خميس خياطي

صلاح أبو سيف

المخرج المصري

ترجمة حليم طوسون

صلاح أبو سيف

المخرج المصري

تأليف
خميس خياطي

ترجمة
حليم طوسون

هنـــداوي

صلاح أبو سيف

خميس خياطي

Salah Abou Seif

Khemais Khayati

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، ويندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

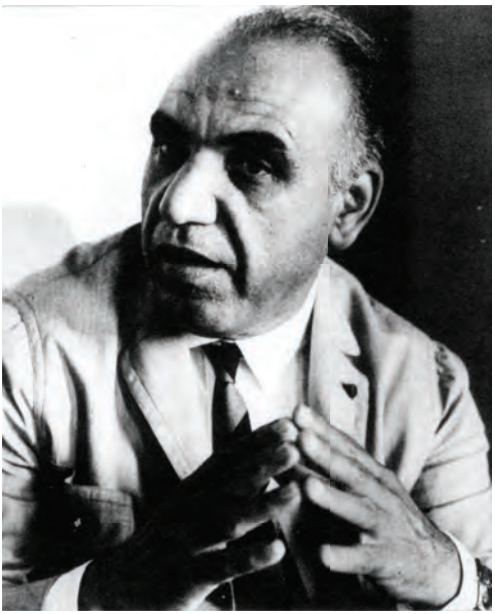
الترقيم الدولي: ٣ ٣٥٨١ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر أصل هذا الكتاب باللغة الفرنسية عام ١٩٩٠.
صدرت هذه الترجمة عام ١٩٩٥.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٤.

جميع حقوق النشر الخاصة بتصميم هذا الكتاب وتصميم الغلاف محفوظة لمؤسسة هنداوي. جميع حقوق النشر الخاصة بنص العمل الأصلي محفوظة لأسرة السيد الأستاذ حليم طوسون.

المحتويات

لماذا صلاح أبو سيف بالذات	٩
صلاح أبو سيف ومأساة البرجوازية الصغيرة	٢٣
التحول الأول	٣٩
التحول الثاني	٦١
خاتمة	٧٩
ملحق (١)	٨٧
ملحق (٢)	٩٧



لماذا صلاح أبو سيف بالذات

تستحيل كتابة تاريخ السينما المصرية دون التعرض لأفلام صلاح أبو سيف. فدور هذا المخرج في تغلغل ذلك الفن في حياة الناس في مصر وفي عقليتهم، مسألة لا نزاع فيها.

والفكرة الشائعة عمومًا عن السينما المصرية هي أنها نسخة رديئة من النموذج الأمريكي، كما جاء في مجلة المصور (العدد ٢٤٢٣). وإذا ألقى المرء نظرة على قائمة أفلام المخرجين المصريين، خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، لأثارت دهشته بالأخص هشاشة منطقها حتى وإن كان من أدوا أدوارها خير الممثلين المسرحيين. ولا يعبر هذا الإنتاج عن «سينما قومية» بل عن «سينما مروِّجة لآمال زائفة»، لم يتوانَ نقاد مثل عثمان العنتبلي وسعد الدين توفيق وسمير فريد أو سامي السلاموني عن توجيه سهامهم إليها. فمعالجة يوسف وهبي لموت علي فهمي بك في «أولاد الذوات»، من زاوية موعظية بحتة دون التطرُّق لصميم المشكلة — كما أشار إلى ذلك صلاح عيسى في كتابه «حكايات من مصر» — أو استخلاص النتائج السياسية المترتبة عليها، يدل على قصر النظر. كما أن الطريقة التي قدَّم بها حسن الإمام ثلاثية نجيب محفوظ فيما بعد من خلال سينما تتميز بصيغها المتكررة وتختصر ثورة ١٩١٩م في سلسلة من حركات الشد على الأيدي، مع طمس كل ما يتعلق بالطابع الخاص لتلك الثورة، مثال لسينما تعمد إلى التسطيح الذي يتجاوز حدودها وتستخدم لغة لا طعم لها ولا رائحة، خالية من أي أصالة أو مصداقية. وفي كلتا الحالتين تفتقد السينما المصرية سمتها الأساسية لتكون مجرد عرض مهمته الأولى حرف أنظار المتفرجين بإيهامهم بأن هناك إمكانية لتحقيق تغيير عن طريق إخراجهم من دائرة الصراعات والعمل على التصالح بين الطبقات الاجتماعية.

وهذه الرؤية المشوهة سمة غالبة تتميز بها تلك السينما التي تزعم أنها تعبر عن تصور اجتماعي يكذبه الواقع كل يوم. ومن هنا يأتي ذلك التمثيل الجامد للأدوار. ويرجع هذا الانفصام أساسًا إلى الأوضاع السياسية والمالية في تلك الحقبة. وقد فسر رجاء النقاش المسألة على الوجه التالي في معرض تناوله لأزمة الفكر في السينما المصرية، كما جاء في مجلة الهلال (العدد ١٠ / ١٩٦٧م): «إن النشأة التجارية للسينما المصرية قد فرضت على الفيلم المصري منذ البداية أن يكون هدفه والترفيه». فالترفيه وحده هو ضمان النجاح وضمان الربح. ومن هنا سقط الفيلم المصري لفترة طويلة في عيوبه الخطيرة، وتكونت له شخصية خاصة كان من أبرز ملامحها ضعف الفكر ...

وقد أتاح احتكار الموارد المالية ووسائل الإنتاج التي تتحكم فيها برجوازية متخلفة لا تستثمر إمكاناتها في المجال الثقافي نظرًا لأنه لا يحقق لها عائدًا سريعًا، وانتقالها بعد ذلك إلى أيدي سلطة الدولة المفتقرة إلى خيارات ثقافية محددة، أتاح الفرصة لمواصلة الاعتماد على نفس الخط السياسي. وكان ذلك سببًا رئيسيًّا في عزلة السينما المصرية داخل مصر نفسها حيث هيمنت السينما الأمريكية، كما يتبين من نسبة قاعات العرض التي خصصت لها. وإذا كان السينمائيون المصريون قد وجدوا أنفسهم خارج نطاق التحول الثقافي والسياسي الذي هز مصر منذ بداية القرن العشرين فإن الأمر يعود إلى الوظيفة التي أسندها إليها هؤلاء السينمائيون، كما أوضح ذلك أحمد بدرخان بشكل جيد ولخصه رجاء النقاش في نقاط خمس تتمثل في:

(١) الخضوع للمبالغات العاطفية الميلودرامية.
(٢) الاعتماد على نماذج لشخصيات نمطية.
(٣) التراث السينمائي القائم أساسًا على الأفلام الأمريكية (حاول بدر لاما محاكاة أفلام رعاة البقر الأمريكية منذ عام ١٩٢٧م في مصر.)
(٤) اشتغال عدد كبير من الأجانب والمتمصرين في السينما.
(٥) غياب العلاقة بين السينما والكتَّاب والفنانين والمثقفين المصريين والأجانب.

وفي ظل تلك الظروف كان صلاح الدين توفيق محقًّا عندما كتب يقول: إن الفيلم المصري متخلف ثلاثين سنة عن السينما العالمية، وأن أعمال السينمائيين المصريين لا تتجاوز إطلاقًا الحدود التي تفرضها السلطة القومية الناصرية؛ إذ لا تدخل في عداد الأفلام إلا تلك التي تدور أحداثها في إطار أناس أثرياء يرفلون في ملابس فاخرة، ويعيشون في

قصور ولا تشغل بالهم سوى المشاكل العاطفية، هذا إن لم نقل الجنسية. غير أن هناك مع ذلك أفلامًا على هامش الإنتاج السينمائي المصري في مجموعه، تحاول أن تقدم صورة أقرب إلى الواقع في مصر، مع الأخذ في عين الاعتبار الإمكانات المتوفرة لها. وتضع هذه الأفلام في اعتبارها مقتضيات التجارة وإرادة فتح سبل جديدة في مجالَي التعبير وإثارة القضايا. وهي تشكل ذلك التيار الواقعي في السينما المصرية.

ولم تكن نشأة التيار الواقعي في السينما المصرية مجرد ظاهرة عرضية؛ إذ إنه مرتبط بتطور الرواية العربية. وتتبدَّى البوادر الأولى لهذا الاتجاه في فيلم «زينب» الذي أخرجه محمد كريم (١٩٣٠م)؛ وذلك من خلال عدد من المشاهد الملتقطة خارج الاستوديو وملاحظة حياة الفلاحين على الطبيعة حتى وإن اختلف القصد من ذلك من مخرج إلى مخرج آخر، كما جاء في الجزء الأول من مذكرات محمد كريم.

وفيما بعد، وفي ظل النضالات الشعبية والدفعة التي شهدتها الحياة الاجتماعية والسياسية خلال سنوات ١٩٤٠–١٩٥٠م أطلت علينا تلك التجربة الفريدة المتمثلة في «العزيمة»، والتي واصلها فيلمَا «السوق السوداء» لكامل التلمساني (١٩٤٦م) و«النائب العام» لأحمد كامل مرسي (١٩٤٦م). ومع حلول الخمسينيات، هبت على السينما المصرية نسمة منعشة من خلال موجة واقعية صغيرة مع مَقْدم أفلام صلاح أبو سيف، ومن بعدها جاءت متأخرةً أفلام أحمد بدرخان ويوسف شاهين وتوفيق صالح. ومما يثير الدهشة حقًّا أن بعض النقاد المصريين يفصلون بين ظهور السرد الواقعي في مجال السينما المصرية وظهوره في مجال السينما القومية، بغضِّ النظر عن الاعتبارات التقنية والمالية (بنك مصر واستوديو مصر).

ويتجلى استقبال الجمهور المصري للأفلام التي ذكرناها آنفًا في الدراسات الخاصة بها؛ إذ إن هذا الجمهور وجد فيها خطابًا أقرب إلى الحقيقة وإلى قضية وطنية قادرة على أن تبعث في نفسه الإحساس الإيجابي بهوية تفتح أمامه من جديدٍ آفاق المستقبل.

وهدف فيلم «العزيمة» هو التعرض بكل وضوح لذلك التحالف الموضوعي بين البرجوازية والقطاع الحديث من البرجوازية الصغيرة، ويرمي فيلم التلمساني إلى الدفاع بصراحة تامة ودون أي لبسٍ عن عامة الشعب المصري، حتى وإن لم يلقَ الاستجابة من جانب الجمهور. أما «النائب العام» فيواصل الإشكالية التي أثارها محمد كريم، ويدلل على المفهوم النسبي للعدالة ويلفت الأنظار إلى ضروب التعاسة الخفية التي يلقاها المستضعفون؛ وذلك من خلال الأحداث التي يمر بها صراف شاب وشقيقه.

وجاءت أفلام صلاح أبو سيف

يدرك من شاهدوا الأفلام السابق ذكرها، وتلمَّسوا أثر الجلسات التي كانت تنظم في مقهى رجينا حول كمال سليم وبحضور أحمد بدرخان وأحمد كامل مرسي وصلاح أبو سيف وكامل التلمساني وأحمد خورشيد، بل وأيضًا حسن حلمي وحسن الإمام وعز الدين ذو الفقار، مدى وضوح تلك القرابة. فلا مجال للشك هنا في أوجه التشابه في معالجة المواضيع والتقارب فيما يتعلق بالمشاغل والإطار العام الذي عمل أغلب السينمائيين في حدوده.

وبالمقارنة مع مجموع ما قدمته السينما المصرية، تشكل أفلام صلاح أبو سيف وحدة فريدة من نوعها تربط بين مختلف المواضيع. وفي إطار تلك الوحدة تبرز بعض مجموعات الأفلام وتشكل كتلًا تتميز بترابط مقاصدها التي تعالجها بتوسع مجموعات أخرى من الأفلام. وبالرغم من عدة «انحرافات» سيتم شرحها فيما بعد، فإن الخط العام الذي تبنَّاه صلاح أبو سيف في «تشريك» السينما يستوجب رصد ملاحظتين:

(١) وحدة المكان.
(٢) وحدة المعالجة الدرامية.

وحدة المكان: أبو سيف رجل السينما القاهري

تجري أحداث ثلاثة أرباع مجموع أفلام صلاح أبو سيف في مدينة القاهرة الكبرى وفي وسط ثقافي إسلامي.

وتدفع النظرة العامة الملقاة على هذه الأفلام إلى اعتبار أبو سيف مواطنًا من سكان المدن يسجل تجربته في الحياة وفي الواقع من منظور يحدده إطار حيِّه؛ حيث يتضمن أي انفتاح على الآخرين أو على الخارج احتمالات التعرض للمخاطر. وبوسعنا أن نزعم، دون أن نسرف في المغامرة، أنه يمكن تسجيل التاريخ الاجتماعي لعاصمة مصر أو لبعض أحيائها من خلال أفلامه. وتتواكب هذه النظرة للعلاقات الاجتماعية التي تتضمن الترابط والدعوة إلى التماسك الاجتماعي، مع الأهمية الجغرافية والسياسية للموقع الذي تنطلق منه أعمال هذا المخرج. كان صلاح أبو سيف يعمل كمونتير ثم كرئيس لقسم المونتاج في استوديو مصر، كما كان معروفًا بمقالاته في جريدة الصباح وسبق له العمل كمساعد لكمال سليم بالأخص في فيلم «العزيمة»، وذلك قبل قيامه بإخراج فيلم «دائمًا في قلبي» (١٩٤٦م) المستوحى من «جسر وترلو» للمخرج الأمريكي مرفين لي روي (١٩٤٥م). وفيما

بعد أوْلى أبو سيف اهتمامه بالجوانب التسجيلية في الوقت الذي كانت تهيمن فيه الأفلام الروائية على السينما المصرية.

فمن بين أفلامه، هناك شريط لم يكتمل كان يريد أن يثبت أن الحياة القاهرية عبارة عن سيمفونية تتناغم فيها معًا مختلف الألحان (نداءات الباعة الجائلين، والضوضاء العادية، وأصوات المؤذنين) بغية الرد على الفكرة الشائعة في الغرب حول تنافر الأصوات والضجيج في المدن العربية.

وفي جهة أخرى فإن الحيز الذي تتحرك فيه شخصيات الأفلام قاهري: حمام شعبي في بولاق في فيلم «لك يوم يا ظالم» (١٩٥٠م)، وفي الزمالك في فيلم «الأسطى حسن» (١٩٥٢م)، وفي حي القلعة والعباسية في «شباب امرأة» (١٩٥٦م)، وفي مختلف الأحياء الشعبية في «بداية ونهاية» (١٩٦٠م) و«حمام الملاطيلي» (١٩٧٣م)، هذا مع عدم نسيان السوق المدهشة في فيلم «الفتوة» (١٩٥٧م).

دايمًا في قلبي

لك يوم يا ظالم

الأسطى حسن

ومن جهة أخرى تَدين كافة شخصياته بالإسلام أو تنتمي إلى أوساط ثقافتها إسلامية. ولا يخلو أي فيلم من أفلام أبو سيف من الإشارة إلى الانتماء إلى الدين الإسلامي. ولنذكر هنا بيومي في «الأسطى حسن»، وصلوات إمام المتواصلة في «شباب امرأة»، ومعتقدات هريدي

شباب امرأة

بداية ونهاية

الفتوة

وبلدياته عبد التواب في «الفتوة»، وإشارات الأم وحسين إلى الدين في «بداية ونهاية»، والعقيدة الدينية في فيلم «فجر الإسلام» وارتباط أحمد الشديد بالقاهرة الإسلامية في «حمام الملاطيلي». وفيما عدا امرأة أرمنية في «شباب امرأة»، والرجل الأجنبي في «حمام الملاطيلي»، فإن كل الشخصيات ترتبط في الواقع أو بشكل ذاتي بالعقيدة الإسلامية.

وينتمي أبو سيف بهذه السمة العامة إلى الحركة الاجتماعية المصرية، بقدر ما يوجد توافق متبادل بين التوجهات الدينية والتعبير عن الأحاسيس القومية منذ حلول القرن التاسع عشر. غير أنه يتعين أن نلاحظ أن استبعاد الأقلية القبطية الكبيرة من عالم أبو سيف السينمائي، ومن السينما المصرية عمومًا باستثناء «إسكندرية ليه» (ليوسف شاهين) سيحد من تطلعه إلى تمثيل الشعب المصري بأسره، وذلك بالمعنى الذي عبر عنه غالي شكري بتأكيده على أن الروح المصرية نتاج لتيارات ثلاثة: الفرعونية والمسيحية والإسلام.

وحدة المعالجة الدرامية

ومن الملاحظ أن كافة أفلام صلاح أبو سيف تعتمد على بنية وحيدة إلى أقصى حد. فمسيرة الشخصية «النمطية» عند أبو سيف واحدة، أيًّا كان الوسط الذي تعيش فيه، وأيًّا كانت طبيعة المسار أو الفترة التاريخية أو تأثير التغيرات.

ويتألف هذا المسار بوجه عام من مراحل ثلاث تعبر عن إشكاليات ثلاث متكاملة: لقمة العيش، والجنس، والمعرفة أو الحرية. ولم تصبح تلك المراحل الثلاث واضحة إلا ابتداء من عام ١٩٥٠م مع إخراج فيلم «لك يوم يا ظالم».

وفي رأي المخرج نفسه أن الأفلام السابقة على ذلك، وهي «المنتقم»، و«مغامرات عنتر وعبلة»، و«شارع البهلوان»، و«الحب بهدلة» كانت مجرد طريقة للتدرب ووسيلة ليفرض نفسه في السوق. غير أن مشاهدة فيلم «مغامرات عنتر وعبلة» (١٩٤٨م) تبين لنا أن اختيار

زمن أحداثه كان — مع بعض التحفظات — حجة لمعالجة إحدى القضايا الشائكة للغاية التي كان العالم العربي يواجهها في نفس ذلك العام ١٩٤٨م، ألا وهي القضية الفلسطينية.

لقد كانت هزيمة الجيوش العربية في هذه الحرب دافعًا لكي يتخذ صلاح أبو سيف من تلك الملحمة، بالتعاون مع نجيب محفوظ، منبرًا يوجه عن طريقها خطابه الوطني. وكانت الإشارة إلى هذه الحرب بالتلميح واضحة تمامًا؛ لا لأن منتج الفيلم جبرائيل تلحمي فلسطيني، ولكن لأن التعاون بين أبو سيف ونجيب محفوظ وبيرم التونسي ما كان يمكن إلا أن يقدم لنا عملًا يفيض بالشاعرية والسحر، يضع في اعتباره دور مصر وموقعها وسط العالم العربي.

ومن الواضح بالرغم من الأفلام السابقة على «مغامرات عنتر وعبلة» أن صلاح أبو سيف لم يحد عن روح ملحمة عنتر مع أن الفيلم لم يكن معالجة صريحة للقضية الفلسطينية، على عكس فيلم «فتاة من فلسطين» الذي اتخذ من حرب ١٩٤٨م إطارًا للقاء بين ضابط طيار مصري وفتاة فلسطينية جميلة. فنهاية هذا الفيلم التي كان يجب أن تكرس أواصر الحب بين فردين، تؤكد في الواقع الشعار الصهيوني الشهير «فلسطين أرض بلا شعب لشعب بلا أرض»، وذلك بعقد القران بين المحبين في مصر؛ أي خارج فلسطين، كما جاء في كتابنا المشترك باللغة الفرنسية «فلسطين والسينما»، وكذلك في مقال ماري غضبان المعنون «معركة فلسطين في السينما المصرية» المنشور في العدد ٢٣٣١ من مجلة المصور؛ ففي «مغامرات عنتر وعبلة» لم يكن العشق بين الطرفين إلا عنصرًا قائدًا من زاوية الوحدة العربية في مواجهة المحتلين (الروم = الإنجليز) والغزاة القادمين (الجاسوس اليهودي = الصهيونية). وقد لجأ أبو سيف هنا للصورة النمطية «لليهودي»؛ ومنها العصابة التي تغطي عينيه والأنف المعقوف والشعر المنتفش.

وعلى أي حال فإن المقدمة الإعلانية تؤكد بالأسلوب المتحذلق الشائع في تلك الحقبة بأن الفيلم ليس سوى القصة «اليومية لكل جيل ولكل أمة، قصة الحرية ...»

فمن أجل تلك الحرية يكافح عنتر ضد الانقسامات في صفوف قبيلته لكي يتحقق كلٌّ من الحرية والاستقلال ووحدة القبائل (الشعوب) العربية.

وفي كل مرة تنشب فيها المعارك في هذا الفيلم بين المحتلين وأهل البلاد الأصليين تطير كاميرا صلاح أبو سيف لتتسلل وسط التلاحم بين الطرفين المتقاتلين وتركز عدستها على العناصر الإيجابية. وتصحب تب هذا الإبراز للقيم على شريط الصوت خطب رنانة مثل «اتركوا وطن العرب للعرب»، «ليس هناك سوى عدو واحد في كل أرجاء الشرق»، أو «أيمكنكم فك أسر عنتر وطرد الروم خارج الأرض العربية ...» إلخ. وكل الإشارات المتوارية

إلى الحركة الصهيونية والإرهاب الذي تمارسه الميليشيات الفاشية (الإيرجون) ضد العرب (الفلسطينيين) تتركز على ذلك الشخص المريب والساذج في آنٍ واحد، والبادي على هيئة أقرب إلى قرصان أفلام الفروسية، بشعره المبعثر والعصابة على عينه اليسرى ... إلخ.

أحمد سالم ولولا صدقي في «المنتقم».

«مغامرات عنتر وعبلة».

وقد قدم صلاح أبو سيف هذه الشخصية مرة ثانية وأخيرة في فيلم دعائي قصير في عام ١٩٤٩م بناء على طلب وزارة الشئون الاجتماعية عنوانه «زال الشر». وتتجلى أهمية

«شارع البهلوان».

«الحب بهدلة».

هذا الشخص في كلا الفيلمين من خلال الضعف الذي حل بالمعسكر العربي والمصري. وبوسعنا أن ننتقد هذا التفكير التوفيقي الزائف في فيلم «زال الشر» الذي اعتقد صلاح أبو سيف أنه يمكن أن يحل التناقض بين العمال وأرباب العمل. فقد صور العمال كأناس غير مسئولين اتبعوا نصائح ذلك «الجاسوس» فنظموا إضرابًا فصفى بذلك مطالبهم وحرف أنظار المتفرجين عن حقيقة قضية تلك الحقبة المتمثلة في الاستغلال والأجور المتدنية.

وكانت الطريقة التي كتب بها الفيلمان استهلالًا في بعض جوانبهما للتعبير الواقعي عند أبو سيف. ويتضح ذلك مثلًا من خلال أسلوب إدماج أغاني عبلة (كوكا) التي لم تقدم كوسيلة بحتة للترفيه، كما هو الحال بالنسبة للسلسلة التي أخرجها نيازي مصطفى بنفس الاسم، ولكن في صيغة «تسجيلية» للإيماء باسترجاع «حياة» العرب و«طريقة تفكيرهم» قبل ظهور الإسلام.

أما الرحلة التي قام بها أبو سيف إلى إيطاليا في عام ١٩٤٩م من أجل إخراج الإنتاج المشترك للنسخة العربية لفيلم الصقر فقد سجلت نقطة تحول هامة في حياته. وإذا كان مخرجنا قد تمكن من مشاهدة فيلم «راهبات القديسة أورسولين» وأفلام فريتز لانج، وجان رينوار، وجوليان دوفيفييه، وذلك بفضل دورة تدريبية تلقاها في عام ١٩٣٩م في «استوديوهات إكلير»، فقد ظهر ذلك في أفلامه الأولى. ولكن رحلته إلى إيطاليا واكتشافه الواقعية الجديدة وأفلام دي سيكا وزافاتيني بالذات، أكدت له أن لحظة الاختيار باتت ملحة، في وقت لم يكن يتوفر فيه لسينمائيي تلك الحقبة هامش للاختيار أو الحرية بحكم علاقاتهم مع مصادر التمويل والاستوديوهات. وكان يتعين عليه أن يقدم سينما تعبر ببساطة عن الأبعاد اليومية لحياة الإنسان المصري، أو أن يخرج أفلامًا أيًّا كانت نوعيتها.

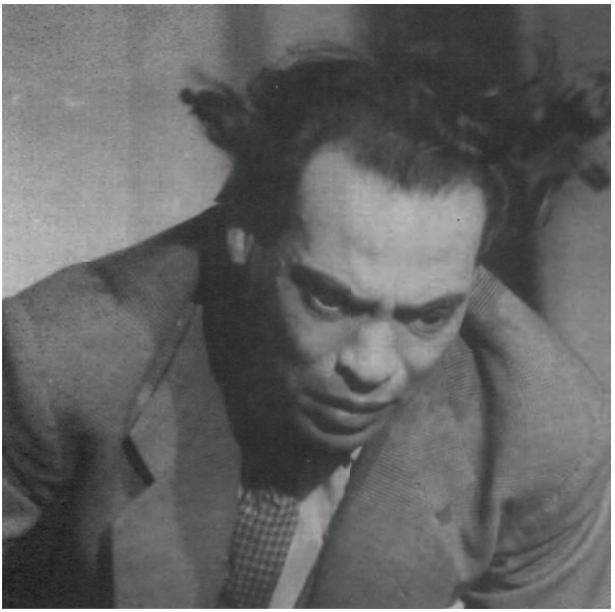
اكتشاف الذات

كان اكتشاف السينما الإيطالية الجديدة بمثابة بداية لمرحلة جديدة واعدة في حياة أبو سيف وحياة السينما المصرية.

فعندما عاد أبو سيف من إيطاليا راح يقارن بين الحياة السياسية الإيطالية وقرينتها المصرية، وبين التعبير السينمائي الإيطالي ومقابله المصري، حتى وإن قال فيما بعد: إن هذا الإنتاج باهظ التكلفة.

وفي مصر شهد أبو سيف عودة حزب الوفد إلى الحكم للمرة الأخيرة واطلع على مانشيتات الجرائد التي كشفت عن عمليات التعذيب التي جرت في السجون في ظل حكم صدقي باشا والأحرار الدستوريين، وتلمس الفجوة العميقة التي تفصل بين القوى الشعبية بمطالبها الاجتماعية والوطنية، وبين طبقة سياسية خاملة، لا تتجدد.

لم يكن نجاح فيلم «العزيمة» قد امَّحى بعدُ من ذاكرة أبو سيف، كما أن علاقته مع أصدقائه التقدميين، ومنهم بكر سيف النصر ومحمد عودة وأسعد حليم، كانت لا تزال متينة. وقد أتاح له كل ذلك الفرصة لتحديد وظيفة السينما بمزيد من الدقة في حقبة كان الشعب المصري يعيش فيها إحدى لحظات حياته الحاسمة.



الفنان سعد خليل في فيلم «زال الشر» إخراج صلاح أبو سيف ١٩٤٩م.

ومنذ البداية، لم تخدع أبو سيف المهمة السياسية لسينما السماسرة. فقد واجه بدرخان في عام ١٩٤٠م بمفهوم سينما المجتمع، وإن كان ذلك لم يحل دون أن يخرج فيلم «الحب بهدلة» «لحساب صديق»، كما أوضح هو نفسه. غير أن فكرة الشروع في صنع أفلام تعبر عن نبض الشارع ظلت أثيرة لديه، وقد حققها فعلًا.

ويدخل هذا المشروع في إطار الواقعية التي يجب أن نتفهمها بالمعايير المصرية، والتي عرفها جاك بيرك بأنها تنتمي إلى عالم ذي أبعاد ثلاثة (فرعوني وشرق أوسطي وعربي). وقد تطرَّق أبو سيف إلى السينما من جانبها الواقعي؛ أي بإبراز المشاعر الإنسانية والأحداث الاجتماعية وتفسيرها من خلال مفهومه للسينما في خدمة المجتمع الذي توارثه عن كمال سليم والروائيين الروس، والنظريات السينماتوغرافية للسينمائيين الروس وعلى رأسهم آيزنشتاين وبودوفكين. وما كان يمكن تحقيق ذلك في ظل القمع وافتقاد الديمقراطية في مصر من ١٩١٩م حتى ١٩٥٢م. فالتغلغل في الاستوديوهات بغية إغراقها ووضع العقبات في طريق المحاولات لإنتاج نوعيات معينة من الأفلام والتقتير في الإنفاق على الإنتاج، كان كفيلًا بتثبيط أي إرادة. وفضلًا عن ذلك كانت العناصر الشابة المسيسة في مصر تعتبر

صلاح أبو سيف واحد من طلائع المخرجين أصحاب الطابع الطوبوي في السينما المصرية.

المجال السينمائي «عالمًا رأسماليًّا» لا يهدف إلا للتسلية وصرف الأنظار عن الواقع. ومن جهة أخرى كان الوعي السياسي لدى السينمائيين المصريين العاملين في تلك الفترة لا يتجاوز مجرد التعاطف مع المطالب الشعبية. فما كانوا يتصورون، أو ما كان يمكنهم أن يتصوروا أن يكون إنتاجهم سندًا لتحرر الشعب المصري ثقافيًّا.

وصلاح أبو سيف واحد من هؤلاء المخرجين، ويعتبر أحد طلائعهم. ومن هنا ينبع الطابع الطوبوي لأفلامه ومفاهيمها البرجوازية الصغيرة.

صلاح أبو سيف ومأساة البرجوازية الصغيرة

يتمثل المفهوم الإجمالي عند أبو سيف فيما يتعلق بالسمات الأساسية للثقافة الوطنية في أنها يجب أن تعبر قبل كل شيء عن مراحل ثلاث هي: الحياة في حركتها، وتطور جوانبها المعقدة، وتلمس آفاق المستقبل المتاحة. ويظل الدافع الأساسي هنا هو نفسه دائمًا بالرغم من التطور الذي طرأ على المجتمع المصري والتحول الذي شهدته السلطة السياسية وكذلك تبدل القائمين عليها. وهذا الدافع هو: التصدي لكل أشكال الفقر وتداعياتها. فالعنصر الثابت الذي يحتل المركز الأول عند مخرجنا ويقيم على أساسه بناءه السينمائي هو الخوف من الفقر. وهو مصاحب للتعبير عن الحياة اليومية التي تشكل القاعدة الأساسية للحركة الواقعية. فالوسط العائلي والظروف المادية الصعبة التي عرفها في طفولته والمناخ الاجتماعي في الحي الذي كان يقيم فيه كانت بائسة للغاية حتى إن العبارات الشعبية كانت تعبر عنها جيدًا.

