حياته السابقة.. وفي أزمته واكتئابه يلتقي حمامة.. بائع متجول يحمل معه دون وعي كل حكمة وتجارب البسطاء والفقراء من الشعبيين.. ومتزوج من فراولة، بائعة ورد فقيرة وطيبة على شاكلته.. وتعيش مع ابنها من زوجها الأول المتوفي.. وهو صبي يعمل في ورشة لإصلاح السيارات. فراولة تنتظر

أن يوفر لها بيتا يعيشان فيه حتى تترك بيتها للصبي.
يعجب ثابت بحمامة.. فيوقع معه «عقد السعادة» التي إذا ما تحققت له يحصل حمامة وفراولة بمقتضاه على بيت ومال.
مغامرات البحث عن السعادة هي مرور عبر طرق تضيق وتتسع لكشف واختبار المجتمع بأفكاره وقناعاته.. من الظاهر تبدو المسألة كألعاب مسلية.. ولكنها في العمق، عبر التراكم بيان لصرامة واقعنا والأفكار السائدة المحركة فيه.
وحمامة عندما ينتقم من ثابت لا يغلق الدائرة.. فالمعنى الأعمق ليس في معنى الإنتقام للكبرياء الجريح.. وإنما في كيف تطورت اللعبة والمغامرة.. كيف يولد الأسى من السعادة.. وكيف يولد الجد من الهزل.. وكيف يولد العبث من الحكمة.. وكيف كشفت المصالحة والاتفاق عن تناقضات الواقع.
وربما كان شبح الابتسامة على وجه ثابت الذي يطالعنا في النهاية.. معبرا عن شوق غامض لم يدركه.. شوق إلى الموت السعيد.
* خيري بشارة ـ الكتيب الدعائي لفيلم «حرب الفراولة»

(٨٨)

هذا الاستهلاك مثلا لا أجده مع «محمود حميدة»، ببساطة لأنه يعرف ماذا يراد منه.. ما هي المساحة التي يجب أن يتحرك فيها فلا يتطوع للعب أدوار غير دوره كممثل. تعاملت معه أول مرة في «رغبة متوحشة» وفوجئت بالقلا – منتج الفيلم – يطلب مني أن أغيره وأختار ممثلا آخر للدور لأنه يريد سيارة يوميا أن تأخذه إلى دهشور حيث مكان التصوير! طبعا المسافة كانت بعيدة! ولكن حميدة مشكلته ليست مهنية ولكن إنسانيا هو ممكن يعطي الإحساس بالنفور للوهلة الأولى.. أذكر مرة أننا كنا نتناقش فقام فجأة دون أن يسلم علي وانصرف. من الممكن أن يفسر هذا التصرف بطريقة تثير الضيق ولكن مع الوقت والتعامل إكتشفت أنه شخص سهل وبسيط واستطعت إستبعاد هذا الإنطباع الأول وأن أعقد معه علاقة مثمرة على مستوى أدائه. في «رغبة متوحشة»، وفي أول يوم تصوير وبعد لقطتين لاحظت أن أداءه ليس هو المطلوب، وأنه «ماشي غلط».. أوقفت التصوير وقلت له هذا، فوجدت أن لديه نفس الإحساس، وبالفعل أعدت ما صورته مرة أخرى. تفهمه هذا ثم إحساسه بأنه لم يكن يؤدي الأداء المطلوب كشف لي عن أنه نوع من الممثلين الذين يتعاملون بغريزتهم وفطرتهم مع الأشياء ليفهمونها. ورأيي أن دوره في «رغبة متوحشة» هو الذي خلق له «جماهيريته» رغم تميز أدواره السابقة في «الإمبراطور» و«فارس المدينة». وأعتبر أن دوره في «حرب الفراولة» كان شديد التميز لأنه هو الذي كشف عن هذه السليقة التي يتعامل بها مع الإنفعالات المختلفة. كل هذه السلاسة هي التي تعطيني مع «محمود» فرصة لأن أظل أخلق معه حتى النهاية وليس فقط فكرة أنه «مطيع» وأنه متفهم.
* خيري بشارة ـ حوار حول تجربته مع الممثل أجرته نادين شمس ـ مصدر سابق

(٨٩)

أمريكا شيكا بيكا
قضية الهجرة والمهاجرين مرشحة لأن تحتل الصدارة بين مشكلات نهاية القرن العشرين وبداية الألفية الثالثة.. وتخضع الهجرة لقانون الطرد والجذب.. فالشمال الغني يضاعف تطوره ورخائه، في الوقت الذي يتخبط فيه الجنوب الفقير في التخلف ويبذل جهودا جبارة من أجل كسر حلقة اليأس. وإذا كانت حكومات دول الشمال تحاول إتخاذ كافة الإجراءات لإغلاق حدودها في وجه الهجرة، كزيادة صعوبة الحصول على تأشيرات الدخول وتصريحات الإقامة، فإن كل ذلك يؤدي إلى الحد من عملية الهجرة وليس إلى وقفها نهائيا.
يقول جون ميجور أن علينا ألا نفتح بلادنا على مصراعيها لكل القادمين من الخارج لمجرد أن روما وباريس ولندن أكثر جاذبية من بومباي و الجزائر (من كتاب «هل فرنسا عنصرية؟» لشريف الشوباشي).
يمس فيلم «أمريكا شيكا بيكا» حلم الهجرة وخيال الفقراء.. وقد صورت أحداثه النيسية في رومانيا.. فبدا مثل طبق صنع في رومانيا.. ولكنه إمتلأ بطعام تشي مادته وطريقة طهيه ورائحة البخار المتصاعدة منه وما حوي من توابل منحته نكهة خاصة.. بأن هذا الطعام مصريا قحا.

ميكانيكي سيارات وموظفة بنك.. طبيب وراقصة كاباريه.. ترزي ريفي وإسكافي بطل كمال الأجسام.. صعلوك مدينة وطفلة بكلية مريضة.. شخصيات وطبقات اجتماعية متباينة تمثل – على صورة ما – واقعا مصريا أرزه الظرف التاريخي خلال الربع قرن المنصرم.. ربما يعنيه من قساوة الأوضاع الاقتصادية، وتغيرات في القيم الاجتماعية والأخلاقية.. في إطار من المفارقة المدهشة تستحق أن توصف بكونها «فانتازيا التخلف».

يجمع هؤلاء الشخصيات الحلم الأمريكي الذي يعني تجاوز الإحساس بالغربة في الوطن.. ويدفعون بالمال الذي يفوق قدراتهم، زتيسر بكافة الطرق المشروعة والغير مشروعة، إلى يد مواطن من بينهم كي يسهل لهم الحصول على تأشيرة دخول أمريكا التي يصعب الحصول عليها من القاهرة، وذلك بحكم علاقاته في شرق أوروبا بمواطنين محليين يعملون في السفارات الأمريكية، وهي علاقات أساسها رشوة وعقود مزورة.

ولكن تأتي الرياح بما لا تشتهي السفن.. إذ يفشل الرجل في تنفيذ الإتفاقية.. ويصبح مضطرا إلى الخداع.. وينطلق بهم من بوخارست في سفر طويل لعبور الحدود المجرية، مجددا الأمل في إمكانية الحصول على تأشيرة دخول أمريكا من بودابست.. ولكنه يتركهم في ليل الغابات قبل الوصول إلى الحدود ويهرب.. كي يتحول الحلم إلى سراب عبر التيه المادي والمعنوي.. يواجهون بعضهم البعض، وقبل كل شيء يواجهون أنفسهم.. ويتدفق الوطن البعيد، ساكن الجسد والروح، مثيرا كل مباهجه وآلامه من داخل النفوس المتعبة.. والوطن يبدو كالقدر، يفرض نفسه في الممارسات اليومية كما يفرضها في الأحلام والشجون.. وفي الحب والموت.

«المنسي» هو اسم الشخصية الرئيسية في الفيلم.. واسمه يترجم حال الواقع الذي يعيشه.. ويتساءل مدحت العدل كاتب السيناريو على لسانه مغنيا: ما الوطن؟!! أرض.. حدود.. مكان.. ولا حالة من الشجن؟!!!

فيلم شيكا بيكا يمجد الإنسان الذي هو الوطن .. ولا وطن غيره.

* خيري بشارة ـ الكُتيب الدعائي لفيلم «أمريكا شيكا بيكا».

(٩٠)

ثرثرة خيري الموجعة!

نفسي أكسر كل حاجة

النصيحة الحكاية الأدب

الشياكة النعومة السماجة

نفسي أكون بركان غضب

هكذا يصرخ خيري بشارة على لسان محمد فؤاد بطل فيلمه الأخير «أمريكا شيكا بيكا».

تلك الصرخة التي بدأها منذ فيلم «كابوريا» فأزعجت من أزعجت وأعجبت من أعجبت.

في «شيكا بيكا» يثبت خيري أنه عنيد لا يبالي بالنصائح التي انهالت عليه بعد خروجه على التقاليد في «كابوريا» والاتهامات بأنه باع نفسه لشيطان السينما التجارية في «رغبة متوحشة» و«آيس كريم».

وبـ«شيكا بيكا» يرسي خيري قواعد مدرسة فنية خاصة به ويواصل تمرده على النصيحة – التي عاشها في أفلامه التسجيلية – والحكاية – في أفلامه الواقعية – والشياكة والنعومة والسماجة في السينما المصرية كلها.

يكسر خيري قواعد السيناريو والإخراج الأكاديمية التي تعلمها وأتقنها ويحاول أن ينقل إلى السينما ما يسميه المسرحيون الكوميديا دي لارتي – أو الارتجال – وما يسميه باحثو التراث الشعبي أسلوب المصريين في الحكاية الاستطراد والثرثرة، الجمل المتكررة أو الجمل غير المكتملة أحيانا والاستعانة بحركات الوجه وإشارات اليدين. الفلسفة في قالب النكتة والسياسة في قالب الصعلكة. والنتيجة ليس فقط توصيل الفكرة إلى كل الناس ولكن خلق «حالة» و«جو» ينقل الفيلم من متعة البصر وفهم العقل إلى دفء المشاعر.. ووجعها أيضا.

وكان خيري بشارة يحاول أن يصنع «سينما عامية» على غرار الشعر العامي الذي يصل للناس بسهولة – بلغتهم هم لا بلغة المعاجم – ودون أن يتنازل أبدا عن طموحه أو مستواه الفني.

أو كان خيري يحاول أن يتجاوز بنا زمن انهيار الأيديولوجيات وسقوط المذاهب وتحطم القوانين على المستويات التاريخية والسياسية والفنية ليتحدث إلينا بلغة المستقبل.. لغة الفوضى!!

أليس هو القائل على لسان محمد فؤاد أيضا:

نار بتاكل في أكل

إني أدمر كل عقل

والجنون يبقى القانون

والدمار للكون دا حل.

* عصام زكريا ـ روز اليوسف ـ ٢٣ أغسطس ١٩٩٣

(٩١)

ومن حق خيري بشارة أن يصرخ فالمسألة ليست «فيلم ويعدي» بل المشكلة فيما يمكن أن يتعرض له مستقبلا، ففيلمه «طعم الدنيا»- مثلا - اعترضت الرقابة على بعض أغانيه ولا يدري أحد ماذا يمكن أن يحدث بعد تصويره، وفيلمه «حرب الفراولة» مطلوب تغيير اسمه لأن الرقابة تؤكد أن كلمة «الفراولة» لها علاقة بالمخدرات(!!) إلى جانب ما يمكن أن تطلب حذفه بعد مشاهدة نسخة العمل والتوجس نفسه ينطبق على فيلمه الجديد «إشارة مرور» خاصة أن القانون الجديد يحرم صاحب الفيلم من اللجوء للجنة التظلمات إلا في حالة الرفض الكامل، أي أن الرقابة يمكنها حذف ما تشاء من أي فيلم دون أن يستطيع صناعه الرجوع لأي جهة مادام الرقيب لم يمنع عرضه(!!).

هذا الوضع - المأزق يمكن أن يتعرض له أي مخرج ولابد هنا من الإشارة إلى ما يردده بعض المخرجين حول تفكيرهم في الهروب بأعمالهم من مصر عن طريق إنتاجها وتصويرها في الخارج بعيدا عن الرقابة وقانونها الجديد ومن المؤكد أن هذا - لو حدث - سيكون أكبر إساءة لـ«سمعة مصر» التي يطالب الرقيب العام السينمائيين بالحفاظ عليها.

وما حدث لفيلم «أمريكا شيكا بيكا» يوضح طريقة الرقابة الجديدة في التعامل، فنسخة الفيلم المصورة قدمت إلى الرقابة في ١٢ مايو الماضي، وخرج التقرير الرقابي عنها في ٢٠ مايو متضمنا ١٢ ملحوظة حذف أما الترخيص بالعرض فلم يصدر إلا في ٢٧ يوليو - يستغرق أسبوعين في الأحوال العادية - وتسلمته الشركة المنتجة في ٣١ يوليو قبل يومين فقط من الموعد المحدد لعرض الفيلم وأصرت الرقابة على أن يتم تنفيذ المحذوفات بمعرفتها على النسخة الأولى وبمواد لاصقة بدائية أدت إلى تشويه تلك النسخة المعروضة حاليا في سينما «ليدو» بينما قامت الشركة بتنفيذ المحذوفات على باقي النسخ بمعرفة مونتير محترف اضطر لحذف لقطات أكثر مما طلبته الرقابة للحفاظ على سياق الفيلم.

ولأن النتيجة النهائية هي الحلقة الأخيرة في سلسلة طويلة من الإجراءات الرقابية فلابد أن نلقي نظرة على تقرير الرقيبة التي قرأت السيناريو في البداية لنعرف أسلوب التفكير داخل هذا الجهاز.

التقرير الذي صدر في أغسطس من العام الماضي طلب - مثلا - «تعديل شخصية الراقصة بحيث يستبعد من هذا الدور أي علاقة غير مشروعة أو اشتغالها بالدعارة والاكتفاء بكونها راقصة فقط وكذلك شخصية رامبو والبنا بحيث لا يرتكبان جرائم السرقة حتى لا يكون الفيلم إساءة وتشهيرا بالمصريين».

الرقيبة إذن لا تريد أي شخصيات منحرفة في الفيلم وليذهب السيناريست والمخرج والدراما إلى الجحيم(!!) وهي تطلب أيضا معالجة كل الشخصيات بصورة لا تسيء أو تشهر بالمصريين و«الاكتفاء بمحاولات البحث عن أعمال شريفة مهما صغرت قيمتها ترسيخا للقيم التي ندعو إليها جميعا» أي أنها ببساطة تريد تغيير الأحداث نفسها وتظن أن «ترسيخ القيم» لا يتحقق بإظهار سلبيات موجودة في الواقع وإنما بتوهم وجود «مجتمع الملائكة» في «المدينة الفاضلة».

والتقرير نفسه أورد ٢٠ ملحوظة على السيناريو في حوارات بين الأبطال اعتبرها خادشة للآداب العامة وللحياء ومرفوضة سياسيا لأنها تتضمن - مثلا - «حديث عن مصر».. أو «حديث عن رومانيا» بل طلبت الرقيبة في الملحوظة رقم ٨ حذف أغنية «أمريكا شيكا بيكا» كاملة وهي التي يحمل الفيلم اسمها وتعبر عن فكرته ومضمونه.

