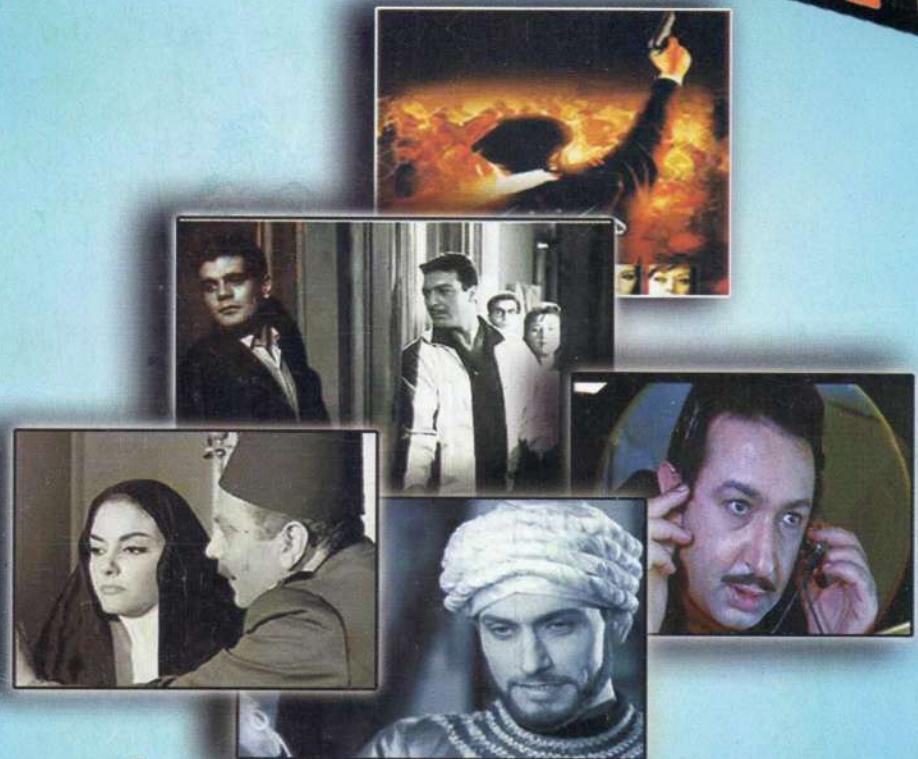


# الفيلم السياسي في مصر



محمود قاسم



بيت المعرفة العامة للطباعة

ما المقصود بالفيلم السياسي أو السينما السياسية؟  
وهل يمكن تحديد مفهوم ثابت لهما أم أنه مصطلح  
يتسم بالمرونة؟

ولماذا تخلو بعض معاجم الفن السينمائي، التي صدرت  
في مصر من ذلك المصطلح؟ وهل ثمة فروق بينه وبين  
الفيلم التاريخي؟ وما مدى تنوع أسلوب عرض  
القضايا السياسية على شاشة السينما بين الرمز  
والمكاشفة؟ وإلى أي مدى يختلف مفهوم الفيلم  
السينمائي في حقبة زمنية عنه في حقبة أخرى، وكيف  
تتبادر أ ساليب المعالجة للقضايا السينمائية في بلدٍ  
وقطر دون غيره؟

تساؤلات وأطروحات جمة يعرضها هذا الكتاب في  
مفتوح رصده لعدد من الأفلام التي يمكن أن تدرج  
تحت مفهوم السينما السياسية؟ وتصور كثيراً من  
المشكلات الاجتماعية والواقعية السياسية في مصر  
والوطن العربي مثل: رد قلب، نهر الحب، جميلة،  
بشرة خير، امرأة من زجاج، هدى ومعالي الوزير، ...  
وغيرها.

الطبعة الأولى  
الطبعة الثانية  
الطبعة الثالثة



الهيئة المصرية العامة للكتاب



# الفيلم السياسي فى مصر

محمود قاسم



الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٠١٢



قاسم، محمود.

الفيلم السياسي في مصر / محمود قاسم .-

القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٢ .

ص ٣٦٨ .

٩٧٧ ٢٠٧ ٢١٩ ١ تدمك .

١ - السياسة في الفن .

٢ - السينما - مصر .

٣ - الفنون .

رقم الإيداع بدار الكتب ١٣١٠٦ / ٢٠١٢

---

I. S. B. N 978 - 977 - 207 - 319 - ١

ديوی ٩٤,٧٠٤

**وزارة الثقافة**

الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة

**د. أحمد مجاهد**

---

اسم الكتاب : **الفيلم السياسي في مصر**

تأليف : **محمود قاسم**

حقوق الطبع محفوظة للهيئة المصرية العامة للكتاب

الإخراج الفني: **عمر حماد**

تصميم الغلاف: **رشيدة رشاد**

الهيئة المصرية العامة للكتاب

ص. ب: ٢٣٥ الرقم البريدي: ١١٧٩٤ رمسيس

[www.gebo.gov.eg](http://www.gebo.gov.eg)

email:info@gebo.gov.eg

## قبل أن تقرأ

نبهت ثورة يناير ٢٠١١ الناس إلى أهمية السياسة في الحياة والتي أى حد عبرت السينما عن علاقـة المصريـين بـشكل عام بـالأحداث السياسيـة طوال عـقود القرن العـشرين، وحـتى الآـن فـي العـقد الثـانـي من القرـن الواـحد والعـشـرين.

مثـلـما تـدخلـ السـيـاسـة إـلـىـ المـواـطـنـ العـادـيـ منـ خـلـالـ كـلـ ماـ يـحـوطـهـ فـيـ حـيـاتـهـ فإنـ السـيـاسـة تـتـسـلـلـ رـغـمـاـ عـنـاـ، كـمـتـفـرـجـينـ، فـيـ كـلـ الـأـفـلامـ التـىـ نـشـاهـدـهاـ، مـهـمـاـ كـانـتـ نـوـعـيـةـ الـفـيلـمـ، وـرـغـمـ ذـلـكـ فـيـ هـنـاكـ نـوـعـاـ مـنـ الـأـفـلامـ الـذـىـ عـرـفـ بـالـسـيـاسـىـ، صـارـ مـوـجـودـاـ فـيـ حـيـاتـنـاـ.

فـيـ السـيـاسـةـ فـكـرـ، وـرـجـالـ، وـأـحـدـاثـ، وـمـوـاجـهـاتـ، وـرـقـابـةـ، وـتـجـاـوزـاتـ، وـفـسـادـ، وـصـرـاعـ عـلـىـ السـلـطـةـ، وـسـجـونـ وـتـعـذـيبـ، وـمـظـاهـراتـ، وـرـغـبـاتـ فـيـ التـعـبـينـ هـنـاكـ أـحـزـابـ وـوـزـراءـ وـمـجـالـسـ نـيـابـيـةـ، وـثـورـاتـ.

كلـ هـذـاـ المـزـيجـ يـمـكـنـ أـنـ يـصـنـعـ أـفـلـامـ تـشـيرـ اـهـتمـامـ النـاسـ.

وـمـنـ هـنـاـ تـأتـىـ أـهـمـيـةـ التـعـرـفـ عـلـىـ الـفـيلـمـ السـيـاسـىـ فـيـ مـصـرـ ذـلـكـ الـبـلـدـ المـزـدـحـمـ، السـاخـنـ، الـمـلـئـ بـالـأـحـدـاثـ التـىـ شـهـدـتـ عـلـيـهـاـ السـيـنـمـاـ وـسـجـلـتـهاـ مـنـذـ

عرض أول فيلم روائي مصرى عام ١٩٢٧، وحتى الآن، أى خمسة وثمانين عاماً تقريباً..

وقد حاولنا، في صفحات هذا الكتاب التعرف على أكثر مناحي الحياة السياسية في مصر، طوال هذه السنوات، مثلاً ما شاهدناها في الأفلام، مع التركيز على ماذا يعني الفيلم السياسي، فهناك فارق واضح بين ما يسمى بالفيلم التاريخي، والسياسي..

وهذا النوع من الكتب لا يحتاج إلى مقدمات، بل إلى أن تقرأه، وانت تشاهد الأفلام التي يتحدث عنها، فيجمع الماء بين متعتين معاً:

القراءة، والمشاهدة

## الفصل الأول

### الفيلم السياسي المعنى والواقع

لا شك أن خلو معجم الفن السينمائى - الذى أعده وترجمه كل من أحمد كامل مرسى، ومجدى وهبة، وصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٠ ، والذى كان قد صدر لأول مرة عام ١٩٧٢ - من أي مصطلح عن الفيلم السياسى، والسينما السياسية، يعنى أن هذا المصطلح لم يكن قد تبلور بعد، رغم ظهور عشرات الأفلام من هذه النوعية فى مناطق متفرقة من العالم، بخاصة فى كل من إيطاليا، والولايات المتحدة، ومصر، وغيرها.

وقد بدت الدهشة من محاولات عديدة للتعرف على آية إشارات حول هذا المصطلح؛ للوقوف عنده ومناقشته، ولا نعرف ما السبب الحقيقى لخلو مثل هذا المعجم من المصطلح، هل لصعوبة تحديده، أم لرونته باعتباره مصطلحًا واسعًا،

ليس من السهل تحديده، أو الوقوف عنده.. رغم أن المعجم قد تضمن تعريفات خاصة بالفيلم البوليسي، والتاريخي والعلمي وغيرها.

ويعني هذا صعوبة الوقوف عند مفهوم محدد لهذا النوع من الأفلام الذي سوف نتحدث عنه هنا، فكثيراً ما يكون اللفظ المذكور في المصطلح مؤشراً على معناه، كأن نقول أن الفيلم التاريخي يرجع إلى حقب، أو أحقاب من التاريخ، لكن المؤشر المهم في هذا الأمر هو الملابس، فأماماً ما يميز الفيلم التاريخي هو أن الملابس لابد أن تشير إلى حقبة زمنية، وأماكن بعينها، ومن هنا يصبح الفيلم تاريخياً، وإذا رجعنا إلى مصطلح «الفيلم السياسي»، فلا بد أن نقول بشكل بدائي إنه الفيلم الذي يتكلم في السياسة، أو الذي يمس موضوعاً سياسياً في المقام الأول، لكن ذلك يعني تشبه الماء بالماء.

فالسياسة موضوع متسع، وشديد المرونة، فالفيلم التاريخي لا يمس فقط حكامًا أسبقين، وكذلك فإن العمل السياسي لا يمس فقط حكامًا حاليين، أو من يعملون بالسياسة، وخاصة أن التداخل واضح بين الفيلم التاريخي والسياسي فيمكن لفيلم تاريخي أن تكون فيه إسقاطات واضحة عن السياسة الحالية، ويرى الناس ما حدث في الماضي تكراراً لما يعيشون فيه الآن باعتبار أن التاريخ أقرب إلى الدائرة، يكرر نفسه وأن المقدّم ثابت في تاريخ الدول والحكومات، وهو الذي يترك أثراه في الحاكم والمحكوم، وعلى الحكومات، وأن ما يمكن أن يحدث من طغيان في زمن بعينه، يمكن أن يتكرر في عصر حديث، مع فارق ملحوظ يتمثل في تغيير الأسماء والوجوه، مثلما حدث في فيلم "لاشين" لفريتز كرامب، ١٩٣٨، وفيلم "الجوع" لعلى بدرخان ١٩٨٦.

وسوف نتوقف عند المصطلح العلمي الذي ورد في المعجم حول الفيلم التاريخي، لتأخذ منه ما يناسب أن نصنع مصطلحًا للفيلم السياسي، فالفيلم التاريخي يصور الأحداث التاريخية التي وقعت في مرحلة من مراحل التاريخ، وهو الفيلم الذي يعرض مسيرة بطل من أبطال التاريخ الذين لعبوا دوراً خطيراً، في عصر من العصور الماضية. وقد يكون موضوع الفيلم مأخوذاً عن واقع الحياة أو مؤلفاً من وحي الخيال. وقد يتعرض الفيلم لمرحلة معينة، في عصر من

العصور، أو ترجمة حياة علم من أعلام التاريخ، أو قصة من روائع الأدب العالمي التي تعرض صورة من حياة الماضي، البعيد أو القريب، وقد يعرف باسم فيلم الأزياء، أي الفيلم الذي يعتمد على الأساليب القديمة أو التاريخية في الأزياء والأثاث.

وإذا أردنا الوصول إلى الفيلم السياسي من خلال السطور السابقة، فيمكن الرجوع إلى أغلب ما جاء في المصطلح، مع إضافة مفرد «الإسقاط السياسي» على أحداث الواقع، لكن التعريف السابق به نقص ملحوظ، وغالطة، ففي بعض دول العالم الثالث، قد يستمر النظام السياسي نفسه لمدة طويلة، ويمتد لأعوام وعقود، مثلما حدث في بعض الدول الملكية أو مصر في عصر مبارك، ولبيبا في عصر القذافي أو ما شابه، إذًا هنا تنتهي سمة فيلم الأزياء من الالتصاق بالفيلم التاريخي.

ومن المهم أن هناك استثناءات، وإضافات، لكن النقاط التي يمكن أن نلقطها من التعريف هي أن الفيلم السياسي يصور الواقع السياسي الحالي، لزمن إنتاج الفيلم، كما أنه يمكن أن يعرض سيرة بطل من أبطال السياسة الحالية الذين يلعبون دوراً في السياسة إبان إنتاج الفيلم وقد يكون موضوع الفيلم مأخوذًا عن واقع الحياة، أو مؤلفًا من وحي الخيال. ويتعرض الفيلم لصورة من حياة الحاضر المعيش في ظل النظام السياسي الذي تم في إطاره إنتاج الفيلم وذلك مثل فيلم "بعد الموقعة" ليسرى نصر الله ٢٠١٢.

وفي الدراسة التي نقدمها عن الفيلم السياسي، فإننا سوف نرى إننا وقعنا في مغالطات باعتبار أن فيلماً من طراز "الله معنا" سياسي، لهذا فإننا تحدثنا عنه، وعن غيره من الأفلام التي أنتجت عن ثورة يوليو، وليس هذه الأفلام سياسية تماماً، حيث إنها تتناول حدثاً سياسياً في الماضي صار تاريخاً، وتتوقف الأفلام التي تناقش هذا الموضوع عند مرحلة معينة من الزمن صارت تاريخاً، حتى لو مر على حدوثها ثلاث سنوات، وربما أقل، مثلما حدث في فيلم "الله معنا" الذي عرض عام ١٩٥٥ وبدأ إنتاجه قبل ذلك بعامين ونصف.

لكن مع هذا الفيلم قد يكون لها إسقاط على النظام السياسي المعاصر ل بتاريخ إنتاجها، فقد تم إنتاج الفيلم في ظل نظام رأى أن العهد البائد كان ظالماً، وفاسداً، وجائراً.. لهذا فمن الطبيعي أن تكون الثورة قد تمت من أجل العدالة الاجتماعية، واصلاح السياسة بكافة أشكالها .. وقد حدث الشيء نفسه في السبعينيات من خلال مجموعة أفلام عن مراكز القوى، والتغذيب السياسي، من أجل إثبات أن هذا العقد اتسم بالحربيات والتعددية الفكرية والسياسية. وتجددت الصورة بعد يناير ٢٠١١.

إذاً، فالمفاهيم تتدخل، وليس من الصعب الوصول إلى مصطلح محدد في هذا الأمر، لكن هناك أفلاماً يسرى عليها المصطلح السياسي الذي ستتوقف عنده في حديثنا، مثل فيلم "ميرamar" لكمال الشيخ، حيث تدور أحداثه إبان إنتاجه عام ١٩٦٩ ويعبر عند البعض السياسي بأشكال متعددة، مثل العاملين في الحقل، ومنهم عضو الاتحاد الاشتراكي الذي استقل عمله بالسياسة للارتفاع الاجتماعي لبعض رجال عاشوا قبل الثورة، وراحوا يسخرون من التطبيق الثوري، ومن معنى الثورة بشكل عام، مثل تعليقات طلبة مرزوق، وأيضاً أن الفيلم قد توقف عند عامر وجدى الوفدى البارز، وما آلت إليه الحال في ظل الثورة.

وبحسب رأينا، فإننا أمام فيلم سياسي "نقى" بما يعني المصطلح، صحيح أنه ليس هناك إشارة إلى الحاكم، ولكن أليس الثورة، والاتحاد الاشتراكي هما من صناع الرئيس، كما أن الفيلم ينتقد البوليس، ويتوقف عند منصور باهى شقيق أحد كبار الشرطة الذي يعتقد الشيوعية، ويتحدث الفيلم عن خيانة التنظيمات بعضها وخيانة أفراد هذه التنظيمات أيضاً لبعضهم البعض.

ولعل "ميرamar" هو أحد الأفلام السياسية في عصر جمال عبد الناصر، فبعد الحديث عن الإنجازات، جاءت مرحلة النقد السياسي، والاجتماعي، ويحسب لهذا العصر السماح بعرض الفيلم. وعلى جانب آخر، فإننا لا يمكن اعتبار أن فيلم "شريء من الخوف" فيلم سياسي، حتى لو صرخ البعض بأن المقصود بعتريس هو شخصية الرئيس جمال عبد الناصر نفسه، فحسب كمال الشيخ وفيلمه، فإن مساحة الحرية بدت مسموحة بها رغم بعض العقبات والمتابع.

أما الفيلم السياسي الثاني، فهو "زائر الفجر" لمدوح شكري الذي تدور أحداثه أثناء سنوات إنتاجه، وينتقد، أو يناقش، مسائل حيوية من إفراز الحاضر، وتخص النظام السياسي والاجتماعي القائم آنذاك، ولذا عانى من متابعة رقابية إلى أن سُمح بعرضه سينمائياً ثم منعه رقابة التليفزيون نهائياً عام ٢٠٠٠. ثم بدأت هذه الأفلام التي لاتتحدث بفعل "كان" بل بفعل "يحدث الآن" تكثر عدداً، ومنها على سبيل المثال - "البريء" لعاطف الطيب ١٩٨٦ ، وـ "اللعبة مع الكبار" لشريف عرفة ١٩٩١ ، وـ "الإرهابي" لنادر جلال ١٩٩٤ ، وـ "فتاة من إسرائيل" .. لإيهاب راضي ١٩٩٩ ، وـ "عمارة يعقوبيان" ٢٠٠٦ ، وـ "السفارة في العمارة" عام ٢٠٠٥ . وـ ظاظاً ٢٠٠٨ مع المرور على العديد من الأفلام التي تطبق عليها نفس السمة.

إذاً فالفيلم السياسي هو فيلم مجاهدة، ويعبر صناعه في المقام الأول عن أنهم سيدخلون في صدام مع النظام السياسي القائم، لأنه يواجه هذا النظام بدستوره، وبرلاته والشكل الاجتماعي الذي انعكس من القرار السياسي، وليس الفيلم السياسي - بالمرة - هو الذي يؤيد النظام السياسي في وطنه، مهما كانت إنجازاته، لأنه هنا يدخل في نطاق الدعاية والإعلام مما ينفي صفة السياسة.

فكمال الشيخ حين قدم سيناريو فيلمه "ميرamar" الذي كتبه مدوح الليثي، ناضل وراء الفيلم حتى ظهر إلى النور، وقد روت السيدة امتدال ممتاز تجربتها كرئيس رقابة مع الفيلم في كتابها "مذكرات رقيبة سينمائية" المنشور عام ١٩٨٥ روت فيها بأسلوب جذاب يعكس إلى أي حد حدثت مجاهدة بين الفيلم وصناعه، وبين الرقابة والدولة، التي تمثلها، مما دفع بالسيدة الرقيبة إلى إرسال خطاب إلى جمال عبد الناصر، الذي أرسل إلى رئيس مجلس الشعب - آنذاك - أنور السادات الذي ناصر الفيلم، وحول الأمر إلى ما يشبه الدعاية حين أشار إلى أن الفيلم قد لفظ بعبارة: "الستات حيوانات".

أى أن المخرج قد جاءه وأمن برسالة ما، وقد تكرر الشيء نفسه فيما يتعلق بأفلام عديدة منها "العصافور" ليوسف شاهين، وـ "زائر الفجر" وكتب النقاد لمناصرة هذه الأفلام، كما عرضت في نوادي السينما كاملة وشاهدها أكثر من ٢ ألف عضو، بينما الرقابة ترفض عرضها، ولا شك أن الرقابة هي لسان حال سياسة

الدولة، وأن الرقابة تلجم إلى السلطات العليا فيما يتم الاختلاف عليه، مثلاً ما تحدثت بذلك اعتدال ممتاز، في مذكراتها، فيلم "زائر الفجر" تدور أحداثه بين الجمعة ٥ يونيو ١٩٧٠ ، والعشر من يونيو من الشهر نفسه، أي إبان كتابته، وإخراجه، فمن المعروف أن الفيلم صار جاهزاً للعرض منذ عام ١٩٧٢ ، وإنه عرض في نادى السينما بالقاهرة في يناير ١٩٧٣ .

ولا يزال التعريف مرئاً، فالبعض يرى أن كل ما يتعلق بالحياة سياسى، ابتداءً من قصص الحب، إلى شكل المجتمع، والجريمة، والبطالة، والملابس، وما إلى ذلك. ولعل علينا الآن أن نبدأ بالاستناد إلى ما قاله آخرون في هذا الشأن للتوصيل إلى تعريف واحد أن كل ذلك في الإمكان.

ففي مجلة "المصور" - ١٥ يونيو ١٩٨٣ - وبمناسبة عرض فيلم "الغول" لسمير سيف، جاء على لسان عبد النور خليل أن سمير سيف يرى أن للفيلم السياسي وجهة نظر، الأولى تقول إنه العمل الذي يتعرض للعلاقة بين الحاكم والمحكوم، وبالتالي يتعرض لمؤسسات سياسية وأشخاص سياسيين مثل: الرئاسة، والبرلمان، ورئيس الوزراء، والوزراء، وأن هناك رأياً آخر يقول إن أي فيلم في العالم سياسي حتى فيلم "قصة حب" .. وأننا متفق تماماً مع وجهة النظر الثانية، فالسياسة في الفيلم لا تتناول في حد ذاتها وإنما هي جزء من تفكير ووجهة نظر الفنان عموماً، التي تشكل آراءه السياسية والدينية والأخلاقية. وفيلم مثل "الغول" لا أضعه تحت الأفلام السياسية من الوجهة الأولى فهو يتناول علاقة قد توجد على أعلى مستوى سياسي كان أو اجتماعي، أو أخلاقي، فهو يتناول علاقة شاملة، وأيضاً من حق أي فرد أن يضفي عليها تفسيراً سياسياً أو وجهة نظر .

كما جاء على لسان عبد النور خليل أيضاً أن "الفيلم السياسي يتبنى موقفاً سياسياً معيناً. وأنه يضمن فكرًا لسياسة موجهاً بين المواقف السياسية الواضحة في عالمنا، أو يتناول حدثاً سياسياً جريئاً، أو يجري في دولة ما" .

والجدير بالذكر أن الأحداث الكبرى في مصر ابتداءً من نكسة يونيو، قد ساعدت على نمو الحس السياسي لدى الفنان السينمائي، في وقت كان الفنان

الذى سبقه قد ركز اهتمامه لمناصرة الثورة بكلفة قراراتها، ولم يسع أن يعارضها على الملا، وبدأ هذا في مجموعة الأفلام التي ناصرت ثورة يوليو، ثم تأجج المشاعر الوطنية التي ظهرت إبان العدوان الثلاثي وأيضاً عن ثورة ١٩١٩ لكن الفيلم السياسي الحقيقى لم يولد إلا بعد نكسة ١٩٦٧، وصنع فيلم "ميرamar" ثم "رائز الفجر"، وأفلام أخرى مثل: "ثڑرة فوق النيل" و"الاختيار" و"العصفور"، ما يسمى بالسينما السياسية. وانعكس هذا على كتابات النقاد، الذين ساندوا هذه الأفلام بكل قوة، وبدأ ذلك واضحاً فيما نشرت المجلات الطبيعية، وأيضاً نشرات الجمعيات السينمائية، وبين يدي الآن ثلاثة نشرات أصدرتها جمعية الفيلم، منها العدد ٢١ الصادر في ربيع عام ١٩٧٢ ، ثم العدد ٢٢ الصادر في ٢٤ مايو ١٩٧٥ ، ثم العدد ٢٣ الصادر في ١٩ يونيو ١٩٧٦ ، حيث كان محور هذه الأعداد الثلاثة هو السينما السياسية في المقام الأول، وتضمن "العدد ٢٢" مقالات عن فلسطين، في السينما، و"سينما الثورة المضادة" ، و"زد.. إنه حى" وتضمن العدد ٣٢ دراسات عن "قراءة في سينما الهزيمة" ، و"تمازج من السينما السياسية" ، ثم "رياح التغيير والواقعية المفقودة" . أما العدد ٢٢ فكان مخصصاً بأكمله عن السينما السياسية، وعنوانه كالتالي "المقال السياسي في السينما المباشرة" ، و"الفيلم السياسي في سوريا" ، و"السينما السياسية في مصر الواقع والمستقبل" ، "الطبقة العمالية في السينما المصرية" ، و"سينما العالم الثالث والبحث عن طريق" ، ثم "المسئولية الثورية في السينما الإفريقية" ، و"المافيا في السينما السياسية" .

وقد شهدت هذه الفترة ازدهاراً فيما يتعلق بالسينما السياسية في مصر، حيث عرض نادى سينما القاهرة والمراكز الثقافية الأجنبية، وخاصة المركز الثقافي الإيطالي، مجموعة من الأفلام المهمة، مثل: "انتهى التحقيق المبدئي" لداميانو دمياني ، و"المافيا" لنفس المخرج وساكو وفانتزيتي وغيرها.

وفي الفترة نفسها أيضاً نشر، لأول مرة، كتاب "السينما عندما تقول لا" لروع توفيق الذي وقع في الحيرة نفسها التي وقعن فيها فيما يتعلق بمعنى الفيلم السياسي، وجاء في مقدمة الكتاب أنه قد يختلف الكثيرون من النقاد والمفسرين في شرح معنى السينما السياسية، ولكنني أعتقد - بدون دخول في

تفریعات نظرية أو ملاعيب الألفاظ . أن السينما السياسية هي السينما التي تتخذ موقفاً فكريأ، وثوريأ محدداً.. ضد التخلف السياسي، والاستخدام السيئ للسلطة وامتهان حرية الإنسان وكرامته وعواطفه.

هي السينما التي تستطيع أن تقول لا .. للظلم، وللفساد وللقهر والسلط، هي السينما التي تقول لا لمخططات بعض النظم العسكرية الدكتاتورية في تحويل الشعوب إلى قطيع من الخراف، لا جول له ولا قوة. هي السينما التي تقول لا للمؤسسات التي تتاجر بأسلحة الدمار وبهمها إشعال الحروب لترويج بضاعتها، حتى ولو كان الثمن ملايين الضحايا ..

هي - باختصار - السينما التي تمجد قيمة الإنسان وتؤكد على حقه في الحياة الشريفة، الآمنة.. تؤكد أحلامه المشروعة في الحرية والعمل والحب والمستقبل .

والغريب أن الكتاب الذي تحدث عن أفلام سياسية عديدة من كل أنحاء العالم لم يذكر في مقدمته أية كلمة عن الفيلم السياسي العربي، كما لم يتضمن أيّاً من هذه الأفلام ضمن النماذج التي قدمها في الكتاب، رغم أن رعوف توفيق قد كتب أكثر من مقال متميز لناصرة عرض فيلم "العصافور" وزائر الفجر" في نفس فترة صدور الكتاب وذلك في مجلة "صباح الخير".

وفي مقال لحسن محمود إبراهيم في العدد ٢٢ من نشرة جمعية الفيلم، وتحت عنوان "السينما السياسية بين الرموز والمصارحة" قال: "أريد أن أوضح أن القضية السياسية ليست فقط تلك الفترة التي تصور مراحل الكفاح الأبدى ضد المستعمر الغاضب، بل أيضا كل ما يتعلق بأية ظاهرة تؤثر في المجتمع - سواء بطريق مباشر أو غيره - وتكون ناتجة عن تأثير سياسي بل هي ذلك الصراع الأبدى بين الشعب وحكامه. سواء أكانوا من الطبقة المالكة أو من المستعمرين الغزاة.

وقد أشار الناقد في حديثه إلى أن السينمائيين اخذوا أسلوبين لعرض هذه القضايا التي تحكم بأقدار أمم بأسرها. هي أسلوب الرمز، وهو الأسلوب غير

المباشر في تناول هذه القضايا وأسلوب المكاشفة أو المصارحة.. أو المواجهة.. وهو المعروف بالأسلوب المباشر.

وبحسب الكاتب - وهو أمر منطقى - فإن السينما، والفنون - بشكل عام - تلجم إلى الرمز عند سيادة الطغيان وكبت الحريات، لكننا نرى أن هذا النوع من الإبداع لا يلقي احتراماً كبيراً مثل المباشرة في المواجهة، لأن الكاتب والمبدع هنا لا يحمل في داخله شيئاً من الخوف ولغل الجرأة التي اتسم بها كتاب أمريكا اللاتينية ضد الطغاة، هي التي جعلت إبداعهم مقرراً في المقام الأول، كما حدث ذلك أيضاً في جنوب إفريقيا أيام التفرقة العنصرية ونظام الأبارتهايد.

لذا.. فإن نظام المكاشفة يبدو واضحاً في المعالجة ولا يثير أية حيرة في تفسير الرمز، وقد كتب أحمد عبد العال في العدد نفسه أن "السينما السياسية" لا تتوقف عند حدود النقد أو التفسير، وإنما تتجاوز هذا إلى الكشف عن مكمن الخلل في أبنية المجتمعات والربط بينها وبين مظاهر الفساد والعفن، وهي لا تكتفى بهذا، بل تمضي قدمًا إلى أخطر من ذلك بالتحريض والثورة، وهي أخطر وأجراً خطوات السينما عبر عمرها. وهي عندما تدخل في دائرة البحث عن الفساد والصراع المستفيد منه والصانعة له، فإنها تعلن بذلك عن أحقيتها في استمرار الخلود ولكن دخول السينما طرفة في الصراع السياسي الذي يموج به العالم كشف خطورتها وقدرتها على الحرية والمناورة، مما أدى إلى مزيد من الرقابة للحد من حريتها، وأصبح طريق السينما السياسية محفوفاً بالمخاطر، وأصبحت بفنانها مضطهدة من قبل السلطة في كل مكان.

وهناك في هذا العدد المشار إليه "بوكس" يحمل عنوان: "ما السينما السياسية؟" كتبه عبد المنعم حجازي، جاء فيه أن: "السينما السياسية تشمل: سينما الثورة، وسينما المفاهيم البالية، والسينما التي تقوم بالثورة نيابة عنك، ثم تتركها لنا في هدوء.. والسينما التي تستخدم احتياجاتك البيولوجية في استعبادك كلها سينما سياسية والفرق بينها يكمن في الفرق بين الفكر السياسي الذي ينبع من خلفيته العمل السينمائي.

إلا أن لفظ السينما السياسية غالباً ما يطلق على السينما التي تتجدد، أو تبني موقفاً اجتماعياً وسياسياً ثورياً يناهض التخلف والاستخدام الاستغلالى للسلطة، ويناهض أمتها بحرية الإنسان وكرامته ومشاعره ..

وفي العدد نفسه نشر سامي السلامونى دراسة طويلة عن السينما فى مصر، قال فيها: إن السياسة كمضمون وكوسيلة تناول كانت موجودة دائماً في السينما العالمية منذ ظهور هذا الاختراع المجيد في نهاية القرن الماضى. ليس فقط في الأفلام التي كانت تناوش قضايا سياسية في هذا البلد أو ذاك، ومن مختلف وجهات النظر المسرفة في الرجعية أو في الثورية إلى درجة الدعوة إلى الفوضوية أو التحريرية كما في الأفلام التي قد لا يخطر ببالنا أن لها علاقة بالسياسة.

وقد كان هناك الكثير من الآراء، ووجهات النظر حول المفهوم، يمكن الرجوع إليها، وذكره. من الواضح أن المفهوم غير محدود، وأن التغيرات في الأنظمة السياسية والاجتماعية قد جعلت المفهوم مرئاً، ومتغيراً، فمثلاً هل يمكن اعتبار فيلم "الإرهابي" سياسياً؟ وخاصة أن الطرف الذي يجابه الفيلم يتغير، فهو ليس نظماً سياسياً معتمداً، ولكنه كيان يهدد الشعب بشكل عام. في فترة وجدت السينما والحاكم أنفسهما في المسار نفسه، يتعرضان للخطر نفسه، فالشعب هو الذي يقتل بباب القنابل المنكحة، وليس فقط رجال الشرطة والسياسة، والقهر هنا يأتي من المحكوم، وليس من الحكم أو السلطة السياسية.

إذاً فقد تغيرت المفاهيم بما يجعل من الصعب صياغة تعريف ثابت ومحدد، ولكننا نتوقف مرة أخرى عند المفرد الذي ذكرناه أن السينما السياسية هي مواجهة في المقام الأول، مواجهة بين السينمائيين ضد سلطة أكبر، وأقوى، تملك القدرة على السحق، والردع، وفي المواجهة هناك محاولة لرد الطرف الأساسي صاحب السلطة عن جبروته، وإساءة استخدام السلطة، وحسب التغيرات الحديثة في بناء المجتمع، والأيديولوجيات، فلم تعد المواجهة مع الحكم، بل إن المجتمع نفسه صارت فيه عناصر جماعية بدأت السينما في مواجهتها مثل التيارات المعارضة أو بعض الأفراد الذين يفرضون سلطانهم الخاص عن طريق تفخيخ القنابل، أو اللجوء إلى التقاضي وما إليه، وبالتالي فإن فيلماً من طراز "طيور الظلام" هو

سياسي من الطراز الأول، ليس فقط لأنه سيكشف فساد بعض الوزراء، وبعض البرلمانيين، وأيضا المفاوضات السياسية بين الدينبيين، والسياسيين، بأن يترك أحد الطرفين للأخر مكاسب مقابل أن يقوم الطرف الآخر بمساندة الأول في تحقيق مكاسب سياسية، مثل وقوف الدينبيين إلى جوار الوزير في حملته الانتخابية مقابل أن يترك لهم مساحة من العمل في مجال آخر.

إذا.. ما كان يرتبط بتعريف الفيلم السياسي في منتصف السبعينيات، إبان ازدهار الحديث عن هذا النوع من السينما، صار الآن مختلفا تماماً. ليس فقط بالنسبة إلى الفيلم العربي، أو المصري، وإنما فيما يتعلق بالسينما الأمريكية، والفرنسية، والإيطالية، فعلى سبيل المثال، لم يعد الإيطاليون أنفسهم يقدمون أفلاماً سياسية بنفس القوة والتدفق الذي عرفناه في السبعينيات والستينيات، ويداً مخرجون فرنسيون عرّفوا بأفلامهم السياسية مثل: كوستا جافراس، وإيف بواسيه أنهم لم يعودوا يجدون موضوعات ساخنة في العالم مثلاً كان يحدث سابقاً، وخاصة إبان ازدهار الدكتاتورية، أو مع زيادة القلاقل السياسية، مثلاً حدث في اليونان، أو عقب مقتل بن بركة، بالإضافة إلى ما حدث في أمريكا اللاتينية.

إذاً. فازدهار السينما السياسية مرتبطة في المقام الأول بازدهار الدكتاتورية وموافقها المتغيرة، بما يستلزم الوقوف ضده، ولم يعد الدكتاتور فقط حاكماً، أو مجموعة حكام، بل في بعض البلدان بسيادة الديمقراطية. وهناك بعض البلاد الديمقراطية تمارس فيها التكوينات الحزبية أو السياسية قهراً اجتماعياً وسياسياً ملحوظاً، ويدو الحاكم أكثر ضعفاً من مناصبه.

ولأن العالم يتحرك، بشكل مرن، والمفاهيم تغيرت في كل الدنيا، صار المصطلح نفسه مرئاً، وما يمكن أن نورده اليوم قد يتغير بعد عامين على الأكثرين، بدليل أن ما ذكره سامي السلاموني في تتبوعاته عن مستقبل السياسة قد خاب تماماً حيث تتبأ أن:

هناك بعض المشكلات الرئيسية لن تسمح في رأيي بظهور هذه السينما في المستقبل القريب على الأقل. الخصها هنا:

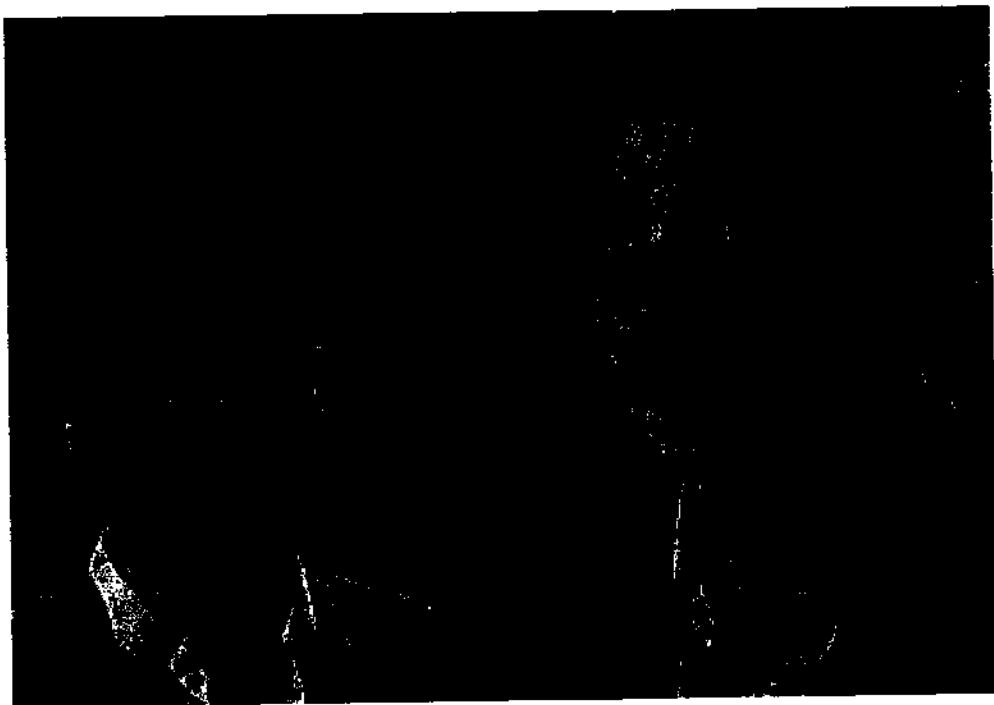
- ١ - غياب حركة سياسية للجماهير.
- ٢ - تخلف وعي السينمائي المصري.
- ٣ - وضعية مهور السينما.
- ٤ - الرقابة.

فلا شك أن وعي السينمائي المصري قد زاد بشكل غير متوقع، بالإضافة إلى أن الرقابة أباحت الكثير من الأفلام السياسية دون أية مشكلات بخاصة في التسعينيات، مثلما حدث قبل ذلك بثلاثين عاماً مثلاً.

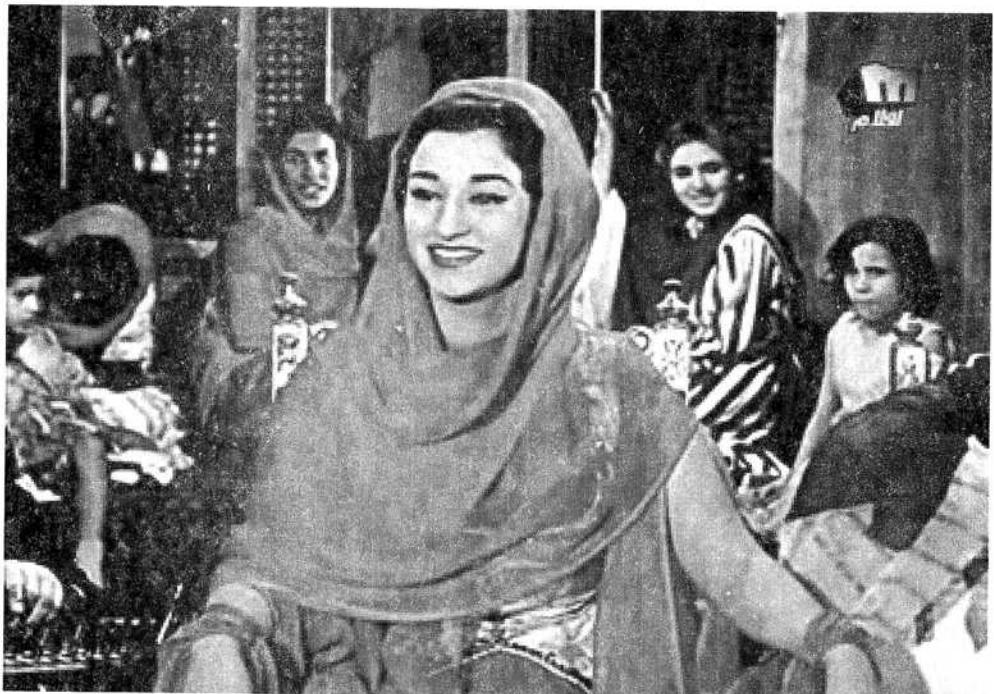
ومن المهم أن نقول الآن إن أي فيلم تناول موضوعاً سياسياً قبل يناير ٢٠١١ هو بالفعل فيلم سياسى مثل "الدكتاتور" وـ"ظاظا" وـ"طباخ الرئيس". أما أي فيلم تحدث عن العصر البائد، تم إنتاجه بعد الثورة، فقد صار فيلماً تاريخياً، باعتبار أن النظام السياسي المقصود قد صار ابن الأمس، ومنها أفلام تم إنتاجها عام ٢٠١١ مثل "صرخة نملة" لسامح عبد العزيز وغيرها. ثم فيلم "بعد الموعدة" ليسري نصر الله عام ٢٠١٢.



في بيتك أجمل



في بيته رجل



المظ وعبدة الحامولي

## الفصل الثاني

### لاشين

إنه - بالفعل - فيلم جرى، ومبادر على الرغم ما قيل عن تأجيل عرضه، وتغيير نهايته..

فالسلطان في هذا الفيلم رجل تستوجب الثورة عليه، وهو يعيش بعيداً عن مشكلات شعبه، رغم المجابهات والقلائل السياسية، والدسائس التي تحاط به القصر من كل الأ направ.. ووسط هذا، فإن الهم الأكبر لهذا السلطان هو إخضاع الفتاة كليمه (نادية ناجي) لهواه، رغم أنها سبية، قام قائد قواته لاشين (حسن عزت) بإحضارها إليه، لكن لأنها امرأة ذات كبراءة خاص جداً، فإنها لم تخضع قلبها للسلطان، وإن كانت ترى أن من حقه أن يمتلك جسدها.

السلطان هنا، لا يستحق المنصب، هذا ما يود الفيلم أن يؤكده، والتابع الأولى لديه هي إخضاع قلب كليمه له.. لكن هذا لا يمنع أن نصف أحداث الفيلم، تدور بين عامة الشعب الجوعان، بحثاً عن الغذاء المتوفر في المدينة.. وهم ليس لهم أي

مطالب أكثر من ملء بطونهم الجوعناة، وأن الكثيرين منهم قاموا بالهجوم على واحد منهم أوقعت الأقدار بين يديه بلحة واحدة.

الفيلم هو "لاشين" أخرجه فريتز كرامب - مخرج فيلم وداد - عن مسرحية كتبها المؤلف الألماني هينريش فون ماين - وهو اسم غير موجود في أي من موسوعات الأدب الألماني، لعدة أسباب، أهمها أن الموضوع عن العلاقة بين السلطة الطاغية، والشعب الجوعان، السلطان لا في حياته، لدبه من نساء الحرير كثيرات لكنه يتوقف عند واحدة رفضت الامتثال له.

ويشير الفيلم إلى أن أحاديثه تدور في القرن الثاني عشر، أي الذي يبدأ عام ١١٠٠، هناك مغالطة تاريخية فيه، بأن المغول على وشك الاقتراب من مصر، ولم يحدث هذا إلا في منتصف القرن الثالث عشر، أي بعد عام ١٢٥٨ ميلادية.

هو - إذا - فيلم سياسى في المقام الأول، رغم صبغته التاريخية، ويمكن لأحاديثه أن تتكرر في عصر طغيان، سواء في الماضي أو الحاضر أو المستقبل.

يبدا الفيلم بلحظة انتصار كبرى لمصر، حين يعود القائد لاشين على رأس جيوشه المنتصرة، فالناس في الشوارع سعيدة بما حققه لاشين من انتصار، ورایات النصر في كل مكان، وتبدو الزيفنات كأنها لا تعكس حالة الناس الاقتصادية، فرغم أن البعض قد علق الرايات المصنوعة من الحرير، فإن بائعاً يردد بأن "الحرير غالى" ثم يظهر باتانى كى يعلن إنذاره: يا عالم، امسكوا أيديكم، فتحوا عينيكم، أنا بحدركم، المطر مش ح ينزل عند النبع، الأرض حجف والزرع حيموت، أنا كنت هناك عند النبع، امسكوا أيديكم.

وبحسب الإنذار، يبدأ الناس في التراجع عن الاحتفال، وسرعان ما يتم استدعاء باتانى إلى قصر السلطان. في اللحظات نفسها التي تعود فيها القوات المنتصرة، تفني أناشيد الانتصار. إذاً هناك حالتان أصابتا الوطن: الأولى الجيوش العائدة، وكلمات المنادي: "هذا جزاء اللي يخدع الشعب. هذه رأس باتانى الخائن.. إذاً فقد تم قطع رأس باتانى تبعاً لأمر السلطان. ويردد أحد أفراد الشعب همساً: والله هو اللي يستحق، مشيراً بالطبع إلى السلطان".

إذا فمهما قطع من الفيلم، ومهما تغيرت الأحداث، فإن السلطان في الفيلم هو الذي وراء أحداث الطغيان، بدءاً من قطع رقبة باتاني.

لاшин قائد الجيش - كما يرى الفيلم - هو صديق مقرب للسلطان بالإضافة إلى منصبه، وهو شاب وسيم، شجاع حلو الحديث، لكن كنجر (فؤاد الرشيدى) يقول: كل واحد ممكن يكون بطل إذا شمله عطف السلطان فقد جاء لاشن له بأمراء الأعداء سبايا بالإضافة إلى الحسناة كلية التي جاء بها لاشن هدية من أجل الحاكم.. وما إن تقع عيناً السلطان على كلية حتى يضعها في الحرير.

ومنذ اللحظة الأولى، تبدأ المؤامرة المنتظرة، فهناك كنجر، ومساعده بواي (محمود السبع) الذي يردد أن وظيفة لاشن الجديدة هي استحضار نساء السلطان.

السلطان، إذاً يعيش منفصلاً عن رعاياه، ونحن لم نعرف أى شيء عن المقابلة التي تمت بين باتاني، والحاكم، لكن الفيلم يشرح بالتفصيل وقائع دخول كلية إلى حرير السلطان، وفي لقاء لاشن والسلطان نعرف أن القائد العسكري الذي ظهر الحدود من الخصوم، يخبر الحاكم أن المغول قادمون.. ووسط أحداث مفجعة تنتظر البلاد، فإن حواراً حميمًا يدور بين لاشن والسلطان، فال الأول ترك حريره وليس لديه أى مشاعر نحو أى منهن، أما السلطان فهو رجل شبق نهم لأجسادهن.

السلطان.. مثل لاشن، يحتفظ في قصره بعشرات البنات الجميلات، لكن تحولاً يصيب لاشن بسبب أنه لم يجد بعد المرأة التي تفهمه. فالأمر المهم لدى السلطان هنا هو الحرير ومحاولة جذب اهتمام كلية إليه. فهو يردد على طريقة العاشقين السنج: أنا قوام حبيتك، بقل اللي زي الشهد، جسمك الجميل.

وكلية تحاول أن تعلم السلطان أصول التعامل مع النساء، فهي لا تود أن تكون مجرد امرأة من بين مئات الحرير بل هي تود من يحبها، وعندما يحاول التقرب إليها تردد: "أنا باكرهك"، وهي تصريح في وجهه، وتردد: "أفضل الموت على أن

أكون ملوكاً لك، لكن السلطان المصدور في الهدية، لا يشعر بالمرة بأية فرحة مماثلة للانتصار الحادث، ولا بصدمة لأن المغول قادمون.

لكن.. الصور المتقاضية في الفيلم، تتمثل في الطعام اللذيد، الزائد عن الحد في بيت لاشين نفسه، ثم الجوع الشديد الذي يستبد بالشعب الذي سيزحف من الريف. وأيضاً مؤامرات كنجر للحقيقة بين السلطان ولاشين: إذا فوجئ الشعب بالجماعة التي قال عنها باتاني، فسوف يحدث الصدام. وتبدو قسوة المؤامرة أن المتأمرين الذين ينتظرون الجماعة، يعلون فيما بينهم عن أهمية الاقتصاد، بينما يرد واحد: "سيبوا الشعب يعمل الاحتفالات زي ما هو عايز".

وما تثبت الجماعة أن تأتي، وتجف مجاري المياه، ويرحل الفلاحون تحت قيادة يوسف (أحمد البيه) الذي يرد: "السلطان مش ح يخلصه إننا نموت، والمدينة، فيها المياه"، وفي القصر يتحدث كنجر بأنه من الواجب معاملة الجماهير الثائرة بالعنف، لقهر الثورة، أما لاشين فيرد: أن الشعب المتألم ينتظر من موته أن يشمله بعطفه، وذلك حتى لا تحدث الثورة، والسلطان هنا يستمع إلى رأي الأطراف كلها، ثم يأمر أن يخرج لاشين لتهيئة الشعب، وأن يقوم كنجر بإخراج الأطعمة للناس، وإرسال الحمام الراجل إلى الأقاليم لإرسال ما لديهم من مئونة زائدة.

إذاً.. فالسلطان هنا عادل، يستمع إلى استشارات رجاله، ويختار الأنسب منها، أما أفراد الشعب نفسه فليسو ثائرين، ويبدو هذا فيما يردده يوسف للناس: "إحنا مش جايin نسرق أو نستعمل القوة. إحنا جايin نسائلهم العطف علينا، عشان ما نخوفهمش منا"، يقصد سكان القصر.

ورغم حكمة السلطان البدية، ورغم القلق داخل القصر، وإرسال القوات لمواجهة الثورة، فإن السلطان لا يفكر سوى في شيء واحد، هو استعطاف كثيرة، مبدياً إعجابه ب موقفها، وكأنه لا يكاد يعرف ماذا يدور خارج القصر، وهناك مشهد مهم للغاية، يدور بين الفقراء الجياع، فأحد الرجعيين يشير إلى أن غضب السماء سببه عدم إلقاء ضحية في النهر - عروس النيل - أما يوسف فإنه يرى أن

الغضب من الله نفسه: "عار عليكم يا مسلمين، مش الضحية اللي وقفت فيضان النهر، دا غضب ربنا عليكم.. هو الجوع خلاكم تكفروا بنعمة ربنا".

وتحاول كلية أن تلعب دوراً وطنياً وسياسياً حين تعلن أنها مستعدة أن تقدم نفسها كضحية. ويتحدث لاشين إلى يوسف الفلاح ورجاله بأن السلطان هو الذي أمر بتوزيع الأكل: "السلطان عارف إن الشعب بيحبه وإن اللي دفعه لكده هو الجوع".

إذا فلما تآمرون الذين يحاولون الفيلم إدانتهم يستغلون الظروف الصعبة للإيقاع بين السلطان، ولاشين، وهم ليسوا ثواراً بل متآمرين في المقام الأول، أى أن هناك فرقاً واضحاً بين الثوار والمتآمرين في الفيلم. فالجیاع لم يمارسوا الثورة، لكنهم يحتاجون إلى ملء بطونهم، وضرب الجوع في مقتل. ويعطى الفيلم للمتآمرين مساحة واسعة، فترى كيف استطاع كيشار إقناع السلطان، بارسال كلامه للبقاء بضعة أيام ضمن حريم لاشين الذي لا يملي بالمرة إلى الحرير.

لكن.. ترى أى سلطان هذا الذي يفرغ كل وقته واهتمامه إلى موضوع نسائي، في وقت تتمثل فيه قصوره بالحرير، بينما تتمثل حواري المدينة بالقلائل والجوعى، والسلطان الذي يكرس كل تفكيره في كلية، سرعان ما يقتصر بما يقوله كنجر: "مولاي. حال البلد دلوقتى أحسن، والبلد كلها خيرات.. دون أن يحاول التأكد من حالة الناس من مصدر موثوق فيه: لاشين".

وقد حاول الفيلم أن يكشف حالة الناس، وما وصلوا إليه من جوع، حين طاردوا رجالاً عجوزاً، تمكن من العثور على بلحة يحاول يوسف استخدام النص القرآني لتهديئة مشاعر الناس «إِنَّمَا الْمُؤْمِنُونَ إِخْرَوْ فَاصْلِحُوا بَيْنَ أَخْوَيْكُمْ» (سورة الحجرات، الآية: ١٠).

صحيح أن قصة الحب التي تولدت بين لاشين وكلية قد سادت العلاقات، لكن السياسة ملأت أحداث الفيلم، ففي مشهد القائد العسكري وكلية؛ حيث يسعى كل منهما أن يبوج للأخر بمعنى مشاعره، فإن لاشين يتحدث بكثير من الحسرة عن أحوال الناس:

. يا ريت كل الناس ممتعين بالنوم ومرتاحين الضمير، لكن في الواقع أن كثيراً منهم محرومون من النعيم ده، والبلد في الحالة دي، ياريت أبواب السماء تفتح لي، وأشوف الغيب.

وفي هذا المشهد الليلي، يتقارب الاثنان، ويفتح كل منهما قلبه للأخر، حيث تردد: "عواطفى وإحساسى ملكى، أو هبهم بإرادتى .. إذا هنا يمتزج الخاص بالعام، ولاشين الذى يهتم - فى المقام الأول - بنبض الناس، يتوجه إلى الخاص بعد أن تتفتح مسام القلب من أجل المرأة التى قدمها يوماً إلى السلطان كهدية من أحد الحكماء.

ولاشين يردد - دوماً - عبارات سياسية وطنية، حين يواجه حليم، أحد جنود السلطان وال فلاحين، فيردد لاشين: "الناس دول مننا، ومش لازم نهاجمهم". ويبدو أن لاشين قريب للغاية من الناس، يرمي إلى العدل والقوة والشجاعة. ومن المهم الإشارة إلى أن الفيلم يتميز بتصوير حركة قوية للمجاميع، وهى تزحف إلى المدينة، ثم وأبناء الشعب متراكمون فى الشوارع يتأملون من شدة الجوع.

ولاشين يجد نفسه مؤرقاً بين عواطفه الجديدة وواجبه الاجتماعى والسياسي، فهو لا يريد أن يقابل إخلاص السلطان بخيانة الأمانة، وهو يضفط على عواطفه من أجل إعادة كليمة إلى السلطان، ويردد لها حين يعيدها إلى السلطان: "لازم تتشجعى، وتفهمى إن الموقف ده صعب علىّ، بعد أن كانت مشاعرى اندفعت من زمان".

ويكشف الفيلم عن التحول الذى حدث للاشين، وذلك من خلال ثلاثة لقاءات فقط تمت بين لاشين وكلمة، فهى تجد أن روحها تقارب معه، وهو بعد أن ولدت فى داخله مشاعر الحب، فإن الواجب والصداقة تجاه السلطان يجعلاه يتغلب على نبض الحب الذى توغل فى داخله، ودائماً ما يكن لاشين مشاعر الحب والمودة للسلطان ويحاول إرضاعه. أما كنجر فإنه يسعى للتخلص من السلطان، ويرسم خططه للقضاء على كافة خصومه.

إذا.. فنحن أمام مواجهة سياسية من كافة الأطراف، ونحن هنا في الفيلم الأوحد في السينما المصرية الذي يقف فيه الشعب بأكمله متكاتفاً ضد قوى أخرى وليس لدى هذا الشعب أى وعي سياسي أو مطالب سوى أن يأكل، وكنجر يستغل هذا الموقف الجماعي من كل الشعب فيزيد من موافقه من أجل إنجاح المؤامرة، فيمتنع عن تنفيذ أمر السلطان بصرف الغذاء للشعب الجوعان.

أما الطرف الثاني فهو حاشية السلطان، على رأسهم كنجر الذي يسعى في البداية للإيقاع بين لاشين والحاكم، على أمل التخلص من لاشين وإبعاده عن الحكم، أو تقليل مساحة الصدقة بينهما، لكن كنجر لم يكن يحلم بأن يكون الحاكم أو أن يستولى على السلطة.

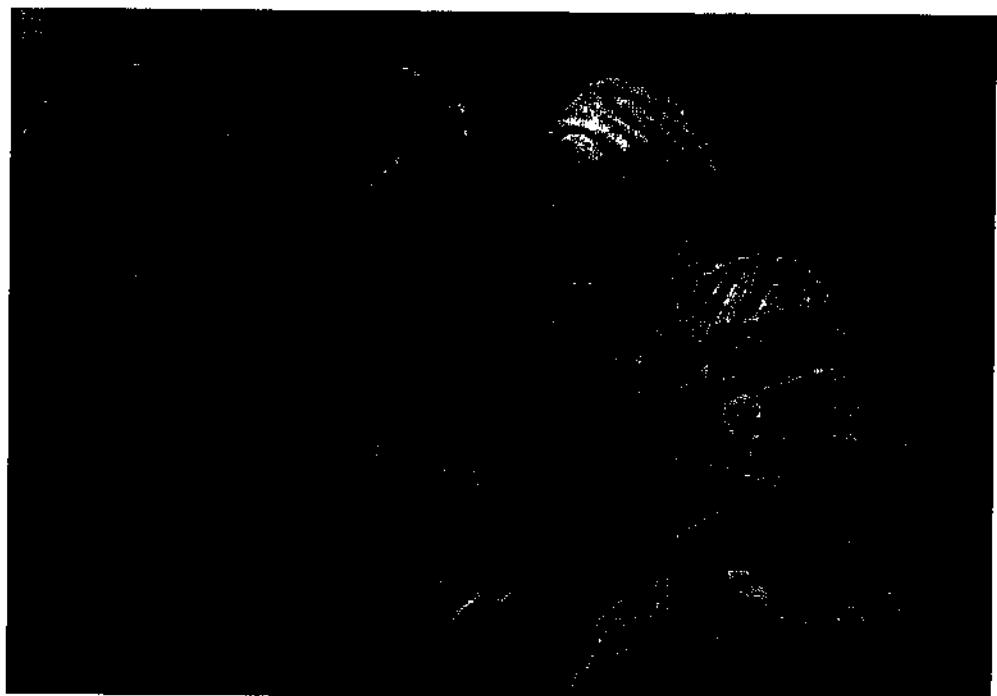
ويمعن الفيلم في الوقوف عند المؤامرة التي يمثلها الطرف الثاني. أما الطرف الثالث فيمثله لاشين وحده الذي عاد مظفراً من حرب انتصر فيها على خصوم السلطان عند الحدود، وجعلها آمنة: لكنه في الوقت نفسه يتنتظر وصول عدو خارجي قوي فغدا به أمام عدو داخلي يتمثل في عدة أطراف منها السلطان نفسه ورجاله الذين يتآمرون لمصلحتهم، ويعملون على إدخال المغول إلى البلاد ومنهم قصة الحب التي تتولد بسرعة تعرقله عن مسيرته.. وتكون أداة وبرهاناً لإسقاطه.

وتبدو بداية المواجهة بين السلطان وصديقه لاشين من خلال مباراة الشطرنج بين الطرفين، فقد وشى كيشار إلى السلطان بأن هناك شيئاً ما بين لاشين وكلمة.. وطوال المباراة يحاول السلطان أن يفوز في اللعبة، فيخسر متلماً هو خاسر في كسب قلب الفتاة، وتحدى المواجهة الأولى فيخبره أنه يعرف بأمر اللقاء الذي تم بينه وبين كلية ويسأله: أقسم أنك لا تحبها، ويرفض لاشين، كي يؤكّد الفيلم أنه نبيل غير قادر على القسم الكاذب، حتى ولو من أجل إنقاذ الدولة.. ويردد لاشين مقولته قبل أن يزج به إلى الزنزانة بتمرد غير مسبوق للسلطان: أنا مش خايف من الموت، العدو على الحدود، والشعب جوعان، والطعام لم يوزع عليه، والغريب أن خصومة حقيقة سرعان ما تتولد بين "لاшин" والسلطان" ويردد الأول: "أنا حذرتك وأنت الملوم".

ويبدو هنا السلطان ضعيفاً غير حصيف، وتبعد علاقه الحب كأنها أعمته عن أن يكون منطقياً.. فسرعان ما يساق لاشين إلى السجن، وسرعان أيضاً ما تتولد شبه حرب أهلية بين الجنود، فهناك مواجهة بين جنود السلطان - الحرس الملكي - وبين جنود لاشين؛ حيث يقف حليم (حسين كمال) قائد جنود لاشين ضد رجال السلطان، ويردد حليم: لو صحيح قبضوا على لاشين ما فيش أية قوة تقف قدامى..

وكما بدا لاشين نبيلاً، وصادقاً لا يعترف بأنه يحب الفتاة، فإن كلية تقرر أن تقوم بإيقاظ لاشين، وحين تذهب لمقابلة السلطان، وتضطر إلى الكذب وتقول بأن لاشين لم يمس شغاف قلبها.

وفي الفيلم عدة مستويات من التآمر السياسي، فكتاجر يقرر أن يدس من بين رجاله وسط الشعب من أجل إثارة سخطه، بأن يعلموا الناس بشكل غير مباشر بأمر الخصم بين السلطان ولاشين، وأن هذا الأخير موجود في السجن وذلك من أجل إشعال الثورة لدى الناس.



لاشين



لاشين

### الفصل الثالث

## فاروق.. ملكاً

يعكس الإقبال الملحوظ على الكتب المؤلفة عن شخصية الملك فاروق مدى ما كانت تتمتع به هذه الشخصية من سحر وجاذبية، ومدى شغف الناس للتعرف على رجل حكم مصر قرابة ستة عشر عاماً، وأحيطت حياته بالغموض، والحكايات التي تصلح لعشرات الروايات. وأيضاً لأفلام السينما.

ورغم ذلك فإن فيلماً واحداً لم يتم إنتاجه في تاريخ السينما المصرية حول الملك فاروق، وإن كان قد صار شخصية رئيسية في فيلم عن ناهد رشاد، أو حسبما جاء اسم الفيلم "إمرأة هزت عرش مصر"، علمًا بأن السينما البريطانية قدمت فيلماً عن حياة الملك باسم "عبد الله الكبير". وإن كانت الدراما المصرية قد قدمت حياة الملك في مسلسل من ٢٠ حلقة عام ٢٠٠٨.

وقبل ثورة يوليو، ظهر الملك فاروق بصورة الرسمية على الشاشة، بالطبع كملك، وقد توقفنا عند هذه الظاهرة في كتاب لنا باسم "السينما الفنائية في

مصر أشرنا فيه إلى مظاهر الحب الشديدة التي كتبها الفنانون للملك سواء في إهداءات أفلامهم إليه، مثلما حدث في أفلام من طراز "ليلي بنت الفقراء"، و"قلبي دليلي"، وأيضاً في أغانيات بعض الأفلام، مثلما غنت ليلي مراد لراوي الفنان في فيلم "الماضى المجهول" وذلك عندما شدت بأغنية الفن، والمشهور أن محمد عبد الوهاب هو الذى غناها.

وفي هذه الأفلام لم تظهر صورة الملك فاروق، لكن مشهدًا كاملاً عن الأسرة العلوية ظهر في اسكتش غنائي أدته أسمهان على المسرح في فيلم "غرام وانتقام" وظهرت في خلفية الغناء أمجاد كل من إسماعيل، ومحمد على، والملك فؤاد، ثم الملك فاروق الذي رأيناه يركب عربته الملكية، بدا شاباً وسيماً، بملابس بيضاء، ثم يدخل العربية ويشير إلى شعبه وقد أحاطه أفراده بهتافات، ومحبة..

في أفلام عديدة، تم إنتاجها في هذه السنوات، كانت صورة الملك فاروق تبدو بارزة في الأماكن العامة، وأيضاً في المحاكم، مما يعكس مكانته في قلوب الناس، مثلما حدث في فيلم "غزل البنات" و"الأسطل حسن"، هذه الصور التي تم كشطها من على الشاشة بعد قيام الثورة، كمحاولة لطمس أثره تماماً.. ولازال هذه الظاهرة موجودة حتى الآن في الأفلام التي تتتمى إلى تلك الحقبة، وظهرت فيها صورة الملك فاروق..

لكن شكل الصورة كان لا بد من أن يتغير بعد قيام الثورة، وكان لا بد من إظهار الملك شخصاً فاسداً، وذلك حتى يتنسى مهاجمة عصره، ولعل الصورة الشهيرة التي قيل إنها تسجيلية، يبدو فيها الملك فاروق واقفاً في ميناء الإسكندرية، مرتدياً زي البحريية الأبيض، وهو يقوم بأداء التحية العسكرية، قبل أن يغادر البلاد في ٢٦ يوليو ١٩٥٢ . هذه الصورة صارت تستخدم في الأفلام التسجيلية، وأفلام عن الثورة، ورحيل الملك، وهي كلها أفلام ذات صبغة سياسية، ومن الواضح أن الحديث عن الملك في هذه الأفلام كان بمثابة الحديث عن الغائب، وليس عن التفسير، فلم يكن مسموحاً - على ما يبدو - أن يظهر الملك بوجهه، حتى وإن كان ذلك نوعاً من التمثيل، ولعل صورة ظهر الملك في فيلم

الله معنا" تعكس ذلك، والتفسير هو أن المودة القديمة التي يكتها الناس لفاروق، كان يمكنها أن تتراجع برأوية وجهه الذي كم هتف الناس باسمه.. وكنوا له مشاعر خاصة..

لذا فإن الأفلام التي تؤرخ للثورة، تتحدث عن الملك كشخصية غائبة، فاسدة، وقد صورت هذه الأفلام رموزاً آخرين ينتمون إلى العصر ذاته، مثل: رؤساء الوزراء، أو وزراء، أو كبير الباوران، أو أشخاص مقربين من الملك، لكن إلا الملك نفسه.

وقد بدا ذلك واضحاً في فيلم غير سياسي، كان على شخصية الملك فاروق أن تكون شخصية رئيسية تماماً، وهو "قصة حبى" لهنري برకات ١٩٥٥، حيث يتناول الفيلم قصة حب حقيقية عاشها المطرب فريد الأطرش مع ناريeman (الملكة ناريeman فيما بعد) وهي المرأة التي اختارها فاروق لتصير زوجته حسبما ادعى فريد الأطرش.

وقد كان عنوان الفيلم واضحاً في أنها قصة حب فريد الأطرش، ولذا فقد جاء في عنوان الفيلم، أن الفكرة من تأليفه والفتاة التي أحبها المطرب هنا، هي أساساً من المعجبات به، وفي اللقاء الأول بينهما، يسمع المطرب من بعض البنات سخرية حول كلمات بعض أغانياته. إلا أن الفتاة هي الوحيدة التي ترى في هذه الأغانيات مشاعر حساسة ورقية. وبدون أن تعلم فإن المطرب يكون واقفاً في مكان قريب، ويحدث التلاقي ثم يتأمن الحب بينهما.. ويخرج الأصدقاء معاً في نزهة ليلية إلى القناطر، وفي رحلة ثانية بين المطرب وحبيبه يجدان نفسيهما قريبين من استراحة الملك.

والفيلم الذي تم عرضه عام ١٩٥٥، لم يصور القصر الملكي بالمرة، ولم يشر بأى حال إلى اسم الملك، ولكننا نعرف من الحوار أنهم يتحدثان عن أشخاص في مركز عالٍ، مرموق اجتماعياً، وتتردد الفتاة أنه لا أحد يمكنه أن يصل إلى هذا المكان إلا إذا كان في "العلالى" ودائماً ما يتكلم الاثنان عن الملك بصيغة الغائب الحاضر "هو" إلى أن يحضر هذا الشخص الذي في "العلالى" حفلاً للمطرب، ويشاهد الفتاة مع أسرتها، فتجذب انتباهه، ثم يطلبها للزواج من أهلها.

ويظهر الملك في مشهد الأوبرا بهيئته المعروفة، ولكن في لقطة بعيدة، يمكن التأكد من أن ملامحه العامة هي ملامح فاروق، وعندما يطلب يد الفتاة من أهلها، فالأخ لا يملك أن يرفض، ليس فقط لكيانه "هو" ولكن لأنه لا يملك فقط أن يقول لا.. في الوقت نفسه فإن نسباً ملكياً سوف يحدث في محيط الأسرة. ويكون هم الأسرة ليس هو الرفض، بل التخفيف عن المطرب الذي سيصدم، ويصاب بأول أزمة قلبية في حياته، وعلى الفتاة أن تخفي أحزانها، وأن تقبل هذه الزيارة.

وفي مشهد الزفاف، تعمد المخرج أن يجعلس "هو" وراء كرسي فوتيله ملكي ضخم، دون أن يظهر منه سوى يده التي تمسك السيجار، ويقف المطرب أمامه ليغنى له ولعروسه:

### قدام عينى ويعيد على مقصوم لغيرى وهو لي

والاغنية حزينة قد لا تتناسب حفل زفاف ملكي، لكنها تناسب حالة المطرب الحزينة الذي فقد حبيبته، وانتابته أزمة قلبية، وفي نهاية الفيلم، فإن لقاء على النيل يجمع بين الاثنين، تحدث فيه الملكة - الحبيبة السابقة - حول ضرورة أن ينساها، وأن يعيش حياته، وأنها هناك في القصر تعيش أيضاً حياتها، لكنها لم تتمن أيامها الجميلة. وقد تعمد الفيلم إخفاء هوية الملك، حتى لا يكون زواجه من ناريمان، أو بطلة الفيلم بمثابة هجوم سياسي على حقبة زمنية، ونحن في الأساس أمام فيلم عاطفي، لهذا خلا الفيلم من أي هجوم على شخصية الملك وبدأ أن صناع الفيلم، وبخاصة الأطربش، كانوا يكتون مشاعر الحب للملك، ولم يودوا السير في ركاب الهجوم.

ونحن هنا لستنا بالمرة أمام فيلم سياسي، ولكن السياسية موجودة فيه، فالذين عاشوا تلك الحقبة يعرفون تفصياتها، والجانب السياسي، والعاطفى فيها.

أما الفيلم الذي ظهرت فيه شخصية الملك فاروق بأكبر قدر من الظهور، فهو من إنتاج ١٩٩٥، أي بعد قيام الثورة بثلاثة وأربعين سنة، والفيلم مأخوذ عن كتاب بعنوان "امرأة هزت عرش مصر" لرشاد كامل، نشره أولاً في مجلة صباح الخير، ثم في كتاب. والفيلم ليس عن الملك فاروق بقدر ما هو عن امرأة لعبت دوراً في

السياسة المصرية قبل الثورة هي ناهد رشاد (أسمها الفيلم نهى رشدي)، التي كانت كبيرة الوصيفات في القصر الملكي. وهي امرأة، كما جاء في الحلقات المسلسلة عن مأساة نازلى، التي نشرت في مجلة "الموعد" لأكثر من ستين حلقة، أنها:

كانت مقرية جداً من الملك فاروق. بحيث إنها عندما أجريت عملية جراحية في نفس المستشفى الذي أجريت فيه نازلى عملية الكلى في أمريكا، كان الملك فاروق، يتحدث معها يومياً، وذلك ليطمئن بنفسه على صحتها. ويومنها لم يكن يتحدث مع والدته أو يسأل عن صحتها. رغم أنه كان يعرف أنها تقيم في المستشفى. بل إن جناحها كان ملاصقاً لجناح ناهد رشاد.

"وتذكر الملكة نازلى أيضاً أن عدداً من المرضات كن يأتين إلى حجرتها ليقلن لها إن ابنها الملك فاروق، كان يتحدث منذ دقائق مع السيدة ناهد رشاد، ويستغرين لأنه لم يتحدث معها هي أو يطلبها، فتوكل لهن أنه لم يفعل ذلك لكي لا يتعبها".

وجاء أيضاً في الحلقة أن من "مأساة نازلى"، أن ناهد هي الوحيدة التي لم تكن تخشى سطوة فاروق، الوحيدة التي كانت تصارحه برأيها في كل شيء. ولكن بشيء من الدبلوماسية والتهذيب.

كانت تقول له في بعض الأحيان:

- يجب يا مولانا أن تعطى شيئاً من وقتك للحكم. أن تقابل رئيس الوزراء والوزراء وتري ماذا يفعلون. إنهم يحكمون باسمك..

"وكانت في أحيان أخرى، تقول له:

- يجب أن يصان القصر الملكي تماماً. لا يجب أن تقام فيه سهرات من نوع لا يليق بالملك والأميرات.

ثم حينما بدأت مناشير الضباط الأحرار تدخل إلى القصر، كانت ناهد رشاد تدق أمام الملك أجراس الخطر باستمرار.. كانت تقول له:

- يجب أن تأخذ حذرك يا مولانا..

وتقول الحلقات إنه “بدأ المقربون منها يعرفون أنها صافت ذرعاً بوظيفتها في السرای بعد أن أصبحت هدفاً مكشوفاً لكل شيء”. للفساد وللسائس الكثيرة من قبل المحيطين بالملك. ومن أولئك الذين لم يكن يعجبهم حديثها عن الفساد والفسدين، ولم يتعظوا من مخاوفها ومن تحلياتها لخطورة ما يقوم به الضباط الأحرار، الذين استطاعوا أن يدخلوا مناشيرهم إلى قلب السرای...

ولأن ناهد رشاد يثبت. فقد قدمت استقالتها..

حدث ذلك يوم ٤ مايو ١٩٥٢ قبل الثورة بعده شهر. شهراً على وجه التحديد.

”أرسل إليها الملك فاروق لكي يقنعوا بضرورة سحب هذه الاستقالة. لأن القصر الملكي لا يستغني عنها..

”ولكن ناهد رشاد أصرت على الاستقالة“ ..

وفي مكان آخر من الحلقات جاء:

”والواقع أن الكثير من أفراد الحاشية، كانوا يتوقعون استقالتها أو لنقل: يتمتنونها، ويرحبون بها، لأنهم يعرفون أن استقالة ناهد ستجعلهم يتتنفسون الصعداء، وابتعادها عن القصر الملكي سيتيح لهم أن يأخذوا حريةهم؛ لأن ناهد لم تكف يوماً عن انتقاد تصرفات الملك فاروق وأفراد حاشيته. وكانت تفعل ذلك علناً. بوجوده ووجودهم معه. بل إن مشادة حامية جداً قامت بينها وبين أحد أفراد الحاشية. وهو إلياس اندرواس باشا، الذي كان يقوم بدور سمسار للملك فاروق عند أصحاب رءوس الأموال.“.

وقد اقتبسنا كل هذا الجزء المكتوب حول ناهد رشاد للتاكيد على مكانتها، والحقيقة أنه بين أيدينا الكثير حول هذه الشخصية، لكن من المهم أن نؤكد أن الفيلم لم يكن عن الملك فاروق، بل عن نهى رشدي، أو ناهد رشاد، وهو محاولة للتاكيد على حكاية خلية النحل في السينما التي تقوم ببطولتها نادية الجندي، والمقصود بها أن ملكة النحل، تحاط دائمًا بالذكر الذين يتسلطون كلما طارت،

وارتفعت. أما هي فتبقى. حدث هذا غالباً في أفلامها الأخيرة، ومنها "شهد الملكة" للمخرج الراحل حسام الدين مصطفى، وـ"الجاسوسة حكمت فهمي" للمخرج نفسه ١٩٩٢، ثم "امرأة هزت عرش مصر" لنادر جلال..

وفي الفيلمين الآخرين، اختارت نادية الجندي، وكاتب السيناريو بشير الديك أن يقوموا بصبغ دور وطني على كل من حكمت فهمي، وهي راقصة كانت على صلة صداقة مع كل من أنور السادات، وعزيز المصري، كما رأينا الدور الوطني لناهد رشاد الذي جاء في نهاية الحلقة ٥١ التي سبق ذكرها أنها بعد استقالتها قالت للملك بأعلى صوتها:

- مولاي لم أعد أحتمل، سوف أخرج من هنا.. ولن أضع قدمي بعد ذلك في أي مكان أنت فيه وغادرت ناهد عوامة "المحروسة" التي كانت ترسو على الشاطئ، وعادت إلى منزلها، لكي تكتب - على الفور - استقالتها.

"وبقيت الاستقالة معلقة، حتى قامت الثورة.

"ولكن ناهد كانت سعيدة. فقد ابتعدت عن القصر تماماً في الأسابيع الأخيرة قبل أن تقوم الثورة بثلاثة شهور على وجه التحديد. وقضت هذه الفترة لاتخرج من البيت. تهتم بزوجها وأولادها. وجعلتها هذه الفترة تفتتح أكثر بأنها كانت على حق وزادتها تصميماً على التمسك بالاستقالة.

وعندما أرسلت ناهد برقية التهنئة إلى اللواء محمد نجيب سأله الكثيرون:

- لكن كيف أقدمت على تقديم استقالتك في عهد الطاغية؟ ثم لماذا لم تعلني عن هذه الاستقالة كى تخسرى الألسنة التي كانت تتناولك في ذلك الوقت؟

أجابت:

- لأنني ضحيت بكل شيء. لكي أفوز بحرية وراحة ضميري.

إذًا.. فحسب المنشور في مجلة "الموعد" فإن ناهد رشاد كانت بطلة قومية، وهو المنظور الذي وقف عنده رشاد كامل في كتابه، كما أنه المنظور الذي وقف

عندہ کاتب السیناریو بشیر الدیک. وفی الحديث الذى أجراه مجدى الطيب مع المخرج نادر جلال في مجلة "فن" حول فيلم يحمل عصر الملكية والنيل بشكل ما من الثورة. رد المخرج:

"لا تنفي عن العهد الملكي تهم الفساد والمحسوبية والخيانة. وهي الأفكار التي تربينا عليها - ونعن جيل الثورة - عن العهد البائد. لكننا نقول في الوقت نفسه إن العهد لم يكن فاسداً على الدوام، بدليل أنه في فترة كان فاروق حبيب الشعب المصري والجيش معاً، ولكن ظروفاً اجتمعت عليه، مثل طلاقه من فريدة حبيبة الشعب، ثم هروب نازلى، وهزيمة فلسطين والأسلحة الفاسدة. كشفت عن أوجه كثيرة لفساد فاروق وكذلك عهده. وكانت نقطة تحول في العلاقة بينه وبين أبناء الشعب حتى تحول إلى عدو له، نجح في التخلص منه على يد الجيش عام ١٩٥٢. ومن هنا نرى أن فاروق لم يبدأ فاسداً، ولكن الظروف قادته إلى ذلك، وتبقى سيرة حياته صالحة لصنع عمل درامي شديد الشراء والتنوع، خصوصاً أن شخصيته تذكرني بـ "ما كبث" شكسبير الذي كما صعد بقوة سقط وانهار بقوّة، والفيلم - كما يبدو من عنوانه - ليس عن الملك فاروق، ولكن عن المرأة وهذه المرأة نهى رشدي محاطة بالرجال العديدين، زوجها يوسف رشدي والضابط مصطفى كمال الفوضوي فكراً، والمستهتر سلوكاً، والذي يرتبط بعلاقات نسائية كثيرة، وأيضاً بشخصيات أخرى عديدة منها: أنور السادات وجمال عبد الناصر، وحيدر باشا وزير الحرية.

ولسنا هنا بقصد تحليل الفيلم، أو الحديث عن ناھد رشاد السينمائي، ولكن عن الصورة التي ظهر بها الملك فاروق في فيلم يحمل الصبغة السياسية في المقام الأول، فالفيلم تدور أحداثه بين عامي ١٩٤٢ وحتى ثورة يوليو عام ١٩٥٢، والتي تبدأ بحصار عابدين، والذي أخذ فيه الملك فاروق موقفاً يحسب له، ضد قوات الاحتلال البريطاني.

وأحداث الفيلم تبدأ من خلال القصر الملكي، حيث يجلس الملك فوق كرسى العرش، وقد أحاطت به الحاشية الملكية، ويبدو الحزن على الوجه، والخشجة في صوته، ونعرف أن قوات الاحتلال قد أرسلت له إنذاراً شديداً، ويعلن أنه من

أجل الحفاظ على هيبة الدولة. فسوف يمثل مطالب الإنجليز، ومن هذه المطالب أن يكلف مصطفى النحاس بتشكيل وزارة جديدة.

ويقول كمال رمزي في كتابه "الأفلام المصرية ١٩٤٥" إنه: "في هذا المشهد الذي أداء الفيشاوي بمهارة يبدو فاروق جريحاً الكرامة، لا يخلو من نزعة وطنية.. والواضح أن التركيز عليه، جاء على حساب بقية رجالات الدولة الذين اختارهم نادر جلال من كومبارس بلا ملامح، وجوههم جامدة تماماً، يتناثرون في الهواء المحلي بنقوش مذهبة، كألواح الخشب، يرتدون المعاطف الطويلة والطرابيش قافية الحمرة. ولا يبدو عليهم أي أثر مما يقوله الملك. ومن بينهم يظهر مصطفى النحاس باشا - عدو الملك القوى - بمظهر عجيب بحق. مجرد رجل باهت لا حضور له، يتحرك بملابسها الثقيلة. مثل الكربنة التي بلا حول أو طول".

وقد اختار الفيلم عام ١٩٤٢، باعتبار أن الملك في تلك السنة تعرف لأول مرة على الطبيب يوسف رشاد الذي يأتي لعلاج الملك بعد إصابته في حادث تصادم وهو في طريقه إلى القصاصين. هذه الصدقة ستقوى بين الرجلين، ليس بسبب مهارة الطبيب في العلاج - كما جرى في الفيلم - بل لأن يوسف متزوج بـ «حسناً» مولهه به، هي ناهد، والتي تأتي لمقابلة زوجها في المستشفى العسكري البريطاني، وهناك تقع عيناً الملك عليها، فيعجب بها، بالطريقة نفسها التي حدثت مع ناريeman في فيلم "قصة حبى" مع اختلاف مصير العلاقتين.

لذا فإن الملك يطلب من الطبيب أن يبقى إلى جانبه، ليس بسبب أنه المعالج وأنه في حاجة إلى المزيد من التطبيب، ولكن لأنه في حاجة إلى المرأة الفاتنة، ومن أجل أن يقرره أكثر منها، فإنه يعينه طبيباً خاصاً له.. وبالتالي فسوف يأتي مع زوجته للإقامة بالقصر الذي عندما تدخله نهى "ناهد" فإنها تحس أن أبوابه مفتوحة من أجلها.

ويصور الفيلم الملك كشخص يثير الرثاء - بصرف النظر عن عشقه للنساء -، فهو يحكم بلداً يحكمه الإنجليز، وهو لا يجد في منصبه سلطاناً وقوه، مثل أي

حاكم؛ لذا فإنه يمنى لو انتصر الألمان في الحرب العالمية الثانية، كما أنه قليل الخبرة السياسية، وصفير السن، أو كما ردد بعض المحبيطين به. طفل كبير يحب اقتتال الألعاب، ما إن يملكتها حتى يزهد بها فيلقى بها”.

وهذا الملك الضعيف، يسعى إلى تقوية مكانته من خلال الأشخاص الأقوياء، ولا يجد في ناهد رشاد امرأة جميلة يمكنها أن تصبح عشيقة له، بل إنه يستخدمها في تحضير منصبه، ويتم تعينها ك كبيرة وصيفات القصر، أما زوجها فيصبح المسؤول عن تكوين الحرس الحديدي الذي يضم عناصر قوية من بعض ضباط الجيش، والذين مهمتهم حماية الملك. وحسب الفيلم فإن من بين رجال هؤلاء الحرس يوجد أنور السادات، والضابط مصطفى كمال الذي سيصير عشيقاً للمرأة، والذي سيتردد أنه مؤسس الثورة، وأنه العضو المفكر بين الضباط الأحرار. وأن الباقين هم مجرد أدوات.

ولسنا هنا بقصد المقارنة بين التاريخ الحقيقي، والتاريخ حسبما رأته السينما في هذا الفيلم، ولكن صورة حاكم مصر قبل الثورة أنه كان رجلاً ضعيفاً من ناحية يمكنه أن يضاجع زوجة طبيبه وأن يحلل جسدها لنفسه، بل إنه يصعب هذه العشيقة معه إلى أوروبا كي تعيش معه ليالٍ حمراء فوق اليخت الملكي وتتجدد المرأة في زوجها رجلاً أصغر حجماً من عشيقتها، ويتم الطلاق فيما بين الزوجين فيخلو الطريق أمامها كي تصير له خليلة.

\* \* \*



ليلي بنت الفقراء

لیو ساراد  
انور وجدى



بيت الفيلاد

سلسلة حلقات رياضيات وعلوم  
علي منيب محمد السباعي  
الرويني

## الفصل الرابع

### فلسطين ١٩٤٨

اكتسبت الحروب العربية الإسرائيلية الأربع صبغة سياسية سواء على المستوى العربي، أو على المستوى المحلي في كل بلد من بلدان الوطن العربي، بخاصة دول المواجهة مع إسرائيل.

وقد انعكست هذه الصبغة السياسية من خلال قيام ثورات، وتبدل أنظمة حكم، وسياسة الشعور العام بالنصر أو الهزيمة. وكانت السينما هي الفن الأكثر مباشرة، وهي تعكس هذه الأحداث السياسية الجسيمة التي شهدتها العالم العربي.

ولو بدأنا بحرب فلسطين عام ١٩٤٨، فهي - بلا شك - الحرب العربية الأولى ضد إسرائيل، كدولة اغتصبت أرض فلسطين، فصار من كرامة العرب أن يتجمعوا معاً في حرب واحدة، وقد منيت الجيوش العربية بهزيمة أولى في أرض المعركة، وولدت المأساة ظلالها السياسية، وكتب المحللون السياسيون بخاصة

إحسان عبد القدوس، أن سبب الهزيمة هي الأسلحة الفاسدة، وفيلم ابن الضباط الذين رأوا أسباب الهزيمة في فلسطين، كان عليهم أن ينتظروا أربع سنوات، لإعلان حركة الجيش، وصار الحديث عن هزيمة ١٩٤٨ كأن الأسلحة الفاسدة هي السبب الأساسي له.

وسرعان ما راحت السينما تعزف على الإعلام الموجه للثورة بأن الملك كان وراء صفة الأسلحة الفاسدة، وأن هذه القضية كانت من الأسباب المباشرة لقيام ثورة يوليو. وبدت حرب فلسطين كحدث رئيسي في كافة الأفلام التيتناولت قيام الثورة. أو تلك الحقبة من التاريخ العربي، ومن هذه الأفلام - على سبيل المثال - : "الإيمان: ليدرخان عام ١٩٥٢، "الله معنا" ليدرخان، ونهر الحب" و"رد قلبي" لعز الدين ذو الفقار، والأقدار الدامية" لخيرى بشارة وغيرها من الأفلام.

ومن المهم أن نناقش هنا، أثر حرب فلسطين سياسياً على النظام السياسي في مصر، باعتبار أن الأفلام التي ناقشت قضية فلسطين "فتاة من فلسطين" و"نادية" و"أرض السلام" قدأخذت منحى مختلفاً تماماً سياسياً، والتي سوف نفرد لها الفصل الخامس من هذه الدراسة.

أى أن حرب فلسطين التي جرت خارج أرض مصر، قد تركت صداتها السياسية داخل الوطن، ولعل أول هذه الأفلام، هو "الإيمان" الذي ذهب فيه أفراد أسرة بأكملها للمشاركة في الحرب، وهناك استشهاد الأخ الأكبر ودفن في فلسطين، ثم فيلم "أرض الأبطال" من إخراج وسيناريو نيازي مصطفى وقد عرض لأول مرة في ٢٧ إبريل عام ١٩٥٣ ، أى أن الفيلم تم إنتاجه فور قيام الثورة، وفيه إشارة إلى قضية الأسلحة الفاسدة. والفيلم يدور في إطار عائلي، مثلما سيحدث في أفلام سياسية عديدة، فالآب الذي يتاجر في الأسلحة الفاسدة سوف يدفع الثمن في قريب له، ابن أو ابن آخر، أو ابنة، مثلما سنرى في "الله معنا" و"غروب وشروق" ، والابن هنا ضابط (جمال فارس)، مؤمن بقضية وطنية، بينما الآب كحال كل هذه الأفلام، رجل سياسي، لاه، وفاسد، ويعرف الابن أن أباه (عباس فارس) قد صار عشيقاً للمرأة التي أحبها (الولا

صدقى) فيقرر الابتعاد عن القاهرة، ويستطيع فى الجيش، ويشتراك فى حرب فلسطين. وفى مدينة غزة يلتقي مع فتاة فلسطينية (كوكا) ويتحابان ويتفقان على الزواج فى الوقت نفسه الذى يقوم فيه الأب بتوريد أسلحته الفاسدة إلى الجيش، تكون سبباً فى إصابة ابن، مما يفقد ابنه بصره، تقف الفتاة الفلسطينية إلى جوار حبيبها، ويعلم الأب بما فعلته الأسلحة الفاسدة بابنه، ويصاب بالحزن، ويقرر الانتحار انتقاماً لنفسه لما ارتكبه.

الأب هنا باشا له مكانة سياسية، وهو مشارك فى حرب فلسطين بتصدير الأسلحة الفاسدة، وليس هناك إشارة إلى أي نوع من فساد الأسلحة قد حدث، وإن كان المؤكد أن السلاح بدلاً من أن ينطلق فى وجه العدو، فإنه يتفجر فى حامله، ويسبب العمى هنا للمحارب مثلاً سوف يبتزه الضابط فى فيلم "الله معنا" ويقتل خالد فى نهر الحب.

وأهمية قضية الأسلحة الفاسدة فى فيلم "الله معنا" الذى عرض فى ١٤ مارس ١٩٥٥، أنها تحولت إلى قضية رأى عام، باعتبار أن هناك أكثر من طرف سياسى ارتبطوا معاً بهذا الأمر، الطرف الأول هم أصحاب الصفة، والثانى هو الصحفى الذى أثار الموضوع فى المجلة، التى يكتب بها، أما الطرف الثالث فهم ضحايا هذه الأسلحة التى تفجرت فىهم.

وهذا النوع من التعددية فى الأطراف يصنع عملاً درامياً متكملاً، وصراعاً لا بد أن ينتهى لصالح أحد الأطراف، فأصحاب الصفة يتمثلون فى الباشا (محمود المليجى)، الذى يحتفظ فى خزينته الخاصة بما يؤكد على أنها صفة مشبوهة. وبعضى هذا الباشا رجل السראי (زكورة باشا)، كما أن الملك نفسه يتولى حماية الفساد والمفسدين. إنه كان شريكاً فى صفقات الأسلحة، فكانت السrai تستخدم كل وسيلة لإسكات أي صوت يرتفع، وإخماد أية حركة تقوم.

وهؤلاء الأشخاص يلعبون بمقدرات الوطن سياسياً، وعسكرياً. وهم يكسبون المنصب، والمال، والجاه الاجتماعى، ويسعون إلى الاحتفاظ بمقدراتهم على حساب قوت الناس، ومصائرهم، بل وعلى حساب مستقبل الوطن نفسه.

أما الطرف الثاني، فيتمثل في شخصية الصحفي، الذي يكشف خفايا الأسلحة الفاسدة، فيجعل منها قضية سياسية عامة، مما يدفع النيابة إلى التحقيق معه، ويصل الأمر إلى السلطات القضائية.. والجدير بالذكر أن المؤلف إحسان عبد القدوس قد عكس تجربته المشهورة في هذا الصدد في الفيلم، ثم ظهرت بالشكل نفسه مرة أخرى في فيلم "أنا حرّة" المأخوذ عن رواية له.

وفي الطرف الثالث، هناك الضابط أحمد، الذي خطب ابنة عمّه نادية، ولأن دوائر الفيلم لا بد أن تكون مغلقة، فإنها تجعل من هذا العم تاجرًا للأسلحة، فيطلب أحمد من نادية أن تبحث في أوراق أبيها عن دليل يؤكد صلته بها، و تستجيب الفتاة التي كانت قد عاهدته على الكفاح وتفتح خزانة أبيها وتسرق عقد الأسلحة.. وتقدمه إلى ابن عمّها، الذي يقدمه إلى الصحفي، فينشره في مجلته، ومن هنا تبدأ خطوط الصراع في التفجر.

أهمية الجانب السياسي هنا.. في أن الخطوط متشابكة، بين الضابط، والصحفى، ورجال السياسة، وتجار الأسلحة فالضابط عضو في خلية سرية، هم الضباط الأحرار. هؤلاء الذين سوف يقومون بالحركة المباركة ويصبحون بدورهم رجال السياسة.

وكما أشرنا، فإن قضية الأسلحة الفاسدة بدت مصاغة على طريقة مكتشفها إحسان عبد القدوس، لذا تم اختيار الممثل نفسه ليجسد شخصية الصحفي في الفيلمين، وليس هذا رأينا فقط، بل إن هناك إشارة إلى ذلك جاءت في مقال كتبه "النافذ المجهول" - المقال منشور في كتاب "صلاح أبوسيف والنقاد" جاء فيه أن شكري كان مجيداً، وعيبه البسيط أنه حاول رسم شخصية كاتب القصة على الشاشة، وليته انفرد بطابعه الشخصي..

وفي فيلم "أنا حرّة" فإن الصحفي عباس لم يكتب مباشرة عن قضية الأسلحة الفاسدة، بل عن الحكم الملكي بشكل عام، وهو فيلم لم يذكر أحداث ١٩٤٨، رغم أن أحداثه تدور بين عامي ١٩٤٧ و ١٩٥٢.

أما فيلم "رد قلبي" فإن أحداثه تدور بين عامي ١٩٣٦، ١٩٥٢، لكن حرب ١٩٤٨ كانت بارزة، بشكل مختلف تماماً عما حدث لـ "على"، فعلى كان أحد الضباط الأحرار المشاركين في الحرب، وفي الفيلم إشارة إلى أن الأسلحة الفاسدة كانت سبباً في قتل الضباط، منهم صديق مقرب إلى على (جسده رشدي أباظة) اتسم بالبهجة، والفرحة، فانفجر سلاح فاسد فيه، فارداه قتيلاً.

ولم يصور الفيلم الطرف الآخر من القتال، وكأنما العرب يحاربون أشباحاً، وليس جيشاً نظامياً وكأنما الخصم الرئيسي هم تجار الأسلحة الفاسدة، والفيلم هنا عن ضباط ارتبطت صداقات قوية مع ضباط آخرين، وصار واحداً من الأحرار، وقد بدا التأثير السياسي لحرب ١٩٤٨ في هذا الفيلم من خلال السخط العام الذي ساد ضباط الجيش المصري، بعد الهزيمة، فكان ذلك نواة لتأسيس مجموعة الضباط الأحرار، وقيام الثورة.

وهناك فرق واضح بين "الله معنا" و "رد قلبي"، فال الأول قضيته وطنية تخللها قصة حب، بل إن أطراف هذه العاطفة لهم علاقة وثيقة بالأسلحة الفاسدة وما حدث في حرب فلسطين، ورأينا الأب يموت بنفس نوع الأسلحة الذي تفجر في الجنود والضباط في مواجهة القتال، حين تفجرت في جسمه قنبلة قبل أن يقذفها على خصمه.