فالحديث عن التقزز والنتانة والقذارة والفقر يعبر المصريون عنه بقولهم «رايح على بولاق»؛ ومعناه حسب مفردات أحمد تيمور «التقيؤ لأن بولاق من أقذر أحياء القاهرة حتى إنه يدفع إلى التقيؤ.»

وقد تحولت تلك الصورة بالنسبة لأبو سيف إلى علامة على حالة اجتماعية ومصدر للاستغلال والتهميش. ويندرج تسلسل أفكاره انطلاقًا من هذا الفقر ليحاول التعبير عن طريقه عن التجربة الإنسانية عندما تفتقد تمامًا التضامن الفعال. ومن هنا تنبع محاولاته العديدة لتجاوز وصف جوانب البؤس للانتقال من نقد النظام الاجتماعي إلى نقد النظام السياسي.

وأفلام صلاح أبو سيف التي تعتبر خير الأعمال التي قدمتها السينما المصرية هي التي تعتمد على ذلك «الانتقال». ولنذكر هنا انتقال حسن من بولاق إلى الزمالك وتحول هريدي من تابع لأبي زيد إلى منافس له ثم إلى عدو في فيلم «الفتوة»، وتطور أحوال حسنين في «بداية ونهاية» قبل التحاقه بالكلية العسكرية وبعده.

ولا يمكن تفسير ذلك من زاوية نقدية إجمالية على اعتبار أنه تعارض بين أوضاع مختلفة. فواقعية صلاح أبو سيف ليست نقلًا موضوعيًّا للحقيقة. فهذه الأفلام تشكل، من خلال تضمينها عناصر مسرحية وإسهام حساسية مخرجنا وكاتبي سيناريوهات أفلامه، أعمالًا انتقادية تفسر الحياة والتحولات التي تطرأ عليها وذلك بطرح التساؤلات حول «أين» و«كيف» و«لماذا».

ولا يهدف هذا التجسيد المسرحي الذي بلغ ذروته في فيلمَي «الفتوة» و«القضية»، لا يهدف فقط إلى إقرار قوة التكيف معه وتقمصه، بل يرمي أيضًا إلى توفير التوعية الجماعية للمتفرجين من خلال دمج الخطاب المأساوي مع الخطاب الفكاهي: البواب في فيلم «الأسطى حسن»، وعبد التواب في فيلم «الفتوة»، والعربجي في القضية ... إلخ.

ويرى العديد من النقاد أن ثبات البنية الأساسية وعدم تحقيق أي تغيير في الهيكل العام للفيلم، نوع من سكون الحركة ومن افتقاد الدينامية، وبالتالي انتفاء للواقعية. وهذا خطأ. فهذا الثبات البنيوي يمثل إطارًا يجد فيه صلاح أبو سيف وعاء للمقصد الاجتماعي.

ويلجأ هذا الهدف إلى رصد المؤشرات الاجتماعية وتجميعها (الانتماء الأسري، العمل، العلاقات مع الأقارب والجيران ... إلخ) مع اللجوء في كل حالة إلى متغيرات من نفس النوع دائمًا، ولكن مع اختلاف التأثيرات والأهداف المنشودة منها. والمهم في إطار مثل هذه البنية ليس التساؤل عما إذا كانت تلك المؤشرات حقيقية ولكن هل يشكل كل ذلك الواقع الفعلي بأكمله. ولنلقِ نظرة هنا مثلًا على فيلم «الوحش».

يعالج المخرج هنا التحالف بين مالك إقطاعي وشيخ منسر في الريف ينهب ممتلكات الفلاحين الفقراء. ونجد في الفيلم عدة نماذج بشرية مستقلة ومنها العمدة والمعلم وضابط المباحث ورجل الدين. وجميع هذه النماذج لا تبدو لنا «نماذج إيجابية» بل مثيرة للجدل تجسد وضعًا له مغزاه بالنسبة لوضع عام متكامل يبدو من خلال العلاقات القائمة بينهم لكي يبرز أخيرًا من ذلك الكل عنصر هام، ألا وهو افتقاد التضامن بين أهل الريف. وهذا التضامن غير الممثل هو ذلك الكل الذي تشكله النماذج بعناصرها الإيجابية. وهكذا تصبح في الواقع مشاهد التحالف بين السلطة السياسية مع رجال الدين الإشكالية الرئيسية التي تعبر بطريقة مترابطة عن مأساة الفلاح المصري في الوقت الذي كان يتم فيه تطبيق

الإصلاح الزراعي. ويتم الانطلاق إذن من عنصر مادي يقودنا إلى الوضع الحقيقي من خلال علاقته مع الوضع القومي عمومًا. وهكذا يكتسب أبعادًا جديدة ما كان يعتبر في حالة ثبات وغير ممثل.

وبعد ذلك بخمس سنوات، تم مرة أخرى استخدام نفس البنية السردية، مع اختلافات تخص الموضوع في فيلم «الزوجة الثانية». وهل يكفينا أن نقول إن الفيلم الأول تم إخراجه في عام ١٩٥٤م، والثاني في عام ١٩٦٧م، وهما سنتان هامتان بالنسبة لمصر وللعالم العربي.

الخروج على النظام الطبيعي مصدر للانحراف والابتكار

غير أن تلك البنية لا تكتسب أبعادًا عديدة إلا في الأفلام التي تتحدث عن القاهرة وتنطلق منها، بوصفها المركز الحساس في تاريخ البلد. ومن بين كل الأفلام التي تم إخراجها من عام ١٩٤٦م وحتى الآن هناك أربعة أو خمسة أفلام جرت أحداثها بالكامل خارج هذه العاصمة، وكل الأفلام الأخرى تدخل في نطاقها بعمق أو تتجه نحوها، ونادرًا ما تكون الحركة منطلقة من القاهرة إلى خارجها.

وبوسعنا أن نزعم، انطلاقًا من تلك الملاحظة أن صلاح أبو سيف هو سينمائي مدينة.

وقد كتب سعد الدين توفيق يقول في دراسته الخاصة بأبو سيف: إنه الممثل النموذجي لابن البلد. ويعرِّف علي أمين ابن البلد على الوجه التالي: إنه الشخص الذي يستخدم عمومًا النكتة والصيغ المجازية والتورية ويعرف قواعد المنطق. ويقال ذلك أيضًا عن الشخص «الذوق». ويعتقد أغلب المصريين أن القاهرة أجمل مدينة وأنها «أم الدنيا» وأيضًا «أم الذوق». ومن العبارات المأثورة عندهم أن السوق في مصر. بالنسبة لهم هي المرادف للقاهرة.

غير أن الزائر الذي يعرف القاهرة يرى أنها مدينة مترهلة ومجالٌ طاغٍ بحكم أبعاده الثقافية التي تتجاوز إمكانات البلاد، وموقع تسوده فوضى ظاهرية وإن كانت تعني توفر نظام داخلي يتخذ شكل سلطة ثانية أحسن التعبيرَ عنها عالم الاجتماع سيد عويس في دراسته للعبارات المدونة على جوانب السيارات والشاحنات، وجميعها ظواهر اجتماعية مختلفة الأنواع أجاد أبو سيف رسمها في مقدمة فيلم «حمام الملاطيلي».

ولنورد هنا ما كتبه عالم الجغرافيا جمال حمدان بخصوص القاهرة في دراسته عن شخصية مصر:

> «منطقة القاهرة ... عنق الزجاجة؛ عنق مصر، وهي من الناحية الهندسية البحتة مركز الثقل الطبيعي، ومن الناحية الميكانيكية نقطة الارتكاز التي يستقطب

محمود المليجي في فيلم «الوحش».

مشهد من فيلم «الزوجة الثانية» ١٩٥٤م.

حولها ذراعَا القوة والمقاومة من شمال وجنوب، ومن الناحية الحيوية نقطة التبلور، ومن الناحية الوظيفية ضابط الإيقاع بين كفَّتَي مصر. إنها تبدو — كما قال ريكلي — كما لو كانت موقعًا في اختيار الآلهة.

هذا من حيث الشكل، ولكن المضمون لا يقل عن شكل الإقليم أثرًا في التوجيه نحو المركزية. فقد لا يكون موقع القاهرة متوسطًا من حيث المسافة المطلقة بين الشمال والجنوب ولكنه متوسط تمامًا من حيث وزن المعمور الفعال. فالصعيد

أضعاف الدلتا طولًا، ولكن الدلتا ضعف مساحته، بينما يتقارب الاثنان سكانًا بدرجة أو أخرى. فقد كان بالدلتا في عام ١٩٦٠م نحو ٩ بم ١٠ مليون مقابل ٢ بم ٩ للصعيد. وفي عام ١٩٦٠م كان بالدلتا نحو ٠٠٠بم ٧٢٦ بم ١٤ نسمة وبالصعيد ٠٠٠ بم ٣٠٧ بم ١٠؛ وذلك على أساس أن هذه المقارنات تستبعد القاهرة من أيٍّ من الوجهين.

وإلى جانب هذا فإن نمط الكثافة وتوزيع السكان في مصر يجعل من القاهرة قمة طبيعية وتتويجًا لزحف سكاني صاعد منظم يبدأ من أقصى شمال الدلتا وأقصى جنوب الصعيد على السواء. فبروفيل الكثافة في الوادي برمَّته أشبه شيء بالهرم المدرج، سقفه منطقة القاهرة. والواقع أن دائرة قطرها ٧٥ كم ومركزها القاهرة تضم وحدها ربع مجموع سكان القطر في ثمن مساحته فقط؛ أي كثافة ضعف المعدل القومي؛ وذلك بحسب أرقام عام ١٩٤٧م، بينما تشي أرقام ١٩٦٦م بمزيد من التركيز: فنفس الدائرة تضم الآن ٣ بم ٢٨٪ من سكان مصر ... ومن بين المركزية التركيبية والمركزية الوظيفية، تخرج لنا القمة النهائية المجسدة للمركزية في مصر عمومًا، ونعني بها المركزية الحضارية التي ترادف العاصمية المتطرفة. فمنذ أن عرفت مصر العواصم الموحدة، والعاصمة فيها تحقق حجمًا هائلًا بالنسبة لمجموع حجم الدولة وعلى حسابه. والمركزية تورث الحجم. ولقد كانت المعادلة الإقليمية في مصر تتألف تقليديًّا من رأس كاسح وجسم كسيح. وسواء كانت في طيبة أو طينة، أو في الإسكندرية أو القاهرة، فإن العاصمة كانت دائمًا تسود الحياة المصرية بصورة طاغية غير عادية. وقد لا نبالغ كثيرًا إذا قلنا إن تاريخ مصر ليس إلا تاريخ العاصمة أو يكاد، والمتصفح لتاريخ الجبرتي مثلًا، ومن قبله السيوطي أو ابن إياس، لا يمكن أن يخطئ هذا الإحساس» (شخصية مصر، دراسة في عبقرية المكان ٩٣-٩٤ و١٠١-١٠٢، طبعة ١٩٩٣م).

ولا يمكن أن تتحقق هيمنة العاصمة هذه دون أن تفرز ظواهر اجتماعية مشوشة. والجاذبية التي تمارسها إلى حد استنثارها باسم البلد، لا بد وأن تكون لها إلى جانب الأسباب الجغرافية والتاريخية، أسباب اجتماعية تجعل من العلاقات الاجتماعية فيها علاقات «إقطاعية وبيروقراطية».

فالمصري المتوسط؛ ابن البلد هذا، معروف بتعلقه الشديد ببلده وأراضيها وبالنيل وطميه. وهو لا يعرف الهجرة وتظل تنقلاته محدودة، اللهم إلا في حالات اشتداد القمع أو

وقوع كوارث طبيعية. ويكون انتقاله اضطراريًّا ومؤقتًا دائمًا. وهو يظل متعلقًا بمصر بشكل مستمر حتى وإن وجد مناخًا مواتيًا (الفلاحون المصريون في العراق).

وإذا تعرض ذلك التأصل لأي خلل فإنه يتسبب في مآسي في أغلب الأحوال.

وتتمحور كل أفلام صلاح أبو سيف حول ذلك الخلل وعلى عواقب تلك الانتقالات من وسط إلى وسط آخر، ومن طبقة إلى طبقة أخرى في حدود القاهرة. وفيما عدا ثلاثة أو أربعة أفلام تقع خارج تلك الحدود فإن بقية ما تم إخراجه يعتمد على ذلك الانتقال من وسط اجتماعي إلى وسط آخر:

– من الريف إلى المدينة (شباب امرأة، والفتوة، وحمام الملاطيلي).

– من حيٍّ إلى آخر (الأسطى حسن، ولا وقت للحب، وبداية ونهاية، والقضية ... إلخ).

ومن خلال تلك الإشكالية المتواصلة، التي تستجيب اجتماعيًّا إلى إحساس قوي بالحاجة المتأصلة بعمق إلى التحرك الاجتماعي عند الطبقات الدنيا في التجمعات السكنية بالمدن، يُبرز أبو سيف العنصر المحفوف بالمخاطر الذي سيحدد على أساسه مسار المغامرة الناجمة عن ذلك العنصر.

ولا يسفر ذلك الانتقال عن تغير فقط في المجال الحيوي ولكن أيضًا في المرتبة الاجتماعية ... وهو تغير يتم في الاتجاه الصاعد، ليصبح معيارًا للحكم على سلوك «المحدث نعمة». ويتقرر ذلك الحكم من خلال مواجهات (سلوك حسن إزاء شلاطة، وهريدي إزاء درية هانم، ومحجوب أثناء أزماته الأخلاقية، وحسنين مع زملائه في الكلية العسكرية).

ومعطيات تلك المواجهة مدعاة للتوجس منذ البداية، وهي ترجع في الأفلام إلى عمق عدم الاستقرار الذي لا تقوى الجماعات الدنيا على مقاومته، حتى إنها قد تغذيه أحيانًا: الحماة في فيلم «الأسطى حسن»، ونفيسة وحسن في «بداية ونهاية»، ووالدا إحسان في «القاهرة ٣٠» ... ويشكل التمزق الناجم عن عدم الانتماء بالكامل إلى أحد الوسطين العقدة الأساسية في طريق الهلاك الذي تسلكه الشخصيات المتأزمة. وينقل لنا جان دوفيينيو فكرة جورج لوكاش التي يقول فيها إن «البطل المأساوي» يموت لأنه لا يتقبل أي تصالح مع العالم ويحكم بذلك على نفسه.

والواقع أن هذا البطل لا يقتل نفسه ولا يحاكمها ولكن يُحكم عليه بالقتل.

وهذا البطل الذي يبدو منذ البداية شخصًا لا يفهمه من حوله، يريد أن يثبت أنه حرٌّ في اختياره فيكافح من أجل تأكيد حريته، وترسيخ ذاته، بينما ترى الجماعة الاجتماعية المنتمي إليها أصلًا أن هذا الاختيار جزء لا يتجزأ من إرادتها وأنه من اختصاصها هي وحدها في حدود حريتها الجماعية ووجودها المشترك.

سعاد حسني وعبد العزيز مكيوي في «القاهرة ٣٠».

وتدور معركة هذا البطل الخاسرة بين أخلاقيات القاهرة التي تشهد تطورًا اجتماعيًّا يؤكد القيم الفردية وبين أخلاقيات الريف التي يجسدها الأهل والعائلات المتمسكة بالقيم المشتركة وبالمصير الجماعي.

وهذا الصراع لا يمكن أن يتم إلا باللجوء إلى العنف والتدمير، وهو الصورة الصارخة لافتقاد النظام.

فماذا يفعل حسن عندما يلقي بالنقود في وجه زوجته وحماته في فيلم «الأسطى حسن»، وماذا يفعل هريدي عندما يستولي على مال الجماعة لكي يشتري لنفسه البكوية في فيلم «الفتوة»؟ ألسنا هنا إزاء أعمال هدامة؟ وما قيمة المال في الأوساط الحضرية ما لم يكن أسهل وسيلة لتحقيق النفوذ وتأكيد الذات؟

وفي هذا الصدد يقول دوفينيو إن التفرد إلى أقصى حد في حالةٍ ما لا ينجم عن الإرادة الواعية بأن يحقق الفرد ذاته، فانعزال الكائن البشري من خلال تأكيد ذاته ينجم على العكس عن المواجهة بين منطقين داخلين يخصان المجتمع.

ويترتب على التعارض بين منطقين أو نوعين من القيم الأخلاقية رفض اللجوء إلى تنازلات متبادلة. فكل من يسلكون طريق التهاون شخصيات مسطحة تتحاشى المنازعات والصدامات: حسنين في «بداية ونهاية»، وأحمد بدير في «القاهرة ٣٠» ومجموعة أبو دومة في «الفتوة»، وحتى مُنجد إلى حدٍّ ما في فيلم «القضية». وهذه الشخصيات تحقق رغبات الجماعة الاجتماعية التي تنتمي إليها فتتنكر بذلك لذاتها وفرديتها.

سعاد حسني بين توفيق الدقن ونعيمة الصغير في «القاهرة ٣٠».

وعلى العكس فإن الذين يرفضون التنازلات ويحاولون تأكيد ذاتهم بالتعارض مع الجماعة يخرجون على المسار المرسوم. ومن هنا يكون الانحراف الذي تغذيه العديد من العوامل الداخلية والخارجية الصادرة عن الذات أو عن الآخرين (العائلة والأغراب). وبصفة عامة يكون هؤلاء الرافضون للتنازل والمتمسكون بحريتهم إما مجددين فعلًا لهم تأثير على مسار الأحداث مثل علي طه في «القاهرة ٣٠»، أو فاطمة في الزوجة الثانية؛ وإما مجددين بتمسكهم بقيم الماضي ذات التأثير الإيجابي على التضامن الجماعي مثل حسن في فيلم «الأسطى حسن»، وهريدي في «الفتوة»، ومحجوب وإحسان وسالم في «القاهرة ٣٠»، وحسن ونفيسة وحسنين في «بداية ونهاية»، وعبد الصبور في «الوحش».

لماذا هم مجددون؟

إنهم مجددون لأن استراتيجية تطورهم لا تخضع إطلاقًا لبرنامج مقرر من جانب الجماعة، ولا تنبع من وضعهم الاجتماعي؛ فهي استراتيجية ناجمة عن تحليلهم لتأثيرات عناصر عالمهم (علي طه وفاطمة) أو عن رغبتهم المحمومة في التصرف بتلقائية. وفي كلتا الحالتين يكونون على بصيرة من تركيب الجماعة ومستقبلها. كما أن التجديد في أي من الحالتين يرمي إلى التخلص من أساليب الإنتاج والحياة التي تريد الحفاظ على تركيب الجماعة والإبقاء عليه (فهناك برنامج علي طه، واستراتيجية، وسعي محجوب المحموم للوصول ... إلخ.)

وهكذا يكون مصدر هذه المأساة ونقطة انطلاقها «الانتقال» و«التغيير» والتحول القاتل. ومع تحقق التغير يعكف أبو سيف على التحضير للتحول بصفته العنصر المحوري في الخطاب المأساوي.

وفي الوسط المصري، حيث تحتل القدرية جانبًا كبيرًا من التفكير، يشكل اللجوء إلى القدرة الإلهية سمة أساسية في البنية التي يعتمد عليها المخرج. فالنزاع المستمر بين الاختيار «الفردي» وبين كل سلطة مطلقة سواء كانت دنيوية أو روحية يكون الإطار العام الذي يجري في ظله الخطاب المأساوي المصري.

وهكذا نجد — سواء في مسرحيتَي شهرزاد أو أهل الكهف لتوفيق الحكيم، أو حلاق بغداد لألفرد فرج، أو الحرام ليوسف إدريس، أو دعاء الكروان لطه حسين أو القاهرة الجديدة لنجيب محفوظ — نضال الإنسان ضد القدر والمصير من أجل فرض الاختيار الحر. وطابع البطل السينمائي المفرط في نظرته الأحادية الجانب ومسعاه القدري من ثوابت السينما المصرية. وهذا الخروج على المسار الذي يظهر أثناء النزاع غير المتكافئ بين الإنسان وقدره مسألة جدلية للغاية لأنه متأصل في الوعي الجماعي.

ويحدث ذلك الانحراف عندما تتدخل الشخصية الرئيسية؛ أي البطل الإيجابي أو السلبي في مجرى الأحداث وينوي القيام بتصحيح الأوضاع بنفسه وتقرير مصيره بكامل وعيه.

غير أن الحدث المثير للاضطراب — الذي يفسره دوركهايم على أنه «نتاج خلل» ناجم عن تغير يطرأ على النظام الاجتماعي وعلى القيم والتحولات البطيئة أو المفاجئة — هو حدث لا ينفصل عن البنية التي يتفجر فيها. وهذا التدخل من جانب البطل، صاحب الإشكالية، يتم من خلال ظاهرتين: أولًا عن طريق انقلاب الأخلاقيات الجماعية، وهو ما أوردنا مثلين بخصوصه. وثانيًا عن طريق التوقع الذي يجري عمومًا خارج الفيلم فيما عدا ما يتعلق بعلي طه في «القاهرة ٣٠»، وفاطمة في «الزوجة الثانية»، وكذلك أحمد في «حمام الملاطيلي». وهو خارج الفيلم لأنه يرمي إلى النتيجة المطلوب إبلاغها أو انتظار وقوعها؛ أي المزيد من التماسك ومن وحدة الكيان الاجتماعي.

ولكن بالنظر إلى تواجد عدد كبير من المجددين الهدامين الذين يعبرون عن المسيرة المأساوية ويعيشون فيها، فإنه يتعين أن نلاحظ أن مشروعيتهم لا تنبع فقط من عدم فهمهم؛ فهم يبدون كما لو كانوا غير مبالين ببقاء الجماعة ويُظهرون في الكثير من الأحوال وكأنهم يريدون تحطيمها بوصفهم عناصر خارجة على النظام ... وتصبح اللامبالاة علامة مميزة لهم. فمحجوب يمتنع عن إرسال نقود لأبيه في «القاهرة ٣٠»، وإمام لا يفيد أهله

أبدًا بأخباره في «شباب امرأة»، وهريدي لا يعود يهتم بأمه المريضة في «الفتوة»، وحسن لا يحضر حفل ختان ابنه في «الأسطى حسن». وهكذا نجد الآن أن عدم الفهم يأتي من جانب الآخرين واللامبالاة الآتية من جانب الأبطال المأساويين هما التعبيران عن الخلل المتسبب في الانحراف.

لماذا الخلل، والانحراف والابتكار؟

يُعتبر أبو سيف نموذجًا للمثقف النابع من الطبقة المتوسطة المصرية التي تضم في آنٍ واحد البروليتاري والبورجوازي الصغير، الذي يطلق عليه مخرجنا تسمية ابن البلد ذات المعالم غير المحددة بدقة. والتقسيم الاجتماعي الذي يمثله صلاح أبو سيف يخص في آنٍ واحد طبقتين مختلفتين: طبقة البروليتاريا والطبقة البرجوازية الصغيرة. ومن هنا تنبع تنقلات الأشخاص وصعوبة تحديد وضعهم الاجتماعي بدقة.

والبروليتاري الحقيقي في مصر في نظر صلاح أبو سيف هو من لا توجد تحت يده وسيلة إنتاج لا من لا يمتلكها.

«فالأسطى حسن» برجوازي صغير ما دام له عمل ثابت يوفر له مستوى معيشة مناسبًا في ظل ظروف مصر. وكل ما في الأمر أن حسن يحتل مركزًا أدني في المراتب الاجتماعية، وصلته مباشرة مع طبقة البروليتاريا. والمرتبة العليا للبرجوازية الصغيرة تمثلها عائلة عبده في فيلم «القضية». فالابن طالب في كلية الطب والأب موظف في القطاع العام، وهو يتصرف كبرجوازي جديد باستخدامه سيارة عمله في مختلف تنقلاته ليتفادى اتخاذ موقف إزاء النزاع القائم بين أسرته والجيران.

والمصالح في صفوف هذه البرجوازية الصغيرة ليست متجانسة، بل ولا متكاملة. فحماة الأسطى حسن مسئولة عن انحراف صهرها. ويُستخدم سالم محجوب في فيلم «القاهرة ٣٠» ككبش فداء ليتفادى الزواج من إحسان، والعامل في «بداية ونهاية» يهين نفيسة بأن يلقي لها قطعة عملة على غرار البرجوازي، وصاحب الحمام الشعبي في «حمام الملاطيلي» يتهم عنتر بالسرقة، وفي فيلم الكذاب يتراجع العاملان عن موقفهما مع الصحفي. وهذه الأمثلة ليست سوى نماذج لتلك التجزئة التي تؤكدها الدراسة التحليلية لكل فيلم. فالخط العام في أفلام أبو سيف هو تفكك صفوف البرجوازية الصغيرة والمعارضة، هذا إن لم يكن تحييد مختلف المشاريع التي تنشأ عنها.

وبصفة عامة يكتفي المخرج هنا بتسجيل فشل هذه الطبقة في توحيد صفوفها والقيام بدور هام في تطور مصر.

عبد العزيز مكيون «القاهرة ٣٠»

سعاد حسني «الزوجة الثانية»

محمد العربي «حمام الملاطيلي»

ولكن كيف يتم تقرير ذلك الفشل؟

بما أن صلاح أبو سيف مقتنع بالفكرة الماركسية القائلة: «إن وعي الناس ليس العامل الذي يحدد بنفسه وضعهم، بل إن وضعهم الاجتماعي هو الذي يقرر وعيهم ...» فهو يلاحظ أن ظروف معيشة البرجوازية الصغيرة البائسة لم ينشأ عنها وعي متجانس ومتماسك يجد تعبيرًا واضحًا له في المجتمع المدني المصري.

ومع أن البرجوازية الصغيرة التي تعيش أساسًا في المدن لا تشكل سوى ٣٣٪ من مجموع سكان مصر، إلا أنها تضم كافة الفئات التي تملك رأسمال صغيرًا أو قطعة أرض، أو تخصصًا مهنيًّا أو مستوًى ثقافيًّا يسمح لها بالعيش بمجهودها باستغلال وسائل عملها المالية والتقنية دون أن تكون في حاجة إلى بيع قوة عملها أو شراء عمل الآخرين.

غير أن هذا الاكتفاء الذاتي والاستقلالية في العلاقات مع الطبقات الاجتماعية الأخرى لن يجعلاها بمنأًى عن الحركات الاجتماعية. ووضعها بين القطبين المتعارضين يعرضها في آنٍ واحد لضغوط الجماهير الشعبية وقمع البرجوازية لها. كما أن وقوعها بين فكَّي الكماشة يعرض قدراتها لاختبارات صعبة تجبرها على تقرير خيارها. وكما لاحظ جمال حمدان وهو ويتكلم عن الطبقات الاجتماعية في القاهرة، فإن البنية الطبقية تتمثل في هرم ذي قاعدة عريضة وممتدة وقمة فارعة، تتلاشى بينها الطبقة المتوسطة.

وهكذا نجد أن البرجوازية الصغيرة تتذبذب منذ البداية، على صعيد المجتمع السياسي، بين الحزب الوطني بزعامة مصطفى كامل ومحمد فريد، وبين حزب الأمة بقيادة أحمد لطفي السيد.

وهي تُدعى من جانب كافة الأطراف إلى الوقوف بجانبها ومساندتها عندما تقع الأزمات، ثم سرعان ما تُستبعد عندما يتم حل تلك الأزمات. ومن هنا، فقد تميزت باتجاهها الوفدي، ولكنها لم تتوصل حتى في هذا الحزب إلى تحقيق استقلالها؛ نظرًا لطابع هذا الحزب القومي ولتواجد تشكيلة اجتماعية عريضة في صفوفه بدءًا بملاك الأراضي حتى العمال والعمال الموسميين. وبدلًا من أن تكون لهذه الطبقة قيادتها السياسية الخاصة، عمدت إلى التنازل عن عناصرها المسيسة لقيادة الجماهير الشعبية إلى أحزاب اليسار أو وضعت خبراءها في خدمة الدولة والبرجوازية.

ويتضح في ظل هذا الوضع أنه إذا كانت الطبقة العاملة والرأسمالية تمتلكان نظرياتهما وأساليبهما الأيديولوجية الخاصة، فإن البرجوازية الصغيرة تتميز على العكس بطابعها الانتقائي المعقد بحكم موقعها الوسيط وطابعها الانتقالي وسمتها المزدوجة. وهي لا تستطيع أن تتبنى الأسلوب الأيديولوجي لأيٍّ من طرفَي الصراع؛ لأن أحدهما يؤدي إلى إلغاء الملكية والاستغلال بالكامل والآخر يميل إلى تركيز رأس المال وسلطته مما يهدد بالتالي بزوال البرجوازية الصغيرة بالسعي إلى تجريدها من أملاكها. وتتمركز مأساة هذه الطبقة في تذبذبها بين القطبين لافتقادها القدرة على جمع الطاقات والإمكانات الضرورية لتحقيق مشروعها السياسي. ومن هنا ينبع المعنى المقصود في اللغة الدارجة عند الإشارة إلى المواقف البرجوازية الصغيرة التي تفضل النضال الفردي والمهارة والفهلوة والسخرية اللاذعة في خضم وضعها الضعيف. وتكمن هنا الملامح المميزة لطبقة مفككة تتعرض باستمرار لضغوط قوى الطبقة الحاكمة، وتعجز عن الدفاع عن نفسها وتنفر في الوقت نفسه من التحالف مع الجماهير الشعبية مع عدم التردد في إسكاتها في اللحظة المناسبة.

وذلك هو الطابع الملتبس لتلك البرجوازية الصغيرة.