وإذا كنا نعلم أن تقرير الرقباء المبدئي ليس هو الفيصل لأن الرقيب العام قد يسمح بما رفضوه. إلا أنه أيضا قد لا يسمح، وفي هذا الفيلم تحديدا فإنه تغاضى عن بعض المحذوفات ولكنه طلب أيضا بعد مشاهدة نسخة العرض حذف أشياء أخرى أهمها حوار على لسان بطل الفيلم «المنسي» الميكانيكي – محمد فؤاد – يقول فيه: «هي أمريكا قوية صحيح. بس أكيد حييجي اللي أقوى منها.. دوام الحال من المحال.. إحنا كان عندنا واحد فتوة اسمه زعتر الدوكش.. كان مفتح وبرم ومالوش حل.. مرة قاعد ع القهوة مرسوم وعامل فونط.. جاله واد أصغر منه إنما عفي.. ضربه وخللى اللي ما يشتري يتفرج.. من يومها مفيش حاجة اسمها الدوكش.. مهما كنت قوي ضروري ييجي عليك وقت وتعجز فتبقى ضعيف». فيأتيه الرد: «أمال انت رايح أمريكا ليه؟»، ويجيب: «قبل ما تعجز»(!!)

لماذا طلب الرقيب العام حذف المشهد الذي يتضمن هذا الحوار؟

السبب المعلن ليس لأنه حوار له علاقة بالقوة الأمريكية بل لأن في خلفية الصورة مجموعة راقصات أجنبيات قالت الرقابة أنهن «شبه عاريات» رغم إنهن يظهرن في الخلفية «فلو» أي أن صورتهن غير واضحة ولا يوجد تركيز عليها.

وليس مهما هنا الدخول في جدل عقيم حول حق الرقابة في حذف أو إجازة هذا المشهد أو ذاك لأن كل شيء يمكن أن يرد عليه الرقيب العام بـ»القانون» ولكننا فقط نذكر أن هذا «القانون» نفسه تم استخدامه من قبل في إجازة حوارات ومشاهد جريئة في مرحلة كان الرقيب يرى فيها أن العمل الجيد يجب أن يأخذ أقصى مساحة ممكنة من الحرية لتصل رسالته كاملة إلى الجمهور. ولكن يبدو أن هذه لم تعد قناعته الآن أو أن اكتشف فجأة أن خيري بشارة – وزملاء جيله – أصبح أحد مخرجي المقاولات الهابطة وأنه يسعى لتقديم أفلام تخرب الذوق العام وتخدش الحياة وتنافي الآداب، وتفتقد للوعي السياسي.

* رقابة شيكا بيكا ـ تقرير عن الرقابة ـ محمد هاني ـ مجلة روزاليوسف ـ ٩ أغسطس ١٩٩٣

(٩٢)

لا.. قشر البندق لا!

ظل خيري بشارة يلح على معنى واحد منذ قدم مع السينارست عصام الشماع فيلم «كابوريا» عام ١٩٩٠ ثم كون ثنائيا مع السينارست مدحت العدل بدأ بالحوار فقط في «آيس كريم في جليم» عام ١٩٩٢ وتطور إلى السيناريو في «أمريكا شيكا بيكا» عام ١٩٩٣ و»حرب الفراولة» عام ١٩٩٤ وأخيرا «قشر البندق» في هذا العام ١٩٩٥.

هذا المعنى هو الصراع بين الفقر والغنى داخل المجتمع الواحد ومن خلال العلاقة بين العالم الأول ممثلا في أمريكا والعالم الثالث ممثلا في مصر.. علاقة المنح والمنع، منح الفتات ومنع حتى الفتات، منح قشر البندق ومنع قلب البندق. وهو معنى جيد من حيث هو واقع مرير ومن حيث هو عنصر خصب للصراع. ولكن السينما ـ وكل الفنون ـ ليست فكرة فقط وليست مضمونا فحسب، فهي معالجة وفن أيضاً.. المعالجة ينبغي أن تكون واضحة جلية، بسيطة وسلسة، نافذة ومؤثرة. والفن لابد وأن يكون جميلا وجليلا، ناصعا ونقيا/ ممتعا وثريا.. ولكن بشارة ومعه العدل يلجآن دائما إلى الغرابة والاغتراب وينقلان حالتي الغربة والاستغراب، بالواقعية الفجة والفانتازية البلهاء والرمزية المستغلقة في الوقت نفسه وفي الفيلم الواحد ذاته. (...)

قصة غريبة وسيناريو مشوش وحوار ساذج ومونتاج خال من السلاسة وتصوير الظلام فيه أكثر من الإضاءة في فيلم لخيري بشارة. معناه ومبناه ربما يكونا في داخله، فلم يظهر منهما أي شيء على الشاشة. (...)

لا لقشر البندق.. لا، ولا لكل الأفلام التي تنتمي إلى هذه الموجة، موجة مخرجي الثمانينات أو ما تسمى بالموجة الجديدة لحقبة نهاية القرن العشرين!

* فتحي العشري ـ الأهرام ـ ١٤ أغسطس ١٩٩٥

(٩٣)

«قلب البندق» الناضج .. وقشوره الزائفة

«قلب البندق» في هذا الفيلم هي بالقطع «رانيا ياسين».. فهي الوجه الجديد الذي يقدمه الفيلم.. وهي البطلة الوحيدة وسط مجموعة من النجوم والكوميديانات الرجال!.. وليس غريبا أن تكون «قلب البندق» صاحبة موهبة وحضور.. فهي ابنة العملاق محمود ياسين الذي وضع بصمات كثيرة على شريط الأداء في تاريخ السينما المصرية - والمسرح أيضا - والفنانة شهيرة التي قدمت جهدا مشكورا وأعمالا ذات قيمة لا يمكن إنكارها.

ومع ذلك.. فإن «قلب البندق» الشهيرة برانيا ياسين.. قد غلفوها في فيلم (قشر البندق) بقشور زائفة من سيناريو مفكك وأسلوب في الإخراج أشبه «بالقص واللصق» أو «الفيديو كليب».. فالخطوط الدرامية لا تكتمل، والشخصيات مخوخة من الداخل لا نكتشف أعماقها ولا أصولها ولا أسباب تصرفاتها. فكرة الفيلم اقتبسها كاتب السيناريو مدحت العدل من فيلم المخرج الأمريكي سيدني بولاك (إنهم يقتلون الجياد أليس كذلك؟).. وإن كان المؤلف ينكر ذلك في إحدى جمل الحوار في الفيلم.. والفارق بين الفكرتين.. أن الفيلم الأمريكي يطرح قضيته من خلال مسابقة في الرقص يفوز بجائزتها من يظل يرقص لفترة أطول.. أما في «قشر البندق» بالمسابقة في الأكل يقيمها مدير فندق خمسة نجوم ليواجه كساد الفندق.. ويفوز بالجائزة من يلتهم كل الأطباق في فترة أسرع!.. ولكن هيهات بين الفيلمين.. فالفيلم الأمريكي يقدم تشريحا للنظام الرأسمالي القاسي القادر على تحطيم النفوس وتعذيبها وطحنها حتى تموت قبل أن تحقق طموحاتها وأهدافها.. ومشاهدة تمتلئ بالشجن والإثارة واللهفة والترقب.

أما الفيلم المصري.. فهو يريد أن يؤكد على التناقضات الموجودة في مجتمعنا.. حيث الفقر المدقع والغنى الفاحش الناتج عن الأساليب الملتوية.. ثم انسياب ذلك المجتمع للخضوع للأسلوب الأمريكي!.. هذه الرؤية ضاعت تماما بسبب تقديمها من خلال مسابقة الأكل التي كانت وسيلة للضحك الأجوف عن طريق شخصيات لا نستطيع أن ندرك ما الذي أتى بهم إلى هذا المكان؟.. نعم إنهم جائعون لكن فندق الخمسة نجوم هو مكان تهابه تلك الفئة الفقيرة وتخشى دخوله أو الاقتراب منه!.. ومع ذلك فإن كاتب السيناريو لا يحاول أن يغوص في أعماق هذه الشخصيات حتى يقنعنا بتصرفاتها.

*** أحمد صالح - جريدة الأخبار - ١٥ أغسطس ١٩٩٥**

(٩٤)

قشر زائف!

فيلم خيري بشارة الأخير.. يؤكد بشكل جازم ومطلق المقولة التي مفادها «إن أي مخرج مهما بلغت درجة امتيازه لا يستطيع إنقاذ فيلم مكتوب بشكل رديء.. بينما يستطيع موضوع جيد أن يساعد كثيرا بإنجاح فيلم أخرجه مخرج مبتدئ».

مدحت العدل لفت النظر إليه بأكثر من فيلم أخرجه له الموهوب خيري بشارة.. وعلى مستويات مختلفة.. بحيث كدنا نقول أن بشارة والعدل قد شكلا ثنائيا سينمائيا جيدا يستطيع أن يدهشنا وأن يثيرنا وأن يفجر في داخلنا أكثر من سؤال.

في (أمريكا شيكا بيكا).. تعرض العدل لمشكلة حلم الهجرة.. والمآسي التي تجنيها مجموعة مختلفة من البشر جمعها حلم واحد براق.. تكشف آخر الأمر عن خدعة كبرى.. راحت ضحيته آمال صغيرة كانت تطير بأجنحة من شمع.. لم تصمد أمام (حريق الشمس).. وقد أمسك خيري بشارة بشفافية خاصة به بهذا الموضوع.. فأحاله إلى ترنيمة حلق.. ذات حواف حادة ومسنونة كالسكاكين.

وفي (حرب الفراولة).. غاص العدل في أعماق أسطورة فاوست.. ليقدم لنا تنويعة خاصة به عرف بشارة أيضا كيف يغلفها بفنه ونظرته السينمائية الثاقبة.. فتسللت إلى قلوبنا برقة وحنان رغم عقلانيتها وجنوحها إلى التعبير الفلسفي.

لذلك كان شوقنا كبيرا إلى رؤية آخر ثمرات هذا التعاون (قشر البندق) الذي يطرح أيضا كعادة العدل.. قضية الفقر والأحلام المجهضة وهذه المرة من خلال تيمة الجوع ومسابقة للطعام ينظمها مدير فندق كبير يعاني من الكساد وخلو فندقه من الرواد. وبالطبع علينا منذ البداية استبعاد قصة هوراس ماكوي المدهشة (إنهم يقتلون الجياد) والإعداد السينمائي الذي يقطع الأنفاس الذي قدمه لها سيدني بولاك في الفيلم الذي يحمل نفس الاسم والذي حقق النجومية الطلقة لكوكب الإغراء الجسدي آنذاك (جين فوندا) ونقلها من مستوى إلى مستوى آخر، بل إن جملة من الحوار في فيلم العدل وبشارة تشير إلى ذلك.. هازئة ساخرة.. والحق

يقال إن هذه الجملة هي واحدة من أكثر الجمل صدقا في الفيلم.. إذ لا يمكن أن تكون هناك علاقة مباشرة أو غير مباشرة به قصة تغوص إلى أعماق النفس البشرية وعذاباتها، وكيف يحطم النظام الرأسمالي القائم على سيطرة المادة.. نفوسا معذبة قلقة وجائعة بالمعنى الروحي والمادي للكلمة.. كما يحطم فيل ضخم تسلل إلى مخزن للخزف.. أواني البورسلين والزجاج الرقيق.

في قشر البندق.. ليس هناك شجن.. ولا عذاب.. ولا تسلل إلى أعماق الروح.. مجرد شخصيات لا رابط بينها.. لم يرسمها الكاتب جيدا.. وعجز عن خلق أي تعاطف بيننا وبينها، تتحرك وتتكلم بعشوائية دون أي هدف بل دون أية محاولة سواء من الكاتب أو المخرج لإعطائها أية سمة إنسانية أو درامية يمكنها أن تمس شعورنا أو ضميرنا أو قلوبنا، مما انعكس بشكل أو بآخر على أداء الممثلين.. الذين لم يستطيعوا رغم موهبتهم أن يرأبوا الصدع وأن يخلقوا أرضية ما بينهم وبين المتفرجين. (...)

المشكلة الرئيسية في قشر البندق.. أننا لا نعرف بالضبط وفق أي معيار نحكم عليه، هل هو فيلم واقعي؟.. أو فانتازي، أو مجرد فكرة مجردة (طريفة) أردنا أن (نجسدها) بالقوة رغما عنها.. شخصيات لا أساس لها.. وأحداث لا يقبلها منطق.. ورؤيا اجتماعية واقتصادية غائمة رغم محاولات المخرج اليائسة في وضع بعض مشاهد متفرقة سريعة يمكن أن تفسر بأبعاد سياسية سطحية، كمشاهد شلل الأطفال.. إلى الفندق ونهاية الفيلم نفسها.. ولكن هذا كله لا يبرر أن هناك خطأ جسيما قد وقع.. وغلطة ارتكبها فنانون كبار بحق أنفسهم وبحقنا.. وعلينا أن ننتظر بلهفة عودة هذا الثنائي (العدل وبشارة) الذي عقدنا عليه الكثير من الآمال.. بفيلم آخر صادق وحار من نتاج موهبتهما المتدفقة يكفر بشكل ما عن هذا (البندق) الذي أمسكنا به لنتمتع بثمرته.. ولكننا لم نجد بين أيدينا.. سوى (قشره).

* رفيق الصبان - مجلة أخبار النجوم - ٢٩ يوليو ١٩٩٥

(٩٥)

هل يولد الطفل المنتظر؟

في ميدان طلعت حرب، يوقف المخرج خيري بشارة ومعه الكاتب مدحت العدل، سيل الحياة المصرية المتدفق والضاغط، تحت ذريعة أزمة مرور خانقة، ليطل عبرها على الواقع المصري ويقارنه بكثير من الشجن بالنماذج التقليدية والعريقة التي كانت تقطن الأبنية الجميلة لهذا الميدان وكانت تتصدر واجهة المجتمع منتصف هذا القرن.

من (غروبي) الذي كان ملتقى لمختلف النماذج الحيوية في الستينيات والسبعينيات، نرتفع إلى بناء مزخرف يعلوه «فعمارة زمان كان لها قيمة استعمالية وقيمة جمالية» ومن ثم إلى داخله، حيث نصادف جارة عجوزا قرب المصعد تريد أن تسير بضع دقائق في ميدان طلعت حرب، لكنها خائفة.. فقد فقدت لياقتها وقدرتها على التأقلم مع ما يدور في هذا الميدان في سنوات التسعينيات، فتسأل جارها الشاب نبيل (عماد رشاد) أن يصحبها في نزهتها القصيرة.

نرافق الاثنين في نزهتهما الميدانية، ككائنين متفردين فقدا القدرة على الذوبان في الجمع المتعجل من حولهما.. والسؤال هو هل فقدت العجوز لياقتها على التأقلم بفعل الشيخوخة والعجز العضوي أم أن شيئا جوهريا قد طرأ على هذا الميدان المصري العريق.

لن يتأخر الجواب، فمع نزهة عماد رشاد التالية وحيدا في الميدان، سيتلقى صفعة مفاجئة ومؤلمة من راكب دراجة مجهول يتابع سيره بدعة ورخاء المطمئن وكأنه لم يسيء لكرامة أحد أو يمتهن إنسانيته.

هذا الفعل غير المبرر على الشاشة، لا بد من أن تتصادف أسبابه في ذهن المشاهد. فالرجل المجهول يكتنز بالضرورة كما هائلا من الغضب والعنف، لكن، وكما كل العاجزين وقليلي الحيلة، يتفجر العنف في غير موقعه ومن دون سبب مباشر مما يضيف إلى بركان المجتمع الكامن الثورة، شرارة جديدة.

انطلاقا من ظاهرة العنف وتحديد أسبابها الكامنة أو الواضحة، وأفول نماذج، وحلول نماذج جديدة، يقدم صناع الفيلم دراستهم الاجتماعية لمصر في التسعينيات عبر نماذج ينتقونها بعناية ودراية.. فما أكثر ما تصادفنا أصولها الحياتية، أو ما يشبهها. (...)