أى أن كل الأطراف لها علاقة مباشرة بما حدث في حرب ١٩٤٨ .. واستخدمت هذه الحرب كتمهيد سياسى لاعتلاء الضباط الأحرار حكم البلاد، لكن بالنسبة إلى فيلم "رد قلبي" فتحن أمام قصة حب تت ami من حولها الأحداث، وتبدو السياسة والعسكرية، والحروب بمثابة خلفية اجتماعية تقرب بين الحبيبين "إنجي" و"على"، أو تباعد فيما بينهما، وكانت الفتاة هنا بمثابة الخصم، باعتبار أن أبياهما من رجال العصر البائد، لكن هذا الأب لم نره يتاجر في الأسلحة الفاسدة، وليس له علاقة مباشرة بالسياسة. صحيح أنه باشا، ويمكنه أن يوصى على "على" ليدخل الكلية الحربية، لكن هذا الباشا لم يكن له دور سياسي واضح في المجتمع، فليست هناك أية إشارة إلى توليه منصبًا وزاريًا أو عضوية برلمان، بل هو اقطاعي في المقام الأول يسكن الريف في أغلب الوقت.

من الواضح أن الفيلم يدور حول فترة حكم فاروق، أكثر منه فيلم عن الثورة نفسها، تبدأ أحداث الرواية، عام ١٩٢٦، تاريخ تولى فاروق العرش، وتنتهي بعد الثورة مباشرة، وسوف ننظر إلى الفيلم بمنظور مختلف عندما نتحدث عن ثورة يوليو سياسياً والسينما في الفصل السادس.

وقد عادت السينما إلى قضية الأسلحة الفاسدة، بشكل مكثف في عام ١٩٦٦، من خلال فيلم "من أحب" الذي أخرجته ماجدة بمساعدة كل من وجيه ونجيب وحسن رضا، والفيلم كما هو معروف مأخوذ عن فيلم "ذهب مع الريح" الذي يتحدث عن الحرب الأهلية التي استمرت ست سنوات، أما حرب فلسطين كعمليات عسكرية، فلم تستمر سوى أسبوعين قليلة.. لذا، فإن الفيلم انتقل إلى جزء آخر من الحروب العربية الإسرائيلية، أى إلى العدوان الثلاثي عام ١٩٥٦.

والحرب في هذا الفيلم جزء سياسى من أحداثه، فمن خلالها يتبع الأحباب ويلتقاون، وفي ليلة اندلاع الحرب بين مصر وإسرائيل، يستمع تاجر الأسلحة إلى حوار عاطفى، تبث فيه ليلي مشاعر الحب للضابط طارق، الذى قرر أن يتزوج بابنة عممه نيفين. ومسألة الأسلحة الفاسدة هنا أيضاً عائلية، فوالد ليلي يتاجر في الأسلحة الفاسدة، وهو يموت منتحرًا بعد أن شارك في تمويل الجيش بهذا النوع من الأسلحة، وسيكون حبيبه الضابط طارق هو أحد ضحايا الحرب، والإصابة هنا ليست في جسمه، ولكنها بسبب أزمة نفسية.

وفي عام ١٩٨٢، عادت السينما مرة أخرى للحديث عن موضوع الأسلحة الفاسدة، في فيلم مقتبس أيضاً هو "الأقدار الدامية" لخيري بشارة، والمأخوذ عن مسرحية "الحداد يليق باليكترا" ليوجين أونيل، أى أن الاتجار في الأسلحة الفاسدة قد انتقل من المسرح العالى إلى السينما المصرية، والجدير بالذكر أن نفس الموضوع قد نوقش فى أكثر من مسرحية، منها كلام أبنائى لآرثر ميلر، و"سجناء الطونة" لسارتر.

نحن أمام فيلم سياسى من اللقطات الأولى، فعلى عناوين الفيلم، نطالع الصحف التى صدرت فى آخر عام ١٩٤٧، وأوائل عام ١٩٤٨ ونقرأ الخريطة السياسية. فهناك إشارة إلى أن الجيش سيطر على الموقف بعد إضراب ضباط

البولييس في القاهرة والإسكندرية، وأن رئيس الوزراء سافر إلى الإسكندرية لاحتواء الموقف، ووسط عناوين عن الحياة الاجتماعية، والسياسية، هناك خبر عن مشروع الوصاية على فلسطين.

وبطل الأحداث، تاجر الأسلحة الفاسدة، وهو من رجال السياسة الكبار، إنه حلمي باشا (يعيى شاهين) الذي تخترق سيارته شوارع المدينة، ويعرف من رجال الأمن أن المتظاهرين سيطروا على مناطق عديدة من القاهرة.

وحلمي رجل سياسة في المقام الأول، ارتقى عدة مناصب في حزب الوفد، وانضم إلى أحزاب الأقلية بعد أن استشرف أن نفوذها يتسع يوماً وراء آخر. وهو رجل وصولي، انتهازى يطمع في الوصول إلى السلطة، ميكافيلى النزعة.

وقد كتب كمال رمزي عن الجانب السياسي للفيلم، في مقاله حول الفيلم في نشرة نادى سينما القاهرة (٢٦ يوليو ١٩٨٢) أن "الأقدار الدامية" يحيل التحليلات السياسية والاقتصادية والاجتماعية إلى لحم ودم ومشاعر، فخارج قصر الباشا يقدم الفيلم مصر الأخرى: البيوت الطينية، هموم وأمال الفلاحين والطبقات الشعبية، يطالعنا الشيخ حمزة، رجل الدين المستير، بدوره السياسي النشط، المناهض للباشا والسلطة من جهة، والمحمس للاشتراك في حرب فلسطين من جهة أخرى. وإن كنا نرى أن فيلماً أنتج عام ١٩٨٢ يتحدث عما دار عام ١٩٤٨ هو فيلم تاريخي أكثر منه سياسي.

وعندما تندلع الحرب، يتم استدعاء حلمي باشا بعد أن يصير لواء يكلف بالذهاب إلى الجبهة، وفي الوقت نفسه يتطلع للحرب ابنه سعد رغم معارضته حورية الأم، وفي غياب الزوج، وأثناء وجوده في الحرب، فإن الزوجة تخونه، وعندما يعود حلمي بعد إعلان الهدنة يعرف بأمر المرأة، ويموت من الصدمة، ونعرف أن الابن سعد أصيب في الحرب، ويموت شاب مصرى اسمه خيري في الحرب، إنه ذلك الفلاح الوافد من أعمق الصعيد، حارب على أرض فلسطين بكل رجولة وصلابة وشجاعة إلى أن انفجرت قنبلة فاسدة في يده.. وتعبر أمه وهي حزينة - ب بصيرتها النافذة - عن أن ما يمزقها هو أن ابنها "مات مفدوراً"؛ أي

إنها تدرك أن القتلة أولاً، هم قواده الكبار الذين استغلوه في السلم، وبايعوه في الحرب.

وكما أشرنا، فإن هناك خلفيات سياسية واجتماعية في هذه الأفلام، ولكن هناك أفلاماً أخرى، أغلبها مقتبس عن أفلام عالمية، وجدت أن عليها تمصير الحروب العالمية، في إطار الحرب العربية الإسرائيلي، لذا فإن النصوص التي سننعرض لها هنا، لم تكن حرب فلسطين بالنسبة إليها سوى ذيكور لقصص عاطفية أو ما شابه.

من هذه الأفلام مثلاً "نهر الحب" لعز الدين ذو الفقار، وتُعدّ يوم آخر" لأليبر نجيب ١٩٦١ و"طريق الأبطال" لمحمود إسماعيل عام ١٩٦١، والمقصود هنا أننا أمام قصص الحب، وأن الحرب تلعب دوراً في حسم العلاقات بين الأطراف، وقد برزت مشكلة الحبيب المسافر إلى الحرب، وغيابه، وعدم عودته، وتثار أخبار عنه أنه ميت، أو مفقود، مما يفتح أمام المرأة أن تغير من سلوكها، وترتبط ب الرجل آخر، ولكن لا يليث الحبيب القديم أن يظهر فيدمر ما تم بناؤه ويتوارد صراع جديد.

هذه الفكرة موجودة في أفلام أمريكية عديدة ظهرت حول الحرب، وخاصة في الأربعينيات، ومنها "قصة فيلadelفيا" بطولة كاري جران特 وكاثرين هيبيون، ثم "جسر ووترلو" بطولة فيفيان لي وروبرت تايلور.. وقد ذكرنا هنا أسماء أبطال الأفلام، وليس المخرجين، لأن السينما جعلت من الحبيب الفائب ممثلاً من طراز عماد حمدي أو يحيى شاهين اللذين جسدوا دوماً أدوار الممثلين: جران特 وتايلور.

في عام ١٩٥٤ عرض فيلم "الحياة الحب" لسيف الدين شوكت، والفيلم يدور حول الضابط الذي أصيب في حرب فلسطين، وفي المستشفى العسكري يتعرف على المرضية التي تتولى تفريضه، ويتبدلان الحب، ثم يتم شفاوه، وعليه العودة إلى الجبهة لاستكمال الحرب.. وتغيب أخباره، فتتصور أنه مات، يستغل طبيب في المستشفى نفسها الفرصة لكي يعبر لها عن حبه. وقبل أن تستجيب له المرضية يعود الضابط من الحرب مصاباً في العمود الفقري غير قادر على

ممارسة حياته بشكل طبيعي. تقرر ليلي الوقوف إلى جانب الضابط. ويتفهم الطبيب الأمر. فيعدل عن فكرة الزواج، تطلب ليلي من الطبيب الذي رفضته أن يقوم بإجراء عملية جراحية للعمود الفقري، وذلك من أجل العودة إلى حياته الطبيعية.

يوافق الطبيب على إجراء العملية ويتنقلب على مشاعره الخاصة، وينجح في مهمته، فيتم شفاؤه ويتزوج بحبيبه.

ورغم أن الفيلم قد صور عنف المعارك، وإصابة الجنود المصريين بالجراح وأمتلاء أروقة المستشفيات العسكرية بالمصابين، فإن حرب فلسطين ١٩٤٨ كانت بمثابة ديكور لخدمة قصة الحب والفاء، فمن المعروف أن "قصة فيلادلفيا"، وأيضاً "جسر ووترلو" ليسا أفلاماً حربية، أو عن قضية الحرب، ولكن الحرب بمثابة "إكسسوار" إضافي للقصة الأصلية، فنحن هنا لم نرسو على الطرف المصري من المحاربين، ولم نر جنود الجيش الإسرائيلي، كما أنها لم نر أي صدي سياسي للحرب وبالتالي فإن هذا الفيلم لا يعتبر سياسياً أسوة بالأفلام التي ذكرناها.

ويتكرر الأمر في فيلم "نهر الحب" فنحن أيضاً أمام قصة حب، تدور في الأربعينيات، والضابط هنا هو العاشق المتيم، وهو يشتراك في الحرب حسب طبيعة عمله، وخالد هو ضابط رومانسي، يكتب لنوال خطابات حب، نراه جالساً في الخيمة يتذكر الحبيبة ويسطر لها الخطاب، ثم نراه في مرة أخرى، وقد أصابته قذيفة في القتال، وهي قذيفة تأتي بدون أن يكون حاملاً لسلاح، وكأنما الضابط الرومانسي عليه فقط أن يحب لا أكثر، وأنه هنا ضحية مزدوجة لوقوعه في حب امرأة متزوجة، وأيضاً لأنه اشتراك في الحرب، ويزيد الطين بلة أنه وحيد أمه، وعزيزها.

وليس ملوت خالد أى أثر سياسي في أحداث الفيلم، ولكن هذا الموت سيعتبر بمثابة إزاحة عن كاهل الزوج الوزير الذي تخونه امرأته، فتبعد عنه الفضيحة، كما سيكون هذا الموت بمثابة استشفاء للزوج من هذا العار الذي لحقه، وهو انتقام سماوى، سوف يتم بموته قدرى للزوجة تحت عجلات القطار.

ومن المعروف أن فروننسكي في رواية "آنا كارنيينا" لتولستوي لم يكن ضابطاً محارباً، بقدر ما هو عاشق لاه، كما أنه لم يمتحن في الحرب مثلاً سيحدث لخالد، ومن الواضح أن الضابط المخرج عز الدين ذو الفقار قد مال إلى وضع أحداث سياسية في بعض أفلامه، وأراد هنا أن يعكس الصورة بالنسبة إلى خالد، فجعله عاشقاً ريقاً، غير خائن وجعله يدفع الثمن.

لكن الحرب هنا كانت بمثابة خلفية، كي تكون سبباً في اختفاء خالد عن حكاية نوال. ونحن هنا نرى الحل الدرامي الأمثل إنسانياً، وفاز البasha في النهاية بانتصار ملحوظ، فمنافسه قد مات، واستمر هو في مكانه الاجتماعية، وماتت زوجته تحت القطار، وهذه النقطة الأخيرة تغيرت خططها في الفيلم، فنال تحلم منذ البداية، أنها ستموت رغمًا عن إرادتها تحت عجلات القطار، وفي النهاية فإنها عندما كانت تعبر المزلقان بالسيارة، تتطلع العربية ويندفع قطار متواش، كي يدهس الاثنين: العربية وراكبتها. وفي عام ١٩٦١، عرض فيلمان كانت حرب فلسطين بمثابة ذكرى. في حفل تكريم للشهداء، نجد فتاة (هندي رستم) وسط المدرجات، تشاهد الجنود الجدد في العرض العسكري. فتتذكر حبيبها القديم، وكيف كانت فتاة لاهية مستهترة، تتنمّى إلى الطبقة الراقية، لقد أحببت يوماً أحد الأدباء، لكنها اضطررت تحت ضغط عائلته إلى إيهامه أنها لا تحبه، وذلك للفارق الاجتماعي بين مستوى عائلته وبينها، ويتم تجنيد الأديب (شكري سرحان) في الجيش، ويصبح ضابطاً ويواجه المتابع من عدم تغيير مراسل حربي (عماد حربى) من الفتاة أن تتطلع في سلك التمريض. وفي الجبهة تقابل حبيبها. وفي إحدى المعارك، يهم الشاب برفع علم النصر، لكن أحد الجنود الإسرائيليين يطلق عليه الرصاص، فيسقطه شهيداً، وعندما تعود إلى ساحة الاحتفال، نرى المراسل الحربي إلى جوارها، ونفهم أنه قد صار زوجاً لها.

وأهمية هذا الفيلم، أنه حاول إعطاء الإيحاء بأن العرب كانوا أن ينتصروا في حرب فلسطين لو لا رصاصة واحدة من إسرائيلي، أي أن السينما حاولت أن تحول

الهزيمة إلى نصر، كما أن الحرب هنا كانت بمثابة خلفية لقصة حب يائسة، انتهت بفارق الحبيبين، وكأنما موت الحبيب هنا بمثابة حل درامي لوقفه من الزواج بحبيبة، فهو لم يعترض على موقف أسرته وهو مدنى، كما أنه لم يعترض بعد أن صار ضابطاً.. أما المعنى الذي حاول أن يضعه عبد المنعم السباعي مؤلف القصة وهو أيضاً ضابطاً سابق، فهو أن العرب قاتلوا في الحرب بكل كفارة، وأنهم كانوا أن ينتصروا... ولم يشر الفيلم بالمرة إلى مسألة الأسلحة الفاسدة، بل كان الموضوع قد استهلك نفسه، وكان من الأفضل تغيير النغمة.

أما فيلم "داع في الفجر" ١٩٥٦ لحسن الإمام فهو مأخوذ عن "جسر ووترلو"، وفيه تحول الحرب أيضاً إلى ذيكور، فتحن أمام قصة حب بطلها طيار عليه أن يذهب إلى الحرب، فأحمد (كمال الشناوى) أشبه بالضابط في الفيلم السابق، يرفض أبوه أن يزوجه بالفتاة التي يحبها، ويسعى إلى أن يجعله يرتبط بابنته شريكة في أعماله المالية. أما الحبيب، فهي زينب - (شادية) - الفقيرة، ويتزوج الاثنان رغمًا عن إرادة الأب لكنه لا يهنا بزواجه حتى يدعى للذهاب إلى فلسطين لمحاربة الصهاينة تاركاً الزوجة في رعاية أمها. وتسقط طائرته على خطوط الأعداء، ويقع في الأسر ويعلن اسمه في عداد المفقودين، وعندما يصلها نبأ وفاة الزوج تصدم، ثم فيما بعد تتزوج بصديق له، لكن الزوج يعود ويعلم أن زوجته صارت زوجة لسواء، إلى أن تتعقد الأحداث وتعود إليه.

ولسنا بصدد أن نحكى قصة الفيلم، لكن من المهم الإشارة إلى أن السينمائين في بعض هذه الأفلام كانوا يستعينون بلقطات حربية من أفلام أمريكية، مثل سقوط الطائرات والاشتباكات، أما المشاهد التمثيلية، مثل هروب أحمد من الأسر، بعد أن صرع حراسه وانطلق خارج الثكنة، فهي تبدو مفتعلة وهي المشاهد الوحيدة التي تم تصويرها عن الحرب.

وكما لاحظنا فإن حرب فلسطين هنا قد اختلفت في الصور التي ظهرت بها، وقد أغفلنا الحديث عن أفلام أخرى ستكون فيها القضية بارزة بشكل واضح، مثل فيلم "صراع الجبارية" الذي أخرجه زهير بكر.

وكما سبقت الإشارة فإن الحديث عن قضية فلسطين في السينما، تعد رافداً مختلفاً عن الحديث حول الشكل السياسي لحرب ١٩٤٨ وأثرها في تغيير خريطة السياسة العربية بخاصة في مصر.

أغلب الأفلام عن حرب فلسطين تم إنتاجها بعد قيام الثورة، وأبرزت موضوع الأسلحة الفاسدة، إلا أن السينما المصرية قدمت قبل هذا التاريخ عدداً من الأفلام المهمة جداً عن هذه الحرب ومنها: "فتاة من فلسطين" لمحمود ذوالفقار ١٩٤٨، و"نادية" لفطين عبد الوهاب ١٩٤٩، و"الإيمان" لبدرخان ١٩٥٢.



نهر الحب

## **الفصل الخامس**

### **القضية الفلسطينية**

"فلسطين" هي الكلمة الوحيدة التي جمعت بين العرب طوال أكثر من ستين عاماً.

وهي الحدث السياسي المتحرك منذ بداية القرن العشرين، وحتى الآن. وقد صارت منذ بدايتها موضوعاً لقصص أفلام عديدة، ليس فقط في مصر والعالم العربي، بل أيضاً في كل أنحاء العالم. وقد حاولت السينما أن تقوم بواجبها في خدمة هذه القضية. وكما يقول الكاتب السوري حسين عويدات في كتابه "السينما والقضية الفلسطينية" فإن السينما لم تنطلق من أهداف واضحة وخطط تفزيذية منبثقة عن هذه الأهداف، بل حكمتها المبادرات الفردية، أو الغايات التجارية، فتم اختيار مواضعها اختياراً طارئاً أو عشوائياً، أو اختياراً يهدف لرفع دخل شباك التذاكر، وفي الحالتين لم تفتض السينما العربية إمكاناتها كلها في تحقيق مهام قومية أو سياسية أو ثقافية شاملة وجادة على خلاف ما فعلت السينما

الصهيونية، التي استطاعت أن تصنع نفسها في خدمة الهدف الصهيوني العام، وتبرمج خططها في ضوء الاستراتيجية الصهيونية واستراتيجية إسرائيل. فاختارت المواقع السياسية والتاريخية والثقافية التي تتطابق مع أهداف الصهيونية في كل مرحلة من مراحل تطورها. ووضعها في خدمة هذه الأهداف.

والحقيقة أن السينما لم تقتصر في تعاملها مع القضية الفلسطينية، وإنما كان عويدات قد أمكنه أن يؤلف كتاباً عن الأفلام العربية التي ظهرت عن هذه القضية، علمًا بأنه قد نسى أفلاماً كثيرة ضمن بحثه، وعلمًا أيضًا بأن المتدرج لا يميل كثيراً إلى الأفلام الوطنية، فهي مباشرة الهدف، ومحدودة الإمكانيات، كما أن ما عاشه الكاتب أن بعض الأفلام مثل "فتاة من فلسطين" اهتمت بحكايات الحب، مما يدل أن المؤلف صبغت عقليته بشكل سياسي أكثر منه فني، فأعظم أفلام السينما حول الحرب الأهلية (ذهب مع الريح)، وغرق سفينه ضخمة (ناباتنيك) لم يذهب الناس لرؤيتها إلا من أجل مشاهدة تفاصيل قصص الحب فيها.

وقد توقفنا في الفصل الرابع عند أفلام كثيرة ناقشت قضية فلسطين بوجهة نظر مصرية، من خلال الأسلحة الفاسدة، لكن هناك أفلاماً أخرى عديدة كانت قضية فلسطين بمثابة محور سياسي ووطني، وكانت إطاراً أساسياً في موضوع الفيلم، ولذا سوف نناقش هذه الأفلام هنا تبعاً لتطورها التاريخي، أي حسب ظهورها في سوق العرض السينمائي.

والجدير بالذكر أن السينما دائمًا كانت صدى للأحداث الوطنية، والسياسية، وكانت مرآة لها، ولعل هذا يبدو واضحاً في تاريخ عرض فيلم "فتاة من فلسطين" لمحمود ذو الفقار، حيث عرض في أول نوفمبر ١٩٤٨. ومن أجل أن يجذب إليه الجماهير، سعى إلى أن يكون مصبوغاً بالأغانيات أسوة بالسينما الفنائية التي ازدهرت في تلك الآونة. ومن الواضح أن عائلة محمود ذو الفقار تحمس بشدة للفيلم، فالي جانب الإخراج والإنتاج والتوزيع والتمثيل، فإن عزيزة أمير (زوجة المخرج) هي التي كتبت القصة والسيناريو، ولم تشارك في التمثيل، بل أسند دور الفتاة الفلسطينية إلى المطربة اللبنانية سعاد محمد والفيلم يتناول ضابط طيار

مصري يدعى عادل، يستبسن في الدفاع عن الأرض الفلسطينية ضد العدو الصهيوني، وتحدث ذات يوم غارة جوية وتسقط طائرته في قرية فلسطينية، وتعثر عليه الفتاة الفلسطينية سلمى مصاباً في قدمه فتستضيفه في منزلها. وتعمل على تضميد جراحته مما يقرب بين الاثنين. وسلمى تشترك ضمن مجموعة من القدائيين المصريين الذين يفضلون الموت على الاحتلال الصهيوني، وتحول منزلها إلى مخزن للأسلحة، وي تعرض المنزل للتلفيق في وقت تت ami فيه قصة الحب التي تتوج بعرض فلسطيني شعبي. ويعود الطيار المصري لاستكمال رسالته في الدفاع عن فلسطين.

ويعطى الفيلم بعداً سياسياً لأشخاصه، فالضابط شاب ملتزم، يحب مهنته، وله حس وطني عالي، وهو ابن عم سلمى حيث إنها تنتمي إلى الفرع الفلسطيني من العائلة. وحول الجانب الفتائي من الفيلم، كتب كمال رمزي - مجلة "فن" ١٨ مايو ١٩٩٨ - "لا يمكن تجاهل تلك النفحات الوطنية التي تجلت في بعض الأنماط فضلاً عن الدعوة الموجهة إلى بنات الوطن، كي يعملن في الهلال الأحمر، حيث تستقبل سلمى مع زميلاتها المصابين في الحرب بنشيد كتبه بيير التونسي ولحننه محمد القصبجي يقول مطلعه:

رحتوا للميدان وجيتم والشرف والمجد ليكم  
جرحكم شاهد عليكم والجرح أحسن وسام

أما الفيلم الثاني الذي ناقش قضية فلسطين، "نادية" فقد عرض بسينما روبيال بالقاهرة في ٧ فبراير ١٩٤٩، ألف قصته وكتب له الحوار يوسف جوهر، الذي كتب الحوار لفيلم "فتاة من فلسطين"، ومن الواضح أن عائلة محمود ذو الفقار قد حملت على عاتقها مسألة الدفاع عن القضية، فالفيلم من إنتاج الشركة نفسها التي تمتلكها عزيزة أمير والتي قامت بالبطولة مع محمود ذو الفقار أيضاً.

ونادية في الفيلم مدرسة في إحدى مدارس البنات، وهبت حياتها لعملها ولتربيه أخويها الصغار منير وثيريا، يتقدم إليها من يطلبها للزواج، لكنها ترفض، حيث لم تجد في قلبها مكاناً للحب غير حبها لأخويها، وجنت ثمرة

جهادها وتضحيتها، يتخرج أخوها في الكلية الحربية كضابط طيار، أما ثريا فتصل إلى السنة النهائية بمدرسة البنات. وبينما هي في أوج سعادتها يستشهد أخوها في ميدان الحرب بفلسطين، فتهدمها الصدمة إلى حين، ثم يعود إليها إيمانها بربها، فتفوق من الصدمة، وتتواصل رسالة أخيها الشهيد.

ومدحت الذي يتقدم للزواج منها، هو واحد من زملاء السلاح الذين حاربوا مع أخيها منير في فلسطين، لذا فإنها ترى فيه ظلاً لأخيها، بخاصة أنه هو الذي حاول إسعافه بعد إصابته في معركة ناجحة ضد العدو الإسرائيلي، ويكون التقارب بين مدحت وبين نادية سبباً في أن تناضل مع المتطوعين في فلسطين. وبين أسرها، وتتعرض للتعذيب من قبل بعض الصهاينة. لكنها لا تتوح لهم بأية معلومات تفيدهم. وتنتمكن من الهرب وتساعدها بعض الراهبات الفلسطينيات في الهرب.

ومن المهم أن نقتبس ما كتبه كمال رمزي حول هذا الفيلم في المقال نفسه المشار إليه، حيث يقول إنه "على مستوى الواقع، تعرض محمود ذو الفقار، بطل الفيلمين ومخرج الفيلم الأول، ومنتج الفيلم الثاني لمضايقات البوليس السياسي سيئ السمعة، الذي أخذ رجاله يراقبون الرجل ويتعقبونه، حتى أنه تحدث مع أخيه عز الدين ذو الفقار في الأمر، وكان عز لا يزال ضابطاً في الجيش ولهم علاقات مع بعض البوليس السياسي، وعندما استفسر عن المسألة عرف أن محمود من المشتبه في ميلتهم الشيوعية وكان لزاماً على بطل الفيلمين أن يعلن كتابة أمام رئيس البوليس السياسي ما يمليه الأخير. ومن يومها تاب محمود ذو الفقار عن أفلام القضايا الوطنية والقومية".

وأغلب الأفلام التي تم إخراجها في مصر، تدور حول المشاركة المصرية في حرب فلسطين، والكثير منها ينحصر في قصص حب، ذهب الرجل فيها للحرب في فلسطين، ولم يعد، أو عاد مصاباً نفسياً، أو بدنياً، وقد توقفنا عند بعض هذه الأفلام في الفصل الرابع، ومنها أفلام: "الإيمان"، "أرض الأبطال"، و"الله معنا" و"رد قلبى"، والأقدار الدامية، و"وداع في الفجر"، و"من أحب" .. لكننا سوف نتوقف هنا عند أفلام أخرى ليست في عناصرها الأسلحة الفاسدة التي

استُخدمت في غالب هذه الأفلام كتمهيد لقيام ثورة "يوليو"، عدا "الأقدار الدامية".

الأفلام التي سوف تناقشها هنا، تدور عن القضية خارج هذا الإطار، ومن المهم في البداية الإشارة إلى أن مجموعة أفلام عديدة ظهرت في سوريا، ولبنان في أوائل السبعينيات، شارك في العمل فيها بعض المصريين، وخاصة المثلثة سنا، جميل، وهي تدور حول عمليات فدائية في فلسطين يقوم بها الفدائيون، لكن هذه الأفلام لم تلق نجاحاً جماهيرياً بخاصة في مصر، وبدت أشبه بالنشرات الدعائية منها "٣ عمليات داخل فلسطين"، ثم "أجراس العودة" لتيسير عبود، وـ"فداك يا فلسطين" لأنطون ريمي، وكلنا فدائيون" لجاري جاربيدان.

بل إن بعض هذه الأفلام مقتبس من مسرحيات عالمية مثل الفيلم المأخوذ عن مسرحية "الأم الشجاعة" لبرينت.

إذا.. لا بد من وقفة شبه تفصيلية لفيلم "أرض السلام" لكمال الشيخ ١٩٥٧ والفيلم بأكمله صناعة مصرية، أنتجه المخرج حلمى حليم الذى كتب فى مقدمة الكراس الدعائى للفيلم عبارات حماسية جاء فيها:

هذا الفيلم نقدمه من أجل فلسطين "أرض السلام" .. ومن أجل الوطن العربى الكبير ومن أجل السلام والحرية.. لم ندخل جهداً فى تقديمها بالصورة المشرفة التى يجب أن يظهر بها. فلم ندخل على أرض السلام بكل ما يتطلبه إنتاجه من مال وجهد إذ حشتنا له كل الإمكانيات.. واخترنا له أكفاء وأقدر العناصر من فنانين وفنين. وتحملنا كل ما صادفنا من عقبات وتضحيات، والفيلم العربى يفخر بتقديم "أرض السلام" إلى العرب، وإلى المكافحين من أجل السلام والحرية فى كل مكان، كدليل على تطور الإنتاج السينمائى العربى. وتجاويه مع الأحداث.. ونأمل أن تكون قد أدينا بعض واجبنا نحو الوطن العربى فى معركته مع السلام والحرية.

ولعل هذا الكراس الدعائى المذكور، هو الكراس الوحيد، من بين كراسات الدعاية للأفلام العربية الذى يحكي قصة الفيلم بالصور، على طريقة الاستريس، على مدى صفحتين، وعبر ست عشرة صورة، مكتوب أسفل كل منها سطران

بخط اليد تقرباً، وسوف نوجزها هنا، ليس فقط لأننا سنحكي الفيلم من خلالها، بل لنتعرف على اللغة الحماسية، والمفردات التي استخدمت في هذه الفترة:

- ١ - غارت الطائرات الصهيونية على معسكر الفدائيين المصريين، فقتلت واحداً منهم.
- ٢ - تجمع الفدائيون بقيادة ضابطهم الذي أصدر أمره إليهم بنسف مستودعات البترول في إسرائيل.
- ٣ - واختير ثلاثة من الفدائيين لتنفيذ المهمة.
- ٤ - وأصدرت قيادة الجيش الإسرائيلي أمرها بالبحث عن الفدائي الثالث، الجريح.
- ٥ - والعثور عليه حياً أو ميتاً.
- ٦ - وهروب الفدائي الجريح، حتى سقط مغشياً عليه بجوار مساكن العرب داخل إسرائيل فحملوه عندهم لعلاجه.
- ٧ - وفي الليلة نفسها، هاجم الصهيونيون مساكن العرب بعثاً عن الفدائي المصري الهاجري، لكن العرب استطاعوا تضليلهم.
- ٨ - وتماثل الفدائي للشفاء، بعد إخراج الرصاصة من كتفه.. وشاهد إحدى الفلسطينيات وبدأ الحب يغزو قلبهما.
- ٩ - وكان أحد الفلسطينيين يحب الفتاة، فلما أحس بإعراضها عنه وحبها للفدائي، حقد عليه وحاول أن يوشى به للصهيونيين، لكن العرب وقفوا في وجهه وأبوا عليه ذلك.
- ١٠ - وخرج الفدائي مع زميل عربى له لرسم مستودعات البترول تمهيداً لنسفها.
- ١١ - واكتشف الصهيونيون ذلك فهاجموا مضارب العرب مرة أخرى باحثين عن الفدائي.

١٢ - واستطاعت الفتاة حببية الفدائي أن تحدره هو وزميله قبل دخولهما  
المصارب فنجيا من الصهيونيين:

١٣ - وقرر الفدائي نصف مستودعات البترون في الليلة نفسها، والتقي  
بحبيبته قبل رحيله ووعدها بالزواج بعد تنفيذ المهمة.

١٤ - وخرج نجل غريم الفدائي للصيد ليلاً، فقتله الصهيونيون فأحضره  
الفدائي لوالده، وكان الحادث سبباً في انضمام الغريم إليه.

١٥ - وخرج الفدائي مع مجموعة من العرب لتنفيذ المهمة وتواعدوا على اللقاء  
مع الآخرين في مكان ما، وهم الجميع ينتظرون عودته من المهمة.

٦ - ١٦

علامة الاستفهام هنا تعنى: ترى ماذا سوف يحدث، من أجل تشويق قارئ  
الكراس الدعائى لمشاهدة الفيلم، لكن من الواضح أن عرض تقديم ملخص لقصة  
الفيلم قد تحقق.

وكما ترى فإن الفدائي هنا مصرى، وهناك إشارات عديدة إلى الفلسطينيين  
بأنهم "عرب" والاستخدام الأغلب لهذا المصطلح هو "البدو الفلسطيني"، أى أن  
المقاومة ورجالها هم في هذه الفترة ١٩٥٧ هم من المصريين، وإن كان  
الفلسطينيون قد شاركوا في النهاية في عملية فدائية مع الفدائي المصرى أحمد،  
الذى وعد حبيبته "سالى" بأن يعود. إذ سوف يكون واحداً من الأبطال الذين  
عليهم استكمال عمليات فدائية أخرى فوق أرض فلسطين. ففى أثناء العملية  
الفدائية يحاول أحد الفلسطينيين عرقلة الصهاينة في التقدم، من أجل إنقاذ  
زميله المصرى فيما بعد أن نجحت عملية تغيير الصهاirيج. وتتجعل العملية  
ويعود أحمد إلى حبيبته التي تنتظره مع أهل القرية الفلسطينية.

ومن الواضح أن الفيلم إشارة واضحة إلى قيام الفلسطينيين بالمشاركة في  
العمليات الفدائية، وإن كان الفيلم قد حاول أن يجعله الشيرير الذى يمكن أن يشى  
بخصمه من أجل حبه للفتاة سالى، لكن لا شك أن هذا من لوازم الدراما، بخاصة  
أن الذى جسد هذا الدور هو توفيق الدقن.. ولأسباب الدراما أيضاً تمت

الاستعانة بممثل كوميدي هو عبد السلام النابلسي في دور الفدائي الفلسطيني، وأيضاً بالطريقة فايدة كامل لتفنن من كلمات مرسى جميل عزيز، وتلحين محمد الموجي أغنية من أجل فلسطين.

وحلمي حليم المنتج هو الذي كتب قصة الفيلم، ودفع بالسيناريو والحوار إلى على الزرقاني، وقد كتب عبد الفتاح البارودي، بين كتاباته المتواضعة في النقد السينمائي كلاماً من طراز: "لأول مرة نرى فيلماً من هذا الطراز، يمتزج عنصر الكوميديا بأحداثه بمهارة نادرة في بينما كنا نسمع دوى القنابل ونشفق على مصير العرب في دارهم. ترى عبد السلام النابلسي في شخصية الرعديد الفشار يطلق الرصاص في الهواء وبينما نشاهد دورية إسرائيلية تمر للتفتيش وتکاد تقپض على الفدائي نرى قائدتها ينزل من سيارته ليتبول!!.

وعند الحديث عن القضية الفلسطينية والسينما، فلا يمكن أن نتجاهل فيلماً مثل: "الدخيل" لنور الدمرداش الذي عرض لأول مرة في 15 مايو ١٩٦٧، أى في فترة التحرش الإسرائيلي بالدول العربية، والذي أدى إلى عدوان يونيو، وهو تحرش بدأت الدولة تستعد له، كأنما الحرب ستقوم غداً. والفيلم ليس عن القضية بشكل مباشر لكن هناك إسقاطاً رمزياً واضحاً حول موضوع الاستيلاء على أرض الآخرين. فالفيلم يدور في قرية مصرية صغيرة، والمرأة "فتنة" تتسم بجشع وتسعي للاستيلاء على المزيد من الأراضي وتنجح في إيقاع عبد العليم ابن العمدة في هواها. وتسدرجه حتى تشترى منه أرضه التي ورثها عن أبيه، ثم تنجح في رمى شباكها على بقية شباب القرية الذين يبيعون لها أراضيهم. والأب هنا خواجة، يساعدها في السيطرة على اقتصاد القرية، وتوسيع أعماله التجارية، يحس عبد العليم بالخدعية التي حدثت لأبناء القرية فيقرر أن يؤلب الناس ضد فتنة وأبيها. يتجمع سكان القرية ضد الخواجة وأقاربه وتندلع معركة شرسة، يموت فيها الخواجة على يد عبيط القرية. بينما تتشعب معركة بين فتنة وعبد العليم. فيتمكن من التخلص منها وثم يموت برصاصة غادرة.

وقد جاءت الإشارة إلى قضية فلسطين في كلمة شركة فيلمنتاج في الكراس الدعائى للفيلم كالتالى: "لنعبر بصدق وأصالة عن جذور المأساة التى يعيشها

إنسان القرن العشرين في معالجة مثيرة لأخطر جريمة وقعت في العصر الحديث.

والاستعمار في أبشع صوره، والصهيونية في أقذر وسائلها وأدواتها.. الجنس والإغراء والمال والتحصب.. وقرية آمنة يعيش أهلها في صفاء ووئام حتى اقتضم حياتهم ذات ليلة الدخيل..

وباستثناء الأفلام السورية، واللبنانية السابق الإشارة إليها، فإن الفلسطينيين ظلوا بعيدين عن المشاركة في صناعة أفلام عن قضيائهم، حتى بداية السبعينيات، وبعد تأسيس منظمة التحرير الفلسطينية، والعديد من منظمات الكفاح المسلح، فإن السينما المصرية شهدت تجربة واحدة لمخرج فلسطيني هو غالب شعبت في فيلمه الوحيد "ظلال على الجانب الآخر" الذي تأخر عرضه من عام ١٩٧٤ إلى عام ١٩٧٥، وعرض بشكل متواضع في دور العرض، وإن كان النقاد هلوا له؛ لأنه محاولة لنقدم القضية من وجهة نظر فلسطيني.

نحن أمام فيلم مصرى في المقام الأول، يمتلى بموضوعات تكررت كثيراً في تلك الفترة، فكرة الشباب الحائر الضائع بسبب هزيمة يونيو، يعيشون في عامة يمارسون الجنس، ويشربون، ويقدمون فتونة تافهة، ويتحدثون بأنهم يبحثون عن هوية، ومثل هذه الموضوعات سبق لأفلام تجارية وفنية ناجحة أن قدمتها، مثل "تراث فوق النيل" وـ"الحب تحت المطر".

والشباب الأربعه منهم ثلاثة مصريين، وشاب فلسطيني واحد، الشخصية الأساسية منهم هو محمود الذي يطرد من الغرفة التي يعيش فيها بعد أن علمت صاحبة الشقة بعلاقته بروز التي تبنتها، فينتقل محمود للعيش مع زملائه في كلية الفنون الجميلة الذين يعيشون في إحدى العوامات، يسخر محمود من مثالية صديقه مصطفى الذي يتعاطف مع نساء الليل، واختار رسم مشروع تخريجه عنهن، أما عمر فهو فلسطيني يرسم مشروع تخرجه عن الفدائيين. ويتبع الزميل الرابع بكر قضايا بلاده السياسية.

ومحمود يرفض كافة القيم، ولا يرضى أن يكون أسيراً لكل ما هو قديم، ففى الفن مثلاً لا يعجبه الأسلوب الكلاسيكي، وفي التقاليد يرفض ما هو متوارث

ومفروض عليه. يسعى لإيجاد بديل يؤمن به ، ولكن عبئاً، أما عمر فهو يؤمن أن العمل من أجل قضية فلسطين يجب أن ينبع من الوجдан والصديق، ومن إمكان ربط هذه القضية بمناطق الصراعات التحريرية العالمية، كما اكتشف أن رسم اللوحات عن مخيمات اللاجئين وشقائهم الذي كان يؤمن به، ومفاده أن الإنسان في سعيه إلى حل مشكلاته مع الواقع، لا يستطيع أن يصل إلى ما يصبو إليه، وهو يحمل أفكاراً مثالية أو مادية.

وقد نوقشت قضية فلسطين في التسعينيات، أى بعد توقيع اتفاقية كامب ديفيد بعدهة سنوات، فى أكثر من شكل، منها الشكل الفنتازى فى "يامهلىبة يا لشريف عرفة ١٩٩١" ، ثم شكل تاريخى فى فيلم "أمراة هزت عرش مصر" لنادر جلال ١٩٩٥ ، وفي إطار خاص بمسألة التطبيع فى فيلم "فتاة من إسرائيل" لإيهاب راضى ١٩٩٩ . وهو ليس فيلماً عن فلسطين بقدر ما هو فيلم عن الصلح مع إسرائيل، وهل يمكن تقبل السلام مع عدو اختطف الأرض بالقوة، وأتى للسلام أيضاً بالقوة.

والفيلم يدور حول الصراع السلمى بين إسرائيل والعرب، فهنا يصافح أبناء الجيل الجديد يد السلام الممتدة عبر أصابع مدرجة بالدماء، وعبر ماض دفع فيه الشهداء دماءهم بشكل غادر بخاصة أن الابن الأكبر للأسرة هنا قد مات أثناء عملية غادرة؛ حيث قام قائد إسرائيلي بقتل مجموعة من الجنود المصريين فى عام ١٩٧٢ ، فى صحراء سيناء. (انظر الفصل الخامس والعشرين).

ولا شك أن ظهور فلسطين في السينما العربية كان له جانبان: الأول: سلبي والآخر: إيجابي، أى أن السينما يمكنها أن تؤدي مهمتين متناقضتين. فالسينما استطاعت نشر القضية كما أمكنها عرض الحقائق وتحريض الجماهير، وحقنها بروح الثورة، وقد بدا ذلك واضحاً في إقبال الشباب على مشاهدة فيلم "فتاة من إسرائيل" الذى يدور حول شباب وأسر مصرية يسافرون فى إجازة إلى طابا، وفى فندقها يجدون أنفسهم أمام مجموعة من الشباب الإسرائيلي.

وكما كتب حسين عويدات فى كتابه عن السينما والقضية، إن أهمية السينما للقضية الفلسطينية إن سينما القضايا لم تكن على رأس سلم الأولويات

الإعلامية، والثقافية العربية والفلسطينية. رغم أنها الوسيلة الأهم، والأكثر فعالية في مجال نقل واقع الشعب الفلسطيني وقضيته. وتحليل هذا الواقع وإيجاد تفاعل جماهير الشعب العربي والفلسطيني، والتأثير فيها، وتعزيزها بقضيتها وشخصيتها الوطنية، وتحريضها على الثورة، وفي هذا الإطار يبدو أن هذه السينما لم تعط الأهمية التي تستحقها.

ولعل هناك أفلاماً عديدة تجاوزنا الحديث عنها، منها فيلم "صراع الجباررة" لزهير بكر وريمون نصور عام ١٩٦٢ حول فريد الشاب الذي يقع في حب الراقصة اليهودية ليلى، وهو فيلم ساذج بسيط لا يرقى إلى مستوى الأفلام التي تحدثنا عنها، وفيه نرى فريد يهرب إلى إسرائيل، وهناك يهاجم اليهود قرية عربية فتهب لنجدتها مجموعة من الجنود المصريين، يأسر اليهود الفدائيين ومن فيهم فريد الذي يتقابل مع ليلى، ويرى القائد الإسرائيلي أن تغري ليلى فريد لمعرفة أسرار المصريين. لكن ليلى لا تنجو في مهمتها، فيأمر القائد بإعدامها هي والأسرة، تدبر أمر هروبها مع الأسرى، وتنشب معركة أثناء الهرب يموت أربعة، وينفذهم طيار مصرى عند الحدود. يعترف فريد بالحقيقة ويعود إلى وطنه الذي هرب من أجله بعد اتهامه بجريمة قتل هو منها برأيء.

وقد ظهرت القضية الفلسطينية في شكل آخر من خلال مجموعة أفلام عن التجسس بين العرب وإسرائيل منها "الصعود إلى الهاوية" و"الجاسوس"، و"إعدام ميت"، و"الكافير"، و"فتح الجوايس" و"ولاد العم" وغيرها، والتي ناقشها في الفصل السادس عشر.

كما أن القضية ظلت هاجساً للسينمائيين في القرن الجديد من خلال رؤى باللغة الجودة، فهناك فيلم "السفارة في العمارة" لعمرو عرفة، حول التطبيع مع إسرائيل، من خلال رفض مواطن أن تكون الشقة المجاورة له هي سفارة إسرائيل، أما مازن الجبلى فقد قدم "بركان الغضب" عام ٢٠٠٢ حول تهريب أسلحة إلى الفدائيين في الأرض المحتلة، وقدم يسرى نصر الله أطول فيلم عن تاريخ القضية عام ٢٠٠٥ باسم "باب الشمس".



الدكتور عطشى رئيس مجلس ادارة

جامعة العلوم والتكنولوجيا

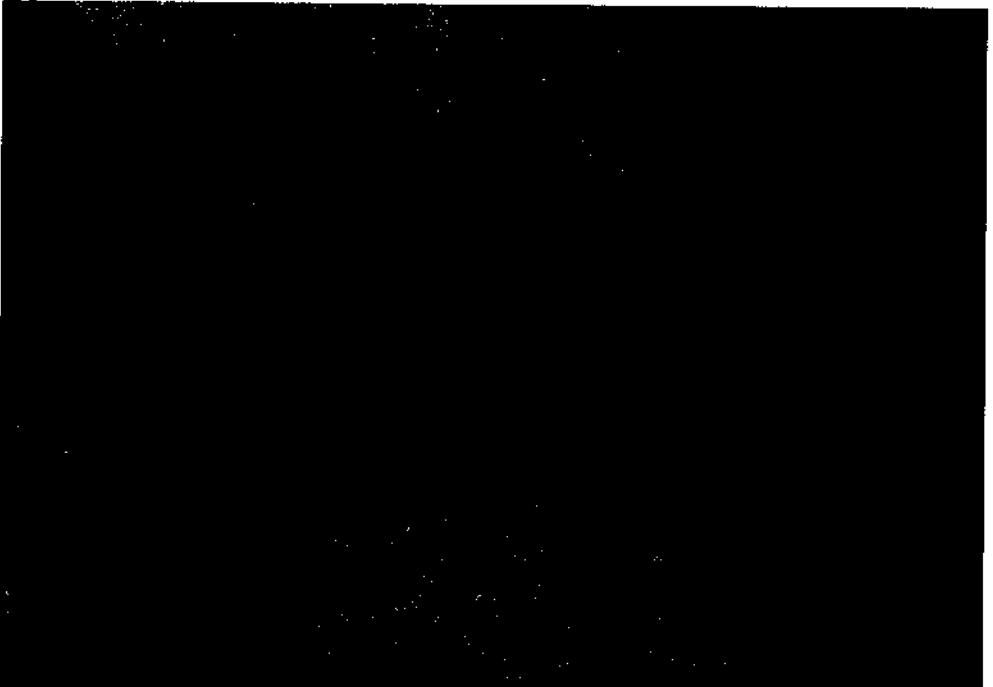
دكتور عبد العليم

دكتور



رد قلب





أرض السلام

## الفصل السادس

### ثورة يوليو

صارت الحركة المباركة، أو ما عرف بالثورة المصرية عقب قيامها، حالة خاصة من الوجود في جميع الفنون، بخاصة الفناء، والسينما. ولم تتم الإشارة في تاريخ السينما بحدث سياسي قدر ما حدث للثورة.. ليس فقط في مجموع الأفلام السياسية المعروفة في تاريخ السينما، بل كان على هذا الفن أن يبارك ما قام به الضباط الأحرار - أو الجيش - من انقلاب على الملك، ثم طرده، وتولى الحكم، وما عرفته البلاد منذ يوليو ١٩٥٢ ولسنوات طويلة حتى ما بعد ثورة يناير ٢٠١٠.

يعنى هذا - في المقام الأول - أن السينما صارت أداة سياسية لدى القائمين بالثورة تدافع عن مبادئهم وأفكارهم، وقراراتهم السياسية، ومواقعهم العامة. وبعد أن كانت تحاول حل بعض المشكلات الاجتماعية مثل : "السوق السوداء"، ومشكلة العامل في مصنعه، صار على السينما أن تناصر الثورة، ومشارييعها، وتتحدث عن الماضي بصفته صفحة كان يجب أن تمحي، وعن الحاضر باعتباره

متميزة بالثورة. ومناصرة ما أنجزته الثورة، ليس فقط في الميدان السياسي، بل أيضاً في الاقتصاد، وعلى المستوى الاجتماعي، مثلما رأينا فيلم "الأرض الطيبة" حول قانون الإصلاح الزراعي وأحقية توزيع الأراضي على الفلاحين.

ولو تتبعنا بعض ما ورد في الأفلام المصرية، في سنوات، أو في شهور الثورة الأولى فسوف نرى مباركة واضحة للحدث الجديد، وهناك موقف غريب في فيلم "بشرة خير" لحسن رمزى الذى عرض فى ٧ إبريل ١٩٥٢، حين يقرأ البطل جريدة فيها خبر عن موافقة الدول على رفع الوصاية عن مصر، ويقول لحبيبته ابنة الأغنياء إنه لعل الأحداث الأخيرة تعنى بشرة خير، ومن هذه العبارة أخذ عنوان الفيلم، فهل كانت هناك نبوءة؟ في الواقع أنه مجرد خبر حدث في فترة تصوير الفيلم جعل من حديث سياسي بشرة خير..

ولعل أول فيلم ناقش مسألة الثورة بصورة واضحة، وجاء ذكرها فيه هو "عفريت عم عبده" لحسين فوزي الذي عرض في ١٦ فبراير ١٩٥٢. فباعتبار أن الأحداث تدور في الماضي، فإن عم عبده بعد مقتله، يتحول إلى شبح يحاول الانتقام ممن قتلوه، وفي الوقت نفسه، فإنه يساعد أصدقائه في العثور على الكنز، وباعتبار أن الثورة من وقائع المستقبل، فإنه يتحدث بتمجيد واضح عن الثورة، ورجالها، ويتكلم بكل أمل وإعزاز، أن الثورة جاءت لتقضى على العهد البائد، عهد الظلم، والفساد، وأنها سوف تطهر الوطن، ويتحدث بطريقته عن المبادئ السستة التي أعلنتها الثورة، بالقضاء على الإقطاع، والاستعمار، وسيطرة رأس المال، وإقامة جيش قومي سليم، وما إليه من بقية مبادئ الثورة.

ونحن لسنا أمام فيلم سياسي، وليس مطلوبًا من عفريت عم عبده (السيد بدير) أن يقحم مثل هذه الخطبة العصماء عن الثورة، لكن من الواضح أن السينما أعلنت منذ اللحظة الأولى عن وقوفها بجوار الثورة، بما يعني أن الاهتمام الفنى بزعيم من طراز مصطفى كامل كان من اهتمامات العصر الملكى رغم ما تعرض له الفيلم من مشكلات رقابية، وفي أول ديسمبر، أي بعد أسبوعين عرض حسين صدقى فيلمه "يسقط الاستعمار" وهى أفلام - كما أشرنا - مصورة

ومكتوبة قبل الثورة، لكن لا شك أن الثورة وجدت فيها صدى لأفكارها ومبادئها، وتم عرضها، لكن المهم هو أن الناس لم تحس بهذه الأفلام، وسقط فيلم حسين صدقي بشكل ملحوظ

ـ ذلك ما سجلته قصة الفيلم التاريخي "الله معنا" الذي بدأت الصحف تنشر خبر إنتاجه بعد شهور قليلة من يوليو ١٩٥٢ .

ومن الواضح أن هذا هو خطاب التعامل مع الفيلم، حيث جاء مقال الناقد "ابن زيدون" تحت اسم "تقد الأسبوع" في مجلة الكواكب - ٢٩ مارس ١٩٥٥ - أن "هذا هو أول فيلم يعالج موضوع ثورتنا الأخيرة علاجاً مباشراً، ولا شك في أنه فيلم نظيف وقوى. يستطيع أستوديو مصر أن يفتخر بإنتاجه .

ـ ولكن الفيلم يعالج الثورة من زاوية واحدة، فيركز القصة كلها على موضوع الأسلحة الفاسدة، والاتجار بها خلال حرب فلسطين. ويتسرّب من هذه الزاوية إلى الطريقة التي كانت تدار بها شؤون البلاد، ثم ينتهي إلى بيان أثر الأسلحة الفاسدة في التعجّيل بقيام الثورة التي حررت البلاد من تجار الأسلحة، وتجار السياسة وطردت الملك الذي كان يحمي هذا الفساد".

وقد توفرنا مطولاً عند هذه المقاطع للتعرف على مفردات التعامل السينمائي مع ثورة يوليو، فلا شك أن هذه الثورة استخدمت السينما كأداة لها للتأكيد على منطوقها، وليس هناك فواصل واضحة، بين ما كتب في الكلمات الدعائية للفيلم، وبين ما جاء على لسان الناقد، وأيضاً ما جاء على ألسنة أبطال الفيلم، فكأنما كل الأطراف تكادف من أجل إظهار فساد الملك، ونقاء الثورة التي صارت بمثابة الأمل.

ويستخدم الفيلم من خلال حرب فلسطين موضوع تشكيل الضباط الأحرار، وتكلفهم، واستخدام المنشورات السرية كسلاح في كفاحهم، وهم يجندون بعضهم البعض، وكيف يكون التشكيل حتى انتهى إلى الثورة، ورغم أن أسماء الضباط الأحرار الحقيقة هنا لم تذكر، فإن أداء عماد حمدي هنا كان يبدو كأنه ينطق بلسان عبد الناصر، ويتصرف بطريقته، ابتداءً من شكل شاربه، وطريقة

تلفظه بالكلمات، صحيح أن هناك عدم تشابه تام بين أي من الحكاية التي رأيناها في الفيلم، وبين الواقع، ولكن إذا كان الصحفي قد رمز بشكل مباشر إلى الكاتب إحسان عبد القدس فإن الضابط أحمد رمز بكل وضوح إلى ناصر الذي اشترك في حرب فلسطين، بخاصة الفالوجا.

وقد تكررت مسألة تشكييل تنظيم الضباط الأحرار بنفس المعالجة في فيلم "رد قلبي"، وهناك اختلاف واضح بين النص الأدبي، والسينمائي، في يوسف السباعي الذي كتب الرواية أعطى محمد نجيب حقه في القيام بالثورة، ولم يغفل دوره الرئيسي في هذا الأمر، لكن الفيلم الذي عرض عام ١٩٥٧ كان لا بد أن يغفل هذا الحق، وأن ينسب إلى ضباط آخرين، من بينهم عبد الناصر، فضل القيام بالثورة. وقد توقف الفيلم عند نفس الظواهر لصناعة الثورة، فالضابط الشاب "على" يشتراك في حرب فلسطين، ويعود بعد الهزيمة ليجد مظاهر السخط والتمرد تزداد انتشاراً في الجيش بفضل جهود الضباط الأحرار.

ويربط الفيلم بين أحداث عديدة شاهدها الوطن، وأدت إلى الثورة، وبين أمور خاصة في حياة "على"، فحريق القاهرة يحاصر الراقصة التي ارتبط بها "على". أى أن العام ارتبط بالخاص. وبعد هذا الحادث ينضم "على" إلى الضباط الأحرار، ويجتمعون معًا في مشهد مهيب للقسم على أن يتعاونوا معًا من أجل إبعاد الملك عن الحكم.

ورغم أنها أمام فيلم عاطفى، إلا أنه فيلم سياسى في المقام الأول، فقصة الحب البائسة تدور بين ابنة باشا له صلاته السياسية وبين ابن جنائى الباشا، في مجتمع لا يقر أبداً مثل هذه العلاقة.

وقد جاء في الإعلان بالصحف والمجلات عن عرض فيلم "مصطفى كامل" إنه: الفيلم الذي منعه عهد الظلم يعرض في عهد الثورة. والفيلم الذي منعه الأغالل وأخرج عنه عهد الأحرار.

وفي عام ١٩٥٣ ظهرت مجموعة من الأفلام الوطنية، والأفلام التي تناقض القضايا السياسية، والمواجهة بين الحاكم الظالم، وبين الثوار، مثل "أرض

الأبطال" لنيازى مصطفى، وـ "حكم قراقوش" لفطين عبد الوهاب. وفي مايو ١٩٥٤ عرض أول فيلم عن الإصلاح الزراعي بعنوان "الأرض الطيبة" لمحمد ذو الفقار، الذى توزع فيه فتاة ريفية الأرض التى ورثتها على الفلاحين. فى الوقت الذى بدأ الاهتمام فيه بتمجيد الجيش وأسلحته من خلال أفلام إسماعيل يس فى الجيش، والأسطول، والبولييس الحربى، وغيرها.

لكن كل هذا كان محاولة لتخمر فكرة ضخمة عن ميلاد الثورة من خلال فيلم من طراز "الله معنا" الذى أخرجه أحمد بدرخان، وعرض فى ١٤ مارس ١٩٥٥ وهو أول فيلم يخرج الضباط الأحرار إلى نور السينما، والفيلم كما هو معروف من تأليف إحسان عبد القدوس. وقد اشتراك فى بطولة الفيلم وتمثيله عدد كبير من النجوم وممثلى الصيف الثاني، لم يسبق لمثل هذا العدد والمزيج أن رأيناه فى فيلم سينمائى، وقبل محاولة قراءة الفيلم، يهمنى أن أقرأ صفحة، علانية منشورة فى مجلة "آخر ساعة" فى حجمها القديم، حيث امتلأت الصفحة بعشر صور: على اليمين الصور التى تعكس الماضى، وعلى اليسار الصور التى تصور المواجهة، وتحت كل صورة كلمة واحدة مثل: "مؤامرات - مجون - استهتار - تحفظ - سيطرة -، وعلى الناحية الأخرى تحكم - لهو - ثورة - طرد - انتصار".

أما الكلام الحماسى المنصور مع الإعلان عن عرض الفيلم فقد جاء فى بعضه:

"هل ينسى مصرى واحد، كيف كانت تحكم فى عهد الملكية؟"

"هل ينسى مصرى واحد، كيف كان الظلم يرتفع وخيمًا فى كل شبر من أراضى مصر؟"

"هل ينسى مصرى واحد الذل الذى عاشت فيه مصر تحت نير الاستغلال والجشع والأنانية؟"

"لقد كانت تحكم مصر حكماً جائراً، نفر قليل يتحكم فى عدة ملايين من المصريين؟"

إن قصة تتناول بصدق وواقعية هذا الموضوع الدقيق الخطير، تعتبر ولا شك قصة وطنية، لأنها غاصلت في أعماق مصر. وكتبت بالدماء، ما كتبه أبناءها المخلصون البررة بدمائهم الحرة الذكية، من أجل حرية بلادهم..

.. إنها قصة فيلم "الله معنا" كما سجلت أحداث التاريخ هذه الفترة الحاسمة من التاريخ، فسجلها كذلك الفيلم التاريخي الوطني "الله معنا".

### كيف تم للثورة طرد فاروق؟

كيف استطاعت أن تهدم نظاماً جائراً.. وتقوض دعائم ملك ظل جائماً على بلادنا الحرة سنوات هي أشبه بالدهور المظلمة؟ العلاقات بين طرفين بينهما هوة شاسعة في السينما. وقد جعل الفيلم والرواية من "على" واحداً من دفعة عام ١٩٢٨، التي ضمت عبد الفايز وغيره من الشباب الذين اشترکوا في حرب فلسطين، وقاموا بعمل التنظيم.

ويبدو أن السينما قررت أن تتوقف لفترة طويلة عن عمل أفلام مباشرة عن الثورة، ربما لأن فيلمي "الله معنا" و"رد قلبي" قد استفادا غرضاً مهماً بالتعبير عن الثورة، وظللت المساحة خالية من فيلم مباشر عن الثورة بنفس القوة، ونفس التوليفة، حتى قدم كمال الشيخ فيلمه "غروب وشروق" عام ١٩٧٠، وهو فيلم من تأليف واحد من ضباط الثورة هو جمال حماد.

لكن السينما لم تتوقف عن تناول قضايا الثورة، والتمرد على الطغيان بدرجات مختلفة، وقد بدا ذلك بشكل واضح في أفلام تنتمي إلى التاريخ في أحداثها، ومنها: - على سبيل المثال - "المماليك" لعاطف سالم ١٩٦٥ و"تنابلة السلطان" لكمال الشناوى في العام نفسه، و"ثورة اليمن" لعاطف سالم عام ١٩٦٦، و"أمير الدهاء" لبركات، و"ثمن الحرية" لنور الدمرداش، وكنا قد شاهدنا من قبل ثورة شعب من نوع خاص في "جميلة" ليوسف شاهين ١٩٥٨، و"أميرة العرب" لنيازى مصطفى، وغيرها.

هذه الأفلام لم تتحدث عن ثورة ٢٢ يوليو، لكنها أفلام تمجّد فكرة الثورة بمعناها العام، والانقلاب ضد الطغيان، وقد بدت فكرة باللغة الأهمية في هذه

الأفلام، أن الثورة لم تكن عملاً شعبياً بالمعنى المفهوم بقدر ما هي تمرد فردي. يقوم به شخص تعاونه مجموعة صغيرة - أشبه بالضباط الأحرار - بينما يبدو الشعب نفسه بعيداً عن هذه الأحداث، وستأخذ نموذجين بالغى الوضوح في هذا المضمار، هما: "تنابية السلطان" و"الماليك".

ففي الفيلم الأول يموت الوالي العادل، ويترك السلطان لابنه حسن الذي عليه مواجهة الظلم، لكن زوجة أبيه السلطانة الطاغية آسيا، تسعى إلى استلام السلطة من حسن من أجل تسليمها إلى ابنها الوحيد، وتبدأ في التحريض عليه. وجمع المزيد من الأعوان لذلك، إلا أن الأمير حسن ينجح في إخراج التنابية من كسلهم من أجل مساعدته، ويسعون إلى مناصرته. يحس الأمير أن عليه أن يفعل شيئاً. فيتتخذ من أم حسن رهينة، كما يختطف ورد، حبيبة حسن، ويطلب من الأمير التنازل عن العرش، وإلا قام بالتخليص منها.

إذاً، الثورة هنا نوع من الاستياء على السلطة، والفيلم تدور أحداثه في قصر السلطان، ومحاولات التنابية تأليب الناس هو مجرد شكل خارجي، لجعل الثورة شرعية. ففي القصر الفخم، تدور مواجهة شديدة بين أعوان السلطان والخصوم. ويتمكن حسن من القبض على منافسه في العرش، ويودعه السجن.

وقد اختلفت التفاصيل بعض الشيء في فيلم "الماليك"، فالتأثير هنا من أبناء الشعب، هو حداد، قتلت أسرته بواسطة رجال الطاغية، وعليه أن يصنع سيفاً، وأن يتسلل إلى القصر، والقصر هو مكان الأحداث الرئيسية، حيث يعامل الأمير شركس وزراءه كعبيد، في الوقت الذي يدبر فيه الوزير جعفر لشيء ما من أجل الانقلاب. ويطلب الأمير من ذراعه اليمنى أبيك أن يفرض المزيد من الضرائب على الحدادين، وينزل أبيك ويقتل أم أحمد (الحاداد) في اليوم الذي يستعد فيه هذا الأخير للزواج من حبيبته، ويقرر الفتى الثأر ويصبح واحداً من الماليك بمساعدة جعفر، ويكتسب ثقة الأمير، وينجح في الانقلاب عليه، وذلك بمساعدة نور الدين وأعوانه المسلحين.

الثورة هنا فردية، لكن التأثير، طلما أنه أمام قوى طاغية، فإنه يستعين بثوار آخرين.. وكما نرى فإن الثورة صارت حدثاً مهماً في السينما المصرية في

تلك الآونة. وبدأت تدخل الأفلام بشكل مباشر، أو من الباب الخلفي، فكما أشرنا، أن الحديث عن الثورة قد بدأ كأنه ينحدر مهامه، وبدا مكرراً، وفي السينيما بشكل خاص، فإن الأفلام التي توقفت عند فساد ما قبل الثورة، وخاصة حريق القاهرة، قد كثرت، مثلما حدث في "الباب المفتوح" لبركات ولا وقت للحب" لصلاح أبوسيف.. لذا فقد كان على السينما أن تعثر على مداخل جديدة ومختلفة. وكما أشرنا في الفصل الأخير من هذه الدراسة، أن الثورة قد نقلت إلى مناطق أخرى، الجزائر، واليمن، فإن السينما صبغت أبطالها بوطنية، وحس سياسي عالٍ للغاية.

بدت هذه النظرة شديدة الوضوح في أفلام من طراز "سيد درويش" لأحمد بدرخان الذي سبق أن أخرج فيلماً عن "مصطفى كامل" بالإضافة إلى فيلمه الضخم "الله معنا". وفي "سيد درويش" رأينا كيف تأثر الصبي الصغير بمصطفى كامل، واستوحى من إحدى خطبه لحن الشهير "بلادى بلادى"، فقد تسلل الطفل سيد إلى جمع غفير، جاء لسماع خطبة سياسية لمصطفى كامل، ويردد كلمات الزعيم وهو يقول بصوت عميق الصدى:

بلادى بلادى.. لك حبى وفؤادى.. لك دمى، وإحساسى..

وعكس الفيلم الحس السياسي والوطني العالى لسيد درويش، من خلال شرح الأسباب التي لحن من أجلها العديد من الأغاني، ومنها "يا عزيز عينى أنا نفسى أروح بلدى" و"يا عزيز يا عزيز، ضربة تاخد الإنجليز.." فسيد درويش يذهب إلى حفل ريفي ويرى قسوة الأثرياء ضد الفقراء والسلطة تسحب الأبناء إلى التجنيد، كما أن سيد درويش يؤلف نشيد ثورة ١٩١٩، ويستعد لاستقبال سعد زغلول عند عودته من المنفى، لكنه تبعاً للإرهاق الشديد فإنه يموت في ليلة الاستقبال قبل وصول الزعيم بساعات.

وقد قام الفيلم بتأسيس أشياء كثيرة في حياة سيد درويش، منذ طفولته، وحتى مماته، وجعله يقف ضد المستعمر ضد الطفاة، والطغاة هنا ليسوا الحكام، بل الأثرياء والإنجليز.

والجدير بالذكر أن نقد الثورة، لم يبدأ بعد رحيل عبد الناصر، بل بدأ في تلك السنوات، من خلال أفلام سوف تتناولها في الفصل السابع، حول الرؤيا السلبية، ولكن هذا النقد لاح بعد أن بدأ الحلم ينهاه، أي بعد نكسة المؤسسة العسكرية في يونيو وقبلها في حرب اليمن، وصار على الوطن أن يجمع أشلاءه، وهو جريح. وبدأت هذه الظاهرة تزداد مع أفلام من طراز "القضية ٦٨" لصلاح أبوسيف، و"ميرamar" لكمال الشيخ.

أي أنه في عام ١٩٦٩، كانت الثورة هي الحلم المنكسر لدى السينمائيين، وفي الأجواء السياسية العاملة في مصر، وعلى الثورة أن تستعيد عافيتها مرة أخرى، بإنتاج فيلم من طراز "الله معنا" وأن يقوم بإخراجه الاسم نفسه الذي انتقد الثورة، كمال الشيخ، ومن هنا جاء فيلم "غرروب وشروع" الذي عرض في ١٦ مارس ١٩٧٠، أي قبل وفاة عبد الناصر ببضعة أشهر.

الفيلم - إذا - هو محاولة سينمائية أعاد هيبة الثورة، وتصوير الفساد السياسي لحكام الملكية ويمكننا الحديث عنه بمقارنة واضحة مع "الله معنا"، ليس فقط لأن محمود المليجي كممثل قد جسد الشخصية نفسها، بل أيضاً لأن الفيلم عن شخصية سياسية ذات سلطة عليا، تواجه المتاعب بسبب الابنة.

فنادية في فيلم "الله معنا" هي التي تساعد في صنع فجوة في حياة الأب.. وتجعل السوس السياسي ينخر في البيت، عندما تسرق وثائق مهمة حول الأسلحة الفاسدة، وتسريها إلى الصحافة. كما أن مشاعر الابنة العاطفية هي التي تدفعها إلى ذلك.. وفي "غرروب وشروع" فإن الابنة مديحة، بسلوكها الشائن، هي التي سوف تنخر في البيت، وعن طريق زوجها سوف يتم تسريب وثائق خطيرة من أجل توزيعها في شكل منشورات سرية.

ومثلاً كان أحمد ضابط جيش، فإن زوج مديحة سيكون أيضاً أحد ضباط الطيران المدني، ولعل الاختلاف الجذري بين الفيلمين هو هوية العلاقة بين الابنة والرجل الذي دخل حياتها، لكن مما كان الاختلاف فإن وجود الابنة سيكون سبباً لأن يتسلل الثوار إلى الدار، للتوصل إلى الوثائق السرية المهمة.

مديحة - إذا - فتاة حسية، تتزوج بالطيار المدنى سمير كثانى زواج فى حياتها، وهى تطلب منه أن يعيش معها فى القصر نفسه، وفيما بعد تطلب مديحة من زوجها أن يعيشان بمفردهما، خارج القصر، لأن مديحة هى الابنة الوحيدة للرجل المتسلط - مثل نادية - فإن عزمى باشا رئيس البوليس السياسى يرفض أن تقيم ابنته بعيداً عنه.

وقد قدم الفيلم المزيد من التفصيلات عن علاقات مديحة العاطفية، قبل أن يدخل فى الموضوع، فبعد رفض الأب، فإن الخلافات تنشأ بين الزوجين، وتحس الزوجة بالملل أثناء غياب زوجها، ولذا فإنها تتصل بصديق له يدعى عصام - رشدى أباذهلة - وتسامره فى الهاتف، حيث تعرف أنه رجل متعدد المغامرات النسائية.

وعندما تتصل المرأة بعصام، فإن هذا الأخير لا يعرف أنها زوجة صديقه سمير، وتتوسط العلاقة بين الاثنين عن طريق الهاتف، وتطلب المرأة أن تلقاءه، وتذهب إليه فى شقته، وهناك يستأذن منها للذهاب إلى شراء زجاجة خمر... وفي الطريق تصدمه سيارة.. ويخبر عصام صديقه سمير فور عودته من الخارج بما حدث، وأنه أغلق الباب على المرأة التى فى شقته، فيذهب سمير إلى شقة عصام، دون أن يعلم أن زوجته هي التى وراء الأبواب.  
وتصدمه المفاجأة، ويطلق المرأة..

وأمام هذه الفضيحة العائلية، فإن رئيس البوليس السياسى يدبّر خطة لقتل زوج ابنته السابق، ثم يرغم عصام على الزواج من ابنته تجنباً للفضيحة.

وهنا تبدأ الأحداث السياسية فى سيادة الفيلم، ويحاول عصام الاستفادة من وجوده فى القصر من أجل التعرف على أجواء المنزل، وأسراره، ونكتشف أن هناك شارة خاصة بين الثوار السريين. وأن من بين الذين يحملون هذه الشارة، بعض رجال البوليس السياسى، لهذا فإن عصام يشعر أنه ليس داخل القصر وحده، وأن من يتصورهم خطراً عليه، ليسوا سوى رفاق نضال.

لذا فإن عصام يلعب دوراً سياسياً فى إسقاط عزمى باشا، حميـه، ويسعى إلى الاستفادة من وجوده هناك، ويقوم بتصوير بعض الوثائق المهمة، ويسلمها إلى

زملائه في التنظيم السرى، هذا التنظيم يأخذ أشكالاً عديدة هنا، فعصام ليس ضابط جيش، أى أن التنظيم السرى - حسب الفيلم - لم يكن كله من الضباط الأحرار، كما أن زميله الذى يعمل فى البوليس السياسى، ليس من الجيش، لكنه يساعد فى إسقاط عزمى باشا.

وعندما تصل الوثائق السرية، فى شكل منشورات إلى الناس، ومنها إلى القصر فإن السראי تطلب من عزمى باشا أن يقدم استقالته، ثم تقوم بالقاء القبض عليه.. بينما عصام فى عمله مع التنظيم السياسى.

وليست هنا أية إشارة إلى الضباط الأحرار، المفروض أنهم قاموا بالثورة، بل إن الفيلم يطلق عليهم اسم التنظيم السياسى، أو كما يرد الذكر أحياناً "خلية الثورية".

لكن هذه التغيرات الشكلية لم تبعد فيلم "غروب وشروق" أن يكون بمثابة طبعة ثانية معدلة لتناسب الفترة الزمنية التى تم إنتاج الفيلم فيها من "الله معنا"، ويبدو من العنوان المباشر مدى الفرق بين ما "كان" ، وما "ينتظر حدوثه" فى الفيلم.. فهناك الكثير من الأفلام السياسية التى كانت النهاية فيها مفتوحة مثل: "فى بيتك رجل" التى لانشاهد فيها الثورة بشكل مباشر، ولكن المشاهد يعرف - سلفاً - أن الثورة قادمة، وسوف تقوم بتعديل كل هذه السلبيات الى الجانب الإيجابي.

وكما سنرى فإن هناك نوعاً آخر مختلفاً من الأفلام والرؤى سوف تظهر، بعد رحيل عبد الناصر، وتغيير القيادة السياسية، التى ستتصنع لنفسها ثورتها الخاصة، والتى ستتحاول أن ترى فى القديم - ثورة يوليو - أوجهًا سلبية عديدة، ورؤى انتقادية، وأن فى الجديد - ثورة التصحيح - عالماً أفضل مما كان عليه الوطن قبل ١٩٧٠ .

وقد اتخذت الأفلام التى صورت عن إيجابيات ثورة يوليو شكلاً سياسياً، ليس فقط لأنها كانت بمثابة انتكاسة لسياسة حكومة الثورة، ولكن أيضاً؛ لأن الأفلام التى توقفت عندها قد مسست العاملين بالسياسة، سواء قبل الثورة وبعدها، ونحن هنا نتحدث عن الثورة كحدث، وكمحاولة لتغيير وجه مصر سياسياً عقب قيامها.

لكن الأفلام التي تناولت الثورة فيما بعد، مثل فيلم "جمال عبد الناصر" للمخرج السوري أنور قوادري، لم تكن سياسية بالمعنى المفهوم، رغم أنها تتحدث عن أشخاص عملوا بالسياسة، وغيروا الوجه السياسي في مصر، وبعض العالم العربي، ولكن عندما تم إخراج هذا الفيلم، الذي تكلم عن ثورة يوليو، بأسماء أبطالها الحقيقيين، كانت الثورة عند عرض الفيلم قد صارت جزءاً من التاريخ، ومر عليها أكثر من خمسة وأربعين عاماً، أي أن الثورة قد تغيرت من رؤية سياسية سينمائية، إلى رواية تاريخية، وصار الفيلم تاريخياً في المقام الأول.

في عام ٢٠١١، كانت هناك ثورة حقيقية في تاريخ الشعب المصري، جعلت الناس يتساءلون ترى هل تعتبر حركة يوليو ثورة، إذا ما قورنت بثورة يناير، وانتظر الناس أن تسرع السينما خلال شهور عديدة أن تنتج أفلاماً تعبر عن قوة الحديث.

art

الفنون



art

الفنون



رد قلب

المربيون  
دعا

ناتي عصامه  
عمر حمدى  
ساجده  
محمد الملايجى

علاء الدين • ساقى شير • اسراء  
انتان برقى • شكري سليمان • اشرف علام  
عماد الدين • وداد حمدى

# الربيعنا

حسين رياض

احمد بدريخان  
محمد فتحى

محمد فتحى



الله معنا

روزگار  
عزم  
حیدر

عفیف میں  
بسطہ سے لفڑا  
نے شرکت  
اس اعلیٰ بیت  
تائیدِ راجح  
حسین فوزی



سعاد حسني و شادي اباظه

صلاح ذوالفقار

محمد دلالي  
ابراهيم خان  
رسالة  
رسالة  
رسالة



سعد حسني  
صلاح ذوالفقار

# شري و بشر و فو

سهر زری جمال الحمد کمال الشیخ

## الفصل السابع

### نقد ثورة يوليو

ترى هل كانت هزيمة يونيو سبباً حقيقياً للنقد السياسي للتجربة الثورية؟ الإجابة بالطبع نعم، فعلى المستوى العام، انتشرت النكات السياسية في المجتمع المصري، التي تندد بالهزيمة، ورجال السياسة، وقد طالت هذه النكات شخصية الرئيس نفسه، وخاصة بعد انتحار المشير عامر، لدرجة أن عبد الناصر قد أشار إلى هذه النكات في خطاب له، بعد النكسة بفترة قصيرة.

وتم اكتشاف أن النقد السياسي، ليس سوى حالة من تفريغ الشحنات الفاضلبة، تجاه ما حدث، وكان الرئيس قد اطمأن إلى بقائه في الحكم، بعد خروج الشعب لمبايعته في التاسع والعشر من يونيو. إذاً، فلم لا يسمح بنقد الثورة نفسها، لكن في حدود بعينها.

وفيما قبل، كان النقد الاجتماعي محدوداً جداً في السينما والمسرح، وبدا ذلك واضحاً من خلال مسرحية "القضية" للطفي الخولي المنشورة عام ١٩٦٤، التي

سرعان ما التقطها صلاح أبو سيف بعد النكسة ليقدمها في فيلم يحمل الكثير من أوجه النقد الاجتماعي، والقليل من النقد السياسي في فيلمه "القضية ٦٨"، كما وجه توفييق صالح بعض النقد الاجتماعي في فيلمه "المتمردون".

كان صلاح أبو سيف ذكيًا في التعامل مع الظروف السياسية المحيطة كأنه يستشرف نبضها، فالفيلم الذي أخرجه قبل ذلك مباشرة عن "القاهرة" انتقد فيه ساسة الثلاثينيات، وحيواتهم الماجنة، لكنه عندما اقترب من عام ١٩٦٨، كان عليه أن يقدم نقداً اجتماعياً أكثر منه سياسياً، وإن كان في الوقت نفسه يحاول أن يعكس ما يحدث في حي شعبي صغير، بما يدور من خلال مستوياتها الاجتماعية المتعددة.

وقد عرض الفيلم في ٢٠ نوفمبر ١٩٦٨، بما يعني إنه إنتاج مرحلة ما بعد النكسة، وقد شاهده الناس على أنه فيلم اليوم. وقد عرض الفيلم قبل "ميرamar" بعدهة أشهر.

ومسرحية الخلوي تدور حول الصراع بين تياري الإصلاح والثورية، والمسرحية تلقى اللوم - في الجمود الاجتماعي - على الاستعمار، لكن الفيلم يدين المغوفات النابعة من الفساد والأذانية التي تعيق تطور المجتمع. وهنا إسقاط واضح على مسألة اللجان السياسية، التي كانت تمثلها لجان الاتحاد الاشتراكي، وذلك في صورة لجنة أهل الحى؛ حيث يفرق أعضاء اللجان في جدل عديم الفائدة، وتتوه أوقاتهم دون أن يقدموا خدمة واحدة للناس الذين هم في حاجة إلى حلول، وليس ثرثرة.

إذاً، فقد تحدثت السينما، ولو باللفظ، عن مسألة الإصلاح وضرورته، وقبل ذلك بفترة وجيزة، كان الكثيرون - سينمائياً - يرون أنه ليس في الإمكان أبدع مما كان.

ورئيس اللجنة هو الأستاذ منجد - لاحظ رمزية الاسم - الذي يجلس على يمينه خصوم التقدم، وعلى يساره مجموعة من الشباب تؤمن بالتقدم - لاحظ أيضاً رمز اليمين واليسار هنا - كما أن البيت المشروع الذي يحتاج إلى ترميم هو

رمز واضح أيضاً في سينما صلاح أبوسيف، لكن الأستاذ يعمل على ترميمه، وطلائمه من الخارج، في وقت صار الشرخ يزداد اتساعاً وخطورة. في الوقت الذي يسعى شباب اليسار إلى تنبيهه إلى الخطير المحدق بالبيت، إلا أنه يقابل آراءهم بالكثير من السلبيات ويؤمن أن تأميم البيت سوف يعيد إليه التماسك.

وكما جاء على لسان الناقد باسكال - مجلة سيني فيلم - فإن "لنا ملاحظات على القصة بأن أحداثها لم تتناول عيبونا جوهرياً في قوانين مجتمعنا. وأن العيوب التي أبرزتها أحداث الثقة أصبحت غير ذات موضوع، مثل ذلك أن قانون الأحوال الشخصية - الذي يتضمن فيما يتعلق بفارق السن بين الزوجين في الزواج - في طريقه إلى الصدور، كما أن قانون العمل والعمال لا يمكن أن يجعل هناك تحابيلاً على هضم حقوق العمال.. وإذا كان - الشرخ - قد أصاب عمارة السيد منجد عبد السلام والذي كان سبباً في انهيارها؛ لأن الحاج سعدون اكتفى بإخفائه عن الأنطوار، بينما هو يتسع من الباطن - إذا كان ذلك يرمي إلى ضرورة إصلاح القوانين جذرياً - فهو ولا شك بيت القصيدة، والدولة في سبيل هذا التغيير.

وإذا كان الرمز في الفيلم، قد خفف من حدة النقد المباشر، كما سنرى فيما بعد، فإن الفيلم يعد بمثابة رؤية لسلبيات المجتمع، ليس أبداً في زمن النكسة، ولكن في المجتمع المصري بشكل عام في عصور متعددة، فالمجتمع لديه سلبيات تتباين من عهد إلى آخر.

لكن الحديث المباشر عن سلبيات الثورة جاء في فيلم "ميرamar" لكمال الشيخ عام ١٩٦٩، وفي الهزيع الأخير من سنوات عبد الناصر، في تلك الفترة، كان النقد الاجتماعي قد ارتفعت حدته، وفي رواية نجيب محفوظ هناك رؤية تعيشها مجموعة من الأشخاص ينتهيون إلى عصور متباينة، عامر وجدى الصحفى الذى ينتمى إلى زمن ما قبل الثورة، وهو شخص اختار الاستكانة، ولا يحمل في داخله أى كائن متمرد، أما طلبة مرزوق، فهو من الأعيان السابقين الذى لا يملك سوى الانتقاد بإطلاق النكات السياسية الساخرة، أما الشباب، فهناك سرحان البحيري

عضو بارز في الاتحاد الاشتراكي، ثم الشاب منصور باهى شقيق لواء في الشرطة الذي ينتمي إلى تنظيم جديد مناهض للثورة.

وهناك أيضاً المرأة ماريانا، صاحبة البنسيون التي عاشت ثورات عديدة شهدتها مصر، منها ثورة ١٩١٩ حيث مات زوجها الإنجليزي، أما ثورة يوليو فقد ألمت بعض أموالها، ولم يبق لها سوى البنسيون تؤجر غرفه للواردين عليها ومنهم الشخصيات التي رأيناها في الفيلم.

وأهمية الفيلم، أن الناس شاهدت طلبة ممزوجون يسخر من الثورة بشكل عام، ومن ثورة يوليو بصفة خاصة، وقد وجد هذا النقد السياسي هوى لدى الناس فازدحموا أمام صالات السينما، من أجل مشاهدة طلبة، وهو يشير إلى تمثال سعد زغلول، يردد لصديقه عامر: "الراجل اللي ورانيا ده من يوم ما عمل الثورة والناس مالهاش كلام إلا عن الثورة".

ونحن لن نقارن بين الفيلم، والرواية، ولكن من المهم الحديث عن أن الفيلم سياسي، فطلبة ممزوج له رؤية ساخرة، مما يحدث في الوطن. فهو يكره الثورة وينظر إلى سرحان البحيري بارتياح ملحوظ، ويردد كلما رأه خارجاً ووراءه اجتماعات عبارات مثل كله اجتماعات ما فيش إلا كده .. وقد كتب على أبوشادي في كتابه "كلاسيكيات السينما المصرية" - المجموعة الثالثة - أنه "يمثل الواقع الجماعي والانتهازية وسلبيات التجربة، وهذا ليس حق طلبة ممزوج بالتحديد، في أن يكون هو البطل المحبوب، ممثل الجماهير - عكس ما قصد نجيب محفوظ تماماً - فهو قد أراد إدانة طبقة الإقطاعية بعملية السrai الداعية إلى الاستعمار، لكن كمال الشيخ يبرز رؤية ممدوح الليثى بشدة، ويقدمه متسيداً لكل المشاهد التي يظهر فيها، يخصه بروح السخرية والدعابة ويركز عليه من خلال اللقطات المتوسطة والكبيرة.. ولا يسعى إلى إدانته على الإطلاق، بل العكس فإنه يبرئه ويتعاطف معه.

وإذا كان الفيلم قد قدم ابن الطبقة الراقية لاهياً، في شخصية حسني علام، فإن أهم نماذج الفيلم هو محورها سرحان البحيري، وهو شاب صغير السن على

المناصب السياسية والاجتماعية التي حصل عليها، فهو وكيل شركة الغزل، وعضو مجلس الإدارة المنتخب، وعضو الملجنة السياسية في الاتحاد الاشتراكي. وهو سريع التحول بما يفيد مصالحه، فلا مانع أن ينتقل من الوفد إلى الاشتراكية، وهو منافق اجتماعي، مجامل، ويلعب على عواطف النساء، وانتهازى، ووصولى، وليس هناك منفذ واحد للتعاطف معه، فهو يسرق من بضائع الشركة التي يعمل بها كما أن أماكنه المفضلة هي الاتحاد الاشتراكي، والملاهى الليلية حيث الراقصات.

وقد قدم الفيلم هذه الشخصية بكل سلبياتها، كأنها صورة لما حدث للوطن في الوقت الذي رأينا فيه واحداً من أبناء الثورة يتمرس عليها، فمنصور باهى، عضو نشط في أحد التنظيمات الشيوعية، السرية وهو شخص مخلص يعاني من أن زملاءه في التنظيم يقفون ضده، لاعتقادهم أنه يسرّب المعلومات إلى أخيه ضابط الشرطة، الذي يجد حرجاً واضحاً في وظيفته. بسبب نشاط أخيه، فأراد إبعاده عن القاهرة، والبقاء لبضعة أسابيع في الإسكندرية، فيسكن بنسيون ميرamar.. ويتعرف على كافة المقيمين فيه، لكنه لا يندمج وسطهم، وكل ما يفعله أن يقوم بطعن سرحان البشيري في الطريق، بعد أن كان قد مات، لإثبات موقف إيجابي لمناصرة فكره، وسلوكه السياسي.

نحن إذاً أمام أنماط سياسية، لكل منها دورها السياسي الواضح، سواء في الماضي، أو الحاضر، وهؤلاء الأشخاص يتباردون الطعام على المائدة نفسها، ويحتسون المشروبات الساخنة معاً، فهم نماذج إنسانية أولاً وأخيراً، ولكنها مصبوغة بصبغة سياسية في حاضرها، وماضيها، ثم إن بعضها بخاصة الشباب، يتصارعون فيما بينهم، والسبب أحياناً هو النساء. لكن السبب الأساسي هو اتلاف المفاهيم السياسية.

ونحن أمام أهم الأفلام التي تعاملت مع السلبيات السياسية للثورة. وهو فيلم سياسي في المقام الأول باعتبار أن إنتاجه وعرضه قد تم في فترة ازدهار الثورة، وإبان حكم عبد الناصر الذي صرّح بعرض الفيلم كما تحدث كمال الشيخ إلى محمد الدسوقي في مجلة "فن" قائلاً: "أراد الرئيس عبد الناصر وقتها تغيير

نظام الحزب الواحد، وأعتقد أنه كان يفكر بشيء أشبه بالمنابر التي من الممكن تحويلها إلى أحزاب. وكانت التعددية هي هدفه وصولاً إلى الديمقراطية الكاملة. ولم يقف بوجهه كما فعل البعض وعلى مسؤولية عبد الناصر. تم عرض "ميرamar" وكان ذلك في عام ١٩٦٩.

وقد جاءت أهمية هذا الفيلم سياسياً في أن وقائمه "تحدى" في فترة عرضه ولم يستخدم فعل "كان" مثل عشرات الأفلام التي تحاول تمجيد الحاضر على أطلال الماضي، والغريب أن الفعل نفسه قد تم استخدامه، مع تغيير النظام السياسي بوفاة عبد الناصر، ثم انقلاب مايو، وانفراد أنور السادات بالحكم، فكان عليه أن يسمى ما فعله بثورة التصحيح، ردًا على ثورة يوليو فأسرعت السينما بمساندتها - كعادتها - في الوقوف إلى جانب النظام السياسي الذي تتبعه.

وإذا كانت الأفلام التي وقفت مع الثورة، قد صورتها باعتبارها قد أنهت عصرًا من الفساد السياسي، والاجتماعي، والرشوة، فإن الأفلام التي صنعت ضد الثورة بعد مايو ١٩٧١، ركزت في المقام الأول على الموقف العدائى للثورة وبخاصة عبد الناصر ورجاله، ضد الذين اختلفوا معها، فقامت باعتقالهم، ووضعتهم في السجون السياسية ولاقوا التعذيب الشديد.

وركزت هذه الأفلام على أن عصر الثورة لم يكن عصر حرية بالمرة، وإن كل من حاول التعبير عن رأيه السياسي دخل المعتقل وتعذب فيه، بل إن هناك حالات عديدة من الأبراء دخلوا السجون السياسية دون أن يكون لهم أي نشاط سياسي بالمرة.

وقد توقفنا في الفصل الرابع عشر عند المعتقلات السياسية، وناقشت أفلام من طراز "الكرنك" وـ"احنا بتوع الأتوبيس" وـ"أسياد وعبيد"، وـ"شاهد إثبات"، وـ"وراء الشمس"، وبدا أن السينما قد عدلت من وجهة نظرها، ليس فقط لأن هذه الأفلام هاجمت ثورة يوليو، ولكن لأن الأفلام التي تناصر تلك الفترة قد توقفت لفترة طويلة حتى عادت ظاهرة مناصرة الثورة عام ١٩٩٦، مع فيلم "ناصر ٥٦".

هذا الانقلاب في وجهات النظر، لم يمس فقط هؤلاء الذين كان عليهم مناصرة سياسة السادات، ولكن تغيراً ملحوظاً حدث لدى الذين عانوا من الثورة، ومنهم جلال الدين الحمامصي، لكن الغريب فعلاً أن كاتباً من طراز إحسان عبد القدوس بدا كأنه غير من وجهة نظره تماماً مع قصته القصيرة "محاولة لعلاج جرحى الثورة" نشرها عام ١٩٧٥ ضمن مجموعة قصصية باسم "الهزيمة" كان اسمها فاطمة.

بطلة القصة هي "فاتن البلتاجوني" من أسرة كبيرة، كانت تملكآلاف الأفندية، وتعيش كملكة تضطرها الظروف أن تسافر إلى بيروت كى تعمل ساقية للرجال فى الملاهى الليلية، يذهب ضابط من رجال الثورة للبحث عنها، ترفض فى أول الأمر، ثم تحكى له قصتها مقابل بعض النقود، وتردد "نسيت أبنة البلتاجوني.. نسيت كل شيء". إنها إحدى جرحى الثورة، وعندما ينفع الضابط - فى الأقصوصة - فى أن يعيدها إلى القاهرة لاتستطيع أن تكون امرأة عادية كل ما نعيش به هنا هو الحقد والغيفظ. ماتت ابنة البلتاجوني وتضطر إلى العودة من حيث جاءت.

وقد صورت السينما بعض المشاهد التي قدمتها عن فترة ما قبل الثورة، كأحداث بطولية، ثم صدرت فترة ضد الثورة بشكل لا إنساني، فشتان بالمشهد الرومانسى الرائع بين "إنجى" و"على" فى "رد قلبى"، وهو يأخذ الجواهر من قصر الباشا، وانتهى الأمر بعوده "على" إلى حبيبته، وبين ما فعله ضابط جاء من أجل استيلاب أموال البلتاجوني باشا، يخلف وراءه مرارة، وأزمة قلبية تودى بحياة الأب.

واحسان عبد القدوس كاتب ضد الثورة فى هذه الأقصوصة أكثر من الفيلم، فهنا تولدت قصة حب بين الضابط وفاتن البلتاجوني - تغير اسمها فى الفيلم - وسافر من أجلها إلى المغرب - وليس إلى لبنان - لإعادتها، وكان الحال قد انحدر بها تماماً، فانتقلت من رجل إلى آخر.

ولعل العنوان الذى اختاره إحسان عبد القدوس سياسى ومبادر، يعكس رؤية الكاتب الجديدة، وهو الذى كان واحداً من الكتاب الذين ناصروا الثورة فى

مجدها، وفي أقصوصيته لم تنجح محاولة علاج جرحى الثورة، وعادت ابنة البلاتاجوني مرة أخرى إلى منفاهما بعد أن تعذر عليها التعامل مع الوطن في ظلال الثورة.

وفي الفيلم إشارات واضحة إلى المكاسب المادية التي حققها رجال الثورة من الأموال التي تمت مصادرتها، وهناك إشارة إلى أن أحد هؤلاء الرجال يطلب من فاتن البلاتاجوني أن تصير عشيقة له، وإن الثورة سوف تساندتها فترفض الفتاة، مما يدفع بها إلى الهاوية، وهذا الضابط الكبير هو الذي يملك المصادر، وإيقافها، وكان يمكن لفاتن أن تسترد مانتزع منها لو أنها قبلت أن تعطيه ما قامت بمنحه فيما بعد لرجل آخر خدعها في سويسرا.

إذاً، فقد انقلبت صورة ضباط الثورة في السينما، انقلاباً تاماً وواضحاً، وقد جسد نفس الممثل نظيم شعراوي في قصة أخرى لإحسان عبد القدوس صورة ضابط الثورة، ورجل السلطة في فيلم "يا عزيزي كلنا لصوص" ١٩٨٩، فهذا الأب الضابط كبير، صار مسؤولاً مرموقاً، وزيراً وهو يقوم بإهداء زوجة ابنه في ليلة عيد ميلادها "بروش" ماسى ثمبن جداً انتزعه من باشاوات العهد الملكي أثناء الثورة.

صحيح أن مصير الضابط هو ترك منصبه في ظل النظام السياسي الجديد، لكن هذه هي صورة ضباط الجيش والمسؤولين الثوريين في السينما المأخوذة عن إحسان عبد القدوس. وكان السؤال هو: هل انقلب الكاتب على نفسه الرجال الذين دافع عنهم وعن مبادئهم فيما قبل، أم أنه أراد أن يكشف أنه قد اندس وسط الضباط الأحرار رجال يستحقون ما نالوه من عقاب؟

وهناك تجربة ثالثة لإحسان عبد القدوس هي "حتى لا يطير الدخان" حول محامي كان قريباً جداً من رجال السياسة الذين أثروا في تاريخ مصر، وخاصة أحداث يونيو ١٩٦٧، ورأى أن القرارات السياسية المهمة في هذه الفترة قد خرجت من جلسات المدحّرات التي تدور في الشقة التي أسسها فتحى عبد الهاادي.

ورحلة فتحى فى الرواية بدأت قبل يونيه بسنوات، وانتهت مع العدوان، أما السيناريو الذى كتبه مصطفى محرم، فقد بدأ عام ١٩٦٧، وحتى عام ١٩٨٢، إذاً فإن حسان قد هاجم فترة الثورة، بينما سعى الفيلم إلى انتقاد السياسة فى الحقبة الساداسية، والشقة فى الفيلم تتحول إلى مكان لإدارة مصر. ففى الرواية تدور دفة الحرب من هناك، وفي الفيلم يحضر رجال سياسة، وافتتاح وتجار مخدرات وطلبة سيسنابون من ذوى مناصب حساسة بعد التخرج.

