وجوه عمر الشريف

محمود قاسم

وجوه عمر الشريف

تأليف
محمود قاسم

هنـــداوي

وجوه عمر الشريف

محمود قاسم

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

يورك هاوس، شييت ستريت، ونسدور، 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: ٤ ٣٣١٥ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر هذا الكتاب عام ٢٠١٥.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٣.

جميع حقوق النشر الخاصة بتصميم هذا الكتاب وتصميم الغلاف محفوظة لمؤسسة هنداوي.
جميع حقوق النشر الخاصة بنص العمل الأصلي محفوظة للسيد الأستاذ محمود قاسم.

المحتويات

المقدمة	٧
القسم الأول: وجوه عمر الشريف المصرية	١١
عاطف سالم	١٥
كمال الشيخ	٣١
صلاح أبو سيف	٤٧
يوسف شاهين	٦٧
هاني لاشين	٧٩
حلمي حليم	٩١
السيد بدير	٩٣
نيازي مصطفى	٩٧
فطين عبد الوهاب	١٠١
عز الدين ذو الفقار	١٠٥
هنري بركات	١١١
رمسيس نجيب	١١٥
طارق التلمساني	١١٩
رامي إمام	١٢٣
أحمد ماهر	١٢٩
القسم الثاني: وجوه عالمية	١٣٥
دافيد لين	١٤٥

القسم الثالث: عمر الشريف يحكي عن نفسه ٢١١
عمر الشريف يحكي عن نفسه ٢١٣
قوائم أفلام عمر الشريف ٢٥٧
جوائز وتكريمات ٢٨٣

المقدمة

من منا لا يُحب عمر الشريف؟ ... بكلِّ ما به من خليطٍ إنساني، متناسقٍ أحيانًا، متناقضٍ أحيانًا، امتد به العمر حتى قدَّم كل ما يرغبه، صار نموذجًا للعديد من الأجيال التي تلاحقَت طَوالَ أكثرَ من ستين عامًا، ربطَنا به بقصص حب بين الواقع والأفلام، وتصرَّف كأنه رجل الشرق الوسيم الذي تحوطه النساء، والثروات، والشهرة، والكاميرات، وموائد اللعب، وتغيَّر شكله مع الزمن، فبدا كأنه الوجه الذي ينسلخ من الآخر، بسهولة، لكنه لن يعود إليه أبدًا.

إذ رأيتَه، مثلما حدث معي، لا تملك إلا أن تُثبِّت عينَيك عليه، هل هذا هو عمر الشريف الذي أحبَّتْه كل هؤلاء النساء على الشاشة، وفي الواقع، وتتساءل أين مكانة هذا الرجل الواقف أمامك، من كل عشرات الوجوه التي عرفناها عنه على الشاشات وفي الواقع.

ما أمتَع أن يكتب المرء عن مثل هذه الشخصية! ليست الكتابة المقصودة هنا التوغُّل في حياته؛ فهذه في أغلب الأحيان كتاباتٌ خفيفة، ولا تعبِّر عن مدى إعجابنا بالرجل، الرجل بالنسبة لنا هو الوجوه أو الشخصيات، التي رأيناه عليها؛ فهو ممثل؛ أي يجب أن تتنوَّع وجوهه، وهذه الأقنعة الحية هي التي نُشاهِدها مندوبةً عنه على الشاشات.

ولذا، فإننا نقدِّم كتابًا عن هذه الوجوه التي نعرف الكثير منها، ونحفظها عن ظهر قلب، راجع نفسك مثلًا، كم رأيته في وجه «الخرونج» حسين في فيلم «إشاعة حب» وحاول أن تصل إلى إجابة: لماذا أشاهده من جديد؟ هذا هو ما يهمنا لدى الممثل، تهمُّنا وجوهه التي مثَّلها بقَدْر ما يهمُّنا وجهه الواقعي في بعض الأحيان، وجه العاشق، الأب، الرومانسي،

وجه الأعزب الوسيم، وجه الأعزب الوسيم، وجه «الكاوبوي» و«الأراجوز» و«الأمير»، وجه المناضل، والخارج عن القانون.

هناك عدة وجوهٍ خاصة بالممثل؛ الأولى يطلُع بها علينا، متنوِّعة، متشعِّبة، تنطق بلغاتٍ متعددة، وتحمل هُويَّات قومياتٍ متباعدة، بين الأوطان والتواريخ، لكنها في النهاية تحمل اسمه، وفي عناوين الأفلام، هناك إشارةٌ أنه موجود هناك، أيًّا كانت مساحة الدور الذي قام به، على مدى مراحلَ من حياته المِهْنية، التي استمرَّت أكثر من ستين عامًا، وستظل حيَّة لقرونٍ عديدة، باعتبار أن السينما هي الأكثر ضمانًا الآن لكسب قدسية الخلود لمن عملوا فيها، خاصة في التمثيل، وربما في الإخراج.

وقد كان عمر الشريف في السينما «ممثلًا»، لم يقم بأي نشاطٍ إضافي في هذا الإطار، لم يقم بالإنتاج، ربما مرةً واحدة في فيلم كان سيقوم ببطولته هو «لا تطفئ الشمس»، كما أنه لم يقترب من الإخراج، أو الكتابة؛ بما يعني أن كل الوجوه التي طلَع بها علينا هي من اختيار الآخرين، ولا أعتقد أنه كان يرفض الدور الذي يقوم ببطولته، مثلما حدث مع تشي جيفارا، وإن كان قد أعطى الحق لنفسه كثيرًا أن ينتقد نفسه على هذا الاختيار، وهكذا سنراه ينتقل بين البطولات والأدوار الصغيرة، ونراه يقوم بالتمثيل بأربع لغاتٍ على الأقل؛ هي العربية والإنجليزية والإيطالية والفرنسية، ويُقال إن من بينها أيضًا الإسبانية.

حول هذا الرجل، صاحب كل هذه الوجوه نقدِّم هذا الكتاب؛ ولذا فإننا جعَلْنا الحديث عن الوجوه السينمائية أسبق من الحديث عن وجهه هو، واخترناه أن يتكلم هو عن نفسه، عن وجهه الخاص. بدأنا بقراءة وجوهه في السينما المصرية، وهو الذي سافر وعاد ولم يُقِم في الخارج مثلما فعل المهاجرون، كما أن لسانه الأعجمي لم يؤثِّر قَط على نَبْرته المصرية، ثم قدَّمنا القسم الثاني عن وجوهه الكثيرة التي قدَّمها في السينما العالمية (الولايات المتحدة وأوروبا)، وبعد أن قدَّمنا مختصرًا بلسانه لسيرته الحياتية، تفانَيْنا قَدْر الإمكان في تجميع قوائم أعماله السينمائية ببعضٍ من التفصيل، مع ذكر أعماله التليفزيونية في أماكنَ متفرقةٍ من الأوطان، وعلى كلٍّ فأغلبها لم يكن للممثل نفس البريق؛ حيث إن نضارة الوجه السينمائي وإشراقه كان سببها الأول هو عمله مع مخرجين بأعينهم في مصر والعالم، كانوا من الأفضل دومًا، هذا ما دفعَنا إلى الكتابة عن الممثل من خلال المخرجين الذين عملوا معه، سواء في مصر أو العالم؛ فالأمر لم يتغير كثيرًا.

وأرجو أن يعذرني القارئ أنني لم أتمكَّن من العثور على أفلام تُعَد علاماتٍ بالنسبة له، مثل «الموعد» و«رحلة حب»، ولا أعرف كيف لا تتوفر هذه الأعمال بالوسائل التقليدية حاليًّا. كما أشكر الأستاذ يوسف شريف رزق الله فيما بذلَه من جهد، وقد عملتُ بنصائحه.

محمود قاسم
القاهرة ٢٠١٥م

القسم الأول

وجوه عمر الشريف المصرية

عمر الشريف واحد من القلائل في السينما المصرية الذين وُلدوا نجومًا، وظل يتمتع ببريق هذه النجومية طَوالَ حياته، وقد قام ببطولة أول فيلم شارك في تمثيله أمام النجمة الأهم في السينما المصرية، فاتن حمامة، وسرعان ما تم طلبُه ليعمل في أفلامٍ جيدةٍ مهمة من إخراج أبرز المخرجين في السينما المصرية، وأمام أبرز النجمات، وعن نصوصٍ أدبية، أو سينمائيةٍ مكتوبة جيدًا، وقد عمل بشكل مكثف في هذه السينما مع عاطف سالم (٥ أفلام) وكمال الشيخ (٤ أفلام) وصلاح أبو سيف (٤ أفلام) ويوسف شاهين (٣ أفلام)، وفي مرحلةٍ لاحقةٍ عمل بشكلٍ متقطعٍ في أفلامٍ جديدة، رغم أن الأجيال تغيَّرَت وتعاقبَت، لكنه كان دومًا عمر الشريف، لم يفقد بريقه يومًا، ظل بالغ الحيوية وكان ينتقي الأدوارَ الجيدةَ في أصعب ظروف السينما المصرية.

وفي هذا القسم الأول من الكتاب، سوف نتعرَّف على عمر الشريف من خلال الوجوه المصرية التي قدَّمها على الشاشة، صحيحٌ أنها لم تتنوَّع كثيرًا بما يستحق، لكن بذَل ما بوسعه قَدْر الإمكان، وسوف نحاول إلقاء الضوء على هذه الوجوه من خلال محاولةٍ لقراءة أفلامه؛ فعمر الشريف ليس بالنسبة لنا سوى ممثلٍ عمل كثيرًا وباجتهاد، وما يربطه بنا وبالأجيال التالية هو هذه الحصيلة من الوجوه السينمائية.

ومن المهم أن ننشُر قائمة أفلامه المصرية حسب تاريخ عرضها، باعتبار أننا اخترنا أسلوبًا للكتابة من خلال مخرجين في مصر.

١٩٥٤م: صراع في الوادي – شيطان الصحراء.

١٩٥٥م: أيامنا الحلوة.

١٩٥٦م: صراع في الميناء.

١٩٥٧م: أرض السلام – لا أنام.

١٩٥٨م: شاطئ الأسرار – غلطة حبيبي – سيدة القصر.

١٩٥٩م: موعد مع المجهول – فضيحة في الزمالك – من أجل امرأة – صراع في النيل.

١٩٦٠م: لوعة الحب – حبي الوحيد – نهر الحب – إشاعة حب – بداية ونهاية.

١٩٦١م: في بيتنا رجل – غرام الأسياد.

١٩٦٥م: المماليك.

١٩٨٤م: أيوب.

١٩٨٩م: الأراجوز.

١٩٩١م: المواطن مصري.

١٩٩٣م: ضحك ولعب وجد وحب.

٢٠٠٨م: حسن ومرقص.

٢٠١٢م: المسافر.

عاطف سالم

عاطف سالم هو المخرج الذي قدَّم أكبر عدد من الأفلام في التاريخ الفني لعمر الشريف، والطريف أن الاثنَين قد بدآ العمل في نفس السنة، عام ١٩٥٣م، إلا أن لقاءهما الأول قد تأخَّر إلى ما بعد ذلك خمس سنوات، فقدَّمه في فيلم «شاطئ الأسرار» عام ١٩٥٨م، وفي العام التالي فقط أخرج له ثلاثة أفلام معًا، هي «إحنا التلامذة» و«موعد مع المجهول»، و«صراع في النيل» عام ١٩٥٩م، وهو الذي اختتم الرحلة الأولى للممثل في السينما المصرية بفيلم «المماليك» ١٩٦٥م، وهي الفترة التي كان عمر الشريف قد انطلَق فيها عالميًّا بشكلٍ مكثَّف، فرأيناه في نفس الملامح والوجوه للأدوار التي صارت تُمنَح له عالميًّا.

ترك المخرج بصمةً واضحة في الأدوار التي اختارها لمثله المفضَّل، كما هو واضح، وذلك قياسًا إلى الأدوار التي جسَّدها عمر الشريف في أفلامه مع مخرجين آخرين، ومنهم كمال الشيخ، لكن لعل الأقرب إليه هي الأدوار التي لعبها الممثل في الأفلام الثلاثة الأولى في حياته، مع يوسف شاهين.

هذه الأدوار، كما نرى، تدور أحداثُ أغلبها في خارج الديكورات الضيقة، والبيوت التقليدية، التي يتم تصويرها في الكثير من الأفلام المصرية، خاصةً التي كان يتم إنتاجها في تلك المرحلة من تاريخ البلاد، وهي أماكنُ متنوِّعة، غير متكرِّرة، من ميناء بورسعيد، إلى فوق سطح النهر، ومحاذاته من أعلى الصعيد إلى القاهرة، إلى أحد المصانع بالإسكندرية، وبيوتٍ عادية تم في أحدها جريمةُ إجهاضٍ غير شرعية، ثم الانتقال إلى زمن المماليك من خلال بيوت الحاكم.

وأغلب حكايات هذه الأفلام تدور في أجواءٍ غامضة، بعضها بوليسي، أو مطاردات وصراعات سياسية، ومحاولات متبادلة لتحقيق مكاسب، أو ارتكاب جرائم حيث تحدُث

جرائمُ قتلٍ مختلطة بقصصٍ عائلية، وزواج، وحب، وشباب يبحثون عن هُوية وسط متاعبَ عائلية يعيشون فيها، وقد انتزع الممثل في فيلمَين الزي العصري للشباب، فصار الفتى الصعيدي الذي يتحمل المسئولية لأول مرة، ويبدو منبهرًا بتجاربه الأولى، كما صار الحداد البسيط الذي لا ينشُد سوى الزواج من حبيبته، إلى أن تتغير حياته بسبب هجوم رجال الحاكم المستبد على منزله، وإهانتهم المتعمَّدة لأمه، واختطاف حبيبته، فدخل إلى المعترَك رغمًا عن أنفه، وناهَض الحاكم حتى تمكَّن من إسقاطه.

وبشكلٍ عام، فإن هناك الأجواء البوليسية، والجرائم ماثلة أمامنا، من مقتل شقيق الزوج في «موعد مع المجهول»، واختفاء الزوجة في «شاطئ الأسرار» وزواج الأخت من رجل الشرطة، ثم مجابهة بين أصحاب المركب الذين يتجهون إلى العاصمة لشراء صندلٍ لزوم تحسين الأداء مع عصابات السرقة المنتشرة في الموالد، وعلى شاطئ النهر في «صراع النيل»، وهناك الشباب الذين يتورَّطون في جريمة قتل، فيُضطَرُّون للسرقة والقتل من أجل تدبير المال لإجهاض الفتاة التي أخطأَت مع أحدهم، فتبدأ وتنتهي أحداث فيلم «إحنا التلامذة» في المحكمة حيث يصدر الحكم عليهم وشركائهم. أما فيلم «المماليك» فيدور حول مجابهةٍ بين السلطة الغاشمة والثوَّار الذين يواجهون الحاكم وإسقاطه.

وفي هذه الأفلام قام عمر الشريف بدور البطل الفرد، غالبًا، محبَطًا أحيانًا، ومُنهزِمًا أحيانًا، وعاشقًا في أغلب الوقت. وهو الشخص الرئيسي في كل فيلم عدا «إحنا التلامذة»؛ حيث بدا وجهه معبِّرًا، مطلوبًا من النساء، طيبًا وساذجًا، أو مدفوعًا إلى الجريمة، رغمًا عن إرادته، يمارسها دون قصد. هو في أغلب الأحيان ميسورٌ قادر، مثلما في «موعد مع المجهول»، يمتلك المصنع، أو المركب الذي سيتم بيعُه لشراء صندل. وهو في «إحنا التلامذة» طالب الثانوي الذي يعاني من تعسُّف أبيه الذي يتعامل معه بقسوةٍ ملحوظة، يعنِّفه دائمًا، ثم يُعاقِبه بشدة، ويطردُه من المنزل، حين تأتي للأب شكوى مباشرة أن الفتى يتدخَّل في شئون الجيران، وأنه ينغِّص عليهم حياتهم.

وأبرزُ ما في هذه الأفلام أن عاطف سالم لم يرجع إلى نصوصٍ أدبية، لا مصرية، ولا إلى أفلامٍ عالمية، بل اعتمد على كُتاب سيناريو متباييني الأهمية؛ فيوسف عيسى هو الذي كتب السيناريو والحوار لـ «شاطئ الأسرار» ١٩٥٨م، و«موعد مع المجهول». وقد أُخذَت أحداث فيلم «إحنا التلامذة» عن أحداثٍ حقيقية جرت في منطقة العطارين بالإسكندرية عام ١٩٥٣م، وكان من بين مرتكبي الحادث شابٌّ صار مشهورًا فيما بعدُ. وقد كتب توفيق

صالح مع كامل يوسف فكرة الفيلم التي كتب لها نجيب محفوظ السيناريو، وكتب الحوار محمد أبو يوسف، بينما كتب علي الزرقاني فيلم «صراع في النيل» كاملًا، دون أي شريك معه. أما فيلم المماليك، فهو أقرب في حكايته إلى «لاشين». وقد كتب القصة نيروز عبد الملك، وكتب السيناريو عبد الحي أديب، وكتب الحوار محمد مصطفى سامي. كما أن المخرج في هذه الأفلام تعامل مع نجماتٍ شهيرات عدا فاتن حمامة، ومنهن ماجدة وسامية جمال وتحية كاريوكا.

يمكن أن نقرأ هذه الأفلام معًا، باعتبارها تعاونًا بين المخرج والممثل، ولا يمكن أن نقول إن هناك خيطًا يربط بينها، إلا من خلال السمات التي ذكرناها؛ ففيلم «شاطئ الأسرار» تدور أحداثه في بورسعيد، في فتراتٍ بدأَت أنظار المصريين تتجه إلى تلك المنطقة، عقب العدوان الثلاثي، وكان على السينما أن تنظر بكل اهتمامٍ إلى أن الناس في المدينة يعيشون مثل بقية المدن، خاصة الساحلية؛ فهناك قصصُ مؤامرات، وغموض، وقصص حب، وفتاة وحيدة تذهب إلى بورسعيد للبحث عن أخيها الذي تأخَّرت أخباره.

ينتمي فيلما «شاطئ الأسرار» و«موعد مع المجهول» إلى نوعٍ من الروايات البوليسية المعروفة باسم THRILLER وفيها تتابع الأحداث الغامضة كي تكشف عن نفسها، وعن فاعليها، وسط جرائمِ قتلٍ لها دوافعها، وهناك رجالُ شرطة وتحقيقات، وقصصُ حب، وتنتهي الأحداث بالمواجهة الشرسة بين طرفَين؛ الأول تمثله العدالة ورجالها، والثاني خارجون عن القانون يعيشون وسط الناس، يتصرَّفون بما لا يوحي أنهم عناصرُ أساسيةٌ في عصاباتٍ إجرامية. وقد حدث ذلك بكل وضوح في الفيلمَين منذ اللحظة الأولى. ويتضح ذلك في اللقطات الأولى في فيلم «شاطئ الأسرار»؛ هناك رجلٌ يتحسَّس مسدسه فوق مركبٍ عند شاطئ بورسعيد، هناك رجلان فوق المركب، شخصٌ يطلق النار غدرًا على زميله، كاميرا، الحارس، يهرول خوفًا، طلقات رصاص، عملاق يعترض الحارس، ويهدِّده، دون أي كلمات.

ثم: مفتاح يفتح بابًا، ممدوح الذي أطلَق النار على زميله يدخل منزل القتيل متحسِّسًا، صورة القتيل، إنه بيته، يتأمل ممدوح الصورة، ثم يقوم بالتفتيش، ثم: الأخت علية في مقصورة القطار المتجه إلى بورسعيد، يجلس أمامها التقيُّ الورع منصور أفندي تاجر الأسماك الذي يتحدث إليها، ويُبلغُها أنها مثل ابنته.

الحارس يتكلم باللهجة البورسعيدية يستقبل علية عند المحطة، تبدو قناة السويس وشوارع من عدة زوايا.

ما زال ممدوح في البيت يحرق الوثائق، وما إن تصل علية حتى تستقبلها الجارة وتتحدث معها، وما إن يعرف الحارس أنها أخت عادل شاكر حتى يُهرِول هاربًا، بينما ممدوح في الداخل بالغ الحذَر، والحماس.

هذه هي المشاهد الأولى من الفيلم، تتحرك بسرعة، وتبعث على التساؤل، وفي هذه الأفلام، فإن حقيقة الشخصيات تتضح مع أحداث الفيلم؛ فممدوح الذي يبدو لنا واحدًا من أفلام عصابة تهريب، وقتل، لن يلبث أن نعرف أنه ضابط استخبارات يعمل في الأمن، مدسوس من قِبل مؤسَّسة لكشف أسرارها، وأن عملية القتل التي شاهدناها في البداية، ليست سوى عملية تمويه من أجل أن يتقن ممدوح دوره كواحدٍ مدسوس في أفراد العصابة، على طريقة فيلم «سمارة»، وممدوح هنا الذي يهمنا في المقام الأول؛ هو شخصٌ جذَّاب، قوي البنيان، يُجيد القتال، ويتمكَّن من مقاتلة العملاق الذي يجسِّده محمود فرج، وسوف يُقاتِله هنا بشراسة، مثلما سيحدُث أيضًا في نهاية فيلم «موعد مع المجهول»، ونحن لا نعرف اسمه بسهولة، ولحُسْن الحظ سيظل اسمه دومًا هو ممدوح، وهو جذَّاب بالنسبة للنساء، تقع في غرامه سنية الراقصة التي تجسِّدها تحية كاريوكا، التي لعبَت دورًا مشابها أمام الممثل في «إحنا التلامذة»؛ لذا فإن لممدوح عدة وجوه؛ الشرير، العاشق، الطيب، والمخادع، دون أن نعرف، لوقتٍ طويل، أي الوجوه هو؛ فهو يرمي بشباكه حول عليَّة، ويُرسِل إليها البلطجي كي يعترضها، فيقوم بسد الطريق عليه، وينقذها، ويُحاوِل أن يكسب ثقتها.

ورغم أننا أمام بطولة لعمر الشريف، فإن مساحة ظهور علية «ماجدة» تأتي أكبر بكثير من ممدوح، ثم تبدأ الفتاة في الوقوع في هواه، أثناء غياب أخيها، ثم العيش لوحدها في مدينةٍ غريبة. والسيناريو مكتوب بحيث يكون الترقُّب موجودًا، وممدوح يغير من ملابسه عدة مرات، يبدو واحدًا من العصابة، ونعرف في لحظةٍ ما أنه رجل مخابرات، وهو المنقذ بالنسبة لعلية التي تُوافِق على الزواج به، ثم تُصدَم حين تعرف أنه عضوٌ في عصابة قتل، وتهجُر البيت، دون أن يُحاوِل استعادتها، وفي هذا الفيلم تخلَّت الممثِّلة ماجدة عن تحفُّظاتها، أمام عمر الشريف، فقبِلَت أن يقبِّلها عند الشاطئ، مثلما سبق لفاتن حمامة أن فعلَت في «صراع في الوادي».

إذن، فعاطف سالم قد استخدم نفس الآليات مع عمر الشريف، في أفلامهما الخمسة، سواء في التمثيل، أو كتابة النص. وقد بدا المخرج مُعجَبًا بمدينة بورسعيد بعد الانتهاء من حرب ١٩٥٦م، كقناةٍ بالغة الاتساع، والشوارع ببيوتها الخشبية المعهودة، ومحمد قنديل

يغني أغنيتَين فوق سطح القناة، وبدون أي إشارةٍ مقصودة، فإن الفيلم يشير إلى بورسعيد بدون مقاومة؛ مدينة تعيش هادئة بعد التأميم، تنطلق عابرات القارَّات فوق مياهها، وعلى الشواطئ تدور قصة الحب بين ممدوح وعلية، كما أن الكاميرا تنتقل إلى بورفؤاد، لتحلَّ الطبيعة والمشاهد الخارجية، مكان التوتُّر والترقُّب في نهاية الأحداث.

ممدوح هذا رجلٌ غامض «ملاوع»، زئبقي، لا نستطيع أن نعرف من يكون بالضبط. هل هو قاتل، أم رجل استخبارات، عاشق، أم مجرد «جيجولو» يتمتع بجاذبية؛ فهو المتزوج، يخرج في وسط الليل من أجل أداء عملياتٍ غامضة، قد تكون لصالح عصابة التهريب، أو لصالح الجهات الأمنية. وهنا يبدو وجهُه محايدًا في معظم المشاهد، وقد أتقن عمر الشريف أداء هذه الشخصية بقدراته؛ فنحن لا نعرف اسمه طَوال الأحداث الأولى من الفيلم، إلا أن ممدوح هو الاسم الذي يُنادَى به كشخصٍ له وجهان، بل أكثر من وجه، حتى نعرف في النهاية أن عملية قتل عادل، شقيق علية، هي تمويهية، وأن القاتل والقتيل يعملان معًا في أمن السواحل، أحيانًا يقولون إنه «استخبارات»، ومن الواضح أن رسائل عادل إلى أخته التي كانت تصلها عبر ممدوح كانت حقيقية؛ فهي تعرف خطه، وقد وافقَت بناءً على نصيحته في إحدى الرسائل أن تتزوَّج من ممدوح، ولن تلبث أن ترتاب في سلوكه، فتهجُر البيت، وتذهب للإبلاغ عنه، بينما هو يستكمل مهمته؛ ولذا فإن الأحداث تتكشَّف في المشهد الأخير، ونعرف أن رئيس العصابة هو تاجرُ السمك الذي يتظاهر دومًا بالورع، وأن ممدوح ضابط أمن، وفي هذا النوع من الأفلام، فإن «الحركة» تمتزج بالغموض، وهناك عصابة تُحاوِل السيطرة على الميناء، تستخدم أفرادًا ذوي بنْياتٍ قوية، كما أن هناك أجواءَ الضحك، في إطارٍ محدود تخفِّف من حدة العنف بشكلٍ ملحوظ، دون أن نرى الدماء، رغم المشاجرة التي دارت بين ممدوح والبدين في نهاية الفيلم، والتي ستتكرر بطريقةٍ أخرى في الفيلم التالي.

موعد مع المجهول (الجذَّاب)

تنتهي أحداث هذا الفيلم بعد أن تنتهي المعركة الكبرى، بين مجدي والشرير القوي في منطقة الملاحات. لقد تم اختطاف الزوجة، وسيقت مع ابنتها إلى منطقة الملاحات، وذهبَت الراقصة نانا (سامية جمال) لإنقاذ الزوجة ومساعدتها في الهرب، هذه الشخصية أقرب إلى ممدوح في الفيلم السابق. هي زئبقية، مُلاوِعة، غامضة، لم تفُكَّ لغزها إلا في مشهد النهاية، ونعرف أنها عميل شرطة، وبعد أن تكشف عن هُويتها إلى مجدي صاحب المصنع

العائد من الخارج، وقد كشف في النهاية، من قَتل أخاه، وبكل ثقةٍ تتجه ناحية سيارتها، تستودعها عينا مجدي، وبإشارة منه، ثم تنطلق العربة؛ حيث نرى في طرفَي الكادر السيارة تنطلق وسط الملاحات، وهو يلوِّح لها.

حسب هذه النهاية، فنحن أيضًا أمام فيلمٍ بوليسي من نوع thriller تتكشَّف فيه الأحداث شيئًا فشيئًا مع كل لقطة، حتى يظهر أن القاتل الحقيقي، ليس هو رشاد الهارب إلى السودان، بعد أن استقال من عمله، وتم اتهامه بأنه قتَل صاحب المصنع، والمدير العام. هناك أشياء ما واضحة هنا، هي أن رشاد ليس هو القاتل، وأن حارس المصنع الذي يتهمه بالقتل، هو أداةٌ بين أيدي رجالٍ لديهم سلطانهم، كل ما يَبْغونه هو التخلُّص من اثنَين معًا؛ المدير، ورشاد الذي كان على خلاف مع إدارة المصنع، ويعرف أن هناك من يتلاعب بمقدَّرات المصنع، ويقومون بتهريب الأموال المصرية إلى الخارج.

وإذا كنا قد بدأنا بمشهد النهاية، فإن المشاهد الأولى مصنوعةٌ بطريقةٍ أقرب إلى الفيلم السابق، ما يعني أن عاطف سالم أحب هذا النوع من الأسلوب في تلك المرحلة؛ فهناك شخصٌ غامض يكتب رسالةً مجهولة، وقد ارتدى القفَّاز؛ حيث استخدم المخرج

هنا أسلوبًا لجأ إليه من قبل، أقرب إلى الحكي في الأدب؛ حيث يعلِّق الشخص المحوري على الأحداث، وكأنه يرويها، وعالم بها، حدث ذلك في «جعلوني مجرمًا» وعاد إلى الأسلوب نفسه في «موعد مع المجهول»؛ فهو يروي عن رسائل التهديد التي تصل إلى أخيه أمين، الذي لعله عرف شيئًا غامضًا يجري في المصنع، ومن أشخاصٍ مرموقين، وهو الأمر الذي سوف يتكشَّف في النهاية، ويظل التوتُّر والغموض، طوال المشاهد الأولى؛ تريلًّا في مصنعٍ كبير، أذرع حديدية، والإشارة إلى اختلاسات وتهديدات، وحارس ضخم الجثمان، وغليظ، وهو الذي يُلقي بالاتهام بالقتل على رشاد عقب مصرع أمين.

سوف يظهر مجدي بعد فترة من الأحداث التمهيدية؛ حيث نعرف أن رشاد هو شقيق المرضة نادية التي سيقع مجدي في غرامها، وسيتزوَّجها، وستُنجب منه قبل أن يعرف أنها أخت لرشاد، وبدلًا من سطح القناة في بورسعيد، فإن أغلب التصوير هنا يتم في مؤسسةٍ صناعية ضخمة، بعنابرها، وأتربتها، وحافلاتها، ولن يظهر مجدي، العائد من الخارج إلا بعد أن تتبلور الأحداث؛ فرشاد قد هرب إلى السودان بعد اتهامه بالقتل، وهو شابٌّ وسيم يناسب وجه عمر الشريف، الذي يتعرَّف على الراقصة نانا، ويلتقي أيضًا بنادية على الشاطئ، وتنمو قصة حب. المدينة هنا ساحلية أيضًا؛ حيث تدور الأحداث بين شواطئها، ومستشفى المواساة، ومصنع الصلب، ونادى الصيد، والملاحات، ونحن هنا في أجواء عصاباتٍ بكل ما يُرتكَب من مؤامرات، وقتل وتهريب. وبشكلٍ عام فإن الشخصيات قليلة، ونمطية للغاية، وهي موجودة داخل مصائرها، كما أن هناك عالَمًا ضيقًا؛ فمجدي سوف يتزوج من نادية، شقيقة المتهم بالقتل، ونحن هنا أمام رجلٍ في حالة عشق، تقول له نانا بعد أن يقوم بتقبيلها: «البوسة حلوة قوي، طعمة قوي، بس باردة قوي.» إنه الذكر الجذَّاب لكل من حوله، ولا شك أن سامية جمال هي البديل للراقصة تحية كاريوكا في «شاطئ الأسرار» و«إحنا التلامذة».

ومثلما اهتم المخرج بتصوير تفاصيل من بورسعيد، والقناة، فإنه هنا يذهب إلى أماكنَ متفرقة، من الثغر، شاطئ المنتزه، مستشفى المواساة، والمبنى الفرعوني الفخم لكلية الهندسة، أما الشخصيات فهي قليلة؛ مجدي، نانا، نادية، مصطفى ضابط الشرطة، ثم مدير المصنع الذي يرأس العصابة، وشخصيات ثانوية تمثِّل العصابة، التي تتساقط أوراقها، حتى يتم اكتشافُ أن الفاعل بعيدٌ تمامًا عن الشبهات، وهو أقرب إلى أصحاب المصنع.

من الناحية الجغرافية فإن الفيلم قد انتقل بأبطاله إلى أبرز معالم الإسكندرية، خاصةً منطقة الملاحات، التي كانت ساحة للمطاردات في أفلامٍ عديدة في تلك المرحلة، أما مجدي الذي يمثِّل بؤرة الأشخاص، فقد ظل متواجدًا في الكادر طوال الأحداث حتى المشهد الأخير، لقد أحب نادية، وتزوَّجها، وأنجب منها. وقد تعامَل معها بقسوة، عندما أَتَتْه الأخبار أنها شقيقة قاتل أخيه، لكنَّ هناك شيئًا ما من العاطفة ربطته مع الراقصة نانا التي تُصاب بطلقٍ ناري ويزورها في المستشفى، هناك مشاعرُ بينهما؛ فهي تخبره ما إن تتكشف الأحداث: «في وقت من الأوقات حبيتك بصحيح، مع السلامة، حاول تنساني وإلا حاعمل لك محضر.»

إنها نفسها التنويعة بمعالجاتٍ مختلفة، تتكرر فيها الشخصيات «حبيبة، راقصة، قتيل، قاتل، حارس قوي البنيان، ومعركة يائسة بين شاب متعلم وهذا الحارس، ثم هناك ضابط الشرطة في صورة راقصة، وتكرار لظهور محمود فرج، وإن خلا الفيلم هنا من شخصيةٍ فكاهية لكنها ستظهر في أفلامٍ أخرى، ومنها «صراع في النيل».

إحنا التلامذة (الطالب)

في حوار بين الأب الذي يتعامل بقسوة مع ابنه الفاشل، الراسب غالبًا، وبين المحامي الشاب الذي جاء لخطبة ابنته، يقول الابن إنه في سن الثانية والعشرين، ما يعني أنه طالبٌ جامعي، وليس تلميذ مدرسة، بما يعني أنه في سن الرشد، والنضج، هذا الشاب نراه مع متهَمِين آخرِين في المحكمة في المشهد الأول، والأخير من الفيلم، ينتظرون الحكم عليهم لما اقترفوه من جريمة، أما حواشي الفيلم فهي تؤكِّد أن الطلبة الثلاثة عادل، حسنين، سمير، اندفعوا إلى ارتكاب جرائمهم دفعًا، وأنهم لم يكونوا قتلةً بالسليقة، بل إن المجتمع متمثلًا في كل أسرة هو الذي كان السبب وراء الجرائم؛ سرقة، وقتل، وإجهاض خادمةٍ بريئة ماتت أثناء العملية. حسنين يدفعه عمه إلى الأخذ بالثأر، وهو يرفض. أما سمير فإنه يعاني من انشغال والدَيه المنفصلَين، كلٌّ في حياته الجديدة، ولا يلقى أي رعاية. أما عادل فقد أخذ النصيب الأكبر من الحكاية، ورحنا نتعرف على المزيد من التفاصيل حول قصة حُب تربطه بجارته، وتعسُّف أبيه دومًا ضده، كما أن والد حبيبته، الجار في المنزل المقابل؛ فهو يدفع بابنته جمالات إلى أن تتزوج من رجلٍ عجوز، دون أي مراعاةٍ لمشاعر ابنته، وهو المتزمِّت الذي لا يراعي مشاعر ابنته، ولا الجار الذي لا يزال في مرحلة التعليم.

وجه الطالب الذي يجسِّده عمر الشريف هنا، هو لشخصٍ نقي، عاشق، لكنه ليس مثاليًّا تمامًا؛ فقد رسب في العام الأسبق، لكنه اشتغل أثناء الإجازة، كي يعوِّض فشله، ويتولى مسئولية نفسه، هو مثل الكثير من الشباب، يقع في قصة حُب، مستحيلة، مع جارته، قلبُه مفعم بالحب تجاه حبيبته التي تتكلم إليه أحيانًا عن طريق أخته عَبْر النافذتَين، كما أنهما تذهبان إلى نهر النيل في فلوكة صغيرة، وهو تبعًا للصحبة التي يرتبط بها، يتعاطى الخمور، خاصة عندما تشتد به أزمته العاطفية، وتبعًا لهذا فإنه يتجه إلى شقة سهام ويطرق الباب، ووسط غضب والد الفتاة، فإنه يثير المتاعب حول عادل، ويتكرَّر الأمر ثلاث مراتٍ بتفاصيلَ مختلفة، تدفع والده أن يطرده من المنزل، ويبدو الابن مطيعًا لأبيه، في بيتٍ يعيش فيه بلا حيثية، ويبدو ذلك واضحًا حين يأتي المحامي الشاب لخطبة أخته فاطمة، فيردِّد عادل أن الكلمة النهائية لدى الأب، هذا الرجل المتزمت الذي يعامل ابنه الوحيد بجفاءٍ ملحوظ في كل الأحوال، وفي كل المشاهد التي صوَّرها الفيلم؛ فهو لا يتورع عن توبيخه على فشله بشكلٍ ملحوظ، أمام خطيب أخته الذي يأتي لزيارتهم للمرة الأولى. وكما أشرنا فإن لعادل وقصته أكبر مساحة من القصص الثلاث التي يقدِّمها الفيلم؛ فهو ابن الطبقة المتوسطة، أبوه الموظف لديه أسرةٌ يتولى مسئوليتها، ومنهم ابنته فاطمة التي تتزوَّج، وهو فيما بعدُ يستعين بزوج ابنته كي يُصلِح ما بينه وبين ابنه، إلا أن الوقت يكون قد انفلَت من الزمام، كما أن زوج الابنة هذا هو الذي سيتولى الدفاع عن الشبان الثلاثة بعد القبض عليهم.

لم يكن عادل مُحرِّضًا على الجريمة، ولا المنادي بها، لكنه ينصاع وراءها، فعندما يهرب من المنزل، فإنه يلجأ إلى بيت حسنين، ويفاجأ بأن عمَّه قد جاء إليه مجددًا، يطلب منه؛ أي من ابن أخيه حسنين، أن ينتقم لمقتل أبيه، وفي هذا المشهد يكون العم قد حسَم أمره، وأتى بشقيق حسنين كي يقوم بالثأر، وأمام هذا الموقف المرتبك، فإن عادل يطرُق باب الراقصة جمالات التي تسكُن في نفس المنزل، وهي أيضًا عشيقةٌ لحسنين، وتستقبله الراقصة (تحية كاريوكا) بذراعَين مفتوحتَين.

وفي القصص فإن الوحيد الذي لديه أهلٌ يسألون عنه، ويؤرِّقهم غيابُه عن الدار هو عادل؛ حيث تُصاب أمه بالهذيان، فيلجأ الأب إلى زوج ابنته كي يُعيدَه إلى البيت، إلا أن عادل يُبلغُ زوج الأخت أنه جاء بعد فوات الأوان.

كان عادل قد ارتكب جريمتَه مع صديقَيه، حين قامت مشاجرةٌ في البار، وهذا هو الجزء الحقيقي من القصة، فقاموا بالتخلص من صاحب البار، واكتشفوا أن المبالغ التي

سرقوها ليست سوى عملاتٍ ورقيةٍ بالغة الصغر، ورغم ذلك يتم تدبير الأمر لإحضار قابلةٍ كي تقوم بإجهاض الخادمة التي أغواها سمير.

القصة مستمرة؛ فرغم أن سهام قد تزوَّجَت، فإنها في بيت الزوجية لا تكُف عن سماع أغنية «**أنا لك على طول**» التي كانت تسمعُها دومًا، وهي تُحب جارها.

وقد انتهى الفيلم بشكلٍ تقليدي، تربوي؛ حيث اختلق الكاتب راويًا يحذِّرنا من مثل هذه المصائر الاجتماعية، التي حدثَت لثلاثة شبابٍ وراقصة؛ حيث طالب وكيل النيابة بإعدام المتهمين.

وعلى طريقة عاطف سالم في تلك الفترة؛ فهو شغوف بمدينة القاهرة، ونهرها، وميادينها، ومقاهيها، خاصةً كازينو العتبة، رغم أن الكثير من الأحداث تدور في أماكنَ ذواتِ جدران، مثل شقة حسنين، وشقة الراقصة، وبيت عادل، وبيوتٍ أخرى عديدة.

صراع في النيل (ابن النهر)

لم يحدث أبدًا في تاريخ السينما المصرية أن رأينا نهر النيل بكامل طوله من مدينة الأقصر، حتى العاصمة القاهرة؛ فالنيل وسطح مياهه، هو البطل الرئيسي، ولم تَبتعِد عنه الكاميرا طَوال أحداث الفيلم، وهو فيلم يختلف في إيقاعه وشخوصه عن السينما المصرية، وفيه

كشف المخرج عن شغَفه بسطح المياه الذي رأيناه حاضرًا بقوة في الأفلام الثلاثة السابقة مع نفس الممثل. ويبدو عمر الشريف (محسب) هنا شابًّا صغيرًا، من أبناء الأقصر، هو الابن الوحيد لأبيه الذي يودُّه أن يتعلم المسئولية، فيُقرِّر أن يرسله إلى القاهرة، فوق مركب، من أجل شراء صندلٍ لزومَ التطوُّر، لقد كبر الابن، وحان الوقت للاختبار.

وفي هذا الفيلم، عاد عاطف سالم للاستعانة بنفس الطاقم، الذي يظهر معه في أفلامٍ سابقة مع عمر الشريف، وعلى رأسهم محمد قنديل، ومحمود فرج، وأحمد الحداد، وتهاني راشد، لم يلجأ المخرج، أو بالطبع كاتب السيناريو علي الزرقاني، إلى طريقة الغموض في أفلامه السابقة، ولكن إلى أن نتعرف على التناقُض الملحوظ بين مجاهد (رشدي أباظة) ومحسب، فكلاهما قرويان، إلا أن مجاهد قويُّ البنيان، ماهرٌ في أشياءَ عديدة على رأسها التحطيب، والإبحار، وهو شابٌّ شهم، تبدو ملامحُ الرجولة واضحةً عليه. أما محسب فهو أرعنُ خفيف، قليلُ الخبرة، عاشق، وفي الوقت نفسه فإن لديه الرغبة أن يُصبِح أكثر نضجًا. وهما ليسا شقيقَين، كما كتب أحد النقَّاد الراحلين في مقال عن الفيلم، بل إن محسب هو ابن الريس جاد.

ومثلما يفعل المخرج عادة، فإنه في المشاهد الأولى من الفيلم يصوِّر لنا أجزاءً كثيرة من مدينة الأقصر، ابتداءً من ساحة معبد الأقصر؛ حيث تدور مباراة التحطيب، ومعالم

عديدة، منها وادي الكباش، رأيناها أثناء انطلاق الأبكم (أحمد الحداد) بحثًا عن مجاهد، وفي هذه المشاهد نرى كيف يتصرَّف محسب كشابٍّ مدلَّل، لا يزال يضع قرطًا في أذنه. ويبدو هذا الوجه جديدًا على عمر الشريف، وقد أدَّاه بتلقائيةٍ ملحوظة، عليه أن يتحمل المسئولية؛ فأبوه باع بعض الأرض، وقد صار كهلًا يريد أن يبيع المركب القديم، وسيلة النقل الأساسية فوق النهر، وشراء صندل، وهو يطلب من مجاهد أن يأخذ المال وأن يبيع «عروس النيل» وشراء الصندل.

والفيلم بمثابة حالةٍ من التحوُّل التي يمر بها محسب أثناء الرحلة، التي يقوم بها عددٌ من الأشخاص فوق النهر. ويبدو محسب شخصًا مطيعًا، إزاء مجاهد في البداية، حتى تظهر الغازية نرجس، التي ستُحاول عرقلة الرحلة، وسرقة الأموال، وهي تلعب دَور الأنثى التي تفرق بين الرجال بقوة، وبدهاء المرأة.

ترك محسب وراءه حبيبتَه الريفية، وسرعان ما نسِيَها أمام دهشته لما يرى من متغيراتٍ جديدة عليه؛ فعلى الرغم من تحذيرات مجاهد، فإنه ينزل إلى المولد في إحدى محطات الرحلة، ويمارس ألعابه، وتتم سرقة النقود منه، ويكون الدرس الأول هو أن يكون حريصًا، وأنه بلا ثمن لو سُرقَت منه الأموال، وبكل رجولة، وخبث فإن مجاهد ينجح في استعادة النقود المسروقة، ويعود إلى المركب، وتلحَق به الراقصة، ويُصبِح المركب مرصدًا لهؤلاء اللصوص الذين دفعوا بالراقصة كي تسرق الأموال.

تغيَّرَت الحياة تمامًا فوق المركب، بعد صعود نرجس إلى هناك؛ فهي تُلقي بشباكها على الرجلَين، وتمُر بعددٍ من المراحل، تقع خلالها في حب مجاهد، وتدافع عن رفاق الرحلة لدرجة أنها تموت مقتولةً في نهاية الأحداث. أما محسب، فإنه يتصرف برعونةٍ شديدة؛ فالمرأة مثيرة بالفعل، وهي تميل إلى مجاهد الذي لا يعبِّر عن مشاعره بسهولة، وكل همِّه هو حماية المركب، يحنُّ عليها، وبالأموال الموجودة في دولابٍ خشبي، والتي حاولَت المرأة سرقتَها والهروبَ بها في إحدى المرات.

الصراع الذي يدور فوق النيل، هو الصراع الأزلي من أجل امرأة، وأيضًا من أجل حماية الأموال من السرقة، وهو يدور في بيئةٍ مفتوحة وسط رجالٍ لديهم أخلاقهم المتحفِّظة؛ فشتَّان بين القروية التي يُحبها محسب، وبين نرجس، الغازية التي تسعى إلى الإيقاع بين رجلَين، والهرب من القُساة الذين يُطارِدونها، وإغواء مجاهد، رغم أنها ذات ليلة تزوَّجَت من محسب الذي وقع في نيران أنوثتها، فصار على مجاهد أن يقبل على مضضٍ هذا الزواج،

وهو فيما بعدُ سيتم طردُه من المركب، عقب أن قام الرجال بالهجوم عليه، وصار على الفتى الغِر أن يُدير المركب وحده، وأن يُخفي المال في أحد البلاليص التي يتم نقلها وقد صار حريصًا أكثر. لقد تعلَّم من التجربة، وتخلَّص من رخاوته، وقاتل اللصوص، حين هاجموا المركب، يأتي مجاهد في سفينة البوليس النهري. عمر الشريف هنا، هو ابن نهر النيل، الذي فوق صفحته يمُر بالتجربة، ويتغيَّر بشكلٍ ملحوظ إلى أن يعود إلى الأقصر، يقود الصندل، تحت إشراف مجاهد، فيبدو وجهه وقد اكتسَى بالجدية. وهذه هي حبيبته تنتظره في المكان نفسه الذي استودعَتْه فيه. وقد بدا النهر مُترفِّقًا به، يعلِّمه كيف يتصرَّف. وظل مجاهد بالغ الإخلاص كالعادة، مهما تعرض لمتاعب، أو غُبن.

لا شك أن الوجه هنا يختلف كثيرًا عن الوجه الصعيدي الذي أطل به عمر الشريف علينا لأول مرة في فيلم «صراع في الوادي». إنه هنا صعيديٌّ تلقَّى قَدْرًا من التعليم، كما أنه ابن لأسرةٍ عريقة، لكنها ليست صاحبة ثروة، وفي «صراع في النيل» هو الشاب الصعيدي، الذي عليه أيضًا أن يتعلم الكثير.

المماليك (الثائر)

لم يتغير الوجه السينمائي لعمر الشريف كثيرًا في الأفلام المصرية إلا بقَدْرٍ محدود للغاية، خاصةً فيما يخص الفيلم التاريخي، وأيضًا الصحراوي. وقد كان يوسف شاهين هو أول من قام بإسناد دورٍ تاريخي في فيلم «شيطان الصحراء» عام ١٩٥٤م، ثم جاءت التجربة الثانية والأخيرة في «المماليك» الذي بدأ تصويره بعد عام ١٩٦٢م؛ أي بعد عرض فيلمه البريطاني «لورانس العرب»، وأيضًا بعد اكتشاف نبيلة عبيد بفترةٍ ملحوظة. وفي الفترة بين عامَي ١٩٦٢م و١٩٦٥م، كان عمر الشريف منشغلًا تمامًا في العمل في أكثر من فيلم صوَّرها في مدنٍ أوروبية عديدة؛ لذا استغرق تصوير فيلم «المماليك» وقتًا طويلًا. وقد بدا فيه حسين رياض مثلًا في حالة لياقةٍ عالية، والفيلم قد عُرض قبل رحيل الممثل بفترة قبل مرضه.

الفيلم التاريخي يعني أن الممثل يرتدي ملابس تشير إلى حقبةٍ معيَّنة، وتبدو تسريحة شعره مناسبة، وكما نرى من العنوان فهو يدور في زمن المماليك؛ أي قبل احتلال تركيا لمصر عام ١٥١٧م، حين كان هناك الحاكم شركس، ورغم ذلك فإن أحمد الحداد صانع الأسلحة يرتدي ملابسَ أقرب إلى العصرية، ولا يضع غطاءَ رأسٍ مثلما رأينا المماليك في فيلم «وا إسلاماه».

وفي الفيلم رأينا شخصية الطاغية «شركس» في مساحةٍ درامية أكبر من شخصية صانع الأسلحة، الذي يظهر بعد فترة من التركيز على الحياة في القصر المملوكي؛ فشركس يتسم بجبروتٍ ملحوظ؛ فهو رجلٌ لامع العينَين، ثاقب البصيرة، كلمتُه لا تُرد، تؤذي، وهو الشغل الشاغل لكل من حوله، خاصةً إذا أصابَتْه وعكةٌ خفيفة في بطنه بسبب الأكل، فيأتي إليه أحد الأطباء، وهو يطلب حضور المهرِّج، ويهدِّده بقطع لسانه، لو لم تُضحِكه النكتة اليتيمة التي سيُلقيها عليه، ويتعمَّد ألا يضحك حتى ينفَّذ له ما يريد، كما أنه يبدو سعيدًا وشرهًا لشراء المزيد من الأطفال الذين سيكونون جيشًا قويًّا من المماليك. إنه رجلٌ قوي، يسعى إلى المزيد من السلطان، ويحضُر مساومةً بين اثنَين من مساعديه للحصول على مزيدٍ من السلاح من السوق، هذا السلاح يصنعُه حاج محمود وربيبه أحمد (عمر الشريف) الذي صار شابًّا وسيمًا، وصار وجودُه خطرًا على ابنته قمر.

أحمد هذا واحدٌ من العمال المهرة، حدَّاد يعمل في صناعة السلاح الأبيض، وبعد عدة أحداثٍ طويلة تعرَّفنا من خلالها على شركس، فإن المكان ينتقل إلى منطقة سوق السلاح بالقاهرة، وقد بدا عمر الشريف هنا وقد تغيَّر، وكأنه أشبه بالوجوه التاريخية التي جسَّدها في السينما العالمية؛ فهو رشيق الحركة، له عينان لامعتان، يبدو شابًّا وسط مجموعةٍ متهالكة من البشر؛ ولذا فمن السهل أن يصير قائدًا لهؤلاء الناس، وأحمد لم يكن ثوريًّا، مناضلًا بالسليقة، بل إن مقتل أمه على أيدي الجنود المماليك، هو الذي دفعَه للانتقام، وقرَّر الذهاب إلى القصر لينضم إلى جيش المماليك، وكي ينتقم على طريقته.

نحن هنا أمام شركس الطاغية، وأحمد ابن الشعب، القوة مقابل الشباب، ولا بد له أن يدخل القصر، ويحدُث ذلك عقب قيام جعفر، الوزير الأول، بزيارة بيت أحمد في سوق السلاح، الباحث عن رسالةٍ سرية، أرسلَها قائد الثوار نور الدين ووقعَت في يدَي أحمد، ووصلَت إلى شركس فدفع بها إلى من يحلُّ شفرتها. وقد جاء جعفر إلى سوق السلاح بحثًا عن الرسالة، وهناك يتعرَّف على أحمد، ونعرف أن جعفر من قوَّاد الثورة المرتقبة. إنه فيلم يتناسب مع السياسة السائدة في مصر في تلك الآونة، مساندة كل ثورة ضد الطاغية. وسرعان ما يذهب أحمد إلى القصر، من أجل إنقاذ الرهائن الذين ذهب بهم أيبك، وزير الداخلية لدى جعفر، ويرتدي أحمد ملابس المماليك، ويثير انتباه شركس ويدخل معه في تحدٍّ حول عملية النيشان. ويموت عم سيد السقا، أحد رجال أحمد بسهمٍ أطلقه شركس، فيصبح هناك سببٌ جديد للمقاومة لدى أحمد الذي يردِّد: «النهارده فتَّحت عيني على حاجات ما كنتش شايفها، الظلم.» كل شيء يتم في إطارٍ من القسوة؛ فموتُ سيد مرتبطٌ بسحله عقب وفاته. وتبدو المواقف متضاربةً من طرف شركس، الذي يعين خصمه الجديد رئيسًا للحرس الخصوصي لمولاه، وعلى طريقة الحاكم في فيلم «لاشين» الذي جسَّده حسين رياض أيضًا، نرى كيف يكون الحاكم لاهيًا، لا هم له إلا النساء في الحرملك، وهو يرمي بشباكه حول قمر التي تم خطفُها مع الكثير من السيدات، وإحضارُها إلى القصر، فصار هناك دافعٌ أقوى لقيام الثورة، وإثارة القلاقل. ونرى كيف لجأ عاطف سالم إلى تصوير الحفلات الراقصة ضمن مراتٍ قليلة في أفلامه. ويتحرَّك أحمد وحده، إلى جوار الوزير الأول جعفر، ولن يلبث أن يتم القبض عليهم قبل أن تحدُث المعركة الأخيرة؛ الحاسمة، فنحن لا نرى نور الدين، لكن أحمد الذي تمكَّن من الهرب من القلعة يعود على رأس قوة من الثوار. إنهم ليسوا جنودًا. وتحدُث المواجهة، فيتم تحطيم بوابة القصر، وتنتهي المعركة بشكلها التقليدي.

لا تُوجد فروقٌ كثيرة بين الفارس في «شيطان الصحراء» والثائر في «المماليك»؛ فقد تمكَّن الثائر من القضاء على الظلم الذي يسود، وانتقم أحمد لمقتل أمه، وزملائه الذين ساندوه من منطقة سوق السلاح. وقد بدا أن عاطف سالم قد تعامل مع نجمه المفضل باعتباره ممثلًا عالميًّا، ويبدو ذلك واضحًا في أفيش الفيلم الذي كان يملأ الشوارع، عمر الشريف وحده.

أفلام محمد عفيفي تقدم

عمر الشريف

أحمد مظهر

شادية

صفوة المواهب الفنية الممتازة تجتمع معاً لأول مرة

إخراج الكاتب المعروف

جليل البنداري

والمخرج الذي لم يخل عنه النجاح أبداً

صلاح أبو سيف

في الفيلم المرشح لجائزة الدولة للسينما

لوعة الحب

أجمل قصة
ظهرت على الشاشة العربية

مدير التصوير:
وديع فارس

توزيع: دولار فيلم

ابتداء من الخميس القادم

بسينما ميامي وفيمينا بالقاهرة وسينما دمشق بدمشق

ومن ٢٨ مارس بسينما نادر بالمحلة وعدن بالمنصورة والاهلي ببور سعيد
وأمير بطنطا . ومن ٤ أبريل بسينماريو بالاسكندرية ولوتس بالسويس

كمال الشيخ

تختلف الأجواء والموضوعات في الأفلام الأربعة التي أخرجها كمال الشيخ لعمر الشريف؛ اثنان منها تدور في أجواءٍ بوليسيةٍ تمامًا، لكنها مثيرة، أكثر منها غامضة، والفيلمان الآخران لكلٍّ منهما طبيعةٌ خاصة، في مسيرة المخرج نفسه. نعم، هذه الأجواء في الأفلام الأربعة تدور في الظلام، أثناء الليل، وما يُريده أبطالُ هذه الأفلام واضح؛ فهم يتحركون أمامنا ويمارسون عملياتهم بكل وضوح؛ فنحن نعرف تفاصيل خطة مقتل الزوج في «من أجل امرأة»، والوحيد الذي لا يعرف هو موظَّف التأمين، الذي يسمع الحكاية كلها من زميله، مرتكب الحادث. كما أن الفدائي أحمد في «أرض السلام» يقوم بعملياته في الظلام ويدمِّر مستودعات الوقود. وفي «سيدة القصر» نحن نعرف النوايا التي يعمل عليها أصدقاء عادل، وأن الزوجة سوسن بريئة. وفي «حبي الوحيد» فإن الزوج ينفِّذ خطَّته لقتل زوجته أمام أعيننا، دون أن يكون هناك أيُّ غموض، كل هذا في أجواءٍ مُعتِمة.

لن تختلف الوجوه كثيرًا؛ فهي غالبًا لشابٍّ عصري، وسيم، في حالة عشق، أمامه مهمةٌ ما أحيانًا، أو في حالة تحوُّل إلى الأفضل. وهو في بعض الأحيان له حيثيةٌ اجتماعية؛ إما أنه ثري، أو طيار، أو ضابطٌ متطوع للعمل الفدائي. وفي بعض هذه الأعمال هناك أجواءٌ بوليسية أجنبية، وجرائم يرتكبها الأذكياء في المقام الأول.

أرض السلام (الفدائي)

تم إنتاج الفيلم الذي كتبه علي الزرقاني، بعد عدوان ١٩٥٦م، وتم التعامل بشكلٍ مباشر مع القضية الفلسطينية، ومدى المسئولية التي حملَها المصريون للدفاع عن القضية؛ فهناك معسكر لمجموعة من الفلسطينيين الهاربين من مذبحة دير ياسين، يعيشون داخل الأراضي

الفلسطينية، الذين يعثُرون على الفدائي المصري بعد أن أُصيب، فيُقرِّرون مساندته في عمليته الفدائية داخل فلسطين، في تدمير مستودعات وقودٍ تخُص الجيش الإسرائيلي المحتل، هي عمليةٌ فردية تم اختيار ثلاثة فدائيِّين متطوِّعين للقيام بها، إلا أن اثنَين منهم يموتان أثناء الطريق، ويبقى واحدٌ بمفرده، كل ما عليه هو إتمام العملية أيًّا كانت الصعوبات، وحتى لو دفع حياته ثمنًا لإنجاز العملية.

في بداية الأحداث يكتُب أحمد رسالةً إلى أمه، هو في الغالب لم يُرسِلها، يقول لها: «أنا مش في اسكندرية، أنا في فلسطين مع الفدائيِّين، أملنا أن نحرِّر الأرض العربية من الصهاينة، قبل أن يدخلوا علينا في البلاد العربية.»

تدور الأحداث في زمنٍ غير محدَّد، لكنه بالتأكيد عام ١٩٤٩م، دون الإشارة إلى ذلك، أو في فترة ما بعد مذبحة دير ياسين، وأحمد يرتدي دومًا الزي الكاكي، عدا حين تبدأ العملية؛ حيث نعرف طبيعة المواجهة بين العرب والإسرائيليين في تلك المرحلة؛ فالغريب أن إذاعة العدُو تعترف أن هناك عملياتٍ فدائية تُقام ضدها. ويبدو أن كلمة إرهابية أو تخريبية لم تكن قد دخلَت القاموس السياسي بعدُ، وفي المعسكر، يردِّد العائد: «إحنا جايين متطوعين في سبيل إنقاذ العرب، ضد الذين حوَّلوا أبناءنا إلى لاجئين.»

ويشرح القائد طبيعة العملية، ويتم اختيار ثلاثة شبابٍ لتنفيذها، ونعرف أن أحدهم متزوجٌ يكتب رسالةً إلى ابنه، أما الثاني فيكتب رسالةً إلى أمه؛ ما يعني أنها آخر الرسائل، أما أحمد فقد كتب رسالته، وهو الذي سينفرد وحده بالقيام بالعملية، والغريب أننا نراه يذهب بدون مُعدَّات للعملية، دون الإشارة إلى وجود شركاءَ له، في داخل الأراضي المحتلة، هو بطلٌ فرد، وحيدًا في طريقه، وسط تحرُّكات دوريات العدو، وفي صحراءَ مفتوحةٍ من السهل رصده، يلتصق الليل بالنهار، بالمخاطر، وهو في حالة هروب ومطاردة، شارك زميلَيه في عمليةٍ فدائية دفعا حياتهما بها؛ أي إن حياتهما لم تكن هباء.

وتبعًا لإصابته، فإن الفتاة الفلسطينية سلمى تعثُر عليه، وتنقلُه إلى داخل المخيم بمساكنه، وقبل أن تعثُر عليه، نتعرَّف على العربي الشرير، مؤقتًا في الأحداث؛ فهناك خالد الذي يرمي بشباكه على سلمى، وسوف نعرفُ فيما بعدُ أن حمدان متزوج، وهو أيضًا أبٌ لطفل سوف يموت في أحد الهجومات على الفلسطينيين، وفي هذه اللحظات يعثُر الصبيَّان عابد ومصطفى على المصري الجريح، وسرعان ما يقومان بنقله ووضعه في مكانٍ أمين قبل الاعتناء به.

الوجه البارز هنا هو وجه الفدائي، الذي يذهب في ملابسَ مدنيةٍ إلى أرض العدو؛ حيث مازن والد سلمى، هو الرجل العجوز صاحب الكلمة، والذي سيشترك في العملية فيما بعدُ، والجزء الغالب من الفيلم يدور حول الفترة التي تنمو فيها قصة حب بين أحمد وسلمى، وهي أيضًا الفترة التي يسعى الجميع إلى إخفاء الفدائي وسط التفتيش المتكرِّر من القوات الإسرائيلية، ويتم افتعالُ حفل زفاف بين الفدائي المصري، وسلمى الفلسطينية لتمويه وخداع قوات العدو، ونعرف أن هؤلاء هم بقايا الأحياء من مذبحة دير ياسين، وأن إسرائيل أبقت عليهم كنوعٍ من الشفقة، وإن كانت تهدِّدهم دومًا بإبادتهم، أو طردهم، وسوف يحدُث هذا بالفعل في نهاية الأحداث.

لن تلبث العملية الفدائية أن تتحول من حالةٍ فردية إلى صياغةٍ جماعية؛ فبعد أن قامت القوات الصهيونية بالإغارة على المكان أكثر من مرة، وبعد أن قاموا بقتل الطفل إياد، فإن رجال المخيَّم يقرِّرون الانضمام إلى الفدائي، خاصة خالد الذي فقد ابنه في العملية، ووسط هذه المواجهات نشاهد بعض تفاصيل الحياة في المخيَّمات الفلسطينية؛ فهناك أعراسٌ وامرأةٌ حامل، سوف تلد ابنًا يمثِّل جيلًا جديدًا من أبناء الشتات، وتلِد هذه المرأة رقية وهي ترى كيف بدأَت عشيرتها في الرحيل. وقد قام أحمد بأكثر من عملية؛ حيث ذهب معه أحد المتطوعين (عبد السلام النابلسي) وسوف تنجح العملية، إلا أن مشاركة المجموع قد أدت إلى نتيجةٍ أفضل.

رأى كمال الشيخ في أول أفلامه الوطنية أن التركيب الجسماني لعمر الشريف يصلح أن يعبِّر عن الفدائي المصري الذي يقوم بعمليةٍ فدائية. وقد سبق لمثلٍ آخر أن جسَّد هذا الدور هو جمال فارس، وهو أقرب في ملامحه ووسامته إلى عمر الشريف؛ ما يعني أن وجه الفدائي سينمائيًّا له سماتٌ بعينها، من أبرزها خفة الحركة، وطول القامة بالإضافة إلى سن الشباب. لكن هذا الفدائي يتحرك في صحراءَ بدون أغطية، ولم نَرَه يحمل أسلحة، ولكن هناك شنطة يدٍ صغيرة جدًّا، يحملها بحزام فوق كتفه. وهو أيضًا عاشق، تحرُسُه مشاعرُ سلمى، وما يلبث أهل المخيم أن ينضمُّوا إليه. وفي المرة الأولى لا يمكنه أن يحقِّق العملية، إلا أنه عندما ذهب معه أكثر من فلسطيني من أعمارٍ مختلفة تنجح العملية. هذا المخيم يضُم الأسر، والأطفال، وهناك زوجةٌ حامل، سوف تَلِد في العَربة التي سيَهرُبون بها جميعًا بعد نجاح العملية الكبرى، كما أن الفيلم أبقى على الفدائي، كي يهنأ بعمليته وبعلاقته العاطفية، وأيضًا بعودته سالمًا إلى أمه، التي كتب لها رسالةً قبل أن يتوجه إلى داخل فلسطين.

ولا شك أن دور الفدائي المصري قد أضاف رصيدًا في تاريخ عمر الشريف، الذي نالته الأقلام بعد أن شارك بربارا سترايسند في بطولة فيلم «فتاة مرحة»، الذي عُرض عالميًّا في النصف الأول من عام ١٩٦٧م. كما أنه أدَّى دور الضابط الذي يموت في حرب فلسطين من خلال انفجار لغم في فيلم «نهر الحب»، والفدائي في فيلم كمال الشيخ ينجح في العمليات التي كُلِّف بالقيام بها. وقد أكد الفيلم على ما قاله أحد الفلسطينيين في الفيلم «عدوُّنا الأول هم الصهاينة، انتقم لأخي وأبي.» كما أن أحمد يطلب من الباقين على قيد الحياة سرعة الهرب، حتى لا يتم التنكيل بهم حين يحضر الجنود الصهاينة، ثم تتم العملية كاسحة التي أُرسل أحمد من أجلها، والتي تُسفِر عن موت خالدٍ بطلًا، وهو الذي كان يتصرف بارتياب تجاه الفدائي طوال أحداث الفيلم، ويعود أحمد الفدائي الذي يعرف طريقه ظافرًا قبل أن يشارك الفلسطينيين الهروب.

سيدة القصر (المستهتر)

أذكر وأنا طفلٌ صغير كيف صاحبَت الدعاية بطلَي الفيلم عند عرضه الأول، فكأنما هما يتزوَّجان مجدَّدًا في الواقع، مثلما حدث في الفيلم. لقد جاء كل شيء بسهولةٍ ملحوظة، ابتداءً من التعارف، حتى الزواج، وصارت سوسن هي سيدة القصر الذي يسكنه عادل. هذا الفيلم الذي كتبه حسين حلمي المهندس، الذي شارك المخرج في إخراج فيلم «الغريب». وقد

بدأ الفيلم كأنه يركِّز على بطلته سوسن التي ظهرت في مساحاتٍ درامية أكثر من الشاب عادل الذي أحبَّته من اللقاء الأول؛ فهي تتلفَّت وراءها، وتتساءل في داخلها عن هُوية الفتاة التي جاءت تزوره.

هي قصة حب، تتعرض لأزمةٍ عابرة، ثم تعود المياه إلى مجاريها، لكنها مصبوغة بصبغة كمال الشيخ الذي لا يميل إلى الاستعانة بالراقصات، ولا أن يذهب الأبطال إلى الملاهي الليلية. تقدم لنا سوسن نفسها، هي فتاةٌ عادية، تسكُن فوق السطح بإحدى البنايات بمنطقةٍ شعبية، هي في الغالب وحيدة. أما خالتها فإنها تقيم على مقربةٍ منها، وهي بمثابة الأم لها، امرأةٌ قوية تعرف متى تتدخل، ومتى تقف بشكلٍ محايد. وسوسن الموظفة في إحدى الشركات تعمل في أوقات فراغها في أعمال الكانفاه، وتقرِّر أن تشتري صندلًا جديدًا لجارتها الطفلة، وفي طريقها إلى العمل ينكسر كعب الحذاء فتشتري الاثنَين معًا؛ الصندل والحذاء. كما أنها تذهب لشراء مقعدٍ مستعمل من المزاد؛ لأنها غير قادرة على شراء واحدٍ جديد، وفي المزاد تُبدي دهشتها مما يشتريه الآخرون، خاصة ذلك الشاب الوسيم الذي لم نَرَه طيلة الأحداث إلا بالزي الرسمي، والذي سمعَها تُبدي دهشتها من شراء لوحة كانفاه بمائة جنيه، وهنا يبدأ التعارف.

هذه الفتاة العادية الوحيدة، التي لا جذور لها تقريبًا، سوى خالتها، سرعان ما تدخل قصر هذا الثري الذي جاءت لزيارته حاملةً لوحة الكانفاه، ويطلب منها لوحاتٍ أخرى، فتتكرَّر الزيارة، ويُحاوِل استمالتها، إلا أنها ترفض، وتذهب غاضبة. هي متحفِّظة في كل سلوكها، حتى بعد الزواج؛ فهي ترفض أن تأخذ غطسًا. يردِّد في لقائهما الثاني، وهو يمازحُها أنها «تحفة هانم» لشدة تحفُّظها، وهي تطلب منه عدم الشرب، وتراه بارًّا بخادمه صالح، مثلما هي بارَّةٌ بجارتها الطفلة، حين يرسل طبيبه الخاص لعيادة ابنه المريض، ومن هنا تكتشف معدنه.

هذا الشاب الوسيم، لم يَعتَد أن تصُدَّه الفتيات مثلما فعلَت سوسن، عندما صدَّته وضربَته، فيذهب إلى بيتها كي يصالحها، حاملًا هدية، إلا أن الخالة تقابله، وتتعامل معه برفضٍ قاطع: «صاحبة الهدية مش موجودة»، بما يعني أن الشاب لا يتحمَّل الخسارة، وأنه يعود من جديدٍ حاملًا نفس الهدية، باعتباره خاتم الخطبة «أنا عايز اتجوزك».

وسرعان ما تأتي ليلة الزفاف، وفي الحفل، تبدأ في التعرف على الجانب الشخصي من عالمه، ابتداءً من صديقه الدكتور مصطفى، الذي ينصحها بالذهاب إلى المزرعة، التي لم

يزُرها زوجها منذ سنوات. كما تتعرف على الشلة الفاسدة التي يمثِّلها شفيق، وبعض النساء، الذين يَرَون في هذه الزيجة تعطيلًا لرغباتهم في الاستيلاء على ثروات الشاب.

رغم أن الزواج قد تم وأنهما ذهبا إلى الإسكندرية لقضاء شهر العسل، فإن سوسن لم تكن أبدًا سيدة القصر الذي تسكنه؛ فالرجل يبدأ في معاملتها بقسوة، ويحذِّرها بعدم التدخل في أموره الخاصة «هذه حياتي، وأنا حُر فيها» ورغم أن أيام العسل مرَّت وقد كلَّلَتها السعادة بشكلٍ عادي، فإنه بمجرَّد عودة الزوجة إلى القصر، اكتشفَت أنها أبعدُ ما تكون عن أن تكون سيدته؛ فهناك أسيادٌ آخرون وسيدات. يديرون كل شيء، ويثق فيهم عادل ثقةً عمياء.

وهنا يتضح الجانب الخاص بالسخرية من عنوان الفيلم؛ فلم تكن سوسن قَط سيدةً لهذا القصر، وإنما هي زوجةٌ مُهمَلة، تأتي أهميتها في الدرجة الثانية، خاصةً أن زوجها يحدِّثها في غضب «دي حياتي ما حبش حد يشتكي أو ينتقد، إوعي تحاسبيني وتطولي لسانك على أصحابي».

وهنا تبدأ الخلافات؛ فهي لا تودُّ أن تصبح السيدة الوحيدة في القصر، وأن تنفرد بزوجها، قَدْر ما يهمها أن تغيِّر له حياته، وأن تكشف له أن شفيق وشلَّته يدبِّرون له أشياءَ

تتكشَّف مع الوقت. وسيدة القصر هذه امرأةٌ منكسرة، رغم كل ما بها من كبرياء، وهي لا تحقق أي انتصار في معركتها، وتؤثِر السلامة، بأن تعتكف في غرفتها، داخل القصر، أو الهروب من العزبة إلى الطريق الزراعي، بعد أن أبلغها أنها تخونه مع صديقه مصطفى.

هناك شيءٌ ما في هذه العلاقة، وأرى أن حسين حلمي المهندس لم يتألق قَط في عمل علاقةٍ إنسانية مبهرة، وجعل شخصية العاشق هنا مسطَّحة، زاعقة، غير مبرَّرة، ورأينا هذه الزوجة المليئة بالكبرياء تهربُ عند اللحظة الحاسمة، ولا تتمسك بقصرها الذي من المفروض أنها سيدته.

حاولَت سوسن أن تغيِّر من عالم زوجها؛ فهي توقظه في ساعةٍ مبكرة لم يعتَد على أن يغادر فراشه في مثلها، وهي ترى الغانيات يُلقين بالشباك عليه، وترقُب العلاقات غير السوية، وتراه يلعب القِمار، ويخسر في كل ليلة. لقد تم الاستيلاء على زوجها وقصره، وتشعُر أنها صارت تحفة، حية، وهو الذي غازلها في إحدى المرات: «**إنتي تحفة**»، وهي تقول له في مواجهةٍ قصيرة: «**اشترتني من مزاد، وبقيت تحفة، مش عارفة اتلم عليك**».

من ناحية الشلة الفاسدة بقيادة شفيق، فإنهم يرسمون كيف يتخلصون من الزوجة. وتأتي الخطة أقربَ إلى ما فعلَه إياجو في صديقه عطيل الذي جعل الغَيرة تأكل قلبه. وبكل ذكاء، راح شفيق يسرِّب إلى عادل الشكوك بأن هناك علاقةً ما تربط بين امرأته وبين صديقه الدكتور مصطفى، الذي طلب من سوسن أن تبقى إلى جوار زوجها، وكم قام بنصح صديقه بعدم بيع العزبة. وعلى جانبٍ آخر فإن سوسن تبدأ في الإلحاح على زوجها بالذهاب إلى العزبة، التي يدبِّر شفيق لبيعها بثمنٍ بَخْس، والحصول على فَرق سعرها من الشيخ عبد الستار الذي يعرف الكثير عن عملية البيع.

وجود سوسن في العزبة، وليس في القصر، هو الأمر الأكثر خطورة على الشلة «**لازم نزن على ودانه، حيجبلنا قرشين كويسين، لازم نخلص منها**»، **وهنا يتم تدبير خطة لإثارة الشك في قلب الزوجة**.

هنا يتحول هذا الزوج المستهتر إلى شخصٍ بالغ الدهشة، غير قابلٍ للتغيير، أو رؤية ما يدور من حوله، فتترك المنزل إثْر مكالمةٍ هاتفية، إلا أن خالتها تطلب منها العودة كي يقابلها زوجها بعنفٍ شديد، ويطلب منها الاعتذار إلى كل من ملك هانم، وسمر لأنها أهانَتهما، ويطلب منها أن تهاتفهما، وتعتذر، إلا أن سوسن لا تحتمل فتسقط فوق الأرض، وقد سبق لفاتن حمامة أن جسَّدَت مثل هذا المشهد في فيلم «ارحم دموعي» عام ١٩٥٣م.

هنا تفعل الخالة (فردوس محمد) ما لم تجرؤ سوسن أن تقوم به، وهي تردِّد: «اسمع يا بني، اللي حصل الليلة يؤكد انك بايع مش شاري، نخرج بالمعروف، قدَّامها بيت مفتوح

يتمنى تراب رجليها»، وفي هذا الحوار تبدو ملامح التغيرات الأولى في هوية عادل؛ فهو يتهم الخالة أنها «ماعندكيش رحمة»، ويتردَّد وتبدو على وجهه علامات الانكسار، والحب.

عمر الشريف هنا، دائمًا في حالة تأنق، داخل القصر، وخارجه، ونحن لم نَرَه خارج القصر إلا نادرًا؛ فهو يحمل معطفه الشتوي بكل أناقةٍ داخل مسكنه، ويرتدي البزَّات الفخمة، كأنه في مكتبه، وها هو قد صار عاشقًا، يتطلع إلى زوجته في قلق، وهي خارجة من القصر، الذي لم تكن أبدًا سيدته، مع خالتها في طريقها إلى العزبة؛ حيث ستسافر وحدها، وترنو إلى القصر في حزنٍ ملحوظ.

كما أشرنا، فإن فكرة غَيرة عطيل قد استخدمها الكاتب؛ ففي العزبة يبدأ الدكتور مصطفى في عيادة سوسن، وتُبلِغه أنها أحسَّت أن زوجها قد تغيَّر، وتبدأ في التفتيش عن أسرار حسابات العزبة، والأرض الزراعية. ويتضح لنا أسلوب كمال الشيخ فيما يختص بالجانب البوليسي من القصة؛ فكل شيء واضح أمامنا كمتفرجين، دون أي غموض، وأن عادل هو آخِر مَن يَعْلم بما يُحاك حوله. ونعرف من خلال حوار مدير الحسابات مع شفيق أنه سيحصل على ربع صفقة البيع، بما يعني أن المؤامرة جماعية. وهنا يبدأ شفيق في البوح لسيده بما يجعله يشك أن هناك علاقةً ما بين صديقه وزوجته، فيسرع إلى العزبة، ويواجه زوجته بالخيانة، فتسرع بالخروج من القصر، دون أن يخرج لإعادتها. ويكشف الشيخ عبد الستار أسرار صفقة البيع، وأن الشلة الفاسدة كانت ستحصل على خمسين ألف جنيه فارق المبلغ بين ثمن الأرض والرقم المُباع به، ويقدِّم لعادل ورقة السمسرة. وهنا يظهر مصطفى طالبًا من صديقه أن يلحق بزوجته التي ركبَت شاحنة في الطريق الزراعي، وعندما يتشاجر سائق الشاحنة مع عادل ويتغلَّب عليه، تنحشر سوسن بين السائق وزوجها، كي تتقبل مصالحته، وهو يقول لها: «**حنعيش في العزبة، وندير المحلج**».

كما رأينا فإن الأجواء التي يقدمها كمال الشيخ في أفلامه، قد تجلَّت هنا بشكلٍ ملحوظ؛ فالأحداث تدور ليلًا غالبًا، في تصويرٍ داخلي، وإن الحبكة البوليسية بالغة الوضوح، وذلك عكس ما قدَّم عاطف سالم، رغم أن الشيخ أكثر اهتمامًا بالحبكة البوليسية، وسنرى ذلك واضحًا في «من أجل امرأة».

من أجل امرأة (مندوب التأمين)

هذا الفيلم مقتبس من الفيلم الأمريكي «تأمين مزدوج» إخراج بيلِّي وايلدر عام ١٩٤٦م، وتمثيل فريد مكموراي، الذي أدى شخصية والتر نيف التي تحوَّلَت في الفيلم المصري إلى

موظف التأمين شكري. ويُعتبر جيمس كين أشهر كتَّاب الرواية البوليسية السوداء، وقد تحوَّلَت رواياته إلى أفلام مشهورة، تم اقتباسها في أفلامٍ مصرية أكثر من مرة للرواية الواحدة، ومنها «ساعي البريد يدُق الجرس مرتَين». وهو أحد الذين تأثَّر بهم نجيب محفوظ، سواء في أسلوبه الجديد مع «الطريق، واللص والكلاب». وتنتمي هذه الروايات إلى المحيط الاجتماعي؛ فالمرأة هي المحرِّك الرئيسي لارتكاب الحوادث، وهي التي تدفع بعشيقٍ عابر إلى أن يتخلص من زوجها العجوز، الثري، كي تستأثر بالرجل وفحولته، وقد بدا ذلك واضحًا في الروايتَين المذكورتَين.

في هذا النوع من الروايات، يُضطَر شخصٌ إلى ارتكاب جريمةٍ بواعزٍ من امرأة، وهو ليس قاتلًا بالسليقة، لكن فتنة المرأة التي يتعرف عليها هي السبب. وشكري هنا موظَّفُ تأمينٍ شاب، يفهم جيدًا في أعماله. والجرائم هنا مكشوفة، واضحة؛ فنحن نعرف من هو القاتل، وأسباب الجريمة، وكل ما نفعله أن ننتظر كيف تنتهي الأحداث مع وجود بعض المفاجآت، مثل وجود رجلٍ آخر تستخدمه الزوجة الخائنة لاستكمال جريمتها؛ أي إننا لن نبحث عن الفاعل؛ فهو معروفٌ دومًا.

تبدأ الأحداث بخلفيةٍ سوداء، بيت فخم، ظلام، صوت طلقات رصاص، يخرج شكري مصابًا، في انتظاره سيارته، وسيارة شرطة، تتعطل سيارته، ثم تنطلق، قطع على عربة الإسعاف وبداخلها شكري مصابًا، ويروي لزميله مراد حكايته، التي نراها بشكلٍ متقطع، ولكن بتتابعٍ منطقي. هذا النوع من الحكي قد يناسب السينما، والرواية الأمريكية المكتوبة عام ١٩٤٣م، لكنها بدت وقد استُهلكَت عام ١٩٥٩م. لكن كاتب السيناريو محمد أبو يوسف استخدمها، وقام مخرجٌ تقليدي تمامًا بتبنِّيها.

بعد عمليةٍ جراحية لانتزاع الرصاصة، ووسط حالةٍ من الاحتضار يروي شكري لزميله كل ما حدث له، بخصوص جريمة قتل، وبوليصة تأمينٍ أعدَّها بإغراء من إحدى الزوجات، إلهام، للاستيلاء على ثروة الزوج، تحت ادعاء أنها واقعةٌ في غرام مندوب التأمين، الذي يرفض بشدة في بداية الأمر هذا العرض الذي قدَّمَته إليه على مراحل. لكن لأن المرأة تتمتع بأنوثة طاغية، فلا بد أن يمتثل وعن طيب خاطر؛ فهو يقوم بالقتل، بعد تدبير خطةٍ محكمة، ويدَع عشيقته تستمتع بالثروة، وبعشيقٍ جديد. إنه الحب الذي حوَّل هذا الوجه البريء لموظف تأمين إلى القتل عن عمد، ويجعل المرأة تُقنِع زوجها بالسفر ليلًا، وفي السيارة التي تتوجَّه به إلى محطة القطار فإن شكري يقوم بخنق الزوج العجوز. وتستكمل الأحداث نفسها، وكأن كل شيءٍ مُعَد سلفًا؛ فالقطار سوف يقوم بالتهدئة عند

محطة قليوب، مما سيمكِّن شكري من القفز، وهو يرتدي ثوب الزوج القتيل، كأنه قد تعمَّد الانتحار.

أهمية الرواية، والأفلام، في رأيي، ليس في تلك الخطة البوليسية الساذجة التي رأيناها وإن بدت محبوكة، لكن في تلك الحوارات التي تدور بين مراد، موظف التأمين الأقدم، وبين شكري. إنها تذكِّرنا بالحوار الذي كتبه دوستويفسكي في رواية «الجريمة والعقاب» الذي يدور بين القاتل والمحقق؛ فهذا يودُّ الوصول إلى الحقيقة. وقد دار مثل هذا الحوار أكثر من مرة بين الطرفَين؛ مراد موظفٌ ماهر، لا يترك الأمور تمُر من بين يديه سُدًى، مثل السائق الذي أحرق سيارته، وذهب يطالب بالتأمين ضد الحوادث، إلا أن مراد كشَفه. وتبدو كافة الأمور كأنها لا تستعصي على مراد، عدا أن يتوصل إلى القاتل الحقيقي، وهو مساعده الذي يعمل معه، ويرسم له الخطط، وما كان له أن يُكتشف لولا أن العاشقَين قد اختلفا معًا، فأطلق كلٌّ منهما على الآخر الرصاص؛ حيث ماتت الزوجة أولًا، ومات موظف التأمين في المستشفى بعد أن اعترف بكل شيء.

شكري هنا رجلٌ وحيد، منزوع من الحياة الاجتماعية، لا نكاد نعرف عنه شيئًا سوى عمله. وتبدو كل شخصيته هنا كأنها وُضعَت لما هو مخصَّص لأدائه؛ فموظف التأمين عليه أن يحرِّر البوليصة، ويقتل الزوج، ويساعد الزوجة في صرف مبلغ التأمين. ومراد موضوعٌ كي ينغص على القتَلة ويضيِّق عليهما الخناق، وألا يجعلهما يهنآن بفعلتهما، حتى يقتل

كلٌّ منهما الآخر. وإلهام مرسومة كي تدبِّر جريمتها وتفوز بالمال، والرجل الذي تستخدمه كأداة. وهذه من سمات هذا النوع من الروايات التي كان يكتبها جيمس كين، إلهام مثلًا امرأةٌ جميلة بالغة الإغراء، لم يستطع الرجال مقاومة ما لديها من سحر، يردِّد شكري وقد وقع في هواها فامتثل لها: «مش ح اقدر استغني عنك أبدًا»، وهو متردد، لا يريد أن يضعُف، لكن أمام قبلةٍ ساخنة وإلحاحٍ مغموس بأنوثتها، يدبِّر خطة التخلص من الزوج العجوز، وينفِّذها بإتقان كأنه قاتلٌ محترف، بدليل أن الشرطة لم تتوصل إلى القاتل، وأن القاتلَين هما اللذان قاما بتصفية أحدهما الآخر.

شكري أقرب إلى شخصية الزوج عادل في «سيدة القصر»؛ فهو متأنِّق دومًا في ملابسه المدنية، وهو يرتدي الروب دي شامبر في بيته، رغم أنه وحيد؛ ولذا فقد اكتسى الفيلم كعادة أفلام كمال الشيخ الأخرى بالعتمة. ولا يتم ارتكاب الجريمة إلا بعد أن يعتمل الحب في قلب شكري، فيردِّد في موقعٍ آخر: «أنا اتأكدت اني مش ح اقدر أعيش من غيرها، تبقى لي لوحدي لو اتخلصت من جوزها»، وكلما أمعن في التردُّد والتراجُع زادت هي من مساحة الإغراء، حتى تأخذ الخطة مسارها، ويبدأ هو، وليست هي، في الإلحاح عليها بالتنفيذ، معتقدًا أنها خطةٌ صحيحة.

تبدو أحداث الفيلم أقرب إلى لعبة الشطرنج، في مباراةٍ بالغة المهارة؛ فكل شيءٍ مُعَد سلفًا، ولا يمكن تنفيذ شيء إلا من خلال الثقة أن الخطة سوف تُنفَّذ. وقد أضاف الفيلم شخصية ابنة الزوج، نادية التي تحب الشاب زكريا، والتي سوف تعترف لشكري فيما بعدُ أن إلهام هي المرضة التي كانت السبب في وفاة أمها، ثم تزوَّجَت من أبيها، بما يعني أنها تقتُل أكثر من مرة مع سبق الإصرار. وقد تولَّدَت ثقةٌ بين شكري ونادية خاصة بعد أن لاحظ أن حبيبها زكريا هو الرجل الجديد في حياة إلهام.

وقد تم تنفيذ الخطة ليلًا، واستغرقَت أحداث الجريمة وقتًا مستفيضًا؛ فشكري يركب القطار، وقد تخفَّى في ملابس العجوز، واستعان بعكَّاز، وعندما اقتربَت محطة قليوب، فتح الباب وقفز، وسط شهادة لواحد من الركاب، بينما لحقَت إلهام بالقطار، وتم نقل الجثمان إلى جوار قضبان القطار لإعطاء الإحساس بأن الأمر انتحار، هذا الانتحار الذي يُشعِل غضب إدارة الشركة التي ستدفع مبلغ التأمين.

وينال مراد التوبيخ بسبب قبول هذا النوع من التأمين، ما يدفع بالرجل (محمود المليجي) إلى البحث عن أسبابٍ خفية وراء الانتحار، حتى يتوصل إلى أنه قُتل، ويصير عليه

أن يمسك بالخيوط، فيضيِّق الخناق حول إلهام، ويسعى لمعرفة من كان شريكها في أداء الجريمة.

موظف التأمين القاتل، بالغ الثبات في كل المواقف، يتصل بحذَر بعشيقته، ويساعدها بعيدًا عن الأفكار، يردد: «**أنا خايف عليكي من مراد**» وتبدو إلهام حين تزور عشيقها القاتل في منزله كم هي فاتنة، ذات عينَين ساحرتَين.

ولا شك أن الاعتراف الذي تحدَّثَت به نجوى إلى شكري قد كشف بعض الخيوط المهمة، وهي لم تلجأ إلى هذا الاعتراف إلا بعد أن لاحظَت أن زكريا يتردَّد على إلهام في بيتها، كما أن وساوسَ مماثلةً تصيب شكري، وهنا تأتي فكرة التخلص منها. يذهب إلى دارها ليلًا، وهو يُخفي مسدسًا، ويترك زكريا في السيارة بالخارج، وينفِّذ جريمته، يُطلِق عليها الرصاص، وقبل أن يخرج، تلتقط المسدس، وترميه برصاصة، ويأتي زكريا كي يُعلِن أنه سمع كل شيء.

هذه الحكاية حكاها شكري إلى زميله، وما إن باح بها كلها، حتى يلفظ أنفاسه، وتبدو المعالجة هنا تقليدية بشكلٍ ملحوظ، أقرب إلى الفيلم الأمريكي.

حبي الوحيد (الطيار)

ينتمي هذا الفيلم إلى ما يُسمَّى بالجريمة العاطفية، وفيه يتم ممارسة الجريمة بدافع الحب، وسعيًا لامتلاك الحبيب، وذلك بالتخلص من الطرف الآخر، أو بالاثنَين معًا. وعادةً ما تكون الأحداث مكشوفة، وتتم أمام أعيننا، ويأتي ضابط المباحث للتحقيق في الأمر، حتى تتجلى له الأمور، التي هي بالتالي معروفةٌ للمشاهد بكافة تفاصيلها. وعادةً ما تكون التمهيدات لهذه الجرائم طويلة؛ لذا فإن المخرج كمال الشيخ قد خلَط أحداثه بمواقفَ كوميديةٍ عديدة، كلَّما ظهَرَت شخصية (عبد المنعم إبراهيم) الواقع في غرام الفتاة الأفريقية باباكاداسا. وفي هذه الأعمال فإن الجريمة لا تكتمل دائرتها، وسوف نرى أن منى لم تمُت، وأن السم الذي دُس لها لم يؤدِّ مفعوله تمامًا؛ لأنها كانت قد تناولت مضادَّاتٍ للسموم قبل تناول المشروب. كما أن منى تبرِّئ زوجها من محاولته قتلَها بسببٍ أخلاقي تمامًا، رغم تعرُّضها للقتل.