من هذا المأزق المروري تتشكل قصص وحكايات بذرى متتالية. لكن، وكما أن الذروة في الحياة لا تقفل أو تنهي الحكاية، وإنما تستمر من بعدها أو تأخذ انطلاقا منها مسارا مختلفا، هكذا نتابع حكايات شخصيات فيلم «إشارة مرور»، فنحن هنا لسنا أمام دراما تقليدية ذات بداية وذروة وخاتمة، بل سيل حياة دافق استوقفه صناع العمل ليسجلوا زمن التسعينيات وما يمور به.. وهكذا

نطل على تحالف السلطة ممثلة بضابط المرور ورجل الأعمال.. على مهزلة التغييرات، حيث بات أستاذ التاريخ يتعرف على طالبه ضابط الشرطة والأخير ينكره كما ينكر تاريخا بأكمله.. على أزمات أستاذ التاريخ الوجدانية والتي تدفعه إلى محاولة انتحار علها توقظ ضمائر نائمة، بأن يحرق نفسه، لولا تدخل «ريعو» الذي يقوم بإنقاذه.. على احتيالات الناس البريئة على الحياة كي لا يفقدوها كما في مشهد ولادة نعمات بمعونة «سمية» الممرضة، إذ اقتحمت و«ريعو» عيادة طبيب نسائي يقوم بعملية إجهاض.. أخذا منها الأدوات الطبية، ثم أقاما غرفة عمليات متحركة من حوامل الجرائد والمجلات. نطل على الإرهابي الذي يسقط في فتحة المجارير بعد إصلاحها دون أن يحس به أحد ومن ثم تغلق الفتحة عليه لينتهي إلى أنسب مصير، لكن ليس قبل أن تذهب ضحيته.. فتاة صغيرة من العامة تقع في فخ علبة الحلوى التي تحمل المتفجرات.

ينتهي الفيلم مع بشائر النهار باللقطة البانورامية ذاتها للساحة التي بدأ بها المخرج فيلمه.. حيث الهدوء المنذر الذي يسبق العاصفة رابضا على صدر المدينة السادرة في أوهام الطمأنينة الكاذبة، كما حال وجهي ممثلي «سيرك لونا»، فهما يوحيان بالفرح والبهجة، لكن انهاكهما وحيادهما ينبئان ببؤس حالهما.

أما الموكب الرسمي الذي سمعنا عنه في بداية الفيلم فيمر دون عوائق في الشارع الموازي، حيث كل شيء «تمام التمام»، كما هي العادة دوما، فالسلطة مسترخية على فراش وثير من أكاذيب «أن كل شيء تمام التمام»!

* ديانا جبور - تغطية مهرجان القاهرة السينمائي - مجلة فن - ٨ يناير ١٩٩٦

(٩٦)

الكلام من القلب يزعل ليه؟

وبعد ١١ فيلما.. وما يقرب من عشرين عاما.. دفع الزلزال الشهير في ٩٢، خيري بشارة إلى مغادرة منزله بشبرا، وسكن مدينة نصر، وأصبح من الملاك أخيرا.. ونجح وفشل، وكان الهجوم وكانت التحية، وكان يبدو رافضا للنقد، وحادا في ردوده.. ثم كانت عبارته الأخيرة التي استفزت البعض.

قلبي السبب

وكنت مع خيري.. وكان لا يدافع عن نفسه، وإنما يحكي عن نفسه، ولهذا انتصرت حالة الفضفضة التي عاشها معي خيري، انتصرت على أسئلتي.

فقد بدأ فقال: يا أخي مش عارف ليه بيحاسبوني على كلام يخرج من قلبي وأقوله بشكل تلقائي.. وبعدين مش أنا عايش وسطكم، وأنتم عارفين أنا مين، حد يقولي إني أصبحت مغرور وقليل الأدب، مشكلتي الحقيقية أني لا أفكر فيما أقوله.. ودائما ما أتكلم بقلبي وعواطفي.. يعني مثلا في الندوة التي أعقبت الفيلم «يقصد ندوة فيلم إشارة مرور»، بعض الناس زعلوا لما قلت إني لا أحب الأسئلة المدفوعة.. ليه زعلوا.. أنا لم أقل للأستاذ الذي سأل لا تسأل، وإنما قلت رأيي مثلما قال الأستاذ رأيه، لماذا لا يتسع صدرنا للرأي والرأي الآخر.

وبعدين أنا كنت خارجا من مشاهدة الفيلم متوترا ومشحونا، فهذه أول مرة أشاهد فيها الفيلم وسط جمهور، وأحسست أن هناك تحفزا وهجوما لمجرد الهجوم.. فشعرت بضيق.. وأنا بطبعي سريع الانفعال.. ولهذا قد يبدو للبعض أنني أضيق بالنقد.. ولكني لست كذلك.. وأعلم ابنتي أن تحترم الرأي الآخر مهما كان هذا الرأي قاسيا، وأيضا في عملي كمدرس بمعهد السينما، أعلم الطلبة البعد عن النرجسية والاستفادة من النقد، لأنه لا يوجد فن بلا نقد.

بس فيه حاجة. قالها خيري وصمت لحظة.. ثم أكمل: فيه نقد موضوعي حتى لو كان ضد عملي، وفيه نقد عبارة عن تجريح أو نقد أسميه نصائح مدرسية، يعني لما أجد واحدا ضد حصول فيلمي على جائزة، وهو لم يشاهد كل الأفلام المشاركة في المسابقة.. ألا يحق لي أن أزعل.. وبعدين السينما وجهات نظر.. يعني فيلم مثل فيلم الإفتتاح «تحت الأرض» سهل جدا أن أقول إنه فيلم مليء بالعيوب، وشخصياته تبدو كاريكاتيرية.. و.. و.. وأنا أراه فيلما فريدا، المهم هنا إحساس المتلقي وهو يشاهد الفيلم.. وأيضا مهم جدا أن يكون بيفهم سينما.. وبيحب السينما وعقله متفتحا وصدره.

- يعني إيه متفتح يا خيري؟!

يعني مؤمن بأن السينما تتطور، وأن هناك ألوانا جديدة من الأشكال السينمائية، وأن هناك من يحاولون إيجاد أشكال جديدة للعمل السينمائي.. وعايز أقولك بصراحة.. فيه ناس تبقى عايزاك تعمل فيلم في دماغهم هما.. طيب يعملوا هما السينما دي.. أنا باعمل فيلم.. يقولو حلو.. يقولوا وحش.. مفيش مشكلة.. إنما يقولوا اعمل كذا واعمل كذا.. إزاي؟!

وبمرارة أضاف خيري: يعني قبل ما أعمل الفيلم أنشره في الجرائد.. ولا بعد ما أعمله أعيده تاني.. أنا بصراحة مش فاهم.. ومش عارف يعني قلت باعمل سينما صعبة.. وإيه يا محمود سكاكين طلعت.. ليه. أليس صحيحا أنني وكل أبناء جيلي نتعذب حتى نقدم ما نحلم به.. أيوه فيه سينما صعبة وسينما سهلة.. والذي خلق النوعين الظروف الاقتصادية التي تمر بها صناعة السينما.. إنني وجيلي بل وكل السينمائيين أصحاب الفكر والعاشقين للسينما.. كلنا نقدم سينما ضد شروط السوق.. ضد شروط السينما السائدة.. ولأن من الممكن أن نجري وراء سينما الحكايات والضرب والإثارة.. وهي سينما لا تقدم، وإنما هي تأخذنا للوراء.. والأمثلة كثيرة.. ألا يتعذب أستاذنا الكبير يوسف شاهين ليقدم فيلما كل ثلاثة أعوام.. وكان بإمكانه أن يقدم فيلما كل ثلاثة شهور، إنما هو يحب الوطن والناس ويحترم عقولهم، ويدرك قيمة السينما، وهذا ينطبق على الكثيرين من الجيل السابق، وجيلي وجيل لم يولد بعد، لهذا هي سينما صعبة.

كنت في حالة من السعادة، وأحببت أن أعلن للجميع أننا نجحنا.. كنا على هامش السينما.. وأصبحنا في قلب الصناعة، ونأخذ الجوائز. (...)

وبحسرة قال خيري: فيه عندنا حاجة غريبة.. وعلى فكرة دي مش حاجة متعلقة بالسينما، وإنما هي متعلقة بمجتمعنا ككل.. فيه فاشية في الرأي.. وتزداد هذه الفاشية حين يصبح الرأي له أنصار يشكلون الأغلبية، بمعنى إذا تحمس عدد كبير لشيء ما. يصبح أي شيء آخر «زفت وغلط».. وهذه فاشية.. حتى لو كان أصحاب الأغلبية على حق، فلابد أن نرى الشيء الآخر.. أو نسمع الرأي الآخر ونحترمه.. بدلا من السخرية والهجوم والإهانة.. هذه هي الديمقراطية الحقيقية، والتاريخ يؤكد هذه النظرية، ويؤكد أيضا أن كثيرا من المخترعين والمكتشفين كانوا أقلية، وكانوا مرفوضين، وثبت مع مر السنين أنهم على حق.

وهنا قلت.. الرسل يا خيري عذبوا وأهينوا.. وكانوا ضد الأغلبية وثبت بعد ذلك أنهم كانوا هم الحق نفسه؟!

وهنا ضحك خيري وقال: يا عم أنت عايز تودينى في داهية.. دانا قلت بقدم سينما صعبة.. مسحوا بي الأرض.. عايزني أقول الرسل ويقولوا خيري بيشبه نفسه بالرسل.. دول كانو يعدمونى في ميدان التحرير.

يعني المثل الذي تذكره بالقطع صحيح.. وأنا أقصد من كلامي هذا أننا نسمع بعض.. نحب بعض.. والله العظيم أنا لا أحمل أي كراهية لأحد.. ولا أغضب بشكل حقيقي من أحد.. وأرفض أي إحساس يحاول أن يتمكن مني كي أشعر أني مخرج وفنان وإنسان معروف.. يعني الحمد لله عندي عربية بس بحب أركب الأتوبيس وأعيش بين الناس.. الحياة أبسط وأجمل من كده.. فيه حالة تحفز من البعض تجاه البعض.. من الكل تجاه الكل.. مفيش فرح.. ليه مش عارف؟!

عارف يا محمود. قالها خيري بكل عفوية وبساطة: عارف أنا مسيحي .. ولكن من أسعد لحظات حياتي أن أعيش وسط الناس في صلاة العيد.. وأستيقظ مبكرا مع زوجتي البولندية.. ونخرج في الشوارع لنسمع الناس وهي تردد الله أكبر.. الله أكبر.. لا إله إلا الله.. الله أكبر.. كبيرا، والحمد لله كثيرا.. وكمان بحب جدا صوت الأذان خاصة من الشيخ محمد رفعت.. ولما أسمع أغنية طلع البدر علينا التي ظهرت في الحياة مع ظهور النبي محمد على مشارف المدينة.. دموعي تسقط من التأثر.. وعارف أن أجمل ما أعشقه في سيرة السيد المسيح إيه.. أنه تقدم في العشاء الأخير وغسل أقدام تلاميذه.

تلك هي العظمة.. العظمة في البساطة والحب والعطاء.. أنا أسير هذه العظمة وأرفض أي إحساس استثنائي.. أنا باحس أني إنسان طيب، وباحمل قلب مش بطال.. وأن عندي مزيج مدهش وتركيبة مدهشة من عواطف مسيحية إسلامية.. تتصور كمان ساعات أحس أني ساذج.. لأني لا أحكم عقلي في سلوكياتي وأحكم قلبي دائما.

وهنا سألت خيري عن علاقة هذا الإحساس بأعماله.. وهنا ارتفع صوت خيري بعد أن تحدث طويلا بهدوء وشرود.. قال: لا.. الفن حاجة ثانية، العملية الإبداعية منفصلة تماما عن التركيبة الشخصية النفسية.. والأمثلة كثيرة، ولست وحدي في هذه النقطة، يعني كاتب مبدع عظيم مثل نجيب محفوظ تجده في رواياته منطلقا وهو في الحياة شديد التقليدية وبعيش حياة روتينية جدا.

وإذا كنت في الحياة الخاصة لا أستخدم عقلي كثيرا.. فإنني في الفن أستخدمه كثيرا.. ولذلك لابد أن يتعامل معي الناس بهذا الفصل التام بين شخصيتي في الحياة وشخصيتي على الشاشة.

ولكن المشكلة التي تواجهني بسبب هذا الانفصام في الشخصية.. أنني بعد أن أنتهي من الفيلم.. أراه بقلبي.. وقد لا يعجبني.. يعني بصراحة أنا محتار في فيلم «حرب الفراولة».. أحبه يوما وأكرهه يوما آخر.. مش عارف ليه.. وفيلم «العوامة ٧٠» قررت ألا أشاهده مرة أخرى لأنه يذكرني بكل احباطاتي واحباطات جيلي.. ولا أرتاح من ردود أفعالي إلا حين أعود وأتذكر المبدأ الذي عشت به ومؤمن به دائما.. إنه لا يمكن أن تكون أفلامي دائما مكتملة أو هي دائما ناضجة.. فما أنا في النهاية إلا مواطن عادي أتيحت له فرصة أن يشارك في البحث.

وسوف تقول لي: البحث عن إيه.. وأقول لك..

أبحث عن مناطق في الواقع كانت مهملة على الشاشة، ولم يكتشفها أحد.. أبحث عن صيغ رئيسية جديدة.. عن مناطق غير مألوفة في السينما.. وطالما أنا كذلك فلست مطالبا بأن تكون أعمالي ناضجة دائما.

هي دي الحكاية ببساطة.. إيه رأيك أنا اتغيرت.. هل أصابني الغرور.. هل يجب أن أصمت حتى لا يغضب مني أحد.. يمكن أعترف لك أنني لازم أفكر قبل ما أتكلم.. بس مش قادر حاولت وفشلت.. أسكت أحسن.. خلاص مش حاتكلم.. أشتغل واتكلموا انتوا.. المهم محدش يزعل.

* حوار مع محمود سعد ـ مجلة صباح الخير ـ ١٩٩٦

(٩٧)

* لكن «كابوريا» كان نقلة حسبها الكثيرون ضدك وليس لك!!

ـ لما قدمت «كابوريا» كان بداية مرحلة مختلفة في حياتي لكنني صدمت من الهجوم الشرس عليه، رغم أنني بذلت فيه جهدا خاصا جدا وتوقعت أن يراه الناس كشكل جديد تماما، وحسيت أنه ابن من أولادي لكن الهجوم القاسي عليه أشعرني أن الناس تريد أن تقول عنه أنه ابن مشوه وتأثرت جدا حتى أنني بعد العرض الخاص للفيلم، ودي أول مرة بأقولها بكيت، ليس ضيقا من النقد لكن لأنني شعرت أن أحدا لم يتذوق أو يدرك الجهد الكبير الذي بذلته في كابوريا، وكثيرون تنبأوا بفشل ذريع للفيلم، لكنه نجح وحقق إيرادات عالية جدا، وهنا تغيرت موجة الهجوم عليه فقالوا نجح لأنه تجاري!! قبل عرضه قالوا فيلم تجريبي، وبعد ما حقق إيرادات عالية قالوا فيلم تجاري!! وكأنهم يستقون تقييمهم للفيلم من ظروف الفيلم نفسه!! و«حرب الفراولة» أيضا قوبل بفتور واندهشت حتى أنني أصبت نحوه وهو عيل من عيالي بفتور أيضا، وبعد فترة اكتشفت أن هناك كثيرين أحبوا الفيلم جدا.. وشاهدته من جديد فاكتشفت أنني كنت مخطئا عندما شعرت ناحيته بالبرود واكتشفت أن شعوري ده لم يكن سوى عدوى من برود وفتور النقاد تجاهه، وأن «حرب الفراولة» فيلم له خصوصيته الشديدة.. «إشارة مرور» أيضا لما قلت أنا سعيد لأني عملت فيلم صعب اتريقوا علي وناس اتهموني أني نقلته من فيلم إيطالي، وبالصدفة كانت لجنة تحكيم مهرجان القاهرة تضم مخرجة إيطالية ولم تذكر شيئا من هذا وفاز الفيلم، وبعدين سافرت بالفيلم إلى هولندا ثم إيطاليا ولم يثر أحد حكاية النقل دي ولم أهدأ حتى شاهدت الفيلم الإيطالي الذي اتهموني بسرقته، واكتشفت أنه لا توجد بينهما أي علاقة!! بعد برودهم في استقبال «حرب الفراولة» وبعد صدمتي في «كابوريا» – وبعد اتهامي بسرقة «إشارة مرور» لم أعد أنزعج كثيرا من النقد.. لم أعد أتأثر كما كنت من قبل.. كل أفلامي أولادي انت مش عاوز تحب واحد منهم أو عاوز تكرههم كلهم.. أنت حر، لكن ما تحاولش تكرهني أنا كمان فيهم.. صحيح فيهم الولد والبنت.. فيهم الحلو جدا والعادي لكن في النهاية كلهم أولادي فإذا كان أغلب النقد عندنا انطباعيا وإذا كان فيلم زي «باب الحديد» اتشتم وقت عرضه فلا تسألني بعد ذلك لماذا أصبحت أستقبل النقد ببرود وبلادة!!