وفي الثمانينيات ظهرت أفلام عديدة تهاجم الثورة، وما فعلته ضد أبناء الباشوات وكشفت عن الجانب السلبي للثورة، ومن هؤلاء الشخصيات نبيل حافظ فى فيلم "إنقاذ ما يمكن إنقاذه" لسعيد مرزوق، ابن الباشوات الذى هاجر عن مصر ثمانية عشر عاماً بعد أن فرضت الثورة الحراسة على ممتلكاته. وهذا هو يعود إلى وطنه من رحلة الغربة من أجل استرداد قصره الذى أعيد إليه. وقد سعى المخرج عمداً إلى الرمز بأن القصر هو الوطن. وأنه يحوى بداخله الطيب والشرير. ويسقط نبيل فى عالم آخر. فيتحدث إلى الفتاة أمل عن أمجاد أبيه البشا ووطنيته مؤكداً أن الباشوات ليسوا أشراراً. هذا النبيل يسقط فجأة وبدون سوابق فى رذيلة، رغم أنه أمام تجربتى حب يمكن لكل منهما أن تتشله من الخطير الذى دهمه.

ونبيل - كما صوره الجزء الغالب فى الفيلم - مثقف، متعلم، واضح، متدين، ومثل هذا النموذج ليس من السهل أن يسقط فى الرذيلة، ويرى الفيلم أنه ليس بالضرورة أن الفئات التى قامت الثورة ضدتهم هم الفاسدين بالضرورة، إذاً فحسب منطق السينما فى تلك الآونة فإن الفساد الذى قامت من أجله الثورة لم يكن موجوداً، إذاً فلا داع للقيام بها.

وفي عام ١٩٩٠ بدأ المخرج أشرف فهمي كأنه ينحو منحي مختلفاً تماماً فى فيلميه "قانون ايكا" وإعدام قاضى" والهجوم على الثورة فى الفيلم الأول مكرر، حول الاعتقالات السياسية، ونحن هنا لم نر الأستاذ الجامعى فى السجن أو المعتقل، إلا قليلاً بل بعد خروجه وإصابته بالتهى، فيعيش مع امرأة من العالم السفلى، يتعاطى الحشيش، أشبه بالجنون، وتحاول إحدى تلميذاته المؤمنات

بدوره، إعادةه إلى حالي الطبيعية، لكن أثر التعذيب يبدو عليه نفسياً تبعاً لما لاقاه من أحوال هناك.

والنقد الذين وقفوا مع أشرف فهمي حين دافع عن الحرية في فيلمه "ليل وقضبان" صدموا فيما قدمه من فكر في فيلميه المذكورين بخاصة كمال رمزي في مقالات نشرها في مجلة "فن" الذي يقول عن فيلم "قانون ايكا": "لا يمكن للمشاهد أن يصدق كل هذه المغالاة التي تصل إلى درجة التجني، وهنا يكمن الفرق بين النقد والتجريح، أو التشويه. مما يقوم به" قانون ايكا" ليس أكثر مع هجائية طويلة، مملة، تمتلئ بالأكاذيب، لا تعبر عن أفكار بقدر ما تعبّر عن كراهية لا تحدها حدود تجاه فترة زمنية، في مقابل عشق أربع عن تجاه فترة أخرى".

والفيلمان اللذان قدمهما أشرف فهمي يربطان بين الحاضر والماضي فمن خلال ما توصل إليه الناس من مصائر عليهم اجترار الماضي، فهناك رجل عائد من الخارج، اشتراك في ذبح القضاة عام ١٩٦٨ بداعي من السلطة السياسية، فهذا المسؤول السياسي قام باقتحام شقة أحد القضاة مع عدد من رجاله، ثم حملوا القاضي ورموا به من الشرفة أمام ابنته وزوجته. ويحاول الفيلم أن يؤكد أن الأحداث حقيقة. وإن هذا القاضي الذي رموا به من شرفته ليس سوى واحد من رجال شرفاء عديدين تخلصت منهم السلطات السياسية عقب النكسة.

والجزء الغالب من الفيلم يدور من خلال أبناء القاضي، وقد صارت محامية، تسعى إلى الانتقام من الرجل الذي رمى بأبيها ما أصاب أمها بالشلل. وكانت السينما قد تعرضت لمذبحة القضاة بصورة متقاربة عام ١٩٧٧ بفيلم "امرأة من زجاج" لنادر جلال.

وقد حاولت السينما من خلال بعض المخرجين الذين انتموا في بداياتهم إلى السبعينيات كشف الكثير من سلبيات الثورة، وكان المخرج الثاني نادر جلال أحد الذين هاجموها، من خلال مجموعة أفلامه التي قدمها من بطولة نادية الجندي، مثل: فيلمي "ملف سامية شعراوى" ١٩٨٨، و"الشطار" ١٩٩٣.

وملف "سامية شعراوى" يحاول إدانة السلطات السياسية العليا بعد أحداث يونيو ١٩٦٧، سامية عاملة التليفونات، ارتفعت اجتماعياً بالزواج من ضابط بالجيش. والقيادة السياسية هنا تحتوى مجموعة ضباط يستحقون الهزيمة، فأحدهم عصبي، نهم فى الملذات، يعشق النساء، ويحاول أن يصطاد لنفسه زوجة أحد الضباط، سامية شعراوى، لأن القائد هذا يحب الاطمئنان على رجاله بنفسه فإنه يزور ضابطه فى بيته الجديد الذى تزوج فيه بـ "سامية شعراوى".

وقد عكس الفيلم حالة المجنون التى عاشهها بعض الضباط الكبار، كأنه يؤكد أن ما سبق أن اتهمت به السينما الملك من فساد بخاصة فى قضية الأسلحة عام ١٩٤٨، قد تكرر عام ١٩٦٧، ففى ليلة العدوان، يسرى الضباط فى منزل سامية شعراوى وزوجها. وإن حالة الفساد هذه لم تكن فردية، بل ظاهرة جماعية.

ومن المعروف أن شخصية الضابط الكبير التى رسمها الفيلم، كان المقصود بها شخصية قيادية حقيقية، وإن لم يشر له بالاسم، لكن واقعة الانتحار أكدت ذلك، وبعد الهزيمة يبدو القائد منهزاً مقهوراً مجهد العينين، وقد أطلق لحيته خفيفاً، ويردد أن الجميع يودون أن يجعلوا منه كبش فداء، رغم أن الهزيمة مسئولية الجميع.

وفي الفيلم إدانة واضحة لكافة القيادة السياسية، وليس القائد بعينه. أما الفيلم الثانى "الشطار" فتبدأ أحداثه فى أوائل الخمسينيات من خلال صعود أشخاص يعيشون فى العالم الس资料، وتتمر الأحداث بما شهدته البلاد من وقائع عظيمة، حيث يرى الفيلم أن الإنذار السوفيتى عام ١٩٥٦ لم يكن سوى فرقعة فى الهواء، وأن الإنذار资料 الأمريكية أنقذ مصر من الهزيمة.. وفي عام ١٩٦٧، تعرف المرأة رشا بالضابط حسن البكرى الذى يقبل رشوة مقدارها مليوناً جنيه، من أجل إرساء عطاء بناء ثلاثة مطارات على مجموعة مقاولين فاسدين.

إذاً، فقد تكررت مسألة الهزيمة بسبب الأسلحة الفاسدة فى أفلام عن حرب ١٩٤٨، ثم مطارات فاسدة أخرى فى عام ١٩٦٧ بسبب الرشاوى. وقد حاول كمال

رمزي الرد على منطوق الفيلم فكتب في مجلة "فن": إذا كان من حق "الشطار" أن ينفرد ويحلل فإنه بتفسيره المسطح المتلكف السذاجة للهزيمة، والتي يرجعها إلى الفساد الشديد وخراب الذمم الأمل، يبدو منحيًا تماماً، فهو أولاً يتناسى الصلوـل الكبيرـ من ناحـية، وقوى الاستعمـار من ناحـية ثانية.. وهو يتجاهـل حـقـيقـة أنـنا لو كـانـا عـلـى هـذـا الـقـدـر مـنـ الفـسـادـ لـما فـكـرـ العـدـوـ لـحـظـةـ وـاحـدةـ فـيـ الـهـجـومـ عـلـيـنـاـ. وـهـوـ ثـالـثـاـ لـاـ يـكـلـفـ نـفـسـهـ عـنـاءـ تـذـكـرـ أـنـ تـرـسـانـةـ العـدـوـ تـمـ تـدـعـيمـهـاـ بـأـحـدـثـ الـأـسـلـعـةـ مـنـ قـوـىـ يـهـمـهـاـ تـدـمـيرـ الـمـشـرـعـ الـقـوـمـيـ الـحـضـارـيـ الـذـىـ كـانـ نـاهـضاـ نـيـامـهـاـ".



# باع بيرزاني كلًا الصووص

احمد بيتحى

حسن عادل عزيز

ممثلات

دانا طه و هناء شعبان

ممثلون

سهام فتحية

ممثلون

درة فتحية

ممثلون



يا عزيزى كلنا نصوص

١٣٢ - الصورة العافية للشاعر

# مباراumar خالب محفوظ



شادية  
يوسف وهبي  
يوسف شعبان  
عهاد حمدى  
عبدالنعم إبراهيم  
أبو يكرب عزت  
نادية الجندى

سمير سامي  
سمير رزقى  
احمد توفيق  
عصمت رافت  
بلانت مارى  
عبد الرحمن على

بصري  
كمال الشمعونى

ياسر محمد مدبولى  
ياسر العادلى عبد الحليم حافظ

جمال الائى



میرا مار



الكرنك

## الفصل الثامن

### جمال عبد الناصر

سيظل الرئيس الراحل جمال عبد الناصر حالة زعامة بخاصة في التاريخ العربي الحديث، وسيحمل معه - دوماً - حالة من الجدل بين أنصاره، وخصومه، فقد اكتسب عدداً كبيراً من الأنصار، بالإضافة إلى عدد لا يأس به من الخصوم. كما أن التاريخ الذي حمله عبد الناصر فوق ظهره، قد شهد أحداثاً جسمية، على المستوى الوطني، ابتداء من مشاركته في قيادة الثورة مع محمد نجيب، إلى قيامه بتأميم قناة السويس ومعايشة عدوانيين عسكريين بينهما أحد عشر عاماً، كانا بمثابة الفيصل الرئيسي في تاريخ وطن كان أمامه مشروع قومي أسسه عبد الناصر نفسه، بالإضافة إلى مشاريع عظمى مثل بناء السد العالي، والوحدة مع سوريا، ومناصرة الحركات التحريرية العربية، لدى شعوب العالم الثالث الذي عانى من الاستعمار، بالإضافة إلى أحداث داخلية على المستوى الاقتصادي، منها الإصلاح الزراعي والقوانين الاشتراكية.

وقد حكم عبد الناصر فعلياً بالضبط فترة ستة عشر عاماً باعتبار أنه تولى الحكم بعد انقلاب سلمي على محمد نجيب في سبتمبر ١٩٥٤، عقب فشل إبعاد نجيب عن الحكم في مارس من العام نفسه.

ومن المهم الإشارة إلى وجود محمد نجيب في الحياة السياسية من خلال ماذكره يوسف السباعي عن قيام الثورة في روايته "رد قلبي" التي كتبها عام ١٩٥٤، ففي هذه الرواية أشار الكاتب إلى الدور الإيجابي والرئيسي الذي لعبه نجيب في القيام بالثورة، هذا الدور اختلف تماماً من الفيلم المأخوذ عن الرواية والذي عرض في نهاية ١٩٥٧، فكان هناك تدشيناً بأن عبد الناصر هو الذي قام بالثورة مع الضباط الأحرار.

وعلى المستوى السينمائي، فإنه ليست هناك أية إشارة بالمرة إلى أن محمد نجيب أسهم في القيام بالثورة بأى شكل من الأشكال. وفي السنوات الأولى من الثورة، وقبل أن يتم تدعيم موقف عبد الناصر سياسياً، فإنه عند الإشارة إلى الرجل الذي وراء الثورة، فإن الإشارة كانت جماعية إلى الضباط الأحرار بشكل عام دون التركيز على شخص واحد بعينه، وكان فيلم "بورسعيد" أول إشارة إلى دور عبد الناصر وحده باعتباره قد رسم مكانته السياسية، بعد أقل من عامين في مقعد الرئاسة. ولأول مرة يغنى مطرب سينمائي أغنية باسم جمال عبد الناصر هي "أم جمال القناة".

ومن الأفلام التي أشارت إلى الضباط الأحرار، كوحدة متكاملة قامت جميعها بالثورة، دون تسمية، كان هناك "الله معنا" ثم "رد قلبي". وقد أعطى هذا للثورة معناها، إن القائمين بها ليسوا فرداً، بل هم مجموعة من الأحرار بالجيش، طردوا الملك، واعتلو الحكم للقضاء على الفساد.

وقد كشف فيلم "الله معنا" عن كيفية تكوين الضباط الأحرار، وكان الشخص الذي جسده عماد حمدي (أحمد) هو واحد من هؤلاء الضباط، رغم أنه بطل الفيلم، ورغم أن سمات عديدة من عبد الناصر بدت عليه، كالشباب، والشارب الخفيف، وحضور حرب فلسطين، فإن أحمد هذا لم يكن سوى واحد من

مجموعة ضباط أقسمت اليمن في دائرة داخل مكان بعيد عن الأعين، باعتبارهم تنظيمًا سياسياً سرياً في المقام الأول، من أجل الثورة على طغيان الحكم وفساده.

وقد تكرر الجو نفسه في فيلم "رد قلبي" وبعد هزيمة العرب في حرب فلسطين، بدأت خلية الضباط الأحرار تتكون، ووضعت أسماء هلامية غير حقيقة ضمن هؤلاء الضباط بمعنى أن أسماء الضباط في الفيلمين لم تكن بالضرورة ضمن قائمة الضباط الأحرار التي قيل إنها قاربت على التسعين اسمًا، وليس فقط ذلك العدد المحدود الذي تولى قيادة الثورة فيما بعد.

وللعجب، فإننا لن نرى مجلس قيادة الثورة في أي من الأفلام التي تم إنتاجها في حياة عبد الناصر وإبان توليه الحكم، وإنما سوف يحدث ذلك في الفيلمين اللذين تم إنتاجهما عن ناصر في النصف الثاني من التسعينيات. وفي فيلم "رد قلبي" على سبيل المثال، ردد أحد الضباط على قائلاً: "أنت من الأحرار يا على.." ورأينا الضباط يجتمعون أيضًا بشكل سري، وبعيدًا عن البوليس السياسي أو العسكري، من أجل ترديد شعارات سياسية، وأخذ العهد على الانتقام ممن كان سببًا في هزيمة ١٩٤٨.

وقد برزت صورة جمال عبد الناصر كزعيم واحد في فيلم "بورسعيد" لعزيز الدين ذو الفقار ١٩٧٥، وهو الذي أرخ لثورة يوليو في "رد قلبي". وإلى جانب وجود صورة عبد الناصر فوق الجدران باعتباره البطل القوى الذي أمم القناة، فإن السينما - كما أشرنا - قد غنت له هنا للمرة الأولى، أغانيات تذكرنا بمجموعة أناشيد وأغانيات غناتها كبار المطربين أثناء عام ١٩٥٦، منها "إحنا الشعب" وغيرها..

والتي غنت في فيلم "بورسعيد" لعبد الناصر كانت هدى سلطان، ولم تكن الأغنية فردية، بل وقفت هدى سلطان تردد في شرفتها، وقد تجمع أبناء المدينة في جموع يطالبون، بالغناء، من جمال أن يؤمم قناة السويس ويناصرونه فيما فعله.. وفي أحد مشاهد الفيلم يردد أحد الخواجات الذين يعيشون في المدينة: عبد الناصر لازم يموت.. مما يعطي الإيحاء أن العدوان الثلاثي على مصر لم

يكن يهدف إلى استعادة قناة السويس للشركة الفرنسية البريطانية، ولكن التخلص في المقام الأول من جمال عبد الناصر..

وفيمما ارتفعت صورة جمال عبد الناصر في الأفلام، من خلال الصور الرسمية الموجودة في المصالح الحكومية والمؤسسات الرسمية، وتغيرت الصورة، من اليوزباشى الذى يرتدى الزي العسكرى إلى الصورة المعهودة للرئيس المبسم، وفي الكثير من الأحيان، كان يتم مزج خطب عبد الناصر السياسية بمشاهد مؤثرة، وخاصة في المشهد الختامي لفيلم "معاملة البحار" عام ١٩٦١.

ولن نتوقف عند الإشارات الرمزية التي قال أصحابها إنها رمزت إلى عبد الناصر مثلما حدث في فيلم "شيء من الخوف"، وأن عتريس هو صورة من الرئيس، فإن ذلك لا يدخل في دائرة حديثنا فمن يود الإشارة إلى عبد الناصر كان عليه أن يفعل ذلك بشكل مباشر، لأن الرمز هنا لم ينسبة إليه صاحبه إلا بعد رحيل عبد الناصر.

ولكننا سنتوقف في المقام الأول عند الأفلام التي ظهر فيها عبد الناصر بشكل مباشر جداً مثل الصورة التي حدثت في فيلم "العصافور" ليوسف شاهين ١٩٧٤م، حتى وإن تم ذلك بعد رحيل الزعيم، صحيح أن هناك بعض الإشارات إلى عبد الناصر، لكن لن يتم الأخذ بها مثل الصاق اسم "الناصر" باسم صلاح الدين الأيوبي في الفيلم الذي أخرجه يوسف شاهين.. لكن ما يهمنا شخص عبد الناصر كاسم وصورة، بما يدل على مكانته السياسية في الوطن، وفي أحد أحداث الفيلم.

ولعل يوسف شاهين كان أول من قدم صورة شبه متكاملة لما حدث ليلة ٩ يونيو ١٩٦٧م، حين أعاد على الشعب خطبة الرئيس وهو يتمنى، فأثار شجن الناس الذين كانوا يعيشون نفس اللحظات عما قريب، لكن الغريب أن شاهين نفسه قد تجاهل تصوير عبد الناصر حين قام بضغط زر تحويل مجرى نهر النيل، في حضور الرئيس السوفييتي خروشوف عام ١٩٦٤، وذلك في فيلم "الناس والنيل" عام ١٩٧٠، وهو الفيلم الذي تم إنتاجه مرتين. فالفيلم تدور

أحداًثه حول حدث سياسي ووطني عظيم، دفع عبد الناصر الكثير من معاناته من أجل إنجازه، ابتداءً من تأمين قناة السويس وافتتاح المشروع في يناير ١٩٦٠، ثم تحويل مجرى النهر.

والغريب أن عبد الناصر الذي كان يحب السينما، فإن الأفلام التي صورت المشاريع الكبرى، بخاصة السد العالي، لم تتم فيها إشارة إلى دور الرئيس، واعتبر مشروعًا قوميًّا، ولعل ذلك كان هدفًا لجعل الناس يحسون بأنه مشروعهم، مثل تغليف المشروع بقصة حب فكاهية في فيلم "الحقيقة العارية" لعاطف سالم، مما أبعد الأحداث عن السياسة العامة للوطن، واعتبر مشروعًا أقرب إلى الاجتماعي. وقد حدث ذلك أيضًا في "الناس والنيل" الذي كتبه عبد الرحمن الشرقاوى، وتتكلف الفيلم ربع مليون جنيه بأسعار تلك الأونة، وهو مبلغ ضخم، بالإضافة إلى الخدمات التقنية والفنية لشركة "موسى فيلم" السوفيتية لتمويل العمل.

ورغم كل هذا فإن الفيلم لم يشر إلى الجانب السياسي، ولعل الناقد مجدى فهمى يشاركونا الرأى نفسه في مقاله عن الفيلم، المنشور في مجلة الشبكة قائلاً: "تساءلت مع المشاهدين - مع القلة المتبقية منهم - أين اللحظات التاريخية؟

"أين ناصر وخرشوف يوم اكتمال البناء، وتدفق المياه في الشريان الجديد؟

لكن يوسف شاهين الذي تجاهل إظهار عبد الناصر في فيلمه ربما من أجل إبعاده سياسياً عن الفيلم، قد قدم عبد الناصر الحقيقي في صورة مليئة بالشجن، في نهاية أحداث فيلم "العصفور" ١٩٧٣. فقد جلست أسرة بهية شاهد الزعيم، منكسرًا، يتحدث إلى الشعب، في أقصر خطاب له على الإطلاق وأكثرها مأساوية، معلنًا، يتحدث عن مسؤوليته الكاملة عما أصاب الجيش المصري في سيناء.. وأنه يتخلى عن مكانه وعن مقاعد الحكم... وفي هذا المشهد، غير المخرج تماماً من منظوره للزعيم الذي بدا واهنًا حزيناً منكسرًا وقام بتفریغ الفيلم من مضمونه الحسني تجاه الرجل، فقد كانت الخطبة في الفيلم - كما في الواقع - هي المنبه أن هناك نكسة، وهزيمة نكراء، أما الواقع من حيث مدارف فعلا، فإن صدمة الناس في تجاه عبد الناصر، كانت أسبق من صدمة حدوث النكسة،

لذا خرجوا يهتفون في الشوارع باسم الزعيم المتنحى، وهم يحسون بهزيمة مضاعفة، هزيمة أن يتخلّى عنهم الرئيس الذي يحبونه، ثم الهزيمة العسكرية، وأيضاً التصور بأن المستقبل لا يمكن أن يأتي بدون الرئيس، وفي فيلم يوسف شاهين سمعنا الهاتف باسم الحرب: لا... ح نحارب... ح نحارب.. تلك الجمل التي ردتها بهيبة..

وفي الفيلم مشهد صادق، يردد "الشيخ على الأزهرى" يادى المصيبة السوداء.. دا احنا انهزمنا واحنا مش عارفين... أما خطاب التنحى فإن المخرج يصوّره أيضاً من خلال صور المساكن الشعبية، وكأنها خلت من سكانها، إنهم بداخلها واجمون صامتون، والنيل ساكن كأنما المياه ركبت، أما الشوارع فتبعد مفترقة، وهي التي سوف تشهد بعد قليل تفجراً من المواطنين المنادين باسم جمال عبد الناصر (في الواقع)، "ح نحارب" في السينما.

وفي السينما التي تم إنتاجها في السبعينيات، وخاصة مجموعة أفلام "الكرنك" والهجوم على المعتقلات السياسية، فإن الرئيس لم يظهر بشخصه، لكنه كان موجوداً بصورة ما، فرئيس الاستخبارات خالد صفوان في فيلم "الكرنك" يتحدث إلى الرئيس مباشرة في الهاتف، ويبدو مرتبكاً رغم ثقته بنفسه، وهو يشكر الرئيس، لأنّه يعرف أنه الرئيس بل هو هو فقط يا أفندي يزرع في قلبه الاطمئنان أن كل شيء على مايرام، وإن الأمور تسير على أفضل صورة.

كما أن صورة عبد الناصر صارت رمزاً للهجوم عليه في بعض الأفلام، فالكاتب السلبي الذي لا يجيد سوى الكلام، واستخدام الشعارات الجوفاء لعلاج مشكلات على "الموظف البسيط" في فيلم "الحب فوق هضبة الهرم" لعاطف الطيب، يجلس على مقهى ومن خلفه صورة جمال عبد الناصر، ويردد له "على" بعد أن صدم فيه ما يعني "أنت تستفتح من عهد عبد الناصر"...

وصورة الكاتب هنا هي لشخص سلبي تماماً، ليست له أي أدوار إيجابية في المجتمع، صحيح أن عبد الناصر لم يظهر هنا، وأنه كان قد مات قبل 15 سنة من الأحداث، لكن وضع صورة خلف الكاتب تعنى أن من ينتفعون بعهده قد أساءوا

التصير، والتلتفع به. كما أن هذه العبارات يمكن تفسيرها بالعديد من التفسيرات الأخرى.

لكن عبد الناصر لم يظهر في السينما بشكل مباشر إلا من خلال فيلم ناصر ١٩٥٦ لـ محمد فاضل، والحقيقة أن النص المكتوب قد أعد أساساً ليكون فيلماً تليفزيونياً، لكن إنتاجه الضخم وأهمية الموضوع دفعت به إلى العرض السينمائي.

وعندما عرض الفيلم على الناس، كان عبد الناصر قد رحل قبل ربع قرن، وأن الأحداث التي تدور حولها الفيلم قد مر عليها أربعون عاماً كاملة، إذاً لقد صار الشخص والحدث جزءاً من التاريخ أكثر منه موضوعاً سياسياً باعتبار أن الفيلم السياسي يتعلق دوماً بالحاضر، مهما كان حديثه عن الماضي، ورغم ذلك فقد أفاد الفيلم شجناً وطنياً، ووعياً سياسياً على كافة المستويات ولكل أجيال، فآيقظ حلماً متوقفاً حول الانتماء إلى الوطن، والشعور بأهمية الأرض، وإحياء مسألة العدو المترافق بمصر، وأنه يجب مواجهته، وأعاد الصغار إلى زمن مجيد، لم يدرسوا عنه بنفس الروح القومية في كتب التاريخ، خفت حدة العداء في لغتنا. وبهمنا قبل أن نتوقف عند الفيلم، أن نقبس بعضًا مما كتب عنه في مجلة "الاكسبريس" الفرنسية، بما يعني إيقاظ الحس الوطني، والوعي السياسي لدى أجيال متغيرة في مصر، بما يعكس نجاحه الجماهيري، حيث بدأ كاتب المقال في ١٠ أكتوبر ١٩٩٦ سؤالاً بالصياغة الآتية:

- هل ستعود مصر ثانية؟..

"فمنذ شهر، وفيلم ناصر ١٩٥٦، الذي يحكي تأميم قناة السويس، يتحقق في مصر أعلى أرقام التوزيع من خلال عدد المشاهدين. فهناك مشهد - بشكل خاص - يلهب كل الانفعالات، ذلك الذي يقف فيه الرئيس جمال عبد الناصر في شرفة بورصة الإسكندرية، وهو يعلن تأميم شركة قناة السويس في ٢٦ يوليو ١٩٥٦، فإن التنهدات تعلو وسط أحداث الفيلم، وترتفع صيحات الحماس وسط تصفيق هائل من المشاهدين.

"طويل، تقليدي، وممل تقريباً، ومع ذلك فإن ناصر ٥٦ يحقق نجاحاً مدهشاً، أكثر من مليون مصرى شاهدوا هذا الدرس فى التاريخ، أخرجه محمد فاضل وأنقذه من المباشرة أحمد زكي الذى أدى دور عبد الناصر فكان أكثر تلقائية. ومن يوليو إلى أكتوبر ١٩٥٦، يحكي الفيلم رفض العرب تمويل السد العالى، فكان التأمين وطردبعثة الفرنسية - البريطانية".

ويقول الكاتب الفرنسي فى مكان آخر إن الكثير من المصريين لديهم الإحساس أن السياسة الخارجية للقاهرة موالية لواشنطن. فإن ناصر ٥٦ يذكرهم أنه منذ أربعين عاماً كان هناك من يجرؤ أن يقول لا للإمبريالية.. وحسنى مبارك الرئيس المصرى، يود أن يقيس معيار هذه "لا" التى صارت شعبية: وكان قراره لا يشارك بالقمة الإسرائىلية العربية التى عقدت بواشنطن والتى اقترحها بيل كلينتون، قد لاقى قبولاً شعبياً كبيراً .

إذا، الفيلم لم يكن حدثاً تاريخياً، بل هو موقف ومدخل سياسى، وقد تواءم مع الحدث السياسى الحالى لوقف مصر من قمة غربية إسرائىلية، مع موقف عبد الناصر من الإمبريالية الغربية.. ولا شك أن هذا الموقف قد شهد حالة غير منتظرة من الحماس الوطنى. ليس فقط فى صالات السينما التى يصفق المشاهدون فيها، بل أيضاً على المستوى العام فى الكتابة الصحفية، والنقد، فقد قام الكثير من الكتاب، باستطارات خاصة حسب رؤية كل منهم للحدث، وعلى سبيل المثال فإن وليد الحسينى، الناصري فكرأ، كتب فى مقدمة مجلة - فن - العدد ١٩٩٦/٩/٩ - إنه، فى ظل هذا الفرج الشعبى داخل مصر، يعيش الشعب العربى قلقاً، سببه أن حقوق هذا الفيلم خارج مصر قد اشتراطتها السعودية.

ويقول الكاتب: لاشيء يوحى بأن عرض الفيلم مطروح على أصحاب دور العرض العربية. ولا نعتقد أنه سيطرح، لقد اشتروه كـ لا يشاهده أحد.. فتأمين مصر لقناة السويس، هو دعوة إلى تأمين السعودية لنفطها.

"ليس هناك أقوى من السينما على التحرير ولا أقدر من السينما على المقارنة. وهذا يكفى للخوف من فيلم ناصر ٥٦".

ولا شك أن شخصية الزعيم التي اتصف بها عبد الناصر في الواقع وأيضاً في خطاباته التي شاهدها الناس في التليفزيون، قد هيمنت على روح الفيلم، وقد قامت المجلة نفسها بعمل تحقيق كتبه مجدى الطيب عن ما تركه الفيلم من أثر نفسي لدى المشاهدين في كل مكان. حيث يقول لم تكن الإيرادات الضخمة وحدها هي الفيصل في حسم الأمور لمصلحة ناصر<sup>٥٦</sup>، بل كانت هناك قيمة أكبر تمثلت في إقبال جيل الشباب، الذي ولد في أعقاب حرب يونيو ١٩٦٧، وهي أعقاب رحيل عبد الناصر في سبتمبر ١٩٧٠. وهي ظاهرة استدعت الغبطة والتجارب من الجيل الذي عايش حكم عبد الناصر أو الذي إنحاز لتجيئاته.. لكن ما حدث قلب كل الموازين تماماً بعدما حصل الإقبال والتجاوיב من جيل الشباب بدرجة أكبر.. يتساوى في هذا شباب الجامعة والحرفيون والموظرون، بما يعني أن الجيل الذي تعرض لعملية غسيل مخ متعمدة ومتواصلة، لم يعلن الاستسلام ولم يتم استقطابه بالصورة التي رسخت بالأذهان.

والفيلم كما هو واضح عن عبد الناصر إبان أزمة سياسية، حيث قدم الفيلم أحداث عن مائة يوم منها، بدأت قبل إعلان التأميم، والمرور بملابسات عديدة، ووقوف زملائه من مجلس قيادة الثورة إلى جانبه، واعتراض البعض، والحياة الأسرية للرئيس، وبعض الصعوبات التي عاشها، وأشخاص عديدون أحاطوا بالرئيس في هذه الأزمة، منهم الكاتب فتحى رضوان، والمهندس محمود يونس الذي تولى رئاسة هيئة قناة السويس، ثم بعض المواقف الإنسانية التي عاشها عبد الناصر، وخاصة مقابلته لأم فقدت ابنها وجاءت له ببعض متعلقات ابنها تاشده المرض قدماً في المسيرة.

والفيلم عن شخص عبد الناصر قبل أن يكون عن أزمة سياسية، والتي توقف الفيلم في نهايتها حين قوبل بحفاوة شديدة عقب خطابه في الأزهر الشريف، وقد أثر ذلك على أحمد زكي حين تحدث حول تشخيصه الفني للشخصية: لم تتوقف المسافة عند تجسيد الأزمة، ولكن يتعلق بشخص عبد الناصر ذاته. فالمشكلة عند الذين شاهدوه خلال الستينيات.. من المؤكد أنهم ينتظرون رؤيته من خلال أدائي الدرامي لأن الناس عايزين يشوفوا عبد الناصر. لكن كانت

المعارك صعبة للغاية؛ لأن عبد الناصر شخصية تاريخية ومعاصرة، شخصية درامية يمكن تقليلها أو تجسيدها أو تخيلها. ومن هذا المنطلق بدأت معايشة الشخصية، بعد تشخيصها واستحضارها من خلال الصوت والصورة.

في الفيلم يمترز الخاص بالعام، فعبد الناصر شخصية تاريخية عامة. وما يمارسه يرتبط بالوطن، وقد اختار الفيلم لحظات مجد حساسة في حياة الشخص باعتبار أنه مهما كان الأمر فإنه انتهى بانتصار عبد الناصر، عكس ما حدث في عام ١٩٦٧، حيث كانت البداية لحقيقة نهاية الزعيم سواء على المستوى الصحي أو الوطن.

قبل أن نتحدث عن فيلم "جمال عبد الناصر" للمخرج السوري أنور قوادري، من المهم أن نقتبس فقرة كتبها أحمد حمروش الذي مارس النقد السينمائي بشكل مكثف في نهاية الخمسينيات: حيث كتب تحت عنوان "عبد الناصر والسينما" بعد حضور عرض خاص للفيلم المذكور حضره رئيس الرقابة، ومجموعة من المؤرخين والكتاب للتعرف على آرائهم قبل إصدار تصريح لعرض الفيلم، ونشر في مجلة روزاليوسف ١٢ يوليو ١٩٩٨ - إن "السينما كانت واحدة من هوايات جمال عبد الناصر.. كان يتربّد عليها كثيراً حتى السنوات الأولى من الثورة، ثم أصبح متابعاً لها في داره، يشاهد معظم الأفلام العربية والأجنبية، وفي عهده كان رئيس مؤسسة السينما هو صلاح أبو سيف ثم نجيب محفوظ.. وفي هذه الفترة كانت السينما فناً وصناعة مزدهرة لها سوق عريض في الدول العربية وغيرها".

أما الفيلم، فقد تعرض لساحة زمنية أطول من حياة عبد الناصر، منذ عام ١٩٣٥، حين قدم أوراقه للالتحاق بالكلية الحربية، أى وهو في السابعة عشرة من العمر، وحتى وفاته عام ١٩٧٠، أى خمسة وثلاثين عاماً كاملة.

وهذا يعني أن المخرج عليه أن يمر على لحظات مهمة في تاريخ الرئيس، والغريب أنه قدم هذه الرحلة كأنه يكتب صفحات حماسية في كتاب مدرسي للتربية الوطنية، ونحن لن نقوم الفيلم فتيا، ولكن سنتناول الشكل السياسي الذي

ظهر به عبد الناصر، فهو رجل مرتبط بالسياسة والوطن منذ اللحظة الأولى، وحين يتقدم للكلية الحربية، كان ينظر بغضب شديد إلى الإنجليز وبشكل فيه مبالغة، كأنه يعبر للمشاهدين عن كراهيته لهم، بما يعني أنه ينتظر لحظة للمواجهة معهم، وذلك بعد أن ألقى أحد الإنجليز السيجارة في وجه الشاب.

والفيلم بمثابة محطات، ففي الكلية يتعرف على مجموعة الدراسة التي تكون منها تنظيم الضباط الأحرار فيما بعد. وحصار الفالوجا أثناء حرب فلسطين التي تظهر، ثم قيام ثورة يوليو، وما حدث ليلة الثورة والصراع مع الغرب ورفض سياسة الأحلاف على رأسها حلف بغداد ومحاولة اغتيال جمال عبد الناصر، التي تظهر مرة للظهور في السينما، وتأميم قناة السويس، ثم العدوان الثلاثي، والمؤامرة بين أنتوني إيدن (بريطانيا)، وبين جوريون (ישראל)، وجيه موليه (فرنسا). والنصر السياسي لعبد الناصر وخروجه بطلاً قومياً وعربياً وعالمياً من حرب السويس ثم الوحدة مع سوريا، وأزمة الكويت والعراق عام ١٩٦٠، وفشل الوحدة بالانفصال مما أحدث شرحاً كبيراً في المشروع القومي لناصر، ثم عدوان ١٩٦٧ والصراع السياسي بين ناصر وعامر الذي انتهى بانتحار عامر، ثم حرب الاستنزاف التي أعاد فيها استجمام قوى القوات المسلحة التي تمزقت في يونيو ١٩٦٧م. ومرضه الذي أنهكه حتى مؤتمر القمة العربي في ٢٨ سبتمبر ١٩٧٠.

إذا، فنحن أمام رحلة من نوع خاص.. هي محطات وطنية سياسية، كان عمودها الرئيسي هو ناصر، سواء في حياته العامة أو الخاصة، علاقاته بزملائه ورفاق السلاح وأيضاً أسرته وقد واجه الفيلم المزيد من المتابع قبل تصويره من قبل أشخاص لهم علاقة ببطال الفيلم، ومنهم برلنطي عبد الحميد أرملا عبد الحكيم عامر التي أظهرها الفيلم كفتاة دست له ليتزوجها، وأيضاً أسرة جمال عبد الناصر، وخاصة ابنته هدى.

المهم أن عبد الناصر صار شخصية سينمائية سياسية، فكما كتبت نهاد إبراهيم في مجلة الكواكب فإن "النتيجة أتنا شاهدنا فيلماً ليس عن ناصر، ولكن

يعينى ناصر، مما أدى للمصادرة على حكم المتلقى تماماً من خلال عملية مدرسة ملخصها أن ناصر هو النموذج للمثالية.

أما أحمد حمروش فقد كتب في المقال المذكور من قبل: أن أعظم المشاهد التي وصلت إلى القمة كانت المشاهد الإنسانية التي جمعت بين جمال عبدالناصر وزوجته وهي تطلب منه أن يخفف من أعباء عمله، بعد أن رأى الجهد يرهقه والمرض يزحف عليه.. والمشهد العائلى الذى يجمع بينه وبين أولاده يلعبون الكرة فى لحظة نادرة.. والمشهد الإنسانى الرائع الذى جمع بينه وبين رفيقة عمره لحظة وفاته، وهي تحضرن ذراعه وتطلب من الحاضرين أن يغادروا الغرفة حتى تتوافر لها فرصة الجلوس معه وحده.. وهو الذى شغل حياته كلها بمسؤوليات وطنه وشعبه.

وقد قام المؤرخ والكاتب العسكري جمال حماد بمراجعة العلاقة بين الفيلم والواقع في مقال نشره في مجلة آخر ساعة قال فيه: "إن الفيلم يتعرض لفترة زمنية مقدارها نحو ٢٥ عاماً من عمر عبدالناصر لعرض أحداثها العديدة على الشاشة في فترة زمنية مدتها ١٣٠ دقيقة، وهذا اضطرره أن يعالج الأحداث التي يشملها الفيلم معالجة سطحية للغاية دون أي تعمق أو تطرق إلى لب القضايا المعروضة، أو التعرض لتفاصيلها أو إظهار رؤيتها الشخصية لها. كما أجبره في الوقت نفسه على التقليل من إظهار المشاهد الإنسانية وإبراز المشاعر العاطفية التي تتعلق ببطال الفيلم، وهي الأمور التي تجلب التأثر، وتثير التشويق لدى المتفرجين".

# أحمد زكي



الشاعر  
محمد شافع

مكتبة الألفي



٥٦ ناصر

## الفصل التاسع

### أكتوبر ١٩٥٦

لم يحدث في تاريخ السينما العالمية، أو العربية، أن عرض فيلم روائي عن إحدى الحروب القصيرة التي شهدتها العالم الحديث، بعد نهاية هذه الحرب بسبعة أشهر. وخاصة أننا أمام فيلم ضخم الإنتاج، يضم باقة كبيرة من النجوم، في أدوار متعددة. وقد تم تصوير الفيلم بالعدسة "سكوب" رغم أنه أبيض وأسود. الفيلم هو "بورسعيد" لعز الدين ذو الفقار الذي عرض في ٨ يوليو عام ١٩٥٧، أي بعد إجلاء العدوان الثلاثي في ٢٢ ديسمبر ١٩٥٦. كأنما الفيلم كان يتم إعداده أثناء المعركة، أو ربما تم إعداده وإخراجه كحدث إعلامي، ودعائى في فترة قصيرة، والأحداث لا تزال ساخنة، وذلك باعتبار أن المعركة بدأت في أواخر أكتوبر من السنة نفسها.

وهكذا اصطبغ الفيلم السياسي الوطني بطابع قومي، كي يكون لسان حال الوطن.. ويهمني أن أتحدث عن انطباع شخصي، فقد رأيت الفيلم بعد أكثر من

أربعين عاماً على عرضه وأصابتني رجفة شديدة للحس الوطني والسياسي العالى فى الفيلم، بخاصة هدى سلطان حين تفنى أمام أبناء حى العرب فى بورسعيد "أمم جمال القناة".

وقد جاء الفيلم ليؤكد أن النصر السياسى الذى حققته مصر كان مدعماً بالنصر العسكري، وأن أبناء بورسعيد قاوموا المحتل، وحاربوا بكل مالديهم من إصرار وقوة الشيوخ، والأطفال، والشباب والنساء، وأن المدينة خسرت رجالها. كما شهدت الخونة الذين حاولوا عرقلة مسيرة النصر.

وسوف نلاحظ أن السينما المصرية لم تقدم فيلماً واحداً بنفس القوة، والجودة عن بورسعيد، أو عن حرب السويس ١٩٥٦، أو ما عرفناه باسم "العدوان الثلاثي".

حيث نرى أن الفيلم قد اتسم بأنه فيلم حربى وسياسى رأينا فيه المعارك وأيضاً العمليات الفدائية، وفي إطار الفيلم سنرى قصص حب، وقصصاً عائلية، وعائلاً يعكس المدينة بكل تياترها، اشتراكاً في الحرب وتجمعت من أجله ضد العدوان.

وهناك فيلم واحد أخرجه السيد بدير عام ١٩٦٠ هو "عمالقة البحار" صور معركة البرلس الشهيرة التي استشهد فيها ضباط من البحرية السورية والمصرية، لكن الفيلم كان مباشراً للغاية..

وفي خريطة الأفلام التي دارت أحدها عن معركة السويس فإن الصور تختلف وتتبادر، من أهم هذه الصور أن العدوان الثلاثي كان موضوعاً سينمائياً محبياً في الفترة التي مرت بعد الحرب مباشرة وحتى عدوان ١٩٧٧، وأن فترة توقف التصوير عن هذه الحرب كانت في خلال السنوات الثلاث الأولى، أى حتى نهاية عام ١٩٦٠، ثم تبانت الصور، وصارت ديكوراً لأفلام اجتماعية وطنية أو عاطفية، مثلما حدث من أفلام من طراز "لاتطفئ الشمس" لصلاح أبوسيف ١٩٦١، و"من أحب" إخراج ماجدة ١٩٦٦، ثم ظهرت أيضاً في خلفية الأحداث في فيلم "ليلة القبض على فاطمة" لبركات ١٩٨٤ .

أى أن أفلاماً من طراز "بورسعيد" و"حب من نار" و"عمالقة البحار" هي التي كانت حرب السويس بؤرة الأحداث فيها، ولاشك أن هذه الحرب هي الأولى بين

الثورة وإسرائيل، ولذا ظهرت بشكل مختلف عن حرب فلسطين، وهذه الأخيرة انتهت بهزيمة العرب بسبب الأسلحة الفاسدة، أما حرب السويس فقد انتهت بالانتصار السياسي، إعلامياً وسينمائياً، ولا بد من تمجيد أبطالها الذين قاوموا وحاربوا أو استشهدوا في سبيل أوطانهم، ولذا فإنه مهما دفعت مصر من شهداء في هذه الحرب فإن الشهداء دفعوا الدماء من أجل إثبات أن الوطن قوي وشامخ للغاية.

بدت الأفلام التي صورت عن هذه الحرب كأنها تناصر الثورة وصناعها وتؤيد سياستها، وذلك باعتبار أن أحدها تأتى من قلب الشعب، فإذا كان أبطال أفلام عن حرب ١٩٤٨ من البكوات، أو الطبقات الاجتماعية الراقية الذين تاجروا في الأسلحة، فإن أبطال الأفلام التي صورت عن عدوان ١٩٥٦ كانوا من أبناء الشعب الفقير، الكادح، هم الذين حاربوا، وناضلوا وقاتلوا العدو، ودفعوا من أهاليهم الشهداء.

ولعل أوضح مثال على ذلك هو فيلم "بورسعيد"، فهو يجمع بين أكبر عدد من الممثلين على الشاشة، ولعله سينمائياً لم تشهد مثل هذا العدد من النجوم الكبار أو الممثلين، حتى مع فيلم من طراز "الناصر صلاح الدين" أو "خالد بن الوليد" ومن المهم أن نقتبس من الكلمة التحريرية الدعائية الإعلانية التي كتبت للفيلم، والمشورة على صفحتين في مجلة الكواكب - ٩ يوليو ١٩٥٧ - والتي ضمت حشدًا من الصور تؤكد مدى ما ضمه الفيلم من حشود تمثيلية مصحوبة بعبارات وطنية حماسية.

فقد جاء تحت عنوان "إلى زعيم الحرية جمال عبد الناصر" بتوقيع فريد شوقي:

إن اللحظات التاريخية التي اجتازها شعب مصر خلال العدوان الثلاثي الغاشم أثبتت للعالم أننا شعب مجيد قاوم ببربرية المستعمرين، وسطر في التاريخ بنصرة أروع من موقف البطولة، وهو يكافح من أجل القيم الإنسانية، والحضارة والمستقبل.. ومن أجل أن يسود السلام والحرية والطمأنينة وأكثر.

والفن المصري الذي كان مجرد وسيلة للفتسلية في العهود البائدة التي ساندت الاستعمار ضد الشعب عرف دوره في هذه المعركة الوطنية، فأئسهم ليصنع الساعات التاريخية بما وسعه الجهد من أجل انتصار الإنسانية على البربرية.. وانتصار الخير على الشر.. وانتصار الحرية على الاستعمار..

كان هناك دور ينتظر الفن.. دور أكبر مما قام به من خلال المعركة وهو يسجل وحشية المستعمرين وبربريتهم ووحشيتهم وفظائعهم.. وقررت أن أنتزع للفن القيام بهذه الكلمة الجليلة، فأنتجت فيلم "بورسعيد" الذي أقدمه اليوم مسجلا فيه ما ارتكبه قوى البغي والعدوان من همجية وبربرية ووحشية.

إن فيلم بورسعيد سيقول للعالم المؤمن بحق الإنسان في أن يعيش في سلام بأنه رغم ما ارتكبه قوات الاستعمار الغاشم في المدينة الباسلة بورسعيد، إلا أنها عاشت لتعلن للعالم أن الحرية ستنتصر في النهاية.

إتنا نؤمن اليوم بأن الفن رسالة ضخمة في الطريق الذي تسعى إليه البشرية من أجل إقرار السلام والحب والطمأنينة والخير، ولهذا جندنا كل قوانا ومواهينا لتحقيق هذا الهدف السامي..

وأخيراً أرجو أن أكون قد أديت بهذا الفيلم بعض ما ينبغي أن أقوم به كمواطن مصرى يؤمن بالحرية وحق الشعب في أن يعيش حياة حرة كريمة آمنة.

تعهدنا أن ننقل كل ما جاء بهذه الكلمة، من أجل التأكيد على مفرداتها اللغوية سواء من حيث وصف الطرف المعتمى أكثر من مرة "بالبربرية" والتأكيد أكثر من مرة على كلمة "الحرية".

وقد كتب الناقد مجدى فهمى في مجلة "الكوكب" مقالاً عن الفيلم، من المهم أيضاً الرجوع إليه حيث قال:

كان موقفى قبل أن أشاهد فيلم بورسعيد دقيقاً.. كنت كما المدرس الذى يوصيه زميل له بمساعدة أحد الطلبة. فلا هو يستطيع هذه المساعدة. ولا هو يجرؤ على عكسها.. ودخلت الفيلم فإذا به فى غير حاجة إلى توصية وإذا به ينجح بدرجة جيد.. بكفاءته وليس بالوساطة!.

وقد حكى الناقد عن ظروف تأليف الفيلم، وقال إن فكرته جاءت لدى عز الدين ذو الفقار الذي كان رافقاً تحت ضغط المرض، في أحد أسرة مستشفى بورسعيد، وهناك رأى وأحس وشارك الأهالي محنتهم ويسألتهم، وحين عوفى من الروماتيزم وغادر المستشفى كان أول ما فكر فيه عز هو تسجيل مشاهداته ومشاعره في فيلم.

والفيلم جماعي الشخصيات كما ذكرنا، وطلبة (فريد شوقي) هو محور هذه الشخصيات، ويدور الحدث في حي العرب ببورسعيد. وفي هذا الحي تعيش مجموعة أسر متاجورة يربطها الحب والألفة، منها أسرتان دفعتا لحرب فلسطين اثنين من الشهداء.. الأسرة الأولى مكونة من الضابط بحرى فتحى (شكري سرحان) وشقيقته الضريرة وفية (هدى سلطان). وقد نشأ الاثنان بعد أن حرما من عطف الأم، ومن رعاية الأب، في حماية أم طلبة (زينب صدقى)، التي تعيش مع ابنها طلبة مدرب كتائب الحرس الوطنى، الذى يدرب الأطفال حين يبدأ العدوان.

وفي مقابل الأسر المصرية التي تعيش في المدينة، يقدم الفيلم الأجانب، وبعض اليهود المصريين على أنهم خونة، منهم الطبيبة الإنجليزية الأصل المصرية النشأة، مس بات (ليلي فوزى) التي تنتمي إلى خلية تجسس لإرسال أخبار البلاد إلى إنجلترا، ثم هناك الجاسوس وليامز (عز الدين ذو الفقار) الذي تساعدته مس بات، وأيضاً مور هاويس (أحمد مظهر) الذي يقوم بتوصيل الرسائل إلى لندن.

ويصور الفيلم أن بات تحاول إلقاء شبакها على فتحى، من أجل أن تعرف منه كافة المعلومات، وخاصة أن طلبة هو مدرب كتائب الحرس الوطنى.. أما شيكو الحالق ( توفيق الدقن )، فنعرف أنه يهودي خائن، وأنه يتتجسس لحساب الأعداء فيتم القبض عليه. ويستغل الفدائيون ضد القوات المعادية، ويقتدون به طلبة حين يتم القبض على خطيبته وفية.

ومن المهم الإشارة هنا إلى أن شخصية شيكو كانت من أوائل الإشارات أن اليهود في مصر خونة، وأنهم ساعدوا العدوان الإسرائيلي، وقد كان الهجوم

المباشر على اليهود من قبل أمراً محظوراً، حتى أن الأفلام التي تم إنتاجها عن حرب ١٩٤٨ لم تكن تشير من أية زاوية هوية ديانة الأعداء. وبذا أول هجوم مباشر بعد أن سمحت السلطة السياسية بالهجوم المباشر على اليهود وطردتهم من البلاد.

وقد حاول الفيلم أن يوجد صراعاً سياسياً، واجتماعياً داخل المدينة، من خلال وجود خونة، وجواسيس، بدلاً من أن يدخل في دائرة المواجهة العسكرية مع أطراف الصراع الأخرى: بريطانيا، فرنسا، إسرائيل، حيث إن الفيلم اعتمد على ما دار في مدينة بورسعيد من مقاومة شعبية، رغم أن الحرب عرفت باسم "السويس".

وقدم الفيلم العديد من النماذج الجميلة للنضال، مثل صاحبة المقهى (أمينة رزق) التي تحول المقهى إلى مأوى لمن هدمت الطائرات والغارس ببيوتها، ثم أم الجندي باسل (نعميمة وصفي)، وأبنتها الشاويش محمد.. التي تسمع طلقات مدفعه، وتعرف إيقاعه، لذا فهي تبدو كأنها تنفس من عبير هذه الطلقات، وعندها يموت ابنها تموت هي الأخرى.

على جانب آخر، فإن هناك فرق الصاعقة، والأطباء الذين يسعفون الجرحى، في الوقت الذي تأكل النيران المدينة، ويقف شيخ عجوز (حسين رياض) بصدره أمام القوات كي يدفع حياته ثمناً لكرامة الوطن، وينزل الأعداء إلى المدينة، يحاولون احتلالها وتجوب دبابتهم أروقة بورسعيد، ويخرّبون كل شيء، فيقتلون المرضى ويسرقون المتأمّع، ويعتدون على الأطفال والنساء.

وأهمية الفيلم - كما ذكرنا - أنه فيلم عن مدينة، والأشخاص الذين يعيشون فيها إبان حدث وطني بالغ الأهمية، وقد بدأنا بالفيلم باعتباره الأهم في هذه السلسلة من الأعمال التي تحدثت عن عدوان ١٩٥٦، وإذا كان "بورسعيد" قد عرض يوم ٨ يوليو فإنه قبل أسبوعين من ذلك التاريخ كان قد عرض فيلم "سجن أبوزعبيل" لنيازى مصطفى الذي أخذ عن حادثة حقيقة، حيث أغار طائرات الأعداء على سجن أبوزعبيل إلا أن أحد المساجين وجد القضبان محطمة

أمامه لكنه رفض أن يستغل الفرصة ويهرب، وبعد أن انجلت الغارة سلم نفسه إلى المسؤولين في شجاعة أديبة يحسده عليها الأبرياء.

وإذا كان فريد شوقي هو الذي انتج فيلم "بورسعيد"، فإن محمود المليجي هو الذي كتب قصة فيلم سجين أبو زعبل وأعد لها السيناريو السيد بدير وقد وضع الفيلم قصة تقليدية، أشبه بتلك التي كان يكتبها محمود إسماعيل ويخرجها للسينما أو يقدمها لحسن الصيفي، مثل فيلم "زنوبة" أو "توحة" حول المكائد التي يقوم بها معلم في حارة شعبية من أجل الزواج بفتاة يحبها، لا تعيره أى انتباه، وفي هذه الأفلام كان محسن سرحان بمثابة المشارك في أدوار رجل الخير، أما الأشرار فيؤدي أدوارهم المليجي أو محمود إسماعيل، تاجر المخدرات والشريون الذي يرتكب الموبقات.

وتدور الحكاية هنا حول حياة حسين المتهم البريء (محسن سرحان) ألقى به في السجن بحق تاجر مخدرات (استيفان روستي) له عشيقه أجنبية (منيرة سنبل) أحبته، وكان التدبير في التهمة لصاحب عربة نقل وشريك التاجر في التهريب (محمود المليجي) الذي يحقد عليه بدوره، لأن حسين اعتدى عليه بالضرب يوم أن غازل شقيقته البريئة (زهرة العلا).

وهناك حكايات عديدة دارت خارج السجن، حول مؤامرات، وقبل أن ينتقم كل منهما من الآخر، تقع الغارة ولا يجد المساجين الجدران، فيهربون ويختلط الخاص بالعام، فحسين يود الانتقام من خدع اخته، وكان سبباً في إدخاله السجن، ويتوجه الإثنان إلى مدينة بورسعيد، إلا أن المهرب يهرب إلى منزل الخواجة وتشتد الغارات على المدينة، ويهدم بيت العائلة تحت القنابل، وكانت الاخت والأم بداخله، فينطلق حسين باحثاً عن غريميه ويعثر عليه، ويعرف أن الخواجة جاسوس لحساب الأعداء فيتعاونان معاً على قتله بعد أن تصحو مشاعر الوطنية في قلب المهرب الذي يموت أثناء المعركة. أما حسين فيسلم نفسه إلى المسؤولين. والفيلم - كما نرى - عبارة عن حالة لما شهدته المدينة من أحداث، وهو بمثابة قصة فرعية وذلك بعكس ما حدث في "بورسعيد"، وقد جاء في مقال عن الفيلم

نشرته مجلة الكواكب في شهر يوليو ١٩٥٧ أنه كان تصوير الغارات الجوية على المدينة الخالدة بورسعيد تصویراً جيداً في حدود إمكانات الإنتاج الفردي. والمنتج الذي أعد في هذه الأفلام كان سليماً يحسم الصورة الذهنية التي في روسنا عن عنة هذه المعركة التاريخية. إلا أنه استعار من الأفلام السابق عرضها لقطات استعيرت بدورها من أفلام أجنبية أخذت للقنابل الساقطة من الطائرات التي تلقيها. وهذه اللقطات لا تستقيم ومنطق الصورة التي يقدمها، فالمفروض أن الصورة تجري على الأرض أى تتبع أبطال القصة. ولو وفق إلى زاوية التقاط مقابلة لهذه القنابل، لكان عمله الفني أقرب إلى الكمال، ومتماشياً مع المنطق.

أما الفيلم التالي، فهو "حب من نار" لحسن الإمام الذي عرض في ٢٤ فبراير عام ١٩٥٨، والفيلم تبدو عليه أجواء الاقتباس، كتبه محمد مصطفى سامي الذي اشتهر بالاستعانة بنصوص فرنسية، لكن من الصعب التعرف على اسم مصدره، والفيلم بمثابة أول محاولة للربط بين القصص الرومانسية والعدوان الثلاثي. فنحن أمام شابين أحمد ومحمد (شكري سرحان ويونس فخر الدين)، يمتلكان منذ الصغر مقدرات نفسها من الموهبة، والقوة سواء في اللعب، أو المهارات الفردية، وهما يتنافسان على حب فتاة من الحي نفسه... ويكبر الثلاثة والحب والمنافسة تبادلاً معهما.

والفتاة (شادية) تحب الاثنين، لكنها لا تستطيع المفاضلة بينهما، وأيهما تتزوج، مما يوقعها في حيرة، ويتمنى أبوها (حسين رياض) لو انتهى هذا الإشكال، ويزوجها شخصاً ثالثاً، فالشابان متساويان في كل شيء حتى في الحب، وقوه الجسم... ويتصور الشابان أنهما سيحصلان على الفتاة إذا رزق أبوها بولد، وفعلاً يرزق بابن ولا تحل المشكلة، ثم يتنافسان في الملاكمه، ثم في الجهاد للتسابق على الحصول على الأوسمة ووسط هذا الصراع، يقوم العدوان الثلاثي، أما هي فتنضم إلى الهلال الأحمر. وعندما يقدر الأعداء بأبيها وأخيها تصمم على الانتقام تذهب إلى الأعداء بملابس خلية للحصول على أسراره الحربية حتى تتمكن من القضاء على بعضهم بمساعدة أحد المتطوعين، تقوم بحملات

تضييقية بحثاً عن المتطوعين، تصاب الفتاة وتنقل لستشفي تحتاج لنقل دم فيعطيها أحد الشابين الدم، تتحضر وتموت قبل أن تتزوج بأحدهما.

وقد كتب عبد الفتاح البارودي في مقالة عن الفيلم - مجلة الجيل في ١٠ مارس ١٩٥٨ - "يدعى أن بورسعيد توحى للسينما بمليون قصة على شرط أن تكون متماسكة في ذاتها ومستقلة عن غيرها. من غير العقول أن تصور دائمًا مشاهد المعركة وأثارها في الأمكنة نفسها وبين نفس القنابل والطائرات والمظلات".

والجدير بالذكر أن ما لاحظه النقاد في هذه الأفلام سوف يتكرر بالصورة نفسها في الأفلام التي دارت حول حرب أكتوبر. ومن الواضح أن الإنتاج كان فردياً، حول البطولات الشعبية، لكن الفيلم الذي أخرجه السيد بدبير باسم "معاملة البحار" قد انتقل إلى داخل الجيش نفسه، وكيف شارك في هذه الحرب، وقد كان هذا مهمًا في فترة اشتراكه فيها أغلب أسلحة الجيش بمساعدة إنتاج أفلام عن الطيران والأساطول والبوليس الحربي، وغيرها، وهي سلسلة أفلام إسماعيل يس، لكننا لم نشهد حرباً واحدة في كل هذه الأفلام.

وفيلم "معاملة البحار" يدور بأكمله داخل وحدات الأسطول، وتدور الأحداث هنا بين ثلاثة أماكن هي ميناء اللاذقية والإسكندرية، ثم البرلس التي ستشهد مواجهة بحرية بين الطرفين المتصارعين، والفيلم الذي عرض في نهاية عام ١٩٦٠، جاء ليتوج الوحدة السياسية بين مصر وسوريا، وليركز أن الوحدة تمت قبل حدوثها السياسي في فبراير ١٩٥٨ بعام ونصف، حين اشتراك وحدات من البحرية السورية في تعزيز الأسطول المصري، لكن الظاهر في الفيلم هو الطالب السوري، وقد حاول إحياء أسماء الشهداء الذين قتلوا في المعركة، أكثر من محاولة لتمجيد حرب، أو نصر، فلو بدأنا الحديث من خلال نهاية الفيلم، فسوف نرى ذلك على وجوه أسر الشهداء، ابتداء من القوات المسلحة إلى الأهالي كي يخبر كل منهم بنبياً عن الشهيد، وفي اللاذقية فإن خطيبة جول جمال (أدت الدور نادية لطفي)، وأدى دور جول شقيقه الشبيه به عادل جمال) تذهب إلى الشاطئ سعيدة، حيث الخير يأتيها، بينما تردد زوجة أحد الشهداء المصريين كلاماً خطابياً بدلاً من البكاء.

وفي نهاية الفيلم، فإننا نسمع أغنية جماعية وطنية شجيبة الصوت عن الوطن.. لكن لو عدنا إلى بداية الفيلم، فسوف نرى أن هناك رحلات يقوم بها طلاب البحريه المصريه في صحبة چول إلى اللاذقية، ويلتقطون هناك بأسرته، ويتعرفون على خطيبته، ويحاول الفيلم أن يخفف من حدة جمود العسكريه، فتتم الاستعانة بممثل كوميدي من طراز عبد المنعم إبراهيم.

أما العملية الحربيه، فإنها تحدث إبان العدوان، ويصدر الأمر لجول جمال لقيادة قاذفة طوربيد ومعه زملاء آخرون من بينهم ياقوت وببيوسى. بينما يوكل لجلال دسوقي مهمة استطلاع موقع القوات المعادية. وتقام المهمه بنجاح. لكن عند العودة إلى الوحدة البحريه يحدث اشتباك بين الرجال وبحرية العدو، ويسقط الضحايا ومن بينهم جول جمال.

وقد ظهرت حرب السويس في ثابا أحداث أفلام عاديه، دارت موضوعاتها الرئيسيه في مدن آخرى بعيدة عن مدن المواجهه خاصه بالعاصمه القاهره. من هذه الأفلام "غدا يوم آخر" لأبيير نجيب. ونحن هنا أقرب إلى فيلم قصة فيلادلفيا حيث رأفت وأحمد صديقان، التقيا بليلى، وأبدى كل منهما إعجابه بها، يتقدم كل منهما طالباً الزواج منها، لكنها تخثار أحمد (عماد حمدى). تقع منى (زهرة العلا) شقيقة أحمد في حب رأفت (أحمد مظهر) الذي لا ينسى حبه لليلى، وتقوم الحرب ويدهب أحمد إلى القتال وتغيب أخباره، ثم تأتى الأنباء بأنه قد مات في الحرب، مما دفع رأفت إلى التقرب من ليلى في أحزانها، وشيئاً فشيئاً تنمو عواطف تجاهه، لكنه قبل أن يتزوجها يعود وتنعقد الأمور ثم تحدث جرائم قتل، وإطلاق رصاص.. أى أنها حسب القصة العامة للفيلم، لم نر أى أثر للحرب، أو المعركة، وإنما بدت الحرب في الخلفية، وعلىه فإننا لستنا أمام انعكاس سياسى بالمرة على ما تركته الحرب في المجتمع الذى يعيش فيه الأبطال، فالحرب هنا سبب لإخفاء الزوج والحزن عليه قبل عودته مرة أخرى.

وتكرر الأمر نفسه في فيلم "لا تطفئ الشمس" ١٩٦١ لصلاح أبو سيف، نحن هنا أمام أسرة قاهرية راقية. وهناك قصة حب بين طالب ريفى وزميلته. وذات يوم يشاهد الشقيق الأكبر ل الفتاة أخته وهى تتنزه مع زميلها على الكورنيش

فيعنفها، وعندما تقوم الحرب يقابل في الجبهة حبيب اخته، تتم الصدقة بينهما ويقوم أحدهما بإيقاد الآخر.. وعقب نهاية الحرب يعود (أحمد شكري) مع صديقه إلى المنزل، كأنه يبارك اقتران صديقه بأخته.

ونحن هنا لسنا أمام فيلم له مدلول سياسي إلا من خيوط بسيطة، منها أثر موت الأب الذي كان باشا على مستقبل الأسرة، أما حرب ١٩٥٦، فلم يكن لها صداتها في محيط الأسرة، إلا بعد أن انتهت، وعاد الأخ الأكبر ومعه خطيب لاخته.

وكما أشرنا من قبل، فإن السينما المصرية حولت الحرب الأهلية الأمريكية في فيلم ذهب مع الريح إلى حربين، وذلك لطول الحرب الأهلية (٦ سنوات)... وبالتالي طول الأحداث، وقد ظهرت حرب السويس بمثابة تكميلة لذهاب الحبيب والزوج إلى الحرب، وتوطدت العلاقات فيما بين الأطراف، وبالتالي فلنسا أمام فيلم تركت الحرب وجهها السياسي على الأحداث، أو حتى على الأشخاص ومن الواضح أن الحرب تمت كسوتها بظلال باهتة مع مرور الزمن، وخاصة بعد حرب يونيو ١٩٦٧ وانتصار أكتوبر ١٩٧٢، وعلى المستوى الاجتماعي بدأت الدولة تضع حروبها الحديثة في دائرة الاهتمام أكثر، وتم إلغاء الاحتلال الرسمي بذكرى ٢٣ ديسمبر، وبذات وقائع حرب ١٩٥٦ تظهر كأنها حدث من الماضي، وإذا كان فيلم ناصر ١٩٥٦ لمحمد فاضل ١٩٩٦ قد توقفت أحداثه قبل أن تبدأ وقائع الحرب على الجبهة، كما تدور أحداث فيلم "ليلة القبض على فاطمة" لبركات ١٩٨٤ في مدينة بورسعيد قبيل الحرب وحتى نهاية السبعينيات، وكان البطل الرئيسي في الفيلم هو جلال الذي كان يمارس بعض الأعمال المشبوهة مع الإنجليز إبان الهجوم على بورسعيد. فهو يقوم بتوريد الأغذية للجيش في الليل ويحقق ثراءً كبيراً من عملياته، وأهمية هذا الأمر أن الفيلم ألقى بظلاله السياسية على مرحلة السبعينيات، فهذه هي المرة الأولى التي نرى مصرياً خائناً في هذه الحرب الشعبية بالذات، وباعتبار أن شيكو الحلاق في فيلم "بورسعيد" كان يهودياً جاسوساً، أما جلال الانتهازي فإنه سوف يعتلى بعض أعلى المناصب السياسية في مدinetه، وفي القاهرة في السبعينيات كأنه قد جنى ثمرات خيانته لبلده وقيامه بالمزيد من العمليات المشبوهة.





ببور سعيد

فِيلَمْ سُلْطَان

نجلاء فتحى . محمود ياسين . مجدى وهبة  
هدى سلطان . محمد رضا

توفيق المدنى  
هاله فالآخر



# جَدْوَار

مارى كوبيفى

محمد سعفان هبة الحسيني  
محمد رضا منصور  
نجلاء فتحى هاله فالآخر  
هدى سلطان دارجلان



أفلام الاغتراب

حسين مهنى

١٢٤



عمالقة البحار

## الفصل العاشر

### حكام مصر.. على الشاشة

ترى هل دفع بعض حكام مصر الثمن غالياً، نتيجة لوقف حكام آخرين منهم  
تبعاً لواقفهم السياسية؟

الإجابة بالإيجاب طبعاً.. ليس فقط الملك فاروق الذي قامت الثورة بكتchet صوره المعلقة على جدران المنازل والمؤسسات والغرف في أفلام عديدة، بل ووصل الأمر كله إلى أبناء أسرة محمد على في السينما التي تم إنتاجها بعد قيام الثورة، والملاحظ أن السينما السياسية لم تولد بشكل مباشر إلا بعد قيام الثورة، صحيح أن هناك بعض الأفلام الوطنية التي تم إنتاجها قبل الثورة، مثل مجموعة الأفلام التي أنتجت عن حرب فلسطين عام ١٩٤٨، لكن السينما السياسية بمعناها الحقيقي لم تولد إلا بعد قيام ثورة ١٩٥٢.

وهناك أسباب عديدة لعدم تسييس السينما، منها ازدهار موجة الأفلام الغنائية، والاستعراضية وهي ظاهرة فيها تأثر واضح بظهور مثيلتها في هوليوود،

وليس صحيحاً أن السينما كان محظياً عليها الوقف عند النقاط الساخنة في الوطن، فالقضايا الاجتماعية برزت في أفلام عديدة منها "العزيمة"، "والورشة"، و"العامل"، فضلاً عن أفلام ناصرت العمال والقضايا السياسية.

ولو أن السينما المصرية تم تسييسها قبل الثورة بشكل موجه لتم إنتاج أفلام عن إنجازات أسرة محمد على، ابتداء من مؤسس الأسرة نفسها، فليست هناك أفلام تؤرخ أو تساند تاريخ مصر الحديث في تلك الفترة، وكل ما شاهدناه مجرد استعراض غنائي للسيرة العلوية ومنجزاتها بشكل عام حول أربعة حكام هم: محمد على باشا، والخدیو إسماعیل، والملك فؤاد، والملك فاروق، الذي كان في عاشه الثامن من الحكم إبان إنتاج فيلم "غرام وانتقام".

ولسوف نرى أن هؤلاء الحكام لم يظهروا بأى شكل لائق أو غير لائق في السينما، عدا تجارب قليلة تم فيها مسخ الحقائق عن الواقع، بخاصة فيما يتعلق بمنجزات الخديو إسماعيل؛ حيث أظهره حلمى رفله في فيلم "المظ وعبدة الحامولى" رجلاً وحشيناً، يدبر المؤامرات من أجل امتلاك جسد المطربة "المظ" وهو أمر غير واقعى وكان الهدف - بالطبع - هو مسخ صورة واحد من أبرز أسرة محمد على.

ورغم ما قدمه محمد على باشا وابنه إبراهيم لمصر من إنجازات يقرها المعارضون قبل المنصفين، فإن السينما طوال تاريخها، وأمام هذا العدد من الأفلام المنتجة، لم تقترب قط من الحقيقة، كما لم تقترب من فترة أخرى مهمة هي فترة الاحتلال الأجنبي، ولا نعرف السبب في هذا الضبط، كما لم تقترب من تاريخ حياة سعد زغلول زعيم ثورة ١٩١٩م، وكل ما رأيناه عن هذا الزعيم هو مجرد ذكر اسمه في أفلام من طراز "الجزاء" و"بين القصرين" و"سيد درويش" و"الشوارع الخلفية"، وفي الوقت الذي تم إنتاج فيلم عن "مصطفى كامل" عام ١٩٥١م، وعرض عام ١٩٥٢م، فإن شخصيات عديدة تم تجاهلها سواء في المجال السياسي أو الاقتصادي، منهم محمد فريد، مصطفى النحاس، وطلعت حرب، وصفية زغلول، وهدى شعراوى، وعلى مبارك بالإضافة إلى حكام كثيرين حكموا الوطن طوال القرنين الماضيين ولعل هذه الملحوظة تأتى في مكانها في سينما

أرخت للعصر الحديث من خلال راقصات الملاهي الليلية، منهن شفيقة القبطية، وامثال زكي، وبمبة كشر، وبديعة مصابنى وغيرهن.

وسوف نتوقف هنا عند الصور المتناقضة التي ظهرت بها الشخصيات السياسية التي لعبت دوراً في الحياة الاجتماعية والسياسية المصرية، ولنبدأ الحديث عن فيلم "مصطفى كامل" الذي كتب قصته الصحفي فتحى رضوان الذى صار مقررياً من ثوار يونيو، ومن المهم أن نقبس بعض العبارات التي جاءت حول الفيلم في الإعلانات المنشورة في المجالات، ففى الإعلان المنشور في مجلة "الاثنين والدنيا" في ١٢ نوفمبر ١٩٥٢ إن كان لك ولد تحب أن يجعله رجلاً.. فاجعل بين يديه قصة حياة مصطفى كامل. ليتعلم منها التضحية والوطنية والشجاعة والإقدام.. كما جاء في الإعلانات أنه الفيلم الذي منعه عهد الظلام ليعرض في عهد الثورة.. كما جاء في مجلة الكواكب في ٢٢ نوفمبر ١٩٥٢ أنه الفيلم الذي منعه عهد الأغلال وأفرج عنه في "عهد الأحرار" كما جاء أيضاً أن "مصطفى كامل" زعيم الوطنية وباعتها ومع الأمة مبادئها ومعانيها، وحسب الإعلانات نفسها فإن مؤلف القصة هو حضرة رضوان وزير الإرشاد. وقبل أن نتوقف عند الفيلم، فإننا نقبس ما كتبه أنور أحمد عن الفيلم حيث قال: "اذكر أن استوديو نحاس اختار بدء تصوير الفيلم يوم حريق القاهرة في ٢٦ يناير ٥١ وعندما انتهى إعداد الفيلم كانت الظروف قد تغيرت، وأعلنت الأحكام العرفية، وحجرت السلطات على نشاط الفدائين، وكان مستحيلاً عرض الفيلم في تلك الظروف فظل حبيساً في العلب حتى قامت الثورة بعد ذلك بشهور قليلة، واختير فتحى رضوان وزيراً في وزارة الثورة. وتدب مجلس قيادة الثورة السيد / أنور السادات لمشاهدة الفيلم في عرض خاص وإبداء الرأي فيه فعرض في سينما سلاح الفرسان بثكنات كويرى القبة، وأظهر لنا إعجابه ورضاه" .

"وهكذا شاء القدر أن يفرج عن فيلم الزعيم الذي كان أول من قاد الحركة الوطنية ضد الاحتلال البريطاني في عهد الثورة التي طردت هذا الاحتلال من مصر" .

ويتلخص الفيلم في شباب الزعيم مصطفى كامل الذي يعود من رحلته الدراسية في فرنسا لدراسة القانون وقد وضع في نصب عينيه أن يدافع عن

وطنه مصر وأن يكون محامياً لقضية مصر، ثم يقوم بتأليف الحزب الوطني الذي يكون له منبراً ليعرض قضيته، إلا أن قوات الاحتلال لا ترضى عن هذا فتتصبه العداء، بدأ يكتب بقلمه مقالات تهاجم الاستعمار البريطاني لمصر. يمرض مصطفى كامل ويضطر أن يسافر لفرنسا للعلاج، وهناك تصله أخبار عما حدث في قرية دنشواي، والمذابح التي تمت هناك، فيجدها فرصة للسفر إلى لندن للمطالبة باستقلال بلاده، ويعود مرة أخرى إلى وطنه مصر إلا أن المرض يتمكن منه، يموت مصطفى كامل بعد أن أرسى قواعد الحزب الوطني، ويترك رجال حزبه يواصلون من أجل حرية واستقلال مصر.

وقد مزج الفيلم بين حياة مصطفى كامل، وبين قصة متخيّلة حول الأستاذ رشدي، فالفيلم تبدأ أحداثه ١٩١٩م: أي بعد وفاة الزعيم الشاب بأحد عشر عاماً فيدخل الأستاذ الفصل ليلقى درسه بينما تمواز الشوارع بالمشاهرات ضد الإنجليز، وعندما يقف أحد الطلاب قائلاً للأستاذ رشدي أنه من غير المعقول أن يخرج طلبة جميع المدارس للكفاح ضد الاحتلال بينما يبقى طلاب مدرسة مصطفى كامل في الفصول، يعود الأستاذ رشدي بذاكرته إلى الوراء وهو يستمر في حديثه إلى كلمات الطالب المتحمس، ويرى فيه وجهاً مشابهاً لمصطفى كامل حين كان طالباً بالمدرسة الخديوية.

وقد ركز الفيلم على وطنية مصطفى كامل، وأسرته، خصوصاً أخيه الذي دخل السجن لوقفه من أجل الدفاع عن السودان أثناء الثورة المهدية، كما صور الفيلم محمد فريد بصورة باهتة وكأنه ظل للزعيم.

ويقول أنور أحمد في مقال له عن الزعيم: "إن حكاية الأستاذ رشدي وقصة حب ابنته لمصطفى كامل من طرف واحد، وما يتصل بهذا كله من حوار، هما الشيء الوحيد الخيالي في الفيلم. وهذا أمر لا يتعارض مع الأمانة التاريخية أو أصول الدراسة في كتابة تاريخ العظماء لإظهارها في فيلم أو مسرحية، بل إن هذا الذي ابتكره يوسف جوهر أمر مقبول وجائز الحديث ولعل مثله قد حدث فعلأً، إذ ليس غريباً أن تهتم فتاة أو أكثر بزعيم شاب في مثل وسامه مصطفى كامل وشهرته".

وقد وصف عبد المنعم سعد مشهد النهاية في الفيلم بأنه أروع المشاهد التي قدمها بدرخان في كتابه عن المخرج، حيث يرقد الزعيم في حجرة نومه، وبجواره العلم المصري المنسوج وما ثداه عليها زجاجات الدواء ونتيجة يظهر عليها التاريخ (١٠ فبراير عام ١٩٤٨) .. وفي الخلفية تهتف أصوات الجماهير بحياة الزعيم. ونرى الأستاذ رشدى يقف أمام الفراش يحدث الزعيم وهو يدعوه له بطولة العمر، ويحمل له أمنيات ابنته نبيلة بالشفاء. يطلب مصطفى كامل من رشدى أن ينادى له على أخيه على ويحضر له جريدة اللواء. يدخل على كامل حاملاً الجرائد ويناوله إياها ويجلس بجوار فراشه. يلقى الزعيم نظرة على الصحف فيرجوه أخوه عدم إرهاق نفسه. يردد: «وماذا أفعل إذ كانت الطبيعة قد جعلت قوة روحي أكبر من طاقة جسمى»، ثم يشحب وجه الزعيم، فينزدح الأخ، فينحني عليه سائلاً عما به. فيقول له «تشجعوا واستمروا»، ثم يضم الصحف إلى صدره أثراً النوبة القلبية، وتميل رأسه على الوسادة، ويلفظ أنفاسه. وهنا يتناول أخوه العلم المنسوج ويقطنه به، ويستدير وهو يبكي.

ومثلما بدأت أحداث الفيلم من خلال ما يتذكره الأستاذ رشدى، فإن الأحداث تعود بنا مرة أخرى إلى عام ١٩١٩م في الفصل: حيث يتوجه المدرس إلى تمثال مصطفى كامل ويخاطبه قائلاً: «يا من علمتني كيف أدرس التاريخ. أرجو أن تكون قد وفقت في تدريس تاريخ شهيد الوطنية».

ويروى عبد المنعم سعد في كتابه أن المخرج لم يشعر في أية لحظة بالندم لأنَّه أنتج الفيلم، رغم ما سببه له من ارتباك كان يحس أنه أدى واجبه كمناضل نحو هذا الوطن الذي كان يمر بمرحلة مهمة في تاريخه.

ورغم أنَّ الفيلم يمكن تصنيفه بالعمل التاريخي، أو الوطني، باعتبار أنه قد مر أكثر من ربع قرن بين أحداثه وبين زمن إنتاجه، لكن الظروف التي مر بها الفيلم تجعل منه عملاً سياسياً مثلاً رواها أكثر من شخص، سواء بعدم إمكانية عرضه في الشهور الأولى من إنتاجه أو سواء أن رجال الثورة قد شاهدوه وصرحوا بعرضه، بخاصة أنَّ الذي كان وراء التصريح بالعرض هو أنور السادات، الذي لعب

دوراً مشابهاً بعد ذلك في السماح بعرض فيلم "ميرamar" عام ١٩٦٩ كما تحدثنا بذلك في الفصل السابع من هذه الدراسة.

إذا فالوجه السياسي في هذا الفيلم، ليس فقط للأستاذ وأيضاً ليس للدور السياسي التاريخي الذي لعبه مصطفى كامل في عصره، وفي الحياة الوطنية في القرن العشرين، لكن أيضاً ماجاء في الفيلم ظل موضوعاً سياسياً حياً طوال مائة عام، ومنها قضية مصر والسودان.

وقد وقف بدرخان عند شخصية مصطفى كامل مرة أخرى في فيلم "سيد درويش" عام ١٩٦٦، وبهمنا هنا اقتباس المشهد ٢٤ من الفيلم للاطلاع على ملامح ظهور الزعيم، الذي لم نره هنا، بل سمعنا صوته في اجتماع سياسي مزدحم بالمربيين والطفل سيد درويش يتأثر بقوة بما يرددده مصطفى كامل، مما يعكس قوة الزعيم على الطفل الذي سيلحن له فيما بعد هذه الكلمات في نشيد حماسي صار النشيد القومي لمصر في العشرينيات الأخيرة من القرن العشرين وحتى الآن.

- الكواليس مزدحمة بالناس.. فلا مكان لقدم..

- وبينما صوت مصطفى كامل يجلجل في خطاب حماسي.. نرى "قباري" وسط الزحام يستمع بأذنه في إعجاب.. بينما سيد محسور، وهو يحاول رؤية وجه الخطيب.. ويسمع صوت مصطفى كامل وهو يقول:

بلادى بلادى .. لك حبى

وفؤادى .. لك روحي

لنك قلبى ووفاوى

- يتوقف سيد ويستمع في عمق.

وفي هذا الفيلم إشارة وقررة للغاية للزعيم سعد زغلول، حيث سيقوم سيد درويش بتلحين لحنه الأخير رجوع سعد زغلول من الخارج، ولشدة الإبراهق فإن سيد درويش يلفظ الروح، لم يظهر الزعيم هنا بأى شكل، ولكنه كان الحاضر

دائماً في الخلفية، ونسمع صوت هتافات أهل الإسكندرية، وهو نازل من السفينة التي أفلته من أوروبا.

فيلم "المظ وعبده الحامولى" لحلمى رفلة ١٩٦٢ مجرد عمل موسيقى غنائى، حول العلاقة بين مطرب ومطربة، بل إن المؤلفين الذين أسهموا بالكتابة فيه ركزوا على إضفاء صور سلبية على الخديو إسماعيل، بخاصة أن المنتج هو مؤسسة مصر للمسرح والسينما، أما كتاب السيناريو فهم عبد الحميد جودة السحار، ونيازي مصطفى، وصالح جودت، ومحمد أبوسيف، وحلمى رفلة.

ونحن نذكر هذه الأسماء هنا لنؤكد على جماعية الرؤية، أي أنها ليست رؤية شخص واحد فقط. وحسب مشاهد الفيلم فإن الخديو إسماعيل رجل لا يفكر سوى في الجنس، وفي عشيقاته حتى في أشد اللحظات المصيرية بالنسبة إلى الوطن، بينما هو في أحضان فتاة جميلة يأتيه ديلسبس كي يطلب منه أن يوقع عقداً بمبلغ ٧ ملايين فرنك وبفائدة ٦٠٪، في الوقت نفسه الذي يقوم الشيخ جمال الدين الأفغاني بالخطبة وسط مجموعة من أتباعه والمربيين، ومن بينهم الشاب سالم (شكري سرحان)، ويتحدث الأفغاني أن الخديو رهن الوطن وجعله مديناً بمبلغ كبير دون أن تكون لديه أي ضمانات من أي مكان.

إذا فمنذ المشاهد الأولى، ونحن أمام نماذج متناقضة، فالأفغاني هو مجرد محرض للناس، أما الخديو، فليس أكثر من زئر النساء. ويحاول الفيلم أن يكشف عن أن هناك ثورة شعبية كامنة، يمثلها سالم البناء، الذي يعلن وسط زملائه البلاء عن الأفكار التي سمعها عن الخديو، على لسان الأفغاني. وسالم هذا هو شخصية متخيلة، يجعله الفيلم محباً لعاملة أخرى هي سكينة، حيث يأمل سالم أن يتزوج بها بعد قضاء فترة تجنيده. لكن سكينة صاحبة الصوت القوى تحب سالم كأخيها، وهي معجبة بصوت المطرب الشهير عبده الحامولى، مطرب الباشوات.

وسكينة هذه سوف يتم اختيار اسم "المظ" لها عندما ستذهب إلى قصر أحد الباشوات للغناء، ثم يأمر بآلا تغنى إلا له فقط حيث يحوطها برعايته، ويحاول أن

يجعلها إحدى محظياته، لكنها تظل وفية للحامولي، تود أن تكون له، بخاصة بعد أن يطلبها للزواج، ويتحول الفيلم إلى مقاومة للخديو، فهي تعلن له أنها لن تخون المطربي، ويكشف الفيلم أن الخديو أشبه بالأمير في فيلم "لاشين" ليس له من مشاريع لبناء الدولة سوى امتلاك امرأة ترفضه، إنها الفكرة نفسها التي أثارت فلقاً سياسياً بالنسبة إلى فيلم "لاشين"، تتكرر بالصورة نفسها. فالمرأة تفضل رجلاً آخر على الحاكم الذي يطلبها لنفسه، وهناك محظية تنصح الخديو بأن يترك المظ تزوج من الحامولي. وبعد محاولات رفض من جانب المطربية، فإن الخديو يرمي بها خارج القصر مع الحامولي الذي يتزوجها فعلاً.

وبأخذ الفيلم منحى سياسياً حين يقود سالم ثورة في داخل الجيش، أثناء تجنيده في السودان فيتم القبض عليه، ويحكم عليه بالإعدام، لكنه يهرب، ويعود إلى مصر، وتحاول المظ أن تطلب العفو من الخديو فيطلبها مرة ثانية، لكنه عندما يذهب إليها يجدها تتلو القرآن الكريم، والأحداث السياسية التالية، وأيضاً السابقة متخيلة. فالحامولي ينضم إلى الثوار الذين ينجحون في تهريب سالم من السجن، ويصبح بيته مأوى للثوار ومكاناً للاحتجاجات. ويتخذ الفيلم منحى مختلفاً، فهو ليس عن المظ وعده الحامولي، بقدر ما هو عن التأثر سالم الذي يتم القبض عليه، ويسعى الشعب إلى تخلصه في الوقت الذي يتم استبعاد الخديو من الحكم..

نظر الفيلم إلى الرجل الذي شق الترع وفتح السويس في عهده، وإلى باعث مصر الحديثة باعتباره طاغية، صائد النساء في المقام الأول. ونحن لانتحدث عن وجوب إنتاج فيلم يمس الحقيقة، ولكن كانت هذه هي نظرة الفن لأبناء أسرة محمد على، وقد بدا هذا واضحاً من خلال مسرحيات من طراز "سيدي الجميلة".

أما الشخصية السياسية الثالثة التي اهتمت بها السينما، فهي الأكثر إثارة للجدل، والحوار، وهي أيضاً أكثر معاصرة، وقد تم إنتاج أفلام تليفزيونية عالمية حولها قبل أن يقترب منها الإبداع العربي، إنه الرئيس الراحل أنور السادات، الذي أنتج عنه التليفزيون الأمريكي فيلماً باسم "السادات" منع في مصر؛ لأنه

أظهر زعماء آخرين معاصرين للسادات بشكل سلبي بخاصة جمال عبد الناصر، الذي لم يكن الغرب يحبه كثيراً. بخاصة الولايات المتحدة الأمريكية.

وقد ظهر السادات في الفترة الأخيرة في ثلاثة أفلام من خلال مناظير مختلفة، الأول هو "الجاسوسة حكمت فهمي" لحسام الدين مصطفى ١٩٩٤، ثم "جمال عبد الناصر" لأنور قوادري ١٩٩٨، و" أيام السادات" لمحمد خان عام ٢٠٠٠، وقد جسد الشخصية في الأفلام الثلاثة على التوالى كل من أحمد عبد العزيز، وطلعت زين، وأحمد ركي. وكل الأعمال مأخوذة عن وقائع حقيقة، تحمل منظوراً سياسياً، فالجاسوسة حكمت فهمي، كانت راقصة مشهورة في الأربعينيات ومثلت في بعض الأفلام المصرية، وجاء ذكرها في قضية تجسس كان الشخص الرئيسي فيها هو جون آبلر، وهو جاسوس المانى له جذوره المصرية، وقد تحول آبلر إلى مادة خصبة لروايات وأفلام عالمية، منها رواية "قط وفار" لكن فوليت، وفي هذه الأعمال حاول الأدباء والسينمائيون التأكيد على الحس الوطنى لحكمت فهمي، كما تمت إضافة أحداث غير حقيقة تتعلق بدور أنور السادات الذى جاء فى الواقع هامشياً.

وبكل أن نتحدث عن الشكل الذى نظرت به السينما إلى السادات، بخاصة فى فيلم حسام الدين مصطفى، فإن الفيلمين الأولين قد أظهرا العديد من الشخصيات السياسية بمناظير مختلفة منها الفريق عزيز المصرى، ثم كل من مركز قيادة الثورة، ومنهم عبد الحكيم عامر، وصلاح سالم، وعبد اللطيف البغدادى، وهى الشخصيات نفسها التى ظهرت بشكل ثانوى فى فيلم "ناصر" ٥٦.

والصورة التى ظهر بها السادات كبطل مغوار فى الفيلم، تتفق مع موقف المخرج من أنور السادات، فهو معجب به، وقد زار إسرائيل فى الوقت نفسه الذى شن أكثر من هجوم على عبد الناصر، لذا فإن السادات هنا كان ضابطاً من بين الضباط الذين يتربدون على الزعيم الوطنى عزيز المصرى - عبد الناصر لم يظهر قط فى الفيلم، والفريق عزيز المصرى يجتمع - دوماً - بالشباب الوطنى، ومن بينهم العسكريون، ومنهم أنور السادات، وهذا الأخير هو الذى يقترح أن يتم الاتصال بالألمان من خلال حكمت فهمي، التى وضع الجاسوس جون آبلر -

المعروف، أيضاً باسم حسين جعفر - جهاز التجسس في عوامتها دون أن تدرى، ويوافق عزيز المصري على الاقتراح، وأيضاً مجموعة الشباب الوطني.

وبحسب الواقع التاريخي الذي قرأتناه في أكثر من مصدر، فإن السادات كان في تلك الفترة ضابط إشارة بكل دوره هو أن قام بتركيب جهاز التجسس في عوامة حكمت فهمي، وقد صور الفيلم مجموعة الفريق عزيز المصري على أساس أنه يسعون للاتصال بالألمان من أجل إنقاذ وطنهم من الاحتلال البريطاني، ويحاولون الفيلم إظهار السادات باعتباره مغامراً، وبطلأً وطنياً. ليس فقط من خلال موافقه البطولية التي تتخللها الموسيقى التصويرية، فكلما ظهر تم عزف لحن "بلادى بلادى" وحول هذه النقطة أشار كمال رمزي في مقاله عن الفيلم "والحق أن الموسيقى التصويرية في حكمت فهمي تتسم بالملائة والإسراف وتلجمًا إلى الاستهانة".

والصورة التي ظهر بها السادات هنا أغبلها متخيل، حيث تكسوه بطولة غير واقعية، فهو يتسلل إلى عوامة الضابط البريطاني ساسون عن طريق قارب صغير. وقد ارتدى زي الصيادين ومعه حكمت فهمي التي ستقوم بتصوير مستدات خاصة بخطبة الهجوم البريطاني المضاد لقوات الجيش البريطاني.

أما المرة الثالثة التي ظهر بها السادات فهي عندما يقنز مع مجموعة من الأصدقاء والرفاق إلى المكان الذي سيتم فيه إعدام حكمت. ويقصد الرفاق برصاصاتهم الجنود والضباط الإنجليز، ويتمكنون من إنقاذ حكمت فهمي، وذلك، أيضاً على خلفية اللحن الوطني نفسه "بلادى بلادى".

وإذا كان السادات قد ظهر كشخصية هامشية في فيلم عن "عبد الناصر" فإنه قد ظهر كشخصية رئيسية - بالطبع - في فيلم محمد خان، ويروى حكاية السادات منذ شبابه المبكر، فظهرت عوامة حكمت فهمي من جديد ثم فترة الشباب، ثم مرحلة الرجولة، حتى سافر إلى إسرائيل، أو كما جاء في مجلة المصور في ٥ مايو ٢٠٠٠.

ثم ترميم عدد كبير من مواقع التصوير وإعادة تجهيزها، بل وبناء بعض أجزائها لإتمام مصداقية للفيلم، عوامة - حكمت فهمي، منازل السويس في

الأربعينيات، مجلس قيادة الثورة في مشاهد هروب السادات في شبابه من ملاحقة البوليس وعمله - متكرراً - في المحاجر، و شيئاً في المزارع وسائقاً.

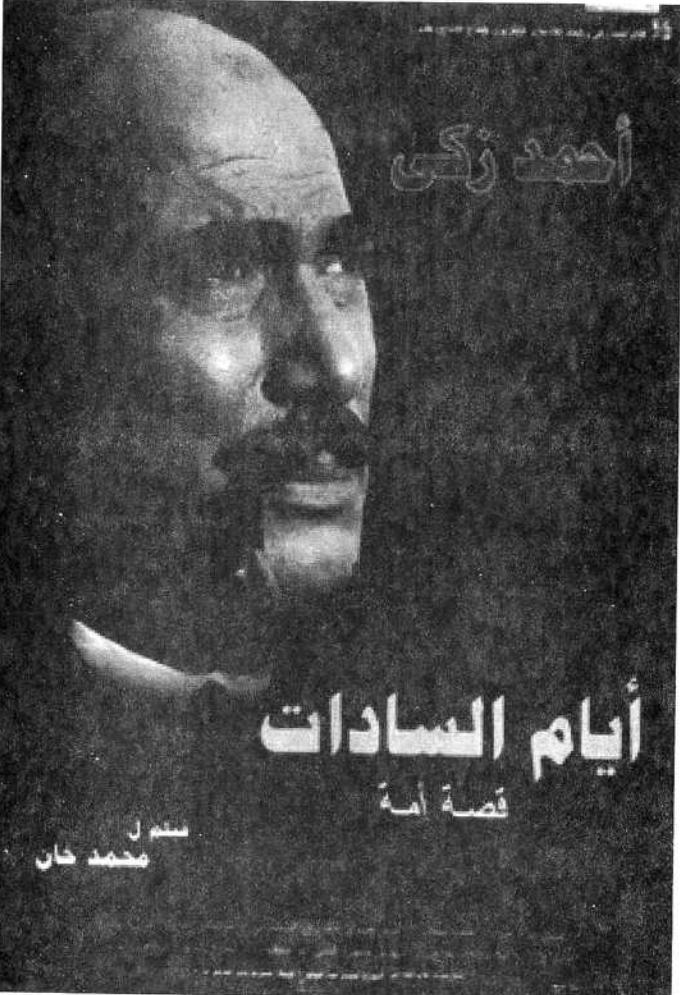
وقد سبق عرض الفيلم إشادة كبيرة به، وسباق بين المجالات والصحف على عرض صوره، وتفاصيله مثلما حدث في عدد مجلة "روزاليوسف" الصادر في ٢٠٠٩/٩/٢؛ حيث خصص عن الفيلم خمس صفحات، نشر بها ١٤ صورة.

في عام ٢٠٠١ عرض فيلم "أيام السادات" لـ محمد خان. وهو يقدم بانوراما لحياة الرئيس منذ كان طفلاً بالقرية إلى أن وصل إلى قمة المجد السياسي كرئيس للجمهورية. وما يتخلل هذه الفترة من قصص ولحظات وفترات هبوط وصعود. حيث أن السادات قد ترك الجيش في مقتبل حياته، وتم إتهامه في مقتل أمين عثمان. وعقب خروجه من السجن تعرف على الشابة جيهان وتزوجها رغم أن له عائلة أخرى. ويشارك في الثورة، ويتولى العديد من المناصب، حتى أصبح نائباً لعبد الناصر، وبعد رحيله يتولى الرئاسة، ويخلص من خصومه، ويعلن الحرب على إسرائيل، ويحقق نصراً عسكرياً وسياسياً، ثم يعقد معاهدة كامب دافيد مع عدوه الأسبق، حتى يتم اغتياله على أيدي الإسلاميين عام ١٩٨١.

إذاً، فرغم خصوبة الحياة السياسية في مصر فإن رجالها، وأحداثها الكبار لم تظهر كما يليق بتاريخ كل منهم، وقد ظهر رجال السياسة بشكل هامشى في فيلم عن حياة الدكتور طه حسين "عنوان قاهر الظلام" ١٩٧٨، وأيضاً فيلم عن أم كلثوم بعنوان "كوكب الشرق" عرض لأول مرة عام ١٩٩٩، ثم أعيد عرضه عام ٢٠٠٠.