الجريمة تمَّت في النصف الثاني من الفيلم، أما العاطفة، فقد رأيناها في الجزء الأول؛ فها هو الطيار المدني عادل، بالغ الوسامة، واقع بين امرأتَين؛ الأولى زميلته المضيفة عايدة (شويكار) وهو حب من طرفٍ واحد، لكن لا شك أن وجودها على الهامش، يؤجِّج المشاعر

العاطفية للفتاة التي يُحبها. والرواية هنا تدور وسط الأجواء الراقية؛ فوالد منى يعمل في السلك الدبلوماسي، والعاطفة والجريمة يقوم بها أبناء هذه الطبقة. ونحن لا نعرف أي جذور لعادل، لكنه طيارٌ وسيم، يرتدي الزي الرسمي كقبطان في أماكنَ عديدة، وهو رجل «جنتلمان»، متسامح، كل ما يريده هو الحصول على حبيبته «منى» وسط أجواءِ عرقلة، بعضها يأتي عن طريق المصادفة، والبعض الآخر عن عمد. وكل الأطراف تتسم بأن مستواها الاجتماعي والثقافي مرتفع، مثل عم بهجت، صديق الدبلوماسي، والد شكري، الذي لم يلتقِ بصديقه منذ اثنَي عشر عامًا، وهو أيضًا دبلوماسي. أما شكري فرغم أنه ارتكب جريمة، أو شرع فيها، فإنه ليس شريرًا، بالمعنى القَذِر للشر؛ فقد طلبَت منه زوجته الطلاق، وأبلغَته أنها تعرف رجلًا آخر قبل أن تتزوَّجه، فراح يفكِّر في طريقة للانتقام ممن حطَّم قلبه. إذن فهو الحب المستحيل القاتل، وفي النهاية سوف يتم اكتشاف فعلته، وسوف تُبرِّئه زوجته من فعلته، ويتقبل الأمر بهدوء. وهو لا يحمل وجه الشرير، بقَدْر ما يحمل وجه العاشق. ولا شك أنه عندما تقدَّم لخطبة منى، فإنه لم يكن يعرف؛ وبالتالي فإن الخطأ يقع على منى، التي انقلبَت على حبيبها عادل، وفسَّرَت لنفسها نوع العلاقة مع عايدة؛ لذا تُوافق بسرعة على الزواج من شكري. لم تعرف أنه تأخر عن حفلة الخطبة بسبب حادث السيارة. وكنوعٍ من الانتقام منه وبكل دمٍ بارد، فإنها توافق على الاقتران بشكري. وتذهب منى في شهر العسل إلى فندق البوريفاج، ويتصادف أن يكون عادل هناك. ويبدأ شكري في تنفيذ الجريمة؛ فهو لا يحتمل أن يكون حبيب امرأته في غرفةٍ مجاورة. ومن هنا يأتي معنى الجريمة العاطفية؛ حيث عرف الزوج أن هناك سمًّا زعافًا يقتل بأسرعِ ما يكون من صديقه الصيدلي، وهو يختلس من هذا السم، ويضعه في المشروب. وبعد أن يتم التسمُّم فإنه، في مشهدٍ ساذج، يسرق المفتاح الخاص بخصمه، وينقل زوجتَه المسمومة إلى غرفة عادل، ويعود لإرجاع المفتاح، لكنه يُعيد مفتاح الحبيب.

هذه هي العقدة التي سيتم الوقوف عندها لمعرفة القاتل؛ أن شكري قد أخطأ في إعادة المفتاح الصحيح إلى التابلوه، وعندما يتوصل المحقِّق إلى تلك الواقعة، يصير عليه أن يُطلِق سراح عادل، ويتم القبض على القاتل الحقيقي.

مثلما كانت رحلة شهر العسل إلى الإسكندرية في الفندق نفسه سببًا في تنامي الحب بين العروسَين في «سيدة القصر»، فإن شهر العسل هنا كان سببًا لارتكاب جريمة القتل؛ فقد تراجعَت العروس في مشاعرها تجاه حبيبها، وما إن باحت لها عايدة بمسألة الحادث ودخول عادل إلى المستشفى حتى تراجعَت في مشاعر الجفاء تجاه حبيبها، واعتذَرَت له، وبدأَت تطلب الطلاق من «عريسها».

وهذا النوع من الجرائم الباردة تعطيك الإيحاء أننا أمام مصدرٍ أجنبي، مثلما اعترفَت العروس لزوجها في الأفلام المصرية الثلاثة المأخوذة عن فيلم «ملك الحديد» لجورج أونيه؛ فالرجل الشرقي لا يحتمل أن تبوح له زوجته في شهر العسل أنها تُحب غيره؛ ولذا بدت هذه القصص غريبة، وصار على شكري أن ينتقم على الطريقة الغربية من عروسه وحبيبها.

في النادي، قال عادل لحبيبته التي كادَتْه وتزوَّجَت: «مفيش حاجة تبعدني عنك غير الموت»، فتردِّد: «أنا ظلمتك يا عادل.» ويُبلغُها بكل نُبلٍ أنها سوف تُحب زوجها وستنساه، ومنى امرأةٌ غير لعوب، لكنها تلاعب زوجها الشطرنج. يبدو هذا الزوج رقيقًا هادئًا يُحدِّثها عن مباراة الشطرنج الأخيرة التي جمعَتْهما قبل تنفيذ الطلاق: يا راحت عليَّا، يا راحت عليكي.

وعندما يتأكد العريس من كلام زوجته، وهو الذي وافقَها على الطلاق، فإنه يبدأ في سرقة جرعة السُّم الزعاف، ويتأكَّد لديه الفعل، وهو يسمعها مجدَّدًا تتحدث إلى خصمه في الهاتف، وهنا تبدأ ملامح الشر وقد كست عينَيه، ويقترح عليها السفر إلى الإسكندرية، وهناك يعرف أن هذا الخصم موجود بالفندق، هو جاء عن طريق المصادفة، لكنه لا يغادر البوريفاج، وهنا تبدأ الجريمة من طرف واحد.

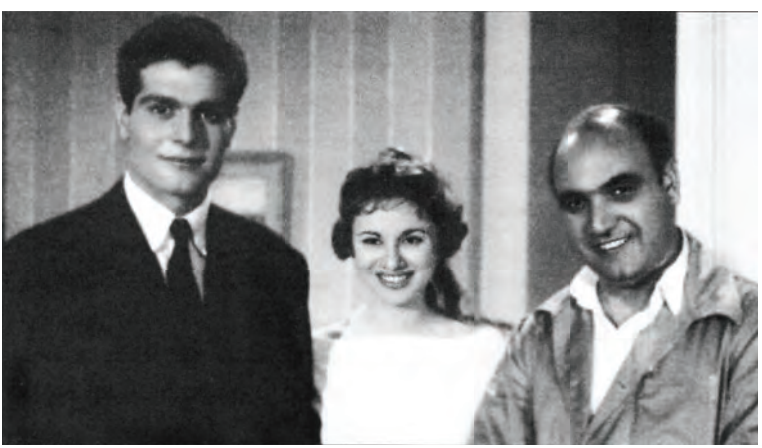
كما أشرنا فنحن أمام الجانب المفتوح من الجريمة؛ حيث يعرف المتفرج مع كل مشهدٍ ما دار من تفاصيل، كيف قام الزوج بوضع السم في مشروب امرأته، وكيف تجرَّعَته، ثم راحت في غيبوبة، وكيف سرق المفتاح، ونقل زوجتَه المسمومة إلى الغرفة ٤٦ التي يقيم

فيها عادل. ولعل هذا يفسر لنا أن هناك أنواعًا متباينة من القصص البوليسية سواء في الأفلام أو الروايات؛ حيث تبدأ ظهور شخصياتٍ جديدة؛ منها المحقِّق الذي جسَّده فاخر فاخر، أحد الذين اشتركوا في أفلامٍ عديدة قام ببطولتها عمر الشريف. هو رجلٌ ناضج، بالغ الذكاء، متفهم، وهو يتحرك من منطق أن «السر في المفتاح»، ويمضي تَبع ما أبلغَه به عادل أن المفتاح الذي معه لا يخصُّه. وتبدأ لحظات التوتُّر التقليدية؛ فالزوج يخفي أمر المفتاح، كما أنه يودُّ لو قضى على زوجته التي تتنبَّه من الغيبوبة «الحبوب المنوِّمة أبطلَت مفعول السم».

وأمام هذا الجو من الكآبة، والاتهامات الباطلة، والكذب، فإن الصديق الفكاهي يعود للظهور في أحلك الأوقات. لقد تزوَّج من حبيبته الأفريقية باباكاداسا، وتنبعث روح البهجة لبعض الوقت. ونكتشف أن كمال الشيخ يستخدم أسلوبه، الذي رأيناه في أفلامٍ أخرى، ومنها «حب وإعدام»، و«من أجل امرأة»، وغيرهما. إنه ليست هناك مطاردات بين الأخيار والأشرار، مثلما يحدث في أفلام عاطف سالم، كما رأينا، وإن كل التوتر في لحظة اكتشاف الفاعل؛ فلا مطاردات، ولا اقتتال، بل إن الزوجة تبدو كأنها تُكفِّر عن كل أخطائها السابقة؛ فهي السبب لكل هذه الأفعال، وتعترف أن زوجها لم يقدِّم لها السم «**أنا اللي أخدت السم بإيدي، عشان باحب عادل، وانا اللي رحت لعادل في حجرته، وطلبت منه أن نهرب معًا، أنا التي شربت السم**».

صلاح أبو سيف

عمل عمر الشريف في أربعة أفلام مع صلاح أبو سيف، وكان المفروض أن يقوم بدور الشقيق الأكبر في «لا تطفئ الشمس»، إلا أن الدور ذهب إلى شكري سرحان، بسبب انشغال عمر الشريف بعمله في أول أفلامه العالمية. ونسوق هذه المعلومة كي نؤكِّد أن أبو سيف الذي أسند إلى الممثل دور عم الفتاة، نادية لطفي، في فيلم «لا أنام» كان سيُسنِد إليه دور الشقيق الأكبر، كي يحطِّم الشكل المألوف للعاشقين في بقية الأفلام التي قاما ببطولتها معًا.



وقد أخرج أبو سيف أربعة أفلام للممثل؛ ثلاثة منها قبل ذهابه إلى هوليوود، وقدَّم الفيلم الرابع في عام ١٩٩١م، وبعد أن صارت أدواره مساندة في السينما العالمية، ألا وهو

«المواطن مصري»، وهناك ثلاثة من هذه الأفلام مستوحاة من رواياتٍ أدبية مصرية، هي «لا أنام» ١٩٥٧م عن إحسان عبد القدوس، و«بداية ونهاية» عن نجيب محفوظ ١٩٦٠م، و«المواطن مصري» عن يوسف القعيد. أما الفيلم الرابع «لوعة الحب»، فإن المخرج قد أَلَح لي في أحد أحاديثه أنه مستوحًى عن رواية لإميل زولا، وأغلب الظن أنها رواية «الوحش الآدمي»؛ حيث إن الفيلم يتسم بأجواء روايات زولا التي تدور في أوساط العمال، ومنها بشكلٍ خاص «جرمينال». وكما سنرى فإن عمر الشريف قد تغيَّرَت وجوهه، من أحد أبناء الطبقة الراقية، إلى حسنين ابن الأسرة الفقيرة التي تسكن في الأقبية، إلى وجه سائق القطار العاشق في «لوعة الحب»، ووجه العمدة المسيطر على مقدَّرات القرية في «المواطن مصري». وفي هذه الأعمال تنوَّعَت الأجواء، والحواديت، والقصص، وبدا عمر الشريف متنوِّعًا، ملوَّنًا بألوانٍ متناقضة.

لا أنام (العم)

في مذكراته «الذِّكْر الخالد» التي رواها عمر الشريف للصحفية الفرنسية أشار إلى أن إحسان عبد القدوس، قد كتب رواية «صباح الخير أيتها الأحزان»، التي نُشرَت في فرنسا من تأليف فرانسواز ساجان عام ١٩٥٣م. وقد ذاعت شُهرة هذه الرواية في كل أنحاء العالم، وقد قام بإعادة كتابة القصة في «لا أنام». وقد أشرتُ في كتابٍ لي تحت عنوان «أفلام وأقلام ٢» أن إحسان قد تأثَّر بشكلٍ واضح برواية ساجان، ولم يُشِر إلى ذلك، لكن الشجاعة انتابت الممثل، وهو يحكي مذكِّراته، وأدلى بذلك في كتابٍ فرنسي، رغم أن النقاد الذين كانوا يتهامسون بهذه المعلومة لم يكتبوها في دراساتهم، سواء عن الرواية، والفيلم؛ حيث كان من المعروف أن هناك مصادرَ بعينها لروايات إحسان، منها القصص التي ترويها له سكرتيراته، وذلك مثلما حدَّثَتني بذلك السيدة نرمين القويسني؛ فإحسان لم يتعرَّف على بطلات روايته في الواقع، قَدْر تعرُّفه عليهن من خلال ما تحكيه السكرتيرات. ولا أعتقد أن إحسان كان قد قرأ رواية «صباح الخير أيتها الأحزان» المكتوبة قبل عامَين من نَشْر «لا أنام». والمرجَّح أنه قرأ ملخصًا عنها؛ فقد بدت الفتاتان المصرية والفرنسية متقاربتَين، ومختلفتَين في أشياءَ كثيرة.

الفتاة نادية لطفي تعيش مع أبيها الذي يُحب النساء، وتشعُر بالغَيرة الشديدة من زوجة أبيها الحالية التي تأخذ كل أوقاته. وهي تلميذة ثانوي، تروي الأحداث على لسانها مثلما تفعل سيبيل الفرنسية في رواية ساجان. وقد أضاف المؤلف المصري الكثير من

الأحداث لعمل روايةٍ كثيرة الصفحات، قياسًا إلى عدد صفحات رواية «صباح الخير أيتها الأحزان»، فكثُرَت الشخصيات؛ منها العم «عمر الشريف» الذي يعيش في نفس المنزل البالغ الفخامة. وهناك شخصياتٌ أخرى حول نادية؛ منها حبيبها مصطفى الذي يكبرها سنًّا، وأيضًا صفية زوجة أبيها، التي ستتزوج فيما بعدُ من مصطفى. الفيلم المصري مزدحم بالشخصيات، أسوةً بما تفعل السينما عندما تحوِّل بعض الروايات القصيرة إلى أفلام. لكن الذي فعل ذلك هو إحسان عبد القدوس نفسه؛ فهو الذي رسَم شخصيات العم والزوجة، الشابة، اللعوب التي يتزوَّجها الأب بعد أن طلق زوجته. وقد لعب عمر الشريف دور العم في هذا البيت الثري، ورأيناه لأول مرة في فيلم بالألوان، شابٌّ صغير يكبر ابنة أخيه بسنواتٍ قليلة. ولا تتورع نادية في أن تُوهِم أباها أن هناك علاقةً ما بين عزيز وصفية. وقد التزم السيناريو الذي كتبه السيد بدير بالرواية. أما الفيلم البريطاني الذي أخرجه أوتو بريمنجر عام ١٩٥٧م، فقد التزم بالرواية الفرنسية التي تحكي قصة سيبيل ابنة السابعة عشرة، التي تروي ذكرياتها؛ حيث تقضي إجازة الصيف في فيلا على الساحل اللازَوَرْدي مع أبيها، وامرأتَين بالغتَي الأهمية. الأب ريمون، رجلٌ بالغ الجاذبية، له سطوتُه على النساء اللائي يقعن في غرامه. لقد ماتت زوجته السابقة في سن الخامسة والعشرين، وكانت سيبيل في العام الثاني من عمرها، ومن بين هؤلاء النساء تُوجَد امرأة تتفق مع سيبيل، لقد جاءت لقضاء الصيف مع عشيقها. ترى الفتاة أن إلسا سوف تترك أباها بعد فترةٍ قصيرة، تحاول سيبيل أن تتصرف كفتاةٍ بالغة، لجذب أنظار الرجال الذين في سن أبيها، إلا أن سيريل الذي يبلغ من العمر ستة وعشرين عامًا هو الذي تقع في غرامه. من ناحيةٍ أخرى فهناك ريمون الذي يقضي مع عشيقته آن صيفًا هادئًا، تصل إلى أن يتحول قلب الأب إلى أن يقرِّر أن يتزوَّجها، وتسيطر على صديقتها وعلى البيت؛ لذا، فإن سيبيل تدبِّر خطَّتها لقتل آن في حادث سيارة بعد أن رأَتها في أحضان عشيقها السابق وتُحس بالمسئولية. يستأنف الأب وابنته حياتَهما وقد أثَّرَت وفاة آن فيهما.

كما نرى، فإن الرواية المصرية أضافت المزيد من الأحداث والشخصيات، على رأسها العم عزيز الذي استُخدِم كأداةٍ للغَيرة والإيقاع بين الأب وزوجته صفية. وقد أدى عمر الشريف هنا دورًا غير مألوف؛ فالدور هو الوحيد غير الرئيسي، ولم يتكرَّر الأمر إلا بعد عدة عقود مع فيلم «ضحك ولعب وجد وحب»، وذلك بالمقارنة بدَور يحيى شاهين، وهو الشخص المحوري الذي تدور حوله الأحداث؛ وعليه فإن أغلب الشخصيات الأخرى التي أضيفَت إلى الرواية الفرنسية قد صارت هنا ثانوية. وكما نرى فإن أحداث رواية ساجان تدور في المصيف، وهو المكان الذي تعرَّفَت فيه نادية بزميلتها كوثر التي سعت لتزويجها

من أبيها. وكما أشرنا، فإن النص الأدبي الفرنسي والعربي، ثم الفيلم المصري تدور كلها على لسان الراوية، الابنة التي بلغَت سن السادسة عشرة، وتشعُر بالغَيرة أن أباها قد استولت عليه امرأةٌ أخرى.

هذا العم الذي يعيش مع أخيه في نفس البيت الفخم، الذي يمتلكه أخوه، ولا نكاد نعرف شيئًا عن حياته الخاصة، لكن ابنة أخيه تدبِّر خطةً جهنمية كي تسرِّب الشك في قلب الأب كي يطرد العم، وعلاقتها به جيدة، من الدار، بعد أن أوهَمَته أن هناك قصةً آثمة تربط عزيز بصفية، وعزيز يتصرف بشكلٍ تلقائي. ونلاحظ أن وجود صفية قد غيَّر من سلوك عزيز؛ فهو ينتظم في تناول الطعام بالبيت، لما وفَّرَته المرأة من استقرار، ويعبِّر عن هذا حول المائدة، ونحن نراه في النادي، مع صديقةٍ له، ويحاول حماية نادية من معاكسات الشباب. وهما متفاهمان؛ ففي النادي، تدفع به كي تُسقِطه في حمَّام السباحة، كما أنه حاضر ضمن أفراد الأسرة حين يأتي عريس لخطبة نادية، ويرتدي بدلة زرقاء فاتحة؛ ما يعكس شعوره بشبابه، وفي حفلة الخطبة، فإن امرأة تقدِّمه باعتباره «الأستاذ عزيز أخو الأستاذ لطفي».

نادية تنسج خطتها الشريرة بدقةٍ شديدة، كي يظن أبوها أن زوجته على علاقةٍ آثمة بأخيه، وتترك الدلائل بشكلٍ متناثر، حتى يبدأ المنزل في التمزُّق، وتتشابك كل هذه الخطوط لدرجة أن أفراد الأسرة يكفُّون عن اللقاء حول مائدة الوجبات، لدرجة أن عزيز

يشعر بالأسف لشك أخيه الدائم في صفية «عمره ما حيلاقي ضفرها.» وتنسج نادية مؤامرتها كي تدفع بعمها للذهاب عند الخيَّاطة التي ذهبَت إليها صفية، كي تُحكِم حلقات المؤامرة؛ أن هناك علاقة، وبكل براءةٍ يتقبل عزيز قسوة أخيه تجاهه، ويطردها من المنزل.

عزيز، يلحق بصفية في منزل أسرتها لإصلاح الأمر، تردِّد له «**كنت باعتبرك دايمًا زي أخويا**». هذا العم، هو الذي سوف تلجأ إليه نادية، بعد أن تتأزم الأمور أكثر بين أبيها وزوجته الجديدة التي تخونه بالفعل مع صديقها القديم سمير، وترى نادية الخيانة، دون أن تجرؤ أن تفعل شيئًا؛ فحتى يستولي سمير وكوثر على البيت وثرواته، فإنه يتقدَّم لخطبة نادية. وأمام هذه المحنة تذهب إلى عمها في مكانٍ قريب من الهرم، وتشرح له الحكاية. وهنا يبدو المعدن الحقيقي للعم، فلا يتوانى عن مساعدة نادية التي كانت سبب طرده من البيت؛ ففي أثناء حفلة خطبة نادية على سمير فإن عزيز هو الذي يواجه سمير بأفعاله وماضيه، وحدود علاقته بكوثر، والعم قد عاد إلى منزل أخيه الذي يندهش من حضوره، ويرفض مصافحته، «**مش عارف إيه اللي جابه ده**»، وعزيز يسحب سمير جانبًا «عايز آخد رأيك بشكل قانوني»، ويحذِّره من عقوبة الرجل الذي يخون رجلًا مع زوجته، «قدامك فرصة انك تهرب»، ويُعرِّفه أن نادية لديها تسجيلٌ صوتي لحديثٍ عاطفي بينه وبين كوثر، ويهدده «**إذا نادية ما اتكلمتش، أنا اللي حاتكلم**»، كل هذا والأب لطفي لا يعرف شيئًا مما دبَّرته ابنته ضده. وعندما يكاد عقد القران أن يتم توقيعه، فإن العم عزيز يقف إلى جوار العريس مباشرة، وقبل الكلمة الحاسمة في الزواج، فإن العم يشير إلى نادية أن تفعل شيئًا، فتقوم وتعترض، وفي غرفتها تعترف بكل شيء إلى أبيها، إن كوثر عشيقة لسمير. ويتعامل الأب بقسوة مع أخيه، لكنه لن يلبث أن يتخذ موقفًا حاسمًا في الأمر، ويطلب من أخيه أن يُبلغَ الشرطة. وفي المشهد الأخير، يجتمع الشقيقان على طرفَي سرير المستشفى، كي يعلن لطفي أنه قد سامح ابنته، ويبدو كأنه قد تفهَّم كل شيء، أما العم؛ فهو لم ينطق بكلمةٍ واحدة في هذا المشهد.

لوعة الحب (سائق القطار)

تبدو ملامح الحياة الفرنسية كما وصفها إميل زولا حول القرن التاسع عشر بالغة الوضوح في فيلم «لوعة الحب»، وهي الأجواء التي قدَّمها صلاح أبو سيف في فيلمَيه «لك يوم يا ظالم» ١٩٥١م، ثم «المجرم» ١٩٧٧م؛ فنحن في عالم عمال السكة الحديد، من خلال عملٍ رومانسي، توافَق كثيرًا مع ما كان يقدِّمه أبو سيف في أواخر الخمسينيات؛ فنحن أمام

طبقةٍ اجتماعية محدودة الأهداف، والطموح، لا يطمعون في شيءٍ أكثر من الترقية، والسكن في بنايات السكك الحديدية المطلة مباشرةً على طريق القطارات، فتختلط الحياة الخاصة لكل منهم؛ فقد اعتادوا سماع صفير القطارات بكافة أنواعها، يعرفونها جيدًا، ويرتِّبون مواعيدهم على عبورها، ويستخدمونها أحيانًا في التهنئة، أو العزاء، باعتبار أن للقطار قلبًا، يشارك أصحابهم الحياة. وبشكلٍ عام فمن الصعب عليهم مغادرة المكان، والوظيفة، يأتون بزوجاتهم، ويرتادون المقاهي أو الحانات القريبة، يدورون في نفس الفلَك، مثلما تتحرَّك القطارات فوق القضبان في الذهاب والإياب.

والأجواء هنا أهم بكثير من قصص الحب التي ربطَت بين سائقي القطار؛ فأجواء السكة الحديد تُضْفي بنفسها على الأبطال. والموضوع هنا متكرِّر، لكنه مُصاغٌ بأسلوبٍ لطيف، خاصة أن أبو سيف مشارك في كتابة السيناريو مع جليل البنداري، الذي قيل إنه صاحب القصة. وتبدأ الأحداث بليلة عرس كلٍّ من سائق القطار محمود، وعروسه التي اقترن بها بأسلوبٍ تقليدي، كلٌّ منهما لا يعرف كيف يتصرف مع الطرف الآخر في ليلة العمر. ويستقي الرجل معلوماته من زملائه في العمل الذين انفردوا به في البار، أما البنات فيختلين بالعروس ويقمن بنصحها. الزوج، غليظ، فَظ، يتصور أن طاعة الزوجة لبعلها هي الحياة الزوجية الأفضل، ويطلب منها نزع ملابسها بأسلوبٍ يثير النفور، ويقوم بتقبيلها بقسوة لكنها لا تملك الرفض.

هذه الصفات الغليظة في محمود، سوف نرى ما يعكسها تمامًا في مساعد السائق، حسن، الذي سيقع في حب الزوجة فيما بعدُ، ويطالبها بالانفصال عنه. لكن الفيلم بمثابة رحلة تطهُّر يمُر بها الزوج، وتحوُّل تعيشه الزوجة التي تتغير تمامًا عقب أن تعرف أنها حامل من زوجها.

هي قصة الصديقَين وبينهما امرأة، كم عانت من زوجها، لا تملك الشكوى، لكنها تتغيَّر ببطء، إلى أن يتحوَّل زوجها الجلنف، ويصير أكثر إحساسًا بالمرأة، وقطَّتها التي طالما تعامَل معها بخشونةٍ واضحة.

كانت الصورة التي عليها «حسن» هي المنشودة لدى آمال؛ فهي تشكو أن زوجها يعود إلى البيت بآفرول العمل المتسخ، وذلك عكس حسن. حتى إذا تغيَّر محمود؛ ارتدى البدلة، وداعب القطَّة، وصار نظيفًا، تغيَّرت مشاعرها مرةً أخرى نحو الزوج؛ أي إن المرأة تنشُد رجلًا حنونًا، نظيفًا، متحضرًا سواء كان اسمه حسن، أو محمود، خاصةً أن الزوج هنا يعرف أنه «وسِخ»، ويتكلم بكل عناد: «**أنا ألبس اللي يعجبني، ووقت ما يعجبني.**»

إنه يريد خادمة، وهي توافق دون تمرُّد على هذا الدور، لكن ما إن تُتاح لها فرصة التعرُّف على حسن، حتى تتغيَّر، وتُحب الرجل، صديق زوجها، خاصةً أن محمود قد جاءته فرصةٌ للعمل طوال أشهر في السويس؛ ما يتيح لحسن أن يقترب منها أكثر، ورغم إحساسه بالندم؛ لأنه يخون صاحبه، ورئيسه، فإن الحب أقوى من الإحساس بالندم.

والمشكلة، هي الصلة القوية بين محمود ومساعده؛ فهو ليس خجولًا مثله، لكنه يثق فيه، ويأتمنه على بيته أثناء غيابه فترة ثلاثة أشهرٍ تكون كافية أن يصحب حسن الزوجة إلى الطبيب أكثر من مرة، ثم يتسع الخروج إلى شاطئ النيل، وتبادُل البوح بالحب. ويتواجد حسن في البيت عندما يكون الزوج في طريقه إلى الدار، لكنه يعطف أولًا على البار، على طريقة الفرنسيين، كي ينتشي قبل أن يدخل بيته. والحقيقة أن آمال تقبَّلَت التجربة عن رضًا، دون أي مراجعة، بينما انتاب الندمُ حسن، لكنه كان يعود عنه ليستمتع بالحب، حتى اللحظة التي عرف فيها بتحوُّل آمال.

إنه نوعٌ من الحب المستحيل؛ فلا بد للزوجة أن تعود إلى محمود، ليس الرجل الذي بدأَت معه حياتها الزوجية، بل الزوج الفَظ الذي تغيَّر بشكلٍ ملحوظ؛ فقد صار مثلما كان عليه حسن، حسن لطيف مع القِطط. وتحدُث هذه الأمور فيما يُسمَّى بالحب البديل؛ حيث لم يكن في إمكان آمال أن تُحبه إلا إذا سافر زوجها وغاب عن البيت ثلاثة أشهر. والغريب أن الوساوس لا تصيب هذا النوع من الرجال، أما تعليقات صديقتها «**الحب بيخليكي تحسي انك شفَّافة، شاردة**». إنها مشاعر جديدة؛ فحسن يتكلم عن الزهور، وهو دائم السؤال عنها، قارئ، ووسط كل هذه الرقة، فإن الزوج عندما يعود في إجازاته المفاجئة، يبدو فظًّا غليظًا.

وحسن ليس انتهازيًّا؛ فقد ظلت العلاقة رومانسية بشكلٍ ملحوظ، وهو يُكِن المشاعر الطيبة تجاه رئيسه، فيخبر آمال إلى أن محمود أفندي ماهر في عمله، لا يتأخر قطارٌ له، وهو رجلٌ محترم.

الندم الذي ينتاب حسن يأتي من خارجه؛ فأخته التي تُذاكِر تُبلغُه أن هناك قصة صديقٍ خان الأمانة، ورغم تأثُّر حسن بالحكاية، فإنه في المشهد التالي مباشرةً يخرج إلى نهر النيل ليتنزَّه مع حبيبته.

وهناك مَشاهِد بعينها تخلو تمامًا من الحوار، لكنها على خلفيةٍ موسيقية، تعبِّر عن قمة سعادة العاشقَين في غياب الزوج؛ فالحب ينمو بطيئًا، وبعض الحوادث تزيد من تعميقه. وقد استخدم المخرج أساليبَ كانت في أفلامٍ أخرى، مثل مشهد الوقوع في النهر،

وتجفيف الملابس كأنما كلٌّ واحد انفتح على الآخر. وفي أثناء هذه النزهة يكون محمود قد عاد إلى البيت على حين غفلة، ويبدو أقل قسوة، وهو يسمعها تكذب، يهدِّدها بعدم الخروج. وفي لحظة تعود إلى دور الخادمة، تخلع له حذاءه، وتجهِّز له الطعام، يبدو كأنه ضيفٌ في بيته؛ فلن يلبث أن يسافر مجدَّدًا.

حدث التغيُّر بشكلٍ واضح، عندما تموت زوجة أحد زملائه في البار، يعبِّر الأرمل أنه لم يكن يُحس بقيمة زوجته طوال حياتها، وأنه الآن فقط عقب الرحيل، شعر بقيمتها، وراح يبكي أمام زملائه. ويكون هذا سببًا في تغيُّرٍ سريع من طرف محمود، الذي كان عليه أن ينتظر من صديقه الاعتراف أنه يُحب زوجته. وهنا يتغيَّر سلوكه، فيدعو زوجته إلى كأس خمر، وفي هذه اللحظة تعبِّر آمال أنها لم تعُد تتحمل رائحة الخمر، وأنها تُعاني من أعراضٍ نكتشف أنها حمل؛ ما يقلب تمامًا كافة الأحداث.

هذا هو حال العشاق من طراز حسن، لا يعرفون مصائرهم التي تتغيَّر في لحظاتٍ غير منتظَرة؛ فكل شيءٍ يتغير من حول العشاق في اللحظة الأخيرة. المفروض على حسن أن يذهب إلى رئيسه ليخبره أن ينفصل عن آمال، لكن هناك عبارات تتردَّد تزيد من الإحساس بالصدمة؛ فأمام شرود حسن وتردُّده وقلقه، يقول محمود: إنت بتحب؟ ثم ينزل إليه بالخبر اليقين أن زوجته حامل؛ ما يدفع حسن إلى التراجع، أن يطلب النقل إلى أسيوط. وأمام فرحة الزوج، فإنه لا يهتم كثيرًا بمطالبة حسن بالرجوع عن قراره، ويقول بكل

برود، وهو الذي لم يعرف شيئًا، إنه آخر من يعلم: «**أشوفك ضروري قبل ما تسافر**»؛ ما يعني موافقتَه على أن يذهب حسن إلى أسيوط.

ومثلما بدأ الفيلم بتفاصيلَ واضحة، حول غلظة الزوج، فإن الفيلم ينتهي بتفصيلاتٍ أخرى عن تحوُّل محمود ليكون الزوج المنشود، وتتوجَّه آمال بكامل مشاعرها دون تردُّد إلى زوجها، وهي تراه يعامل القطَّة بشكلٍ مختلف، وتردِّد له كلامًا يستخدمه عادةً المخرج في أفلامه، تحمل رمزًا، فتتحدَّث آمال عن قطتها وكأنها بالطبع تعني نفسها:

– دلوقتي مش حتبص بره البيت.

وفي مشهدٍ أليم، يركب حسن القطار المتجه به إلى مكان عمله الجديد، آسفًا بالطبع على تفاصيل قصة حب عانى من لوعته بشكلٍ ملحوظ.

بداية ونهاية (الوصولي)

هذه روايةُ أسرة، أكثر منها رواية مكان، كعادة روايات نجيب محفوظ التي كتبها في الأربعينيات، رغم وجود المكان الضيق الذي تعيش فيه الأسرة. والمكان هو الذي يحبس أبطاله بداخله، ويكون جزاء من يتمرَّد على المكان أن يدفع الثمن غاليًا، بالموت في المقام الأول مثلما فعل حسنين، من خلال أخته التي دُفعَت للانتحار، نفيسة.

يبدو أبطال الرواية في الفصول الأولى أصغر سنًّا من الممثِّلين الذين جسَّدوا هذه الأدوار، خاصةً حسنين كامل علي وأخيه حسين، اللذين جُسِّدا من خلال عمر الشريف (مولود عام ١٩٣٢م)، وكمال حسين (مولود عام ١٩٢٥م)؛ فالمفروض أن الأول في الصف الثاني، والثاني في الصف الرابع الثانوي؛ أي إن عمر الأول يتراوح بين الرابعة عشرة على الأكثر، لكن الفيلم الذي بدأ بعد وفاة الأب بفترة، أَقَرَّ أن يكون أبطاله في سن الطلاب، باعتبار أن حسنين سيتقدم إلى إحدى الكليات العسكرية عقب حصوله على التوجيهية. أما الفصل الأول من رواية «بداية ونهاية» فيدور داخل المدرسة؛ حيث سيتم إخبار الشقيقَين أن أباهما قد رحل.

في الرواية هناك إشارةٌ إلى أن الأسرة تسكن شبرا، وليس هناك منطقةٌ بعينها حسب أحداث الفيلم. وفي الفصل الثاني هناك وقائعُ وصول الولدَين إلى البيت، وبعض مراسيم الجنازة والعزاء، وقد استمرت هذه الأجواء الكئيبة طوال الفصول الخمسة «كان رحمة الله عليه رحمةً واسعة رجلًا عظيمًا، فلا عجب أن تكون جنازتُه عظيمةً مثله.» ولقد امتلأَ ت عطفة نصر الله بالمشيِّعين من البيت إلى شبرا.

إذن فصفحات الرواية تصف الكثير من الأجواء الحزينة المرتبطة بموت موظَّفٍ محترم لديه زوجة وأربعة أبناء، ومراسيم العزاء، ثم صرف المعاش الصغير جدًّا، ونزول الأسرة من حالٍ إلى أسوأ، ثم عودة الولدَين للمدرسة لأول مرة عقب رحيل الأب، إلى أن نصل إلى الفصل العاشر حيث سيتم نقل الإقامة إلى الدور التحتاني؛ شقة أرضية بمستوى الفِناء، لا شُرفة لها، ونوافذها مطلَّة على عطفةٍ جانبية تكاد تبدو منها رءوس المارة، وطبعًا محرومة من الشمس والهواء.

الفيلم الذي أخرجه صلاح أبو سيف، عام ١٩٦١م، كأول عملٍ مأخوذ للسينما عن رواية لنجيب محفوظ، يبدأ تقريبًا في هذا الفصل؛ حيث يعود حسنين من المدرسة، والمشهد الأول في الفيلم يكشف أننا في عام ١٩٣٦م، وهذا هو حسنين يلتقي به أحد الجيران، ويوقفه كي يعزِّيه في وفاة أبيه معتذرًا أنه على سفر طوال شهرَين، مما يعني أن بداية الفيلم قد بدأت بعد وفاة الأب؛ أي بعد عشرة فصول من الرواية. وعندما يدخل الطالب فإنه يصعَد السلم كالمعتاد، ثم يتوقف، ويتذكَّر أن مسكنه الجديد في البدروم، فينزل في غضب، وينزل إلى المسكن؛ حيث تستقبله أخته نفيسة ساخرة. ويُوجز السيناريو بعض ما فاتنا من فصول في الحديث عن سبب السكن في البدروم، وكيف وصل الحال إلى منتهى الانهيار بالأسرة بعد رحيل عائلها بشهرَين كاملَين.

وعقب ذلك تبدو الرواية والفيلم كأنهما يمشيان على الخط نفسه، دون تغييرٍ ملحوظ في النصَّين باعتبار أن لكل واحدٍ من الأبناء قصته، وحياته، فتتناثر المَشَاهد عَبْر أربع قصص، تخُص كلًّا من حسنين، وحسن ونفيسة، ثم حسين، حسب قوة تأثير كلٍّ منهم في الحياة، وقدرته على تحريك الأحداث من حوله؛ فبَعد عشرة فصول من الرواية، ها نحن إذن نرى «حسن» يخرج من البيت، وقد تأنَّق ببدلة جعلَتْه أقرب إلى الأفندية، فجلس عند المقهى، ولعب مع شركاء الجلسة، ونعرف أن حسن كان يُغنِّي مع زملائه في المحطات الإذاعية الأصلية؛ لذا غنَّى في المقهى.

وقد قلَّص الفيلم دور الأم، فخلَت من أي حكايةٍ خاصة بها، باعتبار أن الأبناء الأربعة هم خصوصيتها، وأنها تستمد قصتها مما يحدث لكلٍّ منهم. أما الرواية فقد توقَّفَت عندها، وهي تنتقل من عدم العوَز إلى الحاجة، فتبيع الأثاث. لكن هناك دائمًا تواجُد للأبناء في الفصول التي تتحدَّث عنها. وقد حدث نفس الشيء في الفيلم، باعتبار، كما أشرنا، أن كاتب السيناريو هنا، صلاح عز الدين، لم يشأ أن يخرُج أبدًا عن وقائع النص الذي كتَبه المؤلف.

الفيلم دخل مباشرةً في تفاصيل علاقة نفيسة بسلمان، ابن البقال، والتعرُّف على حالة الغاية والوسيلة التي يمتلكها حسنين؛ فهو لا يسأل أخته كيف دبَّرَت النقود التي يأخذها منها، أو التي تشتري بعضًا من الطعام المتميز.

وكما أشرنا، فإن الفصول التالية من الرواية، تتلازم مع السيناريو المأخوذ عنها، باعتبار أننا أمام أربع حالاتٍ إنسانية، لكلٍّ منهم حكاياته. وهم جميعًا يعملون لمصلحة الأسرة، ابتداءً من حسن البلطجي. ونفيسة التي ستصير عاهرةً برغبتها، أو بدافع العوَز. وحسنين الذي أراد أن يركب طبقةً اجتماعيةً أعلى منه، فانتبذ بهية التي كم لهث وراءها فوق السطوح، أو بطلبه أن يخطبها، والإهانات التي تحمَّلها من أمه، وسخرية إخوته منه.

في الرواية، مثلما حدث في الفيلم، كل فصلٍ يقوم بتتبُّع واحدٍ من الأبناء، وهناك فصولٌ تجمع بين أفراد الأسرة؛ فالفصل الثالث عشر مخصَّص كله لنفيسة، ثم جاءت الفصول التالية لتجمع بين الأخوَين حسنين وحسين، اللذَين سيعملان بالتدريس لابن فريد أفندي، الجار الموظف، الذي يعطف على العائلة التي سوف تُصاهره مرتين؛ الأولى حين يتقدَّم حسنين لبهية، والثانية حين سيحاول حسين إصلاح خطأ أخيه، فيتقدَّم لخطبة بهية.

ومن فصلٍ لآخر، يعود الكاتب إلى نفيسة، ليتتبَّع قصتها مع سلمان، الذي سوف يمنحها من البقالة مقابل القبلات، ثم هو الذي سوف يصحبها برغبتها إلى شقته، كي

يُفقِدها عذريتها، تمهيدًا لها أن تصير ابنة ليل، لتكون الشخصية الروائية الأولى في الرواية، رغم أنها دائمًا في دائرة الظلام، لا تكاد تلفت أنظار أحد؛ فهي مجرد شيءٍ موجود في المنزل، لم تعرف لها صديقات. وقد صُدمَت في تجربتها العاطفية الوحيدة، بل إنها سيئة الحظ؛ فحين تعمل عاهرةً فإنه سرعان ما يتم القبض عليها، وهي تمارس هذه المهنة بشكلٍ فردي، وليس من خلال شبكة. ويكون سوء حظها الجديد أن أخاها ضابط الجيش، ويتم استدعاؤه ليشاهد فضيحة أخته، فيدفعها إلى الانتحار، ثم ينتحر هو مثلها.

هذه الشخصية الدرامية، المأساوية موجودةٌ بشكلٍ مكثَّف في السينما المصرية؛ ولذا كانت أولى نساء روايات نجيب محفوظ التي وجدَت طريقها إلى الشاشة. وصارت نفيسة أكثر شهرةً من شخصياتٍ حيوية في الفيلم، مثل حسن المليء بالتوقُّد، والذي جسَّده ممثل أعطى للشخصية توقدًا أكثر. لكن نفيسة ظلت هي الشخصية المحورية الرئيسية، رغم أن الممثلة سناء جميل لم يسبق لها أن مُنحَت فرصةً مماثلة، طوال السنوات العشر التي سبق عملها في السينما قبل عام ١٩٦١م.

لذا فإن كاتب السيناريو وجد في نفيسة مبتغاه، فالتزم بمساحة وجودها التي في الرواية، ولم يغيِّر من عالمها، ولم يختصر من حكاياتها، ولم يُضِف من عندياته أي حكاية، وجعل مصيرها السينمائي مشابهًا تمامًا لما كتبه مؤلِّف الرواية.

وفي الفصول العشرة الثانية من الرواية، هناك ربطٌ دائم بين الأخوَين حسنين وحسين، كأنهما كائنٌ واحد؛ فهما يدرِّسان معًا لابن فريد أفندي، ويقوم الثاني بمراقبة الأول ويراجعه في نزقه تجاه بهية، وسيظلان هكذا، إلى أن ضحَّى أحدهما من أجل الآخر، فاكتفى حسين بأن يتوقف عن التعليم، من أجل أن يلتحق أخوه بالكلية الحربية، وهنا بدأ الانفصال الجسدي والروحي قبل أن يذهب كلٌّ منهما إلى عالمه؛ حسين إلى وظيفته في طنطا، وعلاقته بالأسرة التي أرادت أن تزوِّجه من ابنتها الصغيرة، وآخر من تبقَّى للزواج. أما حسنين فقد التحق بالكلية الحربية، وارتقى اجتماعيًّا، فدفعَتْه بطموحاته أن ينفصل عن بهية، من أجل ركوب طبقةٍ اجتماعية أعلى، فيتقدم لخطبة ابنة اللواء، وكلما ارتفع، بدأَت علاقتُه الحميمة بأخيه تنفصل بشكلٍ ملموس.

هذه الظواهر الموجودة في الرواية، تمسَّك بها أبو سيف، ومن مظاهر الكتابة ما قاله المؤلف في الفصل الخامس والعشرين: «**كان الشقيقان يجلسان حول المكتب كعادتهما كل مساء، وكان حسنين يعتمد وجهه بيده، غائبًا في أفكاره، تنمُّ نظراتُه وقضمُه لأظافره، من آنٍ لآنٍ، على قلقه وتوتُّر أعصابه، وحسين نفسه لم يبدُ عليه أنه يجني**

ثمرةً تُذكر من نظرِه في كتابٍ مفتوح أمامه.» أما آخر عهد حسنين بأخيه، فقد جاء في الفصل الرابع والثمانين على النحو التالي:

«وسافر حسين، وانقضَت أيام من فترة الانتظار التي دعاها حسنين بحدة «تحت الاختبار» والتي عاناها في تجلُّدٍ اضطراري والأملُ واليأسُ يتجاذبانه. وقد أَسِف على سفَر أخيه؛ لأنه كان يُفضِّل بلا شك أن يتلقى ردَّ أحمد بك يسري وهو غير بعيدٍ عن مشورته، كان في الحقيقة يأنس إلى مُشاورتِه وإن غلب عليه الاستبدادُ برأيه والاندفاعُ وراءه. على أن إقدام حسين على الشروع في الزواج كان قد ترك في صدره راحة.»

إذن فإذا كان نجيب محفوظ قد أعلن دومًا أنه لن يتدخل في النصوص السينمائية التي تتحوَّل عن أفلامه، فالسبب أن أستاذه صلاح أبو سيف الذي علَّمه فن كتابة السيناريو، هو أول من أخرج له إحدى هذه الروايات فيلمًا، بدا متقاربًا إلى حدٍّ كبير مع النص الأدبي. وهل كان لمثل هذا الكاتب الذي كتَب للسينما طوال ١٤ عامًا قبل عرض «بداية ونهاية» سوى أن يبتهج، وهو يرى نصه الأدبي مُلتزَمًا به إلى حدٍّ أقرب إلى الكمال في فيلم أخرجه أستاذه؛ حيث بدا صلاح عز الدين كما أشرنا بالغَ الإخلاص للنص، حتى الفصل الخاص بعيد الأضحى، ونزول أسرة فريد أفندي بسلة اللحم وهدايا العيد، فإن السيناريو كُتب

بشكلٍ مبهج، مليء بالحيوية، وتمَّت الاستعانة بحوار محفوظ المتدفق، بعد تحويله إلى العامية.

إذن، فالفيلم أقرب في مشاهدته إلى قراءة النص، مع احتفاظ صلاح أبو سيف بالتفاصيل الخاصة به التي لم تأتِ لا في الرواية، ولا في السيناريو، ويبدو ذلك واضحًا في الرمز الديني الموجود على حوائط المنزل، وأيضًا فوق جدران البيت المقابل في الحارة، وأيضًا في لافتات الاحتفال بالأعياد، مما يؤكد أن هذا الرمز، أو الدلالات، قد استخدمها المخرج، دون الكاتب، ليعبِّر أكثر عن حالة أبطاله. وعلى سبيل المثال، فإن هناك لوحةً خطيةً مكتوبًا عليها «الصبر مفتاح الفرج»، موجودة في غرفة بهية، حتى إذا دخلَت الغرفة في أشد حالات اليأس، انقسم الكادر بشكلٍ غير محدَّد، ورأينا اللوحة، كأنها تخفِّف من عبء الفتاة، وذلك كدلالةٍ على استخدام الرمز بشكلٍ عام عند المخرج. وهناك أيضًا عبارة «اتَّقِ شر من أحسنتَ إليه»، في محل البقالة، حين يأتي حسن لمساومة صاحب المحل، مقابل إحياء حفل زفاف ابنه سلمان. أما بيت المأذون في طرَف الشارع، فهناك مكتوبٌ بخطٍّ كبير «الله. محمد. منزل المأذون» ومثل هذا النسيج قام المخرج بنسجه ولم يُذكر قَط في الرواية، وهذا هو الفارق بين الكلمة والصورة، أو الأدب والسينما.

وعلى سبيل المثال، فإن الفصل التاسع والعشرين يبدأ كالتالي: «**وجاء عيد الأضحى فجذب أفكار الأسرة وعواطفها إلى وادٍ واحد تلتقي فيه ذكرياتُ الأمس واليوم. واجتمعَت الأسرة ليلة الوقفة في الصالة، حتى حسن كان بينهم.**»

أما الفيلم فقد أشار لنا إلى عيد الأضحى من خلال لافتةٍ عليها إشارةٌ حول العيد، بشارع شبرا، ثم بدأ المشهد الخاص بالعيد في البيت. وقد كان صلاح أبو سيف دومًا مغرمًا بعيد الأضحى، سيقدِّم شعائره في أفلام مثل «لك يوم يا ظالم» عام ١٩٥١م، وفيما بعدُ في «المجرم» عام ١٩٧٧م، لكنه هنا لم يتوقَّف عند العيد إلا من خلال ما كتَبه محفوظ في المشهد.

إذن، مشاهدة الفيلم، هي قراءةٌ أمينة للغاية للرواية، مع استبعاد ما أشرنا إليه. كما أن قراءة الرواية بمثابة مشاهدةٍ جيدة للفيلم، مع اختلاف إيقاع السينما، مثل المشاهد المتلاحقة التي عرفَت فيها نفيسة من أخيها أن سلمان سوف يتزوج؛ فهي تستغرق قرابة سبع دقائق حتى يبدأ الفرح. أما هذه المشاهد التي تبدو سريعة الإيقاع قياسًا للرواية؛ فقد استغرقَت قرابة عشرين صفحة، في طبعة الرواية الصادرة عن سلسلة الكتاب الذهبي لعام ١٩٥٦م، ما يعني أن الفيلم المتماسك الإيقاع، كان بمثابة اختصارٍ ملحوظ.

إذن؛ فالفيلم سار مع الرواية، يتحرك مع الزمن، يكبَر الأولاد، ويحصُل حسين على البكالوريا؛ حيث يقوم بالتضحية، ويعمل موظفًا بمدرسة طنطا الثانوية، وتصير غرفة الإخوة من الآن حجرة حسنين وحده. وقد اهتمت الرواية بالحياة الجديدة لحسين في طنطا، إلا أن السيناريو اختصر الكثير من هذه الوقائع، دون أي إخلالٍ بها، مثلًا، لقد تجاهل الفيلم زيارة الأم لابنها حسين في طنطا ذات يوم خميس. ولقد صار حسين في الفصول من (٤٤) إلى (٥٦) بمثابة الشخصية المحورية في الرواية، وهي صفحات كثيرة، اختصرها السيناريو، باعتبار أن الشخصيات التي زاد الاهتمام بها في الفيلم هي حسنين، وحسن، ونفيسة، ويعني هذا أن نفيسة، في الفيلم والرواية، كانت تمارس البغاء. وقد بدا نجيب محفوظ كأنه يهتم بشخصيتها، ومسيرتها، فيركِّز عليها، ويُلقي الضوء على كل ما تفعله لمرحلة. حتى إذا حصل حسنين على البكالوريا، وطمع في الالتحاق بالكلية الحربية، أولاه محفوظ عنايةً خاصة؛ فها هو في الفصل (٥٨) يذهب لمقابلة حسن، ويطلب منه المال. وقد خصَّص الكاتب فصولًا متتابعة للتعرُّف على ما فعله الابن الأصغر عقب حصوله على البكالوريا؛ أي إن المؤلف أعطى اهتمامًا كبيرًا لحسنين الذي التحق بالكلية الحربية، وتخرج بعد سنةٍ واحدة من الالتحاق بها. وقد زار أخاه حسن في هذه الفترة مرتَين؛ الأولى كي يطلب منه النقود للالتحاق بالكلية، والثانية كي يطلب منه الابتعاد عن سلوكه الإجرامي. وقد تعمَّد محفوظ أن يُبعِد شخصياته الرئيسية الأخرى في هذه الفصول المذكورة، سواء حسن، الذي لم نعُد نعرف عنه شيئًا إلا من خلال أخبار تأتي عنه، حتى تأتي النهاية المعروفة، التي لم تتغير قيد أنمُلة بين الفيلم والرواية؛ حيث وجد كاتب السيناريو أنه ليس في الإمكان أبدع مما كان، فالتزم بأن يقتل بطلَيه مثلما فعل المؤلف؛ حيث جاء على لسان المؤلِّف: «وبلَغ الوضع نفسه من الجسر فارتفق السور، وألقى ببصره إلى الماء تتدافع أمواجه في هياج واصطخاب، وأحنى رأسه من الفكر: «إذا أردت هلام. لن أصرخ. فلأكن شجاعًا ولو مرةً واحدة، ليرحمنا الله.»

المواطن مصري (العمدة)

صلاح أبو سيف هو المخرج الوحيد الذي عمل مع عمر الشريف في المرحلتَين اللتَين عمل بهما في السينما المصرية. وبعد عودة الممثل إلى السينما المصرية بشكلٍ متقطع، قدَّمه في «المواطن مصري»، المأخوذ عن رواية «الحرب في بر مصر» للكاتب يوسف القعيد، وهي روايةٌ ريفية شهد المؤلف وقائعها وحوَّلها إلى روايةٍ ضخمة. وقد عاد المخرج مرةً أخرى

إلى الريف بعد «الزوجة الثانية»، لكن الأحداث والكتابة هنا كانت أقرب إلى المدينة؛ فالحوار هنا يختلف تمامًا عن اللهجة التي يتكلم بها أهل محافظة البحيرة.

وقد بدت شخصية العمدة ملائمة تمامًا لعمر الشريف، في تلك المرحلة، وهو الذي أثبت أنه قادر على تقمُّص العديد من الوجوه؛ فنحن هنا أمام عمدةٍ عصري من جيل السبعينيات يغيِّر من الملابس التي يرتديها حسب الموقف، والحدث. هذا العمدة ربض الجسد، قوي، رغم تقدُّمه في السن، أنجب الكثير من الأبناء، ولديه ابنٌ في العشرين من زوجته الثانية، الأشد أنوثة. وتبدو وسامته في المشهد الذي تقوم زوجته الثانية بتدليك ظهره وبطنه، ولكن الحوار بينهما يكشف أنه لم يعُد بقادرٍ على مجامعتها منذ تسع سنوات. لقد أنجب الرجل ثلاثة شبابٍ من زوجته الأولى التي تقيم معه في دوار العمدة؛ أي إنه رغم قوَّته الجسمانية فإنه في الفِراش شخصٌ ضعيف، تُعايره زوجتُه بما فيه، وتبدو صارمةً فيما تطلُب منه، خاصةً أن يفعل أي شيءٍ مقابل عدم ذهاب ابنها إلى الجيش.

لا أعرف لماذا لم ينطق أبطال الفيلم بلهجة سكان البحيرة، لكن بشكلٍ عام، نحن أمام فيلمٍ اشتراكي يُدين التوزيع غير العادل للثروة، ويتحدث عمَّا فعله جمال عبد الناصر من أجل الفلاحين حين أصدَر قانون الإصلاح الزراعي؛ فالعمدة في بداية الفيلم يأتيه خبرٌ مُفرِح من محاميه أنه قد كسب القضايا التي رفعَها ضد الإصلاح الزراعي، والفلاحين، وأنه استردَّ مائة وسبعين فدانًا، من كافة الفلاحين الذين وُزِّعَت عليهم الأراضي؛ وعليه فبينما الفرح يسود بيت العمدة وأولاده وذويه، وبينما يقرِّر العمدة ألا ينام شخصٌ جائعًا في القرية، ويتم ذبح عِجلٍ تُوزَّع لحومه على أهل القرية، فإن كافة أبناء المكان يُصدَمون بقوة في حكم المحكمة، حدث هذا حسب الفيلم في أوائل السبعينيات. ووسط فوز العمدة عبد الرازق وفرحته، يأتيه الخبر المزعج بأن ابنه الأصغر توفيق، من زوجته الشابة سعاد، مطلوب للجيش. ويُسبِّب هذا صدمةً للأم؛ فهي لا تريد لابنها أن يتم تجنيده، وهو وحيدها، لتضغط على زوجها، بكل ما له من آلية ومكانة أن يحول ضد تجنيد الشاب.

قبل أن نستكمل التعرُّف على الفيلم، فالرواية التي كتبها يوسف القعيد، قد تم اختيارها في أكثر من مرة من بين أهم مائة روايةٍ عربية؛ ما يعني أهميتها في عالم الأدب. وقد كان صلاح أبو سيف من أوائل من اكتشف الأجيال الروائية الجديدة؛ فهو الذي قدَّم إسماعيل ولي الدين، ثم يوسف القعيد. وكتب السيناريو محسن زايد، أبرز من حوَّلوا الروايات إلى أفلام. ولا يُرى أن هناك اختلافاتٍ واضحة بين الفيلم والرواية؛ فالقعيد يكتُب رواياته كأنها يمكن إعدادها لتكون أفلامًا أو مسلسلات، وهو أكثر أبناء جيله حظًّا في هذا الشأن، وقد صدرَت الرواية عام ١٩٧٨م.

في الرواية فإن العمدة مسئول عن تجنيد الشباب في القرية؛ لذا فإن الزوجة تعرف جيدًا أن زوجها سوف يُجيد التصرف؛ ولذا فإنه يقوم بالعملية بكفاءةٍ ملحوظة، لكن استشهاد الجندي في آخر أيام حرب أكتوبر غيَّر من إيقاع الحكاية، وكان يمكن أن تسبِّب كارثةً للعمدة.

الاختلاف الجذري بين الرواية والفيلم، أن المؤلف روى القصة من خلال ستة أصوات يتحدث كلٌّ منهم، مكملًا الحدث، ويروي عنه بوجهة نظره الخاصة، هؤلاء الأشخاص هم العمدة، ومتعهد الأفراد، والغفير، والجندي الصديق لمصري، ثم الضابط الذي اكتشف أن الجندي الشهيد يحمل اسمَين، ثم المحقِّق الذي سوف يتولى القضية. إذن فنحن أمام رواية أصوات، وبشكلٍ عام فإن كُتَّاب سيناريو هذا النوع من النصوص، يفضِّلون أن يكون الفيلم ذا صوتٍ واحد. وفي الرواية هناك بعض التجريب، على طريقة مسرح بيراندِيلُّو وآخرين، ويروي الجندي الشاهد أن مصري يحمل هويتَين، فيردِّد قائلًا: «**أعتقد أنني جانبتُ أصول الذوق واللياقة التي تفرضها أصول الحديث، لي العذر، لم أجد من يقدِّمني لكم؛ فليس في هذه الرواية مؤلف يتولى كل هذه الأمور نيابةً عنا؛ لهذا عليَّ القيام بتلك المهمة بنفسي، أنا صديق مصري.**»

ومثل هذه الصياغات لا تصلح قط للسينما، كل ما يهم كاتب السيناريو، هو صلب الحدوتة، قصة المواطن مصري، ابن العمدة. التلميذ المتفوق، في بيت ريفي فقير، الذي يبدو مُتشدِّدًا تجاه العمدة الذي سلَب أسرتَه ثروتها، هو وحيد والدَيه على بنات. ويتحوَّل موقفه المُتشدِّد إلى مرونةٍ ملحوظة، حين يعرف أن العمدة سيُعيد أملاكه إلى الأسرة، وسيُعيد تشغيل أبيه الحارس، الذي وصل إلى سن الاستيداع. وأمام شروطٍ محدَّدة، فإنه يقبَل المساومة، منها الحصول على ضماناتٍ مالية، ووظيفية. والحق أن العمدة سوف يُوفي بكل ما التزَم به؛ أي إنه الذي يمثِّل السلطة؛ فإنه لم يكن أبدًا جشعًا، ولم يحنث بوعده قَط. وفي المشهد الأخير من الفيلم، فإن العمدة يذهب إلى الأب المكلوم أسفل الشجرة، ويُعدِّد له التزاماتِه التي قام بها، ويُعطي له كل مستحقاته المالية.

الأب مصدومٌ لأن ابنه قد نُسب إلى رجلٍ آخر، إلى العمدة، بما حقَّقه من مجد؛ فقد مات الابن على اسم العمدة شهيدًا من أبطال حرب أكتوبر، ونُقش اسمه مع الشهداء، فوق نُصب شهداء أكتوبر. وهنا تأتي المأساة؛ لقد باع الأب ابنه، بسبب الفقر، وها هو يحصُد قرابة مائتَين وخمسين جنيهًا فقط مقابل كل هذه التضحيات.

العمدة هنا رجلٌ عصري، ليس شريرًا بالمرة، هو قوي تجاه الآخرين، تهدِّده امرأته الشابة بالطلاق لو التحق ابنها بالجيش. وهو يرتدي ملابس العمدة الريفية في الدار، لكنه

حين يذهب إلى لقاءات فإنه يبدو بالبدلة السوداء، بالغ الأناقة، له شاربٌ كثيف، وصوتٌ مميز. وحين يأتيه خبر عودة الأفدنة إليه يفكِّر في سد جوع أهل القرية، ولو لليلةٍ واحدة. كما أن العمدة يعرض على عبد الموجود أن يتولى كافة النفقات الخاصة بابنه أثناء سنوات التجنيد الثلاثة، ويتحدَّث إلى مصري أن هناك بمثابة «خدمة لك وللغلبان أبوك»، ويمكنه بدهاءٍ إقناع الشاب الصغير أن يوافق على المغامرة، وينتهي المشهد بقراءة الفاتحة.

والعمدة المسئول عن التجنيد لديه مساعدهُ الذي يستخرج شهادةَ وفاةٍ باسم مصري، يمنح هذا الأخير شهادةَ ميلاد باسم توفيق عبد الرازق الشرشابي، ثم تبدأ إجراءات التجنيد من ترحيل، وتعيينات وتوصيات وتدريب؛ حيث يلتحق بالخدمات الطبية التي جُنِّد فيها المؤلف؛ ما يعني أن الحدث حقيقي. وسرعان ما تتحسَّن ظروف عبد الموجود، لكن القلق يساور المجنَّد المزيف، خاصةً حين يُطلَب منه توقيع إقرارٍ باسمِ من يستحق صرف أموال في حالة استشهاده؛ يبدو قلقًا، ولكنه لا يستطيع أن يبوح للضابط بالسر الذي يحكيه جليًّا إلى زميله الذي يبدو شاهدًا على كل شيء: «**اكتب اسم ابويا الحقيقي اللي رباني، والمستحقات يجب أن تُصرف للورثة الشرعيين**».

وعندما يُصاب مصري، يُبرِز بطاقته الحقيقية إلى زميله، وتكون المهمة هي توصيل الجثمان إلى البلد. إنه رسميًّا ابن العمدة، أما مَن يبكي عليه فهو عبد الموجود، وأسرته، «تسرقون الولد مني حيًّا وميتًا»، السلطات تتولى التحقيق، لكن الأمور تتم تسويتُها بشكلٍ

ودي، ويخرج العمدة من الأمر بدون أي عقاب، ويذهب لتسليم عبد الموجود ما يستحق من أموالٍ اتفقا عليها بالمليم.

إنه فيلم ضد الفقر والفقراء؛ فكم باع المُعوِزون أبناءهم بسبب الحاجة، وقد ارتضَوا بهذا من أجل تربية بقية الأبناء. لكن الفيلم يؤكد، من ناحيةٍ أخرى، أن الأسماء التي كُتبَت على النصب التذكاري للجندي المجهول، قد حملَت وراء كلٍّ منها روايةً غامضة. ولعله لهذا السبب يُفضِّل أن يُسمَّوا بـ «الجندي المجهول».

يوسف شاهين

ترتبط سيرة يوسف شاهين السينمائية بمسيرة عمر الشريف؛ فلا شك أن فيلمهما الأول معًا «صراع في الوادي» عام ١٩٥٣م، يُعَد مرحلةً فاصلة في حياة كلٍّ منهما، وفي سيرة كلٍّ منهما؛ حيث لعب كلٌّ منهما دورًا مهمًّا في حياة الآخر. وإذا كان يوسف شاهين قد وجد «ابن النيل» في وجه شكري سرحان، فإنه كسا وجه عمر الشريف بثلاثة وجوه؛ الأول ابن الأقصر الصعيدي الذي عاش لفترة في المدينة، ثم عاد إلى مسقط رأسه، وارتدى الملابس الريفية، وذلك في «صراع في الوادي» ١٩٥٣م، ثم دور فارس القبيلة الصحراوية في «شيطان الصحراء» ١٩٥٤م، وأخيرًا الفتى السكندري رجب العائد من رحلةٍ بعيدة، في «صراع في الميناء».

ومنذ فيلمه الأول فإن عمر الشريف شد انتباه الناس، وجذَبهم، ومن حسن حظه أن صديقه المخرج بارع في إدارة الممثلين. ولعل عمر الشريف، هو الوجه الأهم، والأوحد الذي حظي بهذه المكانة؛ حيث إن شاهين قد راهن دومًا على ممثلين يتسمون بوسامة، وأسند إلى بعضهم بطولاتٍ مطلقة، أو مساندة، منهم مثلًا سيف الدين عبد الرحمن، لكنهم لم يصلوا إلى المكانة نفسها. وقد تناثَرَت أسماء شبابٍ قدَّمهم شاهين في أفلامٍ عديدة منها «بين إيديك»، «رجل في حياتي»، «عودة الابن الضال»، إلا أن عمر الشريف هو النجم من أول طلة، ليس فقط بالنسبة لنا، بل أيضًا للنجمة التي قامت ببطولة الفيلم أمامه؛ فسرعان ما وقعَت في حبه، وصارت زوجةً له، وشريكةً في مجموعة من الأفلام المهمة، التي تُعَد علامةً بارزة في السينما المصرية.

كل ما فعله شاهين أنْ حاول الاستفادة من عمر الشريف بقَدْر ما لديه من موهبة، وعلى مدى ثلاث سنوات، قدَّمه في أفلامهما الثلاثة، ثم لم يتعاونا بالمرة. وكما رأينا فإن

هناك مخرجين آخرين كان كل همهم هو الاستفادة من جاذبية الشاب ذي العينَين البالغتَي الاتساع، الذي تخلَّص من توتُّره الذي بدا عليه واضحًا في فيلمه الأول، وصار عليه أن يعمل في أدوارٍ أخرى يقدِّمها له مخرجون آخرون.

وباعتبار أننا نقرأ هنا الوجوه التي قدَّمها عمر الشريف في أدواره المصرية، والعالمية، فإننا لن نرى اختلافًا كبيرًا في الوجه الذي قدَّمه شاهين في «صراع في الوادي»، و«صراع في المينا»، فبدا كلا الرجلَين أكثر ميلًا إلى النحيب والصُّراخ، والولولة، رغم أن مثل هذه الشخصية غير موجودة في أفلام المخرج، وانظر إلى شكري سرحان في «ابن النيل» مثلًا. وقد تفرَّغ يوسف شاهين تمامًا طوال ثلاث سنواتٍ لإخراج ثلاثة أفلامٍ تنتمي إلى الإنتاج الضخم؛ منها فيلمان من إنتاج جبرائيل تلحمي، الذي كان أكثر حماسًا للمخرج في سنوات الخمسينيات.

صراع في الوادي (مهندس زراعي)

المقصود هنا وادي النيل، وهي منطقة الصعيد، التي ذهب إليها المخرج من قبلُ ليُقدِّم فيلمه «ابن النيل»، مع بعض الاختلاف الملحوظ؛ فأبطال هذا الفيلم كلهم من القرويِّين حتى وإن كان بعضهم يطمح في السفر إلى العاصمة. أما أغلب أبطال «صراع في الوادي» فهم يرتدون زي المدينة، ويتكلمون بلهجتها، ابتداءً من الباشا، وابنته، وابن أخيه، وأيضًا أحمد، المهندس الزراعي الذي عاد من جامعة القاهرة، وتعلَّم في كلية الزراعة، وعاد ليُطبِّق ما مارسه في الكلية، كي يأتي محصول قصب السكر الذي يتولى الإشراف عليه من الدرجة الأولى؛ ما يهدِّد مئات الأفدنة التي يمتلكها الباشا. والفيلم يبدأ بدعاءٍ يردِّده أحمد على طريقة الحكي، التي تطبَّق للمرات الأولى، وذلك قبل أن تنزل عناوين الفيلم. إذن فنحن أمام صراعٍ فرضه الإصلاح الزراعي بين الأغنياء في الريف، وفقراء الفلاحين الذين انضمُّوا في تكوينات من أجل التفوُّق في مجال الزراعة. هذا التفوُّق يعني التمرُّد من الفلاحين؛ وعليه يقرِّر الباشا أن يقضي على تفوُّق منافسيه.

الباشا وآل أسرته يسكنون قصرًا فخمًا، يُطِل على النيل، ويرتدي رياض بدلة سموكنج بيضاء، أما الباشا فإنه يرتدي المعطف الأوروبي. بالإضافة إلى لهجتهم؛ فالابنة آمال العائدة من القاهرة بعد غياب ثلاث سنوات، تبدو كأنها لا تعرف الريف المتحفِّظ بالمرة، ومنذ نزولها الأقصر، وهي في حالة لهفة لرؤية صديق الطفولة، بشكلٍ ملحوظ.

ومن المهم الإشارة أن فاتن حمامة قد تخلَّت في فيلمَيها مع يوسف شاهين وعمر الشريف عن تحفُّظها المعهود، وأنها قبلَت أن تؤدِّي مشاهدَ تبدو لنا ساخنةً بالنسبة لها؛ فهذا الأمر لم يتكرَّر بالمرة معها، ويبدو ذلك شديد الوضوح في الصور المنشورة للثنائي، بالإضافة إلى ما نشاهده في الفيلمَين عند عرضهما.

نحن أمام قصة حب تحدث في الريف، أكثر منها قصة حب ريفية؛ فالقرية هنا أقرب إلى الديكور الأخضر، أما الأشخاص فهم من النمطيين الذين تصنِّفهم السينما دومًا، العشاق دومًا طيبون، يتفانَون في مشاعرهم ويُدافعون عن بعضهم. أما الأشرار مثل رياض، فلا منفَذ بالمرة إليهم. إنهم يخطِّطون للجرائم الكبرى، من المكائد، والقتل، وإعدام الأبرياء، والاستيلاء على الأراضي.

الأغنياء هنا هم الأشرار، خاصةً من تقدَّم بهم السن، مثل الباشا. أما الفقراء، فهم الطيبون، والكثيرون منهم يرتدون الزي المدني، خاصة صابر أفندي والد أحمد. وفي هذا النوع من الريف، يمكن للحبيبَين أن يتنزَّها في الحقول دون إثارة جدلٍ لدى الناس. وقد جاءت المشاهد العاطفية أولًا، لتؤكد على قوة الحب، وذلك تبريرًا لتفاني آمال لمساعدة أحمد في محنته، بعد أن يتم اتهام أبيه بالقتل، وإعدامه.

عبَّرَت المشاهد العاطفية عن تنامي قصة الحب، التي تكوَّنَت بين الممثلَين في الواقع، فانتقل اللقاء إلى الكثير من الأماكن الأثرية، كأننا أمام عملٍ سياحي. كما أن المخرج أراد الاستفادة من الفضاء الواسع حول العاشقَين للتأكيد على روعة هذه القصة، قبل أن ندخل في المأساة التي حاقت بالاثنَين معًا، وكانت مختبرًا قويًّا لقوة العلاقة؛ فنحن أمام صراعٍ اقتصادي في المقام الأول، بين باشا يمتلك وحده أكثر من الأراضي التي يمتلكها أهل القرية جمعاء، وبين فلاحين بسطاء، يعانون من شظف العيش. وهو موضوعٌ استهوى كثيرًا المؤمنين بدور ثورة يوليو الاجتماعي، خاصةً في مجال الإصلاح الزراعي. وتبدأ المواجهة من خلال الشيخ الضرير عبد الصمد، وابنه سليم، الرجل هو صديقٌ حميم لصابر أفندي والد أحمد، وابنه سليم هو صديق لأحمد، وسوف تنقلب هذه الصداقات بعد أن يُقتل الشيخ على يدَي رياض، وبفضل إتقان القتل، تُنسب الجريمة إلى صابر أفندي، المعروف بولائه للباشا؛ فهو ناظر مزارعه. وسوف يتم استغلال هذا لبث الفتنة بين فريقَين كانا متماسكَين. ويتضح هذا في حفل عرس سليم، الذي يتجمع فيه أبناء القرية لمشاركة العريسَين فرحهما، وتأتي آمال إلى الحفل؛ فالعروس كانت تعمل في خدمتها. وفي هذا الحفل يتذكَّر أحمد ذكريات الطفولة التي كانت تجمعه بآمال، ويُبلغها أنه كان يتسلل إلى حفلات القصر، وينظر من وراء السور، الحذاء بالٍ، والملابس ممزَّقة، وهكذا.

ولا ينسى يوسف شاهين أن يصور الحالة الاقتصادية لهذه القرى، وقسوة النهر على الناس، مثلما حدث في «ابن النيل»؛ فالفيضان يأتي بالخراب، وتتسرَّب المياه تحت الأبواب إلى الغرف، والأسِرَّة، وسرعان ما يتحول الفرح إلى غم؛ حيث يُحاوِل الفلاحون أن يُنقِذوا أثمَن ما لديهم، ويصيب البلَل كل شيء، لا أحد يتمكن من إنقاذ صاحبه ولا نفسه. مثل هذا المشهد يزيد من الإحساس بالسخط، ويعبِّر عمَّا يعانيه الناس. وتبدأ المواجهة حين يذهب الشيخ عبد الصمد، الضرير، إلى قصر الباشا، ويتهمه، ورياض، أنهما السبب فيما يحدث من كوارث للناس، ويصف «رياض» بأنه الشيطان، ويتهم الباشا بأنه أرسل مَن فتَح الهويس ليلًا كي تُغرِق المياه البيوت. وهنا تبدأ المواجهة بين صابر أفندي، وصديقه؛ فهو ناظر المزرعة، وعليه أن يدافع عن الباشا. وتتفاقم الأمور حيث يهدِّد الشيخ الضرير الباشا بأن يدفع التعويضات المناسبة للفلاحين. وسرعان ما تتفتَّق فكرة التخلص من أكثر من طرف بضربةٍ واحدةٍ قاسية؛ أي أن يقتل الشيخ الضرير، ما يوحي أن الفاعل هو صابر أفندي. وتتم الجريمة بسرقة بندقية صابر أفندي، وتُترك في مكان الجريمة؛ ما يوحي أن الفاعل هو ناظر الزراعة. لا شك أن كافة الدلائل الشكلية أوحت أن الأب العجوز قد أطلق

الرصاص؛ فعند المواجهة بين الصديقَين القديمَين، يقول صابر أفندي: «**والله لو ما كنت راجل كبير وعاجز لكنت أدبتك.**»

وعلى الفور يتم القبض على القاتل البريء، ويُودَع السجن، ويتم الحكم عليه بالإعدام، ويشتد التوتر في القرية. ويقرِّر سليم الانتقام لأبيه بقتل ابنه أحمد، هذا الذي تصدمُه الأحداث، ويجد نفسه ينتظر اليوم الحزين بإعدام أبيه، ويتم ذلك في ظروفٍ صعبة؛ أحمد يعرف تمامًا أن أباه لم يقتُل، وقد راح رجلان من أعمدة القرية بفضل خطط رياض. وسرعان ما تعرَّضَت قصة الحب لهزةٍ عنيفة؛ فأحمد يعرف أن الباشا ورياض ضليعان في الجريمة، وعليه أن ينتقم، في الوقت نفسه عليه أن يهرب من مطاردة سليم له أخذًا بالثأر.

لعلها المرة الأولى في تاريخ السينما المصرية أن يتم إعدام بريء، المتفرج يعرف أنه بريء، وأيضًا القاتل رياض، وعلى أحمد إثبات ذلك، لكن الأمر ليس سهلًا. وقد بدا السيناريو الذي كتبه علي الزرقاني عن فكرة للمخرج حلمي حليم، وقد اختلف عن الشكل المألوف لإنقاذ بريء من الإعدام في اللحظة الأخيرة؛ فالإعدام يتم، ويعني هذا مضاعفة الجرائم التي ارتكبها رياض.

تعرَّض الحب لامتحانٍ عسير، إلا أن البنات في هذه السنوات كن يقفن بقوة ضد الأب المستبد، مناصرةً للحبيب الباحث عن الحق. جسَّدَت فاتن حمامة الشخصية نفسها في فيلم «الله معنا» ١٩٥٥م. وهي هنا تخرج لمساندة حبيبها، بعد أن واجهَت أباها بما فعل. إنها تعرف عم صابر، وأنه لا يمكن أن يكون قاتلًا، أما أحمد فيبدو تائهًا غير متوازن بالمرة. وتتصدى لأبيها الذي يبدأ في التحوُّل؛ فهو يرفض أن يزوِّج ابنته لقاتل، ومن هنا يبدأ الخلاف، ويختصم المجرمان، إلا أن رياض يهدِّد عمه أن يكشف سره، بأنه كان وراء فتح الهويس، وقتل الشيخ عبد الصمد. وتزداد المساحة الدرامية الخاصة بحسان الذي كان أداة القتل، وسرقة البندقية وفتح الهويس، وهو الذي ألَّب أهل القرية ضد أحمد فقاموا بمطاردة، وقام بتشجيع سليم على أن يذهب وراء خصمه كي يثأر منه.

وما تلبث الأحداث أن تتفاقم، حين يقتل رياض عمه، أثناء المواجهة. وتبدأ المطاردة الأخيرة ضد أحمد، يمثلها سليم ببندقيته، ووجهه الذي يخلو تمامًا من أي تعبير، مؤكدًا أن هدفه هو قتل الشاب، ثم رياض الذي يقاتل أحمد بين المعابد العالية الجدران، الشامخة الأعمدة، في مشهدٍ مطوَّل أكَّد عيد ميلاد نجمٍ جديدٍ وسيمٍ صالح لأدوار الحركة، وله ملامحُ عاطفيةٌ ملحوظة، وأنه سيكون نجم السنوات القادمة.

شيطان الصحراء (الفارس)

غريبٌ أمر فيلم «شيطان الصحراء»، الذي جمع بين يوسف شاهين واكتشافه الجديد عمر الشريف؛ فهذه هي المرة الأولى التي يقدِّم فيها المخرج فيلمًا صحراويًّا يعتمد على الحركة كما يبدو من عنوانه. وقد شاهدتُ الفيلم وأنا صبي في إحدى دور السينما الدرجة الثالثة بالإسكندرية، وكانت النسخة ملونة، كما أن الصوت الرئيسي للبطل كان لعمر الشريف. وإحقاقًا للحق، فلم أستطع الحصول على نسخة يُعتَد بها على اليوتيوب، قبل الكتابة. وكم كانت الكتابات قليلةً للغاية عن هذا الفيلم، خاصة في الكتب التي صدرَت عن يوسف شاهين باللغة الفرنسية. كما أن ما وصل إليَّ باللغة العربية لا يتعدَّى أن تكون أخبارًا لا أكثر؛ فالفيلم الذي عُرض في ٢٧ ديسمبر عام ١٩٥٤م، شاركَت في بطولته مريم فخر الدين، وعبد الغني قمر، ولولا صدقي، وتوفيق الدقن.

وتدور الأحداث في مجتمعٍ صحراويٍّ تاريخي، أسوةً بالكثير من الأفلام المصرية التي كان يقدِّمها في تلك الآونة الإخوان لاما، وأيضًا نيازي مصطفى، باعتبار أن القصص الصحراوية مرتبطةٌ بالفروسية، والشجاعة والنُّبل، وأنه يستلزم وجود نجمٍ شابٍّ يُجيد الحركة وركوب الأحصنة، كما أن الطغيان قد يصبح سيدًا، ويصير على هذا الفارس أن يتصدَّى له.

والفيلم من إنتاج شركة لم نسمع عنها كثيرًا، تُعرف باسم الانتصار، حول الوالي زيد الذي يقرِّر رفع قيمة الضرائب على الأهالي، كما أنه يرسل رجاله من أجل خطف النساء. ومع الوقت تزداد قوَّته وبطشه، ويصل طغيانه إلى قبيلة بني مازن، ويموت شابٌّ من القبيلة على أيدي رجاله؛ ما يدفع بصديقٍ له إلى الانتقام من الطاغية. إنه عصام (عمر الشريف) الذي يرتدي ملابسَ تُخفي وجهه، ويركب جواده، ويبدأ في اصطياد رجال الطاغية الواحد وراء الآخر؛ ما يؤرِّق رئيس القبيلة.

يتمكن عصام من إنقاذ الحسناء دلال بعد أن اختطفها رجال الطاغية، تقع الفتاة في حبه كنوع من الاعتراف بجميله، إلا أنه يحرص ألا ترى وجهه، الذي يضع عليه الغِلالة السوداء. يقوم الطاغية باستدعاء عصام إلى قصره، بعد أن وصلَته الأنباء عنه، ويُحاوِل أن يكشف سره. وقبل البدء في تعذيبه يتمكَّن عصام من الهرب من القصر، ويسعى لتكوين جيشٍ من الفرسان لمهاجمة القلعة التي بها الطاغية، والتي وُضعَت فيها الحبيبة دلال في الأَسْر. ويتمكَّن جيش عصام من غزو القلعة، وتدور المعركة التي تنتهي بسقوط الطاغية، ويتمكَّن عصام من تحرير حبيبته، ويتولى قيادة القبيلة.

ينتمي الفيلم إذن إلى ما يُسمى بمساندة الثورة، من بين نوعية الأفلام التي بدأ إنتاجها يزداد عقب ثورة يوليو؛ حيث إن الثوار استولَوا على القصر، والحاكم فاسد يعشق النساء، ويسفك الدماء. وعصام في الفيلم هو أكثر من يعرف سر القلعة، يدفعه حبه لإنقاذ حبيبته. وقد كتب كرستيان بوسيسنو معلقًا على ملخص الفيلم في كتاب عن سينما يوسف شاهين باللغة الفرنسية قائلًا: «في تلك الآونة كان «شيطان الصحراء» فيلم مغامرات، إنتاج ضخم، وقد اعتُبر أحد أهم الأفلام المصرية الضخمة الإنتاج التي بيعَت في السوق العالمي. إنه فيلمٌ صحراوي، وسترن، ليس له أي أهميةٍ كبرى سينمائيًّا.» وقد بدا يوسف شاهين هنا بالغ الواقعية، محدَّدًا في مفاهيمه. تحدَّث شاهين عن الفيلم، في عام ١٩٧٥م إلى الصحفي الفرنسي، جان بيير بيرونسيل-هوجوز: «إنه فيلم يعبر عن القوة المُفرِطة؛ ما أعطاني الفرصة أن أتعلم المزيد من تقنيات إدارة الجموع الكبيرة، وقد استفدتُ خبرةً من هذا الفيلم فيما بعدُ لعمل فيلم «الناصر صلاح الدين.»

وقد بدا عمر الشريف هنا خفيفًا، سريع الحركة، كاشفًا عن كتفَيه في أغلب المشاهد، يُجيد ركوب الخيل، والمطارَدات في المشاهد القريبة، وقد وضع شاربًا على طريقة دوجلاس فيربانكس في أفلامه الصامتة. وكما سبقَت الإشارة فلا نعرف السر في اللجوء إلى دبلجة

الفيلم بصوتٍ غير جذاب، ولا يرقى بالمرة إلى صوت عمر الشريف، في النسخ التي تُذاع نادرًا في المحطات الفضائية.

صراع في الميناء (البحار)

في مقدمة الكتاب الدعائي لفيلم «صراع في الميناء» كتب المنتج جبرائيل تلحمي: **كان النجاح الذي لقِيَته فاتن حمامة مع عمر الشريف في فيلم «صراع في الوادي»، ما دفعني إلى إظهارهما سويًّا في فيلمٍ ثانٍ يُخرجه نفس المخرج الذي أخرج لهما فيلمهما الأول، وهو يوسف شاهين. وعزَّز هذه الرغبة عندي أنني وجدتُ القصة التي يمكن أن تتجلى فيها مواهبهما؛ فاتن وعمر كبطلَين، ويوسف شاهين كمخرج، وهذه القصة، هي «صراع في الميناء».**

وقد أعجبَتْني هذه القصة لأنها من النوع الواقعي، وكل حوادثها تدور في ميناء **الإسكندرية، ومع علمي بالمتاعب الجمَّة، والنفقات الباهظة التي يتطلبها التصوير خارج الاستوديو، فإن هذا لم يَثْنني عن تقديم هذه القصة إلى الشاشة.**

وقد انتقلنا بمُعدَّاتنا وهيئتنا الفنية إلى الإسكندرية حيث استمر عملنا حوالي شهرَين، وعلى أرصفة الميناء وفوق مياه البحر تحت حرارة الشمس نهارًا وفي برودة الجو ليلًا، ثم عدنا إلى القاهرة لنُكمل تصوير باقي مناظر الفيلم داخل الاستوديو.

ويعني ذلك أن يوسف شاهين قد حرص في أفلامه الثلاثة مع عمر الشريف أن تكون أفلامًا ذات إنتاجٍ ضخم، وتُدِر عوائدَ طيبة. كما أن المخرج قد انتقل في هذه الأفلام إلى أماكنَ جديدةٍ متباعدة، خاصة ميناء الإسكندرية، وما يدور فيه، الميناء التجاري بشكلٍ خاص. وقد عُرض فيلم «رصيف نمرة خمسة» في نفس العام بشكلٍ مختلف؛ فالفيلم أقرب إلى «باب الحديد» من حيث إنه يتعرَّض إلى عمال الميناء، والعمل النقابي، والصراع بين العاملين لمصلحة الرأسمالي. وقد كتب شاهين الفيلم مع كاتب سيناريو لم نسمع به يُسمى محمد رفعت؛ أي إن الرجل كان مهتمًّا كثيرًا بما يدور في الأوساط العمالية، إلا أنه كما سنرى، خلط الموضوع بالمأساوية الإغريقية من ناحية، وبالقصة العربية «عنتر وعبلة» كما صوَّرها نيازي مصطفى عام ١٩٤٥م، وهو العام نفسه الذي صدرَت فيه روايةٌ كتبها محمد فريد أبو حديد؛ حيث كانت الفكرة أن شداد أنجبَت منه عبدةٌ سوداء، ابنها الفارس عنترة، ولم يعترف به قَط إلا عندما اشتدت الأزمات.

فكرة أوليس العائد من السفر، إلى الميناء، بعد أن عاش في الغربة ثلاث سنوات اسمه رجب، بحَّارٌ شاب نرى أمثاله كثيرين في الأدب العالمي، والسينما الأوروبية، نشأ وهو يعرف أنه يتيم الأب، فلم يشأ أن يكون عالةً على أمه، وكان أنْ سعى وراء رزقه كوقَّاد في إحدى البواخر، التي انتقلَت به في الموانئ.

وتبدأ أحداث الفيلم مع عودة رجب، صار عليه أن يرعى أمه التي ترعى ابنة خالته اليتيمة مثله، والتي انتظرَتْه خلال سنوات انتظار بنيلوب لأولسيس، وقد وجد في انتظاره أيضًا كافة الشخصيات التي كانت في الميناء؛ فهذا المكان الواسع قد يطرد أبناءه، لكنه يفتح ذراعَيه لاستقبالهم. من أبرز هذه الشخصيات صديقه عمر، الشاب المدلَّل، ابن صاحب شركة البواخر، الرأسمالي الذي يتحكَّم في أرزاق الناس. هو ليس شريرًا؛ لأننا سنعرف أنه هو الأب الحقيقي لرجب، وأنه تردَّد كثيرًا في الاعتراف بذلك إلا بعد أن اضطَرَّته الظروف أن يفعل ذلك. كما سوف نرى تشابهًا في الموضوع بين جريمة القتل وأسبابها في «صراع في الوادي»، وهذا الفيلم؛ فهناك وشاية وجريمة قتل تُساهمان في توتُّر المشاعر بين الصديقَين،

وهناك منافسة بين ممدوح ورجب في امتلاك قلب الفتاة؛ أي إن هناك أسبابًا متعدِّدة لهذا «الصراع» الذي يتأجَّج بين الأشخاص. هو أيضًا صراع مصالح، وعلى الممتلكات، وبدلًا من الأرض الزراعية، ومحصول قصب السكر، فإنه هنا صراع بين المدير الجديد الذي تم تعيينه في شركة لتفريغ البواخر. لقد مات صاحب الشركة، وسرعان ما ينشب الخلاف، وتحدُث المؤامرات وتتم الملاحقة.

لقد تم تعيين ممدوح مديرًا للشركة التي يمتلكها أبوه، ويثير هذا حفيظة المدير الأصلي عزت (توفيق الدقن) الذي تمَّت إزاحته، فيبدأ في تحريض العمال ضد رجب. وفي الوقت نفسه يبدأ في إثارة الغَيرة في قلب «رجب» أن هناك غرامًا مشبوبًا بين ممدوح وحميدة، التي تخرج معه إلى البحر، وتقبَّلَت منه هديةً ثمينة لا يستطيع رجب أن يقدِّم مثيلة لها، مما يوتِّر العلاقات بين الطرفَين. وسرعان ما يثور العمال ضد ممدوح، تبعًا لمصالحهم الخاصة، وينساق رجب وراء عواطفه. ويحدث أن يقوم واحد من أتباع عزت بقتل عاملٍ شيخ وهو يقوم بأداء الصلاة، وسرعان ما تتجه الاتهامات إلى الشخص البريء، كما حدث في الفيلم السابق. وتدور مشاجرةٌ شرسة بين الصديقَين اللدودَين تبدو فيها مدى قوة الخصومة الجديدة التي نشأَت بسبب الغَيرة، والمصالح. ويخرج العمال وراء ممدوح لقتله والتخلُّص منه، كي تتفتَّح المصالح لعزت وأتباعه. وهنا تُضطَر الأم، أم رجب، للذهاب إلى رئيس الشركة، والد ممدوح، كي تُذكِّره أنه الأب الشرعي لرجب، وأن هذا الأخير كان ثمرة خطيئةٍ عابرة، كما حدث في قصة «عنترة بن شداد». لقد ظل الأب الحقيقي يُخفي الحقيقة طوال هذه السنوات؛ فالأب لا يريد اعترافًا سريعًا، وفيما بعدُ تحدُث مواجهة بين رجب وأبيه دون أن يعرف حقيقته.

ومثل هذه المشاهد يُحبها المؤلفون، والمخرجون والمتفرجون؛ حيث تدور مواجهةٌ مليئة بالعداء والخصومة بين ابنٍ لا يعرف أنَّ مَن يُواجِهه هو أبوه، وأنَّ من يقاتله هو أخوه، وتتغيَّر المشاعر بشكلٍ حاد، وتتأزَّم المواقف أكثر. وهنا تتغيَّر مشاعر الأب، ويستحلف ابنَه الذي يعترف به لتوِّه أن يُنقِذ أخاه من براثنِ خصومه. ويذهب رجب وراء الجموع الغاضبة، الثائرة على أخيه ممدوح، ويجد حميدة هناك معه، تُحاوِل مساعدته، فيسعى إلى إنقاذ أخيه، داخل حريقٍ شبَّ في المركب الذي يتواجد فيه مع حميدة.