* ومهاجمتك للعمل في الإعلانات والفيديو كليب.. هل تستقبلها ببلادة وبرود أيضا؟!

ـ الكلام ده فيه قسوة شديدة وعايز أسأل اللي بيقولوه لو أنا أو زوجتي مرضنا هل يدفع لنا أحد منهم تكاليف العلاج والمستشفى.. والكلام ده أيضا فيه تعالي على إخراج الإعلانات والفيديو كليب.. ليه؟! دي نظرة مرفوضة.. هو النجار لما يجيله شغل شباك يقول لا أنا بأعمل موبيليا بس!! أبدا ده شغل أنا كمخرج زي النجار بالظبط وده شغل مش عيب، وليس له علاقة بأزمة السينما وإنما بقناعتي بأنني لا أفعل شيئا أخجل منه زي ما قلت شيء عيب.. العيب إني أعمل فيلم أو مسرحية علشان الفلوس لا أنا أجيب الفلوس دي من إعلان أو فيديو كليب ظريف أحسن وبعدين أنا إنسان ولست ملاكا ولو عملت طموحاتي فقط سينتهي بي الأمر في أحد مكانين إما في مستشفى الأمراض العقلية أو على الأرصفة متسولا!!

* حوار مع ماجد رشدي ـ مجلة صباح الخير ـ ٢٤ يوليو ١٩٩٧

(٩٨)

خيري بشارة فجر القضية.. و«المنسي» من بين الضحايا

رقابة التليفزيون: عقود إذعان تنتهك حرية الإبداع

بيان غاضب صادر عن المخرج خيري بشارة فجر القضية برمتها، إذ كشف حجم الممارسات التي تتعرض لها بعض الأفلام السينمائية عند عرضها على الشاشة الصغيرة، حيث تواجه تشويها وتنكيلا في صورة حذوفات «غاية في الحماقة».. على حد قول «بشارة»، وتعكي – حسبما يضيف في بيانه – «عدم الاحترام للفن أو للثقافة، والاستهانة بحرية التعبير وبالحق الديمقراطي للمواطن العادي».

بالطبع اختار خيري بشارة الحديث عن فيلمه «إشارة مرور»، الذي لم يشفع له فوزه بجائزة الهرم الفضي في مهرجان القاهرة السينمائي الدولي التاسع عشر عام ١٩٩٥، وقامت رقابة التليفزيون «باتخاذ اللازم معه» عند عرضه لأول مرة على جمهور المشاهدين، فأخضعته لمجموعة من الحذوفات «التي أخلت بفهم الفيلم، وجعلت استقباله مشوها ومرتبكا» – حسب تأكيد «بشارة» وضرب مثالا لما حدث بقوله: «سأكتفي بالحذف الغبي، الذي ربما كان متعمدا لتشويه الفيلم، حيث حذفت رقابة التليفزيون المشهد الذي يصفع فيه عابر سبيل عازفا على قفاه في الطريق العام بدون مناسبة.. ولنا أن نتصور – يواصل بشارة – كيف سيستقبل المتلقي بعد ذلك خطة القصص المبني على إحساس المهانة الذي ينتاب العازف بسبب هذا الحادث العابر، الذي يستمر معه طوال اليوم وحتى فجر اليوم التالي حيث تنتهي أحداث الفيلم؟».

غير أن بشارة ينتقل من الخاص إلى العام حين يقول، بنفس الروح الغاضبة: «أتساءل: كيف يتشدد التليفزيون عند عرضه لأفلامي وأفلام غيري، التي تنتمي إلى الفن، وكيف يتسامح ويتساهل أمام الصفاقة والفجاجة العلنية والمجانية في كل ما يبثه من إعلانات وأفلام تحمل مجرد قيم تجارية؟ وأتساءل: لماذا لم يستجب المسئولون عندما أعلنت احتجاجي في الماضي على هذا الانتهاك الصارخ للإبداع عند عرض أفلامي بالتليفزيون المصري؟».

وفجأة تتسرب روح اليأس إلى المخرج خيري بشارة فينهي بقوله: «إلى من أتكلم في بلدي؟ وإلى من أصرخ؟ وإلى من أشكو تعاستي؟.. ولأنكم لا تسمعون، أو أنكم تسمعون ولا تبالون، فإن صراخي الآن يمتد إلى كل الأرض التي نعيش فيها جميعا ليملأ أركان الكون الفسيح الأرجاء».

* تحقيق لبسنت حسن ـ مجلة الفن السابع ـ نوفمبر ١٩٩٩

(٩٩)

في العالم الجديد الذي يرتبط فيه النجاح بالملابس الفاخرة والسلع المستوردة والقيم الأمريكية يصبح من يتمسك بماضيه هو الفاشل في نظر هذا المجتمع، ويصبح الميل التلقائي هو انجذاب الفتاة للطبيب فؤاد الأنيق برغم وضاعته بالمقارنة بالمنسي الذي لا يعرف كيفية التأنق، ويصبح ظاظا اختيار أكثر منطقية من ريعو (محمد فؤاد) الصنايعي الذي يرتدي معطفا اشتراه مستعملا. لاحظ أن ما سبق ليس انتصارا للقبح ولا تفضيلا للسوقية على التحضر، ولكنه رفض لأن يكون التحضر مقترنا بالتردي الأخلاقي، وأن يكون المظهر الاستهلاكي هو معيار الحكم على حساب الطبيعة الإنسانية.

لكن مالا يدركه دعاة المجتمع الجديد والمستفيدين منه هو أن محاولة تطبيق نموذجهم في مجتمع يعاني كالمجتمع المصري أمر محكوم عليه بالفشل، وأن الصورة مهما كانت مبهرة فهي مجرد إطار خارجي لا ينفي ما يحمله الواقع من أزمات. لذلك فإعلانات التلفزيون المبهرة المليئة بالجميلات لا تنفي كون المسابقة استغلالا للبشر، والتظاهر بالوداعة لا ينفي كون جابر نصاب يسعى لخداع الحالمين بالهجرة. وانطلاقا مما سبق فالنتيجة الحتمية للتجارب الثلاثة كان لابد وان تكون الفشل في تحقيق الهدف الرئيسي، فأبطال «أمريكا شيكا بيكا» يفشلون في بلوغ أرض الأحلام ويعودون لمصر يجرون أذيال الخيبة، ومسابقة «قشر البندق» تتحول لفضيحة بوفاة أحد المتسابقين (حميد الشاعري)، ومحاولات تسيير حركة السيارات تتوقف بسبب انفجار ماسورة مياة لم تحتمل ضغط البشر عليها.

الشكل الخارجي إذا هو حالة عامة من الفشل أصابت الجميع، وكان لها خسائر واضحة منها خسارة المهاجرين لأموالهم وبينهم الغمراوي الذي مات بعيدا عن وطنه وأسرته، ومنها وفاة الشاب الحالم بالثراء والشهرة من كثرة الأكل، واحتراق وجه معلم التاريخ القليوبي (سمير العصفوري) في ثورة ضد كل ما يؤلمه في الحياة انتهت بإشعاله للنار في نفسه. ولكن النظرة المتأنية لما حدث ستجد أن الفشل الواقع ما هو إلا فشل لمحاولات المجتمع الجديد لفرض نفسه على الجميع بقيمه المختلة وسطحيته في التعامل مع الأمور. وفي مقابل هذا الفشل ستجد أن البشر الذي تمسكوا بإنسانيتهم قد خرجوا من التجربة العسيرة بمكاسب عديدة، فمنهم من فاز بحبيبة خاضت معه أزمة تجعل من الصعب أن يتواجد ما يفرق بينهما مستقبلا، ومنهم من وجد صديقا مخلصا سيكمل معه الحياة التي كان يعتقد قبل قليل أنها حياة عملية لا تعترف بالإخلاص، ومنهم من تحقق انتقامه من المجتمع الحديث في علقة ساخنة يضربها لمن حاول خداعه مبعثرا حقائبه المليئة بالسلع الاستهلاكية الأمريكية.

ووسط كل هذا الزحام والصخب من الشخصيات والأصوات والأحلام والأغنيات والإحباطات، يتحقق أخيرا حلم مدرس التاريخ العجوز في إنجاب طفل يربيه على القيم التي ربى عليها مئات الأطفال من قبل، طفل يولد على داخل سيارة في إشارة مرور متوقفة ويحمل اسما شعبيا أخذه والده من مبيض محارة فقير لا يحمل أي عنصر جذب مما يمليها المجتمع الجديد، لكنه يحمل كل قيم الأصالة التي يحلم بها المدرس القدير ومعه صناع الثلاثية الغير مألوفة.

* أحمد شوقي ـ ثلاثية التسعينيات الجماعية.. والمجتمع في مواجهة نفسه ـ من كتاب «التابو في سينما جيل الثمانينيات» ـ آفاق السينما ٢٠١٥

(١٠٠)

يوم من عمر الوطن

من المعروف أن شكسبير، مسرح المسرح، أي أنه جعل الممثل على المسرح يمثل التمثيل، ومثال ذلك عندما وضع مشهدا في مسرحية «هاملت» يحتوي على فرقة مسرحية تؤدي حوارا تمثيليا أمام شخصيات المسرحية!

وفي عيد الشرطة وجدنا سينما المسرح! فقد تعامل المخرج خيري بشارة مع النص المسرحي الذي كتبه الشاعر عبد الرحمن الأبنودي على أنه فيلم سينمائي! فالديكورات تنقلنا من مكان لآخر بسرعة البرق، والإضاءة تتحرك هنا وهناك، لتحدد التوقيت الذي تقع فيه الأحداث!

قبل فتح الستار، كان في ذهني أنني سوف أتابع أشعارا غنائية، وتابلوهات استعراضية، تدور في فلك واحد ولم أتصور لحظة أن الأبنودي سيضع البذرة القصصية في العرض، ولكني فوجئت بحدوتة إنسانية، تتقطر عاطفة وعذوبة، تبدأ ثم تواصل تحركها وأحداثها بمنطقية معقولة، ثم تتأزم لتصل إلى ذروتها التي تتصاعد رويدا.. رويدا، حتى الانفراج!

يوم من عمر الوطن.. عمل غنائي مسرحي يروي قصة كفاح شعب السويس عندما هاجمه العدو منذ ٢٣ عاما وأن الحكاية عند الأبنودي تتخذ طابع الشعبية، فهي تروى على لسان أم لابنها، تماما كالحكايات والسير التي يتغنى بها عازف الربابة! ورغم ذلك فالحوار ليس غارقا في السجع ولا التكرار!!

«فات الكتير يا بلدنا.. ما بقاش إلا القليل.. عضم اخواتنا نلمه ونسنه ونعمل منه مدافع وندافع.. ونجيب النصر هدية لمصر»

التقط الملحن ياسر عبد الرحمن الذي يخطو خطوات سريعة الخيط وراح يضع نغماته التي توازي المعاني. فكل تابلوه نتعرف منه على منطقة الأحداث.. ورغم أن ياسر متأثر إلى حد ما بالحالة السابقة إلا إنها في «عيون الوطن» هي الباب الرئيسي للعبور بين اللفظ والمعنى!

ولأن المخرج خيري بشارة متمكن من أدواته السينمائية، فقد سخرها لحساب العمل المسرحي، وهذا واضح في المزج بين المناظر السينمائية والمشاهد المسرحية، بالإضافة إلى قيادته لكوكبة من نجوم الطرب والتمثيل، فقدم عملا وطنيا شاملا المتعة والثقافة والفن والترفيه!

* عصام بصيلة ـ جريدة الأخبار ـ ٣٠ يناير ١٩٩٦

(١٠١)

مفاجأة خيري بشارة: باعوا فكرتي ليوسف شاهين

عندما نشرنا نص أغنية «لسه الأغاني ممكنة» إحدى أغنيات فيلم «المصير» للمخرج يوسف شاهين الأسبوع الماضي حدث ما لم نتوقعه أبدا، فقد اتصل بنا المخرج خيري بشارة مفزوعا يؤكد لنا أن الأغنية أغنيته هو، وأنها جزء أساسي من سيناريو فيلمه «طعم الدنيا» المكتوب والحاصل على ترخيص الرقابة على الأفلام وترخيص الرقابة على الأغاني منذ خمس سنوات، وأن مؤلفة الأغنية هي نفسها كوثر مصطفى مؤلفة أغنية فيلم «المصير»، وأنا مغنيها وبطل فيلم «طعم الدنيا» هو نفسه محمد منير بطل فيلم «المصير» ومغني الأغنية!!

وأمام الدهشة التي أصابتنا أصر خيري بشارة على أن يطلعنا على سيناريو فيلمه ونص الأغنية داخله وتصريح الرقابة على الغلاف الأول للسيناريو الذي يحمل عبارة «الاشتراك في الحوار والرؤية الغنائية خيري بشارة»، وأن يسمعنا الأغنية المسجلة مع أغاني الفيلم على شريط كاسيت المفروض أن يطرح في الأسواق بعد عرض الفيلم. وتركنا خيري بشارة يحكي القصة.

«في أواخر الثمانينيات كنت أبحث عن شاعر تناسب أفكاره وأسلوبه رؤيتي الفنية لسيناريو فيلم (طعم الدنيا) الذي كتبه د. يحيى عزمي، وبالصدفة وقع في يدي ديوان لشاعرة شابة اسمها كوثر مصطفى أثار إعجابي، فبحثت عنها واتصلت بها وطلبت منها مشاركتي وضع أغاني الفيلم الذي يلعب بطولته يسرا ومحمد منير وحسين الإمام، وبدأنا العمل سويا حوالي عام كامل على وضع كلمات الأغاني من خلال رؤيتي لها المكتوبة على السيناريو، ومنها هذه الأغنية، والتي كتبت لتناسب أحداث السيناريو بالضبط، ففي أحد المشاهد يتوه بطل الفيلم في الصحراء ويفشل في العثور على الاتجاه الصحيح، ولكنه يتذكر أنه يمكن العثور على الاتجاهات عن طريق مراقبة النجوم والعلاقة بين مجموعة الدب الأكبر والدب الأصغر، ويواصل السير طوال الليل حتى شروق الشمس، وخلال هذه المشاهد يغني أغنية تعبر عن التفاؤل رغم الصعاب بعنوان «لسه الأغاني ممكنة».

وقد تم تسجيل أغاني الفيلم في الأستوديو وأصبحت ملكا لمنتج الفيلم، وإذا كان حق المنتج يسقط في السيناريو بعد خمس سنوات، فإن حق مؤلف السيناريو لا يسقط أبدا، وما حدث هو استيلاء على حق المنتج للأغاني، وحقي كمؤلف لعنوان (لسه الأغاني ممكنة)، وفكرة الأغنية، وليس من حق أحد أن يؤلف أغنية بعنوان (انت عمري) تحمل فكرتها مع تغيير الألفاظ والكلمات، وفوق ذلك فإنني لا أستطيع الآن وضع الأغنية في الفيلم أو الكاسيت لأن عبارة (لسه الأغاني ممكنة) ستكون عالقة في أذهان الناس ومرتبطة بفيلم (المصير).