غير أنه يتعين ألا نستهين بغريزتها الوطنية بالرغم من موقعها المقحم بين البروليتاريا والبرجوازية. وهي تقف على حافة الصدع بين المراتب الاجتماعية، فيدور في داخلها الصراع بين القديم والجديد، وبين الأصيل والحديث، وبين استمرار الاستعمار والنضال من أجل تحرير مصر. ومن هنا ينبع الطابع المتشائم للغاية لنظرتها للعالم، وانكفاؤها على نفسها واستمراؤها للغيبيات والخوف من الاختيار الحر.

وهذا التشاؤم الذي يمكن ملاحظته في أفلام صلاح أبو سيف ليس صارخًا. فهو نتاج موقف تلك الطبقة في إطار جدلية الطبقات الاجتماعية ومجال الإنتاج.

وينعكس التمزق الداخلي في تعدد أساليب النضال التي تتراوح بين الهبة التلقائية والعصيان، وبين التمرد الفردي الجامح ومحاولات الكفاح المشترك. ولم تتمكن هذه الطبقة

المتأرجحة بين الفردية والانتقائية والمثالية، من التنفس والتطلع إلى الوحدة والتماسك إلا مع صدور الميثاق الوطني وقرارات التأميم الصادرة في سنتَي ١٩٦٠-١٩٦١م.

غير أن هذه الطمأنينة لم تدم طويلًا؛ إذ أحست بأنه تم التخلي عنها من جديد تحت وطأة «الطبقة الجديدة»، سليلة السلطة العسكرية للضباط الأحرار، وأكدت نكسة عام ١٩٦٧م ذلك الإحساس لديها.

والبرجوازية الصغيرة، التي تشكل همزة الوصل بين سلطة الدولة والجماهير الشعبية التي تمثل هي قمتها، تحتل مركزًا متميزًا في مشروع تحقيق الاشتراكية في مصر.

وقد اشتد ساعد هذه الطبقة في ظل حكم الضباط الأحرار في الخمسينيات والستينيات بانضمام عناصر وافدة من الجماهير الشعبية إليها. ويتبين من تعداد السكان في عام ١٩٦٧م أن البرجوازية الصغيرة تضم ٩٥٪ من مجموع ملاك الأراضي و٦٠٪ من الأراضي الصالحة للزراعة و٩٣٪ من أصحاب المصانع والورش و٧٥٪ من التجارة، هذا عدا أبناءها من المثقفين والمتعلمين العاملين في أجهزة الدولة. ولو تم الانتقال من الرأسمالية إلى الاشتراكية تحت قيادة الجماهير الشعبية لتطلب ذلك في مصر تدخل البرجوازية الصغيرة فعلًا باعتبارها حجر الزاوية في بناء المجتمع، ولقيامها بدور الوسيط بين البرجوازية الوطنية والطبقة الجديدة والجماهير الشعبية.

وتستطيع البرجوازية الصغيرة أن تقوم في هذه الحدود بدور حاسم في بناء الاشتراكية. وعليه فإن إقناعها بقضية الاشتراكية عامل حاسم في بنائها.

غير أن وضع هذه الطبقة لا يتيح لها اتخاذ موقف موحد يمكن أن يحولها إلى كيان متماسك يعمل من أجل مشروع مشترك يتقاسم ثماره مع طبقات أخرى.

وهذه البرجوازية الصغيرة التي يتجاذبها القطبان المذكوران آنفًا تنقسم إلى جزأين وتتفتت، وتتحول إلى تيارين أحدهما يتحالف مع التيار الثوري بقدر تواجد هذا التيار بينما ينضم التيار الثاني إلى اليمين المعادي للثورة. وبالطبع، فإن الحركة العامة لتلك الطبقة تتوقف على الظروف السياسية الخاصة بكل بلد وعلى موقع كل طبقة في السلم الاجتماعي. والبرجوازية الصغيرة تميل بقدر أكبر إلى الانضمام إلى التيار الثوري من ميلها إلى تيار الرأسمالية المتوسطة.

وتحتل البرجوازية الصغيرة في الإطار الاجتماعي المصري المركز الأخير بعد البرجوازية المتوسطة والبرجوازية الوطنية والكبيرة (مالية وصناعية وتجارية). وهي موحدة بقدر أقل من البرجوازية المتوسطة ... كما أنها الطبقة التي عانت بدرجة أكبر من اضطهاد النظام

الإقطاعي — الرأسمالي من جهة، ومن الاستعمار من جهة أخرى. ووعي هذه الطبقة بالظروف الاجتماعية أوضح بالمقارنة مع وعي طبقة الإقطاعيين والرأسماليين، بالنظر إلى أن البرجوازية الصغيرة في مجموعها طبقة حضرية تعيش في المدن مما يساعد على نمو الحس الثوري عندها ضد النظم القائمة. وعن طريق هذا الجيش وإدارات الدولة.

ومن خلال عمليات تحقيق الاشتراكية (الإصلاح الزراعي، والتأمينات، والتصنيع ...) استفادت عدة عناصر، مع الضباط الأحرار، من وضعها الجديد، ونجحت في تشويه صورة الاشتراكية بتحريض من الرأسماليين والإقطاعيين وشكلت «الطبقة الجديدة» التي تكاد تكون طفيلية. وتتكون هذه الطبقة من جماعات اجتماعية تحتل المناصب العليا في إدارات الدولة والقطاع العام، وأصولها برجوازية متوسطة وصغيرة، وتشكلت تاريخيًّا من خلال عمليات التصنيع والتحولات الاجتماعية. وتستأثر هذه الجماعات بسلطة إصدار القرارات في المجال الاقتصادي وتخص نفسها بالعديد من الامتيازات، ومنها المرتبات العالية وغيرها من المكافآت. وهي تفتقر داخل صفوفها إلى التماسك والترابط وتعاني من التناقضات إن لم تكن المواجهات بين مختلف المشاريع السياسية. وتتكون هذه الطبقة الجديدة التي أفرزتها البرجوازية الصغيرة والمتوسطة في ظل الحركة الناصرية من التيارات الأربعة التالية:

(١) تيار يرفض الرأسمالية كوسيلة للتنمية والتصنيع ولكنه يعتبر الاشتراكية مجرد عملية تأميم بدون ديمقراطية. والقيادة التكنوقراطية هي العامود الفقري لهذا التيار.

(٢) تيار يبدي تخوفه من الإرادة الشعبية ويريد تجميد الثورة والاكتفاء بالإصلاحات التي تمت.

(٣) تيار يؤمن الاشتراكية العلمية والديمقراطية، وبأهمية مشاركة الجماهير الشعبية.

(٤) تيار يرفض الاشتراكية ويفضل الرأسمالية والنموذج الأعلى عنده يتمثل في الرأسمالية الغربية.

وقد أدى عدم التوازن والتباين بين هذه التيارات إلى إفشال العديد من عمليات التأميم ووضع العراقيل أمام مستقبل الاشتراكية في مصر، فأتاح بذلك الفرصة لوقوع هزيمة عام ١٩٦٧م وما ترتب عليها من انعكاسات خطيرة على الكيان الوطني. وفي مواجهة تشتت الآمال تحول المشروع السياسي للبرجوازية الصغيرة إلى تطهير الصفوف واستئصال شأفة العناصر «الدخيلة» و«المنحرفة» لتعزيز الوعي الجماعي الكفيل بتحويلها إلى طبقة متجانسة لها وزنها في تحديد مستقبل البلاد.

فإلى أي حدٍّ عبَّرت الأعمال السينمائية لصلاح أبو سيف عن هذا المشروع في ظل تلك الظروف؟ عندما يتعلق الأمر بالأعمال الثقافية الخلاقة التي تتدخل فيها عوامل خفية دقيقة — وهي عديدة في مجال السينما — يكون الميل إلى التعبير الضمني بالوسيلة المعلنة أو المستترة نابعًا عن وعي طبقي لم يتم كبحه إطلاقًا. فعلى العكس كانت أعمال أبو سيف السينمائية إما معركة مفتوحة ضد هذا الكبح أو تعبيرًا عنه بأشكال فنية. فالعمل الخلاق يعزز الوعي في اتجاهاته المتأصلة، نظرًا للعلاقة الوثيقة التي تربط الوعي الفردي بالقضية الجماعية أو التي تتجاوز الحدود الفردية. غير أن ذلك الحرص على التعبير عن الوعي الجماعي ليس ذا طابع واحد في مختلف الأفلام ولا يتم التعبير عنه بنفس الأساليب السينمائية. كما أنه لا يستهدف نفس المستوى الاجتماعي. فإذا كانت الأعمال التي تولَّى إخراجها صلاح أبو سيف في عام ١٩٤٦م حتى ١٩٥٠م، والمتأثرة بالبنية المتصلبة للسينما المصرية بعد الحرب، لا ترمي إلا إلى تأكيد قدرة مخرجنا على أن يصبح المؤلف، وأن يتطرَّق إلى كافة المواضيع وأن يصبح صاحب أسلوب متميز، إلا أننا يجب أن نلاحظ أن الأفلام التي تولى إخراجها بعد ذلك تنقسم، إلى مجموعتين سنقدمهما تحت عنوانَي: «التحول الأول» و«التحول الثاني»، هذا عدا الأفلام المعتمدة على روايات إحسان عبد القدوس.

هذا، وسنجد أن صلاح أبو سيف عكف، من خلال هاتين المجموعتين، على فك رموز تجزؤ البرجوازية، والتعبير عن مشروعها الاجتماعي والسياسي.

التحول الأول

الخيانة المستحيلة

هذه المجموعة من الأفلام تتضمن أعمالًا تمتد من عام ١٩٥٠م إلى عام ١٩٥٦م وتندرج تحت فكرة عامة ألا وهي «استحالة الطبقية».

والتجارب الإنسانية العديدة في هذه الأفلام ليست غامضة بل إنها توفر «التعادلية» بين الجانبين الذاتي والموضوعي، ولما كانت تلك التجارب وسيلةً وتعبيرًا عن ظواهر غير نظامية: مثل انتقال حسن من بولاق إلى الزمالك (الأسطى حسن)، وإمام من الريف إلى المدينة (شباب امرأة)، واستقلالية هريدي الفردية (الفتوة)، فإن جميع التجارب بلا استثناء تبحث عن «موضوع»، حسب المعنى الذي حدده جورج لوكاش، قادر على التعبير عن التحول.

وفيما عدا فيلم «لك يوم يا ظالم»، فإن الأفلام الستة التي أخرجها صلاح أبو سيف في تلك الفترة تحمل بصمات كلٍّ من المخرج ونجيب محفوظ وتحرص كلها على إبراز ذلك الموضوع الذي لا يتوصل إلى تحقيق وتجسيد نفسه.

وسنجد دائمًا في هذه الأفلام إشكالية «الانتقال الفردي» من وسط إلى وسط آخر والفشل الذي يسفر عنه ذلك الانتقال، مجسدة بكل وضوح ودقة، سواء عن طريق هروب الأسطى حسن، أو مغامرات ريا وسكينة، أو جنون عبد الصبور القاتل (الوحش)، أو إغراء شفعات لإمام (شباب امرأة)، أو مسيرة هريدي الصاعدة والهابطة (الفتوة).

والهدف المنشود بكل وضوح من هذه الأعمال هو عودة الضال الذي انتهت مغامرته خارج وسطه الطبيعي بالفشل.

ولننظر في المحاور الرئيسية في هذه الأفلام.

الأسطى حسن

مغامرة هذا الأسطى نموذجية. فهو يعيش بكرامة من عمله كخراط في مصنع صغير، سعيدًا مع زوجته وابنه ولكن تبدو عليه علامات عدم الرضا عن أحواله، بينما تؤجج حماته هذا الإحساس. وسيتيح له لقاؤه بالمصادفة مع سيدة أرستقراطية (التي سيتبين بعد ذلك أنها دخيلة على هذا الوسط) إمكانية تحقيق أمنيته، ألا وهي أن يصبح غنيًّا. ولا يتمكن حسن من التوفيق بين تربيته الأصيلة وبين قيم هذا الوسط الجديد، ويتكفل سكان الحي أثناء غيابه بشئون عائلته. ونتيجة لعدم التأقلم والنبذ وخيبة الأمل، يثور حسن ويعود إلى أسرته.

هدى سلطان مع «الأسطى حسن» فريد شوقي.

ريا وسكينة

في هذا الفيلم المبني على وقائع جرت فعلًا في الإسكندرية في عام ١٩٢٠م. وعلى أساس وثائق تلك الحقبة، يرسم لنا صلاح أبو سيف صورة لسيدتين مجرمتين قتلتا أكثر من ستين امرأة بعد تجريدهن من حليهن. وهذا الفيلم البوليسي الصيغة، بمطارداته وضرب النار واللكمات يعرض علينا الوسط المثير للرثاء (ماديًّا ومعنويًّا) الذي تعيش فيه المرأتان. ويتيح لنا كلٌّ من دقة تصوير الجو السائد وملاحظة السلوكيات وردود الأفعال إمكانية التعرف في هذا الفيلم على مثال نموذجي لتلك الحقبة. فالفيلم يقوم على أساس تصرفات خارقة للمألوف تقدِم عليها امرأتان ماكرتان ومتسلطتان. وصورة الرجل في هذا الفيلم قوامها الخضوع والمناورة، فيما عدا موقف الشرطي علي وجدي.

أنور وجدي مع برلنتي وسميرة أحمد في «ريا وسكينة».

الوحش

عبد الصبور، بطل هذا الفيلم، فلاح سابق تحول إلى شيخ منسر يضغط على صغار الفلاحين ويشتري أراضيهم، ويقتلهم إذا رفضوا البيع. وهو متواطئ مع مالك أراضٍ غني متحالف هو نفسه مع حزب سياسي كبير، وهكذا يقمع هذا الفلاح السابق المنتمين إلى طبقته: عائلات هنداوي وعشماوي وسعيد. وهو يسقط في شرَك رغباته التي لا حدود لها ولا كوابح؛ مما يؤدي إلى سقوطه في يد البوليس.

محمود المليجي في فيلم «الوحش».

شباب امرأة

مغامرة إمام، الريفي الساذج مع شفعات، المعلمة القاهرية في أحد أحياء القاهرة، يعرض لنا نوعين من أخلاقيات البرجوازية الصغيرة المصرية. وعندما يقع إمام في شباك هذه المرأة ينسى أمه تمامًا ولا يذهب لزيارة خطيبته ولا يؤدي فروضه الدينية ... ووجود حسبو،

عشيق شفعات السابق، شاهد على المستقبل الذي ينتظر الشاب قليل الخبرة ... وتتدخل الأسرة، ويقتل حسبو شفعات، ويتحرر إمام فيتمكن من الرجوع إلى وضعه الطبيعي.

شادية وشكري سرحان في فيلم «شباب امرأة».

الفتوة

هريدي، ممثل الحرافيش، يصل إلى مدينة القاهرة الضخمة حيث يتعلم قوانين السوق (السن بالسن). وتتكون «وحدة» صغيرة حول حُسنة والشقيقين أبو دومة ليصح بذلك العدو رقم ١ بالنسبة لأبو زيد، ملك السوق. ولكن هريدي يتخذ نفس مسلك سلفه فينقلب على شركائه. وهو ينهي كل شيء بتمرد عام يسفر عن القضاء على كل من هريدي وأبو زيد مع سقوط صورة الملك فاروق.

ولكن هناك قادم جديد يظهر على مسرح الأحداث على غرار هريدي.

والانطباعة العامة في هذه الأفلام الخمسة متشائمة، والفكرة السائدة هي الفشل، ومع أن المخرج يحرص على أن يستتب النظام من جديد وعلى أن تكون النهاية سعيدة وفقًا

تحية كاريوكا في فيلم «الفتوة».

لمقتضيات السوق، إلا أن الجانب الأساسي في تلك الأفلام يتناول محاولات إلحاق الصدع بالكيان الاجتماعي، وهي محاولات تتباين درجاتها وفعاليتها وإن كانت طبيعتها متشابهة، بمعنى أن مسار الشخص الذي تم اختياره لكي يتحول عن وضعه الأصلي يتخذ نفس الطريق الذي يبدأ بعدم الرضا، ثم التمرد، ثم الرجوع عنه أو الزوال.

ويرمي ضمنيًّا ذلك الفشل المتواصل إلى تحقيق الهدف الذي يريد أبو سيف أن يبلغه، ألا وهو الترابط والتضامن الاجتماعي لحي يتجسد عبر العائلات (الأسطى حسن، وشباب امرأة)، وعبر المجتمع الريفي (الوحش)، والتحالفات بين مختلف ممثلي طبقتين اجتماعيتين (الفتوة).

وتجسيد الفشل، حسب أسلوب مخرجنا، لا يقتصر على المجال المادي وحده، بل يمس أيضًا الجوانب الأخلاقية والعاطفية في عالم تتحرك فيه الشخصيات الفاعلة مدفوعة بقوة خفية قد تكون «المكتوب» أو «المصير»، أو الإرادة الإلهية.

والتحول الأول هو المسار الذي لا يبلغ الحدود القصوى لمنطقه.

وكل ما يتميز به حسن وعبد الصبور يمكن أن يجعلهما في طليعة مطلب يخص الجماعة (المشهد الأول في الأسطى حسن) أو عدم التوازن بين الطبقات (مشاهد عبد الصبور مع المالك الكبير ومع الفلاحين). وبدلًا من أن يوجهوا هجومهم نحو جذور «الشر» الذي يعانون منه (الأرستقراطية في «الأسطى حسن»، والإقطاعيون في «الوحش»، والقيم الفردية في «شباب امرأة») فإنهم ينقلبون ضد أترابهم (عزيزة وشلاطة في «الأسطى حسن»، وصغار الفلاحين الذين يمثلهم هنداوي في «الوحش» والعائلة الموسعة في «شباب امرأة»)، أو بالتحالف مع الأعداء (كوثر في «الأسطى حسن»، والباشا في «الوحش»، وشفعات في «شباب امرأة»)، وفي ذلك دليل في حد ذاته على افتقادهم الوعي وعلى انغماسهم في الفردية.

غير أن الشخصيات المنحرفة عن المسار في هذه الأفلام لا تحقق — باستثناء فيلم «الفتوة» — مشاريعها الفردية، وسرعان ما يتم انتشالها (حسن وإمام) أو يحكم عليهم النظام الاجتماعي بالموت (ريا وسكينة، والوحش).

فالخيار غير ممكن.

وتعدل الشخصيات عن رغبتها في الاستقلال والخروج على حدود الجماعة أو تموت.

ولا يتوصل أي منها إلى تحقيق مشروعها الفردي الذي خاضت من أجله صراعًا مميتًا.

وهريدي، الشخصية الرئيسية في فيلم «الفتوة»، هو الوحيد الذي تمر تجربته بمرحلتين، مما يهيئ مقدمًا للخط الذي سارت عليه أفلام التحول الثاني.

ومع أن هريدي لا ينتمي إلى الجماعة البرجوازية الصغيرة القاهرية إلا أنها سرعان ما تتقبله لأنها ترى فيه — من خلال حُسنة — محررها من أبو زيد، وتجد فيه حُسنة زوجًا لها.

وهو يتزوج الأخيرة ويحرر الجماعة فعلًا. ويقوم الزواج على الحب ويتحقق التحرر بفضل الوحدة.

ومع خلع أبو زيد، وموقف أبو دومة السلبي وزواج حُسنة — وبالتالي فقدانها حق إبداء الرأي — يجد هريدي أن الطريق أصبح ممهدًا لفرض نفوذه بشراء لقب البكوية.

وهكذا يتحول إلى أبو زيد ثانٍ وإن لم يكن مسلحًا بنفس خبرة الأول أو بصلابة عزوته.

وفي هذه الحالة يكون تحول الشخصية مصحوبًا بالصراع بين هريدي وأبو زيد. وسيتبين لنا من خلال ذلك الصراع أن النظام الاجتماعي ليس المسئول وحده عن الاضطراب، بل إن النظامين الاقتصادي والسياسي مسئولان أيضًا.

ومع ذلك لا ينفي موت أبو زيد وهريدي بقاء النظام الاجتماعي-السياسي رغم «سقوط» الملك فاروق.

وسيحل هريدي آخر بالتأكيد في السوق، وربما حل فيه أيضًا أبو زيد آخر ... وتتكرر بذلك التجربة، وهو ما أطلقنا عليه تعبير «البناء الحلزوني» حيث تتصارع العناصر أو تتكامل وإن لم يكن بنفس المستوى المأساوي.

وعلى عكس أفلام تلك المجموعة، يعرض علينا فيلم «الفتوة» صورة غنية للاضطراب والهدم مؤكدًا على أنها ليست مضادة للنظام بل هي نظام حيثما لا يوجد نظام. فهذا الفيلم ينبئُنا مقدمًا في بدايته بالحاضر، وسيتخذ تحول هريدي شكل الاستحداث الإيجابي مع أنه في جوهره سلبي بشكل كامن.

فالتحول الأول يمثل أمامنا باعتباره دليلًا على «صلابة» الكيان الاجتماعي الأصلي الذي تكمن في طياته قوة قادرة على التدخل في المسار المنحرف لتوقفه وتعيده إلى البنية الاجتماعية وذلك بسماحتها بدلًا من أن تدفعه نحو حدود منطق رغباته.

غير أن الخارج على المسار سبق له أن مر بتجربة النفي، باغترابه.

الرومانسية وعدم الدقة والتفرد

قبل أن نعرض تطور التحول كما جسده هريدي الذي ينبئ مقدمًا بالمرحلة الثانية (حسنين في «بداية ونهاية»، ومحجوب في «القاهرة ٣٠»، ومُنجد في «القضية» وأحمد في «حمام الملاطيلي») تواصل مع صلاح أبو سيف رحلته لكي نبرز الخطوط الرئيسية لأيديولوجيته ابتداء من عام ١٩٥٦م.

ففشل هريدي يقابل الفشل الذي أحس به المخرج غداة هزيمة ١٩٥٦م.

ففي مواجهة أيديولوجية الضباط الأحرار غير المحددة بدقة، والقمع الممارس ضد اليسار المصري، وهو الاتجاه الذي يتعاطف معه صلاح أبو سيف بشكل سلبي، فإنه لا يواجه الأحداث ويفضل التخلص من المأزق بالتفرغ لفكر مسهب، لا لون له، وذي طابع إنساني، كما لو أن اهتماماته السابقة لم تعد قائمة.

لقد أدى كلٌّ من التواجد النشط للبرجوازية الاتجارية وللرأسمال الوطني الطفيلي داخل القطاع الاقتصادي، والتدهور المستمر لمستوى معيشة المواطن المصري المتوسط، أدى إلى انطواء أبو سيف على نفسه وغدا «غير حساس» للمسار الذي جعل منه لسان حال وجدان مصر، بعد أن كان المدافع الرئيسي عن التوازن بين القوى السياسية.

وهذا التجاهل لدعوات القوة السياسية والاحتماء «بالإنسانية التي لا لون لها» التي تزخر بها روايات إحسان عبد القدوس، لا يزال غير مفهوم موضوعيًّا، إذا ما تركنا جانبًا التفسيرات المغرضة لبعض النقاد المصريين والعرب.

ولكن حتى إذا رفض صلاح أبو سيف أن ينظر إلى تلك الحقبة كما هي، ولو على صعيد الخطاب الصريح، إلا أن الاهتمامات البرجوازية التي تهيمن عليها (أي على تلك الحقبة) هي بمثابة تجاهل وإنكار لواقع مصر الخاص في وقت كان يحتاج فيه هذا الواقع إلى مواهب مخرج من هذا الطراز.

وإلى جانب العوامل الاقتصادية فإن هذا التحول يمكن تفسيره بعواقب العدوان الثلاثي وظهور المعسكر العربي وتأسيس الجمهورية العربية المتحدة في سنة ١٩٥٨م.

والانتقال من بولاق إلى الزمالك ليس علامة على التبرجز، بل علامة بالأحرى على انهزام التيار الواقعي في السينما المصرية.

فالتغير الداخلي الذي شهدته القومية المصرية، وتواجد البرجوازية الكبيرة وعدد كبير من العسكريين والوفديين القدامى في مجلس الأمة في عام ١٩٥٦م، والتنازلات المتبادلة بين الرأسمالية المصرية والسلطة الوطنية (تعيين عزيز صدقي في وزارة الصناعة، مع تواجد عبد اللطيف بغدادي الداعي الكبير للطريق الرأسمالي)، كان كل ذلك بالنسبة لصلاح أبو سيف علامات على معاداة الديمقراطية التي تأكدت في عام ١٩٥٩م مع قمع اليسار المصري.

ومن المعروف أن الحكومة التي أممت البنوك والقطاعات الهامة في الاقتصاد الوطني، تركت للرأسمال المصري مخرجًا عن طريق الصناعة الخفيفة الذي يضم قطاع السينما، إلى جانب قطاعات أخرى. وكان يتعين على مصر، مركز القومية العربية، أن تحاور وتساوم الدول العربية الأخرى. وهذا الحوار يستبعد أي تمايز حتى يكون توحيديًّا.

والعقلية التجارية لا تتحدث من جهتها لغة متميزة، وتتمثل كفاءتها في إزالة الحدود الثقافية. وهكذا استأثرت السينما المصرية، المعتمدة على خبرتها الطويلة، بالمنتج الأقل تمايزًا والأكثر قدرة على البيع. والرومانسية المتزلفة والعاطفية الساذجة والفراغ الذهني من السمات الواضحة في روايات إحسان عبد القدوس.

وكل أعمال صلاح أبو سيف من عام ١٩٥٦م إلى عام ١٩٦٠م، وهي «الوسادة الخالية»، و«لا أنام»، و«الطريق المسدود»، و«هذا هو الحب»، و«أنا حرة»، تعتمد على المعالجة السينمائية لروايات إحسان عبد القدوس. وفيما عدا «مجرم في إجازة»، المقتبس من فيلم لجوزيف لوزاي، تسيطر على كافة تلك الأفلام رومانسيةٌ تصيب بالبله ويتناقض مغزاها السياسي مع توجهات الحقبة السابقة.

فبينما كانت تلك الحقبة السابقة تتمحور حول ظاهرة الصعود الاجتماعي المتعدد الأبعاد، انغمست الحقبة التالية في بواعث وتأملات أنثوية ذات أبعاد تقليدية.

وهذا العامل قد يكون له قدر من الأهمية من الناحية الاجتماعية نظرًا للوضع الاجتماعي المتدني للمرأة في مصر، وهو الأمر الذي عبر عنه بكل روعة فيلم سعيد مرزوق «أريد حلًّا». بيد أننا لا نجد في تلك الأفلام بوجه عام سوى أنماط معينة من طبقة اجتماعية محددة بدقة لا تتجاوز مشاغلها حدود المشاكل العاطفية.

وهناك أيضًا التفسير الاقتصادي لتوجه صلاح أبو سيف نحو إخراج تلك الأعمال. لقد حصلت أفلامه على جوائز عالمية في مهرجانَي برلين وكان وغيرهما من المهرجانات في مختلف أنحاء العالم، غير أنها كانت لا توزع في مصر والعالم العربي. ولولا تدخُّل عبد الناصر شخصيًّا لما عرض فيلم «شباب امرأة» أبدًا في مهرجان كان؛ لأن الرقابة في مصر وكذلك الموزعين خارجها كانوا يعتبرونه في تلك الفترة من «الأفلام التي تسيء إلى سمعة مصر».

وكان المَنفذ الوحيد أمام صلاح أبو سيف للتخلص من هذا الحصار وكسب جماهير أخرى لكي توفر أفلامه مردودًا يتيح إنتاج أفلام أخرى، هو اللجوء إلى رؤية مختلفة تتجنب أي خصائص نوعية للصورة وتقدم صورة أخرى للمتفرجين المصريين والأجانب (العرب) يمكنهم أن يتعرفوا من خلالها على هويتهم. والجمع بين إرادة الوحدة والروح التجارية، يمكن أن يفسر هذا الفيض من الأفلام الوردية التي تتغاضى عن واقع بولاق وتؤكد وتستعرض بذخ الزمالك وثراءها، جنبًا إلى جنب مآسي البرجوازية المصرية الخاصة.

وتتبدى تلك المآسي من خلال مواضيع مستهلكة خيالها عقيم، منها مثلًا النزاع بين الأجيال، وتغير الأخلاقيات، والمشاكل العاطفية، وجميعها قضايا تخص بلا استثناء الفتاة أو المرأة.

وقد كتب أبو سيف يقول: «ليس هناك من يعرف كيف يصف متاعب المرأة العربية مثل عبد القدوس ...» وقد يكون ذلك صحيحًا على الصعيد الروائي، وإن كان غير مؤكد حسب قراءة غالي شكري، ولكن النتيجة عكسية على أي حال على الصعيد السينمائي.

فما هو الفارق في الكتابة بين صورة جانيت لي في «الجواسيس يخرجون» أو شيرلي جونز في «الحب في أبريل»، وبين صورة مريم فخر الدين في «لا أنام»، أو لبنى عبد العزيز في «الوسادة الخالية»؟

سميحة أيوب وعماد حمدي وفريد شوقي في فيلم «مجرم في إجازة».

مريم فخر الدين وفاتن حمامة في فيلم «لا أنام».

الفارق الوحيد أن الأخيرتين تتكلمان بالعامية العربية وتذكران أحياء القاهرة أو لديهما أقارب يضعون الطربوش فوق لرأس. وفيما عدا ذلك فإن التشابه يصل إلى حد محاكاة أوضاع الأجسام في كادر الكاميرا.

ولقد سبق لأبو سيف أن جسَّد إشكالية متاعب المرأة العربية في فيلم «شباب امرأة» من خلال الوصف الموفق لنهم شفعات الجنسي المصحوب بالقلق وبالعواقب الاجتماعية المترتبة عليه.

لبنى عبد العزيز مع حسين رياض في فيلم «هذا هو الحب».

لبنى عبد العزيز في مشهد من فيلم «أنا حرة».

وإذا كان اهتمام المخرج بمشاكل المرأة الجنسية مسألة مشروعة ومرغوبة، إلا أنه يتعين أن نلاحظ أن عرضها على شاشة السينما الذي يسَّره قلم إحسان عبد القدوس الصحفي، أفقدها مزاياها الخاصة وحولها إلى عبارات لا لون لها، غارقة في إطار هوليودي. لقد تحول صلاح أبو سيف في هذه المرحلة من مخرج أفلام «مسيئة لسمعة مصر» رغم كونها تميزه إلى «صانع أفلام» حسب التعبير الأمريكي، أو إلى «مخرج شباك»، حسب رأي المصريين.