إذاً فالقائمة فقيرة للغاية بشأن الصورة التي ظهرت بها الشخصيات التي لعبت دوراً سياسياً في حياتنا، بما لا يتناسب مع قوة تدفق السينما، وإعجابها بنوع كلها من الشخصيات.

\* \* \*

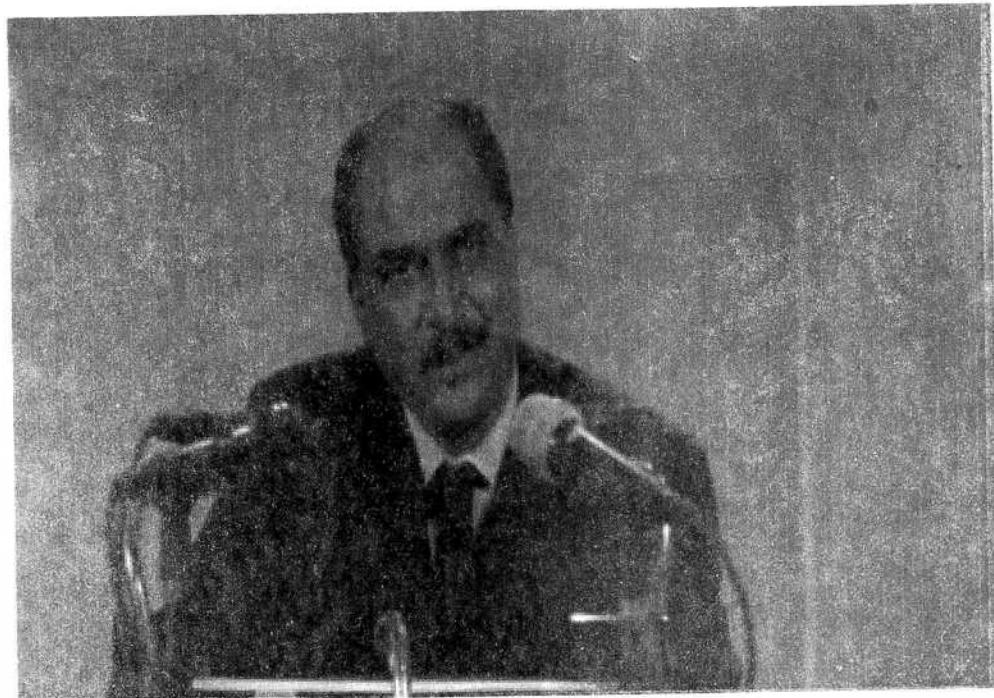


أحمد ركي

# أيام السادات

قصة أمينة

تألیف  
محمد حان



أيام السيدات

## الفصل الحادى عشر

### ٦٧ يوفيه

ليس من الغريب أن يكون عدد الأفلام السياسية عن حرب ١٩٦٧ أكثر عدداً من الأفلام العسكرية، أو التي دارت في إطارها رحى الحرب، والتفسير البديهي في ذلك أن الإنسان لا يجب أن يرى هزائمه، فما بحال الوطن بأكمله، باعتبار أن السينما مشاهدة جماعية في الصالات.

لذا.. فقد تركت الحرب آثارها السياسية على المجتمع المصرى بشكل حاد، ولكن هذا لم يظهر بسرعة، وقدمت للناس عن العدوان الثلاثي، بالطبع لأن الهزيمة كانت ثقيلة، وأن الناس لم تصدق ما أصاب الوطن، وكان كابوس النكسة ثقيلاً للغاية، وبخاصة أن الشعب المصرى أحـسـ كـأنـ الـحـرـبـ لمـ تـقـلـ كـلـمـتـهـ الـأـخـيـرـةـ،ـ وـمـعـ وـجـودـ المـنـاوـشـاتـ عـلـىـ الجـيـبـةـ مـنـ نـاحـيـةـ،ـ وـاسـتـمـارـ حـرـبـ الـاستـزاـفـ مـنـ نـاحـيـةـ أـخـرـىـ.

وظهرت آثار الحرب، قبل أن تظهر الحرب نفسها على الشاشة، وبدا ذلك واضحاً في المشهد الختامي لفيلم "ثرثرة فوق النيل" لحسين كمال ١٩٧١ . فالفيلم

باتكمله عن مجتمع مغيب تماماً، يعيش على هامش الحياة، ليست له أية علاقة بما حدث في مصر من هزيمة، أو نكسة. الجنس هو عماد الحياة في عامة يومها أفراد من بيئات اجتماعية مختلفة، وهم منفصلون تماماً عما يحدث على الجبهة، ولكن واحداً من هذه المجموعة يذهب إلى السويس، ويشاهد المدينة وقد تهدمت من جراء الحرب، فيتصدم بشدة، ومن الواضح أن مسألة صدمة أنيس زكي بما رأه في السويس من بيوت مهدمة قد أضيفت إلى الفيلم لإحداث صدمة لأناس كثرين عاشوا في داخل الوطن دون أن ينتبهوا إلى أن هناك حرباً، إلا من خلال نشرات الأخبار.

ومن الواضح أن حالة التأنيب التي أصابت أنيس زكي كانت أشبه بما حدث للوطن.. لكن المهم الإشارة إلى أن آثار الحرب بدت مجسمة في هذا الفيلم، بالصورة نفسها التي رأيناها.. وأهمية هذا المشهد بالنسبة إلى ما سوف نراه فيما بعد من أفلام جاءت في الإجابة على سؤال: وَيْنَ ذَهَبَ كُلُّ الَّذِينَ عَاشُوا فِي هَذِهِ الْبَيْوْتِ؟

جاءت الإجابة في فيلمين بالغى الأهمية: هما: "حمام الملاطيلي" لصلاح أبوسيف، ثم "الخوف" لسعيد مرزوق، ففي الفيلم الأول رد أحد المجاذيب عبارات تحذيرية مشابهة لما رددتها أنيس زكي في فيلم "ثرثرة فوق النيل"، وهي: "اصحب يا مصر".

وأحمد، الشخصية الرئيسية في الفيلم، أصر على الهجرة من الإسماعيلية ليعيش في الشرقية، ثم توجه إلى القاهرة، هو واحد من مئات الآلاف الذين نزحوا من مدن القناة، بسبب هزيمة مصر في الحرب، وضاعوا في أروقة المدينة. وأمام حالته شديدة الضنك اضطر إلى المبيت في حمام الملاطيلي الشعبي، وأن يمضى نهاره في الحجرات نفسها التي يتعرف فيها الجميع عليه كموظّف بسيط ينتظر عملاً يليق به.

وفي القاهرة، يتعرف على نعيمة، الفتاة التي هربت من بلدها في الصعيد، فعملت خادمة وكومبارس، ثم اكتشف أن كل السراديب التي سلكتها دفعت بها لأن

تكون فتاة ليل، ونحن لسنا أمام فيلم عن الحرب، بل أمام مصير واحد من الذين هاجروا.. بلا أسرة، أو عائل، ويعرف في الحمام على نماذج عديدة حسيّة الفكر والمشاعر، ومن المهم الإشارة هنا إلى زيادة جرعة الجنس في أفلام تلك الفترة. والفيلم لا يمس حال المهاجرين سياسياً أو اجتماعياً إلا بشكل فردي، بل إن الشاب القادم من مدن القناة كان يمكنه أن يكون واحداً من أية مدينة أو قرية مصرية، باحثاً عن فرصة عمل، لكن ما نعرفه عن أحمد هنا أنه فقد عائلته في عمليات حرب الاستنزاف على مدinetه، فهجرها رغم أن الهجرة كانت جماعية مثلما حدث في فيلم *آهالٰم صغيرة* لخالد الحجر ١٩٩٣.

وليست هناك أبعاد سياسية لوصول أحمد إلى المدينة، وفي مقال نشره رعوف توفيق في *صباح الخير*، ثم أعيد نشره في كتاب *صلاح أبوسيف والنقد* فإن الناقد يسأل :المفروض أن هذا الشاب من الإسماعيلية، ولكنك لم تعط أية دلالة عن مدينة تعرضت للعدوان والتهجير، كان من الممكن أن يكون الشاب من سوهاج أو طنطا دون أن تتأثر الأحداث.. الاختلاف الوحيد هو نطق اسم المدينة فقط..

ويرد المخرج: لم أحب أن أركز على ما تعرضت له مدينة الإسماعيلية أثناء العدوان.. ولكن جاء في الأحداث أنه أجبر على التهجير لظروف الحرب.

ولاشك أن هذا ساعد على تفريح الفيلم من معناه السياسي، وليس من الممكن أن يصبح الفيلم سياسياً مجرد ذكر اسم المدينة التي جاء منها البطل، أى أن *حمام الملاطيلي* . وأفلام التهجير عامة، حاولت مغازلة تلك الحقبة التي عرض فيها الفيلم على المستوى الاجتماعي، كأنها مشاركة إيجابية فيما يعنيه الوطن، لكن الفيلم بمثابة رؤية خاصة للمخرج بعيدة، تماماً، عن السياسة، فقد تكون سلبية الناس هي نوع من الهروب مما أصاب الوطن، لكن أحمد، الشخصية الرئيسية، من المهاجرين وليس له جذور، ليس فقط من ناحية العائلة، بل أيضاً من المدينة، لا أصدقاء ولا جيران يمكن أن يرجع إليهم.

ويرى مجدى فهمي، رؤية أخرى للفيلم، في مقال نشره في مجلة "الشبكة" الصادرة في ٢٤ ديسمبر ١٩٧٣ حيث يقول إن "البعد الأهم في الفيلم هو تلك

الغفوة التي استسلمت لها مصر فترة بعد انتكسة. ومن هنا استغل صلاح أبوسيف شخصية الراوى الشعبي (الحكواتى)، فى تذكير الناس بالتاريخ المشرف القديم، وفى الحاحه عليهم أن يفيقوا من سباتهم. ولا أعتقد أن مثل هذا التذكير يمكنه أن يسپيس الفيلم .

كذلك تحولت عملية التهجير فى فيلم الخوف لسعيد مرزوق إلى حالة فردية، فنحن أمام فتاة وحيدة فى المدينة. تعرضت إبان عدوان ١٩٦٧ على السويس لمؤسسة لايمكن أن تمحي من الذكرة. فقد رأت المنزل ينهار على أسرتها، وبين الأنقاض كانت أمها جثة هامدة. تجاورها النيران ويحوط بها الحطام.

ولم يكن أمام الفتاة سوى "الهجرة" إلى القاهرة، وحيدة وفي العاصمة أحاطها الخوف من الغد، وأيضا على شرفها، والخوف من اندلاع الحرب من جديد.

وهي تتعرف على شاب، سرعان ماتتوطد علاقتها به، وتذهب معه إلى مبنى فندق ضخم تحت الإنشاء، باحثة عنه عن لذة وصحبة، وفي المكان المتسع. نرى هناك مطاردة بين حارس هذه البناء وبين العاشقين. يبدو المكان كأنه يحبس بطليه فى إطار ضيق بعيداً عن المتاعب التى يعانيها الوطن، لكن قسوة وجه الحراس، وصوته المخنوق يزرعان الخوف أكثر فى قلبى الطرفين، ليس الفتاة وحدها التى افترشت الجرائد فوق الأرض، وراح تلقى قبلات ولمسات الشاب، ولكن أيضاً هذا الشاب عليه أن يحمى الفتاة من هذا الرجل.

ومن الصعب تناول هذه الأحداث بشكل رمزي. فليس الحراس دخيلاً على الطرفين، بل هما اللذان اخترقا بنياته، وحاولا امتلاك لحظات متعة مؤقتة فيها. صحيح أن الفيلم حاول تصوير بشاعة الحرب من خلال صور فوتografية التقطها الشاب، وأننا سمعنا أصوات المدافع ودك البيوت فى الخلفية، لكن هذا لم يكن كافياً لتسويض الفيلم.

ولعل النقاد فى هذه الفترة كانوا يحاولون تسپيس الفيلم بأى شكل، ويبدو هذا واضحاً فيما كتبه النقاد عن فيلم "حمام الملاطيلى"، ثم عن "الخوف"، فرغم موضوع الفيلمين، فإن أغلب الكتاب توقفوا عند عبارة "اصحى يا مصر" فى

الفيلم الأول، ثم عند الصور الفوتوغرافية حول الحرب في الفيلم الثاني، ولعل السينمائيين أنفسهم كانوا يحاولون وضع إطار اجتماعي، سياسي للسينما، حتى لا تكون الأفلام مجرد قصص تجريدية بعيدة عن الهموم العامة، ولعل قيام مخرج شاب آنذاك بتصوير فيلم عن هموم الشاب المصري بعرب فيتنام أبلغ دليل على ما كان يقدم في تلك الأونة.

وفي مقال كتبه مجدى فهمى أيضًا في مجلة "الشبكة" فإن الناقد الذى نعتبره واحداً من أهم النقاد المثقفين المصريين سينمائياً، وأدبياً، قد كتب يحاول تسييس الفيلم قائلاً: «سعيد مرزوق في فيلمه الجديد يشجب الحروب والدمار، هو يكرهها ويلعنها لأكثر من سبب، فهو البالوعة الضخمة التي تسرب منها المليارات في حين أن البشر يحتاج إلى بعض مئات من أجل حياة أفضل (البطلان كان يلزمهما مبلغ أكبر قليلاً من العشرين جنيهاً، مرتب المصور الشاب، كى يعيش بأمان ويحصل على بيت)، وهو يدافع عن حرثيات البشر، فالإنسان حقه فيه مقدس. وهو يرى متى تكافف الذين عاشوا المأساة - سعاد ابنة السويس - والذين سجلوا الأحداث فقط (نور مصور الحطام في المدينة الباسلة) أن يعيشوا معاً غداً آمناً، ومجتمعاً جديداً (وهو ما رمز إليه بالعمارة التي تشيد).

ولعل هذا النوع من الكتابة قصدى تماماً، يفرغ فيه الناقد رؤيته الخاصة، فمن الواضح أن سعيد مرزوق فعل الشيء نفسه الذي فعله أبو سيف، بأن اختار ديكور التهجير والصور من أجل أن يطبع المخرج رؤيته بما يعانيه ويعشه الوطن في تلك المرحلة.

ويعتبر فيلم "أغنية على المر" لعلى عبد الخالق ١٩٧٢ واحداً من أهم الأعمال التي وقفت عند النكسة، وحرب ١٩٥٦ وما تلاها، وهو فيلم تدور أغلب أحداثه في الوحدات العسكرية، وأرض الحرب، ولأبطاله رؤاهم الفكرية والاجتماعية والسياسية، ومن المهم قبل أن نتحدث عن الفيلم، أن نستعين بما جاء على لسان المخرج في العدد ٢٣ من نشرة جمعية الفيلم - ١٩٧٦ - يونيو ١٩٧٦ - حول اللغة السينمائية عند الجيل الجديد.

كنت مشغولاً بالبحث عن موضوع أقدمه للناس في أول فيلم روائي أخرجه.. موضوع لابد أن يحس الناس بالصدق لكي يتعاطفوا معه، ولكن ليس بشكل خطابي. كانت السينما المصرية قد قدمت بعض الأفلام الجادة بالفعل، لكنها قدمت أنماطاً ولم تقدم بشراً حقيقيين بسطاء. وعندما ظهرت مسرحية على سالم بعد النكسة بشهرين وجدت فيها شخصيات أدمية رغم نغمة الحماس السائدة آنذاك.. وفكرة - على الفور - في تحويلها إلى فيلم.

أى أن المسرحية والفيلم تم انتاجهما قبل حرب ١٩٧٣، ولم يصلا إلى حدود زمن أكتوبر، المسرحية ألفها كاتبها بعد أيام قليلة من النكسة، ونشرها بعد شهرين من يونيه، أما الفيلم فقد عرض في ٢٨ فبراير ١٩٧٢، وقد تم تأليف المسرحية كرد عفو لنكسة يونيه. وتقبلها الناس بحماس شديد، وكانت أكثر النصوص المسرحية عرضاً في كل قصور الثقافة تقريباً في الأقاليم. وتدور أحداها حول خمسة جنود مصريين يدافعون عن ممر في وجه الدبابات الإسرائيلية. رغم كل ما يبذلو في هذا الدفاع من عبث كامل. فالقوات كلها قد انسحبت، والتموين والذخيرة قد نفت. والمقاومة لا بد أن تنكسر بعد يوم أو اثنين، وإغراءات العدو تبدو غير قابلة للرفض.

وقد كتب سامي السلاموني تحليلاً مطولاً عن الفيلم، قال فيه "نشرة نادى السينما ٧٢ - الثقافة الجماهيرية": "أن مصطفى محرم كاتب السيناريو وال الحوار احتفظ ببعض أفكار المسرحية وتركيب شخصياتها ونفس تطورها الدرامي بالضرورة.. فالجنود الخمسة هم الشخصيات التي يقوم عليها بناء السيناريو، لكنه استطاع بالقدرات الأوسع التي تتيحها السينما أن يقدم بناء مختلفاً، ليس هو البناء التقليدي للفيلم المصري. فليست هنا حدوده على الإطلاق وإنما مجرد موقف نرى فيه الجنود الخمسة في الموقع الذي يحرسون منه المر لم يمنعوا تقدم الدبابات الإسرائيلية".

والشخصيات الخمس هم: حمدى، موسى قار يحاول العثور على صياغة جديدة للأغنية المصرية، وهو إنسان تمتد خطوط شخصيته النبيلة حتى بعد اشتراكه في الحرب، يبدو في الموقع نموذجاً لآلاف الشباب المقاتلين. أما شوقي فهو فنان

يؤمن بالضرورة توظيف الفن لخدمة الناس، يؤمن بحرية الفكر، ويعلم مدرساً لكنه يرفض أسلوب التعليم الاستهلاكي. فشل في خطبته بسبب مثاليته. وفي الحرب، فإنه يظل محتفظاً بأفكاره حين يرفض أن يترك الموقع المعاصر بناء على أمر من الشاويش محمد.

والشاويش محمد هو أكبر أفراد المجموعة سنًا، وهو فلاج مصرى ترك أرضه للاشتراك فى حرب السويس ١٩٥٦، ورأى زملاءه يتتساقطون أمامه وهم ينسحبون على رمال سيناء، ولذا تطوع فى الجيش للأخذ بشأره. وكما يقول السالمونى: «منطق الفلاح المصرى كان لا بد أن يثار هو شخصياً. وبمنطق ارتباط الفلاح بالأرض أيضاً. والأرض هنا خرجت من مدلولها الفردى كأرضه الخاصة، وارتفع ارتباطه إلى الارتباط بالوطن كله».

وهو يردد: «لو انسحبت أبيقى خنت كل الولاد اللي ماتوا هنا. مسعد مات وهو بيضحك. ما قالش إيه الفايدة، مات لأنه راجل مارضاش يسلم.. ولو أنا سلمت المرة دي بيقى مسعد مات هدر.. الممر ده بتاع الولاد وأنا حى أبداً».

أما مسعد فهو عامل بسيط يعمل فى ورشة نجارة فى دمياط وعقد قرانه قبل الحرب على جارته فاطمة. وهو حالم بما سوف يحدث فى ليلة الدخلة، ماذما سيفعل وهو مثل أبطال كثيرين سيموتون دون أن يتمكنا من الوصول إلى تلك الليلة، مثلما حدث فى أفلام حرب أكتوبر ومنها "العمر لحظة"، و"أبناء الصمت".

والشخص المختلف الوحيد هو منير، الذى يسعى لتحقيق النجاح بأسرع الطرق، فهو ابن الطبقة الفقيرة، يحاول الصعود الاجتماعى عن طرق غير مشروعة، مثل: الدعاارة، والقودة، والقامار. واستغلال النساء، وهذه هي قمة النجاح والذكاء والواقعية فى نظره.

هذه الشخصيات الخمس، تحاول الصمود، يموتون الواحد وراء الآخر، ولا يتبقى سوى اثنين، وفي الفجر، يسمعان زحف الدبابات الإسرائىلية بتشكيل جديد لاقتحام الموقع يطلب محمد من شوقي أن يعود إلى القاهرة لتسليم أغنية حمدى، يذهب شوقي، ولكنه يتتردد فيعود إلى الموقع لمشاركة محمد في المعركة

الأخيرة وتتقدم دبابات العدو، ويستعد الشاويش محمد بمدفعه تجاه الممر، حيث تنتظر الدبابات بينما شوقي يغطيه بالرشاش من أعلى. وترتفع أصوات الدبابات في صراع مع صوت الكورال يردد الأغنية مع صوت حمدي.

ونهاية الفيلم تحول هزيمة الفلاح إلى صمود، وانتصار نفسه، وهذا النوع من الانتصار غير موجود في بقية الأفلام كما رأينا، ولعل هذا الأمر سيتكرر أيضاً في نهاية فيلم "العصافور" ليوسف شاهين، وقبل أن ننتقل للحديث عن الفيلم، فنحن في أغنية على الممر، أمام فيلم عن الحرب، وليس عن السياسة، لكنه مرتبط بحدث سياسي، ألا وهو هزيمة وطن بأكمله.

وفي فيلم "العصافور" يأخذ الفيلم السياسي عن حرب ١٩٦٧ أفضل أشكالها، فنحن لسنا أمام فيلم عن الحرب نفسها، ولكن عن صداتها السياسي، سواء قبل اندلاع الحرب أو بعدها. والفيلم يجمع بين أشخاص عديدين ارتبطوا بالحرب، سواء رجال عسكريين، أو رجال سياسية، نحن أمام اثنين أشقاء، الأول رياضي، ضابط مجندي، وابن للواء، والثاني رفوف، ضابط شرطة، موكول له أن يقبض على مجرم خطير في أسيوط حيث يعمل، لكنه يفشل في العثور عليه. ويبدو أن الوحيد القادر على الاتصال بهذا المجرم هو الصحفى يوسف الذى ينشر تحقيقات عن الفساد الداخلى من خلال قصة مصنع تابع للقطاع العام، أنشأه قبل سنتين فى أسيوط ولم يكتمل البناء إلى الآن بسبب سرقة وتهريب آلات واجهزته ليلاً بواسطة المجرم أبوخضر، وبيعها إلى مصانع القطاع الخاص.

وكما نرى فنحن أمام أطراف ذات رؤية سياسية لما يدور في المجتمع، والأشخاص هنا يتمتعون بحس سياسي عالٍ، كل هذا قبل اندلاع الحرب، ومنهم بهية التي توجر بعض الغرف في شقتها، والتي تساعد يوسف مع ابنته فاطمة في افتقاء أثر عربات القطاع العام التي تنقل الماكينات المسروقة من المصنع لمعرفة الجهة التي تقصدتها.

وحرب ١٩٦٧ من منظور الفيلم هي الأمل في تخلص الوطن من هؤلاء الذين ينخرتون في قلب الوطن، ويمثلون سلطتها الاقتصادية، والسياسية، ابتداء من

اللواء إسماعيل، وحتى مدير المصنع. ولكن هذا الأمل لا يلبث أن يتهدّد، فعندما تنشب الحرب - حسب منظور الفيلم - تعم السعادة في قلوب المواطنين مع سماعها البيانات العسكرية التي تذيع أنباء القتال.. وفي اليوم الثالث للحرب تتضححقيقة الموقف العسكري. ويعلم الشعب أن الهزيمة حاقت بالبلد. وفي التاسع من يونيو، يعلن الرئيس جمال عبد الناصر تنجيه، وفي الفيلم الذي عرض في ٢٦ أغسطس ١٩٧٤، أي قبل عرض فيلم واحد من أفلام نصر أكتوبر، رأى الناس صورة عبد الناصر نفسه في التليفزيون، يلقى خطاب التنجي، وتتأثر الذين يحبون ناصر بهذه المشاهدة، مثلما تأثرت بهيبة، التي كانت أول من نادى برفض التنجي ونزلت إلى الشارع مع رعوف وفاطمة يهتفون "سنحارب" مع المئات من أبناء الشعب المصري رافضين الهزيمة.

والجدير بالذكر أن الفيلم تم إنتاجه قبل أكتوبر، لكن مشكلات رقابية عديدة أوقفت عرض الفيلم، ورأت الرقابة أن السبب يعود إلى أنه يصور سليمات عديدة في المجتمع، لهذا فإنه عندما عرض بعد النصر بدا كأنه قد صار تاريخاً، وكأنه على هوى القيادة السياسية في تلك الفترة، بانتقاد فترة حكم عبد الناصر، التي اشتتدت في العام التالي، من خلال عرض فيلم "الكرنك".

إذاً، فنحن أمام فيلم سياسى في المقام الأول، سواء من حيث الموضوع، أو من حيث ما تعرض له متابعة رقابية. وقد تفهم عبد المنعم صبحي هذا البعد، فكتب في مجلة "الإذاعة" - ٧ سبتمبر ١٩٧٤ - أن اللجوء إلى كاتب سياسى وأيديولوجي لعمل فيلم سياسى شيء طبيعي من جانب يوسف شاهين. فاختيار لطفي الخولي ككاتب قصة لهذا الفيلم اختيار موفق، فلطفي الخولي مارس الكتابة القصصية، والكتابة المسرحية إلى جانب كونه كاتباً سياسياً. وفي القصة السينمائية "العصافور" يعرض لطفي الخولي لأمة مصر إبان اليأس. وقد أثر أن يعطى في عمله هذا رؤية سياسية مباشرة من خلال مفارقات اجتماعية متنوعة تمثل مواقف مختلفة للبرجوازية الصغيرة، والفئات الشعبية والقوى العريضة للمجتمع المصري.

وفي الوقت نفسه كتب فتحى فرج فى مجلة "الطلبيعة" - أكتوبر ١٩٧٤ - أن المصفور عمل فنى ملتزم بقضايا واقعية فعلية. حاول بكل الوضوح السياسى الممكن أن يكشف عن فساد العلاقات الذى أدى إلى نكسة يونيو ثم التركيز على رفض الإنسان عندنا لها.

والفيلم - كما هو ملاحظ - يطرح قضية النكسة سياسياً، ويوجه إصبع الاتهام نحو شخصيات تتسلط وتستفيد وتتغرب فى الوقت نفسه، ويعطى بعداً سياسياً لبهاية، التى اكتسبت هوية وطنية، ليس فقط فى موقفها وهى تردد "سنحارب"، بل من خلال الأغنية:

إنتى يا أمة يا بيبيه  
يا أم عقد وجلابية  
الزمن شاب وانتي شابة

وهي من تأليف أحمد فؤاد نجم، وألحان الشيخ إمام، والمرأة تعطى بلا حدود، منطق حياتها كلها لا يعرف الهزيمة، فالحب والعطاء عصب شخصيتها ونكران ذاتها رغم آلامها الشديدة وحياتها القاسية، فإنها تستطيع أن تنسى كل معاناتها وتذوب في الآخرين.

والجدير بالذكر أن الفيلم قام بتحريف ملحوظ في هتافات الذين خرجوا لمناداة عبد الناصر، وليس للحرب أو الوطن، حيث لم يكن الناس قد تفهموا بعد مسألة الهزيمة بالصورة نفسها التي يعرفونها، وكل ما صدمتهم أنهم لم يتخيلاً أن يترك عبد الناصر مقعد الحكم، وإن شخصاً آخر سيجلس مكانه، كانت له سابقة في رفع أسعار الأرز - الوجبة المصرية الرئيسية - عندما كان رئيساً للوزراء.

وفي عام ١٩٨٢ عاد على عبد الخالق مرة أخرى إلى حرب يونيو، ولكن من منظور مختلف، ففيلم "وضاع حبى هناك" عبارة عن تصوير لفيلم إيطالي شهير بعنوان "زهرة عباد الشمس" أخرجه دى سيكا عام ١٩٦٧ وببطولة صوفيا لورين ومارشيللو ماسترويانى. وفي الفيلم المصرى تحولت الحرب العالمية الثانية إلى حرب يونيه، وصارت الجبهة الروسية بمثابة سيناء.

ونحن - بالطبع - هنا لسنا أمام فيلم سياسى، لكن هناك مرحلة تاريخية يحاول الفيلم أن يركز عليها، فالزوج حسين اختفى في الحرب، ولم يعد، ومرت سنوات الاستنذاف، حتى قامت حرب أكتوبر، ومع أول زيارة من الصحفيين الأجانب للقنطرة شرق تذهب الزوجة نادية إلى سيناء للبحث عن زوجها، وبعد بحث طويل ترشدها إحدى السيدات عن مكانه، لتفاجئ به وقد تزوج بامرأة أخرى، وتتعرف من الأحداث أن الزوج أصبح أثناء الحرب، وإن امرأة سيناوية قامت بإيقاده بعيداً عن قوات الاحتلال الإسرائيلي، وتزوجت به، وعاش فاقد الذاكرة.

وقد عادت السينما عام ١٩٩٢ لتقديم حرب ١٩٦٧ بقوة شديدة، مع الرجوع لحرب السويس ١٩٥٦ وذلك من خلال فيلم "أحلام صغيرة" لخالد الحجر، والأحداث تدور هذه المرة في السويس عام ١٩٦٧، حيث يموت الصبي غريب مع بداية الهزيمة. ليتبعد صوته وكأنه آت من العالم الآخر ليحكى قصة حياته القصيرة. وبطريقة الفلاش باك، نعود لحفل زواج أمه بأبيه، وأسباب إطلاق اسم "غريب" عليه حتى يعيش لأن كل أبناء أمه السابقين قد ماتوا، والأب هو أحد أبطال المقاومة في عام ١٩٥٦ ... ويدفع حياته أثناء إحدى العمليات، وتموت الجدة حزناً على ابنها، ولا يترك الأب شيئاً للأم.

وأهمية الأب أن ظله موجود دائماً في ذاكرة الابن، وأيضاً في مخيلة الأم Heidi، التي اضطررت أن تتزوج برجل آخر، وهناك شخص يدعى محمود، كان صديقاً للأب. وأهمية هذه الشخصية أنها توجّح الحس الوطني، وغريب يشتراك من خلال محمود في طبع المنشورات ضد إسرائيل، كما أنه مولع بالزعيم عبد الناصر، ويراه أباً له، وحامياً لبيته وبلده من عدوان اليهود.

وغريب يرفض أن يلحق بأمه إلى القاهرة، بعد أن تزوجت، بخاصة بعد أن اندلعت الحرب، غير عابئ بالعدوان الإسرائيلي الشرس على المدينة، وتدميرها مع انسحاب الجيش المصري من سيناء، وسقوط الآلاف في الميدان.

وفي الفيلم.. يظهر خطاب التحني مرة ثانية، ويشاهد الصبي في التليفزيون ويصدّم بقرار عبد الناصر بالتنحي عن الحكم، ينهار غريب، ويندفع وسط

المظاهرات الشعبية المصاخبة التي خرجت لتطالب عبد الناصر بالعدول عن التتحى، لكنه يسقط تحت عجلات إحدى سيارات الجماهير، ويلقى حتفه.

والجدير بالذكر أن الحجر أحد تلاميذ يوسف شادين، وأن أفلام مصر العالمية هي التي قامت بانتاج الفيلم وتوزيعه. ومن الواضح تأثره باستعاناً شاهين خطاب التتحى، وقد صور الفيلم حالات الهجرة الجماعية، من مدينة السويس داخل لقطات مليئة بالغيار الذي يوحى بالكاربة الشديدة.

وفي فيلم "باحب السيمَا" لأسامي فوزي عام ٢٠٠٤، سمع الناس من جديد خطاب تتحى عبد الناصر من خلال الأسرة التي ذهبت إلى المصيف في بطيم، كان المصيف مبكراً، ولا توجد هناك سوى الأسرة التي تلقت نبأ التتحى، وفي هذه المرة لم نر صورة عبد الناصر مثلما حدث في "العصافور" لكننا استمعنا إليه وسط الأحداث، وكان تأثيره على المتدرج أقل مما حدث في الفيلم الأسبق.

الغريب في هذا الأمر أن ثلاثة من صناع الأفلام السياسية والوطنية، التي ذكرناها هنا، كانوا من أوائل دعامة التطبيع مع إسرائيل، أولهم على سالم، الذي كان من أوائل الكتاب الذين زاروا إسرائيل ودعوا إلى السلام معها، والاعتراف بها، والتطبيع، ثم لطفي الخولي، أحد أقطاب كوبنهagen، ثم خالد الحجر الذي أخرج فيلماً في بريطانيا عن قصة حب يهودية عربية..!



أغنية على الممر

م ١١ الفيلم السياسي في مصر



العصافور

## الفصل الثاني عشر

أكتوبر ١٩٧٣

كان النصر السياسي في عام ١٩٥٦، ثم النصر العسكري في ١٩٧٢ سبباً في سرعة إخراج أفلام عن هذا النصر، وذلك قبل أن تبرد جذوته أسوة بما يحدث عادة في الحياة الاجتماعية المصرية.

لذا فسر عان ما رأينا على الشاشة قصص البطولات الحربية، وتكشف ظهور حرب أكتوبر في السينما في العامين الأولين بعد نهاية الحرب، أي خلال عامي ١٩٧٤، ١٩٧٥ وإن كانت هناك أفلام أخرى ظهرت بعد هذا التاريخ، مثل "العمر لحظة" لمحمد راضى الذى عرض فى ١٩٧٧. أما هذه الأفلام فهى - على وجه الترتيب - : "الرصاصة لاتزال فى جيبى" لحسام الدين مصطفى، و"الوفاء العظيم" لحلمى رفلة فى ٦ أكتوبر ١٩٧٤، ثم "بدور" لنادر جلال فى ١٤ أكتوبر ١٩٧٤، و"أبناء الصمت" لمحمد راضى فى ١٦ نوفمبر ١٩٧٤، ثم "حتى آخر العمر" فى ٥ أكتوبر ١٩٧٥ لأشرف فهمى، ثم يأتي "العمر لحظة" بعد عامين.

وإذا كانت الأفلام السينمائية التي صورت عن حرب ١٩٤٨ قد اهتمت بدواائر تجار الأسلحة الفاسدة، وأن أفلاماً عن حرب ١٩٥٦ نقلت الواقع الشعبي، وأفلام عن حرب ١٩٦٧ نقلت المرارة الاجتماعية، فإن أغلب الأفلام التي تم تصويرها عن حرب أكتوبر ١٩٧٣ كانت تغليها مصبوغاً بالصبغة العسكرية، أي أنها أفلام كان عليها أن تستعين باللقطات الحقيقية حول العبور، وتدمير خط بارليف، ثم تصوير بعض المواجهات في سيناء - شرق القناة - والتأكيد على الانتصار العسكري، وخاصة خلال المواجهات العسكرية الأولى.

ولا يمنع هذا أن السينما لم تتخلف عن مزاج قصص الحب بوقائع الحرب، لدرجة أنه في فيلم "بدور" غلت وقائع القصة التي تولدت بين عامل المجرارى صابر وبين الفتاة بدور على موضوع الحرب، وكانتا لسننا أمام فيلم عن أكتوبر، وكانتا أمام فيلم اجتماعى عادى، فلما نشبت الحرب، قام صانعوه بتغيير وقائعه وأضافوا حكاية تجنيد صابر، ثم ذهابه إلى الحرب، ومقابلة غريمه على قلب صابرين، الذى عاد ليعلن بعد نهاية الحرب أن صابر قد مات.

ونحن أمام مجموعة أفلام عن الحرب في دراسة حول الفيلم السياسي، فهل كان هناك بعد سياسى لهذه الأفلام، أم أن بعد الاجتماعى غالباً؟

بمراجعة الأفلام التي تم إنتاجها عن حرب فلسطين، ثم عن حرب أكتوبر، فسوف نكتشف أن الأولى أفلام سياسية في المقام الأول، أي أنها عرفنا بعض الدهاليز السياسية التي أثرت على الحرب، من مواقف الملك أو الوزراء الذين ساندوا تجار الأسلحة. ثم قيام بعض شخصيات ذات قدرة على إصدار القرار السياسي بالمشاركة في جلب الهزيمة، لكن هذا الأمر لم يحدث بالمرة بالنسبة إلى الأفلام التي صورت عن الحروب التالية، صحيح أن الشعب غنى لجمال عبدالناصر في "بورسعيد" وببارك تأمين القناة، لكن السينما لم تقترب من رجل القرار السياسي بالمرة، وكذلك بالنسبة لعدوان ١٩٦٧، حيث إن كل ما رأيناه عن صانع القرار هو خطاب التنحى في فيلم "العصافور" ، وبالطبع فإن قرار الحرب سياسى في المقام الأول، لكن لا شك أن الفيلم يصطنع بصبغة سياسية لو تبعنا الظروف التي أحاطت بتصديقه، وما يدور في الدهاليز، وهل كانت هناك

معارضات، أم أن هذا اتفاق من الجميع، وذلك مثلاً حدث بالنسبة إلى تأمين قناة السويس في فيلم "ناصر ٥٦" لـ محمد فاضل ١٩٩٦.

لذا فإننا هنا أمام أفلام ذات طابع عسكري منها ذات طابع سياسي وقد بدا القرار السياسي بعيداً عن الحدث الدرامي، وعشنا في هذه الأفلام مع العسكريين الذين أدوا الواجب على خير ما يكون، وعبروا من الهزيمة النفسية والعسكرية إلى النصر الاجتماعي والسياسي، والعسكري.

كما أن هناك ملحوظة مهمة للغاية، وهي أن بعض النصوص الأصلية التي أخذت عنها هذه الأفلام كانت مكتوبة في المقام الأول تعبيراً عن مرارة النكسة، وما أصاب الجيش، والناس عقب الهزيمة التي لحقت بالجيش في سيناء، مثل رواية قصيرة كتبها إحسان عبد القدوس بعنوان "الرصاصة لا تزال في جنبي" نشرها أولاً في الصحف وصدرت في مجموعة بعنوان "لا أستطيع أن أفك وأنا أرقص" عام ١٩٦٧، أي بعد اندلاع حرب يونيه بعده أشهر.

وعندما قامت الحرب، يدت الرواية القصيرة، كأنها تكمل جزءاً مهمًا ناقصاً في القصة، لأنه من المهم أن تكتمل أحداث الهزيمة بانتصار اجتماعي، وسياسي، وعسكري، ونحن نتوقف عند هذه النقطة، لأنه في الفيلم هناك مشهدان بالغا الأهمية في حياة محمد عبد الكريم، المتعلّم الشاب الفلاح، الذي شارك في الحربين معاً، كان عليه أن يعود إلى قريته في المرة الأولى حاملاً الهزيمة، وفي المرة الثانية رافعاً راية النصر، وبعد الهزيمة يركب القطار، ويتعرض لسخرية بعض ركاب القطار - بشكل مباشر - يوجهون إليه الإهانات فلا يرد، أما في المرة الثانية فإن ركاب القطار نفسه يتبادلون معه التهاني والمشاعر النبيلة فهو رمز لما تحقق للوطن من هزيمة في المرة الأولى، ثم ما جاء له من نصر في المرة الثانية ولا شك أن هذا يعكس ظاهرة اجتماعية كانت تحدث في الفترة بين عامي ١٩٦٧، و١٩٧٤، أي بين زمن النكسة، وزمن عرض الفيلم.

وقد توقفنا عند الجانب السياسي في هذه الأفلام لسبب مهم، وبارز، وهو اندلاع الحرب بشكل مفاجئ، وذلك بعد فترة انتظار طويلة، وحرب فترة استنزاف

مرهقة، وقلق اجتماعي، واحساس عام بالإحباط ولد نوعاً من الرضا السياسي على المستوى الشعبي، وأكسب ذلك القيادة السياسية شعبية واضحة، وإن كان ذلك لم يتضح سينمائياً على الأقل في الأفلام الأولى التي تم إنتاجها عن حرب أكتوبر.

وفي كل هذه الأفلام لم نر أية إشارة إلى صانع القرار أنور السادات، ولم تظهر له صورة في أي من هذه الأفلام، وإن كان مشهد تقليد أحمد إسماعيل درجة المشير قد ظهرت في أفلام غير سياسية.

فالأفلام التي نحن بصدده الحديث عنها ليست أفلاماً سياسية بالمعنى المفهوم، فرجال السياسة غير موجودين هنا بأية صورة، ولكن ظلالهم هي التي تحرك الأحداث.

ولعل أهم هذه الأفلام "الرصاصة لاتزال في جيبي" وكما أشرنا، فإن الكاتب نشر القصة باسم "رصاصة واحدة في جيبي" عقب النكسة. وبعد حرب أكتوبر أكمل القصة بعنوان "الرصاصة لاتزال في جيبي" ونشرها أيضاً في الجريدة نفسها - أخبار اليوم - والاثنان بمثابة رسالة يرسلها الجندي محمد إلى صديقه له، روى فيها قصته مع السلاح قبل وبعد النكسة.

وفي المقال الذي نشره مجدى فهمى في مجلة "الشبكة" عن الفيلم أعطى للعمل بعداً سياسياً، لكن أجمل ما في المقال هو تلك المقدمة الطويلة الفياضة، التي يهمنا نقلها بالكامل؛ لأنها تعبر عن حال الوطن وأهله قبل الحرب، حيث قال بكل جيشان:

- في القلب كان جرح
- في الجرح كان عمق
- والجراح العميق تتطلب وقتاً أطول حتى تشفى.. وتحتاج عناء، لا تسري العلة في الجسد كله، فالتسنم قد يكون نتيجة جرح صغير أهمل، والجرح الذي يحتوى على صديد لا يندمل. لا بد من تقطيفه وتطهيره أولاً.

- هذه جراح الأجساد ..
  - وأصعب منها جراح النفس. مدتها قد لا تكون عمرًا ياكمله ومن آثارها قد تكون أبدية وإن لم ترها عين. وأقسى منها جرح الأوطان. جرح الوطن ينزع من كل قلب.
  - ويؤلم كل فرد الوطن الجريح لا يصرخ، وإنما الصراع يكون في حناجر الشعب. صرخ جماعي محموم حتى لو لم يكن مسموعاً.
  - وجرح الوطن جريمة.. طعنة غادرة استقرت في ظهرها عام ١٩٦٧ . قالوا إنها كانت نكسة وقالوا إنها هزيمة معركة، وليس خسارة حرب. وقالوا .. وقالوا ..
  - ولكن مصر كانت جريحة. لا تهم التسمية. وإنما المهم هو ذلك التزيف الذي أصاب قلب مصر ووجدان مصر وكل مصر.
  - لا بد في النهاية من أن تطرد الغفوه عن عيونها وأن يعود زفيرها القوى يهز الغابة هزاً.
  - والأسود المصرية استيقظت في الثانية بعد الظهر من يوم ٢٠ أكتوبر - ١٠ رمضان - عام ١٩٧٣ .. وكان لا بد من الرد على الجراح بأخرى أثخن منها وأعمق.
  - خاضت مصر حربها ببسالة وشجاعة وعنف.. وتحققت المعجزة.. عبرت القناة أكبر سد مائي.
- وقد استفاض الناقد في مرثاة عذبة عن قيمة النصر، وأعطى الفيلم والنص القصصي، مغزى سياسياً، وأهمية الفيلم أنه مر مع بطله محمد المغواري من وقائع سنوات الهزيمة إلى النصر، أى الزمن الدرامي للفيلم، تضمن وقائع يونيه ١٩٦٧، وأكتوبر ١٩٧٣، بل إن الأحداث سبقت هذا التاريخ الأول، باعتبار أن البطل هنا عاش نوعين من الحرب.. حرب خاصة به، وبشرفه المها، حين اغتصب عباس بك ابنة عمه وحبيبه فاطمة، وأيضاً حرباً خاصة بالوطن، الذي انتهكه العدون، فكان أقرب إلى الاغتصاب، وبذا الوطن المهزوم أشبه بفاطمة الفتيبة، كلامهما ذليل، ضعيف، يود أن يخرج من دائرة الإهانة إلى دائرة الكرامة.

وليس هناك فارق بين عباس، وإسرائيل، فال الأول سعى إلى السيطرة على البلد التي جاءها من الخارج، وأمكنه بكل مكر أن يتحكم في الأرض، وأصحابها، وأن يغري الفلاحين. واستطاع في النهاية أن يفقد فاطمة بكارتها.

إن إسرائيل هي التي تسللت إلى فلسطين، وتمالكت الأرض، وحاربت العرب أكثر من مرة، وأفقدتهم في حربها معهم الكثير من إحساسهم بالاعتذار، لذا فإن محمد هنا يفتقد الوطن الكريم، والصبية البكر.

وقد صار أمامه ثاران: من عباس، ومن أعداء الوطن، ففي عام ١٩٦٧ كان أحد الجنود الذين هربوا، بعد أن أبادت الكتائب الإسرائيلية أفراد فرقته، وكاد أن يتم أسره، لو لا أن نجح وعاد عن طريق بعض البدو إلى الوطن.. وقد بدأ كما أشرنا، حالته النفسية الكسيرة والناس يسخرون منه في القطار فلم يقدر على الانتقام لشرفه وهو جريح في شرف الوطن.

وهناك حالة خاصة أقرب إلى الاستنزاف، فالفتاة الجريحة صارت منلاً من أشخاص لا يستحقونها، مثل أحد العاملين في الجمعية التعاونية الذين يرغبون في الزواج بها لكن فاطمة ترفض.

والفيلم مليء بالرمزيّة، رمز الرصاص، ورمز لعباس، ولكن من الناحية العسكرية الفيلم واقعي، وحسب ما جاء في كتابة مجدى فهمي أن الجيش المصري "حارب من جديد خصوصاً من أجل هذا الفيلم فقد وضعت القوات المسلحة أفرادها وضباطها وأسلحتها وخبراتها في خدمة هذا الفيلم. حتى جاءت الحرب على الشاشة صورة حية من الحرب الأصلية".

وقد أجمع النقاد أن أقوى ما في الفيلم معاركه الحربية، وهو - بالطبع - أول فيلم عربي يقدم معارك حربية حديثة على مستوى راقٍ، وقد قام بإخراج المارك الحربي كل من الإيطاليين ماريو مافي، وك. كونری بالإضافة إلى المخرج خليل شوقي.

لكن - كما أشرنا - فإنه بعيد عن الرمز. ولا يعتبر فيلماً سياسياً بالمعنى العام، فأبطال الفيلم من الجنود الصغار، وذلك في المجال العسكري أما في الميدان

المدنى، فإن أبطاله من أهل القرية، والقرية فى الكثير من السينما المصرية ترمز إلى الوطن وعيق طينها، وأصالة أهلها.. ولم نر المدينة فقط فى أحداث الفيلم، كما لم يكن هناك رجل سياسى واحد.. صحيح أن هناك ضابطاً مثل مروان الذى نفهم أنه يعمل فى الاستخبارات، ثم هو يحارب فى الجبهة مع زملائه من كافة الأسلحة.

وينطبق المعنى الحرفي، أكثر منه السياسى، فى بقية الأفلام التى تدور عن حرب أكتوبر، فليست هناك - كما أشرنا - أية وقائع حول صنع القرار السياسى، المتعلق ببداية الحرب، أو حتى القوى السياسية دورها فى الحرب، وقد تكرر هذا فى بقية الأفلام عن الحرب، بخاصة "الوفاء العظيم" ، و "بدور" .

ففى فيلم "الوفاء العظيم" نحن أمام قصة أشبه بالقصص الأمريكية عن الحرب، قصة ميلودرامية متشعبية للأحداث، تقع الحرب، فتكون سبباً فى أن تتولد صداقة بين اثنين من الخصوم يتنافسان على حب الفتاة نفسها فتصبح الحرب بمثابة مطهر لعلاقات قديمة، وهو موضوع متكرر فى أفلام عديدة بدرجات مختلفة مثل: "بدور" ، و "لا تطفئ الشمس" .

وأعتقد أن الجرعة السياسية بدت أكثر وضوحاً فى فيلم "أبناء الصمت" من الأفلام الأخرى، ولذا سنتوقف عند هذا الفيلم؛ حيث سنؤكّد بعده السياسي بما كتبه المؤلف مجید طوبیا في الكراس الدعائى للفيلم قائلاً:

● يدافع الصحفى الكبير أحـمـد راجـى عن نفسه أمام الصحفـية الجديدة نـبـيلـة عـوسـ قـائـلـاـ:

● من أين جاءنى هذا الروماتيزم الذى يعذبنى فى ركبتي اليسرى، من الغرفة البرطبة التى كنت أقطن فيها مع أسرتى، ومن السجن السياسى فى الأربعينيات، ومن برش المعتقل فى الخمسينيات، ولا أحد يذكر لي هذا، الجميع يظنوننى نبياً؟ وينتقدونى ويتطاولون. لا يعرف عذاب المعتقل، إلا من تعرض له".

● ولعل هذه الشخصية هي الوحيدة التي تعطى بعداً سياسياً للفيلم باعتباره ركيزة شخصية ضمن شخصيات أخرى ذهبت إلى الجبهة لتحارب، من بينها

مجدى الأعسر الذى تخرج فى جامعة القاهرة ومنها إلى جبهة القتال مباشرة، وكان أحد رفاق الملاجأ الذى ينام فيه قد استشهد فى إحدى عمليات حرب الاستنزاف.

والفيلم مليء بالنماذج الإنسانية، لكن نموذج الصحفى المشهور أحمد راجى يعطى بعدها سياسياً حقيقياً للفيلم، فهو ليس انتهازياً، ولكنه عرف المعاناة فى السجون السياسية، وتعب من قسوة المعتقل وذله، فاستكان ورضي بأن يكون مجندًا لأى تصرف من تصرفات السلطة فى مواجهة المحررين الشبان الثانirين على وضع الجريدة. وهذا الصحفى هو - بلا شك - الشخص الوحيد الذى يمكنه أن يلعب دوراً سياسياً فى الفيلم، حيث إنه مجرم على العسكريين الانتماء أو التعامل فى السياسة، أو التحرب، ولذا فإن كافة المجندين، والعسكريين فى هذه الأفلام عليهم فقط تنفيذ الأوامر بعيداً عن السياسة، سواء أكانوا معارضين أو غير منتمين سياسياً قبل التجنيد، ولذا فإن السياسة لم تدخل إلى القوات المسلحة لا فى هذه الأفلام، ولا فى غيرها.

ولذا، فسوف نرى شخصية الصحفى الذى له دور سياسى متكرر فى فيلم "العمر لحظة" لنفس المخرج محمد راضى، أما بقية الأشخاص، فإن لديهم مشكلاتهم الاجتماعية، وشعورهم الوطنى المتدق، ورغبتهم فى تحرير الوطن من نكسته، ومنهم - على سبيل المثال - مجدى المقاتل فى الجبهة، الذى يدفع بخطيبته الصحفية إلى الشعور بالانتماء، لتشمل الإحساس بهموم وطنها وخاصة بعد زيارتها للجرحى فى المستشفى والمهجرين فى مديرية التحرير، ولقرية المقاتل صابر فى الصعيد. وصابر هذا مدرس ابتدائى يعود مع كل إجازة إلى زملاء الملاجأ باوزة محممة ترسلها أمه معه إليهم، مما يعكس بساطة وتعاطف الناس ومدى كرمهم الفطري، إذ قد تمثل هذه الهدية عبئاً مالياً على أسرة فقيرة.

وهناك أيضاً شلبي، الفلاح القادم من طين الدلتا للقتال فى سيناء، ومحمود السويسى العامل فى الزيتية الذى هاجرته أسرته إلى مديرية التحرير مع المليون مواطن من مدن القناة الثلاثة، وقد استقبل النقاد هذا الفيلم على أحسن ما يكون الاستقبال؛ حيث تحدث مجید طوبیا عن عدة أسباب لتأخير إنتاج الفيلم وعرضه

بعد عام من مجموعة الأفلام المذكورة سابقاً، قائلًا في نشرة المركز القومي للسينما إن السبب “نظراً لاستهثار واحد أو اثنين من الممثلين النجوم، وعدم احترامهم لمواعيد التصوير في اليومين الأخيرين للدويلاج. كان السبب في تأخير عرض الفيلم في الذكرى الأولى لحرب أكتوبر. هذا إلى جانب أن الفيلم كان من المفروض أن ينتج قبل ذلك بفترة. إلا أن عدة أسباب أدت إلى هذا التأخير منها:

١ - إلغاء المؤسسة وإيقاف الإنتاج.

٢ - خوف منتجي القطاع الخاص من المغامرة بانتاج الفيلم.

والفيلم بأكمله يدور في الثكنات العسكرية وملاجئ الجنود المحاربين، وكان عليه أن يخرج لبعض الوقت من هذه الأقبية، أو أجواء القتال من أجل إضفاء حس إنساني لإبطاله، ولعله الفيلم الأوحد الذي يدور في هذه الأماكن، بشكل أكثر كثافة من كل الأفلام التي ذكرناها، وسوف نجد ذلك يتكرر في فيلم “العمر لحظة” المأخوذ عن رواية يوسف السباعي.

ومن المهم الملاحظة أن أغلب الأفلام التي صورت حرب أكتوبر مأخوذة عن نصوص أدبية، ومنها بالطبع “حتى آخر العمر” الذي كتب له السيناريو يوسف السباعي عن قصة قصيرة للكاتبة السورية “نينا الرحباوي”， وهو أيضًا فيلم عن حياة شخصية عسكرية بعد أن اشتراك في حرب أكتوبر. وهو ليس فيلماً نقيناً عن الحرب، نحن أمام قصة حب، بين ضابط يذهب إلى الحرب وبصاب، وزوجة معرضة لإغراء من الذين يحيطون بها في النادي. لكن ظل الحرب باقية على الأشخاص الذين شاركوا فيها ومن يحوطونهم.

لكن البعد السياسي هنا غير ملموس، أيضًا لنفس السبب المذكور، لأن المقاتل، والمجندي، عليه الطاعة وعدم الخوض في مسائل السياسة، لأنه في المقام الأول يقاتل من أجل الوطن.

وكما سبقت الإشارة، إن أغلب الروايات الأدبية التي أخرجت للسينما عن حرب أكتوبر قد كتبت كلها قبل الحرب نفسها، أى إبان حرب الاستنزاف. ومنها رواية “العمر لحظة” التي نشرها يوسف السباعي في مجلة “المصور” في حلقات

مسلسلة، ثم صدرت في كتاب.. وعند النصر كان على كاتب السيناريو حسين حلمي المهندس، ووجيه نجيب أن يضيفا قصة الانتصار.

وللفيلم صبغته السياسية، مثل "أبناء الصمت" بل إن هناك تشابهاً ملحوظاً، من حيث إدانة الصحفيين الكبار الذين يبدون باللغى السلبية إزاء ما يحدث. ويكتبون الشعارات، وأيضاً لأن أغلب الأحداث تدور في داخل المناطق العسكرية، والثكنات، وأبطال الفيلم هنا من الضباط العاملين، ليسوا المجندين، كما يهتم الفيلم بإلقاء الضوء على الأحوال الاجتماعية لبعض الجنود، ومن المهم هنا إلقاء الضوء على الجانب السياسي في الفيلم من خلال علاقة الصحافة بالجou السياسي العام في مصر، وحالة الإحساس الدفين بالهزيمة والنكسة، فإذا كان الصحفي في "أبناء الصمت" قد وصل إلى حالة عالية من اليأس والإحباط تبعاً للمواقف السياسية القديمة التي وقفتها الأنظمة الحاكمة قبل أن يصبح رئيس تحرير فإننا هنا أمام اثنين من الصحفيين، الأول هو عبد القادر رئيس تحرير جريدة كبرى، لا يبالى بشيء سوى متعته وإشباع نزواته، ويتجذب لنفسه عشيقه، ويقضى ليالي حمراء، في وقت يعاني الوطن من نكسة، وليس لهذا الصحفي أي ماضٍ سياسي، لكن لاشك أن وجوده على رأس صحيفة قومية يعني في المقام الأول أن النظام السياسي يؤيده.

وعبد القادر هذا يكتب مقالات تدعو إلى اليأس، ويعث روحاً للإحساس العام بالهزيمة في النفوس بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧. لكن زوجة الصحفي نعمت تولى كل اهتمامها للقضية الوطنية وتتطوع للعمل في إحدى المستشفيات، وهناك تتعرف بالقاتل المصاب محمود الذي يعاني هو الآخر في حياته الزوجية. ونعمت ترعى المصابين وتحمل رسائلهم إلى أهاليهم، وتشاركهم في حل مشكلاتهم، تساور إلى الجبهة، وتكتب تحقيقات صحافية عن المعارك المستمرة بين الجيش المصري والإسرائيلي، ثم تنشب الحرب ويصاب محمود للمرة الثانية بموت بين يدي نعمت.



الرصاصة لا تزال في جيبي

## الفصل الثالث عشر

### البوليس السياسي

إنه مصنوع من أجل حماية السلطة السياسية العليا .. مهما تغيرت أسماؤه عرقناه في السينما باسم البوليس السياسي، ثم تغير اسمه إلى المباحث العامة وشاهدنا وكالة الاستخبارات تقوم بدوره في بعض الأفلام، ثم صار اسمه جهاز "أمن الدولة". وبعد ثورة يناير حمل اسم "الأمن الوطني".

وفي كل العصور، فإن دوره هو الوقوف ضد أعداء سياسة الدولة، وخاصة في الداخل، وحسب العصور، فإن خصومه تتغير أسماؤهم، وأيديولوجياتهم، وأفكارهم، وعقائدهم الدينية، من فدائين في العصر الملكي، إلى شيوعيين، وكتاب مناهضين، ثم إلى تيارات دينية في السنوات التي سبقت ٢٥ يناير، ورجال هذه الأجهزة ينظرون برببة إلى خصومهم يستخدمون معهم كافة أساليب التعذيب، من أجل الاعتراف بما لديهم من معلومات حتى وإن كانت كاذبة.

وبحسب العصر الذي ينتهيون إليه، وإن كان الدور واحداً فالتعاطف معهم أو ضدتهم يتباين من فيلم إلى آخر، ولعل تباين الأشكال التي ظهروا بها قد جعلت الصورة والتعاطف معهم يتباين أيضاً، فهم زوار الفجر الذين يأتون للقبض على خصومهم في ساعات متأخرة من الليل، يأخذونهم في لحظات مقبضة للغاية، يضعون على أعينهم غمامات سوداء، حتى لا يعرفوا إلى أين مصائرهم، وزياراتهم أثناء الفجر مرتبطة بالتأكيد بوجود الشخص في المنزل، في حالة نوم بعيداً عن أعين الجيران، وبهدوء شديد، وأيضاً للاحتفاظ بهيبة خاصة، مرتبطة في أغلب الأحيان بالتخويف والرعب لدى قلوب الخصوم، وذلك تبعاً لأساليب التعذيب والدفع بهم للاعتراف.

ولعل أبرز صورة تتضح وتثبت في أعين المتفرجين كانت من خلال فيلم "في بيتنا رجل" لهنري برركاتس ١٩٦١، فعبد الحميد الذي يكتشف وجود إبراهيم في منزل عمه، يهدد أسرة العم بالموافقة على أن يتزوج بابنته مقابل السكوت على ما يعرفه من وجود الطالب الذي اغتال رئيس الوزراء، واختفى في بيته، وعندما يجدد طلبه على ابنة عمه، تعلن رفضها التام للزواج بشاب عاطل أشبه بفاسق، وخاصة أن إبراهيم كان قد غادر البيت، ويهدد عبد الحميد بأنه سوف يبلغ المسؤولين وخاصة أن هناك مكافأة ضخمة مرصودة للإبلاغ بأية معلومات عن الطالب الهارب الذي قتل رئيس الوزراء.

وينطلق عبد الحميد في الطريق تطارده ابنة العم حتى يدخل مديرية الأمن، ويلتقى بالضابط المسؤول، وقبل أن يعترف تدخل ابنة العم سميحة، فيغير عبد الحميد من اعترافه ويتراجع، لكن ضابط البوليس السياسي يكون بذلك أنه قد التقط أن هناك شيئاً مؤكداً وراء هذه الزيارة، ويقرر أن يرسل رجاله لمراقبة تحركات عبد الحميد الذي قال إنه يعرف مكان إبراهيم وأنه بالتأكيد موجود في القاهرة، لكن عبد الحميد يجد نفسه مراقباً، وهناك في النص الأدبي إشارة واضحة إلى آلية المراقبة، فعبد الحميد يقرر أن يتصرف بشكل طبيعي ولا يتخفى بالمرة، أو جعل من يراقبونه يحسون أنه يعرف بأنه مراقب.

وقد تحدث سامي السلامونى فى مجلة "فن" حول مشهد المواجهة بين رجل البوليس السياسى، وبين عبد الحميد بأنه كله هزيل ومحظى بهدف إحداث التوتر، لكنه يؤدى إلى وعي عبد الحميد المفاجئ بحقيقة ما كان موشكا على فعله، بل ويؤدى إلى تغيير وعيه من خلال الحب بما يحدث فى وطنه دون أن يتلفت إليه من قبل، إلى حد أنه عندما قضى عليه بعد ذلك وي تعرض للتعذيب فلا يبوج بشيء.

البوليس السياسى هنا بالغ الذكاء، لماح، يلتقط ما بين الكلمات، ينجح فى معرفة أن إبراهيم كان فى المنزل، يقترب الدار فى لحظة غير متوقعة، ويفتش عن آثار تدل على وجود الشاب فى البيت، ويعثر على الورقة التى كتب عليها الشهادتين وعلى خط إبراهيم على نصف الشهادة مع الابنة نوال، فيتم اعتقال أعضاء الأسرة الذين يتعرضون للتعذيب.

البوليس السياسى هنا يؤدى عمله، ولكن الفيلم يقدمه بصورة كريهة، بخاصة أن من يقبض عليهم ويعذبهم أفراد أسرة مصرية طيبة، لم تعمل فقط بالسياسة، ولكن حسناً وطنياً تنامى فجأة فى داخلها، فكان الثمن تعذيب كل من إبراهيم ومحى، رغم أن الفيلم لم يكشف ماذا جرى بالضبط للأب وزوجته، وابنته نوال وسمحة، أما إبراهيم فإنه يهاجم مع حفنة من زملائه مسكن الجنود الاحتلال البريطانى، ويموت على أسواره برصاص الأعداء بعد أن ينجح فى زرع المفجرات التى تنسف المعسكر.

وهنالك محطة ثانية للبوليس السياسى جسد فيها أحد رجاله نفس الممثل الذى جسده فى الفيلم السابق - توفيق الدقن - الذى اعتاد السينما أن تقدمه على أساس أنه شرير الأفلام، وذلك فى فيلم "وداعاً أيها الليل"، إخراج حسن رضا، عن قصة لفؤاد جندى ١٩٦٦، وفي الفيلم يقوم البوليس السياسى بالقبض على أحمد طالب فى كلية الحقوق، أثناء اشتراكه فى مظاهرة سياسية ويوضع فى السجن ويتم تعذيبه بواسطة البوليس السياسى، ثم يتم إطلاق سراحه.

وقد استخدم البوليس السياسى نفس آلية التعذيب المتسم بقسوة ووحشية من أجل أن يعترف أحمد بشركائه، رغم أن دوره وطني، ولم يتعد حدود التظاهر

السياسية، أى أن مافعله هنا لم يقترب من الاغتيال السياسي مثلما حدث فى فيلم "فى بيتنا رجل".

وفي السبعينيات تأخر كثيراً عرض فيلم "زائر الفجر" لمدوح شكري، بالطبع لأن الفيلم يتناول بالاحتقار أساليب المباحث السياسيه وإذا كانت السينما قد انتقدت الإداره فلأنها فى أفلام سابقة انتقدت نظاماً سياسياً سابقاً، لكن الفيلم هذا انتقد المباحث السياسيه إبان مدة إعداد الفيلم، أى فى السبعينيات، لذا قامت حملة ضخمة لمناصرة الفيلم، ومن بين الذين كرسوا أفلامهم للكتابة عن هذا الموضوع قبل العرض وبعده رعوف توفيق فى مجلة صباح الخير، حيث كتب تحت عنوان أفلام معروضة لماذا.. أفلام ممنوعة لماذا؟.. أنه قد كتب عن هذا الموضوع أربع مرات، حيث استند إلى كلمات قالها حسن عبد المنعم وكيل وزارة الثقافة الذى قال حول فيلم "زائر الفجر": إذا كانت وظيفة الفن فى حياتنا هى إشاعة اليأس وتاكيد روح الهزيمة بالصورة التى تبنوها الفيلم فإنى أرفض هذا الفن، وأعتبره فناً منحرفاً عن رسالة الفن المقدسة، وهى إشاعة الأمل وتاكيد انتقاضة العمل من أجل النصر.

وعندما تم السماح بعرض الفيلم عام ١٩٧٥ كتب عما حذفته الرقابة من زائر الفجر، وكان الفيلم قد عرض بعد وفاة مأسوية للمخرج فى إحدى مستشفىات القاهرة الفقيرة. وكتب الناقد قائلاً: إنه عندما خرج الفيلم من بين أيدي الرقابة، كان المقص الأعمى قد بتر أجزاء من الحوار، وبعض المشاهد التى تدين الفساد حتى صرخة الاحتجاج ضد الظلم اقتطعواها، حتى صرخة اللوعة والفحجه لما حدث فى مصر.. اقتطعواها.

نحن نحاول أن نبرر هذا البتر.. وبأى منطق فكرروا وقرروا.. فلا نجد منطقاً معقولاً..

وقد أشار الكاتب أن من بين المشاهد المقطوعة أن الصحفية عندما منعت أحد المصورين الأجانب من التقاط صور الأطفال المسؤولين والجائعين والمشردين حول جامع السيدة زينب فى القاهرة، حبها لبلدها دفعها لأن تقدم نحو المصور الأجنبى لتمنعه من التقاط الصور البشعه لكن أحد المخبرين يتصدى لها،

ويضرب الأطفال فتشتبك معه في مشادة كلامية حول أسلوب ضرب الأطفال، فيتهمها المخبر بأنها تتعدى على اختصاصه.

كما أن مساعد وكيل النيابة حين يقوم رجل من ذوى السلطان بموازرة شبكة دعاة فيردد: القانون بيحمى اللي فوق بس.

ويشير الفيلم أن الصحفية الشابه نادية الشريف ماتت بسبب هبوط مفاجئ في القلب، بخاصة أنها كانت تعانى من مرض القلب في الفترة الأخيرة، ويكتشف وكيل النيابة حسن أن الزيارات المتكررة لزوار الفجر قد أنهكتها بعد أن سعى لكشف العديد من قضايا فساد لها علاقة مباشرة ب الرجال لهم مكانتهم في السلطات السياسية.

فقد اعتادت نادية انتقاد الأوضاع الخاطئة، فدخلت السجن وعذبت مما جعلها تزداد تمرداً ثورة، وتنتمي إلى جماعة ثورية ينتمى إليها مدير تحرير إحدى الصحف الذي جمعته بنادية صداقه لاقتراب أفكارهما.

وفي الفيلم إشارة واضحة إلى أن الشرطة تستخدم سلاح القهر من أجل السياسة العليا، مثلاً ذكر رعوف توفيق في مجلة صباح الخير في ١٢ مارس ١٩٧٥.

وكانت السينما قد أثبتت أنه وسط البوليس السياسي يوجد خونة، وأيضاً وطنيون وذلك في فيلم "غروب وشروع" لكمال الشيخ، فالشخصية المحورية في الفيلم هي عزمي باشا رئيس البوليس السياسي نفسه. هو رجل بالغ القسوة جاف، وصلد عليه خدمة الملك كصاحب سلطة عليا، لذا فعقب حريق القاهرة في ١٤ يناير ١٩٥٢ يتصل عزمي باشا رئيس الديوان الملكي ويطمئنه بأن الموقف ليس خطيراً. وقد اختار الفيلم أن يصور الحياة الخاصة في بيت عزمي ومتابعه مع ابنته مدحجة، وهي فتاة لاهية، والتي سيكون عبئها سبباً مؤكداً لدخول المناهضين للنظام السياسي إلى بيته، ونكتشف أن بين رجال البوليس السياسي أعضاء في التنظيم الثوري نفسه، والذين يعملون للعثور على بعض الوثائق المهمة، ويحصلون عليها، ويطبعونها لتوزيعها على الناس وتصل إلى السראי، ويطلب من عزمي باشا أن يقدم استقالته ثم يتم القبض عليه.

رئيس البوليس السياسي هنا عليه الدفاع عن السראי، وهو قد أداه، وعند أول خطأ فإن القيادة لا تجد له أى عذر، وتتخلى عنه.

وفي السبعينيات، تغيرت بشكل واضح، وتم تصوير أن جهاز الاستخبارات كان يقوم بالحفاظ على أمن الدولة ضد معارضيه، سواء من الإخوان المسلمين أو الشيوعيين، كلهم في قفص واحد، وأن هذا الجهاز كان يقبض على ضحاياه، دون أن يكون لدى الجهات الأمنية المسئولة أى علم بالأمر.. وقد بدا ذلك واضحاً في فيلم "الكرنك"، إلا أنه ليست كل الأفلام تشير إلى أن الفاعل هو الاستخبارات، بل إن هناك مراكز قوى وراء الاعتقالات السياسية مثلما حدث في فيلم "أسيد وعيid" لعلى رضا، ١٩٧٨، وهو فيلم سياسي في المقام الأول، حيث أحمد طبيب ناجح، لكنه يقوم بالمشاركة في العمل السياسي، وينضم لخلية سياسية ضد النظام، بينما شقيقه حسن يعمل صحفياً، ويحاول مساعدته بعد القبض عليه، ويصبح حائراً أمام خطيبته، التي تعانى من آلام حادة في قدميها تعطلها عن ممارسة عملها في الكباريه، وتضطر أن تتناول حقنة مورفين حتى تقاوم الألم، وبهرب أحمد من البوليس السياسي الذي يبحث عنه، وحينما يفشل البوليس في القبض عليه، يلجأ إلى خطف خطيبته فاطمة كوسيلة للضغط عليه.

ويصور الفيلم البوليس السياسي كأداة لخدمة أهداف مراكز القوى، تسعى للقبض على الطبيب الذي يعمل بالسياسة، وهو يواجه مركز القوى في السلطة، فإن البوليس السياسي مهما كانت تسميته، يسعى للقبض على الطبيب من أجل حماية مركز القوى الفاسد الذي يرتبط بـ "نانا" والدة فاطمة خطيبة أحمد.

وقد ساند البوليس السياسي مراكز القوى في أفلام عديدة، منها "احنا بتوع الأتوبيس"، لكن من المهم الإشارة إلى فيلم "امرأة من زجاج" لنادر جلال، ١٩٧٧، فهناك رجل سلطوي علوي، يسعى إلى تلفيق تهمة إلى قاض وأستاذ بكلية الحقوق، والغريب أن الرجل الذي يحقق في القضية كان موجوداً مع مرتكبة الحادث أثناء وقوعها، وليس هناك إشارة إلى مستوى السلطة التي يتمتع بها هذا الشخص، لكنه قادر على تلفيق التهم للأبراء وإدخالهم السجون وقتل من يريد، بمن فيهم زوجته وعشيقها.

وليس هنا بوليس سياسي بالمعنى المفهوم، لكنه نموذج من الأفلام التي تناولت قوة مراكز سياسية عليا، وأرادت إدانتها في فترة حكم عبد الناصر، كما رأت تلك الأفلام لدرجة أن النقاد كانوا يحكمون على الفيلم قبل تناوله نقداً مثلاً جاء على لسان دكتور عبد المنعم سعد في كتابه "السينما المصرية في موسم" (الكتاب العاشر): "مصر: أكتوبر ١٩٦٩ - شهر مذبحة القضاة الشهيرة بعد النكسة ومصر تعيش مهزومة، مقهورة والشعب حائر.. ضائع، بين الهزيمة التي سموها نكسة، بل حولوا الهزيمة إلى نصر.. هكذا كنا نعيش.. وهذا قدر مصر.. وكان ظلام.. ظلام.. ظلام".

وقد ظهرت مباحثات أمن الدولة بشكل مشرف لما تقوم به في فيلم "اللعبة مع الكبار"، وكانت المرة الأولى التي يتم فيها تصوير أحداث فيلم داخل مبنى المباحث في لاظوغلى، وبدا المقدم معتصم نموذجاً لرجل يدافع عن أمن الدولة، ضد أفرادها - أفراد الدولة - بكل شجاعة وحماس.

ومعتصم الألفي يحاول أن يصدق ادعاءات المواطن حسن بھلول، الذي تخرج في كلية التجارة وفشل في أن يجد عملاً.

وحسن هذا يعني من العديد من الإحباطات الاجتماعية، ويقوم بالاتصال بالمقدم معتصم من المفهى الذي يرتاده، وسرعان ما تأتي قوة من رجال الشرطة في سيارة كى تصبحه إلى مبنى مباحث أمن الدولة، حيث يبدو المبنى مهيباً - رغم بساطته - ، فرجال الأمن الذين أحضروا حسن يصعدون سالماً المبنى التي ازدحمت طرقاته بالسلحين، ثم يدخلون إلى مكتب معتصم الألفي الفخم، ويصل إلى سامعه صرخات ضحايا التعذيب.

ويعكس الفيلم آلية المكان وأشخاصه، والأجواء التي يمكن أن تعكس تأثيراتها في الداخلين إلى المكان، ويبدو ذلك واضحاً على الحالة النفسية لحسن الذي يعيش في قلق، وبحركة غير مقصودة يسكب كوب الشاي على الأوراق التي على المكتب... ويحاول إصلاح ما أفسده، يدخل معتصم، وتدور أول مواجهة بين الاثنين، فحسن يخبره أنه يشاهد في أحلامه أحداثاً تدور في الواقع، ومنها أن

مصنع البلاستيك الموجود بالطريق الصحراوى سيحترق فى تمام العاشرة والنصف مساء الغد، ويرفض الكشف عن مصدر معلوماته.

وتجزء أهمية مباحث أمن الدولة، هنا، إن الأمر لا يتوقف عند حرق المصنع، فلا شك أن وراء الحريق، إيقاف العمل بالمصنع، وزيادة عدد العاطلين. ورغم تأمين الأمر من أجل منع الحريق، فإن المصنع - بالفعل - يحترق مما يؤكد صدق تبوعات حسن.

ويعكس الفيلم تفكير المباحث، فكل هم الضابط هو أن يعرف مصادر المعلومات وحسن لا يبوح، بل يطلب منه أن يبحث مع رجاله عن حرق المصنع.. ولغة التعامل تبدو خشنة ممزوجة باللعن من قبل الضابط معتصم، ثم تبدو باللغة المشراسة من قبل الضابط الأسيوطى بعد أن تم استبعاد معتصم عن القضية لبعض الوقت. ورغم ذلك فإننا نتعرف على آلية العمل هنا، فمن أجل التعرف على مصدر المعلومات يتم الاحتفاظ بحسن في غرفة داخل المبنى بها راديو مركزي وسرير وأشياء تكتفى للإعاشه ليوم أو أكثر، وفي أحد المشاهد يسمع الشاب صوت أحد رجال الأمن من السماعة وهو يوجه له تحذيراً أن يعترف أفضله، وهناك مشهد آخر تأتى فيه خطيبة حسن إلى المكان ويترك له الضابط الفرصة لممارسة بعض المغازلات مع خطيبته، وهو يردد بشكل ما من أشكال السخرية، إحنا في أمن حتى في مصر. كما يعكس الفيلم آلية أخرى حين يتم القبض على اثنين من المتهمين، سرعان ما تكتشف أنهما ليسا من حرقا المصنع، وإن القبض عليهما كانوا نوعاً من ذر الرماد في العيون، بل يصل الفيلم في سخريته إن الضابط يطلب من أحد مساعديه أن يدله على أحد المشايخ لاستشارته في حكاية الحلم، وبالفعل يأتي شيخ ليفسر الفرق بين الحلم والرؤيا.

ومن آليات عمل المباحث - كما صورها الفيلم - أن يشعر حسن أن كل مكان يذهب إليه مرشد برجال المباحث، وفي إحدى عربات الترام يفاجئ بوجود الضابط الذى يدخل فى حوار معه، ويقول: لازم تعرف فيه قانون طوارئ.. أحياناً نستخدمه فى الحالات اللي زى دى، أي إجباره على الاعتراف بمصادر معلوماته، لكن حسن لا يتراجع فى أن كل ما يبلغ عنه فى الأحلام.

أما الحلم الثاني الذى يدعى حسن أنه رأه فهو أن جريمة سياسية ستحدث، حيث سيتم اغتيال لاجئ سياسى، وبالفعل يتم إنقاذ اللاجئ فى آخر لحظة.

وعندما تكتشف الإدارة أنها أن أسلوب معتصم السلمى غير مفيد، يوكل الأمر إلى ضابط يتسم بقدرة ولا يعرف التفاهم، وفى المشاهد التى تجمع بين معتصم وحسن يعرض الا ضابط على الشاب أن يعمل معه فى مباحثات أمن الدولة فيرفض حسن: أنا عين البلد مش عين الحكومة.. ثم يعود معتصم مرة أخرى لمباشرة القضية بعد أن يفشل الأسيوطى فى التعامل مع حسن.

ومعتصم يتكلم مع حسن فى واحد من أهم مشاهد الفيلم عن واقع وظيفته، فهو يريد تأدبة عمله على خير وجه، أما حسن فهو يعبر عن صدق شعوره الوطنى، إذ إن كافة القضايا التى يبلغ عنها تمس الأمان الوطنى، فحسن يبلغ الضابط أن مجرماً من كبار الشخصيات، يتمتع بالحصانة، يتاجر فى المهاجرين، وأن طائرته ستصل المطار بعد قليل، يعلق الضابط بأن هذا الموضوع يخص إدارة المخدرات وأنه لا يستطيع القبض على شخص يتمتع بالحصانة، ثم يقتصر بمنطق حسن بأنه يجب أن يتحرك ويمنع الخطر.

وبالفعل فإن عضو مجلس الشعب هو الذى استجلب المهاجرين، ويقول - على سبيل السخرية - إنها بودرة سكر.. ثم تكتشف أن اثنين من أعضاء مجلس الشعب يلعنان ضد القانون، ويردد أحدهما لزميله فى أحد النوادى الرياضية: حاجة واحدة بس تهمنى .. مين ضابط أمن الدولة اللي جاب القضية.. مين المصدر بتاعه؟ هذا السؤال يعد بمثابة النهاية للقضية التى سوف تحسس لهؤلاء الخارجين على القانون.

وقد كتب عدى الدهيبى فى عدد ١٨ نوفمبر ١٩٩١ من نشرة نادى سينما القاهرة حول معتصم أنه ضابط شرطة تقليدى مطبوع بسلوكيات المهنة، ما يعنيه فى المقام الأول هو ضبط القضية بغض النظر عن أى اعتبار، وفى الوقت نفسه هو نموذج آخر للإنسان العادى الذى يستيقظ وعيه ليدرك تدريجياً أنه قبل أى شيء مواطن مصرى وإنسان، وإن آليات السلوك المهني لا يجب أن تتسيه حكمة حسن بلهول، وهى أن يكون عين البلد قبل أن يكون عين الحكومة.

كما يقول إن رجال الأمن المحيطين بمعتصم الألفى من رؤساء ومرعوسيين يمثلون الصورة النمطية الشائعة عنهم والتى لا تخلو من السلبيات مثل التصلب وادعاء الأهمية والكذب وممارسة التعذيب وتلقيق القضايا. ويكتفى أن نشير إلى شخصية المقدم الأسيوطى التى تمثل النقىض لشخصية معتصم الألفى.

وقد عاد وحيد حامد للتعرض لهذه الجهات الأمنية العليا فى أفلام تالية، مرة من خلال السجون السياسية التى يرسل إليها رجال الأمن أشخاص أثرياء يتعاملون بالكلمات للنضال من أجل مصلحة الوطن، وذلك فى فيلم "البرى" لعاطف الطيب، ثم حاول أن يبتعد عن المحرمات الرقابية، فأطلق على إحدى هذه المؤسسات اسم المنظمة كى يبعد عنها شكلها وهويتها السياسية فى فيلم "كشف المستور" من إخراج عاطف الطيب أيضا، وفيه إيحاءات أن تلك المنظمة، من أجل سلامه وأمن الدولة يمكنها استخدام كافة الأساليب، بما فيها فراش الحسنوات لجعل الرجال يعترفون بما لديهم من معلومات سياسية، وإن هذه المنظمة قد تتخل عن مبادئها أو عهودها وذلك من أجل مصلحة الدولة.

إذا.. فحسب السينما فإنها قد انتقدت البوليس السياسي - دوما - فى الماضى رغم أن الآلية واحدة والوسائل متشابهة؛ لهذا فإنه سوف يحسب للتسعينيات أنها صورت إيجابيات وسلبيات الجهاز باعتبار ما يكون الآن، وليس مدار فى الأمس القريب أو البعيد، لكن كافة هذه الأفلام الحديثة لم تسع للاقتراب من السلطات السياسية العليا بالدولة، ورأت أن أمن الدولة يقوم فى الأساس على أمن الوطن وعلى سمعة الوطن.



في بيتنا رجل

## الفصل الرابع عشر

### المعتقل السياسي

هل تتفق القسوة التي يعاني منها المساجين السياسيون مع ما لديهم من أفكار ومحاولات لتغيير نظام الحكم؟

لا شك أن تعبير "سجن سياسي" تعنى في المقام الأول قسوة ملحوظة في معاملة السجين، وكأنما البشاعة في التعذيب تستهدف - في المقام الأول - إخراج روح الفكر من الجسد، أو لطرد هذه الروح، ودفع صاحبها لا يعود مرة أخرى إلى اعتناق الأفكار، أو ممارسة الأفعال التي كانت سبباً في القبض عليه، والزج به في السجن.

وهنالك آلية خاصة للتعامل مع هذا السجين سواء فيما يتعلق بمراسيم القبض عليه، أو دفعه إلى الاعتراف ووسائل التعذيب التي يلاقى منها، وإلقائه في المعتقل دون محاكمة، ثم هلع أسرته فيما يخص مصيره، وغموض مكانه، والجهول الذي يحيوط به حتى يخرج مرة أخرى إلى الحياة، منكسرًا، غير قادر على استيعاب المتغيرات من حوله، وغير مؤهل للتعامل مع المجتمع ككل.

وفي هذه الأفلام، فإن الشخصية الرئيسية هو الضحية، أو الذي يقع عليه العقاب، ولا شك أن المترسج يتعاطف معها، ففي الكثير من الأفلام التي شاهدناها، فإن هذا الشخص، وطني النزعة، تقدمى الأفكار، رومانسى المشاعر. أما الطرف الثانى من الصراع فإننا لا نراه بقدر ما نرى أطراfe من الضباط والجلادين، وهم أقوام ذوو قسوة ملحوظة.

وسوف نرى في هذه الأفلام، التي سنناقش بعضها، أن المعتقل هو حدث من الماضي، وكأنه غير موجود لدى النظام السياسى الذى تم إثباته إنتاج الفيلم، وفي فترة حكم جمال عبد الناصر كان البوليس السياسى فى عهد الملكية هو الذى مارس الطفيفان الشديد ضد الوطنين الذين يقفون ضد الاحتلال البريطانى، وأيضا ضد الملكية وفساد الملك.

وهناك أفلام عديدة تدخل في هذا المضمون، مثل: "فى بيتكا رجال" لبركات ١٩٦٧ و "غروب وشروق" ١٩٧٠ لكمال الشيخ، و "ثمن الحرية" لنور الدمرداش ١٩٦٣، و "أنا حر" لصلاح أبوسيف ١٩٥٩ وغيرها.

لكن بمجرد رحيل عبد الناصر، ونشر رواية "الكرنك" لنجيب محفوظ، تم تحويلها إلى فيلم آخرجه على بدرخان عام ١٩٧٥ حتى ظهرت مجموعة من الأفلام التي كشفت عن بشاعة الاعتقال السياسي، والمعتقلات في زمن جمال عبد الناصر، وشكلت هذه الأفلام ظاهرة سميت بأفلام "الكرنك"، ومنها "وراء الشمس" لمحمد راضى ١٩٧٧، و "إحنا بتوع الأتوبيس" لحسين كمال ١٩٧٩، و "أسياد وعييد" لعلى رضا ١٩٧٧، و "شاهد إثبات" لعلاء محبوب ١٩٨٦ وغيرها.

وفي فترة حكم حسنى مبارك (١٩٨١ - ٢٠١١)، كان هذا النوع من الأفلام قد قل بشكل ملحوظ بخاصة الأفلام التي تتحدث عن الماضي، وبدأ فيلم "البريء" لعاطف الطيب ١٩٨٦ كأنه يتكلم عن فترة حالية، إلا من إشارة عابرة وما يدور في المعتقلات، ثم حدث ذلك أيضا في فيلم "التحويلة" ١٩٩٦ لأمالي بهنسى، ولم تكن هناك أية إشارة إلى أن أحداث الفيلم تدور في الماضي مثلاً كما يحدث في العقود السابقة.

والجدير بالذكر أن الأفلام التي تحدثت عن المعتقل السياسي وتم إنتاجها أيام الملكية قد أشارت إلى أن ما يحدث هو جزء من التاريخ الذي كان أيام المماليك، أى قبل عصر محمد على وأسرته، مثلما حدث في فيلم "أمير الدهاء" لبركات. وقد تبادر الانتقام السياسي هنا، فهو فقط حامل رسالة، من ربان المركب الذي مات، وعليه أن يسلمها لشقيق الحاكم، دون أن يعلم بأمر الرسالة. أى أنه لم يكن رجلًا ذات انتقاماً سياسياً.

بينما كان الانتقام السياسي للذين تم اعتقالهم في سجون الملكية، حسب الأفلام التي أنتجت في فترة حكم عبد الناصر، فهم المثقفون المصريون، سواء أكانوا طلبة أو موظفين، والانتقام السياسي هنا ليس لحزب أو لزعيم، بقدر ما هو انتقام عام للوطن المحتل، وهو قائم ضد الإنجليز والملك، وقد انتبذ كل هؤلاء الانتقام الحزبي، باعتبار أن الأحزاب حسب مفهوم ثورة يوليو كانت سبباً لخراب مصر.

ولم يتغير المفهوم كثيراً لهؤلاء المعتقلين سياسياً في أفلام الكرنك، فأغلبهم مثقف تقدمي، وأحياناً تنظر إليهم السلطة من المنظور الذي تراه خطراً عليها، سواء الشيوعيين أو الإخوان المسلمين، وأغلب هؤلاء الشباب، والطلاب، لا يسعون إلى قلب نظام الحكم، بقدر ما هم يودون التعبير عن آرائهم بشكل ما، سواء بالحوار الحر في مقهى يضم المثقفين، أو الكتابة في الصحف بما يتعارض مع رؤية الرقيب.

وقد ظل المعتقل السياسي هو البيت الثاني للمثقف، سلاحه المعارضة الشفهية غير المسلحة، وجذاء العقاب الشديد.

والجدير بالذكر أن السينما المصرية لم تشاً أن تتحدث عن المعتقلين سياسياً من الجماعات الإسلامية والذين حملوا الأسلحة ومارسوا التدمير، باعتبار أن السينما لم تشاً أن تدافع عنمن يرون فيها شيطاناً رجيناً، وفي بعض الأفلام التي تم إنتاجها في الثمانينيات، كان المثقف الحر التقدمي، هو الذي يدخل المعتقل، رغم أن هذا المثقف، قد توحد في الهدف مع الدولة، حيث وجد أن هناك عدوانًا مشتركاً يسعى للوقوف ضدهما.

وهوّلء المثقفون الذين دخلوا معتقلات السينما لم يحملوا السلاح، ولم يسعوا إلى قلب نظام الحكم، فهم يودون حرية الوطن قبل الثورة، وهم يسعون إلى تعديل مسار الثورة لا أكثر، باعتبارهم مؤمنين بدورها، وبزعمها، لكن بدت السلطة كأنها لا تتحمل كلمة معارضة واحدة، فجرجرت اليساريين والتقديرين، وزجت بهم في المعتقلات.

وهناك فرق بين السجن، والمعتقل السياسي، فقد ظهر السجن في بعض الأفلام المصرية، كمكان إصلاح وتهذيب مثل: "اللص والكلاب"، و"٢٠ يوم في السجن" و"الشجعان الثلاثة"، وبدأ في بعض الأفلام بؤرة عذاب، مثلما رأينا في فيلم "ليل وقضبان" لأشرف فهمي ١٩٧٢.

ومن المهم أن نتوقف عند الفارق في النضال السياسي بين فيلمين، لهما السيناريو نفسه، هما "أمير الانتقام" ١٩٥٠ وأمير الدهاء" ١٩٦٣، فحسن الهاللي قد تم دفعه إلى المعتقل: لأن السلطات عرفت أنه يعلم، وعليه أن ينفي إلى سجن رهيب، بلا ضوء، حتى يتسرى له أن ينسى اسمه، الفيلمان مأخوذان عن السيناريو نفسه، وقد تغيرت أسماء البلدان هنا من أجل إعطاء الإحساس أن الأمير الذي عاد إلى الحكم، هو حاكم لإحدى البلاد الخيالية.

وفي الأفلام التي تم إنتاجها في الخمسينيات، والستينيات، فإن السجن السياسي (المعتقل) كان جزءاً من الأماكن العديدة التي يذهب إليها أقوام أبرياء، يسعون إلى تحرر وطنهم من الاستعمار، وكما سنلاحظ فإن أغلبها أفلام مقتبسة عن نصوص أدبية لـإحسان عبد القدوس، وغيره، ففي فيلم "في بيتنا رجل" فإن البوليس السياسي يقوم باعتقال أسرة الموظف البسيط الذي لم يتعامل قط في السياسة، لأن هذه الأسرة استضافت لديها لبضعة أيام إبراهيم الذي اغتال رئيس الوزراء، ومن خلال الضغط على الأسرة، حدث تحول وطني لدى الأبناء، حيث يتحمل "محبى" التعذيب مع زملائه، دون أن يبوج بأية معلومات عن أشخاص وطنيين لهم الهدف نفسه.

وهناك أكثر من اعتقال في الفيلم الأول يتم لإبراهيم حمدى، بعد أن أطلق النيران على رئيس الوزراء، فيتم القبض عليه، ويتعرض للتعذيب دون أن يبوج

بأسماء شركائه، وقد يكون هذا أمراً طبيعياً، حيث إنه مناضل سياسى فى المقام الأول، ويعرف ما ينتظره، أما المرة الثانية في نهاية أحداث الفيلم، فإن عبدالحميد، ومحى يتعرضان للتعذيب فى المعتقل الأول كان - فيما قبل - انتهازياً، ثم انتبه إلى أن الوطنية أشرف من الانتهازية، أما محى فهو طالب غض لا حول له ولا قوة، ويتم إدخاله المعتقل؛ جزاء ما اقترفته أسرته، وهناك يتعدب، لكنه لا يبيح بأسماء أحد ممن يعرف عنهم شيئاً من أصدقاء إبراهيم.

وفي هذا المكان نسمع لساعات السوط، وأنين المعتذبين، وصرخات البعض الآخر وتصبح هناك لغة خاصة للألم، والتعذيب.

أما فى فيلم "أنا حرّة" فإننا رأينا سجناً سياسياً أكثر منه معتقلاً حيث تم إيداع كل من عباس، وأمينة السجن، بعد أن استخدم عباس الآلة الكاتبة التى لدى حبيبته لكتابة المنشورات، وراح البوليس السياسى يتربصها، إلى أن تم القبض عليها، فوجدت أنه من البطولة أن تنسب إلى نفسها ملكية الآلة الكاتبة، وأنه الاستنساخ ليس فقط من أجل حماية عباس، لكنها أيضاً ترى أن هذا شرف، وتدخل السجن، كنوع من الإحساس بالفخر، والغريب أنها داخل السجن، تشعر لأول مرة بالحرية، بعد أن تعلمت مفردات خاصة بالنضال، والكفاح ضد الاستعمار. وفي السجن تقرر لأول مرة أن تتزوج بحبيبها، وتشعر لأول مرة أنها حرّة، رغم أنها سجينه.

المعتقل هنا سجن سياسى، وهو أشبه بالسجون العادلة، ليس فيه أى تعذيب، أو محاولة لابتزاز الاعتراف بـأسماء الشركاء، وكأنه جريمة عادلة، تم القبض على الفاعل، ومعه دليل إدانته فتم إدخاله السجن، وهنا لم تر محاكمة لكن دخول مباشر إلى الزنزانة.

وهناك فيلم آخر أنتج في هذه السنوات حول المناضلين، والتعذيب الذي يلاقونه وهو "ثمن الحرية" لنور الدمرداش، المأخوذ عن مسرحية للكاتب الفرنسي إيمانويل روبليس، لكن التعذيب السياسي هنا لم يتم داخل معتقل، بل إن رئيس البوليس السياسي يقوم بالقبض على مجموعة أشخاص من عامة الشعب، من

أجل تعذيبهم والتهديد بقتلهم، وذلك كى يدفع بأحد المناضلين لتسليم نفسه، وفي داخل مبنى مديرية الأمن، تبدأ عملية تعذيب أبرياء كانوا فى طريقهم للعودة إلى منازلهم.

وكما أشرنا، فإن كل نظام سياسى، كان عليه أن ينتقد الحاكم، أو النظام الذى سبقه، من خلال التأكيد على أن النظام السابق قد تفتن فى عملية التعذيب داخل المعتقلات، رغم أن الإدارة البوليسية التى تقوم بهذا الدور هى نفسها، مع اختلاف الأشخاص، ومع تشابه أساليب التعذيب وأيضاً تشابه الهدف، وهو السعى لمعرفة شركاء فى الخلية لإتمام القبض على أعضاء هذه الشبكة أو الخلية.

إذا.. فليس الهدف الأساس هو القبض على الشخص وحده، ولكن الهدف من التعذيب هو دفع الشخص الذى تم القبض عليه إلى الاعتراف على زملائه، وهنا تزداد قسوة التعذيب، وقوه الحدث.. فحسب السينما التى تم القبض فيها على مناضلين، فإن البراعة هنا تتمثل فى عدم الإدلة بأسماء الشركاء، وبالنسبة إلى الأفلام التى يتم فيها تعذيب أبرياء، فإنهم بالطبع لا يعرفون أى شيء عن شركاء، لأنهم - بكل بساطة - لم يسهموا فى أى أنشطة سياسية، ولعل فيلم "الكرنك" أفضل مثال على ذلك.

وبشاشة التعذيب فى هذا الفيلم، هو أننا هنا أمام جлад.. وهو شخصية واحدة، تواجه مجموعة من الأشخاص.. هذا الجlad هو خالد صفوان، إنه شخص لا يعرف الابتسام، يملك سلطات بلا حدود، ويتحذى كافة الإجراءات الاستثنائية لمخالفة القانون بحجج حماية الثورة، ولذا فإنه يستخدم كافة أساليبه الوحشية فى القبض على ضحاياه، وتعذيبهم، من أجل ضمان أن الثورة تمسي قدمًا.

وإذا كنا قد رأينا أن البوليس السياسى، أمن الدولة فيما بعد، هو المسئول عن المعتقلات، فإن الاستخبارات هنا هي الجهاز الذى يتولى رئاسته خالد صفوان، حيث إن والدى زينب قد ذهبا إلى كافة أقسام الشرطة، وإلى المحافظة للسؤال

عن ابنتهما التي تم القبض عليها، فأفادت هذه الجهات أن ليست لديها أية معرفة بالأمر، وأن الشرطة ليست الجهة التي قامت بالقبض على زينب.

وخلال صفوان لديه شعاره الخاص وهو: أنا أؤذى إذا فلنا أعمل، وهو حسب طبيعة عمله، وطبيعته، يبدو ناعم الملمس، رقيق العبارات، ثم يتحوال عند لحظة ما إلى وحش كاسر بخاصة عندما يسعى للضغط على المقبوض عليه من أجل أن يعترف بمعلومات على زملائه.