أنا متأكد أن يوسف شاهين لا يعلم شيئا عن هذا، فهو أكبر من أن يسطو على شيء لا يخصه، واحتراما لهذا الفنان وأبوته الروحية للسينما العربية لن أوصل الأمر للقضاء، ولكنني مستاء من كوثر مصطفى ومحمد منير الذي تأجل تصوير فيلم «طعم الدنيا» لسبب واحد هو إصراري على أن يكون هو بطل الفيلم».

إلى هنا ينتهي كلام خيري بشارة، وكان لابد أن نسأل الطرف الآخر، وهو كوثر مصطفى، التي أصيبت بصدمة وإحباط من موقف خيري بشارة وقالت:

«هل انتظر خيري بشارة بقية عمري حتى تظهر الأغنيات التي كتبتها لفيلمه؟ لقد مر أكثر من خمس سنوات، ولم ينتج الفيلم، وقد أهدر خيري حلمنا كلنا أنا ومنير وحسين الإمام بسبب رفضه لتصوير الفيلم، واعتقدت أن الفيلم لا يهمه على الإطلاق، وأنه ينوي عمله أبدا بعد كل هذه السنين، ثم إن نص الأغنيتين مختلف تماما، ونص أغنية «المصير» تعديل لقصيدة لي نشرت منذ عدة سنوات، وقد أضفت العنوان وعبارة «لسه الأغاني ممكنة» لأنها مناسبة جدا لفيلم «المصير» أكثر حتى من فيلم «طعم الدنيا»، فأمام دعاوي تجريم وتحريم الموسيقى والغناء، تصبح عبارة «لسه الأغاني ممكنة» مناسبة جدا، وحتى فكرة العبارة موجودة في المجتمع، ومنتشرة في أذهان الكثيرين.

لا أنكر أن خيري بشارة شاركني أفكار أغاني الفيلم، ود. يحيى عزمي فعل نفس الشيء، ولكن النتيجة أنني كتبت ديوان أغان مركون بأكمله في أدراج خيري بشارة، ولا يمكن أن أنتظر أكثر من ذلك، طالما أن «طعم الدنيا» لن يظهر، وأكرر أنني لم أتصور أن الأمر يهم خيري، وأنا مستعدة أن أؤلف له عشر أغان بديلة، أو أدفع له أي تعويض مادي، ولكنني أرفض أن يشوه يوسف شاهين، وفيلمه الجميل بهذه الصورة».

انتهى كلام خيري وكوثر، ونحن نحب الاثنين، ونحب يوسف شاهين، ومحمد منير، ونتمنى أن يصلوا إلى ترضية لكل الأطراف، تكفل لكل منهم حقه في الإبداع.

* تحقيق لعصام زكريا ـ مجلة روزاليوسف ـ ١٤ أبريل ١٩٩٧

(١٠٢)

كيميا عاطفية ـ Tom Kinsky ـ على الزيبق ـ Diana ـ طعم الدنيا ـ الجنوبي ـ بدلة الاخفا ـ فضايح الموبيلات ـ الحفلة ـ تحت السرير ـ المخ ـ اكسير الشباب ـ باريس مصطفي

* عناوين سيناريوهات لم تنفذ ـ من أوراق خيري الخاصة

(١٠٣)

سأبدأ بإجابة السؤال الأخير، لأنه أثير من كثير من التيارات في الإعلام موضوع الخمر والرقص، وبداية أقول إن الخمر الذي يشربه الممثلون هو عبارة عن تفاح وليس خمرا حقيقيا، فلا يستطيع الممثل أن يمثل وهو سكران. والحقيقة أن أسوأ رؤية لأي عمل أدبي أو فني هي الرؤية الأخلاقية، لأن الفن يتجاوز الإدانات الأخلاقية، والعمل الفني أو الأدبي يقدم حيوات لنماذج بشرية مختلفة، ثم عبر خطوط متفرقة وعبر الحبكات الرئيسية والحبكات الفرعية يوجه المشاعر والأحاسيس، وأنت عليك أن تستنبط صدق أحكامك بنفسك، فأنا ليس من دوري أن أدفعك دفعا لأن تأخذ أحكاما أو رؤى محددة للعالم، ولكني أقدم لك وعيا بالواقع ومحاولة لفهم الواقع وأنت عليك أن تصدر أحكامك على هذا الواقع. إذن موضوع الخمر مثله مثل من يأتي ويقول لي: «لو سمحت لا تقدم الكفار في شهر رمضان وهم يعبدون الأصنام أو يشربون الخمر لأن ذلك حرام»، فهذا بالطبع غير ممكن لأنهم ناس أشرار يقدمون بسلوكياتهم كما هي، فإذا كان هناك شخص يعجبه سلوك الأشرار أو الشيطان فهذا شأنه هو، لكننا نقدم نماذج غير قابلة للإحتذاء، وهي نماذج معروف أن هذا هو واقعها، وبالتالي فأنا أرى أن الكلام حول الخمر في المسلسل نوع من أنواع السذاجة، وشأنه في ذلك شأن من يقول لي: «لا تقدم الشيطان بهذه الطريقة ولكن اجعله جيدا»، فكيف يكون جيدا؟ وكيف أقدم مسلسلا دينيا وأمنع الخمر وعبادة الأصنام؟ إن هذا شيء طبيعي لكي أقول لك إن هذه حياة تلك الشخصية، وأنها تتصرف بهذه الطريقة، سواء عرض المسلسل في رمضان أو غير رمضان، إذ إن المؤلف محمد صفاء عامر عندما كتب المسلسل لم يحدد ميعاد عرضه في شهر محدد، وأنا لم أتعاقد أو أسعى لإخراجه في شهر محدد، وطبعا أنا يشرفني أن يعرض المسلسل في شهر كريم مثل شهر رمضان حيث تكون نسبة المشاهدة عالية، وهذا شيء رائع بالنسبة لي، لكن الحمد لله أن المسلسل عرض في توقيت متأخر من الليل فلم يشاهده الأطفال لمن هم معنيون بتربية أطفالهم، فمن الطبيعي أن لا يسهر الأطفال حتى الساعة ١٢:٣٠ ليلا.

أما بالنسبة للبطء فالبطء شيء نسبي، وعندما كنت أدرس السينما كان هناك مثالان في حياتي، أولهما فيلم روسي ديناميكي جدا كانت الكاميرا فيه حية وبها قطعات سريعة والأشخاص يمثلون بقدر كبير من العفوية، إلا أن المشاهدين انجذبوا لمدة نصف ساعة، ثم بعد النصف ساعة شعر الجمهور بالملل من كثرة الديناميكية فانصرفوا عن مشاهدة الفيلم. أما الفيلم الآخر فمدته ثلاث أو أربع ساعات ويقص قصة أجيال في آسيا، وهو فيلم شديد البطء، ولكنك بعد نصف ساعة تشعر بأنك في هذا العالم، ثم بعد ساعة تشعر بأنك بكامل حواسك داخل هذا العالم، ثم بعد ثلاث ساعات ونصف يغلق الستار في مهرجان هولندا بأمستردام ويخيم السكون على الجمهور، فأنت تريد المزيد، ولذلك كان هناك تصفيق حاد باعتباره أحسن فيلم غير أوروبي. وأريد أن أقول إن الإيقاع والبطء والسرعة شيء سهل، ولذلك فأنا أرى أنه من السذاجة أن يقال عن ٢٢ ساعة إنها عمل بطيء، لأن هناك ما يسمى التأمل وهناك ما يحتاج للقفز والإيقاع بسرعة، وإيقاع السرعة يتمثل في إيقاع البشر والأحداث، وبالتالي فأنا غير مستعد أن أكون سريعا من دون داع أو ضرورة، وكل ذلك ليس دفاعا ولا ادعاء بأنني قمت بعمل شيء مثالي، وإنما وددت أن أوضح أنه أحيانا يقال كلمة «البطيء» في أي شيء وفي أي مكان، ومن ثم فأنا مع التأمل، وهذا أسلوب مخرج وأسلوب صورة. وفي المسلسلات العالمية والسينما أنا أدعي – وعلى فكرة أنا لا أشاهد مسلسلات مصرية كثيرة – أنني أشاهد المسلسلات الجيدة في الخارج، وعلى ما أعتقد أنني حاولت أن أنقل المسلسل التليفزيوني إلى مرتبة المسلسلات في العالم المتقدم.

أما عن اتجاهي للتليفزيون وأنه كان مفاجأة، أو كما يقال: مخرج سينمائي جاء يغزو التليفزيون، فأقول إنني حصلت في بعثتي سنة ١٩٦٨ على دورة في إخراج المسرح والفيديو، بالإضافة إلى أنني حينما كنت طالبا في معهد السينما في النصف الأول من الستينيات عملت تحت التدريب في عدة مسلسلات، منها: البطل أحمد عبد العزيز من إخراج فايز حجاب، والأرض الطيبة من إخراج كامل يوسف، وقد كان مسلسلا إنجليزيا. وأنا تقريبا في العشر سنوات الأخيرة متورط في دراسة الفيديو والديجيتال وأعرف المونتاج والتصوير، وبالتالي فلست غريبا عن الفيديو أو الديجيتال. وهناك مخرجون فيديو عظام مثل حسين كمال الذي أخرج للمسرح وللسينما وقام بإخراج أفلام متميزة، مثل: البوسطجي والمستحيل وشيء من الخوف، وهو في الوقت ذاته من أبرز الذين أخرجوا للتليفزيون وأجادوا فيه، ولكنه للأسف انقطع فترة طويلة، وقد أخرج نصف فيلم الحب الكبير وأخرج المعطف والرنين، وكذلك شاركه محمود مرسي، وأنا أعتقد أن هؤلاء الناس كانوا روادا في صورة مختلفة للفيديو، ومن أمثالهم يحيى العلمي الذي أخرج للسينما ٣٢ فيلما، وهناك أمثلة عديدة للمخرجين الذين جمعوا بين السينما والفيديو والمسرح، إذ إن الدراما أو الفنون الأدائية أو الدرامية هناك وشائج بينها ولا أستطيع أن أفصل بينها، ولذلك فأنا أحيانا أفكر في المسرح وأحيانا أفكر في الفيديو.

أما عن موضوع الحب الساخن في المسلسل فردي عليه مثل ردي على موضوع الخمر. وأنا أعتقد أنني شخص محتشم، وفي السينما كان يكتب لي سيناريوهات ومشاهد ساخنة وتنال موافقة من الرقابة ولكني لم أقتنع بها ولم أنفذها، ومن يتذكر أعمالي يدرك أنني لم أقم بأي نوع من الابتذال كذلك. ومسلسل مسألة مبدأ به جرأة ولكنها جرأة الحياة، إذ لماذا لا أعكس ما يحدث في الحياة؟ إذن هذه الجرأة ليست جرأة مسفة أو فجة أو غير متزنة، ولكنها صورة من الحياة. وأعتقد أن مسلسل مسألة مبدأ – وخاصة بالنسبة للخط الذي كان بين الفنانة غادة عبد الرازق والفنان خالد النبوي – لم يكن به أي ابتذال أو فجيعة.. صحيح أنه كانت هناك جرأة من شخص يريد أن يعبر عن مشاعره، ولكن كل هذا كان في الحدود التي أعتقد أنها لا تشين أو تجرح، إضافة – كما قلت – إلى أن ميعاد المسلسل ميعاد شرعي وليس للأطفال.

* تفريغ لندوة حول مسلسل «مسألة مبدأ» ـ نشرة مركز رامتان الثقافي ـ ١٤ ديسمبر ٢٠٠٣

(١٠٤)

* ولكن ما قصة «ليلة في القمر»؟

ـ البداية تعود إلى عام ٢٠٠٣ حينما جلس المخرج مع منتج صغير وعرض عليه عمل فيلم سينمائي بتكلفة قليلة وبالتحديد كان يقصد تقديم «ديجيتال» وبالفعل تم الاتفاق على الفيلم وتم تنفيذه ولكن حدثت خلافات بين المخرج والمنتج وترك خيري الفيلم دون أن يكمل حلمه الذي عاشه ودون أن ينهي الفيلم بالصورة التي رسمها له، ومرت السنوات، ونسي بشارة الفيلم وفي هذه الأثناء قام منتجه ببيعه إلى المنتج واصف فايز الذي قام بتركه في أدراج مكتبه هو الآخر.. وفجأة قرر نزوله إلى دور العرض لمدة عشرة أيام.. في موسم الامتحانات دون الالتفات لأي شيء سوى إتاحة الفرصة لبيعه للقنوات الفضائية.

المخرج خيري بشارة تعامل مع الواقعة بهدوء واكتفى بتعليق ساخر مثل كل تعليقاته على أحوال السينما المصرية وطرح السؤال تاركا الإجابة للزمن: معقول فجأة يعرض فيلم دون أن يعرف مخرجه؟! فقد عرفت فجأة من الجرائد أن «ليلة في القمر» في دور العرض ولم أصدق سوى أن شاهده أحد أقاربي وقال لي: أنت لك فيلم في السوق اسمه «ليلة في القمر».

وأضاف خيري بشارة: اعتبر الأمر ليس سوء نية أو حسن نية فلا يهمهم سوى الفضائيات، وبالطبع نزوله في دور العرض لكي يأتوا بثمن أكبر لبيعه!!

ورغم إحساسي بعض الشيء بالضيق أو الغضب لكنني لست غاضبا تماما مثلما كان إحساسي بالأشياء زمان فقد اكتسبت بعض الحكمة في التعامل مع الحياة والأزمات، ومثلا لو كنت أعرف ميعاد عرض فيلمي كنت روجت له بنفسي وبطرق عصرية عبر الإنترنت كنت سأقول لأصدقائي وللجمهور عن طريق مواقع الإنترنت وهذا ما يحدث في العالم كله، وهناك فيلم في أمريكا قام بتصويره مجموعة من الشباب لكنهم ظلوا لمدة عام يروجون له عبر الإنترنت حتى حقق رواجا كبيرا، وعموما رغم ما حدث للفيلم فإن الصدى الذي أحدثه لدى القلة من الجماهير التي شاهدته يرضيني ولم يزعجني بل زادني تفاؤلا.. ودائما العقبات موجودة وعلينا أن ننتظر ولا نملك سوى أن نواصل الرحلة ولا نتوقف.

* ولكن من شاهدوا الفيلم شعروا أنه بعيد عن الجمهور؟

ـ هو تجربة خاصة، وأنا ليس لدي أوهام لا عن الفيلم ولا عن نفسي، ويمكن أن نطلق على «ليلة في القمر» أنه فيلم ذو طبيعة خاصة جدا، وأنا عملته في ظروف معينة وحسب المتاح دون إحداث أي ضجيج.

* ولكنك اعترفت بأنك غير راض عن بعض المسائل الفنية مثل الماكياج والجرافيك؟

ـ نعم هذا صحيح وعملت الفيلم وفق الميزانية الصغيرة التي توفرت وظروف العمل عام ٢٠٠٢، فقد صدمت بقلة الحيلة وإمكانيات الجرافيك خاصة في أفلام الديجيتال في هذه الفترة عكس الآن هذه الجزئية أصبحت أكثر تطورا.. ورغم خبرتي الكبيرة التي اكتسبتها في هذا المجال لمدة عام بالتشيك ولكن المسألة لم تكن بيدي، ولكني لست مستاء.. لكن حالة عدم رضا وهذا إحساس يختلف.