فبالرغم من الدقة الشديدة في تحديد ملامح الشخصيات والالتزام التام بقواعد التطور السيكولوجي للأبطال، إلا أن مما خيب آمالنا أن أبو سيف قدم لنا الكفاح الوطني في «لا تطفئ الشمس» بشكل تقليدي وجعله مجرد إطار عام تقتصر وظيفته على تحديد موقع الأحداث، بالرغم من أن الكفاح الوطني لم يكن مجرد ديكور.

وإذا كانت روايات إحسان عبد القدوس تتضمن عنصرًا هامًّا، ألا وهو الجنس، الضروري في كل عمل تجاري أو فني، وهو عنصر له أيضًا أهميته العضوية لأن محوره هو أزمة الفتاة العربية، إلا أن هذه «الأزمة» غارقة في جو مهدئ ومخدر.

ولقد سبق أن أكدنا أن هذا الاهتمام الذي يوليه أبو سيف لتلك القضية يستحق الثناء، غير أننا نلاحظ أن هذه الأزمة والعوامل التي تولدها ليست موضوعية على الإطلاق.

ولنأخذ مثلًا فيلم «الوسادة الخالية». لقد جاء في أعقاب «الفتوة» فكان بمثابة ارتداد حتى وإن كان سعد الدين توفيق يعتبر القبلة التي تبادلها بطلا الفيلم «أحسن قبلة في كل الأفلام المصرية».

فما معنى عذابات عبد الحليم حافظ العاطفية أمام الانعكاس الهوليودي الباهت المتمثل في لبنى عبد العزيز (المستلقية على سريرها الفاخر وهي تكلم حبيبها في التليفون وتهز ساقيها)؟ يكفي أن نعرف في هذا الصدد المصاعب التي يتكبدها المرء لكي يستخدم التليفون في القاهرة لكي يكون من حقه أن يتساءل، كما تساءل محمود السعدني، في أي بلد تجري أحداث هذا الفيلم؟

وفي أي خانة يمكن أن ندرج موضوع فيلم «رسالة من امرأة مجهولة»، ونحن نشهد سيل دموع فريد الأطرش التي سببتها سلسلة من الوقائع لا تستحق حتى أن تُروى لفرط سذاجتها.

وبقية أفلام هذه الحقبة (باستثناء «بين السماء والأرض»، و«لا وقت للحب») تنتمي إلى نفس الفصيلة المشوهة للواقع والقليلة الأهمية اللهم إلا لدقتها التقنية في تسجيل الأغاني ورسم الملامح والشكل الجديد للفيلم الموسيقي في تاريخ السينما الموسيقية المصرية.

ولقد تحدثنا عن ذلك الأسلوب الصحفي والسينمائي المأخوذ نصًّا عن رواية البنات والصيف، وإليكم مقتطفًا منه:

وهي لا تنظر إلى المرأة. إنها لا تريد أن تنظر إلى المرأة ... وتلفتت حولها، ثم مدت يدها وانتزعت من فوق المشجب سترة بيجامة وارتدتها ... ووقفت تلهث ... كأنها تستجمع أنفاسها، ثم مدت يدها تساوي بها خصلات شعرها دون أن تنظر إلى المرآة ...

إنها لا تريد أن تنظر إلى المرآة ...

لبنى عبد العزيز في فيلم «الوسادة الخالية».

ونادته.

ولمحت خياله يقترب من وراء زجاج الباب السميك ... قوامه الممشوق ... وعضلاته. ثم لمحت أكرة الباب وهي تتحرك.

إنه يقترب منها.

ونظرته تنصبُّ عليها وفيها شقاوة الصبيان ...

ولكنه يقترب ببطء ...

وقبل أن يصل إليها ... ألقت بنفسها فوقه ... وألقت بشفتيها فوق شفتيه ... إنها لم تعد تستطيع أن تنتظر ... وقالت: قبلني. قبلني مرة أخرى ... قبلني أكثر ... دعني أقبلك.

وأحست بعضلات ذراعيه تضغطانها بقسوة ... وهي تريد مزيدًا من القسوة (البنات والصيف، طبعة ١٩٧٧م، ص١١١).

ولا يقتصر مغزى هذه الفقرة على بنيتها السينمائية (خلع القميص، والتقاط البيجاما، وإزاحة خصلة الشعر، وقبضة الباب، والزجاج السميك ثم المرآة، والنظرات البائسة، والقبلة، وقوة العضلات ...) بل يشمل أيضًا الحوار البارع والكبت الجنسي الذي يحيلنا إلى الفراغ الذهني، الذي نصادفه عند حسنين (بداية ونهاية) ومحجوب (القاهرة ٣٠).

لقد أصبحت أزمة المرأة العربية التي نجح إحسان عبد القدوس في تعميمها، أصبحت من خلال التفرقة بينها وبين أسبابها الاجتماعية والسياسية، دافعًا لاستعراض شهواني ليست له أي تحديدات ثقافية سوى أسماء الأشخاص والأماكن، حسب التفاصيل التي يوردها أي كاتب من هذا الطراز وفقًا للبدل الذي ينتمي إليه.

والتحديد الثقافي، الموجود بوفرة في الأفلام السابقة غائب بشكل ملحوظ في «لا أنام»، حيث نجد حالة فاتن حمامة المرضية المتولدة ذاتيًّا. فلا أثر للشارع المصري في هذا الفيلم بالرغم من حظر نشاط الأحزاب واعتقال ٢٠ ألف شخص وقيام الجمهورية العربية المتحدة. فالبيوت جميلة وكذلك الحمامات، والسيارات رائعة وكذلك النزهات على البلاجات حيث الأجسام الواردة مباشرة من الصناعة الهليودية، مستلقية، ولكن مع فترة سماح تبلغ عشرين سنة كما أوضح سعد الدين توفيق.

وعلى أي حال فإن إحسان عبد القدوس يعترف هو نفسه بأن ما يهمه في السينما هو «البيع والحصول على حقوقه». فمنذ ١٩٥٦–١٩٥٧م أصبح جانب كبير من الأفلام مقتبسًا من رواياته. وهذه الظاهرة التي شارك فيها صلاح أبو سيف حتى عام ١٩٧٦م بفيلمه الشهير «وسقطت في بحر العسل» بطولة وإنتاج نجمة الإغراء نبيلة عبيد، يفسرها ما يمكن أن نستخلصه مما صرح به إحسان عبد القدوس الذي قال إن رواياته ما كانت تجتذب الأنظار أو تثير الاستنكارات حتى قيام ثورة يوليو، وإن مقالاته ومواقفه السياسية التي مهدت للثورة هي التي كانت ملفتة للأنظار. أما الآن «وقد انتهت الثورة واستقرت الأوضاع السياسية»، على حد قوله، فقد طغت رواياته على مقالاته السياسية وفوجئ بتوافد المنتجين السينمائيين عليه وبإصرارهم على اقتباس الروايات التي كان يكتبها وسيكتبها أو تلك التي سبق أن كتبها منذ عدة سنوات.

ومما لا شك فيه أن إعلانه عن «انتهاء الثورة واستقرار الأوضاع»، يعني أن الانقلاب العسكري اكتسب وضعًا دستوريًّا. فالتحرير السياسي للفلاحين مع ضمان الامتيازات الاقتصادية لأصحاب الأراضي، وتنظيم العلاقة بين أرباب العمل والعمال مع التأكيد على قدرة الرأسمال الوطني على تحويل مصر من بلد زراعي إلى بلد صناعي متقدم، إنما يدل على النظرة الإصلاحية والشعبوية للنظام القائم في مصر. وقد انعكس هذا الاستقرار الزائف المصحوب بقمع القوى الوطنية التقدمية على السينما بانبثاق الخطاب الرومانسي المدعي التحرير زورًا، والذي تجلى في فيلم «أنا حرة»، إخراج صلاح أبو سيف، وقصة إحسان عبد القدوس. وهذا الالتقاء بين الخلفية الجنسية والخطاب الرومانتيكي الصريح

و«الفردي» ضمنيًّا يكشف عن الأزمة الحقيقية التي يعانيها التكوين الاجتماعي للشاب المصري والشابة المصرية. وقد قال بهذا الصدد أنطونيو جرامسي، المنظِّر والسياسي الإيطالي الشهير: «كل أزمة قهر أحادية الجانب في المجال الجنسي تؤدي إلى «خلل» رومانتيكي يمكن أن يتفاقم مع إلغاء البغاء المشروع أو المنظم.»

وترمي أفلام صلاح أبو سيف وعاطف سالم وكذلك أفلام حسن الإمام المنصبَّة على «الرومانسية» إلى تنظيم المسألة الجنسية لا من خلال طبقة منخرطة في عمليات الإنتاج، ولكن عن طريق أنماط تنتمي إلى طبقات راسخة الأقدام في دورة الاستهلاك (البرجوازية الكبيرة، الأرستقراطية ... إلخ). ونتيجة لذلك يتحول العامل الأيديولوجي إلى عامل «انتكاس» ما دامت مظاهر الأزمة الجنسية غدت محصورة فقط في مجال الاستهلاك. ويخلق ذلك ما يسميه «القاع المزدوج»؛ أي التناقض بين الأيديولوجية الشفوية (الخاصة بالأفلام) والممارسة الحقيقية (الخاصة بالجماهير الشعبية المشاركة في العمل المنتج). وفي ظل عدم الوضوح السياسي والأيديولوجي ظلت روح الميثاق الوطني مرتبطة بأسطورة «حلول الريس محل سعد زغلول»، بينما بقي دور الشعب كما هو دائمًا.

وقد ألصق بعض النقاد صفة «البرجوازية» بهذه الأفلام باعتبارها متناقضة مع المتطلبات الملحة لتلك المرحلة.

وتبرز من هذا التناقض حقيقة محددة. فقد اختفت الدعوة إلى الترابط والوحدة وسط البرجوازية الصغيرة والجماهير الشعبية، والتي جاءت في أفلام سنوات ١٩٥٠–١٩٥٦م، وحل محلها خطاب مأساوي مسطح ومرتد سياسيًّا.

ولكن كيف تمكنت مثل هذه الأفلام من تحقيق ذلك النجاح الكبير لدى الجمهور المصري والعربي العريض؟

والرد على هذا السؤال يرجع عمومًا إلى سوسيولوجيا العروض في بلدٍ منتمٍ إلى العالم الثالث مثل مصر، كما أنه يرجع أيضًا إلى المهمة التي توكلها السلطات إلى العروض، وكذلك إلى تكوين الجمهور الذي يتردد على تلك العروض وانتماءاته.

ومن المؤسف أن الصحافة المصرية المتخصصة في هذا المجال فقيرة للغاية بهذا الخصوص. وإذا تركنا جانبًا بعض المقالات السطحية أو دراسة عبد المنعم سعد الأكاديمية المعنونة «السينما والشعب»، فمن الصعب الحصول على تقييم سوسيولوجي لنوع الجمهور الذي يتردد على دور العرض السينمائي.

ثم إنه يتعين أن ندرس أسطورة النجوم التي تحرص على الترويج لها مجلات مثل الكواكب والمصور والإذاعة وحاليًّا الشبكة ... إلخ، وكل صحافة الإثارة وكذلك الفيلم

فاتن حمامة وصلاح جاهين في فيلم «لا وقت للحب».

فريد الأطرش ولبنى عبد العزيز في فيلم «رسالة من امرأة مجهولة».

الموسيقي المتمحور حول الأغاني، والذي شارك فيه أيضًا صلاح أبو سيف. وهناك أولًا تطور ملحوظ جاءت به الدولة بعد عام ١٩٥٢م، ومنه زيادة القدرة الشرائية، وتدفق أعداد كبيرة من الأيدي العاملة إلى المدن، وظهور طبقة جديدة مكونة من عسكريين يتولون مناصب رئاسية في أجهزة الدولة والمؤسسات الاقتصادية العامة. وقد أفرزت كل

هذه التغيرات جمهورًا عريضًا يعشق الأفلام الوردية التي يسود فيها الصعود الاجتماعي وتكون العقبات فيها معنوية أكثر مما هي سياسية أو طبقية، وحيث تتجلى صورة النجاح الفوري عن طريق الإسهاب في عرض تاريخ حياة نجوم الغناء، وزيجاتهم وطلاقاتهم، ومشاكلهم العاطفية، ولكن دون التطرُّق — كما لاحظ برتولد بريخت — لأجورهم أو مواقفهم السياسية. فبعد أن كان محمد عبد الوهاب يغني بالأمس «ما أقصر العمر حتى نضيعه في النضال»، أصبح يغني من أجل الثورة والسلام.

وفي ظل تلك الأوضاع يصبح النجم السينمائي مرآة ترى فيها الطبقة الجديدة المتبرجزة صورتها. ثم إن قيام جمهورية مصر العربية والموقع الطليعي الذي تتبوءُه سواء على صعيد القومية العربية أو على صعيد مركزها الاستراتيجي يستدعي بالضرورة أن تصدر عنها إنجازات ثقافية وفنية من بينها السينما التي تتميز بأهميتها على الصعيد الجماهيري. ولكي تتاح لهذا الإنتاج الثقافي إمكانية نشره في البلاد العربية الأخرى، وتحقق حلم طلعت حرب القديم، يتعين أن يورد أقل قدر من الحقائق الاجتماعية والسياسية. وفيما عدا موضوع التحرر الوطني الذي لم يعالج بشكل جيد (ومثال ذلك فيلم «مصطفى كامل»، إخراج أحمد بدرخان) فإن المجال الوحيد الذي يمكن أن تتفق عليه البرجوازيات والدول العربية هو ما توفره الأغنية وأسطورة النجمة. فالأغنية مرتبطة بصناعة الأسطوانات ومحطات الإذاعة، والنجمة تقدم الأحلام، منبع التقمص والهروب من الواقع. وقد عرفنا موزعين أدخلوا أغاني على أفلام لم تكن بها أصلًا، وتعاقدوا على أفلام من أجل مطربات معينات، أو مطربات يتعاقدن على أفلام مع تعديل المونتاج إذا لم يرُق لهن.

وفي ظل هذا المناخ تكون الهيمنة للهروب وحده. وعلى جمهور المتفرجين أن يكتفي بهذه الحياة السعيدة المفترضة التي تقضي على أي بادرة نقد أو وعي. وهذا ما دفع سيدة لأن تقول بعد أن رأت فيلم «درب المهابيل» لتوفيق صالح: «فيلم واقعي؟ ما لي أنا والواقعية، أنا أحياها كل يوم.»

وعليه، يجب ألا ندهش عندما نجد أن متوسط مدة عرض الفيلم المصري تبلغ ساعتين. وعلى سبيل المثال فإن فيلم «لا تطفئ الشمس» لأبو سيف مدته ساعتان ونصف ساعة.

وعليه أيضًا تعتبر الأزمة الجنسية عند المرأة العربية الدجاجة التي تضع بيضًا من الذهب، ويريد المنتجون والموزعون أن تعيش تلك الدجاجة خارج العالم المحيط بها، بينما يرى غالي شكري أن هذه الأزمة أزمة فكرية بل وأزمة غياب الفكر، تنعكس على فن التعبير

الأدبي وتعلق المحاور الرئيسية للمشاكل في الفراغ وتحول المشكلة الجنسية إلى قضية لا تثير مخاوف النظم السياسية.

وفي اعتقادنا أن صلاح أبو سيف تخلى عن مهمته؛ ألا وهي تحويل السينما إلى أداة لبث الوعي ووضع أسس السينما الوطنية، وذلك بقيامه بإخراج الأفلام المقتبسة من روايات إحسان عبد القدوس.

وتظل أمامنا أفلام مثل «بين السماء والأرض»، و«لا وقت للحب». ففي هذين الفيلمين، استعاد مخرجنا رؤى سنوات ١٩٥٠–١٩٥٦م، ولكن بمزيد من الأستاذية.

ولا يمكن إغفال إسهام الفيلم الأول من الناحية الاجتماعية. وهو يعتبر إنجازًا هامًّا على الصعيد السينمائي بإخراجه طوال ٨٥ دقيقة في حدود الحيز الضيق لمصعد. ففي هذا الفيلم قدم صلاح أبو سيف مع نجيب محفوظ رؤية للموت والزمن والحياة عن طريق تكدس مجموعة من الأفراد جمعهم المصعد لأسباب متباينة.

وهذا الفيلم الخالي من الحركة والقائم على الإشارة يعتمد أساسًا على تحليل سلوكيات أنماط اجتماعية مختلفة. ونحس فيه رقة مشاعر ابن البلد الذي يواجه الوضع في اللحظات الفاجعة بالدعابة (مشهد البواب الذي يبحث عن المهندس وسط متابعي مباراة في كرة القدم أو مشهد البوابين الذين يرفضون أن يشارك زملاؤهم في عملية الإنقاذ لأن هؤلاء لم يسمحوا لهم من قبل بمشاهدة جنود المطافئ أثناء حريق ... إلخ). ويبرز هذا الظرف في بداية الفيلم ونهايته (زير نساء أعلن توبته، يعود من جديد إلى عاداته السابقة) وكذلك هذا التجمع من مختلف النوعيات الذي يتميز كل فرد فيه بسلوك خاص (الخادم العائد إلى بيت سيده، ورئيس مجلس الإدارة، والنجمة السينمائية التي جاءت لتصوير أحد مشاهد فيلمها، والشاب الذي يريد أن ينتحر وزوج بصحبة زوجته الحامل، والمجنون الذي هرب من المستشفى.)

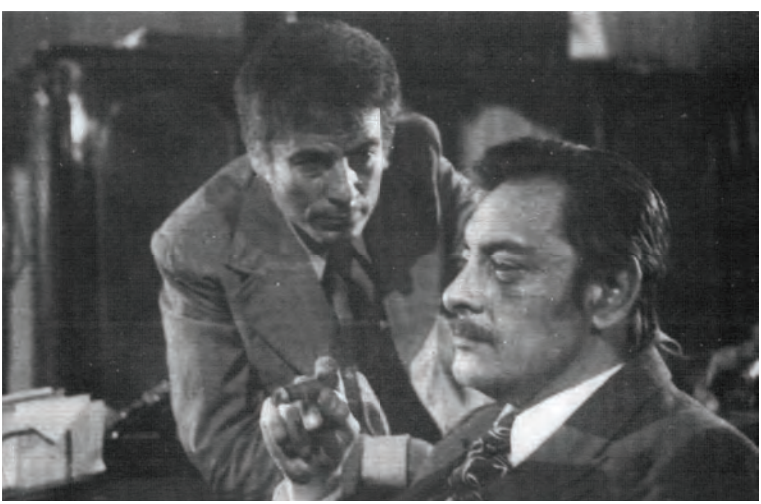
وهذه الدلالات البسيطة المصحوبة ببنية مزدوجة معتمدة على التناقض بين مبدأين (الطيب/الشرير، الغنى/الفقير، المجنون/العاقل، الشرفاء/اللصوص، المتقدم في السن/المولود الجديد ... إلخ) لم تقلل أبدًا في قيمة التعليقات. ففي فيلم من هذا النوع يسهم تبسيط الطباع على العكس في جعل الوضع مناسبًا بقدر أكبر.

ونصادف، إلى جانب ذلك التبسيط بعض المحسنات في تكوين الشخصيات والمواقف في الفيلم الثاني. فهذا الفيلم المأخوذ عن «قصة حب» ليوسف إدريس، يشيد بذكاء الشعب المصري وفطنته من خلال تقديمه المساعدة لشاب مشارك في مقاومة الاحتلال البريطاني.

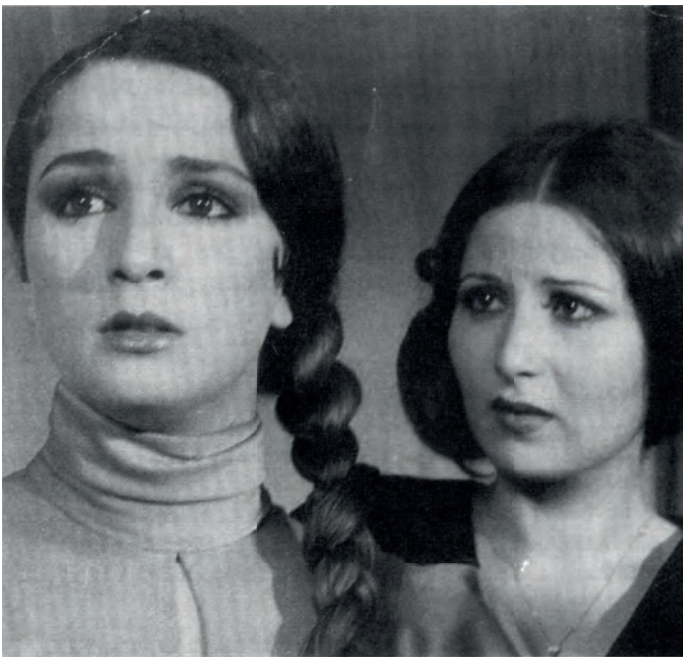
ورغم أن النسيج الرئيس للفيلم تقليدي، كما هو الحال في الكثير من الأفلام الوطنية، إلا أننا نلاحظ عنصرين مهمين في تقييم هذا العمل من الناحيتين الاجتماعية والسياسية.

(١) يؤكد الفيلم، بغضِّ النظر عن أداء فاتن حمامة وصلاح جاهين المتثاقل، يؤكد الدور الهام المنوط بالمرأة في الأطروحة التي تجسدها حُسنة في فيلم «الفتوة». فإسهام المرأة في النضال من أجل التحرر الوطني يظل حاسمًا رغم أنه يرجع إلى أسباب عاطفية. فقد أثبتت هذه المرأة — دون تعمد من جانبها — قدراتها النضالية وأنها لم تخلق فقط للقيام بالأعمال المنزلية وإنجاب الأطفال. وفضلًا عن ذلك فقد واصل أبو سيف تقديم نموذج علي طه (القاهرة ٣٠) ليؤكد من جديد أن الثوري المحب يمكن أن يكون أكثر فعالية من الثوري المتزمت. وتلك هي المرة الأولى التي يقدم فيها فيلمًا تقوم فيه شخصية نسائية إيجابية بدور بارز.

(٢) على عكس الأعمال الأخرى التي تبدأ بمواقف جماعية، يستهل هذا الفيلم بمواقف شخصية — لأن الإنجليز حطموا شبكة المقاومة — لينتهي بمقاومة سلبية جميلة لا تقل فعالية عن المقاومة الإيجابية، حيث يبادر التراث الشعبي بالعمل لإنقاذ العناصر المتقدمة من طليعة مناضلة.



جميل راتب مع سعيد عبد الغني في فيلم «الكداب».



نجلاء فتحي وبوسي في فيلم «سنة أولى حب».

لقد حرَّف صلاح أبو سيف كلمات الأغنية الشعبية «يا وابور يا مولع حط الفحم» فواصَل بذلك مساعيه التي أقدم عليها من قبل في فيلمَي «الفتوة» (مشهد الموال) و«بداية ونهاية» (المشهد الأخير) فأشار بذلك إلى الاتجاه الذي يمكن أن يسلكه السينمائيون الشباب في أعمالهم. ولا يعني ذلك أن هذا الاتجاه يخلو من المفاجآت الخطرة، كما يوضح ذلك تمامًا فيلم «شيء من الخوف»، إخراج حسين كمال.

وهناك أفلام أخرى، خلاف تلك التي تم تحليلها هنا، لها قدر من الأهمية مثل إسكتش ثلاث نساء الذي ينتقد استحضار الأرواح، ولكننا بعيدون هنا للغاية عن فليني.

وفيلم «الكذاب» المقتبس من رواية من الدرجة الثانية يعتبر أول عمل سينمائي مصري يتصدى لمشكلة اختلاس أموال القطاع العام. وهو دفاع لاذع عن ثورة يوليو في فترة سادت فيها عملية تصفية الناصرية.

أما الشيء الذي لم يكن متوقعًا أبدًا في رأينا؛ فهو مشاركة صلاح أبو سيف في إخراج فيلم جماعي، فريد من نوعه، ألا وهو «سنة أولى حب» المقتبس من رواية لمصطفى أمين.

يؤكد الفيلم أن الشاغل الرئيسي للطبقة السياسية في الثلاثينيات لم يكن الاستعمار أو الدستور بل المعركة بين السراي والوفد بخصوص علاقة غرامية بين مصطفى النحاس وسيدة أرستقراطية. وهذا الفيلم الذي تم إخراجه بعد «ثورة التصحيح» يمثل بكل وضوح تحريفًا لتاريخ مصر — في اتجاه فيلم «أولاد الذوات» ليوسف وهبي — تحت قيادة مدير صحيفة الأخبار وحلمي رفلة. ولن نتعرض لفيلم «وسقطت في بحر من العسل» الذي يفصح تمامًا عنوانه عن محتواه.

وجميع هذه الأفلام تخرج عن الخط العام لصلاح أبو سيف أو تقدمه بشكل تقليدي يتمشى مع السينما الغربية المهيمنة.

غير أن ذلك لا يخص مجموع أعماله. ويقتفي بعض هذه الأفلام التي تم إخراجها في تلك الحقبة أثار ظاهرة الخروج على النظام الطبيعي مع التحكم في آلياتها الداخلية وآفاق تطورها.

التحول الثاني

تمرد حتى الموت

تعرفنا في القسم السابق على المسار الذي تسلكه الشخصية النمطية عند صلاح أبو سيف، أو بشكل أدق ردود فعل الجماعة الاجتماعية في مجموعها إزاء ذلك المسار.

فإذا كان هناك تعارض بين معطيات «القائم بالتحول» والجماعة الأساسية، فإن ذلك التعارض كان لا يسفر عن فقدان للتوازن، بل ينتهي بصفة عامة باتجاه إلغاء «التحول»، مع الأخذ في عين الاعتبار حدود المجال الاجتماعي، ورفض التهادن الطبقي، واسترجاع الخارج عن المسار.

وقد أشرنا إلى الكيفية التي يتعقد معها الخلل في فيلم «الفتوة» ويتعمق من خلال تعرية النظام الاجتماعي والسياسي، وكيف يصبح التحول مظهرًا للتحديث.

وأفلام هذا القسم تتخذ من فيلم «الفتوة» نموذجًا مبدئيًّا بالتأكيد على النقطتين الآتيتين:

(١) من الأسباب الأولى لحدوث الخلل، ألا يجد الشخص الذي لديه أصلًا استعداد للتحول استجابة لرغباته في بيئته الطبيعية؛ فهو لا يجد الوضع الذي يتيح الفرصة لإشباع رغباته، بل ولا يجد الموضوع الذي تتوفر فيه الاستعدادات لتقديم إجابات إيجابية. ويتعين أن نلاحظ أن تلك الرغبات لا نهائية، بصرف النظر عن تقدير مدى مشروعيتها وطبيعتها وأسباب وكيفية ظهورها. وهذه اللانهائية ملتبسة عند حسنين (بداية ونهاية) وتكاد تكون جزءًا من كيانه، ولكنها متعددة الجوانب ومحددة بدقة عند محجوب (القاهرة الجديدة) وقصيرة الأجل وجلية وعميقة عند أحمد (حمام الملاطيلي).

ويعود ظهور اللانهائية على هذا المنوال إلى أنَّا لا تصادف إلا الفراغ أو غياب المستجيب (الفقر في كل الحالات وغياب مركز له السلطة؛ ووفاة الأب في «بداية ونهاية»؛ ومرض الأب في «القاهرة ٣٠»، وتقاعد الأب وعجزه في «حمام الملاطيلي» — أو عدم الاستقرار نتيجة للانتقال من وسط إلى وسط آخر: من شقة إلى قبو منزل بمصر الجديدة في «بداية ونهاية»، ومن أقاصي البلاد إلى العاصمة، ومن الجامعة إلى الحياة الاجتماعية في «القاهرة ٣٠» وفي «حمام الملاطيلي».)

ويثير ذلك الغياب لدى الموعود بالانحراف تصرفات جزئية وفردية ومجزأة. ويبدو أن تلك التصرفات تبغي استعادة قوة داخلية تتعلق دائمًا بالأنا وترفض أي مشاركة.

وعليه فإن ملاحظة حركة التفرد تتجلى بكامل أبعادها وبلا شريك.

وعلى عكس حسن أو إمام، لن يجد حسنين الرد لدى الطبقة البرجوازية (التقدم بطلب يد ابنة يسري بك)، ولن يتزوج محجوب من إحسان إلا للفوز بحظوة الوزير الذي لا يتفضل حتى بالاهتمام بالتحدث معه (المشهد مع الوزير)، واللقاء بين أحمد والمصور سيُبرز الطريق الذي يجب أن يقطعه بطلنا لكي يحظى بقبول الآخرين. وعندئذٍ سيشعر حسنين بالإهانة فهو لا يزال محتفظًا بكبريائه. وسيصب محجوب جام غضبه على إحسان، أما أحمد فسيكتب إلى أمه: «القاهرة أغلقت كل أبوابها أمامي ...»

ولا نجد تهادنا في تلك الأفلام الثلاثة، بل إتمامًا للتحول في الاتجاه الذي تصوره هريدي مقدمًا، فنستشف على الفور فشل مشروع التفرد. وسيتحقق هذا الفشل بطريقتين: الانتحار (حسنين) أو الطرد والانسحاب (محجوب وأحمد).

ومن رأينا أن ذلك التراجع أو الفشل الناجم عن غياب الضامن يرجع إلى سبب رئيسي.

فبالإضافة إلى ذلك الكم اللانهائي من الرغبات الذي يجعل المرشح للقيام بالتحول مستغرقًا في مشروعه للتفرد، هناك إلى جانب ذلك حقيقة أخرى وهي أن هؤلاء الأشخاص يصبحون مركز التقاء لآمال وإخفاقات الآخرين، والبؤرة التي تتجمع فيها المعلومات المتعلقة بالجماعة (الأسرة، الحي، العمل، المجتمع ... إلخ.)، علمًا بأن حالة حسنين تختلف عن ذلك إلى حد ما.