والأشخاص الذين جاءوا إلى عرين خالد صفوان، معتقلين، هم من الطلاب الجامعيين، يرددون بعض الشعارات لا أكثر، سواء داخل الحرم الجامعي، أو في مقهى الكرنك، وهم لا يستخدمون اللافتات، حيث يؤمن إسماعيل أن عليهم استعمال قماش اللافتات في صنع ملابس للفلاحين، بدلاً من كتابة شعاراتهم عليها، إذاً فهم لا يخرجون في إطار تمردتهم، ومعارضتهم عن حدود ضيقة، لا تصل بالكاد إلى الطلاب الآخرين.

ومن أبرز هؤلاء الأشخاص - الطلاب - هناك إسماعيل الشيخ، وجارته زينب عواد، وزميله حلمي. وهم في المقهي لا يملكون سوى التعبير بالكلمة، ولا تخرج أيضاً آراءهم عن حدود المقاعد التي يجلسون فوقها، وأيضاً عن الدائرة التي يجلس فيها المريدون حول كاتب مشهور يستمع إلى الشباب، والمریدین، أكثر مما يتكلم وعندما يتم القبض بشكل خفي على الثلاثة، فإنهم يتوجهون إلى عرين خالد صفوان، وتوجه إليهم تهمة اعتناق الشيوعية ويتعرضون لصنوف بشعة من التعذيب، ثم يتم الإفراج عنهم كى يتم القبض عليهم من جديد، وبتهمة الانتقام إلى الإخوان المسلمين، ثم مرة ثالثة بتهمة تحريض العمال في مصنع للنسيج على الإضراب عن العمل.

والتعذيب الذي يلاقيه هؤلاء الطلاب الذين لا تعرف لهم المؤسسة الأمنية انتقاماً يتمثل في الجلد والصلب وسكب الماء المثلج واغتصاب الفتاة في غرفة واسعة، من رجال أشداء، وبوحشية، وأمام أعين صفوان ورجاله. كما يضرب حلمي بالنعال حتى الموت. وأيضاً إطلاق الكلاب على المتهمين بعد دهن أجسادهم

بالزيت، وإطفاء السجائر في صدورهم، مثلما حدث مع حلمي المشدود إلى آلة كهربائية ذات تيار عالٍ.

والمعتقل السياسي هنا مكان كثيف، قاتم، أضواوه خافتة، وملائمة بالتوحش، وخالية من الحياة.

وقد ظهرت بعد فيلم "الكرنك" مجموعة أفلام أخرى عن المعتقلات في فترة حكم جمال عبد الناصر... وهناك فارق واضح بين نهايات أفلام تدين الملكية، والأفلام التي تدين التعذيب في زمن عبد الناصر، ففي الأفلام الأولى كان الأمل في نهاية هذه العذابات يأتي من قيام الثورة، والإفراج عن المعتقلين الوطنيين، أما الأمل في نهاية أفلام الكرنك والسبعينيات بشكل خاص، فكان يتمثل في قيام حركة ٢٥ مايو - سميت في هذه الأفلام ثورة التصحيح - ثم في حرب أكتوبر، فحسب الفيلم فإن مايو فتح الأبواب للذين عاشوا وراء القضبان بتهم سياسية ملفقة، أما أكتوبر فهو النصر الذي جاء ليتوج فرحة الناس، وأيضاً ليؤكد أن زمن الاعتقالات انتهى، وأن وقت البهجة قد حل.

وقد ظهرت في النصف الثاني من السبعينيات مجموعة من الأفلام عن ما سمي بـمراكز القوى، أو الكرنك، ولم تدر أحداث كل هذه الأفلام في زنازين المعتقلات مثلما حدث في فيلم "امرأة من زجاج" لنادر جلال ١٩٧٧، أو "طائر الليل الحزين" ليعيي العلمي ١٩٧٧ أيضاً. لكن موضوع التعذيب في الزنزانة عاد للظهور بشكل مكثف في فيلم "أسيد وعييد" لعلى رضا ١٩٧٨، حول أحمد وحسن، وهما شقيقان، الأول طبيب ينتمي إلى تنظيم سياسي، بينما الثاني صحفي متفرغ لخطبته التي تعمل راقصة في ملهي ليلى تملكه نانا، وهي امرأة على علاقة جيدة برئيس الاستخبارات رفت الذي لا يتوانى في البطش بكل عزيز، وفي إحدى المرات يتم اعتقال أحمد، ومهما صديقه عماد الذي يتم تعذيبه حتى الموت. ويفاوض رفت أحمد في أن يكتب شهادة وفاة طبيعية لعماد مقابل أن ينتظر الفرصة للانتقام من رفت.

والاعتقالات في هذه الأفلام جماعية، أي تحدث لأكثر من شخص، فرفقت بعذب الكثير من المعتقلين. وفي بعض أفلام المعتقلات السياسية، ليست هناك أية

علاقة عائلية بالطبع بين الجلاد، والمعتقلين، لكن في "أسياد وعبد" تتجأ نانا إلى رفعت لتتوسط لديه للإفراج عن إحدى قريباتها.. ويصير الانتقام من رفعت بمثابة ثأر شخصي بالإضافة إلى ما اقترفه من تعذيب.

والكثير من قصص المعتقلات مأخوذة عن نصوص أدبية، مثل "ليل وقضبان" لنجيب كيلاني، وـ"الكرنك" لنجيب محفوظ، ثم "وراء الشمس" لحسن محسب ١٩٧٨ والمعتقل هذه المرة، هو السجن الحربي، أي أن المسجون هنا هو شخصية عسكرية، والجلاد هو الجعفرى مدير السجن الحربي، الذى عليه إطاعة الأوامر باغتيال أحد قادة حرب ١٩٦٧، وهذا القائد محمود، يصمم على ضرورة عقد محاكمة شعبية لمعرفة أسباب النكسة. وفي الفيلم تتشابك عدة أجهزة، فبالإضافة إلى السجن الحربي، فإن هناك مكتب الاستخبارات، حيث يسعى رئيس الجهاز إلى تجنيد الطالبة سهير، ابنة القائد العسكري المعتقل محمود، من أجل التجسس على زملائها في الجامعة.

ويأتى التشابك هنا، أن الاستخبارات تعرف أن الطلاب يقومون بعمل مظاهرة للمطالبة بمحاكمة المسؤولين عسكرياً وسياسياً عن نكسة يونيو، وفي وسط المظاهره تتعرف إلى بعض العناصر الثورية مثل الدكتور حسام، ووليد، والذين يتم القبض عليهم ليلاقوا التعذيب البالغ القسوة داخل المعتقل. وتصميم الفتاة سهير على الانتقام من الجعفرى بعد أن عرفت أنه قتل أبيها في السجن الحربي، والنهاية هنا كثيبة فسهير تموت، ويلقى المعتقلون المزيد من التعذيب.

ومن الواضح أن فترة النكسة، كانت مادة خصبة لإدانة مراكز القوى، والبحث عن أشخاص يتحملون مسؤولية الهزيمة. وعن قصة حقيقة دونها الصحفى جلال الدين الحمامصى، فى كتاب "حوار وراء الأسوار" تم إخرجها فى فيلم "إحنا بتوع الأتوبيس" عام ١٩٧٩، وهو يدور داخل المعتقل، ونرى فيه كافة ألوان التعذيب، ضد أشخاص كل ما اقترفوه أنهم اشتراكوا فى مشاجرة فى أتوبيس عام، وتم ترحيلهم إلى قسم الشرطة وعن طريق الخطأ، تم ضمهم ضمن مجموعة من المعتقلين السياسيين الخطرين، فيرحلون إلى المعتقل. وهناك لا بد من تعريضهم لكافة أنواع التعذيب للاعتراف.

وقد جاءت قسوة الاعتقال هنا أن كلاً من جابر ومرزوق - جسدهما عادل إمام وعبد المنعم مدبولي - هما في المقام الأول من الأبراء.. يجدان نفسيهما مساقين إلى السجن الحربي، ويستقبلان كأنهما من الأعداء، ويتهمان بتوزيع منشورات تدعوا إلى قلب نظام الحكم، وعن طريق الضغط والتعذيب، يطلب منها الضابط المسؤول أن يوقعها بأنهما مدانان، فيرفضان، ويعرضان لأنشكال متعددة من التعذيب.. وقد حدثت هذه الوقائع قبل يونيه، فلما حدثت النكسة، تزداد حالة القنوط واليأس لدى الناس، ويحس الجندي عبد المتعاطى، من إدارة التعذيب، بحالة من التحول، مثلاً سنرى في حالة أحمد سبع الرجال، في فيلم "البرىء"، فيثور ضد رئيسه رمزي، ويطلق عليه الرصاص. ذلك بعد أن قام مرزوق بالاحتجاج لدى رمزي، وبالتالي يتم رد باقي المعتقلين. ويطلق أغوان رمزي الرصاص على المعتقلين والجندي عبد المتعاطى ليلفظ مرزوق أنفاسه بين يدي جابر. وهي أحداث مشابهة لما حدث في فيلم "ثمن الحرية" لنور الدمرداش . ١٩٦٤

وكما نرى، فإن التعذيب وألام الكرياج هي لغة مشتركة في الفيلم، والموت مصير الأبراء، عذبوا في الحياة، وماتوا بشكل مجافي، دون أن يقتربوا إثماً. وعقب مقتل نور السادات، توقفت هذه الأفلام، عدا فيلماً واحداً، "شاهد إثبات" بدا أنه مكتوب قبل فترة. وهي التجربة الأولى لخرجه علاء محبوب ١٩٨٦ حول القبض على أستاذ جامعي وزوجته، وتعذيبهما بشدة لمجرد أن الأستاذ شاهد جريمة ارتكبها أحد المسؤولين عندما قذف بعشيقته من النافذة، وتعرف في إحدى المرات على القاتل، فاستخدم قوته ووظيفته في تعذيبه وامرأته، من أجل أن يسحب اعترافه.

وليس في الفيلم أية إشارة إلى زمن الأحداث، أى أن الفيلم قد تم في زمن النكسة، أو حتى في زمن السادات نفسه، وقد جرد هذا الزمن كي يصور أن أي مسئول لديه قوته يمكنه أن يقبض على مواطن بسيط يحاول أن يكشف الحقيقة ويعذبه بشكل بالغ البشاعة نادراً مانراه مع الحيوانات، حيث يضع الزوجة في قفص، ويتم اغتصابها أمام عين زوجها.

وقد كانت هذه الأفلام إبان عرضها بمثابة منشور سياسي لتأييد النظام الذي يتم إنتاج الفيلم من خلاله، لكن مع الثمانينيات والتسعينيات تغيرت الأمور، فلم تعد هناك إشارة إلى أن المعتقلات من أدوات عصر غابر، لذا فإن فيلم "البريء" أشار في لوحة المقدمة إلى العصر الذي تدور فيه الأحداث، بأنه ١٩٦٧، إلا أن أبطاله ارتدوا الزي المعاصر لزمن إنتاج الفيلم، وكأنه يحدث عام ١٩٨٥ مما أدى إلى صدام مع الرقابة. ولم تتم الموافقة على عرضه إلا بعد أن عرض على أكبر العسكريين في مصر، حسبما جاء في مقال نشره أحمد صالح عن الفيلم، في جريدة أخبار اليوم الذي قال: ومن هذا المنطلق يجب أن يظل فيلم (البريء) معيّراً عن أيّة دولة في فترة زمنية تسود فيها الدكتاتورية، وتسيطر عليها القوة الغاشمة وزوار الفجر ومصادرة حرية الرأي.. دون أن يقصد به بلداً ما أو فترة ما من تاريخ مصر أو تاريخ أي بلد آخر، وهذا المعنى هو ما جاء في اللافتة التي ظهرت على الشاشة قبل عرض الفيلم. وقد كنت أود أن أصدقها لو لا أتنى لمح تاريخاً مكتوبًا بالقلم الرصاص على حائط زنزانة في المعتقل يشير إلى عام ١٩٦٧؛ أي خلال حكم الرئيس الأسبق عبد الناصر.. مما أفسد إحساسى بالمعنى العام الشامل الذى وددته أن يكون المقصود من الفيلم.

وبطل الفيلم هو واحد من الذين عليهم تعذيب السياسيين.. عليه أن يركلهم ويضربهم بالحذا، والرصاص، باعتبارهم أعداء الوطن، إنه أحمد سبع الليل، جندي أمن مركزي مجند، يتعلم أن الطاعة واجبة، أما الشخصية الرئيسية الثانية فهو قائد المعتقل العقيد شركس، وهو إنسان بالغ الرقة في حياته الخاصة، وفي منزله، ومع ابنته، لكنه غاية في التوحش والشراسة داخل المعتقل. وفي المعتقل نماذج لأساتذة جامعة، ومثقفين، تم القبض عليهم لأنهم عارضوا.. وعلى الجنود أن يتعاملوا مع المعتقلين بمخالب قاتلة، مثلما فعل أحمد سبع الليل مع الكاتب رشاد عويس الذي حاول الهرب، فانقض عليه جندي الأمن المركزي وخنقه وأرداه قتيلا، وحصل من قائدته على مكافأة شريطين وإجازة قصيرة، لأنـه - بالطبع - قتل واحداً من أعداء الوطن.

وسوف تكون صدمة هذا الجندي عليه أن يعذب شخصاً جاء إلى المعسكر ضمن فوج جديد من المعتقلين، وهو طالب تقدمي، وطني، يحب بلاده، وهو أحد أبناء قرية أحمد، الذي يعرف تماماً أن مثل "حسين" لا يمكن أن يكون عدواً للوطن، مما يحدث تحولاً لدى أحمد، ويقرر عدم ممارسة التعذيب.

وأغلب أحداث الفيلم تدور في معتقل حربى، وهو مجتمع خشن مليء بالآنين والتعذيب، وليس هناك أى منافذ للخروج منها بالمرة لدى هؤلاء الأبطال، فالدم هو الحل الدرامى بين الطرفين، حين يقوم جندي الأمن المركزى بإطلاق النار من مكان عالٍ في المعسكر، وبشكل عشوائى على الجميع من حوله، وهو المشهد الذى تم حذفه رقابياً إبان عرض الفيلم، ثم أعيد مرة أخرى في النسخة التي تعرضها القنوات الفضائية.

وفي عام ١٩٩٦، عادت السينما من جديد إلى مثل هذه الأماكن، من خلال فيلم "التحويلة" لأمالى بهنسى، وفيه أيضاً تم اعتقال مواطن شريف يعمل في تحويلة سكة حديد، ورب لاسرة بسيطة، وأودع في المعتقل بتهمة أنه من الإخوان المسلمين، وفيما بعد نكتشف أنه قبطى، ومع ذلك يستكمل تعذيبه، من خلال ضابط بالغ القسوة، ورغم أن هناك ضابطاً آخر يساند هذا المعتقل، فإن الضابط الأول ينجح في تحويل زميله إلى دائرة المسجونين ويتولد العنف بشكل مليء بالدموية داخل المعسكر.

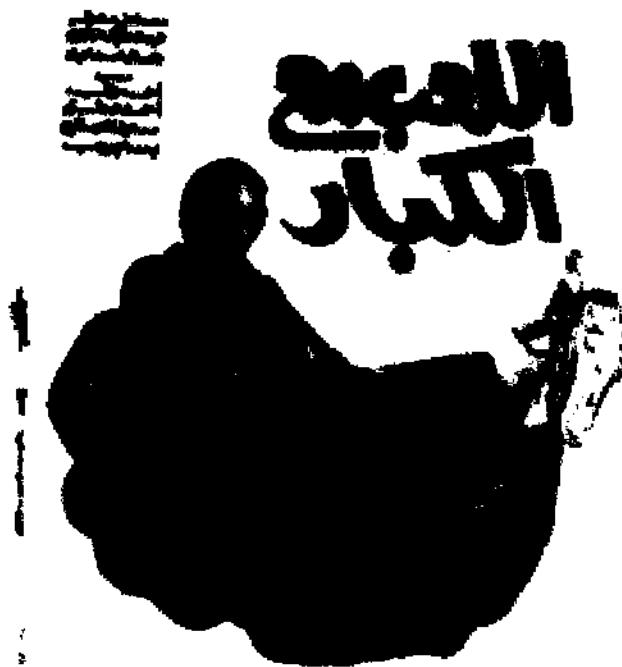
ونحن لم نتوقف - بالطبع - عند كافة المعتقلات السياسية، ولكننا أردنا أن نتناول بالدراسة حالة واحدة من الحالات التي تنتمي كل منها إلى حقبة زمنية خاصة، الوالى في عصر الملكية، ثم العقددين الأولين لثورة، ثم السبعينيات (حكم السادات) وبالطبع العقددين الأخيرين من القرن العشرين وأكاد أرى السينما وهي تستعد الآن لعمل أفلام عن المعتقلات التي كانت في عصر الرئيس السابق حسنى مبارك.

كتاب الحج

مكتبة كلية التربية

جامعة دمشق

# الحج الكتاب



كتاب الحج

كتاب الحج

كتاب الحج



اللعب مع الكبار



التحويلة

## الفصل الخامس عشر

### الوزراء... والسينما

نظرت السينما المصرية، - دوماً - إلى الوزير باعتباره منصبًا سياسياً..

لذا، فقد غالب الطبع السياسي على الأفلام التي ظهرت فيها شخصية الوزير، وخاصة حين كانت هذه الشخصية رئيسية ضمن أحداث الفيلم.

وليس دورنا هنا متابعة الأفلام التي ظهرت فيها هذه الشخصية، لكننا سنرى أن ظهورها كان قليلاً في السينما المصرية إبان الثلاثينيات والأربعينيات، أي في فترة الملكية، ولكن ظهور هذه الشخصية بدا بشكل مكثف على الشاشة في مرحلتين بعينيهما، وكان لكل منهما سمات خاصة مختلفة تماماً.

المرحلة الأولى هي سنوات الخمسينيات، بشكل خاص، وبعض سنوات الستينيات، أي فترة حكم جمال عبد الناصر، حيث اهتمت الفنون، وخاصة السينما، بإظهار مرحلة ما قبل الثورة كأنها سلبية تماماً، وتم التركيز على شخصية الوزير، باعتباره صنيعة الملك.. وتم التركيز على وزراء ما قبل الثورة، من

خلال أفلام ما بعد الثورة، باعتبارهم أشخاصاً تلزمهم السلبية، والأخطاء، وأن السوس ينخر في عظامهم وجدران المؤسسات السياسية التي يقومون بإدارتها.

أما مرحلة التسعينيات فهي المرحلة التي وصل فيها حد السماح لانتقاد الحكم فقط من خلال الوزراء، وما إليهم باعتبار أن انتقاد أى وزير حالى، لا يمس السياسة العليا، بقدر ما يمس سلوكاً خاصاً للوزير الذى لن يلبث أن يدفع ثمن ما اقترفه من سلبيات.

وهي كلتا الحالتين، فإن السينما قامت بتعرية شخصية الوزير وحاولت انتقاد العصر الذى ينتمى إليه، من خلال تصرفاته الخاصة تارة، وال العامة فى بعض الأحيان؛ أى أن السينما فى أفلامها دخلت بيت الوزراء وتوغلت فى حيواناتهم العاطفية، والإنسانية، وسوف نرى أن مكاتب الوزير فى الكثير من هذه الأفلام كانت بمثابة مكان عابر يمر عليه هذا الرجل السياسى كلما تيسر له الحال.

وسوف نرى أنه فى أفلام ما بعد الثورة، فإن الهدف الأساسى لهذه السينما هو انتقاد المرحلة التى ينتمى إليها، والنظام الملكى بشكل خاص، أما أفلام التسعينيات فقد تعاملت مع الوزير باعتباره شخصاً يخطئ. وقد استمدت السينما حكايات وزراء حقيقين تركوا الوزارة بعد فضائح ارتكبوها، مثلما حدث فى فيلمى: هدى ومعالى الوزير، ثم "الواد محروس بتابع الوزير". وفي "معالى الوزير" لسمير سيف ٢٠٠٢.

والوزير بشكل عام إنسان له سلبياته أكثر من إيجابياته فى هذه الأفلام، وإذا كنا سوف نتوقف هنا عند هاتين الفترتين، فلا شك أن الوزير قد ظهر فى أفلام عديدة فى فترات أخرى، منها فى فيلم "لاشين" ، و"سلامة" و"دنانير" ، وهو أيضاً وزير تاريخى، يعود إلى فترة بعيدة عن الحكم الذى يسود إبان إنتاج هذه الأفلام.

ولا شك أن ظهور الوزير فى فترة زمنية تنتمى إلى زمن حكم سابق على تاريخ إنتاج الفيلم، يجعل من الفيلم عملاً تاريخياً، مهما اقتربت المسافة الزمنية بين

إنتاج الفيلم، والمرحلة التي ينتمي إليها، مثل: فيلم "الله معنا" لأحمد بدرخان عام ١٩٥٥؛ أي بعد قيام الثورة بعامين ونصف فقط.

لكن لا شك أن ظهور الوزير بالسلبية والنواقص العديدة، يعطى للنظام السياسي القائم آنذاك الشرعية في الاستمرار، باعتباره قائماً على انتقاد هذه السلبيات، ومن المهم الإشارة إلى أن الشكل السياسي للفيلم تخف حدته عما لو كان الفيلم يظهر إيجابيات وسلبيات السياسة التي تدور إبان تصوير الفيلم، لكن هذا لم يحدث - بالطبع - في الأفلام الوطنية، وغير الوطنية التي تم تصويرها بعد قيام ثورة يوليو.

والوزير في هذه الأفلام شخص مرتبك، كبير في السن، وأسرته تحمل الكثير من عوامل الفناء في داخلها، وهو إنسان صارم، قد يحب أبناءه لكنه شديد القسوة، وتعني كلمة مرتبك هنا، أنه لا يعيش في حالة استقرار سياسي، فهو يتنتظر إقالته من منصبه بين لحظة وأخرى، لذا لابد له أن يمارس قسوته، من أجل التخلص من خصومه، والبقاء في منصبه بأي حال.. كما أن الوزير قد يكون شاذًا جنسياً مثلما رأينا في "السكرية"، أو مرتشياً مثلما حدث في "السمان والخريف".

وليس لدى الوزير أي خطة إدارية أو تطويرية، بل هو في حالة دفاع عن النفس، والمنصب من أجل البقاء. وقد رأينا هذا الوزير في أفلام عديدة سنذكر منها: "الله معنا" لبدرخان، ثم "نهر الحب" لعز الدين ذو الفقار ١٩٦٠، وأيضاً "بقايا عذراء" لحسام الدين مصطفى ١٩٦٢، و"غروب وشروق" لكمال الشيخ ١٩٧٠.

كما رأينا الوزراء بأشكال هامشية، وغير هامشية في أفلام عديدة، حاولت إلقاء الضوء على مرحلة ما قبل الثورة، ومنها "الرجل الذي فقد ظله"، لكمال الشيخ ١٩٦٧، و"في بيتنا رجل" لبركات ١٩٦٠ وفي أفلام أخرى عديدة مثل "السمان والخريف" لحسام الدين مصطفى ١٩٩٦.

والوزير في فيلم "الله معنا" هو أيضاً رجل السرای "زکور باشا" الذي ما أن تصل إليه أنباء قيام المعارضة بمناقشة موضوع الأسلحة الفاسدة بعد حرب

١٩٤٨ حتى يلوح بمنصب وزير مهم لزعيم المعارضة، وسرعان ما يتخلّى زعيم المعارضة عن القضية، ويتحلّل من وعده للضباط الأحرار الذين وعدهم بالوقوف إلى جوارهم. وما إن يصير وزيراً حتى يقف ضد الضباط الأحرار أنفسهم.

إن الوزير هنا يمكنه أن يتخلّى، في حكومة ما قبل الثورة، عن مبادئه في مقابل المنصب، وهو لاء الوزراء محاطون بتجار أسلحة فاسدة، وهم يستمدون قوتهم من الملك الذي يحمي الفسدة والمحسدين حسب الفيلم، لأنه كان شريكاً في صفقات الأسلحة.

ويقول الناقد ابن زيدون في مقال عن هذا الفيلم في مجلة الكواكب - ٢٩ من مارس ١٩٥٥ - إن "الفيلم يعالج الثورة من زاوية واحدة، فيركز القصة كلها على موضوع الأسلحة الفاسدة، والاتجار بها من خلال حرب فلسطين، ويتسرّب من هذه الزاوية إلى الطريقة التي كانت تدار بها شؤون البلاد، ثم ينتهي إلى بيان أثر موضوع الأسلحة الفاسدة في التعجّيل بقيام الثورة التي حررت البلاد من تجار الأسلحة، وتجار السياسة وطردت الملك الذي كان يحمي هذا الفساد".

أما الفيلم الثاني الذي اختربناه فهو "نهر الحب" الذي تم إنتاجه بعد ثمانى سنوات من قيام الثورة. والفيلم كما هو معروف مأخوذ عن رواية "آنا كارنينا" لتولستوي، والزوج في الرواية لم يكن "وزيراً"، وإنما هو رجل عجوز له مكانة الاجتماعية، وقد تحولت هذه الشخصية إلى وزير بالطبع من أجل انتقاد النظام السياسي الملكي، وسوف نرى أن الضابط العاشق هنا رومانسي حالم، وليس العوبان مثل فروننسكي عند دوستويفسكي، وهذا الضابط هو أحد الذين دفعوا حيوانهم ثمناً للأسلحة الفاسدة، ويركز الفيلم في بعض جوانبه على حرب عام ١٩٤٨.

وما يهمنا هو شخصية الوزير، فالفيلم يحاول أن يقدمه بصورةين متناقضين. كما أن الفيلم لا يهتم بالتركيز على الدور السياسي والوظيفي للوزير طاهر باشا فهو رجل عقلاني، يمنح ابنه شطرنج في عيد ميلاده في مقابل القطار الكهربائي الذي تمنّحه له زوجته "الأم" نوال.

والوزير هنا رجل متقدم في السن، تزوج بفتاة تصغره بسنوات طولية هي نوال، إنها شقيقة أحد الموظفين الذين يعملون لديه، وهو رجل شطرينج، أى أنه يقيس كل شيء في حياته بحسب الربح والخسارة والمكسب والفقدان، وليست لديه أية مساحة من هامش العواطف. لكنه في الوقت نفسه يحب أسرته، ولا شك أن سقوط امرأته في حب الضابط الشاب خالد يؤثر على وضعه الاجتماعي ومكانته في منصبه، وأيضاً التأييد له في انتخابات مقبلة.

وهذا الأب المنشغل في وظيفته قد لا يحضر عيد ميلاد ابنه، وهو رجل معترض نفسه وسلوكه، لحد الصلف ويتعمد الفيلم أن يصوّره شديد النفور وهو يتكلّم عن أبسط حقوقه في أن يعيش بلا فضائح وأن تخفي زوجته خيانتها.

لا شك أن عز الدين ذو الفقار، ضابط الجيش السابق، قد حاول إدانة النظام السياسي في ما قبل الثورة في أكثر من فيلم، منها "رد قلبي" ١٩٥٧، لكن السيناريyo الذي كتبه لإدانة وزير الحقانية - العدل - ظاهر باشا، لم يكن مقنعاً، بخاصةً لمن يهمهم استخدام منطق العقل، فهو لم يستخدم سلطاته السياسية أو الإدارية في التخلص من خالد وكل ما فعله مع امرأته أن حرمتها من دخول المنزل، وصور الموقف لابنها أن الأم قد ماتت. فهو - إداً - رجل يتعامل مع الخيانة، وما أبشعها، بعقلانية شديدة وبرود. والحقيقة أنه بعد مرور سنوات، فإن المترسج العادي قد يتغاضف مع شخص خانته امرأته، ومن حقه أن يطلقها فإن هذا سوف يولد خسائر مضاعفة... خسران الزوجة، والسمعة والمستقبل السياسي.

ورغم أننا أمام فيلم عاطفي، فإن صورة وزير ما قبل الثورة قد أعطت للفيلم بعداً سياسياً، فلماذا اختار المخرج، وكاتب السيناريyo يوسف عيسى أن تكون الأحداث ما قبل الثورة، رغم أننا أمام فيلم عاطفي ليس لمصدره الأجنبي، بما فيها الأفلام الأمريكية التي أخذت عن "كارنيينا"؛ أى أبعاد سياسية تقريباً.

والزوج المنتهك هنا ليس شرًّا كله، قد يبدو جلفاً في ردوده، وأفكاره ونقاشاته لكن لا شك أنه كان حريصاً على مستقبله السياسي، وبكل برود، يوافق أن تسافر زوجته مع خالد إلى لبنان حتى يكونا بعيدين عن الفضائح التي قد تفجر كل هذا المستقبل السياسي.

أما الفيلم الثالث فهو "بقايا عذراء" لحسام الدين مصطفى ١٩٦٢، فقد تغيرت فيه الصورة بعض الشيء، رغم أننا أمام الممثل نفسه زكي رستم، فعبد الفتاح فكري باشا وزير سابق، ورئيس الحزب الوطني المعروف، وهو أب لفتاة تدعى هدى، تتغالي بعجرفة، وتصطدم مع المدرسة نبيلة، وعندما يستدعي الباشا المدرسة عقب هذا الصدام، فإنه يبارك موقفها من ابنته المدللة، وهناك فارق السن بين البasha والمدرسة ويشعر نحوها بالحب فيتزوجان، رغم أن ابن خالها الصحفي محمود كمال يحبها دون أن يبيح لها بالحب.

ويحاول البasha أن يعتلي منصب الوزارة مرة أخرى، ويستخدم الصحفي محمود من أجل تحقيق أغراضه، ويقع محمود ضحية مؤامرة من السفارة البريطانية حين زجت له راقصة لتكون عشيقته، مما يقطع العلاقة بين البasha والصحفى.. والوزير هنا طيب، إنسان، ولكنه قلق فيما يتعلق بمستقبله السياسي، فلا يلتورع أن يفعل أي شيء.. وقد اختفى من الأحداث بمותו قتيلاً ووجهت الاتهامات ناحية الصحفي.

والزوجة نبيلة هنا لم تخن زوجها، لافي حياته. ولا بعد مماته، فهي تقرر أن تبقى وفيه لذكراه.. وتكرس بقية حياتها للاهتمام بتربية ابنته. والفيلم كما نعرف مأخوذ عن رواية لإسماعيل الحبروك، وكتب له السيناريyo يوسف السباعي (الضابط السابق).

وإذا كانت الأفلام الوطنية، والسياسية قد أدانت - دوماً - وزراء ما قبل الثورة، مثلما حدث في فيلم "غروب وشروع" لكمال الشيخ، المأخوذ عن رواية لجمال حماد (ضابط سابق أيضاً)، فإنه بداية من السبعينيات ظهرت هذه الشخصيات السياسية بشكل مختلف، وتغيرت النظرة إلى ضباط الثورة الذين صاروا وزراء، ولعل هذا بدا واضحاً في شخصية الوزير في فيلم "يا عزيزى كلنا لصوص" لأحمد يحيى ١٩٨٩، فرغم أن الوزير هنا كان شخصية هامشية، فإنه سرعان ما ظهرت سمة الضابط الوزير، في حكومات الثورة، فالوزير (جسد الشخصية نظيم شعراوى) قد استخدم سلطاته من أجل أن يحقق الثروات الطائلة لنفسه، ولعله قام بالاستيلاء على (أو سرقة) بروش ماسى غالى الثمن، من إحدى الأميرات،

ومنه لزوجة ابنه في ليلة عيد ميلادها، إنها الليلة نفسها التي تم القبض عليه بتهمة الفساد، وتم استبعاده من منصبه، ومصادرة أمواله التي اكتسبها عن غير وجه حق.

وقد قامت قصة الفيلم على أساس: من يستولى على البروش الألماس؟ فالابن (محمود عبد العزيز) قد صار معدماً بعد وفاة الأب الوزير، وهو يحاول استعادة البروش بسرقه، لأنه يشكل ثروة طائلة، ولم يركز الفيلم إلا على البروش، وأعطى إحساساً أن ضباط الثورة استولوا على ثروات الأسرة الملكية وتضخمت ثرواتهم ومكاسبهم.

وكاتب هذا الفيلم هو إحسان عبد القدوس الذي كان أول المدافعين عن مكاسب الثروة في بدايتها، والذي كشف الأسلحة الفاسدة، ثم راح يكشف سلبيات الثورة نفسها في روايات عديدة تحولت إلى أفلام مثل: "جرحى الثورة" (فيلم آه يا ليل يا زمن)، و"يا عزيزي كلنا لصوص" وغيرها من الأفلام.

وفي منتصف الثمانينيات ظهر بعض الوزراء بشكل سافر، مثل الوزير في فيلم "في مهمة رسمية" لعلى عبد الخالق ١٩٨٧، حيث ذهب الموظف إلى الوزير ليشكوا له حاله، فاستقبله الوزير بترحاب شديد، وفجأة سمع في النشرة إنه قد ترك منصبه فتحول إلى شخص عنيف وقام بطرد الموظف بشكل ساذج للغاية.

ومن المهم هنا أن تقف عند صورة الوزير كما صورت في أفلام السنوات الأخيرة، فالماضي السياسي للكثير من وزراء الفيلم المصري بالغ السوء ولا يقل الحاضر سوءاً عن هذا الماضي، ويبدو ذلك واضحاً في أفلام من طراز "الراقصة والسياسي" لسمير سيف ١٩٩٠ و"هدى ومعالي الوزير" لسعيد مرزوق ١٩٩٦، و"طيور الظلام" لشريف عرفة و"الواد محروس يتبع الوزير" لنادر جلال ١٩٩٩، و"معالى الوزير" لسمير سيف ٢٠٠٢، ومن المعروف أن هناك أفلاماً عديدة ظهرت فيها شخصية الوزيرة بصورة مختلفة من أبرزها "الإرهاب والكباب" ١٩٩٢ لشريف عرفة.

وسوف نبدأ بالحديث عن هذا الفيلم الأخير، فعقب الاستيلاء غير المقصود على مجمع التحرير، فإن وزير الداخلية يرأس بنفسه عملية التفاوض مع

الأشخاص الذين استولوا على المجتمع. وهو يبدو رجلاً طيباً منهكاً مفاوضاً يلجم إلى السلم والنقاش قبل أن يأمر رجاله بالهجوم.

وقد بدأنا بالحديث عن هذا الفيلم بسبب جملة ردها الوزير كأنه يشكو حاله لنفسه قائلاً: "إن كافة الوزراء الآخرين على قلوبهم مراوح ويتمتعون بسمعة إعلامية عالية ويعملون أقل. أما وزير الداخلية فإنه في كد دائم".

وقد أعطى هذا للوزير بعداً إنسانياً، حيث كتب عليه أن يقف في العراة ويشهر الليل من أجل مفاوضة من تصورهم إرهابيين، وهو حريص كل الحرص على حياة الرهائن، وأن يخرج من المفاوضات بأقل قدر من الخسائر. وقد اكتسب الوزير هنا صفة البشاشة، والطيبة.

وقد ركزنا على هذه الشخصية وعلى فترة التسعينيات، حيث صار الوزراء محط أنظار لعمليات اغتيال إرهابية. وفي السينما تم اغتيال وزير في فيلم "الإرهابي" لنادر جلال ١٩٩٤. وـ"الراقصة والسياسى" هو عنوان نص قصصي لإحسان بعد القدس.. وعنوان الفيلم يجعل الراقصة في مكان الأسبقية بالنسبة إلى رجل السياسة الوزير الذي يكشف الفيلم أن هناك مسافات واسعة بين اختلافات كل منهما. الراقصة هي سونيا، ترقص في الحفلات وقد تطورت من الرقص في الملاهي الليلية إلى الرقص في الفنادق الكبرى؛ حيث حفلات يقيمها كبار رجال الدولة.

أما الوزير قبائل المرأة تشاهد ذات يوم في التليفزيون في أحد البرامج السياسية وسرعان ما تتذكرة، فهو الرجل الذي طلب منها ذات يوم أن ترقص في حفل وـ"تنصب" عليها، وـ"أكل" بقية أجراها وهرب بعد أن استخدم اسمها مستعاراً.

الوزير الحالى - إذا - هو أفاق سابق رجل يكسب أمواله من عرق الراقصات ويفير اسماءه، واستطاع عن طريق التحايل إلى أن يصل إلى أعلى المناصب السياسية في البلد. وحين ترى سونيا الوزير عبد الحميد رأفت فإنها تقرر أن تلعب معه لعبة القطة والفار، عليها أن تطارده وأن تتحل صفة نائبة في مجلس الشعب كى يمكنها أن تتحدث إليه في التليفون، بخاصة أنه يضع حول نفسه

ستاراً حديدياً.. وما أن تتمكن من مكالمته، حتى تأخذ في سببه وشتمه وتذكره بالماضي الشائن حيث استولى على أموالها.

وما تلبث أخلاق الوزير الحالى أن تظهر، فهو لم يتطرأ مع حصوله على المنصب، بل هو يمارس السلوك القديم نفسه بما يتفق مع مهامه الحالية، والوزير هنا يخشى على منصبه ويسعى إلى منع الراقصة من أن تنشر مذكراتها التي تفضحه فيها، ويحاول عبد الحميد أن يمارس الضغط على المرأة من خلال استعادة علاقته الجنسية بها. فهو يذهب إليها في بيتها ويقضى الليل هناك ويوضع ستاراً من السرية حول سلوكه، كما أنه أعزب، ويصور لنا الفيلم وزيره باعتباره واقعاً تحت رصد الأمن، حيث إن السينما بدأت تصوير الوزير في هذا النوع من الأعمال باعتباره شرير الفيلم.

الجانب الطيب هو الراقصة، التي تسعى للحصول على قطعة أرض من أجل بناء مشروع خيري، وينافسها الوزير من أجل الحصول على الأرض نفسها لبناء مشروع استثماري عليه.

وليس لدى الراقصة ما تخفيه فهي - في نظر الناس - راقصة، تعرض جسدها على الناس، أما عبد الحميد، فهو وزير له مهابته الاجتماعية ومكانته.

أما الفيلم التالي، فهو مأخوذ من حادثة حقيقية، عرفت باسم "المرأة الحديدية" هدى عبد المنعم، وقيل إنها كانت على علاقة بوزير، سهل لها سبل الهروب من مصر، وقصة هذه السيدة معروفة، وظلت الصحف تنشرها حتى كتابة هذه السطور، وقامت جريدة أخبار اليوم بكشف وقائعها، وحولها الكاتب نبيل خالد إلى رواية، أخذتها السينما وقدمتها باسم الأول للمرأة الحديدية، وإن كان اسم الوزير قد تغير بالطبع. ومن المعروف أن هذه المرأة عادت إلى مصر عام ٢٠١٠ ومثلت أمام المحاكم.

الفيلم "هدى ومعالي الوزير" من إخراج سعيد مرزوق به وزيران، أحدهما عربي هو معاوية، يسأله لعابه بمجرد رؤية هدى في زيارته لوطنه، وهو لمس المرأة في السيارة التي تقل هدى، ورئيسها في مؤسسة مقاولات كبرى، هذا

المستول يبدو كأنه يقدم جسد المرأة مقابل صفقة تجارية مع الدولة، وفي مكتب معاوية فإن هذا الأخير لا يتوازن عن إغواء المرأة، وحين تدفعه يطلبها للزواج.. ويتزوجان.

هذا الوزير رجل حسبي، تدفعه غرائزه، كما أنه يمارس العديد من الأعمال المالية المشبوهة، وهو المصدر المادي لهدى، حيث سيحول إليها مبالغ مالية طائلة، سوف تستولى عليها، وهو في وطنه لا يستطيع النزول إلى مصر، بسبب العلاقات شبه المقطوعة مع السلطات المصرية.. وفيما بعد تطلب هدى الطلاق منه وتتفرد بالأموال التي حولها إليها.

أما الوزير التالي، فهو أحمد ثابت، رأيناه في بدايته محامياً، وهو أيضاً رجل حسبي يطمع في أن ينال جسدها، وهي لا تمنجه هذا الجسد إلا بمقابل، ويساعدها، وينجح في أن يعقد لها العديد من الصفقات المشبوهة، وبعد أن يتم تعيينه وزيراً، فإنها تستدعيه إلى دارها، وتطلب منه مساعدتها في الهروب من مصر، وذلك بعد أن سجلت له فيلماً جنسياً فاضحاً، وهي تمارس معه الحب..

بدت شخصية الوزير هنا باللغة المهانة، ضعيفة أمام جسد المرأة، وأمام سطوة المال، وهو شخص يمكن التفاذ إليه من خلال نقاط ضعف عديدة، وقد لعب هنا دوراً سياسياً مهمًا، فالوزير العربي قام بتهريب أموال غير مشروعة إلى مصر، والوزير المصري نجح في تهريب هدى، وهي المتنوعة من السفر، وذلك بأن ضمن خروجها من البلد، بعد أن باعت الوهم للمستهلكين.

وقد صار الجنس، والفساد المنشود بمثابة السلوك الأعم لدى وزراء السينما، وخاصة في فيلمي "طيور الظلام" لشريف عرفة ١٩٩٧، و"الواد محروس" بتاع الوزير، وفي الفيلمين، هناك موظف مبتدئ بالغ الذكاء يعمل لدى الوزير، ويعرف أسراره ويسعى إلى كشفها سواء عن عمد، أو عن غير عمد، وفي كل الحالتين فإن الوزير يسقط.

وفي "طيور الظلام" فإن فتحى نوبل، يتحول من محام صغير يعمل في الأرياف إلى محام كبير، بفضل ذكائه الذي يقربه من رجال السياسة لدرجة أن

يصبح مديرًا لمكتب وزير، ويرشح نفسه لمجلس الشعب، وينجح فتحى فى تخطيط الحملة الانتخابية للوزير، ويقربه من الناس، ويعمل فتحى بكلفة السبل؛ كى ينجح الوزير فى الدائرة الريفية وذلك مقابل أن يساعد الوزير بعض الدينبيين فى كسب انتخابات عدة نقابات.

الوزير هنا رجل حسى، وهو أيضًا واسع الذمة المالية، وعن طريق أطماع فتحى فإن هذا الأخير يزج فى طريق الوزير، بسميرة فتاة الليل السابقة فتوقعته فى حباتها، ويتزوج بها عرفيًا، والغريب أن مدير مكتب الوزير يحتفظ بوثيقة الزواج العرفى معه.. والوزير فى هذا الفيلم، أشبه بخيال حقل، يترك كافة الأمور لفتحى كى يديرها بنفسه بما فيها الأمور الحسية، وهو رجل متزوج، ويمكنه أن يتلقى ضربة زوجته لو أحسست بأن هناك امرأة أخرى فى حياته، وسميرة تستغل اسم الوزير، من أجل عقد الصفقات، والتهرب من الجمارك، والضرائب ولا يملك الوزير هنا معارضة، أو رغبة فى الرفض، وفي النهاية فإنه يتم القبض عليه مع الآخرين.

أما فيلم "الواد محروس بتاع الوزير"، فإن شخصية الوزير صارت محطة سخرية لا حدود لها، فإذا كان الوزير فى "طيور الظلام" قد ترك قيادته سهلة للمحامي فتحى الذى يتلاعب ببنود القانون، فإن محروس فى فيلم نادر جلال ليس أكثر من مراسلة للوزير، من قريته نفسها، جاء به من الأمن المركزى بناء على توصية من والد الوزير، الذى يتعامل مع ابنه كأنه طفل صغير، يأمره ويشخط فيه للتتأكد على أن الوزير "جيد التربية".

ويصير الوزير "ملطشة" للمراسلة محروس، بشكل لم يحدث، لا فى الواقع، ولا فى السينما من قبل، فلا مانع أن يتخذ المراسلة من خادمة منزل الوزير عشيقة له، يمارس معها الحب فى المطبخ، وفي الحمام، بل إن محروس يجد نفسه فى بانيو الوزير، مع زوجته العجوز، فى مشهد شديد السخرية.. وفىما بعد يصبح محروس شاهدًا على علاقة سرية تربط بين الوزير وإحدى الجميلات، ويقال إن حكاية الوزير الذى ادعى لزوجته إنه فى مهمة رسمية، فذهب إلى فندق

قريب من المطار كي يقضى أيام وليلات حب مع عشيقته، وأن وشایة لزوجة الوزير جعلتها تكشف الأمر للرأى العام.. يقال إنها حكاية حقيقة.

وقد تحولت هذه الشخصية إلى مادة للسخرية "والمسخرة" بكل قوّة، حين دخلت الزوجة على زوجها في غرفة الفندق، ووجدت الحسناء في فراش زوجها فأخذت تصرخ، وللملايين الناس من حولها، وقام محروس بالسخرية من الوزير نفسه، وأزاد الطين بلة.. بمحاولته للتشهير بالوزير وهو في المصعد، ثم في بهو الفندق.

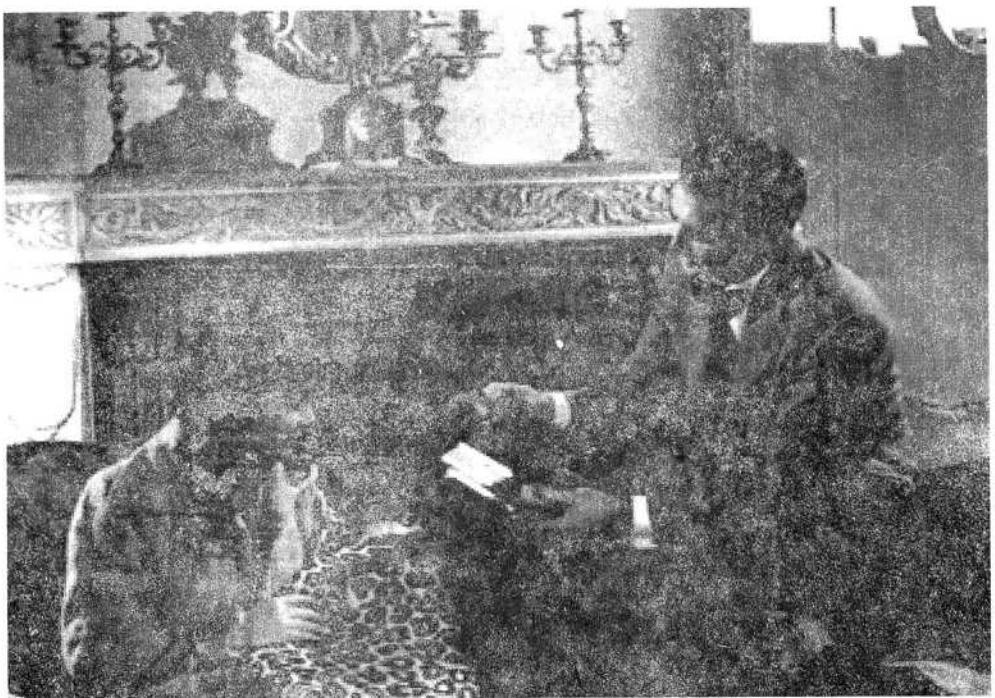
والوزير هنا مسامل.. بلا شخصية، هو مستفيد من مقعده في عقد الصفقات المشبوهة، ويقبل الرشوة، والهدايا، وبعد أن تصرف معه محروس بهذا التصرف الطفولي البالغ السذاجة قام الوزير بطرد محروس من الخدمة، وأعاده إلى معسكر الأمن المركزي ومحاكمته، فاستقال من الأمن المركزي، وقرر بأن يدخل مجلس الشعب، من أجل أن يستجوب الوزير، ويقوم بالسخرية منه تحت البرلمان، مما دفع بالوزير إلى الاستقالة.

وقد تمت صياغة الفيلم بشكل أقرب إلى فانتازيا الضحك، وليسنا هنا بقصد تحليل الفيلم، والوقوف ضده، أو معه، ولكن لا شك أن السينما لن تقدم صورة أكثر سخرية لمثل هذه الشخصية السياسية مثلما رأينا الوزير في هذا الفيلم.

وفي فيلم "معالي الوزير" كان هناك وزير جاء إلى منصبه عن طريق المصادفة، فهناك تشابه أسماء في غلطة وقع فيها سكرتير رئيس الوزراء ووجد الوزير الجديد نفسه يحلف اليمين حاملاً اسم الوزير الآخر، ويبقى هذا الوزير في المنصب لمدة أطول من زملائه، ومن رئيس الوزراء، وبعد فترة، فإن الكوابيس تنتابه، وهو مؤهل أن يتم التحقيق معه من قبل جهات أمنية لما اقترفه من فساد، ويدفع مدير مكتبه إلى أن يذهب إلى يعالج لدى الطبيب النفسي، ويتحدد بسان الوزير، وبعانتي الرجل من مشكلات مع زوجته، وأبناته، ويصبح مدير مكتبه في رحلة محاولاً أن ينام في أماكن لا تنتابه فيها الكوابيس وفي النهاية يتخلص من مدير مكتبه بالقتل لأنّه صار يعرف كل أسراره.



طيور الظلام



٣٠ القاهرة

## الفصل السادس عشر

### الجاسوسية.. والسياسة

عندما تم الاتفاق بين البريطانيين والأمريكيين على إنتاج سلسلة من أفلام جيمس بوند في شركات هوليوود (يونايتد أرتيستس) كان أهم شيء هو أن يحتفظ بوند بهويته البريطانية، مهما صبغت مغامراته بالأمريكانية، بالطبع لأن الأمر يتعلق بالسياسة الخارجية البريطانية. وفي هذه الأفلام فإن رجال الاستخبارات البريطانية يقومون بأعمال خارقة للعادة، ابتداءً من السيد مـ المدير العام للجهاز، وإلى بوند صاحب الرقم 007 ، أى المصرح له بالقتل. إذا فحسب السينما، وحسب السياسة العليا لكل وطن ، فإن كل دولة عليها أن تفخر بأن لديها جهاز استخبارات قوى، لا يمكنه فقط زرع عمالء لها فى أراضى الغير، بل أيضا فى اكتشاف عمالء يعملون لحساب الغير فوق أرضها، ليس فقط إبان الحروب المسلحة، أو الباردة، بل أيضا إبان السلم، باعتبار إن التجسس التكنولوجى صار مهماً للغاية بالإضافة إلى التجسس على الخطط الحربية، وما إليها.

ومع توقد الصراع العربي الإسرائيلي، وظهور أسطورة الموساد، والشين بيت، وأيضاً الحديث الدائم عن الاستخبارات الأمريكية، اتّخذت الأفلام المصرية التي ناقشت موضوع التجسس شكلاً سياسياً، بالإضافة إلى تناول الحس الوطني. ونحن نناقش الأمر من حيث شكله السياسي، فجهاز الاستخبارات يتابع القيادة السياسية في المقام الأول، والقرار هنا سياسي، كما أن القبض على جاسوس، أو اكتشاف عميل يعد نصراً، أو هزيمة لهذه القيادة، حسب الموقف.

وفي السينما القديمة كان الخائن هو ذلك الجاسوس الذي يشى برفاقه إلى جهات أمنية عليا، وفي الأفلام التي صورت عن حرب ١٩٥٦، كان هناك عملاء أجانب يعيشون في بورسعيد، يعملون لحساب القوات المغيرة، منهم إنجليزي مثل بات، ويهود مثل: شيكو، وآخرين في فيلم "بورسعيد"، وأيضاً الأجنبي الذي جسده استيفان روسن في فيلم "سجن أبو زعلب"، وهؤلاء العملاء مزرعون في مصر، لإبلاغ أخبار الوطن للمعتدين، بل إن أحد هؤلاء يردد: "عبد الناصر لازم يموت"، وقد اتسم هؤلاء العملاء بصفة الخيانة، حتى أنهم عاشوا في مصر رحما طويلاً، بل إنهم يعتبرون أنفسهم مصريين، مثل بات، أما شيكو فإنه يردد عندما يتم اكتشافه إنه ليس مسلماً ولا مسيحيًا. مما يوحى - حسب الفيلم - بأن اليهود تجسّسوا لحساب إسرائيل المعتدية.

وكلما تناول الصراع، ازدادت المواجهة بين أجهزة الاستخبارات العربية والإسرائيلية، ولعل الذين عاشوا عام ١٩٥٩، كانوا يتبعون مانشيتات الصحف التي توالى نشر القبض على عملاء إسرائيل في مصر، وبدت حرب الاستخبارات في تلك الآونة قوية، وانعكست هذه الحرب على صفحات الجرائد، وكان على السينما أن تلعب دورها في تعبئة الرأي العام. لكن الغريب أن الأفلام التي تم تقديمها في تلك السنوات لم تكن قوية من حيث أهميتها الفنية، لهذا لم تترك أثراً، بل إن بعض هذه الأفلام لم تتعد أن تكون مغامرات بين فريقين لا أكثر، ومن هذه الأفلام "وطني وحبي" لحسين صدقى ١٩٦٠، ثم "الجاسوس" ١٩٦٤، و"المعلم" ٧٧ وكلاهما لنيلزى مصطفى.

وفي هذه الأفلام لم تكن هناك فروق واضحة بين رجل الاستخبارات العامة، وبين الاستخبارات العسكرية، حسب منظور السينما، رغم أن جهاز الاستخبارات المصرية كان قد تم تأسيسه قبل ذلك بعده أعواام، وفي فيلم "وطني وحبي" الذي كتبه فؤاد القصاص، فإن الجهة التي تحاول تجنيد الضابط وحيد هي في منظور الفيلم عصابة دولية، ووحيد هذا يشغل مركزاً كبيراً في القيادة العسكرية العربية المشتركة إبان الوحدة بين مصر وسوريا، وهو يسافر إلى دمشق في مهمة سرية لا نعرف كنهها، لكن ما تثبت عصابة أن تعرض عليه أن يعمل لحسابها لإعداد مؤامرة ضد بلاده.. ويتعرف وحيد على صحفية سورية تشك في تصرفاته، وأنه خائن، فتطلق عليه النيران، وسرعان ما يتم اكتشاف أن وحيد عاد إلى القاهرة ليكشف مؤسسته العسكرية بالمؤامرة، ويتم القبض على العصابة.

إذا فوهد هنا ليس رجل استخبارات، بل هو تابع للاستخبارات العسكرية وبصفته الوظيفية سافر إلى سوريا، ومن المعروف أن رجال الاستخبارات يرتدون ملابس أشخاص عاديين مدنيين، ويبتعدون دائماً عن أية شبكات بأنهم يعملون لصالح مؤسسات استخباراتية.

وقد تكرر الشيء نفسه في فيلم "الجاسوس" فالضابط البحري يعمل في الاستخبارات، ونحن نراه يرتدي الملابس العسكرية، ومن المهم الإشارة إلى نوع الصراع السياسي هنا، ففي فيلم "وطني وحبي" لم تكن هناك إشارة إلى هوية العصابة الدولية، أما بداية أحداث "الجاسوس" فابننا نرى زوجين يهوديين يقومان بأعمال التجسس لصالح جهة معادية يقتلان على إثر قيامهما بعملية، ونعرف أن القتلة هم أعضاء عصابة تجسس تعمل لحساب الموساد.. ومعنى كلمة عصابة هنا تعنى أن تكون هناك رصاصات، ومطاردات، ودم، وهي أمور بعيدة عن عمليات التجسس التي كانت تحدث، لكنها الأجراء التي يصنعها نيازي مصطفى في أفلامه وبعد فترة تصل إلى مصر الفتاة سارة من أجل الانتقام لقتل والديها حيث قررت مجموعة جاسوسية أخرى التخلص منها. بعد إحدى العمليات تتعرف سارة على الضابط البحري، الذي يسعى للإيقاع بعصابة تجسس تعمل لحساب الموساد وزعيمها ضابط بحرى سابق في إسرائيل.

وهذا الزعيم يتخفى تحت ستار تاجر آثار وأدوات زخرفية في خان الخليلي، وتعمل سارة لدى هذا الجاسوس، وتقع في حب الضابط البحري الذي يود الحصول على جهاز سري لنقله إلى إسرائيل، وتسعى سارة إلى تجنيد المزيد من الشباب المصري للعمل معها. وأنباء الاشتباك يكتشف الجاسوس أن الضابط الذي يموت أمام عينيه هو الذي يقود عملية الهجوم. تموت سارة برصاص المطاردة، وينجح الضابط في الحصول على الجهاز السري. ويتم القبض على عصابة الجواسيس. ويرقى الضابط البحري إلى رتبة أعلى.

وقد حكينا القصة للتعرف على صورة الصراع، وللنظر إلى عمليات التجسس.. ولعل تاريخ إنتاج الفيلم مهم، للتعرف على نوع الأفلام التي حاول نيازي مصطفى السير في ركابها، فقد نجح الفيلم الأول من سلسلة جيمس بوند "د. نو" عام ١٩٦٢، وكان على المخرج أن يلهمه لتقديم عدة أفلام من السلسلة نفسها، وفي عام ١٩٦٩ قدم فيلمه "العميل ٧٧" الذي كتبه أيضا عبد الحفيظ أديب. ويدور حول فريق من السينمائيين الأجانب يحضر إلى مصر تحت ستار قيامهم بالتصوير، وهم في الحقيقة يقومون بالتجسس على بعض الأسرار العسكرية، ويعلم البوليس بما جاءوا من أجله، ويتدخل ضابط ليصل إلى رأس العصابة، ومعه ثلاثة أشخاص استعراضيون، ويتعرفون على الفريق السينمائي الأجنبي وتدور مطاردات حتى تتمكن الشرطة من القبض على العصابة.

وكما نرى من الملخص المنشور في دليل السينما، أن الفيلم يتعامل مع الجواسيس كعصابة، وأن الشرطة، وليس الاستخبارات، هم الذين يقبضون عليهم، وليس للفيلم أية صبغة سياسية، ويکاد يكون الفيلم الأوحد الذي يدور في إطار كوميدي، وكما اتضح فإن السينما المصرية، لم تقدم حتى التاريخ سوى أفلام تافهة، توجتها بفيلم "موسيقى وجاسوسية وحب" لنور الدمرداش عام ١٩٧١ رغم أنه أول فيلم يشير إلى دور الاستخبارات التي تقپض على الجاسوس كلوتر أثناء تسليم المعلومات التي حصل عليها لشبكة الجاسوسية. والجاسوس هنا أجنبي، وليس مصرئياً. كما سوف نرى الأفلام التالية.

لا شك أنه ظهرت ما يسمى بالظاهرة في السينما بعد نجاح فيلم "الصعود إلى الهاوية" لكمال الشيخ ١٩٧٨، ودفعت السينما إلى إنتاج العديد من الأفلام، وهذه الظاهرة مهمة للغاية، لأنها جاءت بعد حرب أكتوبر، كنوع من رفع المحظور في ملفات الاستخبارات فيما قبل الحرب، لم تود المؤسسة الاستخباراتية المصرية أن تكشف عن آلية عملها، واختارت أن تعمل في الظل، فلما انتهت الحرب بدأت تسرب بعض ملفات كانت سرية عن أنشطتها في القبض على جواسيس عملوا لصالح إسرائيل، أو عن زرع عمالء في داخل إسرائيل لحضور معلومات مهمة، وبدا هذا التحول بمثابة قرار سياسي مثلمارأينا في بعض حلقات المسلسل التليفزيوني "الشعلب"، وقد بدا أن الاستخبارات اختارت كتاباً موهوباً كي يقدم هذه القصص أولاً في الإذاعة، ثم في السينما والتليفزيون ونجحت أعمال من طراز "الصعود إلى الهاوية" في إذاعة "صوت العرب" ، مدافعة بصالح مرسي، بابيعاز من الاستخبارات إلى كتابة السيناريو بنفسه.

وقد كان اختيار كمال الشيخ للفيلم موفقاً لعدة أسباب؛ لأنه أهم من قدم أفلام للتشويق والغموض في السينما العربية، ثم إنه قد قدم العديد من الأفلام السياسية الناجحة مثل "ميرamar" ، و"على من نطلق الرصاص".

إذا.. فنحن أمام فيلم سياسي في المقام الأول، فعبلة كامل في الفيلم ليست مجرد خائفة للوطن، تنقل معلومات عن المدن، بل هي تنقل معلومات سرية عن قواعد، والذي يمدّها بالمعلومات هو مهندس شاب يحبها، كما أنها في النص الأدبي زارت إسرائيل، وتم تكرييمها في الكنيست.. إذا فنحن أمام فيلم سياسي تلخصت معانيه في جملة رددتها ضابط الاستخبارات وهي معه في الطائرة: "هي دى مصر يا عبلة".

وقد جاءت خطورة عبلة أنها طرحت كل إحساس بأى شعور وطني أرضًا.. وبرع الكاتب في استفزاز المشاهد لكراهيتها، ليس لسلوكها وحده، بل لكل كلمة تقولها، فهي زارت مبنى الكنيست وحضرت إحدى المناوشات الحادة، وهي تردد بشكل يذهب بالعقل "لست بطلة أنا جاسوسة" ، ويقول لها ضابط كبير في استخبارات إسرائيل "إنها أفضل لديه من أربعة جواسيس كاملين".

ويقول صالح مرسى وهو يتحدث عن ضابط الاستخبارات الذى يقف وراء القبض على عبلة: "إنه كان يعلم أن الانتصار يعني الصبر"، وهو يردد: "تعرف لو ما كانش قبضنا على عبلة كامل.. ما كانش ممكن حرب أكتوبر تكون بالكماء التي تمت بها".

والغريب أن كل هذه الجوانب السياسية قد تم إغفالها في الفيلم الذي وضع شكلًا اجتماعياً أكثر منه سياسياً لقيام عبلة بالتجسس، ولم يشر بالمرة إلى الجانب الإسرائيلي، وركز فقط على ماسببته بعملياتها لخسارة عسكرية وسياسية على مصر إبان حرب الاستنزاف، حيث يتم ضرب قواعد الصواريخ في "أبوسلطان"، و"الدفرسوار" بناء على المعلومات التي يرسلها الحبيب إليها.

وفي الوقت نفسه عرض فيلم "أريد حبا وحناناً" لنجدى حافظ، حيث شاهده الناس قبل "الصعود إلى الهاوية" بإسبوعين. وهو من الأفلام المتخيلة، وذات المفهوم القديم حول الخلط بين ضابط الاستخبارات وبين الاستخبارات العسكرية، والجاسوس هنا مصرى يعمل لحساب شبكة جاسوسية ضد بلده، ويتابع نشاط ضابط الاستخبارات المصرية فريد، ويفاجئ بوجود علاقة بين سمير ومنى خطيبة شقيقه.

ونحن هنا أمام فيلم ضعيف فنياً، ليس له صبغة سياسية، والصراع هنا يدور في إطار محدود أسررياً، وبالتالي فإن الهوية القومية للفيلم تكاد تكون هامشية، وكما كتب عبد المنعم سعد في كتابه "السينما المصرية في موسم (١١)": "فإن السيناريو تخبط في تفاصيل لا داعي لها، وأغفل أساسيات ضرورية، فجاء السيناريو غامضاً في موقف كثيرة".

وقد بدت أفلام الجاسوسية بمثابة حاجز مهم في مسألة التطبيع بين العرب وإسرائيل، وخاصة بعد استعادة سيناء، فكانت الأفلام التالية بمثابة تذكرة للعداء القديم من ناحية، وهى في المقام الأول أقرب إلى حرب الجواسيس منها إلى أفلام بوليسية، وقد كتب إبراهيم مسعود أربعة سيناريوهات هي "بئر الخيانة" ١٩٨٧، ثم "إعدام ميت" ١٩٨٥ على عبد الخالق، ثم "فتح الجواسيس"

لأشرف فهمى ١٩٩٢، وـ "الكافير" لعلى عبد الخالق ١٩٩٩، وقد تمت الإشارة إلى أنها مأخوذة عن ملفات حقيقية.

والأفلام بمثابة حروب جاسوسية بين الموساد والاستخبارات المصرية، كان أفراد الطرفين يجلس كل منهما أمام نرد شطرنج، يحاول كل طرف إسقاط جاسوس للآخر، وبدأ ذلك واضحاً في "إعدام ميت". فنحن لسنا أمام صراع سياسى، بقدر ما هو تنافس بين الجهازين، فالضابط المصرى محى، يحاول زرع ضابط استخبارات آخر، هو عز الدين، محل الجاسوس منصور، استغلا للتشبه بينهما لتضليل الاستخبارات الإسرائيلية، والحصول على أسرار المفاعل النووى الإسرائيلي في ديمونة، ومنصور هذا شاب من العريش وجنده الإسرائيليون للسفر إلى مصر، والقيام بأعمال التجسس.. ويحاول الفيلم تأكيد حقيقة لعبة الشطرنج بين الجهازين، وكل منهما يحاول تجنيد كافة ذكائه للتغلب على الآخر، ويبدو التنافس هنا كان كل منهما يعرف الآخر، وكأنه خصم أكثر منه عدو.. حيث لا يجد رئيس الاستخبارات الإسرائيلي شريراً كعادة هذا النوع من الأفلام، بل هو يحاول إيقاف عمليات خصمه المصرى، والإيقاع بالضابط المصرى الشاب عز الدين، حتى إذا تم اكتشاف أمره، وصار على الجهازين أن يتباذلا فيما بينهما الجواسيس.

وقد دارت الأحداث هنا بين مصر وإسرائيل، وبين سيناء المحتلة والقاهرة، وليس للعملية التي قام بها الجاسوس المصرى صدى في السياسة المصرية، وبالتالي فنحن أمام فيلم استخباراتي، أكثر منه فيلم سياسى. وقد تكرر الشيء نفسه في فيلم "بئر الخيانة" للمخرج نفسه، لكن مع نقل مكان الأحداث إلى أوروبا، فجابر من مدينة الإسكندرية يقيم مع زوجته وولده في غرفة صغيرة، ويعمل في الميناء في أعمال متواضعة، يقرر أن يسافر إلى إيطاليا هرباً من التجنيد. وهناك تحت ضغط الفقر والبطالة، يلجم إلى السفارة الإسرائيلية عارضاً استعداده للتجسس على مصر. فيتشككون في صدقه أولاً، ثم يقتلون به بعد قليل.

وسرعان ما يتم تجنيد، يدربونه على التجسس، ويعود إلى مصر، بعد أن حقق ثراء ملحوظاً، ويفتح شركة مقاولات في الميناء، وتعمل لديه موظفة لا يعرف أنها

مكالمة بمراتبه لحساب استخبارات إسرائيل، ثم يحصل على مناقصة لتوريد الأغذية للأساطول المصري، ويستطيع الحصول على معلومات شديدة الأهمية من خلال علاقته بجاويش في الأسطول. دون أن يدرى أن هذا الجاويش يعمل لحساب الاستخبارات المصرية التي بدأت تراقبه ليلاً نهاراً منذ أن دخل السفارة الإسرائيلية في روما.. وينجح ضابط الاستخبارات المصري في القبض عليه وقبل أن يتم إعدامه ينتحر.

وقد جاء في مجلة "الموعد": "من المدهش أن كاتب الفيلم إبراهيم مسعود متخصص في كتابة الروايات البوليسية وروايات الاستخبارات. وقد كان ضابطاً أو لعله لم يزل، وهو كاتب فيلم "إعدام ميت" الناجح الذي أخرجه على عبد الخالق أيضاً.. ولكن هذا الشائئ لم يوفق في "بئر الخيانة". وربما كان السبب هو الرغبة في الالتزام بالقصة الحقيقة الموجودة في ملفات الاستخبارات، ولكن أوراق الملفات شيء وسيناريوهات الأفلام شيء آخر...".

وسوف نرى أن هذه السمة قد تكررت بشكل فج في أفلام أخرى كتبها مسعود، منها "الكافير" للمخرج نفسه، وتدور أحداث الفيلم عام ١٩٧١، عندما تقرر الاستخبارات العسكرية ضرورة معرفة سمات الطائرة "الكافير" لكي تعامل معها، ويقع الاختيار على ضابط طيار مصرى حاصل على درجة الدكتوراه من السوريون للذهاب إلى فرنسا لدراسة الطائرة الكونكورد، التي صممّت طائرة "الكافير" على غرارها. ويتم الاستعانة برجل استخبارات مصرى على المعاش كى يضع خطة يدفع بها الضابط أن يسافر إلى تل أبيب، كى يبدو السفر كأنه خطأ ليزرعه هناك للتعرف على الكافير نفسها.

وفي إسرائيل يتم القبض على المهندس المصري، وتقرر الاستخبارات الإسرائيلية تجنيد الضابط للعمل لحسابها وتحوطه بعديدات من نساء الموساد، مرة يعنبنوه، ومرة يتثقون فيه، حتى يخدعهم وينجح في الهرب بالطائرة إلى مصر، بعد أن تتحطم في الجو.

وقد كتب طارق الشناوى عن الفيلم تحت عنوان "سذاجة وسطوية" في مجلة الكويت - العدد ١٩٩: "إن الكاتب لجأ إلى تقديم حلول درامية ساذجة،

فلا نستطيع أن نصدق هذه الحيلة التي يسافر بها الطيار إلى إسرائيل، حيث إنه يخطئ في الطائرة؛ لأن أحد عمالء الاستخبارات المصرية دس له تذكرة سفر إلى تل أبيب عن طريق الخطأ. وهي حيلة لو صحت في البداية، فإنه ينبغي أن يكشفها، إما الطيار نفسه، أو أحد الموظفين أو العاملين، أو رجال الأمن المنتشرين في المطار، ولكن كاتب السيناريو والمخرج لديهما ثقة مطلقة في سماحة المشاهدين .

ولعل هذا الفيلم هو أكثر أفلام عبد الخالق علاقة بالسلطات السياسية العليا، فلأشك أن استدعاء ضابط كبير من الاستيداع للتدريب لهذا الضابط الشاب وإرساله إلى تل أبيب للتعرف على الكافير، أمر وصل إلى القيادة السياسية، وأنها قد أعطت أمراً بتنفيذ العملية، ولكن هذا الفيلم بدا كأنه يتوج مجموعة من السذاجات التي قدمها المخرج والكاتب ويواصلان الاستمرار فيها.

ولعل المرة الوحيدة التي لم يعمل فيها إبراهيم مسعود مع مخرجه المفضل كانت في "فح الجواسيس" لشرف فهمي ١٩٩٢، والذي قدمه الكاتب قبل فترة في الإذاعة المصرية كمسلسل معروف باسم "داليا المصرية"، والجاسوس هنا مصرى.. أى تم تجنيده ليعمل لحساب الموساد، وتكون مصر هي أرض العمليات له.

وهناك تشابه ملحوظ بين الدوافع لدى الشخص الذي مارس التجسس ضد وطنه، وهو في كلتا الحالتين امرأة.. دفعتهما الظروف السياسية للوطن إلى كراهيتها، فقبلة قد عاشت فقيرة، وداليا ابنة عائلة ثرية أممت الدولة ممتلكاتها وأضيرت بمصالحها. كما أن سقوط كل منهما بين أيدي الاستخبارات المصرية يعود إلى أسباب أسرية، الأولى بسبب أبيها المريض في تونس، والثانية بسبب أخيها، كما أن هناك ضابط استخبارات مصرى يتبع كل واحدة على حدة للإيقاع بها.

في "فح الجواسيس" يسعى الضابط لاحتواء الفتاة المصرية وإنقاذهما من براثن الخيانة، فيرد اللطمة للجانب الآخر.. أى أننا مجدداً أمام صراعات مؤسسات

استخباراتية فهناك ضابط موساد نجح في تجنيد "دايا" من خلال عملية غسيل مخ استهدف إقناعها بأن القيادة السياسية حين تحاول إعادة بناء الجيش إنما تعرض مصر للاحتلال، وتهدد أمن وسلام المنطقة العربية. وهو الأمر نفسه الذي دخل به ضابط الاستخبارات لعبلة في فيلم "الصعود إلى الهاوية"، فدانيا تقطع أنه لو حدثت حرب فإن ضحاياها ليسوا الضباط والعسكريين فقط. ولكن أبناء البلد التي هي واحدة منهم، أي أنها العدو المشترك.

ودانيا تتحمل مسؤولية أخيها، الذي تحبه بجنون، عندما تدفعه الظروف للسفر إلى الخارج، تصبح صيداً سهلاً للموساد التي تستغل نقطة ضعفها تجاه شقيقها. وتزيد من نزعة الانتقام بداخلها ضد كل من أساء لعائلتها، وبالفعل تورط ويتم تجنيدها، غير أن الاستخبارات المصرية تكتشف الأمر فتحاول استعادتها من جديد. فتدفعها أن تعمل لصالح مصر، على أن تبدو كعميلة لإسرائيل.

وفي كل هذه الأفلام، فلا بد للجاسوسة أن تقوم بعملية وأن تنقل رسالة، أو جهازاً إلى مصر، بما يعني أن الطرفين اللذين يلعبان أمام شطرنج السياسة العسكرية أن يعلنا أن أحدهما خاسر والآخر راجح.

وقد تحدث المخرج أشرف فهمي إلى مجدى الطيب فى مجلة "فن" حول هذه الأفلام مردداً: "هناك أفلام استغلت نجاح فيلم "الصعود إلى الهاوية" وقدمت نوعية تافهة، ولكننا هنا نقدم موضوعاً وطنياً يستغل الإقبال الجماهيري الكاسح على مسلسل "رأفت الهجان"، والذي جعلنى أشعر بعودة الانتقام إلى الناس من جديد. بعدهما كانت مباريات الكرة فى وقت من الأوقات تحقق إيرادات أكبر من إيرادات الأفلام الوطنية".

وفي عام ١٩٩٢ دخلت نادية الجندي مجال أفلام التجسس، وبدت كأنها تود أن تخترق حاجزاً جديداً، مثلما فعل رأفت الهجان، بأن تذهب بنفسها، في الفيلم إلى عاصمة إسرائيل، من خلال فيلم " مهمة في تل أبيب" الذي ألفه بشير الديك دون الرجوع إلى ملفات الاستخبارات، وبذا الفيلم ضخم الإنتاج، يصور بين فرنسا وسويسرا، وبلجيكا وجنوب إفريقيا، حول آمال التي تقيم في باريس وتعمل

جاسوسة لحساب إسرائيل، تقرر التوبة، فتتجأ إلى السفير المصري ليحدد لها موعداً مع رئيس الاستخبارات المصري كى تعرف له، يتفق معها أن تكون عميلة مزدوجة، وذلك بعد أن تجتاز اختباراً تحت جهاز كشف الكذب، يطلب منها السفر إلى تل أبيب لتصوير شريط خطير عليه أنواع الأسلحة والخطط الاستراتيجية الإسرائيلية في حالة نشوب حرب مع مصر، وذلك من مبنى وزارة الدفاع، تتجه مهمة أعمال في تهريب الفيلم عن طريق قس في القدس، إلا أن الاستخبارات الإسرائيلية تكشف خداعها، فتلقي أنواعاً من التعذيب الوحشي، ويتمكن رجال الاستخبارات المصرية من تهريبها لتصل إلى مصر...

وموضوع الفيلم، كما نلحظ حدث قبل حرب أكتوبر، لكن الملابس والأجواء توحى بأنه يدور إبان تصويره، ونحن هنا أمام صراع استخباراتي مثلما حدث في "إعدام ميت"، أكثر منه عمل سياسي، وينتهي هذا الصراع بالحصول على فيلم به معلومات عن طائرة جديدة، ثم تستعيد مصر جاسوستها دون آية خسائر.

ومن الواضح أن نادية الجندي والمخرج نادر جلال قررا العودة مرة أخرى إلى إسرائيل في فيلم "٤٨ ساعة في إسرائيل" عام ١٩٩٨.

ومثلما دارت أغلب الأحداث في الفيلم الأول في أوروبا التي تعتبر مزرعة خصبة لتجنيد الجواسيس ضد أو مع مصر، فإن الأحداث هنا تدور في اليونان وهناك شاب مصرى، يعمل لصالحة الاستخبارات المصرية، إلا أن رجال الموساد يتعقبونه في اليونان، وقبل القبض عليه وترحيله إلى إسرائيل، يسلم الميكروفيلم إلى خطيبته... وتسافر شقيقة الضابط إلى اليونان من أجل إنقاذ أخيها، وهناك تحاول إلقاء الشباك حول ضابط الموساد الذي له دراية، ودور في القبض على أخيها.

وفي أثناء محاولتها إنقاذ أخيها تعرف على ضابط استخبارات مصرية، يحاول حمايتها، واستحضار الميكروفيلم إلى مؤسسته، ويتكافف الاثنان فتذهب إلى إسرائيل، وينجح في إنقاذ أخيها. وتتسلم وكالة الاستخبارات المصرية الشريط، ويؤدى الفيلم أن هذا الميكروفيلم هو أحد الأسباب المباشرة لانتصار حرب أكتوبر.

وحول هذا الفيلم كتب طارق الشناوى فى مجلة روزاليوسف" - ٩ فبراير ١٩٩٨ - بتهكم شديد قائلاً: "يقدم السيناريو رجال الاستخبارات الإسرائىلية فى حالة شديدة من الضعف التى تثير السخرية. ويزيد الأمر صعوبة أداء السيد راضى لدور ضابط الاستخبارات بأسلوب هزلى رغم أن الذى يمنع قوة للاستخبارات المصرية هو انتصارها على جهاز للاستخبارات مدرب وليس فرقة من ساعة لقلبك".

وفى مكان آخر من المقال نفسه، حول ما أسماه بالتطبيع الجنسى كتب: "اتجهت الأنظار إلى فاروق الفيشاوى، ولكن نادية الجندي من خلال أحداد الفيلم تكتشف مبكراً أنه يعمل لحساب الاستخبارات الإسرائىلية، وأنها ترفض التطبيع العاطفى والجنسى مع العدو فإنها لا تسمح له بأكثربن قبلتين معتبراً لفترة زمنية طويلة أطول من مباحثات السلام).

ومن الواضح أن الدور الوطنى السياسى الذى تلعبه الاستخبارات المصرية عن طريق السينما قد ساعد فى إحياء الوعى الوطنى، وهى تخرج بين الحين والآخر، ملفاً من ملفات البطولات ليتحول إلى رواية ثم إلى فيلم أو مسلسل تليفزيونى.

ففى عام ٢٠٠٩ عادت السينما المصرية إلى موضوع صراع الاستخبارات بين مصر وإسرائىل فى فيلم "أولاد العم" لشريف عرفة ، فهناك زوجة مصرية تعرف بعد سنوات طويلة أن زوجها المصرى المسلم هو عميل موساد مدسوس على الاستخبارات المصرية ويخدعها كى يخرج بها من المياه الإقليمية المصرية ويعرف لها بهويته كجاسوس يهودى إسرائىل، ويأخذها كى تعيش فى إسرائىل، ومعه ولديهما ويقرر جهاز الاستخبارات المصرى أن يرسل مندوياً من طرفه لإحضار الزوجة وأسرتها، ويتمكن هذا المنصب من دخول إسرائىل، ويدور صراع دام بين الطرفين المتخاصمين، حتى يعود الجاسوس المصرى بالزوجة، بعد أن تخلص من غريميه.

(orr  
أهلاً م



التصعود إلى الهاوية



الجاسوس

## الفصل السابع عشر

### الصحافة السياسية

لعبت الصحافة دوراً مهماً على المستوى السياسي، وهي تحاول التقرب منها، أو النطق باسمها، كما لعبت دوراً مؤثراً في أنظمة السياسة والوقوف ضدها أو مناصرتها، والدفاع عنها.

وفي الكثير من الأفلام السياسية، كان الصحفي يلعب دوراً بارزاً في توصيل الفكر السياسي لمرحلة ما، أو لأحد الأنظمة إلى الناس، وكان أحد الأعمدة الأساسية بخاصة بالنسبة إلى الثورات العسكرية، أو الانقلابات، حيث احتاج العسكريون إلى أصحاب الأفلام من أجل تعزيز مواقفهم خاصة حين ينادي الحاكم بالديمقراطية. وقد بدا ذلك واضحاً عقب ثورة يناير، حيث كتب الكثير من الصحفيين ما يناسب المرحلتين.

والغريب أن صورة الصحفي المناضل سياسياً لم تظهر بشكل واضح في أفلام ما قبل ثورة يوليو، وقد ظهر الصحفي في صورة مسطحة، فهو غالباً ما يبحث

عن فضيحة اجتماعية أو فنية، وكان من أبرز الأدوار التي كشفت عن دور الصحفى هو فيلم "ليلى بنت الأغنياء" لأنور وجدى ١٩٤٧، وهو فى الفيلم عاشق يحاول الدفاع عن بنت الأكابر التى صار عليه أن يعمل تحقيقا حول هروبها من عريتها الذى اختارت لها زوجة أبيها.

لكن دور الصحفى صار بعد الثورة هو الباحث عن المتاعب السياسية، وليس الفضائح الاجتماعية، وهو الباحث عن المشكلات والألغام المرتبطة بأمن الوطن. وقد سعى الصحفيون الذين كتبوا للسينما إلى تغيير الصورة إلى الأفضل مثل: إحسان عبد القدوس، وإسماعيل الحبروك، وفتحى غانم، وصالح مرسى، وموسى صبرى، ومحمد التابعى.

أما كتاب السيناريو والروايات الذين لم يعملا مباشرة بالصحافة السياسية، فإن رؤاهم تداخلت كثيراً ولعل أول فيلم رأينا فيه صحفياً يلعب دوراً سياسياً بشكل مباشر هو "الله معنا" لبدرخان ١٩٥٥ وهذا الصحفى يلتقط خيوط هزيمة الجيش العربى فى حرب ١٩٤٨، فيكتب عن الأسلحة الفاسدة، وهو يجد هوى فى كتاباته من الضباط الأحرار الذين يصادقونه، ويمدونه بالمزيد من المعلومات عن الأسلحة الفاسدة فيتعرض للكثير من المتاعب، ويتم التحقيق معه فيما ينشره، بل أنه يكاد أن يفقد وظيفته.

وهذا الصحفى يتصدى لقضية فساد سياسى على أعلى مستوى فى الوطن ويصل أمر تحقيقات النيابة معه إلى السلطات القضائية، فتصبح القضية بمثابة رأى عام، ويتكتل الضباط الأحرار ويستخدمون ما يكتبه الصحفى فى منشوراتهم السرية كسلاح فى كفاحهم، وتحاول خطيبة أحد الضباط الأحرار الحصول على وثائق رسمية من مكتب أبيها وخزينته من أجل إدانة هذا الأب الذى يتاجر فى الأسلحة الفاسدة وبالفعل فإن نادية تنجع فى سرقة عقد الأسلحة، وتقدمها لابن عمها، الذى يقدمه إلى الصحفى فينشره فى جريدة.

إذا فالتعاون بين الصحفى والضباط الأحرار بدا قوياً، وكان يمكن للصحفى أن يدان لو لم يحصل على الوثائق التى تؤكد سيناريو هذا الفيلم قد

وضع تجربته الذاتية في هذا الإطار، لكنه سعى إلى نقلها بشكل آخر من خلال شخصية عباس في روايته "أنا حرّة" التي أخرجها صلاح أبوسيف عام ١٩٥٨ في فيلم يحمل العنوان نفسه.

رغم أن دور الرجل هنا جاء هامشياً، فإن جدية العمل والموقف الذي يقوم به عباس جعله إنساناً محورياً، ليس فقط في حياة "أمينة" بل كعمود أساس في الفيلم، فهو صحفي شاب، كان فيما قبل شاباً جاداً وهو تلميذ في المدرسة، أو طالباً في الجامعة، وبعد أن تخرج صار صاحباً لمجلة "البعث"، يدافع من خلال المجلة عن المبادئ ويقف ضد الفساد والطغيان. يلتقي بأمينة حين تأتيه من أجل حملة إعلانية، وأنهما يعرفان بعضهما من قبل توطد العلاقة بينهما، يسعى إلى أن ينبهها إلى معنى جديد للحرية، وتتردد كلماته في أعماقها "أنت عايشة في فراغ الحرية مجرد وسيلة، وتتغير أمينة، فتبدأ في استغلال فراغها ومعايشة كفالة حرّة كما يجب أن تكون الحرية، ووسط قصة حب تنمو ببطء بين الطرفين، يتعاونا في الكفاح ومناهضة الاستعمار، فتنتقل المطبعة "الروتو" إلى منزلها من أجل طبع منشوراته السرية السياسية باعتبار أن منزله مراقب من الشرطة، وعندما يقبض عليها البوليس السياسي تشعر بالسعادة أنها تقوم بدور سياسي ووطني.

وبحسب وقائع الفيلم فإن أحداثه تدور بين عامي ١٩٤٧ و١٩٥٢، وتم زواج الصحفي بأمينة في ٢٠ يوليو ١٩٥٢، أي قبل قيام الثورة بثلاثة أيام. إذا فالصحفي هنا صورة معايرة تماماً لما قدمته السينما ياظهار الصحفي السياسي كرجل مثالي، نموذجي، بخاصة في الوقوف ضد التيارات السياسية الفاسدة أو الطاغية قبل ثورة يوليو. وقد انعكس هذا واضحاً في شخصية الصحفي محمود كمال، التي جسدها أيضاً شكري سرحان في فيلم "بقايا عذراء" لحسام الدين مصطفى ١٩٦١.

وقد صور لنا الفيلم هذا الصحفي منذ بداياته، فهو بسيط، قادم من كفر الشيخ، يكتب المقالات السياسية الانتقادية لسياسة الحكومة، وكثيراً ما تتعرض

هذه المقالات لقص الرقيب الصحفي، وهو يترك شقته من أجل نبيلة التي جاءت من بلدته للعمل كمدرسة في القاهرة، والتي تصطدم مع التلميذة هدى، ابنة عبد الفتاح باشا شكري، الوزير السابق وزعيم لحزب قوى معروف، ومن خلال توطد الصلة للترشيع في البرلمان، ويداع اسم الصحفي بفضل خططه السياسية، ويترقى اجتماعياً ووظيفياً فيصير واحداً من أبناء الطبقة الراقية. وهو يرفض أن يتزوج من نبيلة بادئ الأمر رغم أنه يحبها لأنها يعتبرها ابنة فلاح، ولا تدور الأحداث هنا قبل الثورة بل في الخمسينيات؛ حيث يشير الفيلم إلى أن محمود قد سافر لتغطية الثورة الجزائرية، ويعود من السفر، ليجد أن نبيلة قد تزوجت بـ «عبد الفتاح باشا» ويركز الفيلم على الصعود الاجتماعي، والسياسي للصحفى، من خلال خططه، بدرجة تؤثر في علاقته العاطفية، ولذا فإنه يدفع الثمن لكن هدى ابنة الباشا تقع في حب الصحفي، وتسعى إلى أن تتقارب منه، كما أن الأب يحاول إحياء ماضيه السياسي بالترشيع للبرلمان، فيدفع محمود إلى أن يساعد ه في ذلك ويعمل محمود في إحدى صحف المعارضة، ويتحول إلى المحاكمة، فيدافع الباشا عنه وخاصة حاولت أن تسقطه لصالح خصومه السياسيين، وتحاول نبيلة أن تصور نفسها أنها كانت في بيته من أجل الدفاع عنه، لكن البasha يموت وتسوء أحوال الصحفي الذي يحاول الزواج من نبيلة لكنها ترفض لأنها فضلت أن تعيش مع هدى.

وكما نرى، فإن الصحفي هنا لعب دوراً بارزاً في السياسة؛ لهذا ترقى وظيفياً، واجتماعياً، وفي الوقت نفسهواجه المزيد من المتاعب لأسباب بعيدة عن وظيفته، وإنما لأنه انحرف من خلال علاقته العاطفية المتعددة.

وفي فيلم «الرجل الذي فقد ظله» المأخوذة عن رواية فتحى غانم، قدم المخرج كمال الشيخ صورة متكاملة للصحفى الانتهازى، ومن الأهمية أن نلحظ أن أكثر الصحفيين الذين ظهروا في السينما حتى الآن كانوا من رجال ما قبل الثورة لأنهم عاشوا موافقهم البطولية، أو الفاسدة، قبل يوليوب، حتى محمود كمال فإنه بشكله العام أقرب إلى هؤلاء منه إلى الصحفي الذي ظهر بعد الثورة، حيث لم تكن هناك معارضة أو صحف معارضة بعد الثورة.

وتبدأ أحداث فيلم «الرجل الذي فقد ظله» من خلال يوسف طالب الجامعة الذي لا يهتم بما يحل بوطنه من دمار من خلال غارات الألمان على القاهرة عام ١٩٤٢ بقدر اهتمامه بشقيقة زميله في الجامعة، وهي ابنة باشا تربطه بأسرة يوسف قرابة بعيدة، ويُوسف ابن الموظف البسيط، يحلم بالصعود الاجتماعي وبالزواج بابنة الباشا، واستكمال دراسته الجامعية.

ويُوسف انتهازي يسعى إلى الصحافة كوسيلة للارتفاع الاجتماعي. في مقابل مواقف شريفة يقوم بها صديق له تجاه قضايا الوطن. وكما كتب صبحى شفيق في مجلة الكواكب فإن يوسف يكافح حكومة نصف اقطاعية. نصف استعمارية. وتقهم شخصية المناضل من سلوكه ومن انفعالاته، ومن انعكاس هذا كله على من حوله، دون أن نراه يخطب أو يعلن عن ثوريته.

وقد صعد يوسف وظيفياً، وتملق رئيس التحرير واستطاع أن يكتسب ثقة، مما دفع به إلى أن يطلب منه رئيس التحرير مقابلة شخصية سياسية كبيرة، فيزوره في منزله، ويكتسب ثقته ويحاول إزاحة رئيس التحرير عن مكانه، ويقوم بالإبلاغ عن الثوار، بمن فيهم صديقه شوقي، ويتم القبض عليهم، ثم تزداد الثقة بين الصحفي والسياسي، فيتم استبعاد ناجي رئيس التحرير من مكانه، ويتولى يوسف منصب رئاسة تحرير الجريدة، بعد أن وصلت ثقته لدى السياسي أعلىها، لكنه يكون قد فقد كافة الأطراف يمكن أن تكون قريبة إليه في لحظة إنسانية ابتداء من مبروكة زوجة أبيه التي لفظها أكثر من مرة، ثم صديقه شوقي الذي وشى به وناجي الذي أطاح به.

وقد ارتقى يوسف إلى قمة المناصب الصحفية من خلال تسلقه الكاذب. وثقافته الواهية، ومكره وإيمائه في أحضان السلطة، وهو ليس رجل هاتف، بل هو هادئ يسعى إلى الحصول على مكاسبه الإدارية والسياسية بثبات، ويدبر المقالب للإطاحة بمن يعترضون طريقه، ولا نقول خصومه.

وهذا النموذج من الصحفي الذي يعمل بالسياسة، ويرتفق أعلى المناصب، أو يربط مصيره بشكل مباشر بالعاملين بالسياسة، قد ظهر بهذه الصورة التي

أشرت إليها في أفلام صنعت إبان إزدهار الثورة، ثم سترى أن هناك رؤساء تحرير ورجال صحافة في مراكز مرموقة قد لعبوا دوراً سلبياً، لأنهم ينتمون إلى عصر ماضٍ. هذا الماضي هو الثورة نفسها، فرؤساء التحرير الذين عملوا في مناصب علياً إبان حرب أكتوبر، كانوا من منظور السينما والسياسة، في ذلك الوقت من بقایا صحافة الثورة؛ لذا فإن رئيس التحرير في كل من "أبناء الصمت" و"العمر لحظة"، وكلاهما من إخراج محمد راضي وأخوذهن عن نصوص لأدباء قد اقسم كل منهما بالانتهازية، واللامبالاة، وتعدد العلاقات العاطفية، بينما هناك صحفيات شابات تعملن باجتهاد، وتدافعن عن قضايا الوطن. باعتبار أنهن يرمزن إلى العصر الجديد.

والصحفيان في هذين الفيلمين قريباً من السلطة التي اختارتهم، وقد ظلا في منصبهما رغم الحرب والنصر. وقد كتب كل منهما مقالات انهزامية، حول الموقف العسكري، السياسي، ولعل هناك إشارة إلى صحفى تم استبعاده عن سلطته بعد حرب أكتوبر.

ومن الواضح أن اقتران الصحفي بالسياسة في الفترة نفسها لم يكن بالقوة نفسها، قدر ارتباط الصحفي الشريف نفسه بقضايا وطنه الاجتماعية، مثلما حدث في فيلم "العصفور" ليوسف شاهين. حيث على الصحفي أن يكشف أسباب انهيار أحد المصانع، رغم المتاعب التي يواجهها مع ضباط وزارة الخارجية. كما أن الصحافية في "زائر الفجر" تحاول كشف فساد اجتماعي، وتدفع حياتها ثمناً ل موقفها، فالشرطة تطاردها وتستدعيها وتنهك أعضائها حتى الموت، والقضية التي تتصدى لها وحاولت كشفها فيما يتعلق بقضية دعارة، تم إخلاء سبيل عضوات الشبكة لسبب ينبع بالأمن العام، وسمعة بعض رجال السياسة. لكنها لم تنجح في إثبات الإدانة.

إذا ففى هذه الفترة بالذات كانت القضايا الاجتماعية هي الركيزة الأساسية، في فترة أشارت السلطات الحاكمة إلى أن الصحافة تتمتع بحرية، وعليها أن تبدى ما لديها من مواقف وأراء حرة، وبدت هذه الحرية من أجل انتقاد مراكز القوى أو الفاسدين اجتماعياً، وإدارياً مثل حريق أحد المصانع في فيلم "الكذاب"

لصلاح أبوسيف، فالصحفى هنا يترك وظيفته، ويرتدى ثوب نادل فى مقهى شعبي بحى السيدة زينب من أجل متابعة سلوك اثنين من الموظفين، يرتاب الصحفي فى أمرهما بأنهما يعرفان بعض الأسرار عن حرق المصنع.

وليس هناك علاقة مباشرة بين الصحفي وبين السلطات السياسية، لكن هناك صراعاً فى داخل المؤسسة الصحفية نفسها، وإذا كان المصنع يرتبط بممتلكات عامة فإنه قد يدخل فى إطار الأمن القومى، فابننا نقصد أنه ليست هناك صلة مباشرة بين أى من الصحفيين هنا، وبين أى من رجال السياسة.

وـ "الكذاب" يصور عالم الصحافة من وجهة نظر كاتب عمل فعلاً بالمهنة، ومن الواضح أنه قام بتأسيس الفيلم - إلى حد ما - قياساً إلى الرواية التى ليست فيها إشارة بالمرة إلى مسألة الصراع مع رئيس مجلس إدارة إحدى شركات القطاع العام التى تصنع النسيج، ويكتشف الصحفي - فى السينما - كما كتب رعوف توفيق - بمجلة صباح الخير - أن إنتاج هذا المصنع يتسلل إلى تجار السوق السوداء ليبيعوه بأضعاف ثمنه الحقيقي، ويثرون على حساب الشعب الذى يبحث عن القماش资料الشعبى فلا يجد له. والفيلم يصور صراعاً بين سلطة من نوع خاص (القطاع العام) وبين صحفى، ولا شك أن هذا المسئول فى المصنع يستند إلى قوى اجتماعية أكثر منها قوة سياسية.

الهم الاجتماعى نفسه بين الصحفي ومسئول آخر تكرر فى فيلم "الغول" لسمير سيف ١٩٨٢، والصحفى هنا يصطدم بقضية اجتماعية، لا تتعلق فى البداية بمواجهة فهمى الكاشف رجل الانفتاح البارز، بل إن الصحفي هنا يسعى لإثبات أن ابن الكاشف هو الذى قتل عامل البار الذى كان بصحة فتاة ذهب معها إلى شقة ابن، فدهسه بالسيارة، ويحاول فهمى الاستعانة بما لديه من علاقات اجتماعية عالية من أجل إبعاد الشبهات عن ولده، وتبرئته، فى الوقت الذى يسعى فيه الصحفي عادل إلى إدانته.