* المنتج الذي اشترى الفيلم وعرضه اتهمك بأنك هربت من استكمال الفيلم وتقديمه بالشكل اللائق؟

ـ أنا ناضلت مع المنتج الأول لكن لم يكن عنده فلوس لكي يتم تحويله من ديجيتال إلى سينما، وحاولنا مع إسعاد يونس لكي تقوم بذلك لكنها رفضت، وحاولت مع منتجين آخرين مثل محمد العدل ووعدني بأن يشاهد الفيلم، لكنه لم يشاهده.. والحقيقة أنني لا ألوم أحد.. لا إسعاد يونس ولا العدل.. إنني حاولت واهتممت بفيلمي لكن الوعي بسينما الديجيتال في هذا التوقيت لم يكن مثل اليوم.

أما بالنسبة لاتهام واصف فايز فإننا اختلفنا لأن الفيلم كان قد تم نقله إلى ٣٥ مم بالفعل، وقد جاء وقال لي إنه سيدفع أموالا لكي أضيف أغنيات للفيلم تروج له لمطربين ذائعي الصيت في هذه الفترة مثل سعد الصغير، وقلت له لا، هذا خارج سياق الفيلم وأنا عمري ما أضع أغنية في فيلما لكي تنجح فيلم لي.. فقد أراد أن آخذ فلوس لأغير من طبيعة فيلمي.. والحقيقة أنني لم أطيل دائر النقاش معه لأنه كان مريضا.. وقررت البعد عن الفيلم.

ويضيف: إن فيلمي تجربة إذا لم يحدث تذوقها فليس ذنبي وأنا أعتز كثيرا بمقولة الناقد الكبير آندريه بازان: «إن لم تحب فيلما فمن الأفضل ألا تكتب عنه».

وفي النهاية أنا لم أغضب من أنه تم رفعه من دور العرض فهذا قدري ونصيبي ولكنني لم أقف عند تجربة وأضع يدي على خدي، فقد قررت أن أظل أعمل أفلام سواء ديجيتال أو ٣٥ مم ولا يهمني أن تعرض كل أعمالي في حياتي.. وأنا لم أتوقف عن التعبير عن نفسي إخراجيا إلى آخر يوم في حياتي ولن أنظر لتاريخ العرض.

والسؤال هو: هل علي أن أنتظر موتي أم أعبر عن نفسي حتى لو لم تعرض الأفلام.. إنني أعيش بفضيلة التعبير عن الذات.. أنا ضد العزلة.. والاعتزال.. والانزواء ولن يهمشني أحد.. وليس لدي إحساس بالاضطهاد.. ولا يوجد أحد يريد أن يقصيني عن السينما.

* تحقيق عن أزمة فيلم «ليلة في القمر» ـ خالد محمود ـ أخبار النجوم ـ ٥ يونيو ٢٠٠٨

(١٠٥)

«ليلة في القمر».. وسحر البرجوازية الخفي

عرض فيلم جديد لخيري بشارة هو «حدث هام» وإذا كان الفيلم هو الأول بعد فترة توقف دامت تقريبا عشر سنوات فهذا حدث هام جدا لا ينبغي أن يمر دون الاهتمام الكافي، ولكن ليس كل ما هو مفروض يحدث.

منذ فيلم «إشارة مرور» الذي حققه خيري بشارة وحاز به الجائزة الفضية لمهرجان القاهرة الدولي لم يطل علينا خيري من نافذة الفن السابع واكتفى ببعض الأعمال الدرامية الرمضانية التي يرفض الكثيرون اعتبارها من إخراج خيري، ولكن ها هو خيري يقدم فيلما لا يقل ثورية في روحه وشكله عن أعمال خيري السابقة.

المراقب لأعمال خيري بشارة يستطيع أن يقف على التغيير الذي طرأ على منهج أفلامه وطريقة تعاطيه مع الوسيط السينمائي وقراءته للواقع الذي يتصدى لتقديمه.

بدأ هذا المنعطف في حياة خيري المهنية عام ١٩٩٠ الذي حقق فيه فيلم «كابوريا» فأصبحت قراءته للواقع أكثر سخرية، وأقدر على رصد عبثية الواقع وسريالية التفاصيل المغرقة في واقعيتها، في خطوة اعتبرت تخليا من خيري عن التزامه الواقعي

واعتبرها خطوة أكثر ثورية وراديكالية.
فتغرق الشخصيات في هشاشتها ويسيطر منطق الكارتون والمبالغة الساخرة- التي فرعها في سماء فضاءات الرمز وأصلها في أرض النقد - في بناء الشخصيات وفي سلوكياتهم.
القدرة الدائمة على التمرد.. تأمل الفيلم الأخير لخيري يؤكد في داخلك السؤال عن حدود تمرد الفنان وقدرته على التمرد حتى على نفسه وإنجازاته. التمرد على الإنجازات الشخصية يتطلب ثقة شديدة في النفس وروحا قلقة حرة لا تستطيع الركون إلى الثبات.
وإذا وضعنا في الاعتبار السياق الحالي المحيط بالصناعة والذي يبدو من خلاله التمرد والتغيير والتجريب مستحيلا حينها تبدو تجربة خيري وتمرده أمرا يستحق الاحترام والتقدير وقبل كل ذلك الاستغراب. (...)
ويبدو الفيلم مزعجا في أول عشر دقائق نتيجة الأحداث المتلاحقة والقفزات الزمنية المربكة إلى حد كبير ونتيجة أيضا لأجواء الفيلم الذي يدور في المستقبل حيث يستطيع البشر الانتقال بمركبات فضائية خاصة من وإلى القمر تبدو غير مبررة ولكن يبدو أن القمر الذي سافرت إليه البطلة بمصاحبة كوكو بعد مرور عشرات السنوات يرمز إلى الحلم المستحيل، ووطن الأحلام الطوباوية التي لا يفوت الوقت أبدا لتحقيقها، كذلك تمرد خيري على قواعد تركيب المشهد، حيث من المعتاد في القطع مثلا داخل المشهد أن يتم التنوع بين حجم اللقطات بطريقة أو بأخرى أما خيري في الفيلم فبقطع مشهده بأحجام متساوية أو في أفضل الأحوال بفروق في الأحجام تكون غير مدركة أو ملموسة، في اقتراب دائم من خلال اللقطات القريبة والمتوسطة والمتوسطة القريبة من وجوه الشخصيات في تحر لما يعتمل بداخلهم ووراء صفحة الوجه.
بعد أول عشر دقائق وبعد الاستسلام للمنطق الخاص للفيلم يبدأ الاستمتاع الحقيقي بمنطه وبإيقاعه الخاص والذي يختلف عن أي فيلم آخر وهو أقرب في روحه أحيانا من فيلم لويس بونويل «سحر البرجوازية الخفي».
بعض مشاهد الفيلم تبدو فيها انفعالات الشخصيات وردود أفعالها غير متناسبة أو مكافئة لما يحدث فعلا، ومشاهد الجرافيك غير متقنة التنفيذ وكذلك مكياج الشخصيات في المرحلة المتقدمة من العمر الذي كان كوميديا، وعلى الرغم من كل هذه الهنات التي ربما ترجع إلى زمن تنفيذ الفيلم أو تواضع ميزانيته، إلا أننا أمام تجربة خاصة وفريدة بشكل حقيقي لمخرج كبير مصر على التمرد والتجريب لا يزال عنده الكثير ليقوله وليبدعه داخل عالم الفن السابع.
* محمد ممدوح - جريدة البديل - ٢٨ مايو ٢٠٠٨

(١٠٦)

- شريهان قالت لي ذات مرة: «طول عمرك حتى وأنت في قلب السوق عايز تهرب»، وهذا حقيقي، عندي رغبة دائمة في الاختفاء، فأنا موجود، أنا فعليا أصور الفيلم، ابني يبحث عني، ذهبت - إلى أمريكا - لأزوج ابنتي فاختفيت. بعدها ابني يبحث عني - في الواقع لا أظهر في الفيلم كثيرا - هو ينزل من تاكسي ثم أركبه أنا، ولا نلتقي. فكرت أنه يمكن أن يراني في زي هندي في نهاية الفيلم، لست متأكدا، طوال الوقت وأنا سارح بتفكيري لأنه لدي ميول لثقافات مثل هذه، عند سماعي لأحاديث صراع الحضارات وصراع الأديان، أفكر.. فليسقط كل هذا.. أنا بوذي، أو هندوسي، وأكتشف أن فكرة حرق جثتي بعد الموت أمنية ملحة، وأنها غير متاحة في مصر، ولأنها لن تتحقق فماذا أفعل؟.. (...)
- أستأذنك في مواجهة هجومية تجاهك، سترددها لي، في اللحظة التي قررت فيها التوقف كنت أقول أنه من حقي أن أنحاز دون أن ألغي الآخرين، أحب سكورسيزي ولكن لا يعني هذا إسقاط تاركوفسكي أو أنطونيوني، وكتاباتك التي قرأتها في لحظة كنت متوقفا فيها ولم أتوازن بعد، ولدي بعض الحزن والقرف، ومجهدا من السينما، المناخ كله ضدي وأهاجم من النقاد، فتأتي جائزة الهرم الفضي من لجنة دولية تضم شابانا أعظم، وسارة مايلز، لحظهم السيء أعطوني الجائزة، لو سألتني رأيي، أنا أمنح الجائزة لتلميذي، مساعدي - يقصد مجدي أحمد علي - ولكن لا تفتعل معركة لتفطيسي ليحصل هو على الجائزة، قل لي أنت مخرج عجوز، وهذا تلميذك، فسأعطيه الجائزة، عندها لن أتضايق.. فقررت أن أبعد - دون أن يكون هذا فقط هو السبب الوحيد - وعندما ظهرت مقالاتك (يشير خيري هنا إلى دراسة لأحمد يوسف بعنوان «السينما المصرية الجديدة في مفترق الطرق» نشرت في «الفن السابع»

عددي مارس وأبريل ١٩٩٨، وتناولت أفلام محمد خان ورأفت الميهي وخيري بشارة وعاطف الطيب وداود عبد السيد بترتيب ظهور أول الأعمال الروائية لهم، وقد اعتبر خيري أن الدراسة تنحاز إلى مخرج بعينه دون الآخرين)، التي هي عبارة عن ضرب نار على تاريخ كل المخرجين وإنجازاتهم التي بذلوها في مناخ صعب لتقول هذا إلهكم، إله الحكمة..

* اسمح لي بالرد...

- أنا مرتاح لهذه الفضفضة، المشكلة عندي في وضعي أنا وآخرين في سياق للوصول إلى نتيجة، هذا كبيركم، هذا أفضلكم. وهذا هو التفكير الشمولي، أنت كمثقف تضربني وأنا أقرب إليك، وأنا أتجه إليك، أهرب من السوق حتى لا أبيع نفسي أو أتنازل.. وهكذا دون أن تعي وقفت في صف أعدائي، وفي نفس الوقت فالتفكير الشمولي لابد أن يختار الأفضل The Best.

وهذا لا يوجد في الفن. هوجمت من آخرين ولم أتضايق، ولكن أن يصدر الهجوم عن مثقف مثلك، لديه القدرة على التحليل، فهذا ما أحزنني. ثم قرأت لك مقالا به رأي عكسي - عن فيلم «يوم حلو ويوم مر» - حزني انتهى الآن، لست غاضبا، وصلت لقرار ما هو ماض هو ماض، ورحبت بأن نتحاور. (...)

* أريد أن أعود إلى نقطة قلتها عن تغير رأي الناقد، إذا كان من حقك كمخرج أن تغير من أسلوبك فمن حق الناقد أن يعيد تقييم عمل فني وأن تقرأ له رأيا معاكسا لما كتبه سابقا. ليست عندي مشكلة أن أغير رأيي..

- ألخص لأحمد.. ماذا لو أخرجت «الطوق والأسورة» بروح «كابوريا»، ربما كان لديك رأي مختلف. فيلم «الطريق» لفلليني به خشونة، يفتقد أسلوب العمل الخاص في «الحياة اللذيذة» أو «ثمانية ونصف». ومع ذلك يمكن أن تنحاز إلى «الطريق». ما يحدث أن المخرج في كل مرحلة تكون لديه علاقة باللغة، في «الأقدار الدامية» من الناحية النظرية لدي ميل بريختي، ولكن بطريقتي التي فهمتها من القراءة وليس من المعايشة، لست أعيش في أوروبا ولا في المناخ البريختي. كنت أطلب من الممثلين أن يتحركوا كالتماثيل ويؤدوا بهدوء، لأبرد المشهد وأنهي التعاطف، ولكن هذا كان مستحيلا مع نادية لطفي ويحيى شاهين. لدي أسلوب وهم يخرجون عنه رغم إحكامي في توجيههم، كنت شرسا وأنا صغير، اصطدمت بنادية لطفي، جمعت حقائبها وغادرت، ثم تصالحنا وأصبحت تحبني وأصبح هناك انضباط أكبر. أما يحيى شاهين.. قلت له لقد شاهدت جدي وهو يموت، مات في هدوء دون صياح أو انفعال، فقال حاضر يا حبيب قلبي، ولكنه لم يصل إلى الهدوء الذي أريده في الأداء. المخرج ينحت في الصخر، أتعامل مع ظرف فيه تقاليد سائدة، أحاول أن أكسرها، ولكني لا أصل إلى مائة في المائة لأن صناعة السينما في مصر عريقة وقديمة، يمكنك في شمال أفريقيا أن تكسر القواعد لأنها سينما بكر، والمخرج الدارس في فرنسا أو روسيا يبدأ بحرية، ويجمع ممثلين من الشارع ويوجههم لما يريد، ويعلمهم الأداء.

* على هذا فتراث السينما المصرية معوق للتجديد..

- معايير ثابتة يثق في صحتها، ومن يخرج عنها يعامل كشخص غير طبيعي، السينما المصرية مثل المهن التي يتوارثها صبية عن أسطوات، منظومة كاملة ومشكلتي مع كل هذا. (...)

* معنى ذلك أن واقعكم كان أفضل برغم كل الإحباطات.

- بالتأكيد كان هناك صناعة، لم يكن هذا الاحتكار القذر. كان هناك تعايش بين سينما تجارية جدا، ونحن نقدم أفلاما لا تنجح ومع ذلك ينتجون لنا، نضايقهم ويتحملوننا. كنا نسير معا فيما يسمى تعايش مشترك «Co_exist» شيء عبقري في الحياة، لا يمكن أن تقوم حياة إلا بالتعايش المشترك، والسؤال ألا يوجد الآن مخرجون مثل جيلنا؟ أكيد موجودين، ويمكن أن يكونوا أفضل، وعليهم أن يقدموا أعمالهم بطريقة تعبر عن زمنهم دون أن ينخرطوا مع السائد.

التعايش المشترك يون أيضا بين الديجيتال والسينما، في الغرب الآن شيء اسمه «ديجيتال برينت» الذي يصور سينما ثم ينقل إلى ديجيتال. إدراكهم أن الديجيتال سيحل محل السينما، إذن هناك تعايش بحيث لا يكون هناك إحلال فجائي، أو صدمة تسبب كوارث اقتصادية. (...)

- أحبطني «المصير» جدا، وقلت «إسماعيلية رايح جاي» أرحم. على الأقل به تلقائية. قد يكون موضوعا مشوقا لكما أن أحكي أن محمد فؤاد جاءني وظل عندي من الليل حتى الصباح وأخذ يحكي لي الفيلم «يا أستاذ أنا يشرفني تخرجه، معايا قصة فيلم هيعجبك قوي»، وأخذت أسمعه وأنا نائم، وحاجات تعجبني فعلا فأصحو، وأنام في الباقي، بين النوم والصحيان، وفهمت الموضوع، وقلت له

يا محمد فيه حاجات حقيقي حلوة وفيه حاجات تشبه أفلام قديمة شفتها وأنا صغير. وأنت طبعا بالنسبة لك هذا هو الفيلم، وعلشان أكون أمين معاك سأغير أشياء كثيرة، يا أستاذ أنت أقدر واحد... أنهيت النقاش عاوز تنجح ولا تقع؟ تخيلوا بقى لو كنت وافقت.