(أ) فأهل محجوب، وكذلك أهل إحسان وأحمد، يأملون في أن يتحقق على أيدي أبنائهم ما لم يتمكنوا هم من التوصل إليه: تقلُّد وظيفة في إحدى إدارات الدولة مع الحصول على مرتب ثابت (مصدر السعادة، كما يتبين لنا من توصيات إخوة وأخوات أحمد ووالديه)، أو الارتباط بأحد أجهزة الدولة، مما يمكنهم من الاستفادة من النفوذ (ضغوط والدَي إحسان لتوافق على «الزواج من وزير» ... إلخ.)

(ب) تصبح المهمة التي يتعين على المعنيين أن يؤدوها مثقلة بما يحدث للجماعة المنتمين إليها. وهكذا نحاط علمًا في حالتَي أحمد ومحجوب، بالتطورات التي عانت منها عائلتاهما بعد أن وقعا في دوامة مشاريع التفرد أو الضياع (أحمد).

وفيما يتعلق بمحجوب، يجب أن نضع في اعتبارنا تعارضه مع أحمد بدير وعلي طه اللذين يطغى عليهما دائمًا ماضيهما وحاضرهما وتجربة محجوب السابقة، وكأنهما الحجر الثقيل الذي يغوص به في كل لحظة إلى أعماق مأساته ويمنعه من الانطلاق.

وتبقى حالتا «بداية ونهاية»، و«القضية»، وفيها نواجه حركة دينامية متعددة الجوانب تنساب من شخص إلى آخر وتبرز شخصية على حساب شخصية أخرى ... فهناك درجات في التعاسة.

ويستحيل تقدير مسيرة حسنين دون المرور بمسيرة حسن ونفيسة ونينة من جانب، ونينة وحسين من جانب آخر. وفيما يتعلق من جهة أخرى بمحجوب في «القضية»، يحدث فقدان للتوازن بين فريقَي عبده وسعدون ويلغي أحيانًا أحدهما الآخر بالتبادل لكي تتأكد في النهاية شرعية فريق عبده بالنتيجة السلبية. وتتركز تلك الآثار والتوازنات على مُنجد، وتؤثر على تصرفاته ونظرته لعلاقات الجوار وبالتالي على المصير النهائي لأهل الحي.

وتحول تلك التأثيرات الأفراد من ذوي المشاكل إلى التوصل إلى الترابط. ويتمثل الفاصل بين التحول الأول والثاني في مدى ترابط جمع يسعى من خلاله الفرد إلى الجماعة الاجتماعية.

ففي التحول الثاني يموت الخارج على المسار الطبيعي بعد أن يكون قد وصل إلى حدود مشروعة، وهي الحدود القصوى التي تلقي الضوء ساطعًا على تفكك الجماعة الاجتماعية وتؤدي في الوقت نفسه إلى نجاح التصرف المؤدي إلى انفراط النظام، بينما يكون الوضع مختلفًا مع التحول الأول.

السعي إلى الترابط والوحدة

السعي إلى الترابط والوحدة يطرح نفسه كمناقض للتصرف المناهض للنظام الطبيعي. ويتم التعبير عن ذلك المسعى إما بوضوح وفي صلب الفيلم كما هو الحال في فيلم «الأسطى حسن» (شلاطة وبيومي) و«الفتوة» (حُسنة)، و«بداية ونهاية» (نينة) أو علي طه في «القاهرة الجديدة»؛ وإما من خلال ما تميل إليه الشخصيات أو العناصر الاجتماعية المؤثرة عليهم، ومثال ذلك الروح الجماعية في فيلم «القضية»، والعمارة الإسلامية في فيلم «حمام الملاطيلي».

والخروج على النظام الطبيعي نتاج للتكدس الحضري العاجز عن تلبية الرغبات اللانهائية المترسبة في صميم قلب المنحرف أو المترتبة على استعداد مسبق متأصل في ذلك القلب المضطرب. وتتولد عن ذلك الخروج على النظام الطبيعي سلوكيات هامشية وروتينية مثل حسن (الأسطى حسن) وحسن ونفيسة (بداية ونهاية) أو مبتكرة مجددة مثل هريدي وحسنين والعربجي (القضية)... إلخ. ويستفيد ذلك التهمش من الاستعدادات المسبقة لدى الفرد، ومن انغلاق الإطار الاجتماعي على نفسه. وفي ظل تلك الظروف يكون التصرف الخارج على النظام بمثابة اختيار للتهرب في أخلاقيات الجماعة التاسعة والدافعة بالتالي — إلى التحرر — لصالح تأكيد القيم الفردية وما يترتب عليها فورًا من تفتت التضامن الاجتماعي، وتفكك الروح العائلية، وتحطم الخلية الأسرية.

وهذان العاملان المتمثلان في الخروج على النظام القائم والانحراف تعبر عنهما بنية ثابتة تتكون من ثلاث مراحل متكاملة.

إشكالية «لقمة العيش»

تتعلق مشكلة الخبز بالبحث عن إمكانية البقاء على قيد الحياة. وهي المعبر الأول عن الفقر والدافع للجوء إلى الاغتراب. وقد يكون هذا الفقر حالة سابقة (الأسطى حسن، الوحش، الفتوة) أو نتاج حدث لم يكن متوقعًا (بداية ونهاية، القاهرة ٣٠، الزوجة الثانية). وتبدأ غالبية أفلام صلاح أبو سيف بذلك الوضع (شكوى حسن في «الأسطى حسن»، والملوحة في «الفتوة»، والعدس في «بداية ونهاية»). والنتيجة المباشرة المترتبة على ذلك هي افتقاد الأمان والخوف من الغد الذي عبرت عنه نينة ببلاغة فائقة في «بداية ونهاية» وكثيرًا ما يشتد الإحساس بذلك الافتقاد للأمان مع حقد الوسط. ويؤكد ذلك البغض أو الحقد عدم تأصل الأسرة أو الفرد في وسطه الجديد ويفاقم ذلك الوضع من الإحساس بالضياع ويفرز التشتت والانكفاء على النفس (حسن والحي، هريدي وأبو دومة، وحسنين والكلية العسكرية).

ويتطلب عادة غياب القدرة على توفير إمكانيات المعيشة التضامن وتعزيز الروابط، أو التوصل إلى نوع من الوفاق. وهذا ما لا يحدث، فيميل كل شخص إلى التخلص من وطأة الجماعة والتحرك وحده والتفرد. وتلك هي بداية التفكك الاجتماعي.

وعلى عكس الشخصيات الأخرى، لا يرى المرشحون للانحراف أن ظاهرة الفقر هذه كقدر محتوم ولكن على العكس كنتاج لقوة مقاومة له (الوضع الاجتماعي في «الأسطى حسن»، وتيار سياسي في «القاهرة ٣٠» و«القضية»، وتحرك واعٍ من جانب

نفيسة في «بداية ونهاية»

سعدون في «القضية»

العمدة في «الزوجة الثانية»

شخصية: العمدة في «الزوجة الثانية»، وسعدون في «القضية»، حسن ونفيسة في «بداية ونهاية» ... إلخ).

وهذا الوعي بالبؤس الذي يتضمن ثلاثة مستويات (الوضع الاجتماعي والفردي) كان من المفترض أن يؤدي إلى وعي جماعي ممكن، غير أنه يتضح أن هذا الوعي مقصور على الأبعاد الفردية فقط، اللهم إلا في حالة هريدي. وينمو هذا الوعي استنادًا إلى «فراغ ذهني» يؤكد تفكك الجماعة وتفتتها.

ويتبدى ذلك التفكك والتفتت في صعوبة الاتصال (حسن يرفض التحدث مع شلاطة في «الأسطى حسن»، وهريدي وحُسنة أثناء البيع بالمزاد في «الفتوة»، وحسنين في كافة علاقاته العائلة ... إلخ)، مما يزيد في فعالية الأزمات.

إشكالية الجنس

تندر في أفلام صلاح أبو سيف اللحظات التي تعطي الجنس دورًا إيجابيًّا وبالأخص بالنسبة للأشخاص الذين يكون الجنس شاغلهم.

وتظهر دائمًا تلك المرحلة الثانية في اللحظة التي تسجل الانفصال بين البطل وخلفياته. فهي تظهر دائمًا عندما يبتعد البطل عن وسطه الأصلي وهو يتطلع إلى حل المشكلة الأولى،

فكأنه يتحول، مع انفصاله عن العائلة، إلى أداة هشة أمام المظاهر الجنسية التي تكون مصحوبة عادة بوعد بتغيير الوضع الطبقي.

وبهذا المعنى لا يكون الجنس «سويًّا» ومحررًا أبدًا. ويرتسم في خلفيته الإغراء بالابتعاد عن الوسط الاجتماعي الأصلي. ولم يحدث أبدًا أن رأينا هذا الجنس ممثلًا عن طريق عنصر نسائي من طبقة أعلى من طبقة البطل. وهو يأتي عمومًا من جانب امرأة محدثة نعمة أو ساقطة. ويتعين أن ننظر من هذه الزاوية إلى علاقات حسنين وبهية ابنة يسري وإمام وشفعات، وأحمد ونعيمة.

ففي ظل غياب الوعي الطبقي، يتبدد الوعي المتاح في السحر الرقيق والسوقي أحيانًا للطبقة الجديدة (قاسم بك). والحالات الأكثر تمثيلًا لتأثير الجنس هي:

- مسار حسنين الصاعد.
- مسار محجوب الصاعد ثم الهابط.

وإذا كان الجوع «المادي» هو المحرض في البداية، فإن الجوع الجنسي يكون الدافع إلى الاغتراب. وتبدو العلاقات الجنسية غير متوافقة مع علاقات التضامن، وذلك هو (حال علاقات حسن وكوثر مع عائلة حسن، وعلاقات إمام وشفعات مع أسرة إمام وخطيبته، وعلاقات نعيمة وأحمد مع أسرة الأخير ... إلخ.)

ولا نجد أمامنا في إطار مجموعة الأفلام التي تعنينا سوى حالة واحدة تتضمن فيها العلاقات الجنسية والعاطفية رؤية جديدة. إنها حالة هريدي وحُسنة. فقد توصل بطلانا من خلال رابطتهما العاطفية إلى إقناع مجموعة أبو دومة بتوحيد جهودهم للتغلب على أبو زيد.

إشكالية المعرفة والحرية

فيما يتعلق بالشخصية النابعة من وسط حضري أو متشبعة به، نجد أنها تتميز بالقلق والتمرد والاضطراب.

فهي شخصية لا تعرف السكينة ولا الاطمئنان تجاه الخارج. فما هو الأساس الذي تعتمد عليه في النضال من أجل البقاء؟ إن المرجع الوحيد لديها هو القدر. وكما يعتقد لويس عوض فإن هذه الشخصية تشعر أن مصيرها في يد الله إذا كانت مؤمنة أو تحت رحمة الأقدار إذا لم تكن مؤمنة.

وفي كلتا الحالتين تُدفع دائمًا مسئولية «المسار الطبيعي» خارج المجال البشري، بينما يتعلق الأمر في الواقع بمسئولية الفرد إزاء ما يعتقد أنه مقرر سلفًا.

وعلى العكس فإن الذين يريدون تصحيح أوضاع العالم في مجالهم يتمردون على مصيرهم ليؤكدوا حقهم في الحياة.

غير أن الغاية المرجوة من ذلك التمرد على النظام القائم في العالم ماضوية تحن إلى الماضي، وحتى إذا اتخذ هذا الهدف شكل الإقدام على تحرك فردي له مع ذلك تأثير جماعي إلا أنه لا ينفي تأكيده للقيم الفردية، تلك السمة المميزة للوسط الحضري.

وليس من باب المصادفة أن تتم خبرة التعرف الإجمالي على العالم في الغربة أي بعيدًا عن السلطة التقليدية للأسرة. فهذا الابتعاد عن الوسط الأصلي يوفر حرية العمل (حسن عند كوثر، وإمام عند شفعات، وهريدي عند ثريا، ونفيسة في الشارع، ومحجوب في مسكن مستقل للعازب ... إلخ.)

ولا تخلو تلك الحرية من عقبات في طريقها. فهي تتعرض لتأثير الأشخاص الذين عانوا من قبل من الغربة (الحانة بالنسبة لحسن، وحسبو مع إمام، وحسن في مقهى صبري، ونفيسة والعامل ... إلخ). وستكشف تلك الحرية التي تعرضت للاضطراب عن الطابع السلبي للتجربة خارج الوسط الطبيعي المتضامن. وهذه السلبية ليست من صميم المبدأ نفسه ولكن من جانب العالم المحيط بدليل تجربة علي طه المفحمة.

ولو أن الشخصيات لم تتجاوز حدود المرحلة الثانية للجأ وسطهم الأصلي، في اعتقادنا، إلى التسامح. ولكن استكمالهم للمسار إلى حد التباهي بأنهم «يعرفون أنفسهم بأنفسهم» يضطرهم إلى مجابهة العالم. ومما يجعل هذه المواجهة عرضة لأن تكون مميتة أن صاحب التجربة شخص مقطوع الصلة بأصوله. فهو يعتبر هذه المواجهة تحديًا من جانبه يستلزم منه تجاوز المعايير الاجتماعية المعهودة. والاختيار ليس سهلًا بين العقلية الزراعية المؤمنة بالقدر المحتوم والوسط الحضري القائم على الهامشية والمسئولية، ولذا لا يكون الاختيار سهلًا بالنسبة للخارج على المسار؛ فهو ليس بصدد مسألة شكلية إذ يواجه أمرًا لا يمس مستقبله الفردي وحده، بل يشمل أيضًا مستقبل الجماعة من خلال انعكاسات مصيره الفردي على هذه الجماعة.

ونحن نتعرض هنا لقضية أساسية تتعلق بالاختيار، ألا وهي مسألة التصدع الذي يصيب الشخصية التي يلاحقها عدد لا نهائي في الرغبات غير المشبعة مثل التمتع بالطعام الطيب والحصول على المال والعمل. ويعود ذلك الصدع إلى غياب التجانس بين الكائن ووسطه، وبين المشروع الجماعي الفردي.

والضمان الوحيد الذي يؤمن الاختيار الإيجابي هو الالتزام بمسار الجماعة الاجتماعية كما تصرف علي طه، وعبده ونبيلة.

وهكذا لا تزدهر تجربة المعرفة إلا عندما تدمج التجربة الفردية في إطار جماعي. وقليلون هم من تحدَّوا الأقدار في طريقهم إلى المعرفة مع تأمين النجاح لتجاربهم. غير أن الطابع المتميز لمسارهم يؤكد قراءتنا. فهناك ثلاث شخصيات نجحت في تحقيق هدفها: فاطمة (الزوجة الثانية)، وعلي طه (القاهرة ٣٠)، وعبده (القضية).

لماذا؟

(أ) لأن الواقع الاجتماعي الذي تعيش فيه فاطمة له طبيعة فريدة، فهذه المرأة التي ناضلت وانتصرت لا جذور لها بالقرية. وقد قال العمدة في وصفه لها إنها «مقصوفة الرقبة». وقد لجأت في نضالها إلى استراتيجية مستوحاة من الثقافة الشعبية المحلية (الأراجوز). واعتمدت على السلطة الدينية وعلى شقيق العمدة، وخضعت لنفوذ الإقطاع لكي تتحداه من داخله فتمكنت من التغلب عليه. وتمثل هذه الشخصية النموذج الإيجابي الذي تحقق من خلاله التداخل بين الثقافة الشعبية ومشروع التحرر. ومع أن ذلك التحرر فردي إلا أنه ذو أبعاد جماعية. وبصفة عامة يعتبر نجاح فاطمة امتدادًا لحالات النجاح والفشل التي كانت من نصيب الرجال والنساء الذين أثروا على تلك الثقافة بنضالهم وخيالهم.

(ب) علي طه، لا جذور له على الأقل في الفيلم، شأنه في ذلك شأن فاطمة. وهو لا يستند إلى جماعة يمكن تحديد معالمها، ولكنه يعتمد بدرجة أكبر على ضروب فشل وآمال تجمع لا يزال يتشكل ويناضل من أجل استقلاله.

ويؤمن له هذا الوضع قدرًا من الحصانة التاريخية بالنظر إلى أن تحركه يرمي إلى تحقيق وحدة الجماهير المستغلة والتي يبدو أنه لا ينتمي إليها (انظر البرنامج السياسي الذي لم يرد في المونتاج النهائي للفيلم).

(جـ) على العكس من ذلك، نجد أن عبده في فيلم القضية له معالم محددة تمامًا. فنحن نعرف أهله وعلاقاته وماضيه ومستقبله. ومع أنه قائد إلا أنه يقدم لنا دائمًا في تحركه في ارتباطه بمجموعته. وهذا الوضوح الاجتماعي والسياسي يمكِّنه من مواجهة القيم الأخلاقية التقليدية والسياسة الرجعية للمجموعة المناهضة. وإذا كانت فاطمة قد استخلصت استراتيجيتها من الثقافة الشعبية، فسيركز عبده استراتيجيته على مصير العربجي، وسيثبت لُمنجد عدم جدوى أي حل إصلاحي.

وتقدم لنا تلك النماذج الإيجابية الثلاثة أعمالًا وتطلعات تختلف طبيعتها ولكنها تتشابه في مشروعها وجوهرها. فكل نموذج من النماذج الثلاثة يضع نصب عينيه «تصورًا تاريخيًّا» قبل أن يقدم على تجربته الانتقادية. وترجع فعالية أعمالهم إلى المقصد الجماعي لمشروعهم حتى وإن كانت له أحيانًا جوانب فردية.

أما الشخصيات الأخرى — مع تواجد فروق دقيقة بين هريدي وأحمد ومُنجد — فإن الخطاب السينمائي لمساعيها غني؛ لأن المحور المركزي لفكرة المخرج تدور حوله عملية التخلص من العناصر الموغلة في فرديتها والمستعدة مقدمًا لمقايضة المصلحة التضامنية بالمال أو النفوذ أو مجرد الهروب، والمهيأة سلفًا لتجسيد ومواصلة بقاء عناصر الخروج على النظام الناجمة عن تزاوج العوامل الشخصية مع الأوضاع الاجتماعية الجماعية.

ويرمي هذا الإلحاح في إبراز عوامل التجزئة بدلًا من التأكيد على عوامل التضامن إلى إلقاء الضوء — عن طريق الأفراد — على استحالة تمكُّن تلك الطبقات الاجتماعية من فرض هيمنتها بما يتمشى مع مصلحتها. والتماثل القائم في بعض اللحظات بين تفكك الإطار العائلي والإطار الاجتماعي يؤكد تلك الدعوة إلى الترابط بالنسبة للمشاريع وإلى وحدة الصفوف.

وهذا الإطار الذي يحدد ظواهر الخروج على النظام، والذي اتخذه صلاح أبو سيف مسرحًا لتجربة الغربة، إطار انطوائي، باطني النمو، فليس هناك أي تلميح إلى الوضع الدولي كالصراع بين الدول العظمى والاستعمار البريطاني (فيما عدا بعض اللقطات في «القاهرة ٣٠») والحرب العربية الفلسطينية (فيما عدا ما جاء في «حمام الملاطيلي» حيث صُورت تلك الحرب على أنها ضد اليهود) ولا حتى أحداث اليمن أو غيرها من الهبَّات الشعبية العربية. وكل موقف انتقادي عند أبو سيف موجه نحو الداخل. ومسئولية تمزق العائلة أو الحي أو المجتمع المصري تكون دائمًا مسئولية داخلية. ومن الطبيعي والحال هكذا أن ينسب الفشل في صياغة مشروع سياسي خاص بالجماهير الشعبية وفي تنفيذه إلى أسباب داخلية ملازمة لتكوين الجماهير.

والتدخل الداخلي إيجابي لأنه يتم باتجاه استرداد المنحرف عن المسار. غير أن هذا الاسترداد يكون بلا فعالية أو اقتناع. ويجب أن ننظر إلى تصرفات أحد إخوة أبو دومة وحُسنة، وإلى علاقات شفاعات بحسن، أو بين حسين وحسنين، من هذه الزاوية. ويثبت ذلك أنه لا يزال يوجد في عشيرة المنحرف عن المسار أفراد حريصون على الحفاظ على التماسك. ولكن هؤلاء الأفراد يكونون خاضعين عمومًا للسيطرة، علمًا بأن تحركاتهم ليست جذرية ولا تحل المشكلة بشكل قاطع.

والتدخل الخارجي يتكرر بقدر أكبر وهو أكثر سلبية. وقد ينتمي الضالعون في هذا التدخل إلى نفس طبقة المنحرف عن المسار (حسبو، وسالم الإخشيدي، وكوثر ... إلخ) ولكن سلبية تلك الطبقة ناجمة إلى حد كبير عن تأثير عناصر خارجية بالنسبة للطبقة الاجتماعية الأصلية؛ مثل ثريا هانم، ويسري بك، وقاسم بك، ورءوف. ويستهدف أساسًا ظهور تلك العوامل المختلفة (الداخلية والخارجية) وقف تجربة معرفة العالم الخارجي وجعل تلك التجربة سببًا للغربة والنفي. فما هي مصلحة ثريا هانم في العمل من أجل أن يحصل هريدي على لقب البكوية، اللهم إلا خلق تدرج جديد في المراتب داخل الرابطة؟ وينطبق الأمر نفسه فيما يتعلق بقاسم بك.

ويتضح من خلال هذه العناصر المختلفة أن الخلل وعملية الانحراف يسمحان بإبراز إما غياب التماسك القائم على التفهم العميق للشخص المدعو لتحول موقفه (حماة حسن) وإما إثبات أن التضامن الأولي عاجز عن تلبية احتياجات المنحرف العديدة (عائلة كامل علي). ونلاحظ في كلتا الحالتين عدم توفر التضامن أو عجزه. ويلقي كل من بروز ظاهرة الخلل والمسار المنحرف، يلقي الضوء على ضرورة شكل آخر من التضامن يضع في اعتباره مختلف المشاريع ويحقق الترابط بينها فيجسد بذلك الوحدة القادرة على امتصاص الخلل وتلبية احتياجاته (الجزء الأول من فيلم «الفتوة»).

الدينامية السينمائية

يتم تجسيد الانحراف، باعتباره تعبيرًا عن الخروج عن النظام الطبيعي المتمثل في غياب الترابط والوحدة الطبقية، بكتابة سينمائية معبرة من خلال إبراز «السلبية» عن طريق إشارات مستنبطة من التراب المصري. والواقع أن أفلام صلاح أبو سيف تحتل موقعًا مركزيًّا في السينما الوطنية المستقلة عن طريق إعادة بناء «الحياة» من خلال تلك الإشارات.

وأشهر مثال على تلك الدينامية السينمائية هو فيلم «الفتوة» الذي يجمع بين مكونات التربية والعرض السينمائي بغية تأمين الانتقال من انتقاد النظام الاجتماعي إلى انتقاد النظام السياسي.

وهناك حجة شائعة في الأفلام المصرية منذ الحرب العالمية الثانية ألا وهي إلقاء عبء كل أنواع القصور وضروب الشقاء على كاهل المجتمع. ولا تزال هذه العقلية قائمة حتى الآن. وهكذا قال كمال الشيخ وهو يتحدث عن بطلة الفيلم الذي قدمه: «لم تشأ وإنما شاءت الظروف.

وقد انساق صلاح أبو سيف في بداية طريقة السينمائي وراء ذلك الاستسهال. وهكذا جعل بطلة فيلم «دائمًا في قلبي» ضحية مجتمع مدني على غرار الأفلام الموسيقية في تلك الفترة. ولكن مع اكتشافه للواقعية الإيطالية الجديدة ومشاركة نجيب محفوظ في كتابة السيناريوهات، والتغيرات الكيفية التي طرأت على مجال السينما المصرية منذ تولى الضباط الأحرار السلطة، نجد أن صلاح أبو سيف عقد العزم حقًّا على توضيح حدود ذلك المجتمع المدني وعلى الكشف عن علاقته بالمجتمع السياسي، مع تركيز الضوء على العناصر المتسببة في الخلل.

وسيتم تسليط الضوء على تلك العناصر بتوفير التناسق بين عدة إشارات قادرة على تجسيد تلك العلاقة وعلى إبراز السلبيات.

قائمة الإشارات

من المبادئ التي قررتها الواقعية الجديدة الإعداد لتصميم علمي إلى حد ما سيتحرك الأبطال في إطاره مع توفير حد أدنى من الصحة في المواقف والتصرفات. وتتحقق تلك الصحة من خلال تجميع إشارات مفارقة خاصة بشخصيات محددة وتتعلق بعدة مجالات، أهمها:

تصور المكان والأشياء ذات الدلالة، والإشارات الصوتية والضوئية.

وتفصح تلك الإشارات بتنوعها واختيارها عن مدى حساسية المخرج وعن انتمائه الثقافي المرتبط بالواقع المصري. وهو يكسو كادراته ويرسم صور الشخصيات ويحدد المواقف ويعبر عن لحظات الأزمة أو التوافق من خلال تلك الإشارات التي تميز أفلام صلاح أبو سيف، وتعرفها.

تصور المكان

يلاحظ المخرج السينمائي المصري يوسف شاهين أن صلاح أبو سيف أصبح أستاذًا في خلق الأجواء. وهو يحقق ذلك بالتنسيق بين الإشارات التي يمكنها التدليل على الحيز والزمن على غرار ساعات الحائط وغيرها من الأشياء اللازمة لتحديد الوقت في فيلم «أكتوبر» الذي أخرجه سرجي آيزنشتاين. وهكذا نجد أن السقوط في الهاوية في فيلم «بداية ونهاية» بعد موت الأب يتجسد ماديًّا بالانحدار المتمثل في النزول إلى القبو الذي أصبح مسكن أسرة كامل علي. وقد تمثل ذلك الموقف ببادرة عفوية من جانب حسن الذي يرتقي السلم ثم يستدرك

فيهبطه. وسيجد في هذا المسكن جدرانا قذرة وأرضية غير مبلطة ولا فتحات سوى الباب ونافذة صغيرة تطل على قارعة الطريق. وفي هذا الإطار الفقير نلاحظ وجود أريكة واحدة من مخلفات «الأيام السعيدة». وقد كشف لنا أبو سيف أنه رغم كون الفيلم أبيض/أسود، إلا أنه حرص فيما يتعلق بالملابس على استخدام منسوجات حمراء وصبغها باللون الأسود على النحو الذي تلجأ إليه العائلات الفقيرة لتوفير ملابس الحداد.

وفي الظروف المشابهة، نجد أن جدران غرفة حسن في فيلم «الأسطى حسن» قذرة هي أيضًا والكرسي أعرج والحماة جالسة على الأرض. كما نلاحظ أيضًا ضيق عمق مجال الكاميرا مما يعطي الإحساس بأن هذه الغرفة تكاد تكون سجنًا. وعلى العكس فقد استخدم هذا العمق في فيلم «لا تطفئ الشمس». وبلغت تلك التقنية أوجَها في «الزوجة الثانية» وفي «القضية» حيث تسمح عملية التصغير بجمع العلاقات المأساوية والإشارة إلى وضع شخصية مناقضة لشخصية أخرى (الزوجتان) في «الزوجة الثانية»، من خلال حجرتيهما اللتين تطلان كل منهما على الأخرى؛ أو التكوين على شكل طبقات في «القضية» مما يشير إلى خضوع السكان للجنة الحزب. ويزداد وضوح هذا التكوين في حالة العربجي من خلال سؤال يشير إلى إشكالية الحرية (أفتح الشباك أو أغلق الشباك؟)

ويخضع تكوين الأماكن للرؤية الواقعية ويحدد بعناصره تلك الكتابة ويجعل إشكاليتها جديرة بالمصداقية.

دلالات الأشياء

بخلاف غالبية المخرجين المصريين الذين يعتبرون المتفرج شخصًا أبله يحتاج إلى شرح الحدث الواحد ثلاث مرات (بالموسيقى والكلمات والصورة) يستخدم صلاح أبو سيف أسلوبًا يخصه، ألا وهو التورية الشائعة الاستخدام في الثقافة الشعبية.

وتتمثل وظيفة التورية في عدم انطباقها بشكل مباشر على الشخصية ولكن في لفت نظر المتفرج اليقظ إلى عنصر أو ظاهرة هامة في سيكولوجية أو سلوك الشخصية، والتأكيد عليها. وهكذا تلبي أفلام أبو سيف أمنية ميرلو-بونتي أو جودار اللذين يعتقدان أن الفيلم يوحي أكثر مما يقول، ويشير بدلًا من أن يدلل. ويتكون هذا الأسلوب من عدة أنواع من الإشارات. فهناك الإشارات الخطية التي تؤدي وظيفة إثراء الديكور وإعطاء الانطباع بالواقع وتشكيل نظام موازٍ للاتصال. ويدخل في هذا السياق كلُّ ما يدوَّن على الجدران (ريا وسكينة، وبداية ونهاية) ومقدمة ونهاية «القاهرة ٣٠» غير أن البرواز المعلق فوق

حائط مسكن حسنين الجديد والذي خط فيه «اتَّقِ شر من أحسنت إليه» أكثر تلك الإشارات دلالة؛ إذ إنها ترسم مسيرة حسنين الذي حصل على كل شيء من حسن ونفيسة.

ولدينا أيضًا دلالات مادية تشير من خلال إدخالها في مجال الكاميرا إلى المكان وطبيعته، ومثال ذلك الإناء النحاسي الموضوع عند مدخل بيت حسن الجديد (بداية ونهاية). فقد أشار أبو سيف عن طريق هذا الإناء إلى أن المكان مخصص للدعارة دون تصويرها. وصورة غاندي المعلقة خلف محجوب الجائع تحمل معنيين هما الوضع المشابه والمعارضة، وكذلك القرنان خلف رأسه أثناء زواجه بإحسان، والخفاف (الشباشب) والغبار الذي تثيره في «بداية ونهاية»، ومنشور «بداية ونهاية» أمام القلعة في «القاهرة ٣٠»، كلها أشياء لها دلالاتها تشكل امتدادًا للحركة أو تحدد موقف المخرج أو تشير أيضًا إلى المكان دون الحاجة إلى الكلام.