وخطورة الكاشف فى أن العاملين بمكتبه من رجال السياسة السابقين، خاصة الوزراء يعملون لديه كمستشارين فى كافة المجالات، وهو رجل ذو حياثة سياسية

مؤكدة، كما أن الصحفى حين يفشل فى إدانة كل هذا النظام، يقرر أن يدس ساطورا فى ملابسه، ويتعرض للكاشف، وينهال عليه بالساطور، وتوحى نهاية الفيلم أن قتل الكاشف تم بالأسلوب نفسه الذى تم به اغتيال الرئيس الراحل أنور السادات سواء حين يردد عبارة من طراز "مش معقول"، أو حين يلقى عليه رجاله بالقاعد لحمايته من ضربة الساطور التى قبضت عليه فى لحظة.

وعلى المستوى الشكلى فإن الصحفى لا يمارس السياسة، ولكن هناك رجلا من طراز عادل، فقد امرأته فطلقت منه وتزوجت من آخر، وأخذت ابنتهما معها، وهو يكتب أحيانا مقالات سياسية، لكننا لم نره يقترب من حزب، ولم يصادق شخصية سياسية، وقد بدا فى مواجهة الكاشف بمثابة البطل الفرد الوحيد الذى يقاتل وحده فى الجبهة.

وفي فيلم "أمراة واحدة لا تكفى" لإيناس الدغيدي رأينا صحفياً من الطراز نفسه يتصدى لأكثر من تيار منهم الإسلام السياسى والاقتصادى، وحسام فى البداية لا يتعامل مباشرة فى السياسة، كل ما يفعله أن يعمل تحقيقاً حول سقوط أحد المنازل فى حى شعبي لكن علاقته بالصحفية أميرة يفتح له أبواب السياسة، فإنها من أسرة ثرية ذات علاقات اجتماعية متعددة، لذا فهى تدفع حسام أن يقترب من العمل السياسى من أجل إزاحة رئيس التحرير الحالى عن مكانه، كما أن أميرة تسعى إلى تعين حسام فى وظيفة مستشار إعلامى لأحدى شركات توظيف الأموال وبالفعل يكاد حسام أن يوافق ويرى الأعمال المالية الخطيرة تحوط به. وبخسر شكرى رئيس الشركة فى البورصة مما يولد حوله الفضائح. وينشر حسام مقالات حول توظيف الأموال وهنا يدخل دائرة البورة السياسية؛ حيث يتعرض للاغتيال من قبل رجال شكرى ويصبح قاب قوسين من منصب رئيس التحرير.

وإذا كان المصير الذى يصل إليه صحفى فى "أنا حرّة" مقابل مواقفه المعارضة هو السجن، والزواج داخل جدرانه، فإن الصحفية فى "هدى ومعالى الوزير" تدفع الكثير سواء فى حياتها الخاصة، أو العامة، فهى معرضة للتراضى، وبناصرها رئيس التحرير فى مواقفها. وتسعى هدى إلى إغواء زوج الصحفية بمال وباشيه أخرى من أجل إضعاف موقفها فيما تكتبه، مما ينتهي بفسخ العلاقة الزوجية..

وتستمر المرأة في موقفها، ورغم ذلك فإن هدی تتمكن من الهروب واللجوء إلى دولة أخرى.

ومن المعروف أن هدی عبد المنعم - سيدة الأعمال - التي أشار الفيلم إلى قصتها قد لجأت إلى اليونان، وأن الشرطة المصرية حاولت استعادتها، وأن السيدة المذكورة رفعت دعوى قضائية ضد الفيلم، طالبت بتعويضات، بالإضافة إلى إيقاف عرض الفيلم وعادت إلى مصر في عام ٢٠١١، وحصلت على حكم قضائي، بعد أن أثارت انتباه الرأي العام.

وسط مجموعة الأفلام هذه، التي جعلت الصحافة نبراساً للتصدي لقضايا الفساد الاجتماعي والسياسي، قام عاطف سالم ١٩٩٢ بإخراج رواية "دموع صاحبة الجلالة" المأخوذة عن رواية موسى صبرى، وبدأ الفيلم بمثابة ردة غريبة للتعبير عن صورة نمطية لصعود صحفى إلى أعلى الدرجات الاجتماعية، والمهنية، والسياسية عن طريق النقابات والوشایات، وما إليها. والغريب أن وسائل الإعلام ركزت على هذه الرواية؛ حيث تم تحويلها عام ١٩٩٠ إلى مسلسل تليفزيوني أخرجه يحيى العلمي، أما الفيلم الذي أنتجه سمير صبرى، وقام ببطولته، فهو ينتمي إلى الأربعينيات وتدور أحداثه بين سنوات قدوم محفوظ عجب من قريته، حتى يقترب من رجال الثورة.

ومحفوظ عجب صورة باهتة، وتابهة من يوسف في "الرجل الذي فقد ظله"، وينتمي مثله إلى الصحفيين الذين كانوا يلعبون دوراً مؤثراً في الحياة السياسية في زمن ما قبل الثورة، ومن الواضح أن الكاتب حاول أن ينتقم في هذه الرواية الساذجة من منافس له في هذا العالم، ومحفوظ عجب ينتقل من قريته بالزقازيق إلى القاهرة، وفي العاصمة يتم القبض عليه بتهمة التحرير ضد إشعال المظاهرات. ويُسجن، ثم يفرج عنه ليفاجأ بموت أمه دون أن تخبره أن أخته اضطرت للعمل كخادمة في منزل أحد الباشوات. وينجح محفوظ في التسلل إلى مكتب عبد العظيم لطفي رئيس تحرير إحدى الصحف اليومية الكبرى، حتى يعينه صحفياً بالجريدة.

وفي البداية نرى محفوظ مظلوماً، ونقيناً، فهو يرفض رشوة أحد أصحاب الشركات السياحية ولكن هذا سبباً في ترقيته، لكنه لا يلبث أن ينحرف خوفاً من أن يزج به في السجن مرة أخرى. فـأمال المحررة الدبلوماسية تأخذه معها إلى أحد التنظيمات السياسية المناهضة للملك، وهو فيما بعد سوف ي Shi بالتنظيم، وستدخل آمال السجن بسبب هذه الوشاية. كما أنه يتعرف بالراقصة سوسن التي تربطها علاقة قوية بالسرايا، ويستغلها في أن يتعرف على شخصية مرموقة ليجمع بين علاقاته بين السلطة والتنظيم السياسي.

وتصبح الوشايات هي العملة المفضلة لمحفوظ، من أجل الارقاء المهني، وبعد الوشاية بالتنظيم السري، فإنه يفعل الشيء نفسه النسبة إلى رئيس التحرير الذي سانده، ويتولى هو رئاسة تحرير الجريدة، ... ما تقوم ثورة يوليو يساندتها محفوظ ليصبح كاتبها المفضل ويقترب من الضباط الأحرار، ويحاول الفيلم أن يؤكّد أن أمثال عجب يتكررون، وذلك في المشهد الختامي فهناك صحفي شاب صغير، يطرق باب محفوظ محاولاً البحث عن وظيفة صحفي.

وقد بدأ المخرج عاطف سالم كأنه يزكي التراب عن شخصية نمطية، لا يميل الناس إلى إخراجها من مقبرتها، فالموضوع مستهلك، ومستنفذ مرات عديدة. في السنوات الأخيرة، انتقل التركيز من الصحفى الورقى، إلى المذيع التليفزيونى، حيث رأينا هذا النموذج فى أفلام عديدة منها «جاءنا البيان التالي» و« أصحاب والا...» و....



لصون أسلحتك الخفية  
- عباد الدين - سيد ناصر - عاشر شهادة  
- عبد الوارث - محمد علي - سعيد  
- سليمان - سليمان - سليمان  
- واصف فاريز - فاريز - فاريز

## الفصل الثامن عشر

### الأغنية السياسية

كانت المفاجأة حين عرض فيلم "غرام وانتقام" ليوسف وهبى عام ١٩٤٤ فى محطة (ART)، أن شاهدت أغنية تؤديها المطربة أسمهان فى حفل غنائى، لم أكن أتصور وجودها، فكم شاهدنا الفيلم على الشاشات، وفى المحطات التليفزيونية دون أن نراها. وقد حذفت هذه الأفلام بلا سبب عند عرض الفيلم فى قنوات فضائية عديدة.

تقف المطربة أمام جمهورها، ومن بينهم فتحى الذى ستقع فى حبه فيما بعد، وتغنى أغنية ليست لها علاقة بالفيلم، تم إخراجها بشكل جديد تماماً على الأغنية السينمائية فى تلك الآونة.

الأغنية عبارة عن ذكر مأثورات أسرة محمد على، ولأن الأغنية من أربعة كوبليهات، فقد توقفت فقط عند أربعة من الحكماء، هم محمد على، والخديو إسماعيل، والملك فؤاد، ثم الملك فاروق الأول، وبالطبع فإن المفاجأة لم تدفعنى إلى تسجيل الأغنية لنذكر كلماتها هنا، لكنها أغنية عن أمجاد كل منهم، فمحمد على

كما تقول الأغنية هو صانع مصر الحديثة، وهو راعي نهضتها، أما إسماعيل فهو باعث التمدين فيها، والملك فؤاد رجل شجاع حكيم، والملك فاروق حبيب الناس ومعقود عليه الأمل.

والجديد في إخراج هذه الأغنية، هو أنه مع الغناء لكل شخصية، تظهر صورة للشخصية، في عز ومجد وصور متحركة لبعض إنجازاته، مثل القناطر الخيرية، أو الحقول الخضراء، وقناة السويس، ومبني القناة في بورسعيد، والأوبرالقديمة، ورأينا صورة للملك فؤاد وهو في عربته الملكية يحيى الناس، وصور مصر الحديثة تملأ الأفق، ثم صور لفاروق وسط الناس، ثم وهو يركب العربية الملكية ويدو شاباً رشيقاً ينحني أمام الكاميرا بكل تواضع.

هذا يعني - بالطبع - أن الظروف السياسية المتعاقبة في مصر، دفعت إلى ضياع العديد من الأغانيات، لكن من المهم هنا أن نسجل هذه الظاهرة، لتبثيتها في تاريخ الأغنية السينمائية كأول محاولة من نوعها.

لكن ليس هذا بالأمر السهل، فنسخ الأفلام الكاملة غير متوفرة، والكتاب الدعائى للفيلم غير موجود في أغلب الأحيان، لكن من خلال ما نتمكن من الوصول إليه، سنحاول الوقوف عند هذه الظاهرة، ورصدها، من أجل لا يضيع التاريخ، مهما اختلفت الأنظمة السياسية المتعاقبة، وبصرف النظر عن تناقض النظم، وموافقتها من بعضها، وخاصة بعد الثورة، فمن المعروف أن الأغاني الوطنية وأغانيات الحكم بعد الثورة قد تغير شكلها، فالاغنية الوطنية موجودة أكثر في التليفزيون، أما الأغاني الخاصة بالحكام الذين جاءوا بعد الثورة فهي ليست موجودة، أى أنه لم يتم الغناء لعبد الناصر - وهو الحكم الذي حظى في حياته بأكبر قدر من الأغاني التي تمجده اسمه - في السينما مثلاً حدث في التليفزيون.

ولعل من الأغاني التي تغنت للملك فاروق والتي لا نعرف عنها شيئاً، تلك التي غنتها المجموعة في فيلم "ليلي بنت الفقراء" ١٩٤٥ لأنور وجدى، وهو أول فيلم من تأليف وإخراج أنور وجدى، ولذا كتب إهداء مطولاً للملك فاروق في مقدمة الكتاب الدعائى للفيلم، بهمنا هنا أن نورده كوثيقة تاريخية:

إلى مولاي صاحب الجلاله..

"مولاي.."

لقد كنت يامولاي، ولا زلت، مسبوّقا بأمل جميل كان لى منه إلهام ووحى واتخذته نفسي مناراً عالياً وهادياً. وهو أن يحل يوم أحس فيه بأن فى مقدوري أن أرفع إلى سدة مولاي الملك المفدى باكورة إنتاجى، وأطمع فى أن يحوز هذا الإنتاج على عطف جلالته السامي.

ـ فإن نال عملى رضا مولاي أو بعضا منه، فسيكون هذا حافزاً لي على السعى حيثما نحو الكمال حتى أستزيد من هذا الرضا الكريم.

ـ وأنا يا مولاي الخادم الخاضع للأمين..

أنور وجدى

ومن الواضح أن هذه الفترة بالذات كانت خصبة بالنسبة إلى الملك فى أغانيات السينما، فحسب الكتاب الدعائى لفيلم "جوهرة" ليوسف وهبى ١٩٤٢، فإن هناك أغنية باسم "حن التتويج" كتبها بيرم التونسي، ولحنها رياض السنباطى، ولكن ليس لدينا أية إشارة لكلماتها، ولكن من المهم أن ننقل هنا كلمات أغنية "عاش الملك" التى كتبها أحمد رami وتلحين الصاغ عبد الحميد عبد الرحمن، وأدتها أفراد سلاح المشاة حسب "ليلي بيت الفقراء" وبقية الأسلحة كما سنرى.

والغريب أيضاً أن صلاح طنطاوى فى كتابه عن ليلى مراد لم يشر إلى هذه الأغنية بالمرة ضمن قائمة أغانيات الفيلم، رغم أنه شاهد الفيلم حين عرض فى حينه كاملاً.

وفى هذا الفيلم، كما هو معروف فإن أنور وجدى يؤدى دور ضابط من أسرة ثرية، يقع فى غرام فتاة فقيرة من حى السيدة. ووحيد هذا ابن مختار باشا، يسكن الزمالك، وهو يعتقد خطأً أن ليلى ابنة درويش باشا، يقرر وحيد الزواج بـ "ليلى"، إلا أنها ترفضه فى البداية للفارق الاجتماعى بينهما، لكنها تتكتم الأمر،

يذهب والد وحيد ليخطبها من يونس باشا فيظهر سوء التفاهم الذي حدث، وعندما يعلم وحيد أن ليلي فتاة فقيرة فيظن أنها خدعته طمعاً في ثروته، وفيما بعد يتعرض الاثنان لمتابعة من فتاة من أسرة وحيد، أرادت الزواج به والسخرية من ليلي، لكن العواطف تتغلب ويتزوج الحبيبان.

إذا.. فقد أراد أنور وجدى في فيلمه هذا أن يظهر كما يحب، ضابطاً وطنياً لديه الولاء لوطنه، وللبيك، وللجيش، فحسب ما جاء في الكتاب الدعائى أيضاً أننا أمام أول فيلم تدور أحداثه بين صفوف الجيش المصرى، وهناك صفحات كاملتان بهما أكثر من تسع صور للجيش المصرى في تلك الآونة.

والآن... ما جاء في هذه الأغنية؟ عاش الملك ..

سلاح المشاة:

في ظل فاروق رفعنا العلم  
رمز البلد للمليك والوطن  
أرواحنا فدي له وللحرب  
عزت به أيامنا على الزمن  
يا من روينا روحنا من منهالك  
تحيا لنا عاش الملك عاش الملك

سلاح الفرسان:

على ظهور الخييل تجري كالرياح  
إلى سبيل النصر بين المفاتيح  
في كفنا سحر العوالى والرماح  
نھوى كالبرق فى سلاح المنون  
فاروق يا فخر الزمن  
تحيا منا عاش الملك

سلاح الطيران:

وفتى عنان الجونسرى كالشباب  
نشق صدر السريح كالسيف السليل  
لنا بساط طائر بين السحاب  
نمضي به لالمعز فى كل سبيل  
فاروق ياك ناز المتنى  
تحيا لنا عاش الملك عاش الملك

سلاح المدفعية:

وفتى لهيب النار قضى عمرنا  
حديثنا على لسان المدفع  
نذود بالأرواح عن ديارنا  
ونلتقي حول المساريك الأرفع

الجميع:

فاروق ياخامي اللواء  
تحيا لنا على المدى معززاً مؤيداً  
تحيا لنا عاش الملك عاش الملك

ومن الواضح أن إهداء الفيلم باسم الملك، لم تكن حالة عابرة بالنسبة إلى أنور وجدي، كمنتج ومخرج؛ حيث كررها مرة أخرى في فيلمه *قلبي دليلي* ١٩٤٧، وهو هنا لم يضع أغنية خاصة بالملك، لكنه أهداه الفيلم مجدداً إلى الملك، وذلك أيضاً في الكراس الدعائى للفيلم، ومن المهم هنا أن نورد ماكتبه أنور وجدي إلى:

"مولاي صاحب الجلاله.."

"إن الفن السينمائى والمسرحى الذى تشرف بتشجيع جلالتكم لرجاله ورعايته  
المختلفين به ليعتز بهذا التشجيع وهذه الرعاية .."

وأني يا مولاي لا أعد، والحق إذا قلت إنه اكتسب شبابه من شبابكم، وفتنته  
من فنوتكم، وهأنذا أتشرف اليوم بتقديم فيلمى الثالث "قلبي دليلي" إلى جلالتكم،  
وكل ما أرجوه أن ينال الرضا السامي.

### عاش الفاروق

حامي الفن والفنانين

الخادم الأمين أنور وجدى

ومن الواضح أن هذه الأغانيات كانت توضع في الأفلام، حتى وإن لم تكن هناك مناسبة، وذلك من أجل تحية الحاكم، بخاصة الملك فاروق، فمن المعروف أن الفنان محمد عبد الوهاب غنى أغنيته المعروفة "الفن" وضم كوبليه خاصاً بتمجيد الملك فاروق، وهي أغنية غير سينمائية بالمرة، لكن السينما حاولت الاستفادة من هذه الأغنية، ومن مدح الملك فقامت بوضعها في فيلم "الماضى المجهول" إخراج أحمد سالم. وذلك ضمن أحداث الفيلم.

ولم تكن هناك أية مناسبة أن يكون للأغنية مكان في الفيلم، لكن أحمد سالم كان في حاجة إلى تعضيد نفسى وخاص ل الوقوف إلى جانبه، أى أن هذه الأغانيات قد تكررت للمرة الثانية من فيلم من بطولة ليلى مراد بعد "ليلى بنت الفقراء"، لكن أنور وجدى لم يكن داخل الدائرة هذه المرّة.

ويتضمن الفيلم عدداً من الأغانيات منها "ياليل سكونك حنان" ، وـ"أنا قلبي معاك" وـ" وسلم على" وـ"ياللى غيابك حيرنى" وـ"منايا فى قربك أشوفك سعيد" ، وأشوف نفسى جنبك دا شئ مش بعيد ثم "حيران فى دنيا الخيال .. محروم من الذكريات .. لاعندى فيها آمال .. ولا بناجى اللي فات" وهي كلها أغانيات عاطفية، ترتبط بأحداث الفيلم، والقصمة العاطفية التي تدور بين الوجيه أحمد علوى، والممرضة الحسناء نادية، لقد فقد الأول الذاكرة، وتلقفته الثانية في شخصيته الجديدة، فأحبته وتزوجته، لكن مالبث أن رجعت إليه ذاكرته، فعاد إلى قصره القديم وترك امرأته وبعد أن يصطدم بالواقع القادم من الماضي يعود من جديد إلى نادية.

وأغنية "الفن" أو "الدنيا ليلى" هي كما يقول صلاح طنطاوى فى كتاب، عن ليلى مراد، الوحيدة التى غنتها ليلى مراد وكانت هذه أول مرة تغني فيها مطربة أغنية - لا لحنا - لمطرب آخر.

"كما أن تصوير الأغنية فى الفيلم جاء بطريقة ذكية، كانت ليلى مراد تحفل مع زميلاتها فى المستشفى بعيد ميلاد واحدة منهن، وأعلن الراديو غناء محمد عبد الوهاب للأغنية، ثم انقطع النور فجأة وطلبت الزميلات من ليلى مراد أن تغني الأغنية ففتها".

وكلمات الأغنية كما هو معروف تقول:

الدنيا ليلى والنجوم طالعة تنورها  
نجوم غير النجوم من حسن منظرها  
ياللى بدعتو الفنانون وفي أيديكو أسرارها  
دنيا الفنانون دى جميلة وانتوا أزهارها  
والفن لحن القلوب يلعب بأوتارها  
والفن دنيا جميلة وانتوا أنوارها  
والفن مين يوصـفـه  
إلا اللي عاش في حـمـاه  
والفن مـين يـعـرـفـه  
إلا اللي هـامـ في سـمـاه  
والفن مـين أـصـفـه  
غيـرـ كـلـمةـ من مـولـاه  
والفن مـين شـرـفـه  
غيـرـ الـسـفـارـوقـ وـرـعـاه  
إـنـتـ الـلـيـ كـرـمـتـ الـفـنـانـ

ورعرع فـ يـتـ فـ نـه  
 روـيـتـ فـ ؤـادـ بـ الـأـلـحـانـ  
 بـ رـضـ اـكـ عـ نـه  
 الـفـنـ جـنـةـ تـسـحـرـنـاـ بـ الـوـانـهـاـ  
 تـعـيـشـ عـلـىـ ظـهـرـهـاـ وـتـغـنـىـ الـحـانـهـاـ  
 إـحـنـاـ يـاـ تـاجـ الـبـلـادـ فـيـ الـجـنـةـ سـكـانـهـاـ  
 وـأـنـتـ رـاعـيـهـاـ وـحـارـسـهـاـ وـرـضـوـانـهـاـ

والأغنية من كلمات صالح جودت، وقد غنتها ليلى مراد بأكمالها في الفيلم، ومن الواضح أن إقحام الأغنية بهذا الشكل يعكس منظور الفنان للحاكم في تلك السنوات، فهو يغنى له في الإذاعة، وفي الحفلات الخاصة والعامة، ولكن انتقال الأغاني إلى الشاشة يعكس إلى محاولة المطرب أن يتقرب من الملك. باعتبار أن السينما حدوتة، والناس تذهب إلى مشاهدة الحدوتة، ومتابعة أحداثها من خلال الشكل الفني الذي يختاره المخرج وكاتب السيناريو، ولو أننا أمام فيلم حول هذه الشخصية، وحياتها وأثرها في الناس، لبقى الغناء هنا مقبولاً، ومهمماً، لكن هذه الأغاني كانت مضافة على الأفلام التي ذكرناها، وبالتالي فإنه عندما تم حذفها بعد قيام الثورة، لم يحس الناس بأنها كانت موجودة، وحين تذكر أمام شخص بأن اسمها غنت للأسرة المالكة أغنية باسم "مواكب النصر"، فإن الدهشة سوف تنتابه وهو يتساءل: في أي مكان من الفيلم غنت.

وكما رأينا فإن جيل النجوم الكبار قد غنى بأكماله للملك فاروق في الحياة العامة، وأغلب هذا الجيل غنى لملكه على الشاشة، وتضافر أبرز المؤلفين للكتابة، ولحن البارزون، وغنى عبد الوهاب وأسمهان وأم كلثوم وليلي مراد، ليس مرة واحدة، بل إن البعض كرر التجربة.

وهؤلاء الفنانون هم الذين غنوا بعد ذلك للثورة في الإذاعة والتليفزيون، ولكن الكثيرين منهم لم يطل بهم ان عمر السينمائى بعد قيام الثورة، حيث كان كل من

عبد الوهاب وأم كلثوم قد توقفا تماماً عن العمل بالسينما، لكن عبد الوهاب غنى في فيلم وطني يحمل اسم "منتهى الفرج" لمحمد سالم ١٩٦٦، وهو الفيلم الذي تدور أحداثه حول عودة جنود مصر من اليمن بعد مؤازرة الانقلاب الذي قام به عبد الله السلال على الإمام أحمد. وامتلاً الفيلم بأغانيات وطنية وعاطفية، أدتها نجوم الفن، فأدار فريد الأطرش أغنية وطنية، واستقبلت شادية الجنود في القطار، وكان هم الشيخ حسن هو دعوة عبد الوهاب كى يغنى في الفرج، وفوجئ به يأتي ويغنى أغنية عاطفية هي "هان الود عليه".

قالوا لى هان الود عليه

وتسليك وفات قلبك وحداني

رديت وقلت بتشمتووا ليه

هو افتكرني عشان ينساني

والغريب أنه رغم الحس الوطني العالى إبان الخمسينيات والستينيات، ومؤازرة جمال عبد الناصر، فإن الأغاني الخاصة بالحاكم لم نشاهد لها سينمائياً، أى إنه لم يتم الفناء لعبد الناصر فى الأفلام مثلما حدث للملك فاروق إلا فى أضيق الحدود، وقد رأينا فى بعض الأفلام السياسية شخصيات تحس أنها جمال عبد الناصر، مثل "الله معنا" لأحمد بدرخان ١٩٥٥؛ حيث هناك تشابه واضح بين الضابط أحمد وبين عبد الناصر، فكلاهما من الدفعة نفسها، وصدم باشتراكه فى حرب فلسطين ١٩٤٨، وكلاهما أسس تنظيم الضباط الأحرار والثورة بالطبع، لكن بدون غناء، وفى الأفلام العديدة من هذا النوع لم تر أية أغاني، ومنها "حب من نار" لحسن الإمام ١٩٥٨ الذى تدور أحداثه حول العدوان الثلاثي عام ١٩٥٦، ولا وقت للحب؛ لصلاح أبو سيف حول النضال السياسى قبل الثورة، وأيضاً "الباب المفتوح" لبركات ١٩٦٢.

لكن.. تحضرنى هنا أغنية رثة الأداء جماهيرية التنفيذ، ردتها هدى سلطان فى فيلم "بورسعيد" لعز الدين ذو الفقار ١٩٥٧، فقد أدت دور فتاة من حى شعبى بالمدينة الباسلة، مخطوبة للعريف طلبة، وهى ضريرة مغلوبة على أمرها، وعندما

يقوم جمال عبد الناصر بتأميم قناة السويس فإنها تخرج إلى النافذة إلى أبناء الحى السعداء بالتبأ، وتغنى بينهم أغنية "أم جمال" وكلمة "أم" هنا فى فعل الأمر من تأميم، أي أنها تطلب من جمال أن يؤمم القناة كى تعود، حسب كلمات الأغنية، إلى المصريين، أم جمال ولا تخف إنما هنالك الندا وـ "ما عاد يحكم غاصب يا مصر يا أم الهرم" وـ "جمال مصر قد حكم".

وقد أدت هدى سلطان الأغنية بصوت قوى، وشاركتها فى الأداء المجموعة بصوت له نفس القوة والتأثير.

ولا يحضر الذكرة أى الأفلام فى تلك الفترة بها غناء لعبد الناصر، ولعل النجمين الأكير فى الطرف السينمائى فى تلك الآونة، وهما: عبد الحليم حافظ، وفريد الأطرش قد غنيا أغانيات عاطفية فقط فى الأفلام وإن اختلف الأمر تماماً فى الحياة خارج السينما، حيث كان المطربون يتنافسون بقوة فى أعياد الثورة لتقديم أغانيات، كان بالكثير منها إشارة لعبد الناصر بالاسم، فغنى فريد الأطرش "المارد العربى" لجمال، وغنى عبد الحليم حافظ لعبد الناصر باسم "أبو خالد نوارة بلدى"، وغنى عبد الوهاب ناصر كلنا بنحبك، ناصر وحنفضل جنبك، ناصر ونعيش ونقول لك يا حبيب الشعب ياناصر، كما غنى أكثر المطربين فى تلك المرحلة.

وقد تضاءلت هذه الظاهرة بشكل واضح فيما بعد، لدرجة أن يوسف شاهين غير منطوق الهاتف الذى ردده الشعب عقب تحرى عبد الناصر؛ حيث خرج الناس فى شوارعنا على الأقل يهتفون باسم الرئيس المتحى ناصر.. ناصر "مطالبين إيه بالعودة إلى الحكم، أما يوسف شاهين فى نهاية فيلم "العصافور" فقد جعل بهية وأبناء الحى وأبناء الشعب يرددون "حنحارب حنحارب".

ومن المعروف أن الثورة لم تلغ فقط هذه الأغانيات من الأفلام، لكنها كانت تكتشف صور الملك فاروق من المشاهد البارزة فى الأفلام.. مثل مشهد أغنية عبد الوهاب "عاشق الروح" فى نهاية فيلم "غزل البنات"؛ حيث كان يغنى وفي الخلفية صورة الملك، وكذلك نهاية فيلم "الأسطى حسن" لصلاح أبوسيف عام

١٩٥٢ في مشهد المحاكمة، وبعد وفاة عبد الناصر بدأت النسخ الجديدة تطبع من هذه الأفلام ويرى الناس صورة مليكهم السابق دون أية حساسية، ودون أن يثير ذلك شيئاً عند رؤية الصورة سوى الحنين إلى الماضي.

والآن.. وبعد مرور أكثر من عقد على هذا التاريخ ومع انتشار قنوات عرض الكثير من هذه الأفلام في قنوات فضائية عربية، صار على المشاهد أن يرى الأفلام الكاملة بدون حذف، فيرى أسمهاً وهي تغنى لأبرز أفراد أسرة محمد على في "غرام وانتقام"، ثم ليلى مراد وآخرين، لعل الأفلام التي تحدثنا هنا عنها ليست كل النماذج التي يمكن الرجوع إليها.. فسوف يكشف الزمن عن أغنيات مجهولة كثيرة من هذا النوع. وقد رصدنا مؤخراً محل هذه الأغنيات في موسوعة للأغاني السينمائية في مصر.



غرام وانتقام

## الفصل التاسع عشر

### مجلس الشعب

ظهر البرلمان في حياة المصريين لأول مرة عام ١٩٢٢، أي قبل ظهور أول فيلم سينمائي روائي بأربع سنوات إذا اعتبرنا أن فيلم "ليلي" ١٩٢٧ هو أول فيلم سينمائي بناء على التاريخ القديم للسينما.

وقد كان المصريون لرجال البرلمان تقديساً خاصاً، وخاصة في الفنون، والسينما بشكل محدد، فهو لأاء الأعضاء كانوا يمثلون هيبة الدولة، ومكانتها، وأغلبهم من ذوى المهابة، والحيثية الاجتماعية. وفي أغلب السينما التي ظهرت في الثلاثينيات والأربعينيات، فإن احتراماً ملحوظاً كان يحظى به أبناء الطبقات الاجتماعية الراقية، صحيح كانت هناك أخطاء يقع فيها بعض الشباب النزق من هؤلاء الموسرين، لكن النظرة العامة لهم كانت ممزوجة بالوقار.

وفي هذين العقددين من تاريخ مصر، كان للسلطنة التشريعية والبرلمانية والدستورية وقارها الخاص، ولذا فقد كان أغلبهم وطنيين شرفاء في خضم

حيواتهم بخاصة أنه في عام ١٩٤٧ صدر قانون بتوقير ضباط الجيش وعدم توجيه أي انتقاد إليهم، مما أكد قدسيّة هذا الشكل الاجتماعي.

ولعل أول فيلم مصرى، ظهر فيه مجلس النواب، كان بشكل أقرب إلى التسجيلي والتمثيلي معاً، وهو "أنشودة الفؤاد" لماريو فولبي عام ١٩٣٢ وبطولة جورج أبيض، الذى قام بدور رجل ثرى وعضو في مجلس النواب، وفي افتتاح المجلس يظهر الملك فؤاد الأول، وهو يصافح أعضاء المجلس. لكن هذا اللقاء بعيد تماماً عن موضوع الفيلم، فإبراهيم عضو المجلس رجل يتصدى لزوج اخته الذى عرف بتصرفاته الشائنة ويحاول مواجهته.

وبمراجعة الأفلام التي تم إنتاجها قبل ثورة يوليو، فإن الباشوات كانوا ملء البصر والسمع في هذه الأفلام، لكنهم كانوا أثرياء لا يمارسون السياسة بشكل مباشر، وليس لهم مناصب اجتماعية أو سياسية، وإنما كانوا إقطاعيين يمتلكون الأرض، ومن عليها مثلاً بما وضح في فيلم "سى عمر" لنizarى مصطفى، لكن هؤلاء الباشوات لم يتم تسييسهم إلا بعد أن صاروا جزءاً من الماضي، أي بعد قيام الثورة، وصار من سياستها أن تعلن أن هؤلاء الإقطاعيين الذين صودرت أرضهم بقانون الإصلاح الزراعي كانوا من الأشرار اجتماعياً وسياسياً، وقد بدت هذه الظاهرة واضحة في الأفلام التي صورت في الفترة من عام ١٩٥٤، وحتى عام ١٩٧٠ بشكل خاص، ومنها "حب إلى الأبد" ليوسف شاهين و"نهر الحب" لعز الدين ذو الفقار، و"صراع في الوادى" ليوسف شاهين، و"القاهرة ٢٠" لصلاح أبوسيف، فقد كان الباشا في هذه الأفلام يعمل في منصب سياسي حساس، وعليه أن يكون عضواً في البرلمان، وأن ينجح في دائرة من أجل أن يظل في منصبه، وقد ناقشنا هذا في الفصل السادس من هذه الدراسة.

وفي المقابل.. فإن أعضاء "الاتحاد القومى"، وـ"مجلس الأمة"، وأيضاً الاتحاد الاشتراكي كانت لهم حصانة إبان فترة الثورة، إلى أن تم تحطيم هذه الهالة، بفيلم "ميرamar"، وقد جاءت الموافقة على عرض الفيلم بمبادرة من مجلس الشعب الذي كان يرأسه أنور السادات - آنذاك - وذكر كمال الشيخ في حديث صحفي له أن عبد الناصر هو الذي وافق شخصياً على عرض الفيلم. ومع عصر الافتتاح

الاقتصادى بذات ظاهرة الهجوم على حكم عبد الناصر.. لكن ظلت لعضو مجلس الشعب حصانة مميزة مثل حصانة القاضى، والتى تم لمسها بشكل مباشر فى فيلم **قاع المدينة** لحسام الدين مصطفى ١٩٧٢.

ونحن لم نقم بسرد تاريخى لهذه الظاهرة، لكنها فى الثلاثين عاماً الماضية. برزت ظاهرة أن يتم مس أعضاء مجلس الشعب، بخاصة فى قضائيا الفساد. وتطورت هذه الظاهرة بشكل حاد، فصار العضو المهيب بؤرة للسخرية فى أفلام الكوميديا وأفلام الحركة.

وهناك ملحوظة غاية فى الأهمية، فيما يتعلق بصورة البرلمان فى السينما، الصورة الأولى مشرقة، والغريب أنها صورة نسائية، أى أن المرأة عندما تصير عضواً فى مجلس الشعب، سينمائياً، فإنها تبدو شخصاً ملتزماً تدافع عن حقوق النواب، وتقف بحزم ضد قضائيا الفساد، أما الصورة الثانية، بخاصة فى العقود الأخيرة، فإنها عجفاء، تعكس صورة عضو المجلس كانتهازى، يدخل البرلمان من أجل اللعب فى السياسة وتوسيع دائرة فساده واستغلال حصانته.

ولعل ما يحدث فى الواقع المصرى، هو الذى أغرق السينمائيين بالبقاء الضوء الأخضر لهذه الموضوعات، بخاصة بعد قضائيا عديدة ضد عضو مجلس الشعب السكندرى، حدثه السادات يوماً أن المدينة أمانة فى عنقه، وكشفت الصحف أنه بلا شهادات، وأنه وراء الكثير من العمليات التى وضعته تحت دائرة التساؤل، وأن التحقيقات كشفت عن مساره، وفي الثمانينيات، بدأ كتاب السيناريو يستهلون من قصص الواقع موضوعات أساسية فى أفلامهم، مع إحداث الكثير من الإضافات والتغييرات فى التفصيلات، والواقع، وكان فيلم "حتى لا يطير الدخان" لأحمد يحيى عام ١٩٨٢، من أبرز هذه الحالات فهو عن صعود نجم رجل مجتمع جاء من القاع، واستطاع أن يحقق مكانة اجتماعية عالية، وصار عضواً فى مجلس الشعب.

والرواية التى كتبها إحسان عبد القدوس لا تروى تاريخ رجل يتولى منصبًا سياسياً، إنما هو محام اقترب من رجال السياسة الذين أثروا فى تاريخ مصر

ب خاصة فى فترة عدوان يونيه ١٩٦٧، ورأى القرارات السياسية المهمة فى تلك الفترة تخرج من جلسة المخدرات التى تدور فى الشقة التى أسسها فهمى عبد الهادى.

وفى الفيلم .. لا يمكنك أن تحب فهمى عبد الهادىوصولى الذى يسعى إلى تحقيق مأربه بأى ثمن كى يحصل على المنصب الذى وصل إليه، عضو مجلس الشعب، إنه أمير ميكافيللى بكل ما وضعه الكاتب الإيطالى من صفات لأميره، وإذا كان إحسان يتحدث عن بطله فهمى كنموذج لرجل عاشق الثورة حتى يحدث العدوان فإن الفيلم قد اختلف مثلاً أشرنا.

وفهمى الذى صار عضواً بمجلس الشعب، قروى فقير قادم من القرية، يحتك بأبناء الطبقات الثرية فى الجامعة على أساس أن أكثر أبناء هذه الطبقة يميلون إلى دراسة القانون، وإذا كانت هذه سمة للطبقات الموسرة قبل الثورة فإنها لم تعد كذلك فى سنوات الستينيات، ينجح فهمى فى الدراسة بينما يفشل أبناء الأثرياء، ولذلك يقرروننه منهم لاستغلاله لتفوقه.

وفهمى .. وصoli منذ اللحظة الأولى، يتطلع إلى ركوب طبقة اجتماعية أعلى بالتفوق عليها، فهو يتطلع إلى خبرية شقيقة زميله رعوف، بينما يتجاهل تماماً سنوية الفقيرة التى سكنت معه فى بيت فقير متواضع.

وليس صحيحاً أن وفاة أمه بعد معاناة من المرض والفقر السبب فى تغيير معالم فهمى، فهو يحمل بذرة الوصولية داخله، وهو غير مجبر على أن يرتبط بأولاد الأثرياء إلا رغبة منه فى الصعود إليهم، لهذا فما أن يطلب منه رعوف الإقامة فى شقة فاخرة فى الزمالك حتى يعلن موافقته، يترك مكانه القديم ويندمج بسرعة فى عالم المخدرات. يتحول إلى الرأس المدبر لما يدور فى المكان، يأتي للأصدقاء بالحشيش ويسطير على المكان.

وهذه الشقة تتحول فى الفيلم إلى مكان لإدارة مصر، ففى الرواية تدار دفة الحرب من هناك. وفي الفيلم يحضر رجال السياسة والافتتاح وتجار المخدرات والطلبة الذين يتخرجون ويستولون على المناصب الحساسة فى البلاد. فهمى

يقوم بتسليم سنية إلى رعوف، ويتأجر في المخدرات بمبلغ بسيط في أول الأمر، لكنه يكسب، فيرتفع رصيده المادي، ويدفعه هذا إلى النجاح الاجتماعي. ولأن فهمي صاحب ذكاء خاص فإنه لا يبالى بما يدفعه من شرف مقابل أن يحقق مآربه، وهو يتحالف مع أي شرير من حوله، ويبادر إلى الوشاية ببعض زملائه الذين يتعاطون المخدرات.

ويهتم الفيلم بالدرجة الأولى بتصعيد فهمي إلى عضوية مجلس الشعب، وكأنه يخبرنا أن المجلس عرف بعض أعضائه هذه البداية، ويتعمد الفيلم أن يذكر المشاهد التي تبين أن حصول فهمي على مقعد نوابي أشبه بما حدث في الحياة السياسية في أوائل الثمانينيات، وأواخر التسعينيات. ففهمي يأتي بأحد القرؤين كي يصبح مديرًا لأعماله. ويتحول فهمي عبدالهادى إلى ذلك الشبيح الذي نعتاد رؤيته كلما هلت الانتخابات، فهو يأتي بمجموعة من المرتزقة للهتاف باسمه، وجهاز علاقات عامة جيد. يزور الماتم ويرتاد الأفراح ويشتري خصومه من المعارضة. ويشتري نفوس البشر.

وفي رواية إحسان تلعب خيرية دوراً مختلفاً قياساً إلى دورها في الفيلم، ويعطينا الكاتب الإيحاء أنها إحدى نجمات المجتمع الذين عرروا في السبعينيات. وقد تزوجت رجلاً في أعلى السلطة في لحظة هزل وسميت باسمه.

وفي الفيلم يتزوج فهمي بـ "حسنية"، ويموت موتاً مفاجئاً قدرىً أثناء حفل الزفاف، كأن الفيلم يعاقب بطله، وكأنه أيضاً ينفي المجلس من هذا النوع من النواب، يصيرون بمثابة أشرار، سرعان ما نرى نهايthem وقد تمت بشكل مأسوى. والغريب أن عادل إمام قد قام المخرجون وكتاب السيناريو بتأسيس أفلامه، وخاصة فيما يتعلق بعضو مجلس الشعب، وإذا كانت الشخصية التي جسدها عادل إمام قد صارت عضواً في البرلمان في أفلام من طراز "بخثت وعديلة"، والواد محروس بتتابع الوزير، فإن عضو مجلس الشعب في فيلم "اللعبة مع الكبار" لشريف عرفة، قد قام بتهرير هيرويين داخل حقيبته، معتمداً على حصانته البرلمانية ورفض أن يتم تفتيشه في المطار.

والحكاية أن حسن يعرف عن طريق زميل له يعمل في سنترال رمسيس بأمور عديدة ضد القانون، يمارسها رجال في مناصب القمة من السلطة، منهم وزراء ورجال أعمال، ويقوم الشاب بإبلاغ ضابط من مباحث أمن الدولة بما يعرفه، على أساس أنها أحلام يراها في المنام. ومن بين تلك الأحداث التي يبلغ عنها، أن شخصاً ذا حصانة يجب تفتيشه في المطار، وبالفعل يتم إيقاف العضو المجل - جسد الدور أحمد عقل - الذي يرفض فتح حقيبة يده، لكن الضابط معتصم يصر على التفتيش، ويفتح الحقيبة ويعثر على كيس به بودرة، فيسأل الضابط: ما هذا؟ وبكل ثقة وكبراء يرد البرلماني: سحلب.. ثم تكتشف الحقيقة.

إذاً.. فحسب الفيلم، فإن عضو البرلمان قد استجلب معه من الخارج الهاربون واستغل حصانته من أجل المرور بلا تفتيش، ولو لا البلاغ الذي قدمه حسن لضابط أمن الدولة، ما تم اكتشاف مثل هذه المصيبة.

وقد قدم عادل إمام من خلال المخرج نادر جلال، صورة عضو مجلس الشعب أكثر من مرة في شكل هزل، فالثانية بخيت وعديلة، يقرران أن يرشحا نفسهما لعضوية مجلس الشعب. وذلك في الجزء الثاني من الثالث السينمائي "بخيت وعديلة" الذي عرض تحت اسم "الجردل والكنكة"، وهما اسمان لرمزيان انتخابيين يتذمثان كل من الشاب، وفتاته، حين يرشحان نفسهما لعضوية مجلس الشعب. والرمزان كما هو واضح اختيراً كأداة للسخرية.

فبخيت حنيدق الهيطل، وهذا اسمه، مجرد عامل بسيط في أحد المصانع، أما عديلة صندوق فهي مدرسة. وعندما تسمع عديلة مع زميلاتها أن عضو مجلس الشعب يتمتع بامتيازات كثيرة منها استطاعته الحصول على شقة. تقوم بترشيح نفسها فتات، تساعدها زميلاتها بعمل الدعاية. أما بخيت فإنه يرشح نفسه عن العمال، ورغم أنه لا يفهم في السياسة، ولا في الانتخابات. لكنه يجد مبرراً يقوله للعمال، وهو: لماذا لا يمثل العمال واحد منهم، يحس بمشكلاتهم. وليس شخصاً من طراز رسمي بك رئيس مجلس الإدارة الذي يكتشف بخيت أنه اخترس لنفسه الكثير من الأموال.

وفي الأحياء العشوائية، ووسط أناس يعيشون على هامش المجتمع من الخارجين على القانون والحياة، يقرر بخيت أن يبدأ حملته، وأيضاً عديلة، وهؤلاء الأشخاص ليسوا ناخبيين، لا يحملون أية بطاقات انتخابية ولم يروا مرشحاً منذ ثلاثين عاماً.. وما إن تبدأ المعركة الانتخابية، حتى اتخذت عديلة رمز "الكنكة"، أما هو فيأخذ رمز "الجردل"؛ ويستغل اللذان طالما بحثا عن شقة دون أن يتحقق حلمهما من أجل الزواج، ما يقام من سرادقات أقامها المنافسون الكبار من الوزراء، ومرشحي الجماعات الدينية والمعارضة للدعاه لنفسيهما ويعرضان لافيلا الانتخابات وكلهم يمثلون الفساد في المجتمع، من لصوص وتجار مخدرات الذين يشترون الأصوات والذين يعقدون الصفقات للوصول إلى مقاعد مجلس الشعب.

إذا.. فحسب السينما، وربما أيضاً بعض الواقع، من خلال ما نصرأه في الصحف عن قضايا فساد، وتحقيقات، ورفع حصانة، فإن ما قدمته السينما ليس من وحي الخيال كله، لكن ما يدور هنا ليس له علاقة بالمجلس النيابي نفسه،قدر ما يحدث في ساحة يتافس فيها الشرفاء وغيرهم من أجل الوصول إلى مقاعد البرلمان.

والفيلم مصنوع - أساساً - للتوكيل على ما يدور في الانتخابات، علماً بأن هناك جهات أمنية لاتسمح للمنحرفين، أو ذوي التيارات المحظورة آنذاك، أو السلوك غير القانوني بالترشيح، ولكن حسب الفيلم فإن الأحداث تكشف العمليات القدرة التي تتعلق بالانتخابات السياسية والبرلمانية، حيث يقوم البعض بعمل صفقات للتنازل عن الترشيح، وتتأتى الأموال من كل مكان بالألاف إلى كل من بخيت وعديلة من أجل أن يتنازلاً عن الترشيح، لكن الاثنين يصران على السير حتى نهاية الرحلة، ويتعاطف معهما الفقراء والبساطاء.

وبالفعل فإن بخيت وعديلة ينجحان في أن يجدا لنفسيهما مكاناً شرعياً تحت قبة البرلمان، ويلقى بخيت خطبة عصماء على الناس الذين انتخبوه، ويبعدوا بأنه ليس الدور، فيهتف أن الهدف الذي رشح نفسه من أجل كان الحصول على شقة للزواج، لكنه بعد أن خاض المعركة الانتخابية واكتشف السلبيات والمناقضات، صار همه هو الدفاع عن المساكين، الذين ليس لهم ظل في المجتمع المعاصر.

وعندما يدخل الفيلم إلى ما تحت القبة، فإنه بجراة شديدة يصور لنا أن بعض أعضاء المجلس الذين دخلوا المجلس هم من الخارجين على القانون، ورجال العصابات، سبق لهم الظهور ك مجرمين في الجزء الأول من الثلاثية - أدى الدور مصطفى متولى - مما يعني أنه إذا كان الكثير من الفاسدين قد رشحوا أنفسهم للعضوية، ولم يفزوا بها، فإن البعض منهم تسلل إلى البرلمان.

وفي فيلم "الواد محروس بناء الوزير" لنادر جلال ١٩٩٩، فإن محروس الذي يعمل حارساً خاصاً لأحد الوزراء، وشهد على فساده، وعلاقاته النسائية المتعددة يتعرض للتنكيل، بعد أن يكشف لزوجة الوزير أمر زوجته الشابة، التي يقابلها في أحد الفنادق الكبرى. ويتم إعادة محروس إلى وحشه القديمة. وهو عسكري أمن مركزي، حيث يقوم ضابطه الأعلى بمضاييقه .. مما يدفع بمحروس إلى أن يقدم استقالته من الأمن المركزي !!، ثم يقوم بترشيح نفسه في دائرة قرينته، وينجح في الانتخابات.

والتركيز هنا ليس على آلية الانتخابات، ولكن على تصفية الحسابات بين محروس والوزير في المجلس، فالعضو محروس، يرتدي جلباماً أبيض، ويقدم للوزير العديد من الاستجوابات، الواحد تلو الآخر باعتبار أنه يعرف الكثير من أسراره، وتبدو الاستجوابات أشبه بضرب حقيقي في بناء حصين أنسائه الوزير حول نفسه وزارته، وينجح محروس في إسقاط الوزير، ثم يتفضّي الفساد في محروس الذي يضم إلى حوزته العديد من النساء منهن المرأة التي تزوج بها الوزير من قبل عرفيًا.

وهناك سخرية واضحة من المنصب الوزاري، وأيضاً من أعضاء البرلمان، ويبدو ذلك واضحاً في الشكل البالغ السخرية للمناقشات داخل أروقة المجلس.

ومثلاً حدث للأفلام التي تمس من هيبة الشرطة، فإن كل الأفلام التي تسخر من عضوية البرلمان، مرت إلى الناس، رغم اعتراف بعض الأعضاء على الصورة التي يتم تقديمهم بها من فيلم إلى آخر، فحسب مجلة "فن" في ٧ أبريل ١٩٩٧ أن عضواً بمجلس الشعب، تقدم بطلب وقع عليه أيضاً عدد من

أعضاء المجلس، يناشدون فيه رئيس لجنة الثقافة والإعلام فتح باب المناقشة حول صورة عضو مجلس الشعب التي ظهرت في فيلم "الجردل والكنكة"، وهي الصورة التي وصفها الطلب بأنها "لا تليق بأعضاء المجلس"، وقد وضعت المجلة! بعد العبارة الأخيرة، وأشارت إلى أن الأمر لم يقف عند حد تقديم هذا الطلب، بل أكد العضو أنه سيتقدم بطلب لرئيس مجلس الشعب السابق د. فتحى سرور لمناقشة القضية نفسها!

ومن الواضح أن المجلة قد شنت حملتها ضد الحملة التي بدأها، وأن هذه الطلبات كانت بمثابة فقاعات في الهواء، أى أن الصورة السلبية التي تم بها تصوير أعضاء مجلس النواب في السينما، صارت بمثابة ظاهرة سينمائية، تعكس جرأة السينما من ناحية، وتكشف عدم قدرة المجلس على مواجهة هذه الصورة التي اهتزت بصورة واضحة. وكانت السينما قد قدمت صورة الوزير البرلاني في فيلم "طيور الظلام" لشريف عربة، باعتبار أن الكثير من الوزراء يسعون لثبتت مقاعدهم الوزارية من خلال وجودهم في البرلمان، فالوزير هنا يسعى لكسب مقعد في المجلس، وهو يوافق أن يقايس نجاحه في إحدى المنافق الريفية، بأن يترك للجماعات الدينية فرصة أن يكسبوا انتخابات العديد من النقابات، وينجح المحامي فتحى نوبل في أن يدير الحملة بنجاح ويذهب الوزير إلى الدائرة، ومعه معاونوه، وفي أحد المشاهد نرى الوزير يحمل طفلاً صغيراً يتبول على يديه فلا يعترض. ومن بعد نعرف أن هذا الوزير البرلاني، فاسد يستغل موقعه أبشع استغلال، وعن طريق الشركة التي ينشئها باسم فتاة ليل يخفى ثرواته، وهو يتزوج بهذه الفتاة زواجاً عرفيًا. كما أن هذا الوزير يفتقد الذكاء واتساع الحيلة، ولذا فإنه يترك لفتحى نوبل فرصة أن يلعب بمقدرات الوزارة.

وهناك فيلم يكشف العملية الانتخابية بوجهها القذر، حيث دخل مصطفى محرم ككاتب سيناريو في دائرة نواب الكيف، وهو الذي سبق أن كتب سيناريو فيلم "حتى لا يطير الدخان" ومن الواقع المنشور في الصحف استند الكاتب إلى قوة الواقع، وهو يكتب سيناريو فيلمه "الفرقة ١٢" لعبد اللطيف ذكي.

ورغم أن الفيلم قد صيغ ضمن أفلام الحركة والمطاردات، فإن نهايته كانت أبلغ ما فيه، حيث توارثت عائلة أبو الوفا تجارة المخدرات التي مارستها منذ زمن بعيد، ويستخدم الابن سامي من إدارته لشركة تصدير واستيراد ستاراً لتهريب المخدرات، بينما تتجه شقيقته إلى الاتجار في الهيروين لتحقيق أرباح سريعة بمساعدة لواء متقادع فضل من الخدمة لسوء سلوكه، وتتزوج برجل ضعيف الشخصية يستسلم لنزواتها دون مقاومة تذكر، ويحاول المقدم فؤاد كشف عصابة أبو الوفا مع فرقته الانتحارية، وتستعين فيفى بوالدتها، وشقيقها سامي في تنفيذ عملية مناخمة لتهريب الهيروين، ورغم تردد أمها فإنها توافق على قبول المهمة. بينما يتربص له الضابط، في الوقت الذي يرشح فيه سامي نفسه لمجلس الشعب، وفي اللحظة التي يتمكن فيها الضابط من كشف أمر المهربيين، يكون سامي قد نجح في الانتخابات ويتمكن من الحصول على الحصانة.

وكما نرى فإن السينمائيين استمدوا موضوعاتهم مما تنشره الصحف، لذا فإن هذا الفساد قد يكون حالات متبايرة، لكنه موجود.. وسوف نرى أن صورة الرجل البرلاني في السينما لم تكن بالصورة نفسها التي ظهرت بها المرأة البرلانية، فالصورة هنا مشرقة، مهما كان الزمن الذي تنتهي إليه ويبدو ذلك من عنوان إحدى قصص فيلم "حكاية وراء كل باب" لسعید مرزوق ١٩٧٩، بعنوان "النائبة المحترمة"، فهناك نائبة في مجلس الشعب، متزوجة بموظف درجة خامسة، يعاني من رسوب وظيفي. والزوجة هي امرأة عادية في البيت، تقوم بأعمالها الأنثوية وتعود من المجلس منهكة، وذات مساء ترجع إلى البيت لتفاجأ بزيارة من الوزير الذي قدمت ضده استجواباً في المجلس، ولأن موقف الوزير حرج للغاية فإنه يلوح لها أن زوجها منسى في الترقية، وأنه من الممكن أن يرقى، وخاصة أن الوزير هو المسئول الأكبر في الوزارة نفسها التي يعمل فيها الزوج، لكن رغم كل الإغراءات ووسط أمل الزوج في أن يتم تذكره ولو مرة وظيفياً، فإن النائبة تتصرف بشكل محترم ولا تتمثل للوزير وتصر على أن يأخذ الاستجواب مجرأه مهما كان إحباط الزوج الوظيفي.

أما المرة الثانية التي ظهرت فيه نائبة في مجلس الشعب فقد كان في فيلم «موعد مع الرئيس» لـ محمد راضي. فالنائبة هنا تم انتخابها عن حى القلعة، وما حوله، يزورها أهالى الحى، وتعرف منهم أن منازلهم سوف تتهدم وتحوّل إلى مشروع سياحى مشبوه، يؤدى إلى طرد السكان، وأن وراء ذلك إحدى شركات الانفتاح، وتأخذ النائبة من السكان كافة ما لديها من وثائق تثبت ملكيتهم للأرض، وتقرر أن تعرضها على مجلس الشعب والوزراء المختصين.

ولايخلو الفيلم من إشارة إلى فساد العضو الرجل في المجلس، فزملاؤها في المجلس يشيرون إليها بعبارات تهديد لو لم تتراجع عن طرح الموضوع على المجلس، وتعرف أن زملاءها مساهمون في الشركة الاستثمارية التي تسعى للاستيلاء على الأرض وتعرف أن حكمًا قد صدر لمصلحة الشركة.

لذا.. فإن النائبة تسعى بكل ما تملك للوصول إلى رئيس المجلس، ويصوّره الفيلم شخصاً نزيهاً، مستقيماً، يفهم قضيتها، وعندما يسمع الأمر على لسانها، يقوم بإجراء اتصالات سريعة مع وزير الداخلية كي يوقف عملية اقتحام الأراضي وتنفيذ الحكم للشركة الاستثمارية.

وأمام متاعب عديدة تواجهها النائبة المحترمة. فإنها تسعى لمقابلة الرئيس - رئيس الدولة - وفي الوقت الذي يتحدث فيه رئيس المجلس عن أهمية حقوق المواطنين، وعن مصالح الجماهير، فإن النائبة تقرر السفر إلى أسوان حيث حدد لها الرئيس موعداً.

وعضو مجلس الشعب هنا لا تحدد عن رسالتها، وذلك عكس زملائها من الرجال الذين يتسمون بالاستغلال والانتهازية. ولا شك أن وجودهم في المجلس يعني انتهاز الفرصة من أجل حماية ممتلكاتهم، وزيادة نفوذهم في عمليات الاستغلال.

وعضو مجلس الشعب هنا سوف تصل في موعدها لمقابلة الرئيس مهما كانت العقبات التي اعترضتها. وسوف يتم كشف كافة أساليب الخروج عن القانون السياسي والاجتماعي؛ أى أن الفيلم هنا يعطى لسلطة الرئيس النهاية المعنى

الطيب الوحيد، والإيجابي في الفيلم، ففي الوقت الذي يعجز فيه رئيس المجلس من حل المشكلة، بأى أسلوب، فإن اللقاء مع الرئيس هو الفيصل النهائي والأمل المنشود.

وكما نرى فإن السينما قد غيرت من منظورها السياسي خلال سنوات وعقود، فإذا كانت هناك مجرد إشارة في حوار إلى عضوية البرلمان يرددتها مدير مكتب وزير لا نراه قط في فيلم "رصاصة في القلب" ١٩٤٤ لـ محمد كريم، حين يردد، أیوه أنا عارف إنك نائب قسم الخلفية، ومرشح لنيابة قسم الخليفة حالياً، فإن الأفلام التي ظهرت في العقدين الأخيرين بشكل خاص قد بدت جريئة، لكنها استمدت هذه الجرأة مما تنشره الصحف في المقام الأول. من هذه الأفلام في السنوات الأخيرة صورة عضو مجلس الشعب في فيلم "عمارة يعقوبيان" فهو عضو عن دائرة قصر النيل، وهي دائرة مليئة بالمنافسات تقول في الفيلم إلى تاجر كبير من المنطقة نفسها، كان في الأصل ماسح أحذية في ميدان طلعت حرب، ثم امتلك العديد من محلات، ونعرف أنه أيضاً يتاجر في المخدرات، يدفع لمندوب الحزب الحاكم مبلغاً ضخماً، كي يقوم الحزب بمساندته، ويدفع الاتاوات، وهو لا يجيد أعمال البرلمان، لكنه يدفع المبالغ المطلوبة منه، وفي حياته الشخصية أيضاً ما يدينه، فهو يتزوج بامرأة، ما إن يعرف أنها حامل، حتى يطلقها، ويرسل رجاله لإجهاض طليقته، هو رجل يمتلك الجبروت، وقد حصل على كل ما أراد.



بخیت وعدیله

## الفصل العشرون

### الانفتاح الاقتصادي

جاء الانفتاح الاقتصادي في مصر بمثابة الحل النموذجي من قبل السلطة السياسية، بالانفتاح على الغرب وخاصة الولايات المتحدة، بعد أن ظلت البلاد وفقاً للتعامل الاقتصادي مع الدول الاشتراكية وعلى رأسها الاتحاد السوفييتي سابقاً.

وقد انعكس هذا الانفتاح على المستوى السياسي في المجتمع بصورة متعددة، فالذين استفادوا منه على المستوى الاقتصادي صاروا يطمعون في تعزيز مواقفهم، وثرواتهم عن طريق ممارسة السياسة، وخاصة بترشيح أنفسهم للمجالس النيابية، وصارت لهم سلطات اجتماعية وسياسية عديدة، وقد توقفت السينما عند هذا التغيير، وسرعان ما عكست التغير الاجتماعي الحاد الذي أتاح للصوص الأمس أن يصلوا إلى مراكز اجتماعية، أحياناً سياسية بدرجات مختلفة.

وفي السينما، سعت الأفلام إلى التركيز على سلبيات هذه الظاهرة التي أثرى فيها تجار المخدرات والعملات الأجنبية، والمرتشون وصدعوا السلم الاجتماعي.. وما أكثر هذه الأفلام، حيث تحولت إلى ظاهرة سينمائية، عكست أن أغلب رجال الانفتاح، إن لم يكن جميعهم، كانوا في البداية على هامش المجتمع، وبرزت سمة تردد في المجتمع مفادها: "لاتسألني عن المليون الأول".

ومن الصعب التوقف عند كل هذه الأفلام، لكننا سنختار أعمالاً بعينها، تتوقف عندها بالتفصيل، حيث ناقشت السينما مسألة الانفتاحيين في أفلام من طراز "أهل القمة" لعلى بدرخان، وـ"الباطنية" لحسام الدين مصطفى، وحتى لا يطير الدخان" لأحمد يحيى، وـ"الراقصة والطالب" لسمير سيف، وـ"الحب وحده لا يكفي" لعلى عبد الخالق، وـ"الشطار" لنادر جلال، وـ"المنسى" لشريف عرفة، وـ"هدى ومعالي الوزير" لسعيد مرزوق، وـ"عيش الغراب" لسمير سيف، وـ"الإمبراطورة" لعلى عبد الخالق، وـ"ثلاثية" بخثت وعديلة" لنادر جلال، وـ"رحلة مشبوهة" لأحمد يحيى، وـ"عمارية يعقوبيان" لمروان حامد.

وسوف نتوقف هنا أولاً عند فيلم "الغول" لسمير سيف ١٩٨٢، باعتباره من العلامات المميزة التي توقفت عند الانفتاحيين، وباعتبار أن الانفتاح مستورد من الغرب، فإن أساليب المعالجة نفسها قد استوردت أيضاً من الغرب، فقبل عرض "الغول" بعده سنوات، عرض بالقاهرة فيلم إيطالي بعنوان "المواطن التائراً" أو "المنقم المجهول" كان عنواناً تجاريًّا، من إخراج دانتسيو كاستيلارى وبطولة فرانكو نيرو حول مواطن يضطر إلى إقامة العدالة لنفسه في مدينة روما بعد أن تعذر عليه أن يأخذ حقه من خلال التزامه بالقانون.

والضجة التي أثيرت حول فيلم "الغول" إبان عرضه تشير تساؤلاً.. هل نحن أمام فيلم سياسي؟ وما أبعاد السينما السياسية في هذا الفيلم؟ وهل العبارات التي ينطق بها أبطال الأفلام، ومسلسلات الإذاعة والتليفزيون منذ بداية الثمانينيات حول معاناة الناس، هل يمكن أن تجعل مثل هذه الحوارات من أي فيلم عملاً سياسياً؟ لدرجة أن أصبحت مثل هذه الحوارات "لازمة" موجودة في أغلب الأفلام المعروضة على الشاشة؟

الفقرة السابقة قمت بكتابتها في نشرة نادى السينما بمناسبة عرض فيلم "الغول"، مما يعكس صورة الفيلم السياسي في تلك الآونة. فبصرف النظر عن بعض الجمل التي يتبادلها الأبطال في هذه الأفلام. فإننا نجد أنفسنا أمام فيلم عادى للغاية حول مسألة الشرف والأخلاق، والبطل الشهم الذى نراه فى كلاسيكيات والتى سكوت، الذى يعانى كثيراً لكنه يظل يدافع عن الحق، ويسانده ضد رجل له سلطته السياسية والاقتصادية.

القوة هنا تتبّع من مكانته الاجتماعية والرأسمالية، لكنه لا يمارس العمل السياسي بشكل مباشر، وإن كان يعمل لديه وزراء سابقون يمنحهم مرتبات عالية، مما يغرى الوزراء الحاليين أنهم في حالة ترك المنصب يمكنهم أن يجدوا لدى الكاشف الوظيفة المناسبة.

والشخصية الرئيسية في الفيلم، هي عادل الصحفى البسيط الشريف، الذى يعمل في الصحافة الفنية بعد أن عانى كثيراً من كتاباته السياسية والاقتصادية، حسبما نسمعه يعترف لمذيعة التليفزيون مشيرة درويش التي صارت صديقته فيما بعد، وهو رجل صادق، صريح وواضح، تزوج يوماً بإحدى النساء الشهيرات التي طلقت منه، لترتبط برجل أكثر ثراء، يعيش في المجتمعات العليا بعد أن تمردت على شقتها المتواضعة.. حسب رأيها - وأخذت معها ابنتها سحر كى تتولى تربيتها.. "تزوجت سوزى عمار بطبيب شهير من أجل الملابس والحفلات. لقد تغيرت، أما أنا فلم أتغير".

وعادل عيسى هذا يتربّد في بعض الليالي على بار، ويعيش حياته بشكل هامشى .. وفي مقابل عادل، هناك الرجل الآخر الذي يدور معه في الصراع. إنه فهمي الكاشف. والد المذيعة التي لا يعترف بها أمام الناس. لكنه يتضايق من جمل متفاوتة مكتوبة عن ابنته، ويحاول شراء الصحفى الذي كتب كلاماً ضد ابنته. كما بدا أنه اشتري ذمة رئيس تحرير المجلة. وهو يردد التعبيرات نفسها التي قيلت في الصحف على لسان توفيق عبد الحى، حول صفقات اللحم الفاسد والدواجن: "قالوا فيه أزمة لحوم. قلت المؤسسة تساعد في أزمة اللحم. قالوا اللحم فاسد. الشعب يأكل الرزبط.. بلهارسيا على بلا أزرق. اشمعنى

ميكروبات اللحم، ولا حد مات ولا حد عمى اللحم ينعدم. طبعاً أنا برضو حريص على مصلحة الشعب".

والصادفات تلعب دورها كثيراً في خلق الصراع بين الصحفي ورجل الانفتاح فالمصادفة وحدها تجعل من مشيرة ابنة له تتعدد عليه. ومصادفة أخرى تجعل الصحفي شاهداً على ما يحدث في البار. وجريمة الليل التي تتم بقتل مرسي عامل البار الذي يدافع عن الشرف. ومحاولة الصحفي الوصول إلى الحقيقة بالتبليغ عن الحادث والدفاع عنه دفاعاً مستميتاً. يترك عمله، ولا يهتم إلا بإدانة نشأت الكاشف القاتل، ابن رجل الانفتاح.

ووسط البحث عن الحقيقة، أو إخفائها من الطرفين، لا مانع من أن يعزف الفيلم على النغمة نفسها التي يسير عليها الجميع. يقولوا انفتاح بنكس. ما فيش انفتاح بنكس أكثر، ويصرف النظر عن الإسقاطات في مشهد النهاية، العبارات التي اعترضت عليها الرقابة في حينها، فإن أبطال الفيلم لا يعلمون بالسياسة بشكل مباشر. وبدت السياسة مجرد كائن مجهول يتم الحديث حوله في النصف الأول من الفيلم، كنوع من إضافة البهارات حول الموضوع، في مرحلة ساخنة، شهدت الكثير من الأضطرابات الاقتصادية في مصر. وبدت هذه العبارات التي نطقها أبطال الفيلم في النصف الأول أشبه بدغدغة لإثارة مشاعر المترجين. حيث رأينا عدة شخصيات معروفة في الحياة السياسية في تلك الآونة ممزوجة في فهمي الكاشف، منها توفيق عبد الحفيظ، الذي كان يستورد اللحوم الفاسدة، وهرب إلى اليونان وما زال هارباً.

كما أن هناك إسقاطاً بين قيام الكاشف بتأليف كتاب بعنوان "مشوار على الأشواك"، وكتاب آثار ضجة قبل سنوات بعنوان مقارب لرجل لعب دوراً سياسياً مهماً إبان حكم أنور السادات.

وقد ركز الفيلم على صور عديدة من الفساد الاجتماعي والسياسي، مثل شرطي المرور الذي يعمل لمصلحة من يدفع له رشوة، وأمين الشرطة الذي يقبض مطروفاً به نقود. وفي المقابل فإن هناك وجوهاً مشرقة، مثل الطبيب الذي

يستيقظ ضميره أكثر من مرة للدفاع عن الحق، ووكيل النيابة حسين أبوظيف الذي يواصل رحلة البحث عن الحقيقة.

والأجواء التي يصنعا الفيلم أمريكية تماماً، اليخت، الفخامة في كل شيء في حياة الكاشف، أجواء المافيا، عصاباتها التي تنتظر عادل عيسى كى تناول منه وتضرره ضرباً مبرحاً، دور الأجهزة في إخفاء الواقع مثلاً ما حدث في فيلم "تحرير ل. ب. جونز" لويليام وايلر ١٩٦٨ . كما أن عادل عيسى يضع ساطوراً بجوار كتاب يقرؤه عن الإرهاب العالمي كارلوس. كما نرى رواية "قدر الإنسان" لأندرية مارلو، وذلك قبل أن يتوجه عادل لقتل الكاشف، رغم أن ما يفعله عادل يختلف عن أسلوب كارلوس في الإرهاب، وأن رواية مارلو بعيدة تماماً عن موضوع الفيلم، أو على الأقل بالنسبة إلى الموقف الذي يقفه "الصحفى" ضد الغول.

الفيلم الثاني الذى سنتوقف عنده حول الانفتاح الاقتصادي هو "زمن حاتم زهران" لمحمد النجار عام ١٩٨٧ ، والذى تدور أحداثه بين عامي ١٩٧٤ ، ١٩٧٥ ، أى عقب نهاية حرب أكتوبر، ومع بداية تجربة الانفتاح بكلاته سلبية.

وحاتم زهران هو رجل انفتاح من الطراز الأول، وزمنه ليس كما يتوهم البعض. فليس هناك ما يشين هذا الرجل قدر ما يمس الأشخاص الذين يحوطونه من يمكّن أن نحبهم. أو نتعاطف معهم. فهو جاد في عمله، لطيف في معاشرته للنساء في جانبهن الأنثوي. وهو في العلاقات واضح مع نفسه ومن حوله.. فلم يجبره أحد أن يتزوج بـ "هالة" كى يستقىده من مكانة أبيها السياسية والاجتماعية، ولا أن يسعى إلى امتلاك مديرية أعماله مروة، ثم طردها بدون سبب ملموس.. ومنذ الوهلة الأولى وحاتم زهران يتصرف بوضوح أمام نفسه والمحيطين به، حتى وإن أخفى تفصيلات العمل عن شريكه رفيق. فهو واضح مع أبيه منذ الوهلة الأولى، يطلب منه مليون جنيه من أجل مشروعه الطموح. وهو يختار مروة لأنها كتلة طموح سرعان ما تصبح مساعدته القوية في العمل. وهو يكشف ضعفه أمام شبح أخيه في وجود القريبين منه ومن أخيه. بل إنه يتعمد ممارسة الحب مع حالة أسفل صورة يحيى الأخ الذي استشهاده أثناء عمليات حرب أكتوبر، وفي مكانه المفضل، وكأنه بذلك يحاول أن يتغلب على خوفه الشديد منه، بل إنه يصير

شديد الوضوح مع أرملة أخيه فاطمة حين التقى بها عقب ولادتها. يبدو مباشراً في عباراته، ولا يسعى إلى تزيين كلماته مما يولد القطيعة بينهما في هذا اللقاء.

حاتم زهران رجل الانفتاح، شخص واضح، حتى وإن بدا للبعض شريراً، أو انتهازياً، ومن أمثلة وضوحيه علاقته بهالة التي عشقها وصعد إلى سريرها، ثم طلبها للزواج، وأغرق دوالبها بالهدايا، وعاملها كقطط مدلل. ولم يسع قط إلى إيداعها أو اللعب على عواطفها. عندما أحس أن علاقتهما معاً قد وصلت إلى طريق مسدود، أرسل لها باقة ورد تسلمتها في حضوره، ثم وبكلمات رقيقة وهي تجلس فوق فخديه، أبلغها بضرورة افصالهما. "من أجلك .. وليس من أجلـ ..

ورجل الانفتاح الاقتصادي هنا لا يقترب من السياسة، مخمور بنجاحه، وبذكائه وهذا النجاح يشعره أنه مخلوق سوبر مان، يتفوق على كل من حوله. لكنه في الوقت نفسه لا يسعى إلى تحطيم أواصر العلاقات بينه وبين الآخرين. بخاصة علاقته بأبيه، فهو يصاب بحالة ارتباك حين يعرف أن الأب مصاب بمرض خبيث. ويسعى لإبعاد أي مؤثر عصبي عن الرجل، بل يسعى إلى إرضائه من خلال إيهامه بأنه سينجبه له ولـ العهد الجديد.

وقد أفرز عصر الانفتاح، حسب رؤية السينما أنماطاً عديدة، مثل مروءة، أو كتلة الطموح، وهي أيضاً "قرش براني"، تركت عملها كمعيدة في الجامعة، وهجرت مدینتها الإسكندرية كي تعمل في مشروع العطور الذي خطط له حاتم. تحملت الإهانات، وتلونت كالحرباء أكثر من مرة، وهي امرأة ذكية، تجيد الفهم، كما يمكنها عقد الصفقات. وسرعان ما تحولت إلى مركز قوة، ومخزن معلومات، في أعماقها طيبة، في بعض الأحيان تندفع إلى التعاطف مع شخص رفيق، ومع شبح يحيى الذي استشهد في الحرب. وتخطط مع رفيق للاستيلاء على عقل الشركة، لكنها لاتطلب أن تنهار بين برائحت حاتم زهران الذي يمد لها مخالبه مهدداً. مثلما تفعل الحيوانات الشرسة التي تداعب فرائسها وتلمس شعرها قبل أن تنهش لحمها.

ورغم أن الرجال مثل حاتم زهران، محاطون عادة بمجموعة كبيرة من البشر في مجالات مختلفة، فإن العلاقات التي أفردها الفيلم كانت محدودة مما ساعد

على تعميقها. وبدأ عصر الانفتاح الذي تناوله الفيلم شخصية ثانوية، رغم أن الفيلم حاول أن يقفز بها إلى الصدارة، فالرجل الانتهاري المشابه لحاتم زهران موجود في كل عصر. وليس فقط عام ١٩٧٥ وقد أشار الفيلم إلى أن في زمن حاتم زهران تحدث الكثيرون بلغة واحدة، وإن اختلفت ألسنتها. فقد استفاد رفيق السيد من زمن الانفتاح، ودخل شريكًا بالأرض الزراعية. وهو المهندس الذي لم يمارس مهنته قط. وتحول إلى إقطاعي غير منتج يشارك فقط بالأصول الثابتة في مشروع متحرك الأهداف والنوايا.

وإذا كنا نناقش البعد الاجتماعي للانفتاح الاقتصادي هنا، فذلك لأننا نتعرض للبعد السياسي لهذا الانفتاح في صفحات أخرى من هذه الدراسة، وسوف نتوقف هنا عند فيلم ثالث من أفلام الانفتاح هو "الصعاليك" لداود عبد السيد ١٩٨٥، وأهمية هذا الفيلم أن الصعود الاجتماعي والسياسي الذي عاشه كل من صلاح، ومرسى قد ارتبط بمرحلة الانفتاح الاقتصادي، كما أن الرجلين ارتفعا مالياً واجتماعياً، لكنهما لم يقتريا قط من السياسة، وإن كان صلاح قد حاول أن يركب طبقة اجتماعية أعلى باقتراحه بامرأة أرستقراطية فانهارت العلاقة وتحطمـت أحـلامـهـ، بـعبـاراتـ شـدـيدةـ القـسوـةـ قـضـتـ علىـ كلـ آمالـهـ بـأنـ يـرـتفـقـ إلىـ هذهـ الطـبـقةـ حـقـيـقةـ، وـلـيـسـ فـقـطـ عنـ طـرـيقـ المـالـ.

و قبل أن نتحدث عن هذا الارتفاع، فإن الفيلم قريب في موضوعه من فيلم فرنسي من إخراج جاك دايرى عام ١٩٧٠ بعنوان "بورسالينو"، وفي عامين متتالين قامت السينما باقتباسه، حيث قدمه نادر جلال باسم "سلام يا صاحبى" عام ١٩٨٦.

وال فكرة الأساسية تدور حول اثنين من الأشقياء العدميين، يتصادمان بشدة، تنازعـاـ ذاتـ يـومـ، وـيـعـرـفـانـ أـسـرـارـ الإـثـراءـ فـيـ السـوقـ، فـيـعـمـلـانـ عـلـىـ أنـ يـصـبـحاـ منـ سـادـةـ هـذـاـ السـوقـ، ويـسـيـطـرـانـ عـلـيـهـ ثـمـ يـدـخـلـانـ فـيـ صـرـاعـ معـ مـنـافـسـينـ أـشـداءـ.

ـ والأحداث في فيلم "الصعاليك" تبدأ في الإسكندرية عام ١٩٦٢، باعتبار أن وقائع الفيلم تستغرق سنوات طويلة، بما فيها زمن الانفتاح الأول. والصديقان

صلاح ومرسى يبحثان عن فرص للعمل في ميناء الإسكندرية، حياتهما شديدة البؤس، يرتديان الملابس الرثة. وكلاهما من أسرة فقيرة فال الأول صلاح يتيم الأب كان يعمل منجداً، أما مرسى فهو أيضاً يتيم الأب كان يعمل طبلاً.

إذاً.. فالحاجة تجمعهما معاً. يبحثان في المدينة عن فرصة عمل، لسد البطون، بلا أية فائدة، ويمعن الفيلم في تصوير هذا الإلماق الشديد، من أجل التركيز على المسافة بين الحالة التي بدأوا بها أيام التطبيق الاشتراكي، ثم وصلا إليه مع بداية الافتتاح الاقتصادي. فهما - على سبيل المثال - يحاولان العمل في أحد البارات، كفتوات لحماية البار من البلطجية، فإذا بهما يجدان نفسيهما أمام الفتوات الحقيقيين، أكثر عدداً، وأشد بأساً. ويكون جزء كل منهما أن ينالا الكدمات الشديدة في الوجه، وبقية الجسد.

وفي الأفلام الثلاثة التي تصور صعود رجلين وسط تغيرات اقتصادية، فإن أهم شيء يربط الرجلين هو قوة الصداقة، وهناك امرأة تدخل بين الصديقين فتكاد تفسد ما بينهما، لتثبت هذه النقطة أن تواري قياساً إلى صراع آخر، وفي "الصعيديك" تزوج مرسى بفتاة فقيرة، هي صافية، كى تنتقل للعيش مع زوجها في بيته الذي يشارك فيه أيضاً صلاح، ويصور الفيلم أن صلاح يتعامل مع صافية كزوجة أخ لفترة طويلة، إلى أن أخطأ الاثنان معاً أثناء غياب مرسى في السجن، وذلك من غير عمد .. وبشكل عابر.

وقد تنقل الاثنان بين أكثر من عمل، دون أن يتمكنا من الاستقرار به، فمرسى يجد عملاً كساائق شاحنة، أما صلاح فيعمل منادياً للسيارات، ومن أجل التأكيد على قوة الصداقة بين الرجلين، يحاول صلاح أن يفتدى صاحبه بأن يبلغ الشرطة أنه الذي صدم أحد المارة، وذلك حتى لا يدخل مرسى السجن، وهو الآن زوج، وأب لطفل صغير.. وفي قسم الشرطة تكاد تدور مشاحنة قوية بين الطرفين من أجل أن يدخل كل منهما الحجز، وفي الزنزانة، يختلفان بشدة، من أجل أن يمنع كل منهما الأذى عن صديقه، وأن يحمله هو لنفسه، وتدور مشاحنة قوية بين الاثنين كأنهما بالغا العداء، وعندما يستدعياهما الضابط للتحقيق مرة أخرى، يصر كل من مرسى وصلاح أنه هو الذي قتل العابر، وأنه يستحق دخول السجن.

الصداقة هنا عامل أساسي في العلاقة، حيث إن كل منهما يحمل مشاعر الود للأخر، ويحاول أن يرد عنه الشر، وأن يدفع ثمنه نيابة عنه. مما يعكس مدى إحساس صلاح بالخطيئة عقب أن مارس الجنس مع صافية في سباب زوجها.

ولعل تلك التفاصيل ليست بذات علاقة بموضوع دراستنا عن الانفتاح الاقتصادي، ولكن هذين الرجلين القادمين من القاع البالغى الوفاء كل منهما للأخر، سوف يرتقيان السلم الاجتماعي عن طريق الصدفة ويصبحان من سادة المجتمع.

فعندما يخرج مرسي من السجن، يكون قد ازداد خبرة بأحوال الوطن اقتصادياً فاللصوص الذين كانوا هناك مارسوا السرقات مرات عديدة، وتم القبض عليهم آخر مرة، أى أنهمما لو قام كل منهما بالسرقة مرة واحدة وبمبلغ كبير ما دخلا السجون، مما يؤكّد المقوله التي تتردد على ألسنة الكثرين: "لا تسألنى عن المليون الأول" أو ما شابه ذلك.

ويحاول صلاح أن يلقن زميله التجربة المهمة: عملية واحدة لا تكفي، وهكذا بدأ الكثيرون من رجال الانفتاح الاقتصادي في السينما، عملية واحدة، تدبر مالاً يمكن به ممارسة عمليات اقتصادية أخرى في إطار قانوني. ويشتركان - بالفعل - في عملية تهريب صغيرة، ويقومان باستثمار أموالهما لشراء شاحنة تكون البذرة لثروات طائلة تأتى فيما بعد.

فن طريق الشاحنة، أمكن شراء سيارات أخرى، وصار للرجلين مكتب. وبدأ الوطن يشهد تغييرات عديدة ويفدو الاثنان من الأثرياء.

يصبحان من كبار رجال الانفتاح، ومثلاً حدث للكثير من رجالات هذه الفترة فإن مرسي يتعلم القراءة والكتابة، ويبدأ في التطلع إلى أعلى سياسياً، بعد أن ارتقى اجتماعياً، وفي الفيلم يحاول داود عبد السيد - كاتب السيناريو - أن يعطي إيحاء بأن حياة مرسي أشبه بحياة شخصية اقتصادية ذات ثقل ملحوظ في الإسكندرية، وبخاصة منطقة المينا، استطاعت أن ترتفع لدرجة دخول مجلس

الشعب، مما دعى بالقيادة السياسية في منتصف السبعينيات أن تتحدث إليه ويطلب منه أن يخل بـه من الإسكندرية.

إذا.. فمرسى نموذج لرجل الانفتاح الذى لعب دوراً فى الحياة الاجتماعية بالوطن وأيضاً فى الحياة السياسية؛ حيث رأى أن دخوله مجلس الشعب واكتسابه الحصانة، سوف يساعدـه فى زيادة دائرة نفوذه الاقتصادـي وأن السياسـة أداة أكثر منها هـدف من أجل السيطرـة على السوق.

وكما أشرنا من قبل فإنه فى الوقت الذى يسعى مرسي لزيادة عملياته الاقتصادية، عن طريق السياسـة، فإن صلاح يحاول ركوب طبقة أعلى، من خلال ارتباطـه بمنى، ابنة الأستاذ الجامـعي، الذى ينتمـى إلى طبقة أـرستقراطـية تغيرت مكانتـها مع الانفتـاح، لكن منـى لم تقبلـ أن ترتبطـ بزوجـ من طرازـ صلاحـ مهما امتلكـ من مـال، فـتعاملـه بازدرـاء شـديد وتـتركـه فى عـرضـ الطـريقـ بعدـ أن تـذكرـه بأصلـه الـبدائـى.

ويرى رجالـ الانفتـاحـ فىـ الفـيلـمـ، أنـ الـصراعـ عـلـىـ منـاصـبـ سـيـاسـيـةـ؛ـ بـعـدـ عـشـرـ سـنـينـ،ـ عـشـرـينـ سـنـةـ،ـ وـلـادـنـاـ حـيـبـقـواـ وـزـراءـ وـحـكـامـ.ـ إـذـاـ..ـ فـرـجـالـ الانـفـتـاحـ كـمـاـ صـورـتـهـمـ السـيـنـمـاـ يـطـمـعـونـ فـيـ مقـاعـدـ الـحـكـمـ وـأـنـ يـكـوـنـواـ وـأـخـلـافـهـمـ رـجـالـ سـيـاسـةـ فـيـ المـقـامـ الـأـوـلـ؛ـ لـذـاـ فـالـصـرـاعـ شـدـيدـ بـيـنـ الـطـرـفـيـنـ..ـ بـلـ أـيـضـاـ بـيـنـ الصـدـيقـيـنـ الـلـذـيـنـ لـمـ يـفـسـدـ شـيـءـ بـيـنـهـمـ سـوـىـ الـمـالـ..ـ فـانـهـارـ حـلـمـ كـلـ مـنـهـمـ؛ـ الـاجـتمـاعـيـ..ـ وـالـسـيـاسـيـ.ـ وـقـدـ صـدـقـتـ المـقـولـةـ فـيـ الفـيلـمـ عـلـىـ مـسـتـوـيـ الـوـاقـعـ،ـ فـبـعـدـ عـقـدـيـنـ مـنـ تـارـيـخـ إـنـتـاجـ الـفـيلـمـ صـارـ أـبـنـاءـ رـجـالـ الانـفـتـاحـ الـأـوـاـئـلـ مـنـ الـوـزـراءـ،ـ وـرـجـالـ السـيـاسـةـ وـالـحـزـبـ الـحـاـكـمـ الـذـيـ سـيـطـرـ عـلـىـ السـيـاسـةـ وـالـاـقـتـصـادـ فـيـ كـلـ أـنـجـاءـ الـبـلـادـ،ـ وـالـغـرـيبـ أـنـ السـيـنـمـاـ فـتـحـتـ أـبـوـابـهـ لـهـؤـلـاءـ الـانـفـتـاحـيـنـ،ـ وـهـيـ تـقـدـمـ قـصـصـ الـأـفـلـامـ فـيـ الـعـقـدـ الـأـوـلـ مـنـ الـقـرـنـ الـعـشـرـيـنـ،ـ حـيـثـ إـنـهـمـ قـامـواـ بـتـأـسـيسـ الـمـشـارـيعـ السـيـاحـيـةـ وـالـانـفـتـاحـيـةـ،ـ وـقـلـ الـأـنـتـقـادـ الـمـباـشـرـ لـأـبـنـاءـ هـذـهـ الـطـبـقـاتـ فـيـ السـنـوـاتـ الـأـخـيـرـةـ فـيـ الـأـفـلـامـ.

رسانی  
بازدید

نبیله عبید سعاد مراد  
**حضری و معاون الوزیر**



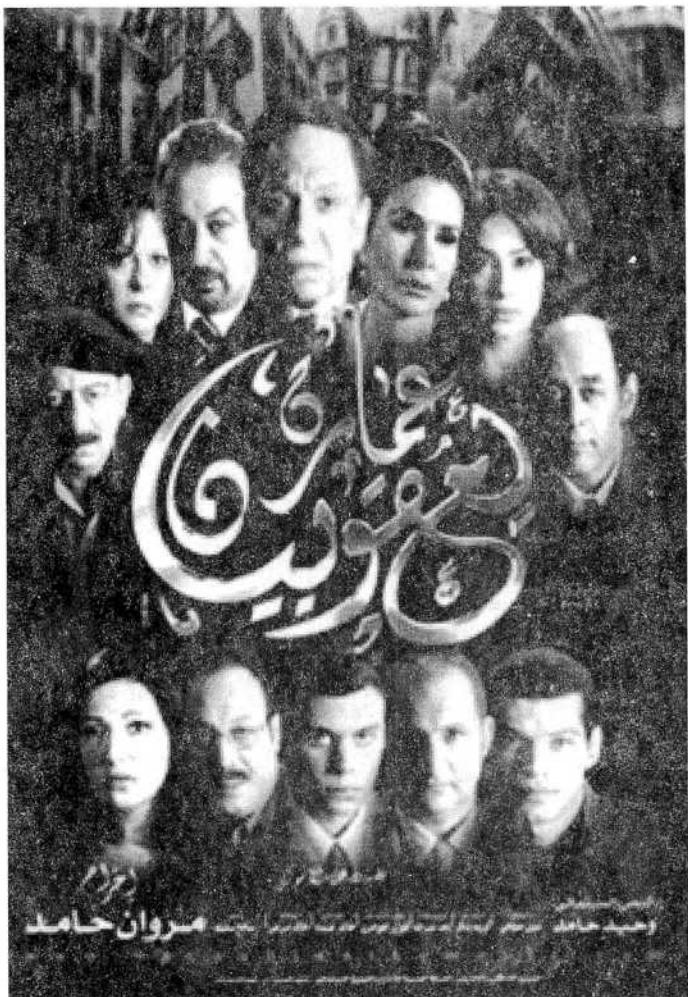
# على من نطلق الرصاص ..

سعاد حسني  
محمود ياسين  
عزت العلايلي  
مجدى وهبة

كمال الشبح

رائد السمس

صيغة فيلم



أحمد حامد - سهر الصالحي - دعاء عبد الله - مروان حامد



بخيت وعديلة

## الفصل الحادى والعشرون

### تجارة الأسلحة

إذا كانت تجارة المخدرات هي المهنة الأكثر انتشاراً في السينما المصرية، فإن تجارة الأسلحة هي الأكثر خطورة في هذه السينما، وذلك بالطبع لأنها ذات أبعاد سياسية، وأيضاً لأن أصحابها هم الأكثر سطوة، وسلطة، وقوة.

ولعل ذلك ينعكس في حوار ردهه مرسى نوفل (محمود حميد) في فيلم "عصر القوة" لنادر جلال، حينما سعى للقاء خصمه، وطلب منه أن يتنازل له عن واحد من مشروعاته لأن يعلمك كيف يدخل في تجارة السلاح، قائلاً:

- جربت كل المهن، ونجحت فيها، وعندي مشاريع من كل نوع.. لكنني لم أستطع مثلك أن أدخل إلى سوق السلاح.

ويرفض الفيومي رفضاً باتاً، وهو الذي وافق قبل أن يتنازل له عن مشاريع عديدة منها: أحيا سكنية في أسيوط، والواحات، ومشاريع أخرى، مقابل أن يسعى الفيومي لمساعدة مرسى في أن يخلص ابنه الأصغر من ورطة اتهام في

جريمة قتل عمداً.. لكن الفيومي يرفض أن يدخل خصمه دائرة الخطرة، موافقاً على أن يضحي بابنه ولو لبعض الوقت.

هذا المشهد الهدائى الساخن، الذى ينتهى بعدم اتفاق الطرفين، يعكس مدى خطورة الاتجار بالأسلحة، ليس على المستوى المادى، بل على المستوى السياسى، وسوف نرى عندما سنتوقف عند هذا الفيلم كيف رد الفيومى تعليماته لرجاله بتوزيع الأسلحة فى مناطق الصراع بإفريقيا وأسيا، وأماكن ساخنة عديدة فى العالم من حولنا.

ارتبط الاتجار بالسلاح، - إذا - بالسياسة خاصة العمليات المشبوهة، وليس الاتجار هنا قصده توزيع الأسلحة على من سيأخذون بالثأر لقتلاهم، ولكن أهمية العمليات التجارية هو ما يسمى بألعاب السياسة القذرة، فإذا كان السلاح من مهام الدولة، والقوات المسلحة، فلا شك أن الاتجار بالسلاح غير مشروع، مرتبط بالعمليات القذرة فى مناح عديدة.

فى الأفلام التى تدور حول حرب فلسطين ١٩٤٨، فإن تجار الأسلحة هم الذين أتوا بالفاسد فى صفقات مشبوهة، مما أدى إلى مقتل خيرة الشباب الذاهب إلى الحرب، وهؤلاء التجار يمثلون قطاعاً خاصاً، يستوردونه، ويبيعونه للجيش، وليس هناك إشارة فى أى من هذه الأفلام إلا أن القوات المسلحة هى التى استوردت السلاح، بل إن أشخاصاً قريبين من السلطة، بخاصة الملك هم الذين يفعلون هذا.. إذاً فهو مهام شخصية مشبوهة، يدعمها الملك من وراء الستار، باعتبار أن هناك عمولات مجرية ينالها الشخص، بالإضافة إلى الأرباح الطائلة.

وتجار الأسلحة الذين رأيناهم فى أفلام من طراز "أرض الأبطال" لنizarى مصطفى و"الله معنا" لبدرخان، و"الأقدار الدامية" لخيرى بشارة مقربون من السلطة، ويحققون المزيد من المكاسب المالية، والمكانة الاجتماعية.

وقد ارتبط ظهور أفلام عن تجار الأسلحة فى فترات سياسية بعينها، فإلقاء اللوم على تاجر السلاح الفاسد بأنه سبب لهزيمة ١٩٤٨، وإنه بمثابة تمهيد لقيام

الثورة قد كان الموضوع الرئيسي في أفلام عديدة إبان الخمسينيات، وفي هذه الأفلام قدم كمال عطية فيلما يحمل اسم "سوق السلاح" باعتبار أن الاسم هنا لمنطقة تهريب مخدرات وليس سلاحاً، وليس للفيلم أية علاقة بتهريب أو بالاتجار في الأسلحة.

أما الفترة الثانية، فهي تبدأ من منتصف الثمانينيات، وحتى الآن، باعتبار أنه مع عصر الانفتاح قام الكثير من رجال الأعمال بتغطية صفقاتهم المشبوهة في مجال السلاح من خلال الاتجار في سلع وبضائع عادية، لا تثير أي أقوال حولها. والجدير بالذكر أن تجارة الأسلحة تشهد نوعين من النشاط الأول، مشروع، يتمثل في بيع الأسلحة للدفاع عن الذات، مثل المسدسات أو البنادق في بعض الأحيان، ومثل بنادق صيد الطيور والحيوانات. وظهور مثل هذا النوع من التجار في السياسة محدود، وأبطال هذه الأفلام لا يعملون بالسياسة، وإن كانوا يتمتعون بمكانة اجتماعية كبيرة، تبعاً للثروات العالية التي يتم تحقيقها من هذه التجارة، وذلك مثلاً حدث في فيلم "أبناء وقتلة" لعاطف الطيب.

أما النوع الثاني، وهو خارج على القانون ويمارسه أصحابه بشكل مستتر، وهو في الأسلحة الثقيلة الكثير من طراز المدفع، والبنادق الآلية. وأصحاب هذه المهنة - كما أشرنا - يتسترون وراء أعمال أخرى. ويعتبر هؤلاء الرجال من الخارجين على القانون، وإن كانوا يعملون بنظام الأسر المafياوية، غالباً ما تنتهي هذه الأفلام بالدم والعنف، مثل: "عصر الذئاب" لسمير سيف ١٩٨٦، و"عصر القوة" لنسader جلال ١٩٩٢ - لاحظ تشابه الأسماء - بالإضافة إلى "عيش الغراب" لسمير سيف ١٩٩٦، و"علاقات مشبوهة" لعادل الأعرص ١٩٩٦. وكما نرى فإن العاملين في هذه الأفلام يكادون أن يكونوا نفس الأسماء، علمًا بأن هذه الأفلام تقريرًا في نفس الأعوام، مثل عام ١٩٨٦ الذي شهد ميلاده "أبناء وقتلة" وعرض عام ١٩٨٧، و"عصر الذئاب"، ثم في عام ١٩٩٦ الذي عرض فيه "علاقات مشبوهة" و"عيش الغراب".

وفي فيلم "أبناء وقتلة" رأينا صعود المواطن شيخون من خلال أحداث سياسية شهدتها الوطن، فالفيلم يبدأ ليلة السادس والعشرين من يوليو ١٩٥٦ أو بالدقة

في تلك اللحظة التي أعلن فيها الرئيس عبد الناصر تأميم قناة السويس.. فالمواطن سليمان الشهير بشيخون، يعمل في حانة يملكونها أحد اليهود، كسائق للزبائن. وهو أحد الذين تلقوا خبر تأميم قناة السويس باليقان، بعض التعليقات، ثم ما لبثوا أن انهمكوا في أعمالهم. وهو أحد الذين استفادوا من هذا التأميم. أنه لا يملك شرقي نمير، يمكن أن يمتلك البار الذي يعمل فيه مناولاً في أربعة أيام لا أكثر.. وهو أحد الذين استغلوا هذه المناسبة للاستفادة منها. رغم ما دفعه من ثمن فيما بعد.