* حوار مطول مع أحمد يوسف وصفاء الليثي ـ مجلة عالم السينما ـ خريف وشتاء ٢٠٠٦

(١٠٧)

ـ ما معنى «موندوج» عنوان الفيلم؟

العنوان يتألف من كلمتين بالإنجليزية Moon أي القمر وdog وهو الكلب، يمكن ترجمة العنوان إذن إلى «كلب القمر» إن أردت ولكني قصدت الإشارة إلى معنى رمزي في هذا الاسم وعندما تبحث في الأنترنت عن معنى «موندوغ» ستجد صعاليك الشوارع وما قصدته ليس بعيدا عن هذا المعنى.

ـ في تقديمك للفيلم في عرضه الأول بمهرجان دبي قلت بأنك عادة ما تكون باردا إزاء ردود الفعل ولكنك هذه المرة تخالف العادة، هل كان ذلك بسبب أنك تقدم فيلما مختلفا عن سائر أفلامك؟

أنا دائما أدعي قبل كل فيلم أني بارد ولكني أدرك أني في كل فيلم من أفلامي في أول عرض له غالبا ما أترك قاعة العرض وألجأ إلى سيارتي عندما كان لدي سيارة لأتفادى ذلك الإرتباك الذي يشعر به كل مبدع لحظة تقديم عمله للجمهور.

ـ بعد الثورة لم تعد لك سيارة؟

ليس إلى هذه الدرجة، الحقيقة أني قررت التخلي عن السيارة منذ سنة ١٩٩٦ حتى أحافظ على صحتي، الحياة ليست السينما فقط.. الحياة أكبر من السينما.

ـ سنة ١٩٩٦ قررت الإبتعاد عن السينما وقررت بيع سيارتك ؟

الحقيقة أن عامل السنّ هو الذي جعلني أتخلى عن السيارة، تذكرت مقولة لمخرج روسي «أول شروط السينمائي هو الصحة قبل الكفاءة» فعندما تخسر صحتك لن يكون بوسعك إنجاز شيء لا جيد ولا سيئ.. الصحة هي الأساس.

ـ الشخصية الرئيسية في الفيلم«موندوج» هي شخصية الكلب الذي يجسدك أنت، وقد لفت نظري ان الكلب لم يتخلص من السلسلة التي تطوق رقبته طيلة مدة الفيلم (أكثر من ساعتين) على الرغم من أنك تمردت على تاريخك السينمائي في الفيلم؟

ملاحظة ذكية، التحول ليس جديدا في الإبداع الإنساني ويكفي أن أحيلك على «كافكا» على الرغم من أننا في الثقافة العربية لا نولي إهتماما كبيرا بالحيوانات وإن تضمن تراثنا قصصا عن وفاء الكلب وإخلاصه، والفرق بين الإنسان والحيوان أن الإنسان له تاريخ أما الحيوان فليس له تاريخ، ولذلك اخترت أن أكون أمينا ووفيا لأصحابي ولنفسي وعائلتي ولكن دون عبء هذا التاريخ.

ـ ألم تشعر بأن الفيلم وقد تجاوز الساعتين يمكن أن يصبح ثقيلا حتى أن بعض الحاضرين في عرضه العالمي الأول في دبي غادروا القاعة ؟

بعدد قليل، انا رأيي أن القارئ أمامه صنفان من الأدب «ديكنز» و«جيمس جويس» وللقارئ حرية الإختيار.

ـ أنت ديكنز أو جويس؟

لا أريد أن أتورط في تصنيف مماثل، في النهاية لا يوجد تيار واحد فني لا بد أن ينخرط فيه كل البشر وإلا أصبحنا قطيعا، أنا أقدر أن الفرد يأتي ليفرّج عن نفسه في هذه الحياة الصعبة التي ينوء بحملها وربما لا يجد في فيلمي الصفات التي يبحث عنها ولكني في النهاية أخاطب الإنسان الفرد الذي يشبهني ويشبهك في حيرته وتمرده على نفسه وحياته وروتينه في هذه الحياة الصعبة.

ـ ألا تخشى أن يشوش «موندوج» على تاريخك السينمائي؟

إطلاقا، انا غير معني بتقييم الآخرين لي، لا أهتم بأي خانة أوضع فيها لأننا نحن العرب مغرمون بتصنيف بعضنا البعض، أنا أرفض أي تصنيف وضد أن أوضع في أي خانة بل أتمرد على نفسي، لا أريد أن أكون مسجونا في خانات ضيقة، أنا حر وغير معني بنظرة المجتمع لي. «موندوج» فيلم عائلي، في النهاية مين البشر؟ أنا اطرح موضوعا يؤرقني ويمكنك الاستفادة منه، ولو كانت القصة شخصية، أنا تربيت وتعلمت في عهد عبد الناصر وحين بدأت السينما التسجيلية نهاية الستينات تمردت على النمط السائد الذي كان يقدم الإنجازات الكبرى ورحت أتكلم عن الجنود البسطاء، أن أتكلم عن أناس عاديين أو عن عائلتي فكواحد من البشر لا كواحد من

النخبة.. أنا أكره هذا التصنيف.

- كيف تحبذ أن يتحدث عن إبنك روبرت بطل الفيلم هل كممثل أو باعتباره ابن خيري بشارة؟

بيني وبين روبرت كثير من المصادمات في الأفكار وفهم الأشياء ولكننا نقف على أرضية واحدة هي أننا نتمرد على الأنماط السائدة ولكن كلانا مختلف عن الثاني تماما.

- ألا تخشى أن يتمرد عليك؟

هو تمرد «وخلاص» وأنا سعيد بذلك، أنا أريد أن أكون صديقا لأبنائي لا أبا لأن الأبوة عبء على الأبناء وربما حتى على الأب نفسه، والفيلم منذ البداية يدعو للتمرد «إنت عايز أبوك ليه؟ عايز الحكمة عايز الأمان؟».

- لماذا ١١ سنة لإنجاز الفيلم؟ لمَ كل هذه المدة؟

الفيلم مثل بني آدم له عمر وله تاريخ ولادة ولا غرابة ان يستغرق الإعداد لفيلم عشرين سنة، لا توجد قواعد صارمة، بدأت تصوير الفيلم سنة ٢٠٠٠ ولم أكن أعرف متى سينتهي خاصة أن أحداثه تسير في مسارين، الأول شخصي وذاتي يناقش وضع عائلتي في المهجر بأمريكا، والمسار الثاني له علاقة بالخيال والغوص في ملامح فلسفية تفرز قصصا عدة وبين هذا وذاك يظهر دور الكلب الذي يتنقل بين هذين العالمين الواقعي والخيالي، واختياري لهذا التوقيت هو بمشيئة الله.

- ما المغزى من مشاركة إبنك روبرت في الفيلم؟

روبرت هو إبني وهو افضل اختيار لأني في الفيلم اتحدث عن عائلتي وهو في «موندوج» يبحث عني، فلماذا ابحث عن غيره خصوصا وهو قادر على إعطاء الدور مساحة من الصدق لا يمكن لغيره ان يقدمها، ثم إن روبار دارس للسينما والمسرح بأمريكا وليس غريبا عن عالم الصورة.

* حوار مع محمد بوغلاب - جريدة التونسية - ٢٧ ديسمبر ٢٠١٢

(١٠٨)

«شاهدت للتو فيلم مون دوج لخيري بشارة. فيلم مؤثر جداً، وساوند تراك رائع من روبرت بشارة. متأثر بالتحرر والقدرة على الابتكار في هذا الفيلم» - المخرج يسري نصر الله

«أعجبني الفيلم كثيرا يا أستاذ، أحببت فيه هذه الحرية في السرد، وهذه التحية العظيمة للصورة من خلال أشكالها المختلفة، ولعلها أيضا تحية للعائلة وأفرادها. ليس تحولا هروبيا أبدا، ولكنه تحول لرؤية أعمق وأكثر اتساعا للذات وللآخر، مع تعاطف واضح مع الإنسان العادي في كل مكان، رأيت في الفيلم خروجا من الإنسان للعودة إليه، الفيلم ليس أداة لتغيير العالم، ولكنه بالأساس للتعبير عن الذات بطريقة فنية حرة وخلاقة.. وقد تحقق ذلك إلى حد كبير، هذه الحرية مدهشة، وفيها تحريض ذكي للمتفرج بأن يتلقى الفيلم بحرية، ومن دون قوالب جاهزة» - الناقد محمود عبد الشكور

«كلب القمر أو مون دوج.. هو اسم فيلم روائي طويل لا يمكن أن يصنعه سواه.. فيلم يليق به وحده.. كلب القمر هو آخر أفلام المخرج الفذ خيري بشارة. (...) من أيام أرسل لي رسالة عليها رابط فيلمه الجديد التجريبي، وقد توقعت أن يكون فيلماً تسجيلياً قصيراً ولكنه كسر توقعي كما هي عادته وشاهدت الفيلم وخرجت بالنتيجة المؤكدة أنه فيلم يليق فقط بخيري بشارة المجنون الجميل. (...) إنه فيلم أكثر حقيقية من الحياة ذاتها.. لا أذكر أنني شاهدت فيلماً عربياً بهذا العمق ولا بتلك الرؤية.. الفلسفية والاجتماعية والإنسانية المستقطرة من تجربة خاصة». - السينارست بشير الديك.

* انطباعات حديثة عن فيلم «مون دوج» ممن شاهدوه خلال ٢٠١٧ بدعوة من خيري نفسه

(١٠٩)

ثلاثة مخرجين من ذهب!

يمر الشهر القادم ٥٠ عاما على هزيمة يونيو، وفى نفس التوقيت نحتفل باليوبيل الذهبى لمجموعة أطلقوا عليها ساخرين (نكسة ٦٧)، لتصبح خامس دفعات معهد السينما، الغريب أن دكة واحدة شهدت بزوغ ثلاث مواهب استثنائية، خيرى بشارة وعلى بدرخان

وداوود عبد السيد، الترتيب ليس عشوائيا، فهو يعبر بدقة عن فارق الدرجات، بشارة هو الأكثر جدية، والذى حظى بالمركز الأول، الطالب الدؤوب الذى يحتل مقعد الألفة، داوود هو الأكثر التزاما ولكنه يحل ثالثا، بدرخان بينهما، لا يتخطى حاجز بشارة، إلا أنه لا يسمح لداوود بأن يسبقه.

من حى (شبرا) العريق جاء بشارة، بينما داوود (منشية البكرى)، والاثنان ينتميان للطبقة المتوسطة، على ابن المخرج الكبير أحمد بدرخان، الذى كان واحدا من بناة السينما المصرية، وأخرج أغلب أفلام أم كلثوم وقسطا وافرا من أفلام فريد الأطرش وغيرها، كان أيضا أستاذا لمادة الإخراج بالمعهد، على يصحو من نومه ليشاهد على البعد الأهرام وأبى الهول، والفيلا ذات الحديقة الغناء على بعد خطوات من أكاديمية الفنون، قال لى على إن والده قرر أن يخصم منه درجتين فى أحد الامتحانات، وقال لوالدته الواد (بيتفزلك) بيستعرض معلوماته، المفاجأة أن الأمر اختلط على بدرخان الكبير، بشارة هو اللى بيتفزلك، وحصل بدرخان الصغير على الدرجة النهائية!!.

الثلاثة أفلامهم قليلة نسبيا، أتحدث فقط روائيا، بدرخان ١٠ أفلام، وداوود ٩، وبشارة ١٢، بدرخان مبتعد منذ ١٤ عاما بعد فيلمه (الرغبة)، خيرى منذ ٢٢ عاما بعد (قشر البندق)، حاول بشارة التعبير عن نفسه، ولكن فى مشروعات ذاتية، مثل (مون دوج) لا تعرض جماهيريا، ولكن فى المهرجانات، وتوجه لإخراج المسلسلات التليفزيونية، داوود لا يزال فى الملعب السينمائى، آخر أفلامه قبل عامين (قدرات غير عادية)، ويستعد قبل نهاية هذا العام لفيلم (حب).

على بدأ مبكرا (الحب الذى كان) ٧٣، وكانت معه سعاد حسنى التى شكلت على خريطته قوة إبداعية مثل (الكرنك) و(أهل القمة) و(الجوع) وحتى آخر أفلامها (الراعى والنساء) قدمته بعد الطلاق، داوود تأخر عن بدرخان أكثر من عشرة أعوام حتى قدم (الصعاليك) ٨٥، وبشارة (الأقدار الدامية) وأعقبه مباشرة (العوامة ٧٠) ٨١.

الدفعة شهدت أيضا أسماء لامعة فى الإخراج أحمد فؤاد درويش وسمير نوار، وفى التصوير ماهر راضى والديكور أنسى أبوسيف ومحمود محسن ومجدى ناشد، وفى قسم الديكور سامية عبد العزيز، وكان هناك قسم تمثيل فى هذه الدفعة، ومن أشهرهم محمود الجندى وأيضا أنجيل التى عرفت بدور الفتاة البدينة.

قبل ربع قرن، فى اليوبيل الفضى، أقام معهد السينما حفلا لهذه الدفعة، هذه المرة فى اليوبيل (الذهبى) وجه على بدرخان الدعوة لكل الأصدقاء وللاحتفال أيضا بعيد ميلاده، من خلال أكاديمية كاليبر وبدرخان.

لا أتذكر طوال رحلتى الصحفية أنه قد نشب خلاف بين الثلاثة، قبل ربع قرن حدث صدام فكرى بين الكاتب وحيد حامد والمخرج على بدرخان بسبب المعالجة الدرامية لمسرحية (جزيرة الماعز)، وتعثر المشروع بينهما، انتهى الأمر بأن تحمس المنتج حسين القلا لسيناريو وحيد وتم إسناد الإخراج إلى بشارة (رغبة متوحشة)، بينما بدرخان (الراعى والنساء)، ولم يؤثر ذلك أبدا على عمق الصداقة.

إنهم ثلاثة مخرجين من ذهب، أردت أن أشعل الشموع فى عيدهم الذهبى على صفحات (المصرى اليوم) وعقبال (الماسى)!!.

* طارق الشناوي ـ المصري اليوم ـ ٦ مايو ٢٠١٧

(١١٠)

نقطة التشابه

كنت من عشاق شرم الشيخ قبل أن تتحول إلى مدينة سياحية خمس نجوم ترحب بالأحضان العملة الصعبة وتتملق أمام الجنيه المصري في سنة من سنوات «شرم» الجميلة اقترب مني جرسون بأحد مطاعمها المتواضعة يسألني خجلا حضرتك الأستاذ عاطف الطيب؟ وبعد لحظة صمت وشجن عميق داخلي وذكريات عديدة تمر في لحظة خاطفة، كان ردي سريعا ومختزلا «لي الشرف ولكني فلان» هذه لم تكن المرة الأولى التي يعتقد شخص ما أنني مخرج زميل فكم من مواطن ناداني باسم خيري بشارة والعكس مع خيري صحيح ولكن كانت هذه هي المرة الأولى التي أنادى باسم عاطف الطيب.. رحمه الله.