الإشارات السمعية والبصرية

وهي إشارات ذات طابع سينمائي أوضح لأنها متحركة ولا تؤدي فقط مهمة شغل الشاشة بشكل ساكن ولكنها تبرز فجأة في اللحظة المناسبة وبشكل متكرر. وذلك هو وضع بائع البطاطا المشوية في «القاهرة ٣٠» في كل لقاء بين إحسان وقاسم بك ووضع بائع الملابس المستعملة في «بداية ونهاية» بعد أن استسلمت نفيسة لغواية سلمان، وكذلك العربة التي يصل بها سالم إلى المحطة بينما يعبر محجوب وسط برك الماء، وحذاء الخاطبة سنية المقلوب في «القضية» أو الارتباط المتواصل بين إمام والحمار في «شباب امرأة» ... إلخ.

وهذه المؤشرات المرئية البليغة تخص التعريف الذي سقناه لابن البلد الذي لا يسرف في التفاصيل بل يكتفي ببعض الأوصاف والإشارات.

الإشارات السمعية

وهي إما شفوية أو موسيقية ... والإشارات الشفوية عديدة ويمكننا أن نجدها في الحوارات بقدر ما يتميز هذا الجانب من سينما صلاح أبو سيف بالثراء الذي يعود إلى مشاركة كتاب مشهورين في صياغتها. وفضلًا عن ذلك فإن هذا الجانب يفيدنا بنصيب كبير من رؤية المخرج للعالم، ويمس كافة المجالات التي تتم معالجتها في أعماله.

وسنكتفي بمثلين فقط في هذا المجال بالنظر إلى عدد تلك الإشارات الوفير. ففي «بداية ونهاية» يزور حسن أسرته ومعه قفة عامرة بالفواكه واللحم. وتقول نفيسة عندما

ترى اللحم «اللحمة طلعت» علمًا بأن هذه الصيغة يقصد بها فقط باكورة الفواكه أو الخضروات، مما يكشف عن مدى الفقر الذي أصاب حياة هذه الأسرة.

ونجد المثال الثاني في الأغاني العديدة التي يزخر بها كل من فيلم «الفتوة»، و«لا وقت للحب»، و«بداية ونهاية» حيث تم إما التلاعب بالألفاظ كما هو الحال في فيلم «لا وقت للحب»، وإما استخدامها كمصدر لتحقيق هدف في «الفتوة». وهذا عدا الأمثال والحكم والمصطلحات الشعبية، وجميعها كنز من الإشارات السيكولوجية حول المواقف والأشخاص ومجموع الأشخاص. والإشارات الموسيقية كثيرة وتتبع الإشارات الشفوية. وسنكتفي هنا بمثلين: موسيقى نشيد اسلمي يا مصر الذي يعلن عن ظهور علي طه في «القاهرة ٣٠» ويشير بذلك إلى دوره الوطني الثوري، ولحن آه يا زين المتواجد في أفلام أبو سيف ويصحب أو يمهد لكافة المشاهد الجنسية أو الرومانسية ويضفي عليها طابعًا جليلًا أو دنيويًّا.

وتقيم تلك الإشارات في جملتها علاقات عضوية مع نمو الدراما، ولولاها لما اكتسب ذلك النمو أي مشروعية. ومن خلال استخدام تلك الإشارات يتجه أبو سيف نحو إبراز عملية التطور الانحرافي والتأكيد على التصرفات المثيرة للاضطراب بما لها من سمات متميزة ومن طابع عنيف.

وإلى جانب الانطباع بالواقعية الذي تضفيه تلك الإشارات ووظيفتها الدرامية، فإنها تؤكد تأصل أبو سيف الثقافي في التراب المصري، وهي تلك الخاصية التي تميز بها دائمًا.

والواقع أن صلاح أبو سيف يظل مقيدًا أحيانًا بقراءة تتناول سطح الواقع ومكوناته، ونادرًا ما تتجاوز المراحل الأولى للتقارب الذهني والشعبي. وهذه القراءة الأفقية تجعل الصورة، وهي المحور الرئيسي للسينما، إما مخزنًا تتكدس فيه آلاف الإشارات، كما هو الحال في أفلام يوسف شاهين، وإما مساحة مسطحة وخاوية كما هو الحال في الأفلام المقتبسة في روايات إحسان عبد القدوس وقصصه.

وعلى أي حال فإن جدولة تلك الإشارات تعبر عن الحرص على تربية ذوق المتفرج، وهو اتجاه يتجلى بشكل خاص في فيلم «الفتوة». ولا تستطيع هذه التربية أن تحقق هدفها إلا في تربة تتغلب فيها الإشارات الفعلية على الإشارات الممكنة، وتتمتع باستقلالية واسعة النطاق في مجال الشاشة وفي تطور المأساة، مما يوفر للمتفرج استقلاله الذاتي في تفسير المأساة وفي التعايش مع تجربته السينمائية.

وهناك مغزًى مزدوج للاستعانة بهذه المجموعة من الإشارات؛ أولًا تحويل الصورة إلى تكوين كما هو الحال في مشهد الرقص في فيلم «ريا وسكينة» أو المشهد الغرامي بين

نفيسة وسلمان في «بداية ونهاية»، وثانيًا إضفاء لمحة فنية على الواقع المصري أو على الأقل عرض هذا الواقع عن طريق ذلك التكوين. والحوار الدائر بين حسن وحسنين مع احتلال الشارة الدالة على رتبة الأخير العسكرية المقدمة في اللقطة، ثم حركة دوران الشخصين، يعبران بكل وضوح عن وصولية حسنين وإحساسه بالاختناق في هذا الجو. وينطبق نفس الأمر على محجوب أمام لافتة «السكرتير الخاص للوزير» أو وضع الزوج الذي لا يدير رأسه أبدًا بل كل جسمه في فيلم «هذا هو الحب». ومن الأمثلة في هذا المجال الحل الذي استوحته فاطمة في الزوجة الثانية، حتى وإن كان لويس عوض يرى في ذلك استخدامًا برجوازيًّا صغيرًا للفلكلور.

وباختصار تبرز الدينامية السينمائية موضوع القصة عن طريق تناقضاتها الداخلية وإشكالياتها الحيوية الخاصة بطبيعتها الاجتماعية، ووضعها داخل هذه الطبقة. وتشمل تلك الدينامية عوامل متداخلة ذات أصول مختلفة تتم صياغتها وتوجيهها لخدمة التعبير عن العدد اللانهائي من الرغبات وعن الطابع القمعي للمفاهيم الأخلاقية الريفية، والجاذبية العقيمة لأخلاقيات المدينة، حتى يبلغ المسار ذروته بالانبثاق العنيف للفعل الخارج على النظام الطبيعي.

ويحمل هذا المسعى في طياته رؤية محددة للفواصل بين الطبقات الاجتماعية، ورفضًا للتصالح بينهما إذا تحقق عن طريق الخيانة وتفتيت الروح الطبقية. فليس هناك فاصل بين الفرد وأسرته وفقًا للمفهوم الأول لأيديولوجية الأفلام.

لغة الشعب

لقد حرصنا على أن نلفت الأنظار على مدى هذه الدراسة المطولة، إلى العلاقة الواضحة القائمة بين صلاح أبو سيف والشعب المصري، كما أكدنا على العديد من حالات الاستناد إلى الثقافة الشعبية إما عن طريق نماذج اجتماعية مثل الحماة والأم والبقال، ومُنجد وحنفي، وصاحب الحمام الشعبي والتربي والسقاء، وإما عن طريق المواقف التي لا تتبدى فيها فقط حاسة الملاحظة، ولكن التكوين أيضًا مثل لقاءات إمام وشفعات، والبلبلة التي يعاني منها حسن، ووضع حسنين عند يسري بك، ومناورات فاطمة المختلفة، وعلاقة عبد الصبور بالجماعة التي ينتمي إليها ... إلخ. ولا يمكن إنجاز ذلك دون الحوارات التي تتميز في هذه الأفلام بصدقها المؤثر وبنبراتها الموفقة فالعبارات المستخدمة مثل «ادخل خش» لحسن، و«اللحمة طلعت» لنفيسة، والخلافات المثيرة للأعصاب بين عبد الشكور وهريدي، مستقاة

من التراث الشعبي، ويستعين بها أبو سيف ليحدد ملامح الشخصيات ويرسم صورها دون أن يكون توجيهيًّا أو تدليليًّا. وتتجسد في ذلك تلك المستويات المختلفة للكتابة السينمائية. ويشكل كل مستوى مع المجموع ذلك النسيج الواقعي الذي يبث الحياة في الشخصيات ويبرز دواعي شقائها وسرورها، وأسباب اطمئنانها أو قلقها.

فريد شوقي في مشهد من فيلم «الفتوة» إخراج صلاح أبو سيف.

ويتعين أن تكون السينما، في مفهوم صلاح أبو سيف، لغة الشعب؛ أي المكان الذي تنعكس فيه صورة الشعب بكافة مكوناتها الاجتماعية والثقافية والسياسية.

وتدور كافة أفلامه، بما في ذلك أفلامه الأقل أهمية، حول انعكاسات التخلف المادي والاجتماعي. ولو تمعَّنَّا في دوافع مختلف التمردات التي واكبت مسارات مختلف

الشخصيات التي قدمناها هنا لتبين لنا أن الحيز الذي يحتله التخلف ضخم حقًّا. ومع ذلك فهو لا يتوقف عند المظاهر الخارجية لتلك الانعكاسات، بل يذهب إلى مدى أبعد أغوار معنويات أبطاله وروحهم ونفسيتهم ويكشف لنا أعمق طياتها كما نرى في حالات هريدي وحسنين ومحجوب. وبإضافة ذلك الجانب المعنوي، يجعل المخرج شخصياته مسئولة ويبين أن التخلص من الجوانب المادية والاجتماعية للتخلف يبقي مع ذلك على نواح معنوية جريحة يمكن أن توجه أي مكسب مادي أو اجتماعي نحو أغراض غير جماعية تتسبب في ذلك الانحراف.

الكتابة السينمائية والمشروعات

في أحد اللقاءات العديدة مع صلاح أبو سيف أشار إلى موضوع الوحدة من خلال إسكتش قال لي إنه ظل راسخًا في ذهنه منذ أيام الطفولة.

فقبل أن يقضي والده نحبه جمع أولاده حوله وقدم لهم حزمة حطب وطلب منهم أن يكسروا الفروع الموثقة معًا ...

وقد حاولوا ولكنهم أخفقوا ... ثم فصل الفروع عن بعضها وطلب منهم أن يهشموها ... وقد نجحوا في ذلك بكل يسر، فقال لهم عندئذٍ: مقاومتكم في وحدتكم.

وقد حاولنا أن نثبت أن مختلف أفلامه عولجت من منظور الوحدة. فكل تفتيت للعشيرة أو الجماعة أو الأسرة يعود إلى افتقاد الوحدة وإلى غياب مركز يتخذ القرارات ويتولى مهمة تنسيق المبادرات. وينطبق ذلك على أسرة الأسطى حسن وعبد الصبور وإمام ... إلخ. وبوسعنا أن نقول إن الأمر ينطوي «خارج مجال الكاميرا» على مسلك موحد غائب. ومن خلال مشاهدتنا من جديد لتطور الأحداث والتحركات نجد أن عدة مؤشرات تحيلنا إلى ذلك «السلوك الإيجابي» المرتكز على الوحدة، ومثال ذلك الحارس وحُسنة، والأم، وعلي طه وجماعة عبده ونبيلة ... إلخ. وهم ليسوا أدلة عابرين بل إن دورهم أو وضعهم لا يقتصر في فن التكوين الدرامي عند أبو سيف على تحديد الموقف فقط، بل ويشكل أيضًا معيارًا يشارك في تقييم مسار الانحراف. ويتضح ذلك بجلاء في الكتابة الفيلمية على صعيد البنية أولًا. وفيما عدا بعض الاستثناءات، تتميز أفلام أبو سيف ببنيتها السردية المتوافقة تمامًا مع تعريفه هو للمخرج ووظيفته. ومن هنا يتشكل القالب السينمائي لأفلامه على هذا الأساس.

ويتمثل هدف أبو سيف الأول في «رواية حكايات بالأذن والعين». ومع أنه يعمل في مجال ثقافي لا تزال السينما فيه منتجًا في أيدي الأغبياء إلا أنه يتحمل مسئوليته إزاء جمهور المشاهدين لأفلامه. فهناك معطيات أساسية سبق أن أوردناها (الترفيه والتثقيف والتوعية) يعتمد عليها سرده السينمائي الذي يتعين، على حد قوله، «ألا يثير اهتمام المثقفين وحدهم الذين يشكلون ٥٪ فقط من مجموع الشعب، بل كل الشعب». ولا يعني ذلك أن المخرج يقف بعيدًا عن أي إشكالية تتعلق بالغرض. فهو يقدم على ذلك فقط باتجاه تدعيم الصورة، التي لا تزال حتى الآن الجانب الفقير في السينما. وهناك مشاهد عديدة تم حصرها في هذه الدراسة تدل على الاهتمام والانشغال بهذا الجانب.

والسينما في مفهوم صلاح أبو سيف أداة تربوية؛ وذلك أساسًا من خلال تكرار نفس البنية السردية. ولذا فإن هذه السينما تتمشى مع تطور هذا الفن في بلد ينتمي إلى العالم الثالث ويعتمد إلى حد كبير على التكنولوجيا السمعية-البصرية الغربية.

ويرتكز الفكر السينمائي عند أبو سيف على الدوافع الداخلية المواتية لظهور تصرفات متعارضة مع النظام الطبيعي، وهو يرمي إلى وحدة وترابط المشاريع والسلوكيات، كما أنه فكرٌ منطوٍ على نفسه وموجَّه نحو جذوره الداخلية بغية التوصل عن طريقها إلى أسباب الخلل النفسي والاجتماعي «والمراهقة الفكرية» التي أدانها الميثاق الوطني. ومن هنا ينبع غياب أي إشارة إلى العوامل الخارجية، فيما عدا إشارتين عابرتين إلى الإنجليز وإسرائيل.

ويقول سيد عويس، عالم الاجتماع المصري: إن مصر مجتمع قديم يعود إلى سبعة آلاف سنة، مارس خلاله الشعب الزراعة على مدى تاريخه، وقد تحالف ضده الجبابرة للحيلولة دون نهضته ومواصلة استغلاله. ولكن هناك قيمًا اجتماعية أصيلة في هذا المجتمع، منها الصبر، والتضحية، والتضامن، والخبز والملح والاحترام. ويربط بين أعضاء هذا المجتمع نوع من المشاعر الجماعية تتمثل في علاقاتهم مع الأولياء وأضرحتهم، وهم يمتلكون أنماطًا خاصة من التفكير في مواجهتهم للمستقبل وفي تحديدهم لمعنى الزمن وأهميته، وفي نظريتهم للكم والكيف وأحاسيسهم المتفائلة أو المتشائمة، وفي تقييمهم للطبيعة والمرأة.

وتلخص أفكار سيد عويس هذه على خير وجه المنبع الثقافي الذي ينهل منه أبو سيف ويرسم على أساسه الصورة المعاصرة لمصر الحديثة التي تتجاور فيها الخصوصيات مع السمات العامة، وحيث تتدفع إعادة صياغة قوانين الحياة النظرة الشخصية للحياة، وحيث نجد دراما التمرد والفشل بأبعادها الأساسية.

خاتمة

سوف نتعامل مع الخاتمة من خلال رؤية موحدة لممارسة صلاح أبو سيف السينمائية.

ولكن هل يمكن الانتهاء مما يمكن استخلاصه من أعمال فنية لا تزال تواصل عطاءها الخلاق حتى الآن؟

أما إذا كانت الخاتمة تعني التوقف مؤقتًا في المسيرة بغية ربط الجوانب المتنوعة لعمل مبدع للتوصل إلى مغزاها الأوحد، فإن هذه الوقفة تقتصر على ذلك فقط.

فعمل المؤرخ وكذلك المتخصص في السوسيولوجيا هو إلقاء الضوء على أحد القوانين التي تحكم هذا العرض الخاص بعالم تم خلقه وإخراجه في أفلام.

والملاحظة الأولى التي يتعين تسجيلها هي أن غالبية الشخصيات محرومة من كافة وسائل المعيشة أو مهددة بالحرمان منها.

والملاحظة الثانية تتعلق بذلك التوجه نحو القاهرة. فأغلبية الشخصيات غريبة عن العاصمة، وتواجه عند استقرارها فيها أسلوب حياة مختلفًا يسحرها، يستأثر بها ويجردها تمامًا من وعيها ... وهذا ما أشرنا إليه بمصطلح «السلوك الخارج على النظام الطبيعي».

ويهيمن على كافة الشخصيات إحساس بعدم الرضا يتحول أحيانًا إلى حالة مرضية؛ كما هو الحال مع حسن، وإمام، وهريدي، وحسنين ... إلخ.

وبصفة عامة لا تعرض علينا أسباب عدم الرضا هذا، ولكننا نتبينها من خلال الفارق بين حال الشخصية والوضع الذي تصبو إليه (حسن في غرفته في مواجهة حماته، وهريدي عند ثريا هانم، وحسنين عند يسري بك ... إلخ). والواقع أن عدم الرضا هذا نتاج بنية اجتماعية تزعزعها تغيرات غير متوقعة تطرأ على المجتمع وعلى الخلية الأسرية (الانتقال من مسكن إلى مسكن آخر، موت الأب، التوصل إلى وضع اجتماعي جديد) مما يترتب عليه سلوك يقوم على المصالح الفردية، قد يزعزع البنية العائلية وتسلسل المسئوليات.

وكما سبق أن ذكرنا فإن هذا السلوك الخارج على النظام يظل في حدود المصداقية بقدر ما تمتلك البنية الاجتماعية الأساسية (العائلة أو الحي) قوة الإقناع اللازمة لسد الطريق أمام الضياع. وتتمثل هذه القوة في وحدة المجموعة القاعدية التي يمكن أدراكها بكل يسر في «الأسطى حسن» و«شباب امرأة». وهي الشرط الأول للتصدي للانحراف وانتشال المرشح للضياع.

ويعقد هذا الفيلم الصلة بين «استحالة الخيانة» وبين «الانحراف» بقدر ما يكون محوره الوحدة والتضامن الاجتماعي ثم فقدان كل منهما. ويتركز مسار هريدي على قيام تلك الوحدة (حُسنة وأبو دومة) ثم تفككها.

ومن خلال الانحراف يتحول السلوك الخارج على النظام إلى سلوك مميت. فالشخصيات ضائعة، وبلا أسس تعتمد عليها، وغريبة بالنسبة لنفسها وبالنسبة لوسطها الجديد. وهي تصبح وقحة (حسنين ومحجوب) أو تكون ساذجة (مُنجد وأحمد) مما يجعلها مطمعًا للأعداء أو يدفعها إلى شن الهجمات على حلفائها.

وإذا كانت العوامل التي تتولد عنها سلوكيات خارجة على النظام محددة تمامًا في «الأسطى حسن»، إلا أننا نصل إلى اندماجها معًا في كلٍّ اجتماعي في «حمام الملاطيلي». فلم تعد تلك العوامل قابلة للتحديد لدى شخص معين بل غدت مرتبطة بموقف. ولم يعد يمثلها «نمط اجتماعي» بل سلوك اجتماعي متعدد الأوجه.

وعليه يتضح أن أعمال أبو سيف في مجموعها تتركز على الخلل الاجتماعي الناجم عن مجتمع يزعزعه تطوره ويتنازعه نموذجان أحدهما محافظ والآخر يسعى للابتكار. والتجزئة هي الأثر الأكثر شيوعًا الذي يسببه ذلك الخلل في صميم البنية الاجتماعية.

وذلك ما لاحظناه في «بداية ونهاية» و«القاهرة ٣٠». غير أن هذه الشخصيات تقدم في مجموعها إجابة على مأساة بيئتها عن طريق دراما مستقبلها. فسلوك حسن هو تطبيق لأخلاقيات حماته، وسلوك إمام تكرار لسلوك حسبو وتجسيد لتأصل أخلاقيات الريف، ويرشد هريدي أبو دومة والتجار الآخرين إلى الطريق، ويحقق حسنين أماني نفيسة وحسن.

غير أن تلك الإجابات تتناقض، على صعيد المنظور الشامل، مع معطيات الوسط كما لو كان هذا الأخير يرى الواقع الفعلي وقد جسَّدته أحد عناصره.

وهذا الواقع الفعلي المتمثل في الصعود الاجتماعي المتواكب مع الوضع الاجتماعي المُعاني من الحرمان على الصعيدين العاطفي والمادي، كان يمكن أن يكون عنصرًا أساسيًّا

في الوعي «الممكن»؛ فكل ما تحققه هذه الشخصيات يشجع ويدفع الاتجاه نحو تغيير العالم، سواء كان العالم الخاص أو العالم بوجه عام.

وتتلخص تجربة حياة هذه الشخصيات في إرادة التغيير التي تواجه، منذ بوادرها الأولى، علاقات قائمة على الهيمنة. وحكاياتها التي تعرض كعملية تطورية متواصلة لتحقيق التحرر والوعي الذاتي، تتمثل في مجالات التحرك العديدة التي يدور فيها صراع غير متكافئ بين الإمكانات الملموسة والإمكانات المجردة. والتعارض بين مشاريع الذات من أجل الذات نفسها وبين المشاريع النابعة من الجميع وتعود إليهم، ليس تعارضًا بين الأجيال والأخلاقيات، بل تعارضًا يخص الآفاق الثقافية.

فما هو موقع محجوب في مجتمع القاهرة وفقًا للمعطيات التي يملكها؟

هل هو الرجل الذي تؤهله مفاهيمه أو تمكنه من اقتراح حل لمشاكل مصر؟ إن تصديه لسالم الإخشيدي يفترض وقوفه ضد قاسم بك وضد السلطة وتحدي قدره. وهل يتيح له وضعه الاجتماعي ومستواه الفكري مواجهة الموقف؟ وهل يستطيع انتماؤه هذا أن يسانده؟ وهل لجأ إليه في الواقع؟

هناك فراغ على كافة المستويات.

وإذا أقدم علي طه على تحرك من أجل التحرر يتعدى إطاره هو وحده، فليس هناك ما يفيدنا عن تأثير ذلك التحرك على المحيطين به.

وتشكل شخصيات أبو سيف انعكاسًا لتلك التناقضات العديدة والمتشابكة في صفوف البرجوازية الصغيرة الحضرية. وتندفع هذه التناقضات وتتصاعد بقوتها الذاتية، ولكن سرعان ما يتم جرها إلى أعماق الفشل بقوة مقاومة بيئتها.

وهذه الدينامية الناجمة عن التوتر والمقاومة هي التي تدفع طريق عبده ونبيلة، ومجموعة هريدي وحُسنة.

غير أن هاتين الحالتين تظلان متميزتين بالمقارنة مع مجموع الحالات الأخرى لأن أصحابها لديهم نظرة إجمالية لإشكالياتهم. ويجب أن نلاحظ أن تلك الحالات لا تصبح فعالة إلا بفضل مقاومة فريق سعدون وأبو زيد. وتظل الشخصيات الأخرى معرضة لشد وجذب كلٍّ من النظام الطبيعي والنظام الاجتماعي أو الثقافي. وهي تكتشف أنها عاجزة وبلا قاعدة اجتماعية متجانسة أو مشروع مقابل.

ومن هنا ينبع وهَن إرادتها ووطأة الفشل.

ونلاحظ مع استبعاد الرؤية «المجزأة» في تحليل كل عمل على حدة، أن الكوابح تنجم عن عاملين:

(١) أولهما عدم إدراك الكائن لحدود قدراته. فالأمل يستغرقه واستعراض الترف والبذخ على مرمى بصره، ومعاناته من الفقر والحرمان من الحياة الجنسية الطبيعية تسوقه كلها إلى تبنِّي التمرد كردٍّ أوحد، ولما كان ذلك التمرد لا يستند إلى أي نظرية قوامها الأمل المشترك والحياة الجماعية، أو تصور مشترك — وهو ما أشرنا إليه باصطلاح «الفراغ الذهني» — فإن مآله يكون اليأس والعزلة والموت. وهذا الوضع يدفع المتمرد إلى اتخاذ موقف خارج النظام الطبيعي يبحث عن مخرج بأي وسيلة متاحة، ألا وهي التحالف غير الطبيعي (حسن وكوثر، إمام وشفعات وهريدي وثريا، وحسنين ويسري بك، ومحجوب وقاسم بك ... إلخ).

وعليه، سيتحرك المتمرد في اتجاه واحد يخصه هو، وسيتبنى رؤية فردية للمستقبل تستبعد المصير الجماعي.

(٢) ويتعلق العامل الثاني بالبيئة التي يعيش فيها الشخص المؤهل للانحراف والتمرد. والمنحرف ليس مسئولًا وحده عن هذا التحول. فالمحيطون به يسهمون فيه من خلال عدم فهمه. فهل يمكن أن نتصور غربة حسن بدون مسئولية الحماة، أو رغبة هريدي في السيطرة بدون ضعف شخصية شركائه، أو جنون العظمة عند حسنين بدون تضامن عائلة كامل علي غير الفعال؟ بلا شك لا.

ويجدر بنا أن نلاحظ أن القاعدة تعيش تفرقها وتصبح بذلك مسئولة عن السلوك الخارج على النظام الطبيعي الرامي إلى تدميرها. فموقف هذه القاعدة المراوغ الذي يشهد عليه فيلم «حمام الملاطيلي»، وقصور مبادراتها وغيابها عن مسرح الدراما وقيمها المحافظة ورؤيتها التقليدية للعالم لا تتيح إمكانية تقييم القدرات الفردية، وتحث بالتالي على اتباع سلوك مناهض للنظام الطبيعي.

ومن بين كافة الشخصيات، يمثل هريدي وحده حالة نموذجية حية تجمع بين مرحلتَي المسار المنحرف.

فهو الشخصية الوحيدة التي تظهر في المدينة دون أن يكون لها وضع خاص؛ فهو مجرد «حرفوش» يحقق مع تطوره تحالفًا مزدوجًا، يتبدى كل تحالف منهما في شكل وضع اجتماعي جديد ... والآخرون لهم إلى حد ما جذور في أرض القاهرة. وسيكون بوسعنا تقدير مغزى الدراما انطلاقًا من تلك الجذور.

والبرجوازية الصغيرة حضرية في الصميم، وهي بلا أيديولوجية خاصة، وتنعكس انتقائيتها على صعيد أعمال أبو سيف من خلال التناقضات العديدة التي سبق أن أشرنا إليها: تناقضات بين الشخص ووسطه، وبين الوسط والمجتمع، والمخرج الوحيد هو الموت المطهِّر.

وقد تجنبت الموت بدرجة أو أخرى أربع شخصيات لأنها كانت مسلحة بوعي، أو اكتسبت هذا الوعي في مجرى الدراما. وهم يتفادونه لأن اقتراحاتهم تتفق حول نقطة واحدة، ألا وهي الرجوع إلى القاعدة الذي يتخذ عدة أشكال: مشاركة الشعب (علي طه)، ذاكرة الشعب (فاطمة)، الانفتاح على الشعب (مُنجد)، والعودة إلى الشعب (أحمد).

وهذا اللجوء إلى الشعب هو وحده السلاح ضد الخروج على النظام الطبيعي وضد ضياع الهوية. ومن بين كافة شخصيات صلاح أبو سيف كان أحمد الوحيد الذي لم يفقد اسمه في مدينة القاهرة الضخمة، ولكن من جهة أخرى، أصبح وجه السلوك الخارج على النظام الطبيعي والاضطراب متعددًا وباتت القدرة على تمييزه عسيرة.

وبوسع المرء أن يطبق على أفلام أبو سيف رأي باسوليني القائل: «إن السينما تمكنني من الإبقاء على اتصالي بالواقع، وهو اتصال جسدي، بل قد أقول إنه حسي أيضًا.»

كيف يتم ذلك الاتصال وكيف يتم الإبقاء عليه؟ أولًا عن طريق سياسة في الإخراج.

وقد اكتسب أبو سيف هذه السياسة قبل توليه إخراج «الأسطى حسن». ويعود ترشيد صياغتها منذ «الفتوة». وهي تتمثل في طراز خاص من التعامل مع الأحداث الفيلمية، وإزاء مادة الفيلم. ومن الممكن تبين ذلك التعامل المتميز من خلال مشاركة أدباء في كتابة السيناريوهات، وعلى رأسهم نجيب محفوظ، أو اقتباس أعمال أدبية. وعليه فإن المنطق السينمائي تتم صياغته انطلاقًا من منطق أدبي، يترتب عليه بالتالي بذل جهد خاص ومدقق فيما يتعلق بالحوار. وقد غدا هذا المجال حقل الإعلام في أعمال أبو سيف، وامتد فيما بعد إلى كل السينما المصرية.

وتعتمد أفلام مخرجنا على تكوين المشاهد، بالأخص في «بداية ونهاية» وعلى نطاق أقل في «القضية». وهذا التكوين متواكب مع الموسيقى والأغاني خاصة في فيلمَي «الأسطى حسن» و«لوعة الحب» مثلًا. وتتميز أفلامه بقوة التأثير على العواطف من خلال الصورة والصوت وعن طريق التنسيق «الجدلي» بين تلك الصور. ويجب ألا يغيب عن بالنا أننا هنا بصدد مخرج بدأ طريقه بالعمل في مجال المونتاج الذي يخلق الإيقاع في السينما.

وإذا كانت أفلام أبو سيف مصابة — على غرار كل الأفلام العربية — بداء الإسراف في استخدام الكلم، إلا أن صورها ليست تابعًا خاضعًا للتقنية. فهذه الصور تحاكي الواقع

من كتالوج فيلم «لوعة الحب».