منذ الوهلة الأولى، وشيخون يطلب الأشياء بأسلوب غير شرعي.. عندما استولى على أموال زوجته الراقصة صبيحة زفافهما كي يكمل ثمن البار، ثم عندما خرج من السجن يطلب حضانة ولديه بالقانون، فإذا به يخسر دعوته؛ لأن زوجته استندت إلى علياء القوم. وشيخون أقرب إلى دون كورليون - بطل فيلم الأب الروحي - في أنه يتخلص من أعدائه في الوقت المناسب، كما أنه يتاجر مثله في الأسلحة، فيما بعد. وعندما يجد أن الوسيلة ضاقت به يتوجه إلى العنف، مثل تخلصه من زوجته في جريمة متقنة، ثم التخلص من شريك له. وهو يردد مثل كورليون "أنه لا يتاجر في المخدرات، بل يتاجر في الأسلحة، ومن وقت إلى آخر يخترق القانون. كان يشتري أسلحة قام بعض الأعراب بتهريبها من سيناء، عقب حرب يونيو ١٩٦٧.

ويعطى الفيلم بعدًا إنسانيًا لتاجر الأسلحة هنا، فهو يصون العهد لأخته، ويحفظ الود لزوجها اللص الذي أعطاه المال لشراء البار. وعندما يتم القبض على زوج الأخت يأتي بأخته كي تعيش معه، وتصبح هذه الأخت فيما بعد سيدة البيت الحقيقية بخاصة بعد أن تموت الزوجة دلال. وهو يكن حبًا لهذه الأخت، فينصلح لكلامها، ويتمثل لتهديداتها. هذه الأخت التي كانت دائمًا طيبة له، فقادت ب التربية طفلية، وصارت الأم الحقيقية لها.

شيخون لم يمارس السياسة، وهو يصعد اجتماعياً، بعد أن اكتشف أن أكبر ناس في البلد، يمكن أن يلقوها به من حيث أنت؛ لهذا كان عليه أن يصادفهم. شيخون ليس شرًا كله.. وليس خيراً كله.

وتجارة الأسلحة هنا سر خاص، يتوارث بين الأجيال، وقد سعى شيخون إلى أن يشتري محل الأسلحة من معلمه الذي عمل عنده، بعد أن اشتري البار ذات يوم، أى أن تجارة الأسلحة هنا أمر مشروع، لكن الابن وحيد الذي تولى أعمال أبيه فى تجارة الأسلحة. وسار على دربه. يمارس الأب ما يملئه على الابن بكل دقة. ويطليه حتى فيما يخصه.. وقد جعل السيناريو من الابن الوريث لتجارة الأسلحة شاباً أقل التزاماً، خائباً في حياته العاطفية، قد يسهر في الملاهي الليلية، يغير بابنته خاله يتزوجها فيما بعد تحت ضغط من عمه.

ومثلما ارتبطت عائلة دون كورليون بالسياسة الأمريكية في حدود ضيقـة، في أول الأمر في الجزء الثالث من "الأب الروحي"؛ من خلال تمويل الثوار الكوبيين بالسلاح، فإن أسرة شيخون ارتبطت بالسياسة بشكل غير مباشر، فلا شك أنها استفادت من بعض الأحداث التاريخية كما أشرنا حول تأمين القناة، ثم الاتجار بالأسلحة، والتعامل مع الشرطة ببيع ما يلزمها من سلاح عند الحاجة. ومع ذلك ظل شيخون مجرد تاجر سلاح قد يلجأ إلى الالتواء، لكنه مثل دون كورليون لم يلعب سياسة، ولا تاجر في المخدرات.

أما الفيلم الثاني في هذه الفترة، فيختلف كثيراً سواه من حيث الموضوع، أو من حيث السمات التي اتسم بها تاجر السلاح، وبالطبع طبيعة التجارة، والمهنة. وشوكـت هنا رجل أعمال كبير، يمتلك شركـات استثمار، ويتاجر في المنتـوعات بخاصة الأسلحة لصالح إحدى الدول العربية. ومن خلال مقدمة طويلة يقدم الفيلم شخصياته الواحدة تلو الأخرى. منهم حنان الموظفة التي تحلم بالزواج بحبيـها التي طالت خطبـتها لعشر سنوات. ثم هناك سامية الصحفـية التي تبحث عن المتـاعب. وهناك عقـيد الشرطة يعيـس الذى يعيش حـيـاة بسيـطة في أسرة صـفـيرـة، ويحسب للمرتب الشـهـرى ألف حـساب، وأحمد مدرس التربية الرياضـية الذى تـأـخرـ في الزـواـجـ من حـنانـ لأسبـابـ مـالـيةـ.

وتـجيـءـ نـمـطـيةـ المـواـجهـةـ فيـ أنـ فـتـاةـ جـمـيلـةـ مـثـلـ حـنـانـ يـمـكـنـ أنـ تسـيـلـ لـعـابـ أحدـ عـمـلـاءـ شـوكـتـ وـيـطـلـبـهاـ لـنـفـسـهـ، ثـمـ يـنـالـ مـنـهـاـ، وـفـيـ أنـ عـقـيدـ الشـرـطـةـ التـيـ يـنـبـغـيـ أنـ تـقـبـضـ عـلـيـهـ، بلـ إـنـهـ يـهدـدـ رـجـالـ الشـرـطـةـ بـالـلـجوـءـ إـلـىـ قـوـةـ سـيـاسـيـةـ عـلـيـاـ، مـاـ يـعـنـيـ

صلابة مكانته، وصعوبة الإيقاع به من قبل خصومه. العقيد، ثم أحمد من بعد.. فالعقيد فقد زوجته في حريق مروع دبره شوكت مما يزيد من رغبته في الإيقاع به، ويجد أحمد نفسه ببنديقية آلية كى ينال من شوكت الذي اغتصب خطيبته حنان.

والأحداث تدور في شيراتون الإسكندرية في أول عام من إنشائه، حيث سيدور لقاء سري بين شوكت ووزير دولة تمهدًا لعقد صفقة. وإلى الفندق يأتي أحمد للانتقام، وأيضاً يحيى لجسم الأمور، والى المكان أيضًا تجيء حنان سعيًا الإنقاذ خطيبها. كما تصل الصحفية لتفطية الحدث، ويأتي عشرات من رجال الشرطة يحاصرون الفندق، ويمثلون ردهاته شاهرين أسلحتهم، كما يأتي مدير الأمن الإنقاذ الرهائن من يدي أحمد، وفي الفندق هناك قاعات للاجتماعات. السرية السياسية والعلنية.

تاجر الأسلحة هنا، هو شرير الفيلم، لا يوجد منفذ واحد للعبور منه إلى عالم خير.. فهو يتاجر في السلاح، ولا يتورع عن القتل، ويستحل لنفسه اغتصاب سكرتيرته التي سلمها لقمة سائفة إلى أحد عملائه. وهو شديد القسوة، يستند إلى قوته في المجتمع، وهناك إشارات إلى قوة علاقاته السياسية مما يعكس دوره السياسي على المستوى المحلي، والعربي. بالطبع من خلال ما يتجر به، حسبما يقول الفيلم.

وإذا كان مصطفى محرم قد وضع عينيه على ثلاثة "الأب الروحي" السينمائية وهو يكتب فيلم "أبناء وقتلة"، فإن بشير الديك مؤلف "عصر القوة" قد وضع عينيه أيضاً على نفس الثلاثية، ونحن لن نسعى هنا إلى تحليل الفيلم، بقدر التركيز على موضوع الاتجار بالأسلحة، فلاشك أنه الفيلم الأكثر اهتماماً بهذه النقطة، حيث تتسع عمليات أسرة الفيومي، ودائرة التعامل مما اسماه بصفقة القرن.

صفقة القرن هذه تبدو واضحة - كما أشرنا في بداية حديثنا - من خلال اجتماع سري، عقده أدهم الفيومي مع رجاله، وكلهم من أسرته، خصوصاً أبناءه

الذكور، فأبلغهم أن حلف وارسو، بعد التغيرات التي حدثت في مطلع التسعينيات في الكتلة الشرقية، قرر بيع أسلحته، وفي الوقت الذي يردد فيه أحد أفراد العائلة بأنه يجب تدبير مئات الألوف من الدولارات للعملية، فإن الأب يعلن أنه في حاجة إلى ثلاثة مليارات دولار نقدية من أجل تمويل ما أسماه بصفقة القرن.

ويكتب كمال رمزي في مطلع حديثه عن الفيلم في مجلة "فن" أنه: "الأعجب أن طموح العائلة يمتد لشراء الأسلحة المتوسطة المدى، التي سيتم الاستفادة منها، طبقاً لاتفاقية سولت.. ولاحقاً سيقال أن وفداً سوفيتياً قادماً من موسكو كى يوقع عقد بيع هذه الأسلحة مع عميد العائلة، السيد أدهم الفيومي..

وبحسب كلام الناقد، فإن كاتب السيناريو بشير الديك اقتبس منطقة تجارة السلاح الشائكة من دون معرفة كافية، فالكلام المفرط في سذاجته، عن شراء الأسلحة المتوسطة المدى، فضلاً عن ترسانة حلف وارسو، لا ينطلي على أحد فحسب، بل يذهب بالحد الأدنى من مصداقية الفيلم. فلو أن "عمر القوة" تواضع قليلاً، وادعى أن صفتات السلاح تتضمن مسدسات وقنابل يدوية، وهائنات وبنادق وذخائر، لهان الأمر، خصوصاً أن هذه الأسلحة ملائمة لهذه الحكومة وهؤلاء الثوار.. ولكن أن يقال بأن الصفقة، من المزمع أن تشمل الصواريخ المتوسطة المدى، فإن المسألة في هذه الحالة تصبح مجرد لغو فارغ..

ولست هنا بقصد تحليل الفيلم، لكننا أمام "الأب الروحي" بنفس السمات، وإن كانت التجارة لدى العائلات المتنافسة هي الأسلحة، فمرسى نوبل يحاول الضغط بأى شكل على الفيومي من أجل أن يدخل معه في صفقات السلاح، ومن أجل هذه المنافسة غير المتكافئة فإن الضحايا يتلقون بين العائلتين، حتى تعنى المرأة عرش أبيها فى قيادة الأسرة.

والمهم هنا من الناحية السياسية، هو أن عائلة الفيومي، تعمل بالسلاح دون أى ذكر للسياسة الداخلية. والمتاجرون بالأسلحة هنا يتعاملون مع جهات عالمية، وإفريقية، يساعدون ثوار الصومال، ليس بسبب اتجاه أيديولوجي، وإنما من أجل

الاتجار ويتحددون عن حلف وارسو المنحل، وعن المصالح المشتركة، وتوفيقيات الصفقات، وعن استقبال مندوب من موسكو. كلها تعبيرات سياسية، بين عائلته وبين جهات أجنبية، كأنما الحكومة لا تعرف شيئاً عن هذا الأمر، وإذا كانت هناك تصفيات، فهي بين عائلتين تعملان في المجال نفسه، بعيداً عن اهتمامات المسؤولين، وفي النهاية فإنه بعد رحيل وسقوط أطراف من العائلتين، فإن المسيرة تستمر، باعتبار أن المرأة أمينة سوف تجلس في مقعد أبيها، عقب رحيله.

يعنى هذا أن تجارة الأسلحة مستمرة، موجودة بين عائلات أقرب إلى المافيا، بل أشد، وأنها سوف تشهد تطويراً على يدى امرأة كانت في بداية الأمر تهتز بشدة لمشاهدة القتل، فصار عليها أن تتاجر فيما يدمّر ويسقط القتل.

وقد رد المخرج نادر جلال بعض الكلمات المبتسرة عن الفيلم، في حديث أجرته مجلة "نورا" اللبنانية مردداً: "الموضوع الرئيسي لم يعالج قبل ذلك في السينما العربية. وهو تجارة السلاح. وتجارة السلاح تعنى بالشكل الأوضح: التجارة بالحروب، والدم. وهذه الظاهرة - كما أعرف، ويعرف كل الناس - كان لها دور كبير وخطير فيما مضى من الأيام، سواء في لبنان، أو في العالم العربي كله. أو الشرق الأوسط".

والجدير بالإشارة أن تجارة السلاح هنا هي بمثابة ذيكر فقط كذرعة للصراع بين الأسرتين، فتنحن في الأفلام السابقة كلها لا نرى أي أسلحة تتم التجارة بها بخاصة تلك التي يتم الحديث عنها في الصفقات، أما ما نراه من أسلحة فهو الذي تم بها تصفيّة رجال وأعوان الأسرتين.. والغريب أنه يأتي في حوار بين مرسى، وبين أمينة لما أقول كلمني تبقى هي اللي تمشي.. ده للمصلحة العامة. أنا عندي اتصالات مهمة لازم أقوم بيها. في وقت محدد. وأسلوب محدد".

لكن أبادى أن الأسلحة هنا هي ذيكر، وهي لإطار المواجهة بين العصابتين، كما أن مسألة المصلحة العامة التي ترددتها المرأة هنا تبدو مهمة، وغامضة، فهل الاتجار بالأسلحة يشكل مصلحة عامة، ولمصلحة من في المقام الأول؟

والأسلحة المشار إليها في الأفلام السابقة، هي كما نلاحظ تقليدية، من بنادق، ومسدسات، وقنابل وما إلىه، تنقل في صناديق ضخمة، وتحتاج إلى سفن، وإجراءات أمنية، لم تشر إليها هذه الأفلام، لكن هناك نوعاً جديداً من الأسلحة تحدث عنها فيلم "عيش الغراب" لسمير سيف ١٩٩٦، وهو شحنة من مواد مشعة سوف تصل إلى جهة معادية.

والصراع هنا حول الأسلحة، والاتجار بها، أو تهريبها يأتي في الخلفية أيضاً، لكنه يحمل اسم العملية التي سيقوم بها اثنان من رجال الأعمال، أحدهما هو أجنبي اسمه شتاينر، وهو كما يبدو اسم المانى، وهو رئيس لعصابة مافيا دولية، تود الاستيلاء على شحنة المواد المشعة التي ستصل إلى الجهة المعادية والتي نعرف أنها إسرائيل.

وشتاينر يعرف أن رجل أعمال مصرى، اشتري الشحنة الفنوية من إحدى الدول الاشتراكية سابقاً. وقام بإخفائها في إحدى المغارات بجبال سيناء، تحت حراسة البدو، الذين لا يعرفون حقيقة الشحنة، بل يعتقدون إنها ليست سوى مخدرات.

وقصة الفيلم، حول مصطفى، ضابط سابق، كان حارساً ضمن حرس أنور السادات حين تم اغتياله، ومصطفى هذا يشعر بالإحباط لدوره السلبي في الدفاع عن الرئيس المفتال، وهو يعيش في عزلة شديدة، بعد أن انفصل عن زوجته، التي تعيش مع رجل الأعمال صاحب شحنة المواد، كما أن ابنته الصغيرة مريم تعيش مع أمها، هذه الأم عزة منصور، تعمل الآن كأول مندوبة لمصر في هيئة الأمم المتحدة، وهو منصب سياسي كما نرى.. إذًا، فأبطال الفيلم الرئيسيين لهم دور بارز، وعلاقة ما بالحياة السياسية، والدور الذي سيقوم به الضابط السابق مصطفى سيكون أيضاً سياسياً، رغم وجود الدافع الشخصي في المواجهة، فشتاينر يقوم بخطف الطفلة مريم، ويتخذها رهينة، مقابل تسليم الشحنة، وهو موضوع غريب للمقايضة، قل أن نراه في سينما التهريب، فيمكن خطف الأطفال من أجل مقابل مادي، لكن أن تكون طفلة هي الطرف الآخر للمقايضة بشحنة من اليورانيوم، هو أمر جديد في السينما المصرية.

وشحة اليورانيوم موجودة في خلفية الأحداث، حيث تبدو ماثلة دائمًا أثناء المواجهة بين الأطراف المتصارعة.

فمصطفى يستعين بصديق قديم له، من أجل إنقاذ ابنته من الرجال، ثم ينتقل الصراع إلى حيث توجد الشحنة في مفارقة داخل سيناء، وتلتقي كل الأطراف المتصارعة، ومرة أخرى يتم اختطاف الطفلة، وبعد مصارعات ومطاردات، تجتمع الشرطة في الإمساك بمندوقي اليورانيوم قبل أن يصل إلى دولة معادية، يشير إليها الفيلم أحياناً أنها ترعى الإرهاب.

وحول مسألة "عيش الغراب" تحدث سمير سيف إلى مجلة "فن" في ٢٤ يونيو ١٩٩٦، مردداً: "أن عنوان "عيش الغراب" يحقق هدف الفموض، سواء بالنسبة إلى المتألق الذي يتصور وجود علاقة بين الانشطار النووي، والذاء، ويقول "هذا الفيلم كتبته قصته منذ أكثر من عام، بعد ما استرعت انتباхи ظاهرة تهريب وتجارة المواد النووية، وأحسست أنها تتم من دون حسيب أو رقيب، وفي ظل حالة فلتان أصابت العالم في أعقاب انهيار وتفكك الاتحاد السوفييتي. انتابني شعور بالقلق حول سوق للمواد النووية، وتشاء الظروف أن ما تخوفت منه منذ عام يتحقق بحدافيره في الوقت الراهن".

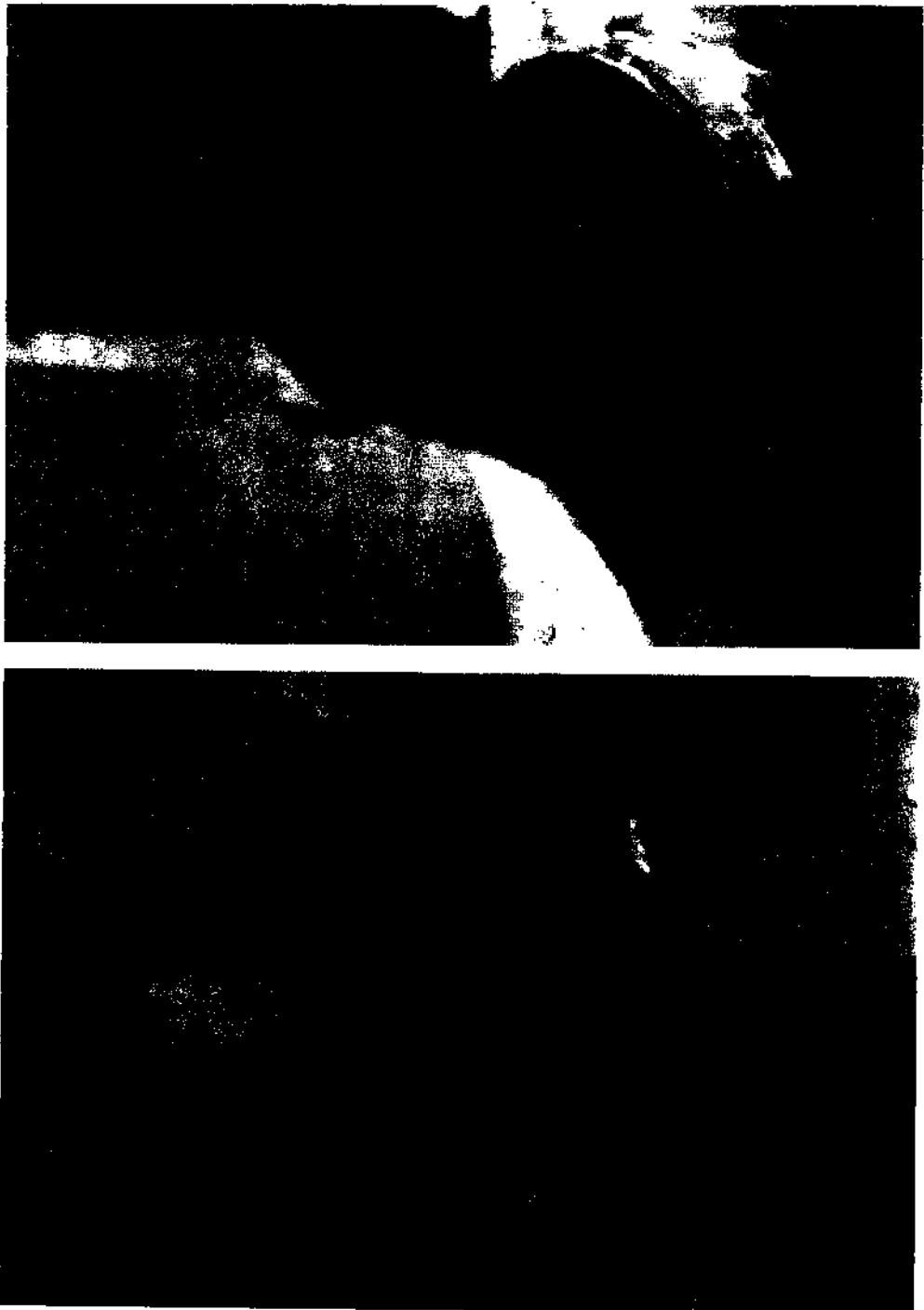
ومن الواضح، مع مرور الوقت، أن السينما وجدت في الاتجار بالأسلحة وسيلة مؤكدة لأفلام الحركة، فتاجر السلاح أراد أن يستخدم، هو ورجاله، كل ما هو مدمر وفتاك من أجل القضاء على خصمه، ولعل فيلم "علاقات مشبوهة" لعادل الأنصار ١٩٩٦ هو أحد الأعمال التي لا يشترط أن يقترب مهرب السلاح فيها من السلطة، وبالتالي فإن صفقات الأسلحة تعتبر بمثابة عمليات إجرامية تدفع أصحابها إلى القتال الضارى فيما بينهم.

والأطراف المتصارعة هنا تمثل في البرنس العربي، ورشاد. والبرنس العربي يتحدث بلغة فصحى دون أية إشارة إلى هويته، أما رشاد فإنه يلجأ إلى مهرب سلاح أكثر خطورة، وهو موسى. يعمل بدوره لحساب جهات أخرى.

والاتجار بالسلاح هنا نوع من أنشطة عصابات مafياوية، يتناحرن فيما بينهم، أشبه بما يحدث لرجال العصابات الذين يتاجرون في أي نوع من المتنوعات، كالمخدرات والأموال، داخل الفيلم هناك علاقات بين الرجال والنساء تزيد من لهيب المواجهة، دون أن تكون هناك إشارة إلى مصادر الأسلحة، أو إلى الجهة التي ستتوجه إليها، وإن كانت هناك إشارة عابرة في نهاية الفيلم، من خلال مانشيت في إحدى الصحف حول القضاء على التطرف والإرهاب، وكأن هذه الأسلحة كانت في طريقها إلى الإرهابيين، بصرف النظر عن السلوك الشائن للأشخاص الذين يقومون بتهريب الأسلحة، فهم يشربون الخمور، ويعيشون حياة ماجنة.

وعلى طريقة هذا النوع من الأفلام، فإن هناك شخصية بارزة في مكانتها الاجتماعية، تدعى الباشا، هي التي وراء كل هذه الصفقات، دون أن يتم تأصيل هذا النوع من الصراع، وأسبابه، وكأننا نكرر حدوتة فيلم "سمارة" لحسن الصيفي، إذاً فقد صارت حكاية الاتجار بالأسلحة مجرد أداة لا أكثر، وإذا كانت بعض الأفلام قد مرت عليها بشكل عابر، كجذور سياسية، فإن السينما، كما سبقت الإشارة استفادت من هذه التجارة، وهي - بالطبع - مرتبطة بالسياسة بكافة الأشكال، كي تكشف شراسة الصراع بين أطراف جعلتهم تجارتهم أكثر قوة وثراء، ومكانة اجتماعية، وفي بعض الأحيان تتم الإشارة إلى الجانب السياسي منه.

رغم أن السينما ستعود إلى هذا النوع من الاتجار السياسي فيما سوف يتم من إنتاج سينمائي، فإن الموضوع بدا كأنه استهلك نفسه، ولكن هل هناك فن استهلك حواديه مثلما تفعل السينما المصرية؟



### أبناء وقتلة

م ١٩ الفيلم السياسي في مصر



## الفصل الثاني والعشرون

### الاغتيال السياسي

في الكثير من الأحيان، ارتبطت السياسة بالعنف من قبل الذين يمارسونها، أو الذين يقفون ضد رجال السياسة.

وقد اتخذ هذا العنف عدداً من الأشكال، منها الجريمة، والاغتيالات والقهر، وبيدت هذه الظواهر بمثابة الفعل ورد الفعل من الطرفين، قد يبدو أحدهما في الجانب الشرير وقد يبدو الآخر إلى جانب الحق والعدل.

ونحن نتعاطف مع، أو نقف ضد أشخاص لهم مواقفهم السياسية، حسب الجانب الذي يتخذونه في ممارسة الحياة السياسية، وقد اتخذ شكل الجريمة والعنف تدرجاً من الاغتيال إلى التعذيب، والقتل المباشر، وتصفية الخصم، وتدمير المؤامرات وغيرها وقد يبدو من هذه النقاط إنها متداخلة، ومتتشابهة، لكن لا شك أن الحق والسياسة ونوع الجريمة هي التي تفصل بين كل واحدة منها، والأخرى.

فالاغتيال السياسي الذي سببا به الحديث يبدو واضحاً، وعن عمد، ومع سبق الإصرار والترصد مارسه الطالب إبراهيم حمدي ضد رئيس الوزراء عبد الفتاح باشا في فيلم "في بيتكا رجل" لبركات ١٩٦١، فابراهيم حمدي واحد من مجموعة شبابية تناهض الاحتلال البريطاني لمصر، وفي أحد الاجتماعات السرية يتعدد سؤال: "مين اللي يستحق القتل أكثر، العسكري الإنجليزي اللي بيخدم بلده، ولا العميل المصري اللي بيخون بلده؟"

إذاً، فمن التساؤل الذي يردد هذا الطالب، عضو الخلية السياسية، فإن الإجابة هي القتل، سواء لرجال الاحتلال البريطاني أم الذين يساعدونهم، وتأتي الإجابة من خلال فعل حقيقي حيث يتربص إبراهيم حمدي، ومجموعة من زملائه، برئيس الوزراء ويتم إطلاق الرصاص عليه أمام مبنى رئاسة الوزراء، آلي وهو في قوة عنفوانه السياسي، ووسط رجاله الذين يطلقون النار على الشباب، ثم يقومون بالقبض على إبراهيم. ويتعزز للتعذيب دون أن يبوج بأسماء شركائه قبل أن يودع في مستشفى السجن بقصر العيني.

الاغتيال هنا بالطبع سياسي، والقتيل هنا رجل سياسة خائن، والقتل نفسه عمل شرعى، كأنما الشباب الثوار قد نفذوا ناموسهم السياسي، والخاص، وهذا الشاب كما وصف سامي السلامونى فى مقاله عن الفيلم "وطني هارب من البوليس بعد أن ارتكب عملاً نبيلاً على المستوى الوطنى أو الثورى، لكنه عمل إجرامى بالنسبة للبوليس والنظام كله".

الاغتيال هنا وطني، والمغتال خائن، أما القاتل فهو صاحب موقف ورسالة، ويتبع مجموعة تعصده، وتقف بجانبه، وبعد إنتاج الفيلم بثلاثة وثلاثين عاماً، رأينا اغتيال سياسى مشابه لكنه مختلف فى الأهداف والتفاصيل فى فيلم "الإرهابى" لنادر جلال عام ١٩٩٤م.

القتيل هنا كاتب، يتصدى لفكر متطرف، يكتب مقالات فكرية لكشف حقيقة الدين واستئثاره، وهو مستهدف من الجماعات المسلحة، حيث يقتل على الطريق وهناك فى الفيلم أكثر من اغتيال سياسى، حيث يقوم المتطرف الإرهابى بتفجير

أتوبيس، كما يفتال ضابط شرطة، وتسوقة الظروف إلى الإقامة في بيت أسرة باسم مستعار وشخصية مغایرة، أى أن الفيلم به عملية اغتيال، إحداهما مستمدة من الواقع، والأخرى مشابهة لما دار في الشارع المصري في التسعينيات.. وقد توقف مجدى الطيب عند التشابه بين فيلمي "الإرهابي" و "في بيتنا رجل" من خلال سؤال الكاتب لينين الرمللى - كما جاء في مجلة فن - فرد إذا أردت عقد مقارنة بين البطلين في الفيلمين. سنجد الفارق كبيراً وهائلاً، فالبطل في فيلم "في بيتنا رجل" كان وطنياً بالفعل، والأسرة خبائه وهي تدرك بالفعل أنه كذلك، لكن في فيلمي "الإرهابي" يبدو الأمر على النقيض من ذلك، فالبطل الحقيقي يختفي لدى أسرة لتعلم حقيقته كارهابي، بل تظنه مدرساً بالجامعة. وعندما تكتشف شخصيته تتقلب ضده فوراً. فالفكرة تختلف في "الإرهابي" إلى حد بعيد، حيث أركز على الشخصية التي تقتل خطأ، ولكنها بفيلم "في بيتنا رجل" كانت محددة وواضحة منذ اللحظة الأولى لدخولها منزل الأسرة، فهو قد أدى يريد أن يختفي والأسرة تحاول أن تعينه على ذلك من دون صراع درامي أكثر من هذا. لكن أزمة "الإرهابي" إنه وجد نفسه وسط مناخ مناهض لأفكاره على طول الخط. وإبراهيم لا يتوقف عند عملية سياسية واحدة، فهو يرفض الهرب من الوطن في اللحظة الأخيرة، ويقرر العودة من أجل المشاركة مع مجموعة من زملائه بهدف نسف معسكر للجنود الإنجليز، ويموت على أسواره برصاص العسکر، لكن بعد أن نجح في زرع المتفجرات التي تسفل المكان..

الاغتيال السياسي هنا وطني في المقام الأول، أما في فيلم "الإرهابي" فهو ضد الوطن، وفيه قتل للأبرياء خاصة السائحين، كما أن المواجهة تختلف. فالرصاص يجا به الكلمة، والدماء البديل للحوار، ولذا فإن الاغتيال في الفيلمين تختلف زاوية كل منهما رغم أن النتائج متشابهة، فالبطل في كلتا الحالتين يموت، وهناك مجموعة ينتمي إليها، تساعده في الحدث الوطني، ثم تفتale في الإرهابي. لكن التشابه بين الفيلمين أن الذين يمارسون السياسة يرون أن الرصاصة هي الفيصل في الحل لقضية معلقة، وعلى من يمارس العمل السياسي أن يستخدم السلاح لوضع الحد الفاصل مع خصمه وذلك رغم تباين الأهداف.

أما فيلم "جريمة في الحى الهدائى" لحسام الدين مصطفى ١٩٦٧، فهو حول اغتيال سياسى من نوع آخر، ففى أواخر الحرب العالمية الثانية، كانت العصابات الصهيونية تحاول أن تفرض وجودها فى قلب الوطن العربى، وقد وضعت عصابة "تسترن" مخططاً محكماً لاغتيال اللورد موين الوزير البريطانى المقيم فى القاهرة، الذى لا يعجبه موقف بلاده من إسرائيل على حساب صداقة العرب، وقد سعت العصابة إلى التخلص منه وإخراج مصر، فأرسلت شابين مدربين أحسن تدريب على التذكر والقتل والهروب، وقد نجحت الباحث المصرية فى كشف دوافع الجريمة، حيث يتولى الضابط أحمد عزت مهمة الكشف عن التنظيم الذى وراء القاتلين، تجألاً العصابة إلى اختطاف ابنته الوحيدة كرهينة.

والملهم هنا هو عملية الاغتيال التى قام بها الشابان المصريان، حيث تم تصوير القبض عليهم فوق كويرى أبو العلا متلماً حدث فى الواقع.

وهناك نوع آخر من الاغتيالات السياسية فى فيلم "سنة أولى حب" .. الذى قام باخراجه أربعة مخرجين عام ١٩٧٧، عن رواية لمصطفى أمين، حيث يصور الصراع السياسى فى مصر فى بداية الثلاثينيات، فهناك فساد حكومى، ومؤامرات ودسائس ضد المعارضة، والطلبة فى حالة غليان يقومون بالتظاهرات ضد الحكومة من أجل حماية الدستور.. ويتوقف الفيلم عند عمال العنابر بالسكة الحديدية الذين كانوا، كما ذكر عبد المنعم سعد فى كتابه الموسم السينمائى (١٠)، أول من قاد الثورة ضد الحكومة، وضد الحكم الفاسد يطالبون بالحرية، وخروج الإنجليز والاستعمار من مصر. ومنهم العامل حنفى عبد الكريم، الذى يتم القبض عليه بتهمة خطف وزير الحرية. وفي المعتقل يعذب بأيدي رجال وزير الداخلية عونى حافظ، وتبعاً لقصة التعذيب يعترف بجريمة سياسية لم يرتكبها، ويتم القبض على محمد وأمه، لكن لا تثبت الحقيقة ان تكشف، فالوزير لم يقتل، بل كان نائماً فى سيارته مخموراً.

وعقب إطلاق سراح الأسرة، يقرر محمد الانتقام لما حدث له، فيقرر أن يقتل عونى باشا وزير الداخلية ويترىص به فى الشارع، ويطلق عليه الرصاص، لكن عونى لم يصب. وأثناء هربه، وأنشأ المطاردة بينه وبين الشرطة، يسقط منه

المسدس، فلتلتقطه امرأة مجهولة، ستقوم بينهما علاقة فيما بعد وسنعرف أنها زوجة عوني.

والفيلم مليء بالتفاصيل حول ما كان يدور في بيوت رجال السياسة في تلك السنوات، ومن الواضح أن مصطفى أمين قد قام بتشبيك أحداث متخيصة بأخرى واقعية، لكن الاغتيال هنا له سبب شخصي وآخر عام، فوزير الداخلية المتسلط، يتعامل مع الإنجلizer، وعميل لهم، وهو في الوقت نفسه يدفع رجاله إلى تعذيب محمد وعائلته بكل قسوة، دفعته إلى محاولة اغتياله.

والاغتيال الذي يفشل في تصفية عوني حافظ عن طريق الرصاص، تتغير آلية باغتيال الحياة الخاصة له وكشفه أمام المعارضة، والصحافة. ومن المهم أن نرى كيف نظر ناقد مثل عبد المنعم سعد للفيلم من الناحية السياسية، وإن كان ما أشار إليه يتوقف عند الشكل السياسي للفيلم، أكثر من مسألة الاغتيال حيث أشار إلى أن حوار أحمد صالح في الفيلم "استمد روحه وخصائصه من روح الكاتب الذي عبر بصدق وحرارة عن نضال مصطفى أمين مثل نضال الزعيم في روایته، كلاهما يدافع عن مصر وكلاهما طعن في وطنيتهم.. ولكن الله أراد له النصر.. وانتصر". ولا شك أن الكاتب يشير إلى مسألة دخول مصطفى أمين السجن والخروج منه. وفي الوقت الذي كانت فيه الأفلام تصور الاغتيال السياسي لشخصيات اعتلت السلطة السياسية في عصور مضت، فإن الأفلام السياسية التي تدور أحداثها إبان تصويرها مثل أفلام: "على من نطلق الرصاص" لكمال الشيخ ١٩٧٥، وـ"الغول" لسمير سيف ١٩٨٢، فإن الاغتيال تم هنا ضد شخصيات لها مكانتها الإدارية في مؤسسات حكومية، أو في القطاع الخاص ، وكأنهم يرمزون إلى الطغيان بشكل عام الذي يجب اغتياله أفراده.

و حول الفيلم كتب رعوف توفيق في مجلة "صباح الخير": هذا الفيلم من لحم ودم الواقع الذي نعيشه. فيلم يحمل ألمى، وعجزى، وحلمى، إنه استخلاص حى وذى لبعض معاناة الشارع المصرى من كل ما يراه حوله من مظاهر الفساد، والتسيب، واللصوصية.

وقضية قيام شاب باقتحام مكتب رئيس مجلس إدارة إحدى شركات المقاولات، وقد أخفى مسدساً في ملابسه، ثم أطلق الرصاص عليه، دون أن تكون هناك معرفة من طرف رئيس مجلس الإدارة، القتيل. هي قضية سياسية، فالشاب القاتل صاحب ماض سياسي، حيث سبق اعتقاله في فبراير ١٩٦٤ وتم الإفراج عنه بعد النكسة.

والفيلم بأكماله يدور حول السبب السياسي، قبل الشخصي، الذي دفع مصطفى حسين إلى اغتيال رشدي عبد الباقي. فالشاب سامي صديق للقاتل، يحلم بالحصول على شقة متواضعة، وهو غير قادر على امتلاك مبلغ صغير يدفعه خلو رجل لشقة بأسعار زمن أحداث الفيلم. وهو مرتبط بالفتاة تهانى التي سيتزوجها رئيس مجلس الإدارة بعد أن يزج سامي في السجن، بعد أن يكشف الكثير من اللصوصية والرشوة. فيتم توريته في كارثة سقوط إحدى العمارت الجديدة التي أسستها الشركة ويختذلون منه كبش فداء، وتتطور الأمور إلى رشوة حارس زنزانة سامي للتخلص منه، ويعلم مصطفى ذات يوم بأمر قتل صديقه، فيقرر أن يقتل رشدي..

الاغتيال إذاً، موجه لشخص يرمز إلى مؤسسات مليئة بالفساد، وتحطم أحلام الشباب. وكما يرى رعوف توفيق: كيف يصل اللصوص إلى حالة من السعار للتسليق إلى أعلى المناصب لا تهمهم المبادئ فهم يسحقونها تحت الإقدام.. ولا يهمه البشر فهم مخلوقات يصرعونها تحت الأنفاس وبين زنزانات السجون، وداخل كوابيس اليأس والعجز.

والشخصية الرئيسية في الفيلم سياسية، ولها وعي بقضايا المجتمع، فمصطفى لا يعرف رشدي بشكل مباشر، ولكن لديه حسّه الاجتماعي العالي، وبسبب انهيار الحلم العام، والخاص، يصعد سلم الشركة، ثم يطلب لقاء رئيس مجلس الإدارة، وقبل السماح له بالدخول، يدخل عليه، ويطلق الرصاصية.

ومصطفى هذا يؤمن بالحرية السياسية العامة، وحسبما يقرأ المحقق عنها، فقد كان يطالب بالسماح لكل الأحزاب بالعمل بما في ذلك الحزب الشيوعي.

ويبدو موقفه السياسي، من خلال حوار يدور بين المحقق، وزوجة القاتل على النحو التالي:

ـ ماذا كان رأيه في الاتحاد الاشتراكي؟ وترد المرأة بكل عفوية: رأيه مثل كل الناس "ياريت يقفوا ويأجروه مفروش".

والجدير بالذكر أن المترجين في صالات السينما كانوا يضجون بالضحك عندما كانت الممثلة فردوس عبد الحميد تنطق بهذه العبارات في أول فيلم اشتربت فيه. وحول مسألة الاغتيال السياسي في هذا الفيلم، كتب عادل حمودة في مجلة "روزاليوسف" متسائلاً هل صحيح أن يمسك المسدس شاب فرد، تختبر الفكرة في رأسه فيرتكب جريمة قتل، أم أن هذه تكون مهمة شرعية للسلطة السياسية؟

"الفيلم يقول: إن الجريمة كانت الحل الأخير أمام الشاب مصطفى حسين.. فهو قد جرب العمل المنظم داخل الحزب، وجرب الهروب من واقعه اليومي، وأن يعيش في منطقة نائية، في الواحات، وجرب أن يعيش حياة تقليدية ويتزوج الجريمة وإطلاق الرصاص".

وفي جزء آخر من المقال نفسه أكد حمودة أن "على من نطلق الرصاص" واحد من الأفلام التي يمكن أن نطلق عليها "أفلام الحرية السياسية" فمن خلال أسلوب التحقيق والعرض البوليسي لجريمة فردية.. تكتشف لنا عورات المجتمع.. وفضائح الفساد الاجتماعي والسياسي.

تماماً كما فعل المخرج اليوناني "كوستا جافراس" في "زد".

أما الفيلم الثاني الذي تمت فيه جريمة سياسية دون أن تكون هناك شخصية تعمل بشكل مباشر في السياسة فهو "الفول"، حيث هناك رمز واضح وإشارة إلى قيام الصحفى عادل، بشطر رأس فهمى الكاشف رجل الأعمال بساطور، بأسلوب أقرب إلى اغتيال الرئيس الراحل أنور السادات، وقد أثار المشهد الختامي للفيلم الكثير من الجدل، وأعاد لأذهان الناس تفاصيل حادث المنصة مع الكثير من الاختلافات، ومن المهم أن نستعيض ما كتبه عادل عبده الحليم فى دراسة متميزة

فى مجلة القاهرة - ١٥ مايو ١٩٨٦ - (العدد ٥٩) تحت عنوان "الجريمة السياسية فى السينما المصرية" قائلًا إن "الفيلم يركز بطريقة خفية على شخص الرئيس الراحل أنور السادات وخصوصاً مشهد الاغتيال الأخير الذى قتل فيه عادل (عادل إمام) الغول فريد شوقي" بعد أن غافل الحراس أمام مبنى شركته وهو حاملون الأسلحة النارية، وحمل هو أيضاً سلاحاً أخفاه بين طيات ملابسه "بطة" واقتحم المكان دون استئذان من أحد للانفراد بالضحية وأراد المراد للفتك بها. ومنح القاتل فرصة سانحة لتنفيذ مخططه بحسن نية من المجنى عليه، ثم إطلاق بعض العبارات الشهيرة على لسان فهمي الكاشف من طراز: "مش معقول" ، والتى أطلقت فى المنصة يوم ٦ أكتوبر ١٩٨١ . وعملية التنفيذ التى جاءت وبدأت بالغدر، وانتهت بإلقاء الكراسي على القتيل، والهرج والمرج.

وفى مقاله أكد الكاتب أن شخصية "الغول" هي شخصية لها بعد سياسى فى الفيلم، حيث استطاعت تلك الشخصية التحكم حتى التملك فى الاقتصاد وأصدار القرار السياسى، وأنها ضمن نموذج لشريحة لها، وأن الفتاك بها سوف يكون له تأثير كبير فى تغيير الأمور، وإن التخلص سوف يؤدى إلى إصلاح مجتمع فاسد.

والاغتيال السياسى كما رأينا فى أغلبه فردى، ينفذه شخص وحده، وإن كان ينتمى إلى جماعة، لكننا لم نر من الأشخاص من يقومون بإطلاق النار جماعياً على خصم سياسى لهم، مثلما حدث عند المنصة على سبيل المثال، فى الواقع، فربما كان الشخصية السياسية فى هذه الأفلام تواجه مصيرها بمفردها، وهى التى تتقبل هذا المصير وتدفع الثمن حياتها، فقد آلم مصير كل هذه الشخصيات إلى الموت، وإذا نظرت إلى فيلم "على من نطلق الرصاص" فإن موت مصطفى فى نهاية الأحداث جسد المأساة السياسية، وأغلق ملفاً بالغ الأهمية، وجعل منه ضحية، وبطلا باعتبار أن البطل يجب ألا يعرض للمحاكم ولا يهان أمام القضاء ووراء القضبان.

وقد مات إبراهيم فى فيلم "في بيتنا رجل" وأيضاً القاتل فى "الإرهابى" ، وإن كان الاغتيال السياسى أو الاجتماعى فى "الغول" يعطى الإحساس بأن عادل

سوف يتم إعدامه، باعتبار أن القرائن غير ملموسة، وأن القتل تم عن طريق الإصرار والترصد.

وهناك في السينما أنواع أخرى من الاغتيال السياسي، هو - في رأيي - قتل عن عمد مثلما حدث في سجون التعذيب في العديد من الأفلام، وقد تعرضنا لهذا الجانب في الفصل الرابع عشر، لكن في الكثير من هذه الأفلام، تم التعذيب لأبرياء، ورجال سياسة وجدوا أنفسهم في المعتقل، حتى في الموت. وقد تكرر هذا الأمر في أفلام عديدة منها "الكرنك" لعلى بدرخان ١٩٧٥، حيث تم ضرب الطالب حلمى حماده في المعتقل بشكل مبرح حتى فقد الروح. وفي فيلم "ليل وقضبان" تم تدبير خطة للتخلص من المعتقل السياسي الذي أحبته زوجة مأمور السجن، بشكل يبدو كأنه قرار الهروب من المكان، ويتم تسليط الكلاب المتوحشة للفتك به، ونهش جسمه أثناء الليل، كما مات معتقل سياسي ثالث في فيلم "البريء" لعاطف الطيب ١٩٨٦.

في النوع الأول من الأفلام التي تحدثت عن الاغتيالات السياسية، فإن القتيل يستحق أن يموت فهو خائن، ومتسلط، أما النوع الثاني، فالقاتل هو الذي يعتقد عليه الأمل، كما يسعى إلى حماية النظام السياسي الذي يعمل في إطاره، ويدافع عنه بكل قوة.

وشتان بالطبع بين الموت في كلتا الحالتين، فالمسجون السياسي هنا حالة فردية، مدان أمام السلطة، ليس هناك من يدافع عنه، أو يقف إلى جواره، ولذا فإنه في أغلب الأحيان بريء لم ينضم إلى تنظيم، قد يكون كاتباً مثلما في "البريء" غير منضم لتنظيم سياسي. أم مجرد طالب لا يكاد يعرف الفرق بين التنظيم الشيوعي والعقائدي.

وهناك نوع وسيط بين الاغتيالات التي أشرنا إليها، حيث يتم تدبير خطة قتل ذات دلالة وأبعاد سياسية لأشخاص دخلوا إلى معرك المواجهة السياسية بالصدفة، مثل كمال وكيل النيابة في فيلم "امرأة من زجاج" لنادر جلال ١٩٧٧، فهذا الشاب يلتقي في إحدى الحفلات بكبار رجال المجتمع والسياسة. وهناك

يلتقى بزميلته التي تزوجت بـ "رشدى عبد الباقي" الذى طفت عليه المصالح الفردية، وهو من الرجال البارزين فى المجتمع. والفيلم تدور أحداثه عام ١٩٦٨، إبان مذبحة القضاة، أى إنه ضمن أفلام مراكز القوى. حيث يقوم رجل سياسى بالصاق تهمة قتل خطأ لأحد رجال القضاة البارزين، وهو أيضاً أستاذ فى كلية الحقوق، والغريب أن كمال يعرف القاتل الحقيقي الذى صدم أحد المواطنين، فقد كان فى السيارة نفسها التى دهمت هذا المواطن مع حبيبته منى. وبالتالي فهو يعرف أن القضية ملقطة. وأن المتهم برىء، لهذا فإن رشدى يقرر التخلص من وكيل النيابة بعد أن علم بجذور العلاقة مع زوجته، فيدبر رشدى كميناً لقتل كمال، وعن طريق أعزوهه فإن وكيل النيابة يموت بعد أن تدهسه سيارة أمام مبنى المحكمة.

وفي الفيلم فإن الاغتيال السياسى يحدث دون أن يتم كشف الفاعل، وينذهب الرجل البريء ضحية حيث إن كل شيء من حوله يتم اغتياله.

فى مقالة عن سمات تجمع بين هذه الأنواع من المواجهات والشخصيات (مجلة القاهرة) فى العدد ٥٩ - كتب عادل عبد العظيم أن:

- جميع الأفلام التى شملت مشاهدتها جرائم الاغتيال السياسى هى أفلام سياسية بالمعنى الذى أمكن تحديده. فلم يحدث أن عرضت مشاهد لجريمة سياسية من خلال فيلم اجتماعى أو كوميدى سواء بطريقة العمد أو العرض.

- ملف الدعوى القضائية لهذه الجرائم التى تعرضت لها الأفلام جاء بعضها حقيقياً، وشهادتها صفحات التاريخ المصرى سواء فى طريقة الإعداد أو التنفيذ، أو الهروب، أو الشخصية والعرض، ثم بالحقيقة أو بالمجاز أو بالرمز مثل جريمة قتل اللورد موين (جريمة فى الحى الهدائى "اغتيال السادات" "الغول" واغتيال بطرس غالى "فى بيتنا رجل").

ملحوظة: تم تغيير اسم الشخصية الحقيقة فى الفيلمين الأخيرين، بينما تعمد حسام الدين مصطفى ذكر الأسماء الحقيقة فى جريمة قتل اللورد موين، بل أنه تمت الاستعانة بالشرطي الذى قبض على القاتل فى الحادثة التي

التي شهدتها مصر عام ١٩٤٨، وصورت اللقطات في المكان نفسه فوق كوبري أبو العلا.

- معظمها تعرض لجرائم ارتكبت في الماضي، ولم تكن لاحقة لارتكابها ومحاكمة للحدث نفسه في زمنه مثل أفلام "الكرنك" ، "امرأة من زجاج" التي عرضت في السبعينيات عن فساد وجرائم ذات صبغة سياسية تمت خلال السبعينيات.

- ركزت على إظهار وإبراز شخصية وحيدة في الفيلم وتشريحها وإبراز مساوئها، وفسادها السياسي وتشويه تاريخها الشخصي ومحاولة إسقاط هذه الملامح والصفات لذات الشخصية لاستدعاء نظام كامل.

- عملية تنفيذ وارتكاب الاغتيال السياسي في هذه الأفلام جار بصورة بشعة ومؤلمة ودموية المشاهد والأحساسين، يقصد من ورائها حالة من الألم لدى المشاهد بخلق موقف يتغاضف فيه مع المجنى عليه الذي هو في الأصل بطل سياسي صاحب مبدأ وافكار وطنية مناهضة للحكم ورجاليه.

- الجريمة السياسية التي ارتكبت في هذه النوعية من الأفلام، إما أن ترتكب مع بدايات الفيلم وينصب عليه أحدهاته طول الفيلم، ويحاول مخرجه كشفها والغموض الذي يصاحبها حتى تتضح الحقيقة. وقد ترتكب الجريمة السياسية في نهاية الفيلم وتكتمل بها أحدهاته، فنشاهد جريمة النهاية مع الدماء، والجثمان الذي لا يسكن للأبد، حاملا معه سره الدفين. والهدف من ذلك هو ترك المشاهد يحدد النهاية الذي يريدها، والتي تم استخلاصها من أحداث الفيلم.



الفول

## الفصل الثالث والعشرون

### الإرهاب .. والسياسة

من الإرهاب؟

إنه معنى وتعبير بالغ المرونة، قد تستخدمه أنت بمنطق مختلف تماماً عما يستخدمه أي شخص آخر، إذا كان يختلف معك في الرأي والفكر، ولكن المتفق عليه عند التعريف أنه استخدام السلاح كوسيلة للتعبير عن الرأي، والسلاح هنا يعني القوة في المقام الأول، بمعنى أن الإرهابي يستخدم السلاح من أجل إثارة التخويف والرعب في قلوب خصومه، من أجل سيادة رأيه، وتوصيل أفكاره إلى الآخرين.

وتجيء أهمية هذا التعبير، أو المصطلح في أنه مرادف للديمقراطية التي يتحدث عنها الغرب بشكل ملح كى تسود العالم، والديمقراطية أيضاً تعبير مرن، يتم استخدامه من دولة إلى أخرى حسب مفهوم سياسة كل منها، فهى في باكستان، غيرها في الصين، أو روسيا، أو دول العالم الثالث، وبعض الدول العربية، وبالطبع عنها في العالم الغربي.

وفي الديمقراطية - بشكل عام - فإن الحوار مهمًا مهما اختلفت الآراء عن طريق الكلمة، وليس عن طريق السلاح والمتغيرات، إذا فالإرهاب يستخدم السلاح، أيا كانت أيديولوجيته وفكرة في توصيل رسالته إلى الآخرين، والإرهاب بالطبع يختلف عن الكفاح المسلح، لكن هناك فرقاً واضحًا بين الإرهاب والديمقراطى، أن الأول لا يستخدم هذا التعبير في التحدث عن نفسه، أى إنه لا يوجد أحد يردد في وجهه من يختلف معه "أنا إرهابي" كأن يقول "أنا ديمقراطي".

وقد تعاملت السينما المصرية مع الإرهاب بشكل بالغ الغرابة، حيث ظلت ساكنة، خائفة، مضطربة، في وقت وقفت فيه التيارات المتطرفة ضد السينما باعتبارها خارج العقيدة، أو ضدها، وكثرت التغييرات ضد نوادي الفيديو وأحيانا دور السينما، من خلال القوة والسلاح، فدخل السينمائيون في مجال منافسة من أجل كشف حدود الإرهاب والتصدي له.

وهنا صار الإرهاب قضية دولة، ووطن، وصار مسألة سياسية، وفيما قبل فيلم "الإرهابي" الذي أخرجه نادر جلال عام ١٩٩٤، بدأ الإرهابي شخصية غامضة، تلمع عيناه بالشر، ولا نعرف ما حدود قضيته سوى أنه يستخدم السلاح، وهو في بعض هذه الأفلام أقرب إلى رجل العصابات، لكن في الأفلام التي مارس فيها التطرف الديني الإرهاب المسلح، كان للإرهابي قضيته التي يدافع عنها، وله مفاهيمه، ورؤيته وهدفه في اعتلاء السلطة السياسية، وكان عليه أن يطلق النيران على من يراهم يخدعون النظام السياسي أو يمثلونه.

كما تجدر الإشارة إلى أن الأفلام التي ناقشت هذه القضية، لم تكشف كافة كوامنه، وبدت ظاهرة لفترة، ثم خبت أضواؤها، بخاصة بعد أن أعلن أصحابه عن توقف استخدام السلاح، وكانوا قد لجئوا إلى أساليب أخرى لا نزال نعيشها حتى الآن. وخاصة بعد ثورة ٢٥ يناير.

وفي وقت ما، بدت الدولة بالغة الضعف، حتى في حماية قراراتها، فهناك فيلم يكشف التطرف العقائدى بعنوان "الملائكة لا تسكن الأرض" لسعد عرفة، حصل على تصريح رقابى، ولم يستطع منتجه، ومخرجه، عرضه إلا بعد عدة

سنوات، بعد عرض فيلم "الإرهابي"، وذلك لأن الدولة لم تكن قادرة على حماية الفيلم في دور العرض، أو في نوادي الفيديو، وقد شاهد الناس الفيلم دون أن يكون هناك حارس واحد على أبواب السينما، مثلما حدث في فيلم "الإرهابي"؛ حيث دخلت الدولة بكل قوة من أجل حراسة قاعات العرض التي تعرض "الإرهابي" لأسابيع طويلة، طالما أن الفيلم يحترم سياستها الداخلية.

وهناك مرحلتان مهمتان في هذا الموضوع، الأولى ما قبل فيلم "الإرهابي"، والثانية اعتبار أن هذا الفيلم بمثابة ضوء أخضر للسينمائيين لتقديم ما يرون من أفكار ورؤى.. وفي المرحلة الأولى كانت السينما تعاني، دون أن تجرؤ على الدخول في صميم القضية، بدت كأنها تتعامل مع الموضوع من خارج أبوابه دون الدخول إليه، وبذا الإرهابي أقرب إلى رجل العصابات، ولعل نادر جلال هو أول من استخدم مصطلح "الإرهاب" في فيلم يحمل العنوان نفسه عام ١٩٨٩، عن قصة لحسن شاه، وسيناريو وحوار بشير الديك، وعنصمت في هذا الفيلم صحافية تمثل قسم الحوادث في إحدى الصحف، تدافع بكل إيمان وحرارة عن عمر الذي تتعامل معه وزارة الداخلية كإرهابي، حيث يتهمنه لواء شرطة بأنه وراء عمليات الإرهاب التي تمت ضد أحد الوزراء وسفارة إحدى الدول. ويرجع إيمان عنصمت ببراءة عمر، لأن له ابنة مريضة بالقلب، وأم طيبة، لذا فإنها تساعده على الهروب والاختباء، وتتطور علاقتها إلى درجة العواطف.

والإرهابي هنا هو بالفعل عمر، الذي يدبر خطة لاغتيال عنصمت نفسها، بتدمير الطائرة المتوجهة بها إلى أبوظبي، وعلى متنها بعض الوزراء، وتتسنم الصحافية هدية من عمر بها متفجرات، على أنها هدية لأحد أصدقائه. وتعرف عنصمت عن طريق المصادفة بالأمر، فتسايره، وتستلم الصندوق، وتركب أمامه الطائرة. لكنه عندما يعود يفاجأ بها في وكره، فيسألها عن الصندوق فتراوغه حتى تقترب لحظة تفجيره، ويعرف لها أن الصندوق قبلة، وأنه قد دبر جميع العمليات الإرهابية السابقة.

ويتحدث محمد عبد الفتاح عن الفيلم في نشرة نادي السينما أن الفيلم يقدم المجموعة الإرهابية دون إلقاء أي ضوء على ملامحها.. ماهي؟ ماهدفها؟.. ماذا

تريد، ولماذا؟ فحتى فى أسوأ أفلام الكابووى، أو أفلام العصابات، فإن الشرير له هدف محدود وأسباب تدفعه لما يفعله.. وقد يقتتن بها الجمورو يرفضها. أما هنا، فجماعة إرهابية عليك أن تحدد ماذا تريد وما هي، ولماذا تفعل ما تفعل؟

كما كتب أيضاً عن شخصية الإرهابى بأنه : "يلعب على كل الأوتار ليقنعنا ببراعة عما لاقاه من التعذيب الجسدى مع تظاهره بالبراءة. تخدمه علاقته بأمه وابنته، وعلاقته مع الصحافية عصمت. ولذا فإن جزء الاعتراف الذى قدمه بكل أعماله السابقة مجرد ثرثرة لم تكن لها قيمة. وأبطأت من إيقاع الفيلم.

إذاً، فالإرهابى هنا بلا قضية، والفيلم تعامل معه كأنه أقرب إلى رجل عصابات، وحدث الشيء نفسه فى فيلم "انفجار لسعيد مرزوق" عام ١٩٩٠؛ حيث يتم استخدام مصطلح مسطح للإرهابى، فهو الشخص القادم إلى مصر لتفجير المنشآت، بجانب ممارسته لعمليات الاختطاف، وذلك مقابل تهريب مجموعة من الإرهابيين المحكوم عليهم بالسجن. ويدخل هذا الإرهابى فى صراع مثير مع ضابط الشرطة أحمد ويطلب منه الإفراج عن مجموعة من الرهائن الأجانب، وبهدد بتنفيذ عملية إرهابية جديدة إذا رفض الطلب.

إذاً فمطالب الإرهابيين هنا متشابهة، الإفراج عن رهائن، دون أن نعرف هوية الفكر الذى ينتمون إليه، أى أن السينما استخدمت هذا المصطلح كنوع من المبالغة بالمعاصرة، والجدير بالذكر أن الفيلم أقرب إلى موضوع شاهدناه فى فيلم أمريكي يحمل عنوان "حقيقة تحذير"؛ نحن هنا أمام فيلم مطاردات بوليسية أكثر منه فيلم يعكس رؤى، فهناك مواجهة بين الضابط، وبين "صديق"؛ حيث يكشف الأول تحرياته للتوصل إلى مكان "صديق" بمجمع التحرير، الذى سرراه أيضاً محوراً لعملية إرهابية وهمية فى "الإرهاب والكتاب"، وتحاصر قواته الموقع، ولكن عندما يشعر "صديق" بتضييق الخناق عليه يلجأ للهرب من المواجهة، ويستبدل حقيقة المفجرات التى يحملها بحقيقة أخرى يحملها أحد رواد المجمع، وينذهب بها إلى الإستاد حيث تقام مباراة دولية.

والإرهابى فى الفيلم يموت عند منتصف أحداث الفيلم، ثم تبدأ مطاردات أخرى ليست لها علاقة بالإرهاب، مما يوحى بسذاجة الناظرة إلى الموضوع، علماً

بأن مصر كانت تشهد في تلك الآونة عمليات إرهابية، بخاصة في المدن، وبدت السينما كأنها تنظر إلى الموضوع شكلياً، دون أن تجرؤ إلى الاقتراب منه حقيقة، كأنها لم تأخذ الموافقة بعد، أو أيضاً لم يعط لها الضوء الأخضر، كما أن البعد السياسي في هذه الأفلام يبدو سطحياً، وكأنه ليس لها علاقة بالواقع السياسي أو الاجتماعي لوطنه.

وقد بدأ الاقتراب من لمب الموضع ببطء شديد، ولو قرأتنا خريطة الإنتاج السينمائي في أوائل التسعينيات لرأينا إلى أى حد كان الوطن في حالة غليان اجتماعي وسياسي، وكان السينمائيين يخافون الاقتراب من قضيائهم، ولعل أول محاولة صغيرة للاقتراب من الموضوع كانت في "الإرهاب والكتاب"، الذي كتبه وحيد حامد، وهو المؤلف الأكثر جرأة الذي فتح النيران على ما سمي بالإرهاب باسم الدين، وعلى التطرف في مسلسل تليفزيوني شهير باسم "العائلة"، وبدأ الكاتب كأنه يتلمس طريقه ببطء شديد في السينما على الأقل..

ففي "الإرهاب والكتاب" لشريف عرفه (١٩٩٢) لم يكن هناك إرهاب حقيقي، بل إن الموظف أحمد فتح الباب الذي وجد نفسه يحمل بندقية جاءت إليه عن طريق الصدفة في مشهد عابر كى تثار من حوله متاعب وزوابع، هي أبعد الأشياء مما كان يشهده الوطن.. وقد أشار بشكل عابر إلى شخص متدين اصطدم به داخل مجمع التحرير كان يؤدي الصلاة في غير أوقاتها في مكتبه.. واتهم هذا المتدين المواطن أحمد بأنه كافر ودفع به بقوة خارج المكتب، وطلب له الشرطة، ووصلت إلى يد أحمد عن طريق المصادفة بندقية آلية، وسرعان ما يسرى الخبر في المجتمع أن الإرهابيين استولوا على المبنى خاصة عقب انضمام عدة أشخاص مأزومين في حيوانهم، وليس لدى أى منهم انتتماءات سياسية.

هؤلاء الأشخاص هم عسكري أمن مركزي، ومضيفة ليلية في أحد الفنادق، وما ساح أحذية، ثم تختفي تماماً هوية الإرهاب، ونجد أنفسنا أمام مسألة رهائن محبوسين بلا سبب، ومطالب ساخرة، مثل وجبات كتاب للمواطنين المحجوزين بالمجتمع. أو دواء لمواطنة عجوز مريضة. ورغم أهمية الفيلم، فإن النص المكتوب بدا كأنه يتعامل مع موضوع بالغ الأهمية بسطحية شديدة، ومن الواضح أن

السلطات لم تكن ترى إعارة الموضوع أي أهمية، واعتبار ما يحدث عمليات فردية لا تشكل تظاهرة سياسية، وأنه يمكن مواجهتها، حتى إذا تقامت، وعلت وصارات أكثر جسامة كان على التليفزيون أن يقدمها بشكل شعبي، وعلى السينما أن تدفع نجمها الأول ليترى، هو نفسه ثوب "الإرهابي" في فيلم كتبه لينين الرملى وأخرجه نادر جلال عام ١٩٩٤.

تم إعداد الفيلم بسرعة ليعرض في عيد الفطر عقب إذاعة مسلسل "العائلة" كى تعضد القضية، والفيلم قويل باستحسان شديد على كافة المستويات، ولا شك أن تقديم مثل هذا العمل محفوف بالأشواك ويعرض أصحابه للأخطار، ومنها أن عادل إمام أصبح عرضة لخصومه أنفسهم ورصاصاتهم، هؤلاء الذين قتلوا رجال فكر اختلفوا معهم، ومنهم الدكتور فرج فودة الذى حاول الفيلم أن يركز على قضية اغتياله، وقد صنع حول إعداد الفيلم سياجاً من السرية حتى لا تحبط عملية الانتهاء من تصويره وإعداده. وعن هذه المتابعة قدم مجدى الطيب تحقيقاً فى مجلة "فن" أشار فيه إلى أنه فرض صناع الفيلم حول أنفسهم سياجاً حديدياً. أعلنت باحة الاستديو منطقة محظورة على الصحفيين، وارتقت عليه لافتة "ممنوع الاقتراب والتصوير" وتجاوز الأمر ذلك إلى التنبية المشدد على أسرة الفيلم بعدم الخوض فى تفاصيل الفيلم، الذى اختير له على سبيل التمويه والتضليل اسم " أيام الحب والعنف".

ويتحدث لينين الرملى قائلاً: "أرى أتنا تأخرنا كثيراً فى رصد الظاهرة، وليس العكس فظاهرة التطرف بدأت تنمو منذ السبعينيات، وكان الأحرى بالفن أن يتبنى بها، أو على الأقل أن يواكبها. ولكنه بكل أسف تأخر عن ذلك لأسباب مختلفة. فإذا به يفعل ذلك فى وقت لاحق أو متاخر. وهو خطأ لا يسأل عنه الفن وحده. بل يطأول أجهزة عديدة حيث بات من الواضح أن الظاهرة لم تعالج بشكل صحيح ومبكر. سواء من الناحية السياسية، أو الأمنية أو التعليمية والثقافية.. إلخ، خصوصاً أن هذه الأجهزة المسئولة تملك القدرة والإمكانات. يعكس الفن الذى تحده قيود كثيرة ليست آخرها الرقابة. وفي جميع الأحوال ثمة مشكلة خطيرة تواجهنا فى مجتمعنا تمثل فى غياب خريطة المعلومات أو البيانات والحقائق التي

تسهم في رصد الواقع بشكل علمي، ليس فيما يتعلق بظاهرة الإرهاب فقط، بل تشمل مناحي حياتنا. ومن هنا يحدث التخبط الذي نعانيه وتتعدد التفسيرات والتكتنفات من دون نتائج. فنرى من يفسر الظاهرة تبعاً لأيديولوجيته الخاصة أو ثقافته الشخصية، فيرجع من منظور اجتماعي أن الفقر هو سبب الإرهاب، وبالمنظور السياسي أنه الفساد، وبالتطور الفكري أنه غياب التعليم، وفي الفيلم رأى الناس لأول مرة، وعلى الشاشات العريضة ما يقرءون عنه في الصحف، دون أي تفاصيل رأوا وجه الإرهابي في شكل على عبد الظاهر، الشاب الفقير المحبط، الجاهل الذي انضم إلى إحدى الجماعات، فيستقيل من وظيفته، ويجد نفسه لتنفيذ تعليمات تصدر إليه، دون تفكير، معتقداً أنه يعيش في مجتمع فاسق.. وسمع الناس في الصالات عبارات تكفيج المجتمع على الملا، على لسان الأمير، وشاهدوا تصريحات عملية يقوم بها على وزملاؤه، فينفجر الأتوبيس السياحي، ويتساقط المصابون أشلاء، ويموت بعضهم، وتتعالى الصرخات ويتحطم زجاج الأتوبيس.

كان الناس فيما قبل يقرءون عن هذه العمليات من خلال ما تكتبه الصحف، وكان الناس يرون الصور المشورة للحادث بعد إتمامه، كأن نرى أتوبيساً سياحياً قد احترق، أو مصاباً في المستشفى نشكر الله على نجاته، لكن في الفيلم رأينا الأتوبيس وقد انفجر، أى أن السينما نقلت لنا الحادث بكل مأساه، كما نقلت لنا العالم الخلفي والداخلى له على، فنحن نراه يتلخص على جارته مما يتضاد مع أفكاره، ويحاول كبح كنته الداخلى ورغباته.

والفيلم كما نعرف يدور حول مرحلة تحول في حياة الإرهابي، حين يدخل إلى بيت مصرى، يتسم الأهل فيه بالاعتدال، والبساطة. بالإضافة إلى التزامهم بإقامة الشعائر، وهم لا يعلمون أن الشخص الذى يعيش بينهم هو إرهابي تبحث عنه الشرطة، شخص يحس بالحياة، والعالم، ورغم أنه يبلغ أميره أن الكاتب الذى يهاجم المتطرفين يتتردد على هذا البيت، فإنه يحاول إثبات أنه بريء من قتل المفكر للأسرة التى أحبها وهام بإحدى بناتها.

إذاً، فقد حطم الفيلم "محرمات" اجتماعية، وازدحم الناس لمشاهدة عادل إمام في السينما في صورة التائب، وحقق الفيلم نجاحاً، وقامت قوات الأمن بحماية صالات العرض لأشهر طويلة. وكان على السينمائيين أن يقدموا الموضوع نفسه في أعمال لاحقة، وتصدى وحيد حامد للموضوع في أفلامه التالية، بشكل مختلف مثل "طيور الظلام" لشريف عرفة ١٩٩٥، لكن الإرهاب نفسه كعملية مرتبطة برغبات الإرهابيين في اعتلاء السلطة السياسية لم ينافس كثيراً في السينما، وقام المخرج على عبد الخالق بتصوير فيلمه "الناجون من النار" الذي تعثر عرضه للعديد من الأسباب رغم أنه عرض في مهرجان الإسكندرية عام ١٩٩٦، كما عرض فيلم "الخطير" لعبد اللطيف ذكي في نفس يوم عرض "الإرهابي"، وقدم في إطار ضيق لم يحس به أحد. وهو فيلم ساذج أقل أهمية. نظر إلى الموضوع بشكله الخارجي، وكأنهم عصابة تخطف الأطفال، وتطلب فدية.

ويرى الفيلم قصة مها الحمزاوي، الفتاة المحطمة اجتماعياً، التي تستطيع تنفيذ عملية قتل الصحفي فودة سلامة. ثم يقوم الأشخاص أنفسهم بخطف أبوبيس رحلات أطفال بينهم أبناء أبو الوفا عضو مجلس الشعب وبختبئون بهم في قصر مهجور.. ويطالبون بمبلغ كبير من المال وتجهيز طائرة ليسافروا عليها إلى الخارج.

إذاً، فليس لدينا أية معرفة عن نوع الإرهاب الذي يمارسه هؤلاء سوى أنه تشكيل عصابي، من بين أهدافه استقالة عضو بمجلس الشعب. إذاً فالفيلم الذي أشار إلى أن هناك خطراً يحدق بالوطن لم يحدد قط أي نوع من الخطير. فعضو مجلس الشعب يستغل الموقف لمصلحته الشخصية كي يبعد عنه الرأى العام. ويعلن عن استعداده لدفع الفدية المطلوبة للإفراج عن الأطفال. إلا أن اللواء شوكت بخطبة محكمة يتمكن من السيطرة على الموقف عن طريق القبض على مها وزملائها.

وقد توقفت السينما من جديد عن التعامل مع هذا الموضوع، فلا شك أن له أشواكه، ومتاعبه، وقد أدخل المؤمنون به إلى دوائر عديدة من المتاعب القانونية،

والأمنية، فصار على الممثل عادل إمام أن يحاط بحراسة من الأمن لحمايته باعتباره مطلوب تصفيته، مما أفقده الكثير من حريته الخاصة. ووجد وحيد حامد نفسه مشغولاً عن الإبداع بحضور جلسات المحاكم للدفاع عن نفسه ضد قضايا رفعت ضده ومن يطلقون على أنفسهم بالإسلاميين، وزجوا بيوفس شاهين إلى المحاكم عن فيلمه "المهاجر" مما جعله يقرر أن يتصدى لهم، من خلال فيلميه التاليين "المصير" ١٩٩٧، و"الآخر" ١٩٩٩. وفي عام ٢٠١٢ صدر حكم بحبس عادل إمام ثلاثة أشهر عن أدائه لهذه الأدوار.

ففي "المصير" مثلاً، يتبع المخرج رحلة الإرهاب الفكري، وبالسلاح من خلال التاريخ، وخاصة في الأندلس في القرن الثاني عشر الميلادي. حيث نرى نموذجاً الواقع عربي بكل ما يمثله من قوى سياسية، وتيارات فكرية، وموقع من الحضارة الإنسانية، وشخصيات محورية أبرزها العالمة الفقيه «ابن رشد» وصديقه الخليفة الأندلسي «المنصور» إلى جانب ولديه «الناصر»، و«عبد الله». مما يمثل تشابك خطوط سياسية واجتماعية.

فابن رشد - كما كتبت نهلة كامل في مجلة "فن" - ٢٨ يوليو ١٩٩٧ - يواجه تياراً شرساً من التصبّب. يجد في العقل والمنطق والاجتهاد خروجاً على النص والعقيدة. وينتهز هذا التيار حرب الخليفة المنصور مع الإسبان، وحاجته للأعون، ولقدرة التيار هذا على تعبئة الجماهير للمعركة، ويطلب من المنصور إحراق مؤلفات ابن رشد، فيرضخ لطلباتهم وهو يستعد لحرب المصير.

إذاً فهذا أول فيلم عن المواجهة يمس شخصية الحكم، حيث إن الصراع صار في أفلام سابقة موضوعاً مرتبطاً في المقام الأول بالأمن وبوزارة الداخلية، التي تتصدى بآجهزتها للقبض على الإرهابيين باعتبارهم قتلة، وباعتبار أن الداخلية يهمها الجريمة في المقام الأول. لكن "المصير" كشف كيف رضخ القائد السياسي في الأندلس لطلباتهم، رغم أن ابن رشد هو صديق الخليفة الأندلسي، وأستاذ ولديه "الناصر" و"عبد الله"؛ حيث يقع أحد الولدين داخل التيار المتشدد، ويتبنى فكره، وهو الذي سوف تأتيه فرصة الحكم ذات يوم.

إذاً، فإن ابن رشد، حسب الفيلم يمثل التيار التويني، يتعامل بالمعرفة والمنطق والسلوك المعاير عن العدالة الإنسانية. إذاً فقد أخفق التيار المستثير في الوصول إلى القرار السياسي وساوم السلطة على هذا القرار، وبالأخر تنازلت عنه لتيار ظاهره التعصب وباطنه هدف الاستيلاء على السلطة، وما بقي من تقرير مصير. بينما كان المنصور يستعد للخروج إلى حرب الإسبان. إنما هو تقرير مصير الأمة.

لذا، فـ "المصير" هو الفيلم الأكثر صبغة بالسياسة من بين كافة أفلام تناولت موضوع ارتباط الإرهاب بالعقيدة، فكما رأينا فإن هؤلاء يستخدمون كافة الوسائل لتحقيق هدفهم، ابتداء من الملايين والإقناع، وتصفيه الخصوم بإراقة الدماء. ولعل المقال الذي أشرنا إليه في مجلة "فن" يعد من أهم ما كتب عن الصورة السياسية للفيلم؛ لذا من المهم الرجوع إلى بعض ما جاء فيه حيث تقول الكاتبة أن "نموذج شاهين يؤكد أن خلاص الأمة لا يتضاد مع هدف الرجعية السياسية مهما استطاعت هذه أن تحشد وراءها من جماهير بداعي الجهل أو التغريب بعواطفها الدينية. ولا يتضاد مع السلطة لو ساومت على خلاص الأمة ببقاءها الذاتي. واختار استمرارها فوق توازن هش من الفساد وتستخف بخطوره. وعدالة تستخف بأهميتها. ونموذج الأندلس يصور الفساد والظلم الإنساني في التيار المتحجر الأعمى. والعدالة الاجتماعية والإنسانية، تيار ابن رشد الذي استطاع أن يرسم خلاص مانعفه الآن بالحضارة العربية الإسلامية.

وقد عاد شاهين إلى مناقشة الموضوع نفسه في " الآخر"، الذي أدان فيه أكثر من طرف، منها العولمة الحديثة، وسيطرتها على اقتصاد العالم لصالح الولايات المتحدة، ثم التيار المتطرف، متمثلاً في شقيق الفتاة حنان، الذي يتربص بها من أجل أن يتخلص منها، باعتبارها مارقة، خرجت عن حدود الطاعة، ما أودى بحياة زوجين عاشقين دفعاً حياتهما دماً أثناء عملية اقتحام الشرطة لإنقاذ حنان من بين أيدي المسلمين الذين يستخدمون الدين إطاراً.

وفي الفيلم محاولة لتقديم "روميو وجولييت" عصرى، والعائلتان المتصارعنان هنا تمثلاً تيارين متناقضين وإن كانت الثورة هدفاً لكل منهما، الأول تمثله مارجريت الأمريكية التي تود من ابنها آدم أن يأخذ متعته من حنان لا أكثر،

والثانية يمثله الأخ وزملاؤه الذين يختطفون الفتاة التي تموت في مشهد مأسوى مع زوجها. وقد ردّ شاهين في سؤال لمجلة الأكسيبريس - ٢٠ مايو ١٩٩٩ . عن كيف ولد السيناريو قائلاً أنَّ الآخر ولد من غضب ضد رجال الأعمال والمسئولين عن قتل السينما المصرية. وهو مواجهة بين رجال الأعمال والمتطرفين والحكومة. ولأننى لست شكسبير، فقد استخدمت فقط سلاحى .. السينما.. بمساعدة السيد سوفوكليس. هناك أيضاً أنتيرون فى هذه الصحفية التى تقاضل من أجل الديمقراطية. ثم تقع فى الحب فجأة لابن عائلة ثرية .

وفي عام ١٩٩٩ ، عاد نادر جلال بعد عشر سنوات من فيلم "الإرهاب" لمناقشة الموضوع نفسه من شكله الخارجي في فيلم "أمن دولة" بطولة نادية الجندي، فالإرهاب هو استخدام السلاح، والحديث عن الإرهابيين مرتبط بأنهم أقرب إلى العصابات التي تبحث عن المال، أكثر منهم أشخاص لديهم أيديولوجية، وفكروا بمحاربة الدفاع عنه مهما وقفت معه. أو كنا ضده. وهناك إشارة إلى أن الأسلحة التي يتلقفها في يخت على ساحل البحر المتوسط، أشخاص من أفغانستان، ومن إسرائيل، بما يعني أن هناك أكثر من طرف يقفون وراء الإرهاب الدولى في الشرق الأوسط.

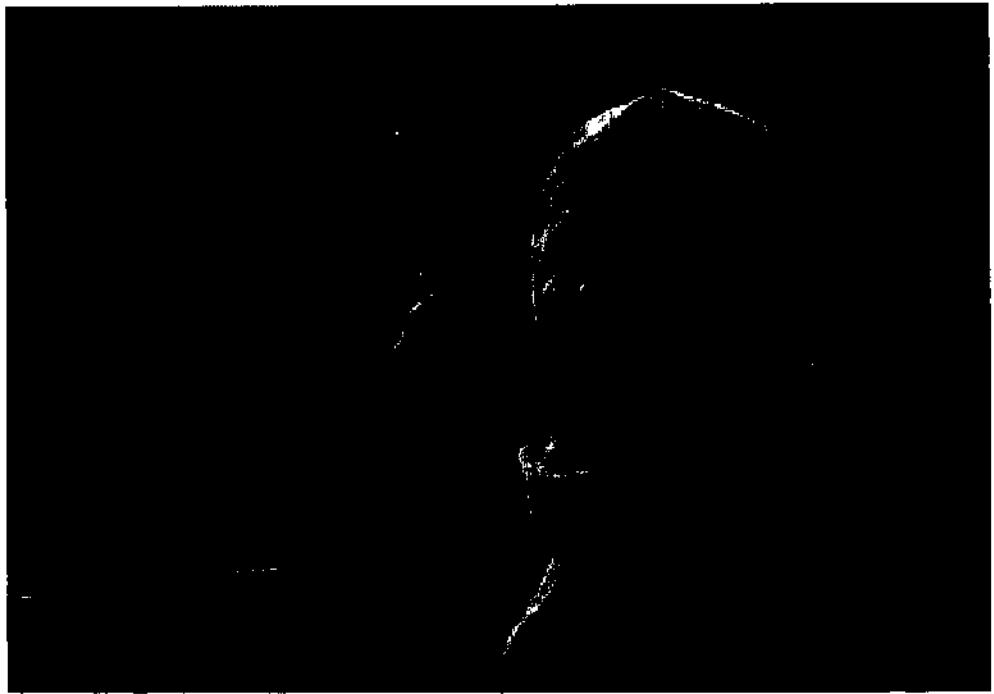
ونحن هنا أمام امرأتين لهما نفس الملامة، الأولى محكوم عليها بالإعدام، وهي زوجة مصرى خائن متيم في الخارج. ولها اتصالات مريبة بالإرهابيين. أما المرأة الثانية فهي مقيمة في الخارج سرعان ما تقبض عليها أجهزة الزمان.. وسوف تتمكن فيما بعد من الهرب من السجن ومن أجهزة الأمن إلى خارج حدود مصر.

وتقوم قوات الأمن بالاتفاق مع المرأة المحكوم عليها بالإعدام، وتسعى للمساعدة في القبض على "عصابة" الإرهابيين مقابل منحها الحياة، وسرعان ما تتم عملية جراحية لها ليصبح وجهها مطابقاً لشخصية زوجة المصري الخائن الذي يعيش في الخارج، والتي لها اتصالات مريبة مع الإرهابيين. وكما نرى فنحن أمام فيلم عصابات، دون أن نرى الوجه الحقيقي لرجال هذه العصابات، وهناك رجل شرطة يدرب المرأة على مواجهة الإرهابيين. وتقع بين براثنم بعد إصابتها ..

وسط حواديت بوليسية ومطاردات تضييع قيمة القضية ونجد أنفسنا أمام موضوع مستهلك تماماً.

إذاً، فلو نظرنا إلى الرؤية السياسية والاجتماعية لظاهرة الإرهاب باسم العقيدة، فسوف نرى أن فيلماً واحداً قد نقاش هذه الظاهرة من جذورها، فأظهره جميع الأطراف المرتبطة بالصراع والمواجهة، وهو "الإرهابين"، حيث توغل الفيلم داخل بيوتات الدينين، ونقل الشاشة مفرداتهم اللغوية والحوارية، وكشف بعض خططهم الزمنية، وكيفية أداء أعمالهم، وأيضاً صور الجانب الإنساني لعائلة مسلمة بسيطة، وجيئانها من المسيحيين، دون أي توغل داخل دور الشرطة في القبض على الإرهاب، فالذى حدث من تغير للإرهابى كان من خلال معايشته للأسرة، وفي الفيلم مشهد يليغ خرج فيه "على" إلى الحياة، فرأى الناس كيف تبني المجتمع، ويقيمون الحياة، فتوغل في داخله المعنى الرائع لوجود الإنسان في الحياة...

وازدهار هذه الظاهرة مرتبط بأسباب اجتماعية وسياسية، وإنه مع تغير آلية الصراع في الأعوام الأخيرة، فإن صناع السينما قد غيروا من أسلوبهم، وراح يوسف شاهين إلى التاريخ الأندلسي في "المصير"، أما عادل حسنى منتج فيلم "الناجون من النار" فقد آثر الملامة ووضع فيلمه في العلب.. ربما إلى الأبد إلى أن عرض في قناعة روتانا في بداية عام ٢٠٠٦، في فترة تجددت فيها عمليات الإرهاب في سيناء.. والوادى.. معاً. وهو نفس العام الذى عرض فيه فيلم دم الغزال الذي استوحاه وحيد حامد من حادث حقيقي حول شخص أطلق على نفسه اسم "أمير دولة إمبابة" في عام ١٩٩٤.



الإرهابي



الإرهاب

## الفصل الرابع والعشرون

### الكوميديا السياسية حالة بخيت وعديلة

يقبل الناس على مشاهدة أفلام نجمهم المفضل بالكثير من الشغف، والاهتمام وذلك سعياً إلى ساعتين من المتعة، وسط هذا الكم الهائل من زحام المتاعب الحياتية التي يعاني منها المواطن العادي.

وعادل إمام نجم العرب الأول لسنوات طويلة. هو من منظور هذه المتعة، لذا ظل الناس ينتظرون عرض أفلامه، وحسب آلية العمل في السنوات الأخيرة، فإن الممثل يقدم فيلماً سينمائياً واحداً. كل عام، مع أعياد الفطر يستمر عرضه عدة شهور، في أكثر من دار سينما، وأنه لم يكن هناك نجم آخر يمكنه أن يقدم المتعة نفسها، بأفلام أكثر مما كان يفعل عادل إمام، فيمكن اعتبار أن الساعتين اللتين يستغرقهما عرض فيلم عادل إمام هما الأبرز في صناعة البهجة لدى الناس.

ويعكس ذلك الزحام الشديد على دور العرض لشهر عديدة قبل أن يbedo أغلب هذه الدور، خاوية وهي الدور التي أصبحت تغلق أبوابها لمدة شهرين على الأقل قبل حلول عيد الفطر، منها شهر إصلاح الدور، وأخر بمناسبة رمضان.

وفي قاعات العرض، لا بد أن تحاول قراءة وجوه الناس، ما الذي يضحكهم في هذا الموقف، ويسعدهم وتكتشف أن الناس تبدو بالغة السعادة بمجرد وجود نجمها المفضل، أيا كان المستوى الذي يتسم به الفيلم، لذا فإن هذا النجاح التجارى الذى نراه فى الصالات لا يعكس أبداً مستوى جودة الفيلم، ولا أهميته.

وقد عكس فيلم "بخيت وعديلة"، منظوراً خالصاً، أن عادل إمام هو منفذ لما يأتي به سيناريو الفيلم وأنه ظل في مرحلة صعود وهبوط فيما يتعلق بمستوى الأفلام التي يقوم ببطولتها، وإذا كان النقاد قد اعتبروا أن عادل إمام قد دخل أحسن مراحله السينمائية في أوائل التسعينيات، بعمله في أفلام ذات مستوى متميز، ناقشت قضایا مهمة بالغة الجرأة بالنسبة إلى المواطن المصرى فإن بعض هذه الأفلام لم يتمتع بنفس المستوى في النصف الثاني من نفس العقد، وذلك لعدة أسباب ليس هنا مجال ذكرها، كما أن صعود الجيل الجديد من الشباب في القرن الجديد لم يقلل من نجومية عادل إمام كثيراً.

فيلم "بخيت وعديلة" فتح ملفات عادل إمام السينمائية وأثار ضده حملة صحفية ضخمة، وهو أمر لم يحدث منذ مدة طويلة، وبدأ السؤال المطروح في هذه الحملة هو: هل تتفق نجومية عادل إمام مع ما يقدمه الناس من أفلام؟

وفي الحقيقة فإن النقاد في حيرة، وأمام موقف حرج، فهذا النجم الذي كان أول من اخترق مساحات الممنوع في العديد من أفلامه، هل من الممكن أن تنهال فوقه الانتقادات، باعتبار أن هناك المزيد من العيوب في فيلم "بخيت وعديلة"، أم أن نتعامل مع الفيلم باعتباره حالة منفصلة ينال من المديح أو الهجوم ما يستحق لما يتسم به من هبوط، أو تميز.

وتبعاً لأن الناس تعامل مع الفيلم، فإن الحكم الأول والأخير ليس لماضي فنان،قدر ما هو لقيمة ما يقدمه هذا الفنان للناس، فنحن لانترج على الفنان لذاته،

وإلا شاهدناه فقط في الأحاديث التليفزيونية، ولكن قيمة الفنان في عمله الذي يعرضه على الناس.

وقد أثار عادل إمام التساؤل منذ الجزء الأول من فيلمه "بخيت وعديلة" مروراً بـ "الجردل والكنكة"، ثم "هالو أمريكا"، فهو حسب أحداث الفيلم خريج عاطل، يبحث عن فرصة عمل، وتهبط عليه ثروة، فيحاول اقتحام عالم كبار الخارجين على القانون اقتصادياً، وقد حاول الفيلم العزف على ثاتيات سينمائية قديمة، ووجد المترجر نفسه أمام مواقف المفروض أنها تبعث على الضحك، فإذا بها لم تثر أى ضحك، لأن يقوم كل من بخيت وعديلة بتحطيم كل أثاث المنزل اللذين امتلكانه بنقودهما التي عثرا عليها، ولم يتعبا فيها. ويقذف كل منهما الآخر بقطعة غالبة من الأثاث، فتقاسر.

والغريب أن مثل هذا المشهد قد تكرر أكثر من مرة في الجزء الثاني ثم الثالث من الفيلم، وإذا كان هذا قد حدث في الفيلم الأول داخل منزل اشتراه كل منهما بنقودهما شبه المسروقة، فإن التحطيم، يتم هذه المرة في شاليه يمتلكه رجل ثري على أحد شواطئ الإسكندرية الفخمة، وذلك تحت سمع وبصر رجل الشرطة، الذي يعرف من الوهلة الأولى أن الشاليه ليس ملكاً لهما، ويفهمانه أنهما صديقان لصاحب الشاليه.

ومثل هذا المشهد يعكس رؤية الفيلم الكاريكاتورية واعتماده على المبالغة المقرنة بمشكلات الواقع، فحسب وقائع الفيلمين، الأول والثاني، فإن هناك مشكلة رغبة جنسية متاججة لدى كل منهما، يعكسهما الفيلم في مشاهد متعددة، وفي الجزء الأول، كان يحلو للاثنين أن يمارسا الحب بعد شهوة تحطيم الأثاث النوع من تعويض الحرمان، لذا فإن الجزء الثاني يرمز إلى العودة إلى الحرمان مرة أخرى. فحسب وقائع الفيلم الأول فإن بخيت وعديلة عرفا كل أسباب الثراء، وعادوا مرة أخرى إلى فقر الأحياء الشعبية التي جاءوا منها.

وببدأ الجزء الثاني من الفيلم بكل من بخيت وعديلة، وهما على شاطئ البحر ليلاً، يقتطفان لحظة حب، أو فلنقل لمسات تعبير عن الحرمان، فهو يحدثنها أنهما

سينجبان الأبناء، الذين سيدخلون الكليات. وتردد المرأة "شرطـة" فيتصور أنها تتحدث عن كلية الشرطة. ومن الوهلة الأولى تبدو أمام مجموعة اسكتشات، خاصة أن الشرطة تأتى لتفصـل عليهم بتهمـة فعل فاضح فى مكان عام.

وبعد موقف يمثل فيه الاثنان أمام المحقق، ويدعـيان أنهـما متزوجـان، أو مخطـوبـان، أو شـيء من هذا القـبيل، فإنـنا نجد أنفسـنا أمام مجموعـة من الاسكتشـات تعبـر عن الشـبق الجنـسي الذى ينتابـ الاثـنين، خاصة عـدـيلـة، وهـى مشـاهـدة تعبـر عن الـحرـمان ليسـ رغـبة فى الزـواجـ، ولكن تـأكـيداً لإـيجـاد مـكان لـمارـسة الحـبـ. ويبـدو هـذا واضـحاً فى مشـهـد يجلسـ فيهـ الاثـنان أمام مـائـدة، وتنـازـعـ أـمـ كلـ منـ بـخيـتـ وعدـيلـةـ، بينـما يـنشـغلـ الشـابـ، والمـفـروضـ أنـ عـادـلـ إـمامـ هـناـ شـابـ، يـمدـ يـدهـ بـينـ سـاقـيـ الفتـاةـ، وهـىـ بـدورـهاـ تمـدـ يـدهـ دـاخـلـ بنـطالـهـ، كـىـ يـنـتهـىـ المشـهـدـ بـمـوقـفـ المـفـروضـ إـنـهـ منـحـطـ، كـماـ يـدـينـ الفـيلـمـ الأـشـخـاصـ الـذـينـ يـرـشـحـونـ أنـفـسـهـمـ إـنـماـ يـسـعـونـ لـحـصـانـةـ مـنـ أـجـلـ إـخـفـاءـ عمـليـاتـهـمـ المشـبـوهـةـ، مـثـلـ رـئـيسـ مـجـلـسـ إـداـرـةـ المـصـنـعـ، أوـ لـتـحـقـيقـ أـهـادـافـهـمـ السـيـاسـيـةـ، مـثـلـ التـيـارـ السـلـفـيـ الـذـيـ يـسـعـىـ لـلـوـصـولـ إـلـىـ السـلـطـةـ بـأـيـ ثـمـنـ، وـمـنـهـاـ التـرـشـيـحـ لـمـجـلـسـ الشـعـبـ.

وقد ابتـدعـ الفـيلـمـ أـسـلـوبـاً سـاذـجاًـ لـكـلـ مـنـ بـخيـتـ وعدـيلـةـ مـنـ أـجـلـ الكـشـفـ عنـ بـرـنـامـجهـمـاـ الـإـنـتـخـابـ، وـهـوـ غـيرـ مـوـجـودـ، ذـلـكـ فـيـ الـاحـتـفالـ الـإـنـتـخـابـ لـكـلـ مـنـ الطـرـفـينـ، الـحـزـبـيـ، وـالـدـينـيـ.

المـوضـوعـ الـأسـاسـيـ إـذـاـ فـيـ فـيلـمـ "ـبـخيـتـ وعدـيلـةـ"ـ هوـ اـنـتـخـابـاتـ مـجـلـسـ الشـعـبـ، وهـىـ اـنـتـخـابـاتـ أـتـاحـتـ لـكـلـ التـيـارـاتـ الدـخـولـ، وـبـاعتـبارـ أـنـ كـلـ مـنـ الـمـرـشـحـينـ بـخيـتـ وعدـيلـةـ، قدـ رـشـحـاـ نـفـسـيـهـمـاـ مـنـ أـجـلـ الـحـصـولـ عـلـىـ شـقـةـ وـسـيـارـةـ، وـلـأـنـهـمـاـ لـاـ يـمـلـكـانـ مـصـارـيفـ الدـعـاـيـةـ، فـإـنـ الفـيلـمـ يـدـعـ بهـمـاـ إـلـىـ أـسـلـوبـ سـاذـجـ، وـهـوـ الدـخـولـ فـيـ دـائـرةـ اـنـتـخـابـاتـ عـنـ طـرـيقـ الـإـنـتـلـافـ مـعـ تـيـارـاتـ مـتـعـدـدـةـ.

وـمـنـ هـذـهـ التـيـارـاتـ رـئـيسـ مـجـلـسـ الإـداـرـةـ المشـبـوهـ، وـوزـيرـ يـوـدـ الـحـصـولـ عـلـىـ المـقـعـدـ بـأـيـ ثـمـنـ. وـهـىـ صـوـانـ تـابـعـ لـتـيـارـ الدـينـيـ، يـضعـ لـحـيـةـ مـسـتـعـارـةـ، وـبـرـتـدىـ جـلـبـابـاـ، وـتـرـتـدىـ عـدـيلـةـ الـمـلـابـسـ الـحـشـمـةـ، وـبـصـعـدـ بـخيـتـ إـلـىـ المـنـصـةـ كـىـ يـتـكلـمـ، فـيـزـاـيدـ عـلـىـ مـطـالـبـ النـاسـ، وـبـدـوـ سـاخـرـاـ فـيـ موـاـفـقـهـ، وـمـطـالـبـهـ مـعـاـ يـكـشـفـهـ.

وكما أشرنا فإن الفيلم عبارة عن مجموعة من الاسكتشات نخرج من واحد منها، كى ندخل فى آخر وذلك على شرف الانتخابات، فمن أجل البحث عن أصوات ناخبيين، نذهب إلى منطقة عشوائية فى حى غير معروف فيه أية عشوائيات، وهو الجمرك بالإسكندرية. وذلك باعتبار أننا أمام حى شعبى، فيه الفقراء أكثر من الأغنياء، وينتمى بخيت إلى الحى نفسه، وبالتالي فليس بخيت فى حاجة إلى الدهشة، أو محاولة التنوية إلى قذارة الحى، والأماكن وغياب الناس عن العالم، وعدم ممارستهم حقوقهم السياسية.. وهذا المكان العشوائى الذى يذهب إليه بخيت وحده، دون شريكه عديلة، مليء بالمدمنين، والفقراء، وجميعهم ليس لهم أصوات انتخابية، وبالتالي فإن المرشحين الآخرين لا يقتربون منهم، حرصاً على التعامل مع من لهم أصوات انتخابية.

ولذا، بدت لحظة الالقاء بسكنان هذه المنطقة غير مبررة لشخص هو ابن هذه الطبقة، وهذا واضح في الفقر الذي تتسم به أمه، سواء في المنزل الذي تسكنه، أو المحل الصغير الذي ورثته عن أبيه، وقد حاول الفيلم أن يجعل هناك سبباً للتعاطف مع الذي يتعامل معه بسلبية شديدة، وينبذونه في زيارته الأولى، حتى تقع عيناه على الطفلة المشلولة التي يشتري لها بعد ذلك ساقاً صناعية.