واكتشفت في تلك المرة كم بريئة هذه المغالطة بل في منتهى الشاعرية والجمال فهي تعكس بعفوية مطلقة الجيل كله الذي انتمي

بفخر إليه، وهذه المغالطة الجميلة تؤكد قوة وبقاء السينما التي انتمي إليها مع زملائي والتي قدمناها منذ الثمانينات فداخل خصوصية هذه السينما ذابت وجوهنا وأصبحنا في أذهان الكثير صورة واحدة بالرغم من تنوع الأفلام التي قدمناها لكل على حدة وكل بخصوصيته هذا لأن مجمل الأفلام عكست هموم وطموحات وأحلام وإحباطات وانجازات المتلقي ذاته.. فقد شاركناه بأفلامنا.. فمثلما يخلط أحيانا في أسمائنا فهو أحيانا أخرى يخلط في نسب الأفلام لمخرجيها.. فكم من فيلم لواحد منا نسب إلى الآخر مؤكدا كم كنا نكمل بعضنا البعض في مرحلة مهمة من تاريخ السينما التي اقتحمناها بحب وصدق وإصرار.

* محمد خان ـ جريدة القاهرة ـ ١٥ يونيو ٢٠٠٤

(١١١)

* حدثنا أكثر عن مفهومك الخاص للسينما.

ـ بعيدا عن المفاهيم النظرية أو الأكاديمية أتصور أن لدي تصورا خاصا يكون الفصل فيه بين السينما والحياة فصلا تعسفيا وزائفا، فالسينما والحياة بالنسبة إلي هما مزيج واحد، أعيش السينما في الحياة وأحيانا تبدو لي حياتي كأنها مشاهد سينمائية، السينما ليست حقيقية لكنها تظل كما لو كانت حقيقية، أما مصدر السحر الحقيقي فيها فهو قدرتها على الإمساك بالحياة قبل أن تذهب، وقدرتها على أن تجعلها زمنا حاضرا دائما بعد أن تذهب بالفعل.

الحياة التي أميل – شخصيا – إلى الإمساك بها هي تلك المخبوءة في الأعماق.. العلاقات الإنسانية وكيف تنشأ؟ كيف تنمو أو تتعثر أو تضمحل؟ المصائر.. سعيدة كانت أو تعسة، لحظة ميلاد الحب؟ كيف يتبدى الخوف من الموت؟ كيف نحب الحياة؟ عن آليات الكراهية والعنف، عن التعسف والمرونة، عن الفاشية الاجتماعية والسياسية، سينما تبحث عن لحظة تمسك بها، أريد إيصال الحياة من خلال أفلامي، فما يهمني فعلا هو نقل تجربة إنسانية إلى الشاشة، هذه هي السينما التي أحبها وأميل لأن أطلق عليها «سينما فنية».

* سينما فنية مقابل.. سينما غير فنية أم تجارية أم تقليدية؟

ـ بل سينما فنية مقابل سينما احترافية. أتصور أن هذا التعبير أفضل وأكثر دقة.

* حدثنا عن رؤيتك لتقنية الديجيتال.

ـ اللجوء إلى الديجيتال له علاقة بالتكلفة، اتجهت إليه بشكل فردي لعدم وجود جماعات أو ثنائيات يتفقون على العمل معا، هذه الروح، روح العمل الجماعي، لم تتبلور لدينا بعد، وأظن أن لهذا علاقة بالسياسة والوضع في البلد. هناك عبارة قالها سينمائي أجنبي: عندما يتقدم بك العمر إما أن تموت أو أن تذهب إلى الديجيتال. الديجيتال يتيح لك صنع فيلم بدون حاجة إلى منتج أو تمويل. أنا درست الديجيتال بالمراسلة، كأني عدت تلميذا يدرس ويذاكر، تراسلت مع معامل لأعرف كيف آخذ صورة صحيحة لتقلها إلى السينما، كتبت سيناريو وصورت وعملت الإضاءة وقمت بالمونتاج، صنعت الفيلم كاملا بنفسي، مستخدما كاميرا ثمنها سبعة آلاف جنيه. انتهى عصر الاحتكار، وبعد خمس أو عشر سنوات على الأكثر سيكون في كل بيت مخرج. كل شخص سيكون بإمكانه أن يصنع فيلمه وتكلفة قد لا تتجاوز ألف جنيه مثلا، أي أننا سندخل عصرا جديدا. سحر الديجيتال أنه يمكنك من أن تخرج لسانك لأي شخص يحاول أن يهمشك. الديجيتال – في صالح الفقراء، وفي صالح المحاصرين – سيكون من حق أناس غير مهنيين أن يكتبوا تاريخهم الشخصي، وأكثر شعبية، للتاريخ. دعونا نتفاءل.

* صائد اللحظات المدهشة ـ حوار مع عزة رشاد ـ الرواية قضايا وآفاق ـ العدد السادس

فيلموجرافيا خيري بشارة

مساعد مخرج

فيلم أنا الدكتور إخراج عباس كامل-١٩٦٨

فيلم يوميات نائب فى الأرياف إخراج توفيق صالح-١٩٦٨

الفيلم البولندى فى الصحراء وفى الأحراش إخراج فواديسواف شليشتسكى-١٩٧١

الفيلم البولندى تاييس إخراج ريشارد بر-١٩٨٣

الفيلم التسجيلى تحية لعمال أبو زعبل إخراج صلاح التهامى-١٩٧١

أفلام تسجيلية وقصيرة

صائد الدبابات ١٩٧٤

طبيب في الأرياف ١٩٧٥

طائر النورس ١٩٧٦

تنوير ١٩٧٧

حديث الحجر ١٩٧٨

حديث القرية ١٩٧٩

تجاوز اليأس ١٩٨٠

عباد الشمس ١٩٨١

دوائر اللعب ١٩٨٢

الزيارة ١٩٨٣

الفن التشكيلي في قطر ١٩٨٤

الأصدقاء ١٩٨٤

الطواف ١٩٨٥

العبابدة ١٩٨٦

أفلام روائية طويلة

الأقدار الدامية ١٩٨٢

العوامة رقم ٧٠ ١٩٨٢

الطوق والأسورة ١٩٨٦

يوم حلو... يوم مر ١٩٨٨

كابوريا ١٩٩٠

رغبة متوحشة ١٩٩١

آيس كريم في جليم ١٩٩٢

حرب فراولة ١٩٩٣

إشارة مرور ١٩٩٥

قشر البندق ١٩٩٥

اسرار القلب ١٩٩٦ (دراما مسيحية معاصرة)

ليلة في القمر ٢٠٠٨

مون دوج ٢٠١٢

مسلسلات تلفزيونية

مسألة مبدأ ٢٠٠٣

ملح الأرض ٢٠٠٤

قلب حبيبة ٢٠٠٥

الفريسة والصياد ٢٠٠٧

الهروب من الغرب ٢٠٠٩

ريش نعام ٢٠١٠

ذات ٢٠١٢ (الحلقات ١٧ـ٣٠)

الزوجة الثانية ٢٠١٣

أهل اسكندرية ٢٠١٤

كبريت أحمر ٢٠١٦

الطوفان ٢٠١٧

صغيرا في الكنيسة

الأب وكبار سيدي سالم يحتفون برجال الثورة

فترة المراهقة

فترة الشباب

أثناء تصوير فيلم تنوير في أفريقيا

عمر الشباب

في أحد المهرجانات

جلسة اعلامية تجمع خيري بصلاح أبو سيف وسمير فريد

التصوير في الصحراء

مع نادية لطفي في تصور الاقدار الدامية

مع ماجدة الخطيب في كواليس العوامة ٧٠

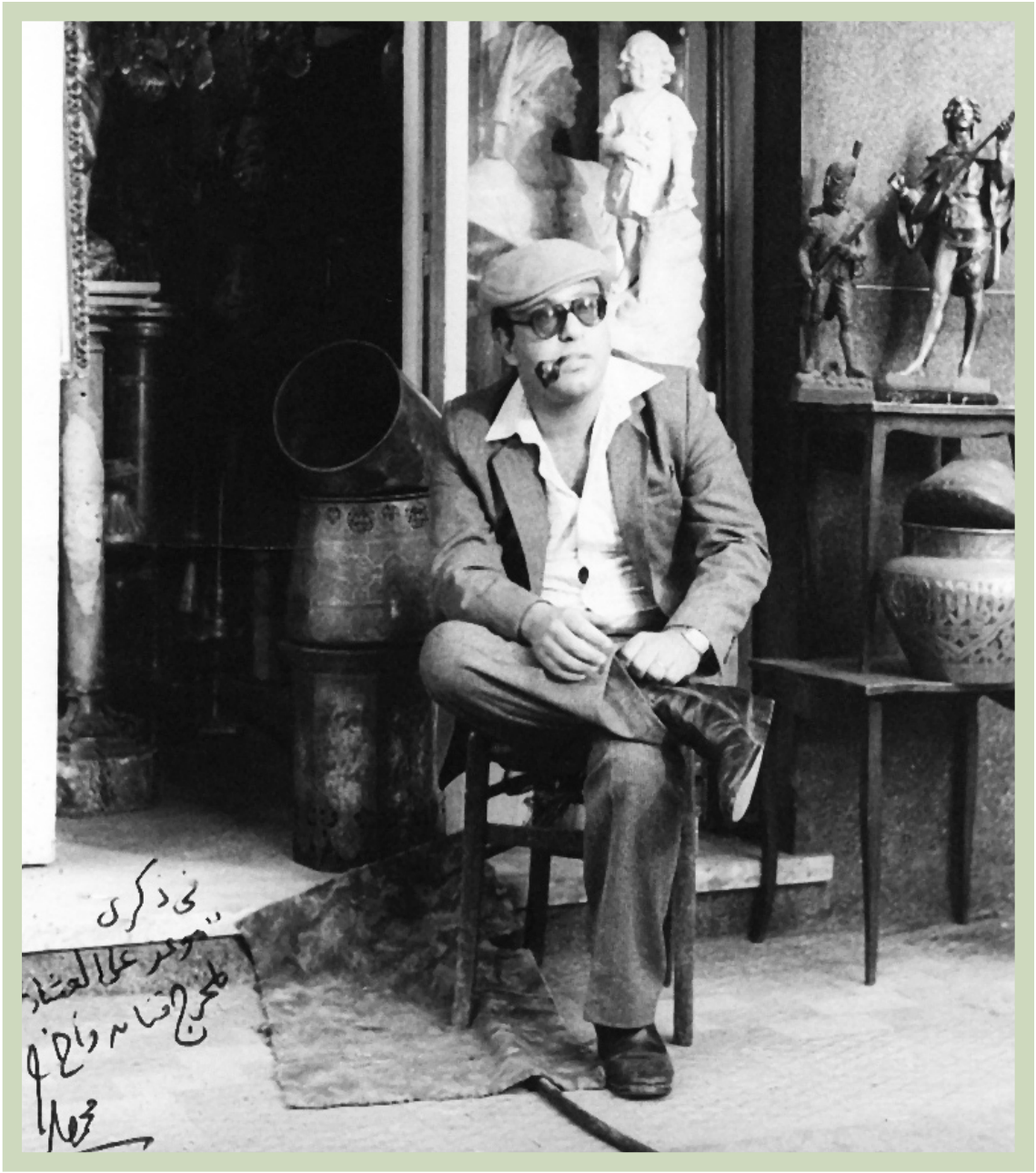
أثناء تصويره مشهد كالمعتاد في فيلم محمد خان طائر على الطريق ـ الصورة تحمل اهداء من خان

ممثلا في زوجة رجل مهم

يوجه فاتن حمامة وبناتها في يوم مر يوم حلو

مع طارق التلمساني في تصوير امريكا شيكا بيكا

من كواليس قشر البندق مع رانيا ياسين



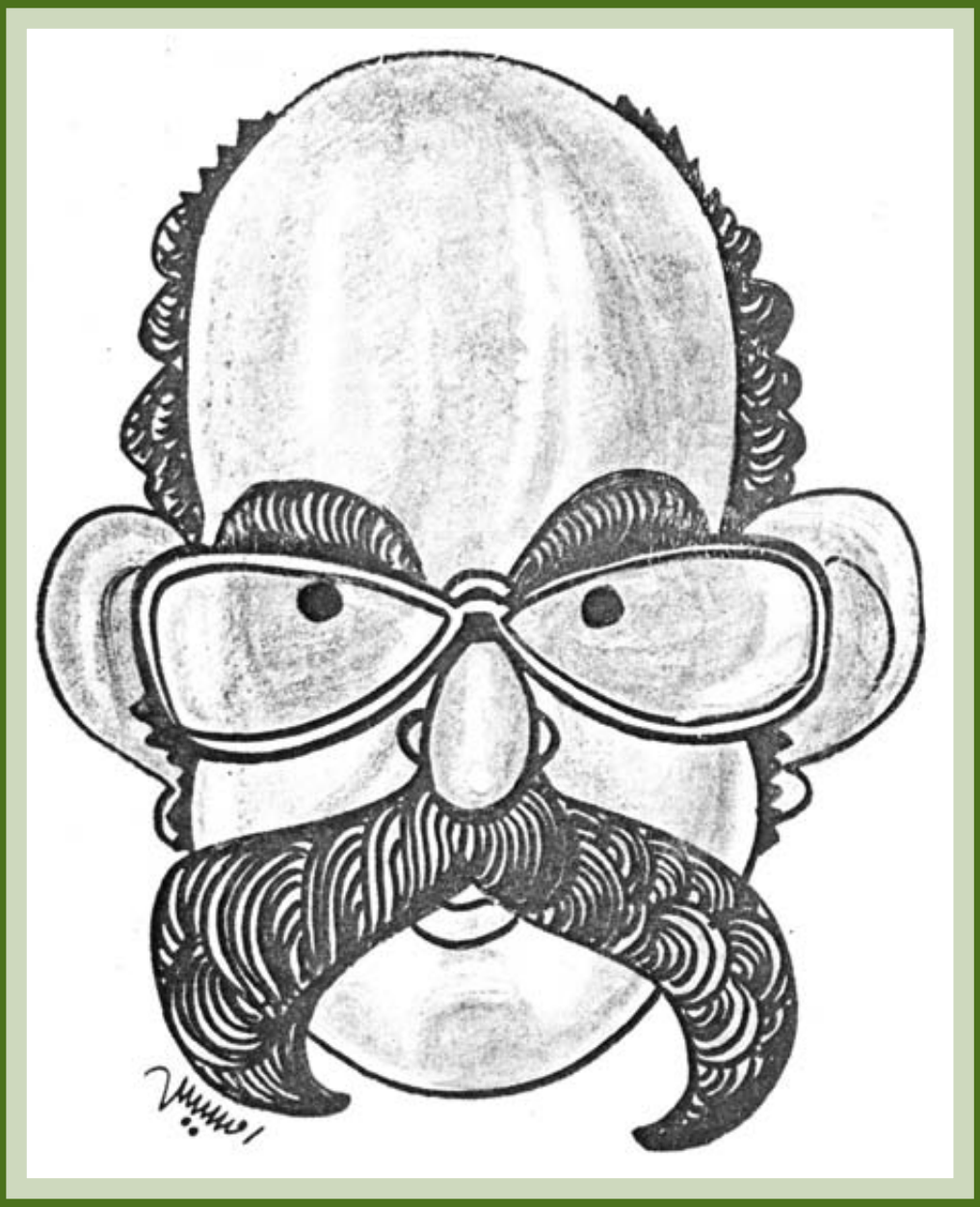
بائع الانتيكات في موعد على العشاء

مهرجان دبي ٢٠١٢

أعوام النضج

مع صديق العمر محمد خان

مع رفيقة العمر



بورتريه بريشة رمسيس

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 إلكترونية مختلفة.

• له أربعة كتب منشورة بعنوان «داود عبد السيد.. محاورات أحمد شوقي» ـ مهرجان الإسكندرية السينمائي ٢٠١٤، و«التابو في سينما جيل الثمانينيات» ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة (آفاق السينما) ٢٠١٥، و«حلمي حليم..حكاية من بلدنا» ـ المهرجان القومي للسينما ٢٠١٦، و«يسري نصر الله..محاورات أحمد شوقي» ـ مهرجان الأقصر للسينما الأفريقية ٢٠١٧.

• 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. وهو أيضاً السكرتير العام لجمعية نقاد السينما المصريين.

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