لكي تتمكن تلك الواقعية التي يصفها المخرج بأنها «اشتراكية»، من تجسيد القوى الخفية النفسية أو الاجتماعية التي تعرقل ازدهار القدرات الفردية أو الجماعية الإيجابية الكامنة. وتجسد تلك الواقعية بعد ذلك الأهداف التي يسندها المخرج إلى التعبير السينمائي، ألا وهي: الترفيه والتثقيف والتوعية. أي إنها باختصار أهداف تربوية تتجنب إلقاء المواعظ وإسداء النصح.

ويتضح لنا أن المستويين اللذين يمكن تبينهما في «الفتوة» (الترفيه والتثقيف) والمتوفرين بقدر أو آخر في الأفلام الأخرى، هما الركائز الأساسية للسينما كما يتفهمها المخرج، باعتبارها سردًا أو بعبارة أدق إنتاج أحاسيس. والمقارنة التي يعقدها أبو سيف بين المخرج وشهرزاد ألف ليلة وليلة تمليها قضايا المعنى أكثر مما تفرضها البنى. وعلى أي حال هل كان يمكن أن يكون الأمر غير ذلك؟ واللجوء إلى ذلك التصور الجمالي باستعارة تكوينات أجنبية مجسدة (خاصة وصف الأوساط البرجوازية أو التي تبرجزت منذ عهد قريب) يرمي بدرجة أكبر إلى تعزيز المعنى لا إلى اكتشاف بنية. كما أن استخدام الحواشي الموسيقية العديدة المصحوبة بالحوار وكذلك المواقف المستمدة من الواقع المصري يحقق التوازن مع تلك الاستعارات ويشكل أسلوب المخرج الخاص به.

ويتميز هذا الأسلوب بأصالته؛ فهو يعتمد على قيادة الممثلين بطريقة أصبحت متميزة بسدادها، وباحترام شخصية المكلف بأداء الدور، وبسهولة التفاهم القائم مع المخرج.

ويختلف أبو سيف على هذا الصعيد عن المخرجين الآخرين؛ إذ لا يفرض رؤيته للأداء بل يشير إلى الخطوط العامة ويتيح بذلك الفرصة للممثلين والممثلات لكي يقدموا خير عطائهم في خدمة مشروعه. وقد مثل فريد شوقي في فيلمَي «الأسطى حسن» و«الفتوة» خير أدواره. وبلغ عمر الشريف قمة أدائه كممثل في «بداية ونهاية» بقدر يفوق حتى عمله مع مخرجين أمريكيين. وأدى كلٌّ من شكري سرحان وتحية كاريوكا وشادية أدوارهم في نفس هذا الفيلم على خير وجه. فمن أين يتأتى ذلك وكيف؟

يتميز أبو سيف أولًا بأنه تتابع دقيق للسلوكيات اليومية. ويتضح من نقاش أجريته معه أن لديه ذاكرة مصورة كبيرة، وقدرة فائقة على الانتقال من المعاني البسيطة إلى المعاني المركبة، وكفاءة حادة في مجال التمثيل. وهو يستخرج نموذجًا دراميًّا أو موقفًا، أو صورة من خلال ملاحظته للمظاهر الخارجية لرجل أو امرأة (تسريحة الشعر الملبس، الألوان، الإيماءات، الأوضاع).

ثم إن معرفته جيدة بكبار المخرجين الأمريكيين والأوروبيين مثل إليا كازان، وجوزيف مانكيفتش، وجان رينوار، وفريتز لانج، ومارسيل كارنيه، وروسليني. وهو يعرف كيف يختار ممثلًا معينًا من أجل دور معين.

ويجب أن نعرف أن العديد من الأدوار «مفصلة» لممثلين وممثلات، لا لأنه يخرج لهم فيلمًا ولكن لأنه يكتب السيناريو وهم ماثلون في ذهنه باعتبار أنه يمكن إسناد هذه الأدوار إليهم.

وأخيرًا لم يحدث أبدًا أن سحقت شخصية صلاح أبو سيف أي ممثل. والفكرة الشائعة عن المخرج الذي يشخط ويشد شعر رأسه ولا يكف عن التلويح بذراعيه، لا تنطبق عليه. فهو على العكس من ذلك هادئ إلى حد يبدو فيه وكأنه عاجز عن التأثر. وهو شديد الانفراد بنفسه، نادرًا ما يستخدم «العين» لمتابعة المشهد. وعندما لا تروق له اللقطة يقول للممثل: «يا فلان، كان ذلك جيدًا هذه المرة، ولكن هل يمكنك أن تعيده مرة أخرى من فضلك.» وإذا أراد أن يبدي ملاحظة لأحد أفراد فريقه فإنه لا يقدم على ذلك أبدًا أمام الآخرين. ونظرًا لأنه يدرك الحساسيات فهو ينتحي بالشخص جانبًا ويبدي له ملاحظته دون أن يرفع صوته أبدًا. وهذا المسلك يشعر الممثلين بالارتياح ويدفعهم إلى رفض التصوير إذا لم يكن ذلك في حضوره.

ملحق (١)

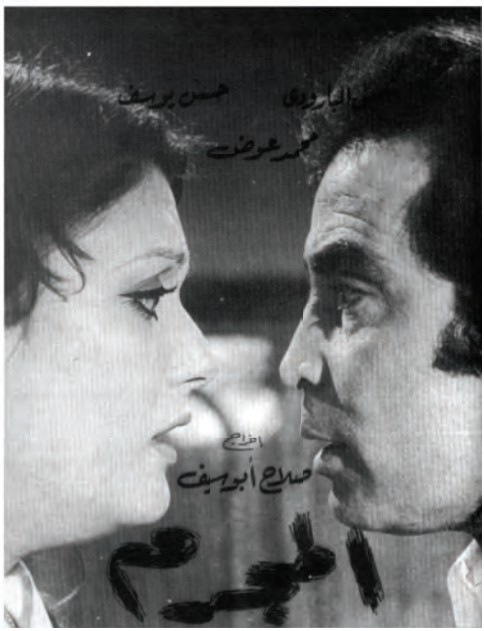
ذكريات مصورة

من كتالوج فيلم «لا تطفئ الشمس».

غلاف كتالوج فيلم «القادسية».

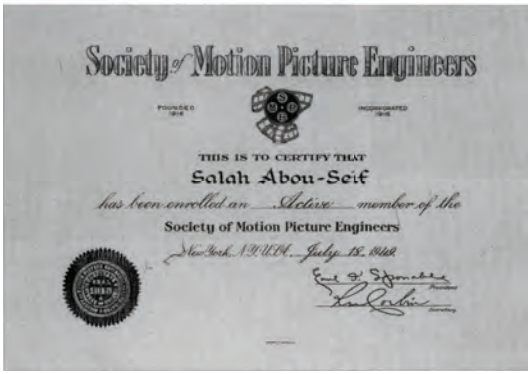
من كتالوج فيلم «الطريق المسدود».

غلاف كتالوج فيلم «بين السماء والأرض».

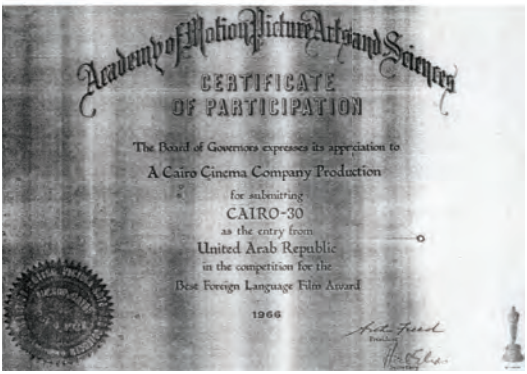


من كتالوج فيلم «المجرم».

الجمهورية العربية المتحدة
وزارة الثقافة والارشاد القومي
الاقليم الجنوبي


Society of Motion Picture Engineers
FOUNDED 1916
INCORPORATED 1916
THIS IS TO CERTIFY THAT
Salah Abou-Seif
has been enrolled an Active member of the
Society of Motion Picture Engineers
New York, N.Y.U.S.A. July 18, 1960

جامعة الدول العربية جائزة التفوق للفيلم العربي القومي ١٩٦٧



L'ASSOCIATION DU FESTIVAL
DU FILM MÉDITERRANÉEN

A L'OCCASION DU

IXe FESTIVAL DU FILM DES CULTURES MÉDITERRANÉENNES

A DÉCERNÉ

L'Olivier d'Argent

à Salah Abou Seif

Pour son film "Citoyen Masri"

Fait à Marseille, le 30 octobre 1993

Le Président du jury

Pour le Conseil de Direction,
le Secrétaire général

بسم الله الرحمن الرحيم

من جمال عبد الناصر رئيس الجمهورية العربية المتحدة

إلى السيد صلاح أبو سيف ، المخرج السينمائي

تقرر تعيين سيادتكم في جدول خبرائنا للسينما ، فرئيس لجنة

وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى ،

وأمر بإصدار قرار الجمهورية بهذا الشأن .

صدر بقصر الجمهورية بالقاهرة في اليوم الثامن من شهر رجب

سنة ألف وثلاثمائة وتسع وثمانين من هجرة خير المرسلين

ملحق (٢)

فيلموجرافيا
صلاح أبو سيف

إعداد وتحقيق: هاشم النحاس
مراجعة: صلاح أبو سيف

(١) دايمًا في قلبي

سنة الإنتاج: ١٩٤٥م

اقتباس: مصطفى السيد عن «جسر ووترلو»

حوار: سيد بدير

تصوير: أحمد خورشيد

مونتاج: صلاح أبو سيف ووفيقة أبو جبل

تاريخ العرض: ٢٦/١٢/١٩٤٦م

سيناريو: صلاح أبو سيف

ديكور: أنطوان بوليزوس

موسيقى: عبد الحليم علي

إنتاج: استوديو مصر

تمثيل: عقيلة راتب – عماد حمدي – دولت أبيض – منسي فهمي – محمود المليجي – سيد بدير – سعيد أبو بكر – زوزو نبيل – محمود السباع – حسن كامل.

فتاة يتيمة تعمل مدرِّسة في ملجأ. تقع في حب ضابط بحري. يغرق المركب الذي يعمل عليه، وتنحدر أحوال الفتاة. ولكن الضابط يعود إلى الظهور ويتزوجان.

(٢) المنتقم

سنة الإنتاج: ١٩٤٦م

قصة: إبراهيم عبود

حوار: سيد بدير

موسيقى: عبد الحليم نويرة

مونتاج: إميل بحري ووفيقة أبو جبل

تاريخ العرض: ١١/٨/١٩٤٧م

سيناريو: نجيب محفوظ وصلاح أبو سيف

ديكور: هاجوب أصلانيان

تصوير: أحمد خورشيد

إنتاج: إبراهيم عبود

زمن الشريط: ١٢٠ دقيقة

تمثيل: أحمد سالم – نور الهدى – محمود المليجي – دولت أبيض – لولا صدقي – بشارة واكيم – محمد كامل – محمود السباع – ثريا فخري – حسن كامل.

شابان يعملان في معمل كيمياء. ينجح أحدهما في اجتذاب قلب ابنة صاحب المعمل. يحقد عليه الآخر ويضع له مادة متفجرة في أنبوبة الاختبار التي يجري عليها بعض التجارب. تنفجر الأنبوبة في عينيه ويفقد بصره، كما يفقد حبيبته التي يتزوجها غريمه. يكتشف مؤامرة زميله فيقرر الانتقام لكن مساعدته التي تقع في حبه تحاول أن تثنيه عن رغبته في الانتقام. وتنجح العملية التي يجريها ويعاد إليه بصره، بينما يصاب زميله في حادثة مشابهة لحادثته.

(٣) مغامرات عنتر وعبلة

سنة الإنتاج: ١٩٤٧م

قصة: عبد العزيز سلام

حوار: بيرم التونسي

تصوير: مصطفى حسن

إنتاج: جبرائيل تلحمي

تاريخ العرض: ١٣ / ١٢ / ١٩٤٨م

سيناريو: نجيب محفوظ وصلاح أبو سيف وفؤاد نويرة

ديكور: أنطوان بوليزوس وحبيب خوري

مونتاج: إميل بحري ووفيقة أبو جبل

زمن الشريط: ١٢٠ دقيقة

تمثيل: كوكا – سراج منير – زكي طليمات – ستيفان روستي – فريد شوقي – نجمة إبراهيم.

في حفل زفاف عنتر وعبلة تعلن المربية أنهما إخوة في الرضاعة. يهيم عنتر على وجهه غاضبًا في الصحراء. يمر بقبيلة اعتدى عليها الرومان. ينضم إلى رجالها للدفاع عنها ضد الرومان. يكبد الرومان الخسائر لكنه يقع في الأسر. إلا أن العرب الذين استشعروا العزة ينهضون لمهاجمة الرومان وإنقاذه، وتدور المعارك التي يشارك فيها عنتر بعد الفرار من أسره. وينتصر العرب ويتزوج عنتر من عبلة بعد أن تعترف المربية بفريتها التي دفعها إليها أحد الطامعين في عبلة.

(٤) شارع البهلوان

سنة الإنتاج: ١٩٤٨م

قصة: عبد الحليم مرسي

حوار: علي الزرقاني

تصوير: مصطفى حسن

إنتاج: شركة النيل (جبرائيل تلحمي)

زمن الشريط: ٩٥ دقيقة

تاريخ العرض: ١٢ / ١٢ / ١٩٤٩م

سيناريو: علي الزرقاني

ديكور: أنطوان بوليزوس

مونتاج: إميل بحري ووفيقة أبو جبل

موسيقى: محمد حسن الشجاعي

تمثيل: كاميليا – كمال الشناوي – لولا صدقي – إسماعيل يس – حسن فايق – إلياس مؤدب – محمد توفيق.

ثلاثة أصدقاء وزوجاتهم. وخطابات غرامية عبثية بينهم، تثير الغيرة وتشعل المشاكل، ولكن الحقيقة تظهر في النهاية.

(٥) الصقر

سنة الإنتاج: ١٩٤٩م

قصة: نينو نوزي

تصوير: سانتوني، روبير طمبا

موسيقى: رينزور روسيلليني

الإنتاج: مشترك بين استوديو مصر وموسو فيلم بإيطاليا

تاريخ العرض: ١٨ / ٩ / ١٩٥٠م

حوار: بيرم التونسي

ديكور: مانتوني وأنطوان بوليزوس

مونتاج: إميل بحري ووفيقة أبو جبل

زمن الشريط: ...

تمثيل (النسخة العربية): سامية جمال – عماد حمدي – فريد شوقي – سعيد خليل – سعيد أبو بكر.

تعود ليلى ابنة الباشا من باريس على إثر وفاة والدها. لكن عودتها لا تروق لمدير أعمال الباشا الذي يريد أن يستولي على أمواله. وتقع ليلى في حب راشد شيخ القبيلة الشاب الذي يكتشف ألاعيب مدير الأعمال ويفضحها ويشتبك معه في معركة ينتصر فيها عليه ويفوز بحبيبته ابنة الباشا.

(٦) الحب بهدلة

سنة الإنتاج: ١٩٥١ / ١٩٥٠م

قصة وسيناريو وحوار: جمال حمدي

ديكور: أنطوان بوليزوس

إنتاج: أفلام محمد أمين

تاريخ العرض: ٢٦ / ٢ / ١٩٥٢م

تصوير: روبير طمبا

مونتاج: إميل بحري ووفيقة أبو جبل

زمن الشريط: ١٠٥ دقيقة

تمثيل: كوكا – سراج منير – زكي طليمات – ستيفان روستي – فريد شوقي نجمة إبراهيم.

مغني يحب الراقصة التي تعمل في نفس الملهى الليلي. لكن صاحب الملهى الذي يريد أن يستأثر بها لنفسه. يضع أمامه العراقيل. يترك المغني الملهى ويفتتح ملهًى مع زملائه. يحاول غريمه الثري أن يغري الراقصة بالمال، ولا يفلح، فيختطفها. ينقذها المغني وزملاؤه ويشتركون معًا في الإعداد للعمل الفني الذي يقوم فيه المغني والراقصة بدورَي البطولة.

(٧) لك يوم يا ظالم

سنة الإنتاج: ١٩٥٠م

قصة: إميل زولا

سيناريو: نجيب محفوظ وصلاح أبو سيف

حوار: سيد بدير

مونتاج: إميل بحري ووفيقة أبو جبل

تاريخ العرض: ٢٣ / ١١ / ١٩٥١م

اقتباس: وفيقة أبو جبل

تصوير: وحيد فريد

ديكور: ولي الدين سامح

إنتاج: صلاح أبو سيف

تمثيل: فاتن حمامة – محمود المليجي – محسن سرحان – محمد توفيق – فردوس محمد – عبد الوارث عسر – سعيد أبو بكر – وداد حمدي – عدلي كاسب – عبد الحميد زكي – أحمد الجزيري – سعد أردش – محمد عبد المطلب – عباس البليدي.

الشاب الشرير يتقرب من صديقه المريض ويحاول الإيقاع بزوجته لكنها تصده. يصاحب الشرير صديقه وزوجته في نزهة على شاطئ النيل. يُغرق الشرير صديقه في النهر. يقدم بعض الخدمات لأم المتوفى وأرملته. وينجح في الزواج من الأرملة الشابة ويستولي على مصاغها ويطمع في سرقة خالتها صاحبة الحمام الشعبي. لكن أمره يكتشف في النهاية ويطارده أهل الحي ويموت غرقًا في الماء المغلي لمغطس الحمام الشعبي.

(٨) الأسطى حسن

سنة الإنتاج: ١٩٥٢م/ ١٩٥١م

سيناريو: سيد بدير وصلاح أبو سيف

حوار: سيد بدير

مونتاج: إميل بحري

تاريخ العرض: ٢٣ / ٦ / ١٩٥٢م

فكرة: فريد شوقي

ديكور: ولي الدين سامح

تصوير: فيري فاركاش

زمن الشريط: ١١٥ دقيقة

إنتاج: أفلام صلاح أبو سيف بالاشتراك مع فريد شوقي – هدى سلطان – رمسيس نجيب.

تمثيل: هدى سلطان – فريد شوقي – زوزو ماضي – حسين رياض – ماري منيب – رشدي أباظة – شكوكو – سيد بدير – عبد الوارث عسر – سليمان الجندي.

الأسطى حسن عامل حدادة من حي بولاق تستدعيه إحدى ساكنات الزمالك إلى بيتها لتركيب الباب الحديد. تغريه بمعاشرتها. ينسى أسرته وأصدقاءه وينعم بالحياة المرفهة معها. لكنها تمله وتتخذ لها عشيقًا جديدًا. يطلق عليها زوجها المشلول النار. يتهم حسن بقتلها. لكن الزوج يعترف في النهاية ويعود حسن إلى أسرته وأصدقائه نادمًا.

(٩) ريا وسكينة

سنة الإنتاج: ١٩٥٢م

عن تحقيق صحفي: لطفي عثمان

حوار: سيد بدير

ديكور: ولي الدين سامح

مونتاج: إميل بحري

زمن الشريط: ١٠٥ دقيقة

تاريخ العرض: ٢٣ / ٢ / ١٩٥٢م

سيناريو: نجيب محفوظ وصلاح أبو سيف

تصوير: وحيد فريد

موسيقى: أحمد صدقي

إنتاج: شركة إنتاج أفلام الهلال

تمثيل: أنور وجدي – فريد شوقي – نجمة إبراهيم – زوزو حمدي الحكيم – سميرة أحمد – برلنتي عبد الحميد – محمد علوان – شكري سرحان – ملك الجمل – سعيد خليل – رياض القصبجي.

تقوم ريا وسكينة — بالاستعانة بعصابتهما — باستدراج النسوة إلى بيتهما حيث يقتلون الواحدة منهن ويستولون على مصاغها. وينجح الضابط بالتنكر في زي بلطجي، في الوصول إلى العصابة، بل والعمل معها، حتى يصل إلى بيت الجريمة في الوقت الذي ينكشف أمره لهم. وتدور معركة بين الطرفين تنتهي بانتصار البوليس والقبض على المجرمين.

(١٠) الوحش

سنة الإنتاج: ١٩٥٣م

قصة: نجيب محفوظ

حوار: سيد بدير

ديكور: عبد الفتاح البيلي

مونتاج: إميل بحري

صوت: نصري عبد النور

تاريخ العرض: ٥ / ٤ / ١٩٥٤م

سيناريو: نجيب محفوظ وصلاح أبو سيف

تصوير: عبد الحليم نصر

موسيقى: فؤاد الظاهري

إنتاج: شركة أفلام الهلال زربا نيللي

زمن الشريط: ١١٥ دقيقة

تمثيل: أنور وجدي – سامية جمال – محمود المليجي – عباس فارس – سميحة أيوب – محمد توفيق – سليمان الجندي.

مجرم عتيد يرهب الأهالي في الصعيد. يفشل البوليس في القبض عليه؛ حيث يخاف الأهالي التبليغ عنه، ويحميه كلٌّ من العمدة والباشا نائب البرلمان حفاظًا على مصالحهما.

ويأتي ضابط المباحث الجديد. ويدور بين الطرفين الصراع سجالًا حتى يصل الأمر إلى اختطاف ابن الضابط والقبض على الضابط وتقييده في المغارة. لكن الضابط يستطيع أن يفك قيده في النهاية ويستدعي قوة للحاق بالعصابة التي كانت تستعد للسطو على أحد القطارات. وينتصر البوليس ويتم القبض على المجرمين.

(١١) شباب امرأة

تاريخ العرض: ١٩ / ١ / ١٩٥٦م

سيناريو: أمين يوسف غراب وصلاح أبو سيف ونجيب محفوظ

تصوير: وحيد فريد

موسيقى: فؤاد الظاهري

إنتاج: وحيد فريد ورمسيس نجيب

قصة: أمين يوسف غراب

حوار: سيد بدير

ديكور: ولي الدين سامح

مونتاج: عطية عبده

زمن الشريط: ١٢٦ دقيقة

تمثيل: تحية كاريوكا – شكري سرحان – شادية – عبد الوارث عسر.

شاب من الريف يأتي القاهرة للالتحاق بالجامعة. يسكن في بيت صاحبة السرجة، وهي امرأة ناضجة تستدرجه لمعاشرتها حتى يمرض. يلجأ إلى أسرة معارفه. فتطارده المرأة وتهدده بادعاء سرقة مجوهراتها إن لم يقبل الزواج بها. لكن كاتب السرجة العجوز وعشيقها السابق يدفع بها تحت عجلة السرجة الحجرية الضخمة.

(١٢) الفتوة

سنة الإنتاج: ١٩٥٦م

قصة: محمود صبحي

حوار: سيد بدير

ديكور: أنطوان بوليزوس

مونتاج: حسين أحمد/جلال أحمد

زمن الشريط: ١٣٠ دقيقة

تاريخ العرض: ٢٩ / ٤ / ١٩٥٧م

سيناريو: محمود صبحي وصلاح أبو سيف ونجيب محفوظ

تصوير: وديد سري

موسيقى: فؤاد الظاهري

إنتاج: أفلام العهد الجديد (فريد شوقي)

تمثيل: فريد شوقي – تحية كاريوكا – زكي رستم – توفيق الدقن.

ينزل هريدي من الصعيد على بلدياته في القاهرة ليعمل في سوق الخضار معتمدًا على قوته الجسمية. يكتشف جشع أبو زيد واحتكاره للسوق. يحاول مع معارفه منافسته لكنه يفشل. ينضم بالحيلة إلى أعوان أبو زيد ويكسب ثقته عندما يتلقى عنه ضربة سكين وجَّهها إليه أحد أعدائه. يسرب أخبار صفقاته إلى معارفه. يكتشف أبو زيد خيانته فيدبر قتله داخل ثلاجة الخضار لكنه ينجو بالصدفة. وتشتد المنافسة بينهما؛ خاصة وقد تعلَّم هريدي ألاعيب السوق، لكنه لا يلبث أن يتحول إلى تاجر جشع جديد يحتكر السوق ويرفع الأسعار بينما كان أبو زيد في السجن بسبب مخالفاته. وعند عودته تنشب بينهما معركة تودي بكلٍّ منهما داخل الثلاجة، وينتهي الفيلم بقادم جديد من الريف إلى السوق.

(١٣) الوسادة الخالية

سنة الإنتاج: ١٩٥٦م

قصة: إحسان عبد القدوس

حوار: سيد بدير

موسيقى: فؤاد الظاهري

مونتاج: عطية عبده

زمن الشريط: دقيقة ١٢٠

تاريخ العرض: ٧ / ١ / ١٩٥٧م

سيناريو: سيد بدير وصلاح أبو سيف

ديكور: أنطوان بوليزوس

تصوير: محمود نصر

إنتاج: شركة الأفلام العربية «رمسيس نجيب»

تمثيل: عبد الحليم حافظ – لبنى عبد العزيز – زهرة العلا – أحمد رمزي – عمر الحريري – عبد الوارث عسر – عبد المنعم إبراهيم – عايدة كامل.

يتمسك الفتى بحبه لفتاته رغم زواجها من شخص آخر، ورغم زواجه هو أيضًا من فتاة أخرى. ويحتفظ بدبلة الحب الفضية حول إصبعه. لكنه يكتشف حبه لزوجته عندما تتعرض لولادة عسرة تنجو منها بصعوبة وتفقد فيها الجنين. فيخلع الدبلة الفضية من إصبعه ويخلص الحب لزوجته.

(١٤) لا أنام

سنة الإنتاج: ١٩٥٦م

قصة: إحسان عبد القدوس

حوار: صالح جودت

تصوير بالألوان: عبد الحليم نصر ومحمود نصر

مونتاج: إميل بحري

زمن الشريط: ١٢٥ دقيقة

تاريخ العرض: ٣١ / ١٠ / ١٩٥٧م

سيناريو: سيد بدير وصلاح أبو سيف

ديكور: عبد الفتاح البيلي

موسيقى: فؤاد الظاهري

إنتاج: عبد الحليم نصر

تمثيل: فاتن حمامة – عماد حمدي – يحيى شاهين – مريم فخر الدين – عمر الشريف – هند رستم – رشدي أباظة.

تريد أن يكون أبوها لها فقط. فتوقِع بينه وبين زوجته الطيبة حتى يطلقها، وتزوجه من صاحبتها التي تكتشف أن لها عشيقًا تريد أن تزوجها منه حتى يكون قريبًا منها. وفي ليلة الزفاف تغيب عن وعيها، ويشتعل لهب الشمعة في ثوبها فيصيبها بتشويه وتعترف لوالدها بجريمتها نحوه.

(١٥) مجرم في إجازة

سنة الإنتاج: ١٩٥٧م

اقتباس: كامل التلمساني

حوار: علي الزرقاني

تصوير: وحيد فريد

إنتاج: ممفيس فيلم

تاريخ العرض: ١٠/٣/١٩٥٨م

سيناريو: كامل التلمساني ونجيب محفوظ

ديكور: ماهر عبد النور

مونتاج: إميل بحري وحسين

زمن الشريط: ١٢٠ دقيقة

تمثيل: صباح – عماد حمدي – فريد شوقي – وداد حمدي – سميحة أيوب – نعمت مختار – فاروق عجرمة – عبد الرحيم الزرقاني.

يستضيف المحامي عنده المجرم ليبعده عن أثر البيئة التي تدفعه للجريمة. لكن المجرم يواصل جرائمه. ويقبض على المحامي بتهمة التستر على المجرم غير أن المجرم يستيقظ ضميره فيسلم نفسه ويرد المال المسروق.

(١٦) الطريق المسدود

سنة الإنتاج: ١٩٥٧م

قصة: إحسان عبد القدوس

حوار: سيد بدير

تصوير: محمود نصر

مونتاج: عطية عبده

زمن الشريط: ١١٥ دقيقة

تاريخ العرض: ٢٢ / ٤ / ١٩٥٨م

سيناريو: نجيب محفوظ

ديكور: أنطوان بوليزوس

موسيقى: فؤاد الظاهري

إنتاج: رمسيس نجيب وجمال الليثي

تمثيل: فاتن حمامة – أحمد مظهر – زوزو ماضي – شكري سرحان – خيرية أحمد – فردوس محمد – وداد حمدي – عايدة كامل.

تدير الأم بيتها للعب القمار بعد موت الأب الذي لم يترك غير معاش بسيط. ترفض فايزة مسايرة الأم وإخوتها في هذا الطريق. وترحل للعمل مدرسة خارج القاهرة في أحد الأقاليم. تكتشف أن الحياة هناك لا تقل فسادًا. ويدعي أحد الآباء أنها تغرر بابنه حتى دفعته للانتحار. تعود فايزة إلى القاهرة وهي تنوي أن تسلك مسلك أسرتها. لكن الكاتب الكبير صديق أسرتها يدعوها إلى أن تظل على مبادئها ويعدها أن يكون إلى جانبها.

(١٧) هذا هو الحب

سنة الإنتاج: ١٩٥٨م

قصة: محمد كامل حسن

حوار: سيد بدير

تصوير: محمود نصر

موسيقى: فؤاد الظاهري

زمن الشريط: ١٢٥ دقيقة

تاريخ العرض: ٢٦ / ١٠ / ١٩٥٨م

سيناريو: محمد كامل حسن وصلاح أبو سيف

ديكور: أنطوان بوليزوس

مونتاج: عطية عبده

إنتاج: رمسيس نجيب

تمثيل: لبنى عبد العزيز – يحيى شاهين – ماري منيب – عمر الحريري – حسين رياض – زينات علوي – عبد المنعم إبراهيم.

يتزوج من فتاة الجيران لعلمه بأنها لا تهتم به وهو يتابعها من النافذة، وعندما يعلم أنها كانت تتابعه من خلال زجاج النافذة تثور في ذهنه الشكوك. وأثناء قضاء شهر العسل في الفيوم تلتقي بصديق أخيها أيام الجامعة، فتصل شكوكه إلى ذروتها، ويطلقها؛ مما يسبب لها ولأسرتها الآلام والفضيحة. ويأتي شاب يطلب يدها في الوقت الذي يكتشف خطأ ظنونه ويريد أن يردها إليه. ولأنها تحبه تهرب إليه في ليلة زفافها على العريس الجديد بعد أن أعرب عن ندمه.