وينجح رجب في كشف الحقيقة، وأن القتل كان بدافع من المدير المنافس عزت، ويجد نفسه أمام خيارٍ صعب؛ فأخوه واقع في حب حميدة، والحل الأمثل بالنسبة له هو الرحيل

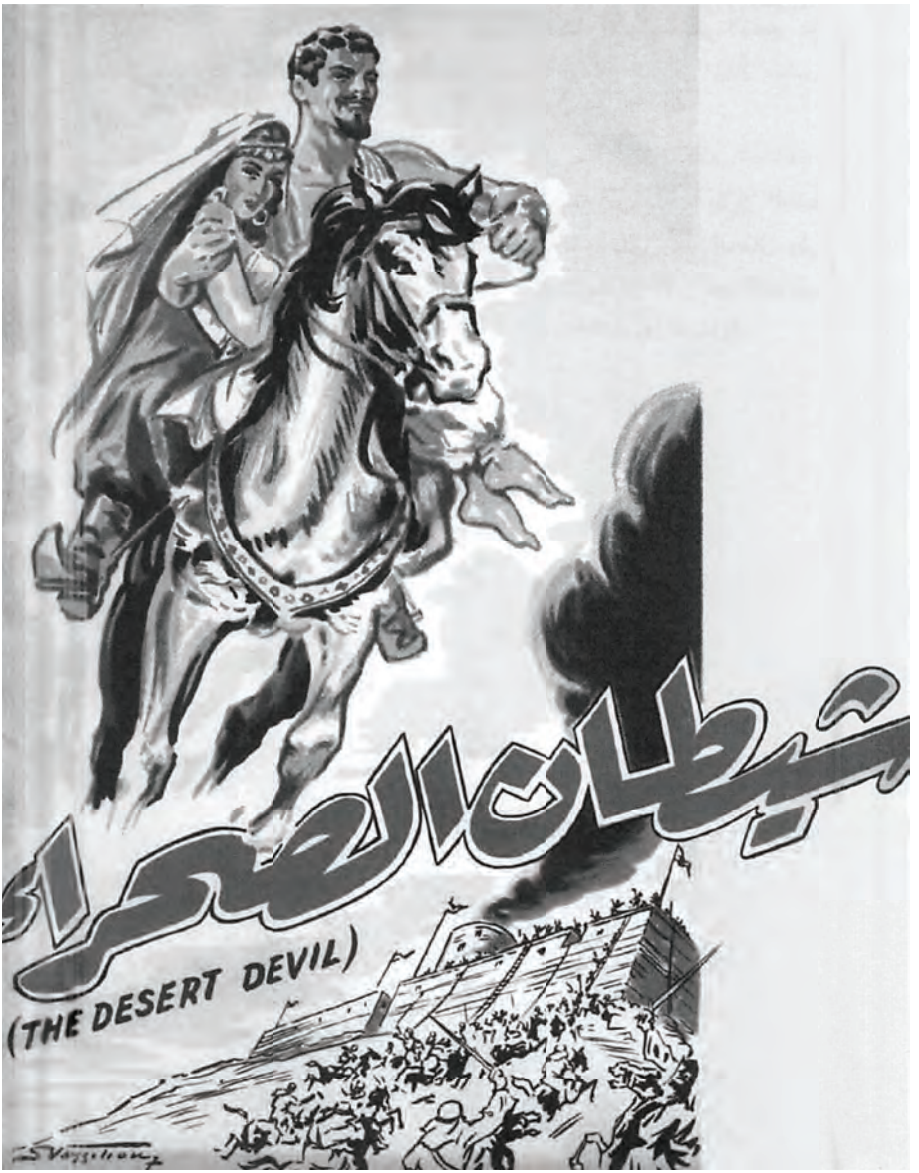
إلى حيث سافر من قبلُ. وفي مشهدٍ عاطفي بالغ التأثر، فإن الشاب الذي عرف حقيقة أنه ثمرة خطيئةٍ عابرة، وأن حميدة لا تُحبه، وما تكاد باخرته تتحرك، حتى تنطلق حبيبتُه تناديه أن يعود، ويعلو صوتها خلال الأفق، ويبدو جامدًا، وتكاد أن ترمي بنفسها في الماء، وأمام خطر قد يصيبها، فإنه يرمي بنفسه نحوها، ويلتقيان بعد أن لحقَت به فوق سطح البحر، الميناء.

كتب الناقد عثمان العنتبلي أنه «**جميل أن تصوَّر قصة الفيلم في عرض البحر الأبيض وشواطئه، وأن تنتقل الكاميرا فتلتقط أكثر مشاهد الفيلم بعيدًا عن جدران الاستوديو، إلا في حدودٍ ضيقة، وفي هذا الانتقال مشقة وجهد وإنفاق مالٍ كثير يدعو إلى شكر القائمين بأمر الفيلم، إنتاجًا وفنيين وفنانين.**» كأنه بذلك يرُدُّ على الكلمة التي كتبها تلحمي في مقدمة دفتر الفيلم.

وفي مقالٍ بديع عن الفيلم أشار العنتبلي إلى أن الفيلم لم يصوِّر تمامًا جوهر الحياة في الإسكندرية، وعلى سبيل التحديد حياة عمال الميناء: «**أعتقد أن القصة لم تتغلغل في حياة عمال الميناء، وعرضَت لها بشكلٍ عابر، أضفَى السذاجة على فهم هذه الحياة؛ فليس كافيًا أبدًا أن نقتحم بيت رجب لنرى أمه وابنة خالته، يقوم صراعٌ داخلي فيه، صراع على العاطفة الجامحة، والغَيرة المُضللة؛ إذ نرى رجب كالمجنون لأن عزت أوهمه بأن بين حميدة ورمزي علاقة حب، فنسي في غمرة الاندفاع كل شيء، ونشب الصراع للاستحواذ على حميدة، بين عمر ورمزي.**»

وكتب في المقال نفسه عن عمر الشريف «**أنه لم تساعده طبيعته ولكنته الأجنبية على التعبير عن الخوالج النفيسة لساحليٍّ قُحٍّ، وبدا كطالب يُلقي محفوظاتٍ في مدرسةٍ أولية.**» علمًا أن المقال منشور في مجلة الكواكب عام ١٩٥٦م.

أما ماجدة واصف فكتبَت في كتاب عن يوسف شاهين صدَر بالفرنسية في بطاقة التعريف بالفيلم **أن أجواء الفيلم تحدُث في أوساط العمال بالإسكندرية، وهذا في حد ذاته أمرٌ جاذب. يتركَّز الحدَث حول الشخصيات الرئيسية؛ رجب العائد لتَوِّه من الإبحار ويجد نفسه يقوم بدور زعيم العمال، وفي يومٍ واحد فقط يبدو متنوعًا، يكتشف رجب أباه الحقيقي غارقًا في الميلودراما. إنه الابن غير الشرعي. وينتهي الأمر أن يقابل أباه ويعترف به، وهذا واحد من الموضوعات المفضَّلة للسينما المصرية.**


شيطان الصحراء
(THE DESERT DEVIL)

هاني لاشين

هاني لاشين هو المخرج الذي قدَّم فيلمَين متتاليَين لعمر الشريف، في مرحلة العودة إلى السينما المصرية، بل إن فيلم «أيوب» هو بمثابة الرجوع الحقيقي إلى السينما، ولا شك أن ذلك سوف يُحسب لهاني لاشين، الذي أقنع ممثله بالعودة للتمثيل باللغة العربية، حدث ذلك عام ١٩٨٢م في الفيلم الذي عُرض في العام التالي، المأخوذ عن نجيب محفوظ. وقد تم تصوير الفيلم على أنه عملٌ تليفزيوني في المقام الأول. ومن سيرة المخرج السينمائية نعرف أنه أخرج قرابة ستة وثلاثين فيلمًا تسجيليًّا، وأن عمر الشريف قد ظهَر في ثلاثة من هذه الأعمال، ومن هنا جاء التعارف، والتعاون. ولا شك أن عودة الممثل إلى السينما المصرية قد جاءت في فترة تجاوز فيها الممثل سن الخمسين، وقلَّ الإقبال عليه في أدوار البطولة في كافة البلاد التي عمل فيها باللغات الأخرى، وكان العرض من خلال فيلمٍ تليفزيوني، اتفق أن يكون أول فيلم من إنتاج قطاع الإنتاج، تُتاح له فرصة العرض الجماهيري طوال ثلاثة أسابيع. وقد ساعد ذلك في تحويله إلى فيلمٍ سينمائي يدخل صناعة السينما، باعتبار أن معيار هذه الحيثية يأتي أن الناس في الشوارع، ذهبوا إلى دار العرض السينمائي، واشترَوا تذكرة، وشاهدوه سينمائيًّا. ولا شك أن هذه الظاهرة قد شَهِدَت نجاحًا على يدَي لاشين ومعه نجم من طراز عمر الشريف كان بالغ الجاذبية في فيلم، أصيب في أغلبه بالعجز، وصار غير قادر على المشي، لكن السيناريو مكتوب بشكلٍ جيد، كما سنرى مقارنةً بالنص الأدبي الذي كتبه نجيب محفوظ. ولا شك أن هذا النجاح قد دفع هاني لاشين إلى إنتاج الفيلم الثاني «الأراجوز» عام ١٩٨٩م. والفيلمان هما الأكثر أهميةً في مسيرته كسينمائي؛ حيث عرفه الناس في البداية كمخرج للدراما التليفزيونية، ولقي قبولًا ملحوظًا من خلال الفيلمَين الروائيَّين اللذَين قام عمر الشريف بالعمل فيهما بطولة مطلقة، وتلك ظاهرة.

أيوب (رجل الأعمال)

تميل السينما دائمًا أن تبدأ الحكايات من أولها، خاصة السينما التي جاءت في الثمانينيات؛ حيث إن العودة للماضي من خلال اعترافات، أو ذكريات، صارت مسألةً قديمة في المقام الأول. وبالنسبة للرواية القصيرة «أيوب» فإن رجل الأعمال عبد الحميد السكري مصابٌ بالشلل، منذ السطر الأول. أما الفيلم، فقد روى كيف عاد هذا الرجل من الخارج إلى مقَر شركته الرئيسية بالجيزة، وقد امتلأ بنشوة الكسب والربح، وتحقيق الثروات الطيبة، فصار ينهَر هذا، ويوبِّخ ذاك، وبدا في قمته كطاغية؛ ولذا فهو يندهش ويُصدَم عندما يناقشه أحد الموظفين الذين يعملون معه في أمر، كان عليه أن يطيع، ولا يراجع، فأرغى المليونير وأزبد، ونهَر الموظف، وزادت درجة انفعاله، حتى إذا ركب المصعد، أصابته حالة من الشلل، فإذا تم فتح المصعد مرةً أخرى، كي يخرج منه، كان عبد الحميد السكري قد أصيب بالشلل، وسرعان ما تسود حالة الطوارئ في الشركة، وفي منزله، ويأتي الناس للزيارة، وتبدأ هنا مرحلة النص الأدبي.

فيما بعد ذلك يتقارب النص الأدبي والفيلم الذي كتبه محسن زايد بشكلٍ واضح؛ حيث تبدأ الرواية بالمليونير يتحدث بلسانه، في نصٍّ من النصوص النادرة التي تدور عادةً على لسان الراوي، الذي يحكي ما يراه هو؛ أي إن هذا النوع من الحَكْي ضيق الأفق؛ فالراوي يتكلم فقط عما يراه أو يسمعه، وليس ما يدور وراء الجدران، أو في مكانٍ آخر، وذلك خلافًا للنصوص المكتوبة على لسان المؤلف الذي يبدو كأنه القدَر، يعرف المصائر، ويرى كل شيء، من كافة الزوايا.

عبد الحميد السكري، يرى الدنيا من زاويةٍ واحدة؛ رجل مشلول، عرف الحيوية والحركة، ولفَّ بلدان العالم، وكوَّن الثروات، والتقى بالمشاهير والكبار، يقول إنه الآن موجود في سجن، بلا قضبان، وبلا ذنبٍ أيضًا. وعلى هذا الرجل المشلول أن يحمل جسدَه بعد أن حملَه خمسين عامًا؛ أي إن السكري في سن الخمسين. ويروي الرجل ما ردَّده طبيب الأسرة صبري حسونة: «لا مجال للخداع، سيطول بك الرقاد. الكورتيزون فعَّال، ولكنه لا يخلُق المعجزات.»

والصفحة الأولى من الرواية تصوِّر العالم الضيق الذي صار الرجل يراه، حتى وإن ازدحم كثيرًا بالزوار: «**لستُ أسير حجرة فحسب، الحقيقة أنني أسيرُ الفِراش، حتى الحمَّام أُحمل إليه كطفل.**» وفي الفيلم فإن المُشاهِد رأى هذا الرجل في الحالتَين؛ في عنفوانه، وقمة شهوته مع السلطة والمال، ثم قمة انهياره، وهو واقع فوق أرضية المصعد،

لكن الفيلم لم يصوِّر السكري، الذي قال: «**حتى الحمَّام أُحمل إليه كطفل.**» وفي السطور الأولى فسَّر نجيب محفوظ اسم النص الأدبي، وهو أمرٌ لم يفسِّره الفيلم قط، وقد قرأتُ مقالاتٍ مضحكةً فسَّرَت الاسم بقصدياتٍ غير حقيقية؛ حيث قال السكري «**عليك أن تتزوَّج من الصبر.**» أي إن هذا التحول من الصحة إلى بلاء المرض هو من سمات أيوب. رغم أن أيوب النص التوراتي فقَد زوجتَه، وصحتَه، ومالَه، فإن السكري ظل في الفيلم والرواية على قوَّته، لا تتركه زوجتُه قط، وكذلك ابنتُه نبيلة. أما ابنه رفيق، الذي يكاد يشبهه في مسيرته الاقتصادية، فقد انشغل عن أبيه بمهامِّ وظيفته الجديدة، بل إن هذا الأيوب العصري، امتلأ بيته بالزوَّار؛ فهو محاطٌ دومًا، كما يروي، بالأطباء من الداخل والخارج، أما أيوب التوراة فلم يجد طبيبًا واحدًا يعوده.

ولعله من الخروج عن الموضوع، وهو المقارنة بين النص الأدبي والسينمائي، أن أحد النقاد كتب أن المقصود بأيوب هو الطبيب الصديق جلال أبو السعود (فؤاد المهندس) الذي صبر على صديقه المريض، حتى نجح في شفائه.

الصفحة الأولى من الرواية وصَف فيها المريض حالته بصدقٍ شديد، وعباراتٍ موجزة، وهو يردِّد أن الصدمة شديدةٌ تدهم النفس بعنفها وقسوتها ولامبالاتها. ثم يتساءل عدة تساؤلات تبدأ بـ «أين» دون أن يحصل على الإجابة.

ليست هناك عودةٌ طويلة إلى الوراء، مثلما حدَث في الفيلم. رغم أنه بدأ قبل إصابة السكري بالصدمة، والشلل، فهو في أثناء جلسته الطويلة، يتذكَّر كيف بدأ فقيرًا، وكيف كانت زوجتُه أفكار امرأةً بدائية، شعبية. وقد صَعِد عبد الحميد اقتصاديًّا عن طريق رجل، يُسمُّونه الباشا. وفي هذا الرجوع إلى الماضي، نعرف أن عبد الحميد السكري بدأ موظفًا وطنيًّا شريفًا، دفع ثمن وطنيته وشرفه؛ حيث فصلوه عن العمل، ولفَّقوا له تهمة الرشوة، ومن هنا انطلق بسرعة نحو الهاوية، فتعامل مع فاضل، وغيره من تجار الصفقات المريبة، تخلَّى عن كرامته، ودخل عالم رجال الأعمال، وصار مليونيرًا.

حسب الفيلم، فإن عبد الحميد السكري حقق ثروةً تقدَّر بثلاثين مليونًا من الجنيهات خلال عشر سنوات.

لكن مع سقوط الرجل مريضًا، تساوت الحكاية بين النص الأدبي والسينمائي؛ لذا، أحسن نجيب محفوظ أن يجعله يروي الرواية بلسانه؛ فليس هناك شخصٌ يُعبِّر عن مثل هذه المحنة سوى صاحبها، وهو يقول عن نفسه: «الكلمة اللطيفة ممن تُحب مثل الكورتيزون، وأنجع.» وفي النص الأدبي تتردَّد كلمة الصبر، والمحنة التي يمُر بها المرضى، وتستلزم الصبر.

المكان في الفيلم محدود، لم يخرج غالبًا عن الشركة، وأيضًا بيت عبد الحميد السكري. أما الرواية فإن المكان غالبًا هو القصر الواسع الذي يعيش فيه عبد الحميد في جاردن سيتي، وهو يصف كيف جاء إليه المقاولون وتجار الجملة والموزعون، وأصحاب مكاتب الاستيراد والتصدير وبعض المسئولين «**كنتُ محورًا دائرًا لكونٍ هائل، فأمسيتُ مركزه الجامد ولو إلى حين.**» وقد وصف المؤلِّف حالة شخصٍ مشلول، يزوره الأصحاء، يكذبون عليه، أو يُواسونه، ويُقارِن نفسه بما حدث لأشخاصٍ آخرين طال بهم الرُّقاد، ربما حتى النهاية «**إنها الوحدة بلا صديق.**»

وقد استفاض السكري في وصف حالته المَرَضية، وقد امتلأ الفيلم برُؤًى عميقة تُصيب البشر عادةً في مثل هذه الحالات: «**وحدي أكثر ساعات النهار والليل، أسمع. أشاهد. أقرأ، أتصبَّر. متى تشملني العادة بسحرها العطوف.**»

أما الفيلم فإنه اختار أن يخرج إلى أماكنَ وقصصٍ جانبية، خاصة قصة الحب التي تربط بين الابنة نبيلة وزميلها (سامح الصريطي) الذي تقدَّم لخطبتها فرفضَته الأم بشكلٍ جَذري، وفي هذا الرفض بدا مدى التحوُّل الذي حدث؛ فالزوجة أفكار صارت أقوى شخصية، لكن قيام الزوج بـ «شخطة» وحيدة، تُعيدها إلى حظيرتها القديمة.

وفي الرواية كان الأب يرقُب ابنه في منصبه الجديد، كمسئولٍ ثانٍ عن الشركات، إلا أنه كان ينصحه، ويرقبه، ويقول له أحيانًا: «تمتع بحياتك، ولكن أكره أن يبدِّد السفه ما يجمعه العرق والمغامرة.» ومثل هذه النصائح لم يقُلها الأب لرفيق في الفيلم، إلا أن الفيلم توقَّف طويلًا عند رفض الابنة نبيلة أي عريسٍ يتقدَّم لها. إنها في العشرين من العمر، وفي الفصل (٥) حكى عبد الحميد أنه تزوَّج امرأته وهي في المرحلة الثانوية. وقد اهتم الفيلم بهذه المرحلة من خلال مشاهد فلاش باك كما أشرنا: «**مخلصة مدبِّرة ممن خلقن ليسندن الرجال. المرأة الجديدة من صنع يدي. العصرية المولَعة بالأضواء والاقتناء والقِمار. أردتُ أن أجعل منها امرأةً ثانية، فأفلتَت من يدي وخلقَت من نفسها امرأةً ثالثة.**»

وفي الفيلم يبدو الدكتور جلال متدفقًا بالحيوية والرغبة، أما في الرواية، فهو أكثر حنكة. هو رجلٌ متزوج، وله ثلاثُ بنات. وفي النص الأدبي فإن علاقةً تتولَّد بين أفكار وزوجة الدكتور جلال، أما في الفيلم، فهذه الزوجة أُلغي دورها.

ودكتور جلال رجلٌ آمن أن الثقافة يجب أن تستمر كمَعينٍ دائمٍ للإنسانية الحقة، وهو رجلٌ ثراؤه في قناعاته، يرى أن العمل ضروري لكنه ليس الهدف. والحديث الذي يدور بين الصديقَين في الفصل (٦) ليس له مثيل في الفيلم، خاصة الحوار الذي يدور بين جلال، والابن رفيق؛ ففي فِقرةٍ حوارية طويلة يقول إن تاريخ الحضارة هو تاريخ العمل، لكنه أيضًا تاريخ التحرُّر من العمل درجةً بعد درجة.

وهذه الفقرة طويلة، مليئة بالرؤية الخاصة للدكتور، وتتبعُها فِقراتٌ أخرى تُكمل المعاني نفسها «هدف آلاف الملايين يجب أن يكون واحدًا.» ويبدو من هذا الحديث الفجوة الواضحة بين جيل الأب، وجيل الابن، أو على الأحرى، بين من اتجه إلى المال، ومن اعتنق الفكر.

هذه الزيارة تركَت وراءها أثَرًا، ولم تشعُر أفكار بالارتياح لهذا الزائر المفاجئ، بينما شعَرَت الابنة أنه شخصٌ جديد ومثير. أما رفيق فيراه «**شيوعيًّا وحاقدًا**»؛ أي إن الدكتور جلال المُفعَم بالحركة والحيوية، لم يكن موجودًا بالشكل نفسه في الرواية. ويقول السكري

إنه استعاد أقوال صديقه وأدام التفكير فيها حين خلَت حجرتُه إلا منه. «**متى أنسى الكدر لأكتشف المتعة المتاحة؟ متى أسمع الأغنية فلا أسهو عن شيء من إيقاعاتها؟**»

وقد صار جلال هو البطل الثاني في القسم الأخير من الفيلم والرواية، وعندما جاء مرةً أخرى دار حوارٌ فكري بين الرجلَين؛ حيث يقول: «الحرية وهْمٌ يتراءى لخيال الإنسان العادي. وهو إنسانٌ ميكانيكي في أغلب الأحوال.» وقد وضع نجيب محفوظ فلسفته في الفصل (٧) وهذا النوع من الحوار لا تتقبَّله السينما المصرية عادة. وهذا الفصل مليءٌ بالفِقرات الطويلة المزدَحمة بأفكارٍ مثل «**الدواء تحرير من المرض، العلم تحرير من الجهل. الطيارة تحرير من الجاذبية، السرعة تحرير من الزمن، كذلك المذاهب؛ فالدين تحرير للروح. الإقطاع كان تحريرًا من الفوضى، الرأسمالية كانت تحريرًا من الإقطاع، الاشتراكية تحرير من الليبرالية، معركة مستمرة بلا نهاية.**» لقد صار جلال سببًا لشفاء وسعادة المريض، اليائس، وهذا الرجل يتكلم في الرواية عن الموت وهو مُفعَم بالحياة في الفيلم. وقد دفعَه في الفيلم والرواية إلى أن يكتب يومياته، ووجد جلال عنديات صديقه أنه كتب بعض الانطباعات، وبدأ يُدرِّبه على تربية الإرادة.

وكما أشرنا، فالنص الأدبي أكثر سكونًا، مليء بالتأمل والتحول، أما في الفيلم فهو يموج بتحولات الأشخاص، بدءًا من السكري، ثم زوجته. لقد كتب عبد الحميد السكري يومياته، وفي الفصل (١) يحكي السكري عن ماضيه، كأن الرجل صار مدوَّنةً يسمع رحلة زميله، وذلك من خلال الحوار الذي برع فيه المؤلف في تلك المرحلة؛ حيث تحوَّلَت اليوميات إلى مذكِّرات «**وأثنى جلال على منهجي، ووصَفه بأنه منهجٌ تسلُّلي. ذو أثرٍ فعَّال من التكرار والصبر والإصرار حيال ضجَر الآخرين.**»

اعترف السكري أنه كان متزوجًا من امرأة طُلقَت وغادَرَت البلاد، أما اعترافات السكري في الفيلم فقد طالت رجال سياسة، واقتصاد. ابتدع السيناريو شخصية صاحب المطبعة، قريب الزوجة، الذي يتحمَّس لنشر هذه المذكِّرات، لما فيها من أحداثٍ مثيرة. وقد أعطى هذا الأمر حيويةً للنص السينمائي؛ فقد حاول بعضٌ ممن سوف تفضَحهم المذكِّرات أن يُوقفوا ظهورها إلى النور، فأنذروا صاحب المطبعة، ثم أحرقوا له المطبعة، وأرسلوا من يسرق المذكِّرات من بيت السكري. وفي الفيلم حاول الرجل أن يدافع عن نفسه، وجرى وراءه من هاجموا بيته، فوجد نفسه يتحرك بشكلٍ طبيعي، ويرمي شلَلَه وعجزه، وعندما جاءت الزوجة والابن كانت الدهشة. لقد آمن السكري في الفيلم أن الإنسان إرادة، ومن يجد إرادته يجد نفسه.

إذن، فالفيلم له بُعده السياسي، والعدائي، هناك خصوم كثيرون ستَرِد أسماؤهم في المذكِّرات ويجب التخلُّص منها. وفي النص الأدبي، فإن القوة دبَّت في جسد المريض، حين صحا من النوم وهو شديد القلق، ورأى شبحًا وسط الظلمة الكثيفة. إنه مريضٌ خائف، يحاول أن يضغط على الجرس وقد ضاعف العجز من خوفه، ولَّما طال الانتظار تسلَّلَت يده الأخرى نحو زِر الأباجورة، ويبدو له أن هناك شبحًا، بل أكثر، إنهم أربعةٌ وسط الظلام. ثم هاجموه بقوة، لكنه استمد من اليأس قوة. راح يتلقى اللكمات، فازداد العنف، وبلغَت رغبته في الحياة ذروتَها فازدادت حدة القتال. وقد وصف الكاتب هذه المعركة بتفاصيلَ واضحة، يكاد يُخيَّل للقارئ أنه كابوس، لكنها كانت كابوسًا، في النص الأدبي، واقعًا في النص السينمائي، لقد شُفي الرجل.

في الفصل (١٥) شُفي الرجل تمامًا، ويدور حوار بين السكري، وجلال، والطبيب صبري حسونة. يقول السكري: «**طالما قنع إيماني بالقشور، وأريد أن أعيد النظر في موقفي.**» أما في الفيلم، فإن الصحة التي استردَّها الرجل، جعلَته أكثر نقاءً، وتطهرًا، يزداد إصرارًا على نشر مذكراته، كنوعٍ حقيقي من التطهُّر والتوبة، فيزداد العداء من حوله، فيطاردونه، إلى أن ينتهي الفيلم بطلقات الرصاص تنطلق من مكانٍ غير بعيد، من أعلى على أكثر تقدير، وتتطاير المذكِّرات، في نهايةٍ مفتوحة فهمها البعض على أن السكري قد مات، والبعض الآخر رأى أنه لم يمُت.

الأراجوز (أراجوز)

يختلف المعنى العام الشعبي لكلمة الأراجوز عن المفهوم الذي قدَّمه هاني لاشين للأراجوز، الذي يقدِّم للأطفال في الريف القصص الحلوة على لسان دميته؛ حيث يعني المعنى الشعبي في أبسط حالاته أنه الشخص الذي يمكنه أن يفعل أي شيء في سبيل إرضاء الآخرين، إلا أن جاد الكريم منذ اللحظات الأولى في الفيلم التي يتحدَّث فيها الرجل البسيط عن نفسه، ومهنته، وسط إهداء من المخرج وشركته الإنتاجية إلى «عمر»، وأثناء نزول العناوين، يردِّد جاد الكريم الذي يحمل اسمه معنًى كبيرًا: «**زمن الأراجوز ما راحش، دي دنية أراجوز.**» وتنزل العناوين على خلفية تصوُّرٍ شعبي، وموسيقى تُعطي الإيحاء أننا أمام بطلٍ شعبي له مكانته في قلوب الناس، وسرعان ما ندخل الحدث؛ حيث يتحدَّث إليه طفله عن أمه التي ذهبَت إلى السماء: «**أمك فوق في السماء.**» ويطلب منه بهلول أن يعمل له أراجوز، وسرعان ما يحكي الرجل من خلال إدارته للدمية الشهيرة للأراجوز، ويردِّد أن أهم ما

في الأراجوز أن لسانه الفصيح ما ينطق غير الحق: «**أراجوز والشجيع والدنيا ميدان، فارس، حارس واقف ددبان.**» وتعرف أن دوره هو حماية الغلبان، رغم أنه هو الرمز الأمثل للغلبان. يعيش الرجل مع حفيده، ويردِّد مفاهيمه في صورةٍ كلامية أقرب إلى الشعر الشعبي. هذه الكلمات تتردَّد في القرية، وتثير ضيق رجال السلطة الريفية: «**الراجل ده كل ما أقطع له لسان يطلع له غيره.**»

وبذلك استطاع الفيلم أن يُكسِب الأراجوز سمة المناضل، وأن الحكايات والاستعراضات للأطفال وراءها معانٍ سياسية، مثل السخرية من «عديم الاشتراكية خاين المسئولية»، الواردة في إحدى أغنيات عبد الحليم حافظ. كما نرى أن هناك محاولاتٍ لإحياء عباراتٍ شهيرة في الستينيات مثل « **ح نحارب**». إذن، فنحن هنا في فيلمٍ وطني سياسي، لشخصٍ يعيش مع وحيده في كشكٍ صغير، يبدو بسيطًا، مناضلًا، وهي صورةٌ لم يسبق لعمر الشريف أن قدَّمها. والأراجوز يدفع ابنه إلى التطوع في الجيش، للتعبير عن وطنيته، لكنه سوف يتحول فيما بعدُ إلى شخصٍ انتهازي.

في بعض المشاهد الأولى من الفيلم، تتحول عروض الأراجوز إلى مؤثِّراتٍ صوتية لتشجيع الناس على التطوع. جاد الكريم يعيش في إملاقٍ ملحوظ، ويؤجِّل حُلمه بالزواج

كي يتعلَّم بهلول في الجامعة، وفيما بعدُ يشتري ما يلزم لحياته الجديدة، المبلغ الذي ادَّخَرَه من مُتفرِّجيه هو نثرياتٌ وتسعةٌ وستون جنيهًا، ويعيش في كوخٍ بالغ الفقر والبساطة. ورغم أننا في فيلمٍ ريفي، فإن أغلب الشخصيات تتحدث باللهجة المدنية، بما يشبه المدن الصغرى أكثر من القرى.

والابن الذي التحَق بالمدينة الجامعية سرعان ما يتغيَّر أسلوبه في التعامل مع الحياة، وبهلول لا يتمتَّع ببساطة أبيه، ولا تلقائيته، وفي المدينة الجامعية يلتقي بزملاء له من مختلف الانتماءات السياسية.

إذا كان هذا هو الأراجوز، فإن المرأة التي سوف تدخل حياته، لن تختلف عنه كثيرًا، هي إنعام التي تقاوم إغراءات رجل الأعمال الذي يرسل لاستحضارها من أجل متعته، لكنها تقاوم؛ فهي لا تعرف الاستسلام، وسرعان ما تتنامى المشاعر مع لاعب الأراجوز، وترفض أن تتزوَّج منه، فيُبلغُها أنه فنان.

عمر الشريف هنا يغنِّي على غرار ما فعل في أفلامٍ عالمية، ولا يتخلى عن شكله لشخصٍ تجاوَز الخمسين، شعر أبيض تمامًا، مليء بالحيوية، ويبدو صوته مقبولًا تمامًا «**أراجوز وأنا أحمي قراريط الناس.**» بمعنى أن الصورة هنا للأراجوز مختلفة؛ فهو رجلٌ لا يمتلك المال ولا السلطة «**أراجوز شجيع والدنيا ميدان، فارس حارس واقف ددبان**»، إلى آخر كلمات الأغنية. هذا الأراجوز يعترف أنه ذكي، ينظر إلى العالَم بسخرية، مليء بالحيوية، يسخر من أراذل الحياة، وفي غياب الابن في القاهرة يتزوج من أنعام، وفي حوار بين اثنَين من القرية، يبدو الاستغراب أن الأراجوز قابل للزواج. وبينما الأب في حياته سعيدًا مع مفرداته الخاصة بكل مسمَّيات الفقر، فإن الابن بهلول يبدأ في دخول عالم اللهو، والعربدة، ويتعرف على شلة من زملاء السوء. أما الزوجة أنعام فإنها تفتن الرجل بأنوثتها وأسلوبها، وسرعان ما تحمل له الوليد القادم، وتذهب معه إلى الإسكندرية ليعيشا على شاطئ بحر الفقراء لقضاء أيامِ عسلٍ متأخرة.

ويصعد بهلول في أوساط الطلاب، ويبدو انتهازيًّا، مختلفًا عمن حوله من الطلاب المنتمين إلى التنظيمات السياسية، فيشكو منه زملاؤه، إلى أن تدخل في حياته زميلتُه أماني، ابنة الكسباني، أحد أبرز رجال الاقتصاد. ويبدو الحزن على وجه الأراجوز، حين يذهب لزيارة ابنه في المدينة الاجتماعية، بعد أن تعمَّد عدم النزول إلى القرية في الإجازات، وعلى رأسها إجازة الصيف.

وهكذا، فإذا كانت أنعام هي الوجه النقي للأراجوز، فإن بهلول يسعى إلى الزواج من ابنة كامل الكسباني. إنه وصولي إلى حدٍّ كبير، وسرعان ما يصعد اجتماعيًّا وهو يمتلك «أماني». والفيلم تدور أحداثه عقب عدوان ١٩٦٧م؛ ولذا فإن أغنيات الناس هنا ذاتُ منطوقٍ سياسي، يردِّدها الأطفال. أما الكسباني فإنه يساعد بهلول في تحقيق أحلامه الاقتصادية. ومن المهم الإشارة أن الكسباني هو الذي طَمِع ذات يوم في مضاجعة أنعام.

يتغيَّر إيقاع الحياة، ويدخل التليفزيون بيوت الفلاحين، ويتضاءل دور الأراجوز «**زمن الأراجوز ما راحش**»، ويُتمتِم: «**يا أراجوز المدارس، يا نوَّارة المجالس، فارس ولا زي فارس، أواجه لا أوارث.**»

بعد سنوات، وبعد التخرُّج، يعود ابن الأراجوز إلى قريته في سيارته البيضاء، ويلتقي أنعام ويبدو إعجابه بها، يطلب منه أبوه أن «**يشوف نفسه**»، فلا يتردَّد حين يتزوَّج من أماني. ويعود الكسباني إلى قريته الحلايبة، ومعه زوج ابنته، لعمل مشاريعَ اقتصادية. إنه يُحوِّل الأرض الزراعية إلى مشاريعَ رأسمالية. ويكشف الكسباني عن نواياه؛ فهو يطلب يومًا من زوج ابنته أن يأتي له بأنعام دون أن يعرف أنها زوجة أبيه. وتُصدَم المرأة حين تعرف أن الكسباني هو صهر بهلول. في هذا المشهد تبدو التركيبة التي تتسم بها أنعام؛ فهي تُواجِه كل من يستند إلى مكانته، ومنصبه، كي يُصطدم الابن بأبيه للمرة الأولى، في قلب سوق القرية؛ حيث يبدو بهلول في منتهى الضعف والإهانة أمام الجميع، وسوف يكون ذلك سببًا في أن يُقرِّر بهلول إذلال زوجته انتقامًا للإذلال الذي قام به الكسباني تجاه الأراجوز.

إنها التناقُضات، يمكن أن نقول إن السبعينيات هي الفترة التي بدأ الأراجوز يُسلِّم مكانته. في هذه الفترة أُبرزَ الرجال الأندال، أمثال بهلول، الذين تزداد مكانتُهم الاجتماعية، ويحلُم أن يصير سياسيًّا بارزًا.

وسرعان ما يتحوَّل الموقف؛ فبعد أن كان العمدة وشيخ الغفر ورجال السلطة، هم رمز الخصومة الكبرى، في حياة الأراجوز، فإن الابن الأوحد بهلول يصير بكل طموحاته اللامحدودة هو الرمز الجديد لهذه الخصومة السياسية. وسرعان ما يأتي رجال الأمن للقبض على الأب، في الليلة نفسها التي تأتي آلام المخاض لأنعام. ويجد أبناء القرية أنفسهم في معتركٍ مختلف «يا ناس، بهلول سجن أبوه، يا بلد ماتت اصحوا.» وتتغيَّر أدوات الصراع؛ فبهلول أمامه خصمان؛ أبوه، وأيضًا حماه كامل الكسباني، الذي لا يمكنه التخلي عن مكانته السياسية. وفي المؤتمر السياسي لترشيحات بهلول يخرج الأب حاملًا دميته

وزمَّارته، للسخرية من ابنه، وتأتي الرصاصة من أحد عملاء السياسي، كي يموت بهلول. أما أنعام فإنها تأتي بوريثٍ جديد بديلًا عن بهلول كي يتولى تربيته، فيما يُسمى بزمن ما بعد الأراجوز.

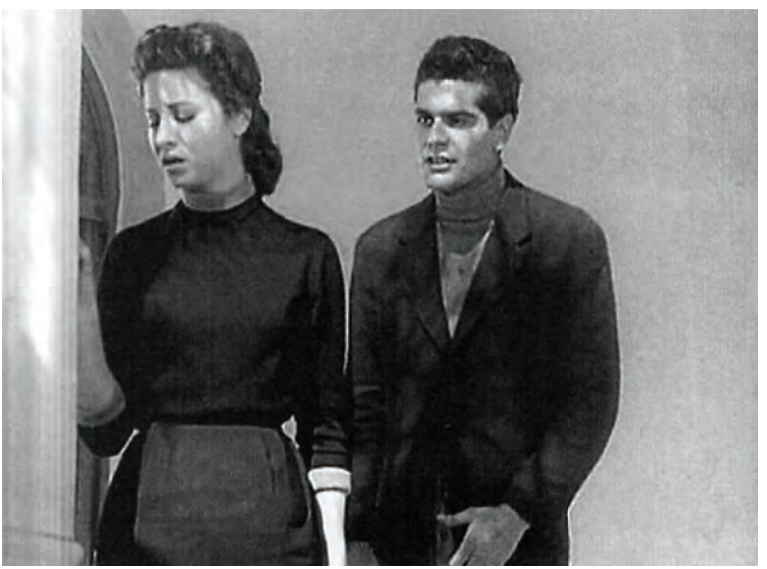
أبرَعُ ما في أداء عمر الشريف، هو تملُّكه من لغته، نطقها بحيويةٍ ملحوظة، وذكَّرنا كيف غيَّر وجهه في العديد من الأفلام، كأنه يُقنِعك تمامًا أنه «الأراجوز»، وهو وجه سوف يبقى في الذاكرة للأبد.

«واضحَّك كل صبي وعجوز، عاللي بيتنطَّط فرقع لوز.
ما انا أناديه أرار أراجوز.»

حلمي حليم

حلمي حليم، هو واحد من الذين كتبوا قصة فيلم «صراع في الوادي»، ولا بد أنه راقب عمر الشريف بشدة في تلك الآونة، وقرأ أنه سيكون نجم الغد على شاشة السينما، وسرعان ما تعاقَد معه، ومنحَه البطولة الأولى أمام فاتن حمامة في فيلم «أيامنا الحلوة»، الذي جمعَه مع اثنَين من رفاق العمر فيما بعدُ، وكانا في تلك الآونة من النجوم الجديدة التي تنتظر مستقبلها، خاصة أحمد رمزي، الذي كتب سُمي في العناوين «الوجه الجديد»، وسيكون البطل المقابل له في عام ١٩٥٦م في «صراع في الميناء»، ثم جاء اسم عبد الحليم حافظ فيما بعد أسماء الممثلين بالفيلم. هذا الرباعي الشاب الذي يجتمع لأول وآخر مرة في فيلم حول ما

يُسمى بالحب المستحيل، وهو مأخوذ من قصةٍ عالمية، رواية ثم أوبرا، يعرفها الفرنسيون جيدًا باسم «البوهيمية» وقرأها المصريون مرارًا في سلسلة روايات الجيب، وروايات عالمية. لكن من كتب سيناريو الفيلم، لم يُشِر قط إلى المصدر الأصلي، رغم أن هناك فيلمَين تم إنتاجهما عن هذا العمل الأدبي العالمي. وقد تحوَّلَت الفتاة البوهيمية في القرن التاسع عشر، في الفيلم المصري عام ١٩٥٥م، لتكون الفتاة اليتيمة التي تخرَّجَت في الملجأ. تبحث عن مسكنٍ بسيط، فتجد غرفةً فوق سطح أحد المنازل الشعبية، يسكن أمامها ثلاثة طلاب، علي ورمزي وأحمد، يحاول كلٌّ منهم الفوز بقلبها. تُثير تصرُّفاتها البريئة مع الثلاثة شكوك أهل الحي، وتحدُث مشاكل بينهم، فيطردها أحمد الذي تعلَّق قلبُها به من السكن، ثم تظهر براءتها، فيندم أحمد ويتقدَّم لخطبتها. فجأةً تظهر آثار مرضٍ قاتل على هدى، ويستعين أحمد بصديقَيه، فيتكاتفون جميعًا للحصول على المال لإجراء عمليةٍ جراحيةٍ خطيرة تحتاج إليها. تعرف هدى من الطبيب مدى حالتها السيئة، ويُحاوِل أحمد أن يوفِّر لها المال اللازم عن طريق موافقته على الزواج من ابنة عمه، لكن المرض يشتد بها، وتموتُ حين يغادر الأصدقاء مبنى المستشفى.



السيد بدير

غلطة حبيبي (الخاطئ)

في فترةٍ ما من الخمسينيات في القرن العشرين دأَب كُتاب السيناريو والمخرجون في العزف على موضوع علاقة المحرَّمات. واتسمَت هذه القصص بجُرأةٍ ملحوظة في تبيان أن المجتمع مزحوم بمثل هذه العلاقات؛ حيث تقوم في الغالب علاقةٌ آثمة بين امرأةٍ لعوب، تتزوَّج من رجلٍ عجوز، قليل التجربة. وما تلبث أن تنمو علاقة بين الزوجة وبين ربيب زوجها، الذي يتعامل معه الفيلم كأنه أخطأ، وأن الربيب على حقٍّ حين عرف فِراش المرأة، وفي بعض الأحيان فإن الشاب لا يعرف قَط أن المرأة محرَّمة عليه. وقد شاهدنا ذلك مرارًا؛ منها محاولة إغواء زوجة الأب لابن زوجها في فيلم «رنة الخلخال» لمحمود ذو الفقار ١٩٥٥م، وعلاقةٌ بالغة السقوط في «نساء محرَّمات» لمحمود ذو الفقار أيضًا ١٩٥٩م، وأيضًا علاقاتٌ آثمة في أفلامٍ أخرى منها «فضيحة في الزمالك» و«ارحم حبي».

وكان حسين رياض هو الممثل الأمثل لعمل هذه الأدوار. وقد رأينا هذا الموضوع تدور حوله الفكرة الرئيسية في فيلم «غلطة حبيبي»؛ حيث هناك قصة حب تنتظر الاقتران بين صلاح وابنة الحاج الذي قام بتربيته، وعيَّنه رئيسًا للمصنع الذي يمتلكه. وهذا الشاب مليء بالحيوية والشباب، ويحتاج إلى الجنس، لكنه يقع في غرام الفتاة، ابنة الحاج، التي تُحبه، وينتظر الاثنان الزواج.

إلا أن هناك علاقةً تنمو بالتوازي بين امرأةٍ ناضجة، هي عزيزة، التي تسكن القلعة، في أحد البيوت القديمة التي يمتلكها الحاج؛ حيث يطلب الرجل من ربيبه الذهاب إلى بيت القلعة وتصليح الشروخ في البيت، وعمل الترميمات. هناك يجد الشاب نفسه أمام امرأةٍ شهوانية لن تلبث أن تُوقِعه بين أحضانها في زيارته الثانية. هي امرأةٌ فجَّة تعيش مع

أخيها الذي يبتزُّها، وهي مليئة بالشهوة. والعلاقة التي تربط بينها وبين صلاح تختلف تمامًا عن قصة الحب الرقيقة التي بين صلاح وابنة الحاج. وأبطال الفيلم لا ينقسمون إلى أشرار وأطياب، بل إلى أوغاد من الطبقات الفقيرة يسكنون الحي الشعبي، وإلى أشخاصٍ يتسمون بالرقي؛ فالحاج نما في هذه المنطقة الشعبية، وتغيَّرت أحواله الاجتماعية، فارتقى بابنته، وصار صاحب أعمالٍ إنتاجية. وهذا الجانب من البشر يسقط ضحيةً للأوغاد، بدايةً من صلاح الذي يَهْوي بين ذراعَي عزيزة. وهي حين تتعرف على الحاج وتتزوَّجه، فإنها سوف تنسب إليه كزوجٍ أبوَّة السِّفَاح الذي حملَت به من صلاح؛ ولذا فإن التلظِّي يُلهِب مشاعر أبناء هذه العائلة، ابتداءً من سعاد التي تُلاحِظ أن خطيبها قد دخل في علاقةٍ جديدة، وتظل تترقب الأمور حتى تسمع بنفسها أن الوليد هو سِفاح، وأن صلاح هو الأب الحقيقي.

عمر الشريف في هذا الفيلم، مثلما هو في أغلب أفلامه المصرية، شابٌّ عصري، أنيقٌ جذاب، له وجهٌ واحد، لا يحتاج إلى إضافاتٍ أو مكياج، يبدو بلا جذور مثل أغلب أبطال السينما. قد يكون له صديق، يبوح له بتفاصيل الخطيئة التي ارتكَبها مع عزيزة، لكننا لا نعرف شيئًا عن جذوره سوى أن الحاج تولى تربيته، ومنحه ثقته، فعيَّنه في وظيفة المسئول العام، وعاملَه بليونةٍ شديدة وإعجاب، وخطب له ابنتَه الوحيدة سعاد. وفي المقابل فإن الشاب يمارس الخطيئة مع عزيزة، بالطبع قبل أن يقع العجوز في أَسْرها، فتتزوَّجه، وتكون قد حملَت من الشاب، فتضغَط عليه كي يبقى معها، وتعترض على زواجه من سعاد، وتفرض على زوجها أن يعيِّن أخاها في وظيفةٍ مرموقة بالشركة.

والمفروض أن يكون عنوان الفيلم هو «خطيئة حبيبي»؛ فلم تكن العلاقة بين الطرفَين مجرد بوسةٍ عابرة، بل إن هذه الحية، تعرف كيف تقرص، كما تعرف متى تزحَف عليك ببشرتها الناعمة. وأظرف ما في الأمر أن الرجل العجوز لن يكون فقط هو آخر من يعلم، بل هو لن يعلم الحقيقة قط. وبكل ما بالعجوز من أخلاق وكرم، فإنه يشاهد ابنته تُقبِّل حبيبها في الغرفة، وبكل ما لديه من سماحة يسأل الاثنَين: أهي القبلة الأولى أم الثانية؟ وسرعان ما يسمح لهما بالتقبيل مجدَّدًا.

والشخص الوحيد الذي يعاني في هذه المجموعة هي سعاد، التي تعرف كل شيء وتصبر على حبيبها المليء بالخطيئة. والغريب في القانون السينمائي الشرقي عدم عقاب الخاطئ وأن تُقبل منه التوبة، أما المرأة فلا رحمة، ولا غفران؛ ولذا فإن عزيزة سوف تموت في نهاية الأحداث. أما صلاح، وهذا هو اسمه، فإنه سيفوز بفعلته عدة أنواع من الفوز؛

أولها أنه سوف يتزوَّج من سعاد، ويحتفظ بمكانته المهنية، وسيعيش زوجًا لامرأةٍ يُحبها، وسيضمن تربية طفله من خطيئته تربيةً جيدة، فما ذنبُ عقاب أمثال هؤلاء الأبرياء؟

الحاج عبد الله هو صورةٌ متكررة في أفلامٍ عديدة تنتمي إلى تلك السنوات، وليست هناك إشارةٌ واضحة إلى أن صلاح هو من دمه، حتى لا يصبح زنا المحارم أحد الأسباب لوقوف الرقابة ضد الفيلم، وزيادة الإحساس بجسامة الجريمة؛ فهو ليس زنًا وحملًا، بل إن الأمر يمس واحدًا من الأهل. وقد كانت شخصية صلاح ذو الفقار في فيلم «نساء محرَّمات» مشابهة تمامًا لصلاح. ويمكن أن تفهم من بعض القراءات أن صلاح هو ابن أخٍ للحاج عبد الله، لكن لم تَرِد في أيٍّ من حوارات الفيلم مثل هذه المعلومة، وسيكون هذا العجوز هو الخاسر الأول في اللعبة. وكأنما هذه الأفلام تحذِّر الرجال في مثل هذا السن من الزواج بنساءٍ يصغُرنهم في العمر بشكلٍ ملحوظ، وفي مرحلةٍ ما يُسمى بمنتصف العمر. وقد كان سيناريو فيلم «نساء محرَّمات» أكثر إتقانًا؛ فالتاجر العجوز يسأل امرأتَه التي تزوَّجها منذ سنواتٍ بعيدة أن يقترن بزوجةٍ شابة تُنجِب له الولد، وما إن تُوافِق حتى يصبغ شَعَره، ويُغيِّر من ملامحه، لكنه يبدو غير قادرٍ على أن يقاسم الزوجة الفِراش، فتذهب إلى شابٍّ آخر، وتحمل منه سفاحًا.

وهناك فارقٌ ملحوظ بين سيناريو كتبه أمين يوسف غراب، وسيناريو آخر كتبه محمد مصطفى سامي، الذي يكتب الميلودراما الفاقعة للسينما المصرية، خاصةً لحسن الإمام.

وبشكلٍ عام فإنه من المطلوب الغفران للخُطاة، ليس فقط من أجل أن تستمر الحياة، بل أيضًا كي تفوز فتاةٌ من طراز سعاد برجل حياتها التي سرعان ما ستغفر له. وإن كان الفيلم قد تعامَل برحمةٍ ملحوظة مع السِّفاح الذي غنَّت له شادية واحدةً من أجمل أغانيها «**برجالاتك**».

في هذا الفيلم وقف عمر الشريف أمام مطربة، مثلما سيحدُث في «لوعة الحب»، عليه أن يحوم حولها، ويتحرَّك وهي تبُثُّه كلام الحب. والشخصية التي يجسِّدها في الأفلام تتماشى مع هذا الأداء، كما أن تلك ظاهرةٌ نادرة في أفلام عمر الشريف العربية؛ فليست هناك مطربةٌ أخرى وقفَت أمامه في أدوار بطولة؛ وبالتالي فقد بدا وجه عمر الشريف هنا مختلفًا عن الممثل الذي كان يقوم بالتمثيل أمام فاتن حمامة، وماجدة، ولبنى عبد العزيز، وسعاد حسني. مع التذكرة أنه لم يُغنِّ قَط في كل الأفلام المصرية، وإن كان قد فعَل ذلك بشكلٍ ملحوظ في العديد من الأفلام الأمريكية.

نيازي مصطفى

فضيحة في الزمالك (المخدوع)

الفيلم الوحيد الذي جمع كلًّا من عمر الشريف ونيازي مصطفى كان بمثابة تجربةٍ غريبة وفريدة لكلٍّ منهما؛ فقد أسند المخرجون بشكلٍ عام إلى عمر دَور الدون جوان، الذكَر الخالد، الذي تسقط النساء، خاصة الأكبر منه سنًّا، في هواه، وهو الذي يقوم بدور الخاطئ، ولم نرَه قَط في دور الزوج الذي تخونه زوجته، حتى ولو من أجل المال. ومثلما انتشَرَت الأفلام التي تعتمد على قيام الربيب بخيانة ولي نعمته، مثلما حدث في «غلطة حبيبي»، فإن هناك نوعًا آخر من الأفلام رأيناه في نفس السنوات، تقوم قصته على أساس أن زوجةً بريئةً طاهرة، تدفع ثمن خيانة أختها لزوجها، وتُلقى عليها الاتهامات بالخيانة أحيانًا، والقتل أحيانًا. واللطيف أن مريم فخر الدين بوجهها البريء في تلك السنوات قد قامت بأداء هذه الشخصية أكثر من مرة، منها فيلم «ارحم حبي» لبركات، و«البنات والصيف» لعز الدين ذو الفقار.

يعني هذا أنه لم يكن هناك الجديد في قصص الأفلام؛ فالفيلم يقوم على إعدادٍ للمخرج مع كاتب السيناريو عبد الحي أديب. أما القصة والسيناريو فمن إعداد الروائي فتحي أبو الفضل. وتدور الأحداث كما في عنوان الفيلم، في حي الزمالك، وكان في تلك الفترة في حالة إنشاء، يبدو بالغ الرقي، والتطور، تخلو شوارعه من المارة، ويمكن للخيانة الزوجية أن تحدُث فيه بسهولة. وتأتي جسامة الحدَث في أن الزوجة تخون زوجها مع مراد، أقرب أصدقائه، وهو الذي يموت بين يدَيها بالسكتة القلبية وهي تزوره في شقته بالزمالك، ثم تأتي الجسامة التالية أن أختها الوحيدة التي سوف تُتَّهم بأنها قتلَت هذا العشيق.

الفيلم منذ بدايته يجعل الصديق الخائن يدفع ثمن ما اقترف، وعندما تسقط الزوجة من أعلى عمارة تحت الإنشاء تُطِل مباشرةً على النيل، فإنها بذلك تكون قد دفعَت ثمن ما اقترفَت من خيانة، وأيضًا من تضليل العدالة، وهي التي ارتدَت بعض ملابس أختها خاصة الحذاء. ومفتاح هذا المشهد الختامي يأتي في حي الزمالك، الذي يُطِل على النيل، بمثابة الفردوس، وأيضًا الجحيم المنتظر.

عمر الشريف (أحمد) في هذا الفيلم هو مثل آلاف الموظفين الشباب؛ وسيم، له جاذبيته الجنسية، أنيق، متزوج من امرأةٍ لا تشبع، لا من الجنس، أو من الأموال؛ فهي دائمة المطالب بما يتنافى مع دخله، غير راضيةٍ عن حالها، خاصةً أن الأشخاص الذين يعيشون في دائرتهم الاجتماعية لديهم قدرة، وميسرة، ابتداءً من أختها أمينة، زوجة المهندس الناجح كمال، التي تسكن في الزمالك. وأيضًا الصديق مراد، الذي يساعد صديقه بالمال من وقتٍ لآخر. وعندما تتعرَّف عفاف على مراد، فإنها تصبح بسرعةٍ ملحوظة لقْمتَه السهلة، وتغدو عشيقتَه، ويموِّلها بالنقود التي تطلبها، فتشتري شقةً بالزمالك، وترتدي الملابس الفخمة. وتبدو هذه المرأةُ كأنها لا تشبع، وهو يُحاوِل إسكات جسَدها دومًا بالجنس، لكنها لا تشبع. وفي أحد المشاهد التي تلت خلافًا دار بينهما، فإنها تتلوَّى فوق الفِراش بما يعكس ما نالَته من إشباع. لكن الجنس هنا ليس المطلوب وحده، وإنما الطموح والمكاسب المادية.

مراد، على سبيل المثال، صائدُ نساءٍ محترف، في أغلب المشاهد التي يظهر بها، وتبدو اختياراته من النساء الناضجات ما يُشبِع رغباته، وهو جريء ومقدام. أما أحمد فهو لا يعرف، حسب الفيلم، سوى زوجته التي يُحبها، ويعيش معها في مثل هذا التوتُّر الدائم. وقد تتابعَت أسباب تمرُّد امرأته بشكلٍ سريع، في البداية، كي نعرف أن هذا النوع من النساء من الصعب إشباعه؛ فعندما تذهب لتزور شقة أختها لأول مرة فإن الأمر يتطلب ملابسَ جديدةً أنيقة تبدو بها في حفلٍ صغير تقيمه أسرة أمينة. وفي فيلا الزمالك الجديدة، تتصرَّف الزوجة على أنها يمكنها أن تطلب أي شيء، وكل شيء من أي شخص؛ فهي تقبل أن تُهديَها أختها البورديرة (علبة البودرة) وتأخذها معها إلى شقة مراد، أكثر من مرة، كما تأخذ حذاء أختها، وكلها أسبابٌ سوف تساعد في توجيه الاتهام إلى أمينة في أنها عشيقة مراد.

هناك جرائمُ مفتوحة، مكشوفة، لكنها ليست كالجرائم؛ فالصديق الخائن يُصاب بأزمةٍ قلبية أثناء إحدى زيارات الزوجة له، ويلفظ الروح. ويصير على عشيقته أن تُفلِت بجلدها، خاصة أن هناك جريمةً أكبر تنتظرها؛ فزوجها أحمد دائم الزيارة لصديقه. ويبدو

أحمد منساقًا بقوة لكل الإغراءات التي حوله؛ فهو لا يسأل عن مصادر الأموال التي تدبَّرت للسكن في الزمالك، وأيضًا ماذا حدث لزوجته من تغيير. والغريب أنه لا يسأل، ولا يشُك، لكن كل شيء يحدُث بسرعة؛ فالزوج حين يدخل شقة مراد يسترعيه أن امرأةً تهرُب، ولا يتمكَّن من رؤيتها، لكنه يتعرف على حذائها فيما بعدُ، ونعرف أن المتهَمة هي أمينة.

ليست هناك جريمة، لكن هناك شرطة؛ يأتي المحقق بسرعة وتبدأ إجراءاته، وينطلق الكلب البوليسي في شوارع الزمالك متتبعًا حركة المرأة، التي أصرَّت على الذهاب إلى شقة أختها لتستريح، وكي تأتي الشرطة للقبض على صاحبة البيت؛ فهي أيضًا صاحبة الحذاء. وتصبح الجريمة هنا هي الخيانة، تلك مسألة ترجع إلى الزوج كمال، الذي لم يكُن يميل إلى مراد، حين حاول ذات مرة أن يغازل أمينة. ويبدو كمال هنا بالغ الحدة في موقفه؛ فهو يقرِّر أن يُطلِّق زوجته، دون أن يستمع إلى الكلمة الأخيرة في التحقيقات. وتتأزم الأمور أمام أحمد، الذي يجب أن يسدِّد عجزًا في خزانته، ولكن إلقاء القبض عليه يعوقُ دون ذلك حتى يتدخل كمال ويدفع له الكفالة. هناك أشياءُ بوليسية تحدُث بين المحقق والزوج الشاب الذي يبدأ في فهم الخيوط الأساسية التي تشكل الأمور. وسرعان ما يفهم أن أمينة لم تكن عشيقةً لمراد، ولم تكن في شقته، وإنما كانت زوجتُه هي التي كانت هناك، ويقرِّر أن يذهب إليها في شقتها كي ينتقم منها.

يحاول الفيلم صبغ الصفات بشكلٍ مجسَّد على الأشخاص؛ فرغم أن أمينة خَسِرَت حياتها العائلية بسبب فعلة أختها، وأنه تم القبض عليها وإيداعها الحجز، ورغم أن كمال طلَّقها وطردَها من حياته، فإن أمينة عندما عرفَت أن أختها في خطر، وأن زوجها سوف يُلاحِقها كي يقتلها، اتصلَت بالخادمة في البيت، وحذَّرَتها مما هو قادم. وهنا تبدأ المطاردة الثنائية النهائية في شوارع الزمالك، حتى يصعد الاثنان إلى إحدى العمارات، تحت الإنشاء، المُطِلة على النيل. وتُحاوِل المرأة الإفلات من غضب زوجها، وتبدو لأول مرةٍ ضعيفة، وتتراجع حتى تسقط من أعلى العمارة.

نحن أمام فيلمٍ صغير، ليس به سوى أبطاله، الطيبون، والطامعون، يدورون في فلَكٍ بالغ الضيق، فلا تكاد الأحداث تبتعد عنهم. وينتقل الأشخاص إلى حيث يمارسون أحلامهم؛ فمراد يدعو صديقه أحمد وزوجته إلى شاطئ المنتزه بالإسكندرية، وهو يمارس خيانته وبينهما جدارٌ واحد. ويتصرَّف أحمد بسذاجةٍ واضحة، كأنه لا يكاد يعرف اقتراب الطاقة من النيران. وبدَت برلنتي عبد الحميد هي الشخصية الرئيسية في الفيلم. وخرج محمود المليجي من الأحداث في منتصف الفيلم عقب إصابته بأزمةٍ قلبية. وبدا محسن سرحان كأنه يقوم بدورٍ مساعد، وأيضًا زوجته. وإن كان أحمد لوكسر قد أجاد ضمن مراتٍ عديدة، في دور المحقِّق الذي يصل إلى الحقيقة. وسرعان ما سينكشف أن سبب الموت هو سكتةٌ قلبية؛ ما يعني براءة أيٍّ من النساء من القتل. لم يلتفت المحقق إلى جريمة الخيانة الزوجية؛ ولذا صار على المحقِّق أن ينزع فتيله عن القضية. ما إن فهم أحمد الوقائع، وأنه كان المخدوع دومًا؛ لذا فقد طارد زوجته، حتى سقطَت من أعلى العمارة. إلا أن الفيلم لم يُشِر، هل كانت هذه هي العلاقة الآثمة الأولى في حياة الزوجة، وقد نفهم أن الزواج ليس قديمًا، وليس حديثًا.

فطين عبد الوهاب

إشاعة حب (خرونج)

في لحظة دهشةٍ عظيمة حين يتلقى الشاب العصري، لوسي الذي تربى في أوروبا، إشاعة أن هناك علاقةً عاطفية ربطَت بين النجمة السينمائية هند رستم والشاب حسين، فإنه يُردِّد: «**هند رستم بتحب الخرونج ده؟!**» وهذا المصطلح هو الأنسب لهذه الشخصية في الفيلم. وهذا المصطلح الشعبي ليس له معنًى محدد، ولكن يدخل في تعريفه كافة الصفات السيئة الخاصة بشابٍّ لا يفهم في أمور الحياة العصرية. ويمكن أن نضع عشرات التعبيرات لتصلح كلها لتؤدي نفس المعنى، كأن نقول، متخلف، وجلياط، وتقفيلة بلاده، وقفل، ولا يجيد التصرف عند اللزوم، خاصة مع البنات، والسيدات. وهو الشاب الذي لا يعرف كيف ينتقي ملابسه، أو أن يهذِّب شاربه، أو يختار نظارته، يضع الفيونكة على عنقه على طريقة عمه الذي ربَّاه، ويريده أن يتزوَّج ابنته. عبد القادر هذا الذي سوف يعلِّمه كيف يخرج من إطار الخَرْنَجة ليكون شابًّا عصريًّا، يثير الضجَّة مِن حوله في مدينة بورسعيد في أوائل الستينيات، في فترة تَمَّ التركيز فيها على هذه المنطقة أنها صارت مكانًا للقِصَص الضاحكة.

وقد جسَّد عمر الشريف دور الخرونج هذا بتلقائية؛ فهذه هي حدود تجربته. كما أنها تجربته الكوميدية الأولى في السينما المصرية، وربما الأخيرة. وهو لم يكرِّر هذه التجربة حتى في السينما العالمية.

الخرونج هذا يأكل ما يُقدَّم له، يبدو قفلًا في العبارات التي يختارها ليخاطب زوجة عمه، ابنة عائلة سلطح ملطح؛ حيث كل شيء يُوحي بالسخرية؛ فهي تدَّعي أن هذه العائلة متخصصة في صنع حلويات الكريب جوزيه، ومع ذلك فكل من تناوَلها أبدى استياءه. عمر الشريف هنا لا يمثل الكوميديا، ولكنه يؤدي دور الخرونج، ويطيع عمه في كل ما يطلبه

منه؛ فهو يقبل التغيير عن طواعية، مثلما يطيع المخرج؛ فهكذا رآه المخرج الذي استنطق الكوميديا في أهم مَن صنعوا الأدوار المأساوية، مثلما فعل مع رشدي أباظة، وفريد شوقي. وقد حاول السيناريو الذي كتبه علي الزرقاني مع محمد أبو يوسف أن يجعل المتفرِّج يضحك مع سلوك هذا الخرونج، الذي كان من المفروض ألا يتغيَّر إلا بفضل التعليمات الصارمة لعمه، كي يفوز بقلب حبيبة قلبه سميحة. وقد اختار الفيلم أن يقدِّم الشخصية المقابلة للخرونج، كي نعرف الفارق الواضح بين الطرفَين؛ فلوسي إنسانٌ عصري، يسخر منه الفيلم بشكلٍ حاد، يمثِّل منتهى الرفاهية. هو ابن طنط فكيهة، طيلة حياته يعيش في أوروبا، ودرس في مصر الفيكتوريا كولوج التي درس بها عمر الشريف نفسه. ويصوِّره لنا الفيلم أقرب إلى الميوعة والأنوثة منه إلى الرجال، حصل على ماجستير في الرقص، وما العيب في ذلك فكم من أشخاص حصلوا على هذا الشرف، المهم أن لوسي المائع ليس أبدًا خرونج. وهناك مواجهة بين العم عبد القادر، وبين لوسي الذي يتشرف باسم أمه «**أنا ابن طنط فكيهة**».

هذا الموضوع الذي كتبه الزرقاني، وأبو يوسف، مأخوذ عن مسرحيةٍ عالمية باسم «حديث المدينة»، تأليف الكاتب المسرحي والسينمائي، جون آمرسون. وبالبحث عن الفيلم المسمى بالاسم نفسهـ الذي أخرجه جون فورد عام ١٩٣٥م، وبطولة إدوارد هوج روبنسون. كما أن نفس النص قد تحوَّل عام ١٩٦٦م إلى مسرحيةٍ مصرية إخراج عبد المنعم مدبولي، وتمثيل فؤاد المهندس، وشويكار باسم «حالة حب»؛ أي إننا أمام عملٍ كوميدي. ورغم ذلك فهو من أبرز ما قدَّمه عمر الشريف. وهو يُعرض بشكلٍ دائم ومُلِح على القنوات الفضائية.

هذا الخرونج لولا ظهور لوسي الذي ينافسه على قلب ابنة عمه، ما قرَّر أن يتغير «أنا كده وح اعيش واموت كده»؛ أي إن من الصفات التي يتسم بها الخرونج أنه غيرُ قابلٍ للتغيُّر، وهو الذي اعتاد أن يسخر منه أغلب مَن حوله حتى الأصغر سنًّا، والأقل معرفة. وعلى كلٍّ فهو يحب فتاةً تافهة، تؤمن فقط بالشكل الخارجي، وهي كلها مسائلُ أنثوية دفعَتْه إلى التغير. كما أنه هو مجرد موظف، ليست له ثقافةٌ حقيقية تجعله مقبولًا. ومن الواضح أن الفيلم يطرح قضية الخرونج بشكلٍ ساذج؛ فعلى الشاب أن يغيِّر من شكله الخارجي، وأن يبدو أنيقًا، ينزع نظارته الواسعة الغريبة الشكل، وأن يتنازل عن شاربه، ويبدو أكثر وسامة، وسوف يتورط في أمرٍ بالغ الجلل، حين تذهب الحبيبة المزعومة إلى بورسعيد تجد الممثلة نفسها أمام فيضٍ من الأقاويل والشائعات تؤجِّج قلب سميحة، التي سرعان ما تتخلى عن خطبتها إلى لوسي، وتقع بقوة في غرام حسين، وتُدافع عن حبها هذا في حفلٍ كبير، وضد عادل هيكل وتُعلِن أنها تحب حسين.

ليس هناك منطقٌ معيَّن تمشي عليه الأحداث في الأعمال الكوميدية، ولكن هناك قانون التحوُّل، والتغيُّر إلى النقيض. هذا التحول سوف يحدُث بعد سريان إشاعة الحب لدى أشخاصٍ كثيرين، خاصة بنات المدينة التافهات، ومنها دَور الفتاة الذي أدَّته رجاء الجداوي، التي تبدو سعيدة وهي تتقبل غزل حسين، وتشجِّعه أن يقول لها بعض العبارات التي يكتبها، أو المفروض أنه يردِّدها للنجمة التي تحبه.

الخرونج تعني الغشيم، والصورة التي يبدو عليها لوسي لا بأس بها. لكن السيناريو يحاول أن يُشوِّه الصورة؛ فلا بد أننا أمام مخنَّث. ويبدأ الخرونج المتحجِّر في التحرُّر من الصفات السيئة التي يُسمَّى بها من أجل إرضاء سميحة، ومحروس الذي يدبِّر له الخطط. ويبدو العم مفتعلًا وهو يختار رجلًا كوميديًّا. لا شك أنها سوف تشد أنظار أبناء هذه الطبقة من الشباب الساذج. في البداية يطلب العم أن يقول لسميحة، ما أسماه

بشوية فلفلة، البنت زي الكوستليتا اللوز. وسوف تكون من صفات هذا الخرونج أنه دائم التشخير أثناء النوم؛ أي إن مثل هذا الشخص لا مَنفَذ منه بالمرة إلى التغيُّر. ومن الواضح أن نموذج جيمس دين كان مثلًا أمام هذه الطبقة. تمَّت صناعة حسين على طريقة الشابِّ المتأنق الذي رمَز إلى التمرُّد، علمًا بأن جيمس دين كان أقربَ إلى لوسي، ولم يكن يميل إلى ارتداء رابطات العنق.

وقد استغرق السيناريو وقتًا طويلًا في إعداد المقلب، أو الفكرة، من خلال كتابة رسائل جاءت من هند رستم، ومحاولة لفت أنظار الخادمة، دون تعمُّد، كي تأخذ الرسالة وتُرسلها إلى سميحة. وذلك قبل أن تبدأ المرحلة الثانية من الفيلم، حول وصول نجمة السينما المشهورة، المزعوم أنها تحب حسين، وبقية الوقائع، التي حدثَت في ذلك اليوم من تاريخ بورسعيد. وقد كشفَت هذه الأحداث، أن حسين جدير بقلب ابنة عمه، وانهزَم المخنَّث لوسي، وتغيَّر سلوك أمها، ابنة سلطح ملطح.

عز الدين ذو الفقار

نهر الحب (فرونسكي)

معذرة؛ فأنا لم أحب قط هذه القصة بصياغتها المصرية، خاصة أنها تحوَّلَت إلى فيلمٍ مصري مرتَين في تاريخ السينما؛ هي «المستهترة» ١٩٥٣م، و«نهر الحب» ١٩٦٠م. ورغم أنني قابلتُ الكثير من عشاق هذا الفيلم، ورغم هذه الكوكبة من النجوم والعاملين في الفيلم، ورغم الاقتباس عن روايةٍ روسية تُرجمَت بترجماتٍ عديدة إلى اللغة العربية، فإنني لم أحب قط التسييسَ الملحوظَ لشخصية الباشا في الفيلم، وهو وزير ورجل سياسة ينتظر الكثير من المستقبل السياسي، فإن السيناريو الذي كتبه المخرج مع يوسف عيسى، جعل الباشا رمزًا يُشوِّه به رجل السياسة الذي كان يمثِّل الحكم فيما قبل ثورة يوليو، وأعطى الحق للزوجة أن تُحب شابًّا وسيمًا، ضابطًا في الجيش، يتسم بالوسامة، والشباب، والجاذبية، والرومانسية. أما الباشا؛ فقد بدا «جلَنف» بلا قلب، أو مشاعر. هو رجل أكبر سنًّا من زوجته نوال، وهي تقع في غرامِ مَن يُناسِب سنَّها. وقد صوَّر الفيلم الشخصية وقد امتلأت بالغلظة والقسوة، سواء على الزوجة وهي خائنة تسافر مع عشيقها في رحلة حب إلى جبال لبنان دون أن تراعي مشاعر زوجها، أو ابنها، طفلها الوحيد.

ولا يمكن أن تحب فيلمًا، الشخصية الرئيسية فيه بهذه الغلظة الشديدة، رغم أنه يتكلم بالمنطق، ولديه المزيد من المسئوليات السياسية والاجتماعية. أما الزوجة، فكل ما تسعى إليه هو إشباع أنوثتها وشبابها، وأن تظهر مع خالد في الحفلات الليلية التي يتردَّد عليها أبناء الطبقة الراقية. والغريب أن نهاية الفيلم قد صوَّرَت نوال باعتبارها ضحية الزوج، وأيضًا باعتبارها المرأة التي لم تنَل شيئًا مما كان حولها؛ الزوج، الابن، الحبيب، المكانة. وإذا كانت قد توسَّلَت إلى زوجها بعد كل هذه الفضائح، والتشهيرات، أن يقبلها

خادمة، فإن الرجل البالغ العقل، والمنطق، ما كان له أبدًا أن يقبل توبتها أو اعتذارها، باعتبار أن قوانين السينما لا تعرف الغفران أبدًا لهؤلاء النساء، لا تُسامِح تصرفات هذه المرأة التي ارتدَت قناع فاتن حمامة.

هناك اختلافٌ واضح بين الرواية، في كافة الترجمات، وبين الفيلمَين المصريَّين؛ فقد منح السيناريو المصري لأبطاله أسماءً ذات معنًى؛ فالوزير طاهر، والحبيب خالد، والفيلم عن نوال الفناة البسيطة التي تعيش مع أخيها المحامي الشاب ممدوح، الذي يأمل أن يحقِّق شيئًا في وظيفته، ويتعرف على الباشا طاهر الذي يُعجَب بنوال ويتزوجها رغم فارق السن، ينجبان طفلًا صغيرًا، لكن الباشا يتسم بقسوةٍ بادية. وتعاني نوال من حرمانٍ عاطفي، تلتقي بالضابط خالد في القطار وتهيم به حبًّا. يُذاع أمر العلاقة في الأوساط الراقية، تطلُب الزوجة الطلاق، إلا أن الباشا يطردها من المنزل ويحرمها من ابنها دون أن يحقِّق أملها. تسافر نوال مع خالد إلى لبنان، وتلتقط لهما الصحافة الصور، مما يدين نوال، ويؤثِّر على المستقبل السياسي للزوج. يموت خالد في حرب ١٩٤٨م، ويرفض الزوج أن تعود امرأته إلى الدار. وعندما تخرج بسيارتها إلى الطريق تتعطَّل سيارتها عند المزلقان، ويصدمها القطار وتموت.

آنا كارنينا (الرواية): تتسم آنا كارنينا بجمالٍ فاتن، وجاذبيةٍ ملحوظة، وهي زوجةٌ للوزير كارنين، الذي يكبرها بعشرين عامًا، وتزوَّجَته منذ ثمان سنوات، وتعيش

في سان بطرسبورج، أنجبَت منه خلالها ابنهما سيرج، تسافر إلى موسكو قادمةً من بطرسبورج لزيارة أخيها أوبلونسكي. وفي القطار تقابل امرأة تحدِّثها بشكلٍ جذاب عن ابنها فرونسكي، الشديد الوسامة، تلتقيه في المحطة، مع أخيها، وفي الليل تراقصه، ويقع كلٌّ منهما في حب الآخر، ويصير عليها أن تواجه المجتمع، وأن تتحداه. أما هو فقد تحوَّل عن خطيبته كاترين، وتفرَّغ لحبه الجديد. تصل الأخبار إلى الزوج، صاحب المقام الرفيع. لا تأبه آنا لكل ما يُقال حولها، لدرجة أن العشيقة تُنجب منه طفلة، فتُنسب إلى الزوج الذي يُضطَر إلى أن يطلِّقها، وأن يطردها من المنزل، فيحرمها من ابنها، وتنجح يومًا في العودة إلى الدار، لرؤية ابنها. تبدأ مشاعر التوتر، في شرخ العلاقة بين آنا وفرونسكي، ويتجه إلى امرأةٍ أخرى، بعد أن صارت شديدة الغَيرة عليه. تقرِّر آنا أن تنتحر أمام هذه المشاعر الجديدة لعشيقها، فترمي بنفسها تحت عَجَلات القطار .

فرونسكي: «إنه على جانب عظيم من الثراء، والأناقة، وله صلاتٌ وثيقة بجميع الشخصيات المبرزة، ثم إنه طيب الخلق، كريم، عظيم الذكاء، والمستقبل فسيح أمامه.»

وفي مكانٍ آخر: «كان من حسن حظ فرونسكي أنه وضع لنفسه في الحياة مبادئ لا يحيد عنها. ومن هذه المبادئ أن الرجل الشريف يجب أن يدفع دَين القِمار، لكن ليس من الضروري أن يدفع دَين صانع الثياب، وأنه لا يجب أن يكذب على رجل، ولكن لا مانع من أن يكذب على امرأة، وأنه لا ينبغي أن يخدع أحدًا إلا الزوج، وأنه لا يجب أن يصفح عن الإهانة، ولكن يجوز له أن يهين الغير ... إلخ.»

وفي مكانٍ ثالث: «ورأى أن ذلك الزوج المخدوع، الذي طالما نظر إليه كما ينظر إليه، كمخلوقٍ وضيع يستحق بالرثاء، أو إلى عقبةٍ مضحكةٍ عارضة لا ضرورة لها، رأى أن هذا الزوج أبعدُ ما يكون عن صفات الضعة والقسوة والنذالة التي كان ينسبها إليه، وأنه أنبل منه وأكرم، وأسمى، وأنهما تبادلا الأوضاع، فأصبح كارنين عظيمًا بكرمه وأفكار ذاته، وأصبح هو وضيعًا بخيانته وإثمه، ونذالته.»

صدَرَت رواية آنا كارنينا باللغة الروسية، عام ١٨٧٧م، في ٨٦٤ صفحة، وقد صدَرَت الطبعة العربية الكاملة في الاتحاد السوفييتي، لكنها لم تُترجَم إلى اللغة العربية كاملة. ولعل من أبرز الترجمات التي صدَرَت في العدد ١٦٦ من روايات الجيب «يوم الأربعاء» ٣ مايو ١٩٣٩م، من ترجمة عمر عبد العزيز أمين، صاحب السلسلة، وناشرها. وتقع هذه الطبعة في ٣٠٠ صفحة (عدد ممتاز). في هذه الطبعة صُورٌ من الفيلم الذي قامت ببطولته جريتا جاربو عام ١٩٣٦م.

أفلام بركات تقدم
زبيده ثروت
عمر الشريف
زهرة العلا
المثل الكبير
حسين رياض
رشدى أباظه
فى بيتنا رجل
قصة: احسان عبد القدوس
إنتاج وإخراج
بركات

كما صدَرَت طبعاتٌ مختصرة من السلسلة من أبرزها «مطبوعات كتابي» تحت عنوان «التراث العالمي للقارئ المعاصر» من ترجمة حلمي مراد، صاحب السلسلة، عدد الصفحات ٢١٠، وقد استعانت الطبعة بصور من الفيلم الروسي الذي تم إنتاجه عام ١٩٦٧م. وقد أعيد طبع هذه النسخة مرةً أخرى عندما أعيد إصدار السلسلة لدى المؤسسة العربية الحديثة في أوائل هذا القرن.

وقد جاء في مقدمة الطبعة العربية (كتابي) أن كتابة هذه الرواية استغرقَت خمس سنوات؛ فقد بدأها في ربيع عام ١٨٧٣م، وأتمها ونُشرَت في أكتوبر عام ١٨٧٧م.

هنري بركات

في بيتنا رجل (الثوري)

باركَت ثورة يوليو ما كان يُسمَّى بالاغتيالات السياسية ضد رجال الحكم الذين يتعاونون مع رجال الاحتلال البريطاني. وقد بدا ذلك واضحًا في الأفلام السينمائية التي تعاملَت مع النظام الملكي على أنه محكوم بالخونة والفاسدين، فأعطت شرعيةً للمناضلين بإطلاق الرصاص، والاغتيالات.

وفي فيلم «في بيتنا رجل» بدا عمر الشريف وهو في أحسن حالاته، كأنما السينما المصرية على أتم الاستعداد لتسليمه إلى السينما العالمية. وهذا هو الفيلم الذي شاهده دافيد لين كي يقع اختياره على عمر الشريف ليعمل مع تلك النخبة في فيلمه «لورانس العرب». والحقيقة أن بركات كان في تلك المرحلة في أفضل مراحله، وهو يكتب السيناريو مع يوسف عيسى، ويكون التعامل الأوحد والأفضل مع الممثل الذي سيدخل العالمية. كان بركات في تلك المرحلة أكثر تعاونًا مع النصوص الأدبية المصرية، وبدا السيناريو ملتزمًا بشكلٍ واضح بالرواية، التي تتحدث عن واحد من المناضلين قبل الثورة. وتبدأ الأحداث فوق كوبري عباس، المقابل للجامعة من الناحية الخلفية؛ حيث يشترك طلاب جامعة القاهرة بالتظاهر، وعليهم أن ينقلوا مسيرتهم إلى منتصف المدينة، فينتقلون إلى كوبري عباس؛ حيث تنتظرهم خطة رجال الشرطة لمحاصرتهم، ومن وسط الطلبة هناك إبراهيم حمدي، الذي يبدو زعيمًا، رغم صغر سنه؛ فهو الذي يقفز من أعلى الكوبري، لإنقاذ أحد زملائه.

وقبل أن تبدأ هذه الأحداث وعلى خلفية التعليق، يأتي الكلام على النحو التالي: «**قبل أن تتم معجزة الثورة ظلت مصر ترزَح تحت نِير الاحتلال أكثر من سبعين عامًا، وكان الاستعمار يضع في الحكم صنائعه المأجورين. ونجح الاستعمار في أن يجعل**

المصريين أحزابًا تتطاحن على الحكم، وتحارب بعضها بعضًا ناسيةً العدو المشترك. وكاد اليأس يقترب حتى إلى قلوب أشد الناس وطنية وإخلاصًا، لولا إيمان أبناء مصر بحق الوطن في الحرية والحياة. كان الفجر على الأبواب، في ذلك الوقت، ورغم اشتداد الظلام انطلقَت شرارة الحرية، وقد كانت النفوس والدماء الثائرة.» يردِّد المعلق هذه الكلمات مع مجموعة من الصور المرسومة لحكام مصر، والمظاهرات ثم الأحداث التالية، تبدو كأنها غير مهمة. لا نعرف ماذا يدور في الشوارع، إلى أن نسمع صوت طلقات رصاص، ومحاولات هروب، ثم إلقاء القبض على الشاب إبراهيم حمدي، الذي يُصاب أثناء محاولة الهروب، ويتم القبض عليه، وإيداعه مستشفى القصر العيني حيث تدور الأحداث في شهر رمضان. وسرعان ما نعرف أن هناك الكثير من فصيلة هذا الشاب؛ فالضابط المكلَّف مجرد ستر ينقل إليه مشاعره عن هذا الموقف. وفي ساعة الإفطار، يهرب الشاب من المستشفى، يبدو متماسكًا ويمشي في شوارع القاهرة الخاوية، وهو يعرف طريقه جيدًا إلى بيت واحدٍ من زملائه الأبعد عن الشبهات؛ فهو لا يكاد يعرفه، إلا اسمًا، وهو من أسرةٍ بسيطة ليس لها أي علاقة بالعمل السياسي، ولا الوطني، وذلك حتى يكون الأبعد عن رجال الأمن.

أسرة تتناول إفطار رمضان، يدق الباب، تتكون الأسرة من الأب وامرأته وابنتَيه نوال وسامية، ومحيي؛ أي خمسة أفراد، يسكنون في مكانٍ نصف شعبي، في الدور الثاني. وعندما يطرق الباب، ويفتح له محيي، فإنه يخبر أباه بهوية الضيف. إنهم يعرفونه، ولا شك أن

وجوده سيُسبِّب لهم المتاعب الجمة؛ لذا يرفضون لقاءه، واستضافته. وفي لحظة لهفة، تردِّد الزوجة «عيني على امك يا ضنايا»؛ ما يجعلهم يغيِّرون الموقف. ويطلب الأب من محيي إحضاره، لتبدأ عملية إخفاء شخصٍ مطلوبٍ من العدالة، في قضية اغتيالٍ سياسي؛ فلا شك أن هذا سوف يضع الأسرة في مواقفَ بالغة الخطورة. ولا شك أن مجرد موافقة الأب على استضافة المناضل الشاب يعني أنه قبِل المخاطرة، وأنه مستعدٌّ لكل ما سوف يحدث له. ويبدأ التوتر حين يأتي إلى البيت الشابُّ الفاشل عبد الحميد، ابن العم، والذي لم يكن ناجحًا قط، وهو يرغب في الزواج من سامية ابنة عمه، إلا أنها ترفضه لفشله. في البداية يحس أن ضيفًا غامضًا في البيت، يذهب ثم يعود، وبحركة ماكرة، يجد نفسه وجهًا لوجه أمام شخصٍ مطلوب للعدالة. ويبدأ في مساومة الأسرة، على الزواج، ويضغط على سامية، وعندما يتأكد من رفضها يقرِّر الذهاب إلى مديرية الأمن للإبلاغ عما لديه، إلا أن سامية تلحق به، وتدخُل عليه غرفة رجال البوليس السياسي، ويتغير إيقاع الأحداث بشكلٍ ملحوظ. في تلك الفترة تنامت قصة حب بين إبراهيم ونوال، الابنة الثانية، ويصل الأمر أن إبراهيم حمدي يستغل علاقته بالأسرة من أجل أن تقوم نوال بتسليم رسالةٍ إلى أصحابه؛ لأنها الأبعد عن الشبهات.

تقبل نوال أن تكون همزة وصل بين إبراهيم ورفاقه في النضال، فيكون ذلك بمثابة تحوُّلٍ ملحوظٍ آخر في موقف الأسرة، التي سرعان ما سوف يتم اعتقالها الواحد تلو الآخر، خاصة عبد الحميد، ومحيي. هناك محاولات من الزملاء لتهريب إبراهيم إلى خارج مصر، لكن الشاب يتراجع قبل أن يتمكن من السفر؛ فإنه يعود ليُساهِم في ممارسة العمليات الفدائية، ويموت أثناء واحدةٍ منها، في الوقت الذي يعاني أفراد الأسرة من التعذيب أثناء التحقيقات معهم.

وإذا كانت نهاية الفيلم قد جاءت بعمليةٍ فدائية قام بها إبراهيم بعد أن رفض الهروب من مصر، فإن إحسان عبد القدوس الذي كان صديقًا للثورة، قد أنهى روايته بقدوم الثورة، خاصة بالنسبة لمحيي، الذي كان في البداية طالبًا جامعيًّا سلبيًّا من ناحية السلوك السياسي، فإذا بالأحداث تغيِّره وتجعله مناضلًا وطنيًّا.

«وصحا محيي ذات يوم، ماذا؟! الثورة قد تحقَّقَت. حدثَت. وأحَسَّ بقلبه يخفق في صدره كأنه يُزغرِد، وتابع الأحداث السريعة، وابتسامةٌ كبيرة تعلو شفتَيه. أحَسَّ كأنه يتباهى بنفسه.

أحَسَّ إحساسًا عميقًا صادقًا بأنه اشترك في هذه الثورة، اشترك في صنعها هو وأبوه، وأمه وسامية ونوال وعبد الحميد، كل العائلة اشتركت في صنع هذه الثورة،

اشتركوا فيها بالسخط الذي كان ينطق من أعينهم، وبالأحاديث التي كانوا يُثيرونها حولهم، وباتجاه تفكيرهم وآمالهم، وبالخلق الوطني، وبالإرادة التي تحمَّلَت العذاب والحرمان.

هذه الثورة صنعَتها عائلته، وربما كان هذا هو سر فرحه بها.»

لقد أنهى إبراهيم حمدي كل تلك الحدوتة الوطنية بعمليةٍ فدائية، حين يُهاجِم مع مجموعة من زملائه الشباب أحدَ معسكرات قوات الاحتلال، ويلفظ أنفاسه خارج أسوار المعسكر برصاص قوات الاحتلال، ولكن بعد أن يفلح في زرع المتفجرات التي تنسف المعسكر. لقد ارتكب جريمة قتل، بشكلٍ وطني، وصار مصيره الموت شاء أم أبي.

رمسيس نجيب

غرام الأسياد (النبيل)

سحرَتْنا أودري هيبورن بالشخصيات التي جسَّدَتها في العديد من أفلامها؛ ما دفع بكُتاب السيناريو، والسينمائيين إلى التكالُب على أفلامها لتحويلها إلى أعمالٍ مصرية، ابتداءً من «إجازة في روما» و«الحب في الظهيرة» و«سابرينا»، و«سيدتي الجميلة»، و«اللغز»، وغيرها. وعندما كرَّس المنتج رمسيس نجيب كل جهده من أجل تصعيد مكانة زوجته لبنى عبد العزيز في السينما، فإنه تحوَّل إلى الإخراج من أجلها، واقتبَس لها أدوارًا مشهورة في السينما العالمية، منها وجه «سابرينا»، الذي تم إنتاجه عام ١٩٥٤م، وفيه وقعَت بين غرام شقيقَين جسَّد كلًّا منهما همفري بوجارت، ووليليام هولدن. إذن كانت هذه هي المرة الأولى تقريبًا التي يجسِّد فيها عمر الشريف دور وجه ممثلٍ أمريكي، باعتبار أن أدواره السابقة كانت مأخوذةً من رواياتٍ مصرية، أو عالمية. وقد دارت أحداث الفيلم في أجواء يُحبها بطلا الفيلم، وهو عالم الفروسية، وبدَت لبنى عبد العزيز بالغة التلقائية والجمال، وهي تؤدي دور «نور»، ابنة السايس في أسرة تهتم بتربية الخيول من ناحية، ولها مكانتها الاجتماعية.

إنه موضوعٌ تقليدي، لكنه خفيف؛ فعلى غرار الكثير من أفلام تلك المرحلة، فإن هناك منافسةً ثم خصومة وتضحية بين أخوَين من الأسرة الثرية على قلب فتاة، بدَت لكلٍّ منهما جميلة، وكانت أمامهما فترةً طويلة، تُخفي جمالها في ملابس الغلمان، وهي تقوم بالاهتمام بمربط الفرس، وخاصة بالحصان فرحان، المفضل لدى الأخ الأكبر أحمد. هذان الشقيقان متناقضان، يقعان في حب نور، فقط بعد أن هربَت من البيت، وذهبَت للعمل في مجال عروض الأزياء، وصارت نجمة، وتحوَّلَت ظروفها الخاصة، وإن ظل أبوها هو السايس إلى الأبد.

الفتاة التي صارت مانيكان، ما إن رآها كلٌّ منهما، بعد أن تغيَّرَت، حتى سقط في هواها. وبدأَت المنافسة بين الطرفَين لدرجة أن أحدهما يصفع الآخر، ثم يبكي، وذلك دون أي اعتراض من الأب، والأم، باعتبار أن أحمد هو العاقل. أما عصام الأصغر، فهو المتهور، المندفع، النزِق، الذي لا يفكر فيما يبتعد عن قدمَيه. وهو يمثل الجانب الخارج عن الطوع في الأسرة؛ يلعب القمار مع زملائه، ويحاول أن يعتدي جنسيًّا على نور، حين يراها معجبةً بجسدها ليلًا، فينبهر بها. ويكون نتيجة ذلك أن تهرب في الظلام، وتذهب إلى لولو، الفتاة الثرية، ابنة صاحب محلات الأزياء، وهي في الوقت نفسه مغرمة بأحمد.

يجد عمر الشريف نفسه، وقد جسَّد شخصية سبق أن قدَّم بعضًا منها في فيلم «إحنا التلامذة»، «الولد» طايش. أما هي فقد أخفت كل هذه الأنوثة خلف ملابس «أولاد»، ولم تتعلم شيئًا عن العلاقات العاطفية، ولا كيف يعيش العشَّاق حيواتهم. وهي تحب الأخ الأكبر، كأنها سوف تناله يومًا، ومن هنا أتت حساسية الصراع العاطفي على قلبها بين الأخوَين. إلا أن الظروف تتغير من حولها ببطء، فتبدأ في الاهتمام بأنوثتها، ووضع بعضٍ من المساحيق الخفيفة. إنها لا تعرف مقدار ما بها من جاذبية، لكن كل هذا الجمال ينكشف بعد أن تتلقى التدريبات، وتتحوَّل إلى عارضة أزياء.