وقد حاول الفيلم التأكيد على أن بخيت وعديلة يمران بمرحلة وعي سياسى، وقد حدث هذا ليختبر بشكل واضح عقب زيارة المنطقة العشوائية.. ثم أدخلنا في مواجهة أخرى غير مبررة، فإذا كنا أمام مجموعة من تجار الأقمشة ظاهرياً، وهم في الحقيقة تجار مخدرات عليهم مؤازرة كل من بخيت وعديلة في تلك المعركة، من أجل أن ينضما إلى صفتهم عقب نجاحهما في الانتخابات.

الفكرة - في حد ذاتها - باللغة السذاجة، باعتبار أنه: لماذا لم يقم هؤلاء التجار بترشيح رجلهما، بدلاً من الوقوف إلى جوار بخيت وعديلة اللذين لا يعرفانهما، وقد كشف الفيلم عن أجواء البدخ التي يعيش فيها تجار، ليس فقط من خلال المساحات الشاسعة الفخمة التي يسكنون فيها، بل أيضاً من خلال الحملة الانتخابية التي دبروها لبخيت وعديلة، هذه الحملة التي أثارت للفيلم أن يرمي

ببطله إلى نفس الشراء الكاذب الذي رأيناه في الفيلم الأول، وذلك من أجل أن يكررا التجربة السابقة نفسها، كما سوف نناقشه في آخر الفصل.

وباعتبار أننا أمام اسكنشات متلاحقة، فإن الاسكتش التالي هو حول التنازل عن الترشيح مقابل إفساح فرصة النجاح للأطراف الأخرى، فإن كل طرف يعرض على بخيت وعديلة مبالغ من المال تصل إلى نصف مليون جنيه مقابل التنازل، ويتم ذلك داخل قلعة قايتباي، وعلى طريقة المشهد السحري، يقف كل طرف في مكان ينتظر دوره في التدخل والحديث، وتنم المزايدة في مشهد خالٍ تماماً من الإقناع أو التبرير، وينتهي بأن يأتي رجال تجار المخدرات الذين دفعوا الأموال الكثيرة، كي يضرروا بخيت، وهو يحاول حماية عديلة بأى ثمن.

ثم يأتي دور المستشفى، الذي يكشف عن تدني العلاج في قلب المؤسسة الحكومية، ثم ندخل مرحلة جديدة نكتشف فيها أن هؤلاء الناخبين، الذين جروا وراء مكاسبهم التي يعلنها عليهم كل الأطراف التي دخلت دائرة المنافسة، وقد تغيروا فجأة، وبلا سبب، ورأوا في بخيت وعديلة المرشحين الأمثلين للنجاح، ويفتعل الفيلم موقفاً غير متوقع، حيث يتتصور الجميع أن بخيت مات عقب اختفائه، وينظر الفيلم أن هذا قد رفع من شعبية المرشح لدى الناخبين، ولذا فعنده ظهوره يبدو كأنه البطل المستعاد إلى الوجود.

الفيلم يشير في النهاية إلى أن أعضاء مجلس الشعب هم من طراز بخيت وعديلة، وأيضاً من المتشددين، وتجار المخدرات، فهناك مشهد بالغ الغرابة نرى فيه أشخاصاً سبق أن رأيناهما في الجزء الأول على أنهم اللصوص الذين سرقوا حقيبة بها أربعة ملايين دولار، ومدير بنك مختلس، ومهرب أطلق لحيته، وكان الفيلم بذلك يؤكد أن المجلس ضم الكثير من هؤلاء جميعاً.

حاول الفيلم أن يقدم لنا رؤية بانورامية للعملية الانتخابية، بأشكالها المشبوهة دون أية إشارة إلى ما يشهده الناس من أحداث عنف، ومواجهات أمام صناديق الانتخابات، سواء عند الاقتراع، أو فرز الأصوات، وليس لنا أن نحكم على الفيلم إلا من خلال ما نراه، فنحن أمام بطليه، وبخاصة بخيت وعديلة، اللذين نراهما

طوال الأحداث، فلايكانا يغيبا عنا، وقد تخلى كل منهما فجأة عن شبقه الجنسي للفرغ لقضية الانتخابات.

ورغم أن الفيلم يرتكز على موضوع انتخابات مجلس الشعب، فإن هناك محاولة مؤكدة للاستفادة من نجاح الفيلم الأول تجارياً، فوجدنا تشابهاً وتكراراً أدى هذه المرة إلى نتائج عكسية، مثل حالة الشبق الجنسي، وشهوة الطعام، التي رأيناها في الفيلم الأول. فبخثت وعديلة يغرفان ما كانوا محروميين منه عندما يتوفرون لها، فعندما يرغبان في ممارسة الجنس، فإنهم يفعلان ذلك بشرابة.

وبحسب أحداث الفيلم الأول، فإن الجنس هو المطلب الأساسي للاثنين، وقد ناما معًا في سرير واحد، وبالتالي فليس الجنس هنا هو مجرد لمسات بريئة، وإنما يصل الأمر إلى خلع البنطلون من تحت الموائد.

أما المشاهد المتكررة بين الفيلمين الأول والثاني والمتعلقة بقذف أشياء ثمينة بين طرفين، فيمكن تبريرها إلى حد ما، في الفيلم الأول، باعتبار أنهما اشترياها من أماوا مسروقة، ولم يتبعا فيها، وقد أحدث ذلك تعاطضاً مضاداً مع الطرفين، باعتبار أنهما يحطممان ما لا يملكانه.

ومن الواضح أن الفيلم يحاول الاستفادة من خفة ظل محمد هنيدي الذي كان إحدى الحسنات القليلة في الجزء الأول، وقد تكرر ظهوره هنا كسائق سيارة، تقوم بالدعابة لبخثت وعديلة، وقد بدأ محمد هنيدي تلقائياً خفيف الظل في المرة الأولى، حتى إذا كرر العبارات نفسها في الفيلم الثاني، بدأ أقل حيوية، وأكثر افتالاً، وبشكل عام فإن تلقائيته هنا هي التي فتحت له باب النجومية فيما بعد.

خلاصة ما يقال عن عادل إمام في هذا الفيلم أنه يؤدى ما لا يناسبه، لأن يؤكّد تصابيه، وصغير سنه، بينما ملامح وجهه توكل عكس ذلك، كما أنه يحاول إضحاك الناس بأسلوبه التقليدي، وفي مواقف أقرب إلى السخرية، حتى وإن كانت من النوع الأسود، ولم يعد عادل إمام خفيف الحركة، ولم يجدد في أدائه، صحيح أنه لا يزال عادل إمام، في قلوب الناس.

كما بدا عادل إمام يكرر نفسه وأداءه مما يفقده حيويته، وإذا كان الممثل هو الأكثر ذكاءً، في بداية نجوميته عام ١٩٨٠، حين لجأ إلى العمل في أدوار غير كوميدية، من خلال فيلمه "الجحيم" الذي تعاون فيه لأول مرة مع شيرين، ثم في "المشبوه" و "الفول" فإنه كان بين الحين والآخر يقوم بأدوار كوميدية، ولكن الغالب عليه في هذه الأفلام هو الأدوار غير الكوميدية في "النمر والأنتي" و "جزيرة الشيطان" و "المولد" و "طهور الظلام"، و "الإرهابي"، فإنه في بعض هذه الأفلام كان يقدم أحياناً لسات ضاحكة حين ود أن يقدم فيلماً يقوم به على الإضحاك، انكشف أنه يكرر نفسه، حتى ولو لجأ إلى حيل كوميدية قديمة، استهلكتها السينما، ولم تعد تضحك أحداً سواء من الأجيال الجديدة أو القديمة.

وفي أفلام عادل إمام نراه محور الأحداث، حتى في أعماله أمام يسرا، وغيرها، ولكن من عنوان ثلاثة "بخثت وعديلة" فهو أحد طرفين، يكتمل الأول بوجود الثاني، وقد أشرك عادل إمام معه شيرين لثالث مرة على التوالي في ثلاثة أعوام بعد "الإرهابي" و "بخثت وعديلة"، وكانت فيما قبل ذلك قد دخلت دائرة الظل سينمائياً، ومسرحياً، فبدا النجم كأنه يعيدها إلى الحياة، وقد حاولت أن تقدم نفسها كأحسن ما تكون.

عادل إمام

بيهقي

صلوات

شيرين



عادل إمام

بيهقي

صلوات

شيرين

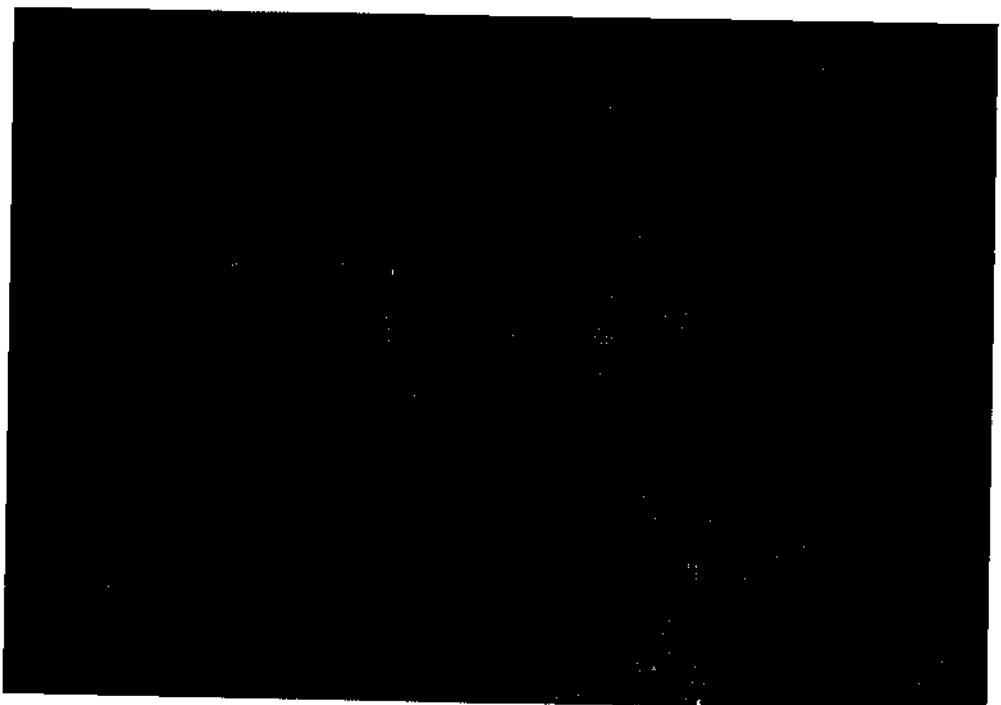
شيرين

بيهقي

صلوات

عادل إمام





إحنا بتوع الأتوبيس

## **الفصل الخامس والعشرون**

### **التطبيع مع إسرائيل**

ذهب الحكم إلى إسرائيل، وقامت الدنيا في كل أنحاء العالم..

ووقع معااهدة السلام مع دولة اغتصبت الأراضي العربية، وصارت هناك علاقات دبلوماسية، وجاء سفير بدا متعالياً على المصريين، وشوهد في أكثر من محفل ثقافي، بخاصة معرض الكتاب بالجزيرة، واعتبر الإسرائيлиون أن أول الدبلوماسيين الذين جاءوا إلى مصر بمثابة مفامرين.. وجاء الدور على طوائف عديدة من الشعب من أجل السفر إلى إسرائيل..

وهنا ظهر مصطلح "التطبيع"، أطلقه المثقفون، ووقفوا بالمرصاد لعدو الأمس الذي دخل الوطن معه أربع حروب، فطرد السكان الأصليين، واستوطن القادمين من أنحاء متفرقة في العالم لما أسموه بأرض الميعاد، وصارت المفاوضات فقط على ما تم احتلاله بعد عنوان ١٩٦٧، وفي الوقت الذي أتي

فيه الإسرائيлиون، بخاصة رجال السياسة والسياحة، فإن المثقفين وقفوا بالمرصاد لإقامة أي علاقات مع إسرائيل، بخاصة في المجال الثقافي.

وفي وقت رأى فيه رجال الاقتصاد أن المال ليس له وطن، وقامت بعض العلاقات التجارية مع إسرائيل، فإن المثقفين وقفوا دائمًا بالمرصاد، ليس فقط ضد الصلح، ولكن ضد من يحاول أن يخرجه عن إطار الورق، والتوقعات الشكلية.. وحاول المثقفون - دومًا - من خلال مواقف إسرائيل العسكرية ضد الفلسطينيين، وفي جنوب لبنان إثبات أنه لا سلام.. وأطلقوا أنهم لن يقيموا التطبيع مع إسرائيل حتى تعود الأراضي المحتلة. وفي بعض الأوقات كانت الدولة تعامل بدبليوماسية واضحة مع الأمر، حيث تقف مع المثقفين، الذين ينادرون الرئيس السابق مبارك في أنه لم يذهب قط في زيارة لإسرائيل، سوى في زيارة عابرة، وجوبية لحضور جنازة إسحاق رabin، وبدأ أن موقف الدولة يتفق تماماً مع موقف المثقفين إبان السنوات التي تولى فيها نتنياهو رئاسة وزارة إسرائيل، فبدا شخصاً غير مقبول، فهو يحمل عداء سافرًا للعرب، وكم شكت القيادة العليا في مواقفه، وفي هذه الفترة بالذات توحد الموقف السياسي مع موقف المنادين بعدم التطبيع مع إسرائيل.

في هذه الفترة، صارت البطولة تمثل في الموقف المتشدد ضد إسرائيل، وتساءلت الرقاية بخاصة في السينما، ووجد خصوم التطبيع الفرصة متاحة لهم للتعبير عن آرائهم بشكل جماهيري، وكانت عملية مقاومة التطبيع قد عاشت انتكاسة ملحوظة، حين ذهب إلى إسرائيل مخرجون وكتاب سبق لهم أن أشعلوا قلوبنا حماساً بأفلامهم، وكتاباتهم، ومنهم على سالم الذي كتب "أغنية على الممر" مسرحية وفيهما، ثم حسام الدين مصطفى مخرج فيلم "الرصاصة لا تزال في جيبي"، وقد بدا الاثنين ثابتين على موقفهما من مناصرة التطبيع ولم يتراجعا عنه يوماً.

وطوال سنوات، كان التطبيع لا ينافق إلا على نطاق ضيق، في المحافل الثقافية، وبعض صحف المعارضة، فيما بدت الصحف القومية كأنها تناصر التطبيع، أو تقف منه موقفاً حياديًا، بخاصة أن رؤساء تحرير الكثير من الصحف زاروا إسرائيل بشكل رسمي.

لكن السينما هي الفن الوحيد الذي ألهب مشاعر الناس، وأوقف فيهم الإحساس الجماعي بضرورة عدم التطبيع مع إسرائيل، بدأت الظاهرة بأفلام، بالإضافة إلى المسلسلات التليفزيونية، تذكر الناس بالعداء القديم، والحديث بين العرب وإسرائيل، سواء في مجال التجسسية، أو في مجالات عديدة، فقدمت السينما بشكل مكثف عن التجسسية المتبادلة بين مصر وإسرائيل في أفلام عديدة، منها "فح الجوايس" و"ثير الخيانة" و"إعدام ميت"، ثم " مهمة في تل أبيب" ، و"٤٨ ساعة في إسرائيل" و"الكافير" كانت هذه الأفلام قد حاولت استثمار نجاح مسلسلات وطنية من طراز "الدموع في عيون وقحة" ، و"الحفار" و"رأفت الهجان" و"السقوط في بئر سبع".

وبعيداً عن التجسسية، فإن هناك أفلاماً عديدة أشارت إلى أن الخطير القادم من إسرائيل، دون الإشارة بوضوح إلى ذلك، مثل فيلم "الحب في طابا" لأحمد فؤاد، حيث أثار الفيلم فكرة أن التطبيع الجنسي مع نساء جنئ إلى سيناء قد أدى إلى الشباب بعرض الإيدز الفتاك، مما أثار التحذير على المستوى الوطني.

وفي فترة زمنية بعدها لم تكن الإشارة واضحة إلى أن الخطير قادم من إسرائيل، وكان على المتفرج أن يفهم الأمر ضمن معطيات خاصة مطروحة في الفيلم، فالنساء الثلاث اللاتي نقلن الإيدز إلى المصريين قد أشارن إلى اسمائهم العبرية، بعد أن ضاجعن الرجال، وقبل أن يختفين من حيوانهم.

ولم يقتصر الأمر عند هذا الحد، فهناك أفلام عديدة، حول تهريب المخدرات، أشارت إلى أن المخدرات تأتي إلى مصر عن طريق البوابة الشرقية، وهناك أفلام تحذيرية من توغل العبرانيين في مصر بعد الصلح، مثل فيلم "العصابة" لهشام أبو النصر، ثم فيلم "الغيبوبة" للمخرج نفسه الذي أشار بوضوح إلى الاسم العبراني لمهربي المخدرات الذي يسلم الشحنة إلى الشباب المصريين، وهو فيلم لم يعرض بعد رغم إنتاجه منذ عام ١٩٩٨ .

إلا أن فترة حكم نتنياهو الأولى كانت بمثابة المساحة الذهبية لأنصار اللاتطبيع، كي يقدموا ما لديهم من أفكار، وأعمال، وتم حرق علم إسرائيل على الشاشة ضمن أحداث فيلم جماهيري، المفترض أن أحداثه تدور في الجامعة

الأمريكية، كما تم عمل فيلم كامل عن التطبيع مع إسرائيل، وهو فيلم تعطل كثيراً في التنفيذ، ومن بينها أن الرقابة كانت لها بعض الملاحظات. وفي فيلم "السفارة في العمارة" وجد مواطن مصرى نفسه يسكن إلى جوار السفاره الإسرائيلىة ويدفع ثمن هذا الجوار.

الفيلم الأول هو "صعيدي في الجامعة الأمريكية" إخراج سعيد حامد ١٩٩٨ وفيه تتقد مشاعر الطلاب المصريين أيا كانت انتيمائهم، أو مشاعرهم، أو بيتاتهم، ضد الأستاذ الجامعى، المصرى الأصل، الذى ينقد المصريين دوماً، وقد كتبت حسن شاه فى أخبار النجوم - ١٥ أغسطس ١٩٩٨ - أن أستاذ الجامعة المصرى الذى يحمل الجنسية الأمريكية يتحدى مشاعر الطلبة المصريين، وهو يلقي محاضرات عن اتفاقية الجات، وهناك طالب اسمه أحمد يعقد الاجتماعات ويوزع المنشورات ضد السياسة الأمريكية داخل حرم الجامعة الأمريكية.. وفي البداية لا ينضم دهشورى إلى تيار المعارضين لأمريكا، لكنه لا يلبث أن يفعل عندما يصل التحدي إلى أقصاه ويقاطع الطلبة الأستاذ، حتى خطيبة الأستاذ تعيد دبلة خطيبها له، وترتفع فى قناء الجامعة الأمريكية لوحات تقادى، "عاشت فلسطين"، ويقوم خلف دهشورى بحرق العلم الإسرائيلي كرد فعل طبيعى وسط التصفيق من زملائه، أو فى قاعة السينما.

وقد نقلنا هذه الفقرة للناقدة، لأنه أيضاً فى نفس الحفل الذى شاهدنا فيه الفيلم، صفق المشاهدون بنفس الحماس، إذن.. فقد أوقف الموقف مشاعر عامة بالعداء ضد إسرائيل.. وإنه من الصعب التطبيع مع إسرائيل فى ظل أي ظروف.. وقد تكررت مثل هذه الرؤية فى كتابات الكثير من النقاد، مثلاً صاغ حسن عطيه مقالة عن الفيلم فى نفس الجريدة فى ٢٢ أغسطس ١٩٩٨، قائلاً إن خلف الدهشورى اعتصم مع زملاء له بحرم الجامعة فى الذكرى الخمسين لاغتصاب فلسطين، وبهاجمهم رجال الأمن أثناء تظاهرهم الطلاب، والذى يشاركونه فى أنه صوت الوطنى البسيط غير الميسى، وأن الحياة لم تعد كما كانت لحظة التحاقه بالجامعة، وإن العولمة التى كان يسخر منها فى أغنية ساخرة لها تأثير حتمى على مستقبله.

و قبل أن نذكر مجموعة آراء في الفيلم، من المهم أن نشير إلى أن مشهد حرق العلم قد تمت إضافته أثناء تصوير الفيلم، لأن السيناريو كان مكتوبًا بشكل جاهز دون هذا المشهد قبل أشهر من تصويره، وإنه حسب تطور الأحداث، فإن الفيلم يمكنه أن ينتهي عام ٢٠٠١، أى أن هناك ضغطًا في زمن الفيلم، حدث من أجل إضافة هذا المشهد، ولا شك أن ميلاد المشهد جاء مع تصاعد مشاعر العداء الشديدة لنتنياهو، حيث وصلت إلى قمتها مع بلوغ نكبة فلسطين عامها الخمسين، هناك احتفالات ضخمة في إسرائيل، وشعور بإحباط شديد في الوطن العربي، لذا جاء المشهد متوافقاً مع الشعور العام في مصر، والعالم العربي.

وقد انعكس هذا فيما ردده أشخاص عديدون من جمهور المشاهدين في مجلة "فن" في ٢٤ أغسطس ١٩٩٨، حيث كان هناك باب يقوم فيه مجدى الطيب بأخذ آراء المشاهدين عن الأفلام، ومن بين أربعة شباب صغير، دون العشرين تقريباً، حيث أكد ياسر عبد الحميد - طالب جامعي - إنه رأى الفيلم يتبنى رسالة وهدفاً عندما يؤكد أن من بين الطلبة المصريين في الجامعة الأمريكية شاباً وطنياً، والحقيقة أن محمد هنيدي جعلنا نشعر في كل لحظة أن شاباً مثلنا، يتحدث باسمنا ويعبر عن جيلنا ولهذا كان القلق عليه، في اللحظة التي أحرق فيها العلم الإسرائيلي، وشعرت أن القبض عليه يخنقني شخصياً، وهكذا نجح الفيلم في تقديم السياسة بشكل غير مباشر وذكي للغاية من دون تطرف أو مبالغة.

ويردد الطالب محسن حنفى حول النقطة نفسها: قدم موقفاً واقعياً عندما أكد أن المسؤولين في أجهزة الدولة منحازون إلى طوائف الشعب في موقفهم المناهض للعدو الإسرائيلي (مشهد ضابط أمن الدولة).

وقد قدم مجدى الطيب تحقيقاً صحفياً في المجلة نفسها، نشره في ٢٤ أغسطس ١٩٩٨ تحت عنوان: حرق علم إسرائيل.. فاحتاجت أمريكا، بمناسبة أن الجامعة الأمريكية قد رفعت دعوى ضد الفيلم؛ لأنه حمل اسمها دون إذن منها، وأشار الكاتب إلى أن المستفيد الوحيد من موقف الفيلم هو إسرائيل، واستند إلى ما قاله مجدى مهنا في جريدة الوفد أن الفيلم لا يسىء إلى أحد.. لكنه يدين إسرائيل.

اتهام إسرائيل بأنها الجهة المعنية بوقف الفيلم، وليس الجامعة الأمريكية تأكيد أيضاً على لسان مؤلف الفيلم - مدحت العدل - بقوله: لقد قدمت السيناريو إلى الرقابة منذ ما يقرب من عام، ولم تحتاج الجامعة أو تعترض، ولكنها فعلت هذا اليوم بسبب المشهد الذي يحترق فيه العلم الإسرائيلي وليس لأى شئ آخر، فالفيلم لا يمس للجامعة إطلاقاً.

ولعل مثل هذه الحملة، والإحساس الوطني العام، دفع العاملين في فيلم "فتاة من إسرائيل" إلى عرضه في هذا التوقيت بالذات، أوائل عام ١٩٩٩، كان نتنياهو لا يزال في الحكم، يصول ويجلو عداءً للعرب وشدید التعتن، وتغير عنوان الفيلم من "ظل الشهيد" ، إلى "فتاة من إسرائيل" ، حيث بدت الخصومة شديدة، وحيث كانت نادية الجندي قد قدمت قبل ذلك بأشهر قليلة فيلمها "٤٨ ساعة في إسرائيل" .

والفيلم - كما هو معروف - مأخوذ عن رواية قصيرة نشرها الكاتب محمد المنسي قنديل ضمن ثلاثة قصص، وكان اسمها "الوداعة والرعب" ، وتدور القصة الأصلية في مصيف فارنا، حيث تفاجأ أسرة مصرية بأن ابنها الوحيد وقع في حب ابنة الأسرة الإسرائيلية التي جاءت للتوصيف أيضاً، إذًا، فاللقاء هنا جاء مصادفة، وذلك بعكس الفيلم، الذي ذهبت فيه الأسرة نفسها، المكونة من زوجين، وابنهما الوحيد، إلى فندق طابا (سونستا سابقاً) ولا بد أنهم يتوقعون أن يلتلقوا بإسرائيليين في كل مكان بالفندق، وفي طابا بشكل خاص.

وفي القصة، فإن الأب يقف بكل حزم أمام العلاقة الإسرائيلية المصرية، فسعى إلى أن يندها، لإحساسه بالوطنية، وأن أسرته فقدت ابنها في الحرب. ومثلما حاول فيلم "صعيدي في الجامعة الأمريكية" الاستفادة من مناسبة سياسية حدثت وقت تصوير الفيلم، فإن "فتاة من إسرائيل" لإيهاب راضي ١٩٩٩ بدأ بوقائع حقيقة عن أحداث نشرت في الصحف حول قيام قائد إسرائيلي بدفن جثث لجنود مصريين في الرمال بعد أن قتلهم عنوة، وجعل الفيلم الابن الأكبر أحد هؤلاء الجنود الذين قاموا بعمل حفرة واسعة، تحت تهديد السلاح،

وعن طريق الترصد والإصرار، قام جنود القائد الإسرائيلي بإطلاق النيران على المصريين، فتهاوى الجميع داخل المقبرة الجماعية، وسرعان ما جاءت جرافات إسرائيلية كي تهيل الرمال فوق جثث الشهداء الأبرياء.

الحدث الحقيقي، ماثل في أذهان المشاهدين، إذاً فلا بد من المشهد الأول أن تتولد مشاعر العداء، وأن تصحو الخصومة القديمة، مهما كان السلام الموقع بين الدولتين، هناك فارق وحيد بين الحادفين، إنه في الواقع دار عام ١٩٦٧، وفي الفيلم حدث إبان حرب أكتوبر، لكن الفارق واضح بين الفيلم والرواية، يغير من المناظير السياسية والسينمائية، وإن كان الاشان يقظان ضد التطبيع بقوة، لكن أمر التطبيع في الرواية، أسرى، مرتبط في المقام الأول بزوجين فقدا ابنهما الأول في الحرب، ويمكنهما أن يفقدا الثاني في السلام، أما في الفيلم فإن التطبيع هنا جماعي، أى يرتبط بمجموعة من الأصدقاء والزملاء، اجتمعوا في إجازة صيف في فندق طابا، وهناك مواجهة لا بد أن تحدث بين مجموعتين من الطرفين، شباب إسرائيلي، ثم قصة الحب التي ستتولد بين طارق، والفتاة الإسرائيلية.

و قبل أن نتوقف عند الفيلم، بهمنا التعرف على بعض المتاعب الرقابية التي قابلت الفيلم، حيث يتحدث المخرج إلى مجلة "فن" في ٢٤ / ١١ / ١٩٩٧، أى قبل عرض الفيلم بعامين ونصف وقبل أن يظهر إلى الوجود فيلم "صعيدي". فيقول: لأننا نتوغل في منطقة فكرية، تقبل الخلاف. حدث الصدام، في فترة ما مع الرقابة، حيث بينت إحدى الرقيبيات رفضها للسيناريو بقولها: لا ينبغي أن نقترب من هذه المنطقة باعتبارها سياسة دولة، إن المسألة لا تتصل بمعايير موضوعية نقيس عليها الرفض والقبول خصوصاً عندما نعلم أن موضوعات كثيرة أخطر ألف مرة في توجيهاتها من تناول موضوع التطبيع - كالبطولات العاهرات. والراقصات الشهيرات، مرت من تحت أيدي الرقابة ولم يحدث لها ما حدث موضوع بطلته أم الشهيد.

الموضوع إذاً حسب سياسة الدولة العليا، كان ممنوعاً في فترة، ثم أضيء له النور الأخضر في فترة أخرى.. وكما أشرنا في بداية الحديث فإن التطبيع مسألة ثقافية، موقف مثقفين. وقد تمت كتابة السيناريو للتاكيد على مسألة الموقف

الجماعى من التطبيع، وذلك من خلال مجموعة الأشخاص الذين أقلوا الأتوبيس السياحى لقضاء إجازة صيف سريعة فى طابا..

وهؤلاء الأشخاص يمثلون جيلين بارزين، أحدهما عاش الحرب الأخيرة، ودفع ثمنها غاليا، والثانى ولد فى زمن السلام، ولم يتضح رؤى وأبعاد العداء القديم مثلما كان قبل ثلاثة عاماً على سبيل المثال.

الجيل الأول ليس رافضاً للتطبيع كله، ويمثله طرفان، الطرف المصرى، والطرف الإسرائيلي، المصرى هو الأب عبد الغنى وزوجته، الرجل مدرس تاريخ يحفظ جيداً أبعاد الصراع السياسى والتاريخي بين العرب وإسرائيل في المنطقة، وقام بتدرис التاريخ في مراحل مختلفة، منذ أن كانت إسرائيل هي العدو الأول للوطن العربي، ثم جاءت فترة تم حذف ما يشير إلى العداء من كتب التاريخ، وهذا الأب فقد ابنه في الحرب، وبخاصة أن زوجته لاتزال ترتدى ثوب الحداد على ابنها، ولا تزال ملامح الحزن مرسمة على الوجه.

وبالطبع.. فإن كافة مشاعر العداء القديمة لابد أن تتولد من جديد، عندما يجد الأبوان نفسيهما في مكان يكتظ بهم يضعون نجمة داود حول أعناقهم، إنهم قتلة ابن، صاروا يتنفسون الأكسجين نفسه الذي يدخل الصدر سواء في الفندق، أو المصاعد، أو المطاعم، وهذه المشاهد تجعل ضغط الدم يرتفع لدى الأم، وتصاب بأزمة صحية، ولست هنا بقصد تحليل الفيلم فنيا، والوقوف معه أو ضدّه، فما يطفو إلى السطح يعكس أيضاً نبض الأبوين، ومساحة الكراهية التي تتولد بين الطرفين، وبخاصة إن ردود الأفعال هنا من قبل عبد الغنى وزوجته، أكثر منها من طرف الإسرائيليين، الذين بدوا كأن المصريين لم يقتلوا منهم أحداً، فجاءوا للتزهّم والمتعة، وقد حاول الفيلم أن يصور مشاعر وموافق استفزازية من شباب إسرائيلي، يريدون كأنهم أشرار الفيلم، يضعون نجمة داود حول الأعناق وتلمع عيونهم بالشر والتحفظ ضدّ المصريين.

هذا عن الجانب المصرى الذى عاصر الحرب، والذى لا ينسى المشاعر القديمة، أما يوسف هارفى، فهو أستاذ جامعى عاش الحرب، وهو فى زمن

السلام، يحاول استقطاب الشاب المصري إلى وطنه، ثم إلى أمريكا من أجل أن يزوجه من ابنته التي أحبته، ويصور الفيلم يوسف كإنسان وحش، شرس، شيطاني، باعتباره شرير الفيلم، وهي صورة نمطية قديمة ومستهلكة للخصم، أو العدو، ويُوسف يلوح للشاب طارق أنه سوف يتبع له فرصة العمل، بعقد مفر، يوافق الآبن، ثم قيام الأبوين بمحاولة استعادة الآبن ومن هنا يدور الصراع في الفيلم.

هذا جانبان لا يلتقيان قط، بل إن المواجهة بالكلمات التي تدور بين الطرفين على الشاطئ في نهاية الفيلم تمتزج بإيقاعات صوتية أشبه باطلاق المدفع، وتفجرات القنابل، فهي ليست معركة عادلة، بل هي حرب شديدة الأوار، لا تنتهي بين الطرفين، مما يعني استمرار المواجهة بين الطرفين اللذين لا يكفان عن النزاع.

وفي المقابل، اختار الفيلم نموذجين آخرين مصريين، كان عليهما أن ينظرا إلى العلاقات مع إسرائيل باعتبارها أمراً طبيعياً، يجب أن يأخذ مجراه، الأول هو والد أمينة، رجل الأعمال، الذي يتاجر مع الإسرائيлиين، ويدّهب لعقد الصفقات التجارية، وهو يتعامل باعتبار أن الاقتصاد، بلا قلب، أو ضمير، أو أيديولوجية، أو موقف وطني، وسوف نرى أن ابنته أمينة، رغم أنها من جيل لم يحارب، وتربى مع السلام، فإنها ضد التطبيع تماماً، وأيضاً ستكون ضحية لمحاولة اغتصاب يقوم بها الشاب الإسرائيلي.

وفي الفيلم.. فإن أغلب الشباب الإسرائيلي يسعون إلى التطبيع، وعليه فإنهم يجذبون إليهم شاباً مصرياً، يبدو غير مشمسئ، يقبل أن يصير صديقاً للإسرائيليين في مثل سنه، ويبعدو غير شاعر بأن هناك شيئاً ذا أهمية في موضوع الارتباط بصداقه معهم، وهذا الشاب هو الذي سيدفع حياته ثمناً ل موقفه، عندما يصحو إلى أن الخصومة لازالت موجودة، وأن عليه أن يفعل شيئاً إيجابياً بعد أن كان مدمناً للكحول والبانجو فكان ارتباطه بالإسرائيليين بمثابة هذيان وتحذير.

نحن إذاً أمام أطراف لا تزال تتصرّع، الشباب الإسرائيلي يرون أن هذا الفندق كان ملكاً لهم ذات يوم، وإن عليهم التعبير عن استيائهم، لأنه صار ملكاً للمصريين حسب بنود المعاهدة، أما الشباب المصري، فإنهم يتغنون بجمال الوطن، ويرددون عبارات فيها استحسان بحلوته هذا الوطن.

إذاً، فالواقف العدائىة جماعية، بعضها وطني خالص، له علاقة بالتجربة الخاصة والبعض الآخر ذاتى، أى هناك رواسب الماضى التى تجعل الأب الغنى وزوجته يندفعان لإعادة ابنهما، ولا شك أن طارق يمثل واحداً من أبناء الجيل الجديد، الذى يمكنه أن يستقطب فى الإغراء بسهولة، وأن يوافق على الذهاب مع الفتاة الإسرائيلية التى أحبها، ووالدها الأستاذ بجامعة تل أبيب، والذى يحمل الجنسيتين الأمريكية والإسرائيلية، وطارق بالفعل يركب الزورق معهما، بسبب الحب الذى وقع فيه، مع فتاة جميلة لم تهتم بها السياسة كثيراً، بقدر الحصول على حبيبها، لذا فإن طارق قد وافق، وامتنى قبل أن يراجع نفسه ويقفز فى المياه، ويعود إلى طابا.. الأرض المصرية.

وإذا كان لا يحسب للفيلم أن أربعة كتاب سيناريو اشتركوا فى صياغته، وتمت عرقلته لبعض الوقت قبل التنفيذ، فإن خروج الفيلم بهذه الصورة، يعني أن عدم التطبيع قرار جماعى وليس قراراً فردياً، مع اختلاف الوسيلة، فقد تكون ضد طارق لأنّه قبل، ولو لجزء من الوقت، أن يمتثل وأن يذهب إلى هناك مهما كانت الإغراءات، ولكن هناك رؤية لكاتب نرى إنّه لا بد من المراجعة بعد الواقع فى دائرة الإغراء.. وقد عبر كاتب الحوار فاروق عبد الخالق عن رأيه قائلاً فى مجلة "فن" فى ٢٤ نوفمبر ١٩٩٧ .. إن ظل الشهيد هو الظل المسيطر فعلاً على كافة تصرفاتنا على الساحة، فلا يوجد رئيس في مصر، ولا مواطن، أيا كان توجهه إلا ويعلم أن ظلال الشهداء الذى سقطوا على امتداد الحروب العربية - الإسرائيلية ترفرف على الأجواء. فإذاً كنا ننعم بالاستقرار النسبي، فهو ناتج عن هذه الحروب، والحال نفسه إذاً كنا نعاني قافقاً نفسانياً ظاهرياً بين الأجيال، أو تمزقاً اجتماعياً .. إلخ.. ولهذا فالفيلم يقول ببساطة ماذا يحدث لو اجتمعت فى مكان واحد مع قاتل ابنك؟ فالأحداث تدور حول أم وأب استشهد ابنهما، ونزلتا فى

مكان يُؤمه أفراد من جنسيات مختلفة، وفجأة اكتشفا أنهما في مواجهة عائلة إسرائيلية، بل ابنهما - شقيق الشهيد - كاد يتورط في علاقة عاطفية مع ابنة العائلة الإسرائيلية.

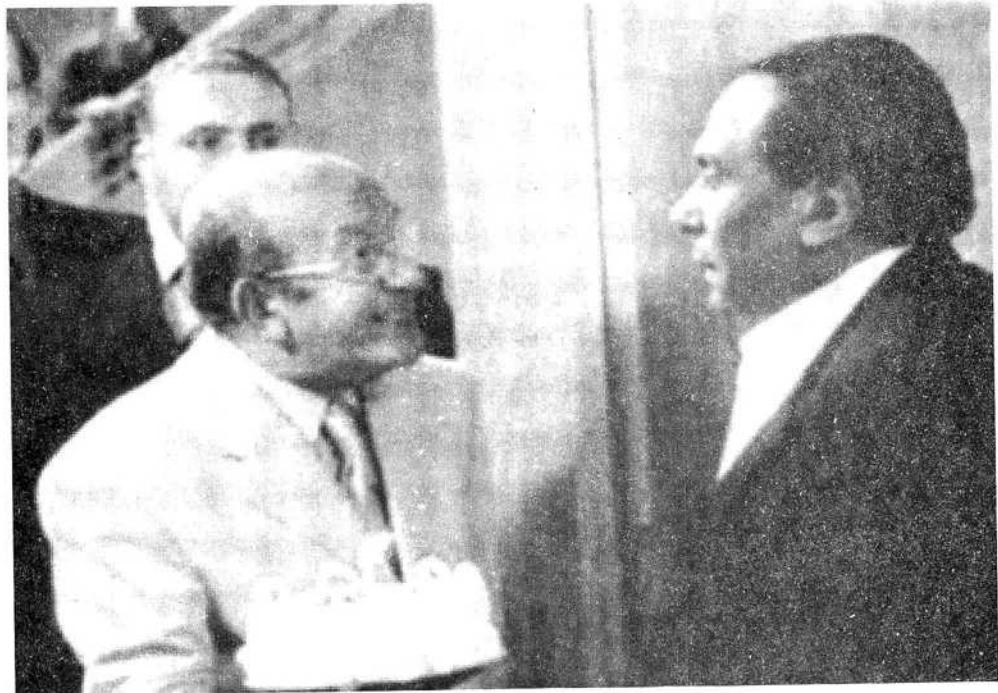
ويستكمل الكاتب حديثه في الحوار نفسه الذي أجراه معه مجدى الطيب، أنه من المؤكد أن من يوافق على إقامة علاقة بهذا الشكل، لنفسه أن يفرط في أشياء كثيرة، ويبتعد وطنه في مقابل جسد امرأة وعلاقة جنسية، وكلنا يعرف أن الإسرائيليين بارعون في اصطياد شبابنا بالجنس والمخدرات، ولا يتورعون في تزويج فتياتهم من مصريين، عساهם يملكون حق العيش في المكان، وبهذا ينزعوننا ملكية سيناء بشكل شرعي، الأمر الذي يدعونا للحذر وعدم ترك الأمور المحفوفة بالخطر بأيدي المراهقين.

وفي الحديث نفسه، عبر ماهر راضي عن رأيه، وهو المخرج الشاب، الذي أخرج أبوه محمد راضي العديد من الأفلام عن انتصار حرب أكتوبر منها "أبناء الصمت" وـ "العمر لحظة" وهو أيضاً منتج الفيلم، وبدأ ماهر راضي ابن الجيل الجديد مشبعاً بآراء ثابتة حول اللاتطبيع مع إسرائيل، فقال: وجدت نفسي مؤرقاً بهذه القضية، وأردت أن أطرح وجهة نظرى فيها، ولم يكن بمخططى، أبداً إحداث صدمة أو شيء من هذا القبيل، بل أردت أن أقول ببساطة إن الصراع بيننا والعدو موجود وقائم، وسوف يستمر إلى الأبد، فالفيلم يناهض التطبيع على طول الخط.

وفي الحديث نفسه المطول أكد ممثل شاب أيضاً من الجيل نفسه، الممثل خالد النبوى الذى أدى دور طارق أن "ظل الشهيد" هو الذى يطارد التطبيع ويناهض فكرة التطبيع، بل يقتلها قتلاً، فهو يؤكد ببساطة أن السياسة لها منطقها الذى يتغير، ويتبادل باستمرار، لكن المواقف الحياتية للشعوب ثابتة، ليس فى مصر فحسب، بل فى كل الدول العربية، والحديث عن مصر الرافضة للتطبيع هو حديث عن الدول العربية بآكمها. ازدهرت الأفلام التى وقفت ضد التطبيع، بشكل ما، إبان تولى الليكود الحكم فى إسرائيل، وخفت هذه الحدة إلى درجات أقل عندما تولى حزب العمل، باعتبار أنه مباشر، فى مسألة منح الأرض

للفلسطينيين بعد مفاوضات مجده، وأيضاً مد اليد القصيرة إلى سوريا للتفاوض، ولا شك أن الموضوع سيظل ساخناً سينمائياً لفترة ربما أطول مما نتوقع.

ولا شك أن عمرو عرفة قد دخل مباشرة إلى موضوع التطبيع بفيلمه الأول "السفارة في العمارة" عام ٢٠٠٥، حول شريف المواطن المصري الذي عاش في بلاد الخليج قرابة ربع قرن، وعاد مطروداً من هناك بسبب أخلاقي، وعند وصوله إلى العمارة التي يسكن فيها يعرف أن الشقة المجاورة له مباشرة قد صارت مقرًا للسفارة الإسرائيلية في مصر. وشريف ليس مواطنًا مسيسًا إلا أنه يتحول إلى رفض أية علاقة له مع جاره، ويحدث ذلك بالتدريج، فهو يشتم السفير في المصعد دون أن يعرف هويته، وتحاول مباحثت أمن الدولة أن تجعله محايدها، وهو في أحد المشاهد يرى أن كل الأطراف على حق، ويقع في حب فتاة يسارية ترفض، هي وأسرتها كل أشكال التطبيع كما أن الصبي الفلسطيني الذي يعتبره صديقاً وابناً يموت أثناء اشتراكه في ثورة الحجارة، ويشعر شريف بخطر الصهاينة على شقته فيطردهم منها. بعد أن وافق على أن يدخلوا إليها أثناء حفل استقبال، وفي النهاية يتحول إلى بطل قومي ضد التطبيع.



السفارة في العمارة



العصابة

## الفصل السادس والعشرون

### حسنى مبارك

حسنى مبارك هو الرئيس الوحيد الذى ظهر على الشاشة وقام بالتمثيل أمام الكاميرا. حتى وإن كان الدور الذى جسده، هو دوره فى الحياة الوظيفية، حين كان مدرساً فى كلية الدفاع الجوى عام ١٩٥١، الفيلم هو "داعى فى الفجر"؛ إخراج حسن الإمام من بطولة شادية ويحيى شاهين. وفيه جسد كمال الشناوى دور ضابط فى القوات الجوية، وفى أحد المشاهد تتلقى مجموعة من الضباط التدريبات والتعليمات من قائدتها المباشر، ويقوم الضابط بالشرح والتحدث إلى ضباطه، إنه حسنى مبارك، يبدو كأنه لم يتغير كثيراً عن الصور التى اعتدنا أن نراها له طوال عقود من الزمن، وقد ظهر مبارك أيضاً كقائد فصيلة فى مشهد عابر من فيلم "حظك هذا الأسبوع" لحلمى رفلة ١٩٥٢ فى استعراض عسكري باسم "عاش جيش الوطن"، وكان يقوم بقيادة فصيل عسكري، كما سررناه لاحقاً عام ١٩٧٨ فى فيلم "العمر لحظة" كقائد للقوات الجوية يقدم خطته العسكرية.

صورة أى حاكم، لا بد أن توجد في الأماكن الرسمية في الأفلام المصرية ومن بعدها عبد الناصر والسدات معلقة على الجدران، في الأماكن الرسمية في الأفلام المصرية، وفي عهد حسني مبارك، لم تلحظ هذه الظاهرة بشكل واضح في السنوات الأولى لتوليه الحكم، إلا أنه ابتداء من مطلع التسعينيات من القرن الماضي فإن صورة الرئيس السابق بدأت تعلق على الجدران، مع اختفاء صور لأنور السادات، وقد لوحظ أن حجم صورة الرئيس تتنامي مع مرور الوقت، فبدأت تحتل أكبر مساحة من الحائط، خلف شخصيات الفيلم، والمتابع للأفلام التي تم إنتاجها طوال عقد التسعينيات، ثم العقد الأول من القرن الحالي، سيلاحظ أن الصور الرئيسية كانت موجودة بشكل واضح، قد يصل في بعض الأحيان إلى المبالغة، سواء في الأفلام العادمة، أو تلك التي تتسم بصبغة سياسية مثل فيلم "كراكون في الشارع".

وقد بدأت السينما تتحدث إلى الرئيس بشكل مباشر، باعتباره الملاجأ الأخير لحل مشكلات المواطنين، فهو في فيلم "كراكون في الشارع" الذي رأى أحوال المواطنين، ووافق على أن يقوموا ببناء مساكنهم الجديدة في الصحراء.. إلا أن محمد راضي يعتبر أول من تحدث مباشرة إلى رئيس الجمهورية في فيلمه "موعد مع الرئيس" عام ١٩٩٠، فالخرج هو صاحب الرؤية السينمائية للفيلم، الذي يدور بين مجلس الشعب، وأحد المناطق الشعبية القريبة من حي القلعة، ثم الرئيس الذي ستذهب إليه ماجدة عضو مجلس الشعب لعرض ما لديها من الوثائق تدين عدداً كبيراً من المسؤولين الإداريين والسياسيين، لقد رأى الفيلم أن حل المشكلة هي في توصيل الوثائق إلى الرئيس، ففي ظل سياسة الانفتاح الاقتصادي تتمكن إحدى شركات البناء من رشوة بعض المسؤولين، ومقابل الحصول على تصريح بإزالة المساكن في الحي الشعبي بأكمله لإقامة أبراج سكنية مكانه، يحقق للشركة مكاسب بماليين، تبني ماجدة عضو مجلس الشعب عن الدائرة التي تقع فيها المشكلة والدفاع عن أهل الحي منطرد لإزالة مساكنهم القديمة، ولكن المسؤولين يقصدون لعرقلة جهودها، يتصادف أن يشاهدها رئيس الجمهورية أثناء مناقشة المشكلة، عن طريق البث التليفزيوني،

فيحدد موعداً لمقابلتها في أسوان، تسافر ماجدة بالقطار إلى أسوان، ومعها المستدات التي تدين العديد من المسؤولين الكبار الفاسدين في الدولة، لكنها تتعرض لمحاولات من المسؤولين المنحرفين لسرقة تلك المستدات داخل القطار، إلا أن محاولاتهم تبوء بالفشل، وتتجه ماجدة في الوصول بالمستدات إلى مقر رئيس الجمهورية ليتسع الأمل في إنقاذ حى بأكمله.

فى أوج مجده السياسي، نظرت السينما إلى الرئيس نظرة مليئة بالثقة والإعجاب، ورأى فيه مفتاحاً لحل المشكلات التي تخص المواطنين، والتى تقابلهم، ورأى السينما من خلال هذا الفيلم وغيره أن رئيس الدولة، هو المرفأ والملاجأ للمواطن العادى، واعترفت السينما أن الكثير من كبار المسؤولين فى هذه الفترة من الفاسدين، ولم يكن بإمكان السينما الإشارة إلى أن الرئيس فى تلك الأونة يساند هؤلاء المنحرفين.

وقد أعطت السينما للرئيس مكانة اجتماعية فى أفلام عديدة، وحاولت الاقتراب من الجانب الإنسانى بالإضافة إلى المكانة السياسية، وقد بدأ ذلك بوضوح فى فيلم "جواز بقرار جمهورى لخالد يوسف ٢٠٠١"، والرئيس هنا مدعو لحضور حفل زفاف فى حى شعبى، ليتوج قصة حب بين ريهام وعمر الذى أرسل له دعوة لحضور الحفل، فيوافق الرئيس، ويبداً رجال الدولة بترتيب كافة الإجراءات الأمنية، والمراسيم الخاصة بحضور رئيس الدولة حفل الزفاف، والرئيس المشار إليه هنا هو حسنى مبارك، وليس أى رئيس، مثلما رأينا فى أفلام أخرى، فالفنانون فى الفيلم يضعون وجه مبارك على الشخص الذى يحضر الحفل، وفي أغلب المشاهد التى تخص الرئيس، فإنه يظهر من الخلف، إلا أن الرئيس موجود على مائدة الحديث طوال أحداث الفيلم، ويشكل حضوره الكبير من المشكلات، وشحد الهمم وتجهيز العرائض، وتنظيف الطرق وإنارة الشوارع، وجعل المناطق التى سوف يمر بها الرئيس بمثابة أماكن نموذجية، والفيلم عن عمر الذى يستعد للزواج بـ"ريهام" التى تتفاخر بمعارف والدها من علية القوم، مما يدفع عمر إلى أن يجاريها فى التفاخر، فيوجه دعوة إلى الرئيس لحضور حفل الزفاف، ويافق الرئيس على الحضور، وتبداً الاستعدادات الأمنية الالزمة،

يعمل عمر موظفاً في أرشيف وزارة الخارجية، أما ريهام فتعمل موظفة في وزارة السياحة، وتبعاً لقرب حضور الرئيس فإن حارة ميمون القرد بقلعة الكبش، تتحول بين يوم وليلة إلى مكان حضاري، وبدأ السكان في صياغة شكاويم لحل مشكلاتهم، ويدخل المكان، والناس الذين يعيشون فيه، إلى دائرة الضوء، والاهتمام، وتأتي قنوات التليفزيون لتصوير المكان.

تبعد زيارة الرئيس المرتقبة كأنها قد غيرت مصائر الأشخاص، والأماكن التي يعيشون فيها، حيث يحصل والد عمر الذي يعمل كومبارس في السينما، على دور مهم في الفيلم القادم، رغم أن المخرج طرده. وعندما يتم تغيير المكان إلى فندق فخم، فإن رجال المحافظة يخلعون الأشجار المزروعة، وينزعون أعمدة النور التي تم تركيبها بهذه المناسبة، ثم تعود إلى مكانها مرة أخرى، عقب عودة الاحتفال إلى الحس نفسه، وسط أزمة عاطفية بين العروسين المرتقبين ساعدت في كشف درجة عواطف كل منهما، وفي نهاية الفيلم، فإن الرئيس يحضر حفل الزفاف وحده، بدون زوجته، وسط احتفال شعبي.

وقد شجع هذا النوع من الأفلام السينمائيين أن ي quamوا شخصية الرئيس في أفلام أخرى، واستخدام اسم "الرئيس" في أفلام عديدة، وقد تبانت الصور من فيلم إلى آخر، في "عمارة يعقوبيان" لرون حامد عام ٢٠٠٦، يردد كمال الفولي الأمين العام للحزب الوطني أن المبالغ التي استلمها من أحد المرشحين لمجلس الشعب، أو كباتاوة على ممارسة أشخاص معاً للعمل السياسي، لا تذهب إلى الفولي وحده، ولكن إلى آخرين، وفي الرواية، فإن هناك إشارة واضحة إلى أن "اللى فوق": يشارك في هذا النوع من النشاط، أما في الفيلم، فتوحي عبارة الفولي أن الآخرين يشاركونه المبلغ، أن هناك من هو أعلى منه سياسياً يفعل ذلك.

وفي السنة نفسها، قدم على عبد الخالق فيما بالغ الجرأة عن الرئيس، دون تسميته، وكان الاسم المقترن للفيلم هو "ظاظا رئيس جمهورية"، ثم الاكتفاء باسم "ظاظا"، وهو أقرب إلى أفلام التخييل السياسي، فرئيس الجمهورية هنا، يجسد كمال الشناوى، رجل بالغ الهرم، وقد دبت فيه الشيخوخة بكافة أظافرها، ورغم ذلك فإنه يرشح نفسه مجدداً لمنصب الرئيس ليبقى طيلة العمر في هذا المنصب.

ومثلاً فعل مبارك في انتخابات ٢٠٠٥، أن حاول أن تكون هناك انتخابات بين أكثر من طرف، لأنما الانتخابات بشكلها الجديد هي الديمقراطية الحقيقة، لذا فإن الرئيس العجوز الأشبة بمبارك، يفتح باب الترشيح لأشخاص آخرين، كي يثبت أنه ديمقراطي، والغريب أن اللعبة تصبح حقيقة، وتصدم الرئيس المخضرم العجوز، ففي المقابلة الشكلية بين الرئيس المرشح، والمرشح الشاب، يكون هم هذا الأخير هو الحصول على رضاه الرئيس وأن يخصص له شقة ليسكن فيها مع زوجته وأمه، وكل آمال ظاظا هي الحصول على شقة، ويكتشف الرئيس العجوز أن الديمقراطية الجديدة أزاحتة، وأن ظاظا حل مكانه، وسرعان ما سيختفي هذا الرئيس من الأحداث، لنرى كيف يتصرف الرئيس الجديد، فهو يفكر في الشعب، ويجبر الوزراء والمسئولين على التفكير والنزول إلى الشارع كي يقبض على ضابط يعتذب متهمًا، وبهجم على الغرز والأوكار، كما أنه يتعامل ببساطة شديدة مع رؤساء الدول الذين يزورون بلده، وهو يطلب من السفير الأمريكي شراء أسلحة نووية من بلد آخر، وعند عودته من شراء الأسلحة يدبر السفير الأمريكي مؤامرة، حيث يطلق شخص النار على ظاظا، فتصيب كتفه.

نقول إن الفيلم لجأ إلى الخيال السياسي، وذلك بإيعاز أن ما يحدث ليس له مكان في مصر، بل في بلد وهى آخر، لذا، فإننا لن نرى معالم القاهرة في الفيلم، عكس ما سوف نرى في فيلم "طباخ الرئيس" لسعيد حامد ٢٠٠٨، حيث إننا أمام رئيس، جسده خالد زكي، يبدو في أحداث الفيلم الإنسان العاقل المترن المتقانى في عمله، ويلقى الفيلم اللوم فيما أصاب الشعب من أحوال سلبية على الحاشية التي تحوط بالرئيس، وتبدو الديكورات الخلفية في المشاهد في القاهرة نفسها، بما يوحي أن الطباخ هنا يعمل في خدمة رجل أقرب إلى مبارك في سماته.

والبطولة في الفيلم منقسمة بين متولى الطباخ الماهر، وبين رئيس الجمهورية الذي سوف ينزل المدينة في اليوم الذي تم فيه عمل حظر تجول، فالتقى بالطباخ، وأكل من طعامه، ثم سيقوم هذا الطباخ بالعمل في قصر الرئاسة، بعد أن يصل الطباخ الرسمي إلى سن الاستيداع.. إذاً، متولى يمتلك في البداية كشكًا لبيع

الأطعمة فوق أحد الأرصفة، يعيش مع زوجته انشرح، وهو موضع استشارة في شئون الطبخ من سيدات الحي، أما الزوجة، فهى نشطة اجتماعياً، ذات يوم، ينزل رئيس الجمهورية إلى المدينة، ويجدها خاوية، حسب تعليمات مساعديه، يقابل متولى ويأكل من طعامه الشعبي، دون أن يتعرف عليه، وفيما بعد يتم اختيار متولى ليعمل طباخاً للرئيس، ومع مرور الوقت، يصبح الطباخ محلاً لثقة الرئيس ويقوم متولى بنقل الأخبار الخاصة بأحوال الشعب إلى الرئيس، الذى يعرف ما لم يكن يعرفه من قبل عن أحوال الناس، ويبدو الرئيس هنا ذكياً، وطيباً، ومخلصاً، ولذا، فإنه يقوم بعزل مستشاره الذى اعتاد أن يبلغه أن الأمور فى أحسن أحوالها، وفيما بعد يبدأ الرئيس بزيارة منزل طباخه، ويقابل زوجته المعارضة، ويبداً فى اكتشاف الكثير من أمور الرعية.

اعترف الفيلم هنا أن الرئيس يعيش فى قصر عاجى بعيداً عن هموم شعبه، وأن الحاشية التى تحوطه هي التى تحكم، وهى التى تبلغ الرئيس أن كل شيء على ما يرام، كأنما الرئيس غض لا يعرف كيف تسير الأمور، ولا كيف تدير الحكومة شئون الرعية.

ولا شك أن الدور الذى جسده عادل إمام فى مسرحية "الزعيم" قد ساعد فى تشجيع السينمائين على الاقتراب من الرئيس إلى أقرب مساحة ممكنة، سواء بتذلفه، أو انتقاده فى أقرب الحدود، وقد أتاحت الرقابة الفروسى لعمل مثل هذه الأفلام، طالما أنه ليست هناك إشارة سلبية إلى الرئيس، كما كانت السينما تحاول الابتعاد عن مسيرة الرئيس دوماً.. خاصة فى مسألة الانتقاد.

وقد حاول خالد يوسف أن يؤرخ لعصر حسنى مبارك فى فيلمه "دكان شحاته" حيث ولد شحاته فى أواخر عام ١٩٨١، وهى السنة التى تولى فيها مبارك الحكم، وقد ارتبط ميلاد، ونمو شحاته بهذه السنوات الثلاثين التى حكم فيها مبارك مصر، وتوقعنا أن نعيش أحاديث سياسية، ونرى ماذا جرى فى هذه السنوات على كافة المستويات الاجتماعية والسياسية من خلال دكان الفاكهة الذى أسماه صاحبه باسم ابنه الأقرب إلى قلبه، والغريب أن خالد يوسف اهتم فى المقام الأول، بالصراعات التى قامت بين شحاته، وأخوه، عقب وفاة أبيه، وبخاصة قيام

الأخ الأصغر بالزواج بالفتاة التي أحببت شحاته، وأخلصت له، وبذلك فإن الأحداث الاجتماعية، ابتدعت بالفيلم، عن الصورة التي تخيلناها في بداية الفيلم.

في فيلم "الدكتاتور" لإيهاب لمعن، رأينا صورة قريبة جداً من الواقع، فرغم أن قصة الفيلم تدور في دولة بمبوزيا، فإن الدكتاتور هنا لديه ولدان، مثل الرئيس مبارك، إنهم توأم، الدكتاتور يبسط بمن يرفض أو يعترض على أوامره، ويخشى الجميع، ويرث الولدان هذه السلطة، وكل من ولديه سلوكه، فأحدهما يهتم بالاقتصاد، وجمع المال، أما الثاني فإنه يهتم بالنساء والسياسة، الدكتاتور يدعى شزن. أما الابن الذي يعمل في السياسة، فهو يتصرف بشكل غير مسئول يسمى عزيز، يحب النساء، ويعيش أغلب أوقاته في فهو، يتلذذ بتغذيب شعبه، و يجعل حياته مليئة بالمشكلات، فهو يتصور أن هناك انقلاباً سوف يقوم ضده، ولذا فإنه يبسط بمن حوله ولا يثق في أحد، ويقوم دوماً بتغييرهم حتى يحدث انقلاب فعلى، ويطلب الشعب بإعدامه بعد محاكمته.

إذا، الإخوان عبارة عن وجهان لشخص واحد، أحدهما مهم بالبلد، والأخر مهم بالعلاقات النسائية، مما جعل الآباء يدرك أنه إذا تمكّن من تغيير شخصية أحدهما وجعله أفضل خلقاً، ووطنياً، فإنه سوف يدور صراع ومنافسة بين الطرفين ولا شك أنه بعد سقوط النظام السياسي السابق، ورغم، دائرة الفيلم فنياً، فإن القنوات الفضائية راحت تعرض الفيلم مرات عديدة، لأن الفيلم صور واقعاً يحدث في العديد من البلاد العربية، وعلى رأسها مصر.

هائى رەزى حننان ترک

حسين حسنه

جواز

بفرار جھوٹا

يۈن  
خالد يوسف

حسين حسنه  
مەھمەت مۇھەممەد

مەھىنەت  
مەھىنەت



ظاهر

## الفصل السابع والعشرون

### قضايا عربية

لم تقف السينما السياسية فقط، في مصر عند حدود الوطن الصغير لمناقشة قضاياه. بل تخطت الكاميرا تلك الحدود، وقادت بمناقشتها العديد من القضايا الوطنية، ذات الصبغة السياسية، ورأينا العديد من الأفلام حول ما كان يجري في الجزائر، واليمن، وسوريا، ولبنان، وفلسطين وغيرها.

ومن الملاحظ أن هذا النوع من الأفلام قد ازدهر إنتاجه إبان حركات التحرر الوطنية العربية، والتي ساندتها ثورة يوليو وأعتبرت من إنجازاتها المهمة، وقد كشفت هذه الأفلام عن وقوف مصر إلى جوار شقيقاتها العربيات بدرجات مختلفة، وفي بعض هذه الأفلام كانت مصر تساند الحركات التحررية، مثل مساندة جبهة التحرير الجزائري، ومنظمة التحرير الفلسطينية، والسودان، ووقفت إلى جوار ثورة اليمن التي قام بها عبد الله السلال. كما أن مصر تأثرت بثورات الربيع العربي وأثرت فيها، وسوف يبدو ذلك واضحاً في أفلام مستقبلية.

وقد عكست هذه الأفلام سياسة مصر الخارجية في فترة ما بعينها، أو في النصف الثاني من القرن العشرين بشكل عام. وإذا كان خصصنا الحديث عن قضية فلسطين في الفصل الرابع، فإنه من المهم في البدايةتناول موضوع السودان، الذي كان قطعة من مصر حتى بداية الخمسينيات، وقد عكست بعض الأفلام، غير السياسية، هذا المنظور مثل فيلم زينب لـ محمد كريم ١٩٥٢، حيث يذهب إبراهيم إلى السودان كجندي مصرى وكأنه في الوطن نفسه.

أما فيلم "مصطفى كامل" ١٩٥٢ فإنه في أثناء محاكمة على كامل، شقيق الزعيم يوجه إليه الاتهام بأنه شارك في تمرد دنقلا، والثورة المهدية، عرفتها السودان عام ١٨٩٩، فإذا بعلى يردد بكل حماس:

- أنا أكرم لي أروح أحارب في السودان برتبة نفر، أنتوا حاولتو تضربوا السودان بآياد مصرية، لكن حيفضل أبناء وادي النيل رمزاً للوحدة.

ثم يهتف بكل حماس داخل المحكمة العسكرية : تعيش وحدة أبناء النيل.

وإذا كان ذهاب إبراهيم إلى السودان ضمن الجيش المصري، مجرد ذكر حالة فقط، فهو ليس منظراً سياسياً في الفيلم العاطفى المعروف، لكن لا شك أن موقف على كامل يعكس رؤية سياسية لما يدور في السودان، ومساندة من المصريين للثورة المهدية.. هذه الثورة التي لم يتاح لها أى فيلم مصرى، لكن فيلماً بريطانياً صور في مصر عام ١٩٦٦ بعنوان "الخرطوم" لـ بازيل ديردن كشف وجهاً سلبياً للثورة المهدية دفع الرقابة المصرية إلى منعه. كما حدث ذلك أيضاً في الفيلم الأمريكية "الريشات الأربع" ٢٠٠٦.

ونحن نذكر هذا النموذج، للتاكيد أن السينما الأمريكية قد دخلت المنطقة العربية بأفلام سياسية عديدة منها "الهروب إلى الظهران" عام ١٩٦٢ بطولة يول براينر، وإلى الأردن وسوريا من خلال "لورانس العرب" وإلى الكويت من خلال أفلام عديدة عن حرب الخليج ومنها "ثلاثة ملوك" عام ٢٠٠٠، وإلى مصر من خلال فيلم عن قصة الثورة بعنوان "عبد الله الكبير" ١٩٥٦، وإلى

الجزائر في "القيادة المفقودة" ١٩٦٧، وبالطبع عشرات الأفلام عن صراع العرب مع إسرائيل.

أى، إنه كان للسينما المصرية الحق في مناقشة أحوال جيرانها في أفلام سينمائية، وعلى كل فاغلب التجارب مهمة و تستحق الوقوف عندها. ولعل فيلم "جميلة" هو الفيلم السياسي الوحيد في تاريخ السينما المصرية التي تدور كل أحداثه في الجزائر، بصرف النظر عن مكان تصويره، كما أنه الفيلم الأوحد الذي كل أبطال قصته من الجزائريين، والفرنسيين، دون أن تكون هناك شخصية مصرية واحدة ضمن الأحداث، وهو عن قضية جزائرية، وذلك عكس كل الأفلام التي صورت أجزاء منها أو كلها خارج مصر.

والفيلم الذي عرض في عام ١٩٥٨، تم إنتاجه لمناصرة الثورة الجزائرية في عيدها الرابع، وهي التي اندلعت في نوفمبر ١٩٥٤، وكانت هذه الثورة قد أبرزت أبطالها، مثل أحمد بن بلة، وبومدين، وبوتفلية، وأيضاً من النساء جميلة بوجريد. وقد جاء إنتاج الفيلم ليواكب حركات وطنية عربية متلاحمة، ففي مصر قامت وحدة سياسية بين مصر وسوريا، وفي العراق قامت ثورة عبد الكريم قاسم ضد نوري السعيد، وفي العديد من البلاد العربية كانت الدول تستعد للاستقلال من آثار العدوان الثلاثي.

وفي هذه الفترة ترددت أغانيات وطنية تناصر شعوب العرب المحررة، منها أغنية "شعب الجزائر" لعبد الحليم حافظ، إذن فلم يأت فيلم "جميلة" ليوسف شاهين من فراغ، ولعله أول فيلم يحمل أبعاداً سياسية لمخرج سوف يهتم بمناصرة عبد الناصر، والوقوف إلى جواره، بداية من تسمية فيلم "الناصر صلاح الدين" ومروراً بأحداث مهمة في "فجر يوم جديد"، و"العصيفور"، وغيرها.

و جاءت أهمية "جميلة" أنه فيلم ظهر في زهوة الثورة، وهي ثورة المليون شهيد كما سميت لكثره الضحايا من الأبطال، والأحداث بدت دامية بالكتاح المسلح وبين القمع الذي يمارسه الفرنسيون المحتلون. حيث شهدت حتى القصبة مواجهات من رجال جبهة التحرير الوطني تساعدهم النساء منهن "جميلة" وذلك في شهر

سبتمبر ١٩٥٧ ومن الواضح أن الأحداث وجدت أثراً لها لدى الممثلة المنتجة ماجدة فتحمس لعمل فيلم عن "جميلة" بعد أن تم القبض عليها.

الفيلم كتب ليجعل من "جميلة" جان دارك العربية. فهي فتاة بكر، صغيرة، وبريئة، تهب حياتها من أجل مقاومة المستعمرين، وإخراجهم من وطنها، فلما تم القبض عليها، حاول الفرنسيون إقامة محكمة صورية لها، قبل الحكم عليها بالإعدام، وبالفعل.. فإن جميلة تردد للقاضي أثناء محاكمتها، إنهم - آى الفرنسيون - نسوا مافعلته جان دارك قبل أربعة قرون من أجل وطنها.

وبالفعل، وبصرف النظر عن تفصيات خاصة في حياة كل من جان دارك وجميلة فإن نقاط تشابه عديدة تجمع بين الاثنين، ولا شك أن هذه نقطة ذكية لصناعة بطلة عربية تخاطب عقلية الفرنسيين الذين يفخرون ببطالتهم. وفي هذا الجزء من الفيلم يتم التأكيد على الوحشية الداخلية للفرنسيين، وقد تم اقتراح عمل محكمة صورية لجميلة، امتنأ فيها القاعدة بأشخاص يتعاطفون مع فرنسا يرددون كالجحوة كلمات تؤيد القاضي في أدائه، بأنه يجب إعدام جميلة (مثلاً حدث أيضاً لجان دارك). أما هي فتحاول أن تدافع عن نفسها بكل ما تملك، وترفض المحامي الذي استجلبته المحكمة، وتردد أنها في انتظار محام قادم من فرنسا، حتى يصل المحامي فرجيس، والذي يكشف مواقف المحكمة، وهذا المحامي يتعرض لأكثر من محاولة اغتيال، بل إن كافة الشهود الذين طلبهم قد ماتوا في حوادث ملقة.

وبعد أن يتم طرد المحامي، فإنه يصدر حكم بإعدام جميلة، ويعاود بيجار تعذيبها، ويسمع أخوها، وبقية المساجين أنفاسها وهي تتآلم، ويتسائل أخوها، كيف أقف إلى جوارها، فيردد عجوز سجين أغنية وطنية جماعية الجزائري بلادنا، تنتقل كلماتها بين الزنازين، ويحاول إسكات المساجين، لكن الأغنية تردد في أروقة السجن كله، ثم تنتقل إلى الشوارع.. ونرى في الكادر صورة لجميلة تستظر الإعدام.

ومن الواضح أن الفيلم تم إنتاجه وجميلة في السجن، فمن المعروف أنه قد صدر عفو عنها، وخرجت من السجن بعد تحرير الجزائر، فزارت مصر، والتقت بالفنانة ماجدة.

نحن أمام فيلم سياسى عربى فى المقام الأول تمت صناعته إبان أحداث جزائرية ساخنة للغاية، وذلك أشبه بما حدث فى فيلم "بورسعيد"، وكانت الأغنية الجماعية أشبه بما سيحدث فيما بعد فى فيلم وطني آخر، "عمالقة البحار" للسيد بدبير فكان بذلك منشورةً سياسياً سينمائياً على المستوى العربي، من أجل مناصرة ثورة الجزائر، وقد أوضح المخرج بشجاعة رؤيته للأحداث فى تلك الفترة ومنظوره السياسي، وهذا يفسر بجلاء، لماذا جاء الفيلم على هذا النحو، منشورةً موجهاً إلى العالم للتضامن مع الثورة الجزائرية من أجل الحرية والاستقلال.

لكن، يحسب للفيلم فى المقام الأول أنه حاول صناعة چان دارك عربية - كما ذكرنا، وإذا كانت چان دارك قد ادعت أن قوى سماوية قد وقفت إلى جوارها، فإن جميلة اعتمدت على قوة إيمانها بقضية وطنها، وأهمية الفيلم فى أنه جعل من بطليه شخصاً واحداً، تتبعه فى نضاله منذ بدايتها كطفلة وحتى صدور الحكم بإعدامها، ولكننا نعرف أنه لم يتم تنفيذ حكم الإعدام، وقد رد أحد الأشخاص فى الفيلم إنه يجب عدم قتلها فى السجن حتى لا تكون چان دارك، وهي العبارات نفسها التى سمعناها فى أفلام عن چان دارك، وأخرها الفيلم الفرنسي الذى قدمه لوک بيسون عام ١٩٩٩ أي بعد إنتاج فيلم "جميلة" بأكثر من أربعين سنة.

وسوف يحسب لماجدة أنها كانت دوماً مؤمنة بممثل هذا النوع من الأدوار، ولذا تكرر ظهورها فى أفلام أخرى. بعضها يرتبط بحديثنا عن فيلم آخر من النوعية نفسها التى ناصرت سياسات عربية، ثورة مثل "ثورة اليمن" لعاطف سالم ١٩٦٦ وأيضاً القضية الفلسطينية.

والجدير بالذكر أن السينما المصرية قدمت فيلمين عن اليمن. الأول فيلم غنائى بعنوان "منتهى الفرج" لمحمد سالم حول عودة أول فوج من الجنود المصريين من اليمن، والاستقبال الشعبي، لهم فى قطار مليء بالجنود، واحتفال الفنانين

بهذه المناسبة، فصعدت شادية إلى القطار تغنى، وجاء محمد عبد الوهاب إلى حفل زفاف أحد الجنود العائدين للمشاركة في الغناء، كما غنى أيضا كل من فريد الأطرش وصباح وأخرون.

وقد خلا الفيلم من أجواء السياسة، وصبح بالغناء والاستعراض، وهو نوع من الأفلام برع المخرج في تقديمه مثلاً فيلمه السابق "القاهرة في الليل".

لكن فيلم "ثورة اليمن" كان سياسياً في المقام الأول، وقد بدا مختلفاً بعض الشيء باعتبار أنه فيلم عن ثورة خارج مصر، مثل فيلم "جميلة بوجريد" الجزائري الأحداث، وليس هناك آية إشارة إلى أي شخصيات غير جزائرية، وإذا كان المذيع أحمد سعيد قد راح يردد بعض كلماته الحماسية عن ثورة الجزائر في بداية الفيلم، فإن هذه العبارات قد زادت من المباشرة، أما فيلم "ثورة اليمن"، والعنوان أيضاً مباشر فقد بدأت أحداثه في القاهرة، من خلال شاب يمني يدرس بجامعة القاهرة يسمى منصور (حسن يوسف).

والجدير بالذكر أن الفيلم مأخوذ عن رواية مسلسلة نشرها صالح مرسي في مجلة "صباح الخير" عام ١٩٦٤ أي في قلب الأحداث الساخنة. أما الفيلم الذي عرض في ٢٢ مارس ١٩٦٦ قبل الناس شاهدته، ولا يزال في اليمن جنود مصريون، فمن المعروف أن الجنود ظلوا هناك حتى قامت حرب ١٩٦٧، وقد اشتراك في كتابة السيناريو كل من صالح مرسي، وعلى الزرقاني وعلى عيسى، أنتجته المؤسسة العامة للإنتاج السينمائي العربي (فيلمنتاج).

وعودة منصور إلى اليمن جاءت بعد اثنى عشر عاماً من الإقامة في القاهرة لاستكمال الدراسة، وقد حصل على الماجستير في العلوم التكنولوجية، وعندما تصل الطائرة إلى مطار صنعاء يجد منصور نفسه أمام مستشار الملك، الذي كان قد طلب الإذن من المحاكم بهبوط الطائرة التي تحمل على متنه شاباً تلقى علومه في القاهرة.

وسرعان ما نفهم أن وصول شخص تعلم في القاهرة يمثل خطراً على الحاكم اليمني، باعتبار أن مصر كانت مصدراً لتصدير الثورات في تلك الآونة، لذا فإن

الإمام أحمد حميد الدين (صلاح منصور) يطلب من مستشاره مراقبة الوافد الجديد، وفي المطار يكون الشيخ صمود (حسن البارودي) في انتظار الابن ويتبين أن أى شيء لا يتم إلا بإذن الإمام، حسبما يرى الفيلم، فليس في إمكان الأب أن يذهب بالابن إلى قريته (قبيلته) إلا بعد أن يأخذ إذن من الإمام.

وفي طريقه إلى قصر الإمام، يفاجأ منصور بحالة الفقر المدقع التي يعيشها الناس، كما يتعرضون لإهانات رجال الحكم، هذا الحكم الذي يصور نفسه للناس كأنه مبعوث رب على الأرض، وهو يستخدم أساليب عديدة لإثبات قدراته الخارقة، من أجل أن يقدسه شعبه، وأنه يضع حزاماً حديدياً حول صدره فإنه ينجو من محاولة اغتيال، ويزعم أمام الشعب أن يد الله هي التي قامت بحمايته.

ويستخدم الإمام الشيخ شعلان من أجل مقاللة قبيلة الشيخ صمود. وهو يفرض عليها ضرائب باهضة، وعندما يصل منصور إلى بلدته، يقابل خطيبته آمنة (ماجدة) ويستعد الجميع لإقامة مراسيم الزواج، لكن في أثناء حفل الزفاف، فإن رجال الشيخ شعلان يهجمون، فيما يموت الشيخ صمود، وزوجته وأغلب أبناء القبيلة، ويجرح منصور قبل أن تنقذه آمنة، وتصبحه إلى قبيلة صديقه.. بينما يقدم الشيخ شعلان جثة شخص آخر للإمام على أنه منصور.

وينضم منصور إلى مجموعة ثورية يقودها حراس (صلاح قابيل)، تحاول زرع الأفكار الثورية لدى أبناء الشعب، بينما تتم عدة محاولات لقلب نظام الحكم ضد الإمام، ويقدم الفيلم شخصية بال (عماد حمدي) رئيس لخلية إحدى الفرق العسكرية، وهو أحد الرجال المقربين من الإمام، وفي الوقت نفسه هو رئيس لخلية سرية ثورية، لكنه يحتاج إلى أسلحة، ويعرف أن الإمام يخفي الأسلحة والذخيرة في مكان سري، فيقرر الاستيلاء على كل هذه الأسلحة، ويوكل إلى منصور البحث عن المخبأ، ويتم إدخاله القصر بعد أن تعطل التيار الكهربائي عن طريق برامجه الإلكترونية، في الوقت الذي يستعد فيه الإمام البدر، ولن العهد لعمل انقلاب ضد الأب، وينجح في مهمته عن طريق حفنة من طبيبه.

وبعد أن يتم إعلان البدر حاكماً جديداً على اليمن، يقرر أن يقيم حماماً من الدم في البلاد عن طريق الفتنة، وبينما يحصل الثوار على الأسلحة من مخبيها بعد أن كشف منصور مكانها، وتتجه الثورة في إسقاط البدر.

الفيلم تم تصوير أجزاء كبيرة من لقطاته الخارجية في شوارع المدن اليمنية.. وكما هو واضح فإنه فيلم أقرب إلى الأعمال التي تناولت الثورة المصرية، فجعلت من الثوار اليمنيين أقرب إلى الضباط الأحرار، والإمام أقرب إلى الملك فاروق، والفيلم يؤكد أن مصر صدرت الثورة إلى اليمن، فالذى قام بكشف مكان الأسلحة والذريعة هو الشاب الذى درس التقنيات الحديثة في مصر وعاش فيها اثنى عشر عاماً بأكملها.

ومن الواضح أن صناعة الفيلم كانت هدفاً سياسياً يتماشى مع ما كانت تراه الدولة في تلك الآونة، تصدر الثورة، ومساندة الثورات القائمة في المناطق العربية، ومن المعروف أن حرباً أهلية قد اندلعت، وأن مصر أرسلت بجنودها هناك، وإن معارضة شعبية وسياسية ملحوظة قامت ضد هذه الحرب، لكثرتها ضحايا المصريين، ولأنها لم تسفر عن كسب سياسي، وأفسد العلاقات بين الدول الجوار اليمني ومصر، لذا فإن إنتاج هذين الفيلمين المشار إليهما عن اليمن كانا من ضمن الدعاية الإيجابية لحرب اليمن وإرسال جنود إلى هناك لساند الثورة التي قام بها عبد الله السلاسل.

و قبل أن نتحدث عن الحرب الأهلية اللبنانية فإن مجموعة أفلام قليلة الأهمية حاولت مساندة الوحدة بين مصر وسوريا، ظهرت في أوائل عام ١٩٦٠، وقبل الانفصال منها على سبيل المثال: "عمالقة البحار" وفيلم " وطني وحبي" الذي دارت أحدهاته في سوريا من خلال ضباط استخبارات مصر ذهب إلى دمشق وهناك كان عليه أن يوقع بعصابة تجسس، وتدور قصة حب بينه وبين فتاة سورية يتصور في بادئ الأمر أنها جاسوسة ثم لا تثبت براءتها.

والفيلم كما هو واضح من عنوانه محاولة لمحاكمة سياسة الدولة في تلك المرحلة، سواء في سفر الضابط إلى دمشق، وقصة الحب مع الفتاة السورية

واللقاء الحميم الذى قوبل به من طرف العسكريين السوريين، وهناك تجارب روائية معاكسة تماماً لما رأيناها فى هذا الفيلم، فرواية "سنوات الحب"، لأمين يوسف غراب كتبت أثناء الوحدة مع سوريا، ودارت أحداث منها فى سوريا وكانت قصة الحب بين مصرى وسورية، لكن عندما تحولت الرواية إلى فيلم عام ١٩٦٢، تم إبعاد الجانب السياسى تماماً وصارت أحداث الفيلم كله بين القاهرة والإسكندرية كما حدث ذلك أيضاً فى رواية "جفت الدموع" ليوسف السباعى التى تم إخفاء أية إشارة منها للوحدة بين مصر وسوريا فى الفيلم الذى أخرجه حلس رفلة ١٩٧٥.

وكما هو واضح فإن السينما لم تقترب من أحداث شهدتها ليبيا، وتونس والمغرب والكويت والملكة العربية السعودية والأردن، لكن السينما وقفت من الحرب الأهلية اللبنانية موقفاً ساذجاً، في بينما قدم اللبنانيون أفلاماً مهمة عن حريهم مثل أفلام أخرى مارون بعدادى فإن قصص حب ساذجة أظهرت الحرب الأهلية فى إطارها، ولعل أبرز مثال على ذلك هو "من يطفئ النار" لمحمد سلمان عام ١٩٨٢. كما قدمت السينما المصرية فيلماً آخر عن الحرب الأهلية اللبنانية بعنوان "بطل من الجنوب" إخراج محمد أبو سيف عام ٢٠٠١.

الفيلم الذى أخرجه سلمان ليس سياسياً بالمرة، لكننا نذكره هنا كواحد من الأفلام الساذجة التى يتم تصويرها عن هموم الآخرين، ففى بداية الفيلم نرى أحداثاً دامية، ومظاهر حرب، وإطلاق رصاص، ووفاة زينب فى إحدى الغارات، ويصدム حسن فى وفاة حبيبته زينب، ويرحل إلى القاهرة، وهناك يستقبله صلاح الذى يعمل فى إحدى الفرق الموسيقية فى أحد الملاهى الليلية.

ونحن هنا أمام فيلم غنائى عاطفى، أكثر منه فيلم عن الحرب، فأغلب أحداثه تدور فى القاهرة أما أحداث لبنان فهي تدور فى ذاكرة حسن، الذى يتذكر زينب، وال الحرب الأهلية، كلما رأى الصحفية التى تشبه إلى حد كبير حبيبته زينب، ولذا فهو يتعلق بها.

وكما نرى فإن الحرب هنا بمثابة ديكور ساذج، حاول محمد سلمان أن يعزف عليه، لكن مخرجًا من طراز سلمان لا يمكنه أن يخلع معطف الغناء والقصص

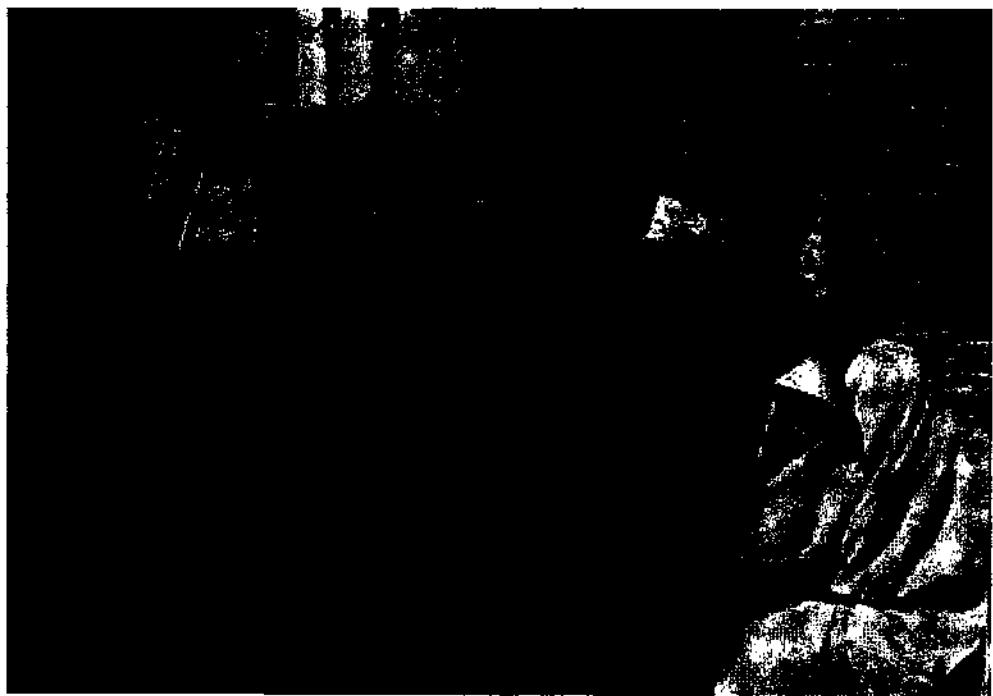
الميلودرامية، والفواجع في أفلامه، ورغم أن عنوان الفيلم يوحى بنبران الحرب في لبنان فإن التسمية بدت ساذجة قياساً إلى لهيب وقسوة الحرب في لبنان.

وفي الفيلم، يقرر حسن العودة إلى لبنان مرة أخرى وذلك بعد أن تختفي ثريا شبيهة حبيبته من حياته.

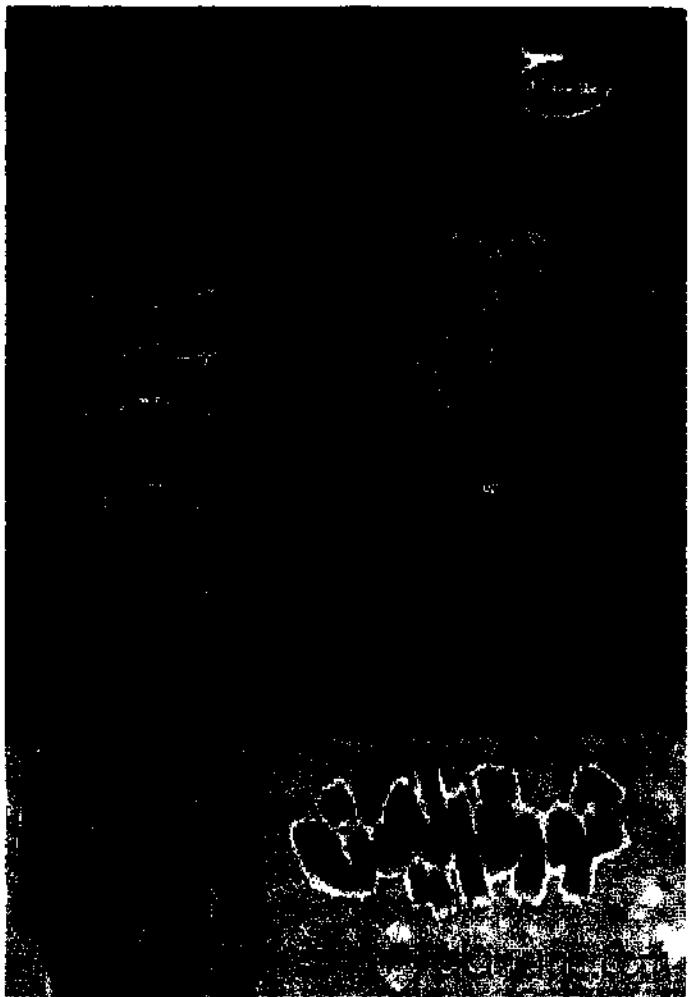
وكما أشرنا، فلستنا أمام عمل مسيس مثل الأفلام التي ناصرت القضية العربية الأخرى. ومما سبق نرى أن إنتاج هذا النوع من الأفلام قد ارتبط بأوج الثورة المصرية، وأن هذا النوع من الأفلام اخترى تماماً في السبعينيات وما بعدها، وخاصة في فترة القطيعة العربية لمصر، ونحن هنا نتحدث من الأفلام المصرية السياسية نموذجاً للتوقف عنده. فمن الواضح أن كل دولة أنتجت أفلامها السياسية والكثير منها دعائى، وقد اشترك مصريون كثيرون في العمل بها مثل "الأيام الطويلة" لتوهيق صالح، ومثل فيلم "ساكتب اسمك على الرمال" للمغربي عبد الله المصباحي، وأفلام جزائرية عديدة، بل إن العراق قام بإنتاج فيلم "مطاوع وبهيبة" إخراج صاحب حداد، تأليف سعيد الكفراوى، هاجم فيه سياسة أنور السادات وقيامه بالتصالح مع إسرائيل، إبان السنوات الأولى لكامب ديفيد. واشترك في تمثيل الفيلم عدد كبير من السينمائيين المصريين، وفيليبى تم إنتاج فيلم عالى عن عمر المختار لكنه كان صناعة أمريكية أكثر منه فيلماً عربياً.

وفي الوقت الذي تم إنتاج العديد من الأفلام الأمريكية عن حرب الخليج، فإن فيلماً تليفزيونياً قد تناول هذه الحرب على المستوى الشخصى هو "العودة والعنصرون"، وفي عام ٢٠٠٠ قدم أحمد عاطف فيلمه الأول "عمر ٢٠٠٠" من بعيد.

وقد أفردنا لقضية فلسطين فصلاً في هذا الكتاب، لكن فيلم "اصحاب ولا بيزنس" لسعيد حامد عام ٢٠٠١ تضمن مناصرة واضحة للفدائيين الفلسطينيين الذين يفخخون أنفسهم من أجل إزعاج السلطات الإسرائيلية، وأثر تفجير مناضل فلسطيني نفسه وسط وحدة أمنية إسرائيلية ارتياحاً ملحوظاً لدى المشاهدين.



بطل من الجنوب







جميله

## الفهرس

٧	الفصل الأول : الفيلم السياسي
٢٢	الفصل الثاني : لاشين
٢٢	الفصل الثالث : فاروق ملائكة
٤٤	الفصل الرابع : فلسطين
٥٧	الفصل الخامس : القضية الفلسطينية
٧٢	الفصل السادس : ثورة يوليو
٨٩	الفصل السابع: نقد ثورة يوليو
١٠٦	الفصل الثامن : جمال عبد الناصر
١٢٠	الفصل التاسع : أكتوبر ١٩٥٦
١٣٦	الفصل العاشر : حكام مصر
١٤٩	الفصل الحادى عشر : يونيو ١٩٦٧
١٦٢	الفصل الثاني عشر : أكتوبر ١٩٧٢
١٧٤	الفصل الثالث عشر : البوليس السياسي
١٨٥	الفصل الرابع عشر : المعتقل السياسي
٢٠٠	الفصل الخامس عشر : الوزراء والسينما
٢١٤	الفصل السادس عشر : الجاسوسية والسياسة
٢٢٨	الفصل السابع عشر : الصحافة والسياسة

٢٣٩	الفصل الثامن عشر : الأغنية السياسية
٢٥١	الفصل التاسع عشر : مجلس الشعب
٢٦٤	الفصل العشرون : الانفتاح الاقتصادي
٢٧٨	الفصل الحادى والعشرون : تجار السلاح
٢٩١	الفصل الثانى والعشرون : الاغتيال السياسي
٢٠٢	الفصل الثالث والعشرون : الإرهاب والسياسة
٢١٧	الفصل الرابع والعشرون : الكوميديا السياسية
٢٢٨	الفصل الخامس والعشرون : التطبيع مع إسرائيل
٢٤٢	الفصل السادس والعشرون : حسني مبارك
٢٥١	الفصل السابع والعشرون : قضايا عربية

**منافذ بيع**  
**الهيئة المصرية العامة للكتاب**

<p><b>مكتبة المبتديان</b>          ١٢ ش. المبتديان - السيدة زينب          أمام دار الهلال - القاهرة</p> <p><b>مكتبة ١٥ مايو</b>          مدينة ١٥ مايو - حلوان خلف مبنى الجهاز</p> <p><b>مكتبة الجيزة</b>          ١ ش. مراد - ميدان الجيزة - الجيزة          ت : ٣٥٧٢١٣١١</p> <p><b>مكتبة جامعة القاهرة</b>          خلف كلية الإعلام - بالحرم الجامعي          بالجامعة - الجيزة</p> <p><b>مكتبة رادوبيس</b>          ش. الهرم - محطة المساحة - الجيزة          مبني سينما رادوبيس</p> <p><b>مكتبة أكاديمية الفنون</b>          ش. جمال الدين الأفغاني من شارع          محطة المساحة - الهرم          مبني أكاديمية الفنون - الجيزة</p>	<p><b>مكتبة المعرض الدائم</b>          ١١٩٤ كورنيش النيل - رملة بولاق          مبني الهيئة المصرية العامة للكتاب          القاهرة</p> <p><b>٢٥٧٧٥٠٠</b>          ت : ٢٥٧٧٥٢٨ داخلي ١٩٤          ٢٥٧٧٥١٠٩</p> <p><b>مكتبة مركز الكتاب الدولي</b>          ٣٠ ش. ٢٦ يوليو - القاهرة          ت : ٢٥٧٨٧٥٤٨</p> <p><b>مكتبة ٢٦ يوليو</b>          ١٩ ش. ٢٦ يوليو - القاهرة          ت : ٢٥٧٨٨٤٣١</p> <p><b>مكتبة شريف</b>          ٣٦ ش. شريف - القاهرة          ت : ٢٣٩٣٩٦١٢</p> <p><b>مكتبة عرابى</b>          ٥ ميدان عرابى - التوفيقية - القاهرة          ت : ٢٥٧٤٠٠٧٥</p> <p><b>مكتبة الحسين</b>          مدخل ٢ الباب الأخضر - الحسين - القاهرة          ت : ٢٥٩١٣٤٤٧</p>
---	---

<b>مكتبة المنيا (فرع الجامعة)</b>	<b>مكتبة الإسكندرية</b>
مبني كلية الأداب - جامعة المنيا - المنيا	٤٩ ش سعد زغلول - الإسكندرية
<b>مكتبة طنطا</b>	٠٣ / ٤٨٦٢٩٢٥
ميدان الساعة - عمارة سينما أمير - طنطا	
ت : ٤٠ / ٣٣٣٢٥٩٤	
<b>مكتبة المحلة الكبرى</b>	<b>مكتبة الإسماعيلية</b>
ميدان محطة السكة الحديد	التمليك - المرحلة الخامسة - عمارة ٦
عمارة الضرائب سابقاً - المحلة	مدخل (١) - الإسماعيلية
ت : ٠٦٤ / ٣٢١٤٠٧٨	
<b>مكتبة دمنهور</b>	<b>مكتبة جامعة قناة السويس</b>
ش عبد السلام الشاذلى - دمنهور	مبني الملحق الإداري - بكلية الزراعة -
مكتب بريد المجمع الحكومى - توزيع	جامعة الجديدة - الإسماعيلية
دمنهور الجديدة	
ت : ٥٠ / ٢٢٤٦٧١٩	
<b>مكتبة المنصورة</b>	<b>مكتبة بورفؤاد</b>
٥ ش السكة الجديدة - المنصورة	بجوار مدخل الجامعة
ت : ١٤، ١١ ش	ناصية ش ١٤، ١١ - بورسعيد
<b>مكتبة منوف</b>	<b>مكتبة أسوان</b>
مبني كلية الهندسة الإلكترونية	السوق السياحى - أسوان
جامعة منوف	ت : ٠٩٧ / ٢٣٠٢٩٣٠
<b>توكيل الهيئة بمحافظة الشرقية</b>	<b>مكتبة أسيوط</b>
مكتبة طلعت سلامه للصحافة والإعلام	٦٠ ش الجمهورية - أسيوط
ميدان التحرير - الزقازيق	ت : ٠٨٨ / ٢٣٢٢٠٣٢
ت : ٠١٠٦٥٣٣٧٣٢٢ - ٠٥٥٢٣٦٢٧١٠	
<b>مكتبة المنيا</b>	
١٦ ش بن خصيب - المنيا	
ت : ٠٨٦ / ٢٣٦٤٤٥٤	