(١٨) أنا حرة

سنة الإنتاج: ١٩٥٨م

قصة: إحسان عبد القدوس

حوار: سيد بدير

تصوير: محمود نصر

مونتاج: عطية عبده

زمن الشريط: ١١٥ دقيقة

تاريخ العرض: ١١ / ١ / ١٩٥٩م

سيناريو: نجيب محفوظ وصلاح أبو سيف

ديكور: أنطوان بوليزوس

موسيقى: فؤاد الظاهري

إنتاج: رمسيس نجيب

تمثيل: لبنى عبد العزيز – شكري سرحان – حسين رياض – حسن يوسف – زوزو نبيل – محمد عبد القدوس – فيكتوريا حبيقة.

فتاة تعيش مع عمتها وزوجها تضيق بقيود الأسرة التقليدية. ترفض الزواج من مهندس يتقدم إليها لأن أفكاره لا تعجبها. تدرس في الجامعة الأمريكية. وعندما تعمل في شركة تشعر بقيود الوظيفة. تريد أن تتحرر من كل القيود. لكن جارها القديم الذي تتعرف عليه يقنعها بعدم وجود حرية مطلقة وأن الحرية الحقيقية في الإيمان بمبدأ. وتعمل معه في النشاط الوطني السري ويقبض عليهما وفي السجن يقرران الزواج.

(١٩) بين السماء والأرض

سنة الإنتاج: ١٩٥٩م

سيناريو: نجيب محفوظ وصلاح أبو سيف

موسيقى: فؤاد الظاهري

مونتاج: إميل بحري

تاريخ العرض: ٩ / ١١ / ١٩٥٩م

حوار: سيد بدير
أنطوان بوليزوس

ديكور: حلمي عزب

إنتاج: دينار فيلم

تمثيل: هند رستم – عبد السلام النابلسي – عبد المنعم إبراهيم – محمود المليجي – عبد المنعم مدبولي – نعيمة وصفي – سعيد أبو بكر.

يتوقف مصعد العمارة بين الأدوار وداخله ١٤ شخصية متنوعة: نجمة سينمائية، ونشال، ولص خزائن، وزوجة مع عشيقها، وحامل مع زوجها، وعجوز في طريقه إلى عرس جديد، ومجنون هارب، وفتاة تريد أن تلحق بحبيبها على السطح قبل أن ينتحر، وخادم، وشخصية متحذلقة، وشخص مغرم بالاحتكاك بالنساء، وعامل المصعد. وتتفجر المفارقات: فتلد الحامل، وتساعدها النجمة التي تتخلى عن مظهريتها، ويموت العجوز، وتندم العشيقة، ويتوب النشال ويعيد المسروقات إلى أصحابها ... وهكذا إلى أن يتم الإنقاذ على يد رجال المطافي ويقبض على لص الخزائن ويلف المجنون في قميصه، ولكن ما إن يندفع النشال في الطريق حتى ينشل محفظة أول من يصطدم به.

(٢٠) لوعة الحب

سنة الإنتاج: ١٩٥٩م

قصة: جليل البنداري

حوار: سيد بدير

مونتاج: إميل بحري

إنتاج: محمد عفيفي

تاريخ العرض: ٢٤ / ٣ / ١٩٦٠م

سيناريو: جليل البنداري وصلاح أبو سيف

موسيقى: فؤاد الظاهري

تصوير: وديد سري

تمثيل: شادية – عمر الشريف – أحمد مظهر – سعيد خليل.

سائق قطار يعامل زوجته بقسوة ظنًّا منه أن هذه القسوة من سمات الرجولة. يسافر إلى مأمورية تستغرق مدة طويلة. يوصي مساعده بتوصيل راتبه إلى البيت. تنجذب الزوجة إلى رقة المساعد الذي يواصل تقديم خدماته. يقرران الزواج بعد طلب الطلاق من زوجها. لكن مع عودة الزوج تكتشف أنها حامل فتتراجع عن قرارها، كما يكتشف الزوج خطأ معاملته الخشنة معها فيعدل من معاملته لها، أما المساعد فيطلب نقله إلى بلدة أخرى.

(٢١) البنات والصيف

سنة الإنتاج: ١٩٥٩م

قصة: إحسان عبد القدوس

حوار: إحسان عبد القدوس

تصوير: وحيد فريد

مونتاج: حسين أحمد

زمن الشريط: ١٦٠ دقيقة

تاريخ العرض: ٢٨ / ٣ / ١٩٦٠م

سيناريو: عبد القادر التلمساني

ديكور: أنطوان بوليزوس

موسيقى: علي إسماعيل

إنتاج: أفلام العالم العربي

تمثيل: سميرة أحمد – حسين رياض – فردوس محمد – محمد علوان – وداد حمدي – حسن حامد – محمد الديب.

خادمة شابة تعمل في أسرة رجل كهل يشتهيها لكنه لا يستطيع الاقتراب منها فيصب عضبه عليها، بينما يحرضها حارس الشاطئ الذي تحبه على سرقة مخدومها، لكنها ترفض كما ترفض تحريض صديقتها لها بالانحراف للحصول على المال. وعندما يدعي الكهل عليها بسرقة ساعته يتقدم المكوجي لضمانها ويتراجع الكهل عن اتهامه وتقبل الزواج من المكوجي الذي تكتشف إخلاصه لها.

(٢٢) بداية ونهاية

سنة الإنتاج: ١٩٦٠م

قصة: نجيب محفوظ

حوار: كامل عبد السلام وأحمد شكري

ديكور: حلمي عزب

إنتاج: دينار فيلم

تاريخ العرض: ٣١ / ٣ / ١٩٦٠م

سيناريو: صلاح عز الدين وصلاح أبو سيف

موسيقى: فؤاد الظاهري

مونتاج: إميل بحري

تمثيل: فريد شوقي – عمر الشريف – سناء جميل – أمينة رزق – كمال حسين – صلاح منصور – حامد مرسي – آمال فريد.

معاناة أم وأبنائها بعد موت رب البيت. تعمل الابنة بالخياطة للإعانة على العيش. وتستسلم لابن البقال ثم تحترف الدعارة. ويحترف الابن الأكبر التجارة في المخدرات. ويتوقف الابن الأوسط عن استكمال دراسته ويعمل بالتوجيهية. أما الابن الأصغر الطموح فيصعد على أكتاف إخوته ويتخرج من الكلية الحربية ويتخلى عن ابنة الجيران التي أحبها ليتعلق بزوجة من الأسر العالية. لكنه يُستدعى إلى قسم البوليس ليتسلم أخته التي قُبض عليها في بيت للدعارة. يتسلمها. يدفعها إلى الانتحار في النيل ثم ينتحر وراءها.

(٢٣) لا تطفئ الشمس

سنة الإنتاج: ١٩٦١م

قصة: إحسان عبد القدوس

حوار: إحسان عبد القدوس

تصوير: عبد الحليم نصر

مونتاج: حسين أحمد وعبد العزيز فكري

زمن الشريط: ١٥٠ دقيقة

تاريخ العرض: ٢٥ / ١٢ / ١٩٦١م

سناريو: لوسيان لامبرت وحلمي حليم

ديكور: ماهر عبد النور

موسيقى: علي إسماعيل

إنتاج: أفلام عمر الشريف وأحمد رمزي

تمثيل: تمثيل: فاتن حمامة – شكري سرحان – نادية لطفي – عماد حمدي – عقيلة راتب – ليلى طاهر – أحمد رمزي – شيرين – سميحة أيوب – عادل المهيلمي – ليل صادق – عمر ذو الفقار – محمد علوان.

ينفرط عقد الأسرة بعد موت الأب حيث يبحث كل من الأبناء والبنات عن طريقه ويؤدي تزمت الابن الأكبر الذي يقوم بدور الأب إلى اندفاع أخيه الأصغر غاضبًا بموتسيكله في الطريق فيلقى حتفه. وكان يمثل الرغبة في الحرية والانطلاق. يعمل مع ميكانيكي مرة ... ويبيع الجرائد مرة أخرى ... ولا يهتم بالتقاليد المظهرية للطبقة المتوسطة. ولكل بنت من الثلاثة قصة حب محبطة. الكبرى تحب رجلًا متزوجًا، والثانية تحب زميلها في الجامعة الذي يتحرج من الزواج بها لفقره، والثالثة لا تجد من يرغبها غير مدرسها القصير النظر، الذي لا يرى رغم نظارته السميكة جدًّا. غير أن الجميع يرتفعون على مشاكلهم الفردية ويشعرون بوحدتهم عندما يجمعهم مع الأخ الأكبر الشعور الوطني وقد ترك وظيفته الصغيرة وانضم إلى حركة الفدائيين.

(٢٤) لا وقت للحب

سنة الإنتاج: ١٩٦٢م

قصة: يوسف إدريس

حوار: يوسف إدريس

تصوير: عبد الحليم نصر

مونتاج: كمال أبو العلا

زمن الشريط: ١٢٥ دقيقة

تاريخ العرض: ١٩٦٣م

سيناريو: لوسيان لامبرت وحلمي حليم

ديكور: حلمي عزب

موسيقى: فؤاد الظاهري

إنتاج: دينار فيلم

تمثيل: فاتن حمامة – رشدي أباظة – صلاح جاهين – عبد الله غيث – إبراهيم قدري – عصمت محمود – أحمد توفيق – كامل أنور – بدر نوفل.

فوزية تقود تلامذتها في رحلة إلى الهرم. تتعرف على حمزة الذي يقوم بتدريب مجموعة من الفدائيين. تميل إليه وتدعي أنها تعمل في المقاومة الشعبية. يطارده البوليس ويختبئ عند صديقه. يستعين بها في الاتصال بزملائه. وعندما ينقل نشاطه إلى الإسماعيلية لمهاجمة معسكرات الإنجليز تنتقل معه. وعندما يحاصرون الحي الذي يسكنه وكان خارجه في مهمة فدائية تقوم مع الأطفال وأهل الحي بإنشاد أغنية على لحن شعبي تحذره من الاقتراب. ويفهم حمزة التحذير وهو يقبل على الحي فيفر هاربًا.

(٢٥) رسالة من امرأة مجهولة

سنة الإنتاج: ١٩٦٢م

قصة: استيفان زفايج

حوار: سيد بدير

تصوير: علي حسن

مونتاج: ولاء صلاح الدين

زمن الشريط: ١٢٠ دقيقة

تاريخ العرض: ٢٢ / ١٠ / ١٩٦٣م

سيناريو: فتحي زكي وخيرية خيري

ديكور: أنطوان بوليزوس

موسيقى: فريد الأطرش

إنتاج: رمسيس نجيب

تمثيل: فريد الأطرش – لبنى عبد العزيز – ماري منيب – عبد المنعم إبراهيم – أمينة رزق – عبد الغني النجدي – نوال أبو الفتوح.

رغم حبها الشديد للفنان الكبير الذي دفعها للتورط معه وهو مخمور وتحمل منه، إلا أنها تظل محتفظة بالابتعاد عنه حرصًا على مشاعره، إلى أن يصاب ابنها في حادث فترسل في طلبه وتحكي له عن تاريخ مشاعرها نحوه، ويسرع لإنقاذ ابنه بدمه، ويلتئم شمل الحبيبين.

(٢٦) القاهرة ٣٠

سنة الإنتاج: ١٩٦٦م

قصة: نجيب محفوظ

حوار: لطفي الخولي

ديكور: ماهر عبد النور

تصوير: وحيد فريد

مونتاج: سعيد الشيخ

تاريخ العرض: ٣ / ١٠ / ١٩٦٦م

سيناريو: علي الزرقاني – وفية خيري – صلاح أبو سيف

موسيقى: فؤاد الظاهري

تصوير: وحيد فريد

تمثيل: سعاد حسني – أحمد مظهر – حمدي أحمد – عبد العزيز مكيوي – يوسف وهبي – بهيجة حافظ – عقيلة راتب – أحمد توفيق – شفيق نور الدين – توفيق الدقن – عبد المنعم إبراهيم – سهير المرشدي.

ثلاثة من الطلبة الأصدقاء يتخرجون من الجامعة في الثلاثينيات يتجه أحدهم (أحمد بدير) للعمل بالصحافة ويشتغل الثاني (علي طه) بالعمل السياسي، يناهض الحكومة ويدعو للاشتراكية فيتعرض لاضطهادها. أما الثالث (محجوب) فهو انتهازي يدفعه الفقر لقبول وظيفة مقابل الزواج من عشيقة وكيل الوزارة الذي يصبح وزيرًا فيما بعد. لكن أمر محجوب يفتضح عندما تهاجم زوجة الوزير بيته وتضبط زوجها في غرفة النوم مع

زوجة محجوب. ومع ذلك فهو يرى أن المستقبل له لأنهم «يعيشون في مجتمع وسخ واللي يكسب هو الأوسخ». ولكن الفيلم ينتهي بنجاح علي طه في توزيع منشوراته على الجموع الخارجة من الصلاة ويختفي بينهم ويفشل البوليس في اغتياله.

(٢٧) الزوجة الثانية

سنة الإنتاج: ١٩٦٧م

قصة: أحمد رشدي صالح

حوار: مصطفى سالم

تصوير: عبد الحليم نصر

مونتاج: سعيد الشيخ

زمن الشريط: ١٠٥ دقيقة

تاريخ العرض: ١٦ / ١٠ / ١٩٦٧م

سيناريو: مصطفى سامي وسعد الدين وهبة وصلاح أبو سيف

ديكور: حلمي عزب

موسيقى: فؤاد الظاهري

إنتاج: شركة القاهرة للسينما

تمثيل: سعاد حسني – شكري سرحان – سناء جميل – صلاح منصور – سهير المرشدي – محمد نوح – عبد المنعم إبراهيم.

يطمع العمدة في الزواج من الشابة الجميلة لينجب منها ولدًا رغم أنها متزوجة. يجبر زوجها الفقير على طلاقها ويتزوجها. لكنها تمتنع عليه وتعاشر زوجها سرًّا حتى تحمل منه فتصيب الصدمة العمدة بالمرض، وعندما تلد يموت العمدة كمدًا. وترث بابنها أملاكه التي تعيد ما اغتصبه العمدة منها إلى أصحابه.

(٢٨) القضية ٦٨

سنة الإنتاج: ١٩٦٨م

عن مسرحية: لطفي الخولي

موسيقى: فؤاد الظاهري

تصوير: عبد الحليم نصر

إنتاج: المؤسسة العامة للسينما

تاريخ العرض: ٣٠ / ٩ / ١٩٦٨م

سيناريو: وفية خيري وعلي عيسى وصلاح أبو سيف

مونتاج: حسين عفيفي

ديكور: حلمي عزب

تمثيل: حسن يوسف – ميرفت أمين – صلاح منصور – محمود ياسين – حسن مصطفى – إبراهيم سعفان.

نتيجة لبناء دور جديد فوق البيت ليكون مقر لجنة الاتحاد الاشتراكي يصاب البيت بشرخ. المخلصون من شباب أعضاء اللجنة يرون أن البيت في حاجة إلى البناء من جديد بعد هدمه، بينما يرى الانتهازيون مجرد ترميمه، وهم مشغولون بتحقيق مصالحهم من خلال اللجنة. لكن البيت ينهار في النهاية.

(٢٩) ثلاث نساء

سنة الإنتاج: ١٩٦٨م

قصة: إحسان عبد القدوس

حوار: مصطفى سامي

تصوير: علي حسن

كلمات الأغاني: صلاح جاهين

مونتاج: حسين عفيفي

تاريخ العرض: ٢٩ / ١ / ١٩٦٩م

سيناريو: مصطفى سامي وصلاح أبو سيف

ديكور: حلمي عزب

موسيقى: فؤاد الظاهري

تلحين: سيد مكاوي

إنتاج: الشركة العربية للسينما «رمسيس نجيب»

تمثيل: هدى سلطان – شكري سرحان – محمد رضا – توفيق الدقن – ملك الجمل – الضيف أحمد.

قصة من ثلاث قصص يشملها الفيلم. تدور حول سيدة تلجأ إلى الشعوذة والسحر للإيقاع بجارها الذي تريده لنفسها رغم أنه متزوج. وتظن عندما يلجأ إلى زيارتها أنه قد وقع بفعل السحر الذي تمارسه. لكنها تفاجأ بأنه جاءها يطلب سلفة تعينه على علاج زوجته المريضة.

(٣٠) شيء من العذاب

سنة الإنتاج: ١٩٦٩م

قصة: أحمد رجب

حوار: أحمد رجب

تصوير: إبراهيم شامات

مونتاج: حسين عفيفي

توزيع: المؤسسة العامة للسينما

تاريخ العرض: ٢٥ / ٩ / ١٩٦٩م

سيناريو: أحمد رجب – صلاح أبو سيف

ديكور: حلمي عزب

موسيقى: فؤاد الظاهري

إنتاج: الشركة العربية للسينما «رمسيس نجيب»

زمن الشريط: ١٣٩ دقيقة

تمثيل: سعاد حسني – يحيى شاهين – حسن يوسف – عبد المنعم مدبولي.

تقتل زوج أمها عندما يحاول اغتصابها وتهرب إلى شاليه الفنان التشكيلي الكبير وتعيش معه فيقع في حبها. كما يقع في حبها تلميذه. يعرف الفنان حقيقتها. يوفر لها محاميًا كبيرًا وتحكم المحكمة ببراءتها. ويدرك الفنان أن فارق السن يفصل بينهما فيبارك زواجها من تلميذه.

(٣١) فجر الإسلام

سنة الإنتاج: ١٩٧٠م

قصة: عبد الحميد جودة السحار

حوار: عبد الحميد جودة السحار

موسيقى: فؤاد الظاهري

مونتاج: حسين عفيفي

توزيع: المؤسسة العامة للسينما

تاريخ العرض: ١ / ٢ / ١٩٧١م

سيناريو: عبد الحميد جودة السحار وصلاح أبو سيف

ديكور: عبد المنعم شكري

تصوير: عبد العزيز فهمي

إنتاج: الشركة العامة للإنتاج السينمائي

زمن الشريط: ١٣٥ دقيقة

تمثيل: محمود مرسي – سميحة أيوب – نجوى إبراهيم – يحيى شاهين – عبد الرحمن علي.

تحث سلمى ابنها هاشم للأخذ بثأر خاله من الفضل الذي تتهمه – خطأً – بقتله، ويلحق هاشم بالفضل في مكة حيث يؤمن كلٌّ منهما بالإسلام. ويعودان لدعوة القبيلة إلى الدين الجديد. لكن الكفار يقاومون الإسلام ويضطهدون المسلمين، غير أن الإسلام ينتصر في النهاية.

(٣٢) حمام الملاطيلي

سنة الإنتاج: ١٩٧٢م

قصة: إسماعيل ولي الدين

حوار: محسن زايد

تصوير: إبراهيم شامات

مونتاج: محيي عبد الجواد

توزيع: أفلام إيهاب الليثي

تاريخ العرض: ٢ / ٧ / ١٩٧٣م

سيناريو: محسن زايد وصلاح أبو سيف

تصوير: عبد المنعم بهنسي

إنتاج: صلاح أبو سيف

موسيقى: جمال سلامة

تمثيل: شمس البارودي – محمد العربي – يوسف شعبان – نعمت مختار – فايز حلاوة.

شاب من أبناء المهجرين من مدن القناة عقب عدوان ١٩٦٧م، يأتي إلى القاهرة بخطاب توصية يبحث عن وظيفة. ويجد في الحمام مكانًا رخيصًا للمبيت. يفشل في الحصول على الوظيفة، لكنه خلال إقامته يتعرف على بائعة هوى هاربة من الصعيد، وتغريه زوجة صاحب الحمام بمعاشرتها، كما يغريه أحد الشواذ جنسيًّا ممن يترددون على الحمام. ويضيق الشاب بمظاهر الفساد المحيطة فيقرر العودة إلى مدينته الأصلية وهي الإسماعيلية التي هجَّروه وأهله منها، حيث لا حل إلا بطرد المستعمر واسترداد الأرض. وهو ما يردده الدرويش الذي يتكرر ظهوره في الفيلم وهو يصيح «اصحي يا مصر» ويحكي عن بطولات المصريين التاريخية ضد المعتدين.

(٣٣) الكداب

سنة الإنتاج: ١٩٧٥م

قصة وسيناريو: صالح مرسي

مونتاج: رشيدة عبد السلام

ديكور: ماهر عبد النور

تاريخ العرض: ١٩٧٥م

تصوير: عبده نصر

موسيقى: جمال سلامة

إنتاج: آمون فيلم

تمثيل: محمود ياسين – ميرفت أمين – مديحة كامل – جميل راتب – سمير غانم – شويكار – حمدي أحمد – مدحت مرسي – سعيد عبد الغني – إبراهيم عبد الرازق.

صحفي ينشر تحقيقًا عن تلاعب بأحد مصانع القطاع العام مستعينًا بأقوال اثنين من العمال. لكن العاملان ينكران أقوالهما تحت ضغط رئيس الإدارة. يستقيل الصحفي من جريدته ويتنكر في زي قهوجي ويعمل في مقهى قريب من مجرى الأحداث حتى يكشف عن الحقيقة.

(٣٤) سنة أولى حب

سنة الإنتاج: ١٩٧٦م

قصة: مصطفى أمين

تصوير: رمسيس مرزوق

موسيقى: هاني مهنى

إنتاج: حلمي رفلة

تاريخ العرض: ١٨ / ١٠ / ١٩٧٦م

سيناريو: أحمد صالح

ديكور: ماهر عبد النور

إدارة الإنتاج: حلمي رفلة

بالاشتراك مع: كمال الشيخ – عاطف سالم – نيازي مصطفى – حلمي رفلة.

تمثيل: نجلاء فتحي – محمود ياسين – بوسي – جميل راتب – عمر الحريري – شويكار – مريم فخر الدين.

يُتهم أحد العمال باغتيال وزير الحربية ويعذبونه حتى الجنون. يقرر ابنه الانتقام من وزير الداخلية باغتياله. يفشل في مهمته وتساعده في الهروب شابة محجبة، يتضح فيما بعد أنها زوجة وزير الداخلية التي تضيق به، وتقدم مساعدتها للشاب الذي يعمل صحفيًّا بجريدة الحزب، ويعمل على كشف المؤامرات التي يدبرها وزير الداخلية للحزب. لكن قوى الشر تلاحقه وتتهمه بالتآمر على الحزب فيُفصل من الجريدة وتضيق به الحياة فيقدِم على الانتحار.

(٣٥) وسقطت في بحر العسل

سنة الإنتاج: ١٩٧٦م

قصة: إحسان عبد القدوس

تصوير: رمسيس مرزوق

مونتاج: رشيدة عبد السلام

موسيقى: عمر خورشيد

تاريخ العرض: ١٧ / ١٠ / ١٩٧٧م

سيناريو وحوار: صلاح أبو سيف ووفية خيري

ديكور: عبد المنعم شكري

إنتاج: نبيلة عبيد

تمثيل: نبيلة عبيد – محمود ياسين – تحية كاريوكا – سمير غانم – نادية لطفي – عمر الحريري.

رغم أنه يبادلها الحب ويتفق معها على الزواج إلا أنه يرتبط بأخرى لا يخفي علاقته بها ولا يرغب في التخلي عنها رغم أنها تكبره؛ لأنه يدين لها بفضل رعايتها له حتى أصبح مهندسًا، ولكن علاقة الحب الطبيعية تفرض نفسها في النهاية ويقطع علاقته بالسيدة الأخرى.

(٣٦) السقا مات

سنة الإنتاج: ١٩٧٧م

قصة: يوسف السباعي

موسيقى: فؤاد الظاهري

مونتاج: رشيدة عبد السلام

إنتاج: يوسف شاهين (مصر)، ساتبيك (تونس)

تاريخ العرض: ٢٠ / ١١ / ١٩٧٨م

سناريو وحوار: محسن زايد

تصوير: محمود سابو

ديكور: مختار عبد الجواد

تمثيل: فريد شوقي – عزت العلايلي – أمينة رزق – شويكار – ناهد جبر – بلقيس.

علاقة صداقة تنشأ بين سقا يزهد الحياة بعد موت زوجته «ومطيباتي» يحترف السير في الجنازات ويُقبل بنهم على الحياة. يدعو المطيباتي صديقه السقا للزواج والإقبال على الحياة. ويموت المطيباتي وهو يعد نفسه بالمنشطات لقضاء ليلة مع إحدى العاهرات. يعود السقا إلى زهده وتأملاته الميتافيزيقية.

(٣٧) المجرم

سنة الإنتاج: ١٩٧٨م

قصة: إميل زولا

سيناريو: نجيب محفوظ وصلاح أبو سيف

مونتاج: رشيدة عبد السلام

إنتاج: أفلام الوفاء (حجاج وشركاه)

تاريخ العرض: ٣ / ٩ / ١٩٧٨م

اقتباس: وفيقة أبو جبل

حوار: سيد بدير

تصوير: محمود نصر

تمثيل: شمس البارودي – حسن يوسف – محمد عوض – أمينة رزق – حمدي أحمد.

انظر نفس ملخص فكرة فيلم لك يوم يا ظالم.

(٣٨) القادسية

سنة الإنتاج: ١٩٨١م

قصة: علي أحمد باكثير

تصوير: عبد اللطيف صالح

مونتاج: إميل بحري

ديكور: مختار عبد الجواد

إنتاج: مؤسسة السينما العراقية

تاريخ العرض: ١٩٨٢م

سيناريو وحوار: محفوظ عبد الرحمن وصلاح أبو سيف

الصوت: فيصل العباسي

موسيقى: وليد غنيمة

أزياء: أنسي أبو سيف

تمثيل: عزت العلايلي – سعاد حسني – ليلى طاهر – محمد حسن الجندي – محمد منصور – شذى سالم – هالة شوكت – عمر خلفة – طعمة التميمي – كنعان وصفي – قاسم محمد.

عن معركة القادسية التي انتصر فيها المسلمون بقيادة سعد بن أبي وقاص على الفرس عام ١٥هـ. وقد تولى سعد بن أبي وقاص القيادة بعد موت المثنى. يرفض أن يعبر النهر إلى الفرس مما يثير الشكوك حول مقدرته التي لا تلبث أن تظهر في قيادته للمعركة عندما يستنفد صبر الفرس ويعبرون النهر إليه، ويفاجئون المسلمون بأفيالهم،

لكن المسلمين ينتصرون عليهم بفضل توجيهات قائدهم الحكيم ورغم مرضه المفاجئ أثناء المعركة.

(٣٩) البداية

سنة الإنتاج: ١٩٨٦م

فكرة: صلاح أبو سيف

حوار: لينين الرملي

تصوير: محسن أحمد

مونتاج: حسين عفيفي

زمن الشريط: ١٢٣ دقيقة

تاريخ العرض: ١٥/٨/١٩٨٦م

سيناريو: صلاح أبو سيف ولينين الرملي

ديكور: محمود محسن

موسيقى: عمار الشريعي

إنتاج: العالمية للتلفزيون والسينما (حسن القلا)

تمثيل: أحمد زكي – يسرا – جميل راتب – صفية العمري – حمدي أحمد – سعاد نصر – صبري عبد المنعم – نجاة علي – مدحت مرسي – حسين الحكيم – سمير وحيد – الطفل وسام حمدي.

يعثر الناجون من سقوط الطائرة على واحة مهجورة وسط صحراء مجهولة. يدبرون حياتهم بها إلى أن يتم إنقاذهم. ينجح نبيه بيه في السيطرة على المجموعة بمساعدة الفلاح والعامل الرياضي ويسخرهم للعمل في الواحة لصالحه. يناهضه الفنان المثقف الذي يكشف عن ديكتاتوريته ويطالب بالديمقراطية والاشتراكية. لكن نبيه بيه ينجح في تضليل المجموعة إلى أن ينكشف أمره بمحاولته الاعتداء على المضيفة. ويثورون ضده. وعندما تأتي طائرة الإنقاذ يرحلون بدونه تاركين له الواحة التي أراد أن يمتلكها وحده.

(٤٠) المواطن مصري

سنة الإنتاج: ١٩٩١م

قصة: يوسف قعيد (الحرب في بر مصر)

مونتاج: رحمة منتصر

موسيقى: ياسر عبد الرحمن

تاريخ العرض: ٢٣ / ١٢ / ١٩٩١م

سيناريو وحوار: محسن زايد

تصوير: طارق التلمساني

إنتاج: حسين القلا (العالمية)

تمثيل: عمر الشريف – عزت العلايلي – صفية العمري – عبد الله محمود – حسن حسني – إنعام سالوسة – حنان شوقي – المنتصر بالله – أشرف عبد الباقي – خالد النبوي.

يحصل العمدة على حكم باسترداد أرضه في عهد السادات، التي وزعها الإصلاح الزراعي على الفلاحين في عهد عبد الناصر. يساوم العمدة أحد الفلاحين على أن يسمح له بتأجير الأرض بدلًا من نزعها منه مقابل إرسال ابنه إلى التجنيد بدلًا من ابن العمدة. ويستشهد ابن الفلاح في حرب ٧٣ وتعود جثته إلى القرية لكن الفلاح لا يستطيع أن يعلن الحقيقة خوفًا من العمدة واستسلامًا لضغوطه.

(٤١) السيد كاف

سنة الإنتاج: ١٩٥٣م

قصة: صلاح أبو سيف

حوار: لينين الرملي

مونتاج: حسين عفيفي

ديكور: إبراهيم سيد أحمد

تاريخ العرض: ١٩٩٤م

سيناريو: لينين الرملي وصلاح أبو سيف

تصوير: وحيد فريد

موسيقى وألحان: علي سعد

إنتاج: اتحاد الإذاعة والتليفزيون

تمثيل: سناء جميل – عبد المنعم مدبولي – أنوشكا – أشرف سيف – عادل أمين.

السيد كاف هو الكلب سنسن الذي تحمل الفيلَّا اسمه ويعيش مع صاحبتها في الطابق العلوي وتمنحه كل الإمكانيات للسيطرة على الجميع الذين يعيشون في الطابق الأوسط (الطبقة المتوسطة) أو في البدروم (الطبقة العاملة). ولكن هل يقبلون العيش تحت رحمة كلب لأنه صاحب رأس المال؟

هنـــداوي