والعالم من حول هذه الشخصيات ضيقٌ للغاية؛ فصاحبة معارض الأزياء ليست بعيدة، وهي التي تدفع أباها إلى أن يُجرِّبها، بعد أن تدلَّلَت عليه إحدى عارضاته. وكانت الفرصة أمام «نور» مفتوحة؛ لذا فسرعان ما سيراها عصام، وهي فوق خشبة العرض. كان مع زملائه، وبدت أمامه بسحرها، فتحوَّلَت رغبته المتقدة فيها إلى حالة من العشق، وسرعان ما يطلبها للعشاء، ويُبلغها أنه سوف يتزوَّجها، وأنه لا يحب ابنة خالته الثرية التي تنتظره، ويعترف لأصدقائه الذين يسهر معهم أنه متيَّم بها. وهو لن يتحوَّل بسرعة إلى الشاب المعتدل، بل يتصرَّف بنفس النزق والاندفاع، يتحدث إلى أخيه الأكبر وهو مخمور. ويبدو التناقض في كلام أحمد، وتصرفاته؛ فهو عندما يعرف أن أخاه يحب ابنة السائس، فإنه يكلِّمه بلهجة العقلاء، ويحاول أن يثبت له أن المسئولية أمرٌ مهم، في الزواج داخل العائلات. وسوف ترى أن ما حدث بين الأخَوَين أقرب إلى ما دار بين الأخوَين في فيلم «كهرمان» للسيد بدير ١٩٥٩م، في معالجةٍ أقرب إلى «تاييس»؛ حيث إن الأخ العاقل الذي سيذهب إلى المرأة التي يحبها أخوه، من أجل أن تبتعد عنه هو نفسه لن يلبث أن يسقط صريعَ هوَى تلك الفتاة، ويلبس ثوبًا مختلفًا. لن يكون نَزِقًا، ولن يشرب الخمر، ولكنه سيكون عاشقًا عاقلًا، سوف يتزوج من نور. وسيدفع هذا بعصام، في لحظة تحوُّل أن يقوم بالتضحية، كي يقترن الأخ بنور.

أهم ما في الأمر هنا، أن «لولو» عندما تُحس بخطورة «نور» عليها، وأن وجودها يهدِّد علاقتها بأحمد، فإنها تدبِّر لها مؤامرةً صغيرة، حين تطلب من عصام أن يحضُر حفلًا، سيرى أثناءه نور وهي في أحضان أخيه، فتحدث المواجهة. وبعد الغضب فإن عصام يصطدم مع أخيه، بينما تحاول لولو أن تذكِّرها أنها مجرَّد سائسة «**إنتي خدامة لأحمد مراد، فوقي لروحك، إنتي بنت السايس**»، وينتهي المشهد أن أحمد الأخ الأكبر العاقل المتزن، يبكي، مما يؤثِّر في عصام وهو يردِّد: «**ماكنتش متصور ان الحب يخليك تبكي في يوم من الأيام.**»

لم نرَ أي صراعٍ إضافي بين قابيل وأخيه هابيل، مثلما رأينا في عشرات الأفلام المصرية التي تناولَت هذا الموضوع؛ فوسط نُبل الأُخوَّة في هذه الطبقات الراقية، فإن عصام يخبر أباه أنه يطلب يد ابنة خالته سامية، دليلًا على التضحية. ولم نرَ الأب يعترض أو يوافق على أن يتزوَّج ابنه الأكبر، الذي تأخَّر زواجه كثيرًا؛ ففي الوقت نفسه يذهب أحمد للبحث عن حبيبته لدى لولو، التي دبَّرَت خطتها للإيقاع بين الأخوَين، وفي النهاية يلتقي نور في مكانٍ قريب من داره، ويردِّد لها: «**حتفضلي دايمًا معايا.**»

في هذا الفيلم، رأينا كيف يجتمع اثنان من النجوم الرجال، للتنافس بشكلٍ ملحوظ في شخصيتَين متناقضتَين. وقد وقف عمر الشريف في أفلامٍ عديدة أمام نجوم لهم وزنهم، وأثبت أنه قادر على المجابهة. وهذه هي المرة الثانية التي يقف أمام أحمد مظهر بعد «لوعة الحب». إنهما يتنافسان دومًا على حب المرأة نفسها، وفي كلتا المرتَين، تنازل عن غير إرادته بالمرأة إلى خصمه، هنا إلى شقيقه، بعد أن أدرك أن أخاه في «حالة حب» للمرأة التي اختارها، وفي الفيلم السابق، فإنه يتراجع عن موقفه بأن تنفصل حبيبته، زوجة سائق القطار، عندما عرف أن التحوُّلات من حوله كانت أكبر من إرادته.

من السهل جدًّا أن نرى من خلال هذا الفيلم، كيف صار المجتمع مرنًا؛ فمن السهل على ابنة السائس أن تتحول إلى فتاةٍ غنية، دون اللجوء إلى الملاهي الليلية، أو صالات القمار، وتعمل كعارضة أزياء، كي تغيِّر من مستواها الاجتماعي؛ لذا فقد كان كل هم الأب، هو ألا تكون ابنته قد فرَّطَت في شرفها، بسبب هذا التحوُّل أو نتيجة له.

طارق التلمساني

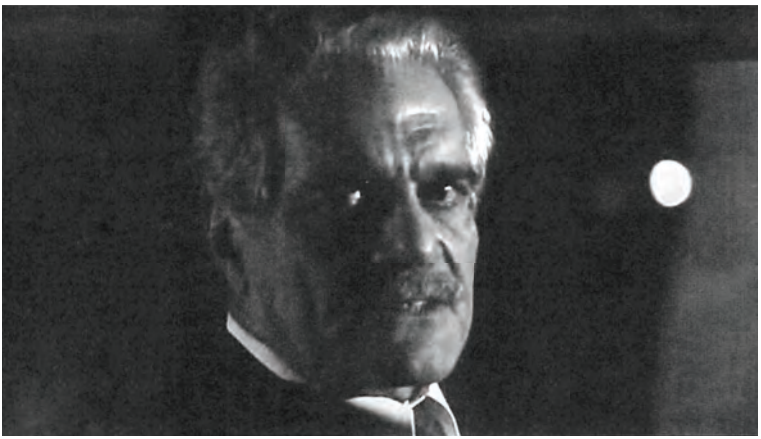
ضحك ولعب وجد وحب (رجل الاستخبارات)

عرفَت السينما المصرية ما يُسمى بأفلام ذاكرة المخرجين، أسوةً بكُتب السيرة الذاتية التي يكتبها العظماء في مجالاتٍ مختلفة، خاصة رجال الأدب. وقد ازدهرَت هذه الأفلام أولًا في السينما الإيطالية من خلال أفلام «إني أتذكر» لفيلِّيني، ثم زحفَت إلى السينما الأمريكية، والبريطانية في أكثر من فيلم أخرجها بوب فوس، مثل «كل هذا الجاز»، و«ليني». وكان يوسف شاهين من أبرز من قدَّموا هذه السيرة أربع مرات، في أواخر حياته، من خلال أفلام «إسكندرية ليه» و«حدوتة مصرية»، و«إسكندرية كمان وكمان»، ثم «إسكندرية نيويورك». وكان المخرج العالمي الأوحد الذي قدَّم وقائع سنوات الصبا، والشباب في أربعة أجزاء، وهذه الأفلام تصوِّر ما دار للفنان في هذه السنوات، وعن قصص الحب الأولى. وفي إيطاليا كانت هناك تجربة فيلم لجوزيبي تورنا توري، وقد رُويَت هذه السنوات بالنسبة لي في ثلاثيةٍ روائية تحمل عنوان «ثلاثية الحنين». وفي فيلمه «ضحك ولعب وجد وحب» عام ١٩٩٣م، روى طارق التلمساني في سيناريو كتبه مجدي أحمد علي ذكريات الصبا والشباب في مصر الجديدة.

أطرف ما في عنوان الفيلم أن عنوانه مأخوذ عن أغنيةٍ مشهورة كانت تتردَّد في تلك السنوات، الستينيات، أو قبل ذلك بقليل. لكن الأغنية الوطنية الرائعة التي بدأَت أحداث الفيلم وهي «عدَّى النهار»، لعبد الحليم حافظ، كانت تمثِّل حالةً وطنيةً خاصة سكنَت فينا جميعًا، وارتبطَت بالأحداث السياسية الكبرى التي شَهدَتها مصر في تلك الآونة. وقد تصوَّرنا بهذه الأغنية أننا أمام فيلمٍ سياسي وطني، خاصة أن عام ١٩٦٨م شهد الأحداث الشبابية الكبرى في كل أوروبا، ثم انتقل إلى بقعٍ عديدة من العالم ومنها مصر، وارتبطَت

هذه الأحداث بالنكسة التي انعكسَت على كافة سلوك أبناء مصر في تلك السنة. ورغم ذلك فإن طارق التلمساني صنع فيلمه الأوحد، الخاص، عن ذكرياته في مصر الجديدة، حين استطاعت مجموعة من الطلاب أن تتحدى طاقم العاملين في المدرسة، ولم تُروِّضهم سوى عاهرةٍ حسناء، يُطِل بيتها مباشرةً على فناء المدرسة. إنها «إش إش» (يسرا) التي تحوَّلَت إلى كوكبٍ دري جذَب أغلب الرجال والشباب في محيط الدائرة التي تعيش فيها. ولم يختَر المخرج في فيلمه هذا أن يتحدث عن نموذجٍ بعينه من شباب تلك السنوات، مثلما فعل خالد الحجر، أو يسري نصر الله، لكنه قدَّم لنا أربعةً من تلاميذ مدرسة ثانوي، من بينهم شاب بلغ الثامنة والعشرين، فَشِل طويلًا في الدراسة، ارتبط بهم من خلال علاقة كلٍّ منهم بالمرأة. نحن هنا أمام أربع قصصٍ صغيرة، رئيسية، بمعنى أن أبطالها صغار السن، وتتمثل قمة معاناة كلٍّ منهم في أنه يمارس تجربة حبه الأول على طريقته، أو أن يعاشر النساء بما يُرضي رجولته المبكرة. إنه سحر التجربة الأولى، ولكن المساحة الكبرى في أنه يُمارِس رجولته المتوقدة. الكابتن أدهم (عمرو دياب) وهو أيضًا أضخمهم جسمًا، وأكثر حظًّا في الحصول على ما يشاء من النساء بسبب فحولته، وفظاظته، وهو كما يردِّد «١٢ سنة خبرة في الثانوية العامة». وأبطال هذه الحكايات ليس لهم من همٍّ خاص أو عام، سوى الحب، أو المرور بتجربة الحب، حتى مَن أخطأ منهم، فإنه سرعان ما يجد حلًّا لمشكلته. حتى العلاقات التي بدأَت غير متكافئة بين أدهم وإش إش انتهت أيضًا نهايةً سعيدة، بلا مشاكل، بعد أن تصوَّرنا أن وجود الأب، ضابط الاستخبارات الكبير (عمر الشريف) يمكن أن يضع العراقيل في طريق هذا الحب.

هذا هو عمر الشريف يعود إلى السينما، في ذلك العام. كان قد وصل إلى سن الثمانية والستين، ملامحُ مختلفة، عويناتٌ سوداء، قاتمة، وشعرٌ داكن مليء بالغموض. هو رجل أمنٍ بالغ القلق على مصير ابنه الذي يرتبط بعاهرة، ويريد أن يتزوَّجها. لقد ظهر الرجل في الوقت المناسب بالنسبة له، ويطلب منها أن تبتعد عن ابنه، فإذا به يقتنع بعد قليل بأن غادة الكاميليا هذا الزمن، تحب ابنه، فيوافق على الزواج، ثم يحاول إثناءها عن ابنه بعد الزواج على طريقة الأب دوفال في الرواية نفسها، ولكن بلا جدوى. ووسط هذا العالم يعيش كلٌّ منا حنينه الخاص؛ فالشوارع لا تزال موجودة، ويجد كل شخصٍ نفسه، في جزء من هذه القصص، أو فيها جميعًا، ليس فقط في تلك الجمل، التي يردِّدها أبطال الفيلم، والتي تنتمي جميعًا إلى تلك المرحلة، وتم اختيارها من الذاكرة الخصبة، وإنما أيضًا في الجو العام الذي انتقلنا إليه لتلك الفترة. ومن الواضح أن هؤلاء الشباب تصرَّفوا بما أملَتْه



عليهم تجاربهم الصغيرة، وانتماءاتهم الاجتماعية؛ فليس هناك همٌّ عام بمشاكل الوطن، ولا بالسياسة، ولا بما كان على حدود جبهة القتال، ولا بما لحق بالوطن من هزيمة، سوى مظاهرةٍ شبابية، خرجَت إلى الشوارع بدعم من المدرِّس الذي كان زميل فصلٍ سابقًا لأدهم، وما لبثَت أن أجهِضَت، حتى إن هذا المدرس لا يتحدث قط عن الهزيمة العسكرية، بقَدْر ما يتحدث من هزيمته النفسية.

وفيلم «ضحك ولعب وجد وحب» الذي يتعرض لهذه القصص الصغيرة، به القليل من الضحك، ولكن به الكثير من الصفاء، صفاء التجربة الأولى وبساطتها، فيتبين ذلك من موقف واحد من الأربعة تجاه البنات؛ فهو لا يجيد التعامل مع أيٍّ منهن؛ ولذا فهو يفقد القدرة على الاتصال وكأن هناك نحسًا يلازمه، خاصة حين يحاول ملامسة عاملة الهاتف، صديقة إش إش، فيُفاجأ بأنها ليست فتاةً محترمة، حين زلَّت معه حبيبتُه مها، فراح يبحث عن خلاصٍ بأي ثمَن؛ فهو يزور القس في الكنيسة كي يستمع منه إلى النصيحة. ومن هنا تأتي أهمية اشتباك القصص الأربع في ضفيرةٍ واحدة تجد لها إش إش حلًّا؛ فهي تتصل بأم مها كي تُطمئِنها على ابنتها التي نامت لليلةٍ خارج المنزل، ثم هي تقوم بإجهاض الفتاة، على يد طبيب، وسوف تدفع له الثمَن ليلةً متعة. وإش إش هنا هي العشيقة والأم للجميع، بمن فيهم أدهم نفسه. وتنجح في كسب ثقة الأب أن يوافق أن يمنحها ابنه الوحيد؛ فهناك في ماضي أدهم علاقةٌ متوترة بين أمه الراقصة سابقًا، وبين أبيه الذي طلَّقها.

وأدهم يرتمي في أحضان إش إش، ليس فقط لأنها امرأةٌ جميلة، بل لأن هناك تشابهًا واضحًا بينها وبين أمه، في نوع العمل، وفي المصير المنتظَر؛ لذا، فإنه يرى أنها امتداد لها، ينام على فِراشها، ويصرخ معها في الغرفة المبطَّنة المخصَّصة للصراخ. وقد يبدو أدهم قاسيًا، ومتوحشًا مثل أبيه، وبلا قلب مع الجميع إلا معها؛ فهو غيورٌ عليها، يبدو ضعيفًا أمامها، بل ويسبِّب لها المتاعب حين تم استدعاؤها من قبل جهاتٍ أمنيةٍ عليا، تابعةٍ لسلطات أبيه الضابط. وإذا كانت علاقة الحب بين أدهم وإش إش واضحة، فليس هناك تبريرٌ مُقنِع للتطهُّر الذي هبط فجأةً على هذه المرأة التي نام في فراشها الكثيرون من الرجال من جميع الأعمار، ورغم ذلك أقسمَت أن أحدًا لم يجئ إلى شقتها قط، وفي لحظات خلاصٍ إنساني روت للشاب الصغير الذي أحبَّته كيف بدأَت احتراف الهوى «**أنا عيشة من الإسكندرية، قتلتني الوحدة في القاهرة**»، ثم تردِّد في زمنٍ آخر «**الدنيا قاسية عليَّ جدًّا.**»

إذن يضُم الفيلم قليلًا من الضحك، بل هو ضحكٌ مفتعل، ويبدو ذلك في موقف التلاميذ، ومدرس العلوم، والناظر. وتحوَّل اللعب به إلى العزف على أوتار النساء، وأجسادهن، فشاهد كمًّا لا بأس به من لحوم النساء، خاصة إش إش، والفتيات اللاتي يذهبن للرقص في الملهى الليلي، وأيضًا اللاتي يتعرَّضن لغواية الرجل. وإذا كان هذا هو اللهو في منظور المخرج، فليكن؛ لأن اللهو قد اختفى تقريبًا من حياة هؤلاء جميعًا، وأصبح الجد هو المتواجد أكثر في أجواء الفيلم.

رامي إمام

حسن ومرقص (الشيخ)

هناك فرقٌ واضح بين التأليف، وبين تعمُّد التأليف.

فالتأليف يأتي بشكلٍ تلقائي، ينسِّق نفسه لدى الكاتب، ويجد المؤلف نفسه يعبِّر بسلاسةٍ واضحة عما في أعماقه. أما تعمُّد التأليف فإن الكاتب يبدو فيه أقربَ إلى مهندس، أو مُعِد برامجَ إلكترونية، يقوم بوضع المواقف في خاناتٍ محدَّدة لها، ويخرج العمل الفني متناسقًا بشكلٍ جيد، لكنه يخلو تقريبًا من الروح.

وهناك في عالم الأدب، كُتابٌ كثيرون لا يمكن أن تأخذ على أعمالهم أي هفوة، وتُحِس كأن الكاتب مهندسٌ متميز، لا يكاد يترك شيئًا إلا استوفاه. لكن جمال الحياة في تلقائيتها و«هرجَلتها» خاصةً في بلادنا.

ولا بد أن تنتابك مثل هذه المشاعر، وأنت ترى فيلم «حسن ومرقص»، فتُحِس كأن الكاتب يوسف معاطي، قد أتى بورقة رسمٍ ضخمة، وأخذ يضع المقاييس والمواقف، ينسِّق فيما بينها، ويصنع الأحداث بشكلٍ متوازٍ، ويملأ الخانات، ويضع المعادل المقابل في الكثير من الأحداث، كلًّا أمام بعضه؛ يعني أن تحدث الأشياء في الوقت نفسه، كأنما التنسيق الدقيق هو هُويَّة الحياة، وليست العشوائية؛ فما يحدث ليس من قبيل الصُّدف، وإنما هو تعمُّدٌ هندسي من الكاتب.

«حسن ومرقص» فانتازيا اجتماعية، بمعنى أن الأحداث لا تدور هكذا في الواقع، بالطريقة الهندسية، وليس أبدًا بالمبالغة نفسها. ولن يشفع للفيلم أنه تناول مسألةً حسَّاسة؛ فكم من أفكارٍ رائعة، ومهمة، أتلفَتْها الصياغة الشمعية التي رأيناها بها.

والشكل الفانتازي الاجتماعي هنا يتمثل في صورٍ عديدة، منها إخفاء الهوية الدينية لأسرتَين في نفس الوقت، وأن تسوق الصُّدف الأسرتَين أن تسكنا في البيت نفسه، في شقتَين متجاورتَين، حتى وإن تم ذلك بمساعدة الجهات الأمنية؛ فالأسرتان تقيمان في شقتَين مواجهتَين كأنما الشقتان توءم، تحدُث في كلٍّ منهما الأحداث في الوقت نفسه، حتى مشاعر الحب التي تنمو، ليس فقط الحب العاطفي الذي نما بين جرجس ومريم، ولكن الحب الرباني الذي أَلَّف بين الأسرتَين، المسلمة والمسيحية. وكأن الفيلم اختار أن يكون عميدٌ لكل أسرة على رأس الوظائف الدينية؛ فهذا قس، بولس، وهذا إمام مسجد، محمود.

وقبل أن تتوقف أيضًا عند الفيلم، فإن مسألة تحوُّل الهُويَّة إلى الجهة المعاكسة تمامًا، قد سبق وشاهدناها من قبلُ في الفيلم الأمريكي face-off أو «تغيير الوجه» إخراج جون وو. وفيه يُضطَر الضابط أن يرتدي وجه المجرم، وبالعكس، وعلى كلٍّ منهما أن يعيش هُويَّة الآخر؛ أي على الضابط حين يرتدي وجه المجرم أن يتصرَّف على أنه أمام الناس، أما بينه وبين ذاته فهو الشخص الحقيقي الذي لا يمكن أن يتغيَّر.

ولا شك أن مسألة تغيير الهُويَّة لكلٍّ من القس والشيخ، بحيث يتبادلان الأدوار، هي أقرب إلى الفانتازيا؛ فهي لا تحدُث في الواقع، وإن كان يمكن قبولها سينمائيًّا، في فيلم يقوم ببطولته كلٌّ من عادل إمام وعمر الشريف ..

لكن مجرَّد اللجوء إلى الفانتازيا يجعل ما جاء في النص محتمل الحدوث، أو غير محتمل؛ لذا فإن درجة تصديق ما جاء به، تتباين حسب ثقافة المتلقي، وحسب درجة الفانتازيا. وأكاد أشك أن المؤلف أراد للنص أن يكون فانتازيًّا، لكن حساسية الموضوع اضطَرَّته إلى ذلك سواء كان يقصد أم لا، فجعل مسألة التوازي في تصوير أحداثٍ متقابلة، هي الغالبة، في الفيلم، على طريقة شخصٍ يقوم بوزن بضاعتَين من نوعٍ واحد على طرفَي ميزان، مثلما فعلَت فيروز بالجبن في فيلم «ياسمين»؛ حيث تضع شيئًا مقابل شيءٍ آخر، ثم تأخذ من هنا قطعة، ومن تلك قطعة، وهكذا.

ومن الواضح أن الميزان كان أقربَ إلى التعادل في السيناريو، وأن مساحةً ما قد زادت على حساب مساحةٍ أخرى في النُّسخ المعروضة. ولنقُل بصراحة إن كفَّة مساحة عادل إمام وليس بولس كانت هي الأرجح؛ ففي البداية لم نرَ الشيخ محمود سوى في مشاهدَ عابرة، قياسًا إلى مساحة الدَّور للقس بولس. وإن كانت الفقرات القصيرة التي تُذاع في المحطات الفضائية، تبيِّن لنا أن الشيخ محمود قد رفض بقوة أن يصبح قائدًا للجماعة الإسلامية أو أميرًا، وأنهم جاءوا إليه في البيت، لكنه أغلق الباب في وجوههم.

أي إن السيناريو منذ البداية، كان يقدِّم مشهدًا أمام مشهد، مرةً للأب بولس، وأخرى للشيخ محمود، لكننا فوجئنا أن الأب بولس ذهب في البداية إلى المنيا، وأن الناس هناك صنعَت منه شخصيةً مقدسة، لدرجة أن مباحث أمن الدولة اعتقلَته بتهمة التطرف الإسلامي، وهو مسيحي الهوية، بل هو قيادةٌ دينية.

وعندما قرَّر الأب بولس — الذي صار الشيخ حسن — العودة إلى القاهرة، بدأ الظهور المكثَّف للشيخ محمود الذي خلع العباءة، وحمل اسم مرقص، صار عليه أن يعيش بهُويةٍ جديدة على طريقة «تغيير الوجه».

الجدير بالذكر أن مسألة ارتداء شخصٍ مسيحي لملابس الجماعات الإسلامية، وإطلاق اللحية لم يكن بجديد؛ فقد رأيناه في فيلم «الكلام في الممنوع» لعمر عبد العزيز عام ١٩٩٩م، حين تخفَّى صيدليٌّ متهم في جريمةٍ لم يرتكبها، في رداءٍ أبيض وأطلَق لحيته، وهو مسيحي، وعاش أيضًا في منطقة شعبية، وأحبَّته نساءٌ مسلمات دون أن يعرفن أنه قبطي، ودون أن يُفصِح عن هُويته حتى لا يُكشف سره، فيضيع.

من البداية، تصرَّف الفيلم مع الطرفَين على أساس «**إنتي حتة، ونا حتة**»، يعني نرى تفصيلًا من كل جانب. وهكذا تمَّت كتابة السيناريو، وعمل المونتاج؛ شيء مقابل شيء، الأب مرقص في الكنيسة ثم الشيخ محمود يؤم المصلين في المسجد. وهكذا وجَد الكاتب نفسه يصوغ تتابُع المشاهد، كلٌّ منهما له وظيفةٌ دينية. وقد قسَّم الكاتب هذا العالم بشكلٍ متكافئ، وهندسي؛ فأسرة الشيخ محمود لا يزيد أفرادها على الثلاثة، الزوج وامرأته، وابنتهما، ثم الأب بولس الذي تتكوَّن أسرته أيضًا من ثلاثة أشخاص؛ الأب وامرأته وابنهما جرجس، الذي سوف يقع يومًا ما في غرام ابنة الشيخ في الجزء الثاني من الفيلم.

وكما أشرنا، فإن القسم الأول قد زادت مساحة الاهتمام بالأب بولس، في النسخة المعروضة، ذلك من خلال اللقاءات المكثَّفة مع ابنه جرجس، وحديثه عن رغبته في تزويجه فتاةً لا يرغبها الابن، وقد تم تقديم شخصية الأب بولس، كما أشرنا بشكلٍ تفصيلي.

تبدأ مسألة المقارنة، أو العرض، بالتوازي بعد ذلك، ابتداءً من المؤتمر رقم ٥١ للوحدة الوطنية؛ فهذا حوارٌ بين شيوخ حول ما يتمتع به الأقباط في الوطن، من ثراء، ومميزات، ثم قطع على رجالِ دينٍ مسيحي يَشْكون من ظروفٍ خاصة ببناءِ كنائس، أو إصلاح كنائسَ قديمة.

ثم تنقطع المقارنة بالتوازي لفترة، نتعرَّف فيها أكثر على العالم الجديد للقس الذي صار إمام مسجد؛ أي من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار؛ حيث يتوقف الفيلم لبعض الوقت عن التوازي، ليستعرض موضوعًا آخر، وإن كانت له علاقةٌ بالعقيدة، وهي محاولة بحث الناس عمن يتبرَّكون به، ومن يرجعون إليه، لمجرد الارتياح إليه. والحقيقة أنني كمشاهد، قد اندمجتُ داخل هذا الجزء من الفيلم، ونسيتُ تمامًا أن بالفيلم نجمًا حقيقيًّا هو عمر الشريف، الذي حاول أن يستفيد من أدائه المتميز في «السيد إبراهيم وزهور القرآن»، إلى أن تأتي مصادفة الفيلم، من أجل صنع المقابلة المتوازية؛ حيث نُفاجأ أن الجار الذي يسكُن في الشقة المقابلة للشيخ حسن (بولس) هو المواطن مرقص عبد الشهيد الذي له ظروفٌ مشابهة، بل متطابقة؛ فقد ارتدى الأول هُويَّة المسلم ظاهريًّا، باسم الشيخ حسن، وارتدَت الزوجة ماتيلدا الزي الإسلامي، وصار ابنه جرجس يحمل اسم عماد. أما الأسرة التي تسكن في المقابل فيسكنها مرقص عبد الشهيد (الشيخ محمود) وأسرته، التي جمعَت أسماءً مسيحية.

الذي لا أعرفه هو، هل هي صدفةٌ مقصودة، صنعها اللواء مختار، أم أنها مصادفةٌ سينمائية فانتازية علينا أن نتقبَّلها لنعيش القصة الهندسية؛ بمعنى أنه لا بد أن تقوم علاقة بين الأسرتَين، وأن تعيش الأسرتان ظروفًا مشابهة في نفس اللحظات، وكان أبرزها

قيام رجال دينٍ إسلامي بزيارة بيت بولس من أجل مباركته كزائرٍ جديد وساكن للمنطقة، وأيضًا قيام رجل دينٍ مسيحي بزيارة بيت الشيخ محمود لقراءة التراتيل.

أقول لا أعرف هل تم ذلك باتفاق مع اللواء، أن تسكن الأسرتان في المكان نفسه، هل هي عمارة يمتلكها مسيحيون، أم تمتلكها مباحث أمن الدولة. لكن من ملابسات الأحداث، فلا أحد يعرف، حتى صاحب البيت المسيحي أي هُويةٍ للساكنين الجدد؛ فبقدرة قادرٍ سينمائي تم تدبير شقتَين للأسرتَين، واحدة أمام الأخرى. ألم نقل إنها فانتازيا السينما؟!

الآن صار الطرفان في المواجهة، على طريقة «تبادُل الوجه»، وتبدأ العلاقات والاحتكاكات، أول شيء أن تحب مريم المسلمة الشاب جرجس، دون أن تعرف هُويَّته الدينية. ومن خلال هذا التقابل يبدأ الفيلم في كشف مشاعر الطرفَين، المسلم والمسيحي، تجاه نفسه وتجاه الآخر، فيما يُعتبَر نقدًا اجتماعيًّا. وهو أشبه بكلمات رجال الدين في مؤتمر الوحدة الوطنية رقم ٥١.

نحن نتوقف هنا فقط عند مسألة التوازي في الأحداث، التي أكسبَت الفيلم جوًّا فانتازيًّا. لعل أبرز هذه المشاهد وأطوالها، هو المباركة المتوازية، التي يفعلها رجال الدين بالبطلَين، كلٌّ في بيته؛ فلا شك أن هذا القطع والتوازي لا يحدُث سوى في أفلام من هذا النوع، لدرجة ارتفاع التراتيل والأدعية، وخروج الأبخرة المباركة من النوافذ مما يلفتُ أنظار الناس في الشارع.

تتوالى مثل هذه المشاهد المتوازية، من أبرزها أيضًا قيام الرجلَين، ببيع الذهب الذي تمتلكه كل أسرة، عند نفس الجواهرجي. والعجيب أنهما يلتقيان في نفس الوقت لدى الجواهرجي، يحمل كلٌّ منهما علبة الذهب، وهما متشابهتان. كما يبدو ذلك واضحًا حين يذهب الرجلان في ساعة الفجر للصلاة؛ الشيخ حسن عليه أن يدخل الكنيسة، وفي اللحظة نفسها يخرج مرقص عبد الشهيد للصلاة في المسجد. والخروج عن المألوف هنا، حسب معلوماتي، أن الصلاة في الكنائس لا تتم في مثل هذه الساعات المبكرة قبل النهار؛ أي في نفس توقيت صلاة الفجر. لكن الفيلم وجدها مادةً فيلمية للإضحاك، ولكشف هُويَّة الطرفَين؛ فالمسجد في الفيلم بابه أمام الكنيسة مباشرة، إذا خرج كلٌّ منهما أمام الآخر، يدخل بولس للمسجد، ويصلي على طريقة المسلمين، ويفعل ذلك الشيخ محمود، كأنما الفيلم يقول إن الشعائر متقاربة.

وعندما يتم اكتشاف الأمر، يخرج كلٌّ منهما في اللحظة نفسها، تحمل كل أسرة حقائب، أشبه بمن كان يقيم في فندق، أو شقةٍ مفروشة، ويقفان في المواجهة أمام الباب،

ثم تنزل الأسرتان معًا، وتذهبان إلى الإسكندرية، وتسكنان في شقةٍ واحدة، بعد أن عرف كل طرفٍ بحقيقة الآخر.

أما المواجهة المتوازية، الجماعية، فهي تتمثل في مشهد النهاية؛ حيث تخرج الجموع من الطرفَين، بشكلٍ آلي، كأنما يحرِّكها ريموت كنترول، كي تواجه بعضها، وكأنما كل شيء ومعه سلطان المؤلف الذي تعامل مع الموضوع بشكلٍ هندسي فأفقده الحيوية.

الفيلم يحتاج إلى الكثير من الموثِّقات، وهو فيلمٌ جدلي، سوف يثير الجدل لفترةٍ طويلة. ولا أعتقد أن إيراداته الضخمة، بسبب جودته، أو لحساسية الموضوع، لكنه يذكِّرني بصديقٍ لي نشر كتابًا يومًا ما عن «السادات والبابا» طبعَه عدة طبعات؛ لأن اسم البابا على الكتاب يدفع الكثير من الأقباط لشراء الكتاب، وإن كان الفيلم صار مجرد حالة لكثرة عروضه الآن في القنوات الفضائية.

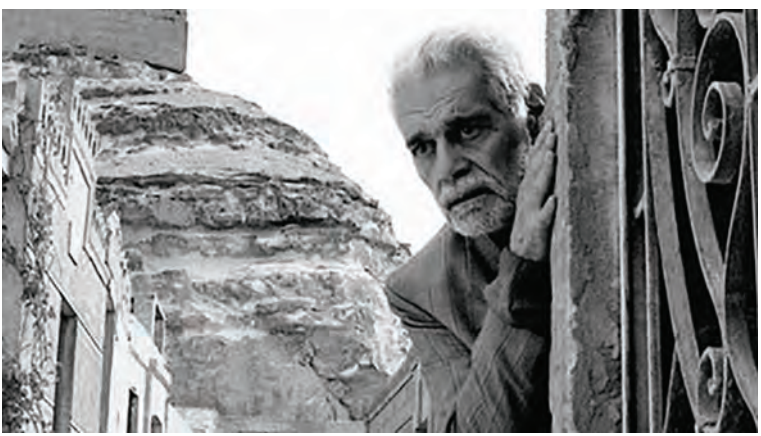
أحمد ماهر

المسافر (مسافر)

هناك بعض الأفلام، مهما كانت قيمتها الفنية، وأهميتها، فإنها تبدو وقد استعصت عليك؛ إما في فهمها، أو متابعتها، مهما تعدَّدَت مرات المشاهَدة، أو المحاولات؛ وبالتالي فإن الكتابة عنها تُعَد أمرًا عسيرًا للغاية، وتأتي على غير الوفاق مع النفس. وقد حدث هذا بالنسبة لي مع روايات وأفلام، دون أن أجد قط تفسيرًا، ومن بين هذه الأفلام «المسافر»، الذي التقيتُ مخرجه ذات يوم في رحلةٍ سينمائية خارج مصر، وتقاربنا، لكن ربما أن هناك أسبابًا خاصة بالفيلم، أو بما حدث حوله، ولا أعرف هل من حقي أن أتحدَّث عن ذلك في كتابٍ تكريمي عن عمر الشريف؛ فلا شك أن موقف الممثل من الفيلم عقب عرضه في مهرجان فينيسيا ٢٠٠٩م، قد أثار الدهشة. وهو أمرٌ لم يسبق أن يحدُث من نجمٍ كان دومًا الأعفَّ لسانًا في علاقته بالآخرين، سواء في مصر أو خارجها.

ولذا، فإنني أكتب عن الفيلم، كمن ينقُش على حجَر، وأحاول أن أكون محايدًا قَدْر الإمكان؛ فلا شك أن الفيلم يخُص المخرج لأنه مؤلِّفه. كما أنه استعان بخبراتٍ إيطالية، ومصرية، جعلَت الصورة مختلفة، ابتداءً من صوت رجلٍ عجوز يتحدث أن حياته الطويلة تنحصر في ثلاثة أيامٍ متناثرة من حياته، وأنه بمثابة فاقد الذاكرة، ولم يبقَ له سوى تلك الأيام بما لها من متعة بالنسبة له؛ اليوم الأول في خريف ١٩٤٨م حين عرف الحب لأول مرة، وهو يذهب إلى مدينة بورسعيد، كي يستلم وظيفته في التلجراف. كان شابًّا، اسمه حسن، ومع بداية وظيفته تسترعيه برقيةٌ ترسلها فتاة إلى حبيبها الشاب فؤاد، وسوف نعرف أن ملامح هذا الشاب أقرب إلى حسن. مرسلة الرسالة فتاةٌ اسمها نورا، ذات أصولٍ أجنبية، من اللاتي كن يملأن بورسعيد، كتبَت إلى حبيبها القادمة إليه أنها غير مصدِّقة

أنها سوف تقابله بعد فراق دام خمسة عشر عامًا، بعد أن رحلَت عن مصر، وها هي عائدة حاملة «الشوق». يعرف حسن أن نورا بالغة الجمال، ويقرِّر الصعود إلى سطح السفينة من أجل أن يلتقي الفتاة، وأن يُخفي البرقية، وأن يدخل حياتها على أنه حبيبها العائدة من أجله. وبالفعل فإنه يقابلها، يبدو اللقاء بالغ الرومانسية والرقة، وتتعامل معه على أنه حبيبها القديم المنشود.



لا يتمكَّن حسن من الصعود إلى سطح المركب إلا عن طريق «العربي» أو «البمبوطي» الذي يمكِّنه من الوصول إلى هناك؛ حيث النساء جميلات. وفي السفينة يدخل الشاب الذي عرف الحب لأول مرة، إلى عالمٍ أقرب إلى الواقعية السحرية في السفينة، مثل الخمَّارة التي دخلها مع البمبوطي؛ حيث تُباع الخمور الرديئة. ويُفاجأ حسن أن صاحب المكان يعرض عليه الصعود إلى غرفةٍ سحرية؛ حيث يقوم فيها بعض الركَّاب بمشاهدة فعلٍ دنيء بين رجل بريطاني، وامرأة من بورسعيد، وذلك باعتبار أن ما يحدُث نوع من الترفيه للجنود الإنجليز.

يتصرَّف حسن فوق السفينة على أنه فؤاد؛ فهو يشبهه، ويماثله في العمر. ولأن نورا لم ترَه منذ سنوات، فإنها تُصدِّقه، وتُعجَب بما فعلَه من أجل الوصول إليها، بعد أن أخبرها أنه جاء عائمًا بملابسه. وراح الاثنان يتكلمان عن ذكرياتٍ جمعَت بينهما قديمًا، وسرعان

ما يتقارب الحبيبان، بالنسبة لحسن فقد وقع الحب لأول مرة في حياته، أما نورا فإنها عادت إلى غرامها المفقود.

لكن سرعان ما تنكشف الحقيقة؛ فالحبيب الحقيقي فؤاد سرعان ما يأتي، وما تلبث الحقيقة أن تنكشف. وينسحب حسن خائبًا بعد أن انكشفَت كذبته، ويصير عليه أن يُلملِم أحزانه، فيجلس إلى جوار المقصورة التي ضمَّت العاشقَين الحقيقيَّين، ويُدخِّن بشراهة، ويرمي بأعقاب السجائر جانبًا دون أن يدري خطورة ذلك، فما تلبث الأدخنة أن تنتشر وتتسرَّب في دهاليز المركب، بين الغرف، والمقصورات، وتعُم الفوضى. وأمام كثافة الدخان فإن فؤاد يقرِّر الفِرار تاركًا حبيبته لمصيرٍ مجهول.

كل ما يحدُث أن نورا المصدومة في هروب حبيبها، أو زوجها الذي تزوَّجَته فوق المركب، يُساعِدها الربَّان في ركوب زورق نجاة يؤدي بها إلى بر الأمان بعيدًا عن السفينة المنكوبة، ويمنحها الرجل مفتاحًا لشقته في بورسعيد، وتجد نفسها أمام مصيرٍ مجهول.

اليوم التالي، في مدينة الإسكندرية في صيف عام ١٩٧٣م، لقد مر الزمن بحسن واقترب من نهاية العقد السادس. جاءته رسالةٌ من فتاةٍ جميلة. إنها نادية، ابنة حبيبته القديمة نورا، تشبهها (سيرين عبد النور أيضًا)، يلتقيان عند المشرحة، تطلب منه أن يدخل معها المشرحة؛ فقد مات أخوها التوءم «علي» غرقًا في البحر. كان شابًّا يهوى المراهنات المجنونة؛ فهو يتقدَّم نحو القطار القادم أمامه بسرعة وقبل أن يلمسه يرمي نفسه في المياه. كما أن حسن يتعرَّف أكثر على سلوك «علي» الغريب، ويعرف أنه كان أحد الشباب الذين يسبحون في النفق الخطير «بير مسعود بسيدي بشر»، لقد انتحر أيضًا في بير مسعود. يشعُر حسن بعواطف الأب تجاه نادية، ويجد نفسه مطلوبًا أن يوافق على قران ابنته من رجلٍ يُحبها منذ زمنٍ اسمه خالد. وأمام مراسيم الفرح، فإن أحداثًا غريبةً تدور، وينطلق الدخان أثناء عمل التنجيد. وتختفي نادية العروس وسط الأدخنة كي يبدأ اليوم الثالث في بداية القرن الحالي، في شتاء القاهرة، في أحد مكاتب البريد. هذا هو العجوز حسن قد تجاوَز الثمانين، جاء لاستلام المعاش، ويلتقي بالشاب «علي» ابن نادية، وهو يحمل اسم خاله علي الذي مات في بير مسعود، وهو ابن جابر، يعمل في المطافئ. ويتحدث الاثنان، يقول علي الصغير إنه عرف بأن حسن هو جده الحقيقي، ويقومان بجولةٍ عبثية في يومٍ رمضاني، يتناولان فيه الإفطار على مائدة الرحمن. ويلتقيان بالطبيبة راوية، متخصصة في التجميل، تأخذهما بسيارتها إلى عيادة أبيها، وتطلُب من عليٍّ أن تُجريَ له إحدى العمليات لتجميل أنفه، وتُبلغُه أنه سيكون أشبه بجَدِّه بعد إجراء العملية، حسن، كي تعرف أن الشاب حسن

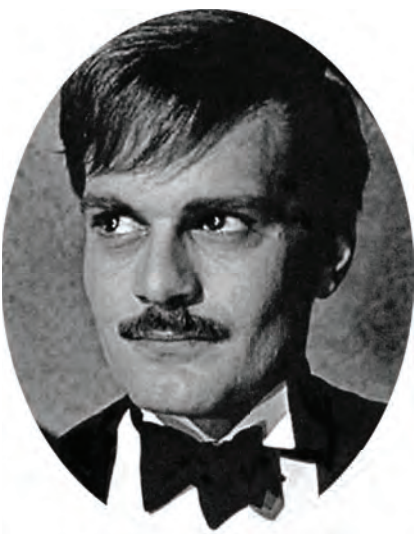
كان هو الأب الحقيقي لنادية. ومثلما انتهت الأيام السابقة بالأدخنة والنيران بسبب أعقاب السجائر، فإن حسن يقف إلى جوار أحد الأجهزة ويُدخِّن سيجارة، فتتصاعد الأصوات، ويسُود الاضطراب في المكان، ويتم إخراج عليٍّ مع أبيه المتوقَّع من المكان. ويُحاوِل حسن إقناع عليٍّ أن يعيش معه، دون جدوى؛ فقد اختفى الشاب من حياة جَدِّه الحقيقي تقريبًا، ثم يحدُث أن يُصاب حسن تمامًا بفقدان الذاكرة.

في الفيلم هناك مشهدٌ أخير، يدور يوم العيد، فوق سطح النيل، في أوتوبيسٍ نهري به ركَّاب، وفي الصف الأخير، يدور حوار بين امرأةٍ عجوز ورجل، تتحدث أن لديها تسعة أبناء، أو ربما أقل بقليل، وترتِّبهم حسب والد كلٍّ منهم؛ فقد أنجبَت الثلاثة الأوائل من أبٍ واحد،

أما الباقون فمن زوجها الثاني. يسألها العجوز الذي أمامها، واسمه حسن، هل يمكن لامرأة أن تُنجِب مثلًا واحدًا من رجلَين معًا. ويدور بين الاثنَين حوارٌ مليء بالفوضوية، وعدم الوصول إلى معنًى محدَّد في هذا المعنى.

القسم الثاني

وجوه عالمية



هناك فرقٌ واضح بين وجوه الأفندي الغالبة التي رأينا عمر الشريف يرتدي أقنعتها في السينما المصرية، والوجوه العديدة المتنوِّعة التي جسَّدها عمر الشريف في السينما العالمية؛ حيث بدا أن المخرجين وكُتاب السيناريو، قد رأَوا في هذا الوجه قدراتٍ غريبةً على التشكُّل، والتنوُّع؛ فهو من ناحيةٍ كان يقوم بالتمثيل بأكثر من أربعِ لغات، وفي السينما العالمية رأيناه في شخصياتٍ عربية وروسية، وأمريكية (راعي البقر في المقام الأول)، ونمساوية، وأرمينية، وأفغانية، ومكسيكية، وإيطالية، وغيرها، بالإضافة إلى شخصيات من حنايا التاريخ في التاريخ الروماني، والروسي، والأيرلندي، والنمساوي، والإيطالي، والبريطاني، والإسباني، والقوقازي، واليوجسلافي، وفي الإطار العربي؛ فهو المصري، والحجازي، والمغربي، بالإضافة إلى شخصية جحا، والألماني النازي.

وقد بدا عمر الشريف قادرًا على التنوُّع، لكن كانت أهميته، كما أشرنا في المقدمة، أنه لفَت أنظار أبرز المخرجين في عصره. وكما رأينا كيف عمل مع أسماءٍ بعينها في مصر، فليست مسألة حظ أن يعمل مع كلٍّ من دافيد لين، وفريد زينمان، ووليليام وايلر، وهنري فرنوي، وجون فرانكنهايمر، وتيرنس يانج، وسيدني كوميث، وريتشارد ليستر، وأنطوني مان، وأنطوني أسكويث، وجون مكتيرنان، وهربرت روس وفرانشيسكو روزي، ورولاند إيمريش، وبليك إدواردز، وأندريه فايدا، وريتشارد فلايشر، وهنري ليفن، وإيفان باسر.

الكثير من هؤلاء بحثوا عنه أكثر من مرة، للعمل معهم، بما يعني أنه كان موهوبًا في نظر هؤلاء، سواء في بداية علاقته بالسينما العالمية، أو فيما بعدُ. وسنرى أن الأكثر أهميةً من بين هذه الأسماء سرعان ما تعاونوا معه في أهم أفلامه، والمقصود به دافيد لين. أما هنري فرنوي، فبعد أن عمل معه في فيلم «السطو»، وبعد عشرين عامًا، ادَّخره لنفسه ليقدِّمه في فيلمه التليفزيوني الطويل «الأم»، الذي يُعتبَر بمثابة سيرةٍ ذاتية، وهو من أهم

أدوار الممثل. ومن شدة اقتناع فرنوي بالفيلم، قام باختصاره في نسخةٍ خاصة حملَت اسم «٨٨ شارع الفردوس»، عُرضَت في دُور العرض. وقد حاولنا قراءة أغلب هذه الوجوه، كل فيلم في مقالٍ منفصل، إلا أن هناك بعض الأدوار لم تكن تستحق الوقوف عندها، غالبًا لصغر الدور، ومنها «رابطة الدم»، لتيرنس يانج، و«سري للغاية»، و«الممسوسون» و«الخشخاش أيضًا زهرة». وكان من المفروض أن أكتب بتوسع عن أفلامٍ بعينها، خاصة «الموعد» لسيدني لوميت، إلا أنه تعذَّر الحصول على النسخة الكاملة من الفيلم، خاصةً على اليوتيوب، وشبكات المعلومات بشكلٍ عام؛ وعليه فقد توقَّفنا هنا عند الأهم. ومن أجل كتابة الصفحات التالية، كان لا بد من البحث عن أفلام عمر الشريف، وكان بعضها مدبلجًا إلى لغاتٍ أخرى، وحاوَلْنا قَدْر الإمكان لملمة المعلومات. ركَّزتُ في الكتابة حول علاقة هذه الأفلام بالنصوص الأدبية العالمية، من أجل التأكيد على الوجه المثقَّف للممثل، الذي عمل في نصوصٍ أدبية مأخوذة عن دوستويفسكي، وجوزيف كيسل، وبوريس باسترناك، ومايكل كرايتون، وغيرهم. وبذلك نؤكِّد أن عمر الشريف، رغم وجود الكثير من الأدوار الصغيرة، والأقل أهميةً بين أعماله، إلا أن وجوهًا عديدةً بالغة التميز، قد ارتدَت قناعه، وجه عمر الشريف.

صاحبة القصر اللبناني (عالم شاب)

أعترف أن معلوماتي عن هذا الفيلم قبل أن أشرع في إعداد هذا الكتاب كانت قليلةً للغاية، وأنني تصوَّرتُه أحد الأفلام السياحية التي لجأ عمر الشريف إلى المشاركة فيها، خاصة أن بعض القوائم تشير أن الفيلم من إنتاج ١٩٥٨م. والحقيقة أن إنتاجه قد تم قبل ذلك بعامَين؛ ما يعني أن السينما العالمية — خاصة الفرنسية — هي أول من اهتم باكتشاف عمر الشريف، واستقطبَتْه إليها، وهي تأتي إلى الشرق لعمل بعض الأفلام، وهي السنة التي قام فيها عمر الشريف ببطولة «صراع في الميناء» إخراج يوسف شاهين. والحقيقة أن الألوان، والتصوير الواضح في الصحراء، وكاميرا لوسيان جولييه قد فعلَا في عمر الشريف ما فعلَته كاميرا السينما الفرنسية في سامية جمال في «علي بابا والأربعين حرامي»؛ حيث إنه لم يتم تصوير الممثلة سينمائيًّا أو فوتوجرافيًّا بهذا الشكل من قبلُ، وفي فيلم «**صاحبة القصر اللبناني**» رأَينا العربي، عمر الشريف، بألَقٍ مختلف، ولم تقلَّ جاذبيته عن شركائه في تمثيل الفيلم، وعلى رأسهم جان كلود باسكال، وجان سرفيه، بالإضافة إلى بطلة الفيلم جيانا ماريا كنالي.

ولعل هذا الاكتشاف يتوافق مع ما كتبتُه دومًا؛ أن المناطق المجهولة في السينما المصرية أكثر مما نتصوَّر، وأنه يجب إعادة اكتشافها. صحيح أن الفيلم فرنسي، وأن عمر الشريف يتعامل مع السينما العالمية لأول مرة؛ فنحن أمام فيلم شاركَت فيه إيطاليا بنجوم، وفنيين، وكان ذلك أمرًا تقليديًّا في تلك السنوات، لكن يبقى أن هذه التجربة تعني أن عمر الشريف قد خرج إلى العالمية قبل «لورانس العرب» بكثير. والغريب أنه لم يكن يحكي عن هذه البدايات في أحاديثه المختلفة. ولا يمكن أن نعتبر هذه تجربةً سطحية؛ فالفيلم يحمل اسم روائيٍّ فرنسي له شهرته، والرواية نفسها، كما سنرى، قد تحوَّلَت إلى أفلامٍ ناجحة بشكلٍ ملحوظ أيام السينما الفرنسية الصامتة.

كان الأديب بيير بنوا، عضو الأكاديمية الفرنسية، واحدًا من أكثر الأدباء الفرنسيين ارتباطًا بالمنطقة العربية، وصحرائها، وكم تُرجمَت هذه الأعمال إلى اللغة العربية، ونُشرَت في سلاسل الروايات الشعبية المترجمة. وبالنظر إلى تاريخ عرض الفيلم في فرنسا في أواخر ١٩٥٦م، وأيضًا إلى اسم الفيلم غير المعروف، سوف نكتشف أننا أمام مخرجٍ له شعبيتُه في السينما الفرنسية، هو ريشار بوتييه. وفي هذه الرواية، يحاول بنوا العودة مرةً أخرى إلى عالم روايته الأسبق «الأطلنطيد»، التي كتبها قبل ذلك بخمس سنوات، الرواية منشورة عام ١٩٢٤م، بيع منها حتى مطلع القرن الحالي نصف مليون نسخة، وقد تحوَّلَت إلى

السينما أكثر من مرة. تتحدث الرواية حول وجود قصر في صحراء لبنان تديره امرأةٌ غامضة، وقع في غرامها الضباط الأبطال الذين ينتمون إلى الكولونية الفرنسية، حسبما يرى بنوا، وهم مدفوعون للعمل بواقع حبهم المجنون لهذه المرأة. أما الكابتن لوسيان فهو صاحب شاب يذهب إلى سوريا ولبنان الواقعتَين تحت الاحتلال الفرنسي، يُصاب أثناء معركة ضد البدو، فيتم إرساله إلى مستشفى سان شارل ببيروت، ويُفتَن بجمال الممرضة الشابة ميشيل، ابنة الكولونيل هنيكن، الذي يحلم أن يكون حاكمًا عامًّا على بيروت في الترقية القادمة. أما الضابط لوسييه فهو رجلٌ وطني اعتاد على حياة القسوة في الصحراء، وهو يستمتع بسِحْر الصحراء التي تحتلها هذه البلاد؛ فهو يعيش هناك على السجية، يقضي ساعةً واحدة في النهار في مكتبه، وفي المساء يذهب إلى النادي من أجل لعب التنس، ويوجد معه في الحملة ضباطٌ آخرون. وفي الصحراء يلتقي الضابط بالكونتسة أورلوف، الأرملة البريطانية الغامضة وقد عاشت حياتها في روسيا، وهي تمتلك في الصحراء قصرًا مدهشًا يُسمَّى قلعة الطاهرة، كان حصنًا في التاريخ القديم، ويحلُم حبيب ميشيل أن تذهب لإلقاء نظرة على القصر.

جاء ترتيب اسم عمر الشريف في الفيلم في مكانةٍ متقدمة مع نجوم السينما الفرنسية المشاهير في تلك المرحلة، ومنهم جان كلود باسكال، والإيطالية جيانا ماريا، وجان سرفيه؛ ما يعني أن عمر الشريف لم يرضَ في هذا الفيلم أن يلعب دورًا صغيرًا، بل رأيناه منذ المشاهد الأولى مع أقرانه الذين يقومون بمهمةٍ علمية في الصحراء.

والرواية التي تحوَّلَت إلى أفلامٍ فرنسية عامَي ١٩٢٦م، ١٩٣٤م تغيَّرت أحداثها في الفيلم الذي أخرجه ريشار بوتييه؛ فقد صار لوسيان دوميفر هنا مهندس بترول ومديرًا لمؤسسةٍ بترولية، وبدا جان بيير باسكال هو الشخصية الرئيسية، قياسًا إلى الباقين؛ فهو يقوم بدور مهندس البترول الذي يذهب إلى القلعة بناءً على طلب حبيبته الثرية؛ وبالتالي فهو الشاب العصري، العالم، المكتشف.

جحا (المضحك)

الفيلم العالمي الثاني الذي قام ببطولته عمر الشريف هو الفيلم الفرنسي «جحا» لجاك بارتييه. وهو أيضًا مستوحًى عن نصٍّ أدبي عربي كتبه روائيٌّ تونسي فرانكفوني معروف اسمه ألبير عدس، يمكنك أن تجد المزيد عنه في كتابي «الأدب العربي المكتوب بالفرنسية»، مع الكاتب ألبير جوزيبوفتش، والعنوان باسم «جحا البسيط» يدور في أعماق الصحراء،

من خلال التاريخ الحديث، داخل أسواقها، وأشخاصها، متصورًا أن جحا عاش في هذه الأماكن ذات العبَق التاريخي. كتب السيناريو المسرحي الفرانكفوني اللبناني المعروف جورج شحادة. وأغرب ما في الأمر أن النسخة التي شاهدتُها مملوكة لشركة لتنمية السينما والإنتاج، في مقدمتها إشارةٌ باللغة العربية أن اسم الشركة التونسية هي المنتجة، رغم أن كُتب السينما التونسية لا تعتبره فيلمًا عربيًّا؛ فأقل ما يمكن أن نقوله عن الفيلم إنه يمثل المرحلة الكولونية؛ حيث تُنتِج فرنسا أفلامًا فرنسية في مستعمراتها. هذا النوع من الأفلام كان موجودًا أكثر في تونس والمغرب من الجزائر.

هذا أول فيلمٍ كوميدي يقوم ببطولته عمر الشريف، بما يعني أن جاك بارتييه قد سبق فطين عبد الوهاب في اكتشاف الموهبة المضحكة للممثل. وقد بدا ذلك واضحًا في المشهد الذي يرقص فيه وخلفه ظلالُه تتلاعب معه، فيقفز إلى أعلى وأعلى، ويتحرَّك بخفةٍ مدهشة، دون أن يتكلم، الوحيد الذي يعبِّر هي الظلال، والممثل.

والفيلم ليس عن جحا الذي نعرفه في الحكي الشعبي، ولكننا أمام جحا، شاب، ساذج متقلب، لا يعرف ماذا يريد، في بعض الأحيان يودُّ لو انضَم إلى طلاب العلم، الذين يتحرَّكون في مجموعات في الطرق، يرتدون الزي الأبيض اللافت للنظر، ويحاول أن يكون منهم، خاصةً وهم جالسون في دوائر حول سيوفهم في الجامع. لكن جحا يبدو سعيدًا أن

حماره الأسود الصغير، قد حل محله وتواجد في المكان. ظل ينظر إليهم من خارج السور، من خلال كُوَّة، قبل أن يتم طرد الحمار مرةً أخرى، فيسترده، وينطلق به إلى المدينة، ودروبها وأسواقها.

كما أن هناك شخصيةً توازي جحا في الأهمية دراميًّا، هو الحكيم الوقور «تاج العلوم» الذي يسكن على مقربةٍ من جحا، ويلقى الاحترام من كافة الشيوخ الذين يتوافدون عليه، ويغبطونه في كل شيء. هذا الشيخ يُعجَب بالفتاة فلة، التي تتردَّد عليه، ويسعى إلى الاقتران بها، ولكن سرعان ما يُصاب بالملل في حياته الجديدة؛ فزوجته كثيرة النوم. وتقوم خادمته بتقديم جحا إليه، ويعامله كأبيه. نعم، هذا الحكيم يختلف كثيرًا عن والد جحا، المندفع، الذي يطارده دومًا، متهمًا إياه أنه يقوم بسرقته، ونادرًا ما يتكلمان معًا بشكلٍ طبيعي. أما زوجة الرجل، أم جحا، فهي لا تقل عنه غباء، تبحث عن ابنها في الأسواق مردِّدة أصواتًا عالية، كأنما ضاع طفلها الصغير. هذه الأم ترى أن جحا هو أذكى الأبناء، هي امرأةٌ ساذجة أكثر من ابنها. ولعل الشاب قد ورث عن أبيه كل سذاجته، وأيضًا عن أمه. لكن الفيلم في البداية يشير أن جحا مختلف؛ فهو لا يهتم بالفلسفة.

ووالد جحا هذا مبعث للسخرية من الأطفال؛ حيث يذهب يتهم ابنه أنه سرق منه ساعته، ويطارده كي يستردها، لكنه لن ينال مراده. وجحا هذا لا يعتمد على أبيه؛ فهو يقوم يوميًّا بمساعدة الموسيقار والمغنِّي الضرير إبراهيم، في بيع آلاتٍ موسيقية متعددة الأشكال إلى الناس في البيوت. وجحا يميل إلى مصاحبة إبراهيم في كل مكان، وهو يقوم بحمل «الأعواد»، ويدخل جحا إلى الأماكن لبيعها. ومن خلال هذا البيع، نتعرَّف على عدة صور من الحياة الموسيقية في البيوت، مثل الشاب الذي يتعلم أصول الغناء من رجلٍ لا يمتلك أي موهبة غناء.

ونحن أمام حواديتَ متفرقة؛ فالأب الذي يبحث عن ابنه، سارق ساعته، يذهب إلى الحكيم تاج العلوم، ويُحدِّثه عن أحوال ابنه. إنه يراه فاقد الذكاء، ويحتاج إلى النصيحة. ومن ناحيته فإن جحا يتوق إلى الأفضل، يأتي بملابسَ تشبه زي الطلاب بناءً على نصيحة الحكيم للأب، ويتتبَّع الطلاب، ثم يدخل وراءهم إلى صحن الجامع. وهناك يكتشف ما يثير السخرية؛ فكل شيخ وله طريقة، يتكلم بأسلوبه، وبصوتٍ عالٍ. ويبدون كأنهم قاموا بالتشويش على بعض؛ ما يصيب جحا بالحَيْرة. وكلٌّ منهم يدَّعي أنه يقول الحقيقة. «**يجب أن تعرفوا الحقيقة**»، وفي النهاية فإن واحدًا من المعلمين يشير إلى جحا الذي لم يتعلم شيئًا بعدُ، ويقول بكل ثقة: «**هذا الولد يقول الحقيقة.**»

أجمل مشاهد الفيلم، هو الذي يحاول فيه جحا أن يطأ ظله، وأن يُحرِّكه من الأمام والخلف. ويبدو الظل كأنه تمرَّد؛ فهو يظهر بأشكالٍ عديدة، لا تتوافق مع حركة جحا.

في منزله يحاول تاج العلوم البحث عن الحقيقة. إنه رجلٌ لا يكُف عن القراءة ومتابعة المعارف، لكنه لم يصل إلى الحقيقة قط، الحقيقة التي ينطق بها جحا، ولا يعرفها. هذا الحكيم متزوِّج وله ابنة، لكنه يريد أن يتزوج من فلة، الفتاة الجميلة. تذهب زوجة الحكيم ومعها امرأةٌ أخرى، بالإضافة إلى ابنتها، إلى بيت أحد الأثرياء من أجل أن تتم خطبة فلة إلى الحكيم. وفي بيت الأثرياء، تبدو الحياة الأخرى للنساء، بينما الصغار يلْهُون، ويعيشون في وحدةٍ وملَل، وتبدو المدينة المزدحمة كأنها خالية من الرجال.

فيما بعدُ، سوف نعرف أن جحا هو الأخ الوحيد للعديد من البنات الصغيرات اللاتي أنجبهن في سنٍّ مقاربة، وهن يعشن في البيت. وفي بعض الأحيان فإن جحا يتناول العَشاء مع أسرته، لكنه في تلك الليلة لم يتناول الطعام، بل ذهب إلى مسكن الأثرياء، مع زميله إبراهيم، الذي رفعه فوق كتفه من الناحية الخارجية للسور، كي يشاهد جانبًا من حفل زفاف «تاج العلوم» على الحسناء فلة التي تبدو حزينة. وفي ليلة الزفاف، فإن العجوز

يسأل الصغيرة سؤالًا ليس له محل في تلك الليلة: «**هل قرأتِ كثيرًا من الكتب؟**» وتبدو الفتاة مندهشةً غير قادرة على أن تفهم ماذا يدور حولها ..

يبدو أن جحا قد تطلَّع إلى ما ليس في مقدوره؛ فهو يردِّد لامرأةٍ عجوز في السوق: «**أنا جحا، أنا فقير**»، وعندما يجلس مع إخوته البنات لتناول الطعام، تهلُّ عليه فلة من الطبق، تملؤه بوجهها، فيغادر بيته، ويذهب للبحث عنها، ويدخل بيت الحكيم الذي مات لتوِّه، وجاء النادبون من أجل الندب حول جثمانه، بينما تبكي فلة حظها. وأمام مثل هذا الموقف، فإن جحا يذهب إلى صديقه الموسيقار الضرير، ويردِّد أنه يفهم، ويقول إن الشمس ماتت.

حسب إشارات الفيلم، فإن هذا الفيلم عُرض في مهرجان كان، دون الإشارة إلى السنة، ويمكن أن نعتبر ذلك عام ١٩٥٨م. ويُقال إن الفيلم رُشِّح للسعفة الذهبية، وحصل على جائزة لجنة التحكيم، وهذا يرجع إلى المصادر، ولسنا بمؤكدين لذلك. وقد حمل الفيلم اسم المخرج جاك بارتييه (١٩١٨–٢٠٠٩م) الذي أخرج العديد من الأفلام الفرنسية، منها «مصيدة» ١٩٦٨م، و«الهنود» ١٩٦٩م. بارتييه هذا وقع اختياره على عمر الشريف، الذي لم يكن قد بلغ الثلاثين وهو يعمل في الفيلم، فمنحه دورًا غريبًا، قياسًا إلى كافة الأدوار التي كان يجسِّدها في تلك الآونة.

دافيد لين

تُرى هل كان عمر الشريف محظوظًا للغاية حين ساقته الأقدار إلى المخرج البريطاني القدير دافيد لين، فيؤمن به، ويمنحه أكبر فرصتَي عمل في حياته، في حياة الاثنَين معًا، سواء المخرج، أو الممثل القادم من القاهرة.

فرغم العدد القليل جدًّا من الأفلام التي قدَّمها لين طوال حياته، فإنه لم يكرِّر الاستعانة بممثل أكثر من مرة سوى البريطاني إليك جينيس في أغلب أعماله تقريبًا، ومنها «الآمال الكبرى» ١٩٤٦م، «أوليفر تويست» ١٩٤٨م، و«جسر على نهر كواي» ثم «ابنة ريان» ١٩٧٠م، وكان مؤمنًا به إلى حدٍّ كبير. وعندما عمل مع عمر الشريف، رأى أنه نجمه القادم، كان الممثل يشع موهبة وتوقدًا. ورغم أن الممثل المصري ليست له مواهب الممثلين الذين عملوا تحت إدارة إليا كازان في مدرسة الممثل، ومنهم مارلون براندو جيمس دين، فإن استعانة لين بعمر الشريف بالذات للعمل معه مرتَين، كشخصيةٍ رئيسية، يؤكد أن الرجل كان يرى فيه ما لم يرَه غيره. هما فيلمان كبيران بكافة المعاني، والأدوار فيهما متنوعة؛ الأول عن واحد من الكتب المهمة في القرن العشرين. أما الثاني فهو رواية لكاتبٍ روسي حصل على جائزة نوبل في الأدب عام ١٩٥٨م. وهكذا فإن الفرصتَين كانتا بالغتَي الأهمية، ولا شك أن عمر الشريف قد لمع فيهما، ووقف أمام نخبةٍ كبيرة من الممثلين الذين يحلُم أن يقف أمامهم أي ممثلٍ آخر جاءته هذه الفرصة، منهم إليك جينيس وأنطوني كوين، ثم رودشتايجر وجولي كريستي، بل إن بيتر أوتول نفسه الذي جسَّد شخصية لورانس العرب، لم يتم اختياره بعد ذلك في عملٍ له المستوى نفسه.

ومثلما سنرى في الصفحات التالية، فإن المخرجين الأكثر أهمية في أوروبا والولايات المتحدة سرعان ما طلبوه للعمل معهم، أنطوني مان، تيرنس يونج، هنري فرنوي، أنطوني أسكويث، أناتول ليتفاك، فرانشيسكو روزي، ووليام وايلر صاحب فيلم «بن هور» الذي

فاز باثنتَي عشرة جائزة أوسكار، وأسماء أخرى عديدة؛ ولذا فقد سمَّينا الأفلام هنا بأسماء مخرجيها في مكانٍ بارز. لقد نظروا إلى عمر الشريف أيضًا إلى أنه عمل مع نجوم ونجماتٍ بارزين في مراحلَ حياته، وهذا صحيح، ومنهم إنجريد برجمان، وجولي كريستي، وآفا جاردنر، وجان بول بلموندو ومايكل كين، وجريجوري بيك، ثم أنطوني كوين الذي عمل معه في أكثر من فيلم، وأيضًا صديقه بيتر أوتول، الذي عمل معه في فيلمَين فيما بعدُ، على فتراتٍ متباعدة. إذن فعمر الشريف كان موهوبًا ومحظوظًا، وتجربتاه في حاجة إلى الوقوف عندهما.

لورانس العرب (الشريف علي)

حصل فيلم «لورانس العرب» على جوائزَ سينمائيةٍ كثيرة، منها جائزة أحسن مخرج، وأحسن تصوير، بالإضافة إلى جوائز الكرة الذهبية ونقاباتٍ فنية في أوروبا.

أحداث الفيلم مستوحاة من كتاب «أعمدة الحكمة السبعة» الذي صدر عام ١٩٢٢م، ووضع فيه لورانس العرب خلاصة تجربته السياسية في إدارة أنظمة دول الشرق الأوسط عقب سقوط الإمبراطورية العثمانية، كما أنه ساعد في قيام الثورة العربية الكبرى. والكتاب عبارة عن رحلة رجلٍ بريطاني داخل الصحراء العربية، أثناء الحرب العالمية الأولى. لقد

كان له هدفٌ هو تجنيد القبائل العربية ضد الدولة العثمانية. والكتاب بمثابة سيرةٍ ذاتية عن حياته مع البدو، والمعارك التي خاضها إلى جانب الملك فيصل بن الحسين، وفلسفته في الحياة بعد هذه التجربة التي حوَّلَته إلى إنسانٍ غير عادي. وسوف يظل الكتاب أعمق في فلسفته ورؤيته من الفيلم الذي كتبه روبرت بولت؛ فهو يصف كيف توحَّدَت القبائل العربية لتقف ضد الأتراك حتى وإن تعاونوا مع المحتل البريطاني، ورأى لورانس أن العربي حين يؤمن بك وبرسالتك فإنه سوف يتبعك إلى أقاصي الدنيا، ولو دفع في ذلك حياته.

لورانس هو ضابطٌ بريطاني برتبة ملازم، يُكلَّف بمهمة من قِبل السلطات البريطانية بمعاونة العرب بقيادة الشريف الحسين بن علي (عمر الشريف) في عام ١٩١٦م، وابنه الأمير فيصل (الملك فيصل فيما بعدُ) في حربهما لتحرير جزيرة العرب من حكم الخلافة العثمانية. وفي الصحراء الواسعة، وقصور الحكام، يمكن أن نرى كيف كان يعيش العرب في منطقة الجزيرة، وكيف كانوا مشبعين بروح القبلية والتفرقة.

يأتي الضابط لورانس من مركز القيادة البريطانية بالقاهرة إلى الأردن، من أجل تقسيم الحليف العربي لبريطانيا في ثورته ضد القوات العثمانية التي احتلَّت البلاد طوال أربعة قرون، وهم الخصم اللدود لبريطانيا في تلك السنوات. وما إن تبدأ الرحلة حتى تصحبها المتاعب؛ فالدليل يموت مقتولًا لقيامه بالشرب من المياه دون استئذان، وحين يقابل العقيد برايتون، فإنه يأخذ منه النصائح كيف يتعامل مع فيصل، إلا أن لورانس سرعان ما يتمرَّد على قائده البريطاني برايتون بعد أن يقابل فيصل، وتنمو بينهما صداقةٌ قوية. وتتنامى قدرات وطموحات لورانس، وهو يقود قواتٍ بريطانية للهجوم على القوات العثمانية في ميناء العقبة، ويتدخل بشكلٍ مباشر في حسم المعارك لصالحه؛ فهو يقنع الأمير فيصل بتدبير خمسين رجلًا بقيادة الشريف بن علي، ثم السفر ليلًا ونهارًا للوصول إلى الحياة. أمام صعوبة الحياة في الصحراء، فإن لورانس يتحوَّل إلى رجلٍ ضائع، ثم ينجح في العودة بالرجال دون أي خسائر.

ويصبح على لورانس إقناع زعماء القبائل العربية الأخرى، مثل أبو الطائي، بالتكاتف ومحاربة الأتراك. ويعاني لورانس من بعض المشاكل الداخلية، مثل قيام القاسم بارتكاب جريمة قتل. ومن أجل حسم الأمور فإنه يُرديه قتيلًا، ويتلقى لورانس التأييد من قيادته بالقاهرة خاصة بعد تعيين قائدٍ جديد للقوات، إنه الجنرال أَلِّنبي. وتتم الاستجابة لمطالب لورانس بمساعدة الجيوش العربية والقيام بتسليحها.

ويلجأ لورانس إلى حرب العصابات، وتفجير قطارات القوات العثمانية، وقطع الخط عليهم في كل مكان. ويقوم المراسل الصحفي الأمريكي بنتلي بنشر الأخبار التي تحدُث في المنطقة في جريدته؛ ما يكشف عما يدور في الشرق الأوسط. ويزداد التعاون بين الشريف بن علي ولورانس في السيطرة على الأتراك.

وفيما بعدُ من مركز قيادته في القدس، يأمر أَلِّنبي لدعم لورانس، الجنود، ويصرف لهم مكافآتٍ مالية. من خلال المال، وأمام وحشية القوات التركية فإن لورانس يتعامل أيضًا بوحشيةٍ ملحوظة، لكنه لن يلبث أن يندم على ما اقترفَته يداه، وتتم ترقيتُه ويعود إلى بلاده.

في الطبعة الثانية من كتابه «الشخصية العربية في السينما العالمية» كتب أحمد رأفت بهجت أنه في هذا الفيلم ظهَرَت عدة شخصياتٍ عربيةٍ حقيقية، مثل الأمير فيصل (إليك جينيس) وعواد بن تايه (أنطوني كوين)، لتلتقي بشخصياتٍ أخرى مثل الشريف بن علي، وهي شخصية لا وجود لها في التاريخ العربي، لكن جاء تجسيدها من خلال عدة شخصياتٍ عربية تعرَّف عليها لورانس خلال وجوده في البلدان العربية. ولم يعالج الفيلم العلاقة بين لورانس وهذه الشخصيات إلا بالقَدْر الذي يخدم أسطورته؛ فلم يُشِر إلى جذور الثورة العربية التي تؤكد أن لورانس بينما كان يقوم بدوره في خداع العرب كانت بريطانيا توقِّع مع فرنسا معاهدة سايكس بيكو السرية لاقتسام بلاد العرب، وكان بلفور وزير خارجية بريطانيا يمنح اليهود وعده بإقامة وطنٍ قومي في فلسطين.

وعن شخصية الشريف بن علي التي جسَّدها عمر الشريف، رأى رأفت بهجت أن البعض وقع في وهمٍ من ملامحها الجذابة وتصرُّفاتها التي توحي بالرجولة والاعتزاز بالكرامة. ومع ذلك فالفيلم يؤكِّد على أن الشريف علي في جوهره لا يختلف في همجيته عن الشخصيات العربية الأخرى. كما أن المشاهد التي تقدِّم عواد بن تايه والشريف بن علي فإنها تنطوي على سخريةٍ لاذعة، من قيم المجتمع العربي العسكرية، والسياسية، والأخلاقية، بل والدينية. وهي سخريةٌ قائمة على أن الاختلاف بين عواد والشريف علي هو اختلاف في المظهر؛ فبينما كان الأول جلفًا بربريًّا بذيء اللسان كان الثاني يبدو وسيمًا مهذبًا، ولكن محصِّلة التعامل معهما تؤكد أن الاثنَين كانا وجهَين لعملةٍ واحدة، ويُورِد الفيلم كثيرًا من المشاهد لتأكيد ذلك، مشهدًا نرى فيه الشريف علي يتحدث باستعلاء عن خبراته العسكرية مع مندوب الجيش البريطاني. في هذا الفيلم كانت إطلالة عمر الشريف إلى السينما العالمية من خلال مشهدٍ منتقًى جيدًا، حين يبدو أقرب إلى نقطة في الصحراء،

يتقدَّم فوق حصانه تجاه الكاميرا على إيقاع موسيقى موريس جار، ويقترب من الكاميرا بثبات وجاذبية، ونتعرَّف على ملامحه تدريجيًّا حتى يملأ الكادر بأكمله.

دكتور زيفاجو (الطبيب)

عُرض هذا الفيلم في مصر بعد منعه لمدة أحد عشر عامًا بسبب الصداقة المصرية السوفيتية. جاء إلينا زيفاجو وعالمه الغريب، البطل السلبي الذي تطحنه الثورة، تُشرِّده وأسرتَه، ثم تُشرِّده عن أسرته، يأخذونه من مكانٍ لآخر دون أن يملك لنفسه حولًا. إنه نفس البطل الذي عالجه دافيد لين أيضًا بعد ذلك بخمس سنوات في رائعته «ابنة ريان»؛ فروز ضحية الثورة هي وزوجها، الثورة أداتها العنف في كلٍّ من عالم روز ويوري زيفاجو، الثورة تنكر الفرد وتطحنه بالرغم من أنها تقوم من أجله، سواء كان البطل الثوري أم السلبي. يوري يعيش في عالمٍ وردي نسبيًّا إلى ذلك العالم الذي يعيش فيه الآخرون من أبناء وطنه «روسيا»؛ ولذلك فهو لا يشترك مثلهم في المظاهرات السلمية أو في سخطه على الأوضاع السائدة، يكتفي بأن ينظر من النافذة ليرى الضربات تنهال على المتظاهرين، ثم هو بعد أن تنفضَّ المظاهرة ينزل ويساعد الجرحى، وحينما يهدِّده الضابط ويأمره أن يذهب يعود راضخًا إلى منزله.

يعيش يوري في قصة حب وردية يتزوَّج على إثرها من تونيا ابنة مربيه، بينما العالم يعج بحربٍ يتم فيها تجنيد جميع شباب روسيا. وبينما نرى الكثير من الشباب يتطوعون ذهابًا إلى الحرب، نراه وهو الطبيب الشاب يذهب مجندًا. وفي الميدان تنمو قصة حب بين يوري ولارا، الفتاة التي تسكن في منطقته، كلاهما متقارب الطباع، سلبي، تملؤه الشاعرية والرقة في عالم أصبح لا يقتنع بهذه المشاعر؛ فقد انتحر أبوه في ظروفٍ غامضة بعد أن ماتت أمه وهو لا يزال صغيرًا. وكان الشاهد الوحيد على موت أبيه هو شريكه كوماروفسكي الذي اختفى لسنوات، ثم عاد للظهور في بيت لارا. إنه عشيق أمها، ثم عشيقها من بعد ذلك. وفي ليلة يقوم يوري ومربِّيه بزيارة لمنزل لارا. لقد حاولت أمها الانتحار. ويتمكَّن يوري وأستاذه من إنقاذ الأم، بينما تضيق لارا بمغازلة كوماروفسكي الذي يغتصبها عَنوة، وكي تقتص لأنوثتها تأخذ مسدسًا تركه خطيبها الثوري باشا، وتطلق النيران على مغتصبها في حفل عيد الميلاد، الذي كان يوري وخطيبته يشهدانه. يحضر خطيبها ويأخذها من الحفل ويذهب بها. باشا شابٌّ ثوري لا يأبه للعواطف والمشاعر، كل ما يهمه هو الثورة، لا يهم أي ثورة، الثورة عنده هي التمرد، هي العنف. حتى بعد أن نجحَت الثورة يتحوَّل من البطل الثوري ذي القيم والمبادئ إلى مجرمٍ وطني يرتكب الجرائم، فيحرق القرى، ويقتل كل من يراه عدوًّا للثورة. وهو الذي يقول بعد ذلك: «**لقد قتل التاريخُ في روسيا كلَّ الحياة الشخصية للإنسان.**»

ويتم تعارُف كلٍّ من يوري وكوماروفسكي، ويحدِّثه هذا بأنه كان شريكًا لأبيه، ثم يتم تعارُف يوري ولارا في الحرب، تزوَّجَت هذه من باشا الذي ذهب إلى الحرب واختفى، تطوَّعَت في الجيش كممرضة للبحث عن زوجها. بينما كان يوري قد تزوج من تونيا، امرأة رقيقة تحمل الكثير من القيم والأفكار التي أتت بها من فرنسا، تحب الشعر مثله وتميل إلى حياة السلبية. إنهما يحملان نفس أفكار الطبقة الأرستقراطية في روسيا.

تخسر رسيا الحرب، ويعود الجنود لمنازلهم، ويجد يوري عند عودته للمنزل أنه قد احتُل بالكثير من رجال الثورة ونسائها، الحرب، والثورة، أزمة الوقود، أزمة مواد التموين. ويُضطَر أن يسرق قطعًا من الخشب ليستعملها كوقود، إلا أن الثوار يهاجمونه، وما كان ليفلت من أيديهم لولا أخوه غير الشقيق. وخوفًا من البلاشفة تهرب الأسرة من موسكو إلى فاريكينو، يستغرق القطار في رحلته عدة أسابيع يُعتقَل خلالها يوري من رجال الثوري مستر لينيكوف. إنه «باشا» بعد أن انضَم إلى الثوار، يقول ليوري إن الثورة أهم من الأسرة. وهناك تجد الأسرة أملاكها وقد استولَت عليها قوات الثوار والذين كتبوا

على أبوابها: «**لقد أصبحَت هذه الأملاك ملكًا للشعب**»، فيصرخ حموه قائلًا: «**ونحن ألسنا من الشعب؟!**» وتُضطَر الأسرة أن تعيش في المنزل المجاور للمسكن الذي كانوا يقيمون فيه.

تعيش الأسرة هادئةً بعيدًا عن الثورة وجرائمها، ويعرف يوري أن لارا تسكن مدينة يوريانتين المجاورة، وتحت إلحاح من زوجته أن يخرج من عزلته يذهب إلى المدينة، وهناك يقابل لارا. يذهب معها إلى المنزل، وتتبلور قصة حب شاعرية رقيقة بينهما، بين شاعر أصبحَت أشعاره مرفوضة لأنها تعبِّر عن الفرد وأحاسيسه في زمنٍ أصبح ينبذ الفردية، وبين امرأةٍ رقيقة تحوِّل زوجها إلى ثوريٍّ فوضوي يكرهه الجميع. ولم تكتمل هذه القصة الرقيقة؛ فقد اعتقلَته قوات الثورة واصطحبَته معها كطبيب. وبدأ يجول معهم البلاد، يرى جرائمهم وقتلاهم الأبرياء من الأطفال والشيوخ. انقطعَت أخباره عن أهله، وحاول الهروب بعد أن رفضوا تسريحه. وفي إحدى المرات نجح في الهروب، وأخذ يسير بحصانه — ثم مترجلًا — فوق الجليد حتى وصل إلى بيت «الحبايب»، إلى بيت لارا. ويلتقي العاشقان لقاءً حارًّا، وفي بيتها يعلم أن زوجته قد زارتها قبل أن ترحل والأسرة عائدة إلى موسكو.

ويعيشان معًا في فاريكينو . إنهما يعرفان أن ثمَّة عاصفةً قادمة تستغرقهما إلى الأبد. وهناك يكتب يوري مجموعة قصائده التي جمعها في ديوان باسم محبوبته، تقول له وهي تقرأ أشعاره: «**لم أصل إلى هذه الإنسانة التي عبَّرت عنها. إنها أنتِ يا محبوبتي.**»

ووسط ليالٍ ساكنة رقيقة يشوبها أحيانًا عُواء الذئاب كان همه هو المثابرة على الانتهاء من هذا الديوان.

وتجيء العاصفة، يحضُر كوماروفسكي إليهما، وينتحي بيوري جانبًا، ويبلغه بأن زوج لارا قد قُتل كمجرم، وأن أسرته قد انضمَّت إلى جماعةٍ مناهضة للثورة بعد أن رحلَت إلى باريس، وأنه من الأفضل أن يرحل كلٌّ منهما وحده. وذهبَت لارا وسط وداعٍ مؤثِّر هي وابنتها حاملة في أحشائها جنينًا من عشيقها. ولم يلتقِ العاشقان بعد ذلك قط، رآهما بعد ثماني سنوات بعد أن ضعف قلبه من نافذة أحد الأتوبيسات، وعندما حاول النزول إليها أصابته نوبةٌ قلبية خرَّ على أثَرها صريعًا ولم ترَه.

ماتت بعد ذلك لارا كما يقول الراوي، لكنه لا يعرف كيف ماتت. بعد هذه الحوادث بعدة سنوات يلتقي يوجاريف الأخ غير الشقيق ليوري بابنة أخيه في أحد مواقع العمل. إنها لا تعرف أباها ولا أمها، فتاةٌ بسيطة ترتدي أفرولًا وتمثل الفتاة الجديدة بنت الثورة.

إنها الجيل الجديد الذي علموه قيمًا وأفكارًا تتماشى مع مصالحهم؛ فالقيصر شرير والثورة عظيمة. وكما قال يوري يومًا: «**لقد قتلوا القيصر حتى يقطعوا الشك باليقين بأن هذا العهد انتهى**»، وكما رأى ابنة لارا ترسم منظرًا مشوهًا للقيصر علَّموها أن تفعل ذلك في المدرسة وقالت إنه مجرم. كان هذا هو الجبل الذي ظهر في عهد ستالين. ويقول يوجاريف لصديق ابنة أخيه: «**اعتنِ بها، إنها فنانة، وليس هذا بالغريب عليها**». إنه يرى في الفتاة حُب الفدائية التي تكرهُها الثورة في أشعار أبيها.

لم يلتزم روبرت بولت الذي اتجه للإخراج بالنص الأدبي التزامًا كاملًا؛ فقد حذف الكثير من الشخصيات الثانوية. مع أنه كان من المفروض أن يُلقيَ الأضواء على شخصية فاسيا، الفتى الذي أولاه يوري الكثير من العناية. وبولت كتَب السيناريو لأكثر أعمال دافيد لين. وكما قلنا البطل هنا غير ثوري يعيش في ظروف ثورة، لا يتحرك معها وإنما تحرِّكه، تؤثِّر فيه، تطحنه، تدمِّره وتأتي عليه. الثورة عملٌ عنيف، والثوار ليسوا من الأبطال قط، كما رأينا في شخصية «باشا»، ثم في شخصية الثوري في ابنة ريان. ويوري وشارلز في الفيلمَين يعيشان حياتهما مسالَمين، تدفعهما الحوادث. وقصة الحب تنبثق من خلالها قصة ثورة، وليس كما حدث في فيلم «مولي ماكجوير» لمارتن رايت؛ فالبطل هو الثائر، هو العاشق، هو الثورة والفكرة. والفدائية عند البطل تطغى عليه، وربما أن هذه صفة كانت تغلب على أشعار موريس باسترناك؛ حيث ترى أن بطله يوري فيه الكثير من صفاته. والثورة غاضبة على كلٍّ من باسترناك ويوري؛ ولذلك رفض باسترناك قبول جائزة نوبل عام ١٩٥٨م؛ حيث أمرَته حكومة بلاده بذلك؛ فقد رفضَت روسيا نشر الرواية، وكان أول من طبعها هم الإيطاليون، أنتجها أيضًا للسينما الإيطالي كارلو بونتي.

وقضية باسترناك إزاء حكومته وموقف أدباء العالم منه معروفة، ولا يتسع المجال هنا للتعرض لها. وقد لجأ باسترناك في روايته إلى ما يُسمَّى برواية «البطل»؛ فهو يتكلم عنه منذ ميلاده إلى مماته؛ ولذلك فالقصة يخلو منها عنصر الحدوتة. وقد حاول الفيلم التركيز على أهم حوادثها وهو العلاقات العاطفية فيها؛ ولذا جاءت بعض الحوادث ملفَّقة كحادث موت يوري؛ ففي النص الأدبي حدث ما شاهدناه، لكن دون أن تظهر أمامه لارا، وكإضفاء شخصية الراوي على الفيلم، وهي شخصيةٌ غير موجودة في النص.

نال الفيلم ست جوائز أوسكار على رأسها سيناريو «بولت»، وموسيقى موريس جار، التي كانت مبدعة ومتفاعلة مع الحدث، وخاصة اللحن المشهور «لارا»، الذي استغله الفنان بطريقةٍ مؤثِّرة زمانيًّا ومكانيًّا، ثم جون بوكس، أفضل ديكور ... وكيرتس مارش،

عن الإدارة الفنية، وفريدي يونج مدير التصوير، ثم فيليبس والتون عن الملابس. وقد تم ترشيح عمر الشريف للأوسكار عن دوره في هذا الفيلم ولم يحصل على الجائزة، ولكنه حصل على جائزة الجولدن جلوب.

انظر حصان شاحب (راهب)

جيل بأكمله من المصريين الذي صاروا الآن فوق الستين، كان يتابع بشغفٍ شديد رحلة عمر الشريف إلى السينما العالمية، وكم كان يشعر بسعادةٍ بالغة وهو يراه نجمًا موازيًا لنجومٍ كبار من طراز أنطوني كوين وجريجوري بيك، اللذَين كانا بطلَين لفيلمٍ مشهور شاهدناه مرارًا باسم «نضال الأبطال»، واسمه الحقيقي هو «مدافع نافاروف». كما أن من كان يتابع أسماء المخرجين فلعله كان يعرف قيمة فريد زينمان صاحب الفيلم المهم HIGH MOON و«من هنا إلى الأبد»، ثم «رجل لكل العصور»؛ ما يعني أن عمر الشريف قد وجد طريقه وسط نجوم التمثيل والإخراج بشكلٍ مشرِّف، خاصة أن اسم عمر الشريف يأتي في صفٍّ واحد على الأفيش لنجوم الفيلم الثلاثة. وفيما بعدُ، عرفنا أن الفيلم مأخوذ عن نصٍّ أدبي مكتوب عام ١٩٦١م، للكاتب المجري إميريش برسبورجر، بعنوان «مقتل فأر في يوم الأحد»، وهو فيلمٌ بريطاني يحكي قصةً أوروبية تدور أثناء الحرب الأهلية الإسبانية؛ حيث يعيش لصٌّ إسباني بعيدًا عن وطنه، منفيًّا في فرنسا، اسمه مانويل، ويعرف أن أمه ماتت، ويُحاول أن يلحق بها وأن يحضر جنازتها في إسبانيا، رغم كل المخاطر التي تنتظره هناك؛ حيث يُوجد رجل شرطة منذ عشرين عامًا ينتظر أن يقبض عليه وأن يُدخلَه السجن.

والفيلم يعبِّر عن مأساة الحرب الأهلية التي اندلعَت في إسبانيا ضد الجنرال فرانكو عام ١٩٣٦م. وهذا الرجل هو من المحاربين الكتالان، أما الشرطي الذي يمثل نظام فرانكو فاسمه الكابتن فنيولاس. وتبدأ أحداث الفيلم مع الحرب الأهلية، ويحاول البعض العبور إلى فرنسا، ومنهم مانويل الذي يبتعد عن الحدود، ثم يعود مرةً أخرى إلى إسبانيا، إلا أن أحد أصدقائه يعترضه، ويبلغه أن الحرب قد وضعَت أوزارها، وأن فرانكو قد انتصر على أعدائه.

بعد عشرين عامًا من استيلاء فرانكو على الحكم، يقف صبيٌّ صغير يسأل رجلًا يدعى بيدرو: «**لماذا توقف مانويل عن الهجوم على نظام فرانكو؟**» ويقوم الرجل بإرسال الصبي من إسبانيا إلى فرنسا للبحث عن مانويل، إنه عمه، ويرسل معه رسالةً أن عليه

أن يقتل الضابط فنيولاس، الذي يدافع عن نظام فرانكو، وعليه أن يقتله. يعلم الشرطي الإسباني بالأمر، فيقتل أباه؛ لأنه لم يخبره بمكان الثائر. في نفس الوقت يرسل فنيولاس إلى خصمه بأن أمه تموت، أو لعلها ماتت، وذلك لدفعه إلى الحضور لإسبانيا لمشاهدتها، وبالفعل فإن الأم تموت. وتقوم الأم قبل لفظ أنفاسها بالحديث إلى الراهب فرانسيسكو، حتى يقنع ابنها بعدم الحضور حتى لا يسقط في شراك القبض عليه، والجميع يعلم أن الابن سيحضر حتمًا لرؤية أمه قبل دفنها. وتصبح مهمة الراهب هي اللحاق بالثائر قبل أن يصل إلى منزل أمه، وعدم الذهاب إلى سان مارتن. ويستلم الصبي باكو رسالة إلى مانويل بذلك إلا أنه يمزِّقها؛ فهو يريد للثائر أن يرى أمه، مهما كانت المخاطر. ومثل كل ثائر، فإن له أصدقاء يقومون بمساعدته، لكنهم يبيعونه عند أول منحنًى، مثل كارلوس صديق باولو أرتجيز؛ ولذا فإن الرحلة مليئة بالمخاطر. وعلى الفور تُوضَع الخطة من ناحية ضابط الشرطة للقبض على الابن في المستشفى، بينما الابن يتصرف بحرصٍ شديد حتى لا يتم القبض عليه، ويدرس تصميم مبنى المستشفى حتى يتمكن من الدخول والخروج بأمان، كما أنه يدرس الطرق المؤدية إلى المستشفى؛ حيث زرع الشرطي رجاله للقبض على مانويل. وتكون الرسالة الأخيرة ألا يأتي لرؤية أمه، ويتتبَّع كارلوس وأصدقاءُ له الراهب لمعرفة أخبار القادم عَبْر الحدود، ثم يلتقي به، ويذهبان إلى بيت باولو.

ورغم كل المصاعب، وكل مساعي الراهب، فإن الابن يقرِّر اجتياز الخطر، ولا تكون خطته فقط هي رؤية أمه، بل أن يقتل ضابط الشرطة كنوعٍ من الانتقام مما فعلَه به

وبأسرته، ومن مواقفه كخائنٍ تابع للجنرال فرانكو، ومن هنا جاءت التسمية التجارية للفيلم في مصر، «وجاء يوم الانتقام». ويبدأ باولو في قنص رجال الشرطة، الواحد تلو الآخر ... من قناصة، وتحدُث مواجهةٌ شرسة يموت فيها باولو، وفي المشرحة يموت كذلك الضابط في مشهدٍ مأساوي. تبدو الكاميرا وهي تركِّز على وجه عمر الشريف، الراهب، وهو يتكلم بمودَّةٍ ملحوظة إلى الصبي باكو، يعطيه الرسالة كي يسلِّمها إلى باولو، لكن الصبي يضع الرسالة في دورة المياه، ويجذب السيفون، ويُحس ببعض الندم. والصبي باكو يقوم بدورٍ كبير ملحوظ؛ فهو الذي يذهب إلى المكان الذي يسكن فيه باولو كي يخبره بما حدث «**أنا باكو راجس ابن راجس**»، وعندما يقابله في غرفته الضيقة، يحدِّثه أنه يتمنى لو قتل فنيولاس، ونجد أن أباه أرسله، إلا أن باولو لا يلبث أن يطرد الصغير.

نحن أمام فيلمٍ سياسي تم تقديمه في سنوات المجد التي عاشها فرانكو حاكمًا لإسبانيا إلى الأبد.

سقوط الإمبراطورية الرومانية (ملك أرمينيا)

يُعتبَر ظهور عمر الشريف في هذا الفيلم الذي تم إنتاجه لعام ١٩٦٤م، هو الدور الأقصر، والأقل أهميةً من بين الأدوار الأخرى التي أسنِدَت إليه في تلك الحقبة، رغم كل هذا العدد من نجوم السينما العالمية الذين استعان بهم المخرج أنطوني مان ليملئوا الشاشة. وهو الذي تمنى لو استعان بنجومٍ آخرين لهم رصيدهم في السينما التاريخية، خاصة شارلتون هستون الذي رفض العمل مجددًا أمام صوفيا لورين بعد فيلمهما الأسبق «السيد» للمخرج نفسه. وسوف نرى أن الفيلم ضم أسماءً ترتدي زي الثوب الروماني لأول مرة، ومنهم كريستوفر بلاسر في دور كومودوس، وميل فيرير في دور كاليندر، وأيضًا عمر الشريف الذي ظهر بشكلٍ عابر جدًّا على رأس وفد بلاده باعتباره موهاموس ملك أرمينيا، وسط الوفود المتتابعة التي جاءت لتحية آخر ملوك الإمبراطورية الرومانية ماركوس أوريليوس، قبل أن يموت مقتولًا على يدَي ابنه بالتبني، ولتتحوَّل الإمبراطورية بأكملها إلى ساحة صراع، كي تُباع بالقطعة، وتنهار في أواخر القرن الثاني الميلادي.

هناك خدعةٌ ما في عنوان الفيلم؛ فشتَّان بين الكتاب المعرفي الضخم الذي يحمل نفس العنوان للمؤرخ جيبون، وبين السيناريو الذي استمد بن برازمان، وفاسيليو فرشينا وقائعه من الخيال أكثر من الواقع. والفيلم يروي عن آخر أباطرة الرومان ماركوس أوريليوس، يحارب للحفاظ على بلاده، وحدودها من غزو سكان المناطق الشمالية على

حدود الدانوب، ولديه العديد من الرجال الذين يساندونه، مثل العبد تيموندس، وليفيوس الذي يحب لوسيلا ابنة الحاكم. أما أخوها كودموس، فهو الشرير الذي يكون سببًا في وفاة أبيه، وذلك حين يقرِّر الإمبراطور أن يكون ليفيوس هو وريثه في الحكم؛ ولهذا فإن كودموس يُعجِّل بوضع السم لأبيه، ما يؤرِّق الرجال الذين كانوا يمثِّلون حاشيةً لأبيه، ويريدون تأمين مستقبلهم السياسي؛ فالجميع يرى أن المكانة الاجتماعية لـ «ليفيوس» لن تسمح له أبدًا أن يكون الحاكم على روما. وتتعرض البلاد لهزَّاتٍ سياسية، واقتصادية، وتتداخل القوى الأجنبية، ورجال البرلمان، ويزداد التمرد من قِبل المقاطعات الشرقية في روما، وتسعى لوسيلا لمناصرة حبيبها ضد أخيها. ويبدأ تقسيم الحضارة اليونانية إلى قطع، وتتم الاستعانة بالفرس للسيطرة على الوضع، ويموت ملك أرمينيا (عمر الشريف) أثناء الصراع. وتَتابَعُ الأمور حتى يُحكم بالسجن على ليفيوس ومعه لوسيلا، واتهامهما بعلاقةٍ غير شرعية. وفي المشهد الأخير من الفيلم وبعد صراعٍ شخصي بين ليفيوس وخصمه كودموس، وموت كلٍّ منهما تتصايح الأصوات بعمل مزاد لشراء الإمبراطورية المنهارة.

تمَّت إعادة إنتاج القصة نفسها عام ٢٠٠١م، في السينما الأمريكية، باسم «المصارع» إخراج ريدلي سكوت. وكان الفيلم أسعد حظًّا سواء في الإيرادات أو الجوائز السينمائية. ورغم أن الفيلم الأول قد أُخرج على الحافة كما يُقال، فإنه كان يفتقد المذاق للأفلام التاريخية التي قدَّمها ويليام وايلر على سبيل المثال، إلا أن الفشل الذي حاق بالفيلم كان سببًا في إشهار إفلاس منتجه صموئيل برونستون في عام ١٩٦٥م.

الرولز رويس الصفراء (ثائرٌ عاشق)

سرعان ما انتشرَت ظاهرة الأفلام الإيطالية الروائية التي يضُم كل فيلم ثلاثة أفلامٍ روائية قصيرة، تحمل جميعها عنوانًا واحدًا، وقد يكون لها مصدرٌ واحد، لكن كل هذا ليس شرطًا. وقد انتقلَت هذه الظاهرة أيضًا إلى مصر، بسرعةٍ فائقة، فكان لدينا «البنات والصيف» ١٩٦٠م مثلًا. وفي بريطانيا كان ما يربط القصص الثلاث هو وجود سيارة رولز رويس مستعملة، انتقلَت بين أكثر من مالك عَبْر أوروبا، وفي كل مرة كانت تدور قصة حب عابرة، اثنتان منها اعتمدَتا على الخيانة، ما عدا القصة التي قام ببطولتها عمر الشريف وإنجريد برجمان.

وكان من سمات هذه الأفلام أنها تجمع النجوم الأشهر في السينما الأوروبية، كما تمَّت الاستعانة بنجوم من السينما الأمريكية؛ فقد التقى الآن ديلون بشيرلي ماكلين، وريكس هاريسون بجان مورو، ثم هذه هي القصة الثالثة التي تدور أحداثها أثناء الحرب العالمية الثانية، في عام ١٩٤١م، وعلى الحدود اليوغسلافية، قبل أن يدخل الألمان إلى هناك. والفيلم كله من إخراج البريطاني أنطوني أسكويث، كتبه تيرنس راتيجان، وزَّعَته شركة مترو جولدن مايير في كل أنحاء العالم، وعُرض في الولايات المتحدة في ١٣ مايو عام ١٩٦٥م. اتسم الفيلم بأجواء السخرية والكوميدية، وبدأَت القصص من خلال شوارع لندن؛ حيث

يقرِّر زوجٌ إهداء امرأته الفرنسية سيارة رولز رويس فخمة، رغم أنها قديمة، بمناسبة عيد زواجهما العاشر. وقد ظلت السيارة تنتقل إلى مالكٍ آخر، حتى استقرت ١٩٤١م إلى الثرية الأمريكية جريد إميليت، والتي جذبَت السيارة انتباهَها في إحدى قاعات بيت التحف القديمة من السيارات. إنها أرملةٌ أمريكية تقوم بجولة سياحية في أوروبا، قبل أن تقوم القوات النازية بغزو يوغسلافيا. إنها امرأةٌ شهيرة، لها مكانتُها الاجتماعية في أوروبا، وتلتقي بالمناضل اليوغسلافي دافيش، الذي يطلب منها أن تعبُر به الحدود بسيارتها إلى يوغسلافيا، على أن تُخفيَه خلف السيارة. ويبدو الاثنان متنافرين طوال الرحلة، هي امرأةٌ جميلة في أواسط العمر، وهو شابٌّ جذاب، له شاربٌ كثيف وله قوَّته وحيويته، وهي لا تعرف لماذا تنساق إليه. ويقع الاثنان في الحب رغم كل هذا التنافر، وتصبح السيارة مكانًا للقُبلة الأولى، وأيضًا لتعضيد العلاقة. هذا الحب يجعلها تتقبل المغامرة، وتمُر بالسيارة عَبْر الحدود، ويقابلها حرس الحدود بعجرفة، إلا أن كبرياءها كانت أقوى من العجرفة. وتمُر السيارة، وتنطلق في الوديان حتى يصل الرجل إلى قريته، وتكتشف مدى ما يتمتع به من مكانة لدى أبناء قريته، وتشعر بالفخر معه، وتنطلق في رحلتها؛ فهو يخبرها أن المعركة التي يُقدِم عليها شعبه لا تخصُّها، ولا يودُّ أن يدخلها معه في متاعب، ويسألها أن تعود إلى الولايات المتحدة، وتحكي إلى شعبها ما شاهدَته في أوروبا الواقعة في الحرب.

كانت هذه هي آخر القصص الثلاث في الفيلم. وقد شُوهدَت السيارة في أحد حوانيت بيع السيارات القديمة في نيويورك.

وقد اكتسب الفيلم شُهرته باسمه، واسم السيارة التي تدُل على الفخامة. والطريف أن السينمائيين العالميين لم يقتربوا قط من مثل هذا الموضوع في فيلمٍ آخر حتى الآن. ومع سينما الوسترن الاسباجيتي تلاشى هذا النوع من الأفلام، وبشكلٍ خاص في أوروبا.

ماركو بولو العظيم (شيخٌ عربي)

في عام ١٩٦٤م كان نجم الممثل الألماني هورست بوشولز قد علا كثيرًا عقب مشاركته في أفلامٍ أمريكية عديدة، منها «العظماء السبعة»، و«٩ ساعات إلى روما»، ثم فيلم المغامرات «ماركو بول العظيم»، الذي يقوم فيه بدَور الرحَّالة الإيطالي ماركو بولو، الذي يرسله بابا روما إلى الصين حاملًا منه رسالة إلى الإمبراطور توبلاي خان، وعليه أن يَمُر بالعديد من البلاد في الشرق الأوسط والأدنى، وأن يقابل أناسًا هنا وهناك قد يلتقيهم لأول مرة، وآخر مرة، وقد يقابلهم من جديد.

وقد تعمَّد الفيلم في مَشَاهده الأولى أن يبيِّن المكانة التي يتمتع بها الشاب ماركو بولو؛ فهو عالم يهوى العلوم التطبيقية، ماهر في استخدام السلاح، خفيف الحركة، تعشقه البنات في مدن إيطاليا، ويُقبِّلنه في فمه بكل حب. هذه المدن المفتوحة على البحار، والقنوات، عرفَته شابًّا سعيدًا، إلا أن الرسالة التي تأتي من الإمبراطور الصيني إلى بابا الفاتيكان، تجعل هذا الأخير يختار ماركو بولو من أجل القيام برحلة إلى الشرق الأدنى، يركب السفن، ويجتاز الصحراوات، ويعرف قسوة الطريق، كي يزداد رسوخًا ويصبح رجلًا وقورًا حكيمًا، صارت له مكانته في قصر الإمبراطور الصيني. وقد امتدَّت رحلتُه ذهابًا وإيابًا عَبْر مصر، والبحر الأحمر، إلى الهند، وآسيا، حتى تم الوصول إلى العاصمة.

ونحن نعرف من خلال الحوار الذي يبدأ في المشهد الأول من الفيلم بين أستاذه أن ماركو بولو ليس غريبًا على الصين؛ فقد عاش أبوه نيقولا هناك سنواتٍ طويلة، ثم عاد، مثلما سيعود ماركو بعد سنوات. وحسب الفيلم فإن البابا لم يرسل إلى الصين بمائة من رجال الدين والحكماء، وقد رأى أن ماركو بولو قد يكون بديلًا عن هذا العدد.

وفي الفيلم قام عمر الشريف بدور الشيخ العربي الذي يلتقي بالأب نيقولا في الجزيرة العربية، كان قد اتفق مع ابنه على أن يتقابلا هناك قبل أن يستكمل ماركو رحلته الطويلة. وهو رجل يحب النساء، متزوج من أكثر من امرأة، وحسبما تحدِّثه امرأةٌ منهن فإنه قد اتخذ لنفسه ستًّا وعشرين قرينة، ولا يكُف عن إقامة الحفلات المليئة بالحسان والراقصات الجميلات.

ألاهو هذا يتكلم لغة نيقولا في الفيلم، وإن كان هذا لا يمنعه أن ينطق بعض الكلمات العربية على سبيل الاستعراض، والمزاح. وقد بدا عمر الشريف هنا خفيف الظل، مرحًا، يملأ المكان حركة، ويلجأ إليه نيقولا لمساعدته في إطلاق سراح ابنه، بعد أن قبض عليه رجلٌ يعيش أيضًا في الجزيرة العربية، يُسمى «رجل الجبال العجوز». وهو رجلٌ له مكانته، وثقافته، يعيش وسط الصحراء في قصرٍ مليء بالفخامة، النساء الجميلات، وكُتب التراث البشرية معًا. كما أن لديه جيشًا صغيرًا من الرجال الأشداء المقاتلين، ويضع على وجهه قناعًا من الذهب لا ينزعه إلا في الضرورة القصوى، من هذه الضرورات أن يكون الوجه هو آخِر مَن يراه المحكوم عليهم بالإعدام، وأيضًا حضور ألاهو.

ونعرف هنا مكانة ألاهو عند الرجل العجوز، الذي يرى أن ماركو بولو من رجال التبشير، وأن وجوده خطر في الجزيرة العربية. ويبدو ألاهو هنا مرنًا، ولديه مكانته لدى العجوز؛ فهما يتكلمان عن الزوجات بشغفٍ شديد. ويقول العجوز إن وصول ماركو بولو إلى الصين خطرٌ عليهما معًا؛ فهو رجل تبشير.

وقد كتب أحمد رأفت بهجت في هذا الإطار في كتابه «الشخصية العربية في السينما العالمية»: «**إنه رغم أن شخصية رجل الجبال العجوز تحمل بعض ملامح الحسن بن الصباح، أحد المغامرين من طائفة الإسماعيلية، وأحد أشد أعداء التتار والصليبيين، إلا أن هذا الرجل تُوفي في سنة ١١٢٤م وأتباعه سُموا أحيانًا بطائفة الحشاشين لاعتمادهم على مادة الحشيش في نشر مذهبه بين الناس. وإن الوصف التصويري الذي كتبه ماركو بولو عن هذه الطائفة كان في القرن الثالث عشر الميلادي، أي بعد موت حسن بن الصباح بقَرن.**»

وإذا كان هذا هو الرجل العجوز كما أسماه الفيلم، فإن شخصية «ألاهو» هي من نسج الخيال، على أغلب الاحتمالات.

والفيلم كما نُلاحِظ قد كتَب له السيناريو العديدُ من الأشخاص، منهم أدباءُ فرنسيون، مثل جاك ريمي، متخصِّصون في هذه المرحلة الزمنية من تاريخ العالم.

جنكيز خان (تيموجين)

من يلاحظ صعود اسم عمر الشريف علي أفيشات الأفلام في تلك المرحلة، سوف يرى كيف كان في حالة تقدُّمٍ سريع. ولعل أبرز الأدلة على ذلك هو مكانته بين نجوم السينما العالمية الكبار والمشاهيرِ من فيلم لآخر. وفي فيلم «سقوط الإمبراطورية الرومانية» إخراج

أنطوني مان ١٩٦٣م، سوف نرى أن ستيفن بويد كان هو الشخصية الأساسية إلى جوار مجموعةٍ كبيرة من النجوم الجدد والقدامى، لكن البطولات المطلَقة سرعان ما جاءت مدوِّية لكريستوفر بلومر فيما بعدُ. وأيضًا فإن حالة عمر الشريف تستدعي الانتباه؛ ففي فيلم «جنكيز خان» ١٩٦٥م، صار كلٌّ من ستيفن بويد وعمر الشريف متساويَين على الشاشة، بل إن بويد البالغ الوسامة والخفة في فيلمه الأسبق، بدا هنا وقد صار إلى البدانة من ناحية، وانزاح جانبًا إلى الدور الثاني، في دور «جاموجا»، رغم أن اسمه يعني الأمل، وإن عمر الشريف قد جاء اسمه في مكانةٍ خاصة مقرونًا باسم «جنكيز خان»، وباعتبار أنه الشخصية الرئيسية في الفيلم، فإن ظهور الحاكم المغولي الشرير جاموجا جاء ثانويًّا.

وكما نلاحظ فإنه في فترةٍ قصيرة جدًّا، فإن وجوه الممثل القادم من مصر قد تعدَّدَت على الشاشة، وها هو يُسنَد إليه من جديد دور رجلٍ شرقي، وإن كان هذه المرة من وسط آسيا. وقد سبق لنجومٍ عديدين أن جسَّدوا شخصية جنكيز خان، ومنهم جون واين، وجاك بالانس. ورغم أن عمر الشريف يتسم باتساع عينَيه فإن المخرج لم يشأ أن يحرم المعجبات بعمر الشريف، من هذا الاتساع، فلم يسعَ قط إلى تضييقهما، مثلما فعل جوشوا لوجان مع مارلون براندو في «مشروب الشاي في ضوء القمر» عام ١٩٥٧م.

تعدَّدَت وجوه هذا الشخص الذي وُلِد ليحكم نصف العالم في الفيلم، منذ أن رأيناه صبيًّا، أسيرًا لدى «جاموجا» قاتل أبيه، وحتى وفاته في نهاية الأحداث. هو الزعيم الآسيوي الذي سعى للانتقام ممن قتلوا أباه، لكنَّ عينَيه كانتا دومًا وراء توحيد صفوف المغول في آسيا، وهو الذي صارت له مكانة لدى إمبراطور الصين.

هنا تعدَّدَت وجوه تيموجين من الصبي الذي يعاني من خصمه، وهو يحمل طوقًا خشبيًّا حول رقبته، يقيِّده، ويعرِّضه لسخرية الآخرين، ومع مراحل حياته، فصار بدينا أحيانًا، رشيقًا محاربًا منتصرًا في أكثر الأوقات، عاشقًا للأميرة المغولية بورتوي التي أحبَّته وأنقذَته من الغرق في النهر، والطوق الخشبي يلفُّ حول رقبته، وقد اتسمَت بالشجاعة ضد جاموجا وهي تقول: **ما ذنبه؟**

بهذا الوجه الصبي بدا تيموجين شجاعًا، وسيمًا. والغريب أن أغلب من قاموا ببطولة الفيلم، كانوا إما أوروبيين أو أمريكيين، عدا عمر الشريف. وسوف تظل المواجهة بين الشاب، وقاتل أبيه إلى أن يتمكَّن من الهروب مع الأميرة التي اختارته فصار زوجًا لها. وفي وسط الصحراء، ومع رفاقه من المغول، وبأعدادٍ صغيرةٍ ملحوظة، قرَّر تيموجين أن يصنع أمة من المغول، وأن يوحِّد فيما بينهم، ناظرًا إلى الأمم الأخرى، في كلٍّ من سمرقند

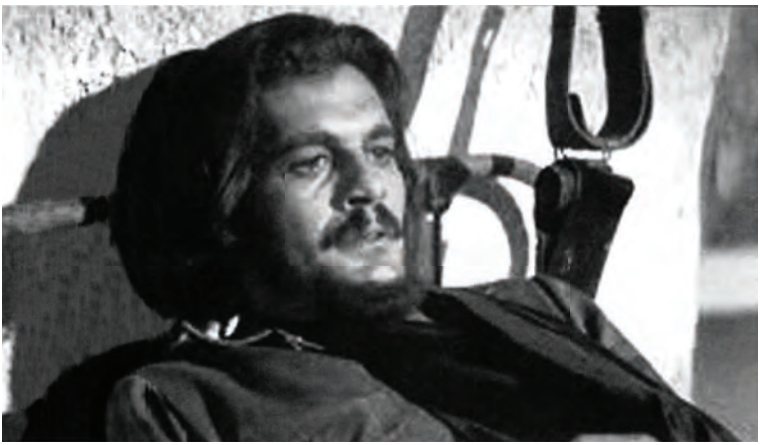
وبخارى والفرس، ومندهشًا من التجربة الصينية التي أسَّسَت سور الصين العظيم، واهتمَّت بالعلوم، ويرتدي شعبها الحرير. ورغم أننا في فيلم يعتمد على الحركة، والمعارك، إلا أن الزعيم الشاب قد لفت أنظارَه أن قبائل المغول في صراعٍ فيما بينهم، أما الأمم الأخرى ففي ازدهار؛ ولذا اقترب من حاكم الصين، وتدرَّج في المناصب حتى صار مقاتله الأول وقائد جيشه. وفي هذه الأثناء سعى إلى مشاعدة شعبه المشتَّت الضعيف، فجمَع الأسرى، ووحَّد القبائل الصغيرة، وأنقذَهم من الأزمات. وكان يردِّد إلى أبناء شعبه: «إما أن تنطلقوا أو تنضموا إليَّ»، وهو في هذه المرحلة، كان قد صار قويًّا وأكثر خبرة، ولديه الكثير من العتاد، والأنصار والمؤمنين بزعامته. كما نجح في توسيع مغانمه، واستطاع أن يعيد زوجته من الرجل الذي قام باختطافها، ولم يكن قد تزوَّجها بعدُ، وسعى إلى أن يردَّ لها جميع مواقفها إلى جانبه.

كانت نقطة التحول الحقيقية في حياته هي لقاؤه بمستشار الإمبراطور الصيني. قام الفيلم بتصويره كشخصٍ نموذجي، عاشق، ورب أسرة، ومحارب؛ فهو يتحدث إلى حبيبته أن اليد الممتدة إلى الآخر هي أول ما يقدِّمه الإنسان لمن يحبه؛ ولذا فهو ينجح في أن يزيل الإحساس بالقسوة عن زوجته التي يلين قلبها إليه بشكلٍ ملحوظ.

وحسب الفيلم فإن علاقة الشد والجذب مع جاموجا استمرت دومًا، وقدَّم لنا الفيلم صورًا حياتية لأهل الحرب، وبدا المغول ذوي ملامحَ إنسانية. وتعلمنا أن نيران المعسكرات يجب أن تُطفأ ليلًا حتى لا تثير انتباه الآخرين؛ ما يعني أن الفيلم لم يهتم كثيرًا بالمعارك التاريخية، إلا لحساب رجلٍ ظل في صورتنا علامة على سفك الدماء والقتل. أما الفيلم فقدَّمه على أنه الباحث عن أرضٍ لم يمتلكها أحد، ولم تذهب إليها قدم، في آسيا كي تكون وطنًا.

وعندما وصل جنكيز خان إلى الصين، كان معه فقط مائتا رجل، وزوجةٌ حامل يتم الاعتناء بها كثيرًا. ويبدو تيموجين منبهرًا بالسور العظيم وهو يردِّد: «**من يبني هذا السور عليه أن يحكم العالم**»، ولا تتوقف دهشتُه كلما شاهد من ابتكاراتٍ جديدة تُنسب إلى الحضارة الصينية؛ فنحن أمام فيلم عن مولد الحضارات.

وعندما يلتقي تيموجين إمبراطور الصين يفسِّر له سبب بناء السور العظيم، إنه يؤمِّن لنا حضارتنا بما فيها من فنون. وينبهر المغولي وهو يشاهد الألعاب النارية، وعندما يسمع قصائد من الشعر. هذا إذن رجلُ حضارة، ورجلُ شعب، يتقدَّم به العمر، فيطلق شاربه على الطريقة الصينية، ولا يكُف عن التدريب. ويلفت أنظاره أن إمبراطور الصين



مشغول بأن يرى الشعب المنجزات. ويعرف كيف تتم اختبارات الكفاءات الجديدة من الشباب، فيأتي الصغار من الموهوبين لرؤية أميرةٍ عارية، دون أن تدري، من وراء ستار، وهم يعرفون أن أفضلهم من المهارات سيتزوج الأميرة، وأن هذا أسلوبٌ متطور لتطوير الشعوب؛ ولذا فإن تيموجين يدِّرب رجاله خوفًا من هجومٍ مرتقَب من خصمه، وكل ما يتمناه الزعيم المغولي، هو ألا يتقاتل الجيشان، بل أن يتوحَّد الشعبان، ويردِّد «**الشرف هو أن تنتصر.**»

وهنا يأتي الخلاف في وجهتَي النظر؛ حيث تأتي قوات جاموجا لتخلِّصه من إرث قام به تيموجين ضده، ليردَّ له هذا الأخير الصاع صاعَين، في مواجهةٍ سابقة، فقام بأَسْره، ووضع حول عنقه الطوق الخشبي. وبعد أن انتصرَت قوات تيموجين فإنه قام بفك الطوق الخشبي من حول رقبته، وحدَّثه من جديد أن من مصلحة الطرفَين أن يكونا أمةً واحدة.

عند هذا الحد أحس الإمبراطور بطموح تيموجين الذي كوَّن للصين جيشًا عظيمًا. وعلى طريقة الانقلاب الأبيض، فإنه يطلب من تيموجين أن يترك الجيش، ويحذِّره أن شخصًا ما بلا هُوية قد يطعنه خلسة. ويسعى الرجل إلى أن ينتصر في الحرب، عارفًا أن هناك ثلاثَ دوائرَ كبرى تحكم آسيا، ويهتم بضم قبائل المركيت. وتبدأ القبائل في التوحد، ويتعاظم دور الحاكم الطموح الذي يردِّد: «**كلمتي هي القانون**». وقد ألقى الفيلم اللوم على جاموجا؛ فهو لم يتعلم الدرس قط، ولم يرضخ إلى رأي خصمه اللدود، وهو يردِّد له

دومًا: «**ليس من الجيد أن يتقاتل المنجوليون فيما بينهم.**» ويُخبره «**أمنحك الفرصة كي تنضم إليَّ.**» ثم يهدِّده إذا لم ينصَع فإنه سوف يُدمِّر الأرض التي يسير عليها، ولن يجد أرضًا فيما بعدُ.

ويصوِّر الفيلم أن الخصومة الشخصية بين الرجلَين هي أقوى من المشاعر العامة، وهي التي تحول دون وحدة الشعوب؛ لذا تدور مقاتلةٌ فردية تنتهي بمصرع كلٍّ منهما. ويتلقى ديموجين وعدًا من زوجته قبل أن يلفظ أنفاسه: «**سأبقي عليك سنواتٍ طويلة.**» وفي المَشاهد الأخيرة من الفيلم، نعرف المزيد من المعلومات عن جنكيز خان؛ حيث وصل أبناؤه إلى السهول الآسيوية وصاروا أقوياء، حاملين اسم أبيهم الزعيم.

ليلة الجنرالات (الضابط النازي)

من يشاهد الأفلام الأمريكية التي تتناول الحياة الخاصة للنازيين، سيُدرِك إلى أي قدْرٍ تحاول هذه الأفلام تصوير الجانب السيئ والقاسي، للضباط في الحزب النازي؛ فهم مجرمون بالسليقة، قتَلة بالفطرة، ولديهم كافة الأعراض الجنسية المعروفة. وتدور قصة هذا الفيلم داخل ألمانيا، في الحياة الخاصة للضباط الألمان، ونتعرف على ضابطٍ كبير منهم، يرتكب جرائمَ قتلٍ جنسيةً ضد العاهرات، ويتعامل مع سائقه الشاب، أو فرد خدمته بوحشيةٍ شديدة، وعنف. وهناك ضابط تحقيقات جراو (عمر الشريف) يلاحقه، ويودُّ القبض عليه، ومحاكمته وإدانته.

في هذا الفيلم يبدو وجه عمر الشريف مختلفًا، تخلى عن شاربه، ولحيته، التي رأيناه عليها في أفلامٍ أوروبيةٍ عديدة، لا يكاد ينزع الزي الرسمي لضابط التحقيقات الذي لا يكُف عن ملاحقة مرتكب جرائم يفعلها صاحبها بوحشيةٍ شديدة، بدت آثارها على جار إحدى الضحايا مع بداية الفيلم.

الفيلم مأخوذ عن رواية بالعنوان نفسه، للكاتب هانس هيلموت كيرست، وقد تُرجمَت إلى اللغة العربية في سلسلة روايات الهلال عام ١٩٦٦م، عقب عرض الفيلم في مصر مباشرة.

في البداية يأتي المحقق إلى البيت الذي تمَّت فيه الجريمة، ويعرف أن القاتل ضابطٌ ألماني كبير «جنرال»، ويعلن قبل خروجه أن من الواجب أن يتم إعدام الجنرال القاتل. وتنتقل الأحداث بين باريس وبرلين ووارسو. ويبدو عمر الشريف، وهو ينتقل بين بناياتٍ فخمة في هذه المدن وغيرها بالغ التأنق، والشياكة، خاصة في زيه العسكري، ومليئًا

بالحيوية، على عكس الجنرال فانس الذي يهوى قتل العاهرات؛ فهو جامد الوجه، مسطَّح التعبيرات، يخلو من التعبير، يتكلم بدون إحساس، حتى مع النساء، وذلك أمرٌ متعمَّد. ولا شك أن الأمريكيين الذين صنعوا الفيلم يريدون أن يصوِّروا أعداءهم السابقين في أسوأ صورة. وهذا أسلوبٌ نمطي رأينا عليه وجوه الكثير من الشخصيات التي تلعب لمصلحة النازي، مثل شخصية الجاسوس الذي لعبه دونالد سوزرلاند في فيلم «خرم الإبرة» في الثمانينيات، من القرن العشرين.

وكأن مثل هذه الأفلام تؤكد أن الغرب كان يُحارب نظامًا مريضًا بكافة الأمراض النفسية التي لا علاج منها، ويبدو ذلك واضحًا في التعذيب النفسي والإهانات المتعمَّدة التي يمارسها الجنرال ضد سائقه الخاص، كوبرو (توم كورتني)؛ فالفيلم يصوِّر هذا الشاب بشكلٍ طبيعي، على أنه ضد الحرب، وضد رؤسائه؛ لذا فهو يبدو طبيعيًّا وهو في فراش حبيبته، عكس قائده، لكن ما تلبث أن تأتيه الكوابيس من كثرة البشاعات التي شاهد قائده يمارسها، ويردِّد «**إنه متوحش.**»

والجنرال يمارس جرائمه أثناء العمليات الحربية، داخل المدن التي وصل إليها النازيون وكأنها جزء من الحرب. كما أن هذا الرجل الذي يزور معرضًا من اللوحات العالمية المسروقة من الألمان، لا يبالي بما هو موجود من لوحات في قاعةٍ ضيقة مكدَّسة في كل مكان بأغلى ما أبدعه الفنان، ولا يتوقف سوى أمام لوحة، تعبِّر عن الوجه البائس،

لفان جوخ، كأنه ينظر إليه، ويبلغه بما يشاهد. وعلى ناحيةٍ ثانية فإن المحقق الكولونيل لا يكُف عن البحث عن مساعده من فريق البحث الجنائي الفرنسي.

كل شيء يبدو سهلًا، ومرتبكًا أمام الجنرال القاتل؛ فهو يستخدم سائقه هارتمان من أجل جلب العاهرات من النوادي الليلية، وفي فترة كان يذهب مرتديًا الزي العسكري الرسمي، لكنه فيما بعدُ كان يذهب بالملابس المدنية. وكم وقعَت عاهرة في إغواء سيارةٍ فخمة، وجنتلمان وسيم حقيقي، عليها أن تؤدي عملها حتى ولو في السيارة، ثم تذهب بزبونها إلى مسكنها. وعلى السائق، بكل أدب وطاعة، أن يردِّد للأوامر «**نعم يا سيدي.**»

كما نرى فلا تُوجد حياةٌ خاصة لهؤلاء الضباط، لا نعرف شيئًا عن ماضيهم سوى العُقد النفسية، التي تحكُمهم، وفي حياة الضابط المحقق. وفي إحدى المرات، وبعد أن ينفِّذ الضابط جريمته، يستدعي سائقه كوبرو ليصعد إلى شقة العاهرة، يبدو شاحب الوجه، كأنه يرتدي قناعًا، ويشير إلى السائق أن ينظر إلى ما فعلَته يداه. ووسط فجيعة كوبرو، فإن قائده يمنحه كأسًا كي تنطبع بصماتُه عليه، ليتجه الاتهام إليه، بينما الجنرال نفسه قد وضع في أصابعه قفازَين أسودَين ثم يُشهِر عليه المسدس كي يقتله قبل المغادرة، ويتحدث إليه حديثًا طويلًا، يقول فيه إنه جنرال، مارس كافة أنواع الوحشية التي في إمكانه من أجل ذبح العاهرة، ثم يعرض النقود على سائقه، كي يهرب ويظل مطاردًا طوال حياته. وفي الفيلم أيضًا نرى كيف قام الضباط النازيون بعضهم بتصفية البعض، والتخلص من الخصوم، بتفجيرهم في أثناء حضورهم الاجتماعات المهمة. كما أن المَشاهد التي يذهب فيها جراو للتحقيق في جرائم القتل، تكشف عن الحجم الهائل للقوات النازية في باريس. ويبدو إلى أي حد تبلغ مكانة واتس؛ فهو القائد الأعلى في حصنٍ عسكري على بوابته ما يشبه الجمجمة. ويبدو واتس كأنه يستعرض ما يتمتع به من قوة وسلطة، أمام الضابط الذي يتهمه بأنه قاتل، وبكل بساطة يطلق عليه النيران وسط مكتبه، فيقتله وسط تحية الطابور في الخارج. وسرعان ما يأتي جنود لحمله والذهاب به، ويخرج واتس من مكتبه كأن شيئًا لم يكن.

فيما بعدُ وعقب انتهاء الحرب، تنزل طائرةٌ أمريكية في مطار هامبورج، ويتم توقيف أحد الضباط النازيين الكبار، الذين كانوا يعرفون واتس جيدًا. ويقوم محققٌ فرنسي، بالتحقيق مع النازي السابق، وتستمر التحقيقات في مسلسل قتل بنات الليل الذي لم يتوقف.

لم يكن مقتل جراو وانتهاء الحرب بسبب لتوقف التحقيقات في هذه الجرائم؛ فهذا هو واتس قد صار رجلًا مدنيًّا عام ١٩٦٥م، هو الرجل الجامد البارد، ويتم استدعاؤه

ليقابل المحقق الذي يواجهه بحقائق قتله لإحدى العاهرات، مایاكوبيسكا. وأمام إنكاره، فإن السائق يظهر، ويردُّ باختصار: «**كان يجب أن تقتلني يا سيدي**»، ووسط انهيارٍ ملحوظ، يطلب من أحد الرجال مسدسًا، ثم يدخل إحدى الغرف الجانبية، ويطلق على نفسه الرصاص.

حسب الفيلم، فإن واتس حُوكم عسكريًّا وسياسيًّا عقب نهاية الحرب عن جرائمَ نازية باعتباره من مجرمي الحرب، لكنه ظل مطلَق السراح طوال عشرين عامًا حتى عام ١٩٦٥م، حين جاء ضابط التحقيقات موراند، صديق جراو للتحقيق في الجرائم القديمة، وليُثبِت الفيلم أن الكثير من رجال النازي السابقين لم يُحاكَموا على جرائمَ أخرى ارتكبوها في الخفاء.

في ختام حديثنا، يجب أن نلاحظ أن الروائي الفرنسي البالغ التعصُّب جوزيف كيسيل هو كاتب السيناريو، وقد بدا ذلك في رسمه للشخصيات، والأحداث، كمحاولة للنيل من خصومه، أعدائه القدامى.

أكثر من معجزة (أمير)

في تلك السنوات كان هناك تواصلٌ جيد بين السينما الأوروبية والأمريكية، ولعبَت شركات التسويق في هوليوود في تقديم الفيلم الأوروبي إلى العالم، ووُلد منتجون كبار في إيطاليا على سبيل المثال، وحققوا نجاحاتٍ ملحوظة، ومنهم كارلو بونتي الذي كان وراء الشهرة الطاغية لزوجته صوفيا لورين في كل الدنيا. وبدت أهمية هذه الأعمال أنها إيطاليةٌ محلية، سواء في الموضوعات المؤلَّفة، أو أطقم العاملين وبالطبع المكان. ولعل هذا يفسِّر ظاهرة انتشار الكوميديا الإيطالية، وأيضًا ما كان يُسمى بأفلام الوسترن الاسباجيتي.

في ذلك العام استجلبوا هذا النجم الجديد إلى إيطاليا، وفي استوديوهات نيني شيتا، تم تصوير فيلم «كان ياما كان» حسب اسمه الأوروبي، ثم حمل اسم «أكثر من معجزة» في طبعته العالمية التي جسَّد فيها عمر الشريف بصوته دور الأمير رودريج. والغريب أن هذا الأمير إسباني، لكن الأحداث دارت في إيطاليا. إنه واحد من أفلام الكوميديا الإيطالية التي يُحبها الجمهور في كل مكان. وأسنِد إخراج الفيلم إلى فرانشيسكو روزي، صاحب التجارب المهمة في الفيلم السياسي الإيطالي سواء قبل هذا الفيلم أم بعده. وقد شارك في كتابة الفيلم أربعة من كُتاب السيناريو المعروفين وليس كاتبًا واحدًا، منهم تولينو جويرا. وتدور أحداثه بين الطبيعة، وقصور الأمير، وأمه التي تسعى وراء تزويجه بأي ثمن، والأماكن المتسعة، ومنها قاعات الولائم والرقص، وحقول الرعي والزرع.

الفيلم أقرب إلى سندريلا، في أن الأمير أعجبَته فلاحة، ويريد أن يتزوَّجها، وحتى يُرضي أمه الملكة في اختياراته، فإنه يبتدع مسابقةً بين بنات الشعب ليشاركن في غسل الأطباق، وصاحبة أكبر رصيد في عدد الأطباق المغسولة ستكون هي العروس المنتظرة.

ما يهمنا هنا هو الأمير (عمر الشريف) الذي بدا أن السينما العالمية قد وقع اختيارها على هدفٍ منشود؛ فبالإضافة إلى تمكُّنه من اللغات والتمثيل بها، فإننا أمام فارسٍ حقيقي يركب الأحصنة الثمينة، وينطلق بها في الفيافي بسرعة مجنون جنون الحصان والفارس، فينقلب ويسقط على ظهره، ويقوم يبحث عنه. وقد رأينا عمر الشريف يفعل ذلك بنفسه دون اللجوء إلى الدوبلير، وكان قد حكى عن علاقته بالخيول وتجارتها في مذكِّراته. وتأكدنا هنا أننا أمام ممثلٍ تدرَّب على الفروسية، بما يشبه المهارة والجنون، وأن الممثل الذي نعرفه في السينما المصرية قد تم صقله؛ فهو الفارس البدوي في «شيطان الصحراء»، وأيضًا في «المماليك»، إلا أن رودريج هنا فارسٌ أكثر خفة، وجرأة، ووظيفته هي السيطرة على حصانه الأبيض. شابٌّ من الصعب السيطرة عليه، وقد احتارت أمه فيه، وطلبَت إليه أن يتزوَّج واحدةً من الأميرات اللاتي ينتظرنه في القصر، كي يوافق على واحدة، إلا أن ما يشغله ليس المرأة، بل هذا الحصان الأبيض اللاهث الذي ينطلق به عَبْر الصحراء، والريف. لا يكاد أحدٌ يعرف من يكون من أبناء الشعب؛ فهو غير مهندم، يرتدي ملابس العامة، له «سكسوكة» خفيفة وقد صار لون شعره إلى البني، ولديه شاربٌ خفيف، وفي أثناء انطلاقه في الصحراء فإن الحصان يدفع به ويقع جانبًا، ولا يلحق به.

ويجمع الفيلم بين قصص السحر، خاصة أدب الأطفال، وبين الخيال الجامح، وقصص الحب؛ فهو يلتقي براهب يمكنه أن يطير في الجو، عن طريق نفخ ملابسه بغازٍ خفيف يستطيع الارتفاع في الجو والنزول، وهو يتولى أمور الصغار في الدير. وعندما يخبره رودريج أنه فقد جواده الثمين، أعطاه حمارًا أسود صغيرًا، ويخبره أن أمامه سبعة أشياء ستحدث في خلال سبعة أيام، دون أي تفسيرات ودون أن يهتم كثيرًا بمن يكون.

حتى هذه الأحداث لم تكن نجمة إيطاليا المشهورة قد ظهرَت، بما يعني ما سمح لعمر الشريف أن يجسِّده؛ فهو مقبول، وجذاب. وسرعان ما نرى الريفية إيزابيل، امرأة جميلة، بكافة المقاييس، صعبة المراس، قوية الشخصية، نعرف أنها عثَرَت على الحصان الأبيض، وروَّضَته، وحوَّلَته إلى خادم تنقل عليه الخضراوات. وسرعان ما تتم المواجهة بين الطرفَين، هي تريد الحصان لتؤدي أعمالها، وهو يصفعها، ويسترد منها الحصان من جديد، وما إن يركبه بعد أن وضع السرج عليه، حتى يُردِيَه أرضًا، ويصبح الشاب أداة لسخرية الجميلة إيزابيل. يلتفت إلى حسنها، وبراءتها، ويصبح دوره هو حمايتها من اللصوص. ويبدآن في التقارب والتباعد، حسب ما يملكه كلٌّ منهما من تمرُّد، وقدرة في السيطرة أو التخلي عن الآخر. ويطاردها كما القط للفأر، ويطلب منها أن تُعِد له طبقًا به سبع قطع من اللحم، إلا أنهما يختلفان عندما يقوم بعدِّ ما في الطبق، إنه يريد سبع قطع كما أخبره الراهب بأهمية هذا الرقم في مستقبله. وعندما تصل المناوشات بينهما إلى حد الاختلاف الحاد، فإنها تستعين بأبناء قريتها للتخلص منه، لكنهم عندما يحاولون سرقة خاتمه، تدرك أنها أمام شخص له أهميته، تخبره أنها تُحبه، وتجد أنه تحوَّل.

على طريقة سندريلا فإن إيزابيلا تستعين بنساء الليل الجميلات الساحرات من أجل أن يساعدوها في الحصول على حبيبها. وتجتمع النسوة العجوزات تحت أشجار الظلام ويدبِّرن أمرًا. وعن طريق البلورات السحرية يعرفن مكان الرجل في دير للراهبات. وهنا تقرِّر إيزابيل أن تلحق بحبيبها، وتتحمل الكثير من أجل الحصول عليه، تدخل في البرميل وتحمل خاتمه الثمين. وبعد أن تعترف له بمشاعرها، نكتشف أن الشاب أيضًا وقع في الحب، وأنه سيعمل على أن يتم الزواج بها بأي ثمن.

حين يعود الأمير الإسباني رودريج إلى قصره يعلن لأمه أنه وافق على الزواج، وأن عروسه ستكون أيضًا من الشعب، بالإضافة إلى الأميرات الخمس اللاتي في حالة انتظار لنيل هذا الشرف. ويقنع أمه أن الزوجة الأنسب هي التي ستطهو أفضل الأطباق، وتغسل وتتولى مسئولية أسرتها. وسرعان ما تبدأ إجراءات حضور الوليمة الضخمة. وتتآمر إحدى الأميرات مع كبير الطهاة من أجل إفشال كل الفتيات اللاتي سيشاركن في المسابقة. وفي

النهاية فإن الأميرات الخمس بالإضافة إلى إيزابيل التي ابتدع لها اسمًا جعل منها أميرة، يشاركن في غسل الأطباق. وتكون الصدمة أن كل هذا العدد من الأطباق التي غسلَتها إيزابيل قد كُسرَت. وفي لحظة غضبٍ تعبِّر عن حبٍّ كامن، فإن الأمير يصفع إيزابيل لأنها أخفقَت. ولأنه حسب القانون فإن الأميرة التي كسبَت ستكون زوجته، وسيُقام حفل الزفاف الضخم في أقرب وقت.

وفي حفل الزفاف، تحضر إيزابيل متخفية، وتكون قد قرَّرَت أن تكشف الخدعة الكبرى؛ فالأطباق قد تم شقها عن طريق الخاتم الماسي للأميرة الفائزة بالتزوير، وها هي تجلس الآن إلى جوار عريسها. لكن إيزابيل تكشف الحقيقة، ويتم القبض على كبير الطباخين الذي دبر كل هذا، وتفوز الراعية بحبيبها الذي سيملأ بها الحياة سعادة.

عمر الشريف في فيلم كوميدي إيطالي، خفيف، من إخراج روزي، وتمثيل صوفيا لورين، يؤكِّد أنه لم يكن نجمًا بالمصادفة، بل كان يحمل مؤهلات هذا النجاح.

فتاةٌ مرحة (مقامر)

في الخمسينيات والستينيات كان هناك ويليام وايلر. وفي السبعينيات صار هناك هربرت روس الأكثر إيمانًا بالكوميديا الموسيقية، المغلفة بالسينما الغنائية. وفي عام ١٩٦٧م استخرج وايلر من جعبته سيرة حياة المطربة الأمريكية الشهيرة فاني برايس ليقدمها في فيلمٍ غنائي مهم هو «فتاة مرحة». وفي منتصف السبعينيات استكمل روس الجزء الثاني من المسيرة الفنية والغنائية للمطربة في فيلم يحمل عنوان «سيدة مرحة» بدا أكثر اهتمامًا بحصر كافة أغنيات المطربة التي ملأَت الدنيا بأغنياتها.

يكفي أن نقول إن وايلر هو من قدَّم في الخمسينيات والستينيات أفلامًا من طراز «كيف تسرق مليونًا» و«إجازة رومانسية» و«ساعة الأطفال» وكلها من بطولة أودري هيبورن. أما فيلم «فتاة مرحة» فهو قصةٌ عاطفية موسيقية كتبَت لها السيناريو إيزوبيل لينهاري عن كتابٍ من تأليفها حول المسرح الغنائي مستوحًى من وقائع الحياة في برودواي، خاصة حول علاقة المطربة الممثلة فاني برايس بالمقاول الشهير نيكي آرنشتين الذي أضاع ثروته في القمار، ودخل السجن بسبب ديونه.

وفاني برايس الحقيقية عاشت بين عام ١٨٩١م و١٩٥١م. وقد كانت ممثلة ومغنية في السينما والمسرح، والإذاعة، واشتُهرَت بأعمالها الغنائية الكثيرة الناجحة. اسمها الحقيقي فانيا بوراش، مولودة في نيويورك، في أسرةٍ يهودية مجرية، هاجَرَت إلى الولايات المتحدة.

وقد تحدَّث فيلم «فتاة مرحة» عن علاقتها بزوجها الثاني نيكي آرنشتين الذي كان محترفًا في القمار، وقضى في السجن أربعة عشر شهرًا، وهي الفترة التي ركَّز عليها الفيلم. وقد ساعدها كثيرًا ماليًّا، ومعنويًّا أن تنال ما كانت تطمح إليه من شهرة، وبدت قصة الحب في الفيلم نموذجًا على التفاني والعطاء. وقد اختفى الرجل من حياة زوجته وترك لها ولدَين، وانفصلَت عنه عام ١٩٢٧م، كي تتزوَّج من كاتب الأغنيات بيلِّي روز. وحول هذه القصة دارت أحداث الفيلم الثاني «سيدة مرحة».

والفيلم الأول مأخوذ عن مسرحيةٍ كوميديةٍ موسيقية للكاتبة إيزوبيل لينهارت نشرَتْها في كتاب أولًا، وتحوَّلَت إلى نصٍّ مسرحي غنائي، اشتركَت في بطولتها بربارا سترايسند أمام سيدني شابلن حول المطربة والممثلة فاني برايس وقصة حبها وزواجها، وكانت تحمل عنوان «رجلي». وقد تم إنتاج المسرحية من خلال راي ستارك، الابن بالتبني للمطربة. وتدور الأحداث في مدينة نيويورك أثناء الحرب العالمية الأولى؛ حيث تنتظر فاني عودة زوجها من السجن، وهي تترقب هذه العودة، وتتذكر كيف التقت به في بداية حياتها، كانت مطربةً مبتدئة وراقصة، تلقى التشجيع من صديقها ستارا كونس وأمها. لم تكن جميلة، لكنها تُحس أنها ستصبح أعظم النجمات، وبدأَت الأدوار المهمة تُسند إليها، وصارت مشهورة إلى أن قابلَت رجلًا بالغ الوسامة، ثريًّا، ولطيفًا، الذي ما لبث أن صحبها إلى حفل افتتاح أحد أعمالها. وسرعان ما دعاها للعشاء، وتبادلا العبارات الجميلة، وقد بدت بربارا في مشاهد الحب. وقد صارت متيمة بهذا الرجل الذي لم تحصل عليه امرأةٌ أخرى، فشعَرَت أنها متميزة جدًّا، وصارت معه في كل مكان، ولم يعنِها أنه يقضي أغلب وقته في صالات القمار.

لذا، فإن هذا الدور صار الأكثر قربًا إلى عمر الشريف، وهو يتحول إلى فيلم. ولا بد أن مشاهد الحب التي جمعَت بين الاثنَين في أي مكان لا تُنسى ضمن المشاهد العاطفية التي شاهدناها، سواء في القطارات التي تقطع بها المسافات. وسرعان ما ساندَها وتزوَّج منها وعاشا في إحدى الجزر الواسعة، وصارت فاني برايس نجمةً كبيرة في برودواي. أما نيكي فقد صار عليه أن يطوِّر علاقته بصالات القمار، يلعب ويقامر، ويبني منها، حتى انتهى به الأمر إلى القبض عليه، وصُدمَت المرأة كثيرًا فيما حدث لزوجها وقرَّرَت أن تنتظره، وألا تكُف عن الغناء حتى يرجع.

ولأن الأحداث تدور في الماضي، فها هي فاني تنتظر عودة زوجها، ورغم كل الشوق والحب، والانتظار، واللوعة، والشهرة، والوحدة أحيانًا، وبكل ما بقلبها المحطَّم من آمالٍ

منكسرة، فإن فاني تُقرِّر أن تنفصل عن زوجها، كي تبدأ صفحةً جديدة من حياتها وهي تستمع إلى أغنيتها الشهيرة «**لا تمطري فوق معرضي**».

المسرحية بدأ عرضها في لندن في مارس عام ١٩٦٤م، واستمرت حتى أول يوليو عام ١٩٦٧م. وبعدها مباشرةً كان العمل في الفيلم يتم بكل حماس. ولا بد أن يتم الاستعانة بأكثر الفنيين الذين عملوا بالمسرحية، ومنهم مؤلف الأغاني بوب ميريل، والموسيقار جول ستين، وعُرض الفيلم في سبتمبر عام ١٩٦٨م، والتزم الفيلم بالنص المسرحي؛ فها هي فاني برايس تنتظر خروج زوجها من السجن، في بيتها، لقد جاء اليوم الذي انتظرَتْه طويلًا، ثم تدخل في حالة من التذكُّر، إنها تتذكر حياتها هي، ثم دخول نيكي إليها؛ فقد بدأَت نشاطها في الاستعراضات المسرحية ببرودواي في الحرب العالمية الأولى، ثم تلتقي به، وتُحاول أن تغيِّر له حياته. وبعد أن يفوز بثروة من لعبة البوكر فإنه يصحبها في رحلة إلى أوروبا، فوق إحدى السفن التي بدت كأنها مصنوعة للعشاق، وبعد الزواج يشتري لها منزلًا فخمًا، تعيش فيه مع ابنتها، إلا أن الزوج العاشق لا يكُف عن ارتكاب الحماقات؛ فهو يفشل في عدة مشاريعَ تجارية، وينتقل للحياة في شقةٍ صغيرة. وتحاول زوجته أن تسانده ماليًّا، حتى لا يُسجَن، وحتى لا يتم إشهار إفلاسه، إلا أنه يتورط في فضيحة سندات، ويتم القبض عليه، ويُسجَن لمدة عام ونصف. وعندما تمُر هذه الفترة العصيبة، وفي ليلة عودته، تكون قد اتخذَت قرارها بالانفصال.

وتأتي أهمية الفيلم أنه يضم مجموعة من أغنيات فاني برايس التي يُحبها الأمريكيون كثيرًا، وإن كانت بصوت بربارا ستراي‌سند، وهي أيضًا يهودية، مثل فاني برايس. ولعل هذه الفترة الذهبية قد شهدَت تحويل الكثير من مسرحيات برودواي الموسيقية إلى أفلامٍ ضخمة ناجحة، ومنها «صوت الموسيقى»، «قصة الحي الغربي»، و«سيدتي الجميلة». وقد غنَّت بربارا قرابة ست عشرة أغنية في الفيلم، وُزِّعَت من قبلُ في أسطواناتٍ أثناء عرض المسرحية.

ونحن هنا لن نتوقف عند ردود الأفعال التي صاحَبَت نشر صور لعمر الشريف مع بربارا في وضعٍ عاطفي. هذه الصور نشرَتها مجلات وصحفٌ مصرية عقب هزيمة يونيو، وتم النظر إلى عمر الشريف كأنه يتعاون مع العدو. ولعل ذلك كان أحد أسباب غضب القيادة السياسية عليه؛ فلم يدخل مصر لفترةٍ طويلة، علمًا بأنه تم تفضيل عمر الشريف ليقوم بهذا الدور عن نجومٍ مشاهير مثل مارلون براندو، وجريجوري بيك، ودافيد جانسن، وجيمس جارنر، وجاء في الإعلانات أن نجمة العام الأكثر شهرة هي بطلة الفيلم.

وقد تم النظر لسنواتٍ طويلة إلى بربارا ستراي‌سند على أنها تقدم الصورة المثلى للمرأة اليهودية في الولايات المتحدة الأمريكية. وقد بدا ذلك واضحًا في فيلمها الأول «فتاة مرحة» لكن الفيلم لم يُشِر قط إلى ديانة نيكي أرنشتاين، وفي الغالب فهو لم يكن يهوديًّا. ومن هنا لم يكن كل الممثلين الذين رشِّحوا للدور من اليهود، ومنهم بالطبع عمر الشريف الذي دفع ثمن موقفه، من وقوف الكثير في بلده ضده. لكنه في هذه الفترة لم يكن قد قرَّر التوقف أو النظر حوله. فقط كان عليه أن يعمل، وبكثرة، داخل الولايات المتحدة وخارجها، وأن ينوِّع أدواره، وأن يعود عام ١٩٧٦م لتجسيد نفس الشخصية، لكن في دور مساعد، وذلك قياسًا إلى الدور الذي جسَّده جيمس كان، دور كاتب الأغاني الذي كتب الكثير من الأغنيات لفاني برايس ودخل حياتها، وصار زوجها الجديد.

أعتقد أن هربرت روس كان أكثر حرصًا على أن يتضمن فيلمه «سيدة مرحة» على أكبر قَدْر من الأغنيات التي أنشدَتها بربارا ستراي‌سند من ناحية، والتي يرجع بعضها إلى فاني برايس نفسها.

تبدأ الأحداث بعد عودة سنوات من الانفصال بين فاني برايس، ونيكي؛ فها هي المطربة المشهورة قد وجدَت رجلًا جديدًا يكتُب لها ويُحبها، إنه مؤلف الأغنيات بيلي روز. وبدت أشبه بالمطربة بربارا ستراي‌سند التي كانت بداياتها في الفيلم السابق، فأخذت

تنمِّي من مواهبها، وترعاها، وتعمل في السينما، والغناء، كأنها توحَّدَت مع فاني برايس كي تعود إليها مجددًا، لتبدو في ألقٍ قريب. ولا شك أن وقوفها على خشبة المسرح تغنِّي وتتسلح بالحب يعكس مدى شجاعتها، ورغبتها في تقديم المزيد. وهي تفاجأ أن زوجها السابق، الذي كان قطعةً من روحها في الماضي، قد حضر الاستعراض الكبير الذي تقدِّمه باسم زوجها الجديد بيلي روز. إنها تمنحه درسًا فيما تفعله، وهي لا تُعيره الاهتمام القديم. إنها تُعطي روحها الجديدة إلى بيلي روز، كما أنها ترعى في كافة أحداث الفيلم الشاب بوبي مور الذي يعمل وصيفًا لها. إنه مخنث، وقريبٌ منها منذ طفولته، وهي تساعده دومًا.

وأعتقد أن الفيلم مكتوب من أجل المرأتَين معًا، أولًا كي تغنِّي باربرا ستريسند أكثر من أغنية في إطارٍ استعراضي، وبالطريقة التي تغنِّي وتتحرَّك بها خشبات على المسارح، وأيضًا من أجل تمجيد المطربة القديمة فاني برايس، التي لا يعرفها كثيرًا أبناء الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين. ولا شك أن الحنين إلى القديم قد ساعد في هذا النجاح، وبعض هذه الأغنيات التي كتبها بيلي روز، كانت بمثابة ثنائيات (دويتو) غنائية، دون أي مَشاهد فيما بينها. وفي العلاقات العاطفية التي ربطَت بين فاني والرجال، فإنها تختار الزواج، وما يليه من تفانٍ؛ فالزوج يكتب كلمات الأغنية كأنه يبثها إلى امرأته، وهي بالتالي تردُّ عليه بطريقة غنائها؛ لذا فلعل العلاقة في الفيلم الثاني أكثر عمقا وإحساسًا؛ لأنه رجلٌ من أبناء قبيلتها الإبداعية، أما نيكي فلم يكن أكثر من تاجر، ومقامر، ومغامر. ويقول أحد مواقع الإنترنت حول الفرق بين عمر الشريف وجيمس كان إن هذا الأخير لم يهمَّه التعرُّف على ماضي زوجته، بقَدْر ما يهمه أن يدخل إلى حاضرها. أما عمر الشريف فقد بدت شخصية الزوج مليئة بالارتباك؛ فرغم كل ما حصل عليه إلا أنه يشعر أنه لم ينل شيئًا، ولا يشعر بالاكتفاء حتى يدخل السجن. أما روز فيتصرف على أساس أن امرأته مليئة بالثراء من خلال موهبتها. ويُقال إن هربرت روس قد قدَّم بعض الأغنيات، والاستعراضات التي تعود إلى فاني برايس، وبدت بلا جذور؛ حيث إنها قُدِّمَت بإيقاع السبعينيات أكثر من إيقاع زمن فاني برايس، التي قدَّمها الفيلم أيضًا في سنوات مجدها الفني.

على كل، فقد كانت المرأة هي محور الحدث، سواء وهي فتاة، أو وهي ليدي. وقد بدت بربارا بالغة المهارة، وهي تغنِّي بصوتها الذهبي وجسدها، لا يشاركها أحدٌ الغناء إلا قليلًا. وقد استحضر الفيلم لخيالاتها صورة حبيبها القديم، يخرج من الماضي، كي يُعيد تقبيلها. أما روز فإنه حاضر في حياتها حتى المشهد الأخير من الفيلم.

مايرلنج (أمير نمساوي)

أن يكون لعمر الشريف في هذا الفيلم، وجه الأمير النمساوي الوسيم رودلف النمساوي، وريث العرش في بلاده عام ١٨٨٠م، وهو شخصيةٌ حقيقية في التاريخ، فإن هذا يعني أن ملامح الممثل قد تناسبَت دومًا لترتدي أقنعة الرجل الغربي، في عصورٍ متعددة، وأنه من فيلم إلى آخر فإن الممثل قادر على ارتداء المزيد من الأقنعة، مع احتفاظه لنفسه بأن يكون وسيمًا. هو هنا صاحب شعر يميل إلى الاحمرار، مقصوص بشكلٍ ملحوظ على طريقة الأمراء، وله شاربٌ خفيف، لم يتخلَّ عنه من فيلم لآخر، لكنه كان يغيِّر قَصَّته بشكلٍ خفيف. أما الأمير الذي جسَّد شخصيته، فصوره موجودة في صفحات كتب التاريخ، تؤكِّد أنه صاحب مكانة بين الناس. وبالفعل فإن رودلف في الواقع والفيلم، قد عاش في الأماكن العامة يرتادها، خاصة مع حبيبته ماري فتسيرا؛ فكم شُوهد الاثنان يجلسان في هذه الأماكن يتبادلان الحديث كأنهما من عامة الشعب، ودارت قصة الحب بينهما.

اسمه رودلف فرانسوا شارل جوزيف، مولود في لوكسمبورج، في عام ١٨٥٨م. وانتحر بالمسدس مع حبيبته في بيتٍ صغير في مايرلنج مع بداية عام ١٨٨٩م، بعد أن تجاوز الثلاثين. هو أرشيدوق النمسا، ووريث العرش، مات مع حبيبته في ظروفٍ غامضة في بيتٍ ريفي. وقد فسَّر الفيلم الذي أخرجه يانج، وشارك في كتابته، أنه اتفق مع حبيبته أن يطلق الرصاص على رأسها، ثم وبكل قوة أعصاب أطلق الرصاص على نفسه. ودون أن تكشف لنا الكاميرا وجه أيٍّ من العاشقَين، فإن أصابع كلٍّ منهما تتماسك مع أصابع الآخر، وراء ستائرَ بدت كأنها تؤكِّد أن الموت لم يُسفِر عن بقعة دمٍ واحدة، رغم إطلاق الرصاص.

في هذا الفيلم، ومع هذه النهاية، بدا تيرنس يانج، كأنه يغيِّر من مسيرته، بعد نجاحه في إخراج ثلاثة أفلام من سلسلة جيمس بوند، هي الأكثر أهمية في تاريخ السلسلة، ثم أخرج فيلمًا باسم «الصليب الثلاثي» عن أحد جواسيس الحرب العالمية الثانية، قبل أن يتبنى إخراج «مايرلنج» بكل ما به من قصة حب، تدور في أجواء من الرومانسية، وفي قصور حكام النمسا، وبين أبوَين متفاهمَين بشكلٍ ملحوظ، وهو وحيدهما الذي انتحر لأسبابٍ غامضة.

وتقول وثائق التاريخ إن رودلف لم يكن يتكلم قط إلى أبيه، إلا أننا رأيناه في الفيلم يقدِّم لأبوَيه حبيبته ماري في حفلٍ عام، كما ذهبت أمه إلى حبيبة ابنها لزيارتها في قصرها، وكانت بالغة المودة معها. كما تقول كتب التاريخ إن رودلف كانت لديه سياسته

الليبرالية ضد المعارضين المتحفظين لأبيه، وإن الوسيلة الوحيدة التي كان يعبِّر بها عن آرائه هي كتابة مقالات حول الحياة اليومية في فيينا، وكان ينشرها بأسماءٍ مستعارة. ورغم معارضته لأبيه فإنه لم يشأ أبدًا في التعاون مع خصومه من الألمان. وكل هذه الأشياء وغيرها لم يلتفت إليها الفيلم، لكنه توقف عند العلاقة الحميمة بأمه. ولم يُشِر الفيلم إلى الخلاف حول أن الشاب لم يصبح وريثًا للعرش بشكلٍ حقيقي عندما بلغ الثلاثين. أما أبوه فقد جلس على كرسي الحكم وهو في الثامنة عشرة، وقد تزوَّج وهو في سن الحادية والعشرين وبدت علاقته بزوجته في الفيلم بالغة البرود؛ فهو يرقص في حفلٍ عام، في حضور زوجته التي كانت تجلس على يسار حميها، الذي طلب منها أن تبتسم. كما أن رودلف يطلب من ماري أن تبتسم، ولو بشكلٍ مصطنع، كي يبدو الأمر وكأنه طبيعي.

وحسب الفيلم أيضًا والمراجع التاريخية، فإن رودلف قد اتخذ لنفسه عشيقاتٍ عديدة، أثناء زواجه العاشر، وقد تفهَّمَت زوجته هذه المشاعر، واحتفظَت بكونها الزوجة. وقد رأيناه في الفيلم في مخدع حسناءَ جميلة، مثلما سيجمعه فراشٌ آخر مع حبيبته ماري فتسيرا. ويُقال إنه كان يتعاطى المورفين والكوكايين بالإضافة إلى الكحول. أما الفيلم فقد حاول تنقية الشاب من هذه الأشياء، كي تكون صورة العشق مثالية. وتقول المراجع أيضًا إنه في صيف عام ١٨٨٨م اقترح على إحدى عشيقاته واسمها ميستي كاسبار بأن

تنتحر معه، إلا أنها رفضَت. وفيما بعدُ قابل ماري، التي كانت أصغر سنًّا، وهي ابنة البارونة هيلين فتسيرا، وقد ارتبَطَت به، وعندما انتحرا كانت حاملًا منه في الشهر الرابع.

أما سيناريو الفيلم فقد توقَّف أكثر عند رودلف في فترة علاقته القصيرة بماري؛ حيث إنهما لم يلتقيا سوى في أغسطس ١٨٨٨م، وقد جاء حادث الانتحار في شهر يناير؛ أي بعد خمسة أشهر على الأقل من بدء العلاقة، بما يعني أن الحمل قد جاء من أول ليلة. صوَّر الفيلم هذه الفترة القصيرة، كأنها كل السيرة الحياتية لرودلف، وهو الرجل الذي تصرَّف دومًا على أنه قصير العمر، فسعى للاغتراف من الحسناوات. ويصوِّره الفيلم على أنه ترك كل النساء وصار فقط لامرأةٍ واحدة هي ماري، فشاهدناه معها في أماكنَ عديدة، وقد حضَرَت إلى قصر الإمبراطور أكثر من مرة، سواء مدعوة إلى حفل، أو لمقابلة الإمبراطورة الأم، كما اختار لها المسكن الريفي الذي أقاما فيه.

ومنذ اللحظة الأولى التي تقابلا فيها، في الغابة، والعلاقة بينهما حسية، إلا أن السيناريو أضفى عليها لمحةً رومانسية، خاصة مع ما تتسم به كاترين دونوف من براءة وجه، وقدراتٍ تمثيليةٍ عالية. وقد عاش الاثنان وسط الناس يعلنان حبهما، فيجلسان في أحد المطاعم، ويطلبان مشاربَ ساخنةً عادية، وليست خمورًا، كما تقول كتب التاريخ. وقد التصَقَت به ماري طوال هذه الفترة، فصارت كظله، وهي تعترف إلى وصيفتها أنها على علاقةٍ سرية مع شخص، ثم تُخفي اسمه. وبالضغط عليها، فإنها تبوح باسمه، ولكنها ترفض كل النصائح من أمها، بأنه عاشقٌ متقلب المزاج والمشاعر. وهو يتتبَّعها إلى حيث تذهب، يذهب إليها في الحديقة المفتوحة، وهي تمارس الرسم، ويقتل التردُّد بداخلها. وهناك مَشاهدُ شهيرة تجمعهما في الفراش، مثلما رأيناه مع نساءٍ أخريات، لكنه هذه المرة يردِّد كلماتٍ بالغة الرقة، ويسمع منها ما يهواه، وفوق الفراش فإنه يحدِّثها عن أهمية ضوء الشموع الخافت في المكان.

وماري تُدرِك في بعض الأحيان، ما يعانيه حبيبها من ضغوطٍ اجتماعيةٍ وسياسية، وتتفهَّم طلباته، وتُعلِن له أنها ستجعله سعيدًا. أما في اللقاء الذي جمعَها بالإمبراطورة، فإنها تُبلغُها أنها في العشرين من العمر. وتبدو آفا جاردنر في هذا المشهد من أجمل الأمهات على الشاشة وهي تتحدث عن سعادة ابنها.

وتبدو حقيقة القسوة في أعماق رودلف، عندما يُصِر أن يراقص حبيبته أمام زوجته التي تقاوم الانهيار، وأمام والده الذي يتصرَّف على أنه لا يأبه بغضبه. ويبدو عمر الشريف في هذا المشهد راقصًا بارعًا، استوعب تمامًا ثقافات البلاد التي يعمل فيها.

لا شك أن هذا النوع من القصص الملكية، ومع هذا الانتحار الغامض صالحٌ دومًا للقصص السينمائية. ومن الواضح أن هذا النوع من الثقافة يعكس سلوك الكثير من الشباب والمثقفين الألمان والأوروبيين في تلك الفترة؛ فهناك شاعرٌ ألمانيٌّ شاب أقنع حبيبته بالكلام العادي بوجوب أن يموتا معًا، وطاوعَته، ومات الاثنان، بطريقةٍ شاعريةٍ بالغة الرومانسية. أما رودلف فقد رأى أن يفعل ذلك بالرصاص. وكما أشرنا، فلم تكن هذه المحاولة الأولى، ولا شك أن العمدية لأكثر من مرة تؤكد أنها ثقافة وطن، في فترةٍ بعينها.

تشي (الثائر الكئيب)

دعونا نتحدث عن فيلم «روميل ثعلب الصحراء»، الذي قام ببطولته جيمس ماسون عام ١٩٥٥م، حول القائد العسكري النازي روميل، الذي انهزم في صحراء العلمين أثناء الحرب العالمية الثانية. في هذا الفيلم اختارت هوليوود أن تقدِّم إلينا وجه روميل الكئيب، المنهزم، الذي عارض هتلر، وعاش السنوات الأخيرة من حياته في قبوٍ مظلم.

هكذا تفعل السينما الأمريكية مع أعداء بلادها، تشوِّه صورهم مهما كانت جميلة، وتقلب الحقائق، وتغيِّر الواقع. والسينما الأمريكية تفعل ذلك بوقاحةٍ شديدة، ولعلها أخطأَت كل الخطأ حين فعلَت ذلك مع جيفارا، في فيلم «تشي»، إخراج ريتشارد فلايشر، وهو واحدٌ من أبرز صنَّاع الأفلام فيها. والغريب أنه قد تم صنع الفيلم بعد فترةٍ قصيرة من وفاة المناضل السياسي تشي جيفارا (١٩٢٨–١٩٦٧م)، وهو الذي وجَّه كل أسلحته ضد الولايات المتحدة، فقتلَته، وانتقمَت منه بفيلمَين. سبقَته سمعتُه في كل مكان، لدرجة أن عمر الشريف نفسه، قد أعلن أكثر من مرة عن سخطه على قيامه بهذا الدور، وكم قال في لقاءاته إنه طلب من صُناع الفيلم ألا يُسيئوا إلى جيفارا. وهل كان يتصوَّر الرجل أن الأمريكيين سيرصُدون تكاليف الفيلم من أجل تلميع عيون الرجل؟ إنها السياسة القَذِرة حين تُعبِّر عنها الشاشة.

كان جيفارا، المولود في الأرجنتين، سافَر عندما كان طالبًا في كلية الطب بجامعة بيونس أيرس، الذي تخرَّج فيها عام ١٩٥٣م، إلى جميع أنحاء أمريكا اللاتينية مع صديقٍ له. هذه الرحلة كشفَت له الكثير عن وحدة القارة اللاتينية، وأحسَّ كم أن الإمبرياليين يظلمون المزارعين الفقراء في بلاده، ورأى أن العلاج الوحيد هو الثورة العالمية، وراح يشارك في إصلاحاتٍ اجتماعيةٍ عديدة في بلادٍ منها جواتيمالا. كما التقى بكاسترو وهو يستعد لدخول المكسيك، وكان في أمسِّ الحاجة إليه كطبيب، من أجل الإطاحة بالنظام

الديكتاتوري الذي تدعمه الولايات المتحدة. وقد تولى مناصبَ رئيسيةً كوزيرٍ في حكومات كاسترو، وراح يُعيد النظر في فرق الإعدام على المُدانين بجرائم الحرب خلال المحاكم الثورية، وأسَّس قوانين الإصلاح الزراعي، ثم ترك كوبا إلى بلادٍ أخرى، لينقل إليها الثورة ضد الاستخبارات الأمريكية، التي قبضَت عليه فيما بعدُ وأعدَمَته.

والطريف أن مجلة «تايم» الأمريكية اختارَتْه من ضمن قائمة المائة شخصٍ الأكثر تأثيرًا في القرن العشرين.

قال عمر الشريف بالحرف الواحد إنه زعل جدًّا أن «**هذا الفيلم شوَّه شخصيةً مهمة جدًّا في الاشتراكية والشيوعية، وأن الفيلم صُنع من ناس فاشيست أمريكان؛ حيث إن الـ سي آي إيه هي التي أنتجَت الفيلم. أنا لم أكن أعرف، لم أكن أدري، كان شَرْطي معهم أن هذا الفيلم لا يُسيء إلى سمعة تشي جيفارا.**»

بداية، وفي أحد مشاهد الفيلم، تأتي الاستخبارات الأمريكية برجلٍ من عامة الشعب الكوبي، وفي حضور جيفارا المقبوض عليه، يقوم الضابط الأمريكي بإخبار المواطن الكوبي أن هذا الرجل الكث اللحية يدَّعي أنه يدافع عنه: هذا الرجل جاء ليُحرِّرك. وبكل بساطة يردُّ المواطن: ليحرِّرني، من ماذا؟ لم يسألني أحدٌ ماذا أريد. وكل ما يفعله الثائر أن يتنهَّد، ثم يُسنِد رأسه إلى الجدار من خلفه؛ ما يعبِّر أن كل هذه الحروب، والنضال كان من اللاجدوى وإليها.

هناك فارقٌ واضح بين الثائر والقاتل؛ ففي الفيلم، فإن القتل بدمٍ بارد هو أسهل شيءٍ يفعله جيفارا، خاصة مع أصدقائه. إنه يقتُل بلا محاكمات. كل ما جمع ما بين أرنستو والممثل، هو الغَليون، واللحية والشعر الطويل، والملابس. لكن تشي اللامع العينَين بوجه عمر الشريف، لا يعرف الرحمة، يدَّعي الشجاعة، ولا يتَّسم بها. كما صوَّره على أنه مندفع، بالغ العصبية والدهاء، يريد أن يحقِّق أهدافه الخاصة بالثورة.

توقَّف الفيلم عند الصداقة التي ربطَت بين كاسترو وجيفارا، وهو الذي عيَّنه وزيرًا في أكثر من وزارة. كما يركِّز الفيلم على أزمة الصواريخ السوفييتية التي زُرعَت في خليج الخنازير، وأثارت مشكلةً بين الولايات المتحدة والاتحاد السوفييتي، وكادت حربٌ عالميةٌ ثالثة أن تقع لولا الموقف الهادئ من الرئيس جون كيندي. وإزاء هذا الأمر فإن جيفارا قرَّر أن يتخلى عن صديقه، وأعلن أن كاسترو كان مجرد أداةٍ بين يدَي الاتحاد السوفييتي، وهو الذي كان يَعِد بالانتقام من الإمبريالية الأمريكية. وانطلق في أدغال أمريكا اللاتينية يساند الحركات التحررية، من أجل الحد من الهيمنة الأمريكية في جميع أنحاء العالم. وقد دخل إلى بوليفيا من أجل القتال ضد الجيش الذي تسانده الاستخبارات الأمريكية، وهناك تم القبض عليه، وقد بدا ضعيفًا رخوًا وهو يواجه الموت. ولم يكن في الفيلم، سوى ثائرٍ بلا سبب، وقد أثارت هذه الصورة الكثير من السخط على الفيلم، كما أثَّرَت بشكلٍ سلبي على صورة عمر الشريف السينمائية، وظل حتى الآن يدفع الثمن، باعتبار أن وجه جيفارا كان من أبرز ما قدَّمه عمر الشريف مع دكتور زيفاجو، وآخرين.

يُذكَر أن السينما الأمريكية قامت مرةً أخرى عام ٢٠٠٨م، بإنتاج فيلمٍ ضخم باسم «تشي» حول جيفارا، إخراج ستيفن سودربرغ، بالاشتراك مع فرنسا وإسبانيا، مدة عرضه أكثر من أربع ساعات، عُرض في مهرجان كان في العام نفسه.

اللص والثعلب (مفتش شرطة)

في الليل، مجموعة من اللصوص، منهم آزاد، يقتحمون بيتًا ويكمِّمون صاحب المنزل، قبل أن يدخل آزاد البيت حاملًا حقيبة، إنهم ثلاثة لصوص، يدخلون البيت لعملية سرقةٍ مدبرة. من الواضح أن آزاد لصٌّ مدرَّب ومجهَّز من خلال ما لديه من أجهزةٍ متطوِّرة في الحقيبة، لحظات من التوتر، يحاول صاحب البيت أن يفعل شيئًا. في الخارج الضابط زكريا يلفت انتباهَه الصوت، فينزل من سيارته، ويتحرى الأمر، كل هذه الحركات توتر،

دون أن يُحدث شيئًا. ويتمكَّن اللصوص من فتح الخزانة، بها حقيبة مجوهرات، ويتركون حقيبة النقود.

في اليوم التالي في الميناء، يدخل اللصوص إلى أعماق إحدى السفن لإخفاء الحقيبة في مكانٍ ما. يفترق اللصوص على موعد، وينزلون فندقًا فخمًا. في الميناء يودِّع آزاد حبيبته على أمل اللقاء، وينطلق في الشارع متهورًا، تطارده سيارةٌ أخرى، وتستمر المطاردة في أنحاءٍ كثيرة من الميناء، والذي يطارده هو الضابط، الذي تحطَّمَت سيارته أيضًا أثناء المطاردات. يهتم زكريا بالأمر، باعتباره يعمل لدى مؤسسة للتأمين. يقاول زكريا أصحاب الشركة بشأن الزمرُّد المسروق، يعرضون عليه عمولةً ضخمة لكنه يطمع في المزيد.

في المساء يتردَّد آزاد على الملهى الليلي بحثًا عن حبيبته، بينما الشرطي يُطارِد اللصَّين بحثًا عن الزمرُّد، ويهدِّدهما بالمسدس، يُطلِق النار على أحدهما ويسأل الثاني عن مكان آزاد، وسرعان ما يذهب إليه، وتبدأ مواجهة الحرامي مع الضابط، كلٌّ منهما متماسك، يتناولان الطعام كأنهما صديقان لدودان.

يذهب إليه في مقَره، بدون سلاح، يستكمل الاثنان الحوار، يُشهِر آزاد المسدس على خصمه، ويتكلم كثيرًا بسخريةٍ عما ينتظره. في هذا الفيلم يبدو عمر الشريف وهو يُكسِب

شخصية الضابط الشرير كل ملامح الحذَر والذكاء؛ فهو يطلب من آزاد أن يعطيه نصف قيمة الزمرُّد، ويخبره أنه سوف يقوم بالقبض عليه، ولأن كلًّا منهما بالغُ الذكاء، فلا يُوجد منتصر. وفي هذا اللقاء سرعان ما ينضَم إليهما اللص الثاني، وتبدأ عملية التهديد بالقتل على طريقة الروليت الروسي، رصاصةٌ واحدة في المسدس.

يبدو آزاد أكثر مهارةً في القتال؛ فسرعان ما يتغلب على خصمه. نحن أمام فيلم يعتمد على مطاردة السيارات داخل شوارع المدن العصرية، من أجل تصوير مهارة جان بول بلموندو في الهرب؛ فهو يتمكَّن وحده من الإفلات من عشرات سيارات الشرطة، قبل أن يدخل زكريا مدينة الملاهي للبحث عنه. وتصير المطاردة بين ضابط شرطة يمتطي حصانًا، يبحث عن مختفٍ في المكان المفتوح على الأفق، ويحذِّره أن النيران ستنطلق نحوه من كل الاتجاهات، ويكون الشاب قد اندَس في إحدى الشاحنات، دون أن يلحظه أحد. وهنا تبدو مهارة فرنوي في تصوير مشاهد الحركة، مثل سقوط آزاد من فوق تلة الرمال مع قِطع الحجارة المتعدِّدة الأحجام دون أن يُصاب بأي ألم. هي أفلام مصنوعة لبلموند ومهارته أكثر من عمر الشريف، الذي كان يبدو جيدًا، وحيويًّا أيضًا في مثل هذه الأدوار؛ فنحن أمام فيلم حركة في المقام الأول. ولأن بلموندو ماهرٌ في الهروب من مطاردات السيارات، فإنه يتمكَّن من التغلب على مقاتلٍ بارع، فيما يُسمى بالمعركة البلاستيكية، التي يتقاتل فيها أشخاصٌ بمهارة دون إصابة أحدهم بخدش. أما زكريا فيبدو لصًّا محترفًا، لكنه لا يُجيد هذا الفن من القتال، وكل ما يفعله أن يطارد اللص إلى حيث يُوجد الزمرُّد، إلا أنه قبل الحصول عليه، تنهار أطنان القمح السائل عليه، ويُدفَن أسفلها دون أن يكسب شيئًا بالمرة. وكم حاول زكريا الإفلات، لكنه يُدفَن تمامًا في أعماق القمح، قبل أن يهرُب آزاد بما سرَق.

الوادي الأخير (المدرس)

في تلك السنوات، صار على عمر الشريف أن ينوِّع من أدواره، وقد اختارت له شركات الإنتاج وجوهًا لم يسبق أن قام بتمثيلها، ومنها دور المربي فوجل الذي كرَّس حياته للتعليم، وكم عانى من الحرب والحروب، ودافع عن السلام. وفي المقابل، كان هناك مايكل كين، المتألق، ليقوم بدور قائد المرتزقة، الذي قام بالاستيلاء على القرية التي يسكنها فوجل. في المشاهد الأولى من الفيلم تبدو القيامة وكأنها قامت بكل ما بها من بشاعة، ودموية. وقسوة. وهذا هو المواطن فوجل، يهرب بكل ما لديه من قوة من الجنود الذين

هاجموا قريته الألمانية على حين غفلة في خريف عام ١٦٣٧م. تدور الأحداث في منطقة بافاريا، الناس آمنون، لكنها الغزوات والحروب التي تحدُث من وقتٍ لآخر. وهذا الرجل الذي لا يُحب الحرب، ولا يُجيد القتال، لا يُدافع عن نفسه، ولا عن الآخرين؛ حيث قام الغُزاة بالقتل، والذبح، واغتصاب النساء، وإشعال الحرائق. وماذا يمكن أن يفعل مدرسٌ يهتم بالثقافة، والفكر، أمام غزاةٍ مرتزقة؟

فوجل هنان مثقفٌ ألماني، ومعلم، ينتمي إلى منتصف القرن السابع عشر. ولا شك أن المخرج الذي اختار عمر الشريف ليكسُوَه بهذا الوجه، قرأ إلى أي حدٍّ يتمتع وجه الممثل بالمرونة، بعد كافة الأدوار التي أدَّاها طوال عشر سنوات في السينما العالمية، ومدى قدرة الفنان على أداء هذه الشخصية؛ فهو شاب لديه القدرة على القيام بأعمال الفروسية، لكنه أبدًا ليس مقاتلًا، ولا دمويًّا، وسيظل هكذا طوال الأحداث. أما الكابتن، فهو مليء بالقسوة، والعناد.

يُقال عن هذه الفترة من تاريخ ألمانيا إنها شهدَت ما يُسمى بحرب الثلاثين عامًا. أما المرتزقة الذين يرأسهم الكابتن برنار فهم مدفوعون من فرنسا ضد المناضل البافاري

جان دو ورث؛ حيث يعيشون تحت نفس السموات. وهنا تبدو المواجهة بين فوجل الذي يودُّ القضاء على الأخطار، ومن بينها الطاعون والمجاعة، وبين الكابتن الذي يودُّ سيادة البربرية.

يبدو الوادي وقد خوى من سكانه، ويشعُر فوجل أن العنف يمكنه أن يأتي على المزيد من الضحايا، ويريد إنقاذ ما يمكنه من أرواح، ويحاول إقناع الكابتن أن يُوقِف رجاله عن العنف، لكن بدلًا من أن يعاقب الكابتن جنوده، فإنه يهنِّئهم على ما اقترفوه. ويحاول فوجل من جديد، ويؤكد للكابتن، وهذا هو اسمه، أنه كمفكِّر ربما يفيده. وبالفعل ففيما بعدُ يُضطَر الكابتن أن يعرف معلومات تساعده في تخفيف ويلات الشتاء القارس على رجاله، ويتبع النصيحة. وسرعان ما يتحول المعلم إلى مستشار لدى الضابط، خاصةً ما يتعلق بالرجل الثري جروبر الذي يدير شئون الناس في الوادي، ويعيش في الوادي، مع الأب سباستيان. هذا الرجل الذي عليه مواجهة إلحاد الكابتن، وأيضًا الموقف البروتستنتي لجنوده. وعندما تنعزل السهول عن بعضها بواسطة الجليد، فإن المرتزقة يضمنون لأنفسهم الطعام والمسكن. ويتعرَّف الكابتن على أريكا، زوجة جروبر، وتصبح عشيقته، وتترك زوجها؛ وعليه فإن ابنتها إنج تجد نفسها في موقفٍ بالغ الحرج؛ حيث إن عليها الزواج من أحد شباب القرية. وتزداد الأمور تفاقمًا عندما تتعرَّض الفتاة للهجوم من أحد الجنود المرتزقة، وذلك رغم قرار الكابتن بمنع التعرُّض للبنات الريفيات، وهنا يتدخل فوجل وينقذ الفتاة. هذا الحدث يصيب المكان بالمشاكل؛ فالمرتزق لا يريد أن يترك ثأره، حتى لو منَعه رئيسه من ذلك، فيهرب، ويعود بعد أيام، ومعه المزيد من المرتزقة جاءوا من الخارج للهجوم على القرية. وهنا ينحاز الكابتن لأهل القرية ضد المرتزقة، هو يشعر أنهم مسئولون منه.

يشعُر الكابتن أنه يجب مجابهة الظروف القاسية في القرية، ابتداءً بالمجاعة إلى الأوبئة، خاصةً في الشتاء، ولكن عندما يأتي الربيع، يستعد المكان لاستقبال ممثلين جُدد. ويقرِّر الكابتن الذهاب إلى الحرب على أن يعود مرةً أخرى من أجل عشيقته أريكا، ويُوكل فوجل أن يكون مسئولًا عن القرية، ويترك له بعض الرجال. ويقبل فوجل هذا التحدي، ويكون همه هو العثور على زوج للفتاة إنج.

إلا أنه بعد سفر المرتزقة مع قائدهم، لم يكن الأمر سهلًا أمام فوجل؛ فها هو الراهب يُصدِر أمره بحرق أريكا حية. ويحاول فوجل بكل ما لديه من سلطة عدم تنفيذ هذا الحكم.

يعلم فوجل أن أحد الشباب قد رحل من أجل قتل الكابتن. إنه الفتى الذي تُحبه إنج، ولا تريد أن تخسره مهما كانت الأسباب، وفي الغابة يموت. ويرجع الكابتن إلى القرية مريضًا، ويبحث عن أريكا، ويحاول الجميع إقناعه، خاصة فوجل، أنها على قيد الحياة. ويبدأ الكابتن في فقدان بصره، وتعود الحياة المدنية ببطء إلى الوادي، وتكون أريكا قد دفعَت حياتها ثمنًا لخيانتها لزوجها. ويعود القريون إلى حيواتهم العادية في الوقت الذي يقرِّر فيه الكابتن أن يترك المكان وحيدًا، بعد أن تغيَّر كثيرًا، وترك الوادي في سلام يديره فوجل على طريقته.

لسنا أمام واحدٍ من أشهر أدوار عمر الشريف في السينما الأوروبية، لكنه لا شك دورٌ كشف قدرته على التنوُّع. وأيضًا كان مطلوبًا للعمل من مخرجين كانوا يعملون في تلك السنوات في أفلامٍ مهمة؛ فكلافيل مؤلف، ومخرج، وهو الذي كتب رواية «إلى أستاذي مع حبي».

الفرسان (الفارس أوراز)

تدور أحداث فيلم «الفرسان» لجون فرانكهايمر في أفغانستان، وهو مأخوذ عن رواية للكاتب الفرنسي جوزيف كيسل، الذي تحوَّلَت رواياتٌ كثيرة له إلى أفلام في السينما الأمريكية. وقد كان كاتبًا مطلوبًا ومترجمًا إلى العديد من اللغات؛ حيث عكسَت رواياته خبراته في الشعوب، والفيافي، والأدغال. وهذه الرواية، وأيضًا الفيلم، تتكلم عن نوع من سباق الخيل، تتوارثه القبائل بعضُها عن بعض، ويحوز المنتصر فيها على مكانة بين بقية القبائل؛ لذا فإن الآباء يسعَون بكل ما لديهم إلى أن يتعلم الأبناء فنون ركوب الخيل، والانطلاق وسط حشدٍ هائل من الخيول التي تمثِّل المشاركين من القبائل الأخرى. ويُسمَّى السباق بوزكاش؛ حيث إن اللعبة تمثِّل مصير القبائل ووجدانها. وبطل هذه الرواية يُدعى تورسن من محافظة ميمنة. إنه بطل سباقٍ منتصر دومًا. وعندما يكبر في السن، ويتعرض لمحنة، يصبح كل همه هو تعليم ابنه أوراز كيف يشترك في السباق القادم، منتقلًا به من أكثر من مكان، بمساعدة صديقه المدعو موفي.

الذي حدث أن الأب أصيب بكسر في ساقه، ويدخل إلى المستشفى. لكن أمام مهمته العائلية والإنسانية، فإنه يهرب من المستشفى برفقة موفي، ويلف ساقه بجبسٍ اصطناعي، ويهرب إلى كابول من أجل الاعتناء بابنه.

تبدأ رحلةٌ طويلة للعودة إلى ميمنة، ووسط أنباء عن الخسارة في السباق المنتظر، فإن الأب يزداد إصرارًا. ووسط مخاطر القبض عليه لعلاجه، والمضاعفات (غرغرينة) التي تسيطر على ساقه، فإن الابن أوراز (عمر الشريف) يبدأ في التعليم. إنه أمام فرسٍ قوي، عنيد، ينطلق وسط السهول دون أن يلهث، لا يعرف التوقف. والأب رجل لا يعرف الرحمة، لا على ابنه، ولا على ساقه، إنه يعرف شيئًا واحدًا، أن يسيطر ابنه على الحصان. وتستمر رحلة التعلم في الجبال، ويتسلق الشاب المنحدرات، ويمُرون بالمخيمات ويلقى الإعجاب من النساء. ويعرف الابن الحب، وسط كل هذه الأجواء من الخشونة، وفي مُناخاتٍ ساخنةٍ متقلبة.

ويُواجِه الحصان خطر الموت، وتُصبِح هناك مهمَّة تدبير حصانٍ جديد. إنها لعبةٌ خطرة تتدفق فيها الأموال لدى المتنافسين، وهناك أحصنةٌ عديدة تُواجِه نفس المصير من القبائل الأخرى. ويُبدل موفي مهمته بكل إخلاص، بينما تظهر مؤامراتٌ خفية للتخلص من الجياد المشاركة في السباق عن طريق تسميمها، بينما يُعاني الأب من ساقه، ورائحتِها النتنة، التي تجذب إليه الكلاب الضالة وتهاجمه. ويُحس الرجل أنه لن يموت في بلدته، بل بعيدًا عنها. ويقدِّم له ابنه الأفيون لتخفيف معاناته، بينما الكلاب لا تكف عن الهجوم، وتتم مقاومتهم بالأحجار المقذوفة، والسياط الملتهبة. وتموت بعض الكلاب، ويغادر

البعض الآخر، لكن لا مفر من الموت، حتى وإن وصلوا إلى منطقة السباق بدون مال، أو حصان. ووسط هذه الأجواء يوافق الأب أن يتم قطع ساقه.

ويُفاجأ الأب بعودة ابنه إليه، يردِّد له أنْ لا انتصار في أي سباقٍ يمكن أن يساوي عودتك. ويقرِّر الأب نفسه أن يشترك في السباق، حتى وإن فعل ذلك فوق عكازَين، ويشترك بالفعل. ووسط ظروف صعبة يحقِّق حُلمه الذي تصوَّر أنه أمر من دروب المستحيل.

جون فرانكنهايمر الذي اختار عمر الشريف لهذا الدور هو المخرج الذي قدَّم أفلامًا أخرى ناجحة، منها «القطار»، و«طائر الكاتراز» و«سبعة أيام من مايو»؛ ما يعني المستوى السينمائي للأفلام التي عمل بها الممثل في تلك الحقبة.

ذهب ماكنا (كاوبوي)

تغيَّر شكل أفلام الوسترن الأمريكي، بعد سنوات المجد، ثم الاضمحلال التي عرفَتها السينما الإيطالية؛ فقد اختارت هذه السينما أبطالها الجدد من بين ممثلين أمريكيين، أمثال كلينت استوود، ولي فان كليف، وإيلي والاش، الذين حاولَت هوليوود مع نهاية عقد الستينيات من القرن الماضي في إعادتهم مرةً أخرى لعمل أفلام وسترن أمريكية على طريقة «اشنقوهم عاليًا». وكم تمنى المخرج القديم جاك لي تومسون أن يعيد مجد هذه الأفلام في بلاده، وهو الذي صنع الفيلم الحربي «مدافع نافاروف»، إلا أنه فوجئ بالرفض التام من كلينت استوود أن يقوم ببطولة فيلمه «ذهب ماكنا»، فاضطُر أن يُسنِد البطولة إلى جريجوري بيك، وهو واحد من أبرز مَن ظهروا في هذا النوع من الأفلام في الأربعينيات والخمسينيات. لكن الممثل كان قد بدأ في تجاوز المرحلة العمرية، للمطاردات والخفة المطلوبة في هذا الفيلم؛ ولذا فسوف نرى أغلب مَشاهد المطاردات مصوَّرة عن طريق الشاشة الخلفية، التي بدت قديمةً ومستهلَكة. واختار في أدوارٍ صغيرة أشهر مَن أدَّوا أدوار الغرب في سنوات شبابهم، ومنهم إدوارد ج. روبنسون، لي. ج. كوب، وإيلي والاش، وبرجيت ميرديث، وآخرين.

إلا أن اختيار عمر الشريف بدا مناسبًا للغاية في هذا الفيلم، وهو يقوم بدور الباحث عن الذهب كلورادو، من خلال موضوعٍ تقليدي حول الصراع الأزلي بين الرجل الأبيض، والهنود الحمر، والبحث عن الذهب الموجود في أحد الوديان، والذي يثير طمع العديد من الأطراف، منهم ماكنا، وحبيبته إنجا، وصديقه كلورادو، الذي لا نعرف متى يكون

عدوًّا، ومتى يصبح صديقًا، ثم مجموعة من العواجيز الباحثين دومًا عن الذهب، الذين ذكرنا أسماء من جسَّدوا أدوارهم؛ وبالتالي فسوف نرى فيلمًا غير مترابط، يخلو من سحر المتابعة، خاصةً ما كان يتمتع به جريجوري بك.

والحقيقة أن تلك الفرصة قد جاءت مع هوى عمر الشريف؛ فهو بالكاد الشاب الوحيد في الفيلم، وهو بالغ المهارة في قيادة الجياد، لا يحتاج إلى دوبلير. كما أن الفرصة قد واتَته ليرتدي قناع وجهٍ أمريكي، وجه الوسترن، وهو الذي لم يُسنَد إليه مثل هذا الدور من قبلُ. وبدت ملامحه هنا أقرب إلى الأمير رودريج، في «أكثر من معجزة»، نفس الشَّعر البني، والملابس الجلدية، والشارب الخفيف، وعليه في الوقت نفسه أن يُجيد إشهار مسدسه، لكنه لن يستخدمه أبدًا في القتال، حتى ولو من أجل الحصول على الذهب. ولا بد أنك سوف تندهش أن ترى كلورادو يبقى على قيد الحياة، في نهاية الفيلم، وقد خرج من كل هذا الانتظار، والمغامرات بدون قطعةٍ واحدة من الذهب، بينما امتلأَت حقيبة «ماكنا» بالكثير من الذهب بعد أن انهار الوادي بأكمله، في مشهدٍ مليء بالاصطناع.

نقول إن الموضوع قديم؛ فكم رأينا مثل هذه الأجواء في أفلام جون فورد، وأقرانه.. إنهم الباحثون عن الذهب، مغامرات للحصول على الذهب من منابعه. وحسب الفيلم، فإن هناك ثروةً هائلة من الذهب مخفاةً وراء الجبال، وأسفل الممرات، ويجب الوصول

إلى هناك من خلال خريطةٍ امتلكها رجلٌ طوال حياته، ولَّما صار عجوزًا دفع بها إلى المارشال ماكنا ليُعطي شرعية للبحث عن الذهب، وأن يصل إلى الجيش، في الوقت الذي يسعى فيه الهنود الحمر للوصول إلى الخريطة. وسوف نرى أن الذهب بمثابة منطقةٍ واسعة صخورها من الذهب الخالص، أو ترابه، وأنه بمجرد وصول الإنسان إلى هناك، انهارت الجبال، وسقطَت الحجارة الذهبية، وتحوَّل المكان إلى أطلالٍ لا تراها العين. لقد مات الرجل الهندي صاحب الخريطة، وصار على ماكنا الوصول إلى الهدف. وقد أعطى الفيلم للهنود الحق في البحث عن الذهب واقتسامه، لكن، كما سنرى، فإن أحدًا من كل الأطراف لن يحصل عليه، كأنه سراب ووهم لا أكثر. وسرعان ما يشترك في المغامرة الشاب المكسيكي كلورادو، الخارج عن القانون. إنه ينشُد الخريطة أيضًا ويعرف كيفية الوصول إليه، وكلورادو يسرق الجياد، والبغال، والطعام من أجل الذهاب إلى المغامرة، وقد قام بقتل القاضي الذي كان يحاكمه، وقام باختطاف ابنته إنجا، التي لن تلبث أن تنضَم إلى ماكنا.

يعرف كلورادو أن ماكنا دمَّر الخريطة، فيقوم باختطافه، وإجباره على أن يقوده إلى طريق الذهب. ما يلبث فريقٌ من الخارجين عن القوانين العواجيز، أن يلحقوا بالاثنَين، من أجل أن يضمن كلٌّ منهم نصيبًا في الذهب، بالإضافة إلى سانشير وبعض الهنود؛ ولذا فإن كل مجموعة تمثِّل نفسها تطارد المجموعة الأخرى، خاصةً مجموعة ماكنا التي تنضم إليها الفتاة الهندية هش كي تصبح إلى جانب كلورادو، قبل أن تختفي عن الأحداث.

وقد رأى السيناريو أن من الأفضل إضافة المزيد من الشخصيات لزيادة حدة التوتر، خاصةً أن الأمر يخص الذهب؛ لذا فإنه من وقتٍ لآخر ينضم شخصٌ له كفاءاتٌ ملحوظة في هذا العالم، لزيادة الإحساس بالخصومة، ومنهم بن بيكر لاعب القمار، وصديق كلورادو، كما أنه أحد المهاوييس بالحصول على الذهب، وأشخاصٌ كثيرون سيختفون من الأحداث كما ظهروا، لأغلبهم علاقةٌ حميمة بالذهب، ويرون أن من حقهم الحصول عليه، ومنهم عجوزٌ ضرير. لكن كل هؤلاء لن يشتركوا في الخصومة بشكل حاسم، مثلما سوف يحدث بين الطرفَين الأساسيَّين، الرجلين والمرأتين؛ فمثلما هم يأخذون حمَّامًا في إحدى البرك، يتبادلون الضحكات، والنظرات التي تخلو من الحياء، فإن كلورادو يدخل في منتصف الأحداث في معركةٍ شرسة مع ماكنا، داخل أحد الكهوف الغامضة، وتطول وقائع المشاجرة، فلا تكاد ترى أحدهما ينتصر على الآخر. وفي مشهد النهاية، فإن كلورادو يصيبه الطمع، ويشهر سلاحه في وجه خصمه، رغم أن الذهب أكثر من أن تجمعه تكتلاتٌ من البشر،

لكن وقبل أن يقتَتلا من جديد، فإن الهزة الأرضية الفاصلة تبدأ، ويصبح الثالوث الباقي بعد اختفاء الجميع وحدةً واحدة عليهم أن يهربوا وسط انهيارات الجبال الذهبية، وكأن كلًّا منهم يربط مصيره بالآخر. وعقب نهاية الخطر يبتسم كلورادو بشكلٍ صفراوي، ويستودع ماكنا، وصديقته، ثم يذهب وسط الجبال.

تستغرق حوادث الفيلم وقتها من خلال عبور الممرات الجبلية البالغة الصعوبة، التي لم يصل إليها أحدٌ من قبلُ، وهي ممراتٌ قاتلة في المقام الأول؛ ولذا فإن الهروب من المصائر المكتوبة لأصحابها أمرٌ صعب للغاية؛ فالطبيعة قاسية، والنفوس الإنسانية أمَّارة بالسوء، والهنود الحمر، كعادة أسوأ ما في سينما الغرب، لا يُجيدون سوى حمل السلاح الأبيض، والصراخ، وركوب الخيل، وعبور الوديان، وإطلاق النيران، وإثارة الخوف، ثم هم في النهاية لا يحصلون على شيء. لا نكاد نرى وجوههم، كأنهم كائناتٌ صارخة، أكثر منهم بشرًا يودُّون الذهب من أجل إقامة حياةٍ أفضل. وهكذا ندرك كيف كانت وجهات نظر هذه الأفلام.

ويتعامل الفيلم مع كل هذه الأعداد أن «**في الذهب متسعًا للجميع**»، وأن من حق المغامرين البحث عن الثروات بكافة أشكالها، لكن كل ما تم العثور عليه، هو الوهم، وإن كان ماكنا، سوف يكتشف بعد نجاته وحبيبته من الخطر، أن حقيبته الجلدية، فوق حصانه، بها حجارة من الذهب، وأن الأمر لم يكن غير مجدٍ بالنسبة له، بل لقد فاز بشيءٍ ما له قيمتُه. والغريب أن كل هذا الصراع الدامي، والمشاجرات والمعارك قد انتهت، على الأقل بين كولورادو وخصمه، باعتذاراتٍ عما جرى، كأنما لم يحدث شيءٌ بالمرة، وأن ما شاهدناه لا يتعدَّى أن يكون ما حصل عليه كولورادو من لا شيء، قبل أن يتجه بحصانه إلى الصحراء من جديد، لعله لم يتعلم أبدًا.

بذرة التمر هندي (روسي)

أجمل ما في الأفلام هي قصص الحب التي تحكيها، وما أكثَر قصص الحب من حولنا! وما أرقَّ مشاعر الإنسان وهو يفتِّش في أي عملٍ فني عن تفاصيل روايةٍ عاطفية! وأجمل ما في الحب هو التفاصيل. والحب لا يفرِّق بين الأوطان والمبادئ والعقائد. والإنسان في أسعد حالاته قادر على الحب، والتجدد. والألوان مهما اختلفَت درجاتها، فإنها تمتزج لتكون صياغةً جديدة، الأحمر بالأزرق، والأصفر بالأخضر. وكما أن فكرة الثالوث موجودة في الكثير من قصص الحب حولنا، فإنها قادرة على أن تكشف عن قوة الحب.

الرجل والمرأة والطرف الثالث، سواء كان رجلًا أم امرأة. كذلك فإن فكرة التبايُن بين العُشَّاق لا تقل جاذبيةً عن فكرة الثالوث. هذا التباين ظل متواجدًا من حولنا، في مئات القصص التي شُغفَت بها قلوبنا.

وفي السبعينيات، فإن الكثير من القصص السينمائية التي جاءتنا عَبْر شركات التوزيع الأمريكية كان أبطالها محاطين غالبًا بفوارق ومسافاتٍ أيديولوجية وسياسية حاولَت عرقلة هذه القصص مثلما عرقَل العَداء الأسري مسيرة روميو وجولييت مثلًا. وكم وجد عُشَّاق أنفسهم في مجتمعاتٍ متخاصمة في الأفكار السياسية ما عرقَل قصص الحب، خاصة بين المُعسكَرَين الشرقي والغربي، بين مَن اعتنقوا الشيوعية، ودافعوا عن الرأسمالية! وفي الكثير من هذه الأعمال فإن الفيلم يتجه حسب أيديولوجية الدولة المنتجة، وكثيرًا ما يبدو الحياد جليًّا. وفي فيلم «بذرة التمر هندي» فإنه من الصعب أن يكون الأمريكيون محايدين؛ فهو لم يخلُ من تجريح للحياة المعاصرة آنذاك التي كان يعيشها الناس في الاتحاد السوفييتي، حتى ولو أظهر أن الإنجليزي يمكن أن يخون بلده من أجل بلده، وأن الروسي قد يخونها من أجل عاطفة.

نحن هنا أمام علاقة حبٍّ بسيطة بين رجل وامرأة، رجل عادي عاش حياته في خَواء بعيدًا عن زوجته، وامرأة صاحبة ماضٍ مؤلم مع أكثر من رجل؛ أحدهما مات، والثاني كان يخدعها؛ وبالتالي وجدَت نفسها في خَواءٍ عاطفي. وبالرغم من أنها تنساق وراء الرجل، إلا أن اندماجها لا يحدُث بالسرعة نفسها التي قد تحدُث بين رجل وامرأة يعيشان نفس الظروف في أماكنَ مشابهة.

العالم الذي يحوط الرجل فيدور سفردلوف هو عيونٌ تراقب، وقوانينُ صارمةٌ لا تعرف الرحمة. يُستدعى إلى الاتحاد السوفييتي بحُجَّة أنه مريض، ثم سرعان ما يجد نفسه يتعرض للتحقيق للإدلاء — تحت ضغطٍ شديد — بمعلوماتٍ ملفَّقة عن رئيسه. وهناك سكرتيرتُه الجديدة التي لا يطمئن إليها؛ لأنها عينٌ عليه، وزوجتُه التي تعيش بعيدًا عنه، ولا يربطه بها شعورٌ أو أحاسيسُ عاطفية عادةً ما تربط بين الرجل وزوجته. يقول سفردلوف عن مجتمعه الساكن الجامد: «**هنا الاتحاد السوفييتي، والحزب، إنهما دومًا على صواب. وهناك المجتمع الرأسمالي وهو دائمًا على خطأ.**» هو حانق على هذه البلاد؛ لذا فهو يلجأ إلى رجل الاستخبارات البريطاني كي يساعده في اللجوء السياسي إلى إحدى دول أوروبا، أو الولايات المتحدة، وذلك مثلما كان آلاف المنشقين، خاصة المثقفين في تلك الآونة. أما هي؛ جوديث؛ فهي امرأةٌ رقيقةٌ ناعمة، لا حديث لها في السياسة، مثلما يفعل هو، ربما كي تتجنَّب الوقوع في وطأة المشاكل الكثيرة التي يدفع ثمنها معاناة، لذلك فهي بالنسبة له منفذٌ مهم للعبور من بلاده إلى حيث تنتمي. إنه يريد الهروب من قسوة الأيديولوجية الشيوعية التي تحاول أن تتلاءم مع العصر بشكلٍ انتهازي. كما أن سفردلوف خائفٌ دومًا من عودة الستالينية إلى هذا العالم، ويُردِّد ساخرًا أنه اصطَحَب رأسماليةً متهتكة، ويكمل: «**أرأيتَ إلى أي حدٍّ انحدَرَت ماركسيتي؟**»

ومقابل سردلوف الروسي، نرى فاربوس الدبلوماسي البريطاني، الذي اعتنق الشيوعية كمبدأ، وأصبح عميلًا استخباراتيًّا لروسيا في بلاده. وهو رجلٌ جافُّ العواطف يتجسَّس حتى على زوجته التي تخونه مع مساعد مدير الاستخبارات البريطانية، ذلك الذي حاول مساعدة سفردلوف في الهروب إلى كندا. وهو الذي يدير لقاءهما في جزيرة باربادوس، ويحميهما. وهو الذي يجمع شمل العشيقَين في كندا في وقتٍ لاحق، ليس بدافع الخير ولكن مقابل ملفٍّ يتفقان أن يُسلِّمه له سفردلوف عند وصوله إلى كندا.

هذه هي قصة الحب التي يصوِّرها الفيلم، مغلَّفة بالسياسة، والتجسُّس، وخيانة الأوطان. ولأننا أمام فيلمٍ بريطاني، فإن الأمور تنتهي دائمًا لصالح الغرب. يعطي رجل

الاستخبارات البريطاني معلوماتٍ خاطئة إلى فاربوس، حتى يظن الروسي أنه عميلٌ مزدوج، فيتم التخلص منه. كما أن العاشقَين ينتهي الأمر بهما إلى نهايةٍ سعيدة؛ وبالتالي تبدو العبارات الرنَّانة التي تبادلها سفردلوف وآخرون طيلة الفيلم ذات معانٍ تعكس تفوُّق الغرب وسقوط المعسكر الشرقي في دائرة التخلف، والغباء.

أخرج بليك إدواردز الفيلم عن رواية إيفلين أنطوني بالعنوان نفسه، هذا النوع من الروايات الذي كان منتشرًا في سنوات الحروب الباردة بين المُعسكَرَين. وبدا أن إدواردز في هذا الفيلم، قد أخذ موقفه من الأفلام الكوميدية التي أخرجها لبيتر سيلرز عن «الفهد الوردي». وبدا أن عليه أن يستعين بعمر الشريف، ليصبغه بصبغةٍ سياسية، وكي يظهر الممثل مجددًا أكثر مرونةً ليرتدي المزيد من الوجوه. وقد كان إدواردز دومًا مصدرًا للإعجاب بأفلامه التي أثارت الدهشة والجدل، ومنها «الإفطار في تيفاني» عام ١٩٦٠م. إلا أنه غيَّر جلده كثيرًا فيما بعدُ، بعد أن تزوَّج من جولي أندروز، وقدَّمها في فيلمٍ سياسي باسم «عزيزتي ليلى»، وقد ظلا معًا في أغلب أفلامهما حتى رحيله. وفي «بذرة التمر هندي» وجد نفسه محاطًا بأجواءٍ عديدة، متناقضة، بين الرومانسية والسياسة، عدا المشهد الأخير الذي التقى فيه العاشقان تحت سماء كندا، إلا أنه استطاع أن يدير ممثليه بشكلٍ جيد؛ فهو يعرف كيف يفعل ذلك دومًا، خاصةً عمر الشريف الذي بدا وقد ارتدى وجه الدبلوماسي العاشق. وقد فعل ذلك أيضًا مع الممثل أنطوني كوايل الذي كان مشاركًا بالمصادفة، في معظم الأفلام التي مثَّل فيها عمر الشريف.

حين شاهدتُ هذا الفيلم في عرضه الأول، كتبتُ واحدًا من مقالاتي الأولى، نُشر مختصرًا في جريدة السينما والفنون، قلتُ في نهايته إنه أشبه بفقاعةٍ كبيرة، سرعان ما تتبخَّر عقب الخروج من قاعة السينما.

أشانتي (الأمير حسن)

ظهر الأمير حسن في الجزء الأخير من الفيلم، وهو في كامل أناقته داخل يخته الفخم. وفي المقابل هناك سليمان النخَّاس، تاجر الجواري العربي، الذي يُرسِل رجالَه إلى قارة أفريقيا من أجل اختطاف الأطفال والنساء، وبيعهم إلى الأمراء والأثرياء الذين لا يزالون يمارسون النِّخاسة، ويقيمون للعبيد أسواقًا خفية. وفي المشهد أيضًا الطبيبة السمراء أنانسا التي صارت ملكًا للأمير، ومن الواضح أنه دفع من أجلها مبلغًا كبيرًا إلى سليمان.

الفيلم كله بمثابة متابعة للرحلة الصعبة التي قضَتها المرأة، منذ أن تم اختطافها إلى أن امتلكها الأمير. وإن كانت الرحلة لم تنتهِ بعدُ، لكنها تقريبًا في النهاية كما سنرى؛ فهذه المرأة الأمريكية جاءت مع زميلها الدكتور دافيد ليندر بي إلى قلب أفريقيا من أجل علاج البسطاء الذين لا يعرفون أي شيء عن الحضارة خارج الأماكن التي يسكنون فيها، ويتصرفون بتلقائيةٍ شديدة، وبراءة، تجعلهم مطيعين للغاية عندما يتم اختطافهم من قبائلهم، ويُساقون عَبْر رحلةٍ صحراوية بالغة الصعوبة، دون أن يَدْروا شيئًا عن مصائرهم، إلى أن يصلوا إلى من اشتراهم. والرحلة بالطبع مليئة بالقسوة، وقد كانت أنانسا تستحم في البحيرة حين اختطفَتها عصابة النخاسة، باعتبارها أفريقية، فإن الفيلم أشار إلى أن هناك مِن أصحابها مَن ظلوا يتتبعون الخاطفين طوال الرحلة، حتى وصلَت الطبيبة إلى يخت الدكتور حسن، الذي ما إن بدأ الهجوم الفردي على المكان، وبه الكثير من رجاله، وأيضًا سليمان النخاس، حتى توارى وخرج من غرفته، هرب، دون أن يدفع ثمن المرأة، لقد اشترى امرأةً سمراءَ جميلة. وكل ما حدث أن الطبيب دافيد ومعه صديقه مالك، قد أنقذا أنانسا من مصيرٍ مؤلم، وتم استعادتُها. وفي المعركة مات مالك بالرصاص، وذلك دون أي إشارة إلى أن المجرم قد تمَّت معاقبته.

يرى الفيلم المأخوذ عن رواية، أن تجارة العبيد لا تزال موجودةً في عالمنا المعاصر، وأن هناك أمثال الأمير حسن الذي يبحث عن زوجةٍ يشتريها بهذه الطريقة؛ حيث تبدو الطبيبة التي تعمل في منظمة الصحة العالمية وقد ارتدت ثوبًا أبيضَ يشفُّ عن جمالٍ أخَّاذ، وأن هذا النوع من الجمال مطلوب لدى بعض الرجال الذين يدفعون.

وكما أشرنا فإن الطبيبة هي الشخص الوحيد الذي تم إنقاذ مصيره من العبودية؛ فقد تم اختطاف المرأة بعد أن أنجزا مهمتهما في إحدى القبائل، ذهبَت هي إلى البحيرة لتستحم، أما هو فراح يلتقط الصور، وينتظرها، وعندما طال غيابها، بدأ الشعور بالقلق، وبحث عنها. لقد اختطفَتها عصابة النخاس سليمان، واعتقد أنها من قبائل الأشانتي، وليست بريطانية. وأمام عجز الشرطة عن أن تفعل شيئًا أمام هذه المشكلة، فإن الدكتور دافيد يستعين بصديقٍ له، وعرفا أن هناك رحلةً طويلة يقطعها الخاطفون في صحراء غرب أفريقيا، الشديدة القسوة. وانطلق الاثنان يتتبعان مجموعة من العصابة، وقد ربطوا المخطوفين من أطفال ونساء في قيودٍ حديدية، يمشون في حراسة خاطفين فوق جمال. وفي أثناء الرحلة تلقى الاثنان مساعدةً من بريان واكر، وهو عضو في إحدى المؤسَّسات التي تُناهِض الرقَّ المعاصر، كما تلقَّيا المساعدةَ أيضًا من قائد طائرةٍ مروحية، في تتبُّع طريق العبودية، حتى وصلَت أنانسا إلى اليخت الفخم الذي يملكه الأمير حسن.

في الفيلم إشارةٌ واضحة أن العرب هم الذين يمارسون هذه التجارة، ابتداءً من سليمان النخاس زعيم العصابة، والأمير الذي يشتري المرأة السمراء دون أن يعرف أنها طبيبة في إحدى مؤسسات الأمم المتحدة، كل ما يعتقده أنها من قبائل الأشانتي التي يحب لحومها. وكما أشرنا، فالأشرار في الفيلم لم يدفعوا ثمن ما اقترفوا، بل سرعان ما اختفَوا. واكتفى الفيلم أنه بعد المشاجرة التي تمت فوق اليخت، فإن الزميلَين الطبيبَين قد تمكَّنا من الهروب من رجال العصابة فوق اليخت، وأن مالك قد أصيب برصاصة. بينما كان المشهد الأخير، وكلٌّ من دافيد ونانسا يتبادلان قبلات الحب، وهما يسبحان فوق المياه قريبًا من شواطئ إحدى الموانئ الأفريقية، أو العربية.

أما تفاصيل الرحلة التي قام بها دافيد بحثًا عن زميلته، فهي التي تؤكد أن النخَّاسة هم العرب؛ فدافيد يذهب مع مالك، فوق الجمال، لمقابلة نخَّاسةٍ عرب، من أجل مساعدتهم في التعرف على سليمان. وفي مَشاهدَ أخرى، فإن دافيد يرتدي الملابس العربية الصحراوية ويتتبَّع القبائل التي قامت باختطافِ ما لا يقل عن خمسة من العبيد. وفي الوقت الذي لعبَت فيه الشرطة دورًا سلبيًّا، فإن الطبيب المُوفَد إلى أفريقيا من منظمة الصحة العالمية يجد نفسه في مطاراتٍ قد لا يجيد أمثاله القيام بها، من أجل استعادة زميلته؛ فهو يحمل سلاحًا، ويُشارِك مالك في مقاتلة لصوص البشر، بما يوحي أننا نشاهد واحدًا من أفلام العصابات؛ فبعد معركة تم فيها القضاء على لصوصٍ أربعة كان على دافيد وزميله إطلاق سراح الأطفال المكبَّلين بالأغلال.

وفي هذا المشهد نعرف أن هؤلاء الأطفال مخطوفون من السودان، ومالي، وفولتا العليا، وأن الطبيبة ليست معهم. وبكل قسوة، يرشد مالك الأطفال أن يتبعوا النجوم للوصول إلى طريقٍ آمن، وذلك لأن كل همه هو القبض على سليمان. وكما سنرى فإن هذا لن يحدث، حسب أحداث الفيلم. هو مشهدٌ مليء بالقسوة، ودافيد يعتذر للأطفال أنه غير قادر على مساعدتهم، ويذهب بمصاحبة مالك «**لا أستطيع أن آخذكم معي، أنتم لا تفهمون.**»

أما المشهد التالي مباشرة، فإن سليمان، مع مساعده جميل، يقومون بترحيل مجموعة من المخطوفين من أعمار وجنسياتٍ متباينة، منهم أنانسا، وتستمر الرحلة حتى تصل إلى شمال أفريقيا من خلال بلدٍ عربي. ولا يكُف مالك في البحث عن سليمان، ويتم العثور على سليمان في أحد القصور العربية، ونعرف هنا أن أنانسا هي زوجة دافيد. أما سليمان فإنه يقسم بشرفه أنه لا يكاد يعرف شيئًا عن الموضوع، وما يلبث أن يسخر سليمان من

دافيد، وبكل ثبات يُخرج هذا الأخير مسدسه ويقتله بدمٍ بارد، ويحاولان اللحاق باليخت الذي به المرأة.

يبدو عمر الشريف هنا أنيقًا، وهو يتحدث عن كيف يكون المرء سعيدًا، وهو يمتلك امرأةً جميلة مثلها، وهو لا يصدِّق أنها أمريكية، بينما يحاول كلٌّ من الزوج ومالك اللحاق باليخت. وقد شاهدتُ أكثر من طبعة للفيلم، إحداها مدبلجة إلى الألمانية، لم يمُت فيها سليمان مثل النسخة الأصلية للفيلم، التي انتهت بإنقاذ الطبيبة.

خبيرة المخاطر الأمنية (زعيم دولي للعصابات)

في الستينيات من القرن العشرين أنتجَت استوديوهات السينما في إيطاليا العديد من الأفلام التجارية التي تقلَّد بها ظواهر أفلامٍ ناجحة، خاصةً في السينما الأمريكية. وقد ظلت هذه الأفلام بمثابة أعمالٍ تجارية قليلة القيمة؛ فبعد انحصار الأفلام التاريخية عن عصر الرومان في بداية الستينيات، سرعان ما ظهرت أفلام الوسترن الاسباجيتي، وما أكثرها! ثم تم إنتاج أفلام على غرار مجموعة أفلام العميل البريطاني جيمس بوند بعد نجاحها. وانتشرَت أفلام عن عملاءَ سريين من كل أنحاء العالم يحاربون من يُسمَّون بالمجرمين الدوليين، على غرار عصابة «الشبح» في أفلام جيمس بوند، لديهم مشاريعهم العلمية الضخمة، لإنتاج موادَّ محرَّمة دوليًّا، من أجل الاستيلاء على العالم. وتقوم إحدى المنظمات الاستخباراتية الدولية بإرسال عملائها إلى هؤلاء المجرمين الدوليين، وغالبًا ما يتخفَّون في شخصيات رجالٍ لهم مكاناتهم الاقتصادية، والاجتماعية، في بلادٍ عديدة.

أغلب قصص هذه الأفلام كانت تدور أحداثها في أوروبا، وكان هدف هؤلاء العملاء السريين هو حماية الغرب من المعسكر السوفييتي، الذي كان يتم التعامل معه باعتباره الشيطان، وقد تم انتشار هذه الأفلام في مدينة السينما الإيطالية. وعلى غرار شون كونري، كان يتم البحث عن نجومٍ جُدد، أو قُدامى، وفي بعض الأحيان نجوم للقيام بأدوار عملاءَ سريين، لهم أرقام مثل ٠١٧، أو أسماء أخرى مرموقة عديدة. وكان هذا العميل محاطًا دومًا بالنساء والحسان، سواء اللاتي كن يعاونَّه، أم اللائي يحاولن الإيقاع به، وإفشال خطته في إسقاط مؤسسته، ووصل الأمر أنهم استعانوا بشقيق شون كونري فيما يُسمى بالعميل الأخ. أما أشهر النجوم الذين عملوا في هذه الأفلام من إيطاليا فهو مارشيلُّو ماسترويانى في فيلم «الضحية العاشرة» أمام أرسولا أندريس، أول فتاة ظهَرَت في فيلم «دكتور نو»، من سلسلة أفلام جيمس بوند.

وقد استمرَّت هذه الأفلام في سوق الأفلام التجارية الأوروبية، مع استمرار نجاح شون كونري حتى بداية السبعينيات، وقد ملأَت صالات السينما المصرية، الدرجة الثانية والثالثة، لفترةٍ طويلة، خاصةً في فترة إيقاف عرض الأفلام الأمريكية عقب عدوان يونيو ١٩٦٧م، ثم بدأَت تتقلص بشكلٍ ملحوظ.

ويمكن اعتبار فيلم E.H.S أو اختصار العنوان الذي يعني خبيرة المخاطر الأمنية، بمثابة واحدٍ من الأعمال القليلة جدًّا التي تمثل نهاية هذه الظاهرة إلى الأبد. وهو فيلم أخرجه روبرت مايكل لويس، ولا نعرف هل هو الاسم الأمريكاني لمخرجٍ إيطالي، أم أنه اسمه الحقيقي، لكنني أشك في ذلك؛ فكم تأمركَت الأسماء في كل هذه الأنواع من الأسماء لأسبابٍ تجارية.

أبرزُ ما في الأمر أن العميل السري التقليدي، جاذب النساء، وبالغ المهارة، في مقاتلة العصابات الدولية والمنتصر دومًا تحوَّل إلى امرأة، تبدو جميلة، وخفيفة، لكنك لو دقَّقتَ فيها ستراها تميل قليلًا إلى السمنة، وأن وجهها ممسوحٌ من التعبيرات، اسمها كورنيلا شارب، قامت بدور العميلة لافينيا، التي تتبع إحدى وكالات الاستخبارات الأوروبية. وقام عمر الشريف بدور مجرمٍ دولي يرأس عصابة تبتكر موادَّ كيميائية سوف يتم نقلها في براميل إلى أماكنَ مجهولة، من أجل جرائم قتل وسيطرة. وهناك مشهدٌ يجمع بين شيزازي، هذا الاسم الشرقي وبين لافينيا، ويتظاهر كلٌّ منهما أنه يحب الآخر، ويطلب منها عدم تناول الشراب البني الذي في كأسها، ثم يُبلغها أنه أنقذ حياتها. وقد رأينا في الفيلم

بعض نجوم السينما الإيطالية القدامى الذين برعوا في هذه الأدوار في الستينيات، وعلى رأسهم فابيوتستي، وهو ممثلٌ فارع الطول، يُعتبَر الأقوى جسدًا بين أقرانه، وتخصَّص في هذه الأدوار. وفي فيلمنا هذا قام بدور ضابط الاستخبارات، الذي يتولى قيادة قوة الهجوم التي ستنزل من السماء لتدمير القاعدة الأرمينية، التي يمتلكها شيزاري، ويستعد للاستيلاء على اقتصاد العالم.

هذا النوع من الرجال يبدو أنيقًا، وسيمًا، عاشقًا، عصريًّا، قد يعزف الموسيقى، ولا يمكن كشف نواياه، أو جرائمه إلا إذا دُسَّ في حياته امرأةٌ من نوع لافينيا، تعرف أسراره، وتُبلِغ إدارتها، ويأتي لكل شيء وقته. وقد كانت هذه هي المرة الأولى التي تم اختيار عمر الشريف لأداء مثل هذا الدور، وقد بدا مختلفًا؛ فلا ندري مثلًا، كيف ظهر هذا الفاصل بين سِنتَيه الأماميتَين لأول مرة بهذا الاتساع. أما المرأة؛ فقد تعمَّد الفيلم إظهار ما بها من كفاءة وقدرات في مقدمة الفيلم؛ حيث هناك أمام العميل مهمةٌ قديمة سوف ينتهي منها فتبدو كل مهاراته، مثلما شاهدنا في فيلم «جولد فنجر» عام ١٩٦٤م.

رأينا لافينيا تعانق شابًّا وسيمًا في إحدى المناطق الأثرية، كلاهما في حالة هُيامٍ شديد بالآخر، هي جميلة، والرجل وسيم. وفجأةً يدفع بها ناحية عمودٍ أثري ويسألها: من أنت؟ ويتم تبادُل الاتهامات بأن كل واحدٍ من الاثنَين يتجسَّس على الآخر. وما تلبث أن تدبَّ بينهما معركة يستخدم فيها كلٌّ منهما مهاراته في القتال، وسرعان ما تحلِّق مروحية في الجو كي ينزل منها طوق، لن يلبث أن يصعَد بالفتاة التي نعرف أنها عميلةٌ سرية ومعها حبيبها المجرم الدولي، الذي قامت بالقبض عليه.

ما فعلَته لافينيا في بداية الفيلم هنا سوف يتكرر مرةً أخرى في نهايته؛ فهي تقبض على المجرم الدولي شيزاري، وهي أيضًا تكذب عليه بكلماتٍ معسولة، قبل أن يأتي رجال الاستخبارات ويأخذوه معهم.

وما بين المشهدَين؛ الاستهلالي والختام، فإن الرواية تدور، بحيث تتعرَّف على شيزاري وتظهر معه في كل مكان. إنه رجلٌ متزوج من امرأة تدير له كل أعماله الإجرامية في الخفاء؛ فهي التي تدير له مصانعه التي تُنتِج السائل القاتل. وقد جسَّدَت شخصية الزوجة ممثلةٌ قديمة عملَت في السينما الإيطالية بقوة هي أنيتا أكبرج. لكنها صارت هنا بدينة بشكلٍ ملحوظ، وكأنها فقدَت بريقها، ونسيت التمثيل تمامًا. من الواضح إذن الرهان على كورنيلًا شارب؛ حيث تظهر مع عناوين الفيلم، أشبه بظهور شون كنري في أفيشات فيلم «كرة الصاعقة»، وهي يمكن أن تكشف جسدها لحبيبها، وتطارده كظله،

فلا يشك أبدًا أنها عميلةٌ سرية ويأمن لها، حتى المشهد الأخير، وهي تناديه بأكثر من اسم، منها اسمه الدولي مانياسكو. ومن الواضح أن الفيلم مصبوغ تمامًا بالبلدة التي تدور فيها الأحداث، والإنتاج، وهي إيطاليا. وتتضمن حواشي الفيلم مَشاهدَ عديدةً محشورة، منها رقصٌ شرقي يهواه شيزاري، وتفاصيل قصة الحب، ودور الزوجة في إدارة المشروع الإجرامي، حتى يظل زوجها بعيدًا عن الشبهات، إلى أن تموت عن طريق قرصة نحلةٍ إلكترونيةٍ في الورشة التي يتم فيها إنتاج السائل المميت. وهنا نفهم طبيعة النشاط؛ فعن طريق هجوم النحل الإلكتروني في مكانٍ ما، فإنه يتم نشر الموت، لكن كل شيء تم وأدُه قبل الأوان.

وفي الفيلم تخلى عمر الشريف عن وقاره لأول مرة، وسمح لممثلٍ آخر أن يضربه، وأن يجرحه ويُوقعه في الأرض. ومن المعروف أن هناك نجوم سينما يقومون بدور الخارجين عن القانون لكن لا أحد يمكنه أن يمسَّهم، ومنهم هربرت لوم. وقد بدا عمر الشريف وقد فقد اتزانه، ثم تم القبض عليه في مشهد امتلأ بالتناقضات بينه وبين فتاته التي تقبِّله مثلما فعلَت مع حبيبها السابق، ثم تُخفيه، قبل أن تُسلِّمه إلى كازيريا، رئيس وحدة الهجوم الاستخباراتي.

الأهرامات الزرقاء (العجوز)

في برنامجٍ تليفزيونيٍّ فرنسي، عقب وفاة عمر الشريف، قالت الممثلة والمخرجة الفرنسية «أرييل دومبال» إن عمر الشريف كان شخصيةً أسطورية بكل ما تعني العبارة. ولا شك أن هذه الشهادة التي تأتي من مثل هذه الشخصية تعكس وجهًا من الوجوه التي مثَّلها الرجل؛ حيث عمل معها في دور الزوج العجوز في فيلمها الأول كمخرجة بعنوان «الأهرامات الزرقاء».

أرييل، هي روائيةٌ وممثِّلة، ومخرجة، كما أنها زوجةٌ لواحدٍ من كبار الفلاسفة والمفكرين المعاصرين في فرنسا، وهو برنار هنري ليفي، ما يعكس مكانتها في الحياة الثقافية الفرنسية، مولودة عام ١٩٥٣م، وهي الابنة الثانية لرجل الصناعة الفرنسي جان لوي ملشوار، وهو رجلٌ أثري وهاوٍ لجمع التحف الفنية؛ لذا كان ميلادها في المكسيك، الذي اختارته لتدور فيه أحداث فيلمها «الأهرامات الزرقاء». وقد قامت أمها على سبيل المثال بترجمة أعمال طاجور إلى اللغة الفرنسية، كما كانت الأم صديقةً لكبار كُتاب عصرها، ومنهم راي برادبوري، وأوكتافيو باث، وبول كلودل.

ماتت أمها وهي في سنٍّ صغيرة، فعاشت يتيمة في سفارة فرنسا بالمكسيك؛ حيث تولى أمر تربيتها أجدادها لأبيها، فتعلَّمَت الرقص الكلاسيكي والمسرح، وعملَت ممثلة وهي في سن الثانية عشرة، ثم سافَرَت إلى باريس كي تغني وترقص، وتعزف.

في عام ١٩٧٨م بدأَت مسيرتها كممثلة في فيلم «برسيفال في بلاد الغال» إخراج إريك رومير، الذي عملَت معه في أفلامٍ أخرى، منها «بولين على الشاطئ»، و«ركبة كلير». ومن أفلامها الأخرى «تس» لرومان بولانسكي عام ١٩٧٨م، و«الزمن المستعاد» المأخوذ عن رواية لبروست، وظهَرَت في أغلب أدوارها كامرأةٍ مثقفة في أفلام أخرجها ألان روب جرييه، وبيتر هاندكه، ولم تتوقف قط عن التمثيل.

وبالإضافة إلى نشاطها في المسرح والتليفزيون، أصدَرَت كمغنية عدة ألبومات، وفي عام ٢٠٠٧م حصلَت على وسام الشرف من وزارة الثقافة الفرنسية. وحسب قائمة أفلامها؛ فقد قامت بالتمثيل في ١١٣ فيلمًا ومسلسلًا تليفزيونيًّا، وكمخرجة فإنها قدَّمَت أربعة أفلام هي «الأهرامات الزرقاء» ١٩٨٨م، أمام عمر الشريف، و«صيد متقطع» عام ١٩٩٢م، والحلي السرية (مسلسل تليفزيوني) ٢٠٠٨م، ثم «عابرة الرغبة» عام ٢٠٠٩م.

تدور أحداث الفيلم في سنوات الخمسينيات في المكسيك؛ حيث تعيش الشابة الصغيرة أليز مع رجلٍ عجوز يكبرها بسنواتٍ كثيرة في بنايةٍ بالغة الفخامة، وفي عالمٍ خالٍ من المشاكل، لكنه أيضًا يخلو من حرارة الحب، يبدو الرجل باردًا. وتتعرف أليز على شاب يقاربها في السن، وذات صباح تقرِّر أن تترك العجوز، كي تجرِّب عالمًا آخر، وإنسانًا آخر، لكن عشيقها العجوز يحاول استعادتها مرةً أخرى، وذلك من خلال مجموعة من الحِيَل المدهشة، لكنه لم يفلح في مسعاه. ويزيدها هذا إصرارًا على التمسك بموقعها؛ فقد أرسل إليها عشيقها رجلًا آخر، أكثر شبابًا وحيوية، لكن أليز سرعان ما فهمَت الخدعة، وانساقت وراء مشاعرها.

الرجل الثالث عشر (الفيلسوف العربي)

انبهر الكاتب الأمريكي مايكل كرايتون بشخصية الرحالة العربي، وبالمخطوط الذي يحمل اسمه «ابن فضلان»، وقدَّم عنه روايته «أكَلة الموتى» التي يقول فيها: «إنه في شهر يونيو عام ٩٢١م أرسل خليفة بغداد أحد أفراد حاشيته، وهو أحمد بن فضلان، سفيرًا إلى ملك البلغار. وقد أمضى الرجل ثلاثة أعوام في رحلته، دون أن ينجز مهمته؛ لأنه، وهو في

طريقه إلى بلاد البلغار، التقى بمجموعةٍ من رجالة الشمال الفايكنج، وكانت له بينهم مغامراتٌ عديدة.»

وقد رجع كرايتون إلى المخطوط الأصلي، وأكَّد بأسلوبٍ علمي أنه لم يخرج عن النص، وكان النص قد نُشر باللغة العربية محققًا لأول مرة عام ١٩٥٩م، بواسطة الدكتور سامي الدهان، تحت عنوان «رسالة ابن فضلان في وصف الرحلة عإى بلاد الترك والخزر والروس والصقالبة».

وصل الوفد الذي ضم ابن فضلان من بغداد يوم الخميس ٢١ يونيو متجهًا شرقًا نحو همذان، وعبَر نهر جيحون، ومنها إلى الفوبي؛ حيث ملك الصقالبة، واستغرقَت الرحلة أحد عشر شهرًا. وقد سعى ابن فضلان إلى التعرُّف على عادات الناس الذين عاش معهم وحارب إلى جانبهم؛ فلم يتحول إلى رحَّالة، يشاهد ويتفرج، بل تحدَّث عن حياة الشماليين وعاداتهم اليومية، لدرجة أنه تصرَّف كأنه واحدٌ منهم.

بدا المؤلف مشدوهًا بهذا العالم الفنتازي؛ فهو ليس رحلات، قَدْر ما هو أقرب إلى الأدب الفنتازي الذي برع فيه العرب. ورغم اختيار الكاتب لهذه الشخصية، فإن كرايتون قلَّل من أهمية حضارة الشرق؛ حيث قال: «**من المستحيل الآن أن تعتبر أوروبيي ما قبل التاريخ متوحشين ينتظرون بخمول بركات الحضارة الشرقية، بل على العكس من هذا، فإنه يبدو أن الأوروبيين ملكوا مهاراتٍ تنظيميةً عن المكان، بما يكفي لتشكيل أحجارٍ هائلة الحجم.**»

ومع ذلك، يعود كرايتون مرةً أخرى إلى الاعتراف بأن بغداد مدينة السلام في القرن العاشر الميلادي، هي أكثر مدن الدنيا حضارة، وكان يعيش فيها أكثر من مليون مواطن ضمن أسوارها الدائرية المشهورة، وكانت بغداد مركزًا للاستقطاب الفكري السياسي.

ورحلة ابن فضلان أشبه برحلاتٍ عديدة قام بها عرب وأجانب؛ فقد أصبح الرجل محاربًا مثل القوم الذين سافر إليهم، وانضم إلى الفرقة ١٣ التي تقود الحرب؛ فلم تعُد يومياته مجرد اعترافاتِ رحَّالة، بل مغامرات في أرضٍ أجنبية. وقد اختار كرايتون في هذه الرحلة ما يتناسب وخيالاته الجامحة؛ فيؤكِّد مثلًا على علاقة هؤلاء الفايكنج بالضباب؛ فهؤلاء القوم بالغو القسوة والشدة، يتحوَّلون إلى كتلةٍ من الارتعاش والخوف، حين يحل الضباب، أو ملاك الموت، عليهم. إنهم يؤمنون بالخُرافات، دون الرجوع إلى المنطق، أو العقل، أو القانون.

هذه الرواية عندما تحوَّلَت إلى فيلمٍ باسمِ «المحارب رقم ١٣»، إخراج جون مكتيرنان، التزمَت كثيرًا بالنص الأدبي. لكن السيناريو الذي كتبه ويليام ويشر أضاف شخصية

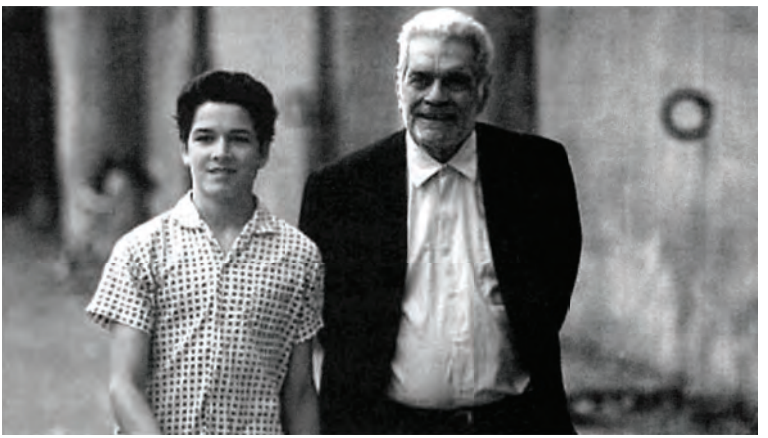
الحكيم العربي الذي يلتقي ابن فضلان في بداية رحلته، ويدخل معه في جدل، ويرافقه بعض الطريق، قبل أن يفترقا للأبد، بسبب صعوبة الرحلة وهي شخصية ملشي صديق.

وابن فضلان في الفيلم يُرسَل إلى شمال أوروبا كسفير للخليفة، لكن السبب الحقيقي هو إبعاده عن امرأةٍ مقرَّبة من الخليفة. ويصحبه في الرحلة ملشي، صديق قديم لأبيه، وهو بالنسبة له ناصحٌ وصديق. ولكن لن تلبث أن تقوم مجموعة من البربر بالهجوم عليهم، ويختفي ناصحه، ومجموعة من المقرَّبين، فيقرِّر ابن فضلان استكمال رحلته. وبذلك فإن عمر الشريف سرعان ما خرج هنا من الأحداث، كي يتم استكمالها مع ابن فضلان الذي كانت له رسالتُه في هذه الرحلة. ولقد اندهش النقاد كثيرًا أن السينما الأمريكية في هذه الحقبة من الزمن، تُناصِر شخصًا من المسلمين، قبل أن تبدأ حملة الهجوم الكبرى ضدَّهم عقب أحداث سبتمبر، ولم تكن المسافة الزمنية طويلةً بين عامَي ١٩٩٩م (سنة إنتاج الفيلم) وسبتمبر عام ٢٠١١م.

السيد إبراهيم وزهور القرآن (تركي)

في عام ٢٠٠٢، أثبت عمر الشريف أنه من الممثلين الذين كلما صاروا أكبر سنًّا، فإنهم يصبحون أكثر أصالة وعتقًا، ليس فقط بعد فوزه بجائزة سيزار، أحسن ممثل، عن دوره في فيلم «السيد إبراهيم وزهور القرآن»، عن رواية للكاتب الفرنسي إريك إيمانويل شميث، الحاصل على جائزة الأكاديمية الفرنسية، بل لأن كل من شاهد أداء عمر الشريف في هذا الفيلم، حتى الآن، يدرك جيدًا كم صار معتقًا؛ فنحن أمام نصٍّ أدبي قصير، تكرَّر موضوعه في الرواية الفرنسية الحديثة عن العلاقات التي تربط بين المسلمين واليهود في أحياء باريس الشعبية، وغيرها. وقد أشار المؤلف إلى أن اسم العائلة لبطله هو شميث، بما يوحي أننا أمام عملٍ يعبِّر عن تجربةٍ شخصية. ولا تُوجد فروقٌ ملحوظة بين الفيلم والرواية؛ فهذه تدور أحداثها عام ١٩٦٠م في شارعٍ فرنسي فقير؛ حيث يعيش الصبي موسى اليهودي، في مكانٍ قريب من البقال الذي يملكه السيد إبراهيم، العجوز المسلم. في البداية ليس بينهما حديث، أو مودة، بل كراهية؛ لذا فإن الصبي يقوم بسرقة بعض عُلب الأكل المحفوظ من حانوته دون أدنى تأنيب ضمير، ثم لا تلبث أن تنمو بين الاثنين قصة حب؛ فإبراهيم من أصلٍ تركي، ويصطحب الصبي إلى الأناضول؛ حيث بلاده، وتنمو بينهما علاقةٌ روحية. لقد وجد كل واحدٍ من الطرفَين لدى الآخر ما يبحث عنه؛ فإبراهيم

وجد الدفء لدى الصغير، الذي صار حفيدًا له، ويتحوَّل في النهاية إلى عالَم مَن تبنَّاه، ويُخبِر الناس أن اسمه محمد.



يُوجد بالفيلم بعض التفاصيل عن الحياة الشخصية كما يرويها موسى، أو مومو الذي يقترب من سن السادسة عشرة، ويريد ممارسة الجنس بشكلٍ شرعي، عن طريق البغاء، لكن العاهرات يرفضن مضاجعته لأنه لم يصل السن القانوني بعدُ. وهو يعيش في حي البغاء بباريس؛ حيث النساء من كل الأعمار، والألوان. وهو يعيش مع أبيه اليهودي الأعزب، الذي ترك وظيفته، وأصبح يتفرج على الحياة أكثر مما يشارك فيها، وكأنه يؤهل ابنه بذلك إلى أن يسلِّمه لأبٍ بديل. وقد عرف موسى لذة القبلة الأولى مع فتاته مريم، لكنها تفعل الشيء نفسه مع شبابٍ آخرين. ويجد الصبي في السيد إبراهيم ما يرتاح إليه، يخبره أنه مسلم من القرن الذهبي، وهي منطقة الأكراد بين سوريا والعراق. وموسى يدبِّر أموالًا من مدخرات أبيه كي يذهب إلى بيوت البغاء. أما إبراهيم فهو رجلٌ يقرأ القرآن، ويطلب من الشاب أن يتعلم وأن يقرأ الكتب. لكن الشاب يبيع ما لدى أبيه مِن كُتب أيضًا من أجل ثمن العاهرات. يُحاول أن يعرف ما الفرق بين اليهود والمسلمين. وعندما يذهب معه إلى الحمَّام الشرقي يدور حوارٌ طويل يُبلِغه إبراهيم أن المسلمين واليهود يقومون بختان الذكور، ويردِّد له أن اللاجواب أحيانًا هو الجواب، ويعرف موسى أن الرجل العجوز يعيش بلا زوجة.

تتسع الدائرة من حول الصبي الذي صار شابًّا، وتصير إحدى العاهرات صديقةً له، تتقبل أن تمارس معه الجنس مقابل النقود. ووسط هذا التحوُّل، فإن والد موسى ينتحر تحت قطار. ويردِّد إبراهيم عندما تأتيه الشرطة لإبلاغه بما حصل أن «**الانتحار أسوأ من أن تهجُر طفلك.**»

وتتغير حياة الشاب؛ فهو يقرِّر تجديد جدران الشقة، ويرفض إعلان اسمه الحقيقي، عندما تأتي امرأةٌ غريبة لزيارة المكان، ويعرف أنها أمه، ويعطي لنفسه اسمًا مسلمًا، ويقول لها: «**موسى ذهب يا سيدتي، كان يقيم هنا، يُحب الموسيقى، ذهب إلى أخيه بولي.**»

إذن، في مثل هذه الظروف، فإن كل طرَف يحتاج بشدة إلى الآخر، وسرعان ما تتغير ملامح الحياة أمام كلٍّ منهما. إنه نفس التحوُّل الذي حدث لـ «مومو» آخر، طفل مسلم، تولَّت تربيته السيدة صوفي العاهرة في فيلم «الحياة أمامه»، لموشيه مزراحي ١٩٧٧م، المأخوذ عن رواية لإميل آجار.

صار على إبراهيم أن يتبنَّى الشاب، واشترى له سيارةً لا بأس بحالتها ويُعلِّمه القيادة، وإشارات المرور. ويصير على الصغير أن يودِّع عالم العاهرات الذي كان شغوفًا به، وأن يذهب إلى تركيا في صحبة أبيه الجديد. لكنه قبل القيام بالرحلة، فإنه يذهب إلى فتاته ميريام ليستودعها، ويترك منطقة البغاء في باريس ليدخل المساجد المزدانة بالأضواء في بلاد الأناضول. ويعرف أن المرء عليه أن يخلع نعليه عند دخول المسجد؛ وذلك أن رائحة الأحذية منفِّرة. ويعيش المتفرج تفاصيل حالات التحول التي حدثَت للشاب، فصار يرى المتصوفين، وهم يدورون حول أنفسهم، تتحرك أجسادهم في رشاقةٍ ملحوظة، ويعجبه عالم المولوية. كما يكتشف أن الشباب المسلم في تركيا أيضًا يتصرَّفون كالشباب في فرنسا، يرقصون، أولادًا وبنات، معًا، وأن السعادة في كل مكان. ويصير له أصدقاء من الجنسَين، ويُبلِغهم أنه فرنسي، ولا يتكلم اللغة التركية. ويحاول التعرف على فتيات، وممارسة الحب، لكنه في هذه المرة لن يلجأ إلى السرقة، ولن يدفع نقودًا مقابل اللقاء الجسدي، ويهمه في المرحلة الجديدة أن يكون جذابًا للبنات.

ويعود الاثنان بعد هذه الرحلة الروحية إلى باريس، ويعيشان حياتهما، إلى أن يُصاب إبراهيم في حادث سيارة سقطَت به على الطريق. لقد كانت الإصابة شديدة، يقول الرجل إنه خائف، وها هي نهايتُه قد حانت. «**أعرف ما في القرآن، عشتُ حياةً محترمة، أنا كبير في السن. كانت لي زوجة ماتت منذ زمنٍ طويل. لكنني ما زلتُ أحبها.**» ثم يؤكد قبل أن يلفظ أنفاسه: «**لن أموت.**»

ولأن الفيلم والرواية يدوران على لسان راوية، فإنه بعد سنواتٍ كثيرة، نرى موسى وقد صار أكبر سنًّا، وهو يقرأ في وصية السيد إبراهيم، وأن إبراهيم أوصى بكل شيءٍ إلى موسى شميث، وأنه منحَه كل شيءٍ تعلَّمه، «الآن سوف تعرف أكثر ما في قرآني.» ويحدِّثنا أنه يدير المحل، وأن شباب المنطقة يعرفونه، **أنا أفتح الحانوت طوال الأسبوع حتى أيام الآحاد، أنا عربي.»**

وفي أثناء هذا الحوار يدخل صبيٌّ غربي إلى المحل، ودون أن ينتبه صاحب المكان، فإن الصغير يدُس شيئًا من البضائع في جيبه، مثلما كان يفعل مومو وهو صغير. هذا هو مومو جديد يُولَد أمامه.

فاز عمر الشريف بجائزة سيزار الفرنسية، كأحسن ممثل عن هذا الفيلم، في سنة إنتاجه.

هيدالجو (الشيخ رياض)

في تلك السنة، كان عمر الشريف قد تجاوز السبعين من العمر، لكنك لو رأيتَ وجهه في هذا الفيلم، فسوف تروعك عيناه الواسعتان، ووجهه المورَّد، وحضوره الذي لم يتأثَّر كثيرًا بمرور الزمن؛ ففي نفس الفترة، كان الكثيرون ممن هم في سنه، خاصةً في السينما الفرنسية، قد اختفَوا من على الشاشة، أما هو فلا يزال يعمل، ويمثِّل بالعديد من اللغات التي يجيدها.

تم النظر إليه في أغلب الأحيان، خاصةً في بداياته، على أنه صاحب الملامح العربية، وفي الكثير من الأحيان كانت تتم الاستعانة به لأداء الشخصية العربية في أفلامٍ جديدة، ومنها: «شانتي» و«المحارب رقم ١٣». وكان لا بد أن يقوم بدور الشيخ رياض الذي عاش في أرض الحجاز مع نهاية القرن الثامن عشر، في فيلمٍ مأخوذ عن أحداثٍ حقيقية. وفي الفيلم كان يتكلم اللغتَين العربية الفصحى والإنجليزية بنفس الدرجة، والسبب أنه يُضطَر للكلام إلى أبناء قبيلته ووطنه في بعض المَشاهد، وأن لديه زوارًا جاءوا عَبْر البحار، فعليه أن يتحدث إليهم بلغتهم.

الفيلم مأخوذ عن السيرة الخاصة بواحد من أساطير الفروسية في المسافات الطويلة، اسمه فرانك هوبكنز، وحصانه المرقَّط الغريب الشكل المسمى هيدالجو، الذي شاركه العديد من المسابقات الطويلة فوق الجليد، وفي الظروف المناخية الصعبة في الولايات المتحدة. وسمع بأمره الشيخ رياض، زعيم إحدى القبائل الحجازية، فدعاه لينتقل عَبْر

تلك المسافات الطويلة، ليشارك بحصانه فيما يُسمى بالسباق البدوي، كي يقوم هيدالجو بمنافسة الجياد العربية في سباقٍ أقيم فوق الرمال الساخنة عام ١٨٩١ ميلاديًّا. وفي الصحراء لم يكن الأمر مجرد سباق لمسافاتٍ طويلة، بل كانت هناك قصة حب بين هوبكنز الأمريكي وفتاةٍ عربية تعيش في مجتمعٍ متحفظ، وسط محرمات وممنوعاتٍ عديدة. هي «جزيرة» هكذا اختاروا اسمها. كما أن هناك مشاعرَ شديدة بالغَيرة من قِبَل الأمير الشاب ابن الريش، وهو ابن عم للفتاة، ويودُّ أن يتزوجها بالغصب. كما أنه يقرِّر أن يقتل الحصان هيدالجو، أثناء السباق، وأن يُفقِد الفارس أعزَّ ما لديه، ويجعله ينطلق وحده في الصحراء، بدون هدف، إلا أنه منذ اللحظة الأولى، وفي أثناء السباق الطويل المسافة الذي يُقام في منطقة هيدالجو الأمريكية، فإن هوبكنز لا يقبل أبدًا أن يمسَّ أحدٌ حصانه بأي أذًى.

كما أن هيدالجو هي المنطقة الواقعة في الغرب الأمريكي التي شهدَت ميلاد أكبر رجال الوسترن على الإطلاق، سواء كانوا مع القانون، أو ضده، ومنهم بافالوبيل؛ بما يعني هنا أن السباق الذي أقيم في صحراء الحجاز يمثل المتناقضات، أمام الفارس، والفرَس،

والمشاركين؛ فمنطقة هيدالجو شديدة القسوة، لانخفاض درجات الحرارة إلى ما تحت الصفر بكثير. وعلى الحصان أن يغرس أقدامه القوية في الجليد، ويُناثِر الرذاذ البارد، وهو ينطلق بفارسه يسبق الجياد الأخرى. وفي السباق الثاني، فإنه سيفعل العكس تمامًا؛ حيث هو يدوس في الرمال الصحراوية، البيضاء الناعمة، بكل ما بها من سخونة ومخاطر، من أجل المشاركة في سباقٍ جماعي، يراهن عليه الشيخ رياض، الذي يستعين بمساعده عبد العزيز لإعداد السباق الصحراوي، الرملي، وأيضًا للسهر على راحة هوبكنز.

لقد اكتسب هذا الرجل شهرته، كفارس في السباقات الطويلة للخيول، وقد كان يمثل الحكومة البريطانية في بعض الحملات العسكرية، وبعض المذابح التي شارك فيها الجيش الأمريكي.

وقد ابتدع الشيخ رياض ما أسماه بأكبر سباق في العالم، وعلى أساس هذه الشهرة والدعوة من الشيخ الحجازي، فقد صار على هوبكنز أن يسافر لمسافة ثلاثة آلاف ميل فوق البحار كي يصل إلى بلاد نجد في منطقةٍ صحراوية. وصار على الشيخ رياض أن يوفِّر للضيف كافة ألوان الضيافة. وكانت هناك شروط، أن يكون الحصان المشارك عربيًّا، وأن يكون الفارس أيضًا من البدو، لكن هذه القواعد سرعان ما تغيَّرَت.

وفي نجد تقوم قصة حب بين الفتاة «جزيرة» «زليخة روبنسون» وبين الفارس. وعندما أحس الأب بأن هناك مثل هذه العلاقة، فإنه يَعِد ابنته أن يزوِّجها من الفارس في حالة فوزه بالسباق؛ وبالتالي فإن على الفتاة أن تبذل كل ما بوسعها لمساعدته، وإسداء النصائح إليه، وتستعين بعزيز، مساعد أبيها، خاصة أن وجود الأمير يشكِّل عقبة ضد فوز الحصان المزركش بالسباق. هذا السباق الجماعي الذي يتم في الصحراء له قواعده في أنه يبدأ بمشاركةٍ جماعية وسط الرمال، ثم تبدأ التصفيات. ولم يكن هذا الحصان هو الأوحد القادم من عالم الغرب؛ فهناك السيدة البريطانية الليدي آن دافنبورت، وهي تمثل الطبقة البريطانية الراقية، التي جاءت بحصانها من بلادها من أجل منافسة هوبكنز في السباق النهائي.

ويكشف الفيلم أن هوبكنز ينتمي إلى أبٍ أوروبي أمريكي، أما أمه فإنها من قبائل السيو (الهنود الحمر)، ويسمِّيه أبناء عشيرته من الهنود بالغلام الأزرق، وهو يُكِن عاطفةً قوية للغاية تجاه شعب أمه، فيما يُسمَّى بنصف رغيف العيش، لكنه شخصٌ متسامح، يخلو من التعصب، رغم أنه حضر ذات يوم المذبحة التي قام بها الجيش الأمريكي ضد شعب أمه، ويُحِس أنه كان مسئولًا عما أصاب قبيلته من مآسٍ. وقد تفهَّمَت الفتاة العربية

«جزيرة» هذا الجانب فيه، وراحت تقارن ما بين علاقته بما ورثه، ورغبته في أن ينزع عنها غطاء الرأس، وتقول له إنه حسب التقاليد، فإنه ممنوع عليها أن تكشف وجهها أمامه «**كفانا ما أخفينا باسم الله.**»

ورغم أن الحصان يكسب، فإن هوبكنز يعاني من المجهود، والهلوسة، وهو الذي منع الأمير ابن الريش من إلحاق الأذَى بِحِصانه «إلا جوادي»، وفي أثناء احتضاره فإنه يُصَلي. لكن فجأةً ينهض الشاب ويُغالِب آلامه، ويكسب احترامَ مَن حوله مِن العرب ومن أصدقائه، خاصةً الشيخ رياض، الذي يمنحه مُسدسًا كهدية.

ويعود هوبكنز إلى الولايات المتحدة، ويشتري السلاح لمقاتلة من ذبَحوا أبناء قبيلة أمه من رجال الحكومة الأمريكية. ويحاول الفيلم إدانة السلطات العسكرية الأمريكية، فيما ارتكبَته من بشاعات في تلك المنطقة. ويُقال إن هوبكنز قد ربح فيما بعدُ أربعمائة سباق للمسافات الطويلة طوال النصف الأول من القرن العشرين، حتى رحيله عام ١٩٥١م.

نسيت أقول لك (جومو العجوز)

تُرى هل كان هناك من التشابه بين ألزهايمر الذي مثَّله عمر الشريف في آخر أفلامه الأوروبية «نسيت أقول لكم»، وبين ألزهايمر الحقيقي الذي أصابه في الشهور الأخيرة من حياته، وجعله في البداية ينسحب من تأدية عمله كفنان، ثم يأتي إعلان الأسرة الرسمي أنه مصاب بألزهايمر؟

ليست لدينا إجابةٌ شافية حول هذا الأمر، لكنه ألزهايمر بكافة درجاته ما دفع بالفنان وأسرته إلى إعلان أن حالة عمر الشريف لم تعُد تسمح له بالعمل. وقد دخل على أثَرها الفنان في دائرةٍ جديدة لم يُجرِّبها من قبلُ. وهو الشخص القوي الذاكرة الذي بدأَت خصوبة ذاكرته تنسحب درجةً وراء أخرى حسب حالته في العيش خارج نفسه.

لا شك أن الفيلم الفرنسي «**نسيت أقول لك**» الذي بدأ في تمثيله عام ٢٠٠٨م وعُرض عام ٢٠١٠م به ردود حول هذه المسألة. ويردُّ بأن جوم، الفنان العجوز، كان مقبلًا بشدة على الحياة، خاصة حين تعرَّف على الفتاة ماري، ذات الأربعة والعشرين ربيعًا، والخارجة لتوِّها من السجن لمدة ثلاث سنوات. لم يصبح الرجل نفسَه الذي أصابه ألزهايمر ببطءٍ شديد وهو مقبل بقوة على الحياة. أغلب الظن أن عمر الشريف سافر إلى فرنسا عقب انتهائه من تمثيل فيلم «حسن ومرقص»، إخراج، رامي إمام، من أجل القيام ببطولة فيلم من إنتاجٍ بلجيكي فرنسي إسباني، إخراج لوران فيناس-ريمون في أولى تجاربه الإخراجية،

في فيلم تم تصويره بالكامل في أحضان الطبيعة، وهو فيلمٌ مليء بالبهجة والحب والحياة رغم المرض الذي داهم العجوز جوم.

في القاهرة كان الفيلم المصري مليئًا بالهموم والعنف، والشيخوخة، والتطرف، والكراهية، رغم أن مخرجه شاب. وفي فرنسا-بلجيكا صار على العجوز جوم أن يجوب كافة الأنحاء فوق دراجة مع فتاةٍ جميلة، وأيضًا مع بعض الأصدقاء في فيلمٍ شبابي مبهج. هناك فرقٌ كبير بين الفيلمَين والرؤيتَين. ولا نستطيع أن نقول إن عمر الشريف تأثَّر بأجواء الفيلم المصري؛ فهناك برومو كان يُذاع كثيرًا على الفضائيات جمَع الممثلين في الفيلم وبصوتٍ عذب رقيق مبهج شارك الفنان الحاضرين بمقطع من أغنيةٍ فرنسية مبهجة؛ ما يعني الحالة النفسية والوجدانية التي كان عليها في فترة «حسن ومرقص». لكن هذا الفيلم كان مليئًا بالعواجيز ومنهم عادل إمام، وحسن مصطفى، ويوسف داود، وهناء عبد الفتاح، وعزت أبو عوف، وضياء الميرغني، فضلًا عن السيدات اللائي قمن بدور الزوجات. أما في الفيلم الفرنسي فهناك فتاة في سن الرابعة والعشرين تصاحبه وتصير صديقته، ومع التجربة الإنسانية تراه الرجل الوحيد في الدنيا وتتوحد معه.

أريد بهذا الإشارةَ إلى فارق الأجواء التي عاشها الفنان بين فيلمَين متجاورَين قام بتمثيلهما بشكلٍ متتابع؛ فهو في الفيلم المصري هارب مع أسرته عليه إخفاء هويته كشيخٍ مسلم، وجد نفسه يتم القبض عليه ويُساق إلى الحجز، وقد وضعوا القيود الحديدية في يدَيه، ومن خوفٍ إلى إخفاء إلى دم. أما الفيلم الفرنسي فرغم أنه عن قسوة مرض ألزهايمر فما كان أجمل شكل عمر الشريف وهو يقوم بدور بطلٍ عالمي في سباق السيارات اعتزل السباق، لكنه ما زال يمارس اللعبة، يتعرف على ماري ويشاركها الانطلاق عَبْر الحقول والطبيعة جولةً وراء أخرى، كما أنه في أغلب أوقاته مع الآخرين يقوم بركوب الدراجة.

هناك نقط تماسٍّ بين جوم العجوز بطل العالم سابقًا في سباق السيارات، وبين النجم الذي جسَّد الدور؛ فالسيناريو الذي كتبه المخرج، وظل يبحث عن منتجٍ له طوال ثمان سنوات لم يجعل من بطله شخصًا سابقًا؛ فهو فنان، رسامٌ تشكيلي لديه موهبة يمكنه من خلالها أن يجذب انتباه فتاةٍ معدمة بلا تجربة، ليس لديها أحد في العالم، وبدأ في تلقينها فن الرسم، وجعلها تكتشف المبدع في داخلها، فتعرف سحر التكوين والألوان، وتبدأ في تعلم الرسم، وتزداد ارتباطًا بالرجل، وتصبح صديقته، ولا ترى في الحياة سواه. ويذوب فارق السن الكبير بينهما؛ فهو لم يتصرَّف قط على أنه إنسانٌ سابق، بل هو يرتدي الألوان المزركشة، ويقود دراجةً متعددة الألوان.

ماذا يمكن لفتاة في هذه السن، خرجَت من السجن لتوِّها، أيًّا كانت أسباب دخولها، لكنها الآن بلا ماضٍ ولا مستقبل، كأنما ألزهايمر أصابها قبل العجوز، كل ما فعلته أن اتجَهَت نحو الجنوب دون أن تعرف شيئًا عن الغد. إنها تأمل في البحث عن واحدة من الوظائف الموسمية المرتبطة بالزراعة في الجنوب، لكنها لن تعثر على مرادها. هذا الغد الذي صار يتمثل في الوجه المقبل على الحياة لرجلٍ يعتني بنفسه جيدًا، فصار عليها أن تعتني به لاحقًا، في فيلمٍ مليء بالأسماء الجديدة، عدا الممثلة إميلي دنكن، المولودة في بلجيكا عام ١٩٨١م، التي تعمل بشكلٍ مكثَّف في البطولات السينمائية لقرابة خمسة وعشرين فيلمًا. أما الرجل فقد بدأ ينسى ما حوله من الأسماء والذكريات. لقد علَّمها كيف تلمس الألوان وكيف تشم رائحتها، وتعرف سحر التناسق بينها. وهو رجل كل ما أحبَّه مرتبط بالطبيعة؛ فهو يقضي أوقاته إلى جوار البحيرة يصطاد الأسماك المتعددة الألوان والأشكال. كما أنه يستخدم دراجته في التجوال خارج وداخل القرى والمدن الصغيرة.

والرجل الذي يُصاب بالذاكرة المفقودة خطوةً وراء أخرى يذهب إلى المدارس ويلعب مع الأطفال، ويجري بين الحقول، ويصاحب الناس، ومنهم جابرييل وبابتست، ويستمع بشغفٍ إلى مطرب الشباب كالي؛ لذا فإن الصداقة عندما تتحوَّل إلى حب بين الطرفين فإنه حبٌّ حقيقي، لا يسأل فيه أحدٌ عن الفروق بين الحبيبَين؛ لأن ظروف ميلاد هذا الحب استثنائية، مثلما ظروف المرض الذي يفصل الرجل عن ماضيه ربما أكثر من واقعه؛ فهو ما زال قادرًا على الرسم وسماع الموسيقى، ويتعلم الاثنان أن الحب يكون أكثر قوةً وعمقًا حين يجد من يدافع عنه.

وقد كتب أحد النقاد في أحد المواقع الإلكترونية أن هذا القيلم يناقش مسائلَ حسَّاسة عن المرض والألم والموت، وهو أيضًا فيلم يعلِّمنا أننا يجب أن نعرف أكثر كيف نستفيد من حياتنا بكل ما فيها، وأن نحتفظ دومًا بالأمل. ويقول الناقد في نهاية مقاله: «**نسيتُ أن أقول لكم إنه يجب أن تذهبوا لرؤية الفيلم، ولا تنسَوا بعض المناديل الورقية بما يتناسب مع عواطفكم.**»

القسم الثالث

عمر الشريف يحكي عن نفسه

عمر الشريف يحكي عن نفسه

منذ نشرها في منتصف عام ١٩٧٥م، وأنا أتمنى لو تمَّت ترجمتُها كاملةً إلى اللغة العربية. إنها مسيرة عمر الشريف التي أملاها على الصحفية الفرنسية ماري تيريز جينشار بعنوان «الرجل الخالد». وسرعان ما فكَّرتُ في تقديمها هنا بشكلٍ مختصر دون الإخلال بقيمتها؛ حيث كشفَت هذه الاعترافات عن فنانٍ موهوبٍ صريح، مثقَّف، عصري، عرف الكثير من البشر على اختلاف مشاربهم، ولغاتهم، وكان وجهه مشرفًا تمامًا لصورة الفنان المصري.

ولعل هناك سببًا آخر مهمًّا، وهو أنني الأكثر إعجابًا بالناقد السينمائي الراحل مجدي فهمي، منذ أن قرأتُ له مقالًا عن فيلم «سبارتاكوس» في مجلة الكواكب، التي تولى رئاسة تحريرها لسنواتٍ عديدة. وقد تعرَّض لظلم شخصي حين تم طرده من وظيفته، فسافر إلى لبنان للعمل هناك، وعمل في الكثير من المجلات الفنية. وقد كتب مقالاتٍ في النقد السينمائي تمنَّيتُ لو تم نشرها في مصر في إحدى سلاسل كتب السينما. وفي نشر بعض ما جاء في الكتاب محاولةٌ للكشف أن الصحافة الفنية في بلادنا قد ظلمَت الكثير من أبنائها. وهنا مقتطفاتٌ من ترجمته لما باح به عمر الشريف للصحفية الفرنسية عَبْر «الرجل الخالد».

وُلدتُ في العاشر من أبريل ١٩٣٢م؛ فأنا من مواليد برج الحمل، وتحت تأثير برج الميزان. وقد رأيتُ النور في مدينة الإسكندرية، تلك المدينة الساحرة، التي خلَّفَت المزيد من الذكريات الحلوة للذين عبَروا أرضها طوال الأجيال. الإسكندرية بمنارتها التي تشعُّ بالضوء فتهدي السفن البعيدة، والإسكندرية التي طالما غمَرَت العالم بضوء المعرفة، بواسطة مكتبتها القديمة التي كانت تضم أكثر من ستة آلاف مليون من المخطوطات القيمة على لفَّات ورق البردي، قبل أن تلتهمها نيرانٌ غادرة، المدينة التي حفرت في بطن

رمالها، قبل مئات السنين، القنوات التحتية، لتنقل ماء النيل العذب إلى قصورها التاريخية. فوق تلك الأرض التي وَرِثَت عن الإغريق أرقى ما في حضارتهم شبَبتُ. والدي كان، ولا يزال، تاجرًا كبيرًا من تجار الأخشاب. وكانت حياته نموذجًا منسوخًا عن حياة رجل الأعمال الناجح الذي ينحدر من أصلٍ لبناني سوري، وهي حياةٌ رغدة في الغالب، بعيدةٌ عن التعقيد. وكان مركزه ورصيده يسمحان له بأن يؤم تلك النوادي الكبرى التي تتردَّد عليها علية القوم، وهي نوادٍ ذات طابعٍ إنجليزي، وتقاليدَ إنجليزية؛ لأن أغلبها أقيم أصلًا بمعرفة الإنجليز، من بين تلك النوادي «نادي سبورتنج» الذي يُشتهَر بأراضي الجولف، وملاعب الكريكت، وهناك «نادي السيارات الملكي» حيث اعتادت النخبة تناول الطعام على أنغام الموسيقى. أما «نادي محمد علي» فكان أقرب إلى النوادي الخاصة، المغلقة. ولعل من أسباب تضييق دائرة أعضائه أن الملك السابق فاروق كان يلعب على موائده كل ليلة وبمبالغَ طائلة، حتى لو كانت اللعبة الكونكان، مائدة اللعب الواحدة كانت تضم ليلًا من تتشعب بهم الدروب صباحًا، الملك وكبار الإنجليز، العائلات الكبيرة ورجال الأعمال اللبنانيين والسوريين، المسلمين والمسيحيين. وسط هذه المجموعة كانت أمي نجمةً متألقة.

أحوال أبي كان يرعاها نجم سعد؛ وبالتالي كانت مسيرته إلى فلك ازدهار، وكان مستوى معيشتنا يرتفع مع كل صفقةٍ جديدةٍ رابحة. أمي كانت تسعد أكثر من غيرها بما يحقِّقه أبي من مكسب؛ لأنها كانت تحصل على نصيبٍ منه، فتلعب أكثر وأكثر.

وبدأت ظروفنا الجديدة التي تتحسَّن يومًا بعد يوم، تدفع بأمي إلى مخالطة النخبة، ومعاشرة الطبقة الأرقى، وساعدها في هذا أن تلك الفئة هي التي تقامر أكثر من غيرها. وأنا أرى أمي اليوم، بنفس الصورة التي كانت عليها من قبلُ، وهي صورةٌ قريبة جدًّا مما كانت عليه ممثلات السينما في الثلاثينيات، الطول المتوسط، والجسد الملآن في غير ترهُّل. أما سحرها ومكمن جاذبيتها فكان شعرها الطويل، الضارب إلى الحمرة.

وككل حمراء الشعر، كان على أمي أن تدفع ضريبة، والضريبة هي حبات «النمش» التي تملأ بشرة الوجه. وهي قلما تنال من وجهٍ جميل، إلا أن البعض يتضايقن منها، وأمي كانت من هذا البعض؛ فقد حاولَت ذات مرة، أن تزيل النقاط الميالة إلى السواد، والمتناهية في الصغر، فلجأَت إلى خبيرة تجميل، قامت بكي كل واحدةٍ من النمش على حدة، ولكنها تعذبت كثيرًا بعدها؛ فقد خلَّفَت كل «نمشة» ندبةً صغيرة وراءها، من آثار الحروق، وتطلب الأمر وقتًا طويلًا، حتى عاد الوجه إلى صفائه.

وهي أيضًا كانت أنيقة، جذابة، حلوة الكلمة، تعرف متى تتكلم ومتى تلوذ بالصمت، وتعرف أيضًا ماذا تقول ومتى تقوله، ومتى تشفع الجملة، أو تدعمها بنظرة عين، أو رفة جفن!

أما أبي فكان طويلًا رشيقًا، وبالرغم من أنه لا يزيد عني في الطول، إلا بمقدار نصف بوصة، إلا أني لم أُعتبَر أبدًا من طوال القامة، في حين كانت النظرة إليه دائمًا على أنه كذلك، وأنا أعتقد أن المسألة تقديرية، تختلف من نظرة إلى أخرى، ومن شخص إلى آخر. وشعر أبي كان أسود، قبل أن يزحف البياض إليه مع السنين، وقبل أن تزيد نفس تلك السنين من وزنه، بطريقةٍ كادت تُفقده رشاقته المعهودة، ولكنه كان رجلًا طيبًا للغاية، وهو لا يزال كذلك.

تعلم أبي في مدارس الفرير، ودرسَت أمي عند الراهبات، ومن هنا ترسَّبَت في نفسَيهما تقاليدُ موحَّدة وقوية، وظلا مرتبطَين دائمًا بذلك الوشاح القوي، الذي يتولَّد عن التربية الدينية، ويجعل المثالية هي القِبلة، والمسلك القويم هو الطريق المختار. ولم يحدث أبدًا أن سمعتُ أبي يتلفظ مرةً واحدة بلفظةٍ نابية، كما لم يحدُث أن اغتاب والداي أحدًا؛ فقد كان كلٌّ منهما ملتزمًا بالمبادئ القويمة في قوله وتصرفاته.

وبالرغم من أن حرفة أبي كانت التجارة، وهو ميدانٌ قد يتطلب أحيانًا المداهنة، أو المراوغة، وربما الكذب، إلا أنه نأى بنفسه عن كل هذا، حتى لو أدى به الأمر إلى الخسارة في واحدة من الصفقات. أما أمي فكانت أكثر لينًا من أبي، وتفهُّمًا، في حين أن ذكاءها يتجاوز كل حد. ولم يكن من السهل عليَّ وأنا صغير، وحتى بعد أن كبرتُ، أن أحاورها، أو أكذب عليها، أو أضلِّلها، على عادة الأبناء؛ فقد كانت نظرةٌ واحدة من عينَيها في أعماق عيني، تكفي للكشف عن كل ما يدور بخاطري، وكان عليَّ، والحالة هذه، أن أحالفها، وأهادنها، بدلًا من أن أحاول التغلب عليها؛ لأن الأمر الأخير صعبٌ جدًّا.

كنا، في الإسكندرية، نعيش في منزلٍ صغير من طابقَين، بضاحية «كليوباترا الحمامات»، وقد طاب لي أن أزوره مؤخرًا، فوجدتُه على حاله، وإن بدت على جدرانه بعض «التجاعيد». كانت حياتي في ذلك البيت، بل في الإسكندرية كلها، وادعة، سعيدة، هنية. أبدًا لم يحرمني أبي من شيء، ولم تكن أمي تضن عليَّ بطلبٍ مهما غلا. ومن هنا شببتُ بلا حرمان، وربما بلا عُقد؛ فقد شعَرتُ دائمًا أني أسبَح في بحرَين؛ بحر الإسكندرية الأزرق الصافي المياه، وبحر الحب الأعمق، والأقل تعرُّضًا للأنواء!

وانتقلنا إلى القاهرة

كنتُ في الرابعة من عمري، عندما قرَّر أبي أن ينقل مركز عمله الرئيسي إلى القاهرة. وانتقال تجارة أبي إلى العاصمة، وانتقالنا معها بالتالي، يضع أكثر من علامةٍ هامة في دفتر حياتي؛ ففيها بدأنا نصعد السلم الاجتماعي درجات ودرجات، وكانت العلامة المحسوسة لهذا الصعود، هو انتقالنا من بيت إلى آخرَ أكبرَ وأفخر. سكنَّا في البداية شقةً في عمارة من اثنَي عشر طابقًا، ثم انتقلنا إلى أخرى أكبر وأحدث وأغلى.

وتحوَّل أبي من تاجرٍ ناجح إلى تاجرٍ ثري جدًّا. والثروة، هبط عليه أغلبها إبَّان الحرب العالمية الثانية، فإذا كانت ظروف الحرب قد جعلَت ميدان تجارة الأخشاب شبه راكد لفترةٍ غير قصيرة، فإن أبي بذكائه وخبرته، عرف كيف يحوِّل نشاطه بصورةٍ مؤقتة، إلى ميدانٍ آخرَ وفير الكسب. اتجه أبي إلى المخلَّفات التي تبيعها القوات المتحالفة، وخاصة الإنجليز، وأمكنه أن يشتري كميةً هائلة من الأسلاك الشائكة المستغنى عنها وبسعرٍ متهاود. وقد حوَّل أبي السلك إلى مساميرَ صغيرةٍ للأحذية، ومتوسطةٍ للخشب، وطويلةٍ للأغراض الأخرى، وأمكنه بالتالي أن يسُد نقصًا كبيرًا في السوق، وأن يجني الأرباح الطائلة. مرةً جديدة غيَّرنا السكن، انتقلنا في هذه المرة إلى فيلَّا مستقلة، تحيط بها حديقةٌ كبيرة تُطِل على النيل. وكانت الفيلَّا في أرقى أحياء القاهرة، جاردن سيتي، وفي أجملِ بقعةٍ منها، بين سفارتَي إنجلترا وأمريكا. أبي كان يكسب كثيرًا، وأمي كانت تخسر كثيرًا.

كانت تنفق المبالغ الطائلة؛ بعضُها صرفَته على إعادة تأثيث الفيلَّا، بصورةٍ أقرب إلى الكازينو منها إلى المسكن العائلي، والبعض الأكبر، كانت تلتهمه موائد القمار. وكان رفاق اللعب، كثيرًا ما ينقلون النشاط إلى بيتنا في الفترات التي تُغلِق فيها النوادي أبوابها بسبب الإجازات، وكان في مقدمة هؤلاء الرفاق الملك، فاروق!

ورغم مرور عشرات السنين، فلا زالت صورته في عيني، أتذكَّره عملاقًا، تصرفاته بعيدة عن الكياسة، مفلوت اللسان. وربما كانت الظروف هي التي صبَّته داخل ذلك القالب الذي لم يكن ليُرضي الكثيرين؛ فقد تولى العرش وهو أقرب إلى الحدث منه إلى الرجل الناضج، حل محل أبيه فؤاد الأول في حكم مصر، بعد وفاة الأب، وهو لا يزال في السادسة عشرة من العمر. وبالرغم من أنه تلقى تربيةً قويمة في إنجلترا، إلا أن صِغَر سنه، سرعان ما حوَّله إلى عجينةٍ طيِّعة في يد بعض المنحرفين من رجال الحاشية والبطانة؛ فقد رأَوا في إشباع رغباته، والخضوع لنزواته، أقصر الطرق إلى النفوذ والاستغلال.

صبيٌّ في السادسة عشرة لا يمكن أن يصمد طويلًا أمام دوَّامة الإغراء، خاصةً إذا كان هذا الصبي يملك الكثير مما لا يملكه غيره. الدوَّامة اجتذَبَته إلى حافتها، ثم إلى أعماقها، وانتهت به إلى قاعها. وأذكُر أنه في أول مرةٍ حضر فيها إلى منزلنا، وكان ذلك بناءً على دعوة وجَّهَتها إليه أمي، أذكُر أنه كان يقضي بعض الوقت على مائدة الطعام يأكل بشراهة، ينتقل بعدها إلى طاولة اللعب فيقامر بجنون، ثم يعود ثانيةً إلى مائدة الطعام، وهكذا طوال السهرة التي لم تكن تنتهي إلا مع شروق الشمس!

وكان يحلو لفاروق أن يقدِّم السيجار الطويل الفاخر إلى والدتي. ولم يكن في وسعها أن ترُد هديةً ملكية، فكانت تُضطَر مُرغَمةً إلى أن تُشعِله، وتجذب منه النفَس بعد الآخر، وفي كل مرة تسعُل بشدة. ويبدو أن فاروق كان يعرف جيدًا أثر السيجار على والدتي، فكان يُصِر على أن يقدِّمه لها؛ لأنه كان يلَذُّ له أن يراها تسعُل!

طفولة

طفولتي كانت محمية، كان هناك حاجزُ أمانٍ يحيط بها، ويصُد عنها كل الضربات، أو كان هناك غطاءٌ يدرأ عن سمائها كل عاصفة. الصدمات القادمة من الخارج كانت تتلاشى، تخف حدَّتها، كالأمواج على صخور الشاطئ؛ لأن أسرتي كانت دائمًا في يقظة من أمرها، لامتصاص كل صدمة قبل أن تطالني أو تصل إليَّ.

وكنتُ في السادسة عندما وفدَت على بيتنا زائرةٌ جديدة، وأطالت الإقامة. كنتُ في تلك السن المبكرة، عندما وُلدَت أختي. وقد جاءت إلى الدنيا ضعيفة، هزيلة، إلى درجة أن الأسرة كانت تعتقد في البداية، أنه لن تُكتب لها حياة. ومن هنا أحاطها والدي بكل ما ملك من حنان. وكان طبيعيًّا أن يُفسِدها التدليل مع الأيام، وأن تتحول إلى إنسانةٍ صعبة، لا تُطاق أحيانًا. ورغم كل هذا كان والدي يتصدى لأى إنسانٍ يحاول ردَّها، أو ردعها. وكانت أختي من الذكاء، بحيث اتخذَت من حب أبي درِيئةً تصُد بها كل ما لا يطيب لها، وأحيانًا درعًا تحمي به نفسها، مما قد تتوهَّم أنه خطر، وهو محاولتها فرض نزواتها عليَّ. كنتُ أدير مفتاح الراديو لأستمع إلى موسيقى أفضِّلها، فتُسارِع إلى إسكاته. هذا مثالٌ بسيط لمضايقاتها المتتالية لي، التي لم تكن لتتوقف لحظة.

ولم تعُد الحياة تُقاس بيننا بالأيام، وإنما هي غدت سلسلةَ معاركَ صغيرة، متتالية. كنتُ الأقرب إلى أمي، في حين كوَّنَت هي جبهةً مع أبي.

وأبي كاثوليكي، متمسك بأحكام دينه؛ لذا أصبَحَت أختي إنسانةً متعصبة للغاية. ترى في أغلب الأفعال العادية «خطايا مميتة».

وهي انطلاقًا من هنا كانت تدين جميع تصرفاتي، سواء في البيت، أو في خارجه. وعندما غيَّرتُ ديني، بسبب الزواج، كان الأمر في نظرها كارثة، وأية كارثة.

وأنا بطبعي، ومنذ نشأتي الأولى، غير متمسك بالمعتقدات الدينية؛ لذا جاءت معارضة أختي لتُقوِّي في أعماقي — من باب صدها أو مقاومة ميولها العدائية — البُعد عن الروحانيات، ولكن اليوم غير الأمس، أنا اليوم أحب أختي، أحبها جدًّا، أحبها لأنها شقيقتي؛ فالروابط الأسرية لها أهميتها وقيمتها عندي. ثم نحن اليوم على وفاق، لم يعُد لصدامات الأمس ولا خلافاته أي وجود.

وأذكر ليلةً من الليالي العديدة البعيدة، خرجتُ فيها للسهر كعادتي في فندق سميراميس، وهو فندق من الفنادق القاهرية الفاخرة، لا يبعُد كثيرًا عن منزل الأسرة. وفي الثالثة صباحًا، وقد كاد المحل أن يغلق أبوابه، تقدم إليَّ الساقي بورقة الحساب، واكتشفتُ ساعتها أني لم أكن أحمل نقودًا على الإطلاق.

هل معك مبلغٌ ما؟ وردَّ الصديق الذي وجَّهتُ إليه السؤال: أبدًا.

وأنت؟ ردَّ الصديق التالي: لا.

ورحتُ أسأل الرفاق الواحد بعد الآخر، لأسمع الجواب ذاته؛ فقد كنا جميعًا مُفلسِين. ويبدو أن كلًّا منهم كان يعتمد على الآخرين، أو لعلهم جميعًا كانوا يعتمدون عليَّ.

وخطَرَت لي فكرة، فقلتُ للجميع: انتظروني هنا، لن أغيب أكثر من دقائق.

كان من غير المعقول طبعًا أن أوقظ أبي، أو أمي، في مثل هذه الساعة المتأخرة من الليل لأطلب مبلغًا من المال، ولكني كنتُ أعرف جيدًا أن أختي، بحرص النحلة العاملة، تدَّخر مبلغًا من المال، تضعُه بداخل وعاءٍ خزفي، على هيئة حبَّة كمثرى، وتخبِّئة في مكانٍ أمين.

وكانت الفكرة في البداية، أن أوقظها من النوم لأسألها قرضًا، ولكني ردَدْتُ الفكرة؛ لأني كنتُ أعلم تمام العلم أنها، بدافع العناد ليس إلا، لن تستجيب لرجائي أبدًا.

لذا ما إن وصلتُ إلى البيت، حتى خلعتُ حذائي، وتسلَّلتُ بخطًى لا تُسمع إلى غرفتها، وأمكنني، بعد قليل، أن أهتدي إلى المكان الذي تخفي فيه كنزها الثمين. وحطَّمتُ حبة الكمثرى الخزفية خارج الغرفة، واستوليتُ على كل ما بداخلها من قطعٍ نقدية، وأوراقٍ مالية، ثم عدتُ إلى الأصدقاء لأطلب لهم كئوسًا جديدة، وأدفع للساقي بسخاء.

وصحوتُ في اليوم التالي مبكرًا، أنا الذي لم أكن أويتُ إلا منذ ساعاتٍ قليلة، على صُراخ أختي العالي؛ فقد اكتشفَت السرقة، وانحصر اتهامها في شخصي، غير الكريم!

وعذَرتُها لتصرُّفها، ولكني لُمْتها فقط لأنها لم تحاول التفاهم معي بهدوء، قبل أن تثير الفضيحة وسط العائلة. كان في نيتي أن أرُدَّ لها ما أخذتُ وأكثر، وقد فعل هذا والدي فعلًا سترًا لفعلة ابنه النكراء. وقد ظلِلتُ لسنينَ طويلة، آخذ على أختي عدم تعاونها معي، وربما أيضًا عدم تستُّرها عليَّ!

ليست خلافاتي مع أختي وحدها هي التي كانت تُبعدني عن محيط الأسرة، وإنما هناك ظروفٌ أخرى، منها ثقافتي الإنجليزية، وحبي للمسرح، وعمي الفرنسي، وأصدقائي الكثيرون، الذين غالبًا ما كنتُ أقضي في بيوتهم عطلات نهاية الأسبوع. كنا شلةً من الصبية تنمو معًا، وتكبر معًا. أما البنات فلم يكن لهن، وفقًا لتقاليد الشرق، أي وجود إلى جانبنا.

وبالرغم من أني أتمَمتُ السادسة عشرة، إلا أن البنات ظلِلنَ من «المحظورات» في حياتي. وكان يحدث أحيانًا أن نقيم الحفلات الراقصة، فكان لا بد من أن يحضرها قريب، حتى تنتهي فترة الاختلاط المؤقتة بسلام.

أما النساء، «النساء» بمعنى الكلمة، فلم تكن أمامنا فرصٌ سانحة لمشاهدتهن، إلا في الأوبرا؛ حيث الفرق الغربية تقدِّم عروضها، أو ضمن أعضاء الفرق المسرحية الفرنسية الزائرة، أو كنا نخرج للبحث عنهن في الشوارع، في أماكنَ معيَّنة، شاحبة الضوء، كليلة المصابيح، كان من الممكن أن تتجمَّع فيها قلةٌ منهن، لأسبابٍ معروفة!

وعلاقتي الأولى — وعبارتي أستعيرها من لغة الأطباء — فكانت مع قطة ليل، التقطتُها مع بعض الأصدقاء من ضاحية مصر الجديدة.

ومصر الجديدة أو هليوبوليس، شهيرة بمواقعَ كثيرة، منها المعركةُ التي هزَم فيها السلطان سليم المماليك وكانت على أرضها، ومنها انتصارُ كليبر على فيلقٍ تركي. أما معركتي أنا، مع نفس الضاحية، فكانت في التقاط بقايا امرأة، ألقت بها المقادير في شارعٍ معتم من شوارعها.

كم تطلبين؟

البداية هي هي، في كل أرض وزمان. وقد طلبَت القطة مني، بدراية، أن أقود سيارتي إلى مكانٍ ناءٍ، قريب من المطار القديم؛ حيث أقام شخص، وسط الصحراء، كشكًا صغيرًا

لبيع المرطِّبات، وكان ذلك الشخص يمنح زبائنه، الرعاية، والحراسة، مقابل شراء بضع زجاجاتٍ سعرها زهيد للغاية.

انضمَمتُ إلى القافلة.

ركبتُ سيارتي، وسط عشرات السيارات، في منطقة نفوذ بائع الكوكاكولا الهُمام. ومصر، أيام حكم فاروق، لم تكن متزمتة إلى حدٍّ بعيد، ولكنها، رغم هذا، لم تكن أبدًا لتسمح بممارسة الحب في سيارةٍ متوقفة، بالقرب من المارة. أما الصحراء البعيدة، فلها حُكمها، ولها حاميها، بائع المشروبات الغازية!

ووسط قافلة السيارات التي قدَّرتُها بخمسين على الأقل، كنتُ أنا ألتقي لأول مرة، وفي أول سيارة، وأول امرأة!

وبعين المحروم، رأيتُ أول امرأةٍ جميلة، إلى درجة أن صُورتَها، بقيَت لفترةٍ غير قصيرة، محفورةً في مخيِّلتي. ولم أكتشف أنها لم تكن جميلةً فعلًا، إلا بعد أن ولَّت تلك الأيام، التي يُطرِّز فيها الخيال أحلامنا، أكثر مما يفعل الواقع!

كانت أمنيتي الكبرى، حُلم حياتي كله، أن أصبح ممثلًا!

أكثر من مدرس، نصحني عن معرفة بي، بأن أتجه إلى الرياضيات؛ لأني موهوب في مجالها، ماهر للغاية في الحساب، إلا أني لم آخذ بمشورتهم. الكل كان يعرف أن قِبلة عمري هي التمثيل، عدا أسرتي التي تجاهلَت الأمر، وإن عرفَت به جيدًا. وتابعتُ دراستي.

رغم الفكرة المتسلطة عليَّ، تقدَّمتُ إلى امتحان الجزء الأول من شهادة البكالوريا، ثم الجزء الثاني من بعده، وكان على أوراق الامتحان أن تطير إلى إنجلترا، ليتم تصحيحها هناك، ولتُعتمَد في النهاية من جامعة أوكسفورد، حتى أستطيع أن أكمل دراستي في الجامعات الإنجليزية.

وحصلتُ في النهاية على درجاتِ تفوُّق تؤهلني لمتابعة الدراسة في إحدى جامعات إنجلترا فعلًا، ولكن كان هناك ما شد خطاي بعيدًا عن تلك المعاهد، هو شعوري بعدم الرغبة في تكملة التعليم، بصرف النظر عن تزكية أساتذتي، وحثهم لي على المتابعة.

بعدها بعامَين كوَّنتُ أول فريقٍ مسرحي برئاستي، فريق جُل أعضائه من الهواة، واخترتُ روايةً للمؤلف الفرنسي الكبير جان أنوي، لتكون أوَّل ما نقدِّم.

ولكن، لماذا أنوي وليس راسين أو موليير مثلًا؟

السبب قلة المال، ضعف رصيد الفريق المادي؛ لذا كان علينا أن نستبعد الكلاسيكيات؛ لأنها تتطلب من المال الكثير لإعداد الديكورات والملابس.

وأنا أذكر أن والدي، في عيد ميلادي السادس عشر، أهداني سيارةً جديدةً خاصة. ودار على المشارب والمقاهي التي اعتدتُ التردُّد عليها، أو السهر فيها، ودفع جميع ديوني، وطلب مني أن أخرج مع أصدقائي، وأتمتع على حسابه. فعل كل هذا عن طيب خاطر، ولكني لو طلبتُ منه مبلغًا صغيرًا لدعم فرقتي المسرحية لما استجاب؛ ذلك أنه كان يرى في الفن يدَ مارد غريب، سوف يختطف منه ابنه الوحيد، عماده مستقبلًا، في تجارة الأخشاب!

لهذه الأسباب اكتفيتُ من الروايات بأبسطها كلفة، ولجأتُ إلى الهواة من تلاميذ مدارس الفرير والجيزويت، لأكون من أبرعهم.

كنتُ أدير الإنتاج، وكنتُ أخرج الروايات، وأيضًا كنتُ البطل.

ويبدو أن شكلي ومظهري، أو ما يصفونه اختصارًا بوسامتي، كان له الفضل في انطلاقتي الأولى؛ فقد بدأتُ ألاحظ اهتمام البنات بي، وأيضًا إعجاب الزملاء بأدائي؛ فالناس دائمًا على استعدادٍ لأن تتقبل شخصًا وسيمًا، أكثر من آخر حرمَته الأقدار من عطايا الجمال.

وأنا أذهب هنا، أبعد من هذا قليلًا، فأقول إن الكثيرين يردِّدون أن المرأة الجميلة غبية، والأمر ليس قاعدة، ولا هو صحيح في الغالب. ولعل ما يُروَّج عن الجميلة من غباء راجعٌ إلى قلة المجهود الذي تبذله من أجل اجتذاب الرجل، ولأن الجميلة لا تبذل مجهودًا؛ حيث غيرها تفعل، اعتُبرَت كسولًا، ثم غبية. وهي في الواقع لا هذه ولا تلك.

كنتُ، وأفراد فريقي، نتدرب في الغرف الخالية من بيوت الأصدقاء. أما البروفات النهائية، فكانت تتم في إحدى قاعات المسرح الجامعية التي كنا نستأجرها أيضًا لتقديم الرواية. ولم تكن أيٌّ من رواياتنا لتُعرض أكثر من ثلاث حفلات، ليس العيب فيها، أو فشل منا، وإنما لأن عدد الجماهير المتذوقة للفن الفرنسي في القاهرة، كان قليلًا.

وأذكُر ذات مرة، وبعد أن توفَّرَت لنا الخبرة بممارسة العمل عامًا ونصف العام، أني دعوتُ سفير فرنسا في مصر، وكان في ذلك الوقت مسيو كوف دي مورفيل، إلى حفل افتتاح مسرحيتنا «أوربيديس»، وقد هنَّأني السفير، في فترة الاستراحة بجدارة، وشعر والدي، وكان بين الحاضرين، بالزهو، فكاد يوافقني على اتجاهي، ولكنه تذكَّر تجارة الأخشاب فجأة، فسحب اعترافه، قبل أن يخرج من شفتَيه، ويُسجَّل عليه!

في الثامنة عشرة دخلتُ دنيا العمل!

وفقًا للتقاليد والعُرف، الابن يعمل في مهنة أبيه، خاصةً إذا كانت المهنة ناجحة ومربحة. وكان أبي يريدني أن أحذُوَ حَذْوه.

وكعادتي جعلتُ أمي الوسيطة في مثل هذه الأمور الحيوية والهامة. قلتُ لها محاولًا انتقاء العبارة التي تجذبها إلى صفي: أمي أنا لا أشعر في نفسي ميلًا إلى مزاولة الأعمال التجارية. أريد أن أكمل دراستي في لندن.

وقالت أمي، التي انحازت إلى جانبي، كعادتها، ودون مجهودٍ كبير: سوف أفاتح أباك في الأمر وأقنعه. ولكن ماذا تريد أن تدرس في لندن؟

وتوقَّعَت مني أن أقول الكيمياء، أو الطبيعة، على أساس أني موهوبٌ في الحساب والرياضيات، ولكن ردي كان: المسرح!

الرصاصة انطلقَت من شفتي!

أمي نظَرَت إليَّ طويلًا، وبدا في عينَيها اليأس فجأة، قالت لي صراحة إنها لا تمانع في أن أحترف التمثيل، ولا ترى عيبًا في الممثل، إلا أنها أضافت: لا أستطيع أن أقنع أباك بأن يوافق على أن يصبح ابنه الوحيد مهرجًا متجولًا!

هكذا وصفَت أمي التمثيل، ولعلها التقطَت الوصف من حوارٍ سابق مع أبي في نفس الموضوع!

انسحبَت أمي بانتظام. وحيث تفشل أمي، لا يستطيع أحد أن ينجح، مع أبي!

ووضعتُ على كتفي معطفًا أبيض، ونزلتُ إلى متجر أبي!

وبدأت المرحلة بدرسٍ طويل ومبسَّط منه، حاول به أن يفسِّر لي الفوارق بين نوع من الخشب والأنواع الأخرى، وأن يعوِّد عيني على قياس الألواح مبدئيًّا بالنظر، كما قدَّمني إلى عملائه الذين كان مقدَّرًا لهم أن يصبحوا عملائي. وقال لي أبي، شارحًا أساس التجارة: أن تبيع بأحد عشر قرشًا ما تشتريه بعشرة.

وأقول الحق أني لم أجد متعةً في ممارسة ذلك العمل الذي لا يناسب استعدادي الطبيعي، وإن كان غيري يسعد بممارسته.

وهنا أعترف بأني صُدمتُ نوعًا ما في أبي، كيف يقبل، هو الرجل المتدين، أن يخدع الناس؟ اتهمتُه بيني وبين نفسي في نزاهته، بالرغم من أن هذه هي قواعد التجارة المعروفة في العالم أجمع.

وعبثًا حاول أبي إقناعي بأن ربح التجارة حلال، وأنه لولا هذا الربح لما استمر متجرٌ واحد مفتوح الأبواب، ولكن كل شيء بدا لعيني غير قانوني وغير أخلاقي، أو لعلني بالغتُ في تصوير الموقف وجسَّمتُه، حتى أوفِّر لنفسي المبرر الكلي للانسحاب.

ولكي أقنع أبي بأني لم أخلق للتجارة، كان عليَّ أن أبدأ عملي بالبيع بالخسارة، وكان الأمر بسيطًا للغاية، القاعدة قلبتُها وعكستُها، ما كنتُ أشتريه بعشرة قروش كنتُ أبيعه بتسعة، تارة متعللًا بأن العميل شكا من مرض زوجته المُكلف، وتارةً أخرى معتذرًا بأن له ابنةً عاجزة، أو حماةً مقعدة!

أمي كانت تصيح بي: حذارِ؛ فهم يخدعونك بقصصٍ وهمية.

وكنتُ أتكتَّمها في أعماقي، ولا أقول لها: إنما أنا هو الذي يَخدَع!

ولم أكتفِ بهذا بل كنتُ أبيع للمحتاج بالأجل، أو بالدَّين. وحاولتُ أن أبرِّر موقفي لأبي فقلتُ له إن الأغنياء من التجار لا يحتاجون البيع الآجل، بل هو ضرورة للفقراء، واستمرَّت المهزلة عامَين. ولعل ظروف ثورة جمال عبد الناصر جاءت العامل المساعد لأن يقول لي أبي، تلك العبارة التي توقَّعتُ أن يتفوَّه بها مرارًا: **حسنًا .. افعل ما شئت!**

وفعلتُ ما شئتُ، وما شاءت الأقدار، ونجحتُ، والدليل وقفة أبي نفسه، الذي كان يصف الفنان بأنه «مهرِّج متجوِّل»، وقف تحت المطر يوميًّا، وفي طابور طويل، لشراء تذكرة لفيلمي العالمي الأول «لورانس العرب».

واليوم تغيَّرَت ظروفٌ كثيرة، وتبدَّلَت أحوالٌ عدة، بعضها عائلي، أختي مثلًا أصبحت أمًّا، وكان هناك إسبانيٌّ شاب، قد التقى بها، إبَّان عمله في القاهرة، وأُعجِب كلٌّ منهما بالآخر، فلما تزوَّجا، رحلَت معه إلى إسبانيا، واستقرَّا هناك.

وأختي تغيَّرَت بدورها بعد الزواج، استوى فيها عود الأنثى، فأصبحَت أكثر أناقة، وأكثر رشاقة، ولعل أجمل ما فيها شعرها الطويل، بلون النحاس، ونظراتها الجذابة، الوديعة. ورغم مهادنتها لي، فلا زال الكثير من طباعها مختلفًا مع طباعي. أنا أنفق، وهي حريصة. هي تزن كل الأمور بتعقُّل، وأنا أتصرَّف باندفاع. وأصبَحَت أيضًا أكثر تمسُّكًا بالدين، بنفس المقدار الذي ابتعَدتُ به أنا عنه. ومع الأيام، يزداد شبهُها بأبي، في حين تُضاعِف الأيام نفسها، من التقارب والتآلف بيني وبين أمي.

وكان من الصعب على أبي وأمي، وقد تقدَّمَت بهما السن، أن يظلا في القاهرة، بعيدًا عن ولدَيهما؛ لذا اتخذتُ عام ١٩٦٥م قرارًا بأن أنقل مقرهما إلى مدريد، ليكونا على مقربة من أختي؛ فمقرها هي ثابتٌ مستقر، أما أنا فدائم التنقل، بحكم مقتضيات العمل.

وفي المدينة الإسبانية الكبرى، عاد والدي إلى دنياه الحبيبة، إلى الأخشاب. وافتتح فعلًا متجرًا كبيرًا، يصادف كل نجاح ورواج؛ لهذا هو راضٍ سعيد. أما أمي فلا أشك في أنها وجدَت من الصديقات والأصدقاء، من يكمل معها شلة اللعب!

نادية ذو الفقار في تلك الفترة كانت تدرُس في سويسرا، وكذلك طارق، والدراسة في ذلك البلد الأوروبي المحايد، الشديد الغلاء مكلِّفة جدًّا؛ لذا كانت أعبائي المالية من الكبر بحيث كنت أضطَر أحيانًا إلى قبول فيلمٍ ما كنتُ لأرضى عن دوري فيه، لولا الحاجة إلى المال. وهذا لا يُترجَم على أنها كانت أفلامًا رديئة أو سيئة، وإنما لنقُل إنها لم تكن ملائمة لي تمامًا.

وأما اليوم، وأنا أتجول في أرجاء شقتي الباريسية، المُطِلة على تلك الغابة الخضراء، المحيطة كالسوار الرباني بالجانب الشرقي من العاصمة، إنما أشعر أني نمرٌ وحيد في قفصٍ ضخم. وهذا الشعور يجعلني أحنُّ إلى حياة الأسرة، إلى العيش وسط عائلة، وسط عائلةٍ أنا ربُّها.

وشقتي خالية أو شبه خالية. لقد انتهت أعمال الديكور بها. أما الأثاث ذاته فما زال ناقصًا، أو لعلها بلا أثاث، إذا ما استثنينا حجرة نومي، والحمَّام الملحق بها، وهي المساحة الأقل التي يمكن أن أعتبرها قد اكتملَت.

ولكن لماذا أترك شقتي خالية أو شبه خالية؟

السبب أني أريد أن أترك لزوجتي تلك المهمة؛ فالمرأة وخاصة الزوجة، تميل إلى أن ترسم بذوقها الخاص، ومزاجها الخاص، خلفية الصورة في القصة التي هي بطلتُها.

خضوعًا لمعرفتي هذه، وإدراكًا مني لطبيعة المرأة، أترك لرفيقةِ ما تبقى من العمر، مهمة تأثيث الغرف المخصَّصة لها، وللأولاد الذين أودُّ من صميم قلبي أن أرزَق بهم مستقبلًا، ليكونوا إخوة لطارق، وأيضًا لنادية.

لكن وحدتي تعرَّضَت لفتراتٍ قصيرة من التقطُّع. والغرف الخالية تنشغل أحيانًا لفتراتٍ متفاوتة المدى والمدة. والذين يشغلونها هم عادةً أبي وأمي عندما يزوران باريس، وأيضًا فاتن حمامة عندما تحل ضيفةً عليَّ!

كنتُ في العشرين من عمري عندما التقيتُ بفاتن حمامة للمرة الأولى، ذلك اللقاء الذي قدِّر له أن يكون منعطفًا هامًّا في طريق حياتي، سواء على الصعيد الشخصي، أو على الصعيد المهني.

لقاؤنا تم بتدبير من يوسف شاهين، ويوسف صديقٌ من أصدقاء الطفولة، جمعَتنا معًا مقاعد المدارس الإنجليزية، قبل أن تتشعَّب بنا الطرق، فيسافر هو إلى أمريكا لدراسة الإخراج، وأبقى أنا على أرض الوطن، أزرع شتلات البكور في أرض الفن، بالقيام بأدوار البطولة في مسرحياتٍ تُقدَّم ضمن إطار الهواية المدرسية.

وقد عُدنا إلى الاجتماع، بعد أن أنهى يوسف دراسته، وبدأ يمارس الإخراج فعلًا في مصر. كان صديق الأمس البعيد يستعد ليقدِّم للشاشة فيلمه الرابع، عندما عرض عليَّ أن يُجري لي اختبارًا سينمائيًّا، فنزلتُ عند رغبته، ووقفتُ أمام الكاميرا لأول مرة.

كان الفيلم الذي يستعد له يوسف بعنوان «صراع في الوادي»، وكانت بطلتُه فاتن حمامة، ولم تكن هناك من عقبة أمام يوسف، وقد رضي تمامًا عن الاختبار، سوى أن توافق البطلة الكبيرة.

ودعتنا فاتن لتناول فنجان قهوة في بيتها، وكانت نقطة البداية أن تشاهد نموذجًا من أدائي التمثيلي.

وأعترف هنا بأني خدعتُ فاتن، خدعتُها في ذلك اللقاء وحده؛ فقد اخترت مشهدًا من مسرحية «هاملت» لشكسبير، لأني كنتُ أعرف تمامًا أنها لن تفهم كلمةً واحدة من الحوار، وأن محاولتها متابعتَه قد تصرفها عن التدقيق في أدائي. وفعلًا، راحت فاتن تتابع تمثيلي وهي تتظاهر بالاهتمام، ثم أبدت موافقتَها، ففزتُ بالبطولة!

يوسف لم يدَع، بعد موافقة فاتن حمامة، مجالًا للحظ، بل رأى أن نبدأ على الفور فترةَ تدريبٍ شاقة، استمرَّت ثمانيةَ شهورٍ كاملة، تدرَّبتُ خلالها على مسرحيات شكسبير كلها، على أساس أنها باختلاف شخوصها وأبطالها المرسومين بدقة وبراعة، تتضمَّن التعبيرات الأساسية كلها المطلوبة من الممثل.

ثم جاء اليوم الموعود، يوم البدء في التصوير، ورحَّب بي العاملون جميعًا في البداية على أساس أني صديق المخرج، فلما تتابعَت الأيام، أصبحتُ واحدًا من الأسرة. وأحمد الله على أني لم أُمُرَّ بمرحلةٍ صعبة، هي مرحلة خوف المبتدئ، وتردُّده أو تهيُّبه. ولغة يوسف شاهين السينمائية كانت مختلفة كل الاختلاف عن لغة سائر مخرجي القاهرة؛ فقد تخرج في جامعة باسادينا الأمريكية، وتعلَّم منها كيف يخاطب المشاهد العربي بالطريقة العالمية، ومن هنا انطلق بسرعة وثبات.

ويوسف اليوم من ألمع أبناء مهنته، ليس في مصر وحدها، وإنما في نظر العالم. و«العصفور»، أحد أفلامه الأخيرة، أحدث ضجةً كبرى عندما عُرض في دول العالم، وخاصةً فرنسا. وقد منعَت القاهرة عرضه في البداية، لأسبابٍ سياسية، ثم عادت وصرَّحَت به، فعرف النجاح الجماهيري الكبير في مصر أيضًا.

وكان زوجها من التفهُّم والسماحة بحيث وافق على أن يُطلِّقها، وهو الذي كان في وسعه أن يحتفظ بها ما شاء، حتى قسرًا؛ لأن عقد الزواج، حسب قوانين الأحوال المدنية في مصر، يضع الخيوط المصيرية كلها في يد الرجل، كما أن أغلب بنوده لصالحه، ولكن زوج فاتن الأول كان إنسانًا نبيلًا؛ لذا لم يشأ أن يعترض طريق هنائها، فطلَّقها بمعروف. لم تكن هذه أولى العقبات، ولا هي كانت آخرها؛ فقد صادفنا العقبة الأكبر، ألا وهي اختلاف الدين؛ فهي مسلمة وأنا مسيحي، وكان مُحتَّمًا عليَّ أن أغيِّر ديني كي أتزوَّجها. وتوجَّهتُ إلى أحد رجال الدين الإسلامي، وعرضتُ عليه الأمر، فقام بتلقيني المبادئ الأساسية للإسلام، نطقتُ بعدها أمامه بالشهادتَين، ووقَّعتُ على وثيقةٍ رسمية تُثبِت اعتناقي الإسلام.

كان حفل زواجنا بسيطًا وجميلًا، وقد تم في الخامس من شهر فبراير ١٩٥٥م. وكان لفاتن ابنةٌ من زوجها الأول، هي نادية، وقد تبنَّيتُها عندما مات والدها، بعد الزواج بعامَين.

زواجي من نجمة مصر الأولى ساعدني بلا شك على أن أكمل المشوار على الأرض التي خُلقتُ للسير فوقها، أرض الأضواء. ووضعَني الزواج أيضًا على الخط الأول، في مواجهة الجماهير الغفيرة، التي وددتُ لو أنها أصبَحَت العالم كله.

ولكني أقول إن عملي مع فاتن حمامة كان يضايقني، والسبب أنه كان في أعماقي شعورٌ دفين بأن شمسَها تخسف وجودي. وعندما كنتُ أمثِّل فيلمًا مع غيرها من الممثلات كنتُ أشعُر بالحرية، أشعُر ساعتَها فقط أني ملك نفسي، وأني البطل فعلًا!

ذكرياتُ العمل في الخارج

البقعة السوداء لم تعُد بقعة، اقترابها مني واتجاهي نحوها، حوَّلها إلى خطوط، والخطوط بدورها كوَّنَت الصورة، صورة ديفيد لين، المخرج القدير، الذي قدَّم للشاشة أفلامًا لا تُنسى، منها «اللقاء القصير»، و«جسر على نهر كواي»، و«أوليفر تويست».

نظرتُ إليه بتودُّد؛ فقد شعَرتُ أن خيوط القدَر قد غدت رهينةً بجذبات أنامله. ونظر هو إليَّ بتمعُّن، راح يُسدِّد إليَّ نظراتٍ جريئة، لا تعرف التردُّد أو الخجل، حتى أحسَستُ للحظاتٍ أنه إنما يعرفني من ثيابي. هذه هي عادة السينمائيين السيئة، وكانت هذه أولى تجاربي معه، وإن أَلِفتُها بعد ذلك. وما إن انتهى فحصُه الدقيق، حتى فُوجئتُ به يضع ذراعه حول كتفي، ثم يسير بي في اتجاه خيمةٍ كبرى منصوبة في الصحراء، كانت تقوم مقام حجرة الثياب. وما إن لمحَنا الرجل المختَص بالملابس حتى أسرع إلينا، ولكن ديفيد نحَّاه جانبًا، وهو يقول: ابتعِد عنا. هذا الشاب يعرف ما يناسبه من ثيابٍ أكثر منك.

ونظر إليَّ، ثم قال: ما الذي تعتقد أنه يتلاءم معك؟

ودرتُ بعيني سريعًا في المكان، ثم التقطتُ جلبابًا أسود. وابتسم المخرج الكبير؛ لأنه كان بدوره قد اختار لي نفس الجلباب، وإن سكت حتى لا يؤثِّر على اختياري، أو حتى يختبره على الأصح. ومن جديدٍ اتجهنا إلى غرفة المكياج، وجرَّبتُ وضع لحية ولكنها لم تناسبني، ووضعتُ عوضًا عنها شاربًا، وهنا صاح ديفيد: هذا هو المطلوب تمامًا. وأصبح الشارب الأسود من معالمي الجديدة، وأصبح أيضًا، فيما بعدُ، من لوازم أدواري الأخرى. وكانت الخطوة التالية أن أقف أمام الكاميرا.

بالرغم من الضوء الساطع لشمس الصحراء، إلا أن المخرج أصدر أوامره بأن تُوجَّه إليَّ أضواء الكشَّافات؛ فهي أطوع في الحركة، وأقدر في التسليط من زوايا معيَّنة، أو أماكنَ محدَّدة. ولمحتُ فيما أنا أستعد للتصوير، شابًّا له عينان زرقاوان طيبتان، قدَّمه لي المخرج قائلًا: بيتر أوتول.

منذ لحظتها، نمَت بيننا الصداقة؛ فقد تبادلنا كلماتٍ قليلة أكَّدَت لي خفةَ ظله، والطيبة الظاهرة في عينَيه.

ومثَّلتُ مشهدًا مع بيتر أوتول، ثم طلبوا إليَّ أن أقف مرةً جديدة أمام ممثلٍ فرنسي اختاروه لدور علي، وما إن رأيتُه حتى تذكَّرتُ على الفور لقاءنا في مهرجان كان؛ فلم يكن الممثل سوى موريس رونيه، ذاك الذي وصفَني بكلماتٍ حذِرة تقول إني صاحب موهبة.

رُسلت المشاهد التي تم تصويرها على سبيل الاختبار إلى أمريكا لطبعها، وأرفَق بها ديفيد بطاقةً تفسيرية، قال فيها: «**كما تَرونَ في اللقطات، الممثل الاحتياطي عربيٌّ حقيقي، ويجيد التمثيل.**»

ووصل ردُّ الشركة حاملًا بشرى إليَّ؛ فقد رأى المسئولون ألا يسندوا إليَّ الدور القصير الذي لم يُكتَب بعدُ، وإنما طلبوا أن يُسنِدوا إليَّ دور «الشريف علي». طار الدور من موريس

رونيه، وأصبح من نصيبي. بعدها عرفتُ القصة من ديفيد نفسه، عرفتُ كيف رُشح موريس، وكيف سُحب منه الدور. قال لي المخرج الذي أدين له بفضلٍ كبير، إن الشركة بحثَت طويلًا عمن يقوم بدور «علي». بحثَت في أمريكا ثم في أوروبا، دون أن تجد مَن تنطبق عليه الشروط التي حدَّدها هو؛ فقد كان يرى «علي» أسمر الملامح، داكن العينَين. وذلك حتى يكون هناك تناقضٌ مرئي (كونتراست) بين شقرة لورانس وسمرة «علي».

وفوَّض ديفيد المنتج سام سبيجل في شأن التعاقد، فكان أن أبرم عقدًا مع موريس رونيه وأرسله إلى الأردن. وما إن رأى المخرج، حتى أمسك بالهاتف، واتصل بسام في أمريكا، قائلًا: إنه لا يصلح؛ فعيناه خضراوان.

وردَّ سام: فات وقت الاعتراض؛ فقد وقَّعنا معه عقدًا.

ولكن ديفيد المشهور بعناده الفني، لم يرضَخ للأمر، ولم يقبل بالهزيمة؛ فقد استدعى مساعديه، وقال لهم: أحضروا إليَّ صور جميع الممثلين العرب؛ فلا بد أن يكون بينهم مَن يصلُح، وكان أن اتصل أحد المساعدين بي، من مكتب القاهرة.

هذه كانت الدرجة الأولى في السلم الكبير، سُلم العالمية، وكانت أيضًا خطوة بيتر الأولى في اتجاه هوليوود؛ فهو لم يكن قد زارها من قبلُ، حتى تلك الليلة الموعودة التي قضيناها وراء القضبان.

وكان يعمل معنا، أو على الأصح، كنتُ أعمل أنا وبيتر مع اثنَين من مشاهير النجوم، إليك جينس وأنطوني كوين. ويا لها من أيامٍ تلك التي قضيتُها أعيش إلى جوار هؤلاء النجوم! أقاسمهم اللقمة والحديث والعمل، فإذا ما سجى الليل، تفرَّقنا كلٌّ إلى خيمته لينعقد شملنا ثانيةً في الصباح.

كان إليك جينس دائم الحديث عن شكسبير، شاعر وطنه إنجلترا الأكبر، كان يتكلم عنه وكأنه واعظ في محراب، يدعو الناس إلى تأليهه فنيًّا. وكنتُ قد لُقِّنتُ في مدرستي الإنجليزية مبادئَ قليلةً من عظمة شكسبير، إلى جانب قراءةٍ سريعة لبعض رواياته، ولكن من حديث إليك تعرَّفتُ إلى نواحٍ كانت خافية، وبدأتُ مثله تمامًا، أضعُه في مكانة أكبر كثيرًا من برنارد شو.

ولم يكن إليك يتحدَّث إلا في الفن، فإذا ما دارت عجَلة الكلام في اتجاهٍ آخر لزم الصمت. وإليك، بالرغم من سنه المتقدمة، هو أكثر النجوم الذين التقيتُ بهم خجلًا. فهو منطوٍ على نفسه في الغالب، لا يهمُّه من الحياة سوى عائلته وفنه.

وكانت حياته العائلية قد تعرَّضَت لإعصارٍ شديد كاد يقضي عليه تمامًا، حتى تدخَّلَت السماء لإنقاذه. كان إليك الذي وُلد يهوديًّا، زوجًا وأبًا لصبيٍّ واحد، وقد أصيب ابنه فجأةً

بمرض وصفه الأطباء بأنه خطير، وعجزوا تمامًا عن تشخيصه. وقد طاف إليك معابد اليهود الواحد بعد الآخر يُصلي، ويقدم النذور دون جدوى، حتى خطر له أخيرًا أن يدخل كنيسةً كاثوليكية. وقف الأب الحزين أمام الهيكل يبكي، ثم إذا به ينذُر اعتناق المسيحية إن شُفي ابنه. وقد شُفي ابنه فعلًا، وأصبح إليك من أكثر المسيحيين تدينًا وتعصبًا.

هذا عن إليك. أما أنطوني كوين فكان من الصعب الامتزاج بهِ، والسبب أنه مخلوقٌ غريب، عاش طويلًا وفي أعماقه صراع، صراع بين نصفه الأيرلندي ونصفه الآخر المكسيكي، إحساسه بأنه ليس أمريكيًّا يعيش وسط الأمريكيين، رسَّب في أعماقه نوعًا من الشعور بالاضطهاد، جسَّده في وجدانه أن المخرجين حصروا نشاطه في أفلامه الأولى ضمن دائرة الهنود الحمر. وقد عاش وهذه الضغوط النفسية تُقلِقه، ولم يُشفَ منها إلا بعد أن تزوَّج من ابنة المخرج الكبير سيسيل دي ميل. بعدها شعَر بالثقة في نفسه، وبعدها بدأَت موهبته تتبلور وتظهر، ولكن جراح أنطوني كوين لم تلتئم تمامًا، أو لعلها التأمَت وخلَّفَت وراءها نوباتٍ كان يشعُر بها بين الحين والآخر. والصداقة بيننا لم تتوطَّد إلا بعد أن عملنا معًا ثانية في فيلم فرد زينمان «الجواد الشاحب».

أقربهم إلى قلبي ظل ذلك المهرج الأيرلندي الذي يُفْرِط في الشراب، ويُكثِر من التهريج، ويلبس بطريقةٍ خاصة تجعل من حوله يشعُر أن الطفل بداخله لم يكبر.

وبيتر أوتول صادق مع نفسه ومع فنه، وهو يعيش فنه ببساطة، وكأن أعماقه تحوَّلَت إلى منشورٍ زجاجي يعكس أضواء موهبته في صورة طيفٍ صافٍ وجميل. وهو محدِّثٌ لبِق، لا يمَل الإنسان سماع ما يقول، وله قدرةٌ خاصة على أن يروي القصة الواحدة بعشرات الروايات المختلفة، كلٌّ منها يناسب طبقةً خاصة من المستمعين.

وأنا وبيتر لم نصبح زميلَين فقط، وإنما تحولنا مع الأيام إلى شريكَين، أو متآمرَين، حسب الظروف!

وكان من عادة الشركة أن تمنحنا كل شهر أسبوعًا إجازة، كنا عادةً نقضيه في بيروت التي تنقلنا إليها طائرةٌ خاصة. وفي إحدى هذه الرحلات، بدأتُ سهرةً ممتعة وأنا واعٍ، وأنهيتُها وأنا لا أعرف عن المكان ولا الزمان شيئًا؛ فقد كان بيتر هو الذي يدير كل شيء، وفتحتُ عيني بعد مجهود، فإذا بي في فراشٍ وثير، وبين ذراعي فتاةٌ جميلة، ووجدتُ نفسي في وسط لغز لا أعرف له حلًّا. لم أكن أعرف من هي الفتاة، ولا في أي يوم نحن، أو حتى في أية ساعة من النهار أنا. واتجهتُ وأنا نصف نائم، إلى غرفة بيتر، فإذا به في مثل حالتي، وفتاته تكاد تكون نسخةً من فتاتي، أو توءمها. نهرتُه، وطلبتُ إليه أن يرتدي

ملابسه على عجَل، حتى نلحق بالطائرة. ما إن وصلنا المطار، حتى فوجئنا بالموظف الذي اعتاد إنهاء إجراءاتنا يقول بدهشة: أين أنتما؟ لقد أقلعَت الطائرة أمس.

وسارعنا نستأجر طائرةً خاصة، ووصلنا إلى مكان التصوير، لنجد ديفيد يعمل بسوانا من الممثِّلين، وهو يتساءل عما عساه حدث لنا. وما حدث مرةً تكرَّر بعدها؛ ففي زيارةٍ أخرى ضاعف بيتر عدد الحسان، فكان أربعًا في فراش كل واحدٍ منا. وفي تلك الزيارة فاتتنا الطائرة أيضًا، ولكننا لم نلحق بمكان التصوير في اليوم التالي، وإنما بعد أسبوعٍ كامل!

كالنسر، كالصقر، كطير من طيور الصيد والقنص القوية كان ديفيد لين.

أنفه كبيرٌ شامخ. ونظراته حادة، ووجهه ينبئ عن عزم.

وهو على عكس بيتر أوتول كان قليل الكلام، لا يميل إلى المزاح، أقرب إلى التزمُّت. ولأنه كان من أسرةٍ محافظة؛ فقد شب تقيًّا متمسكًا بالخلق والتقاليد. ولعل هذا سببٌ من الأسباب التي كانت تجعل عينَيه في الغالب شاخصتَين إلى السماء.

وعندما عملنا معًا في عام ١٩٦١م، كان ديفيد في الخمسين، وهو اليوم في منتصف الستينيات من عمره، وبالرغم من هذا فما زال محتفظًا بوسامته. وهو إنسانٌ يعيش لفنه وبفنه. مخلص لعمله للغاية، يُحب القراءة، وما يلتهم في سطور عن السينما دائمًا في كافة مجالاتها. وهو مقل في أفلامه، قد تنقضي ثلاث أو أربع سنوات قبل أن يبدأ فيلمًا. ولكنه أبدًا لا يقبل إلا إذا كان قد استعد للشريط الجديد من كافة النواحي، ومن هنا لم يسقط له فيلمٌ واحد.

مخرج «لورانس» كان من الدقة بحيث كان يُزيل من الصحراء حتى آثار الأقدام قبل أن يبدأ التصوير، وكان يُخصِّص لهذا العمل ثلاثمائة بدوي، يضع كلٌّ منهم في قدمَيه خفًّا من جلد الحيوان، بحيث يطمس في طريقه العلامات التي تحملها الصحراء. سنتان قضيتُهما في تلك الصحراء الخالية حتى من آثار الأقدام. سنتان، حسبتُ نفسي قد تحوَّلتُ، مثل غيري، إلى حبة من رمالها الذهبية. هي جزءٌ يسير جدًّا من كلٍّ كبير جدًّا.

وأنا أحب الصحراء، أحبها جدًّا، منذ كان والدي يروي لي قصصها، وهو يحاول أن يجلب إلى عيني النعاس. كان أبي، وهو منحنٍ فوق فراشي، يقول لي إن سكان الصحراء لا نجاة لهم جميعًا إلا بتعاون كل فردٍ منهم مع الآخرين، وإن الأخوة بين سكانها، هي السقف الوحيد الذي يقيهم أشد العواصف. والصحراء هي المدرس الأول الذي علَّم السكان الشجاعة والعطاء الكبير. وهي أيضًا باحةٌ كبرى، يعيش الناس فوقها وهم خاضعون تمامًا لسيدَين؛ الجوع والظمأ. هذان السيدان هما اللذان يُصْدران الأوامر بالبقاء أو الرحيل.

وبالرغم من أننا كنا نعيش في الصحراء، إلا أن إدارة إنتاج الفيلم وفَّرَت لنا الكثير من عناصر الرفاهية، قَدْر المستطاع. كان لكلٍّ منا مقصورةٌ مكيفة الهواء، وخادم أو تابع يلبي رغباته، كما كان هناك مقصفٌ تام التجهيز، يقدِّم للآلاف كل يوم، بمن فيهم الأعراب من أفراد الكومبارس، الطعام المناسب لكل فئة، علاوةً على بارٍ يشرف عليه ساقٍ متخصِّص، يضم قائمة الخمور التي يقدِّمها مطعم «المكسيم» الشهير في باريس كاملة. مثل هذا البذخ في الإنتاج، والدقة في التفاصيل، لم يعُد موجودًا اليوم في الإنتاج السينمائي؛ نظرًا لارتفاع الأسعار، وأيضًا لاهتمام هوليوود بالأفلام المتوسطة، التي تدرُّ دخلًا سريعًا، وإن كان قليلًا. وكانت الشركة، تنظِّم لنا كل أسبوع، عرضًا خاصًّا لواحد من الأفلام الجديدة، مائة فيلم واثنان شاهدتُها خلال عملي في الصحراء، ولكن كنتُ عاجزًا عن متابعة تفاصيلها، ربما بسبب تعب العمل، أو عدم توفُّر المناخ المناسب للعرض السينمائي.

شيء واحد كان ينقصنا، المغطس الدافئ الماء، المتلئ بالأملاح المنشطة، والصابون السائل الوفير الرغاوي. كان «الدوش» هو طريقة الاستحمام الوحيدة الممكنة؛ لذا ما إن كنا نصل إلى بيروت في رحلاتنا الشهرية، أنا وبيتر، حتى كنا نملأ المغاطس بالماء، والصابون، والعطر، ونندس بداخلها، ومعنا دلو به زجاجات الشمبانيا، تحيط بها مكعبات الثلج. كنا نحتفل في البداية بالحمَّام، ثم نبحث عن طريقةٍ أخرى لقضاء احتفالٍ أكثر متعة، واسألوا حسان بيروت، عن بقية التفاصيل. ونعود من الواحة الجميلة، من لبنان.

مرةً أخرى يستقبلنا العمل الطويل، الدقيق، وأوامر ديفيد لين الصارمة والواعية؛ فهو واحد من المخرجين القلائل الذي يحوِّل عواطف ممثليه إلى أجهزةٍ دقيقة، تُنتِج الدمعة أو تقدِّم الضحكة وفقًا لمشيئته، وحسبما يتراءى له وهو ممسك بالسيناريو. وينتهي العمل، فلا أنام قبل أن أتأمل الصحراء ثانية، وأستعيد بعضًا مما رواه لي أبي، معلمي الأول.

إن الصحراء هي أرض التأمل؛ فهي كانت لهذا السبب مهبطًا لأغلب الأنبياء، ومصدرًا لأكبر الفلسفات. والعرب، منذ رسالة محمد عليه السلام، لم يعرفوا الخوف؛ لأن الرسول علمهم كيف أن الموت ليس هو النهاية، وإنما هو البداية. وكان أبي يختار لي من بين آيات القرآن والإنجيل، ما يبعث في النفس الأمل والشجاعة. وهذه المشاعر كانت غالبًا مغروسةً في أرض الصحراء.

ليالٍ طويلة قضيتُها وعيناي على الصحراء الواسعة، المترامية، التي لا حدود لها. إلا ذلك الخط الذي يربط بينها وبين سماءٍ صافية الأنجم. وفي الصحراء، تحت السماء الصافية، ازداد إيماني بالله، بل لعلني وجدتُ الرب هناك!

يبدو أن ركوب الخيل جعلَني أقفز فوق سدودٍ كثيرة، من بينها سد الزمن؛ فقد أغفلتُ، وأنا أتحدث عن الجياد والحظائر، بعضًا من الأحداث الهامة التي أرى لزامًا أن أعود إليها؛ لأنها تتناول مراحل لها علاماتها، وأفرادًا لهم معزَّتهم. وإذا كان فيلم «ليلة الجنرالات»، قد اقترن في الذاكرة، حتى قبل أن أبدأ تصوير أول لقطة منه، بعملية شراء أول نصف حصانٍ امتلكتُه، أو على الأصح ملكيتي بالنصف لذلك الحصان، حتى لا أُتَّهم، وفقًا لتعبيري، بأني شطرتُ واحدًا من تلك الحيوانات النبيلة نصفَين، فإن العمل في نفس الفيلم، جعلَني أكتشف أن جراح الذل والاستعمار، مثل جراح المريض بداء السكَّر، من الصعب جدًّا أن تلتئم.

كان دوري في الفيلم، هو دور ضابطٍ ألماني، يحقِّق في حادث مقتل بنت هوًى، كانت على علاقة بأحد الجنرالات الألمان أيضًا. وبدا لي أن من بين الأسباب الأولى لإنتاج هذا الفيلم إعادة تكوين الثنائي السينمائي الذي أرسى نجاح فيلم «لورانس العرب»؛ أي أن تتضمَّن مقدمة الشريط اسمي واسم بيتر أوتول؛ فهو الذي اختير ليكون الجنرال الذي يستضيف في فراشه بائعة الهوى، التي عثَروا فيما بعدُ على جثتها ممزقة!

وشعَرتُ بسعادةٍ كبرى، وأنا ألتقي بيتر أوتول ثانية، فأجد معه ذكريات العمل الأولى، وأيضًا بعض مغامراته، ولكنَّ هناك شيئًا نغَّص عليَّ سعادتي، هو اضطراري إلى أن أرتدي بزَّةً عسكريةً ألمانية، هي ما كان يرتديه الضباط إبَّان العهد الهتلري، والذي ضايقَني أني شعَرتُ أنها مقبضة، علاوةً على كونها لا تناسب تكويني الجسماني. وقد حاولتُ أن أقنع مخرج الفيلم أناتول ليتفاك، باستبدالها بأخرى مدنية، أو إدخال بعض التعديلات عليها، ولكنه أصَرَّ على موقفه، ووجدتُه على حق في النهاية؛ لأن الأمانة التاريخية، والدقة الفنية، كانتا تحتِّمان عليه ألا يمسَّهما إطلاقًا.

وشذَّبوا شاربي بطريقةٍ جديدة، قرَّبَته من شوارب الألمان، ثم ألبسوني البذلة المقيتة، فشعرت أن إنسانًا مختلفًا تمامًا، هو الذي تحمله قدماي. كنا في شهر يناير، وكانت اللقطات الخارجية تصوَّر في شوارع مدينة وارسو، إحدى العواصم الأوروبية، التي قُدر لها أن ترزح تحت نير الاحتلال النازي. وكان الجو شديد البرودة؛ لذا بدا لي، بين مشهدٍ وتالٍ، أن أتوجَّه إلى مقهًى متواضع، في نهاية الطريق، لأحتسي فنجانًا من القهوة الساخنة، علَّها تطرد من أوصالي، بعضَ ما كنتُ أشعر به من برد. ما كدتُ أدخل المكان، حتى فوجئتُ بالعيون كلها تنظر إليَّ بكراهية وحقد، ثم استدارت الوجوه جميعًا، وهي متجهِّمة، وراحت تنظر في اتجاهٍ مضادٍّ لموقع جلوسي. ولمحتُ في بعض العيون، قبل أن تحيد عني، ندًى من دموع. وصفَّقتُ، فلم يُلبِّ ندائي أحد. وتذكَّرتُ البذلة العسكرية المقيتة التي كنتُ

أرتدي. ولم يسمح لي ضيق الوقت باستبدالها، فنهضتُ عن مقعدي، وتوسَّطتُ المكان وأنا أصرخ بصوتٍ عالٍ: «**لستُ ألمانيًّا، أنا أمثل فيلمًا أمريكيًّا، أنا أمريكي!**»

فقد زيَّفتُ حتى جنسيتي حتى أبدِّد بسرعة ملامح الأسى، وأزيل تجاعيد العذاب، ولكنهم ظلوا يديرون لي ظهورهم، كما امتنع الساقي عن أن يقدِّم لي شيئًا!

لحظتَها شعَرتُ أن مجرد منظر البذلة العسكرية الألمانية، حتى على جسد ممثلٍ زائر، قد نكأ الجراح القديمة. لقد أرهبَت بدلة الحرب، حتى في زمن السلم، أولئك الذين قاسَوا بسببِها الأهوال، فانصرفتُ، وعدتُ إلى مكان التصوير، والبرد ما زال يفري أوصالي، وقد بدا لي، بدافع من الفضول هذه المرة، أن أتوجه ثانيةً في اليوم التالي، بنفس البزَّة، إلى ذات المقهى، على أساس أن الروَّاد يتغيَّرون من يوم لآخر، فإذا بي ألاقي المعاملة السابقة.

لقد مرَّت على أبناء بولندا عشرون سنةً كاملة، ورغم هذا لم ينسَوا، لم ينسَ رجالٌ شرفاء صورة احتلالٍ أذلهم، ولا ذكرياتٍ أقضَّت مضاجعَهم؛ فالسنون تطمس في نفوسنا أشياءَ كثيرة، ليس الهوانُ من بينها!

وبقينا في وارسو شهرًا كاملًا، لم أخلع بذلة هتلر، وتعلَّمتُ بسببها أن أكره النازية، حتى دون أن أكون عانيتُ من عذاباتها شديدًا!

بعد وارسو، عدنا إلى المدينة الأحب، إلى باريس؛ فقد وقع اختيار أناتول ليتفاك على استوديوهات العاصمة الفرنسية، ليتابع في بلاتوهاتها تصوير المشاهد الداخلية. وما كاد العمل في «ليلة الجنرالات» يوشك على الانتهاء، حتى وجدتُني أعود إلى هوليوود، ليس بقصدٍ واحد، وإنما باثنَين.

الأول كان «ذهب ماكنا»، وهو أول وآخر فيلم من ليس أكثر من طبقٍ جديد على مائدةٍ أَلِفَت ألوانًا محدَّدة حتى كادت تملُّها. وربما كان التجديد وحده، هو الذي حدا بالداعية، إلى أن تستقبل في بيتها أول مثلٍ عربي ينجح في هوليوود. وتوالت بعدها الدعوات حتى لم أعُد أجد ليلةً واحدة أخلو فيها إلى نفسي، ومع الحفلات بدأَت المغامرات!

نساءٌ كثيراتٌ التقيتُ بهن في سهرات هوليوود الخاصة. وارتبطتُ مع الكثيرات من بينهن بعلاقاتٍ مستمرة أو منقطعة، طويلة أو عابرة. تُلزمني الأمانة أو التقاليد الشرقية، بأن أتكتَّم أسماء صاحباتها، وأحتفظ بها لنفسي؛ لأني لا أريد لواحدةٍ من بينهن، وهي تربط مصيرها برجلٍ من بعدي، أن تلتقط أذنا رجُلها، همسةً من شفاه الحاضرين، تقول: إنه سيتزوَّج عشيقة عمر الشريف السابقة!

مثل هذه الهمسة، وإن نُطقَت خفيضة، كفيلة بأن تبدِّد هناء صاحبها؛ لأنه ليس هناك أقسى على غرور الرجل، من أن يرتبط بامرأةٍ كانت لها علاقةٌ بمن هو أشهر منه!

ولكن ما يحدث في الحفلات الخاصة، يختلف تمامًا عن ذلك الذي «يدبَّر» في الحفلات التي ينظِّمها ويدعو إليها مديرو الدعاية في الشركات السينمائية الكبرى؛ فرجال الدعاية بخبرتهم، وحِيَلهم، ومعرفتهم بنفسية الجماهير، هم الذين يختارون لك الرفيقة والمكان، وهم أيضًا الذين يتولَّون عنك دفع الحساب، إذا ما كانت الخطة الظهور في مكانٍ عام، وكأنك تسهر فيه بالصدفة، وتلتقي فيه مصادفةً أيضًا مصورًا يختلس لك صورًا، «تُفاجأ» بها منشورة في صدر صحف عاصمة السينما!

أقول «تُفاجأ» لأنك تكون في الواقع على علمٍ مسبقٍ بتفاصيل الخطة كلها. وربما وجدتَ نفسك تردِّد كالببَّغاء عباراتٍ خاصة، مطلوب أن يسمعها بعض جيرانك، على أساس أنها همساتُ حب، وحتى يصبحوا شهود عيان على الواقعة التي تجيء على صفحات المجلات والجرائد.

كل هذا يتم بحسابٍ دقيق، وبتوقيتٍ مدروس. وقد أحببتُ هذه اللعبة، لماذا؟

لأنها ساعدَتني، وأنا الممثل الجديد، على أن أغدُوَ معروفًا بسرعة، ولأنها أيضًا وفَّرَت لي السهرة الممتعة، والرفيقة الجميلة، على حساب الشركة. ولأكن صريحا فأضيف: ولأني كنتُ أستغل الموقف أحيانًا لحسابي الخاص، فأذهب في الشوط إلى أكثر مما كان محددًا لي. ولم أكن الوحيد المستفيد من الموقف؛ لأن رفيقتي، وكانت تُختار عادةً من بين الممثلات الناشئات، كانت تحقِّق بعد ليلةٍ واحدة من تلك الليالي، من الشهرة والنجاح، أكثر مما تحقِّقه من معاهد التمثيل، بعد دراسة الشهور الطويلة!

ليلة السيدة مينلِّي، كانت ليلة «الدخلة» إلى المجتمع الأمريكي، إذا ما جاز استعارة تلك الكلمة، الشائعة في الأفراح! وأذكُر أن أسئلةً كثيرة انهمَرَت عليَّ ليلتَها، كنتُ أكتفي بالابتسام استخفافًا كردٍّ على بعضٍ منها. وأذكُر مثلًا أنهم سألوني: هل ما زلتم تستعملون الجِمال في أسفاركم؟

وأيضًا: هل تسير بجلباب «علي» في الطريق العام؟

كنتُ أبتسم، ثم ألزم الصمت. ويبدو أن الابتسام كان يتحوَّل إلى طُعم، والصمت إلى شِباك، يسقط فيها أكثر من صيدٍ أنثوي أمريكي شهي!

وبهذه المناسبة، وبعد أن عرفتُ نساءً أمريكياتٍ كثيرات، يطيب لي أن أتساءل: أي أنواع النساء هي الأمريكية؟ والإجابة ليست سهلة على الإطلاق.

المرأة الأمريكية هي نبتة من نوعٍ خاص، تنمو في أرضٍ من نوعٍ خاص. هي النتاج الأمثل بمجتمع يختلف تمامًا عن غيره من المجتمعات؛ فله انفعالاته، وحساسياته، ونقاط ضعفه، ومثالياته، وعيوبه، وتطلُّعاته، ومكره، وأيضًا دهاؤه. هو مجتمعٌ متفرِّد، فريد.

في مثل هذا المُناخ تكوَّنَت شخصية المرأة الأمريكية؛ لذا كان طبيعيًّا أن تجد في طباعها، وتصرُّفاتها، محصِّلة، أو خليطًا مما سبق، يجعل لها توليفتَها الإنسانية الخاصة، تمامًا كما للسجاير في بلدها توليفةٌ مع التبغ، تجعل للفائف مذاقًا خاصًّا. في وثيقة إعلان حقوق الإنسان، تتوسط كلمة «الحرية» كلمتَي الحياة والرغبة في السعادة؛ لذا تطبيقُها عامٌّ بالنسبة للرجال والنساء على السواء؛ فهذه الوثيقة تضع الحرية في مكان الصدارة، وتجعل الأمريكية تتمتع، ومنذ فترةٍ طويلة، بقَدْرٍ كبير من الحرية؛ لذا هي كانت أول امرأة في العالم تُنبِّه إلى قضايا المرأة الإنسانية، وتُطالِب لها بالمساواة، وتحريرها من قيودٍ وضعها الرجل من قبلُ في قدمَيها الصغيرتَين، عاقتها بعض الشيء في مسيرة التقدم.

وللمرأة الأمريكية دورها الذي لا يُغفَل في تاريخ بلدها، وفي أغلب المجالات. ولعل هذا الدور هو الذي أكسبها نوعًا من الاحترام؛ إذ إن الأمريكي يحترم الأمريكية جدًّا. ويكفي أن تدخل امرأةٌ واحدةٌ مجتمعًا مملوءًا بالرجال، حتى ينهض الجميع.

والأمريكية لها تأثيرها الكبير كمُستهلِكة؛ لذا فالإعلانات والجرائد والتليفزيون تتوجه إليها أولًا، قبل أن تُخاطِب الرجل إعلاميًّا أو إعلانيًّا. والأمريكية أكثر النساء استقلالًا عن الرجل؛ فهي قادرة على أن تشُق طريقها وحدها، وأن تنجح أيضًا دون مساعدةٍ منه؛ لذا لا غَرْو في أن تجد صعوبةً في أن تُوقِع بالمرأة الأمريكية؛ فقد اعتادت على الحرية، وأيضًا على التحرُّر، ولكنها رغم ما تقدَّم، كثيرًا ما تنسى كل شيء ولا تعود تذكُر سوى أنها أنثى، والأنثى ضعيفة دائمًا، وضعفُها هذا هو قوَّتُها الكبرى في معركتها مع الرجل!

الذكرياتُ شراعاتٌ صغيرة، تحملنا إلى الأمس، وإلى أماكن أحببناها، لحظات نتمنى لو أن عقارب الساعة توقَّفَت عندها. أو لو أنها دارت عكس دوراتها المعتادة، لتُعيدَها أيضًا ثانية. وهي أيضًا الحنين إلى الأعزَّاء، وأصحاب المواقع البارزة في نفوسنا.

لذا، وجدتُ نفسي، وأنا أعود إلى أمريكا، وكان ذلك في مطلع الصيف من عام ١٩٦٧م، أمسِكُ بالقلم، وأبدأ في تسطير برقية، إلى أحبِّ من لي، في هذه الدنيا، إلى ابني طارق!

وكان من عادتي أن أقيم لدى زيارتي لهوليوود في الفندق؛ فالعيش فيه أسهل، والخدمة أيضًا أوفر، إلا أني خالفتُ القاعدة استعدادًا لاستقبال ابني وأمه. وأقول أمه لأني كنتُ وفاتن حمامة قد انفصلنا بالطلاق وإن بقيَت الصديقةَ الأثيرة. والإنسانةَ التي أقدِّر وأحترم. خالفتُ القاعدة فاستأجرتُ فيلَّا أنيقة في بيفرلي هيلز، أرقى مناطق هوليوود السكنية وأغلاها.

فعلتُ هذا؛ لأني في قرارة نفسي، كنتُ أشعُر أن أبوَّتي في خطر!

أقول هذا لأن علاقتي بطارق كانت أشبه شيء بالرغيف المغلَّف آليًّا، مكوَّنة من شرائح، وليست كيانًا متصلًا. وكان يفصل بين جزء وآخر منها فراقُ عمل أو انتظامٌ في دراسة.

وأحببتُ أن أكون أبًا بكل معنى الكلمة؛ فقد كان طارق، أيامها، يقترب من الحادية عشرة، دون أن يعرف أحدنا الآخر تمام المعرفة، معرفة تصل إلى أعمق الأعماق، ولا تكتفي بالسطحيات. كان كلٌّ منا يحب الآخر بلا شك، ولكنه كان حبًّا غيابيًّا، على البعد. وكان لزامًا على هذه العاطفة كي تنمو وتكبر، أن يظلِّلها لقاءٌ طويل؛ لذا قلتُ لنفسي إن إقامتي وإياه تحت سقفٍ واحد، ولمدة شهرَين على الأقل، سوف تساعدني في سد ثغرات الماضي، وعلى رأب أي تصدُّع يمكن أن يكون قد لحق بها، وسوف تعود الأمور بيننا إلى ما كانت عليه، وهو بعدُ طفلٌ صغير، يوم كان الرباط الأمتن بيننا هو العلاقة الأسرية.

وقد شعَرتُ أن هذا الرباط قد وهَن مع الأيام، وكادت بعض خيوطه الدقيقة تتقطع؛ لذا أصبح لزامًا عليَّ أن أعيد جولة، وبمنتهى الحرص!

في مايو عام ١٩٦٨م، كان الكيان الفرنسي شبه مشلول، بسبب الإضرابات التي راحت تنفجر في كل مكان؛ لذا آثرتُ أن أبتعد عن باريس، إلى جوان لي بان، تلك المدينة الصغيرة، الهاجعة فوق رمال الشاطئ اللازوَردي؛ حيث أصداءُ ما يحدث في باريس تصل خافتة، هادئة، تمامًا كتلك الأمواج التي تتكسَّر تحت قدمَيها. وإلى مائدة البريدج، جلستُ ذات ليلة، أضيِّع الوقت في لعبة أعشقها. وفجأةً رأيتُ رجلَين يقفزان من سيارةٍ كبيرة تحمل لوحاتٍ ألمانية، ويتجهان إليَّ مباشرة. وعرفتُ فيهما على الفور المنتج الأمريكي الشهير داريل زانوك، والمخرج ريتشارد فلايشر؛ فقد التقيتُهما من قبلُ مرارًا. زاراني ثلاث مرات، على وجه التحديد، وكان هدف الزيارات الثلاث واحدًا، هو أن يحصلا على موافقتي للقيام بدور تشي جيفارًا على الشاشة، وفي كل مرة كنتُ أردُّهما خائبَين. وها هما، رغم هذا، قد جاءا لنفس السبب.

وابتدراني معًا، كأنهما يُلقيان حوارًا في ثنائية: **لقد جئنا خصوصًا من ألمانيا لإقناعك بأن تقوم بدور تشي.**

وردَدتُ عليهما بالحُجج التي كنتُ قد استعنتُ بها في المرات السابقة، كرَّرتُ على مسامعهما أنها لمقامرةٌ قبل أن تكون مغامرةً أن يصوَّر فيلم عن بطلٍ معاصر. أما أن يكون الأمريكان الذين طالما حاربوه هم الذين يُنتِجون الفيلم فذلك هو الجنون بعينه، والفشل الأكيد.

ولم يكن داريل زانوك، المسئول الأول عن الإنتاج في شركة «فوكس»، الوثيقة الصلة بالحكومة الأمريكية، لم يكن في فيلمه يتعرَّض للخط الثوري؛ لذا حاولتُ أن أحسم الموقف فقلت: أنا أرفض أن أقوم ببطولة فيلم يصوِّره اليمين عن بطل من أبطال اليسار.

والواقع أني إنما أردتُ أن أحافظ على إعجابى الشخصي بتشي جيفارا؛ فقد كنتُ مأخوذًا بشخصيته، وتتبَّعتُ باهتمامٍ الكثيرَ مما كُتب عنه. وسعدتُ بلقاءاتٍ مع كثيرين عرفوه عن كثَب، ولمستُ من القراءة والسمع كم كان تشي مخلصًا ونزيهًا.

وقلتُ لنفسي: الإنسان بشر، والبشر ضعيف، قابل بطبعه لأن ينحرف أو ينجرف. والمال هو التيار الأقوى خاصة في الحالة الأخيرة، وها أنا ذا أقع على بطلٍ لم يجرفه التيار، رغم أنه كان عاتيًا في حالاتٍ كثيرة؛ لذا فأنا أبدًا لن أخونه.

وأنا لستُ يمينيًّا، ولكن لستُ من أهل اليسار، ليس اتجاهي السياسي إذن هو سبب تردُّدي، وإنما هي الرغبة في الحفاظ على صورة مناضل، من أي تشويه. لا، هذا أبدًا لن يحدث.

استند زانوك في محاولته الجديدة لإقناعي، إلى أن الفيلم سيكون منصفًا للبطل، وزيادةً منه في إقناعي، قال لي إن عقدي سيتضمَّن «بند ضمير»، وبند الضمير هو أن يكون لي إشرافٌ على سياسة الفيلم؛ بحيث يصبح من حقي، أثناء التصوير، أن أرفض مشهدًا أراه غير مناسب، أو غير مطابق للواقع.

ووقَّعتُ العقد في النهاية، وبعد أن اتخذتُ من البند الأخير سلاحًا ودرعًا.

وسافرنا إلى بورتوريكو؛ حيث طبيعة الأشجار تسمح بمضاهات غابات كوبا وأدغالها. وبدأ التصوير، ومعه بدأَت مناقشاتٌ حامية، كنتُ أبدي ملاحظةً لا يرتاحون لها، وكانوا يُبدون وجهة نظر لا أقتنع بها. وتحوَّل الحوار إلى جدل، وكاد الجدل يصبح شجارًا.

جوُّ العمل إذن كان مشحونًا، ومتوترًا. ومثل هذا الجو لا يعطي المجال للإتقان ولا للتفاني في العمل. كنتُ على الدوام أشعر أن شيئًا ما يُحاك وراء ظهري. ولأعترف بأن هذا الصراع، وذلك الجو المملوء بالغيوم غير المرئية، لم يكن في صالح الفيلم. كما أقول بأن بند الضمير لم يكن قطعةً كافية للحماية.

الحفاظ على شخصية جيفارا كان شاقًّا عسيرًا، ولكنه كان ممكنًا؛ فقد بقيَت له معالم الأسطورة. شخصية فيدل كاسترو، هي التي تسلَّل عَبْرها السُّم إلى الفيلم؛ فقد أظهره السيناريو إنسانًا قريبًا من الغباء، يتحرك كما الدمية في يد تشي جيفارا، في حين

أن المعروف عن كاسترو أنه شجاع وذكي وأمين، ولكن جاك بالانس، لم يحافظ على الشخصية التي أدَّاها، كما حافظتُ أنا على تشي. وصفات كاسترو لا تنال من بطولة الزعيم الذي راح ضحيةً للمخابرات أو المؤامرات الأمريكية.

ولما كانت كوبا قريبة من أمريكا، فقد أمكنها أن تحجُب بظلالها الكثير من الضوء عن الفيلم. والنتيجة كانت كما توقَّعتُها تمامًا؛ فبعد ثلاثة أيامٍ فقط من بدء عرض الفيلم، اضطُرَّت الدار التي تقدِّمه إلى أن تسحبه وتُوقِف عرضه؛ فقد تظاهر الكثير من الشباب، شاجبين محتوى الفيلم، ومغالطاتِه. وربما اضطُرَّت السينما إلى اتخاذ القرار مرغمة؛ إذ لم يبقَ في قاعاتها مقعدٌ واحد سليمًا، يمكن أن يجلس عليه مشاهدٌ جديد.

وما حدث في نيويورك تكرَّر في كل مكان، ولم يذكُر تاريخ السينما فيلمًا أتلف من المقاعد، مثلما حدث عندما عُرض «تشي جيفارا».

عندما جاءني زانوك وفلايشر، إلى تي جوان لي بان، كنت ألعب أولى مباريات الفريق الدولي الجديد للبريدج، الذي أسَّستُه مع بعض الأصدقاء، وهو فريقٌ جدَلتُ أواصره من عواطفَ هامة، هي الصداقة، والمعزَّة، والإعجاب بشركائي الثلاثة، وحُب الجميع إلى حد الهوس للبريدج.

وأنا مدينٌ لعمي الفرنسي، ضمن ديونه الأدبية الكثيرة، بحب البريدج؛ فهو الذي غرس نبتَتَه الأولى في أرض حياتي، ولكني لم أتقن اللعبة إلا بعد أن بلغتُ الحادية والعشرين، وبعد أن قمتُ ببطولة فيلمي الأولى في استوديوهات القاهرة «صراع في الوادي».

كنتُ أفضِّل، أثناء العمل، في البداية على الأقل، أن أنفرد بنفسي، ولا أخالط زملاء كنت أعزُّهم، ولكني أجد نفسي في حالاتٍ كثيرة غريبًا وسطهم؛ لذا كان الحل الأنسب هو أن ألزَم غرفتي، لأنفرد بكتابٍ جديد. وشاءت الصُّدَف أن يكون واحدٌ من هذه الكتب عن البريدج!

ولم أترك الكتاب من بعدها. وجدتُه رائعًا، فيه لون من الرياضة الذهنية التي أحبها؛ فأنا أهوى كل ما يمكن أن يشحذ الذكاء، ويشغل الفكر، مثل الكلمات المتقاطعة، والعبارات الناقصة؛ ومن ثَم أضفتُ إلى هذا اللون رياضةً جديدة هي البريدج.

الكتاب كان ذلك المؤلَّف الذي وضعه جورن، الرجل الذي يعود إليه الفضل الأول في تعميم اللعبة في العالم أجمع. جورن نشر طريقته الأولى، المشروحة في كتابٍ بسهولة ويسر، عام ١٩٣٥م، ولم يكن البريدج أيامها معروفًا إلا ضمن النطاق الضيق لبعض الأندية الخاصة، ولا يُقبِل على لعبة في قاعدتها سوى عددٍ قليل جدًّا من الروَّاد.

وجورن واحد من أحسن لاعبي البريدج، إلا أنه ليس أحسنَهم، ورفيقتُه في اللعبة هيلين سوبيل، هي المرأة الوحيدة التي وصلَت في حرفية اللعبة إلى المستوى الذي بلغه الرجل؛ فهي لاعبة من الطراز الأول. وقد اشتُهر جورن وهيلين على موائد البريدج، إلا أن شُهرتهما لم تجتَز الحدود إلا بعد أن صدر لجورن كتابه: «تعلَّم البريدج بنفسك».

وكان اللاعب بيير ألباران، في ذلك الوقت، هو الأبرز في فرنسا. وكان يُلقَّب بكالبرسون فرنسا. وكالبرسون وزوجته جوزفين من أشهر أبطال البريدج في العالم. وقد تحدَّيا أبطالًا كثيرين في مبارياتٍ كبرى، كان الرهان فيها مرتفعًا، وربحا من جرَّاء ذلك الكثير؛ بحيث يمكن اعتبارهما من المحترفين. وهناك مباراتان من مبارياتهما ستظلان إلى الأبد مدونتَين بكافة تفاصيلهما في تاريخ اللعبة. جورن سار على خطى كالبرسون، ولكنه ذهب في مشواره بعيدًا؛ ذلك أنه خلَّص أصول اللعبة من تعقيداتٍ كثيرة، وسهَّل للقارئ العادي، الذي لا يكاد يُلم بها، مهمة متابعتها، بل هو قدَّم أيضًا الإجابة على أي سؤال، يمكن أن يخطر على بال لاعب، بطريقةٍ واضحة وبسيطة.

وإذا كان لقائي مع حكيم هو الذي جعلني أتجه إلى الخيل، وفرسي الأولى التي شاركتُه في ملكيتها هي التي دفعَتني إلى امتلاك حظيرة، وأكثر من إسطبل، فإن كتاب جورن، قبلها بسنواتٍ عدة، هو الذي حبَّب إليَّ لعبة البريدج، تلك اللعبة التي أعشقها، وتكاد في حالاتٍ عديدة تزاحم الفن في حياتي. جورن هو أستاذي الأول، وكتابه هو المدرسة التي تخرَّجتُ منها، ولو في المرحلة الابتدائية؛ فمن كتابٍ بسيط، وقع بين يدي مصادفة، وأنا في فترات الراحة بين مشهد وآخر من فيلمي الكبير، من هذا الكتاب البسيط، أدمنتُ اللعبة حتى أصبحتُ واحدًا من أبطالها. وفقي الله بفيلم «صراع في الوادي»؛ فأثناء العمل فيه عرفتُ حبَّين؛ حب فاتن، وحب البريدج، والأخير عمَّر، أكثر كثيرًا من الأول! لا شيء نقبله تمامًا، ولا شيء نرفضه كله. عندما قلتُ إني لستُ مع سينما المؤلِّف، لم أقل إني ضدها على طول الخط. أنا لا أنكر على فرنسا وَثْبتَها في الواقعية الجديدة، خاصة بفيلم «على آخر نفس» الذي أخرجه جان لوك جودار، وأرسى به اتجاهًا فنيًّا معينًا.

وكذلك لستُ ضد أن تحل السينما الملتزمة مكان السينما التقليدية؛ فإنتاج أفلامٍ تجارية، فقط، أمرٌ يسيء إلى الصناعة في نهاية الأمر.

وأنا لا أنكر أن الواقعية الإيطالية الجديدة كانت لها أيامها، وآثارها، ولكن الجماهير مع الأيام، ملَّت رؤية مآسيها على الشاشة، وتفضِّل اليوم رؤية مآسي الآخرين؛ فهي لحظة متعة، تنفجر من لحظة ألم.

وهناك حقيقةٌ أخرى، هي أن «النجم» زال عهده، العصر الذي كان فيه اسمٌ كبيرٌ كفيلًا بأن يحرِّك عواطف المتفرِّجين جميعًا، أو يرفِّه عنها ويسلِّيها قد انتهى.

لقد تداعت دولة الأسماء الرنَّانة في هوليوود، بعد المواجهة التي كانت بين التليفزيون والسينما، والمعركة الحامية المستمرة بينهما إلى الآن. وبعد أن مُنيَت أفلامٌ عديدة من الإنتاج الضخم، مثل «كليوباترا» و«ثورة على السفينة بونتي»، بخسائر فادحة، بالرغم من أسماء أبطالها كإليزابيث تايلور وريتشارد بيرتون ومارلون براندو.

والأخير، رغم تجربته في ذلك الفيلم، «ثورة السفينة بونتي»، يبرز في وسط اللجَّة، وكأنه وحده طوق نجاة. ومارلون لم يغيِّر طريقة الأداء وحدها، بل أيضًا الطباع، والتصرُّفات، وحتى الملابس؛ فهو الذي جعل من ارتداء القميص المفتوح — التي شيرت — والبنطلون الجينز الزيَّ الأنسب للممثل. وهو لم يأخذ عن المخرج القدير إليا كازان، أو باقي أساتذة معهد الممثل، بقَدْر ما أعطى من ذاته.

مارلون براندو صنع ما لم يصنعه غيره من قبلُ، فرض على هوليوود بأَسْرها أسلوبه، وعبارته، وإشاراته، وطريقة لبسه، فكان بذلك المؤسس لمدرسةٍ سبقَت زمانها.

والجماهير، وأيضًا النقاد، قد تختلف مع مارلون أحيانًا. ويتهمونه بالضعف في بعض أعماله، ولكنه غالبًا ما يتخذ من هذا النقد نقطة انطلاق إلى وثبةٍ جديدةٍ قوية.

والذي يميِّز ممثلًا كبيرًا عن ممثلٍ عادي، هو أن الأول قد يرى في الفشل خطوةً إلى نجاح. أما الممثل العادي فهو دائمًا متوسط النجاح.

ومارلون لا نظير له في السينما؛ فهو وحده مدرسة، كلية، جامعة بأكملها. وإليه يعود الفضل في إدخال «الإيقاع الجمالي» على الحركات، والتصرفات، وتعبيرات الوجه. وبالرغم من أن ما يفعله مارلون قد يبدو في بعض الأحيان طبيعيًّا للغاية. إلا أنه في الواقع ثمرة صهرٍ داخلي طويل للذات.

ولا أحد يستطيع أن ينكر على مارلون براندو تأثيره الكبير على ما جاء بعده من رعيلٍ فني شاب؛ فقد حاولوا جميعًا أن يسيروا على خطاه، حتى جيمس دين الذي بهَر الجماهير في فترة، وكاد يصبح، خاصة بعد وفاته المبكِّرة، أسطورة، إنما كان في الواقع يقلِّد مارلون براندو.

هو الأصل، وجميعهم الصور. ولعل مشكلة مارلون الوحيدة، إنما تكمن في اتجاهاته السياسية والإنسانية الخاصة، تلك الاتجاهات التي تُخالِف في الغالب الاتجاهَ العام، والتي كادت في فترة أن تقضي عليه سينمائيًّا؛ فليس يُجدي الممثل، إذا كان مجرد ممثل، أن يعتنق آراءً ومعتقداتٍ تُخالِف ما درجَت عليه الأغلبية في بلدان الصناعة السينمائية.

ولكن الأقدار تداركَت مارلون بفيلمَين هما «الأب الروحي» و«التانجو الأخير في باريس»؛ فقد أعاد الفيلمان السرج إلى جواده المنطلق، ليذهب بعيدًا، بعيدًا!

وأنا عرفتُ مارلون براندو، لا، أنا لم أعرفه في الواقع؛ فلا أحد يمكن أن يدَّعي أنه عرف مارلون فعلًا، حتى القلة من الأصدقاء التي تحيط به لا تستطيع أن تدَّعي هذه المعرفة؛ لأن مارلون منطوٍ على نفسه رغم نجاحه العالمي، يعيش داخل قوقعته الذاتية، أو داخل شرنقة يحبس نفسه فيها بمحض إرادته، وهو أبدًا لا يكشف عن أعماقه، وهو من الصعوبة بحيث يتعذَّر على المرء أن يحتك به ولو سطحيًّا. حياته الخاصة مملكةٌ خاصة به، هو فيها السيد، وهو الحاكم، وهو الرعية!

جان بول بلموندو أقرب إليَّ من مارلون براندو، وأنا اشتركتُ معه في بطولة فيلمٍ واحد كان كافيًا لأن يصبح جسرًا وثيقًا بيني وبينه. كان «الصيد»، أول فيلم فرنسي أمثِّله، وإن كانت الميزانية الضخمة التي وضعَها المنتجون تحت تصرُّف مخرجه هنري فرنوي، قد جعلَت منه شريكًا على المستوى الأمريكي أو العالمي.

كان زورقي قد وصل إلى قمة الموجة، في الوقت الذي غاص فيه الفيلم الأمريكي إلى اليم؛ لذا كان عليَّ أن أبحث عن البديل، فوجدتُه في «الصيد».

وقد اكتشفتُ في جان بول بلموندو، هوايةً أشترك فيها معه، هي حب الملاكمة، كان ذلك في الثامن من مارس ١٩٧١م، وكنا نصوِّر المشاهد الخارجية في مدينة أثينا، وفي نفس الليلة كان محمد علي كلاي، يضع لقبه كبطل للعالم في الوزن الثقيل في مهبِّ خطرٍ كبير؛ لأنه ليلتها كان ينافس غريمًا لا يُستهان به هو جو فريزر. كانت المباراة هي مباراة القرن بالنسبة لعشاق تلك الرياضة العنيفة.

واكتشفنا أن التليفزيون اليوناني لم يعقد اتفاقًا لعرض المباراة. وقرَّرتُ، أنا وجان بول، أن نخالف بنود العقد الذي يمنعنا من السفر إلى أي مكانٍ خلال التصوير إلا بإذنٍ من المخرج. وكان أن استأجرنا طائرةً نفاثةً خاصة أقلَّتنا إلى روما؛ حيث استمتَعنا بالمباراة التي دارت في الخامسة صباحًا، حسب التوقيت المحلي للعاصمة الإيطالية.

ولما كان علينا أن نتواجد في مكان التصوير في الثامنة تمامًا بنفس التوقيت؛ فقد حرصنا على اصطحاب الماكيير معنا، وكذلك المسئول عن الملابس، وفي ساعة الصفر كنا جاهزَين للتصوير، وفي الموقع المحدَّد، وذلك بعد أن أجرينا عملية الماكياج واللبس في الطائرة.

ولم يكتشف أحدٌ إلى اليوم، سر تلك الليلة التي أمضيناها في روما، من أجل إشباع حبنا للملاكمة.

أنا أحب الملاكمة، وإن لم أقف على الحلبة مرةً واحدة، عكس جان بول الذي مارسها فترة؛ لأنها رياضة تليق بالرجال، ولأن الفرجة فيها لا تقتصر على متابعة اللاعبين فوق الحلبة، وإنما هي في مراقبة انفعالات المشاهدين على المقاعد.

كان «الصيد» كما تنبأ لي منجِّم قبلها، بداية فترة رغد؛ فقد قال لي الرجل: عام ١٩٧١م سوف يحسِّن من أمورك.

وقد تحسَّنَت أموري فعلًا، وأنا لا أنكر إني ربحتُ الكثير من عملي في السينما، إلا أن بعض الاستثمارات المالية التي جانبَها النجاح، عرَّضَتني في فترة لضائقةٍ مالية، ثم جاء «الصيد» ليُفرجَ عن كُربتي؛ فهو أول فيلم لم أتقاضَ عنه أجرًا فقط، وإنما أجر ونسبة مئوية من الأرباح. وقد نجح الفيلم جماهيريًّا، مما جعل موقفي المادي يتحسَّن بصورةٍ ملحوظة.

ولم تكن متعة فيلم «الصيد»، فيما جاء بعد عرضه، وإنما هي كانت أثناء التصوير أيضًا؛ فأنا ابن الإسكندرية نشأتُ وسط جاليةٍ يونانيةٍ كبيرة العدد؛ لذا سعدتُ في اليونان بأنغام وأغاني وطعام جيران الموطن الأول.

كان دوري في الفيلم يخالف طبيعتي وأدواري السابقة؛ فقد أسند إليَّ فرنوي دور ضابط شرطة غير مرخَّصٍ له بالعمل، ورغم هذا يقوم بمطاردةٍ هامة. وكانت أول مرة أستَمتِع فيها بدَورٍ منذ أن مثَّلتُ «جيفاجو» قبل ست سنوات.

وهنري فرنوي من النوع التقليدي، يحرص على أن يروي قصةً في فيلمه. وهذا غالبًا ما يُرضي الممثِّل نفسه. وهو من أبناء الشرق نوعًا ما، لأن الدماء الأرمينية تُغالب الفرنسية في عروقه.

وأثناء العمل، التقيتُ بزميلٍ آخر من أصلٍ شرقي، هو روبير هوسين؛ فهو روسي الأصل.

وروبير إنسانٌ رزين، عاطفي، جاد، وقد عرض عليَّ أن نقدِّم معًا مسرحية، يخرجها هو، وأمثِّلها أنا، ووقَع اختيارنا على إحدى الروايات فعلًا، ولكن المؤلف رفض أن يتنازل عن حقوقها لروبير، ليس اعتراضًا منه على أيٍّ منا، وإنما لأنه، كما قال، لم يعُد يُحب روايته هذه!

ولا تندهشوا لما قال؛ فمثل هذه الواقعة كثيرة الحدوث في دنيانا، دنيا الفن.

ابتعدتُ عن طارق لأول مرة ولأطول مدة. عندما تعاقدتُ على بطولة فيلمي العالمي الأول «لورانس العرب»؛ فقد استمر العمل فيه عامَين، لم أزُر خلالهما القاهرة مرةً واحدة.

والسبب أن إجراءات الخروج من البلاد أيامها، كانت من التعقيد بحيث خشيتُ ألا أستطيع أن أكمل الفيلم، إن أنا قمتُ برحلة إلى الوطن.

وكان حنيني إلى طارق، طوال فترة الغياب، شديدًا. وقد روَت لي فاتن حمامة بعدها، كيف أنه كان لا يدير إلا الأسطوانات التي أحب، المرة بعد المرة، وأنه ما إن عُرض الفيلم حتى سارع إلى شراء موسيقاه التصويرية، وكان يُنهي دائمًا الاستماع إلى الأغاني، بتلك الموسيقى.

وإذا كان لورانس فرَّقنا، فإن «الدكتور زيفاجو» أعاده إلى ذراعي؛ فقد عاش إلى جواري شهرَين كاملَين، مثَّل في أيامٍ منها دوره الأول والأخير، واعتدتُ أن أنام وإياه في سريرٍ واحد، فأوسِّده ذراعي، ونستسلم معًا لأحلامٍ هنية.

كنا ننام معًا، ونأكل معًا، ولا أغادر البيت بعد العمل، مهما تكُن الظروف، حتى لا أتركه وحيدًا.

أيامها كان طارق لم يتجاوز السابعة إلا بشهورٍ قليلة، وكنتُ أرقُبه وهو يتفتح على الحياة، بنفس لهفة البستاني، عندما يرى شجرة وروده الأثيرة، تحمل أول برعم، بعد طول رعايةٍ وعناء.

وقد تفتح البرعم بسرعة، خرج طارق من شرنقته ليدخل عالمي ودنياي، السينما.

كانت تجربةً رائعة، افترقنا بعدها ثانية.

بالنسبة لطارق، كان الفراق انتظامًا في الصفوف الداخلية لإحدى مدارس سويسرا العريقة، وبالنسبة لي كان التنقُّل وثبًا بين قارَّتَين، بقصد الوقوف أمام العدسات. ولم يعُد في وسعي أن ألقاه سوى فتراتٍ قصيرة جدًّا؛ لذا كان الجسر الوحيد بيننا من ورق، نسطِّر عليه خطاباتٍ طفولية، هو بحكم سنه، وأنا من باب مجاراته في تفكيره. ورغم البعاد، وطول الفراق، كان تفكيري فيه مستمرًّا، وكان تأثيري عليه كبيرًا، كثيرًا ما كان يعصي أمه، ولكنه أبدًا لم يناقش واحدًا من قراراتي.

وكان القرار هذه المرة حبيبًا إلى قلبه؛ فقد أبرقتُ إليه أقول: تعالَ وعِشْ معي في هوليوود أنت وأمك.

وأذكُر أنه بعد يومٍ طويل من العمل الشاق، ترك على وجهي أثرًا من الصعب أن يزول، هو كدمة أحدثَتها ضربةٌ غير محكمة التسديد من قِبل جريجوري بيك، أذكُر أني عدتُ إلى البيت لأجد الأسرة كلها في انتظاري؛ فقد جاءت فاتن، تصحبها ابنتُها نادية ذو الفقار، وطارق، ومربِّيته الإسبانية ببيتا، وإيفا، ستارلايت!

وستارلايت كان هو نفسه الكلب الهزيل الذي اختارته فاتن من باب الشفقة، عندما ألحَّ عليها طارق كي تشتري له جَروًا صغيرًا، وكان قد كبر، وعُوفي من هُزاله.

طارق أعلنها صراحة، عندما تعلق برقبتي، وعارضَت أمه في البداية مسألة أن يصحب الكلب معه إلى أمريكا؛ فقد قال بإصرار: إما أن يسافر ستارلايت معي، أو أبقى أنا معه!

وأخذَت ببيتا على عاقتها مهمة إخفاء ستارلايت عن العيون، فقامت ليلًا بإعداد كيس من نسيجٍ سميك، وضعَت بداخله الكلب قبل موعد الطائرة!

وروى لي طارق، كيف أن ستارلايت، أمضى الإحدى عشرة ساعة التي استمرَّتها الرحلة، جالسًا في هدوء بينه وبين المربِّية، فإذا ما حدث ومرَّت المضيفة، سارع يخفي رأسه بين المسندَين، وكأنه يشعر بغريزته، أنه إنما يشترك في مؤامرة، لم يشأ إفسادها.

ولم يأكل الكلب طوال الرحلة، ولم يشرب أيضًا. قاوم طوال الرحلة. هناك أمرٌ لم يستطع أن يقاومه بعد وصوله إلى مطار لوس أنجلوس؛ فقد اندفع كالصاروخ بحثًا عن أول شجرة، والباقي معروف! وكاد يفقد حريته بسبب فعلته هذه، ويُضيع تعب وشقاء الرحلة؛ فلو أن رجال الجمرك اكتشفوا أمره، لأخضعوه لأيامٍ طويلة في الحجر الصحي، ولكن ببيتا كانت في انتظاره بكيسها السحري، عاد إليه ستارلايت، ومرَّ الموقف بسلام.

أخيرًا أمكنني أن أحتوي طارق الحبيب بين ذراعي، وأن أضُمَّه إلى صدري بشوق وحب.

ولكن اللقاء الأول لم يمُر على خيرٍ للأسف!

كنتُ قد أوصيتُ الطاهي سلفًا بأن يُعِد للزائر العزيز ما يحبه من ألوان الطعام، وفي مقدمتها الدجاج المحمَّر، كما جهَّز له أيضًا أنواع الحلوى التي يفضِّلها. وجلسنا حول مائدةٍ عامرة، تناثَرَت فوقها أيضًا باقات الورد. وبدأنا نتناول الطعام في مظهرٍ عائلي، حُرمتُ منه طويلًا.

وفجأةً حدث ما عكَّر صفو الاجتماع؛ فقد مد طارق يده إلى فخذ الدجاجة، حملَه إلى فمه بأصابعه دون أن يستعمل الشوكة والسكين، واستبدَّت بي نوبةٌ من الغضب، وبلغ من ثورتي، أنني دقَقتُ المائدة بقبضة يدي، وأمرتُ طارق بأن ينهض عن المائدة، ويأوي إلى حجرته دون عشاء.

أفسدتُ، ربما دون قصد، ليلتنا الأولى معًا. وتكهرب الجو كله لما حدث؛ فالواقعة لم تكن بتلك الخطورة، ولا هي كانت تستحق ما ألحقتُه به من عقاب، وهو الضيف

الذي طال انتظاره، ولكني رُبِّيتُ بدقة ونظام وصراحة، فبدا لي أن أعامل طارق بنفس الطريقة، ولم أحتمل منظره وهو يأكل بيديَه. ولم تظهر على طارق أية آثار للحادث في اليوم التالي، أو لعله جاهد في إخفائها، إلا أني أحسستُ بغريزة الأب، أن هناك جدارًا غير منظور قد ارتفع بيننا، لكن هذا الجدار لم يمنعه من أن يستمتع بزيارة أمريكا، وأن يكتشفها بإعجابٍ شديد. والواقع أن أمريكا، بالنسبة للأطفال جنة.

هي جنة الأطفال عن جدارة، ببرامج التليفزيون المتعددة، والمستمرة دون توقف ليلًا ونهارًا، التي تقدِّم الكثير من أفلام رعاة البقر، والرسوم المتحركة، والعروض الأخرى الخاصة بالأطفال. وهي جنة بتلك الآلات الأتوماتيكية الموجودة في كل مكان، والتي تبتلع قطع النقد المعدنية بشراهة، لتعطي صاحبها زجاجات المرطبات، أو الحلوى، أو الشطائر، وأيضًا الوجبات الساخنة السريعة الإعداد.

ثم هناك ناطحات السحاب التي تنظر من طوابقها العليا إلى الشوارع الكبيرة المزدحمة، فترى الناس قد تحوَّلت إلى ما يشبه النحل حجمًا وحركة. والمصاعد الأنيقة السريعة، لها أيضًا جاذبيتها الخاصة. وهي من الأشياء التي طالما استهوت الأطفال. وأذكُر أننا عندما انتقلنا من الإسكندرية إلى القاهرة، واستأجرتُ أحلى شقة في الطابق الثاني عشر من إحدى العمارات في البداية، أني أقمتُ اليوم الأول بطوله في المصعد، أضغط على أزراره ليرتفع بي إلى الطابق الأخير، ثم أعيد الكَرَّة لينزل بي إلى الدور الأرضي!

وفي أمريكا حدائق الملاهي العالمية، ومنها ديزني لاند، ميري لاند، وفيها أيضًا أكبر حدائق الحيوان. باختصار فيها كل ما هو مثير، ومُسلٍّ. وقد بلغ من إعجاب طارق بأمريكا، وحماسه لها أن فكَّر لفترة في الالتحاق بإحدى مدارسها، ولكن إعجاب طارق وحماسه، لم يكن ليُقاس بإعجاب وحماس مربِّيته ببيتا، ببلاد العم سام، وإن اختلفَت الأسباب!

منذ عام ١٩٦٥م وبيتا، المربِّية الإسبانية الطيبة، تعمل على رعاية طارق. وقد عملَت مديرةً للبيت، بعد أن قرَّر طارق أن يكمل دراسته في لندن. وفضَّلَت فاتن أن تقيم بنفس المدينة لتكون إلى جواره. ولما كانت ببيتا لا تحب العاصمة البريطانية، ولا تستطيع العيش فيها؛ لأنها تشعر بشبه اختناق من الضباب الذي اشتُهرَت به لندن؛ لذا آثرت أن تجيء إلى باريس، وأن تتولى جميع أمور شقتي.

وفي هوليوود كان المفروض أن تقضي ببيتا الإجازة إلى جوار طارق، ولكن الشعور بالمسئولية الذي عُرف به الإسبان، دفعَها إلى أن تباشر هناك أيضًا مهام وظيفتها، فكانت

تستيقظ قبل الفجر، لتُعِد لي الإفطار بنفسها، على أساس أن الطاهي لا يعرف ما يريده سيدها في وجبته الأولى.

لذا كانت ببيتا في المطبخ ذات صباح، عندما رأت السيارة التي وضعها الاستوديو تحت تصرفي، تتوقف بالباب في السابعة تمامًا، ليغادرها سائقها الأنيق، فيفتح لي الباب، وتنطلق إلى الاستوديو. وبعد عشر دقائق، رأت ببيتا نفس السيارة تعود عند الباب، فسارَعَت توقظ سكرتيرتي من النوم، وتقول لها: لقد عاد السائق، لا بد وأن السيد نسي شيئًا. ووضعَت السكرتيرة ثوبًا منزليًّا على جسدها بسرعة، وسارت مع ببيتا وهي تغالب النعاس، إلى حيث السيارة، ثم صاحت بتأفف: «إنها ليست سيارة السيد، بل سيارة الطاهي.»

وفغَرَت ببيتا فاها من الدهشة، وتساءلَت كيف يمكن أن يكون للطاهي سيارة من نفس طراز سيارة سيدها؟ كان الأمر في نظرها أبعد من أن يُصدَّق. وربما لم تُثِر اهتمامي مثل هذه المقارنة، ومثل تلك المساواة، قبل أن تلاحظها ببيتا الطيبة.

وكان من عادة الشركة التي أعمل لحسابها، أن تخصِّص لي أثناء عملي في كل فيلم من أفلامها، سائقًا مكسيكيًّا، وأبناء المكسيك يتحدثون الإسبانية بطلاقة. في حين كانت ببيتا، ولعل هذا أحد أسباب كراهيتها للندن، عاجزة عن نطق كلمةٍ إنجليزيةٍ واحدة. والذي حدث أنه، في فيلمي الأخير، كان السائق المكسيكي مشغولًا مع نجم الغناء ألفيس بريسلي، الذي كان بدوره يصوِّر فيلمًا لحساب الشركة؛ لذا عهدوا إليَّ بسائقٍ آخر. ولما كانت فيلَّا ألفيس تجاور الفيلَّا التي استأجرتُها لأسرتي، فقد رجوتُه أن نتبادل السائقين. وعاد إليَّ سائقي المكسيكي. وأخذَت ببيتا بانياسو، وهذا اسمه، لسببَين؛ أولهما أنه كان وسيمًا، ذا طلعةٍ مهيبة، والثاني أنه كان يقود سيارةً رائعة، مكشوفة، من طراز موستانج. وبدأ السائق يصحبها للسهر في هوليوود.

ودعاها إلى العشاء في المطعم الذي يؤمه أشهر النجوم، والذي تخصَّص في تقديم طبق يحبه الأمريكان، وهو السمك المقلي، المسقي بالكوكاكولا!

وذات ليلة عادت ببيتا مشرقة، سعيدة، تكاد تطير من الأرض. وأعلنَت لنا عزمها على الزواج منه.

وبعدها اختفى السائق المكسيكي تمامًا؛ فلم أرَه مرةً واحدة، ولا هي رأته، ولا ألفيس بريسلي نفسه رآه؛ فقد اختفى وكأنه فص ملح وداب، كما يقولون!

وفي الليلة الأولى لتغيُّب أنياسو، وسيارته المكشوفة، باتت ببيتا حزينة، مهمومة إلى درجة أنَّ فاتن تساءلَت: ما الخَبَر؟

وكان عليَّ أن أبحث عن الجواب لسؤال فاتن. وقمتُ بعمل تحرياتٍ خاصة، اتضح لي بعدها، أن بانياسو متزوج، وله من الأولاد خمسة؛ لذا خَشِي أن يُفتضَح أمرُه، فآثَر الاختفاء تمامًا!

وهكذا مُنيَت ببيتا الطيبة بصَدمة، وخَيبة أمل. ولم تُفلِح الشهور الثلاثة التي أمضَتها بيننا فيما بعدُ، في أن تُنسيَها ذلك الساحر المكسيكي الذي خطف قلبها، وهرب!

وقد بقيَت ببيتا إلى جوار نادية وطارق، حتى سافر الثلاثة إلى باريس. أما فاتن، فلم تطُل زيارتها لأمريكا أكثر من أسبوعَين، عادت بعدها إلى القاهرة؛ حيث كانت متعاقدة على بطولة فيلمٍ جديد.

ولكن هل هدمَت الزيارة الطويلة الحواجز بيني وبين طارق؟ هل قرَّبَت بيننا، أم زادت من البعد؟

الواقع أن الوقت الذي كنتُ أحسب فيه أني سأقضيه إلى جواره، قد اختزله العمل المتواصل إلى عدة لقاءاتٍ قصيرة على مائدة العشاء في الغالب. ولم تكن تلك الشعلات الصغيرة لقادرة على أن تبقى بيننا مشعةً مضيئة، كما تمنَّيتُها. وهذا أمرٌ لم يتأتَّ إلا بعدها بسنواتٍ ثلاث، عندما أصبح طارق شابًّا!

كنتُ قد انتقلتُ حديثًا إلى شقتي بطريق أوتي بباريس، في حين كان طارق يتابع دراسته في لندن؛ لذا كانت إجازاته دائمًا معي، نوزِّع أيامها بين باريس ودوفيل.

وتحوَّلَت خطابات طارق في تلك الفترة، من مجرد تسطير لخواطر طفولية، إلى كتاباتٍ حقيقية، تمتاز بالمرح، والسخرية، وخفة الظل. وقد سُرِرتُ جدًّا، عندما اكتشفتُ هذه الصفات في أسلوب طارق في التفكير والكتابة؛ فهو يكتب عن نفسه، وعن الذين حوله، بكلماتٍ تشع من وسطها الدعابات، فيصف كيف يغسل جواربه مثلًا، بقوله: الماء والصابون ليسا كل شيء؛ فأهم ما يجعل غسيلك أكثر بياضًا هو ذلك المجهود العضلي الذي تضيفه إليهما. وإذا اعتبرنا ذلك المجهود لونًا من الرياضة، فأحب أن أقول لك — يا والدي العزيز — إني لستُ على استعداد لممارستها في غياب المسئولة عن الغسيل في شقتك الأنيقة، أثناء إجازتها السنوية!

وهو قد يكتب عن أصدقائه، أو قد يسجِّل خواطره، أو بعضًا من أحداثٍ وقعَت له، فيقول: لقد عُرض عليَّ أن أقوم بدور روميو فاعتذرت. والسبب أن جولييت التي اختاروها بدينة جدًّا، في حجم خزان ناقلة بترول صغيرة، هل يمكن لإنسان أن يحب جولييت بهذا الحجم؟ وإن هو فعل، فهل يمكن أن يضحِّي بحياته من أجلها، وأن ينتحر وإياها على سريرٍ واحد؟

وأصبح من المألوف أن يرسل إليَّ خطابًا، ثم يتصل بي تليفونيًّا لنتناقش معًا عما كتب، وكل واحدة من هذه المكالمات كانت تقرِّبه مني أكثر وأكثر، وذات مرة حدَّثني عن فتاته الأولى!

كان قد بدأ يقف على العتبة الأولى للرجولة، وصل إلى مرحلة المراهقة، فازدادت عضلاته نموًّا وبروزًا، ونبتَت الشعيرات في ذقنه، وارتسم شاربٌ خفيف تحت أنفه. كما أصبح صوته أخشَن وأعمَق. وكتب طارق يقول: إني عاشق.

قلوب الشبان، في سنوات المراهقة، وأنا كنتُ من بينهم، مثل البالونات الملوَّنة التي يطيِّرونها في الأعياد، من السهل أن تمتلئ، ومن السهل أن تفرغ؛ لذا لم أهتم كثيرًا عندما قال لي طارق: أنا أحب. لأنها كانت التجربة الأولى، وحسب خبرتي هي تجربةٌ غالبًا ما تكون قصيرة العمر، تمامًا مثل الإصابة بنزلة برد في مطلع الشتاء. يقولون إن هناك من الأدوية والعقاقير الحديثة ما يُعيد الشباب الذي ولى.

كذب هذا وافتراء. شيءٌ واحد يمكنه أن يسري في عروقنا من نبض الشباب الأول، هو أن نرى أولادنا بدَورهم، قد بلغوا تلك السن. وطارق هو الذي أعاد إليَّ شبابي الأول؛ فأنا في مرآته، أرى صورة شبابي. لا، لستُ أرى مجرد صورة، بل هو الماضي نفسه، يُبعث من رقاده الطويل، وينفُض عنه غبار السنين.

لم نعُد أبًا وابنًا، وإنما غدَونا صديقَين، يعتز كلٌّ منهما بصداقة الآخر، دون أن يُفقِده ذلك التقارب احترامه له. ولأننا أصبحنا صديقَين، سقطت أقنعة المواربة بيننا، واعتاد طارق أن يصارحني بكل أمر، وأن يستشيرني في كل شيء؛ ملبسه، رياضته، قراءاته، حتى صديقاته. وأذكر ذات مرة أني دخلتُ شقة بباريس، لأجد طارق ومعه صديقة، لم أجد فيها من الوسامة أو الجاذبية قَدْرًا مقبولًا. فانتحيتُ به ركنًا، وهمستُ في أذنه: فتاتك ليست في المستوى المطلوب. ولم يقُل طارق شيئًا، لم يعلق بكلمةٍ واحدة، ولكني لم أرَها ثانية على الإطلاق!

وطارق مُقلٌّ في الكلام، فإذا ما حدث وتكلم جاء حواره متزنًا، متواضعًا؛ فهو لا يميل أبدًا إلى إظهار ذكائه، أو استعراض سلامة تفكيره، وهو في هذا مثلي تمامًا. وبالرغم من أنه نشأ في أوروبا، إلا أن «رجلي الصغير» بقي على قيمه وتقاليده الشرقية. هو نسخة مني في جميع تصرُّفاته، لا يقبل إسارًا يُفرض عليه، ولا قيدًا يشلُّه حتى لو كان صادرًا عن أمه الذي يحبها كثيرًا. وطارق يفهم العربية جيدًا، ولكنه لا يتكلمها حتى مع فاتن،

التي لا تتقن الإنجليزية ولا الفرنسية بالصورة المرجوة. وعندما نشترك أنا وأمه في حديث أو مناقشة باللغة العربية، يرُد علينا، إذا ما كانت هنا حاجة للرد، إما الإنجليزية أو الفرنسية.

وفلسفة طارق هي نفسها فلسفتي، أن يستمتع باللحظات التي تمُر به، دون محاولة استشفاف أثَر تلك اللحظات على الغد، أو المستقبل؛ أي أن يعيش ليومه فقط. وهذا إنما ينبع من الأنانية التي هي من صفاته، تمامًا كما هي من صفاتي، ولكن هذا لا يمنع أن كلًّا منا ميَّال للعطاء بلا حساب. وأنا شخصيًّا لا أدري عدد الذين ساعدتُهم من صغار الممثلين، أو من الأصدقاء، وهي مساعدة أبذلها طواعيةً طالما هم حاضرون، فإذا ما تلاشى وجودهم من حولي، وأقولها صراحة، أوقِف التفكير في متابعة مشاريعهم.

فأنا أحب الاتصالات المباشرة مع الناس، أن أراهم، أن أستمع إليهم؛ فالأحداث البعيدة قد تهمني، ولكنها أبدًا لا تؤثِّر فيَّ. أنا لا أشعر بالحدث إلا إذا كنتُ قريبًا منه، أو جزءًا منه، أو كان واحدٌ من الأطراف المشتركين فيه يعيش ضمن الدائرة القريبة مني.

وربما كان هذا نابعًا من طبيعة عملي؛ فأنا لا أنفعل إلا بما يدور ويقع تحت عيني، وليس بما يُروى لي، أو يحدثونني عن تفاصيله، وتلك هي مجاورة الأحداث، وليس محاذاتها!

ربما كانت هذه هي الأسباب التي من أجلها لم أنفعل كثيرًا بثورة عبد الناصر؛ فأنا لم أرَها تقع؛ فقد تمت بنجاح في الساعات الوليدة من اليوم، ولم تستغرق مدةً طويلة، استقرَّت بعدها الأمور تمامًا. وعندما خرجتُ إلى الطريق، في نفس اليوم، وفي موعدي المعتاد كان كل شيء قد تم، ولم يعُد هناك سوى الحديث عنها، على لسان المارَّة، ومن تلتقيهم من الأصدقاء. كان الخبر مهمًّا جدًّا وكان الحدث كبيرًا جدًّا، ولكنه لم يؤثِّر كثيرًا على حياتي اليومية؛ لأني لم أعايشه، لم أحضره.

وأنا وابني، مثل الذين يعملون في ورشةٍ كبرى، أو مصنعٍ ضخم، حياتهما لها حدودٌ قريبة جدًّا، هي البيت والعمل. وأنا دنياي هي البيت، والاستوديو، والنوادي الليلية. وطالما أن الأحداث التي تصادفني أو تمُر بي لا تغيِّر شيئًا ضمن ذلك النطاق، فإنها تبقى بالنسبة لي، بلا أهمية تُذكر. بعض الناس شغلهم الشاغل الدنيا من حولهم، أما أنا فلستُ منهم على الإطلاق. أنا لا أنتمي إلى تلك الفئة التي تُوصف بالالتزام؛ فجميع النظريات المهمة، والأفكار الكبرى، لا تستهويني على الإطلاق، بل هي على العكس تُفزِعني وتُرهِبني؛ فالكثير منها قد أصاب الدنيا بجراحٍ جديدة، بدلًا من أن يشفيها من جراحها السابقة. وهي في حالات عديدة، قد تكون الشرارة التي تندلع منها نار الخلافات.

خُطب المسيح مثلًا ومواعظه، كانت تنادي بالحب والخير، لكن جرائم كثيرة ارتُكبت من بعدها باسم المحبة، وتحت شعار الخير، وذلك بعد تحريف كلمات المسيح، أو التوسُّع في تفسيرها.

وطارق كان بين صفوف مدرسته الإنجليزية، عندما اجتاحت أوروبا الاضطراباتُ الطلابية في مايو من عام ١٩٦٨م، والتي كانت أشد ما كانت أوارًا في فرنسا، لكن الحركة لم تصل إلى ابني؛ لأنها فشلت في تخطي السياج البريطانية العالية للمدرسة؛ لذا لم يتأثر طارق كثيرًا بما حدث. ولأقُل، إني كأب، أشعر بالراحة عندما أرى ابني ينأى بنفسه عن جبهات الرفض، أو التيارات الراديكالية الطلابية. وأنا راضٍ لأنه قَبِل الحياة الناعمة، الرغدة، التي قدَّمتُها له، دون أن أرغمه على قبولها. وكثيرًا ما أتساءل: ماذا أنتظر من ابني؟

يبدو لي حتى الآن، أنه إنما يحاول أن يسير على نفس دربي، وأن يتابع المشوار الذي بدأتُ؛ فقد التحق بأكاديمية لندن للفنون ولكن بعد تردُّد؛ أي إن قراره لم يكن سريعًا، حاسمًا، يُنبي عن قرارٍ مُتخَذ بإصرار، أو استعداد، أو أصيل بوجه دون تردُّد، لا، ولكن يبدو لي، أنه إنما يحاول أن يكتشف، هو قبل غيره، إذا كان التمثيل هو موهبته واستعداده ومصيره؛ فما زلنا، أنا وهو، غير مقتنعَين تمامًا بأنه خُلق ليكون ممثلًا.

أذكُر أنه طلب إليَّ، يوم كان في السادسة عشرة، أن يُمضي إجازته الصيفية في إسبانيا، إلى جوار جده، ليتعلم منه أسرار تجارة الخشب، وهو عكس ما حدث لي تمامًا؛ فقد حاولوا أن يفرضوها عليَّ، ولكني تحايلتُ وتهرَّبتُ، هربتُ منها، فإذا بطارق يسعى إليها، وكأن عوامل الوراثة قد نقلَت إليه الحب الكامن في قلب جده لذلك النوع من العمل. وشعر أبي بسعادةٍ كبرى، عندما بلغَته رغبة طارق، في حين شعرتُ أنا بغصَّة، وخيبة أمل.

كنتُ أتوقع منه أن يحلُم بأن يصبح طيارًا، أو نجمًا، وأن تضيق حدود الدنيا، على اتساعها، بأحلامه وأمانيه الكبار؛ فأنا أذكر، أني كنتُ في مثل سنه، أريد أن أصنع «شيئًا مهمًّا»، كنتُ أفكِّر في أن أترك بيت الأسرة، لأنطلق وحدي وأصبح إنسانًا له كيانه المستقل، كنتُ أريد لنفسي النجاح الكبير في ميدان لم أحدِّده بالضبط، ولكنه بدا لي محصورًا بين ميادينَ ثلاثة هي التمثيل، أو الحسابات، أو الاختراعات. وربما حلمتُ في فترة بأن أكون ممثلًا ومحاسبًا ومخترعًا معًا. وها هو ابني يُجهِض أحلامي بالنسبة له، فيجعل همه الأكبر، معرفة الحجم التكعيبي لأحد ألواح الخشب!

يا له من طموحٍ غريب! لا يتناسب إطلاقًا مع ميله إلى الحياة الميسورة التي توفِّر له من الرفاهية الشيء الكثير. وهو أمر من السهل أن يحقِّقه عن طريق التمثيل. أريد له

أن يصبح ممثلًا عن قناعة، وإيمان، ونظرةٍ جادة للأمور. ولا أريد له أن يكون ممثلًا من باب مسايرة أبيه، أو بدافع من نزوة قد لا تستمرُّ طويلًا؛ فالفن لا يمكن أن يُكتسَب، إنما هو يُولَد عادةً معنا، ثم ننمِّيه، أو نئده حسب الأحوال.

وأنا نادمٌ لأني لستُ قادرًا على أن أعود إلى خشبة المسرح. والسبب أن تبعاتي المادية، والتزاماتي المالية، المتزايدة عامًا بعد عام، تجعلني أتجه بكليتي إلى السينما؛ لأن دخلها أعلى بكثير من أرباح المسرح، ولكني أعود إليه عن طريقٍ آخر هو طارق. أنا أتمنى له من كل قلبي أن يصبح ممثلًا مسرحيًّا قديرًا؛ فالخشبة هي المجال الوحيد الذي يستطيع الفنان فيه أن يقدِّم طاقته كاملة. وهو أيضًا المكان الوحيد الذي يُثبِت فيه حضوره الذاتي، وتأثيره الشخصي على الجماهير.

فالحضور هو الذي يجعل الممثل ينجح أو يسقط.

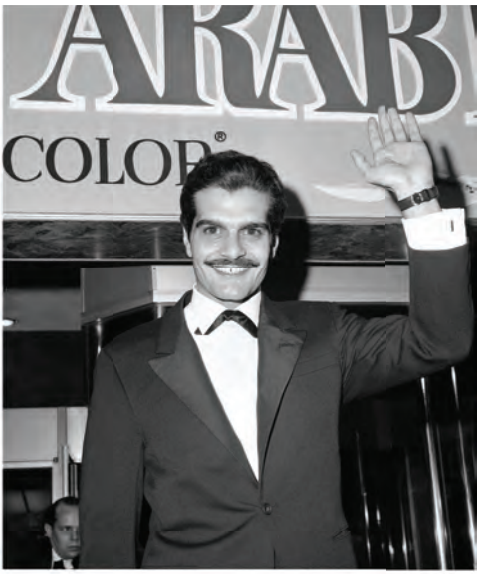
وفقًا لما تنبأ به قارئ طالعي، بدأَت أموري تتحسَّن عامًا بعد عام، لتصل إلى أبعد مدًى ما بين عامَي ١٩٦٩م و١٩٧٠م؛ فقد أمكنني أن أجمع بعض المال، من عملي في فيلمَي «الوادي الأخير» و«الفرسان». أما قبلها فكنتُ أعمل وكأني ذئبٌ لا يكاد يكتفي بالتهام ما يحصُل عليه؛ لأنه أقل من أن يُشبعه، ويسُد جوعه. انتهى عقد احتكار بشركة كولومبيا لجهودي الفنية، وأصبح في مقدوري أخيرًا، أن أختار الفيلم بنفسي، وأحدِّد أجري دون تدخُّل من الآخرين، وأن أجني ثمار عملي لنفسي، بعد أن كانت تسقط من قبلُ في حديقة الشركة وحدها!

وتحسَّنَت أموري أكثر وأكثر، مع البدء في فيلم «مايرلنج».

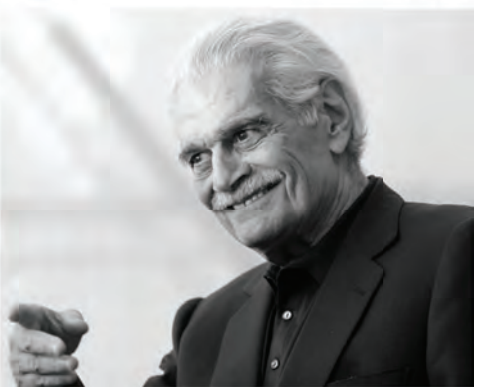
وفيه أيضًا عرفتُ تلك الأنثى الرائعة التي تحمل اسم «آفا غاردنر».

بدأنا التصوير في النمسا، ومنذ اليوم الأول أصبحنا صديقَين؛ فقد كنتُ الإنسان الذي يُظهِر نحوها العاطفة ويدعوها للخروج والسهر، وينثُر من حولها بصفةٍ مستمرة الاهتمام البالغ، وتلك هي أقصر الطرق إلى قلب آفا الرائعة؛ فآفا بالرغم من أنها عرفَت عشرات الرجال الناجحين، ذوي الشهرة والوسامة والمجد، تشعر أنها إنسانةٌ وحيدة، والسبب أنها عرفَت الرجال ولم تعرف الحب، الحب وفقًا لمفهومها هي، وهو العطاء الكامل في مجال العاطفة، العطاء من قِبل الطرفَين معًا.

ولأنها تتطلب الكثير، لم توفَّق على الإطلاق، رغم جمالها، وشهرتها، وشخصيتها ظلت دائمًا وأبدًا الإنسانة المصدومة في الحب!


ARAB
COLOR

12157 TS



قوائم أفلام عمر الشريف

صراع في الوادي ١٩٥٤م – مصر

إخراج: يوسف شاهين – قصة: حلمي حليم – سيناريو وحوار: علي الزرقاني – تصوير: أحمد خورشيد (أبيض وأسود – ١٠٥ق) – مصور: ضياء المهدي – مونتاج: كمال أبو العلا – مناظر: ماهر عبد النور – موسيقى: فؤاد الظاهري – أخذت المناظر: استوديو جلال – أكسسوار: دنجل وعباس – مكياج: يوسف محمود – الطبع والتحميض: استوديو الأهرام – صوت: نيفيو أورفانلِّي/كريكور – مكياج: يوسف محمود – تاريخ العرض: ١ / ٣ / ١٩٥٤م ميامي – مساعد مخرج: محمد أبو يوسف – إنتاج: جبرائيل تلحمي – توزيع: شركة النيل – تمثيل: فاتن حمامة/عمر الشريف/زكي رستم/فريد شوقي/عبد الوارث عسر/منسي فهمي/عبد الغني قمر/حمدي غيث/محسن حسنين/رفيعة الشال/أحمد الجزيري/أحمد أباظة/عبد الغني النجدي/عبد الحليم القلعاوي/عزيزة بدر/زكي إبراهيم/أمينة خيري.

شيطان الصحراء ١٩٥٤م – مصر

إخراج: يوسف شاهين – قصة وسيناريو وحوار: حسين حلمي المهندس – تصوير: ألفيزي أورفانيلِّي/برونو سالفي (أبيض وأسود – ٨٥ق) – مونتاج: سيد بسيوني – مناظر: ماهر عبد النور/حسين حلمي – أخذت المناظر والطبع والتحميض: استوديو الأهرام – صوت: شارل فوسكلو – موسيقى: فؤاد الظاهري – مساعد مخرج: محمد أبو يوسف/حسن إبراهيم – منفذ مناظر: عبد المنعم شكري – مكياج: ميتشو – ملابس:

محمد مرعي – نيجاتيف: مارسيل صالح – فوتو: مصر الفوتوغرافية – مقدمة: عبد المتعال محمد – تاريخ العرض: ٢٧ / ١٢ / ١٩٥٤م سينما الكورسال – إنتاج: أفلام الانتصار – تمثيل: مريم فخر الدين/عمر الشريف/لولا صدقي/عبد الغني قمر/توفيق الدقن/صلاح نظمي/فردوس محمد/رياض القصبجي/صلاح سرحان/عبد الحفيظ التطاوي/عدلي كاسب/حمدي غيث/زكي إبراهيم/سعد أردش/عزيزة حلمي.

أيامنا الحلوة ١٩٥٥م – مصر

إخراج وقصة: حلمي حليم – سيناريو وحوار: علي الزرقاني عن رواية البوهيمية لهنري ميرجيه – تصوير: وحيد فريد (أبيض وأسود – ١١٠ق) – المصور: جوت عبد الجواد – مونتاج: فتحي قاسم – مناظر: أنطون بوليزويس – أكسسوار: حسين الشريف – الأغاني (تأليف: مرسي جميل عزيز): يا قلبي خبي (محمد الموجي)/الحلو حياتي (كمال الطويل)/هي دي هي (الطويل)/ليه تشغل بالك (الموجي) – أخذت المناظر والطبع والتحميض: استوديو مصر – مهندس الصوت: نصري عبد النور – تسجيل الحوار: صبحي الجميل – مدير الإنتاج: أديب عابر – ملاحظ السيناريو: مصطفى جمال الدين – م. إنتاج: سيد إسماعيل – فوتوغرافيا: علي جمال الدين – مكياج: سيد محمد – تاريخ العرض: ٧ / ٣ / ١٩٥٥م ديانا – مساعد مخرج: طلبة رضوان – إنتاج: الفيلم العربي – توزيع: الشرق للتوزيع – تمثيل: فاتن حمامة/عمر الشريف/عبد الحليم حافظ/أحمد رمزي/سراج منير/زينات صدقي/زهرة العلا/عزيزة حلمي/سعيد خليل/عبد المنعم إسماعيل/علي رشدي/محمود فرج.

صراع في الميناء ١٩٥٦م – مصر

إخراج: يوسف شاهين – قصة: محمد رفعت – سيناريو: يوسف شاهين/محمد رفعت/لبريت فايد – حوار: السيد بدير – تصوير: أحمد خورشيد (أبيض وأسود – ١٢٠ق) – مصور: وديع مدور – مونتاج: كمال أبو العلا – فوتو: مصر الفوتوغرافية – نيجاتيف: مارسيل صالح – مركب: فريد – مناظر: ماهر عبد النور – تنفيذ مناظر: عبد الحميد شكري – موسيقى: فؤاد الظاهري – أخذت المناظر: ميناء الإسكندرية – الطبع والتحميض: في استوديو الأهرام – صوت: نيفيو أورفانيلِّي – تاريخ

العرض: ١٦/١/١٩٥٦م سينما راديو – مساعد مخرج: فريد شفيق رزق/إبراهيم المنياوي/حسن إبراهيم – مكياج: سيد محمد – م. مكياج: حمدي رأفت – م. مصور: محمود بكر – أكسسوار: مصطفى عبد الله – إدارة الإنتاج: هيج كيفوريكيان/محمد طلعت حافظ – نيجاتيف: مارسيل صالح – إنتاج: جبرائيل تلحمي – تمثيل: فاتن حمامة/عمر الشريف/أحمد رمزي/فردوس محمد/عزيزة حلمي/حسين رياض/توفيق الدقن/محمد صبيح/رياض القصبجي/عبد الحميد بدوي.

صاحبة القصر في لبنان ١٩٥٦م – إنتاج: فرنسا – إيطاليا

إخراج: يشار بوتييه – سيناريو: موريس أوبرجين عن رواية كتبها بيير بنوا – حوار: موريس أوبرجيه – تصوير: لوسيان ميسراك – تصوير: لوسيان جولين (ألوان – ١٠٦ق) – مونتاج: ليونير أزار – مناظر: رينو موندليني – تمثيل: جان كلود باسكال (أجان) – جانا ماريا كتالي (أتلستان) – عمر الشريف (مخرير) – جان سرفيه (الماجور شارل) – جولييت جيكو (ماروسيا) – جان لوفيفر.

جحا ١٩٥٧م (فرنسا)

إخراج: جاك بارتييه – قصة: ألبير عدس – سيناريو وحوار: جورج شحادة – تصوير: جان بور جوان (ألوان ٨٣ق) – موسيقى: موريس أوهانا – مونتاج: ليوتيد أزار – تاريخ الإنتاج: ١٩٥٨م – إنتاج: فيلم فرنكو أفريقيا (فرنسا/ج. سمل تونس) – تمثيل: عمر الشريف/زينه بوزيان/لاوروجا تسولو/عبد الحفيظ بوراوي/جان لاوحيبه/صابر بين جبور/حسيبة رشدي/كلوديا كاردينالي/زهرة فائزة/آني لوجرات/بن محسن/دانيل أليلفورك/فاطمة دانييل/ميلفورك/جابريل جبور.

أرض السلام ١٩٥٧م – مصر

إخراج: كمال الشيخ – قصة: حلمي حليم – سيناريو وحوار: علي الزرقاني – تصوير: محمود نصر – مصور: وديع مدور – مونتاج: أميرة فايد – مناظر: ماهر عبد النور – منفذ الديكور: عثمان حسين – الصوت: نصري عبد النور – تسجيل الحوار: أحمد ياسر – نيجاتيف: إنجاوميلا – مكياج: ميتشو – م. المصور: علي خير الله – م. الإخراج:

طلبة رضوان/أحمد فاروق/مصطفى جمال الدين – أخذت المناظر والطبع والتحميض: استوديو مصر – أول عرض: ١٨/٢/١٩٥٧م سينما ديانا – إنتاج: الفيلم العربي (حلمي حليم) – تمثيل: عمر الشريف/فاتن حمامة/توفيق الدقن/صلاح نظمي/عبد السلام النابلسي/عبد الوارث عسر/فايدة كامل/حسين قنديل/إحسان شريف/سليمان الجندي/حسن حامد/فاخر فاخر/عبد العزيز أسعد/محسن خيري/عادل ثابت.

شاطئ الأسرار ١٩٥٨م – مصر

إخراج: عاطف سالم – سيناريو وحوار: يوسف عيسى – تصوير: أحمد خورشيد (أبيض وأسود – ٩٥ق) – مصور: فارس وهبة – مونتاج: محمد عباس – مناظر: أنطون بوليزويس – منسق مناظر: حسين شريف – موسيقى: من المصنفات – الأغاني: يا حلو صبح (مرسي جميل/الموجي)/أودي واجيب (فتحي قورة/محمود الشريف) – أخذت المناظر: استوديو نحاس – الطبع والتحميض: في استوديو مصر – صوت: كريكور – تاريخ العرض: ٣/٢/١٩٥٨م سينما ميامي – مساعدو المخرج: ريمون نصور/أنور الشناوي/شريف ذو الفقار – نيجاتيف: زينب عويس – مكياج: محمود سماحة – فوتوغرافيا: فتحي عزت – كوافير: أنور صموئيل – ريجسير: علي وجدي – إنتاج: حلمي رفلة – تمثيل: ماجدة/عمر الشريف/تحية كاريوكا/محمود عزمي/أحمد الحداد/عبد البديع العربي/عبد العزيز أحمد/محمود فرج/عزيزة حلمي/محمد قنديل/محسن حسنين/صلاح المصري/عبد الحميد زكي.

سيدة القصر ١٩٥٨م – مصر

إخراج: كمال الشيخ – قصة: حسين حلمي المهندس – سيناريو وحوار: حسين حلمي المهندس – تصوير: عبد الحليم نصر (أبيض وأسود – ١٢٠ق) – المصور: ضياء المهدي – مونتاج: أميرة فايد – مناظر: عباس حلمي – أخذت المناظر والطبع والتحميض: في استوديو الأهرام – صوت: عزيز فاضل – تاريخ العرض: ١٧/١١/١٩٥٨م سينما ريتس – مساعد مخرج: عبد الله بركات – م. مونتاج: علوي فايد – أشرف على الإنتاج: حسن رمزي – المشرف المساعد: محمد العشري – ريجسير: قاسم وجدي – إنتاج: شركة أفلام اتحاد السينمائيين (حسن رمزي) –

تمثيل: فاتن حمامة/عمر الشريف/امتثال زكي/عمر الحريري/زوزو ماضي/شفيق نور الدين/استيفان روستي/إسكندر منسي/توفيق صادق/عبد المنعم سعودي.

غلطة حبيبي ١٩٥٨م – مصر

إخراج: السيد بدير – قصة: محمد مصطفى سامي – سيناريو وحوار: محمد مصطفى سامي – تصوير: ألفيزي أورفانيلِّي (أبيض وأسود – ١١٥ق) – المصور: مسعود عيسى – م. المصور: أسعد عزيز – مونتاج: كمال أبو العلا – مناظر: عباس حلمي – منسق المناظر: عبد المنعم علي – أخِذَت المناظر والطبع والتحميض: استوديو جلال – صوت: نيفيو أورفانيلِّي – مسجل الحوار: عبد الشافي محمد – م. الإنتاج: محمود عبد اللطيف – م. الصوت: إبراهيم طاهر/عباس مبروك – مكياج: يوسف محمود – نيجاتيف: مارسيل صالح – ريجسير: إمام عويس – الأغاني: كل حاجة/السبوع/أحن قلب – تاريخ العرض: ١٤/٤/١٩٥٨م سينما ميامي – مساعد مخرج: أحمد السبعاوي/ريمون نصور/سيمون صالح – إنتاج: أفلام المنصورة – تمثيل: شادية/عمر الشريف/زوزو نبيل/حسين رياض/عبد المنعم إبراهيم/نجوى فؤاد/زكي إبراهيم/لطفي الحكيم/منير الفنجري/عواطف رمضان/كمال الزيني/عبد المنعم إسماعيل/حسين إسماعيل/محمد سليمان/سيد العربي/علي عرابي.

فضيحة في الزمالك ١٩٥٩م – مصر

إخراج: نيازي مصطفى – قصة وسيناريو: فتحي أبو الفضل – أعدها للسينما: نيازي مصطفى/عبد الحي أديب – تصوير: علي حسن (أبيض وأسود – ٩٥ق) – مونتاج: جلال مصطفى – مناظر: ماهر عبد النور – أخذت المناظر والطبع والتحميض: في استوديو الأهرام – صوت: كريكور – تاريخ العرض: ٢٣/١/١٩٥٩م سينما ديانا – نيجاتيف: كمال فهمي – مركب: عبد العزيز فخري – مساعد مخرج: شريف حمودة – ملاحظ السيناريو: السعيد صادق – م. المصور: محمود بكر/زكي صالح عزب – م. الصوت: جلال عبد الحميد – مكياج: أنور المحمودي – مدير الإنتاج: علي كامل – إنتاج: أفلام العالم الجديد (مصطفى حسن) – تمثيل: مريم فخر الدين/عمر الشريف/محسن سرحان/برلنتي عبد الحميد/محمود المليجي/أحمد لوكسر/خالد العجباني/محمد سليمان/عبد العزيز غنيم/أزهار شريف/آمال عبده/فريال محمد/وجدي العربي.

من أجل امرأة ١٩٥٨م – مصر

إخراج: كمال الشيخ – قصة اقتباس: وجيه نجيب عن الفيلم الأمريكي «تأمين مزدوج» – سيناريو وحوار: محمد أبو يوسف – تصوير: برونو سالفي/أميرة فايد (أبيض وأسود – ١١٥ق) – مونتاج: أميرة فايد – مناظر: أنطون بوليزويس – أخذت المناظر والطبع والتحميض: في استوديو مصر – صوت: نصري عبد النور – مسجل الحوار: أحمد جاسر – مكياج: محمود سماحة – تاريخ العرض: ١٦/٢/١٩٥٩م سينما ميامي – مساعد مخرج: عبد الله بركات/مصطفى جمال الدين – م. المصور: والي نور الدين – م. الصوت: جلال أمين – م. المكياج: أحمد دسوقي – أكسسوار: عبد المنعم علي – م. أكسسوار: حامد السيسي – مدير الإنتاج: منير حلمي رفلة/حسني عبد الجليل – إنتاج: أفلام حلمي رفلة – تمثيل: ليلى فوزي/عمر الشريف/محمود المليجي/آمال فريد/يوسف فخر الدين/فؤاد شفيق/زكي طليمات/لطفي الحكيم/محمد صبيح.

إحنا التلامذة ١٩٥٩م – مصر

إخراج: عاطف سالم – فكرة: توفيق صالح/كامل يوسف – سيناريو: نجيب محفوظ – حوار: محمد أبو يوسف – تصوير: برونو سالفي (أبيض وأسود – ١٠٠ق) – مصور: فارس وهبة – مونتاج: حسنوف – مناظر: أنطون بوليزويس – منسق مناظر: نجيب خوري – موسيقى: أحمد فؤاد حسن – مكياج: محمود سماحة – أخذت المناظر والطبع والتحميض: في استوديو مصر – صوت: نصري عبد النور – تاريخ العرض: ١٢/١٠/١٩٥٩م سينما ميامي – مساعد مخرج: إبراهيم حلمي – نيجاتيف: زينب عويس – فوتوغرافيا: فتحي عزت – ريجسير: علي وجدي – إنتاج: حلمي رفلة – توزيع: دولار فيلم – تمثيل: تحية كاريوكا/يوسف فخر الدين/زيزي البدراوي/شكري سرحان/عمر الشريف/عبد العزيز أحمد/تهاني راشد/كمال حسين/عبد الغني قمر/فردوس محمد/فؤاد شفيق/ميمي شكيب/نجوى فؤاد.

صراع في النيل ١٩٥٩م – مصر

إخراج: عاطف سالم – قصة وسيناريو وحوار: علي الزرقاني – تصوير: كليليو (أبيض وأسود – ١٢٥ق) – المصور: فارس وهبة – مونتاج: إميل بحري/حسين أحمد –

مناظر: أنطون بوليزويس – أكسسوار: نجيب خوري – تنفيذ الديكور: محمود الشيخ – الموسيقى التصويرية: فؤاد الظاهري – أخذت المناظر والطبع والتحميض: في استوديو مصر/نحاس – مكياج: محمود سماحة – صوت: نصري عبد النور/كريكور – مسجل الحوار: كمال عبد الله – تاريخ العرض: ٢٨/١٢/١٩٥٩م سينما ميامي – مساعد مخرج: أنور الشناوي/نجدي حافظ – م. مونتاج: عاطف صبري – م. التصوير: ألبير رياض – م. المكياج: أحمد شوقي – مدير الإنتاج: محمود فريد – م. إنتاج: جورج رياض – إنتاج: أفلام جمال الليثي – مدير الإنتاج: محمود فريد – تمثيل: هند رستم/عمر الشريف/رشدي أباظة/أحمد الحداد/حسن حامد/محمود فرج/حسن البارودي/تهاني راشد.

موعد مع المجهول ١٩٥٩م – مصر

إخراج: عاطف سالم – سيناريو وحوار: يوسف عيسى – تصوير: ألفيزي أورفانيلِّي (أبيض وأسود – ١٠٥ق) – المصور: مسعود عيسى – مونتاج: محمد عباس – مناظر: ماهر عبد النور – أكسسوار: نجيب خوري – مكياج: ميتشو – أخذت المناظر والطبع والتحميض: في استوديو الأهرام – صوت: عزيز فاضل – تسجيل الحوار: جورج – تاريخ العرض: ١٢/١/١٩٥٩م سينما ميامي – مساعد مخرج: ريمون نصور/شريف ذو الفقار – مدير الإنتاج: عبد الله بركات – إنتاج: عبد الوهاب/بركات – تمثيل: سامية جمال/عمر الشريف/هالة شوكت/فاخر فاخر/يوسف فخر الدين/كمال حسين/عمر الحريري/ثريا فخري/عايدة كامل/صلاح نظمي/عبد الغني قمر/رياض القصبجي/محمود فرج.

إشاعة حب ١٩٦٠م – مصر

إخراج: فطين عبد الوهاب – قصة: جون إيمرسون – سيناريو وحوار: علي الزرقاني/محمد أبو يوسف – مدير التصوير: كمال كريم (أبيض وأسود – ١٢٠ق) – الإعداد: استوديو مصر – مونتاج: حسين أحمد – مهندس مناظر: أنطون بوليزويس – مساعد مخرج: محمود فريد – صوت: نصري عبد النور – مكياج: ميتشو – أكسسوار: نجيب خوري – مساعد مخرج: محمود فريد – مكياج: ميشو – مركب: حسن الجنايني – نيجاتيف: إنجاوميلا – مدير الإنتاج: محمود فريد – توزيع:

دولار فيلم – أول عرض: ٢١ / ١١ / ١٩٦٠م بسينما ميامي – إنتاج: جمال الليثي – تمثيل: سعاد حسني (سميحة)/عمر الشريف/يوسف وهبي (عبد القادر)/عبد المنعم إبراهيم/هند رستم/عادل هيكل/أحمد فرحات/إحسان الشريف/ميمي جمال/رجاء الجداوي/الدكتور شديد/زينات علوي/وداد حمدي/آمال رمزي. جمال رمسيس.

حبي الوحيد ١٩٦٠م – مصر

إخراج: كمال الشيخ – سيناريو: علي الزرقاني/صبري عزت – تصوير: كمال كريم (أبيض وأسود – أخذت المناظر: استوديو جلال – الطبع والتحميض: استوديو مصر – ١٢٠ق) – صوت: نصري عبد النور – مكياج: ميتشو – مدير الإنتاج: محمود فريد – مونتاج: أميرة فايد – مهندس مناظر: أنطون بوليزويس – مساعد الإخراج: مصطفى جمال الدين – إدارة الإنتاج: محمود فريد – إنتاج: جمال الليثي – توزيع: دولار فيلم – تمثيل: نادية لطفي/كمال الشناوي/عمر الشريف/شويكار/عبد المنعم إبراهيم/فاخر فاخر/فتوح نشاطي/نظيم شعراوي/ثريا فخري/سامية محمد/محمد أباظة/سلوى سعيد – أول عرض: ٣ / ١٠ / ١٩٦٠م.

نهر الحب ١٩٦٠م – مصر

إخراج: عز الدين ذو الفقار – عن قصة: تولستوي (آنا كارينينا) – سيناريو وحوار: يوسف عيسي/عز الدين ذو الفقار – مدير التصوير: وحيد فريد (أبيض وأسود – ١٢٠ق) – المصور: مسعود عيسى – المناظر والطبع والتحميض: استوديو مصر – مونتاج: حسين أحمد – موسيقى: أندريه رايدر – مهندس مناظر: أنطون بوليزويس – مساعد مخرج: أحمد عيسى – مكياج: رشدي إبراهيم – أكسسوار: نجيب خوري – منفذ ديكور: عثمان حسين – ريجسير: علي وجدى – فوتوغرافيا: فتحي عزت – مدير الإنتاج: منير رفلة – إنتاج: حلمي رفلة – توزيع: دولار فيلم – تمثيل: فاتن حمامة (نوال)/عمر الشريف (خالد)/زكي رستم (طاهر)/عمر الحريري (ممدوح)/فؤاد المهندس/زهرة العلا/أمينة رزق/الطفل وجدي العربي/سهير البابلي/سامية فهمي/سلوى محمود/ثريا فخري/أحمد فرحات/فيكتوريا حبيقة – أول عرض: ١٢ / ١١ / ١٩٦٠م.

لوعة الحب ١٩٦٠م – مصر

إخراج: صلاح أبو سيف – قصة: جليل البنداري (عن رواية «الوحش الآدمي» لإميل زولا) – سيناريو: صلاح أبو سيف/جليل البنداري/السيد بدير – حوار: سيد بدير – تصوير: وديد سري (أبيض وأسود – ١٠٥ق) – موسيقى: فؤاد الظاهري – مونتاج: إميل بحري – ديكور: أنطون بوليزويس – منفذ مناظر: حسين عثمان – إنتاج: أفلام محمد عفيفي – مساعد المخرج: طلبة رضوان، فوتوغرافيا: علي جمال الدين – مكياج: رمضان إمام – كوافير: أنور صموئيل – الأغاني: القطار (صالح جودت/بليغ حمدي)/يا بهية (قورة/منير مراد) – تمثيل: شاديه (آمال)/أحمد مظهر (ممدوح)/عمر الشريف (حسن)/ليلى كريم/عزيزة حلمي/ثريا فخري/عصمت محمود/سعيد خليل/سلوى عز الدين/شفيق نور الدين/عبد الغني النجدي/حسين إسماعيل – أول عرض: ٢٤/٣/١٩٦٠م بسينما ميامي.

غرام الأسياد ١٩٦١م – مصر

إخراج: رمسيس نجيب – قصة: عن فيلم «سابرينا» – سيناريو وحوار: يوسف السباعي – مدير التصوير: أحمد خورشيد (أبيض وأسود – ٩٥ق) – أخذت المناظر والطبع والتحميض في استوديو مصر وستوديو نحاس – المصور: أسعد عزيز – صوت: كريكور – مونتاج: إميل بحري – مهندس مناظر: أنطون بوليزويس – مساعد الإخراج: حسن إبراهيم – مكياج: يوسف محمود – إدارة إنتاج: خليل دياب/فاروق نجيب/بهجت قمر – إنتاج: رمسيس نجيب – توزيع: دولار فيلم – تمثيل: لبنى عبد العزيز/أحمد مظهر/عمر الشريف/شويكار/فؤاد شفيق/دولت أبيض/شفيق نور الدين/رجاء الجداوي/أحمد الحداد – أول عرض: ١٣/٢/١٩٦١م.

في بيتنا رجل ١٩٦١م – مصر

إخراج: هنري بركات – قصة: إحسان عبد القدوس – سيناريو: يوسف عيسى/بركات – الحوار: يوسف عيسى – مدير التصوير: وديد سري (أبيض وأسود – ١٣٠ق) – أخذت المناظر والطبع والتحميض: استوديو ناصيبيان/نحاس فيلم – مونتاج: فتحي قاسم – موسيقى: فؤاد الظاهري – مهندس مناظر: ماهر عبد النور – منسق

مناظر: نجيب خورى – مكياج: ميتشو – مهندس الصوت: هاليبيان – إنتاج: أفلام بركات – توزيع: المتحدة للسينما – أول عرض: ١٧ / ٤ / ١٩٦١م بسينما ريفولي – تمثيل: زبيدة ثروت (نوال)/عمر الشريف (إبراهيم حمدي)/زهرة العلا (سامية)/حسن يوسف (الابن)/توفيق الدقن (الضابط)/حسين رياض (حسين)/رشدي أباظة/ناهد سمير/خليل بدر الدين/زكي عبد المجيد/شريف حمدي/أحمد شوقي/يوسف شعبان/خليل بدر الدين/علاء بدر الدين/عباس رحمي/عبد المنعم بسيوني/حسين إسماعيل.

لورانس العرب ١٩٦٢م – بريطانيا

إخراج: دافيد لين عن كتاب «أعمدة الحكمة السبعة» – تأليف: ت. أ. لورانس – سيناريو: روبرت بولت/مايكل ويلسون – تصوير: ف. أ. يانج (ألوان – ٢٢٧ق) – مونتاج: آن كواتس – موسيقى: موريس جار.

تمثيل: بيتر أوتول (لورانس) – إليك جينيس (الأمير فيصل) – أنطوني كوين (أبو طايل) – عمر الشريف (الشريف علي) – جاك هوكنز (الجنرال أَلِّنبي) – جوزيه فير (تركي بيه) – أنطوني كوايل (الكولونيل برايتون) – جميل راتب (ماجد).

١٩٦٣: جائزة جولدن جلوب كأفضل ممثل مساعد عن «لورانس العرب».

الحصان الشاحب ١٩٦٤م – الولايات المتحدة

إخراج: فريدزينمان – عن رواية «قتل الفأر يوم الأحد» عام ١٩٦١م – تأليف إيريك برسبورجر – سيناريو: ج. ب ميلَّر – إيمريك برسبوجر – تصوير: جين دال (أبيض وأسود – ١١٨ق) – مونتاج: والتر طومبسون – موسيقى: موريس جار – إنتاج: جريجوري بيك وفريدزينمان.

تمثيل: جريجوري بيك (أجنج) – أنطوني كوين (كابتن فينولاس) – عمر الشريف (الراهب) – رايموند بلِّجرين (كارلوس) – كرستيان ماركان (زاجنار) – دانييلا روكا.

سقوط الإمبراطورية الرومانية ١٩٦٤م – إنتاج أمريكي

إخراج: أنطوني مان – كتبه: بن بارزمان. باسيليو فرانشيتا – فيليب ياروان – تصوير: روبرت كراسر (ألوان ١٨٨ ق) – مونتاج: روبرت لورانس – موسيقى: ديمتري تيموكين –

تمثيل: صوفيا لورين (لوسيلا) – كريستوفر بلومر (كومودس) – إليك جينيس (ماركوس أوريليوس) – جيمس ماسون (تيمونيدس) – ستيفن بويد (ليفيوس) – أنطوني كوايل (فيرليوس) – عمر الشريف (ملك أرمينيا) – ميل فيرر (كلاندر).

المماليك ١٩٦٥م – مصر

إخراج: عاطف سالم – قصة: نيروز عبد الملك – سيناريو: عبد الحي أديب – حوار: محمد مصطفى سامي – مدير التصوير: عبده نصر (ألوان – ١١٥ق) – المصور: فارس وهبة – أخذت المناظر في استوديو نحاس/الطبع والتحميض في معامل دينهام بإنجلترا – مونتاج: ألبير نجيب – موسيقى: علي إسماعيل – مهندس المناظر: ماهر عبد النور – ملابس: عبد الفتاح البيلي – منسق مناظر: نجيب خوري – مهندس صوت: كريكور – فوتوغرافيا: محمد بكر – ملابس: إيفون ماضي – الإشراف على المبارزات: عباس الرملى – إنتاج: شركة القاهرة للسينما (حلمي رفلة) – توزيع: شركة الشرق – الإشراف على الإنتاج: جمال الليثي – مكياج: سيد محمد – مساعد المخرج: شريف حمودة – مدير الإنتاج: منير رفلة – تمثيل: عمر الشريف/نبيلة عبيد/عماد حمدي/حسين رياض/فاخر فاخر/أمينة رزق/صلاح جاهين/محمد السبع/أحمد الحداد/صلاح نظمي/محمد صبيح/ناهد صبري/سعيد خليل/سامية رشدي/حسين إسماعيل/عبد النبي محمد/إبراهيم حشمت – أول عرض: ٤ أكتوبر ١٩٦٥م سينما ريفولي.

الخشخاش أيضًا زهرة ١٩٦٦م – الولايات المتحدة

إخراج: تيرنس يانج – تأليف: جوايزينجر/إيان فلمنج – تصوير: هنري أليكان (ألوان – ٨٠ق) – موسيقى: جورج جارفانتس.

تمثيل: سنتا برجر – ستيفن بويد – بول براينر – إنجي ديكنسون – جورج جريت – هيو جرانت – جاك هوكنز – عمر الشريف – ريتا هايوارث – تريفورد هيوارد – مارشيلو ماسترديانى – أنطوني كوين – وتحكيها جريس كيلي.

أكثر من معجزة ١٩٦٦م – إيطاليا – فرنسا

إخراج: فرانشيسكو روزي – سيناريو: جورج ويلسون – تصوير: باسكولينودي سانتيس (ألوان – ١٠٤ق) – موسيقى: بيرو بيشوين – إنتاج: كارلوبونتي.

تمثيل: عمر الشريف (الأمير رودريجو) – صوفيا لورين (إيزابيلا) – دولريس دلريو (الملكة الأم) – جورج ويلسون (مونزو) – ليزلي فرنس (الأخ جوزيبه) – مارينا مالفاتي (أوليمبا).

ماركو العظيم ١٩٦٥م – إيطاليا

إخراج: دينيس دولا باتلير/راءول ليفي – سيناريو: نويل هوارد/راءول ليفي/جمان بولرابانو/جاك ريمي – تصوير: ويليام إيفانو/كلود رينوار/أرمان ثيرار (ألوان – ١٢٠ق) – مونتاج: نويل بالنشي/جاكلين تيدو – موسيقى: ماريو بوا.

تمثيل: هورست بوشولز (ماركو بولو) – أنطوني كوين (بلاي خان) – أكيم تاميروف (رجل الجبل العجوز) – ألسا مارتين (المرأة) روبير هوسين (الأمير نايمان) – عمر الشريف (الشيخ علانو) – أدرسون ويلز – جرجوار أصلان.

جنكيز خان ١٩٦٥م – بريطانيا – يوغسلافيا

إخراج: هنري ليفن – تأليف: بريكلي مازر – سيناريو: بريفلي كروس – تصوير: جيوفري أنسورث (ألوان – ١٢٧ق) – مونتاج: جيوفري فوت – موسيقى: دوشان راديش.

تمثيل: ستيفن بوير (جاموجا) – عمر الشريف (تيموجين – جنكيز خان) – جيمس سون (كام لينج) – إيلى والاش (شان الخوارزم) – فرانسواز دورلياك (بورت) تيلِّي سافالاس (شان) – روبرت مورلي (إمبراطور الصين) – وودي سترود (سنجال).

الرولز رويس الصفراء ١٩٦٥م – بريطانيا

إخراج: أنطوني أسكويث – تأليف: تيرنس راتيجان – تصوير: جاك هيلديارد (ألوان – ١٢٢ق للفيلم – ٣٧ ق للقصة الثالثة) – مونتاج: فرانك كلارك – موسيقى: ريتس أورتولاني – إنتاج: أناطول دوجرون والد.

تمثيل: شيرلي ماكلين – آلان ديلون – ريكس هاريسون – جان مورو – إنجريد برجمان (جريدا) – عمر الشريف (دافيش).

دكتور زيفاجو ١٩٦٥م – بريطانيا – الولايات المتحدة

إخراج: دافيد لين – عن رواية لبوريس باسترناك – سيناريو: روبرت بولت – تصوير: فريدي يانج/نيكولاس رويج (ألوان – ١٩٣ق) – مونتاج: نورمان سافج – موسيقى: موريس جار – إنتاج: كارلو بونتي.

تمثيل: عمر الشريف (يوري) – جولي كريستي (لارا) – رودستايجرا (فيكتور) – إليك جينيس (الجنرال فيفاجارت) – جيرالدين شابلن (تونيا) – توم كورتناي (باشا) – رالف ريتشارسون (ألكسندر) – ريتا توشنجهام (تانيا).

ليلة الجنرالات ١٩٦٧م إنتاج: الولايات المتحدة – فرنسا

إخراج: أناتول ليتفاك – عن رواية «ليلة الجنرالات» تأليف هانس هيلموت كيرست ١٩٦٢م – سيناريو: جوزيف ليسل/بول دن – تصوير: هنري ديكاي (ألوان – ١٤٥ق) – مونتاج: آلان أوبيستون – إنتاج: سام سبيجل – تمثيل: بيتر أوتول (جنرال تانز) – عمر الشريف (ماجورجراو) – توم كورتناي (هارتمان) – دونالد بيزانس (جنرال كاليتبرج) – كوانابيتي (أولريكه) – فيليب نواريه (المفتش موران) – تشارلزجراي (جنرال جابلر).

فتاة مرحة ١٩٦٨م – الولايات المتحدة

إخراج: ويليام وايلر – سيناريو: إيزوبيل لينارث – عن مسرحية موسيقية تأليف: إيزوبيل لينارت/جول ستاين/بول ميديل – تصوير هاري سترادلنج (ألوان – ١٤٩ ق) – مونتاج: ويليام ساندز/موري وينتروب – توزيع: كولومبيا.

تمثيل: بربارا سترايسند (فاني برايس) – عمر الشريف (نيكي أرنشتاين) – كاي ميدفور (أروز ستيرن) – آن فرنسيس (جورجيا) – والتر بيدجون (زيجفيلد) – لي آلين (إيدي ريان) – جيرالد مور (برانكا).

مايرلنج ١٩٦٨م – بريطانيا – فرنسا

إخراج: تيرنس يانج – عن رواية كلود آنيت — وكتاب الأرشيدوق لمايكل أرنولد – سيناريو: كريتس يانج – حوار: جوزيف كيسل/دنيس كانون – تصوير: هنري ألكان

(ألوان ١٤٠ق) – مونتاج: مونيك بونو – موسيقى: فرانسيس لاي/آرام خاتشاتوريان وكن سبارتاكوس.

تمثيل: عمر الشريف (ولي العهد رودلف) – كاترين دومنوف (ماري فتسيرا) – جيمس ماسون (الإمبراطور فرانز يوسف) – آفا جاردنر (الإمبراطورة إليزابيث) – جيمس روبرتسون جستس (أمير ويلز) – جيتفيف سبرج (الكونتيسة لاريش) – فابيان دالي (ميتسي كاسبر).

ذهب ماكنا ١٩٦٩م – أمريكي

إخراج: جاك لي طومبسون – قصة: هيك ألن (١٩٦٣م) – سيناريو: كارل فورمان – تصوير: جوزيف ماكدونالد (ألوان ١٢٨ق) – مونتاج: بيل ليني – موسيقى: كوينسي جونز.

تمثيل: جريجوري بيك (مارشال ماكنا) – عمر الشريف (كلورادو) – تيلِّي سافالاس (الجاويش تيبس) – كاميلا سبارف (إنجا) – كينان واين (سانشز) – جولي نيومار – تيدي سيدي – لي ج كوب – بريجيث مرميريث – أنطوني كوايل – إيلي والاش – إدوارد. ج روبنسون.

تشي ١٩٦٩م – الولايات المتحدة

إخراج: ريتشارد فلايشر – قصة: دافيد كارب/ماي بارتلت – سيناريو: مايكل ويلسون/ساي بارتلت – تصوير: تشارلز ويلر (ألوان ٩٦ق) – مونتاج: ماريون روثمان – موسيقى: لوشيفرن – إنتاج: ساي بارتلت.

تمثيل: عمر الشريف (تشي جيفارا) – جاك بالانس (كاسترو) – سيزاردا نوفا (رامون) – روبرت لوجيا (فوستيفو) – وودي ستررود (جيلرمو) – باربرا لونا (أنيتا ماركيز).

الموعد ١٩٦٩م

إخراج: سيدني لوميت – قصة: لينيد فيولا – سيناريو: جيمس سالتر – تصوير: كارلو دي بالما (ألوان ١١٥ق) – مونتاج: ثلمي كونيل – موسيقى: جون باري/دون واكر – توزيع: مترو جولدن مايير.

تمثيل: عمر الشريف (فدريكو) – أنوك إيميه (كارلا) – لوت لينيا (إيما) – ديدي برجو (ناني) – فاوستو توتسي – جيجي بريوتي – باولا باربرا.

الصيد ١٩٧١م – (فرنسا – إيطاليا)

إخراج: هنري فرنوي – قصة: دافيد جوديس – سيناريو وحوار: هنري فرنوي – تصوير: كلود رينوار (ألوان ١٢٠ق) – مونتاج: بيير جيليت – موسيقى: إينو موريكوني – إنتاج: كولومبيا فيلم – هنري فرنوي.

تمثيل: جان بول بلموندو (آزاد) – عمر الشريف (آبل زكريا) – روبير هوسين (رالف) – ديان كانون (لينا) – ريناتو سلفاتوري (رنزي) – نيكول كالفان (هيلين).

الفرسان ١٩٧١م – الولايات المتحدة

إخراج: جون فرانكهايمر – رواية: جوزيف كيسل – سيناريو: دالتون ترامبو – تصوير: أندريه دوماج/جيمس دونج هاو/كلود رينوار (ألوان ١٠٩ق) – مونتاج: هارولد كريس – توزيع: كولومبيا.

تمثيل: عمر الشريف (أوراز) – جمال بالانس (تورسن) – لي تايلور يونج (زاره).

الوادي الأخير ١٩٧١م – بريطانيا

إخراج وسيناريو: جيمس كلافيل – رواية: ج. ب. بيك – تصوير: جون ديلكوكس (ألوان ١٢٨ق) – مونتاج: جون بلوم – موسيقى: جون باري – إنتاج: جيمس كلافيل – مناظر: بيتر مولِّينز.

تمثيل: مايكل كين (الكابتن) – عمر الشريف (فوجل) – بريندا فولكان (إريكا) – نيجيل دافنبورت (جروير) – مادلين هنده (إنج) – بير أوسكارسون (الأب سباستيان) – جيجيل أليخاندرو (جوليو) – كرستيان روبرتس.

حق الحب ١٩٧٢م – فرنسا

إخراج: إريك لوهانج – عن رواية فرانسواز أكسانيكس – سيناريو: جان كلود كاريير/إريك لو هانج – موسيقى: فيليب سارد.

تمثيل: عمر الشريف – فلوريندا بولكان – أكسافييه ديمراز – جاك ديري – جورج دوكنج – ديديه هوديين – جان هيبي – برنار لوجار – جي مارييس.

رعب فوق البريتاتيك ١٩٧٤م – بريطانيا

إخراج: ريتشارد ليستر – تأليف: ريتشارد ألان سيمونز/ريتشارد ديكوكر – تصوير: جيري فيشر (ألوان ١٠٩ق) – مونتاج: أنطوني جيبسي – موسيقى: كين ثوم.

تمثيل: ريتشارد هاريس (الملازم فالون) – عمر الشريف (القبطان أليكس) – دافيد هيمنجز (شارلي) – أنطوني هوبكنز (جون ماكلويد) – شيرلي نايت (باربرا) – أيان هولم – كليفتون جيمس.

بذرة التمر هندي ١٩٧٤م

إنتاج: أمريكي بريطاني.

إخراج: بليك إدواردز، عن رواية «بذرة التمر هندي» — تأليف: إيفلين أنطوني – سيناريو: بليك إدواردز – تصوير: فريدي يونج – مونتاج: أرنست والتر – موسيقى: جورج باري – إنتاج: كين والس.

تمثيل: جولي أندروز (جوديت) – عمر الشريف (سفيرلدوف) – أنطوني كوايل (جاك لودر) – دان أورليهي (فيرجيس) – سيلفيا سميث (مرجريت) – أوسكار هومولكا (الجنرال جوليتسين).

سيدة مرحة ١٩٧٥م – الولايات المتحدة

إخراج: هربرت روس – تأليف: جاي برسون ألن – آرنولد شولمان – تصوير: جيمس ونج هو (ألوان ١٣٦ق) – مونتاج: ماريون روثمان/لموري وينتروب – موسيقى: فريد إب/جون كاندر/بيتر ماتز – إنتاج: راي ستارك.

تمثيل: بربارا سترايسند (فاني برايس) – جيمس كان (بيلي روز) – عمر الشريف (نيك) – رودي ماكدويل (روبي) – بن فيرين (بيرت).

الآس في جيبي ١٩٧٦م – ألمانيا الغربية

إخراج: إيفان باسر – عن رواية «الآس في جيبي» تأليف جيمس هيدلي تشيس – سيناريو: ألان ترتسمان – دافيد وولف – تصوير: دنيس لويستون – مونتاج: برنارد جريبل/جوزيف جيمبسون – إنتاج: روبت أبرامز (ألوان ٩٩ق).

تمثيل: عمر الشريف (أندريه فرين) – كارين بلاك (سوزان ويتنرز) – جوزيف بوتمز (لاري) – هينز إيرفروند – ألما كارلوف.

الفهد الوردي يهاجم مجددًا ١٩٧٦

إخراج: بليك إدواردز – سيناريو: فرانك والدمان – بليك إدواردز – تصوير: هاري واكسمان (ألوان ١٠٣ق) – مونتاج: ألان جونز – موسيقى: هنري مانسيني.

تمثيل: بيتر سيلرز – هربرت لوم – ليسلي. آن داون – لينونارد روستيه – كولين بلاكلي – بيرت كووك – مايكل روبنز – أندريه ماران – ريتشارد فرتون – وعمر الشريف في دور لص مصر، وهو ما لم نرَه في النسخة المعروضة في مصر.

أشانتي ١٩٧٩م بريطانيا

إخراج: ريتشارد فلايشر – سيناريو: ستيفن سيلر/جورج ماكدونالد فرزر – تصوير: ألدو تونتي (ألوان ١١٨ق) – مونتاج: أرنست والتر – موسيقى: مايكل ملفوين .

تمثيل: مايكل كين (دافيد) – بيتر أستتينوف (سليمان) – كبيريدي (مالك) – بيفرلي جونسون (أنانسا) – عمر الشريف (الأمير حسن) – ركس هاريسون (بريان) – ويليام هولدن (جيم) – زياد محيي الدين (جيم).

رابطة الدم ١٩٧٩م – الولايات المتحدة – ألمانيا الغربية

إخراج: تيرنس يانج – عن رواية «رابطة الدم» لسيدني شيلدون – سيناريو: ليرد كوينج – تصوير: فريدي يانج (ألوان ١١٦ق) – مونتاج: بدمولين – موسيقى: إينو مويكوني – توزيع: بارامونت.

تمثيل: أودري هيبورن (إليزابيث) – بن جازارا (ريس) – جيمس ماسون (سيراليه) – كلوديا موري (دوناتيلا) – إيرين باباس (سيمونيتا) – ميشيل فيليس (فيفيان) – موريس رونيه (تشارلز) – رومي شنايدر (هيلين) – عمر الشريف (إيفو).

خبيرة المخاطر الأمنية ١٩٨٠م – إيطاليا

إخراج: روبرت مايكل لويس – تأليف: ريتشارد مايبوم – تصوير: جولز برنر (ألوان ٩٦ق) – مونتاج: مايكل إيكونومو – موسيقى: مايكل كامين – إنتاج: فرانشيسكو برونزي.

تمثيل: كورنيلا شارب (لافينيا) – عمر الشريف (شيزاري) – أنيتا أكبرج (إلسا) – فابيوتيستي (كازيريا) – روبرت لانسنج (هنت) – ويليام تايلور – ماريو كوليو.

آه من الكلب السماوي ١٩٨٠م – الولايات المتحدة

إخراج وإنتاج: جو كامب – تأليف: رود براوننج/جو كامب – تصوير: دون ريدي (ألوان ١٠٤ق) – مونتاج: ستيف مور/ليون سيث — موسيقى: أول بوكس/فرانك دنسون – توزيع: فوكس.

تمثيل: شيفي تشيز – ببجي – جين سيمور – عمر الشريف – روبرت مورلِّي — ألان سيوز.

رصاصة بلتيمور ١٩٨٠م – الولايات المتحدة

إخراج: روبرت أليس ميلر – تأليف: جون برشيا/روبرت فانسان أونيل – تصوير: جيمس كراب – مونتاج: جيري برادي – موسيقى: جوني ماندیل.

تمثيل: جيمس كوبرن (نيك) – عمر الشريف (ألديكون) – بروس بوكسكتنر (بيلي جو) – روني بلاكل (كارولينا) – جاك أوهالوران.

إينشون ١٩٨١م – (بريطانيا – كوريا الجنوبية)

إخراج: تيرنس يانج – تصوير: بروس سورتيس (ألوان – ١٠٥ق) – مونتاج: جون هولمز/بيتر تايلور/دالاس سانداي – تأليف: روبن مور/لارید سافوج – سيناريو: روبن مور/لارید كونج – موسيقى: جيري جولد سميث – توزيع: مترو جولدين ماير.

تمثيل: لورانس أوليفييه (جنرال ماك أرثر) – جاكلين بيسيه – بن جازارا – توشيروميفون – ريتشارد راونتري – عمر الشريف.

الجليد الأخضر ١٩٨١م – بريطانيا

إخراج: إرنست داي – تأليف: إدوارد أنهولت/راي هاسيت – تصوير: جيلبرت تايلور (ألوان ٩٣ق) – مونتاج: جون جيمبسون – موسيقى: بيل وايمان.

تمثيل: ريان أونيل (جوزيف ويلي) – آن أرشر (هولبروك) – عمر الشريف (مينو) – جون لاروكيت (كلود) – مايكل شيارد (جعب).

سري للغاية ١٩٨٤م – الولايات المتحدة

إخراج: جيم أبرهام/دافيد زووكر/جيري زووكر – تأليف: جيم أبرهام/دافيد زووكر/جيري زووكر/مارتين بورك – تصوير: كريستوفر فرنشاليس (ألوان ٩٠ق) – مونتاج: فرانسواز بونو/لوسي كوتريدج – موسيقى: موريس جار.

تمثيل: فال كيلمر (نيك) – لوسي كوتريدج (هيلاري) – كرستوفر فيلَّرز (تيجل) – جيرمي كمب (جين) – عمر الشريف (العميل سوريك) – بيتر كوشينج (أمين المكتبة) – مايكل جوف – وارن كلارك.

أيوب ١٩٨٤م – مصر

إخراج: هاني لاشين – قصة: نجيب محفوظ – سيناريو وحوار: محسن زايد – تصوير: عبد المنعم بهنسي (ألوان – ١١٠ق) – مناظر: عبد المنعم شكري – استعراضات: ألسندرا ألارين – موسيقى: مصطفى ناجي – مونتاج: عادل منير – صوت: مجدي كامل – مقدمة: الشحري – الإشراف الطبي: سمير الملا – إنتاج: أفلام التليفزيون – منتج فني: ممدوح الليثي – توزيع: شركة مصر للتوزيع – تاريخ العرض: ١٢ مارس ١٩٨٤م – تمثيل: عمر الشريف/مديحة يسري/فؤاد المهندس/آثار الحكيم/مصطفى فهمي/سامح الصريطي/إبراهيم الشامي/أسامة عباس/محمود المليجي/ليلى فهمي/حافظ أمين/محمد أبو داود/ماريا خوري/مروان لبيب/سهير صبري/كارول أبريكو/سامية ساسي/رشوان مصطفى/صادق أمين/أبو الفتوح عمارة/حسن الأنور.

السرقة الكبرى ١٩٨٧م – بريطانيا – أمريكا

إخراج: جانوت زاورك – تأليف: بيتر ستون – تصوير: توني أمبي (ألوان ٩٠ق) – مونتاج: ليندون ماتيوز – موسيقى: أروين فيش.

تمثيل: ماريليو هنر (فريدي) – أيان ماكشين (فلانجان) – عمر الشريف (رشيد سعود) – لويس جوردان (شارل الكبير) – فيليب تان (شومين).

الأهرامات الزرقاء ١٩٨٧م – فرنسا – المكسيك

إخراج: أرييل دومبال – سيناريو: كاترين ونتر – نيلسون بريين – تصوير: رينان بوليه – مونتاج: فرانسواز كواسبو – موسيقى: فرنسيس لاي — إنتاج: رديانس فيلم.

تمثيل: أرييل دومبال – عمر الشريف – هيبوليت جيراردو – بيير فانيك – كارول ديتيز – باسكال جريجوري.

المسوسون ١٩٨٨م – فرنسا

إخراج: أندريا فايدا، عن رواية المسوسون لدوستويفسكي – سيناريو: جان كلود كاريير – تصوير: فيتولدا داميك (ألوان ١١٦ق) – مونتاج: هالينج بروجر – كتلنج – موسيقى: زجمونت كونيزني – إنتاج: مرجريت مينجوز.

تمثيل: إيزابيل أوبير (/أريا ساتوف) – يوتالامب (ماريا) – فيليبيه لروا بوليو (ليزا) – برنار بييه (المحافظ) – لوران ماليه (كيرلوف) – جيرسي رادزفيلوفتش (ساتوف) – عمر الشريف (ستين) – لامبير ويلسون (نيكولاي).

الأراجوز ١٩٨٩م – مصر

إخراج: هاني لاشين – فكرة: هاني لاشين – سيناريو وحوار: عصام الشماع – مدير التصوير: محسن أحمد «ألوان – ١٢٠ق» – مونتاج: كمال أبو العلا – موسيقى: عمار الشريعي – مهندس المناظر: رشدي حامد – أخذَت المناظر والطبع والتحميض: مدينة السينما – ماكياج: محمد عشوب – مهندس الصوت: جميل عزيز – ريجسير: سيد علي – أكسسوار: عباس صابر – فوتو: محمد بكر – نيجاتيف: عدلات يسري – مناظر: رشدي حامد – مساعد مخرج: آمال بهنسي – إيناس بكر – مقدمة: رضا جبران

– أشعار سيد حجاب – إنتاج: جيميني للإنتاج السينمائي «هاني لاشين/منى جبر» – تاريخ العرض: ١٨ / ١٢ / ١٩٨٩م سينما ديانا. تمثيل: عمر الشريف/ميرفت أمين/هشام سليم/أحمد خليل/سلوى خطاب/عبد العظيم عبد الحق/أبو الفتوح عمارة/محمد دسوقي – الطفل: محمود لاشين.

سارق قوس قزح ١٩٩٠م – بريطانيا

إخراج: أليخاندرو جودورفسكي – تأليف: برتادومينجيز – تصوير: روني تايلور (ألوان ٨٧) – مونتاج: ماورو بوناني – موسيقى: جين موسى.

تمثيل: بيتر أوتول (رودلف) – عمر الشريف – كريستوفرلي – ريان دوري.

رحلة حب ١٩٩٠م – فرنسا – إيطاليا

إخراج: أوتافيو فابري – سيناريو: تونيو جويرا – تصوير: ماورو مارشيتي – (ألوان ٩٨ق) – مونتاج: ماورو مارشيتي – موسيقى: أندريا جويرا.

تمثيل: عمر الشريف – ليا ماساراي – فلورانس جيورين – شيكوانجراسيا – ليو بولدو تريستا – ستفان بونيت.

المواطن مصري ١٩٩١م – مصر

إخراج: صلاح أبو سيف – قصة: يوسف القعيد «الحرب في بر مصر» – سيناريو: محسن زايد – تصوير: طارق التلمساني «ألوان ١٢٠ق» – الإعداد: مدينة السينما – مونتاج: رحمة منتصر – موسيقى تصويرية: ياسر عبد الرحمن – مهندس مناظر: إبراهيم سيد أحمد – مهندس صوت: جميل عزيز – مخرج مساعد: أسامة فريد – ملابس: رشدي حامد – نيجاتيف: مارسيل صالح – مركب: أحمد داود – ماكياج: مارينا – إنتاج: العالمية للتليفزيون والسينما – توزيع داخلي: مصر للتوزيع ودور العرض السينمائي – تاريخ العرض: ٢٣ / ١٢ / ١٩٩١م سينما كايرو – تمثيل: عمر الشريف/عزت العلايلي/صفية العمري/عبد الله محمود/حسن حسني/أشرف عبد الباقي/المنتصر بالله/حنان شوقي/مجدي صبحي/خالد النبوي/محمد السبع/رشدي المهدي/أبو الفتوح عمارة/نعيم عيسى/لولا محمد.

٥٨٨ شارع الفردوس ١٩٩٢م – فرنسا

إخراج وتأليف: هنري فرنوي – تصوير: إدمون ريشار (ألوان ١٣٠ق) – مونتاج: هنري لانوي – موسيقى: جان كلود – بوتي.

تمثيل: ريشار بيري (بيير زكار) – عمر الشريف (هاجوب) – ناتالي روسيل (جايان) – كلوديا كاردينالي (مايرنج) – زابو بريتمان (استريد) – ديان ديلاجو (كارول) – جاك فيريه (ألكسندر) – هذا الفيلم بمثابة مختصر من مسلسل «مايرنج» تم عرضه في السينما الفرنسية عام ١٩٩٢م.

خلف العدالة ١٩٩٢م – إيطاليا

إخراج: دوتشيو تساري – سيناريو: أدريانو بولتوني/سرجيودوناتي/لويجي مونتفيوري – تصوير: جورجو دي باتيستا (ألوان ١١٣ق) – مونتاج: ماريو مورا – موسيقى: إنيو موريكوني.

تمثيل: روتجرهاور أتوم (بيرتون) – كارل آلت (كرستين) – عمر الشريف (الأمير بني – زئير) – إليوث جولدر – د – كبير بدري (مولاي بن زئير) – برت هالسي.

ضحك ولعب وجد وحب ١٩٩٣م – مصر

قصة وإخراج: طارق التلمساني – مساعد مخرج: مجدي أحمد علي – سيناريو وحوار: مجدي أحمد علي – تصوير: كمال عبد العزيز (ألوان – ١٢٠ق) – الإعداد: استوديو مصر/مصر للاستوديوهات – مونتاج: عادل منير – الأغاني: مجدي النجار/عمرو دياب – صوت: جميل عزيز – ديكور: محمد أمين – مخرج مساعد: مجدي أحمد علي – نيجاتيف: ليلى فهمي – ريجسير: أحمد تركي – مكياج: جمال إمام – كوافير: محمد عبد الوهاب – ملابس: أمين عبد المجيد – فوتو: خالد التلمساني – إنتاج: طيف للإنتاج والتوزيع – المنتج الفني: عمرو عرفة – مدير الإنتاج: سيد أمين – توزيع داخلي وخارجي: أفلام النصر (محمد حسن رمزي) – تاريخ العرض: ٢٩ / ١١ / ١٩٩٣م سينما ريفولي – تمثيل: عمر الشريف/يسرا/عمرو دياب/سناء يونس/حسين الشربيني/أحمد آدم/علي حسنين/هادي الباجوري/هشام المليجي/محمد التهامي/ياسمين/منى زكريا/ألفت سكر/محمد لطفي/محمد دردير/كريم الزنانيري/ثائر مختار/إيهاب فؤاد/علاء حسين/محمد بسيوني.

الجنة قبل أن أموت ١٩٩٧م – الولايات المتحدة

إخراج: إيزادورا مسلم – تأليف: إيزادورا مسلم – تصوير: ماك ويليس (ألوان ٩٧ق) – موسيقى: جورج برازوفان.

تمثيل: جان كالرو جانيني (لص) – آندي فلاسكيز (جاكوب) – جوانا باكولا (سليمة) جيوفري لاور (ستيريا) – عمر الشريف (جبران خليل جبران) – جوزيف بولونيا – شيريل تايلور – ليونارد كوهن.

المحارب رقم ١٣ – ١٩٩٩م – أمريكا

إخراج: جون مكتيرنان – عن رواية «أكلة الموتى» لمايكل كرايتون – سيناريو: ويليام ويشر/وارين لويس – تصوير: بيتر منزيس (ألوان ١٠٣ق) – مونتاج: جون رايت – موسيقى: جيري جولد سميث.

تمثيل: أنطونيو باندیراس (ابن فضلان) – ديان فينورا (الملكة فيلوف) – فلادمير كوليش (بوليفيف) – دنيس ستورهوي (هوجر) – عمر الشريف (ملشي صديق) – كليف رسل (هيلد فان).

المتحدث الرسمي ٢٠٠١م – بريطانيا

إخراج: جون دويجان – تصوير: جون ديلي (ألوان ٩٣ق) – مونتاج: دافيد فريمان – موسيقى: أليكس هيفيس – توزيع: يونيفرسال.

تمثيل: ستيف كوجان – أم بوري – ستيفن وادينجتون — بن ميلَّر – إما ويليامز – ستيفن ديلان – ليا هيدي – جاستين بوروز – جون هنسنو – عمر الشريف – جيني إجوتر.

السيد إبراهيم وزهور القرآن ٢٠٠٢م – فرنسا

إخراج: فرانسوا أديبيرون – عن رواية: إريك – إيمانويل شميث – سيناريو: فرانسوا ديبيرون – تصوير: ريمي شفرين (ألوان ٩٥ق) – مونتاج: دومنيك فايس.

تمثيل: عمر الشريف (السيد إبراهيم) – بييربولانجيه (مومو) – جابرييل ملكي (والد مومو) – إيزابيل رينو (أم مومو) – لولا نيمارك (مريم) – آن سواريز (سيلفي).

٢٠٠٤: جائزة سيزار كأفضل ممثل عن «السيد إبراهيم وزهور القرآن».

هيدالجو ٢٠٠٤م – الولايات المتحدة

إخراج: جوي جونستون – تأليف: جون فوسكو – تصوير: شيلِّي جونسون (ألوان ١٣٦ق) – مونتاج: روبرت ديفا – موسيقى: جيمس نيوت هيوارد – إنتاج: كيزي سيلفر.

تمثيل: فيجو مورتنسن (هوبكنز) – زليخة روبنسون (جزيرة) – عمر الشريف (الشيخ رياض) – لويز لومبارد (ليدي آن) – آدم أليكس – مال (عزيز) – سعيد تاغموي (الأمير ابن الريش) – سبلاس كارسون (كاتب).

ليلة مع الملك ٢٠٠٦م

إخراج: مايكل سايبل – عن قصة «ليلة مع الملك» – تأليف: تومي تيني/أندرو أولسون – سيناريو: ستيفن بلين – تصوير: ستيفن برنستين (ألوان ١٢٣ق) – مونتاج: جاريلَّا كرستياني – موسيقى: ج رد مورو.

تمثيل: تيفاني ديبون (حداثة) – لوك جوس (الملك) – جون ريس دارفيز (موردخاي) – عمر الشريف (الأمير) – تومي ليستر (هيجاي) – جوناه لوتان (جيس).

١٠ آلاف سنة قبل الميلاد ٢٠٠٨م – الولايات المتحدة

إخراج: رولاند إيمريش – تأليف: رولاند إيمريش/هارالد كلوسر – تصوير: أولي ستايجر (ألوان ١٠٩ق) – مونتاج: ألكسندر برنر – موسيقى: هارالد كلوسر.

تمثيل: ستيفن ستريت – كاميلا بل – كليف كيرتس – جويل فرجيل – ماركو خان – ناثنانيل بارينج/عفيفي بن بدرا/تيم بارلو/وعمر الشريف (الراوية).

حسن ومرقص ٢٠٠٨م – مصر

إخراج: رامي إمام – تأليف: يوسف معاطي – تصوير: أحمد عبد العزيز – ألوان ١١٥ ق – الإعداد: مدينة الإنتاج الإعلامي – مونتاج: ماجد مجدي – موسيقى: ياسر عبد الرحمن – صوت: مصطفى علي – مناظر: عادل المغربي – معارك: مصطفى الطوخي – مساعد مخرج: مازن نيازي – فوتو: محمد بكر – مقدمة: محمد السلاموني – منسق مناظر: هاني جمال – الإعداد: مدينة الإنتاج الإعلامي – إنتاج: شركة جود نيوز – أول عرض:

٣/٧/٢٠٠٨م – تمثيل: عادل إمام/عمر الشريف/لبلبة/هناء الشوربجي/شيري/حسن مصطفى/يوسف داود/محمد إمام/محمد أبو داود/عباس أبو الحسن/هناء عبد الفتاح/ناجي سعد/ضياء الميرغني/محمد دسوقي/أحمد مكي/عبد الله مشرف/محمد متولي/زينب وهبي/محمد شرف/ليبت/أحمد جلال عبدالقوي/ناجي سعد/منير مكرم/مصطفى يوسف/وفاء السيد/ضياء عبد الخالق/فايق عزب/مصطفى هريدي/فكري صادق/مجدي إدريس/سيد صادق/يوسف عيد/أحمد سامي.

نسيت أقولك ٢٠١٠م – فرنسا – بلجيكا – إسبانيا

إخراج وسيناريو: لوران فينا ريموند – مونتاج: أجات كوفيه – موسيقى: جوانا بروز دوفيك/جورج موستاكي/جان بيير إيير.

تمثيل: عمر الشريف (جوم) – إميلي ديكن (ماري) – آن كانوفا (جابرييل) – جيروم بولي فريدو – كالي – أوليفييه برن.

المسافر ٢٠١٢م – مصر

إخراج: أحمد ماهر – قصة وسيناريو وحوار: أحمد ماهر – تصوير: ماركو أونوراتو – «ألوان – ١٢٠ ق» – الإعداد: مدينة الإنتاج الإعلامي – موسيقى: فتحي سلامة – مونتاج: تامر عزت – مساعد مخرج: فاضل الجارحي/وائل مندور/محمد حمدين – صوت: ياسر شامة – مصور: روبرتو دي فرانشيسكي – مؤثرات صوتية: عطية أمين – ملابس: دينا نديم – مناظر: أنسي أبو سيف – منتج فني: عادل عبد الله – المشرف على الإنتاج: علي أبو شادي – إنتاج: وزارة الثقافة – أول عرض: ١٠/٩/٢٠٠٩م – تمثيل: عمر الشريف/خالد النبوي/سيرين عبد النور/شريف رمزي/بسمة/عمرو واكد/عبد الله مشرف/علاء مرسي/محمد شومان/أمير كرارة/حنان عطية/درة/سناء طاهر.

روك القصبة ٢٠١٤م – المغرب

إخراج وسيناريو وحوار: ليلى مراكشي – سيناريو وحوار: ألكسندر جارا/إميالاد سبلجين – جلاديس مارشيانو – تصوير: بيريك جانتيلمي دل (ألوان ١٠٠ق) – مونتاج: جينفر أوجيه – موسيقى: وبن كودير.

تمثيل: مرجانة العلوي – نادين لبكي – لبنى آزبال – هيام عباس – عمر الشريف – عادل بن شريف – فاطمة هونداي.

في التليفزيون

١٩٧٣م: الجزيرة الغامضة.

١٩٨٤م: القلاع البعيدة.

١٩٨٦م: بطرس الكبير، أناستاسيا: سر آنا.

١٩٩١م: مُذكِّرات منتصف الليل.

١٩٩٢م: السيد آريس يذهب إلى باريس.

١٩٩٥م: كاترين العظمى.

١٩٩٦م: رحلات جاليفر.

٢٠٠١م: شاكازولو: القلعة.

٢٠٠٥م: القديس بطرس.

٢٠٠٦م: الوصايا العَشْر.

٢٠٠٧م: حنان وحنين.

٢٠٠٨م: المعبد الأخير.

في الإذاعة المصرية

١٩٧٠م: الحب الضائع.

١٩٧١م: أنف وثلاثة عيون.

جوائز وتكريمات

١٩٦٣م: جائزة جولدن جلوب كأفضل ممثل مساعد عن «لورانس العرب».

١٩٥٦م: حاز جائزة جولدن جلوب أفضل فيلم ممثل – دراما، دكتور زيفاجو.

١٩٩٠م: كرَّم مهرجان القاهرة السينمائي الدولي الفنان عمر الشريف، وقلَّده رئيس المهرجان الكاتب سعد الدين وهبة قلادة المهرجان، وعُرضَت ستة من أفلامه؛ ثلاثة أفلام مصرية، وثلاثة أجنبية.

٢٠٠٢م: السيد إبراهيم وزهور القرآن.

٢٠٠٣م: الأسد الذهبي عن مجمل أعماله في مهرجان فينسيا.

٢٠٠٤م: جائزة سيزار كأفضل ممثل عن «السيد إبراهيم وزهور القرآن».

٢٠٠٤م: حاز جائزة الإنجاز مدى الحياة بمهرجان دبي السينمائي الدولي.

هنـــداوي